

Uniwersytet Warszawski

Wydział Polonistyki

Instytut Kultury Polskiej

Dorota Sosnowska

**Królowe PRL – sceniczne wizerunki Ireny Eichlerówny, Niny Andrycz
i Elżbiety Barszczewskiej jako modele kobiecości**

praca doktorska pisana pod kierunkiem
dra hab. Wojciecha Dudzika, prof. UW

Warszawa 2012

Spis treści

Wstęp	3	Elżbieta Barszczewska	165
Irena Eichlerówna	17	Mitologia i realizm	174
Fedra – w pułapce pożądania	26	Narada w Belwederze	183
O robotnicach, kokietkach i uwodzeniu	34	Diana i emancypacja	187
Maria Stuart i „wielkie torsje”	41	Tendencja schyłkowa	195
Maria Tudor w epoce „małej stabilizacji”	52	Cierpienie Salomei	201
Zrewidowany melodramat	55	Królowa histeryczek	209
Maria Tudor czyli kobieta	61	Amelia w operze	220
Agrypina i technika Królowej	67	Histeryczka	226
O spojrzeniu	72	Marzec ‘68	230
O głosie	74	Roza Weneda – przebrzmiała bogini	236
Człowiek Racine’a	77	Dwie królowe	241
Spojrzyć w twarz Klitajmestry	83	Martwa Królowa	245
Jabłko Kleopatry	93	Bibliografia	252
Nina Andrycz	95		
„J. C.”	96		
„Izolat”	98		
Kształtowanie mitu	109		
Kobieta-maszyna	127		
„Gratulacje z powodu rehabilitacji”	135		
Sztanca	145		
Gwiazda	156		

Wstęp

W 1950 roku Wojciech Fangor namalował obraz *Postaci*. Przedstawia on trzy osoby. Po lewej stronie stoi kobieta o czarnych, krótko obciętych włosach, w białej zwiewnej sukience, ma czerwone usta, smukłą talię i ciemne okulary na nosie. Patrzy wprost na widza, choć jej oczy pozostają niewidoczne. Obok niej stoi para robotników. Dwa, jak wykute w kamieniu ciała o zwałistych kształtach i ogromnych dłoniach. Ona ma blond włosy, jasną, nietkniętą makijażem twarz i niebieski kombinezon. Stoi wsparta na łopacie. On obejmuje ją silnym ramieniem w geście panowania i akceptacji. Obydwoje patrzą wprost na kokietkę, być może z dezaprobatą, być może z fascynacją.

Ewa Franus proponuje, by potraktować dwie kobiece postaci jako „dwa wcielenia kobiecości przechodzące kolejne etapy cielesnego i duchowego przeobrażenia”¹. Burżuazyjna elegantka skupiona na swojej cielesności, promieniująca niebezpiecznym erotyzmem ma, za sprawą stojącego w środku obrazu mężczyzny, zmienić się w odartą z wszelkiej sztuczności kobietę nowych czasów. Jednak produkt tej przemiany przestaje już przypominać kobietę i staje się mało atrakcyjnym, androgynicznym ciałem, które sprawia wrażenie jeszcze bardziej sztucznego i skonstruowanego. Kokietka ubrana jest w zwiewną, białą sukienkę, którą w geście naznaczenia Fangor ozdobił angielskimi napisami, kopertami, nazwami zagranicznych miast. Pojawia się tam wallstreet, cocacola, London, New York. Ciemne okulary gwiazdy zasłaniają jej pół twarzy. „Tym sprytnym, acz dość powierzchownym sposobem, malarz wskazał widzom, że mają przed sobą wizerunek kogoś obcego, wroga ludu, przedstawiciela zwalczanego w 1950 roku kosmopolityzmu. Pod uwodzącą powierzchownością dziewczyny kryje się zdradliwa żmija, pod kuszącym wyglądem powabnej zewnętrżności czyha *Wróg*. To dodane zapewne już po namalowaniu całej postaci semantyczne uściślenie nie wyjaśnia socrealistycznej zagadki tego dzieła. Nie rozwiązuje napięcia, nie znosi drażniącej ambiwalencji, jaką obraz Fangora w widzu wzbudza. [...] Siejący niepotrzebne wątpliwości niepokój nie opuści widza nawet wówczas, gdy zda on sobie w końcu sprawę, że słuszną rację na obrazie reprezentuje stalowa para

¹ Ewa Franus, *Narzęczona Frankensteina*, „Magazyn Sztuki” 1996, nr 10, s. 236.

po prawej stronie kompozycji. Ta alegoria *Nowego Porządku* nie równoważy bynajmniej kruchej parodii *Wroga*. Przeciwnie, swoją niezdarnością pogrąża obraz jeszcze bardziej w ambiwalencji. Innymi słowy: wróg i przyjaciel, marnotrawiąca czas kobieta i pracująca klasa robotnicza nie zespala się w dialektycznej jedności przeciwieństw, nie rozwiązują napięcia w tym schemacie socrealistycznej retoryki, pozostając czarno-białymi biegunami rzeczywistości, w której sympatie i antypatie wystawione zostają na próbę życia”². Według autorki malarz poniósł ideologiczną klęskę, ponieważ jako pole, na którym ma się dokonać socrealistyczna transformacja, wybrał ciało kobiety. „I tak to Fangor wpadł w pułapkę, jaką z jednej strony zgotowały na niego tradycyjne kody piktoralnego reprezentowania kobiecości, z drugiej, nowe wzorce socjalistycznego realizmu, które w pojęciu kobiecości i płci natrafiały na swój punkt krytyczny. A ponadto, te dwa porządki obrazowania kobiety ustawione obok siebie mogły się tylko zbijać i osłabiać, lub, co stało się udziałem obrazu Fangora, skutecznie dekonstruować. Wojciech Fangor znalazł się innymi słowy w potrzasku kobiecości”³.

Obraz nie wzbudził zainteresowania na I Ogólnopolskiej Wystawie Plastyki w 1950 roku, na której przyznano ponad sto nagród i wyróżnień. Dziś jednak jest jednym z najbardziej znanych dzieł epoki socrealizmu. Być może właśnie dlatego, że tym, co głęboko naruszało i rozbijało ideologiczną konstrukcję systemu, tym, co stawiało największy opór propagandzie, były proponowane w jej ramach modele kobiecości. Zachodnia kokietka i robotnica wyznaczały dwa bieguny socrealistycznej retoryki, czyniąc niezwykle problematycznymi kategorie erotyzmu, zmysłowości, seksu, a w końcu i samej płci.

Jednocześnie jednak w teatrze epoki PRLu pojawił się i zdobył na pewien czas dominującą pozycję zupełnie inny kobiecy paradygmat, wymykający się ówczesnym stereotypom. Trzy wielkie aktorki tego czasu Irena Eichlerówna, Nina Andrycz i Elżbieta Barszczewska, traktowane jako wcielenia kobiecości: zmysłowej, władczej, pomnikowej, lirycznej, tragicznej, ofiarnej, pięknej, koturnowej i prawdziwie wielkiej, nazywano

² Tamże.

³ Tamże.

królowymi. Wszystkie trzy zbudowały swoją karierę, grając w tak zwanym królewskim repertuarze. Ich Marie Stuart, Kleopatry, Elżbiety przeszły do legendy. Jednak każda z nich, używając królewskiej figury, tworzyła inny model kobiecości; nasyciła królową odmienną treścią. W zależności od politycznego zaangażowania, artystycznej postawy i, wypracowanego na ogół jeszcze przed wojną, emploi zajęły różne miejsca w historii polskiego teatru. Każda jednak została w pewnym sensie Królową PRLu, która to figura – sprzeczna i źródłowo ambiwalentna – stała się narzędziem kształtowania niemieszczących się (choć czasem pożądanym) w oficjalnym dyskursie modeli kobiecości.

Irena Eichlerówna urodziła się 19 kwietnia 1908 roku w Warszawie. Była najmłodszym, szóstym dzieckiem Witolda i Adeli Eichlerów. Uczyła się w żeńskim gimnazjum im. Marii Konopnickiej (tę samą szkołę skończy także Elżbieta Barszczewska), gdzie pierwszy raz dał o sobie znać jej talent aktorski. „W przedmaturalnym przedstawieniu *Balladyny*, w którym wyznaczono jej rolę tytułową, bo miała silny głos i długie włosy, zrobiła furorę w całej szkole. Nawet koleżanki z najmłodszych klas zapamiętały na długo to wydarzenie szkolne. Jakby zabłysła w niej iskra Boża, z której niebawem miał buchnąć płomień wielkiego talentu”⁴ – pisze August Grodzicki w monografii *Eichlerówna. Szlachetny demon teatru*. Po maturze, w 1926 roku, dostała się do Państwowej Szkoły Dramatycznej w Warszawie – wówczas pod dyrekcją Aleksandra Zelwerowicza. Szybko okazało się, że ma ogromny talent, który już przed wojną zapewnił jej status teatralnej gwiazdy. Jej wyjątkowy, natychmiast rozpoznawalny styl stał się potem przedmiotem naśladownictwa. Sposób, w jaki operowała głosem, gestem i spojrzeniem do dziś wydaje się niezwykle nowoczesny i odkrywczy. Grała bardzo dużo: w Wilnie, we Lwowie, w końcu w Warszawie. W lipcu 1934 roku Eichlerówna wzięła ślub z Bohdanem Stypińskim – dobrze sytuowanym przedsiębiorcą. Jednak małżeństwo nie przetrwało próby wojny, której czas aktorka spędziła w Rio de Janeiro,

⁴ August Grodzicki, *Eichlerówna. Szlachetny demon teatru*, Warszawa 1989, s. 15.

gubiąc kontakt z mężem. Odnaleźli się potem, ale już tylko po to, by podpisać dokumenty rozwodowe. Do Polski wróciła w 1948 roku na wezwanie Arnolda Szyfmana. Wydawało się, że szybko odzyska swoją pozycję wielkiej i rozchwytywanej przez dyrektorów gwiazdy, jednak czasy PRLu, a szczególnie okres socrealizmu, okazały się dla niej bardzo trudne. Mimo skromnej liczby premier i długiego tułania się od teatru do teatru (dopiero w 1955 znalazła swoje miejsce w zespole Teatru Narodowego), właśnie w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych zagrała swoje najważniejsze role, stając się z czasem legendą polskiego teatru. To wtedy okrzyknięto ją Królową, największą tragiczką i aktorką klasyczną współczesności. Szczyt jej kariery przypadł na połowę lat sześćdziesiątych, kiedy zagrała ostatnie królewskie role – potem zaczął się powolny spadek. Ostatni raz wystąpiła na scenie w 1986 roku w roli Matyldy von Zahnd w *Fizykach* Friedricha Dürrenmatta w Teatrze Narodowym. W cztery lata potem zmarła.

O Eichlerównie pisali najlepsi powojenni recenzenci: Jan Kott, Andrzej Wirth, Andrzej Kijowski, Adolf Rudnicki. Poświęcali jej całe teksty, pomijając innych wykonawców, czasem nawet reżyserów. Była bowiem zjawiskiem, tajemnicą. Jej nieuchwytny talent fascynował i wciąż domagał się nowych prób definicji. To bogactwo i niespotykana merytoryczna jakość materiałów źródłowych nie przełożyły się jednak na liczbę opracowań naukowych czy biograficznych. Oprócz wspomnianej już książki Augusta Grodzickiego, wydanej przez PIW w 1989 roku, której ogromną zaletą jest z pewnością fakt, że autor oparł ją także na długich rozmowach z aktorką, ukazała się jeszcze książka Juliusza Kydryńskiego *Lena czyli Recz o aktorce* (Kraków 1992) mająca bardziej plotkarski niż merytoryczny charakter, i wydawnictwo Teatru Narodowego z okazji wystawy poświęconej aktorce przygotowanej w 2008 roku. Ta cieniutka książeczka pod redakcją Michała Smolisa zawiera kalendarium, wybór cytatów prasowych i zdjęcia. Wobec takiego stanu badań w mojej pracy skupiłam się więc głównie na odszukiwanych w czasopiśmie recenzjach, które nieraz przeze mnie obficie przytaczane, same w sobie są fascynującym materiałem badawczym, świadczącym zresztą nie tylko o talencie Eichlerówny ale i o epoce, w której żyła i grała.

Nina Andrycz ma dziś 97 lat. Urodzona 11 listopada 1915 roku nadal jest aktywna zawodowo: pojawia się w telewizji, udziela wywiadów, pisze książkę. Ze sceną swojego

ukochanego Teatru Polskiego w Warszawie pożegnała się w 2001 roku sztuką *Królowa i Szekspir* Esthery Vilar w reżyserii Marcela Kochańczyka, jednak w 2011 roku zagrała Sarę Bernhardt w musicalu pod tytułem *Polita*, opowiadającym o Poli Negri, reklamowanym jako pierwszy w historii spektakl w 3D (sceny z Andrycz zostały zarejestrowane i są odtwarzane podczas spektaklu), w reżyserii Janusza Józefowicza. Urodzona w Brześciu Litewskim, pierwsze lata swojego życia spędziła w Kijowie, gdzie pojechała z matką odwiedzić jej rodzinę. Wybuch rewolucji 1917 roku uniemożliwił im powrót do domu. Chodziła więc do sowieckiej podstawówki, gdzie też odkryła swoją miłość do teatru. Po dziesięciu latach, w 1927 roku, ojcu aktorki udało się ściągnąć rodzinę z powrotem do Polski. Po maturze, w 1932 roku, Andrycz z Brześcia wyruszyła do Warszawy, gdzie zdała egzaminy do Państwowego Instytut Sztuki Teatralnej. Okres studiów, miłości do jednego z nauczycieli – Aleksandra Węgierki i odkrywania własnej kobiecości aktorka opisała w książce *My – rozdwojeni*⁵. Mimo iż pozmieniała imiona i nazwiska bohaterów, czasem także tytuły sztuk, w których grała na studiach i w pierwszych latach po szkole, książkę zdobią archiwalne zdjęcia – niezwykle łatwo więc domyślić się, o kim czytamy. Książka nasycona jest także młodzieńczymi przemyśleniami fundujące poczucie „ja” bohaterki. Co uderzające, Andrycz powołuje się między innymi na pracę Otto Weininger *Płeć i charakter* – jedno z najbardziej szowinistycznych dzieł filozoficznych w historii. Stamtąd właśnie czerpie towarzyszące jej później – zarówno w aktorstwie jak i w życiu prywatnym – definicje płci. Pisze, formułując swój stosunek do kobiecości: „W rozważaniach na temat płci kontrowersyjny i tragiczny Weininger, pomimo upływu czasu, jest dla mnie bezkonkurencyjny. Jakże wyraźnie występują teraz we mnie elementy «M» i «K» – mężczyzny i kobiety. Przewaga jednego z nich zależy od tego, czym aktualnie żyję i karmię się duchowo. Niestety, nie mam już czasu na poważne lektury i za nieprzychodzenie skreślono mnie z seminarium na uniwerku. Została tylko Szkoła wzmagająca nerwowość i niepewność, zmuszająca do męczącej rywalizacji (konkursy!) i wyzwalająca hiperemocjonalność. W takim klimacie dobrze może się czuć ktoś, kto sam myśli niejasno, unika rzetelnego wartościowania zjawisk i rzeczy, troszczy się o drobiazgi,

⁵ Nina Andrycz, *My – rozdwojeni*, Warszawa 2005.

jednym słowem – kobieta. Ja natomiast wierzę, że ona nigdy nie będzie mną rządzić. Skoro żyję dla sztuki, moja kobiecość również musi jej służyć”⁶.

Kariera Andrycz rozpoczęła się rok przed wojną rolą w *Lecie w Nohant* Jarosława Iwaszkiewicza. Zdobyła wtedy serce publiczności jako słynna Solange. Od początku była związana z Teatrem Polskim w Warszawie, gdzie grała do końca swojej bardzo długiej kariery. Czas wojny spędziła w stolicy, pracując w kawiarni U Aktorek. Do zawodu wróciła, jak tylko Szyfman zaczął odbudowę Polskiego. W jednej z pierwszych powojennych ról zobaczył ją na scenie Józef Cyrankiewicz, co odmieniło wkrótce jej życie i karierę. Po ślubie z premierem komunistycznego rządu była już nie tylko aktorką, ale także pierwszą damą Polski (ówczesny prezydent Bolesław Bierut nie miał żony⁷). Zaczęto ją nazywać Królową Sceny Polskiej. W tym określeniu spotyka się właśnie ów wymiar kariery teatralnej i politycznej, które w przypadku Andrycz są nierozdzielne. Ten krótki okres między końcem wojny a swoim ślubem aktorka opisała w kolejnym tomie wspomnień, już bez pseudonimów i kamuflaży, pod tytułem: *Bez początku, bez końca*⁸. Nadal jednak brakuje ostatniego tomu, który objąłby czasy PRLu. Kiedyś Andrycz zastrzegła się, że złożyła Cyrankiewiczowi obietnicę, iż nigdy nie opowie publicznie o ich wspólnym życiu. Dziś jednak twierdzi, że pisze wspomnienia i wkrótce je opublikuje.

Andrycz nigdy nie była wybitną aktorką. Jednak jej umiejscowienie między teatralną a polityczną sceną w czasach PRLu czyni ją wyjątkowo ciekawą postacią. Przyglądając się jej rolom – jej kolejnym królewskim kreacjom – można zajrzeć w historię polityczną tamtych czasów od innej niż normalnie strony i zobaczyć ją przez pryzmat gwiazdorstwa, popularności, rodzącej się kultury medialnej. Dlatego też studiowane przez mnie recenzje z wybranych spektakli konfrontuję z analizami z zakresu historii politycznej, które pochodzą w głównej mierze z najbardziej podstawowych i popularnych źródeł. Korzystam między innymi z *Pół wieku dziejów Polski 1939-1989* Andrzeja

⁶ Nina Andrycz, *My – rozdwojeni*, dz. cyt., s. 112.

⁷ Co prawda 3 lipca 1921 w Lublinie Bolesław Bierut wziął ślub z Janiną Górczyńską, z którego to związku urodziła się córka Krystyna i syn Jan. Jednak w latach późniejszych małżonkowie nie żyli ze sobą. Bierut był najpierw w nieformalnym związku z Małgorzatą Fornalską, z którą miał córkę Aleksandrę, a od 1944 żył z Wandą Górską.

⁸ Nina Andrycz, *Bez początku, bez końca*, Warszawa 2003.

Paczkowskiego czy *Bożego igrzyska* Normana Davies'a. Na wskazane pozycje powołuję się z rozmysłem. Historyczna narracja jest tu bowiem paralelną opowieścią o karierze Cyrankiewicza tak jak źródła historycznoteatralne są opowieścią o gwiazdorstwie Andrycz. Ogólny i popularny charakter przywoływanych książek pozwala uchwycić przenikanie się dyskursów: Królowa Sceny Polskiej i czołowy polityk epoki PRLu są opisywani w bardzo podobny sposób. Zarówno Andrycz, jak i Cyrankiewicz są gwiazdami, choć jednocześnie zawsze towarzyszy im kontekst władzy. W tle ich sukcesów toczą się krwawe wydarzenia roku 1956 czy 1970.

Nie ukazała się dotychczas żadna biografia Niny Andrycz, nie ma też zresztą żadnego opracowania dotyczącego działalności Józefa Cyrankiewicza. Dlatego oprócz napisanych przez aktorkę wspomnień, głównym materiałem badawczym były dla mnie, także w tym przypadku, recenzje, wywiady oraz inne teksty z epoki.

Elżbieta Barszczewska na studiach aktorskich była koleżanką z roku Niny Andrycz. Urodziła się 29 listopada 1913 roku w Warszawie. Była córką Witolda Barszczewskiego i Marii Heleny Szumskiej. „On był człowiekiem majątnym, przemysłowcem. Ona panną z dobrego domu o korzeniach szlacheckich, spokrewnioną z pisarką Marią Dąbrowską. Związek tych dwojga – wielka miłość i romans, który rodzina uznała za skandal – nie zakończył się jednak przed ołtarzem. Pan Barszczewski był żonaty, żona nie chciała mu dać rozwodu. A kiedy przeszkody na drodze do szczęścia kochanków zostały usunięte – panna Szumska nie zdecydowała się już wyjść za mąż. Ale Witold Barszczewski uznał córkę i kontaktowali się ze sobą aż do jego śmierci w 1925”⁹. Po skończeniu gimnazjum imienia Marii Konopnickiej, prowadzonego przez krewną – Jadwigę Barszczewską-Michałowską, Barszczewska dostała się na studia aktorskie. W 1934 roku, zaraz po spektaklu dyplomowym, została zaangażowana do Teatru Polskiego w Warszawie, z którym, podobnie jak Andrycz, była związana przez niemal całą swoją karierę. Przed wojną dynamicznie rozwijała się też kariera filmowa Barszczewskiej, jednak po wojnie nie wróciła do filmu. W 1948 roku wzięła ślub z aktorem – Marianem Wyrzykowskim, z którym miała syna – Juliusza. Barszczewska także grała w królewskim repertuarze: była

⁹ Barbara Osterloff, *Zawsze śliczna, zawsze godna podziwu. O Elżbiecie Barszczewskiej*, „Aspiracje” 2012 wiosna.

Infantką w *Cydzie*, Elektrą w *Orestei* i w *Agamemnonie*, Marią Stuart w sztuce Schillera. Jednak do historii przeszła jako aktorka repertuaru romantycznego – specjalistka od Słowackiego. Jej *Amelie*, *Salomee*, *Lille* stały się wcieleniem ideału kobiecości, który w PRLu wydaje się co najmniej zastanawiający. Kojarzona z figurą poświęcenia, bezinteresownej miłości, szlachetności i polskości Barszczewska zajęła bardzo specyficzne miejsce w królewskim panteonie. Analizy jej kolejnych ról dają możliwość dotknięcia fascynującego tematu związków paradygmatu romantycznego z kulturą PRLu – związków niejednoznacznych, skomplikowanych i oddziałujących na nas do dziś. Ostatni raz na scenie Barszczewska pojawiła się jako Sara Bernhardt w sztuce *Wspomnienie* Johna Murrela wyreżyserowanej w 1981 roku przez Jana Bratkowskiego w Teatrze Polskim w Warszawie. Zmarła w 1987 roku. Jak w artykule *Zawsze śliczna, zawsze godna podziwu* stwierdza Barbara Osterloff, była wybitną artystką i kobietą, „której życie prywatne nie dostarczało pożywki dla plotki i nigdy nie było otoczone aurą skandalu”¹⁰.

Barszczewska nie doczekała się żadnej monografii. W zbiorach rodzinnych pozostają jej rękopiśmienne pamiętniki, które jak na razie nie zostały wydane. Jedynym właściwie źródłem, dającym jakikolwiek wgląd zarówno w jej codzienność, jak i w pracę artystyczną, są dzienniki męża opublikowane przez Instytut Sztuki PAN w 1995 roku. Na tle pozostałych dwóch aktorek twórczość Elżbiety Barszczewskiej, pozostaje najmniej opisana i najsłabiej znana, a jej biografia jest wciąż nietkniętym obszarem polskiej historii teatru. Dlatego też w tej części pracy uwzględniłam nie tylko role z repertuaru romantycznego, które przyniosły jej miano Królowej Serc – analizuję także najważniejszą w karierze aktorki rolę w *Norze* Ibsena z 1958 roku, która choć może pozornie nie mieści się w królewskim orszaku, jest kluczowa dla uchwycenia specyfiki aktorstwa Elżbiety Barszczewskiej i jej kariery. Także w tej części pracy głównym materiałem badawczym okazały się recenzje ze spektakli i inne dokumenty z epoki.

¹⁰ Tamże.

Główną przyjętą przeze mnie perspektywą badawczą jest, wypracowywana od kilku lat przez różne ośrodki teatrologiczne na świecie¹¹, w tym konsekwentnie w Instytucie Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego¹², kulturowa poetyka teatru, której podstawowym zadaniem jest rozpoznanie i uściślenie związków i współzależności zachodzących między różnymi formami praktyki teatralnej i formami zbiorowego doświadczenia społecznego. Zgodnie z przyjętym w ramach tej perspektywy założeniem teatr jest zjawiskiem społecznym, wchodzącym w intensywną interakcję ze swoim otoczeniem, nawet wówczas, gdy się ze swojego kulturowego środowiska wyizolowuje czy wchodzi z nim w konflikt – i właśnie jako zjawisko społeczne domaga się refleksji. Poetyka kulturowa teatru, jako perspektywa wybitnie kulturoznawcza, pozwala ukazać specyfikę mechanizmów wzajemnej interakcji między życiem społecznym a teatrem. Wychodząc jednocześnie z założenia, że związki teatru i życia społecznego są warte prześledzenia nie tylko w dostępnej doświadczeniu teraźniejszości, gdzie do uchwycenia pozostają różnice kulturowe, lecz także w przeszłości, poetyka kulturowa teatru ma charakter historyczno-kulturowy. Idąc za rozpoznaniem Hydena White'a, który

¹¹ Por. m.in. *Teatr w kulturze: zagadnienia i wybór tekstów*, oprac. Wojciech Dudzik, Leszek Kolankiewicz, Warszawa 1991;

Jak badać teatr? : materiały z konferencji metodologicznej poświęconej badaniom historycznoteatralnym, Kraków, 28 września 2002, red. Marek Dębowski, Kraków 2003;

Stephen Greenblatt, *Poetyka kulturowa. Pisma wybrane*, red. Krystyna Kujawińska-Courtney, Kraków 2006;

Theatre Histories: an Introduction, ed. Phillip B. Zarrilli, New York 2006;

Thomas Postlewait, *The Cambridge Introduction to Theatre Historiography*, Cambridge 2009.

Nowe historie. Ustanawianie historii, red. Agata Adamiecka-Sitek, Dorota Buchwald, Dariusz Kosiński, Warszawa 2010;

Nowe historie. Wymowa faktów, red. Agata Adamiecka-Sitek, Dorota Buchwald, Warszawa 2011;

Poetyka kulturowa polskiego Szekspira, red. Agata Adamiecka-Sitek, Dorota Buchwald, Warszawa 2011.

¹² Od pięciu lat biorę udział w pracach nad nowym programem dydaktycznym i antologią tekstów pod nazwą *Teatr w kulturze – poetyka kulturowa teatru*, które powstają w Instytucie Kultury Polskiej. Niniejsza praca i jej perspektywa metodologiczna jest wynikiem tych prac i wpisuje się w przyjęte w zespole założenia naukowe. O długoletniej tradycji prowadzonych w Instytucie Kultury Polskiej badań nad teatrem wspomina Wojciech Dudzik w tekście *Główne kierunki badań nad teatrem w Polsce* stanowiącym dodatek do polskiego wydania książki *Wprowadzenie do nauki o teatrze* Christophera Balme'a: „W warszawskim Instytucie Kultury Polskiej zainicjowano także, już przed bez mała dwudziestoma laty, nowatorskie badania z zakresu antropologii teatru (Leszek Kolankiewicz). To właśnie one, obok tradycyjnych badań historycznych, stały się kontekstem dla opracowania nowego programu zajęć dydaktycznych dla studentów polonistyki pt. *Teatr w kulturze*, w którym szczególnie wyeksponowano komunikacyjny aspekt teatru oraz jego kontekst społeczny i kulturowy”. Zob. Christopher Balme, *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, przekł. i uzupełnieniami opatrzyli Wojciech Dudzik, Małgorzata Leyko, Warszawa 2002, s. 235-236.

historiografię przywrócił literaturze, dowartościował formę historycznej narracji i odkrył nakładaną na fakty ramę mitu, umożliwiając tym samym myślenie nie tyle o historii, co o historiach – potencjalnych różnych opowieściach o tych samych zdarzeniach¹³, poetyka kulturowa teatru przywraca z kolei historię antropologii. Zgodnie z tym założeniem warsztat antropologiczny pozwala nie tylko badać kultury oddalone w przestrzeni, ale także w czasie – traktując je jako odrębne formacje posługujące się własną symboliką, językiem, mitem. Wchodząc w pole historii, poetyka kulturowa teatru korzysta z ustaleń nowego historycyzmu i socjologii teatru, skupiając się nie tylko na rekonstrukcji dawnych form teatralnych, konkretnych spektakli, przebiegu faktów, co podąża za sformułowanym między innymi przez Stephena Greenblatta postulatem patrzenia na dzieło sztuki poprzez kontekst w jakim ono się pojawia i funkcjonuje¹⁴. Jest to możliwe dzięki sięganiu do różnorodnych źródeł: od recenzji teatralnych, relacji świadków, dzienników, po inne, powstające równoległe dzieła sztuki, dokumenty polityczne, ekonomiczne, gotowe narracje historyczne. Jak pisze Stephen Greenblatt, zrównując historyka z antropologiem: „I tutaj znowu badacze reprezentujący nowy historycyzm poszli w innym kierunku. Od integracji bardziej ciekawił ich nierozstrzygnięty konflikt i sprzeczność; interesowali się zarówno marginesami, jak i centrum; zrezygnowali z celebrowania skończonego estetycznego porządku i przystąpili do eksplorowania podstaw – ideologicznych i materialnych – fundujących ów porządek. Tradycyjny formalizm i historyzm, bliźniacze potomstwo niemieckiej tradycji sięgającej początków XIX wieku, łączyła wizja wysokiej kultury jako harmonijnej przestrzeni pojednania, której strzegł wysiłek przewyciężający konkretne uwarunkowania ekonomiczne czy polityczne. Brakowało w niej psychicznego, społecznego i materialnego oporu, upor, nieprzyswajalnej inności, poczucia dystansu i

¹³ Zob. Hyden White, *Tekst historiograficzny jako artefakt literacki*, tłum. Marek Wilczyński, w: *Poetyka pisarstwa historycznego*, red. Ewa Domańska, Marek Wilczyński, Kraków 1999.

¹⁴ Świetnie podsumował tę strategię Thomas Postlewait, pisząc: „Podstawowym zadaniem każdego historyka, który zakończył badania i zaczyna pisać, jest opisanie i interpretacja związków między wydarzeniami i ich możliwymi kontekstami”. Zob. Thomas Postlewait, *Theater Events and Their Political Contexts: A Problem in the Writing of Theater History*, w: *Critical Theory and Performance, revised and enlarged edition*, ed. by Janelle G. Reinelt and Joseph R. Roach, University of Michigan Press 2007, s. 198.

różnicy. Nowy historycyzm próbował przywrócić ów dystans [...]”¹⁵. W tym kontekście narracja historyczna nie jest już przezroczystą i obiektywną relacją o faktach (z czym walczył jeszcze wspomniany Hyden White); staje się nasyconą „zachwytem” i „rezonansem” interpretacją dzieł sztuki, które zawsze ukazane są w swoim społecznym, politycznym i ekonomicznym kontekście.

W innym słynnym eseju, *W stronę poetyki kultury*, Greenblatt pisze: „[...] dzieło sztuki samo w sobie nie jest czystym płomieniem, który rozpala nasze spekulacje. Dzieło sztuki jest raczej produktem pewnych manipulacji. Niektóre z nich są naszymi własnymi manipulacjami (co jest szczególnie widoczne w przypadku dzieł, które w zamyśle w ogóle nie miały funkcjonować jako «sztuka», takich jak przedmioty wotywnie, dzieła propagandowe, modlitwy itp.). Większość z tych manipulacji dokonuje się jednak w samym procesie tworzenia oryginalnego dzieła. Dzieło sztuki jest więc efektem negocjacji pomiędzy jego twórcą lub klasą twórców, wyposażoną w złożony, wspólny wszystkim, zbiór pewnych konwencji, a instytucjami i praktykami społecznymi. Żeby negocjacje te były skuteczne, artyści muszą stworzyć walutę, która będzie mogła posłużyć do znaczącej, obopólnie korzystnej wymiany. Należy zaznaczyć, że proces ten polega nie na zwykłym przywłaszczaniu, ale na wymianie, ponieważ istnienie sztuki zawsze wiąże się z pewnym zyskiem, zyskiem mierzonym zwykle przyjemnością i zainteresowaniem. Należy także dodać, że podstawowe waluty uznawane w społeczeństwie, takie jak pieniądz i prestiż, także odgrywają w tej wymianie jakąś rolę, jednak terminu «waluta» używam tu metaforycznie na oznaczenie dostosowań systematycznych, symbolizacji i linii kredytowych koniecznych, by wymiana mogła się odbyć. Terminy «waluta» i «negocjacje» są znakiem naszej manipulacji i dostosowania się do rozmaitych systemów”¹⁶. W przypadku historii teatru dzieło sztuki nie tylko „nie jest czystym płomieniem, który rozpala nasze spekulacje” – nie jest nam w ogóle dostępne. Dlatego, korzystając z różnorodnych materiałów zgodnie z przyjętymi założeniami metodologicznymi, staram się

¹⁵ Stephen Greenblatt, *Rezonans i zachwyty*, tłum. Janusz Margański, w: *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. Anna Burzyńska, Michał Paweł Markowski, Kraków 2006, s. 580-581.

¹⁶ Stephen Greenblatt, *W stronę poetyki kultury*, przeł. Marta Lorek, w: tegoż, *Poetyka kulturowa. Pisma wybrane*, red. Krystyna Kujawińska-Courtney, Kraków 2006, s. 61.

przedstawić pewne możliwe interpretacje ról wybranych aktorek. Moją ambicją nie jest odtworzenie życia teatralnego tamtych czasów, lecz uchwycenie jednej z figur kobiecości, która pojawiła się wtedy w teatrze i wydała mi się wyjątkowo interesująca ze względu na swój pozornie sprzeczny z ideologią epoki charakter. Jak bowiem w czasach równości, rządów klasy robotniczej, głoszonego wszem i wobec egalitaryzmu, właśnie królowa mogła stać się jednym z synonimów kobiecości, symbolem popularności i uwielbienia publiczności? To pytanie towarzyszy cały czas moim rozważaniom.

Ważną inspiracją była dla mnie także książka innego przedstawiciela nowego historycyzmu – Louisa Montrose’a. Jego *The Subject of Elisabeth* rozpoczyna między innymi takie zdanie: „W *Podmiocie Elżbiety* [*The Subject of Elisabeth*] mam na myśli zarówno królową jako historyczną postać – Elżbietę Tudor – jak i Królową jako podmiot [subject] w ramach dyskursu jej poddanych [subjects], a więc jako poddaną [subject] swym poddanym [subjects] poprzez reprezentację. Królowa Elżbieta była tak samo wytworem elżbietańskiego wyobrażenia jak jego twórcą”¹⁷. Dla mnie interesujący jest ten drugi poziom, o którym pisze Montrose. Królowe PRLu nie interesują mnie jako historyczne, autentyczne kobiety, lecz jako nośniki różnych reprezentacji, które są wytworem zarówno ich artystycznego talentu jaki i specyficznych potrzeb społecznych. Jak pisał Jean Duvignaud, inny patron tej pracy oraz perspektywy poetyki kulturowej teatru: „Aktor wierzy – a przynajmniej ma nadzieję – że jest owładnięty przez postać, jak gdyby chodziło o to, by unicestwić własną świadomość przez afirmację innej. Ale stworzenie postaci wcale tego nie wymaga; owo rozdzielenie ma pewien szczególny sens, który warto rozważyć: polega ono na tym, że to, co społeczne, zostaje oddzielone od tego, co prywatne czy indywidualne. Kreując postać, aktor tworzy pole realnych znaczeń, które ma służyć celowi należącemu do sfery wyobraźni. Te realne znaczenia są natychmiast odbierane przez publiczność – i dlatego aktor skłonny jest traktować ów fikcyjny byt, któremu pozwolił zaistnieć, jak drugą osobowość”¹⁸. Ta „druga osobowość” rodząca się na

¹⁷ Louis Montrose, *The Subject of Elisabeth. Authority, Gender, and Representation*, Chicago, London 2006, s. 3.

¹⁸ Jean Duvignaud, *Postaciowanie*, w: *Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów*, oprac. Agata Chałupnik, Wojciech Dudzik, Mateusz Kanabrodzki, Leszek Kolankiewicz, wstęp i redakcja Leszek Kolankiewicz, Warszawa 2005, s. 740.

przecięciu potrzeb społecznych i sztuki aktorskiej jest właściwym tematem moich rozważań. Kiedy analizuję grę aktorską, unikam poziomu intencjonalności, nie zastanawiam się nad tym, co kierowało aktorkami, jak one rozumiały swoje role. Interesuje mnie natomiast to, jak poszczególne królewskie kreacje zostały odczytane, w jakim kontekście umieszczone, co zostało przemilczane, co podkreślone.

W mojej pracy odchodzę od klasycznego modelu aktorskiej monografii i skupiam się na wybranych rolach aktorek-królowych. Odtwarzam czasem tylko poszczególne sceny z przedstawień, opierając się na dostępnych recenzjach. Jednak, zdając sobie sprawę z tego, że nie są to dokumenty neutralne, staram się także analizować same teksty. Interesują mnie używane przez krytyków figury i metafory. Klucz do nich znajduję często w innych tekstach i dziełach sztuki z epoki. W ten sposób staram się wychwycić „manipulacje” – napięcia przebiegające między spektaklem teatralnym a rzeczywistością społeczną i polityczną czasów PRLu. Ponieważ materiałem do tych rozważań są role trzech aktorek, a główną perspektywą próba odtworzenia wypracowywanych przez nie modeli kobiecości, podobnie jak Fangor wpadam w „potrzask kobiecości”, często dochodząc do wniosku, że piętrzące się nierozwiązywalne sprzeczności i pytania bez odpowiedzi najlepiej określają wyłaniającą się z dokumentów figurę teatralnej Królowej.

Opowieść o trzech aktorkach zaczynam tuż po wojnie, kiedy odbudowa Teatru Polskiego pozwoliła dwóm z nich powrócić na scenę. Ostatni omawiany spektakl – *Maria Stuart* z Barszczewską i Andrycz – premierę miał w 1976 roku, którą to datę można uznać za symboliczny koniec epoki Królowych. Choć zmierzch zaczął się dużo wcześniej – już w 1963 roku wraz z ostatnimi królewskimi rolami Ireny Eichlerówny. Praca obejmuje więc okres 1945 – 1976, gdzie cezury wyznaczone są żywotnością figury Królowej PRLu.

W *Słowniku mitów i tradycji kultury* Władysława Kopalińskiego można znaleźć następującą definicję pojęcia „Królowa”: „Monarchini; żona króla; matka, samica zdolna do rozrodu (u mrówek, termitów, pszczół, trzmieli); hetman, figura w szachach (biała i czarna

a. czerwona)¹⁹. Już to krótkie hasło wskazuje na złożoność królewskiej figury, w której fizjologia (zdolność do rozrodu) miesza się z władzą (monarchini); podporządkowanie (żona króla) przenika się z autonomią (matka u mrówek, termitów, pszczół, trzmieli). W końcu jedyną płaszczyzną uzgodnienia tych różnorodnych znaczeń pozostaje płęć – także zresztą niepewna i podważona w pojęciu monarchini, która przecież z definicji jest istotą sprzeczną: kobietą fundującą i legitymizującą patriarchalny porządek władzy. Figura królowej rodzi się na granicy między zbiorowością i indywidualnością, cielesnością i zmysłowością, męskim i żeńskim. Jak to więc możliwe, że tak złożony i źródłowo sprzeczny paradygmat stał się jednym z najpopularniejszych teatralnych paradygmatów kobiecych czasów PRLu? Gdzie między robotnicą a kokietką znalazło się miejsce dla Królowej? Jakie modele kobiecości kryły się pod strojnymi sukniemi, sztuczną biżuterią, diademami i koronami? Jaki był ich polityczny wydźwięk? Z jakiej tradycji czerpały i do jakich wzorców się odwoływały królewskie postaci? Jaki model teatru oznaczały? Celem tej pracy jest próba znalezienia odpowiedzi na te pytania.

W czasach kultu masy i zbiorowości, monstualnych robotnic i zachodnich kokietek, królowa była żywym i społecznie pożądanym wcieleniem kobiecości. Stwarzała alternatywę dla obowiązujących wzorców osobowych, przywoływała wspomnienia przeszłości, była obrazem dawnej świetności. Pozwalała ocalić piękno, urodę, poezję – nawet w ich najbardziej banalnym wymiarze. Należała do innego świata: oddalonego w czasie, przestrzeni lub plasującego się na szczycie nowej hierarchii społecznej, jednak była dostępna, zrozumiała, w pewnym sensie należała do kultury masowej. Była synonimem gwiazdy, ale często opisywano ją jako „kobietę zwyczajną”, „taką jak my”. Była melodramatyczna i tragiczna zarazem. W zależności od aktorki i roli, przywdziewając koronę, mogła okazać się zarówno piękna, lalkowa i przyjemna, jak i wywrotowa, niebezpieczna i wielka.

¹⁹ Władysław Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1997, s. 1095.

Irena Eichlerówna

Kiedy w 1948 roku grupa wielbicieli witała ją w porcie w Gdyni, Irena Eichlerówna była już legendą. „Ranek był pochmurny, dżdżysty – jak to w kwietniu. «Waryński» przybił do portu gdyńskiego o 7.30. Na Eichlerównę czekali: brat Mieczysław, przedstawiciel Ministerstwa Kultury i Sztuki, naczelnik Urbański, reporterzy z prasy miejscowej i stołecznej, gromada entuzjastów. Powitania, pierwsze wywiady. Kwiaty. «Jakie piękne, jakie piękne. W Rio nie ma róż. Jest mnóstwo ślicznych kwiatów, ale takie inne.» Reporterzy notują, że «ubrana bardzo spokojnie», jest taka sama jak dawniej, nic nie zmieniona, tak samo nawet uczesana jak w tych latach, kiedy podziwiano ją na scenach teatrów warszawskich”¹. Żywa, „nic nie zmieniona” historia przedwojennego teatru.

Eichlerówna była wychowanką Aleksandra Zelwerowicza i Wilama Horzycy. Po skończeniu szkoły teatralnej w Warszawie², w 1929 roku wyjechała za Zelwerowiczem, obejmującym tam dyrekcję po Juliuszu Osterwie, do Wilna. W Teatrze na Pohulance i w Teatrze Polskim „Lutnia” grała bardzo dużo, często nawet statystowała, by tylko pojawić się na scenie. Pierwszą jej dużą rolą była Julka z *W sieci* Kisielewskiego. Według recenzji ubiegła na scenę lekko, zwyczajnie i prosto. W jej wykonaniu szalona artystka miała uderzać szczerością i prawdą³. Uważano, że umie nadać postaci rys ludzki, uczynić ją bliską i zrozumiałą dla publiczności. Razem z nią debiutował wtedy w roli recenzenta „Słowa” – Mieczysław Limanowski, współtwórca *Reduty*, przez Osterwę nazywany „tchnieniem redutowości”⁴. W tej pierwszej recenzji krytykował młodą aktorkę za „brak linii”, brak namysłu nad postacią, brak finezji zawartej w tekście⁵. Jednak w 1930 roku Eichlerówna zagrała Katie Pearl w sztuce *Broadway* George’a Abbota i Philipa Dunninga, i

¹ August Grodzicki, *Eichlerówna. Szlachetny demon teatru*, Warszawa 1989, s. 135.

² Oddziału Dramatycznego przy Państwowym Konserwatorium Muzycznym pod kierownictwem Aleksandra Zelwerowicza i Wilama Horzycy.

³ Zob. August Grodzicki, *Eichlerówna...* dz. cyt., s. 30.

⁴ Zbigniew Osiński, *Mieczysław Limanowski dzisiaj*, „Polska Sztuka Ludowa – Konteksty” 1991 t. 45 z. 3-4.

⁵ Mieczysław Limanowski: „*W sieci*” Kisielewskiego na Pohulance, w: tegoż, *Duchowość i maestria. Recenzje teatralne 1901-1940*, wybór i oprac. Zbigniew Osiński, Warszawa 1992, s. 147-151.

okazało się, że: „Bez panny Eichlerówny nie miałyby *Broadway* w Wilnie ani sensu, ani czaru. Ona jest duszą sztuki, [...] Eichlerówna ma coś z Medei Eurypidesa lub Lady Makbet Szekspira. To widza fascynuje, podnosi go nad ziemię. Skecz byłby nie do zniesienia, gdyby to całe maltretowanie widza nie było okupione przez tę Pearl podaną wizyjnie na zawrotnej wysokości piękna tragicznego. [...] Jak Japończyk jednym pociągnięciem pędzla umie narysować ptaka albo drzewo i w konturze najbardziej treściwym wyrazić szczyt tego, co stanowi duszę ptaka lub drzewa, tak panna Eichlerówna wydobywa najprościejszym środkiem w słońcu grozę, spokój tragiczny, pod którym z trzaskiem załamuje się świat. Oto jest mowa tragedii greckiej. Nie robić krzyków, nie robić łamańców. Czymże przerażała Meduza, jeśli nie spokojem. Ale w tej twarzy straszliwie skamieniałej tkwiła groza: twarz spoglądająca na tę twarz skamieniałą, sama kamieniała”⁶. Jednak tragizm ten działał o tyle mocniej, że podszyty był energią przekraczającą chłodną i oszczędną wzniosłość. „Przecież są kwiaty, które fascynują i przerażają. Genialny botanik Raciborski opowiadał, jak na Jawie, przebijając się przez puszcę, zatrzymał się oniemiały na miejscu. Storczyk, dziwacznie wygięty, wyglądał jak czaszka ludzka ze zdartą skórą, zawieszona na nitce zielonej, spadającej z drzewa. To nie była lilia wodna, związana z marzeniami, czyli lotos na berylowej wodzie uspokojonej, o której mówi Kalidasa indyjski. Panna Eichlerówna w *Broadway* na Pohulance fascynuje jak kwiat demoniczny w puszczy. Przeraża ona i każe cofać się i kurczyć!”⁷ Rola Eichlerówny wywołała w wyobraźni Limanowskiego niepokojące obrazy dżungli, śmierci, demonicznych kwiatów. Jak pokazuje Wojciech Gutowski w książce *Nagie dusze i maski: o młodopolskich mitach miłości*, symbolika pięknych, lecz kryjących w sobie śmiertelną tajemnicę kwiatów, była bardzo obecna w młodopolskiej retoryce⁸. Narcyzy, lilie, orchidee, czarne róże, maki, storczyki pojawiające się w poezji tego okresu na ogół mają związek z erotyczną siłą kobiet, która przyciągając i wabiąc, odbiera wolność i władzę. Oznaczają kategorię inności i płynącą z niej uwodzicielską siłę, która jest tyle nieodparta, co

⁶ Mieczysław Limanowski, „*Broadway*” Dunninga i Abbotta na Pohulance, w: tegoż, *Duchowość...* dz. cyt., s. 234-237.

⁷ Tamże.

⁸ Wojciech Gutowski, *Nagie dusze i maski. O młodopolskich mitach miłości*, Kraków 1997.

niebezpieczna i odrażająca. Za metaforą kwiatu kryje się odczucie demonizmu, fascynacji i zagrożenia związanych z kobiecością. W roli Pearl – bohaterki marnej, kryminalno-melodramatycznej sztuki – pod oszczędną grą i uniwersalizującym trybem wielkiego tragizmu aktorka uruchamiała kobiecy żywioł „pełen krwi i zmysłów”⁹.

W Wilnie, nadal grając dużo i intensywnie, Eichlerówna została do końca sezonu 1930/1931. Zelwerowicz zrezygnował z dyrekcji teatrów wileńskich i wyjechał do Warszawy. Nowym dyrektorem został były Redutowiec – Mieczysław Szpakiewicz. Pozbawiona dotychczasowego poczucia bezpieczeństwa i opieki, trafiła w końcu do Krakowa. Była tam jednak krótko – czuła się obco i nieswojo w Starym Teatrze. Już w 1932 przeniosła się więc do Lwowa. Tam dyrektorem został właśnie drugi jej ukochany nauczyciel – Wilam Horzyca. Tutaj też zauroczony Eichlerówną wielbiciel jej aktorstwa, młody spiker radiowy Józef Tępa napisał dla niej sztukę: *Fräulein Doktor*. Bohaterką dramatu jest Anna Maria Lesser – genialna agentka wywiadu niemieckiego z czasów pierwszej wojny światowej. W roku 1933 żyła jeszcze w Szwajcarii. „Tępa przedstawił jej niezwykle i tragiczne losy w sześciu obrazach «faktomontażu prawdziwego», korzystając z odpowiednich opracowań historycznych. Forma faktomontażu wchodziła wówczas w modę w teatrze. Sensacyjność tematu szpiegowskiego, spopularyzowanego takimi filmami, jak *Mata Hari* czy *X27*, trafiała w zainteresowania publiczności. Akcenty antywojenne w całej sztuce, a zwłaszcza w epilogu z płonącym Reichstagem i groźnym marszem wojsk, mieściły się w aktualnych nastrojach i niepokojach pacyfistycznych. Sztuka nie miała większych wartości literackich, ale mimo braków w kompozycji, zrozumiałych u debiutanta i powierzchowności rysunku, miała dobry dialog i żywą akcję. Braki nadrobiła umiejętna reżyseria Janusza Warneckiego i główna bohaterka”¹⁰. Sześć obrazów „faktomontażu” przedstawiało Annę za każdym razem w innym wieku, o innej tożsamości, w innych okolicznościach: „[...] od szesnastoletniej dziewczyny złamanej śmiercią człowieka, dla którego uciekła z domu, wpłątanej przez przypadek w tajną sprawę wojskową, a następnie wprzęgniętej w robotę szpiegowską, wykonywaną z mistrzostwem,

⁹ Por. Mieczysław Limanowski, „Egzotyczna kuzynka” Verneuila w Lutni, w: tegoż, *Duchowość ...* dz. cyt., s. 333.

¹⁰ August Grodzicki, *Eichlerówna*, dz. cyt., s. 76-77.

poprzez związane z tym metamorfozy posługaczki w biurze kontrwywiadu francuskiego, siostry miłosierdzia pod Verdun, salonowej panny, szefa wywiadu, aż do zrujnowanej psychicznie kobiety, szukającej zapomnienia w morfinie i w końcu wpadającej w obłąd”¹¹. Było to właściwie sześć różnych ról wymagających od aktorki błyskawicznych zmian i dobrego warsztatu. Co ciekawe, w tej skonstruowanej według prostego, popularnego wręcz schematu sztuce, Eichlerówna stworzyła rolę, która była odbierana jako wielka kreacja rodem z klasycznej tragedii. „[...] gra ku środkowi, pełna ekspresji dramatycznej i silnych akcentów tragicznych. Nareszcie heroina w dużym stylu, posiadająca wszystkie warunki, ażeby stać się płomieniem na ołtarzu tragedii, gdzie tyle pogasło wspaniałych ogni, a nowych nikt nie zapala”¹². O podwójności roli, napięciu między zniewalającą siłą ekspresji a dystansem rodem z tragedii, emocjami a intelektem pisała w swojej recenzji Jadwiga Gamska-Lempicka: „Osobą [...], która zrobiła i postawiła sztukę – jest Irena Eichlerówna. Taka właśnie postać, z której na przemian bije zniewalająca otoczenie siła moralna i przejmująca, tragiczna słabość, jest właściwym typem Eichlerówny. Jej [...] wielkie role [...] to (*mutatis mutandis*) ten właśnie rodzaj, w którym urok intelektu przeświecony jest urokiem irracjonalnego instynktu”¹³.

Dzięki roli Anny Marii Lesser aktorka trafiła do Warszawy. Arnold Szyfman – dyrektor Teatru Polskiego – ściągnął przedstawienie do stolicy. Pełne zachwyty recenzje pojawiły się w kilkunastu pismach. Na temat spektaklu pisała między innymi wielka trójka stołecznych recenzentów: w „Ilustrowanym Kurierze Codziennym” Tadeusz Żeleński-Boy, w „Robotniku” Karol Irzykowski i w „Wiadomościach Literackich” Antoni Słonimski. Ten znany i dominujący w krajobrazie teatralnej Warszawy dwudziestolecia tercet, rzadko był równie zgodny. Wszyscy trzej zachwycali się głosem i wdziękiem aktorki. Podkreślali jej warsztat i techniczne umiejętności. Boy pisał: „Debiut warszawski [Eichlerówny] wypadł bardzo pomyślnie. Śliczny głos, głęboki a giętki, wrodzony wdzięk, duża skala tonów, znaczna już technika aktorska sprawiły, że właścicielka tego

¹¹ Tamże.

¹² Tamże, s. 77-78.

¹³ Tamże, s. 78.

wszystkiego podołała swobodnie tej niebezpiecznej kreacji¹⁴. Irzykowski: „[...] nowo nabyta siła aktorska uwydatniła swoje doskonałe warunki: zdolność patosu i zdolność do przemian, wybredność efektów i sporą rutynę¹⁵. Słonimski: „Zyskaliśmy aktorkę o szerokiej, pełnej skali środków, aktorkę bez manieri, obdarzoną niewątpliwym talentem i pierwszorzędnymi warunkami¹⁶. Mimo że, jak zauważył August Grodzicki, te uwagi są dosyć ogólnikowe, zestawione ze sobą świadczą o wrażeniu, jakie wywoływała Eichlerówna na swoich widzach. Tym, co narzucało się jako przedmiot opisu, był jej wygląd, wdzięk, brzmienie głosu i zdawkowo brzmiące: „rutyna”, „warsztat”, „warunki”. Nie wiadomo, jak grała i co sprawiało, że była tak pozytywnie odbierana. Jednak recenzje te są świadectwem pewnej fascynacji. Siły, która działała na widza, choć trudno ją opisać – być może dlatego, że nie było dla niej adekwatnego języka.

Inne, bardziej obszerne i szczegółowe recenzje, są paradoksalnie pod tym względem mniej przenikliwe. Powracają tam jak refren pojęcia tragizmu, mistrzostwa, patosu i piękna. Umyka jednak to, co Limanowski próbował opisać za pomocą metafory dzikiego storczyka, Gamska-Łempicka określiła jako napięcie między intelektem a instynktem, a trzech warszawscy recenzenci ukryli pod opisem walorów urody i głosu aktorki. Ten aspekt jej gry dopełniał przywoływany często tragizm, stanowił jakby jego drugą stronę.

Od tej pory, krążąc między Warszawą a Lwowem, Eichlerówna zdobywała kolejne laury i coraz większą popularność. Występowała na scenie Teatru Narodowego z największymi: Juliuszem Osterwą, Ludwikiem Solskim, Ireną Solską, Józefem Węgrzynem, Jerzym Leszczyńskim, Kazimierzem Junoszą-Stępowskim. Pasma sukcesów przerwała wojna.

Jej czas aktorka spędziła po licznych perypetiach i podróżach w Brazylii, w Rio de Janeiro. Nauczyła się portugalskiego i występowała tam na scenie. Razem ze Zbigniewem

¹⁴ Tadeusz Żeleński (Boy), „*Fräulein Doktor*”, cyt. za: August Grodzicki, *Eichlerówna...* dz. cyt., s.79.

¹⁵ Karol Irzykowski, „*Fräulein Doktor*” w: tegoż, *Pisma teatralne tom 3 1930-1933*, red. Andrzej Lam, Kraków 1995, s. 567.

¹⁶ Antonii Słonimski, „*Fräulein Doktor*”, „*Wiadomości Literackie*” 1933 nr 27.

Ziemińskim, Zygmuntem Turkowem¹⁷ i Bogusławem Samborskim¹⁸, Irena Stypińska (w Portugalii Eichlerówna występowała pod nazwiskiem ówczesnego męża) jako *turma da Polônia* („ekipa z Polski”) przyczyniła się wręcz do swoistej rewolucji w teatrze brazylijskim. Ich wpływ na rozwój tamtejszej sceny opisuje w książce *Diálogos sobre teatro* Jacó Guinsburg – znany krytyk, eseista i historyk teatru. „Dziś duże rozdrobienie, tempo [w stosunku do Europy] realizacji nowych dramatów na scenach brazylijskich prowokują nas, by przyjrzeć się naszej niedawnej przeszłości. I, jakkolwiek dziwne by się to nie wydawało, na ołtarzu historii brazylijskiego teatru spotykamy wciąż tę samą sztukę: *Vestido de Noiva*¹⁹ [Ślubną suknię] Nelsona Rodriguesa w reżyserii Zbigniewa Ziemińskiego”²⁰.

Najsłynniejsza chyba realizacja tej sztuki miała miejsce w teatrze Fênix, ówczesnej siedzibie teatru Os Comediantes, w 1945 roku. Główną rolę zagrała w niej oczywiście Irena Stypińska. Jej rola była dużym wyzwaniem. Akcja sztuki rozgrywa się bowiem w trzech planach: rzeczywistym, retrospektywnym i wizyjnym. Bohaterka, Adelaide, zginęła w wypadku samochodowym i czuwa jako pani Clessy przy własnym ciele. Jest jednocześnie uosobieniem wszystkiego, co dla Adelaide pozostawało ukryte i wstydlive – niespełnionych pragnień, rozkoszy, zatracenia i zbrodni. W wywiadzie dla dziennika „Folha Carioca” aktorka tak charakteryzowała graną przez siebie postać: „Najbardziej niepokojącym ujawnieniem w *Ślubnej sukni* jest dla mnie osobiście to, że w głębi każdej kobiety tkwi jakaś pani Clessy, z której kobieta na ogół nie zdaje sobie sprawy lub co najwyżej tylko przeczuwa jej istnienie. Dopiero przy wielkich napięciach lub kryzysach druzgoczących duszę objawia się ona jak tajemniczy kwiat. Wielu zapyta: a u kobiet

¹⁷ August Grodzicki, pisząc o brazylijskich losach Eichlerówny, zmienia jego imię na Jerzy, zob. August Grodzicki, *Eichlerówna...* dz. cyt., s. 128.

¹⁸ Samborski dotarł do Brazylii już po wojnie i po wyjeździe Eichlerówny. Musiał opuścić kraj, gdyż w 1948 roku został zaocznym wyrokiem polskiego sądu skazany na dożywocie za współpracę z okupantem (grał w nazistowskich filmach propagandowych). Jego nazwisko pojawia się jednak w kontekście polskiego udziału w odnowie brazylijskiego teatru i w tym sensie łączone jest z Eichlerówną.

¹⁹ Zrealizował ją 5 razy: w 1943, w 1945, dwa razy w 1947 i w 1976, zob. Enciclopédia Itaú Cultural Teatro, http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades_biografia&cd_verbete=864&cd_item=22, data dostępu: 20.05.2010.

²⁰ Jacó Guinsburg, *Diálogos sobre teatro*, org. Armando Sérgio da Silva, São Paulo 2002, s. 70.

uczciwych? Trzeba powiedzieć wtedy: właśnie u nich. Gdyż Pani Clessy jest postacią niezwykłą, można by rzec demoniczną, instynktownie zrozumiałą przez kobiety²¹. Znów powraca metafora dzikiego kwiatu opisująca splot fascynacji, inności i erotycznego napięcia, które budzi typ kobiet granych przez Eichlerównę.

Aktorka odniosła ogromny sukces, który zapewnił jej sławę w Brazylii nawet długo po jej powrocie do Polski. Jeszcze w 1965 roku Luiza Barreto Leite w książce o kobietach w teatrze brazylijskim *Mulher no teatro brasileiro* cały rozdział poświęciła Irenie Stypińskiej. „Któż nie pamięta pięknej Polki o angażującym głosie i wielkich, ospałych gestach, która w przedziwną, senną noc weszła na scenę starego teatru Fênix, by ożywić postać pani Clessy, tak jak Adelaide ją sobie wyobrażała? Tej nocy wiele osób na widowni szeptało to okrutne zdanie: «Wojna, niszcząc jedne ludy, pozwala wznieść się innym»²². Z opisu Leite – także aktorki, która miała szansę spotkać się z Eichlerówną na scenie, wyłania się intrygujący obraz Polki. Jej wyjątkowy głos „wślizgiwał się w system nerwowy publiczności”²³, nieprzyzwyczajonej do tego typu ekspresji. Autorka określa Eichlerównę mianem świętego monstrum i przypisuje jej niezwykłą erotyczną siłę. „Pani Clessy była ideałem kobiety, nie tylko tym wymarzonej przez mężczyzn, ale także przez Adelaidę – brazylijską dziewczynę, która chciała poznać «sekrety miłości».”²⁴ Ucieleśnieniem tych „sekrétów” w gorącym klimacie brazylijskiej kultury stała się o dziwo polska aktorka, która grała tak, jak „zawsze sobie wyobrażałam, że powinna grać aktorka”²⁵. Dla brazylijskiej publiczności Eichlerówna stała się więc symbolem kobiecości, zmysłowej i pociągającej siły wpisanej w postać wymaginowanej pani Clessy. Tam z całą mocą ujawnił się erotyczny potencjał wpisany w jej aktorstwo, tam też zyskał on wymiar artystyczny i był interpretowany jako niezbywalny element jej twórczości. Funkcjonował już nie jako ukryte podłoże tragicznego, a więc szlachetnego, wymiaru postaci, lecz jako jej pierwszoplanowy aspekt. Stała się prawdziwą gwiazdą, której wizerunek sceniczny

²¹ Za: August Grodzicki, *Eichlerówna...* dz. cyt., s. 129.

²² Luiza Barreto Leite, *A mulher no teatro brasileiro*, Rio de Janeiro 1965, s. 46.

²³ Tamże.

²⁴ Tamże, s. 48.

²⁵ Tamże, s. 47.

przeważał nad prywatnym. Była panią Clessy. W tym kontekście przepełniona magią i egzotyką kultura Brazylii okazuje się ważnym czynnikiem kształtującym aktorstwo Eichlerówny. Jej późniejsze wyobcowanie i inność, ale także konsekwentne przywoływanie tematu kobiecości w jej zmysłowym, erotycznym i melodramatycznym wymiarze miały zapewne swoje źródło w doświadczeniu Brazylii. Leite pisze: „Teraz jestem szczęśliwa, gdy dowiaduję się, że pomimo całego sukcesu, który odniosła i pomnożyła, wielka aktorka i wspaniała kobieta, której nie mogę zapomnieć – nie sposób zapomnieć przejścia komety – pamięta jeszcze Brazylię i cieszy się, gdy mówi naszym językiem, co czyni, by go nie zapomnieć”²⁶. Przywoływanie i aktualizowanie tego doświadczenia było być może ukrytym źródłem energii twórczej i zadziwiającej siły jej aktorstwa.

Czy wróciłaby do Polski, gdyby nie listy Arnolda Szyfmana? Objąwszy zaraz po wojnie dyrekturę Teatru Polskiego w Warszawie, namawiał ją serdecznie do powrotu. Na jej list z gratulacjami i życzeniami powodzenia odpowiadał: „Droga Pani Ireno, nareszcie, nareszcie, nareszcie! Wiedziałem, że Pani żyje, że Pani jest w Brazylii, ale przykre mi było, że ani słowa od Pani nie otrzymałem, a myślałem o Pani często w czasie wojny i po wojnie, i odczuwałem brak Pani na scenie naszej. Proszę więc jak najszybciej wracać!”²⁷. Korespondencja toczyła się dwa lata. Szyfman planował kolejne premiery z udziałem Eichlerówny: *Oresteja*, *Makbet*, *Warszawianka*. Ona przesyłała mu swoje tłumaczenia, egzemplarze sztuk amerykańskich, pisała o pomysłach na role. Odnalazła też znanego jej z lat lwowskich Erwina Axera: „Chodzę nabita (sprawami teatralnymi) jak torpeda, która spadnie równiutko pośród Was [...]”²⁸ – pisała w liście do niego.

Jednak kiedy schodziła na ląd w Gdyni, wracała do nowej rzeczywistości. „Po odpoczynku w Grand Hotelu w Sopocie nazajutrz, we wtorek 13 kwietnia, odlot wraz z bratem do Warszawy. Na lotnisku Okęcie witają Eichlerównę: Arnold Szyfman, który zabiega o zaangażowanie jej do Teatru Polskiego, zaprzyjaźniony z nią w czasach

²⁶ Tamże, s. 48.

²⁷ Arnold Szyfman, list do Ireny Eichlerówny z 1 sierpnia 1946, cyt. za: August Grodzicki: *Eichlerówna...*, dz. cyt., s. 131.

²⁸ Irena Eichlerówna, list do Arnolda Szyfmana z 5 sierpnia 1946, cyt. za: tamże.

przedwojennych Jerzy Macierakowski, świeżo mianowany od najbliższego sezonu dyrektorem Teatru Nowego, przedwojenni koledzy, wielbiciele. [...] «Artystka ubrana w granatowy płaszcz, brązową spódniczkę o przepisowej długości – 30 cm od ziemi i bluzkę koloru złota w delikatny czarny deseń. [...] Jest bez kapelusza. Ciemne włosy spuszczone luźno spadają jej aż na ramiona. Rysy twarzy wyraziste, usta silnie zarysowane, pełne»²⁹.

Jaki bagaż artystyczny wносиła ze sobą Eichlerówna w nową rzeczywistość? Te kilka, wybranych i niekoniecznie najważniejszych, przywołanych wyżej momentów z wcześniejszej kariery wskazuje na to, że jej aktorstwo od początku cechowało pewne napięcie. Grała dużo w dosyć lekkim, rozrywkowym repertuarze, a jednak uchodziła za wielką aktorkę tragiczną. Mówiono o natężeniu patosu, hieratyczności gestu, pomnikowości jej postawy, a jednocześnie z opisów ról przebijało wrażenie, jakie na widzach robił jej głos i zmysłowa, cielesna obecność. Już w tych przedwojennych początkach widać coś, co po latach nazwie wprost Maria Czanerle: „Jej wielkim tematem jest kobiecość. Ta najprostsza, bo biologiczna, która nie przepuści nikomu – królowej ani plebejuszce. Jej mądrość bywa z reguły ekstraktem kobiecych doświadczeń granych przez nią bohaterki. Doświadczeń niezbyt szczęśliwych, skoro były to przeważnie mezalianse, które w większości kończyły się jej klęską»³⁰. Tragizm jej ról zbudowany był na kobiecej zmysłowości. Zmysłowości, która nie ma własnego języka. Demoniczne kwiaty, bohaterki silne i niebezpieczne, kobiety przegrane i fascynujące – wszystkie te figury opisujące model kobiecości w rolach Eichlerówny nawiązują do *femme fatale*. Podniesiona jednak do rangi postaci tragicznej, jak chciał Limanowski, zmieniająca się w Medeę, Fedrę, Lady Makbet kobieta demoniczna i upadła ukazuje swój wywrotowy potencjał. Eichlerówna przekształca zastane schematy i zawłaszcza je, by przekazać za ich pomocą nowe treści. W przytoczonych przykładach ról popularny wizerunek kobiety fatalnej, zarażającej swoim

²⁹ Tamże.

³⁰ Maria Czanerle, *Panie i panowie teatru*, Kraków 1977, s. 19.

czarem jak śmiercionośny bluszcz, stanowi pretekst, by ukazać zapisane w tej figurze zmysłowość i erotyzm kobiecy, budzącą fascynację dojmującą inność³¹. Wbrew jednak konstrukcji tych postaci, w wykonaniu Eichlerówny nie stają się one wcieleniem klęski, nie służą aktualizacji wpisanego w nie mitu ujarznienia kobiecej tożsamości; jak było powiedziane zyskują wymiar tragiczny, dzięki czemu obecna w nich siła erotyzmu zostaje w pewien sposób ocalona i zautonomizowana.

W nowej, powojennej rzeczywistości panowało bankructwo wartości i pojęć, zwątpienie w język i dotychczasową kategoryzację świata. Wojenna trauma odsłoniła nieznaną przedtem, nieludzki, pełen przemocy wymiar cielesności i śmierci. Rozpadła się spójna konstrukcja podmiotowości. Na ten poznawczy chaos nakładała się w Polsce nowa sytuacja polityczna, która nie sprzyjała poszukiwaniom odpowiedzi. Właśnie wtedy Eichlerówna wróciła do kraju i rozpoczęła najważniejszy okres w swojej karierze. Okres, w którym dominującą figurą jej aktorstwa okazała się królowa. Nie tylko zagrała ją w sześciu spektaklach, ale także często była określana mianem Królowej. Praktycznie każda jej powojenna kreacja oglądana była przez pryzmat królewskiej figury. Jej królowe pochodziły z różnego repertuaru – od klasycznej tragedii po melodramat. Były to: *Fedra* Racine'a w 1949 i 1957 roku, *Maria Stuart* w sztuce Friedricha Schillera w 1955, *Maria Tudor* w sztuce Victora Hugo w 1959, *Agrypina* w *Brytanniku* Racine'a i *Klitajmestra* w *Agamemnonie* Ajschylosa – obydwie w 1963. Pierwsza, *Fedra* w reżyserii Wilama Horzycy, premierę miała 5 października 1949 roku w Poznaniu, w dziewięć miesięcy po słynnym szczecińskim Zjeździe Związku Literatów Polskich, który uważa się za symboliczny początek socrealizmu w Polsce oraz w cztery miesiące po naradzie teatralnej w Oborach, dekretującej estetykę realizmu socjalistycznego na polskich scenach.

Fedra – w pułapce pożądania

„Rewolucja kulturalna – przedziwna i przerażająca mieszanka koniecznej w kraju «rewolucji oświatowej» z tezą o «zaostrzeniu się sprzeczności klasowych w miarę postępów w budowie socjalizmu» – weszła w etap decydujący od początku 1949 r. i to nieomal

³¹ Por. Wojciech Gutowski, *Nagie dusze i maski...*, dz. cyt.

jednocześnie we wszystkich dziedzinach. Po kolei odbywały się zjazdy (lub «robocze narady») wszystkich środowisk artystycznych poczynając od pisarzy (Szczecin, 20-23 stycznia), a kończąc na filmowcach (Wisła, 19-22 listopada) [...]”³². I Krajowa Narada Teatralna zwołana przez KC PZPR, Ministerstwo Kultury i Sztuki oraz Związek Literatów Polskich odbyła się w dniach 18-19 czerwca w Domu Pracy Twórczej w Oborach pod Warszawą. Jaki pisze Małgorzata Jarmułowicz: „[...] nie odbiegnie [...] od obowiązującego scenariusza tego typu posiedzeń. Powszechnością poparcia udzielonego postulatów partii uda jej się nawet zdystansować poprzedzające ją konferencje literatów i plastyków. «Realizm socjalistyczny uznawali za swój drogowskaz wszyscy uczestnicy zjazdu» – odnotuje sprawozdawca miesięcznika «Teatr». Nawet on nie będzie jednak krył przeświadczenia, że część zjazdowego gremiumu poprzestała w tej aprobacie na samych tylko deklaracjach”³³. Proces upaństwowiania teatrów, coraz większy wpływ na repertuar poprzez podporządkowanie poszczególnych instytucji centralnej władzy (w niektórych przypadkach nawet władzy najwyższej, wystarczy przypomnieć słynną naradę w sprawie wystawienia *Dziadów* przez Schillera, która odbyła się z udziałem Bolesława Bieruta – ówczesnego prezydenta w 1948 roku³⁴), znaczące zmiany dyrekcji w teatrach przygotowały środowisko teatralne na postulaty i zasady działania socrealizmu. Jak dalej pisze Jarmułowicz: „W referacie wstępnym Sokorskiego, który narzuci tematykę i ton późniejszej dyskusji zjazdowej, kwestie *stricte* teatralne zejdą – paradoksalnie – na dalszy plan. «Rewolucja w teatrze – orzeknie minister – to zagadnienie walki o nową treść, a nie o nową inscenizację w oderwaniu od treści. Nowa treść wprowadzi nowe elementy w konwencji teatralnej»”³⁵. Głównym frontem walki o nowy teatr będzie więc dramat, który ma oddawać rytm najbardziej aktualnej współczesności. Na zjeździe w Oborach spośród trzydziestu biorących w nim udział osób, tylko pięć reprezentowało praktyków teatralnych (Erwin Axer, Dobiesław Damięcki, Bronisław Dąbrowski, Bogdan

³² Andrzej Paczkowski, *Pół wieku dziejów Polski 1939 – 1989*, Warszawa 1998, s. 283.

³³ Małgorzata Jarmułowicz, *Sezony błędów i wypaczeń. Socrealizm w dramacie i teatrze polskim*, Gdańsk 2003, s. 42.

³⁴ Zob. Andrzej Pronaszko, *Narada w Belwederze*, „Dialog” 1981 nr 6 oraz str. 181 niniejszej pracy.

³⁵ Małgorzata Jarmułowicz, *Sezony błędów i wypaczeń...*, dz. cyt., s. 43.

Korzeniewski, Józef Maśliński), za to jedną trzecią stanowili literaci. Zresztą jak przyzna po latach Włodzimierz Sokorski, to właśnie sprawa repertuaru „spowodowała najwięcej sporów, dyskusji i sprzeciwów”³⁶.

Centralne zarządzanie repertuarem doprowadziło wkrótce do upadku poziomu artystycznego teatrów, likwidacji różnic pomiędzy poszczególnymi scenami oraz stało się pierwszym impulsem do krytyki teatralnego socrealizmu, która zaowocowała odwilżowymi zmianami. Na razie jednak kolejni dramatopisarze składali samokrytykę. „Nie wnikając w kwestie szczerości i faktycznych motywacji takiej postawy twórców, Sokorski w podsumowaniu obrad z satysfakcją skonstatuje jej powszechny charakter: «Ton [...], zapoczątkowany przez kolegę Ważyka, dźwięczał we wszystkich niemal wypowiedziach». W rzeczywistości kalibrem swoich samooskarżeń Ważyk pobije na głowę wszystkich innych dyskutantów: napisaną przez siebie w 1945 roku sztukę *Stary dworek* obarczy ciężkim grzechem żeromszczyzny, o *Bankierach ruin* z 1948 roku powie, że komponował ich jak racjonalista, a nie jak marksista, wreszcie zaś zrugą krytykę, która nie dostrzegła fundamentalnych błędów utworu, skupiając się na błahych zarzutach. Jako wzór postawy do naśladowania lepiej wypadnie jednak Leon Kruczkowski, który samokrytyczny stosunek do swego dzieła, a konkretnie do sztuki *Odwety*, będzie umiał niezwłocznie przekuć w czyn, po prostu pisząc drugą, poprawioną wersję utworu. Uczestnicy zjazdu wysłuchają na tę okazję z jego ust lekcji o tym, «jak trafność i słuszność ideologiczna sztuki oznacza niemal automatycznie jej ulepszenie artystyczne»³⁷. Zgoła inaczej naradę w Oborach podsumował po latach Erwin Axer: „W Oborach chodziło o praktykę, nie o teorię. Poszczuto autorów na ludzi teatru. Autorom, w ogromnej przewadze grafomanom, ukazano miraż otwartych podwojów sceny, rozgłosu i zarobków oczywiście. Wtedy powiało grozą, bo rodzimych autorów kto żyw unikał jak ognia. Nie mówię o wybitnych, tych zawsze było niewielu. Ale już przed wojną Boja akcja wspierania rodzimej twórczości (z nędznymi wynikami) traktowana była w środowisku teatralnym

³⁶ Tamże.

³⁷ Tamże, s. 45.

jak próba szantażu. Teraz hordy grafomanów miały wyprzeć ze sceny wybitnych autorów obcych, ale także naszą klasykę³⁸.

W listopadzie 1949 roku, jako bezpośredni wynik narady w Oborach, rozpoczął się także Festiwal Sztuk Rosyjskich i Radzieckich. Data otwarcia Festiwalu wyznaczona na 27 listopada została wpisana w kalendarz obchodów Miesiąca Przyjaźni Polsko-Radzieckiej, finał z kolei zaplanowany był na 21 grudnia – dzień siedemdziesiątych urodzin Stalina. Początek sezonu teatralnego upływał więc na gorączkowych przygotowaniach do Festiwalu. W cytowanej już rozmowie z Axerem Elżbieta Wysińska przypomina: „Mówiąc o próbach upolitycznienia środowiska teatralnego, powinniśmy wspomnieć o jednym z najpoważniejszych przedsięwzięć roku 1949, o Festiwalu Sztuk Radzieckich i Rosyjskich w Polsce³⁹. To była impreza na dużą skalę – do konkursu przystąpiły wszystkie teatry zawodowe i ponad tysiąc teatrów świetlicowych. [...] W Festiwalu brał udział także Teatr Współczesny⁴⁰. Erwin Axer odpowiada: „Początkowo Sokorski w konsekwencji moich nalegań zwolnił nas z obowiązku uczestniczenia w festiwalu. Zgodził się z argumentem, że wszystkie proponowane sztuki są słabe. W parę tygodni później zadzwonił, powiedział, że mu przykro, że dostał za nas po uszach i że musimy coś wystawić z tej puli sztuk. Zostało ze trzy tygodnie czasu. Jerzy Kreczmar wybrał sztukę Sofronowa, moralnie obojętną, jeśli wolno użyć tego słynnego niegdyś terminu księdza Pirożyńskiego. Próby trwały dwa tygodnie, może dwa i pół w hotelu, po części w pokoju Śląskiej, ja reżyserowałem. Premiera odbyła się na krótko przed zakończeniem konkursu⁴¹. Festiwal był olbrzymim przedsięwzięciem – wzięło w nim udział 57 teatrów zawodowych, 1 212 zespołów świetlicowych i 1 215 zespołów wiejskich. Ogromna, nierzadko przymusowo organizowana, publiczność zapewniła frekwencyjny sukces Festiwalu. Przez sceny teatralne przewinęły się sztuki Czechowa, Gorkiego, Majakowskiego i Gogola (w przytłaczającej większości), ale także współczesne produkcyjniaki radzieckie. Sztucznie

³⁸ Erwin Axer, *Socrealizm codzienny*, rozm. Elżbieta Wysińska, „Dialog” 1997 nr 7.

³⁹ Elżbieta Wysińska zmienia kolejność przymiotników w nazwie, która brzmiała: Festiwal Sztuk Rosyjskich i Radzieckich.

⁴⁰ Tamże.

⁴¹ Tamże.

wykreowana, odgórnie narzucona i ideologicznie sterowana „gorączka” ogarnęła polskie teatry. Tak jak o farsę zakrawał sam Festiwal, tak też jego wyniki nie przełożyły się na żaden jasny komunikat co do nowej drogi teatru w Polsce. Przyznano ich bowiem aż sto dwadzieścia, nie ogłaszając jednoznacznego zwycięzcy konkursu.

Tymczasem Wilam Horzyca – od 1948 roku dyrektor zjednoczonych teatrów poznańskich, konglomeratu składającego się z Teatru Polskiego, Nowego, Komedii Muzycznej i Teatru Objazdowego⁴², funkcjonującego jako Państwowy Teatr Polski, na rozpoczęcie sezonu (premiera miała miejsce 5 października 1949), wystawił tragedię Racine’a – *Fedre*. „Horzyca nie był wielkim miłośnikiem dramaturgii francuskiej, szczególnie klasycystycznej – pisze Wojciech Dudzik w monografii poświęconej teatrowi Horzycy. Można przypuszczać, że Racine’a wystawił z dwóch powodów. Po pierwsze – aby dać rolę, jedną z najwspanialszych ról kobiecych w literaturze dramatycznej, Irenie Eichlerównie, którą koniecznie chciał gościć w swoim teatrze, po drugie – dostrzegał w *Fedrze* siłę dramatyczną osiągniętą prostymi środkami, właściwie tylko słownymi, ale ubranymi w kształt wielkiej poezji. [...] Chodziło jednak także o coś więcej. Szczegółowa Horzycowska interpretacja *Fedry* okazywała się bowiem bardzo nowoczesna”⁴³. Na czym polegała ta nowoczesność? W programie do spektaklu reżyser pisał: „Francja klasyczna to był salon czy system salonów [...], a zwierciadlane ściany otaczały tu ludzi [...] błądzących jak cienie bezkrwiste po elizejskich salonach i strzyżonych ogrodach. Władza monarchy zamknęła ich tu jak owe dusze potępione w sarrowskich *Przy drzwiach zamkniętych* i uczyniła ich potępieńcami, potrącającymi się w ścisku złotej klatki Wersalu. To była rzeczywistość nakazana przez Ludwika XIV; odcięty od świata, osamotniony człowiek. Człowiek *in abstracto*. Samotna dusza ludzka. [...] teatr Racine’a potrafi być wartością wciąż aktualną, ukazując w swym zwierciadle mękę serc, która mimo chłodu

⁴² Zob. Wojciech Dudzik, *Wilama Horzyca dramat niespełnienia*, Warszawa 1990, s. 67-68.

⁴³ Tamże, s. 72.

klasycystycznego abstrakcjonizmu była rzetelną męką ludzi, zabłąkanych w mrocznych labiryntach istnienia”⁴⁴. *Fedra* miała stać się aktualna, nowoczesna i bliska współczesnemu człowiekowi, który według późniejszej diagnozy Hanny Świdy-Ziemby podlegał wtedy skomplikowanej dynamice napięć między traumą wojny i poczuciem wyczerpania a potężnym impulsem odradzającego się życia, między poczuciem bezsilności a nadzieją stanowiącą źródło energii. „Siły Polaków do oporu i walki zostały wyczerpane w okresie wojny. Nadzieja, która je podtrzymywała, została u kresu brutalnie zniweczona. Był to potężny cios depresjotwórczy, destruujący u większości dynamikę oporu wymagającego ofiar. A przecież równocześnie działała siła rozpędzonej nadziei. Ona rodziła bunt wobec wyniku wojny, bunt wobec postawy pełnej rezygnacji”⁴⁵. Jednak rzeczywistość okazywała się coraz bardziej złowroga i przygnębiająca. „[...] nie tylko finał wojny, ale zawiedzenie rozpędzonej nadziei, już i tak śmiertelnie zmęczonego i przetrzebionego narodu, stały się źródłem postaw rezygnacji. Były to dalsze traumatyczne doświadczenia wygaszające do końca dynamikę buntu, który jawić się zaczął jako śmieszny, teatralny gest, dokonywany w pustce. Gest komiczny i dramatyczny w bezsensie i grozie. Wkraczaliśmy w stalinizm z psychiką nieodwołalnie zwyciężonych, z poczuciem bezsiły”⁴⁶. Z uczuciem zamknięcia i izolacji, uwięzienia w systemie, odcięcia od świata i samotności. Te właśnie uczucia, tę „rzetelną mękę” Horzyca odnajdował w tekście Racine’a, używając *Fedry* jako metafory ówczesnej rzeczywistości.

Grająca tytułową postać Irena Eichlerówna ten sceniczny świat metafory nasyciła emocjami. W recenzjach dominuje poczucie silnej identyfikacji z bohaterką. Współczesność, aktualność *Fedry* zyskuje w jej kreacji wymiar nie tylko intelektualny, ale i uczuciowy a nawet zmysłowy. Poczucie bliskości staje się raczej wrażeniem dotykalności, niż wzajemnego zrozumienia. „Uderzała przede wszystkim współczesność ujęcia postaci, bez jakiegokolwiek klasycznej stylowości – opisuje rolę Eichlerówny August Grodzicki,

⁴⁴ Wilam Horzyca, *Wersal i widma*, Program Teatru Polskiego w Poznaniu do przedstawienia *Fedra*. Premiera: 5 października 1949. Przedruk w: Wilam Horzyca, *O dramacie*, Warszawa 1969.

⁴⁵ Hanna Świda-Ziemba, *Człowiek wewnątrz siebie zniewolony. Mechanizmy i konsekwencje minionej formacji – analiza psychosocjologiczna*, Warszawa 1997, s. 123.

⁴⁶ Tamże, s. 124.

czytając ówczesnych recenzentów – Nic z posągu – żywa, udręczona kobieta, pełny człowiek, «królowa zdemaskowana i zdjęta z koturnów, ale raz po raz przypominająca sobie swoją sytuację, szarpana sprzecznymi pragnieniami i porywami» (Natanson). Odbijało to wyraźnie na tle martwej, koturnowej gry reszty obsady. Eichlerówna głęboko przeanalizowała rolę, stworzyła postać kobiety uginającej się pod ciężarem zmysłowego pożądania, niewyżytego aż do granic obłędu erotyzmu. Uczyniono nawet zarzut, że takie jednostronne studium miłości zubaża Fedrę, która jest również tragedią sumienia (Karczevska-Markiewicz). Studium miłości i obłędu przeprowadzone zostało z żelazną logiką od pierwszego zjawienia się Eichlerówny na scenie⁴⁷. Janina Morawska w „Głosie Wielkopolskim” pisała: „I nagle – wśród tych posągów – zjawia się żywa, udręczona kobieta – Fedra [...]. Skargi, które płyną z jej ust, nie mają nic z patosu. Wygłaszane słabym, matowym głosem, który przechodzi czasem w bezradne kwilenie, rzadko potęguje się do krzyku rozpacz. Potoczysty wątek aleksandrynow rwie się, łamie, przybiera całkiem nieoczekiwane intonacje półprzytomnie wypowiedzianej spowiedzi. Twarz prawie nieruchoma, naga, odarta z wszelkiego efektu. Spojrzenie skupione na jednym punkcie, jakie mają ludzie opętani manią prześladowczą. Reakcje opóźnione – jak u istot ogłuszonych silnym ciosem – i nieoczekiwane, bo któryż z bohaterów wita wieść o śmierci ukochanej istoty uśmiechem – zdarza się to tylko nam śmiertelnym, w naszej psychice tylko rozpacz wywołuje takie niespodzianki. A to nieustanne samobiczowanie czymże innym jest, jeśli nie kompleksem niższości w największym nasileniu, skomplikowanym niewyżytą miłością? Fedra – którą ujrzelśmy na scenie Teatru Polskiego – to nie posąg, to nie bohaterka tragedii klasycznej – to jedna z nas⁴⁸. Fedra Eichlerówny była nie tylko przekonująca i nowocześnie zagrana. Aktorka użyła takich środków, które uczyniły graną przez nią postać w pewien sposób nieodpartą, trudną lub wręcz niemożliwą do odrzucenia.

W recenzji czołowego krytyka „Trybuny Ludu” – Jana Alfreda Szczepańskiego (Jaszczka) pierwszy raz pada pod adresem Eichlerówny ważki zarzut formalizmu

⁴⁷ August Grodzicki, *Eichlerówna...*, dz. cyt., s. 143.

⁴⁸ Janina Morawska, [bez tytułu], „Głos Wielkopolski” 1949, nr 278.

aktorskiego, a jednak nawet tę recenzję trudno uznać za jednoznacznie krytyczną: „Rola naszej znakomitej tragiczki jest [...] przykładem schodzenia na manowce niebezpiecznego formalizmu aktorskiego. Maniera, w jakiej Eichlerówna utrzymuje swą grę, mistrzowskie, lecz niezmiernie sztuczne władanie głosem i intonacją sprawiają, że Fedra Eichlerówny ustawicznie zdumiewa, chwilami zaskakuje i często pobudza do sprzeciwu. Żywiołowy talent Eichlerówny sprawia, że mimo mylnej koncepcji i wprost niedopuszczalnych trików [...] gra jej pozostawia silne wrażenie i jest – być może – nawet przeżyciem teatralnym. Lecz są to przeżycia sprzeczne z istotą naszych dążeń do realizmu gry aktorskiej i realizmu przeżycia”⁴⁹.

Podobne wątpliwości miał Jerzy Artemski: „Różnica polega na tym, że dla pełniejszego wydobywania tragedii Fedry, Eichlerówna prócz gestu, prócz tego co zwykliśmy nazywać grą, wprowadza specjalną modulację głosu. Jest to próba upłynnienia poetyckiego tekstu Racine’a przez położenie go na dostosowanym do treści tonie. I w użyciu tego podkładu, w pełnym szarmonizowaniu melodycznej fali nośnej i treści słowa przejawia się intencja twórcza artystki. Widzimy kompozycję jasną i zwartą, strukturę konsekwentną i logiczną. Kiedy kończy się ta interpretacja przejmującym finałem w scenie śmierci, wszystkie walory kompozycyjne stają się przejrzyste. Zamierzenia aktorki jasne. Żadne wątpliwości nie powinny nasuwać się wytrawniejszemu widzowi. Zamierzenia te zostały zrealizowane w sposób wskazujący na wielką subtelność i głębokie zrozumienie przeżyć postaci Fedry. Pozostaje jednak do rozstrzygnięcia jeszcze jeden zasadniczy problem: czy strategiczny plan Eichlerówny był celowy i słuszny?”⁵⁰. Krytyk rozstrzyga ten problem jednoznacznie, odmawiając planowi Eichlerówny i celowości, i słuszności. „Decyzję swoją oprę w pierwszym rzędzie na przekonaniu, że każde dzieło sztuki zmieścić się winno w granicach prawdy”⁵¹.

Obaj najbardziej krytycznie nastawieni recenzenci, mimo że wyposażeni już w oręż socrealistycznych postulatów i zasad, czują się zbici z tropu, zmieszani, dotknięci spektaklem. Powtarzając słowa Jaszcz, kreacja Eichlerówny jest dla nich „być może –

⁴⁹ Jaszcz [Jan Alfred Szczepański], *Od „Fedry” do „Nocy poślubnej”*, „Trybuna Ludu” 1949, nr 304.

⁵⁰ Jerzy Artemski, *Mitologia po francusku*, „Dziś i Jutro” 1949, nr 46.

⁵¹ Tamże.

nawet przeżyciem teatralnym”. Niesłusznym, niepoprawnym, zwodzącym na manowce, ale jednak przejmującym. Tak jakby ta rola uwodziła nawet wbrew woli widza czy na przekór przyjętym przez niego wykładniom. Wszyscy krytycy, łącznie z Jaszczem i Artemskim, podkreślali jednocześnie logikę i dyscyplinę, intelektualny wymiar aktorstwa Eichlerówny. Skąd więc brała się ta uwodzicielska moc jej kreacji?

O robotnicach, kokietkach i uwodzeniu

Okładka najpopularniejszego kobiecego pisma „Moda i Życie Praktyczne” z listopada 1948 roku po raz pierwszy prezentuje nowy wizerunek kobiety. Jak pisze Ewa Toniak: „Miętko fotografowaną, wydekoltowaną zgodnie z libidinalną ekonomią spojrzenia, anonimową modelkę zastąpiła wówczas «Dziewczyna radziecka. Wilkantes, uczestniczka Wszechzwiązkowego Świąta Sportowego w Moskwie». [...] Wilkantes w inny sposób niż kobieta udomowiona, ale także poddana zostaje zabiegom uogólnienia i typowości. Regularna twarz, zgarnięte z czoła upięte włosy (nie ma nic do ukrycia), o mocnej szyi, odsłaniając zdrowe, równe zęby z optymizmem i radością kieruje wzrok ku górze, poza kadr. Ujęta jest od dołu, w heroizujący i monumentalizujący ludzką postać sposób. Widzimy ją ujętą w popiersie – w stroju ludowym, w sznurowanej kamizelce-staniku, szczelnie zasłoniętą, o ciele pod kontrolą”⁵². To zdjęcie „rozpoczyna pochód nowych bohaterek kobiecego żurnalu. Bohaterek o ciałach coraz bardziej zasłoniętych, o twarzach nie do zapamiętania. Ich fotografie przesuwają się po stronach żurnala jak monotonna produkcyjna taśma”⁵³. Zniesiony zostaje indywidualizm, zmysłowość, cielesność i erotyzm. Kobieta staje się tworem ideologicznym, niemożliwym, nieludzkim. „Portretowane zazwyczaj w popiersiu, zawsze od dołu, ze wzrokiem skierowanym ku górze, z reglamentowanym ufnym uśmiechem, oświetlone dającym duże kontrasty światłem (rozpalone słońce) chłopki, robotnice (z kluczem francuskim zarzuconym na ramię) i studentki trwają w jakimś beczasowym nigdzie, gubią wąską talię i smukłe ramiona (maj 1949), by w końcu (wrzesień 1949) z ciałem szczelnie zakrytym przez kombinezon, o

⁵² Ewa Toniak, *Olbrzymki. Kobiety i socrealizm*, Kraków 2008, s. 131.

⁵³ Tamże.

gładko zaczesanych włosach na tle odbudowywanych zabytków Warszawy i nowych osiedli pochylić się z kilofem jako alegoria pracy. Deerotyzacja i tyloryzacja kobiecego ciała dopełnia się na zdjęciu radzieckiej lotniczki L. Witkowskiej: opleciona pasami spadochronu, w hełmie i kombinezonie, staje się wizualnym odpowiednikiem wyrastającego za jej plecami śmigła: lotniczka i maszyna to jedno⁵⁴.

Pod hasłem *Kobiety obraz* w *Słowniku realizmu socjalistycznego* można przeczytać, jak dalej rozwinięty obraz „nowej kobiety”: „Stalinizm głosił kulturalną i zawodową emancypację kobiet, ale zamiast próby zrozumienia istoty płciowości, jej uwarunkowań kulturowych, zakłada, że równouprawnienie płci oznacza prawo kobiety, co najwyżej do bycia taką, jak mężczyzna. Pomimo znanego z socrealistycznych plakatów wizerunku kobiety na traktorze, można [...] mówić o mizoginizmie literatury [i sztuki] socjalistycznej, która – postulując oddanie bohaterki pracy zawodowej – rzadko w pracy je przedstawia⁵⁵. Jeżeli już przedstawia to, jak pisze Magdalena Piekara, są to: „Monumentalne postaci, kariatydy o olbrzymich stopach, kwadratowych kolanach, potężnych łydkach. Wszystkie mają mocno zarysowane szczęki, krótkie i grube szyje, masywne – jakby wyciosane z drewna – korpus oraz potężne dłonie, łokcie i barki⁵⁶. Ten wizerunek zostaje nieco złagodzony w literaturze, zyskuje tu jednak dodatkowy wymiar. Jak pisze Piekara: „Istnieje jednak element łączący piękną robotnicę ze stoczni, hożą chłopkę z warkoczem i brzydką przedszkolankę ze Śląska. Wszystkie są «kastratorkami», doprowadzającymi mężczyzn do niemożności aktu płciowego. Kobiety sprawiają, iż mężczyźni stają się wyznawcami nowego porządku i... impotentami⁵⁷. Okazuje się, że w socrealistycznej narracji akt płciowy możliwy jest tylko z „bohaterką negatywną”, nieoświeconą, niewychowaną lub też podstępnie knującą przeciw nowemu porządkowi – kokietką. Tylko tam, gdzie brak zrozumienia, gdzie nie ma ideologicznego braterstwa, gdzie utrzymana jest dojmująca inność, możliwa jest jeszcze erotyka. Jednak pociąga ona

⁵⁴ Tamże, s. 132.

⁵⁵ Monika Brzóstowicz-Klajn, Jerzy Smulski, *Kobiety obraz*, w: *Słownik realizmu socjalistycznego*, red. Zdzisław Łapiński, Wojciech Tomasik, Kraków 2004, s. 101.

⁵⁶ Magdalena Piekara, *Bohater powieści socrealistycznej*, Katowice 2001, s. 48.

⁵⁷ Tamże, s. 49.

za sobą poniżenie i odrzucenie. Kobieta-robotnica, kobieta nowego ładu społecznego jest tymczasem nieosiągalna i zimna niczym święta. Święta nowej ideologii, muza nowego porządku społecznego zatracą cechy płciowe, przekształcając się w końcu w obupłciowe monstrum.

Kiedy Eichlerówna, grając Fedrę, wyzwala w widzach poczucie identyfikacji („żywa, udręczona kobieta, pełny człowiek”, „Fedra to jedna z nas”), do głosu dochodzi nie tylko emocjonalna siła jej kreacji; ukazuje się także jej potencjał relatywizujący wprowadzane właśnie wzorce tożsamości. Postać królowej, zwłaszcza królowej w pułapce pożądania ma bowiem wywrotową moc. Królowa – zarazem kobieta i władca, poddana i suweren – tak jak robotnica, jest hermafrodytą. Jednak jej dwupłciowość wywodzi się z przestrzeni nieodróżnicowania, zachwiania i sprzeczności, nie dąży do uspołnienienia i ideologizacji obrazu kobiety. W epoce przełomu, rozpadu wartości ten mechanizm pozwala stworzyć alternatywny wobec obowiązującego obraz kobiecości. Kobiecości królewskiej, która realizuje się na granicy płci, jest bardziej pytaniem niż gotowym modelem, wybrykiem, zachwianiem ustalonego porządku. Stąd też bierze się uwodzicielski potencjał królewskiej figury.

Jak pisze Jean Baudrillard: „[...] uwodzenie wcale nie należy do porządku naturalnego, lecz do porządku sztucznego – nie pochodzi ze świata sił, lecz ze świata rytuałów i znaków. Dlatego przecież wszystkie wielkie systemy produkcji i interpretacji nieprzerwanie wyłączały je z siatki pojęć – na szczęście dla uwodzenia, ponieważ nadal nawiedzało je z zewnątrz i z głębi tego zapomnienia groziło im zniszczeniem. Uwodzenie niezmiennie czyha na zbożny ład, choćby i ład produkcji czy pożądania. Wszystkie ortodoksje niezmiennie utożsamiają uwodzenie z czarami i sztuczkami, czarną magią, sprzeniewierzającą wszystkie prawdy, sztuką zaklęcia znaków, eksponowania ich złowróbnego sensu. Takie zapadanie się we własne znaki, ich nieoczekiwana inwersja stanowi zagrożenie dla każdego dyskursu”⁵⁸. Uwodzenie, które według Baudrillarda w tym sensie może być utożsamiane z kobiecością, jest rewersem seksu, sensu i władzy. Plasuje się w przestrzeni erotyki, tajemnicy, inności. Jest migotliwym królestwem pozorów,

⁵⁸ Jean Baudrillard, *O uwodzeniu*, przeł. Janusz Margański, Warszawa 2005, s. 5.

otchłanią powierzchni. „Uwodzenie odbiera dyskursowi sens i odwodzi go od jego prawdy”⁵⁹. Działa w przestrzeni między znakiem a znaczeniem, odbierając możliwość jednoznacznej interpretacji. Uwodzenie w Baudrillardowskiej logice stoi na biegunie wszelkich systemów i ideologii. Dlatego też Fedra – królowa w potrzasku, figura pożądania i uwodzenia nie może zostać zaakceptowana przez system. Zagrana z całą siłą zmysłowości i erotyki, jest „sprzeczna z istotą naszych dążeń”. Nie mieści się w kreowanym porządku, bo zbudowana w napięciu między intelektem i emocjami, erotyką i tragizmem, kobiecością i władzą Fedra rozsadza próby jednoznacznej interpretacji.

Spektakl został zagrany trzydzieści trzy razy. 16 listopada 1949 roku odbyło się ostatnie przedstawienie. Kłopoty Horzycy związane z tą inscenizacją⁶⁰ były dopiero zapowiedzią tego, co czekało go przez cały okres stalinizmu. W 1951 roku pod naciskiem władz musiał opuścić Poznań. Został zmuszony, by funkcjonować na marginesie życia teatralnego. W sezonie 1951/1952 był zastępcą dyrektora Teatru Narodowego. Przez rok kierował Teatrami Dramatycznymi we Wrocławiu, skąd w 1953 roku został zwolniony. W latach pięćdziesiątych reżyserował w Teatrze Polskim we Wrocławiu, Teatrze im. Jaracza w Olsztynie, na scenach krakowskich (Teatr im. Słowackiego, Stary Teatr, Teatr Młodego Widza) i warszawskich (Teatr Współczesny, Teatr Narodowy). Również Eichlerówna tułała się od sceny do sceny, od miasta do miasta. Aż do 1955 roku nigdzie nie zagrzała miejsca na dłużej. Horzyca dopiero w 1957 roku, na fali odwilżowych przemian, został dyrektorem Teatru Narodowego. Pierwszą jego inscenizacją na narodowej scenie była powtórzona *Fedra* z Ireną Eichlerówną w roli głównej (9 listopada 1957).

W recenzji z tego spektaklu Jan Kott pisał: „Eichlerówny nie opuszcza uśmiech. Jest to uśmiech Mony Lizy, drwiący, zagadkowy, niemal zaświatowy. Rozmawia ze swoją powiernicą, z Hipolitem, z mężem. Nie, to tylko złudzenia. Cała rola Eichlerówny jest tylko monologiem, ona rozmawia tylko ze sobą, z bogami. I jest to spowiedź tak samo bezlitosna, wstrząsająca i namiętna, jak monolog Jeana Baptisty Clamence’a. I jest to spowiedź tak

⁵⁹ Tamże, s. 55.

⁶⁰ Eichlerówna wspomina o nich mimochodem w liście do redakcji „Pamiętnika Teatralnego”, zob. „Pamiętnik Teatralny” 1965 nr 3-4, s. 123-124.

samo współczesna. Jest w niej wiersz wypowiedziany wspaniale, ale myśli, namiętności, przerażenie światem płyną jakby pod wierszem, pod tą wspaniałą retoryką. Jak gdyby wszystkie te słowa były tylko także pozorem, bo prawdziwa tragedia rozgrywa się jeszcze głębiej. Już bez słów. Eichlerówna zrozumiała, że rola Fedry jest spowiedzią i monologiem, że Fedra jest samotna od pierwszej do ostatniej chwili. Że tylko w niej rozegrał się cały dramat. I kiedy umiera, ruchem ręki powolnym i pieszczotliwym gładzi ziemię. Ziemia ją zdradziła, ale śmierć godzi ją z ziemią⁶¹. Fedra znów jest bardzo współczesna – już nie „z krwi i kości”, ale w swojej samotności, wyobcowaniu i tragizmie podmiotu przegranego, uwikłanego, skazanego od samego początku na klęskę – klęskę, której świadectwem i ukoronowaniem jest wstrząsająca spowiedź. Kott porównuje ją do tej Jeana Baptisty Clamence’a – bohatera powieści *Upadek* Alberta Camusa. Porównanie to jest bardzo charakterystyczne. Bohater Camusa opowiada historię swojego życia spotkanemu w amsterdamskim barze rodakowi. Układa się ona w narrację o zwątpieniu w wartości, podważeniu rzeczywistości, która zaczyna jawić się jako iluzja, o rozpadzie stabilnej podmiotowości. Wyobcowanie, którego doznaje Clamence jest wyobcowaniem z samego siebie, uczuciem nieodwracalnego rozpadu „ja”, które ukonstytuować się może już tylko jako zwątpienie i poczucie winy. Winy wszechobecnej, uniwersalnej. Powieść została opublikowana w 1956 roku i jest ostatnim ukończonym dziełem Camusa. W Polsce wydana została właśnie w 1957 roku. Jednak tutaj na literacki obraz upadku ludzkiej kondycji nałożony zostaje entuzjazm zdobytej w wyniku wydarzeń Października 1956 wolności, otwarcia się na Zachód i możliwości refleksji o podmiocie indywidualnym, wydobytym z jarzma zbiorowości, masowości i ujednolicenia. Ludwik Flaszen wspomina ten czas: „Odwilż. Padły sztuczne bariery: szeroką falą wlał się w nasze myślenie Zachód. Z namiętnością głodomorów rzuciliśmy się na Sartry, Camusy, Becketty, Steinbecki i Hemingwaye. Oto błyski wielkich myśli, wzory postaw, kuźnie form”⁶². Ten moment historyczny był zresztą także przełomowy dla samego Jana Kotta, który po okresie czasem

⁶¹ Jan Kott, *Racine nieoczekiwany*, „Przegląd Kulturalny” 1957 nr 47.

⁶² Ludwik Flaszen, *Dzieci Października patrzą na Zachód cz.I*, wyborcza.pl, http://wyborcza.pl/1,97737,6302274,Flaszen__Dzieci_Pazdziernika_patrza_na_Zachod__cz_.html?as=10&ias=10&startsz=x, data dostępu: 20.03.2010.

bezpardonowej i okrutnej walki o nową, socrealistyczną literaturę i sztukę, w 1957 wystąpił z PZPR i zaczął kontestować rzeczywistość PRL. Można przypuszczać, że w jego recenzji odkrycie nowoczesności Racine'a poprzez podobieństwo do tekstu Camusa ma także wymiar refleksji o nowej rzeczywistości. Znowu w przełomowym, z punktu widzenia kształtowania wzorców tożsamości, momencie historycznym, Fedra-królowa ze swoim relatywizującym potencjałem okazuje się odpowiadać na potrzebę rozchwiania obowiązującej struktury.

Współczesność Fedry była więc przede wszystkim uwarunkowana tym, że zgodnie z jeszcze poznańskim zamysłem Horzycy spektakl był studium indywidualnego cierpienia, „rzetelnej męki” samotnego człowieka, indywidualum, podmiotu zagrożonego przez katastrofę. Tym samym wpisywał się w dwa kierunki odwilżowego odnowienia sztuki: zarówno przywracania tego, co przez okres trwania stalinizmu zostało zakazane, jak i otwarcia na to, co nowe na Zachodzie, zachłystywania się pełną goryczy refleksją na temat człowieka i rzeczywistości, dającą przecież oddech po latach sztucznego entuzjazmu i optymizmu.

Lecz znowu, jak w większości recenzji opisujących aktorstwo Eichlerówny, na ten porządek interpretacyjny, nakłada się inny. Pojawia się pewien niepokój. Przypomnijmy: „Eichlerówny nie opuszcza uśmiech. Jest to uśmiech Mony Lizy, drwiący, zagadkowy, niemal zaświatowy”. Uśmiech Mony Lizy jest toposem europejskiej kultury. Interpretowany, opisywany, analizowany i badany oderwał się od samego artefaktu. Stał się znakiem pozbawionym referencji. Wielość odczytań, intencji, wizji stojących za uśmiechem Mony Lizy uniemożliwia jego postrzeganie. Nawet Freud w eseju o Leonardzie da Vinci poniósł interpretacyjne fiasko: „Pozostawmy fizjonomiczną zagadkę Mony Lizy nie rozwiązaną i zanotujmy niewątpliwy fakt, że jej uśmiech fascynował artystę nie mniej niż wszystkich tych, którzy oglądali jego obraz w ciągu ostatnich 400 lat”⁶³. Potem jednak stwierdza, że uśmiech ten, pełen ambiwalencji, zawierający „całe dziedzictwo gatunku, instynkty zaborczości i okrucieństwa, wo[ł]ę uwiedzenia i omamienia, wdzięk podstępny i

⁶³ Sigmund Freud, *Leonarda da Vinci wspomnienia z dzieciństwa*, w: tegoż, *Poza zasadą przyjemności*, tłum. Jerzy Prokopiuk, Warszawa 2000, s. 298.

dobro⁶⁴ jest nieświadomą reminiscencją uśmiechu matki malarza. „Jeśli Leonardowi udało się w uśmiechu Mony Lizy ukazać jego podwójny sens – zarówno obietnicę bezgranicznej czułości, jak i złowieszczą groźbę [...] – to i pod tym względem pozostał on wierny treści swego najwcześniejszego wspomnienia. Albowiem czułość matki stała się jego *fatum*, określiła jego los i wyrzeczenia, jakie go oczekiwały⁶⁵. Abstrahując od słuszności rozpoznania Freuda co do aseksualnej natury Leonarda da Vinci, sublimacji popędu seksualnego w pęd do wiedzy, która pozbawiła go doświadczenia miłości oraz kluczowej roli matki (od której Leonardo został zabrany przez ojca we wczesnym dzieciństwie) w tej konstelacji, warto zwrócić uwagę na erotyczny wymiar uśmiechu Mony Lizy. Według Freuda uśmiech ten pojawia się także na kolejnych obrazach Leonarda – także tych, przedstawiających postaci męskie. „[...] są to piękni młodzieńcy o kobiecej delikatności i kobiecych kształtach. Nie spuszcza już oczu, lecz spoglądają tajemniczo i triumfująco, jakby znali jakieś wielkie szczęście, którego nie wolno zdradzić; znany urzekający uśmiech pozwala się domyślać, że chodzi o tajemnicę miłości⁶⁶. Jest więc w tym uśmiechu obietnica czułości i zagrożenie, *fatum* i bliskość, uwodzicielska siła i okrucieństwo. Jest w nim w końcu napięcie między kobiecym a męskim, jakiś rodzaj nierozróżnialności, tryumfującego zaburzenia struktur. Według Georges’a Bataille’a tak właśnie opisać można istotę erotyzmu: „W erotyzmie chodzi zawsze o rozbicie form ustanowionych. Powtarzam: tych uregulowanych form życia społecznego, na których zasadza się nieciągły porządek określonych istot, jakimi jesteśmy. Ale wbrew temu, co twierdzi Sade, w erotyzmie, [...] życie nieciągłe nie jest skazane na zagładę, lecz tylko zakwestionowane. Musi być zakłócone, zmaćone do maksimum. [...] Chodzi o to, by w obręb świata zbudowanego na nieciągłości wprowadzić całą ciągłość, do jakiej świat jest zdolny⁶⁷. Erotyzm w tym sensie nie sprowadza się do seksualności. Bliższy jest raczej niepokoju czy dreszczom, które wiążą się z pytaniem o życie i śmierć, o status podmiotu. „W ruchu, który nas ożywia, jest jakieś przerażające przekroczenie i ono wskazuje

⁶⁴ Tamże.

⁶⁵ Tamże, s. 304.

⁶⁶ Tamże, s. 306.

⁶⁷ Georges Bataille, *Erotyzm*, przekł. Maryna Ochab, Gdańsk 2007, s. 21.

kierunek ruchu. Ale pozostaje dla nas tylko złowrogim znakiem, przypominającym ustawicznie, że śmierć, zerwanie indywidualnej nieciągłości, do której przykuwa nas lęk, jest prawdą górującą nad życiem⁶⁸. Jednak: „O erotyzmie można powiedzieć, że jest pochwałą życia nawet w śmierci⁶⁹. Tajemniczy uśmiech Mony Lizy wzbudza niepokój i pragnienie, zachwyty i strach, które wiążą się z tą wpisaną w erotyzm ambiwalencją życia i śmierci.

Być może więc Eichlerówna w *Fedrze* z 1957 roku dotknęła tej sfery podmiotowości. Współbrzmiającej z ówczesnymi potrzebami wymowie sztuki, która została odczytana jako dramat utraty stabilnej i pewnej tożsamości, relatywizacji poczucia rzeczywistości, aktorka dodała pozaintelektualny ciężar. Poza słowami, w erotycznym napięciu, które cechuje zarówno postać Fedry, jak i aktorstwo Eichlerówny, zdołała pokazać tragedię w jej najintensywniejszym, emocjonalnym i głębokim wymiarze. Być może właśnie to ma na myśli Kott, pisząc w cytowanej już recenzji: „Cała rola Eichlerówny jest tylko monologiem, ona rozmawia tylko ze sobą, z bogami. [...] Jest w niej wiersz wypowiedzany wspaniale, ale myśli, namiętności, przerażenie światem płyną jakby pod wierszem, pod tą wspaniałą retoryką. Jak gdyby wszystkie te słowa były tylko także pozorem, bo prawdziwa tragedia rozgrywa się jeszcze głębiej. Już bez słów. Eichlerówna zrozumiała, że rola Fedry jest spowiedzią i monologiem, że Fedra jest samotna od pierwszej do ostatniej chwili. Że tylko w niej rozegrał się cały dramat⁷⁰.

Maria Stuart i „wielkie torsje”

Warto cofnąć się jeszcze do 1955 roku, kiedy po okresie teatralnej tułaczki Eichlerówna znalazła swoje miejsce w zespole Teatru Narodowego. Jego dyrektorem był wówczas Erwin Axer – wielbiciel, choć nie bezkrytyczny, talentu aktorki. August Grodzicki pisze: „Nie ukrywała radości z powrotu na scenę narodową. Otworzyły się nadzieje na rolę w wielkim repertuarze klasycznym, zawsze ich pragnęła. Po wojnie była tylko *Fedra* i to

⁶⁸ Tamże, s. 22.

⁶⁹ Tamże, s. 1.

⁷⁰ Jan Kott, *Racine nieoczekiwany*, dz. cyt.

nie w Warszawie. [...] Erwin Axer zaczął swe dyrektorowanie od współczesności, od *Niemców* Leona Kruczkowskiego we własnej inscenizacji [...]. Potem poszedł śmiały – jak na owe czasy – *Ostry dyżur* Jerzego Lutowskiego i zaraz po nim *Maria Stuart* Fryderyka Schillera w reżyserii Władysława Krasnowieckiego i scenografii Jana Kosińskiego⁷¹. Premiera, z Ireną Eichlerówną w roli tytułowej, odbyła się 30 lipca 1955 roku, czyli na niecały miesiąc przed publikacją w „Nowej Kulturze” *Poematu dla dorosłych* Adama Ważyka. Prawdziwa kariera spektaklu rozpoczęła się jednak po wakacjach równoległe z gorącymi dyskusjami wokół utworu Ważyka.

Poemat uważany jest za pierwszy wyraźny znak odwilży na polu kultury. Na fali politycznych i społecznych wydarzeń następujących po śmierci Stalina w 1953 roku rozpoczął się ruch ku zrzuceniu jarzma socrealizmu i odkłamaniu rzeczywistości. *Poemat* wydrukowany w znanym czasopiśmie – oficjalnym organie Związku Literatów Polskich, wywołał prawdziwą burzę. Zaczynał się wersami opisującymi niejako nagłe przebudzenie poety:

„Kiedy wskoczyłem przez pomyłkę do innego autobusu,

ludzie siedzieli jak zwykle, wracali z pracy.

Autobus pędził ulicą nieznaną,

ulico Świętokrzyska, nie jesteś już Świętokrzyską,

gdzie twoje antykwariaty, księgarnie i uczniacy?

Gdzie jesteście, umarli?

Pamięć po was ginie.

Wtedy autobus stanął

na rozkopanym placyku.

Stary grzbiet czteropiętrowej kamienicy

czekał na wyrok losu.

Wysiadłem na placyku

⁷¹ August Grodzicki, *Eichlerówna...*, dz. cyt., s. 154.

w robotniczej dzielnicy,
gdzie szare mury srebrzą się od wspomnień.
Ludzie śpieszyli się do domu.
Nie śmiałem ich zapytać, gdzie jestem.
Czy nie tutaj chodziłem w dzieciństwie do apteki?”⁷²

Adam Ważyk, znany już przed wojną jako poeta Awangardy, tłumacz Apollinaire’a i uzdolniony matematyk, do Polski w 1944 roku wrócił jako oficer polityczny I Dywizji Piechoty im. Tadeusza Kościuszki utworzonej przez generała Zygmunta Berlinga. Już w 1939 roku, uciekając z Warszawy przed okupacją niemiecką, znalazł się we Lwowie i 28 września, razem z kapitulacją miasta, dostał się pod władzę sowietów. Ważyk zaczął publikować w „Czerwonym Sztandarze”. W 1943 roku uczestniczył w powołaniu Związku Patriotów Polskich – organizacji politycznej polskich komunistów w ZSRR, kierowanej między innymi przez Wandę Wasilewską. Kazimierz Brandys w rozliczeniowym dzienniku-eseju *Miesiące* pisał o przyczynach, dla których Ważyk włączył się w budowanie systemu komunistycznego w Polsce: „Ważyk spędził wojnę w ZSRR. Tam się przeraził i uwierzył. Czy wiara może się łączyć ze strachem? Myślę, że tak. Niegdyś o dobrym, wierzącym chrześcijaninie mówiło się: «bogobojny człowiek»”⁷³. Potem jako sekretarz Związku Literatów Polskich Ważyk propagował socrealizm i posiadał realną władzę w środowisku. Stefan Kisielewski wspominał później: „[...] stał się politrukiem od sztuki i heroldem socrealizmu. Niszczył nas wszystkich okropnie”⁷⁴. Według Joanny Szczęsnej i Anny Bikont, autorek książki *Lawina i kamienie. Pisarze wobec komunizmu*, to właśnie Adam Ważyk i Jerzy Putrament w pierwszej połowie lat pięćdziesiątych mieli największy wpływ na politykę wobec literatury w kraju⁷⁵. Potem we wszystkich

⁷² Adam Ważyk, *Poemat dla dorosłych*, w tegoż: *Poemat dla dorosłych i inne wiersze*, Warszawa 1956, s. 5-6.

⁷³ Kazimierz Brandys, *Miesiące 1985-87*, Warszawa 1989, cyt. za: Anna Bikont, Joanna Szczęsna, *Lawina i kamienie. Pisarze wobec komunizmu*, Warszawa 2006, s. 28.

⁷⁴ Stefan Kisielewski, *Abecadło Kisiela*, Warszawa 1990, s. 119.

⁷⁵ Por. Anna Bikont, Joanna Szczęsna, *Lawina i kamienie...* dz. cyt.

wypowiedziach dotyczących tego okresu Ważyk powtarzał jak refren: „Ja wtedy po prostu zwariowałem”⁷⁶. W *Poemacie dla dorosłych* pisał:

„Wróciłem do domu,
jak człowiek, który poszedł po lekarstwo
i wrócił po dwudziestu latach.
Żona spytała, gdzie byłeś.
Dzieci spytały, gdzie byłeś.
Milczałem spocony jak mysz”⁷⁷.

„Decyzję o opublikowaniu *Poematu dla dorosłych* Adama Ważyka podjął osobiście naczelny redaktor «Nowej Kultury» Paweł Hoffman uważany powszechnie za jednego z najbardziej twardogłowych pracowników aparatu kultury. Już kilka dni później władza bezskutecznie próbowała ten numer «Nowej Kultury» wycofać z kiosków. Jednak nakład rozszedł się błyskawicznie, zaś na bazarze Różyckiego cena pojedynczego egzemplarza tygodnika dochodziła nawet do 250 zł (Zygmunt Mycielski, kompozytor i muzykolog, podaje nawet w swoim dzienniku sumę 300 zł.) Pismo kosztowało podówczas 1 zł 20 gr, takiego przebicia nie można było uzyskać nawet na najbardziej deficytowych dobrach. Komu udaje się zdobyć przebitkę i kalkę, materiały na wolnym rynku praktycznie niedostępne, ten rozszyfrowuje *Poemat* z ledwo czytelnej kopii i przepisuje dalej”⁷⁸.

Poemat opisuje Nową Hutę – sztandarowe osiedle nowego systemu, pokazując upadek, biedę i brud, w jakim żyją tamtejsi robotnicy. Mówi o zwątpieniu w socjalistyczne obietnice, rozbija własny, pracowicie budowany mit. Warto zwrócić uwagę, że polem, na którym dokonuje się światopoglądowy zwrot, jest w poemacie Ważyka między innymi kobiece ciało – ciało młodej dziewczyny, nieletniej prostytutki, która wyrzuca ledwo urodzone niemowlę do rzeki. Ten fragment zresztą stał się najłatwiejszym łupem dla systemowych polemistów.

⁷⁶ Tamże, s. 265-266.

⁷⁷ Adam Ważyk, *Poemat dla dorosłych*, dz. cyt., s. 8.

⁷⁸ Anna Bikont, Joanna Szczęsna, *Lawina i kamienie...* dz. cyt., s. 253.

„Ze wsi, z miasteczek wagonami jadą
zbudować hutę, wyczarować miasto,
wykopać z ziemi nowe Eldorado,
armią pionierską, zbieraną hałastrą
tłoczą się w szopach, barakach, hotelach,
człapią i gwizdzą w błotnistych ulicach:
wielka migracja, skudlona ambicja,

[...]

W koszach od śmieci na zwieszonym sznurze
chłopcy latają kotami po murze,
żeńskie hotele, te świeckie klasztory,
trzeszczą od tarła, a potem grafinie
miotu pozbędą się – Wisła tu płynie.

[...]

Marzyciel Fourier uroczco zapowiadał,
że w morzach będzie pływać lemoniada.
A czyż nie płynie?

Piją wodę morską,

wołają –

lemoniada!

Wracają do domu cichaczem

rzygać!

rzygać!”⁷⁹

Mimo zakończenia:

⁷⁹ Adam Ważyk, *Poemat dla dorosłych*, dz. cyt., s.10.

„Upominamy się na ziemi,
o którą nie graliśmy w kości,
o którą milion padł w bitwach,
o jasne prawdy, o zboże wolności,
o rozum płomienny
o rozum płomienny,
upominamy się codziennie,
upominamy się Partią”⁸⁰

urzędowa wykładnia była jednoznaczna: „*Poemat dla dorosłych* jest antyhumanistyczny, antyludowy, antyrobotniczy, antypartyjny”⁸¹. Posypały się recenzje: „[...] imperialiści szykują nowe dywizje również przeciwko naszej ojczyźnie, autor zwątpił w siły narodu, zatracił więź z własnym narodem, ogarnęła go drobnomieszczańska panika”⁸²; „Wylew ślepoty i filisterstwa”⁸³; „Nie budzi w nas współdzwięku notatnik poetyckiego przerażenia wobec nowohuckich dziejów grzechu”⁸⁴. Twórczość Ważyka, znalazła się na indeksie, a Paweł Hoffman został wyrzucony z „Nowej Kultury”. W starciu z władzami partyjnymi Ważyka poparli inni związani w władzą pisarze: Jerzy Andrzejewski, Mieczysław Jastrun, Tadeusz Konwicki, Julian Przyboś, Jan Kott. Z drugiej jednak strony ten nagły polityczny zwrot Ważyka wywołał także negatywne reakcje. W jednym z najgłośniejszych odwilżowych tekstów *O trudnym kunszcie womitowania* opublikowanym w październiku 1955 roku na łamach „Życia Literackiego”, Ludwik Flaszen pisał: „Oto nadszedł czas Wielkich Torsji. Pisarze wiedzieli – i milczeli; słyszeli – a nie mówili. Jakże śmieszą ich buntownicze odkrycia! Oto dwa razy dwa jest cztery, nie zaś pięć, jak

⁸⁰ Tamże.

⁸¹ Zob. Anna Bikont, Joanna Szczęsna, *Lawina i kamienie...*dz. cyt., s. 255.

⁸² Tamże, s. 256

⁸³ Tamże.

⁸⁴ Tamże.

niesłusznie mniemali wulgaryzatorzy⁸⁵. Analizując między innymi *Poemat*, Flaszen formułuje Trzy Reguły Poprawnego Womitowania. Po pierwsze, „womitować należy tym, co się zjadło”: „W osławionym fragmencie o Nowej Hucie sielankowemu robotnikowi z plakatu przeciwstawia poeta ponure zwierzę ludzkie. Doktrynerstwu społecznemu, wysnuwającemu z dziejowej roli klasy robotniczej obraz jej wszechdoskonałości, przeciwstawia doktrynerstwo niejako zoologiczne. A rzeczywistej wiedzy w środku nie ma. To są womity puste, chybione. Poeta womituje tym, czego nie zjadł⁸⁶. Po drugie, „jeśli się womituje, należy womitować do końca”. Po trzecie w końcu, „nie należy womitować monumentalnie, tylko jak spocona mysz”: „Takim tonem może mówić tylko ktoś, kto stał poza błędami, ktoś o sumieniu nierozdwojonym przez uczestnictwo w błędach⁸⁷. Flaszen ironicznie nawoływał: „Nadszedł czas Wielkich Torsji. Womitujmy przeto, bowiem womity są zdrowiem samym. Niech wrą w brzuchach oczyszczające fermenty. Womitujmy w lewo i w prawo, w przód i w tył, womitujmy ustami i gałkami ocznymi, rękami i nogami, dużym palcem lewej nogi i wskazującym palcem prawej ręki. Każdy niechaj womituje całym sobą, wszelki zaś, najmniejszy nawet organ niechaj womituje własnym przemysłem⁸⁸. Jednak, jak sam Flaszen stwierdził po latach, *Poemat dla dorosłych* „dość powszechnie uznany został za ważną datę w duchowej destalinizacji kraju, a nawet światowego socjalizmu⁸⁹. Lechosław Goździk, przywódca robotników z Żerania z 1956 roku, opowiadał później, że czytali z kolegami *Poemat* odbity na powielaczu. Z drugiej strony „wielkie torsje” stały się jedną z najważniejszych metafor opisujących ówczesny nastrój społeczny, szczególnie w kręgach inteligencji.

W rozdziale pod tytułem *Czas „wielkich torsji”* poświęconym odwilży w polskim teatrze Małgorzata Jarmułowicz stwierdza: „Największe emocje wywołuje [...] wystawiony 22 lipca [1955] w Teatrze Narodowym *Ostry dyżur* Jerzego Lutowskiego w reżyserii

⁸⁵ Ludwik Flaszen, *O trudnym kunszcie womitowania. Apostrofa do chorego żołądka*, „Życie Literackie” 1955 nr 44.

⁸⁶ Tamże.

⁸⁷ Tamże.

⁸⁸ Tamże.

⁸⁹ Zob. Zdzisław Zblewski, *Womity*, w: tegoż, *Leksykon PRL-u*, Kraków 2000, s. 174.

Erwina Axera. Sztuka, w której osią konfliktu jest decyzja, czy lekarz z «dywersyjną» przeszłością może operować partyjnego aparaczyka, tak dalece skonsternuje komunistycznych decydentów, że pierwsze recenzje ze spektaklu ukażą się w druku dopiero dwa tygodnie po premierze. Rzecz będzie w istocie dwuznaczna ideologicznie, zwłaszcza, że zarówno autor, jak i reżyser zadbają o to, by sympatia widzów znalazła się po stronie odtrąconego przez partię lekarza, a nie debatujących nad nim przedstawicieli władzy ludowej. [...] Na specjalnie zorganizowanym zebraniu w SPATiFie wątpliwości związane z *Oстрыm dyżurem* podda pod dyskusję Stefan Treugutt: «Są w Warszawie ludzie politycznie wyrobieni, wytrawni, którzy mówią, że sztuka jest wręcz antypartyjna, że to jakiś zamaskowany paszkwil, i są ludzie, którzy twierdzą, że to jest pierwszy ślad wielkiej współczesnej teatralnej problematyki, że w tym kierunku należałoby poszukiwania teatralne posuwać». Największą troską nieprzychylnych sztuce krytyków okaże się jednak w końcu nie tyle ujęcie postawionego w niej problemu, co reakcje widowni, skorej odczytywać ją w niepożądany, wywrotowy sposób⁹⁰. Ostatecznie partia wprowadzi zakaz grania sztuki na scenach poza Warszawą bez zgody wojewódzkich komitetów PZPR.

August Grodzicki pisze: „Po lipcowej premierze *Marii Stuart* były tylko jej dwa zamknięte przedstawienia. Kariera spektaklu rozpoczęła się po przerwie urlopowej, od 12 września. Odtąd tragedia Schillera idzie przez cały sezon, na zmianę z *Oстрыm dyżurem*, a potem *Kordianem* [...]”⁹¹. We wrześniu posypały się także recenzje. „[...] w przedstawieniu z Ireną Eichlerówną w roli Marii, z mocno zagrany przez Śmiałowskiego Mortimerem i z bardzo jednostronnie interpretowaną Elżbietą Ireny Horeckiej – musiała wysunąć się na pierwszy plan sprawa walki o wolność uciśnionej bohaterki, toczonej z królową-tyranem i jej zausznikami sprawującymi władzę”⁹² – pisał Andrzej Władysław Kral w „Teatrze”. Według krytyka: „*Maria Stuart* jest dramatem dwóch racji – racji Elżbiety i racji Marii. Pierwsza reprezentuje świetną, głęboko mądrą, przewidującą politykę, której celem jest dobro kraju i postęp; druga – zwyczajną sprawiedliwość w odniesieniu do jednostki

⁹⁰ Małgorzata Jarmułowicz, *Sezony błędów i wypaczeń...* dz. cyt., s. 81.

⁹¹ August Grodzicki, *Eichlerówna...*, dz. cyt., s. 154.

⁹² Andrzej Władysław Kral, *Wielka polityka i ludzka sprawiedliwość*, „Teatr” 1955 nr 24.

ludzkiej⁹³. W końcu dodawał: „Trzeba by też może zerwać z naturalistycznym nalotem w grze aktorskiej, odciąć się od banału i powierzchowności, nawet mniej dbać o dosłowne «przeżywanie», a bardziej o konsekwentną linię myślową przedstawienia. Wszystkie te rozważania nie mogą oczywiście dotyczyć Ireny Eichlerówny. Stanowi ona tutaj zjawisko istniejące samo dla siebie. Kiedy wchodzi na scenę, robi się w tym przedstawieniu wielki teatr, niepowtarzalny, fascynujący, najbardziej nowoczesny. Cóż stąd, że wspaniała artystka nie szanuje wiersza, kiedy wszystko co mówi ma jedyną w swoim rodzaju zachwycającą melodię, zniewala harmonijną muzycznością. Cóż stąd, że chwilami gra Marię Stuart bardziej historyczną niż schillerowską, skoro ma takie sceny jak początek trzeciego aktu czy cały akt ostatni. Chciałoby się chodzić oglądać co wieczór⁹⁴. Jan Kott: „Kiedy zaczyna się akt piąty, los Marii Stuart jest przesądzony [...]. Za chwilę Maria zejdzie ze swojej więziennej sypialni po schodach, które są po prawej stronie sceny. Zejdzie wolno, poważnie, tragicznie. Zejdzie skazana na śmierć. Nic podobnego. Eichlerówna nie schodzi. Zbiega za schodów lekko, swobodnie, dziewczęco. Zbiega jakby śpieszyła do kochanka. Wita się z piastunką i kanclerzem, jeszcze raz przebiegnie przez scenę. Potem mówi. Mówi o własnej śmierci, ale tak jakby mówiła o nowym przyjęciu na dworze. Jakby prowadziła towarzyską rozmowę. Tylko w głosie jest lekkie przyśpieszenie. Mówi jakby na powierzchni własnych uczuć. Tak rozprawiamy tylko w chwilach najcięższych; przytomni, uprzejmi, nawet bardzo towarzyscy; tylko zupełnie nieobecni myślą. [...] Jest jeszcze w *Marii Stuart* drugie wielkie wejście Eichlerówny. To początek trzeciego aktu. Marię z więzienia wypuszczono do parku. Eichlerówna wbiega jak burza, zamiata szeroko spódnicą, zanosi się powietrzem i wolnością, tak jakby zanosiła się śmiechem⁹⁵. I dodaje: „Na tę gwałtowność tylko Eichlerówna może sobie pozwolić. Jest to gra, która przyjmuje pełne artystyczne ryzyko. Tak u nas już prawie nikt nie gra⁹⁶.”

Zbudowana na kontrastach i antymimetycznych opozycjach rola Eichlerówny daleka była od socjalistycznego naturalizmu. Niosła ze sobą tak upragniony oddech

⁹³ Tamże.

⁹⁴ Tamże.

⁹⁵ Jan Kott, *Maria Stuart Ireny Eichlerówny*, „Przegląd Kulturalny” 1955 nr 47.

⁹⁶ Tamże.

nowoczesnego aktorstwa. Jednocześnie klasyczny, tragiczny repertuar, zgodnie z logiką odwilży, zyskiwał wymiar niemal rewolucyjny. Już choćby dlatego rola ta wpisała się w ruch odnowy teatru. W dodatku krytycy widzieli w niej manifest wolności. *Maria Stuart* mówiła dla nich o starciu tyranii i sprawiedliwości, bezwzględnej polityki i bezbronnej jednostki. Tragedia Schillera, grana jak pamiętamy na zmianę z *Oстрыm dyżurem*, stawała się tak samo aktualna, jak kontrowersyjny spektakl Axera.

Jan Kott napisał o samym dramacie Schillera: „*Maria Stuart* jest jednym z najbardziej fałszywych dramatów historycznych. Pisał go Schiller na początku wieku przerażony jakobinizmem i młodą gwiazdą Bonapartego. Marię Stuart oklaskiwali romantycy. Była dla nich ofiarą despotyzmu, tyranii i dworskich intryg. Niewątpliwie tak ją pomyślał Schiller. [...] prawom historii przeciwstawia [...] jej estetyczny ideał. Maria była piękna i nieszczęśliwa. To prawda. Ale Elżbieta w rok po straceniu Marii rozgromiła niezwykłą armadę. Mortimer, nieszczęśliwy obrońca Marii, podobny jest bardzo do późniejszych szlacheckich spiskowców Wiktora Hugo. [...] w tragedii Schillera ma nie więcej niż dwadzieścia trzy lata. W tym samym czasie żył w Londynie jeszcze inny młodzieniec, który w chwili ścięcia Marii miał dokładnie dwadzieścia trzy lata. Był nim William Szekspir. Dopiero w tej perspektywie rozgromienia armady i młodego Szekspira ahistoryczność i naiwność *Marii Stuart* bije w oczy”⁹⁷. Bo to królowa Elżbieta jest przecież w europejskiej kulturze symbolem walki z tyranią, zwycięstwa wolnej myśli, królewskiej mądrości. To okres jej rządów nazywany jest mianem złotego wieku w Anglii, kiedy rozkwita kultura i sztuka, kiedy rodzi się nowoczesny teatr. To o królowej Elżbiecie Louis Montrose napisze w książce *The Subject of Elisabeth*: „Jako głowa zarówno państwa jak i kościoła, monarchini zajmowała centralne miejsce w hierarchicznym i homologicznym systemie, w obrębie których kształtowane były tożsamości jej poddanych. W teorii, jeśli nie zawsze w praktyce, jej urząd i osoba nie tylko wymuszały ich kolektywne poddaństwo, ale także gwarantowały indywidualne podmiotowości. Jednocześnie, ponieważ była władcą w społeczeństwie w organizacji i dystrybucji władzy, zarówno publicznej jak i domowej, wybitnie patriarchalnym, ucieleśniała anomalię w samym środku tego systemu,

⁹⁷ Tamże.

wyzwanie dla spójności hierarchii władzy i płci. Był to poznawczy dysonans z politycznymi i emocjonalnymi tego konsekwencjami⁹⁸. Montrose, analizując wizerunek królowej Elżbiety kształtowany zarówno przez nią i jej otoczenie, jak też i przez poddanych, pokazuje jak ogromne konsekwencje miał ten splot płci i władzy. Tym bardziej, że nie był on łagodzony przez małżeństwo. Królowa Elżbieta była kobietą-monarchą, zadziwiającym tworem systemu dziedziczenia władzy. Zachwiała społecznym porządkiem i zaburzyła pewność tożsamości. W jakimś sensie przebieranki i płciowe gry w teatrze elżbietańskim oraz długo podtrzymywany zwyczaj grania kobiecych ról przez chłopców, dający dobry pretekst do ich uprawiania, idą w parze z tą swoistą anomalią władzy.

Maria Stuart w wykonaniu Eichlerówny także stała się swoistą anomalią rozbijającą spójność scenicznej rzeczywistości i naruszającą stabilne ramy dramatycznej fikcji. Jej Maria Stuart zachwiała rozkładem racji moralnych i państwowych, spychając Elżbietę na pozycję „starej i brzydkiej kobiety”. Również w sensie aktorskim zburzyła panujący schemat. Zdominowała scenę, jednocześnie ograniczając środki wyrazu, działając głównie głosem i mimiką twarzy. Kott pisze: „Eichlerówna Marię Stuart zaczyna jak gdyby na dnie swoich możliwości aktorskich. Tak jej łatwo wypełnić sobą scenę. Będzie się przed tym długo broniła. Aż wybuchnie. I wtedy poza nią nie ma nikogo na scenie. Jej głęboki głos wzbiera jak lawina. [...] Są to wybuchy namiętności, gniewu, godności i oburzenia. Eichlerówna gra niewątpliwie jedną z Marii Stuart, które Schiller napisał. Ale gra z nich najwspanialszą i jednocześnie najbardziej kobiecą, najbardziej bohaterską i najbardziej uciśnioną, najbardziej namiętną i najniewinniejszą. Bierze dla siebie wszystkie racje moralne i dodaje im urok, któremu nie sposób się oprzeć. Co zostaje biednej Elżbiecie? Zawieść starej i brzydkiej kobiety i racja stanu. Ale czym wobec Eichlerówny jest racja stanu? Równie dobrze w imię racji stanu można by przekonywać wulkan, żeby przestał wyrzucać lawę⁹⁹. Znow siłą kreacji Eichlerówny jest urok, uwodzicielska moc ukryta w wygrywanych przez nią napięciach charakterystycznych dla

⁹⁸ Louis Montrose, *The Subject of Elizabeth. Authority, Gender, and Representation*, Chicago, London 2006, s. 1.

⁹⁹ Jan Kott, *Maria Stuart...*, dz. cyt.

królewskiej figury. Jej hybrydalność i sprzeczność wyraża się w serii opozycji, którymi Kott opisuje aktorkę. Jednocześnie widać jak pozaintelektualna, erotyczna w bataille'owskim znaczeniu, siła napędza jej rolę. Tym razem jednak nabiera ona także innego wydźwięku. Dzięki osobności, niezależności i pewnej egzotycznej inności, Eichlerównie udaje się wpisać w odwilżowy ruch ku uwolnieniu z jarzma masowej tożsamości. Jej rola staje się znakiem ocalonego indywidualizmu.

Maria Tudor w epoce „małej stabilizacji”

W 1959 roku, po obejrzeniu *Marii Tudor* w reżyserii Władysława Krasnowieckiego, która miała premierę 19 sierpnia w Teatrze Narodowym, Maria Czanerle pisała: „Tajemnica ogromnego sukcesu Ireny Eichlerówny w *Marii Tudor* wiąże się niewątpliwie w jakiś szczególny sposób z atmosferą pewnego «etapu», skoro przyzwyczailiśmy się dzielić nasze życie na etapy, w których takie czy inne zainteresowania i problemy górują nad innymi, które były już przedtem, albo też będą w niedalekiej przyszłości. Na podstawie pewnych reakcji publiczności i poczynań teatrów można by na przykład powiedzieć, że na obecnym etapie uwaga obu stron skierowana jest raczej na sprawy związane ze sferą zagadnień bardziej intymnych i ludzkich, psychologicznych czy obyczajowych, w przeciwieństwie do etapu poprzedniego, w którym sprawy nieporównanie większe zaprzętały umysły tak wielu odbiorców teatru i jego twórców, że spektakle, w których nie było mowy przynajmniej o przebudowie świata, przestały się prawie liczyć. Różne zapewne bywają powody zmian, jakie w tak niedługim czasie zachodzą w ludziach, a co za tym idzie – i w teatrach, różne wcale kapryśne, skoro w okresie lotów międzyplanetarnych i wydarzeń o epokowej doniosłości zainteresowania przeciętnych obywateli odnoszą się raczej do spraw dotyczących życia codziennego na ziemi, a nie do reorganizacji kosmosu”¹⁰⁰. Hanna Świda-Ziemba pisze w cytowanej już książce o specyfice tego okresu historii PRLu – okresu „małej stabilizacji”: „[...] skłonna jestem mianowicie zaryzykować tezę, że uczestnictwo w życiu publicznym (mimo

¹⁰⁰ Maria Czanerle, *Maria Tudor przeciw krytykowi?*, „Teatr” 1959 nr 21.

ogólnego ożywienia w 1956 r.) nie było najgłębszą potrzebą przeciętnego Polaka w okresie postalinowskim. Wynikało to – jak sędzę – z tego, że stalinizm właśnie był jednym wielkim życiem publicznym, jego koszmarną karykaturą. Jednostka przymusowo włączona w semantykę ideologii, w kosmiczne kolektywy, miała zniknąć jako indywidualność, stanowić (zgodnie z hasłami propagandowymi) tylko mikromilimetrową cząstkę «marszu historii»¹⁰¹. Nawet podbój kosmosu, rozpoczęty w 1957 roku wystrzeleniem przez Rosjan pierwszej sondy kosmicznej – Sputnik 1 na orbitę ziemską oraz idący za tym amerykańsko-radziecki wyścig technologiczny, stają się elementem tej publicznej, kolektywnej i zagrażającej „ja” rzeczywistości. „[...] wszechogarniająca dominacja życia publicznego w stalinizmie wysunęła na plan pierwszy [...] potrzebę autonomicznej, interesującej, bezpiecznej prywatności, z perspektywą polepszenia swego losu. A właśnie ta potrzeba przez długi czas małej stabilizacji mogła się ciągle realizować»¹⁰². I mimo że na planie politycznym wraz z nawrotem totalitarnych metod październikowa euforia bardzo szybko się skończyła, według autorki na planie społecznym można mówić o wyraźnej zmianie: „Ustąpił przerażający mrok, spętanie zagrożeniem, ideologiczne kajdany nałożone jednostce. W życiu zakwitły kolory. Człowiek mógł zanurzyć się w swej bezpiecznej prywatności»¹⁰³. Nawet jeśli, jak pisze Świda-Ziemia przypominało to bardziej zmianę z opresyjnego zakładu karnego na więzienie ze swobodą poruszania się, ogrodem, biblioteką i basenem, niż prawdziwą wolność.

Recenzja Marii Czernerle zatytułowana *Maria Tudor przeciw krytykowi?* jest polemiką z tekstem Wojciecha Natansona z poprzedniego numeru „Teatru”, w którym krytyk zarzucał Eichlerównie walkę z tekstem, grę ahistoryczną i przeciw Hugo. W tytule pytał retorycznie: *Eichlerówna przeciw Marii Tudor?*. Zauważał: „Wydaje mi się, że Irena Eichlerówna, idąc świadomie na przekór tym możliwościom [zawartym w tekście], przede wszystkim «uwolniła» swą postać z elementów owej, dziś anachronicznie brzmiącej królewskości. Nie było to chyba wyrzeczenie łatwe ani proste! [...] Wyrzeczenie się przez Eichlerównę całego scenicznego «ceremoniału» królewskiego, prowadzenie roli na

¹⁰¹ Hanna Świda-Ziemia, *Człowiek wewnętrznie zniewolony...*, dz. cyt., s. 179.

¹⁰² Tamże, s. 178.

¹⁰³ Tamże, s. 181.

poziomie, w tonacji i zgodnie z obyczajowością «zwykłej śmiertelniczki», śmiało samodyskredytowanie się królowej, odcięcie jej «purpury» – wszystko to jest nowością, zapewne obliczoną na naszego widza, a wymagającą nie małych sił i zwielokrotnienia środków wyrazu¹⁰⁴. Andrzej Wirth, zafascynowany już wtedy Brechtem i jego myślą teatralną, znajduje nawet dla tej gry Eichlerówny termin: „efekt obcości”, specyficznie go przy tym definiując: „Eichlerówna szuka dla ambiwalencji uczuć «efektu obcości» i znajduje go w rozwiązaniu najprostszym, ale i najbardziej ryzykownym. Nie zważając na tonacje naturalne uczuć sprowadza je do wyrazu wspólnego, do owej śpiewnej monotonii, która stała się cechą rozpoznawczą jej aktorstwa. Sprzeczne impulsy, pozbawione jednostkowego uzasadnienia, zwracają nagle uwagę nie na siebie, lecz na fakt swej koegzystencji. Akcent na ciągłość, na naturalne następstwo elementów sprzecznych o przeciwstawnej wartości emocjonalnej, jest dla widza zaskoczeniem. [...] Zamiast migotliwej amplitudy ścierających się uczuć Eichlerówna daje przejrzysty wykres rwącego przed siebie potoku świadomości. «(...) zgadzam się, wstydzę się, kocham go» – zdanie to wypowiedziane na jednej wysokości, na jednym oddechu, w jednej tonacji, jest wynalazkiem i jakby matematyczną formułą całej roli¹⁰⁵. Dalej Wirth pisze: „Jeśli aktor potrafi znaleźć dystans wobec postaci, rola tragiczna może zostać zagrana z humorem. Eichlerówna pokazuje Marię Tudor z podwójnej perspektywy. Wykorzystując konflikt królowej i kobiety, który jest osnową tej postaci, pokazuje kobietę z perspektywy królowej i królową z perspektywy kobiety. Kiedy Gilbert, wchodząc do zamkowej komnaty, zapytuje, czy jest przed nim królowa, ona, głośno wycierając nos, odpowiada ze zniecierpliwieniem, nabrzmiałym jeszcze łzami: «Tak, tak, królowa (...)» Majestat prezentujący się tak żałośnie staje się źródłem swoistego humoru¹⁰⁶. Pojęcie efektu obcości używane było wtedy coraz częściej jako synonim nowoczesnej gry aktorskiej; pojęcie-wytrych, którym próbowano opisać grę antymimetyczną, daleką od naturalizmu i psychologii. Jednak w recenzji Wirtha pojawia się ono raczej jako znak pewnej tendencji charakterystycznej w ogóle dla aktorstwa Eichlerówny, w którym na porządek tragedii

¹⁰⁴ Wojciech Natanson, *Eichlerówna przeciw Marii Tudor*, „Teatr” 1959 nr 20.

¹⁰⁵ Andrzej Wirth, *Technika królowej*, w: tegoż, *Teatr jaki mógłby być*, Warszawa 1964, s. 44.

¹⁰⁶ Tamże, s. 45.

zostaje nałożony zgoła inny porządek – nie tyle nowatorskiego, politycznie motywowanego, słynnego brechtowskiego dystansu, co raczej zrewidowanego melodramatu.

„[...] w Teatrze Narodowym w Warszawie [...] dramat zaczyna się wcześniej. Akt drugi: królowa i Fabiani. Ale na scenie jest tylko Irena Eichlerówna. Czy wie już o zdradzie? Okaże się, że tak. A jednak nie może odepchnąć kochanka. Już widzi w każdym jego słowie kłamstwo, ale jeszcze wierzy jego pocałunkom i uściskom. Jeszcze mówi do niego słodko i podstępnie, ale głos już się łamie od hamowanej pasji, urażonej dumy, od gniewu tak okrutnego, na jaki zdobyć się może tylko zdradzona, kochająca kobieta. Rozpoczyna się królewska, melodramatyczna walka. Królewska dlatego, że rozgrywa się na najwyższych nutach uczucia, na które zwykły śmiertelnik pogrążony w płaskiej codzienności patrzeć może tylko ze czcią, wzruszeniem i zazdrością. Melodramatyczna zaś, ponieważ w istocie swej skłamana, sprowadzona do motywów sentymentalnych, oczyszczona z psychologii na rzecz instynktów, odkrywczność i głębokość wejrzenia na los ludzki zastępują zręcznością i banałem”¹⁰⁷ – pisał Zygmunt Greń w recenzji z *Marii Tudor*. „[...] Słowa i zdania aktorka wyrzywa z siebie – i wyrzywa z siebie milczenie, niespokojne, namiętne, wybuchowe, gdy pada na klęcznik słuchając dzwonów egzekucji. W sposób cudowny i – chciałoby się powiedzieć: autentyczny – melodramatyzuje Eichlerówna to, co i tak jest melodramatyczne. Stwarza pozory przeżycia, głębokiego wzruszenia, «prawdy» wreszcie, tam gdzie jest niemożliwa, gdzie od początku wszystko jest kłamstwem tonu, napięcia uczuć, ich niezależności. I to jest właśnie melodramat”¹⁰⁸.

Zrewidowany melodramat

„Melodramat – kicz czystej wody, najwyższej próby, kraina «dyktatury serca», królestwo *wishful thinking* i *pium desiderium*, narcystycznych dreszczy łzawego współczucia, deifikowanych emocji, uczuć samych dla siebie, kieszonkowych uniebowstąpiień, sentymentalnej taniochy, odzyskanego nieutraconego raju, «grzeszników bez winy», dorosłych dzieci skrzywdzonych przez zły Los, królestwo nieodpowiedzialności

¹⁰⁷ Zygmunt Greń, *Mistrzostwo melodramy*, „Życie Literackie” 1959 nr 32.

¹⁰⁸ Tamże.

i nieobwinialnych [...]”¹⁰⁹ – pisze we wstępie do tomu *Niebo i piekło melodramatu* Sławomir Bobkowski. Opisany przez niego XX-wieczny melodramat, tak zwane „kobiece kino”, płaczliwe, szmirowate charakteryzujące się naddatkiem emocji, banalną fabułą i przerysowanym aktorstwem, wywodzi się z melodramatu teatralnego ukształtowanego na przełomie XVIII i XIX wieku, kiedy to w wyniku Rewolucji Francuskiej nastąpiła gruntowna przemiana struktury społecznej. Boris Tomaszewski, jeden z najwybitniejszych przedstawicieli rosyjskiej szkoły formalnej, w 1926 roku tak pisał o genezie francuskiego melodramatu: „Powtórzmy jeszcze raz – źródłem konsekwentnego i nieprzerwanego rozwoju melodramatu jest pantomima heroiczna. Jej istnienie to następstwo nierównej walki teatrów uprzywilejowanych (Comédie Française) z teatrami małymi. Te ostatnie pozbawione prawa do mówienia ze sceny musiały uciec się do pantomimy czy przedstawień marionetkowych. Pantomima – wzbogacona technicznymi środkami scenicznymi, co było właściwością teatrów popularnych na bulwarach paryskich, ilustrowana muzyką uzupełniającą gest i komentującą w sposób emocjonalny akcję na scenie – do wybuchu rewolucji szybko ewoluuje. Rewolucja francuska otwiera przed małymi teatrami nowe możliwości. [...] Przejście od dialogowanej pantomimy do melodramatu nastąpiło niepostrzeżenie. [...] O kanonizacji melodramatu zdecydował wreszcie dekret z 13 stycznia 1791 roku głoszący, że «każdy obywatel ma prawo zakładania teatru publicznego i wystawiania wszelkiego typu sztuk pod warunkiem uprzedniego złożenia deklaracji w zarządzie miejskim»”¹¹⁰. Według Tomaszewskiego to z melodramatu wyrośnie dramat romantyczny, do którego największych realizacji należą utwory Wiktora Hugo. Jak stwierdza Julia Przyboś: „[...] gatunek ten zyskał tak dużą popularność po wielkiej Rewolucji, gdyż dawał widzom możliwość uczestniczenia w oczyszczającym rytuale: niewinna ofiara udręczona przez złoczyńcę, zdemaskowanie jego knowań, *happy end*, przywrócenie ładu – tak wyglądał schemat typowego melodramatu scenicznego tamtych czasów. Uczestnictwo w spektaklu miało więc charakter terapeutyczny i stanowiło remedium dla publiczności naznaczonej piętnem rewolucyjnego

¹⁰⁹ Sławomir Bobkowski, *Wstęp*, w: *Niebo i piekło melodramatu*, red. tenże, Wrocław 2008, s. 1.

¹¹⁰ Boris Tomaszewski, *Francuski melodramat początku XX wieku*, tłum. Eugeniusz Szrojt, „Dialog” 1967 nr 11.

terroru”¹¹¹. W swej genezie melodramat jest więc gatunkiem związanym z przełomem i zachwianiem struktury społecznej.

Co może jednak ciekawsze, melodramat jest rówieśnikiem nie tylko Rewolucji, ale także Stanów Zjednoczonych. Daniel Gerould pisze we wstępie do zredagowanej przez siebie antologii amerykańskiego melodramatu: „Stany Zjednoczone i melodramat narodziły się prawie w tym samym momencie – pod koniec XVIII wieku – i w dużej mierze z tych samych powodów – demokratycznej rewolucji w myśli i uczuciach. Surowy, brutalny, dynamiczny psychologicznie i moralnie uproszczony, wsparty maszynierią i technologicznym *know-how* dla ich potężnych efektów, melodramat stał się bezpośrednim wyrazem amerykańskiego społeczeństwa i narodowego charakteru. Pierwotnie zaimportowany z Europy, gatunek aklimatyzował się na amerykańskiej glebie w ciągu XIX wieku. I już w połowie XX, amerykański melodramat – przede wszystkim film – będzie eksportowany na cały świat, oglądany na masową skalę i powszechnie imitowany”¹¹². Rozpoznając ten źródłowy związek melodramatu z kulturą amerykańską, Linda Williams proponuje, by nie stawiać go na równi z westernem czy horrorem. A także zerwać z rozumieniem melodramatu jako kina kobiecego czy wyciskacza łez. Williams nie zgadza się z interpretacją melodramatu jako zaprzeczenia realizmu. W jej przekonaniu bowiem realistyczne efekty w kinie amerykańskim związane czy to z ikonografią, fabułą, akcją czy też sposobem opowiadania służą w gruncie rzeczy melodramatycznym afektom. „Nie powinniśmy dać się zwieść wyrafinowanemu realizmowi popularnych amerykańskich filmów, prawdziwym miejskim pościgom samochodowym, wprowadzaniu rozbudowanych psychologicznych motywacji dla działań ofiar i złoczyńców”¹¹³ – stwierdza autorka. Tam, gdzie pojawia się emocjonalny i moralny wymiar akcji, gdzie zaczynamy odczuwać sympatię dla ofiar, gdzie „narracyjna trajektoria” zmierza bardziej ku wyłuskaniu i zainscenizowaniu niewinności, niż ukazaniu psychologicznych motywacji,

¹¹¹ Julia Przyboś, *L'entreprise mélodramatique*, cyt. za: Grażyna Stachówna, *Niedole miłowania. Ideologia i perswazja w melodramatach filmowych*, Kraków 2001, s. 14.

¹¹² Daniel Gerould, *Preface*, w: *American Melodrama*, ed. Daniel Gerould, New York 1983, s. 7.

¹¹³ Linda Williams, *Melodrama Revised*, w: *też, Refiguring American Film Genres, Theory and History*, ed. Nick Browne, Berkeley, Los Angeles, London 1998, s. 42.

tam pojawia się melodramatyczność jako szczególny rodzaj modalności. Melodramat nie jest więc gatunkiem filmowym, lecz trybem ukazywania emocji, nawiązywania kontaktu z widzem, umożliwiania silnej identyfikacji z bohaterem.¹¹⁴ I mimo że Polska odcięta żelazną kurtyną nie należała w tym czasie do odbiorców popularnej kultury amerykańskiej, tak rozumiane melodramatyczne afekty nie były przecież obce polskiemu kinu. Jak pisze Grażyna Stachówna: „Przełom październikowy, który pozwolił zaistnieć «szkole polskiej», otworzył też bramy kinematografii dla wyklętego dotąd melodramatu. Zrazu nieśmiało, udrapowany w piórka tzw. dramatu obyczajowego – *Zimowy zmierzch, Spotkania, Pożegnania, Ósmy dzień tygodnia, Dwoje z wielkiej rzeki, Niewinni czarodzieje, Rozstanie, Spotkanie w „Bajce”, Spóźnieni przechodnie, Ich dzień powszedni, Naprawdę wczoraj* – zaczął powracać na ekrany. W wymienionych filmach miłość łącząca dwoje bohaterów dominowała nad przedstawioną rzeczywistością i to pod jej wpływem dokonywali oni dramatycznych wyborów, często bardzo ryzykownych. Choć powyższe filmy nie realizują czystych reguł gatunkowych, można śmiało uznać je za kryptomelodramaty [...]”¹¹⁵. Albo za filmy, w których wyraźnie działa opisywany przez Williams tryb melodramatyczny. O jego niebezpiecznym charakterze pisze Gerould, twierdząc, że melodramat może mieć potencjał wywrotowy, gdyż bohaterowie i bohaterki tworzą w nim swoje przeznaczenie i konstruują własną moralność. Owszem, dobro i zło są sobie przeciwstawione w melodramacie, ale ich pozycje ulegają dynamicznym zmianom. Każdy koncept dobra czy zła jest tylko prowizoryczny, bo ma charakter historyczny. Cytowany przez autora rosyjski dramaturg, uczony i teoretyk filmu, Adrian Piotrovsky, o tym właśnie pisał w 1924 roku, kiedy w kontekście niedawnej rewolucji październikowej stwierdzał: „Melodramat jest dzieckiem epok przejściowych. Przypadek i zrelatywizowana moralność – to jego napędzające siły. Melodramat jest ze swej natury

¹¹⁴ Williams idzie tu tropem najbardziej wpływowego badacza melodramatu Petera Brooksa. Por. Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*, New Haven 1976.

¹¹⁵ Grażyna Stachówna, *Socjalistyczne romanse, czyli gorzko-słodkie losy melodramatu w PRLu*, w: *Kino polskie: reinterpretacje. Historia – Ideologia – Polityka*, red. Konrad Klejsa, Ewelina Nurczyńska-Fidelska, Kraków 2008, s. 359.

bardzo indywidualistyczny”¹¹⁶. W gruncie rzeczy zarówno Gerould, jak i Piotrovsky (zwłaszcza zaś ten drugi) mówią w ten sposób o perswazyjnej sile melodramatu, która stanowi także o jego propagandowej wartości. Dlatego, wbrew przytaczanej tezie Stachówny, melodramat nie tyle został przez socrealizm wyklęty, co właśnie zaadaptowany. Wystarczy przyjrzeć się streszczeniom fabuł „produkcyjniaków” w artykule Józefa Kelery *Socrealizm w dramacie 1949-1954*: „Finał: wróg zdemaskowany, plan uratowany, aktywista ożeni się z aktywistką i będzie zdawać na politechnikę”; „Finał: wróg zdemaskowany, plan uratowanym, festyn załogi i wesele okaleczonej przodownicy z przewodniczącym rady zakładowej”; „Finał: wróg zdemaskowany, plan uratowany, Joanna D’Arc kolejowych warsztatów naprawczych prostuje ścieżki życia ukochanemu maszyniście, który zbłądził, ale odnalazł się w heroicznej epopei remontowania parowozu z pękniętym kotłem”¹¹⁷ itd. Choćby z tego przeglądu dokonanego przez Kelerę widać wyraźnie, że propagandowy socrealizm czerpał z gatunków popularnych, w tym melodramatu, w których odnajdował narzędzia perswazji. Wątki kryminalne i miłosne zdecydowanie zdominowały tak zwany „dramat współczesny”. Zupełnie inną sprawą jest to, że jak stwierdza autor, propaganda ta była nieskuteczna, gdyż konstruowana w sposób nader prymitywny. Historia tej szczególnej kariery melodramatu w pierwszych dekadach powojennej Polski doskonale ukazuje napięcie, między wpisanymi w gatunek możliwościami. Jednocześnie ma on potencjał relatywizujący i wywrotowy, perswazyjny i propagandowy. Dlatego też między badaczami historii gatunku nie ma zgody co do tego, czy na przykład francuski melodramat przełomu XVIII i XIX wieku należy czytać jako wehikuł promocji nowych, rewolucyjnych wartości, czy też widzieć w nim sugestywny instrument wpisywania w nową rzeczywistość wartości, na których opierał się świat feudalny. Między badaczami amerykańskiego melodramatu filmowego toczy się z kolei spór o to, czy wizerunek kobiety sprzedawany w melodramatach ma charakter tyleż hipnotyzującego, co opresyjnego powielania patriarchalnych schematów (z czym walczył

¹¹⁶ Daniel Gerould, *Preface*, w: *American...*, dz. cyt., s. 9.

¹¹⁷ Józef Kelera, *Socrealizm w dramacie 1949 – 1954*, „Dialog” 1989 nr 5.

wczesny feminizm) czy też zyskuje potencjał emancypacyjny (który dostrzegł w nim feminizm trzeciej fali)¹¹⁸.

Warto wrócić do recenzji z *Marii Tudor* Zygmunta Grenia: „W sposób cudowny i – chciałoby się powiedzieć: autentyczny – melodramatyzuje Eichlerówna to, co i tak jest melodramatyczne. Stwarza pozory przeżycia, głębokiego wzruszenia, «prawdy» wreszcie, tam gdzie jest niemożliwa, gdzie od początku wszystko jest kłamstwem tonu, napięcia uczuć, ich niezależności. I to jest właśnie melodramat”¹¹⁹. Innymi słowy aktorka używa trybu melodramatycznego jawnie, w sposób przerysowany i obnażający samą konwencję. Jednocześnie wcale jej nie odrzuca. Gra melodramat, potęgując jego działanie przez świadome operowanie jego językiem. Podobnie rolę Eichlerówny analizuje Maria Czanerle: „Eichlerówna zagrała Marię Tudor obdarzoną współczesną wiedzą o sobie – bohaterce melodramatu Wiktora Hugo. Jej Maria Tudor ma świadomość śmieszności własnych przeżyć i tyrad miłosnych, niepraworządności własnych postępków, swej kobiecej i monarszej ułomności, wie o sobie wszystko, co wiedzą o niej widzowie. Ale ta właśnie samowiedza, ów jakbyśmy to dziś powiedzieli, samokrytyczny stosunek do siebie samej, wywołuje w niej przekorną i niemal bezwstydną, jak u dzieci, pasję zgrywania się, czy naigrywania z siebie i innych, demonstrowania własnych uczuć, popisywania się własnym cynizmem i naiwnością, bezsilnością i władzą, wystawiania na pokaz własnej przewrotności i własnego nieszczęścia”¹²⁰.

W ujęciu Eichlerówny skompromitowany, chociażby przez system, język melodramatu został ujawniony jako nieprzezroczysty, jako konwencja i zabieg, daleki od emocji „czystego serca”. Jednocześnie jednak Eichlerówna nie odrzuca go. Nadal używa trybu melodramatycznego, który okazuje się jedynym dostępnym językiem dla mówienia o

¹¹⁸ Por. m.in. Christine Gledhill, *The Melodramatic Field: An Investigation*, w: *Home is Where the Heart is. Studies in Melodrama and the Woman's Film*, ed. Christine Gledhill, London 1987.

¹¹⁹ Zygmunt Greń, *Mistrzostwo melodramy*, dz. cyt.

¹²⁰ Maria Czanerle, *Maria Tudor przeciw krytykowi?*, dz. cyt.

kobiecości. „Ta królowa jednak jest przede wszystkim kobietą, która rozacza przed widzem wszystkie uroki i niebezpieczeństwa swojej «wiecznie kobiecej» natury, w której naiwność i przewrotność, chytrych i nierozsądek służą prawie wyłącznie sprawom namiętności i serca. Dlatego jakież to szczęście, kiedy kobieta jest przypadkiem królową i jako królowa może się mścić za zniewagi i krzywdy, jakich doznała kobieta! I tę właśnie zgodność i sprzeczność interesów kobiety, której pomaga królowa, i królowej, którą kobieta kompromituje, zrobiła Eichlerówna osią swojego wirtuozerskiego popisu”¹²¹. Aktorka obnaża koturnową i pełną przesady konwencję melodramatu, wykorzystując jednocześnie jego relatywizujący i wywrotowy potencjał. W ten sposób zrelatywizowany zostaje sam melodramatyczny tryb i odsłania się przestrzeń dla kobiecego dyskursu. Ten z kolei, jeśli wierzyć Andrzejowi Wirthowi, służy odegraniu, już nie romantycznego dramatu, lecz tragedii: „Gdy kurtyna opada, ciało, które zostaje na stopniach ołtarza, nie ma w sobie nic ani z królowej, ani z kobiety. Jest już tylko prawie klasycznym symbolem ludzkiego cierpienia”¹²².

Maria Tudor czyli kobieta

Zainspirowany rolą Eichlerówny w *Marii Tudor* Józef Gruda – reżyser teatralny, napisał *Szkic do portretu aktorki*, który został opublikowany w „Teatrze”, wieńcząc niejako przywołowaną już polemikę wokół roli Eichlerówny, toczącą się między Natansonem i Czanerle. „Który z krytyków teatralnych nie czuje się bezradny, gdy musi pisać o aktorstwie? Zawodzą wszelkie kruczki, zawodowe slogany, chwytły, uniki, słowo staje się mało przydatne. Ta materia jest chyba nazbyt złożona i ruchliwa, by dało się ją uchwycić, ująć w słowa. Nawet kamera filmowa zarejestruje tylko ruch. A gdzie reszta, która jest istotą tego *métier*? Sto uśmiechów Giocondy, każdy inny, sto studiów dłoni Rodina, sto wizji Chagalla, analiz Picassa, psychoanaliz Prousta, rzuconych na instrument i ekran, którym jest psyche i ciało aktora, jednoczy dopiero wspólnie myśl, rzeźbę,

¹²¹ Tamże.

¹²² Andrzej Wirth, *Technika królowej*, dz. cyt., s.47-48.

psychologię, impresje, ruch, słowo i filozofię w jednym dziele sztuki”¹²³. Odpowiedź autora rzeczywiście nie przypomina innych – śmiało wkracza w przestrzeń zmysłowości i erotyki. „Eichlerówna jest pełna, gęsta, duża, czasem ogromna. Interesująca przede wszystkim jako człowiek, w którym wszystko: wielka namiętność, wielka zbrodnia, gniew, przewrotność, miłość, zdrada, małość, poświęcenie i szlachetność mieści się razem. I może wybuchnąć spod maski pozornego spokoju, lenistwa, stylizacji. Oto kobieta – chciałoby się rzec – na którą składa się niejedna Elektra, Joanna, pani Warren, Maria Stuart, Fedra, Maria Tudor. Role jak suknie okrywają tylko ciało. Dlatego każda z nich staje się prawdopodobna w jej wykonaniu”¹²⁴. Jednocześnie to nie jej role, nie „suknie” fascynują autora, lecz skryte pod nimi „ciało”. Ono jest tu obiektem pożądania – pożądania, które wyraża się w chęci nazwania, zdefiniowania, ujęcia jego natury. Gruda próbuje je dostrzec poprzez kostium i rolę Marii Tudor. Analizując zabiegi Eichlerówny („kokietuje widownię maleńkim, rozbrajającym cynizmem kobiety”; „kontrastuj[e] pozę, wielki frazes i wielkie namiętności królowej ze szczerością zwykłej kobiety”; „[efekt] Jest pełny uroku i przewrotności”)¹²⁵ dochodzi do wniosku: „Oto prawdziwa kobieta, niegdyś i teraz, cywilizowana, w równej mierze prymitywna, władcza czy pokorna, kochanka, mścicielka, w mansardzie czy na sali tronowej, praczka i królowa jednocześnie! Tylko prawdziwa kobieta przebrana w inne suknie jak w role. Jak zwykle w kreacjach Eichlerówny pełny człowiek, który nie lęka się obnażenia swych słabości najbardziej bezwstydnie, bo wie, że to jest właśnie dowodem siły. Sprawa płci, proszę państwa o tym nie wolno zapominać! Przecież nawet słowo «publiczność» jest rodzaju żeńskiego. Eichlerówna zawsze o tym pamięta, biorąc widownię na powierniczkę spraw nader intymnych zdobywa szturmem jej zaufanie i serce”¹²⁶. W tekście ujawnia się jego właściwy temat: „sprawa płci”, dla której postać Eichlerówny jest swoistym polem badawczym. Gruda definiuje płć, używając cytatów z thaitańskiego dziennika Paula Gauguina *Noa Noa* dotyczących jego

¹²³ Józef Gruda, *Szkic do portretu aktorki*, „Teatr” 1959 nr 22.

¹²⁴ Tamże.

¹²⁵ Tamże.

¹²⁶ Tamże.

młodziutkiej żony – Tehury (Teha'amany), które funkcjonują niczym motta dla poszczególnych akapitów tekstu.

Można się domyślać, że przywołanie Paula Gauguina związane jest z wystawą, która trwała od 30 kwietnia do 31 maja 1959 roku w Muzeum Narodowym w Warszawie¹²⁷. Zatytułowana *Od Gauguina do dnia dzisiejszego* i przygotowana przez Jeana Cassou prezentowała dzieła najważniejszych francuskich artystów XIX i XX wieku: Gauguina, Seurota, Toulouse-Lautreca, Chagalla, Rouaulta, Matisse'a, Picassa, Braque'a, ale także Kandinskyego, Miró i wielu innych. Wpisywała się tym samym w odwilżowe związki z francuską kulturą opisane między innymi przez Ludwika Flaszena¹²⁸: „Zachód! Francja! Paryż! Zawsze uważaliśmy, że jesteśmy Europą Zachodnią, z jej łaciną, z jej kulturą śródziemnomorską, z jej prawem rzymskim, z jej katolicyzmem, z jej oświeceniem. Tyle że nieco prowincjonalną. Do tego niezbyt kochaną, jakbyśmy byli dziećmi Europy z gorszej linii. Więc ciągle aspirujący do europejskości, więc nie bez kompleksów. Albo – jako ich odwróceniem – z sarmacką dumą, szukaniem zalet w naszej cieplejszej niż Francja swojszczyźnie. Otwarcie popaździernikowe pozwoliło naszej generacji wytestować, jakie jest rzeczywiste miejsce Europy w naszym życiu duchowym, i na podstawie niejako empirycznej uruchomić proces pojmowania siebie w relacji do tej naszej większej duchowej ojczyzny”¹²⁹. Ta relacja z Zachodem okazała się jednak pełna ambiwalencji i napięć, oscylowała między bezkrytyczną akceptacją, poczuciem niższości i ostrą krytyką, rozczarowaniem. Francja – egzystencjalizm, surrealizm, kubizm, abstrakcja były stałym punktem odniesienia odwilżowej retoryki. Jakby na dowód też Flaszena Joanna Guze w omówieniu wystawy malarstwa francuskiego w Muzeum Narodowym pisała: „Wystawa pozwala utwierdzić się w przekonaniu, że większość spraw, które wyznaczyły malarstwo dzisiejsze, rozegrała się nad brzegami Sekwany i że teatrem działań był najczęściej Paryż. Jeśli podział ról jest niejednakowy i jeśli – jak zawsze i wszędzie – są wielcy aktorzy i są statyści, nie ma w tym nic dziwnego; ale zasmucający jest raczej fakt, że im bliżej naszych

¹²⁷ Premiera *Marii Tudor* w Teatrze Narodowym odbyła się niespełna dwa miesiące później. Zob. Joanna Guze, *Malarstwo francuskie w Muzeum Narodowym*, „Nowa Kultura” 1959 nr 19.

¹²⁸ Wysłanego na miesięczne stypendium Ministerstwa Kultury i Sztuki PRL do Paryża latem 1958 roku.

¹²⁹ Ludwik Flaszen, *Dzieci Października ...*, dz. cyt.

dni, tym węższe staje się to wspaniałe, prężne i ongi pełne dynamizmu malarstwo abstrakcyjne, tym bledszym jest odbłaskiem dawnej świetności¹³⁰.

Użycie przez Grudę cytatów z Gauguina do opisu aktorstwa Eichlerówny można odczytać jako element ówczesnego kodu, znak ideologicznego stanowiska wobec, uwolnionej z socrealizmu, sztuki. Z drugiej jednak strony tekst malarza niesie ze sobą pewien określony obraz kobiecości, który autor *Szkicu* przyjmuje jako definicję tego, co nazywa „sprawą płci”.

Najsłynniejszy obraz, na którym Gauguin uwiecznił Tehurę nosi tytuł *Manao Tupapau (Duch zmarłych czuwa)* i przedstawia nagą, śniadą dziewczynę leżącą na brzuchu na łóżku w pozie wyrażającej przerażenie i bezradność. Z tyłu majaczy złowroga postać ducha. W książce *Avant-Garde Gambits 1888 – 1893: Gender and the Color of Art History*, której obszerna część poświęcona jest życiu i malarstwu Gauguina, Griselda Pollock stwierdza, że przedstawiona na nim kobieta wywłaszczona została ze swojej tożsamości i geograficznej przynależności. Nazwana przez Alfreda Jarry’ego „czarną Olimpią” Tehura miała zapewnić Gauguinowi wysoką pozycję w środowisku paryskiej awangardy. Wykorzystane, pozbawione naturalnego kontekstu ciało dziewczyny staje się elementem walki o wpływy i władzę¹³¹. Z kolei polemizująca z Pollock Linnea Dietrich, znana ze swoich opracowań dotyczących sztuki Gauguina, stara się pokazać malarza raczej jako antropologa zafascynowanego innością, szukającego w Tehurze własnego odbicia, podwojenia, obrazu własnych emocji i strachów, doświadczającego w kontakcie z nią i jej kulturą egzotyki jako przewartościowania i wewnętrznej przemiany. Według Dietrich, mimo że Gauguin „mógł być «Turystą» na Tahiti, jak portretuje go Pollock, a pewnie nawet gorzej¹³², jego dzieło niesie w sobie głęboką refleksję na temat inności – rasy, płci, kultury. Niezależnie od tych sporów obraz kobiecości, jaki i w malarstwie, i w dzienniku z podróży kreśli Gauguin przesycony jest poczuciem wabiącej obcości, niedostępności i niemożności pojęcia, nazwania. Pożądanie wyraża się tu w chęci zawładnięcia

¹³⁰ Joanna Guze, *Malarstwo francuskie w Muzeum Narodowym*, dz. cyt.

¹³¹ Griselda Pollock, *Avant-Garde Gambits 1888 – 1893: Gender and the Color of Art History*, London 1992.

¹³² Linnea Dietrich, *Avant-Garde Gambits 1888 – 1893: Gender and the Color of Art History by Griselda Pollock*, „Woman’s Art Journal” 1995 nr 16.

wizerunkiem. Wystraszona Tehura, wtulająca się w małżeńskie łóżko ze strachu przed duchem zmarłych; odwrócona Olimpia, która zamiast wabić świadomym i wyrafinowanym erotyzmem, zamiast kusić, odsłania się całkiem w zwierzęcej niemal pozycji, staje się nową Ewą. Jest tu i dzikość, i upokorzenie, i inność, i przekroczenie. Męskie spojrzenie ujarzmiające i spychające dziewczynę do czysto cielesnej obecności, a z drugiej strony nieokiełznanie tego ciała, które wymyka się próbie oswojenia przez reprezentację. Jeden z przywołanych przez Grudę cytatów stwierdza: „...nawet wtedy, gdy zdaje się, że się ją poznało do gruntu, zbija z tropu nagłymi i zgoła nieprzewidzianymi reakcjami”¹³³. Jednocześnie kobiecość jest tu aktem oglądanym, który funkcjonuje niczym teatralna rola. Inny z użytych przez Grudę cytatów brzmi: „...była raz bardzo rozważna, kochająca, to znów szalona i płocha. Dwie wręcz odmienne istoty w jednej – nie licząc wielu innych nieskończenie rozmaitych – które zaprzeczały sobie wzajemnie i następowały jedna po drugiej niespodziewanie z zawrotną szybkością. Nie była ona zmienna, była dwojaka, trojaka, wieloraka: dziecię rasy starej”¹³⁴. Płeć kobieca przekracza możliwość nazywania, choć stale domaga się oswojenia. Właśnie takie rozumienie kobiecości – jako tego, co realizując się w cielesności, zmysłowości, pozostaje poza dyskursem, skąd zresztą bierze się erotyczna siła fascynacji, pozwala Grudzie stwierdzić: „Zawsze jest bogatsza wielekroć od tekstu, który mówi i który przemilcza. Zawsze sprężona do ataku i obrony, jak kot leniwa, zmysłowa, drapieżna. Igra wami jak myszą, kiedy was wreszcie z kręgu swej władzy wypuści, nie wiecie: Żartowała, czy też byliście o włos od śmierci. Nawet gdy blefuje, nie sposób jej na tym przychwycić. Patrzymy na nią, jak rybak na toń nieznanego mu jeziora: widzi powierzchnię, nie zna głębi. Może się jej tylko domyślać. I każde słowo, jak każdy rzut sieci, niesie w sobie ryzyko jałowego połowu”¹³⁵. Z Gauguina także zaczerpnął autor odpowiedź na te niebezpieczne cechy aktorki: „Mówi się nieraz, że nie słucha reżyserów. To chyba dobrze i to pewnie bardzo źle. Dobrze – bo cóż ci panowie czy panie mogą jej pomóc? Czy to są zawsze ludzie na jej miarę? Źle – bo w naszej cywilizacji najlepszy nawet diament wymaga dobrego szlif, by

¹³³ Józef Gruda, *Szkic do portretu aktorki*, dz. cyt.

¹³⁴ Tamże.

¹³⁵ Tamże.

podwoić, a nawet potroić swój walor”¹³⁶. Niczym tahitańska piękność Eichlerówna została tym samym przypisana do sfery instynktu, natury, dzikości. Przywołany autorytet cywilizacji, pomaga ustanowić pożądaną relację władzy. To właśnie z tej pozycji można już bezpiecznie podziwiać to, co pozostaje poza obrębem znanych kategorii.

W tym, z dzisiejszej perspektywy, wyjątkowo interesującym opisie aktorstwa Eichlerówny w charakterystycznej relacji pozostaje więc społeczno-polityczny kontekst jej twórczości – odwilżowa retoryka uwolnionych związków polskiej kultury z Zachodem oraz poszukiwanie kategorii dla mówienia o fascynującej sile jej ról, która zawsze okazuje się powiązana z niedefiniowalną, lecz wyczuwalną ich kobiecością. To wielopoziomowe zderzenie polityki z płcią nadaje kolejny wymiar omawianej tu figurze królowej, która pozostając w samym centrum struktur władzy, jednocześnie znajduje się poza systemem binarnych pojęć określających cywilizowaną rzeczywistość. Królowe Eichlerówny są niczym egzotyczne obce, które choć fascynujące i godne uwielbienia, pozostają inne, nie włączone w porządek struktury i dyskursu, chyba że jako ich brak. Stają się tym samym figurami alienacji.

Eichlerówna doświadczała jej zresztą osobiście. Wojnę przeżyła na emigracji, co wpłynęło znacząco na jej wyobcowanie w środowisku. Właściwie tę swoją nieobecność odkupi w jakiejś mierze dopiero rolą Matki Courage w 1962 roku. Jak już było powiedziane nie znalazła miejsca w żadnym zespole teatralnym aż do 1955 roku, kiedy przyjęto ją do Teatru Narodowego. Tam jednak grała rzadko, a jeszcze rzadziej pojawiała się w rolach na miarę swojego aktorskiego formatu. Co więcej, jej upór i niezależność, gra na przekór wizji reżysera i dominująca sceniczna pozycja zmieniły się w legendę. Jej wyobcowanie, górowanie nad resztą zespołu, osobność podkreślał każdy niemal recenzent. Niczym Tehura w odwróconej pozycji Olimpiii, Eichlerówna pozostaje obca, pozbawiona naturalnego dla siebie kontekstu, przynależnego otoczenia, pamięci i kontynuacji przedwojennego teatru, z którego wyrosła, związków z teatrem brazylijskim, na którego kształt miała wpływ. Jednak, co jeszcze ciekawsze, właśnie ta alienacja uosabiana w kolejnych królewskich rolach, była, jak pokazywał cytowany już Ludwik

¹³⁶ Tamże.

Flaszen, także formułą ówczesnej polskiej inteligencji. Poczucie marginalności, odcięcia, prowincjonalizmu, nie-przynależności, „sarmackiej dumy” i rozczarowania wyznaczały dynamikę stosunku do zachodniej kultury. „Co do Francuzów – ci w gruncie rzeczy żerują na nas. Problematyka władzy, wolności i konieczności, jednostki i masy, aura kataklizmów dziejowych – bardziej doskwiera nam, niżli im. Te treści od dawna dojrzewały w naszych bebechach. A napatoczyli się oni i wyrazili je szybciej i sprawniej niż my. [...] Widocznie Zachód też ma swoje kryzysy, skoro nami żyje, nie sobą. Widocznie też gnębi go jakaś zapaść, skoro usiłuje odmłodzić się naszymi treściami. W poszukiwaniu bogactw wdepnęliśmy wszak w cudzą jałowość, jakby nam rodzimej nie dostawało. I w Paryżu nie zrobią z owsa ryżu. Wspaniali są, nie ma gadania, ale Bogiem a prawdą nieco już nas znużyli”¹³⁷ – pisał w 1957 Flaszen, streszczając, jak sam stwierdził, nie tyle swoje prywatne odczucia, co ówczesny *vox populi*. Eichlerówna w królewskich rolach ucieleśniała właśnie ten kompleks wyobcowania, wielopoziomowej alienacji doświadczanej między innymi przez popaździernikową inteligencję. Stąd jej popularność i ważne miejsce, jakie zajmowała w polskim teatrze. Była obcą w samym środku własnej sławy, otoczona entuzjazmem publiczności i wyróżniana nagrodami państwowymi. Jej inność i osobność była płaszczyzną utożsamienia z nią. Stawała się aktualna w poczuciu obcości wobec otaczającej rzeczywistości.

Agrypina i technika Królowej

W marcu 1959 roku zmarł Wilam Horzyca. Dyrekcję Teatru Narodowego objął wtedy Władysław Daszewski. *Maria Tudor* była jednym z ostatnich utworów uwzględnionych w planach repertuarowych teatru jeszcze za życia Horzycy. Już w styczniu 1962 roku nastąpiła nagła zmiana na stanowisku dyrektora i Teatr Narodowy przejął Kazimierz Dejmek. „Teatr Narodowy winien być polskim, narodowym, współczesnym, socjalistycznym teatrem. Z «3-Majowego» Teatru Narodowego Wojciecha Bogusławskiego winien stać się «1-Majowym» Teatrem Narodowym naszego czasu”¹³⁸ –

¹³⁷ Ludwik Flaszen, *Dzieci Października...*, dz. cyt.

¹³⁸ Kazimierz Dejmek, *Duchy i rzeczywistość*, rozm. Krystyna Nastulanka, „Polityka” 1963 nr 47.

mówił nowy dyrektor w wywiadzie udzielonym Krystynie Nastulance w „Polityce” w 1963 roku. Jak stwierdza Marta Fik: „W założeniu chodziło [...] o współczesność teatru, zarówno w realizacji klasyki, jak dramaturgii najnowszej, o teatr polityczny – co nie znaczy publicystyczny, doraźnie propagandowy. [...] Dążenie to miało się odzwierciedlać wyraźnie w doborze i kształcie repertuaru”¹³⁹. Jedną z pierwszych klasycznych sztuk zagranicznych zrealizowanych na scenie Narodowego za dyrekcji Dejmka był *Brytannik* Racine’a w reżyserii Wandy Laskowskiej i z Eichlerówną w roli królowej Agrypiny. Wśród tekstów umieszczonych w programie do tego spektaklu jest esej Mieczysława Brahmra pod tytułem *Narodziny despoty*, ukazujący *Brytannika* jako tragedię polityczną. Cytując Luciena Dubecha, autor stwierdza: „«Polityka – pisał – jest wszędzie w jego [Racine’a] dziele... Na jedenaście jego tragedii, w jednej – *Brytanniku* – polityka stanowi główną sprężynę; siedem z nich ukazuje konflikt namiętności spleciony nierozzerwalnie z konfliktem politycznym». [...] autor *Brytannika* osiągnął cel zamierzony: dowiódł, że umie przenikać nie tylko zawiłości uczuć miłosnych”¹⁴⁰. W tej tragedii Racine’a miesza się więc erotyka z polityką, namiętność z władzą, a jej głównymi aktorami są Agrypina i Neron – królowa i król, matka i syn ukazani w relacji dziedziczenia i bezwzględnej walki o pozycję. „Dwie postaci skupiają na sobie główny snop światła: Neron i Agrypina. Z naciskiem podkreśla Racine, że wprowadza na scenę Nerona młodzieńczego, który stoi dopiero u progu swoich rządów i którego pierwsze poczynania wydawały się dobrą zapowiedzią. [...] *Narodziny despoty*, który nie znajduje dostatecznego oporu w otoczeniu i w społeczeństwie, który dopiero stać się ma niepohamowanym zbrodniarzem i przerażającym kabotynem – to rdzeń tragedii prawdziwie «politycznej», której sens pozwalają nam lepiej zrozumieć, a zarazem dopełnić, doświadczenia nieodległej przeszłości”¹⁴¹. Agrypina należy według Brahmra do bohaterek tragicznych, „którym u Racine’a przypadać zwykło miejsce pierwsze i w których głosie brzmią najbardziej

¹³⁹ Marta Fik, *Trzydzieści pięć sezonów: teatry dramatyczne w Polsce w latach 1944-1979*, Warszawa 1981, s.78.

¹⁴⁰ Mieczysław Brahmer, *Narodziny despoty*, w: Program Teatru Narodowego w Warszawie do przedstawienia *Brytannik*. Premiera: 2 marca 1963.

¹⁴¹ Tamże.

niepowtarzalne tony jego poezji¹⁴². Ta dwójka „cynicznych protagonistów” stanowiła zawsze ogromne wyzwanie aktorskie. W warszawskiej inscenizacji *Neron* w wykonaniu Ignacego Gogolewskiego i Agrypina Eichlerówny ukazać mieli wielką tragedię skażonej formacji; władzy, która nieubłaganie zmienia się w tyranie.

Zofia Karczevska-Markiewicz pisała po premierze: „Eichlerówna – Agrypina i Gogolewski – Neron to duet porywający. Popis dwóch indywidualności aktorskich: wielkiej tragiczki, doskonalącej swą sztukę na wyżynach dojrzałości scenicznej i młodego artysty, dla którego rola *Nerona* to ważny etap rozwoju, świadectwo intelektualnego wysiłku i wirtuozerii środków. Obydwie role są przykładem wzorcowej obsady. [...] Już w pierwszych taktach partytury Eichlerówna zarysowuje portret postaci. Dumna, władca, słucha słów Albiny z zamkniętymi oczami: tygrysyca gotująca się do skoku. Eichlerówna zna racine’owski «słownik milczenia». Spojrzeniami umie punktować emocje i myśli. W skupionej twarzy, w modulacji głosu wyczuwa się akumulację uczuć, które będą tematami tragedii: żądza władzy, zawiedziona ambicja, chęć rewanżu, odsunięcia od tronu rywalki¹⁴³. W innym miejscu autorka pisze: „Przez upraszczanie ekspresji dąży artystka do wyrażenia prawdy, prostoty, swobody, naturalności racine’owskiego świata uczuć. Jest to świat afektów intensywnych, gwałtownych, dzikich. Operuje więc Eichlerówna kontrastami: skupieniem i koncentracją poprzedza gwałtowną eksplozję, której siłę potęguje gestem, układem ciała, natężeniem głosu. Każdy ruch jest wyważony z matematyczną precyzją. Nawet w momentach najwyższego napięcia uczuciowego artystka zachowuje dyscyplinę wewnętrzną, osiągając na pozór paradoksalny stop klasycznego spokoju i burzy namiętności, który jest niepowtarzalną cechą racine’owskiego teatru¹⁴⁴. Te cechy aktorstwa Eichlerówny pozwalają stwierdzić recenzentce: „Teatr Narodowy powinien grać Racine’a, mając w swym zespole Irenę Eichlerównę, jakby stworzoną do ról racine’owskich, co należy (nie tylko w Polsce) do zjawisk nader rzadkich. Od *Fedry* poznańskiej przez *Fedre* warszawską do *Agrypiny* widać w grze Eichlerówny coraz głębsze wnikanie w istotę teatru Racine’a, coraz lepsze rozumienie odrębności jego

¹⁴² Tamże.

¹⁴³ Zofia Karczevska-Markiewicz, *Racine współczesny*, „Nowa Kultura” 1965 nr 17.

¹⁴⁴ Tamże.

poetyki¹⁴⁵. Jednak co to miało znaczyć, że Eichlerówna jest stworzona do ról racine'owskich? Zagrała w trzech spektaklach opartych na tragediach Racine'a i stworzyła zaledwie dwie postaci – Fedrę i Agrypinę. Jeżeli więc jej związek z tekstami Racine'a nie polegał na praktyce teatralnej, a był przywoływany w licznych recenzjach, to z czego wynikał? Dlaczego jej warsztat aktorski był „jakby stworzony” dla klasycznej tragedii racine'owskiej?

Andrzej Wirth, po obejrzeniu *Brytannika*, tak analizował technikę aktorską Eichlerówny: „Jeszcze jedna «królewska» rola Eichlerówny przejdzie do historii teatru. W roli tej obserwujemy dalsze doskonalenie swoistej metodyki tworzenia «wszelkiej postaci historycznej». Tę metodykę doprowadza Eichlerówna do ostatecznej perfekcji jako Agrypina. Oto jedna z zasad: ograniczenie gestu i mimiki do niezbędnego minimum dla spotęgowania ekspresji. GEST SYNTETYCZNY, będący nie tyle wyrazem ruchu, lecz postawy. Artystka eliminuje wszelką drobną gestykę, żmudne uzasadnianie «bycia na scenie». Tak przez oszczędność dochodzi do «wielkiego gestu», do ruchu skomponowanego, stylizowanego na monumentalność i istotnie monumentalnego. Ręka wyrzucona do przodu i trwająca tak przez chwilę; ręka uniesiona nad głową i skamieniała w obronnym geście Niobe – to nie są już ruchy, lecz syntetyczne wyrazy STANÓW – królewskiej dumy i urażonej miłości¹⁴⁶. Kolejne środki ekspresji, którymi Eichlerówna posługuje się, przekraczając mimetyczną zależność, wchodząc w obszar znaków, pozajęzykowego dyskursu, to maska i głos. Wirth stwierdza: „Osobnym wynalazkiem jest sposób, w jaki Eichlerówna posługuje się maską. Eliminuje drobną, impresyjną, pierzchliwą mimikę aż do całkowitego skamienienia twarzy. Twarz nie przestaje jednak żyć; staje się nie EKRANEM przeżyć, lecz ich ZNAKIEM. Eichlerówna jest odważna w swojej konsekwencji. Skoro twarz jest znakiem, a nie ekranem, trzeba z niej wyeliminować

¹⁴⁵ Tamże.

¹⁴⁶ Andrzej Wirth, *Dwa skrzydła aktorstwa*, „Nowa Kultura” 1963 nr 17.

wszystko to, co w danej chwili «nic nie znaczy». Oko przestaje być organem wzroku, ponieważ sama funkcja patrzenia «nic nie znaczy». Eichlerówna gra więc z zamkniętymi oczami. Całe sekwencje swojej roli gra na ślepo; porusza się z opuszczonymi powiekami; nie otwierając oczu zwraca się do rozmówcy. Ale w tej wygaszonej masce każde otwarcie oka staje się eksplozją gwiazdy, nabiera nagłego, zaskakującego znaczenia. Oczy Eichlerówny nie otwierają się, aby patrzeć. Po długiej tyradzie wstępnej, poświęconej Neronowi, otwiera na chwilę oczy, zwracając się w kierunku drzwi. Lecz czyni to nie dlatego, że właśnie spodziewa się wejścia syna. Ten krótki błysk oczu, jak pointa wielkiej tyrady, jest ZNAKIEM uwyrażniającym jej postawę, «wzrok wewnętrzny» Agrypiny od początku spoczywa na Neronie¹⁴⁷. Z kolei słynny zaśpiew, niezwykła metoda posługiwania się głosem dla krytyka oznacza wygrywanie jego możliwości przeciw tekstowi: „W metodyce aktorskiej, którą tu szkicujemy, głównym środkiem ekspresji staje się głos. Eichlerówna używa go paradoksalnie, jakby przeciw tekstowi. Kulminanty dramatyczne roli wypowiedane są miękko, szykownie rozciągnięte, niemal stłumione, ujęte w stylowy cudzysłów przez nadanie frazie śpiewności. Ekspresja głosu oparta nie na jego kunsztownym modulowaniu, lecz na wygrywaniu PEWNEJ TONACJI PROWADZĄCEJ, np. tryumfalny ton, w którym Eichlerówna wyznaje zbrodnie Agrypiny¹⁴⁸. Ta wnikliwa analiza jest jednym z najpełniejszych i najlepszych opisów aktorskiej techniki Eichlerówny. Wydaje się, że Wirthowi udało się dotknąć fenomenu aktorstwa klasycznego przesyconego jednak nowoczesnością; pomnikowego, choć tak zmysłowego; opartego na starannej analizie tekstu roli, choć z tym tekstem zawsze nie do końca w zgodzie. Eichlerówna przekracza odgrywanie, naśladowanie, ku budowaniu wyraźnych znaków. Posługuje się na scenie rodzajem cielesnego alfabetu, który pozwala jej nie tyle zastygnąć w formę, co ją rozbić. Gra bowiem na kontraście do przyzwyczajęń i oczywistych interpretacji; wbrew tekstowi, którego żywioł potrafi w ten sposób odkryć i ujawnić. Co jednak najciekawsze, Wirth, wyróżniając jako podstawowe składniki aktorstwa Eichlerówny operowanie spojrzeniem i głosem, pozwala interpretować jej związek z teatrem Racine'a z zupełnie innej perspektywy.

¹⁴⁷ Tamże.

¹⁴⁸ Tamże.

O spojrzeniu

„Eichlerówna przez większą część roli zamykała oczy. Prawdopodobnie nie chciała patrzeć na dekoracje. Nie należy jej się dziwić”¹⁴⁹ – kończył omawianą już tu recenzję z warszawskiej *Fedry* Jan Kott. Erwin Axer w 1992 roku w „Dialogu”, wspominając aktorkę, pisał: „*Marii Stuart*, którą z myślą o Eichlerównie wstawiłem do repertuaru Teatru Narodowego, nie lubiłem. Przekład był niedobry, trochę tylko skorygowany, koncepcja reżyserska konwencjonalna, aktorzy w rolach zaledwie poprawnii. Wielka artystka zdecydowała się wzorem dziewiętnastowiecznych gwiazd zagrać tylko dwie sceny. Resztę akcji przebyła w lunatycznym transie, to znaczy grała z zamkniętymi oczami. «Na miłość Boską – powiedziałem – dlaczego nie otworzysz oczu? To przecież nie do wytrzymania». «Właśnie, nie mogę wytrzymać. Także byś nie wytrzymał. Na moim miejscu w ogóle nie otworzyłbyś oczu! Patrzeć na nich nie mogę». «Na kogo?» «Jak to, na kogo? Na partnerów oczywiście»¹⁵⁰. Jednak dla większości recenzentów, podobnie jak dla cytowanego wyżej Andrzeja Wirtha, zamknięte oczy Eichlerówny były nieodłącznym elementem jej aktorskiego wyrazu, zmieniającym twarz w znak a spojrzenie w gest. Na przykład Leonia Jabłonkówna pisała o Agrypinie: „Kiedy Eichlerówna siedzi w krześle tronowym, wyprostowana i nieruchoma, hieratyczna i wyobcowana, o groźnej i zastygłej masce, z opuszczonymi ciężkimi powiekami – myślimy, że będzie to Agrypina zmonumentalizowana i posągowa, wykuty w marmurze pomnik władzy. Ale nagle rozwiera powieki i wystrzela płomieniem oczu. Nieopisana furia tego spojrzenia zatyka oddech”¹⁵¹. Wygaszona twarz-maską i krótkie spojrzenia-cięcia, odmowa patrzenia i spotęgowana siła wzroku – ta gra między ślepym a znaczącym pojawiała się w każdej z królewskich, i nie tylko, ról Eichlerówny.

„U Racine’a, waga spojrzenia jest nie mniejsza [niż u Corneille’a], lecz jego wartość i znaczenie są zupełnie inne. Jest to spojrzenie, któremu brak nie tyle intensywności, co

¹⁴⁹ Jan Kott, *Racine nieoczekiwany*, dz. cyt.

¹⁵⁰ Erwin Axer, *Bieg*, „Dialog” 1992 nr 9.

¹⁵¹ Leonia Jabłonkówna, *Racine w Warszawie*, „Teatr” 1963 nr 8.

pełni; które nie umie zapobiec znikaniu swojego przedmiotu. Akt widzenia dla Racine'a pozostaje zawsze nawiedzony przez tragizm¹⁵² – pisze w eseju *Racine et la poétique du regard* Jean Starobinski, tworząc tym samym formułę Racine-owskiego teatru. Według filozofa wspólną cechą, określającą cały klasyczny teatr francuski jest zanikanie gestu na rzecz języka. Tymczasem u Racine'a gest zostaje wchłonięty przez spojrzenie. Wymiana spojrzeń przez postaci racine'owskiego teatru staje się swoistym pojedynkiem, zyskuje wartość uścisku i rany. W spojrzeniu wyraża się wszystko to, co słowa muszą przemilczeć. „Akt widzenia przejmuje gesty, które pragnienie stylu wymazało, reprezentuje je symbolicznie, zawiera wszystkie ich napięcia i wszystkie ich intencje. Jest to, z pewnością, «uduchowienie» aktu ekspresji, zgodne z wymogami wieku przyzwoitości i dobrych manier: namiętności mogą się także wyrażać w odpowiedni sposób, czysto i niewinnie, bez nadmiernej obecności ciała”¹⁵³. Jak pokazuje Starobinski, w konsekwencji racine'owskie spojrzenie obciążone zostaje cielesnością, materializuje się niejako, stając się medium zmysłowej obecności. Co więcej: „Nie jest to już czyste spojrzenie, które poznaje, lecz spojrzenie, które pożąda i które cierpi”¹⁵⁴. W innym miejscu Starobinski pisze: „Słowo *widzieć* u Racine'a zawiera to pulsowanie semantyczne pomiędzy zaburzeniem i jasnością, pomiędzy wiedzą i zagubieniem. Jest to rezultat pewnego rodzaju głębokiej wymiany: przemoc zmniejsza się i staje się spojrzeniem, podczas gdy racjonalny akt spojrzenia zyskuje ciężar i staje się przewodnikiem irracjonalnych mocy”¹⁵⁵. Tym samym spojrzenie w świecie Racine'a ma ogromną siłę rażenia, stając się medium pożądania i przemocy, narzędziem walki i miłości, wszystkim tym, co wyznacza przestrzeń pomiędzy postaciami tragedii. Jednocześnie, co zaznacza Starobinski, w poezji Racine'a nie ma nic wizualnego. Spojrzenie jest tu czystym aktem. Nigdy nie szuka swojego przedmiotu, zawsze podąża za innym spojrzeniem.

W tak skonstruowanej rzeczywistości zamknięcie oczu może stać się głównym środkiem ekspresji. Eichlerówna ogranicza gest, wygasza twarz, by każde spojrzenie stało

¹⁵² Jean Starobinski, *Racine e la poétique du regard*, w: tegoż, *L'oeil vivant*, Paryż 1961, s. 15.

¹⁵³ Tamże.

¹⁵⁴ Tamże.

¹⁵⁵ Tamże.

się rzeczywistym aktem, miało ciężar i wymiar gestu, nabrało cielesności i mocy. Z drugiej jednak strony, dominująca w jej kreacji odmowa patrzenia jest subwersywna wobec tekstu. Przerzywa relację zależności między postaciami, zapobiega na chwilę ustanowieniu się hierarchii władzy, ujawnia przemoc i gwałt wpisane w racine'owskie spojrzenie. Co jednak najważniejsze w chwilach, gdy Eichlerówna zamyka oczy, grana przez nią postać znika niejako z przestrzeni tragedii, tworząc pustą przestrzeń dla języka i głosu.

O głosie

Adolf Rudnicki w jednej ze swoich słynnych *Niebieskich kartek* publikowanych na łamach tygodnika „Świat” po obejrzeniu *Teatru Klary Gazul* w 1955 roku pisał: „Sposób gry Eichlerówny jest zawsze tego typu: wie wszystko, świat nie ma dla niej niespodzianek, na scenę wchodzi z duszą przepełnioną, która wszystko poznała. W tej duszy tkwi system słuz, które czekają tylko na zerwanie łańcuchów. Każdy czuje to od pierwszej chwili pojawienia się aktorki na scenie. I zawsze potem następuje to samo: na scenę, na widownię, na świat cały zaczyna padać deszcz słów ciepłych, wygrzanych słońcem, okrągłych, pulsujących jak ptak w dłoni. Widz wpada w mgłę, z której nie może się wywikłać. Im gęstszy staje się potok słów padających ze sceny, tym bardziej wzmagają się mgła wokół słuchającego. Ciepła mgła — słów”¹⁵⁶. W tym opisie widać, jak zmysłowo działał głos Eichlerówny. Wrażenie otulania, dotykania każe się domyślać, że jej sposób mówienia był dla Rudnickiego nie tyle sposobem komunikowania, co uobecniania; nie tyle odtwarzania, co działania. Oczywiście mgła może być także rozumiana jako kolejna już metafora erotycznej siły fascynacji – tak jak egzotyczny kwiat konotuje ona niebezpieczną, bo pozbawiającą możliwości widzenia, moc.

O innej trafnej metaforze Adolfa Rudnickiego, opisującej głos Eichlerówny, pisał Andrzej Wirth: „Głos w tej grze ma znaczenie wyjątkowe. Adolf Rudnicki, od którego metafor trudno się uwolnić, napisał kiedyś: «To muchy w południe brzęczą w sadzie»”¹⁵⁷.

¹⁵⁶ Adolf Rudnicki, *Eichlerówna*, w: tegoż, *Sercem dnia jest wieczór*, wstęp i wybór Janusz Majcherek, Warszawa 1988, s. 261.

¹⁵⁷ Andrzej Wirth, *Szkoła szyderstwa*, „Nowa Kultura” 1955 nr 23.

Metafora ta powtarzana od tej pory przy każdej okazji zrosła się z grą Eichlerówny, stała się czymś w rodzaju stempla, którym kwitowany był ten wywołujący dreszcze, wibrujący i śpiewny głos. W tym jednym zdaniu Rudnickiego zawarte jest zmysłowe skojarzenie z dźwiękiem, który tak jak głos aktorki jest nieprzyjemny i hipnotyzujący, rozleniwiający i nie dający odpocząć, drażniący i magnetyzujący. Wirth pisze dalej: „Istotnie, jest w tym rozkołysaniu głosu, w nagłych wzniesieniach i spadkach tonu, w poderwanych kadencjach, jakaś śpiewność o działaniu narkotycznym bardziej niż usypiającym. Niespodziewana cezura jest tu jedynym środkiem dramatycznego uwrażliwienia kwestyj, lecz mój Boże, jak użytym! Słowom towarzyszą ruchy poddane rygorom tańca, cały system napięć i ukłonów, które do słów dopisują choreograficzny komentarz. [...] Wszystko niemal w tej grze jest przeciw przyjętej teorii aktorstwa. Ale gdzie teoria spotyka się z Eichlerówną, zwycięża Eichlerówna”¹⁵⁸. Przyjęta teoria aktorstwa, o której pisze Wirth to jeszcze socrealizm (tekst pochodzi z 1955 roku). Tymczasem użycie głosu w aktorstwie Eichlerówny nie ma w sobie nic z *mimesis*. Nieujarzmiony, dręczący, świdrujący jak brzęczenie much głos gra w uszach, nie pozwala o sobie zapomnieć, zdaje się wywoływać uczucia, przecucia i myśli prędzej niż obrazy, sensy i zrozumienie.

Najprecyzyjniej jednak sposób mówienia Eichlerówny opisał Stefan Treugutt, który porównał ją do maga, zaklinacza: „Wiele już pisano o sposobie recytowania właściwym Irenie Eichlerównie. Tej przedziwności sztuki słowa «opisać» nie można. Ona łamie z absolutną swobodą obie zasady, na których współgraniu i wzajemnym napięciu funduje się sztuka recytacji: zasadę metryczną wiersza i krzyżującą się z nią zasadę syntaktyczno-logiczną. Wiersz Ireny Eichlerówny przeskakuje te zwyczajne w polskiej tradycji recytatorskiej zapory, kieruje się ku akcentacji tonalnej, ku frazowaniu niezależnemu od sylabicznego w naszej tradycji wzorca metrycznego, ku ekspresji przedziwnie nonszalanckiej wobec prostej logiki zdania. W *Marii Tudor* są momenty, w których zupełnie zdaje się nikać tekst, w których tylko słuchamy «słów na wolności», słów obciążonych jakimś własnym ciężarem dramatycznym, własnym ukrytym sensem, sensem który tylko intuicyjnie rozumiemy. Aktor był przed tysiącleciami magiem i

¹⁵⁸ Tamże.

zaklinaczem”¹⁵⁹. Trans, magia, ciepła mgła – głos Eichlerówny opisywany jest w kategoriach magicznych, nadnaturalnych. Jej sposób mówienia przekraczał doświadczenie i nasycił słowa zmysłowością. Nadawał językowi cielesną obecność, zmieniając słowa w zaklęcia, erotyczne zaklęcia. Uwalniając słowa od pierwotnej logiki, nie przestrzegając zasad akcentowania, odrywając mowę od znaczenia, Eichlerówna bliska była feministycznego marzenia o kobiecym języku. Pozostawała jednak w polu podmiotowej (według feminizmu męskiej) struktury pisanego tekstu, nasycając go czymś, co w jej publiczności wywoływało dreszcze. Nadnaturalne metafory krytyków mogą być także rozumiane jak wyraz swoistej gorączki i paniki wobec rozchwianej głosem konstrukcji dyskursu.

Jak po obejrzeniu *Fedry* w Teatrze Narodowym, pokazał Andrzej Kijowski, także ten sposób operowania głosem – najbardziej charakterystyczny element aktorstwa Eichlerówny – można wywieść z tragedii Racine’a. „Jedna Irena Eichlerówna wiedziała, że jej zadaniem jest nie grać Racine’a, ale mówić Racine’a. Teatralność racine’owskiego wiersza nie leży w poszczególnych wersach, w «bon motach», w replikach, w dosadności i wyrazistości języka. Teatralność ta leży w melodii, w rytmie – zmiennym, choć regularnym, powściągliwym, choć poddanym akcji”¹⁶⁰. Potem dodaje emocjonalne wyznanie: „Aktor grający Racine’a [...] nie istnieje. Cała sztuka polega na tym, żeby nie istnieć. Eichlerówna potrafiła w *Fedrze* po mistrzowsku nie istnieć: jej głos (którego brzmienia nie lubię i którego nigdy nie zapomnę) kreślił w powietrzu sceny, czyste linie dumy, wstydu, miłości, bólu. Nie było nic poza głosem, przechyleniem postaci, wyciągnięciem rąk. Nieruchoma twarz, przymknięte oczy – nieobecność, której wiersz Racine’a nadawał wszystkim sens”¹⁶¹. Głos Eichlerówny, podobnie jak zamknięte oczy, ma więc potencjał subwersywny. Postać zanika, migocze. Aktorka wykorzystuje tekst, by odbijając się od niego, ujawnić ukryte w nim, niejawnie sensy, tworząc rodzaj intymnej, silnie poruszającej, zawstydzającej niemal więzi z widzem. „Głos, którego brzmienia nie lubię i którego nigdy nie zapomnę” – to wyznanie opisuje chyba najlepiej konfuzję, w jaką

¹⁵⁹ Stefan Treugutt, *Eichlerówna w „Marii Tudor”*, „Przegląd Kulturalny” 1959 nr 38.

¹⁶⁰ Andrzej Kijowski, *Szansa Racine’a*, „Dialog” 1958 nr 9.

¹⁶¹ Tamże.

wpędzała Eichlerówna swoich, konfrontowanych nagle z niespodziewaną erotyczną i zmysłową siłą słowa, widzów.

Człowiek Racine'a

W eseju *Człowiek Racine'a* Roland Barthes stwierdza: „Oto więc pierwsza definicja tragicznego bohatera: to człowiek uwięziony, ten, który wyjść może tylko przez śmierć. Granica to jego przywilej, niewola – wyróżnienie”¹⁶². Kaszę postaci tragicznych Barthes przyrównuje do pierwotnej hordy. Powołując się na koncepcje Darwina, Atkinsona i Freuda, autor rekonstruuje mit, według którego w pierwotnej hordzie wyłączną władzę nad dobrami, kobietami i synami posiadał ojciec. Każdy występki przeciw jego władzy był okrutnie karany. W końcu synowie, opętani pożądaniem, zabijają ojca. Jednak po jego śmierci wybucha spór. Po długich walkach następuje w końcu porozumienie – nikt nie może pożądać własnej matki ani sióstr. Ta znana opowieść ma rekonstruować narodziny tabu kazirodztwa, a w wersji Freuda także kultury jako takiej. Barthes stwierdza: „Jeśli to nawet bajka, opiera się na niej cały teatr Racine'a. Gdyby jedenaście tragedii połączyć w jedną, esencjonalną, gdyby pięćdziesięciu niemal bohaterów tragicznych, zaludniających dzieło Racine'a, zebrać we wzorcowe plemię – można by odnaleźć postacie i działania pierwotnej hordy”¹⁶³. Przy czym w wywodzie Barthes'a w *Brytanniku* bezwzględny ojcem, którego obecność napędza działania rozdarte go pożądaniem i strachem syna, jest Agrypina – królowa. Jak pisze dalej Barthes: „Racine wyraża więc bezpośrednio nie pożądanie, lecz wyobcowanie. Staje się to oczywiste, jeśli przebadac rasynowską seksualność, która jest bardziej sytuacyjna niż naturalna. U Racine'a płeć została podporządkowana podstawowej relacji postaci tragicznych, jaką jest stosunek siły. [...] To właśnie stosunek względem siły czyni z jednych «mężczyzn», z drugich «kobiety» – bez względu na biologiczną płeć”¹⁶⁴. Barthes dodaje: „Pojawia się tu pierwszy szkic

¹⁶² Roland Barthes, *Człowiek Racine'a*, przeł. Wanda Błońska w: tegoż, *Mit i znak: eseje*, wybór Jan Błoński, Warszawa 1970, s. 99.

¹⁶³ Tamże, s. 100.

¹⁶⁴ Tamże, s. 105.

rasynowskiego fatum: zwykły, początkowo czysto przypadkowy stosunek (niewola lub tyrania) staje się biologiczną daną, zmienia sytuację w płęć, przypadek w esencję. Konstelacje postaci zmieniają się w tragedii niewiele, seksualność zaś pozostaje nieruchoma. Jeśli jednak – wyjątkowo – rozpada się stosunek sił i tyrania słabnie, sama płęć dąży do zmiany, do odwrócenia: wystarczy, że Atalia, najbardziej męska z rasynowskich kobiet, rozluźni swą władzę, ulegając «urokowi» Joasa, by jej seksualność straciła na wyrazistości. Kiedy zaś konstelacja zmienia się ponownie i postać ta zostaje podporządkowana innemu podziałowi, pojawi się nowa płęć i Atalia stanie się kobietą. Przeciwnie, postacie, które – dzięki swemu miejscu w społeczeństwie – znajdują się poza wszelką relacją siły (to znaczy poza tragedią), nie mają w ogóle płci. [...] I rzeczywiście w tych istotach, tak jawnie pozbawionych płci, [...], objawia się duch żywotności, najgłębiej przeciwstawny tragedii. Albowiem właśnie brak płciowości pozwala określić życie nie jako chwiejny stosunek sił, ale jako trwanie, trwanie zaś jako wartość. Płęć jest przywilejem tragicznym w tej mierze, w jakiej stanowi podstawowy atrybut zasadniczego konfliktu: to nie płęć tworzy konflikt, to konflikt określa płęć¹⁶⁵. W tym też znaczeniu płęć zawsze przesyciona jest tragicznym. Wymaga konfliktu, napięcia, innego. Kobiecość królowej Agrypiny rodzi się w toku *Brytannika* – królowa-ojciec stopniowo, w miarę utraty władzy nad synem, staje się matką, kobietą. Racine'owska tragedia pozwala na odegranie dramatu płci. Eichlerówna rzadko otwiera oczy. Jej Agrypina próbuje wymknąć się relacji władzy, nie przyjmując skierowanego w jej stronę wzroku Nerona. Próbuje zachować dominującą pozycję. Jednak siła tragedii jest nieubłagana. Leonia Jabłonkówna pisała o kreacji Eichlerówny: „Jest odpychająca w swym zimnym wyrachowaniu, w zbrodniczym cynizmie, w swej nieprzepartej pysze i wżgardzie – i zarazem urzekająca, mimo wszystko głęboko ludzka, niemal żałosna w swej pognębionej kobiecości, w swych zawiedzionych nadziejach, twarda do końca i nieugięta, wyzbyta łez a patetyczna, niewzruszona a wzruszająca w swojej boleści, w swoim śmiertelnym znużeniu zranionego

¹⁶⁵ Tamże, s. 105-107.

macierzyństwa, pogrzebanej młodości, kończącego się życia. Jest Agrypiną¹⁶⁶. Określana przez tragiczne płeć królowej staje się znakiem fatum.

Z tego punktu widzenia związek Eichlerówny z teatrem Racine'a polega właśnie na teatrze płci, jaki wpisany jest w jego dramaty. Każdy z nich pokazuje dynamikę płci i pozwala na jej odegranie, ciężąc zawsze ku tragicznemu. Królowe Eichlerówny, niezależnie w jakiej i czyjej sztuce, wszystkie zdają się posiadać racine'owski pierwiastek i zawsze przeziara przez nie klasyczny tragizm.

Z dzisiejszej perspektywy, podejmując temat spojrzenia i głosu w kontekście płci, trudno powstrzymać się od skojarzeń z myślą feministyczną. W latach siedemdziesiątych filozofki nawiązujące głównie do psychoanalizy dostrzegały w spojrzeniu i głosie, traktowanych także jako kategorie kulturowe, zarówno narzędzia opresji, jak i drogę ku autonomii kobiecego podmiotu.

„W świecie rządzonym przez nierówność płci przyjemność patrzenia dzieli się na aktywną – męską, i bierną – żeńską. Zdecydowane oczy mężczyzny rzutują swoje fantazje na postać kobiecą odpowiednio stylizowaną. Na kobiety się patrzy i równocześnie przedstawia się je w tradycyjnej roli ekshibicjonistek, przy czym ich wygląd zakodowany jest tak, by wywierał silne wrażenie wzrokowe i erotyczne, a o samych kobietach można było powiedzieć, że konotują swój status bycia przedmiotem oglądu. Kobieta pokazana jako przedmiot seksualny – to motyw przewodni spektaklu erotycznego: od pin-ups do striptizu, od Ziegfelda do Busby'ego Berkeleyja, ona przykuwa wzrok, ona podsyca i wyraża męskie pożądanie¹⁶⁷ – w 1973 roku pisała Laura Mulvey, w jednym z najsłynniejszych tekstów feministycznych *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, pokazując jak na styku spojrzenia i erotycznej przyjemności rodzi się kino. Stare filmy Hollywoodu oglądane przez pryzmat psychoanalizy, która dla Mulvey staje się politycznym narzędziem,

¹⁶⁶ Leonia Jabłonkówna, *Racine w Warszawie*, dz. cyt.

¹⁶⁷ Laura Mulvey, *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, przekł. Jolanta Mach, w tejsze: *Do utraty wzroku. Wybór tekstów*, red. Kamila Kuc i Lara Thompson, Kraków – Warszawa 2010, s. 39.

ujawniają fallocentryczną strukturę. Spojrzenie jest w nich wpisane w podwójną matrycę opartą z jednej strony na skopofilii (przyjemności oglądania innych), z drugiej na narcyzmie (przyjemności identyfikacji z bohaterem). W ten sposób męski bohater stanowi nośnik spojrzenia, jego ucieleśnienie w świecie przedstawionym filmu. Tym samym zyskuje status podmiotu. Kobieta jest zaś sprowadzana do obiektu spojrzenia. Jej ciało – często rozczłonkowane zbliżeniami – staje się narzędziem wizualnej przyjemności. Odebrana jest jej tożsamość. Istnieje tylko o tyle, o ile jest widziana. Dla autorki ujawnienie mechanizmów, zburzenie transparentnej narracji jest nadzieją na ocalenie kobiecego podmiotu. Postuluje ona rozdzielenie spojrzenia bohaterów i widzów, obnażenie kamery i przemysłowego zaplecza kina. Postulatywny charakter tekstu wynika z precyzyjnie sformułowanego zadania, jakie postawiła przed sobą Mulvey: „Analiza taka interesuje oczywiście feministki, ponieważ w sposób ścisły, a zarazem piękny, oddaje frustracje będące udziałem kobiet w układzie fallocentrycznym. Sięga do korzeni ucisku, artykułuje problem i stawia istotne pytanie: jak zwalczać nieświadomość ustrukturuowaną jak język (uformowaną w momencie wejścia w porządek języka), ciągle tkwiąc w sieci języka patriarchy. Alternatywy niepodobna stworzyć z niczego, nie spadnie nam ona z nieba, możemy jednak rozedrzeć tę sieć, badając patriarchy metodami, których sam dostarcza i wśród których psychoanaliza nie należy do najmniej ważnych”¹⁶⁸. Zadaniem feminizmu jest więc odnalezienie takiej ekspresji, takiego języka, który pozwoli uniknąć uwikłania w podmiotowo-przedmiotową strukturę.

Podobne zadanie stawiała przed sobą Luce Irigaray. Dwie jej prace: doktorat *Speculum de l'autre femme* z 1974 roku oraz *Ce sexe qui n'est pas un* z 1977, jak pisze Barbara Smoleń, „spowodowały najwięcej zamieszania, z jednej strony prowokując represyjną reakcję władz uniwersyteckich związanych z Jacques'em Lacanem, pozbawiającą niepokorną filozofkę stanowiska na uczelni, z drugiej natomiast — wywołując prawdziwą burzę w środowisku feministycznym, oskarżenia o skrzywienie esencjalistyczne i paradoksalny powrót do zgubnych fallocentrycznych teorii kobiecości

¹⁶⁸ Tamże, s. 34.

poprzez akcentowanie nieredukowalności różnicy płci¹⁶⁹. Irigaray uważała, że sfera języka jest podporządkowana władzy męskiego, uspoijnającego wszystko i całościowego, bo żerującego na przedmiocie (czyli tym, co kobiece) podmiotu. Kobieta musi więc używać języka w nowy sposób, tak, by zdołać się w nim wypowiedzieć. *Parler femme* – „mówić kobietą” – oznacza rozbijając głosem pismo, doceniać i wydobywać te obszary języka, które zepchnięte są na margines. Co ciekawsze, znaczy też tak naśladować język, by w przemieszczeniach, przedrzeźnianiu, lustrzanych odbiciach – w *mimesis* nadać mu nowe użycie i nowy sens. Barbara Smoleń, analizując pojęcie mimetyzmu w wymienionych wyżej dwóch pracach Irigaray, wyodrębnia jego trzy stopnie: „odwzorowanie/imitacja/odbicie”, „odgrywanie ról (histeryczka)”, „przedrzeźnianie”. Pierwszy stopień związany jest z pojęciem lustra: „Irigaray twierdzi, że dyskurs fallocentryczny, zakorzeniony w filozofii i potwierdzony przez psychoanalizę, tak naprawdę zaprzecza różnicy płci. Z jego punktu widzenia istnieje tylko jedna płeć – męska, skoncentrowana na idei jedności, konstytuująca się wokół jednego centralnego punktu – fallusa, podmiotu, jednej, uniwersalnej prawdy. Aby się określić, dotrzeć do siebie, dotknąć się, potrzebuje narzędzia – wagi, kobiety, języka, dyskursu itd. Potrzebuje *speculum* – lustro, które pokaże mu jego samego, potrzebuje narzędzia idealnej imitacji, odzwierciedlenia¹⁷⁰. Tak powstaje relacja podmiot-przedmiot, produkcja-reprodukcja, struktura własności i ekonomia wymiany formułowana między innymi w pracach krytykowanego przez filozofkę Claude’a Lévi-Straussa. Status lustra, zamknięcie w odbiciu, stwórczym spojrzeniu, z jednej strony kompromituje zasadę wizualnego kojarzenia, zmuszając kobietę do poszukiwania innych sposobów na tworzenie znaczeń; z drugiej oznacza, że odbijanie świadome, odbijanie z przesunięciem, krzywe czy też wypukłe zwierciadło może stać się strategią oporu. Inny, wyższy stopień wtargnięcia w dyskurs to odgrywanie, demonstracyjne teatralizowanie narzuconej kobiecie roli, narzuconych znaczeń i przypisywanych jej pragnień, które Irigaray odnajduje w figurze histeryczki. I w końcu najwyższy stopień – ten, który osiąga sama Irigaray – polega na przedrzeźnianiu. Mimetyzm mimetyzmu, lustro odbijające

¹⁶⁹ Barbara Smoleń, *Mimetyzm Luce Irigaray*, w: *Ciało, płeć, literatura*, red. Magdalena Hornung, Marcin Jędrzejczak, Tadeusz Korsak, Warszawa 2001, s. 660.

¹⁷⁰ Tamże, s. 663.

lustro. „Autorka stawia sobie dwa cele: demystyfikować poprzez «uwidacznianie» męskiego dyskursu o kobiecie i szukać śladów kobiecego. Pokazać szczeliny, skazy, nieświadome założenia panującej ideologii i odsłonić wszystkie jej puste miejsca, odczytać to, co jest pozostawione między gestami *mimesis*, gdyż tylko tam można znaleźć kobietę”¹⁷¹. To odkrycie języka jako pola doświadczenia, przemieszczenie jego funkcji z metaforycznej podległości sensowi w metonimiczną przyległość i uczestnictwo, wpisanie słowa w ciało, nadanie mu zmysłowego kształtu zaskakująco wręcz współgra z praktyką Eichlerówny.

Czy jednak aktorstwo Eichlerówny można interpretować jako spełnienie postulatów późniejszej myśli feministycznej? Zarówno dla Mulvey, jak i dla Irigaray, a także dla całego ruchu feministycznego płeć kształtowana jest politycznie. Tymczasem wydaje się, że płeć królowych Eichlerówny ma podłoże tragiczne – jak w świecie Racine’a. Jest swoistym fatum, konfliktem odgrywanym w przestrzeni tragedii. Jednak, wykorzystując w swojej grze subwersywny potencjał (obecny zresztą przecież także w samych tragediach Racine’a) spojrzenia i głosu, Eichlerówna zbliża się bardzo do postulatów feminizmu. Podważając głosem i intonacją strukturę tekstu, grając na kontrastach, zamykając oczy, przekracza porządek spektaklu, zawsze się wyłamuje i wyróżnia. Tym samym jej królowe mają silny potencjał wywrotowy, choć wyrastają nie tyle z motywacji feministycznych, co z konsekwentnej realizacji wpisanego w nie tragizmu. Tragizmu, który według Rolanda Barthes’a w twórczości Racine’a jest zawsze jednocześnie wyrazem porażki mitu i samym mitem, unicestwieniem świata i widowiskiem – czyli porozumieniem ze światem, estetycznym rozważaniem braku i strukturą. W tym znaczeniu królewskie postaci Eichlerówny, choć podważają transparentny charakter tekstu, choć odmawiają udziału w grze spojrzeń i rozsadzają spektakl siłą cielesnej obecności, zmysłowości i erotyzmu, ciągle jednak swą moc czerpią z krępującego je gorsetu – tekstu, mitu, struktury i widowiska, bez których nie byłyby w ogóle możliwe. Choć mają władzę, nie korzystają z niej, by zmienić panujący porządek; choć są anomalią systemu dziedziczenia władzy, nie mogłyby istnieć bez niego; choć wykraczają poza otaczający je teatr, tylko w tym teatrze mogą się pojawić.

¹⁷¹ Tamże, s. 666.

Spojrzenie w twarz Klitajmestry

W wywiadzie, udzielonym Irenie Strzemińskiej z „Trybuny Ludu” w czasie prac nad kolejną rolą – Klitajmestrą w *Agamemnonie* Ajschylosa, Eichlerówna mówiła: „Wiemy choćby z popularnej książki Boultona, że Henryk Schliemann, odkrywca miasta poematów homeryckich – Troi – dodał swoim odkryciem tysiąc lat do historii Grecji. I większość znanych nam legend, mitów zmienił w fakty historyczne. A z bajkowych postaci Iliady i Odysei uczynił postacie historyczne. Jako aktorka wdzięczna jestem głęboko fanatycznemu chłopcu, który też «wierzył w bajki» – i wielki repertuar antyczny uczynił dla nas kronikami historycznymi. A więc, proszę pani, jesteśmy w autentycznych Mykenach czy Araos w roku około 1300 przed naszą erą, gdzie rządzi autentyczna Klitajmestra, córka króla Sparty, żona króla Myken. Co za władczyni bez trwogi! Gdybyż jej pozwolono dłużej pożyć! Przeciwstawia się składaniu ofiar ludzkich, wprowadzaniu do domu przez mężów «przyjaciółek na stałe» – dla których trzeba być «życzliwą» – i paru innym wesołym rzeczom”¹⁷². Po czym dodaje: „Schliemann po wykopaniu olbrzymich skarbów w Mykenach wysłał depeszę do cesarza niemieckiego: «Spojrzałem w twarz Agamemnona». Oczywiście byłoby dla mnie znacznie efektowniej, gdyby «spojrzał w twarz Klitajmestry» – ale trudno. [...] Unikalna budowa sztuki Ajschylosa, problem zła – śmierć, cierpienie, przebaczenie – niebywała współczesność psychologii tego prawzoru bohaterki literatury świata – Klitajmestry – są jasne. Pierwsza jakby *femme fatale* światowej literatury. Nikt jakoś dotąd nie przewyższył sceny przywitania męża. Pozostała niedościgniona już prawie dwa i pół tysiąca lat!”¹⁷³. Ta paradygmatyczna postać kobieca w wykonaniu Eichlerówny stanie się „równa bogom”, zyska siłę archetypu i zadziwi krytyków mocą kobiecości. Spojrzenie w twarz Klitajmestry okaże się niemal niebezpieczne. Antyk w wykonaniu Eichlerówny nie jest trybuną męskich estetyczno-politycznych sporów (jak w zamierzeniu reżyserskim miał wyglądać spektakl), lecz

¹⁷² Rozmawiamy z Ireną Eichlerówną, Haliną Mikołajską i Elżbietą Barszczewską, rozm. Irena Strzemińska, „Trybuna Ludu” 1963 nr 141.

¹⁷³ Tamże.

przestrzenia pożądaną, namiętności, okrucieństwa i archaicznego zatarcia granic między ludzkim a boskim.

Nad tą rolą Eichlerówna pracowała, grając równolegle Agrypinę. Premiera miała miejsce 5 czerwca 1963 w Teatrze Narodowym. Spektakl stanowił jedną z trzech części swoistego pojedynku antycznych gigantów i pokazywany był wspólnie z *Elektrą* Eurypidesa i *Żabami* Arystofanesa. Całość reżyserował Kazimierz Dejmek, a po Eichlerównie na scenie pojawiały się Elżbieta Barszczewska jako Elektra i Halina Mikołajska jako Kasandra. Andrzej Wirth pisał o roli Eichlerówny: „Wielka rola w wielkiej tragedii. Postać zbudowana w jednej tonacji, poza wszelkim przeżywaniem. W tonacji, którą nazwałbym triumfalną (lecz nie patetyczną!). Paradoksalna interpretacja, «wielkiej zbrodniarki», jak ją rozumiała romantyczna tradycja. Ale paradoksalna tylko pozornie. Eichlerówna wyprowadza swoją koncepcję z tekstu, z dwu [...] zdań: «Wszystko jest radością, co wyzwala z męki!...» i: «Otom zwycięska! Tu stoję, gdzie zadałam cios!» Te zdania są kluczem i do owej zwycięskiej, triumfalnej tonacji nadrzędnej i do jej tragicznego podtekstu, który zaznacza, że czyn spełniony w imię konieczności jest zarazem czynem osobistym, własnym. Eichlerówna, tak jak Ajschylos, nie wyprowadziła postaci z charakteru, lecz z działania, pozostała do końca w masce, nie pozwoliła elementom mimicznym («mimus»), zapanować nad elementami dramatycznymi. Miała – siłę tragiczki”¹⁷⁴. Następnie krytyk porównuje Klitajmestrę z *Elektrą* z tragedii Eurypidesa graną przez Elżbietę Barszczewską: „[Barszczewska] pozbawiona jest zupełnie siły tragicznej. [...] gra antyk poprzez romantykę; zbyt ekspresyjna mimika niweczy maskę; zbyt wibrujący głos rozdrabnia frazę; zbyt wrażliwa gestyka przenosi postać ze sfery tragicznej w charakterystyczność. [...] Otrzymaliśmy pouczającą konfrontację dwu pierwotnych wersji tragizmu, w których zawarta jest już alternatywa późniejszego rozwoju teatru europejskiego. Dzięki Eichlerównie mogliśmy przez chwilę obcować z autentycznym tragizmem, do którego dotrzeć można tylko przez wczucie się w rzekomą boskość mitycznych królów drugiego tysiąclecia, tak jak ją zachowała niejasna i naiwna pamięć

¹⁷⁴ Andrzej Wirth, *Tu stoję, gdzie zadałam cios!*, „Teatr” 1963 nr 15.

ludzkości¹⁷⁵. Leonia Jabłonkówna chwaliła tryptyk Dejmka jako heterogeniczne widowisko nawiązujące do tradycji antycznego teatru. O Eichlerównie pisała: „Ma w sobie twardość i szorstkość postaci z pierwotnego mitu, pół-kobiety śmiertelnej i pół-bóstwa, jakiejś pra-Ewy; a zarazem jest całkowicie współczesna, w tym znaczeniu, że nie ma w niej ani cienia anachronizmu w stosunku do naszego dzisiejszego odczucia psychologicznego. A jak mówi! To jest jakaś synteza aktorstwa – aktorstwa wznoszącego się ponad «przeżywanie» i ponad «recytację» – po prostu wielkiego aktorstwa¹⁷⁶. Maria Czanerle pisała z kolei: „Proszę sobie wyobrazić Eichlerównę, kiedy po zamordowaniu Agamemnona wchodzi swym monarszym krokiem na scenę i monarszym głosem oświadcza:

«Niejednom przedtem rzekła, jak mi było trzeba;
teraz się nie powstydzę słów, co tamtym przeczą.
Jakże bowiem inaczej mógłby kto na wroga,
co się druhem wydaje tak misterne sidła
zastawić, aby zwierz się wymknąć nie potrafił?
Zdawnam już te zapasy obmyślała skrycie,
długom na nie czekała – i otom zwycięska!
Tu stoję, gdzie zadała cios! Spełnione dzieło.
A jakem go zgładziła, powiem – i niczego
nie zaprę się»¹⁷⁷.

Eichlerówna gra Klitajmestrę równą bogom. Silną i zdolną do zbrodni, nad-ludzką. „Zamordowała męża, wodza największej z wojen antycznej mitologii, uwielbianego – jak o tym pewnie wiedziała – przez Mykeńczyków, i oto staje przed nimi jak tryumfatorka, nie tłumaczy się [...]. Szkoda, że starcy mykeńscy nie znali Eichlerówny. Pewnie mniej by

¹⁷⁵ Tamże.

¹⁷⁶ Leonia Jabłonkówna, *Antyk u Dejmka*, „Teatr” 1963 nr 15.

¹⁷⁷ Maria Czanerle, *Szansa Eichlerówny*, „Życie Literackie” 1963 nr 28. Fragmenty tragedii cytowane przez autorkę w przekładzie Stefana Srebrnego.

jeszcze zarzutów i obaw wytoczyli niż wytaczają, gdyby mieli do czynienia z taką Klitajmestrą. Eichlerówna jest równa bogom. Jej prawo do «wymierzania sprawiedliwości» nie podlega dyskusji, podobnie jak prawo Orestesa, który zjawi się niedługo wyposażony w pełnomocnictwa Apolla. Nie tylko dlatego, że spełniła fatum, ciężące nad rodem. Ale ponieważ ona tego spełnienia pragnęła, bo dogadzało ono jej ambicjom, zamiarom i chęciom¹⁷⁸. Na koniec Czanerle stwierdza, że postawiony przez reżysera problem – pojedynku między Ajschylosem a Eurypidesem – nie istnieje. Klitajmestra-Eichlerówna przeważa szalę i pojedynek kończy się, zanim się zacznie. Jednak rola aktorki stawia zupełnie inny problem, który powinien zyskać swoje rozwinięcie: „Eichlerówna stworzyła spektaklowi intelektualną szansę. Jej rola jest prowokacją. Reżyser posłuszny jej propozycji powinien wystawić ciąg dalszy *Orestei* z Holoubkiem w roli Orestesa. Mógłby wtedy zderzyć ze sobą obydwie racje, ludzką i boską, rozpatrzyć filozofię zbrodni z pomocą ludzkich i boskich kryteriów¹⁷⁹”.

Gustaw Holoubek był w tym czasie uważany za wzorcowego reprezentanta swojego pokolenia. Jego grę określało się mianem intelektualnej, zdystansowanej i zawsze współczesnej. Właśnie zagrał Hamleta w wyreżyserowanym przez siebie spektaklu w warszawskim Teatrze Dramatycznym. Recenzje były bardzo krytyczne – atakowały aktora za zbyt indywidualizm i romantyczną manierę. Mimo to jednak każdy z krytyków potwierdzał status Holoubka jako aktora wpisującego się w najbardziej aktualną rzeczywistość. Witold Filler w „Polityce” analizował fenomen porażki Hamleta: „18 tysięcy głosów przyznało Gustawowi Holoubkowi zaszczytną *Złotą Maskę* w roku telewizyjnym 1961, mimo że w roku tym telewidzowie mogli go zobaczyć w Papkinie, który był zaprzeczeniem Papkina Fredry i może nawet był zaprzeczeniem dobrego aktorstwa. Za rok 1962 Gustaw Holoubek z pewnością nie dostanie *Złotej Maski*, chociaż w roku tym stworzył jedną z najbardziej interesujących kreacji w krótkiej historii naszej telewizji: Juliusza Cezara w *Idach marcowych* Thorntona Wildera. Ludzie, którzy uwierzyli prasie i przyznali telewizyjnego Oscara także za teatralnego Goetza, tym razem nie uwierzą prasie

¹⁷⁸ Tamże.

¹⁷⁹ Tamże.

i nie nagrodzą telewizyjnego Cezara, dla słabości teatralnego Hamleta. [...] Obecnie rzeczywista popularność aktora nie jest sumą całorocznych laurek z dwudziestu warszawskich periodyków. Jest sumą wrażeń, jakie zebrał widz, stykając się z aktorem nie tylko w teatrze, lecz także w telewizji, kinie, radiu i na *Podwieczorkach przy mikrofonie*. I dlatego dla większości widzów era Krafftówny liczyć się będzie od *Jak być kochaną*, chociaż wcale nie gorzej pisano o niej już po *Iwonie, księżniczce Burgunda*. I dlatego Perzanowska nigdy już nie będzie dla większości widzów niczym innym jak Matysiakową. Popularność, stanowiąca sumę tak różnorodnych składników, narzuca bowiem aktorowi pewien obowiązkowy wzorzec do permanentnego odtwarzania. Próba samowolnego przekroczenia ustalonego wzorcem granic grozi katastrofą. Cybulski przyznał się, że kiedy zagrał raz rolę bez ciemnych okularów otrzymał dziesiątki listów protestacyjnych. Widok jego oczu drażnił tych samych może widzów, którzy dąsali się, gdy Holoubek w *Królu Edypie* oczy zakrył. Przykłady dostatecznie kontrastowe, by wykazały, że nie o oczy tu chodzi. O niechęć do niespodzianek¹⁸⁰. Okazuje się więc, że porażka Hamleta wynikała z tego, iż Holoubek jako aktor funkcjonował w nowym, dopiero kiełkującym obiegu kultury – w mediach. Wpisywał się tym samym w krąg kultury popularnej, w której aktor liczy się nie tyle jako artysta, co jako wytwórca publicznego wizerunku, od którego każde odstępstwo „grozi katastrofą”. Filler przekroczenie tego wizerunku dokonane w *Hamlecie* interpretował jako wymiar wielkości Holoubka, dając ważną wskazówkę, dlaczego aktor uznawany był tak jednogłośnie za reprezentanta współczesności. Taki właśnie był jego publiczny wizerunek, a medialna obecność wzmacniała jeszcze wrażenie bliskości i adekwatności jego ról do otaczającej rzeczywistości. Jego twarz pojawiająca się w telewizji i na filmowym ekranie była widzom o wiele bliższa niż twarz Eichlerówny oglądana z dystansu widowni wobec teatralnej sceny. Planowane przez Czanerle zderzenie byłoby więc nie tylko zderzeniem racji boskich i ludzkich, ale także gwiazdorstwa opartego na micie (opowieściach o widzianych przez mniejszość rolach) i popularności opartej na obecności w mediach (czyli powszechnej, przynajmniej potencjalnie, dostępności). Te dwa modele funkcjonowania aktora w przestrzeni publicznej wyznaczają granicę między

¹⁸⁰ Witold Filler, *Holoubek wielki czy mały?*, „Polityka” 1963 nr 5.

przeszłością a współczesnością, odsyłając gwiazdę w przeszłość (lub właśnie w sferę archetypu i bóstwa), a popularnego aktora uznając za aktualnego i ludzkiego.

W swojej recenzji Filler jako przykład nowego obiegu kultury i nowego znaczenia popularności aktora podaje także Barbarę Krafftównę. Píše o filmie, który właśnie wszedł na ekrany kin – *Jak być kochaną* Wojciecha Jerzego Hasa. Kobięcy portret naszkicowany w filmie jest polemiczny do tego charakterystycznego dla szkoły polskiej naznaczającego kobiety śmiertelnym, a więc jakoś zagrażającym podmiotowości, blaskiem. Ten nurt przejął właśnie władzę nad zbiorową wyobraźnią. Filmy, tworzone przez nowe, młode pokolenie wyrrywające się z okowów socrealizmu i opowiadające poprzez sztukę o zupełnie nieprzepracowanej do tej pory traumie wojny, stają się prawdziwym polem odbudowywania tożsamości. Zgodnie ze słynnym postulatem Aleksandra Jackiewicza sformułowanym już u progu odwilży w „Przeglądzie Kulturalnym”, „film przygotował się do wielkiej rozprawy historycznej, społecznej i moralnej z otaczającym nas życiem, naszym czasem, [...] powstała polska szkoła filmowa godna wielkiej tradycji naszej sztuki”¹⁸¹. Kino, w tym znaczeniu, przejęło więc funkcję teatru, jako medium budowania wspólnoty i narracji o tej wspólnotie. Tadeusz Lubelski wyznacza czas, w którym można mówić o szkole polskiej na lata 1955-1961¹⁸². W tym kontekście film Hasa to późna i przewrotna próba dyskusji z jej ikonami. Nie przez przypadek bohatera *Jak być kochaną* gra Zbigniew Cybulski – Maciek Chełmicki z *Popiołu i diamentu* Andrzeja Wajdy. W scenie w barze będącej reminiscencją słynnej sceny z płonącym spirytusem obala własny mit i ujawnia bankructwo i fałsz bohaterskiej postawy zmitologizowanej w wojennej narracji. Jednak najważniejsza – i w tym tkwi przewrotność filmu Hasa – jest bohaterka: Felicja – aktorka. „Jestem siostrą samotnych i żoną owdowiałych” – słowa Ofelii rozpoczynają monolog, który stanowi ramę całej narracji. Bohaterka opowiada, podróżując samolotem do Paryża na spotkanie z tajemniczą wielbicielką jej aktorstwa. Są lata sześćdziesiąte, czyli ówczesne tu i teraz. Ofelia to nie tylko symbol niespełnionej kobiecości, odrzucenia, tragizmu kobiecej kondycji; to także rola, którą Felicja próbowała,

¹⁸¹ Aleksander Jackiewicz, *Prawo do eksperymentu*, „Przegląd Kulturalny” 1954 nr-51-52.

¹⁸² Zob. Tadeusz Lubelski, *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Katowice 2009.

kiedy zaczęła się okupacja. W teatralnie królewskiej sukni klękała na scenie, głowę opierając na kolanach Hamleta – Wiktora Rawicza (Zbigniewa Cybulskiego)¹⁸³. Bezwarunkowa i jakby oczywista miłość Felicji do Wiktora naznaczył ich wojenny los, który każe tytuł filmu rozumieć raczej ironicznie. Podczas okupacji Felicja pracuje w kawiarni. Rawicz przesiaduje tam, upijając się. Teatralnym gestem policzkuje kolegę aktora, który jako Volksdeutsch przyszedł do kawiarni w towarzystwie niemieckich oficerów. Zaraz potem ten zostaje zastrzelony na ulicy, a Rawicz staje się poszukiwanym za zabójstwo. Felicja ukrywa go w swoim mieszkaniu, stając się jego wybawieniem i przekleństwem. Cztery lata ukrywania się są dla Rawicza piekłem, z którego jednak nie ma odwagi się wyrwać. Felicja za ten czas spędzany przy nim płaci wysoką cenę – najpierw zostaje zgwałcona przez przeszukujących mieszkanie SS-manów, poddając się, by nie dopuścić do odkrycia kryjówki. Potem zatrudnia się w niemieckim teatrze, by uzyskać lepsze, gwarantujące spokój, papiery. Jednak między Felicją a Wiktorem nie ma żadnej relacji, żadnego ciepła, żadnej wspólnoty. Gdy tylko przychodzi wyzwolenie Wiktor wybiega z mieszkania Felicji, nawet nie oglądając się za siebie. Ona po wojnie, skazana przez sąd koleżeński, nie może występować na scenie. On pogrąża się w pijaństwie. Sposobem na powrót do życia staje się dla Felicji audycja *Radiowe obiady u państwa Konopków* (filmowa kopia popularnych *Matysiaków*). Jej ostatnie spotkanie z Wiktorem kończy się dramatycznie. Wyciągnięty z baru, gdzie opowiada niestworzone historie o własnym bohaterstwie podczas wojny, zgadza się wrócić do mieszkania Felicji. Tam jednak, gdy tylko ona odwraca wzrok, wyskakuje przez okno, spełniając scenariusz, który rozpowiadany przez Polaków w czasie wojny, miał zapewnić mu bezpieczeństwo i przekonać Niemców, że nie mają już kogo szukać. Straciwszy wszystko Felicja wsiada do samolotu – i w tej przestrzeni swoistego nigdzie rozpamiętuje wszystko to, co przeżyła, układając swój los w zwartą i zamkniętą opowieść. Rola Krafftówny została okrzyknięta jedną z największych kreacji kobiecych w dziejach polskiego kina. O samym filmie pisano, że wprowadza nowy, nieobecny dotychczas w filmach wojennych punkt widzenia – nie

¹⁸³ W tym kontekście ciekawy jest fakt, że gdy Felicja odbiera ukrywającego się w klasztorze Rawicza, by przewieźć go w bezpieczne miejsce, podaje siostrze zakonnej hasło: „Król jest bardzo chory”, co dodatkowo wskazuje na wagę królewskiego paradygmatu dla tej narracji.

żołnierza, nie bohatera, nie powstańca, ale radzącej sobie z rzeczywistością kobiety. Choć oczywiście postać Felicji interpretowana jest także w kategoriach heroizmu – w kontraście do Wiktora, którego opisuje się jako kabotyńca i tchórza. „*Jak być kochaną* Wojciecha Hasa (według Kazimierza Brandysa) jest utworem dość niezwykłym – pisze Bolesław Michałek. [...] Kobieta w pięknej interpretacji Barbary Krafftówny nie jest tylko owym «uzupełnieniem» losu mężczyzny walczącego o wolność; jest czymś więcej, siłą sprawczą dramatu. Ona przeciwstawia się historii, ona prowadzi patetyczny dialog z epoką, a mężczyzna – ten, którego kocha i którego chce ocalić – jest bezradny, bezbronny, zagubiony. To on – nie kobieta – stanowi owo uzupełnienie losu drugiego człowieka! [...] wewnątrz zagrożonej społeczności odwrócone zostały role mężczyzny i kobiety. To kobietę obarczono ciężarem heroizmu i ofiary, z mężczyzny czyniąc pogruchotanego nieszczęśnika. Awans kobiety jest więc niewątpliwy. A jednak dwuznaczny. Nie ukazuje nowej formy relacji między mężczyzną a kobietą, nowego i bardziej nowoczesnego zapisu partnerstwa – lecz tylko zastąpienie, w sytuacji przymusowej, słabego mężczyzny, bardzo męskim egzemplarzem kobiety”¹⁸⁴. To, czego recenzje nie biorą jednak pod uwagę (co zresztą wydaje się znaczącym przeoczeniem), to fakt, że Felicja nie tylko ratuje Wiktora, ale i go więzi. Początkowo poproszono ją bowiem tylko o przewiezienie zagrożonego w bezpieczne miejsce. Ona jednak wiezie go do własnego mieszkania, dochodząc (zapewne zresztą słusznie) do wniosku, że tam będzie bezpieczniejszy. Urywa się kontakt z komórką polskich konspiratorów, którzy mieli wywieźć Wiktora za granicę. Felicja cały czas jednak utrzymuje Wiktora w przekonaniu, że działa w porozumieniu z nimi, że zaraz zorganizują akcję przerzutu i Wiktor będzie wolny. Sama zdaje sobie sprawę, że utrzymując go przy sobie na takich warunkach i w takich okolicznościach, płacąc taką cenę za jego obecność, pograża szanse na jego miłość. Jej postać jest więc nie tylko obrazem heroizmu i męskiej postawy wobec katastrofy wojny. Ma też wymiar przewrotny, demoniczny nawet, w którym niewinność łączy się z wyrachowaniem, obsesja z prawdziwym poświęceniem. Felicja zbudowana jest ze sprzeczności. I w tym sensie jest bardzo „kobieca” – tak jak nastawiona na codzienność perspektywa, z której ogląda wojnę i okupację. Relacja z

¹⁸⁴ Bolesław Michałek, *Notes filmowy*, Warszawa 1981, s. 143.

Wiktorem jest więc być może zbudowana nie tyle na zamianie ról, co na ich rozpadzie. Nie są w stanie być wobec siebie kobietą i mężczyzną, bo wojna uniemożliwia ich relację. Stają się więc nie-do-końca kobietą i nie-do-końca mężczyzną, nie znajdując w sobie dopełnienia. Ich role z pierwszej sceny – Ofelia i Hamlet są tu znaczące. Ich dramat jest bowiem, podobnie jak u Szekspira, dramatem tożsamości, która w tragicznych warunkach okupacji, rozpada się, zmierzając ku obsesji w przypadku Felicji i ku rozkładowi w przypadku Wiktora. W tym kontekście uderzający jest fakt, na który zwraca uwagę Iwona Kurz w książce *Twarze w tłumie*. „W recenzjach z epoki mało zwracano uwagę na płaszczyznę współczesną filmu; zwykle widząc w niej odskocznnię do spojrzenia wstecz i sugestię, że bohaterka taką, jaka jest, stała się kiedyś, podczas wojny. Ta interpretacja nie wyczerpuje jednak wszystkiego, czego dowiadujemy się o Felicji «współczesnej». Po kilku latach anatomii bohaterka otrzymała rolę w słuchowisku radiowym [...]. Jedynie Krzysztof Teodor Toeplitz zwracał uwagę na zawartą w filmie «osobliwą koncepcję zgody z życiem poprzez radiową audycję». Koncepcja ta nie jest tak osobliwa; kultura popularna może mieć również własności terapeutyczne, pozwalając wypowiedzieć rozterki i sprzeczności życia codziennego w formie spójnej opowieści wyjaśniającej. To bardzo nowe spostrzeżenie – i w polskiej kulturze po raz pierwszy w taki sposób wypowiedziane w *Jak być kochaną*”¹⁸⁵. To właśnie popkultura pozwala na zrekonstruowanie tożsamości. Tożsamości, która tym razem już w sposób świadomy jest odgrywana. Rola skonstruowana jest z tego, co Felicja straciła podczas wojny: poświęcenia, ofiarności i miłości, pozwalając na realizację scenariusza, który w życiu okazał się niemożliwy. „Film Hasa zatem nie tylko dopuszcza kobiecą bohaterkę do sfery, w której dotąd realizowali się mężczyźni – także otwiera polskie kino na nową rzeczywistość, codzienności przeżywanej ze świadomością roli do odegrania i przeżywanej w ramach masowego słuchowiska”¹⁸⁶. W *Jak być kochaną* płęć jest bardzo blisko związana z teatrem – brak możliwości gry ją udaremnia, blokując wszelkie relacje i wprowadzając chaos. Jednak powrót do klarownej struktury relacji odbywa się już nie w teatralnym, królewskim kostiumie. Miejsce sceny

¹⁸⁵ Iwona Kurz, *Twarze w tłumie. Wizerunki bohaterów wyobraźni zbiorowej w kulturze polskiej lat 1955-1969*, Warszawa 2005, s. 179.

¹⁸⁶ Tamże, s. 180.

zajęło popularne medium, a płęć stała się świadomie konstruowaną rolą, która przegląda się w unieważnionych przez wojnę stereotypach, wykorzystując je i dystansując się od nich jednocześnie.

Na tym tle królewskie kreacje Eichlerówny rzeczywiście przynależą do sfery archetypów. Aktorka, wznosząc się na szczyty tragizmu, zaglądając w twarz Klitajmestrze, dotyka tego, co pierwotnie kobiece. Jednak w swojej ponadczasowej aktualności tragiczna królowa w paradoksalny sposób staje się nieaktualna. Odsyła bowiem do przeszłości, do mitu, do tego, co boskie, a więc w pewnym sensie niemożliwe. Do innego, pogrzebanego już teatru i do zamierzchłej tradycji. Klitajmestra jest więc i anachroniczna, i nowatorska – jakby wykrojona ze swoich czasów i rzeczywistości. Ta rola wskazuje na kolejną cechę królewskiej figury tworzonej przez Eichlerównę – jej zakorzenienie w przeszłości. Królowa jest bowiem zawsze z tamtych, królewskich, dawnych czasów. Może stać się aktualna, bliska i ludzka, zmysłowa, erotyczna i cielesna a nawet wywrotowa, ale zawsze jednocześnie odsyła do przestrzeni nostalgii za wielkimi, klasycznymi aktorami, za teatrem umożliwiającym *katharsis*¹⁸⁷. W przygotowanej dla czasopisma *Teatr* wypowiedzi z 1975 roku, już po epoce ról królewskich, Eichlerówna pisała: „Przeszłość to jest dziś – tylko cokolwiek dalej». Nie jesteśmy sami na wielkiej, pustej scenie! – będę więc z moimi wielkimi profesorami, reżyserami i aktorami, o których pragnę mówić. O tych, którzy nie mogą już nic powiedzieć o sobie sami – choć byli wielkościami prawdziwymi w naszym zawodzie... Chodzi mi o zachowanie tradycji, «dobrych tradycji» naszego zawodu. Zależy mi na tym, aby zebrać choć te okruszki, jakie mi pozostały – gdy danym mi było z nimi pracować, «największymi nosicielami tradycji», gdyż pragnę je uszanować. Ślady tak gubią się! Ginę. Przecież «bez tradycji» nie można istnieć? I nie można jej zbudować z niczego – i nie trzeba, skoro istniała. Po prostu jakby nasz Królewski Zamek aktorstwa. Chyba aktorzy są chodzącą tradycją póki żyją?...”¹⁸⁸.

Sama Eichlerówna jawi się więc jako „chodząca tradycja”, aktualizowana i na nowo przeżywana na scenie. Nie lubiła kamer filmowych – zagrała w zaledwie dwóch filmach i

¹⁸⁷ Por. [Irena Eichlerówna], *Rozmowy z ludźmi sceny. Irena Eichlerówna*, rozm. Andrzej Hausbrandt, „Odra” 1975 nr 11.

¹⁸⁸ Irena Eichlerówna, *Przeszłość to dziś tylko cokolwiek dalej*, „Teatr” 1975 nr 19.

nigdy nie weszła w nowy, medialny obieg kultury, pozostając aktorką teatralną. Jej, w tym znaczeniu, głęboko klasyczne aktorstwo, domagało się klasycznego repertuaru¹⁸⁹, ale Klitajmestra była ostatnią królową, ostatnią rolą tragiczną zagrana w teatrze. Jak przejmująco, jednym zdaniem podsumowuje August Grodzicki autor biografii Eichlerówny: „Skończył się okres wielkich kreacji w wielkiej klasyce – bezpowrotnie”¹⁹⁰. Aktorka na sześć lat zniknęła w ogóle ze sceny Teatru Narodowego, grając gościnnie pomniejsze role w pomniejszych sztukach. Paradygmat królewskiej, wywrotowej, niepokojąco erotycznej i tragicznej kobiecości nie był już interesujący dla polskiej sceny teatralnej.

Jabłko Kleopatry

W magazynie „Polska” w 1957 roku Maria Sten pisała: „Na tapczanie zarzuconym poduszkami siedzi przede mną duża, dorodna kobieta, w długiej brązowej sukni domowej, gładko zaczesanych włosach i zwisających złotych kolczykach. Nie jest ładna w potocznym tego słowa znaczeniu, jest może trochę zmęczona. W momencie jednak, kiedy otwiera usta i słyszy się ten niezwykle głos, zaczyna działać magia. Magia, której na imię Eichlerówna i której ulegają co wieczór tłumy. [...] Przez chwilę wydaje się niewiarygodne, że ten głos, który znam ze sceny, kiedy wypowiada słynną prozę lub poezję, może brzmieć tak samo niezwykle podczas rozmowy w prywatnym pokoju.

-Jaka jest pani najbardziej ulubiona rola w sztuce autora zagranicznego?

-Moja ulubiona rola to chyba zawsze ta, której jeszcze nie grałam – odpowiada p. Eichlerówna, zaciągając się papierosem. W tej chwili przygotowuję się do *Antoniusza i Kleopatry* i sztuka pochłania mnie całkowicie.

-Dlaczego?

-Uważam tę sztukę wciąż za niezwykle aktualną i jest w niej tyle pięknych scen, tyle poezji, tyle poetyckiego realizmu, że sprawia mi niezwykle satysfakcję grać Kleopatrze, którą

¹⁸⁹ Na temat takiego rozumienia klasyki zob. Jarosław Marek Rymkiewicz, *Czym jest klasycyzm*, „Współczesność” 1963 nr 8.

¹⁹⁰ August Grodzicki, *Eichlerówna...* dz. cyt., s. 175.

nawiasem mówiąc, studiuję od bardzo dawna, porównując dokładnie polski przekład z tekstem angielskim”¹⁹¹.

Plotka głosi, że warszawskie teatry nie zrealizowały w ogóle *Antoniusza i Kleopatry*, ponieważ królową Egiptu chciała także zagrać Nina Andrycz – Królowa Scen Polskich i legendarna konkurentka Eichlerówny. Złośliwi twierdzili, że zabrakło Parysa, który mógłby rozstrzygnąć spór dwóch bogiń. W 1963 roku jednak to właśnie Andrycz zagrała Kleopatę w sztuce Ludwika Hieronima Morstina, odnosząc w jakimś sensie zwycięstwo w rywalizacji. Gdy Eichlerówna grała królową po raz ostatni, Andrycz dokładała jedynie kolejną królewską postać do długiej listy klasycznych i współczesnych dam, księżnych i władczyń, z którymi kojarzona jest do dzisiaj.

¹⁹¹ Maria Sten, *Wielka aktorka*, „Polska” 1957 nr 3-4.

Nina Andrycz

W 2000 roku Nina Andrycz obchodziła osiemdziesięciopięcioletnie urodzin oraz sześćdziesięciopięcioletnie pracy artystycznej. Na fasadzie Teatru Polskiego, w którym Andrycz pracowała przez całe swoje zawodowe życie, zawisł ogromny napis: „Nina Andrycz – Królowa Sceny Polskiej. Jubileusz pracy artystycznej”. Z tej okazji wystawiono także spektakl *Lustro* – montaż dwóch tekstów. Autorką pierwszego z nich – *Wakacje z diabłem* – była sama jubilatka, drugi – *Lustro królowej* – napisał na dla niej Andrzej Kondratiuk. W obydwu Andrycz grała siebie – Aktorkę. „Gdybym nie zagrała już wcześniej wielu pięknych ról w wielkim repertuarze, to może bym teraz do nich sięgnęła – opowiadała Katarzynie Bielas – Ponieważ jednak tak się złożyło, że wszystkie Marie Stuart, Lady Makbet, Kleopatry mam już za sobą, pomyślałam, że dobrze byłoby wystąpić jako kobieta współczesna, która sobie samej, a przy okazji publiczności, zdaje relację z tego, czym była jej kariera, jej życie”¹. W pierwszej części sztuki Aktorka na wakacjach w Sopocie spotyka swoje stare kreacje i diabła, który podarowuje jej lustro. W drugiej części siedzi w garderobie, szykując się do wyjścia na scenę. Patrząc w lustro, przygląda się swojemu życiu. Diabeł próbuje przekonać ją, że poniosła klęskę. „Pani sztuka kończy się tym, że Aktorka zakłada koronę i wychodzi na scenę, gdzie zaczyna się «prawdziwe życie»”² – mówi Bielas. „Czyli granie. To nie wymaga wyjaśnień”³ – odpowiada Andrycz. Ten tak osobisty spektakl opowiada więc o wybitnej aktorce. Rozpoznawalnym i nieomylnym znakiem jej talentu ma być królewska korona, która pozwala jej wygrać z podszeptami diabła i zdobyć publiczność. Z drugiej jednak strony w nieunikniony sposób ujawnia się klisza królewskiej figury – korona, zdobna suknia i perły autonomizują się, odrywają od konkretnego utworu, tworząc przedziwną, złożoną z wielu różnych kobiecych ról zmieszanych w jeden uproszczony obraz, chimeryczną postać – Królową Sceny

¹ Nina Andrycz, *Znaleźć taką rolę*, rozm. Katarzyna Bielas, „Gazeta Wyborcza” 2000 nr 26 [dodatek „Kultura”].

² Tamże.

³ Tamże.

Polskiej. Jej mistrzostwo objawia się w liczbie postaci, jakie wchłonęła; jej wielkość jest definiowana przez nagromadzenie. Anna Retmianiak w wywiadzie radiowym z Andrycz mówiła: „Pani wśród tych mistrzyń jest mistrzynią nad mistrzyniami. No bo proszę mi powiedzieć, czy jest jakaś aktorka, która w życiu tyle królewskich ról grała – co Pani? – Nie. To jest czysty przypadek oczywiście. Ale jest to prawda, że nikt mnie w tym nie pobił. Nawet nie próbował pobić”⁴. Andrycz zagrała aż dwadzieścia królewskich postaci, bijąc absolutny rekord w historii polskiego teatru.

W relacjach prasowych ze wspomnianego jubileuszu można było przeczytać: „Owacją na stojąco dziękowano Ninie Andrycz za kreację w *Lustrze* – i za 65 lat na scenie Teatru Polskiego w Warszawie. Wielka heroina polskiej sceny, bodaj najszlachetniejsza tragiczka teatru narodowego obchodziła jubileusz swej pracy artystycznej, zachwycając wszystkich formą, błyskotliwością, kunsztem aktorskim i... poczuciem humoru. Kiedy po przedstawieniu Krzysztof Kolberger odczytał na scenie długi list od prezydenta Aleksandra Kwaśniewskiego, oklaskującego jubilatkę z łoża, Nina Andrycz westchnęła: – Panie Prezydencie, toż to nie list, lecz referat naukowy! Nie chcę długo mówić, bo jestem zmęczona, powiem więc tylko jedno: Panie Prezydencie, głosowałam na Pana!”⁵. Królowa Sceny Polskiej nie mogłaby przecież istnieć jako figura poza kontekstem władzy i polityki. Zawsze jest to dla niej punkt odniesienia, punkt, ku któremu ciąży. Królową-Andrycz stworzyła władza, polityka epoki PRLu.

„J. C.”

W grudniu 1946 roku Andrycz grała w spektaklu *Szkoła obmowy* w reżyserii Karola Frycza. Jak sama wspomina: „Premiera [...] [przyniosła] mi rzetelny sukces i w prasie, i u publiczności. Dyrektor Szyfman, dla którego dobra frekwencja była zawsze najważniejszym dowodem powodzenia, zaczął patrzeć na mnie o wiele łaskawszym okiem. [...] Poznałam nowych ludzi i zaczęłam u nich bywać, najczęściej zresztą dzięki

⁴ Tamże.

⁵ 65-lecie pracy Niny Andrycz – jubileusz królowej polskiej sceny, Polski Serwis Informacyjny, www.vipnews.pl, data dostępu: 22.04.2011.

interwencji Zbigniewa Mitznera, który cenił dobre towarzystwo. W kilka dni po premierze dostałam wyjątkowo ładne róże z karteczką, na której stały tylko dwie litery «J. C.». Nikt z moich znajomych – ani bliskich, ani dalszych – nie miał takich inicjałów. Położyłam karteczkę przed lustrem, wśród szminek, potem gdzieś się zawieruszyła. Pod koniec stycznia, a może już na początku lutego, *Szkołę obmowy* oglądali jacyś goście zagraniczni. Przy tej okazji podano mi już na scenę przepiękne herbaciane róże. Byłam przekonana, że od cudzoziemców. Gdy otworzyłam kopertę – znów zobaczyłam litery «J. C.». Tym razem schowałam karteczkę⁶. Na widowni siedział właśnie powołany na premiera przewodniczący Polskiej Partii Socjalistycznej Józef Cyrankiewicz.

W styczniu 1947 roku odbyły się pierwsze po wojnie wybory do Sejmu Ustawodawczego. Jak wiadomo, były drugim po słynnym referendum z 1946 roku aktem przejmowania władzy w Polsce przez zacieśniającą się koalicję Polskiej Partii Robotniczej i Polskiej Partii Socjalistycznej, która w grudniu 1948 roku przybierze kształt Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej. Jak pisze Andrzej Paczkowski: „19 stycznia 1947 r., dzień wyborów, niczym nie przypominał dnia głosowania w referendum. Nie tylko dlatego, że zabrakło letniego słońca: znaczne połacie kraju, zwłaszcza wieś, żyły w atmosferze terroru fizycznego i propagandowego. Zorganizowane uprzednio komitety urządzały zbiorowe marsze do lokali wyborczych w miastach i przejazdy kolumn wozów na wsi. Głosujący zbiorowo mieli pierwszeństwo, a «indywidualni» stawali w długich kolejkach. Wyrywano kartki z numerami list PSL, a wtykano «blokowe», wszędzie pełno było wojska, milicji, «ubeków» i «ormowców». Po zamknięciu lokali wyborczych w ruch poszły «ściągawki», a PSL udało się zebrać jedynie wyniki z niespełna 1300 na ponad 5500 obwodów. Wedle nich na listy peeselowskie oddano ok. 69% głosów. Ale, zgodnie z popularnym wówczas powiedzonkiem, «jedni głosowali, inni liczyli», oficjalnie ogłoszono, że blok uzyskał 80,1%. PSL przyznano 10,3%. Bitwa została skończona. Zwycięzcy pozostawiało oczyścić pole i wziąć jeńca⁷. W dramatycznym przemówieniu sejmowym 4 lutego 1947 roku przywódca likwidowanej opozycji, były premier RP i przewodniczący Polskiego Stronnictwa

⁶ Nina Andrycz, *Bez początku i bez końca*, Warszawa 2003, s. 215.

⁷ Andrzej Paczkowski, *Pół wieku dziejów Polski 1939-1989*, Warszawa 1998, s. 196-197.

Ludowego Stanisław Mikołajczyk mówił o sfałszowanych wyborach i kwestionował prawo tak wybranego Sejmu do pełnienia funkcji ustawodawczej. Wtórował mu poseł Zygmunt Żuławski, mówiąc: „To, co zobaczyłem, przekroczyło wszystkie moje oczekiwania i obawy. To nie były swobodne wybory, to w ogóle nie były wybory, lecz zorganizowana przemoc nad wyborcą i jego sumieniem”⁸. Mimo zamiaru wytrwania w opozycji wobec nowej władzy, PSL zostanie rozbite, a sam Mikołajczyk, przemycony w ciężarówce brytyjskiego konsula do Gdyni, popłynie do Stanów Zjednoczonych. 5 lutego Sejm na drugim swoim posiedzeniu wybrał na prezydenta Bolesława Bieruta, 8 lutego na premiera powołany został Józef Cyrankiewicz. W tym właśnie czasie obejrzał *Szkołę obmowy* i przesłał róże Ninie Andrycz, grającej lekkomyślną i młodziutką starościcę Gdyrałską.

„Izolacj”

13 marca 1947 roku Arnold Szyfman pisał do siostry Franciszki: „Moje życie od wielu tygodni pełne gorączkowych nastrojów. Próby z *Orestei* pochłaniają mnie całkowicie. W ostatnich dniach już i sypiać nie mogę, tak wciąż myślę nad tym, co jeszcze jest do wykonania. Podjąłem się pracy najtrudniejszej, jaka w ogóle jest w dziedzinie repertuaru. Jeżeli mi się uda – będzie to wielkie zwycięstwo. A warunki mojej pracy są cięższe niż któregokolwiek z reżyserów, bo obok reżyserii mam b. skomplikowane prowadzenie teatru, poza tym choroba wytrąciła mnie z równowagi na szereg tygodni. Jestem jednak dobrej myśli i wierzę, że rzecz się uda”⁹. *Oresteja* miała premierę 20 marca 1947 i przyniosła teatrowi duży sukces. Monumentalne, pełne rozmachu widowisko trwało cztery godziny, olśniewało bogactwem dekoracji i skalą przedsięwzięcia. Było to wydarzenie wyjątkowe już choćby z tego względu, że reżyserem był sam Szyfman. „Reżyserowałem [...] tylko wtedy, gdy wymagała tego konieczność lub gdy moje zamiłowania reżyserskie brały wyjątkowo górę nad obowiązkami dyrektora”¹⁰ – mówił po

⁸ Zygmunt Żuławski, *Ujrzałem zorganizowaną przemoc*, „Oblicza PRL” 2007 nr 1.

⁹ Za: Edward Krasieński, *Życie Szyfmana*, „Pamiętnik Teatralny” 1982 nr 1-4, s. 55.

¹⁰ Szyfman Arnold, hasło w: *Słownik biograficzny teatru polskiego 1900–1980* [t.2], red. Andrzej Stanisław Dąbrowski, Zbigniew Wilski, Barbara Berger, Zbigniew Raszewski, Warszawa 1994.

latach. W rezultacie wyreżyserował zaledwie dziewiętnaście przedstawień w ciągu trwającej ponad pół wieku kariery.

Arnold Szyfman przeszedł do historii teatru jako budowniczy i dyrektor Teatru Polskiego w Warszawie. Zbudowany ze środków prywatnych, jeden z najnowocześniejszych wówczas gmachów w Europie, został otwarty dla publiczności w 1913 roku. Jeszcze przed pierwszą wojną światową Teatr Polski zasłynął jako „pierwsza scena polska”, gromadząc najlepszych aktorów, reżyserów i scenografów. Jednak sam Szyfman uważany za świetnego organizatora i sprawnego menadżera był postacią kontrowersyjną. Prowadzony przez niego teatr balansował na granicy sztuki i komercji, budząc często sprzeczne emocje. W okresie największej świetności Teatru Polskiego – w latach dwudziestych i trzydziestych – Szyfman uważany był niemal za boga. Jako dyrektor Towarzystwa Krzewienia Kultury Teatralnej (1934-1936) kierował aż pięcioma warszawskimi scenami, w związku z czym Stefan Jaracz nazwał go „mistrzem koniunktury”, a inni zarzucali monopolizację i dyktatorstwo. Realnie decydował o poszczególnych karierach teatralnych, jednych wpuszczając na tworzony przez siebie parnas, innych nie. „Pierwszy raz uświadomiłem sobie istnienie Szyfmana, kiedy porwał do Warszawy Lenę Eichler [Irenę Eichlerównę] z teatru Horzycy we Lwowie. Z jednej strony było to dobrze, cieszyłem się z tego wyniesienia; z drugiej strony było źle: tracił ją Lwów i Horzyca, i ja ją traciłem bezpowrotnie. Szyfman jawił się mojej wyobraźni jak Zeus z mitologii Parandowskiego. Cisnął piorunem w miasto, któremu się nawet ukazać nie raczył, porwał w ogniach ziemiankę i umieścił ją w rzędzie bogiń, gdzie od dawna było jej miejsce. Miasto jeszcze długo wrzało i huczało”¹¹ – wspominał Erwin Axer.

Nic więc dziwnego, że dla dziewiętnastoletniej Niny Andrycz pierwsza rozmowa z Dyrektorem stała się także wydarzeniem mitycznym. „Pięć minut po spektaklu [debiut w *Salome* Wilde’a w 1934 roku] przyszedł do mnie znakomity reżyser Janusz Warnecki i powiedział krótko: «Dyrektor Szyfman wzywa panią do siebie». Miałam na sobie jedynie napierśniki, no i listek na biodrach. Na to moja ciotka, Maria Micińska, matka Bolesława, krzyknęła: «Jezus Maria, przecież ona jest naga». Warnecki nie wdawał się w dyskusję.

¹¹ Erwin Axer, *Notatka o Szyfmanie*, „Pamiętnik Teatralny” 1982 nr 1-4, s.339.

Rzekł tylko – «Ale dyrektor Szyfman nie może czekać. Proszę narzucić letni płaszczyk na kostium Salome». I rzeczywiście w tym płaszczyku wkroczyłam do gabinetu sławnego dyrektora Teatru Polskiego. Od razu dostałam propozycję *engagement*, co było w tym czasie wielkim zaszczytem. [...] Często słyszę pytanie: «Dlaczego nie chciała pani odejść z Polskiego w trakcie jakiejś *depassy*?». – A dla tej prostej przyczyny, że jako młoda dziewczyna byłam bardzo wdzięczna Szyfmanowi za okazane mi zaufanie. Tym bardziej, że na początku odmówiłam mu i pojechałam do Wilna, od kogoś¹², w kim byłam bardzo zakochana w Warszawie. Szyfman czekał na mnie siedem czy osiem miesięcy. Tak mnie to zobowiązało, że nigdy nie przyszło mi do głowy uciec z tego teatru”¹³. Aktorka stanęła przed bogiem-Dyrektorem prawie naga – niczym mityczna branka. Podpisała kontrakt, który nie tylko otwierał przed nią wymarzoną karierę, wyniósł do rangi teatralnej królowej, ale zobowiązał ją na całe życie. Andrycz w zespole Teatru Polskiego była bowiem do 2001 roku, czyli w sumie sześćdziesiąt sześć lat.

Po wojnie to właśnie Szyfman odnalazł Ninę Andrycz w Łodzi i zorganizował jej powrót do Warszawy. Znowu wykazując się niezwykłym talentem organizacyjnym, doprowadził do błyskawicznej odbudowy Teatru Polskiego, który jednocześnie stał się pierwszym teatrem państwowym w Polsce. Warszawa jeszcze jest pogrążona w ruinach, kiedy Szyfman podejmuje to wielkie wyzwanie, o którym pisze w liście do siostry – reżyserię *Oresteii*.

„Zagadnienia, jakie stawia przed oczy nasze Ajschylos, zwłaszcza w trzeciej części swojej trylogii, noszącej tytuł *Eumenidy*, do dziś dnia nie straciły na swej aktualności. Sprawa surowego, ale miłosiernego, a zarazem sprawiedliwego sądu, udział elementu społecznego w sądzeniu winnych – wreszcie łaska i uniewinnienie dla tego, który pragnie rozpocząć nowe, lepsze życie – są to przecie rzeczy, które nas tak samo obchodzą i tak samo wzruszają jak przed dwoma i pół tysiącami bez mała lat. Trzeba tu oddać hołd wielkości kultury greckiej, jej humanizmowi, który pozwalał jej na stworzenie w zaraniu

¹² Andrycz ma na myśli swój związek z Aleksandrem Węgierką. Wyjechała z Warszawy na jeden sezon, by uciec od znanego aktora i reżysera pracującego w Teatrze Polskim, który był żonaty z Zofią Węgierkową.

¹³ Nina Andrycz, *Całe życie w drodze do...*, rozm. Remigiusz Grzela, [parnas.pl, www.parnas.pl/ index.php? co=blog&id=12&idb=190](http://parnas.pl/www.parnas.pl/index.php?co=blog&id=12&idb=190), data dostępu: 20.04.2011.

dziejów tak potężnych dzieł jak *Oresteja*¹⁴ – pisał w programie do spektaklu kierownik literacki Teatru Jarosław Iwaszkiewicz. Reżyser z kolei stwierdzał: „Architektura starożytnej sceny greckiej, mieszczącej się wśród krajobrazu, oświetlonego słońcem, jest tak różna od budownictwa sceny współczesnej; kompozycja Ajschylosowej tragedii tak odmienna od form nowoczesnego dramatu; urządzenia techniczne tego Teatru tak inne, niż nasze; wreszcie konwencje i popularna mitologia tragedii greckiej są tak obce naszym pojęciom i realizmowi naszemu, najbardziej nawet poetyckiemu – że wystawienie tragedii greckiej, szczególnie takiej, jak *Oresteja*, w teatrze dzisiejszym, jest problemem najtrudniejszym w dziedzinie sztuki inscenizacyjnej i aktorskiej. A jednak podjęliśmy to zadanie – ze względu na niezwykle piękno tej tragedii oraz jej wysoki poziom moralny – z pełną świadomością czekających nas trudów, lecz i z pełną odpowiedzialnością, tym większą, że *Oresteja* nigdy jeszcze nie była grana w Warszawie”¹⁵.

Spektakl spotkał się z ogromnym oddźwiękiem w prasie. Co ciekawe, spora część publikacji w bardzo małym stopniu spełniała zadania recenzji. Tadeusz Peiper jeden ze swoich dwóch tekstów poświęcił roli chóru w tragedii Ajschylosa¹⁶, Aleksander Guttry zajął się wyłącznie dekoracjami i kostiumami¹⁷, nie mówiąc o Stefanie Srebrnym – autorze przekładu, który pisał o historii i kontekście, w którym funkcjonowała *Oresteja*¹⁸. Nawet jednak te recenzje, w których próbowano dokonać oceny spektaklu, w pierwszym rzędzie mówią o wielkim wydarzeniu, jakim jest wystawienie *Orestei*, i dużo miejsca poświęcają wyjątkowej roli samej tragedii. „Jest się bezradnym i bezbronny wobec tego arcydzieła i cokolwiek chciałoby się powiedzieć o wrażeniach, musi się je wyrazić w superlatywach. Uczestniczymy w najgłębszych konfliktach, jakie sztuka stworzyła, i oddychamy atmosferą moralno-religijną o najwyższym napięciu. Świadomość, że jesteśmy u źródeł artystycznego prawodawstwa moralnego, które weszło w obręb naszych pojęć o tym, co ludzkie i boskie,

¹⁴ Jarosław Iwaszkiewicz, „*Oresteja*”, Program Państwowego Teatru Polskiego w Warszawie do przedstawienia *Oresteja*. Premiera: 20 marca 1947.

¹⁵ Arnold Szyfman, *Inscenizacja „Orestei”*, Program Państwowego Teatru Polskiego w Warszawie do przedstawienia *Oresteja*, dz. cyt.

¹⁶ Tadeusz Peiper, *W związku z „Oresteją” przyjrzyjmy się chórom*, „Odrodzenie” 1947 nr 16.

¹⁷ Aleksander Guttry, *Oprawa sceniczna „Orestei”*, „Warszawa” 1947 nr 6.

¹⁸ Stefan Srebrny, *Orestes matkobójca*, „Nowiny Literackie” 1947 nr 5.

a zwłaszcza świadomość, że ten podniosły, uscenizowany dytyramb jest początkiem sztuki europejskiej – jest przeżyciem równie silnym jak sam przebieg tragicznych perypetyj utworu. Lecz najsilniejsze wrażenie sprawia to, że utwór ten mierzy w nas samych, w naszą epokę i nasze eschatologiczne czasy. Tragedia Ajschylosa jest bowiem tragedią o zbrodni, o karze i pokucie. Przeżywalismy zbrodnie wojenne, z których nie możemy się jeszcze otrząsnąć, i wiemy, tak jak mówi się o tym w trzeciej części *Oresteji*, że łańcuch zbrodni musi być przerwany, że wrócimy do równowagi moralnej tylko wtedy, gdy znowu odczujemy w sobie wstrząs z powodu każdej zbrodni, każdej krzywdy¹⁹ – pisał Jerzy Zawieyski. Wystawienie *Oresteji* było tak wielkim wydarzeniem między innymi dlatego, że pozwalało widzom obcować z tekstem źródłowym dla kultury europejskiej, sięgnąć jakby poza historię, ku mitom, przywrócić przerwana przez wojnę ciągłość, ustanowić na nowo przynależność do kręgu kultury zachodniej. W ziejących biedą i nieszczęściem ruinach Warszawy, klasyczne, białe i szlachetne ruiny antycznej Grecji pozwalały podnieść dramat do rangi tragedii, odnaleźć *katharsis* w moralnej i ludzkiej wymowie dzieła Ajschylosa.

W tym monumentalnym, zbudowanym na najwyższym nasileniu patosu, starannym estetycznie i formalnie spektaklu Nina Andrycz grała księżniczkę – Kasandrę. Jan Szczawiej pisał: „Na czoło zespołu wybili się: Nina Andryczówna w roli branki Kasandry, Jan Kreczmar, jako Orestes i Elżbieta Barszczewska jako Elektra. Orestes w interpretacji Kreczmara był słusznie słabym człowiekiem, którego ku zbrodni popychają wyroki bogów. Zarówno w momentach walki ze sobą, jak i w chwilach psychicznego załamania się Orestes w wykonaniu Kreczmara był bardzo prawdziwy i ludzki. Andryczówna w trudnej roli wieszczki zdołała wydobyć przejmujące akcenty tragizmu, podkreślone jeszcze bardziej zaciętą i niepokonaną postawą wobec zwycięzców. Barszczewska nad grobem ojca była żywym wcieleniem zemsty²⁰. Krytykując elementy reżyserii Szyfmana, Zawieyski pisał: „Mieliśmy wielość tonacji i wielość stylów, zamiast jednolitego charakteru artystycznej ekspresji, co nie wyklucza podkreślenia indywidualnych cech każdej z działających osób. Zestawienie tonacji artystycznej

¹⁹ Jerzy Zawieyski, „*Oresteja*” Ajschylosa, „*Odrodzenie*” 1947 nr 13.

²⁰ Jan Szczawiej, „*Oresteja*” w *Teatrze Polskim*, „*Warszawa*” 1947 nr 5.

Klitajmestry z tonacją Pallas Ateny, a zwłaszcza Kasandry z Elektrą – to nie tyle różnice indywidualności, ile raczej różnice stylów gry²¹. Tadeusz Peiper stwierdzał: „Aktorzy – zgodnie z ogólnymi intencjami reżysera – ujmują postacie monumentalnie i deklamatorsko. Oczywiście niewystarczalność posągowej postawy i posągowego gestu łączy się z zaniedbywaniem charakterowych rysów postaci, a ciągłość patosu oraz jednostajność tonacji i akcentów nieuchronnie spłaszcza wypowiedzi w monotonię, którą przygniatają jeszcze – nie można tego nie czuć – niezliczone powtórzenia tematowe samego Ajschylosa. [...] Wielu wybitnymi osiągnięciami dowodzą p. Małynicz [Klitajmestra] i p. Kreczmar [Orestes], że mogliby dać swym kreacjom pełnię bliską doskonałości, gdyby doceniali szczegóły i szczególiki, które nie bez celu wprowadził w swe dzieło pisarz-gigant. Brak troski o szczegóły nie pozwala też rozkwitnąć możliwościom p. Barszczewskiej. Kasandrę tworzy p. Andrycz odrębnym gatunkiem sztuki, «słowo-plastyką», jak to dawniej u nas nazywano, i budzi podziw niezwykłą inwencją w wiązaniu słowa z ruchem... ale z zastrzeżeniem, że to, co daje, bierzemy jako – powiedzmy – izolat, oderwany od roli Kasandry w tragedii²². Słotwiński pisał o grze aktorskiej: „A więc Kreczmar i Małynicz posiadli na scenie wielką i przez Ajschylosa wynalezioną tajemnicę sztuki tragicznego milczenia. Poza tym podawali tekst, na dwu różnych leżący biegunach – w parnasowskich frazach liryzmu, męki i namiętności. Strachocki był Apollinem, a Pancewicz była Ateną. To wiele. Barszczewska, która zwykła rolę śmiało «chwytać za rogi», tu podeszła do niej zbyt subtelnie, zasugerowana zapewne partiami lirycznymi. Te partie, te medytacje wraz z bratem na grobie ojca były prześliczne. Potem zabrakło artystce przemiany, zabrakło zimnego spokoju i straszliwej determinacji. Na pewno w najbliższym przedstawieniu zostanie to wyrównane. [...] Andryczówna i Kalinowski – źle obsadzeni, i Kasandra, i Ajgistos leżą poza nimi²³.”

Z przytoczonych recenzji widać wyraźnie, że mimo iż Andrycz gra mocną, spójną interpretacyjnie, wysoce tragiczną postać, rola jej się wymyka. Aktorka funkcjonuje na scenie poza nią, poza postacią, prezentując coś, co Peiper nazwał izolatem – osobnym

²¹ Jerzy Zawieyski, „Oresteja” Ajschylosa, dz. cyt.

²² Tadeusz Peiper, „Oresteja”, „Nowiny Literackie” 1947 nr 6.

²³ Józef Słotwiński, „Oresteja” w Teatrze Polskim, „Teatr” 1947 nr 3.

bytem, który oderwał się od swego źródła. Można założyć, że izolat ten jest znakiem, który nie posiada już referencji, oderwał się bowiem od tego, co oznaczał; że w związku z tym aktorka funkcjonuje na scenie nie jako postać, lecz jako „wielka aktorka”, grająca zanikającą postać. Ujawnia się tutaj mechanizm działania gwiazdy – medialnego bytu produkującego znaczenia odsyłające bez końca tylko do samego siebie. W tym kontekście Andrycz jawi się niczym niezwykle sprawna maszyna, która oferuje wszystkie znaki wielkiego, królewskiego aktorstwa, choć jest to pozór, projekcja, symulacja.

Jeszcze wyraźniej ta cecha aktorskiej kreacji Andrycz ujawnia się w zestawieniu z rolą Elżbiety Barszczewskiej, którego dokonują przytaczani recenzenci. Barszczewska jest „żywym wcieleniem zemsty”, gra lirycznie, „prześlicznie”, jej styl gry stoi na biegunie stylu gry Andrycz. Biorąc pod uwagę, że Barszczewska gra Elektrę – strażniczkę pamięci o zdradzonym ojcu, którą Orestes, powracając do Argos, zastaje na jego grobie; symbol przywiązania do tego, co ojcowskie – a więc i do ojczyzny, łatwo wyobrazić sobie, że była postrzegana także przez pryzmat doświadczenia wojny i powstania. Tym samym stała się bliska widzom, żywa, wzruszająca i liryczna jako symbol tego, co stanowiło zbiorowe przeżycie i wspólne doświadczenie. Elektra w żałobie, Elektra pragnąca zemsty, nieszczęśliwa, pokazana w czerni i smutku jest bohaterką nie tylko mityczną, ale i współczesną – znakiem o czytelnej choć w końcu niejednoznacznej referencji. Tymczasem Andrycz miała wyraziście skośne oczy, czarną perukę i egzotyczną szatę zdobioną malunkami z greckich waz. Poruszała się w rytm własnej mowy; kolejne pozy układały się w rozpoznawalne figury antycznego malarstwa. Z dużym natężeniem patosu wygłaszała swe jasnowidzące monologi. Nie odsyłała do niczego, tworzyła pozbawiony odniesienia izolat własnej urody i prezencji. Niczym projekcja Kassandra Andrycz jest raczej zjawiskiem niż postacią tragedii. Jej pusta referencja ukrywa się pod pomnikową urodą i donośnym głosem, prezentując się imponująco i pięknie.

„W stolicy zaczęło być o mnie głośno – wspomina – Po jakimś czasie otrzymałam więc znów kwiaty ze znanymi mi inicjałami”²⁴.

²⁴ Nina Andrycz, *Bez początku i bez końca*, dz. cyt., s.224.

Tym razem dzięki pośrednictwu Zbigniewa Mitznera dochodzi do spotkania. Jego rekomendacja premiera, według Niny Andrycz, miała brzmieć następująco: „Poza znajomością literatury francuskiej, on ma wszelkie dane, aby się stać znakomitym życiowym partnerem. Doprawdy, nie umiem pojąć, dlaczego pani wciąż zwleka... Pozawczoraj ten bęcwał Chyb na ulicy przy ludziach pogroził mi pięścią. Dyrektor administracyjny szczerze się uśmieł. Tylko patrzeć, jak doniesie Szyfmanowi, a dyrektor, wiadomo, skandali w swoim teatrze nie toleruje. Niechże pani zadba przynajmniej o reputację królowy Kasandry. Krótko mówiąc – proszę mi wyznaczyć termin wspólnego spotkania”²⁵. Ten argument był zapewne przeważający. Pierwsze spotkanie nastąpiło podobno w połowie maja, a już 21 lipca 1947 roku Nina Andrycz i Józef Cyrankiewicz wzięli ślub²⁶. Ich świadkami byli Arnold Szyfman oraz Władysław Gomułka. Można by więc powiedzieć, że tym ślubem przypieczętowany został także związek teatru i władzy, z którego narodziła się Królowa Sceny Polskiej. Już na jesieni Andrycz zaczęła próby do roli Szimeny w *Cydzie* – jednej z jej najważniejszych, powtarzanych aż trzykrotnie, ról.

W dniach 15-21 grudnia 1948 roku w gmachu Politechniki Warszawskiej odbył się Kongres Zjednoczeniowy Polskiej Partii Robotniczej i Polskiej Partii Socjalistycznej. „Towarzyszyły mu niezliczone zobowiązania produkcyjne, gwałtowne – raczej ze szkodą dla jakości – przyspieszane «wykonywanie planów» i uruchamianie nowych inwestycji, organizowano masówki, dekorowano ulice i fabryki, do Warszawy dotarła «sztafeta

²⁵ Tamże, s. 232. [podkreślenie D.S.].

²⁶ Warto przypomnieć, że Andrycz i Cyrankiewicz stanowili wyjątkową parę w ówczesnym świecie politycznym. Żony wysoko postawionych członków partii były na ogół niewidoczne i niemal anonimowe (tak jak Zofia Gomułkowa). Tymczasem Andrycz nie tylko nie zmieniła nazwiska, nie usunęła się w cień męża, ale rozwijała własną karierę. Był to zupełnie nowy typ relacji – obydwójce małżonkowie byli sławni. Mówi się także, że Cyrankiewicz (wówczas sam bardzo przystojny i wykreowany na hollywoodzkiego gwiazdora Yula Brynnera) wziął ślub z Andrycz, by zapewnić sobie wyższą pozycję w rządzie. Bierut miał bowiem liczne partnerki, ale nie miał żony. W tym układzie Andrycz stawała się więc oficjalną pierwszą damą Polski. Jej zadaniem była reprezentacja i blask szczególnie wobec zagranicznych partnerów – do czego nadawała się znakomicie.

młodzieży», w której wzięło udział blisko 12,5 tys. młodocianych «biegaczy», delegaci byli uroczyście żegnani przez gromadzone na dworcach rzesze, zmieniano nazwy ulic i placów [...]”²⁷. W tej podniosłej atmosferze narodziła się Polska Zjednoczona Partia Robotnicza, a jako jej ojcowie-założyciele na Kongresie wystąpili Bolesław Bierut i Józef Cyrankiewicz.

Ten ostatni według Normana Daviesa był kluczową postacią w procesie formowania nowej organizacji partyjnej. „W 1947 roku mogłoby się wydawać, że przed Cyrankiewiczem nie otwiera się zbyt pomyślna przyszłość, że się go pozbędą tak łatwo, jak przed nim pozbyto się Osóbki-Morawskiego. Nie mógł liczyć na to, że uda mu się pokonać komunistów – ani też, że według reguł leninowskiej gry zdoła się do nich przyłączyć i mimo to zachować jakieś resztki wpływow. Jego jedyną szansą było od początku włączenie się w próby utworzenia nowej organizacji. Chętnego sojusznika dostrzegł w Kremlu, który z rosnącym niepokojem przyglądał się Gomułce i PPR. W marcu 1948 roku Cyrankiewicz pojechał do Moskwy na spotkanie ze Stalinem: tam też najwyraźniej zrodził się projekt utworzenia Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej”²⁸. Pozostawało pokonać jeszcze tylko jedną przeszkodę – przewodniczącego PPR Władysława Gomułkę. Jak pokazuje Davies, polityka Gomułki polegała na ciągłej zmianie pozycji w stosunku do tej aktualnie przyjętej przez Stalina. „[...] obiegowa analiza sytuacji nie uwzględnia również dynamiki konfliktu zachodzącego wewnątrz ruchu totalitarnego, w którym obie strony znajdują się w bezustannym ruchu i każda stale zmienia własne pozycje ideologiczne, aby nie dać się osaczyć drugiej. Element słabszy musi przede wszystkim za wszelką cenę unikać publicznego przyznania racji elementowi silniejszemu, ponieważ «zharmonizowanie» szybko doprowadziłoby do utraty tożsamości i samodzielnej egzystencji”²⁹. Tak więc, kiedy Stalin w 1944 roku twierdził, że „wprowadzanie komunizmu w Polsce przypomina próbę nałożenia siodła na grzbiet krowy”³⁰, Gomułka i PPR „byli w nastroju lewicującym, mesjanistycznym i triumfatorskim, oczekując, że

²⁷ Andrzej Paczkowski, *Pół wieku dziejów Polski...*, dz. cyt., s. 223.

²⁸ Norman Davies, *Boże igrzysko. Historia Polski*, przekł. Elżbieta Tabakowska, Kraków 2000, s. 1022.

²⁹ Tamże, s. 1024.

³⁰ Tamże.

komunizm wkroczy do Polski w «zwycięskim pochodzie»³¹. Już jednak w 1948 roku każdy z przeciwników zajmował diametralnie inną pozycję. Ponieważ Związek Radziecki miał za sobą wygraną wojnę, miał własną bombę atomową oraz toczył spór z Tito, angażował się w konflikt arabsko-izraelski i wprowadzał blokadę Berlina, nie było już mowy o tolerowaniu ideologicznych rozbieżności. Tym samym los Gomułki był przesądzony. „Jako stary wyjadacz, zapewne przeczuwał niebezpieczeństwo, jeszcze zanim nadeszło, ale płynął prosto w oko cyklonu. Podczas czerwcowego posiedzenia plenum Komitetu Centralnego partii wdał się w chaotyczny wywód na temat historycznych tradycji polskiego komunizmu, krytykując nastroje *à la* Róża Luksemburg w dawnym SDKPiL i trockistowską KPP, a pochwalając stanowisko PPS w kwestii «niepodległości narodowej». Był to akt otwartego buntu»³². W rezultacie Gomułka został odsunięty od władzy, zmuszony do wyznania swoich win w akcie samokrytyki (choć długo się przed tym bronił), a w 1951 roku wyrzucony z partii, aresztowany i uwięziony w specjalnie przygotowanej willi w Miedzeszynie.

Po pokonaniu tej ostatniej przeszkody proces zjednoczenia mógł nabrać tempa. 3 listopada 1948, na wspólnym posiedzeniu RN PPS z KC PPR Cyrankiewicz mówił: „Mamy za sobą historyczne posiedzenie Plenum KC PPR, które stanowiło przełomowe wydarzenie w historii powojennej polskiego ruchu robotniczego i wytyczyło właściwy kierunek rozwojowy tego ruchu. W ślad za tym odbyła się pięciodniowa sesja Rady Naczelnej Polskiej Partii Socjalistycznej, gdzie dokonał się wielki rozrachunek nie tylko z dawną, niesławną przeszłością przedwojenną, reformistyczną i nacjonalistyczną PPS, ale i szczegółowy obrachunek błędów, wahań i omyłek dokonanych już w odrodzonej PPS»³³. Stwierdzał również, iż w walce o jedność trzeba się „wyzbyć wszelkiego pojednawstwa i

³¹ Tamże.

³² Tamże.

³³ Za: Marcin Jarosiński, *100. rocznica urodzin Józefa Cyrankiewicza – „wiecznego premiera” PRL-u*, salon24.pl, www.salon24.pl/news/125161,100-rocznica-urodzin-jozefa-cyrankiewicza-wiecznego-premiera-prl-u, data dostępu: 22.04.2011. Por. także referat Bolesława Bieruta i koreferat Józefa Cyrankiewicza na Kongresie Zjednoczeniowym PZPR ogłoszone w dniach 15 i 16 grudnia 1948: Bolesław Bierut, Józef Cyrankiewicz, *Podstawy ideologiczne PZPR*, Łódź 1949.

wszelkiego kompromisu”³⁴. Dwa dni później przed Rejonowym Sądem Wojskowym w Warszawie stanęli jego dawni towarzysze – przywódcy PPS-WRN, oskarżeni o planowanie obalenia przemocą ustroju „ludowo-demokratycznego”. Cyrankiewicz tymczasem w trakcie Kongresu Zjednoczeniowego został wybrany w skład Komitetu Centralnego PZPR, w którym zasiadał nieprzerwanie aż do 1975 roku.

Ostatecznym, oficjalnym potwierdzeniem wprowadzenia w Polsce systemu komunistycznego była konstytucja, która weszła w życie 22 lipca 1952 roku. „Po niemal dwóch latach pracy, kontynuowanych w dużej dyskrecji, projekt został przygotowany i po osobistej akceptacji przez Stalina (który naniósł kilkadziesiąt poprawek) powołano formalnie sejmową Komisję Konstytucyjną (26 maja 1951) i 23 stycznia 1952 poddano go ogólnonarodowej dyskusji. W fabrykach i urzędach organizowano zebrania poświęcone tej debacie – wedle oficjalnych danych uczestniczyło w niej 11 mln osób, a niemal co ósmy uczestnik zabierał głos”³⁵. Bolesław Bierut stwierdził, że projekt „znalazł całkowite uznanie i poparcie milionowych mas naszego narodu”³⁶ i sejm uchwalił konstytucję. „Z litery był to dokument «klasowy», za podmiot biorący «lud pracujący miast i wsi» i potwierdzający wprost, że zadaniem państwa jest «ograniczanie, wypieranie i likwidacja klas społecznych żyjących z wyzysku robotników i chłopów». [...] Utrzymano instytucję Rady Państwa, która otrzymała bardzo szerokie uprawnienia – obejmujące także [te] należące do zniesionego urzędu prezydenta – i jej podlegać miały m.in. terenowe rady narodowe. Zlikwidowano możliwość systematycznej kontroli sejmowej nad działalnością administracji, znosząc Naczelną Izbę Kontroli, zamiast której utworzono Ministerstwo Kontroli Państwowej, będące jednym z organów tejże administracji. Konstytucja miała charakter zarazem «życzeniowy» – dawała prawo do pracy, nauki, wypoczynku etc. – i fasadowy, nie tylko z uwagi na enigmatyczność wielu postanowień, ale przede wszystkim z racji braku kontroli ze strony społeczeństwa nad ich respektowaniem”³⁷. Razem z wprowadzeniem konstytucji Polska Ludowa stała się Polską Rzeczpospolitą Ludową. Ponieważ zlikwidowano urząd

³⁴ Tamże.

³⁵ Andrzej Paczkowski, *Pół wieku dziejów Polski...*, dz. cyt., s. 253.

³⁶ Tamże.

³⁷ Tamże, s. 254.

prezydenta, Józef Cyrankiewicz oficjalnie zrzekł się funkcji premiera na rzecz Bolesława Bieruta, obejmując tekę wicepremiera. Jak się okazało, tylko po to, by za dwa lata wrócić na swe poprzednie stanowisko, które dźwżyć będzie aż do 1970 roku – najdłużej w całej historii Polski.

26 października 1952 roku odbyły się wybory, powołujące pierwszy Sejm normalnej kadencji (poprzedni nazywany był Sejmem Konstytucyjnym). Według oficjalnych danych wzięło w nich udział 95% uprawnionych, a kandydaci Frontu Jedności Narodu zdobyli 99,8% głosów. Dzięki nowej ordynacji wybory zamieniły się *de facto* w głosowanie, a „lud pracujący miast i wsi złożył władzę w ręce swych przedstawicieli”.

Kształtowanie mitu

„O Boże, czyliż mogłem wierzyć,
Że i to kiedyś przyjdzie przeżyć.
Z zachwytem patrzę dziś na scenę:
Żona premiera gra Szimene!”³⁸

- takim wierszykiem rozpoczynał swą recenzję z *Cyda* wydrukowaną w „Przekroju” Stanisław Witold Balicki.

Premierowe przedstawienie odbyło się 8 stycznia 1948 roku w Teatrze Polskim. Spektakl w reżyserii Edmunda Wiercińskiego stał się głośnym wydarzeniem artystycznym. „Premiery w Teatrze Polskim to dla warszawiaków wielki ewenement. To wzruszające przeniesienie się w przeszłość, w świetną przeszłość przedwojennych teatrów stolicy, a zarazem lot w przyszłość, w tę przyszłość, kiedy stać nas będzie na więcej scen tak wspaniale zaopatrzonych. Teatr przygotował *Cyda* z widocznym nakładem starań i kolosalnych kosztów: Dyr. Szyfman zawsze się w tym kochał; rzecz prosta nie w samych kosztach, a w ich wyniku: w bogactwie oprawy. Ale nigdy jeszcze dotąd nie dał tak niepohamowanego ujścia tej swojej skłonności”³⁹. Według piszącego tę recenzję Tadeusza

³⁸ Stanisław Witold Balicki, *Kłopoty z Wyspiańskim*, „Przekrój” 1948 nr 146.

³⁹ Tadeusz Breza, „*Cyd*” z *Bagdadu*, „Odrodzenie” 1948 nr 4.

Brezy dekoracje przypominały pałac maharadży lub oprawę popularnego filmu przygodowego z 1940 roku *Złodziej z Bagdadu*. Reżyser Edmund Wierciński „spod tej powodzi kolorów i blasków wychodził obronną ręką: głównie wtedy, gdy poruszał grupami bajecznie kolorowych figur, czy też ustawiał je na scenie w żywe obrazy. Czy to wynikało z jego koncepcji? Czy też zadziałał tu *genius loci* Teatru Polskiego, który w tym wypadku jakoś fantastycznie i trochę niepokojąco się nasilił, jak gdyby przekonany, że do dzisiejszego widza, tego z ostatnich rzędów i tego z pierwszych, lepiej przemówić odwołując się do jego oczu niżeli do jego uszu. A najlepiej zastrzelić go bogactwem”⁴⁰. Spektakl potwierdzał więc wyjątkową pozycję Teatru Polskiego, cieszącego się dużymi przywilejami ze strony władz. Sama Andrycz wspomina: „Dyrektor Arnold Szyfman zaczął odbudowywać Teatr Polski w [19]46 roku. Komuniści mieli do niego stosunek wiernopoddańczy. A więc cokolwiek Szyfman chciał, bawełnę, nici, jedwab, w tych czasach biedy natychmiast otrzymywał. Także kobiety, widząc mnie na scenie, wzdychały «Zupełnie jak przed wojną»”⁴¹. Właśnie ten nimb przedwojennej wspaniałości, złudzenie bogactwa (perły i złoto są w końcu sztuczne) oraz niekwestionowany rozmach określały dynamikę funkcjonowania Teatru Polskiego, który wobec nieistnienia Teatru Narodowego chciał pełnić rolę najważniejszej, reprezentacyjnej sceny w kraju, nosiciela obrazu polskiego teatru w jego uznawanym za najlepsze wydaniu.

Cyd Corneille’a-Wyspiańskiego był pierwszą realizacją Wiercińskiego na scenie Polskiego. W tle jego angażu toczyła się dosyć bezpardonowa walka polityczna. Już w czerwcu 1946 roku Szyfman pisał do Janiny Morstinowej: „Po Waszym wyjeździe zaczęła się nowa, ciężka walka teatralna, dotychczas nie wyjaśniona i nie zakończona. Cała grupa aktorów (razem 17 osób) z Wiercińskim na czele nie chce nadal pracować z Schillerem, a chce przejść do mnie pod warunkiem, że Wierciński będzie na scenie TP kontynuował tzw. Scenę Poetycką. A na to znowu nie chce się zgodzić Ministerstwo, a ja również nie bardzo tej doktrynerskiej akcji sprzyjam. I sprawa stoi w martwym punkcie już od

⁴⁰ Tamże.

⁴¹ Nina Andrycz, *Nina Andrycz dla Super Expressu*, se.pl, http://www.se.pl/rozrywka/plotki/nina-andrycz-92-l_51351.html, data publikacji: 17.02.2008, data dostępu: 22.04.2011.

tygodnia. Czy to nie dramat Polski, że podobne sprawy, bez istotnego znaczenia, tamują bieg życia? Wobec tego angażowania nie rozpoczęły się wcale, a czas ucieka⁴².

Scenę Poetycką przy Teatrze Wojska Polskiego prowadził Wierciński razem z Bohdanem Korzeniewskim w Łodzi w sezonie 1945/1946. Po premierze *Elektry* Giraudoux, która została odczytana jako polskie misterium narodowe, poruszające wątki związane z powstaniem warszawskim, wybuchła afera. Spektakl zdjęto z afisza, a Scenę Poetycką rozwiązano. Niechlubną rolę w całej sprawie odegrał Leon Schiller – przed wojną blisko współpracujący z Wiercińskim. Sprawa angażu reżysera do zespołu Teatru Polskiego ciągnęła się rzeczywiście długo – właściwie aż do 1952 roku. Jednak w sezonie 1947/1948 zrealizował tu dwa spektakle: *Cyda* i *Fantazego*. Po serii spektakli bezkompromisowych z politycznego punktu widzenia (po *Elektrze* Giraudoux była jeszcze słynna inscenizacja *Dwóch teatrów* Szaniauskiego w Katowicach odczytywana jako „pierwszy w polskim teatrze artystyczny obraz warszawskiego powstania”⁴³) przedstawienia w Polskim także niosą ze sobą, choć zupełnie gdzie indziej ulokowany, polityczny potencjał. Po latach o tym wymiarze spektaklu pisała Leonia Jabłonkówna: „Mówiąc o realizacji *Cyda*, trzeba pamiętać, że Wierciński stanął tu zdecydowanie na gruncie wersji Wyspiańskiego, stanowiącej, jak wiadomo, twór poetycki znacznie odbiegający od Corneille’owskiego prawzoru. Klasyczna symetria dylematu: miłość i obowiązki honoru, namiętność i nakaz zemsty, *Cyda* francuskiego przełamuje w romantycznym widzeniu świata transkrypcji polskiej. [...] Jeżeli świetna kolorystyka obrazów nawiązywała wyraźnie do Velázquez – co zresztą również jest zgodne z Wyspiańskim – to np. wprowadzenie «żałobnic» towarzyszących Szimienie, tonacja czerni malarskiej, muzyczny charakter «lamentów żałobnych», ekspresja gestu i mimiki – wybiegały poza ewokację stylową XVII wieku, dając formę wyrazową, którą można by spróbować określić jako romantyzm zmonumentalizowany. Że takie ujęcie utworu było przez inscenizatora zamierzone, że pragnął podkreślić swoje odczytanie tekstu w płaszczyźnie już nie samego tylko stylu, ale całej zasadniczej konstrukcji myślowej Wyspiańskiego, o tym świadczy dopełnienie

⁴² Za: Edward Krasieński, *Życie Szyfmana*, dz. cyt., s.54.

⁴³ Zob. Marta Fik, *Kultura polska po Jalcie. Kronika lat 1944-1981*, Londyn 1989, s. 74-75.

widowiska przez prolog i epilog *Teatr mój widzę ogromny*. W ten sposób, wychodząc poza ramy samej sztuki, Wierciński zgłosił niejako swój akces do programu ideowego i artystycznego poety postulującego ideał romantycznego heroizmu i ofiary – programu nie wyrażonego bezpośrednio, lecz tkwiącego potencjalnie w samej fakturze polskiego *Cyda*⁴⁴. Krótko mówiąc, Wierciński uczynił z *Cyda* opowieść o targanym sprzecznościami stosunku do postawy romantycznej – rozdartej zawsze między miłością a honorem, poświęcającej własne szczęście na rzecz obowiązków wobec spraw wyższych, a zwłaszcza wolności ojczyzny. W ten sposób ocierał się o treści niebezpiecznie bliskie patriotycznego i narodowego etosu, kolejny raz wykazując swą niezłomną, artystyczną postawę.

Mimo to spektakl cieszył się powodzeniem także w sferach partyjnych. Jak relacjonował przywoływany już Balicki: „Drogi «Przekroju». Chcę Ci jeszcze donieść, że na premierze tego *Cyda* był prawdziwy «wgląd w rząd». Niżej podsekretarza stanu – nikogo! Nie stwierdziłem jednak, czy to dla obywatela Wyspiańskiego, czy dla pani premierowej, zakonspirowanej na afiszu pod nazwiskiem Nina Andrycz⁴⁵.

Jak grała Andrycz tę pierwszą rolę po swym ślubie? „W roli Szimeny wystąpiła Nina Andrycz, świetna Solange z *Lata w Nohant*, pełna żaru i dynamiki Lukrecja z *Cezara i człowieka*. Po tych kreacjach każdy teatr powierzyłby Andryczównie rolę Szimeny z zamkniętymi oczami. A tymczasem Szimena uprawiała w zakłopotanie. Nerwowa, kapryśna, rwąca wiersz. Dąsająca się raczej niż szczerze nienawidząca. Niepełna, niedojrzała. Oczywiście, że Szimena jest młodziutka – i powinna być – tak jak i jej narzeczony, lecz ton półdziecinny to nie wszystko. Toteż poprzez tę całą nieszczęśliwą aferę ujawniające się w niej spod młodzieńczej przysłonki złe, mściwe, wściekłe, ambitne stworzenie. Żądne krwi. Łase na trupy, jakby nie było córką przyzwoitego hrabiego, lecz właściciela zakładu pogrzebowego. Andryczówna załagodziła w niej złe, mocne cechy, czyniąc z niej osobkę niezdecydowaną, niezdolną do żadnej potężnej awantury, do żadnego wybuchu⁴⁶ – pisał Tadeusz Breza.

⁴⁴ Leonia Jabłonkówna, *Twórca z wewnętrznej konieczności*, „Teatr” 1956 nr 1.

⁴⁵ Stanisław Witold Balicki, *Kłopoty z Wyspiańskim*, dz. cyt.

⁴⁶ Tadeusz Breza, „*Cyd*” z *Bagdadu*, dz. cyt.

„Szimena to chyba najtrudniejsza rola w sztuce. Patrząc dziś z perspektywy stuleci na tę postać – szarpaną niską namiętnością zemsty płynącej z poczucia aż chorobliwej dumy rodowej – nie bardzo możemy ją zrozumieć. Nina Andrycz wyposażyła ją dodatkowo, co nie znaczy: wzbogaciła we wrodzoną demoniczność, podkreślając przeżycia wewnętrzne nie zawsze trafnie, a często stosowanymi ruchami głowy i ramion. Niepotrzebnym wydaje mi się rozbijanie tekstu, który u Wyspiańskiego płynie jak melodia, łącząc poszczególne frazy w harmonijną całość. Dzielenie takie wytwarza przykrą dla ucha jednotonowość i nuży słuchacza”⁴⁷ – stwierdzał z kolei Zbigniew Pejot w „Odrze”.

Również Edward Csató zarzucał Andrycz nadmiar „demonizmu”, oskarżając ją o poważne przekłamanie postaci, która w jej wydaniu zdaje się wykorzystywać sytuację pojedynku Rodryga z Don Sanszem dla własnych matrymonialnych interesów, właściwie skazując broniącego jej honoru Don Sansza na śmierć. Ponadto zarzuca jej swoistą manierę aktorską. „Maniera aktorska Andrycz, polegająca na przesadnej analizie roli, zbyt drobiazgowym wygrywaniu momentów, nadawaniu wielkiej wagi drobnym szczegółom, które na to nie zasługują, podkreślaniu ich mimiką, gestem, ruchem, akcentowaniem – bardzo różnorodnym – jakichś trzech czwartych mówionego tekstu. Przy secesyjnym wierszu Wyspiańskiego robi to wrażenie rysunku tak skomplikowanego i powikłanego, że aż tracącego czytelność”⁴⁸.

Sama aktorka wytłumaczy te negatywne opinie ludzką zawiścią. W swoich wspomnieniach przytacza rozmowę z „mistrzem duchowym” przeprowadzoną tuż przed ślubem z Cyrankiewiczem:

„A *propos* jak on [Szyfman] układa program najbliższych zajęć pani w Teatrze?

- Obiecująco, Bogu dzięki. Na jesieni, w reżyserii Edmunda Wiercińskiego, zacznę pracować nad rolą Szimeny w *Cydzie*. Przy okazji dyrektor zażądał, abym pokonała w tej roli swoją przedwojenną rywalkę.

Pan Robert przez chwilę milczał.

⁴⁷ Zbigniew Pejot, „Cyd”, „Odra” 1948 nr 2.

⁴⁸ Edward Csató, *Wyspiański na scenie warszawskiej*, „Nowiny Literackie” 1948 nr 8.

- I pokona ją pani – powiedział wreszcie – ale prasa tego nie potwierdzi.
- Dlaczego? – zawołałam, czując znów to zimne ukłucie w serce.
- Bo pani, grając – już będzie premierową... Za dużo szczęścia na jedną osobę. Tak właśnie rozumuje nasze społeczeństwo od zawsze chorobliwie zawistne⁴⁹.

Mimo to Szimena – powtórzona w 1954 i w 1956 roku – stanie się dużym, także medialnym, sukcesem aktorki – przyćmi nawet niekwestionowaną królową wieczoru: Infantkę w wykonaniu Elżbiety Barszczewskiej.

W styczniu 1949 roku, w pięć miesięcy po hucznych obchodach trzydziestopięciolecia Teatru Polskiego i czterdziestolecia własnej działalności, Arnold Szyfman pisze do siostry Franciszki: „W moim zawodzie, w kilka miesięcy po świetnym jubileuszu, zaszły takie zmiany nastrojów, że prawie trudno w nie uwierzyć. A jednak plotka chodzi po Warszawie, że to mój ostatni sezon w TP i że moje stanowisko obejmie Schiller lub... Krasnowiecki! Oczywiście, nie mogę twierdzić, że mi to robi przyjemność, lecz nie mam zamiaru poddać się depresji, chociaż już niejedną noc bezsenłą z tego powodu spędziłem. Oczywiście moim przeciwnikom przede wszystkim chodzi o usunięcie mnie z powodów pseudopolitycznych, po wtóre z powszechnie panującej zawiści, a jeżeli im się nie uda, to satysfakcją im będzie moje przygnębienie, rezygnacja i osłabienie energii. I tu właśnie się zawiodą. Bo ja przeciwnie – jestem spokojny, zrównoważony, przewidujący i panujący nad sytuacją⁵⁰. Jednak już 7 marca po konferencji u Jakuba Bermana notuje: „Trwała 5 kwadransów. P. Berman wysłuchał cierpliwie wszystkich moich argumentów, by mi w końcu oświadczyć, że sprawa jest nieodwracalna, mimo wszelkiego uznania Rządu i Partii dla mojej działalności. Próba z Schillerem musi być zrobiona, mimo że nie ma pewności, czy się uda. Dla mnie znajdzie się inne stanowisko, które min. Sokorski ze mną omówi, a do tego czasu przyznany mi będzie urlop i pełna

⁴⁹ Nina Andrycz, *Bez początku...*, dz. cyt., s. 274.

⁵⁰ Za: Edward Krasieński, *Życie Szyfmana*, dz. cyt., s. 59.

gaża dyrektorska. Po tej rozmowie zrozumiałem, że PTP jest dla mnie stracony i to raz na zawsze. Tego dnia myślałem o samobójstwie, widząc całą beznadziejność mego położenia. Straciłem cel życia”⁵¹.

Komplikacje, wahania, zmiany decyzji i niepewność trwały jednak do końca sezonu. Z dniem 1 września 1949 roku Szyfman poszedł na bezterminowy urlop, a dyrekcję Teatru Polskiego przejął Leon Schiller. Ale już w następnym sezonie także on został zdymisjonowany. Odebrano mu zresztą nie tylko dyrekcję Teatru Polskiego, ale i stanowisko rektora PWST. Do historii przeszło jego powiedzenie podsumowujące tę sytuację: „Myśmy upaństwowili fabryki i kopalnie, myśmy ziemię rozdali chłopom, myśmy mnie wyrzucili z teatru”. Kolejnym, od sezonu 1951/1952, dyrektorem artystycznym został Bronisław Dąbrowski.

Pierwszą premierą (3 października 1951 roku) nowego sezonu była *Intryga i miłość* Fryderyka Schillera w reżyserii Aleksandra Bardinięgo z Niną Andrycz w roli Lady Milford. Właściwie jednogłośnie krytycy ogłosili jej wielki sukces w tej kreacji. Jaszcz pisał w „Trybunie Ludu”: „Piękny sukces ma do wpisania na swe artystyczne konto Nina Andrycz. Rola Lady Milford jest bogata w odcienie, ale trudna, nie wolna od sztuczności, wymagająca wielkiego opanowania i szerokiej skali możliwości aktorskich. Artystka była głęboko cierpiącą kobietą, wyzbyła się niemal doszczętnie pewnych manierycznych akcentów, psujących czasem czystość sceniczną kreowanych przez nią postaci. Taka Lady Milford mogła istotnie przekonać szybko o swej niewinności pałającego ku niej nienawiścią Ferdynanda”⁵². Leopold Tyrmand na łamach „Tygodnika Powszechnego” pisał z kolei, że Nina Andrycz, „której dawno nie oglądałem tak dobrze usposobionej, i która demonstrowała w swych wejściach i zejściach ze sceny doskonałą i delikatną szkołę i robotę aktorską”⁵³, wysuwała się na czoło wykonawców. Jedynie Andrzej Odnowa na łamach paxowskiego „Dziś i Jutro” miał pewne wątpliwości: „Nina Andrycz (która miała w swej roli poprzedniczkę w Gabrieli Zapolskiej) ukazała w dumnej kurtyzanie i

⁵¹ Tamże.

⁵² Jaszcz [Jan Alfred Szczepański], „*Intryga i miłość*”, „Trybuna Ludu” 1951 nr 283.

⁵³ Leopold Tyrmand, „*Intryga i miłość*”, „Tygodnik Powszechny” 1951 nr 43.

wygnance gorącą namiętność i szlachetny rys wielkości. Ale pozostawiając w tej trudnej roli mimo wszystko osad deklamacyjności, nie zdołała uczynić Lady w pełni ludzką”⁵⁴.

Dramat Fryderyka Schillera, na podstawie którego powstał spektakl, krytycy analizowali za pomocą nowych narzędzi ideologicznych. Jaszcz pisał w „Trybunie Ludu”: „W znanym liście z 1885 roku do Minny Kautsky uznał Engels za najlepsze w *Intrydze i miłości* to, iż jest ona «pierwszym niemieckim politycznym dramatem tendencyjnym». W tych słowach podchwycił Engels istotę siły dramatycznej i artystycznej tego utworu, który jest porywającą mieszaniną genialnych spostrzeżeń i wnikliwych myśli z młodzieńczą impulsywnością, skłonnością do przesady i brakiem smaku; który jest zadziwiającym stopem bojowego i co więcej, rewolucyjnego programu stanu trzeciego w przededniu największej rewolucyjnej aktywności mieszczańskiej – z poddaniem się wyobrażeniom i wpływom zbliżającej się do swego kresu epoki feudalnej. [...] Feudalizm europejski był w czasach *Intrygi i miłości* ustrojem zwyrodniałym, gnijącym, dojrzałym do obalenia przez młodą burżuazję. Za kilka lat zburzenie Bastylji rozpocznie nową erę i głowa koronowanego władcy spadnie na szafocie za zbrodnie własnego i podobnych jak Karola Eugeniusza reżimów. Nastrój rewolucyjny szedł przez Europę, przestawano mówić drwiną, aluzją, powiastką filozoficzną, alegorią, z kart literatury padały oskarżenia jawne, ciosy wprost, uderzenia w samo sedno zbutwiałego, feudalnego porządku. Takim gwałtownym oskarżeniem, gromką inwektywą, wspaniałym pociskiem w zmurszały ustrój, a zarazem potężną manifestacją nowych zasad humanitaryzmu jest *Intryga i miłość*. To nam i dzisiaj czyni tę sztukę bliską”⁵⁵. Bliską do tego stopnia, że w dalszej części recenzji Jaszcz kojarzy wstrząsający monolog lokaja, którego syn został przez księcia sprzedany Anglikom w niewolę „na mięso armatnie” w zamian za diamenty dla Lady Milford, z sytuacją, w której „współcześni władcy trizońscy, znowu wbrew woli demokratycznych Niemców oddają [...] tysiące ludzi na służbę owego imperializmu przeciw najżywotniejszym interesom własnej ojczyzny”⁵⁶. W ten sposób klasyczne dzieło Schillera stawało w jednym szeregu z

⁵⁴ Andrzej Odnowa [Edmund Misiólek], „*Intryga i miłość*” w *Teatrze Polskim*, „Dziś i Jutro” 1951 nr 46.

⁵⁵ Jaszcz [Jan Alfred Szczepański], „*Intryga i miłość*”, dz. cyt.

⁵⁶ Tamże.

socrealistyczną twórczością dramatyczną, jego romantyczny rodowód był zρέcznie maskowany marksistowską retoryką i uwspółcześniającą interpretacją.

Podobnie jak Szimena, Lady Milford stanie się popisową wręcz rolą Niny Andrycz.

12 lipca 1952 roku odbyła się w Państwowym Teatrze Polskim kolejna głońska premiera. *Lalka* w reżyserii Bronisława Dąbrowskiego i adaptacji Zygmunta Leśnodorskiego wywołała ogromną falę polemiki i ważkich ideologicznych zarzutów. Na przykład Adam Mauersberger na łamach „Przeglądu Kulturalnego” pisał: „Od czasu gdy pewien Privatdocent uniwersytetu w Tübingen i pewien profesor nadzwyczajny uniwersytetu w Getyndze (jeśli coś pomyliłem w tych tytułach – proszę mnie poprawić) udowodnili, że *Boska Komedia* jest TYLKO przeróbką pierwowzoru arabskiego, występowanie przeciw przeróbkom w ogóle jest niemożliwe. Ale występowanie przeciwko przeróbce Zygmunta Leśnodorskiego jest nieodzowne”⁵⁷. Mimo że tekst adaptacji został poddany dyskusji na dwóch kolejnych zebraniach sekcji dramatu Związku Literatów Polskich w Krakowie w 1951, na posiedzeniu kolegium repertuarowego Centralnego Zarządu Teatrów, Oper i Filharmonii w maju 1951, na zebraniu sekcji dramatu ZLP w Warszawie w lutym 1952 i za każdym razem autor stosując się do krytycznych uwag przerabiał tekst, który ostateczną formę przybrał właściwie dopiero po premierze (spektakl uległ skróceniu), recenzenci nadal wytykali scenicznej wersji *Lalki* poważne błędy ideologiczne. Główny, powtarzający się, zarzut dotyczył koncentracji akcji wokół wątku miłosnego, który według marksistowskiego odczytania dzieła Prusa był oparty na gruntownie błędnym założeniu, że pomiędzy burżuazją a arystokracją w Polsce mógł istnieć konflikt klasowy. „Zygmunt Leśnodorski przeszedł do porządku dziennego nad tym, co mówi dziś nauka polska o *Lalce* Prusa. Badania Jana Kotta rozwinięte przez Henryka Markiewicza udowodniły, że *Lalka* jest arcydziełem w partiach realistycznych, w pamiętniku Rzeckiego, w opisie Starej Warszawy i rozwoju kapitalizmu i przemian

⁵⁷ Adam Mauersberger, *Osiem punktów*, „Przegląd Kulturalny” 1952 nr 1.

społecznych, a artystycznie chybione jest to, co napisał Prus ideolog postępu kapitalistycznego i wychowawca. Nie istniał bowiem konflikt między burżuazją a arystokracją. Tymczasem Zygmunt Leśnodorski wybrał jako główny wątek kompozycyjny konflikt-romans: Wokulski – Łęcka. Uwydatnia więc błędną ideologicznie, nieudaną artystycznie koncepcję Prusa, propagując ją ze sceny”⁵⁸.

Podobne zarzuty adaptacji stawiał Kazimierz Korcelli na łamach „Teatru”⁵⁹. Z Mauersbergerem szeroko polemizował Edward Csató, zgadzając się z jego uwagami dotyczącymi poważnych braków w adaptacji *Lalki*, odrzucał te dotyczące błędów ideologicznych i artystycznych w samej powieści Prusa⁶⁰.

Od innej strony zaatakował przeróbkę Leśnodorskiego Wojciech Natanson. „Nad całym pomysłem przeróbki zaciążył grzech pierworodny. Nazwałbym go – niewysłuchaniem się w rytm *Lalki*, w jej muzykę. Powieść ta płynie korytem szerokim i nurtem wolnym. [...] Myśl scenicznego przerobienia *Lalki* wydaje mi się sprzeczną z podstawowymi zasadami rytmu artystycznego”⁶¹. Jan Kott – autor przywoływanej w każdej niemal recenzji marksistowskiej interpretacji *Lalki* – sformułował chyba najostrzejsze zarzuty. „I nie pomogła świetna gra aktorów i wspaniałe dekoracje, i Leszczyński i królewska piękność Andryczówny. Nie było w tym przedstawieniu ani Warszawy, ani *Lalki*, ani Prusa. Zepsuto nam naszą największą powieść. I o to mam wielki żal do teatru”⁶².

Skrajnie odmienną od reszty krytyków opinię o spektaklu sformułowało dwóch recenzentów: Jaszcz i Andrzej Odnowa. Obydwaj twierdzili, że spektakl jest niezwykle udaną wersją powieści Prusa i reprezentuje wysoki poziom artystyczny, a także pełni pożyteczną rolę, odsłaniając przed widownią ideologiczne wątki, których widzowie zapewne nie doczytali się w zbyt skomplikowanej strukturze powieści. Krytyków w ocenie spektaklu różni właściwie tylko jeden punkt – rola Niny Andrycz jako Izabeli Łęckiej.

⁵⁸ Tamże.

⁵⁹ Kazimierz Korcelli, *W sprawie scenicznego opracowania „Lalki”*, „Teatr” 1950 nr 12.

⁶⁰ Edward Csató, *Adaptacja i przedstawienie*, „Przegląd Kulturalny” 1952 nr 3.

⁶¹ Wojciech Natanson, *O rytm i muzykę „Lalki”*, „Przegląd Kulturalny” 1952 nr 6.

⁶² Jan Kott, *„Lalka” i jej premiera w teatrze*, „Świat” 1952 nr 31.

Jaszcz pisał: „Dwie role wysuwają się na pierwszy plan, Niny Andrycz i Jerzego Leszczyńskiego. Powojenna droga sceniczna Niny Andrycz obfituje w sukcesy, miała i porażki. Zdarzyło się, że artystka objęła rolę, nie leżącą w jej stylu scenicznym (Tai Yang w sztuce Wolfa), zdarzało się, że kaziła swą rolę skłonnościami do nazbyt wystudiowanego gestu, nazbyt wyszukanego tonu, nazbyt hieratycznego wyrazu uczuciowego. W roli Izabeli Łęckiej odnosi Andrycz bezsporny sukces. Jest w jej grze pełnia uroków, jakie zwykliśmy przypisywać Izabeli, a zarazem marazm uczucia przy zdeprawowanej wyobraźni i próżność nigdy niesyta hołdów”⁶³. Odnowa zaś stwierdzał: „Trudno wyobrazić sobie artystkę o równie idealnych danych dla roli Izabeli co Nina Andrycz. A jednak i w tym wypadku można się sprzeczać o odcienie gry. Izabela N. Andrycz raczej udawała arystokratkę, i to nie zawsze szczęśliwie, aniżeli była nią naprawdę. Sprawiała raczej wrażenie mieszczańki, tego typu był jej uśmiech i rodzaj pretensjonalności. Brzmi to paradoksalnie, ale w kreacji N. Andrycz za mało ujawniło się posągowości, za mało chłodu”⁶⁴. Z tych sprzecznych opinii wyłania się obraz aktorki grającej urodą i przerysowanym wdziękiem, który dla Jaszcz oznacza zejście z piedestału królowej ku bardziej realistycznemu przedstawieniu zdeprawowanej bohaterki, dla Odnowy zaś brak wyniosłości i sztuczności koniecznych dla oddania charakteru Izabeli.

W wykonaniu Niny Andrycz Izabela zyskała jednak niewątpliwie nie tylko „królewską urodę”, ale i „królewską” pozycję społeczną. Cień pani premierowej rzucany przez aktorkę z pewnością przyczynił się do popularności tego tak niepoprawnego ideologicznie spektaklu. O tym fenomenie pisała Jadwiga Siekierska, przytaczając wypowiedź swego anonimowego rozmówcy: „Porządkując własne wrażenie z *Lalki* w zestawieniu z głosami krytyki rozmyślałem również nad faktem niebywałego powodzenia *Lalki* u widzów. *Lalka* ukazana na scenie zbliżyła naszego widza do powszechnie lubianej powieści Prusa. O tym świadczy sporo faktów, m.in. tempo wyprzedaży powieści w księgarniach oraz kolejki czytelników po *Lalkę* w bibliotekach. Zainteresowanie *Lalką* gwałtownie wzrosło u masowego widza i czytelnika – fakt mający poważną wymowę

⁶³ Jaszcz [Jan Alfred Szczepański], *Największa powieść Prusa na scenie*, „Trybuna Ludu” 1952 nr 208.

⁶⁴ Andrzej Odnowa [Edmund Misiołek], *„Lalka” Prusa w Teatrze Polskim*, „Dziś i Jutro” 1952 nr 3.

kulturalną i patriotyczną – bo to jaskrawy dowód żywotności naszej polskiej tradycji kulturalnej ujawnionej na konkretnym przykładzie⁶⁵. Siekierska komentuje: „Czyż nie jest to zdrowy, patriotyczny stosunek do spadku kulturalnego? I czy nie warto się nad tym zastanowić? A niestety cała obfita dziś w wypowiedzi krytyka na temat sztuki *Lalka* przeoczyła problem widza, albo też ograniczyła się do kilku zdawkowych uwag na ten temat bagatelizując i nie różnicując opinii widza. Z jednej strony mamy szumne deklaracje o nowym człowieku, o nowym widzu, o nowym czytelniku, z drugiej strony – praktycznie i konkretnie – na przykładzie dyskusji o *Lalce* całkowite przemilczanie nowego widza. To właśnie przejaw, delikatnie mówiąc, inteligenckiego elitaryzmu naszej krytyki, jej karygodnej krótkowzroczności społecznej – niedostrzegania problemu tak istotnego, jak opinia widza, co gorsza, niedopuszczalny, lekceważący stosunek do tego problemu⁶⁶ .

Ta polemika ujawnia podstawowe pęknięcie w łonie polityki kulturalnej tego okresu i kwitnącego właśnie socrealizmu. Jak bowiem pogodzić fakt, że sztuka ma być jednocześnie realistyczna i wychowawcza? Ma być dla mas: z pokorą mieścić się w masowych potrzebach estetycznych, a jednocześnie te potrzeby kształtować i dopasowywać do obowiązujących schematów ideologicznych. Marta Fik pisała o tym okresie: „Teatr miał uczyć widownię, głównie proletariacką, ideologii prawdziwie słusznej, a tymczasem sam po dziecięcemu uczył się od niej, co to na przykład znaczy «być robotnikiem», zresztą w czysto zewnętrznym sensie, wierząc, iż wówczas dopiero, gdy opanuje tę tajemnicę, więź scena-widownia zostanie nawiązana⁶⁷. Co jednak jeszcze bardziej uderzające, tekst Siekierskiej choć wyraźnie kwalifikuje *Lalkę* jako element kultury masowej, nie wspomina nawet o socrealizmie. Popularność spektaklu nie ma nic wspólnego z ideologicznym programowaniem. *Lalka* jest raczej rewią, w której królują piękne stroje, bogate dekoracje i teatralne gwiazdy z Niną Andrycz na czele. Została zagrana około trzystu razy, co oznacza, że spektakl nie zszedł z afisza przez dwa lata.

⁶⁵ Jadwiga Siekierska, *Po dyskusji nad „Lalką”*, „Teatr” 1953 nr 2.

⁶⁶ Tamże.

⁶⁷ Marta Fik, *Misje i przypadki powojennego teatru*, „Twórczość” 1979 nr 10.

Te trzy role Andrycz wyznaczają pewien wyraźny etap w jej karierze. W 1954 roku wznowiony *Cyd* pojedzie wraz z innymi spektaklami Teatru Polskiego w tournée po Związku Radzieckim. W 1955 roku w Poznaniu zrealizowana zostanie *Intryga i miłość* z gościnnym udziałem Niny Andrycz jako Lady Milford. Rok później także w Poznaniu premierę mieć będzie *Cyd* z Niną Andrycz jako Szimena. W programie do tego ostatniego spektaklu obok krótkich tekstów na temat Corneille'a i tłumaczenia *Cyda* przez Wyspiańskiego znalazły się fragmenty recenzji z prasy polskiej i radzieckiej dotyczących roli Niny Andrycz. Na przykład z radzieckiego czasopisma „Oktiabr”: „W ubiegłym roku publiczność moskiewska miała możliwość oglądania *Cyda*, początkowo w inscenizacji Komedii Francuskiej, później w inscenizacji Teatru Polskiego. I jak tu nie skorzystać z pouczającego zestawienia tych dwóch przedstawień! Publiczność nasza bardzo dobrze przyjęła utalentowaną artystkę francuską, Teresę Marinée w roli Szimeny, odtwarzanej z wielkim kunsztem. Lecz obraz tej aktorki już nieco zatarł się w naszej pamięci, zasłoniła go inna Szimena w wykonaniu Niny Andrycz, w której tak szczerze odbiło się serce i dusza polskiej artystki. Wydawało się, że wraz z jej Szimena, w starą tragedię Corneille'a w pełni wstąpiło życie i przepełniło wzruszeniem widowie. Widzieliśmy zastygłą na tle szarej kolumny, wyrazistą postać tej Szimeny, trochę oświetloną drżącym płomieniem świec, widzieliśmy jej twarz, oczy pełne łez, słyszeliśmy głos, w którym wyczuwało się ból serca i wielką siłę miłości. Wszystko to utrwaliło się w pamięci i okazało wydarzeniem niezwykłym”⁶⁸. Na tyle niezwykłym, że wartym powtórzenia. Pod umieszczoną w programie obsadą widnieje adnotacja: „Kostiumy Niny Andrycz wg projektu Teresy Roszkowskiej z Teatru Polskiego w Warszawie”⁶⁹. Gwiazda przyjechała więc ze stolicy nie tylko z gotową i szeroko opisaną już rolą, ale także z gotowym kostiumem.

Szimena i Lady Milford powtarzane w tym samym kształcie w nowych inscenizacjach zaczynają funkcjonować nie tyle jako postaci dramatu, ile raczej jako nabudowane na nich autonomiczne zjawisko. Na scenie publiczność ma do czynienia nie

⁶⁸ Program Teatrów Dramatycznych (Teatru Polskiego) w Poznaniu do przedstawienia *Cyd*, premiera: 11 lutego 1956.

⁶⁹ Tamże.

tylę z bohaterkami, co z aktorką prezentującą się w swych słynnych rolach i toaletach. Właśnie wtedy Andrycz staje się Królową Sceny Polskiej, staje się mitem.

Według słynnej koncepcji Rolanda Barthes'a mit jest wtórnym systemem semiologicznym pasożytującym na języku. „W micie dostrzec można trójwymiarowy schemat [...]: *signifiant*, *signifié* i znak. Jednak mit jest systemem szczególnym, przez to, że buduje się w oparciu o łańcuch semiologiczny, który istnieje przed nim: *jest to wtórny system semiologiczny*. To, co jest znakiem (to znaczy asocjacyjną całością pojęcia i obrazu) w pierwszym systemie, staje się prostym *signifiant* w drugim”⁷⁰. To, co na płaszczyźnie języka Barthes nazywa sensem (*signifiant*), na płaszczyźnie mitu staje się formą; *signifié* obu systemów filozof nazywa pojęciem i w końcu ich korelacja na płaszczyźnie języka pozostaje znakiem, a na płaszczyźnie mitu staje się znaczeniem. „Słowo to jest tutaj tym bardziej uzasadnione – pisze Barthes – że mit rzeczywiście ma tutaj podwójną funkcję – wskazuje i oznajmia, daje do zrozumienia i narzuca”⁷¹. W tym kontekście Królowa Sceny Polskiej, mit kształtowany przez Ninę Andrycz, byłaby formą budowaną między innymi z postaci Szimeny, Lady Milford i Izabeli Łęckiej. Przejmując i nabudowując się na niesionych przez nie sensach, Królowa zyskiwałaby pożądane znaczenie – największej polskiej aktorki.

Jednak przyglądając się postaciom grany przez Andrycz, trudno nie zauważyć, że nie przystają one do ówczesnie obowiązującego wzorca ideologicznego. Trudno porównać je do socrealistycznej figury robotnicy. Szimena jest arystokratką miotaną absurdalnym poczuciem honoru i zemsty. Żąda krwi ukochanego w zamian za krew ojca, jednocześnie wydając na śmierć broniącego jej honoru adoratora. Jest pokrętna i sprzeczna. Nie ma w niej nic z czystych intencji szlachetnej kobiecości. Ten wyjątkowo demoniczny kobiecy portret odstaje wyraźnie nawet na tle granej w tym samym spektaklu przez Elżbietę Barszczewską Infantki, której obraz spleciony jest z rozpoznawalnych romantycznych motywów poświęcenia dla ojczyzny i wolności. Lady Milford – szlachetna kurtyzana podłego księcia także nie jest postacią, którą można uznać za jednoznacznie pozytywną.

⁷⁰ Roland Barthes, *Mitologie*, przekł. Adam Dziadek, Warszawa 2000, s.245

⁷¹ Tamże, s. 248.

Zajmuje ona pozycję graniczną – między rewolucją a porządkiem feudalnym, lawirując między jedną a drugą społeczną klasą. Jest mistrzynią dworskiej gry, w której czyste uczucia i intencje ma uwierzyć widz. To dla jej wygód i blasku uciskani są poddani i to ona jednocześnie ma stać się jednym z zapalników rewolucyjnego wybuchu. Wszystkie recenzje zrećcznie omijały tę kłopotliwą pozycję Lady Milford, widząc w niej jedynie szlachetne uczucia i patetycznie złamane serce. Jednak w ideologicznej strukturze marksistowskiego odczytania *Intrygi i miłości* Lady Milford stanowi wyłom uniemożliwiający klarowny podział bohaterów ze względu na społeczne klasy i „prawidłowe” poglądy. Z kolei o Izabeli Łęckiej Jan Kott pisał: „W literaturze naszej, tak ubogiej w realistyczne portrety kobiet, panna Izabela Łęcka nie ma chyba rywalki. To uspaniały portret kobiety zimnej. Ale chłód zmysłów i uczuć nie jest tutaj tylko wynikiem «sfery», wychowania i konwenansów towarzyskich. Prus przy całej dyskrekcji w sprawach seksualnych studium socjologiczne uzupełnił fizjologią: panna z towarzystwa jest frygidą, której miłosne zapąły uśmierza całkowicie nawiedzający ją w snach posąg Apollina. Nikt przed Prusem tak śmiało nie pisał o kobiecie i nikt po nim tak jasno nie pokazał *frigiditas*”⁷². Miłość Wokulskiego do niej wydaje się krytykowi absurdalna i w jego oczach stanowi zabieg ideologiczny – szew, który, rozłaząc się, ujawnia błędne założenia Prusa. Ten zaskakujący, jednowymiarowy, a jednocześnie niezwykle cielesny obraz Izabeli pełni niepokojącą funkcję w analizie Kotta, wybijając ją z historyczno-społeczno-marksistowskich kolein. Zamiast portretu zepsutej klasy społecznej Kott, poprzez postać Izabeli, odmalowuje seksualną oziębłość, która w dodatku ma ogromną siłę uwodzenia. Frygida-Łęcka przypomina tu raczej Meduzę paraliżującą analizę. Wydaje się, że to właśnie dlatego wątek miłosny musi zostać uznany za artystycznie i ideologicznie błędny – Izabela jest zbyt niebezpieczna. Jak to więc możliwe, że Nina Andrycz wciela się właśnie w takie, ideologicznie niebezpieczne, kobiety? Jak to możliwe, że takie postaci stają się pożywką dla mitu wielkiej aktorki w czasach socrealizmu?

Barthes stwierdza: „*Signifiant* mitu przedstawia się w sposób dwuznaczny: jest zarazem sensem i formą, z jednej strony pełne, z drugiej puste. [...] Stając się formą, sens

⁷² Jan Kott, *O „Lalce” Bolesława Prusa*, Warszawa 1950, s.44.

odsuwa swoją przygodność; staje się pusty, ubogi; [...] Sens miał w sobie cały system wartości: historię, geografę, moralność, [...] Literaturę. Forma odepchnęła to całe bogactwo: jej nowe ubóstwo woła o znaczenie, które mogłoby ją wypełnić⁷³. Zgodnie więc z logiką mitu Królowa oddala wymowę żywiących ją postaci. Nie ma znaczenia zapisana w nich treść – liczy się toaleta, postawa, melodyjny głos i arystokratyczny dystans; liczy się wpisana w nie pozycja społeczna, która jest właściwym znaczeniem mitu i jednocześnie wiernym odbiciem statusu samej aktorki. Tak jak Szimena, Andrycz postrzegana jest jako ekscentryczna i demoniczna piękność, jak Lady Milford ma według innych wpływ na sprawujących władzę; jej pozycja jest podobnie dwuznaczna i graniczna – zawieszona między polityką a sztuką, między władzą a teatrem. Tak jak Izabela uważana jest przecież za damę, żyjącą na Olimpie bogactwa i towarzyskiej kariery.

W swoim dzienniku Marian Wyrzykowski – aktor i kolega Andrycz z Teatru Polskiego, opisał wspomnianą podróż zespołu Teatru Polskiego do ZSRR. Po trzech dniach jazdy pociągiem zmęczeni artyści wysiadają na dworcu w Moskwie: „Przed dworcem stoją autobusy. Siadamy. Widzę Ninę Andrycz i Gorczyńską, które przyleciały samolotem wcześniej. Nina jedzie swoim przydzielonym samochodem. Jedziemy autobusem⁷⁴. Po pierwszym pokazie *Cyda* zespół spotyka się z przedstawicielami rządu radzieckiego. Toasty i przemówienia. „Malenkov wzniósł toast za naród polski, za prezydenta Bieruta, Zawadzkiego, za Cyrankiewicza na ręce Niny⁷⁵. Z kolei Maria Gordon-Smith, żona Arnolda Szyfmana, we wspomnieniach pisze o pierwszych latach po swoim zamążpójściu w 1953 roku: „Mnie natomiast wolno było wydawać niemal nieograniczone sumy na stroje. Arnold bardzo dbał, abym była dobrze ubrana, i chyba stałam się najlepszą (po Ninie Andrycz) klientką warszawskiego Diora – pani Magdusi Kuźmińskiej⁷⁶. W końcu sama Andrycz wielokrotnie przywołuje w licznych wypowiedziach następującą anegdotę: „Byłam już w Moskwie, włączyłam radio i o godzinie 12 usłyszałam, że «z powodu nieobecności Niny Andrycz nie odbędzie się przedstawienie *Cyda*». Tymczasem dyrektor

⁷³ Roland Barthes, *Mitologie*, dz. cyt., s.248-249.

⁷⁴ Marian Wyrzykowski, *Dzienniki 1938-1969*, Warszawa 1995, s. 226.

⁷⁵ Tamże, s. 233.

⁷⁶ Maria Gordon-Smith, *W labiryncie teatru Arnolda Szyfmana*, Warszawa 1991, s.55.

Szyfman wcześniej oficjalnie mnie zwolnił, bo wiedział, że wyjeżdżam w zagraniczną podróż z mężem. Ktoś chciał mi się przysłużyć. Niewiele myśląc, pojechałam na lotnisko, wsiałam w samolot do Warszawy i *Cyd się odbył*⁷⁷. Na pytanie, czy nie powiedziała nic mężowi, Andrycz odpowiada: „Nie puściłby mnie. Kiedy nasza delegacja dowiedziała się o moim wyjeździe, Jakub Berman z przerażenia prawie zemdłał. Powiedział mężowi, że będzie wielki skandal dyplomatyczny. Przyszedł wieczór. Usiedli przy stole półżywi ze strachu. Ale Stalin powiedział: «Widać ta kobieta bardzo kocha swoją pracę». [...] Myślałam, że za karę odbiorą mi futro, które wcześniej mi podarował. Ale przyjechało za mną do Warszawy⁷⁸. Ta historia ma za zadanie pokazać Andrycz przedkładającą teatr nad politykę, ale jednocześnie przemycia przecież obraz wyraźnie wyjątkowego statusu aktorki, jej udział w wielkiej historii, polityce i lepszym świecie. W każdym z tych obrazów, niezależnie od tego, czy są prawdziwe czy nie, ujawnia się głębokie znaczenie mitu Królowej Sceny Polskiej – jest ona doskonałą reprezentacją władzy (doskonałą, gdyż zawsze pozostaje tylko reprezentacją), która nawet w socjalizmie przybiera strukturę elity i konstruuje się na wzór królewskiego dworu, gdzie Stalin jest władcą najwyższym promieniującym swym blaskiem na licznych wasali rozproszonych po swych księstwach. W tym kontekście nie ma sprzeczności między socrealistyczną robotnicą a Królową Andrycz – obie są reprezentacją systemu i na tym poziomie obie mogą zyskać ideologiczną akceptację.

Warto jednak wrócić jeszcze do Barthes'a: „Zawsze trzeba pamiętać, że mit jest systemem podwójnym, wytwarza się w nim pewien rodzaj wszechobecności: punktem wyjścia mitu jest punkt dojścia sensu. Trzymając się metafory przestrzennej, której niedokładność już wcześniej podkreśliłem, powiedziałbym, że znaczenie mitu jest utworzone jakby przez nieustający ruch obrotowy, w którym na przemian ukazują się sens *signifiant* i jego forma, język-przedmiot i metajęzyk, świadomość czysto znacząca i świadomość czysto obrazująca; ta przemienność skupia się jakoś w pojęciu, które posługuje się nią niby dwuznacznym *signifiant*, zarazem intelektualnym i

⁷⁷ Nina Andrycz, *W Ameryce leżałabym na dolarach*, rozm. Alina Morwińska, „Gala” 2010 nr 45-46.

⁷⁸ Tamże.

wyobrażeniowym, arbitralnym i naturalnym⁷⁹. Tym samym mit przybiera kształt alibi: „Nie jestem tam, gdzie myślicie, że jestem; jestem tam, gdzie myślicie, że mnie nie ma. [...] Mit stanowi pewną *wartość*, jego prawda nie jest sankcją: nic nie przeszkadza mu być wiecznym alibi; do tego, by zawsze dysponować jakimś «gdzie indziej» wystarczy mu *signifiant* posiadające dwie strony: sens ma tu wciąż uobecniać formę, forma więc ma tu wciąż dystansować sens⁸⁰. Tym samym niebezpieczny ideologicznie potencjał postaci granych przez Andrycz nie zostaje wymazany z królewskiego mitu. Choć przesunięty i zdeformowany (w recenzjach widać to bardzo wyraźnie: problem pozostaje albo przemilczany, albo znaczenie jest naciągane i wykrzywione, tak by pasowało do wzoru), nie jest wcale ukryty i skrzy się w środku mitu, nadając mu cechy naturalności i absolutnej niewinności. „[Mit] jest tym kompromisem: zobowiązany do «przepchnięcia» intencjonalnego pojęcia, mit napotyka w języku zawsze zdradę, bo język może wymazać to pojęcie, jeśli je ukryje, albo zdemaskować, jeśli je wypowie. Dopiero opracowanie *wtórnego* systemu semiologicznego pozwoli mitowi umknąć przed dylematem: zmuszony odsłonić lub zlikwidować pojęcie mit dokona jego naturalizacji. Doszliśmy tutaj do samej zasady mitu: przekształca on historię w naturę⁸¹. Dzięki temu mechanizmowi Królowa wydaje się pochodzić z porządku natury, maskuje swoją intencjonalną i sztuczną strukturę. Barthes co prawda tego nie mówi, ale chociażby w podanych przez niego przykładach (okładka „Paris-Match”, gdzie czarnoskóry żołnierz salutuje po francusku, co odzwierciedla siłę francuskiego imperializmu) widać wyraźnie, że mit jest przede wszystkim doskonałym narzędziem propagandy. Borys Groys w książce *Stalin jako totalne dzieło sztuki* odczytuje teorię Barthes’a, jak sam przyznaje wbrew intencjom autora, wręcz jako opis struktury socrealizmu. „[Według Barthes’a] Pojęciem przeciwnym wobec mitu jest rewolucja, która to w pewien sposób ponownie nadaje językowi jego właściwą funkcję, czyli tworzenie rzeczy i nowego świata [...] Pomimo tego, że Barthes uznaje również istnienie lewicowych mitów, spośród których jako przykład podaje mit stalinowski, to nie przyznaje im żadnego szczególnego znaczenia. [...] Jeżeli jednak wbrew ustaleniom

⁷⁹ Roland Barthes, *Mitologie*, dz. cyt., s. 254.

⁸⁰ Tamże, s. 255.

⁸¹ Tamże, s. 262.

Barthes'a przyjęć, że mit ma coś wspólnego z tworzeniem i transformacją świata, wówczas to właśnie awangarda i lewicowa polityka okazują się prymarnie mitologiczne⁸². Istotnie mit, jako narastająca i podszywająca się pod niewinność i naturalność przekazu struktura, odtwarza właściwie strukturę totalitaryzmu. Jest narzędziem opresji. „[...] mit [...] jest językiem, który nie chce umierać: wyrzywa trwanie podłe i zdegradowane z sensów, którymi się karmi, wywołuje w sensach jakieś sztuczne przedłużenie, w którym się wygodnie sadowi, czyniąc z nich gadające trupy”⁸³.

Barthes'owski mit jako kategoria bardziej nadaje się więc do analizy totalitaryzmu niż popkultury, z której filozof czerpie przykłady w dalszej części eseju. Jednak podwójność mitu, ciągła zmiana ogniskowej, którą się posługuje, by uciec od ograniczeń języka, sprawia, że mit nosi w sobie także własną destrukcję. Łatwo rozbić tworzone pracowicie alibi i obnażyć podstępą grę mitu, gdyż ziarno, na którym pasożytuje, jest często trucizną dla jego własnej struktury. Dlatego jednak konstelacja postaci granych przez Andrycz staje się znacząca. Wszystkie przywoływane bohaterki stanowią zagrożenie dla ideologicznej spójności systemu – ucieleśniając i reprezentując jego mit, jednocześnie mu zaprzeczają, obnażając głęboką sprzeczność, tkwiącą w centrum ideologicznie kształtowanego socrealizmu.

Kobieta-maszyna

Aby zrozumieć to potencjalnie wywrotowe działanie figury Królowej Scen Polskich warto jeszcze raz przyjrzeć się jej siostrze – socrealistycznej robotnicy. Jednym z najbardziej znanych filmów ukazujących kobietę pracy jest zrealizowany w 1954 roku film Jana Rybkowskiego pod tytułem *Autobus odjeżdża 6.20*. Główną rolę zagrała w nim Aleksandra Ślaska. Gładko uczesane blond włosy, skromne sukienki, brak makijażu i biżuterii sprawiają, że Krystyna Poradzka jawi się jako kobieta skromna, solidna i prosta. Jednak pełne smutku oczy i napięty wyraz twarzy Ślaskiej kazały domyślać się także

⁸² Boris Groys, *Stalin jako totalne dzieło sztuki*, przeł. Piotr Kozak, Warszawa 2010, s. 153-154.

⁸³ Roland Barthes, *Mitologie*, dz.cyt., s. 266.

cierpienia i tragizmu ukrytych w tej postaci. Konflikt między matką i żoną a przodownicą pracy wydawał się nie do uniknięcia.

Fabuła opowiada o młodej kobiecie, żonie przystojnego Wiktora Poradzkiego, pracującej jako pomocnica fryzjera. Mąż, cieszący się ogromnym powodzeniem wśród kobiet, zdradza i oszukuje Krystynę. Śmieją się z niej sąsiadki, a życie wydaje jej się coraz bardziej pozbawione sensu. Po jednej z kłótni pakuje więc walizkę i rusza na Śląsk, gdzie zatrudnia się w hucie. Ponieważ nie ma żadnych kwalifikacji, zaczyna jako sprzątaczką. Jednak nie poddaje się, wysyła radosne listy do domu. Wkrótce dołącza do niej mąż. Jest wysoko wykwalifikowanym elektrykiem, więc szybko dostaje pracę. Nie potrafi jednak odnaleźć się w nowej rzeczywistości – stawia żądania, próbuje wymusić mieszkanie, nie potrafi włączyć się w kolektyw. Jego żona przeciwnie – po pracy uczy się spawania i wkrótce zyskuje nowy fach. Powoli wyrasta na przodownicę i swoistą gwiazdę huty. Dostaje wymarzone mieszkanie. Co więcej, partia wysyła ją do szkoły – ma uczyć się w technikum. Ponownie wyjeżdża, zostawiając syna i męża. Ten szybko znajduje sobie nieodpowiednie towarzystwo. Śliczna Janka – bohaterka negatywna i typowa kokietka – dba nie tylko o jego ubrania i karierę biurową. Wiktor, choć dobrze ubrany, ląduje w końcu w sortowni listów i coraz mniej zarabia. W końcu Krystyna orientuje się w sytuacji i podejmuje dramatyczną decyzję – nie może stracić męża i dziecka, chce rzucić szkołę i wrócić do domu. Wiktor tymczasem odkrywa, że jego dziewczyna i przyjaciel zarabiają na okradaniu fabrycznych stawów z ryb. Donosi na nich kierownictwu. W ramach rehabilitacji ma zostać przeniesiony do Nowej Huty. Krystyna może spokojnie skończyć naukę i dołączyć do niego. Ich ostatnia rozmowa odbywa się w zatłoczonym autobusie, który o 6.20 odjeżdża do miasta, gdzie uczy się Krystyna.

Propagandowy przekaz filmu jest oczywisty: socjalizm daje kobiecie wolność, pozwala jej porzucić kuchnię, a nawet rodzinę, i podjąć pracę, która daje jej niezależność, szacunek i szczęście. Jak wskazuje Mariusz Mazur, jest to schemat zaczerpnięty z radzieckiego socrealizmu lat dwudziestych. „Kobieta osiągała szczęście, wyrrywając się z niewoli symbolizowanej przez dom, rodzinę, Kościół. Z drugiej strony w polskiej praktyce nie mamy do czynienia z tak ekstremalnymi przypadkami, jak w Związku Radzieckim lat dwudziestych, opisywanymi choćby w powieści *Cement* Fiodora Gładkowa. Jej

paradygmaticzna bohaterka, Dasza Czumałowa, oddaje dziecko do sierocińca i porzuca męża, by móc w pełni poświęcić się życiu politycznemu i społecznemu⁸⁴. Krystyna jest odpowiedniczką Daszy. Jednak w charakterystyczny dla polskiego socrealizmu sposób nie posuwa się tak daleko jak radziecka bohaterka. Jej wyzwolenie jest inaczej ukierunkowane: zyskując pewność siebie i wiedzę, dochodzi do wniosku, że najważniejsza jest rodzina. Dopiero poparcie męża pozwala jej na kontynuację nauki. Film wskazuje więc na pożądany model emancypacji kobiety, która musi odbywać się w granicach rodziny. Robotnica ma być także czułą matką i żoną. Kuchnia i dom nadal pozostają jej królestwem.

Sam proces emancypacji został pokazany w filmie w wyjątkowo interesujący sposób. Życie Krystyny, jako oszukiwanej i zahukanej żony Wiktora, filmowane jest w plenerach małego miasteczka. Dominują błoto, bieda i nuda, w które wkracza nagle przybyłe z daleka wesołe miasteczko. Scena, w której Krystyna obserwuje Wiktora kręcącego się na karuzeli ze śliczną blondynką, wyraźnie nawiązuje estetyką do włoskiego neorealizmu. Atmosfera prowincjonalnego miasteczka jest duszna, nieco absurdalna i melancholijna. Śląsk tymczasem (a właściwie Bytom, bo tutaj w rzeczywistości kręcono film) pokazany jest jako wielka fabryka. Wszędzie kominy i wielkie stalowe konstrukcje. Niebo zasnuwa dym. Huta jest groźna i imponująca. Jediną szansą na odnalezienie się w tym mechanicznym świecie, pozostaje stać się jednym z jego trybów. Estetyka tych kadrów przypomina bardziej *science fiction* z naciskiem na sztuczny, stalowy i przerastający człowieka krajobraz. Ubrana w roboczy drelich, z włosami zakrytymi chustą Krystyna staje się nieodróżnialna od innych robotników. Jej mechaniczne i pewne ruchy przypominają maszynę. Jej praca jest wynikiem zewnętrznego programowania i nigdy nie obejmuje całości zadania – jedynie wąsko wyspecjalizowany fragment. Jej życie i ciało podporządkowane są w całości pracy. Kobieta, aby się wyzwolić, musi stać się robotnicą-cyborgiem⁸⁵.

⁸⁴ Mariusz Mazur, *O człowieku tendencyjnym...Obraz nowego człowieka w propagandzie komunistycznej w okresie Polski Ludowej i PRL 1944-1956*, Lublin 2009, s. 486.

⁸⁵ O związkach figury robotnicy z maszyną zob.: Ewa Toniak, *Olbrzymki...* dz. cyt., s.136, Mariusz Mazur, *O człowieku tendencyjnym...* dz. cyt., s. 489.

Jak wskazuje Allison Muri, historia współczesnego cyborga zaczyna się w połowie XX wieku. „Jako moment narodzin można wskazać 1948 rok wraz z publikacją *Cybernetics* Norberta Wienera, schematu dla nowej nauki – cybernetyki, lub 1960 rok, kiedy to Manfred Clynes i Nathan Kline ukuli termin *cyborg*, by opisać samoregulujący się, humanoidalny system działający w innej przestrzeni. Alternatywnie cyborg jako ikona technoludzkości, taki jak Darth Vader w *Gwiezdnych wojnach*, Borg i Geordi La Forge w *Star Trek: następna generacja*, cała ludzka populacja w *Matriksie* lub Terminator w filmach o tym samym tytule, może mieć swój początek w pracach takich jak, *The Ship Who Sang* (1969) Anne McCaffrey, filmie *Cyborg 2087* (1966) lub powieści Martina Caidina *Cyborg* (1972), która stała się podstawą serialu telewizyjnego *The Six Million Dollar Man* (1974-8)⁸⁶. W humanistyce cyborg stał się figurą postmodernistycznej tożsamości, zwłaszcza po publikacji słynnego *Manifestu cyborga* Donny Haraway w 1985 roku. Jednak, jak pokazuje Muri, cyborg, interpretowany jako radykalne zerwanie z oświeceniowym, kartezjańskim modelem tożsamości; poprzez nierozstrzygalność niwelujący binarne kategorie, takie jak organizm-maszyna, natura-kultura, mężczyzna-kobieta, swoje korzenie ma w oświeceniowej figurze człowieka-maszyny. „Oświeceniowa historia cyborga jest ważna choćby z tego powodu, że «mechanizacja obrazu świata», by użyć sformułowania E. J. Dijksterhuisa, doprowadziła do medycznych i biologicznych interpretacji człowieka jako maszyny. Jest to ważne także dlatego, że cyborg w zadziwiająco konwencjonalnym znaczeniu dla wielu pisarzy jest postmodernistyczną, postoświeceniową i postkartezjańską figurą. To studium ma na celu wskazanie dwóch problemów w postmodernistycznej teorii i cyberstudiach dwóch ostatnich dekad: zaskakującego braku adekwatnej historii figury cyborga w figurze człowieka-maszyny XVII i XVIII wieku oraz, być może mniej zaskakujące, sprzeniewierzenie się Oświeceniowi w postmodernistycznych odczytaniach figury cyborga⁸⁷. Muri w swoim fascynującym studium udowadnia więc, że historia cyborga zaczyna się znacznie wcześniej niż ze wskazywanym na początku książki wybuchem popkultury, a jego znaczeń jako figury

⁸⁶ Allison Muri, *The Enlightenment Cyborg: a History of Communications and Control in the Human Machine, 1660-1830*, Toronto 2007, s. 3.

⁸⁷ Tamże, s. 6.

tożsamości nie wyczerpuje postmodernistyczny dyskurs rozpadu. Będąc bratem bliźniakiem kartezjańskiego podmiotu, cyborg oznacza nie tylko jego koniec, ale także sam jego początek, jest więc wywrotowy i opresyjny zarazem, a siła jego rewolucji polega na ciągłych, nierozstrzygalnych sprzecznościach, w jakie wikła refleksję o podmiotowości.

Wspominana Donna Haraway pisze: „Cyborg to cybernetyczny organizm, hybryda powstająca ze skrzyżowania maszyny i organizmu. To postać fikcyjna, a jednocześnie wytwór społecznej rzeczywistości. Na rzeczywistość tę składają się realnie istniejące w życiu związki, nasza najważniejsza konstrukcja polityczna, fikcja, która potrafi wstrząsnąć światem”⁸⁸. Po czym odsłania główny cel własnego tekstu: „Tekst mój mówi o przyjemności odczuwanej przy wiadomym znoszeniu granic i o odpowiedzialności, którą bierzemy na siebie za ich konstruowanie. Odwołując się do postmodernistycznego i nienaturalistycznego stylu myślenia, chcę w ten sposób wzbogacić dorobek lewicowego feminizmu. Esej ten należy odczytywać w świetle tradycji utopijnej fantazji o świecie bez płci. Może brakuje w nim *genesis* – początku – ale z pewnością jest to również świat bez apokalipsy, czyli końca. Inkarnacji cyborga nie towarzyszy obietnica ocalenia od potępienia wiecznego. Jego biografa nie przebiega zgodnie z edypalnym schematem, w którym utopia o oralnej symbiozie lub wizja postedypalnej apokalipsy usiłuje zaleczyć głębokie rany płci”⁸⁹. Nawet jednak w tej pełnej afirmacji dla przekroczenia i destrukcji dyskursu płci, urzeczywistniających się w postmodernistycznej figurze cyborga, wizji, pojawia się wskazówka co do jego skomplikowanej genealogii: „Zasadniczy kłopot z cyborgami polega na tym, że są one bezprawnymi potomkami militarystyki i patriarchalnego kapitalizmu, nie wspominając nawet o państwowym socjalizmie. Ale bękarcie nie są zazwyczaj wierni swoim przodkom. Przecież ich ojcowie nigdy tak naprawdę się nie liczą”⁹⁰. Jednak w kontekście książki Muri ojcowie liczą się jak najbardziej – ich nasienie jest bowiem stale obecne w strukturze cyborga. Patriarchalizm, kapitalizm, militarystyka przeświecają przez jego ażurową konstrukcję, ujawniając inną

⁸⁸ Donna Haraway, *Manifest cyborga*, przeł. Ewa Franus, „Magazyn Sztuki” 1998 nr 17.

⁸⁹ Tamże.

⁹⁰ Tamże.

stronę niesionego przez niego zniszczenia – totalizm⁹¹. Cyborg uniemożliwia narrację i rozsadza język. Jego wywrotowy potencjał może w każdej chwili przybrać twarz zniewolenia i opresji.

Dialog z filmu *Autobus odjeżdża 6.20*. Sekretarz komitetu fabrycznego huty pyta kierownika oddziału, w którym pracuje Krystyna:

„- Musioł, ile ta twoja sprzątaczką wyrabia?

- Jaka sprzątaczką?

- No jak to jaka? No Poradzka.

- Nie sprzątaczką, a spawaczką. A wyrabia 120% normy.

- Dobrze. To bardzo dobrze. A rozum to ta twoja Poradzka ma?

- Rozum? Jak u kobiety.”

Transformacja Krystyny nie jest jeszcze zakończona. Już pracuje jak maszyna (wyrabia 120% normy), jednak „rozum” ma jeszcze jak kobieta. Dlatego huta wyśle ją do technikum. Odseparuje od męża i dziecka, by proces przemiany w bezpłciową istotę mógł się dokonać bez przeszkód. Tam w dwuosobowym, studenckim pokoju, Krystyna uczy się matematyki – poznaje swoją własną „naturę”. Jednak ten totalitarny schemat nie może się dopełnić. Zgodnie z teorią Haraway taka istota staje się niebezpiecznie wolna, pozbawiona granic, umykająca określającym system binarnym kategoriom.

Gra Śląskiej uwydatnia ten niebezpieczny proces zachodzący w bohaterce. Staje się uparta, groźna i silna. Zacięta w sobie i zimna. Mąż nie widzi w niej kobiety – ucieka w ramiona Janki o osiej talii, pomalowanych paznokciach i długich czarnych rzęsach do złudzenia przypominającej postać kokietki z obrazu Fangora⁹². Dlatego narracja musi się załamać. Krystyna wybiera rodzinę, by znów zyskać cechy płciowe. Dopiero jako kobieta może kontynuować naukę, bo jasne jest, że już nie wymknie się tak niebezpiecznie poza

⁹¹ Por. np. Jean Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, przeł. Sławomir Królak, Warszawa 2005. Allison Muri przeciwstawia myśl Baudrillarda dotyczącą cyborga myśli Haraway, wskazując na ich teksty jako na bieguny wyznaczające współcześnie pole cyberstudiów. Jednak w perspektywie jej własnych wywodów te dwa bieguny uzgadniają się jako tak samo odpowiednie w stosunku do figury cyborga.

⁹² Co uderzające, plakat promujący film *Autobus odjeżdża 6.20*, tak jak obraz *Postaci* Fangora, przedstawia dwie kobiety (Krystynę i Jankę) i mężczyznę (Wiktor). Tym razem jednak osobą przechodzącą ideologiczną przemianę jest umieszczony w środku przedstawienia mężczyzna, przemierzający się między kokietką i robotnicą.

język. Rola żony i matki utrzyma ją na przeznaczonym jej miejscu – kobiety. Liczne sensory wchodzą w tej opowieści w konflikt. Propaganda używa emancypacyjnej figury robotnicy, by przedstawić utopijną wizję socjalizmu. Jednak już na poziomie narracji ten bezpłciowy twór stworzony po to, by stać się przeciw narzędziem opresji wobec społeczeństwa, okazuje się zbyt wolny i autonomiczny. Sam system boi się swego bękarta i przywraca Krystynie cechy płciowe (a więc wyzwała ją z socjalistycznej retoryki), by łatwiej nad nią panować. Opowieść rwie się i wikła w sprzeczności. Zgodnie z teorią Muri zespolenie człowieka i maszyny zawsze oznacza destabilizację dyskursu – zarówno totalitarnego, jak i emancypacyjnego.

W okresie socrealizmu i rządów robotnicy Nina Andrycz zagrała w dwóch filmach. W 1951 roku w *Warszawskiej premierze* Jana Rybkowskiego, trzy lata później w *Uczcie Baltazara* Jerzego Zarzyckiego. Choć fabuły filmów skrajnie się różnią, pierwszy opowiada bowiem o premierze *Halki* Stanisława Moniuszki, drugi o próbie wywiezienia po wojnie z Polski obrazu Veronesego, role Andrycz są zadziwiająco podobne. W pierwszym gra Marię Kalergis, wpływową arystokratkę i wybitną pianistkę, która doprowadza do wystawienia *Halki* – pierwszej polskiej opery narodowej – w Warszawie. W drugim gra kuzynkę głównego bohatera – Joannę d’Ursis, wybitną tancerkę, która przyjeżdża z Paryża do Polski, by uczyć młode baletnice techniki i budować polski balet. W obydwu przypadkach jest fascynującą obcą, o wysokiej pozycji i wyjątkowym statusie. W obydwu przypadkach ze szczytu swojej obcości postanawia, nawet jeśli w wyniku małej intrygi, pomóc słusznej, socjalistycznej (bo Moniuszko w filmie Rybkowskiego jest oczywiście *avant la lettre* socjalistą) sprawie. W końcu w obydwu przypadkach ten wyjątkowy, królewski status, wydobywany za pomocą jasnych ubiorów, co w czarno-białym filmie stwarza wrażenie świetlistej poświaty wycinającej jej sylwetkę z ekranu, postaci Andrycz zawdzięczają swej sztuce: muzyce i tańcowi. Są królowymi scen nie tylko zresztą polskich. To jednak, co najbardziej przykuwa uwagę, to sposób, w jaki Andrycz gra. Mimika twarzy ograniczona jest właściwie do ruchu wielkich, zawsze wyraźnie podkreślonych oczu. Niczym u lalki oczy otwierają się i zamykają, patrzą w prawo, w lewo, w górę i w dół, nadając odpowiedni wyraz emocjonalny twarzy. Jednak ten ruch bardziej interesuje niż sama emocja, którą ma ilustrować. Gesty aktorki są zawsze

znaczące. Przybiera odpowiednie dla każdej sytuacji pozy – tak jakby naśladowała ludzkie ruchy. W końcu sposób mówienia jest wyraźny i monotony. Emocjonalne zabarwienie głosu ściśle zaplanowane i sztuczne. Nie ma w Ninie Andrycz nic spontanicznego i nic organicznego. Jest doskonała jak mechanizm, jak robot zaprogramowany do odegrania wybitnej roli.

W tym kontekście czyż zastanawiająco nie brzmią takie sformułowania z przywoływanych już recenzji, jak: „Nina Andrycz wyposażyła ją [Szimencę] dodatkowo, co nie znaczy: wzbogaciła we wrodzoną demoniczność, podkreślając przeżycia wewnętrzne nie zawsze trafnie, a często stosowanymi ruchami głowy i ramion. Niepotrzebnym wydaje mi się rozbijanie tekstu, który u Wyspiańskiego płynie jak melodia, łącząc poszczególne frazy w harmonijną całość. Dzielenie takie wytwarza przykrą dla ucha jednotonowość i nuży słuchacza”⁹³; lub: „Nina Andrycz (która miała w swej roli poprzedniczkę w Gabrieli Zapolskiej) ukazała w dumnej kurtyzanie i wygnance gorącą namiętność i szlachetny rys wielkości. Ale pozostawiając w tej trudnej roli mimo wszystko osad deklamacyjności, nie zdołała uczynić Lady [Milford] w pełni ludzką”⁹⁴; oraz: „Zdarzyło się, że artystka objęła rolę, nie leżącą w jej stylu scenicznym (Tai Yang w sztuce Wolfa), zdarzało się, że kazała swą rolę skłonnościami do nazbyt wystudiowanego gestu, nazbyt wyszukanego tonu, nazbyt hieratycznego wyrazu uczuciowego”⁹⁵. W przytoczonych sformułowaniach ujawnia się także pewien mechaniczny aspekt aktorstwa Andrycz. Często stosowane ruchy głowy i ramion, jednostajne wygłaszanie tekstu, nie w pełni ludzka postać, wystudiowany gest, nazbyt wyszukany ton, nazbyt hieratyczny wyraz uczuciowy – czy nie są to cechy mechanicznej interwencji w żywą tkankę; czyż nie tak zachowuje się cyborg?

Gdyby przyjąć, że podobne porównanie jest możliwe, okazałoby się, że zgodność między Królową Sceny Polskiej a robotnicą zachodzi na jeszcze jednym poziomie. Obie są sztucznym tworem propagandy, który ma za zadanie uporać się z problemem płci. Obie tę płć niwelują: robotnica staje się nieodróżnialna od mężczyzny, królowa staje się bezcielesnym i nieosiągalnym ideałem, przenosząc płć w obszar niemożliwego. Na

⁹³ Zbigniew Pejot, „Cyd”, dz. cyt.

⁹⁴ Andrzej Odnowa [Edmund Misiólek], „Intryga i miłość” w *Teatrze Polskim*, „Dziś i Jutro” 1951 nr 46.

⁹⁵ Jaszcz [Jan Alfred Szczepański], *Największa powieść Prusa na scenie*, „Trybuna Ludu” 1952 nr 208.

wielkie role Andrycz można popatrzeć jak na politycznie zaprogramowane automaty: doskonałe, powtarzalne i podobne do siebie. Jednak zgodnie z naturą cyborga także królowa nie może umknąć przed swoim wywrotowym potencjałem. Paradoksalnie staje się odtrutką w czasach szarzyzny i biedy, jednocząc, starannie za jej pomocą oddzielane, klasy społeczne. Po latach sama Andrycz tak mówi o tych rolach: „Tak się składa, że im gorzej w kraju, im ciemniej, siermiężniej i smutniej, tym bardziej podobają się na scenie królowe, cesarzowe, wielkie damy, z dekoltem po pas, w tiulach, koronkach i perłach. Ja tych królowych w pewnym momencie miałam powyżej dziurek w nosie, ale nie mogłam się od nich wyzwolić, bo one przynosiły duży dochód finansowy, na królową chodzili wszyscy, od ministra do kucharki, absolutnie wszyscy!”⁹⁶. Królowa jest oknem na lepszy świat, powiewem luksusu, przeszłej świetności i marzeniem o lepszym życiu. W środku socrealizmu przynosi zupełnie inną estetykę, inny język, inną rzeczywistość. Figura, która miała służyć budowaniu aktorskiej wielkości i mitu, staje się dla Andrycz zniewoleniem. Postaci, które miały ukazywać wielkość socjalistycznej kultury, stają się dla widzów ucieczką od systemu. Największy jednak paradoks ujawni dopiero rola w *Świętej Joannie Shawa*, którą Andrycz zagra w listopadzie 1956 roku.

„Gratulacje z powodu rehabilitacji”

„28 czerwca o godzinie szóstej rano zawyła syrena. Zazwyczaj ogłaszała zakończenie nocnej i rozpoczęcie dziennej zmiany. Tym razem jednak robotnicy z nocnej zmiany nie opuścili zakładu, lecz udali się na masówkę w hali na W-3 [...] Gdy okazało się, że władza po raz kolejny zlekceważyła ich żądania, spontanicznie podjęli decyzję o strajku i wyjściu na ulice. O godzinie 6.30 dźwięk syreny rozległ się ponownie. Rozpoczął się strajk w Zakładach Cegielskiego”⁹⁷ – tak początek poznańskiego Czerwca ‘56 opisują świadkowie i uczestnicy. Strajk w Poznaniu był pierwszym po wojnie wystąpieniem społeczeństwa polskiego przeciwko władzy komunistycznej, przez niektórych nazywanym

⁹⁶ Nina Andrycz, *Moje życie to Teatr Polski*, rozm. Joanna Kolińska, „Dziennik” 2008 nr 93 [dodatek „Warszawa”].

⁹⁷ *Poznań. Czerwiec’56*, w serii *Pamiętanie peerelu*, wybór i oprac.: Paweł Miakota, Monika Stachura, Warszawa 2008, s. 20.

nawet kolejnym powstaniem narodowym. Decyzję o wyjściu na ulicę robotnicy podjęli na fali wydarzeń, za których początek należałoby uznać śmierć Józefa Stalina 5 marca 1953 roku. Stopniowe wprowadzanie „nowego kursu”, którego jednym z objawów była rezygnacja Bieruta ze stanowiska premiera na rzecz Józefa Cyrankiewicza w marcu 1954 roku⁹⁸, nabrało tempa po słynnej ucieczce Józefa Światły i rozpoczęciu cyklu audycji z jego udziałem w Wolnej Europie. „28 września 1954 r. Rozgłównia Polska Radia Wolna Europa rozpoczęła nadawanie relacji Józefa Światły, b. wicedyrektora X Departamentu MBP, który w grudniu poprzedniego roku «zaginął» – w czasie wyjazdu służbowego – w zachodniej części Berlina. Audycje Światły, które – jak głosił ich tytuł – miały odsłaniać «kulisy bezpieczeństwa i partii», były swego rodzaju majstersztykiem propagandowym. Przytaczano w nich nie tylko fakty bezprzykładnego terroru, ale także obszernie, mniej lub bardziej sensacyjne – w tym albowiem – szczegóły oraz plotki z życia pezetpeerowskiej elity. Opiszano ją, jako żądną krwi, zdemoralizowaną i wewnętrznie skłóconą klikę. Wedle danych zebranych przez MBP, w trakcie kontroli nastrojów społecznych, słuchały tego dziesiątki tysięcy osób. Czyli w istocie wiedziała o nich «cała Polska»⁹⁹. W wyniku audycji¹⁰⁰ zaczęto reorganizację aparatu bezpieczeństwa, aresztowania głównych kierujących zlikwidowanym X Departamentem, uwolniono aresztowanych komunistów, a 13 grudnia po cichu, po trzech i pół roku, wypuszczono z więzienia Władysława Gomułkę.

Kolejnym wydarzeniem, tym razem o ogromnym znaczeniu dla całego bloku socjalistycznego, był referat wygłoszony przez Chruszczowa 25 lutego 1956 roku na zamkniętym posiedzeniu XX Zjazdu Komunistycznej Partii Związku Radzieckiego. Zatytułowany *O kulcie jednostki i jego następstwach* stwierdzał: „Po śmierci Stalina Komitet Centralny Partii zaczął ściśle i konsekwentnie prowadzić politykę wyjaśniania, że

⁹⁸ Bolesław Bierut pozostał na stanowisku I sekretarza KC.

⁹⁹ Andrzej Paczkowski, *Pół wieku dziejów Polski...*, dz. cyt., s.294.

¹⁰⁰ Józef Światło w audycji pod tytułem *Rozkazy z Moskwy* mówi o mechanizmie sprawowania władzy w Polsce. Rozkazy z Moskwy były przyjmowane przez Wielką Trójkę: Bieruta, Bermana i Minca, którzy w proces decyzyjny włączali Ochaba, Mazura, w następnej kolejności Zambrowskiego, Nowaka i Zawadzkiego, na końcu Józwiaka i Chełchowskiego. Z grzeczności tylko informowali Józefa Cyrankiewicza, co będzie przedmiotem obrad na plenum Biura Politycznego, źródło: Polskie Radio, <http://www.polskieradio.pl/39,Historia/1024,Jozef-Swiatlo>, data dostępu: 1.07.2011.

niedopuszczalne jest i obce duchowi marksizmu-leninizmu wywyższanie jednej osoby, przekształcanie jej w jakiegoś nadczłowieka posiadającego cechy ponadnaturalne na podobieństwo boga. Człowiek ten rzekomo wszystko wie, wszystko widzi, za wszystkich myśli, wszystko potrafi zrobić, jest nieomylny w swym postępowaniu. Takie mniemanie o człowieku, a mówiąc konkretnie o Stalinie, kulturowane było u nas przez wiele lat”¹⁰¹. Chruszczow jednak nie tylko obnażał mechanizm wynoszenia Stalina na wyjątkową pozycję bóstwa, bardzo precyzyjnie relacjonował także proces fingowania aktów oskarżenia, wyroków i procesów sądowych znanych działaczy partyjnych skazywanych na karę śmierci. Największe wrażenie w referacie robiły przytaczane tam liczby: „Ustalono, że spośród 139 członków i kandydatów na członków Komitetu Centralnego Partii, wybranych na XVII Zjeździe, zostało aresztowanych i rozstrzelanych (głównie w latach 1937-38) 98 osób, to znaczy 70% [...]. Taki sam los spotkał nie tylko członków KC, lecz również większość delegatów na XVII Zjazd Partii. Spośród 1966 delegatów na Zjazd z głosem decydującym i doradczym – aresztowano na podstawie oskarżeń o przestępstwa kontrrewolucyjne znacznie więcej niż połowę – 1108 osób”¹⁰². W Polsce wyjątkowe znaczenie XX Zjazdu nabrało jeszcze innego wymiaru. Obecny na nim Bolesław Bierut już nie wrócił do Polski. Umarł 12 marca w Moskwie, prawdopodobnie z powodu trwającej od początku roku choroby, jednak plotki o zamordowaniu polskiego I sekretarza są powtarzane właściwie do dzisiaj. Stanowisko po Bierucie objął, za zgodą przybyłego do Warszawy Chruszczowa, Edward Ochab, jednak właściwa walka o wpływy i kierownictwo w partii dopiero się rozpoczęła. „Przedmiotem kontrowersji była – najogólniej rzecz biorąc – sprawa dalszej legitymizacji systemu i utrzymania władzy. Odmienne stanowiska rzadko formułowano w sposób otwarty i politycznie koherentny, a często widoczne były przez pryzmat utarczek personalnych. Wedle opinii jednych, najlepszym wyjściem byłoby poświęcenie sporego grona osób najbardziej – wedle

¹⁰¹ Nikita Chruszczow, *O kulcie jednostki i jego szkodliwych następstwach*, w: *Wielkie mowy historii. Od Hitlera do Eisenhowera. Tom III*, wybór i oprac. Tadeusz Zawadzki, red. Marek Gumkowski, Warszawa 2006, s.280. Co ciekawe, podobnie jak teoretycznie tajny tekst przemówienia Chruszczowa krążył po wygłoszeniu w odbitkach, tak dziś krąży po internecie: zob. <http://mizerski.com/2008/referat-chruszczowa/>, data dostępu: 22.06.2011, lub: http://loustrzyki.edu.pl/przedmioty/historia/materialy_edu/klasa_3/chruszczow.doc, data dostępu: 22.06.2011.

¹⁰² Tamże, s. 283.

zwolenników tej koncepcji – odpowiedzialnych za «błędy i wypaczenia» lat 1948-1955, rehabilitacja Gomułki i całego okresu jego sekretarzowania w PPR oraz uspokojenie społeczeństwa przez podwyżki płac. Było to więc w istocie stanowisko konserwatywne, a wybór «kozłów ofiarnych» wskazywał na silne tendencje antyinteligencjne i wyraźne (choć rzadko wprost) antysemickie. [...] Konkurencyjna frakcja [...] określała się jako grupa «odnowy» i «demokratyzacji». Stała na stanowisku, iż należy rozpocząć proces zmian w niektórych dziedzinach systemu: przeprowadzić zmiany w zarządzaniu gospodarką, zliberalizować cenzurę, poszerzyć zakres swobód indywidualnych, wprowadzić do PZPR bardziej demokratyczne mechanizmy¹⁰³. Pierwszą z tych grup nazywano później natolińczykami, drugą puławianami. W gruncie rzeczy najlepsze umocowanie w strukturach władzy mieli jednak reprezentanci tak zwanych „centrystów” – będących przeciwko pozycjom natolińczyków, lecz obawiających się zbyt daleko idących zmian. Do grona centrystów należeli między innymi Edward Ochab, Jerzy Albrecht i Józef Cyrankiewicz. „Wojna na górze”, mimo iż toczyła się za kulisami, była wyraźnym sygnałem rozluźnienia struktur systemu. Nic więc dziwnego, że gdy robotnikom z poznańskich Zakładów Cegielskiego po raz kolejny obcięto pensje, a następujące po sobie pisma, spotkania, żądania i rozmowy z przedstawicielami władzy przynosiły fiasko, wyszli na ulicę, by zaprotestować.

Tak zwany „czarny czwartek” zaczął się od protestu ekonomicznego. Jednak skandowane hasła szybko przerodziły się w żądania polityczne: „Precz z komunistami!”, „Wolne wybory!”, „Precz z Ruskimi!”. Na gmachu Komitetu Wojewódzkiego zawisł słynny transparent z żądaniem chleba i wolności. Zaatakowano budynek Urzędu Bezpieczeństwa – demonstracja zmieniła się w uliczną walkę, w której demonstranci używali zarówno butelek z benzyną, jak i broni zdobytej we wcześniejszym ataku na więzienie. Walczący byli niemal pewni, że fala protestów ogarnęła cały kraj i już tylko zdobycie poznańskiego UB dzieli Polskę od wolności. Strajk stał się powstaniem narodowym. Po południu do akcji wkroczyło wojsko. W ciągu doby walki ustały. Zginęło około 70 osób, 250 zostało aresztowanych. Następnego dnia, 29 czerwca, ze słynnym przemówieniem wystąpił

¹⁰³ Andrzej Paczkowski, *Pół wieku dziejów Polski...*, dz. cyt., s. 298.

premier Józef Cyrankiewicz. Mówił: „Każdy prowokator czy szaleniec, który odważy się podnieść rękę przeciw władzy ludowej, niech będzie pewny, że mu tę rękę władza ludowa odrąbie, w interesie klasy robotniczej, w interesie chłopstwa pracującego i inteligencji, w interesie walki o podwyższenie stopy życiowej ludności, w interesie dalszej demokratyzacji naszego życia, w interesie naszej Ojczyzny”¹⁰⁴. Premier był osobiście obecny w Poznaniu i przyglądał się prowadzonej przez KBW akcji aresztowań.

Choć szok po „czarnym czwartku” zastopował otwarte wystąpienia publiczne, nastroje społeczne nie opadły. Mnożyły się rezolucje, pojawiały się antypaństwowe napisy, ulotki. Młodzi ludzie chodzili z marynarkami założonymi tylko na jedno ramię, tak by druga ręka wydawała się „odrabiana przez władzę ludową”. Wobec tego po wielotygodniowych debatach ściśle kierownictwo PZPR podjęło w końcu próbę wyjścia z impasu. Na posiedzeniu Biura Politycznego 12 października 1956 zdecydowano, że Władysław Gomułka obejmie stanowisko I sekretarza. Centryści sprzymierzyli się z puławianami – partia objęła nowy kurs. Atmosferę podsycaly sygnały ze strony natolińczyków sugerujące, że przygotowują oni wojskową interwencję, mającą uniemożliwić taki obrót spraw. Gdy 19 października, tuż przed rozpoczęciem obrad VIII Plenum KC PZPR, podczas którego Gomułka miał zostać mianowany na I sekretarza, na lotnisku wojskowym wylądował samolot z Chruszczowem, a ku stolicy ruszyły radzieckie czołgi, nastroje społeczne sięgnęły zenitu. Gomułka w rozmowie w cztery oczy przekonał jednak Chruszczowa do nowej władzy w Polsce. 20 października Władysław Gomułka objął stanowisko I sekretarza i zaraz wygłosił długie przemówienie pełne oskarżeń wobec okresu „błędów i wypaczeń”. Fala społecznego entuzjazmu osiągnęła szczyt 24 października na Placu Defilad w Warszawie. Na wiecu z udziałem Gomułki zgromadziło się ponad pół miliona ludzi. Był to prawdziwy teatr polityczny. Tłum nie tylko wypełniał szczerlnie centrum Warszawy – ludzie wspinali się na latarnie, na socrealistyczne rzeźby i wszelkie inne podwyższenia. Wiwaty, okrzyki i brawa przerywały wystąpienie Gomułki. Za jego plecami, niemal jak właściwa siła sprawcza zmian, przez całe przemówienie stał Cyrankiewicz. Wśród tłumu panowało przekonanie, że w Polsce zaczyna się wolność.

¹⁰⁴ Józef Cyrankiewicz, *Każdemu, kto podniesie rękę przeciw władzy ludowej, władza tę rękę odrąbie*, w: *Wielkie mowy historii...*, dz. cyt., s. 300-301.

Wieści o polskim Październiku szybko obieły świat. W magazynie „Life” ukazał się fotoreportaż Lisy Larsen *The new Poland achieves some liberties*. W krótkim wstępie autorka pisała: „Na zimowych ulicach i publicznych placach Warszawy w zeszłym tygodniu dwóch mężczyzn o przeciwnych filozofiach pracowało razem we wzajemnej tolerancji na rzecz wspólnego celu – by uspokoić wzburzony naród. Jednym z nich był Władysław Gomułka, oddany komunista i – nieco na przekór Moskwie – polityczny lider Polski. Drugim był duchowy przywódca Polski, Stefan Kardynał Wyszyński, prymas Kościoła katolickiego, wypuszczony z komunistycznego więzienia przez jedenastotygodniowe rządy Gomułki”¹⁰⁵. Dalej Larsen pisze o planowanych na 20 czerwca wyborach do Sejmu, które choć z pewnością dalekie od wolnych wyborów, poszerzają pole swobód politycznych Polaków. Wspomina także o końcu prześladowań Kościoła, zlikwidowaniu tajnej policji. Na koniec stwierdza: „Historia Polski w chwili przejścia władzy przez Gomułkę zaczęła być doniosła i te zdjęcia utrwalają to, co właśnie teraz się dzieje. Jest to najbardziej wolna Polska od 1945 roku, ale rząd ma nadal dużo do zrobienia, by rozwiązać katastrofalną sytuację ekonomiczną kraju. Rosja, która za wszelką cenę musi utrzymać polskie posiadłości – ważny łącznik do dwudziestej drugiej dywizji Armii Czerwonej we wschodnich Niemczech – zaoferowała 175 milionów dolarów pożyczki i 1,4 miliona ton zboża. Ale Polacy wciąż patrzą tęsknie na Stany Zjednoczone, wyczekując pomocy w sytuacji, która kazała jednemu z nich powiedzieć fotografowi «Life»: «Mamy za mało pieniędzy, by żyć i za dużo, by umrzeć»”¹⁰⁶. Na zdjęciach widać roześmianego Gomułkę otoczonego tłumem ludzi, kardynała Wyszyńskiego z dziećmi, Gomułkę z górnikami, tłum w sklepie walczący o coś do kupienia. Jest też Adam Ważyk jako autor *Poematu dla dorosłych* oraz Eligiusz Lasota prowadzący dyskusję na temat wydarzeń węgierskich jako redaktor buntowniczego „Po prostu”. Ku niejakiemu zaskoczeniu, jako jedna z symbolicznych dla nowej Polski postaci, pojawia się także Nina Andrycz. Podpis pod zdjęciem głosi: „Polacy otwarcie cieszą się swoją nowo zdobytą wolnością. Aktorka Nina Andrycz, żona Józefa Cyrankiewicza – premiera Polski, podkreśla ją, grając Joannę w

¹⁰⁵ Lisa Larsen, *The new Poland achieves some liberties*, „Life”, 1957 nr 2.

¹⁰⁶ Tamże.

sztuce G. B. Shawa – długo wyklętej *Świętej Joannie*. Kiedy w epilogu Earl mówi do Joanny – «Gratulacje z powodu rehabilitacji. Czuję, że jestem Pani winien przeprosiny» – publiczność szaleje. Ludzie mogą publicznie krytykować swój rząd, komunizm i przede wszystkim Rosjan¹⁰⁷.

Na początku 1955 roku Arnold Szyfman wrócił do Teatru Polskiego. Jak sam się zwierzał, zastał teatr w fatalnej kondycji – zaniedbany finansowo i kadrowo. Wobec zmieniającej się sytuacji politycznej coraz bardziej oczywiste było, że Nina Andrycz w zespole musi zajmować wyjątkowe miejsce. Żona Szyfmana, Maria Gordon-Smith, opowiada: „Po objęciu Teatru Polskiego w 1955 roku Szyfman zaczął się głowić, jaką rolę znaleźć dla Niny Andrycz. Jednak miesiące mijały i nic odpowiedniego nie przychodziło mu na myśl. Złośliwcy teatralni zaczęli plotkować, że dla pani premierowej właściwa może być tylko rola królowej lub... Matki Boskiej! Ten żart spodobał się Arnoldowi, który wymyślił dla niej coś pośredniego: rolę świętej Joanny w sztuce Shawa!”¹⁰⁸. Data premiery przypadła w idealnym momencie: 17 listopada 1956 roku, w niecały miesiąc po wiecu na placu Defilad.

Lesław Bartelski pisał w „Nowej Kulturze”: „Shawa wystawiono, niestety, pod pretekstem setnej rocznicy jego urodzin, przy czym spóźniono się o parę miesięcy, jak zwykle u nas z jubileuszami! Sztuka powinna się ukazać w dniach VII Plenum, gdyż wielki pisarz urodził się 26 lipca 1856 roku, tymczasem ujrzeliśmy ją na scenie miesiąc po VIII Plenum. To też ma swoje znaczenie i swoją wymowę”¹⁰⁹. I dodawał: „Musimy więc przyjąć *Świętą Joannę* o wiele bardziej serio aniżeli przyjmowano ją w 1925 roku i w latach późniejszych. To, co wtedy było nawet gorzką drwiną, w naszych czasach stało się rzeczywistością. A to pewna różnica. Śmiejemy się i kwitujemy oklaskami słowa hrabiego Warwicka składającego swej przeciwnicze politycznej, Joannie, gratulacje z okazji

¹⁰⁷ Tamże.

¹⁰⁸ Maria Gordon-Smith, *W labiryncie teatru Arnolda Szyfmana*, dz. cyt., s. 156.

¹⁰⁹ Lesław M. Bartelski, *Jeszcze jedna rehabilitacja*, „Nowa Kultura” 1956 nr 49.

rehabilitacji, ale to nie jest śmiech pełen beztrioski. Natomiast trudno nam się śmiać, gdy w epilogu (zjawiający się po swej śmierci, zhańbiony i ekskomunikowany za postawę wobec Dziewicy) biskup Cauchon z całą zawziętością podkreśla, że zawsze lepiej, gdy heretyk jest martwy. Znamy przecież nie tylko sprawy, ale i losy Kostowa¹¹⁰ i Rajka¹¹¹, by słowa biskupa z Beauvais traktować wyłącznie jako drwinę; dla nas są one gorzkim przypomnieniem i prawdą naszych dni¹¹². O roli Niny Andrycz pisał: „Rolę Niny Andrycz należy uważać za jedną ze świetniejszych jej kreacji. Denerwująca w pierwszych odsłonach, gdy usiłuje stworzyć z siebie wiejskie dziewczątko, znakomita, gdy staje się prawdziwą Joanną, świadomą tego, o co walczy. Jej «głosy» nie są poetycką transpozycją wyobraźni, lecz głosem sumienia. Scena na dziedzińcu katedry, kiedy ma zdecydować się jej los, przekonywa siłą wewnętrznego przeżycia¹¹³. Podobnie spektakl komentował August Grodzicki w „Świecie”: „W iskrzącym się najlepszym Shawowskim dowcipem epilogu Joanna jest już zrehabilitowana i kanonizowana. We śnie króla przychodzą wszystkie osoby związane z jej losami. Ale trudno znaleźć winowajcę. Kto jest odpowiedzialny? Wszystko to stało się – jak mówi hrabia Warwick – ze względów «czysto politycznych», a «konieczności polityczne nieraz zamieniają się w polityczne gaffy», czyli – jakbyśmy utartym językiem powiedzieli – błędy i wypaczenia (czytaj: fałszerstwa i zbrodnie). Współczesność *Świętej Joanny* szczególnie mocno podkreśliło przedstawienie w Teatrze Polskim reżyserowane przez Bohdana Korzeniewskiego. Dokonane skróty zaostriły jeszcze problematykę polityczną. Historyczność przypominały tylko dalekie

¹¹⁰ Trajczko Kostov Djunev (ur. 17 czerwca 1897 r., zm. 16 grudnia 1949) bułgarski polityk, prezes Rady Ministrów i Sekretarz Generalny Komitetu Centralnego Bułgarskiej Partii Komunistycznej. W wieku 52 lat został skazany na śmierć przez bułgarski Sąd Najwyższy. Był sądzony wraz z dziesięcioma innymi działaczami w Sofii od 7 do 14 grudnia 1949. Dwa dni później został stracony.

¹¹¹ László Rajk (ur. 8 marca 1909 w Székelyudvarhely, zm. 15 października 1949 w Budapeszcie) – węgierski działacz komunistyczny. W 1948 został ministrem spraw zagranicznych. Mátyás Rákosi uznał, że Rajk stanowi dla niego zagrożenie i w 1949 Rajk wraz z innymi towarzyszami został aresztowany. Oskarżono ich o spisek kontrrewolucyjny, a Rajka w szczególności o nacjonalizm, związki z Tito i współpracę z pięcioma wywiadami państw imperialistycznych. Skazano ich w pokazowym procesie na śmierć. Oskarżenia te nie były poparte żadnym dowodem, prócz wymuszonego torturami przyznania się oskarżonych. Podczas procesu Rajk wskazał na Władysława Gomułkę jako współuczestnika międzynarodowego spisku. Rajk został powieszony wraz z trzema towarzyszami. Został zrehabilitowany we wrześniu 1954.

¹¹² Lesław M. Bartelski, *Jeszcze jedna rehabilitacja*, dz. cyt.

¹¹³ Tamże.

aluzje w kostiumach. Poza tym wszystko wyglądało na współczesną przebieranekę. Aktorzy mieli własne naturalne fryzury na głowie bez peruk – od nastroszonych czupryn do statecznych przedziałków. Ruszali się jak ludzie dzisiejsi bez stylizacji gestu. Dekoracje Teresy Roszkowskiej miały również tonację nowoczesną, choć nie wydaje mi się, by przez swą pewną ekscentryczność dobrze trafiały w styl przedstawienia. [...] Rolę tytułową grają Nina Andrycz i Katarzyna Leoniewska. Pierwsza wydobywa przede wszystkim męskie cechy charakteru Joanny, a w scenie sądu wzrusza bezradnością i poczuciem krzywdy. Druga ma wiele prostoty i szczeroci przy pewnej jeszcze niedojrzałości środków aktorskich”¹¹⁴.

Rola Joanny ukazuje, jak mocny jest związek Królowej Sceny Polskiej z polityką i władzą, której jest reprezentacją. Paradoks polega na tym, że wiwaty i oklaski publiczności kierowane są do żony tego polityka, który jeszcze niedawno był symbolem opresji uciszającej protestujących robotników z Poznania. Teraz za to przybiera funkcję zakulisowej siły, która doprowadziła do „rehabilitacji” Gomułki i umożliwiła falę odwilży. Co więcej Andrycz, która tym razem zamiast pereł i korony wkłada zgrzebną, więzienną szatę, na scenie jest jednocześnie sobą – żoną premiera, o czym świadczą kierowane ku niej wiwaty na cześć władzy, jak i postacią symbolizującą terror totalitaryzmu, oskarżającą o zbrodnie tę samą władzę, której ciągłość gwarantuje postać Cyrankiewicza. Publiczność jednak nie zważała na takie niuansy. Andrycz stała się emanacją nowego porządku, oderwaną od konkretów i faktów; jako Joanna skupiła w sobie całą traumę stalinizmu, pozwalając ją nazwać, przeżyć i zamknąć w formule „rehabilitacji”. *Święta Joanna* stała się jednym z najważniejszych spektakli politycznych, temperaturą widowni dorównującym niemalże wiecowi na Placu Defilad. Andrycz urosła zaś do rangi symbolu wolności i oporu, nowoczesnej świętej, jak Joannę D’Arc interpretował Jan Kott, który pisał o utworze Shawa jako o zerwaniu zarówno z religijnym zabobonem, jak i wolteriańskim rozsądkiem. Joanna jest świętą, choć Bóg nie jest konieczny dla jej interpretacji: „Ale *Święta Joanna* Shawa nie da się zamknąć jedynie w historycznej interpretacji średniowiecza, chociaż interpretacja taka wydaje się mądra i słuszna. Jest to także sztuka

¹¹⁴ August Grodzicki, *Zdrowy rozsądek i „konieczności polityczne”*, „Świat” 1956 nr 49.

współczesna. Sztuka o zbrodni politycznej. Wśród wielu postaci sztuki są ludzie przyzwoici i rozsądni, ale jedynie Joanna nie jest oportunistką. Tylko ona ma charakter i odwagę; aż do końca jest konsekwentna. Czuła i ludzka, boi się śmierci i męki, ale pozostaje wierna sobie. Nie załamuje się na śledztwie. Na stos posyła ją aparat państwowy i kościelny”¹¹⁵. Jednak na końcu Kott, który już w 1957 roku odda legitymację partyjną, przestrzegają: „Joanna została zrehabilitowana w dwadzieścia pięć lat po jej straceniu. Jest to miara czasu, która odpowiada naszym doświadczeniom. Ale Shaw nie zostawia nam żadnych złudzeń. Joanna została zrehabilitowana tylko po to, aby uprawomocnić koronację Karola VII. Gdyby ożyła, stracono by ją niezawodnie po raz drugi. Jako męczennica jest bardzo pożyteczna i wygodna. Gdyby była, byłaby znów groźna”¹¹⁶. Krytyk miał oczywiście rację. System trwał i miał się dobrze, wygrywając tylko swymi pozornymi posunięciami większą legitymizację społeczną. Fala odwilży nie trwała długo. Większość obiecanych swobód została znów odebrana. Społeczny entuzjazm wobec nowej władzy także powoli opadał.

W przywołanym reportażu Lisy Larsen z „popaździernikowej” Polski autorka umieściła także inne zdjęcie Andrycz. W mieszkaniu, na niskim czarnym łóżku, na tle stosu książek i papierów oraz bukietu białych chryzantem siedzi w nonszalanckiej, lecz jednocześnie pełnej skupienia, wyćwiczonej pozie, czytając jakiś tekst. Obok niezbyt naturalnie siedzi Cyrankiewicz i uważnie na nią patrzy. Podpis głosi: „Józef Cyrankiewicz siedzi w domu na niskim łóżku w studio-salonie, podczas gdy jego żona-aktorka, Nina Andrycz, przegląda scenariusz nowej sztuki”¹¹⁷. Te domowe, starannie zaaranżowane pielesze są dla autorki interesujące tylko jako kulisy polityki, a nie artystycznej pracy. Andrycz jest tu ukazana jednoznacznie jako żona premiera, a jej teatralna rola staje się elementem uprawianej przez niego polityki. Reportaż w „Life” ujawnia to, co sama Andrycz starała się zawsze maskować: jej aktorstwo funkcjonowało w ściśle politycznym kontekście i zawsze miało związek z rolą społeczną, którą odgrywała z równym namaszczeniem, co sceniczne królowe. Andrycz była bowiem królową także poza sceną i polityczny performans, który wykonywała jako żona premiera stanowił zawsze kontekst

¹¹⁵ Jan Kott, *O historyczności i współczesności „Świętej Joanny”*, „Przegląd Kulturalny” 1956 nr 47.

¹¹⁶ Tamże.

¹¹⁷ Lisa Larsen, *New Poland...*, dz. cyt.

dla jej scenicznych osiągnięć. *Święta Joanna*, tak jak obietnice Gomułki, jest zręczną symulacją, jej polityczna siła wynikała z kalkulacji, a efekt jej działania przeminął tak szybko jak odwilżowa ekstaza. Jeśli dzięki spektaklowi udało się może w niewielkim stopniu skanalizować i okiełznać rozbuchane nastroje społeczne, to przecież nie stał się on wydarzeniem historycznym ani w sensie artystycznym, ani społecznym. Geniusz Szyfmana pozwolił trafić w najodpowiedniejszy moment, lecz nie stało za tym nic poza zręcznym zabiegiem i w rezultacie spektakl pozostał bez trwałego społecznego oddźwięku¹¹⁸. Andrycz znów zakłada koronę i w podwilżowej rzeczywistości wraca do swego utwierdzonego statusu Królowej.

Sztanca

W 1957 roku Arnold Szyfman zrzekł się ostatecznie dyrekcji Teatru Polskiego. W liście do siostry Franciszki z czerwca tegoż roku pisał: „Jak Ci pewnie wiadomo, zaszły poważne zmiany w moim życiu, gdyż ustąpiłem z Teatru Polskiego, nie mając sił ani zdrowia na pracę jednoczesną w Teatrze Wielkim i Teatrze Polskim. Na tę decyzję zanosilo się już od roku. [...] Wszystko to razem kosztuje mnie dużo nerwów i zdrowia, lecz nie widziałem innego wyjścia, jak prosić o zwolnienie mnie z pracy w Teatrze Polskim”¹¹⁹. Tak skończyła się pewna epoka w historii tego teatru. Szyfman pozostał na stanowisku dyrektora honorowego, a właściwą władzę w teatrze przejął Stanisław Witold Balicki, który w latach 1954-1956 był dyrektorem Centralnego Zarządu Teatrów w Warszawie. W luźnej notatce Szyfman napisze o „podstępnej chytrności nowego dyrektora w organizowaniu frontu przeciwko mnie, z pozorami honorowania mnie”¹²⁰. Dziś Balickiego uważa się za wiernego kontynuatora linii repertuarowej Szyfmana. Tak samo też jak poprzedni dyrektor potrafił znaleźć odpowiednie sztuki dla swojej politycznej gwiazdy,

¹¹⁸ Jest oczywiście także inna możliwość. *Święta Joanna* nie zapisała się w historii i dziś nie stawiamy jej w jednym rzędzie z, także przecież co najmniej dwuznacznym, *Poematem dla dorosłych* Ważyka, gdyż, tak jak w oryginalnej historii Joanny D'Arc, symbolem zwycięstwa nie może być kobieta.

¹¹⁹ Za: Edward Krasiński, *Życie Szyfmana*, dz. cyt., s. 74.

¹²⁰ Tamże, s. 75.

choć żadna z nich nie stała się już taką sensacją, jak monumentalne spektakle poprzedniego okresu.

I tak kolejne królewskie role Andrycz układają się w długi, kolorowy pochód uderzająco podobnych do siebie, kliszowych postaci. W 1958 roku odbyła się premiera *Marii Stuart* Juliusza Słowackiego w reżyserii Romana Zawistowskiego. Andrzej Kral w „Nowej Kulturze” pisał o głównej roli: „Nina Andrycz rolą Marii Stuart zapisała piękną kartę. Była w całej pełni bohaterką Słowackiego, wypełniła jego kreację psychologiczną i uczuciową w sposób zróżnicowany. Więcej: u tej znakomitej już przecież aktorki pojawiły się tutaj całkiem nowe, nieprzeczuwalne tony. Była w poszczególnych scenach zwykłą, ludzka i prosta”¹²¹. Kolejna rola – Elżbiety Valois w *Don Karlosie* Schillera w reżyserii Władysława Hańczy, przyniosła Andrycz podobnie formułowane zachwyty. Zofia Karczeńska-Markiewicz pisała w „Życiu Warszawy”: „Rola Elżbiety Valois jest wybitnym sukcesem Niny Andrycz. Inteligentnie i subtelnie wniknęła artystka w postać królowej, akcentując zgodnie z kierunkiem inscenizacji – jej polityczną rolę w dramacie. Była przy tym pełną kobiecego czaru, olśniewająco piękną kobietą, przeżywającą silnie i szczerze uczuciowe konflikty zakochanej w Don Karlosie, żony starego Filipa. Zachwycała bogactwem, dojrzałością środków aktorskich, zdumiewała i urzekała prostotą, naturalnością i twórczą interpretacją roli, którą zaliczy do swych najlepszych osiągnięć scenicznych. Potrafiła narzucić widowni przekonanie, że Elżbieta jest na tronie hiszpańskim reprezentantką odrębnej kultury, innego, francuskiego świata, w którym panują inne obyczaje, inne tradycje moralne”¹²². Wojciech Natanson z kolei podkreślał: „Nowością takiego ujęcia roli w naszym teatrze jest podkreślenie zmysłu politycznego Elżbiety Valois”¹²³. W 1963 roku Andrycz zagrała we wspomnianej już *Kleopatrze* Ludwika Hieronima Morstina. W wywiadzie udzielonym Barbarze Wachowicz dla „Przekroju” na pytanie: „Jeszcze jedna postać królewska z pani repertuaru. Co pani prywatnie sądzi o Kleopatrze?”¹²⁴, aktorka odpowiedziała: „Odpowiem słowami Cezara:

¹²¹ Andrzej Kral, *Żywość teatru pozorna i rzeczywista*, „Nowa Kultura” 1958 nr 6.

¹²² Zofia Karczeńska-Markiewicz, *Schillerowska oda do wolności*, „Życie Warszawy” 1960 nr 30.

¹²³ Wojciech Natanson, *Wolność ledwie rozpoczęta*, „Teatr” 1960 nr 6.

¹²⁴ Nina Andrycz, *Nina Andrycz o Kleopatrze*, rozm. Barbara Wachowicz, „Przekrój” 1963 nr 947.

Kobieta ta posiada najbardziej zdumiewające cechy zwierzęce i najrzadsze zalety ludzkie. Jest zbyt mądra, by wpaść w próżność, zbyt silna, by zadowolić się samym panowaniem, zbyt wielka, aby być tylko żoną. Tej, którą nazywano «nową Izydą», nie można zestawiać z żadną królową Europy. W interpretacji aktorskiej nie wystarczy więc podkreślenie cech władczych, czy też walorów niezwykle chłonnej inteligencji. Należy wydobyć właśnie jakieś atrybuty «boskości». Stąd chwilami świadoma stylizacja mojej Kleopatry na boginię Izydę¹²⁵. W zgodnym chórze zachwyconych kreacją Andrycz recenzentów najbardziej charakterystyczny głos należy do Augusta Grodzickiego: „W artykule zawartym w programie i w kilku wywiadach Morstin wyznał, że myślał o Ninie Andrycz, kiedy 14 lat temu pisał *Kleopatę*. Jest to też jedna z najlepszych jej ról w ciągu ostatnich kilku lat. Aktorka dobrze panuje tu nad swym głosem, wyzbywa się jego swoistej deklamacyjności na rzecz szczerości i bezpośredniości. Jak zawsze pięknie wygląda, pięknie nosi i odsłania piękne kostiumy. Szczególnie udane są momenty, kiedy przestaje być królową i zmienia się po prostu w kobietę zagniewaną czy ucieszoną. Można z tego wnosić, że gdyby Nina Andrycz częściej otrzymywała role poniżej stanowiska królowej czy żony panującego, korzystnie wpłynęłoby to na rozwój jej talentu. Przy monotonii rodzajów ról musi wytworzyć się pewna monotonia środków wyrazu¹²⁶. Nietrudno dopatrzeć się tutaj aluzji do statusu Andrycz jako żony premiera, nietrudno też dostrzec, w jakich kategoriach traktowane jest jej aktorstwo: „Jak zawsze pięknie wygląda, pięknie nosi i odsłania piękne kostiumy”; zaś szczególną zaletą tej roli jest to, iż nie gra tak, jak zawsze i porzuca własną manierę. Znowu naturalność i prostota rozbijające koturnowość postaci stanowią zaskakujący i odkrywczy element roli. Jednak wątpliwości co do spontanicznego i naturalnego charakteru środków aktorskich Andrycz muszą się pojawić, gdy te same sformułowania pojawiają się w recenzjach z następnego spektaklu – *Makbeta* w reżyserii Ottona Axera z 1964 roku: „Z Szekspira jest natomiast niewątpliwie Nina Andrycz – władcza, rozmówana w rządzeniu mężem i innymi pani Makbet. Potrafiła dyskretnie podkreślić związki zbrodni z podkładem erotycznym. Zrezygnowała ze swego

¹²⁵ Tamże.

¹²⁶ August Grodzicki, *Obrona Kleopatry*, „Życie Warszawy” 1963 nr 131.

charakterystycznego «zaśpiewu», czysto rzeźbiła słowa, miała jak zwykle piękną sylwetkę i ładny gest. Może zaliczyć tę rolę do swych najlepszych osiągnięć¹²⁷.

Każdą z czterech przywoływanych tutaj ról recenzenci kwalifikują jako najlepszą z dotychczasowych, każda także zaskakuje naturalnością i prostotą przeświecającą przez pomnikowy i koturnowy charakter poszczególnych postaci. W każdej aktorka rezygnuje z jakiegoś elementu swej manieri. Zadziwiająca wręcz jest ta powtarzalność komplementów i analitycznych schematów wobec kolejnych ról Andrycz w poodwilżowej rzeczywistości. Czy nie wynika ona jednak z doskonałej powtarzalności środków aktorskich? Czyż wszystkie te królowe nie są w rzeczywistości jedną i tą samą postacią? Kolejne role Andrycz spełniają doskonale pokładane w nich oczekiwania publiczności – wielka gwiazda za każdym razem jest taka sama, przy czym zawsze nieco się odsłania, ukazuje swą „ludzką twarz”, „prawdziwą kobiecość”, „prawdę o sobie”. Tworzy spektakl wokół własnej osoby, prezentując siebie w pięknych kostiumach. Jest królową nie tylko sceny, ale i medialnego przekazu, który narasta wokół spektaklu. Jej kolejne role, tak jak opisujące je słowa, są powielone, identyczne, odbite wszystkie z jednego wzoru, jednej sztancy.

„Bo chociaż prawdą jest, że jesteśmy społeczeństwem różnym i różnorodnym, prawdą jest jednak także, że zwłaszcza w miarę normalizowania się i modernizacji form życia, podlegać poczynamy coraz silniejszemu działaniu standardów intelektualnych i obyczajowych, które uchodzić mogą za model czy też sztancę, dającą się z grubsza zdefiniować. W miarę rozszerzania się kolportażu prasy, zasięgu sieci radiowej, filmu, a przede wszystkim telewizji, ciśnienie owej sztancy wzrasta, staje się coraz bardziej odczuwalne i coraz widoczniejsze w dziedzinie obyczaju, a również co za tym idzie w dziedzinie myślenia i odczuwania¹²⁸ – pisał Krzysztof Teodor Toeplitz w artykule *Sztanca*

¹²⁷ August Grodzicki, *Makbecik i pani Makbet*, „Życie Warszawy” 1964 nr 111.

¹²⁸ Krzysztof Teodor Toeplitz, *Sztanca*, „Przegląd Kulturalny” 1962 nr 30.

otwierającym cykl zatytułowany *Polak – model 1962* publikowany w „Przeglądzie Kulturalnym”. Według autora zmieniający się na jego oczach paradygmat kultury doprowadza do zdecydowanej przewagi kultury masowej nad tak zwaną „kulturą intelektualną”. Toeplitz stwierdza: „Fakt, że niepostrzeżenie i być może również bez wielkiego przekonania wkraczamy jednak w epokę kultury masowej, nie da się ukryć ani zbagatelizować, cechą zaś owej kultury, jak stwierdził to bardzo trafnie w wydanej niedawno książce pod tytułem *L'Esprit du Temps* francuski socjolog, Edgar Morin, jest to, że niesie ona ze sobą coś w rodzaju «trzeciej rewolucji przemysłowej», przy czym w warunkach tej rewolucji przedmiotem masowej produkcji i powielania, a co za tym idzie i masowego spożycia, stają się nie produkty konsumpcyjne lub mechanizmy, lecz idee, poglądy, mody, a nawet światopoglądy i religie”¹²⁹. Analizując cechy obowiązującej ówczesnie sztancy, takie jak rodzący się kult młodości, przewaga ogólnego obycia nad wiedzą i doświadczeniem, wyrugowanie głębszych intelektualnie treści ze środków masowego przekazu oraz brak indywidualizmu, a więc niebranie odpowiedzialności za rozpowszechniane sensy, Toeplitz dochodzi do wniosku, że „w naszym życiu zbiorowym pojawiła się pewna nowa wartość obyczajowa, którą nazywam tu nową sztancą, modelującą «Polaka model 1962», sztancą, której działanie jest niewątpliwe, a której zawartość treściową warto, wydaje mi się, przedyskutować, zastanawiając się nad drogami rozwoju kultury intelektualnej i obyczajowej w naszym kraju”¹³⁰.

W innym artykule z cyklu autor precyzuje różnicę między kulturą masową i intelektualną. „O różnicy tych pojęć decyduje przede wszystkim fakt, że o ile terenem działania kultury masowej jest głównie sfera obyczaju, o tyle terenem kultury intelektualnej jest sfera myśli i moralności”¹³¹. Dlatego też tak niebezpieczna wydaje się mu fascynacja kulturą masową, jaką obserwuje wśród artystów i intelektualistów, których właściwym zadaniem jest pobudzanie myśli, poruszanie trudnych społecznie tematów, wyznaczanie nowych szlaków i problemów. Tymczasem w ramach nowego paradygmatu zajmują się oni kanalizowaniem i zaspokajaniem istniejących potrzeb w bezpiecznej i

¹²⁹ Tamże.

¹³⁰ Tamże.

¹³¹ Krzysztof Teodor Toeplitz, *Potrzeba protestu*, „Przegląd Kulturalny” 1962 nr 34.

sprawdzonej formie. „Pisałem, że społeczeństwo wchodząc w okres stabilizacji i ożywiane ideałami konsumpcyjnymi staje się w mniejszym lub większym stopniu społeczeństwem wygodnickim. Kultura masowa z samej istoty swojej funkcji schlebia temu nastawieniu i mieści się w jego ramach, które z kolei są kłopotliwe i nie do przyjęcia przez autentyczną kulturę intelektualną. I wydaje się, że jeśli funkcją tej kultury w ogóle jest zadanie «budzenia sumień», to zadanie przybiera na ważkości właśnie w okresach – nieuniknionej skądinąd i zrozumiałej – stabilizacji społeczeństwa”¹³².

To ostatnie sformułowanie jest oczywiście nawiązaniem do świeżo opublikowanego w „Dialogu” (1962 nr 5) utworu Tadeusza Różewicza *Świadkowie albo nasza mała stabilizacja*, który w dalszej części wywodu, obok słuchowiska *Lalek* Zbigniewa Herberta, jest nazwany jedynym dziełem próbującym zinterpretować zachodzącą właśnie w kulturze zmianę.

„Głupota przybiera rozmiary
normalne
nieskończoność jest krótsza
od nogi
Sofii Loren
miłość i nienawiść
zmniejszyły wymagania
biel nie jest już taka biała
tak rażąco biała
czerń nie jest już taka czarna
taka naprawdę czarna
temperatura jest średnia
wiatry są umiarkowane...”¹³³

¹³² Tamże.

¹³³ Tadeusz Różewicz, *Świadkowie albo nasza mała stabilizacja*, cyt. za: tamże.

Ten cytat z Różewicza zostaje przez Toeplitza zinterpretowany jako moralna formuła okresu „małej stabilizacji”. „Stabilizacyjna wolność prowadzi do indyferentyzmu, który dotyczy wszystkiego, oprócz właśnie faktu trwania owej «normalnej głupoty» i «średniej temperatury»¹³⁴. W końcu, niemal z odcieniem goryczy, autor stwierdza: „Ludzie, kiedy jest im źle – domagają się sprawiedliwości i prawdy; gdy jest im dobrze – pragną jedynie, aby było lepiej. Kultura masowa obecnego okresu, owa «sztanca», o której pisałem uprzednio, sekunduje tym nastrojom. Jednakże fascynacja tą kulturą w życiu intelektualnym i twórczości artystycznej, przystanie na łatwą formułę sukcesu, ułatwiony sposób kontaktowania się z odbiorcą, ułatwione problemy i pościg za szybkim sukcesem oddalają kulturę intelektualną od jej właściwych zadań, których wypełnienie jest tak samo niezbędne normalnemu, zdrowemu społeczeństwu, jak jest mu niezbędna uniformistyczna kultura masowa. Lęk przed konfliktem z «duchem czasu», lęk przed samotnością i niepopularnością pozbawia kulturę intelektualną jej kwalifikacji moralnych, zubożając ją o te właśnie akcenty, których szczególnie obecnie, w warunkach stabilizacji, należałoby od niej oczekiwać”¹³⁵.

Na wywody Toeplitza polemicznie zareagował Andrzej Kijowski, publikując, także na łamach „Przeglądu Kulturalnego”, artykuł *Kto nas budzi, kto nas usypia*. Polemika dotyczy właściwie tylko jednego zagadnienia – definicji kultury masowej, którą Kijowski stara się sformułować w swoim tekście. W fascynującym wywodzie pokazuje naiwność zastosowanego przez Toeplitza rozróżnienia na kulturę masową i intelektualną, wynikającą z nieostrości używanych pojęć. Pisze: „Ani kultura masowa nie odnosi się wyłącznie do sfery obyczaju, ani kultura intelektualna do sfery myśli i moralności. Kultura masowa (to znaczy rozpowszechniana za pośrednictwem masowych środków komunikacji, inaczej jak proponuje Edgar Morin «uprzemysłowiona») przekazuje swej publiczności wiele myśli oraz wiele nakazów moralnych i to tych samych, które wytwarza kultura «intelektualna», gdyż od niej właśnie czerpie treści”¹³⁶. Autor sięga po bardzo różne przykłady, by wypracować inny sposób myślenia o kulturze masowej. Odwołuje się przy tym zarówno do

¹³⁴ Tamże.

¹³⁵ Tamże.

¹³⁶ Andrzej Kijowski, *Kto nas budzi, kto nas usypia*, „Przegląd Kulturalny” 1962 nr 36.

współczesności, jak i do historii. W końcu formułuje własną definicję: „Różnica między kulturą intelektualną a masową sprowadza się więc do pewnego dystansu: jest to dystans w czasie (okres, który upływa między ogłoszeniem dzieła a jego upowszechnieniem), jest to dystans do stereotypu (stereotyp ukryty w zawikłaniu formalnym wydaje się mniej osiągalny), jest to dystans filozoficzny w stosunku do życia społecznego. Nie ma więc różnicy strukturalnej: obserwujemy nieustanny proces przechodzenia wartości elitarnych w obieg masowy”¹³⁷. Oczywiście, Kijowski ma rację, korygując myśl Toeplitza i wskazując na odwieczne wręcz przenikanie się masowego i elitarnego obiegu kultury. Jednocześnie jednak w tej perspektywie, wpisującej współczesność w daleki horyzont procesów historycznych, utracone zostaje coś, co w tekście Toeplitza zdaje się najistotniejsze – bieżąca obserwacja zmiany paradygmatu kultury. Rejestrowane przez niego zjawiska świadczą jednak nie tyle o rosnącej przewadze kultury masowej nad intelektualną, co raczej o wkroczeniu kultury w epokę mediów, w której telewizja stanowi kluczowy model jej funkcjonowania, najbardziej znaczącą i ekspansywną sztancę.

30 kwietnia 1956 roku Józef Cyrankiewicz dokonał uroczystego otwarcia Warszawskiego Ośrodka Telewizyjnego. W 1962, kiedy Toeplitz analizuje nowy model Polaka, liczba abonentów telewizji przekracza właśnie milion. Najpopularniejszymi programami był między innymi: Teatr Sensacji Kobra oraz Kabaret Starszych Panów – oba nawiązujące do formy teatralno-estradowej i angażujące znanych z filmu i teatru aktorów. W tym samym czasie Marshall McLuhan pracował w Stanach Zjednoczonych nad swoją słynną książką *Understanding Media*, gdzie sformułował znaną myśl „przekaznik jest przekazem”, wskazującą na nieprzezroczyść nowych środków przekazu i ich niezbywalny wpływ na komunikat. Jednym z przykładów poddanych analizie był stosunkowo nowy przekaznik – telewizja. Dla McLuhana jest ona przykładem medium „zimnego”, czyli wymagającego dużego zaangażowania widza, jego współdziałania w

¹³⁷ Tamże.

wytwarzaniu przekazu. Medium „gorącym” jest na przykład kino narzucające gotowy, zamknięty komunikat, pozbawiony luk i pustych miejsc¹³⁸.

W myśli McLuhana telewizja, w celu skonstruowania komunikatu wymagająca niemal cielesnego, intymnego związku z medium, staje się nie tylko ważnym zjawiskiem społecznym; staje się także operatywną metaforą używaną do interpretacji nowego modelu kultury – kultury medialnej. Dużo wcześniej jednak inne zjawisko przykuło jego uwagę, zjawisko także wpisujące się w nowy paradygmat, którego telewizja stanie się najpełniejszą realizacją. W 1951 roku McLuhan wydał książkę *The Mechanical Bride: The Folklore of Industrial Man*¹³⁹, z której stron wyłania się charakterystyczna sylwetka cyborga. Według autora współczesna reklama i kultura komercyjna dokonują scalenia seksu i technologii. Nowoczesne maszyny mają zapewniać erotyczną niemal przyjemność, rozczłonkowane ciała modelek i manekinów przypominają zaś mechaniczne części; seks staje się kwestią technologii i higieny, a doznanie przyjemności spowija nuda. Co jednak uderzające, mechanizacji podlegają wyłącznie ciała kobiece, które wyalienowane ze swej tradycyjnej seksualnej funkcji stają się freudowskim niesamowitym, straszącym z wystaw jako same nogi reklamujące pończochy, czy też same oczy wyrażające „głód seksu i czegoś więcej niż seks”¹⁴⁰. Najbardziej charakterystyczną cechą mechanicznej narzeczonej, czyli kobiety zlepionej z reklamowych scenariuszy, jest jej powtarzalność. Za każdym razem odtwarza precyzyjnie ten sam schemat, zaspokajając zaprogramowane przez media pragnienia. Mechaniczna narieczona jest w myśli McLuhana jedną z pierwszych metafor współczesnej medialności, skupiającą w sobie zarówno strach, jak i fascynację nowym paradygmatem. Z tej perspektywy opisywany przez Toeplitza model zahipnotyzowanego telewizją, odbijanego ze wspólnej sztancy produkowanej w ramach kultury masowej Polaka *Anno Domini* 1962, także przypomina cyborga. „Obecnie twarze te zindywidualizowane przez wiek zastąpiła twarz bardziej standardowa i bez znamion

¹³⁸ Zob. Marshall McLuhan, *Wybór tekstów*, red. Eric McLuhan, Frank Zingrone, przeł. Ewa Różalska, Jacek M. Stokłosa, Poznań 2001.

¹³⁹ Marshall McLuhan, *The Mechanical Bride: The Folklore of Industrial Man*, New York 1951. Fragmenty w języku polskim zob.: j.w..

¹⁴⁰ Tamże.

charakterystycznych – twarz człowieka młodego, o którym można jedynie powiedzieć, że jest to człowiek bystry, a przy tym dość swobodny i obyty. Ów bystry młody człowiek zajmuje się wszystkim. [...] Jego wszechstronność nie jest zresztą przypadkowa, ponieważ głównym walorem, jaki reprezentuje, nie jest jak w wypadku wspomnianych wyżej starszych ludzi sprzed lat kilku, autorytet, lecz orientacja. [...] obecnie mamy do czynienia z systemem opartym na informacji i obiektywizmie. (Styl ten pierwszy zaproponował «Przekrój» [...])¹⁴¹. W wizji Toeplitza w epoce mediów mnożą się cyborgi, których właściwością jest obojętność wytwarzająca szary klimat czasów małej stabilizacji.

W recenzji ze wspomnianego już *Don Karlosa* z Niną Andrycz w roli Elżbiety Valois Roman Szydłowski pisze: „Teatr Polski nawiązuje dziś świadomie do pięknych tradycji naszej sceny. Jego przedstawienia przypominają coraz częściej słynne spektakle dawnych Rozmaitości, które roiły się od gwiazd aktorskich najpierwszej wielkości. Reżyser odgrywał, jak wiadomo, w tych przedstawieniach mniejszą rolę, gdyż ci wielcy mistrzowie polskiej sceny grali zwykle, jak chcieli, i nikt nie śmiał im niczego doradzić, czy wskazać. Jest w Polsce na pewno miejsce na taki teatr, przypominający swym stylem może najbardziej wiedeński Burgtheater czy moskiewski Teatr Mały. Paradoks polega na tym, że Teatr Polski powstał ongiś przed blisko 50 laty, jako trybuna walki z «gwiazdorskim» stylem Rozmaitości. Dziś krąg się zamyka i teatr, który realizował kiedyś założenia gry zespołowej i był szermierzem nowoczesnego kunsztu scenicznego, teatr na którego scenie realizował Leon Schiller niejedną ze swych wielkich inscenizacji, przeszedł na pozycje, od których zwalczania swą działalność rozpoczął¹⁴². Mówiąc inaczej, Teatr Polski wszedł w obieg kultury popularnej, a jego główna aktorka stała się prawdziwą gwiazdą. Andrycz – Królowa Scen Polskich, mimo iż nie jest tworem telewizji i nie za jej pośrednictwem

¹⁴¹ Krzysztof Teodor Toeplitz, *Sztanca*, dz. cyt.

¹⁴² Roman Szydłowski, *Schiller majestatyczny*, „Trybuna Ludu” 1960 nr 27.

realizuje swój mit, jest z gruntu postacią medialną. Wywiady, recenzje, zdjęcia i plotki, publiczny wizerunek żony premiera są prawdziwą treścią omawianych spektakli. Ukazując się na scenie w kolejnych strojnych toaletach, Andrycz zaspokaja kształtowane przez media pragnienie ujrzenia publicznej osoby z bliska, na wyciągnięcie ręki. Niczym mechaniczna narzeczona McLuhana Andrycz za każdym razem zaspokaja w pełni to pragnienie, powtarzając ten sam scenariusz, używając tych samych min, gestów i środków wyrazu. Jest w tym, zgodnie z jego rozpoznaniem, ukryty podtekst erotyczny, skrywający jednak tylko mechaniczny charakter zarówno pobudzających gestów, jak i samego pragnienia. Królowa Sceny Polskiej jest w tym sensie tworem medialnym, maszyną zaspokajającą społeczne potrzeby, jednym z cyborgów epoki małej stabilizacji. Ta jednak maszyna pełna bogactwa, przepychu, egzotyki i symulowanej wzniosłości stanowi raczej pretekst dla pogodzenia się z szarą, uśredniającą rzeczywistością, niż jej element. Zapewnia piękno i patos, których nie można odnaleźć w codzienności. Podaje je przy tym w formie, którą łatwo przyswoić i z którą łatwo się pogodzić. Wyznacza horyzont masowych potrzeb i daje wzór ich realizacji. Zgodnie jednak z omawianą wcześniej źródłowo sprzeczną logiką figury cyborga pociąga to za sobą potencjał emancypacyjny i wywrotowy, który Andrycz realizuje w życiu prywatnym. W wywiadzie udzielonym Katarzynie Bielas opowiada: „Mój feminizm nigdy nie polegał na głoszeniu haseł. Prawdziwy feminizm to rozwój samoświadomości, zdanie sobie sprawy z tego, kim się jest, że nie żyje się po to, aby poślubić pana X, tylko po to, żeby samodzielnie czegoś dokonać. Wtedy ma się prawo powiedzieć do szefa protokołu – ja nie chcę takiej wizytówki [Madame Józef Cyrankiewicz]. Uważam, że obroniłam moje poglądy. Różne kołtunki myślą, że z tego powodu spotkało mnie jakieś nieszczęście. Nic podobnego! A jesteśmy nieodrodnymi dziećmi pani Dulskiej, czy to w komunizmie, czy superkatolicyzmie”¹⁴³. Dalej opowiada o aborcji, która, jak sugeruje w innym wywiadzie, mogła być przyczyną rozpadu jej małżeństwa z Cyrankiewiczem: „Nie czułam się powołana do rodzenia dzieci i wiedziałam to od zawsze, nie miałam instynktu macierzyńskiego. A gdybym urodziła dziecko nienormalne? Albo zupełnie niezdolne? Przerazało mnie to. Miałam zawsze wstręt do

¹⁴³ Nina Andrycz, *Kiedy jest się naprawdę gwiazdą, to nie rodzi się dzieci, rodzi się role*, rozm. Katarzyna Bielas, „Gazeta Wyborcza” 2001 nr 5 [dodatek „Wysokie Obcasy”].

ciąży, za to jako aktorka bez przerwy rozmnażałam się psychicznie. Bo – jak mówi bohaterka mojej sztuki *Lustro* – «Kiedy jest się naprawdę gwiazdą, to nie rodzi się dzieci, rodzi się role». Kiedy urodziłam Marię Stuart, byłam tak zmęczona, że chyba poród fizyczny tyle by mnie nie kosztował. Role to są moje córki – piękne, szalone, mądre, głupie, różne. Ja ciągle czułam się jak w ciąży. [...] Owszem, czasem dokuczano mi. Ale znów obroniłam swoje poglądy i dobrze mi z tym¹⁴⁴.

Nina Andrycz między deklarowanym feminizmem i wywrotowym potencjałem własnej postawy społecznej a systemowym charakterem ról i środków aktorskich ujawnia sprzeczność przenikającą jej publiczny wizerunek. Niczym cyborg w wizji Alison Muri sieje zniszczenie sensów po wszystkich stronach barykady, uniemożliwiając jednoznaczne definicje. Tym bardziej ujawnia się medialny charakter jej postaci – zlepionej z nieprzystających dyskursów, obrazów, migawek i stereotypów.

Gwiazda

Krwawy finał epoki Gomułki nastąpił wkrótce po największym sukcesie jego ekipy. 7 grudnia 1970 roku po długich przygotowaniach i negocjacjach zarówno ze stroną niemiecką, jak i ze Związkiem Radzieckim w Warszawie zawarto układ o podstawach normalizacji wzajemnych stosunków między PRL a RFN. Ze strony polskiej dokument podpisali Józef Cyrankiewicz i Stefan Jędrzychowski, ze strony niemieckiej Willi Brandt i Walter Scheel. „Uroczystości «patronował» Gomułka, dla którego był to z pewnością jeden z najważniejszych i najszcześniejszych dni w całej jego karierze politycznej. Powszechnie bowiem wiadomo było, jak wielką wagę przywiązywał on do stosunków polsko-niemieckich i kwestii uznania granicy na Odrze i Nysie Łużyckiej. Gdy Brandt i Cyrankiewicz skończyli składać podpisy, Gomułka podszedł do stojącego w głębi sali Winiewicza [negocjatora ze strony polskiej], mocno uścisnął mu dłoń i powiedział krótko: «Bardzo dziękuję»¹⁴⁵. Jak sądzą niektórzy, to właśnie od jakiegoś już czasu mający na horyzoncie sukces tych negocjacji i zbliżający się termin podpisania traktatu miały dać

¹⁴⁴ Tamże.

¹⁴⁵ Jerzy Eisler, *Grudzień 1970. Geneza – przebieg – konsekwencje*, Warszawa 2000, s. 55-56.

rządzącym dobre alibi społeczne dla wprowadzenia drastycznych podwyżek cen żywności. Niemniej Biuro Polityczne nie było na tyle naiwne, by nie przewidywać możliwych zamieszek. Jak pisze Andrzej Paczkowski: „30 października 1970 r., po dłuższych przygotowaniach, Biuro Polityczne podjęło decyzję o wprowadzeniu podwyżki cen na większość artykułów żywnościowych. 16 listopada ta sama instancja ustaliła tryb politycznych przygotowań do podwyżki, która miała wejść w życie z dniem 13 grudnia. Rozpoczęły się też inne, bynajmniej nie polityczne przygotowania. 8 grudnia minister obrony narodowej wydał rozkaz «w sprawie zasad współdziałania MON i MSW w zakresie zwalczania wrogiej działalności, ochrony porządku i bezpieczeństwa publicznego oraz przygotowań obronnych». 9 grudnia przygotowania rozpoczęło MSW, powołując osobny sztab (z gen. Tadeuszem Pietrzakiem), który następnego dnia przyjął plan akcji «Jesień», a 11 grudnia wszystkie jednostki MSW postawiono w stan pełnej gotowości. Tegoż dnia Biuro Polityczne zaakceptowało treść listu do organizacji partyjnych, a od rana 12 grudnia rozpoczęła się koncentracja ZOMO, ROMO, ORMÓ, elewów szkół MO i SB oraz specjalnych grup operacyjnych MO»¹⁴⁶.

Ceny podniesiono od 13 do 30%, w tym mięsa o 17%. Konfrontacja z nowymi cenami nastąpiła w handlową niedzielę – właściwie tuż przed świętami Bożego Narodzenia. Ogólne wzburzenie najbardziej radykalną formę przyjęło w Stoczni Gdańskiej. 14 grudnia robotnicy wydziałów S-3 i S-4 nie podjęli pracy. Przyłączały się do nich kolejne wydziały i wkrótce plac przed budynkiem dyrekcji wypełnił się tłumem protestujących. O jedenastej wszyscy ruszyli pod gmach Komitetu Wojewódzkiego PZPR. Do Gdańska przyjechali pierwsi przedstawiciele władzy: wicepremier Kociołek i wiceminister spraw wewnętrznych Henryk Słabczyk. „Burzliwe, ale nieagresywne manifestacje zamieniły się w zajścia: ani władze partyjne, ani administracja nie podjęły żadnych prób rozmów z wyłonioną naprędce reprezentacją strajkujących. Po południu w centrum Gdańska demonstrowało kilkanaście tysięcy osób, a działania sił porządkowych stawały się coraz bardziej brutalne. Rozpraszenie tłumu trwało do późnych godzin nocnych, setki osób zostało pobitych i zatrzymanych, rozległy się pierwsze strzały, płonęły

¹⁴⁶ Andrzej Paczkowski, *Pół wieku dziejów Polski...*, dz. cyt., s. 386-387.

samochody i kioski z gazetami. W Gdańsku zjawił się już cały sztab polityczno-milicyjno-wojskowy¹⁴⁷ [...] Gorączkowo ściągano do Trójmiasta jednostki milicyjne, zarządzono stan podwyższonej gotowości bojowej lokalnych jednostek wojskowych, a oddziały wojsk wewnętrznych weszły już do akcji¹⁴⁸.

15 grudnia do strajku przystąpiły następne przedsiębiorstwa: port, Stocznia Remontowa, Zakłady Naprawcze Taboru Kolejowego, Stocznia im. Komuny Paryskiej w Gdyni, elbląski Zamech. W Gdańsku o ósmej rano podpalono gmach Komitetu Wojewódzkiego – do jego odblokowania ruszyło wojsko i padła pierwsza śmiertelna ofiara. Najwyższy sztab kryzysowy pod przewodnictwem Gomułki obradował w budynku KC. Po krótkiej dyskusji I sekretarz podjął decyzję o zezwoleniu na użycie broni. Formalnie weszła ona w życie o godzinie dwunastej. Starcia trwały do późna w nocy, mimo eskalacji sił wojskowych i porządkowych (kolumny pancerne stały na ulicach, kordon wojskowy pod bramą numer 2 Stoczni Gdańskiej otworzył ogień, nie wypuszczając robotników na ulice, aresztowano komitet strajkowy w Gdyni).

16 grudnia fala strajków rozlała się na całe Wybrzeże, a 17 grudnia wydarzenia osiągnęły swoje apogeum. Wojsko ostrzelało robotników, wysiadających z pociągów kolejki miejskiej na stacji Gdynia-Stocznia. Po apelu wicepremiera Kociołka zmierzali oni do pracy w zablokowanej stoczni. Doszło do masakry. Rozdygotany tłum uformował pochód. Gdyńskie pochody przeszły zresztą do legendy. Na czele jednego z nich niesiono na drzwiach ciało zabitego w starciach z wojskiem młodego mężczyzny. W słynnej balladzie został nazwany Jankiem Wiśniewskim i za sprawą między innymi filmu *Człowiek z żelaza* stał się ikoną kultury polskiej, symbolem grudniowych wydarzeń. Jak pisze Jerzy Eisler, dziś trudno ustalić nie tylko, kim w rzeczywistości był ów chłopak, ale także jak wiele było w Gdańsku podobnych pochodów z ciałem na drzwiach¹⁴⁹. Wieczorem w telewizji wystąpił premier Cyrankiewicz: „Zbudować dom jest trudno,

¹⁴⁷ Zenon Kliszko, Ignacy Loga-Sowiński (przewodniczący CRZZ i członek Biura Politycznego), gen. Grzegorz Korczyński (wiceminister obrony narodowej i zaufany Gomułki), nieoficjalnie – Franciszek Szlachcic (wiceminister spraw wewnętrznych).

¹⁴⁸ Tamże, s. 387-388.

¹⁴⁹ Zob. Jerzy Eisler, *Grudzień 1970...*, dz. cyt., s. 220.

wymaga pracy i ciężkiego wysiłku. Podpalić i zniszczyć – jest łatwo. Władza ludowa nigdy nie dopuści do tego, aby ten ciężko wypracowany dorobek był wystawiony na niebezpieczeństwo. Jest naszym świętym obowiązkiem bronić tego dorobku wszystkimi koniecznymi środkami. Porządek i ład, tam gdzie zostały naruszone, są już wprowadzane i będą wprowadzane konsekwentnie do końca. Zwracam się z obywatelskim apelem do klasy robotniczej, do towarzyszy wspólnej walki i pracy. Odrzućcie od siebie prowokatorów, nie dawajcie posłuchu awanturnikom; niech każdy na swoim posterunku, w poczuciu odpowiedzialności za kraj i państwo, przeciwstawi się wszelkim anarchistycznym odruchom i stanie w obronie ładu, porządku i dyscypliny społecznej”¹⁵⁰. Powszechnie uważano, że przemówienie to było niemal powtórzeniem tego z 1956 roku. Jednak tym razem nie udało się już Cyrankiewiczowi odwrócić losu i wykorzystać dla siebie zmian zachodzących w partii.

Drugi nurt wydarzeń prowadzących do kryzysu Grudnia 1970 roku rozgrywał się w gabinetach, podczas sekretnych spotkań i negocjacji. Właściwym ich początkiem był 1968 rok, kiedy to w wyniku prowokacji wypędzono z kraju ogromną liczbę obywateli pochodzenia żydowskiego. Było to także związane z czystkami w samej partii i zablokowaniem przez Gomułkę możliwości większych zmian personalnych. Jednak V Zjazd PZPR w listopadzie 1968 roku, wieńczący niejako wydarzenia marcowe, usankcjonował napływ do partii młodych polityków – ludzi pokolenia ZMP. Stanisław Kociołek, Józef Tejchma, Jan Szydłak, Stefan Olszowski prezentowali się, podobnie jak inny „młody” – Edward Gierek – jako pragmatycy i modernizatorzy. Mieli dosyć duże poparcie środowisk związanych z gospodarką. 17 grudnia, kiedy strajki osiągnęły apogeum, w partii zaczęto toczyć gorączkowe rozmowy i narady. „Tejchma [spotkał się] z Kanią, Kania z Jaruzelskim, Jaruzelski z Moczarem. Po południu przyleciał z Gdańska Szlachcic, który miał już za sobą rozmowę telefoniczną z przebywającym w Katowicach Gierkiem. Wieczorem spotkał się z Kanią i Babiuchem w gabinecie Jaruzelskiego. W nocy, w towarzystwie Kani, pojechał na Śląsk, gdzie czekał uprzedzony o wizycie Gierek. Karty były rozdane. I właściwie mogły być wyłożone, gdyż tego samego dnia późnym

¹⁵⁰ Tamże, s. 258.

wieczorem dotarł – do rąk Cyrankiewicza – list z Kremla. Breżniew stwierdzał w nim, że rozwiązania kryzysu «nie sposób osiągnąć bez odpowiednich środków politycznych i ekonomicznych» i «jest rzeczą ważną», aby podjęte one zostały «możliwie szybko». Była to faktyczna dezawuacja stanowiska Gomułki [upierającego się przy kontrrewolucyjnym i anarchistycznym charakterze wystąpień społecznych] i zachęta do zmian personalnych¹⁵¹. 19 grudnia propozycję ustąpienia złożył Gomułce Tejchma. Na stanowisko I Sekretarza Biuro Polityczne wybrało Edwarda Gierka. Gdy w styczniu 1971 roku ten ostatni przemawiał do robotników w Stoczni Gdańskiej, kończąc słynnym: „No to jak, towarzysze, pomożecie?”, Gomułka po czternastu latach od październikowego przełomu, a Cyrankiewicz po dwudziestu trzech latach ciągłego sprawowania władzy, znikali z politycznego horyzontu.

W czasie wydarzeń grudniowych Nina Andrycz już od dwóch lat nie była żoną Cyrankiewicza, który zostawił ją dla swojej następnej, trzeciej żony¹⁵². Niemniej zmiana władzy musiała mieć wpływ na jej wizerunek, skoro jeszcze w 1969 roku, mając 54 lata, zagrała swoją popisową rolę Lady Milford w *Intrydze i miłości* zrealizowanej przez Wandę Laskowską w Teatrze Polskim, a już w 1973 roku w spektaklu *Gwiazda* na podstawie dramatu Helmuta Kajzara ukazała się publiczności jako kobieta stara, u końca swojej aktorskiej kariery. „[...] przed Starą Prochownią kłębi się podekscytowany tłum, z którego na salę dotrzeć mogą jedynie wyselekcjonowane, a szczególnie uparte jednostki. Przeważnie rozegzaltowane starsze damy. Ich obecność skłania do przypuszczeń, że to publiczność świadoma teatru pragnie poobcować ze swoimi ulubieńcami. Ale egzaltacja dam jakaś dziwna. Podziela ją garść kolorowych młodych ludzi. Przyszli tu na *strep-tease*? W tym celu poszliby raczej do Sali Kongresowej, nie do zadymionej salki na ulicy

¹⁵¹ Andrzej Paczkowski, *Pół wieku dziejów Polski...*, dz. cyt., s. 391.

¹⁵² O ile Andrycz opowiada publicznie o okolicznościach ślubu z Cyrankiewiczem, o tyle milczy na temat rozwodu. Jako na przyczynę rozstania, jak już było powiedziane, czasem wskazuje na dokonaną, za wiedzą męża lecz najwidoczniej bez jego poparcia, aborcję.

Boleść¹⁵³. Gdzie trafiła również publiczność ta ekstra *chic*, co to jej *streap-tease* nie rarytas, a teatr raczej rzecz obca. Więc? I właśnie obecność tej trzeciej grupki pozwala wystylizować odpowiedź: na *Gwiazdę* się chodzi, bo to nie tyle teatr, co sensacja”¹⁵⁴. Co dokładnie budziło wśród widzów taką sensację? W spektaklu wyreżyserowanym przez Zdzisława Wardejna tekst monodramu *Kajzara* został rozdzielony między 8 aktorek: Wandę Stanisławską-Lothe, Zofię Mrozowską, Hannę Skarżankę, Małgorzatę Pritulak, Zofię Rysiównę, Karolinę Lubieńską, Maję Komorowską i Ninę Andrycz. Towarzyszyła im Maria Foltyn – śpiewaczka operowa, Barbara Bittnerówna – primabalerina oraz anonimowa (!) striptizerka. Sztuka jest oryginalnie monologiem starej aktorki, która przymierzając swoje teatralne suknie, wspomina siebie z przeszłości, za każdym razem odsłaniając inną twarz. Wynalazek Wardejna polegał na rozdzieleniu roli jednej gwiazdy między osiem aktorek, z których oprócz Małgorzaty Pritulak – debiutantki, wszystkie miały już ogromny dorobek i popularność. Dodatkowy zabieg reżysera polegał na wprowadzeniu na scenę mistrza ceremonii w osobie Wojciecha Siemiona (kierownika artystycznego Starej Prochowni). Ubrany w czerwony frak – jawnie diabelski atrybut, wprowadzał on na scenę kolejne bohaterki. W tym swoistym cyrku kobiecości odgrywały one swoje tragedie, traumy, cierpienia. Obnażały liczne dusze i jedno ciało. Publiczność miała złożyć z tych rozsypanych fragmentów obraz kobiety-aktorki. Dyskretna obecność Siemiona przypominała stale, kto jest reżyserem spektaklu i kto wyznacza ramy tej kobiecej powieści.

Maria Czanerle w recenzji ze spektaklu pisze: „Najdłuższa i najbardziej wymowna, bogata w odcienie jest tu partia Andryczówny. Jest niby aktem obrony kobiecego rodzaju, który w interpretacjach i partiach innych uczestniczek wieczoru przedstawia się dość nieszczęśliwie. Bo w tej najdrobniejszej ze swych ról, jaką tu kreuje Nina Andrycz, znalazła zastosowanie niemalże cała gama tonacji znanych z jej aktorstwa – od lirycznych do heroiczych, od *pianissimo* do *forte*. I stało się coś nieoczekiwanego: nigdy jeszcze Andryczówna, tylekroć przecież pomawiana o nienaturalność i pychę, nie była tak

¹⁵³ W tym miejscu warto może przypomnieć, że dla teatru Starą Prochownię odkrył Jerzy Grotowski, który w 1972 roku zorganizował tu warszawskie pokazy *Apocalypsis cum figuris*.

¹⁵⁴ Witold Filler, *Sensacja na ulicy Boleść*, „Kultura” 1973 nr 20.

naturalna, tak bardzo na miejscu i na czasie. Jak gdyby owa majestatyczność, jaką obdarzała do tej pory wielkie heroiny dramatu, obciążając je nią jak biżuterią, przymierzona do roli starej aktorki, znalazła zastosowanie bardziej właściwe i ludzkie¹⁵⁵. Przywołując fragmenty dawnych recenzji na temat Andrycz, Czanerle stwierdza: „Aktorstwo Andryczówny bywa jak dzieło sztuki, które zadziwia przede wszystkim perfekcjonizmem wykonania. Postać aktorki wydaje się każdorazowo przesłaniać osobę dramatu, nie dając widzowi zapomnieć o jej własnej urodzie i metodzie¹⁵⁶. Zastanawiając się nad kobiecym *emploi* Andrycz, której bohaterki zawsze mają budzić podziw i zachwyt, a nigdy współczucie i dreszcz *katharsis*, recenzentka dochodzi do wniosku: „Właśnie *kobiece* *emploi*, predylekcje do kobiet wiele znaczących i mogących, z charakterami i urodą, zdawały się zbliżać do siebie dwie gwiazdy polskiej sceny – Andryczównę i Eichlerównę. Od dawna je plotka towarzyska próbuje łączyć złośliwie niby konkurentki-pretendentki do tych samych heroin. [...] Lecz na upodobaniach czy ambicjach (któraż aktorka ich nie ma!) kończy się analogia, za którą zaczynają się różnice. Kobiety Eichlerówny obdarzone bywają *a priori* nadświadomością swego losu, która je pewnie wyposaża w tę «fatalistyczną» ironię, boską zgodę na wszystko, co się z nimi stanie. Lecz skoro już jest, jak być musi, to czemuż się nie zabawić tym ustalonym porządkiem, perypetiami akcji, które choć z góry opisane, można przecie dowolnie przełożyć, byle wynik się zgadzał, jak w rachunku. Eichlerówna jest opozycyjna względem wszelkich zasad i przeszkód, które hamują jej swobodę. Za nic ma autorytety, jakie jej autor narzuca, za nic zasady gry, jakie zawiera utwór. Jest najbardziej swawolną królową, jakie zdarzały się na scenie, lekceważyły dworską etykietę, bowiem mistrzem ceremonii jest każdorazowo ona sama¹⁵⁷.

Tymczasem Andrycz doskonale mieści się w granicach wyznaczanych przez utwór i spektakl. W interpretacji Czanerle wszelkim ograniczeniom potrafi przeciwstawić jedynie pomnikową urodę i hieratyczny gest. „Andryczówna nawet w rolach monarszych, osadzona na tronie, wydaje się więźniem stanu czy więźniarką dworskiej etykiety, w której

¹⁵⁵ Maria Czanerle, *Gwiazdy*, „Teatr” 1973 nr 2.

¹⁵⁶ Tamże.

¹⁵⁷ Tamże.

pętach czuje się najswobodniej; ona sama ją przecie stwarza, nawet tam, gdzie nie jest to konieczne. Jej postawa wydaje się mieć jedno na względzie: zachętę do przyjrzenia się postaci, jej urodzie i oryginalności, właśnie takiej prostej i dumnej, tak pozornie zwyczajnej, z taką widoczną pokorą grającej własną odmienność, sytuację uprzywilejowania. Być może, ów arystokratyzm sposobu bycia i urody, ta duchowo-obyczajowa przynależność do innych formacji [...], stały się ważnym powodem atrakcyjności Andryczówny. Bo na Andryczównę się chodzi. Podobnie, choć z innych powodów, chodzi się na Eichlerównę¹⁵⁸. Autorka podsumowuje: „Andryczówna niczego nie ukrywa i niczego nie odkrywa. Po prostu rzeźbi swe kobiety w statuy i statuetki, by monumentalizując i wznosząc uchronić ich żeńską kruchość. Jak w owej *Gwieździe* na ul. Bolesć, imprezie trzech antyfeministów – Kajzara (autora tekstu), Wardejna (reżysera) i Siemiona (ich antreprenera)”¹⁵⁹.

W tej niezwykle przenikliwej recenzji po raz kolejny Królowa Sceny Polskiej ukazuje się jako twór systemu, w którego granicach czuje się i funkcjonuje najlepiej. W porównaniu z Eichlerówną, Andrycz wydaje się dwuwymiarowa, a jej propozycje artystyczne – łatwe i schlebiające popularnym gustom. Niemniej ta dumna królewska postawa, o której pisze Czernerle, w konfrontacji ze starością i perspektywą końca okazuje się nagle żywa i przekonująca. Paradoksalnie pozbawiona realnych związków z władzą, odsunięta od zaszczytów, zakorzeniona w minionej już epoce, Andrycz staje się dopiero interesująca i niemal wywrotowo kobieca. Mit Królowej Sceny Polskiej może stać się ocalający dla granej postaci, gdy obnaży swoją sztuczność, skonstruowany i polityczny charakter.

Ten „sensacyjny” spektakl w Starej Prochowni w symboliczny sposób sygnalizuje koniec epoki Królowej-Andrycz, jej przejście na pozycję starej aktorki i wyraźną zmianę miejsca w polskim teatrze. Do lat dziewięćdziesiątych, w których nastąpi nagły powrót Królowej Scen Polskich, na nowo popularnej z całkiem już jednak innych powodów, Andrycz zagra jeszcze tylko jedną królewską rolę, w spektaklu Augusta Kowalczyka z 1976

¹⁵⁸ Tamże.

¹⁵⁹ Tamże.

roku, gdzie jako królowa Elżbieta w sztuce Fryderyka Schillera zgładzi swoją kuzynkę Marię Stuart, graną przez Elżbietę Barszczewską – także Królową, jednak nie Sceny, lecz Serc publiczności.

Elżbieta Barszczewska

W 1974 roku Elżbieta Barszczewska, już jako „wielka dama polskiej sceny”, opowiadała dziennikarce „Stolicy” o swojej pierwszej roli na scenie świeżo odbudowanego Teatru Polskiego. Jako Lilla Weneda w spektaklu Juliusza Osterwy wkroczyła wtedy na dobre do historii polskiego teatru. „Wreszcie przyszedł dzień premiery. Pierwsza rocznica wyzwolenia Warszawy! Dzień 17 stycznia 1946 roku. Dzień ważny i niezapomniany. Za kulisami jeszcze ostatnie przygotowania, poprawianie charakteryzacji, jeszcze kilka uwag reżysera – Juliusza Osterwy. On sam jest już w kostiumie i naciąga teraz na twarz rodzaj maski z długim nosem zmieniającym go do niepoznania w postać Śłaza. Wszyscy jesteśmy, razem z dyrektorem Arnoldem Szyfmanem, podnieceni i bardzo szczęśliwi. W garderobie poprawiam jeszcze przed lustrem swój kostium, dotykam tak ważnego w sztuce rekwizytu – wieńca z lilii wodnych, bo «Lilije wodne od głodu bronią, ilekroć zboże roku nie dotrzyma». Podnosi się kurtyna. My i oni – warszawscy aktorzy i warszawska publiczność. Przetrwaliśmy, żyjemy, widzimy znów was, a wy – nas. Na scenie Roza Weneda (Seweryna Broniszówna) i ja – Lilla Weneda. Zza sceny dochodzą odgłosy walki. Wchodzą Harfiarze – Czy mój ojciec i bracia moi, jakim cudem wyrwali się od śmierci? – pytam. – O, biada nam, biada, twój ojciec wzięty. Żołnierzy gromada otoczyła go z harfą jego złotą. Bracia twoi wzięci. Na scenie toczy się akcja. Wzięty do niewoli Król (Gustaw Buszyński) – sponiewierany, oślepiony, wtrącony do lochu na śmierć głodową. Lilla Weneda walczy o uratowanie jego życia. Trzykrotny zakład, że uratuje go – wygrywa. Ona wierzy w zwycięstwo swego narodu. Tak jak i my, jak autor *Lilli Wenedy* – nasza wspólna wiara, że szlachetne ludzkie ofiary nie są daremne, że naród przetrwa i powstanie na nowo. Kończy się spektakl. Rozpoczyna nowy okres w życiu Teatru Polskiego. Brawa. Uściski. Jesteśmy szczęśliwi. Wielu ma łzy w oczach. I ci na scenie, i ci na widowni”¹.

Próby do tego spektaklu rozpoczęły się w listopadzie 1945 roku, kiedy Arnold Szyfman zebrał i ściągnął do Warszawy swój zespół. Zakwaterował wszystkich w jednej z

¹ Elżbieta Barszczewska, *Mój powrót*, „Stolica” 1974 nr 3.

ocalających kamienic na ulicy Wileńskiej. Marian Wyrzykowski, mąż Barszczewskiej, pisze w dzienniku: „18 listopada², w niedzielę, przyjechaliśmy do Warszawy. Szyfman zorganizował te nasze przenosiny nadspodziewanie dobrze. Zajechaliśmy do swoich przydzielonych mieszkań, ogrzanych, z przygotowanymi niezbędnymi rzeczami. Poniedziałek był wolny, we wtorek rozpoczął się oficjalnie «sezon». [...] Teatr wygląda jak cacuszko. Po południu w naszym domu, gdzie mieszka cały zespół (Praga, ulica Wileńska 13), w czytelni odbyła się pierwsza próba z *Lilli Wenedy*. Bierze w niej udział cały zespół. Próby prowadzi Osterwa. Przystąpił do pracy z niebywałym entuzjazmem. Praca jego idzie w dwóch kierunkach; 1. zaszczepić nowe obyczaje w teatrze; 2. jak największa praca i wysiłek zespołu w sztuce, którą próbujemy”³. Podobne deklaracje zawarł Osterwa w przemówieniu wygłoszonym ze sceny Teatru Polskiego w trakcie inauguracji sezonu: „Ja w was wierzę, koledzy. Aktor polski zmienił się. Odpadły drobne ambicjyki. Nie chcemy więcej «robić wrażenia». Chcemy – tu, w tej zniszczonej Warszawie, w której połączyły nas nasze tęsknoty – pełnić nasze naturalne posłannictwo. By człowiek pracy mógł tu odpocząć, w znaczeniu norwidowskim: począć od nowa. Od dziś przystępujemy do pracy – w imię piękna polskiego”⁴.

Zadaniem inscenizacji *Lilli Wenedy* było ustanowienie nowej, a właściwie odnowionej rzeczywistości teatralnej. Spektakl odwoływał się do tradycji romantycznej jako źródła tożsamości narodowej. Sam dramat Słowackiego wydawał się jakby napisany na tę okazję. Napaść Lechitów na Wenedów kojarzyła się jednoznacznie z napaścią Niemiec na Polskę. A wieńcząca dramat przepowiednia Rozy Wenedy stojącej nad trupami swego rodu i zapowiadającej powstanie z ich prochów bezlitosnego mściciela, spełniła się niejako na oczach tych, którzy przeżyli wojnę. Osterwa używał dramatu Słowackiego, by ocalić możliwość sztuki wzniosłej i jednocześnie oswoić wspólne doświadczenie traumy. Racje w dramacie były więc rozdane, sensy jasne, interpretacja spójna i jednoznaczna. Fantazmatyczna wizja Słowackiego zyskiwała cechy realizmu. Wenedzi byli okupowaną Polską, Lechici okrutnym najeźdźcą. W tym kontekście kluczową postacią dramatu

² Według Barszczewskiej był to 19 listopada; zob. Elżbieta Barszczewska, *Mój powrót*, dz. cyt.

³ Marian Wyrzykowski, *Dzienniki 1938-1969*, Warszawa 1995, s. 115.

⁴ Józef Szczublewski, *Żywot Osterwy*, Warszawa 1973, s. 548.

stawiała się grana przez Barszczewską Lilla – jej świadoma ofiara była dla twórców nie tyle klęską, co gestem głęboko etycznym; jako jedyna postać tragedii Lilla zachowywała integralność własnej podmiotowości, nawet w obliczu walącego się świata. Taka bohaterka na ruinach Warszawy zyskiwała ogromną moc symboliczną, do tego stopnia, że księżniczka Weneda długo jeszcze była kojarzona z wyzwoleniem i odbudową stolicy⁵.

Marian Wyrzykowski podczas pracy nad spektaklem pełnił rolę asystenta Osterwy. Skrupulatnie odnotowywał w dzienniku kolejne próby. 5 grudnia zapisywał: „Od rana próba. Analizujemy Ślaza i Gwalberta. Dyskusje bardzo gorące”⁶. Następnego dnia: „Punkt dziewiąta rano próba. Analizujemy postać Rozy Wenedy. [...] O godzinie szesnastej trzydzieści znów próba. W zastępstwie Osterwy ja prowadziłem analizę Lecha, Gońca i scenę z Dziewicami”⁷. 10 grudnia: „Mróz coraz większy. W pokoju dwa stopnie. Po obiedzie nie było próby, bo wszyscy radzili, co dalej robić. Warunki mieszkaniowe coraz okropniejsze. Nie można w tych warunkach pracować. Wieczorem zaraz się kładę. Trudno wysiedzieć w pokoju”⁸. Wkrótce jednak przyszło ocieplenie, a spektakl można już było oglądać w pełnym przebiegu. 14 grudnia Wyrzykowski pisał: „Rano próba w teatrze. Zdążyło się zrobić całą sztukę. Osterwa nie robił uwag, szło bez przerywania, orientował się w całości, ile dotychczas zrobił. Dopiero po południu zabrał się do postaci. I tu naprawdę porobił rewelacyjne odkrycia. Radość ogarniała na widok, jak stare sztampy aktorskie rozlatywały się w proch”⁹. Jednak pracując nad *Lillą Wenedą*, Osterwa był już bardzo chory. Często opuszczał próby i, jak stwierdza Józef Szczublewski, pogrążał się „w coraz to większym oderwaniu od rzeczywistości”¹⁰. Nie rozumiał toczących się w tle jego pracy rozgrywek politycznych między Szyfmanem a Leonem Schillerem. W liście pisał: „Teraz tu zaczyna się taniec o Lulka Schillera. Namawiam Arnolda, żeby go czym prędzej

⁵ Na przykład: Elżbieta Barszczewska, *1946 z perspektywy. O pierwszej rocznicy*, rozm. EL.ŻM. [Elżbieta Żmudzka wł. Janina Lilejko], „Zwierciadło” 1969 nr 12; Elżbieta Barszczewska, *Ta premiera była naszym wkładem w odbudowę*, „Słowo Powszechne” 1975 nr 19.

⁶ Marian Wyrzykowski, *Dzienniki...*, dz. cyt., s. 117.

⁷ Tamże.

⁸ Tamże.

⁹ Tamże, s. 118.

¹⁰ Józef Szczublewski, *Żywot Osterwy*, dz. cyt., s. 553.

włączył do swego zespołu, ale Lulek się ociąga. Przyjechali też tu po niego z Łodzi. Jutro mają i ze mną gadać o czymś. Sam nie wiem, ale tych «polityczek» mam dość¹¹. Mimo to wręczone mu po premierze kwiaty od prezydenta Bieruta (który w ostatniej chwili odwołał swoją obecność) i własnoręcznie napisany bilet ze słowami: „Gratuluję i pozdrawiam” będą dla Osterwy niezwykle ważnym dowodem życzliwości i jednym z powodów, dla których nie będzie chciał opuścić stolicy, by wrócić do Krakowa¹². Tłumacząc swoje racje w liście do żony, pisał między innymi: „W Krakowie czekają przykrości, które tu nie istnieją. Mam na myśli żywotne gęste otoczenie teatru krakowskiego, w którym najżywotniejsi są przeciwnicy mojej osoby. Zapewne. Mogę w Krakowie liczyć i na przyjaciół, których serdeczność jest niewątpliwa i szczerą, ale cóż, kiedy ich życzliwość nie równoważy się z bezżyczliwością wrogów. [...] Balicki wybrał się w podróż poza Kraków – zdążył skwapliwie i bezkarnie oplotkować w «Odrodzeniu» moją pozakrakowską pracę¹³”.

Czytelnicy wpływowego i agresywnie popierającego politykę władz „Odrodzenia” mogli przeczytać: „Wśród ruin, wypalonych ulic Warszawy – łni błękitem i złotem, płonie świeżością i światłem, odbudowany i pierwszy upaństwowiony, dawny teatr Szyfmana. Po dawnemu sprawny technicznie, po dawnemu gromadzący na afiszu nazwiska, po dawnemu myślący i czujący. Wybór *Lilii Wenedy* na uroczystość otwarcia teatru w rocznicę wyzwolenia stolicy, sceniczne opracowanie tej ponurej i krwawej historii oraz zapowiedzi repertuarowe świadczą, że będzie to jeszcze jedna scena eklektyczna, bez wyraźnego oblicza społecznego i artystycznego, bez oblicza nowego. [...] Niebezpieczny ton przedstawieniu inaugurującemu odrodzony i państwowy Teatr Polski nadała niewłaściwa inscenizacja Juliusza Osterwy, niepoprawnego «cierpiętnika», który zdecydowanie «uszekspirował» widowisko, dał mu kształty realistyczne, zatracając zupełnie baśniowość i poetyczność dzieła. Nawet bajka o czynach Lilii miała charakter realistycznego dramatu. Nieprzekonywające dekoracje Borowskiego, nadużywanie kotar, przedziwny sposób

¹¹ Tamże.

¹² Tamże, s. 556.

¹³ Tamże.

wyglaszania wiersza, pomieszanie patosu dykcji i ruchów z naturalistyczną swobodą, – dało przy widocznym wielkim nakładzie pracy wcale nużącą operę”¹⁴.

W podobnym duchu *Lillę Wenedę* krytykowała marksistowska „Kuźnica”: „Wybrano sztukę jedną z najbardziej pesymistycznych w polskiej literaturze dramatycznej – sztukę fałszywą w swej koncepcji historiozoficznej, której wznawianie musi mieć ujemny aspekt polityczny. Otóż tu mamy sprawę natury ogólniejszej, wykraczającą poza wydarzenie natury ściśle teatralnej. Już dość dawno w kołach demokratycznych poruszano sprawę repertuaru naszych teatrów. W dzisiejszym stanie rzeczy zagadnienie to urasta do miary poważnego zagadnienia społecznego. Nie chciałbym być źle zrozumiany. Teatry nasze prowadzą, na ogół ci sami ludzie, którzy prowadzili je przed r. 1939. Są to doświadczeni specjaliści, starzy wyjadacze teatralni, którzy niejedno widzieli, pracowali przy różnych reżimach, przystosowywali się do różnych wymagań. [...] Ale do teatru uczęszcza dziś przeważnie dawna publiczność [...] Ta publiczność ma swoje wymagania i narzuca je teatrowi, a z tzw. nowej rzeczywistości wyraźnie jest niezadowolona. [...] Mieszczuch dzisiejszy – ten głębiej myślący – stał się apokaliptykiem i katastrofistą, zatapia się z upodobaniem w rojeniach o zagładzie, nadchodzących klęskach dziejowych”¹⁵.

Z kolei w „Gazecie Ludowej” i „Robotniku” dominował podniosły nastrój chwili: „Jeszcze rok temu tuż koło ścian teatru biegły linie frontowych zasieków kolczastych, jeszcze rok temu gmach teatru był prawie w gruzach, dziś przed odbudowanym teatrem, jak dawniej, szeregi wytwornych limuzyn, a wewnątrz na scenie pierwszego w Polsce teatru państwowego dzieło największego poety polskiego. [...] Trzeba pamiętać, że *Lilla Weneda* to tragedia narodu, podbitego przez obcą przemoc i skazanego na zagładę, trzeba pamiętać, że nieśmiertelne dzieło mistrza słowa polskiego, oglądane dziś przez nas na scenie Teatru Polskiego, to ostatni krzyk narodu, startego przez dziką przemoc z powierzchni ziemi, trzeba pamiętać, że tragiczny los, jaki spotkał Wenedów, to jakże prawdziwa, prorocza wizja tego, co nasz naród przeżywał w ciągu ostatnich sześciu lat, długich jak sześć stuleci, pod krwawą okupacją hitlerowską, trzeba o tym wszystkim nie

¹⁴ Stanisław Witold Balicki, *Odwiedziny teatralne*, „Odrodzenie” 1946 nr 9.

¹⁵ A. S-r. [?], „Co myślisz bracie o ludach zachodnich?” (*Z powodu wystawienia „Lilli Wenedy”*), „Kuźnica” 1946 nr 5.

zapominać, a nie będzie na pewno pytań, czy właśnie *Lilla Weneda* winna była otworzyć nową kartę dziejów zasłużonego w historii kultury naszego narodu Teatru Polskiego¹⁶ – pisał Jan Szczawiej. „Otwarcie Państwowego Teatru Polskiego w Warszawie jest zdarzeniem o doniosłości, przekraczającej znacznie zainteresowanie, jakie wzbudzić może ta lub owa premiera. Po sześciu latach grozy i milczenia, jakiego nie znają dzieje tego najbardziej udręczonego narodu świata, po sześciu latach potwornego zniekształcania słowa polskiego dla celów mu wrogich, nareszcie z desek sklejonego z rumowisk najpiękniejszego teatru w Polsce – pada w oniemiałą w napięciu oczekiwania widownię – prawdziwe, podniosłe, brzmiące krzykiem tragicznego patosu jak tragiczny jest patos tej dziejowej chwili – słowo polskie, to słowo ogłuchłe i bezdomne przez tyle krzyżowych, nie wysłowionych w bólu, wydartych pracy lat...”¹⁷ – wtórował mu Jan Nepomucen Miller. Po czym formułował aktualną interpretację dramatu: „W chwili obecnej więc w *Lilli* możemy się dopatrzeć niemałej ilości zadzierzgnięć o Polskę współczesną, która właśnie po tysiącletniej społecznej niewoli odradza się w zapomnianym przez wieki kształcie wenedyjskim, wznosząc gmach życia państwowego i społecznego, opartego na współpracy robotnika i chłopca, wyzwolonych z pęt ucisku kapitalistycznego fabrykanta i ziemianina. Przeżywamy więc obecnie w Polsce okres odrodzenia i realizacji kultury wenedyjskiej”¹⁸.

Spektakl został zagrany 138 razy. Publiczność z całego miasta docierała do teatru na piechotę lub w załatwionych przez Szyfmana ciężarówkach. „Pomiędzy wąwozami gruzów i zgliszczy ciągnęli w stronę Karasia szczęśliwcy, którzy zdobyli wejściówki na powojenną premierę Teatru Polskiego, Prezydent, ministrowie, warszawiacy – w kusych ubrankach przerobionych z wojskowych mundurów, w wykoszlawionych butach, ożywieni jednak i odświętni”¹⁹ – wspominał po latach Ryszard Kosiński. Był to niewątpliwy sukces teatru. Przytaczane w późniejszym, jubileuszowym wydawnictwie

¹⁶ Jan Szczawiej, „*Lilla Weneda*” w *Państwowym Teatrze Polskim*, „Gazeta Ludowa” 1946 nr 25.

¹⁷ Jan Nepomucen Miller, *Państwowy Teatr Polski. Juliusz Słowacki „Lilla Weneda”*, „Robotnik” 1946 nr 21.

¹⁸ Tamże.

¹⁹ Ryszard Kosiński, *Głowy stołeczne: Elżbieta Barszczewska*, „Świat” 1963 nr 33.

fragmenty listów od widzów świadczą o tym, jak ważnym wydarzeniem stała się ta premiera: „Dotąd, ilekroć brałem do ręki jakiś utwór sceniczny, przeważnie ciężko mi było wczuć się w rolę którejś z osób. Dziś zaś *Lilla Weneda*, która kiedyś była dla mnie czymś martwym, tętni życiem”²⁰. Lub: „Bardzo bliskie mi było po okresie okupacji zachowanie Derwida i jego synów wobec wrogów. Przytłaczające wrażenie wywarła na mnie ostatnia scena, gdy Roza Weneda rzuca zwycięskiemu Lechowi pod nogi kajdany. Scena tak mocna, a tak dziś aktualna. Gruzy i zgliszczą Warszawy to właśnie «łańcuchy» rzucone wrogowi pod nogi. Stwierdzają one twardo, że z nas niewolników nikt nie uczyni”²¹. Toczony w prasie spór nie miał więc wiele wspólnego z reakcjami widzów i nie odzwierciedlał społecznej wagi inscenizacji *Osterwy*. Zarysowuje jednak oś konfliktu o pojęcia takie jak tradycja, klasycyzm czy romantyzm, który przecinać będzie całą historię PRLu.

Tymczasem jednak, nawet jeśli recenzenci zajmują inne stanowiska wobec *Osterwy* i Słowackiego, to jednogłośnie zachwycają się rolą Barszczewskiej. „Barszczewska w roli Lilli Wenedy wniosła dużo prawdy i piękna do przedstawienia”²²; „Barszczewska tchnęła rozrzucającym dramatycznym pięknem”²³; „Na szczególne wyróżnienie zasługuje Elżbieta Barszczewska w roli Lilli [...]”²⁴; „Elżbieta Barszczewska w czołowej roli Lilli Wenedy stworzyła niezapomnianą postać anielsko dobrej, zdolnej do poświęceń dziewczyny. Taką Lillę wymarzył na pewno poeta – szlachetną i piękną w każdym ruchu i wyrazie twarzy. Barszczewska wzruszała w każdej scenie”²⁵; „Najwybitniejszą kreację daje Barszczewska w roli tytułowej, subtelne uosobienie liryzmu, nie płacznego, ale pełnego wdzięku i życia”²⁶.

²⁰ Cyt. za: Jarosław Iwaszkiewicz, *Teatr Polski w Warszawie 1938-1949*, Warszawa 1971, s. 6.

²¹ Tamże.

²² Jan Szczawiej, „*Lilla Weneda*” w *Państwowym Teatrze Polskim*, dz. cyt.

²³ Kazimierz Wierzyński, *Państwowy Teatr Polski „Lilla Weneda”*, „Kurier Codzienny” 1946 nr 20.

²⁴ Jan Nepomucen Miller, *Państwowy Teatr Polski. Juliusz Słowacki „Lilla Weneda”*, dz. cyt.

²⁵ Zofia Karczevska-Markiewicz, „*Lilla Weneda*” w *Teatrze Polskim*, „Rzeczpospolita” 1946 nr 20.

²⁶ Stanisław Witold Balicki, *Odwiedziny teatralne*, dz. cyt.

Pełna poświęcenia, wzruszająca i czysta Lilla była uwznioślonym obrazem sanitariuszki, bohaterki powstania, kobiety czasów okupacji walczącej o wolność swej ojczyzny (ojca). Odpowiadała na palącą potrzebę mitycznej narracji o odbierającej mowę katastrofie, stała się aktywnym symbolem umożliwiającym wspólnotowe *katharsis*. „Było to wydarzenie patriotyczne i kulturalne, mające wagę symbolu: wspaniała obsada, wzruszająca sztuka wśród gruzów skazanej niedawno na zagładę stolicy, jak zwycięstwo życia nad śmiercią”²⁷ – pisała po latach Anna Krasieńska.

Barszczewska grała Lillę tak, jak tego oczekiwał Osterwa – bez dystansu, bez intelektualnego podważania racji postaci, realistycznie, czyli bez znaków jej fantazmatyczności. Zbudowała postać bliską widzom, ludzką i jednocześnie wzniosłą. Była „szlachetna i piękna”, „anielsko dobra”, „liryczna”, „pełna poświęcenia”. Te powtarzające się określenia każą zastanowić się nad innym jeszcze modelem podmiotowości, do którego odwoływała się rola Barszczewskiej. W okolicznościowym wydawnictwie Teatru Polskiego opublikowanym w 1971 roku jest tylko jedno zdjęcie z *Lilii Wenedy*. Widać na nim przytuloną do harfy Lillę-Barszczewską ubraną w białą, lejącą się szatę. Złote włosy spływają lokami na plecy. Dziewczęca twarz pełna jest skupienia i smutku. Na głowie ma królewski diadem, którego nie sposób nie skojarzyć z aureolą. Lilla Weneda nosi koronę, gdyż jest świętą, wybraną, naznaczoną, pomazaną. W słynnym fragmencie ze sceny więziennej z III części *Dziadów* Jan opowiada w celi o wywiezieniu Janczewskiego:

„Wywiedli Janczewskiego; – poznałem, oszpetniał,
Szczerniał, schudł, ale jakoś dziwnie wyszlachetniał.
Ten przed rokiem swawolny, ładny chłopczyk mały,
Dziś poglądał z kibitki, jak z odludnej skały
Ów Cesarz! – okiem dumnym, suchym i pogodnym;
To zdawał się pocieszać spółników niewoli,
To lud żegnał uśmiechem, gorzkim, lecz łagodnym,

²⁷ Anna Krasieńska, *Jak z romantycznej ilustracji*, „Za i przeciw” 1972 nr 52.

Jak gdyby im chciał mówić: nie bardzo mię boli”²⁸.

To skojarzenie świętości, poświęcenia, cierpienia z królewskością jest niezwykle charakterystyczne dla paradygmatu romantycznego w jego popularnej wersji. Władzy królewskiej cara Aleksandra, a więc władzy kojarzącej się z uciskiem i terrorem przeciwstawia się władzę innego rodzaju – opartą na poświęceniu, cierpieniu, szlachetności i świętości. Świętość ta choć ma oczywiście odniesienie religijne, związana jest jednak głównie ze stosunkiem do ojczyzny i wolności. Jak pisze Maria Janion: „Zgodnie z postępującym po upadku powstania procesem wyostrzania i ujednoznaczniania – nawet zdecydowanie politycznego – pierwotnych założeń w *Dziadach* drezdeńskich przez świat niewidzialny i widzialny przebiega nader wyrazista granica: ludziom wolności i wiary towarzyszą aniołowie, służalcem despotyzmu szatany”²⁹. Ci ostatni noszą miano „królów”, a ci pierwsi „ludu”. Jednak podobnie jak w Ewangelii Chrystus jest królem najwyższym, mającym władzę nad ziemskimi królami, tak to właśnie wierzący w wolność bohaterowie, cierpiący i zdolni do poświęceń, święci stają się prawdziwymi władcami. W logice romantycznej świętość i królewskość, rozumiana jako władza duchowa a nie państwowa, są więc silnie powiązane i niemal wymienne. Barszczevska w roli Lilli, ale także we wszystkich innych rolach, wciąż nazywana jest szlachetną, wzniosłą, anielską i niewinną. Opisy granych przez nią postaci wciąż oscylują wokół pojęcia świętości³⁰. Zawsze jednak ten wyjątkowy status nadawany jej jest, nawet jeśli nieświadomie, w ramach paradygmatu romantycznego, przez który nieodmiennie odczytywane są jej kolejne role. Królowa Serc, jak nazywano Barszczevską, jest zakorzeniona w romantyzmie,

²⁸ Adam Mickiewicz, *Dziady*, w: tegoż, *Dramaty* [Dzieła t. III], red. Zbigniew Jerzy Nowak, Zofia Stefanowska, Maria Prussak, Czesław Zgorzelski, Warszawa 1996, wersy 404-411.

²⁹ Maria Janion, *Gorączka romantyczna*, Warszawa 1975, s. 77.

³⁰ „Owa czystość i niewysłowiony urok, owo nieskalanie brudami życia. Recenzenci pisali: nawet role kobiet bynajmniej nieświętych, przepuszczone przez filtr jej aktorstwa, nabierają owych cech. Może za to właśnie kocha Barszczevską publiczność? Widz szuka w niej portera kogoś, kim sam chciałaby być – bezskutecznie, jako że ułomną jest natura ludzka. Sama aktorka przyznaje zresztą, że takim jest właśnie jest jej zamierzenie twórcze: z każdej postaci stara się wydobyć to, co w niej najlepsze, najszlachetniejsze”.
zob. ds [Danuta Sochacka-Csató], *Jak być kochaną*, „Kobieta i Życie” 1973 nr 30.

który w czasach PRLu był jednym z głównych elementów gry politycznej prowadzonej w przestrzeni kultury.

Mitologia i realizm

W miesiąc po premierze *Lilli Wenedy* na łamach prasy rozpoczęła się dyskusja wywołana esejem Jana Kotta zatytułowanym *Mitologia i realizm* opublikowanym w 1945 roku w „*Twórczości*”. Analizując myśl Josepha Conrada i André Malraux, Kott sformułował pojęcie laickiego tragizmu. „W pojęciu losu, ślepego, bezlitosnego i zwycięskiego, z którym Conrad każe daremnie zmagać się swym bohaterom, trudno nie dostrzec przeniesionego w dziedzinę pojęć etycznych przekonania o zasadniczej irracjonalności świata. Wszelki akt wyboru staje się wtedy tragiczny. Walka w obronie wartości moralnych toczy się nie tylko z pełną świadomością nieuniknionej klęski, ale w głębokim przeświadczeniu, że dla wartości tych próżno szukać uzasadnień w prawach rozwoju społecznego. Postawa ta prowadzić musi nieuchronnie do przyjęcia, jak u Conrada, heroizmu śmierci jako najwyższej wartości życia, do oceny wszystkich czynów ludzkich, jak to czyni wielokrotnie Malraux – miarą gotowości przyjęcia śmierci. Bohaterowie Conrada działają, aby żyć, umierają, aby usprawiedliwić życie”³¹. Przywołując doświadczenie wojny i okupacji, Kott stwierdza: „Wtedy odeszliśmy od Conrada. Poza heroizmem śmierci istnieje bowiem heroizm czynu i myśli: heroizm czynu, który zwycięża, który zmienia oblicze świata; heroizm myśli, która nim kieruje, która nigdy nie zgodzi się przystać na rezygnację z pełni poznania. Wymierzenie «najwyższej sprawiedliwości widzialnemu światu» możliwe jest tylko wtedy, kiedy [...] dojrzymy świat historii, świat wartości, w którym naprawdę żyje człowiek. Świat wartości jest światem społecznym. Świat społeczny jest dostępny poznaniu. Nie rządzi nim mściwy i nieubłagany los. Stworzony został przez ludzi i od woli ludzkiej zawisł. Obrona świata wartości przestaje być wtedy heroicznym aktem arbitralnego wyboru, staje się zrozumieniem i przystaniem na prawa klasy, do której się należy, do której chce się

³¹ Jan Kott, *Mitologia i realizm*, „*Twórczość*” 1945 nr 9.

należać. [...] I dlatego ostateczną konsekwencją postawy laickiej musi być odnalezienie sensu w historii i uznanie jej wyroków za jedyną miarę życia i śmierci, za jedyną miarę czynów ludzkich³². Tragizm więc, jeśli w ogóle jest jeszcze możliwy, może być tylko tragizmem „konkretnej sytuacji historycznej” – realistycznym przedstawieniem konfliktu postaw rodzących się w rzeczywistej sytuacji politycznej i społecznej.

Tymczasem twórczość Josepha Conrada, nazwana przez autora „pesymistycznie romantyczną”, została uznana nie tylko za fałszywie tragiczną, ale także za hołdującą „heroizmowi głupoty”. Powołując się na wymowę fabuły Conradowskiego *Tajfunu*, Kott pisze: „Pesymistyczny heroizm? Nie! Heroizm głupoty. Heroizm osła ciągnącego wóz po podminowanym moście. Heroizm bez słów, bez pozy, nawet bez wewnętrznej świadomości, heroizm, który jest tylko wiernością³³. Dalej krytyka świata powieści Conrada przeradza się w krytykę rzeczywistych wydarzeń. „Pamiętam, jak w ostatnich dniach września, w czasie obrony Warszawy, kazano nam, wykorzystując parę wolnych godzin, ćwiczyć musztrę formalną i salutowanie na odkrytym placu. W pewnej chwili, kiedy przerabialiśmy oddawanie wojskowych honorów, zaczęły nad nami rozrywać się szrapnele. Musztra trwała dalej, póki paru z nas nie zostało zranionych. Pamiętam, żeśmy się nie bali i nie protestowali, ogarnął nas tylko nagle wielki śmiech. W ciągu paru chwil wszystko stało się jasne i oczywiste. Wtedy po raz pierwszy zrozumiałem, że dni Warszawy są policzone, salutowanie pod szrapnelami stało się potwierdzeniem powszechnego bezsensu i prosiliśmy, aby dalej uczono nas zwrotu w tył i defiladowego kroku³⁴. Autor podsumowuje: „Conradowska wierność samemu sobie jest w rzeczywistości, w konkretnej rzeczywistości społecznej, posłuszeństwem prawom świata, którymi się zewnętrznie gardzi, odrzuceniem prawa do buntu. Conradowska wierność samemu sobie jest wiernością niewolników, niewolnikiem jest bowiem ten, kto słucha pana, którym pogardza, i troszczy się jedynie o swą wewnętrzną prawość. I myślę, że dlatego właśnie pisał Zygmunt Jarosz: «Kiedy patrzę na bohaterów Conrada, zaczynam rozumieć, jak trudno będzie zbudować społeczeństwo socjalistyczne». Znacznie bowiem

³² Tamże.

³³ Tamże.

³⁴ Tamże.

społecznie groźniejsze od wewnętrznej pychy i duchowego samotnictwa bohaterów Conrada jest ich ślepe posłuszeństwo wielkim armatorom tego świata”³⁵.

Na esej Kotta zareagowała między innymi³⁶ Maria Dąbrowska. W pierwszym numerze nowego dwutygodnika literackiego „Warszawa”, w maju 1946 roku pisała: „Twierdzeniom Kotta przeciwstawiam sąd następujący: conradowska wierność (świadomie opuszczam słowa «samemu sobie», do których powrócę później) nie jest ani w intencji, ani w zetknięciu z konkretną społeczną rzeczywistością posłuszeństwem niewolników, wiernych panu, którym pogardzają, a tym bardziej – nie jest świadomą ani bezwiedną apologią posłuszeństwa pracowników morza kapitalistycznym przedsiębiorcom okrętowym. Natomiast – według mojego rozumienia twórczości Conrada – jego dzieło jest (prócz wielu innych rzeczy, które zawiera), artystyczną próbą dociekania, czy i w jaki sposób możliwe jest dla człowieka ocalić wśród niemoralnego świata «interesów materialnych» wierność czemuś istotnie moralnemu i wartościowemu. [...] Że to coś wartościowego i moralnego nie jest właśnie doktryną marksistowską i wiernością dla partii marksistowskiej, nie jest to racja do deprecjonowania moralnej postawy Conrada”³⁷. Dąbrowska staje także w obronie atakowanej przez Kotta Polski podziemnej: „A ponieważ Kott rozprawiając się z «wiernością» Conrada, rozprawia się z «wiernością» bohaterską Polski podziemnej, walczącej przez pięć i pół lat z Niemcami, pozwolę sobie na parę słów obrony i wyjaśnienia w tej sprawie. Ani żołnierze AK, ani wszyscy Polacy, którzy z bezprzykładnym męstwem narażali się i ginęli, a w końcu rzucili na szalę nawet los najukochańszej stolicy, nie byli głupcami, którzy ślepo słuchali takich czy innych nakazów”³⁸. Najważniejszą jednak myśl Dąbrowska formułuje, analizując wnikliwie argumenty Kotta. „Ale ja rozumiem o co chodzi Kottowi. O to, że jakkolwiek wartość moralną czy nawet społeczną moglibyśmy przypisać bohaterom Conrada, nie jest do pomyślenia, żeby z ich postawy dało się wyeliminować jeśli nie zamierzone, to

³⁵ Tamże.

³⁶ Inni polemicy to: Stefan Kisielewski („Tygodnik Powszechny” 1946 nr 29), Hanna Malewska („Tygodnik Powszechny” 1946 nr 29), Józef Chałasiński („Myśl Współczesna” 1946 nr 5), Stefan Żółkiewski („Kuźnica” 1947 nr 24).

³⁷ Maria Dąbrowska, *Conradowskie pojęcie wierności*, „Warszawa” 1946 nr 1.

³⁸ Tamże.

mimowolne i bezwiedne, a nie mniej przez to realne, «posłuszeństwo kapitalistycznym armatorom okrętów», skoro na ich okrętach ci właśnie «będący w porządku ze sobą» bohaterowie służą. Otóż to jest jednak do pomyślenia. Wchodzi tu w grę sprawa, którą nazwałabym sprawą wewnętrznego człowieka. Taka autonomia istnieje i jest rzeczą równie realną jak wszystkie rzeczy realne. Taka autonomia wewnętrzna człowieka nie bywa nigdy wygodna dla żadnej władzy, skoro nawet lojalny Sokrates musiał przypłacić ją życiem. I choć to zakrawa na paradoks, Kott właśnie dlatego zwalcza «niebuntowniczość» postawy conradycznej, że zawiera ona coś, co dla wyznawców świętości danej władzy jest bardziej denerwujące od buntu, zawiera niezależność duchową³⁹.

Spór o twórczość Conrada działa jak zapalnik. Wybuchają ideologiczne dyskusje o pojęciach takich jak ofiara, heroizm, honor, wierność. Są to pojęcia, które budują wojenny i narodowy mit Polski; które także stanowiły fundament inscenizacji Osterwy i które należą do sformułowanego przez Marię Janion paradygmatu romantycznego. To, o czym dyskutują autorzy, to nie tyle moralność bohaterów Conrada, ile kształt przyszłej kultury polskiej.

Stanowisko Kotta, odrzucające iluzję ocalającego sensu ofiary i przewagę honoru nad życiem, jest wówczas bardzo nowoczesne. Twórczość Conrada stanowi dla niego rodzaj narkotyku odbierającego możliwość postrzegania rzeczywistości. Czytając analizowane utwory trzeźwo i dosłownie, zaczyna dostrzegać w nich potworny świat kapitalistycznego wyzysku, traktowanego w nieprzystających do realiów kategoriach wierności czy heroizmu. Kott – wściekły na Conrada – odrzuca te abstrakcyjne rozważania moralne i domaga się twardej rzeczywistości, nazywania rzeczy po imieniu, kontekstu społecznego, oddania racji historii. Bohater działający w zmitologizowanej przestrzeni statku, jest dla Kotta jedynie zagubiony w rozciągającym się na stronach powieści, pozbawiony zakorzenienia w rzeczywistości, wielkim nigdzie. Z tej ostrej oceny podwalin moralności conradowskiej wynika także ostra ocena Polski podziemnej a, jak możemy się domyślać, także jej powstańczej i romantycznej tradycji. W nowym,

³⁹ Tamże.

socjalistycznym, a więc klasowo i historycznie świadomym, społeczeństwie, twierdzi Kott, nie ma miejsca na podobne narracje, nie ma miejsca na „wierność samemu sobie”, na nieproduktywny heroizm i bezsensowną ofiarę.

Z tej perspektywy także *Lilla Weneda* nie mogła zyskać całkowitego uznania. Musiała budzić opór i sprzeciw. Główna bohaterka ponosząca ofiarę za obietnicę harfy i ocalającej pieśni, która nigdy się nie realizuje, w świetle rozważań Kotta jest nie do przyjęcia. Bracia Lelum i Polelum, walczący wspólnie, bo spięci kajdanami i w końcu ponoszący śmierć są właśnie ucieleśnieniem heroizmu głupoty. Oślepiiony król czekający na harfę i naród oczekujący ocalenia dzięki pieśni, która nigdy nie zabrzmie, ponoszą aż nadto bezsensowną śmierć. Inscenizacja *Osterwy*, wydobywając te elementy dramatu, jako znaki bohaterstwa i symbole polskiej historii, nie mogła w żaden sposób zmieścić się w naszkicowanym przez Kotta programie „tragizmu historycznego”. Oburzenie, jakie spektakl budził wśród recenzentów „*Kuźnicy*” (z którą związany był Kott) i „*Odrodzenia*”, ujawnia jednak coś, co maskują recenzje próbujące nadać przedstawieniu odpowiednią wymowę ideologiczną. Otóż w tej przesyconej kultem bohaterstwa i śmierci inscenizacji, dalekim od ówczesnej rewizji tradycji wyrażeniu polskich fantazmatów narodowych, można już dostrzec to, o czym w swej polemice z Kottem pisze Maria Dąbrowska. Spektakl *Osterwy* był niebezpieczny, ponieważ uruchamiając dużą społeczną siłę, wskazywał drogę oporu wobec nowej, rodzącej się rzeczywistości politycznej. Katalizatorem postawy negującej rzeczywistość był zaś romantyczny fantazmat polskości, który tym samym stawał się niezwykle problematyczny. W tej sytuacji władze musiały zareagować. Już wkrótce w ramach nowej polityki kulturalnej repertuar romantyczny zostanie zredukowany do bezpiecznego minimum. Właściwie jedynym dopuszczonym autorem, rodzajem wymówki dla władz, będzie paradoksalnie właśnie Słowacki – co dla jego dramatów okaże się zresztą przekleństwem. W 1949 roku⁴⁰, równocześnie z obchodami stulecia śmierci poety, rozpocznie się epoka Słowackiego politycznego, Słowackiego realisty, Słowackiego krytyka romantyzmu. W tym czasie Elżbieta Barszczewska zagra Dianę (*Fantazy*) i

⁴⁰ Jest to także rok zjazdu w Oborach wprowadzającego oficjalnie socrealizm w teatrze, zwolnienia Arnolda Szyfmana ze stanowiska dyrektora Teatru Polskiego oraz słynnej premiery *Brygady szlifierza Karhana* Teatru Nowego w Łodzi mającej otworzyć nową epokę teatralną.

Salomeę (*Horsztyński*), a później jeszcze Amelię (*Mazepa*) i Rożę Wenedę. Dzięki tym rolom zostanie okrzyknięta wielką damą polskiej sceny, idealną wykonawczynią romantycznych bohaterek. W każdej z tych ról zrealizuje się figura Królowej Serc władającej polską publicznością.

Elżbieta Barszczewska urodziła się 29 listopada 1913 roku w Warszawie, czyli dokładnie w dziesięć miesięcy po uroczystej premierze *Irydiona* otwierającej stołeczny Teatr Polski. „Atmosfera Warszawy nie sprzyjała temu przedsięwzięciu – teatry rządowe i filharmonia przynosiły straty i nikt nie wierzył, że ambitny teatr prywatny jest w stanie utrzymać się własnymi siłami. Powątpiewano też w zdolności organizacyjne młokosa «Schiffmanka». A jednak prace przygotowawcze i organizacyjne trwały jedynie dwa lata, sam gmach postawiono i wyposażono w niecały rok, przy jednocześnie prowadzonych próbach do inauguracyjnej premiery. Teatr Polski otwarto 29 stycznia 1913 roku [...]. Arnold Szyfman nie składał wówczas programowych deklaracji. Podkreślał jednak, że będzie przeciwstawiał się polityce teatrów rządowych, zmusi je do rywalizacji artystycznej, obudzi ambicje i potrzebę rzetelnej zespołowej pracy, ożywi repertuar i odnowi zainteresowanie wielkim repertuarem klasycznym”⁴¹.

„Jaka była Pani droga do sceny?”⁴² – pytała w wywiadzie z Barszczewską dla „Za i przeciw” Anna Krasińska. „Oprócz wrodzonych predyspozycji psychicznych duży wpływ miała rodzina, najbliższe otoczenie. Matka moja, osoba na owe czasy bardzo samodzielna, zarabiająca, emancypowana – interesowała się namiętnie sztuką, teatrem, literaturą...”⁴³ „Ojca straciła Pani Elżbieta wcześniej. Córkę chowała matka, odwiedzała ciotka Wanda Barszczewska aktorka – i druga krewna, Maria Dąbrowska, znana pisarka. W tym kobiecym i artystycznym klimacie niecodziennego domu dojrzewała urocza dziewczyna o

⁴¹ *Historia teatru*, strona Teatru Polskiego w Warszawie, <http://www.teatr-polski.art.pl/pl/teatr/historia/>, data dostępu: 20.04.2012.

⁴² Anna Krasińska, *Jak z romantycznej ilustracji*, „Za i przeciw” 1972 nr 52.

⁴³ Tamże.

marzących oczach⁴⁴ – komentuje dziennikarka. Z tego kobiecego domu Barszczewska trafiła do żeńskiego gimnazjum im. Marii Konopnickiej. Niczym w klasycznej, pensjonarskiej opowieści, najważniejszą postacią w tej szkole okazał się mężczyzna – profesor Leon Płoszewski. Na lekcjach polskiego wprowadził zwyczaj czytania na głosy dramatów Słowackiego. „To było pierwsze zetknięcie z teatrem narodowym, z wielką poezją i sztuką. Na maturze prof. Płoszewski dając jej temat: dramaty Słowackiego, powiedział te pamiętne słowa: «Jestem przekonany, że zobaczymy Panią w tych dramatach na scenie w Warszawie». Przepowiednia ta nie od razu miała się co prawda spełnić⁴⁵. Spełniła się dopiero po wojnie.

Po maturze Barszczewska dostała się do Państwowego Instytutu Sztuki Teatralnej, gdzie studiowała na jednym roku z Niną Andrycz. Egzamin dyplomowy zdała w 1934 roku. „Talent sprawił, że natychmiast po studiach dramatycznych ubiegali się o pozyskanie Barszczewskiej dla swych teatrów Szyfman, Frycz i Rodziewicz. Karol Frycz, który w tym czasie prowadził scenę im. Słowackiego w Krakowie, załatwiał to z galanterią, podsuwając na karteczce pani Elżbiecie wypisaną liczbę «500» i pytając, «czy odpowiada jej ten numer rękawiczek». Numer rzeczywiście – jak na lata trzydzieste naszego wieku – był nielichy, Barszczewska jednak zaangażowała się do Teatru Polskiego, choć dyrektor Szyfman zaoferował jeno numer «200»⁴⁶. W tym czasie, obchodzący dwudziestą pierwszą rocznicę istnienia, Teatr Polski był już jedną z najważniejszych scen w kraju. Zadebiutowała rolę Heleny z *Śnie nocy letniej*. Od razu w recenzjach pojawiły się charakterystyczne sformułowania dotyczące jej aktorstwa. Kazimierz Wierzyński pisał: „W czarujący występ zmienił się debiut Elżbiety Barszczewskiej grającej rolę Heleny. Panieńskość tej młodziutkiej i zdolnej aktorki, a także szlachetność tonu zastąpiły szczęśliwie to, co w innej interpretacji wypełniłby zar kobiecy, i ujmowały widza jak najserdeczniej⁴⁷. Z kolei o następnej roli – Dziewicy w słynnych Schillerowskich *Dziadach* z 1934 roku Wierzyński pisał: „Barszczewska zna sekret poetyckości wiersza. Mówi go ona tak, jak się czyta – z

⁴⁴ Tamże.

⁴⁵ Tamże.

⁴⁶ Ryszard Kosiński, *Głowy stołeczne...*, dz. cyt.

⁴⁷ Za: tamże.

delikatną, skromną intonacją – i nieskażony rytm i rym powierza słuchaczowi. Niezwykle warunki zewnętrzne dopomogły jej stworzyć w roli Dziewicy postać pełną niespokojnego uroku i sentymentu⁴⁸. Te niezwykle warunki zewnętrzne to zgodnie z określeniem Marii Czanerle „niepokalanie klasyczna, pełna spokoju i ufności”⁴⁹, według innych „klasycznie słowiańska” uroda, która tym bardziej nadawała postaciom grany przez Barszczewską ton „romantyczności”. „Mawiano o niej, że przypomina postacie kobiece z obrazów Grotgera: owa melancholia i szlachetność, słodycz i spokój. Porównywano jej rysy do kamei, do miniatury, delikatnie zarysowanej na kości słoniowej. Pisano o głosie, miękkim i wyrazistym zarazem, o harmonii i swobodzie gestu scenicznego, o kunsztownych, a zarazem pełnych prostoty środkach aktorskich”⁵⁰.

Następną ważną rolą aktorki była Tessa w dramacie Giraudoux w reżyserii Aleksandra Węgieerki. Ta zagrana ponad dwieście pięćdziesiąt razy sztuka przyniosła Barszczewskiej ogromną popularność, a Bohdan Korzeniewski pisał o aktorce, że „przy naprawdę dziewczęcym wyglądzie miała siłę dramatyczną i powagę wczesnej dojrzałości”⁵¹. Budowana równolegle kariera filmowa sprawiła, że przysługiwał jej już niemal tytuł gwiazdy. Ostatnią rolą teatralną przed wojną była Ofelia w *Hamlecie* Węgieerki. W tym pierwszym etapie aktorskiej twórczości zostaje już wyraźnie określony typ granych przez Barszczewską postaci. Zmysłowość i erotyzm zastąpione zostają przez szlachetność i czar, pożądanie – przez serdeczne zainteresowanie. Jej kobiecość definiowana była jako panieńskość – wcielenie niewinności i anielskości. Urok, sentyment, siła dramatyczna wynikały z liryzmu i zyskiwały walor wzniosłości lub tragizmu. Niczym Aniela widziana oczyma Beniowskiego postaci grane przez Barszczewską budzą jedynie „serdeczne” uczucia – nigdy nie prowokują erotycznego napięcia czy pożądania.

⁴⁸Za: Maria Czanerle: *Elżbiety Barszczewskiej kobiety ze starych miniatur*, w: tejsze: *Panie i panowie teatru*, Kraków 1977, s. 26.

⁴⁹ Tamże.

⁵⁰ ds [Danuta Sochacka-Cstaó], *Jak być kochaną...*, dz. cyt.

⁵¹ Za: Joanna Godlewska, *Puste miejsce*, „Tygodnik Kulturalny” 1987 nr 48.

„Na progu stała, jakby smętna ksieni,
Panna Aniela cała w białym stroju;
Z dyjamentowych zaś miesiąc pierścieni
Podobny do gwiazd migających roju,

Błyskał na kruczych włosach rozwiniętych,
Właśnie jakoby złote światło świętych.
Beniowski myślał, że anioł i witał
Jak bóstwo, długiem, przeciągłem westchnieniem, [...]”⁵².

Okres wojny i okupacji Barszczewska spędziła w Warszawie, pracując w kawiarni U aktorek. „Jednocześnie brałam udział w wielu koncertach poetyckich w szkołach i prywatnych mieszkaniach, a także – razem z mężem, Marianem Wyrzykowskim – przygotowywałam spektakl z fragmentów *Irydiona* Krasińskiego, uczestniczyłam w próbach kilku sztuk teatralnych, aby nie wyjść z wprawy, być gotową do powrotu na scenę natychmiast po wojnie”⁵³. Rzeczywiście, aktorka wróciła na scenę niemal natychmiast po wyzwoleniu. Od razu też zaczęła się spełniać przepowiednia profesora Płoszewskiego – jej pierwszą rolą była Diana w *Fantazym* w Teatrze Wojska Polskiego w Łodzi w reżyserii Juliusza Osterwy. Jednak powojenna kariera Barszczewskiej zaczęła się na odbudowanej scenie Państwowego Teatru Polskiego w Warszawie, gdzie jako Lilla Weneda otworzyła nową epokę teatralną. W sześć miesięcy po premierze Barszczewska urodziła syna, którego na cześć Osterwy i Słowackiego nazwała Juliusz. Związek z romantyzmem określał więc nie tylko zawodowe, ale i prywatne życie aktorki.

⁵² Juliusz Słowacki, *Beniowski: poema*, oprac. Alina Kowalczykowska, Wrocław-Kraków 1996, wersy 532-538.

⁵³ Elżbieta Barszczewska, *Całe moje życie – to Teatr i Warszawa*, rozm. Katarzyna Kozłowska, „Słowo Powszechne” 1972 nr 156.

Narada w Belwederze

Pierwsze poważne starcie władz komunistycznych z romantyzmem odbyło się jeszcze przed oficjalnym wprowadzeniem socrealizmu – doszło do niego w 1948 roku w Belwederze. Na ten rok przypadała sto pięćdziesiąta rocznica urodzin Mickiewicza. Z tej okazji planowano wystawienie *Dziadów* w Teatrze Polskim w Warszawie w reżyserii Leona Schillera, ze scenografią Andrzeja Pronaszki. Zarówno egzemplarz reżyserski, jak i projekty dekoracji niewiele różniły się od słynnego spektaklu tych samych inscenizatorów z 1934 roku⁵⁴. Na początku października Arnold Szyfman podpisał umowę z Pronaszką. Rozpoczęto budowę scenografii. Prace nad przedstawieniem już trwały, gdy 17 października 1948 roku Bolesław Bierut zwołał w Belwederze naradę na temat nowej premiery. Najpełniejsze świadectwo tego spotkania zawarł w swoich wspomnieniach Andrzej Pronaszko: „Telefon. [...] Mam stawić się w Belwederze jutro o godzinie siedemnastej? Dobrze”⁵⁵. Po całonocnej podróży pociągiem Pronaszko dotarł na miejsce. „Zeszło się masa ludzi. Wielu z rządu, lub bardzo bliskich rządowi. [...] Za chwilę drzwi się otworzyły i wszedł Bierut. Powitał mnie i Schillera uściskiem dłoni. Reszcie zebranych skinął głową, tu i ówdzie powitał kogoś miłym uśmiechem. Z prawej strony Bieruta zajął miejsce Cyrankiewicz. Za nim w kolejności szereg osób z KC lub z Partii. Z lewej ja, Schiller, Jerzy Borejsza, ktoś jeszcze, Jastrun i wielu innych”⁵⁶. Zagajenie Bieruta oraz kolejne przemówienia uderzały w odwołujące się do polskiej martyrologii założenia scenograficzne Pronaszki. „Należałoby (jak sugerował któryś z literatów) poniechać nie «adekwatnej» (przylegającej) do obecnej «symboliki». To się przejadło. Jest nie na czasie. Poparł owo stanowisko sam Cyrankiewicz. Orzekł, że najbardziej nawet genialne pomysły tracą po pewnym czasie na aktualności, i apelował przy tym do Schillera i do mnie, abyśmy tę rzecz przemyśleli i zmienili. Nie czas na mistycyzmy. Spojrzałem boczkiem na Schillera. Widziałem, jak kark mu upiornie spąsowiał. Spocił się. Po czym odsapnął, otarł

⁵⁴ W którym, jak było powiedziane, Barszczewska grała Dziewicę.

⁵⁵ Andrzej Pronaszko, *Narada w Belwederze*, „Dialog” 1981 nr 6.

⁵⁶ Tamże.

chusteczką twarz i kark, poprosił o głos⁵⁷. Schiller w swoim przemówieniu oddał autorstwo koncepcji inscenizacyjnej opartej na trzech krzyżach Pronaszce, co tego ostatniego wprowadziło w zaskoczenie i, paradoksalnie w kontekście całej sytuacji, w swoiste upojenie. W odpowiedzi Cyrankiewiczowi Pronaszko przywołał Marksa i dzieje jego idei, która nabrała życia dopiero po śmierci autora – są więc takie pomysły, które się nie dezaktualizują, ale nabierają na znaczeniu. „Trzy krzyże, skomplikowana kompozycja podestów sugerujących sobą połączenie polskiej ziemi, polskiej martyrologii, skrwawionej przez najeźdźcę – nic nie straciła, po zdeptaniu jej przez nowego agresora, ze swej aktualności. Mordy w Oświęcimiu, Dachau, Treblince, na ulicach miast i wsi wystarczająco o niej świadczą⁵⁸. Po przemówieniu Pronaszki rozpoczęły się dyskusje, podczas których, „sądząc po kolorze karku Schillera, obawiałem się, że pan Leon ulegnie udarowi serca⁵⁹. Zaproponowano na przykład, by komentatorem prowadzącym cały spektakl był Puszkina. Zastanawiano się nad dopisaniem nowych scen do *Dziadów*. Schiller mówił o „scenie balkonowej” (planowanej zresztą jeszcze przed wojną), która miała nawiązywać do Wiosny Ludów i Legionu Włoskiego. W egzemplarzu Schillera nosiła tytuł *Trybuna Ludów* i miała mieć formę przemówienia Mickiewicza do zrewolucjonizowanego tłumu, lecz Borejsza upadł na pomysł salonu w Moskwie, z dekabrystami i panią Wołkońską. Napisanie tych scen proponowano Jastrunowi. Jednak Pronaszko nie słuchał już tych dyskusji (o tych pomysłach wiadomo z listu Mieczysława Jastruna do Jerzego Timoszewicza). Narracja przybiera nagle zupełnie nowy ton. „Zacząłem się nudzić. Zacząłem się rozglądać po sali. Ogarnęło mnie nagle zdziwienie. Wzdłuż bowiem plafonu, omijając pałacy żyrandol, objijając się o płytę sufitu i ściany – latał swoim niespokojnym lotem nietoperz. Nietoperz zdumiał mnie, lecz nie przeraził. Paliłem dalej papierosa i śledziłem lot czarnego intruza. Czy może – zasiedziało gospodarza domu. Nietoperz tymczasem zderzył się z plafonem, zakołował wokół żyrandola i poszybował ku ścianie z stylową kanapką, gdzie nagle zniknął. Pomykając za nim wzrokiem, zetknąłem się w tej samej chwili z oczami pani Górskiej. Zdawało mi się,

⁵⁷ Tamże.

⁵⁸ Tamże.

⁵⁹ Tamże.

że pani Górską ciekawie obserwuje wrażenie, jakie wywarł na mnie nietoperz. Na uśmiech pani Górskiej odpowiedziałem ja również uśmiechem⁶⁰. Pronaszko na chwilę wraca do dyskusji, po czym znów spostrzega coś niepokojącego. „Zapaliłem nowego papierosa. Teraz znów odwrócił moją uwagę od mówcy jakiś cień, innego kształtu niż poprzedni, który przemknął pod plafonem. Pomyślałem, że powrócił ten sam nietoperz. Myliłem się. Był nim jednak olbrzymiej wielkości, nie na miarę motyla, czarny motyl. Czarny, z purpurowymi deseniami skrzydeł. Szybki w locie w zygzaki, podobnym w linii do kardiogramu chorego serca. Co ciekawe, że oprócz mnie nikt tego frapującego fenomenu nie zauważył. Może uczestnicy zebrania, jako stali bywalcy Belwederu, oswoili się z tymi nalotami nocnych stworków? Śledząc lot motyla, spojrzałem na bok i znów, tam gdzie stylowa kanapa, napotkałem połyskujące ciekawością oczy mojej obserwatorki⁶¹. Dyskusja toczyła się dalej. Schiller już nie zabrał głosu. Wiadomo było, że sprawa jest przegrana. Bierut podjął w końcu decyzję o przełożeniu sprawy „o kilka miesięcy” – *de facto* kolejne sześć lat, w ciągu których *Dziady* nie pojawiły się na polskiej scenie – a całość narady zakończyła się uroczystym odznaczeniem Jerzego Borejszy. Pod koniec Pronaszko spostrzega: „Spojrzałem w międzyczasie na plafon salki, z której właśnie wychodziliśmy. Nie latał już pod nim ani nietoperz, ani czarny motyl. Dziwne – pomyślałem – uległem chyba jakiejś halucynacji. Nigdy mi się podobne przypadki nie przytrafiały dotąd⁶².”

W tej szczegółowej relacji najbardziej uderzające są oczywiście wtargnięcia nietoperza i motyla. Te fantastyczne istoty są jakby wyjęte z romantycznego słownika dziwów. Kojarzą się z wampirami, nocnymi zjawami, groźnymi duchami. Jak pisze Maria Janion, wprowadzenie tego typu stworów do literatury było jedną z podstawowych cech romantyzmu. „Spełniało się drastyczne naruszenie tabu śmierci. Ze strony romantyków była to świadoma transgresja. Najbardziej uderzającym znakiem przekroczenia granicy «śmierci dozwolonej» w kulturze romantycznej stało się – za wzorem średniowiecza i kultury ludowej – wprowadzenie duchów, błakających się i luzem, i gromadnie, i

⁶⁰ Tamże.

⁶¹ Tamże.

⁶² Tamże.

gdziekolwiek bądź; można je było spotkać wszędzie i bynajmniej nie tylko w nocy”⁶³. Janion zainteresowanie zjawami kojarzy z freudowskim niesamowitym i definiuje duchy jako to, co się wyobcowuje, zawiesza działanie logiki i rozumu, ukazuje rzeczywistość jako podszytą grozą i tajemnicą. „Fantastyka romantyczna na swój sposób uwiarygodniła wtargnięcie czegoś obcego, nadnaturalnego do codzienności, dzięki czemu dokonywało się zerwanie ustanowionej przez rozum ciągłości. Była to zapowiedź tego, co rzeczywistość w sobie skrywa: czegoś nienazwanego, nieludzkiego, nadludzkiego, niewyjaśnialnego, niezrozumiałego.[...] Wyłaniały się zarysy nowego kontynentu, na którym często groza sąsiadowała z groteską, tworząc potwory-hybrydy”⁶⁴. W tym kontekście nietoperz i motyl mogą być odczytane jako znaki jednoczesnej grozy i groteski sytuacji, w której znalazł się Pronaszko, a nowym kontynentem wyłaniającym się z dyskusji w Belwederze widzianej przez pryzmat niesamowitego jest absurd totalitarnego systemu, który za sprawę wagi państwowej uznaje wystawienie *Dziadów*. Jednak w tej konstelacji pojawia się jeszcze jedna osoba – właścicielka połyskujących ciekawością oczu, jedyny świadek interwencji świata duchów: Wanda Górską, sekretarka Bieruta oraz jedna z jego życiowych partnerek. Prawdopodobnie była też jedyną kobietą na sali. Siedząc z boku, nie uczestnicząc w sporach o *Dziady*, z tej swojej zewnętrznej pozycji uruchamia świat niesamowitego (Pronaszko wyraźnie ją o to podejrzewa). Niczym czarownica lub szamanka zawiaduje alternatywnym wydarzeniem odbywającym się w Belwederze. Górską, poprzez swoją płęć i nieokreśloną pozycję, staje się jakby szczeliną, przez którą do pokoju może przeniknąć to, co obce, niepoznawalne i niepokojące. W tej logice kobieta przynależy do świata niesamowitego, jest jego niezbywalnym elementem. W opowieści Pronaszki ujawnia się także wywrotowy potencjał romantycznej wyobraźni. Fantastyka jest tu sposobem na przekroczenie rzeczywistości, która sama w sobie jest już wykrzywionym obrazem normalności.

Porażka inscenizacji Schillera stała się pierwszym poważnym sygnałem dla artystów teatru, wskazującym na nowy kierunek polityki kulturalnej. Złudzenie

⁶³ Maria Janion, *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*, Kraków 2006, s. 66-67.

⁶⁴ Tamże.

artystycznej wolności było coraz bledsze. Hasła nawołujące do realizmu i repertuaru współczesnego przestały być tylko nawoływaniem. Zmieniły się powoli w nowe, bezwzględne reguły gry.

Diana i emancypacja

W tym samym miesiącu, w którym odbyła się słynna narada w Belwederze, w repertuarze Teatru Polskiego znajdował się od niedawna inny romantyczny dramat. *Fantazy* Słowackiego w reżyserii Edmunda Wiercińskiego miał premierę 10 lipca 1948 roku. „Na tle [...] bezładu form teatralnych warszawskie przedstawienie *Fantazego* nabiera wagi zjawiska niezwykle pobudzającego i śmiałego; intelektualistyczna i radykalnie racjonalistyczna interpretacja Słowackiego zdarza się – o ile mi wiadomo – po raz pierwszy na naszej scenie”⁶⁵ – pisał w „Nowinach Literackich” Edward Csató. „Fantazy, znudzony wielkoświatowymi pięknościami i kupujący sielską żonę za pół miliona, podniecający się erotycznie podłością swego czynu, przypomina sobie o honorze na wieść o porwaniu kobiety, którą rzucił i z której przed chwilą kpił bez litości. Ujęty w ten sposób ironiczny chwyt Słowackiego [...] staje się pysznym, drapieżnym skrótem, ukazującym całe błazeństwo pseudoromantycznych i pseudowytwornych form. [...] Wierciński swoją inscenizacją prześwietla cały świat *Fantazego*, ukazuje tandetność i fałsz jego rzekomego romantyzmu; w analizie swej dochodzi tak daleko, że samą nawet śmierć Majora, uważaną dotychczas za moment, siłą swego wstrząsu uszlachetniający tych zakłamanych ludzi, czyni nieważnym dla nich, choć nad wyraz kłopotliwym epizodem. Nie zmieniają się pod jej wpływem *Respektowie* – to oczywiste, ale nie zmienia się również i *Fantazy*, którego deklaracje o «ochrzczeniu człowiekiem» taką samą mają wagę, jak wszystkie poprzednie. Na tym spojrzeniu z zewnątrz na świat dramatu Słowackiego, na charakterów osób, ich czyny i koleje ich losu, na wyjściu poza przedstawienie poszczególnych wypadków, w kierunku ich analizy i oceny, polega właśnie zwycięstwo metody, nazwanej tu intelektualizmem scenicznym”⁶⁶. Podobnie Jerzy Kierst w „Przeglądzie Powszechnym”

⁶⁵ Edward Csató, *Z okazji „Fantazego”*, „Nowiny Literackie” 1948 nr 32.

⁶⁶ Tamże.

traktuje spektakl Wiercińskiego jako pretekst, by rozprawić się z romantyzmem. „Truizmem jest powtarzanie zdania o wielości zjawiska, które nazywa się romantyzm, o tym, że zawiera ono zarówno właściwości kulturotwórcze, jak i destrukcyjne. Mimo oczywistości tych faktów jaskrawo zarysowuje się obecnie tendencja generalnego dyskredytowania romantyzmu, wyolbrzymiająca ujemne cechy tego zjawiska, a pomniejszająca, czy nawet przekreślająca jego oczywiste walory. [...] Ten romantyzm w sensie ujemnym to jakaś nieprzytomność umysłu, podporządkowanego niepoczytalności uczucia, namiętności i hysterii, to poza, gest, okrzyk na miejscu rzetelności czynu i oszczędności słowa, to Manfred, Werter, René, Kordian, Gustaw, Szczęsny (z *Horsztyńskiego*), wreszcie Fantazy – pojmowani jako postacie pozytywne, wyczerpujące problematykę romantyzmu. Jest rzeczą powszechnie znaną, że tak pojęty romantyzm jako choroba wieku odbył swój epidemiczny pochod przez Europę i Polskę, ale jest rzeczą również oczywistą, że z punktu widzenia chwili obecnej i konieczności pozytywnej oceny romantyzmu nie jest to ważne – że chodzi tu o należytą interpretację tego, co w romantyzmie polskim było protestem, przewyrciężeniem i wyjściem daleko w przód, ponad i poza romantyzm w tym określonym przed chwilą manierycznym i pesymistycznym jego kształcie”⁶⁷. *Fantazy* ma być według autora dowodem na tę dwoistość romantyzmu i deklaracją Słowackiego po stronie „anty-werterowskiej”. „Jeśli na romantyzm będziemy patrzeć krótkowzrocznie, tylko pod kątem spłyconej uprawy podręcznikowej i politycznej o bardzo złych tradycjach, wówczas dokonywać będziemy świadomie lub nieświadomie samobójstwa kulturalnego wyrzucając na śmietnik razem z rupieciami perły”⁶⁸. Recenzent pyta: „Kimże jest ten hrabia Fantazy? Odpowiedź chyba prosta. Jest uosobieniem nonsensowności romantyzowania życia, jest sumą tego wszystkiego, co wyhodował w cieplarni dziwolągów pseudoromantyzm zachodnioeuropejski – jest przestrogą, straszącą swym amoralnym i aspołecznym kształtem. Jest ukazaniem tego, co powinno być zerwane jak kabotyński, czarny płaszcz z

⁶⁷ Jerzy Kierst, „*Fantazy*” Juliusza Słowackiego w Państwowym Teatrze Polskim, „Przegląd Powszechny” 1948 nr 9.

⁶⁸ Tamże.

człowieka, by ukazać je [?] w prawdzie”⁶⁹. Dramat jest więc rewizją romantycznej postawy dokonaną przez romantycznego poetę; jest tym wartościowym elementem romantycznego dziedzictwa, którego ostrze skierowane jest przeciw zachodnim, mętnym wpływom płytkiego i arystokratycznego sentymentalizmu. Natomiast obnażenie słabości i nędzy takich wzorów zapowiada już postawę nie tyle nawet pozytywistyczną, co neopoztywistyczną – a więc czasy współczesne. W tak zbudowanym kontekście można dopiero mówić o *Fantazym* jako o dziele romantycznym – należącym do epoki, lecz oskarżającym ją o błędy widoczne wyraźnie dopiero z perspektywy powojennej polityki kulturalnej.

Słowacki napisał *Fantazego* w 1841 roku, na emigracji w Paryżu. Jest to rzeczywiście przesycony ironią, groteskowy obraz romantycznego poety. Bardzo konkretnego poety – Zygmunta Krasieńskiego, o którego romans z panią Bobrową, pierwowzorem Idalii, Słowacki był podobno zazdrosny. Inne postaci dramatu: Rzecznicki, Respektowie reprezentują charakterystyczne dla ówczesnej Polski typy. Pierwszy jest dorobkiewiczem łasym na wysoką pozycję towarzyską, drudzy są zubożałą szlachtą – w czasie powstania listopadowego przesiedleni na Sybir, po powrocie szybko zapominają o ideałach i oddają się budowaniu pozorów swojego bogactwa. Są gotowi oddać córkę Dianę Fantazemu za pięćset tysięcy złotych. W tym kalejdoskopie odmalowanych z okrutnym poczuciem humoru postaci pojawiają się jednak dwie zaskakujące osoby: Major – dekabrysta zesłany na Sybir, który tam rozacza opiekę nad zesłańcami-powstańcami oraz Jan – powstaniec listopadowy, którym Major się zajął i zaopiekował. Wnoszą oni do dramatu powiew tragedii, reprezentują inny wymiar ludzkiego losu. Intryga jest bardzo prosta. Diana i Jan w tajemnicy zaręczyli się jeszcze na wygnaniu. Teraz Fantazy chce kupić jej rękę od zrujnowanych finansowo rodziców. Jednak także on nie jest do końca pozbawiony zobowiązań. Do majątku Respektów przyjeżdża za nim jego kochanka – Idalia, bogata arystokratka, która gotowa jest na wszystko, by odzyskać ukochanego. Jednocześnie Major przybywa do Respektów wraz z ukrytym wśród swych żołnierzy Janem. Cała akcja niespodziewanie zmierza nie ku

⁶⁹ Tamże.

farsowemu zakończeniu, lecz prawdziwej tragedii. Major wygrywa z Fantazym w karty wolność Diany. Fantazy chce razem z Idalią popełnić malownicze samobójstwo, lecz okazuje się, że Major go ubiegł i to on kona, wygłaszając ostatnie słowa dramatu. Zwrócił Dianie wolność, a Janowi przekazał potrzebny majątek. Przeciwwagą dla pływającego, skoncentrowanego na sprawach majątkowych polskiego społeczeństwa, stają się rosyjski Major i polski (już zresztą nieco zrusyfikowany) zesłaniec – dosyć nieoczywiści bohaterowie w romantycznym panteonie. Ich klasowa i narodowa przynależność na pewno przyczyniła się do odczytania *Fantazego* w 1948 roku jako ideologicznie postępowego.

Elżbieta Barszczewska grała w przedstawieniu Dianę. Ta marginalna postać jest jako jedyna szlachetna i wierna swoim ideałom. Jako jedyna nie ma także rysu komediowego, ani nie jest postacią charakterystyczną. Być może dlatego, choć stoi w samym centrum wydarzeń, pozostaje niewidoczna, przezroczysta. W recenzji Mieczysława Markowskiego z „Dziś i Jutro” Barszczewska nie jest w ogóle wymieniona⁷⁰. Julian Wołoszynowski w „Dzienniku Literackim” pisze jedynie: „Monolog Diany najpiękniejszy i wymowne sceny nieme, dzięki Barszczewskiej, przejmowały urokiem prawdy”⁷¹. Tadeusz Breza pisze z kolei: „Elżbieta Barszczewska, jako Diana, prześliczna, żarliwa, a jaka godna w słynnej reprimendzie dawanej Fantazemu pod koniec pierwszego aktu”⁷². Jerzy Kierst idzie trochę dalej i zestawia rolę Diany z rolą Majora i Jana: „Monolog końcowy w znakomitej kreacji dyr. Zelwerowicza ustawił we właściwym stosunku problem dwóch romantyzmów. Współdziałali w tym nie gorzej od Majora p. Barszczewska (Diana) i p. Milecki (Jan). Te dwie chyba najtrudniejsze w dramacie role, zawsze niemal budzące zastrzeżenia w realizacji scenicznej, tym razem utrzymały ciężar struktury dramatu”⁷³. Najwięcej miejsca Dianie poświęcił Edward Csátó: „Diana – Barszczewska, «dziewczyna w czerni», wydaje się cała zatopiona w niezapomnianym dla niej świecie sybirskich mogił, jakże daleka wszystkiemu, co się dzieje dokoła niej. Raz tylko schodzi na ziemię, aby

⁷⁰ Mieczysław Markowski, „*Fantazy*” w *Teatrze Polskim*, „Dziś i Jutro” 1948 nr 39.

⁷¹ Julian Wołoszynowski, *Lazur i żółć*, „Dziennik Literacki” 1948 nr 31.

⁷² Tadeusz Breza, *Jubileuszowy „Fantazy”*, „Odrodzenie” 1948 nr 30.

⁷³ Jerzy Kierst, „*Fantazy*” *Juliusza Słowackiego...*, dz. cyt.

wybuchnąć szlachetną i pełną oburzenia tyradą. W rzeczywistości jednak jest tylko przedmiotem handlu, niczym więcej – niezmiennie przez cały czas trwania spektaklu”⁷⁴.

Diana ma jedną wielką scenę w dramacie Słowackiego. Zostaje sam na sam z Fantazym, który próbuje jej się oświadczyć. We wspaniałym monologu Diana opisuje siebie jako towar, a Fantazego jako nabywcę. Mówi, że przyjmie jego oświadczyzny tylko pod presją finansowych kłopotów ojca, które sprawiają, że chłopskie rodziny w ich majątku zostaną bez jedzenia. Tylko ich krzyk rozpacz i prośba mogą ją skłonić do małżeństwa. Diana jest odważna i nieugięta. Jej pełna poświęcenia postawa jest odbłaskiem znanego toposu romantycznej kobiecości – kobiety-rycerza, o której pisze Maria Janion. Na przykładzie *Grażyny* Mickiewicza autorka ukazuje powiązanie tej figury z ówczesną sytuacją kobiet, które podlegały specyficznej emancypacji. Podsumowując, pisze: „W wykładzie w College de France z 17 czerwca 1842 roku Mickiewicz – posługując się *Marią Malczewskiego* – scharakteryzował «ideał Polki», nieraz realizujący się w naszych dziejach. Te prawdziwe patriotki łączą czyste uczucia niewieście z siłą i odwagą. Mickiewicz przeciwstawia je typom kobiecym w Europie, jak również «towarzystwu warszawskiemu». To nie są albo kobiety nerwowe, albo namiętne Włoszki, albo królowe salonów. Ideał Polki to Maria – «córka przywiązana do ojca, żona gotowa w ogień pójść za mężem. Ostatnie powstanie wydało kilka przedstawicielek tego idealnego typu». Jak widać, Mickiewicz miejsce kobiety polskiej widzi przede wszystkim w układzie rodzinno-patriarchalnym. Ale przecież pojawia się tutaj także [...] wzmianka o emancypacji. Mickiewicz wiąże ją z określoną postawą moralną, z niej też wyprowadza program na przyszłość: «Taka jest nieunikniona droga ludzkości: potrzeba najpierw ponieść ofiarę, aby nabyć jakieś prawo. Tym to sposobem wyzwala się w Polsce kobieta; ma ona tutaj większą wolność niż gdziekolwiek indziej, jest więcej szanowana, czuje się towarzyszką mężczyzny. Nie przez rozprawianie o prawach kobiet, nie przez obwieszczenie urojonych teorii zdobędą kobiety znaczenie w społeczeństwie, ale przez ofiary»⁷⁵. Zgodnie z przewrotną logiką *Fantazego* Diana, mimo gotowości do poświęcenia dla rodziny i zależnych od niej

⁷⁴ Edward Csató, *Z okazji „Fantazego”*, dz. cyt.

⁷⁵ Maria Janion, *Kobiety i duch inności*, Warszawa 2006, s. 96-97.

ludzi, mimo powstańczych ideałów (kocha przecież Jana – powstańca listopadowego), mimo naznaczenia pobytem na Sybirze nie zdobywa wolności. Do końca pozostaje elementem gry prowadzonej przez innych i traktowana jest jak towar w handlu między mężczyznami. Jej losem jest zamążpójście i kwaśno-szczęśliwe zakończenie całej historii. Jak pisze Maria Janion: „Mickiewicz był autorem zarówno *Śmierci Pułkownika*, jak i wiersza *Do Matki Polki*. Opiewał w nich kobiece męstwo, co miało potężne znaczenie dla ukształtowania się samoświadomości kobiet w Polsce. Tworzył też legendę ofiarnej kobiety polskiej, legendę, do której tak często potem Polki się dopasowywały w życiu. W efekcie romantycznych nakazów kobieta polska przyzwyczaiła się do dźwigania ciężarów życia rodzinnego, publicznego w cieniu i w milczeniu, byle spełniła się ofiara”⁷⁶. Obrazem takiego właśnie poświęcenia jest Diana – postać ukryta w cieniu do tego stopnia, że pomijana czasem w omówieniach i recenzjach.

W swoim tekście Janion kojarzy romantyczny topos kobiety-rycerza z kobietami Solidarności, które choć tworzyły podziemie, do dziś pozostają anonimowe, gdyż „kłóciłoby się to z ustalonym w naszym społeczeństwie przekonaniem, że kobiety nie powinny przewodzić”⁷⁷. Diana-Barszczewska z kolei została przez Jerzego Kiersta skojarzona z postaciami Majora i Jana, które między słowami funkcjonują dla recenzentów jako bohaterowie powstania – nie tyle listopadowego, ile warszawskiego. Julian Wołoszynowski pisze: „Rosyjski Major niezgrabnym, ale serdecznym zabiegiem rozrywa fatalny węzeł i romantyczną kulą samobójczą kojarzy niepodległą Polskę z polskim powstańcem. Na taką niespodziankę mógł się zdobyć tylko artysta, dla którego czasy nie istnieją – rzeczywiste za to są prawdy wieczne, do których wstęp ma sztuka, zajęcie ostatecznie delfickie”⁷⁸. Po raz kolejny postać grana przez Barszczewską staje się więc niejako strażniczką pamięci. Jej szlachetność i ofiarność są nie tyle wehikułem emancypacji, co znakiem wpisanej w patriarchalny porządek roli nosicielki żałoby – tej, która gwarantuje przetrwanie historii, która tkwi zaklęta w przeszłości, po to by o niej świadczyć i ją pielęgnować. „Dziewczyna w czerni” myśli o sybirskich mogiłach, o trzech

⁷⁶ Tamże, s. 99.

⁷⁷ Tamże.

⁷⁸ Julian Wołoszynowski, *Lazur i żółć*, dz. cyt.

polских krzyżach i o tych, którzy ponieśli ofiarę za kraj. W 1948 roku jest postacią żywą i aktualną, ucieleśniającą żałobę i pamięć oraz ukazującą ciągłość narodowego losu.

Tu właśnie ujawnia się inny aspekt figury Królowej Serc – mimo władzy jaką posiadała nad publicznością i zbiorową wyobraźnią, nie była ikoną emancypacji; mimo poświęcenia i walki o godność, cech dla niej konstytutywnych, sama nie reprezentowała wolności. Była wpisana w romantyczny porządek tego, co za Mickiewiczem można nazwać „duchem narodowym” („Jaka więc siła, jaka zasada moralna, jakie i czyje działanie ożywiło w nas uczucia narodowe? [...] Ta wewnętrzna domowa tradycja składa się z resztki mniemań i uczuć, które ożywiały naszych przodków; ta tradycja, po upadku, rozerwaniu i przytłumieniu opinii publicznej, schroniła się w domach szlachty i pospólstwa. Jak w chorym i osłabionym ciele krew i siła żywotna zgromadza się około serca, tam jej szukać, tam ją ożywiać, stamtąd już na całe ciało znowu rozprowadzać należy – z tych tradycji musi wywinąć się i niepodległość kraju i przyszła forma rządu.”⁷⁹), który w okresie PRLu mienił się znaczeniami w zależności od retoryki, w ramach której był konstruowany. Po stronie systemu hasło „duch narodowy” wykorzystywane było do zbudowania ciągłości między historią a obecnym kształtem państwa polskiego, mówiło o rewolucji, społeczeństwie klasowym i dążeniach emancypacyjnych; po stronie oporu „duch narodowy” kojarzył się z tradycją powstańczą i mesjańską. Te dwa porządki nieustannie nachodziły na siebie, splatając się w trudną do rozszyfrowania z dzisiejszego punktu widzenia całość. Królowa Serc, jeżeli mogła zyskać wywrotową wobec systemu siłę, to tylko w ramach tego kompleksu pojęć, odniesień i społecznych afektów, mieszczących się w pojęciu „ducha narodowego”. Sama zaś, podobnie jak Maria Malczewskiego czy Matka Polka, była ucieleśnieniem mitu ofiary, który w PRLu ulegał zarówno destrukcji jak i nasyceniu się nowymi znaczeniami.

Hanna Świda-Ziemia w książce *Młodość PRL. Portrety pokoleń w kontekście historii* pisze: „Jednym z ważnych elementów nastrojów dominujących po wojnie w społeczeństwie polskim była trauma i rozgoryczenie, którym towarzyszyła destrukcja

⁷⁹ Adam Mickiewicz, *O duchu narodowym*, w: tegoż, *Pisma flomackie. Pisma polityczne z lat 1832-1834* [Dzieła t. VI], red. Zbigniew Jerzy Nowak, Zofia Stefanowska, Maria Prussak, Czesław Zgorzelski, Warszawa 1996, s. 198-199.

silnie ugruntowanego w kulturze polskiej mitu ofiary⁸⁰. Mit ukształtowany na romantycznym mesjanizmie, według autorki, odpowiadał w dużej mierze za dynamikę oporu Polaków podczas II wojny światowej i za powstanie warszawskie. Jałtański układ załamał nadzieję Polaków na wolne państwo i przyczynił się do upadku mitu ofiary. „Ruina mitu ofiary nie unicestwiła patriotyzmu Polaków, tyle że przytłaczająca większość przestała go rozumieć jako ofiarę krwi, a zaczęła traktować jako działanie w kategoriach narodowego interesu. Działać tak, by jak najmniej tracić, a najwięcej zyskać. Nie podejmować akcji ryzykownych i beznadziejnych, Tego typu dyskusje toczyły się zwłaszcza wśród młodzieży, która przedtem może najgłębiej uwewnętrzniała mit ofiary⁸¹. Przychodziło otrzeźwienie. [...] To otrzeźwienie nie obejmuje jednak wszystkich Polaków. Jest faktem, że dalej istnieli ludzie gotowi składać ofiarę krwi w nierównej walce. Stanowili oni dobitny dowód na to, z jakim psychicznym oporem przyjmowali Polacy wynik wojny i konferencji pokojowych⁸². Królowa Serc jest więc figurą sprzeczną – reprezentującą tę przestrzeń społecznej wyobraźni, którą wojna nadszarpnęła i skompromitowała, bez której jednak uporanie się z tą zbiorową tragedią wydawało się niemożliwe. Mit ofiary doprowadził do bezsensownego poświęcenia, jednak odrzucenie go sprawiłoby, że poniesiona w walce śmierć stałaby się czysto fizjologiczna i straciła swój metafizyczny, a więc przeczący śmierci, wymiar. Ten aspekt bohaterstwa był zresztą pożądanym nie tylko z punktu widzenia odradzającego się społeczeństwa, ale także politycznej władzy⁸³. Choć więc *Fantazy* Wiercińskiego wraz z rolą Barszczewskiej wpisywał się w nurt „otrzeźwienia”, gdyż „metoda intelektualizmu scenicznego” prowadzi do odczarowania romantyzmu, ukazania wpisanej w utwór ironii i groteski obnażającej pustkę romantycznych elit i ideałów, jednocześnie przez postaci Majora, Jana i Diany spektakl przywoływał mit ofiary, który odzyskany w teatralnej formie, aktualizował romantyczną tradycję. To napięcie sprawiło, że zgodnie z przytaczaną nawet przez Martę

⁸⁰ Hanna Świda-Ziemba, *Młodość PRL. Portrety pokoleń w kontekście historii*, Kraków 2010, s. 63.

⁸¹ O czym chyba najlepiej świadczy omawiany bunt Jana Kotta wymierzony przeciw twórczości Josepha Conrada.

⁸² Hanna Świda-Ziemba, *Młodość PRL...*, dz. cyt., s. 66.

⁸³ Grzegorz Niziołek, *Źle zapamiętane*, niepublikowany wykład dla studentów studiów doktoranckich Instytutu Kultury Polskiej, 30.03.2012

Fik w kronice *Kultura polska po Jałcie*, a więc pamiętną, formułą Csató⁸⁴ spektakl był rzeczywiście kapitalnym skrótem nie tyle jednak epoki romantyzmu, co całkiem współczesnego, ambiwalentnego i komplikowanego przez politykę stosunku do jego dziedzictwa.

Tendencja schyłkowa

5 marca 1953 roku zmarł Józef Stalin. Marian Wyrzykowski notował w dzienniku: „6.III.1953. O godzinie ósmej dwadzieścia obudziło mnie radio. Doszły mi słowa: zmarł Józef Stalin. Usiadłem. Nie mogłem się ruszyć. Dłuższy czas siedziałem bez ruchu. Serce mi biło. Jakaś straszliwa pustka otoczyła mnie i przygnębienie”⁸⁵. 7 marca Wyrzykowski zapisuje: „Żałoba nadal trwa i jest olbrzymia. Nie spotkałem człowieka, który by nie był wstrząśnięty. Na godzinę dziewiątą trzydzieści pojechałem na wykłady do szkoły. W szkole cisza, powaga, spokój, młodzież zaciągnęła wartę przed popiersiem Stalina. Nareszcie jest jakieś skupienie, nareszcie czuć, że to jest wyższa uczelnia. Tak powinno być zawsze. Prowadziłem pokazową analizę wiersza *Słowo o Stalinie* Broniewskiego. Dałem im dużo materiału”⁸⁶. 9 marca odbył się pogrzeb Generalissimusa. Wyrzykowski pisze: „Dzień pogrzebu Józefa Stalina. Wstałem wcześniej. Z radia bez przerwy płynie muzyka poważna. Nastrój skupienia i żałoby. O godzinie dwunastej czasu moskiewskiego, a według naszego o godzinie dziesiątej rozlegają się wystrzały armatnie. Otworzyliśmy z Elżunią [Barszczewską] okno. Ubraliśmy się w palta i z Juleczkiem wyglądamy na ulicę. Wszystko staje w bezruchu. Z pola mokotowskiego widzimy najpierw błysk, a potem huk wystrzału. Wszystkie syreny gwizdzą, dzwonią dzwony. Trwa to pięć minut. Za chwilę przyjechała Rysia Hanin i Janek Świdorski. Przywieźli wiersze do recytacji. Mamy dziś mówić podczas pochodu”⁸⁷. Pochód szedł Alejami Jerozolimskimi, a trybuny ulokowane

⁸⁴ „Fantazy staje się kapitalnym skrótem epoki”, zob. Marta Fik, *Kultura polska po Jałcie. Kronika lat 1944-1981*, Londyn 1989, s. 101.

⁸⁵ Marian Wyrzykowski, *Dzienniki...*, dz. cyt., s. 150.

⁸⁶ Tamże, s. 151.

⁸⁷ Tamże, s. 152.

były przy siedzibie KC. „Mamy obok trybuny głównej urządzoną małą trybunę, gdzie są mikrofony. Punkt szesnasta wchodzi na trybunę Biuro Polityczne oraz rząd. Rozpoczyna uroczystość wicepremier Cyrankiewicz, po nim mówi Józwiak, jest bardzo wzruszony. Po przemówieniach orkiestra gra *Międzynarodówkę*, pochylają się sztandary i pochód rusza. Pierwszy czyta Kreczmar, potem ja czytam fragment ze *Słowa o Stalinie* Broniewskiego:

Chwała tym, co wśród ognia mrozu
Jak złom granitowy trwali
Jak wcielona warta i rozum
Jak Stalin,

Ogarnia mię wzruszenie. Głos niesie, głośniki roznoszą słowa poety. Kończę:

Pokój, pokój, pokój!
Pokojem oddycha świat.
Ty go strzeżesz opoko
Związku Republik Rad.

Musiało to jakoś zrobić wrażenie, bo sekretarz Miejskiej Rady Narodowej dziękuje mi. Niepotrzebnie zresztą, bo następne fragmenty nie wychodzą mi już tak. Jakoś spieszyłem się. Zacząłem się starać, a to najgorzej. Nie mogłem jakoś odnaleźć tego samopoczucia, jakie miałem za pierwszym razem. [...] Niezliczone morze głów ludzkich płynie przed nami. Transparenty, sztandary, portrety. Idą jeden przy drugim. Chcę zobaczyć, jak będzie szedł nasz teatr, chcę zobaczyć Elżunię⁸⁸. Robi się jednak zimno i ciemno. Zaczyna padać śnieg i Wyrzykowski schodzi z trybuny do stołówki KC, by się rozgrzać. Kiedy koło siódmej wraca okazuje się, że Teatru nikt nie widział. „Gdzieś po prostu zginęli w tłumie. Kiedy koniec pochodu już był przy BGK, powiedziałem ostatni fragment:

⁸⁸ Tamże, s. 153.

Chwała imieniu Stalina

Pokój światu, pokój!...

Zabrzmiała potem *Międzynarodówka* i ostatnie szeregi przedefilowały przed trybuną⁸⁹.

Ten wielki spektakl władzy angażował znanych warszawskich aktorów i ogromną publiczność (trzysta pięćdziesiąt tysięcy osób). Jednak w niemal symboliczny sposób teatr „ginie gdzieś w tłumie” zmarginalizowany przez masowe widowisko. To, co odbyło się w Alejach Jerozolimskich, stanowiło jeden z aktów ustanawiania nowej figury porządkującej socjalistyczną rzeczywistość – na miejscu Stalina żywego pojawił się martwy Stalin. Jak pisze Hanna Świda-Ziemba: „Zobowiązano wszystkich w kraju do śpiewania pieśni żałobnych, miasto Katowice przemianowano na Stalinogród (pomylenie nazwy w rozmowie mogło grozić więzieniem). W każdym mieście pojawiły się ulice i place imienia Stalina, pisarze i tzw. ludzie znani musieli drukować w gazetach wielbiące wspomnienia o Stalinie, a pamięć o nim należało kultywować⁹⁰. W oficjalnej propagandzie żałoba przybrała postać hysterii. Joanna Szczęśna i Anna Bikont piszą: „Utwory żałobne zapełniły całe numery «Życia Literackiego», «Twórczości», «Nowej Kultury». Dla tej ostatniej Tadeusz Drewnowski sporządził specjalny montaż tekstów literackich radzieckich i polskich, ułożonych według roty przysięgi Stalina nad trumną Lenina, specjalnie przystosowanych potem na użytek młodzieżowych wieczornic. Kto wiersz o Stalinie napisał wcześniej, mógł się wypowiedzieć prozą. W «Trybunie Ludu» pisał Adam Ważyk («Niczyje słowo nie wypowie do dna tego bólu, niczyje pióro nie ogarnie tej żałoby serca. Miliony prostych ludzi na całym świecie, każdy z oddzielną, straciły ojca») i Julian Tuwim («Przed taką trumną przychodzi się z pochyloną głową. Ale odchodzi się od takiej trumny z głową podniesioną. Z ustokrotnioną energią do kontynuowania świętych i wzniosłych trudów naszych»). Wierszy, jak ten Anatola Sterna, powstały setki.

⁸⁹ Tamże.

⁹⁰ Hanna Świda-Ziemba, *Młodzież PRL...*, dz. cyt., s. 231.

Kiedy już o nas wieść najdalsza zginie,
O bezimiennych, o najbardziej
dumnych, -
powiedzą o nas: w wielkim strasznym
roku
Oni dotknęli ręką Jego trumny⁹¹.

Figura martwego Stalina spotęgowała jeszcze obowiązujący kult jednostki. Stalin urósł do rangi metafizycznego demiurga⁹², a socrealizm osiągnął swoje apogeum. W teatrach zdjęto wszelki „łżejszy” repertuar. W Polskim szedł tylko *Pociąg pancerny* Wsiewołoda Iwanowa.

Jednak rozszalały po śmierci Stalina festiwal socjalistycznej żałoby nie mógł zamaskować coraz już wyraźniejszej tendencji schyłkowej. W tym samym numerze czasopisma „Teatr”, na którego okładce widniał czarno-biały portret Ojca Narodów i który w połowie poświęcony był jego postaci, opublikowano także wystąpienia z Ogólnopolskiego Zjazdu Teatralnego, który odbył się 17 i 18 lutego 1953 roku. Włodzimierz Sokorski, podsumowując dyskusję, sformułował trzy podstawowe problemy, z jakimi teatr musi się uporać w najbliższym czasie. Na pierwszym miejscu wymienia polski romantyzm: „Pierwsze zagadnienie – zagadnienie polskich klasyków. To zagadnienie w roku 1952 nie zostało rozstrzygnięte. [...] Ciągłe dotąd na przykład nie wydobyliśmy teatru romantycznego. Ciągłe dotąd na teatr romantyczny patrzymy oczyma nie tamtej, historycznej epoki, a oczyma Młodej Polski. Należy przypomnieć, że teatr Słowackiego był zawsze teatrem politycznym. Tak samo wszystkie wypowiedzi Mickiewicza z *Dziadami* włącznie były poezją polityczną, walczącą. Jest rzeczą istotną, żeby wracając do teatru romantycznego, pokazać go oczyma nie epoki schyłkowej, lecz żeby pokazać jego realistyczną treść, żeby wydobyć tę prawdę, którą żył Słowacki, żył Mickiewicz i jego

⁹¹ Anna Bikont, Joanna Szczęsna, *Towarzysze nieudanej podróży: Dzień w którym umarł Stalin*, za: http://niniwa2.cba.pl/towarzysze_nieudanej_podrozy_05.htm, data dostępu: 20.02.2012.

⁹² O znaczeniu tej figury dla socrealizmu zob. Boris Groys, *Stalin jako totalne dzieło sztuki*, przekł. Piotr Kozak, Warszawa 2010, s. 80-103.

epoka. [...] Musimy pokazać rzeczywisty, romantyczny teatr, który wyrastał z walki narodu o wolność i wyzwolenie narodowe i społeczne, musimy go pokazać w oparciu o naukową marksistowską metodę myślenia. [...] Trzeba powiedzieć sobie jeszcze jedno: Zbliżamy się do wielkiej rocznicy – setnej rocznicy śmierci Mickiewicza. Nie możemy tej rocznicy uczcić w teatrze nowym montażem poetyckim; musimy w polskim teatrze pokazać *Dziady* i to pokazać prawdziwe, nowe *Dziady*⁹³. Narodowy dramat Mickiewicza pojawił się więc znów na horyzoncie. Tym razem jednak jego „prawidłową” interpretację miała poprzedzać praca nad nową recepcją romantyzmu wykonywana już na granych przez teatry w całej Polsce dramatach Słowackiego.

W 1951 roku w Teatrze Nowym w Łodzi miała miejsce premiera *Horsztyńskiego* w reżyserii Janusza Warmińskiego. Dyrektor i kierownik artystyczny, słynnego przede wszystkim dzięki inscenizacji *Brygady szlifierza Karhana* z 1949 roku (uważanej za kwintesencję estetyki socrealizmu i znak zmiany pokoleniowej) młodego teatru – Kazimierz Dejmek tłumaczył w programie, że wybór tego klasycznego utworu bynajmniej nie kłóci się z dotychczas przyjętą linią repertuarową. „Wiadomość o wyborze *Horsztyńskiego* wywołała cały szereg nieporozumień, fałszywych komentarzy, które powiększyły i tak już spory zasób dziwnych opinii i poglądów na artystyczno-polityczną działalność naszego teatru, jego politykę repertuarową. Tu i ówdzie orzeczono, że Teatr Nowy wycofuje się ze swoich pozycji ideowych. Przecież już zaszufldakowano Teatr Nowy jako teatr «robotniczy», «produkcyjny», «robotniczo-chłopski», «problemowy», «propagandowy» itd. itd., przecież już ukuto – wśród wielu innych mitów – mit o «antyklasyczości» Teatru Nowego. [...] trzeba powiedzieć: Teatr Nowy nie wycofuje się ze swoich pozycji ideowych. W *Projekcie Organizacji* z maja 1949 r., pisaliśmy: «Aby to wszystko, co wytyczamy sobie ideowo, miało praktyczny sens, musimy się oprzeć na repertuarze, który będzie twórczo służył rozwojowi nowego typu stosunku pomiędzy teatrem a widownią, który będzie służył rozwojowi nowego typu pracownika teatru i nowego typu widza». Dalej następuje charakterystyka założeń naszego repertuaru, w końcu piszemy: «W drugim (lub trzecim) roku naszej pracy wprowadzimy jedną (lub dwie)

⁹³ Włodzimierz Sokorski, *Zadania teatru walczącego*, „Teatr” 1953 nr 5.

pozycje klasyczne»⁹⁴. Czym ten klasyczny repertuar musi się charakteryzować? „Zawsze byliśmy przekonani, że tylko to jest piękne, pożyteczne i wartościowe w przeszłości, co walczyło o postęp, o wyzwolenie człowieka, co sprzyjało walce ludu i narodu o lepszą przyszłość; że tylko takie dzieła naszej sztuki, naszej literatury są podstawowym skarbem naszej nowej proletariackiej sztuki i literatury”⁹⁵.

Jak *Horsztyński* spełnia te wymagania, wyjaśniał w programie Janusz Warmiński: „Inscenizacja nasza poszła po linii wydobywania z dramatu jego realistycznych tendencji. Materiał dramaturgiczny poddaliśmy krytycznej analizie, opartej o leninowską teorię odbicia rzeczywistości w dziele sztuki. Mając pełną świadomość okresu historycznego i warunkowanej nim postawy społeczno-politycznej Słowackiego, staraliśmy się uwyppuklić istotną ideowość utworu, zachowując właściwą dla niego formę artystyczną. Zajęliśmy się sprawą tytułu. Dramat zachował się w poważnie uszkodzonym rękopisie. Antoni Małcki, wydawca dramatu, nadał mu własny tytuł *Horsztyński*, który [...] jest niesłuszny i niezgodny z oczywistą intencją autora”⁹⁶. Nowy tytuł, nadany przez twórców spektaklu – *Kossakowscy* – „najlepiej wydobywa ideę utworu i naszego przedstawienia. Słowacki ukazuje w nim zdradziecką rolę feudalnej magnaterii w historii Polski, w osobie jej typowego przedstawiciela, hetmana Szymona Kossakowskiego. Demaskuje pseudorewolucyjność Szczęsnego, któremu duma magnacka i przynależność klasowa nie pozwalają włączyć się w ruch narodowo-wyzwoleńczy. Zarówno ojciec, jak i syn giną jako ofiary wyzwolonego przez powstanie w Wilnie żywiołu rewolucyjnego – ludu. Konflikt Szczęsnego zajmujący w dramacie sporo miejsca, jest konfliktem klasowym, obrazującym degenerację i rozkład ustroju feudalnego”⁹⁷. Jednym słowem dramat Słowackiego jest apoteozą „elementów demokratyczno-rewolucyjnych. Sprawę wolności i niepodległości Polski wiąże ze sprawą przebudowy społecznej kraju, którą można przeprowadzić jedynie

⁹⁴ Kazimierz Dejmek, *Na marginesie naszej pierwszej sztuki klasycznej*, w: Program Teatru Nowego w Łodzi do przedstawienia *Horsztyński (Kossakowscy)*. Premiera 12.11.1951.

⁹⁵ Tamże.

⁹⁶ Janusz Warmiński, *Na marginesie inscenizacji*, tamże.

⁹⁷ Tamże.

na drodze obalenia rządów oligarchii magnackiej⁹⁸. W tym kontekście utwór okazuje się nie tylko poprawny politycznie i ideologicznie, ale wręcz aktualny i współczesny. W pełni wpisuje się w linię repertuarową Teatru Nowego razem z *Brygadą szlifierza Karhana*, *Makarem Dubrawą*, *Bohaterami dnia poprzedniego*, *Zwycięstwem* i *Poematem pedagogicznym*.

Nic więc dziwnego, że właśnie ten „oswojony” już dramat romantyczny – jakby w odpowiedzi na przemówienie Sokorskiego – także Teatr Polski w Warszawie wybrał na uczczenie czterdziestolecia swojej działalności artystycznej. Próby prowadzone przez Edmunda Wiercińskiego rozpoczęły się 20 marca 1953 roku – w dwa tygodnie po śmierci Stalina.

Cierpienie Salomei

Horsztyński był pierwszym od czterech lat spektaklem reżyserowanym przez Wiercińskiego w Teatrze Polskim. Był też pierwszym dramatem romantycznym na scenie teatru od premiery *Fantazego*. Podobno ten powrót – zarówno reżysera, jak i romantyzmu – traktowano w Teatrze Polskim niemal symbolicznie⁹⁹. Premiera miała miejsce 3 października 1953 roku. Elżbieta Barszczewska grała w spektaklu Salomeę Horsztyńską, postać, o której Słowacki pisał w liście do swojej matki: „Jedna z heroin mojej nowej tragedii nazywa się Salomeą. Zobaczysz kiedyś, że piękna jak lilia... i nieszczęśliwa prawie jak Ty... tylko z innych przyczyn...”¹⁰⁰. Salomea jest żoną Horsztyńskiego – starego konfederata barskiego, któremu w czasie walk wypalono oczy. Zakochana w Szczęśnym jest jedną z trzech kobiet symbolizujących jego wewnętrzne rozdarcie. Pozostałe dwie to Maryna – dziewczyna z ludu i Amelia – jego siostra. Ten kobiecy trójkąt wyznacza granice świata Szczęśnego i określa wartości, między którymi nie potrafi wybrać: szlachetność, rewolucja czy miłość; szacunek, naród czy rodzina; uczucie niegodne, niemożliwe czy nie do pomyślenia. Salomea jest w tej konstelacji figurą piękna, cierpienia i niespełnionej

⁹⁸ Tamże.

⁹⁹ Zob. Joanna Krakowska, *Mikołajska. Teatr i PRL*, Warszawa 2011, s. 148.

¹⁰⁰ Zob. Edward Csató, *Tragedia Szczęśnego*, „Świat” 1953 nr 44.

miłości. Wojciech Natanson pisał: „Elżbieta Barszczewska jest Salomeą bardzo bliską wyobrażeniom, jakie sobie tworzymy o tej kobiecie, niewinnej a pełnej pragnień, zakochanej a nieświadomej miłości, nieszczęśliwiej a dziecinnej. Zarówno w scenie słuchania opowieści o kaźni, jakiej poddano Horsztyńskiego, jak i w przejmującym momencie rozbicia dzbanka z poziomkami, Barszczewska nie grała ani natrętnie, ani z przesadną ekspresją, a jednak trudno było oderwać oczy od rysującego się na jej twarzy wyrazu nurtujących uczuć”¹⁰¹.

Podobnie rolę Barszczewskiej oceniał Andrzej Odnowa: „Z ról kobiecych najpiękniejszą stworzyła Elżbieta Barszczewska jako Salomea. Ogromny szlachetny wdzięk i liryzm gry tej artystki jeszcze raz święciły triumf. Świetnie wypadły również momenty *forte* roli. Nawet bardziej współczesne ujęcia postaci nie zaszkodziło tej kreacji”¹⁰². Także Jaszc w „Trybunie Ludu” chwalił aktorkę za „tony romantycznego cierpiętnictwa”[!]: „Tragiczne tony romantycznego cierpiętnictwa brzmią w nasyconej wielką siłą charakteru, pełnej skupienia i wewnętrznego napięcia grze Elżbiety Barszczewskiej jako Salomei. To naprawdę «kobieta zgubiona» i widz przyjmuje bez sprzeciwów wszystkie sprzeczności, których nie brak skąpej w słowa ale bogatej w podteksty Sally Horsztyńskiej. Jest to rola, przy całym koniecznym uwzględnieniu romantycznej konwencji, bardzo nowocześnie ujęta”¹⁰³.

Jednak najciekawiej o Salomei pisał na łamach „Przeglądu Kulturalnego” Jan Kott: „Dlaczego Barszczewska w roli Salomei mogła być prawdziwa i skupiona, dlaczego mogła przeżyć swój wewnętrzny dramat, dlaczego była czuła, w pohamowanej namiętności ludzka: tragiczna? Dlaczego Mikołajska jako Amelia była skłamana w każdym geście, przesłodzona i przestylizowana, romantyczna, i to z najgorszej romantyki, a nigdy osiemnastowieczna, dlaczego była pusta wewnątrz? Barszczewska wiedziała, kim jest; oceniła moralnie swój konflikt, naprawdę kochała Szczęsnego i pozostała wierna mężowi.

¹⁰¹ Wojciech Natanson, *Powiedz wahająca się myśli*, „Teatr” 1953 nr 22.

¹⁰² Andrzej Odnowa [Edmund Misiołek], *Jubileuszowa premiera w Teatrze Polskim*, „Dziś i Jutro” 1953 nr 46.

¹⁰³ Jaszc [Jan Alfred Szczepański], *Wielki dramat romantyczny na scenie Teatru Polskiego*, „Trybuna Ludu” 1953 nr 290.

Mikołajska zagubiła się zupełnie. Nawet nie wzruszała bezradnością¹⁰⁴. Z recenzji wyłania się więc Salomea cierpiąca, liryczna, szlachetna, nieszczęśliwa, prawdziwa, tragiczna i ludzka. Znowu nasuwa się skojarzenie ze świętością, wyjątkowym statusem romantycznej bohaterki. W wykonaniu Barszczewskiej nie budzi ona żadnych moralnych wątpliwości – choć zakochana w Szczęsnym pozostaje wierna mężowi – jak zawsze czysta, niewinna i bezwzględnie dobra. Trudno nie zauważyć, że tak skonstruowana kobieca postać zaprzeczała socrealistycznym postulatом emancypacji kobiet i pozornie nie miała nic wspólnego z królującą wówczas w propagandzie krzepką i silną robotnicą.

Jednym z najbardziej stereotypowych obrazów robotnicy, obok Krystyny Poradzkiej z filmu *Autobus odjeżdża 6.20*, jest postać Wandy Bugajówny – bohaterki filmu *Niedaleko Warszawy* z 1954 roku w reżyserii Marii Kaniewskiej i na podstawie scenariusza Adama Ważyka. Wanda pracuje w hucie Bielawa. Skończyła studia inżynierskie i zajmuje się kontrolą procesu przetopu metalu. Jest samodzielna, pewna siebie i zdeterminowana. Potrafi się pokłócić nawet z dyrektorem fabryki. Jak w większości socrealistycznych narracji o emancypacji kobiet, Wanda musi się jeszcze dużo nauczyć i potrzebuje wsparcia zarówno od kierownictwa jak i współpracowników. Dyrektor jednak nie umie porozumieć się z załogą, jest przeciwny ulepszeniom i innowacjom. Swój gniew i poczucie wyobcowania skupia na Wandzie, z którą konflikt przybiera na sile. Głównym wątkiem filmu jest szpiegowska intryga – przysłany przez Anglików Borucki podszywa się pod robotnika i zatrudnia w hucie. Zdobywa przy tym względy starego Bugaja – ojca Wandy także zatrudnionego w hucie, który zapatrzony w nowego kolegę, zapewnia mu od razu wysoką pozycję. Borucki próbuje zdeorganizować pracę i zmniejszyć produkcję. Pierwotny plan zakładał, że w tym celu zwerbuje Przewłockiego – dyrektora huty, który jest jego starym znajomym. Gdy to się nie udaje – zabija go, pozorując rabunek. Jego działania udaremnia Wanda, do której Przewłocki

¹⁰⁴ Jan Kott, „Horsztyński” albo o niebezpieczeństwach pietyzmu, „Przegląd Kulturalny” 1953 nr 50.

przyszedł w dniu śmierci. Szantażowany już przez Boruckiego próbował bowiem zmienić swoje relacje z załogą i poprzeć nowy sposób wytopu metalu – odkryty przez jednego z robotników – Wieniarza. Nie zdążył jednak i Wanda jako jedyna przekonana jest, że jego zabójstwo miało coś wspólnego z hutą. Nawiązuje współpracę z policją, której udaje się pojąć Boruckiego na gorącym uczynku – podczas próby sabotażu w fabryce. Ważną funkcję w filmie pełni także wątek miłosny. Początkowy konflikt Wandy z Wieniarzem przeradza się bowiem w uczucie i zaręczyny. Sprawę komplikuje zaangażowanie Wandy w sprawę Przewłockiego – nikt w hucie nie chce uwierzyć w opowieść o ich rozmowie, nawet narzeczony. Urażona zrywa więc z Wieniarzem. Ten jednak nie spuszcza z niej oka i zazdrośnie ją chroniąc, nieświadomie, udaremnia dwa zamachy Boruckiego na jej życie. W końcu młodzi się godzą, a Wanda zostaje bohaterką. Największym przegranym jest jej ojciec – zaślepiony broni bowiem Boruckiego przed podejrzeniami Wandy (którą dodatkowo dyskryminuje jako robotnika i inżyniera) oraz kolegów z huty, aż do jego aresztowania. Przeprosiny przed aktywem partyjnym nie zostają przyjęte – jeden z towarzyszy stwierdza, że Wandę wychował nie Bugaj, lecz partia. Wanda jest więc modelowym przykładem emancypacji – wykształcenie i pracę zawdzięcza partii, uczy się wciąż i rozwija pod czujnym okiem doświadczonych mężczyzn. Ubiera się prosto, nie maluje. Nie ma w niej nic zmysłowego, ani cienia erotyzmu czy seksapilu. Jej związek z Wieniarzem kręci się wokół huty i pieca. A jednak jeżeli przyjrzeć się warstwie wizualnej filmu, uderza sposób, w jaki pokazywana jest Wanda. Poza hutą, w sekwencjach ukazujących rozkwit uczucia do Wieniarza, bohaterka pojawia się zawsze na tle natury. Ujęcia jej zamyślonej twarzy montowane są z ujęciami kwitnących gałęzi, wody czy trawy. W ostatniej rozmowie z Przewłockim zastajemy Wandę pracującą w ogrodzie. Godząc się z dyrektorem, wręcza mu zerwaną z krzaka gałąź bzu. Widzimy ją także pływającą z Wieniarzem w rzece i przytulającą się do niego na trawie. Kontekstem dla uczucia i dla kobiecości Wandy jest więc natura, a nie huta. Uderzające są także sekwencje, w których Wanda pokazywana jest sama – zamyślona, spacerująca, owijająca się chustą. Nie uśmiecha się wtedy. Jest poważna i smutna – niezależnie od tego, czy myśli o Wieniarzu i miłości, czy o Przewłockim i morderstwie. W końcu analizując dokładnie akcję filmu, widać wyraźnie, że stałą kondycją kobiety – nawet wyemancypowanej i wyedukowanej –

jest cierpienie. W początkowych scenach Wanda jest przecież zwalczana. Ma tylko jednego przyjaciela – partyjnego Wielickiego. Upragniona praca jest dla niej źródłem problemów i nieprzyjemności. Sytuacja zmienia się dopiero wraz z pojawieniem się mężczyzny. Miłość i związek sprawiają, że Wanda zaczyna być radosna i szczęśliwa także w hucie. Kobiecość, nie zneutralizowana przez związek z mężczyzną, jest więc źródłem frustracji i cierpienia. W końcu zaś to, co czyni Wandę bohaterką, to jej poświęcenie. Współpracując potajemnie z policją, naraziła własne życie i bezpieczeństwo. Im więcej kobieta przeszła, im bardziej się wycierpiała, im bardziej udowodniła swoje męstwo, tym bardziej jest szlachetna i wartościowa. Jednocześnie jednak, w tej modelowej narracji, widać to, co było bardzo charakterystyczne dla wszystkich socrealistycznych fabuł z wątkiem miłosnym. Pozytywna bohaterka zawsze wykazuje niezłomną postawę. Jest ideologicznie czysta i bardziej dojrzała niż mężczyźni. To oni popełniają błędy, odkrywają wyższość systemu komunistycznego nad kapitalistycznym, odradzają się i nauracają. Kobiety wiedzą wcześniej i lepiej. Choć potrzebują wsparcia i dopiero związek z mężczyzną czyni je szczęśliwymi i spełnionymi, to jednak moralnie zawsze nad nimi górują. W ich postępowaniu nie ma dwuznaczności czy wahania. Jest poświęcenie, cierpienie, samotność i walka z uprzedzeniami, ale nie ma wątpliwości ani wahania. Taka jest właśnie Bugajówna – choć nikt jej nie wierzy i cała huta ją wyśmiewa, jedzie do Warszawy, zgłasza się na policję i w tajemnicy przed wszystkimi podejmuje ryzykowną akcję zdemaskowania Boruckiego.

Z tej perspektywy widać, że wbrew pozorom Wanda ma jednak coś wspólnego z Salomeą. Jej kobiecość jest podobnie definiowana przez związek z naturą, jej tożsamość zaś przez związek z mężczyzną. Ich pierwotną kondycją jest cierpienie i wykluczenie, które je uszlachetnia. W końcu zaś czystość moralna i jednoznaczność wyboru, jakiego dokonują, w obu przypadkach nawet kosztem miłości, czyni je kobietami godnymi podziwu, szlachetnymi i wzniosłymi. O Wandzie można powiedzieć to samo, co Kott pisze o roli Barszczewskiej: „wiedziała, kim jest; oceniła moralnie swój konflikt”. To podobieństwo zdaje się wskazywać na głębokie zakorzenienie romantycznego wyobrażenia o kobiecości, która zyskuje tożsamość i autonomię, tylko za cenę ofiary i cierpienia, samotności i moralnej czystości. Model ten okazuje się tak silny i powszechnie

akceptowany, że staje się niemal przezroczysty, wypełniając przestrzeń kobiecości, stając się jej synonimem do tego stopnia, że nawet socrealistyczna robotnica ma rozmarzone oczy, zrywa kwiaty, spaceruje w samotności i wybiera ofiarę dla sprawy ponad własne szczęście. W tym kontekście Salomea może zostać uznana za figurę kobiecości także w ramach systemu. Mimo że przesyciona liryzmem i wpisana w romantyczny paradygmat, okazuje się ideologicznie poprawna. Romantyczna święta zyskuje swoje miejsce w socrealistycznym kanonie, ujawniając fałszywy charakter emancypacyjnych postulatów systemu, które nigdy nie wykraczają poza sferę pracy.

We wszystkich recenzjach z *Horsztyńskiego* umyka jednak pewna cecha Salomei, która sprawia, że romantyczny paradygmat kobiecości staje się nieco bardziej skomplikowany i wielowymiarowy, a nawet potencjalnie wywrotowy.

W akcie II dramatu¹⁰⁵ Horsztyński dowiadyuje się od Kossakowskiego o domniemanym romansie Salomei ze Szczęsnym. Kiedy żona wraca do domu, jest roztargniony, zachowuje się nieswojo i niezbyt słucha, co mówi Sally:

„HORSZTYŃSKI

Gdzie była, Sally?

SALOMEA

U księdza Prokopa.

HORSZTYŃSKI

Czy ty poziomki dla mnie zbierałaś na mogiłach cmentarza pod kościółkiem?

SALOMEA

Nie, mój Ksawery, wracając zbierałam je po lesie.

HORSZTYŃSKI

Spowiadałaś się dziś?

SALOMEA

Poszłam do celi z tą myślą, bo byłam smutna, i nie znalazłam księdza u siebie.

Może był we wsi u starego Grzegorza; mówią, że ten starzec bardzo chory.

¹⁰⁵ Fragmenty z *Horsztyńskiego* cytuję za: Juliusz Słowacki, *Horsztyński: tragedia w pięciu aktach*, oprac. Jarosław Ławski, Wrocław 2009.

Usiadłam w celi czekając na księdza — i znudziłam się. Jak ta cela cicha, oświecona wschodzącym słońcem, piękna i miła! — las sosnowy pod oknami kołysał się z szumem — wilgi smutno śpiewały. I zaczęłam dumać, potem chcąc się nieco rozerwać, zaczęłam przebierać książki na zapylonych policach szafy. Widać, że nasz księżulo nieczęsto do szafy zaziera — a takie dziwne w tych książkach obrazki. Jakaś święta uderza białą lilią lwa po nosie, a w drugiej książce znalazłam piekło — jeden czarny diabeł pali czarną lulkę, a w lulce zamiast tytoniu palą i skwarzą, i dymią biedne duszeczki.

HORSZTYŃSKI

Ale czy się spowiadałaś?

SALOMEA

Nie spowiadałam się, bo te obrazki tak mnie dziecinnie rozweseliły.

HORSZTYŃSKI

Nie spowiadałaś się? Dlaczego?

SALOMEA

Mówiłam ci, mężu, że te obrazki... Jaki ty dziś roztargniony, mój Ksawery. Czy tu był kto?"

Potem Horsztyński dyktuje żonie list – do Szczęsnego – w którym wyzywa rywala na pojedynek. Salomea oczywiście nie wie, o co chodzi, ale zachowanie męża staje się dla niej coraz bardziej zagadkowe.

„SALOMEA

Do kogo ten list?

HORSZTYŃSKI

Daj! podpiszę —

SALOMEA

Ale na miłość Boga, do kogo?

HORSZTYŃSKI

Co mi acani!

SALOMEA

O! to okropne słowo!

HORSZTYŃSKI

Sally! bo ty mnie drażnisz jak dziecko. Daj mi ten list — gdzie podpisać?

SALOMEA

Tu.

HORSZTYŃSKI

Idź teraz, przygotuj mi śniadanie i zawołaj mi Świętosza!

SALOMEA

Dobrze! ale pocałuj mnie w czoło i przeproś za to słowo „Acani!”

HORSZTYŃSKI

Dobrze! Pocałuję ciebie, jeżeli mi będą smakować twoje poziomki.

SALOMEA

bierze dzbanek i tłucze

Mężu, rozbiłam dzbanek.

HORSZTYŃSKI

Umyślnie?

SALOMEA

Umyślnie, żebyś mnie pocałował w czoło nie za poziomki.”

Salomeę śmieszą obrazki piekła. W melancholijnej zadumie chodzi zbierać poziomki w lesie a w chwili emocjonalnego napięcia tłucze dzbanek wypełniony owocami. Jest to obraz kobiety na skraju szaleństwa. Szaleństwa, które nadaje nowy kontekst jej cierpieniu i staje się sceną spektaklu tożsamości rodzącej się poza słowami, w odpowiedzi na opresję, bez nadziei na społeczną akceptację. Obok Królowej Serc w aktorstwie Barszczewskiej ujawnia się inna kobieca figura, lustrzane odbicie romantycznej świętej – histeryczka.

Królowa histeryczek

„Piszę to już pięć dni po premierze, a jeszcze mam w oczach Barszczewską, jeszcze słyszę jej głos, jeszcze jestem pod urokiem tego wieczoru. Wielkie aktorstwo wzrusza jak muzyka lub pejzaż, wprost bardziej bezpośrednio od literatury. Fascynuje jak wirtuozeria. Daje uczucie czegoś niepowtarzalnego jak nagły zachwyt pięknem. Powietrze jest materialne i czułe jak w chwilach krystalizacji opisanych przez Stendhala. Wychodzi się z teatru radośnie podnieconym, chciałoby się natychmiast posłać kwiaty, jest się nagle trochę zakochanym”¹⁰⁶ – pisał w recenzji z *Nory* w 1958 roku Jan Kott. „Kiedy [Barszczewska] weszła na scenę, naprzód była sobą. Tylko bardziej dziewczęcą, bardziej czułą wewnątrz. Nic jeszcze nie zaczęło się dziać, a już Nora weszła w swój dom lalki. Już zaczął się ten wibrujący ton, który towarzyszył jej do końca sztuki. Dialog w *Norze* jest bardzo gęsty, bez luzu, bez powietrza, wszystko jest w nim powiedziane aż do końca i po parę razy. Barszczewska dała mu lotność i nieważkość. Była coraz bardziej nieobecna, na krótkie chwile zapadająca się w siebie, jakby malutki cierń kuł ją w sercu. Miała w sobie jakiś skrzydlaty niepokój; nagły ruch głowy, poderwanie się z miejsca, zawieszenie głosu. A na powierzchni była ciągle tą dziewczęcą Norą, lekkomyślną i łakomą, zapatrzoną w męża, zakochaną w dzieciach. Tylko niepokój *Nory* coraz bardziej wypełniał scenę, a potem lęk”¹⁰⁷. Ten stan emocjonalny bohaterki, według Bogdana Danowicza, publiczność odczuwała niemal zmysłowo: „Barszczewska działa na widownię wprost hipnotycznie. Wciąga w krąg jakichś bardzo ludzkich i bardzo autentycznych przeżyć; skraca niejako dystans dzielący widownię od sceny; tworzy złudę bardzo frapującej nas cudzej rzeczywistości, w którą mimo woli zaczynamy się osobiście angażować. W tej artystycznej fikcji jest coś bardzo nam współczesnego, nieomal coś z fizjologicznej aktualności przeżywanych na bieżąco uczuć i wzruszeń. *Dom lalki* Ibsena staje się w ten sposób dla nas dzięki znakomitej kreacji aktorskiej jakby mediumistycznym ćwiczeniem na temat różnych wariantów owych uczuć i wzruszeń, różnych wariantów ich natężeń i napięć”¹⁰⁸.

¹⁰⁶ Jan Kott, *Barszczewska*, „Przegląd Kulturalny” 1958 nr 20.

¹⁰⁷ Tamże.

¹⁰⁸ Bogdan Danowicz, *Od Ibsena do współczesności*, „Tygodnik Zachodni” 1958 nr 30.

Wojciech Natanson pisał z kolei: „Nora w ujęciu Barszczewskiej jest niezmiernie kobieca. «Skądże mogę wiedzieć, co wiedziałam, a czego nie wiedziałam» – te paradoksalne i dowcipne słowa, wypowiedziane do dr. Ranka, określają postać najpełniej. Wielkie zjawiska psychiczne są jak procesy tektoniczne, które niedostrzegalnie dokonywują olbrzymich przeobrażeń. Nieświadomie czy na wpół świadomie narasta w Norze ów głód wewnętrznej sprawiedliwości i pragnienie wolności, których nie tyle skutkiem co objawem stanie się scena końcowa”¹⁰⁹. Teofil Syga podsumowywał w tygodniku „Świat”: „Opuszczaliśmy teatr w przekonaniu, że wrócimy tu rychło, po kilku dniach, aby raz jeszcze zobaczyć Norę Barszczewskiej. W koronie wielkich odtwórczyń tej roli, od Heleny Modrzejewskiej poczynając, przybył nowy, piękny klejnot”¹¹⁰. Tym samym Barszczewska została oficjalnie koronowana na Wielką Aktorkę, spadkobierczynię Heleny Modrzejewskiej, niekwestionowaną Królową.

Premiera *Nory (Domu lalki)* w reżyserii Marii Wiercińskiej miała miejsce 3 maja 1958 roku na Scenie Kameralnej Teatru Polskiego w Warszawie. Dyrektorem Teatru Polskiego był wtedy Stanisław Witold Balicki. Nowego dyrektora chwalono za obronę politykę repertuarową („Dyrektor Balicki poprawił się w siodle Teatru Polskiego i jak zapobiegliwy gospodarz każdej i każdemu daje możliwość wygrania się, zebrania braw i chwaleb. Zrezygnował z nerwowych eksperymentów i niespokojnych poszukiwań – tyle świetnych pewniaków czeka! I pewniaki nie zawodzą, wszystkim pomału rozjaśniają się oblicza.”¹¹¹) Jednak sam dramat Ibsena budził poważne zastrzeżenia krytyków. Najwyraziściej te powtarzające się zarzuty sformułował Stanisław Mackiewicz: „*Nora* była swego czasu manifestem emancypacji kobiet. Pisano wtedy we wszystkich szanujących się gazetach postępowych, że Ibsen «rzucił odważnie rękawicę przesądom społecznym». *Lalczyzny dom*, czy *Dom lalki*, czy *Nora* była napisana w 1879 roku i wtedy miała charakter programu o sprawie kobiecej. Chodziło o problem, czy Nora ma prawo rzucić dom, troje nieletnich dzieci i męża, i pójść «zarabiać uczciwie», skoro się okazało, że ten dom wypełniony dziecinnymi zabawkami do sufitu nadaje się tylko dla lalki, a mąż, czego

¹⁰⁹ Wojciech Natanson, *Wielka rola Barszczewskiej*, „Teatr” 1958 nr 12.

¹¹⁰ Teofil Syga, *Ibsen nie starzeje się*, „Stolica” 1958 nr 21.

¹¹¹ Jaszcz [Jan Alfred Szczepański], *Zwycięski bunt Nory*, „Trybuna Ludu” 1958 nr 126.

nie kwestionujemy, jest po prostu chamelem i świnią. Na «odważnie» sformułowane pytanie, czy Nora nie powinna była tak zrobić, jak zrobiła, każdy przyzwoicie myślący człowiek w 1879 r. wołał: «Owszem, powinna była tak zrobić. Dosyć tego życia lalczego kobiet. Niewiasta powinna pracować uczciwie»¹¹². Następnie Mackiewicz stwierdza, że dzisiejsza widowia spektaklu składa się przecież między innymi z ciężko pracujących kobiet, które nie tyle wcielają ideologię emancypacyjną, ile ratują domowy budżet. Przeładowany zabawkami dom Nory jest dla nich piękny i godny zazdrości. Jednocześnie jednak krytyk pisze, że „ideologia emancypacyjna już jest dawno i powszechnie skonsumowana i przez to zdezaktualizowana”¹¹³. W tym sformułowaniu wraca niczym echo propagandowy topos czasów socrealizmu. Jednak z perspektywy 1958 roku, kończącej się fali odwilży i pojawiających się politycznych przymrozków, emancypacja kobiet wydaje się problemem odległym, nieaktualnym, ściśle związanym z propagandową retoryką czasów socjalizmu. Mackiewicz, choć odwołuje się do tych oswojonych i znanych schematów, nieświadomie przedstawia kwestię pracy kobiet raczej jako efekt ciężkiej rzeczywistości ekonomicznej, a nie przejaw wolności. Naszkicowanemu przez niego obrazowi daleko do wyobrażeń o kobiecie wyemancypowanej. „Kobiety te nie tęsknią tak do pracy poza domem, jak tęskniły ich babki, natomiast często uważają, że ich dzieci mają zabawek za mało”¹¹⁴. Tym bardziej wybór Nory wydaje się nieaktualny, nie przystający do doświadczenia codzienności¹¹⁵. To zwątpienie w sens buntu Nory w kontekście aktualnej rzeczywistości poparte jest oczywiście poprawnymi ideologicznie uwagami o osiągnięciach nowego społeczeństwa, w którym kobieta już nie musi walczyć o swoją wolność i niezależność, w którym panuje sprawiedliwość i powszechne szczęście.

¹¹² Stanisław Mackiewicz, *Przedrampowe myśloszczurki*. Elżbieta Barszczewska., „Kierunki” 1958 nr 41.

¹¹³ Tamże.

¹¹⁴ Tamże.

¹¹⁵ Ciekawym kontekstem dla tych rozważań jest dramat Elfriede Jelinek zatytułowany *Co się zdarzyło, kiedy Nora opuściła męża, albo Podpory społeczeństw* [Elfriede Jelinek, *Nora, Clara S., Zajazd*, tłum. Sława Lisiecka, Dorota Sajewska, Krzysztof Sajewski, Kraków 2004]. W tym dramacie Jelinek opisuje, co stało się z Norą po opuszczeniu domu. Niczym Krystyna Poradzka z filmu *Autobus odjeżdża 6.20* trafia ona do fabryki, lecz tam zamiast odnaleźć wolność i emancypację, wpada w sidła kolejnego układu patriarchalnego, w którym staje się seksualną zabawką dyrektora. Dramat kończy się tak, że Helmer i Nora razem prowadzą mały, detaliczny sklep, potwierdzając przewagę systemu kapitalistycznego nad wszelkimi ideami lewicowymi.

Na większości zdjęć towarzyszących recenzjom z przedstawienia widać Barszczewską w tej samej scenie. Ubrana w neapolitański strój ludowy, z tamburynem w ręku tańczy słynną tarantelę. Na niektórych ujęciach widać, że opada jej ramiączko gorsetu, rozwichrzone włosy tracą kształt fryzury, a ciepły uśmiech skierowany jest gdzieś w pustkę, odlepiony od samej postaci, która wydaje się jakby nieobecna i daleka. Jednak w samych recenzjach nie można już znaleźć opisu taranteli w wykonaniu Barszczewskiej. Do tej sceny odniósł się jedynie Teofil Syga: „Tradycja teatralna mówi nam, że wielka ta rola ma swój punkt kulminacyjny w drugim akcie, kiedy Nora tańczy tarantelę tak «jakby w tym tańcu szło o śmierć i życie». Barszczewska wydobywa ten ton z zachwycającą prostotą i naturalnością. Wcielenie aktorskie jest tu tak doskonałe, że trudno tu już mówić o grze. Nora Barszczewskiej dojrzewa z wolna, w lalce rośnie człowiek, obraz przeobrażeń wewnętrznych uprawdopodobnia się psychologicznie aż do momentu istnego *salto mortale*”¹¹⁶.

Scena taranteli w dramacie Ibsena często bywa kojarzona z atakiem hysterii¹¹⁷. Temu skojarzeniu daje podstawy nie tylko rozwój akcji i przemiana, jaką przechodzi Nora, lecz także sama tarantela, która oprócz tego, że jest znaną melodią ludową, należy również do kompleksu zjawisk znanych pod nazwą tarantyzmu, występującego głównie na południu Włoch. Według mitu początkiem tarantystycznej choroby – jest ugryzienie pająka. Skutki działania jadu może wyleczyć tylko taniec w rytm taranteli. Tarantystki najpierw czołgają się rytmicznie po ziemi, odgrywając pająka, który jest przyczyną ich choroby. Potem wstają i w rytm muzyki deptają pająka, którym same przed chwilą były, aż do utraty przytomności. Taniec trwa dopóki nie odzyskają równowagi i świadomości¹¹⁸. Poszczególne figury takiej taranteli do złudzenia przypominają kolejne stadia histerycznego ataku wyróżnione przez słynnego Jeana Charcota podczas badań prowadzonych w paryskiej Salpêtrière w drugiej połowie XIX wieku. Kiedy Nora pogrąża się w szalonym

¹¹⁶ Teofil Syga, *Ibsen nie starzeje się...* dz. cyt.

¹¹⁷ Tori Moi, *Henrik Ibsen and the Birth of Modernism. Art, Theater, Philosophy*, New York 2006.

¹¹⁸ Zob. Ernesto de Martino, *Ziemia zgryzoty: przyczynek do historii życia religijnego południowych Włoch*, przekł. Wojciech Marucha, Warszawa 1971 oraz film Gianfranco Mingozzi *La taranta* [<http://www.youtube.com/watch?v=fhqTr2ggpds>]

tańcu tarantystek, tańcu gubiącym choreografię, kiedy tańczy „jakby w tańcu szło o śmierć i życie”, przypomina pacjentki Charcota. Uderzające, że oprócz skrupulatnych opisów poszczególnych elementów histerycznego ataku Charcot posługiwał się także zupełnie nowym medium – fotografią. Zebrane razem stanowią treść *Iconographie photographique de la Salpêtrière*. To właśnie obraz, zdjęcie okazuje się wtedy głównym medium hysterii, która na tym etapie jest zjawiskiem czysto wizualnym, cielesnym, pozbawionym słów.

Największą „gwiazdą” *Iconographie* była Augustine – młoda kobieta przyjęta do kliniki z powodu paraliżu ramienia i powtarzających się ataków przypominających epilepsję. „Augustine «jest wysoka, dobrze rozwinięta (szyja trochę gruba, duży biust, pachy i srom pokryte włosami), z określonym tonem i postawą, pełna temperamentu, hałaśliwa. Nie zachowuje się już jak dziecko, wygląda niemal jak dorosła kobieta, a tymczasem nigdy jeszcze nie miała menstruacji. Została przyjęta z uczuciem paraliżu w prawej ręce i atakami ciężkiej hysterii, poprzedzanymi przez bóle w dolnej części brzucha». Miała piętnaście i pół roku. Taka jest «prezentacja» Augustine. Na kolejnych stronach i tablicach, w trakcie kolejnych obserwacji, skryptów, pomiarów i zapisów, mamy zagwarantowane poznanie najbardziej intymnych aspektów jej historii i jej choroby. *Iconographie* istnieje tylko z tego powodu. Mimo to utrzymuję, że dla nas Augustine pozostanie na zawsze jedynie czymś quasi: quasi-twarzą, quasi-ciałem, quasi-historią”¹¹⁹ – pisze Georges Didi-Hubermann. Według autora, zdjęcia przedstawiające Augustine w kolejnych fazach i pozach charakterystycznych dla ataku hysterii, *grand hysterie*, więcej ukrywają niż ujawniają. Są polem kształtowania się fotografii jako medium, gdzie jej ograniczenia technologiczne (długi czas naświetlania, konieczność pozowania) zostają zamaskowane dyskursem świadectwa, dowodu, chwytania chwili. Kobięce ciało – obnażone w swych najbardziej wstydlivych, bo chorobliwych aspektach jest starannie skonstruowanym dziełem sztuki, obiektem nie tyle nawet medycznym, co estetycznym. Można by nawet powiedzieć – teatralizowanym. „A Augustine? W tej figuratywnej i taksonomicznej fabryce Augustine była jak perła, jak dzieło sztuki, sama doskonałość – co znaczy, że była doskonałym alibi [...] Lecz, powtarzam, tym co uczyniło Augustine jedną z

¹¹⁹ Georges Didi-Hubermann, *Invention of Hysteria. Charcot and The Photographic Iconography of Salpêtrière*, transl. Alisa Hartz, Cambridge-London 2003, s. 87.

największych gwiazd *Iconographie photographique de la Salpêtrière* był przede wszystkim czasowy postęp jej ataków, zawsze ukazujący dobrze nakreślone okresy «odpoczynku» i «antraktów»; rodzaj dramaturgicznego cięcia symptomów na akty, sceny i *tableaux*: tak zwana plastycznie regularna nieregularność. Jej ciało uczyniło z siebie dar, małe a, małe b, małe c. Wydawało się, że czyni to możliwym, by zapomnieć, że reprezentacja jako forma czasu zapomina o pewnym nieszczęściu czasu¹²⁰. Augustine była doskonałą modelką, ponieważ jej ataki układały się w dramat, którego poszczególne sceny, choć odbywały się w ciele i na ciele, dzięki zjawisku skurczu mięśni zmieniały się w nieruchome obrazy zacierające różnicę między chwilą a czasem naświetlania. Na zdjęciach uchwycony jest ruch, choć w rzeczywistości był on brakiem najmniejszego drgnienia. W ten sposób histeria Augustine zmienia się w obraz hysterii, a sama pacjentka ze swoją indywidualną historią, zostaje z niego starannie wymazana. Z jej uchwyconych aparatem póz układa się dyskurs hysterii, a właściwie dyskurs kobiecego ciała i kobiecości jako takiej.

Podczas ataku zawsze ubrana jest na biało, leży w łóżku zanurzona w pościeli. Otwarte usta, szeroko rozwarte oczy, rozczochrane włosy, zaciśnięte w skurczu mięśnie. Na niektórych zdjęciach uśmiecha się jednak prowokacyjnie. Jej pozy pełne są dramatyzmu, szczególnie wtedy, gdy ciało naśladuje czytelne znaki – kłęczy ze złożonymi w modlitwie rękoma, odgarnia włosy namiętym gestem, czy leży z rękoma splecionymi na piersiach niczym umarła. Augustine do złudzenia przypomina ówczesne portrety i przedstawienia Ofelii¹²¹. W *Iconographie* szaleństwo, kobiecość i teatralność zostają połączone w nierozzerwalną konstelację.

O wadze metafory teatralnej dla dyskursu hysterii świadczyć może także najsłynniejszy obraz ukazujący lekcję w Salpêtrière. André Brouillet umieścił na nim samego Charcota w otoczeniu studentów, młodych lekarzy i innych widzów demonstrującego fizjologiczne aspekty hysterii na przykładzie innej znanej pacjentki –

¹²⁰ Tamże, s. 117.

¹²¹ Elaine Showalter, *Przedstawiając Ofelię: kobiety, szaleństwo i zadania krytyki feministycznej*, przekł. Krystyna Kujawska-Courtney i Witold Ostrowski, w: *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie – antologia szkiców*, red. Anna Nasiłowska, Warszawa 2001, s. 200-201.

Blanche Wittman, której przysługiwał tytuł królowej histeryczek. Nieprzytomna Blanche jest podtrzymywana przez asystenta. Jej ręce są wygięte z tyłu w nienaturalnym geście. Bluzka opada z ramion, a całość sylwetki jest wcieleniem wiotkości i bezradności, które usprawiedliwiają nagość ramion i piersi, stają się także swoistą prowokacją. Per Olov Enquist w książce *Opowieść o Blanche i Marie* nazywa pacjentki Charcota jego trupą teatralną a o obrazie Brouilleta pisze niczym o zdjęciu ze spektaklu: „Na słynnym obrazie, przedstawiającym seans profesora Charcota z udziałem Blanche, który wciąż jeszcze wisi w bibliotece Szpitala Salpêtrière, widać profil jej twarzy. Wzrok przyciągają zazdrośnie ciekawskie, prawie że zachłanne twarze publiki. Blanche dzieli z nami swoje doznania. Wszyscy widzimy jej omdlewające ciało i kobiece oddanie. Samotność i zazdrość. Uległość i jej rozpiętą bluzkę. Odwróconego w stronę widzów Charcota w nakazującym, karzącym geście. I znieawidzonego przez Blanche Babinskiego. Rozwiera ramiona jak Zbawiciel”¹²². Wszystkie te emocje Blanche przedstawia, prezentuje swoim widzom. Nie tyle ich doznaje, co tak jak Augustine na zdjęciu, staje się ich ilustracją. Histeria, zanim zostanie wpisana w reżim seansu psychoanalitycznego, jest wizualna i teatralna – pacjentka odgrywa swoją traumę, budując jej znaki z gestów i obrazów. Być królową histeryczek oznacza być doskonałą aktorką, posługującą się perfekcyjnie kodem i konwencją hysterii. Oznacza odgrywać swój ból i cierpienie w sposób czytelny, perfekcyjny, budzący emocje, ale i formalnie skonwencjonalizowany, estetycznie skonstruowany, teatralny. Histeria jest królewskim gorsetem zachowań, gestów, symboli, który pozwala, gdzieś na marginesie życia społecznego, komunikować nieakceptowalne i niewysławialne uczucia. Dlatego histeryczki są bardziej teatralne niż aktorki, dlatego przypominają Ofelię¹²³, dlatego w końcu stają się królowymi występującymi przed paryską publicznością w asyście mistrza ceremonii – Charcota.

Enquist opisuje jeszcze jeden wizerunek Blanche – zdjęcie umieszczone w *Iconographie photographique de la Salpêtrière*. „[...] na fotografii z *Iconographie* Blanche jest sama; jej uroda nienaruszona spojrzeniami, piękna, wydekoltowana suknia

¹²² Per Olov Enquist, *Opowieść o Blanche i Marie*, przeł. Iwona Jędrzejewska, Warszawa 2006, s. 145-146.

¹²³ Por. Elaine Showalter, *Przedstawiając Ofelię...* dz. cyt.

nierozzerwana. Żadnych zazdrosnych widzów. To pociągająca kobieta, z silnym poczuciem godności. Kobieta z XIX wieku. Kolczyki, długie. Droga suknia? Prawdopodobnie. Żadna tam dziewczyna ze slumsów, lecz smutna, piękna kobieta, stojąca w obliczu własnego życia¹²⁴. Po czym podsumowuje: „Patrząc na te dwa zachowane wizerunki Blanche z tamtych czasów, na tę świętą i na tę bezwolną gwiazdę trupy Charcota wystawioną na zachłanne spojrzenia publiki – dostrzega się, jak jest nieodgadniona¹²⁵. W postaci Blanche, podobnie zresztą jak w przypadku Augustine – najsłynniejszych histeryczek – spotykają się więc królowa, święta i aktorka, składając się na jeden z paradygmatycznych wizerunków kobiety XIX wieku. Szaleństwo staje się sceną, na której odgrywa się kobiecość rozpiętą między cielesnością a świętością, bezradnością a królewskością, niewinnością a zmysłowością.

Performatywny i cielesny charakter historycznego ataku sprawia, że wymyka się on słowom. Łatwiej zatrzymać go na zdjęciu, czy rysunku – jak w klinice Charcota; o wiele trudniej opisać i zinterpretować. Taniec Barszczewskiej, uwidoczniony na większości fotografii ze spektaklu, tak samo umyka recenzentom. Jak pisze Syga: „Wcielenie aktorskie jest tu tak doskonałe, że trudno tu już mówić o grze¹²⁶. Trudno w ogóle mówić i pisać, posługując się dostępnymi kategoriami i utartym językiem recenzji. I dalej: „Nora Barszczewskiej dojrzeła z wolna, w lalce rośnie człowiek, obraz przeobrażeń wewnętrznych uprawdopodobnia się psychologicznie aż do momentu istnego *salto mortale*¹²⁷. W tym kontekście jednak wydaje się, że za pomocą emancypacyjnej siły hysterii w lalce rośnie i dojrzeła przede wszystkim kobieta.

Po latach tak o tej roli pisała Maria Czanerle: „[...] najbogatsza aktorsko, najważniejsza w dorobku artystki, była z pewnością Nora (1958). Jakby w tej jednej roli zmieściła się cała Barszczewska. Od kobiety-laleczki, zabawki męża i dzieci, do kobiety-człowieka, która zdobywa się na rzecz niezwykłą – manifestację własnej godności. Jak opisać ów czar, którym Nora zauroczyła wówczas wszystkich – recenzentów i publiczność? Ta Nora,

¹²⁴ Tamże, s. 146.

¹²⁵ Tamże.

¹²⁶ Teofil Syga, *Ibsen nie starzeje się...*, dz. cyt.

¹²⁷ Tamże.

żyjąca w świecie zesłowiecznym, była uosobieniem kobiecości, jaka przechowała się w portretach, do której być może czasami tęsknią współcześni. Zapewne ów model kobiecości niedzisiejszej, słabej i pełnej mocy, był wynikiem nie tylko warunków, stanowiących o naturze Barszczewskiej, ale jej świetnego warsztatu. Wyrazistej i dźwięcznej mowy, dzielonej przejrzystymi pauzami, ruchów pełnych harmonii zakłócanej nerwowym niepokojem, gry rozświetlanej jakże często błyskami «czuwających» oczu niby scenicznych reflektorów. «Była to Nora z prostych tylko rozżarzonych uczuć» – napisał wówczas krytyk [Jan Kott]¹²⁸. Niedzisiejszość Nory została więc przez Barszczewską wygrana jako wieloznaczność XIX-wiecznego kobiecego paradygmatu: „Od pierwszej chwili pojawienia się na scenie [aktorka] wprowadza nie tylko uśmiech słońca, miłej kobiecości urok i czar, i wdzięki, ale wprowadza także przewrażliwioną nerwowość. Tutaj intuicja aktorki góruje nad psychologicznymi błędami Ibsena. [...] I oto to unerwowanie [...] rehabilituje całą sztukę. Nie ma manifestu kobieco-emancypacyjnego, nie ma rozwiązania bolączki społecznej przez nałożenie na kobiety obowiązku porzucania nieletnich dzieci bez pożegnania. Jest po prostu kobieta nerwowa [...]”¹²⁹. Ta wychwycona przez Mackiewicza nerwowość, wbrew intencjom krytyka, by zamazać polityczną wymowę *Nory* na rzecz studium indywidualnego przypadku szaleństwa, wydaje się jednak elementem „kobieco-emancypacyjnej” wymowy spektaklu, a także determinuje nowoczesne środki aktorskie: „Ale to wszystko była jeszcze powierzchnia gry. Prawdziwa Nora była w przelotnym i czułym muśnięciu fotela, w nagłości spojrzeń rzuconych w stronę pokoju dziecinnego, w ruchu, jakim kładła klucze, w ledwo dostrzegalnym wzdrygnięciu, kiedy podchodził do niej mąż. Ta ostatnia scena była jednym ze szczytów aktorstwa, jakie oglądałem w życiu”¹³⁰ – pisał Jan Kott. Nora realizuje się w cielesności – w ruchach, gestach, ledwo zauważalnym napięciu ciała. Jest jak „struna coraz bardziej i bardziej napięta aż do wielkiej sceny taranteli”¹³¹. Sceny, która w spektaklu pełniła rolę historycznego ataku obnażającego konflikt między emocjami a konwencją.

¹²⁸ Maria Czamerle, *Elżbiety Barszczewskiej kobiety ze starych miniatur*, dz. cyt., s. 30.

¹²⁹ Stanisław Mackiewicz, *Przedrampowe myśłoszczurki: Elżbieta Barszczewska*, dz. cyt.

¹³⁰ Jan Kott, *Barszczewska*, dz. cyt.

¹³¹ Tamże.

Według cytowanego już Didi-Hubermanna historia może być interpretowana jako spektakl cierpienia. Swoją słynną książkę autor otwiera stwierdzeniem: „Zamierzam ponownie postawić kwestię tego, co słowo spektakl ma oznaczać w wyrażeniu spektakl cierpienia. Myślę, że to piekielne pytanie – głęboko przejmujące i ostre. Jak związek z cierpieniem może być już projekcją, tak jak jest w naszym podejściu do prac i obrazów? Jak cierpienie może pracować, jaka jest jego forma, jaki czas działania albo powrotu? Jak...”¹³² W tym ujęciu historię, spośród innych używanych w sztuce form szaleństwa, wyróżnia to, że jest nie tyle narzędziem rozchwiania norm i transgresji, co sceną cierpienia, sposobem na przedstawienie nieprzedstawialnego bólu. Spektakl staje się w tym znaczeniu synonimem konwencji i teatralności. Cierpienie, o którym nie da się opowiedzieć, jest odgrywane, teatralizowane, zmienione w obraz za pomocą gestów i cielesnych znaków. Ta pozorna sprzeczność – między cierpieniem jako przestrzenią niemoty i niemożności przedstawiania, a spektaklem jako grą jest tematem refleksji Didi-Hubermanna. Wcieleniem zaś tego paradoksu jest królowa historyczek. Tańcząca tarantelę Nora także uosabia to napięcie – między cierpieniem a językiem, między ciałem a dyskursem, między niemotą a tragizmem.

Barszczewska tańcząc, przenosząc ciężar roli w sferę cielesności i historii ocala emancypacyjny wymiar roli – o wiele zresztą niebezpieczniejszy i bardziej wywrotowy niż ten, od którego tak zbiorowo odżegnawali się krytycy. Bohaterka w jej wykonaniu nie wyzwala się z opresji męża i rodziny do pracy i samodzielności niczym Krystyna Poradzka z filmu *Autobus odjeżdża 6.20* czy Wanda Bugajówna z *Niedaleko Warszawy*, lecz przede wszystkim dochodzi do odkrycia własnej podmiotowości – z przedmiotu, zabawki, lalki zmienia się w kobietę, próbującą odnaleźć własną tożsamość i własny głos. Sam Jan Kott stwierdza, że nie jest ważne z jakich ideologicznych przesłanek wynika decyzja Nory; ważne jest tylko to, że „było w niej coś pozaosobistego, coś z humanistycznego powiewu, jakiś klimat obrony ludzkiej godności”¹³³. Zaraz potem dodaje: „Barszczewska dała Norze współczesną skalę wrażliwości. I tę wewnętrzną dramatyczność, o którą nikt z nas nie

¹³² Goerges Didi-Hubermann, *Invention of Hysteria...*, dz. cyt., s. 17.

¹³³ Jan Kott, *Barszczewska*, dz. cyt.

podejrzewał słodkiej i łagodnej pani Elżbiety”¹³⁴. „Słodycz i łagodność pani Elżbiety” są tu synonimem romantycznego, pełnego patosu i liryzmu, niewinności i ofiarności wcielenia aktorki. W *Norze* spod wpisanej w wartości narodowe, zmitologizowanej i mesjańskiej Królowej Serc wyłania się jednak w całej pełni jej bliźniacza siostra¹³⁵. Ją także określa cierpienie – jednak tym razem staje się ono drogą emancypacji. Jest to bowiem cierpienie ściśle indywidualne, otwierające przed widzami przestrzeń identyfikacji, a także w pełni przeżywanego i poruszającego tragizmu. Królowa histeryczek także skrepowana jest gorsetem konwencji, zamieniona w obraz, jak Augustine, swoje cierpienie wypowiada w opracowanych i sformalizowanych gestach. Jednak jej głównym medium jest ciało – a jego niepowtarzalność, nerwowość, napięcie rozbijają wypowiadany przez aktorkę tekst, tworząc własną, osobną narrację. Histeryczka tak jak Królowa Serc może być świętą, lecz tylko w jej aspekcie demonicznym i wywrotowym. W końcu obydwie tak samo odsyłają do przeszłości, będąc zakorzenione w kulturze XIX wieku. Są swoimi lustrzanymi odbiciami – każde znaczenie jednej, w drugiej znajduje swoje przeciwieństwo. Być może w ogóle nie mogłyby istnieć bez siebie...

W *Norze* za pośrednictwem szaleństwa dochodzi do głosu model kobiecości, który choć jeszcze zasilany jest królewskim paradygmatem, stanowi jego graniczną postać. Tak jak histeria została w końcu zawłaszczona przez feminizm i z dyskursu opresji zmieniła się w język emancypacji¹³⁶, tak jej aktorski obraz obecny w sztuce Barszczewskiej zapowiada zmierzch Królowej i rządy kobiecości prywatnej, intymnej, indywidualnej, która do głosu dojdzie przede wszystkim w literaturze i w filmie.

¹³⁴ Tamże.

¹³⁵ Jedną z najważniejszych ról w karierze Barszczewskiej była Ofelia, którą zagrała w 1936 roku w inscenizacji *Hamleta* Aleksandra Węgielki oraz w 1947 roku w spektaklu Arnolda Szyfmana. Scena szaleństwa Ofelii w obu przypadkach budziła wyjątkowo entuzjastyczne oceny krytyków. Szalone kobiety Barszczewska grywała także w filmach. Jedną z najsłynniejszych scen obłędu znalazła się w filmie *Trędowata* Juliusza Gardana z 1936 roku opartym na powieści Heleny Mniszkówny. Barszczewska jako Stefania Rudecka – zawiedziona w miłości młoda kobieta ze zubożałej szlacheckiej rodziny – biegnie w sukni ślubnej przez las i błoto. W scenie tej wracają romantyczne wizerunki Ofelii, a gesty aktorki układają się w histeryczny atak.

¹³⁶ Zob. Hélène Cixous, Catherine Clément, *La jeune née*, Paris 1975.

Amelia w operze

W sześć miesięcy po premierze *Nory* Barszczewska zagrała Amelię w *Mazepie* w reżyserii Romana Zawistowskiego. Wracała do swojego ulubionego Słowackiego – i to w roli, o której długo marzyła¹³⁷. Dojrzała artystycznie, w koronie wielkiej aktorki, miała znów zabłysnąć pełnią scenicznego blasku.

Rozbudowany formalnie i estetycznie, nazywany nawet przez recenzentów „operowym”¹³⁸, spektakl miał premierę 25 października 1958 roku i otwierał nowy sezon w Teatrze Polskim. „Na ogromnej pustej scenie, obramowanej prostymi i pięknymi dekoracjami Ottona Axera, lekko zaznaczającymi gotyckie ostrołuki i sklepienia starego zamczyska, zaczęły się pojawiać kolejne *dramatis personae*. Każda z nich miała swoje efektowne wejście, swoją tyradę, swoją arię. A że występują w tym przedstawieniu aktorky najprzedniejszej miary, każda aria podana była dźwięcznie, melodyjnie, głosy brzmiały czysto i donośnie, a niejedno wysokie cis kunsztu artystycznego pobudzało ręce do oklasków przy otwartej kurtynie”¹³⁹ – pisał o spektaklu Roman Szydłowski w „Trybunie Ludu”. Raczej krytycznie o tej operowej formie spektaklu pisał Jan Kott: „Teatr Polski pokazał nam *Mazepę* na wielkiej scenie, nawet na bardzo wielkiej scenie. Rozumiem dobrze intencje reżysera i dekoratora. Zamek musi być prawdziwy, bo inaczej nie ma historycznej dramy. Ale jednocześnie musi być przestrzeń. Bo tylko przestrzeń pozwoli uniknąć opisowości. I tę wielką kamienną salę na tle murów dał Axer. Ale teraz czym ją wypełnić? Tłum ją wypełnia wspaniale. Bardzo piękny był polonez w pierwszym akcie, świetny w kontraście kolorowego sarmackiego dworu wojewody i czarnej, we francuskich strojach świty Jana Kazimierza. Ale co zrobić, kiedy w tej wielkiej kamiennej sali zostają sami aktorzy dramatu. Można postawić na środku łuk gotycki. Ale już niewiele więcej... Przestrzeni jest jeszcze ciągle za dużo. Przytłacza i ciąży. Monumentalizuje. Pcha w stronę operowości, pcha ku temu, co w *Mazepie* jest właśnie najśłabsze, najbardziej

¹³⁷ Zob. Elżbieta Barszczewska, *Express rozmawia z Elżbietą Barszczewską*, rozm. WOY [Ludwika Wojciechowska], „Express Wieczorny” 1957 nr 74.

¹³⁸ Ciekawe, że w kontekście *Mazepy* powraca właśnie to sformułowanie, którego Balicki używał, by zdeprecjonować *Lillę Wenedę* Osterwy.

¹³⁹ Roman Szydłowski, *Widowisko w stylu monumentalnym*, „Trybuna Ludu” 1958 nr 302.

konwencjonalne, najbardziej zewnętrzne. I przez to spektakl ma pewien styl pompierski, coś z Burgu, jak podpowiada mi Stefan Treugutt. Przed tym akademizmem bronią się aktorzy, walczy z nim zresztą i reżyser, i dekorator. Ale obaj mają cały czas świadomość, że to ma być *Mazepa* reprezentacyjny. I jest na pewno reprezentacyjny. Ale koszta ponosi po trochu Słowacki. Jest w tym przedstawieniu więcej przestrzeni niż lotności¹⁴⁰. Jacek Frühling dopowiadał: „To wydobycie na plan pierwszy operowej widowiskowości, ta monumentalność dekoracji, sprawiają, że tekst nie zawsze i nie w całej pełni dochodzi do słuchacza, rozpraszając się i ginąc w widowiskowych akcesoriach. Równolegle z tą ilustracyjnością, z tą tendencją konstruowania czegoś w rodzaju żywych obrazów, mamy w inscenizacjach Zawistowskiego brak patetycznego żaru, z jakim dotychczas podchodzono do szeregu pozycji klasyki teatralnej. Nie łatwo się z tym oswoić, zwłaszcza w *Mazepie*, utworze nasyconym namiętnościami i stanami emocjonalnymi. W rezultacie widz i słuchacz, olśniony kostiumami i wystawą, pozbawiony żaru uczuciowego, odczuwa pewien niedosyt¹⁴¹”.

Skojarzenie z operą, reprezentacyjnym widowiskiem wydaje się tu bardzo znaczące. *Mazepa* był obok *Balladyny* najczęściej wystawianą sztuką Słowackiego w okresie socrealizmu. Traktowany jako dramat realistyczny i polityczny miał być obrazem rozpadu klasy rządzącej, ostrą krytyką króla, korony i zakłamania antydemokratycznej władzy. Na bohatera wyrastał w tym ujęciu Mazepa – zapowiedź zmian społecznych, nadciągającej rewolucji¹⁴². Odczytywany w duchu ideologii marksistowskiej dramat miał tworzyć przestrzeń mediacji między tradycją a aktualnością, być rodzajem legitymizacji nowych porządków społecznych. Był jedną z furtek, przez które romantyzm wlewał się w życie kulturalne i społeczne okresu socjalizmu. Stanowił więc także zasłonę dla niejawnych treści, które czerpały energię z romantycznej poezji dramatu i pozwalały wytworzyć wspólną przestrzeń emocjonalną często kontrastującą z oficjalną wymową spektaklu. W takim kontekście można odczytywać innego *Mazepę* Romana Zawistowskiego – z 1953 roku zrealizowanego w Teatrze Śląskim im. Stanisława Wyspiańskiego w Katowicach. Z

¹⁴⁰ Jan Kott, *Mazepa na wielkiej scenie*, „Przegląd Kulturalny” 1958 nr 46.

¹⁴¹ Jacek Frühling, *Mazepa inaczej*, „Tygodnik Demokratyczny” 1958 nr 44.

¹⁴² Stanisław Witold Balicki, *O „Mazepie” Słowackiego*, „Teatr” 1949 nr 5.

jednej strony bowiem krytycy pisali po premierze: „To pełne dynamiki na wskroś realistyczne przedstawienie przeszło wszelkie oczekiwania. [...] Z pięknego wiersza, przekazanego z kulturą i prostotą, z logicznych sytuacji rozgrywanych na kilku płaszczyznach sceny – dotarła do widza bezbłędnie odczytana i ukazana, celna pełna sarkastycznej ironii polityczno-obyczajowa satyra, wymierzona przeciw pysznym i zaślepionym własną próżnością feudałom, przeciw sarmatyzmowi, przeciw królowi, którego dawniej chętnie ukazywano tak jakby był wycięty ze świętego obrazka, a który w istocie by ł– jak pisał kiedyś S.W. Balicki – jezuickim bigotem i dziwkarzem zarazem, poniżającym majestat władzy i nadużywającym jej dla osobistych celów”¹⁴³. Z drugiej strony do historii przeszły słynne dekoracje Wiesława Langego. Jak pisano w „Trybunie Robotniczej”: „Doskonale wprowadzały publiczność w klimat dramatu dekoracje [...]. Groźny, czarny mur, z obronnymi blankami, rysujący się w głębi sceny, nadawał przedstawieniu niezbędny nastrój grozy i przecucie tragicznych wypadków”¹⁴⁴. W Katowicach, które w trakcie prób do spektaklu przemianowane zostały na Stalinogród, poczucie uwięzienia i grozy z pewnością nie odnosiło się jedynie do czasów feudalizmu.

Jednak pod koniec 1958 roku romantyzm *Mazepy* i Słowackiego traci swoją pierwotną energię. Funkcja reprezentacyjna spektaklu jest nie tyle próbą wytworzenia przestrzeni społecznego porozumienia, wydobywania aktualnych wątków, interpretacji rzeczywistości, co formalnym rozmachem odsyła utwór w sferę klasyki – pięknej, monumentalnej, stanowiącej element tożsamości narodowej, lecz jednoznacznie dawnej i zamkniętej. Właśnie tak traktowany jest Słowacki. Jego dramaty wykoślawione politycznymi interpretacjami i nadinterpretacjami kojarzą się już tylko z formalną pustką, pompatycznością opery i reprezentacyjną funkcją wielkiej teatralnej sceny. Nawet jeśli zamysł reżysera był zupełnie inny, efekty widoczne w ocenach recenzentów są bardzo znamienne – po „odwilżowej” fali grana przedtem na masową wręcz skalę twórczość Słowackiego nagle staje się synonimem tego, co oficjalne, pompatyczne i sztuczne. Najlepszym wyrazem tego zmienionego stosunku do wieszca jest dyskusja

¹⁴³Andrzej Wydrzyński: *Pamięć teatru*, dz. cyt., s. 295.

¹⁴⁴Janusz Robliczek, *Dramat o polskim feudalizmie*, „Trybuna Robotnicza” 1953 nr 85.

przeprowadzona z okazji roku Słowackiego pod koniec 1959 roku i opublikowana na łamach „Dialogu”: „Kto uznał za rzecz niezbędną, żeby w tych okolicznościach naukowych i innych, które występują w 1959, istniała konieczność obchodu Roku Słowackiego? Nie uważam, żeby to było konieczne. Chyba, że będziemy mówić o jubilatyzmie narodowym, przed którym wszelkie racje się cofają. [...] Na pewno rok 1959 nie wiąże się z autentyczną, spontaniczną potrzebą obchodu rocznicy Słowackiego. Jest jakimś odgórnym pomysłem, który wszyscy jakoś tam wykonują, ale nikt z wiarą w sens owego pomysłu. Twórca ten wykonywany jest w teatrze, ale wykonywany przy różnych pomrukach niechęci – to nie tylko wystąpienia przeciw jubilatyzmowi. Może by się zastanowić na czym te pomruki niechęci polegają?”¹⁴⁵ – pyta Kazimierz Wyka. Jan Kott odpowiada: „O tym chciałem mówić. To mnie uderzyło. Może też Rok Słowackiego nie jest tak bardzo w porę, skoro wywołuje, albo przynajmniej ujawnia, odruch niechęci. Zaczęło się od jeszcze dość dziecinnych wystąpień młodych poetów we «Współczesności», na które zwrócił uwagę, właśnie jak na odruch niechęci, bystry komentator «Życia Literackiego». W numerze jubileuszowym «Twórczości» Jastrun wyraźnie już formułuje zastrzeżenia filozoficzne przeciwko wzorowi Słowackiego. A teatry są tym jubileuszem także zażenowane. Nie wiedzą na ogół, co grać ze Słowackiego i jeszcze mniej jak grać. Melodramaty, oczywiście, ale jeśli nie melodramaty, to co? Najjaskrawiej o tym odruchu niechęci świadczy, nieudana zresztą całkowicie, *Lilla Weneda* w warszawskim Ateneum. Teatr, i słusznie, nie mógł grać tych ponurości na serio, spróbował parodii, ale cofnął się wpół drogi. Skończyło się na pokazaniu języka”¹⁴⁶. Jan Błoński podsumowuje: „Tak się więc okazuje, że Rok Słowackiego jest bardziej rokiem niechęci niż rokiem czci, przynajmniej dla czołówki widzów i czytelników – najmłodszej i najbardziej bezceremonialnej. [...] Takie podejście stanowi już dowód, że Słowacki martwieje – przynajmniej dla niektórych. Skoro ludzie w sile wieku przebierają w Słowackim, zajmują się cząstkowymi pięknościami – młodzi będą musieli zakwestionować z kolei całego poetę. I tak rzeczywiście jest; z tym, że owa namiętność przewartościowania – chyba bardzo głębokiego, jakiego może od setek lat w

¹⁴⁵ *Rozmowy o dramacie. Rok Słowackiego*, rozm. Jan Błoński, Edward Csató, Jan Kott, Stefan Treugutt, Kazimierz Wyka, „Dialog” 1959 nr 12.

¹⁴⁶ Tamże.

Polsce nie było – sięga dalej, odnosi się nie tylko do Słowackiego”¹⁴⁷. W 1955 roku odbyła się pierwsza powojenna premiera *Dziadów* w reżyserii Aleksandra Bardinięgo. W listopadzie 1958 roku pierwszy raz po wojnie wystawiono dramat Krasińskiego – *Irydiona* w reżyserii Jerzego Kreczmara. Dzięki odwilży zmieniał się romantyczny repertuar, dochodziła do głosu tradycja w o wiele pełniejszym, bardziej skomplikowanym i wieloznacznym wymiarze. Jednocześnie ważnym kontekstem dla tej dyskusji były wydarzenia polityczne. Stosunek Gomułki do interwencji na Węgrzech w 1956 roku, wzmożona walka z Kościołem, zaostrzający się kurs wobec inteligencji, który swój wyraz znalazł w zamknięciu redakcji słynnego „Po prostu” w 1957 roku i bezwzględny stłumieniu towarzyszących temu wydarzeniu demonstracji studenckich – wszystko to, coraz wyraźniej wskazywało na odchodzenie władz o tak zwanych „ideałów Października”. Zawiązany w czasie odwilży sojusz partii ze społeczeństwem okazał się fikcją, a „socjalizm z ludzką twarzą” pustym hasłem. Wobec tego w listopadzie 1957 roku, po cofnięciu zgody na wydawanie tygodnika „Europa”, część pisarzy wystąpiła z partii. Byli to między innymi Jan Kott i Mieczysław Jastrun. „Nareszcie stało się to, co powinienem był uczynić przed laty. Dłużej nie mógłbym znieść tego rozdwojenia i fałszu. Jestem więc wolny i nie lękam się żadnych konsekwencji”¹⁴⁸ – notował w dzienniku 3 listopada 1957 roku ten ostatni.

Rewizja Słowackiego jest więc nie tylko wyrazem niechęci do jednego z wieszczów, a właściwie tego, co zrobiła z nim estetyka socrealizmu, lecz o wiele dalej idącej, jak mówi Błoński, rewizji kultury, która powinna dążyć do strącenia sztucznego sztafażu ideologii i w znów zacieśniającej się politycznej pętli, stanowić przestrzeń autonomii i jawnego oporu. Słowacki w swoim wydaniu melodramatycznym, dydaktycznym, realistycznym, pompatycznym i operowym nie może zyskać akceptacji. Wypala się jako wehikuł wspólnotowych emocji, zostaje z niego tylko pusta skorupa, której nie zasilają podteksty i aluzje. Jak podsumowują dyskutanci potrzebny jest Słowacki mistyczny, trudny, romantyczny i nowoczesny. Wyka stwierdza: „[Niechęć] jest zdrowa. Ale Słowacki jako

¹⁴⁷ Tamże.

¹⁴⁸ Za: Anna Bikont, Joanna Szczęśna, *Lawina i kamienie. Pisarze wobec komunizmu*, Warszawa 2006, s.300.

całość oczekuje nowego podjęcia – rok 1959 tego nie załatwi – podjęcia przez teatr, podjęcia przez naukę, podjęcia przez spontaniczny sąd i głos pisarzy. Taki jest chyba wspólny wniosek naszej dyskusji¹⁴⁹. Tym bardziej w ten nurt nowego, niesterowanego odgórnie, spontanicznego odczytywania Słowackiego, w odzyskanie jego twórczości dla aktualnego paradygmatu romantycznego, nie wpisywał się spektakl Zawistowskiego.

W operowej formule spektaklu Barszczewska wraca do modelu Królowej Serc. Jej Amelia jest wzruszająca, czysta, „nie przeczuwa, jakie straszliwe nieszczęście spadnie na nią, z chwilą gdy król przekroczył próg jej domu”¹⁵⁰. „Elżbieta Barszczewska (Amelia), jak zwykle niezawodna, ślicznie wyglądała w zwiewnej szacie, mówiła wiersz romantyczny tak, jak tego wielka tradycja tej roli wymaga. Grała ją przecież kiedyś Modrzejewska, z którą nie darmo krytycy nieraz z Barszczewką porównują. Była uosobieniem szlachetności, uciśnionej niewinności, biała jak lilia, prawdziwie polska, panna ze szlacheckiego dworu, która poślubiła starego magnata i kocha się skrycie w jego przystojnym synu”¹⁵¹. W recenzji Romana Szydłowskiego wracają wszystkie znane już określenia: piękna, romantyczna, szlachetna, niewinna, uciśniona, biała, polska. Świętość postaci mieni się tu wszystkimi barwami: od fizycznego, anielskiego piękna, przez niezawinione cierpienie i ofiarę, po mit prawdziwej polskości jako swoistej świętości właśnie. Barszczewska znów zyskuje pozycję władającej duszami, tej której siła płynie z porażki i która staje się wcieleniem wartości narodowych. Jej śmierć jest jej ostatecznym uświęceniem potwierdzającym wyjątkowy, królewski status. Jednak na tle operowej, wystawnej inscenizacji również jej rola staje się w pewnym sensie bardziej reprezentacyjną niż żywą i aktualną kreacją. „Koncepcja reżyserska Zawistowskiego najbardziej zaciążyła właśnie na grze niektórych aktorów. Patos z jakim wygłaszali oni tekst frontem do publiczności, przypominał arie operowe, nie dopuścił do głosu poezji w tych rolach najsilniejszej, ustatyczył ich grę, powlekając ją warstwą nieszczerości. Częściowo poddała mu się nawet tak doświadczona i znakomita aktorka jak Elżbieta

¹⁴⁹ *Rozmowy o dramacie...*, dz. cyt.

¹⁵⁰ Roman Szydłowski, *Widowisko w stylu monumentalnym*, dz. cyt.

¹⁵¹ Tamże.

Barszczewska [...]”¹⁵². Jedynie Jan Kott, pod wrażeniem oglądanej niedawno *Nory*, pisał: „Barszczewska po Norze pozbyła się przesłodzenia, które zmiękczało dawniej każdą z jej ról. Była Amelią dojrzałą, gorzką, zaciętą. Nic z naiwności, nawet niewiele z dumy. Nie pasowały jej lilie. Kiedy reżyser ubrał ją w ostatnim akcie na św. Cecylię, było w tym coś z bluźnierstwa. Barszczewska była Amelią bardziej rasynowską niż romantyczną”¹⁵³. W ujęciu Kotta Barszczewska gra przeciw wypracowanej przez siebie figurze kobiecości, jej świętość staje się tu bluźnierstwem; romantyzm aktorka zamienia na tragicizm rodem z Racine’a. Z lirycznej, romantycznej heroiny zmienia się w wielką tragiczkę, opowiadającą swój los z absolutną i przejmującą samoświadomością. To przesunięcie wskazywałoby na przełomowy charakter *Nory* w karierze artystki. Po tak silnym ujawnieniu pulsującej gdzieś głęboko w tle jej innych ról figury histeryczki, powrót do romantycznego gorsetu *Królowej Serc*, zakorzenionego w innych potrzebach społecznych i innym klimacie politycznym, wydaje się już niemożliwy. Jeżeli charakterystyczne cechy romantycznej świętej są wymieniane przez krytyków, to przecież narzuca się refleksja, że funkcjonują już jak klisze, wytarte i pozbawione społecznej energii pojęcia, które stały się wytrychem do Barszczewskiej jako aktorki. Piękna, polska, niewinna i czysta staje się w tym ujęciu jakby pomnikiem własnej twórczości, obrazem samej siebie pozbawionym aktualności i życia. Niezależnie więc od tego, jak Barszczewska zagrała Amelię, w recenzjach ze spektaklu widać wyraźnie, że kostium *Królowej Serc* stał się pusty, formuła romantycznej świętej wyczerpała się i przynależy już jedynie do wielkiej sceny oficjalnego, reprezentacyjnego teatru.

Histeryczka

We wspomnianej już dyskusji na temat Słowackiego opublikowanej w „Dialogu” Jan Błoński, komentując rodzącą się w rozmowie myśl, że Słowacki w *Księdzu Marku* jest bardzo bliski współczesnej estetyce i mógłby być interesujący dla młodego pokolenia twórców, mówi: „Cocteau powiada, że współczesna estetyka to estetyka porażki. Mity

¹⁵² Henryk Bieniewski, *Pozór i kształt teatru*, „Nowa Kultura” 1958 nr 45.

¹⁵³ Jan Kott, „*Mazepa*” na wielkiej scenie, dz. cyt.

kłęski, samozniszczenia, samoupodlenia – to postawa współczesnej literatury. Oczywiście, że podobna problematyka będzie np. Magdzie Lei niedostępna, ufam jednak, że na niej nie kończą się możliwości młodej literatury”¹⁵⁴. Błoński nawiązuje w tej wypowiedzi do niedawno wydanej powieści młodej pisarki, która związana była z „Po prostu” i którą zaliczano do autorów nawiązujących do stylistyki Marka Hłaski¹⁵⁵. Wbrew złemu mniemaniu o twórczości Lei wydana w 1959 roku *Histeryczka* jest, zwłaszcza w kontekście refleksji nad obowiązującymi ówczesnie modelami kobiecości, książką niezwykle ciekawą. Bohaterką powieści jest Barbara – dwudziestosześcioletnia młoda mężatka i zdolna architektka. „Dzień był bezśnieżny, suchy i niepogodny. Żeby kręcili się bez żadnej pociechy – pomyślała Barbara – ludzie w prochowcach i zniszczonych jodełkach. Oto właściwe tło, równie jak oni pełne zawziętości i małostkowe. Żeby się czasem nie wyrwali na pięć minut z uprzęży, nawet takim: «ewentualnie gdyby». Daleko niebo bez koloru, blisko kontury brzydkich domów – ani zamglone, ani ostre, zwyczajne, czyli ni sentymentu, ni protestu. Egzystencja urzędnika dziesiątej kategorii, ekspedientki i tramwajarza”¹⁵⁶. Na tle tej szarej rzeczywistości rodzą się różne mawy i strachy, które wypełniają myśli Barbary. Związane są one z mężczyznami, którzy mogli zmienić jej życie – a właściwie, co ważniejsze, w których życiu to ona mogła coś zmienić. Pierwszy jest Andrzej – zdolny urbanista, z którym coś zaiskrzyło na konferencji architektonicznej. Jednak Barbara nie „oddała mu się” – sens tego sformułowania zostaje w książce zresztą podważony – a teraz już jest za późno. Z gazet dowiaduje się bowiem, że Andrzej nie żyje. Ta wiadomość sprawia, że Basia pogrąża się w dziwnej chorobie graniczącej z obsesją: zadaje sobie wciąż pytanie, czy mogła temu zapobiec? Czy nie jest winna śmierci Andrzeja? Bohaterem drugiej części jest Marek: pierwsza miłość, z powodu, której musiała wyprowadzić się z domu. Ta wielka namiętność skończyła się jednak w dość przewidywalny sposób: nakryła Marka na romansie ze starszą, bogatą kobietą. Na dzień przed swoim egzaminem maturalnym. Te wspomnienia wracają, gdy Marek odwiedza ją

¹⁵⁴ *Rozmowy o dramacie...*, dz. cyt.

¹⁵⁵ Pisarz w 1959 roku przebywał już na emigracji i w propagandowym dyskursie z laureata Nagrody Literackiej (1957) zmienił się w „zdrajcę”.

¹⁵⁶ Magda Leja, *Histeryczka*, Warszawa 1959, s. 1.

w domu. Jest zmieniony, przegrany. Stracił urok, stoczył się, nie ma przed nim żadnej przyszłości. Znowu Barbarę trapi to samo pytanie: a gdyby wtedy z nim została, czy nie byłby dzisiaj innym człowiekiem? W końcu trzecia część jest opowieścią o jej mężu: Jaremie. Rosjaninie, który kończył architekturę w Warszawie i którego Basia objęła swoistą opieką. Nauczyła go języka, miasta, poczucia estetyki. Jarema – opiekuńczy i dobry – jest w całości jej tworem, który utracił gdzieś własną tożsamość i autonomię. W tle tych intensywnych rozważań, które pogrążają Basię w stanie przypominającym chorobę (nie je, nie śpi, gorączkuje) toczy się właściwa akcja powieści. Basia wygrywa ogólnopolski konkurs architektoniczny. Dla jej małżeństwa oznacza to klęskę. Jak pod koniec mówi jej ciotka Jaremy, u której na wsi Basia próbuje odzyskać siły w czasie samotnego urlopu: „Powiedz ty mnie – nie mógł to on, Jarema, jakiej nagrody dostać? – Nie wiem, ciociu, przecież nie ja... Zresztą on nie stawał do tego konkursu. – Ty nie myśl źle, ty dla nas też drogi człowiek. [...] Ale to już tak od wieków jest, że kobieta dla męża poddana i słabsza musi być”¹⁵⁷. Po czym dodaje: „Ja tylko tak patrzę, co on taki markotny. Źle mężczyźnie, jak kobity nie może przewyższyć. Ustąp ty jemu”¹⁵⁸. Basia jednak nie ustąpi. Cała powieść, w której trzecia osoba obiektywnej narracji, czasem niemal spontanicznie przechodzi w pierwszą, jest zapisem narodzin podmiotu: samoświadomego i autonomicznego. Patrząc na śpiącego męża, Basia myśli: „Dlaczego nie rzuci mnie, dlaczego ciągle mi ustępuje? Przecież powinien mnie nienawidzić. Bo już nie będzie mógł powrócić do starego. Nie udają się takie powroty. Więc? Gdyby Jarek pozostał przy swoim stylu, swoim rodzaju, takim jaki przyniósł ze sobą milczący «Rusek» – samotnik, to na pewno byłoby lepsze. Lepsze w każdym razie o jego wewnętrzną świadomość, o to, co by myślał, nawet jeśli nie umiałby zdobyć uznania, jeżeli wszystko na zewnątrz pozostałoby jak teraz. A ja? Doprawdy ja robiłam wszystko dla niego. Nie należało najwidoczniej. Ale teraz już nie można zaurócić. Można tylko rozumieć coraz więcej. I jak z tym żyć?”¹⁵⁹. Basia, wyzwalając się z typowej kobiecej pozycji podporządkowania mężczyźnie, odwraca tę relację. To Jarema jest słabszy, obcy, inny. To on nie pasuje do

¹⁵⁷ Tamże, s. 129.

¹⁵⁸ Tamże.

¹⁵⁹ Tamże, s. 132.

zespołu, w którym wspólnie pracują; to on udaje kogoś, kim nie jest, dusząc i tłamsząc własne „ja”. W niej rodzi się świadomość. Sięgająca bardzo głęboko świadomość mechanizmu, który pozwolił jej być podmiotem w tej relacji, w pracy, w zawodzie. Uprzedmiotowienie Jaremy, i w ogóle mężczyzn w tej powieści, jest odbłaskiem typowego mechanizmu kształtującego kobiecość jako kulturową wartość. By uczynić to bardziej czytelnym Leja opisuje Basię jako chudą, potarganą chłopczycę palącą papierosa za papierosem; ironiczną, inteligentną i złośliwą; cierpiącą na bezsenność i brak apetytu. Basia mało ma „typowo kobiecych” cech. A cały ten splot znaczeń i sensów zmieścić się ma w tytule powieści, który stanowi także swoistą diagnozę stanu bohaterki: *Histeryczka*. Z jednej strony taki tytuł pozwala potraktować powieść jako ironiczny obraz „babskich” rozterek¹⁶⁰, z drugiej jednak wynosi histeryczkę do rangi figury samoświadomości i osobistej wolności także w czasach PRLu. W ujęciu Lei histeria jest synonimem nowej kobiecości – wolnej i autonomicznej – kielkującej powoli na tle szarych bloków, szarych ludzi i szarej rzeczywistości. W tym kontekście, zgodnie ze słowami bohaterki powieści, „nie ma już powrotu” do kobiecości świętej, nieskalanej, ofiarnej – w tym sensie romantycznej. Po przejściu choroby, w wyniku której rodzi się indywidualizm i samoświadomość, nie da się znów włożyć kostiumu anielskiej królowej. Zostaje tylko rozszarpana suknia królowej histeryczek.

Powieść Lei nie weszła oczywiście do literackiego kanonu. Jednak w czasie, gdy została opublikowana, budziła żywe emocje. Została wspomniana w dyskusji na łamach „Dialogu”, jej obszerną recenzję opublikowano także w „Twórczości”. Autorka Danuta Danek choć pozornie krytykuje *Histeryczkę*, w gruncie rzeczy ukazuje ją jako powieść ciekawą i wartą uwagi. Na koniec stwierdza: „To, co w tej powieści dowodzi bystrości obserwacji i co stanowi pewne *novum*, to konflikt między Barbarą a Jarkiem. Co się dzieje, gdy kobieta dochodzi do możliwości wyręczenia Atlasa w dźwiganiu Ziemi i gdy to istotnie czyni? Co to zmienia w jej życiu wewnętrznym, w jej stosunku do świata i do innych ludzi i w stosunku innych ludzi do niej? Jakie rodzi zupełnie nowe typy porozumień i konfliktów? Przecież to są fakty coraz bardziej powszechne i znamienne dla

¹⁶⁰ Danuta Danek, „*Histeryczka*” *Magdy Leji* [sic!], „Twórczość” 1959 nr 9.

życia dzisiejszego, a tej dziedzinie, która autorkę interesuje, w relacji żona – mąż, dostarczają niesłychanie interesującego materiału do obserwacji i są źródłem kapitalnych problemów”¹⁶¹. Leja dotknęła więc tej sfery życia, która przekracza ramy literackiej fikcji. Jej historyczka była postacią realną, żywą.

Choć Basia ma w 1959 roku 26 lat według opisu pokoleń czasów PRL Hanny Świdry-Ziemby jest typową przedstawicielką pokolenia małej stabilizacji. Dowartościowanie przeżyć wewnętrznych, brak zainteresowania polityką i ambicje związane z miejscem pracy wyróżniały młodych ludzi, którzy w dorosłe życie wchodzili już po odwilży. Jednak to właśnie to pokolenie, gdy władza przeprowadzi zamach na jedną z najważniejszych wyznawanych przez nich wartości – kulturę, zacznie protestować i stanie się symbolem oporu. Pokolenie takich jak Historyczka wyjdzie na ulicę w marcu 1968 roku.

Marzec '68

„Trzeba teraz odpowiedzieć na pytanie, dlaczego *Dziady* w inscenizacji Dejmka zostały zdjęte ze sceny Teatru Narodowego? Dlaczego w tylu innych inscenizacjach ukazywane były bez przeszkód i dopiero inscenizacja Dejmka wywołała sprzeciw? Dziedzina ta jest mi daleka. Nie wiem po prostu, co wolno, a czego nie wolno robić reżyserowi, który dostaje w swe ręce materiał twórcy dla plastycznego ukształtowania go na scenę teatralną. Nie wiem, czy reżyser ma prawo wprowadzić do scenicznej treści spektaklu dedykację, w którą autor zaopatrzył swe dzieło. Nie wiem, czy reżyserowi wolno nakazywać aktorom, aby zwracali się wprost z rampy do publiczności wbrew wyraźnym wskazaniom autora zawartym w jego dziele. Nie wiem też, czy ktokolwiek ma prawo wprowadzać do spektaklu akcenty, zwłaszcza o wielkiej, dramatycznej wymowie, których w ogóle brak w dziele autora. A wszystko to miało miejsce w *Dziadach* inscenizacji Dejmka. Na te tematy niech dyskutują fachowcy. Ale nawet gdyby jakiś autorytet orzekł,

¹⁶¹ Tamże.

że Dejmкови wolno było dokonać tych wszystkich zmian w *Dziadach* Mickiewicza¹⁶², władze sprawujące zwierzchnictwo nad działalnością kulturalną nie mogłyby zamknąć oczu na to, co się działo na przedstawieniach *Dziadów* w inscenizacji Dejmka. Przedstawienia te stały się bowiem odskocznią do politycznych demonstracji o wymowie antyradzieckiej¹⁶³ – grzmiał Władysław Gomułka do zgromadzonego w Sali Kongresowej aktywu partyjnego 19 marca 1968 roku.

Wydany przez władze zakaz dalszego wystawiania *Dziadów* zapoczątkował, jak wiadomo, wydarzenia, które określa się jako Marzec 1968 – jeden z najważniejszych „miesięcy” w historii PRLu. W obronie inscenizacji i wolności sztuki na ulicę wyszli z transparentami młodzi ludzie. Hanna Świda-Ziemba tak tłumaczy ten zryw młodzieży: „Inscenizacja dramatu była świetna i przejmująca. Kultura i jej dorobek natomiast były jedną z podstawowych wartości młodzieży, a w szkołach w okresie «małej stabilizacji» nauczyciele na ogół skutecznie umieli przekazać młodzieży, jak fundamentalnym skarbem kultury polskiej są właśnie *Dziady*. Ówczesni młodzi ludzie cenili kulturę jako całość, a ich przystosowanie polegało na tym, że przyswajali z przekonaniem prawdy przekazywane w domu i w szkole. Brak było w tym pokoleniu «ducha buntu», zgodnie z którym układaliby np. własne kanony, preferując choćby dzieła nowe, o określonym charakterze. Na szacunek i zainteresowanie zasługiwało wszystko, co w historii kultury stanowiło wartość. Świetna inscenizacja *Dziadów* powodowała, że młodzi, jak wynika to z wywiadów, ten ważny spektakl uznawali za takie wydarzenie kulturalne, które trzeba «zaliczyć». Kiedy więc *Dziady* zostały zdjęte z afisza, zakaz ten młodzi odebrali jak nieoczekiwany cios w samo unerwienie ich światopoglądu, jak swoiste świętokradztwo”¹⁶⁴. W dodatku jako pokolenie wychowywane także na ideałach odwilży młodzi byli przekonani o sensowności i skuteczności protestu.

¹⁶² Por. słynny tekst Kazimierza Dejmka, prostujący błędy popełniane przez krytyków przy opisie *Dziadów* i udowadniający, że reżyser nie wprowadził w tekst Mickiewicza zarzucanych mu zmian, Kazimierz Dejmek, *Casus „Dziady”*, „Dialog” 1981 nr 6.

¹⁶³ Władysław Gomułka, *Przemówienie Władysława Gomułki na spotkaniu w Warszawie*, „Życie Warszawy” 1968 nr 69.

¹⁶⁴ Hanna Świda-Ziemba, *Młodzież PRL...*, dz. cyt., s. 400.

Kontekst polityczny całej „afery” wokół *Dziadów* związany był z działaniami generała Moczara i skupionej wokół niego grupy tak zwanych „partyzantów”. Prawdopodobnie to ich prowokacyjne zachowania w czasie spektakli, raporty doręczane Gomułce i szerzone plotki o niezadowoleniu ambasady radzieckiej doprowadziły do wydanego osobiście przez I sekretarza zakazu dalszego wystawiania *Dziadów*. Oficjalne ogłoszenie, że ostatni spektakl odbędzie się 30 stycznia także może być interpretowane jako przejaw prowokacji. Normalnie bowiem w takich przypadkach władza wykorzystywała pretekst choroby aktora bądź innych problemów organizacyjnych i przedstawienie niepostrzeżenie zniknęło z repertuaru. Moczar najprawdopodobniej od początku kalkulował, że młodzież wybuchnie, co da pretekst do nagonki antyżydowskiej i korzystnego przetasowania we władzach partii. *Dziady* nadawały się znakomicie do wywołania zamieszek. Wystawiane przez Dejmka z okazji rocznicy Rewolucji Październikowej, miały w zamyśle reżysera „mówić o rewolucji poważnie”. Jak twierdzi Marta Fik: „Być może kontrowersyjna decyzja, by wystawić *Dziady*, akurat na rocznicę związaną z pięćdziesięcioleciem Rewolucji Październikowej wiązała się z nadzieją, iż da się z utworu wydobyć to, co w nim dotyczy głównie walki i buntu, a nie owych «martyrologii» i «mistycznych wynaturzeń»¹⁶⁵. W cytowanym już wywiadzie udzielonym Krystynie Nastulance w 1963 roku po objęciu dyrekcji Teatru Narodowego Dejmek mówił: „Z trwogą wspominam *Noc listopadową* i *Akropolis*, z trwogą myślę o *Dziadach* i owych wszystkich mszach i tajnych obrządkach narodowych [...] To nasz wielki dramat na święto i nieszczęście. Co z nim robić na co dzień?”¹⁶⁶. Fik komentuje: „Pytanie pozostało wówczas retorycznym choć domagało się rozwiązania, bowiem – jak mówił dalej – do obowiązków dyrektora Teatru Narodowego «należą również dobre stosunki z wszystkimi duchami, jakie fruują i brodzą po naszej romantycznej literaturze». To, że najpierw zdecydował się zmierzyć z *Kordianem* było zrozumiałe. «Pamflet polityczny», który dostrzegł w utworze Słowackiego był mu z pewnością bliższy niż dzieło Mickiewicza, do którego «czuje niechęć – jak się nieraz publicznie zwierzał – za ich naturalistyczny

¹⁶⁵ Marta Fik, *Marcowa kultura*, Warszawa 1995, s. 37.

¹⁶⁶ Kazimierz Dejmek, *Duchy i rzeczywistość*, rozm. Krystyna Nastulanka, „Polityka” 1963 nr 47.

ekshibicjonizm, misjonarską megalomanię, mistyczne wynaturzenia»¹⁶⁷. Dejmek osadził dramat Mickiewicza w sprawdzonej w poprzednich spektaklach konwencji staropolszczyzny. Współpracując ze scenografem Andrzejem Stopką i kompozytorem Stefanem Sutkowskim, reżyser wydobywał ludową tradycję, z której miały wywodzić się *Dziady* a odcinał się od wpisanej w nie martyrologii i mistyki. „*Dziady* rozgrywały się w jednej, nieziennej dekoracji. Stanowiły ją: niewysoki podest – podstawowy teren gry, spod niego wychodziły diabły. Pośrodku – w głębi – wysokie, szare wrota zwieńczone trzema parami krzyży. Na podeście z obu boków – dzwonnice, nakryte daszkami. W scenie więziennej z nadscenia zwiślała czerwona chusta. Przed Widzeniem Księdza Piotra odzywały się dzwonki i chłopcy w ministranckich komeżkach otwierali wrota, które okazywały się drzwiami rzeźbionego ołtarza. W głębi wylaniało się «bizantyjskie malowidło w różowo-złotawej tonacji». Wielką rolę odgrywała muzyka. Prologowi i scenom w więzieniu towarzyszyło *Gaude Mater Polonia*, Egzorcyzmom – psalmodia śpiewane przez chór chłopięcy z gwiazdą oraz Anioły. Na koniec Widzenia Księdza Piotra rozlegało się *Kyrie Eleison*, a na początku i na końcu przedstawienia (także podczas obrzędu) *Boże zmiłuj się nad nami*”¹⁶⁸. Widma symbolizowały trupie czaszki na tykach trzymane przez uczestników obrzędu. Anioły i diabły wyglądały jak z ludowej szopki. Jak podsumowuje Marta Fik: „*Dziady* Dejmka były [...] w dziejach scenicznych utworu propozycją nową, nie mieszczącą się ani w poetyce romantyczno-patetycznej, ani racjonalizującej (tzw. «teatr intelektualny»), ani jednoznacznie u współczesniającej”¹⁶⁹. A jednak, kiedy pod koniec spektaklu Konrad zakuty w kajdany zbliżał się ku przodowi sceny, widownia zamierała z wrażenia. Scena ta była tak mocna, że Dejmek z niej zrezygnował, próbując ratować spektakl przed atakiem władz. Od siódmego przedstawienia w finale zamiast Konrada pojawiał się Guślarz.

W tym nowatorskim podejściu do *Dziadów*, Dejmek podejmował dyskusję nie tylko z dramatem ale z całym paradygmatem romantycznym. W jego inscenizacji powracały słynne trzy krzyże, powracały też kajdany znane chociażby z opisywanej tu

¹⁶⁷ Marta Fik, *Marcowa kultura*, dz. cyt., s. 37.

¹⁶⁸ Tamże, s. 38-39.

¹⁶⁹ Tamże, s. 39.

Lilli Wenedy. Nawet jeżeli reżyser traktował te narodowe toposy z dystansem, rozpędzony niczym maszyna paradygmat romantyczny zaczynał produkować swoje fantazmaty. Kiedy Karol Modzelewski w trakcie ostatniego spektaklu zaczął krzyczeć „Nie-po-dle-głość bez cen-zury! Nie-po-dle-głość bez cen-zury!”, będzie to jak najbardziej w zgodzie z wymową *Dziadów*, które wymknęły się spod kontroli i reżysera, i władzy.

Kluczowa dla aktualnego, a więc także politycznego, odczytywania *Dziadów* Dejmka, wydaje się postać Gustawa-Konrada zagranego przez Gustawa Holoubka. Jak wiadomo nazywano go reprezentantem polskiej inteligencji, aktorem na wskroś współczesnym. W staropolskiej konwencji spektaklu sprawiał wrażenie gościa, który przybył z innej rzeczywistości. Sam Holoubek twierdził, że piorunująca siła jego kreacji wynikała z uważnego wczytania się w tekst Mickiewicza. „W rozmowie przeprowadzonej w 1988 roku, a więc dwadzieścia lat po wydarzeniach marcowych, opublikowanej w «Res Publice» mówił: «Wielka, a zwłaszcza Mała Improwizacja pełne są ekspresji, uczuć, emocji na granicy ludzkiej wytrzymałości. Łatwo nad sobą stracić kontrolę. Więc gdybym cały czas chciał wzruszać, to bym się popłakał. Gdybym się popłakał, to bym się posmarkał – i nie byłoby już co grać. Poddałem się nie treści, lecz formie. Sposobowi kształtowania tekstu, co trzymało mnie i wiersz w ryzach». Oczywiście to trzymanie się formy wiersza miało wiele aspektów: poczynając od czynności improwizowania, a więc żywej mowy, która decyduje o intensywności komunikowania się z tymi, którzy słuchają, (właśnie bardziej słuchają niż patrzą), poprzez wydobywanie z tej potężnej struktury monologu zróżnicowania na mowę zewnętrzną i wewnętrzną, ekspresję uczuć i prezentację świadomości, iluzję rozmowy z Bogiem, z samym sobą i z widzami. Nie tyle więc budował postać i jej sceniczne uwiarygodnienie [...], ile prezentację «spraw głęboko ludzkich». Oznaczało to całkowicie inne podejście do zadań aktorskich, kierowanie się otwartą, fragmentaryczną, błyskotliwą strukturą myśli i obrazów, a nie zamkniętą strukturą postaci. Inaczej mówiąc, chodziło o przekroczenie postaci scenicznej w tradycyjnym rozumieniu tego pojęcia, przekroczenie polegające nie na odgrywaniu postaci, ale na prezentacji myśli, określonego poglądu na rzeczywistość. Chodziło o wprowadzenie wspólnej z widzami

perspektywy: tu i teraz”¹⁷⁰ – pisze Małgorzata Terlecka-Reksnis. W tej sytuacji rzeczywiście wystarczyła mała iskra, by wymowę dramatu Mickiewicza z planowanej antycarskiej zmienić w antyradziecką.

„Ogromną rolę odgrywa tu reżyser, inscenizacja, dużą siłą sugestywną jest gra aktora – mówił Gomułka we wspomnianym już przemówieniu. W zależności od tego odbiera się właściwie, lub niewłaściwie, takie np. strofy *Dziadów*; tak jak były wypowiedzane ze sceny Teatru Narodowego:

«Mam być wolny – tak,
nie wiem skąd przysła nowina,
Lecz ja znam, co być
wolnym z ręki moskwicina.
Łotry, zdejmą mi tylko z rąk i nóg kajdany
Ale wtłoczą na duszę».

Albo słowa wypowiedziane przez rosyjskiego oficera do dekabrysty Bestużewa:

«Nie dziw, że nas tu przeklinają
wszak to już mija wiek,
jak z Moskwy w Polskę nasyłają
samyh łajdaków stek».

Te zwłaszcza strofy, odpowiednio wyreżyserowane, były przyjmowane przez część widowni demonstracyjnymi oklaskami. Ciągłe powtarzanie się tych demonstracji politycznych musiało się zakończyć zdjęciem ze sceny *Dziadów*. Nie można bowiem pozwolić na to, aby w imię jakiejś abstrakcyjnej wolności i inscenizacyjnej dowolności przekształcać antycarskie ostrze *Dziadów* w oręż antyradziecki¹⁷¹. Opisywane przez Gomułkę reakcje widzów, to właśnie najprawdopodobniej ślady prowokacji „partyzantów”. Broniąca „jakiejś abstrakcyjnej wolności” młodzież wybuchła bowiem dopiero na ostatnim spektaklu – już po wprowadzeniu zakazu wystawiania *Dziadów*.

¹⁷⁰ Małgorzata Terlecka-Reksnis, *Sztuka aktorska Gustawa Holoubka*, rozdział pracy doktorskiej przygotowywanej w Instytucie Kultury Polskiej UW.

¹⁷¹ Władysław Gomułka, *Przemówienie Władysława Gomułki...* dz. cyt.

Kiedy studenci z transparentami wyszli na ulicę, by demonstrować przeciwko zdjęciu *Dziadów*, paradygmat romantyczny wylał się ze sceny i rozpoczął się Marzec '68. „Dziś zajmujemy się podtrzymywaniem mitu, co na pewno powinniśmy robić, ale jest jeszcze ta druga strona. Jako uczestnik tych wydarzeń do dziś mam poczucie absurdalności tamtej sytuacji i żywą pamięć zniszczeń, które wtedy nastąpiły. Nie tylko teatr legł w gruzach. Sprawa *Dziadów* wywołał działania, które spowodowały najciemniejszy chyba czas w PRL-u”¹⁷² – mówiła po latach Małgorzata Dzięwulska. Jak wiadomo protesty studentów, które wkrótce rozprzestrzeniły się na całą Polskę, stały się wówczas pretekstem do bezwzględnej kampanii antysemitkiej. Romantyczny zryw bazujący na poczuciu wspólnoty, solidarności, młodości i obrony podstawowych wartości został wpisany w cykl wydarzeń, które stanowią element czarnej historii, źródło swoistej traumy narodowej. W ten sposób stosunek do romantycznej tradycji, jako aktywnego źródła społecznej energii, stał się ambiwalentny i skomplikowany, wręcz podejrzliwy. Z tego właśnie splotu wydarzeń i postaw wyrosną inne słynne *Dziady* – spektakl Konrada Swinarskiego z 1973 roku.

W wyniku „afery *Dziadów*” Dejmek stracił stanowisko dyrektora Teatru Narodowego. Wraz z nim odeszła także duża część zespołu aktorskiego. Na jego miejsce przyszedł Adam Hanuszkiewicz. Co ciekawe, w tym samym momencie nastąpiła także zmiana na stanowisku dyrektora Teatru Polskiego, gdzie Jerzego Kreczmara zastąpił blisko związany z władzą August Kowalczyk. Pierwszym wyreżyserowanym przez niego spektaklem otwierającym jego dyrekcję była *Lilla Weneda* Juliusza Słowackiego.

Roza Weneda – przebrzmiała bogini

„Pierwsza premiera Teatr Polskiego pod nowym kierownictwem. Uroczysta – jak to zaznaczono na zaproszeniach. Otwierająca nowy okres w niezbyt szczęśliwych, powojennych dziejach tej sceny. Okres mający – w zamierzeniach kierownictwa –

¹⁷² Dorota Wyżyńska, *Jak „Dziady” wyszły z teatru*, wyborcza.pl: <http://wyborcza.pl/1,75475,4874077.html>, data dostępu 20.04.2012.

przynieść jej odrodzenie”¹⁷³ – pisał August Grodzicki. Spektakl miał premierę 12 grudnia 1968 roku – tego samego dnia, kiedy wyroki w procesach za udział w wydarzeniach marcowych usłyszeli Jan Lityński i Seweryn Blumsztajn. Wybór repertuarowy miał oczywiście nawiązywać do spektaklu z 1946 roku, co dodatkowo podkreślało ambicję otwarcia Teatru Polskiego na nowo, rozpoczęcia nowego etapu w jego historii, nakreślenia kłamry, która ignorowałaby współczesne wydarzenia i współczesny teatr. W pracę nad spektaklem zaangażowany został niemal cały zespół teatru – około sześćdziesięciu osób obsady, specjalnie skomponowana muzyka (Zbigniew Turski), monumentalna scenografia z wykorzystaniem sceny obrotowej (Teresa Targońska), a nawet układ pojedynków (Krzysztof Kowalewski) – wszystko to miało się złożyć na spektakl przyćmiewający dotychczasowe realizacje repertuaru romantycznego.

„W inscenizacji Augusta Kowalczyka legenda i bajka pozostały, ale uskrzydłająca je poezja wyparowała czy też została przytłoczona. Było tu sporo realizmu z opery, trochę Szekspira z kronik historycznych, a najmniej Słowackiego z jego baśniowej wizji poetyckiej”¹⁷⁴ – pisał dalej Grodzicki. Pisana w podobnym duchu recenzja we „Współczesności” rozpoczyna się charakterystycznym cytatem z programu do spektaklu: „Chcemy, żeby ta nasza dzisiejsza *Lilla Weneda* była odpowiednikiem emocji zbiorowych i uczuć patriotycznych, nie wczorajszych [...] by między sceną a widownią powstało współbrzmienie ekspresji i uczuć. [...] Przez współbrzmienie zaś ekspresji uczuć rozumiemy przekazanie szlachetnego patosu losowych zmagania, idei walki o wolność, ofiarnej miłości, poświęcenia w imię obowiązku wobec ludzi najbliższych i wobec sprawy ojczyzny. Chcemy, by stworzony przez wielkiego poetę mit o rodzeniu się Polski historycznej z żywiołowego chaosu, z cierpienia i bohaterstwa, przemówił do wyobraźni ludzi dzisiejszych, żeby przez takie współbrzmienie pamięci narodowej, emocji patriotycznej z naszymi współczesnymi wyobrażeniami, z naszą własną historiozofią, dać widowni przeżycie estetyczne i ideowe”¹⁷⁵. Jednak spełnienie tych deklaracji oznaczałoby przecież, co udowodniły *Dziady* Dejmka, wybuch emocji skierowanych przeciwko

¹⁷³ August Grodzicki, *Trudności z „Lillą Wenedą”*, „Życie Warszawy” 1968 nr 300.

¹⁷⁴ Tamże.

¹⁷⁵ bfr [Bożena Frankowska], „*Lilla Weneda*” à grand spectacle, „Współczesność” 1969 nr 1.

systemowi, uruchomienie tkwiącego w poezji polskiego romantyzmu potencjału rewolucyjnego i wywrotowego. Nic więc dziwnego, że recenzent podsumowuje: „Zamierzenie – jak wynika z tego sformułowania – słuszne i szlachetne. [...] Cóż z tego, skoro z wykonaniem jest już bardzo źle. Przedstawienie w Teatrze Polskim w reżyserii Augusta Kowalczyka [...] nie przystaje do współczesnej wrażliwości teatralnej i nie może być uznane za osiągnięcie na drodze ku scenicznym realizacjom historycznych dramatów Słowackiego w drugiej połowie XX wieku”¹⁷⁶. Jaszcz w „Trybunie Ludu”, choć w pozytywnym sensie, nazywał spektakl „wielką operą romantyczną” i pisał: „W widowisku wyreżyserowanym przez Augusta Kowalczyka, monumentalizacja i patos nabrały także cech narodowej opery, celebrowanej z nabożeństwem i pompą”¹⁷⁷. Również o operze, tym razem zdecydowanie negatywnie, pisała w kontekście spektaklu Leonia Jabłonkówna w „Teatrze”¹⁷⁸.

Nowe otwarcie Polskiego nie stało się więc sukcesem artystycznym. Podobnie jak *Mazepa* sprzed dziesięciu lat, także ten spektakl wydaje się recenzentom pompatyczny, operowy i daleki od rzeczywistości. Ma walory rozbuchanego widowiska raczej niż wielkiego spektaklu teatralnego. Romantyzm stał się w wydaniu Kowalczyka pustą, bajkową formą pozbawioną jakiegokolwiek związku z aktualną rzeczywistością. Wypraną w polityki bezpieczną błyskotką, która może, co prawda nieskutecznie, udawać klejnot. Oczekiwania społeczne jasno sformułowane podczas protestów Marca’68, brutalna kampania władz wymierzona przeciwko Żydom, studentom, inteligencji, naukowcom, artystom, szaryżna i przygnębienie, które nastąpiły po przegranym starciu, nie mówiąc o szoku, jaki wywołało wkroczenie wojsk układu warszawskiego do Czechosłowacji – wszystko to nie mieściło się w spektaklu. Romantyczna energia rozlana po ulicach nie została tutaj wykorzystana, więc przedstawienie było pustą inscenizacją maskującą antysystemowy potencjał romantycznej poezji i tradycji.

Elżbieta Barszczewska zagrała Rożę Wenedę – demoniczną siostrę Lilli. Jej rolę zachwycał się Jaszcz: „Elżbieta Barszczewska była przed laty przejmującą, liryczną Lillą.

¹⁷⁶ Tamże.

¹⁷⁷ Jaszcz [Jan Alfred Szczepański], *Wielka opera romantyczna*, „Trybuna Ludu” 1968 nr 344.

¹⁷⁸ Leonia Jabłonkówna, *Poczęta z ducha muzyki*, „Teatr” 1969 nr 3.

Teraz jest przejmującą, epicką Rożą, która wspaniale mówi i interpretuje tekst wenedzkiej kasandry. Miękki liryzm przekształciła w tony spiżowe, o wielkiej sile nośności, mamy nową – po Wysockiej – Palladę do *Nocy listopadowej* w Roku Wypiańskiego¹⁷⁹. W tej interpretacji liryczna święta zmieniła się w groźną boginię, zwiększając jeszcze pole swojej romantycznej władzy. W podobnym duchu pisała Leonia Jabłonkówna w „Teatrze”: „Elżbieta Barszczewska jako Roza nie tylko znakomicie przekazuje słowo i objawia głębię i czystość ekspresji, ale zdobywa się także na siłę, a nawet pewną drapieżność, której trudno było oczekiwać od tej wiotkiej i lirycznej artystki¹⁸⁰. August Grodzicki także zauważał pewne przesunięcie w dotychczasowym emploi: „Szlachetny patos Elżbiety Barszczewskiej dodał mocy i wyrazu roli Rozy Wenedy niezupełnie mieszczącej się w dyspozycjach aktorskich znakomitej artystki¹⁸¹. Jednak Zofia Jasińska w „Tygodniku Powszechnym” miała już wyraźne wątpliwości co do tego nowego wcielenia artystki: „Postaci wiodące to kobiety: Roza, Lilla, Gwinona. Roza – arcytrudna sylwetka tragicznej wieszczki tragicznego narodu. Zagrana została przez E. Barszczewską z przejęciem i staraniem, ale czy z dostateczną siłą wyrazu? Czuło się jakiś niedosyt. Nie stała się tym, czym być mogła, rzeczywiście żagwią płonąca na czele swego ludu. Należało może porzucić upoetyczniony zaśpiew i jęk na rzecz dramatycznej konkretyzacji głosu¹⁸². Barszczewska stworzyła więc Rożę groźną, demoniczną, silną. Taki model kobiecości – dominującej i władczej był czymś nowym w jej dotychczasowej karierze. W wywiadzie udzielonym „Zwierciadłu” mówiła: „[...] w porównaniu do granej przeze mnie Lilli Wenedy – rola Rozy jest zamknięta jakby mniejszą możliwością scenicznego działania, chociaż rozpoczyna i kończy cały dramat i nieraz woła gorzkimi słowami samego poety. Staralam się rozbudować psychologicznie tę postać, znaleźć logiczne i umotywowane pobudki jej działania, jak najjaśniejsze powiązania poszczególnych scen. Roza Weneda mówiąca o sobie «Wróżka – wróżka ludu, nieszczęśliwe ma ona serce» – wyraźnie widzi zbliżającą się klęskę Wenedów, a przecież sama chciałaby jeszcze uwierzyć w możliwość zwycięstwa, a

¹⁷⁹ Jaszcz [Jan Alfred Szczepański], *Wielka opera romantyczna*, dz. cyt.

¹⁸⁰ Leonia Jabłonkówna, *Poczęta z ducha muzyki*, dz. cyt.

¹⁸¹ August Grodzicki, *Trudności z „Lillą Wenedą”*, dz. cyt.

¹⁸² Zofia Jasińska, *Iliada nad Gopłą*, „Tygodnik Powszechny” 1969 nr 2.

przynajmniej uratować godność ginącego narodu. Skoro już muszą zginąć, niech zginą w walce, nie na kolanach jak niewolnicy¹⁸³. Ta perspektywa sprawia, że Roza jest szlachetna, cierpiąca i przepelniona patosem, co w połączeniu z „upoetycznionym zaśpiewem i jękiem” czyni ją bardziej symbolem moralności niż postacią tragiczną. Zbudowana z elementów poetyckich i mitycznych nie stała się wcieleniem aktualnego niepokoju, nurtujących społeczeństwo nastrojów. Rozie w wykonaniu Barszczewskiej daleko do tego ustanowionego przez Gustawa Holoubka „tu i teraz”, które uczyniło jego rolę tak niesłychanie ważną. Ona raczej pozostawała „tam i wtedy”. Jest to zresztą bardzo konkretne „tam i wtedy”. Przytaczany już wywiad dla „Zwierciadła” w trzech czwartych jest bowiem poświęcony premierze z 1946 roku, której kontekst wyraźnie zdominował obecne wystawienie *Lilli Wenedy*. Barszczewska mówi: „Rolę Lilli Wenedy przeżyłam tak głęboko, jak chyba żadną inną, może dlatego, że doświadczenia tej bohaterkiej dziewczyny, poświęcającej życie dla ratowania bliskich, wiązały się tak mocno z moimi własnymi przeżyciami, z tym wszystkim, z czym w latach hitlerowskiej okupacji spotykaliśmy się wszyscy na co dzień. Miałabym ochotę powiedzieć, że krwawo i najbardziej osobiście przeżyłam tę rolę¹⁸⁴. To właśnie Lilla Weneda stała się więc postacią kształtującą model kobiecości ukazwany na scenie przez Barszczewską, ale także kluczem do odczytywania przez nią romantyzmu. „Ileż myśle o tamtych latach, o wojnie i pierwszych miesiącach wyzwolenia, mam uczucie, że słowa są za małe, za płytkie, żeby wyrazić, czym były zbrodnie hitlerowskiej okupacji, a później zachłyśnięcie się wolnością, oszołomienie tym wszystkim co przynosił pokój¹⁸⁵. Te odczucia i emocje zmieściły się w *Lilli Wenedzie*, wypełniając szczerze romantyczną formę, nadając kształt całej późniejszej twórczości aktorki. Dopóki były też istotnym elementem kształtującym przestrzeń społeczną jej romantyczne role były nośne. Jednak w 1968 roku teatr mówi już o czym innym, paradygmat romantyczny wypełnia się nową treścią – już nie odnosi się do bohaterkich przeżyć wojennych, do konfliktu o Polskę podziemną, do dyskusji o

¹⁸³ Elżbieta Barszczewska, *O pierwszej rocznicy*, rozm. EL.ŻM. [Elżbieta Żmudzka wł. Janina Lilejko], „Zwierciadło” 1969 nr. 12.

¹⁸⁴ Tamże.

¹⁸⁵ Tamże.

powstaniu, lecz staje się zapalnikiem bieżących wydarzeń, określa rodzące się napięcia i bunt, inne bohaterstwo i inne wątpliwości dotyczące pojęć narodu i tożsamości nurtujące nowe pokolenia widzów. Ofiarną Lillę wypiera świadoma siebie Histryczka. Dlatego Roza Barszczewska, choć wznosi się na wyżyny poezji, pozostaje tylko obrazem, pustą królewską suknią. Tekst Słowackiego nie stał się w jej wykonaniu żywym, skutecznym słowem – był według recenzji „spizowy”, „patetyczny”, „upoetyczniony”, „jękliwy”. Romantyzm w takim wydaniu jest paradoksalnie zgodnie z formułą Jaszczka, wielką operą a nie przestrzenią żywych emocji społecznych. A burzące się wciąż społeczeństwo doprowadzi przecież już za dwa lata do definitywnego upadku Gomułki. Królowa Serc pozostaje poza biegiem historii. Staje się ikoną teatru reprezentacyjnego, widowiskowego – oderwanego od „tu i teraz”.

Dwie królowe

„Stoją naprzeciw siebie. Maria Stuart, królowa Szkotów i Elżbieta I, zwana Wielką, królowa Anglii. Dwie sławne monarchinie, dwie fascynujące kobiety – i dwa przeciwstawne charaktery. Maria Stuart, porywcza, romantyczna, kochana przez wielu mężczyzn, opiewana przez poetów – i Elżbieta, twarda i samotna, geniusz polityczny, kobieta z mrówczą pracowitością budująca potęgę swego imperium. Nieprzejednane przeciwniczki. Tak jest u Schillera, bo w rzeczywistości Maria i Elżbieta nigdy się nie widziały, ich walka o angielską koronę rozegrała się na odległość [...]”¹⁸⁶.

W 1976 roku Elżbieta Barszczewska i Nina Andrycz spotkały się w *Marii Stuart* Schillera w reżyserii Augusta Kowalczyka. Jubileuszowy spektakl związany był z obchodami trzydziestolecia powojennej działalności Teatru Polskiego, miał również uczcić indywidualne jubileusze aktorów. Premiera odbyła się 13 czerwca. „Role królewskich nieprzyjaciółek objęły Elżbieta Barszczewska (Maria Stuart) i Nina Andrycz (Elżbieta) – dwie niekwestionowane królowe tej sceny, które spotykają się na niej w jednej sztuce po raz pierwszy od lat dwudziestu. Owo podwójne królewskie spotkanie odbywa się w

¹⁸⁶ Anna Boska, *Jubileuszowa „Maria Stuart”*, „Kobieta i Życie” 1976 nr 38.

słynnej ogrodowej rozmowie Marii i Elżbiety, w której ścierają się te dwie niezwykle, a tak różne indywidualności – głęboki liryzm niewinnie udręczonej Marii i złowroga władność dotkniętej w swej dumie Elżbiety, liryzm Barszczewskiej i władczość Andryczówny¹⁸⁷ – pisała Anna Boska w „Kobiecie i Życiu”. Jolanta Czubek-Olejniczak zachwycała się łamach „Teatru”: „Dawno Teatr Polski nie miał tak dobrego spektaklu, co jest niewątpliwą zasługą zespołu, ale przede wszystkim inscenizatora i reżysera – Augusta Kowalczyka¹⁸⁸. O Barszczewskiej pisała: „Elżbieta Barszczewska, świetnie czująca się w repertuarze romantycznym, otrzymała godną swego kunsztu aktorskiego rolę. Jej Maria Stuart – piękna, mądra, władcza i kochająca, łudzająca się możliwością ucieczki, nienawidząca Elżbiety, snująca intrugi, niezbyt zdająca sobie sprawę z nieuchronności swego losu, wciąż pełna nadziei na odmianę wyroku, który na nią zapadł – budzi najżywsze współczucie. Maria jest dumna. Nie chce się ukorzyć przed monarchią Anglii, wierząc, że jest królową i tylko przed Bogiem może odpowiadać. Spotkanie z Elżbietą stanowi kluczową scenę dramatu. Barszczewska znakomicie rozegrała ten moment. Jej Maria cieszyła się jak dziecko powietrzem, przyrodą¹⁸⁹. Po czym recenzentka opisuje szczegółowo scenę spotkania dwóch monarchi: „Ściszona na początku, szukająca pojednania, odsuwająca od siebie widmo strasznego wyroku, wybucha gwałtownością i namiętnością obrażonej królowej. Jest władcza i piękna, jej głos nabiera siły, jest pełen ekspresji i dramatyzmu. Świetna to scena, choć liryczny z natury talent Elżbiety Barszczewskiej silniejsze wrażenie czyni w scenie VI, w której Maria żegna się ze swymi damami dworu, jedna się z Bogiem, przebacza hrabiemu Leicesterowi, który z rozkazu Elżbiety ma jej towarzyszyć przy egzekucji. Marię Stuart Elżbiety Barszczewskiej należy zaliczyć do najwybitniejszych jej kreacji scenicznych¹⁹⁰. W tej jednej z ostatnich swoich ról Barszczewska była więc zarówno romantyczną, liryczną świętą, niewinną ofiarą, symbolem niezasłużonego cierpienia i niewinności, jak i kobietą władczą i dumną. Spod Marii Stuart wyglądała także histeryczka – w gwałtowności, nerwowości i namiętności oraz konfrontacji ze

¹⁸⁷ Tamże.

¹⁸⁸ Jolanta Czubek-Olejniczak, *Dwie rywalki*, „Teatr” 1976 nr 20.

¹⁸⁹ Tamże.

¹⁹⁰ Tamże.

świadomością własnego losu. W skazanej na śmierć królowej zmieściły się wszystkie kobiece wcielenia Barszczewskiej. Jak z sentymentem w recenzji zatytułowanej *Dwie królowe* pisał Jaszcz: „Szedłem na premierę *Marii Stuart* mając zamiar nawiązać do dobrych i – gorszych stron naszego współczesnego aktorstwa. Ale szybko zrezygnowałem z tego bezbożnego zamiaru i dałem się ponieść fali, cofnąłem się pamięcią do owej głośnej premiery *Tessy Giraudoux* i spółki w Teatrze Polskim, kiedy to Barszczewska i Andrycz po raz pierwszy zabłysły wspólnie na teatralnym niebie. I widzę, jak wówczas w 1936 roku widziałem subtelną, arcy liryczną Barszczewską – Tessę. Tessa zmieniała się w toku lat w stanowczość kobiecą Nory, ale podtekst liryczny pozostał i gdy Barszczewska z krzyżem w dłoni kroczy jako Maria Stuart ku szafotowi, jest uwzniośloną cierpieniem, ale taką samą romantyczną heroiną, jaka wyciskała kobietom łzy jako słodka, dziewczęca Tessa”¹⁹¹. W tej jednej roli wszystkie modele kobiecości, jakie ucieleśniała Barszczewska w ciągu całej swojej kariery, splatają się w jeden określający całe jej aktorstwo wizerunek – Królowej.

Nie bez znaczenia jest fakt, że Barszczewska objawia się w swej królewskiej pełni w starciu właśnie z Niną Andrycz. Od lat aktorki uważane były za rywalki. Sama Barszczewska nie raz czuła się poszkodowana przez polityczne umocowanie Andrycz, które pozwalało tej drugiej grać najlepsze role¹⁹². Królowa Serc wypełnia się wobec Królowej Sceny Polskiej – w ich symbolicznym spotkaniu dochodzi do starcia romantyzmu i władzy, w którym we właściwy dla mesjańskiej logiki sposób władza wygrywa, lecz zwycięstwo odnosi romantyzm. W spotkaniu tych dwóch aktorek realizujących dwa odmienne paradygmaty królewskie rzeczywiście w pewien sposób podsumowana została trzydziestoletnia historia: teatru i PRLu. Kolejne starcia romantyzmu z władzą zmieniły się bowiem w nierozzerwalny związek, gdzie pewien poziom

¹⁹¹ Jaszcz [Jan Alfred Szczepański], *Dwie królowe czyli Ceremonie*, „Perspektywy” 1976 nr 41.

¹⁹² W pamiętnikach Barszczewska opisuje uczucie zazdrości, kiedy to Nina Andrycz dostała rolę Joanny w sztuce Shawa w 1956 roku: „Mamusieńko, Ty wiesz, cóż dla aktora jest bardziej wartościowego nad rolę, rolę piękną! (no oczywiście zdrowie, bo bez niego nie można grać!) Więc nic dziwnego, że dziś kiedy wróciłam z premiery Niny, jestem głęboko smutna! Zazdroszczę jej, zazdroszczę roli, żal okropny, że mimo wszystko nie spróbowałam, nie wiem czy grałabym lepiej czy gorzej, nie oto chodzi, grałabym!! I tego typu rolę. Dawno już nie grałam roli, w której mogłabym się wypowiedzieć, cała! Te ostatnie krótkie role, epizody to tylko częściowo wyładowanie możliwości, ech smutno... tak się układa życie, że lata uciekają, a ról tak mało!”, w: Elżbieta Barszczewska, *Pamiętniki*, niepublikowany rękopis w zbiorach Igora Strojckiego.

romantycznego paradygmatu trudno już oddzielić od samego systemu – tak mocno przenikały się te z pozoru antagonistyczne dyskursy, symbole i figury. Romantyczne dramaty były przecież wykorzystywane także w ramach propagandy, a społeczna akceptacja romantycznych wartości używana jako narzędzie manipulacji. Z drugiej strony romantyzm zachował silnie wywrotowy potencjał, który pozwalał przez pryzmat niekiedy tych samych utworów nazywać i porządkować wartości fundamentalne dla opozycji. Związek Królowej Serc z Królową Scen Polskich był więc niezwykle skomplikowany, a jednak nierozzerwalny.

W *Marii Stuart* dwie królewskie figury realizują się w całej pełni. Kobiecość, dla której kostiumem był gorset, korona, suknia i perły, objawia się tu w blasku i wieloznaczności. Zarówno Barszczewska jak i Andrycz osiągają w tym spotkaniu szczyty swojego aktorstwa. A jednak ze spektaklu ukazało się zaledwie pięć recenzji. Ekscytujące stracie dwóch gigantek odbyło się na marginesie życia teatralnego. Królewskość okazuje się anachroniczna i w teatrze oznaczać może już tylko jubileusz, łązy wzruszenia z tęsknoty za przeszłością, przemijający teatr politycznie kształtowanych gwiazd, wielkich kobiet, wzniosłych tragiczek. Suknie odchodzą w przeszłość. Epoka królowych jest już skończona.

Martwa Królowa

W grudniu 1979 roku reporterka magazynu „Film” Nina Sławińska odwiedziła plan filmowy jednej z najbardziej oczekiwanych wówczas produkcji telewizyjnych. Relacjonowała potem: „W hali łódzkiej wytwórni idę wzdłuż ścian z dykty, opartych na rusztowaniach z belek. Krok dalej i odsłania się druga strona tych ścian – czerwone wzorzyste obicia, polichromowany fryz pod sufitem, białe rzeźbione portale. Na środku zalanej światłem sali długi stół pokryty trzema obrusami – czerwonym, złotym i białym. [...] Ta wielka, błyszcząca światłem, złotem i purpurą sala, pełna przedmiotów i mebli znanych nam z obrazów i muzeów, to sala audiencjonalna króla Zygmunta I na Wawelu”¹. Zaraz na planie pojawiają się aktorzy: „W tłum kręcących się po sali oświetlaczy, techników, rekwizytorów wmieszali się ludzie w strojach, które teraz jeszcze wyglądają dziwacznie – szare opończe dworzan, bufiaste rękawy pazia, czerwony płaszcz krojczego. Wreszcie pojawiają się trzy postacie najważniejsze: odziana w czarną aksamitną suknię królowa Bona (Aleksandra Śląska), siwy majestatyczny król Zygmunt Stary (Zdzisław Kozień) i przybrany w ciężkie gronostaje książę Albrecht Hohenzollern (Edmund Fetting). Stroje krępują im nieco ruchy, charakteryzacja jest jeszcze ciągle uwierającą maską. Powtarzają półgłosem kwestie, niespokojnie kręcą się w chaotycznym tłumie. Janusz Majewski daje znak, aktorzy zasiadają za stołem. Pierwsza próba”². Aktorzy zmieniają się w odgrywane postaci, kostiumy stają się strojami, a charakteryzacja znika. „Obszerne grube stroje nie zawadzają już aktorom. Ich ruchy nabrały dostojności. Charakteryzacja, peruki nie są już nieustannie poprawianymi maskami. W pełnej przepychu sali zasiadły wskrzeszone z przeszłości postacie, panująca para królewska Polski i książę pruski”³. Sławińska cytuje następnie André Bazina: „Najwierniejszy rysunek może nam w praktyce dać więcej informacji o modelu niż jego fotografia, ale mimo naszych wysiłków nigdy nie będzie miał owej irracjonalnej siły fotografii, która zmusza nas do wierzenia w jej

¹ Nina Sławińska, „Królowa Bona”. *O realizacji serialu telewizyjnego*, „Film” 1979 nr 52.

² Tamże.

³ Tamże.

realność”⁴. Wniosek nasuwa się sam: na ekranie ma zdarzyć się swoisty cud. Historia ma stać się rzeczywistością, film – prawdą, Aleksandra Śląska – królową Boną.

Serial *Królowa Bona* w reżyserii Janusza Majewskiego i na podstawie scenariusza Haliny Auderskiej, mimo iż został ukończony w 1980 roku, miał swoją premierę w telewizji dopiero dwa lata później, już w trakcie stanu wojennego. Ton recenzji odbiegał daleko od entuzjastycznego nastroju reportażu z planu. „Gorzej, gdy przejdziemy do oceny artystycznej. Okaze się wtedy, że po *Czarnych chmurach* pomyślanych równie ambitnie, otrzymujemy serial pełen niespełnionych nadziei. Dlaczego tak się stało? [...] Życie Bony? Frapujące! Szkoda, że wpisane w tak nieciekawe środowisko paziów, hetmanów, starostów i podobnych politykierów. Jak to się dzieje, że Anglicy znacznie tańszym nakładem kosztów potrafią w swych serialach historycznych połączyć w sposób zajmujący prywatę z wielką historiografią?”⁵ „Niestety, serial jest rozwlekły – nudnie opowiadany, co nie oznacza, że za długi. Myślę, że przy większej inwencji autorskiej można by te odcinki wypełnić bardziej znaczącą treścią, znaleźć bardziej interesujące rozwiązania dramaturgiczne. [...] Mówią, że nam, Polakom, dogodzić trudno. Zawsze jest coś nie tak. Zawsze można było inaczej. Już słyszałam zarzuty, że Aleksandra Śląska nie powinna grać Bony starej i młodej. Że to zamierzenie karkołomne? Zgoda. Ale uważam, że miała do tego pełne prawo. Mogła Glenda Jackson grać królową Elżbietę od urodzenia aż do śmierci. Może i Śląska. Mam tylko jedno zastrzeżenie do tej znakomitej skądinąd aktorki: że dała się przygnieść dostojności i martwocie całego serialu. I że wybuchy swojego temperamentu ograniczała do tych nieszczęsnych dwóch włoskich słów [*Dio i presto*]⁶. Jest jednak także w całym serialu moment, który według krytyków ukazuje, jak duży potencjał miała cała produkcja; jeden moment, gdy spod sztucznych dekoracji i kostiumów wygląda coś autentycznego i prawdziwego. Maria Malatyńska pisała w „Życiu Literackim”: „Na wysokich haftowanych, białych poduszkach ukazuje kamera twarz starej kobiety. Przekrzywiony czepek, gdzieniegdzie wymykające się jasne, spłowiałe włosy i uśmiech: na poły przekorny, na poły dziecięco-kokieteryjny, usiłujący odwlec

⁴ Tamże.

⁵ Janusz Skwara, *Bona na rozdrożu*, „Argumenty” 1982 nr 6.

⁶ Barbara Ryży, *Koturnowa Bona*, „Tygodnik Kulturalny” 1982 nr 2.

nieprzyjemny moment lub odwrócić uwagę osób towarzyszących od czynności, która musi zostać wykonana. Bo stara kobieta ma wypić lekarstwo: gorzkie, niesmaczne. Pozornie lekarstwo, a właściwie truciznę, której nie jest świadoma. Ten opis dotyczy mistrzowskiej aktorsko sekwencji z ostatniego odcinka polskiego serialu *Królowa Bona*. Zgodnie z rygorystycznie przestrzegającym w serialu porządkiem biograficznym są to ostatnie dni życia królowej.[...] Wspominam ten ostatni odcinek nie bez powodu. W sposób zastanawiający różnił się od całości, czyli od pozostałych jedenastu, przede wszystkim swym klimatem emocjonalnym. Rezygnując z królewskiego sztafażu na rzecz ludzkiej intymności odkrył w królowej fizyczność i biologię. Niemal dosłownie «wyszedł z kostiumu» na rzecz nagości, a więc bezradności, opuszczenia, zwykłości. Po raz pierwszy mówił tylko i wyłącznie o Bonie”⁷.

Okazuje się więc, że królewska figura, której moc odczuwa jeszcze reporterka „Filmu”, oglądając Aleksandrę Śląską na żywo podczas próby – a więc bardziej w teatrze niż w telewizji – na małym ekranie staje się nieznośnie pomnikowa, zbyt dostojna, anachroniczna. Jedyne moment, w którym jest w stanie zainteresować widza, to moment rozpadu: kiedy królewski kostium odsłania cielesność, starość, upadek. *Królowa Bona* – wielka produkcja polskiej telewizji – nie trafiła w swój czas. W latach osiemdziesiątych nie ma już zapotrzebowania na suknie, perły, korony, kobiety władcze, mocne i tragiczne. Przekonuje fizyczność, intymność, cielesność i biologia pozbawione alibi, uwolnione i zautonomizowane. Królowa jest martwa.

W czasie, gdy cała Polska mogła oglądać Śląską-Bonę na ekranach telewizorów, Irena Eichlerówna od trzech lat nie zagrała w żadnej nowej sztuce. Nina Andrycz występowała natomiast regularnie: w 1980 roku w przedstawieniu *Nina Andrycz przedstawia siebie* w warszawskiej Starej Prochowni, w 1981 w *Karnawale* Mikłosa Hubaya w reżyserii Józefa Pary w macierzystym Teatrze Polskim – jednak spektakle te

⁷ Maria Malatyńska, *Pożegnanie królowej*, „Życie Literackie” 1982 nr 9.

sytuowały się wówczas na marginesie życia teatralnego w Polsce i nie wzbudzały większego zainteresowania, aktorce zaś daleko było w nich do osiągnięcia wcześniejszej popularności królewskich wcieleń. Elżbieta Barszczewska w tym czasie pożegnała się ostatecznie ze sceną. Jej ostatnia sztuka, *Wspomnienie Johna Murella*, gdzie zagrała Sarę Bernhardt, miała premierę w 1981 roku w Teatrze Polskim. Modele kobiecości wcielane przez trzy aktorki-królowe były już od dłuższego czasu nieaktualne i niepotrzebne. Wywrotowy erotyzm i egzotyczna kobiecość Eichlerówny rozsadzająca niegdyś ramy spektaklu stały się anachroniczne wobec wypracowanego, świadomie używanego i afirmatywnego seksapilu, którego ucieleśnieniem była Kalina Jędrusik. Rozwijająca się w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, budowana w opozycji do królewskiego paradygmatu, kariera tej ostatniej – oparta już o telewizję i nową jakość aktorskiego wizerunku – stała się synonimem ówczesnego gwiazdorstwa. Wydekoltowana, zmysłowa, budząca kontrowersje i prowokująca do powtarzania coraz bardziej nieprawdopodobnych historii na swój temat, Jędrusik ucieleśniała kobiecość rodem z Zachodu. Jak pisze o niej Iwona Kurz: „Polska gwiazda, pośrednicząc między «realnym» a «wyśnionym», pośredniczy także między socjalistycznym konkretem a mitem Zachodu. [...] W przypadku Kaliny Jędrusik mamy do czynienia z drugim obiegiem kłopotów z gwiazdorską kreacją – tak jak wizerunek Elżbiety Czyżewskiej stanowił przykład strategii wiodących do maksymalnego udomowienia, tak wokół Kaliny Jędrusik – na skutek splotu wielu przyczyn – powstała aura «obcości», «inności», «niezwykłości» [...]”⁸. Choć wraz ze zmierzchem epoki Królowych również Kalina Jędrusik zniknęła z ekranów telewizorów w wyniku oficjalnego zakazu (podobno Gomułka rozbił telewizor, gdy na koncercie Barbórkowym zobaczył jej głęboki dekolt) w następnej dekadzie powróciła jako ikona kobiecości i seksapilu. Wobec tego mocnego i odważnego wizerunku, erotyczna Królowa stawała się przebrzmiała i niepotrzebna. Mit Królowej Sceny Polskiej, który uosabiała Andrycz, wyczerpał się wraz z epoką Gomułki. Tracąc swoje polityczne zaplecze, stracił także siłę – pozostał jedynie sztafaż, dekoracje, kostium. Królowa Serc musiała zejść ze sceny, gdy w polskim teatrze pojawiły się spektakle na nowo odczytujące romantyzm i neoromantyzm.

⁸ Iwona Kurz, *Twarze w tłumie. Wizerunki bohaterów wyobraźni zbiorowej w kulturze polskiej lat 1955 -1969*, Warszawa 2005, s. 152.

W 1965 roku Konrad Swinarski zrealizował pierwszą z serii słynnych krakowskich inscenizacji – *Nieboską komedię* Zygmunta Krasieńskiego. Recenzenci próbowali scharakteryzować jego styl reżyserski: „Cóż można jeszcze w krótkich słowach powiedzieć o inscenizacji? Wraz ze scenografią była bardzo konsekwentna. W ramach masywnej świątyni, działały się sprawy kończącego się układu społecznego i sądu nad ludzkością. Budziło to dreszcz, ale jednocześnie przygniatało. Obok secesji przebłyskiwał także ekspresjonizm w guście bardzo niemieckim”⁹. Jan Paweł Gawlik pisał z kolei: „Dochowując pozornej wierności wizjonerstwu Krasieńskiego, Swinarski posłużył się własnym językiem scenicznym zapoczątkowanym przez adaptację. Język ten najpełniej wyraził się w stylistyce i fakturze przedstawienia. Jest to stylistyka barokowego nadmiaru, ekspresjonistycznego bogactwa, grandguignolowej drastyczności, którą rządzi świetny, przyznajmy, instynkt teatru. Ruch, dynamika, sugestywna plastyczność scen, gęsta teatralność obrazów, wśród których sceny w obleżonym zamku i sceny jego upadku należą na pewno do najświetniejszych, składają się na niewątpliwy sukces reżysera, na (bądźmy sprawiedliwi) sukces teatru”¹⁰. Przeczytany przez współczesność, z dużą dozą groteski i ironii polski romantyzm ukazał swoje nowe oblicze. Wystawione w 1973 roku *Dziady* Mickiewicza i w 1974 *Wyzwolenie* Wyspiańskiego w reżyserii Swinarskiego staną się spektaklami pokoleniowymi, znakiem swoich czasów. Równolegle oparte na prozie Dostojewskiego spektakle Andrzeja Wajdy wprowadzały do teatru głęboki psychologizm. Jerzy Jarocki, inscenizując teksty Mrożka, Różewicza, Gombrowicza, wyznaczał kanony realizacji dramatu współczesnego. W tym kontekście Irena Eichlerówna, Nina Andrycz i Elżbieta Barszczewska, nawet jeśli jeszcze grały w teatrze, stanowiły jego margines. Ich role z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych cieszyły się minimalnym zainteresowaniem publiczności, która swoją obojętnością jednoznacznie zamknęła epokę Królowych PRLu.

Modele kobiecości, które opanowywały wtedy zbiorową wyobraźnię, nie pochodziły już z teatru. Od połowy lat sześćdziesiątych to kino i telewizja stały się tym medium, za pośrednictwem którego rozprzestrzeniała się moda, styl, wzorce tożsamości.

⁹ Jerzy Zagórski, *Ważka rzecz w Krakowie*, „Kurier Polski” 1965 nr 293.

¹⁰ Jan Paweł Gawlik, *Świetność i żart czyli „Nieboska” 1965*, „Kultura” 1965 nr 47.

Kobiety nie były już ani kokietkami, ani robotnicami, ani królowymi. Barbara Krafftówna, Elżbieta Czyżewska, tak jak Kalina Jędrusik, reprezentowały nowy typ aktorki-gwiazdy. Każda z nich była inna. Seksualność, dziewczęcość, dojrzałość, zmysłowość mienia się w ich rolach, nie dając się zamknąć w jednym, określonym paradygmacie. Mimo iż ich kariery rozwijają się równoległe z wielkimi kreacjami Eichlerówny, Andrycz i Barszczewskiej, ich role wykraczają poza opisywany paradygmat, plasując je mentalnie już po epoce Królowych. Zaś w latach osiemdziesiątych wraz z wielkimi filmowymi rolami Krystyny Jandy pojawi się figura kobiecości nie do pomyślenia wcześniej. Jej polityczność wyzwoli ją z kontekstu seksualności i pozwoli stać się żywą ikoną swoich czasów.

Figura królowej była jednym z dominujących kobiecych paradygmatów, który na długi czas zajął znaczącą pozycję w polskim teatrze: z jednej strony był dozwolony politycznie, z drugiej zaś dawał możliwość przekraczania propagandowych wzorców. Królowa – między robotnicą a kokietką – stwarzała przestrzeń dla kształtowania dalekich od stereotypów wzorców tożsamości. Była zakorzeniona w przeszłości, kojarzyła się z przedwojennym, klasycznym teatrem, budując poczucie ciągłości i świetności. Niczym żywa skamielina przeniosła w epokę PRLu przedwojenny sposób gry, artykulacji, ruchu scenicznego; przedwojenny repertuar. Królowe były też związane z pojęciami tragizmu, szlachetności, polskości i wielkości, które w tych latach splatały się w linę przeciąganą wciąż między artystami a systemem, między strefą oporu wobec władzy a oficjalną ideologią. Jednak system także podlegał zmianom, zmieniały się pokolenia, zmieniała się kultura. PRL nie był przecież monolitem. Królewski paradygmat wyczerpał się ostatecznie wtedy, gdy aktorzy odrzucili maski, kostiumy, koturny, by jako ludzie niemal z ulicy, mówiący w zwyczajny, codzienny sposób, pojawić się w kinie i telewizji – na wyciągnięcie ręki, blisko widzów, bez wymuszonego przez rampę dystansu. Stamtąd ten nowy model gry dotrze później na scenę, która znów stanie się przestrzenią realnego doświadczenia. W takim teatrze nie ma już miejsca na królewskie atrybuty.

W 2009 roku Tomasz Wolski, znany dokumentalista, na planie filmu fabularnego Jacka Bławuta *Jeszcze nie wieczór*, opowiadającego o mieszkańcach Domu Aktora Weterana w Skolimowie, zrealizował dokument *Aktorzy*. W jednej ze scen pensjonariuszy odwiedza Nina Andrycz. Wolski zarejestrował moment, gdy gwiazda instruuje młodego człowieka, jak ma ją przedstawić oczekującej w salonie widowni złożonej z mieszkańców Domu. Z naciskiem kilkakrotnie podkreśla, by użył tytułu: Królowa Sceny Polskiej. Potem opowiada starym aktorom o przeszłości. Żaden cień aktualności nie wkrada się w ten ich chwilowy, specyficzny raj. Królowa, choć żyje, dawno jest już martwa i tylko w historii może z powrotem odnaleźć siebie.

Bibliografia

Książki

- American Melodrama*, ed. Daniel Gerould, New York 1983.
- Andrycz Nina, *Bez początku i bez końca*, Warszawa 2003.
- Andrycz Nina, *My – rozdwojeni*, Warszawa 2005.
- Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów*, oprac. Agata Chałupnik, Wojciech Dudzik, Mateusz Kanabrodzki, Leszek Kolankiewicz, wstęp i redakcja Leszek Kolankiewicz, Warszawa 2005.
- Axer Erwin, *Listy ze sceny* [seria I i II], Warszawa 1957.
- Balme Christopher, *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, przeł. i uzupełnieniami opatrzyli Wojciech Dudzik i Małgorzata Leyko, Warszawa 2005.
- Barthes Roland, *Mit i znak: eseje*, wybór i oprac. Jan Błoński, [przeł. Wanda Błońska i in.], Warszawa 1970.
- Barthes Roland, *Mitologie*, przeł. Adam Dziadek, Warszawa 2000.
- Bataille Georges, *Erotyzm*, przeł. Maryna Ochab, Gdańsk 2007.
- Baudrillard Jean, *O uwodzeniu*, przeł. Janusz Margański, Warszawa 2005.
- Baudrillard Jean, *Symulakry i symulacja*, przeł. Sławomir Królak, Warszawa 2005.
- Bierut Bolesław, Cyrankiewicz Józef, *Podstawy ideologiczne PZPR*, Warszawa 1949.
- Bikont Anna, Szczęsna Joanna, *Lawina i kamienie. Pisarze wobec komunizmu*, Warszawa 2006.
- Brooks Peter, *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*, New Haven 1976.
- Chruszczow Nikita S., *Referat sprawozdawczy Komitetu Centralnego KPZR na XX Zjeździe partii*, [przeł. nz], Warszawa 1956
- Cixous Hélène, Clément Catherine, *La jeune née*, Paris 1975.
- Craveri Benedetta, *Kochanki i królowe. Władza kobiet*, przeł. Piotr Salwa, Warszawa 2009.
- Csató Edward, *Szkice o dramatach Słowackiego: Maria Stuart, Balladyna, Beatryx Cenci, Fantazy*, Warszawa 1960.
- Czannerle Maria, *Panie i panowie teatru*, Kraków 1977.
- Davies Norman, *Boże igrzysko. Historia Polski*, przeł. Elżbieta Tabakowska, Kraków 2000.

- Didi-Hubermann Georges, *Invention of Hysteria. Charcot and The Photographic Iconography of Salpêtrière*, transl. Alisa Hartz, Cambridge-London 2003.
- Dudzik Wojciech, *Wilama Horzycy dramat niespełnienia*, Warszawa 1990.
- Duvignaud Jean, *Sociologie du théâtre. Sociologie des ombres collectives*, I^{ère} ed. „Quadrige”, Paris 1999.
- Eisler Jerzy, *Grudzień 1970. Geneza – przebieg – konsekwencje*, Warszawa 2000.
- Eisler Jerzy, *Marzec 1968. Geneza, przebieg, konsekwencje*, Warszawa 1991.
- Enquist Per Olov, *Opowieść o Blanche i Marie*, przeł. Iwona Jędrzejewska, Warszawa 2006.
- Fik Marta, *Kultura polska po Jalcie. Kronika lat 1944-1981*, Londyn 1989.
- Fik Marta, *Marcowa kultura*, Warszawa 1995.
- Fik Marta, *Trzydzieści pięć sezonów: teatry dramatyczne w Polsce w latach 1944-1979*, Warszawa 1981.
- Freud Sigmund, *Poza zasadą przyjemności*, przeł. Jerzy Prokopiuk, Warszawa 2000.
- Gordon-Smith Maria, *W labiryncie teatru Arnolda Szyfmana*, Warszawa 1991.
- Greenblat Stephen, *Poetyka kulturowa. Pisma wybrane*, red. Krystyna Kujawińska-Courtney, Kraków 2006.
- Grodzicki August, *Eichlerówna. Szlachetny demon teatru*, Warszawa 1989.
- Groys Boris, *Stalin jako totalne dzieło sztuki*, przeł. Piotr Kozak, Warszawa 2010.
- Guinsburg Jacó, *Diálogos sobre teatro*, org. Armando Sérgio da Silva, São Paulo 2002.
- Gutowski Wojciech, *Nagie dusze i maski. O młodopolskich mitach miłości*, Kraków 1997.
- Home is Where the Heart is. Studies in Melodrama and the Woman's Film*, ed. Christine Gledhill, London 1987.
- [Horzyca Wilam], *Listy Wilama Horzycy*, wybór i oprac. Lidia Kuchtówna, Warszawa 1991.
- Hysteria Beyond Freud*, ed. Sander Gilman, Helen King, Roy Porter, Georges Rousseau, Elaine Showalter, Berkeley 1993.
- Irena Eichlerówna*, red. i wybór materiałów Michał Smolis, Warszawa 2008.
- Irzykowski Karol, *Pisma teatralne*, tom 3: 1930-1933, red. Andrzej Lam, Kraków 1995.
- Iwaszkiewicz Jarosław, *Teatr Polski w Warszawie 1938-1949*, Warszawa 1971.
- Jak badać teatr?: materiały z konferencji metodologicznej poświęconej badaniom historycznoteatralnym, Kraków, 28 września 2002*, red. Marek Dębowski, Kraków 2003;
- Janion Maria, *Gorączka romantyczna*, Warszawa 1975.
- Janion Maria, *Kobiety i duch inności*, Warszawa 2006.
- Janion Maria, *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*, Kraków 2006.

- Jarmułowicz Małgorzata, *Sezony błędów i wypaczeń. Socrealizm w dramacie i teatrze polskim*, Gdańsk 2003.
- Kijowski Andrzej, *Rytuály oglądania*, wybór, komentarz i posłowie Zbigniew Majchrowski, Gdańsk 2005.
- Kisielewski Stefan, *Abecadło Kisiela*, Warszawa 1990.
- Kłosińska Krystyna, *Ciało, pożądanie, ubranie*, Kraków 1999.
- Kopaliński Władysław, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Lublin 1997.
- Kott Jan, *Mitologia i realizm*, Warszawa 1956.
- Kott Jan, *O „Lalce” Bolesława Prusa*, Warszawa 1950.
- Kott Jan, *Postęp i głupstwo* [tomy I i II], Warszawa 1956.
- Krakowska Joanna, *Mikołajska. Teatr i PRL*, Warszawa 2011.
- Krytyka feministyczna. Siostra teorii i historii literatury*, red. Grażyna Borkowska, Liliana Sikorska, Warszawa 2000.
- Kurz Iwona, *Twarze w tłumie. Wizerunki bohaterów wyobraźni zbiorowej w kulturze polskiej lat 1955-1969*, Warszawa 2005.
- Kydryński Juliusz, *Lena czyli rzecz o aktorce*, Kraków 1992.
- Leite Luiza Barreto, *A mulher no teatro brasileiro*, Rio de Janeiro 1965.
- Leja Magda, *Histeryczka*, Warszawa 1959.
- Limanowski Mieczysław, *Duchowość i maestria. Recenzje teatralne 1901-1940*, zebrał i oprac. Zbigniew Osiński, Warszawa 1992.
- Lubelski Tadeusz, *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Katowice 2009.
- Martino Ernesto de, *Ziemia zgryzoty: przyczynek do historii życia religijnego południowych Włoch*, przeł. Wojciech Marucha, Warszawa 1971.
- Mazur Mariusz, *O człowieku tendencyjnym... Obraz nowego człowieka w propagandzie komunistycznej w okresie Polski Ludowej i PRL 1944-1956*, Lublin 2009.
- McLuhan Marshall, *Wybór tekstów*, red. Eric McLuhan, Frank Zingrone, przeł. Ewa Różalska, Jacek M. Stokłosa, Poznań 2001.
- Michałek Bolesław, *Notes filmowy*, Warszawa 1981.
- Mickiewicz Adam, *Dziady*, w: tegoż, *Dramaty [Dzieła t. III]*, red. Zbigniew Jerzy Nowak, Zofia Stefanowska, Maria Prussak, Czesław Zgorzelski, Warszawa 1996.
- Mickiewicz Adam, *O duchu narodowym*, w: tegoż, *Pisma filomackie. Pisma polityczne z lat 1832-1834 [Dzieła t. VI]*, red. Zbigniew Jerzy Nowak, Zofia Stefanowska, Maria Prussak, Czesław Zgorzelski, Warszawa 1996.
- Moi Tori, *Henrik Ibsen and the Birth of Modernism. Art, Theater, Philosophy*, New York 2006.

- Montrose Louis, *The Subject of Elizabeth. Authority, Gender, and Representation*, Chicago, London 2006.
- Mulvey Laura, *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, przeł. Jolanta Mach, w teście: *Do utraty wzroku. Wybór tekstów*, red. Kamila Kuc i Lara Thompson, Kraków – Warszawa 2010.
- Muri Allison, *The Enlightenment Cyborg: a History of Communications and Control in the Human Machine, 1660-1830*, Toronto 2007, s.3.
- Niebo i piekło melodramatu*, red. Stanisław Bobkowski, Wrocław 2008.
- Nowe historie. Ustanawianie historii*, red. Agata Adamiecka-Sitek, Dorota Buchwald, Dariusz Kosiński, Warszawa 2010;
- Nowe historie. Wymowa faktów*, red. Agata Adamiecka-Sitek, Dorota Buchwald, Warszawa 2011;
- Paczkowski Andrzej, *Pół wieku dziejów Polski 1939 – 1989*, Warszawa 1998.
- Palicka Agnieszka, *Miłość, przemoc, władza. Świat postaci kobiecych w dramatach Juliusza Słowackiego*, Wrocław 2012.
- Pasek Cezary, *Złota młodzież PRL i jej obraz w literaturze i filmie*, Warszawa 2010.
- Piekara Magdalena, *Bohater powieści socrealistycznej*, Katowice 2001.
- Poetyka kulturowa polskiego Szekspira*, red. Agata Adamiecka-Sitek, Dorota Buchwald, Warszawa 2011.
- Pollock Griselda, *Avant-Garde Gambits 1888 – 1893: Gender and the Color of Art History*, London 1992.
- Postlewait Thomas, *The Cambridge Introduction to Theatre Historiography*, Cambridge 2009.
- Poznań. Czerwiec'56*, w serii *Pamiętanie peerelu*, wybór i oprac. Paweł Miakota, Monika Stachura, Warszawa 2008.
- Rudnicki Adolf, *Sercem dnia jest wieczór*, wstęp i wybór Janusz Majcherek, Warszawa 1988.
- Showalter Elaine, *Przedstawiając Ofelię: kobiety, szaleństwo i zadania krytyki feministycznej*, przeł. Krystyna Kujawska-Courtney i Witold Ostrowski, w: *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie – antologia szkiców*, red. Anna Nasiłowska, Warszawa 2001.
- Słowacki Juliusz, *Beniowski: poema*, oprac. Alina Kowalczykowa, Wrocław-Kraków 1996.
- Słowacki Juliusz, *Horsztyński: tragedia w pięciu aktach*, oprac. Jarosław Ławski, Wrocław 2009.
- Słownik biograficzny teatru polskiego 1900-1980* [t. 2], red. Andrzej Stanisław Dąbrowski, Zbigniew Wilski, Barbara Berger, Zbigniew Raszewski, Warszawa 1994.

- Słownik realizmu socjalistycznego*, red. Zdzisław Łapiński, Wojciech Tomasiak, Kraków 2004.
- Smoleń Barbara, *Mimetyzm Luce Irigaray*, w: *Ciało, płęć, literatura*, red. Magdalena Hornung, Marcin Jędrzejczak, Tadeusz Korsak, Warszawa 2001.
- Sowa Andrzej Leon, *Historia polityczna Polski 1944-1991*, Kraków 2011.
- Stachówna Grażyna, *Niedole miłowania. Ideologia i perswazja w melodramatach filmowych*, Kraków 2001.
- Stachówna Grażyna, *Socjalistyczne romanse, czyli gorzko-słodkie losy melodramatu w PRLu*, w: *Kino polskie: reinterpretacje. Historia – Ideologia – Polityka*, red. Konrad Klejsa, Ewelina Nurczyńska-Fidelska, Kraków 2008.
- Starobinski Jean, *Racine e la poétique du regard*, w: tegoż, *L'oeil vivant*, Paris 1961.
- Świda-Ziomba Hanna, *Człowiek wewnętrznie zniewolony. Mechanizmy i konsekwencje minionej formacji – analiza psychosocjologiczna*, Warszawa 1997.
- Świda-Ziomba Hanna, *Młódzież PRL. Portrety pokoleń w kontekście historii*, Kraków 2010.
- Szczublewski Józef, *Żywot Osterwy*, Warszawa 1973.
- Teatr w kulturze: zagadnienia i wybór tekstów*, oprac. Wojciech Dudzik, Leszek Kolankiewicz, Warszawa 1991.
- Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. Anna Burzyńska, Michał Paweł Markowski, Kraków 2006.
- Theatre Histories: an introduction*, ed. Phillip B. Zarrilli, New York 2006;
- Toniak Ewa, *Olbrzymki. Kobiety i socrealizm*, Kraków 2008.
- Tyrmand Leopold, *Dziennik 1954*, Warszawa 1989.
- Ważyk Adam, *Poemat dla dorosłych*, w: tegoż, *Poemat dla dorosłych i inne wiersze*, Warszawa 1956.
- White Hyden, *Poetyka pisarstwa historycznego*, red. Ewa Domańska, Marek Wilczyński, Kraków 1999.
- Wielkie mowy historii. Od Hitlera do Eisenhowera*, wybór i oprac. Tadeusz Zawadzki, Warszawa 2006.
- Williams Linda, *Melodrama Revised*, w: tejże, *Refiguring American Film Genres, Theory and History*, ed. Nick Browne, Berkeley, Los Angeles, London 1998.
- Wirth Andrzej, *Teatr jaki mógłby być*, Warszawa 1964.
- Wyrzykowski Marian, *Dzienniki 1938-1969*, Warszawa 1995.
- Zblewski Zdzisław, *Leksykon PRL-u*, Kraków 2000.
- Żeleński Tadeusz (Boy), *Romanse cieniów. Wybór recenzji teatralnych*, wybór i wstęp Józef Hen, Warszawa 1987.

Czasopisma

- A. S-r. [?], „Co myślisz bracie o ludach zachodnich?” (Z powodu wystawienia „Lilli Wenedy”), „Kuźnica” 1946 nr 5.
- Andrycz Nina, *Byliśmy istotami nie z tej ziemi*, rozm. Monika Głuska-Bagan, „Pani” 2008 nr 2.
- Andrycz Nina, *Głupie naiwne kłamstwo*, rozm. Bogdan Gadomski, „Angora” 2005 nr 52.
- Andrycz Nina, *Kiedy jest się naprawdę gwiazdą, to nie rodzi się dzieci, rodzi się role*, rozm. Katarzyna Bielas, „Gazeta Wyborcza” 2001 nr 5 [dodatek „Wysokie Obcasy”].
- Andrycz Nina, *Królowa sceny*, rozm. Małgorzata Domagalik „Wprost” 200 nr 19.
- Andrycz Nina, *Moje życie to Teatr Polski*, rozm. Joanna Kolińska, „Dziennik” 2008 nr 93 [dodatek „Warszawa”].
- Andrycz Nina, *Nina Andrycz o Kleopatrze*, rozm. Barbara Wachowicz, „Przekrój” 1963 nr 947.
- Andrycz Nina, *Nina Andrycz wielka dama polskich scen*, rozm. Irma Wiczorkowska-Bednarek, „Super Linia” 2004 nr 8.
- Andrycz Nina, *Przyszłam z pięknymi „a” i „o”*, rozm. Katarzyna Bielas, „Gazeta Wyborcza” 2001 nr 5 [dodatek „Wysokie Obcasy”].
- Andrycz Nina, *W Ameryce leżałabym na dolarach*, rozm. Alina Morwińska, „Gala” 2010 nr 45-46.
- Andrycz Nina, *Znaleźć taką rolę*, rozm. Katarzyna Bielas, „Gazeta Wyborcza” 2000 nr 262 [dodatek „Kultura”].
- Artemski Jerzy, *Mitologia po francusku*, „Dziś i Jutro” 1949, nr 46.
- Axer Erwin, *Bieg*, „Dialog” 1992 nr 9.
- Axer Erwin, *Socrealizm codzienny*, rozm. Elżbieta Wysocka, „Dialog” 1997 nr 7.
- Balicki Stanisław Witold, *Epilog winien*, „Nowa Kultura” 1953 nr 47.
- Balicki Stanisław Witold, *Kłopoty z Wyspiańskim*, „Przekrój” 1948 nr 146.
- Balicki Stanisław Witold, *O „Mazepie” Słowackiego*, „Teatr” 1949 nr 5.
- Balicki Stanisław Witold, *Odwiedziny teatralne*, „Odrodzenie” 1946 nr 9.
- Barszczewska Elżbieta, *„Im więcej się zdobyło...”*, rozm. Krystyna Nastulanka, „Polityka” 1976 nr 38.
- Barszczewska Elżbieta, [bez tytułu], rozm. J. K. Maciejewski, „Chłopska Droga” 1969 nr 62.

- Barszczewska Elżbieta, *1946 z perspektywy. O pierwszej rocznicy*, rozm. EL.ŻM. [Elżbieta Żmudzka wł. Janina Lilejko], „Zwierciadło” 1969 nr 12.
- Barszczewska Elżbieta, *Całe moje życie – to Teatr i Warszawa*, rozm. Katarzyna Kozłowska, „Słowo Powszechne” 1972 nr 156.
- Barszczewska Elżbieta, *Express rozmawia z Elżbietą Barszczewską*, rozm. WOY [Ludwika Wojciechowska], „Express Wieczorny” 1957 nr 74.
- Barszczewska Elżbieta, *Mój powrót*, „Stolica” 1974 nr 3.
- Barszczewska Elżbieta, *O właściwą atmosferę w teatrze*, „Teatr” 1954 nr 15.
- Barszczewska Elżbieta, *Ofelia, żona Szczęsnego, matka króla Maciusia*, rozm. Tadeusz Płużański, „Głos Olsztyński” 1959 nr 290.
- Barszczewska Elżbieta, *Prawdy wiecznej przykazanie*, rozm. Tadeusz Karolak, „Za i przeciw” 1976 nr 4.
- Barszczewska Elżbieta, *Spotkanie z Elżbietą Barszczewską*, rozm. Barbara Orłowska, „Radio i świat” 1955 nr 51-52.
- Barszczewska Elżbieta, *Sylwetki aktorów*, rozm. Konrad Eberhart, „Ekran” 1958 nr 4-5.
- Barszczewska Elżbieta, *Ta premiera była naszym wkładem w odbudowę*, „Słowo Powszechne” 1975 nr 19.
- Barszczewska Elżbieta, *Teatr jest sensem mojego życia*, rozm. Halina Przedborska, „Dziennik Ludowy” 1975 nr 287.
- Barszczewska Elżbieta, *W trzydziestą rocznicę wskrzeszenia Teatru Polskiego*, rozm. Leonia Jabłonkówna, „Teatr” 1976 nr 2.
- Barszczewska Elżbieta, Wyrzykowski Marian, *Pan Juliusz*, „Stolica” 1967 nr 22.
- Barszczewska Elżbieta, *Z „Expressem” przy pół czarnej*, rozm. WOY [Ludwika Wojciechowska], „Express Wieczorny” 1971 nr 248.
- Bartelski Lesław M., *Jeszcze jedna rehabilitacja*, „Nowa Kultura” 1956 nr 49.
- bfr, [Bożena Frankowska], *„Lilla Weneda” à grand spectacle*, „Współczesność” 1969 nr 1.
- Bieniewski Henryk, *Pozór i kształt teatru*, „Nowa Kultura” 1958 nr 45.
- [Bierut Bolesław], *Warszawa – symbol dziejów i losów narodu (Przemówienie Prezydenta Bieruta z okazji wyzwolenia Stolicy)*, „Kurier Codzienny” 1946 nr 19.
- Boska Anna, *Jubileuszowa „Maria Stuart”*, „Kobieta i Życie” 1976 nr 38.
- Breza Tadeusz, *„Cyd” z Bagdadu*, „Odrodzenie” 1948 nr 4.
- Breza Tadeusz, *Jubileuszowy „Fantazy”*, „Odrodzenie” 1948 nr 30.
- Csató Edward, *Adaptacja i przedstawienie*, „Przegląd Kulturalny” 1952 nr 3.

- Csató Edward, *Refleksje po obejrzeniu „Mazepy”*, „Teatr” 1958 nr 23.
- Csató Edward, *Tragedia Szczęsnego*, „Świat” 1953 nr 44.
- Csató Edward, *Wypiański na scenie warszawskiej*, „Nowiny Literackie” 1948 nr 8.
- Csató Edward, *Z okazji „Fantazego”*, „Nowiny Literackie” 1948 nr 32.
- Czannerle Maria, *Gwiazdy*, „Teatr” 1973 nr 2.
- Czannerle Maria, *Maria Tudor przeciw krytykowi?*, „Teatr” 1959 nr 21.
- Czannerle Maria, *Szansa Eichlerówny*, „Życie Literackie” 1963 nr 28.
- Czubek-Olejniczak Jolanta, *Dwie rywalki*, „Teatr” 1976 nr 20.
- Dąbrowska Maria, *Conradowskie pojęcie wierności*, „Warszawa” 1946 nr 1.
- Danek Danuta, *„Histeryczka” Magdy Leji [sic!]*, „Twórczość” 1959 nr 9.
- Danowicz Bogdan, *Od Ibsena do współczesności*, „Tygodnik Zachodni” 1958 nr 30.
- Dejmek Kazimierz, *Duchy i rzeczywistość*, rozm. Krystyna Nastulanka, „Polityka” 1963 nr 47.
- Dejmek Kazimierz, *Casus „Dziady”*, „Dialog” 1981 nr 6.
- Dietrich Linnea, *Avant-Garde Gambits 1888 – 1893: Gender and the Color of Art History by Griselda Pollock*, „Woman’s Art Journal” 1995 nr 16.
- DOW [Dorota Wyżyńska], *Zwierciadło prawdę powie*, „Gazeta Wyborcza” 2000 nr 246 [dodatek „Co jest grane”].
- ds [Danuta Sochacka-Csató], *Jak być kochaną*, „Kobieta i Życie” 1973 nr 30.
- [Eichlerówna Irena], *Aktor – marzenia, myśli, rozterki. Irena Eichlerówna*, rozm. Małgorzata Kakiet, „Teatr” 1971 nr 7.
- Eichlerówna Irena, *Do redakcji*, „Pamiętnik Teatralny” 1965 nr 2.
- Eichlerówna Irena, *Melpomena w służbie hochsztaplerów*, „Życie Literackie” 1984 nr 4.
- Eichlerówna Irena, *Nas trzeba czytać póki żyjemy*, „Argumenty” 1975 nr 20.
- Eichlerówna Irena, *Przeszłość to dziś, tylko cokolwiek dalej*, „Teatr” 1975 nr 19.
- [Eichlerówna Irena], *Rozmowy z ludźmi sceny. Irena Eichlerówna*, rozm. Andrzej Hausbrandt, „Odra” 1975 nr 11.
- Fik Marta, *Misje i przypadki powojennego teatru*, „Twórczość” 1979 nr 10.
- Filler Witold, *Holoubek wielki czy mały?*, „Polityka” 1963 nr 5.
- Filler Witold, *Sensacja na ulicy Bolesć*, „Kultura” 1973 nr 20.

- Flaszen Ludwik, *O trudnym kunszcie womitowania. Apostrofa do chorego żołądka*, „Życie Literackie” 1955 nr 44.
- Flaszen Ludwik, *Teatr w oczach polonisty*, „Współczesność” 1963 nr 14.
- Franus Ewa, *Narzeczona Frankensteina*, „Magazyn Sztuki” 1996, nr 10.
- Frühling Jacek, [bez tytułu, recenzja z *Horsztyńskiego* w reż. Edmunda Wiercińskiego], „Od A do Z” 1953 nr 43.
- Frühling Jacek, „*Mazepa*” inaczej, „Tygodnik Demokratyczny” 1958 nr 44.
- Gawlik Jan Paweł, *Elżbieta Barszczewska*, „Życie Literackie” 1958 nr 51-52.
- Gawlik Jan Paweł, *Świetność i żart czyli „Nieboska”* 1965, „Kultura” 1965 nr 47.
- Głos mają kobiety*, „Kurier Polski” 1968 nr 57.
- Godlewska Joanna, *Puste miejsce*, „Tygodnik Kulturalny” 1987 nr 48.
- [Gomułka Władysław], *Przemówienie Władysława Gomułki na spotkaniu w Warszawie*, „Życie Warszawy” 1968 nr 69.
- Greń Zygmunt, *Mistrzostwo melodramy*, „Życie Literackie” 1959 nr 32.
- Grodzicki August, *Barszczewska w „Norze”*, „Życie Warszawy” 1958 nr 108.
- Grodzicki August, *Makbecik i pani Makbet*, „Życie Warszawy” 1964 nr 111.
- Grodzicki August, *Obrona Kleopatry*, „Życie Warszawy” 1963 nr 131.
- Grodzicki August, *Szczęśny to nie Fantazy*, „Teatr” 1953 nr 22.
- Grodzicki August, *Trudności z „Lillą Wenedą”*, „Życie Warszawy” 1968 nr 300.
- Grodzicki August, *Zdrowy rozsądek i „konieczności polityczne”*, „Świat” 1956 nr 49.
- Guttry Aleksander, *Oprawa sceniczna „Orestei”*, „Warszawa” 1947 nr 6.
- Guze Joanna, *Malarstwo francuskie w Muzeum Narodowym*, „Nowa Kultura” 1959 nr 19.
- Hahn Wiktor, *Jeszcze o pokrewieństwie Amelii i Szczęsnego w „Horsztyńskim”*, „Teatr” 1953 nr 22.
- Haraway Donna, *Manifest cyborga*, przekł. Ewa Franus, „Magazyn Sztuki” 1998 nr 17.
- Jabłonkówna Leonia, *Antyk u Dejmka*, „Teatr” 1963 nr 15.
- Jabłonkówna Leonia, *Poczęta z ducha muzyki*, „Teatr” 1969 nr 3.
- Jabłonkówna Leonia, *Racine w Warszawie*, „Teatr” 1963 nr 8.
- Jabłonkówna Leonia, *Twórca z wewnętrznej konieczności*, „Teatr” 1956 nr 1.
- Jackiewicz Aleksander, *Prawo do eksperymentu*, „Przegląd Kulturalny” 1954 nr-51-52.

- Jasińska Zofia, *Iliada znad Gopła*, „Tygodnik Powszechny” 1969 nr 2.
- Jastrun Mieczysław, *Juliusza Słowackiego Księga Legend (fragmenty)*, „Twórczość” 1959 nr 9.
- Jaszcz [Jan Alfred Szczepański], *Dwie królowe czyli Ceremonie*, „Perspektywy” 1976 nr 41.
- Jaszcz [Jan Alfred Szczepański], *Intryga i miłość*, „Trybuna Ludu” 1951 nr 283.
- Jaszcz [Jan Alfred Szczepański], *Największa powieść Prusa na scenie*, „Trybuna Ludu” 1952 nr 208.
- Jaszcz [Jan Alfred Szczepański], *Od „Fedry” do „Nocy poślubnej”*, „Trybuna Ludu” 1949, nr 304.
- Jaszcz [Jan Alfred Szczepański], *Wielka opera romantyczna*, „Trybuna Ludu” 1968 nr 344.
- Jaszcz [Jan Alfred Szczepański], *Wielki dramat romantyczny na scenie Teatru Polskiego*, „Trybuna Ludu” 1953 nr 290.
- Jaszcz [Jan Alfred Szczepański], *Zwycięski bunt Nory*, „Trybuna Ludu” 1958 nr 126.
- Jordan Zbigniew, *Odwrót od Października*, „Kultura” 1957 nr 12.
- Kałużyński Zygmunt, *Barykada broniona przez jedną kobietę*, „Polityka” 1963 nr 3.
- Karczevska-Markiewicz Zofia, *„Lilla Weneda” w Teatrze Polskim*, „Rzeczpospolita” 1946 nr 20.
- Karczevska-Markiewicz Zofia, [bez tytułu, recenzja z *„Horsztyńskiego”* w reż. Edmunda Wiercińskiego], „Tygodnik Demokratyczny” 1953 nr 25.
- Karczevska-Markiewicz Zofia, *Kreacja Barszczewskiej*, „Tygodnik Demokratyczny” 1958 nr 20.
- Karczevska-Markiewicz Zofia, *Poemat o miłości romantycznej*, „Życie Warszawy” 1958 nr 258.
- Karczevska-Markiewicz Zofia, *Racine współczesny*, „Nowa Kultura” 1965 nr 17.
- Karczevska-Markiewicz Zofia, *Schillerowska oda do wolności*, „Życie Warszawy” 1960 nr 30.
- Kelera Józef, *Socrealizm w dramacie 1949 – 1954*, „Dialog” 1989 nr 5.
- Kierst Jerzy, *„Cyd” (Corneille’a czy Wyspiańskiego?)*, „Tygodnik Warszawski” 1948 nr 4.
- Kierst Jerzy, *„Fantazy” Juliusza Słowackiego w Państwowym Teatrze Polskim*, „Przegląd Powszechny” 1948 nr 9.
- Kijowski Andrzej, *Kto nas budzi, kto nas usypia*, „Przegląd Kulturalny” 1962 nr 36.
- Kijowski Andrzej, *Szansa Racine’a*, „Dialog” 1958 nr 9.

- Korcelli Kazimierz, *W sprawie scenicznego opracowania „Lalki”*, „Teatr” 1950 nr 12.
- Kosiński Ryszard, *Głowy stołeczne: Elżbieta Barszczewska*, „Świat” 1963 nr 33.
- Kott Jan, *Barszczewska*, „Przegląd Kulturalny” 1958 nr 20.
- Kott Jan, *Droga do realizmu*, „Kuźnica” 1946 nr 8.
- Kott Jan, *„Horsztyński” albo o niebezpieczeństwach pietyzmu*, „Przegląd Kulturalny” 1953 nr 50.
- Kott Jan, *„Lalka” i jej premiera w teatrze*, „Świat” 1952 nr 31.
- Kott Jan, *Maria Stuart Ireny Eichlerówny*, „Przegląd Kulturalny” 1955 nr 47.
- Kott Jan, *„Mazepa” na wielkiej scenie*, „Przegląd Kulturalny” 1958 nr 46.
- Kott Jan, *Mitologia i realizm*, „Twórczość” 1945 nr 9.
- Kott Jan, *O historyczności i współczesności „Świętej Joanny”*, „Przegląd Kulturalny” 1956 nr 47.
- Kott Jan, *Racine nieoczekiwany*, „Przegląd Kulturalny” 1957 nr 47.
- Kral Andrzej Władysław, *Wielka polityka i ludzka sprawiedliwość*, „Teatr” 1955 nr 24.
- Kral Andrzej Władysław, *Żywość teatru pozorna i rzeczywista*, „Nowa Kultura” 1958 nr 6.
- Kraśńska Anna, *Jak z romantycznej ilustracji*, „Za i przeciw” 1972 nr 52.
- Larsen Lisa, *The new Poland achieves some liberties*, „Life”, 1957 nr 2.
- „Listy z Teatru” 1948 nr 25 [numer poświęcony Juliuszowi Słowackiemu].
- Mackiewicz Stanisław, *Przedrampowe myśłoszczurki. Elżbieta Barszczewska.*, „Kierunki” 1958 nr 41.
- Malatyńska Maria, *Pożegnanie królowej*, „Życie Literackie” 1982 nr 9.
- Marczak-Oborski Stanisław, *Melpomenie i Warszawie*, „Polska” 1966 nr 1.
- Markowski Mieczysław, *„Fantazy” w Teatrze Polskim*, „Dziś i Jutro” 1948 nr 39.
- Mauersberger Adam, *Osiem punktów*, „Przegląd Kulturalny” 1952 nr 1.
- Mikołajczyk Stanisław, *W służbie narodu i kraju (Wielka mowa wicepremiera Mikołajczyka na Kongresie PSL)*, „Gazeta Ludowa” 1946 nr 21.
- Miller Jan Nepomucen, *Państwowy Teatr Polski. Juliusz Słowacki „Lilla Weneda”*, „Robotnik” 1946 nr 21.
- Miller Jan Nepomucen, *Sługa praw, nie – despota*, „Orka” 1958 nr 47.
- Morawska Janina, [bez tytułu, recenzja z *Fedry* Wilama Horzycy], „Głos Wielkopolski” 1949 nr 278.

- Narada teatralna w Oborach 18-19 czerwca 1949 roku* [zapis], „Teatr” 1949 nr 9.
- Natanson Wojciech, *Choroba wieku czy wiara w przyszłość świata?*, „Po prostu” 1953 nr 48.
- Natanson Wojciech, *Eichlerówna przeciw Marii Tudor*, „Teatr” 1959 nr 20.
- Natanson Wojciech, *O rytm i muzykę „Lalki”*, „Przegląd Kulturalny” 1952 nr 6.
- Natanson Wojciech, *Powiedz wahająca się myśli*, „Teatr” 1953 nr 22.
- Natanson Wojciech, *Wielka rola Barszczewskiej*, „Teatr” 1958 nr 12.
- Natanson Wojciech, *Wolność ledwie rozpoczęta*, „Teatr” 1960 nr 6.
- Nowak Maciej, *Ona to ma*, „Gazeta Wyborcza” 2001 nr 5 [dodatek „Wysokie Obcasy”].
- Odnowa Andrzej [Edmund Misiólek], *Intryga i miłość w Teatrze Polskim*, „Dziś i Jutro” 1951 nr 46.
- Odnowa Andrzej [Edmund Misiólek], *Jubileuszowa premiera w Teatrze Polskim*, „Dziś i Jutro” 1953 nr 46.
- Odnowa Andrzej [Edmund Misiólek], *„Lalka” Prusa w Teatrze Polskim*, „Dziś i Jutro” 1952 nr 3.
- Okońska Alicja, *Grać to znaczy przeżywać*, „Kurier Polski” 1971 nr 31.
- Osiński Zbigniew, *Mieczysław Limanowski dzisiaj*, „Polska Sztuka Ludowa – Konteksty” 1991 z. 3-4.
- Osterloff Barbara, *Zawsze śliczna, zawsze godna podziwu. O Elżbiecie Barszczewskiej*, „Aspiracje” 2012 wiosna.
- Ostrowski Stanisław, *Tryptyk antyczny*, „Świat” 1963 nr 25.
- Padwa Wanda, *W teatrze zawodowym*, „Praca Świetlic” 1958 nr 6.
- „Pamiętnik Teatralny” 1982 nr 1-4 [numer poświęcony Arnoldowi Szyfmanowi].
- Peiper Tadeusz, *„Oresteja”*, „Nowiny Literackie” 1947 nr 6.
- Peiper Tadeusz, *W związku z „Oresteją” przyjrzyjmy się chórom*, „Odrodzenie” 1947 nr 16.
- Pejot Zbigniew, *„Cyd”*, „Odra” 1948 nr 2.
- Popularni aktorzy o sobie* [Elżbieta Barszczewska, Marian Wyrzykowski, Alina Janowska, Edward Dziewoński, Barbara Krafftówna, Kalina Jędrusik], „Głos Olsztyński” 1966 nr 66.
- Pronaszko Andrzej, *Narada w Belwederze*, „Dialog” 1981 nr 6.
- Przyboś Julian, *Ja świat...*, „Twórczość” 1959 nr 9.
- Pytlakowski Piotr, *Historia pierwszych dam*, współpraca: Iwona Kochanowska, Justyna Kapecka, „Polityka” 2000 nr 40.

- Robliczek Janusz, *Dramat o polskim feudalizmie*, „Trybuna Robotnicza” 1953 nr 85.
- Rozmawiamy z Ireną Eichlerówną, Haliną Mikołajską i Elżbietą Barszczewską, rozm. Irena Strzemińska, „Trybuna Ludu” 1963 nr 141.
- Rozmowy o dramacie. *Rok Słowackiego*, rozm. Jan Błoński, Edward Csató, Jan Kott, Stefan Treugutt, Kazimierz Wyka, „Dialog” 1959 nr 12.
- Rymkiewicz Jarosław Marek, *Czym jest klasycyzm*, „Współczesność” 1963 nr 8.
- Ryży Barbara, *Koturnowa Bona*, „Tygodnik Kulturalny” 1982 nr 2.
- Siekierska Jadwiga, *Po dyskusji nad „Lalką”*, „Teatr” 1953 nr 2.
- Skwara Janusz, *Bona na rozdrożu*, „Argumenty” 1982 nr 6.
- Sławińska Nina, *„Królowa Bona”. O realizacji serialu telewizyjnego*, „Film” 1979 nr 52.
- Słonimski Antoni, *„Fräulein Doktor”*, „Wiadomości Literackie” 1933 nr 27.
- Słotwiński Józef, *„Oresteja” w Teatrze Polskim*, „Teatr” 1947 nr 3.
- Sokorski Włodzimierz, *Zadania teatru walczącego*, „Teatr” 1953 nr 5.
- Srebrny Stefan, *Orestes matkobójca*, „Nowiny Literackie” 1947 nr 5.
- Sten Maria, *Wielka aktorka*, „Polska” 1957 nr 3-4.
- Stępień Marian, *W poszukiwaniu tradycji*, „Współczesność” 1963 nr 11.
- Syga Teofil, *Ibsen nie starzeje się*, „Stolica” 1958 nr 21.
- Syga Teofil, *Inscenizacja problemu*, „Stolica” 1958 nr 46.
- Szczawiej Jan, *„Lilla Weneda” w Państwowym Teatrze Polskim*, „Gazeta Ludowa” 1946 nr 25.
- Szczawiej Jan, *„Oresteja” w Teatrze Polskim*, „Warszawa” 1947 nr 5.
- Szczawiński Józef, *Dobrze i źle o inscenizacjach monumentalnych*, „Kierunki” 1958 nr 49.
- Szczawiński Józef, *O dwóch Horsztyńskich i trzech Szczęśnych*, „Tygodnik Powszechny” 1953 nr 27.
- Szydłowski Roman, *Schiller majestatyczny*, „Trybuna Ludu” 1960 nr 27.
- Szydłowski Roman, *Widowisko w stylu monumentalnym*, „Trybuna Ludu” 1958 nr 302.
- Toeplitz Krzysztof Teodor, *Jak kochać Hasa*, „Świat” 1963 nr 5.
- Toeplitz Krzysztof Teodor, *Potrzeba protestu*, „Przegląd Kulturalny” 1962 nr 34.
- Toeplitz Krzysztof Teodor, *Sztanca*, „Przegląd Kulturalny” 1962 nr 30.
- Tomaszewski Boris, *Francuski melodramat początku XX wieku*, tłum. Eugeniusz Szrojt, „Dialog” 1967 nr 11.

- Treugutt Stefan, *Eichlerówna w „Marii Tudor”*, „Przegląd Kulturalny” 1959 nr 38.
- Tyrmand Leopold, *Intryga i miłość*, „Tygodnik Powszechny” 1951 nr 43.
- Wierzyński Kazimierz, *Państwowy Teatr Polski „Lilla Weneda”*, „Kurier Codzienny” 1946 nr 20.
- Wirth Andrzej, *Dwa skrzydła aktorstwa*, „Nowa Kultura” 1963 nr 17.
- Wirth Andrzej, *Szkoła szyderstwa*, „Nowa Kultura” 1955 nr 23.
- Wirth Andrzej, *Tu stoję, gdzie zadałam cios!*, „Teatr” 1963 nr 15.
- Wójcicki Bolesław, *Sztuka przywracania życia arcydziełom naszej literatury klasycznej*, „Trybuna Wolności” 1953 nr 47.
- Wołoszynowski Julian, *Lazur i żółć*, „Dziennik Literacki” 1948 nr 31.
- Wyka Kazimierz, *Tragiczność, drwina i realizm*, „Twórczość” 1945 nr 3.
- Wyżyńska Dorota, *Jej królestwo. Jubileusz Niny Andrycz*, „Gazeta Stołeczna” 2000 nr 245.
- Zagórski Jerzy, *Dążenie do klasycyzmu*, „Twórczość” 1945 nr 5.
- Zagórski Jerzy, *Ważka rzecz w Krakowie*, „Kurier Polski” 1965 nr 293.
- Zawieyski Jerzy, *„Oresteja” Ajschylosa*, „Odrodzenie” 1947 nr 13.
- Żuławski Zygmunt, *Ujrzałem zorganizowaną przemoc*, „Oblicza PRL” 2007 nr 1.

Programy teatralne

- Program Państwowego Teatru Polskiego w Warszawie do przedstawienia „*Oresteja*”.
Premiera: 20 marca 1947.
- Program Teatrów Dramatycznych (Teatru Polskiego) w Poznaniu do przedstawienia „*Cyd*”.
Premiera: 11 lutego 1956.
- Program Teatru Narodowego w Warszawie do przedstawienia „*Brytannik*”.
Premiera: 2 marca 1963.
- Program Teatru Nowego w Łodzi do przedstawienia „*Horsztyński*” („*Kossakowscy*”).
Premiera 12 listopada 1951.

Źródła internetowe:

- 65-lecie pracy Niny Andrycz – jubileusz królowej polskiej sceny, Polski Serwis Informacyjny www.vipnews.pl, data dostępu: 22.04.2011.

Andrycz Nina, „*Kocham go do dziś*”. *Nina Andrycz o wielkiej miłości*, rozm. Małgorzata Rigamonti, kobieta.newsweek.pl, <http://kobieta.newsweek.pl/-kocham-go-do-dzis---nina-andrycz-o-wielkiej-milosci,68803,1,1.html>, data dostępu: 20.07.2011.

Andrycz Nina, *Całe życie w drodze do...*, rozm. Remigiusz Grzela, parnas.pl, www.parnas.pl/index.php?co=blog&id=12&idb=190, data dostępu: 20.04.2011.

Andrycz Nina, *Nina Andrycz dla Super Expressu*, se.pl, http://www.se.pl/rozrywka/plotki/nina-andrycz-92-1_51351.html, data dostępu: 22.04.2011.

Bikont Anna, Szczęsna Joanna, *Towarzysze nieudanej podróży: Dzień w którym umarł Stalin*, za: http://niniwa2.cba.pl/towarzysze_nieudanej_podrozy_05.htm, data dostępu: 20.02.2012.

Flaszen Ludwik, *Dzieci Października patrzą na Zachód, cz.I*, wyborcza.pl, http://wyborcza.pl/1,97737,6302274,Flaszen__Dzieci_Pazdziernika_patrza_na_Zachod__cz_.html, data dostępu 20.03.2010.

Jarosiński Marcin, *100. rocznica urodzin Józefa Cyrankiewicza – „wiecznego premiera” PRL-u*, salon24.pl, www.salon24.pl/news/125161,100-rocznica-urodzin-jozefa-cyrankiewicza-wiecznego-premiera-prl-u, data dostępu: 22.04.2011.

Wyżyńska Dorota, *Jak „Dziady” wyszły z teatru*, wyborcza.pl, <http://wyborcza.pl/1,75475,4874077.html>, data dostępu: 20.04.2012.

Teksty niepublikowane

Barszczewska Elżbieta, *Pamiętniki*, rękopis w zbiorach Igora Strojckiego.

Terlecka-Reksnis Małgorzata, *Sztuka aktorska Gustawa Holoubka*, rozdział pracy doktorskiej przygotowywanej w Instytucie Kultury Polskiej UW.