

Krystyna Latawiec  
Kraków

## Przedstawienia teatru telewizji (*Skowronek* i *Świętoszek*) w politycznej ramie 1966-1970

Sztuki z repertuaru dramaturgii obcej, drukowane po przełomie październikowym 1956 roku w „Dialogu” i grane na scenach teatrów, również w teatrze telewizyjnym, spotykały się z żywym zainteresowaniem publiczności po okresie ścisłego stalinowskiego postu. Jednak krytyka miała pewien kłopot z mówieniem o nich, gdyż brakowało języka, w którym można by je opisać, znajdując dla nich polski kontekst interpretacyjny<sup>1</sup>. Stosunkowo szybko przyswojono język modnego wówczas egzystencjalizmu z tego powodu, jak mi się wydaje, że operował on pojęciami na tyle ogólnymi, że można je było stosować na różne okazje, omijając przy tym współczesny konkret polityczny. Ponadto rozpoznanie kondycji ludzkiej w kategoriach egzystencji skierowanej „ku śmierci” zatraćło nierzadko o filozoficzny banał, zwłaszcza w wykonaniu Jean-Paul Sartre’a. Jego uprzywilejowana pozycja wynikała jednak z przekonań wyraźnie sprofilowanych w kierunku lewicowym. Trudniej rzecz przedstawiała się z „absurdystami”, których pesymizm konweniował wprawdzie z obowiązującą w Polsce wykładnią zachodniego kryzysu jako burżuazyjnej dekadencji, ale nowoczesna forma sztuk natrafiała na niezrozumienie czy nawet niechęć motywowaną brakiem podobnego doświadczenia samoistnego rozpadu pojęć metafizycznych. Z rodzimych krytyków pouczających „kochanego pana Ionesco” ironizował Stefan Kisielewski, który zauważył, że szukają oni zbyt łatwych analogii między jego absurdem natury egzystencjalnej a dość trywialnymi w istocie absurdami realnego socjalizmu, wmawiając mu przy tym „kompleks niższości”<sup>2</sup>, jak się można domyślać, względem Wschodu.

Jeszcze inną grupę dramatów z francuskiej klasyki, tej dawnej i bliższej, stanowiły realizację Moliera i Jeana Anouilha, przywołane w niniejszym szkicu i zestawione w politycznej ramie obejmującej czas przed i po 1968 roku. Obie uznaję za niosące przekaz nadbudowany interpretacją wykonawczą ponad sens wyłącznie historycznoliteracki.

---

<sup>1</sup>Zob. E. Kalemba-Kasprzak, *Recenzje teatralne okresu przełomu październikowego wobec teatru współczesnego*, w: *Polska krytyka teatralna lat 1944-1980. Zbliżenia*, pod red. E. Udalskiej, Katowice 1986, s. 93-95.

<sup>2</sup>S. Kisielewski, *Gdzie ukrywa się pan Ionesco?*, [w:] tegoż, *100 razy głową w ściany. Felietony z lat 1945-1971*, Warszawa 1996, s. 407.

Aktualizowane w konkretnym miejscu i czasie, w realiach ówczesnej polskiej geopolityki, mogą być czytane jako zapośredniczony w znakach teatralnych komentarz do napięć pomiędzy ośrodkami władzy (*Skowronek*), jak też głos w sprawie trudnych relacji między artystą a polityką (*Świętoszek*). Przyjmuję zatem, że pokazane na forum telewizji publicznej sztuki były wyrazem poszukiwań przez ludzi teatru języka porozumienia z odbiorcą poza sztywną nowomową, nierzadko agresywną, na jaką natrafiamy w trakcie lektury wypowiedzi ówczesnych publicystów. W tamtych realiach artyści chętnie posługiwali się aluzją czy historycznym kostiumem, aby przemyścić treści polityczne, choć nie w tym znaczeniu, jakie słowo temu nadała oficjalna propaganda, sprowadzając je do jednej dyktowanej odgórnie semantycznej monofonii. W teatralnej ekspresji polityczne znaczyło żywo obchodzące uczestników społecznej gry, nawet jeśli miała ona tak mocno jednokierunkowy przebieg jak w czasach PRL. Wystawianie francuskich klasyków oddalało też podejrzenie o „mieszanie się w bieżące sprawy polityczne”, gdyż byli to dramatopisarze z kręgu literatury obcej, więc na pozór neutralnej wobec frakcyjnych rozgrywek w Polsce późnych lat sześćdziesiątych.

Po sztuki Anouilha teatr sięgał chętnie, czego dowodem liczne ich realizacje, począwszy od roku 1956 po końcówkę lat 60. Recenzencka opinia o Francuzie nie była jednoznacznie pozytywna. Marta Fik, pisząc o warszawskiej realizacji *Becketta...* (Teatr Powszechny, reż. Jan Maciejowski) w listopadzie 1969 roku, w dość mocnych słowach podsumowała jego twórczość, w której „banał ściga banał”, dialog obfituje w pensjonarskie „złote myśli”, słowem: „Pseudolekkość, pseudowdzięk, pseudoproblemy. I pseudofilozofia, czy raczej umiejętność przystępnej trawestacji modnych intelektualnych i polityczno-społecznych teorii na użytek leniwej publiczności”<sup>3</sup>. Krytyczka dodaje, że w dramaturgii tej gustowały w latach 60. „głównie młode studentki polonistyki”. W tymże numerze „Teatru” (1970/3) Jerzy Niesiołowski czyta propozycję teatru politycznego Anouilha przez analogię do egzystencjalizmu Sartre’a<sup>4</sup>, komentując, że nie było to nazbyt głębokie nawiązanie. Można domniemywać, że powaga, z jaką Sartre czy Camus traktowali mechanikę opresji bardziej odpowiadała polskiej krytyce niż francuski esprit autora *Skowronka*.

Dramat został napisany i wystawiony w Theatre Montparnasse w roku paryskiej premiery *Czekając na Godota* (1953). Po polsku opublikowany w „Dialogu” trzy lata później, w tymże roku 1956 wystawiony (Sala Kongresowa, reż. Czesław Szpakowicz)<sup>5</sup>. Kolejne realizacje były w Szczecinie (57), Częstochowie (59), Łodzi (60), Nowej Hucie w 1966 i

<sup>3</sup> M. Fik, „Beckett albo honor reżyserii”, „Teatr” 1970, nr 3, s.13-14.

<sup>4</sup> J. Niesiołowski, *Anouilh – Szekspir – Anouilh*, „Teatr” 1970, nr 3, s. 14-15.

<sup>5</sup> Utrwalony przez PKF fragment tego widowiska wskazuje na hieratyczny styl wykonania, zwłaszcza że akcentuje udział sądu kościelnego i władzę inkwizytora.

tegoż roku 5 grudnia emisja w teatrze telewizji w reżyserii Jerzego Antczaka. Potem na prawie 30 lat *Skowronek* znika z polskich teatrów. Zatem przedstawienie telewizyjne, o którym będzie tu mowa, jest ostatnim przed tą przerwą, zamyka więc pewien etap w recepcji sztuki. Po 1968 roku uschematyzowany obraz historii zdaje się nużyć statycznym ujęciem racji politycznych, a nawet wywołuje zniecierpliwienie, jak w przypadku cytowanej wyżej Marty Fik. Nadto retoryka Anouilha zaczyna razić, gdy wrażliwość na słowo w teatrze jest już ukształtowana przez ascetyczny język Becketta czy konwersacyjny frazes w wykonaniu postaci Ionesco. Tymczasem w sztuce o Joannie d'Arc dialogi brzmią jednak podniosłe z uwagi na rangę tematu, a dowcipem zaprawione sceny z ojcem czy królem nie zakłócają w sposób istotny nastroju, są rodzajem zabawnych intermediiów, dzięki którym widz może nieco odetchnąć od ciemnych spraw polityki.

Od 1964 roku widowiska telewizyjne rejestrowane były na taśmie filmowej, dzięki czemu wyemitowany w grudniu 1966 *Skowronek* w reżyserii Jerzego Antczaka jest i dziś do obejrzenia ([www.youtube.com](http://www.youtube.com)), co pozwala skonfrontować jego przekaz z ówczesnym kontekstem politycznym. Inspirowana *Historią Francji* Jules'a Michelet'a sztuka to rodzaj traktatu o mechanice władzy, tyle że podanego w atrakcyjnej formie teatru w teatrze. I choć konflikt zarysowano tu wyraźnie, to nie sposób przypisać mu podłoża preferowanego przez dialektycznych materialistów. Nie wydaje mi się też, aby była to sztuka z tezą, choć klarowność rozłożenia racji politycznych na taką interpretację może naprowadzać. Anouilha bardziej jednak interesowała osobowość ludzi uczestniczących w politycznej grze niż sam abstrakt procesów dziejowych. Wydarzenia historyczne są bowiem pochodną tego, jak rozłoży się układ sił między aktorami na politycznej scenie, kto zyska przewagę w dyskusji, kto przekona arbitrów pojedynku na słowa, w tym wypadku są nimi widzowie inscenizowanego życia Joanny. I nie ma tu większego znaczenia, że znamy rezultat historii z udziałem Joanny d'Arc, gdyż ciekawi nas to, jak „robi się politykę”, co wpływa istotnie na jej przebieg, a co podlega marginalizacji. Nie szlachetność intencji przesądza o jej biegu, przynajmniej doraźnie, ale rywalizacja między kilkoma ośrodkami decyzyjnymi, którymi są: kościół i władza królewska w kręgu francuskim, Burgundczycy sprzyjający Anglikom ze względu na własny interes, a w osobie hrabiego Warwicka czynnik zewnętrzny. Poza nimi jest jeszcze siła militarna bądź jej brak oraz brany pod uwagę lud, raz porwany entuzjazmem dla Joanny, innym razem jako motłoch oczekujący na widowisko spalania jej na stosie. Demos i ochlos, gdy zastosować greckie rozróżnienie na lud sprawiedliwy i tłum powodowany mrocznymi afektami.

Aktorzy telewizyjnego *Skowronka* wchodzą na scenę z naszej strony, najpierw widzimy ich plecy, potem twarze. To znaczy, że spośród nas wyłaniają się uczestnicy teatru politycznego, to my jesteśmy widownią w inscenizowanym na sceniczną modłę procesie Joanny. Sam fakt, że taki proces się odbywa i to na oczach widzów, niesie istotny przekaz – dyskusja jest możliwa, tyle że obramowana ograniczeniami instytucjonalnymi<sup>6</sup>. Mechanika polityki, podana wprost, choć w historycznym kostiumie z dziejów średniowiecznej Francji, nie pozostawia złudzeń, że idealizm przegrywa z pragmatyzmem. W aktualizującym życie bohaterki „teraz” dziewczyna owładnięta „głosami” nie z tego świata przegra, ale przyszłość jej przyzna rację, a nie chłodnym kalkulatorom władzy. Kończące sztukę Anouilha finalne tableau, czyli królewska koronacja to zarazem gloryfikacja dziewczyny, podniesienie jej do rangi ikony wolności. Tym samym dowartościowany zostaje czynnik symboliczny w historii, czego uczestnicy procesu są poniekąd świadomi, najbardziej hrabia Warwick, który nazwie ją skowronkiem śpiewającym nad Francją, tym co w jej dziejach najlepsze, czyli pragnieniem wolności. Ciekawe, że tak jasne rozpoznanie sytuacji jest udziałem Anglika, czyli siły zewnętrznej względem wewnętrznych francuskich spraw.

W teatrze telewizyjnym lat 60. mocno wybrzmiewało słowo i to w nim widziałabym przekaz korespondujący z ówczesnym głodem czystego języka. „Powiedz prawdę, do tego służysz” – cytatem z poety nowofalowego zatytułował Tadeusz Nyczek jeden z rozdziałów antologii poświęconej tej formacji (*Określona epoka*, Kraków 1994). Wezwanie poetów do mówienia prawdy było formułowane otwarcie jako wyraz niezgody na komunistyczną nowomowę, która słowo „prawda” znieprawiała. Wystarczy przypomnieć, że organ prasowy komunistycznej partii ZSRR nosił tę nazwę, a był przecież najdonioślej brzmiącą tubą kłamliwej propagandy. Wracając do *Skowronka* Anouilha w reżyserii Jerzego Antczaka, głównego w tamtych latach reżysera spektakli telewizyjnych, to trudno dopatrywać się w przedstawieniu elementów kontestatorskich, niemniej jednak sam wybór sztuki o wydźwięku zdecydowanie politycznym świadczy o potrzebie komentowania mechanizmów władzy. I nie chodzi tutaj o abstrakt uniwersalnie pojętej polityki, ale o to, jak sytuacja społeczna narzuca jednostce konwencję zachowania, jak mocno jej rola jest określona przez pozycję w aktualnym układzie sił. Wspomniany już Warwick jest tego najlepszym przykładem – najchętniej uznałby w Joannie wyjątkową osobowość, ale ogranicza go rola Anglika, który

---

<sup>6</sup> K. Modzelewski i J. Kuroń, autorzy *Listu do Partii* też mieli w 1965 rozprawę, która toczyła się wprawdzie przy drzwiach zamkniętych, ale przed salą w sądzie zgromadziła się młodzież śpiewająca międzynarodówkę i okazująca aresztowanym solidarność. Również postępowanie dyscyplinarne przeciwko studentom UW, popierającym skazanych, „nie miało w sobie nic z sądu kapturowego. Oskarżeni mogli się wypowiadać i bronić. Ich interesy reprezentowali też występujący w ich obronie wybitni naukowcy pracujący na uniwersytecie” – pisze J. Eisler, *Polski rok 1968*, Warszawa 2006, s. 77. Władze partyjne Warszawy odebrały to jako porażkę.

zaprowadza ład w niestabilnym królestwie Francji pod rządami słabego króla. Nie chce śmierci dziewczyny, a jedynie zdezawuowania jej idei, tyle tylko, że bez wyroku skazującego te idee pozostaną żywe, bo są tożsame z bohaterką.

Dramat z historii średniowiecznej Francji był stosunkowo bezpieczny do realizacji, zawsze można go było opisać w kategoriach „ogólnoludzkich mechanizmów władzy”. Zresztą na tego typu frazę powoływano się w publicystyce, żeby uzasadnić potrzebę wystawiania literatury obcej. Ponadto temat „sądu kościelnego” z mocno zaakcentowaną rolą Inkwizytora w wykonaniu Edmunda Fettinga w 1966 roku niewątpliwie korespondował z rywalizacją państwo – kościół w obchodach 1000-lecia chrztu Polski czy też polskiej państwowości, nawet w nazywaniu tego wydarzenia była wyraźna różnica. Fetting zagrał twarzą znieruchomiałą niczym maska, obojętną na emocje, w tym i na chrześcijańskie miłosierdzie, które jako rzecznik kościoła bez wahania poświęca na rzecz wierności instytucji. Jego zadaniem jest nakłonić Joannę do powiedzenia idei „tak”, jako że „nie” to przejaw wolności indywidualnej, nie dającej się ująć w karby dyscypliny poddanej prawu hierarchii. Warto przypomnieć, że na jesieni 1966 roku, po wyrzuceniu z partii Leszka Kołakowskiego, przesłuchiwanymi przez komunistycznych urzędników pisarze, którzy ośmielili się wziąć w obronę filozofa, byli nakłaniani do podpisywania oświadczeń, co przypomina, przynajmniej formalnie, dawne akty wyrzeczenia się własnych przekonań.

Jako chłodny intelektualista Inkwizytor w wykonaniu Fettinga nie ufa ludziom, może nawet boi się ich emocjonalności, dlatego polega wyłącznie na porządku instytucjonalnym, dla którego poświęca ład religijny. Sprawowany przez siebie urząd łączy ze strategią politycznego postępowania obliczoną na koncentrację władzy w rekach ścisłej doktrynalnej elity. Prymat idei nad człowiekiem nie pozwala mu przyznać racji niepokornej jednostce, nawet jeśli ta ewidentnie działa nie dla zaspokojenia swej ambicji, ale z czystego porywu szlachetnych uczuć. Właśnie ta motywacja jest podejrzana jako powodowana demoniczną siłą. Inkwizytor zrozumiałby bez problemu powód natury ambicjonalnej, ale pragnienie wolności skierowane przeciw strukturalnej hierarchii jest mu z gruntu obce.

Metaforyka kościelna, zwłaszcza ta związana z inkwizycją, była bardzo nośna w literaturze polskiej po październikowej odwilży. Traktowana instrumentalnie miała za zadanie aktualizować problematykę polityczną, tyle że w sposób mocno zawoalowany. Pokpiwał z tej moralistycznej koniunktury Stanisław Dygat: „Nasi moralisci ukazują nadzwyczajne, królewskie problemy moralne ludzi przeciętnych, którym nie podlega nikt, a które najwyżej

dyskutuje się w różnorodnych kołach porażonych niedowładem myślowym intelektualistów<sup>7</sup>. Jeśli za metaforą kryła się czarno-biała oczywistość, to istotnie mogła nużyć rezonerstwem, pozostając na poziomie rozważań o ogólnie pojętych mechanizmach władzy, podczas gdy o sprawach bieżących należało w najlepszym wypadku milczeć, żeby nie wpaść w werbalny truizm publicystyki. Dodam, że i krąg tzw. komandosów, aktywny w połowie lat 60. pozostawał obojętny na religię, gdyż była to młodzież z domów laickich i lewicowych w duchu tradycyjnego socjalizmu. Dopiero po 1968 roku nastąpiło ich otwarcie na katolickie pisma, jak „Tygodnik Powszechny” czy „Więź”. Odnajdywali tam język inny zarówno od tego oficjalnej propagandy, jak i od własnego, który choć krytyczny wobec zbiurokratyzowanego systemu sprawowania rządów przez partyjnych decydentów, to jednak operował podobnymi pojęciami, np. sprawiedliwość społeczna, rewolucja, więc lewicową frazeologią.

Zatem temat historyczny, nadto w krytycznym świetle stawiający instytucję kościelną, nie budził zastrzeżeń, wręcz wpisywał się w utartą koleinę laickiego myślenia. W *Skowronku* zróżnicowanie postaw wśród dostojników kościelnych jest jednak spore, więc trudno uznać sztukę za jednoznaczną w ocenie. Instytucja to sztywna struktura, ale już poszczególni jej przedstawiciele są zindywidualizowani. Mamy zatem powściągliwego i raczej przychylnego oskarżonej biskupa Cauchona (Henryk Borowski), pochopnego w sądach i podatnego na diabła lubieżności Promotora (Zdzisław Mrożewski), empatycznego brata Ladevenu (Piotr Pawłowski), który próbuje wspierać Joannę. Podlegają oni jednak instytucji, nad którą nadzór sprawuje pryncypialny Inkwizytor w służbie doktryny, a nie człowieka. Nadto sąd prowadzony jest pod kontrolą angielską w osobie Warwicka, więc możliwości ich osobistego oddziaływanie zostały zredukowane do minimum. Między dwoma ośrodkami władzy – biskupem i politykiem – zachodzi szczególna więź, naznaczona rywalizacją, ale i współpracą. „Bo czymże jest rządzenie światem, jak nie wmawianiem głupcom, że sami wymyślili to, co im narzucamy” – mówi Warwick, kierując te słowa do biskupa.

Ten angielski arystokrata, znakomicie zagrany w przedstawieniu Antczaka przez Stanisława Jasiukiewicza, przygląda się procesowi-maskaradzie z dystansu, komentując poszczególne jego fazy i rzucając od czasu do czasu sentencje odnośnie polityki – starej wypróbowanej formy osiągania celów praktycznych. Bawi się przy tym białą różą eksponując dłonie w ciemnych rękawiczkach. Lubi nawet Francję, mimo że reprezentuje zewnętrzną wobec niej siłę. Angielska władza jest jednak jakimś rozwiązaniem w tym francuskim

---

<sup>7</sup> S. Dygat, *Rozmyślenia przy goleniu*, Warszawa 1966, s. 26.

bałaganie, czyli politycznej dezorganizacji. Działania Joanny zakończone koronacją króla w Reims uznaje wprawdzie za sukces ideowego entuzjazmu, ceni nawet, skoro okazał się skuteczny, jednak takie porywy to tylko chwilowe zakłócenia w polityce przezeń prowadzonej z pozycji tego, który ma za sobą przewagę militarną, sojusz z Burgundczykami i dobry wywiad. Wyrafinowany esteta, elegancki w sposobie bycia džentelmen odbiega zdecydowanie od potocznego wizerunku wroga. Cierpienie w imię ideałów uważa za wulgarne i głupie, więc spalenia dziewczyny chciałby uniknąć, bo stos tylko ją uwzniośli, ale nie zlikwiduje jej idei. A tymczasem polityka to dlań gra interesów i sztuka osiągnięcia celów. Najlepiej przy tym unikać ideowego pryncypializmu, bo utrudnia on porozumienie zainteresowanych stron.

W grze o zakres władzy dość marginalne miejsce zajmuje sam król Karol, gnuśny, pozbawiony ambicji rządzenia, ni to władca ni to histrion. Męczą go powinności państwowe i ci, co chcą, żeby został wielkim królem. Grany przez Ignacego Gogolewskiego Karol ma świadomość swej błazeńskiej roli na historycznej scenie, która ceni wielkość, gdy tymczasem on wybiera zabawę bilboketem (fr. bilboquet, obciążona ołowiem figurka, wańka-wstańka). Deklaruje, że nie ma koncepcji uszczęśliwiania ludzi, a odwaga jest niebezpieczna, przynajmniej w jego czasach. Przypomina Romulusa Durrenmatta (1950), podobnie jak tamten odmawia działania, zdając się biernie na bieg wypadków. Bliski jest *Królowi IV Grochowiaka*, wystawianemu chętnie w latach 1965 (teatr telewizyjny) - 1966 (Wrocław, Warszawa). Kostium historyczny sztuki *Grochowiaka* pozwalał na interpretację zużytej władzy w ówczesnym kontekście politycznym, kiedy już dawno wyblakły odwilżowe nadzieje związane z Gomułą. Zdziecinniały król i usłużni dworacy są już tylko figurami politycznej groteski rozgrywanej w rytmie farsowych przewrotów w stylu Witkacego. W odwróconych znakach romantycznej tradycji wolnościowej zobaczyć można niczym w satyrycznym zwierciadle przenieconą ideologię „buntu”, „rewolucji”, „sprawiedliwości dziejowej”. Maksymalizm politycznych haseł szybko wytracił swą energię i obrócił się w swe przeciwieństwo, czyli trywialność i zgrzebność codziennej egzystencji, gdy grzałka jest pożądanym dobrem konsumpcyjnym.

Król Gogolewskiego w *Skowronku* też robi wrażenie infantylnego, ale to pozór, rodzaj maski przybranej na użytek publiczny, żeby mieć spokój od polityki w czasach niepewnych. Aktor znakomicie pokazał jego dwuznaczność jako histriona. Wywrócone oczy i bezmyślny wyraz twarzy znamionują kapryśnego dzieciaka, natomiast w chwilach refleksji zdolny jest wypowiadać zdania typu: „Władza ludu, jeśli nadejdzie, będzie czasem rzezi i pomyłek”, „Najbardziej rozkapryszony książę okaże się mniej kosztowny niż władza ludu”. Słowa te

brzmia inaczej w kontekście francuskim, inaczej w Polsce późnych lat 60. Anouilh wkłada w usta Karola zapowiedź rewolucji francuskiej, natomiast u nas oficjalną pseudo-legitymizacją powojennych rządów był frazes o ludowej demokracji. Traktowany instrumentalnie, podobnie jak ów zideologizowany lud, łatwy do zmanipulowania w stronę ochłosa, gdy zagrać na jego prymitywnych emocjach, jak to się stało w roku 1968.

Jeszcze jedna znamienita dla ujmowania polityki scena – Karol pokazuje Joannie na przykładzie kart frakcyjność dzielącą uczestników gry. Są to rywalizujące ze sobą obozy (kolory), każdy ma swego króla i nadrzędnego asa. Pytanie o to, kim lub czym jest as to pytanie o zaplecze aksjologiczne władzy. Czy jest nim Bóg, idea religijna bądź polityczna, a może władza nie ma trwałego podłoża etycznego i jest tylko grą interesów pomiędzy konkurującymi ze sobą grupami-klikami. Wówczas pozostaje tylko liczyć na pierwiastek szlachetny w samym człowieku, a cudem okaże się, jak w przypadku Joanny, zdolność do odwagi wbrew praktyce rządzenia sprowadzonej do narzucania siłą porządku. Anouilh wyraźnie wiąże politykę z jej etyczną podstawą, niezależnie od tego, czy będzie ona duchowej czy laickiej natury. Kończy dramat mimo wszystko optymistyczną nutą. Wyjście poza konwencje przypisane postaciom przez pełnione funkcje okazuje się możliwe, choć zdarza się rzadko, jak „wyjście z roli” na teatralnej scenie. Wszak rama „teatru w teatrze”, w którą ujęty jest proces dziewczyny u Anouilha, mocno ogranicza tę możliwość. W życiu społecznym również działa rygor gry, tym bardziej sztywny, im bardziej sformalizowany jest porządek polityczny. Tylko w przypadku wiejskiej dziewczyny, która nie tyle lekceważy zasady konwencjonalizacji, co ich nie zna i nawet nie stara się poznać, możemy mówić o złamaniu społecznego *decorum*. W jej przypadku bycie poza konwencją oznacza również poza konformizmem. A to można odnieść do ówczesnego stanu polskiej świadomości społecznej, poddanej presji zewnętrznej na tyle długo, że oswoiła już stan permanentnego nacisku na to, by żyć w roli, np. robotnika, włóknarki, inteligenta, studenta itp., natomiast zapomnieć o elementarnej potrzebie wolności. Dlatego domaganie się prawa głosu w sprawach publicznych było udziałem nielicznych, gdyż zakrawało na bunt, choć przecież chodziło o minimum jednostkowej autonomii.

Publicystyka około-teatralna późnych lat 60. powołuje się na funkcje społeczne polskiej sceny, jednak często są to frazy opatrzone postulatem „obowiązków wobec widza w kraju socjalistycznym”. „Miesięcznik Literacki” deklarował piórem Stanisława Witolda Balickiego, że to rok 1969 jest przełomowy dla teatru, gdyż ma on zmienić kierunek (wytyczne, jak wtedy mówiono) z elitarystycznego na egalitarny. Powinien zwrócić się ku rodzimej historii, najlepiej „w głąb dziejów piastowskich” z uwagi na konieczność



nieustannego potwierdzania granicy na Odrze i Nysie, jak też formować świadomość narodową, najlepiej ludu, bo ta inteligencka naznaczona jest szlacheckimi przeżytkami<sup>8</sup>. Akcent na społeczny aspekt teatru ma tu wydźwięk czysto ideologiczny, Balicki, w latach 1965-70 wysoki urzędnik w Ministerstwie Kultury i Sztuki, mający swój polityczny udział w „sprawie Dziadów”, wyrażał w rok po niej stanowisko oficjalne. W stylu mocno już nieświeżej frazeologii wzywał do edukacji mas, żeby odwrócić uwagę od indywidualności artystycznej, którą uznawał za przyczynę zejścia teatru na manowce polityki. Przystrojony już wówczas termin „kultura masowa” zmienia znaczenie słowa „masa”, które zaczyna tracić wydźwięk klasowy na rzecz ujęcia kulturowego. Jerzy Adamski transponuje „kulturę masową” na „socjalistyczny model kultury”, nie widząc w tym sprzeczności<sup>9</sup>. W następnej dekadzie komuniści będą szukać porozumienia z masą właśnie na polu kultury popularnej, czego dowodem ekranizacja *Potopu* (1974), większe przyzwolenie na zachodni rock w radiowej „Trójce” (od 1972), wreszcie telewizyjne „studio 2” (od 1974). Polityka kulturalna przyjmuje inną formułę. Zwrot w stronę rozrywki dawał odprężenie od ciśnienia ideologii, ale zarazem odwracał uwagę od problemów, które w końcówce lat 60. ze stłumionych przybrały kształt jawnych za sprawą wewnątrzpartyjnych rozgrywek. Natomiast początek następnej dekady niósł obietnicę odświeżenia atmosfery i zmiany orientacji na bardziej liberalną, co skutkowało kolejnym stłumieniem – sprowadzeniem debaty zainicjowanej *Dziadami* Kazimierza Dejmka do poziomu karcenia przez publicystykę nieodpowiedzialnych artystów. W końcu teatr stracił tylko jedno przedstawienie, jak to cynicznie określano w redakcyjnych wstępniakach, które przybierały charakter środowiskowego „pokajania” za eksces z udziałem romantycznego dramatu.

Tymczasem zapotrzebowanie na politycznie żywy teatr było autentyczne. Prócz cytowanych wyżej deklaratywno-postulatywnych wypowiedzi pojawiały się próby sprobowania politycznego wymiaru realizowanych sztuk. Jan Kłossowicz różnicuje teatr faktu i teatr polityczny, akcentując, że ten pierwszy nie może zastąpić czy być namiastką drugiego. Teatr polityczny winien sięgnąć po wielkie tematy, które metaforycznie przetworzy na scenie otwartej, a nie mieszczańskiej<sup>10</sup>. Ciekawe, że dość często w ówczesnej publicystyce powtarzał się zarzut „małej stabilizacji” analogiczny do mieszczańskiego ograniczenia wyobraźni. Była to zapewne jakaś namiastka krytyki konformizmu społecznego, tyle że pomijająca zupełnie stagnację polityczną, która taki konformizm promowała, nierzadko

---

<sup>8</sup> S. W. Balicki, *Rok 1969*, „Miesięcznik Literacki” 1969, nr 3.

<sup>9</sup> J. Adamski, *Poszukiwania trwają*, „Teatr” 1969, nr 9, s. 18-19.

<sup>10</sup> J. Kłossowicz, *Teatr faktu i teatr polityczny*, „Teatr” 1969, nr 20, s. 21-22.

nagradzała. Wyjątkiem był Stefan Kisielewski pochwalający małe mieszczańskie cnoty podpatrzone we Francji (*Uroki Francji*). Przeciwwstawiał je napięciu wielkich idei, maksymalizmowi polityki scentralizowanej, napierającej na codzienne życie i uniemożliwiającej korzystanie z jego małych przyjemności.

Głos Kisiela był osobny, przeważało przekonanie, że temat polityczny znaczy poważny, najlepiej podany w formie epickiej, stąd być może tak wysokie oceny *Epilogu norymberskiego* Antczaka, zrealizowanego w Teatrze TVP w 1969. Tegoż roku w lutowym numerze „Teatru” artykuł wstępny stawiał pytanie *Co dalej?*. Chodziło rzecz jasna o wnioski z brzemiennego w wydarzenia roku poprzedniego. Formułowane oględnie, mianowicie, że teatr stracił „mile widziany spokój” i „jedno przedstawienie, które zostało wplątane w aferę uliczną”. Wypowiedź zamykał apel o odpowiedzialność, „która spoczywa w równym stopniu na politykach co na twórcach”<sup>11</sup>. W czerwcowym „Teatrze” z 1969 roku redakcja znów wyciąga wnioski z wydarzeń minionego roku, a jednym z nich jest potrzeba sprawiedliwego obrachunku z „okresem małej stabilizacji”. Poważny w tonie wstępniak karci jego „ekstremalne wypaczenia”, przestrzega przed rezygnacją z pryncypiów na rzecz korzyści osobistej, wytyka artystom, że szukają klosza ochronnego izolującego od niepokojów społecznych<sup>12</sup>. Nie wiadomo, jak zwolennicy małej stabilizacji mieliby dopuścić się „ekstremalnych wypaczeń”, ale przecież nie o dyskusję tu idzie, a o zdyskredytowanie tego, co wykracza poza granicę rygorystycznie zinstytucjonalizowanej kultury. Tytułowa „przesadna skromność” odnosi się do małego zaangażowania środowiska teatralnego w aktywne współkształtowanie polityki kulturalnej. Chodziło rzecz jasna o politykę firmowaną przez partyjną wykładnię „zaangażowania”, bo autentyczne zaangażowanie z 1968 roku okazało się niebezpieczne, gdy wymknęło się spod oficjalnej kontroli.

Na czym to nowe zaangażowanie miałyby polegać, nie wiadomo. Rozprawianie o teatrze politycznym zawieszono jest w próżni, skoro to, co ludzi interesowało, zostało starannie wyparte z publicznej debaty. Maria Czannerle jeszcze w 1967 pisała o sztuce politycznej jako „budzącej niepokój i podniecającej do myślenia”, jako zdolnej do oddziaływania na współczesnego widza<sup>13</sup>. Ani teatr faktu, ani teatr metafory nie stanowią wystarczającego, zdaniem krytyczki, powodu do podjęcia istotnych dyskusji publicznych. Zbigniew Hübner ironizował, że w braku impulsów to takowych debat czołowym w Polsce reprezentantem teatru politycznego staje się *Namiestnik* Hochhutha, który szuka

<sup>11</sup> *Co dalej?* (artykuł wstępny redakcji), „Teatr” 1969, nr 3, s.3.

<sup>12</sup> *Przesadna skromność* (artykuł wstępny redakcji), „Teatr” 1969, nr 12, s. 3.

<sup>13</sup> M. Czannerle, *O sztuce politycznej*, „Teatr” 1967, nr 4, s. 8-9; tejże, *O sztuce politycznej po raz drugi*, „Teatr” 1967, nr 9, s. 5-7.

współwinnych zbrodni hitlerowskich, żeby odciążyć Niemców – mówił reżyser w 1968 roku<sup>14</sup>.

W ówczesnych oczekiwaniach na teatr polityczny jest coś dwuznacznego, jakby chodziło o wyparcie pamięci o *Dziadach*, które okazały się wydarzeniem ewidentnie politycznym, i zastąpienie jej pseudo-polityczną retoryką spod znaku partyjnej nowomowy. Nie można wykluczyć, że te pozorne debaty inspirowane były przez decydentów od kultury, żeby przeciwstawić nowe zaangażowanie temu niedawnemu po stronie *Dziadów*. Formułowane ogólnie przez publicystykę około-teatralną postulaty nie przekonują ani argumentacją, ani stylem, który znów osuwa się we frazeologię „socjalistycznej kultury”. Jakby chodziło nie o sztukę sceniczną, ale o ustalenie nowego *status quo* w relacjach władza – teatr, skoro radykalne działanie tej pierwszej dało się niedawno we znaki. Jak zatem funkcjonować w zmienionej na niekorzyść artystów ramie politycznej, żeby nie popaść w nadmierny serwilizm ani też nie ryzykować konfiskaty i zupełnej marginalizacji?

Skoro mowa o społecznej hipokryzji, nieodłącznej od działania na forum publicznym, to siłą rzeczy przychodzi na myśl Molier. Po *Świętoszka* sięgnęło na przełomie lat 60. i 70. kilka teatrów, między innymi Jaracza w Olsztynie (reżyseria Stefania Domańska) w październiku 1969, *Rozmaitości* w Krakowie (reżyseria Józef Wyszomirski) w grudniu 1969, Teatr Dolnośląski w Jeleniej Górze (reżyseria Jowita Pieńkiewicz) w styczniu 1971. Dla teatru telewizji sztukę zrobił w 1970 Zygmunt Hübner (emisja 8 lutego 1971), korzystając z przekładu Kazimierza Zalewskiego, a nie, jak to wcześniej bywało, Boya-Żeleńskiego. Z recenzji poświęconych wymienionym przedstawieniom wyłania się obraz Tartuffe’a dogmatyka, gracza ze starannie dobraną maską, konwencjonalnego obłudnika, cynika, czasem ideologa, który posługuje się religią dla własnych celów. Recenzenci piszą o fizjonomii aktorów realizujących tę rolę, o mimice wyrażającej słodycz bądź brutalny gniew<sup>15</sup>.

Zygmunt Hübner wykorzystał w przedstawieniu pomysł z *Improwizacji wersalskiej* Moliera, który miał pełną świadomość, że mówi do społeczeństwa zhierarchizowanego, do elity dworskiej, będącej podmiotem polityki i zarazem widownią. Rzecz wystawiono bowiem w miejscu realnej polityki, mianowicie w Wersalu. Analogia między dwoma światami: teatru i władzy była więc jawna, tyle że panowanie ukazane zostało w miniaturowej skali trupy

---

<sup>14</sup> Z. Hübner, *Teatr jaki chciałbym uprawiać*, „Odra” 1968, nr 10, s. 45-47.

<sup>15</sup> Zob. J. Niesiobędzki, *Tartuffe – ideolog czy tylko hipokryta*, „Teatr” 1970, nr 2, s.14; W. Natanson, *Z krakowskich „Rozmaitości”*, „Teatr” 1970, nr 4, s. 18-19; B. Lasocka, *Świętoszek czyli skutki dogmatyzmu*, „Teatr” 1971, nr 14, s. 19-20; J. Struś, *Klasyka na dziś*, „Kobieta i Życie” 1971, nr 20.

teatralnej Moliera. Apologia teatru jest tu zarazem apologią monarchii<sup>16</sup>. Porzucając aspekty religijne „teatru w teatrze”, charakterystyczne dla Calderona czy Corneille’a, Molier kieruje uwagę na polityczny aspekt barokowego toposu. Już nie pod okiem boskim rozgrywa się polityka, ale pod okiem królewskim. W tym przesunięciu akcentu z transcendentnego na ludzki wymiar władzy zawarte zostało rozpoznanie istotnej zmiany ładu z metafizycznego na ziemski, ale i zawołane pochlebstwo wobec monarchy. Rodzaj ustępstwa na rzecz siły politycznej, obliczonego na realizację ważniejszego celu, jakim będzie możliwość grania sztuk mimo oporu ze strony przeciwników. Uznając w królu zwierzchnika absolutnego, liczył artysta nie tylko na jego łaskawość, ale i na moc stanowienia zasad według świeckiego już porządku. Do króla kierował zatem Molier słowa swych wypowiedzi dyskursywnych związanych ze *Świętoszkiem*, żeby wyjaśnić zamiar moralistyczny sztuki, czym nieco łagodził jej krytyczną wymowę. Zarazem przyznawszy władcy prawo decydowania, oczekiwał odeń pomyślnych dla siebie decyzji.

Te oracje, mające swego konkretnego adresata, wykorzystał w spektaklu Zygmunt Hübner. Tadeusz Łomnicki jako współczesny Molier to intelektualista w telewizyjnym studio, rozpoczynający sztukę od przemowy do Najjaśniejszego Pana. Podkreśla w niej, że napisał swą komedię (*Świętoszka*) z największą starannością i ostrożnością, licząc na królewską przychylność w starciu z potężnymi wrogami. Dorzuca informację, że wprowadził zmiany, dopisał fragmenty, aby zadość uczynić wymogom moralności. Liczy przy tym na zrozumienie oświeconego króla, który gwałtownych działań nie dopuszcza, co jest pochlebstwem i zarazem próbą zrealizowania własnego celu. Monolog i wstęp do przedstawienia są świadectwem historycznym walki Moliera o swoją sztukę. Nie stronił od pochwał wobec króla, działał bowiem w konkretnych realiach dworskich, więc jego niezależność była mocno uwarunkowana grą politycznych koterii.

Telewizyjne obramowanie dla przedstawienia klasyki nie wydaje się przypadkowe, wszak telewizja była wówczas aktywnym czynnikiem sprawowania rządów. Zatem reżyser w osobie Łomnickiego to współczesny Molier, który składa wyraźnie ironiczny hołd tym, od których zależy jego artystyczne działanie. W akcie trzecim Łomnicki pojawi się na scenie jako Tartuffe, jedyny, który strojem współczesnego intelektualisty odbiega od kostiumowej sztuki, utrzymanej w konwencjonalnym stylu molierowskiej komedii. Jako reżyser we wstępnej, studyjnej części, był artystą szukającym dla siebie miejsca w nieprzychylnym mu świecie polityki, natomiast jako obłudnik jest cynikiem rozgrywającym własną partię dla

---

<sup>16</sup> Zob. M. Schmeling, *Métathéâtre et intertexte. Aspects du theater dans le theater*, Archives des Lettres Modernes 204, Paris 1982, s. 20.

osiągnięcia korzyści majątkowej. W obu przypadkach posługuje się pochlebstwem, jednak w innych celach. O ile to pierwsze, adresowane do króla, można usprawiedliwić koniecznością artystyczną, o tyle przymilność wobec Orgona ma już czysto oportunistyczny charakter. Tartuffe Łomnickiego nie jest gwałtownikiem ani dogmatykiem, ale sofistą dowodzącym w sposób pokrętny, że każde pojęcie moralne można wywrócić na drugą stronę, nawet pożądlivość zrównać z cnotą. Kompromituje poniekąd nowomowę usztywnioną w swych wywodach publicystyki, uzasadniającej po marcu 1968 roku konieczność przeorientowania teatru w stronę „służby społecznej”. Potrafi też umiejętnie grać na lęku Orgona przed libertynami, którzy zagrażają społecznemu łaadowi. Jeśli libertynów wymienić na liberałów, to analogia z polskimi podziałami z końca lat 60. narzuca się sama. Ze strachu przed destabilizującym ustalone struktury władzy liberalizmem należy sięgnąć po niezawodny dla zdyscyplinowania ludzi autorytaryzm.

W *Świętoszku* Hübnera dostrzec można kilka wariantów autorytatywnych zachowań. Najbardziej tradycyjny, maternalistyczny, uosabia matka Orgona, uprzywilejowana z uwagi na wiek. Wyczerpuje się on w werbalizmie, więc nie wydaje się zbyt szkodliwy. Ukryty pod maską dobroduszości autorytaryzm Orgona jest ufundowany na strachu przed libertynami, a przejawia się w karceniu młodych i wymaganiu od nich bezwzględności posłuszeństwa. Tym bardziej niebezpieczny, również dla niego samego, że zawęża pole widzenia do czarno-białej dychotomii moralnej. I wreszcie podszyty nihilizmem autorytaryzm Tartuffe'a, przykryty politurą uprzejmości i nieschodzącego mu z ust uśmiechu. Pogodna, otwarta twarz Łomnickiego zyskuje sympatię widza, nawet jeśli wiemy, co się pod tą maską kryje.

Sztuka Moliera zrealizowana w konwencji „teatru w telewizji” (wariant toposu „teatru w teatrze”) stawia twórcom przełomu lat 60. i 70. kilka ważnych wówczas pytań. O relacje między artystą a władzą, o granice kompromisu, różnie przecież przebiegające w powojennej historii. Z publicystyki około-teatralnej po 1968 roku wynika, że kompromis był wówczas blisko oportunistyczny, gdy piszący musieli układać wypowiedzi z gotowych fraz o zaangażowaniu teatru, o jego powinnościach wobec społeczeństwa, jakby w 1968 roku nie stało się nic ważnego. Apele o podjęcie wysiłku pracy na rzecz ludu miały za cel odwrócić uwagę od realnych problemów, starannie ukrywanych za maską narodowej jedności.

A jak z tym problemem radził sobie teatr w scenicznej praktyce? Oglądając *Świętoszka* w reżyserii Zygmunta Hübnera, zauważam, że znacznie lepiej od publicystów, których deklaracyjność już wtedy robiła wrażenie sztucznej. Inaczej w praktyce teatralnej – tutaj można było przemycić dwuznaczność, jak w tej wstępnej mowie Moliera-Łomnickiego, pochwalnej i zarazem autoironicznej. W klasyce szukano ucieczki przed nazbyt mocnym

ciśnieniem polityki, jednak nie był to eskapizm odwrócony od tego, co wtedy dotkliwie ograniczało kulturę. W końcu to za sprawą sztuki Moliera reżyser podejmuje problem zależności od ośrodka władzy, można by rzec od mecenatu, tyle że w ówczesnej Polsce był to mecenat Belzebuba, jak rzecz ujął Zbigniew Herbert w rozważaniach Pana Cogito o piekle artystów. Hübner miał pełną świadomość ograniczeń płynących z tego uwarunkowania. Nie proponował więc kontestacji, ale jakiś rodzaj koegzystencji na miarę czasów i możliwości obu stron. Różnicował kompromis konieczny od przymilnego oportunisty, z pewnością łatwiejszego w bezproblemowym podejściu do istniejącego *status quo* od nieustannego zabiegania twórcy o poszerzenie pola gry.

Zestawione tu sztuki francuskich pisarzy nabrały w polskim wykonaniu znamion politycznych komentarzy do późnych lat sześćdziesiątych. Nie zostały one podane wprost, ale zapośredniczone w inscenizacji i grze aktorów zdolnych wyrazić komplikacje moralne wyborów, przed jakimi postacie sztuk stają w „epokach politycznych”, czyli wówczas, gdy presja wydarzeń przytłacza jednostkę. Wybierają mimo wszystko aktywność twórczą, co w tych okolicznościach oznacza polityczną, tyle że wychodzą poza wąsko zakreśloną ramę polityki sterowanej odgórnie. Komunikują się z odbiorcą poprzez odwołanie do etycznych aspektów działania na scenie publicznej, wprowadzając w czasach odległych od współczesnych, ale możliwych do zaktualizowania, przynajmniej na planie indywidualnej odpowiedzialności za podejmowane decyzje.

Obie omawiane realizacje teatru telewizji sytuują się po stronie dystansu ze względu na zastosowaną w nich konwencję „teatru w teatrze”, pierwsza ma ją immanentnie wpisana w tekst, druga dodaną przez reżysera. A dystans sprzyja raczej refleksji niż rozpala emocje polityczne.

Referat na konferencji naukowej: „1968/PRL/TEATR”

Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Katedra Teatru i Dramatu UJ,

redakcja „Didaskaliów”

Warszawa 17–18 listopada 2014