

STANISŁAW KANDULSKI

**NIEBIESKA JAK NIEBO, BIAŁA JAK WAPNO,
CZERWONA JAK KREW.
CAŁA PRAWDA O REWOLUCJI FRANCUSKIEJ...
NA PODSTAWIE FILMU DANTON
W REŻYSERII ANDRZEJA WAJDY¹**

ABSTRACT. Kandulski Stanisław, *Niebieska jak niebo, biała jak wapno, czerwona jak krew. Cała prawda o Rewolucji Francuskiej... na podstawie filmu „Danton” w reżyserii Andrzeja Wajdy* [Blue as the Sky, White as Lime and Red as Blood – the Whole Truth About the French Revolution... Based on the Film *Danton* Directed by Andrzej Wajda] edited by M. Adamczak – „Człowiek i Społeczeństwo”, vol. XXXIV, Poznań 2012, pp. 163-176. Adam Mickiewicz University Press. ISBN 978-83-232-2518-8. ISSN 0239-3271.

This article was written on the basis of Robert Darnton's article entitled *Film: Danton and Double Entendre* which is a review of Wajda's film *Danton*. The author of the text below tries to show the main problems regarding this film's interpretation both in Poland and France, including the cultural and historical differences varying the scope of the mentioned.

Stanisław Kandulski, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Instytut Kulturoznawstwa, Zakład Badań nad Kulturą Artystyczną, ul. Szamarzewskiego 89, 60-568 Poznań, Poland.

KRÓTKA HISTORIA SPRAWY DANTONA²

Historia *Dantona* narodziła się w momencie opublikowania dramatu *Sprawa Dantona* w 1929 roku, a w zasadzie nawet nie tyle dramatu, co „kroniki scenicznej”, jak zwykła określać swe dzieło Stanisława Przybyszewska. W zamyśle autorki na deskach teatru odradzać się miała historia Rewolucji

¹ Do napisania niniejszego artykułu skłonił mnie jeden z tekstów Roberta Darntona, pt. *Film: Danton and Double Entendre*, w którym amerykański historyk ukazuje zależność interpretacji od osobistych doświadczeń odbiorcy i przyswojonych przez niego sposobów odczytywania doświadczeń historycznych. O ile bowiem dość łatwo mówić o filmie, o tyle znacznie trudniej dociekać, dlaczego odbiorcy budowali taką, a nie inną wizję dzieła i jakie wydarzenia lub procesy historyczne ukształtowały podmioty danej epoki tak, że mogły one tworzyć i odbierać film w określony sposób.

² E. Nurczyńska-Fidelska, *Polska klasyka literacka według Andrzeja Wajdy*, Katowice 1998.

Francuskiej, tego wielkiego wydarzenia, którego tchnienie po dziś dzień kształtuje postawy Europejczyków. Jak twierdzi Wajda, każdy reżyser tworząc swoje dzieło, powinien w pierwszej kolejności odpowiedzieć sobie na pytanie, dlaczego to właśnie on ma prawo do wygłoszenia określonych treści w swoim utworze. Odpowiedź Przybyszewskiej może się wydać szokująca. Jej inspiracją była wielka fascynacja rewolucją rosyjską odbywającą się w zasadzie na jej oczach³. Autorka, niezbyt chętna analizom historycznym, czuła się porwana biegiem ówczesnych wydarzeń politycznych, fanatycznie wywyższając najmniejsze czyny mogące mieć choćby echo pozytywnego wydzźwięku.

Taka perspektywa mocno rzutuje na kształt świata przedstawionego w dziele, które konflikt pomiędzy Robespierre'em a Dantonem rozstrzyga na korzyść jakobina, gloryfikując rządy silnej ręki. Postaci obu polityków stanowią w zasadzie swoje przeciwieństwa. Cichy i racjonalny – głośny i emocjonalny, szczupły elegant – otyły w rozchełstany ubraniu, schludny – brudny. Autorka rozstrzyga nawet tak palące „szczegóły”, których historia do dziś nie potrafi w pełni zweryfikować, jak np. spekulacyjna aktywność Dantona, łapówkarstwo, działania szpiegowskie na rzecz Anglii. Szala zwycięstwa zostaje tutaj przechylona przez pisarkę *ex machina* – jej aplauz dla działań Robespierre'a był absolutny. W swojej korespondencji do Antoniego Słonimskiego napisze „Rewolucja upada, bo ludzie nie dorosli do wolności. Ich natura jest zbyt niska.” – i dalej – „Żyjemy w wieku potwornym na świecie potwornym, sami potworami będąc. Zło w niemożliwie wysokim natężeniu rozrasta się wszędzie [...] Uciec przed nim nie można [...] Więc pozostaje nam albo spokojnie patrzeć – i zidiociec, bo widok nad siły, albo walczyć. Skupić treść życia w siłę ciosu”⁴. Ciosu, jaki w ostatecznym rozrachunku spada na szyję Dantona.

Dzieło Przybyszewskiej zaczyna żyć własnym życiem, doczekując się wielu interesujących aranżacji, ale również specyficznego zaangażowania reżyserów w dzieło, których adaptacje nabierały coraz to innego wydzźwięku. Pierwszym z chętnych do wystawienia *Sprawy Dantona* był Leon Schiller, który zrealizował cel dopiero jako dyrektor teatru. Nikt wcześniej nie uległ jego namowom i agitacjom. Aranżacja, do której doprowadził (Edmunda Wiercińskiego z 1931 roku) przesuwiała akcent z mocowania się dwóch gigantów rewolucji na aktywność ludu. Wielki nieobecny dramatu Przybyszewskiej ożywa we wspaniałych scenach grupowych ukazujących rewolucję jako przewrót wzburzonych mas.

³ Wystarczy przypomnieć tu burzliwe dyskusje dotyczące tego tematu, które prowadzone były przez Komunistyczną Partię Polski w 1920 roku.

⁴ J. Krassowski, *Posłowie*, [w:] S. Przybyszewska, *Dramaty*, Gdańsk 2001, s. 460.

Inaczej prowadził rzecz Aleksander Zelwerowicz, który całość akcji, podobnie jak autorka dramatu zogniskował na Robespierre. To właśnie jego postać stanowiła odpowiedź na wielki przewrót, wzburzone masy i demagoga swoim krzykiem wzbudzającego lud. To właśnie rządy silnej ręki, mocy i zdecydowania, zachowań często nieetycznych, ale koniecznych do utrzymania porządku i spójności państwa niezbędne były, by utrzymać Francję w pionie. Spektakl z 1933 roku stanowił jasną paralelę sytuacji politycznej Polski, która znajdując się wtedy pod rządami autorytarnymi sanacji miała w pamięci żywy obraz przewrotu majowego i sądu brzeskiego.

Zmianę i bardziej polemiczne podejście odnaleźć można było w adaptacji Jerzego Krasowskiego, który ze sporu jakobina z kordelierem stworzył sztukę o charakterze polifonicznym. Tutaj problematyka nie była już tak jednoznaczna. Dwóch wielkich polityków walczących o swe racje, dwa potężne, ale jakże odmienne głosy, które choć wzbudzać mogą sympatię lub podziw, to jednak docelowo obu czeka szafot⁵.

Przedostatnią wielką adaptacją staje się dzieło Krystyny Zachwatowicz z roku 1975, która wystawiając w Teatrze Powszechnym w Warszawie *Sprawę Dantona* zaangażowała Pszoniaka do roli Robespierre'a. To właśnie tutaj zobaczył go Andrzej Wajda i postanowił zaprosić do swojego filmu.

Wajda również wystawia *Sprawę Dantona* na deskach, ale jakże inaczej od późniejszej adaptacji filmowej. Jego spektakl w porównaniu do Krasowskiego był „[...] o wiele bardziej dynamiczny, dbały o soczystość sylwetek bohaterów bardziej niż o racje, które reprezentowali, i te, które nimi rządziły. Przede wszystkim zaś znów pomniejszający Dantona, a wyraźnie uszlachetniający Robespierre'a. To już nie była tylko – czy głównie – dyskusja o rewolucji, historii, polityce, lecz tragedia wyidealizowanego przywódcy, który przegrywa, bo dookoła nic nie jest na jego miarę. Szło więc raczej o nieuchronność losu określonego typu bohatera, w określonym czasie społeczno-politycznym, a nie o nieuchronności towarzyszące samemu procesowi. To przedstawienie w przeciwieństwie do wrocławskiego [tu Krasowskiego – S.K.] działało silniej na emocje niż na umysł; tkwiła w tym wbrew pozorom – jego słabość”⁶. Przekaz emocjonalny jest piękny, przemawiający, ale czy prawdziwy?

Pewnie w jakimś stopniu tak, bo czyż inaczej cichy zamiar Wajdy o stworzeniu filmu mógłby się ziścić, gdyby nie szczęśliwy traf i spotkanie

⁵ S. Przybyszewska, *Sprawa Dantona*, Kraków 2003; Danton o rewolucji „Owszem przyznaję się. Spiskowałem. W głębi mego serca spiskowałem na rzecz pokoju, amnestii, poszanowania prawa, spokoju publicznego. Spiskowałem na rzecz szczęścia i sprawiedliwości” (tamże, s. 250).

⁶ M. Fik, *Za co kochamy Przybyszewską*, [w:] M. Fik (red.), *Sezony teatralne. Szkice*, Warszawa 1977, s. 164.

z jakże „dantonowskim” Gerardem Depardieu? Dopiero jego zaangażowanie w film – zarówno osobowe, jak i formalne pozwoliło nie tylko na zdobycie dofinansowania z Francuskiego Ministerstwa Kultury (blisko jedna szóstka budżetu). Całości dopełnił parytet aktorów, ekipy filmowej, a zwłaszcza francuskiego scenarzysty, dla którego polski dramat przetłumaczył Daniel Beauvois.

SPRAWY FILMOWE

Ekranizację tworzone przez blisko trzy lata. Rozpoczęta w Polsce, z powodu wprowadzenia stanu wojennego została przeniesiona do Francji i sfinalizowana w Paryżu. Jak wielokrotnie podkreślał Wajda, produkcja mogła powstać dzięki spójności wyobrażenia o tym, jaki powinien być bohater z całokształtem postaci aktora, jaką stanowił Depardieu. Zakończony w roku 1983, został po raz pierwszy wyświetlony we Francji, w styczniu, na prywatnym pokazie dla Mitterranda.

Stworzenie filmu o takiej tematyce świadczyło o bardzo dużej pewności siebie Wajdy. Rewolucja Francuska stanowi bardzo delikatny element francuskiej tożsamości, która po zinterpretowaniu przez Wajdę stać się miała przyczynkiem do niebagatelnej dyskusji. Jednak zanim do niej doszło reżyser szybko zaczął stykać się z innymi problemami.

Jednym z najważniejszych była struktura dramatu. Przybyszewska narzuciła dziełu postać kroniki, czyli w sumie pewnego „dokumentu” mającego odtwarzać realia polityczne i społeczne opisywanej epoki. Całość napisano jako dramat sceniczny, czyli formę, której przekaz realizuje się bardziej w słowie niż w czynach bohaterów. Można zatem łatwo stworzyć z tego dzieło filmowe, ale przy założeniu, że jedno od drugiego byłoby co do formy w zasadzie nierozróżnialne. Ekranizacja sztuki możliwa była tylko poprzez wprowadzenie do akcji trzeciej strony konfliktu, a w zasadzie nie tyle strony, co żywiołu, jaki mocno ożywiłby i zelektryfikował film.

Żywiołem tym miały być wielkie rzesze ludzi, tłumy, masowe wystąpienia, które falując zalewają wszelką jednostkowość, gdy nieprzebrany nurtem płyną ulicami. Ten tłum, tak niszczycielski gdy niekontrolowany, ale też tak tchórzliwy i podatny na rządową retorykę i propagandę. Ten tłum, który krzyczy i złorzeczy, gdy pozbawia się go chleba, ale milknie, gdy okazuje się, że jest w pobliżu szpicel albo żandarm.

Budowane przez Wajdę skojarzenia przemawiały do wyobraźni, zwłaszcza że pierwsze sceny powstały w przededniu wprowadzenia stanu wojennego. Sytuacja w kraju nie była najlepszym momentem do kręcenia filmu, zwłaszcza tak poszukiwanych przez Wajdę zdjęć z udziałem ludu,

ale co zrobić, kiedy te jakże kluczowe ujęcia stały się niemożliwością po 13 grudnia 1981, kiedy wprowadzono zakaz publicznych zgromadzeń... powyżej pięciu osób.

Co ciekawe, główny wątek filmu miał przy tym zostać nieznacznie odmieniony w stosunku do dotychczasowych produkcji scenicznych. Tytuł filmu jednoznacznie wskazywał na faworyta, tudzież jego treść⁷, jednak dystans i dysproporcje pomiędzy Robespierre'em a Dantonem zostały zniwelowane, sami zaś giganci rewolucji zrównani. Trudno nie użyć tu słowa polifonia, zwłaszcza że sam Wajda wskazuje na równość racji obu polityków, równość tak wielką, że wprowadzającą konflikt o charakterze tragicznym⁸.

Aby móc ich tak ukazać, Wajda wybiela obie postaci z przewin opisanych w oryginalnym tekście. Film pozbawiony jest znamiennej kwestii jakobina zaklinającego „znajdźcie ten punkt, gdzie zaczął się błąd”, kiedy dopada go fala wątpliwości i rezygnacji w ostatnich scenach sztuki. Z drugiej strony zarzut wobec Dantona o wykorzystanie „złota finansjery”⁹ w filmie traktowany jest raczej jako efekt mocy głosu Dantona, który swoją siłą skłonić potrafi wielmożów ówczesnej Europy finansujących opozycję nie tylko z kont francuskich, ale również angielskich¹⁰. Ostatecznie Robespierre odnosi zwycięstwo nie tylko na skutek własnej przebiegłości, ale również fortelu Dantona, który zdaje sobie sprawę, że jego śmierć na szafot zawiedzie również samego Robespierre'a. Głowa Dantona spada, a konflikt tragiczny zostaje rozwiązany przy następujących po sobie scenach: upadku głowy kordeliera oraz sugestywnego zasłonięcia twarzy prześcieradłem, które stanowi preludium kolejnej egzekucji¹¹.

⁷ M. Janion, *Znajdźcie ten punkt, gdzie zaczął się błąd*, „Kino” 1989, nr 10.

⁸ Dopiero wyostrenie i wywyższenie postaci Dantona daje możliwość stworzenia konfliktu dwóch równych racji, a tym samym spełnienie warunku tragedii.

⁹ Analogicznie tam gdzie o Robespierre Przybyszewska mówi „Jesteś jak cienka szpada z jednolitej stali”, to jest to komplement, zaś u Wajdy – odczłowieczenie.

¹⁰ Podobnie dzieje się w sali sądowej, gdzie zrezygnowany Danton wszystkie wulgaryzmy skierowane przeciwko tłumowi (jak miało to miejsce w sztuce) wykorzystuje przeciwko siedzącym w ławach Komitetom.

¹¹ A. Wajda: „Byłoby łatwo zrobić zakończenie z ludem, gdyby było wiadomo, jaka ma być rola ludu w tym dramacie. Ale jest to utwór historyczny i dotyczy pewnego określonego momentu historii. Rząd Robespierre'a osiągnął wielkie sukcesy wojskowe, pokonał interwencję, po czym czując się zagrożony z lewej i z prawej strony rozprawił się z radykałami oraz pravicową opozycją i zmierzał do dalszych sukcesów. Ale metody działania tego rządu, stosowany przez niego terror, odsunęły od niego lud. Powstaje więc kolejny problem: w którym miejscu skończyć film? Jeżeli film nazywa się Sprawa Dantona, należy oczywiście kończyć, kiedy ucinają głowę Dantonowi. Przybyszewska posunęła się krok dalej i kończy sztukę wynurzeniami Robespierre'a, znów słownymi, znów nieprzekładalnymi na żaden obraz. Pokonał swego największego przeciwnika, drogę ma otwartą, ale nie chce po niej dalej

DOŚWIADCZENIE HISTORYCZNE

Film otwierają sceny, w których „bohater zbiorowy” stoi w kolejce i czekając za chlebem zastanawia się, czy brak pieczywa jest manipulacją mającą głodem utemperować naród, czy też rzeczywistym deficytem spowodowanym wojną. Myśl ta jest podskórna i paląca, ale nie wypowiedziana w pełni na głos. Przecież wzdłuż kolejki przechadzają się szpiedzy i szpicle, przecież w każdym momencie można być wylegitymowanym, a skoro kryteria są tak niejasne, a kontrola wszechobecna, to czy czytanie właśnie wywieszzonego przy kolejce afisza jest na miejscu, czy też nie? W wywiadach Wajda nie krył swych intencji. Wiedział, że tym, co usprawiedliwia go do tworzenia filmu na temat rewolucji, był fakt, że sam był świadkiem jednej z nich. Wiedział doskonale na czym polega jej mechanizm i jakie zagrożenie za sobą pociąga. Rewolucja to przecież przewroty, a *Solidarność* była jednym z nich¹².

Wajda zebrał ekipę filmową i ruszył do Francji. W rozmowach z dziennikarzami miał powiedzieć, że aby ukazać rewolucję, potrzebni są rewolucjoniści, co doskonale współgrało z kinematograficzną aktywnością Polaków oraz stagnacją Francuzów. Zaangażowanie i temperatura, jakie towarzyszyły pertraktacjom o przeniesienie filmu do Paryża, przyczyniły się do tego, że obraz Francuskiej Rewolucji miał bardzo wiele polskich cech. W takim kształcie wymyśliła ją Polka, wyreżyserował Polak, zaś samą rewolucję wzorowano na Polsce. Chcąc doświadczyć atmosfery przewrotu na własnej skórze, Depardieu przyjechał do kraju na spotkanie ze Zbigniewem Bujakiem. Wtedy to prowadzony korytarzami Biura NSZZ „Solidarność” (Region Mazowsze) widział kłębiące się tłumy ludzi szykujących się na najgorsze. Tam też spotyka samego Bujaka – zrezygnowanego, śmiertelnie zmęczonego i zachrypniętego, zupełnie jak wchodzący na szafot Danton.

Próbując zrozumieć film, w pierwszej kolejności warto skoncentrować się na ówczesnych doświadczeniach Polaków, zrozumieć co do powiedzenia na temat „świata życia codziennego” mają obywatele. Film przecież dotyczy ludzi w ich masie, a nie w dwóch wybitnych jednostkach. Wajda w swoich wywiadach wielokrotnie odpowiadał, że pewnym kluczem do świata jest narodowość twórcy. Każdy film, w którym opowiada się „nie z klucza”, skazany jest na niepowodzenie. Tym, co możemy zaoferować światu, są właśnie nasze problemy i bolączki, a któż zrozumie je lepiej niż sami Polacy?

iść, ponieważ stracił wiarę, że go dokądkolwiek zaprowadzi”. W. Wertenstein, *Wajda mówi o sobie. Wywiady i teksty*, Kraków 2000, s. 143.

¹² Tamże, s.172-182.

Chodź pytanie jest banalne, zaś odpowiedź wydaje cisnąć się na usta, to jednak rozwiązanie nie jest wcale takie oczywiste, jak mogłoby się wydawać. Najlepiej zresztą ilustruje to fakt, że aktorzy mówią po polsku, głos zdubbingowano na francuski, zaś usta występujących poruszają się zgodnie z językiem ojczystym. Jeżeli dodamy do tego fakt, że główny francuski aktor, Depardieu, doświadczenie tego jak wygląda rewolucja wyniósł z własnych obserwacji mających miejsce na korytarzach oddziału Solidarności, to wtedy okazać się może, że odczytanie filmu z jednej perspektywy wcale nie jest takie łatwe.

Mówiąc o tak specyficznym przekazie jak *Danton*, zwrócić trzeba uwagę, iż docelowym odbiorcą są nie tylko Polacy, ale również Francuzi. Dlatego też film, niejako dokładnie na pół, podzielony został w obsadzie i ekipie pomiędzy dwa państwa. Chcąc określić stosunek Francuzów lat 80. XX wieku, dobrze jest pamiętać anegdotę Wajdy, który poszukując pałacu jako planu zdjęciowego, trafia na prywatną posesję, która wydaje się wręcz stworzona na potrzeby filmu. Negocjacje trwają w bardzo przyjaznej atmosferze do momentu ujawnienia tematyki dzieła, po którym właścicielka domu szczuje psami ekipę filmową, oskarżając ją o faworyzowaniu katów jej rodziny. Sytuacje wcale nie wygląda lepiej, gdy przyjrzymy się komentarzom polityków, ale o tym w dalszej części tekstu.

Nietrudno domyślać się polskich akcentów w obrazie. Widzimy tu sceny, które w wielu momentach odbijają polską rzeczywistość, ukazując wiele z aktów „rewolucyjnych” odciskanych przez politykę państwową po wprowadzeniu stanu wojennego¹³. Chodzi tu przede wszystkim o kolejki za chlebem, o propagandę, kłamstwa polityczne. Taka rzeczywistość nauczyła Polaków czujności i zupełnie innego, pełnego ironii i dwuznaczności odbioru świata. Nic nie jest takie, jak się wydaje. Zawsze trzeba szukać drugiego dna. Ta podwójność i przemycanie sensów były nawet tak oczywiste, że docelowo okazywało się, że sama cenzura, widząc scenariusze, w realizacjach *Sprawy Dantona* nakazywała w każdym kolejnym obrazie i odślonie ukazywać bardzo wyraźnie i podkreślać akcenty francuskie, aby nie było nieudomówień dotyczących tego o jakie wydarzenia chodzi i by unikać tego niebezpiecznego napięcia, jakie rodzi analogia. Można zatem powiedzieć, że Wajdowska ironia znowu wzięła górę, bowiem scena zgilotynowania

¹³ Bernard Guetta, dawny korespondent „Le Monde” w Warszawie, donosił po obejrzeniu filmu, „Sto rzeczy w nim zawartych wywołuje skojarzenia, które Polacy lub ktokolwiek, kto żył wśród nich przez ostatnie lata, z pewnością zdołali wyłapać”. R. Darnton, *Danton and Double-Entendre*, „The New York Review of Books” 1984, nr 2 [online], za: <http://www.nybooks.com/articles/5941?email> (dostęp 27 I 2012).

Dantona została skomponowana z trzech kolorów: niebieskiego nieba, bieli koszuli skazańca, i czerwonego od krwi katowskiego koszyka.

KRAJOBRAZ Z ODCIĘTĄ GŁOWĄ W TLE

Choć tytuł odnosi się personalnie, to jednak nie o dobrym kordylierze i złym jakobinie jest film. Personalne wycieczki i koncentracja na bohaterach w poszukiwaniu wyższości, jak miało to w dotychczasowych aranżacjach miejsce, nie ma większego sensu. Obaj bohaterowie plotą swoją intrygę, ale w różnych kierunkach i różnymi sposobami. Robespierre preferuje rządy silnej ręki i władzę, jaka szybko pcha go w kierunku terroru. Wie, że raz zadana ludowi śmierć czy ograniczenie pociągać będzie za sobą kolejne, stając się początkiem długiego i krwawego łańcucha zbrodni, mającego na celu utrzymanie integralności rządu. Ta siła płynie z brutalności i wyrafinowania, jest czymś do czego trzeba mocno dorastać i nadymać się, by nabrać większych rozmiarów, lub jak w przypadku Robespierre'a, wspiąć się na czubki palców, aby dorosnąć do postawionego przed samym sobą zadania.

Po drugiej stronie przeciwieństwo udraperowanych szat i przyprawionej pudrem białości. Jak lew ciężko stąpa Danton, krzycząc i podrywając tłumy z sądowych ław. Robespierre przez miasto przemyka, Danton zaś tryumfalnie wjeżdża, górując nad tłumami i witając je jowialnie, obiecując przy tym zniesienie rewolucji do poziomu ludzkiego. Danton jest grubiański i bezpośredni, żywiołowy i wybuchowy pozwala nastrojom panować nad sobą i manipulować ludźmi na poziomie emocji.

Takie zestawienie w dużej mierze współgra z sytuacją społeczną Polski¹⁴, odbijając jak w lustrze walkę dwóch postaci ówczesnej polskiej sceny politycznej oraz świat, jaki widziany był oczyma społeczeństwa: brak chleba, którego limitacja przyczyniła się do nerwowego pomruku przechodzącego przez tłum, buduje nerwową sytuację związaną z indoktrynacją, manipulujący zamordyczną polityką generał-jakobin, podburzający tłumy robotnik-kordylier, który nawołuje lud do walki, oporu wobec władzy, wskazując na rząd jako na źródło problemów¹⁵.

¹⁴ Anglosascy krytycy chętnie i często wyrażali ogromny podziw dla kunsztu Wajdy, który potrafił tak przekonująco przedstawić konflikt pomiędzy Robespierre'em i Dantonem, że widz odczytywał go w kontekście konfliktów politycznych pomiędzy Jaruzelskim i Wałęsą. Patrz: J. Falkowska, *Głosy z zewnątrz. Recepcja filmów Andrzeja Wajdy w krajach anglojęzycznych*, [w:] *Filmowy świat Andrzeja Wajdy*, E. Nurczyńska-Fidelska, P. Sitarski (red.), Kraków 2000, s. 370.

¹⁵ „Wajda szybko pozbywa się najprostszych skojarzeń, jakie mogłyby przyjść do głowy polskiemu odbiorcy. To nie była alegoria, oświadczał w kółko francuskim reporterom. »Niech jedna rzecz będzie jasna«, mówił „Le Monde”, »Danton to nie Lech Wałęsa, a Robespierre to

Tutaj jednak pojawia się rozdźwięk. Darnton wskazuje, że ta paralela jest tutaj w mniejszym stopniu istotna. Wskazywać ma na to również wypowiedź Wajdy, który w późniejszych artykułach uwagę ogniskuje nie w kierunku postaci, ale w kierunku procesu. Rzecz jest o rewolucji, o przewrocie i jego naturze, w tym wypadku trojkiej (bo między dwoma gigantami a ludem), ambiwalentnej i niewspółmiernej. Jeśli bowiem przesuniemy akcenty z francuskich rewolucjonistów na polskich polityków, to szybko okaże się, że któryś z nich musi być lepszy lub gorszy, a najprościej jest ocenić ich po czynach.

Dramat Przybyszewskiej dosadnie pokazuje przywary Dantona i Robespierre'a. W jej komentarzach wady charakterologiczne są najmniejszym problemem bohaterów. Obaj bowiem mają wystarczająco dużą ilość przestępstw politycznych na koncie, aby bezproblemowo ich znienawidzić, zwłaszcza Dantona. W wypadku Maxime'a zarzuty wydają się wynikać z tych samych cech, jakie autorka paradoksalnie uwielbia i które jej imponują, takie jak zdecydowanie, rządy silnej ręki, determinacja, bezkompromisowość i lodowate wyrachowanie.

W Wajdowskiej aranżacji „błędy młodości” odchodzą w niepamięć. Bohaterowie są sądzeni tylko wobec tego, co sobą reprezentują bezpośrednio na ekranie. Wajda zdawał sobie sprawę, że takie przedstawienie postaci rodzić może rozmaite skojarzenia, łącznie z generałowo-robotniczym. W tym kontekście zatem wszelkie zarzuty dotyczące korupcji czy niejasnych machinacji na tle finansowym Dantona zostałyby szybko wykorzystane i podniesione do stawianych już w owym czasie Wałęsie zarzutów o sprzeniewierzenie środków Solidarności, co dodatkowo wobec porażki Dantona w walce z rządem i końcowej jego dekapitacji złożyłoby się na obraz wyjątkowo przychylny rządowej retoryce.

TWÓRCZA ROLA KŁAMSTWA

Jak już wspomniałem, sztuka Przybyszewskiej napisana została jako kronika i jako taka stanowić miała historyczny zapis wydarzeń. Co jednak

nie Jaruzelski«, »Jeśli chcecie znaleźć historyczne analogie, musicie szukać ich w zupełnie innym okresie«, powiedział „Le Matin”. »Te dwa lata Solidarności nie były rewolucją, a w każdym razie nie taką samą jak Francuska Rewolucja.«

To prawda, można było tworzyć paralele pomiędzy parą politycznych rywali. Pedantyzm Robespierre'a i nieugięty dogmatyzm mogą przywoływać wizerunek zdyscyplinowanego polskiego generała, zaś bardziej przyziemna i wylewna serdeczność sugerują osobowość bohatera Gdańskiej Stoczni. Jednak Wajda wzbrania się przed popadnięciem w prosty schemat – aparatczyk przeciwko człowiekowi ludu – przywołując wiele inkryminujących Dantona dowodów”. R. Darnton, op. cit.

zrobić z filmem, który w jawny sposób przekłamuje rzeczywistość i w swoim komunikacie ukazuje sytuacje, jakie nie miały miejsca w historii? Wajda celowo zmienia kilka scen, dając do zrozumienia, że niekoniecznie historyczność ma tutaj znaczenie. To co istotne dzieje się w innym miejscu.

Takie oczywistości dzieją się na naszych oczach kilkakrotnie. Po raz pierwszy, gdy chłopiec recytuje w czasie kąpieli *Deklarację Praw Człowieka i Obywatela*, przekręcając niektóre jej paragrafy (o ile w pierwszej scenie kończy się to karzącym uderzeniem w dłoń, o tyle w ostatniej scenie rozbrzmiewa już niezwyfikowane przez kogokolwiek). Drugą sceną pozostaje zniszczenie drukarni „Le Vieux Cordelier”, którą przetrzebiono, zaś materiały propagandowe zarekwirowano. Operację przeprowadzono na rozkaz Robespierre’a. Trzecią jest scena, w której Robespierre, pozując do malunku w pracowni Davida, nakazuje wykreślenie z obrazu Fabre’a d’Eglantine’a, który przestał pasować do kształtu historii¹⁶.

Trudno mi wobec powyższych przykładów nie przywołać ironicznego sposobu prowadzenia narracji, jakie Hayden White stworzył w swojej *Meta-history*¹⁷. Opisuje on ironiczny sposób pisania (tu byłoby: kręcenia) jako ten, który przystoi ludziom demaskującym inne sposoby prowadzenia narracji bądź związane z nimi nadużycia. Wajda zdaje się traktować widza nie tyle jako znawcę historii, ale człowieka potrafiącego czytać między wersami. Tam bowiem, gdzie pojawia się historyczne nadużycie, wyrazistość sceny mówi za nią samą. Nie chodzi o to, czy rzeczywiście jakobin przyczynił się do zniszczenia drukarni, czy poszczególne zwroty deklaracji zgadzają się z rzeczywistością. Rzecz dotyczy raczej kontroli myśli oraz wolności słowa, której zabroniono tu dla bezpieczeństwa rządu. Sytuacja nad wyraz czytelna wobec drugiego obiegu czy też manipulowania ludźmi za pośrednictwem preparowania historii.

Wajdowski pomysł wydaje się zmierzać w kierunku zdemaskowania nie tyle konkretnych wydarzeń, ale terroru i opresji, może nawet nie po to,

¹⁶ „Blisko początku filmu, mały chłopiec, ucieleśnienie niewinności, stoi nagi w wannie, próbując recytować *Deklarację Praw Człowieka i Obywatela*, podczas gdy jego starsza siostra obmywa go. Za każdym razem, kiedy zapomina on słów, wyciąga dłoń, w którą zostaje za karę uderzony. Siostra nie tyle go myje, co robi pranie mózgu, aby wkupić się w łaski dystyngowanego lokatora zamieszkującego dom jej ojca, Obywatela Robespierre’a. Zaraz potem. Robespierre’a nasyła zbirów z tajnej policji, aby zdemolowali sklep, w którym Camille Desmoulins drukował „Le Vieux Cordelier”, dziennik popularyzujący próby walki z terrorem prowadzonej przez Dantonistów. Koncentrując się na bólu odczuwanym przez dziecko, kamera z wielką skrupulatnością ukazuje kolejne szczegóły niszczenia pras. Żaden z tych dwóch epizodów nigdy się nie wydarzył – i o ile wiadomo w sztuce Przybyszewskiej również. Jednak polski widz nie musi wiedzieć, że Wajda wymyślił je, aby użyć ich jako komentarza do kontroli myśli.” R. Darnton, op. cit.

¹⁷ Skojarzenie takie ma swoje uzasadnienie tak długo, jak wystrzegać się będziemy inklinacji psychoanalitycznych.

by się z nimi rozliczać, co raczej od nich uwolnić. Skoro można kłamać, by ludzi oszukiwać, to może trzeba użyć kolejnego kłamstwa, żeby ich obudzić i przywrócić czujność (czujność, a nie prawdę)¹⁸. Może Fabre d'Eglantine był złym człowiekiem (a historycy rzadko kiedy przyrównują go do anioła), ale zasłużył na to, by znajdować się na cenzurowanym obrazie. Nie ma go jednak dlatego, że w „międzyczasie” jego sytuacja polityczna uległa zmianie, powodując jego przejście do obozu skonfliktowanego z Robespierre'em.

W jednym z wywiadów Wajda miał powiedzieć, że to co ciekawe w historii, to nie tyle jej przeżywanie i epatowanie nią, ile raczej specyficzna gra pozwalająca wziąć górę nie tyle sentymentom, co wyostrzonemu rozumowi, który ten romantyzm wykorzystuje do celów krytycznych. Takim pierwszym produktem był *Człowiek z żelaza*, który nakręcony jako ironia staje się „dokumentem”¹⁹. Czy z Dantonem nie będzie zatem podobnie? Dwa ograne wydarzenia Wielka Rewolucja i *Sprawa Dantona*, ale przecież, choć inspiracja jest tak bezpośrednia, to twór pozostaje zupełnie inny.

TYMCZASEM WE FRANCJI...

Dystrybutor zrobił naprawdę wiele, aby *Danton* stał się hitem we Francji. Wajdę gloryfikowano, Solidarność chwyciła widzów za serce i choć społeczeństwu film przypadł do gustu, to wieńczące pokaz światło kinowej sali zastało lewą stronę francuskiej sceny politycznej co najmniej zmieszaną. Trudne relacje pomiędzy partią komunistyczną i nowo obraną socjalistyczną przyczyniły się do postawienia pytania o to, kto i jak powinien reprezentować tradycję Rewolucji w kraju. Komuniści krzyczyli o kontrrewolucji, zaś socjaliści upierali się, że w wizerunku przewrotu wypaczono wszystko, co piękne. Ostatecznie na łamach „Le Monde” padły słowa „Historia Wajdy nie jest naszą”.

Współczesna historia Francji, to historia lewicy i tryumfu świeckiej edukacji, która przez wiek XIX bazowała na nazwiskach takich jak Michelet, Jaurès, Mathiez, Lefebvre, którzy starali się wychować uczniów francuskich szkół na obywateli, rozpoczynając ich edukację od małych elementarzy „Petit Lavisse”, z biegiem lat systematycznie zmierzając do „momentu”, kiedy pomiędzy szesnastym a osiemnastym rokiem życia uczeń sumiennie dzień po dniu analizował rewolucję od jej zarania aż do zmierzchu. Uczyc można się na różne sposoby, dopóki wniosek jest właściwy: w roku Terroru

¹⁸ A. Wajda, *Moje spotkania z historią*, [w:] *Wajda mówi o sobie. Wywiady i teksty*, (red.) W. Wertenstein, Kraków 2000.

¹⁹ J. Orr, *Na rozdrożu. Ironia i sprzeciw w filmach Andrzeja Wajdy*, [w:] *Filmowy świat* (red.) E. Nurczyńska, E. Fidelska, P. Sitarski, op. cit.

republikańska Francja stanęła przeciw sprzymierzonym siłom feudalnej Europy i pokonała je²⁰.

Dzięki aktywności Alphonsa Aularda kluczową postacią rewolucyjnych wydarzeń był właśnie Danton. Nie ten, który pozwolił na masakrę na Polach Marsowych, ale ten, który bronił Francji przed zewnętrznymi mocarstwami. Dopiero uczeń i sukcesor Aularda, Albert Mathiez obrócił się przeciw wizji swego mentora, zastępując Dantona Robespierre'em sprzymierzającym się z ludem. Wizja ta bardzo dobrze komponowała się z leninizmem i bardzo szybko (również dzięki działalności Lefebvre'a, Soboula i innych historyków) przyczyniła się do stworzenia ortodoksyjnej wersji Francuskiej Rewolucji.

Trudno jest oceniać „kto jest lepszy” i jak dokładnie należy rozstrzygać zarzuty o rzekome łapówkarstwo Dantona. Faktem jednak pozostaje, że 10 sierpnia 1792 to Danton na czele ludu obala monarchię, stając się jednocześnie symbolem i ucieleśnieniem przewrotu, czym zasłużył sobie nie tylko na pamięć historyków, ale również na komemorację w nazwach ulic i innych miejsc²¹. Robespierre raczej nigdy nie będzie w stanie mu dorównać, choć może nie do końca życzyliby sobie tego francuscy komuniści lat 80.

Lewicowy spór pokazuje, jak mityczną wręcz siłą po czasy współczesne pozostaje Rewolucja Francuska. Kontrolować ją oznacza kontrolować źródło francuskiej polityki lewicowej, która mimo dwustuletniego dystansu, ciągle operuje definicjami wywodzącymi się z przewrotu 1789, pozwalającymi wypowiadać się jej w „imieniu ludu”. Kiedy w r. 1983 *Danton* wszedł do kin, natrafił na specyficzny moment w polityce Francji. Rząd przyjmował właśnie wytyczne, które w swoim kształcie bardziej zbliżyły go do Raymonda Barre i Margaret Thatcher niż do programu świeżo obranego Mitterranda. Nie bardzo wiedząc, co uczynić, socjaliści chwytały się więc różnych trików, w tym ostrej krytyki filmowej, wychodzącej poniekąd z ramienia bezpośrednich dziedziców tradycji rewolucyjnych. Jeśli bowiem nie lewica, to kto mógłby wiedzieć, jak powinna wyglądać Rewolucja?

²⁰ „Jakkolwiek źródła się różnią, przesłanie pozostaje takie samo: w roku Terroru, republikańska Francja przeciwstawiła się sprzymierzonym siłom Feudalnej Europy i pokonała je”. R. Darnton, op. cit.

²¹ „»Pomimo dość znacznej roli historycznej odegranej przez Robespierre'a, nie zyskał on zbyt wiele akceptacji jako osobistość we Francji«, tłumaczył „Le Monde” Louis Mermaz. »Zauważcie, że nie ma ulicy imienia Robespierre'a w Paryżu.« I jakby w odpowiedzi, wykładając stanowisko komunistów Jean Marcenac wypowiedział się przed „L'Humanité”: »Żyję w Saint-Denis, jedynym mieście, w którym stoi pomnik Robespierre'a... zakupię trzy czerwone róże i położę u jego stóp, na Placu Robespierre'a. To jest moja ścieżka. To zawsze była moja ścieżka. Wajda zgubił swoją drogę.«”. R. Darnton, op. cit.

Pojawiły się więc zarzuty o wyjęcie jej obrazu z kontekstu historycznego, a przez to zubożenie i przekłamanie. Zabrakło tu kampanii politycznych oraz mas i przewrotów, jakie dokonały się za sprawą ludu, a nie dwóch gigantów. Drobiazgowość krytyki ocierała się wręcz o absurdy (czy naprawdę Danton i Robespierre mogli pozwolić, by mówiono do nich Maxime i Georges, czy Saint-Just, ponury „anioł śmierci” mógł stracić nad sobą panowanie i cisnąć kapelusz w ogień itp.)²². Jak pisze Darnton, socjaliści lubią być postrzegani jako skrupulatni intelektualiści. Znamienne więc, że w wywiadach Mitterrand wspomina, że na jego nocnym stoliku spoczywa egzemplarz Micheleta, zaś na stanowisko *attaché culturel* obrany został historyk rewolucji, Claude Manceron (jego zadaniem było przygotowanie obchodów dwustulecia rewolucji, które również stanowić miało argument do zwycięstwa w wyborach 1988).

Ta interesująca intelektualna rozgrywka została pociągnięta również przez Jacka Langa, który przypatrując się sytuacji we Francji postanowił wstrząsnąć ospałym środowiskiem, dostarczając mu skandalu. Zrobił to w momencie, kiedy został ministrem kultury, przyczyniając się do dofinansowania polskiej produkcji pt. *Danton*. Znamienne, że choć przyczynek do dyskusji się pojawił, to na wierzch wypłynęły również inne zagadnienia. Polityka to jedno, ale co zrobić wobec zmian, jakie w międzyczasie zaszły w humanistyce? Co zrobić, kiedy fakty rozmyły się w dyskursy, prawda w relacje i gry układów sił, zaś polityka przemieniła się w społeczne praktyki i mentalności? (zwłaszcza kiedy Francois Furet występuje jako główny oskarżyciel, wytaczając działa przeciw epigonom Mathieza, oskarżając ich o popularyzację stalinizmu?²³).

Gdy emocje oraz kurz na poboju opadły, nagle okazało się, że dzieci nie muszą się już martwić o ciężką i chronologicznie „zakuwaną” historię. W wyniku reform politycznych została ona zastąpiona naukami

²² „Te szczegóły uraziły krytyków nie dlatego, że ukazano je niedokładnie, ale dlatego, że spowodowały, że przywódcy Rewolucji wyglądali bardziej familiarnie i mniej heroicznie niż ich wizerunki z książek historycznych. Billaud-Varenne był zbyt nieogolony, Desmoulin za słaby, Danton za pijany. Wizerunek Robespierre’a kształtowany przez Wojciecha Pszoniaka, jako człowieka zimnego, neurotycznego i nieludzkiego, wydawał się szczególnie obraźliwy, ponieważ Robespierre stanowił swoisty papierek lakmusowy ortodoksji w interpretacjach Rewolucji. Równie ważny jest fakt, że był on modelem współczesnego intelektualisty. Był personifikacją zaangażowania. Człowiekiem łączącym teorie z praktyką, budującym partyjne fronty i projektującym strategię w interesie mas.” R. Darnton op. cit.

²³ Ciekawe jest to, że o ile Furet wydaje się tworzyć myśl podporządkowaną bardzo nowoczesnej refleksji, traktującej politykę jako grę sił (czyli de facto na sposób Foucaultiański), to przy całej swej pozytywnej krytyce wobec filmu *Danton*, traktuje go jako polemikę ze stalinizmem, co naraża Fureta na zarzut „przejęcia filmu” na potrzeby własnych idei.

społecznymi (*sciences humaines*). Jak powie Darnton „Silni w dyskursie, słabi w zdarzeniach, nie potrafią odróżnić już Robespierre’a od Dantona”²⁴.

Po wszystkich tych debatach, jedyne co pozostało naprawdę pewne, to zdemaskowanie mitycznego i anachronicznego spojrzenia na to, jak powinna wyglądać historia. W efekcie nie tylko historycy wyszli z ukrycia, nie tylko politycy zdemaskowali swoją niewiedzę, ale również zaczęto planować kolejne zmiany zainspirowane... lekturą Micheleta. Może zatem naprawdę trzeba było ustalić sprawy jasno, a historycznych bohaterów zaseregować w odpowiednie „szufladki”?

„Z debaty o *Dantonie* jedno wydaje się jasne: fakty nie mówią za siebie. Film można oglądać na wiele różnych sposobów. Nie był on tym samym w Warszawie co w Paryżu. Jego zdolność do wytwarzania dwuznaczności sugeruje, że znaczenie jest kształtowane przez kontekst, a istotność Rewolucji Francuskiej pozostanie niewyczerpana. Ta debata może przypominać walkę z cieniem, ale w tym cieniu pozostało jeszcze wiele życia.”²⁵

BIBLIOGRAFIA

- Danton* 1983 Wajda. *Filmy*, Warszawa 2000
- Darnton R. (1984), *Danton and Double-Entendre*, „The New York Review of Books”, nr 2 [online] za: <http://www.nybooks.com/articles/5941?email> (dostęp 27 I 2012)
- Falkowska J. (2000), *Głosy z zewnątrz. Recepcja filmów Andrzeja Wajdy w krajach anglojęzycznych*, [w:] *Filmowy świat Andrzeja Wajdy*, red. E. Nurczyńska-Fidelska, P. Sitarski, Kraków
- Fik M. (1977), *Za co kochamy Przybyszewską*, [w:] *Sezony teatralne. Szkice*, red. M. Fik, Warszawa
- Janion M. (1989), *Znajdźcie ten punkt, gdzie zaczął się błąd*, „Kino”, nr 10
- Krassowski J. (2001), *Postowie*, [w:] S. Przybyszewska, *Dramaty*, Gdańsk
- Nurczyńska-Fidelska E. (1998), *Polska klasyka literacka według Andrzeja Wajdy*, Katowice
- Orr J. (2000), *Na rozdrożu. Ironia i sprzeciw w filmach Andrzeja Wajdy*, [w:] *Filmowy świat Andrzeja Wajdy*, red. E. Nurczyńska-Fidelska, P. Sitarski, Kraków
- Przybyszewska S. (2003), *Sprawa Dantona*, Kraków
- Wajda mówi o sobie. Wywiady i teksty* (2000), red. W. Wertenstein, Kraków

²⁴ „Silni w dyskursie, słabi w faktografii, nie potrafią już odróżnić Robespierre’a od Dantona”. R. Darnton, op. cit.

²⁵ R. Darnton, op. cit.