

Mówienie Szekspirem w publicystyce PRL-u¹

Sandor Marai zanotował w *Dzienniku*:

Sen nocy letniej, ta urocza zabawa, która więcej mówi o „miłości” niż Owidiusz, Stendhal i Freud razem wzięci, wyśmiewa nie tylko Tytanię, która przez całą noc w miłosnej ekstazie całuje zaczarowaną głowę Spodka. Ta parabola pasuje do postępowej inteligencji naszego wieku, która w całkiem podobnym afekcie całuje i pieści się z marksizmem”².

Nie po raz pierwszy metafora wywiedziona z Szekspira posłużyła za komentarz do polityki. Tym razem jednak to nie królewskie tragedie, traktowane często jak modelowe symbolizacje mechaniki władzy, skłaniają do refleksji. Nie o sukcesję tu idzie ani o dominację, których realizacja przebiega zwykle tak gwałtownie, że narusza ład ludzki i porządek natury. Miłosny uścisk Tytanii i Spodka unaocznia ekstatyczną fascynację pięknoduchów czystą energią, jak zdaje się emanować z tego, co naznaczone piętnem brzydoty. I nie ma to nic wspólnego ze współczuciem wobec poniżonych, jak można by mniemać, gdyby ideowe deklaracje komunizmu brać serio. Zamiast społecznego zaangażowania jest splot erotyki z polityką, rodzaj uwiedzenia pięknej Tytanii przez pierwotnego Spodka. Poczyniona z perspektywy liberalnego konserwatysty uwaga Maraiego nie pozostawia złudzeń co do motywacji, która powodowała postępowym inteligentem, gdy ulegał on erotycznej wręcz sile przyciągania przez antyestetyczny marksizm. Na planie ogólnym stwierdzenie węgierskiego emigranta trafnie syntetyzuje skłonność zwolenników radykalnych idei do tego, co niższe, podrzędne, choć zarazem dynamiczne i ekspansywne³. Jednak w warunkach realnego socjalizmu rzecz wydaje się bardziej złożona, choćby ze względu na mocno ograniczoną swobodę wypowiedzi literackiej czy publicystycznej. Niezbędne okazało się wypracowanie strategii gry z cenzurą, jak też zakreślenie pola tematów względnie bezpiecznych. W takich okolicznościach

1 Formalnie rzecz ujmując PRL obowiązywała od 1952 roku, wcześniej była Rzeczpospolita Polska. Często jednak nazwa PRL rozszerzana jest na czas między 1945 a 1989 rokiem. Zob. *Nim będzie zapomniana. Szkice o kulturze PRL-u*, pod red. S. Bednarka, Wrocław 1997. W takim też znaczeniu używam jej w niniejszym szkicu.

2 S. Marai, *Dziennik*, tłum., oprac. i posłowie T. Worowskiej, Warszawa 2004, s. 513.

3 Przykładów takiej relacji dostarcza *Operetka* Gombrowicza (Profesor – Hufnagiel), także *Miłość na Krymie* Mrożka (Tatiana – proletariacki poeta Zubatyj). Inteligent nie tyle ustępuje tu przed naturą, co ulega fascynacji przedkulturową energią, nieograniczaną przez normy (formy) życia społecznego.

sięganie po cytaty i metafory mistrza ze Stratfordu pełniło funkcję zastępczą, stanowiąc swoisty kod porozumiewania z czytelnikiem, gdy mówienie wprost rozbijało się o twardy gest cenzorskiego ołówka.

Forma felietonu sprzyja tego rodzaju praktykom pisarskim, skoro zakłada wtórność kompozycyjną (parodyjną, wielostylową) i świadome pasożytowanie na zewnętrznych wobec tekstu elementach. Jak pisze Piotr Stasiński, „felieton jest raczej repliką niż głosem pierwszym w danej sprawie”⁴. Autorska podmiotowość wyraża się zatem nie w tematycznej oryginalności, ale w sposobie układania mozaiki, w języku aluzji rozpoznawalnych w danej zbiorowości, w polemicznym ostrzu wypowiedzi, nierzadko wymierzonym w sformalizowany styl oficjalnej doktryny. W dobie PRL-u felieton zapewniał piszącemu pewną autonomię, w ograniczonym co prawda zakresie, ale jednak znacznie większą niż w przypadku innych gatunków publicystycznych. Prasa była poddana szczególnej kontroli z uwagi na przypisane jej przez centralę zadanie edukacyjne. Wielu czytelników wspomina, że lekturę pisma, najczęściej tygodnika, zaczynało od ostatniej strony, na której zwyczajowo był zamieszczany felieton. Spośród innych przyczyn popularności tej formy w latach powojennych wymienię swobodę felietonowej perswazji i lekkość stylu, co tak mocno kontrastowało z nieautentyczną „powagą” języka propagandy. Ten bowiem z poziomu decydentów schodził kanałami ówczesnej komunikacji do odbiorców traktowanych na sposób paternalistyczny. Tymczasem felieton konstituował rodzaj wspólnoty inteligenckiej, która ceniła dowcip i aluzję jako swoisty komentarz do aktualnych wydarzeń czy też próbę ich niekonformistycznego ujęcia, poszerzając tym samym margines liberalnie pojmowanej wolności. Felieton prasowy zachowywał więc cechy gatunku ambitnego, nie sprowadzając jeszcze swojej funkcji do rozrywki, jak to się dzieje we współczesnych mediach⁵.

Na różne sposoby radzili sobie felietoniści z ograniczeniami opresyjnego państwa. Jeśli nie chcieli konfliktu, to jak Jerzy Urban przyjmowali rolę kibica sądowego, czerpiąc z rozpraw tematy do obyczajowych mikro – opowieści. Aby nadać tym odpryskom życia walor uogólnienia, autor sięgnął po metaforę teatralną i sportową, zatem „sądowym spektaklom” przygląda się „wierna sądowi społeczność kibiców – głównie emerytów i gospodyń domowych”⁶. I choć zastrzega, żeby z tych udramatyzowanych miniatur nie tworzyć całościowej wiedzy o ludziach i ich wzajemnych związkach, to jednak składają się one na obraz obyczajowej codzienności lat 60-tych. Nawet jeśli jest on zniekształcony przez wybór ramy narracyjnej (kroniki sądowe i milicyjne), to zaciekawia anegdotą, wyrazistym portretowaniem ludzi, puentą podszytą humorem. Skoro polityczni decydenci

4 P. Stasiński, *Poetyka i pragmatyka felietonu*, Wrocław 1982, s. 8.

5 Na temat ewolucji regresywnej felietonu zob. E. Chudziński, *Felieton*, w: *Dziennikarstwo i świat mediów*, red. Z. Bauer, E. Chudziński, Kraków 1996.

6 J. Urban, *Kolekcja Jerzego Kibica*, Kraków 1972, s. 5.

przejęli kontrolę nad wielkimi symbolami, to felietonista pochyla się nad sprawami codziennymi, wybierając rolę małego realisty. Skądinąd lektura tych tekstów i dziś może okazać się zajmująca, tym bardziej że dostarcza obserwacji socjologicznych, które składają się na swego rodzaju opis środowiskowych obyczajów. Ponadto w czasach, gdy powstawały, tematyka sądowa stanowiła apolityczną niszę, jeśli traktowała o tak pospolitych ludzkich przypadłościach jak chciwość, głupota, podstęp, erotyczne powikłania. Nadto piszący sięgnął po narracyjną konwencję sprawozdawcy, czym zasugerował neutralność własnej postawy. Pozwalało mu to funkcjonować z dala od sporów ideowych w bezpiecznym kręgu ludzi przeciętnych, bo tak właśnie postrzega bohaterów swoich opowieści Urban. Minimalizm okazał się strategią skuteczną i produktywną, o czym świadczy obfitość rodzajowych obrazków utrzymanych w felietonowym stylu pióra tegoż autora.

W zupełnie innej sytuacji był publicysta o temperamentie politycznym, nadto wierny tradycyjnie rozumianej demokracji, jak Stefan Kisielewski. Wielokrotnie już pisano, że jego zmagania z cenzurą miały pozytywny wpływ na inwencję twórczą, jak też przyczyniły się do powstania legendy niepokornego felietonisty⁷. Jednak ilość odrzuconych przez ten urząd tekstów, które złożyły się na pokaźnych rozmiarów tomy, świadczy o skali ingerencji cenzorskich⁸. Co ciekawe, sporo zatrzymanych felietonów powstało w latach 70-tych, a więc w dekadzie uchodzącej w potocznym mniemaniu za liberalną. Być może powodem było to, że autor, znużony już prowadzoną tak długo grą w aluzje i niedomówienia, zaczął pisać wprost o absurdach realnego socjalizmu. Do takiej refleksji skłania lektura wspomnianych tekstów. Bezpośredni komentarz do tematyki ekonomicznej czy politycznej PRL-u nie był możliwy, nawet jeśli miał ukazać się w tygodniku odległym od marksistowskiej doktryny. Natomiast zawołowana forma krytyki mogła liczyć na akceptację, zwłaszcza gdy felietonista sięgał po motywy literackie czy historyczne. Wśród nich dają się wyodrębnić nawiązania szekspirowskie, sfunkcjonalizowane pod kątem ich polemicznej użyteczności. Efekt intertekstualny jest wówczas wtórny wobec zaangażowania w sprawy aktualne, których skomentowanie wymaga od polemisty użycia stylu ezopowego, skoro znalazł się w ideowej mniejszości wobec marksistowskiej ofensywy po wojnie.

Wśród stosowanych przez Kisielewskiego chwytów jest cytat, jak w felietonie pod szekspirowskim tytułem *Słowa, słowa, słowa...* („Tygodnik Powszechny”, 5 sierpnia 1962). Umieszcza jednak tę melancholijną wypowiedź w kontekście współczesnym, gdy ubolewa nad

7 Zob. M. Wiszniowska, *Stańczyk Polski Ludowej. Rzecz o Stefanie Kisielewskim*, Katowice-Warszawa 2004, s. 61-62; M. Urban, *Kisielewski <Przeciw cenzurze> i „wyrwaniu zębów” publicystyce*, w: *Przeskoczyć tę studnię strachu. Autor i dzieło a cenzura PRL*, pod red. E. Skorupy, Kraków 2010, s. 151.

8 S. Kisielewski, *Wołanie na puszczy*, Warszawa 1997; *Głową w mur. Felietony zdjęte przez cenzurę*, wybór J. Gondowicz, Warszawa 2009.

znikomością słowa „gazeciarskiego”, które sam z uporem kultywuje. Porównuje swą pracę do kręcenia bicia z piasku, co sugeruje niską skuteczność uprawianej publicystyki. Nie pozostawia jednak czytelnika z poczuciem bezradności, skoro przytacza formułę Talleyranda: „mowa służy do ukrycia myśli”, jak też przykład z historii Francji, gdy słowa okazały się po latach palimpsestem rzeczywistych, choć niewyjawianych intencji. Prowadzona przez Ludwika Filipa polityka niedrażnienia Anglii powstrzymywała go od mieszania się w sprawy belgijskie, co było uważane we Francji za zdradę, a po kilkudziesięciu latach okazało się dla niej zbawienne⁹. Ten przykład to rodzaj argumentu na rzecz własnej felietonowej polityki, która polega na szyfrowaniu treści, aby przemycić swoiste *votum separatum* ukryte pod powierzchnią prasowego języka. Kisielewski stosował taką strategię od 1945 roku, mając pełną świadomość prowadzonej gry, czemu dał wyraz we wspomnianym wyżej felietonie. Jednak rezygnował z hamletycznej melancholii na rzecz uznania dla stwierdzenia Talleyranda, którego ceniał za pragmatyzm polityczny, będący po części i jego udziałem. W 1957 roku zanotował, że od dwunastu lat nie pisze tego, co myśli, a w najlepszym wypadku niezupełnie to, co myśli, przykrawając słowa do celów politycznych („Tygodnik Powszechny”, 22 września 1957)¹⁰. Zatem szekspirowskie „Słowa, słowa, słowa...” z 1962 roku jeszcze raz odnoszą się do systemowych ograniczeń wolności słowa, obowiązujących wszystkich piszących, niezależnie od politycznej opcji, którą reprezentowali. Z tonu wypowiedzi Kisielewskiego można nawet wnosić, że ogarnia go zniechęcenie z powodu znikomych możliwości oddziaływania publicystyką na sprawy aktualne. Nie porzucał jednak niewdzięcznego zajęcia i szukał sposobów, aby pod warstwą werbalną ukryć szyfry, trucizny, ironiczne komentarze, za pośrednictwem których polemizował w latach 40-tych z adwersarzami z „Kuźnicy”, a w kolejnych dekadach obnażał pozorną racjonalność socjalistycznej ekonomii, gdyż to ona była dla niego najlepszym dowodem niesprawności organizacyjnej PRL-u.

Na początku wiedzie spór ideowy z postępową inteligencją spod znaku „Kuźnicy”. Popularne za sprawą Konstantego I. Gałczyńskiego „hamletyzowanie” polskiego inteligenta w sytuacji nacisku ideologicznego Kisielewski odnosi do marksistowskiej „Kuźnicy”. Jeśli jednak dla autora *Zielonej gęsi* obiektem kpiny jest liberalny inteligent, który ma problem z akceptacją szpetoty komunistycznego Spodka, to Kisielewski wyśmiewa „grupę starych, poczciwych, czasem hamletycznych Bęc-Walskich”. Zarzuca im dwulicowość i zupełny brak rozeznania w polityce, mimo że deklarują postawę racjonalistyczną rodem z ducha oświecenia. Hamletyczne rozdwojenie kuźniczan nie polega tu na wahaniu natury moralnej czy tym bardziej ideowej, ale na

9 S. Kisielewski, *Słowa, słowa, słowa...*, [w:] *idem*, 100 razy głową w ściany. Felietony z lat 1945 – 1971, Warszawa 1996, s. 269 – 271.

10 S. Kisielewski, *Wrocław – Londyn – Okocim*, [w:] *idem*, 100 razy...op. cit., s. 194 – 198.

bezkonfliktowym łączeniu sprzecznych celów - „marzący o Paryżu i dobrym winku”, a więc miłośnicy życiowego wykwintu, ubrali „frygijskie czapki i z komiczną powagą powtarzają tradycyjne, szacowne, jakobińskie gesty, ciesząc się, że nabrali Borejszę i mają spokój” („Tygodnik Powszechny”, 28 marca 1948)¹¹. Zatem w opinii Kisielewskiego „hamletyzowanie” lewicowej inteligencji nie jest autentyczne, sprowadza się bowiem do teatralnych póz, podczas gdy naprawdę chodzi o zachowanie statusu grupy społecznie uprzywilejowanej. Hamletyzm to pozór nieistniejących dylematów etycznych. Jeśli trzeźwo przyjrzeć się powojennemu rozkładowi sił w Europie, to nie sposób nie zauważyć nacisku zewnętrznego. Zatem uprawiana po wojnie przez lewicową inteligencję quasi-dyskusja światopoglądowa, która miała na drodze perswazji przekonywać do nowych idei, w istocie tylko legitymizowała komunistyczną przemoc.

Kisielewski już dwa lata wcześniej przywołał metaforę teatralną w felietonie *Moja szopka narodowa* („Tygodnik Powszechny”, 22 grudnia 1946). Korowód kukiełek prowadzi Jerzy Borejsza, a tuż za nim raźnie kroczy zespół „Kuźnicy”, „ukrywając pod dziarską postawą niepewność i hamletyczne rozdwojenie, właściwe tym wszystkim, co fantazję i imaginację przełożyli ponad kult faktów i gołej prawdy”¹². Tym razem „hamletyczne rozdwojenie” to nie rozdźwięk między skłonnością do hedonizmu a rewolucyjnym zapalem nie tak znowu młodej „młodzieży” z redakcji marksistowskiego pisma. Chodzi raczej o intelektualną słabość zwolenników abstrakcyjnie pojmowanej racjonalności, która ignoruje obiektywne rozeznanie w świecie, gdyż to siłą rzeczy zniekształca czysty wytwór teorii. Wywiedziony z oświecenia (patronat Hugona Kołłątaja) postulat racjonalizacji celów i działań w powojennej sytuacji historycznej Polski zaprowadził kuźniczan do dialektyki pojęć, ale oddalił od dialektycznego myślenia. Optymistycznie kroczące w przyszłość szopkowe kukiełki nie biorą pod uwagę możliwości przypadku, który mógłby zakłócić porządek marszu. Dlatego felietonista wpuszcza na scenę dwa zielone diabełki z widłami, „jakie widzi się w kieliszku po wypiciu trzech ćwiartek czystej”¹³, a wtedy w szopce powstaje tumult i zamieszanie, uciszone dopiero kołędą „Wśród nocnej ciszy”. Łagodzi tym samym ostrość ocen dzięki elementom rubasznego humoru rodem z bożonarodzeniowej tradycji, rozbijając zarazem powagę ideowych debat.

Stefan Kisielewski chętnie sięgał po przykłady z teatru, przywoływał też tzw. absurdystów (Samuel Beckett, Eugene Ionesco, Sławomir Mrożek). Polemizując z odczytaniem ich sztuk jako przejawu irracjonalizmu, pokazywał, jak przebija spoza ich pozornie bezsensownych fabuł specyficzny racjonalizm. Ten zaś przeciwstawiał absurdom gospodarki planowej z jej logiką działań

11 S. Kisielewski, *Wywiad z ludożercą*, [w:] *idem*, 100 razy..., *op. cit.*, s. 80.

12 S. Kisielewski, *Moja szopka narodowa*, [w:] *idem*, 100 razy..., *op. cit.*, s. 58.

13 *Ibidem*, s. 60.

cząstkowych, które nie chcą złożyć się na sprawnie funkcjonującą całość. Ironizuje przy tym z polskich „satyryków”, którzy chcą wbić Ionesco w „kompleks niższości, twierdząc, że rzeczywistość polska obfituje w czary i dziwy, daleko przekraczające jego imaginację” („Tygodnik Powszechny”, 28 maja 1971)¹⁴. Dziennikarze krajowi tropią przejawy logiki normowanej przepisami, podczas gdy praktyka rzadko układa się w harmonijny ideał. Apelują zatem do „kochanego pana Ionesco”, szukając w dziełach absurdysty analogii do znanych im niedorzeczności ekonomicznych socjalizmu. Kierowani wolą naprawy koncentrują uwagę na skutkach (czary i dziwy), aby uniknąć analizy przyczyn, czyli samych podstaw biurokratyzowanej gospodarki. Kisielewski nie żywił podobnych złudzeń, nawet na początku dekady Edwarda Gierka, gdy dość powszechne było przekonanie o możliwości usprawnienia socjalistycznej ekonomii. Strawestowaną sentencję: „Są rzeczy na niebie i ziemi, o których nie śniło się naszym filozofom – a także panu Ionesco z Mrożkiem i Parkinsonem na spółkę” kieruje pod adresem publicystów, którzy roztrząsają raczej psychologiczne fantazmaty niż zajmują się rzeczywistymi problemami. Pozostają zatem w granicach werbalnie wykreowanej fikcji, podczas gdy wymienieni dramatopisarze, choć wymyślają fantastyczne historie, zbliżają się nierzadko do sedna uwarunkowań ludzkiej egzystencji. Szekspirowską frazę obnaża Kisielewski niechęć współczesnych mu dziennikarzy do podejmowania tematów istotnych, gdyż wówczas trzeba by zakwestionować pozorną racjonalność logiki całościowej systemu. Wymyka się więc „naszym filozofom” to, co najważniejsze, przynajmniej dla felietonisty „Tygodnika Powszechnego”, a co wyparte z dyskursu publicystycznego, zastępowane utyskiwaniem na skutki, żeby nie dotknąć założeń komunistycznej utopii.

Również zaangażowani marksiści korzystali z szekspirowskich motywów. W powojennych reinterpretacjach realizmu Jan Kott sięgnął po pałeczkę Prospera, za pomocą której próbował objaśnić tragiczność Żeromskiego, a tym samym wytłumaczyć niechęć pisarza do radykalnych rozwiązań. Autor *Przedwiośnia* nie popierał rewolucji, mimo że ukazywane przezeń problemy społeczne do radykalizmu winny prowadzić. Kott znajduje wyjaśnienie tego zaniechania w szekspirowskim moralizmie: „W każdej powieści Żeromskiego odnajdujemy chwilę, kiedy Prospero podnosi magiczną pałeczkę do góry, aby uciszyć zbuntowane żywioły i dobre duchy przywołać do ukarania zbuntowanego Kalibana”¹⁵. Zdaniem krytyka Żeromski postrzegał rewolucję w kategoriach biologicznych jako eksplozję namiętności „dobrych i złych, ale szczerych i prawdziwych”, jako wybuch okrucieństwa, które nie zmienia „bebechów człowieka”. Z tego powodu wyrzekł się przemocy, gdyż „Kaliban po zburzeniu caratu nie przeistoczył się w anioła, ale

14 S. Kisielewski, *Gdzie ukrywa się pan Ionesco?*, [w:] *idem, 100 razy..., op. cit.*, 407.

15 J. Kott, *Przedwiośnie*, [w:] *idem, Po prostu. Szkice i zaczepki*, Bydgoszcz – Warszawa 1946, s. 149.

mordował, rabował i gwałcił”¹⁶. Kott przyznaje, że to rosyjski chłop był dla polskiego pisarza mrocznym Kalibanem, człowiekiem pierwotnym, podejmującym walkę z zatrutą cywilizacją. Urzeczywistniał intelektualny koncept szlachetnego dzikusa z oświeceniowych powiastek. I choć darzył go Żeromski sympatią, to jednak w obawie przed erupcją trudnych do ujarznienia sił biologicznych przywołał pałeczkę Prospera, aby oddalić widmo rewolucji jako burzy żywiołów. Przeprowadzona z marksistowskiej pozycji ocena dzieła Żeromskiego nie jest deprecjonująca, przeciwnie, marksistowski krytyk docenia aspekt historyczny i moralny *Przedwiośnia*, mający swe źródło w romantycznej tradycji. Szekspirowski temat posłużył natomiast za usprawiedliwienie dla magicznego gestu uciszania społecznego radykalizmu za pomocą utopijnej propozycji „szklanych domów”. Tragizm Żeromskiego polega, zdaniem Kotta, na tym, że sięga po pałeczkę Prospera przeciw faktom, czyli, jak można się domyślać, przeciw nieuchronności rewolucji. Jednak to poczucie determinizmu historycznego jest już bardziej przekonaniem powojennego marksisty niż samego Żeromskiego. Szekspirowski moralizm nabiera tu wydźwięku negatywnego, przejmując niejako winę za brak rewolucyjnego zdecydowania autora *Przedwiośnia*. Wprawdzie Kott znajduje argument racjonalny przeciw przemocy (pierwotność rosyjskiego chłopca), to jednak jego konceptualizacja rewolucji jako faktu dziejowego (historycznej konieczności) ma zaplecze ideologiczne. Nie popada wprawdzie w dychotomię: wsteczny – postępowy, gdy mówi o Żeromskim, ale przypisaną mu pałeczką Prospera sam się posługuje, tyle że w celu uzasadnienia arbitralnie przyjętej wizji historii.

Z prowadzonej w latach powojennych walki o realizm niewiele wynikało dla samej literatury, która pograżyła się w socrealistycznym schematyzmie. Na długo przed październikiem 1956 roku słyhać narzekania na niedostatek problematyki aktualnej i „masowe wycieczki pisarzy w poszukiwaniu postaci historycznych”, co jako temat narad w Związku Literatów odnotował Antoni Słonimski¹⁷. Po odwilży wzrasta zapotrzebowanie na literaturę „problemów moralnych i zbudzonego sumienia”, jak określił to Stanisław Dygat¹⁸. Pokpiwa przy tym z pisarskich porywów w stronę szlachetności i piękna, sugerując, że odszczepieńcy „schematyzmu” podążają za kolejną koniunkturą, tym razem moralistyczną i estetyczną. Stawia zarzut ówczesnym mentorom literatury polskiej, że zajmują ich problemy „wykoncypowane z pozorów zmiennych zdarzeń i nastrojów społecznych, a przez to absolutnie nieludzkie”¹⁹. W tym miejscu powołuje się na *casus* Szekspira, którego przeciwstawia rodzimym moralistom:

16 *Ibidem*, s. 152.

17 A. Słonimski, *Za mało i za dużo*, [w:] *idem, Artykuły pierwszej potrzeby. Notatki i uwagi*, Warszawa 1950, s. 34-39.

18 S. Dygat publikował cykle felietonów w „Przeglądzie Kulturalnym”, w latach 1956-57 pod tytułem *Opowiadania najkrótsze*, w latach 1958-59 *Rozmyślania przy goleniu* (pierwsze wydanie książkowe w 1959). Na użytek niniejszego szkicu korzystam z wydania S. Dygat, *Rozmyślania przy goleniu*, Warszawa 1966, s. 25.

19 *Ibidem*, s. 26.

Szekspir ukazywał namiętności królów, władców, jednostek wyjątkowych i wybitnych, ale były to namiętności prawdziwe i ludzkie, którym ulega i które rozumie każdy przeciętny człowiek. Wówczas i dziś. Nasi moralisci ukazują nadzwyczajne, królewskie problemy moralne ludzi przeciętnych, którym nie podlega nikt, a które najwyżej dyskutuje się w różnorodnych kołach porażonych niedowładem myślowym intelektualistów²⁰.

Autor subtelnych analiz świadomości polskiego inteligenta w *Jeziorku Bodeńskim* tutaj jako sardoniczny felietonista nie kryje cierpkiej oceny literatów - pięknoduchów, którzy dla wzniosłej moralistyki poświęcają zwyczajność ludzkich spraw. Zauważa odwrócenie kierunku, zamiast podążać od emocji ku etycznemu uogólnieniu, pisarze zajmują się wykoncypowanym ideami, a pozostając pod dyktandem tychże, nadal nie są wolni od presji polityki. Szekspir posłużył Dygatowi za przykład literatury autentycznej, która żywi się tkanką życia, podając je w sposób artystycznie przekonujący. Tymczasem rozliczeniowa literatura po 1956 roku zamknęła się w kręgu wydumanych konceptów, nadal zaniedbując realność ludzkiej egzystencji. Niespodziewanie refleksja Dygata zbiega się z tonacją wypowiedzi Kisielewskiego, który wytykał zwolennikom nowego realizmu po wojnie nadmierne zastępowanie poznawczego obiektywizmu przez pojęciowy abstrakt. Skutkowało to zupełnym oderwaniem literatury od realiów życia, najpierw ze względu na doktrynę socrealistyczną, później, na fali rozliczeniowej z powodu porywu moralistycznego, jaki ogarnął pisarzy, a co odnotował w swoim felietonie Stanisław Dygat.

Pisarz ten nie stronił od tematyki teatralnej, choć zaznaczał swój brak profesjonalizmu w tej dziedzinie. Szekspira stawiał wyżej niż Moliera, gdyż ten jego zdaniem zapoczątkował teatr konwencjonalny. Natomiast angielski dramaturg pozostawiał widza z tajemnicą, która wywołuje bolesne wzruszenie, pokrewne doznawaniu muzyki²¹. Krytyczny wobec Molierowskiego rezonerstwa doceniał Dygat siłę zmysłowego Szekspira, oczekując od sztuki emocji, niekoniecznie zobiektywizowanego dowodzenia spraw dość oczywistych. Być może kryje się za tym przeciwstawieniem dwu stylów, emocjonalnie zaangażowanego bądź chłodnego, znużenie jałowością kultury oficjalnej w Polsce lat 70-tych XX wieku. Ważne sprawy wyparte zostały przez formalny konwencjonalizm, co podnosili także jako problem w swojej eseistyce poeci Nowej Fali. Niedostatek wzruszeń był skutkiem braku tematyki współczesnej, która mogłaby zainteresować odbiorcę, a która tak niepokoiła cenzorów, że skreślali wszystko, co miało wydźwięk aktualny.

²⁰ *Ibidem*, s. 26.

²¹ S. Dygat, *Teatr mnie śmiertelnie nudzi*, w: tegoż, *Koło notatnik*, Warszawa 1984, s. 100-102. Pierwsze wydanie w 1979 z poprawkami Autora, który usunął daty pod poszczególnymi felietonami. Na tom składają się teksty publikowane w latach 70. w „Literaturze”.

O tym, że niełatwo pisać w warunkach stałej kontroli zewnętrznej i wewnętrznej traktuje tekst Krzysztofa T. Toeplitza *Tajemnica Hamleta* z 12 lipca 1964 roku. Ze względu na strukturę kompozycyjną jest to felieton „udramatyzowany” z charakterystyczną dlań dialogiczną budową, zindywidualizowaniem języka postaci reprezentujących pewne typy zachowań²². Do dyrektora teatru przychodzi Szekspir z pomysłem na sztukę, której bohater, młody książę, ma zabić „ciemiejącego lud” tyrana, a następnie rządzić długo i szczęśliwie. Na to dyrektor westchnął: „Ej Szekspir, Szekspir, te wasze pomysły... Wy jesteście jak dziecko: ciągle byście tylko mordowali królów. Jakbyśmy mało mieli prawdziwych zmartwień: a to bunt Essexa, a to nieboszczka królowa Elżbieta...”²³. Zawstydzony autor próbuje znaleźć taką motywację dla czynu Hamleta, żeby zadowolić tego, który zdecyduje o wystawieniu sztuki. Sprawiedliwość eliminuje, gdy słyszy, że teatr ma wychowywać, a nie karcić niesprawiedliwych władców. Proponuje motyw prywatny, kompleks Edypa, ale dyrektor, choć na rodzinne niesnaski przystaje, waha się, czy to dość przekonujące: „dziabnąć własnego stryja z powodu kompleksu?” Godzą się w końcu na ducha ojca, tyle że niechęć dyrektora do zjawisk nadprzyrodzonych skłoni Szekspira do podania psychologicznego wyjaśnienia szaleństwa – Hamlet będzie wariatem. Pozostaje do rozwiązania jeszcze jeden problem: jak przekonać publiczność, że bohater postradał zmysły. Wtedy pisarz wpada na pomysł z Ofelią, młodą, zakochaną i chętną. Skoro Hamlet jej nie chce, to musi być wariat, zgodził się z Szekspirem dyrektor. Ciągłe jednak ma wątpliwości co do królobójstwa, więc dramaturg ustępuje raz jeszcze. Postanawia, że bohater będzie się wahał – być albo nie być – a na końcu sam zginie, nie dokonawszy niczego.

Udramatyzowany felieton Toeplitza w sposób z lekka tylko zawoalowany pokazuje zależność piszącego inteligenta od politycznej centrali w czasach PRL-u. I nie tyle chodzi tu o zewnętrzną kontrolę, co o niepisany skład reguł obowiązujący wewnątrz instytucji kulturalnej. Na pisarza najpierw wywiera wpływ bezpośredni przełożony - tu dyrektor teatru, ale mógł to być także redaktor czasopisma, redaktor w wydawnictwie. Zaleca unikać niebezpiecznych tematów, jak walka o władzę czy aluzyjne choćby powiązania z religią. W pełni akceptowana jest natomiast rozrywka, skoro publiczności wyraźnie znudził się natrętny dydaktyzm lat 50-tych²⁴. Dyrektor z tekstu Toeplitza nie jest mrocznym Mefistofelem, ale protekcyjnym i dość dobrodusznym opiekunem artystów. Jemu też zależy na sztuce, tyle że musi liczyć się z ograniczeniami, o których nawet się

22 Według typologii zamieszczonej w książce M. Bondkowskiej, *Struktura językowa felietonu dekady 1968-1978*, Warszawa 2005, s. 46.

23 K.T. Toeplitz, *Tajemnica Hamleta*, [w:] *idem, Co ma wisieć – nie utonie*, Warszawa 1965, s. 245-246.

24 Lata 60-te to „czas dramatycznego poszukiwania dostępu do mas”, pisze P. Czapliński, omawiając proces demokratyzowania się kultury, „szukania zabawy” przez Parobków ze sztuki S. Mrożka. Zob. P. Czapliński, *PRL i sarmatyzm*, [w:] *(Nie)ciekawa epoka? Literatura i PRL*, redakcja naukowa i wstęp H. Gosk, Warszawa 2008, s. 158-181. W tym kontekście sugestia Toeplitza, że najchętniej akceptowana przez ówczesnych decydentów jest rozrywka wydaje się trafnym rozpoznaniem tendencji masowej kultury, popieranej przez władzę polityczną.

nie mówi, tak są oczywiste. Za chwilę słabości wobec pisarza sam odbierze reprimendę od zwierzchnika: „Wy mi zawsze wmówicie jakąś niesamowitą historię, ale potem, jak przychodzi się tłumaczyć, świecić oczami, to was nie ma, wy jesteście artysta, a dyrektor za wszystko musi odpowiadać”²⁵. Scenka z udziałem autora *Hamleta* ilustruje najniższy stopień w hierarchii zależności, której ostrość felietonista łagodzi humorem. Naprzeciw siebie stają – potulny pisarz i wymagający, choć ludzki urzędnik. Pierwszy zachowuje powściągliwość, bo zależy mu na wystawieniu sztuki, drugi reprezentuje twardego aparat państwa, zmięczony retoryką typu: „pomyślcie o tym, Szekspir” i przyjacielskim poklepywaniem po plecach. Wszak obaj znajdują się w pułapce upolitycznionej kultury.

Dla symbolicznego zobrazowania sytuacji literata w PRL-u posłużył się Toeplitz archetypem Ariela i Kalibana w felietonie z 6 kwietnia 1972 roku. Pierwszy z szekspirowskich bohaterów uosabia „wyniosłego i szlachetnego ducha”, drugi „stworą od przyziemnych interesów, pieniędzy i administracji”²⁶. O ile w młodości pisarz ulega natchnieniu, to z czasem traci lekkość Ariela i kalibanieje. Felietonista podkreśla znaczenie wiedzy i doświadczenia, które winny wówczas zająć miejsce porywów wyobraźni. Docenia warsztat twórcy, który za podstawę ma, jak się wyraża, „surowiec do przerobu”, czyli wiedzę społeczną i historyczną. Jej brak uważa za przyczynę niepowodzeń zawodowych prozaików, podczas gdy za sukces w tej materii uznaje publikowany właśnie w „Miesięczniku Literackim” szkic Jerzego Szymkowicza-Gombrowicza *Mój brat Witold i nasi przodkowie*. Czym pozyskał sobie przychylność felietonisty polski ziemianin, brat pisarza emigracyjnego? Był (Jerzy) kulturalnym Polakiem, „głęboko zainteresowanym dziejami swojej rodziny na tle dziejów Polski oraz osobą swego sławnego brata na tle dziejów rodziny”²⁷. Z niej wysnuł prozę o ludziach, czasach i kraju, nie tyle natchnioną, co pisaną ze zrozumieniem i empatią dla odtwarzanego świata. Toeplitz kończy retorycznie: „A więc Ariel? Czy Kaliban?”. Próbuje w ten sposób pogodzić sprzeczność między zarysowaną wcześniej opozycją: wyobraźnia a mądrość, tyle że ucieka się do przykładu już właściwie historycznego. Co prawda przemycza w ten sposób pochwałę ziemiańskiej formy, ale uchyla się przed postawieniem pytania o powody niedostatku tematyki współczesnej w ówczesnej prozie. Przyczynę widzi tylko po stronie literatów, grzeszących brakiem wiedzy i zapatrzeniem w uduchowionego Ariela, podczas gdy pomija ograniczenia systemowe. Gwoli ścisłości trzeba jednak dodać, że ten liberalny, choć należący do establishmentu publicysta z nadzieją przywitał dwa lata później manifest Juliana Kornhausera i Adama Zagajewskiego *Świat nie przedstawiony*. Poparł wyrażone tam przekonanie o potrzebie

25 K.T. Toeplitz, *Tajemnica...*, op. cit., s. 248.

26 T.T. Toeplitz, *Ariel i Kaliban*, [w:] *idem, Mój wybór. Rzeczy mniejsze*, Warszawa 1998, s. 259.

27 *Ibidem*, s. 261.

związania sztuki z rzeczywistością społeczną i zgodził się z przypuszczeniem, że kryzysu literatury należałoby upatrywać w skłonności piszących do alegoryzowania, aluzyjności i sarkazmu. To skądinąd trafne rozpoznanie trzeba uzupełnić uwagą, że właśnie problematyka codzienna, a nie śniona w napowietrznych obrazach, pozostawała wówczas pod kontrolą państwowego Kalibana. Jak trudno było „mówić wprost” o rzeczywistości, świadczy przypadek nowofalowej poezji, szybko poskromionej przez cenzurę za jej związek ze „światem nie opisanym”.

Polityczny wydzźwięk ma reinterpretacja wzoru szekspirowskiej tragedii pióra Jerzego Putramenta z 1962 roku²⁸. Felietonista przerzuca odpowiedzialność za błędy historii z bohatera na tych, których ten porwał za sobą na fali powszechnego entuzjazmu. Od tego zaczynały się bowiem, a nie od terroru, „wszystkie wielkie szekspirowskie tragedie współczesności” - stwierdza kategorycznie²⁹. Następnie daje swoistą konceptualizację „przeżytej” tragedii, w której sam aktywnie uczestniczył jako pisarz i polityk. Jej akcję poprzedza rozdierający masy chaos, z którego wyłania się bohater przyciągający uwagę słuszością głoszonych racji, choćby krótkotrwałą, ale jednak zrozumiałą dla wszystkich. Akt pierwszy ukazuje, jak zwycięstwu bohatera towarzyszą krwawe ofiary z ludzi, które „zawsze zdawały się wywierać korzystny wpływ na tajemne siły zarządzające światem”³⁰. Groza zwiększa uwielbienie dla przywódcy: „Nie ma człowieka, który by się oparł temu narkotykowi”. I tu zaczyna się akt drugi – bohater traci zdolność rozeznania, gdy sobie, a nie słuszości sprawy przypisuje sukces. W akcie trzecim błąd popełniają jego zwolennicy i wyznawcy, utrzymując go w poczuciu nieomyślności. Każdy odruch sprzeciwu społecznego jest piętnowany jako sabotaż i szkodnictwo, co przyspiesza tylko bieg zdarzeń w kierunku okrucieństwa. Brak kontroli nad tyranem to tragiczne zbłądzenie we współczesnym dramacie historii, tyle że Putrament umieszcza je po stronie społeczeństwa, a nie despoty. Ten bowiem jako geniusz – demon potęgi porównywanej z energią jądrową – winien być powściągany właśnie przez zwolenników, gdyż entuzjazm tylko tę niebezpieczną siłę wzmacnia. W końcowej puencie felietonista w biblijnej niemal retoryce chwali ludzi przeciętnych: „Czynią ziemię zamieszkalną”³¹, jako że oni stanowią przeciwwagę dla porywów politycznej ambicji.

Wzór tragedii szekspirowskiej spożytkował Putrament z właściwą mu pryncypialnością, wpisując weń własne doświadczenie stalinizmu, nazywanego wówczas eufemistycznie „kultem jednostki”. Zlikwidował problem indywidualnej odpowiedzialności, a wyeksponował rolę mechanizmów historycznych, które w jego interpretacji pełnią rolę antycznego fatum. Ze ścisłą konsekwencją rozwija kolejne akty dramatu w przekonaniu, że historię można ująć w karby

28 J. Putrament, *Chodzi o drobiazg*, „Przegląd Kulturalny” 1962, nr 46.

29 J. Putrament, *Chodzi o drobiazg*, [w:] *idem, Kącik laika*, Warszawa 1964, s. 185.

30 *Ibidem*, s. 186.

31 *Ibidem*, s. 188.

uproszczonej dialektyki. Uwniosła przy tym samego tyrana, przydając mu cech demonicznych, co daleko odbiega od wiedzy na temat dwudziestowiecznych despotów. Racjonalizuje przemoc, gdy tłumaczy ją uwielbieniem wyznawców dla przywódcy, a zarazem ucieka się do magicznego przekonania, że „tajemne siły zarządzają światem”. Masa stanowi w jego ujęciu bezosobową magmę, rozdieraną sprzecznymi emocjami. Zatem jest to bardziej *ochlos* (pospółstwo) niż *demos* (lud). Zachęca wprawdzie Putrament do refleksyjnego przyglądania się polityce, ale nie wyjaśnia, jak mieliby to robić zwykli ludzie, nazywani przezeń przeciętnymi, skoro zostali wtłoczeni w bezrozumną masę. Przecenia też rewolucyjny entuzjazm tejże, gdyż nic nie wskazuje na to, żeby powojenni przywódcy cieszyli się uwielbieniem rodaków, chyba że ma na myśli krótkotrwałe poparcie dla Gomułki w 1956 roku³². Retoryka dominacji jest dla Putramenta celem samym w sobie, więc jej podporządkowuje argumentację, konstruując schemat quasi-logiczny, z którego wynikać ma niezbiecnie, że dzieje podlegają prawom niemal ponadludzkiej proveniencji. Tymczasem koncept ten skrywa pospolitą mechanikę władzy, którą autor dobrze poznał, gdyż sam ją współtworzył.

Uwnioszenia nowoczesnego autorytaryzmu poprzez przydanie mu cech tragedii na miarę szekspirowską dokonał Jan Kott w *Szekspirze współczesnym* (pierwsze wydanie w 1961 roku). Teoria Wielkiego Mechanizmu jest intelektualnie bardzo efektowna, ale nie objaśnia uwarunkowań ekonomicznych i społecznych dwudziestowiecznych totalitaryzmów. A gdy trafi na pryncypialnego Putramenta, to okazuje się, że tragiczny przebieg historii nie jest skutkiem państwowego terroru, ale ubocznym produktem entuzjazmu mas i uwielbienia elit dla przywódcy. Wyraźnie przecenia Putrament emocjonalne podłoże radykalizmu, projektowanego przezeń według fatalistycznego wzoru tzw. żelaznej logiki dziejów. W tym miejscu przypomina się ostrzeżenie skierowane do Spinozy w wierszu Zbigniewa Herberta: „- uciszaj/ racjonalną furię/ upadną od niej trony/ i szernieją gwiazdy”³³. Ta forma racjonalizmu, podszytego intensywnym przeżyciem, nierzadko dobrymi, choć naiwnymi intencjami, okazała się niebezpiecznie maksymalistyczna w realizacji. Oferując całościowe rozwiązanie problemów, doprowadziła do rezultatów odwrotnych od zamierzonych – do przemocy państwa i marazmu społecznego.

Jak trwała jest jednak potrzeba mocnego przeżywania historii świadczy komentarz felietonistki „Newsweeka” do przełomowych wydarzeń w Europie wschodniej w 1989 roku. Meg Greenfield porównała je z upadkiem królów u Szekspira, w dziełach którego zakłócony ład świata

32 A. Nasiłowska, omawiając powieść Putramenta *Malowierni*, pisze, że przenosił on punkt ciężkości z ideologii na pragmatykę władzy, a język ideologiczny „traktował jako twór rytualny i retoryczny, mający zastosowanie w określonych sytuacjach, zapewniający w nich dominację”. A. Nasiłowska, *Malowierni Putramenta – powieść o władzy*, [w:] *(Nie) ciekawa epoka...*, op. cit., s. 292. Tego rodzaju praktykę stosował też w felietonach, co może dziś daje efekt komiczny, ale wówczas brzmiało groźnie, zważywszy na pozycję polityczną autora.

33 Z. Herbert, *Pan Cogito opowiada o kuszeniu Spinozy*, [w:] *idem, Pan Cogito*, Wrocław 1993, s. 67.

przywrócony zostaje, gdy uzurpatorzy strąceni są z piedestału, a ich ofiary odzyskują należne im dziedzictwo. Z entuzjazmem powitała więc amerykańska dziennikarka wyniesienie do władzy czeskiego intelektualisty, niedawnego więźnia praskich despotów, Vaclava Havla³⁴. Komentujący tę wypowiedź K.T. Toeplitz dość sceptycznie odnosi się do teatralnego modelu historii: „w prawdziwym życiu nie zapada żadna kurtyna. Wyniesiony niedawno wśród wiwatów sprawiedliwy władca zaczyna rządzić na co dzień i następują dalsze wydarzenia, nie mniej dramatyczne, którym między innymi zawdzięczamy właśnie te perłę kultury europejskiej, jaką jest cykl dramatów królewskich Szekspira”³⁵. Polski felietonista nie widzi w wydarzeniach z 1989 roku rewolucji, ale restaurację, czyli powrót do tradycyjnej symboliki i dawnych układów społecznych. Będzie to długi proces, w trakcie którego osłabnie restauracyjny zapach. Nie oczekuje zatem szekspirowskiego zakończenia, gdyż na scenie historii „kurtyna nie zapada nigdy”. „Szekspir też o tym wiedział” - puentuje swój tekst Toeplitz³⁶. Dość łatwo można by dziś krytycznie ocenić poczynioną „na gorąco” uwagę warszawskiego publicyisty, zarzucając mu, że grzeszy daleko idącym uproszczeniem. Na inną rzecz chcę jednak zwrócić uwagę, mianowicie na nieufność Toeplitza wobec modelowych ujęć historii, zwłaszcza jej dynamiki, która miałaby coś zmienić w sposób istotny. Tempo następujących po sobie wypadków nasuwa wprawdzie skojarzenia z szekspirowskimi kronikami, ale polski publicyista nie podziela wiary w sprawiedliwość dziejów, choć rozumie, że w czasach przełomowych ludzie szukają literackich paradygmatów, aby w przejrzystej formie uporządkować natłok zdarzeń.

Aluzja polityczna, skrywana za postacią literacką bądź historyczną, była domeną felietonistyki Janusza Głowackiego. Pisał zabawne teksty ponad trzydzieści lat (głównie w latach 1968 - 1980), kamuflując krytyczne treści między innymi w reinterpretacjach motywów szekspirowskich. Narratora wystylizował na żarliwego, choć mało rozgarniętego intelektualnie zwolennika socjalizmu, którego to porządku bronił on także przed nieświadomym ideowo lub niewłaściwie rozumianym pisarzem ze Stratfordu. Przyjęta strategia pozwalała Głowackiemu ośmieszyć oficjalną wykładnię kultury i polityki w państwie centralnie zarządzanym. Lista zarzutów pod adresem Szekspira w istocie odnosi się do pisarzy działających w tzw. demokracji ludowej, ocenianych przez urzędników według obowiązujących wówczas kryteriów ideologicznych. Jest więc na niej czarnowidztwo, wybór tematów niekorzystnych dla pracowitego narodu, niedocenywanie sukcesów politycznych i ekonomicznych kraju, słowem, brak instynktu

34 Podaję za: K.T. Toeplitz, *Kurtyna, która nie zapada* (felieton z 17 lutego 1990), w: *idem*, *Mój wybór. Rzeczy mniejsze*, Warszawa 1998, s. 474.

35 *Ibidem*, s. 475.

36 *Ibidem*, s. 479.

obywatelskiego³⁷. Najbardziej niepokoją prawowiernego obywatela sceny deprecjacji władzy, np. detronizacja w *Ryszardzie III*. Dywaguje nawet, czy to aby nie Szekspir „nasunął Cromwellowi pomysł z detronizacją”, a tym samym nie przyczynił się do „skasowania króla”³⁸. Z kolei *Makbet*, tendencyjny i niesłuszny ideowo, obraża wszystkich królów. A ponadto z obsesyjną wręcz niechęcią przedstawia lud: „Czy rzeczywiście proste angielskie chłopki muszą być pokazane jako wiedźmy?” Na domiar złego nachalstwo w wywoływaniu nastrojów: „wiedźmy skrzeczą, ziemia dygoce jak w gorączce (...), konie rzucają się na siebie i pożerają się żywcem”. Narrator konsultował tę scenę ze specjalistą, który „z całą odpowiedzialnością stwierdził, że o ile byłoby to możliwe w środowisku świń, to u koni jest wykluczone”. Konkluduje zatem: „Szekspir wyraźnie odszedł tu od realizmu”³⁹. Usztyniony w profesjonalnej roli sumiennego krytyka tropi nieścistości i podpowiada prawidłowe rozwiązania – zamiast uogólniać problematykę władzy, Szekspir lepiej by zrobił, gdyby zaakcentował chorobę nerek bohatera, gdyż Anglia była wtedy na trzecim miejscu w świecie w konsumpcji alkoholu. Zamiast zabijać Duncana można było osłabić jego autorytet, podsuwając mu panie, a następnie oskarżając o gwałt. Zatem *Makbet* zaprzepaścił szansę sprawiedliwych rządów, mógł przecież ulżyć doli angielskiego chłopca i zorganizować współpracę gospodarczą z państwami środkowoeuropejskimi. To przykład tzw. krytyki konstruktywnej, mentorskiej, której zadanie sprowadza się w istocie do wytykania wmówionych autorowi błędów, żeby ocalić fikcję własnego świata jako „najlepszego z możliwych”.

W innym felietonie ideowo prawomyślny krytyk podejmuje się obrony Poloniusza, pokazanego przez angielskiego dramaturga jako „półinteligent, pocziwiec i królewskie ucho”⁴⁰, podczas gdy Hamlet, nielojalny wobec króla, został wykreowany na głównego bohatera. Tak niesprawiedliwe potraktowanie znakomitego funkcjonariusza państwa można złożyć na karb niedoświadczenia młodego wówczas poety. Wychodząc z tego założenia narrator zbija po kolei i konsekwentnie stawiane Poloniuszowi zarzuty. Niedostatki bystrości umysłowej tłumaczy tym, że głupotę tylko symuluje. Jego mądrość na czym innym polega niż wiedza Hamleta. W przeciwieństwie do ideowo niepewnego księcia zrozumiał bowiem, że należy robić i mówić to, czego się od niego oczekuje, czyli dobrze sobie przyswoił „konieczność historyczną”. Złą opinię u potomnych wyjaśnia komentator zaletami Poloniusza – był uczciwy i lojalny, a tacy nie byli wtedy u krytyków modni. „Gdyby był homoseksualistą albo niepełnej krwi Duńczykiem, na pewno stałby się pieszczochem elżbietańskich eseistów, lubujących się we wszelkiego rodzaju wypaczeniach”⁴¹ -

37 J. Głowacki, *Nad Szekspirem*, w: *idem, Jak być kochanym*, Warszawa 2005, s. 32-35.

38 *Ibidem*, s.33.

39 *Ibidem*, s. 34.

40 J. Głowacki, *Obrona Poloniusza*, w: *idem, Jak być kochanym*, Warszawa 2005, s. 41.

41 *Ibidem*, s. 42-43.

zauważa z pewną dozą resentymentu narrator. Następnie przekonuje, że Poloniusz to jednak bohater tragiczny. Może kusila go władza, wszak mógłby dogadać się z Hamletem, korzystając ze słabości księcia do córki, a wówczas rządziłby naprawdę, „będąc jedynie firmowany przez żigolaka z Wittenbergi”. Mógł też przeczekać, jednak nie potrafił pozostać obojętny w tak dramatycznym momencie dziejów, musiał się zaangażować ze względów etycznych. Głowacki z humorystyczną przesadą akcentuje uczucia narodowe narratora, który ubolewa nad tym, że gdy zabrakło w państwie duńskim rzetelnych funkcjonariuszy, na tronie rozpanoszył się Norweg. Podtekst nacjonalistyczny nie był zresztą wykluczony z komunistycznego dyskursu mimo jego zorientowania na wartości internacjonalistyczne.

W felietonowych anegdotach Głowackiego nietrudno znaleźć analogię z zasadami funkcjonowania literatury i krytyki w Polsce Ludowej. Wymaganie decydentów, aby ludzie pióra służyli stabilizowaniu politycznego *status quo* podlega tu ośmieszeniu za sprawą nader poważnej retoryki dydaktycznej. Posługujący się nią krytyk jest częścią opresyjnego systemu władzy, więc jej obronę przed nieodpowiedzialnym pisarzami uznaje za swój moralny obowiązek. A że przy tym fałszuje Szekspira, wmawiając mu swoje polityczne lęki, czy też posługuje się językiem zinstrumentalizowanym, to nie ma dlań znaczenia, gdy idzie o obronę uprzywilejowanej pozycji nadwornego krytyka. Frazes językowy, klisza interpretacyjna, przenicowana formuła wypłukana z treści – wypierają całkowicie rzeczywisty komentarz, kamuflują nie tyle kłamstwo, co zupełny brak własnej opinii. Jej miejsce zajmują gotowe zdania z zestawu ówczesnie „politycznie poprawnej” nowomowy, bezpiecznie lokujące w serwilistycznej niszy.

Kiedy w końcu XX wieku Janusz Głowacki obejrzał inscenizację *Hamleta* w Brooklyn Academy of Music, odnotował różnicę w reakcji na wejście wojsk Fortynbrasa. Publiczność amerykańska beztróskim śmiechem przywitała tę, jak pisze, „kombinację libijskich terrorystów, nowojorskich sprzedawców kracka i południowoamerykańskich guerrillas”, którzy sprawnie „wrzucają trupy do wspólnego grobu”⁴². Fortynbras nie chce słuchać, co się stało w Danii, pamięć o przeszłości nie jest mu potrzebna. Autor felietonu nie podziela rozbawienia widzów, kończącego spektakl, choć wyraża nadzieję, że to oni mają rację, a nie on. Komentuje w ten sposób własne, odmienne od amerykańskiego, doświadczenie historii. Dla inteligenta z naszej części Europy wkroczenie na scenę wojsk Fortynbrasa zwykle znaczyło więcej niż sugeruje to tekst Szekspira.

42 J. Głowacki, *Hamlet – końca wieku*, w: *idem, Jak być kochanym*, Warszawa 2005, s. 162.

Shakespearean talk in the feuilletonism of PRL (People's Republic of Poland)

In Poland, after the WWII, when preventive censorship was introduced, writers resorted to metaphor and allusion anchored in the works of literary classics: they were used as the means of communication with readers in the field that was subject to political control. Shakespeare's verses served as a tool to compromise the Marxists, their ideological ferocity and the ideological void of their supposedly strong beliefs. This was also the approach that Stefan Kisielewski, the feuilletonist of the Catholic weekly *Tygodnik Powszechny*, adopted in his post-war disputes with the Marxist weekly *Kuźnica*. Yet his adversaries, Marxist zealots, also used Shakespearean themes, though to a different end. Jan Kott would justify historic determinism, commenting on the socially radical but not openly Communist novel by Stefan Żeromski. Shakespeare's Prospero served then as the symbol of the one who silenced the storms of revolution. In post-Stalinist times, Shakespearean metaphors were quoted in order to show the bureaucratization of culture, and the conformism of writers' choir, who either praised or criticised, always in unison. They could not afford to be intellectually independent, being subordinate to the centralized managing system. Often did they escape from the contemporary burning issues to the safe niche of the literary tradition. Thus, in the conditions of limited freedom of speech, they searched for a strategy of indirect articulation of problems. They reached for the motives and scenes from Shakespeare's plays to express liberal (Stanisław Dygat, Krzysztof T. Toeplitz) or fundamental views (Jerzy Putrament). With time, the criticism of the absurdities of the social and literary life escalated, as could be seen in the feuilletons by Janusz Głowacki. The ironic approach to deformation of Communism prevailed over the ideological disputes. In the times of the PRL, when the reality was not to be spoken about directly, the Shakespearean titles, concepts (e.g. tragedy), characters or motives functioned as substitutes. They also played a positive role as a tool of communication with those of the public who were educated enough to recognize the encoded senses quickly, and to refer them to the issues well-known to the citizens of the real-Socialism states.

Artykuł opublikowany w książce *Szekspir wśród znaków kultury polskiej*,
pod red. Ewy Łubieniewskiej, Krystyny Latawiec, Jerzego Waligóry, Kraków 2012.