II 2.441.897

Joanna Krakowska

Mikołajska

Teatr i PRL

wydawnictwo ab

Czasem ulegam złudzeniu, że się spełniłam.

Halina Mikołajska

Fortuna i Fatum

II 2.441.897

JOANNA KRAKOWSKA

Mikołajska

Teatr i PRL

wydawnictwo ab

Czasem ulegam złudzeniu, że się spełniłam.

Halina Mikołajska

Fortuna i Fatum

Joanna Krakowska

(ur. 1964) – absolwentka filologii angielskiej Uniwersytetu Warszawskiego, adiunkt w Instytucie Sztuki PAN, wicenaczelna miesięcznika „Dialog", historyczka teatru współczesnego, eseistka, tłumaczka, redaktorka. Jest współautorką zbioru szkiców *Soc i sex. Diagnozy teatralne i nieteatralne* (2009), nagrodzonego w konkursie Fundacji Kultury, oraz redaktorką książek *Teatr drugiego obiegu* (2000), *Aktor teoretyczny* (2002), *Teatr. Rekonstrukcje* (2004).

Joanna Krakowska

(ur. 1964) – absolwentka filologii angielskiej Uniwersytetu Warszawskiego, adiunkt w Instytucie Sztuki PAN, wicenaczelna miesięcznika „Dialog", historyczka teatru współczesnego, eseistka, tłumaczka, redaktorka. Jest współautorką zbioru szkiców *Soc i sex. Diagnozy teatralne i nieteatralne* (2009), nagrodzonego w konkursie Fundacji Kultury, oraz redaktorką książek *Teatr drugiego obiegu* (2000), *Aktor teoretyczny* (2002), *Teatr. Rekonstrukcje* (2004).

Mikołajska

Ц 2.ННП.897

JOANNA KRAKOWSKA

Mikołajska

Teatr i PRL

Peter Green Aleksander Wielki
Jackie Wullschläger Andersen. Życie baśniopisarza
Patricia Bosworth Diane Arbus
Albert Schweitzer Jan Sebastian Bach
Stefan Zweig Balzac
George R. Marek Beethoven. Biografia geniusza
Józef Hen Boy-Żeleński. Błazen – wielki mąż
Olivier Todd Albert Camus
Jonathan Wilson Marc Chagall
Walter Isaacson Einstein. Jego życie, jego wszechświat
Marc Roche Elżbieta II. Ostatnia królowa
Fiodor Huber Wasilij Grossman. Pamięć i listy
Jozef Hen Dziennik na nowy wiek
Julia Blackburn Billie Holiday
Marek Radziwon Iwaszkiewicz. Pisarz po katastrofie
Myra Friedman Janis Joplin. Żywcem pogrzebana
Imre Kertész Dossier K.
Benedetta Craveri Kochanki i królowe. Władza kobiet
Joanna Olczak-Ronikier Korczak. Próba biografii
Alex Storozynski Kościuszko. Książę chłopów
Charles Nicholl Leonardo da Vinci. Lot wyobraźni
Michel Houellebecq H.P. Lovecraft. Przeciw światu, przeciw życiu
Maurizio Viroli Uśmiech Machiavellego
Bengt Jangfeldt Majakowski. Stawką było życie
Francis Wheen Karol Marks
Ann Thwaite A.A. Milne. Jego życie
Emil Pasierski Miłosz i Putrament. Żywoty równoległe
Józef Szczublewski Modrzejewska. Życie w odsłonach
Pascal Bonafoux Monet
Józef Hen Ja, Michał z Montaigne...
Norbert Elias Mozart. Portret geniusza
Anita Halina Janowska ...mój diabeł stróż. Listy Andrzeja Czajkowskiego i Haliny Janowskiej
Atle Næss Munch
Mariusz Surosz Pepiki. Dramatyczne stulecie Czechów
Henry Gidel Picasso
François Rosset, Dominique Triaire Jan Potocki
Gerhard Gnauck Marcel Reich-Ranicki. Polskie lata
Jürgen Trimborn Riefenstahl. Niemiecka kariera
Stephen Greenblatt Shakespeare. Stwarzanie świata
Jan Zieliński Słowacki. SzatAnioł
Wiktor Szkłowski Lew Tołstoj
Frantz Vaillant Rolad Topor. Zduszony śmiech
Julia Frey Toulouse-Lautrec
Victor Bockris Andy Warhol. Życie i śmierć
Bogusław Kierc Rafał Wojaczek. Prawdziwe życie bohatera

Fortuna i Fatum

JOANNA KRAKOWSKA

Mikołajska

Teatr i PRL

wydawnictwo wab

Biblioteka Narodowa
Warszawa
30001013760746

[illegible]

Copyright © Joanna Krakowska, 2011
Copyright © Wydawnictwo W.A.B., 2011
Wydanie I
Warszawa 2011

2011 e 55571

Spis treści

Wstęp 7

I. Halina 13
II. Okupacja: kontrabanda i teatr, którego nie było 35
III. Zaraz po wojnie, czyli Eurydyka. 1945–1949 55
IV. Stalinizm, czyli Grzech. 1949–1955 111
V. Październik, czyli Wesele. 1955–1962 156
VI. Stabilizacja, czyli Barwy ochronne. 1962–1974 224
VII. KOR, czyli ważniejsze niż teatr. 1976–1980 301
VIII. Sierpień, grudzień, czerwiec. 1980–1989 414

Role teatralne i filmowe Haliny Mikołajskiej 470
Przypisy 475
Indeks nazwisk 508

Wstęp

Człowiek nie jest książką. Nie wiadomo, gdzie się zaczyna ani gdzie i kiedy zapisują się jego ostatnie stronice. Nie ma literackiego gatunku, który zdołałby odzwierciedlić jego wewnętrzne dramaty, prozę życia i liryczne uniesienia, a zarazem połączyć literaturę faktu z historyczną syntezą, jednostkową biografię z obrazem świata, w którym przyszło mu żyć. Człowiek nie ma swojego narratora. Bo czyż może być nim on sam, uwikłany we własne wyobrażenie samego siebie, w chwilowe emocje i codzienną grę w świecie i ze światem? Czy mogą być nim najbliżsi, którzy oglądają człowieka jedynie w jego rolach: żony, córki, siostry, kochanki? Czy dopuszczeni do głosu przyjaciele i wrogowie, spowiednicy i postronni obserwatorzy potrafiliby takiej roli sprostać? Wszystkowiedzący narrator, który skryłby się za fasadą pozornego obiektywizmu, jest przecież czysto literackim wymysłem.

Inaczej niż książka, człowiek wymyka się ocenom krytyków, jeśli chcą ustrzec się przed tanim moralizowaniem. Zwodzi historyków, pozostawiając ich w wiecznej niepewności. Nie liczy się z czytelnikami, prowadząc ich na manowce niejasnych celów i skrywanych motywacji, prawd i pozorów, zakłamań i tajemnic. Lekceważy archiwistów i bibliotekarzy, gubiąc kartki-dokumenty, plącząc rozdziały i zapisy bibliograficzne, poniewierając wszystkim, co materialne. W najlepszym wypadku może przedstawić propozycję nie do odrzucenia: jedną z wielu możli-

wych narracji do wyboru. Bo choć człowiek nie jest książką, można część jego życia w książce opowiedzieć. Życie osobiste i zawodowe, prywatne i publiczne narażone zostaje tym samym na interpretację, usytuowane w kontekście, wtłoczone w słowa.

Przyznając się na wstępie do bezradności wobec świadectw bezpośrednich i fałszywych dokumentów, do zagubienia w meandrach psychologii i huśtawkach emocji, do nieufności wobec fotografii, opisów i świadectw, narrator musi szukać drogi wyjścia z plątaniny faktów, mitów i wyobrażeń własnych oraz cudzych ku rekonstrukcji indywidualnej świadomości wpisanej w zbiorowość, w swoje miejsce i w swój czas. Rekonstrukcja cudzej świadomości po to, by przedstawić ją albo wręcz narzucić czytelnikowi, oznacza konieczność zadbania także o świadomość własną, uwikłaną w inne już miejsce i w inny czas. Oznacza więc konieczność dialogu z przeszłością, z której – żeby coś zrozumieć – trzeba wyzbyć się pychy wszechwiedzącego i znającego przyszłość narratora i powściągnąć podsycany przez dzisiejsze dyskusje i spory zapał do łatwych ocen.

> Listy? Relacje? Zapisy stanowisk? Dzienniki osobiste? Nad wszystkim ciąży zamówienie, doraźność i cenzura wewnętrzna. A powstawanie wspólnej świadomości jest niemożliwe bez ciągłej i długotrwałej komunikacji umysłowej między ludźmi, których świadomość była dotychczas izolowana. I ta komunikacja polega na czynnościach, na cierpliwym ćwiczeniu i wdrażaniu się w autentyczne odruchy kulturowe. Wspólna świadomość wymaga warsztatu[1]

– pisał Kazimierz Brandys, który zwracając uwagę, że kultura wykuwa się w dialogu, wskazywał drogę do rekonstrukcji świadomości minionej: przez poznanie odruchów kulturowych, decydujących o tym, kim byliśmy.

Halina Mikołajska była aktorką. Ale jak napisał do niej w prywatnym liście jeden z widzów: „Pani gra była bardzo dojrzała i sugestywna, w tej grze można łatwo zauważyć, że pani Mikołajska to nie tylko aktorka, ale jeszcze coś więcej, czego nawet nie potrafię wyrazić"[2].

To, czego autor listu nie potrafił wyrazić, nazwała Marta Fik: „Wydaje się, że szło o coś więcej: o pewną świadomość, a także samoświadomość, każącą obserwować świat i siebie nie tylko z pozycji własnego zawodu"[3].

Mikołajska nie tylko świat obserwowała, ale też zajmowała wobec niego stanowisko, co sprawiło, że była nie tyle osobą publiczną, ile polityczną – w najszerszym tego słowa znaczeniu. Za sprawą przedstawień teatralnych, w których zagrała, i za sprawą swej działalności opozycyjnej, przez powiązania rodzinne, osobiste i towarzyskie, dzięki swemu temperamentowi i sile osobowości.

Cała jej działalność zawodowa przypada na lata Peerelu. Jeśli przyjrzeć się jej rolom i spektaklom, można dostrzec w nich zarys całej historii teatru powojennego, jego głównych nurtów i dokonań, a nawet znowu „coś więcej" – przyczynek do historii świata poza nim. Punktem odniesienia dla teatru tego czasu była bowiem rzeczywistość zewnętrzna, którą odzwierciedlał i potrafił przekraczać, dając świadectwo wspólnej świadomości twórców i widzów. Jeśli przyjrzeć się pozateatralnej działalności Mikołajskiej, to widać, że polegała ona przede wszystkim na dawaniu świadectwa prawdom zakazanym i ocenzurowanym, na głośnym mówieniu o sprawach zatajanych przed opinią publiczną. Jeśli zaś przyjrzeć się otaczającemu ją światu, to widać, że powiązania osobiste i towarzyskie sytuowały ją w centrum życia artystycznego i intelektualnego. W teatrze pracowała z najwybitniejszymi reżyserami swego czasu, miała styczność z ludźmi władzy, znała środowisko literackie i przyjaźniła się z pisarzami, a od połowy lat siedemdziesiątych uczestniczyła czynnie w życiu opozycji demokratycznej. Związki osobiste łączyły ją z wieloma znaczącymi osobami ze świata literatury, polityki i Kościoła.

Była więc osobą, której prywatność wplata się raz po raz w życie publiczne, w której życiu te dwie sfery łączyły się ze sobą nierozerwalnie. Zatem aktorka, ale i żona, działaczka polityczna, ale też kochanka, osoba publiczna, ale jednocześnie przyjaciółka, ciotka, siostra. Nie przypadkiem tak wiele o niej i jej działalności dowiedzieć się można z dzienników, zapisków i prywatnych listów – do męża, do dyrektorów teatrów, do przyjaciół – które później sama publikowała w niezależnych wydawnictwach, aby i w ten sposób dać świadectwo czasom.

Nieraz się zdarza, że dla artysty większe znaczenie ma ów kontekst zewnętrznego świata niż poszczególne fakty z życia, a wyznawany światopogląd jest bardziej brzemienny w skutki niż dokonania i sukcesy twórcze. Ale przecież nie zawsze. O Stanisławie Wysockiej możemy się dzisiaj dowiedzieć z jej monografii[4], że budowała rolę „w oparciu o prawdę przeżycia" i że stopień intensywności tych uczuć był „bardzo

znaczny", ale mniej wiadomo, co miała na myśli, kiedy pisała o sobie „jestem szalona patriotka, nawet szowinistka" i jaki wpływ na jej pracę sceniczną miało „zainteresowanie światem nadprzyrodzonym" oraz obcowanie z duchami, o czym nieraz wspominała w listach. Postaci Ireny Solskiej z kolei znamienny rys nadaje fakt, że ta Wędrująca Psyche, Gwiazda i Egeria natychmiast po wybuchu pierwszej wojny światowej zapisała się na kurs pielęgniarstwa i przez jakiś czas opiekowała się chorymi w Klinice Uniwersyteckiej, za co otrzymała w 1917 roku Krzyż Czerwonego Krzyża, ale nieznane są artystyczne konsekwencje tej postawy.[5] Wśród przygód Junoszy-Stępowskiego był podobno też epizod legionowy. Ale „znajomi jakoś nie bardzo mogli uwierzyć w patriotyczne porywy Junoszy"[6] – pisze Jolanta Kowalska, autorka książki o nim, i proponuje powrócić raczej do spraw serca. Klucz publicznego zaangażowania nie jest widać stosowny do opisu jego twórczości. Całkiem inaczej niż w wypadku Stefana Jaracza, w którego życiu i sztuce rozbrzmiewały dramatycznie te same tony: „poczucie krzywdy, krzyk rozpaczy, wyobcowanie syna chłopskiego w drobnomieszczańskiej inteligencji"[7]. Musiało to mieć – jak sądził sam zainteresowany – „przemożny wpływ i na moją pracę, zwłaszcza w rolach, w których wypowiadam swój stosunek do świata. W rolach typów wydziedziczonych przez los, wyzyskiwanych, skrzywdzonych, zdaje się, osiągam swój najwyższy wyraz. Wydaje mi się bowiem wtedy, że mówię o sobie, o swoim losie"[8].

Halina Mikołajska także wypowiadała swój stosunek do świata ze sceny. A jeśli teatr nie mógł temu sprostać, odchodziła z teatru. Tak jak nie da się oddzielić jej życia prywatnego od publicznego, tak samo niemożliwe jest oddzielenie ról scenicznych i życiowych od światopoglądu i całego tego „bagażu wiedzy o życiu i o człowieku", który niedługo przed śmiercią pozwolił jej wyznać: „Ja opowiadam siebie w cudzych tekstach"[9].

Ci, którzy świadomie przeżyli choćby część tych lat, które Halina Mikołajska spędziła na scenie teatralnej i publicznej, mają prawo powiedzieć, jak Wiktor Woroszylski, że:

> W jakiś sposób i nasza – to znaczy jej publiczności – młodość i dojrzałość ukrywa się w magnetycznym zapisie jej niekończącej się gry: bo przecież ona odbijała się w nas i my w niej, i jeżeli każdy żywot można oznaczyć różnymi ciągami zdarzeń – prac, akcesów, odstępstw, zapatrzeń –

> to rolami Haliny także mierzy się życie, nie tylko, co oczywiste, jej samej, ale tych, co chodzili na premiery i nie premiery, zachwycali się kobietą na scenie, oklaskiwali ją, przeżywali jej pochylenie głowy i timbre głosu w *Juliuszu i Ethel* – tak, w tym przedstawieniu również! – a potem w *Dobrym człowieku z Seczuanu*, *Marii Stuart*, *Wiśniowym sadzie*, i te spektakle, te role, ten teatr zapadał w nich głęboko, budował ich od wewnątrz, ich, nas, o nas myślę, którzy w taki sposób, także w taki, żyliśmy w owych dziesięcioleciach.[10]

Halina Mikołajska to „jeszcze coś więcej". Dlatego w jej życiu wszystko wydaje się ważne: obecność na scenie i wymowna nieobecność; kreacje sceniczne i role, których nie zagrała; listy wysłane i niewysłane; mężczyźni, których kochała; książki, które odmieniły jej życie; łaskawość i okrucieństwo władzy, represje, jakim była poddawana; „cierpliwe ćwiczenie" świadomości, którą kształtowała latami; wreszcie uroda, inteligencja i poczucie humoru. Ale przede wszystkim czasy, w których przyszło jej żyć.

I
Halina

Gdzie zaczyna się i kończy prywatność aktora? Pisarz może zataić datę urodzenia, kolor skóry, a nawet płeć. Malarz może sobie pozwolić na zakrycie przed światem swych fizycznych ułomności. Tożsamość aktora najczęściej wątpliwości nie budzi. Metryka, wygląd zewnętrzny, starzenie się i choroby składają się na jego publiczny wizerunek, który nie pozostaje bez wpływu na kreacje sceniczne. Skoro aktor jest rozpoznawalny *ex definitione*, to nic dziwnego, że jego obyczaje, koligacje i romanse, zainteresowania i poglądy budzą zaciekawienie także poza sceną.

1.

Aktor rozpoznawalny pije w knajpie „imiennie", prywatnie gada po pijanemu głupstwa „imiennie", żeni i rozwodzi się „imiennie", wreszcie idzie do kościoła i pięknie mówi piękne wiersze do ołtarza, zgromadzeni wierni w kościele gorączkowo liczą jego popełnione i niepopełnione grzechy, robią za niego rachunek sumienia i nawet akt tak intymny jak ekspiacja przestaje być całkowicie prywatnym prawem aktora, bo odbiorca pragnie posiąść dzieło w całości wraz ze wszystkimi jego elementami. [...] Odbiorca więc z wyjątkową nachalnością podpatruje, podsłuchuje aktora, ustawicznie chce go jakby skonfrontować z jego twórczością, zdemaskować, przyłapać na jakimś dziwnym, nieuchwytnym szarlatańskim albo

BIBLIOTEKA NARODOWA BN

> też zidentyfikować z kreowanymi postaciami. Więc niemal wdziera mu się do jadalni i sypialni, traci wątek własnej modlitwy, kiedy go zobaczy klęczącego przy konfesjonale, tym bardziej że to właśnie jego, rozpoznawalnego widział kiedyś siedzącego – no przecież nie „bezimiennie" – w kawiarni z cudzą żoną[1]

– pisała Halina Mikołajska, w pełni świadoma, że zawód tak publiczny jak aktorstwo demaskuje prywatność człowieka i na różne sposoby ją eksploatuje.

Nie w tym jednak rzecz, że obecność aktora w kawiarni, w sklepie i w kościele ma zawsze charakter performatywny. Problem prywatności aktora jest dużo bardziej złożony i wykracza daleko poza sferę, do której zdążyła nas przyzwyczaić plotkarska, konfesyjna i ekshibicjonistyczna kultura współczesna. Zwłaszcza że mowa tu o czasach, w których prywatność była jedyną na ogół przestrzenią wolności, życie osobiste czasem mogło wymknąć się ideologicznym dogmatom, tylko rodzinne historie nie podlegały cenzurze, a rzeczywiste namiętności łamały niekiedy pruderyjną obyczajowość.

W wypadku każdego artysty prywatne przeżycia i doświadczenia mają wpływ na twórczość, to oczywiste. Dla krytyka czy interpretatora może to być bez znaczenia. Dla monografisty czy biografa jest istotne, bo ustanawia pewien kontekst – historyczny albo psychologiczny. A w wypadku aktora, którego dzieło jest ulotne, pisać można niemal wyłącznie o kontekstach.

> Życie prywatne Michała Anioła, Vivaldiego, Mozarta jest oczywiście ciekawe z punktu widzenia historyka-biografa. [...] Może nawet ich grzechy, w każdym razie poczucie grzechu i winy mogło ich bogacić lub zubożać, radość istnienia skupiać, rozhamowywać lub wręcz dekoncentrować i obezwładniać w zależności od kontekstu ich innych cnót lub przywar, zalet i ułomności... Nie myślę jednak i nie jestem ciekawa, czy mnich Vivaldi lubił pić wino

– twierdziła Mikołajska. Czy wobec tego należałoby pominąć milczeniem znalezioną wśród jej papierów małą, wyrwaną z notesu kartkę ze słowami: „Ani jednego kieliszka wódki!" i podpisaną „Halina"? To nie jest ważny fakt, ale wśród historii i anegdot opowiadanych przez przyjaciół Mikołajskiej wódka też ma swoje miejsce.

Jan Józef Lipski opowiadał, że kiedy podczas I Zjazdu Solidarności w 1981 roku delegaci debatowali, czy uchwalić podziękowanie dla rozwiązującego się Komitetu Obrony Robotników, czy nie, „z Haliną i Zbyszkiem Romaszewskim poszliśmy po prostu na wódkę do mieszkania Jacka Taylora"[2]. Marian Brandys w filmie dokumentalnym poświęconym swojej żonie[3] wspominał, że lubiła „w swoim czasie dosyć tęgo popijać. Póki nie dowiedziała się przypadkiem, że ktoś na to zwraca uwagę. Chyba Kuśmierek powiedział, że jak się wchodzi do SPATiF-u, to trzeba najpierw wypić kieliszek z panią Mikołajską. Jak się o tym dowiedziała, powiedziała «koniec» i od tego czasu ani razu, ani kropli alkoholu".

Niewykluczone, że z tego czasu pochodzi owa wydarta z notesu karteczka. Obie historie nie są wbrew pozorom anegdotami o wódce. Żeby zrozumieć pierwszą, trzeba znać dzieje Solidarności i jej wewnętrzne podziały. Druga mówi o Halinie Mikołajskiej coś, co jej mąż uznał za ważne i czego we wspomnieniach o niej najwyraźniej pomijać nie chciał.

Może więc warto byłoby wiedzieć, z kim, gdzie i dlaczego pił wino Vivaldi?

Pytając o prywatność Haliny Mikołajskiej, trzeba brać pod uwagę dwie sprawy: wpływ jej życia osobistego na decyzje i kwestie zawodowe oraz sposób jej funkcjonowania publicznego jako osoby prywatnej uwikłanej w sprawy środowiska literackiego czy opozycyjnego. Pytanie o prywatność Mikołajskiej nie jest nadużyciem, jeśli uznać, że również na tym gruncie pełniła funkcje publiczne, o czym najlepiej świadczą jej własne wspomnienia, notatki i listy, a także wspomnienia, pamiętniki i dzienniki innych.

Wielu było wokół niej ludzi bliskich, którzy uczyli ją i inspirowali, pomagali dokonywać wyborów, popychali do działania lub powstrzymywali przed nim, dawali oparcie, rozbudzali uczucia, wydobywali na jaw ukryte cechy, wzburzali myśli. Ludzie różnych profesji i pasji, nauczyciele, współpracownicy, kochankowie, współtowarzysze, przyjaciele: Edmund Wierciński, Jan Kosiński, Jan Świderski, Wincentyna Wodzinowska-Stopkowa, Jerzy Markuszewski, Adam Szymusik, Adam Michnik, Anka Kowalska, Lilka Wosiek, Danuta Stołecka, Maciej Prus i wielu innych. Relacje z nimi w taki czy inny sposób ważyły na jej życiu osobistym, a przez to i na publicznym, bądź odwrotnie: wywierały wpływ na jej życie zawodowe, a przez to sprawiały, że zmieniała się

wewnętrznie. Każda z tych osób poznała na wskroś jakąś sferę jej życia, część osobowości, fragment biografii. Z kolei fragmenty ich biografii i twórczości składają się na jej życie i jej portret.

Jako aktorka wystawiała na widok publiczny swoją fizyczność, emocjonalność, osobowość. Jako osoba zaufania publicznego, członkini Komitetu Obrony Robotników, podawała do publicznej wiadomości swój domowy adres i numer telefonu, oddawała do dyspozycji w sprawie publicznej swój prywatny czas i samochód. Jako opozycjonistka musiała przyjąć do wiadomości, że jej życie osobiste zostanie poddane kontroli służb bezpieczeństwa, że narazi się na podsłuch i stałą inwigilację. Prywatność Haliny Mikołajskiej od połowy lat siedemdziesiątych wydaje się zatem co najmniej problematyczna. Tym samym koszty wpisane w zawód aktorski, związane z tym, że jest się rozpoznawalnym, w jej wypadku okazały się ledwie zaliczką.

Aktorka poddawała refleksji złożoność tworzywa aktorskiego w kontekście prywatności, w pełni świadoma, że aktor, jak każdy artysta, czerpie ze swych przeżyć i kondycji psychicznej czy duchowej, a swoją prawdę wyraża zarazem sobą samym. Jest więc jednocześnie twórcą i narzędziem kreacji. Korzysta ze swojej młodości czy starości, kobiecości czy męskości, otyłości czy wiotkości i jeśli naprawdę jest artystą, świadomie używa swych ułomności, waloryzuje na użytek sztuki swoje defekty.

> Nos, oczy, ręce, nogi, płeć, wiek, te podlegające dewastacji, jak wszystko, co materialne, cechy i właściwości ludzkiej osoby, kondycja psychofizyczna, najprywatniejsza prywatność, niemal życie hormonów ma wpływ nie tylko na sens jej dzieła, który ma przecież prawo być zmienny, w miarę wzbogacania się, doświadczeń, dojrzewania, rozwoju, rozkwitu artysty [...], ale te uwarunkowania czysto fizyczno-prywatne decydują w ogromnej mierze o jakości f o r m a l n e j dzieła aktora

– pisała Mikołajska w latach osiemdziesiątych, kiedy doświadczenie owej „dewastacji" było jej już znane. Przyznawała, że późno pojęła, jak upokarzające jest wystawianie na publiczną ocenę nie tylko duszy, ale i ciała, nawet wtedy, gdy ta ocena jest pozytywna. Sformułowania z pierwszych recenzji: „świeżość, poetycki czar i wdzięk", zachwyty, jak miło wyglądała prześlicznie ubrana z odsłoniętym brzuszkiem w *Noem i jego menażerii*, i późniejsze narzekania, że gra role starych kobiet,

postarzając się i odbierając sobie urodę – obnażają dwie ciemne strony zawodu, który obrała: uprzedmiotowienie i przemijanie. W pewnym momencie zdała sobie sprawę, że stając przed publicznością, daje jej prawo do oceniania nie tylko swojej działalności, ale i osoby, że jakaś pani, wychodząc z teatru, może bezkarnie wypowiedzieć zdanie: „Ta M. ma za nisko osadzony tyłek, a poza tym nie znoszę jej histerycznej maniery"[4], że najpierw będą jej zazdrościć młodości, a potem współczuć albo cieszyć się jej starzeniem, że każda jej niedoskonałość zostanie niechybnie skomentowana. „Zbyt mała głowa wysunięta nieco do przodu" będzie budzić wrażenie krótkowzroczności, a „«deriere» i ciężkawe nogi, pozostające nieco w tyle" – życzliwy lęk, że się przewróci.

Ciało i głos – podstawowe instrumentarium aktora – w jej wypadku były wykorzystywane wszechstronnie. Czym w tej sferze dysponowała, opisał Erwin Axer:

> Postać, jak zwykło się mówić, słuszna, twarz o rysunku kamei, piękna głowa, którą lekko na bok przechylała, osadzona na łabędziej szyi, szczupłe, dość długie ramiona, kształtne, proporcjonalne dłonie, tak ważne na scenie, głos bogaty, o zabarwieniu indywidualnym, ćwiczony, o skali szerokiej, giętki także w śpiewie, dykcja łatwo sięgająca dalekich rzędów, z leciutką skazą, która dyskwalifikuje słabych artystów – wielkim przydaje czaru, bo jest częścią ich osobowości – pozwoliły jej grać wszystko niemal, co mieści się w kobiecym emploi.[5]

Intelektualne podejście do pracy nad rolą i poczucie humoru, które ustrzegło ją przed nieodpartą potrzebą podobania się za wszelką cenę, uchroniły jednocześnie ten kapitał przed rozproszeniem i degradacją.

Mikołajska zdawała sobie sprawę, że sukces sceniczny młodej dziewczyny, podparty „urokiem jej gładkiej szyi, pięknym osadzeniem głowy na kręgosłupie jeszcze wolnym od nieuchronnych zmian reumatycznych, blaskiem oczu nie pomniejszonych jeszcze tą spadającą na rzedniejące rzęsy wiotką fałdą górnej powieki", wiąże się z niebezpieczeństwem pomylenia środków z celem, co musi na dłuższą metę prowadzić do upośledzenia możliwości zawodowych. Bo „żeby móc nadal mówić prawdę, trzeba nadal używać swej autentycznej, niekłamanej, niemal fizjologicznej «prywatności». Trzeba czasem obnażyć już nie łabędzią szyję, ale pomarszczoną kurzą grdykę", po to, żeby powiedzieć

równie wyraziście jakąś nową część prawdy. Aktor musi więc umieć nie tylko zachwycać, ale też „przerażać i odrażać".

Sama potrafiła wychodzić przemijaniu naprzeciw, grając zawczasu role „starych potworów", posiłkując się nie tyle własną fizycznością i „kurzą grdyką", ile obserwacją i aktorską kreacją. Miała do tych ról stosunek ambiwalentny, grała je wbrew warunkom, żartując, że „jeśli Bóg pozwoli jej dożyć starości, nie będzie musiała zmieniać emploi"[6]. Przyznawała: „Z jednej strony musiałabym się ostatecznie zablagować, żeby powiedzieć, że moja kobieca próżność nie cierpi na tym – od dłuższego czasu istnieję w wyobraźni publiczności jako stulatka. Z drugiej jednak strony sprawia mi to pewnego rodzaju satysfakcję, że czerpię bardziej z obserwacji tego, co mnie otacza, niż z własnego przeżycia"[7].

„Kiedyś, dawno temu, w czasie beztroskich hulanek, przyjmowała chwilami rubaszny styl czerwonej hrabiny – pisała Agnieszka Osiecka. – Później, zwłaszcza w zwadzie z młodymi kobietami, pojawiła się pełna lęku ironia. A jeszcze później – ów prawdziwy arystokratyzm, ale rozdygotany proustowski, sam siebie niepewny"[8]. Wtedy już wskazówka reżysera, który wiele lat wcześniej kazał jej wypowiadać pewne kwestie „zmysłowo", nie wydawałaby się Mikołajskiej, jak wówczas, niezrozumiała. Dostrzegała pewien paradoks w tym, że dopiero wtedy, gdy wiek predestynował ją do ról dojrzałych kobiet, potrafiłaby poradzić sobie z beztroską, żywotną, rozszczebiotaną i oczywiście zmysłową dziewczyną „przeciągającą się w upalnym słońcu"[9]. W 1975 roku skończyła pięćdziesiąt lat. W kąpieli w dziennym świetle zobaczyła ją Barbara Wrzesińska: „Podawałam jej ręcznik i zdumiało mnie, że ma takie piękne, kremowe ciało"[10].

Jacek Kuroń, wspominając swoją pierwszą po wypadkach czerwca 1976 roku podróż do Radomia na rozprawę, na którą razem z Mikołajską jechali jako obserwatorzy z ramienia KOR-u, pisał: „Halina całe życie była piękną kobietą, ale wtedy właśnie zaczynała bać się starości, a w moich oczach piękniała z wiekiem. Rozmawialiśmy po drodze właśnie o tym, co było nawet zabawne, bo w końcu jechaliśmy być może do więzienia, a jej lęk dotyczył zupełnie innej sfery"[11]. Z urodą Haliny Mikołajskiej czas obchodził się więc łaskawie. Wcześnie posiwiała, ale ciągle była piękna i „przypominała markizę"[12], chociaż jej włosy, najpierw srebrne i lśniące, stały się szybko – Brandys zauważył to nie przypadkiem w okolicach roku 1977 – „białe, suche, bez połysku – jak włosy Babci"[13].

Kiedy posiwiała, zyskała nowe imię: „Dawni towarzysze zabaw powiadają «Halina», a młodzi towarzysze bojów «Biała». A przecież to była zawsze ta sama dziewczyna. Delikatna i krucha, skrzydlata jakby i uskrzydlona, skłonna do omdleń i do żądleń – pisała Agnieszka Osiecka, która nie bała się łatwych rymów. – Śmiała i nieśmiała, pełna tajemniczych drżeń i coraz bardziej w szatę odziana niż w ciuch. Ważka, ćma, motyl. Później, ale to znacznie później, także i w twarzy zaczęło się dziać coś owadziego. [...] Jest jednak rzecz ważniejsza niż owadziość. Od dygania dziewczynki aż do patetycznego gestu muzy cechowała ona w tym samym stopniu i Halinę, i Białą: panieńskość". „Mnie zachwyca Biała!" – pisał Janusz Szpotański w dedykowanym jej wierszu z 1979 roku.

Kres jej urody pierwszy gotów był ogłosić minister Sokorski, wiążąc to z działalnością opozycyjną: „Przecież Mikołajska to była piękna dziewczyna, ja się w niej kochałem, ale jak ona zabrała się za politykę, to postarzała się szybciej, niż powinna"[14]. Dla Agnieszki Osieckiej to także był moment zwrotny – jak sama powiadała – w połowie lat siedemdziesiątych ona pisała piosenki i jeździła na Mazury, a Mikołajska poświęciła swoją karierę dla sprawy: „Od tamtej pory Halina zaczęła chudnąć i siwieć, a ja – tyć i farbować włosy".

Przyjaciele widzieli to inaczej: „Nie mam dla niej oczu nowych – pisał Jerzy Andrzejewski w 1977 roku. – Znam Halinkę od lat trzydziestu, więc zapewne dlatego ilekroć spotykam ją teraz – poprzez harmonijne i jeszcze nie stwardniałe rysy dojrzałej kobiety widzę przeczystą, o promiennych oczach twarz młodziutkiej dziewczyny. Była zjawiskiem tak niepowszednio olśniewającym, iż nie mogła nie wzruszać, lecz też i niepokój nieco dwuznacznym czarem tej urody budziła. Myślę, że na przekór łatwym pozorom zawsze posiadała bogate życie wewnętrzne i być może właśnie dlatego sprawiała wrażenie piękniejszej od wielu kobiet prezentujących urodę nieskazitelnie klasyczną"[15]. To ów „dwuznaczny czar" Tadeusz Łomnicki określał zapewne jako „tajemniczy powab uformowanej przez naturę kobiecości"[16].

Na Januszu Ballenstedtcie, kiedy zobaczył ją po raz pierwszy, zrobiła „ujemne" wrażenie. Miała siedemnaście lat i „zaczerwienioną twarz wieśniaczki pracującej przy żniwach – później okazało się, że chodziła na kwarcówki. Była wysoka i solidnie zbudowana – później okazało się, że ważyła osiemdziesiąt kilo"[17]. Skoro jednak od tego dnia Ballenstedt zawsze wpadał do mieszkania pani Szałkiewiczowej, kiedy

Halina pobierała u niej lekcje śpiewu, jej powab musiał się już wtedy jakoś uwidocznić.

Ballenstedt był jej pierwszym mężem. Oczarował ją podobno „erudycją i ekscentrycznym (delikatnie mówiąc) stylem bycia"[18]. Pobrali się w 1946 roku. Cztery lata starszy, porywczy, trudny i wybitnie zdolny. Po wojnie skończył architekturę. Przed ślubem zapytał Halinę, czy wie, kto będzie najważniejszą osobą w ich domu: „Z wahaniem odpowiedziała – ty. Nie, najważniejszą osobą będzie moja Mama i proszę, abyś o tym nie zapominała"[19]. Chyba jednak nie ta kwestia stała się przyczyną rozpadu ich małżeństwa. W 1949 roku byli już po rozwodzie.

Niewiele wiadomo o kolejnym małżeństwie Haliny Mikołajskiej, z Aleksandrem Stefanowskim, malarzem, późniejszym długoletnim redaktorem graficznym Państwowego Instytutu Wydawniczego, poza tym, że trwało równie krótko, jak pierwsze, mimo że „Olek – jak pisała Mikołajska do rodziców w 1951 roku – w ogóle jest dobry, b. dobry dla mnie, a ja też staram się być dobra dla niego, chociaż ja jestem bałaganiara i czasem zawalam, ale nie złoszczę się prawie nigdy". Faktem jest, że w ankiecie personalnej Teatru Polskiego w 1955 roku Halina Mikołajska zaznaczyła, że choć formalnie jej mężem pozostaje Stefanowski, jej „faktycznym mężem" jest Marian Brandys. Poślubiła go 21 lipca 1955 roku. Zdaniem Artura Międzyrzeckiego, „małżeństwo z Marianem Brandysem – nazywała go «Pan Mańcio» – zakończyło pierwszą epokę jej życia"[20].

2.

Otworzyło zarazem nową, niezwykle trudną, w której przyszło jej układać sobie życie osobiste naprzemiennie w poczuciu obowiązku, winy i niespełnienia. Bywała zapewne szczęśliwa, ale mało po temu dowodów w jej zapiskach i korespondencji. Wolno chyba zaryzykować tezę, że tak jak u podłoża związku z Ballenstedtem leżała namiętność, tak przyjaźń i troska były fundamentem jej związku z Brandysem. Fundamentem trwałym i z czasem coraz trwalszym, skoro przybywało obopólnych kłopotów ze zdrowiem, zmartwień, wyrzutów sumienia i lęku o siebie nawzajem. Brandys pisał do żony 16 maja 1957 roku:

> Moje najdroższe Kochańsko paryskie. Kocham Cię, kocham, kocham, tęsknię, tęsknię, tęsknię, całuję, ściskam, przytulam, głaszczę. Tak się

cieszę, że Ciebie tu nie było w czasie tej żółtaczki, że nie masz pojęcia. [...] Musisz być przygotowana na to, że jeszcze po Twoim powrocie będę musiał leżeć najmniej dwa tygodnie, ale już jako kompletnie zdrowy rekonwalescent i w domu. A dyjeta na pół roku, a abstynencja na przeszło rok, żeby uszkodzone części wątroby mogły się w pełni zregenerować. Taka to choroba. Z drugiej strony profesor Kubicki zapewniał Kazików [Kazimierza i Marię Brandysów], że żółtaczka to znakomita kuracja na astmę.

Bo astma to choroba, z którą Brandys zmagał się przez całe życie. Drugą była depresja. To dlatego Mikołajska niemal wszystkie listy do męża kończyła frazą: „Uśmiechnij się i nie choruj". Były chwile już w końcu lat siedemdziesiątych, kiedy musiało jej przychodzić do głowy, że nie wytrzyma dłużej w tym „domu starców" z matką staruszką i mężem wsłuchanym we własny oddech. Ale matka miała do tych spraw właściwy stosunek: „Jestem, jak zawsze, zdrowa i trzymam się czego mogę. W domu też wszystko w porządku, bo to, że Marian czuje się różnie, chodzi z termometrem pod pachą, to normalne" – pisała w marcu 1982 roku do internowanej córki.

Nie podróżowali razem ani nie spędzali wspólnych wakacji. Niewiele dzielili ze sobą radości: „Myślę o Tobie często i wśród urody tego świata nie mogę się posiąść ze smutku, że Ty taki smutny – pisała do Brandysa z Kościeliska latem 1974 roku. – Tak bym chciała, żebyś chociaż przez jakiś czas mógł widzieć świat moimi oczyma i tak się nim uradować upajająco jak ja".

Mimo różnic temperamentów i odmiennego sposobu reagowania na świat, mimo pozornie osobnego życia i ciągłego zamartwiania się sobą nawzajem, mieli sobie chyba wiele do powiedzenia. Mikołajska przywiązywała wielką wagę do pisarskiej pracy Brandysa, była jego pierwszą czytelniczką i adiustatorką, a on uważał, że ma w niej „nieomylnego lektora, który dostrzeże najdrobniejszy błąd. I – jak powiadał – potrafi mi to w sposób jak najbardziej taktowny wytłumaczyć. I ja się przeważnie zgadzałem, bo Halina miała zupełnie niezawodny gust literacki"[21].

Mimo emocjonalnych zawirowań, zakochań i przemijających fascynacji, żywiła do Brandysa uczucia żywe i trwałe: „Jestem tak czuła na Twój wdzięk, którego Ty nie jesteś w stanie sobie uprzytomnić, że jak sobie o Tobie pomyślę, to mi się robi cieplutko koło serca i cieszę się, że Cię zobaczę, chociaż pewnie będziesz w «wyjątkowo» złym

humorze, ale to trudno. Mariańciu miły, ja Cię kocham mój dziwaku! I bardzo, bardzo potrzebuję" – pisała niemal dwadzieścia lat po ślubie, latem 1973 roku.

Czas jej aktywności społecznej, działalności w KOR-ze i internowania był dla obojga więziotwórczy. Niewykluczone, że uruchomił w Brandysie to, co w nim było najwrażliwsze: historyczny słuch. Świat wokół ułożył mu się w żywą historię i paradoksalnie, wypełniony pięknymi ludźmi i szlachetnymi uczynkami, mimo dokuczliwości stał się dlań przyjaźniejszy. A Halina Mikołajska wydała mu się historyczną przygodą – „najdziwniejszą i najpiękniejszą przygodą jego życia"[22].

Marian Brandys skrzętnie odnotowywał wiadomości przekazywane mu przez żonę, która tłumaczyła przy okazji różne zawiłości. Pod datą 24 lutego 1979 roku zapisał na przykład:

> W sklepach więcej wędlin i mięsa niż dawniej. Ale H. tłumaczy, że nie jest to objawem polepszającej się sytuacji na rynku wewnętrznym. Przeciwnie: paszy dla bydła wystarczy na najbliższy czas tylko dla 60% istniejącej w tej chwili ilości bydła. Dlatego trzeba zwiększyć ubój. Stąd pozorne polepszenie zaopatrzenia. Ale zapłacimy za to głodem w przyszłym roku.[23]

Rozmowy z kolegami z KOR-u nie tyle uczyniły ją specjalistką w dziedzinie polityki rolnej, ile uwrażliwiły na manipulacje władzy.

Dzienniki Mariana Brandysa pokazują, że sprawy zawodowe żony do pewnego stopnia go zajmowały. „Nie mógł już patrzeć na Halinę w roli stuletnich staruszek"[24]; nie lubił gry Zofii Mrozowskiej, „zwłaszcza gdy grała role, które mogłaby świetnie zagrać Halina"; przejmował się, kiedy ktoś „dla uspokojenia swego sumienia usiłował pomniejszyć bądź wręcz zdyskwalifikować jej aktorstwo"[25]. Ale jednocześnie uważał, że kiedy w Krakowie rzuciła studia dla teatru, zrobiła „fałszywy krok" i „zmarnowała sobie życie"[26].

Choć przejęty przede wszystkim własnym zdrowiem, Brandys był jednak czułym barometrem nastrojów żony. Dostrzegał „jej smutną twarz", reagował na jej „metafizyczne rozpacze", zauważał, kiedy była radosna i „w dobrej formie". W jakimś sensie też wyciszał ją, rozbrajał i pozwalał się wypłakać, kiedy więc od niego uciekała w namiętności, w towarzystwo, w mniejsze lub większe szaleństwa, zawsze wracała z poczuciem winy, które wyrażało się u niej ciągłym niepokojem o niego i o wszystkich, których kochała.

18 września 1967 roku pisała z Krakowa:

> Właściwie od paru lat stale żyję w jakimś przerażeniu i stale się o coś boję. Szczególnie o Ciebie, chociaż w ostatnich dniach także i o Basię, coś mi się śni niedobrego. [...] Napisałeś mi z Krynicy taką piękną kartkę o twojej czułości, której nie umiesz okazać, otóż ja mam tą samą wadę, po prostu zalewa mnie tkliwość i czułość dla Ciebie plus niepokój i wyrzuty sumienia, że nie jestem w stanie stworzyć Ci takich warunków, w których poczułbyś się chociaż trochę szczęśliwszy, że cała moja «działalność» sprowadza się tylko do gorącego pragnienia, żeby Ci było lepiej, i do bania się, żebyś nie chorował.

Pozwalał jej zresztą na niewiele więcej. Czy więcej oczekiwał? „Ona ciągle poświęca się dla innych, ja ciągle schylony nad swoją marną, wyschłą duszyczką. I czego właściwie od niej chcę? – pytał w *Dzienniku 1972*. – Żeby mi urządzała życie, kiedy sam sobie go nie umiem urządzić. Żeby urządzić życie komuś innemu, trzeba by wyrzec się całkowicie własnego. A ona umie żyć własnym życiem i dźwiga już na swoich plecach tylu innych ludzi"[27].

Nie mieli dzieci, ale Mikołajska w mieszkaniu na Marszałkowskiej założyła mu rodzinę „wymyśloną". Kiedy w 1958 roku zginął w wypadku motocyklowym mąż jej siostry, Barbary Krzysztoń, ściągnęła ją do siebie z młodszą córką Antoniną. Starsza, Grażyna, zwana Zosią, najpierw zamieszkała z dziadkami w Gliwicach, a dopiero później z matką i siostrą w mieszkaniu Brandysów. Mieszkali na Marszałkowskiej kilkanaście lat, do czasu, kiedy Barbara Krzysztoń wyprowadziła się do własnego mieszkania, a jej córki powychodziły za mąż i także zamieszkały osobno.

Kiedy Tosia była w szóstej klasie, Halina Mikołajska ustaliła z siostrą, że „Tosia będzie Haliny". Ta niecodzienna umowa musiała sprowadzić rozliczne emocjonalne komplikacje. Marian Brandys kochał Tosię jak córkę. Halina Mikołajska żądała od niej swoiście pojmowanej lojalności. Były sobie bliskie, ale nie była to bezwarunkowa miłość matczyna. Przyciąganie i odpychanie, akceptacja i uczuciowy szantaż, a przede wszystkim chyba brak poczucia stabilności emocjonalnej sprawiały, że dom na Marszałkowskiej nie był szczęśliwy. Z małżeńskim kapitałem Brandysów, którym był jakiś rodzaj niespełnienia, z siostrzaną relacją opartą na jednostronnym podporządkowaniu i uzależnieniu

trudno było zapewne budować rodzinę zdolną w równym stopniu zadbać o indywidualne potrzeby jej członków, a zarazem stworzyć prawdziwą wspólnotę. Po śmierci ojca w 1970 roku Mikołajska ściągnęła do siebie matkę. Brandys, choć „Babcia" czasem wyprowadzała go z równowagi, przyznawał, że „ona jedna wprowadza jakiś porządek do naszego życia domowego i zespala w ognisko domowe nasz rozchwierutany, egotyczny i chimeryczny, stale podenerwowany klub kawalerów"[28]. A Mikołajska znowu się zamartwiała, że „tak rzadko umie jej okazać, że ją kocha"[29].

Halina Mikołajska starała się dbać o spokój męża, ale żyła w poczuciu, że ów „dom wypełniony jest mu obcy"[30]. Chyba niesłusznie, bo jak się wydaje, osamotnienie dokuczałoby mu jednak bardziej niż domowe hałasy, skoro pisał:

> Od przyjazdu Tośki [ze szkoły w Szymanowie] w domu jest gwarno i bardzo rodzinnie. Fela szaleje z radości, że rodzina jest w komplecie, i szczeka nieprzytomnie. [...] Chyba więc – pomimo wszystkich chorób, zmartwień i starości, przejściowych ataków samobójczej chandry – teraz przeżywam swe najlepsze lata. I to sprawiła jednak Halina. Muszę jej kiedyś o tym powiedzieć.[31]

Mikołajska była na swój sposób kwoką, która zagarnia wszystkich pod swoje skrzydła, ale do końca być nią nie potrafiła, bo ani rytm życia, ani własne sprawy jej do tego nie predestynowały. Pomagała, organizowała, opiekowała się, ale i uzależniała. Była pewnie nieraz apodyktyczna i może nawet despotyczna, ale zawsze towarzyszyło jej pragnienie, żeby wszystkich urządzić i wszystkimi się zaopiekować. Nawet niedługo przed śmiercią, podczas radioterapii, śniło jej się często, że dziedziczy jakieś miliony i urządza nimi nie tylko całą rodzinę, ale i przyjaciół: „Wyobraź sobie – pisała do męża z Paryża – parę dni temu przyśniło mi się, że kupiłam naszej pani Elżbiecie mercedesa w prezencie i że mi go właśnie kradną. Zerwałam się z łóżka i oprzytomniałam dopiero pod oknem"[32].

Brała odpowiedzialność za wszystko i za wszystkich. „Nie mogę się jeszcze wyzwolić z lęku, żeby się coś złego nie stało i codziennie, nim zasnę, muszę swoje «odmyśleć» na temat wszystkich nieobecnych członków rodziny, na temat Ciebie i Twoich rozpaczy i zgryzot – pisała do Mariana Brandysa z Krynicy 21 sierpnia 1973 roku – na temat Basi, jej

zdrowia i dzieci, na temat rodziców, Zosi i małego Piotra-mizeroty, i Włodka, i każde z was w inny sposób przeraża mnie tym, co się z nim może stać. Gdybym bodaj mogła czemuś zapobiec albo pomóc". Można się domyślać, skąd wzięła się u niej ta cecha.

3.

To było w 1941 roku w Krakowie, kiedy matka i dwie siostry, Ziunia i Zosia, zachorowały na tyfus. „Zostałyśmy same z Helą (ona miała szesnaście lat, a ja jedenaście) – pisze we wspomnieniach Barbara Mikołajska-Krzysztoń, najmłodsza z czterech sióstr Mikołajskich – przy ulicy Kopernika, w głębi za budynkami klinicznymi stał blok tyfusowy... Można było rozmawiać tylko przez okno, oczywiście zamknięte o tej porze roku – była późna jesień, listopad. Stałyśmy pod tym oknem, one trzy w środku – mama dźwigała się na łokciu, coś mówiła, nie bardzo można było zrozumieć, co. Wskazywała ręką na sąsiednie łóżko. Tam leżała Ziunia. [...] Tego dnia Hela już tam była, kiedy przyszłam z bańką mleka. Objęła mnie i przytuliła"[33]. Ziunia umarła 11 listopada 1941 roku. Miała dwadzieścia lat. Matka po powrocie ze szpitala „przestała nas zauważać. Całymi godzinami siedziała w ciemnym pokoju, przy piecu. Zostawiała otwarte drzwiczki i patrzała w czerwone rozżarzone węgle". Ojciec był w oflagu, matka „przez kilka miesięcy jak martwa", ktoś musiał przejąć odpowiedzialność, zostać głową rodziny, zapracować na utrzymanie. Wtedy właśnie, jak pisze Barbara Krzysztoń, „Helenka stała się Haliną, bardzo dorosłą i bardzo samodzielną".

Nie po raz pierwszy brała sprawy w swoje ręce. W kronikach rodzinnych łatwo znaleźć opowieści i anegdoty na potwierdzenie tego, że zawsze była dzielna i oryginalna, przyciągała uwagę, oczarowywała, zachwycała, rozbrajała, no i miała sceniczny talent. Mitologia rodzinna, zwłaszcza z perspektywy przyszłości, temu właśnie służy, by w historiach z dzieciństwa znaleźć potwierdzenie wrodzonych skłonności, indywidualnych rysów i zamysłów Opatrzności, zwłaszcza że pamięć bliskich podsuwa te wspomnienia, które najlepiej pasują do dorosłego wizerunku.

*

Helena Mikołajska urodziła się 22 marca 1925 roku w Krakowie. Miała trzy siostry: starszą o trzy i pół roku Józefę, zwaną Ziunią, starszą o półtora roku Zofię i młodszą o ponad pięć lat Barbarę. We wspomnieniach sióstr Helusia pozostaje „otwarta, odważna i zwrócona do ludzi – ze śmiechem, przytulaniem się, albo «z łokciem», spontaniczna i żywa jak iskra". Miała wiecznie rozbite kolana, łaziła po zewnętrznym gzymsie domu, wchodziła do mieszkania przez okno w kuchni, aż kiedyś wpadła w miskę kisielu, który na szczęście był już przestudzony. Skakała ze schodów po pięć stopni, aż kiedyś „wylądowała na pupie i po prostu odjęło jej mowę". Potem przez kilka dni była nieswoja, „ale zaciskała zęby i usiłowała dla niepoznaki chodzić". Kiedy była już dorosła i zrobiła sobie prześwietlenie kręgosłupa, okazało się, że ma krzywo zrośniętą kość ogonową. „Można sobie wyobrazić, ile wysiłku i samozaparcia kosztowało ją wówczas, w dzieciństwie, ukrycie przed otoczeniem bólu, jaki musiała odczuwać" – pisze Barbara Krzysztoń, która nie może się zarazem nadziwić awersji Helenki do lekarzy, tak wielkiej, że „mleczny ząb plombowano jej pod narkozą".

Wierzyła, że ludzie ją kochają, a jeśli nie, to trzeba ich zdobyć, i zdobywała. U sąsiadów w Zielonce wolno jej było siadać na stole i wyjadać cukier z cukiernicy. W surowym domu dziadków we Lwowie, gdzie „dzieci i ryby głosu nie miały", dwuletnia Helusia podczas uroczystego obiadu „pokręciła się, pokręciła, zsunęła się z krzesła i prościutko poczłapała do najdostojniejszej osoby, czyli do dziadka, wgramoliła mu się na kolana, poklepała go po policzku i rozkokosiła się na dobre. Dziadek zdrętwiał, a potem pękła ta szklana skorupa budowana cierpliwie wokół niego przez babcię i po prostu był rozczulony. Zmiękł jak wosk". Podobnie jak pani nauczycielka w prywatnej szkole pani Rzeszotarskiej w Warszawie, która mocno się zdziwiła, gdy Helusia wstała z ławki, pomaszerowała do katedry i władowała się jej na kolana. Kolejna nauczycielka, pani Klim, szybko uznała, że nie można jej traktować jak inne dzieci, bo „to jest dziecko wyjątkowe, niezwykłe, no i artystyczna dusza". Pobłażano jej więc w rachunkach, do których miała prawdziwy wstręt, i w rezultacie po egzaminie do Gimnazjum numer 12 im. Marii Skłodowskiej-Curie na Kawęczyńskiej, gdzie chodziły jej starsze siostry, otrzymała zaświadczenie, że zdała egzamin, ale z powodu braku miejsca nie została przyjęta. Ale to po tym egzaminie,

jak pisze Zofia Mikołajska-Mlak do siostry, zaskoczyło ją, że „polonistka, p. Wiśnicka, nie tylko zachwycała się odpowiedziami Haliny, ale powiedziała mamie, że Hela wyrośnie na piękną kobietę i będzie miała duże powodzenie"[34].

Niewykluczone, że z „artystyczną duszą" też było coś na rzeczy, bo choć Helenka wcześniej zamierzała zostać rycerzem i bić Krzyżaków, do czego się wprawiała, młócąc starsze siostry, to kiedy trochę podrosła, „oświadczyła, że zostanie śpiewaczką operową i to postanowienie pielęgnowała dość długo". Miała już wówczas za sobą dobrze przyjęty debiut na deskach Teatru Wielkiego. Odbył się tam międzyszkolny koncert, w którym szkoła Helenki zaprezentowała *Wesele krakowskie*. Hela grała drużbę. „Była ubrana w strój krakowski i miała konia na patyku. No i «poszła na całość». Zanim wygłosiła swoją skromną kwestię, jej niesforny konik trochę poniósł, zaczął stawać dęba, parskał, rżał, a potem uskakiwał na boki". We Lwowie, już w czasie okupacji, po występie na szkolnym przedstawieniu u sercanek, wezwała Helenkę matka przełożona i przywołując przypowieść o talentach, których nie wolno zakopywać, powiedziała, że dziewczynka powinna poważnie pomyśleć o teatrze.

W czasie ulubionych przez rodzinę wakacyjnych konkursów plastycznych nie wykazywała podobno specjalnych uzdolnień, ale zwyciężała nieraz dzięki pomysłowości i poczuciu humoru. „Pamiętam konkurs – pisze Barbara Krzysztoń – którego tematem było słowo «ciepło» lub «gorąco». Zosia namalowała sannę i uśmiechnięte dzieci w puchatych futerkach, Ziunia rodzinkę w przytulnym kąciku koło pieca kaflowego, a Helusia leżącego na brzuchu rozwrzeszczanego dzieciaka z wypiętą czerwoną pupą, nad którą unosi się ręka z rózgą".

Artystyczne talenty Mikołajskich były kultywowane na familijno-wakacyjnym gruncie. „Mama miała czysty sopran i świetny słuch. Hela najpierw jej towarzyszyła, potem zaczęła dorabiać drugi głos, wreszcie utarło się, że Ziunia i Zosia śpiewały pierwszym głosem, a Hela z mamą drugim i trzecim, tato pomrukiwał basem – powstał cały chór domowy". Ojciec malował, „posługiwał się wszystkimi możliwymi technikami – używał akwareli, temper, farb olejnych, pasteli". Podobnie Zosia, zdaniem Barbary, „bardzo w tym kierunku utalentowana". Barbara Krzysztoń także malowała, pisała (wydała kilka powieści kryminalnych), ale była jedną z wielu twórczych kobiet w tej rodzinie – piszących i malujących – które, inaczej niż Halina Mikołajska, nie miały

odwagi i nie potrafiły wyjść przed szereg, by walczyć o siebie. Taką osobą była także ich matka.

Maria z Piątkowskich Mikołajska nie miała szczęśliwego dzieciństwa, bo czuła się niekochana przez matkę i opuszczona, kiedy wysłano ją na kilka lat do szkoły z internatem. Ale „chociaż pisała smutne wiersze o śmierci – zdaniem Barbary Krzysztoń – absolutnie nie miała skłonności samobójczych. W ogóle się nie buntowała, nie była agresywna, stosowała się do poleceń rodziców bez szemrania, niczego nie żądała, o nic dla siebie nie wojowała". Kiedy miała siedem lat, napisała poemat o Bolesławie Śmiałym, który siedział pogrążony w zadumie, a po jego prawicy i lewicy stało sumienie i pycha. Marzyła, żeby studiować historię czy filozofię, ale rodzicom zależało, żeby zdobyła najpierw jakiś zawód, ukończyła więc roczny kurs przy Akademii Handlowej w Krakowie. Potem uczyła w szkole i studiowała polonistykę. Wiersze pisała przez całe życie. Nawet na starość, w liście do Haliny Mikołajskiej do obozu internowania, pocieszając ją, że „nawet kamień słońcem zabłyśnie pod szlifu udręką", żaliła się: „Kochana Pokutniczko! Brak mi tylko Ciebie i zeszytów na uwiecznianie krótkowiecznych złotych myśli"[35].

Wiersz o białej lilii, co ją smrek swym szumem pieścił, napisała pod wpływem uczucia do swego ciotecznego brata, Mariana Mikołajskiego. Żeby mogli się pobrać, potrzebny był indult papieski.

Józefa, matka Marii, i Szczepan, ojciec Mariana, byli rodzeństwem.

Józefa poślubiła Karola Piątkowskiego. Coś u przodków Haliny Mikołajskiej musiało być na rzeczy z tą operą, bo i dziadka Karola w dzieciństwie opera mocno pociągała i nawet zaangażowano go jako statystę do *Wesela Figara*. Chodził wówczas do gimnazjum we Lwowie i mieszkał u wuja Franciszka, bernardyna. Kiedy wuja wysłano na misję do Brazylii, Karol wylądował jako pomocnik w przedsiębiorstwie budowlanym swego ojczyma w Krakowie. W jakiś czas po ślubie z Józefą na wezwanie wuja spakował jednak manatki, zabrał żonę, troje dzieci i wyruszył do Brazylii. Spędzili tam lat pięć i to wystarczyło, by Brazylia stała się mityczną krainą rodziny Piątkowskich. Uwielbianą przez dziadka Karola, znienawidzoną przez babcię Józefę. Maria Piątkowska znała ją już jednak tylko z opowieści – przyszła na świat krótko po powrocie rodziny do Krakowa w 1896 roku.

Józefa, żeby utrzymać rodzinę, „wzięła się do handlu i pociągnęła za sobą Karola. Zaczęły się sklepiki, wyjazdy po towar do Wiednia...".

Na starość Karol Piątkowski zbudował dom na Olszy, wówczas peryferyjnej dzielnicy Krakowa, w którym siostry Mikołajskie z matką miały spędzić okupację.

Józefa w odróżnieniu od swojego starszego o siedem lat brata nie miała społecznikowskiego zacięcia. Szczepan Mikołajski natomiast, zanim skończył medycynę w Krakowie, miał już za sobą konspirację, śledztwo i więzienie. „Dwa lata przed maturą, w roku 1878 zetknął się z Ludwikiem Waryńskim, dzięki swoim dorosłym przyjaciołom socjalistom spotykającym się w kawiarni pani Koziarskiej na Kleparzu". Aresztowano go 3 marca 1879 roku. Rok później zasiadł na ławie oskarżonych jako najmłodszy uczestnik procesu socjalistów. Szczepan Mikołajski nie chciał adwokata i bronił się sam – wszyscy zresztą zostali uniewinnieni. Podobno dopiero na sali sądowej zorientował się, że nie chodzi o niepodległość, tylko o internacjonalizm proletariacki. Dlatego do Waryńskiego już nie wrócił. Ale działalnością społeczną w takiej czy innej formie zajmował się całe życie.

„Pamięć o dziadku Szczepanie była w naszej rodzinie bardzo żywa i sądzę, że przyczyniła się do głębokiego przeświadczenia nas, sióstr Mikołajskich – deklaruje Barbara Krzysztoń – iż działalność społeczna i polityczna nie powinna przynosić żadnych profitów, gdyż podejmuje się ją nie dla pieniędzy". Pewnie dlatego o swoim mężu i o teściu pisała matka do Haliny Mikołajskiej z taką patetyczną dumą, nie wolną przy tym od ówcześnie obowiązującej retoryki: „Przez całe życie pełne poświęceń i wyrzeczeń nie dorobiłam się niczego. [...] Nie dorobił się towarzysz mego życia, najszlachetniejszy z ludzi, nie dorobił się Jego Ojciec, który od wczesnej młodości jawnie występował w obronie ludzi pracy, siedział jako nieletni w więzieniu, nie dorobiły się i nie dorobią moje dzieci"[36].

Marian Mikołajski urodził się w 1894 roku w Ciężkowicach, gdzie Szczepan, jego ojciec, rozpoczynał praktykę lekarską, ale gimnazjum kończył już we Lwowie. Studia na Politechnice Lwowskiej przerwał wraz z wybuchem pierwszej wojny światowej, powołany do służby w armii austriackiej. W Rosji dostał się do niewoli, ale uciekł i 18 listopada 1918 roku dotarł do Krakowa. „Tak jak stał, brudny, obdarty, zarośnięty, zgłosił się do Komendy Miasta i został przyjęty do Wojska Polskiego. Tego samego dnia, właśnie taki obłachany, przyszedł na Szewską do domu stryjenki, Józi Piątkowskiej, siostry swojego ojca Szczepana Mikołajskiego. Drzwi otworzyła mu Mania".

Pobrali się, kiedy Marian Mikołajski zdecydował, że pozostanie w wojsku jako oficer zawodowy. Jesienią 1919 roku przyszły w tej sprawie odpowiednie papiery z Ministerstwa Spraw Wojskowych. A od generała Rozwadowskiego specjalna pochwała za zbudowanie pociągu pancernego dla Armii „Wschód", bo Mikołajski pracował jako oficer warsztatowy w Bonarce pod Krakowem, gdzie budowano pociągi pancerne. Opinie zbierał jak najlepsze: „Wyjątkowo pod każdym względem wybitny oficer, pracowity, zdolny, inteligentny"[37]. W 1923 roku został odkomenderowany na studia na Politechnice Lwowskiej, więc przeniósł się z rodziną do Lwowa. Na świat przychodzą kolejne córki, które dorastają już w Warszawie, bo po dyplomie Mikołajski zostaje skierowany do pracy w Służbie Uzbrojenia, a potem w Ministerstwie Spraw Wojskowych. Jest między innymi dyrektorem naukowym w Szkole Uzbrojenia na Cytadeli, a od 1935 roku pracuje też na Politechnice Warszawskiej w katedrze konstrukcji broni małokalibrowej. Mieszkają najpierw w Aninie, potem w Zielonce, na Sadybie i na Ratuszowej na Pradze w nowo wybudowanych blokach. Na rok przed wybuchem wojny przenoszą się na Żoliborz na aleję Wojska Polskiego.

Kilka ulic dalej stoi „piękna willa wujka Relka", który w rodzinie Piątkowskich i Mikołajskich jest postacią szczególnie malowniczą. Relek, Aureliusz Aurita-Piątkowski, był starszym o dziewięć lat bratem Marii, czyli rodzonym wujem sióstr Mikołajskich. Dzieciństwo spędził w Brazylii, a po powrocie do Polski raz po raz zmieniał szkoły i zapisywał się do coraz to nowych organizacji konspiracyjnych, paramilitarnych, parareligijnych, samokształceniowych i innych. Jego matka, Józefa Piątkowska, mocno się obawiała tego zaangażowania, ale mimo woli „wplątała się w konflikt wewnętrzny nie do rozwiązania". Po powrocie z Brazylii pragnęła bowiem rozbudzić w dzieciach „ukochanie ziemi ojczystej", żeby zbudować tarczę ochronną przed ową mityczną Brazylią, żyjącą w opowieściach jej męża. Ale patriotyzm Relka był, jak na jej gust, „cokolwiek zbyt wybujały". Od 1913 roku należał do Drużyn Strzeleckich i przybrał pseudonim „Aurita". W roku 1914 wstąpił do Legionów. W czasie wojny został ciężko ranny. Był zapalonym kronikarzem, obdarzonym polityczną pasją. Chociaż we wrześniu 1939 roku z płonącego domu zdążył wynieść tylko teczkę z papierami legionowymi, a w 1945 podczas rewizji funkcjonariusze Urzędu Bezpieczeństwa zabrali mu *Wspomnienia*, to jednak zostawił po sobie kilkanaście tomów uporządkowanych zapisków. Jeszcze w latach siedemdziesiątych

wuj Relek, który dożył sędziwego wieku, „dwa razy dziennie przemierzał na piechotę wielokilometrową trasę między swoim mieszkaniem na Żoliborzu a Centralną Biblioteką Wojskową w Alei Szucha"[38], gdzie – jak utrzymywał Marian Brandys – zbierał materiały do swojej pracy o Legionach.

Mikołajscy także stracili dom na Żoliborzu. Barbara Mikołajska, która jako jedyna z sióstr urodziła się w Warszawie, po wojnie mogła się legitymować tylko zaświadczeniem, że księgi metrykalne kościoła, w którym była ochrzczona, spłonęły. „W lepszej sytuacji – jak pisała – były Zosia i Halina, ponieważ nasza mama jeździła przed rozwiązaniem do Krakowa, żeby urodzić dziecko u babci Piątkowskiej. Również w Krakowie były obie ochrzczone. Stąd wzięło się powszechne mniemanie, że Halina i jej cała rodzina pochodzi z Krakowa".

4.

Lato 1939 roku Maria Mikołajska spędzała z córkami w Łomnicy; tam dwudziestego trzeciego sierpnia nadeszła depesza od ojca: „Wracajcie natychmiast do domu".

Przed domem na skwerku ludzie kopią doły przeciwlotnicze. Trzy starsze siostry Mikołajskie „z dumą pokazują mamie bąble od łopat na rękach". Szóstego czy siódmego września ojciec wzywa je na Cytadelę. Ewakuuje się Szkołę Uzbrojenia. Autobusy wywożą z Warszawy kobiety i dzieci. Marian Mikołajski zostaje w mieście. Po kapitulacji trafi do oflagu, najpierw w Holstein, potem w Königstein, w końcu w Murnau.

Autobusy tymczasem dojeżdżają do Zamościa, tam trzeba się przesiąść na pociąg do Tarnopola. Nocleg w szkole. Między kobietami wybucha jakaś awantura. Mama, żeby ratować sytuację, prosi, żeby Helenka coś zaśpiewała. „Bogurodzico Dziewico... Wolnego ludu krew zanieś przed Boga tron...". Zapada cisza.

W Tarnopolu zatrzymują się na dłużej. Dostają pokój przy rodzinie. Dworzec kolejowy zostaje zbombardowany. Ziunia pierwsza rozpoznaje bolszewickie samoloty. Ulicami Tarnopola ciągnie długa kolumna sowieckich czołgów. Basia słyszy raz po raz powtarzane zdanie: „Nóż w plecy". Zaczynają się problemy z żywnością. Przed zamkniętymi sklepami tłumy ludzi. Maria Mikołajska zgłasza się do pomocy

w szpitalu. Hela i Zosia pomagają jej dźwigać kosze z pieczywem dla rannych żołnierzy i karmią najciężej chorych.

Po wznowieniu komunikacji kolejowej i dwóch dniach koczowania na dworcu, udaje im się dotrzeć do Lwowa, do babci Mikołajskiej. Zanosi się na dłuższy pobyt. „Mama zaopatrywała dom w żywność. [...] Ziunia pracowała niedaleko domu w wypożyczalni książek. My chodziłyśmy do szkoły – wspomina Basia. – Zosia do Urszulanek, bo prowadziły liceum matematyczno-fizyczne, a ja i Helusia do Sacre Coeurek".

W 1940 roku zaczęły się wywózki.[39] W szkole pojawił się komisarz. Siostry zdjęły habity, bo nauczyciele mieli być świeccy. Wprowadzono lekcje języka ukraińskiego. W połowie kwietnia w ramach przygotowań do obchodów pierwszomajowych w szkole pojawiły się portrety Lenina, Stalina i Marksa, które miały być wywieszone na zewnątrz budynku. Postawiono je tymczasowo w jednej z sal obok kubłów z czerwoną farbą.

> Kto by to wytrzymał i nie uległ pokusie? Halusia i jej dwie koleżanki uległy i domalowały batiuszce czerwoną brodę. Nie oszczędziły również Lenina i Marksa, a na środku wielkiej gwiazdy wysmarowały czarne „G". Na drugi dzień zaczęło się. Przyszli dwaj obcy komisarze i razem z naszym zarządzili apel. Były pogróżki i perswazje, wreszcie jeden z nich dał słowo honoru, że dziewczynki, które dopuściły się tego haniebnego czynu, nie zostaną ukarane, jeżeli same się przyznają.

Dostały godzinę do namysłu. I Hela Mikołajska się przyznała. Zaczął się koszmar przesłuchania. Kto jej kazał? Kto pomagał? Kto jeszcze?

> Jeżeli Helusia, malując to „G", jeszcze niezupełnie wiedziała, jak wyartykułować to swoje „nie", to w czasie tego przesłuchania nauczyła się raz na zawsze prawdziwego „nie". Tak dalece poszła w zaparte, że nawet w domu nie zdradziła nazwisk tych dziewczynek.

Energiczne działania matki i jej dar przekonywania sprawiły, że komisarze zgodzili się poprzestać na tym, by Hela napisała „prośbę o ułaskawienie" do Stalina i puścili ją do domu. Ale stało się też jasne, że ze Lwowa należy uciekać.

Powrót do Generalnej Guberni był możliwy po pokonaniu gigantycznej kolejki przed komisją wydającą paszporty we Lwowie, po koczowaniu na placu przed dworcem, po rewizjach po obu stronach granicy,

trzydniowej kwarantannie, dezynfekcji i obowiązkowej kąpieli, po odczekaniu nago w długiej kolejce do lekarza i upokarzającym badaniu, będącym w istocie kolejną rewizją.

Most na Sanie, granica między dwoma totalitaryzmami, był też miejscem symbolicznym. Tutaj, tak jak wcześniej w rowach przeciwlotniczych na placu Inwalidów czy na szosie do Zamościa, tak jak wiele lat później w Radomiu czy na Wybrzeżu, losy indywidualne wplatały się w losy kraju. Los Haliny Mikołajskiej tam właśnie po raz pierwszy wpisał się w historię większą niż dzieje rodziny Piątkowskich i Mikołajskich. A zaraz potem miał potoczyć się własnym, już przez nią samą obranym torem.

5.

Prywatna historia, zapisana w rysach twarzy i określająca granice indywidualności, decydująca w dużej mierze o tym, kto jakim jest człowiekiem i artystą, toczyć się może niezależnie od wielkich wydarzeń, wedle własnych rytmów, kryzysów i przesileń. Ale zawsze stanowi część historii zbiorowej i choć nieraz zbacza z kursu, biegnie równolegle do jej toru. W historii zbiorowej zmieści się więc „niejedno zwykłe przeznaczenie [...] i trochę losów szczególnych, wyrazistych, promieniujących na resztę, takich jak los aktorki Haliny, grzesznicy i świętej"[40]. Prywatność daje w historię zbiorową wgląd nieco subwersywny, wnikliwszy może, ale i bardziej wielopłaszczyznowy, niżby sobie życzyli ci, którzy śledzą jedynie główny nurt i w dodatku są obdarzeni przenikliwym zmysłem moralnym. Dotyczy to zwłaszcza życia w systemach totalitarnych i autorytarnych, które usiłują narzucić prywatnym historiom własny porządek, oraz czasów posttotalitarnych, w których usiłuje się czytać ludzkie losy przez tego porządku rewers.

Tymczasem prywatne „ja" człowieka rzadko poddaje się uproszczonej logice systemów i dlatego w łączeniu prywatności z historią zbiorową kryje się oczywisty paradoks. Prywatność ukazująca człowieka w całej jego złożoności jest bowiem z gruntu antytotalitarna i wymyka się próbom zawłaszczenia przez jakikolwiek system. Pamiętając, że ludzką rzeczą jest mieć nieczyste sumienie, że człowiek plotkuje, cudzołoży i nie zamiata pod łóżkiem, łatwiej można zauważyć także jego heroizm i zdolność do doskonałości. Historia mierzona taką

miarą, a nie miarą idealistycznych urojeń, wydaje się bliższa rzeczywistości i oddaje sprawiedliwość tym, którym się ona należy.

Spojrzenie na polską historię lat 1945–1989 i na historię teatru tych lat przez pryzmat indywidualnego losu, prywatnego i publicznego, Haliny Mikołajskiej pozwoli może dostrzec to, co w tej historii powszechne i wspólne, niskie i wysokie, konformistyczne i heroiczne.

I to, co w niej skomplikowane.

II
Okupacja: kontrabanda i teatr, którego nie było

Nie debiutowała w Krakowskim Teatrze Podziemnym. Ale też nie był to właściwie teatr. Nie była w konspiracji. Nie ukrywała się ani nie walczyła. Nie uczyła się na tajnych kompletach. Zajmowała się szmuglem i kantowaniem Niemców. Zaczęła palić. Zakochała się. A jednocześnie w jej okupacyjnym losie było dość cierpienia, poświęcenia, samokształcenia, fantazji i ryzyka, by mogła legitymować się pełnoprawną przynależnością do „pokolenia wojennego".

Halina Mikołajska, choć nieco młodsza od zmitologizowanego rocznika przedwojennych maturzystów, równie szybko osiągnęła dojrzałość, jaką określa się zazwyczaj zdolność do wzięcia na siebie odpowiedzialności za własne i cudze życie. Owa odpowiedzialność nie ujmowała niczego młodzieńczej intensywności przeżyć, doznań, pragnień, nie umniejszała radości życia. A nawet zapewne potęgowała je. Poszukiwanie tej intensywności w późniejszym życiu, gotowość do brania na siebie odpowiedzialności ponad miarę i irracjonalne przeświadczenie o własnej niezniszczalności mogły być konsekwencją okupacyjnej inicjacji.

W Warszawie losy jej potoczyłyby się z pewnością inaczej. Nie było jednak po co do niej wracać, skoro przedwojenne mieszkanie już nie istniało. Ze Lwowa po pierwszych wywózkach rodzina sanacyjnego oficera musiała czym prędzej uchodzić. A w Krakowie, który podczas kampanii wrześniowej mało ucierpiał, mieszkali dziadkowie Piątkowscy.

Ich dom wprawdzie „pękał w szwach"[1], bo znalazło w nim schronienie wielu krewnych, ale można tam było, choćby w zagrzybionej suterenie, zorganizować sobie życie na nowo.

1. Arie i papierosy

Kiedy Halina Mikołajska w kwietniu 1940 roku dotarła z matką i siostrami do Krakowa, miała piętnaście lat. Była po drugiej klasie żoliborskiego gimnazjum i paromiesięcznej nauce w gimnazjum we Lwowie. W Generalnej Guberni, zgodnie z wytycznymi Hansa Franka, by Polakom „umożliwić kształcenie się jedynie w takim zakresie, aby uświadomili sobie, iż jako naród nie mają żadnych perspektyw"[2], zamknięto wszelkie ponadpowszechne szkoły ogólnokształcące. Ucząca się młodzież pozostała więc bez zajęcia, co w naturalny sposób kierowało ją w stronę podziemia, niekoniecznie oświatowego – jak pisze monografista szkolnictwa krakowskiego tego okresu, Jacek Chrobaczyński. „Miały tego świadomość władze okupacyjne. Tutaj właśnie pojawił się swoisty styk częściowego przynajmniej interesu okupantów i okupowanych, wypadkową zaś było uruchomienie tak zwanych kursów przygotowawczych"[3]. Stanowiły one jedyną ponadpowszechną szkołę jawną z programem opartym na przedwojennym czteroklasowym gimnazjum, oczywiście z wyłączeniem takich przedmiotów jak historia czy historia literatury. Kursy męskie rozpoczęły się już w lutym 1940 roku, kursy żeńskie we wrześniu tego roku. Kurs wyższy, jednoroczny, tak zwany kurs A, obejmował uczennice po trzeciej klasie gimnazjum; na kurs niższy, B, uczęszczały uczennice po drugiej klasie. Nauczyciele rekrutowali się między innymi z przedwojennego VII Państwowego Gimnazjum i Liceum im. Adama Mickiewicza.

Halina Mikołajska mogła więc w Krakowie legalnie kontynuować naukę na Państwowych Kursach Przygotowawczych dla Żeńskich Szkół Zawodowych Wyższego Stopnia. Rozpoczęła naukę 6 września 1940 roku i po pół roku odebrała pierwsze świadectwo, które potwierdziło, że śpiew jest jej mocną stroną, a matematyka – piętą achillesową. Świadectwo ukończenia jednorocznego kursu A, już bez żadnej trói, otrzymała 28 czerwca 1941 roku.

Pieniądze przemycone ze Lwowa w kłębkach włóczki, łącznie ze złotą dwudziestodolarówką, którą matka ukryła w ustach i przeniosła

przez wszystkie rewizje, musiały się dawno skończyć. Maria Mikołajska pracowała od rana do wieczora w sklepie swojej młodszej siostry, Zosia i Basia jeszcze się uczyły, Ziunia po ukończeniu kursu stenotypistek znalazła pracę w biurze. Stać je było tylko na kapustę i ziemniaki. „Kluski polane roztopionym łojem były przysmakiem – pamiętam, jak ten łój natychmiast zastygał w cienką skorupkę – wspomina Barbara Krzysztoń. – Prażucha z mlekiem albo ze skwarkami, jeśli mamie udało się zdobyć kawałek słoniny, również należała do wspanialszych dań".

Zofia Mikołajska-Mlak pisze:

> Halina po kursie przygotowawczym sama sobie załatwiła pracę w Monopolu Tytoniowym przy ulicy Dolnych Młynów. Poszła wprost do dyrektora monopolu, którym był jakiś oficer niemiecki, i wyklarowała mu, że jej ojciec jest majorem polskim i siedzi w oflagu u Niemców, więc on jako oficer niemiecki powinien jej pomóc i dać pracę w monopolu. Tego Niemca to rozbawiło i rzeczywiście kazał jej dać pracę biurową. Halina załatwiła tego samego dnia wszystkie formalności i z dumą wróciła do domu. Poczuła się dorosła, ale koleżanki w biurze nie od razu uznały ją za dorosłą.[4]

Czemu trudno się specjalnie dziwić, skoro miała niewiele ponad szesnaście lat. Najpierw zresztą przez parę tygodni pracowała jako robotnica w pakowalni papierosów, a dopiero później jako urzędniczka w biurze wypłat. Wkrótce potem, po śmierci starszej siostry i chorobie matki, została naprawdę głową rodziny i kazała nazywać się Haliną.

Rok później poznała Janusza Ballenstedta. Było to na początku listopada 1942 roku – jak sam powiadał – przed lądowaniem aliantów w Afryce. Jemu chyba należy zawdzięczać rozbudzenie w Halinie okupacyjnej dezynwoltury, a może tylko handlowej żyłki, co w tym wypadku wychodziło na to samo. I walnie przyczyniło się do tego, że pod koniec wojny siostry Mikołajskie zaczęły się nieco lepiej odżywiać.

Janusz Ballenstedt, wysiedlony z rodziną z Poznania, pracował w Ostbahn Direktion w Krakowie i jak wynika z jego niepublikowanych wspomnień, umilał sobie czas, wymyślając coraz to nowe sposoby doprowadzania niemieckich urzędników do szewskiej pasji. Szczególnych powodów do radości dostarczały mu pod tym względem telefony. Na biurku niemieckiego zawiadowcy stało kilka aparatów. Można było

od czasu do czasu poprzesuwać je i poprzekładać słuchawki tak, aby na pierwszy rzut oka nie było wiadomo, który kabel należy do którego aparatu. Zabawa się zaczynała, kiedy Reichsbahnrat przychodził do biura: „Telefon dzwoni, podnosi słuchawkę, głucha cisza, rzuca słuchawkę. Teraz wykręca numer, głucha cisza, znów rzuca słuchawkę". I od początku. Wzywano więc specjalistę z centrali, którym był oczywiście – powiada Ballenstedt – Polak. „Wystarczył rzut oka i już wszystko wiedział, pozatem był płatny od godziny. Spokojnie rozkręcał wszystkie aparaty. Pracował długo"[5].

Niemal żadne ryzyko nie wiązało się z blokowaniem jedynej linii łączącej Ostbahn z Rzeszą. Wystarczyło wybrać numer kierunkowy Berlina i odłożyć słuchawkę na biurko. Jeśli na korytarzu rozlegały się kroki, Ballenstedt dywersant odkładał po prostu słuchawkę na widełki. Większej roztropności i wysiłku wymagał proceder wydawania sfałszowanych kenkart, który rozkręcił do spółki ze swym przyjacielem Kazimierzem Kalembą, znanym mu jeszcze ze szkoły w Poznaniu, który też trafił do Krakowa i pracował w niemieckiej Dyrekcji Policji, gdzie miał dostęp do druków ścisłego zarachowania. Nie mogły one oczywiście tak po prostu zginąć, ale mogły zostać wykorzystane do sporządzania fałszywych dowodów tożsamości. Procedura była opracowana w każdym szczególe. Wydawanie nowej kenkarty odbywało się, jak wspomina Ballenstedt, w następujący sposób:

> Kandydat przychodził na Długą [do mieszkania Janusza Ballenstedta] umówiony dokładnie na godzinę. Na stole leżały dwie Kennkarty już wypełnione, już z przybitymi i ostemplowanymi fotografiami [...], już z podpisem szefa policji w Krakowie. Nazywał się Bauer, uczyłem się jego podpisu pilnie przez trzy tygodnie. Stempel był zamówiony na Grodzkiej u Sieprawskiego, który wykonywał stemple dla Dyrekcji Policji. Tusz i poduszka do odcisków palców były pożyczane z Dyrekcji Policji. Kennkarta mogła być odebrana następnego dnia po godzinie dziesiątej rano, gdy drugi egzemplarz był już w archiwum. Do końca roku 1944 zostało wydanych około dwustu Kennkart p r a w d z i w y c h.

To wszystko nie przynosiło jednak dochodu, a posady Ballenstedta i Kalemby, choć *kriegswichtig*, wiązały się z lichymi zarobkami, podobnie jak praca Haliny Mikołajskiej w Monopolu Tytoniowym. Kiedy się poznali, problem, jak zarobić na życie, stał się znakomitym

pretekstem do spotkań i długotrwałych dysput. Ballenstedt niemal codziennie odprowadzał Mikołajską do domu na Lotniczą, żeby omówić po drodze kolejne pomysły na interes. Takie jak na przykład sprzedaż bimbru w charakterze wódki, co w praktyce było nierealne, ale w planowaniu szczęśliwie czasochłonne.

W końcu ich rozmowy przyjęły mniej teoretyczny charakter, bo jeszcze w 1942 roku Kazek Kalemba znalazł zajęcie, które mogło przynieść realne dochody. Wiązało się z odzyskiwaniem znaczków na masło, wycinanych z kart żywnościowych dla Niemców. Znaczki te były dostarczane ze sklepów luzem do odpowiedniego urzędu, gdzie naklejano je na duże arkusze papieru pakowego, by w ten sposób rozliczyć ilość sprzedanego masła. Kalemba wykradał arkusze i dostarczał Ballenstedtowi, który wrzucał je do wanny. Znaczki się odklejały, a matka Ballenstedta łowiła je sitkiem, układała na ręcznikach, suszyła, a potem prasowała gorącym żelazkiem, żeby błyszczały jak nowe. Pozostawało tylko zorganizować proceder odbierania masła na te kradzione znaczki, transport i dystrybucję. Żeby rozkręcić interes na większą skalę, Ballenstedt z Kalembą wymyślili nieistniejącą kantynę Ostbahn:

> To była właśnie prawdziwa twórcza praca, jak z Kennkartami. Jeśli stworzymy kantynę, to musimy także stworzyć kierownika. [...] Trzeba mu dać nazwisko. Zastanawialiśmy się, czy dodać mu jeszcze żonę i dzieci? Będą mieszkać w Reichu. Zorganizujemy im – w wyobraźni – angielskie naloty. Niech kierownik cierpi, że żona i dzieci żyją w niebezpieczeństwie.[6]

Interes z papierosami także rozkręcił Kalemba, wykorzystując na większą skalę istniejący już proceder wynoszenia papierosów przez robotników zatrudnionych w Monopolu Tytoniowym. Fabryka pracowała na potrzeby niemieckie, Polacy dostawali tylko niewielkie przydziały, więc popyt na papierosy na czarnym rynku był znaczny. Halina Mikołajska, tak jak inni, wynosiła papierosy w płaskich paczkach, które nazywały się „koty". „Tak naprawdę nikt nie uważał, żeby wynoszenie kotów było czymś niewłaściwym, a zagrożenie wywiezieniem do Oświęcimia przyłapanej «kociary» nadawało temu procederowi rangę jakiegoś wyczynu" – wspomina Barbara Krzysztoń. Podobno Mikołajską przyłapano raz, kiedy miała przy sobie małą paczkę. Tłumaczyła, że chciała wysłać ją ojcu do oflagu, i sprawa jakoś ucichła.

Dobry kot – zdaniem Ballenstedta – zawierał około trzystu papierosów Wisła bez ustnika.

> Koty były umocowane na wewnętrznych stronach uda za pomocą pasków gumowych, tasiemkami na plecach i pod pachami. Pełen ładunek kotów dawał 1500 papierosów. Pracownicy Monopolu wychodzili w przerwie obiadowej, którą sami wywalczyli, czyli jeden dzień pracy to 3000 papierosów. Kazek znalazł wolne mieszkanie na ulicy Czystej pod numerem 14 i zajął je w imieniu Dyrekcji Policji, jak oznajmiało pismo z odpowiednimi pieczątkami, które nalepił na drzwiach.

Wciągnięto do współpracy ośmiu dostawców. W mieszkaniu na lekko zwilżonych prześcieradłach rozkładano trochę pogniecione papierosy, żeby – jak mówiono – „odeszły", po czym pakowano je w kartony, a następnie w worki i sprzedawano.

Nawet jeśli Ballenstedt dodawał nieco koloru okupacyjnym wspomnieniom, to zarówno jego „mała dywersja", jak i zorganizowana kradzież mieszczą się w ówczesnych życiowych realiach i w antyheroicznej poetyce walki z okupantem, mniej opiewanej, ale przynoszącej wymierne korzyści umęczonym ludziom. Ballenstedt – po trosze szaleniec, a po trosze pragmatyk – uważał tę formę walki za dalece bardziej sensowną t a k ż e w latach siedemdziesiątych, kiedy z dala obserwował opozycyjne zaangażowanie byłej żony. „Pamiętasz, jak walczyliśmy z okupantem: ja kradłem masło, a ty kradłaś papierosy. Oszukiwaliśmy ich, przy każdej okazji ich oszukiwaliśmy. Jak można im było nogę podstawić, tośmy podstawiali. Tak trzeba teraz robić" – perswadował jej, kiedy spotkali się w 1978 roku w Paryżu. Nie brał jednak pod uwagę, że w niemieckim porządku każde nadużycie stanowiło wyłom i zakłócało jego funkcjonowanie, gdy tymczasem socjalistyczny system gospodarki nakazowo-rozdzielczej, ufundowany na powszechnej mistyfikacji, wszelkie nadużycia włączał w swój obieg, z kombinatorów czyniąc w istocie kolaborantów. A Halina Mikołajska miała wówczas do odegrania zupełnie inną rolę.

Tymczasem w okupacyjnym Krakowie próbowała odzyskać dawne marzenia o karierze operowej. Nie były one bezpodstawne, bo kiedy w 1938 roku matka zaprowadziła ją, wówczas trzynastoletnią, na przesłuchanie do konserwatorium, specjaliści potwierdzili, że ma wspaniały głos – ktoś miał się nawet wyrazić, że „ma brylanty w gardle" – ale

że na szkolenie go jest jeszcze za wcześnie. Kazano się zgłosić za rok, czyli we wrześniu 1939.

W Krakowie Mikołajska zaczęła chodzić na lekcje do pani Mściwojewskiej. „Z naszej piwniczki zaczęły się rozlegać pasaże i trele" – wspominała Barbara Krzysztoń. Ale u pani Mściwojewskiej Halina poznała inną śpiewaczkę operową, panią Szałkiewiczową.

> Ta również zachwyciła się jej głosem, barwą i skalą – ale była odmiennego zdania co do metody kształcenia. Pani M. uważała, że Halina ma sopran koloraturowy i pracowała nad „górą", a pani S. orzekła, że jest to sopran dramatyczny i zaczęła udzielać dodatkowych lekcji, w tajemnicy przed konkurencją stawiając „dół". To miała być niespodzianka. Na imieninach pani Mściwojewskiej Halina wykonała arię Halki i wybuchła awantura. Pani M. krzyczała: Wszystko popsułyście.

Zdaniem Barbary Krzysztoń, to właśnie stawianie głosu w dwóch różnych kierunkach oraz palenie papierosów położyły kres operowej karierze jej siostry.

Po awanturze Mikołajska przeniosła się na dobre do pani Szałkiewiczowej, u której sublokatorem był Kazimierz Kalemba. To on sprowadził do domu Janusza Ballenstedta akurat tego dnia, kiedy Mikołajska miała lekcję: „Kazek otwiera drzwi, a ja słyszę, jakby ktoś płukał gardło. Oparta o fortepian stała dziewczyna w brązowej sukni w białe grochy. Popatrzyłem na nią i pierwsza moja myśl była: ta, żadna inna. Właśnie ta"[7].

Barbara Krzysztoń uważała, że Halina wiele mu zawdzięcza. Był oczytany, zamierzał po wojnie iść na architekturę, więc za jego sprawą zainteresowała się literaturą, historią sztuki i malarstwem. Już wcześniej zdążyła jednak zawrzeć znajomości, które miały znaczący wpływ na to, co później zdecydowała się robić w życiu.

2. Teatr Mularczyka

Świadectwem, choć niedoskonałym, tych znajomości jest siedem tomów *Kroniki Krakowskiego Teatru Podziemnego*[8], sporządzonych przez Adama Mularczyka, założyciela i *spiritus movens* działającego podczas okupacji zespołu, czy może raczej – jak powiadał Wiesław Gorecki – koła teatralnego.[9] Takich grup było wówczas w Krakowie więcej. Poza

najbardziej znanymi Teatrem Rapsodycznym Mieczysława Kotlarczyka i Teatrem Niezależnym Tadeusza Kantora spektakle dawał teatr jednoaktówek Wiesława Goreckiego, któremu udało się zrealizować dwie premiery – *Uprasza się wycierać obuwie* Goreckiego *i Miłość czystą u kąpieli morskich* Norwida. Studenci przedwojennego Studium Teatralnego, założonego w 1938 roku przez Tadeusza Kudlińskiego i Wiesława Goreckiego, spotykali się potem w czasie okupacji i pracowali nad scenami z *Wesela*. *Wesele* grali też przed zaproszonymi gośćmi uczestnicy kompletu konspiracyjnego prowadzonego przez poetę Tadeusza Staicha. Do historii przeszły tajne przedstawienia *Freuda teorii snów* Cwojdzińskiego w wykonaniu Lidii Zamkow i Jana Świderskiego. Tym bardziej godne uwagi, że zawodowi aktorzy podczas okupacji w Krakowie „nie przystąpili jednak do jakiejś zorganizowanej pracy"[10].

Adam Mularczyk skupiał wokół siebie takich jak on, bardzo młodych zapaleńców, dla których teatr miał stać się sposobem na życie w okupowanym Krakowie. Spotykali się więc na zebraniach i próbach, planowali premiery, organizowali wykłady. Inna rzecz, czy na te wykłady chodzili pilnie, czy plany realizowali, czy próby odbywali regularnie. „Ten teatr nie polegał na tym, żeby grać..."[11] – powiada dziś Marian Cebulski, jeden z jego ważniejszych uczestników. Ale z kronikarskich zapisków wynika, że Mularczyk robił, co mógł, by towarzyskim spotkaniom i zabawom nadać powagę artystycznego przedsięwzięcia. Wzywał więc do dyscypliny, wydawał komunikaty, pilnował prób. Groził, że „jeśli ktoś opuści jedną próbę i nie usprawiedliwi swej nieobecności do dwudziestu czterech godzin, zostaje wydalony!". A że był człowiekiem trudnym, popędliwym i porywczym, raz po raz kogoś do siebie zniechęcał, z kimś się kłócił, kogoś wyrzucał z zespołu. Albo też tracił na skutek okoliczności życiowych, dyktowanych niełatwymi przecież okupacyjnymi warunkami bytowymi.

W nocie z 1964 roku zamieszczonej w *Pamiętniku Teatralnym* Mularczyk podaje jednak z właściwą czasom powojennym kombatancką powagą:

> Krakowski Teatr Podziemny zorganizowałem 9 IX 1940 i prowadziłem go przez całą wojnę do 17 I 1945. W zespole teatru składającym się z dziewięćdziesięciu czterech osób znaleźli się: profesorowie, literaci, aktorzy i entuzjaści teatru. Pracowaliśmy w dwudziestu zakonspirowanych lokalach rozrzuconych po całym mieście. Na prace naszego zespołu składały

się: wykłady, ćwiczenia teoretyczne, ćwiczenia warsztatowe, próby aktorskie i przedstawienia dla imiennie zapraszanych gości. Zaproszenia roznosili członkowie zespołu. Ogółem zorganizowaliśmy 16 przedstawień, w tym 8 premier. Obejrzało je około 2000 widzów.[12]

Z załączonej listy dziewięćdziesięciu czterech nazwisk wynika jednak, że obok kilku czy kilkunastu osób rzeczywiście zaangażowanych znaleźli się na niej ci, którzy o teatr co najwyżej się otarli, pojawili się na jednym czy dwóch spotkaniach, wygłosili wykład.

Zespół też zwał się różnie, górnolotnie – Związek Młodych Artystów i pragmatycznie – K 354 lub L 24, od adresów, gdzie odbywały się próby: Karmelicka 35 m. 4 i Lubicz 24. Wydaje się, że nazwa Krakowski Teatr Podziemny zaczęła być szerzej używana dopiero po wojnie, kiedy Mularczyk zgłosił działalność swojego zespołu w ZASP-ie. 11 lipca 1947 roku złożył w tej sprawie wniosek i otrzymał „zezwolenie na wydanie b. jego członkom specjalnej legitymacji potwierdzającej przynależność do tajnego zespołu. Legitymacje te z nadrukiem Krakowski Teatr Podziemny, opatrzone pieczęcią ZASP-u, wydałem w r. 1947"[13]. Trudno powiedzieć, czy Halina Mikołajska swoją legitymację odebrała, ale z pewnością nigdy w żadnej ankiecie personalnej ani w życiorysie nie chwaliła się działalnością w teatrze Mularczyka i w żaden sposób nie odwoływała się do takiej, w swoim mniemaniu nieuprawnionej w odniesieniu do siebie, okupacyjnej legendy.

Z konfrontacji podanych przez Mularczyka dat premier Krakowskiego Teatru Podziemnego z harmonogramem prób i innymi zapisami *Kroniki* można wnioskować o ich charakterze. Pierwszy spektakl Mularczyka miał miejsce dziesięć dni po zwołaniu zespołu – 19 września 1940 roku, a kolejna premiera odbyła się następnych dziesięć dni później. Były to składanki skeczów i komedyjek i pokazano je każdą po dwa razy jednego dnia. Pierwszą premierę – *Śmiech to zdrowie* – grano w dodatku, według *Kroniki*, dla publiczności dziecięcej.

W pierwszym okresie działalności zespołu Mularczyka prowadzono próby i ćwiczenia, które krakowski literat Tadeusz Kwiatkowski wspominał bardzo życzliwie:

W czasie zajęć teatralnych napotkałem, już nie wiem w jaki sposób, na niewielkie grono młodych ludzi, którzy próbowali stworzyć swój teatrzyk. Podjąłem się tam prowadzić ćwiczenia gry aktorskiej. Zaczęli-

śmy od fragmentów *Wesela*, którego dialogi pozwalały odbywać kameralne spotkania teatralne i szkolić bardzo rozmaite typy aktorskie. A młodzi byli zdolni, garnęli się do teatru i z zapałem pracowali.[14]

Jak głosi *Kronika*, 19 marca 1941 roku rozpoczęto próby scen z *Wesela*, w których brali udział stanowiący trzon zespołu Halina Romanowska, Wiktor Sadecki i Adam Mularczyk. Wedle „Pamiętnika Teatralnego" premiera *Wesela* miała się odbyć już dwa dni później – 21 marca 1941 roku – i zagrano ją tylko raz. Trudno dziś powiedzieć, czy data rozpoczęcia prób była nieprawdziwa, czy słowo „premiera" zostało użyte nieco na wyrost.

Wiosną 1941 roku próbowano jeszcze czy też planowano próbować i inne sztuki: *Fajkę Kopernika* Kydryńskiego czy *Intrygę na prędce* Fredry. Ale przez następne dwa i pół roku spektakli żadnych nie było.

Próby zorganizowania pracy nad kolejnym teatralnym przedsięwzięciem podjął Mularczyk latem 1942 roku. Swoich kolegów, „najmłodszych przedstawicieli obłędu teatralnego"[15] – jak ich nazwał Wiesław Gorecki – poinformował z charakterystycznym zadęciem:

> Dnia 14 VIII 1942 odbędzie się pierwsza próba zespołu o godz. 7.30. Pierwszym punktem programu naszej pracy w sezonie 42/43 będzie opracowanie jednoaktowej komedii ze śpiewami i tańcami pod tytułem *Werbel domowy* Gregorowicza. W sztuce tej udział wezmą panie: Ludka Chudzik, Halina Mikołajska, Danuta Sarama, panowie: Adam Mularczyk, Wiktor Sadecki, Adam Wyroba, Marian Cebulski.[16]

Z obsady wynikało, że Mikołajska przewidziana była do roli Basi. Była kolejną odtwórczynią po Halinie Romanowskiej przygotowującą się do tej roli. Po nich próbowały ją jeszcze co najmniej cztery inne koleżanki.

Tymczasem jednak w przeddzień pierwszej próby Mularczyk miał wysłać Mikołajskiej przypominający liścik: „Halinko! Próba zespołu, na której koniecznie musisz być obecna, odbędzie się w piątek 14 VIII o godz. 7.30 przy ulicy Karmelickiej 35 m. 4. Przyjdź na pewno".

Zapis *Kroniki* dotyczący dnia następnego jest charakterystyczny nie tylko dla stylu Mularczyka, ale też dla sytuacji, z którą musiał się bez przerwy zmagać, zwłaszcza przy swojej nierównej naturze, skłonnej w tym samym stopniu do entuzjazmu, co do furii. Po siódmej wieczo-

rem do mieszkania Mularczyka zaczynają się schodzić koledzy. Ktoś spóźnia się parę minut, przeprasza. Czekają na Mikołajską. O ósmej decydują się wyjść do kina: „Jesteśmy na dole – stajemy jak wryci... Członkini zespołu oczekiwana przez nas minut trzydzieści stała pod czerwonym murem kamienicy i nie przejmując się późną porą (dla nas), rękę swą oddała jakiemuś facetowi, który zapomniał o bożym świecie, całował ją bodaj po raz dziesiąty".

Na Mikołajską spadły gromy, ale chwilę później siedzieli już przy stole i „w drżących rękach trzymali role". Zrozumiałe staje się więc zadowolenie Mularczyka: „Nareszcie nadszedł dzień, na który tak długo czekaliśmy z utęsknieniem... Piątek... Właśnie w piątek, z prawie że skompletowanym zespołem ruszyliśmy z miejsca. Powoli... bardzo powoli... ale nareszcie pewnym i zdecydowanym krokiem".

Następna próba została wyznaczona na niedzielę, szesnastego sierpnia, po południu. Po dłuższym czekaniu na odtwórczynię roli Basi członkowie zespołu decydują się iść jej poszukać. W kamienicy na Świętej Anny (mieszkała tam pani Mściwojewska, do której Mikołajska chodziła na lekcje śpiewu, i ciotka Jadwiga, w której sklepie pracowała w czasie okupacji Maria Mikołajska), gdzie przychodzą o nią zapytać, słyszą, że Halinka poszła do kina. „Zlekceważyła nas wytwornie" – podsumował Mularczyk, który nie mógł się z tym pogodzić. Zwłaszcza że z innymi członkami zespołu też miał kłopoty: „Biedny Wiktor! – pisał o Sadeckim. – Tak mi go żal! Wszystkie kobiety szaleją za nim. Ale powiedzcie mi, co one w nim widzą?".

Nie mógł też pojąć, dlaczego na „zespół nasz kochany", na „tę miłą placówkę tak pięknej nazwy" ciągle spadają jakieś nieszczęścia: „Ktoś wstąpi... i już go nie ma!". Lamentował nad postawą Mikołajskiej:

> Halina / Basia / ach Ty... Ach Ona... Czemu tak jest na świecie? Ma talent... ma głos... jest ładna i cieszy się wielkim powodzeniem. Na pewno to jej przewróciło w główce... Nie ma Jej... nie przychodzi... nie zna nas... SZKODA! Odeszła od nas bez słowa...

A potem napisał do niej list:

> Halinko!
> Co się z Tobą dzieje? Dlaczego nie dajesz znaku życia o Sobie? Czekaliśmy na Ciebie cztery razy z próbą! Może jesteś chora???? Jeżeli jesteś, to

proszę Cię w imieniu zespołu, napisz kilka słów. [...] Czekamy wszyscy na moment, w którym zjawisz się jako szósta, z wyuczoną rolą IX–tej sceny. Halinko, bądź grzeczna i przyjdź. Pamiętaj!!! W niedzielę przed południem jesteśmy na Rudawie, słupek 23.

Pozdrawiam Cię serdecznie.

Adam.

Kolejne zapisy *Kroniki* są świadectwem mozołu, z jakim planowano następne niedochodzące do skutku próby. Nic dziwnego, że Stanisław Marczak-Oborski uważał, iż daje ona „nieuszminkowany obraz życia młodzieży podczas okupacji" i jest „zapisem tragikomicznych perturbacji sceny ochotniczej".

Wreszcie 3 października 1943 roku premiera *Werbla domowego* z Jasią Bednarską w roli Basi dochodzi do skutku. Spektakl zagrano dwukrotnie na Floriańskiej w sali prywatnej szkoły tańca Ireny Michalczyk. W *Kronice* zachowała się nawet jego fotograficzna dokumentacja.

Trochę ponad pół roku później, 28 maja 1944 roku, w stolarni na Kanoniczej 6 odbyła się kolejna premiera: *Niespodzianka* z Haliną Romanowską w roli Matki i Adamem Mularczykiem w roli Ojca. W przygotowaniu spektaklu miał swój udział Wiesław Gorecki, który trzeciego maja pojawił się na próbie. „Mieliśmy bardzo miłego gościa – notuje Mularczyk. – Było cudownie! Fachowe wskazówki... ach Boże, co za radość! Zaraz praca idzie inaczej". Było to zapewne najważniejsze przedstawienie Krakowskiego Teatru Podziemnego, co potwierdza fakt, że po wojnie, 11 sierpnia 1945 roku, w ramach pokazów Studia Starego Teatru, do którego trafili członkowie zespołu Mularczyka, zaprezentowano *Niespodziankę* w podobnej obsadzie i w reżyserii Goreckiego. Jeśli jednak chodzi o przygotowania do premiery okupacyjnej, nie są one całkiem jasne.

Stanisław Marczak-Oborski w książce *Teatr czasów wojny* przytacza za *Kroniką* wspomnienie podpisane psedonimem „A. Wierusz", pod którym miał kryć się Wiesław Gorecki, zapisane pod datą 29 maja 1944 roku, a więc dzień po premierze *Niespodzianki*. Autor wspomnienia pisze między innymi, że mimo początkowego sceptycyzmu, zdecydował się do prób włączyć: „Mieszałem się tak coś siedemnaście razy". Jeśli więc, według Mularczyka, Gorecki pojawił się na próbach dopiero trzeciego maja, to wedle jego własnych słów próby musiałyby się odby-

wać niemal codziennie. Druga wątpliwość także wiąże się z korelacją wspomnień, faktów odnotowywanych w *Kronice* i dat przedstawień. Pisać miał Gorecki: „Widownia... Dwakroć stolarnia... raz garaż". Tyle że pisał te słowa podobno dwudziestego dziewiątego maja, a *Niespodziankę* w garażu na Warszawskiej zagrano dopiero 11 czerwca 1944 roku razem z wybranymi scenami z *Zemsty*.

Na tym trzeba było zresztą poprzestać, gdyż Halina Romanowska została miesiąc później usunięta z zespołu z powodu – jak to określił Mularczyk – „chimer". Mularczyk przypomniał sobie wówczas o Mikołajskiej i jedenastego lipca triumfalnie oznajmił: „Rozmawiałem dziś z Haliną Mikołajską. Halina po przerwie dwuletniej wstępuje jutro do naszego zespołu".

Jednakże następnego dnia miał jakoby od Mikołajskiej nadejść list następującej treści:

> Adasiu!
>
> Niestety z wielkim żalem muszę Ci odmówić. Ponieważ, o czym dowiedziałam się dopiero wczoraj:
>
> 1. Będę zmuszona skorzystać z Erlaubniskarty, bo inaczej, gdy nie będę miała kontraktu, pojadę na roboty nad San.
>
> 2. Nie mogę jednak zajmować fałszywego stanowiska wobec moich przyjaciół.
>
> 3. Wiktor [Sadecki] wczoraj zwrócił się do mnie z prośbą o wzięcie udziału w następnej sztuce, rozumiesz chyba dobrze, że nie mogę Mu odmówić, ze względu na przyjacielskie stosunki, które nas łączą.
>
> Życzę Ci naprawdę serdecznie powodzenia w Twojej pracy pięknej. Życzę Ci, żebyś mógł zostać zawsze tak pełen zapału jak dziś, a zrobisz wiele.
>
> Z poważaniem. Serdecznie pozdrawiam
>
> H.M.

W *Kronice* Mularczyka nie ma oryginału listu. Został tu przepisany na maszynie. I mimo że co do meritum sprawy jego wiarygodności nie ma powodu kwestionować, kilka faktów należałoby wyjaśnić. Pierwsza dotyczy Erlaubniskarty, czyli legitymacji zaliczającej się do tak zwanych mocnych papierów, o którą podczas okupacji występowali między innymi chcący uprawiać swój zawód aktorzy, śpiewacy kawiarniani i muzycy. Dyskusje wokół jawnych występów i Erlaubniskart w tym czasie

pewnie się w Krakowie ożywiły, bo w marcu 1944 roku Niemcy otworzyli Krakowski Teatr Powszechny – stały polski teatr. W lipcu odbył się w nim nawet Festiwal Sztuki Polskiej pod hasłem „Chcemy służyć społeczeństwu i zasłużyć na jego wdzięczność i uznanie"[17]. Ale tak jak w wypadku innych jawnych teatrów w Generalnej Guberni, Okręgowe Kierownictwo Walki Podziemnej ogłosiło jego bojkot. Mimo to występowali tam polscy aktorzy, których po wojnie karała za to ZASP-owska Komisja Weryfikacyjna.[18] Tak czy inaczej sugerowanie, że ktoś o Erlaubniskartę wystąpił bądź wystąpić zamierzał, miało wówczas wagę oskarżenia. Halina Mikołajska – jak się wydaje – nie miała ani tytułu, ani powodu, żeby się o nią ubiegać. Publicznie nie występowała, a pracując w Monopolu Tytoniowym, papiery miała wystarczająco dobre, by uchroniły ją przed wywózką do Niemiec czy „nad San". Poza tym front na Sanie już trzeszczał.[19] Czy Mularczyk w złości na zawodzącą go po raz kolejny aktorkę popełnił tu nadużycie?

Druga sprawa wiąże się z rozejściem się dróg Mularczyka i Sadeckiego, który rzeczywiście w tym czasie przymierzał się do wystawienia sztuki teatralnej na własną rękę. Miał to być *Wiesław* Brodzińskiego. O zrobienie projektu dekoracji został poproszony Janusz Ballenstedt, można więc przyjąć, że towarzyskie więzy rzeczywiście łączyły Mikołajską z renegatami z zespołu Mularczyka. Co nie znaczy, że zagrała w *Wiesławie* czy w *Zemście*, które zrealizował Sadecki.

W każdym razie wobec braku oryginału trudno zweryfikować wiarygodność listu Mikołajskiej do Mularczyka. Niewątpliwe jest tylko to, że Mikołajska roli po Romanowskiej w *Niespodziance* nie przejęła.

Latem 1944 roku członkowie Krakowskiego Teatru Podziemnego uczestniczyli w konspiracyjnych „kursach teatralnych prowadzonych przez panów W. Goreckiego, Wiktora Biegańskiego, Tadeusza Kudlińskiego, K. Meyerholda, Jerzego Merunowicza"[20]. Czas upływał im przy tym na licznych zebraniach i imieninach, wycieczkach i wspólnych wyprawach do Ogrodu Botanicznego. Na szóstego sierpnia zespół Wiktora Sadeckiego zapraszał na premierę *Wiesława*. Adam Mularczyk bardzo się denerwował, że premiera może okazać się sukcesem zwłaszcza pod względem taneczno-ruchowym, brała w niej bowiem udział Irena Michalczyk, prowadząca szkołę tańca. Na wszelki wypadek niedwuznacznie sugerował, że w zespole Sadeckiego są osoby z Erlaubniskartami, a skoro „jesteśmy teraz w ostatnim stadium wojny – trzeba zatrzeć ślady Erlaubniskarty, trzeba pokazać się w polskiej sztuce

tylko dla Polaków". Najwyraźniej w tej rywalizacji chciał mieć na podorędziu argumenty natury moralnej na wypadek, gdyby artystyczne go zawiodły.

Dzień 6 sierpnia 1944 roku przeszedł jednak do historii z innych powodów niż premiera *Wiesława*. Janusz Ballenstedt, który zawczasu przygotował projekt scenografii, wykonał makietę i uczestniczył w ustawianiu dekoracji w fabryce Solvay, gdzie miało się odbyć przedstawienie, tak wspominał ten dzień:

> Ulicą, która prowadziła do Zakopanego, szliśmy do Solvaya: Szałkiewiczowa, Halina, Kazek i ja. Pogoda była wspaniała. Gdy zbliżaliśmy się do celu, powstało zamieszanie. Ktoś krzyczał: Łapanka!!! Kilka kobiet biegło z wiadomością, że Niemcy łapią tylko mężczyzn. Uciekajcie!!! Dokąd? Szałkiewiczowa bez wahania wskazała nam ulicę przez zabudowania, która prowadzi do polnej drogi, skąd zobaczymy Pychowice, gdzie mieszka jej przyjaciółka i gdzie byliśmy już na potańcówce. Gdy biegliśmy przez wąskie uliczki, kobiety stały na balkonach i wołały: „Teraz na prawo, na lewo są Niemcy".[21]

To była „czarna niedziela", największa łapanka w Krakowie podczas okupacji. Dokładnie w tym samym czasie w Warszawie hitlerowcy w masowych egzekucjach zamordowali na Woli czterdzieści tysięcy osób. I tego też dnia w Moskwie Mikołajczyk spotkał się z Bierutem.

Tymczasem po rozdzieleniu się z Ballenstedtem i Kalembą Mikołajska dotarła do Solvayu bez przeszkód. Premiera mimo wszystko się odbyła, a Mularczyk nie omieszkał obśmiać dokonań konkurencji:

> Rzucam okiem na Halinę
> Już spostrzegam dziwną minę...
> Zdaje się, że mówi do mnie:
> Nie zapomnij Adam o mnie!

Coś zapewne było na rzeczy, bo wedle jego słów niespełna miesiąc później Mikołajska wykonała trzecie podejście do Krakowskiego Teatru Podziemnego. Dwudziestego dziewiątego sierpnia zostawiła Mularczykowi bilet, że ma ważną sprawę, i poprosiła o spotkanie następnego dnia o szóstej. Koło czwartej spotkał ją na Podwalu: „No i pomyślcie sobie... chodziliśmy... nic... pisaliśmy... nic... czekaliśmy... też nic

i właśnie dziś... Halina chce wstąpić do naszego Zespołu". Wieczorem odbywa się próba *Sędziów*. Mikołajska czyta Jewdochę.

Dwa dni potem znowu spóźnia się na próbę. Mularczyk komentuje to wierszem: „Halina jest solidna, więc dziwne to zdarzenie! / I czym tu wytłumaczyć ogromne to spóźnienie! / Halina nic nie mówi, spogląda tajemniczo... / Naprawdę jest poważna, więc wszyscy się z nią liczą. / I nawet ja, choć chciałem, wcale jej nie zrugałem". Dalej w *Kronice* nie ma już słowa ani o Mikołajskiej, ani o *Sędziach*.

To, że pseudokronikarska relacja Mularczyka jest jednak do pewnego stopnia wiarygodna, może potwierdzić własnoręczny wpis Haliny Mikołajskiej do ósmego tomu *Kroniki*, obejmującego już okres powojenny i zachowanego w oryginalnym, rękopiśmiennym kształcie: „Adasieńciu! Tyle razy zdradzałam Ciebie i Twój zespół, a Ty nie straciłeś nadziei. Halina"[22].

Kiedy to pisała, miała dwadzieścia lat, kiedy „zdradzała", była młodą dziewczyną, która być może mając tyle na głowie – pracę, nielegalny handel i rodzinę wymagającą jej opieki – nie do końca traktowała poważnie spotkania u Mularczyka. Może nie dostrzegała w tym zapowiedzi swojej przyszłości. Może nie znajdowała aprobaty u Ballenstedta, który – jak powiadała jej siostra – „krótko trzymał ją za uzdę". Może wreszcie uważała to za niepoważną zabawę.

Do występów artystycznych podczas okupacji w ogóle nie miała szczęścia. Już po katastrofie z *Halką* na imieninach pani Mściwojewskiej została poproszona o zaśpiewanie w kościele podczas ślubu koleżanki z pracy *Ave Maria* czy innej stosownej pieśni. Ten występ, niepoprzedzony próbami z akompaniamentem, nie był specjalnie udany: „Halina była zrozpaczona, aż się popłakała – wspominała Zofia Mikołajska-Mlak. – Koleżanki pocieszały ją, że lepiej jej wypadnie przy stole weselnym. Na przyjęciu dała się uprosić i zaśpiewała: «Ach! Dzieciątko nam umiera. Z głodu umiera...»"[23].

Było to na swój sposób symboliczne: wesele i umierające dzieciątko wpisywały się w okupacyjny pejzaż Krakowa równie dobrze, jak konspiracyjne przedstawienie i łapanka, wybujałe życie towarzyskie i tyfus, nauka operowych arii i szmuglowanie papierosów. A wreszcie sylwester 1944 roku, na który Ballenstedt przyniósł siostrom Mikołajskim ogromny tort i kazał go zjeść przed dwunastą. Panowanie Hansa Franka na Wawelu dobiegało już wtedy końca.

3. Koniec okupacji

Armia radziecka zbliżyła się do przedmieść Krakowa od północy i północnego zachodu, co zaskoczyło Niemców, nieprzygotowanych na atak z tej strony. Uciekali więc nie na zachód, ale drogą okrężną, na szosę zakopiańską. Osiemnastego stycznia rano Ballenstedt pobiegł na ulicę Dolnych Młynów, zaniepokojony, czy Halina nie przyszła przypadkiem do pracy. Tam zobaczył, że:

> Brama Monopolu Tytoniowego była otwarta na oścież, na całym dziedzińcu leżał śnieg. Sznurem w dwóch kierunkach szli ludzie, jedni i drudzy nieśli na barkach duże skrzynie, z jednych sypały się papierosy Wisła, drugie były puste. Szli po grubej warstwie papierosów, która wyglądała jak śnieg. Między nimi na środku stał biednie ubrany staruszek, miał długą siwą brodę, druciane okulary, w lewej ręce trzymał małą blaszaną puszkę. Pochylał się, okulary spadały mu z nosa, poprawiał je szybko, podnosił papierosa, wyprostowany oglądał go z bliska, odrzucał z pogardą albo z uśmiechem wkładał delikatnie do blaszanej puszki.[24]

Tadeusz Kwiatkowski przedstawiał to bardziej naturalistycznie:

> Fabryka wyrobów tytoniowych na Dolnych Młynów przypominała mrowisko. Tysiące ludzi wypełniły obszerne dziedzińce. Deptano po grubej warstwie tytoniu, sypiącego się z wynoszonych pak i kartonów. Na wąskich schodach magazynów ścisk. Ludzie parli do góry, na wyższe piętra, na nic nie bacząc. Kto potknął się i przewrócił – zostawał stratowany, a jego przeraźliwy krzyk ginął w zwierzęcym zgiełku, który unosił się nad fabryką. Kiedy poręcz nie wytrzymała naporu i z trzaskiem pękła, na głowy napierających od dołu padały ciała jak bezwładne kloce drzewa. Miazga ludzi zawrzała. Krew i tytoń, ranni i chciwi łupu wymieszali się w bezkształtne, bezduszne kotłowisko.[25]

Szczęśliwcy, którym udało się wynieść skrzynie z papierosami, „dyszeli triumfem zwycięstwa".

Halina Mikołajska nie poszła tego dnia do pracy. Na Olszy, gdzie mieszkała, „dziadkowie zarządzili – jak wspominała Zofia Mikołajska – żebyśmy wszyscy przeszli do tak zwanego schronu. Tam nas znalazł

Janusz i powiedział, że w Krakowie są już wojska radzieckie. Zaraz się Halina ubrała i polecieli do miasta zobaczyć, co się dzieje"[26].

W mieście, choć ciągle trwały walki, a wycofujące się oddziały niemieckie wysadziły w powietrze wszystkie mosty na Wiśle i broniły się jeszcze na Krzemionkach, mieszkańcy usuwali już ślady niemieckiego panowania, zdzierali z budynków hitlerowskie emblematy, niemieckie szyldy, tabliczki z niemieckimi nazwami ulic. „Pędzili ulicami na oślep, czuli się już wolni, bezpańscy, rzucali kamieniami do blaszanych godeł hitlerowskich"[27].

Nie tylko w Monopolu Tytoniowym trwały grabieże. Rabowano składy i magazyny niemieckie, ale także budynki użyteczności publicznej. „Prace organizacyjne w mieście zaczęły się od powołania do życia służby bezpieczeństwa, tak ważnej wobec licznych plądrowań – wspominał anonimowy świadek tamtych wydarzeń. – W różnych punktach miasta odbywały się wiece, podczas których przemawiali Delegaci Rządu, głównie Ob. Dr Drobner, zwiastując społeczeństwu utworzenie nowej demokratycznej Polski"[28].

Trzeba się było wobec niej określić z bagażem wojennego doświadczenia, przedwojennymi przekonaniami i głodem aktywnego życia. „Nowa demokratyczna Polska" oznaczała nie tyle wolność czy dyktaturę, ale nową, rozległą przestrzeń działania. A młodzież wychodząca z wojny – ciężko pracująca, odporna na niewygody życia codziennego, zdolna podejmować decyzje i organizować własne życie – niczego nie była tak spragniona jak aktywności. O jej charakterze miały zdecydować: światopogląd i postawa wobec świata.

Pisząc o specyfice pokolenia wojennego, Paweł Rodak wymienia kategorię postawy wobec świata, którą przeciwstawia światopoglądowi:

> Światopogląd się przede wszystkim posiada (choć można go też kształtować czy zdobywać), postawę wobec świata się zajmuje. Pierwsza kategoria ma charakter raczej statyczny, druga raczej dynamiczny; pierwsza odsyła do sposobów rozumienia rzeczywistości, druga do chęci aktywnego jej współkształtowania; w pierwszej świat to przede wszystkim przedmiot poznania, w drugiej świat to skierowane w stronę człowieka wyzwanie.[29]

Doświadczenia okupacyjne powodować musiały nieraz rozdźwięk między tymi dwiema kategoriami. Postawy wobec świata realizowały się

bowiem w tym czasie nie w planie wyborów światopoglądowych, ale poszukiwania – nieraz w kolizji z wyznawanym światopoglądem – sposobów przetrwania. Skutki tego rozdźwięku mogły odciskać na życiu pokolenia wojennego tragiczne piętno, mogły też owocować cynizmem czy zgoła nihilizmem.

Okupacyjna młodość bowiem to nie tylko Szare Szeregi, kursy samokształceniowe, ciężka praca i konspiracyjna działalność artystyczna, ale też brak wszelkich zahamowań, picie, palenie i przypadkowy seks. Pisano o tym nieraz: „Problemem były, szczególnie w środowisku młodzieży, demoralizacja, pijaństwo, nielegalny handel. [...] Sygnalizowano też w raportach podziemia brak reakcji części młodzieży na hasła walki zbrojnej, cywilnej i samoobrony kulturalnej"[30]. Błahym może, choć wyrazistym przykładem jest słabe przestrzeganie konspiracyjnej zasady zabraniającej chodzenia do kina. „Krakowska prasa konspiracyjna systematycznie informowała, że kina są stale pełne, że cieszą się niesłabnącym powodzeniem. Bojkot sześciu kin krakowskich czynnych w czasie okupacji dla Polaków nie powiódł się w pełni"[31]. Działać tu musiała przedwojenna magia kina, skoro nawet młodzież z zespołu Mularczyka nie mogła się jej oprzeć. Kino dawało też możliwość chwilowego zapomnienia, oderwania się od okupacyjnej rzeczywistości, co zupełnie świadomie wykorzystała Halina Mikołajska, kiedy po śmierci Ziuni, podczas pobytu matki w szpitalu, miała pod opieką małą Basię, która wspomina to tak: „Hela czegoś się wystraszyła. Nie pamiętam, żebym coś zrobiła inaczej niż zwykle. Nie pamiętam. Ale zarządziła kino. Wiedziałyśmy, że «tylko świnie siedzą w kinie». Ona wcale się tym nie przejmowała, tylko zaprowadziła mnie do kina. Raz i drugi, i trzeci"[32]. Rzeczywistość okupacyjna też bywała nieraz bardziej złożona niż zasady określane przez Państwo Podziemne.

Warunki życia podczas okupacji powodowały przy tym erozję rozmaitych norm społecznych: moralnych, prawnych, obyczajowych. Wobec nędzy zacierała się granica uczciwości i legalności. Zdobywanie elementarnych środków do życia wiązało się z kłamstwem i kradzieżą. Trzeba było umieć sobie z tym poradzić i przed samym sobą uzasadnić. Przewartościować pewne pojęcia. Przestępstwo nazwać cnotą, a nawet bohaterstwem, a trzymanie się tradycyjnych zasad – występkiem, a nawet aktem kolaboracji. Owa łatwa wytłumaczalność wszystkich negatywnych działań przeciw wrogowi – kradzieży w miejscu pracy, fałszerstw, spekulacji czarnorynkowych – uczyła w jakimś sensie moralnej

relatywizacji, przenosząc ją nieraz na inne sfery życia. Pojęcie grzechu straciło nie tylko dawną jednoznaczność, ale także powab zakazanego owocu. Spowszedniało. Pokolenie wojenne na progu nowej rzeczywistości musiało scalać swój system wartości w odniesieniu do innych kategorii aniżeli te, wokół których przebiegała na ogół przedwojenna socjalizacja. Okupacja zapoczątkowała okres permanentnych konfliktów między postawą a światopoglądem, z czego wielu przedstawicielom pokolenia wojennego nie udawało się wybrnąć przez następne lata.

Halina Mikołajska datą swego urodzenia (1925) wpasowuje się dokładnie między pokolenie zwane wojennym, czyli urodzonymi między 1918 a 1924 rokiem, a pokolenie „urwanego lotu", czyli opisywane przez Hannę Świdę-Ziembę roczniki 1926–1930.[33] Kiedy wojna się zaczynała, była dzieckiem, kiedy się kończyła, była dorosłą kobietą. Helusia i Halina. Helusia mogła być jedną z bohaterek książki Świdy-Ziemby, bo wychowywana w przedwojennej inteligenckiej rodzinie, poddana była zintegrowanemu procesowi socjalizacji wedle zasad światopoglądowych, które miały „sprzyjać «czystości wewnętrznej» w fazie dojrzewania, a jednocześnie wprowadzić w świat mitów i wartości, które były również mitami i wartościami polskiej inteligencji"[34]. Halina za sprawą swych okupacyjnych doświadczeń przynależy do pokolenia wojennego, z właściwym mu zróżnicowaniem form przyspieszonego wchodzenia w dorosłość. Jej światopogląd kształtował się w duchu wyniesionych z domu wartości, o których z oflagu pisał jej ojciec: „Myślę, że pozostało jednak w nas dosyć tych jakości, które nas łączyły do chwili rozstania"[35], ale jej postawę wobec świata wyznaczyło doświadczenie wojenne. I tam gdzieś szukać trzeba źródeł jej zmysłowej radości życia, wybujałej odpowiedzialności za bliskich i poczucia, że teatr jest jednak „mniej ważny". Chyba że jest akurat najważniejszy.

III
Zaraz po wojnie, czyli Eurydyka 1945–1949

O czym mogła myśleć 18 stycznia 1945 roku, w czwartek po południu, dwudziestoletnia dziewczyna biegnąca ulicą Lubicz? Przecież nie o nowej niewoli.

Jak dziś wyważyć radość z wyzwolenia spod hitlerowskiej okupacji i późniejszą wiedzę o następstwach tego faktu? Zatrzymać się na Łobzowskiej, gdzie – jak wspominał Tadeusz Kwiatkowski – rosyjscy żołnierze „zeskakiwali z czołgów i ściskali każdego, kto nawinął im się pod rękę"[1], a ludzie wznosili okrzyki radości? Czy spojrzeć na miasto z lotu ptaka, dostrzegając samowolę, grabieże i gwałty, pierwsze aresztowania i gigantyczny portret Stalina, umieszczony niemal od razu na białych stelażach między Sukiennicami a kościołem Mariackim? A może objąć wzrokiem więcej niż miasto – cały kraj na wschód od Wisły, gdzie nowa władza dała się już lepiej poznać?

Kultywowanemu w oficjalnej peerelowskiej propagandzie mitowi „wyzwolenia" i „entuzjazmu", z jakim mieszkańcy witali „oswobodzicieli", można przeciwstawiać retorykę „nowej okupacji" i „sowieckiej kolonii", ale jedno i drugie zaspokaja jedynie potrzebę uznania określonej racji historycznej, o sytuacji w kraju zaś mówi niewiele lub zgoła nic. Zwłaszcza że „entuzjazm" prędko przekształcił się w niecierpliwe wyczekiwanie, kiedy wreszcie wyzwoliciele opuszczą miasto, a „nową okupację" organizowano w dużej mierze własnymi rękami.

Ludzie śpiewali więc pod adresem Rosjan: „Bierzcie czasy i rowery / Uciekajcie do cholery"[2], a jednocześnie przystąpili do współpracy w odbudowie struktur i instytucji, które uważali za własne i potrzebne. W sprawozdaniu Wojewódzkiego Urzędu Informacji i Propagandy w Krakowie z 9 lutego 1946 roku pisano, że:

> Ludność współpracuje z Władzami Państwowymi przy odbudowie powiatu i wykazuje dużą odporność na podszepty wstecznictwa. [...] Stosunek ludności do Armii Czerwonej – poprawił się znacznie. Niechęć przygasa, rośnie natomiast zrozumienie konieczności, sojuszu i współpracy ze Związkiem Radzieckim szczególnie na terenie świetlic młodzieżowych i związków zawodowych.[3]

Dla wielu rówieśników Haliny Mikołajskiej od czwartku osiemnastego stycznia doświadczeniem pierwszoplanowym miało stać się odradzanie się życia, przejawiające się w energicznym i burzliwym poszukiwaniu własnej drogi i poglądów, w aktywnym uczestnictwie w odbudowie, w samodzielnym planowaniu przyszłości. Obawa przed bolszewikami i niechęć do nich nie mogły więc zmącić czy zdominować ulgi, radości i nadziei. Zbyt silne bowiem było pragnienie, by zacząć wreszcie korzystać z życia w całej pełni. Ci zaś, którzy czynnie walczyli z hitlerowcami i nie chcieli złożyć broni, kiedy zmienił się okupant, uważali, że podjęcie nauki czy pracy to poddanie się, hańba, kolaboracja z wrogiem i zdrada. Przez kolegów, którzy zdecydowali się zamiast do lasu pójść do szkoły, byli jednak postrzegani raczej jako desperaci niż jako bohaterowie.[4]

Tymczasem, skoro tylko wraz z pierwszą linią zwycięskiej ofensywy dotarła do Krakowa reprezentacja nowej władzy z czołówką pisarzy i działaczy kulturalnych, pierwszemu po wojnie dyrektorowi Starego Teatru udało się od zatroskanego rozwojem kultury pełnomocnika rządu uzyskać stosowną nominację. Jerzy Ronard Bujański pisał po latach, że otrzymał ją „jakby w nagrodę za gorzkie doświadczenia z okresu dwudziestolecia międzywojennego, kiedy to z powodu brutalnych ataków reakcyjno-endeckich"[5] musiał ustąpić z dyrekcji wileńskiego Teatru na Pohulance. Poza osobistą satysfakcją, czyli poczuciem, że sprawiedliwości stało się zadość, miał przekonanie, że to jedyna i niepowtarzalna okazja, by dla celów teatralnych odzyskać dawną scenę Koźmianowską. Współpracę przyrzekli mu zresztą Osterwa, Horzyca,

Adwentowicz, a zespół składający się w dużej mierze z głośnych nazwisk był gotowy do pracy już w pierwszej połowie lutego 1945 roku.

W tym samym czasie do nowo otwartego, nie bez pomocy kapitana Adama Ważyka, biura Związku Literatów na Krupniczej zgłaszali się przybywający z różnych stron pisarze, by zaświadczyć, że przeżyli, uzyskać jakąkolwiek pomoc, czasem dach nad głową. Czuło się tam, jak pisze Kwiatkowski, „niekłamaną chęć współżycia, wymiany zdań, podzielenia się przeżyciami z wojny. [...] Były to dni niepowtarzalne. Jeszcze chyba nigdy w naszych dziejach nie nastąpiła taka symbioza koleżeństwa, nie ujawniła się taka solidarność, taka potrzeba wzajemnego kontaktu. Przestały cokolwiek znaczyć przedwojenne różnice zapatrywań"[6].

Co zaś się tyczy obecności bolszewików i działań nowej władzy, to przez wiele następnych miesięcy ich porządki ludziom wydawały się tymczasowe i nietrwałe. Zarazem te właśnie władze organizowały odbudowę kraju, uruchamiały instytucje publiczne, szkoły, uniwersytety i teatry. A więc każde indywidualne działanie w tym kierunku miało oznaczać współpracę z bolszewikami? Wtedy po raz pierwszy ujawniła się paradoksalna natura rodzącego się w Polsce systemu: czekaniu na nową wojnę, która miałaby przynieść rzeczywistą wolność, towarzyszyła gotowość do pozytywistycznej pracy przy odbudowie; poczucie ulgi po zakończeniu okupacyjnej traumy przeplatało się ze świadomością klęski; stopniowe odzieranie ze złudzeń przenikały nadzieje stale odradzające się i dostosowujące do zmieniających się okoliczności: najpierw na wolne wybory, potem na względny pluralizm, wreszcie na polską drogę do socjalizmu.

1. Teatr mimo wszystko

Kiedy dwudziestego pierwszego stycznia instalowali się w Krakowie pełnomocnicy Rządu Tymczasowego, a w piwnicach Pałacu pod Baranami urządzał sobie poręczne więzienie rezydujący tam dowódca NKWD, major Niemirowski, mieszkańcom Krakowa dokuczał przede wszystkim brak prądu, wody, gazu i opału. Nie kursowały tramwaje. Ponieważ ciągle trwała wojna, obowiązywało zaciemnienie i godzina policyjna. Na ulicach zalegał śnieg, nie wywożono śmieci, nie dbano o czystość. Trwał szaber. Grabiono nie tylko poniemiecką własność, ale

i polską. Plądrowano mieszkania. Rabowano zapasy. Okradano sklepy. Na porządku dziennym były napady i zabójstwa, za które odpowiadała przede wszystkim demoralizacja spowodowana wojną, łatwość w sięganiu po broń przy rozstrzyganiu sporów i ochronie własności, a także pospolity bandytyzm, kwitnący wobec słabości nowej władzy.[7] Można się było temu przeciwstawić, wstępując do Milicji Obywatelskiej. Tak też zrobił młodziutki Tadeusz Łomnicki, który trafił do oddziałów pilnujących zakładów przemysłowych. „To był pierwszy odruch, który łączył mnie z nową rzeczywistością"[8] – powiedział po latach.

Narastające obawy wywoływała przedłużająca się obecność wojsk sowieckich, a aresztowania przeprowadzane przez NKWD i wywózki wzbudzały niepokój nawet u działaczy Polskiej Partii Robotniczej, których postrzegano jako sowiecką agenturę. Nic dziwnego, że na murach zaczęły pojawiać się napisy: „PPR – Płatne Pachołki Rosji", „Precz z czerwonym faszyzmem", „PPR zdrajcy", „Precz z PKWN" i tym podobne.[9]

Tymczasem 24 stycznia 1945 roku na pierwszym posiedzeniu Miejskiej Rady Narodowej, lokalnego organu nowej władzy, uchwalono treść depesz do Bieruta z wyrazami „czci i wierności oraz uznania" i do Stalina z „wyrazami wdzięczności i podziwu" oraz z nadzieją, że sojusz polsko-radziecki połączy „oba Państwa nierozerwalnym węzłem przyjaźni i współpracy". Ale na tym samym posiedzeniu nowo wyznaczony prezydent miasta oświadczył też, że „w pierwszym rzędzie będzie starał się, aby jak najprędzej uruchomić przedsiębiorstwa użyteczności publicznej jak: wodociągi, gazownię, elektrownię, tramwaje, zapewnić ludności aprowizację miasta i uruchomić życie kulturalne, szkolnictwo, teatr itd."[10]. Na jednym z kolejnych posiedzeń radny z ramienia PPR, Roman Szydłowski, zgłosił „wniosek nagły: zmienia się nazwę ulicy Andrzeja Potockiego na ulicę Marszałka Stalina", a Miejska Rada Narodowa wniosek ten przez aklamację uchwaliła. Ale na tym samym posiedzeniu zajmowano się też sprawozdaniem z działalności Wydziału Budowlanego, w którym podano między innymi, że „w Teatrze im. Słowackiego wykonano remont kopuły oraz roboty konserwacyjne w Starym Teatrze"[11]. Niemal od razu było widać, że w hierarchii rodzącego się sytemu kultura i sztuka zajmują wysokie miejsce, choć serwilistyczne rytuały – jeszcze wyższe.

W ciągu pierwszych miesięcy po wyzwoleniu odbywała się ogólna inwentaryzacja stanu posiadania. Podsumowywano szkody i straty, jakie miasto poniosło podczas okupacji:

> Teatr Miejski przejął Rząd Generalnego Gubernatorstwa na przedstawienia niemieckie, pomieszczenia muzeów miejskich przeznaczono na inne cele, np. nowo wzniesiony budynek Muzeum Narodowego przerobiono na kasyno, rozebrano wiele pomników, m.in. pomnik Grunwaldzki i pomnik Adama Mickiewicza, zrabowano wiele dzieł sztuki z muzeów miejskich, budynki szkolne zajęto na koszary, lazarety, biura itd.[12]

Natychmiast po ucieczce Niemców z Krakowa uruchomiono proces przywracania do użytku budynków publicznych, a więc także teatrów. Postęp prac odnotowywano w urzędowych sprawozdaniach:

> W gmachu Teatru im. Słowackiego przeprowadzono potrzebne naprawy po działaniach wojennych i w krótkim czasie Teatr uruchomiono. Stan dekoracji i kostiumów pozwala na razie na wystawianie sztuk z wystawą uproszczoną. Personel Teatru został skompletowany, przy czym wysokość gaży reguluje państwo. Frekwencja jest wielka, a dzięki dochodom Teatr jest samowystarczalny. Nie zdecydowano jeszcze, czy Teatr ma być instytucją miejską, czy też państwową.[13]

Szklenia gmachu Teatru im. Słowackiego doglądał Karol Frycz, powołany dwudziestego piątego stycznia – równocześnie z Bujańskim w Starym Teatrze – na dyrektora tej placówki przez wiceministra kultury i sztuki, pełnomocnika rządu, Jana Karola Wendego. Już dwa dni później odbyła się tam manifestacja ku czci powstańców 1863 roku, a szóstego lutego zjechał zespół Teatru Wojska Polskiego z Lublina z gościnnymi spektaklami *Wesela*. Juliusz Osterwa jeszcze w styczniu rozpoczął próby sztuki niemal legendarnej, w której przed wojną święcił triumfy i z którą objechał bez mała cały kraj – *Uciekła mi przepióreczka*... miała zainaugurować działalność Teatru im. Słowackiego 19 lutego 1945 roku. Zespół artystyczny składał się w dużej mierze z aktorów, którzy pracowali w tym teatrze w roku 1939. Wszystko to stanowiło próbę – jak napisała Lidia Kuchtówna – przywrócenia ciągłości artystycznej i administracyjnej: „Tak jakby można było zadzierzgnąć nici brutalnie zerwane we wrześniu 1939, nie zauważać odmiennej sytuacji politycznej, nie ulegać powojennej mizerii"[14].

Frycz próbował traktować teatr jako pewien azyl, co, jak się miało wkrótce okazać, ściągało na jego głowę gromy i wymuszało kompromisy, takie choćby jak ten, o którym planując uroczystość inauguracji

teatru, pisał do Osterwy: „Rezygnuję z zagrania hymnu narodowego, bo wobec obecności komendanta generała musiałby być grany hymn sowiecki, a tej komplikacji pragnę uniknąć"[15]. Podczas uroczystości poprzedzającej premierę *Przepióreczki* na scenie stanęli obok Frycza „jako symbol łączności" Osterwa, Trzciński i Solski, przedwojenni kierownicy teatru, a polski hymn mimo wszystko odśpiewano.

Stan techniczny Starego Teatru był gorszy niż Teatru Słowackiego. Gmach był bez szyb, zdewastowany, pozbawiony zaplecza, magazynów, warsztatów i ogrzewania.[16] Na poranku literackim, który odbył się w sali Starego Teatru trzydziestego pierwszego stycznia, jak wspominali jego uczestnicy, „chłód przenikał do kości, oddechy słuchaczy i wykonawców parowały w powietrzu białymi kłębami, ale zbity i gęsty tłum wypełniał widownię teatru. Z biegiem czasu temperatura stopniowo się podnosiła, ludzie siedzący w płaszczach, futrach i kożuchach przestali chuchać w dłonie"[17]. Sprawa ogrzewania teatru jeszcze następnej zimy miała być przedmiotem troski magistrackich urzędników, bo Komisja Kontroli Społecznej stwierdziła w listopadzie 1946 roku, że „Stary Teatr nie posiada odpowiednich zapasów węgla na zimę i sprawa uzyskania potrzebnych przydziałów jest bardzo piekąca"[18].

Równie piekąca była potrzeba poprawienia warunków bytu zatrudnionych tam ludzi. „Zespół nasz składa się w przeważającej większości z warszawiaków, wysiedlonych z rodzinnego miasta, pozbawionych ubrań i wszelkich ruchomości, kompletnie zrujnowanych i zniszczonych"[19] – pisał Wojciech Natanson, kierownik literacki teatru, do Mieczysława Kotlarczyka, referenta teatralnego w Wydziale Kultury i Sztuki Urzędu Wojewódzkiego. Natanson interweniował w Urzędzie Wojewódzkim w związku z odmową, jaka go spotkała ze strony Wydziału Aprowizacyjnego Urzędu Miejskiego, by zezwolono „na zbiorowe przewożenie chleba kartkowego z piekarni przy ulicy Stolarskiej" dla aktorów i pracowników teatru, którzy „pracując niemal cały dzień, nie mogą stać w ogonkach po kilka godzin". Prosił też Kotlarczyka, by ten poparł starania teatru u Delegata Ministerstwa Przemysłu i Handlu o przydziały artykułów tekstylnych.

Sprawami tekstyliów i obuwia zajmował się też, jak wynika z pisma do Wydziału Aprowizacji i Handlu, Związek Artystów Scen Polskich:

> Załączając imienny wykaz nazwisk osób, którym zostało przydzielone 50 /pięćdziesiąt/ par pantofli rannych, Związek Artystów Scen Polskich

prosi o indywidualne wydawanie tych pantofli osobom znajdującym się na liście, celem dobrania odpowiedniej wielkości pantofli, skreślając równocześnie z listy nazwiska tych, którzy już pobrali.[20]

W podobnym trybie rozdzielono dwadzieścia par obuwia damskiego na gumie. ZASP zabiegał też o przydziały sienników wypchanych słomą, garnków, imbryków i tym podobnych przedmiotów potrzebnych do mieszkań, przydzielonych przez władze aktorom będącym bez dachu nad głową. „Na młodzieży aktorskiej bardzo znać skutki wojny i okupacji. Niedożywienie, nerwowość, wyczerpanie wynikają ze złego stanu fizycznego i jeszcze gorszego materialnego. Nie można zbyt wiele wymagać od ludzi, którzy co drugi dzień jadają obiady lub odżywiają się tylko samą zupą"[21] – biadano w prasie. Dyrektor Bujański robił jednak chyba co się da, żeby ich sytuację poprawić, zabiegając o subwencje i przydzielenie stołówce Starego Teatru „kontyngentu żywności dla kuchni"[22]. Sprawa aktorskiej młodzieży leżała mu szczególnie na sercu, bo obejmował dyrekcję Starego Teatru z postanowieniem o natychmiastowym utworzeniu przy nim Studia.

Równolegle z pracami zmierzającymi do uruchomienia samego teatru prowadzono więc przygotowania organizacyjne związane z ustalaniem programu, kompletowaniem wykładowców i naborem do Studia. Jego celem miało być:

1. Podniesienie etyczno-moralnego poziomu nowej społeczności artystycznej w związku z wysokimi zadaniami sceny Narodowej.
2. Pogłębienie fachowe i umysłowe adeptów scenicznych.
3. Wypełnienie głębokich wyrw i luk w szeregach mocno przerzedzonego aktorstwa polskiego.[23]

Zanim to jednak nastąpiło, i w oczekiwaniu na inauguracyjną premierę w Starym Teatrze, organizowano poranki literackie, z których jeden, przygotowany na początku marca, nosił tytuł *Warszawo! Chusto Weroniki...* Pomyślany jako „hołd, jaki krakowski świat artystyczny złożył tragicznej ofierze Warszawy"[24], nie wzbudził specjalnego uznania na łamach prasy. Stanisław Witold Balicki odnotował z przekąsem „nużący patos"[25] widowiska, na które składały się recytacje poezji romantycznej i współczesnych wierszy poświęconych Warszawie oraz *Polonez As-dur* Chopina i *Warszawianka*. W związku z tym Balicki wyraził obawy co do sposobów

kształcenia młodzieży aktorskiej w nowo otwartym Studiu: „Szkolmy nowych ludzi teatru, ale nie narzucajmy im przypadkiem przebrzmiałych prądów artystycznych czy manier teatralnych pedagogów i reżyserów". Musiał, widać, przeczuwać, że za retoryką Bujańskiego o „tworzeniu nowego człowieka teatru"[26] kryje się w istocie zamiar zaszczepienia młodym owego „nużącego patosu", który pozwoli im w przyszłości odwoływać się z powodzeniem do zapomnianych emocji i przebrzmiałych prądów.

2. Egzaminy do Studia Starego Teatru

Na egzamin do Studia Starego Teatru zapisało się ponad czterysta osób, co blisko czterokrotnie przekroczyło oczekiwania organizatorów. Na wstępne zebranie z kandydatami, które miało się odbyć siedemnastego lutego o trzeciej po południu przygotowano małą salę, ale trzeba je było przenieść na widownię i dużą scenę, by pomieścić wszystkich chętnych. U jednych wyczuwało się prawdziwe zainteresowanie sceną, inni znaleźli się tam nieco przypadkowo – jak pisał Emil Orzechowski – „w najdziwniejszych ubiorach, z jeszcze dziwniejszym niekiedy przygotowaniem"[27]. Trafiali nieraz wprost z ulicy, z braku lepszego pomysłu, bez większego zastanowienia.

Tadeusz Łomnicki utrzymywał, że trafił do Studia przez pomyłkę, a Halina Mikołajska, że znalazła się tam przez przekorę. Pogłoskom, że Łomnicki chciał zostać dramatopisarzem i myślał, że zdaje na wydział dramaturgiczny, zaprzecza brat, Jan Łomnicki: „Jego ulubione opowieści były o tym, jak to szedł zdawać na coś zupełnie innego, a zdał do szkoły teatralnej. Tadzik doskonale wiedział, że idzie zdawać do szkoły teatralnej"[28]. Co do Mikołajskiej, nie wiadomo, czy poszła na egzamin „na złość chłopakowi, z którym się wówczas wodziła i właśnie pokłóciła" i chciała mu zademonstrować swoją niezależność, bo wiedziała, że „bardzo by sobie tego nie życzył"[29], czy może raczej z przyczyn towarzyskich, bo na egzamin wybierało się wielu jej okupacyjnych znajomych, nie wyłączając Adama Mularczyka i Wiktora Sadeckiego. Pewne jest tylko, że nie było w niej owego imperatywu, który stanowi o powołaniu, poczucia konieczności i przeświadczenia, że jedyne możliwe dla niej spełnienie wiąże się z teatrem.

Egzaminy zapowiedziano na dwudziestego drugiego lutego i żeby przepytać owych czterystu chętnych, powołano pięć komisji egzamina-

cyjnych, w których zasiedli między innymi przyszli pedagodzy Studia: Maria Dulęba, Zofia Małynicz, Janusz Warnecki, Wiktor Biegański, Andrzej Pronaszko.

Kandydaci, przynajmniej ci wywodzący się z okupacyjnych teatrów czy kółek teatralnych, zetknęli się wcześniej z niektórymi z egzaminatorów, mogli więc sobie pozwolić na rozmaite domysły co do ich oczekiwań, upodobań i wymagań. Kandydat do Studia, Andrzej Szczepkowski, pozwolił sobie nawet na żarty, spisując w przedostatni dzień przygotowań do egzaminu wierszowane rady dla kolegów:

Egzamin chcecie zdać?
Więc wiedzcież, że do tego
Trzy wypełnione muszą być warunki:
1. Żeby nie bujać Bujańskiego,
(Ronardzie nie miej nas w pogardzie!!)
2. Żeby Biegański nie dostał biegunki,
3. Żeby Gorecki odpędzając zmorę
Nie uciekł, spieczonymi usty
Szepcąc: „Gore!!! Gore!!!".[30]

Halina Mikołajska tym razem Mularczyka nie zawiodła i jak się wydaje, wspólnie przygotowywali się do egzaminu, próbując sceny z *Niespodzianki* Rostworowskiego, w której wcześniej, mimo obietnic, Mikołajska nie zagrała w Teatrze Podziemnym. O tych wspólnych przygotowaniach zaświadcza nieco frywolny wierszyk autorstwa Andrzeja Szczepkowskiego, dedykowany „P. Halinie Mikołajskiej i Adamowi Mularczykowi na marginesie prób z *Niespodzianki*" i wpisany do Mularczykowej *Kroniki* w dniu egzaminów, 22 lutego 1945 roku:

Halina – Matka, Ojciec – Adam
Chapeau bas! I wyrazy podziwu Wam składam.
To lekcja pokazowa uczuć wszelkich gamy.
Rozpacz, miłość, nienawiść, strach i płacz z „spazmamy".
Przepisy na ekspresję gry rąk, oczu, a zarówno
Recepta, jak najjędrniej mówić słowo „gówno".
Halina – Matka, Ojciec – Adam.
Pochwalić rzadko umiem, chętniej złośliwości gadam.
Więc taką Ojca, Matkę uraczę przesłanką:

Lepiej gdy „Niespodzianka" dzieckiem
Niż gdy... dziecko niespodzianką.

Egzamin Haliny Mikołajskiej zapadł w pamięci członków komisji, choć niektóre wspomnienia trudno dziś potwierdzić, jak choćby to, czy rzeczywiście prócz monologu z *Niespodzianki* recytowała także list Tatiany do Oniegina, i to tak wzruszająco, że doprowadziła do łez Zofię Małynicz.[31] Sama Mikołajska wspominała egzamin z dużą dozą autoironii:

> Kiedy wysoka bardzo liczna komisja [...] spytała mnie, dlaczego stawiam się na egzamin, odpowiedziałam bez cienia wątpliwości, że po prostu jestem utalentowana. Wysoka Komisja bardzo się rozbawiła i następnie zapytała mnie, jakie role kiedyś chciałabym grać; odpowiedziałam, że nie kiedyś, tylko już zaraz bardzo bym chciała grać role takie, jak Modrzejewska. [...] Dalibóg nie było w tym nic śmiesznego, niemniej moi egzaminatorzy nie posiadali się z radości.[32]

Mikołajska nie miała oczywiście pojęcia, jakie role grała Modrzejewska, ale idąc na egzamin z Lotniczej na plac Szczepański, skróciła sobie drogę, przechodząc przez cmentarz Rakowicki; tam to, mijając grobowiec Heleny Modrzejewskiej, przeczytała wyryty na nim napis. Kiedy więc Jerzy Zawieyski zapytał ją, co wie o Modrzejewskiej, wyrecytowała jednym tchem treść tablicy, przeczytanej godzinę wcześniej na cmentarzu: „Helena Modrzejewska największa aktorka polska (chyba tak tam było napisane) urodzona w roku takim to a takim, w miejscu tym a tym, umarła dnia któregoś w dziewięćset którymś roku w Kalifornii". Wtedy komisja nieco spoważniała, bo – jak wspomina aktorka – zaczęli ją podejrzewać o nie byle jakie obkucie w dziedzinie historii teatru.

> I chyba znowu Jerzy zapytał, czy nie przychodzi mi do głowy, że jestem urodzoną komiczką. No i kazali mi powiedzieć, co też przygotowałam do zaprezentowania na egzaminie. Moja propozycja monologu matki staruszki z *Niespodzianki* Rostworowskiego spotkała się znowu z ogólną wesołością, niemniej wygłosiłam ów tekst, spłakałam się nad zamordowanym własnoręcznie synem, ale wysoka komisja też się spłakała.

Ronard Bujański potwierdza, że monolog z *Niespodzianki* wykonany przez młodziutką Halinę Mikołajską wzruszył niemal do łez jego koleżanki z komisji, a o jej egzaminie pisze skądinąd zupełnie serio:

> Było zdumiewające dla nas, z jaką dojrzałością i zarazem celną ekspresją przekazywała młodziutka wówczas osoba ów monolog o jakże skomplikowanych wątkach dramatycznych, monolog raczej odpowiadający swoimi piętrzącymi się trudnościami doświadczonej już aktorce, a nie debiutantce... Mikołajska z godnym podziwu skupieniem potrafiła nadać swojemu występowi, bo tak to można właściwie nazwać, wyjątkowy nastrój i zarazem wysoki poziom. To pozostało na zawsze już niezatarte w pamięci egzaminatorów.[33]

Nic dziwnego zatem, że jeszcze przed ogłoszeniem wyników Halinę Mikołajską wezwano i oznajmiono jej, że chyba rzeczywiście się nie myli i zapewne ma talent i że postanowiono wyjść naprzeciw jej oczekiwaniom, obsadzając ją od razu w roli Miriam w sztuce Jerzego Zawieyskiego *Mąż doskonały*, której premierę przygotowywano na inaugurację teatru. Następnego dnia zamiast do szkoły – bo przecież powinna była jeszcze zaliczyć gimnazjum, ukończyć liceum i zdać maturę – udała się na próbę.

O pierwszej próbie *Męża doskonałego* Bujański mówił z uniesieniem: „Jedno chyba z największych, najbardziej porywających moich doznań teatralnych"[34]. Wszyscy zebrali się w największej garderobie „gdzie było jeszcze najmożliwiej", ale „ziąb panował cholerny" i wszyscy byli „starannie okutani, pieczołowicie przyotuleni". Ale w garderobie nie wszyscy się zmieścili, bo prócz reżysera, autora i aktorów byli jeszcze goście i wyznaczeni słuchacze Studia. Zaczął mówić Zawieyski i kiedy tak „mówił z takim wewnętrznym żarem, gdy zwierzał się, co spowodowało powstanie tej sztuki o sprawiedliwym mężu Hiobie, wówczas zrobił się przedziwny, niezapomniany nastrój" – wspomina Bujański.

Mikołajska potwierdza, że było bardzo uroczyście i „wszyscy czytali nieśmiało, cicho i niemal nabożnie; głosy łamały się i zachodziły łzami"[35], ale sama po chwili, w miarę czytania zaczęła się denerwować, bo zorientowała się, że rolę tragicznej matki dorosłych dzieci gra nie ona, lecz Zofia Małynicz, chociaż rola ta wydawała jej się wówczas wypisz wymaluj dla niej. Kiedy więc okazało się, że ma grać tylko córkę,

to zaczęła się denerwować o fizykę i chemię i zastanawiać, czy warto dla Miriam ryzykować maturę. Przyszła jeszcze na jedną próbę:

> Reżyser pokrzykiwał, jak na moje ówczesne rozeznanie, zachowywał się niegrzecznie, informował niezrozumiale, zamiast powiedzieć po prostu, czy mam mówić głośno czy cicho, grubo czy cienko, szybko czy powoli, krzyczał, że trzeba na przykład: zmysłowo!?! Czułam się coraz bardziej związana i sztywna, wreszcie za którymś kolejnym wybiegnięciem na scenę zahaczyłam nogą o nogę i wywaliłam się niezdarnie na samym proscenium. Wyszłam obrażona w trakcie próby, nie powiedziawszy do widzenia ani przepraszam, wróciłam grzecznie do liceum.

3. Nauka tam i tu

Naukę w szkołach wznawiano sukcesywnie od lutego 1945 roku. Według relacji przechowywanej w Muzeum Historycznym Miasta Krakowa „spośród 68 własnych budynków szkolnych udało się uruchomić do miesiąca kwietnia 46 budynków"[36]. Wracały do nich dzieci i całkiem już dorośli ludzie, którym wojna przerwała edukację. „Wojna się skończyła i wszystko potoczyło się bardzo szybko – wspominała Barbara Mikołajska. – Wszyscy zaczęli się spieszyć, nadrabiać, nadganiać"[37]. Sama musiała zdawać egzamin eksternistyczny do drugiej klasy gimnazjum i przez trzy dni wkuwała historię starożytną z materiału pierwszej klasy, a Halina razem z nią: „W przerwie, kiedy siadałam do stołu, żeby coś zjeść, śpiewała na melodię jakiejś arii koloraturowej daty i nazwiska, daty i nazwiska".

Dwudziestolatkowie niemal równocześnie kończyli gimnazjum, przygotowywali się do matury i zapisywali na uniwersytet w charakterze wolnych słuchaczy. „Boże, jak one wkuwały!" – powiada Barbara Mikołajska o swoich starszych siostrach, Zosi i Halinie, które w lutym także wróciły do nauki. Kilkudniowy epizod Haliny z egzaminem do Studia przy Starym Teatrze specjalnie tego nie zakłócił. W ciągu roku szkolnego, który trwał od lutego do lipca, opuściła zaledwie dwanaście dni nauki.

Nauczyciele na kursach przygotowawczych, które Halina Mikołajska podczas okupacji ukończyła w Krakowie, rekrutowali się przede wszystkim z grona pedagogicznego przedwojennego Gimnazjum im. Adama

Mickiewicza na Starowiślnej. Niewykluczone więc, że ich absolwentka nie przypadkiem trafiła w 1945 roku do klasy dla dorosłych o profilu matematyczno-fizycznym w szkole reaktywowanej po wojnie jako VII Państwowe Liceum i Gimnazjum im. Adama Mickiewicza[38]. Kursy okupacyjne odpowiadały z grubsza programowi gimnazjum, ale świadectwo jego ukończenia Mikołajska mogła otrzymać dopiero po złożeniu egzaminu przed Państwową Komisją Egzaminacyjną: „Kurs ten po okupacji po zdaniu egzaminu uzupełniającego uznany został za czwartą gimnazjalną"[39]. Egzamin zdała 16 maja 1945 roku. Dwa miesiące później odebrała też świadectwo ukończenia pierwszej klasy licealnej. Zdecydowanie przeważały na nim piątki.

Teatrem nie zaprzątała sobie głowy. Owszem, była ze szkołą na *Mężu doskonałym* i pękała z dumy, że ich tam wszystkich zna, łącznie z autorem i panią Małynicz, chociaż koleżanki nie bardzo jej dowierzały. Jesienią postanowiła zapisać się na uniwersytet, gdzie mimo braku matury mogła podjąć naukę jako wolna słuchaczka. Dziewiątego listopada wypełniła stosowne dokumenty na Wydziale Matematyczno-Przyrodniczym Uniwersytetu Jagiellońskiego i zaczęła chodzić na chemię, bo od dawna marzyła, że zostanie drugą Marią Skłodowską-Curie. W tym czasie mniej więcej Maria Mikołajska z teściową ze Lwowa i z Basią, najmłodszą córką, przeprowadziły się na rok do Myślenic. A Zosia i Halina wynajęły sobie wspólnie pokój sublokatorski przy ulicy Retoryka, dawały korepetycje z matematyki i fizyki i uczyły się jak szalone. Obie też zdały maturę – jak powiadała Basia – „z nieprzyzwoicie dobrymi stopniami". Ponieważ nauka odbywała się w trybie przyspieszonym, Halina zdawała maturę już w lutym 1946 roku. Świadectwo z datą 21 lutego 1946 roku uprawniało ją do podjęcia regularnych studiów, ale na uniwersytecie mogła to sformalizować dopiero w październiku. Na chemii ciągle więc była wolną słuchaczką.

Trudno powiedzieć, co skłoniło ją wtedy do powrotu do Studia. Może znowu pokłóciła się z Januszem Ballenstedtem, tak jak rok wcześniej, kiedy zdecydowała się iść na egzamin? Ballenstedt zawsze powtarzał: „Moja żona nie będzie aktorką", nic dziwnego zatem, że aby przypieczętować kolejne z wielu rozstań, postanowiła nią zostać.

Do Studia „przyjęto mnie – wspomina Mikołajska – mimo że rok akademicki miał się już ku końcowi, została bowiem legenda o moim egzaminie wstępnym z poprzedniego roku"[40]. Koledzy, z którymi zdawała ten egzamin, byli już na kursie drugim albo wręcz Studio ukończyli,

zdając egzaminy eksternistyczne przed Komisją ZASP-u. Jak pisano bowiem w oficjalnym sprawozdaniu, „celem pracy w Studio jest opanowanie przez jego słuchaczy rzemiosła aktorskiego w zakresie kwalifikującym absolwenta Studia do składania egzaminu aktorskiego"[41]. W krakowskich teatrach brakowało aktorów, zachęcano więc najzdolniejszych do wcześniejszego ubiegania się o zawodowe uprawnienia.

Pierwsza uroczystość pasowania na aktorów odbyła się w siedzibie krakowskiego ZASP-u już w lipcu 1945 roku. Aspiranci składali uroczyste ślubowanie i potwierdzali je przez podanie ręki Ludwikowi Solskiemu, a następnie uściśnięcie dłoni Mieczysławy Ćwiklińskiej i Wandy Siemaszkowej. Niektórzy, jak Adam Mularczyk czy Tadeusz Łomnicki, który zresztą egzamin eksternistyczny zdawał dopiero w październiku, dostali natychmiastowe angaże w Starym Teatrze. Innym, jak Andrzejowi Szczepkowskiemu czy Marianowi Cebulskiemu, jeszcze na wiosnę 1945 roku Karol Adwentowicz kazał zdawać w lipcu egzaminy eksternistyczne, by od nowego sezonu zatrudnić ich w krakowskim Teatrze Powszechnym. „Trzeba tu wszakże od razu zaznaczyć rzecz niesłychanie ważną i zarazem miłą – podkreślał Emil Orzechowski w książce *Stary Teatr i Studio*. – Otóż chyba wszyscy spośród wyżej wymienionych, mimo podjęcia regularnej pracy zawodowej, uczestniczyli w miarę możliwości w zajęciach Studia także w roku następnym".

Trudno się dziwić, że zbierali pochwały: „Tyle się mówi o niecierpliwości młodzieży, o jej niechęci do uwag ze strony starszych. Uczniowie studiów teatralnych są zaprzeczeniem tej opinii. Cierpliwość tej młodzieży, jej karność, posłuch są wprost niezwykłe"[42]. Na dziennikarce „Echa Krakowa" zrobiła wrażenie lekcja prowadzona przez Eugeniusza Fulde:

> Jest to małe prowizorium zachowania się. Tu uczniowie uczą się sposobu bycia, sztuki obejścia się, panowania nad odruchami, tu dowiadują się, jak aktor spełnia na scenie warunki zupełnej naturalności. Wszystko studiują praktycznie. Uczniowie odgrywają drobne, przygodnie wybrane scenki z codziennego życia: powitanie, pożegnanie, przyjęcie imieninowe, krótka towarzyska rozmowa. [...] Profesor Fulde i jego sposób prowadzenia lekcji wyrasta ponad ramy tego studia teatralnego. [...] To, czego uczy, jest odtrutką na maniery powojenne.

Jak należy się domyślać, nie najlepsze.

Zajęcia w Studiu nie były jednak chyba dla Mikołajskiej tak ważkim doświadczeniem jak dla młodzieży z wcześniejszego rocznika. Program, według którego się uczyła, powtarzał wprawdzie w dużej mierze realizowany wcześniej, ale Mikołajska zazdrościła kolegom z wyższego kursu zajęć z Jerzym Zawieyskim, który razem z Marią Dulębą „wpajał im tajniki Osterwiańskiej Reduty", bo oboje mieli zajęcia tylko na roku dyplomowym. Sam Osterwa także Mikołajskiej nie uczył. Pod tym względem pierwszy rocznik Studia był niewątpliwie uprzywilejowany.

Sądząc ze szczegółowego grafiku zajęć, który zachował się w kajecie Adama Mularczyka, w pierwszym roku działania Studia owe cztery miesiące – od połowy marca niemal do końca lipca 1945 roku – słuchacze mieli wypełnione od rana do wieczora:

12 IV 45 Czwartek
9–11 P. Małynicz
11–13 Dyr. Warnecki
15–16 Morstin
16–17 Dyr. Osterwa
17–18 P. Gorecki

Z Zofią Małynicz czytali *Pana Tadeusza*, z Warneckim *Dwa wiatry* Tuwima, z Osterwą *Odę do młodości*, z Goreckim *Straszne dzieci* Rostworowskiego, a z Morstinem przerabiali Ajschylosa.

20 IV 45 Piątek
11–13 P. Dulęba
15–16 P. Sobieniowski
16–17 P. Zawieyski
17–18 P. W. Natanson

Z Marią Dulębą analizowali *Warszawiankę*, Sobieniowski mówił im o teatrze irlandzkim, Natanson o teatrze współczesnym, a z Zawieyskim dyskutowali o *Mężu doskonałym*, którego premiera odbyła się trzy tygodnie wcześniej. I tak niemal codziennie, do czasu, kiedy doszły kolejne premiery, w których słuchacze Studia grali, statystowali lub uczestniczyli w próbach. Wtedy ich dni znacznie się wydłużyły:

3 VII 45 Wtorek
9–11 P. Ciecierski
11–14 „Cyd"
15–17 P. Walczowski
17–18 Dyr. Osterwa
19–21 „D. J. P." N [*Dzień jego powrotu* Nałkowskiej]

Z Ciecierskim przygotowywali pokaz Studia, *Cyda* próbowali z Bujańskim, Walczowski uczył ich tego dnia o Grecji i Krecie, a Osterwa kazał recytować *Odę do młodości*... Wieczorne przedstawienia z reguły nie kończyły się później niż o dziesiątej.

Zasadnicza różnica między pierwszym a drugim rokiem działania Studia polegała na pokazach, które przygotowywano w ciągu pierwszych sześciu miesięcy jego istnienia, a które poważnie ograniczono w drugim roku, przynajmniej w wykonaniu nowo przyjętych. Wcześniej natomiast niektóre z warsztatowych spektakli Studia wchodziły na afisz Starego Teatru, jak choćby *Powrót Odysa* w reżyserii Tadeusza Kantora czy *Niespodzianka* w reżyserii Wiesława Goreckiego – w obu wypadkach były to zresztą spektakle, których pomysł i początek sięgały jeszcze konspiracyjnego teatru.

W sezonie 1945/1946 zmieniła się dyrekcja Starego Teatru. W sierpniu odszedł Ronard Bujański i zastąpił go pełniący dotychczas funkcję kierownika artystycznego Andrzej Pronaszko, a sytuacja organizacyjna, prawna i finansowa Starego Teatru stała się mocno niepewna. Wkrótce po tym, jak Halina Mikołajska na powrót się tam znalazła, stało się wiadome, że od jesieni Studio zostanie zamknięte z powodu wstrzymania subwencji ministerialnych. Chociaż więc Mikołajska zaczęła chodzić na zajęcia dopiero w marcu 1946 roku, to jednak na koniec roku akademickiego uzyskała zaświadczenie od kierownictwa Studia Teatralnego Starego Teatru, podpisane przez Andrzeja Pronaszkę, stwierdzające, że „odbyła naukę w powyżej wymienionym Studio w czasie od 1 października 1945 do 30 lipca 1946 i w dniu 20 lipca złożyła egzamin z zakresu praktyki gry scenicznej z postępem bardzo dobrym oraz egzamin teoretyczny z zakresu programu na kursie I (historia teatru i dramatu, historia sztuki i umuzykalnienie) z postępem bardzo dobrym". Na tej podstawie kierownictwo Studia stwierdziło, że „ob. Mikołajska Halina jest uzdolniona do studiów aktorskich na kursie wyższym".

4. Więcej niż szkoła

W życiu Haliny Mikołajskiej schyłek lata i jesień 1946 roku przyniosły wydarzenia, postanowienia i decyzje, które niczym łupki skalne zachodziły na siebie, nakładały się i przysłaniały wzajemnie, tworząc wyrazistą, choć niezbyt spójną podstawę, na której miało się opierać jej przyszłe życie. Splot okoliczności zewnętrznych, szczęśliwych przypadków i emocjonalnych zawirowań sprawił, że wiele kwestii dotyczących studiów, pracy i życia osobistego musiało zostać wówczas ostatecznie rozstrzygniętych.

Na razie mieszkała z siostrą w wynajętym pokoju. Utrzymywały się same. Zofia Mikołajska, która była na drugim roku studiów matematycznych, dostawała pięćset złotych stypendium. Halina zarabiała korepetycjami, a odkąd wróciła do Studia, także statystując w teatrze. Uczniom i uczennicom Studia uczestniczącym w przedstawieniach płacono zazwyczaj pięćdziesiąt złotych za spektakl, choć na przykład Gustaw Holoubek, słuchacz Studia Dramatycznego przy Teatrze im. Słowackiego, za udział w *Mieszczanach* dostawał sto złotych, a Aleksandra Śląska dwa razy tyle za graną anonimowo z powodu braku uprawnień rolę w *Ich dwóch* Niewiarowicza.[43] Ich nauczycielom, wykładowcom Studia, płacono wówczas sto złotych za godzinę wykładów, ale w utworzonej jesienią 1946 roku Szkole Dramatycznej już dwa i pół razy więcej. Obiad z dwóch dań w stołówce literatów na Krupniczej kosztował wówczas czterdzieści złotych. Choć więc o luksusach nie mogło być mowy, to sprawy bytowe zapewne nie spędzały Mikołajskiej snu z powiek. Dręczyć ją natomiast musiało pytanie, co właściwie chce robić w życiu.

Studio przy Starym Teatrze zostało zamknięte. Mówiło się wprawdzie, że na miejsce istniejących dotąd w Krakowie trzech przyteatralnych studiów kształcących aktorów[44] ma powstać jedna szkoła, ale we wrześniu 1946 roku ciągle jeszcze toczyły się rozmowy na temat jej przyszłej struktury, nazwy i sposobu finansowania. Minister kultury i sztuki przez dłuższy czas „niezupełnie godził się"[45] na otwarcie szkoły w Krakowie i zarządzenie o powołaniu Państwowej Szkoły Dramatycznej o statusie średniej zawodowej szkoły teatralnej podpisał dopiero siedemnastego października.

Nic dziwnego zatem, że do tego czasu Halina Mikołajska zdążyła się już zapisać na regularne studia uniwersyteckie. Nie była to jednak wcale chemia, jak mogłoby wynikać z jej wcześniejszych zamiłowań

i tego, co potem przez lata powtarzała w wywiadach. Niewykluczone, że do chemii zniechęciła się, uczęszczając rok wcześniej na zajęcia jako wolna słuchaczka. Albo może okazało się, że zajęć teatralnych z chemią pogodzić nie sposób. Wśród uczniów Studia zdarzali się bowiem studenci prawa i polonistyki, „natomiast – jak pisano wówczas – studenci chemii i medycyny nie są przyjmowani jednocześnie do studiów teatralnych, ponieważ te gałęzie wiedzy zajmują czas zbyt wyłącznie"[46]. 1 października 1946 roku Halina Mikołajska zapisała się więc na historię sztuki.

Tę radykalną zmianę zainteresowań mogła spowodować nauka w Studiu, udział w pokrewnych historii sztuki zajęciach teoretycznych i klimat, jaki panował w jej otoczeniu. Niewykluczone jednak, że za tym nieoczekiwanym wyborem kryło się coś jeszcze. Kiedy Halina Mikołajska przyszła do Studia, w teatrze od kilku miesięcy pracował już Tadeusz Łomnicki. Musieli być sobie jakoś bliscy, skoro „przedstawił ją matce"[47], a później przeżywał srogo „rozstanie z Haliną M., która zostawała w Krakowie"[48], kiedy on rozpoczynał we wrześniu 1946 roku sezon w Katowicach. O minionych latach, spędzonych pracowicie w Studiu Starego Teatru Łomnicki powiadał, „że w tym wszystkim jeszcze znalazł czas, aby przez dwa lata chodzić równolegle na historię sztuki na Uniwersytet Jagielloński"[49].

Równie dobrze mógł jednak Halinę Mikołajską do zapisania się na te studia skłonić Janusz Ballenstedt, który studiował architekturę, a historia sztuki zawsze była jego pasją. Barbara Mikołajska utrzymuje, że to dzięki niemu jeszcze w czasie okupacji Halina zainteresowała się historią sztuki, plastyką i malarstwem. Ich znajomość była burzliwa, obfitowała w dramatyczne rozstania i niespodziewane powroty. Jednym z takich niespodziewanych powrotów był ich ślub. „Myśmy sobie nigdy nie powiedzieli, że się kochamy – opowiadał po latach Ballenstedt. – Nie padło to słowo. Nie mówiło się na ten temat. To było oczywiste. Nie pamiętam, jak do tego doszło, że wzięliśmy ślub. Kto postanowił, że musimy razem mieszkać, bo nie możemy się tak ciągle spotykać tylko na świeżym powietrzu. Nie pamiętam, kto i kiedy to postanowił"[50].

Ślub odbył się w kościele Świętej Anny 29 października 1946 roku.

> Świadkami byli chyba Adaś Mularczyk i przyjaciel Janusza – Kazimierz [Kalemba]. Halina miała poprzedniego dnia zrywany paznokieć z dużego palca u nogi. Nie mogła założyć normalnych butów i poszła w pap-

ciach pożyczonych z teatru. Na drugi dzień miała premierę *Orfeusza*. Nie wiem, jak mogła grać z taką bolącą nogą

– zastanawiała się wiele lat później Zofia Mikołajska-Mlak w liście do siostry, Barbary.

Orfeusz pomógł Ballenstedtowi pogodzić się z tym, że jego żona jednak jest aktorką. Wcześniej to, że „Halina chodzi do szkoły aktorskiej i gra ogony", traktował dość pogardliwie. Tymczasem „w czasie prób do nowego ogonu w sztuce Świrszczyńskiej *Orfeusz* spóźniła się na próbę i licząc, że wemknie się niepostrzeżenie, zatrzymała się wystraszona w uchylonych drzwiach, bo reżyser Wierciński przerwał objaśnienia i czekał, aż zamknie drzwi..."[51]. Wciąż jeszcze szukał aktorki do głównej roli i jak się miało okazać, właśnie ją znalazł. Niedoszłej statystce urządzono doraźny egzamin i mimo wątpliwości Woźnika Wierciński przy aprobacie Osterwy uznał, że żadnej innej mu nie potrzeba.

Mikołajska utrzymywała więc później, że o jej losie zadecydowało tych kilka sekund i nienaoliwione drzwi sali prób, które przy każdym poruszeniu skrzypiały niemiłosiernie: „A więc nie talent, tylko brak oliwy, nie pasja i upór, lecz speszony wyraz twarzy, no i koniunktura, brak młodych aktorek spowodowany wojną"[52] przesądziły o tym, że została aktorką. Spóźnianie się, nieznośna wada, z powodu której w późniejszych latach miało ją spotkać wiele przykrości, tym razem jej pomogło: zwróciło na nią uwagę.

Premiera *Orfeusza* odbyła się w Starym Teatrze 31 października 1946 roku i była dla Mikołajskiej w roli Eurydyki sukcesem upajającym:

> Nagroda miasta Krakowa za Eurydykę ex aequo z Juliuszem Osterwą za Fantazego, za największe osiągnięcia aktorskie roku 1946, pół roku po maturze, *engagement* do Teatrów Miejskich w Krakowie, główne role i pijany Konstanty Ildefons śpiewający arię Glucka o Eurydyce na rynku krakowskim pod pomnikiem Adama Mickiewicza.[53]

Nawet jednak jeśli Gałczyński wołał za nią na ulicy: „Eurydyczko" i trochę przewróciło jej się w głowie, to nie na tyle, by miała zrezygnować z dalszej nauki.

Tej jesieni, jak już była mowa, wszystko działo się równocześnie. Zapisy do otwieranej właśnie Państwowej Szkoły Dramatycznej zaczęły

się dwudziestego ósmego października, tuż przed premierą *Orfeusza*, i trwały przez dziesięć dni. Warunkiem przyjęcia było zdanie egzaminu wstępnego, który obowiązywał także absolwentów i uczniów studiów przyteatralnych, ubiegających się o przyjęcie na wyższy, drugi lub trzeci, kurs. Egzaminy, rozpoczęte jedenastego listopada, miały trwać ponad tydzień. Pierwszego dnia według ustalonej wcześniej kolejności mieli zdawać między innymi Gustaw Holoubek i Halina Gryglaszewska. Przed samym egzaminem wpisano na tę listę jeszcze kilka nazwisk; „Mikołajska Halina", dopisana długopisem, figurowała jako ostatnia, pod numerem 30.

Przyjęto ją na dyplomowy kurs trzeci warunkowo: „do chwili uzupełnienia braków praktycznych i teoretycznych"[54]. Taką zasadę stosowano bowiem wobec absolwentów kursów przyteatralnych oraz adeptów występujących na scenie. Mikołajska, ucząc się i pracując w teatrze, braki uzupełniła; została w maju wpisana jako słuchaczka normalna i dopuszczona latem 1947 roku do egzaminu dyplomowego. Co do historii sztuki, to trudno powiedzieć, czy w ogóle na serio zaczęła te studia. Na uniwersytecie pokazała się wprawdzie pod koniec listopada 1946 roku, żeby odebrać karty żywnościowe, ale wobec innych zobowiązań i zajęć ze studiowania historii sztuki musiała w końcu zrezygnować.

Po ślubie zamieszkała z mężem u jego matki na Długiej 32. Ballenstedt wspomina:

> Mama – jak zawsze – chodziła po zakupy i zajmowała się kuchnią. Rano, po śniadaniu, Halina szła do Szkoły, ja na Politechnikę. Spotykaliśmy się w domu na obiad, który na nas czekał. [...] Ja wynosiłem śmieci i jeżeli było zimno, przynosiłem węgiel na następny dzień, poczem szedłem na Politechnikę. Halina zostawała w domu, przygotowywała się do egzaminów w Szkole Aktorskiej, wieczorem szła grać Eurydykę. Czekałem pod teatrem i często szliśmy do Janka i Marii Kosińskich. Janek był scenografem, robił dekoracje do *Orfeusza*, Maria była historyczką sztuki. Mieszkali na ulicy Jana. Rozmowy przeciągały się do świtu. Janek zaraził Halinę *Czarodziejską górą* Tomasza Manna. Gdy rysowałem, Halina siedziała z podkurczonymi nogami na tapczanie i czytała głośno wybrane urywki.[55]

Od tej chwili Thomas Mann i Marcel Proust będą jej towarzyszyli już zawsze. Ich książki uczyni miarą refleksji o świecie, płaszczyzną intelek-

tualnego porozumienia, punktem odniesienia dla wszystkiego, co można wiedzieć o życiu, naturze ludzkiej, przemijaniu i zakorzenieniu. „Wyobraź sobie, że przeczytałem wszystkie siedem tomów *W poszukiwaniu straconego czasu* Marcela Prousta. Pamiętasz, jak miałaś mi tę lukę za złe?"[56] – pisał do niej Adam Michnik z więzienia na Rakowieckiej latem 1977 roku. „Masz zupełną rację, w samej rzeczy złożoność ludzkiej natury bardziej mnie teraz zajmuje niż cokolwiek innego. Żebym tylko dostał tu Manna, to będę z Tobą rozmawiał bez kompleksów"[57]– kontynuował w następnym liście. Mann był jej kapitałem, z którego czerpała i którym obdarowywała innych.

W pierwszych latach teatralnych dla niej i grupy jej przyjaciół wyrocznią w wielu sprawach stał się Jan Kosiński. Maria Kościałkowska, koleżanka Mikołajskiej z teatru, wspominać będzie wieczorne spacery na Skałkę, dokąd chodzili po przedstawieniach w większej grupie razem z Kosińskim, który przez cały czas coś opowiadał, wykładał, tłumaczył.

> Mówił, chodząc, nagle się zatrzymywał, gdy znalazł coś ważnego. Stał, gestem rąk podkreślał słowa, przebierał palcami, marszczył czoło, a znajdując to, czego szukał, unosił prawą rękę z wyprostowanym palcem wskazującym, nabierał oddechu i wyrzucał ze śmiechem ostatnie słowa. Śmiechem pokrywał zadyszkę, która się objawiała, gdy zbyt szybko mówił.[58]

Halina Mikołajska, odznaczająca się „od najmłodszych lat skłonnością do pisarzy"[59], zawierała w tym czasie swoje pierwsze znajomości właśnie w tym środowisku. Pierwszym prawdziwym pisarzem, którego poznała, był Jerzy Zawieyski. Jeszcze za czasów Studia połączył ich szczególny rodzaj wzajemnej czułej zażyłości, jaka zawiązuje się między mistrzem a wpatrzonym w niego uczniem. Zawieyski wzruszał ją, bo podświadomie wyczuwała w nim człowieka w jakiś szczególny sposób zagrożonego i bezbronnego. A był to jednocześnie okres jego wielkiej aktywności: wystawiano jedną jego sztukę po drugiej, kierował działem dramaturgicznym Studia w Starym Teatrze, cieszył się poważaniem za swoją subtelność sądów, znajomość warsztatu i wyczucie teatru.

Po sukcesie Eurydyki, kiedy pisarze, jak powiadała Mikołajska, zaczęli odwzajemniać jej snobizm i chętnie z nią przestawali, słyszała od nich coraz częściej o nienaturalności stylu i nieprawdopodobieństwie perypetii psychologicznych w sztukach Zawieyskiego. Wsłuchiwała się

w wyrafinowane rozmowy literatów i wstydziła swoich złych gustów literackich: „Nie rozumiałam, że teatr żegluje już całą parą w innym kierunku, że te uwikłania postaci, zmagania moralne między nieokiełznanymi pragnieniami i świadomą wolą [...] zaczynają być dla nowej moralności zbędne, a nawet podejrzane".

Stwierdzenie Mikołajskiej, że tak naprawdę kawiarnie literackie to były jej „uniwersytety, bardziej niż szkoła teatralna", świadczy tyleż o intelektualnym ożywieniu panującym w krakowskim środowisku literacko-teatralnym, ile o warunkach, w jakich pod koniec listopada 1946 roku rozpoczęła pracę Państwowa Szkoła Dramatyczna. „Do połowy stycznia br. [1947] nauka odbywała się w nieco uproszczonym zakresie – pisały władze szkoły w oficjalnym piśmie do Ministerstwa Kultury i Sztuki – jednakowoż wyłącznie z tego powodu, że początkowo dysponowaliśmy jedną salą szkolną, co zmusiło nas do prowadzenia lekcyj na obydwu kursach, na zmianę rano i po południu. Dopiero po usilnych staraniach, z chwilą wyprowadzenia się dyr. Frycza z części lokalu przyznanego nam na cele szkolne, mogliśmy uruchomić naukę na obydwu kursach równolegle"[60].

Szkoła mieściła się najpierw w pomieszczeniach dawnego Studia Teatru im. Słowackiego, mającego najgorsze warunki lokalowe spośród trzech istniejących dotąd w Krakowie studiów dramatycznych. Dysponowała jedną salą ćwiczeń, przedpokojem i pomieszczeniem biurowym, a później także czteropokojowym mieszkaniem, które na drodze zamiany z miastem przekazał szkole Karol Frycz. Można było wtedy rozdzielić zajęcia na kursie pierwszym z kursami drugim i trzecim, ale ciągle nie było dość miejsca, by uczyć równocześnie na trzech poziomach.[61] Osterwa żalił się ministrowi kultury i sztuki: „Pomieszczenia właściwie są, ale zajęte przez partie, a województwo nie ma odwagi poczynić w tej sprawie jakichkolwiek kroków"[62]. Nie ma również sprzętów, pomocy naukowych ani biblioteki, bo administracyjna decyzja o utworzeniu jednej dużej szkoły aktorskiej w miejsce trzech małych nie była przygotowana ani od strony merytorycznej, ani od strony organizacyjnej. Nie bez przyczyny mówi się o przekreśleniu części dotychczasowego dorobku środowiska i niewykorzystaniu istniejącego potencjału. Mimo wszystko trwają jednak prace organizacyjne, odbywają się zajęcia i próby, słuchacze trzeciego kursu przygotowują się do egzaminów dyplomowych.

9 lipca 1947 roku zbiera się Państwowa Komisja Egzaminacyjna pod przewodnictwem Bohdana Korzeniewskiego. Egzaminom teore-

tycznym towarzyszą pokazy gry scenicznej w wybranych fragmentach różnych utworów. Z relacji Wiesława Goreckiego wynika, że „pokaz egzaminacyjny trwał od godziny 10 do 23, z godzinną przerwą. Uczennice i uczniowie występowali, co należy podkreślić, w roboczych kitlach, bez charakteryzacji, bez dekoracji i kostiumów, bez rekwizytów"[63]. Do egzaminu przystępuje dziewiętnaście osób. Według protokołu Halina Mikołajska zdaje „jako ekstern na aktora dramatu" z wynikiem ogólnym „bardzo dobrym". Występuje we fragmentach dwóch sztuk: jako Joas w *Sędziach*, z Gustawem Holoubkiem jako Natanem, i jako Julka w *Z dobrego serca* Rydla, także z Holoubkiem. W jej wypadku pokaz praktyczny wydaje się jednak zbędną formalnością. Od miesiąca można ją bowiem oglądać w Teatrze im. Słowackiego w roli Desdemony.

5. Polityka teatralna

Halina Mikołajska zadebiutowała na scenie, kiedy teatr, choć jeszcze spoglądał w przeszłość, rozpoznawał już nową sytuację, dobrze się w niej orientował, znał smak kompromisu i biurokratycznych decyzji, wyczuwał granice wolności i konformizmu. Władza postanowiła zapanować nad właściwą powojennym miesiącom samoorganizacją społeczeństwa, nad spontanicznymi inicjatywami i swobodą działania, którą szczycił się pierwszy dyrektor Starego Teatru. W ciągu następnych miesięcy inicjatywę organizacyjną w sprawach krakowskich teatrów oraz studiów teatralnych działających w Krakowie miało przejąć państwo.

Jesienią 1946 roku, kiedy odbywała się premiera *Orfeusza*, organizacja życia teatralnego Krakowa była już w pełni kontrolowana przez władzę, stanowiska dyrektorskie obsadzone po jej myśli, powojenna spontaniczność okiełznana. Sezon 1946/1947 rozpoczynał się w Krakowie „pod znakiem gruntownych reform", będących wynikiem, jak pisał wówczas Zygmunt Leśnodorski, „długotrwałych dyskusji na temat, jak uzdrowić chronicznie chory repertuar, na jakich zasadach oprzeć organizację poszczególnych scen, jak uaktywnić teatr pod względem artystycznym i wychowawczo-społecznym"[64]. Prasa zaczęła pisać o teatrze entuzjastycznie: „Nowy sezon teatralny rozpoczęli tej jesieni nareszcie ludzie fachowi"[65] – donosiła „Trybuna Robotnicza" po odejściu Frycza i Pronaszki; „poziom scen krakowskich podniósł się w sposób zdumiewający"[66] – wtórował jej „Naprzód" zaraz po pierwszych premierach,

na początku listopada 1946 roku. „Krakowski Stary Teatr, pod nową i naprawdę odrodzoną dyrekcją Władysława Woźnika, umieścił *Orfeusza* na jednym z czołowych miejsc swego wartościowego repertuaru"[67] – entuzjazmowała się gazeta, nie bacząc, że repertuaru swego Woźnik nie zaczął na razie realizować, a *Orfeusz* zaplanowany był w minionym sezonie jeszcze przez Pronaszkę.

Dlaczego właściwie pierwsze półtora sezonu, ten „ułamkowy", wedle określenia Wyki, i następny 1945/1946 – zostały ocenione tak surowo?

Chodziło zapewne o repertuar „lekkomyślnie puszczony samopas przez Ministerstwo Kultury i Sztuki"[68], który nie przyniósł wielkich inscenizacji, za to wiele sztuk rozrywkowych. Samopas jednak nie do końca, bowiem Fryczowi oficjalnie odradzono wystawienie *Mazepy*, *Wyzwolenia* i *Powrotu Odysa*. Na wielkie inscenizacje zaś teatry nie były przygotowane ani materialnie, ani technicznie. W *Zemście* w Teatrze im. Słowackiego „nikt z widowni nie poznałby, ile w tych atłasach, brokatach i aksamitach było papieru, płótna workowego i starych fatałachów"[69], bo magiczne ręce Frycza, mówiąc słowami Solskiego, „przetwarzały nawet szmaty w drogocenne tkaniny".

Pronaszko z kolei zdawał sobie sprawę, że jego plany repertuarowe w Starym Teatrze poza *Orfeuszem*, *Horyzontem Afrodyty* Flukowskiego czy *Wesołymi kumoszkami z Windsoru* (w zależności od inscenizacji) nie zawierają pozycji awangardowych, na których by mu osobiście najbardziej zależało. Ale był to jednak, w jego przekonaniu, repertuar interesujący i niebanalny.[70] Stary Teatr, którego ambicją było wystawianie polskich sztuk współczesnych, musiał ratować się, sięgając także po utwory finansowo bezpieczne. „W nowej erze można było liczyć, że się skończy podobny handel wraz z powstaniem Ministerstwa Kultury i Sztuki. Ale w ministerstwie chuda fara! – pisał życzliwy teatrowi Tadeusz Breza. – [...] Trzeba będzie znowu wielkiej sztuce alfonsować na szmirach"[71]. *Masława* Zawieyskiego sfinansować więc musiała *Roxy* Connersa. Jak się miało zresztą za chwilę okazać, problemy te w kolejnym sezonie wcale nie znikły: „*Orfeusz* zachwycił [...] wielu z tych, co się teatrem zajmują, ale nie chwycił mas. Klęska materialna jest okrutna"[72] – pisał Osterwa, już jako dyrektor Teatrów Miejskich, do Wiercińskiego w listopadzie 1946 roku.

Można przypuszczać, że na ocenę ustępujących po pierwszych sezonach dyrektorów wpływ miała z jednej strony ich krnąbrność, a z drugiej niefortunny konformizm. Najpierw Ronard Bujański,

przygotowując *Męża doskonałego* na inaugurację Starego Teatru, nie dał się przekonać ani Leonowi Kruczkowskiemu, ani Arnoldowi Szyfmanowi do przerwania prób. „Oczywiście, w parę miesięcy później już by nad tym nie dyskutowano ze mną. Zdjęto by sztukę z afisza bez żadnych perswazji"[73] – przyznaje Bujański. Tak jak w maju 1946 roku zdjęto Fryczowi *Skamieniały las* Sherwooda, nie wiadomo do końca, czy za nadmierną sympatię dla gangsterów i Amerykanów, czy też może za „pokazanie paru Amerykanów w dość komicznych kostiumach, o co mogłyby się obrazić Stany Zjednoczone"[74] – jak donosiła ówczesna prasa. Mikołajczykowska „Gazeta Ludowa" napisała, że „cała ta straszliwie prowincjonalna afera wywołuje wrażenie, że pewne koła literackie Krakowa dostały ostrej psychozy", gdyż równie dobrze można było protestować przeciw *Zbójcom* Schillera.

Z drugiej strony względna swoboda wyrażania poglądów, panująca w ówczesnej prasie, pozwoliła na druzgocącą ocenę nieśmiałych prób dyrektora Frycza, który usiłował wychodzić naprzeciw nowym czasom i sięgać po repertuar ideologicznie zaangażowany po stronie nowego ustroju. Wanda Wasilewska odebrała więc pośrednio za jego sprawą solidne cięgi w związku z premierą *Bartosza Głowackiego* w Teatrze im. Słowackiego w marcu 1946 roku. Pisano, że autorka słusznie chciała pokazać, jak w dawnej Polsce chłopu działa się krzywda, tyle że udowodniła to fałszywymi argumentami.[75] Krokodyle łzy wylewała „Gazeta Ludowa", konstatując, że utwór Wasilewskiej nie podobał się nawet w obozie rządzącym. Prasa z prawa i z lewa nazywała *Bartosza* sztuką propagandową i kłamliwą, położoną na łopatki i najsłabszą w całym sezonie. Chyba nigdy później żadnego twórcy związanego ściśle z obozem rządzącym nie poddano tak surowej krytyce. Według opozycyjnej gazety: „Frycz potknął się na nowym repertuarze. Niepotrzebnie wystawiał dyletanckie sztuczydła propagandowe w rodzaju *Bartosza*, *Portretu generała* czy *Zamachu*; ale podobno naciskano na niego, więc musiał iść na kompromis"[76].

Konformistyczne wysiłki Karola Frycza nic mu nie pomogły, a Andrzej Pronaszko wydawał się zanadto niepokorny. Władza zaczynała już bowiem rozumieć, na co chce i musi mieć wpływ, jakie są dla niej potencjalne zagrożenia i kiedy może sobie pozwolić na ustępstwa. „Był to etap, w którym walczyliśmy o usuwanie wrogiej nam, obcej ideologicznie sztuki z teatru i filmu – pisał o latach 1945–1948 Włodzimierz Sokorski. – [...] Był to proces organizowania elementów myślenia

socjalistycznego. Że był on wykonywany przez nas w stopniu niedostatecznym, że panował w naszej polityce eklektyzm, to inna sprawa"[77]. Eklektyzm ten sprawił między innymi, że ówczesna władza znalazła niespodziewanych sojuszników. „W prasie roiło się od artykułów tak gorliwych, tak usiłujących wyprzedzić czas, że autorów ich nazwano podskakiewiczami. Sam nie jestem bez winy"[78] – przyznaje po latach Tadeusz Kwiatkowski, który po pierwszych premierach w Teatrze im. Słowackiego domagał się w 1945 roku przewietrzenia teatru:

> Nie pozbyto się osądu ambicyjek, nawarstwień starych form, nie zdarto tapet domu handlowego, nie otworzono okien na przeciągi nowych idei. Kto będzie odpowiedzialny za to, że wpędza się dzisiejszych ludzi w manowce przedwojennej sztuki teatralnej, która przegrała swoją grę – grę o twórczą pracę i styl polski?[79]

Życie teatralne przez pierwsze półtora roku po wojnie było rekonwalescencją, ale od powracającego do sił oczekiwano przede wszystkim, że sprosta marzeniom, a tymczasem teatr zawodził te nadzieje. Jak pisano wówczas: „Rozpiętość między marzeniami, jakie snuliśmy w konspiracji, a rzeczywistością jest zbyt wielka, aby o sprawach tych mówić bez uczucia głębokiego żalu"[80]. Z takim ideowym i wzniosłym traktowaniem teatru rodzącemu się systemowi było po drodze, więc twórcy mogli z kolei we władzy deklarującej potrzebę wychowywania widza wyczuwać rzeczywistego sojusznika.

Warto bowiem pamiętać, że na długo przedtem, zanim powołano pierwszego po wojnie dyrektora i w zrujnowanych budynkach wprawiono w oknach szyby, ludzie teatru stworzyli sobie własną utopię. Wyrażała się w programach, założeniach i postulatach, które zrodziły się jeszcze w dwudziestoleciu, doskonaliły za okupacji i z nadzieją zostały przeniesione w czasy, w których teatr miał mieć opiekę państwa, aktorzy – etaty, repertuar – poziom, a widzowie – powszechny dostęp do teatru. Czesław Miłosz wspomina okupacyjne dyskusje z Korzeniewskim, Wiercińskim, Schillerem, czasem z Jaraczem, o reformie teatru po wojnie, która miała „oswobodzić reżyserów i aktorów od względów komercyjnych"[81]. Korzeniewski to potwierdza:

> Myśmy piastowali idealną wizję teatru. Teatry w wolnej Polsce miały być samorządowe, a parę czołowych, przede wszystkim Narodowy, miało

podlegać państwu i być pod jego opieką. Narodowy miał upowszechniać arcydzieła. Ogromny amfiteatr, bez lóż obitych jedwabiem, bez miejsc z numerami. Obok konstruktora siedzi robotnik. Tkaczka w sąsiedztwie pisarza. Żadnych biletów. Teatr zaprasza widzów. Wspólnie przeżywają święto intelektualne. To był teatr marzeń. Teatr, który odmieni ludzi. Wiedzieliśmy dobrze, co w nim wystawimy. Zlecaliśmy tłumaczenia i opracowania krytyczne. Organizowaliśmy konkursy dramatyczne. Iwaszkiewicz tłumaczył *Elektrę* Giraudoux, Miłosz – *Jak wam się podoba* Szekspira [...], Andrzejewski i Zagórski napisali *Święto Winkelrida*, Zawieyski *Masława*, Gajcy *Homera i Orchideę*.[82]

W 1945 roku zapewne nie tylko Stefan Jaracz, ale przede wszystkim ci wybitni przedstawiciele przedwojennego teatru, którzy czynnie włączali się w odbudowę życia teatralnego, chcieli wierzyć, że „teatr może się stać nareszcie poważną instytucją w budowie Kultury Narodu"[83].

Odgórne założenia określające warunki organizacji życia teatralnego w nowej Polsce miały więc w 1945 roku coś wspólnego z ową idealną wizją, o której mówił Korzeniewski, tyle że jej realizacja była daleka od ideału. Główną cechą nowego systemu miało być we wszystkich dziedzinach „wyłączenie zysku jako celu działania"[84], a zatem „w miejsce dotychczasowej dzikiej i szkodliwej walki konkurencyjnej między teatrami postawiono zasadę ścisłej współpracy i wymiany"[85]. W sensie ekonomicznym było to możliwe przy jakże optymistycznym traktowaniu budżetu w duchu nowej, dość osobliwej ekonomii. Jak powiadał przedstawiciel PPR w Miejskiej Radzie Narodowej: „Budżet naszego miasta jest właściwie zrównoważony, choć posiada 48 milionów niedoborów"[86].

Uwalnianie twórców od zobowiązań komercyjnych wiązało się jednak z ograniczaniem ich swobody na inne sposoby, pilnowaniem, by teatr dobrze służył masom. Ocena, czy tak się dzieje, nie była jednak podejmowana według określonych czy choćby zrozumiałych kryteriów. Nowe władze traktowały przy tym teatr – tak jak marzyli jego twórcy – z powagą, wplątując się tym samym w trwały konflikt interesów: domagały się od teatru ambicji artystycznych, a zarazem usiłowały egzekwować służebność wobec systemu.

Status prawny Starego Teatru, powołanego do życia przez Ministerstwo Kultury i Sztuki, był przez długi czas nieustalony, państwowo-prywatno-miejski, co powodowało rozliczne komplikacje włącznie

z procesami sądowymi za niezapłacone rachunki przeciwko dyrektorowi Bujańskiemu, który musiał się przed sądem tłumaczyć, że nie prowadził we własnym imieniu i na własny rachunek przedsiębiorstwa Stary Teatr, a był tylko jego pracownikiem, za co pobierał gażę.[87] Finansowe perturbacje i ograniczanie subwencji przez ministerstwo pod koniec 1945 roku powodowały też uzasadnioną gorycz dyrektora Pronaszki, który wcześniej uwierzył, że „Rząd Rzeczypospolitej Polskiej roztoczy nad sztuką ciepłą opiekę, a tym, którzy dowiedli niejednokrotnie swej uczciwości w Sztuce i życiu, nigdy tej opieki nie cofnie bez uzasadnionego powodu"[88]. Problem ten, podobnie jak uwalnianie teatru od praw rynku, został rozwiązany na drodze administracyjnej.

Jesienią 1946 roku sytuacja Starego Teatru się ustabilizowała, został bowiem teatrem miejskim, tracąc zarazem samodzielność, połączony w jedno przedsiębiorstwo i podporządkowany nowej dyrekcji Teatru im. Słowackiego. Decyzja o wspólnej dyrekcji obu teatrów budziła protesty i wątpliwości: „Opinia publiczna przyjęła ją z niepokojem, sztuka bowiem nie znosi jednowładztwa. Generalny dyrektor jest na miejscu, gdy stoi na czele zjednoczonych fabryk kaloszy lub gwoździ, ale budzi poważne zastrzeżenia, gdy każe mu się równocześnie dyrygować kilkoma orkiestrami"[89]. Państwowy i samorządowy mecenas sprawdzał się więc nie tyle jako opiekun, ile raczej jako nadzorca i uzurpator, zwłaszcza że jego ciepła opieka obejmowała przede wszystkim naznaczanie dyrektorów, kierowników artystycznych i kierowników administracji oraz zatwierdzanie repertuaru niezależnie od zezwoleń cenzury.[80]

Początkowo rolę cenzury sprawowało Wojewódzkie Biuro Kontroli Prasy oraz inne agendy Urzędu Wojewódzkiego. Mieczysław Kotlarczyk, pełniący funkcję kierownika Oddziału Teatru w Wydziale Kultury i Sztuki, zapewniał w sprawozdaniu z 30 czerwca 1945 roku, że „zagadnienie cenzurowania sztuk przeznaczonych do grania jest już należycie rozwiązane i uregulowane. Oba wydziały (Kultury i Sztuki oraz Informacji i Propagandy) zgodnie od miesiąca współpracują"[91]. Po utworzeniu Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk 5 lipca 1946 roku raz na zawsze skończyły się wątpliwości, kto ma cenzurować regulaminy pracy teatralnej w teatrach dramatycznych, zaproszenia na imprezy artystyczne czy też anonsy i zaproszenia na zabawy sylwestrowe[92], a urzędowi pozostawało jedynie przekonać organizatorów imprez teatralnych, by „teksty sztuk scenicznych zechcieli przedstawiać do kontroli przed rozpoczęciem prób. Zabezpieczy to bowiem przed

zbędnym nakładem pracy i kosztów materialnych w ewentualnym przypadku dyskwalifikacji i niemożności wystawienia sztuki (jak to ostatnio miało miejsce w kilku teatrach na terenie kraju)"[93].

Przed organizacją sezonu teatralnego 1945/1946 minister Kruczkowski rozesłał do podległych mu naczelników wydziałów kultury i dyrektorów teatrów dokument dotyczący „wzmożenia działalności społecznej przez wszystkie teatry dramatyczne w Kraju, celem jak największego upowszechniania sztuki teatralnej"[94]. Wzmożenie owej działalności miało polegać przede wszystkim na podwyższeniu poziomu artystycznego przez staranniejszy i wnikliwszy dobór repertuaru oraz na stosowaniu właściwej polityki cen biletów dla młodzieży, związków zawodowych i wojska. Repertuar był przez cały czas przedmiotem troski zarówno ministerstwa, jak i władz lokalnych, zwłaszcza że w początkowym okresie miały one poczucie, że polityka repertuarowa teatrów nie jest z nimi uzgodniona. I nie chodziło tu wcale o repertuar niebezpieczny ideologicznie, ale o organizowane w terenie imprezy zatytułowane: *Opera w Psiej Wólce*, *Pomalutku aż do skutku*, *A tu się pali jak cholera* czy *Dziadzio i puzon*. Władze zamierzały „przeprowadzić jak najsurowszą kontrolę nad wszelkimi imprezami w Krakowie i na prowincji, by uniknąć inflacji imprez mało wartościowych"[95]. Jeszcze w grudniu 1945 roku w sprawozdaniu Oddziału Teatru Urzędu Wojewódzkiego w Krakowie odnotowano, że przeprowadzona została wreszcie „definitywna rejestracja teatrów na terenie województwa zarówno zawodowych, jak i amatorskich" i obecnie będzie można „regulować całokształt życia teatralnego w terenie"[96].

Z czasem postanowiono zadbać także o nastroje publiczności teatralnej. Pracująca w Ministerstwie Kultury i Sztuki obywatelka Wanda Padwa wydała mianowicie orzeczenie, że Teatr im. Słowackiego w dziesiątą rocznicę śmierci Gorkiego zamiast wystawiać pesymistyczną sztukę *Na dnie*, powinien zagrać optymistycznych *Mieszczan*. „Wystawianie np. *Ojca* Strindberga, *Dwóch teatrów*, *Hamleta*, *Warszawianki* słusznie razi pogodną przeważnie obywatelkę Padwę"[97] – ironizował dziennikarz „Naprzodu", proponując, by odtąd obskurantyzm nazywać padwizmem.

W kolejnych sezonach z polityką repertuarową władze radziły sobie coraz lepiej, między innymi dzięki okólnikom rozsyłanym przez Ministerstwo Kultury i Sztuki oraz szczegółowym planom repertuarowym. W 1948 roku instruowano w tej sprawie dyrektorów teatrów:

> Plan winien być opracowany w ten sposób, aby tworzył możliwie pewną całość, aby się tłumaczył sam przez się. [...] Winien być umotywowany wartościami artystycznymi, społecznymi i wychowawczymi poszczególnych sztuk, oryginalnością ujęcia reżyserskiego i inscenizacyjnego. [...] Przy każdej pozycji powinna być podana, w miarę możliwości, koncepcja reżyserska i inscenizacyjna. [...] Na wszelkie projektowane w ciągu sezonu zmiany planu należy uzyskać zgodę Ministerstwa Kultury i Sztuki. Teatr winien co kwartał przysyłać sprawozdania z wykonania repertuaru.[98]

W teatrze rozpoczynał się okres socjalistycznego planowania i stałego dozoru.

Paradoksalnie, w polityce kulturalnej – administracyjnej i personalnej – pierwszych lat powojennych widać wyraźnie, że władzom państwowym zależało na dobrym teatrze prowadzonym przez wybitnych twórców. Nominacje dla Frycza, Pronaszki, a potem Osterwy zdawały się o tym świadczyć. Mimo że „odnośnie dyrekcji Osterwy – jak przyznawał Roman Szydłowski z klubu radnych PPR – my byliśmy przeciwni tej dyrekcji"[99]. Osterwa pisał o tym w liście z Warszawy, kiedy w Krakowie ważyła się sprawa jego nominacji: „Sam prezydent [Krakowa] Wolas był przeciw mnie – i nic nie przeważyło jego nieżyczliwości (a tu prezydent Bierut powitał mnie własnoręcznym pismem i już dwukrotnie obdarzył mnie kwiatami)"[100].

Na szczeblu państwowym toczyła się gra o teatr, którego wysoki poziom miałby dowodzić walorów nowego systemu. Na szczeblu terenowym toczyły się natomiast polityczne gry z wykorzystaniem teatru. Nie można tu zapewne mówić o konflikcie interesów, a jedynie o nadgorliwości lokalnych władz w zaprowadzaniu nowych porządków. Różnice zdań między ministerstwem a administracją lokalną wynikały z tego, że władze centralne prowadziły szeroko zakrojoną kampanię, a zadaniem terenowych organów było wygrywać dla nich bitwy. Żołnierze z frontu walki ideologicznej, zdobywając kolejne przyczółki, nie byli więc może dalekowzroczni, ale starali się być skuteczni. Udało im się, bądź co bądź, krwawo rozgonić trzeciomajową demonstrację w Krakowie i „wygrać" referendum w 1946 roku, sfałszować wybory do Sejmu Ustawodawczego w 1947, rozprawić się z PSL-em i przygotować grunt pod Kongres Zjednoczeniowy Polskiej Partii Robotniczej i Polskiej Partii Socjalistycznej w grudniu 1948. Byli więc może trochę niecierpliwi,

kiedy natrafiali na opór współtowarzyszy czy brak konsekwencji swoich mocodawców.

Na posiedzeniu Miejskiej Rady Narodowej pod koniec grudnia 1947 roku radny PPR Sieradzki zaatakował wystawioną w Starym Teatrze sztukę Brandstaettera *Powrót syna marnotrawnego* za to, że „nie oddaje ideologii naszej współczesności". Maksymilian Statter replikował:

> Jeśli mam przyjąć, że przemówienie tow. Sieradzkiego było skierowane przeciwko tym, którzy tę sztukę wystawić kazali, to w takim razie na ławie oskarżonych siedzi Ministerstwo Kultury i Sztuki, które powiedziało nam: „Wystawcie *Syna marnotrawnego*, a dostaniecie od nas specjalną dotację".[101]

Minister Kruczkowski w tym wypadku nie tyle błądził czy okazywał brak konsekwencji, ile podzielał pogląd radnego Stattera, że „właściwie to nie ma w Polsce obecnie autora, który mógłby nam odpowiadać w zupełności". Miał nawet stwierdzić, że „nic na to nie poradzimy, musimy na razie tworzyć, tworzyć. Tymczasem zaś posługiwać się tym, co jest"[102]. Natomiast żołnierzom frontowym, takim jak Roman Szydłowski, chodziło o to, by nie tracić czasu i podjąć zdecydowaną walkę z elementami zachowawczymi:

> My bowiem pragniemy posuwać się naprzód, pragniemy na naszych scenach widzieć jak najwięcej sztuk w rodzaju Simonowa, Hołuja. Nie wolno nam ulegać sugestiom konserwatywnych elementów, zbudować musimy repertuar naszych teatrów według wymogów nowego czasu, abyśmy byli z niego zadowoleni.[103]

Najdziwniejsze jest to, że chyba nigdy nie udało im się tego osiągnąć.

6. Teatr poetycki

Premiera *Orfeusza* 31 października 1946 roku odbyła się osiem miesięcy po premierze *Elektry* Giraudoux na Scenie Poetyckiej Teatru Wojska Polskiego w Łodzi i niespełna pół roku po zdjęciu jej z afisza.

Orfeusz, nazwany przez Jaszcza „wielosłownym i wymuskanym"[104], mimo że nie został napisany według wymogów nowego czasu, skazany

był na sukces wskutek koniunktury sprzyjającej nowej dyrekcji Miejskich Teatrów Dramatycznych. W gruncie rzeczy jednak wiele mogłoby przemawiać przeciw niemu. Przede wszystkim wpisywał się w szerszy kontekst poetycko-metafizycznych prób uporania się z wojenną traumą, podejmowanych w owym czasie przez polski teatr. Posługiwanie się wybujałą metaforyką antyku zaczynało już chyba budzić pewną niechęć zwolenników „posuwania się naprzód", skoro Zygmunt Leśnodorski usiłował sprytnie uprzedzić ich atak na dramaty „o kolorycie poetyckim", przypominając, że „związki z kulturą starożytną zarówno jeśli chodzi o tematykę treści, jak klasycyzującą formę i surową dyscyplinę są typowe dla racjonalistycznych i intelektualistycznych kierunków w sztuce, które w dzisiejszych czasach zarysowują się równie silnie, jak w dobie pozytywizmu, wieku oświecenia czy epoce odrodzenia"[105]. Wpisywanie dramatów poetyckich w „racjonalistyczny kierunek" było jeszcze na tym etapie „organizowania elementów myślenia socjalistycznego" skuteczne.

Należał zatem *Orfeusz* do tego nurtu wojennej i powojennej dramaturgii, który próbował przetwarzać okupacyjne doświadczenia, uwznioślając je, spowijając metafizyczną mgłą, metaforyzując i przyoblekając w mitologiczny kostium. Ówczesne dramaty poetyckie, zarówno te pisane z pozycji etyki chrześcijańskiej, jak i te inspirowane filozofią egzystencjalną, łączył żywy tragi-heroiczny etos, który pozwalał im zadawać pytania o sens cierpienia, wolność człowieka, jego winę i odpowiedzialność. Zapożyczone mity uniwersalizowały doświadczenia i przeżycia. Przetworzone motywy, odwołujące się do artystycznego skrótu, umożliwiały nowatorstwo formalne. Antyczna symbolika wspomagała przesłania duchowe, skażone nieuchronnie – jak z pewnością uważali zwolennicy Simonowa i Hołuja – patosem i religianctwem. Z jednej strony Giraudoux przyczyniał się więc „do wyzwolenia współczesnego teatru z okowów pseudorealizmu"[106], z drugiej Zawieyski próbował „ucieczki od konkretności teatru dziejowego – w bezczasową, ahistoryczną próżnię jałowej i nużącej dialektyki"[107], co w gruncie rzeczy – pomijając kwestię oceny – znaczyło mniej więcej to samo.

Orfeusz Anny Świrszczyńskiej, wyróżniony w 1943 roku w konspiracyjnym konkursie literackim, był jednym z tych utworów, które obok *Elektry* Giraudoux czy *Homera i Orchidei* Gajcego miały urzeczywistniać marzenia artystów z Tajnej Rady Teatralnej o teatrze poezji, sumienia i rzemiosła; o teatrze całkowitym, w którym aktor będzie umiał

posługiwać się nowoczesnymi środkami wyrazu.[108] W planach Pronaszki *Orfeusz* był więc częścią szeroko zakrojonego poetyckiego repertuaru, zrealizowanego po jego odejściu tylko szczątkowo, a następnie zarzuconego w ogóle. Jako sztuka o „narodzinach ludzkiego tragizmu"[109], ukazująca „paralelę dziejów Orfeusza do dziejów Chrystusa"[110], *Orfeusz* wpisywał się w dyskurs zapoczątkowany na deskach Starego Teatru *Mężem doskonałym*. Mógł być z powodzeniem interpretowany jako historia „odwiecznej ludzkiej tęsknoty za wyjściem poza cykl zła i śmierci"[111] związany z „chrześcijańskim problemem zbawienia ludzkości". Tym więc dziwniejsze, że przy ideowych zastrzeżeniach do sztuki Zawieyskiego o Hiobie, zwiastującej „narodziny nowego człowieka, którego zrodził ból", bliskie jej przesłanie *Orfeusza* – mówiąc słowami Wilama Horzycy: „Kto dojrzał śmierć, dojrzał i życie"[112] – nie budziło kontrowersji ideologicznych.

Być może dlatego, że chociaż dano przedstawieniu „rozmach prawie reinhardtowski, przepych malarski, tło muzyczne i tłumny udział statystów"[123], to mit Orfeusza i Eurydyki zwracał się raczej ku jednostkowemu doświadczeniu, mógł być odczytywany przede wszystkim w perspektywie osobistej, skoro – jak pisano – „prawie każdy [...] w okresie wojennym poniósł jakąś ofiarę, utracił kogoś, kogo ukochał i dlatego właśnie Orfeusz, który z miłości idzie do piekieł po ukochaną, powinien być nam specjalnie bliskim"[114]. Inaczej niż historia Hioba, obrazująca „ruiny, zło i niezawinione cierpienie"[115] czy *Elektra*, która wśród ruin i zbrodni dostrzegała owo niepomiernie drażniące komunistów „Świtanie".

Elektra podobnie jak *Mąż doskonały* próbowała „tragiczne «wszystko» zamknąć w kształt artystyczny", za obiema inscenizacjami stała bowiem pamięć powstania warszawskiego. Obie nie spodobały się więc wpływowym przeciwnikom odgrzewanego mesjanizmu i straceńczych wizji, z tym że w wypadku późniejszej *Elektry* dysponowali oni już instrumentami, którymi mogli skutecznie przeciwstawić się owym wizjom i mieli wolę polityczną, by to zrobić. *Elektra*, będąca manifestem przeciwko widzeniu świata w sposób nazbyt uproszczony[116] i opowiadająca się, nawet za cenę krwi, przeciwko kompromisom ze zbrodniarzami w imię prawdy i moralności, stała się poligonem dla nowej władzy. Jej rzecznicy, czyli skupiona wokół „Kuźnicy" grupa obłąkańców – jak powiadał po latach także o sobie Jan Kott – chcących „rewolucję przeprowadzić możliwie szybko i najgwałtowniej przeskakiwać

jej etapy"[117], doprowadzili do zdjęcia *Elektry*, a także do zamknięcia Sceny Poetyckiej w Łodzi w przededniu referendum ludowego.

„Jeśli chodzi o Scenę Poetycką, o rozwiązanie tej sceny w Łodzi, to myśmy prowadzili długie pertraktacje z Andrzejem Pronaszko, by przenieść ją do Krakowa, do Starego Teatru. [...] Ale nie doszło do tego. [...] Na tym Scena Poetycka zakończyła swą działalność"[118] – opowiadał Korzeniewski Stanisławie Mrozińskiej. Nie doszło choćby dlatego, że kiedy zamykano Scenę, Pronaszko wiedział już, że od nowego sezonu przestaje być dyrektorem. Ale do reżyserowania *Orfeusza* to zapewne jeszcze on zdążył zaprosić reżysera *Elektry*, Edmunda Wiercińskiego. I chociaż afisz podpisał nie Wierciński, lecz Woźnik, a Osterwa marudził na temat „dłużyzn", które po premierze „musiano usuwać «tępym nożem»"[119], to artystyczny sukces *Orfeusza*, począwszy od obsady roli Eurydyki, był w dużej mierze zasługą Wiercińskiego. „Rola Eurydyki musi zasadzać się na lekkości i uroku, na chłopięcej niesforności i dziewczęcej przekorności. Cudna na debiut. A jednocześnie jest w niej głębia, poezja, metafizyczne poznanie i ciążenie ku śmierci" – pisała w *Orfeuszu* Anna Świrszczyńska. Wierciński musiał to wszystko dostrzec w dziewczynie zamykającej skrzypiące drzwi sali prób, a znający ją lepiej wykładowcy Studia utwierdzili go w mniemaniu, że z rolą sobie poradzi.

Tak się też stało, rola Eurydyki bowiem – jak potem być może żadna inna – trafiała w sedno osobowości Mikołajskiej, w której poetycki diapazon i liryczna emocjonalność łączyły się z naturalnością i zmysłowością. „Kobieta, dziecko, a zarazem i duch – wszystko mieści się w tej wieloznacznej postaci"[120] – pisano o jej Eurydyce. „Wydobyła dużo subtelnego piękna z postaci Eurydyki, dziecinnie naiwnej, pierwotnej kobiety z całym indyferentyzmem moralnym. Jest to chyba najlepiej zarysowana i zagrana postać w sztuce"[121] – pochwały „Tygodnika Powszechnego" nie mogły być bezpodstawne. Bez warsztatu jeszcze i bez aktorskiego przygotowania, kierując się intuicją, czerpiąc z przepastnych pokładów właściwego sobie liryzmu, humoru, zmysłowości i uroku, Mikołajska wydała się widzom olśniewająca. W jakimś sensie zapewne utożsamiała się z ową bezradnością dziecka, dziewczęcą subtelnością i kobiecym erotyzmem Eurydyki. Kiedy żartowała sobie z wielbicieli: „Prawie w każdym mężczyźnie jest coś zabawnego" i kiedy przeciągała się zmysłowo: „Chciałabym być syreną i uwodzić mężczyzn" – grała z nutą „wiecznej kobiecości", dostarczając Orfeuszowi

argumentu na poparcie jego własnych słów: „Tak wiele znaczy cielesność w nas". A była w tym wzruszająco niewinna i liryczna, co recenzenci całkowicie docenili, pisząc o jej uroku i talencie, zachwycając się pełną poetyckiego czaru interpretacją. Uważano też, że absolutnie nikt nie mógłby tego zagrać lepiej niż ta uczennica teatralnego Studia.[122]

Wierciński okazał się dla Mikołajskiej wymarzonym nauczycielem, którego zawsze wspominała jako swego mistrza i patrona teatralnego. Z jednej strony wzbudził jej zaufanie, z drugiej zdyscyplinował; wydobył liryzm, a okiełznał egzaltację. Przede wszystkim jednak skłonił ją, by zaczęła traktować teatr poważnie. Inaczej niż dotąd – nie jako miły sposób spędzania czasu, formę życia towarzyskiego czy dorywcze i niezobowiązujące zajęcie, lecz jako wybór życiowy i odpowiedzialność. „Najwięcej chyba w mojej edukacji zawdzięczam Wiercińskiemu. On właśnie przekonał mnie, że trzeba teatr traktować serio. Oczywiście przekonał nie metodą perswazji, ale własną postawą"[123] – mówiła po latach. Podczas pracy nad *Orfeuszem* po raz pierwszy przyszło jej do głowy, że „teatr to chyba nie zabawa". Poza tym, że męczył ją na próbach tak, iż zalewała się łzami, umiał też stwarzać atmosferę niesłychanej delikatności. Jak mówiła Zofia Małynicz, był „bezpośrednio pedagogiczny"[124]. Nic zatem dziwnego, że dla Haliny Mikołajskiej doświadczenie pracy nad *Orfeuszem* należało do najważniejszych w życiu zawodowym.

„Chciałabym bardzo móc znów pracować pod Pańskim kierunkiem (oby to było jak najprędzej), bo zdaję sobie sprawę z tego, że nie tylko wiele się nauczyłam w czasie pracy nad *Orfeuszem*, ale i to, że w tym sezonie jestem szczęśliwiej obsadzana, to resztki kredytu za Eurydykę"[125] – pisała do Wiercińskiego w lutym 1949 roku. Tak się złożyło, że „z poetyckim wdziękiem Eurydyki"[126] grała wówczas Dalilę w sztuce Tadeusza Łomnickiego *Noe i jego menażeria*, której premiera miała miejsce niemal dokładnie dwa lata po *Orfeuszu*.

Była to kolejna na deskach Starego Teatru sztuka odwołująca się do mitu, tym razem biblijnego, ale pierwsza, która sens owego mitu tak gruntownie zakwestionowała, zaprzęgając do tego celu idee braterstwa i równości, które Łomnicki uważał za podstawowe wartości socjalistyczne.[127] W jego sztuce z refleksji nad małością i pospolitością ludzi ocalałych z potopu, trudniących się „na co dzień drobnymi oszustwami i promiskuityzmem płciowym"[128], zrodziło się przesłanie o obowiązku ratowania każdego życia za wszelką cenę:

CHAM: Uratowaliśmy się w czasach wyjątkowych, kiedy sam Bóg stał się niesprawiedliwym. [...] Modlitwa była dobra kiedyś, gdy byłeś świadkiem spokojnych, jasnych poranków i dni, w których rozbrzmiewały pieśni pasterzy. Wtedy i ja się modliłem. Dzisiaj trzeba spojrzeć dokoła siebie i zakląć tych, co zostali na nagie ludzkie sumienie, by po wyjściu z tego korabu, jeżeli będzie kiedykolwiek światu groziła zagłada, jeden drugiemu rękę podał i ratował. Nawet, gdyby Pan...

Recenzent „Tygodnika Powszechnego" postawiony „wobec natarczywego pytania, czy sztuka jest bezbożnicza, czy bluźniercza", próbował dojść, mimo wszystko, jakiego pochodzenia jest skrajny pesymizm autora, który każe mu twierdzić, że ludzie są z natury znieprawieni i niepoprawni. To jasne, że nie jest on chrześcijański. „Więc laicki, świecki? Laickie poglądy na człowieka są ostatnio optymistyczne. Uważają go za dobrego z natury i uznają postęp w moralności" – ironizował Kudliński, suponując, że pesymizm Łomnickiego może być umocowany w egzystencjalizmie.

Akcentów niewydarzonego sartryzmu dopatrzył się w *Noem* także Witold Zechenter, który ze zgoła przeciwnych pozycji ideowych niż „Tygodnik Powszechny" uznał, że sztuka Łomnickiego jest mętniacka. Ale bunt Chama zinterpretował nie, jak Kudliński, jako egzystencjalistyczne przezwyciężanie absurdu istnienia, lecz jako walkę o prawo ludzkości do życia i do szczęścia. Mógł więc śmiało powitać młodziutkiego autora w szeregach swoich ideowych towarzyszy: „Z tym jednak, by [Łomnicki] wykrystalizował swoje poglądy, w czym niewątpliwie pomogłaby mu jedna tylko prawda, prawda postępu, prawda nowego świata, socjalizmu, głosząca hasła walki o szczęście całej ludzkości"[129].

Wystawiając *Noego* na małej scenie Starego Teatru, nie uniknął Łomnicki porównań z Jerzym Zawieyskim, stawianym mu przez Kudlińskiego za wzór przygotowania myślowego i kultury literackiej, niezbędnej do uprawiania biblijnych tematów. Ale i tu zarysowała się wśród recenzentów wyrazista różnica światopoglądowa. Henryk Vogler na łamach „Trybuny Robotniczej" wskazywał bowiem na fatalne skutki wpływu Zawieyskiego na tekst sztuki i chwaląc reżyserię, podkreślał, że reżyser Roman Zawistowski „na ogół bardzo zręcznie poprowadził ten korab przez mielizny jego dłużyzn, jak również między podwodnymi skałami z a w i e y s z c z y z n y, grożącymi w każdej chwili łupinie rozbiciem"[130].

Mimo skażenia mętniactwem i zawieyszczyzną Łomnicki rokował widać – w odróżnieniu od Zawieyskiego – nadzieje na przyszłość i prasa w gruncie rzeczy obeszła się z przedstawieniem łaskawie, choć nieco protekcjonalnie. Aktorzy byli chwaleni przede wszystkim za koleżeństwo, solidarność z autorem, za to, że starali się dopomóc koledze w odniesieniu sukcesu na nowym dla niego terenie. Halina Mikołajska mile wspominała *Noego* i ze względu na osobę reżysera, i dlatego, że „wytworzyła się w czasie pracy świetna, entuzjastyczna atmosfera i [miała] wrażenie, że mimo młodocianości samej sztuki przedstawienie nie było złe, chociaż (jak zawsze) miało dużo wrogów"[131].

Mikołajska zebrała pochwały głównie za to, że wyglądała szczególnie ponętnie, ładnie oddała sceny miłosne i pięknie nuciła piosenkę.[132] W roli Dalili, żony Sema z zadawnioną słabością do Chama, podobnie jak w Eurydyce, była na swój sposób niewinna i wyzywająca: „Umiała stworzyć żywą, pełną wewnętrznego niepokoju i podskórnej namiętności kobietę, umiała połączyć dziewczęcy wdzięk z kobiecą zmysłowością"[133]. Nawet jeśli w tym przedstawieniu nie miała zbyt wiele do zagrania, to i tak wysuwała się na pierwszy plan. Zwracała powszechną uwagę, bo jak wspomina dziś grająca z nią i w *Orfeuszu*, i w *Noem* Halina Gryglaszewska, „było coś, co z niej emanowało. Była inna. Mało powiedzieć: talent"[134].

W sztuce Łomnickiego „niezwykła Dalila", a wraz z nią Gustaw Holoubek w roli Sema i Halina Gryglaszewska w roli Sary zagrali u boku Władysława Woźnika, który „swemu Chamowi dawał chwilami więcej, niż na to tekst pozwalał"[135]. Mikołajska nie podzielała chyba bezwarunkowego uwielbienia, jakim Woźnika darzyło tamtych dwoje. Większy wpływ miał na nią z pewnością Wierciński. Tymczasem dla Haliny Gryglaszewskiej Woźnik to był wzór prawdy aktorskiej i rzetelności, a Holoubek mówił o nim: „mój własny święty"[136]. Przejął od Woźnika przeświadczenie, że sensem aktorstwa, motorem energii i źródłem emocji jest walka o słowo z wiarą, że stanie się ono spełnieniem intencji, wyrazi stan ducha i umysłu: „A więc nie samo uczucie, nie sama myśl, ale uparta chęć ich s f o r m u ł o w a n i a staje się główną grą namiętności".

Patrząc z perspektywy lat i późniejszych dokonań, aktorstwo Gustawa Holoubka tak właśnie się definiowało. Wśród ról Mikołajskiej wiele było też takich, w których emocje rodziły się za sprawą intelektualnego impulsu, a usilne dążenie do celności wyrazu wyprzedzało i wywoływało emocjonalne przeżycie. Jednocześnie jednak, jak pisała

Marta Fik, „Mikołajską od Holoubka dzieliło niezwykle wiele: skłonność do poetyzowania, spontaniczność, emocjonalność"[137]. Innych też mieli, jak widać, teatralnych patronów.

7. Relikty przedwojennego teatru

Mikołajska pracowała z Woźnikiem przy *Orfeuszu*, a partnerowała mu na scenie jeszcze przed *Noem i jego menażerią*. W reżyserowanym przez Józefa Karbowskiego *Otellu*, którego premiera odbyła się 10 czerwca 1947 roku, u jego boku grała Desdemonę na zmianę z Wandą Kruszewską. Była to jej druga rola w życiu i pierwsza, jaką musiała dzielić z inną aktorką. Owe dublury miały stać się dla niej w następnych kilku sezonach prawdziwą zmorą. „Widziałem Mikołajską, słyszałem o Kruszewskiej" – pisał recenzent, uradowany, że obie aktorki cieszą się „tak zdeklarowanymi talentami"[138].

Nawet jednak jeśli Mikołajska jako Desdemona wzruszała wdziękiem, świeżością i naturalnością wyrazu, to z pewnością nie dało się tego samego powiedzieć o spektaklu, który był niemal mechanicznym przeniesieniem inscenizacji sprzed dziesięciu lat, a więc z innej zgoła epoki. „Otello krakowski był starą sztuką, a o ile sobie przypominam, i przed dziesięciu latami nie grzeszył wcale zbyt nowoczesnym ujęciem"[139] – pisał Tadeusz Kwiatkowski. I nawet jeśli Woźnik jako Otello był w swojej roli „bardzo prosty i bardzo ludzki"[140] oraz świetnie zadusił Desdemonę, to spektakl i tak uznano za klęskę, która tym bardziej rzucała się w oczy, że miała miejsce w ramach ogólnopolskiego teatralnego Konkursu Szekspirowskiego.

Konkurs ten, który Marta Fik określiła jako „jedną z najszczęśliwszych tego typu imprez po wojnie"[141], stał się sposobem skierowania uwagi i skupienia twórczego potencjału polskiego teatru na wszechstronnym i ambitnym repertuarze szekspirowskim. Wobec niechęci krytyki do obficie granych na powojennych scenach rozrywkowych szmir i mieszczańskich sztuk, czyli „gorzkiej strawy *Papug* i *Pomocnic domowych*"[142] oraz Zapolskiej; wobec rezerwy władz w stosunku do polskiej klasyki i wobec braku naprawdę dobrych sztuk współczesnych, Konkurs Szekspirowski był dla teatrów artystyczną szansą. Zaangażował niemal wszystkich: aktorów, reżyserów, scenografów i teatrologów. Miał być próbą odrodzenia teatru polskiego i potwierdzenia dawnej jego klasy.

Było więc pewnym paradoksem, że akurat Władysław Woźnik, obejmujący z początkiem sezonu dyrekcję Starego Teatru pod hasłem „uaktywnienia artystycznego", wskrzesił na jego deskach spektakl przedwojenny. Niewykluczone, że decyzja o tej realizacji została poniekąd wymuszona ogłoszeniem Konkursu Szekspirowskiego, wcześniej bowiem w planach repertuarowych teatrów krakowskich *Otella* nie przewidywano.[143] Jak się wydaje, teatrowi brakowało nawet na ten cel funduszy, skoro kostiumy trzeba było „pozbierać w kostiumerii teatralnej na oko"[144], bo na wykonanie nowych wedle projektów dekoratora nie było pieniędzy. Kraków więc „nie popisał się, stając do konkursu szekspirowskiego".

Halina Gryglaszewska powiada wprawdzie: „Mieliśmy po wojnie szczęście oglądania przedwojennego teatru"[145], ale to, co w poprzednich sezonach nie dziwiło, a nawet cieszyło, w roku 1947 mogło być już uznane za anachronizm. W sezonie Osterwy repertuar Miejskich Teatrów nadal nie różnił się bowiem od linii, jaką nadał mu Frycz i stanowił kontynuację solidnego przedwojennego teatru.

Repertuar następnego sezonu (1947/1948) w Miejskich Teatrach Dramatycznych, pod nową dyrekcją Bronisława Dąbrowskiego, ciągle jeszcze był eklektyczny, a światopogląd artystyczny i ideowy prezentowany ze sceny – dość zróżnicowany. Na posiedzeniu Miejskiej Rady w marcu 1948 roku wnikliwie ten problem analizowano, krytykując tendencje wsteczne, przejawiające się obecnością Brandstaettera i Zawieyskiego w teatralnym repertuarze, a zarazem odnotowując z uznaniem wystawienie sztuki Simonowa *Harry Smith odkrywa Amerykę*, która przyniosła „rozmowy na temat zła, szerzonego przez imperializm waszyngtoński i gdzie tkwią te wraże siły, które dybią na świat pracy"[146]. Był to już czas, kiedy rzeczywistość pozateatralna została wyraźnie zdefiniowana, a polityka kulturalna ewoluowała w jasno określonym kierunku, wytyczonym w listopadzie 1947 roku przez prezydenta Bieruta w przemówieniu podczas otwarcia radiostacji we Wrocławiu. Nic więc dziwnego, że ten sam radny, który zachwycał się Simonowem, domagał się zarazem, aby ustalić wreszcie, w którym to domu i pod którym numerem mieszkał w Krakowie Włodzimierz Lenin i umieścić na tymże domu pamiątkową tablicę.

Przed sztuką postawiono nowe zadania. Teatr miał porzucić zawieyszczyznę, sartryzm i burżuazyjne przesądy. Sezon 1947/1948 wydawał się pod tym względem przełomowy. Teatr jeszcze się bronił, ale stopniowo żegnał dawnych faworytów, by za chwilę powitać nowe bogi.

8. Zawieyszczyzna

Ostatnim, czwartym po wojnie dramatem Zawieyskiego na deskach Starego Teatru było *Ocalenie Jakuba* – kolejna sztuka dla jednych „problemowa" i „pobudzająca do myślenia", dla innych przypominająca borowanie zęba i naburduszona dostojeństwem. Jerzy Andrzejewski nazwał ją pierwszym po wojnie monumentalnym dramatem współczesnym, którego problematyka – oczyszczenia i ofiary – wynikała z najgłębszych treści katolicyzmu.[147]

To historia powracającego z obozu Jakuba, który aresztowany jako bohater, wraca do domu jako człowiek złamany, w niewoli bowiem z lęku przed torturami wydał na śmierć Krzysztofa, uważanego w obozie nieomal za świętego. W domu okazuje się, że żona, przekonana o śmierci męża, związała się z innym mężczyzną. Jest nim cudem ocalony od śmierci Krzysztof. Gra toczy się o przebaczenie, które Jakub „po zmaganiach trwających trzy akty"[148] uzyskuje. Żona zostaje przy nim, a Krzysztof daje mu rozgrzeszenie. W interpretacji „Tygodnika Powszechnego" tak naprawdę Jakub „sam się ocala, po prostu przez doskonałą skruchę, pełny żal i chęć poprawy, przez istotne usprawiedliwienie się w sensie najbardziej katolickim. Ten jego wzrost duchowy przekonuje właśnie jego otoczenie i skłania je do przebaczenia"[149]. Wszystko to odbywa się przy walnym udziale córki Jakuba, Moniki, którą nawiedzają sny i wizje mistyczne, oraz w obecności jej koleżanki, Reginy, po pensjonarsku zakochanej w Krzysztofie.

Niezależnie od złośliwości, jakie prawili Zawieyskiemu recenzenci, pisząc, że jego sztuki „przypominają po trochu organizmy o bardzo pięknych proporcjach anatomicznych, wzniosłym mózgu, szlachetnym sercu, ale pozbawione są przewodu pokarmowego i narządów rodnych"[150], na ogół zauważano, że *Ocalenie Jakuba* jest przypowieścią, u której podstaw leży moralny i filozoficzny zamiar autora, reprezentującego głęboką wiarę w porządek obu światów: ziemskiego i niebieskiego. Zdaniem Haliny Mikołajskiej, naiwność Zawieyskiego, pozornie sprzeczna z jego mądrością, była pochodną prawości, dobrej wiary, pragnienia i tęsknoty do tego, żeby było lepiej.[151]

Ocalenie Jakuba, nawet jeśli rzeczywiście pokazywało człowieka abstrakcyjnego, to jako sztuka o moralnej winie i wartości przebaczenia mówiło zarazem o złożoności człowieka, przyrodzonej mu grzeszności i prawie do odkupienia win, sytuujących go poza czernią i bielą.

Zawieyski występował jako „rzecznik tolerancji i ludzkiej przyjaźni"[152]. Ów brak oskarżycielskiego tonu nie mógł w żadnym razie satysfakcjonować postępowców, których rozstrzyganie konfliktów z chrześcijańską łagodnością drażniło zapewne jeszcze bardziej niż introspekcyjny psychologizm i nieco wydumane problemy. Zdeklarowany światopogląd autora inspirował niektórych recenzentów do pisania, że reżyser Zawistowski „celebrował tę powojenną przygodę jak Mszę Świętą" i nawet kurtynę rozsuwał „powolutku, jakby kryła za sobą niezwykłe jakieś misterium, obrządek i udzielenie sakramentu wielkiej sztuki"[153], ale w 1947 roku miało to jeszcze charakter złośliwości, nie nagonki.

Halina Mikołajska zagrała w tym przedstawieniu rolę uduchowionej Moniki, chorej na jasnowidzenie, dobrze się jakoby czując „w tym żywiole swoistego irracjonalizmu"[154]. Zebrała niezłe recenzje, ale skażone – jak zwykle w wypadku młodziutkich aktorek – protekcjonalizmem: „Monikę bardzo ładnie zagrała Mikołajska – była ślicznym, nieszczęśliwym dzieckiem"[155], „gra czarująco: i mistycznie, i naiwnie – bardzo pięknie mówi tekst"[156], „nadała roli Moniki zarówno cechy chorobliwej nieco wrażliwości, jak akcenty świeżego uczucia i wdzięku młodości, z takim nasileniem wewnętrznym, że budziła prawdziwe wzruszenie na widowni"[157]. Dobrze pisano także o roli Reginy w wykonaniu Marii Kościałkowskiej, dla której była to pierwsza rola w Krakowie po przejściu z Katowic z częścią zespołu Dąbrowskiego. „Halina Mikołajska i Maria Kościałkowska jako dwie gąski psychopatki wykazały wysokie już opanowanie kunsztu aktorskiego"[158] – podsumowano ich pierwszy i jedyny wspólny występ.

„Pamiętam – opowiadała w 1997 roku Kościałkowska – jak z Haliną Mikołajską dokarmiałyśmy myszkę w garderobie, zainteresowaną naszymi szminkami"[159]. Zobaczyła Mikołajską po raz pierwszy w kościele podczas mszy rozpoczynającej sezon.

> – Zwróciła moją uwagę dziewczyna stojąca pod filarem. Spodobała mi się. Imponowała mi odwagą, tym, że zawsze była sobą i robiła to, co uważała za właściwe. Byłam pod jej wrażeniem.
> – Osoby czy aktorki?
> – Osoby, osobowości.[160]

W 1958 roku Maria Kościałkowska wyszła za mąż za Janusza Ballenstedta. Wcześniej długo rozmawiały z Haliną, która rozwiodła się z nim

dziewięć lat wcześniej. Wnikliwa analiza psychologiczna Ballenstedta, jaką przeprowadziła Mikołajska, miała być wówczas dla Marii Kościałkowskiej ostrzeżeniem. „Sprawdziło się wszystko" – mówi po latach, zastanawiając się, czy Mikołajska równie świetnie analizowała grane przez siebie postacie.

Z *Ocaleniem Jakuba* wiążą się także inne osobiste wątki życia Mikołajskiej. Sztuka opowiadała o powrocie do domu z niewoli po latach rozłąki:

> MONIKA: Myślę o ojcu, który ocalał. Dla nich był to już umarły, który przepadł w obozie. Niewielu stamtąd wróciło.

Halina Mikołajska własnego ojca nie widziała od ośmiu lat. Z oflagu w Murnau po wyzwoleniu przez Amerykanów wyjechał do Włoch, gdzie zgłosił się do II Korpusu. Zwlekał z powrotem. O obawach z tym związanych, a towarzyszących zmieniającej się sytuacji w kraju, mogłyby coś powiedzieć ankiety uniwersyteckie, składane przy zapisywaniu się na studia, w których siostry Mikołajskie na temat ojca piszą w 1945 roku – „major WP, Włochy", a jesienią 1946 „inżynier, za granicą". W karcie indywidualnej Zofii Mikołajskiej, wpisanej na trzeci rok studiów matematycznych 2 października 1947 roku, w odpowiedniej rubryce znajduje się już tylko ostrożny zapis: „Ojciec jeszcze nie wrócił". Po rozwiązaniu II Korpusu w roku 1947 Marian Mikołajski, mimo niewątpliwych obaw, zdecydował się na powrót do kraju.

Tymczasem Halina męczy się na próbach, bo – jak twierdzi – Lech Madaliński, grający Jakuba, nie znosi jej i po prostu nie chce z nią grać:

> Upierał się, żeby Monikę zagrała inna aktorka. [...] Wreszcie w trakcie prób generalnych zażądał komisji, która miała rozstrzygnąć, która z nas powinna grać jego córkę. Ciągłe awantury, impertynencje doprowadziły mnie do stanu kompletnej rezygnacji i może właśnie dlatego, że przestało mi zależeć, opuściło mnie wszelkie napięcie i, jak się to u nas mówi, „na luzie" próba poszła mi nadspodziewanie dobrze. Kiedy więc doszło do kulminacyjnego punktu roli – przywitania ojca z córką po ośmiu latach rozłąki wojennej, nie myślałam wcale o M., marzyłam o przywitaniu mojego prawdziwego ojca, który lada dzień miał właśnie naprawdę wrócić z wojny. Kiedy więc przywarłam gwałtownie do M., ni z tego, ni z owego palnął mnie pięścią w czoło, aż mi odskoczyła głowa. Potem

w jakimś furiackim amoku zaczął wrzeszczeć, że on tak nie może grać, bo ja mu plamię kostium szminką. Na krótko odebrało mi mowę, nie przerwałam jednak, jak w gorączce dograłam do końca.[161]

Długo pocieszał ją potem Jerzy Zawieyski:

Przytulił mnie, gładził po głowie i mówił, mówił, mówił tak prawdziwie, tak czule – tym swoim łagodnym, cichym, pięknym głosem – nie pamiętam już co, ale się uspokoiłam i jeszcze długo siedziałam obok niego, kurczowo przyciskając głowę do jego ramienia. Przed premierą przyszedł do garderoby, przez chwilę trzymał mocno moją rękę w swoich dłoniach i znowu łagodnie, ale z jakąś niezwykle sugestywną siłą mówił, że jest dobrze, bardzo dobrze, że się mną naprawdę cieszy. Uwierzyłam mu, no i uwierzyłam w siebie.

A Madaliński jakoś widać przezwyciężył swoją niechęć, skoro – według Tadeusza Kudlińskiego – „najpiękniejsze ustępy roli wynikały w sytuacjach z Moniką, w których pewna zewnętrzna ponurość rozświecała się uśmiechem i łagodnością miłości do własnego dziecka"[162].

Ale kiedy po dwudziestym piątym przedstawieniu zgodnie z przedwojenną tradycją teatralną autor *Ocalenia Jakuba* zaprosił zespół na bankiet do Wierzynka, Madaliński przyszedł nań spóźniony i zupełnie pijany, po czym nalał sobie pełną szklankę wódki i wygłosił toast: „Obyśmy już nigdy nie musieli grać w tych idiotyzmach Zawieyskiego". Mikołajska wspomina, że Zawieyski posadził ją wtedy przy sobie i powiedział: „Widzisz, i ja też dostałem kułakiem w czoło". A Madaliński nie domyślał się ani przez chwilę, że jego słowa okażą się „bardziej prorocze niż chamskie"[163]. Prorocze miały okazać się też słowa wypowiadane przez niego ze sceny w zakończeniu spektaklu:

JAKUB: Mylisz się! Świat nie jest taki sam. I świat nie stoi w miejscu.

9. Zachodnie nowinki

Źródła nie podają, czy publiczność na przedstawieniu *Pan inspektor przyszedł*, którego premiera miała miejsce w styczniu 1948 roku w Małej Sali Starego Teatru, reagowała w jakiś szczególny sposób na wypo-

wiadaną ze sceny kwestię: „Gdybym miał powiedzieć, czym różni się dzisiaj elita od kryminalistów, nie umiałbym powiedzieć". Nie był to jeszcze czas, kiedy widzowie nauczyli się odnosić każdy bon mot do sytuacji w kraju i tropić polityczne aluzje. Powojenny repertuar nie sprzyjał jak dotąd rewolucjonizowaniu recepcji teatralnej. Sztuki rozrywkowe pozostawały rozrywkowymi, repertuar poetycki próbował stawić czoła tragicznym doświadczeniom okupacji, klasykę traktowano, „jak zwykło się w każdym kraju traktować arcydzieła klasyki – pełen pietyzmu stosunek do tekstu i doskonałe aktorstwo"[164] – pisała Marta Fik. Teatru nie utożsamiano jeszcze powszechnie z agorą i nie interpretowano nazbyt tendencyjnie. Zaczęli to robić jako pierwsi i na użytek rodzącego się systemu reżimowi krytycy, zręcznie wydobywając ze sztuk postępowe w ich mniemaniu myśli.

Sztuka Priestleya z 1946 roku, na poły sensacyjna, na poły społeczna, okazała się najczęściej graną zachodnią sztuką na polskich scenach. Do 1949 roku wystawiono ją w teatrach całego kraju ponad dwadzieścia razy. Portret sytego burżuja, jego mieszczańskiej żony oraz egoistycznych i beztroskich dzieci, obwinionych o śmierć młodej dziewczyny, którą każde na swój sposób pomiatało i wykorzystywało, celnie uderzał w kapitalistyczne sumienia, ale można przypuszczać, że w Krakowie oglądany był głównie jako inteligentna rozrywka, której tylko gorliwy krytyk mógł wmawiać progresizm i rewolucyjny żar.

> DAWNY ŚWIAT ODCHODZI. ODEJDZIE – NOWY WSTAJE: NOWY I LEPSZY. WIERZYMY WRAZ Z AUTOREM W TEN NOWY LEPSZY ŚWIAT, KTÓREGO JESTEŚMY WSPÓŁBUDOWNICZYMI, A KTÓRY WZNIOSĄ W PEŁNYM KSZTAŁCIE AŻ DO RADOSNEJ WIECHY RĘCE MŁODEGO POKOLENIA[165]

– te wersaliki Witolda Zechentera odnosić się miały do dzieci państwa Birlingów: Sheyli i Eryka, w których pokładał swoje wielkie nadzieje. Uprawnione zapewne jedynie, jeśli chodzi o ich przyszłość aktorską, zagrali bowiem te role Halina Mikołajska i Tadeusz Łomnicki:

> Halina Mikołajska jako Sheyla zdała znowu z postępem bardzo dobrym dalszy egzamin w swej młodej karierze aktorskiej, oddając z wielkim talentem szczególnie chwile budzącej się w płytkiej gąsce świadomości społecznej. To samo Tadeusz Łomnicki.[166]

Natomiast Balicki raczej nie był skłonny składać losów rewolucji w ręce tej młodzieży: „Halina Mikołajska miła w scenach narzeczeńskich, dość wzruszająca w scenach samooskarżenia, ale zanadto bierna, zwłaszcza wtedy, gdy przechodzi do ataku; Łomnicki raczej bezbarwny"[167]. Tadeusz Kudliński zwrócił co prawda uwagę na świeżość uczuć i bezkompromisowość obojga, ale podkreślał, że Mikołajska skłania się raczej ku rodzajowi lirycznemu niż dramatycznemu, a Łomnicki gra swoje dramatyczne przejście z umiarem.[168] Sztuka Priestleya nie zrobiła więc w Krakowie rewolucyjnej kariery, a w okresie socrealizmu całkiem zniknęła ze scen. Trudno byłoby wówczas wyczulonemu na hipokryzję Priestleyowi aspirować do budowania nowego lepszego świata.

Sztuk poddających krytyce burżuazję i kapitalistyczne społeczeństwo było wówczas w repertuarze więcej, tyle że zastawiały one na złaknionych klasowych interpretacji przemyślne pułapki. I tak na manowce „modnej wiary neurastenicznych bankrutów"[169] – jak Stanisław Marczak-Oborski określił egzystencjalizm – wyprowadziła recenzentów zrealizowana przez Krystynę Zelwerowicz w Starym Teatrze komedia *Archipelag Lenoir* Armanda Salacrou, w której Halina Mikołajska u boku Mieczysławy Ćwiklińskiej i Antoniego Fertnera zagrała swoją ostatnią rolę w tym sezonie.

Ta „kapitalna sztuka", „błyskotliwa i świetna", była z pozoru atakiem na burżuazyjną rodzinę, której patriarcha gwałci nieletnią dziewczynę z ludu, narażając tym samym familię na skandal i prawdopodobną ruinę finansową. Po wielu na przemian makabrycznych i groteskowych komplikacjach z udziałem członków rodziny kamerdyner na koniec wybawia Lenoirów z kłopotu, żeniąc się z ofiarą ich cynizmu i rozpusty. Można było oczywiście przez pewien czas udawać, że *Archipelag Lenoir* to „rzecz o głębokim społecznym sensie"[170], bowiem „odkrywa całą prawdę motoru życia mieszczaństwa, kierującego się tylko sprawą pieniądza i zachowania pozorów". Szybko jednak okazało się, że pod szyldem antymieszczańskiej komedii *Archipelag Lenoir* przemyca niezwykle szkodliwy, trujący światopogląd jako „propagandowa sztuka egzystencjalizmu, w której trucizna tego kierunku podana jest rozmyślnie we frapującej, świetnej formie komedii czy nawet farsy"[171]. W sztuce padały oburzające kwestie w rodzaju: „Życie jest największym absurdem" albo „Narodziny to zapowiedź śmierci" i – o zgrozo – wygłaszane były zupełnie poważnie, co wyrobionym widzom może nie zaszkodziło, ale – jak obawiała się recenzentka „Rzeczpospolitej"[172] – mogło zakłócić

spokój duchowy młodzieży oraz publiczności nieprzyzwyczajonej do sofistyki myślowej. I choć autor, zdaniem niektórych recenzentów, nie występował wcale z obroną egzystencjalizmu, tylko z satyrą nań, to zdaniem recenzentki, nie zostało to dostatecznie podkreślone przez reżyserkę. Rodziła się więc niepewność, czy autor kpi sobie z rodziny Lenoirów i egzystencjalizmu, czy też przemyca „pewne tezy tej ponurej filozofii".

Zechenter donosił: „Jak zwykle jednak w tym sezonie, tak i w tym wypadku ktoś o czymś nie pomyślał, ktoś czegoś nie zrobił, co było obowiązkiem. [...] Otóż to, co jest wersetami z biblii egzystencjalizmu, trzeba było właśnie podać jako satyrę, podać na śmiesznie, nie na poważnie, podać jako szyderstwo, jako drwinę, a nie jako istotny sens sztuki"[173]. Egzystencjalizm był bowiem „społecznie niezmiernie szkodliwy" w „epoce wielkich przemian, gdy świat zaczynał wreszcie rozumieć, że jedyne wartości niesie z sobą moralność socjalistyczna".

Zwolennikom socjalistycznej moralności udało się jednak amoralizm komedii Salacrou wykorzystać w publicystycznej filipice przeciwko „Tygodnikowi Powszechnemu", którego zresztą *Archipelag Lenoir* wyraźnie nie zachwycił:

> Właśnie w kołach zbliżonych do „Tygodnika Powszechnego" słyszy się mniej lub bardziej cicho szeptane skargi na odcinanie nas od źródeł zachodniej kultury, na brak kontaktów z zachodnioeuropejską i amerykańską literaturą. [...] Salacrou, Sartre, Camus – to przecież najwybitniejsze nazwiska na horyzoncie dramatycznym obecnej Francji, tej Francji „prawdziwie demokratycznej". [...] A że amoralne, cyniczne, beznadziejne? Mój Boże, chcieliście zachodniej kultury, no to ją macie![174]

Warto zauważyć, że na polskie sceny trafiały wówczas teatralne nowości krótko po światowych prapremierach. Zanim na dobre opuszczono – nie za sprawą „Tygodnika Powszechnego" bynajmniej – żelazną kurtynę, polski teatr zdążył poznać na przykład sztuki Sartre'a. Ich recepcja nie różniła się specjalnie od tego, co pisano o Salacrou. W recenzjach z *Przy drzwiach zamkniętych*, tak jak w wypadku *Archipelagu Lenoir*, sprowadzenie wartości sztuki do jej walorów scenicznych i atrakcyjnej fabuły wynikało z totalnej negacji jej zawartości intelektualnej. Mogło to być spowodowane choćby tym, że dwa–trzy lata po wojnie w niepewnych warunkach społeczno-ustrojowych ludzie starali

się odpędzić od siebie rozpacz. Stefan Otwinowski, kierownik literacki Starego Teatru, swoją rezerwę w odniesieniu do współczesnych sztuk zachodnich motywował tym na przykład, że „sztuki te, okrutne, pokazujące całą potworność ludzkiej natury, sztuki wyrafinowane intelektualnie, o podkładzie niehumanistycznym, dalekie są od naszej łagodnej natury słowiańskiej. Głośne dziś na Zachodzie utwory Sartre'a czy Camusa u nas budziłyby przerażenie"[175]. Kiedy dziesięć lat później zaleją polskie sceny, okaże się, że taka ocena słowiańskiej natury nie była do końca trafna.

Z dzisiejszego punktu widzenia nie tak ważne jest więc rozstrzygnięcie, czy Mikołajska „tym razem wypadła blado jako wnuczka Pawła Lenoir"[176], czy też była „w odmiennym niż dotychczas typie roli przekonująca o szerokich możliwościach swego młodziutkiego talentu"[177], ale to, że w takim właśnie – nowoczesnym i na swój sposób wywrotowym – repertuarze udało jej się zagrać, zanim ten zniknął zupełnie na dobrych kilka lat z polskich teatrów.

Jeszcze w następnym sezonie, tuż przed opuszczeniem Krakowa, zagrała także w dyplomowym przedstawieniu Ireny Babel – sztuce młodego francuskiego autora Peyret-Chappuis zatytułowanej *Judyta* i będącej współczesną trawestacją biblijnej historii o Holofernesie i Judycie. Mikołajska-Judyta u boku Władysława Sheybala-Holofernesa zagrała może pierwszą rolę, w której nie była postrzegana ani jako młodziutka, ani czarująca i niekoniecznie budziła wzruszenie. W psychologicznym pojedynku z Holofernesem, współczesnym dyktatorem, którego doprowadziła „do świadomości wewnętrznej pustki i niezdolności do zwykłego ludzkiego szczęścia"[178], była ironiczna, ale i namiętna, świadoma swego przeznaczenia, ale nowoczesna. I dojrzała.

Miała wielkie szczęście, że w latach 1946–1949 udało jej się zagrać w repertuarze dającym jej przedsmak ról, w których zabłysnęła w przyszłości. Teatr poetycki i francuska awangarda, moralne wiwisekcje i rewizje mitów wyznaczały artystyczne wybory Haliny Mikołajskiej przez całe życie. Można się zastanawiać, czy miał na to jakiś wpływ fakt, że zagrała w *Orfeuszu*, a nie w *Panu Damazym*, w *Ocaleniu Jakuba*, a nie w *Cemencie* Wirskiego, w *Pan inspektor przyszedł*, a nie w *Seansie* Cowarda, które to sztuki sąsiadowały ze sobą w tym czasie na afiszu krakowskiego teatru.

10. Uwaga! MChAT

Jeżeli uznać, że wraz z objęciem dyrekcji przez Bronisława Dąbrowskiego w 1947 roku „Teatry Miejskie w Krakowie przeszły pewnego rodzaju łagodną rewolucję, zarówno w dziedzinie personalnej, jak i artystycznej"[179], to zrozumiałe jest zadowolenie przewodniczącego Komisji Kultury i Sztuki w Miejskiej Radzie Narodowej, Maksymiliana Stattera, który powiadał, że jest dumny, iż w okresie jego przewodnictwa przeprowadzono tę rewolucję bezkrwawo: „Powierzenie naczelnej dyrektury teatrów Bronisławowi Dąbrowskiemu okazało się szczęśliwe i trafne. Wprowadził on bowiem nowe prądy do Teatrów Miejskich". Ale chodziło tak naprawdę nie o nowe prądy, tylko o frekwencję, prasę oraz klasę robotniczą na widowni. A w istocie o taki styl dyrektorowania, który łączyłby teatralne ambicje z umiejętnym dworactwem.

Po swoim pierwszym krakowskim sezonie, w którym niejedna premiera manifestowała wolnomyślicielstwo i pozostawała w kontrze do oczekiwań Romana Szydłowskiego, że teatr będzie prezentował wyraźne postępowe tendencje społeczne, Dąbrowski postawił na solidny i niebudzący kontrowersji repertuar. Naprzeciw politycznym dyrektywom wychodził realistycznym stylem inscenizacji i klasową interpretacją literackich dzieł. Szydłowski, który jako kierownik Wydziału Propagandy Komitetu Wojewódzkiego Polskiej Partii Robotniczej i przewodniczący Klubu Radnych PPR wysunął w swoim czasie kandydaturę Dąbrowskiego na następcę Osterwy w Teatrach Miejskich, postrzegał go jako reżysera optymistycznych, pogodnych i afirmujących widowisk. „Dąbrowski lubi ruch"[180] – powiadał. „Dąbrowski nie lubi ciemnych, statycznych lub zwolnionych w ruchu scen teatru monumentalnego" – powiadał. „Dąbrowski nie lubi ciszy jako elementu widowiska. Pociąga go dźwięk, a nawet hałas" – powiadał. I w tym Szydłowski postrzegał piękno. Musiał się więc mocno zdziwić, kiedy po rzeczywiście pogodnym *Śnie nocy letniej* Dąbrowski 15 stycznia 1949 roku pokazał w Teatrze Słowackiego *Trzy siostry*.

Po pierwsze Czechow – jak trafnie zauważył Seweryn Pollak – nie był Gorkim i nie miał pozytywnego programu socjalnego.[181] Mimo że jego sztuka stała – jak przekonywał Jaszcz (Jan Alfred Szczepański) – pośrodku mieszczańskiej drogi do upadku.[182] Po drugie bezradna wegetacja i tęsknota narażała spektakl na niebezpieczeństwo pesymistycznych uogólnień, chociaż reżyser umiał podobno pokazać tę sytuację

jako rezultat określonego ustroju społecznego, a nie jako abstrakcyjną tragedię ludzkiego losu, czym wyróżniał się korzystnie na tle innych reżyserów – skłaniających się ku psychologii, formalizmowi i abstrakcjom. Po trzecie wreszcie realizm, który – choć wysokiej próby – pomieszał podobno „elementy czechowowskie z szaniawszczyzną, elementy teatru Stanisławskiego z mdłym mistycyzmem"[183].

Mimo wszystko jednak można było utrzymywać, że dzięki *Trzem siostrom* teatr polski uczynił poważny krok naprzód na drodze do socjalistycznego realizmu. Czechow, Stanisławski i MChAT (Moskowskij Chudożiestwiennyj Akadiemiczieskij Tieatr), czyli rosyjska, żeby nie powiedzieć radziecka, literatura, metoda i wzory były wystarczającym alibi, żeby orędownicy socrealizmu przymknęli oczy na psychologizm i symbolizm, które w tej skądinąd znakomitej inscenizacji skutecznie w gruncie rzeczy przeciwstawiały się pożądanej przez nich estetyce.

Trzy siostry Dąbrowskiego pozwalają po raz pierwszy postawić pytanie odzwierciedlające istotny dylemat teatru po 1945 roku: czy dobry teatr zawłaszczony przez propagandę służył systemowi, czy też przez sam fakt, że był dobry, czyli wieloznaczny, głęboki, nowatorski – system ten podważał, a nawet przezwyciężał? Jednoznaczna odpowiedź nie jest możliwa. Już samo pytanie jednak oddaje zasadnicze napięcia, jakie wytwarzały się w owym czasie między władzą a teatrem z jednej strony i sceną a widownią z drugiej. Świadomość tych napięć skutecznie uniemożliwia konstruowanie czarno-białych wizji historii teatru w Polsce Ludowej, który jako instytucja był uwikłany w system, a jako sztuka bywał asystemowy.

Sokorski chciał stawiać *Trzy siostry* za wzór, nie bacząc na melancholię, niedomówienia i podteksty. Jaszczowi udało się przejść do porządku dziennego nad wszystkimi odstępstwami od kanonów realizmu, łącznie z posągowo-symbolicznym finałem, kiedy to siostry stoją obok zwalonego pnia brzozy i patrzą w dal. Zechenter uznał sztukę za aktualną, szlachetnie propagandową i „na dzień dzisiejszy", mimo że nazwał ją beznadziejną i „ugniatającą pesymizmem". Ideologiczne brednie komentatorów, spragnionych sukcesu tych, których uznali za swoich ze względu na partyjność, rosyjskość, zbieżność światopoglądową lub z przypadku, nie mogły jednak zmienić faktu, że *Trzy siostry* otworzyły drogę na polskie sceny skomplikowanemu człowiekowi Czechowa, a nie bohaterowi dramatów produkcyjnych.

Dąbrowski umiejętnie uzasadnił wzięcie na warsztat *Trzech sióstr*, wskazując, że schyłkowości rosyjskiej z końcowych chwil caratu towarzyszy u Czechowa prorocze przeczucie nadciągającej ożywczej burzy. Na wszelki wypadek, aby uprawdopodobnić tę interpretację, skreślił na przykład w piątym akcie kwestię Olgi: „Szczęście i spokój zapanuje na ziemi, a tych, co żyją teraz, wspomną dobrym słowem i pobłogosławią". Dodatkowym argumentem za sięgnięciem po sztukę Czechowa był jubileusz pięćdziesięciolecia MChAT-u. „Myślę o ujęciu tej sztuki w Mchacie przez Stanisławskiego i Niemirowicza-Danczenkę"[184] – mówił Dąbrowski. Ale ich inscenizacji nie naśladował, choćby dlatego, że jej nie widział. Nie zmienia to faktu, że na jego biurku leżał przez cały czas tom rocznika wydawanego przez MChAT, do którego zaglądano, biorąc wzory kostiumów i studiując rozwiązania inscenizacyjne. Przez trzy miesiące analizowano tekst Czechowa, łamiąc sobie głowę, jak „dostosować i udostępnić tę sztukę psychice polskiego widza"[185]. Kluczem do tego miał być przymiotnik „prawdziwy". „Normalny kostium – prawdziwy, pełny człowiek – prawdziwy, dekoracje – prawdziwe – wspomina dzisiaj Halina Gryglaszewska. – Ale przede wszystkim w tych sztukach były r o l e i to takie, w których nie dało się stać «za postacią» czy «obok postaci»"[186].

Dąbrowski miał pewne problemy z obsadą, parokrotnie w czasie prób zmieniał ją i przetasowywał: „Mimo że wycofywałem niektórych błędnie obsadzonych kolegów i powierzałem te role innym, nikt się nie obrażał i nie żalił"[187]. Nie do końca chyba można jednak wierzyć zapewnieniom, że wszyscy mieli na celu tylko dobro teatru, a atmosfera była zdrowa i koleżeńska. Halina Mikołajska weszła w próby, ponieważ – jak sama opisywała to później Wiercińskiemu – „dyr. Dąbrowski stwierdził, że odkrył talent, który musi pokazać pod swoją reżyserią, i obsadził mnie w roli Iriny, którą od miesiąca próbowała już jedna z koleżanek, oczywiście nie było mowy o miłej atmosferze. Nad tą rolą pracowałam bardzo dużo i prawie samodzielnie, bo przyszłam już po okresie analizy, do ostatniej chwili miałam ogromne trudności z gestem, po całym teatrze krążyły opowieści o tym, że Mikołajska goni po scenie zgarbiona, ciężka, stawia nogi do środka itp. Dopiero na pierwszej generalnej próbie, kiedy «wbiłam się» w gorset, zaczęło «ni z tego, ni z owego wychodzić»"[188].

Przy okazji roli Iriny w *Trzech siostrach* po raz pierwszy mówiono o dojrzałości artystycznej jej odtwórczyni. Po występach gościnnych

w warszawskim Teatrze Polskim w czerwcu 1949 roku August Grodzicki napisał nawet, że grała Irinę „bardzo inteligentnie"[189]. Dla większości recenzentów była jednak, jak zwykle, wzruszająca i liryczna, choć zwracano również uwagę na sugestywny niepokój i dziewczęcą zmysłowość. Marta Fik uważała, że spośród ról zagranych w Krakowie tylko Irina dorównywała rangą debiutowi. Była refleksyjna, a zarazem bardzo emocjonalna: „Łączenie tych dwu sprzecznych, zdawałoby się, cech stanie się dla wielu późniejszych kreacji Mikołajskiej charakterystyczne"[190] – pisała Fik. Inna rzecz, że Irina od „Nie wiem czemu mi tak radośnie na duszy" z pierwszego aktu po „Nadejdzie czas, że wszyscy zrozumieją cel tego wszystkiego, zrozumieją, po co były potrzebne te cierpienia" z finału stworzyła aktorce, która od debiutu jak nikt inny potrafiła rozgrywać napięcie między niewinnością a niespełnieniem, prawdziwe pole do popisu. „Niektóre sceny Mikołajska gra wprost nieomylnie"[191] – pisał Balicki, nie szczędząc zresztą słów uznania całemu zespołowi. Dublerką Mikołajskiej w tej roli była Halina Kwiatkowska, podobno „surowsza i energiczniejsza w wyrazie"[192], i to ona występowała w Warszawie podczas Festiwalu Sztuk Rosyjskich i Radzieckich w grudniu 1949 roku, kiedy Haliny Mikołajskiej już w zespole Teatru im. Słowackiego nie było.

Ale zanim odeszła, zagrała jeszcze Nathalie, żonę Puszkina, w *Maskaradzie* Jarosława Iwaszkiewicza. W lutym 1949 roku zwierzała się Wiercińskiemu:

> Obecnie próbuję w *Maskaradzie* Iwaszkiewicza. Nathalie, rola świetna, ale ogromnie trudna, próby trwają już trzy tygodnie, a tu nic a nic nie chce wyjść. Reżyseruje dyr. K. Frycz, niesłychanie kulturalny pan, ale dla młodego aktora, któremu brakuje czasem zupełnie podstawowych środków, niewystarczający. Schodzimy się więc sami i siedzimy czasami do rana, kombinujemy na wszystkie możliwe sposoby.[193]

Z punktu widzenia Karola Frycza, który – jak pisze Lidia Kuchtówna – z trudem radził sobie z młodymi aktorami, nieobeznanymi z dziewiętnastowiecznymi realiami, próby szły jak po grudzie. Po jednej z nich napisał do dyrektora Dąbrowskiego, prosząc o kategoryczne zwrócenie uwagi Mikołajskiej, „po której wszystkie moje uwagi spływają jak po ceracie woda. Jest coraz bardziej martwa i sztywna, a po włożeniu kostiumów po prostu niezgrabna, niechętna i nieruchawa. [...] Nie mogę

zrozumieć, czy to jest jakiś bierny opór, czy senność, ale doszło do tego, że nie jest w stanie zanucić walca, co robiła dotąd, i oświadczyła, że «nie może się kłaniać w długiej sukni»!!!"[194].

Młode aktorki rzeczywiście miały problemy z poruszaniem się w kostiumach z epoki, i to nie tylko w tym przedstawieniu. „Przecież pani nie umie chodzić w tej sukni" – lamentował Frycz nad Marią Kościałkowską.[195] Tłumaczył, że ruch ręki zaczyna się od ruchu ramienia. Halinie Gryglaszewskiej pokazywał, co trzeba robić, żeby tren sukni nie plątał się między nogami. Martę Stebnicką i Halinę Mikołajską podczas prób *Maskarady* uczył, jak się obchodzić z wachlarzami, które im zwyczajnie zawadzały. „Odpowiednio zmieniając pozy i formę ciała, zaczął poruszać wachlarzem, lekko, delikatnie, wykwintnie. [...] Jego wypielęgnowane piękne dłonie, trzymając wachlarz i bawiąc się nim, przenosiły nas w różne epoki i sytuacje, między też różne warstwy społeczne. Zaczarował nas"[196] – wspomina Stebnicka.

Mikołajska bardzo się bała, żeby nie zrobić z Nathalie skandalu i nie popsuć sobie opinii po dwóch udanych rolach; jak pisała: „Nie mogę się pozbyć tego przeświadczenia, że jeśli mi się w czymś powiodło, to tylko przypadek, i że przy następnej roli wszyscy się rozczarują, a ja się skompromituję już tak na zawsze"[197]. O kompromitacji nie mogło być mowy, ale recenzje tym razem nie były entuzjastyczne. Samo przedstawienie nie bardzo się podobało, a Mikołajska podobno zawiodła wielbicieli swojego talentu. Była albo „zbyt zimna jak na femme fatale"[198], albo też miała w sobie zbyt wiele uroku, który „raczej przeszkadzał w rozumieniu tej nierówno zresztą granej postaci"[199].

Balicki w recenzji wskazywał na niekonsekwencje w prowadzeniu roli: w starciu z Puszkinem Mikołajska zdobywa się na przykład na przejmujące akcenty panowania nad zazdrośnikiem, by chwilę potem rażąco spuścić z tonu. Jest piękną, salonową, wyniosłą lalką, bezdusznie przechodzącą przez obce sypialnie, a wobec cara zachowuje się jak zapatrzona w swą urodę pensjonarka. Vogler upatrywał przyczyn niepowodzenia nie tyle w niekonsekwencji, ile w niespełnieniu nadziei, że pod zarysowującą się zagadką jej osobowości kryje się coś więcej niż „zwyczajna samiczka"[200]. Zdaniem recenzenta, sylwetka Nathalie miała jakieś drugie dramatyczne dno i przez pewien czas niepokoiła, kiedy natomiast odkrywała swe psychologiczne karty, przychodziło rozczarowanie. Warto jednak zauważyć, że do czaru i wzruszenia, bez których jak dotąd komentatorzy nie potrafili się obyć, pisząc o rolach Mikołajskiej,

doszło kolejne określenie, które odtąd miało stać się kluczem do jej aktorstwa – „niepokój".

Rola Nathalie, niewiernej żony genialnego, ale trudnego do wytrzymania poety, nałożyła się na przeżycia osobiste aktorki. Nadała niespodziewany wymiar jej własnym cierpieniom i zdradom:

> Sama zresztą jestem trochę winna temu, że się mną zanadto interesują, bo rozeszłam się z moim mężem i tym samym dałam kolosalne możliwości plotkarzom. To zresztą z drugiej strony jest jednym z powodów, że „zobaczono mnie", jak to się mówi, w roli Nathalie, bo jak to jeden z „miłych" kolegów powiedział, że ja jestem „kuta, zakonspirowana zdzira", może trochę przesadził, ale przede wszystkim nie rozumiem, dlaczego „zakonspirowana", nie umiem się „zakonspirować" i właśnie dlatego się rozwodzę, ale trudno to wszystkim tłumaczyć i każdemu spowiadać ze swoich wad i grzechów.[201]

Dość, jak widać, było powodów, od braku porozumienia z reżyserem po zbyt osobiste i dotkliwe emocje związane z pracą nad postacią, by rola i spektakl mogły się udać.

Balicki i Vogler skłonni byli widzieć w *Maskaradzie* melodramat czy nawet dramat erotyczny, skoro erotyzm jawił się najistotniejszą pasją rządzącą jej bohaterami. „Postacie występujące nie są wykładnikiem określonych procesów dziejowych czy psychologicznych, ale – po prostu – wykładnikiem działania swoich gruczołów" – pisał Vogler, zestawiając jednocześnie *Maskaradę* z *Trzema siostrami*, w których misternie zaszyfrowany kompleks seksualny można było także odcyfrować. Z tym że u Czechowa owe ewentualne kompleksy – zdaniem krytyka – sublimowały się, ów zaś rozpylony niedostrzegalnie niepokój seksualny stawał się jednym z elementów niepokoju powszechnego. Podczas gdy u Iwaszkiewicza „kompleks przestaje być kompleksem, sprawa leży na wierzchu, jest zupełnie jednoznaczna i pospolita, nie posiada żadnych dodatkowych, umownych i przenośnych znaczeń". Nic zatem dziwnego, że realizm *Maskarady* uważał Vogler za zewnętrzny i plotkarski.

Sezon teatralny 1948/1949 przyniósł prócz *Trzech sióstr* przepojonych erotyczną aurą i *Maskarady*, w której seks niepodzielnie władał światem, także wcześniej opisywaną sztukę *Noe i jego menażeria*, w której wszyscy myśleli tylko o sprawach erotycznych i uprawiali „wzmożone życie płciowe"[202]. Zanim więc na scenach teatralnych zapa-

nował socrealizm i stosowna dlań problematyka, zanim socjalistyczna pruderia wyznaczyła granice dopuszczalnej na scenie prywatności, zanim zaczęto grać, jak powiada Mikołajska, „heroiczne reportaże, których bohaterowie przemienieni w kadłuby z poodrąbywanymi w świętych wojnach nogami i rękami przepływali spienione fale rzek, aby na przeciwległym brzegu zębami zatknąć zwycięskie sztandary"[203] – na scenach krakowskich Teatrów Miejskich rozgrywały się erotyczne dramaty, knuto seksualne intrygi i przybierano zmysłowe pozy.

Trzy sezony, które Halina Mikołajska spędziła na scenie, odkryły przed nią różne oblicza teatru: poetyckie, intelektualne i zmysłowe. Umiała to wykorzystać i zainwestować w przyszłość. Teatr z kolei potrafił spożytkować jej talent, nie rozmieniając go na drobne i nie niszcząc owej „bezpośredniości i szczerości"[204], którą się wyróżniała wśród aktorów swego pokolenia. Uwiedziona przez teatr – jak sama mówiła – nie wiedziała nic o porażkach i nie miała na nie żadnej odporności. Była do tego stopnia nieprzygotowana na niepowodzenia, że „przeżywała je niemal jak szoki, nieadekwatnie do ich wielkości i znaczenia"[205]. Bardzo głęboko cierpiała z powodu swojego zawodu, nie zdając sobie jeszcze sprawy, „jak upokarzającą sprawą jest wystawianie na publiczną ocenę nie tylko duszy, ale i ciała, nawet wtedy, gdy ta ocena jest pozytywna".

11. Koniec z pięknoduchostwem

W czasie, który minął od inauguracyjnych premier *Przepióreczki* w Teatrze im. Słowackiego i *Męża doskonałego* w Starym, sposób myślenia o teatrze zmieniał się niemal z sezonu na sezon. Można zaryzykować opinię, że w 1945 roku dominował teatr mieszczański i rozrywkowy, w którym warunki dyktował rynek, czyli gusta publiczności. W 1946 mówiło się o wielkim repertuarze i wielkich ideach. W 1947 teatr miał stać się bardziej zrozumiały, robić spektakle o ludziach i dla ludzi. W 1948 domagano się teatru społecznego, w którym dzieje jednostki miały odzwierciedlać rozwój społeczny. Rok 1949 prowadził już prostą drogą ku teatrowi socrealistycznemu.

W Polsce Ludowej teatry miały zostać uwolnione od handlowych kalkulacji i dyktatu niewybrednych gustów, a w zamian miały przyjąć na siebie obowiązek wychowania publiczności. Socjalistyczne aspiracje

oświatowe szybko jednak przekształcono w dyktaturę proletariatu, domagając się spektakli zrozumiałych dla robotników. Ze „zrozumiałości" uczyniono, dowolnie zresztą stosowany, bicz na poezję, metafory i symbole, zawiłą lub niewygodną problematykę moralną, pięknoduchostwo i estetyzm. Zmienił się kierunek wychowawczego oddziaływania: to nie artyści mieli wychowywać robotników, lecz robotnicy – artystów. „Pragniemy – deklarowali strażnicy nowego porządku – aby teatr nasz był wychowawczy, moralny i optymistyczny. Stanowczą walkę musimy wypowiedzieć mistycznemu mętniactwu, które panoszy się jeszcze tu i ówdzie na polskich scenach. Teatr nasz pragniemy przepoić racjonalizmem, jasnym i logicznym sposobem myślenia, aby w tej szkole wychowywać nowego widza"[206]. Wydaje się jednak, że w tej deklaracji chodziło w istocie nie o wychowanie widza, a o podporządkowanie sobie teatru.

Kiedy Halina Mikołajska opuszczała Kraków latem 1949 roku, było jasne, że skończyła się pewna epoka. Przedstawienie *Szewców* Witkacego, zapowiadane w repertuarze dyrektora Dąbrowskiego, nie weszło na afisz. Krakowski Teatr Rapsodyczny był brutalnie atakowany. Od kilku miesięcy siedział w więzieniu oskarżony o działalność antypaństwową teatrolog Tadeusz Kudliński. Sytuację polityczną określił w grudniu roku poprzedniego Kongres Zjednoczeniowy PPR i PPS. Przyszłość teatru wytyczyła I Krajowa Narada Teatralna w Oborach w czerwcu 1949 roku. Odtąd ustalony światopogląd, estetyka i publiczny ład nie podlegały już dyskusji, lecz wyłącznie afirmacji. A to oznaczało koniec wszelkich swobód.

Ciągle jednak istniała przestrzeń wolności, instytucja, która przez następne czterdzieści lat raz lepiej, raz gorzej miała służyć jako trybuna swobodnych idei i nietłumionych emocji, mimo wytycznych władz, a nieraz nawet wbrew docierającym do widzów intencjom twórców. Stefan Kisielewski już w 1946 roku opisał tę przestrzeń i uchwycił istotę teatru w tym dziwnym, na poły zniewolonym, na poły wolnym kraju:

> Oglądając *Wesele* tutaj właśnie, przeżywamy jednocześnie najprawdziwszą wolność. Nie ma nikogo pomiędzy sceną a widownią, nikt nie pośredniczy, nikt nie przeinacza, nikt nie interpretuje. Bez względu na wszystko, co było i będzie, tutaj sami pomiędzy sobą załatwiamy swoje gorzkie, bolesne, lecz własne porachunki narodowe. Polska przewiewa tu po natłoczonej, pogrążonej w uroczystej ciszy sali teatralnej – Polska niezafałszowana.[207]

Wprawdzie *Wesele*, podobnie jak inne polskie arcydzieła, miało zniknąć z repertuaru teatrów na kilka długich lat, ale nawet wtedy między sceną a widownią nie stanął żaden partyjny sekretarz, który byłby w stanie dyrygować emocjami widzów. Te nieodmiennie wymykały się w teatrze spod kontroli władz.

IV
Stalinizm, czyli Grzech
1949–1955

Wbrew temu, co się powszechnie mówi i czasem pisze, komunizmu nie przyniesiono do Polski na bagnetach. Owszem, bagnety pozwoliły zainstalować nowy system władzy, a potem skutecznie zabezpieczały jej tyły przed prawdziwymi i domniemanymi wrogami. Ale to nie przemoc, a w każdym razie nie tylko przemoc stała się rozsadnikiem idei, które zatruły umysły, stępiły wrażliwość, zaburzyły hierarchie i pozbawiły dobrego smaku wielu ludzi na co najmniej kilka lat. Także tych, którzy wcześniej zdążyli dowieść swej odwagi, patriotyzmu, bezinteresowności i zdrowego rozsądku. Komunizm wsączał się w życie kraju stopniowo, wpełzał, czepiając się pozostałości po intelektualnych dyskusjach dwudziestolecia, sanacyjnych frustracjach i lęku przed ciemnogrodem, szorował po podłożu ze zgliszcz i gruzów, zmęczenia i rozczarowań, szukał oparcia w ideowości, wrażliwości społecznej, sentymencie.

Komunizm, wbrew pozorom, nie został narzucony z zewnątrz jako gotowy schemat, on się wykuwał, kształtował, testował na rodzimym gruncie. Żerował na autentycznych sporach, rzeczywistych konfliktach, ludzkich słabościach i idealistycznych zapędach. Owszem, odwoływał się do sowieckich wzorców, czasem z gorliwości, czasem dla pozoru, nieraz w poszukiwaniu argumentów nie do odparcia, ale owo opętanie, zaczadzenie czy, jak kto woli, ukąszenie było często wyborem własnym. Pozwalało zagłuszyć strach, usprawiedliwić oportunizm, wzbudzić w sobie nadzieję. Zadufanym pomagało przezwyciężać pychę,

a niedowartościowanym – kompleksy. Nowy światopogląd miał wielką siłę napędową, własną logikę, która czyniła go pociągającym: była to idea prostych dróg, czar jednoznaczności, optymizm i wiara w przyszłość. Strach, którym system operował po mistrzowsku, nie był tylko strachem przed represjami, ale przede wszystkim przed osamotnieniem, wyrzuceniem poza nawias życia zawodowego, społecznego, nieraz towarzyskiego. Komunizm wielu przekonał o konieczności dziejowej i braku alternatywy, uwiódł jednych, skorumpował innych, niektórych wciągnął w grę, z której tak czy owak nie mogli wyjść bez szwanku – w najlepszym wypadku z orderem na piersi czy nagrodą państwową w kieszeni.

Niezależnie od poglądów, stanu świadomości i rozeznania w sytuacji politycznej twórcy przystali na warunki pracy w teatrze określone przez nową władzę. Upokarzani jak Schiller, rozgrywający jak Korzeniewski, lawirujący jak Axer, zaangażowani jak Dejmek, wykorzystywani jak Wierciński – wpisywali się swoimi przedstawieniami, kompromisami, deklaracjami w system i tym samym go legitymizowali. Ale także kwestionowali, bo teatr przez heterogeniczność trudno było podporządkować całkowicie ideologii. Może też nie wiedziano jeszcze, jak tego dokonać? Władza, wyżywając się na kułakach, dywersantach i akowcach, wyznaczając precyzyjnie zadania literatom, nie do końca potrafiła zawłaszczyć teatr, wikłając swoje wobec niego żądania w antynomię zaangażowania ideologicznego i poziomu artystycznego – oczekiwała bowiem, że oba będą wysokie. Dlatego też więcej uwagi poświęcała dramatopisarzom niż reżyserom, większą wagę przywiązywała do nowych sztuk niż do nowych konwencji scenicznych, licząc na to, że nowe treści siłą rzeczy ukształtują nową teatralną estetykę.

„Wraz z likwidacją grupy mikołajczykowskiej i krystalizacją partii marksistowskiej po ostatecznym rozbiciu odchylenia prawicowonacjonalistycznego, rozpoczyna się utrwalanie form dyktatury proletariatu, a więc d r u g i e t a p na naszej drodze do socjalizmu"[1] – pisał Włodzimierz Sokorski, ówczesny wiceminister kultury i sztuki i główny orędownik realizmu socjalistycznego, który przeciwstawiano formalizmowi, utrzymującemu jakoby człowieka w stanie zagubienia i dezorientacji politycznej. Wcześniej, w latach 1945–1948, pozwalano jeszcze teatrowi wzniecać autentyczne spory ideowe i artystyczne, ale po I Krajowej Naradzie Teatralnej w Oborach w czerwcu 1949 roku zażądano jednoznacznie od ludzi teatru pogłębienia studiów nad marksizmem,

a co za tym idzie, zaczęto rozliczać upaństwowione teatry nie tylko z realizacji planów, ale i z postawy ideowej.

Polityka kulturalna nowej władzy do 1949 roku może i była eklektyczna, umiarkowana i „zgodna z zasadą funkcjonalizmu", jak chciałby ją widzieć Stefan Żółkiewski. Co nie znaczy, że na jej horyzoncie nie rysowała się już wówczas wizja teatru podporządkowanego władzy, realizującego polityczne cele i propagandowo efektywnego. Koniec procesu centralizacji i upaństwowienia teatrów ułatwił tylko przejście do drugiego etapu, kiedy ta polityka stać się miała, łagodnie mówiąc, „naiwnie i wulgarnie woluntarystyczna"[2], zgodnie zresztą z ogólnymi tendencjami w polityce wewnętrznej. Można jednak uznać, że do 1949 roku ukształtowały się główne zręby systemu: struktury, mechanizmy, metody, język oraz priorytety, które w następnych latach przybierały ekstremalne i groteskowe formy, ale później, odpowiednio zmodyfikowane i złagodzone, miały przetrwać do roku 1989. Stalinizm okazał się systemowi potrzebny, a nawet niezbędny, by go utrwalić, pokazać jego totalitarne oblicze, a potem – łagodniejąc i wycofując się – zaoferować społeczeństwu na długie lata kompromis między ideologią a pragmatyką i żądanie zaangażowania zastąpić wymogiem oportunizmu.

Wśród laureatów nagród państwowych w dziedzinie teatru w latach 1950–1955 byli Schiller, Solski, Zelwerowicz, Wierciński, Korzeniewski, Kosiński, Frycz, Adwentowicz, Dulęba, Eichlerówna, Mikołajska, Holoubek. Nie mówiąc już o Axerze czy Dejmku. Wielu z nich dostawało tę nagrodę kilkakrotnie. Halinę Mikołajską nagrodzono wraz z całym zespołem za *Grzech* w 1951 roku i za *Juliusza i Ethel* w 1955. Czy to znaczy, że wszyscy oni byli stalinowcami? Czy że tylko stalinowcom się podobali? A może wcale się nie podobali, tylko byli im potrzebni do realizacji utopii, której fasadę miały zdobić wielkie nazwiska?

W okresie pracy w Teatrze Polskim dyrektor Dąbrowski sporządził charakterystykę Haliny Mikołajskiej, która z pieczęcią „poufne" trafiła między innymi do jej teczki personalnej: „Posiada wysokie walory artystyczne. Stosunek polityczny lojalny. Nie uzewnętrznia się. Społecznie nie udziela się. Zachowanie dobre". To widać wystarczyło, by u progu lat pięćdziesiątych kwalifikować ją na wyjazdy do Moskwy i do Paryża oraz przyznawać nagrody państwowe.

Władza zabiegała o artystów, starała się ich obłaskawiać, jednocześnie trzymając w wiecznej niepewności. Wspomnienia Sokorskiego

są w tej mierze tyleż świadectwem obłudnej gry z artystami, ile dowodem niegodnych ludowego ministra snobistycznych skłonności.

> Kontakty z Wiercińskim i Adwentowiczem były na przykład trudniejsze niż z Zelwerowiczem. Solski dyskutował ze mną tylko o pieniądzach. Damięcki przychodził w nocy na wódkę, płosząc wszystkich domowników. Jan Kreczmar marzył o kierownictwie Teatru Polskiego i dlatego z trudem udało mi się go przekonać, że będzie najlepszym w Polsce rektorem. Władysław Daszewski marzył o inscenizacjach teatralnych, a Ludwik René nigdy nie był przekonany, czy zrobił właśnie najlepszą sztukę, jaką mógłby był zrobić. Z czasem jednak z wszystkimi byłem na „ty", z wyjątkiem Arnolda Szyfmana.[3]

Ale z listu Szyfmana pisanego w 1952 roku wynika, że nawet on nie zdołał zachować w stosunku do Sokorskiego należnej rezerwy: „Byłem wezwany w zeszły piątek do Włodzimierza. Przyjął mnie tak, jak jeszcze nigdy. Padły słowa jasne i niedwuznaczne o błędzie i omyłce, że mnie wycofano z Teatru Polskiego"[4]. Szyfman, jak inni, godził się na swój sposób z upokarzającą zasadą „kija i marchewki", która stała się podstawowym narzędziem polityki kulturalnej socjalistycznego państwa.

W okresie stalinowskim rozpoczął się między władzą a artystami czas wzajemnych umizgów, pochlebstw i kokieterii, ale też kalkulacji i wyrachowania. To wówczas władza i ludzie teatru zawarli ze sobą rodzaj kontraktu. Jego warunki zmieniały się w zależności od politycznej koniunktury, ale istota pozostawała bez zmian przez następnych czterdzieści lat. Dziś można się zastanawiać, kto wyciągnął zeń więcej dla siebie korzyści. A przede wszystkim można się spierać o to, czy praca artystów na warunkach dyktowanych przez władzę służyła tej władzy, czy też jednak na dłuższą metę przyniosła społeczeństwu duchową i światopoglądową niezależność.

1. Teatr Frontu Narodowego

Rzeczywistość teatralna, podobnie jak cała rzeczywistość w ogóle, w kwestiach organizacyjnych i administracyjnych, politycznych i ideowych, estetycznych i tematycznych u schyłku lat czterdziestych została zaprogramowana przez władzę. Konsekwencją panującego ustroju sta-

ło się totalne upolitycznienie życia, co na łamach „Tygodnika Powszechnego" podnosił w 1949 roku Jerzy Turowicz, przestrzegając przede wszystkim przed upolitycznianiem kultury. Domagając się poszanowania odrębności i autonomii kultury, zwracał uwagę, że polityk i artysta postrzegają świat na różne sposoby. Polityk upraszcza obraz rzeczywistości, bo takie uproszczenie jest mu potrzebne do działania, artysta zaś czy intelektualista ma obowiązek widzieć rzeczywistość w całej złożoności: „Nie wolno mu upraszczać, nie wolno mu zamykać oczu na całą humanistyczną komplikację rzeczywistości, na to, że granica między dobrem i złem przechodzi przez środek każdej duszy ludzkiej, że schemat «czarne – białe» daje zawsze obraz fałszywy, że w sporze część racji jest zwykle po obu stronach"[5]. Przywołanie tych, wydawałoby się, oczywistości stanowiło w istocie przenikliwą diagnozę nasilających się tendencji zarówno w polityce, jak i w kształtowanej przez nią kulturze. Turowicz zwrócił uwagę na to, co było istotą socrealistycznej wizji świata. W odniesieniu do teatru Stanisław Jerzy Lec będzie mógł już kilka lat później nazwać rzecz po imieniu: „Czarny stoi z prawa, biały stoi z lewa, / W środku stoi nuda i straszliwie ziewa"[6]. Skrajne upolitycznienie i czarno-biała wizja świata wyznaczały bowiem horyzont światopoglądowy teatru tego okresu.

Zakończony w 1949 roku proces upaństwowienia oraz centralizacja zarządzania określały natomiast kontekst administracyjny i decyzyjny funkcjonowania teatrów. Stały się one państwowymi przedsiębiorstwami działającymi według planów produkcyjnych określających liczbę premier, przedstawień i widzów oraz według regulaminów zakładowych, w myśl których pracowników jako urzędników państwowych obowiązywała urzędnicza dyscyplina pracy z podpisywaniem listy obecności włącznie, a wszelkie roboty techniczne, administracyjne i artystyczne objęte były ścisłym harmonogramem. Ludzie nowej epoki, jak wówczas stwierdził publicznie Bohdan Korzeniewski, rozumieli, jak wielkim słowem było słowo „plan" – „plan, który do niedawna był słowem podniecającym może kogoś z administracji, ale budzącym niechęć u artysty z fontaziem"[7].

Kazimierz Dejmek wspominał, jak w połowie 1950 roku ministerstwo przysłało wszystkim dyrektorom nakaz prowadzenia dzienniczków zajęć: „Jeśli ktoś do mnie telefonował, to musiałem zapisać godzinę, imię i nazwisko, sprawę, w jakiej ten ktoś dzwonił, moją odpowiedź itd. Czyli zaczęła tutaj działać nawet nie skrzętność biurokraty, lecz

skrzętność policjanta"[8]. Teatry podlegały wówczas bezpośredniemu nadzorowi centralnemu działającemu w Ministerstwie Kultury i Sztuki pod szyldem Generalnej Dyrekcji Teatrów, Oper i Filharmonii, przekształconej w 1951 roku w Centralny Zarząd Teatrów. Urząd ten dysponował – jak powiadał Balicki – „bardzo praktycznym schemacikiem zaleceń każdej scenie, który dawał instrukcje, jak powinien być kształtowany roczny plan repertuarowy"[9]. Centralnie zatem określano repertuar, decydowano o budżecie, nominowano dyrektorów. Bez zgody CZT nie można było przenieść się do innego teatru ani nikogo zatrudnić. Niewykluczone jednak, że to nie Generalna Dyrekcja, lecz minister Sokorski osobiście podejmował wiele szczegółowych decyzji. To przed jego gabinetem, jak twierdzi Erwin Axer, spotykało się dyrektorów z całej Polski, którzy załatwiali z nim sprawy repertuarowe, podwyżki, mieszkania[10].

Karuzela stanowisk dyrektorskich po 1949 roku nabrała zdecydowanego przyspieszenia. Samo wyliczenie najgłośniejszych nominacji i odwołań może przyprawić o zawrót głowy: Arnold Szyfman został odwołany z funkcji dyrektora Teatru Polskiego w Warszawie w 1949 roku, Schiller – już rok później, Iwo Gall stracił funkcję dyrektora Teatru Wybrzeże w 1949, Horzyca odszedł z dyrekcji Teatru Polskiego w Poznaniu w 1951, ale rok później objął dyrekcję Teatrów Dramatycznych we Wrocławiu. Bronisław Dąbrowski w 1950 został dyrektorem Teatru Polskiego w Warszawie, a na jego miejsce do Teatru im. Słowackiego przyszedł Henryk Szletyński, dotychczasowy dyrektor we Wrocławiu. Władysław Woźnik, w 1949 roku mianowany dyrektorem Teatru im. Wyspiańskiego w Katowicach, półtora roku później zajął miejsce Horzycy w Poznaniu i udało mu się tam pozostać niemal dwa lata. Do Teatru Narodowego Sokorski sprowadził z Katowic Władysława Krasnowieckiego, który w jego przekonaniu „wiarę w teatr łączył z wiarą w nowy porządek życia"[11], i w 1950 roku powierzył mu funkcję dyrektora i kierownika artystycznego. Ale już w 1952 Krasnowiecki musiał odejść, dostając na pocieszenie Order Budowniczych Polski Ludowej.

Tryb nominacji i odwołań, przenoszenia i rotacji z wykorzystaniem personalnych rozgrywek, konfliktów ambicjonalnych i zadawnionych sporów osobistych i artystycznych pozwalał władzy upokarzać wielkie indywidualności, wprowadzać atmosferę strachu, ciągłej niepewności i zagrożenia, manipulować wybitnymi artystami, grać ludzkimi słabościami, konfliktować zespoły, antagonizować je i rozbijać,

dawał pretekst do intryg, plotek, awantur – znacznie poszerzając w ten sposób terytorium wpływów władzy. Każdy, kto przyjmował jakiekolwiek funkcje, zaszczyty czy przywileje – wsiadał na tę karuzelę i uzależniał się od widzimisię rządzących.

Upartyjnienie zespołów artystycznych nie było nigdy przesadnie wysokie, nawet w okresie stalinowskim, kiedy coraz więcej ludzi zakładało czerwone krawaty. Działalność partii w teatrach zapewne nie wszędzie wyglądała jednak tak groteskowo jak w Teatrze Współczesnym, gdzie według Erwina Axera w organizacji partyjnej byli prócz niego garderobiana Cenia i dwóch kolegów technicznych, z którymi musiał po każdym zebraniu partyjnym odśpiewywać *Międzynarodówkę*.[12] Axer przyznaje, że w wielu teatrach komórka partyjna służyła jako instrument nacisku i szantażu, wspierała rozmaite grupy interesów. Nie mówiąc już o tym, że dyrektor był zobowiązany do konsultowania z nią spraw artystycznych.

Niemniej to nie zebrania partyjne, lecz szkolenia ideologiczne i tak zwane „prasówki", egzaminy z marksizmu i leninizmu, czyny partyjne i społeczne i podobne zajęcia, które obejmowały wszystkich zatrudnionych w teatrze, świadczyły najdobitniej o doktrynalnej ekspansji państwa. Halina Mikołajska wraz z całym zespołem Teatru Polskiego rozpoczęła swój pierwszy kurs ideologiczny na przełomie 1950 i 1951 roku. Obowiązkowe wykłady z podstawowych zagadnień marksizmu odbywały się w czasie pracy przez dwie godziny w tygodniu i miały zakończyć się egzaminem. Od tamtej pory cykle szkoleń na temat „nowej formy demokracji", czyli demokracji ludowej odbywały się regularnie.[13] Ćwiczenia praktyczne z „wciągania jak najszerszych mas do sprawowania rządów" wprowadzono przed wyborami w 1952 roku.

Po uchwaleniu Konstytucji PRL były to pierwsze wybory przeprowadzone bez zachowania jakichkolwiek pozorów demokracji bezprzymiotnikowej; według ordynacji, w myśl której istnieć mogła tylko jedna lista kandydatów – tylu, ile było miejsc w Sejmie. Aktorzy Teatru Polskiego przez cały miesiąc poprzedzający tę wyborczą farsę odbywali dyżury w Obwodowych Komisjach Wyborczych w ramach kampanii wyborczej Frontu Narodowego. Według harmonogramu dyżurów Mikołajska miała udzielać się w komisjach na Smolnej, na Szwedzkiej, na Okęciu w kinie Lotnik i w Ministerstwie Zdrowia na Miodowej. Wicedyrektor Berliński mógł więc jej później z czystym sumieniem wpisać w opinii „pozytywny stosunek do dzisiejszej rzeczywistości".

Była jeszcze zbyt nisko w hierarchii artystycznej, by oczekiwano od niej ideologicznych deklaracji, które na łamach prasy składali wówczas prominentni twórcy: „Wraz z wszystkimi uczciwymi i postępowymi demokratami z całej duszy zgłaszam swój akces do Frontu Narodowego i jego na wskroś demokratycznego programu"[14]. Z perspektywy lat widać, że ani psychologia, ani wiedza o historycznych uwikłaniach nie wystarczają, by w pełni zrozumieć przesłanki, które kierowały wówczas autorami wiernopoddańczych gestów.

Pod względem artystycznym podstawowy problem teatru tego okresu został zadekretowany w Oborach. Była to taryfa ulgowa, której zażądano dla nowych sztuk zaangażowanych, oznaczająca przymus wystawiania na scenie słabych utworów socrealistycznych, „byle aktualnych". Problem nie był nowy, gdyż Wanda Padwa w imieniu Ministerstwa Kultury domagała się aktualnych sztuk o tematyce społecznej już w 1946 roku. Tym razem jednak sztuki „grafomanów i szantażystów", wedle określenia Erwina Axera, miały potężnego mecenasa i wątłą konkurencję wobec reglamentowania klasyki i praktycznego odcięcia od dramaturgii zachodniej. Wzorem do naśladowania miały być dla rodzimych twórców sztuki radzieckie zakwalifikowane przez Ministerstwo do wystawienia na scenie: o inżynierach stojących przed trudnymi zadaniami odbudowy Donbasu, o Józefie Stalinie zakładającym w Batumi pierwsze komórki partyjne, o młodym bohaterze pracy socjalistycznej zaproszonym z rodziną na Kreml.

Zamknięty konkurs na sztukę teatralną poświęconą dziesięcioleciu Polski Ludowej przyniósł plon godny tych wzorców. Z wewnętrznych recenzji, które Erwin Axer jako członek jury pisał w 1953 roku[15], wynikało, że sztuki rodzime grożą „zamianą żartobliwego rozważania o fantastycznej przyszłości komunizmu na złośliwą kpinę", „reprezentują złoty wiek schematyzmu w literaturze dziesięciolecia", a przedstawianie w nich Urzędu Bezpieczeństwa „jako ostoi moralności i głównego czynnika pedagogicznego" nowego ustroju nie wydaje się dostatecznie przekonujące. Teatry jednak sięgały po owe sztuki, niewykluczone zresztą, że nieraz ku rozpaczy decydentów dostrzegających mizerię artystyczną tych dzieł. Mikołajskiej przez cały okres pobytu w Teatrze Polskim udało się w niczym podobnym nie brać udziału, ale zetknęła się z takim repertuarem w Teatrze Polskiego Radia, gdzie zagrała na przykład Ninę Wasiliewną, krawcową, a zarazem specjalistkę od bezpieczeństwa i higieny pracy w sztuce Antonowa *Pierwsza posada*.

Do 1949 roku teatr zdążył poznać oczekiwania państwowego mecenasa. Ludzie teatru wiedzieli już, że ich obowiązkiem ma być budzenie wiary w postęp ludzkości i że do tego celu nie mogą wykorzystywać ani arcydzieł narodowych, ani reakcyjnej dramaturgii zachodniej, ani zawieyszczyzny, ani przedwojennej awangardy. Teatr, który nigdy wcześniej nie dysponował tyloma scenami i nie cieszył się taką frekwencją, miał w zamian zająć się utrwalaniem hegemonii klasy robotniczej. Repertuar, inscenizacja, dekoracje i aktorstwo miało odtąd podlegać ocenie z punktu widzenia realizacji tego zadania.

Fedra Racine'a, wystawiona przez Horzycę na początku sezonu 1949/1950 w Poznaniu, została więc skrytykowana za przebrzmiałą tematykę, aktorstwo Eichlerówny za niebezpieczny formalizm, a widzowie za zachwyt sprzeczny z istotą dążeń do realizmu przeżycia. *Męża i żonę* Korzeniewskiego w Teatrze Kameralnym w Warszawie skrytykowano za naturalizm scen miłosnych i instrumentalne traktowanie dziewczyny z ludu. Reżyserię Zawistowskiego chwalono po katowickim *Mizantropie* za wydobycie wszystkich momentów postępowych, jakie istniały w epoce Moliera, ale skrytykowano po *Mazepie* za posługiwanie się komentarzem psychologicznym. *Zwykłemu człowiekowi* Leonowa w reżyserii Krzemińskiego w Starym Teatrze zarzucono zbytni melodramatyzm, a *Zwycięstwu* Warmińskiego w Teatrze Nowym w Łodzi zbyt słabe powiązanie ze sprawami ogólnopaństwowymi.

Wystawiona 12 listopada 1949 roku na inaugurację Teatru Nowego w Łodzi *Brygada szlifierza Karhana* stała się okrętem flagowym nowej estetyki, wysławianym gwoździem do trumny formalizmu, pięknoduchostwa i poetyzmów teatru burżujskiego, a zarazem symbolem stalinizmu w teatrze. Symbolem nieco chybionym, gdyż w żadnej mierze nie stanowiła ona apologii istniejącej rzeczywistości, przeciwnie, pokazywała, jak dalece ta rzeczywistość odbiega od ideału. Udziałem Kazimierza Dejmka, twórcy spektaklu, było bowiem przekonanie, które żywił wówczas także na przykład Jacek Kuroń, że ład, który zapanował, nie jest tym, o czym marzył. I mimo ideowego zaangażowania, a może właśnie za jego sprawą, Dejmek, tak jak Kuroń, najpierw zaczął wierzyć, że źródłem zła są nieuczciwość, łapownictwo, spekulacje i karierowicze, a dopiero później zrozumiał, że wina leży po stronie systemu. Nawet więc jeśli formuła podobnych obrazujących trud ludzi pracy spektakli, których przygotowanie poprzedzano praktykami w hutach oraz wizytami w kopalniach, jako propozycja artystyczna nie miała

innych walorów niż, powiedzmy, poznawcze, to ich ładunek emocjonalny mógł się z czasem obrócić przeciw rzeczywistości niedorastającej do scenicznych wyobrażeń o socjalizmie i nowym człowieku. Dejmek walczył *Brygadą* o nowy ład, tak jak później *Łaźnią* (1954) piętnował jego wynaturzenia, a *Świętem Winkelrida* (1956) obnażał jego bankructwo. *Brygada szlifierza Karbana*, jako przykład idealistycznej wizji, miała więc wywrotowy potencjał z opóźnionym zapłonem. Taki, jaki miewają rewolucyjne pieśni masowe, które ktoś próbuje potraktować zbyt dosłownie.

Zaangażowanie Dejmka w stalinizm nie było cyniczne, ale po latach przyznał sam w drugoobiegowym „Zapisie": „Jeżelibym się czegoś wstydził, to tego, że byłem faszystą. [...] No, stalinowcem, jak wolisz – dodał, reagując na zdziwienie swego rozmówcy. – Chodzi o pewien gatunek świadomości, myślenia o świecie lub odmowy myślenia"[16]. Pozasceniczny kontekst teatru lat 1949–1955 sprawił, że Dejmek nie w tym, co realizował na deskach scenicznych, lecz w programowym odrzucaniu „reakcyjnych bredni" o zbrodniach UB upatrywał swoją wielką winę.

Axer twierdzi, że szczerych zwolenników reżimu było niewielu, a ludzie przyjmowali różne pozy: odgrywali opozycjonistów, komunistów, udawali *splendid isolation* lub wykpiwali się dowcipem. A że środowisko należało do uprzywilejowanych, to nikogo nie wsadzano do więzienia za „gadanie", inaczej niż w wypadku urzędników na poczcie czy lekarzy w szpitalu, narażonych na donosy i aresztowania. Axer, w odróżnieniu od Dejmka, świadomie wybrał życie na niby, półkłamstwo, które pozwoliło mu dobrze żyć z władzą, a zarazem jakoś zachować twarz w teatrze. Bohdan Korzeniewski z kolei, inaczej niż Axer, który nigdy nie pozował na autorytet moralny, uważał się za przeciwnika reżimu nawet wtedy, kiedy szedł wobec niego na daleko posunięte ustępstwa.

Korzeniewski już przed wojną był człowiekiem dojrzałym i w pełni ukształtowanym; Axer – przynajmniej świadomym, a okupacyjne doświadczenia lwowskie jedynie tę świadomość pogłębiły. Dejmek należał do pokolenia, które wchodziło w dorosłość z końcem okupacji i któremu powojenna Polska jawiła się nie tylko jako rzeczywistość własna, ale i niejako bezalternatywna. On i jego rówieśnicy cały okres Polski Ludowej przeżyli świadomie, dojrzewali i zmieniali się razem z nią. „Milcząc, wszyscy rozumieli, gdzie jesteśmy i kto rządzi. A jednak nagrody przyjmowaliśmy, kwiaty od Bieruta, kiedy przychodził na

premiery, także. W akademiach ku czci uczestniczyliśmy. Także w pochodach. Przyjmowaliśmy od Cyrankiewicza mieszkania i samochody"[17] – powiada Erwin Axer, przekonany mimo wszystko, że to, co robili w teatrze, służyło raczej społeczeństwu niż władzy. Można to próbować zrozumieć, powtarzając za Turowiczem, że także wobec postaw z czasów „błędów i wypaczeń" schemat „czarne–białe" daje zawsze obraz fałszywy.

2. Wrocław tymczasowy

Rówieśnicy Kazimierza Dejmka, młodzi, którzy weszli do teatru przebojem zaraz po wojnie, widzieli przed sobą wielkie kariery. Obiecano im je już w pierwszych recenzjach, po pierwszych sukcesach. Kraków ich rozpieszczał, ale nie otwierał przed nimi nowych perspektyw. Trzy czy cztery lata po krakowskim debiucie pragnęli podjąć nowe wyzwania. Pragnienie to czasem dyktowało gorycz porażki albo przeczucie, czym grozi spoczywanie na laurach, czasem powodowały okoliczności życiowe. Zdążyli już bowiem wejść w koleiny dorosłego życia. Niektórzy zakładali rodziny, innym rozpadały się związki. Propozycje zawodowe nadchodziły z różnych stron. Zmieniali więc teatry, wyjeżdżali z Krakowa do innych miast. Wyjazd oznaczał akces do aktywnego życia, także życia publicznego.

Andrzej Szczepkowski opuścił Kraków jeszcze w 1947 roku, Adam Hanuszkiewicz, Aleksandra Śląska, Gustaw Holoubek, Tadeusz Łomnicki i Halina Mikołajska rozjechali się po Polsce w 1949. Pokolenie aktorów, które dało twarze teatrowi Peerelu.

Raczej nie przychodziło im do głowy, by rzucać teatr, a w każdym razie nie dlatego, że repertuar się zmienił i że trzeba było podpisywać co rano listę obecności w pracy. Mikołajska, owszem, przeżyła chwile zwątpienia, ale powodowane tym, że w ciągu jednego sezonu mało grała i „nie miała w ogóle sposobności, żeby zapał i dobrą wolę wyładować"[18], nie dlatego zaś, że w zmieniającej się rzeczywistości pracując w swoim zawodzie, czuła się dyskomfortowo. Wydaje się, że niemal wszyscy z pokolenia powojennych debiutantów w rzeczywistości przełomu lat czterdziestych i pięćdziesiątych, żądającej od nich kolektywizmu i ideowości, mieli na uwadze wyłącznie własne kariery. Zajęci sobą, bardzo wcześnie przekonani przez innych o swojej wyjątkowości,

w 1949 roku podejmowali, tak naprawdę pierwszy raz w pełni świadomie, życiowe i zawodowe decyzje. Raczej nie miały one żadnego związku z sytuacją w kraju, kultem jednostki, uwięzieniem Gomułki czy upodobaniami ministra Sokorskiego. Chcieli pracować w teatrze i zapewne w ogóle nie przychodziło im do głowy, że może kryć się w tym jakaś dwuznaczność.

Halina Mikołajska miała za sobą trzy udane sezony, jednak poczucie, że sukcesy odnosi przez przypadek – spadek po błyskotliwym debiucie – nie dawało jej spokoju. Skaza charakteru polegająca na pewnym przewrażliwieniu na własny temat, każąca jej bez przerwy zastanawiać się nad skutkami swoich zachowań i dopatrywać się dezaprobaty w oczach innych – sprawiała, że czuła wokół siebie nieprzyjazną atmosferę. Już wiosną 1948 roku poważnie rozważała przeniesienie się do Warszawy. Angaż do Teatru Polskiego nie doszedł jednak do skutku. Szyfman odwlekał decyzję, wymawiając się oczekiwaniem na otwarcie Teatru Kameralnego i brakiem nowego budżetu oraz uzależniając ją od swego przyjazdu do Krakowa. „Przed zaangażowaniem pragnąłbym zobaczyć Panią na scenie"[19] – pisał powściągliwie.

W tym czasie po niespełna dwóch latach małżeństwa Mikołajska rozstała się z mężem. Z mieszkania teściowej na Długiej wyprowadziła się latem 1948 roku. Bezpośrednim powodem musiał być inny mężczyzna, skoro zwierzała się Wiercińskiemu, że „nie umie się «zakonspirować» i właśnie dlatego się rozwodzi"[20], ale były i inne powody. Rzuca na nie pewne światło list Janusza Ballenstedta do Haliny, pisany kilkanaście lat po rozwodzie: „Jestem na Ciebie naprawdę zły – tak że gdybym Cię teraz spotkał, to miałabyś okazję przenieść się wspomnieniem w najlepsze nasze lata, bo s p r a w i ł b y m C i t ę g i e l a n i e". Koleżanki z garderoby wiedziały, że mężowi Haliny zdarza się w stosunku do niej używać przemocy.

Ostatni rok w Krakowie upłynął jej więc niespokojnie i smutno:

> Mam na każdym kroku pełno różnych przykrości, staram się nie przejmować, ale nie bardzo mi się to udaje, tak że właściwie zrobiłam się histerycznie wrażliwa i we wszystkim prawie doszukuję się złośliwych aluzji. [...] Moja przyjaźń z Haliną [Gryglaszewską] i Marysią Kościałkowską osłabiła się, ponieważ obie były zaprzyjaźnione z moim mężem, jakoś moje rozejście się z nim rozluźniło zażyłość między nami, raczej nie z ich winy, gdyż pozostały mi nadal życzliwe i serdeczne, ale ja sama

jakoś nie umiem teraz tego podtrzymać, może dlatego, że nie czuję się w tej sprawie całkiem w porządku.[21]

Zdecydowała się ubiegać o wyjazd na półroczne stypendium do Paryża. Złożyła w tej sprawie wiosną 1949 roku stosowne podanie w Ministerstwie Kultury i Sztuki, zaopiniowane przez ZASP, który „gorąco poparł" prośbę jednej z najzdolniejszych młodych aktorek.[22] Liczyła na to, że będzie mogła uczęszczać jako wolny słuchacz do studia dramatycznego Jeana Louisa Barraulta i oglądać przedstawienia w teatrach paryskich. Nie była to mrzonka. W pierwszych latach po wojnie na Zachód, zwłaszcza do Paryża, wysyłano stypendystów, co prawda nielicznych. Kott wspomina, że młodzi ludzie wracali z Francji naczytani Sartre'a i pełni pogardy dla zgniłego Zachodu. Na ogół więc szybko wstępowali później do partii. Ale Mikołajskiej stypendium nie przyznano, więc zamiast do Paryża wyjechała do Wrocławia.

Decyzja opuszczenia Krakowa nie była zaskoczeniem – wyjeżdżali i inni, wybór Wrocławia też nie był przypadkowy. Zaważyło na nim pewnie i to, że do Wrocławia, po dłuższej przerwie w pracy spowodowanej między innymi leczeniem sanatoryjnym, zjeżdżał Edmund Wiercíński, a Mikołajska bardzo liczyła, że będzie mogła znowu pracować pod jego kierunkiem. Oboje jednak chyba nie najlepiej czuli się we Wrocławiu, skoro w listopadzie, składając Wiercińskiemu powinszowania imieninowe, życzyła mu, by „Wrocław [był] milszy i nie tak obcy. I żeby wszystko dookoła było tak naprawdę, a nie na niby"[23].

Czy miała na myśli fakt rozmijania się rzeczywistości z szumnymi planami dyrektora Szletyńskiego, który obejmując z początkiem sezonu wrocławskie Teatry Dramatyczne, wiele obiecywał, zbudował ogromny, ponadsiedemdziesięcioosobowy zespół aktorski, zatrudnił na stałe sześciu reżyserów i tyluż scenografów, ale większości swych zapowiedzi zrealizować nie zdołał? Czy może ogólny klimat miasta, traktowanego jako miejsce zesłania? „Wrocław robi koszmarne wrażenie jak gdyby domu, skąd ktoś wyjechał. Wrażenie zaniedbania i opuszczenia"[24] – pisała Maria Dąbrowska w lutym 1950 roku.

Wrocław był wówczas w dosłownym tego słowa znaczeniu miejscem zsyłki dla Jana Kotta. W ramach rozgrywek partyjnych postanowiono go bowiem usunąć z pierwszej linii krytyków i publicystów. „Subiektywnie jesteście w porządku, ale obiektywnie... nacjonalistyczne odchylenie"[25] – usłyszał od towarzysza, który następnie mianował

go profesorem i wysłał do Wrocławia, gdzie było zapotrzebowanie na partyjnych naukowców. Kott zainstalował się we Wrocławiu w tym samym czasie co Wierciński i Mikołajska. Dla niej był to niezmiernie szczęśliwy, jak się miało niebawem okazać, zbieg okoliczności. Kott rozwijał skrzydła jako uniwersytecki wykładowca, ale pisał też recenzje teatralne. Ta poświęcona *Niemcom* Kruczkowskiego we wrocławskim Teatrze Kameralnym wyniosła Mikołajską jednym obszernym akapitem z kategorii debiutantów i dobrze się zapowiadających na aktorskie wyżyny.

Gdyby nie Kott, który ogłosił, że Halina Mikołajska stworzyła jedną z najbardziej niepokojących kreacji aktorskich, jakie zdarzyło mu się oglądać na polskich scenach po wojnie, Ruth – jedyna wrocławska rola Mikołajskiej – byłaby w jej karierze jedynie prowincjonalnym epizodem, pozostającym w cieniu inscenizacji warszawskiej i krakowskiej. Wojciech Dzieduszycki, omawiając spektakl, napisał wprawdzie, że „od pierwszej chwili zelektryzowała widownię swoją indywidualnością", ale wyglądało to na czczy komplement, skoro nazywał ją przy tym „Haliną Mikołajczewską"[26]. Recenzent „Słowa Polskiego" zaś, uznając rolę Mikołajskiej za rewelację, na poparcie swych słów miał tylko wytartą kliszę: „naturalny sposób gry połączyła ze zdziwieniem wielkiego dziecka i kaprysem pięknej kobiety"[27], co można było napisać, nie oglądając spektaklu, na podstawie recenzji z jej wcześniejszych przedstawień. Więcej prawdy kryło się zapewne w innym wytrychu stosowanym nieraz do aktorstwa Mikołajskiej, że mianowicie jej Ruth była kobietą nieświadomą siebie do końca, nerwową i niespokojną.[28] W tym wypadku niejednoznaczność i niekonsekwencja roli służyły zgoła niesocrealistycznemu przedstawianiu konfliktu i racji. I to paradoksalnie musiało szczególnie pociągać Jana Kotta.

Kott wpisał swoją recenzję z wrocławskich *Niemców* w polityczny wywód dotyczący postrzegania i przedstawiania Niemców z perspektywy Weimaru, z perspektywy Oświęcimia oraz z perspektywy Niemieckiej Republiki Demokratycznej. Zwłaszcza ta ostatnia wydała mu się istotna, skoro byli to „Niemcy, do których mówimy z pełną odpowiedzialnością: towarzyszu!"[29]. Ta ideologiczna oprawa kryła – jak zwykle u Kotta – błyskotliwą i zgoła niezideologizowaną analizę dramatu, którego walory artystyczne dostrzegał, a pułapki polityczne bagatelizował. Wytykając Kruczkowskiemu błędy konstrukcyjne, domagał się wydobycia ze sztuki tego, co w niej złożone, w miejsce tego, co plaka-

towe. Stąd waga, jaką przypisywał roli Ruth, uważając, że materiał na rzeczywisty dramat kryje się nie w rozmowie Sonnenbrucha z Petersem, ale w niewykorzystanym potencjale konfliktu Sonnenbrucha z córką. Niewykluczone, że na ten pogląd Kotta miała wpływ rola Haliny Mikołajskiej, która wydała mu się zadziwiająco bogata, „aż chwilami ponad tekst". Dostrzegł w niej styl zarażonej faszyzmem młodzieży, „styl, który wyrastał na zatrutej pożywce Nietzschego i Ewersa". Mikołajska – pisał – „budowała swoją rolę coraz głębiej, aż po wstrząsające pożegnanie, rzucone Liesel". Liesel była jej szwagierką, straciła męża pod Stalingradem, a dzieci i dom w bombardowaniu. Wydała Ruth policji. Łatwo sobie wyobrazić, że w owym: „Ach Liesel, Liesel!" Mikołajskiej zabrzmiała nuta z partytur Wiercińskiego raczej niż Kruczkowskiego.

Niemców reżyserowała Maryna Broniewska, ale Wierciński, ściągnięty do Wrocławia przez Szletyńskiego, odgrywał w teatrze rolę autorytetu artystycznego, kierował nieformalną komisją kolaudacyjną, oglądał spektakle przed premierą. Sam mało reżyserował. Wiosną 1950 roku rozpoczął próby *Jak wam się podoba* z Haliną Mikołajską w roli Febe. Wznowił je jednak dopiero zimą następnego roku w odbudowanym Teatrze Polskim, kiedy Mikołajskiej już we Wrocławiu nie było. Gdy po premierze odwiedził Marię Dąbrowską, wydał jej się przeraźliwie mizerny, najwyraźniej ciężko chory. „Marzy o wydostaniu się z Wrocławia – zanotowała pisarka – gdzie klimat mu nie służy. Tymczasem robią mu w tym trudności (partia), chcą, żeby został dyrektorem teatru we Wrocławiu, mimo że do niedawna nie dawali mu w ogóle żadnego pola do pracy"[30]. Niewykluczone, że na zatrzymywanie Wiercińskiego we Wrocławiu wpływ miała recenzja Jana Kotta z *Jak wam się podoba*, w której pisał, że Wiercińscy nie mogą opuścić Wrocławia i nie chodzi przy tym o osoby, tylko o zespół, którego praca zaczyna przynosić wyniki. Jeśli jednak Kott z rozmysłem gromadził i rozgrywał atuty w obronie Wiercińskiego, jak sądzi Józef Kelera, monografista teatru wrocławskiego[31], to nie było to najwyraźniej po myśli osoby najbardziej zainteresowanej.

Dla Mikołajskiej rok spędzony we Wrocławiu stał się smutnym rozczarowaniem, przerażał ją i męczył „stan, do jakiego może doprowadzić brak zajęcia"[32]. Kilka radiowych ról w audycjach rozgłośni wrocławskiej – zagrała między innymi Kasandrę w *Odprawie posłów greckich* wyreżyserowanej przez Wiercińskiego – nie mogło zastąpić stałego

zajęcia w teatrze. Sprawy osobiste zaczęły się jej jednak układać: związała się ze starszym o pięć lat malarzem, absolwentem krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, Aleksandrem Stefanowskim. Stefanowski zrobił dyplom u Zbigniewa Pronaszki w 1947 roku, przeprowadził się do Wrocławia i wszedł do grupy młodych plastyków skupionych wokół dawnego formisty Leona Dołżyckiego. Grupa ta była – jak wówczas pisano – w okresie poszukiwań i pozostawała w formalistycznym impasie pod wpływem różnych -izmów, co także Stefanowskiego narażało na zarzut, że ulega wpływom Picassa i Légera.[33] Mogło to oznaczać, że i on nie skarżył się w tym czasie na nadmiar pracy.

Pod koniec sezonu Mikołajska podjęła więc kolejną próbę przeniesienia się do Teatru Polskiego w Warszawie. Musiano tu jeszcze pamiętać oklaski przy otwartej kurtynie po scenie pożegnania Tuzenbacha z Iriną podczas gościnnych występów krakowskiego teatru w czerwcu 1949 roku z *Trzema siostrami*. Rozmowy, prowadzone tym razem z dyrektorem Schillerem, wypadły pomyślnie, Mikołajska dostała od niego nawet „obietnicę dwuetapowej podwyżki do 70–ciu tysięcy"[34] i pomoc w załatwieniu sublokatorskiego pokoju do chwili otrzymania służbowego mieszkania. Schiller rozpoczynał wówczas w teatrze akcję poprawiania uposażeń i sytuacji mieszkaniowej, nie miały to więc być obietnice bez pokrycia.

Mikołajska jeszcze w lipcu podpisała z Teatrem Polskim umowę tymczasową, ale wzburzyło to Generalną Dyrekcję Teatrów, Oper i Filharmonii, która zaczęła domagać się od Teatru Polskiego wyjaśnień, dlaczego to wszystko odbywa się bez jej zgody. Nie mówiąc już o tym, że Henryk Szletyński słał do Egzekutywy POP PZPR w Teatrze Polskim listy protestacyjne przeciwko wyciąganiu przez stołeczny teatr aktorek z jego zespołu.[35] Tymczasem 15 września 1950 roku okazało się, że dyrektor Schiller zostaje ze swej funkcji odwołany, na jego miejsce przychodzi Bronisław Dąbrowski, a na miejsce Dąbrowskiego z Wrocławia do Krakowa przechodzi Szletyński. Raz uruchomiona karuzela stanowisk pociągała ze sobą kolejne zmiany. Mikołajska, mając w kieszeni załatwioną po długich staraniach zgodę Generalnej Dyrekcji Teatrów, Oper i Filharmonii na angaż w Teatrze Polskim „w ramach zatwierdzonych pracownikomiesięcy"[36], nie odchodziła więc z Wrocławia – jak zwykło się sądzić – w ślad za Szletyńskim ani do Warszawy nie przychodziła razem z Dąbrowskim, choć tak to właśnie wyglądało. Ale zmiana dyrekcji w Warszawie nie musiała jej wcale mar-

twić. Jeśli pisała do Dąbrowskiego w liście z 4 października 1950 roku: „Ogromnie uradowała mnie wiadomość, że kierownictwo teatru, do którego usiłuję się dostać, obejmuje Pan, bo na podstawie swojego doświadczenia krakowskiego mogę ufać, że losy moje w teatrze ułożą się szczęśliwie", nie była w tym nieszczera; w ciągu minionego roku pewnie nieraz żałowała swojego odejścia z Krakowa. Teraz żal jej było tylko rozstawać się z Wiercińskimi, którzy w tym, w jej przekonaniu nieudanym, sezonie wrocławskim okazali jej dużo serca i troskliwości. „Przypuszczam – pisała jednak w tym samym liście – że to rozstanie nie będzie długo trwało i że może prędzej w Warszawie niż we Wrocławiu nadarzy się okazja pracowania z Panem Edmundem, który oczywiście nie przestał być dla mnie Bogiem w teatrze".

3. List do Wiercińskiego

W papierach po Edmundzie Wiercińskim zachował się list pisany wyraźnie we wzburzeniu szerokim, zamaszystym pismem ze skreśleniami, bez daty:

Szanowny i Kochany Panie Profesorze!

Błagam! Proszę mi wybaczyć, jeżeli nie powinnam była tego zrobić, co zrobiłam.

Propozycja zastąpienia Kamieńskiej (ona ma szkarlatynę) w Febe spadła na mnie tak nagle i tak mnie podnieciła, że nim zdążyłam się nad tym dobrze zastanowić, to już się zgodziłam, w tej chwili mam na ten temat masę skrupułów, tak! proszę mi wierzyć.

To chyba świństwo z mojej strony, ale co mogę to zrobię, żeby to złagodzić.

Zapowiedziałam dyr. Krasnowieckiemu, że nie mogę grać według koncepcji wrocławskiej (on bardzo chciał i umierał z ciekawości jak to jest, ale ja przecież nie mogę popełniać ordynarnego złodziejstwa i wklejać do tego przedstawienia Pańskiej pracy), ja tego, co zrobiłam we Wrocławiu w każdym razie sama nie wymyśliłam ani też nie wymyślił tego Krasnowiecki i wiem, że nie mam prawa użytkować tego w cudzym przedstawieniu i to przed premierą we Wrocławiu!

Zapchałam się w straszną kabałę, bo usiłuję zrobić koniecznie coś, do czego nie mam przekonania, iść po linii tutejszej koncepcji, a jutro już mam grać i po prostu umieram i ze strachu, i z rozpaczy.

I teraz na pewno jestem już zupełnie „przegrana u Pana", ale przysięgam! błagam, proszę mi uwierzyć, że się nie zastanowiłam.

Prosto z pociągu dzisiaj rano przyszłam do Teatru Polskiego, a oni już od wczoraj się za mną rozbijali, od razu mnie złapał Meller i posłał do Narodowego, a tam od razu próba, nawet się nie dowiedziałam, ile mi za to zapłacą, od razu się zgodziłam i jeszcze do tego tak się ucieszyłam z tego, że aż nieprzyzwoicie, bo ta biedna Kamieńska ciężko chora.

I do tego wszystkiego będę grała w jej kostiumie i na pewno się zarażę szkarlatyną.

Jutro o 11-tej próba, a mnie dosłownie w mózgu boli od wymyślania różnych idiotyzmów na temat Febe, bo to, co mi na jej temat powiedział Krasnowiecki, to mi się całkiem nie zgadza. Według niego to Febe ma się kochać w Sylwiuszu od początku, i w Rozalindzie też, a tu chyba albo jedno, albo drugie, albo w ogóle nie, całą dzisiejszą próbę się wygłupiałam i zgrywałam jak stare prześcieradło, a co zdanie to z innej operetki!

Proszę, bardzo proszę uwierzyć mi, że nie jestem świnia, tylko po prostu szczyt bezmyślności i tumaństwa.

Przepraszam

Halina Mikołajska

Premiera *Jak wam się podoba* w reżyserii Krasnowieckiego w Teatrze Narodowym odbyła się 15 września 1950 roku. Inscenizacja Wiercińskiego we Wrocławiu po dwóch turach prób miała premierę dopiero trzeciego marca roku następnego. Wygląda na to, że udział Mikołajskiej w przedstawieniu w Narodowym Krasnowieckiemu nie pomógł, a Wiercińskiemu nie zaszkodził, bo do historii przeszła jednak urzekająca, zdaniem Kotta, inscenizacja wrocławska. Maria Dąbrowska uważała wprawdzie, że do jej sukcesu walnie przyczynił się już sam fakt, że nie była propagandowa, ale z recenzji Kotta wynika znacznie więcej. Kott pytał bowiem: „Dlaczego dwór uzurpatora [...] przedstawiony został jak jakaś banda złoczyńców, którzy pełni przerażenia i strachu słuchają rozkazów swego pana? Skąd ten wielokrotnie powtarzany przez świtę gest uległości i przerażenia, niemal czołgania się przed tyranem?"[37]. Gdyby Kott, w którym krytyk najwyraźniej zwyciężył ideologa, rzeczywiście nie umiał odpowiedzieć sobie na te pytania, to nie roztaczałby w recenzji w „Trybunie Ludu" parasola ochronnego nad Wiercińskim, nie kryjąc swego zachwytu nad przedstawieniem i nie odmawiając reżyserowi prawa do własnej wizji. Niewątpliwie jednak

odczytał w przedstawieniu Wiercińskiego wszystkie te elementy, które nie tylko nie służyły propagandzie, ale wręcz przeciwnie. Tym bardziej znamienne wydaje się dziś, że przedrukowując tę recenzję jedenaście lat później w tomie *Szkice o Szekspirze*, Kott wyrzucił z niej zdanie: „Szekspir jest wielką szkołą realizmu", traktując je wyraźnie jako zbędną już przepustkę do teatru dla autora *Jak wam się podoba*, a zarazem piorunochron dla jego inscenizatora.

Przypadek sprawił, że w owej przygodzie z *Jak wam się podoba* Halina Mikołajska zaplątała się w błahy w gruncie rzeczy wewnętrzny konflikt lojalności i ambicji. Mogło to być dla niej symbolicznym ostrzeżeniem. Trafić miała bowiem na dłużej do warszawskiego Teatru Polskiego, którego żywiołem były wówczas gry i gierki, taktyki, kombinacje, intrygi i plotki.

4. Teatr Polski

> Jeszcze nie zdążyłam się zjawić w Warszawie, a już ktoś porozpuszczał o mnie jakieś niesłychane plotki zupełnie bezpodstawne, wyssane z palca i bardzo szkodliwe, między innymi dowiedziałam się w Warszawie, że jestem narkomanką, chociaż defakto nawet na próbę nie używałam nigdy w życiu żadnego narkotyku, to mnie zresztą tak przepłoszyło, że chciałam w ogóle zrezygnować z tych przenosin[38]

– żaliła się w liście swemu przyszłemu dyrektorowi.

Sytuacja w Teatrze Polskim w latach 1949–1955 była więcej niż trudna. Wiadomo o niej tyle, ile zawarł Szyfman w listach do Morstinowej, Korzeniewski zechciał powiedzieć Małgorzacie Szejnert, a Dąbrowski ujawnił we wspomnieniach. Protokoły z posiedzeń Rady Artystycznej Teatru Polskiego przedstawiają konflikty, ale przecież cywilizowane formy pseudomerytorycznych dyskusji nie odzwierciedlają w pełni nastrojów panujących w kuluarach i garderobach. Rozsiane w listach czy dziennikach artystów wzmianki i refleksje malują obraz o zamazanych konturach i raczej słabych kontrastach.

Więcej mówią na ten temat dokumenty z teczki personalnej Haliny Mikołajskiej, zatrudnionej w Teatrze Polskim od 16 października 1950 do 31 marca 1955. Przez te cztery i pół roku aktorka zdążyła t r z y k r o t n i e złożyć wypowiedzenie z pracy. Pierwszy raz o odejściu

z teatru myślała poważnie zaledwie kilka miesięcy po przeprowadzce do Warszawy: „Walka ze mną w Teatrze Polskim przybrała już takie rozmiary, że były momenty, w których myślałam, że się załamię i w ogóle zrezygnuję z tego zawodu" – pisała do rodziców wiosną 1951 roku.

19 czerwca 1952 roku prośbę o zwolnienie także motywowała wolą rezygnacji z zawodu aktorskiego, ale już trzy dni później poprosiła o wycofanie podania, gdyż – jak tłumaczyła – decyzję przedsięwzięła w momencie „przedenerwowania i bardzo złego samopoczucia fizycznego". Myśli o odejściu z Teatru Polskiego jednak nie porzuciła, poważnie rozważając przeniesienie się do Krakowa. Dyrektor Szletyński bardzo ją do tego zachęcał: „Zespół nasz podziela moje stanowisko, tzn. gorąco pragnie widzieć Panią w naszych Teatrach i to nie tylko z przyczyn artystycznych, ale i z racji Pani walorów osobistych"[39]. Już na wstępie proponował jej role w *Norze*, *Major Barbarze*, *Pannie bez posagu* Ostrowskiego i Imogeny w *Cymbelinie*. Nie miał jednak dla niej mieszkania. Być może to przeważyło, że ostatecznie z Warszawy nie wyjechała.

Już po trzech miesiącach jednak, pod koniec września 1952 roku, znowu zbierała się do odejścia z Teatru Polskiego, tym razem z zachowaniem trzymiesięcznego okresu wypowiedzenia: „Prośbę moją motywuję chęcią przeniesienia się do innego teatru, gdzie ze względu na inny dobór zespołu spodziewam się większych możliwości rozwojowych". Tym innym teatrem miał być Narodowy, do którego kilka miesięcy wcześniej przeniósł się wraz z częścią zespołu Teatru Polskiego Bohdan Korzeniewski. Przeniesienie się do Narodowego wymagało jednak zgody na najwyższym szczeblu. Stąd zapewne wizyta Mikołajskiej w gabinecie ministra Sokorskiego w pierwszych dniach października, uwieńczona angażem do Narodowego od stycznia 1953 roku. W Teatrze Narodowym przepracowała jednak tylko miesiąc, bo od pierwszego lutego zatrudniono ją w Teatrze Polskim ponownie.

Tak jak wcześniej mogła skarżyć się na przestoje, tak teraz weszła niemal od razu w próby trzech sztuk pod kierunkiem Warneckiego, Wiercińskiego i Bardiniego. Niewykluczone, że o jej powrocie do Polskiego przesądził wówczas przyjazd Wiercińskiego, który z początkiem lutego przedstawił Radzie Artystycznej teatru projekt obsady *Horsztyńskiego* z Mikołajską w roli Amelii. Półtora roku później Amelia złożyła jednak w kadrach pismo dyktowane prawdziwą furią: „Nie wytrzymuję stosunków wewnętrznych w tym teatrze, nie przekonują mnie pociągnięcia kierownictwa tego teatru w celu uzdrowienia tych stosunków.

Chcę spokojnie, bez wiecznych afer, pracować w normalnym teatrze (nie tak eksponowanym), gdzie nie byłoby tak ciasno, gdzie bym nie musiała pracować w histerii i strachu".

Można by te pisma i ich motywacje składać na karb przewrażliwienia, emocjonalności i radykalizmu wpisanego w osobowość aktorki, gdyby nie to, że inne źródła potwierdzają jej ocenę: Teatr Polski w tym czasie nie miał zespołu, lecz kłębowisko emocji, a dyrektor Dąbrowski pozbawiony był autorytetu. Jeśli panowała w Teatrze Polskim „jakaś beznadziejność"[40], to nie było po temu zapewne jednego konkretnego powodu, ale sprawił to cały splot okoliczności wynikających z traktowania Teatru Polskiego jako pierwszej sceny w kraju zarówno przez władze, jak i przez wielu artystów, którzy chcieli tu pracować. Teatr niemal dworski i dla władz wzorcowy, był jednocześnie reliktem przedwojennej świetności, na którą składała się pewna nadreprezentacja ozdobnych nazwisk i talentów. Szyfman zrekonstruował po wojnie teatr, a w nim namiastkę tego, co Maria Dąbrowska nazwała „światem zniknionym a pięknym, który już nigdy nie wskrześnie". Dlatego sprzężenie ambicji i manipulacji władz z ambicjami i zaszłościami osobistymi musiało dać w rezultacie mieszankę cynizmu i taktycyzmu, jak powiadał Kreczmar, i kuluarowości – jak dodawał Bardini. A w praktyce prowadziło do snucia intryg, tworzenia koterii, rozpuszczania plotek, czyli w efekcie do niezadowolenia, bałaganu i nieróbstwa. Nie znaczy to, że nie było w tym czasie w Teatrze Polskim bardziej lub mniej udanych premier, ale że towarzyszyła im zła atmosfera. Kiedy cały spektakl przebiega w „jakimś takim chorym nastroju"[41], wówczas ginie cała satysfakcja, lamentował Wyrzykowski w 1952 roku. „Tak! Jakaś choroba toczy nasz teatr. Jakiś wielki bałagan". „Jakiś" i „jakaś" – te zaimki potwierdzają tylko, że źródłem problemu nie był w gruncie rzeczy ten czy inny dyrektor, taki czy inny konflikt, ale tygiel animozji, ambicji, interesów i charakterów, w którym nieustannie mieszał minister Sokorski i ważniejsi od niego.

Odwołanie Szyfmana w 1949 roku pozostawiło w teatrze grupę jego wiernych aktorów, którzy wcale nie witali Schillera entuzjastycznie, pamiętając, że mówił o Teatrze Polskim „skandal i śmietnik", i przeczuwając, że wraz z nim nastanie zamęt, chaos i intrygi. Tym bardziej więc, kiedy ich przewidywania się sprawdziły, żegnali go rok później bez żalu i współczucia. Jednak po odwołaniu Schillera pozostali w teatrze aktorzy, którzy przyszli razem z nim z Łodzi, a na etacie reżyserskim Bohdan Korzeniewski, który przyjął pracę u Schillera, przechodząc do porządku

dziennego nad nielojalnością, jakiej doświadczył z jego strony przy okazji *Elektry*. Z kolei razem z Dąbrowskim do teatru przyszła trzecia grupa aktorów, z którymi pracował on wcześniej w Krakowie, a którzy jednak – jak sam twierdził – nie mogli mu zrekompensować braku sympatii ze strony większości zespołu. Schiller pozostawał w tym wszystkim czynnym reżyserem, a Szyfman czynnym komentatorem. Sokorski i Generalna Dyrekcja też nie zasypiali gruszek w popiele.

Nie jest jednak prawdą, że Bronisław Dąbrowski od początku był bez szans. W końcu chyba nie przypadkiem mówił o nim Tadeusz Łomnicki „mój ukochany dyrektor", odwołując się do swoich doświadczeń katowickich i krakowskich. W Warszawie z nadzieją witał go nawet Wyrzykowski: „W ciągu tygodnia Schiller poszedł na urlop, a na jego miejsce przyszedł Bronisław Dąbrowski. Odetchnąłem. Rozjaśniło się. Nareszcie teatr zacznie jechać właściwym torem. [...] Powiał inny duch. Nareszcie mówi się o tym, co najważniejsze w teatrze"[42].

Wiele zatem musiało złożyć się na to, co sam Dąbrowski nazwał po latach „labiryntem niespełnionych nadziei". Niemal od razu otrzymał od władz polecenie zwolnienia sporej grupy aktorów i warto zauważyć, że udało mu się z tego zadania wykręcić. Nie zmienia to faktu, że kiedy obejmował teatr, w zespole artystycznym było ponad sto dwadzieścia osób, a w kolejnym sezonie ich liczba jeszcze się zwiększyła. Te tłumy aktorów były, jak powiadał Korzeniewski, głodne grania. Zawiść, intrygi i plotki stanowiły więc oręż w walce o role. Tymczasem wielu aktorów, a zwłaszcza aktorek, pobierających gaże było faktycznie bezrobotnych. Jeśli ktoś grał w jednej premierze w roku, mógł poczytywać to za sukces. Sprawą niezmiernie drażliwą pozostawała kwestia dublur, która źle rozwiązywana, rodziła kolejne konflikty.

Dla Haliny Mikołajskiej, debiutującej w Teatrze Polskim w roli Anny Jaskrowiczówny w *Grzechu* w reżyserii Korzeniewskiego, dublura była upokorzeniem. Pisała do rodziców wiosną 1951 roku, że zrobiono jej potworne świństwo:

> Walnie przyczynił się do tego Korzeniewski, który sam mnie do tego teatru ciągnął. Rezultatem różnych paskudnych zabiegów jest to, że zostało zdecydowane, że będę grała w d r u g i e j obsadzie *Grzechu*, to znaczy, że będę miała premierę trzy tygodnie po premierze pierwszej obsady. W pierwszej obsadzie gra moją rolę bardzo niedobra aktorka i jak na razie robi to bardzo źle. Nic na to wszystko nie mogę poradzić, mogę tyl-

ko cierpliwie czekać na swoją premierę i zrobić maksimum wysiłku, żeby zagrać dobrze. [...] Ta cała koronkowa robótka przeciwko mnie nawet nie bardzo nadaje się do opisania. [...] Muszę Wam powiedzieć, że fakt umieszczenia mnie w drugiej obsadzie tak był drastyczny i nie wynikający z żadnych pobudek artystycznych, że się zrobił na ten temat ruch nie tylko wśród kolegów w Teatrze Polskim, ale i w innych teatrach w Warszawie.

List rozżalonej aktorki dotyka wielu problemów, nie tylko ambicjonalnych i międzyludzkich, ale też tych bardziej oczywistych: organizacyjnych, wynikających z nieproporcjonalnego – jak tłumaczył dyrektor Dąbrowski na posiedzeniu Rady Kultury i Sztuki – „rozłożenia indywidualności aktorskich, gdy chodzi o kreowanie określonych typów ludzkich"[43]. Amantki zapewne do nich należały i przez to Mikołajska ciągle narażona była na nieprzyjemne porównywanie. Wyrzykowski uważał na przykład, że najzdolniejszą z młodych jest Renata Kossobudzka: „Bije na głowę Mrozowską, Mikołajską czy Krasnodębską"[44]. Dąbrowski uważał natomiast, że Mikołajska jest nie tylko ujmująca zewnętrznie, ale przede wszystkim wśród młodego pokolenia aktorskiego wyróżnia się inteligencją.

Niezależnie od konfliktów personalnych, którym niewątpliwie sprzyjała konstrukcja zespołu, za „horrendalne nieprzemyślenie od strony racjonalnego wykorzystania wybitnych aktorów"[45] atakowano Dąbrowskiego na łamach „Teatru" już w 1953 roku. Rzeczywiste rozliczanie z braku troski o aktorów, z repertuarowego kryzysu i dobierania premier pod kątem tematów, a nie potrzeb zespołu nasilało się w miarę narastania tonów krytycznych we wszelkich publicznych debatach. W styczniu 1955 roku ataki na kierownictwo Teatru Polskiego zostały uznane przez Sokorskiego za kpinę nie tylko z dyrekcji teatru, ale i z niego samego. Na stanowisko dyrektora Teatru Polskiego pozwolono więc wrócić Szyfmanowi. Halina Mikołajska była już wówczas w okresie wypowiedzenia.

5. Przywileje

Władza nie tylko mianowała i odwoływała dyrektorów, wywierała naciski personalne i ingerowała w sprawy artystyczne, ale także rozdzielała przywileje. Miała wiele do zaoferowania i w stosunku do artystów,

których uważała za wybitnych i użytecznych, była zazwyczaj hojna. Historia peerelowskich przywilejów korumpujących obywateli, którzy nieraz traktowali je jako coś oczywistego i należnego, jest w istocie jeszcze jednym świadectwem złożoności ludzkiej natury, miotającej się między interesownością a poczuciem godności, wygodnictwem a niezależnością.

Dobrem największym, którym dysponowała władza, były mieszkania. W 1952 roku Sokorski utrzymywał, że nie ma takiej warstwy ludności w Warszawie, która by otrzymała tyle mieszkań, co aktorzy: „W ciągu ostatnich dwóch lat daliśmy aktorom 147 mieszkań, [...] to wynosi razem 300 izb"[46]. Otrzymanie mieszkania równało się jednak „przywiązaniu do ziemi", czyli do określonego miasta i teatru. Dla teatrów prawdziwym problemem stało się tworzenie zespołów „z punktu widzenia mieszkaniowego". Aktor nieraz pozostawał w teatrze dlatego, że miał mieszkanie w Warszawie, i na odwrót, nie można było zatrudnić aktora z prowincji do określonej roli, bo w Warszawie nie miał gdzie mieszkać. Zdaniem Jana Kreczmara, postulującego stworzenie hotelu dla aktorów, rozmaite bzdury obsadowe w teatrach były usprawiedliwione, skoro dyrektor nie mógł mieć aktorów, których potrzebował, a miał za to takich, którzy mieli mieszkania i co do których można było jedynie mieć nadzieję, że się kiedyś przydadzą[47].

W stosunku do najwybitniejszych twórców władze prowadziły specjalną politykę, której narzędziem były między innymi przydziały mieszkań. Bronisław Dąbrowski, wizytując w 1950 roku państwa Wiercińskich – jak sam powiadał – „w pięknej willi we Wrocławiu (które to luksusowe domostwo przydzieliły im ówczesne władze miasta)"[48], proponował Wiercińskiemu angaż w Teatrze Polskim. Trzypokojowe mieszkanie z wygodami i służbówką w odpowiedniej dzielnicy, ze wskazaniem na Krakowskie Przedmieście lub okolice Alej Ujazdowskich było jednym z warunków, których spełnienia artysta tej miary miał prawo się domagać.

Mieszkania dostawali oczywiście nie tylko wybitni i zasłużeni, ale także młodzi. Halina Mikołajska entuzjazmowała się w liście do rodziców, że mieszkanie ma przyrzeczone najdalej do końca stycznia 1952 roku. Dostała je rzeczywiście – przy ulicy Pięknej, z pracownią malarską dla męża, po sąsiedzku z Marią i Janem Kosińskimi. Nie pomieszkała w nim długo, bo wkrótce potem zdecydowała się męża opuścić i znowu trafiła do sublokatorskiego pokoju. Nie wróciła do poprzedniego

mieszkania na Wileńską, które miało tę zaletę, że obiektywne trudności komunikacyjne z przedostaniem się z prawobrzeżnej Warszawy do Śródmieścia pozwalały Mikołajskiej usprawiedliwiać wieczne spóźnienia na próby. Tym razem przeniosła się na Podwale, a później do Mariana Brandysa na Chłodną. W 1959 roku Brandysowie otrzymali mieszkanie na Marszałkowskiej 10/16, rzut beretem od placu Unii Lubelskiej, i to z tym mieszkaniem, w którym Mikołajska spędziła resztę swego życia, wiąże się najwięcej anegdot, wspomnień, emocji.

„Ciężkie myto musi się płacić za to, żeby się utrzymać w Warszawie i to w tym teatrze. Trzeba się bardzo zaciąć i nie dać się skompromitować, wszystko trzeba robić najlepiej jak się potrafi i powoli zdobywać sobie kredyt" – pisała Halina Mikołajska do rodziców u progu swej warszawskiej kariery. Widomym przejawem takiego kredytu, który udało jej się zdobyć już po zagraniu pierwszej roli w Teatrze Polskim, był przydział mieszkania, Nagroda Państwowa i propozycja wyjazdu do Związku Radzieckiego w ośmioosobowej grupie aktorów i reżyserów: „Ogromnie się cieszę i z tego, co zobaczę, i z tego szalonego wyróżnienia. Teatr aż się trzęsie z zazdrości" – pisała do matki.

Przez cztery tygodnie na zaproszenie Komitetu do Spraw Sztuki przy Radzie Ministrów ZSRR wożono ich po Związku Radzieckim.[49] Oglądali spektakle w teatrach Moskwy, Leningradu i Kijowa, zapoznali się z pracą uczelni teatralnych: GITIS-u i MChAT-u, zwiedzali muzea teatralne, Muzeum Lenina i Ermitaż, spotykali się z funkcjonariuszami Centralnego Zarządu Teatrów ZSRR, żeby rozmawiać na temat programu, organizacji i polityki kadrowej teatru radzieckiego. Ten propagandowo-instruktażowy wyjazd dla aktorów musiał być także prawdziwie interesujący, bo stanowił okazję do obejrzenia na scenie uczniów Stanisławskiego i przyjrzenia się jego metodzie w praktyce scenicznej. Ideologiczny slogan, że „prawda radzieckiego teatru jest głęboka i rzetelna", przekładał się więc na konkretne obserwacje pracy z aktorem: od błahych, że aktorzy radzieccy mniej palą na scenie, po istotne, że nigdy nie grają swego sądu o postaci, lecz samą postać. Wycieczka do ZSRR miała być próbą zaszczepienia wzorca, który pchnąłby naprzód rozwój polskiego teatru, by godnie współdziałał z teatrem radzieckim w budowie człowieka epoki komunizmu, ale jak się wydaje, poza poszerzeniem osobistych doświadczeń uczestników nie miała poważniejszych skutków. Podkreślana w sprawozdaniach „odmienność radzieckiego teatru" nie wzbudziła w nich bowiem pożądanej autorefleksji.

Zagraniczne wyjazdy, stanowiące dobro, które władza reglamentowała i przyznawała wedle sobie wiadomych kryteriów, miały także swój materialny wymiar. Kiedy Teatr Polski powracał z tournée po Związku Radzieckim w 1955 roku, dyrektor Anders przedłożył w Urzędzie Ceł wniosek o odprawę celną, w którym komunikował:

> Pracownicy otrzymali nagrody pieniężne oraz nagrody w postaci sprzętu takiego, jak aparaty radiowe, adaptery. Za nagrody pieniężne wielu pracowników zakupiło sobie potrzebny sprzęt, jak:
> magnetofony (tylko aktorzy)
> pralki, lodówki
> odkurzacze, froterki i.t.p. oraz
> opony samochodowe. [...]
> Ścisłej ilości zakupionych opon podać nie możemy, gdyż nie prowadziliśmy ewidencji w każdym razie największa ilość była 4 opony[50].

W kraju dźwigającym się ze zniszczeń i z biedy towary przywożone z ZSRR były prawdziwym rarytasem. Przez cały okres Peerelu zagraniczne wyjazdy wiązały się z dostępem do luksusowych – przynajmniej w polskich warunkach – dóbr. Tymczasem w kraju zdobycie wielu rzeczy, choćby podstawowych leków, wiązało się ze specjalnymi przywilejami. W listopadzie 1951 roku dyrektor Dąbrowski wystosował do Ministerstwa Zdrowia następujące pismo:

„Dyrekcja Państwowego Teatru Polskiego uprzejmie prosi o wydanie zastrzyków B12 w/g załączonej recepty płk. Fejgina dla prof. Bohdana Korzeniewskiego, reżysera P.T.P. i dziekana wydziału reżyserskiego Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej".

Zdobycie banalnych witamin wymagało użycia nazwiska Fejgina[51], tytułu profesorskiego pacjenta, pisma dyrektora teatru i odwołania do centralnej instancji. Na przekonaniu, że ten, kto ma witaminy, ten ma władzę, ufundowano system, w którym mieszkania, leki, wyjazdy zagraniczne czy samochody wymuszały lojalność i kupowały posłuszeństwo. Artystom, utwierdzanym przez władze w przekonaniu o doniosłości ich misji, dostęp do reglamentowanych dóbr i nadzwyczajne przywileje wydawały się czymś niemal oczywistym. Władza zaś komunikowała się z artystami, przyznając im lub odbierając owe przywileje.

Kiedy w 1950 roku zdecydowano się pozbawić Leona Schillera stanowiska dyrektora Teatru Polskiego, natychmiast wystawiono mu ra-

chunek za przejazd samochodem służbowym do Krynicy i z powrotem. „Po objęciu kierownictwa artystycznego w Teatrze Polskim za zgodą Ministerstwa wyjechałem częściowo w celach kuracyjnych, częściowo dla wykonania w spokoju prac wstępnych do Krynicy – pisał rozgoryczony Schiller do nowej dyrekcji Teatru Polskiego. – Wówczas Dyrekcja PTP uważała za rzecz zrozumiałą, że skoro jazda koleją (dla mnie jako dla posła bezpłatna) jest zgodnie z orzeczeniem lekarskim zbyt uciążliwa dla mnie, należy na prośbę moją wysłać wóz po mnie. Gdy w tym roku [...] wyjechałem do Krynicy, miałem prawo przypuszczać, że podróż ta odbędzie się na tych samych warunkach, co poprzednia". Był niezmiernie zdziwiony, kiedy za tę podróż wystawiono mu rachunek, gdyż nikt go nie uprzedził, że „taka możliwość może nastąpić".

Smycz przywilejów, na której władza trzymała artystów, mogła w każdej chwili ulec gwałtownemu skróceniu, kiedy artysta stawał się niepotrzebny lub niewygodny. Były to na ogół decyzje arbitralne, podobnie jak nominacje dyrektorskie czy zalecenia repertuarowe. Ale w gruncie rzeczy władza ludowa, choćby w osobie Sokorskiego, „kochała sztukę i ceniła ludzi sztuki"[52] i za wszelką cenę pragnęła mieć po swojej stronie ich twórcze dokonania.

6. *Grzech* rozdwojony

Administracyjny szantaż i ideologiczny trening zrobiły swoje. Twórcy teatru nauczyli się mówić o swojej pracy w języku nowomowy, nauczyli się sprawozdawczości, propagandowych haseł i stalinowskich zaklęć, ale szybko zorientowali się też, że ich twórczość jest w istocie poza zasięgiem władzy. W teatrze, inaczej niż w literaturze czy w malarstwie, trudniej było narzucić nowe kanony estetyczne, a zwłaszcza zaprojektować odbiór i interpretację przedstawień. Nie udało się też władzy zadekretować współczesnej dramaturgii idącej z duchem czasu, której poziomu sama nie musiałaby się wstydzić. Teatru zadekretować nie potrafiła, dbała więc starannie o pozór i nieraz pozorem się zadowalała. Odpowiednia oprawa ideologiczna towarzysząca sztuce wystarczała jako alibi i pozwalała, by całkiem nieortodoksyjne wartości i emocje docierały ze sceny do widza. Swoboda twórcza bywała zatem niekiedy wprost proporcjonalna do efektywności reżysera czy dyrektora teatru podczas narad, zebrań i posiedzeń.

Wolno więc powątpiewać w szczerość programowych deklaracji takich jak choćby oświadczenie Bohdana Korzeniewskiego na forum Rady Kultury, że osobiście najbardziej dumny jest „z rezygnacji z wyższych ambicji artystycznych wobec konieczności państwowych"[53]. Jeśli nawet ludzie teatru zginali kark w obliczu władzy i cieszyli się, że mają jej względy, to teatr, który robili, lawirował i wychodził poza krąg narzuconych tematów, pojęć czy wartości. Wbrew temu, co z tego okresu zapamiętała Halina Mikołajska: „Żeromski z dopisanym zakończeniem, Słowacki z pantomimiczną wieloznaczną pointą, Czechow z socrealistycznym cokołem w finale"[54].

„Żeromski z dopisanym zakończeniem" to *Grzech*, w którym zagrała swoją debiutancką rolę w Teatrze Polskim. *Grzech* – pierwsza próba dramatyczna Żeromskiego – nie był nigdy wcześniej drukowany, przetrwał w wersji niekompletnej: z ostatniego aktu zachowało się zaledwie kilka stron. W tej melodramatycznej historii panny z dobrego domu, uwiedzionej i porzuconej przez kochanka, Leon Kruczkowski dostrzegł jednak socrealistyczny potencjał, trop przeciwstawiający moralności burżuazyjnej moralność masy plebejskiej, w której skrzywdzona Anna znalazła pomoc i oparcie. I podążając tym tropem, dokonał przeróbki dramatu, dopisując mu czwarty akt, w którym Anna jako pomocnica murarska pracuje na budowie, dźwiga wiadra z wapnem i odrzuca propozycję powrotu na łono rodziny, decydując się pozostać na zawsze wśród przedstawicieli klasy robotniczej.

Przeróbka niezmiernie przypadła do gustu ministrowi Sokorskiemu, który naciskał na jej realizację. „W tej chwili jest tendencja do wystawienia jakiejś sztuki Żeromskiego" – tłumaczył więc kolegom dyrektor Dąbrowski na zebraniu Prezydium Rady Artystycznej w grudniu 1950 roku. I dodawał czym prędzej: „*Sułkowskiego* nie można zrobić". Na rozmaite wątpliwości zespołu odpowiadał, że w sprawie przeróbki córka Żeromskiego uzgodniła wszystko z Sokorskim; podkreślał, że sztuka ma tę wielką zaletę, że gra w niej stosunkowo dużo kobiet, i twierdził, że może ręczyć, że będzie miała duże powodzenie.

Pierwotnie *Grzech* miał reżyserować Leon Schiller, do którego z końcem 1950 roku zwrócił się w tej sprawie dyrektor Dąbrowski, przekazując mu do lektury adaptację dramatu dokonaną przez Kruczkowskiego. Schiller przeczytał utwór kilkakrotnie, do adaptacji Kruczkowskiego odniósł się ze zrozumieniem, uważając, że w opracowaniu tego tekstu dopuszczalna jest daleko idąca swoboda ze względu

na szkicowość oryginału. W rozmowie z Kruczkowskim zapowiedział też własne propozycje skrótów i nieco „inne ujęcie czwartego obrazu, w sposób najprostszy za pomocą opuszczenia dwóch miejsc drastycznych"[55]. Ale odsyłając Dąbrowskiemu z początkiem stycznia egzemplarz ze swoimi poprawkami, jeszcze się wahał. Decyzję, że nie podejmie się reżyserii, powziąć jednak musiał krótko potem, bo już czternastego stycznia na posiedzeniu Prezydium Rady Artystycznej Teatru Polskiego Dąbrowski poinformował, że w najbliższych dniach rozpoczną się próby do sztuki *Grzech*: „Reżyserię tej sztuki zaproponowaliśmy dyr. Schillerowi, który w pierwszym etapie skłaniał się do tej pracy, ostatnio jednak zwrócił egzemplarz i w tej chwili nie podejmuje się jej. Na gorącą prośbę Dyrekcji podjął się tej pracy prof. Korzeniewski"[56].

Tymczasem jednak Korzeniewski wyjechał do Zakopanego dla podreperowania zdrowia i stamtąd listownie konsultował z Kruczkowskim sprawę ostatecznej wersji tekstu, przesyłając mu „całą litanię próśb"[57]. Miał tam też czas, by zastanawiać się nad nowym stylem przedstawień i „bardziej określonym charakterem teatru", który wyłaniał się z planów artystycznych nowego dyrektora. W Teatrze Polskim premierę miała właśnie *Próba sił* Lutowskiego, a Dąbrowski przystępował do pracy nad *Mądremu biada* Gribojedowa. Premiera *Grzechu* miała dostosować do wymogów socrealizmu rdzennie polską tradycję pozytywistyczną i modernistyczny krytycyzm rodem z Żeromskiego. Korzeniewski, jak się wydaje, wyczuł, że socrealistyczny finał dopisany przez Kruczkowskiego daje mu pewną szansę czy też bezpieczne alibi zagrania na tych dwóch instrumentach: pozytywistycznym i młodopolskim. Konformizm ideowy dawał mu tym samym szansę na artystyczny sukces. Sprzyjała temu obsada sztuki, w całości dublowana. Rolę Anny miały zagrać na zmianę Hanna Skarżanka i Halina Mikołajska, Bukowicza – Janusz Bylczyński i Władysław Sheybal, starego Jaskrowicza – Aleksander Zelwerowicz i Konstanty Pągowski. Dwie interpretacje aktorskie pozwoliły na realizację sztuki w dwóch wariantach. Korzeniewski, ku rozpaczy Mikołajskiej, zdecydował jednak nie prowadzić prób na zmianę, tylko pracować najpierw z ekipą pierwszą (Skarżanka, Bylczyński, Zelwerowicz), a po premierze z drugą, która miałaby premierę kilka tygodni po pierwszej. Było jasne, że wiąże się to także z dwiema koncepcjami sztuki: pozytywistyczną w wykonaniu pierwszej obsady i młodopolską w wykonaniu Mikołajskiej i Sheybala. Prapremiera *Grzechu* odbyła się zatem trzynastego maja, a premiera drugiej obsady 10 czerwca 1951 roku.

Powodzenie spektaklu przeszło chyba nawet oczekiwania dyrektora Dąbrowskiego. Publiczność oblegała kasę, bilety wyprzedawano na wiele dni naprzód. Sztuka chwytała za serce, aktorzy „grali jak anioły". Więc to chyba właśnie na *Grzechu* Teresa Guzek z Siedlec zapomniała o bożym świecie i zostawiła pod krzesłem swoją brązową teczkę zapinaną na trzy sprzączki, dosyć zniszczoną, z bokami ręcznie zszywanymi białą nicią. W teczce była bułka z wędliną oraz trzy gotowane jajka. Zaraz następnego dnia napisała do teatru, żeby jej teczkę odesłać i że pokryje koszty przesyłki.[58] I teatr teczkę odesłał. A *Grzech* szedł kompletami przez długie miesiące.

Wydaje się, że sam Korzeniewski wolał w roli Anny – Skarżankę; w rozmowie o *Grzechu* z Małgorzatą Szejnert o Mikołajskiej w ogóle nie wspomina. Było mu też zapewne wygodniej przedstawić jako pierwszą premierę interpretację bardziej realistyczną, bez owych niepokojów, które nieuchronnie do przedstawienia wnosić musieli mniej swojska niż Skarżanka, za to bardziej dramatyczna Mikołajska i findesieclowy Sheybal. Jeśli w decyzji Korzeniewskiego było wyrachowanie, to niepotrzebne. Emocjonalność Mikołajskiej sprawiła, że jej Annę – w propagandowej wykładni *Grzechu* – Jaszcz postrzegał jako koleżankę Róży Luksemburg, a w Skarżance skłonny był raczej dopatrywać się uczestniczki narady produkcyjnej w walce o lepsze wykonanie Planu 6-letniego.[59] Tym samym obie wersje zyskały akceptację władz.

Maria Dąbrowska, która sam spektakl uważała za świetny, ale dramaturgiczne zabiegi Kruczkowskiego za niedopuszczalne, obejrzała obie wersje i zawyrokowała, że Mikołajska gorzej od Skarżanki zagrała scenę miłosną, ale lepiej dramatyczne momenty ostatniego i trzeciego aktu. Niezależnie od tego, czy Mikołajska przekonująco przeprowadziła ewolucję ideową postaci bez zagubienia jej intymnego nurtu – jak chcieli jedni, czy też wręcz przeciwnie, ustawiła swoją bohaterkę w ostatnim akcie na chybotliwych koturnach – jak uważali inni, to niewątpliwie odniosła rolą Anny prawdziwy sukces. Nie omieszkała donieść o tym rodzicom:

> Więc! Więc, więc zwyciężyłam na całej linii, wszyscy jednogłośnie orzekli, że w ogóle nie ma porównania na moją korzyść i w ogóle recenzje wspaniałe, szczególnie Jaszcza w „Trybunie" [...], mówią, że tu w Warszawie od lat nikt takich recenzji nie miał, Sokorski minister – przyszedł specjalnie drugi raz na naszą obsadę, jednym słowem nie udało się moim

przeciwnikom, okazało się, że twarda jestem i że prędzej zęby połamią, nim mnie zjedzą.[60]

Te subiektywne wrażenia szybko zyskały oficjalną sankcję. Nagrody Państwowe przyznane 22 lipca 1951 roku musiały odzwierciedlać preferencje ministra Sokorskiego. Uhonorowano bowiem, prócz reżysera, Zofię Małynicz, Leokadię Pancewicz i Aleksandra Zelwerowicza z pierwszej obsady oraz parę głównych amantów, Halinę Mikołajską i Władysława Sheybala, z drugiej.

Zelwerowicz, który początkowo – jak wynika z listów do córki – uważał się nawet za współreżysera *Grzechu*, zagrał w nim rzeczywiście rolę popisową, którą odniósł „prawdziwy, wielki i całkowicie zasłużony triumf"[57], uznając ją jednocześnie za swoje największe osiągnięcie aktorskie: „Po trzecim akcie widownia wraz ze mną ryczy i opływa łzami; przychodzą do mnie za kulisy z histerycznym płaczem ludzie tak opanowani jak Woszczerowicz czy zdecydowanie negatywnie do mnie ustosunkowany kolega Warnecki"[62]. Wzruszeń dostarczyć też musiał Zelwerowicz prezydentowi Bierutowi, kiedy przyszło mu wraz z pierwszą obsadą zagrać spektakl przed całym Biurem Politycznym i innymi dygnitarzami, którzy zapełnili widownię Teatru Kameralnego.

Halina Mikołajska miała okazję występować w *Grzechu* u boku Zelwerowicza między innymi podczas spektaklu z okazji jubileuszu sześćdziesięciolecia jego pracy scenicznej, 16 lutego 1954 roku, oraz w Paryżu, gdzie w lipcu tego samego roku podczas Festiwalu Teatru Narodów zespół Teatru Polskiego pokazywał *Męża i żonę* oraz *Grzech*. W paryskim przedstawieniu *Grzechu* Zelwerowicz wystąpił na scenie po raz ostatni w życiu, a wrażenie musiał pozostawić po sobie tym większe, że grano tu jedynie trzy akty, rezygnując – w wersji eksportowej, a może już na odwilżowej fali – z socrealistycznej puenty. Publiczność pozostawała więc pod niezakłóconym niczym wrażeniem pożegnania Jaskrowicza z córką: Zelwerowicz wyciągał rękę w jej stronę błagalnym gestem, ale nie był w stanie się ruszyć; jego rozpacz wyrażała się drgnieniem drugiej ręki opartej na lasce. I podobno wtedy właśnie wszyscy płakali. W Paryżu po trzecim akcie *Grzechu* kurtyna szła w górę jedenaście razy, a przed teatrem stuosobowy tłum bił brawo i wrzeszczał: „Brawo Zelwerowicz".

Prawdą więc musiało być, że przedstawienie „mimo gafy z zakończeniem Kruczkowskiego" – jak pisała Dąbrowska – było świetne:

„Prawdziwy teatr, prawdziwa sztuka, prawdziwy autor z prawdziwymi aktorami, którzy gdy im dać dobry tekst, grają jak anioły"[63]. Dąbrowska opowiadała się zdecydowanie i z zasady przeciwko dopisywaniu zakończeń do utworów niedokończonych. Uważała jednak, że rozmaite drobiazgi wprowadzone przez Kruczkowskiego w drugim i trzecim akcie harmonizują z duchem utworów Żeromskiego, natomiast zmiany wprowadzone przez reżysera idą dalej niż jest to dopuszczalne w stosunku do tak wielkiego pisarza jak Żeromski. Innymi słowy, Dąbrowska stanęła w obronie praw autorskich swojego nieżyjącego kolegi po piórze, słusznie mniemając, że skądinąd grozi mu wciągnięcie w tryby machiny propagandowej. Tym samym można przyjąć, że publiczna dyskusja wokół „problemu czwartego aktu" była w jakiejś mierze dyskusją zastępczą. Pozornie dyskutowano bowiem o poszanowaniu prawa nieżyjącego pisarza do integralności własnego dorobku, a faktycznie – o ideologizowaniu i zawłaszczaniu go przez reżim. Pozornie mówiono o tym, że czwarty akt nie pasuje do trzech pierwszych, a faktycznie atakowano socrealizm. Już samo przeciwstawianie Żeromskiego Kruczkowskiemu było całkiem jawną, jak na tamte czasy, kontrą wobec nowych porządków.

Tymczasem tak naprawdę Kruczkowski wykonał po prostu autorską adaptację tekstu – rzecz w teatrze nieraz praktykowana – i dopisał ostatni akt według zachowanej wskazówki Żeromskiego, od którego przecież pochodził pomysł przeobrażenia Anny Jaskrowiczówny w murarkę. Lektura czwartego aktu upewnia, że nie był to wcale czysto propagandowy gniot, bo Kruczkowski jednak był pisarzem, a nie politrukiem. Tyle że adaptacji dokonał w jakimś sensie na polityczne zamówienie, co pozwoliło Korzeniewskiemu zepchnąć po latach na Kruczkowskiego odpowiedzialność za to, co najczęściej krytykowano: niejednolitość spektaklu i nadużycie w stosunku do autora. Miał za to odpowiadać autor adaptacji, mimo że i w odniesieniu do reżyserii pisano o daleko idących ingerencjach w tekst Żeromskiego, a Kruczkowski wręcz zaznaczał, że wszystkie teksty aktu czwartego niezwiązane bezpośrednio ze „sprawą Anny", a służące do ukazania tła społeczno-politycznego epoki, „pochodzą jedynie i wyłącznie od Korzeniewskiego"[65]. Wspominając po latach pracę nad *Grzechem*, Korzeniewski nie przebierał w słowach, zarzucając Kruczkowskiemu żdanowszczyznę, fałszowanie Żeromskiego i kłamstwo. Twierdził, że on sam jako reżyser starał się zaznaczać granice, gdzie kończy się prawda, a zaczyna fałsz.

i że de facto czwarty akt grany był niemal jak odrębny spektakl po dłuższej przerwie, spowodowanej koniecznością zmiany dekoracji.[66] Jednocześnie podziękowania od Bieruta, zadowolenie Sokorskiego, Nagrodę Państwową, decyzję najwyższych władz o przyznaniu mu dyrekcji Teatru Narodowego, która zapadła po premierze *Grzechu*, oraz pochwały recenzentów zaliczał już na swój rachunek.

Ów bez mała schizofreniczny stosunek Korzeniewskiego do własnego dzieła nie był w tym okresie niczym nadzwyczajnym. Stalinizm rodził podobne dwójmyślenie, podwójną rzeczywistość, „rozdwojenie istoty na kwiat i korzenie" – jak powiadał Miłosz – właściwe dla całego okresu Peerelu, które jednak w tamtym czasie przybierało formy kliniczne. *Grzech* był takim „rozdwojonym" spektaklem: Zelwerowicz mówił o nim nie inaczej niż „ukochany *Grzech*", Bierut uważał go za szpicę nowego teatru, a Dąbrowska za prawdziwą sztukę. W teatrze *Grzech* był osiągnięciem artystycznym, w świecie wokół teatru stawał się sztuką propagandową. W kuluarach był na usługach władzy, na widowni wzruszał i zachwycał. W teatrze cieszył się wiarygodnością, w gabinetach dyrektorów i dygnitarzy narażony był na polityczne stręczycielstwo. Tyle że o jego powodzeniu u widzów ani o tym, jak go odbierano, nie decydowało Biuro Polityczne. „Dramat i jego inscenizacja dodają otuchy – pisała po premierze drugiej obsady Maria Dąbrowska – wskazują, że oto i w tych warunkach, kiedy literatura ma tyle trudności, a teraz służy wyłącznie szmirze propagandowej, można jednak przy silnej woli, ambicji i pasji zrobić rzecz naprawdę piękną, głęboko ludzką i wzruszającą. Nie trzeba się więc niczym zrażać i raczej błądzić, robiąc coś, niż nic nie robić"[67]. Rozdwojenie było zatem dla teatru tyleż świadectwem kompromisu, ile szansą. Dziwić może tylko, że dylemat, czy należało wówczas, u progu lat pięćdziesiątych, „robić coś, błądząc", czy też „nic nie robić", rozstrzyga się w miarę upływu lat z coraz większą łatwością.

7. Teatr ubojowiony i nieubojowiony

W lipcu 1951 roku Teatr Polski miał przerwę urlopową. Trzeciego lipca popełnił samobójstwo Tadeusz Borowski. Dwudziestego drugiego lipca przyznano Nagrody Państwowe. Trzydziestego pierwszego lipca aresztowano Władysława Gomułkę.

W lipcu odbył się też finał Festiwalu Polskich Sztuk Współczesnych.

Jeśli z powagą potraktować słowa Puzyny, że „pisarze w znacznej większości zrozumieli już i przyswoili sobie [...] zasady marksistowskiej estetyki"[68], to trudno się dziwić, że festiwal okazał się fiaskiem. Podobne skutki przynosiła znana także w początkowym okresie rządów hitlerowskich w Trzeciej Rzeszy praktyka ogłaszania konkursów dramaturgicznych z inspiracji czynników politycznych[64]. Rezultaty tych konkursów i wówczas, i obecnie były najczęściej żenujące. Jeśli chodzi o ocenę Festiwalu Polskich Sztuk Współczesnych, dość powiedzieć, że referatu na ten temat, wygłoszonego przez Leona Kruczkowskiego w Związku Literatów Polskich, nie pozwolono nawet ogłosić drukiem – publikacji odmówiła redakcja „Nowej Kultury" („Dialog" opublikował go dopiero po dwudziestu latach z okładem): „Wiele grzechów zarzucano sztukom konkursowym: schematyzm, deklaratywność, papierowość postaci itd., itd. – mówił Kruczkowski. – Ale trudno oprzeć się stwierdzeniu, że tą słabością, która najbardziej uderzała w większość tych sztuk, był przede wszystkim brak wewnętrznej szczerości, brak pasji, brak śladów pisarskiego przeżycia"[69].

Teatr tego czasu nosił podobne znamiona. Nad tym, że „w teatrze jest szaro przy atmosferze średniactwa", ubolewał Sokorski na Zjeździe Teatralnym w lutym 1952 roku. Brak wewnętrznej szczerości i pasji do pracy w Teatrze Polskim był w tym czasie przysłowiowy. Brakowało też zapewne „śladów prawdziwego przeżycia" w premierach, które dyrektor Dąbrowski musiał uzasadniać ideologicznie wobec władz. *Lalka* miała więc – według niego – ukazywać konflikt między obrastającą w pierze burżuazją polską a gnijącym i tarasującym drogę rozwoju feudalizmem. *Powrót posła* miał przedstawiać obraz walki między szlacheckim wstecznictwem a rosnącymi siłami nowego. *Pociąg pancerny* miał ukazywać braterstwo robotników i chłopów rosyjskich, którzy w trudnych latach rewolucji i wojny z interwentami walczyli o zwycięstwo władzy radzieckiej. Sztuka *Pułkownik Foster przyznaje się do winy* miała opowiadać o barbarzyństwie amerykańskich najeźdźców w Korei. Dąbrowski ubolewał oczywiście, że żadna z tych sztuk nie mówiła o współczesnych sprawach polskich, i zdradzał się ze świadomością, że repertuar Teatru Polskiego był mimo wszystko – przynajmniej do wystawienia *Pociągu pancernego* i *Pułkownika Fostera* – „za mało politycznie u b o j o w i o n y"[70]. W tej sytuacji czuł się w obowiązku każdą decyzję repertuarową, zgodnie z nowym zwyczajem, wpisać w jakiś ceremoniał.

I tak na wniosek Podstawowej Organizacji Partyjnej w Teatrze Polskim postanowiono w ramach zobowiązań pierwszomajowych i z okazji urodzin prezydenta Bieruta wystawić ponadplanowo *Powrót posła* Niemcewicza w reżyserii Mariana Wyrzykowskiego. W liście do Bolesława Bieruta zespół teatru napisał:

> Pragniemy uczcić 60-tą rocznicę Twych urodzin wystawieniem *Powrotu posła* na scenie świetlicy fabrycznej „Ursusa", aby w ten sposób zapoczątkować stałą współpracę między naszymi zakładami pracy, realizować umacnianie więzi, jaka w oparciu o umowę zawartą między nami zacieśniać się będzie z miesiąca na miesiąc i z roku na rok. Wzywamy wszystkie teatry w Polsce do podjęcia zobowiązań twórczych ku czci 60-ej rocznicy Twych urodzin.[71]

Po takim wiernopoddańczym exposé trudno byłoby kierować akurat pod adresem Teatru Polskiego zarzut, że klasyka służy mu jako pretekst do wycofania się z kręgu problemów współczesności. Na wypadek, gdyby urodziny Bieruta nie były dostatecznym uzasadnieniem sięgnięcia po tę sztukę, Dąbrowski miał w zanadrzu i inne argumenty: że jest to utwór, który opowiada się po stronie obozu reform przeciw szlacheckiemu wstecznictwu, że brzmi szczególnie wymownie w roku uchwalenia Konstytucji Polski Ludowej i wyborów do Sejmu, że do inscenizacji włączono także sztukę Bogusławskiego *Dowód wdzięczności narodu*, która stanowi dalszy ciąg *Powrotu posła*, a „zawiera akcenty jeszcze bardziej rewolucyjne, przypominające nam, że Bogusławski był jakobinem polskim"[72]. Ta gimnastyka pozwoliła więc bez przeszkód grać „arcyszlachetnych" – jak skomentował tę repertuarową decyzję Janusz Warnecki – Niemcewicza z Bogusławskim. Premiera odbyła się 25 maja 1952 roku w Ursusie w obecności Bieruta i Cyrankiewicza. Potem spektakl trafił na afisz Teatru Kameralnego, gdzie cieszył się pewnym uznaniem. Halina Mikołajska zagrała w *Powrocie posła* rolę Teresy.

Z kolei dla uczczenia 35. rocznicy rewolucji październikowej Teatr Polski zobowiązał się wystawić „arcydzieło radzieckiej klasyki", *Pociąg pancerny* Iwanowa, w reżyserii Leona Schillera i za sprawą tego arcydzieła „spowodować podniesienie temperatury ideowej w teatrze". Jeśli wierzyć Wyrzykowskiemu, odniosło to marny skutek, bo nie dość, że „spektakl przebiegał w jakimś takim chorym nastroju", aktorzy grali bez zaangażowania, chodzili z kąta w kąt i opowiadali sobie dowcipy,

to widzowie także nie dopisywali. Już od pierwszych spektakli było widać, że sztuka nie będzie miała powodzenia: „W teatrze pustki. Spektakl idzie okropnie. Tak, to już nieżywe dziecko. Urodziło się chrome, a potem umarło"[73]. *Pociąg pancerny* zagrano tylko dwadzieścia pięć razy, co było w tym czasie zwykłym losem sztuk radzieckich, które łatwiej było wystawić niż zorganizować im widownię.

Tymczasem teatr do wystawienia *Pociągu pancernego* prawdziwie się przyłożył: „Powierzyliśmy inscenizację artystom tej miary, co Leon Schiller i Andrzej Pronaszko – tłumaczył się Dąbrowski. – Obsadziliśmy nawet najmniejsze role poważnymi, a często i wybitnymi aktorami". Halinie Mikołajskiej przypadła epizodyczna rola Warii, reprezentującej – szczęśliwie, w pewnym sensie – zdegenerowaną burżuazję miejską. Występowała jedynie w pierwszej scenie, w której musiała odpowiednio pożegnać swego ukochanego, współdziałającego z interwentami kapitana Niezielasowa – głównego negatywnego bohatera sztuki. Starania teatru nie zdały się jednak na nic, bo mocodawcy nie bardzo byli ze spektaklu zadowoleni, na co miał zapewne wpływ ich stosunek do Schillera. Jaszcz nie omieszkał mu wytknąć, że rewolucyjny teatr radziecki, choć też monumentalny, wymaga innego stylu niż Schillerowski, ukształtowany na Słowackim i Wyspiańskim. Upodobanie Schillera do misteryjności i widowisk o charakterze wizyjnym musi więc prowadzić do błędów kompozycyjnych, które stają się w tym wypadku błędami ideowymi.[74] A to w ustach partyjnego recenzenta był zarzut ciężki i niebezpieczny. Wrogiem przedstawienia okazała się więc sztuka teatru, może i chybiona, ale rzetelnie i poważnie traktowana, zwłaszcza przez Pronaszkę, tyle że, jak się okazało, nikomu niepotrzebna. *Pociąg pancerny* był zresztą ostatnią pracą reżyserską Leona Schillera w teatrze.

Kolejna, zagrana w ciągu dwóch lat od sukcesu *Grzechu* rola Mikołajskiej, także niewiele znacząca, to panna Rożnówna w sztuce *Polacy nie gęsi* Morstina w reżyserii Janusza Warneckiego, której premiera odbyła się 29 marca 1953 roku. Sztuka wprawdzie świeżo napisana, ale historyczna, więc dająca pretekst do „ordynarnej ucieczki" od problemów współczesności, nie mogłaby trafić na afisz bez uroczystego powodu. Zapowiadając jej premierę na posiedzeniu Rady Kultury i Sztuki, Dąbrowski oznajmił, że „będzie ona w 1953 roku szczególnie aktualna w związku z uroczystościami dla uczczenia polskiego Odrodzenia, jakie obchodzić będziemy właśnie w tym czasie". Rok Odrodzenia i jubileusz czterdziestolecia pracy twórczej Ludwika Morstina, na którym widać

zależało Sokorskiemu, sprawił, że i w tym wypadku to „p. Włodzio" – jak nazywał go Warnecki – podjął osobiście decyzję o losach tej premiery. Mechanizm ręcznego sterowania teatrami przez ministra, wyłaniający się z listów Warneckiego przy tej okazji, był, wydaje się, dość typowy.

Sztuka o Mikołaju Reju miała pewne walory literackie, dość wątłą natomiast dramaturgię, dlatego Warnecki, reżyserując, męczył się okrutnie: „Nic mi nie wychodzi, morduję siebie i aktorów, wkładam cały wysiłek – i bzdura straszliwie pusta, powierzchowna bzdura"[75]. W efekcie zrealizował z rozmachem i bogactwem środków barwne widowisko, które cieszyło się dużym powodzeniem: „«Tyjater» straszliwy. Ale publiczności będzie się podobać – pisał Wyrzykowski. – Dużo ruchu, krzyku, soczystych słów, piękne kostiumy, dekoracje, muzyczka. Jednym słowem wielka opereta"[76]. Role Mieczysławy Ćwiklińskiej i Janiny Romanówny zostały przez recenzentów uznane za „szczyty aktorstwa", więc dla obdarzonej zaledwie wdziękiem panny Rożnówny pozostały jedynie zdawkowe pochwały oraz jedna złośliwość: „Halina Mikołajska, grająca Rożnównę, pełna jak zwykle niepokojącego uroku, zbyt serio potraktowała zdanie o sobie: «ładne to i skromne, a ślepia jej się żarzą jak gwiazdki» i nadmiernie wygrywa efekty spojrzeń"[77]. Coś mogło być na rzeczy, sądząc ze zdjęcia, na którym Rożnówna adorowana przez Reja rzeczywiście przewraca oczami, ale prawdę powiedziawszy, nie wydaje się, by akurat w tym spektaklu miała coś więcej do zagrania.

Teatr Polski, mimo wszystkich trudności, ideologicznych obciążeń i braku autonomii jakoś się bronił. Dla propagandowej sztuki szukał usilnie artystycznego wyrazu, dla klasycznych i historycznych dramatów wyszukiwał mozolnie ideologiczne uzasadnienia. Stosował na różne sposoby strategię, którą można by nazwać teatrem szczeliny – jeszcze nie teatrem aluzji, bo ten zrodzić się miał nieco później, ale właśnie szczeliny, w którą mogło wcisnąć się trochę dobrego aktorstwa, rzetelnego rzemiosła, literacki język i artystyczna prawda. Mało, ale dość, by w czasach, w których cechą wielkiej sztuki miała być agitacja, nie stracić twarzy.

5 marca 1953 roku umiera Stalin. Teatry podejmują okolicznościowe zobowiązania. Dla uczczenia pamięci Stalina Teatr Polski planuje wystawić dramat Wsiewołoda Wiszniewskiego *Niezapomniany rok 1919*. Trzy miesiące później dyrektor Dąbrowski zakomunikuje jednak, że z powodu braku odpowiedniej obsady na role Lenina i Stalina sztuka ta nie zostanie zrealizowana.

8. Koncentrat *Horsztyński*

W grudniu 1952 roku pojawił się pierwszy wątły i zapewne mimowolny sygnał poluzowania ideologicznego gorsetu – w wystąpieniu Jakuba Bermana na grudniowej sesji Rady Kultury i Sztuki, gdzie referował on językoznawcze tezy Józefa Stalina. Według Sokorskiego dyskusja po tym referacie była ważna, bo artyści założenie Stalina, że język nie jest częścią nadbudowy i nie ma klasowego charakteru, przyjęli jako przyzwolenie na to, by służyć socjalizmowi, używając rozmaitych form, stylów i konwencji. Z drugiej strony także w grudniu zjechał do Warszawy Berliner Ensemble, który wbrew prawodawcom realizmu socjalistycznego po tej i po tamtej stronie Odry został przyjęty entuzjastycznie, także na łamach „Nowej Kultury". Po trzecie wreszcie na Ogólnopolskim Zjeździe Teatralnym w Warszawie w lutym 1953 roku pojawił się zdecydowany postulat szerszej prezentacji repertuaru romantycznego i przywrócenia scenie dzieł „wyrastających z walki narodu o wolność i wyzwolenie narodowe i społeczne".

W Teatrze Polskim 20 marca 1953 roku Edmund Wierciński rozpoczął próby *Horsztyńskiego*. Od czasu *Fantazego*, którego zrealizował w 1948 roku, była to pierwsza inscenizacja romantyczna w tym teatrze, więc przygotowywany od pewnego czasu powrót Wiercińskiego do Warszawy nabierał dodatkowo symbolicznej wymowy. „Wierzę, że *Horsztyński* będzie początkiem przywrócenia romantycznego repertuaru polskiej scenie" – mówił na łamach „Życia Warszawy"[78] Jan Kreczmar. Termin premiery związany był z koniecznością uzgodnienia z ministrem kultury formy obchodów jubileuszu czterdziestolecia Teatru Polskiego, i ta premiera bowiem miała mieć rocznicowy wymiar. Na posiedzeniu Rady Artystycznej w lipcu roku 1953 dyrektor Dąbrowski poinformował, że w poglądach Ministerstwa na charakter jubileuszu zaszły zmiany: „Minister zaniechał pierwotnego zamiaru organizowania uroczystości jubileuszowych w skali europejskiej, a skłania się raczej do ram skromniejszych – uroczystości resortowych"[79]. Ostatecznie ustalono, że premiera odbędzie się trzeciego października, a uroczystości jubileuszowe niespełna dwa tygodnie później. Tymczasem próby spektaklu przeciągały się, Wierciński narzekał, że utrudnia je hałas powodowany przez robotników zatrudnionych przy remoncie teatru. Malarnia i stolarnia nie nadążały z wykonywaniem prac. Aktorzy chorowali i trzeba było organizować dublury, a statyści przychodzili na

próby nieregularnie. Halina Mikołajska, która od czasu swego debiutu marzyła o pracy pod kierunkiem Wiercińskiego, wiązała z jego przyjściem do Teatru Polskiego wielkie nadzieje. Liczyła zapewne, że jej praca nabierze głębszego znaczenia, że zaangażowanie będzie miało sens, że sztuka zyska etyczny wymiar. Wierciński powierzył jej w *Horsztyńskim* rolę Amelii.

Sam zająć się musiał razem z Kruczkowskim opracowaniem tekstu, bo i ten nie zachował się w całości. Kruczkowski utrzymywał, że zrobiono to z „maksymalnym pietyzmem w stosunku do tekstu Słowackiego"[80]. Niemniej tragedię zakończono fragmentami spoza *Horsztyńskiego*, pochodzącymi z *Odpowiedzi na „Psalmy przyszłości"*[81], a wygłaszanymi przez Poetę i Lud. Zamiast więc kończyć spektakl pytaniem Szczęsnego „Wahająca się myśli, co robić?", Wierciński zmuszony był sam udzielić na nie odpowiedzi i dokonać za Szczęsnego wyboru między ojcem a rewolucją. W monografii Jana Kreczmara Krystyna Duniec przytacza wspomnienie Zbigniewa Zapasiewicza, który statystował w tym spektaklu:

> Pan Wierciński wymyślił epilog: scena się obracała, były ruiny zamku Kossakowskiego, wychodził pan Wyrzykowski i mówił *Do autora trzech Psalmów* Słowackiego: „Mój szlachcicu, cnotą naszą znieść niewolę", a myśmy jako tłum szaraczkowej szlachty, chłopstwa za nim szli i podśpiewywali. Oznaczało to, że świat arystokracji spłonął.[82]

Pan Wyrzykowski grał ten epilog z zażenowaniem, uważał, że jest niepotrzebny. Odczuć więc musiał ulgę, kiedy po kilkudziesięciu spektaklach epilog skasowano. Zwłaszcza że ważnym krytykom się nie spodobał: Balicki zatytułował swoją recenzję *Epilog winien*[83], a Kott napisał o „sztucznie doczepionym epilogu w najgorszym stylu dawnego Schillerowskiego ekspresjonizmu"[84].

Balickiemu zabrakło w inscenizacji Wiercińskiego właściwego widzenia pełni człowieczeństwa, poezji i romantycznej ironii. Kottowi zabrakło interpretacji. Zarzucił Wiercińskiemu filologiczny pietyzm, brak ideowej wykładni i brak decyzji, co właściwie w *Horsztyńskim* jest dla niego najważniejsze. I Balicki, i Kott powoływali się przy tym na cytaty z Marksa i Engelsa, które jak się wydaje, spełniały w ich recenzjach dokładnie taką samą funkcję, jak rewolucyjny epilog w inscenizacji Wiercińskiego. Większość pozostałych komentatorów pisała o przedsta-

wieniu z podziwem i podkreślała na wszelki wypadek zawarte w nim postępowe tradycje romantyków, realizm przebijający się przez romantyczne wyolbrzymianie uczuć i obecność pozytywnego bohatera w postaci mas ludowych powstających do walki o wolność. Piękna i pieczołowita w stosunku do Słowackiego inscenizacja Wiercińskiego nie stwarzała w gruncie rzeczy okazji do ideowych sporów, możliwych do prowadzenia marksistowskim językiem, bo sama nie była propozycją ideową, ale prezentacją nieco zapomnianego spektrum psychologicznych, historycznych, politycznych, moralnych i estetycznych możliwości romantycznego dramatu. Teatr spragniony wielkiego repertuaru otrzymał go w postaci koncentratu, a ideologiczne osaczenie nie pozwoliło mu się z nim obejść we właściwy sposób – dosmaczyć interpretacją i doprawić kontrowersją. *Horsztyński*, szeroko opisywany w prasie, nie wywołał więc prawdziwej dyskusji poza absorbującą kwestią roztrząsaną przez literaturoznawców, czy mianowicie Szczęsny i Amelia byli, czy też nie byli rodzeństwem.

Amelia Mikołajskiej raczej się nie udała, mimo że zebrała zwyczajową już porcję zdawkowych pochwał o szlachetności wyrazu, subtelnych niuansach i niepokojącej zagadkowości, wrażliwości i wdzięku. Tym razem jednak zauważano także przesadną stylizację, sentymentalizm i nadmierną słodycz, która „zaszkodziła prostocie i bezpośredniości"[85]. Niewykluczone, że pojawiła się u niej maniera, której mogła nabyć z czasem, grając słodkie dziewczątka, a akurat taki rodzaj wdzięku okazał się w *Horsztyńskim* mało przekonujący i intelektualnie wątły. Kott uznał wręcz, że była skłamana w każdym geście i do tego pusta wewnętrznie. Co gorsza, była Amelią, której można było nie odnotować, załatwić byle wzmianką i okazała się kolejną już na koncie Mikołajskiej rolą w tle. Wydaje się, że to podziałało jak otrzeźwienie. Amelia zamknęła bowiem pewien etap w życiu zawodowym Haliny Mikołajskiej. Etap bohaterek utkanych dziewczęcością i wdziękiem, ładnie granych, wzruszających i całkowicie odpodmiotowionych. Amantek, których uroda i wdzięk znaczyły więcej niż intelekt i charakter.

Powtórna praca z Wiercińskim, który sześć lat wcześniej uczynił z niej aktorkę, pomogła Mikołajskiej odmitologizować jego rolę sprawczą, niemożliwą do powtórzenia na obecnym i przyszłym etapie jej zawodowej kariery. Od tej chwili, od niepowodzenia Amelii, Mikołajska wiedziała już, że przede wszystkim musi liczyć na siebie.

9. *Juliusz i Ethel* – niezłomność i służalstwo

Jeśli po *Horsztyńskim* odczuwało się coś na kształt niepokoju o przyszłość sceniczną Haliny Mikołajskiej, to nie trwało to dłużej niż kilka miesięcy. Jeszcze tego samego sezonu jej wizerunek, a co za tym idzie i pozycja artystyczna zmieniły się diametralnie. Z „wiotkiego zjawiska scenicznego, które przykuwało oczy"[86] stała się dojrzałą i w pełni ukształtowaną aktorką.

Zaczęło się od tego, że 19 czerwca 1953 roku stracono Rosenbergów. Ich losem interesowali się nie tylko – jak pisano wówczas w prasie – ludzie prości, dokerzy Londynu i górnicy Stalinogrodu, ale jak się okazało, także pisarze. Jarosław Iwaszkiewicz wspominał, że kiedy razem z Leonem Kruczkowskim pojechał do Budapesztu na konferencję obrońców pokoju, któregoś wieczoru po bardzo męczącym dniu, kiedy nie mógł zasnąć, zabrał się do pisania sztuki o Rosenbergach. Następnego dnia spotkał przy śniadaniu Kruczkowskiego, który mu się zwierzył, że w nocy nie mógł spać, rozmyślał o Juliuszu i Ethel, i napisał pół aktu... Iwaszkiewicz nic na to nie odpowiedział, a pisanie zarzucił.[87]

Tymczasem Leon Kruczkowski, który był kierownikiem literackim Teatru Polskiego, jeszcze tego samego roku przedstawił gotową sztukę do realizacji. Powierzono ją Aleksandrowi Bardiniemu, który miał na koncie dwie inne wystawione w Polskim zaangażowane sztuki współczesne: *Próbę sił* Jerzego Lutowskiego i *Sprawiedliwych ludzi* Kazimierza Brandysa oraz niemal pół setki agitacyjnych koncertów na rzecz Frontu Narodowego. Na początku grudnia 1953 roku Bardini przedstawił Radzie Artystycznej teatru propozycję obsady sztuki Kruczkowskiego z Tadeuszem Kondratem w roli Juliusza i Haliną Mikołajską w roli Ethel.[88] Wywiązała się na ten temat ożywiona dyskusja. Na rolę Ethel proponowano raczej Ryszardę Hanin albo Janinę Romanównę. Sugerowano, że ze względu na wagę sztuki i skomplikowaną rolę Ethel powinno się wprowadzić w próby dwie lub trzy aktorki. Reżyser bronił jednak swego punktu widzenia i po dyskusji Rada zdecydowała się przyjąć obsadę w wersji przez niego zaproponowanej. Bardini, powierzając rolę Ethel Mikołajskiej, musiał wiedzieć, co robi. Pracował z nią bowiem zaledwie kilka miesięcy wcześniej przy sztuce *Sprawiedliwi ludzie*, gdzie zagrała niewielką rolę. Wystarczającą widać, by reżyser zobaczył w aktorce współczesny wyraz i tragiczny potencjał, które kazały mu upierać się przy swoim.

Nie pomylił się. Mikołajska włożyła w rolę Ethel ogromną pracę, w której – jak twierdziła – „niemożność odwołania się do faktów z własnego życia była największą trudnością do pokonania"[89]. Budowała ją mozolnie, korzystając między innymi z materiałów archiwalnych i stenogramów procesu. Pracowała usilnie nad tekstem sztuki, co wspomina nawet Sokorski: „Gdy Halina czuła słabe miejsca, proponowała Leonowi zmieniać tekst. I Leon zmieniał. Cieszył się, mówił do mnie, że Halina jest genialna"[90]. W roli Ethel osadzonej w bardzo określonej sytuacji dramatycznej – oczekującej na fotel elektryczny i skonfrontowanej z tragicznym wyborem: śmierć lub zaparcie się siebie – Mikołajska zdołała wykorzystać potencjał czysto ludzkich emocji – uczuć macierzyńskich, miłości, rozpaczy i strachu – i zarazem nadać postaci poetycki, symboliczny wymiar. Z jednej strony więc „wiedziona kobiecym instynktem zagrała nie Ethel, a siebie skazaną na karę śmierci", z drugiej zagrała tak, że „czuło się najkonkretniejszą Ethel z konkretnego procesu i konkretnego splotu krzywd i jednocześnie czuło się każdą Ethel, która potrafi twardo stanąć w obronie prawdy i człowieczeństwa"[91]. Nie przypadkiem więc z okazji premiery *Juliusza i Ethel* ogłoszono narodziny nowej polskiej tragiczki. Skoro potrafiła całą gamę uczuć, cierpienie i niepokój, nerwową zmienność nastroju i głębokie przeświadczenie o własnej racji przedstawić bez „ckliwego sentymentalizmu" i „abstrakcyjnego heroizmu"[92], mogła spodziewać się katharsis.

Warto było zebrać cięgi za Amelię, by czytać teraz hołdy wzruszonego Jana Kotta:

> Nie ma tragedii bez katharsis. Ostateczną miarą takiej sztuki jak *Juliusz i Ethel* jest wzruszenie. Nie potrafię oddzielić roli Ethel od jej zagrania przez Halinę Mikołajską. Było to wielkim ludzkim przeżyciem i jednym z największych, jakie kiedykolwiek zaznałem w teatrze. Widziałem wszystkie kreacje Mikołajskiej od roli Iriny w *Trzech siostrach* Czechowa. Były w nich zadziwiające lisie denka, które czasem rozłamywały postać, ale zawsze ją pogłębiały. Był w nich zawsze liryzm i pewien jaskółczy niepokój. W Ethel wszystko to znikło. Została jakaś niezmierna czułość, mądrość, którą daje cierpienie, bezbrzeżna wewnętrzna czystość i namiętność, która nie potrzebuje gestów, bo przepala aż do wnętrza całą postać. Nie umiem opisywać pięknej i trudnej sztuki aktorskiej, ale w Ethel Mikołajskiej było nie tylko najbardziej natchnione aktorstwo. Tłumaczyłem kiedyś błyskotliwą obronę Diderota „gry na zimno".

> Myślę, że zmieniłby zdanie, widząc Mikołajską. Była to gra na miarę Heleny Weigel i Idy Kamińskiej, dwóch największych tragiczek, jakie widziałem w życiu. Gra, która nie przekazywała, ale zarażała wzruszeniem.[93]

Kott, niezależnie od tego, że swoje recenzje opatrywał popisami stalinowskiej retoryki i korzystał obficie z ideologicznego instrumentarium, próbował za wszelką cenę uniknąć wpisania *Juliusza i Ethel* w propagandowy chór, oskarżający Amerykanów o imperialistyczną zbrodnię i składający hołd świetlanej pamięci ofiar amerykańskiego faszyzmu. Ponieważ marzyła mu się współczesna tragedia, chciał zdjąć ze sztuki Kruczkowskiego jej doraźny kontekst. Przekonywał więc, że dramat polityczny został w niej jedynie zarysowany i natychmiast zepchnięty na margines, a wielkim tematem sztuki uczynił Kruczkowski konflikt moralny. Podobnego ratunku przed ugrzęźnięciem w propagandowych sloganach szukali i inni: Zagórski odczytywał *Juliusza i Ethel* jako sztukę o godności człowieka, a sama Mikołajska wspominała po latach:

> Grałam Ethel w pełnym poczuciu nie tylko niewinności, ale odwagi bronienia rudymentarnych praw człowieka, grałam o wierności sobie i bezprawiu gwałcenia tej wierności, kochałam tę rolę, byłam z niej dumna, mój tryumfalny pochód przez Związek Radziecki, gdzie się właśnie zaczynała odwilż, uznałam za potwierdzenie swoich racji.[94]

Nie da się jednak ukryć, że 9 maja 1954 roku, w dniu premiery – jak wspomina Aleksander Wat – pijany Władysław Broniewski w przerwie po pierwszym akcie na całe foyer wykrzykiwał: „Tutaj ze szpiegów robi się bohaterów [...], a ja siedziałem na Łubiance i nikt ze mnie nie robi tu bohatera"[95]. I nie da się ukryć, że z sukcesu sztuki Kruczkowskiego cieszyli się rządowi recenzenci, którzy jak Jaszcz mogli zapisać go po stronie sukcesów „postępowej części świata", i cieszyły się władze, które doczekały się wreszcie współczesnej sztuki propagandowo nośnej i artystycznie satysfakcjonującej. „Bierut tak się wzruszył, że zaprosił nas razem z wszystkimi aktorami na przyjęcie do Belwederu"[96] – wspominał Sokorski. 22 lipca 1954 roku odznaczono Halinę Mikołajską Krzyżem Kawalerskim Orderu Odrodzenia Polski, a w roku następnym przyznano twórcom *Juliusza i Ethel* nagrody państwowe. Kruczkowski

musiał mieć jednak poczucie, że to jedynie doraźny sukces. Na przyjęciu w Belwederze, na którym podobno – jak ochoczo donosił Sokorski – „Halina wypiła ponad miarę i była rozkoszna. Leon uśmiechał się i był milczący". Sokorski zapytał więc Kruczkowskiego, czy się nie cieszy. „Cieszę się. Nareszcie napisałem sztukę, która będzie wystawiona i w Moskwie, i we wszystkich Krajach Demokracji Ludowej". „No więc?" „Jest to sztuka jednego sezonu i być może nigdy już więcej nie wróci na deski teatru".

Kruczkowski zdawał więc sobie sprawę, że napisał w gruncie rzeczy sztukę na polityczne zamówienie; Mikołajska, grając w niej, najwyraźniej sobie z tego wówczas sprawy nie zdawała. Czy jednak w oklaskach, które po opadnięciu kurtyny zrywały się na widowni, był rzeczywiście przede wszystkim hołd dla ofiar amerykańskiego imperializmu, czyli innymi słowy dla „pary ruskich szpiegów"? Sztuka opowiadała przecież – jak usiłował dowieść już wtedy Jan Kott – o pewnej niezłomnej postawie, nie tak całkiem nieznanej polskim widzom w 1954 roku. Widzowie mogli dostrzegać w tej historii coś zgoła przeciwnego, niż chcieli propagandziści. Sztuki ideowe, propagujące postawy nonkonformistyczne, nigdy w gruncie rzeczy reżimowi nie sprzyjały, bo zawarta w nich idea, jeśli padła na podatny grunt, musiała prędzej czy później wydać owoce, które mogły być nie w smak dysponentom orderów i nagród państwowych.

Po wielu latach Jacek Kuroń w liście do Haliny Mikołajskiej, pisanym w lipcu 1977 roku z więzienia na Rakowieckiej, wspominał:

> Teraz to Ci się już mogę przyznać, że się kiedyś w Tobie okrutnie kochałem przez parę dni czy nawet może więcej. Było to w sztuce *Juliusz i Ethel* (czy to Brandysów? nie pamiętam) i gdyby mi kto wtedy powiedział, że wystarczy dać się zamknąć w kryminale, a można z Tobą korespondować, to oczywiście dawniej już zacząłbym swoją kryminalną karierę.

Halina Mikołajska, pracując nad rolą Ethel, nie mogła odwoływać się do osobistych doświadczeń. Ale dwadzieścia dwa lata później, kiedy czynnie opowiedziała się po stronie opozycji, zapisała w swym dzienniku zdanie: „Ponad wszystko boję się bać!", powtarzając w ten sposób bardziej lub mniej świadomie kwestię, którą wypowiadała ze sceny, grając Ethel: „Nie trzeba się bać niczego oprócz samego strachu".

10. Teatr szczeliny

Kiedy w styczniu 1954 roku działacz kulturalno-oświatowy z banku PKO zwrócił się do sekretariatu Teatru Polskiego z pytaniem, kiedy będzie można uzyskać bilety ulgowe na *Horsztyńskiego*, i otrzymał odpowiedź, że „za dwa lata", nie bardzo wiedział, czy ma to traktować poważnie, czy może to jednak żart. Tymczasem ludzie pracy – jak się wówczas mówiło – chodzili do teatru, i to na te sztuki, na które chcieli, a nie na te, które chciałyby im w pierwszym rzędzie pokazywać władze. Sztuki „ubojowione" miały więc z reguły kłopoty z zapełnieniem widowni, a te, które cieszyły się powodzeniem, rzadko bywały państwowotwórcze, co nie znaczy, że mogły sobie pozwolić na jakąkolwiek kontestację panującego porządku. Teatr był podporządkowany władzy administracyjnie, formalnie, programowo i pod każdym innym względem, ale miał swoje furtki i okienka, szpary i szczeliny, które dawały mu jakąś namiastkę wolności. Walory literackie dramatu, sztuka aktorska na najwyższym poziomie czy uniwersalny przekaz moralny przekraczały z reguły granice rampy, budując porozumienie z widownią ponad głowami partyjnych urzędników.

Jeśli w szczelinę między to, co władzy miłe, a to, co przez nią tolerowane, udawało się wprowadzić jakąś myśl, wartość czy postać godną zapamiętania, to „gładka ściana Wschodu" ulegała natychmiastowej erozji. Jeśli mimo deklaracji, akademii i bankietów z udziałem artystów na scenie pojawiała się prawdziwa sztuka, to ta szczelina wolności się pogłębiała. I nawet jeśli ze sceny płynęły socrealistyczne hasła, to widać było, jak w gruncie rzeczy łatwo mogą się one obrócić przeciwko systemowi, na rzecz którego gardłują. Władze nie zdawały sobie chyba sprawy, że pochwała solidarnej postawy robotników w *Grzechu* czy niezłomność i wierność sobie pokazana w *Juliuszu i Ethel* mogą być dla nich bardziej niebezpieczne niż poglądy klasowo obce czy eksperymenty formalne.

Władza mogła zmusić teatry do grania określonych sztuk, mogła domagać się realistycznych inscenizacji, mogła przekupywać artystów mieszkaniami i pochlebstwami, mogła organizować propagandową oprawę każdej nowej premierze, ale nie była w stanie zaprogramować widzów tak, by teatr odbierali wedle jej życzeń i intencji.

V
Październik, czyli Wesele
1955–1962

Do 1954 roku można się już było zorientować, że cechą charakterystyczną nowego ustroju jest uderzający kontrast słów i czynów oraz czynów i ich skutków. System okazał się na swój sposób własną antytezą. Począwszy od ideologii, przez organizację życia, po bardziej lub mniej monumentalne wytwory przemysłu, architektury czy kultury – wszystko było w nim paradoksalne, przynosiło skutki odwrotne do zamierzonych czy deklarowanych, miało absurdalne desygnaty, kłóciło się z ideowymi założeniami i zakłamywało rzeczywistość. Ideowe hasła kryły zbrodnie, monumentalne formy – bałagan i demoralizację, rozwojowi przemysłu ciężkiego towarzyszył upadek rzemiosła, a troska o kulturę przynosiła jej degradację. Socjalizm oznaczał tyranię, internacjonalizm był w istocie kolonializmem, socjalistyczna demokracja polegała na groteskowych rytuałach, a na straży „prawdziwej wolności" stała cenzura, tajna policja i partyjni sekretarze.

Perfidia systemu realizowała się w pełni w zarządzaniu ludzkim strachem, publicznym językiem i narodową pamięcią. Przejawiała się też na inne sposoby. Była – jak każda perfidia – złośliwa w intencjach, choć maskowana pozorami; wymyślnie wiarołomna, gdy przekonywała o własnej rzetelności, a potem obracała to przekonanie w słabość swych ofiar; była wyrafinowana w intrydze i misterna w grze pozorów. Szkodziła trwale i długofalowo, dążąc do tego, aby ofiara sama działała na swą szkodę; sprawiała też, by na szkodę ofiary działało jej otoczenie –

w tym sensie była więc prawdziwie uspołeczniona.[1] Tej perfidii system nigdy nie zatracił, chociaż począwszy od 1954 roku, zaczął rezygnować ze swych najgorszych terrorystycznych praktyk, tortur i politycznych mordów.

Nigdy też nie wyzwolił się z owej aporii, którą Leszek Kołakowski wywiódł z pytania „Czym jest socjalizm?", a ściślej: „Czym socjalizm nie jest?". W felietonie, zdjętym z „Po prostu" w listopadzie 1956 roku, wyliczywszy wszystkie grzechy popełnione przez władzę przeciw socjalizmowi, ale w jego imieniu[2], Kołakowski stwierdzał: „Socjalizm jest to naprawdę dobra rzecz". Cenzura przeczuwała widać w tym nie tyle może manifest rewizjonistyczny, ile kompletną i bezlitosną, a zarazem przewrotną diagnozę panującego w Polsce porządku. Kołakowski dotykał istoty systemu: pokazywał, jak komunistyczny ustrój sam depcze ideały, które głosi.

System ufundowany na wierutnych kłamstwach i uwikłany w sprzeczności, kiedy nie był groźny, stawał się groteskowy, a kiedy pozwalał traktować swoje hasła nazbyt dosłownie, zwracał się przeciw samemu sobie. W tym sensie jednoznaczne na zewnątrz sytuacje czy zjawiska, akty lojalności z pozoru uwierzytelniające ustrój kryły w sobie nieraz potężny wywrotowy potencjał. Przykłady można mnożyć.

W 1952 roku Wiktor Woroszylski, wówczas zaangażowany komunista, został wysłany na dłuższy pobyt do Moskwy. Po przyjeździe na wakacje do Polski latem roku 1953 nie krył zawodu: „Pomaszerowałem do KC i z całą naiwnością zakomunikowałem o swoim rozczarowaniu Rosją, sowietyzmem, komunizmem itd." – opowiadał po latach Annie Bikont i Joannie Szczęsnej. „Kierownik Wydziału Kultury, wybitnie inteligentny Paweł Hoffman, skinął głową: «Właśnie tego się obawialiśmy, że się tam załamiecie». A I sekretarz Komitetu Warszawskiego PZPR Władysław Matwin [...] powiedział z zakłopotaniem: «Ale przyznacie, że jest tam dużo dobrych ludzi». Przyznałem"[3] – powiada Woroszylski.

Juliusz i Ethel, w założeniu antyamerykańska sztuka propagandowa, przedstawiała niezłomne postawy ludzi gotowych oddać życie za własne przekonania, mimo tortur i wyroków śmierci. Grana w 1954 roku podczas tournée Teatru Polskiego w Związku Radzieckim, wywołała owacje, potwierdzające, w przekonaniu Haliny Mikołajskiej, że chodzi w niej nie o podsycanie zimnowojennych nastrojów, lecz o obronę godności człowieka i o wierność sobie, o wartości, których

potwierdzeniem miały być budzące się odwilżowe nastroje. Nie mówiąc już o tym, że radzieckiej publiczności sztuka o Rosenbergach musiała przywodzić na myśl niedawne procesy lekarzy kremlowskich – antysemicką prowokację nazywano ostatnią zbrodnią Stalina.

Oddawany do użytku w 1955 roku Pałac Kultury i Nauki – prezent od narodów radzieckich – wyznaczono na siedzibę Teatrowi Domu Wojska Polskiego. Teatr zainaugurował działalność rytualną depeszą do radzieckich budowniczych Pałacu:

> My, zespół Teatru Domu Wojska Polskiego, przystępując dziś do pracy w zaprojektowanym i wykonanym przez Was teatrze, przesyłamy Wam wyrazy szczerej wdzięczności za Wasz piękny trud. Każdy szczegół wykonanego przez Was dzieła napawa nas radością i dodaje zapału do pracy. Wasz wielki trud uwieńczony pięknym rezultatem i nasza praca będą stanowić wspólny wkład w dzieło budowy socjalizmu, przyjaźni między naszymi narodami i pokoju na świecie.

Kierownictwo teatru, wysyłając tę depeszę, planowało jednocześnie sezon, w którym rytualne formuły miały zostać zastąpione przez „żywe, polemiczne treści"[4]. Pałac Kultury im. Stalina miał stać się siedzibą najważniejszej odwilżowej sceny w Polsce.

Nie ma dobrej odpowiedzi na pytanie, czy ta dwoistość systemu była jego makiaweliczną siłą, dzięki której zapewnił sobie trwanie, czy też jego słabością, która musiała doprowadzić go prędzej czy później do zguby.

Natomiast Leszek Kołakowski w 1956 roku nie mógł wiedzieć, „dokąd zawędrują ludzie, którzy czerpali inspirację z jego tekstów"[5], jak napisał po latach jeden z tych ludzi, Karol Modzelewski. Kiedy niemal dziesięć lat po Październiku Modzelewski razem z Jackiem Kuroniem zostaną posadzeni po raz pierwszy na ławie oskarżonych, Leszek Kołakowski i Marian Brandys będą im towarzyszyć jako mężowie zaufania. Kiedy nieco ponad dziesięć lat po tym procesie będzie powstawał KOR, na liście jego członków znajdzie się obok Kuronia Halina Mikołajska, a wkrótce dołączy do nich i sam Leszek Kołakowski. Umysłowy klimat odwilży i wydarzenia roku 1956 to zatem pierwsza rozchybotana kostka domina, która formujące się wówczas obywatelskie postawy skieruje przeciw ustrojowi. Tyle że na finałową katastrofę przyjdzie jeszcze poczekać.

1. Do ZSRR i z powrotem

Wyjazd do ZSRR był, jak widać na wielu przykładach, dobrym początkiem wszelkich zmian – czy to światopoglądowych, czy politycznych. Półtoramiesięczne tournée po Kraju Rad (od 20 września do 5 listopada 1954) dla Teatru Polskiego w Warszawie było cezurą kończącą okres stalinowski – cezurą paradoksalną, bo połączoną z doświadczeniem sowieckiego komunizmu z całym jego ceremoniałem i fałszem, a więc ze zwielokrotnioną dawką tego, co dla aktorów reprezentacyjnego teatru z komunizmem na co dzień się łączyło. Akademie, przemówienia, podarki, spotkania z najwyższymi władzami w loży rządowej, bankiety i powódź słów, deklaracji przyjaźni, toastów i umizgów silnie kontrastowała jednak z nastrojami i stosunkami panującymi w zespole.

Artyści, jako uprzywilejowana grupa, od której lojalność egzekwowano metodami Sokorskiego, a nie Radkiewicza, na co dzień utożsamiali stalinizm raczej z narzuconą im nieudolną dyrekcją Bronisława Dąbrowskiego niż z wyrokami śmierci i przepełnionymi więzieniami. Dąbrowski jako depozytariusz władzy był za mało groźny, za mało skuteczny i zbyt dobroduszny, by sprostać roli stalinowskiego dyrektora, ale skupił na sobie wystarczająco dużo niechęci i pretensji, by można go było rozliczać z błędów i wypaczeń epoki. Wyjazd teatru do ZSRR przypieczętował jego los.

„Czuję, że ta nasza wyprawa przy tym kierownictwie będzie niejednokrotnie bardzo nieprzyjemna. [...] Jakie kierownictwo, takiej kategorii wycieczka"[6] – przeczuwał już w dniu wyjazdu Marian Wyrzykowski. Powodów do narzekań miał wiele: pożegnanie zespołu na dworcu odbywało się nie po jego myśli. Reflektory oświetlały tylko wagon dyrekcji, jego wagon „jak kopciuszek" stał w cieniu. Podczas pożegnalnych przemówień czuł się ignorowany. W Brześciu, gdzie przesiadano się do radzieckich wagonów, dostał bardzo kiepskie miejsce i dopiero po interwencji Kruczkowskiego przydzielono mu dodatkowy materac i koc.

Dzienniki Wyrzykowskiego z jednej strony oddają atmosferę zadrażnień i pretensji pod adresem kierownictwa teatru, z drugiej pokazują czołobitny stosunek do władz państwowych. Z prezydentem Bierutem, spotkanym przypadkiem na Wystawie Rolniczej w Moskwie, witano się zatem bardzo serdecznie. Kraby i wędzone skumbrie na kolacji u Kornijczuka, który był wówczas wicepremierem Ukraińskiej

Republiki Radzieckiej, smakowały wybornie. Przemówienie Wandy Wasilewskiej wzruszyło do łez. A kiedy po galowym przedstawieniu *Takich czasów* grupę aktorów – wśród których była także Halina Mikołajska – poprowadzono do rządowej loży na spotkanie z radzieckimi władzami, okazało się że Woroszyłow, Malenkow i Kaganowicz[7] są miłymi, ciepłymi i „wzruszająco prostymi" ludźmi.

Lektura *Dzienników* Wyrzykowskiego, oficjalnych relacji czy nawet przemówienia Edmunda Wiercińskiego wygłoszonego przed przedstawieniem *Cyda* w Moskwie, gdzie mowa była o mistrzostwie i dojrzałości ideowej radzieckich twórców oraz o „budowie pięknego świata postępu i sprawiedliwości społecznej"[8], nie wskazuje na pojawianie się poważniejszych rys na fasadzie panującego ustroju. Warto jednak zauważyć, że radzieckie Ministerstwo Kultury na galowe przedstawienie wybrało komediowe *Takie czasy*, zamiast politycznie zaangażowanego dramatu *Juliusz i Ethel*. Niewykluczone nawet, że kierowano się tu względami polityki międzynarodowej i wolą uniknięcia zadrażnień, skoro na uroczystej gali miał być obecny korpus dyplomatyczny.

Po powrocie do Warszawy Sokorskiemu przedstawiono dwie istotne relacje z wyjazdu. Relacja Wiercińskiego odbiegała od tradycyjnych wiernopoddańczych wzorców: pod względem sztuki teatru Polska nie ma powodu do wstydu, a przyjaźń z kolegami z ZSRR powinna opierać się na zasadzie równości. Relacji Dąbrowskiego, sygnalizującej złą atmosferę w zespole, towarzyszyła natomiast – nieprzyjęta zresztą – prośba o dymisję. Zdawano sobie sprawę, że wyjazd był sukcesem, ale też że nie udało się go spożytkować dla dobra teatru: „Zamiast mobilizacji dobrych sił powstały rozgoryczenia, plotki i kwasy"[9].

Okazało się, że powody do niezadowolenia z przebiegu tournée miał też Komitet Warszawski PZPR, który niezmiernie ubolewał nad pominięciem organizacji partyjnej podczas przygotowań do wyjazdu i w jego trakcie:

> Przed wyjazdem Teatru Polskiego do ZSRR organizacja partyjna nie otrzymała żadnego nastawienia, nie pytano jej o zdanie, [...] nie wezwano nawet członków egzekutywy dla udzielenia im polityczno-organizacyjnych wskazówek. Skutkiem tego było, że gdy od przekroczenia granicy rozpoczęły się w zespole niesnaski i bezpartyjni, a także kierownictwo wymagało od egzekutywy jakiegoś udziału w ich zlikwidowaniu, egzekutywa okazała się zupełnie do tego nieprzygotowana, co jeszcze bardziej

poderwało jej autorytet. Członkowie egzekutywy nie byli nawet poinformowani o tym, że dyr. Balicki, któremu powierzono kierownictwo polityczne i organizacyjne „wyprawy", nie jest członkiem partii.[10]

Jej członków było skądinąd rzeczywiście niewielu, bo wśród stu trzydziestu dwóch osób w zespole artystycznym Polskiego zaledwie ośmiu. Ale egzekutywa Komitetu Warszawskiego stała na stanowisku, że ta skromna liczba oraz brak wśród nich ludzi najwybitniejszych nie są równoznaczne z brakiem ludzi uczciwych, chętnych do pracy i mogących informować władze o sytuacji w teatrze. Ubolewano przy tym, że krytyka teatralna nie pomaga rozwojowi i podnoszeniu autorytetu aktorów partyjnych, czego jaskrawym przykładem było pomijanie przez nią milczeniem roli Soni w *Wujaszku Wani*, granej przez towarzyszkę Hanin i dopiero podczas tournée „krytyka radziecka tę jej pracę należycie oceniła".

Spodziewano się, że po powrocie zostanie zorganizowane zebranie zespołu w celu, jak mówiono, oczyszczenia atmosfery, ale do niczego takiego nie doszło, a na biurku dyrektora zaczęły pojawiać się wypowiedzenia: Hanin, Krasnodębska, Dzwonkowski, Świderski i Wierciński. Halina Mikołajska swoje złożyła 9 grudnia 1954 roku, a więc miesiąc po powrocie z ZSRR.

Sokorski komentował te wymówienia jako „nielojalność i niekoleżeństwo kol. Mikołajskiej i innych"[11], widząc, że sytuacja wymyka mu się spod kontroli. Z drugiej strony ta sytuacja stwarzała mu dogodny pretekst, by podjąć radykalne kroki. Jak się wydaje bowiem, zwlekał z decyzją w sprawie zmiany dyrekcji Teatru Polskiego nie z własnej woli. Nie miał zapewne w tej sprawie zgody Jakuba Bermana, który podejrzewał go o uleganie naciskom Niny Andrycz i jej męża, premiera Cyrankiewicza.

Na przełomie 1954/1955 roku Bermana zaprzątać musiały jednak ważniejsze sprawy. Od września 1954 roku Radio Wolna Europa emitowało audycje Józefa Światły, zbiegłego na Zachód wysokiego funkcjonariusza Ministerstwa Bezpieczeństwa Publicznego. Rewelacje Światły, odsłaniające kulisy władzy i metody stosowane przez aparat bezpieczeństwa, pociągnęły za sobą dymisje w MBP już w październiku. W listopadzie aresztowano Różańskiego, dyrektora Departamentu Śledczego, oskarżanego o stosowanie terroru i tortur. W grudniu zlikwidowano MBP. Z więzienia wypuszczono też Władysława Gomułkę.

III Plenum KC PZPR, zaplanowane na 21–24 stycznia 1955 roku, miało się zająć „wypaczeniami w pracy aparatu bezpieczeństwa" i „oderwaniem się partii od mas". Jakub Berman, odpowiedzialny w Biurze Politycznym nie tylko za kulturę, ale i za aparat represji, miał powody do niepokoju. Jeśli wierzyć Sokorskiemu, pod koniec 1954 roku Berman wezwał go do siebie i doradzał stopniową liberalizację polityki kulturalnej. „Uważał, że należy rozszerzać zakres formalnych eksperymentów, dotyczących nie ideologii, lecz estetycznych zainteresowań – wspomina Sokorski. – Wyraził uznanie dla mojej taktyki «dystansu», która powinna ułatwić przejście partii do nowego etapu"[12].

W ramach tej taktyki, świadomy słabnącej pozycji Bermana i narastających w Teatrze Polskim rebelianckich nastrojów, Sokorski z początkiem stycznia 1955 roku zdecydował się przeforsować u najwyższych władz pożądaną przez zespół zmianę dyrekcji. W piątek siódmego stycznia napisał w tej sprawie obszerny list do Cyrankiewicza, Bermana i Ochaba. We wtorek jedenastego stycznia odbył spotkanie z przedstawicielami zespołu, samokrytycznie przyznając się do błędów ministerstwa popełnionych w stosunku do teatru i sugerując, że słuszna byłaby koncepcja, by w czasie – jak to ujął – „zwrotu politycznego" realizować „szerszy repertuar dyrektora Schillera". I już w czwartek trzynastego stycznia wręczył nominację dyrektorską Szyfmanowi.

Można z dużym prawdopodobieństwem przyjąć, że przekazana Radzie Artystycznej Teatru Polskiego samokrytyka Sokorskiego, który przyznał, iż w minionym okresie między innymi za jego sprawą „Szyfman poszedł, a Schillera złamano"[13], podsumowała i zakończyła w Teatrze Polskim okres błędów i wypaczeń.

2. Repertuar, na jaki czekamy

Kiedy w Teatrze Polskim kończyła się jedna epoka, nieopodal – na Królewskiej, w starej siedzibie Teatru Domu Wojska Polskiego – rozpoczynał się teatralny Październik. Jeszcze dogrywano poprzedni repertuar: Calderona i Kuśmierka, ale nowe kierownictwo teatru planowało już nowy sezon i przygotowywało teatr do przeprowadzki. Marian Meller – dyrektor naczelny, Jan Świderski – kierownik artystyczny i Konstanty Puzyna – kierownik literacki to triumwirat, który został powołany na te funkcje z dniem 1 listopada 1954 roku. Wiadomo było, że wiosną teatr

przeniesie się do jeszcze budowanego Pałacu Kultury i Nauki. Zanosiło się na to, że nadchodzący sezon będzie pod wieloma względami przełomowy.

Trudno powiedzieć, na ile władze zdawały sobie sprawę z tego, że Teatr Wojska Polskiego pod nowym kierownictwem może tak żywo odpowiedzieć na nowe wyzwania. Marian Meller znany był im jako świetny administrator, a Jan Świderski jako aktywny towarzysz partyjny, który co prawda odsunął się od życia partyjnego, „ulegając ogólnej opinii, że i tak nic nie można zrobić"[14], ale nie budził ideologicznych zastrzeżeń. To Konstanty Puzyna, wówczas dwudziestosześcioletni krytyk z doświadczeniem kierownika literackiego Teatru Wybrzeże i Teatru Polskiego w Bielsku-Białej, był w tym towarzystwie człowiekiem przełomu, potrafiącym wykorzystać słabnące rygory politycznego dogmatyzmu, wyznaczyć trajektorię przemian, ustawić intelektualne drogowskazy żywemu teatrowi. Należał do pokolenia, które nazwano później pokoleniem Października; tego, które uwierzyło przez chwilę, że da się zmieniać system w obrębie systemu i przejęło w tej sprawie inicjatywę. Puzyna – rówieśnik Ludwika Flaszena, Sławomira Mrożka, Krzysztofa Komedy – miał w tym procesie odegrać ważną rolę. Niezakorzenieni w dwudziestoleciu, nieuwiedzeni przez komunizm, na poły romantyczni realiści, na poły wyczuleni na absurd i groteskę melancholicy zmodernizowali polską tradycję i dorobek przeszłości, a także włączyli rodzimą sztukę w obieg europejskiej kultury. Bez kompleksów i resentymentów, otwierając się na nowe prądy i tworząc je, zadecydowali o pozycji i poziomie polskiej kultury, a więc i teatru, którymi odtąd chełpić się mogli na prawo i lewo także partyjni mecenasi i bonzowie, nie bacząc na to, że twórcy ani myślą stosować się do ich normatywnej estetyki, do formalnych zaleceń, których nikt przecież nigdy nie odwołał.

Socrealizm bowiem nie został wcale odesłany do lamusa, uległ jedynie marginalizacji na skutek dopuszczenia do obiegu innych estetyk, tradycji i dzieł. W teatrze oznaczało to między innymi powrót polskiego repertuaru romantycznego. Deliberowano nad tym na najwyższych szczeblach już od dłuższego czasu. Jeszcze w lutym 1954 roku podczas sesji Rady Kultury i Sztuki, poświęconej przygotowaniom do Roku Mickiewiczowskiego, Bohdan Korzeniewski przestrzegał, że teatr, który nie umie grać Szekspira, nie podoła *Dziadom*, i dopiero nauczywszy się na Szekspirze wielkich namiętności i wielkich myśli, może zabierać

się za rodzinny dramat romantyczny. Z końcem tego roku władze wyraziły jednak ostrożną zgodę na pierwsze, by tak rzec, sondażowe inscenizacje *Dziadów*, *Kordiana* i *Nie-Boskiej komedii*, zakładając, że po sprawdzeniu, jak odpowiednio przygotowane i przedyskutowane koncepcje inscenizacyjne przekładają się na realizacje sceniczne, będzie można ewentualnie zezwolić na kolejne wystawienia. Albo i nie. Coraz śmielsze plany repertuarowe teatrów przyjmowano w rządowych gabinetach nie bez obaw.

Przygotowując w podsekcji teatralnej XIII Radę Kultury i Sztuki, Stanisław Witold Balicki – dyrektor Centralnego Zarządu Teatrów, Oper i Filharmonii – zapowiadał, że pod względem repertuarowym rok 1955 będzie przełomowy: „Teatry nasze rzeczywiście mają plany śmiałe, niejednokrotnie boimy się, że aż za śmiałe, że może aż nieodpowiedzialne, jeżeli chodzi o możliwości"[15]. Można było z tego wnosić, że repertuar teatralny i swoboda artystyczna mogą niebawem zdecydowanie się poszerzyć. Grudniowa sesja Rady Kultury i Sztuki tendencję taką przypieczętowała.

Referat Sokorskiego, zapowiadający decentralizację, czyli rezygnację z centralnego zarządzania teatrami i przekazywanie ich administracji lokalnej, oraz wystąpienie Edwarda Csató zatytułowane *Repertuar, na jaki czekamy* wychodziły naprzeciw wyraźnym odwilżowym nastrojom ujawnionym w toku obrad i dyskusji. Dyskusja ta poszła zresztą nieco dalej, niżby sobie tego życzyły władze partyjne, zbyt dużo uwagi poświęcono bowiem złej pracy resortu, zbiurokratyzowaniu Centralnego Zarządu oraz nadmiernym ingerencjom politycznym w repertuar i sprawy kadrowe teatrów. Zbyt wielkie nadzieje wiązano też z decentralizacją i domagano się – już w 1954 roku – by była natychmiastowa i całkowita.[16]

Tymczasem władze partyjne skłonne były raczej wyjaśniać swoje niepowodzenia słabością ideologiczną kolektywów teatralnych i słabością organizacji partyjnych w teatrach. Obawiały się w dodatku, że za sprawą decentralizacji liberalizacja polityki kulturalnej wymknie im się spod kontroli. Jakiś czas później, już po wystawie młodej plastyki w Arsenale i po pierwszych premierach teatrzyków studenckich, Jakub Berman zwierzył się Sokorskiemu[17], że nie tyle martwią go wyskoki młodzieży, ile pękanie dotychczasowego systemu zarządzania. Sądził bowiem, że liberalizację można przeżyć, zwłaszcza jeśli się nią steruje, ale rezygnacja partii z zarządzania skończy się kontrrewolucją.

W praktyce proces przekazywania radom narodowym nadzoru nad teatrami zaczął się dopiero w 1956 roku, choć już wcześniej ograniczono uprawnienia Centralnego Zarządu Teatrów, Oper i Filharmonii, który po zakończeniu procesu decentralizacji w 1958 roku w ogóle zlikwidowano. A tymczasem, niezależnie od tego procesu, a nawet długo przed jego rozpoczęciem, zaczęła się liberalizacja polityki kadrowej.

Nie wydaje się więc, by decyzja Haliny Mikołajskiej o przeniesieniu się z Teatru Polskiego do Teatru Domu Wojska Polskiego napotkała, mimo wspomnianego niezadowolenia Sokorskiego, jakieś trudności natury administracyjnej. Rozwiązanie umowy o pracę z Teatrem Polskim zostało wprawdzie zatwierdzone przez Centralny Zarząd, czyli przez Ministerstwo Kultury i Sztuki, dopiero w kwietniu, kilka dni po upływie terminu wypowiedzenia, ale i bez tego dyrektor Meller rozpoczął czynności związane z przyjęciem aktorki do swojego teatru, zwłaszcza że z końcem lutego rozpoczęły się próby *Wesela*, w którym Mikołajska miała zagrać Rachelę. Polityka kadrowa na szczeblu centralnym nie była już nadmiernie rygorystyczna i żeby zmienić pracę Mikołajska nie musiała, jak to wcześniej bywało, odwiedzać gabinetów rządowych i ubiegać się o specjalne zezwolenie. Na szczeblu teatru obowiązywały jednak określone procedury, wobec czego kapitan Wójcik z Domu Wojska Polskiego musiał zwrócić się do działu kadr Państwowego Teatru Polskiego z prośbą o nadesłanie „szczegółowej opinii pod względem politycznym i zawodowym o Ob. Halinie Mikołajewskiej". W odpowiedzi otrzymał zapewnienie, że jest to aktorka twórcza, wybitna, bezpartyjna, pracowita i sumienna. Że ma pozytywny stosunek do dzisiejszej rzeczywistości, a pod względem etyczno-moralnym jest bez zastrzeżeń. Pisma w tej sprawie krążyły więc po Warszawie między Centralnym Zarządem i obydwoma teatrami przez cały kwiecień, by na koniec Halina Mikołajska mogła podpisać z Teatrem Domu Wojska Polskiego umowę o pracę ze wsteczną datą 1 kwietnia 1955 roku.

Jeśli zapowiedź decentralizacji i rozluźnienie kontroli nad administracyjnymi i kadrowymi decyzjami dyrektorów teatrów były funkcją odwilży na poziomie zarządzania, ale nie miały szczególnie rewolucyjnych skutków, to uwalnianie repertuaru i osłabienie rygorów normatywnej estetyki miało przynieść prawdziwą zmianę. I to nie tę koncesjonowaną, która zakładała ostrożne próby zmierzenia się z repertuarem romantycznym, ale rzeczywistą, wymykającą się spod kontroli, wynika-

jącą z rozpętanej siłą rzeczy dyskusji o repertuarze, realizmie, ideowości i polityce. Jednym z uczestników tej dyskusji był Konstanty Puzyna, który dzień po zakończeniu grudniowej Rady z referatem Edwarda Csató o repertuarze ogłosił na łamach „Nowej Kultury" *Filipikę przeciw repertuarom*, gdzie pokazał, jak zawężenie repertuaru prowadzi do zawężenia stylu teatru, co z kolei grozi dalszym ograniczaniem repertuaru wskutek anemii środków wyrazu. „Doszliśmy tak do sytuacji repertuarowej – pisał – którą odważę się nazwać hańbiącą dla sztuki uważającej ideowość za naczelny postulat teatru"[18]. Dalej kierownik literacki Teatru Domu Wojska Polskiego domagał się obalenia normatywnego modelu realizmu w teatrze i ogłaszał konieczność walki z kunktatorstwem polityki repertuarowej, wzywając do tego, by nie bać się „duchów i bogów wielkiego repertuaru" i nie nazywać „największej politycznej dramaturgii świata – dramatów królewskich Szekspira – utworami... prefaszystowskimi".

Jaki zatem teatr Puzyna sobie wyobrażał i jaki sam miał zacząć za chwilę praktykować? Z tych kilku zdań wyczytać się da niejedno: nadzieję na przywrócenie teatrowi całej gamy środków wyrazu – groteski, alegorii i metafory – uznawanych dotąd za formalizm; wolę praktykowania realizmu nie w sensie poetyki, ale w znaczeniu poznawczym; wreszcie przywiązanie do teatru wielkich idei. Programową linię teatru miało więc określić odcięcie się od mieszczańskiego realizmu; widowiskowość nie w sensie formalnym, lecz problemowym; zaangażowanie i polityczność. Owa polityczność, narzucająca teatrowi aprioryczne zainteresowanie współczesnością, rozpolitykowanie teatru odnoszące wszelkie sceniczne działania do pozateatralnej rzeczywistości i radykalne uaktualnianie klasyki były, paradoksalnie, zakorzenione w odchodzącej epoce. Nie tyle przez odreagowanie, choć oczywiście jako takie miało ono swoje uzasadnienie, ile przez podtrzymanie rezygnacji teatru ze statusu „sztuki dla sztuki", przez dobrowolne przyjęcie na siebie społecznych funkcji, potwierdzenie zaangażowania – tym razem nie w służbę państwowej ideologii, ale w sprawę artystycznej i politycznej wolności. Na tyle przynajmniej, na ile to było możliwe.

Nic zatem dziwnego, że duchowym i artystycznym patronem Teatru Domu Wojska Polskiego pod nowym kierownictwem stał się Leon Schiller. „Czuliśmy się zobowiązani do podjęcia Schillerowskiego testamentu – wspominał Puzyna. – Właśnie z teatrem Schillera łączyły się chyba najsilniej nasze poglądy artystyczne". Leon Schiller umarł w mar-

cu roku 1954. W maju na Zjeździe Teatralnym już się na niego z czcią powoływano. Schiller dla teatralnego Października stał się postacią symboliczną, bo choć padł ofiarą błędów i wypaczeń, to jego ideowy rodowód nie naruszał integralności systemu. Jako patron odwilży nie budził zatem kontrowersji. W programie do *Wesela*, inaugurującego działalność Teatru Domu Wojska Polskiego w Pałacu Kultury i Nauki, Puzyna opublikował niedrukowany wcześniej artykuł, napisany przez Schillera kilka lat wcześniej na prośbę Towarzystwa Przyjaźni Polsko-Radzieckiej:

> W budującym się, ku chwale braterstwa polsko-radzieckiego, Pałacu Kultury i Nauki znajdzie pomieszczenie, wśród innych warsztatów myśli twórczej, także teatr. [...] Jakiż tu przykład będzie można dać osiągnięć ideologicznie i artystycznie wyrównanej roboty zespołowej, wolnej od burżuazyjnych nawyków, uwolnionej spod jarzma biurokracji i merkantylizmu, i wszelkich przeżytków złej przeszłości!

3. Na wirażu

Można się domyślać, że w 1955 roku Halina Mikołajska miała wybór. W niejednym teatrze przyjęto by ją z otwartymi ramionami, a rezydujący ciągle w baraku na Królewskiej Teatr Domu Wojska Polskiego nie był wśród nich najbardziej atrakcyjny. Wydawało się jednak, że właśnie tam, pod nową – kolektywną – dyrekcją, w kształtującym się zespole spotka się ze szczególną życzliwością. Musiała jej zapewne zaznać już wcześniej od dyrektora Mellera, gdy przeszedł z Korzeniewskim do Narodowego i na początku roku 1953 zaangażował ją u siebie, a po miesiącu pozwolił wrócić do Polskiego, załatwiając przy tym formalności z Centralnym Zarządem Teatrów. Meller – przed laty aktor Reduty – przystał na te wolty etatowe, bo widać umiał postępować z aktorami. W Teatrze Domu Wojska Mikołajska miała się też ponownie spotkać z Maryną Broniewską, która pięć lat wcześniej reżyserowała we Wrocławiu *Niemców* z pamiętną rolą Ruth w wykonaniu Mikołajskiej. W dodatku także Jan Kosiński, bliski jej od czasów krakowskich, niemal od początku deklarował współpracę z teatrem Mellera, Świderskiego i Puzyny. Z Polskiego do tworzącego się zespołu przechodziło także kilkoro innych aktorów.

Zwykło się jednak sądzić, że na decyzję Mikołajskiej o przejściu do Teatru Domu Wojska największy wpływ miały namowy Jana Świderskiego. Ona sama nie pozostawia w tej sprawie wątpliwości, kiedy w 1958 roku pisze pod wpływem wzburzenia list do dyrekcji teatru, w którym prosi o unieważnienie swojego kontraktu ze względu na odejście z kierownictwa artystycznego Jana Świderskiego: „Przeszłam do Teatru Dramatycznego z Teatru Polskiego tylko dlatego, że mnie interesowała współpraca artystyczna z Kol. Świderskim" – uzasadnia.

Sam list i okoliczności jego napisania należy potraktować jako incydent, bo ani Świderski nie odszedł z kierownictwa, ani Mikołajska teatru nie porzuciła. Był to jednak znaczący gest artystycznej i osobistej solidarności, ujawnionej najwyraźniej pod wpływem jakiegoś konfliktu czy awantury. Tyle że zawarte w nim powody przyjścia aktorki do Teatru Domu Wojska, przemianowanego później na Teatr Dramatyczny, wydają się sformułowane *post factum*. Bo rzeczywiście od 1955 roku do jesieni 1958 na siedem premier, w których zagrała Halina Mikołajska, w sześciu partnerował jej Jan Świderski. Współpraca ze Świderskim musiała ją zatem interesować. Jednak na początku 1955 roku trudno było zakładać, że jako sceniczni partnerzy są dla siebie stworzeni. W Teatrze Polskim bowiem zagrali razem tylko niewielkie role w *Sprawiedliwych ludziach*. A Mikołajska nie miała też wcześniej zbyt wielu okazji, by poznać Świderskiego lepiej jako aktora. Na pozór różnili się zresztą typem uprawianego aktorstwa, choć widać dobrze się ze sobą porozumiewali.

Wydaje się też, że ten artystyczny mariaż nie miał wówczas osobistych podtekstów, choć w okresie 1954–1955 Halina Mikołajska znalazła się na kolejnym życiowym wirażu. Wyprowadziła się z mieszkania na Pięknej i zamieszkała w sublokatorskim pokoju; poznała Mariana Brandysa i rozwodziła się z Aleksandrem Stefanowskim. O związku z Brandysem zadecydowała sama, według wielokrotnie przytaczanej przez niego anegdoty, w Zakopanem w domu ZAiKS-u. Podeszła podobno do stolika, przy którym siedział ze swoją ówczesną towarzyszką, i oznajmiła: „Siedzi pan przy niewłaściwym stoliku z niewłaściwą panią". Czy Marian Brandys dał się wówczas przesadzić do stolika Haliny Mikołajskiej rzeczywiście, czy tylko metaforycznie – trudno stwierdzić. W każdym razie krótko potem zapytał Irenę Szymańską: „Irenko, powiedz, czy kobieta może pokochać mężczyznę o 14 lat starszego od siebie?". Uzyskawszy zapewnienie, że może, odbył w Klubie Dziennika-

rza na ulicy Foksal dramatyczną rozmowę z Haliną, podczas której zapadła decyzja o ich małżeństwie. Ślub odbył się 21 lipca 1955 roku, w przeddzień premiery *Wesela*, inaugurującej działalność Teatru Domu Wojska Polskiego w Pałacu Kultury i Nauki.[19]

Marian Brandys pracował w tym okresie w redakcji „Nowej Kultury", współpracował z tygodnikiem „Świat"; w 1955 roku był korespondentem „Życia Warszawy" w Jugosławii. Jako pisarz zadebiutował książką o budowie Nowej Huty, zatytułowaną *Początek opowieści*. Za sprawą małżeństwa z Brandysem Halina Mikołajska znalazła się więc w epicentrum „wielkich torsji" – pośród pisarzy, którzy do niedawna głusi i ślepi, świeżo przejrzeli na oczy i na różne sposoby odreagowywali trucizny, te, które spożyli, i te, które sami wyprodukowali. Marian Brandys, podobnie jak jego brat i grupa kolegów-pisarzy, byli członkami partii, autorami książek, wierszy i reportaży, o których Ludwik Flaszen napisał w felietonie *O trudnym kunszcie womitowania*, że będą im teraz najsroższą karą.

Kazimierz Brandys, bohater felietonu Flaszena, przyznawał, że w 1955 roku ziemia usunęła mu się spod nóg; Mieczysław Jastrun, otwierając oczy na tortury i zbrodnie stalinizmu, pisał, że „dławi go wściekłość i rozpacz"; Julian Stryjkowski mieszkał zaledwie sto metrów od więzienia na Rakowieckiej, a o błędach i wypaczeniach nie miał pojęcia. W mieszkaniu Brandysa i Mikołajskiej na Chłodnej prowadzono z pewnością niekończące się rozmowy z nimi i o nich, roztrząsano postawy własne i cudze, przekazywano sobie najświeższe informacje, zastanawiano się, co dalej, i czytano *Poemat dla dorosłych*.

Jeszcze w czerwcu 1956 roku Mikołajska dostała od Mariana Brandysa kartkę z Kairu: „Moja Najdroższa! Bardzo o Tobie myślę. Wczoraj mówili mi członkowie naszej misji handlowej, że słyszeli przez radio Twój występ na akademii 1 maja. Ja niestety nie...". A już w lipcu tego samego roku czytała na spotkaniu z czytelnikami wiersze Mieczysława Jastruna. On sam mówił wówczas utwór zdjęty przez cenzurę, żeby przy okazji poinformować, że skonfiskowano mu ich w sumie kilkanaście. Jak kiedyś dla Mikołajskiej uniwersytetami były krakowskie kawiarnie literackie, tak teraz na fali odwilży spotkania i dyskusje literatów okazały się przyspieszonym kursem świadomości politycznej.

Świderskiemu i Puzynie, obejmującym kierownictwo artystyczne Teatru Domu Wojska, z pewnością zależało, by mieć w zespole aktorkę o takim potencjale: „wybitnie utalentowaną – wedle opinii dyrektora

Dąbrowskiego – o oryginalnej urodzie, ujmujących warunkach zewnętrznych i dość wszechstronnych uzdolnieniach. Grającą role skomplikowane psychicznie i intelektualnie pogłębione"[20]. A w dodatku politycznie świadomą, żywo zainteresowaną następującymi wokół przemianami, emocjonalnie i intelektualnie przygotowaną na nowe wyzwania. Dla repertuaru, jaki chcieli realizować, głównym problemem była sprawa warsztatu aktorskiego. Zwłaszcza Puzyna zdawał sobie sprawę, że aktorom brak elementarnej giętkości psychologicznej i intelektualnej, że młodzi nie mają poczucia gestu, kroku, rytmu, nie wytrzymują wielobarwności dialogu Musseta, skrótowej, pełnej elips i przeskoków psychologii Brechta, nie potrafią mówić wiersza, nie poszukują niczego prócz stereotypowej fotografii z „życia", a starzy z kolei – znudzeni i obojętni – prezentują zaledwie „szarą poprawność"[21]. Z Mikołajską mógł więc wiązać Puzyna nadzieję na zmianę tego stanu rzeczy, na przezwyciężenie bezideowego, anemicznego, nudnego i mieszczańskiego realizmu, który jego tak uwierał, a do którego ona z pewnością nie była stworzona. Niewykluczone, że dostrzegł tę szansę w przedstawieniu *Juliusz i Ethel*, w którym przede wszystkim dzięki grze Mikołajskiej udało się – w jego przekonaniu – podnieść tonację z *pièce à thèse* do poetyckiej tragedii politycznej.

U początków artystycznej drogi teatru, który miał wkrótce nadawać ton polskiemu życiu teatralnemu, leżał więc podstawowy trud przełamania oporów, ograniczeń i nawyków aktorów. „Nie bardzo mogliśmy się porozumieć – pisał Puzyna – mówiąc im o intelektualnym podawaniu tekstu, o dystansie do postaci, o postaciach umownych, które grać trzeba inaczej niż role żywych ludzi"[22]. Nic dziwnego zatem, że to właśnie Halina Mikołajska miała stać się w Teatrze Domu Wojska główną aktorką i zagrać w najważniejszych odwilżowych premierach. Te założenia trafiały jej bowiem do przekonania bez trudu, nie tylko za sprawą talentu i wrodzonych dyspozycji, ale też – może przede wszystkim – ciekawości formalnych eksperymentów, upodobania dla małych i wielkich metafor oraz świeżo rozbudzonych aspiracji, by za sprawą teatru włączyć się w publiczną debatę.

Sama zabrała w tych sprawach głos na łamach „Po prostu"[23] po obejrzeniu programu gdańskiego teatrzyku studenckiego Bim-Bom, który razem z warszawskim STS-em stał się jednym z symboli przemian, gardłując na rzecz odwilży poetycką formą, satyrycznym zacięciem, podejmowaniem nieobecnych do niedawna na scenie tematów. Mikołajską

skłoniła do tego dyskusja po spektaklu, w której dostrzegła niepokojące symptomy. Postanowiła więc czym prędzej tym, którzy w teatrze nie byli, ale zwłaszcza tym, którzy byli, wytłumaczyć, że wszystko, co zobaczyli – na przykład w scenie brutalnego przekłuwania kolorowych balonów – było metaforą, że mały Bim-Bom podjął walkę o sprawy bardzo duże: o marzenia, piękno, liryczną miłość, o odpowiedzialność i o myślenie. Że każda scenka prócz anegdoty niosła ważki przekaz, że krótkie metafory poetyckie stawiały w istocie problemy zasadnicze, moralne i ogólne. Że trzeba koniecznie zrozumieć, że Bim-Bom walczy z cynizmem, bezmyślnością, demoralizacją i blagierstwem. „Naturalizm doprowadził nas do ucieczki od wszelkiego skrótu i uogólnienia – pisała Mikołajska. – Na szczęście jednak w czasie dyskusji nikt nie krzyczał, że pod pozorem bliskiego tematu przemycono straszne formy, lansowane przez kapitalistów, które mogą zgubić naród i socjalizm. [...] Może więc skrót, metafora i poezja zostaną zrehabilitowane, zanim zdążyły umrzeć".

Tak jak mogła wybaczyć brak obycia z teatrem poetyckim i tłumaczyć dobrotliwie, choć nieco protekcjonalnie, sceniczne metafory, tak dużo trudniej było jej znieść buńczuczne wypowiedzi świeżo objawionych przeciwników socrealizmu, którzy przecież nie wyglądali ani na niemowlęta nieznające historii ani na sklerotyków jej niepamiętających, wprost przeciwnie – wyglądali na takich, co cztery lata wcześniej umieli już całkiem dobrze mówić i mieli doniosłe męskie głosy:

> W najgorszym okresie naszego teatru najszlachetniejsze, co umieliście robić – to milczeć. Aprobujące milczenie towarzyszyło zdjęciu z afisza *Don Juana* Moliera. [...] Zapytajcie, co się stało z *Elektrą* Giraudoux, reżyserowaną przez Wiercińskiego w Łodzi. Dowiedzcie się, że wielki twórca teatru Leon Schiller, komunista, gdy mu odmówiono pozwolenia na inscenizację *Kordiana*, *Dziadów*, *Wesela*, nawet *Kramu z piosenkami* – umarł na chorobę nienazwaną przez lekarzy. Niektórzy z nas nazywają ją zgryzotą. A przede wszystkim przypomnijcie sobie, że wydano wyrok na metaforę poetycką i że teatrzyk Bim-Bom przed trzema laty nie ujrzałby światła dziennego.

Poświęcając swój pierwszy publicystyczny tekst studenckiemu teatrzykowi Bim-Bom, Halina Mikołajska stawiła także po raz pierwszy czoła swemu najtrudniejszemu przeciwnikowi teraz i w przyszłości: dobremu samopoczuciu widowni.

4. Restytucja, czyli Wyspiański

Dyrektor Centralnego Zarządu Teatrów Stanisław Witold Balicki na Zjeździe Teatralnym w maju 1954 roku, krytykując zaniedbania repertuarowe polskich teatrów, mówił: „Obcość ideologiczna kilku utworów Wyspiańskiego niesłusznie odtrąciła nas od *Wesela* czy innych utworów, które mogą należeć do tradycji polskiej sceny"[24]. Nie zmienia to faktu, że przywracanie Wyspiańskiego polskim scenom było, zdaniem władz, zagadnieniem trudnym i dyskusyjnym. I nawet kiedy to się udało, zalecano na wszelki wypadek, by podczas pokazów *Wesela* poza siedzibą teatru poprzedzać spektakl krótką pogadanką na temat treści i wymowy utworu. Na przykład w Rembertowie, zanim rozpoczął się przywieziony z Warszawy spektakl, czytano przed kurtyną:

> Sojusz chłopów i panów – mówi Wyspiański – nie prowadzi do niepodległości narodu. Innego wyjścia poeta nie widzi, dlatego zakończenie utworu brzmi dla niego tragicznie. My jednak wiemy, że wyjście istniało. Wyjściem była rewolucyjna walka, łącząca sprawę narodową z wyzwoleniem społecznym. Wyspiański nie dostrzegł siły walczącego proletariatu, nie dostrzegł słuszności idei socjalistycznych. Ale krytykę swojego świata przeprowadził ostro i prawdziwie. I krytyka ta, uderzająca w mrzonki i złudzenia polityczne polskiej burżuazji, jest i dla nas dzisiaj żywa i cenna. Dlatego gramy *Wesele*.[25]

Zanim jednak mogło do tego dojść, władze musiały rozstrzygnąć, czy powierzyć odpowiedzialne zadanie przywracania scenie Wyspiańskiego kolektywowi Teatru Domu Wojska Polskiego. Zwłaszcza że pod koniec 1954 roku było wiadomo, że wystawieniem *Wesela* zainteresowane są także teatry w Łodzi i Stalinogrodzie. Kiedy ministerstwo podjęło już ostateczną decyzję, zobowiązało się jednocześnie, że w tej sprawie „na pewno Centralny Zarząd przyjdzie [...] kolektywom teatralnym z podobną pomocą, jak przy repertuarze romantycznym"[26]. Nie wydaje się jednak, by poza zgodą na realizację *Wesela* teatr oczekiwał jakiejkolwiek pomocy. Chociaż, paradoksalnie, pytanie, które niepokoiło reżimowych urzędników, było dziwnie bliskie temu, które postawili sobie teatralni twórcy. Jedni i drudzy mieli bowiem świadomość, że od rozwikłania sprawy *Wesela* i odpowiedzi na pytanie, czy jest to nastrojowo-symboliczna mistyka, czy coś zupełnie innego, zależeć będzie w dużej

mierze sceniczny los całej twórczości Wyspiańskiego i stosunek do jego pisarstwa.[27]

Dramat Wyspiańskiego wracał do teatru po siedmioletniej banicji, spowodowanej, jak to zgrabnie ujął „Przekrój", „brakiem odpowiednich koncepcji interpretacyjnych"[28]. Szczęśliwie kierownik literacki sceny, która miała niebawem stać się głównym teatrem przezwyciężającym błędy minionej polityki kulturalnej, taką koncepcję przedstawił. Niektórzy uznali ją może za zbyt śmiałą, inni – za niemożliwą do realizacji scenicznej, jeszcze inni trochę sobie żartowali:

Byłoby *Wesele* lepse ksynę
Gdyby pon Wyspiański znoł Puzynę.[29]

W artykule *Zagadnienia „Wesela"*[30], jednym z najważniejszych tekstów teatralnej odwilży, Puzyna napisał, by *Wesele* traktować nie jak misterium narodowe, lecz jak pamflet polityczny. Nie miał więc zamiaru cieszyć się z odzyskanych cytatów i wzruszać niezafałszowaną polskością, tylko chciał zwrócić uwagę na polityczny sarkazm Wyspiańskiego i jego ironię, ujmującą wszystkie dialogi dramatu w cudzysłów: „Drwina *Wesela* jest postawą; rośnie z rozczarowania".

Koncepcja Puzyny, określająca *Wesele* jako dramat, którego kompozycja zasadza się na „szyderczej dysproporcji między poczciwym i małym światkiem myśli, wyobrażeń i sił gości weselnych, a wielkim zadaniem wyzwolenia narodowego, jakie zapragnęli podjąć", w którym brak „jakiejkolwiek ideologii" i w którym „wszystko jest negacją" – była prawdziwie wywrotowa. Waga tej interpretacji polegała nie na tym, że była ona szczególnie odkrywcza, lecz na tym, że w ramach socjalistycznego porządku ustanowiła możliwość mówienia o rzeczywistości w tonie szyderstwa i ironii, drwiny i rozczarowania, negacji i braku pozytywnej ideologii. Określiła *Wesele* jako tragiczny pamflet na polskie złudzenia narodowe: „Takie rozczarowania rodzą się czasem z wielkiej miłości, kiedy zawala się gmach marzeń, wysiłków, złudzeń przez nią wznoszony, kiedy na moment nie wiadomo ani co dalej, ani po co dalej".

Wesele tak zinterpretowane przez Puzynę było de facto polityczną i społeczną diagnozą państwa na progu październikowego przełomu. „Pamflet polityczny" miał z jednej strony uchronić powracający na scenę dramat przed artystowskimi i brązowniczymi zakusami, z drugiej przed ową znaną już bezmyślną apoteozą polskości, z trzeciej wreszcie

przed zawłaszczeniem przez tych, co nazbyt uważnie obserwowali, skąd wiatr wieje. Kładąc nacisk na kompromitację polityczną i blamaż ideowy postaci *Wesela*, Puzyna wskazywał pośrednio na potencjał aktualności i aluzji wpisanych w narodowe arcydzieło. Wyczulenie na owe „podteksty, kryjące aluzje współczesne", miało stać się w następnych latach podstawową strategią odbiorczą, ale w odniesieniu do tej akurat inscenizacji *Wesela*, której Puzyna był współsprawcą, strategia ta odniosła sukces połowiczny.

Tadeusz Kudliński w „Tygodniku Powszechnym" jako jeden z nielicznych odczytał ze zrozumieniem polityczną interpretację *Wesela* i z radością jej przyklasnął. „Bezwzględna i jadowita satyra na rozpiętość między wzniosłymi i gadatliwymi hasłami a lichą codziennością" rymowała się widać i z jego odczuwaniem rzeczywistości w 1955 roku, a w zobrazowanej na scenie kompromitacji politycznych bredni sam też dostrzegł istotę tragicznego konfliktu. Na ogół jednak recenzenci albo udawali Greka – jak Jaszcz czy Szydłowski – albo korzystali obficie i raczej bezmyślnie ze sformułowań Puzyny, załatwiając sobie w ten sposób wierszówkę. Jaszcz zdecydował się tekst *Zagadnienia „Wesela"* całkowicie zignorować i upokorzyć inscenizatorów uznaniem ujęcia scenicznego sztuki za tradycyjne, „bez próby jej nowego odczytania"[31]. Roman Szydłowski z kolei ustawił się w roli obrońcy metafizyki i mistyki, wyrażając pogląd, że „jest wulgarnym socjologizmem naginanie dzieł klasyków do współczesnych koncepcji"[32]. Zwłaszcza że nie było mu z tymi koncepcjami po drodze, bo sam lubił naginać w zupełnie inną stronę. Puzyna skomentował to zresztą bezlitośnie: „Kto najgłośniej krzyczy: «Łapaj złodzieja» wiadomo..."[33].

Najważniejsze jednak, że do widowni intencje Puzyny w zasadzie nie dotarły. Jak pisała Marta Fik, publiczność reagowała na *Wesele* niemal tak samo, jak dziesięć lat wcześniej: „Ważne było przede wszystkim, że się je gra, potem dopiero, jak grać się pragnie"[34]. Próba uczynienia z *Wesela* diagnozy kondycji politycznej narodu po stalinowskich przejściach, z bagażem sanacyjnej mitomanii, doświadczeniem szosy zaleszczyckiej i tragedią powstania spaliła na panewce. Publiczność nie brała sobie do serca intencji szyderców, bo wobec zewnętrznej opresji skłonna była raczej dawać jej na różne sposoby odpór niż analizować własne słabości. Zwłaszcza w chwilach przełomu i „narodowego wzmożenia" Wyspiański odbierany był sensualnie, nie intelektualnie. Nie przebijał się z gorzką diagnozą przez swoje własne frazy. Tak było

zaraz po wojnie, tak było w okresie październikowego przełomu i tak stało się w stanie wojennym, kiedy Kazimierz Dejmek wystawił w Teatrze Polskim *Wyzwolenie*.

Życie *Wesela* w Teatrze Domu Wojska Polskiego toczyło się zatem jakby dwutorowo. Z jednej strony żywo dyskutowano ogłoszoną drukiem interpretację Puzyny, odnoszono się do niej w recenzjach i traktowano jako odwilżowy manifest. Z drugiej strony, oglądając przedstawienie, specjalnie sobie nią głowy nie zawracano. Radość z *Wesela* na scenie pozostawała niezmącona, zwłaszcza że podkreślano jego „przejrzystość i zrozumiałość nawet dla mniej wyrobionego widza"[35]. Gdyby nie Rachela Haliny Mikołajskiej, większość piszących o tym spektaklu nie dałaby się więc wytrącić ze zwykłej koleiny ogólników i frazesów. W Racheli Mikołajskiej musiało być jednak coś nadzwyczajnego, jak pisano niezbyt fortunnie: „egzotycznego" i niepokojącego, skoro zwracała powszechną uwagę, recenzje ozdabiano niemal wyłącznie jej zdjęciami i jej rolę w zespole pierwszorzędnych wykonawców omawiano najczęściej. Pozostając w kręgu frazesu, można było napisać: „przepojona poezją" – i na tym poprzestać. Nazywając zaś ją „czarodziejką weselnej nocy" zwracającą uwagę wdziękiem, liryzmem, nawet podskórnym rozerotyzowaniem, przypisywać jej w *Weselu* funkcję ozdobną. Mogłaby zatem po prostu się podobać, a nawet zachwycać. Stało się jednak coś więcej. Rachela zawładnęła tym spektaklem, bo – jak napisał Adam Grzymała-Siedlecki – „niemal jako wyjątek [...] ta rola realizowała zamiar ukazania *Wesela* jako pamfletu"[36].

Żadna z ról w tym spektaklu nie miała tylu pięter i niuansów. Mikołajska skupiła na sobie uwagę, bo pokazała, jak psychologiczną prawdę i modernistyczną afektację opatrzyć można współczesnym cudzysłowem ironii. Jak drwinę Wyspiańskiego wpisaną w postać obrócić przeciw światu przedstawionemu, przekształcić w autoironię i gorzkie szyderstwo z fraz, „których się tak gruntownie naczytała, że one ją już przerobiły na katarynkę pięknosłowia". Jak wydobyć spod nich to, co autentyczne i prawdziwie bolesne. Jak wreszcie, nie uroniwszy nic z urody postaci, przedstawić ją nie jako obiekt do podziwiania, ale podmiot dyskursu. Wyspiański wpisał w postać Racheli egzaltację i manierę, poezję i rodzajowość, tony snobistyczne i arendarskie, a Mikołajska te sprzeczności jeszcze skłębiła, wzmocniła, wyrafinowała. Lukę „między humorystyką a poezją" wypełniły zaś – jak by powiedział zafascynowany i olśniony rolą Racheli Andrzej Wróblewski – nadmiar wrażli-

wości, tęsknot, marzeń i piekielne nienasycenie. To nienasycenie, a nie poetyczność wrodzona czy nabyta, uczyniła z Racheli demiurga. Powtórzmy za Puzyną raz jeszcze: „Drwina *Wesela* jest postawą; rośnie z rozczarowania. Tu właśnie ma swoje korzenie wstrząsający tragizm *Wesela*". Ironia Racheli także jest postawą, wynika ze świadomości, że poetyczności à la Przybyszewski i szynkarskie pochodzenie to o wiele za mało, by objąć na dłużej rząd dusz, choćby jednego tylko Poety. Jeśli ironia rośnie z rozczarowania, to w niespełnieniu i nienasyceniu tkwiły korzenie tragizmu postaci Racheli w wykonaniu Mikołajskiej.

„Bogata malarsko, choć w istocie prosta paleta środków, jakimi poeta namalował Rachel – pisał Andrzej Wróblewski – została przez Mikołajską zastosowana do stworzenia niezwykle zindywidualizowanej, wyrafinowanej psychologicznie, bogatej poetycko postaci. Barwy, jakimi Wyspiański malował Rachel, nabierają tu soczystości. Podziwiamy jakieś niezwykłe, niespotykane pogłębienie psychologiczne, podsuwane widzowi lekko, aluzyjnie, a przy tym wyraźnie, czytelnie. To, co ona pokazuje, jest chyba zjawiskiem zgoła wyjątkowym na naszych scenach; niezwykłość wyraża się w przedziwnym aliażu głęboko, podskórnie pojętej prawdy, intensywnie przy tym nasyconej poezją"[37].

Potwierdza się pogląd Grzymały, jeśli przyjąć – jak twierdzi Wróblewski i jak wynika z wielu recenzji – że wraz z pojawieniem się na scenie Mikołajskiej wdziera się w atmosferę przedstawienia nowa jakość, zaczyna narastać dramat w płaszczyźnie realistycznej, obyczajowy obraz załamuje się i zyskuje zupełnie nowy wymiar. Jeśli do wejścia Racheli wszystko brzmi nutą łagodną i sielską, a wraz z jej wejściem pojawia się ów ton ironii i bolesnego sarkazmu, na którego wydobyciu tak bardzo zależało Puzynie, to znaczy, że Mikołajskiej udało się przełożyć koncepcję spektaklu na własną rolę. Tak, by zawrzeć w niej dysproporcję między aspiracjami i życiową kondycją, złudzeniami i rozczarowaniem, autokreacją i autopamfletem.

Wesele – choć nie do końca udane – spełniło swoją rolę. Dla Haliny Mikołajskiej oznaczało artystyczne otwarcie i poszerzenie w nieznanym dotąd zakresie swobody twórczej. Dla teatru oznaczało przywrócenie wielkiego repertuaru i szansę wyjścia z artystycznego impasu. „Można było połączyć ściśle sprawę repertuaru nie tylko z problematyką intelektualną i artystyczną, którą pragnęliśmy wyrażać – pisał Puzyna – lecz i z pracą nad rzemiosłem aktorskim, nad rozwojem możliwości i umiejętności zespołu"[38]. Dla publiczności zaś *Wesele* stało się widomym

znakiem zmiany: teatr miał jej odtąd nie wodzić po manowcach polityki kulturalnej, ale zapraszać do rozmowy istotnej, nie bacząc już, czy jest dostatecznie do niej przygotowana. *Wesele*, podobnie jak *Dziady* wystawione w listopadzie 1955 roku w Teatrze Polskim, a potem kolejne premiery Teatru Domu Wojska Polskiego oznaczały dla teatru wolność, może niedoskonałą i niepełną, może pozorną, ale wystarczającą, by otworzyć się na nowe prądy, krążyć wokół tego, co uniwersalne, i tego, co boleśnie współczesne.

5. Rewizjonizm, czyli Brecht

Kto wie, czy pierwsza w Warszawie premiera Brechta nie była ważniejsza niż reaktywowany na scenie Wyspiański. Powrót polskiej klasyki oznaczał zniesienie restrykcji, które godziły w narodową godność. Niesuwerenność państwa stała się mniej ostentacyjna, kiedy ze sceny mógł przemówić Mickiewicz czy Wyspiański. Liczyło się jednak bardziej to, że mówią, niż co mówią i w jaki sposób. Pod względem artystycznym była to zatem restytucja raczej niż rewolucja. Wyspiański, który uchodził za pisarza „reakcyjnego" w poglądach politycznych, programie filozoficznym i wyborze dróg artystycznych – jak przekonywała krótko przed premierą *Wesela* Aniela Łempicka[39] – nie powracał do teatru jako propozycja ideologiczna ani po to, by zmieniać ustrój. Jego w pewnym sensie anachroniczna reakcyjność mogła co najwyżej skłaniać do autorefleksji i realizować się w charakterze piastunki narodowych sentymentów. W tym czasie nie reakcyjność była bowiem niebezpieczna dla systemu, lecz rewizjonizm. Użycie pojęcia „rewizjonizm" w stosunku do Majakowskiego czy Brechta, których sceniczne realizacje należały do pierwszych zwiastunów odwilży, jest oczywiście pewnym nadużyciem, zasadnym jednak o tyle, że dopuszczenie na sceny autorów wyraźnie zaangażowanych w komunizm, a zarazem wyklętych czy tępionych przez politycznych uzurpatorów tej ideologii, oznaczało krytykę systemu niejako od wewnątrz. A krytyka, czy nawet etyczna refleksja, której podstawą były „słuszne idee", okazywała się z reguły dla systemu miażdżąca w znacznie większym stopniu niż alternatywne, czyli reakcyjne propozycje światopoglądowe.

Bertolt Brecht sprawiał rządzącym szczególny kłopot. Z jednej strony był niewątpliwie marksistą, z drugiej uprawiał teatr etyczny,

którego etyka – jak powiadał Roland Barthes – nie miała w sobie nic z katechizmu i stale występowała w trybie pytającym.[40] Z jednej strony głosił słuszne idee, z drugiej sceniczna umowność, ekspresjonizm, groteska, antyrealistyczne aktorstwo, które były nieodłączną częścią jego teatru, wyklęte w socrealizmie, narażały jego twórczość na zarzut formalno-ideologicznego zwyrodnienia. Z jednej strony, kiedy wrócił z emigracji, stworzono mu w Berlinie Wschodnim doskonałe warunki pracy; z drugiej już za chwilę planowano na niego nagonkę, w której w dodatku władze NRD chciały posłużyć się polskimi krytykami.

W grudniu 1952 roku Berliner Ensemble odwiedził Polskę, pokazując między innymi *Matkę Courage* z Heleną Weigel w roli tytułowej. Intencją władz nie było bynajmniej jego fetowanie, lecz raczej pryncypialna krytyka z pozycji socrealistycznych. Trudno powiedzieć, jak to się stało, ale zawiodły wytyczne i recepcja teatru Brechta w polskiej prasie wymknęła się spod urzędowej kontroli. Zanim Jerzy Putrament, redaktor „Nowej Kultury", zorientował się, czego się od niego oczekuje, zdążył opublikować pochwalną recenzję Jerzego Pomianowskiego, którą musiał zaraz potem odkręcać, zlecając napisanie stosownej polemiki Zygmuntowi Kałużyńskiemu. Ten, rozprawiając się z entuzjazmem Pomianowskiego, nie omieszkał jednak zasugerować, że ów entuzjazm może być wynikiem znużenia bezbarwnym, jałowym i nudnym teatrem rodzimym. Dyskusja na temat teatru Brechta, która w lutym 1953 roku odbyła się w warszawskim SPATIF-ie, stała się wręcz okazją do otwartego sporu między doktrynerami socrealizmu a ludźmi teatru, którzy w spektaklach Berliner Ensemble zobaczyli nie tyle antyhumanizm i niewiarę w rewolucję oraz siłę mas, ile nowatorstwo, indywidualność i artyzm. Ta różnica zdań oznaczała niewątpliwie osłabienie partyjnego monopolu i przygotowywała grunt pod wprowadzenie sztuk Brechta na polską scenę.

Trzy lata później można było ówczesny spór o Brechta swobodnie opisywać:

> Kiedy w dobie schematycznych sztuk, objętych nazwą produkcyjnych – spadł nagle w 1953 roku na Warszawę teatralną cud Teatru Berliner Ensemble Brechta z jego *Mutter Courage*, to widzowie [...] podzielili się na dwie nieledwie wrogie sobie grupy. Jedni, trafieni w samo serce poezją. pięknem i i n n o ś c i ą wielkiej sztuki Brechta, osłupieli z zachwytu. Inni. nie ośmielający się wychylić spoza obrabiarek, krosien, wiertarek i szli-

fierek i w nich jedynie upatrujący bliskość z proletariatem, odżegnywali się od Brechta, jak od diabła. Byli oni jak konie, których oczy przesłaniają klapy boczne, by nie raziło ich słońce, zapatrzeni ślepo w swój cel i dlatego właśnie gubiący go z oczu. [...] Nie wątpię, że zły czar, który ich trzymał wówczas w swej mocy, minął i że dziś nie tylko w całej pełni będą rozkoszować się Brechtem, ale nawet będą o tym przekonani, że zawsze go należycie doceniali.[41]

Już zresztą z końcem grudnia 1954 roku, kiedy to odbyła się pierwsza Brechtowska premiera – *Kaukaskie koło kredowe* w reżyserii Ireny Babel na scenie Teatru im. Słowackiego w Krakowie – w prasie pisano otwartym tekstem, iż „od dekretowania słusznej tezy, że realizm socjalistyczny jest metodą twórczą nie determinującą stylu – przechodzimy do stosowania tej zasady w praktyce teatralnej"[42].

Symboliczną wymowę ma fakt, że Brecht na krótko przed śmiercią w 1956 roku zabrał się za tłumaczenie *Poematu dla dorosłych*. Korespondował w tej sprawie z Adamem Ważykiem, prosząc o wytłumaczenie konkretnych sformułowań, ale przekładu nie zdążył dokończyć. Jeśli *Poemat* uważany jest dzisiaj za odwilżowy manifest w polskiej literaturze, to inscenizacje Brechta są podobnym świadectwem przełomu w polskim teatrze. Tak więc w przeddzień Października na czele przemian świadomości, wrażliwości i estetyki, których znaczenia i dla kultury, i dla polityki przecenić nie sposób, stanęli stalinista Ważyk i laureat Międzynarodowej Stalinowskiej Nagrody Pokoju Bertolt Brecht.

Zapowiadając premierę *Dobrego człowieka z Seczuanu* w Teatrze Domu Wojska Polskiego w lutym roku 1956, „Express Wieczorny" zwrócił uwagę, że co prawda Brecht w tej sztuce nie daje komunistycznej recepty, jak uzdrowić świat, ale wiadomo skądinąd, że jest to pisarz, który w ogóle recept nie daje, pozostając mimo to pisarzem rewolucyjnym, co oznacza, że prapremiera sztuki ma także swoją wymowę polityczną.[43] Wiele kwestii dramatu rzeczywiście pobrzmiewało w czasie premiery tonem aktualnej publicystyki: „tej samej publicystyki i reportażu, które – jak pisał Konstanty Puzyna – w parę miesięcy później wielką falą przetoczyły się przez szpalty gazet, ujawniając sytuację ekonomiczną wielu środowisk i zakątków kraju i radząc nad jej naprawą"[44].

Dobry człowiek z Seczuanu – przypowieść o bogach, którzy zstąpili na ziemię, by znaleźć przynajmniej jednego dobrego człowieka – jest realizacją archetypowej sytuacji teatru Brechtowskiego, sprowadza-

jącej się do pytania: „Jak być dobrym w złym społeczeństwie?"[45]. Tytułowym dobrym człowiekiem okazuje się prostytutka Szen-Te, która jako jedyna ofiarowuje bogom gościnę. Ci hojnie ją za to wynagradzają, dzięki czemu może zarzucić swoją profesję, kupić sklepik tytoniowy i czynić ludziom dobro. Do czasu jednak, gdyż dobre uczynki szybko przywodzą ją na skraj bankructwa. Wtedy z pomocą przychodzi jej bezwzględny i oschły kuzyn Szui-Ta. Pojawia się zawsze, gdy Szen-Te okazuje się łatwowierna i folguje swojej dobroci. Brakiem skrupułów i wyzyskiem biedaków Szui-Ta ratuje sklep i zapewnia środki do życia swojej kuzynce, która spodziewa się dziecka. Na koniec postawiony przed sądem Szui-Ta zrzuca przebranie i ujawnia, że on i Szen-Te to jedna osoba. Można być zatem aniołem przedmieścia, a zarazem okrutnym przedsiębiorcą, dobro i zło są bowiem przemieszane w naturze ludzkiej – powiada Brecht. Dobroć jest bezsilna w świecie nienawiści i wyzysku; żeby pomagać jednym, trzeba krzywdzić innych: „Wasz rozkaz – wyrzuca Szen-Te bogom – żeby być dobrą i mimo to żyć / Jak błyskawica rozdarł mnie na dwoje". Dobro, aby przetrwać, musi wołać na pomoc zło. „Byle nie za często" – przestrzegają bogowie.

Tę oto alegorię wpisuje Brecht w twarde realia znanego sobie świata: „gdzie jeszcze dotąd krwawią zaciśnięte pięści wyzyskiwanych", gdzie ludzie zamykają oczy, gdy „bratu dzieje się krzywda", gdzie nikt nie mrugnie okiem, gdy „gwałtownik upatruje ofiary"[46]. W tym kontekście słowa kończące sztukę:

> Nie wolno głowy w piasek kryć za wzorem strusi
> Rada musi się znaleźć! Musi! Musi! Musi![47]

brzmiały – jak pisali recenzenci – niczym pobudka wzywająca do nieuchronnej rewolucji społecznej, niczym wezwanie do czynnego przekształcania świata.

Partyjni krytycy, chwaląc bez umiaru przedstawienie, jak zwykle udawali Greków i opisując spektakl, odmieniali przez wszystkie przypadki słowo „kapitalizm". Brechtowski Seczuan był dla nich kapitalistyczną dżunglą, ale dzisiejsze Chiny znalazły już ową radę, o którą wołał Brecht, bo ludzie nauczyli się robić porządek z dobrem i złem. Pozytywnym bohaterem sztuki Brechta była więc dla nich „realna rzeczywistość", czyli zwycięstwo człowieka na drodze do nowego ustroju.[48] Tym jednak, którzy pisali, że sztuka Brechta rozgrywa się w warunkach

ustroju kapitalistycznego, Jan Kott odpowiadał z przekonaniem: „Seczuan jest wszędzie"[49].

Scenografia Jana Kosińskiego, nieco ironiczna i trochę baśniowa, podkreślała uniwersalność miejsca. Miała – jak pisał Kott – linearność chińskiego drzeworytu, powietrze i przestrzeń, ale była metaforą, nie naśladowaniem. Kott pozwolił sobie przy tym na daleko posuniętą arogancję wobec władzy, pisząc: „Kiedy Szen-Te się dorobiła, sklepik swój musiała zamienić w tandetną poczekalnię i salonik. Potrzebne były bardzo brzydkie meble. Nikt ich nie mógł wymyśleć. Ale znalazła się rada. Wzięto po prostu fotele z Pałacu Kultury i Nauki". Jeśli ktoś miał jeszcze jakąś wątpliwość, czy w kwestii wolności słowa nastąpiła w Polsce liberalizacja, to po przeczytaniu tych zdań musiał się jej wyzbyć.

Dobry człowiek z Seczuanu zawierał oczywiście elementy odsyłające bezpośrednio do znanej widzom rzeczywistości. Bogów, którzy przybyli do Seczuanu w poszukiwaniu dobrego człowieka, porównywano w recenzjach do urzędników w służbowej podróży, ministerialnych inspektorów w terenie, trzęsących się o stołki i zamykających oczy na zło, które wygodniej im zignorować, by jak najszybciej odfajkować tę misję. Mimo to spektakl wznosił rozmowę o współczesności na zupełnie inny poziom, przekazywał wizję świata i wizję człowieka od dawna nieobecną w publicznym dyskursie, wskazywał na indywidualną odpowiedzialność, tragicznie uwikłaną w niemożność oddzielenia dobra od zła.

Ta wizja wpisana została w podwójną rolę Szen-Te i Szui-Ta. Halina Mikołajska w tej roli, a zarazem w podwójnej sytuacji teatralnej: osoby dramatu i Brechtowskiej komentatorki, zrealizowała ją na miarę postulatów autora. „Pokazywała nie tylko siebie, lecz i ów świat, «na którym żyć niepodobna»"[50] – napisał Andrzej Wirth. Było to niezwykle trudne zadanie aktorskie. Mikołajska nie tylko musiała być mężczyzną i kobietą, postacią ciepłą, liryczną i czułą z jednej strony oraz bezwzględną, zgryźliwą, brutalną z drugiej, ale też wypowiedzieć i wyśpiewać myśl Brechta – retoryczną i emocjonalną zarazem. Zdaniem Stefana Treugutta, owe przejścia między sytuacjami dramatycznymi a komentarzami autorskimi Mikołajska przeprowadzała delikatnie i niemal niezauważalnie: „Nie było dwóch ról, rezonerki i postaci uwikłanej w bezpośredni tok akcji, ale jedna Szen-Te, która raz rozmawia z współgrającymi, po chwili zaś zwierza się widzom ze swych kłopotów, opowiada im o sytuacji, komentuje swą własną rolę"[51].

Wydaje się przy tym, że jeśli, jak twierdzi Wirth, prześwitywanie Szen-Te w postaci Szui-Ta było estetycznym i poznawczym założeniem roli, to aktorka rzeczywiście ani na chwilę nie przerywała nici łączącej te dwie postacie. „Przecież Szui-Ta jest tragicznie smutny – pisano – jak człowiek, który świadomie i konsekwentnie dławi w sobie dobro"[52]. Niemniej obie role zostały potraktowane kontrastowo, a transformacja postawy, głosu, sposobu chodzenia była na tyle wyrazista, że do chwili pierwszego zdjęcia maski Szui-Ta widz mógł nie zorientować się, że to jedna osoba. Mikołajska osiągnęła to morderczą pracą, przez trzy miesiące sylaba po sylabie uczyła się tekstu, zmieniając głos. Tymczasem na drugiej próbie generalnej reżyser Ludwik René doszedł do wniosku, że lepiej będzie głosu nie zmieniać. Kryła się za tym jakaś myśl, wywiedziona zapewne z ducha Brechta niechętnego udawaniu postaci; czy może pogląd, jaki wyrażał już po premierze Andrzej Wirth, że konwencja maski zwalnia z obowiązku uprawdopodobniania postaci przez imitację męskiego głosu. Ale na etapie prób generalnych było za późno, by to zmieniać. Opracowaną przez Mikołajską koncepcję roli uratował obdarzony niekwestionowanym autorytetem Jan Kosiński, który wyperswadował reżyserowi zmianę.

Efektowna teatralnie zmiana głosu pozostała więc w tym wypadku atutem Mikołajskiej, która zresztą, w relacji Jana Kotta, „trawestację ograniczyła do paru gestów i umiała na nich poprzestać. Pokazywała kuzyna, ale go nie grała. Tak jak tego żąda Brecht. Jako Szen-Te miała w sobie prawdę i czułość. I niezmiernie współczesne połączenie gwałtowności uczuć i ich pohamowania. To była bardzo wielka rola". Na jej wielkość składała się nie tylko umiejętność transformacji, bogactwo środków, prostota, intelektualne panowanie nad rolą i właściwy teatrowi Brechta dystans, ale także emocjonalny przekaz daleki od sentymentalnych ckliwości. Tymczasem jednak nie można nie wspomnieć, że szczególne wrażenie robiła na wszystkich niemal komentatorach scena rozmowy Szen-Te z nienarodzonym dzieckiem. Stanisław Grochowiak dziękował zatem Mikołajskiej za trzy godziny mocnego wzruszenia i jeden gest: „Gdy pochylona idzie ulicami niedobrego Seczuanu i dławiąc się od radosnego przeczucia, prowadzi za rączkę cień nienarodzonego dziecka, pokazując mu piękne zawiłości tego najdziwniejszego ze światów"[53].

Jej recytatywy miały, zdaniem krytyki, weiglowskie przyspieszenia i – cokolwiek to znaczy – nagłe obroty frazy. Dźwięczały zatem

w uszach widzów recytowane na wysuniętym w ich stronę proscenium, tuż przed pierwszym rzędem krzeseł, słowa:

Dlaczego bogowie nie mają okrętów,
Bombowców, min, czołgów i armat, i broni,
By dobrych oszczędzać, złych niszczyć do szczętu.
I my byśmy na tym zyskali i oni.
[...]
Dlaczegóż to nigdy bogowie nie zjawią się z nieba,
Rozdzielać na targach towarów dostatek?
I nie sprawią, by syty i wina, i chleba
Człowiek mówił z człowiekiem jak brat mówi z bratem?

Przy wszystkich swoich baśniowych i rodzajowych elementach, alegoriach i poezjach *Dobry człowiek z Seczuanu* przekazywał w bezpośrednich zwrotach do widzów hasła, które są podłożem wszelkich rewolucji. Tyle że stojąca za tym wszystkim wizja świata i mechanizmów nim rządzących nie obiecywała świetlanej przyszłości i nie dawała na nią recepty, lecz co najwyżej wzywała do podejmowania desperackich prób znalezienia na to jakiejś rady. Ta pesymistyczna i gorzka diagnoza stała się zaiste etycznym wyzwaniem godnym nowych czasów. Premiera *Dobrego człowieka z Seczuanu* odbyła się 18 lutego 1956 roku. Tego dnia, o dziwo całkiem bez związku z premierą, Mieczysław Jastrun zanotował w dzienniku myśl Pascala: „Posiadamy prawdę i dobro jedynie częściowo i pomieszane ze złem i fałszem".

Paradoksalnie, w tym samym czasie, gdy światopogląd proponowany przez teatr znaczony był odcieniami szarości, skomplikowaniem moralnych sądów, przyjęciem do wiadomości złożoności ludzkich postaw i motywacji, w Moskwie odbywał się XX Zjazd Komunistycznej Partii Związku Radzieckiego, podczas którego Chruszczow wygłaszał swój słynny referat *O kulcie jednostki i jego następstwach*, ujawniający stalinowskie zbrodnie. Dywagacje o naturze dobra traciły sens wobec wizerunku zła wyłaniającego się z tego dokumentu, a szok, jaki towarzyszył jego upowszechnieniu, niezależnie od tego, ile o mordach, torturach i terrorze wcześniej wiedziano, nie pozwalał na jakikolwiek dystans.

6. Rewitalizacja, czyli polskie sztuki współczesne

„Żałuję, że zacząłem gwizdać na *Samotności*. Powinienem był już zacząć gwizdać siedem lat temu. Niestety przyzwyczailiśmy się każdą bzdurę i każde głupstwo przyjmować oklaskami. Bardzo to nas drogo kosztowało"[54] – napisał Jan Kott w lipcu 1956 roku po obejrzeniu jednej z następnych premier Teatru Domu Wojska Polskiego. *Samotność* Macieja Słomczyńskiego uznana została przez niego za obrzydliwą szmirę, arcydzieło złego smaku i połączenie półprawd z półkłamstwami. Trudno mu było zapewne znieść, że *Samotność* stanowi negatyw socrealistycznej literatury, schematyzm *à rebours*, odwrotność fabularnych i propagandowych stereotypów. Atak na tę sztukę najwyraźniej stał się dla Kotta ostatnim akordem rozliczania się z konformizmem własnym i konformizmem literatury, którą jako jeden z prawodawców socrealizmu propagował.

Wcześniej przetoczyła się przez kraj burza wywołana referatem Chruszczowa. Miesiąc po XX Zjeździe KPZR i już po śmierci Bieruta nowo wybrane władze partyjne jako jedyne w bloku komunistycznym podjęły decyzję o jego rozpowszechnieniu wśród członków partii. „Dzisiaj Kott o referacie Chruszczowa – zapisał w dzienniku Andrzej Kijowski pod datą 20 marca 1956 roku. – Stalin wymordował 18 milionów ludzi... Kott chorował dwa dni"[55]. Kilka dni później podczas XIX sesji Rady Kultury i Sztuki bił się w piersi: „Dawaliśmy swoją moralną zgodę na krzywdę i dawaliśmy swoją moralną zgodę na zbrodnię", a bardziej konkretnie: popieraliśmy sztukę propagandową, która brnęła w kłamstwo i mitologizowała rzeczywistość.

Oglądając na scenie wyreżyserowaną przez Lidię Zamkow sztukę Słomczyńskiego, osnutą wokół autentycznej historii strajku głodowego polskich marynarzy, zatrzymanych na Tajwanie przez Czang Kaj-szeka i nakłanianych do pozostania na emigracji, Kott dostrzegał w niej, jak socrealistyczny schemat przegląda się w antyschemacie. W *Samotności* znalazło się bowiem miejsce dla sekretarza organizacji partyjnej, który zdradził, okazując się karierowiczem i człowiekiem nikczemnym także w życiu prywatnym, oraz dla byłego akowca, więzionego przez Polskę Ludową i niedopuszczonego przez nią na studia, który opiera się imperialistycznej agenturze i w czasie strajku głodowego wstępuje do partii. Podejmowane w sztuce problemy praworządności, patriotyzmu, zdrady, prześladowań i nadużyć władzy oraz kolejek do piekarni, sklepów „za

żółtymi firankami", pijaństwa i łapownictwa, polskiej nędzy i bałaganu podlane zostały – zdaniem Kotta – „kaznodziejstwem patriotyczno-sentymentalnym". I choć rzeczywiście to, co było dawniej czarne, stawało się tu białe i odwrotnie, to racja partyjna przeważała, a ideę sztuki można było sprowadzić, jak Andrzej Jarecki, do formuły: „Wybieram czerwoną Polskę mimo sekretarzy, bo tam jest Wisła, choć nieuregulowana dzięki naszej gospodarności"[56].

Piotra Leśniaka, którego – jak powiadano – zagrał z lekkością, inteligencją i autentyzmem Jan Świderski, skłania do powrotu do Polski dziewczyna, o której marzy: Halina Mikołajska, ubrana w czerwoną sukienkę w białe grochy, śpiewająca piosenkę „...Ej, przeleciał ptaszek / Kalinowy lasek". Zdaniem ironistów, wywołuje to łzy wzruszenia na scenie i na widowni. Zdaniem recenzentów umiarkowanych, Mikołajska gra po prostu miłą i ciepłą dziewczynę, która śpiewa rzewną piosenkę. Bez wątpienia wygląda ślicznie, śpiewać potrafi, ma w sobie akurat tyle sentymentalizmu, ile trzeba, by sprostać roli rozpisanej na nostalgiczno-sentymentalne nuty. Poza tym nie ma w tej roli wiele do zagrania. Pod tym względem recenzenci są zgodni, twierdząc, że pod pastelową postacią Katarzyny kryje się intelektualna próżnia, a Mikołajska zagrała uroczą dziewczynę Katarzynę niezależnie od tekstu pustego jak bańka mydlana. Dla Andrzeja Jareckiego to mimo wszystko kwintesencja patriotycznej chały: „Wychodzi Mikołajska i udaje, że zbiera grzyby w lesie pod Milanówkiem. Potem opowiada o Wiśle. Potem o polskich odrzutowcach". Polskość sprowadzona do grzybów, biało-czerwonych sukienek i pieśni ludowych drażni. Jana Kotta jeszcze bardziej drażni maniera: „Mikołajska zawsze zdumiewa, kiedy potrafi przeżyć rolę. Ale kiedy nie przeżywa, potrafi pokazać tylko manierę. I ta maniera wyszła, mała maniera nie najlepszego rodzaju z fałszywą prostotą, odrzucaniem głowy i wibrowaniem głosu. Halina Mikołajska zgrywała się na prostą, czułą i szlachetną dziewczynę. Po co?". Po to zapewne, by wyprawić widzów do domu z nadzieją i obietnicą odmiany, umocowanymi nie w słusznej ideologii i kolektywie, ale w osobistej szlachetności bohaterów i ich czystych uczuciach. Widzowie wychodzili z teatru z kończącym spektakl obrazem dziewczyny stojącej samotnie na pustej scenie, która patrzy w stronę wyimaginowanego samolotu, tłumu witających i witanych: „Ostatni wyszedł, rozgląda się... Jest sam... Pójdę do niego i dam mu te kwiaty... Niech nikt nie będzie samotny". Czy ten szczególny optymizm nie miał być przypadkiem darem dla widzów, znękanych

i wątpiących? Jedynym optymizmem, na jaki twórców spektaklu było wówczas stać?

Przygotowaniom do wystawienia *Samotności* na scenie towarzyszyły burzliwe zebrania partyjne i związkowe po ujawnieniu stalinowskich zbrodni, zmiany na wszystkich szczeblach władzy, aresztowania wysokich funkcjonariuszy bezpieczeństwa, zwolnienie na mocy amnestii tysięcy więźniów politycznych, procesy rehabilitacyjne, rozliczeniowe artykuły prasowe, dyskusja na temat konieczności moralnego zadośćuczynienia szykanowanym po wojnie żołnierzom Armii Krajowej.[57] „*Samotność* powstała już po dyskusjach ostatnich miesięcy", „gdyby nie to, że opracowanie sztuki wymaga przynajmniej kilku miesięcy, można by sądzić, że pisana jest dziś, na gorąco, a w każdym razie po XX Zjeździe KPZR" – podkreślali recenzenci. Nic zatem dziwnego, że rozpatrywanie dylematu Piotra Leśniaka – prześladowanego akowca, który mimo doznanych krzywd wybiera swoją „czerwoną ojczyznę" – potraktowano jako głos w narodowej debacie „nad najważniejszymi sprawami narodu i państwa". Jan Józef Lipski na łamach „Po prostu" analizował postawę Leśniaka z punktu widzenia wspólnej z nim akowskiej przeszłości. Uważając jego motywację za niedostateczną i nieprzekonującą, podsuwał mu własne argumenty przemawiające za powrotem do kraju: „Im czarniej wyglądałaby rzeczywistość widziana oczyma Piotra – tym więcej miał powodów, by wracać. Bo ojczyzna to nie tylko krajobraz i piosenka, ale przede wszystkim poczucie wspólnoty losów z narodem"[58]. Lipski nie mógł wówczas przewidzieć, że nie jest w tym gołosłowny, sam bowiem sięgnie po ten argument, kiedy trzydzieści lat później, w stanie wojennym, podejmie decyzję o powrocie do Polski wprost na ławę oskarżonych. Ironia losu pobrzmiewa w czytanych po latach słowach Lipskiego, z których przebija troska o los powracającego do kraju Piotra Leśniaka: „Patrzę z niepokojem: czy nie podejdzie [...] do Piotra dwóch panów: «Proszę iść z nami»".

Premiera *Samotności* odbyła się 1 lipca 1956 roku. W informacyjnej stopce pod recenzją złośliwa ręka Jana Kotta obok daty premiery dopisała w nawiasie: „bardzo nie w porę". Czy był to tylko jeszcze jeden „gwizd", czy chodziło mu o coś więcej, trudno powiedzieć z całą pewnością. Nie sposób jednak nie odnotować, że trzy dni wcześniej milicja i wojsko krwawo stłumiły robotniczą demonstrację na ulicach Poznania. Wydarzenia poznańskie prócz licznych ofiar śmiertelnych pociągnęły za sobą aresztowania, tortury i represje oraz pogróżki ze strony

rządzących pod adresem każdego, kto odważy się podnieść rękę na władzę ludową. W nocy z trzydziestego czerwca na pierwszego lipca w wielu miejscach Warszawy pojawiły się ulotki wzywające do uczczenia śmierci robotników i uczniów zabitych w Poznaniu. Wiadomości, które prócz oficjalnych, mocno okrojonych komunikatów na ten temat docierały do Warszawy, tworzyły bezpośredni kontekst spektaklu, który jedni oglądali z wzrastającym podnieceniem, a inni z niesmakiem. Taka dwoistość wpisana była w naturę relacji między władzą a dziełem i dziełem a odbiorcą przez cały okres Polski Ludowej. Po stronie władzy byli twardogłowi, którzy nie dopuszczali do krytyki, i liberałowie, sądzący, że lepiej sprawować władzę, koncesjonując krytykę. Po stronie odbiorców tam, gdzie jedni cieszyli się namiastką swobody i okruchami prawdy, inni dostrzegali mydlenie oczu. Szklanka wolności była zawsze do połowy pusta lub do połowy pełna.

Można było zatem słuchać z prawdziwym przejęciem słów, że partyjnego sekretarza „postawiliśmy nad sobą jak pomnik. [...] Aż spadł. A żywym ludziom nie trzeba stawiać pomników, ale zadania". Albo: „Musimy naprawić wszystkie krzywdy, mówić całą prawdę i uczyć się na nowo słowa: sumienie. Jeśli sumienie moje pozwoli, by znów skrzywdzono Piotra Leśniaka – naród odwróci się od partii". Albo: „Nie należy strzelać z pistoletu do cudzych poglądów". Ale można też było myśleć, jak bardzo niedostateczne jest to rozliczenie się z rzeczywistością, i odczuwać niesmak z powodu nagromadzenia truizmów, zbyt łatwego rozstrzygania spraw złożonych i trudnych. Można było w sentymentalnych frazach usłyszeć konformizm ideowy – ryzykowne w świetle coraz to nowych faktów wychodzących na światło dzienne opowiedzenie się po stronie partii, oraz konformizm estetyczny – skwapliwe zastosowanie całej antologii chwytów formalnych dotąd zakazanych, a od niedawna dopuszczonych na scenę. Jak to określił Adam Tarn: „[*Samotność*] schlebia pewnym politycznym nastrojom, ale i snobistycznym tendencjom formalnym, jakie ujawniły się w naszym teatrze"[59]. Luźna konstrukcja, masowe sceny epickie, brechtowski song, bezpośrednie zwroty do widowni, umowność scenerii, przenikanie się rzeczywistości i imaginacji rzeczywiście nasuwały skojarzenia z Wyspiańskim, Wiszniewskim i Brechtem, których sztuki wystawił w ciągu minionego sezonu Teatr Domu Wojska Polskiego. Zdaniem Puzyny, ta wtórność nie była może godna pochwały, ale miała swój udział w krystalizowaniu się teatralnego i problemowego profilu teatru.

Nie da się ukryć, że *Samotność*, choć poruszała niejeden ówczesny problem, mogła być w jakimś sensie wygodna dla ideologów systemu, bo zgodna z obowiązującą linią polityczną, w myśl której potępiano błędy i wypaczenia, a zarazem grożono odcinaniem rąk podniesionych na władzę ludową. Przeciw sztuce przemawiał więc w gruncie rzeczy bezkrytyczny zachwyt Jaszcza, który rozliczeniowy charakter *Samotności* umiał obrócić na korzyść systemu. Sztuka została uznana przez niego za jeden z „najlepszych utworów dramatycznych ludowego dwunastolecia", znalazł w niej bowiem dość przesłanek, by bronić tezy, że „dziś partia i awangarda narodu to jedno, że nie ma dla Polski drogi poza partią, a co w partii było błędne, czy nawet złe, można naprawić, zwalczyć tylko wewnątrz partii, nie przeciw niej, nie poza nią"[60]. Taka interpretacja zapewne nie uszczęśliwiła zwolenników sztuki skłonnych inaczej rozkładać jej akcenty.

Co ciekawe, tak jak gwizdy Kotta wywołały protesty widzów, piszących w tej sprawie listy do redakcji, tak aplauz Jaszcza wzbudził oburzenie krytyków, zaproszonych przez Adama Tarna do dyskusji opublikowanej w „Dialogu"[61] obok tekstu sztuki. W dyskusji tej poddano *Samotność* miażdżącej krytyce. „Jak więc się stało, że ogół naszych recenzentów prasowych, z wyjątkiem Kotta, dał się w tym wypadku uwieść pozorom?" – pytano, solidaryzując się z Kottem. Ten zgodny atak na sztukę Słomczyńskiego miał miejsce pod nieobecność w kraju Jerzego Pomianowskiego i Konstantego Puzyny, którzy jako jedyni spośród kolegium redakcyjnego byli zwolennikami przyjęcia *Samotności* do druku. Tarn najwyraźniej pragnął się od tej decyzji zdystansować. Do dyskusji zaproszono więc wyłącznie osoby oceniające sztukę negatywnie, które dostrzegały w niej jedynie wyświechtane komunały, pretensjonalne truizmy, nieudolność konstrukcyjną i chwyty teatralne rodem z żurnala mód. Trudno się dziwić, że Pomianowski po zapoznaniu się z dyskusją już po jej wydrukowaniu złożył rezygnację z pracy w „Dialogu", argumentując między innymi, że: „«Dialog» powstał ponoć po to, aby przekonać oporne teatry, że polskie, ideowe sztuki współczesne zasługują na uwagę, poparcie i wystawienie. I oto pierwsza od razu sztuka współczesna o jednoznacznie politycznej treści, ponadto utwór debiutanta – spotyka się w organie dramaturgów z przyjęciem, które przypomina tylko tak zwany kocioł"[62].

Redaktor naczelny „Dialogu" miotał się najwyraźniej między własnymi kryteriami artystycznymi a potrzebą chwili, wolą prezentowania

„nowego teatru" a alergią na rozpoznawane w nim stare schematy.[63] Decyzję opublikowania sztuki, której nie cenił, tłumaczył tym, że można ją było potraktować jako *signum temporis*, ale nie da się wykluczyć, że później przestraszył się recenzji Jana Kotta, która w 1956 roku była już jednak tylko recenzją, a nie instrukcją.

Samotność nie była przy tym zapewne ani lepsza, ani gorsza od wystawionego rok wcześniej w Teatrze Narodowym *Ostrego dyżuru* Lutowskiego, uważanego potocznie za przełomowy we współczesnej dramaturgii symbol odwilży. Tyle że przełomu w tej dziedzinie tak naprawdę nie było. Rewitalizacja współczesnej polskiej dramaturgii przebiegała na drodze ewolucji od socrealistycznej estetyki w *Ostrym dyżurze* (1955), przez jej odwrócenie w *Samotności* (1956), po przywrócenie sztafażu historycznych kostiumów i metafor w *Imionach władzy* Broszkiewicza (1957). Mówienie wprost o problemach współczesności wymagało kompromisu światopoglądowego, kostium historyczny – kompromis sam w sobie – z takiej ostrożności zwalniał. Paradoksalnie oddalenie teatralnego języka od współczesności służyło więc pogłębieniu diagnoz i śmiałości oskarżeń. Kostium świętej inkwizycji w adaptacji *Ciemności kryją ziemię* Jerzego Andrzejewskiego pozwolił na bezkompromisowe oskarżenie stalinizmu, a *Imiona władzy* Jerzego Broszkiewicza w trzech jednoaktówkach rozgrywających się w różnych epokach historycznych od antyku przez renesans po współczesność mówiły o polityce w taki sposób, że widzowie wymieniali w trakcie sztuki porozumiewawcze spojrzenia.

Język aluzji wpisanych w historyczne dramaty, będące w istocie współczesnymi, stał się najbardziej efektywną formą komunikacji z widownią, a rozszyfrowywanie kamuflaży podstawową strategią interpretacyjną. Nie wszystkim się to podobało:

> Ta historyczno-metaforyczna aluzyjność [...] przybierała czasem, zwłaszcza w teatrze – charakter zbyt nachalny, dotyczyła zbyt zewnętrznych cech i podobieństw. Korzystano po prostu z tego, że słowo wolność – mniejsza o to jaka – wywoływało na widowni oklaski, a zbrodnia polityczna, łamanie praworządności, zakłamanie – znowu mniejsza o to, w jakich warunkach powstałe – budziły wśród publiczności automatycznie działające skojarzenia.[64]

Należy jednak pamiętać, że tylko niektóre z aktualnych odniesień zostały wpisane w spektakle przez ich twórców; część z nich dopisywała

publiczność pod wpływem chwili, a jeszcze innych doszukiwali się recenzenci i badacze teatru. Było to możliwe także dlatego, że teatr w kostiumie historycznym czy klasycznym był zazwyczaj „ogólnie aluzyjny", czyli politycznie zaangażowany w najszerszym tego słowa znaczeniu. Nie sprowadzał się do podstawiania pod określone osoby dramatu konkretnych postaci życia publicznego, a pod sceniczne sytuacje – określonych wydarzeń, ale wskazywał na mechanizmy polityczne, prawidłowości historyczne, przedstawiał metody władzy i napięcia społeczne, kwestionował lub przypominał określone wartości. W zależności od aktualnej sytuacji politycznej można było rozszyfrowywać te aluzje i komentarze w sposób bardziej lub mniej otwarty.

Premiera *Imion władzy* w reżyserii Lidii Zamkow odbyła się 18 września 1957 roku w Teatrze Domu Wojska Polskiego, przemianowanym świeżo na Teatr Dramatyczny m.st. Warszawy. Był to spektakl *par excellence* polityczny, nazwany przez recenzentów „pierwszą manifestacją października we współczesnej dramaturgii"[65]. Można go było interpretować w recenzjach stosunkowo swobodnie jako rekapitulację opinii, przeżyć i nadziei minionych miesięcy. Ich wykładnią miało być stwierdzenie, że każda władza totalitarna, bez względu na okres historyczny i kraj, rządzi się tymi samymi prawami i mechanizmami. Pisano więc bez ogródek:

> Widownia w całej pełni zrozumiała aluzyjność tej sztuki, której każdy akt, będący jak to chce autor oddzielną jednoaktówką, rozgrywa się w innej epoce, a mimo to wyraża jedno i to samo zło, idące przez świat poprzez wieki.[66]

> Broszkiewicz ukazał ze sceny zbrodnie dokonywane w imię dobra republiki po XX Zjeździe KPZR i po potępieniu kultu jednostki.[67]

> Już wiecie, o co chodzi: o problem zwyrodnień władzy państwowej i samowoli dyktatora.[68]

> Znamy tę pokazaną nam mechanikę procesów politycznych, koncepcji układanych z góry, do których szukano później ofiar, win obiektywnych, przyznawania się do win niepopełnionych w imię dobra sprawy.[69]

Sztukę z reguły chwalono; historyczny kostium chronił ją do pewnego stopnia przed oskarżeniami o trywialność i głoszenie banałów, z jakimi

spotkała się *Samotność*. Problematyka skutecznie odwracała uwagę od inscenizacji Lidii Zamkow, której poświęcano zaledwie zdawkowe komentarze. Jeden chyba tylko Józef Gruda, pewnie dlatego, że sam był reżyserem, odnotował zasługi „fermentującej z temperamentem" reżyserki: rozmach w komponowaniu całości obrazu, precyzję detalu, niepokój formalny. On też wziął w obronę Halinę Mikołajską, która w *Imionach władzy* zagrała rolę królewskiej kurtyzany.

Rola była marginalna, nie usatysfakcjonowała nawet zakochanego w Mikołajskiej Andrzeja Dobosza, który przyznawał, że z reguły wystarczy mu, że Mikołajska na scenie po prostu jest, chociaż sam nigdy nie wie, czy była tylko dobra czy też znakomita.[70] Inni uważali wręcz, że powierzenie tej roli Mikołajskiej było nieporozumieniem, bo do wróbli nie strzela się z armat. Stąd zapewne także złośliwość Stefana Treugutta: „Halina Mikołajska (Margit) występuje w arcyzabawnym trykociku czarnym z białym szalem, to, jak wiadomo, strój ulubiony kurtyzan królewskich. Wydaje też jeden bardzo przenikliwy okrzyk"[71]. Jaszcz podobnie odniósł się do komicznego, jego zdaniem, kostiumu, utrzymując, że Mikołajska w czarnych trykotach czuje się źle i nieswojo, chociaż Król Filip, nazywając towarzyszkę swego łoża „kurwiszonem", trafnie charakteryzuje graną przez nią postać.

To właśnie wywołało oburzenie Józefa Grudy, który napisał, że po pierwsze nie rozumie, dlaczego rola Mikołajskiej Jaszczowi się nie podobała i dlaczego nie szanuje się wybitnych aktorów, gdy grają role epizodyczne, a po drugie, że Mikołajska pokazała przykład doskonałej pantomimy – coś zupełnie innego niż to, do czego zdążyła przyzwyczaić widzów i czego można się było po niej spodziewać. „Jej Margit to wcielenie zmysłowości – pisał Gruda – głupie, drażniące stworzenie, które jest jak kotka: snuje się – nie chodzi, wabi – nie patrzy, prowokuje – nie odmawia, łasi się – nie pragnie. I jest równocześnie bezbronna i niebezpieczna, kalkulująca i bezmyślna"[72]. Grudzie wtórował w tej obronie Wojciech Natanson. On z kolei usłyszał w niewolniczej uległości Margit ironiczny chichot i uznał to nie tylko za osiągnięcie aktorskiego rzemiosła, ale za pewien wynalazek – mieszaninę kokieterii, ironii i służbistego niewolnictwa.[73]

Jak na epizodyczną rolę, niemal pozbawioną tekstu, Mikołajska w roli Margit narobiła stosunkowo dużo szumu, co nie odzwierciedlało znaczenia tej postaci w sztuce, ale wskazywało, że grająca ją aktorka osiągnęła już taką pozycję, by jej obecność czy też nieobecność (lub zbyt

zdawkową obecność) należało zawsze pilnie odnotowywać. Stało się jasne, że nie może już bezkarnie wkładać blond peruki z grzywką i odsłaniać ramion, że jej czarny trykot czy też czerwona sukienka w białe grochy nabierają dla komentatorów większego znaczenia niżby należało, że nie może grać ról marginalnych, a tym samym, że wraz z osiągnięciem najwyższej zawodowej pozycji utraciła prawo do popełniania błędów i do zadań błahych.

7. Awangarda

Niezależnie od tego, że udział w dwóch inscenizacjach współczesnych polskich dramatów nie wiązał się dla Haliny Mikołajskiej z przesadną zawodową satysfakcją, można powiedzieć, że i w tym wypadku wzięła udział w wydarzeniach z punktu widzenia polskiego teatru powojennego decydujących. Dramaturgia tego czasu nie dorastała może literacko do poziomu ówczesnej polskiej prozy, a problemowo do poziomu ówczesnej publicystyki, ale podjęła tematy istotne politycznie, a przy tym, co może najważniejsze, mówiła językiem zrozumiałym dla widza. Jej rozliczeniowy charakter, obok odzyskanej klasyki narodowej i przywróconego do łask Brechta, oczyszczał przedpole dla awangardy. Można bowiem bez wielkiej przesady powiedzieć, że największą zdobyczą Października w teatrze było wprowadzenie doń najnowszej światowej dramaturgii, z punktu widzenia ideologów socrealizmu całkowicie nieortodoksyjnej: formalistycznej, ekspresjonistyczno-symbolicznej, antyhumanistycznej, głęboko pesymistycznej, absurdalnej.

Na początku roku 1957 w Teatrze Współczesnym w Warszawie Jerzy Kreczmar wystawił *Czekając na Godota*. Niespełna pół roku później na polskie sceny trafił Ionesco, którego *Krzesła* miały swoją prapremierę w Katowicach, a kolejne realizacje w Krakowie, w debiutanckiej reżyserii Jerzego Grotowskiego, i w Teatrze Dramatycznym w Warszawie w inscenizacji Ludwika René. Warszawska premiera *Krzeseł* z udziałem Haliny Mikołajskiej i Jana Świderskiego miała zainaugurować działalność nowej sceny Teatru Dramatycznego – Sali Prób; sceny w zamierzeniu eksperymentalnej, poszukującej nowych form i środków wyrazu, rozwijającej techniki aktorskie. Nie jest rzeczą przypadku, że w 1991 roku nadano jej imię Haliny Mikołajskiej.

Wiele mówią fotografie ze spektaklu. Widać na nich staruszkę: głębokie zmarszczki na czole, wyblakłe, uciekające spojrzenie, z największym wysiłkiem koncentrowane na jakimś punkcie w przestrzeni, otępiałe rysy, usta z opadającą wargą, pochylona sylwetka, przykurcz mięśni, symptomy niewątpliwej demencji. Postać na fotografiach ma 94 lata, ponad sześćdziesiąt więcej niż aktorka, która się w nią wciela. Aktorka jest bez charakteryzacji, nie ma ani peruki, ani szczególnego kostiumu – te sześćdziesiąt lat, których brakuje jej do wieku Starej, po prostu zagrała. Zatrzymane w kadrze statyczne ujęcia nie oddają jednak ani trudności, ani mistrzostwa tej roli. Mikołajska musiała w niej bowiem przerzucać się ze starości w młodość, z niedołężności w wyuzdanie, z nadziei w gorycz, z nastroju w nastrój. Zagrała tę rolę ostro i bezwstydnie, zadziwiając umiejętnością transformacji, szerokością skali, bogactwem techniki.

Dla Mikołajskiej, która dotąd budowała role według klarownych psychologicznych, symbolicznych lub formalnych założeń, redukując środki wyrazu raczej niż je mnożąc, praca nad *Krzesłami* była prawdziwym wyzwaniem. Zresztą nie tylko dla niej, bo jak wspominała: „Po wielomiesięcznej żmudnej pracy [...] nie mogliśmy się jakoś dogrzebać do zasadniczego sposobu, jakim należy tę obcą nam wówczas i nową w formie sprawę przedstawić". Rozwiązanie znalazł, jak zwykle, Jan Kosiński, który powiedział, że „należy sprawę grać heterogenicznie, to znaczy wszystkimi sposobami, czerpiąc środki i z konwencji naturalistycznej, i realistycznej, i demonstracyjnej, i z teatru obrzędowego, słowem historia ludzkości nie po kolei, w aspektach rozmaitych, a nie historia życia stuletnich samotnych starców. I to heterogenicznie było dla mnie kluczem do wielkiej tajemnicy. A jednak Kosiński zaistniał na afiszu jedynie jako twórca scenografii..."[74].

Mikołajska wraz z partnerującym jej w roli Starego Janem Świderskim grali starców, gdy wracali do rzeczywistości, a stawali się młodzi, kiedy zagłębiali się we wspomnieniach lub witali urojonych gości. Heterogenicznie znaczyło więc tyle, że aktorka musiała płynnie łączyć naturalizm z groteską, liryzm z tragizmem, rozpacz z witalnością. W roli, w której była staruszką, mamuśką, agitatorką, zahukaną żoną i ladacznicą na przemian musiała osiągnąć „wielość w sprzeczności" – jak napisał Wojciech Natanson.[75] Ta wielostronność stanowiła o sukcesie spektaklu, choć niektórym i tego było mało. Stanisław Grochowiak domagał się jeszcze od Mikołajskiej „obleśności", a od Świderskiego,

by był bardziej żałosny, bo w jego odczuciu zanadto przypominał „francuskiego dokera z radzieckiego filmu"[76]. Uważał ponadto, że Mikołajska jest nijaka i denerwująca, zwłaszcza wtedy, gdy widz odkrywa w jej roli kawałki Racheli i kawałki Szen-Te. Domagał się od niej obnażenia, uosobienia niewyżytych pragnień i kobiecości sprowadzonej do elementów pierwszych. Krótko mówiąc, Grochowiak turpista zarzucił twórcom spektaklu połowiczność – ale był w tym przekonaniu odosobniony.

Nie znaczy to bynajmniej, że *Krzesła* spotkały się z powszechnym zachwytem czy bodaj tylko z aprobatą. „Do zachwytu usiłowałem się przebić nawet przy pomocy jakichś motywów snobistycznych. Nic nie wyszło" – zwierzał się komentator „Głosu Pracy". „Na tych krzesłach trudno było siedzieć" – żalił się widz, podsłuchany przez St. Dymka z „Żołnierza Polskiego". „Polska publiczność nie pali się do kupowania egzystencjalistycznych kotów w worku" – grzmiał Jaszcz w „Trybunie Ludu".

Krzesła wywołały konsternację wychowanej na realistycznym teatrze publiczności, którą na długie lata odcięto od awangardy, oduczono metafor i której nie przygotowano na nowe wyzwania. Na teatr absurdu tak samo nieprzygotowani jak widzowie byli zresztą też – o czym świadczą przytoczone zapiski Haliny Mikołajskiej – aktorzy i nieprzygotowani byli recenzenci. Oni też nie zawsze wiedzieli, czy oburzać się, czy chwalić, wzruszać ramionami czy bić brawo? Nie do końca wiedzieli, czy mają do czynienia z mistyfikacją, nadczynnością wyobraźni, nowoczesnością czy snobizmem. Niewiele wcześniej na *Dobrym człowieku z Seczuanu* okazało się, że najlepszymi widzami byli poborowi, tak zwany „balkon", który reagował spontanicznie i naturalnie w odróżnieniu od wyrobionego widza na parterze. Nowy widz bowiem godził się na każdą konwencję, nie miał nawyków, a więc i uprzedzeń, a teatralnych bywalców trzeba było odzwyczajać od realizmu, oduczać dotychczasowych strategii odbioru. Naukę należało zaczynać więc od rudymentów: „Ważne jest, aby wobec tego typu zjawisk artystycznych nie zadawać sobie pytań, jakie interesują nas zazwyczaj: skąd się oni wzięli, jaki naprawdę jest ich zawód, skąd czerpią środki na utrzymanie itd."[77] – instruował czytelników uświadomiony recenzent.

Symptomatyczna okazała się dyskusja, jaką z udziałem Haliny Mikołajskiej i Jana Świderskiego zorganizowano dla bawiących w Warszawie na dwudniowej konferencji kierowników klubów garnizonowych,

którym umożliwiono obejrzenie spektaklu. Wspomniany tu już St. Dymek przytoczył, co prawda w nieco felietonowym tonie, niektóre wypowiedzi uczestników dyskusji: „Teatr winien dawać człowiekowi pracy rozerwanie, piękno, pokazywać ładne dekoracje, światła, wspaniałą grę aktorską. Ta sztuka tego nie spełnia, a zatem jest zła"; „Myśmy przychodzili do teatru patrzeć i słuchać, a nie myśleć"; „Sztuka okazała się o tyle niebezpieczna, że grozi rozłamem w wojsku. Ale mimo ładunku pesymistycznego nie działa przygnębiająco. Wręcz przeciwnie – człowiek jest zadowolony, że żyje w troszeczkę innym świecie". Odpowiadając zwolennikowi zabawy w teatrze – relacjonował ów Dymek – Jan Świderski przypomniał, że w okupacyjnej Warszawie czynne były tylko te sceny, które produkowały tanią rozrywkę, bo rozrywka wyklucza myślenie. Szekspir był więc *Nur für Deutsche*. W powojennym teatrze natomiast pojawiła się inna tendencja: natrętny dydaktyzm – sztuka miała uczyć, dramat miał być lekcją historii i moralności socjalistycznej. Widz odwykł więc od myślenia w teatrze.[78]

Tymczasem *Krzesła* nie były wcale, jak mogłoby się wydawać, jedynie teatrem niepokojącej i nowatorskiej formy. Twórcy spektaklu, według relacji Puzyny, poszukiwali w nich interesującej dla siebie problematyki, którą lokowali nie tyle w metafizycznym tragizmie istnienia, ile w mitach, które ludzie stwarzają sobie na swój własny użytek, zapominając zarazem, jakie w istocie pełnią role. Problem mitów i dziejowych posłannictw, do których wielu ludzi czuje się powołanych, na ogół bezpodstawnie, pozwolił na bardziej uniwersalne potraktowanie sztuki niż sprowadzenie jej jedynie do groteskowego rozliczenia się z przegranym życiem pary staruszków. „Mity powstają wśród nas – pisał Puzyna. – I zaczynają czasem żyć jak żywi ludzie, nawet po śmierci tych, którzy je stworzyli: ironiczny chichot fikcyjnych gości w finale, płynący z zastawionej pustymi krzesłami sceny, logicznie zamykał tak ujętą problematykę"[79]. Taka interpretacja *Krzeseł* nie uszła uwagi Stefana Treugutta, który jako jedyny zwrócił uwagę, że „Teatr Dramatyczny dodał do parodii psychologicznych jeszcze momenty karykatury politycznej, trochę takiej polskiej odwilżowej historiozofii, oczywiście obcej oryginałowi, ostatecznie jakoś się w groteskowych makabryzmach utworu mieszczącej"[80].

Do Teatru Dramatycznego, żeby obejrzeć *Krzesła*, przyszedł także pewien szczególny widz, ukrywający się pod pseudonimem Joe Alex, początkujący wówczas autor kryminałów Maciej Słomczyński, znany

w teatrze bliżej jako autor sztuki *Samotność*, a prywatnie mąż Lidii Zamkow, która ją wyreżyserowała. Sztuka Ionesco musiała mu się spodobać, jeśli zaufać opisowi zawartemu w wydanej w 1960 roku powieści kryminalnej *Śmierć mówi w moim imieniu*. Jej bohater bowiem „od razu, od pierwszych słów zrozumiał, że jest świadkiem niecodziennego wydarzenia w sztuce. Tekst obnażał prosto i przerażająco tragedię współczesnego człowieka, jego niezrealizowane nadzieje, bezmierną samotność, niewyzwolone marzenia i płaską rzeczywistość istnienia, którego jedyną drogą jest droga do grobu"[81]. Intryga powieści osnuta wokół przedstawienia jest naturalnie fantazją autora, choć wykorzystuje precyzyjnie znajomość spektaklu i szerzej – znajomość teatralnych realiów. W powieści Joe Alexa rolę Starej gra młoda aktorka i o ile w tym wypadku odniesienia do rzeczywistości raczej się kończą, to w odniesieniu do aktora odtwarzającego rolę Starego można dopatrywać się pewnych złośliwości. Joe Alex miał zapewne po temu jakieś powody. Nie w tym nawet rzecz, że jego właśnie uczynił ofiarą zbrodni i że przedstawił go w niezbyt pochlebnym świetle, ale że na przykład pozwolił sobie na nieszkodliwe w gruncie rzeczy komentarze na temat próżności aktora i jego upodobania do oklasków. Lubił to ogromnie – pisze Joe Alex o swoim bohaterze – i bywał w tym nawet nieco staroświecki: „Przykładał rękę do serca, kłaniał się nisko jak aktor z ubiegłego stulecia". Gwoli sprawiedliwości trzeba jednak przyznać, że pisząc po kilku latach o swoim scenicznym partnerze, Halina Mikołajska była bardziej dosadna, notując, że jej kolega posyła widzom „fałszywe całusy i prawą rękę przykłada do lewego płuca (że to niby do serca)"[82]. Kryminał Joe Alexa nie jest naturalnie powieścią z kluczem, ale dobrze jest wiedzieć, że awangardowa sztuka potrafiła się dobrze przysłużyć literaturze popularnej...

Z perspektywy czasu widać, że mimo całego nowatorstwa tej dramaturgii sposób realizacji *Krzeseł* na scenie, umowna gra aktorów i łączenie tragedii z komedią było nie tylko precyzyjnym pokazem techniki i prezentacją teatralnej wyobraźni Ionesco, ale – jak powiadał Puzyna – wyrastało także z wcześniejszych doświadczeń teatru w Pałacu Kultury i Nauki, który dawno już radził sobie z inscenizacją wspomnień i imaginacji, z łączeniem przeżyć z narracją, a rzeczywistości ze światem wyobrażonym, jak choćby w pantomimie, jaką Szen-Te rozgrywała ze swym nienarodzonym dzieckiem. Z perspektywy czasu widać też jednak, że *Krzesła* były przełomem z punktu widzenia wprowadzania na

scenę – i szerzej do teatru polskiego – dramaturgii współczesnej, nowoczesnej i przełamującej dotychczasowe konwencje. Ale wcale niekoniecznie najnowszej, o czym najlepiej świadczy polska prapremiera sztuki z 1938 roku – *Iwony, księżniczki Burgunda* w reżyserii Haliny Mikołajskiej, a potem pierwsza po wojnie inscenizacja Witkacego. Jeśli dodać do tego premiery sztuk Dürrenmatta, debiut Mrożka, a później Różewicza, które w ciągu następnych lat odbyły się właśnie na deskach Dramatycznego, to okres od 1957 do 1960 roku można nazwać czasem awangardy i w znaczeniu historycznym, i ideowym, i najzupełniej potocznym. Odkrycie dla publiczności polskiej awangardy sprzed dwóch – trzech dekad, najnowszej dramaturgii zachodniej i nowatorskich sztuk rodzimych autorów wyznaczyć miało sposób myślenia o teatrze i dramacie na następne lata. Była w tym zasługa Teatru Dramatycznego, zrobił coś w tej sprawie Konstanty Puzyna, miała swój udział Halina Mikołajska.

Pierwsza premiera Gombrowicza w Polsce po wojnie, *Iwona, księżniczka Burgunda*, odbyła się 29 września 1957 roku. Decyzja o jej wystawieniu wydawała się naturalną konsekwencją przyjętej linii programowej Teatru Dramatycznego, zwłaszcza kiedy po „okresie patetycznym", jeszcze pod szyldem Teatru Domu Wojska Polskiego, przyszedł „okres ironiczny" – czas przedstawień nie, jak wcześniej, zmieniających, ale raczej komentujących rzeczywistość. Przy okazji premiery niemal wszystkim chodziło po głowie powinowactwo tej sztuki ze współczesną dramaturgią zachodnią. *Iwonę...* i *Krzesła* dzieliło kilkanaście lat. „A ileż cech wspólnych!" – recenzenci nie posiadali się ze zdziwienia, zauważając, jak odkrywcza i wybiegająca stylem daleko naprzód jest sztuka Gombrowicza, którą w archiwalnym numerze „Skamandra" odnalazł Konstanty Puzyna. „Szlachetna pasja szukania zapomnianych rewelacji repertuarowych nie opuszcza naszych teatrów – pisał w „Życiu Warszawy" August Grodzicki. – Przypomina się Witkiewicza i Gombrowicza. Trzeba zresztą przyznać, że istotnie u pisarzy tych można znaleźć wiele elementów, którymi posługuje się dzisiejsza tak zwana awangarda teatralna, trafiająca via Paryż i na nasze sceny. Tak na przykład Gombrowicz w swej *Iwonie, księżniczce Burgunda* przywodzi na myśl Ionesco. Obaj doprowadzają do absurdu pewne konwencje życiowe i teatralne"[83].

Można by też powiedzieć, że obaj wymagają poczucia humoru i egzystencjalnego niepokoju, wyczucia groteski i zmysłu tragicznego.

Obaj żądają od aktorów rezygnacji z kreowania żywych ludzi na rzecz umownych postaci, wyrzeczenia się psychologicznych motywacji na rzecz formy teatralnej. Jeśli więc coś predestynowało Halinę Mikołajską do reżyserowania *Iwony...*, to przecież nie doświadczenie reżyserskie, którego nie miała, ale nowoczesne aktorstwo, umiejętność konstruowania tego typu ról, zmysł ironii i poczucie humoru przy jednoczesnej wrażliwości na filozoficzne podteksty. W 1956 roku ukazało się pierwsze powojenne wydanie *Ferdydurke*, w następnym roku – *Ślub* i *Transatlantyk*. Gombrowicz nie był więc Mikołajskiej nieznany, choć była to niewątpliwie świeża fascynacja:

> Witold Gombrowicz jest moim ukochanym pisarzem. Bardzo mi odpowiada specyficzny rodzaj jego dowcipu. Styl Gombrowicza – skróty i olbrzymia kondensacja treści; potrafi on w krótkim utworze wyrazić to, co Marcel Proust w czternastu tomach. [...] *Iwona* zafascynowała mnie obfitością aktualnych myśli i niezwykle trafnych sformułowań dotyczących spraw ludzkich, spraw niepokojących.[84]

Wywiad w popularnej gazecie nie jest co prawda najbardziej miarodajnym źródłem wiedzy o przemyśleniach świeżo upieczonej reżyserki nad Gombrowiczem, ale świadczy niezbicie, że Mikołajska była gotowa mówić językiem Gombrowicza o sprawach „bliskich i współczesnych". Wydawało się jednocześnie, że nowoczesność nie stanowiła dla niej celu samego w sobie: „Nowoczesność robi się na gorąco. Nie ma żadnych kanonów nowoczesności. Mówi się o niej *ex post*. Historia oceni, co było nowoczesne, a co nie. [...] Nowoczesność nie polega na tym, co grać, ale jak grać".

Ex post trzeba powiedzieć, że nowoczesna była, bo choć zdawała sobie sprawę, że *Iwonę...* można zagrać w konwencjonalnych dekoracjach meblowych, „ustawiając zasadniczy konflikt w kierunku dramatu mieszczańskiego à la Zapolska", to zdecydowała się na zgoła inną konwencję. Wybrała tragifarsę, nadała całości ton pół groteskowy, pół serio, podkreślając sytuacje komediowe, nie kładąc może przesadnie nacisku na elementy farsowe, ale sprawiając, że na premierze publiczność ryczała za śmiechu, a Jan Kott przyznał: „Dawno już tak się nie śmiałem w teatrze i nie wychodziłem z poczuciem tak wyraźnej satysfakcji"[85].

Z dzisiejszej rekonstrukcji spektaklu wynika, że jego twórcy przyjęli za oczywiste, iż *Iwona...* ma fakturę komediową, że jest baśniową

farsą, surrealistyczną, ultrateatralną i dziwną. Demonstrowanie formy, celebrowanie gestu i ruchu, zwłaszcza w scenach z udziałem dworu, wreszcie hiperceremonialność miały podkreślać nierealność świata scenicznego: że ten dwór nigdy i nigdzie tak naprawdę istnieć by nie mógł – jak pisze Maria Napiontkowa[86] – z racji swego idiotyzmu. Dwór ten nie był skądinąd zbiorowością jednolitą. Każdy tam był inny. Jeśli śmieszność była ich cechą immanentną, to każdy był śmieszny na swój własny sposób.

Andrzej Sadowski zaprojektował dekorację umowną, ledwie zaznaczającą miejsce akcji: „Dekorację, która demonstrowała, że jest dekoracją". Aktorzy grali w kostiumach z lat trzydziestych. Wrażenie robiły fantazyjne kapelusze Iwony i jej Ciotek oraz toczek Królowej. Szambelan wyglądał jak stary arystokratyczny lowelas z uwodzicielskim wąsikiem, w halsztuku, z monoklem i w cylindrze. Wyjęty prosto z operetki. Król niczym ze współczesnej bajki, ubrany w czerwoną marynareczkę monarszą z imponującą koroną na głowie i olbrzymim orderem-rozetą na torsie. Jedynie Iwona miała zwykłą sukienkę, przyozdobioną olbrzymim kwiatem.

Mikołajską interesował problem Iwony, która nikogo nie obchodzi i którą się zabija, by zniszczyć własne niepokoje, własny wściekły egocentryzm: „Iwona nic sobie nie robi z konwenansów i nakazów otaczającego ją świata, a przecież to otoczenie w końcu ulega jej – człowiekowi, który się nie narzuca"[87]. Andrzej Sadowski, rekonstruując po latach tok myślenia towarzyszący pracy nad *Iwoną...* twierdził, że dla Mikołajskiej i dla niego samego Iwona była osobą, która pałętała się po dworskim świecie jak po zaczarowanym lesie; osobą nieprzystosowaną do dworskiego sposobu kontaktów, myślenia, oficjalności i form. Była innością, ale ta inność też jakoś śmieszyła. Była baśniową królewną, która zdaje sobie sprawę z tego, że dwór jest wredny, więc na swój sposób protestuje przeciwko niemu.[88] Jan Kott ocenił, że „Krafftówna w roli Iwony była doskonała; limfatyczna, przewrotna i tak drażniąca, że sam miał ochotę ją zabić"[89].

Barbara Krafftówna nie tylko zrealizowała koncepcję inscenizacyjną, ale z powodzeniem zagrała formą, spełniając przy tym marzenie Puzyny o dystansie do postaci i postulat Mikołajskiej, by grać postać, zamiast ją odtwarzać. Problem mówienia Gombrowiczowskiego dialogu samej Iwony akurat nie dotyczył, gdyż była raczej milcząca, ale Puzyna zachował w pamięci fakt, że specyficznie literacki dialog,

operujący bardzo indywidualną składnią, słownictwem, narastaniem frazy, sprawiał aktorom pewne trudności: „Te cechy aktorzy nasi zacierali jeszcze, gubili, wpadając w naturalistyczną szarość mowy, łamiąc autorskie konstrukcje zdań"[90]. Nieprzystawalność aktorskiej techniki do nowoczesnej frazy literackiej ciągle jeszcze martwiła Puzynę, choć inscenizacje kolejnych sztuk operujących zawiłą składnią czy trudnymi strukturami poetyckimi owocowały wzbogacaniem warsztatu i techniki, dojrzewaniem zespołu Teatru Dramatycznego.

W wypadku *Iwony...* owo zacieranie przez aktorów komplikacji stylistycznych na poziomie języka mogło przynieść paradoksalnie korzystny efekt z punktu widzenia oswajania publiczności z Gombrowiczowską frazą czy nawet, szerzej, z językiem dramaturgii awangardowej, którego celem nie jest komunikacja między postaciami, lecz autokreacja i autocelebracja realizowana wobec siebie nawzajem. Stąd też recenzenci powszechnie zwracali uwagę na fakt, że Halina Mikołajska „z dialogów nie zawsze łatwo zrozumiałych, a niekiedy zaskakująco paradoksalnych potrafiła zrobić coś, co trzyma słuchacza i widza w napięciu przez cały czas trwania spektaklu"[91], że „aktorzy w sposób widoczny rozumieją tekst" i jakby tego było mało, „grają swobodnie z tempem, z humorem, [...] grają tak, iż ma się pewność, że musieli przedtem czytać Gombrowicza dla przyjemności, dla siebie, nie dla teatru"[92].

Wydaje się więc, że *Iwona, księżniczka Burgunda* odniosła sukces nie tylko dlatego, że była nieodparcie śmieszna, ale i dlatego, że Halina Mikołajska pozwoliła aktorom tę sztukę przede wszystkim grać, zapewniając im komfort kreacji teatralnej bez roztrząsania i rozstrzygania zbędnych szczegółów spoza scenicznej rzeczywistości. Sama w swojej pracy aktorskiej musiała tego nie znosić nawet w tradycyjnych sztukach realistycznych. Nie przypadkiem naigrywała się z reżysera *Grzechu*, który długo dyskutował z aktorami, czy drugi akt dzieje się po śniadaniu, czy przed: „Zdecydowano, że po śniadaniu, ale ja nie wiedziałam, co ma z tego wynikać, jak mam zagrać to «po śniadaniu». Oczywiście grałam jak bez śniadania, czego nie zauważył"[93]. Podobny problem miała po latach, tyle że w sztuce Pintera. Grając w *Dawnych czasach* rolę Anny, musiała rozstrzygnąć, czy jest, czy jej nie ma: „Ponieważ decyzji takiej nie podjęliśmy z reżyserem, raz grałam, że jestem, a raz, że mnie nie ma". Te anegdoty, ich ironia i dystans pozwalają lepiej zrozumieć, dlaczego Mikołajska w roli reżyserki *Iwony, księżniczki Burgunda* była

całkowicie na miejscu. Nie jest jednak wykluczone, że owe anegdoty świadczą o czymś zgoła przeciwnym: że jako osoba niechętna do roztrząsania pewnych kwestii dotyczących natury świata przedstawionego dramatu, do dzielenia włosa na czworo czy choćby do naddawania scenicznym działaniom głębokich sensów – do reżyserowania nie była stworzona.

Podjęła się tego zadania w owym czasie raz jeszcze – półtora roku później reżyserując wspólnie z Andrzejem Sadowskim sztukę Friedricha Dürrenmatta *Romulus Wielki*. Być może namówił ją do tego Sadowski, scenograf, który mógł mieć swoją wizję inscenizacji, ale niekoniecznie pracy z aktorami, tym bardziej że rolę tytułową zagrać miał Jan Świderski, z którym właśnie Mikołajska potrafiła znaleźć wspólny język. Rola Świderskiego stała się wydarzeniem, ale Mikołajska, zapytana, jak czuje się w roli reżysera, odpowiedziała: „Niedobrze, i już więcej robić tego nie będę"[94].

Reżyseria nie dała jej satysfakcji, bo miała poczucie, że w tej pracy ma jeszcze mniejszą możliwość przeprowadzania swoich zamysłów niż w aktorstwie. Sukces, który mimo wszystko odniosła jako reżyserka spektakli uznanych za wydarzenia sezonów, był dla niej do pewnego stopnia pozorny, bo w obu wypadkach rezultat ostateczny wydawał się odległy od jej wyobrażeń. „Jako aktorka mam do czynienia tylko z jednym opornym tworzywem, z literaturą. Tutaj dochodzi jeszcze inny element – człowiek, aktor z jego indywidualnością, z którą muszę się pogodzić. Nie dało mi zadowolenia ani przedstawienie *Romulusa*, ani *Iwony, księżniczki Burgunda*"[95] – mówiła już z dystansu, kiedy refleksji nie mąciły może doraźne przykrości wynikające z samej pracy, ale raczej świadomość, że pogląd: „Świetny Romulus i łatwo zacierający się we wspomnieniach jego świat sceniczny – tak wyglądałby perspektywiczny bilans tej premiery"[96] – nie był całkiem odosobniony.

Romulus Wielki był drugą po *Wizycie starszej pani* sztuką Dürrenmatta w Teatrze Dramatycznym, i to sztuką niewątpliwie polityczną, paradoksalnie „polską" – jak pisał Puzyna – ostro szyderczą wobec inklinacji narodowych do wiecznej Somosierry. A co może ważniejsze i na co zwrócił uwagę Andrzej Wirth, sztuką podejmującą problem determinizmu historycznego – absolutnej niemożności wszelkiego działania przeciw możliwościom historycznym. Na początku 1959 roku raczej nikt nie miał złudzeń, że jest inaczej.

8. Światopogląd teatru i partyjne wytyczne

Dawno już, bo w październiku roku 1957, zamknięto „Po prostu", pismo młodej inteligencji zaangażowane w procesy demokratyzacyjne. Cofnięto zgodę na wydawanie miesięcznika „Europa", który tworzyć mieli intelektualiści średniego pokolenia z Jerzym Andrzejewskim jako redaktorem naczelnym. Wiosną następnego roku rozprawiono się z niepokorną redakcją „Nowej Kultury", z której odszedł wówczas prócz Tadeusza Konwickiego, Wiktora Woroszylskiego i Leszka Kołakowskiego także Marian Brandys. W lipcu 1958 roku zapadł wyrok skazujący na trzy lata więzienia Hannę Szarzyńską-Rewską za kolportaż paryskiej „Kultury". Nad wydarzeniami poznańskiego czerwca zapadło milczenie, tępiono „jednostronną obrachunkowość" w publicystyce i literaturze, zaostrzono cenzurę. Z planów wydawniczych wypadł zapowiadany *Dziennik* Gombrowicza, książka najwyraźniej ciągle nielubiana przez premiera Cyrankiewicza, który w 1953 roku nazwał ją „rozkładowym produktem upadku kapitalizmu w Polsce".

Jeszcze w roku 1957 partia podjęła działania mające na celu „odzyskanie zwartości i ofensywności ideowej, zdolności do przeciwstawienia się antysocjalistycznej dywersji ideologicznej"[97]. W sprawach kultury oznaczało to, że pozostawiając twórcom swobodę wyboru estetyki i środków warsztatowych, partia nie zrezygnowała ani z koncepcji realizmu socjalistycznego jako metody twórczej przydatnej w przekazywaniu treści ideowych, ani z socjalistycznych ideałów i naukowego światopoglądu jako postulowanego źródła inspiracji w twórczości artystycznej. Rok po Październiku Władysław Gomułka oświadczył na spotkaniu z dziennikarzami, że muszą wybrać, albo są z partią, albo przeciw partii, albo za socjalizmem, albo przeciw socjalizmowi: „Dyskusje w tej płaszczyźnie się skończyły"[98].

Na ogół uważa się, że odwrót od Października zaczął się w październiku 1956 roku, podczas pamiętnego wiecu na placu Defilad, kiedy Władysław Gomułka zawołał: „Dość wiecowania i manifestacji" i wezwał wiecujących do wzmożonej pracy. „To jego «dość wiecowania», choć sami byliśmy tymi wiecami okrutnie zmęczeni, oburzyło nas absolutnie – wspominał Jacek Kuroń. – Tylko tyle miał nam do powiedzenia?"[99]. Oczywiście, że miał do powiedzenia więcej. O leninowskich normach życia wewnątrzpartyjnego, o kierowniczej roli partii w procesie przemian, o wzmacnianiu podstaw ustroju i zwalczaniu wszystkiego,

co służy jego zakamuflowanej destrukcji. W wyborach przeprowadzonych w 1957 roku według nowej ordynacji dopuszczono wprawdzie więcej kandydatów niż miejsc w Sejmie, ale szantaż Gomułki, który wzywał do „głosowania bez skreśleń", zapewnił mandaty kandydatom wyznaczonym przez partię: „Skreślanie kandydatów naszej partii – to przekreślanie niepodległości kraju, to skreślanie Polski z mapy państw europejskich". Nie można jednak nie wspomnieć, że pojawiła się wówczas w Sejmie także koncesjonowana opozycja.

Zwłaszcza z perspektywy lat widać wyraźnie, że odchodzenie od Października nastąpiło nie mimo, ale właśnie na skutek objęcia władzy przez Gomułkę. Marta Fik zwracała uwagę, że dla wszystkich, którzy znali jego charakter, fobie, uprzedzenia, ograniczenia i jego przeszłość sprzed martyrologicznego okresu było to oczywiste.[100] Na VIII Plenum w październiku 1956 roku, kiedy wybrano go na pierwszego sekretarza, mówił o wymianie złych śrubek w dobrze funkcjonującym mechanizmie. Na IX Plenum podjął decyzję o rozpoczęciu ofensywy ideologicznej partii. Na X Plenum w październiku 1957 roku przestrzegał, że rewizjonistyczna gruźlica może spotęgować dogmatyczną grypę. A porównując jego przemówienie wygłoszone we wrześniu 1964 roku na Zjeździe Literatów Polskich w Lublinie z przemówieniami Bieruta z 1947 i Bermana z 1951, Michał Głowiński zauważył: „Czasem powstaje wrażenie, że wszyscy trzej mówią nie tylko tym samym językiem, ale po prostu mówią to samo"[101].

Nie znaczy to bynajmniej, że po Październiku nic się nie zmieniło, czy też że wszystko wróciło z czasem do stanu sprzed odwilży. Spór historyków, czy Październik wzmocnił system, czy go osłabił, jest sporem pozornym, bo zmusza do przyznania racji obu stanowiskom. Z jednej strony władze komunistyczne uzyskały w Październiku wyraźne poparcie społeczeństwa, które zaczęło godzić się z rzeczywistością polityczną, koniecznością historyczną i geopolityczną, co niewątpliwie utrwaliło system i osłabiło niepodległościowe aspiracje czy opozycyjne dążenia na większą skalę. Z drugiej strony z punktu widzenia stalinowskich mordów, tortur i represji, z punktu widzenia schematyzmu w sztuce i – jak mówił Sokorski – „symplifikacji w normatywnej krytyce", Październik przyniósł radykalne zmniejszenie represji, liberalizację, ograniczenie nacisków na życie naukowe i kulturalne. Na dłuższą metę niezrealizowane wówczas nadzieje przyczyniły się też do narodzin demokratycznej opozycji w Polsce. „Przez wiele lat tradycje i doświadczenia Październi-

ka – pisał Andrzej Friszke, patrząc na rok 1956 z perspektywy następnych dziesięcioleci – wpływały na myśl inteligenckich środowisk krytycznych wobec systemu, stanowiąc ważny punkt odniesienia, który pozwalał rozważać horyzont możliwych zmian"[102].

Kiedy rozpolitykowany naród deliberował nad skutkami X Plenum i spekulował na temat przygotowań do III Zjazdu PZPR, kiedy Gomułka godził się z partyjnym aparatem, a Kott, Ważyk i Andrzejewski wręcz przeciwnie – rzucali legitymacje partyjne, w Teatrze Dramatycznym „na *Antygonie* Anouilha ludzie chwytali dystans do spraw swego czasu"[103]. Nie oznaczało to bynajmniej, że dwa lata po Październiku teatr odwracał się od polityki, ale że przenosił refleksję nad sprawami swego czasu na inny poziom – nie gonił już za dosłownością ledwie okrytą kostiumem, lecz chętniej szukał tego, co aktualne, w tym, co uniwersalne.

To, co działo się po roku 1956 w teatrach, bacznie obserwowali cenzorzy, odnotowując charakterystyczne tendencje: odrabianie zaległości repertuarowych, zniknięcie z planów sztuk rosyjskich i radzieckich czy pojawienie się w nich najnowszych dramatów rozrachunkowych. Zauważyli przy tym z niepokojem, że „używając całego arsenału możliwości, jakie daje teatr tak autorowi, jak reżyserowi (przenoszenie akcji do innych epok, wygrywanie aluzji i metafor) dokonuje się krytycznej analizy nie tylko błędów, wypaczeń, czy zbrodni nawet, ale i idei socjalizmu"[104]. Niebezpieczeństwo oddziaływania takiego repertuaru zaczynało się w przekonaniu cenzora wtedy, gdy widz dochodził do wniosku, że idea, w imię której popełnia się złe czyny, jest sama w sobie zła i należy ją wyrwać z korzeniami, czyli innymi słowy, kiedy sztuka stawała się wykładnikiem teorii „immanentnego zła" socjalizmu. Niebezpieczeństwo kryło się jednak zarówno w sytuacji, gdy widz wychodził po przedstawieniu z uczuciem odrazy do ustroju, jak i wtedy, kiedy – zdaniem cenzora – teatr przechodził od rozważań w kategoriach filozoficzno-moralnych do kategorii politycznych.[105]

Niezależnie jednak od wysiłków cenzury oraz ogólnych tendencji zmierzających do wyciszenia tematów rozrachunkowych, teatr stosunkowo szybko wyczerpał swój odwilżowy potencjał, dokonując w okresie 1955–1957 niemal pełnej rehabilitacji repertuaru skazanego wcześniej na banicję i otwierając przed sobą zupełnie nowe perspektywy poszukiwań artystycznych i repertuarowych. I chociaż z pozoru stosunkowo szybko stracił zainteresowanie analizowaniem błędów i wypaczeń,

w zamian jego domeną stały się rozważania filozoficzno-moralne, pozwalające na polityczne wycieczki. Polityka i aluzja polityczna, tak jak eksperyment i awangarda, zagościły więc w teatrze na dobre, a odnoszenie form i treści scenicznych do życia publicznego jak było, tak pozostało immanentną cechą teatru już do końca istnienia Peerelu.

W teatrze odwrót od Października nie był więc właściwie możliwy, niezależnie od intencji władz, które po chwilowym załamaniu się nadzoru nad teatrami postanowiły opanować sytuację i piórem Sokorskiego deklarowały: „Nasze państwo jest wprawdzie bardzo demokratyczne, ale nie może i nie chce wyrzec się wpływu na to, co wystawiają teatry"[106]. Partyjne zarządzanie nimi stało się jednak po Październiku bardziej dyskretne, instancje partyjne przestały interesować się nadmiernie ich pracą, a inspekcje ministerialne przestały być tak dotkliwe jak wcześniej. Po decentralizacji wzrosło też znaczenie władz terenowych, choć w razie konfliktu między urzędnikami komitetów wojewódzkich czy miejskich a urzędnikami lokalnej administracji w radach narodowych funkcja głównego rozjemcy przypadała Wydziałowi Kultury KC, tyle że z jego decyzjami władze terenowe nie musiały się już liczyć bezwzględnie. Decentralizacyjne zamieszanie rodziło konflikty kompetencji decyzyjnych i sprawiało, że teatrom udawało się nieraz w praktyce załatwić coś więcej, grając na ministerialno-administracyjno-partyjnych sporach i ambicjach.

Na szczeblu centralnym partia nie wyrzekła się oczywiście swoich prerogatyw. Jeszcze w 1957 roku podczas posiedzenia Komisji Kultury KC Leon Kruczkowski i Lucjan Motyka zajęli się koniecznością powrotu do ideologicznych pryncypiów. Kruczkowski twierdził wówczas, że nie można zrezygnować z frontalnej walki z przejawami ideologii burżuazyjnej, ale trzeba to robić inaczej niż w okresie minionym. Pocieszająca była deklaracja Motyki, że choć partia „nie może pozbawiać się tkwienia w środowisku intelektualnym", to nie będzie zajmować się sprawami artystycznymi: „Do spraw poszukiwań formalnych, zainteresowań twórczych nie powinniśmy się mieszać. Nie powinniśmy tu zakładać żadnych koncepcji na lepsze czy gorsze, poszukiwania takiej czy innej prawdy"[107]. Czujnym należało być natomiast w sprawach treści, musiała więc działać cenzura. W sprawach repertuaru zasadnicza rola wykonawcza przypadła Głównemu Urzędowi Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk, który działał zresztą na podstawie partyjnych wytycznych. A dwa lata później w raporcie Komisji Kultury KC na temat kondycji teatru po przełomie

październikowym pisano już bardziej stanowczo: „Należy eliminować sztuki nawet o wysokich walorach artystycznych i warsztatowych, jeśli wyraźnie kolidują z naszymi założeniami ideowymi"[108].

Rzecz w tym, że była to kwestia zbyt złożona, by można ją było ująć w precyzyjne wytyczne. Dlatego też pozostała kwestią uznaniową, co – przynajmniej w słynnym z nowatorskich propozycji teatrze stołecznym – zakreślało granice swobody artystycznej stosunkowo szeroko. Trudno bowiem przypuszczać, by założeniom ideowym Komitetu Centralnego odpowiadały sztuki wystawiane w Teatrze Dramatycznym w latach 1958–1962, choćby te, w których zagrała Halina Mikołajska: *Antygona* Anouilha, *Szkoda tej czarownicy na stos* Fry'a, *Proces w Salem* Millera, *Diabeł i Pan Bóg* Sartre'a, *Makbet* Szekspira i *Medea* Eurypidesa w nowej transkrypcji Stanisława Dygata.

W *Antygonie* pojawiły się odwieczne, ale potraktowane przez Anouilha odmiennie niż w antyku zagadnienia politycznego konformizmu i nonkonformizmu, tyranii i buntu, konfliktu między władzą a sumieniem. Bez odwołania się do Boga, historii czy religii, tragedia, której mitem – jak pisał Andrzej Kijowski – była sama tragiczność, przedstawiała bohaterów, z których żadne nie miało racji, wszyscy byli ofiarami, a zamiast idei dobrych i złych były tylko dobre i złe role. Emocjonalny bunt przeciwstawiony racjonalnym argumentom wymagał w myśl koncepcji inscenizacyjnej – racjonalizacji postaci Antygony i psychologizacji Kreona. Rozpaczliwa próba Antygony znalezienia dla swej postawy logicznych uzasadnień została zestawiona z rozpaczą króla świadomego, że spod jego niezbitych rozumowych racji wyziera tak naprawdę egoizm, żądza władzy, ambicje i kompleksy, które ustawiają go z góry na przegranej pozycji – „na sądzie historii w rzędzie satrapów, cezarów, uzurpatorów i tyranów"[109].

Ostatecznie więc Antygona nie ma argumentów, ale jest heroiczna, a Kreon ma za sobą wszystkie racje, ale jest mordercą. Rolą polityków jest łamać ideały, które przeszkadzają w sprawowaniu władzy. Co jednak począć, jeśli gesty, demonstracje i deklamacje to jedyne argumenty idealistów? Antygona idzie na śmierć, nie bardzo wiedząc, czego chce. „To jest samobójczy protest, histeryczna i wzniosła negacja instynktu życia, racji stanu i wszystkich innych racji"[110] – oceniał Stefan Treugutt. Jeśli Kreon ponosi moralną klęskę, a Antygonie towarzyszy poczucie bezsensu istnienia, to znaczy, że bohaterstwo jest puste, a rozum kojarzy się ze zbrodnią.

> Mikołajska i Świderski pokazali po mistrzowsku moment, w którym Kreon i Antygona przestają być antagonistami, a stają się współofiarami. Przestają dyskutować, ponieważ wiedzą, że dyskusja może ich doprowadzić tylko do kompromisu, który ich imionom odbiera wszelkie znaczenie. [...] Przestają więc myśleć: Antygona nagle staje się egzaltowaną fanatyczką wykrzykującą puste frazesy, Kreon tępym, ponurym satrapą. Ale robią to świadomie – z jakąś satysfakcją, ponieważ wiedzą, że tylko tak osiągną wymiar tragedii

– pisał Kijowski.

Taka interpretacja rymowała się doskonale z obsesyjną wprost niechęcią do samobójczej szczeropolskiej wizji heroizmu w imię irracjonalnej negacji, którą żywił Konstanty Puzyna, wytyczający Teatrowi Dramatycznemu światopoglądowe szlaki: „Znaliśmy lepiej od Anouilha realne efekty takiej polityki"[111]. Kwestionowanie racji Kreona w autorytarnym systemie zawsze miało wydźwięk politycznej aluzji, ale jednoczesne podanie w wątpliwość racji Antygony tworzyło paradoksalnie przekaz o wiele bardziej skomplikowany – bo uboższy o prostą ideową identyfikację, fetyszyzację buntu i idealizację historii. A co za tym idzie, przekaz niezmiernie pesymistyczny właśnie przez to, że wytrącał widzowi spod nóg koturny utopii i heroizmu, w zamian pozostawiając jedynie pytania i wątpliwości, dla których rozstrzygnięć próżno by szukać w preferowanym przez państwo naukowym światopoglądzie.

Trudno by się go doszukiwać także w poetyckiej, napisanej zawiłym, ornamentacyjnym językiem sztuce Christophera Fry'a *Szkoda tej czarownicy na stos*, która zdawała się kontynuować rozpoczęty *Antygoną* dyskurs o bezsensie życia. Otwierała się bowiem mottem z zeznań więźnia, który przyznawał się do niepopełnionej zbrodni: „Kiedyś chciałem, żeby mnie powiesili. Warto było być powieszonym, żeby się stać bohaterem, jako że nie warto było żyć". Takim napisem na kurtynie rozpoczynał się spektakl opowiadający o dziewczynie posądzonej o czary, która broni się przed śmiercią, i o zniechęconym do życia żołnierzu, który śmierci się domaga. „Sztuka Fry'a jest bardzo niebezpieczna – pisał Andrzej Jarecki. – Łatwa i trudna zarazem. Trudna, bo jej celem jest doprowadzenie do afirmacji życia, bo szuka radości i szczęścia. Łatwa, bo szuka tej afirmacji w uczuciach ludzkich, we wzruszeniach, w miłości. Trudna, bo szuka we wszystkim tym, z czego przecież człowiek nieraz wychodził już zgorzkniały i osamotniony"[112].

Konstanty Puzyna tłumaczył wybór sztuki nie tylko jej walorami literackimi, ale i tym, że Fry – podobnie jak twórcy Dramatycznego, sięgający niewiele wcześniej po *Romea i Julię* – lekarstwa na ostry *Weltschmerz* młodego pokolenia proponuje szukać w miłości. „Ujął nas gorzki i zrezygnowany optymizm Fry'a w finale; po wielu niewesołych, choć często półkomediowych sztukach, i my pragnęliśmy odetchnąć nim na chwilę"[113] – pisał Puzyna. Mikołajska jako Joanna i Świderski w roli Tomasza we wzajemnej miłości odnaleźli szczęśliwie wiarę w podstawowe wartości życia, mimo że nie sprzyjały im ciemnota, fanatyzm, przekupni sędziowie i obojętni mieszkańcy miasteczka. Mimo że wyróżniali się spośród nich tak niekorzystnie, że sam burmistrz ich zrugał:

> TYSON: Cóżeście warci oboje? – Nic. Robicie tylko zamieszanie,
> A tu za wszelką cenę trzeba utrzymać standardową duszę. Nie ma dwóch sposobów życia,
> Jeden Bóg – jeden punkt widzenia
> I ciche, generalne placet dla pospólstwa.

Sztuka Fry'a mieszała elementy tragiczne i komediowe, kontrastowała nastroje, krzyżowała dialogi poetyckie z prostackimi. Zestawiała indywidualistycznych bohaterów i konformistyczną większość, nie po to jednak, by formułować oskarżenia, lecz by konstruować stylistyczne napięcia. Nie po to, żeby za wszelką cenę wydobyć ideologiczny ciężar słów Tysona, lecz żeby stworzyć trampolinę dla malowniczych aktorskich stylizacji. Była to bowiem sztuka stylu raczej niż dramat egzystencji. Nie wszyscy się na tym poznali czy też uznali za dostatecznie uzasadnione. Pod adresem Haliny Mikołajskiej padły ze strony Jana Kotta najcięższe jak dotąd zarzuty, chociaż podszyte fascynacją i niekłamanym zachwytem, towarzyszącymi mu jeszcze podczas pierwszego aktu:

> Z początku mnie zachwyciła. Miała ogromne oczy, wiele rąk, nóg i powietrza. [...] Wszystko, co było tekstem w tej roli, zepchnęła od razu w podtekst. Mówiła trudne i dziwne wiersze, ale wyciągała z nich samą poetyckość. Była poza i ponad tekstem. Grała wzruszenia, nie rolę, nie charakter, nie sytuacje. Grała niepokój i lęk, wyobcowanie ze świata i zachwyt nad jego urodą, czułość, strach i grozę.[114]

Kott najpierw dostrzegł w roli Mikołajskiej wyrafinowaną grę konwencjami: wdzięk gotyckich madonn, elżbietański gest, liryczny ton rodem z opery chińskiej, po czym doszedł do wniosku, że to wszystko czysta stylizacja i czysta maniera, a raczej parę połączonych ze sobą manier. Ponieważ Kott czuł się na przedstawieniu jak na „wyspiańskim kazaniu po angielsku", nic dziwnego, że zobaczył w roli Mikołajskiej secesję i młodopolszczyznę. Przypuszczalnie właśnie coś takiego miał zobaczyć: grę formą, wcielenie poezji, stylizację, anachronizm i teatralizację. Pomysł na optymizm tego spektaklu wiódł bowiem przez sztuczność, poetyckość miała uśmierzać egzystencjalny ból, stylizacja uwiarygodnić szczęśliwe zakończenie. Był to rodzaj cudzysłowu, którym opatrzony został spektakl, zapewne nie dla wszystkich czytelny.

Secesyjność, która tak rozdrażniła Kotta, była częścią tego cudzysłowu. Stanowiła zresztą prawdziwe wyzwanie nie tylko dla odbiorców, ale i dla wykonawców. Mikołajska uważała, że trzeba tę secesję eksponować. Niektórzy z aktorów także próbowali to robić, inni grali swoje role rodzajowo i naturalistycznie; jedni widzieli w sztuce bajkową sielankę, inni potraktowali ją nazbyt serio. „W końcu nie wiadomo było, dlaczego jedna osoba tańczy i śpiewa, a druga zachowuje się jak u Zapolskiej – wspominała po latach Mikołajska. – Musiałam podówczas grzeszyć pychą, skoro zdawało mi się, że moje chęci jednak dotrą do publiczności"[115]. *Szkoda tej czarownicy na stos* było więc wyzwaniem formalnym, któremu część wykonawców – jak uważała Mikołajska – nie potrafiła sprostać; a część – jak wynikałoby z recenzji Kotta – sprostała przesadnie. Szczęśliwie problem „nadmiernej stylizacji" nie miał już wówczas wymiaru politycznego i nie pociągał za sobą oskarżeń o formalizm.

Takiego problemu nie miał też reżyser *Czarownicy*... Ludwik René, kiedy realizował kolejny, tym razem całkiem realistyczny spektakl na scenie Dramatycznego: *Proces w Salem* Arthura Millera ze Świderskim w roli Proctora i Mikołajską w roli jego żony, Elizabeth Proctor. Decyzje inscenizacyjne dotyczyły raczej kwestii obsadowych niż technik aktorskich, które dyktowała klarowna, choć złożona, psychologiczna faktura dramatu. Sztuka Millera w kostiumie purytańskiej Ameryki końca siedemnastego wieku była w istocie współczesną tragedią polityczną – z żywymi bohaterami, nowoczesną wrażliwością, aktualnymi filozoficzno-moralnymi kwestiami. Od osobowości bohaterów zależał więc rozkład akcentów, motywacje ich decyzji, przesądzające w jakimś

stopniu o sensie sztuki. Mikołajska marzyła o zagraniu w tym spektaklu roli Abigail, która odrzucona przez Proctora, mści się, rozpętując zbiorową histerię, pociągającą za sobą polowanie na czarownice. Reżyser najwyraźniej świadomie zrezygnował jednak z namiętności, demoniczności, sugestywności, które mogła zagwarantować Mikołajska na rzecz uzwyczajnienia postaci Abigail jako *spiritus movens* tej tragedii.

Nie zbrodnicza namiętność, nie zło zogniskowane w pięknej i namiętnej kobiecie miały być tematem przedstawienia, jak stałoby się nieuchronnie, gdyby Mikołajska mogła w roli Abigail ujawnić skalę swoich emocji, uroku i manipulacyjnych zdolności, lecz mechanizm łamania ludzkich sumień i mechanizm wyznawania grzechów, których dotychczas za grzech nie uważano. „Procesy czarownic to sprawa nam nieobca i ciekawe było popatrzeć [...], jak dramaturg amerykański przedstawia mechanizm działania fanatyzmu i ortodoksji w służbie interesu państwowego i prywatnego, a na szkodę wolności człowieka, prawdy i rozsądku" – pisał Andrzej Jarecki. Czym *Proces w Salem*, którego centralnym problemem jest stosunek społeczeństwa do strachu, który przeżywa, jest dzisiaj, trzy lata po Październiku? – zastanawiał się Andrzej Wirth. Sztuka Millera doskonale realizowała postulaty światopoglądowe artykułowane przez Puzynę i przyświecające twórcom Teatru Dramatycznego u jego zarania: analizowała mechanizmy władzy, fanatyzmu i łamania sumień, ale stawiała pytania o możliwości przeciwstawienia się złu nie w perspektywie heroicznego wyboru, ale ludzkiej solidarności i przyzwoitości.

Jeśli w *Procesie w Salem* teatr przechodził „od rozważań w kategoriach filozoficzno-moralnych do kategorii politycznych", pytając o dobro i zło w kontekście *par excellence* politycznym, to w sztuce *Diabeł i Pan Bóg* wykonał drogę powrotną: wychodząc od kategorii politycznych dochodził do kwestii metafizycznych, udowadniając zarazem, że w określonych warunkach historycznych wszelkie kwestie moralne są zarazem kwestiami politycznymi i odwrotnie. W inscenizacji sztuki Sartre'a polityczne było zwłaszcza nazwanie jej w teatralnym programie „sztuką dla marksistów" jako utworu o koniecznościach historycznych, o moralnym akcesie do rewolucji, a zarazem o buncie przeciw niej. Niezależnie od przewrotnego charakteru zestawienia egzystencjalizmu z marksizmem opowiedziana przez Sartre'a historia kapitana Götza – który walcząc z Bogiem (czy o Boga?) postanowił być z premedytacją zły, a potem z premedytacją dobry, i zobaczył, że jedno i drugie obraca

się przeciw niewinnym ludziom – okazała się filozoficznym manifestem: egzystencjalnej rozpaczy, pustego nieba, ciężaru wolności etc.

Tym samym *Diabeł i Pan Bóg* wpisywał się doskonale w ciąg coraz bardziej skomplikowanych pytań o odpowiedzialność człowieka wobec historii, społeczeństwa i siebie samego, które po Październiku podejmowano wręcz obsesyjnie. Na scenie Teatru Dramatycznego zyskano dla tej sprawy nowego sojusznika – Götza zagrał bowiem Gustaw Holoubek. Była to jego druga warszawska rola, kolejna po roli sędziego Custa w słynnym *Trądzie w Pałacu Sprawiedliwości* w Teatrze Polskim. Jako aktor – jak napisał recenzent – „o niezwykle nasilonej indywidualności", zdominował spektakl do tego stopnia, że wywrócił aktorskie hierarchie: „Grająca Katarzynę Mikołajska znalazła tym razem nie tylko godnego siebie partnera, ale także godnego jej talentu przewodnika i biła swoje życiowe rekordy w uroku i wyrazie gry"[116]. Holoubek nie tyle więc przyćmił swoją krakowską koleżankę, ile ją w pewnym sensie zdetronizował, sądząc po dawno niesłyszanym w recenzjach pochwalno-protekcjonalnym tonie pod jej adresem. Aktorstwo Holoubka sprzyjało artystycznej linii teatru: dyskursywnej, intelektualnej i sceptycznej wobec świata. Po roli Götza było już wiadomo, że jest aktorem, który odrzuca trywialne środki aktorskie, transformacje i stylizacje, że nie tyle interpretuje rolę, ile odkrywa ją w sobie jako jedną z własnych możliwości, a grając, „zadaje sobie i tym, co patrzą na niego, to proste pytanie: kim ja właściwie jestem?"[117].

Chyba źle się więc stało, że rozpoczynające Szekspirowskiego *Makbeta* pytanie „Kim jest ten człowiek...?" nie było skierowane pod jego adresem. Gdyby Holoubek zagrał Makbeta w inscenizacji Bohdana Korzeniewskiego, zrealizowanej kilka miesięcy później na scenie Dramatycznego, koncepcja przedstawienia „jako rozmowy z publicznością" miałaby może jakąś szansę. Ale nie zagrał i ani spektaklu nie uratował, ani nie wspomógł Mikołajskiej jako „godny jej talentu przewodnik". Spotkał się z nią na scenie dopiero kilka lat później w Narodowym. W *Makbecie* partnerował jej zaś, jak zawsze wcześniej, Świderski, i była to ich ostatnia wspólna premiera.

Premiera szczególna – druga dopiero po Październiku inscenizacja szkockiej tragedii, długo zakazanej i niezmiernie nielubianej przez władze, które tym razem zdecydowały się najwyraźniej przymknąć oczy na fakt, że w Warszawie sezon 1960/1961 miał się okazać sezonem tyranów: z premierą *Makbeta* w Dramatycznym i *Ryszardem III* ze

wspaniałą rolą Jacka Woszczerowicza w Ateneum. Jeśli więc nawet tego *Makbeta* można było nazwać nieudanym, to już samo jego wystawienie było – nie tylko zdaniem Andrzeja Jareckiego – „sprawą tej miary, że musiało być wielkie, musiało być wydarzeniem, musiało być warte oglądania, dyskutowania, sporów"[118].

Recenzje ze spektaklu okazały się jednak niepokojąco zgodne. Niejeden krytyk zastanawiał się, jak to się stało, że arcydzieło Szekspira, wystawione przez wybitnego reżysera, w jednym z najlepszych teatrów, ze znakomitymi aktorami, starannie przygotowane i niecierpliwie wyczekiwane – poniosło klęskę. Zwłaszcza że w myśl koncepcji Korzeniewskiego tragedia Makbeta miała zostać pokazana środkami, „jakimi posługują się dziś ludzie w życiu", że reżyser postanowił przybliżyć ją maksymalnie do wyobrażeń i sposobu myślenia współczesnego widza, a tym samym uwspółcześnić jej bohaterów. I paradoksalnie owo uwspółcześnienie, przybliżenie i aktualizacja okazały się przeciwskuteczne, bo – zdaniem krytyków – wypompowały z Szekspira żywą krew. Królewskie ambicje, walka o władzę, wielkie namiętności zostały sprowadzone, jak to powiedział Andrzej Wirth, do skali zabiegów o posadę na poczcie, które „rządzą się może tą samą dialektyką, ale nie mają już monumentalnej, szekspirowskiej skali"[119]. Nie miał zatem ów *Makbet* siły rażenia jako archetyp zbrodni popełnianych w imię władzy – jedynego tematu, który mógł w nim naprawdę zainteresować współczesnych i którego przez lata obawiali się rządzący. Nie miał także wielkich ról: „Nigdy jeszcze Mikołajska nie była tak niewidoczna na scenie, jak w tej, jednej z najpotężniejszych ról kobiecych. Nigdy jeszcze Świderski nie wydał mi się tak bezradny, jak w skórze tragicznego Makbeta – pisała Maria Czanerle. – [...] Zaplątali się w sprawy nieodpowiednie dla ich charakteru i kwalifikacji. Nikt na sali nie wierzył, że byli naprawdę źli i naprawdę potrafili mordować. Naprawdę byli neurastenicznі, zdezorientowani i słabi. Rzadki to wypadek, by para znakomitych aktorów zabłądziła tak bezradnie w utworze tak jednoznacznym"[120].

Krytycy uważali, że nie należy winić za to aktorów, którzy po prostu bezapelacyjnie skapitulowali przed reżyserem – on zaś spośród wszystkich możliwych dróg interpretacji *Makbeta* nie wybrał żadnej. Uważano przy tym, że Korzeniewski chciał powiedzieć za dużo, tak dużo, że z ogólników wyszła mu abstrakcja. W rezultacie pozbawił aktorów namiętności, tragedię napięcia, a przedstawienie szekspirowskiej miary.

Jan Kott obwieścił klęskę *Makbeta* w Teatrze Dramatycznym znamiennym stwierdzeniem, że w *Makbecie* nie wolno uciekać od metaforyki Szekspira. Była to w jakimś sensie recepta i na Szekspira współczesnego, i na cały polski teatr ówczesny, który miał stawić czoła niebagatelnym problemom, ubrać w kostium aktualne konflikty, sprostać aspiracjom twórców do mówienia rzeczy istotnych, oczekiwaniom widowni spragnionej uczciwej rozmowy i ciągłym obawom władzy, że rozmowa teatru z widownią toczy się ponad jej głową.

Jeśli partyjne założenia ideowe polegały u progu lat sześćdziesiątych na zwalczaniu rozliczeniowości, czarnowidztwa, rozpaczy i bezsiły człowieka, tępieniu snobistycznego kultu wszystkiego, co zachodnie, i przeciwstawianiu się fałszywie pojętej wolności twórczej, to należałoby powiedzieć wręcz, że światopogląd wyłaniający się z kolejnych realizacji repertuarowych Teatru Dramatycznego był całkowicie sprzeczny z wyobrażeniami i oczekiwaniami państwowych mecenasów. Takiej konstatacji starano się jednak zarówno na wysokich szczeblach, jak i w oficjalnej prasie unikać, co prowadziło do wypracowania konkretnych sposobów radzenia sobie z kłopotliwym repertuarem. Przejawy krytycyzmu i rozliczeniowości można było ignorować bądź nie brać ich do siebie, na przykład przez podkreślanie, że procesy czarownic i wymuszanie zeznań stały się domeną senatora McCarthy'ego. Zapobiegać rozpaczy i bezsile można było, kreując pozytywnych bohaterów, takich jak Kreon, który pod piórem Jaszcza stawał się nie gwałcicielem, lecz stróżem praw, usiłującym ze wszystkich sił ocalić Antygonę. Kultowi wszystkiego, co zachodnie, przeciwstawiano się, zwracając uwagę teatrowi, że wydaje dewizy, za które musi płacić społeczeństwo. Upodobanie do realizmu zaznaczano, wyrażając niechęć do teatru poetyckiego, podkreślając jego nudę, niezrozumiałość i gadulstwo. Czarnowidztwo zaś ośmieszano, opowiadając, że bileter, wpuszczając do teatru, powinien ostrzegać: „Szatnia na prawo... i jeśli zdecydował się pan wejść, proszę porzucić wszelką nadzieję"[121].

Dyspozycyjni recenzenci rozprawiali się więc po swojemu z tym, co nazywali „bezradnością zdezorientowanych intelektualistów europejskich szarpiących się z własną fantasmagorią bardziej niż z rzeczywistością", ale nikt nic sobie z tego nie robił, bo wówczas wiedziano już dobrze, co o tym myśleć.

9. Medea, czyli doświadczenie

Meller odszedł ze stanowiska dyrektora Dramatycznego w 1962 roku. Konstanty Puzyna zrezygnował z funkcji kierownika literackiego rok wcześniej. Dawne kolektywne kierownictwo teatru przestało istnieć. Czas ten zbiegiem okoliczności zwykło się przyjmować też za definitywny kres październikowych przemian w teatrze i poza nim. Rok 1963 rozpoczynał okres małej stabilizacji z określonymi jej konsekwencjami dla aspiracji ekonomicznych społeczeństwa i wolnościowych zapędów środowisk twórczych.

Halina Mikołajska odchodziła z Teatru Dramatycznego z końcem sezonu 1961/1962, by rozpocząć swój własny okres małej stabilizacji. Spędziła w Dramatycznym siedem lat i były to ze wszech miar lata urodzajne, zapewne najlepsze w jej scenicznej karierze, bo przeżyte ze świadomością podejmowania wyzwań ważnych i wszechstronnych, z poczuciem wolności i wpływów, z aplauzem widowni i uwagą krytyki. Były to więc także lata, które mogły zaspokoić próżność, ale i rozwinąć ponad miarę miłość własną. Tyle że z końcem lata 1962 roku Halina Mikołajska wiedziała także, jakich ról nigdy już nie zagra, czyim oczekiwaniom może nie sprostać i jaka jest cena sukcesów, jeśli po nich przyjdą porażki. Do sukcesów miała dystans. Zdawała sobie bowiem sprawę, że prawdziwe dzieło sztuki nie powstanie bez walki, a zatem, artysta nie może podążać za gustami odbiorców, lecz jego rolą jest je wyprzedzać. Sukcesy więc były dla niej często niejednoznaczne, bo rzucały cień podejrzeń na artystyczną rzetelność osiągniętego wyniku. Stąd zawsze towarzyszyło jej uczucie niepokoju: „Kto z nas, aktorów, nie odnosi wrażenia, że niektóre z najlepszych jego ról były uderzeniem w próżnię, natomiast inne, nie przynoszące tak widocznej satysfakcji wewnętrznej, wywołują aplauz, który nas samych pozostawia z nigdy nierozwiązanymi powątpiewaniami?"[122].

Mając w pamięci zachwyty dla Racheli, Szen-Te i Starej, wiedziała, że niełatwo je powtarzać przy rozbudzonych oczekiwaniach i wobec standardów, które sama wyznaczyła. Doświadczyła tego od czasu *Antygony* kilkakrotnie. Recenzencką manierą stało się odnoszenie jej kolejnych dokonań do ról wcześniejszych. W *Antygonie* nie sięgała więc „wyżyn Szen-Te ani niezaprzeczonej wartości Ethel, ale zawierała w sobie czysty kruszec tragizmu"[123]. W *Procesie w Salem* przypominała

Ethel, tyle że mniej sfanatyzowaną, a przez to bardziej tragiczną. Po *Dobrym człowieku z Seczuanu* miewała podobno okresy lepsze i gorsze, ale żadna jej rola nie dorównała Szen-Te. Zwłaszcza wtedy, kiedy się nie podobała, pisano, że gra po prostu najbardziej ekspresyjne kawałki samej siebie, że wykorzystuje gesty i modulacje swoich dawniejszych ról etc. Dojrzałość aktorską Haliny Mikołajskiej, którą osiągnęła na deskach Teatru Dramatycznego, ustanowił więc zachwyt, ale przypieczętowała i utrwaliła gorycz kolejnych nie zawsze docenionych, zrozumiałych czy udanych dokonań.

Po błyskotliwych rolach, które objawiły w pełni wszechstronność jej talentu w intrygującym dla krytyków i publiczności popaździernikowym repertuarze, rolach, które znaczyły kolejne etapy teatralnej odwilży i przyczyniły się do tworzenia stylu i pozycji Teatru Dramatycznego, zagrała w przedstawieniach, których wykładnią nie była rewolucyjność, lecz normalność, w przedstawieniach dobrego europejskiego teatru, który zdobył sobie prawo do kreacji i kontrowersji, a więc do twórczych poszukiwań i poważnej krytyki. Oznaczało to, że po pierwszych sezonach olśnień musiały przyjść sezony sukcesów i porażek, a prócz owacji pojawić się także znaki zapytania.

Najważniejszy dotyczył maniery, a co za tym idzie sztuczności i stylizacji w repertuarze poetyckim, który najwyraźniej Mikołajską pociągał. Oskarżeniom o manierycznośc sama dawała odpór:

> Był taki okres w moim życiu, kiedy wyobrażałam sobie, że teatr musi być bardzo teatralizowany, zbliżać się do obrzędowości. Musi być bliższy poezji niż realistycznej prozie, żeby zachować swoją rolę, żeby uchować swoje miejsce w świecie telewizji i radia. W tym kierunku spróbowałam sama coś zdziałać – i wtedy spotkałam się z zarzutem maniery.[124]

Stylizacja była zatem jedną z jej dróg, nie jedyną i nie ostateczną, świadectwem poszukiwań i starań, zwieńczonych zresztą nie tylko dezaprobatą Jana Kotta, ale i zachwytami innych, którzy dostrzegli w *Czarownicy...* ożywczy wiew autentycznej poezji, podziwiali wyżyny kunsztu aktorki potrafiącej łączyć odkrywczo śmiech ze łzami i mówić tak pięknie, że wystarczyło słuchać melodii jej głosu, by rozumieć sens wypowiadanych przez nią słów. „Nie było mowy o tym, żeby mogły znużyć kogoś jej ustawiczne lamenty – pisała Helena Wielowieyska na łamach „Teatru". – Wciąż była inna i zawsze interesująca"[125].

Chociaż więc lubiła rolę Joanny w *Szkoda tej czarownicy na stos*, dała się obsadzić w roli Elizabeth Proctor w *Procesie w Salem* także po to, by udowodnić, że potrafi na scenie zachowywać się jeszcze inaczej, czyli całkiem normalnie, i że poetycki styl wynikał z wyboru, a nie z niemożności czy z konieczności, jaką stwarzała maniera. W *Procesie w Salem* Ludwik René powierzył bowiem Mikołajskiej rolę niełądnej, schorowanej i chłodnej w obejściu purytanki, na której barkach spoczywał zasadniczy ciężar tragedii. Nie wyposażył jej przy tym w patos, w idealizm, w efektowny gest. Nawet tragedia, której doświadczała, nie miała estetycznego wymiaru, nie miała owej antycznej nieuchronności, hieratyczności. Była tragedią prostej kobiety postawionej przed ostatecznością, rodem z *Niespodzianki* raczej niż z *Antygony*. Mikołajska nie lubiła tej roli, bo zbyt wyraźnie mocowała ją po stronie fizjologii i schorowanego ciała, a zbyt mało po stronie uczuć, namiętności czy buntu. Narzekała więc po latach na poły żartobliwie, że największe uznanie zdobyła sobie w tym okresie właśnie jako żona Proctora w *Procesie w Salem*: „Chodziłam po scenie, trzymałam się za brzuch i zalewałam prawdziwymi łzami, żeby pokazać, że mam chorą macicę. Ale właśnie to wprawiało w zachwyt zarówno publiczność, jak prasę"[126].

Oczywiście krytyków wprawiła w zachwyt nie bólem brzucha, tylko tym, że potrafiła wyrzec się patosu, a zarazem połączyć wyrazistość psychologiczną z dostojeństwem tragedii, pokazać bezpośredniość ludzkich doznań, a zarazem zobrazować tragizm sytuacji:

„W ostatniej scenie, kiedy prowadzą Proctora na stracenie, Mikołajska, pochylona do przodu, zatacza na scenie koncentryczne koła, szybko, coraz szybciej, bezosobowo i mechanicznie. Demonstruje niemo tragizm, nie przerywając mechanicznych ruchów ciała, co jest równie trudne, jak pokazanie tragizmu na siedząco"[127] – pisał Andrzej Wirth. Andrzeja Kijowskiego zachwyciła natomiast złożoną psychologią roli, w której zobaczył cichy, żałosny wdzięk chorowitej kobiety, zazdrość żony o męża i nienawiść do rywalki, pogardę dla służącej i zwykły ludzki strach przed policją, sądem i piekłem[128].

Psychologiczne role zazwyczaj ustępują innym w hierarchii dokonań za sprawą pozornej akreacyjności, która – jak się wydaje – także na swój sposób odstręczała aktorkę, ale są z reguły najlepszym sprawdzianem zawodowej dojrzałości. Mikołajska może nie zawsze znajdowała upodobanie w swoich realistycznym bohaterkach, które w jej przekona-

niu nie sublimowały przeżyć, tylko je przedstawiały, nie kreowały świata, tylko go absorbowały, co nie zmienia faktu, że zarówno wcześniej, jak i później w realistycznym i psychologicznym repertuarze odnosiła niekwestionowane sukcesy.

Inaczej niż w wymarzonej Szekspirowskiej roli, której – czy to za sprawą reżysera, czy też niedostatecznie przygotowanej koncepcji – nie udało się zbudować z fragmentów, scen i pomysłów. Mikołajska w roli Lady Makbet była dziewczęca i bardzo współczesna, z wyglądu podobna do Aliny, a potem do Ofelii w stanie półobłędu. Zagrała bezwstydny erotyzm w scenie kuszenia Makbeta, a potem zobojętnienie i wstręt, ale nie zagrała ani zbrodni, ani obłędu, ani piekła. „Dramat lady Makbet rozgrywa się w jakiejś wyspekulowanej płaszczyźnie, nie wciąga nas w swe wiry i ciemne głębie, nawet w kulminacyjnej dramatycznej scenie obłąkania"[129] – pisano na ogół zgodnie. Jan Kott zwracał uwagę, że z tradycyjnej Lady Makbet nic nie zostało, ale na jej miejsce nie powstała żadna nowa jakość. Ujawniło się to zwłaszcza w wielkiej nocnej scenie morderstwa: „Mikołajska tyle nagrała przedtem, tak bardzo chciała być interesująca i zaskakująca w tym, co u Szekspira jest tylko ekspozycją postaci, że już nie miała ani środków, ani dojścia do rzeczywistej tragedii. I nie miała dalszej gry"[130].

Mikołajska miała szczęście lub nieszczęście, że wielkim zwolennikiem jej talentu, a zarazem przeciwnikiem wielu jej decyzji artystycznych był Jan Kott. Wyrazisty w sądach, pisał wspaniale o rolach w swoim przekonaniu udanych i bezlitośnie o tych, które nie przypadły mu do gustu. Nie tylko zresztą pisał o rolach zagranych, ale wskazywał, jakie grać powinna: „Myślę, że Mikołajska jest bardzo wielką aktorką i że ma bardzo niedobre gusta literackie. Że gra bardzo złą i bardzo młodopolską Mikołajską, kiedy nie może zagrać Desdemony czy Lady Makbet. Że w każdym teatrze na świecie grałaby 365 razy na rok wielkie tragiczne role". Widział ją zatem w repertuarze Szekspirowskim i postrzegał jako wielką tragiczkę. Z racji swojej pozycji, znakomitego pióra i obrazowych, trafiających do przekonania sądów Kott pozostał głównym kronikarzem aktorskich dokonań Haliny Mikołajskiej tego czasu i na niego przede wszystkim powołują się po latach piszący o niej autorzy. Halina Mikołajska zdawała sobie oczywiście sprawę, że jej praca podlega wyrokom, od których nie ma odwołania: „Nikt już po latach (nie mówiąc o dziesiątkach lat) nie potrafi powiedzieć, kto się tutaj pomylił: aktor, który daną rolę stworzył, czy widzowie, którzy jej nie

odebrali, a szczególnie krytycy, którzy o niej wydali sąd w formie bardzo sugestywnej"[131].

Doceniając więc efektowność Kottowskiej frazy i wyrazistość sądu doświadczonego krytyka, nie można jednak zapominać, że jego sądy pozostają jedynie sądami, subiektywną oceną przefiltrowaną przez gust, interpretacje i oczekiwania, różne nieraz od gustów, interpretacji i oczekiwań współczesnych, może mniej utalentowanych autorów recenzji. Ci bowiem prezentowali nieraz oceny skrajnie odmienne. Rzecz zatem nie w opowiedzeniu się po stronie wyrzekań na rolę Joanny Jourdemayne czy po stronie zachwytów nad nią, lecz w nienadawaniu peanom i lamentom Kotta nad Haliną Mikołajską statusu obiektywnego świadectwa historycznego, choćby było to świadectwo efektowniejsze od innych. Kott miał bowiem swoje wyobrażenie Mikołajskiej-aktorki, wyobrażenie, które zresztą weryfikował: „Przez wiele lat marzyłem, żeby zobaczyć Mikołajską w tragediach Szekspirowskich – pisał po premierze *Makbeta*. – Wydawało mi się, że właśnie ona odnajdzie przejmujący ton Szekspira odczytanego w połowie XX wieku. Albo się myliłem, albo Mikołajska gra Szekspira za późno. Chciałbym wierzyć, że za wcześnie i że jej ogromny talent otrząśnie się z manieryzmu".

Wydaje się jednak, że niekoniecznie trafiał w istotę aktorstwa Mikołajskiej i rozpoznawał właściwie jej najgłębsze aktorskie dyspozycje. Nie dostrzegał na przykład niebezpieczeństwa patetycznej identyfikacji z granymi przez nią postaciami, a wobec tego nie akceptował stylizacji i teatralizacji, które ją przed tym niebezpieczeństwem chroniły. Widział w niej tragiczkę, a nie doceniał głęboko ironicznej natury, która pozwoliła jej grać role charakterystyczne i groteskowe. Chwalił jej zdolność do realistycznej powściągliwości wyrazu, a nie dostrzegał dbałości o formę. A zatem być może Jan Kott w wielu sądach nie miał racji. Pisał bowiem zawsze raczej o swoim wyobrażeniu wielkiej aktorki Haliny Mikołajskiej niż o wielkiej aktorce i realizacjach jej teatralnych wyobrażeń.

Ostatnią rolą, jaką zagrała w Dramatycznym, była Medea. Swoje wyobrażenie Medei zapisała kilka lat później w prowadzonym nieregularnie dzienniku:

> Grałam Wam kiedyś Medeę – mój nadmiar szczególnej namiętności. O! Nie zrozumcie mnie źle, tym razem nie chodziło wcale o namiętność „damską". Chociaż rzecz idzie o złego męża, który zdradza żonę, jest to jednak tylko powierzchnia sprawy. Mąż tej namiętnej pani jest „jej dzie-

łem". Dzięki niej zrobił kolosalną karierę, jest jej kupioną własnością, kupioną za cenę szeregu zdrad i zbrodni, słowem za cenę własnej duszy niejako, jest to cena zapamiętana. Medea nie potrafi kochać ponad miłość własną. Nie jest w stanie wybaczyć.

Chciałam Wam zagrać piekło urażonej namiętności do siebie samej. [...] To nie było wcale o kochanku ani o dzieciach, to było o zdradzie i o zemście, zemście tak ślepej i zacietrzewionej, że wreszcie o wiele bardziej bolesnej dla jej sprawczyni niż dla samego obiektu tej zemsty.

Mój nadmiar miłości do siebie, nigdy jednak nie był tak monumentalny. Nie stać mnie było, jak dotąd, w momentach największej rozpaczy na samozniszczenie. Medea wynikająca z nadmiaru, ale z nadmiaru uczucia jednak zbyt miernego, była więc znowu podyktowana tęsknotą do podniesienia własnej skali.[132]

Pomijając osobisty aspekt roli, jakim jest zawsze odnoszenie jej do własnych tęsknot, pragnień, braków i nadmiarów, Mikołajska określiła jej wykładnię, ustawiła wobec współbohaterów, ustanowiła porządek tragedii. I zrealizowała, jak można sądzić na podstawie wielu recenzji oraz entuzjazmu Jana Kotta, wprost proporcjonalnego do dezaprobaty, jaką wyrażał w stosunku do adaptacji Dygata i reżyserii Markuszewskiego. „Budziła grozę i litość. Jak w tragedii. Ona jedna"[133] – napisał o Mikołajskiej. Recenzenci podkreślali, że Mikołajska zagrała postać wyciosaną jakby z jednej bryły, że powściągała krzyk i dramatyczny gest, że nie było w niej histerii. Że z wielkim staraniem zaznaczała wyższość swojego umysłu i charakteru nad wrogimi jej postaciami. Nie miała partnerów ani przeciwników poza sobą samą. Grała zwrócona do wewnątrz, pogrążona bardziej w rozpaczy niż w nienawiści, w bólu znajdując rację swego okrucieństwa. Owo piekło urażonej namiętności do siebie samej było zarzewiem zemsty, która miała wyzwolić ją od cierpień, a wymknęła się jej spod kontroli. W tym sensie rola Mikołajskiej ustanowiła na nowo porządek tragedii, której fatalizm miał swoje źródło w miłości własnej, prowadzącej do samozagłady.

Rolę Medei doceniono, nawet mając w pamięci Szen-Te: „Od czasów *Dobrego człowieka z Seczuanu* nie widziałem Haliny Mikołajskiej w roli zagranej tak śmiało, jednolicie i konsekwentnie"[134] – pisał Jerzy Pomianowski. Podkreślano doskonałość techniki, bogactwo środków aktorskich: dyskrecję w operowaniu głosem, rytm wewnętrznych napięć i rozluźnień, surowość wyrazu, skandowany śmiech i jego zróżnicowane

fazy, coraz bliższe jęku – „symboliczny skrót całego ujęcia postaci"[135]. Kott, wykorzystujący każdą okazję do formułowania generalnych sądów na temat Mikołajskiej, podkreślał, że jej aktorstwo jest „wewnętrznie skłócone nawet w swoich środkach: białej liryki i ostrego ekspresjonizmu i dlatego właśnie potrafi być wspaniała, kiedy dwuznaczność i kontradyktoryjność jest w samej postaci". Medea stała się w jego przekonaniu wielką kreacją dlatego, że łączyła czułość i wściekłość, piękno i brzydotę, bezradność i furię, barbarzyństwo i dionizyjskość, ofiarę i kata. Ta dwuznaczność właśnie uchroniła Medeę przed zarzutem „stylizacji", która tak drażniła Kotta, a która – o czym świetnie wiedział – w aktorstwie Mikołajskiej zawsze łączyła się w jakiś sposób ze sztuką.

Doświadczenie wprzęgnięte w pracę nad *Medeą*, konieczne choćby ze względu na początkującego reżysera, dla którego był to spektakl warsztatowy, oznaczało nie tylko świadomość środków aktorskich, ale także pamięć porażek i pretensji pod swoim adresem. Medea okazała się ukoronowaniem tego doświadczenia: spełnieniem marzenia o antycznej tragedii, przezwyciężeniem klęski Lady Makbet, mistrzowskim połączeniem treści z formą roli, kreacji z prawdą wyrazu. Mikołajska odchodziła więc z Teatru Dramatycznego w glorii najwybitniejszej zapewne aktorki swojego pokolenia nie tylko za sprawą Szen-Te. Ale odchodziła z goryczą aktorki dojrzałej, której nieliczne porażki policzono podwójnie, a dawniejsze sukcesy wypominano niemal z wyrzutem przy okazji kolejnych premier.

Można więc odnieść wrażenie, że Jan Kott miał rację, twierdząc, że teatr fatalnie gospodarował jej talentem, że robił, co mógł, by ją spalić, że nie wykorzystywał jej należycie. Za takim twierdzeniem kryją się jednak pytania o teatr i jego formułę, o propozycje repertuarowe i stosunki międzyludzkie. Dramatyczny najwyraźniej swoją formułę wobec talentu Mikołajskiej wyczerpał i zrodził niedosyt, który zazwyczaj każe talentom szukać nowych dróg, scen i reżyserów, a w konsekwencji obraca się na ich korzyść.

Za decyzją odejścia z teatru kryją się zazwyczaj także konflikty, nieudane relacje i antagonizmy przekraczające zwykły stan napięcia towarzyszący zawodowi aktora. Halina Mikołajska znała ten stan: „Ponieważ zwycięstwo bywa drogo okupione, a klęska staje się złem nie dającym się naprawić, wszyscy czują się zagrożeni. Często zagrożeni sobą nawzajem"[136]. A ponieważ teatr wymaga współdziałania, kiedy poziom napięcia przekracza pewien pułap, trzeba się rozstać.

W monologu – nigdy zapewne niewygłoszonym – do swego „byłego przyjaciela", który nie tylko był aktorem, ale też dyrektorem teatru, Mikołajska z właściwą sobie bezpardonowością oceniała ambicjonalne rozgrywki towarzyszące pojawieniu się w teatrze nowej gwiazdy, dając przy okazji soczystą wykładnię aktorstwa dwóch wybitnych artystów – Holoubka i Świderskiego:

> Zrozum, że pan H. nie zastąpi Ciebie ani Ty nie jesteś w stanie zastąpić jego. Działacie odwrotną metodą i zaspokajacie niejako inne potrzeby. Widownia nie może się Tobą nacieszyć, kiedy grasz tak zwanego przeciętnego człowieka, ponieważ pochlebiasz każdemu przeciętnemu, ustawiając się poniżej niego. Kocha Cię więc za swoją własną przewagę nad Tobą, wielbi patologiczny grymas na Twojej twarzy. Pan H. jest zawsze lepszy od przeciętnego, w każdym razie mądrzejszy, to również budzi miłość i wdzięczność, to również jest awansem widowni, chociaż dokonanym w zupełnie odwrócony sposób. Miłość do pana H. jest jednak głębsza i szlachetniejsza, wynika jakby z lepszych instynktów, z dążenia wprzód czy wzwyż, Ty natomiast usprawiedliwiasz marność argumentami pchającymi w dół, usypiasz ich samozadowoleniem i przeświadczeniem, że mogliby być jeszcze marniejsi. [...]
>
> Tylko widzisz! Pan H. zrozumiał, że nie może być od Ciebie zależny i zagrał w innym teatrze wielką szekspirowską rolę i odbił się z dołka, który misternie pod nim wydłubywałeś i zalewitował na wysokości Tobie nieosiągalnej.[137]

Wydaje się, że Mikołajska jeszcze wcześniej niż Holoubek doszła do wniosku, że nie może być zależna nie tylko od dyrektora swojego teatru, ale i od wielu innych rzeczy. Takich choćby jak dłuższe lub krótsze przestoje, od których będzie umiała uciec, robiąc monodramy. Jak wiek, z którym się nie liczyła, grając role starych kobiet. Jak wreszcie ograniczenia zawodowe: „Moje próby reżyserowania, moje próby pracy pedagogicznej wynikały [...] z chęci ucieczki przed tym stałym uczuciem zagrożenia, niepewności, przypadkowości, która jest w naszym życiu"[138].

Świat, w którym żyła, obchodził ją, martwił i doskwierał. Do jakiego stopnia – miało się okazać w następnych latach, ale już pod koniec lat pięćdziesiątych chciała i umiała mu się przeciwstawiać, ujawniając niemałe społeczne zacięcie. W wypowiedziach na forum Stowarzyszenia Polskich Artystów Teatru i Filmu, gdzie pełniła rozmaite

statutowe funkcje, obok konkretów dotyczących sposobu finansowania teatrów, walki o dotacje dla teatrów eksperymentujących i troski o profesjonalny poziom zespołów pozawarszawskich pojawiały się kwestie natury zasadniczej. W przededniu Nadzwyczajnego Zjazdu Delegatów SPATiF-u w kwietniu 1957 roku zwracała uwagę, że straty poniesione w okresie stalinowskim polegają nie tylko na tym, że teatry są nędzne, zniechęcona publiczność z zepsutym smakiem nie trawi żadnej umowności i skrótów, a aktorzy pokolenia powojennego nie mogli się normalnie rozwijać, lecz na tym przede wszystkim, że nikt już prawie nie umie za nic odpowiadać i o czymkolwiek decydować samodzielnie: „Niestety, odzwyczailiśmy się całkowicie od tego, żeby sami sobą rządzić, a tu... demokratyzacja"[139].

Odpowiedzialność musiała być naprawdę jej *idée fixe*, a skłonność do przyjmowania jej na siebie cechą organiczną, skoro w wystąpieniu zjazdowym, zamiast lamentować na temat błędów i wypaczeń czy formułować postulaty pod adresem władz, przywoływała kolegów do porządku: „Pamiętajmy, że jeśli dotychczas robiliśmy zły teatr, to nie jesteśmy zań w pełni odpowiedzialni. «Komenderowano». Ale jeśli teraz robimy zły teatr z własnej inicjatywy, sami jesteśmy za to odpowiedzialni". Mówiła więc o niechęci polskiego teatru do tego, co nowe, zarzucała mu, że tkwi ciągle w dziewiętnastym wieku, że eksperymentowaniem i dziwaczeniem nazywa to, co na całym świecie jest już klasyką:

> Uderzmy się w piersi, przecież to prawda, że w czasie prób *Antygony* [Anouilha] w Krakowie były spory między kolegami, po co to w ogóle grać. To samo działo się u nas w teatrze w czasie prób *Dobrego człowieka z Seczuanu*. To samo dzieje się w tej chwili w teatrze szczecińskim, w którym się próbuje *Skowronka*. Cóż się dziwić urzędnikom z Rad Narodowych w małych i większych miastach. Nam nie trzeba Żdanowa ani Stalina. Wielu z nas od początku wymyśla dziś socrealizm.[140]

Teatr miał w niej najgorliwszą rzeczniczkę prawa do profesjonalizmu, ambitnych zadań i twórczych poszukiwań, ale koledzy nie mogli liczyć na jej pobłażliwość, a publiczność na pochlebstwa. Dla siebie samej musiała być na swój sposób ciężarem.

10. *Dziennik, jesień 1962*:

Jesień, wyobraź sobie, trzydziesta siódma jesień!

Byłby w niej nadmiar środków nasennych, strach przed skurczami serca i ból wątroby, i poczucie zmarnowanych poprzednich trzydziestu sześciu jesieni, którym się nie przyjrzałam, a których już nigdy nie będzie. Byłaby w niej radość ze wzroku, węchu, dotyku i poczucie różnicy z jesienią szesnastą, która była strasznie zimna i którą spędzałam pod oknami szpitala zakaźnego, gdzie umierała moja siostra.

Słowem taka, jaką mogę dziś przeżyć – trzydziesta siódma i pierwsza, jak każda. Nie było jej przed rokiem i za rok będzie inna, następna.

Gdyby nie ten idiotyczny strach przed pewnym rodzajem samotności. Gdyby nie ta przeklęta potrzeba obdarowania moją jesienią innych, co nakłada na mnie obowiązek bycia artystą... Przyznasz chyba, że na równej drodze do szczęścia wykopałam dość głęboki rów, że mój samochodzik rozwinął niebezpieczną szybkość i że może mi się wydarzyć katastrofa...

VI
Stabilizacja, czyli Barwy ochronne
1962–1974

Państwowy Zakład Wydawnictw Lekarskich w latach sześćdziesiątych postanowił wypuścić na rynek szczególną płytę gramofonową: lek na skołatane nerwy. Halina Mikołajska i Gustaw Holoubek na tle odpowiednio dobranej muzyki wygłaszali przygotowane przez lekarzy teksty, które miały wywoływać u słuchaczy odprężenie psychiczne. W lipcu 1966 roku prasa donosiła, że relaksacyjna płyta wraz z objaśniającą broszurą jest już od dawna gotowa. Jej ukazanie się w sprzedaży opóźniał jednak brak kopert.

W gruncie rzeczy na tym właśnie polegała praca tych dwojga, zwłaszcza w owych osobliwych latach pozornej stabilizacji: była lekiem na skołatane nerwy. Repertuar teatralny z oswojoną awangardą, polską klasyką i zachodnimi nowościami nie stanowił już dla publiczności większego wyzwania ani pod względem formy, ani treści. Teatr coraz częściej miał charakter kulturalnej rozrywki, intelektualnej konwersacji, artystycznego przeżycia w granicach prawa. Dejmkowskie *Dziady*, w pewnym momencie wyjęte spod prawa, należały w tej mierze do wyjątków w kategoriach wydarzenia emocjonalnego i społecznego.

Na szerszą skalę codzienne miazmaty w podobny do relaksacyjnej płyty sposób neutralizował ambitny i popularny zarazem Teatr Telewizji, który z czasem zyskał niemal rangę narodowej instytucji kultury. Jego filią o szczególnych walorach uspokajających była bardzo popularna Kobra – Telewizyjny Teatr Sensacji. Halina Mikołajska zainauguro-

wała jego działalność we wrześniu 1956 roku, grając główną rolę w ośmioodcinkowym serialu kryminalnym *Było 10 Murzynków* według Agathy Christie w reżyserii Józefa Słotwińskiego. Od tego czasu często występowała w spektaklach Teatru Telewizji, co przysparzało jej irytującej popularności: „Jedna niezbyt dobra Kobra, w jakiej grałam po trzynastu próbach, przyniosła mi w tym zakresie więcej niż *Listy panny de Lespinasse*, nad którymi pracowałam rzetelnie przez półtora roku"[1]. Narzekała jednak na pracę w telewizji: „Gdyby można było mieć zawsze odpowiednią ilość prób, gdyby wreszcie cała telewizyjna aparatura nie była zaledwie poskręcana na śrubki, a może nawet pospinana na pineski. Gdyby tak mniej improwizacji..."[2].

Sądząc po premierze sztuki Françoise Sagan *Zamek w Szwecji*, w której Mikołajska zagrała gościnnie w Teatrze Współczesnym w Warszawie pod koniec lipca 1961 roku, nowa dekada zapowiadała się nader przyjemnie. „Taką mam ochotę na małą kameralną orgię" – wyznawał na scenie Andrzej Łapicki, będący zresztą reżyserem tego spektaklu. Jan Kott w programie nazwał sztukę Saganki „uroczą igraszką", a recenzenci pisali o nieco perwersyjnej, ale niezłej zabawie i prorokowali jej wielki sukces u publiczności. Mikołajska, niemająca wielkiego doświadczenia z podobnym repertuarem, wydawała się trochę z innej bajki i wyłączała się z tonacji ogólnej zabawy, stawiając – zdaniem Andrzeja Wirtha – swoją postać na wyższym i dalszym planie. Jej Eleonora – kobieta zalotna, zdobywcza i wyuzdana, uprawiająca romans jak sport nieodzowny dla kondycji – była w powszechnym mniemaniu olśniewająca, znakomita i błyszcząca, tyle że całkiem niepotrzebnie „z akcentami ironii serio". Tym bardziej, że jak napisał Andrzej Jarecki: „Ta sztuka podoba się właśnie dlatego, że nie ma głębszego sensu i znaczenia. Okazuje się, że nie zawsze i nie od wszystkich można tych rzeczy wymagać. Czasem dobrze jest zapomnieć o postulatach, celach i zadaniach, oddać się po prostu zabawie"[3].

U progu lat sześćdziesiątych było oczywiście więcej przesłanek, by przeczuwać, że teatr najbliższej dekady nie będzie szczególnie „ubojowiony", że postawi na rzemiosło, że co ważniejsze kwestie będzie starał się załatwiać ironią, czasem szyderstwem, a co ważniejsze myśli – uniwersalizować.

W 1962 roku dyrekcję Teatru Narodowego objął Kazimierz Dejmek, który głęboko zawiedziony w swoich rewolucyjnych zapędach, zrezygnował z własnych upodobań i jak sam powiadał, powściągnął

swój temperament, by podporządkować się idei Teatru Narodowego.[4] Jego celem stało się stworzenie polskiego stylu teatralnego, kultywowanie polszczyzny zarówno w sferze języka, jak i zapomnianej nieraz literatury, której na scenie chciał przywracać należny blask.

W tym samym czasie w Teatrze Współczesnym Erwin Axer prowadził, wedle zjadliwego określenia Dejmka, salon fryzjerski pierwszej klasy, do którego przychodzi się „na «duchowe» manicure i «intelektualne» ondulacje"[5], czyli innymi słowy robił teatr intelektualny, literacki, powściągliwy w wyrazie, konwersacyjny i wyczulony na zachodnie mody.

Opuszczając Dramatyczny, Mikołajska znalazła się na rozdrożu, mogła wybierać między jednym z tych dwóch.

Na sezon 1962/1963 została wprawdzie zaangażowana do Teatru Narodowego, ale jesienią weszła w próby *Trzech sióstr* u Axera. Po czym przeniosła się do Współczesnego na kolejny sezon, by jeszcze zanim dobiegł końca, rozpocząć próby *Kurki Wodnej* w Narodowym. Od jesieni 1964 roku była znów aktorką Narodowego, gdzie pozostała do czasu dramatycznego rozstania z Dejmkiem w 1966 roku, po którym wróciła do Axera na następnych czternaście lat. Była u niego tak długo zapewne tylko dlatego, że po zdjęciu *Dziadów* Dejmek stracił stanowisko i wyjechał z Warszawy. Krótko po tym, jak do niej wrócił w 1981 roku, by objąć dyrekcję Teatru Polskiego, zaproponował Mikołajskiej u siebie etat...

Tak więc po opuszczeniu Teatru Dramatycznego Halina Mikołajska resztę swego teatralnego życia spędziła jako aktorka teatrów Dejmka i Axera. Czas pełnej identyfikacji z programem artystycznym teatru, a także poczucia niezbędności i misji minął już jednak bezpowrotnie. Zdawała sobie też sprawę, że po przekroczeniu trzydziestki sytuacja aktorki w teatrze znacząco się pogarsza, kiedy więc etatowej stabilizacji nie towarzyszyły propozycje ról, sama przejmowała inicjatywę. Nie bez zachęty i współpracy przyjaciół przygotowała dwa monodramy: *Listy panny de Lespinasse* na scenie STS-u w 1964 roku i *O długim czekaniu* według Thomasa Manna w 1966 na scenie Teatru Dramatycznego. „Nie należy wyciągać z tego wniosku, że specjalnie preferuję monodramat ponad inne gatunki teatralne – tłumaczyła na wszelki wypadek. – Trzeba to raczej traktować jako formę aktorskiej samoobrony, rezultat konieczności. Nie lubię stać w kolejce do ról. Aktor, żeby istnieć, musi grać, a więc sama sobie wynajduję pozycje, które mi dla jakichś względów odpowiadają (przeważnie fascynują urodą literatury) i gram"[6].

Monodram, który traktowała początkowo jako zawodową konieczność, okazał się formą, w której w pełni się realizowała, bo nawet kiedy tańczyła, śpiewała, teatralizowała – nie ryzykowała tym, jak choćby w *Szkoda tej czarownicy na stos*, dysharmonii między swoją rolą a otoczeniem, uzyskując przy tym powszechną aprobatę. Odpowiedzialność, której nie mogła z nikim dzielić, a która początkowo jej ciążyła, uwalniała ją od sytuacji, w której to inni twórcy, wedle jej określenia, „używali jej jak malarze farby, aby malować własne pejzaże"[7]. Okazało się to także przepustką do niezależności wobec teatru jako instytucji.

Powróciła do monodramu po latach, kiedy już odeszła z teatru na dobre i kiedy prawdziwie ceniła sobie wolność, którą samotność na scenie mogła jej zagwarantować.

1. Sama na scenie

Teatr jednego aktora we współczesnej formie odrodził się na początku lat sześćdziesiątych. Legitymował się przy tym z jednej strony tradycją krakowskiego Teatru Rapsodycznego, a z drugiej wywodził z poszukiwań warszawskiego STS-u, jego emblematycznymi figurami stali się bowiem wówczas Wojciech Siemion i Danuta Michałowska.[8] Monodramy Siemiona w STS-ie cieszyły się wielkim powodzeniem, a Jerzy Markuszewski, który wyreżyserował wszystkie przedstawienia jednoosobowe STS-u, zasłużył, jak pisze Jan Ciechowicz, na miano pierwszego specjalisty w tym fachu.

Nic dziwnego zatem, że to właśnie Markuszewski, zaprzyjaźniony z Haliną Mikołajską, został reżyserem *Listów panny de Lespinasse*, których adaptację przygotowała także bardzo jej bliska Wincentyna Wodzinowska-Stopkowa. Markuszewski był wcześniej asystentem reżysera przy *Makbecie*, a potem nie bez oporów ze strony dyrekcji teatru reżyserował *Medeę*. W latach 1963 i 1964 realizował w radiu słuchowiska, do których zapraszał Mikołajską. Nagrała ich wówczas więcej niż kiedykolwiek, niemal tyle, ile przez następnych dwanaście lat. Pisywali do siebie listy, w których Halina nazywała go Panem Docentem, a on ją – Panią Profesor. Zdaniem Agnieszki Osieckiej, wyglądało na to, że oboje wierzyli w prawdziwą przyjaźń między mężczyzną a kobietą:

Jurek, który potrafił być niecierpliwy, niesprawiedliwy i bardziej totumfacki niż kochany, dla Haliny okazywał się ciepły i poufny jak mamka. Halina była już wtedy wielką gwiazdą, Jurek wciąż jeszcze był częścią „studenckiego" teatru, ale w tym wypadku role zostały odwrócone. Ona grymasiła, płoszyła się, zadawała pytania, ona bała się ciemności, a on roztaczał nad nią coś w rodzaju duchowej kurateli, rozpinał siatkę bezpieczeństwa – jakże potrzebnego bezpieczeństwa. To nic, że on był kuleczką, a ona ważką. To kuleczka była górą. Pamiętam, Jerzy robił z nią wtedy wielki monolog teatralny: *Pannę de Lespinasse*. Spektakl wypadł pięknie, przychodziło się na to po pięć i po dziesięć razy, ale dla Haliny – kto wie – czy nie ważniejsza była ta przyjaźń.[9]

Monodram nie był wówczas dla Haliny Mikołajskiej zupełną nowością, bowiem już w 1960 roku wystąpiła w spektaklu telewizyjnym *Droga do zielonych cieni* Finna Methlinga, w którym sama przedstawiała całe długie życie bohaterki, wydobywając nie tylko jego materialność, ale i metaforyczny sens. Klimat utworu sytuował go w perspektywie dotąd nieznanej – introspekcji o wyraźnie bergmanowskim charakterze. Niezaprzeczalny był sukces aktorki, grającej bez charakteryzacji dziecko, dorosłą kobietę i staruszkę, chwile szczęścia i rozpaczy, realność życia i melancholię przemijania, codzienne ludzkie wysiłki i bierną zgodę na ich bezsensowność.

Swoistym dopełnieniem tej historii był zrealizowany przez Mikołajską dziesięć lat później, także w Teatrze Telewizji, monodram według prozy Jacoby van Velde *Duża sala*. Tu ludzkie życie ukazane zostało nie w bergmanowskiej perspektywie przemijania, lecz w brutalnej perspektywie starości, niedołęstwa i śmierci. Mikołajska w podwójnej roli: matki umierającej w domu starców i córki, która ją tam umieściła, nie tyle dawała świadectwo swoich możliwości aktorskich, ile swoich – niedocenionych chyba i niewykorzystanych w teatrze – skłonności do egzystencjalnych wiwisekcji, umiejętności ujmowania indywidualnego doświadczenia w filozoficzny cudzysłów, czułego pochylania się nad ludzkim cierpieniem z brutalną świadomością jego nieuchronności.

Takie spektakle telewizyjne pozostawały nie bez wpływu na rozwój teatru jednego aktora za sprawą bliskiej, wręcz intymnej relacji z widzem, która przeniesiona na scenę także działała na publiczność psychoterapeutycznie. Ten rodzaj kontaktu między aktorem a widzem

był mniej anonimowy, bardziej osobisty, gwarantował współprzeżywanie, a zarazem ujmował widzom trosk własnych, przydając cudzych, a przynajmniej sytuował je w perspektywie ogólnoludzkiej solidarności. Czasem nawet wciągał widzów w orbitę tak odległego, obcego i fascynującego świata, że zapominali o własnym.

Listy panny de Lespinasse łączyły w pewnym sensie obie te formy. Zważywszy, że literackie tworzywo pochodziło sprzed dwustu lat, można było spodziewać się nieco muzealnej, epistolograficznej, stylizowanej historii miłosnej. Tymczasem spoza anachronicznej formy i osiemnastowiecznych realiów wyłaniały się uczucia całkowicie współczesne, a listy owe – jak pisał August Grodzicki – mogłyby być pisane dziś przez damę, która nie tyle może utrzymuje salon literacki, ile „chodzi do kawiarni PIW-u lub Czytelnika, jeździ do Obór i jest na każdej premierze STS-u"[10]. Halina Mikołajska była więc Julią de Lespinasse w jej współczesnym wydaniu subtelnej intelektualistki, a zarazem w uniwersalnym wymiarze niefortunnie ulokowanego uczucia, namiętnej miłości, wobec której jest się bezbronnym i bezradnym.

Dla Haliny Mikołajskiej była to rola ważna choćby dlatego, że zagrała Julię de Lespinasse niejako z a m i a s t Julii, o której w młodości marzyła. Ważna była także dlatego, że poruszała w niej czułe struny, że bliska musiała jej być emocjonalność bohaterki, w której intelektualny ogląd łączył się z emocjonalnym rozwibrowaniem. To sprawiło, że nawet jej samej rola panny de Lespinasse wydawała się nieco ekshibicjonistyczna:

> Skoro staję teraz przed Wami z wyborem gorzkiej prozy, zakładam okulary i tym, których zdobyłam, ofiarowuję porównanie „słodkiej, sennej Eurydyki", szczęśliwej swoją nieświadomością, z pogodzoną z własną wiedzą, siwą, zbyt długowzroczną Julią de Lespinasse, jeżeli handluję własną pustką i fascynuję możliwością śmierci, jeżeli tak jest (a właśnie tak jest), to znaczy, że część z Was zmusiłam do stosunków intymnych ze mną, tę część, która mi uległa, która mnie co najmniej lubi albo która mnie nie znosi.[11]

Jeśli o intensywności relacji z widownią w *Listach...* decydowało współprzeżywanie, to w kolejnym monodramie, biblijnej historii Jakuba i Racheli, przesądziło o niej bogactwo narracji, zmysłowość kreacji świata. Taki charakter miał bowiem monodram *O długim czekaniu*,

skomponowany z fragmentów powieści Thomasa Manna *Józef i jego bracia* i układający się w historię Jakuba i Racheli, który Halina Mikołajska zaprezentowała w Sali Prób Teatru Dramatycznego dwa lata później, w listopadzie 1966 roku. Mikołajska opowiadała słowami Thomasa Manna historię biblijną, zarazem ją komentując. Była bardzo blisko każdej z postaci, kiedy odnosiła się do ich przeżyć, a zarazem potrafiła się od nich odsuwać, uderzając raz po raz w nutę humoru albo w ton filozoficzny.

Nie jest takie ważne, czy w podawaniu tej historii, jak chcieli jedni, liryka przeważała epikę; czy może, jak chcieli inni, aktorka uwydatniała równie świetnie zarówno epickie, jak i liryczne wartości tekstu. Nie jest ważne, czy Mikołajska wcielała się w poszczególne postacie tej opowieści, czy wręcz przeciwnie, wcale nie próbowała się wcielać, tylko oddawała z całą subtelnością poruszające nimi uczucia: zachwyt, miłość, namiętność, ból i rozpacz. Każdy z widzów przeżywać to musiał na swój sposób, jeśli tylko było prawdą, że – jak egzaltował się jeden z nich – „słuchając artystki i patrząc na nią, my, widzowie, baliśmy się po prostu odetchnąć, żeby nie rozproszyć czaru, nie zakłócić niepowtarzalnego nastroju tych chwil"[12]. Każdy zapewne dał się oczarować czym innym, nikt zatem w swej relacji nie był do końca wiarygodny, a zarazem uwierzyć trzeba wszystkim, że był to po prostu dobry spektakl. Przekonujący wydaje się w tej mierze komentarz Andrzeja Jareckiego, który pisał, że wartość kreacji Mikołajskiej polegała na umiarze, z jakim stosowała środki potrzebne do tego, aby przekazać żywe słowo, aby mówić literaturę.[13]

Jeśli w *Listach...* i historiach Jakubowych tę literaturę wybierała sobie sama, to w przypadku *Radosnych dni* inicjatywa wyszła od Teatru Współczesnego, gdy dość niespodziewanie po konflikcie z Kazimierzem Dejmkiem Mikołajska znalazła się w jego zespole. *Radosne dni* nie są co prawda monodramem i partnerował w nich Mikołajskiej Józef Kondrat, ale ciężar sztuki spoczywał w istocie całkowicie na jej barkach, to jest na barkach Winnie, pogrążającej się coraz bardziej w faktyczny i metaforyczny kopiec piasku. Markuszewski sztukę wyreżyserował, zresztą zgodnie ze wskazówkami Becketta, za co zebrał i pochwały, i cięgi, a Halina Mikołajska same pochwały poza jednym zarzutem, że wyglądała za młodo, że w jej twarzy brak jeszcze pyłu szarości, a oczy mają za dużo blasku. Dostało się także Beckettowi od Andrzeja Jareckiego, który uznał, że śmiertelnie nudne jest to znudze-

nie życiem, które demonstruje jego sztuka, oraz od widzów, którzy widząc na afiszu zachęcający tytuł, wychodzili rozczarowani w trakcie spektaklu.

W Halinie Mikołajskiej *Radosne dni* budziły mieszane uczucia. Wiedziała, że może liczyć na stosunkowo wąski krąg odbiorców, i przypuszczała, że rola Winnie nie przysparza jej popularności. Z drugiej strony doceniała mistrzostwo warsztatowe Becketta i wyraźnie dostrzegała jego zakorzenienie w Czechowie: „Jak u Czechowa, mniej ważne jest to, co się mówi, od sytuacji, w jakiej się mówi. Sytuacja określa potoki paplaniny Winnie". Uważała ją za postać antytragiczną, bo pozbawioną wyboru:

> Z każdą chwilą zapada się coraz głębiej w kopiec piasku, w czas, który nieuchronnie przemija. Z każdą chwilą coraz mniej posiada, wszelkie posiadanie staje się z upływem czasu iluzoryczne. Nie pozostaje jej w końcu nic poza własnym ciałem ogarniętym całkowitą niemożnością, później już tylko twarzą, zarysem warg. Wbrew pozorom nie jest to sztuka o patologii. Starość nie jest patologiczna, jest naturalna i normalna. [...] Mówi o życiu i umieraniu. Mówi także o kobiecie i o mężczyźnie, o przywiązaniu i wzajemnej udręce.[14]

Halina Mikołajska właściwie tylko w monodramach, nielicznych przecież i nieprogramowych, miała szansę zmierzyć się z fundamentalnymi kwestiami egzystencjalnymi w ich realnej postaci, dotknąć sedna ludzkiego życia i rudymentarnych ludzkich spraw: miłości, śmierci, pożądania, rozpaczy, starości i strachu. Nie miała w nich doraźnych problemów do rozwiązania, nie wdawała się w ideologiczne spory, nie rozbudowywała kontekstów – przedstawiała dramat człowieka w czystej postaci. Odzierała go stopniowo z życiowych błahostek, niczym Winnie z rekwizytów, dochodząc do jakiegoś tragicznego jądra, mrocznej prawdy, filozoficznej esencji. Wcześniej udało jej się to chyba tylko w *Krzesłach*, później raz czy drugi stworzył jej taką szansę Czechow, ale w gruncie rzeczy nie miała szczęścia do dramatu egzystencjalnego. Bergmanowska melancholia, psychologiczna wiwisekcja, ogląd życia w perspektywie spraw ostatecznych i sytuacji archetypowych były nieodłącznymi elementami jej teatru, kiedy była sama na scenie. Wyrażała się w ten sposób jej niewątpliwa skłonność do filozofowania, którą niektórzy brali mylnie za „poetyzowanie".

Niekwestionowany sukces jej monodramów przemawia za tym, że Halina Mikołajska mogła być aktorką wielkich syntez. Świadczy więc jednocześnie przeciw teatrom i reżyserom, którzy nie dali jej na to szansy.

2. Towarzysz Kraśko

Do utworów podejmujących „problemy ogólnoludzkie" i wykazujących „troskę o człowieka w ogóle" władze partyjne miały u progu lat sześćdziesiątych stosunek ambiwalentny. Z jednej strony zgadzały się co do tego, że nie są to „w większości" sztuki antysocjalistyczne, ale z drugiej strony martwił je fakt, że „posiadają ograniczony ładunek ideowy". Zwłaszcza teatry warszawskie sprawiały wrażenie, że mają poważne trudności w doborze repertuaru ideowego, a ich kierownictwa „zagubiły się w wirze różnych inspiracji, prądów i tendencji". W rezultacie prezentowały repertuar, który poza wartościami artystycznymi i ogólnoludzkimi nie podejmował „kłopotów, trosk, walk i radości ludzi budujących socjalizm", a co za tym idzie, nie dość aktywnie walczył o idee socjalistycznego budownictwa, o umacnianie socjalistycznej świadomości i moralności oraz o rozwijanie uczuć internacjonalizmu i patriotyzmu. Sposób realizacji poszczególnych pozycji repertuarowych na scenie pogłębiał dodatkowo te wszystkie braki ideowo-polityczne. A co gorsza, znamiona tendencji nosiła też „aluzyjność w sensie negatywnym, uwidaczniana przez realizacje sceniczne niektórych pozycji repertuarowych w teatrach warszawskich". Jak wynika ponadto z cytowanych tu materiałów Egzekutywy Komitetu Warszawskiego PZPR *Teatry warszawskie w sezonie 1960/1961*[15], partia nie była zadowolona także z tego, że teatry wymigują się od wystawiania sztuk radzieckich, wpisując sobie do planów repertuarowych „anonimowo sformułowaną pozycję «współczesna sztuka radziecka», co z góry zakłada moment nieobowiązkowości".

Jeśli jednak wcześniej władze partyjne mogły jeszcze żywić złudzenia co do możliwości podporządkowania teatru swoim założeniom polityczno-ideowym, to w latach sześćdziesiątych powoli się z tymi złudzeniami rozstawały, nie rezygnując oczywiście ze swojej kierowniczej roli i administracyjnych metod nacisku. Z kierowniczą rolą partii w teatrach było zresztą nie najlepiej, bo wedle danych o „stopniu upartyj-

nienia w poszczególnych teatrach warszawskich" u progu lat sześćdziesiątych liczba członków partii wśród pracowników artystycznych ledwo przekraczała sześć procent. W 1961 roku w Teatrze Polskim było dwóch partyjnych, we Współczesnym i w Ateneum – po trzech, w Dramatycznym – siedmiu. Podstawowym Organizacjom Partyjnym w teatrach właściwie nigdy nie udało się wyjść z popaździernikowej zapaści, chociaż w latach sześćdziesiątych zaczęły odgrywać pewną rolę, zajmując się głównie sprawami bytowymi. Interweniowały w sprawach mieszkaniowych, przydzielały talony na samochody.[16] Jednak Komitet Warszawski PZPR ciągle przywiązywał dużą wagę do tego, aby działalność placówek teatralnych Warszawy służyła kształtowaniu socjalistycznej świadomości społeczeństwa, a zatem starał się usilnie dążyć do „wzmożenia ideologicznej i politycznej działalności partii w środowisku teatralnym".

Od początku lat sześćdziesiątych życiem kulturalnym kraju zawiadywał Wydział Kultury Komitetu Centralnego PZPR z kierownikiem Wincentym Kraśką, który pozostał na tym stanowisku do 1971 roku. Wydział Kultury posługiwał się Ministerstwem Kultury i Sztuki jako egzekutorem swych decyzji. Zdaniem Lucjana Motyki, który objął ten resort w 1964 roku, kierownik Wydziału pełnił wobec ministra funkcję kogoś na kształt komisarza. Ten zaś miał nad sobą z kolei sekretarza KC partii odpowiedzialnego za kulturę.[17]

Wydział Kultury zajmował się z jednej strony formułowaniem ogólnych wytycznych dotyczących polityki kulturalnej, a z drugiej zatwierdzaniem dyrektorów i kierowników artystycznych teatrów, korygowaniem decyzji ministerialnych, monitorowaniem działalności społecznej środowisk twórczych oraz interwencjami w sprawach repertuarowych. Kierownik Wydziału Kultury podejmował między innymi decyzje w sprawie skierowania do realizacji scenicznej utworów, które z takich czy innych powodów budziły personalne, ideologiczne czy polityczne wątpliwości. Przy czym w środowiskach twórczych można było zetknąć się z poglądem, skrzętnie odnotowanym przez Służbę Bezpieczeństwa, że „Tow. Wincenty Kraśko jest bardzo uprzejmy dla każdego, ale nie wyszedł nigdy z żadną koncepcją odnośnie polityki kulturalnej. Wyczuwa się, że jest on najprawdopodobniej ograniczony w swoich możliwościach prowadzenia jakiejkolwiek polityki kulturalnej. Przypuszcza się, że nie bardzo wie, czyje dyrektywy ma realizować – tow. Starewicza, Strzeleckiego czy innych"[18].

Jak prowadzenie polityki kulturalnej wyglądało w praktyce, można prześledzić na podstawie opisywanych w dziennikach Jerzego Zawieyskiego perypetii z wystawieniem na scenie Teatru Narodowego dwóch jego dramatów. Zawieyski był wówczas katolickim posłem na sejm i członkiem Rady Państwa, co akurat w tym kontekście nie oznaczało żadnych przywilejów. Halina Mikołajska, wspominając bliskiego jej jeszcze z czasów krakowskich pisarza, zwracała uwagę, iż „mimo to, że obłożono go wszelkimi możliwymi godnościami i oficjalnymi zaszczytami, nie rozpieszczano go jako autora, bardzo szybko jego sztuki stały się znów «nie na temat», znów były podejrzane i napotykały opory cenzuralne. Coś o tym mógłby świadczyć Kazimierz Dejmek, który dość uporczywie przymierzał się do reżyserowania jednej z tych sztuk"[19].

Dejmek rzeczywiście chciał wprowadzić do repertuaru Teatru Narodowego dramat Zawieyskiego *Protest*, będący adaptacją noweli Melville'a. Reżyserować i grać główną rolę miał Gustaw Holoubek. 11 czerwca 1963 roku rozpoczęto próby, ale dwa tygodnie później Dejmek został wezwany do ministra kultury Tadeusza Galińskiego, który zabronił wystawiania *Protestu* ze względu na „czytelne aluzje do naszej rzeczywistości", mimo że akcja sztuki rozgrywała się w końcu dziewiętnastego wieku w Ameryce. Galiński orzekł ponadto, że „w tej sztuce zawarty jest cały program opozycji katolickiej". W bezpośredniej już rozmowie z Zawieyskim myśl tę rozwinął: „Epoka jest metaforyczna, widz węszy wszędzie pod warstwą tekstu istotną zawartość utworu. W tym wypadku całą rzecz odniósłby do rzeczywistości socjalistycznej. [...] W tych warunkach ta sztuka byłaby niemal prowokacją". Pocieszał przy tym zgnębionego autora, że do sztuki będzie można wrócić, gdy minie „zła passa epoki metaforycznej"[20].

Nie czekając na koniec owej passy, autor cztery lata później zaproponował Teatrowi Narodowemu nową sztukę, zatytułowaną *Gdy płoną lasy*, stanowiącą rozliczenie z Polską międzywojenną. Zdaniem Dejmka, który miał co do tego utworu obawy natury politycznej, decyzję w sprawie jej wystawienia mógł podjąć tylko Zenon Kliszko, ówczesny sekretarz KC i druga po Gomułce osoba w państwie. Ustalił jednak z Zawieyskim, że dramat przeczytają najpierw minister Lucjan Motyka i Kazimierz Rusinek, Zawieyski wręczy egzemplarz Wincentemu Krańce, a Zenona Kliszkę zostawią na koniec, gdyby pojawiły się jakieś poważne opory i obawy. Według mocno tu skróconej relacji Zawieyskiego przebieg dalszych wydarzeń był następujący:

[Osoby:
Lucjan Motyka – minister kultury i sztuki
Kazimierz Rusinek – wiceminister w tym resorcie
Wincenty Kraśko – kierownik Wydziału Kultury KC
Stanisław Witold Balicki – dyrektor generalny w Ministerstwie Kultury i Sztuki
Zenon Kliszko – sekretarz KC
Józef Cyrankiewicz – premier]

14 II 1967. W czasie dzisiejszego posiedzenia Sejmu wręczyłem Kraśce egzemplarz dramatu. Odniósł się sympatycznie, obiecał przeczytać prędko.

17 II 1967. Telefon od Balickiego, że Motyka czyta sztukę, ale jeszcze jej nie przeczytał. Zdążył jednak powiedzieć, że temat drażliwy.

25 II 1967. Dziś odważyłem się na telefon do W. Kraśki. Powiedział, że sztukę od razu przeczytał. Mamy się spotkać na rozmowę we wtorek 28-go. Ton rozmowy telefonicznej miły, bardzo uprzejmy. Ale nic to nie oznacza. Boję się o sztukę. Na pewno jej nie puszczą.

28 II 1967. Około 11-ej rozmowa z Kraśką. Powiedział mi wiele rzeczy dobrych, w zasadzie sztuka bardzo mu się podoba, tylko oczywiście temat jest kłopotliwy. I tutaj jest bezradny. Starałem mu się wytłumaczyć, że dramat nie jest dramatem politycznym, że jest to dramat poetycki, dramat narodu itd. Przyznał mi rację, ma jeszcze porozmawiać z Motyką i Rusinkiem.
Napisałem list do Motyki i Rusinka. Ogarnęła mnie nagła panika, chciałem uratować dramat, przekonać dygnitarzy. Byłem cały czas w dużym napięciu.

9 III 1967. Balicki powiedział mi, że Motyka po raz drugi egzemplarz przeczytał i ma go wręczyć Cyrankiewiczowi w sobotę.

17 IV 1967. Wieczorem telefon od Balickiego. Zdaje się, że sztukę władze odłożą do jesieni.

7 X 1967. Przyszło mi na myśl po przebudzeniu się, aby przesłać egzemplarz nowej wersji dramatu Kraśce. Zatelefonowałem do niego z aparatu

rządowego. Zgodził się chętnie, więc natychmiast sekretarka zaniosła egzemplarz do KC.

9 X 1967. Przyłapałem na chwilę Motykę i powiedziałem mu o nowej wersji dramatu.

12 X 1967. Z rana telefoniczna rozmowa z Kraśką, który sztukę przeczytał, uważa tę wersję za znakomitą i nie budzącą kontrowersji. Obiecał skontaktować się z Motyką i Balickim, aby porozmawiać o sztuce.

16 X 1967. Rozmowa z Balickim. Sam podniósł to, że sztuka powinna być grana zaraz po *Dziadach* i że Dejmek powinien przystąpić do pracy. Oczywiście konieczna jest decyzja polityczna na szczeblu KC. Podziękowałem mu za opinię i powiadomiłem go, że Kraśko z KC sztukę czytał i wyrażał się z uznaniem i że miał się porozumieć z Motyką i z nim, Balickim właśnie. Był tym faktem zdumiony i zaskoczony. Obiecał porozumieć się z Kraśką.

19 X 1967. Balicki rozmawiał z Kraśką. Bez opinii i decyzji Kliszki sztuka iść nie może.[21]

Jeszcze na pięć dni przed premierą *Dziadów* Dejmek, który chciał realizować sztukę Zawieyskiego bezpośrednio po nich, pisał do Balickiego, prosząc, by ten zrobił wszystko, aby to umożliwić: „Do wystawienia sztuki palę się tak jak za dawnych lat do niektórych pozycji – pewnie dlatego, iż polityka «wprost» jest moją największą teatralną pasją"[22]. Pozwolił sobie przy tym na żart, że nie byłoby tych wszystkich wątpliwości, gdyby rzecz napisał „jakiś nasz Pogodin", a nie pisarz tak zwany katolicki.

Decyzyjnej farsie ostatecznie kres położyła premiera *Dziadów*, która odbyła się dwudziestego piątego listopada i miała przesądzić i o losach sztuki Zawieyskiego, i o dyrekcji Dejmka. Jak dalece „wprost" okazała się jego polityka, przeszło oczekiwania nawet samego Dejmka.

Trwający blisko rok proces podejmowania decyzji w sprawie sztuki *Gdy płoną lasy* więcej nawet mówi o tym, jaką wagę władza przywiązywała do teatru, niż awantura, jaką rozpętała wokół *Dziadów*. Tyle że władza taką samą wagę przywiązywała do każdej innej sfery życia, bo wszystkie starała się kontrolować. Była to kontrola totalna, ale niekonsekwentna; wszechstronna, ale zdeprawowana i kapryśna.

Rządził nią więc nie zestaw przewidywalnych zasad, lecz konfiguracja aktualnych priorytetów, dygnitarskich lęków, personalnych układów, koniunktur, potrzeb i ognisk zapalnych.

Gdyby z zapisków Zawieyskiego wykreślić słowo „sztuka", mogłoby się wydawać, że chodzi w nich o wyrzutnie rakietowe, w sprawie których decyzje zapadają w gabinetach ministra, premiera, sekretarza KC. Tak naprawdę jednak każda sfera życia podlegała tej procedurze, nie tyle z racji centralnego systemu zarządzania, ile w wyniku typowych mechanizmów, jakim podlega władza opierająca się na dygnitarskich zależnościach, którymi rządzą strach, konformizm, intryga, wykręcanie się od odpowiedzialności, donosy etc. Można podejrzewać, że sztuka Zawieyskiego padła ofiarą tych mechanizmów.

Zresztą nie o sztukę Zawieyskiego tu chodzi, lecz o zobrazowanie, jakim mechanizmom podlegać mogło życie teatralne, choć nie zawsze podlegało; jakie trudności napotykać mogli dyrektorzy teatrów, choć nie zawsze napotykali, i jakie konsekwencje mogły mieć takie czy inne wydarzenia teatralne dla ich twórców, dla władzy i dla życia społecznego w kraju, choć najczęściej nie miały żadnych skutków godnych odnotowania.

Gdyby jednak spojrzeć na tę historię od strony twórcy, narażonego na niepewność i upokorzenia, bezsilnego i pozbawionego głosu, uzależnionego całkowicie od widzimisię władzy – od przydziału papieru, ołówka cenzora i dobrego humoru Zenona Kliszki, można by zrozumieć, skąd wziął się pomysł, by przeciw takim praktykom zaprotestować.

3. Początek epoki listów

Gdyby Mieczysław Rakowski był bardziej przewidujący, nie cieszyłby się tak bardzo 7 grudnia 1959 roku, notując w dzienniku: „Przedwczoraj zakończył się w Warszawie zjazd literatów. Prezesem został Jarosław Iwaszkiewicz. Zastąpił krnąbrnego Słonimskiego. Do Zarządu Głównego zostali wybrani ci literaci, na których nam zależało"[23]. Kto wie, czy nie wygodniej byłoby mieć Słonimskiego na stanowisku wymuszającym kompromisy i troskę o związkową substancję, zamiast w opozycji. Władza nie mogła mieć wątpliwości, jaka jest pozycja Słonimskiego w środowisku, bo zbierała na ten temat donosy: „Już po krótkiej nawet obserwacji można stwierdzić, że środowisko literackie gromadzi się wokół osoby

A. Słonimskiego, który jest ich ideologicznym przywódcą"[24] – raportował agent „Marek" z Domu Pracy Twórczej ZAiKS-u w Sopocie.

Nic dziwnego, że to właśnie Słonimski przyniósł do kawiarni PIW-u na Foksal tekst, pod którym w krótkim czasie zebrano trzydzieści cztery podpisy i 14 marca 1964 roku złożono w kancelarii Prezesa Rady Ministrów. Niespełna dwa tygodnie później zachodnie agencje i rozgłośnie poinformowały o tym, że grupa wybitnych polskich pisarzy i uczonych skierowała na ręce premiera Cyrankiewicza list następującej treści:

> Ograniczenia przydziału papieru na druk książek i czasopism oraz zaostrzenie cenzury stwarza sytuację zagrażającą rozwojowi kultury narodowej. Niżej podpisani, uznając istnienie opinii publicznej, prawa do krytyki, swobodnej dyskusji i rzetelnej informacji za konieczny element postępu, powodowani troską obywatelską, domagają się zmiany polityki kulturalnej w duchu praw zagwarantowanych przez Konstytucję Państwa i zgodnym z dobrem narodu.

Pismo to, znane odtąd jako List 34, było pierwszym zorganizowanym protestem środowisk twórczych przeciwko cenzurze i polityce kulturalnej państwa. Pierwszym zbiorowym wystąpieniem intelektualistów, rozpoczynających właśnie kilkunastoletnią drogę do demokratycznej opozycji z prawdziwego zdarzenia.

Znaczenie listu wynika więc nie tyle z zawartych w nim treści, ile z samego faktu napisania go i z wielorakich, krótko- i długofalowych skutków oraz z konsekwencji, jakie spotkały jego sygnatariuszy. Inwigilacja twórców i uczonych, podsłuchy w mieszkaniach i w telefonach, kontrola korespondencji zaczęły się wtedy na szerszą skalę albo może wtedy po prostu przestano się z nimi kryć. Funkcjonariusze partyjni w dyscyplinujących rozmowach, w szantażach i podczas przesłuchań zaczęli bowiem ostentacyjnie posługiwać się materiałami uzyskanymi tą drogą.

Bezpośrednio konsekwencje złożenia podpisu pod Listem 34 odczuł między innymi Jerzy Turowicz, któremu zmniejszono o jedną czwartą nakład „Tygodnika Powszechnego", Antoni Słonimski, który stracił felieton w „Szpilkach", Jerzy Andrzejewski, któremu zakazano wieczorów autorskich, Jan Kott, Artur Sandauer i Stefan Kisielewski, którym odmówiono wydania paszportów. Reakcja na List 34 unaocz-

niała z jednej strony skalę zależności twórców od państwa, z drugiej wachlarz możliwych represji i posunięć władz wobec buntujących się intelektualistów. Przy okazji kolejnych antyrządowych wystąpień wiadomo już było mniej więcej, czego się spodziewać. A spodziewać się należało: dezinformowania lub nieinformowania społeczeństwa co do istoty protestu; oszczerczej i kłamliwej nagonki w prasie; pełnych insynuacji napaści na publicznych zebraniach i zjazdach; prób złamania sygnatariuszy i skłonienia ich do wycofania podpisów; zakazu publikacji i wymieniania nazwisk sygnatariuszy w radiu i telewizji – tak zwanych zapisów na nazwiska; niewydawania paszportów; wreszcie mobilizacji lojalnych wobec władzy przedstawicieli środowiska do odcięcia się i potępienia niepokornych kolegów.

W najwyższych kręgach władzy zrodził się makiaweliczny pomysł, by na List 34 odpowiedzieć kontrlistem, protestem przeciwko szkalowaniu dobrego imienia Polski na falach Wolnej Europy, za sprawą której List 34 dotarł do opinii publicznej. Kontrlist w zamyśle władz mieliby podpisać pisarze partyjni i bezpartyjni, wszyscy, których tylko udałoby się do tego skłonić. Egzekutywa organizacji partyjnej w Związku Literatów przeprowadziła całą tę propagandową akcję z godnym podziwu rezultatem. W maju „Życie Warszawy" rozpoczęło w odcinkach druk podpisów pod kontrlistem. „List protest podpisało 650 osób – zanotował w dzienniku Mieczysław Rakowski. – Nie wiedziałem, że mamy aż tylu pisarzy"[25]. Ci, którzy odmówili złożenia podpisu, zostali zobowiązani do uzasadnienia swego stanowiska na piśmie. Te zachowane w aktach partyjnych i archiwum MSW listy pisarzy jako deklaracja i n d y w i d u a l n a i pisemna stanowią dowód oporu wymagający większej nawet odwagi niż podpis pod zbiorowym protestem. Marian Brandys w swojej odmowie odwołał się do lojalności wobec kolegów pisarzy, co było wszakże równoznaczne z nielojalnością wobec egzekutywy:

Warszawa, 9 maja 1964 r.

Do Egzekutywy POP PZPR
przy Oddziale Warszawskim PZPR

Szanowni Towarzysze!

Świadectwem mego jednoznacznego stanowiska wobec antypolskich oszczerstw Radia Wolna Europa i innych zagranicznych ośrodków propagandowych – jest moja dwudziestoletnia działalność pisarska.

Mimo to nadesłanej mi deklaracji nie podpiszę, ponieważ wyczuwam w niej ostrze skierowane przeciwko kilku wybitnym pisarzom polskim, których głęboko szanuję i od których uczyłem się pisać.

Marian Brandys

Ponieważ głównym zarzutem wobec sygnatariuszy Listu 34 władze uczyniły nie sam list, lecz fakt jego ogłoszenia w Radiu Wolna Europa, naraziło to na dalsze represje osoby współpracujące z „wrogimi ośrodkami za granicą" lub choćby tylko przekazujące za granicę „fałszywe informacje oczerniające stosunki w Polsce". Pod tymi sformułowaniami kryć się mogło opisywanie sytuacji w Polsce w prywatnych listach, za co Melchior Wańkowicz jesienią 1964 roku został skazany na trzy lata więzienia, albo pisanie pod pseudonimem artykułów do londyńskich „Wiadomości", za co Jan Nepomucen Miller rok później otrzymał podobny wyrok.[26]

Nie były to jedyne procesy polityczne w owym czasie, bo też równolegle do fermentu w środowisku literatów coraz większą aktywnością wykazywali się uniwersyteccy rewizjoniści. Jesienią 1962 roku Karol Modzelewski założył na Uniwersytecie Warszawskim Polityczny Klub Dyskusyjny i choć po roku został on rozwiązany, to część jego działaczy, w większości młodych pracowników naukowych, spotykała się nadal, by dyskutować i układać polityczne programy, z których najbardziej znany przybrał formę Listu otwartego do partii. Jego autorzy – Karol Modzelewski i Jacek Kuroń – zostali aresztowani 20 marca 1965 roku, już następnego dnia po rozkolportowaniu Listu i dostarczeniu do Komitetu Uczelnianego partii. W lipcu skazano ich z paragrafu dotyczącego rozpowszechniania nieprawdziwych wiadomości – Modzelewskiego na trzy i pół, a Kuronia na trzy lata więzienia. Na salę rozpraw wpuszczono niewiele osób, niemal nikogo prócz Leszka Kołakowskiego, który był mężem zaufania Karola Modzelewskiego, oraz Mariana Brandysa – męża zaufania Jacka Kuronia.

Przebieg tego procesu ustanowił kolejne obyczaje przyszłej opozycji, znane z późniejszych procesów politycznych: obyczaj „korytarzowania" na przykład, czyli obowiązkową obecność przed salą rozpraw od kilkunastu do kilkudziesięciu osób, które na różne sposoby – czasem śpiewem, czasem okrzykami, a zwykle po prostu samą obecnością – okazywały solidarność z oskarżonymi. Wtedy też ukształtował się względnie stały zespół obrońców: Aniela Steinsbergowa, Jan Olszewski

i Władysław Siła-Nowicki, wygłaszający przed sądem polityczne przemówienia, oraz Tadeusz de Virion, który wykazywał, że akty oskarżenia są sprzeczne z obowiązującym kodeksem karnym.

Skazanie Kuronia i Modzelewskiego nie osłabiło uniwersyteckiego fermentu, jako że od jesieni 1964 roku studentami tej uczelni byli już przyszli „komandosi", członkowie dawnego międzyszkolnego Klubu Poszukiwaczy Sprzeczności. Niektórzy z nich, jak Adam Michnik czy Seweryn Blumsztajn, także trafili na trochę do więzienia w związku ze sprawą Listu otwartego, a ściśle mówiąc, za demonstrowanie solidarności z jego autorami. A ponieważ władze domagały się relegowania ich z uczelni, musieli stanąć w listopadzie 1965 roku wraz z kilkoma innymi kolegami przed uniwersytecką Komisją Dyscyplinarną. W wyniku solidarnej postawy nauczycieli akademickich – świadków i obrońców – udało się ich wybronić przed wyrzuceniem ze studiów. Zdaniem Andrzeja Friszkego, odtwarzającego przebieg ówczesnych zdarzeń w opracowaniu poświęconym genezie Marca 1968, był to szczególny przejaw oporu, który podjęło grono partyjnych i bezpartyjnych profesorów, a sama rozprawa i wyrok Komisji zostały odebrane przez władze partyjne jako duża porażka.[27]

Zaledwie rok po buncie doktorantów i studentów doszło także do konfrontacji z profesorami, którzy – choć najwyraźniej odczuwali dyskomfort związany z sytuacją w kraju nie mniejszy niż ich młodsi koledzy i uczniowie – byli z zasady bardziej umiarkowani i skłonni do kompromisu w imię obrony względnej niezależności akademickiej – swobody naukowej i dydaktycznej.[28] Nawet jeśli z różnych powodów nie podzielali poglądów Kuronia i Modzelewskiego czy niepokoili się radykalizmem niektórych swoich studentów, mieli dokładnie taką samą jak oni potrzebę wymiany myśli i prowadzenia dyskusji. Przede wszystkim jednak we własnym gronie formułowali swoje niepokoje, diagnozy, koncepcje. Okazję do wystąpienia z tymi diagnozami na szerszym forum stworzyli studenci na Wydziale Historii, który 21 października 1966 roku zorganizował otwarte zebranie poświęcone 10. rocznicy Października. Ani wygłoszony podczas zebrania wykład Leszka Kołakowskiego, który mówił o niespełnieniu nadziei związanych z Październikiem, o braku swobód demokratycznych i praworządności, braku perspektyw, pauperyzacji duchowej i poczuciu stagnacji, ani wystąpienie Krzysztofa Pomiana, który mówił o sytuacji w ruchu młodzieżowym, ani wreszcie wiecowa atmosfera, poglądy i żądania wygłaszane przez studentów

w toku burzliwej dyskusji nie przypadły do gustu zaalarmowanym przez Służbę Bezpieczeństwa wysokim instancjom partyjnym.[29] Kołakowskiego wyrzucono z partii niemal zaraz po zebraniu, Pomiana miesiąc później.

Wyrzucenie Kołakowskiego z partii – a takie decyzje nie miały wówczas charakteru wewnątrzorganizacyjnych rozliczeń, ale stanowiły znaczący akt polityczny – zapoczątkowało wyraźną polaryzację w obrębie uczelnianej organizacji partyjnej. Wydarzenie to wywołało także zorganizowany protest grupy partyjnych pisarzy, którzy skierowali do Biura Politycznego list w obronie Kołakowskiego. W archiwach SB zachowała się notatka, że „wysiłki w kierunku ustalenia inicjatora «Listu 15»" okazały się bezskuteczne.[30] Autorów listu, wśród których był Marian Brandys, w trybie natychmiastowym wezwano do gmachu KC na przesłuchanie. Przesłuchania, prowadzone przez najwyższych funkcjonariuszy partyjnych, rozpoczęły się o piątej po południu i ciągnęły do późnej nocy, z przerwą na kolację. „Pamiętam, jak w którymś momencie otworzyły się drzwi – opowiadał Marian Brandys Joannie Szczęsnej i Annie Bikont – zobaczyliśmy nakryty stół i usłyszałem głos Witolda Wirpszy, już chyba wyrzuconego z partii: «Co by tu wybrać?» A Zenon Kliszko: «Jedzcie twarożek, towarzyszu, twarożek jest zdrowy»"[31]. Według relacji Juliana Stryjkowskiego, na przesłuchanie każdy z wezwanych wchodził osobno, otrzymywał nieudolnie spisany z taśmy tekst wystąpienia Kołakowskiego, do którego miał się ustosunkować. Ponieważ była już podobno czwarta rano i Stryjkowskiemu naprawdę chciało się spać, powiedział od razu, że się z tym solidaryzuje.[32] „Oni chcieli jednych wyrzucić, a drugich nie. Ja byłem zawsze spokojny, bezpłciowy politycznie i oni mnie za takiego spokojniaka uważali, stąd tak naprawdę mnie akurat wyrzucić nie chcieli" – opowiadał Brandys. W konsekwencji przesłuchań jednych – jak Wiktora Woroszylskiego czy Jacka Bocheńskiego – krótko potem z partii wyrzucono, inni zaś – jak Julian Stryjkowski czy Marian Brandys – wystąpili z niej sami.

Lata 1964–1966 w domu Haliny Mikołajskiej i Mariana Brandysa nie należały zatem do szczególnie spokojnych, zwłaszcza że Marian Brandys źle się chyba czuł jako „gęgacz" i polityczny aktywista, którą to rolę brał na siebie pośrednio, składając pod tym czy tamtym listem podpis, wykonując gesty solidarności wobec kolegów pisarzy czy wobec filozofa marksisty. Jak widać jednak to on pierwszy, a nie jego żona, zaświadczał swoją obecnością w sądzie o niegodziwości procesów poli-

tycznych na długo przed procesami radomskimi. To on pierwszy podjął trudną decyzję wejścia na drogę opozycyjną czy choćby tylko jawnie niechętną władzy. To Marian Brandys, stworzony do roli spokojnego, życzliwego wszystkim i nadwrażliwego Pana Mariana, był tym, przy którym i w imieniu którego Halina Mikołajska po raz pierwszy musiała rozważać konieczność i skutki przeciwstawiania się władzy.

Wszystkie te zdarzenia przesądziły o dalszym biegu wypadków. W ich świetle można łatwo zobaczyć, jak postępowały procesy podziałów ideowych, jak kształtowały się postawy opozycyjne, jak wreszcie w różnych środowiskach intelektualnych, towarzystwach i gremiach rodził się podobny imperatyw do działania i zabierania głosu w sprawach publicznych. To wówczas dało się poznać kilku przyszłych liderów opozycji, a wielu z tych, którzy burzliwie rozstali się z partią, część opinii publicznej uznała za swoje autorytety. To wówczas po raz pierwszy spotkali się w przestrzeni publicznej (i zostali ze sobą powiązani przez władzę) ci, którzy mieli za lat dziesięć jeździć do Radomia na procesy robotników, zakładać Komitet Obrony Robotników, wydawać „Zapis".

Wówczas też po raz pierwszy zdarzyło się ludziom doznawać ulgi związanej z wypowiedzeniem posłuszeństwa władzy, okazywać solidarność z aresztowanymi, ryzykować względnie wygodne życie dla jednego podpisu pod zbiorowym protestem.

4. Uciekła mi przepióreczka

Kiedy w Teatrze Narodowym Dejmek wystawiał *Żywot Józefa*, Mikołajska bawiła publiczność w *Kurce Wodnej*, a Holoubek rozliczał Piusa XII za postawę wobec Zagłady Żydów w *Namiestniku*, studentów ciągano na komisje dyscyplinarne, a pisarzy na całonocne przesłuchania do KC. Ale nie ma w tym paradoksu, bo kiedy Kołakowski mówił w 1966 roku na uniwersytecie, że n i e m a żadnych urządzeń instytucjonalnych, które uniemożliwiałyby powrót do systemu stalinowskiego, to Dejmek od kilku lat usiłował właśnie taką instytucję stworzyć.

Kiedy literaci, naukowcy i młodzież akademicka zaczęli pozwalać sobie na krytykę władzy i domagać się większych swobód, to ciągle jeszcze podejmowali walkę z wypaczeniami systemu, stawiając tym samym raczej opór objawom, niż debatując o ich przyczynach. Dejmek tymczasem ze swoją ideą Teatru Narodowego zabierał się do tego od

fundamentów, bo przyjmując jako zasadę założycielską budowę narodowego kanonu teatralnego, obronę „polszczyzny" jako pewnego językowego, literackiego i kulturowego standardu, dążył do stworzenia instytucji broniącej sprawy polskiej, która w jego mniemaniu w istniejącym systemie była zagrożona w swojej istocie. „Nacjonalizm" Dejmka – jak sam go nazywał – nie miał jednak endeckiego, hurapatriotycznego, bogoojczyźnianego rodowodu, ale bliższy był elegijnej polskości Norwida, zbolałej Żeromskiego, rozpaczliwej Witkacego i szyderczej Gombrowicza czy Mrożka. Dlatego też nie mógłby znaleźć sojusznika w rosnącej w siłę nacjonalistycznej, „partyzanckiej" frakcji w łonie władzy. Dlatego jego teatr nie miał szans na długi żywot, zwłaszcza że ani Deklaracja Programowa Teatru Narodowego, ogłoszona przez Dejmka w 1965 roku i zawierająca konkretne postulaty mające zagwarantować, że teatr zawsze służyć będzie interesowi narodowemu, a nie interesom władzy, ani realizacja narodowego arcydzieła dwa lata później nie przypadły partyjnym dygnitarzom do gustu. I dlatego wreszcie, kiedy Dejmek sięgnął po *Dziady*, które nie spodobały się Zenonowi Kliszce, to znalazł stronników właśnie wśród tej młodzieży, która sprzeciwiając się symptomom, coraz lepiej rozumiała przyczyny choroby.

Kazimierz Dejmek miał zapewne liczne wady, ale nie był konformistą. Miał cechy zawiedzionego idealisty politycznego oraz nieznośnie pryncypialnego ideologa swojej profesji. Po Październiku przeżył ciężki zawód, kiedy po raz kolejny zorientował się, że władzy nie chodzi o żadne socjalizmy i proletariaty, ale o własny interes. Odkąd w 1962 roku został dyrektorem Teatru Narodowego, mógł to obserwować z bliska, stykając się z „linią partii" na co dzień. Przed rozpaczą broniło go tylko przeświadczenie, że musi robić to, co do niego należy, jak najlepiej i jak długo można.

Kiedy w 1968 roku funkcjonariusze Służby Bezpieczeństwa ze szczególną gorliwością zbierali przeciw Dejmkowi dowody, najwyraźniej przypomniał im się jakiś stary donos, na podstawie którego sporządzono notatkę mającą wykazać, że Dejmek wobec władzy zawsze był nielojalny:

> W maju 1964 r. po generalnej próbie *Obrony Sokratesa* w Teatrze Narodowym odbyło się spotkanie towarzyskie, w którym udział wzięli m. innymi Dejmek, Warmiński, Krzyski, Bilewski i Staszewska. Na spotkaniu tym Kazimierz Dejmek w bardzo krytycznych słowach ocenił stanowisko

władz w związku z tzw. „listem 34", używając wulgarnych epitetów pod adresem dostojników partii i rządu. Uczestnicy spotkania wypowiedź Dejmka przyjęli z wielką aprobatą. Pod przykrywką rzekomo dobrych stosunków z władzami nadrzędnymi w kręgu znajomych aktorów K. Dejmek wypowiadając swoje krytyczne uwagi, wygłaszał także wrogie poglądy dotyczące polityki partii.[33]

Nie ma powodu prostować, że Dejmek *Obronę Sokratesa* robił w Teatrze Ateneum i zajmować się dalej weryfikowaniem tego donosu. Przytaczając go tu nie jako dowód winy, lecz jako ewentualny powód do chluby, można z powodzeniem poprzestać na stwierdzeniu, że Dejmek z pewnością nie przebierał w słowach, kiedy czyjeś postępowanie, choćby i władzy, wydawało mu się idiotyczne. Daleki był jednak od wikłania się bezpośrednio w polityczne konflikty, bo od początku postrzegał swoją rolę inaczej i inaczej wyrażał swój nonkonformizm. Przez lata robił w Łodzi teatr silnie zaangażowany i ideowo, i politycznie. Obejmując Teatr Narodowy, powściągnął te upodobania, aby stworzyć instytucję trwalszą niż polityczne koniunktury; instytucję, która oparłaby się przymrozkom i zadymkom, która stałaby się gwarantem narodowej tożsamości. Dejmek teatr traktował poważnie.

Halina Mikołajska przyszła do Teatru Narodowego, dostrzegając najwyraźniej w programie Dejmka coś, co z biegiem lat opuściło Dramatyczny: misję. Jej nadzieja na pracę w teatrze, który będzie wyznaczał standardy, kształtował polityczną i patriotyczną świadomość widowni, łączył ideowość z profesjonalizmem, była uzasadniona w świetle przedstawianych przez Dejmka założeń, planów i przygotowań do ich realizacji. Z drugiej strony jednak, przychodząc do Narodowego, znalazła się w zespole pod względem liczebności i gwiazdorstwa porównywalnym z Teatrem Polskim, co mogło wydłużać kolejki do ról i rodzić gwałtowne konflikty ambicjonalne. Nie mówiąc już o tym, że wobec kolektywnego zarządzania Dramatycznym nawet przeciętnie surowy dyrektor mógłby wydać się Mikołajskiej despotą.

A Dejmek był prawdziwym fanatykiem rzetelności i dyscypliny. Mimo to stać go było i tu na poczucie humoru, o czym świadczy bilecik przysłany Halinie Mikołajskiej do szpitala w grudniu 1965 roku: „...zamiast życzeń świątecznych i noworocznych – przesyłam nakaz najszybszego stawienia się w miejscu pracy (może się Pani nawet spóźnić o godzinę)". Na co dzień jednak egzekwował właściwe wykonywanie

obowiązków od wszystkich pracowników teatru tak samo, od aktorów, inspicjentów, sprzątaczek i od siebie. Powołał Komisję Dyscyplinarną, która bez zbędnej zwłoki miała rozpatrywać wszelkie niesubordynacje i orzekać kary finansowe. Orzeczenia były wywieszane na tablicy ogłoszeń do ogólnej wiadomości. W aktach personalnych Haliny Mikołajskiej zachowały się trzy takie „wyroki". Za dwudziestopięciominutowe spóźnienia bez usprawiedliwienia na próby *Kleopatry* i *Przepióreczki* dostała kary pieniężne w wysokości jednej czwartej dziennego zarobku, ale za analogiczne przestępstwo popełnione we wrześniu 1966 roku jako recydywistka musiała zapłacić już pełną dzienną stawkę. Skutki kolejnego spóźnienia kilka dni później przekroczyły kompetencje Komisji Dyscyplinarnej...

Różnił zatem Dejmka i Mikołajską stosunek do spóźnień, łączył natomiast sposób myślenia o teatrze i odpowiedzialność zawodowa. Zdanie, którym aktorka kończyła na zawsze swoją współpracę z Dejmkiem w 1984 roku brzmiało: „Choć wydaje mi się, że mamy podobne poglądy, zbyt różne mamy przekonania"[34], ale na razie jedynie pierwsza połowa tego zdania była obowiązująca.

Dejmek rozpoczął swoją dyrekcję w Teatrze Narodowym od premiery *Historyi o Chwalebnym Zmartwychwstaniu*, po której – w opinii Zbigniewa Raszewskiego – publiczność zrozumiała, że „w Teatrze Narodowym skończyły się żarty i zaczyna się coś całkiem serio"[35]. To s e r i o oznaczało podporządkowanie się wartościom uznanym w teatrze za tradycyjne, a poza nim za ponadczasowe. Oznaczało sięganie po repertuar narodowy od Zabłockiego do Różewicza i od Perzyńskiego do Witkacego, po to, by lekko i z powagą, staromodnie i awangardowo, ale zawsze istotnie, a przynajmniej starannie mówić i skłaniać do takiego samego słuchania widownię.

Mimo doświadczeń ze współczesną dramaturgią i gotowości do podejmowania nowych wyzwań Mikołajska nie była zwolenniczką poglądu, że teatr nowoczesny to koniecznie teatr grający współczesne sztuki, i w ogóle odżegnywała się od rozgraniczania repertuaru na współczesny i klasyczny. „Współczesna" była dla niej taka literatura, która opierała się czasowi. Mikołajska chciała mówić rzeczy istotne i chciała je mówić pięknie, więc wartość literacka tekstu miała dla niej znaczenie fundamentalne. Jako aktorka traktująca słowo poetyckie z pietyzmem, zawsze szukająca formy, od ascetycznej po modernistyczną, aktorka w pewnym sensie „organicznie sztuczna" – jak mówił o niej

Maciej Prus[36] – była w teatrze Dejmka na swoim miejscu, mniej niż gdzie indziej narażona na zarzut maniery, stylizacji czy patosu.

Potwierdziła to już pierwsza rola, Kasandry w *Agamemnonie* Ajschylosa, jednej z części – wraz z *Elektrą* Eurypidesa i *Żabami* Arystofanesa – antycznego tryptyku w reżyserii Dejmka. Niezbyt obszerny monolog Kasandry został przez recenzentów określony jako arcydzieło sztuki aktorskiej, zachwycające pod każdym względem, a Mikołajska nazwana królową wieczoru. Jerzy Zagórski skłonny był nawet uważać, że rola Kasandry jest jej najwyższym osiągnięciem w katalogu dotychczasowych triumfów. „Choć widywałem już rozmaite owacje w teatrze – nie zapomnę aplauzu, jaki zgotowała Mikołajskiej wstrząśnięta publiczność – pisał Juliusz Kydryński. – Po raz pierwszy też zdarzyło mi się wówczas doznać wrażenia, że słucham istoty natchnionej, przemawiającej jakby rzeczywiście z olimpijskich szczytów, z wyżyn ponadludzkich. Wobec tego arcydzieła tragicznego aktorstwa zbladły wszystkie inne elementy bardzo przecież wybitnego przedstawienia"[37].

Te panegiryki nie byłyby może niczym niezwykłym w karierze aktorki, gdyby nie fakt, że w roli Klitajmestry wystąpiła Irena Eichlerówna, a w następnej części tryptyku, w roli Elektry – Elżbieta Barszczewska. Tytuł „królowej wieczoru" miał więc swoją wagę. Wydawał się zresztą wiarygodny w świetle słów, które Mieczysław Jastrun napisał o Mikołajskiej: „Najinteligentniejsza z aktorów. Ze zmysłem do tragiczności"[38].

W trakcie prób do *Agamemnona* Eichlerówna doszła do wniosku, że gdyby Klitajmestra pożyła i porządziła nieco dłużej, przeciwstawiłaby się „składaniu ofiar ludzkich, wprowadzaniu do domu przez mężów «przyjaciółek na stałe» – dla których trzeba być «życzliwą» – i paru innym wesołym rzeczom"[39]. Takie spojrzenie na Klitajmestrę jako na królową, której powrót męża uniemożliwił sprawowanie władzy oświeconej, nadawało tragedii rys polityczny i współczesny. Jeśli zaś przyjąć, że poczucie tragiczności Mikołajskiej naznaczone było, jak uważała Marta Fik, wieloma znakami teraźniejszości, że towarzyszyło mu zwątpienie, sceptycyzm, autoironia[40], to spotkanie Klitajmestry feministki i Kasandry niewolnicy obdarzonej nadświadomością musiało być rzeczywiście niezwykłe. Następnych takich spotkań nie było.

Skoro Irena Eichlerówna ustawiła w *Agamemnonie* aktorską poprzeczkę naprawdę wysoko i Mikołajska zdołała tej wysokości sprostać, to rzeczywiście można by mieć żal do Dejmka, że nie stworzył

kolejnych okazji do podobnej konfrontacji tych dwóch aktorek – dwóch indywidualności, których aktorstwo nosiło znamienne cechy podobieństwa. Obie wybitnie inteligentne i z poczuciem humoru, obie skłonne do chodzenia pod prąd, obie stworzone do ról femme fatale, która u Eichlerówny miała rys władczy, a u Mikołajskiej łączyła się przewrotnie z niewinnością. U obu można też było dostrzec to, co niektórzy nazywają manierą. Skłonność do celebracji jakiegoś odcienia ekspresji; rodzaj sztuczności, który zaświadczał, że ich obecność na scenie nie jest samą obecnością, lecz sztuką właśnie; rodzaj rozpoznawalnego akcentu, który u Mikołajskiej opisywała Agnieszka Osiecka, może niezbyt precyzyjnie, ale z taktem:

> Ludzie nie zawsze wybaczają aktorowi manierę. A raczej: raz wybaczają, a raz nie. A Halina zawsze tę manierę miała. Coś w rodzaju oksfordzkiego akcentu, pewne niepozbawione kokieterii miłe wywyższenie, które brało się może bardziej ze sfery ducha niż z układu warg. Chociaż – to też. Ta jakby jednak kropelka powietrza za dużo przy przedniozębowym „tu".[41]

Jeśli w wypadku Mikołajskiej można mówić o „miłym wywyższeniu", to u Eichlerówny raczej nie było ono „miłe". Jeśli u Mikołajskiej owa maniera była bliższa organicznej sztuczności, od słowa „sztuka", to u Eichlerówny byłaby to raczej organiczna manieryczność, od „manieryzmu" rozumianego tu jako śmiałość formy. Niepowtarzalna fraza Eichlerówny, jej zaśpiew, łamanie akcentów logicznych, kapryśne zmiany rytmu zdań i transakcentacja słów określały jej indywidualność.[42] U Mikołajskiej był to raczej naddatek patosu, ironii, komizmu albo liryzmu stosownie do roli, sposób jej domykania czy obramowania.

Nawet jeśli Mikołajska miała „zmysł do tragiczności", to jeszcze podczas egzaminów do studia aktorskiego powiedziano jej, że jest także urodzoną komiczką. Trudno o lepsze połączenie predyspozycji aktorskich, gdy idzie o autora *Szewców*. Dejmek zdecydował się na granie jego sztuk stosunkowo wcześnie, zanim jeszcze popyt na Witkacego rozkręcił się na dobre. Do współpracy zaprosił Wandę Laskowską, która miała już za sobą doświadczenia z Witkacym wyniesione z Teatru Dramatycznego. W Narodowym zrealizowała w 1964 roku *Kurkę Wodną*, a dwa lata później *Mątwę* i *Jana Macieja Karola Wścieklicę*.

Kurka Wodna, w której Mikołajska zagrała księżnę Alicję of Nevermore, uznana została nie tylko za przedstawienie zabawne, ale co

ważniejsze – zrozumiałe. Zdejmowało z Witkacego odium hermetyczności i zawiłości. Mikołajska zaś mogła po raz pierwszy pokazać swój talent komiczny, czym podobno wzbudzała zachwyt. Trudno powiedzieć, czy sformułowanie „wielka rola w każdym geście, powiedzeniu i odruchu" jest zupełnie stosowne w odniesieniu do groteskowo roznamiętnionej księżnej, ale już obserwacja, że „modulowany chichocik", którym się posługiwała, „należałoby odnotować w kronikach"[43] – wydaje się tu całkowicie na miejscu. Można się było spodziewać, że rolę Alicji z Nevermore Mikołajska będzie umiała zagrać „z cienką parodią i jakąś surrealistyczną operetkowością". I dodajmy: z surrealistycznym dramatyzmem, kiedy tekst tego wymagał. Tworząc bowiem „jedną z najświetniejszych postaci komicznych, jakie można było oglądać na warszawskiej scenie", naprawdę rozumiała, że „bohater groteski będzie wtedy rzeczywiście śmieszny, kiedy będzie rozegrany aż nazbyt serio, przez duże S"[44].

Jeśli rzeczywiście tak to wymyśliła, a potem zrealizowała, to można powiedzieć, że wypełniła poniekąd bezwiednie postulat Konstantego Puzyny, sformułowany pięć lat później, by sztuki Witkacego grać bez groteskowych udziwnień, by grać je zwyczajnie i serio, bo tylko wówczas ujawniają swoje wartości myślowe, nie mówiąc już o komizmie. Niewykluczone też, że Mikołajskiej, tak jak i Puzynie, Jan Kosiński opowiedział przy okazji wspólnej pracy nad sztuką Ionesco, że z teatrem absurdu jest jak z koniem, który w starym angielskim dowcipie wchodzi do baru i prosi o whisky. Musi to być zwykły koń i zwykły bar. Jeśli koń będzie zielony, a bar podobny do pojazdu Marsjan – cały dowcip leży.[45]

Zdaniem Puzyny, większość inscenizatorów w ten sposób właśnie kładła Witkacego. Ale z drugiej strony od 1962 roku, kiedy to ukazały się dramaty Witkacego w edycji Puzyny, do chwili, gdy uznano Witkacego za klasyka i „najwybitniejsze zjawisko w dramacie polskim od czasów Wyspiańskiego", minęło zaledwie kilka lat znaczonych kilkudziesięcioma premierami jego sztuk. Do tego, że stanął na piedestale, że stał się jednym z najczęściej granych polskich autorów, że „sklasyczniał", że po latach zapomnienia odniósł sukces, Teatr Narodowy niewątpliwie się przyczynił. Witkacy wytrzymał bowiem w Narodowym – jak pisali recenzenci – „próbę wielkiej sceny i frekwencji", dzięki inscenizatorom i wykonawcom, którzy sprawili, że „ta próba odbyła się w warunkach artystycznie sprzyjających"[46].

Tak jak inscenizacje Witkacego w Narodowym były ustanawianiem klasyki, tak sięgnięcie po sztukę Żeromskiego *Uciekła mi przepióreczka...* było jej weryfikowaniem. Prapremierę *Przepióreczki* dał bowiem Osterwa w Teatrze Narodowym niemal równo czterdzieści lat wcześniej, grał ją potem w Reducie przez wiele lat i objechał z nią niemal całą Polskę; w roku 1935 wznowił ją w Narodowym, a 19 lutego 1945 roku wystawił w Teatrze im. Słowackiego jako pierwszą powojenną premierę w Krakowie. Był przy tym nie tylko reżyserem, ale przede wszystkim legendarnym wykonawcą roli Przełęckiego, i to z jego legendą przyszło się zmierzyć Gustawowi Holoubkowi, który w inscenizacji Jerzego Golińskiego w Teatrze Narodowym w grudniu 1964 roku miał zagrać rolę „docenta i fizyka", organizatora letnich kursów dla wiejskich nauczycieli, który rezygnuje z cudzołożnej miłości, by ocalić czystość społecznej idei.

Weryfikacja klasyki była w tym wypadku podwójnie trudna, bo oznaczała nie tylko stawienie czoła legendzie Osterwy, ale i sprawdzenie, czy sztuka Żeromskiego, wystawiona w dodatku w stulecie jego urodzin, może przemówić do współczesnego widza obsesjami ideowymi, emocjami i retoryką jej autora. Pisana zaledwie pięć lat po odzyskaniu niepodległości głosiła konieczność pracy społecznej i gorzki niepokój, że owa praca służyć może prywacie. „Za wcześnie jeszcze, by rozdzierać ten kraj, za wcześnie, by profity już czerpać mieli dla siebie wszyscy dawni Żeromskiego Judymowie i Siłaczki"[47] – brzmiało jej przesłanie, idealnie wpasowując się w Dejmkowską ideę Teatru Narodowego. *Przepióreczka*, nie bez skrótów i językowych retuszów, powróciła triumfalnie jako gorzka i smutna komedia, której bohater ma w sobie akurat tyle uroku osobistego i ideowości, cynizmu i uczucia, by uzasadnić sens konfliktu, uprawdopodobnić sytuację psychologiczną i usprawiedliwić wzruszenie odbiorców. Sztuka przed pomówieniem o anachronizm i naiwność broniła się, jak zawsze, czystością formy, intencji i przesłania. Przedstawienie zaś przed jubileuszowo-kurtuazyjnym przyjęciem broniło się brakiem patosu, poczuciem humoru i ironią, które wykorzystano nie do tego, by dystansować się od społecznego tematu z wpisaną weń historią miłosną, ale by podnieść ją z poziomu komedii rodzajowej na poziom komedii ludzkiej. Holoubek przed porównaniami z Osterwą bronił się, budując postać nieco nonszalanckiego intelektualisty, trzymając na wodzy miłość, grając ze współczesnym wstydem uczuć i lękiem przed posądzeniem o kabotynizm. Jeśli

Przełęcki Osterwy był idealistyczny i promienny, to Holoubek znalazł w nim raczej gorycz zawodu, że jego otoczeniem powodują sentymenty, a nie myśl; rozdrażnienie ludzkimi słabostkami; zniecierpliwienie konformizmem i zniechęcenie interesownością ludzi, którym stworzył możliwość pracy dla idei. Był to – jak pisano – „Przełęcki współczesny, którego drażni, mierzi nieautentyczność tych ludzi"[48].

Wielu recenzentów podzielało zdanie Zbigniewa Raszewskiego, że „przedstawienie «ustawili» Holoubek i Mikołajska"[49]. Obojgu przyszło rozegrać na użytek otoczenia komedie, które kryły głębokie emocje. Tyle że Przełęcki w autorskim założeniu był postacią szlachetną, a księżniczka Sieniawianka – groteskową. Tymczasem Mikołajska w tej roli oparła się pokusie karykatury, stworzyła postać bardziej wyrazistą, głębszą i lepiej rozumiejącą, co się dzieje, niż to wynikało z tekstu sztuki. Rozegrała dramat księżniczki jako dramat kobiety dojrzałej, która wiedziona namiętnością panuje mimo wszystko nad sobą i zachowuje godność w sytuacji jawnie upokarzającej. „Uśmiech, głos zdradzający lekkie zmęczenie, śmiech pokrywający gorycz porażki, harmonijne i pomysłowe wykorzystanie gry laską trzymaną w ręku – kulminowały w scenie, gdy księżniczka z na wpół kpiącym, a na wpół czułym uśmiechem patrzyła na docenta fizyki, który tak wiele musiał pogrzebać nadziei"[50] – pisał Wojciech Natanson, któremu Sieniawianka Mikołajskiej nasuwała porównania z bohaterami Czechowa za sprawą „subtelnie ironicznego", a zarazem „drapieżnie przenikliwego" prowadzenia postaci.

Holoubek i Mikołajska uprawdopodobnili psychologicznie komedię Żeromskiego, ale też ją uwspółcześnili wizerunkami swych bohaterów. Nie wszyscy to akceptowali, na przykład Jacek Frühling napisał, że Sieniawianka Mikołajskiej jest osobą za bardzo współczesną, a wysiłki Holoubka zmierzające do pokazania człowieka dzisiejszego i codziennego uznał za nieporozumienie wobec faktu, że Przełęcki jest człowiekiem z natury rzeczy „wczorajszym"[51]. Ta kontrowersja oznacza w istocie pozytywną weryfikację *Przepióreczki* na scenie Teatru Narodowego. Jeśli bowiem w anachroniczne realia tej sztuki udało się wpisać współczesnych bohaterów, jeśli wymyślony przez Żeromskiego konflikt moralny udało się zderzyć ze współczesną psychologią i wrażliwością, to znaczy, że do listy pytań stawianych *Przepióreczce* od czasu premiery: o serio i buffo, o sens i absurd, o szczere wzruszenie i ckliwy sentymentalizm, o naiwność i ideowość, udało się dopisać kolejne: o dzisiejszość i wczorajszość. Pytanie, na które Teatr Narodowy musiał udzielać

odpowiedzi przy okazji każdej kolejnej inscenizacji bardziej lub mniej zapomnianych dramatów z polskiego kanonu teatralnego, jaki pragnął ustanowić.

Dejmek z *Kurki Wodnej* i z *Przepióreczki* był prawdziwie zadowolony i uważał, że w ich atmosferze „zaczyna się odczuwać powiew nowego ducha, powiew artystycznego teatru", że „dochodzi do głosu budzony w aktorach zmysł sztuki" oraz „wiara w ideę teatru"[52]. Teatr Narodowy, który miał być dziełem jego życia, przybierał powoli wymarzony kształt. Miał odpowiedni zespół, program, repertuar, zaproszenia na gościnne występy za granicą, a nawet poważanie w kraju. Jubileusz dwusetlecia sceny narodowej w listopadzie 1965 roku stworzył dodatkową okazję do uroczystego celebrowania jego wyjątkowości z teoretyczną podbudową i w artystycznej oprawie.

Obchody jubileuszowe w Teatrze Narodowym zostały przysłonięte oficjalnymi uroczystościami związanymi z otwarciem odbudowanego Teatru Wielkiego z udziałem najwyższych władz. W wieczornym koncercie z tej okazji 19 listopada 1965 roku wzięli udział między innymi Halina Mikołajska i Gustaw Holoubek, recytując fragmenty dzieł Wojciecha Bogusławskiego, Leona Schillera i Władysława Broniewskiego. Dzień wcześniej, osiemnastego listopada, podczas bardziej kameralnych uroczystości w Teatrze Narodowym Dejmek ogłosił Deklarację Programową Teatru Narodowego, podpisaną przez wszystkich jego pracowników – artystycznych, technicznych i administracyjnych. Deklaracja była dokumentem symbolicznym, ale prócz tego, że podkreślała historyczną ciągłość sceny narodowej, zawierała także artystyczne i ideowe wytyczne, praktyczne zobowiązania oraz postulaty pod adresem władzy. Podkreślała specjalny status sceny narodowej, który ciągle jeszcze pozostawał w sferze marzeń.

Kordian jako jubileuszowa premiera zawiódł niestety w tej mierze, daleki od spełnienia wymogów narodowego kanonu. Zbigniew Raszewski odniósł wrażenie, że Dejmek, onieśmielony sławą dramatu, wystawił go raczej z obowiązku niż z chęci. „Był to pierwszy wielki dramat romantyczny w inscenizacji Dejmka i pierwszy taki dramat za jego dyrekcji – pisał Raszewski. – Znowu wszyscy wiedzieli, że Dejmek rozgrywa jakąś decydującą bitwę. Tę bitwę, jak się okazało, przegrał z kretesem. Przedstawienie było ciężkie, nużące, spowite w jakiś sztuczny patos, a zarazem chłodne, miejscami zupełnie bez wyrazu. Przyjęcie na uroczystej premierze letnie. Recenzje złe. Na mieście opinia: te staro-

polskie ramoty to on może wystawiać, ale dobrym sztukom nie daje rady"[53].

Warto jednak pamiętać, że te uwagi o *Kordianie* pochodzą z zapisków sporządzonych dwa lata po premierze i w dodatku dnia następnego po obejrzeniu *Dziadów*, które – choć nie wprawiły Raszewskiego w jednoznaczny zachwyt – nie pozostały bez wpływu na myślenie o wszystkich przeszłych i przyszłych inscenizacjach Dejmka, a zwłaszcza o ich recepcji. *Dziady* miały w przyszłości unieważnić pojawiające się w wielu recenzjach z *Kordiana* zarzuty, że Dejmek ma „pomyloną receptę na teatr romantyczny", że wielkiego dramatu romantycznego zgoła „nie czuje, nie lubi"[54]. Po premierze *Kordiana* przed tymi zarzutami bronił zresztą Dejmka młody badacz teatru Zbigniew Osiński, powiadając, że zadaniem teatru nie jest wypisywanie recept, a to, że inscenizatorowi obcy jest romantyczny sposób myślenia, nie jest powodem, by miał się w praktyce teatralnej dramatem romantycznym nie zajmować. Osiński bronił inscenizacji *Kordiana*, bo uważał, że w obrębie stylu Dejmka i jego sposobu myślenia jest ona pod względem teatralnym jednolita, przemyślana i sugestywna, ale przyznawał też z prawdziwie naukowym dystansem, że pod względem semantycznym pozostała całkowicie głucha na znaczenia dramatu.[55]

Sam Dejmek widział w *Kordianie* monumentalną klęskę i wspaniałe ruiny, z naciskiem na „monumentalną" i „wspaniałe", bo mimo wszystko inscenizacja nie przechodziła bez wrażenia, miała znakomite sceny i rozbudowaną technicznie wystawę. Właśnie Osiński w pierwszym rzędzie zwracał uwagę na maszynerię teatru, na zwycięstwo techniki teatralnej nad rzekomą niescenicznością *Kordiana*. Ale Dejmek w tym upatrywał przyczyn swojej porażki, twierdził, że zajęty opanowywaniem spektaklu od strony technicznej, nie dopilnował go choćby od strony aktorskiej.

Ignacy Gogolewski jako Kordian sprawiał wrażenie, że gra „w innej sztuce", a w dodatku jedynie na dwóch nutach: krzyku w scenach patetycznych i ckliwości, jak w scenie z Laurą.[56] Halina Mikołajska w roli Laury była może i „bardzo stylowa", ale podobno „zanadto cierpiętnicza", choć oczywiście także „wzruszająca i sugestywna" jak zwykle. Te frazesy i zdawkowy ton recenzji sugerowały nieomylnie małą wagę roli Laury w dotychczasowym dorobku aktorki. Wydaje się jednak, że Mikołajska grała romantyczną heroinę z pamięcią o Amelii w *Horsztyńskim*, której zarzucano w swoim czasie przesadny senty-

mentalizm i nadmierną słodycz. Tym razem więc poprzestała na „półtonach aktorskich"[57], co zapewne uchroniło ją przed pomówieniami o przestylizowanie Laury, ale też uczyniło do pewnego stopnia niewidoczną. Nie była to zresztą rola – ani tym bardziej inscenizacja – w której można byłoby sprawdzić, czy aktorka nadaje się do ról romantycznych heroin, czy też nie. Trudno jednak oprzeć się wrażeniu, bliskiemu pewności, że Halina Mikołajska była stworzona do zagrania tylko jednej z nich: Idalii w *Fantazym*, że w tej roli mogłaby zrealizować w pełni swą potrzebę romantycznej kreacji w połączeniu z organiczną ironią, że jej umiejętność stylizacji, skłonność do persyflażu, poczucie humoru, a zarazem tragizmu, a w końcu także niezwykła uroda dojrzałej kobiety były dla Idalii przeznaczone. Ale nie zagrała Idalii, a raczej zagrała ją, tyle że w radiu.[58]

Dejmek miał chyba poczucie, że Mikołajska nie jest w teatrze należycie wykorzystywana, i na kolejny sezon 1966/1967 planował dwie premiery z jej istotnym udziałem. Miała zagrać rolę tytułową w *Kleopatrze* Norwida i Celimenę w *Mizantropie*. Nie zagrała, bo po raz kolejny spóźniła się na próbę.

> Pomyślcie, jak długo trwa powiedziane ze średnią szybkością zdanie „Pani spóźnienie uważam za równoznaczne z podaniem się do dymisji". Wedle moich obliczeń około sześciu sekund.
>
> Te sześć sekund zostało poprzedzone dwudziestoma latami wytężonej, uczciwej, rzetelnej orki, która miała mi zagwarantować nietykalność i jeżeli nie cześć, to przynajmniej szacunek. Pomyślcie, że te sześć sekund dźwięczy sobie, tym zgoła zwyczajnym zdaniem, już trzy kwartały. Wydaje mi się, że rozróżniam każdą z tych sekund z osobna.[59]

Halina Mikołajska zanotowała te słowa niemal rok po wydarzeniach z września 1966 roku. Na maszynopisie dopisała ręką: „Po wielkim konflikcie z Kazimierzem Dejmkiem, z którego wszak wyszłam zwycięsko".

Konflikt nie był wielki, w każdym razie niewspółmierny do skali emocji: furii Dejmka, obrazy i urażonej ambicji Haliny Mikołajskiej, niewspółmierny do skutków – dymisji złożonej przez aktorkę kilka dni później. Maciej Prus, który w Narodowym był wówczas asystentem reżysera, twierdzi, że po wybuchu dyrektora Mikołajska wybiegła z teatru, a wieczorem miała już angaż u Erwina Axera. A Dejmek, jak się

wydaje, nie próbował niczego łagodzić. Nie było to zresztą w jego stylu, nie uważał wcale, że aktorskim sławom należy się nietykalność czy choćby pobłażliwość, dlatego nie ulegał ani szantażom Eichlerówny, ani nielojalności Gogolewskiego, a wiele lat później po prostu wyrzucił Holoubka z Teatru Polskiego, kiedy ten poskarżył mu się, że nie może porozumieć się z reżyserem podczas prób.[60]

Mikołajska spraw z Teatrem Narodowym nie zakończyła zresztą tak od razu. Dwudziestego drugiego września rozmówiła się ostatecznie z Dejmkiem, ale dwa dni później wystąpiła w wyreżyserowanym przez niego *Wieczorze* z okazji 145. rocznicy urodzin Cypriana Norwida, podczas którego recytowała między innymi wiersz, nomen omen, *Pożegnanie*:

> Cóż więc jeszcze dodać mogę,
> Bym zapłakał, idąc dalej? –

Z końcem miesiąca złożyła formalne wymówienie, ale trzymiesięczny okres wypowiedzenia miał upłynąć dopiero w grudniu, w październiku więc z całym zespołem wyruszyła na festiwal teatralny do Florencji, gdzie Teatr Narodowy miał zaprezentować *Kurkę Wodną* i *Jana Macieja Karola Wścieklicę*. Gdyby nie ten wyjazd, można by powiedzieć, że współpraca Haliny Mikołajskiej z Teatrem Narodowym zakończyła się dramatycznie i przypadkowo, ale podróż do Włoch przypadkowości zaprzeczyła, a dramat obróciła w komedię.

Dyrekcja teatru, wiedząc aż nadto dobrze, że Mikołajska ma zwyczaj spóźniać się na próby, zwróciła się do asystenta, Macieja Prusa, z poleceniem, by podczas pobytu za granicą Mikołajskiej nie odstępował, pilnował i doprowadzał w wyznaczone miejsca o oznaczonym czasie. Prus podążał więc pilnie za aktorką, także wtedy, gdy w Wiedniu podczas parogodzinnej przerwy w podróży postanowiła w towarzystwie dwójki innych aktorów zobaczyć Bruegla w Kunsthistorisches Museum. Traf chciał, że wracając, pomylili drogę i wpadli na dworzec kilka minut po odjeździe pociągu do Florencji. Zastępca Dejmka, dyrektor Anders, wrócił po nich z następnej stacji, co nie znaczy, że rzucając im pieniądze na bilety, odezwał się do nich choćby słowem. Tłukąc się osobowym pociągiem, w tłoku i niewygodach dojechali na miejsce pół dnia po wszystkich, a Dejmek, który do Florencji przyleciał samolotem nieco później, i tak się o wszystkim dowiedział.

Mimo że Halinie Mikołajskiej nie było chyba specjalnie do śmiechu, musiała dostrzec w tym zdarzeniu groteskową puentę swojej współpracy z dyrektorem, który był fanatykiem punktualności. Ale też rozstanie z nim przeżyła boleśnie, przeliczając je na „długie miesiące urazów, nieufności i poczucia własnej śmieszności". Tyle przynajmniej, że od czasu wiedeńskiej przygody w Macieju Prusie zyskała przyjaciela.

5. Spłonki z dynamitem

Trudno dociec, co było praprzyczyną tej awantury.

Może Mikołajska była tu bezinteresowna, bo rzeczywiście nie lubiła pracy w filmie, grania po kawałku strzępów roli, w chaosie, hałasie i krzyku: „Gdzież tu mówić o jakimkolwiek skupieniu – ktoś krzyczy «światło», ktoś inny «agregat», a potem «klaps», bzykająca maszyna przed nosem – okropność"?[61]. Złośliwi powiedzą jednak, że to zwykły kompleks, poczucie niepełnowartościowości zawodowej, spowodowane brakiem znaczących dokonań filmowych, a nawet brakiem ról w ogóle. Może żal poniewczasie, że przedkładała teatr nad film, kiedy inni robili filmowe kariery? „Początkowo rezygnowałam z propozycji filmowych zupełnie lekkomyślnie. Oddawałam role. Nie zgłaszałam się na zdjęcia. Nie brałam pod uwagę, że tu czas ma decydujące znaczenie – mówiła Mikołajska w 1963 roku. – Potem minęło parę lat i utarło się przekonanie, że nie nadaję się do filmu. I istotnie przestałam się nadawać do ról młodziutkich dziewcząt. [...] Film to zawsze trochę konkurs młodości i urody. Tak się jakoś potoczyło życie. A raczej po prostu – przegapiłam okazję". Gustaw Holoubek od 1953 roku, kiedy to zagrał Dzierżyńskiego w *Żołnierzu zwycięstwa* Jakubowskiej, występował w filmach bez przerwy, nieraz w kilku rocznie. A Mikołajska na początku lat sześćdziesiątych zagrała tylko niewielkie role w filmach Kutza *Nikt nie woła* i Kuźmińskiego *Drugi brzeg*, po czym zimą 1962 roku została zaangażowana do krótkometrażowego filmu Andrzeja Brzozowskiego *Przy torze kolejowym*, który zamiast na ekran trafił na półkę.

Ci, którzy mieli więcej do czynienia z produkcją filmową, powiedzą pewnie, że wszystko, co Mikołajska opisała, jest prawdą i że był czas najwyższy, żeby ktoś głośno nazwał rzeczy po imieniu. Ona nie miała wiele do stracenia, bo w filmie prawie nie grywała, ale zdawała sobie sprawę, że możliwości buntu aktorów żyjących z filmu są ograni-

1. Helenka z ojcem, Marianem Mikołajskim, około 1930 roku.

2. Maria z Piątkowskich Mikołajska, matka.

3. Marian Mikołajski, ojciec.

4. Maria i Marian Mikołajscy.

5. Rodzina Mikołajskich, około 1930 roku. W środku Helenka.

6. Zosia, Ziunia i Helenka z dziadkami – Szczepanem i Marią Mikołajskimi.

7. Zosia, Helenka i Ziunia.

8. Helenka, Zosia i Ziunia.

9. Ziunia, Zosia, Basia i Helenka.

10. Helena, Józefa i Zofia, około 1939 roku.

11. Halina Mikołajska, lata czterdzieste.

12. Lata czterdzieste.

13. Halina Mikołajska w roku 1958.

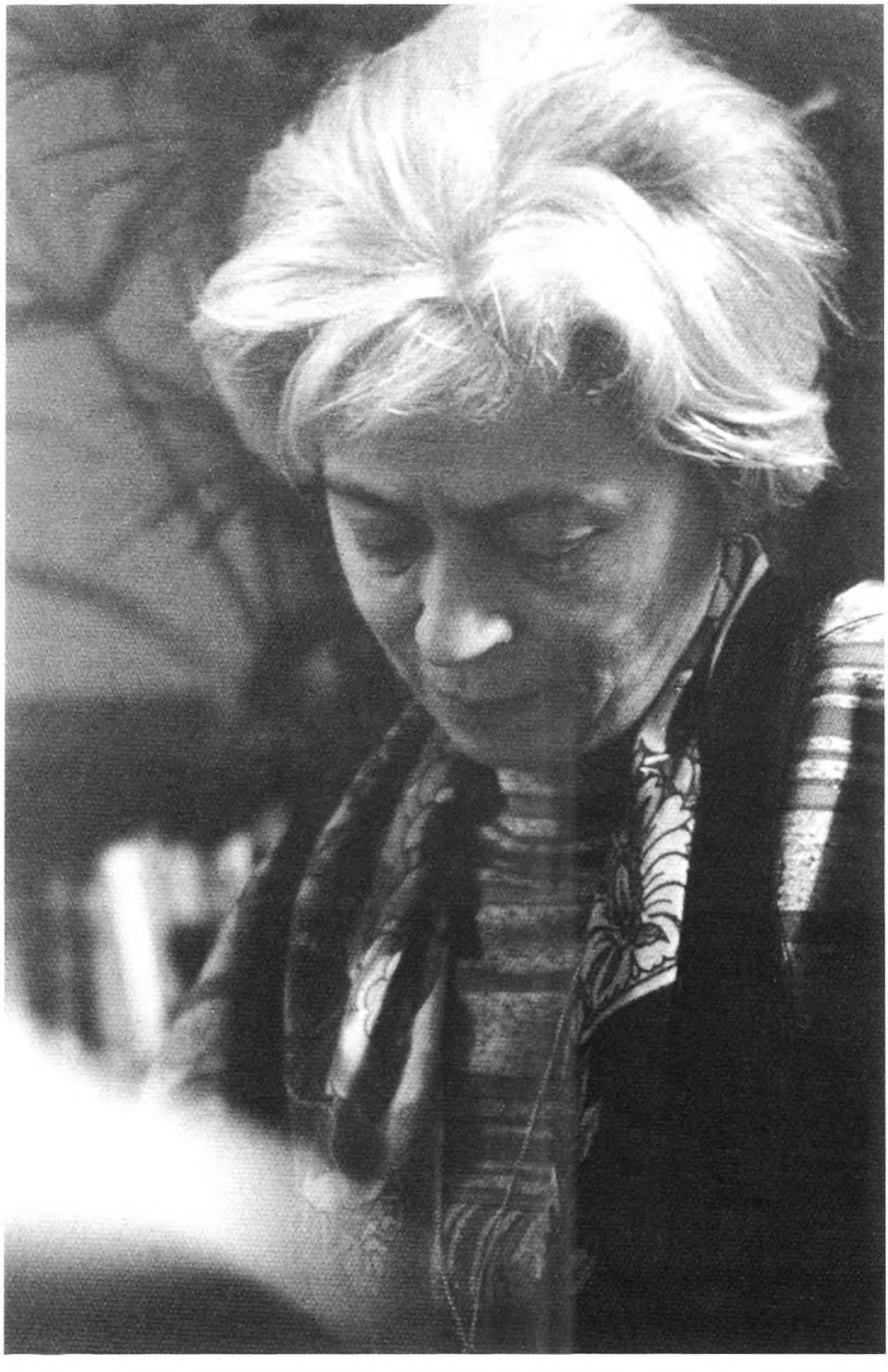
14. Lata pięćdziesiąte.

15. Z planu filmu *Nikt nie woła* Kazimierza Kutza (1960).

16. Lata siedemdziesiąte.

17. Lata siedemdziesiąte.

18. W hali Olivii podczas I Krajowego Zjazdu NSZZ „Solidarność", 1981.



19. Lata osiemdziesiąte.

20, 21. Wakacje w górach.

22. Jan Józef Lipski, Adam Michnik, Halina Mikołajska.

23. Głodówka w kościele Świętego Krzyża, 1979. Na zdjęciu prócz Haliny Mikołajskiej, między innymi Jacek Kuroń i Konrad Bieliński.

24. W Gdańsku podczas I Krajowego Zjazdu Delegatów NSZZ Solidarność we wrześniu 1981 roku: Andrzej Gwiazda, Maciej Prus, Halina Mikołajska, Kazimierz Kaczor, na ziemi siedzi Marek Edelman.

25. Halina Mikołajska w gdańskiej hali Olivii podczas I Zjazdu „Solidarności".

26. Halina Mikołajska i Gustaw Holoubek.

27. Halina Mikołajska i Jacek Kuroń, 1981.

28. Halina Mikołajska z Danutą Stołecką na wiedeńskim lotnisku, 1986.

29. Halina Mikołajska z Marianem Brandysem, lata osiemdziesiąte.

30. Marian Brandys w Oborach.

czone. Wzięła na siebie skandal, ryzykując złośliwe komentarze, ale może budził się w niej odruch samoobrony społecznej, społecznikowski duch?

A może to po prostu była kwestia spłonki z dynamitem?

Halinie Mikołajskiej zdarzało się wcześniej zabierać publicznie głos w sprawach, które ją żywo obeszły, miała potrzebę artykułowania swoich przekonań, zwłaszcza jeśli natrafiały na opór, jeśli różniły się od przekonań otoczenia. Tak było z dyskusją w Teatrzyku Bim-Bom, po której napisała artykuł w obronie metafory, tak bywało podczas zebrań i zjazdów stowarzyszenia aktorów. Przejawiała się w tym znamienna cecha jej charakteru: trudno jej było znieść, jeśli ktoś widząc to, co i ona widzi, pozostawał na to, jej zdaniem, ślepy. Jeśli nie chciał przyjąć do wiadomości racji, którą uważała za oczywistą. Musiała to zawsze potem odreagować, najczęściej pisząc – apostrofy, listy, artykuły. Takim odreagowaniem był też *Wywiad z sobą*, który przeprowadziła i opublikowała w „Polityce" w 1965 roku.

Choć *Wywiad* miał ambicje opisania mechanizmów rządzących kinematografią czy choćby tylko obyczajów w niej panujących, wydawał się oparty na wątłych przesłankach z racji pozornie niewielkich doświadczeń autorki i imperatywu, by za wszelką cenę przekonać czytelników, że po pierwsze nie kieruje się resentymentem, a po drugie, że w filmie nie gra „z własnej woli", bo „nie musi", bo „dokonała jakiegoś wyboru". Pomijając osobisty aspekt sprawy, pewne jest jednak, że udało jej się na łamach poczytnego tygodnika zwrócić uwagę na kwestie związane z warunkami uprawiania zawodu. Poruszyła problemy braku elementarnych form ze strony organizacji produkcji, problem przedmiotowego traktowania aktorów, niedostatków bezpieczeństwa pracy, niskich zarobków i rozmaitych nadużyć, kombinacji, manipulacji. „Rezygnuję z zarobków, jakie mi proponuje film, ponieważ proponuje mi równocześnie rezygnację z godności własnej – pisała świadoma, że zabiera głos nie we własnej sprawie, skoro obywa się bez filmu, podobnie jak film obywa się bez niej. – Co będzie, jeżeli ludzie, którzy odegrali znacznie większą rolę niż ja w osiągnięciach kinematografii polskiej, którą się tak chlubimy, zachowają się podobnie jak ja? Kto będzie umiał przeliczyć zyski i straty?".

Byłoby nadużyciem twierdzić, że w *Wywiadzie z sobą* Mikołajska występowała jako rzeczniczka środowiska, że przedstawiała postulaty pracownicze, że sformułowała groźbę strajku, że opisała naganne prak-

tyki i zażądała zmian, reform, pociągnięcia do odpowiedzialności osób winnych nadużyć. Wręcz przeciwnie: *Wywiad* ma charakter wypowiedzi osobistej, jest nieprecyzyjny i mało konkretny, przedstawia poglądy raczej niż argumenty, ujawnia emocje bardziej niż rozpoznanie sytuacji. Gdyby nie nazwisko autorki, nigdy zapewne nie zostałby opublikowany, bynajmniej nie ze względu na zbytni radykalizm, ale raczej zbyt małą rzeczowość. Z jednej strony jednak *Wywiad* pozostaje świadectwem nieobojętności, braku cynizmu, niezgody Mikołajskiej na nieprzyzwoitość, a z drugiej trudu inicjacji w życie publiczne. Jest dowodem na to – jak zresztą wszystkie inne wystąpienia z połowy lat sześćdziesiątych – jak trudna jest rozumna artykulacja sprzeciwu, jakiego doświadczenia wymaga skuteczna krytyka społeczna, jaką drogę trzeba przebyć od uświadomienia sobie niezgody na świat do przekonującego jej przedstawienia i udokumentowania.

Tym razem akurat Halinie Mikołajskiej dopomógł list dyrektora Zjednoczonych Zespołów Realizatorów Filmowych, napisany w odpowiedzi na *Wywiad*, a domagający się konkretów, faktów i przykładów przekroczenia przez filmowców „zakresu ich praw i obowiązków" celem ich „wszechstronnego zbadania i obiektywnej oceny". Choć „Polityka" nie publikowała już dalszej korespondencji w tej sprawie, list dyrektora Choińskiego pozwolił aktorce opisać mu w odpowiedzi własne doświadczenia bardziej szczegółowo. Z zastrzeżeniem, by nie sprowadzać sprawy do wyciągnięcia konsekwencji wobec osób, których działania opierały się, jej zdaniem, na wadliwych normach i złych obyczajach.

Mikołajska opisała zatem barwnie przypadek realizowania planów produkcyjnych za wszelką cenę i organizowania próbnych zdjęć do filmu, w którym role były już obsadzone: „Przyjechałam na próbne zdjęcia tego samego dnia, kiedy koleżanka przeznaczona do tej roli przybyła zmierzyć kostium, wypróbować charakteryzację i podpisać umowę". Opisywała stałą praktykę, że o negatywnym wyniku próbnych zdjęć aktorzy dowiadują się z gazet, ponieważ producenci nigdy ich o tym nie zawiadamiają, i odwrotnie: „Zdarza się, że aktora bez uprzednich pertraktacji w sprawie grania w jakimś filmie wzywa się na miarę kostiumu, uznając, że decyzja jest jednostronna", nie mówiąc już o wypadkach podawania do prasy nazwiska aktora, zanim jeszcze poinformowano samego zainteresowanego, że film w ogóle będzie realizowany. Wydaje się jednak, że zarówno te zdarzenia, jak i grożenie

aktorce skreśleniem z listy aktorów filmowych do końca życia były niczym w porównaniu z doświadczeniami wyniesionymi z planów dwóch filmów, w których zagrała:

> Otóż w pewnym filmie [*Drugi brzeg*] nie uprzedzono mnie o tym, że efekt rozstrzeliwania ma polegać na tym, że na ołowianej blasze na plecach będę miała umieszczone spłonki z dynamitem, które podłączone za pomocą kabli do agregatu będą na mnie eksplodować. Żeby mnie nie wprowadzić w panikę, ujęcie odbyło się bez próby. Określono tylko, w którym miejscu mam klęknąć, żeby wmontowane w ziemię spłonki nie rozerwały mi kolana. Uprzedzono mnie również, żeby natychmiast po uklęknięciu zamknąć oczy, ponieważ dalsza seria spłonek jest wmontowana w drzwi chałupy wiejskiej, na której tle odbywało się ujęcie, i odpryski mogą mi utkwić w oku. [...] Po tzw. pierwszym dublu nie zostałam ranna ani w twarz, ani w oko, tylko w przedramię i okolice łokcia. Wydłubano więc ze mnie odłamki igłą wyciągniętą z kłębowiska brudnych nici, pożyczoną w wiejskiej chałupie i opaloną w celach „dezynfekcji" nad zapałką. Poczem nakręcono ze mną następne dwa duble tego samego ujęcia. Proszę zapytać rzeczoznawców, lekarza i pirotechnika, co dzieje się z człowiekiem, któremu do krwi dostanie się piorunian rtęci albo ołowiu, bo to właśnie stanowi ładunek takiej spłonki.

Po ostatnim dublu zawieziono aktorkę na pogotowie w celu spisania protokołu. Tam podano jej, mimo uczulenia na białko, zastrzyk przeciwtężcowy, po czym wsadzono w pociąg do Warszawy. Podczas podróży aktorka doznała „regularnego szoku posurowiczego", ale zdążyła dojechać do Warszawy i zaaplikować sobie wapno, tyle że już bez protokołu. A do gangreny po piorunianie na szczęście nie doszło, bo wówczas mogłaby ją uratować tylko „amputacja ręki powyżej łokcia".

Uniemożliwiłoby jej to zapewne wystąpienie w kolejnym filmie, kręconym w zimowym plenerze, gdzie dla odmiany przemarzła na wylot:

> Mimo zastrzeżeń przy umowie, że nie będziemy kręcić w temperaturze poniżej –7°C, najwyższą temperaturą, jaka zdarzyła mi się przy pracy, było –17°C. Żadne mechanizmy nie chciały działać, zwożono na plan olej przeznaczony na Spitzbergen. Pękały lampy, stawały kamery, psuł się agregat, nawalali statyści, tylko ja miotałam się po śniegu z uczuciem

odmrożonego mózgu i kiszek. Przez podbiegunowe warunki, jakie stworzyła zima stulecia, w przewidzianym terminie zamiast parudziesięciu, nakręcono cztery ujęcia. [...] Ostatnie dni kręcenia nie wymagały już skupienia dla uzyskania tragicznego wyrazu. Cierpiałam bowiem autentycznie, miałam odmrożone stopy i ciężkie zapalenie zatok czołowych.

Tadeusz Szyma miał na myśli wyłącznie finałowy efekt tej męki, kiedy pisał na łamach „Tygodnika Powszechnego" po premierze filmu, do której doszło dopiero w 1989 roku: „W tym okrutnym pejzażu porażającej wszystko śmierci, niezmiennie żywa pozostaje tylko twarz zastrzelonej kobiety. Twarz mieniąca się niuansami uczuć doświadczonych w granicznej, niesamowitej sytuacji"[62].

W filmie Andrzeja Brzozowskiego *Przy torze kolejowym* według prozy Zofii Nałkowskiej Mikołajska zagrała Żydówkę, która wraz z mężem ucieka z transportu. Mąż ginie od kuli strażnika, a ona, ranna w kolano, unieruchomiona, skazana zostaje na łaskę okolicznych chłopów, którzy gromadzą się przy nasypie kolejowym. Nikt nie kwapi się z pomocą, jedynie młody chłopak podaje jej coś do picia i skręca papierosa. Czas płynie, pojawiają się granatowi policjanci, ale nie mogą się zdecydować, co robić. Mija czas, Mikołajska prosi: „Zastrzelcie mnie". Młody chłopak bierze od policjanta broń i strzela.

Z *Wywiadu z sobą* w „Polityce" cenzura usuwa Mikołajskiej jedno zdanie: „...film ten z powodów pozaartystycznych nie wszedł na ekrany". Zatrzymania filmu nikt nie odebrał jednak w 1965 roku jako ostrzeżenia.

6. „Odczułem ból w sercu"

Halina Mikołajska nie przywiązywała nadmiernej wagi do filmu *Przy torze kolejowym*. Ot, nakręciła „jakiś mały filmik" przy dwudziestostopniowym mrozie. „Filmiku" nikt w dodatku potem nie obejrzał, a ją zaprzątały próby w teatrze. Nie był to może czas polskich rozliczeń z historią. Opowiadanie Zofii Nałkowskiej wpisywało się w już opatrzony porządek martyrologiczny, w którym nie różnicowano ofiar na Polaków i Żydów, a jeszcze nie wywoływało refleksji rozrachunkowych. Z drugiej strony historia zastrzelonej Żydówki była wtedy doświadczeniem na tyle realnym, że nie mogła wywołać ani katharsis, ani fanatycznych pro-

testów, jak te, które czterdzieści lat później miały wybuchnąć po opublikowaniu w książce Jana Tomasza Grossa podobnych historii.

Tak jak dzisiaj, tak i w 1963 roku byli jednak ludzie, którzy uważali za niewłaściwe przedstawianie polskich zbrodni. Andrzejowi Brzozowskiemu mówili „różni sekretarze KC", że scena, w której Polak strzela do Żydówki, może być wykorzystana na Zachodzie przeciwko Polsce.[63] Film Brzozowskiego nie mógł przypaść do gustu władzy, zwłaszcza tej jej frakcji, którą określać zaczęto mianem „partyzantów". W forsowanej przez nich wizji historii role zbrodniarzy przypadały Niemcom, Ukraińcom i Żydom, Polacy zaś obsadzani byli w rolach bojowników o wolność i demokrację. „Partyzanci", zwani też od nazwiska swego nieformalnego przywódcy „moczarowcami", kultywowali pamięć historyczną z ducha nacjonalistyczną i antysemicką, a w polityce uchodzili za zwolenników rządów silnej ręki. Na lata 1962–1964 przypadał znaczący wzrost ich wpływów politycznych, znaczony czystkami rasowymi w wojsku i MSW oraz krzewieniem patriotyzmu na kombatancką modłę. Moczar skutecznie budował swoje zaplecze wśród młodszych aparatczyków, pisarzy o nacjonalistycznych skłonnościach oraz członków ZBoWiD-u wywodzących się z różnych partyzanckich formacji od AL do AK, ale jednakowo wrażliwych na kombatancki etos i narodowo-patriotyczną retorykę.

Moczar od 1964 roku piastował stanowisko ministra spraw wewnętrznych i miał jeszcze większe ambicje, a „partyzanci" i ich sojusznicy szykowali się do objęcia kolejnych stanowisk. To ich działalność na dłuższą metę uleczyła wielu intelektualistów z ostatniego wielkiego złudzenia, które żywili wobec ustroju, złudzenia, że „Polska Ludowa broni przed antysemityzmem"[64]. Kiedy w 1964 roku wyrzucano z partii Kuronia i Modzelewskiego, Bronisław Baczko, który za kilka lat miał stać się jedną z ofiar marcowych czystek, próbował im jeszcze w dobrej wierze uświadomić, że wywołując niepokój społeczny, uruchamiają falę antysemityzmu.[65] Ale wydarzenia następnych lat miały pokazać, że wystąpienia przeciwko władzy nie tyle g e n e r u j ą czarnosecinne tendencje, ile je u j a w n i a j ą. Ten rodzaj szantażu stosowali jednak nagminnie wobec intelektualistów tak zwani partyjni liberałowie, którzy potępiali i usiłowali wyciszać wszelkie społeczne protesty, argumentując, że dają one broń do ręki zamordystom. Pozwalało im to z jednej strony, jak Mieczysławowi Rakowskiemu, piąć się po szczeblach partyjnej kariery, a z drugiej utrzymywać stosunki towarzyskie ze środowi-

skiem naukowym i artystycznym. Rakowski mógł zatem śmiało twierdzić, że List 34 przyniósł wymierne szkody, bo ośmielił „partyzantów" do ataków na inteligencję, do stworzenia atmosfery, w której „z łatwością można przemycać i załatwiać różne świństwa"[66], a zarazem samemu nie brać za to żadnej odpowiedzialności.

Podczas IV Zjazdu PZPR w czerwcu 1964 roku antyinteligenckie wystąpienia witano oklaskami, aparat partyjny rósł w siłę, a w uchwale zjazdowej zapisano brak tolerancji dla utworów i sztuk o wymierzonej przeciw socjalizmowi wymowie ideologicznej. W toku były już wtedy polityczne i propagandowe procesy, których kulminacją miały stać się wydarzenia marcowe, czyli jawna i brutalna konfrontacja partyjnych frakcji, a w dalszej perspektywie starcie się intelektualistów z partią i studentów z milicją. Antysemickie hasła okazały się w tej konfrontacji najpotężniejszym i najstraszniejszym orężem władzy. Urzędowy antysemityzm żywił się wówczas wojną sześciodniową i słowami Gomułki z czerwca 1967 roku o działającej w Polsce piątej kolumnie izraelskiej; antyinteligencka kampania szukała pretekstów w trwających od stycznia 1968 roku protestach po zdjęciu z afisza *Dziadów* Dejmka w Teatrze Narodowym.

„Może się to wydać śmieszne, ale ja nadal nie wiem, czy przeżyłam Marzec jako Żydówka, czy jako polski inteligent..."[67] – powie po latach Maria Orwid, profesor psychiatrii z Krakowa, której przyjaźń z Mikołajską datuje się właśnie z tego czasu. Wydarzenia Marca były dla niej traumatyczne nie tyle z powodu pochodzenia, ile z przyczyn światopoglądowych – jako dla osoby o lewicowych poglądach, która nie mogła się pogodzić z definitywnym kresem pewnej utopii, tej samej, do której odnosił się wcześniej Bronisław Baczko, a sprowadzającej się w istocie do naiwnej wiary, że czerwień chroni przed czernią. Czarno-czerwoni, jak nazywano moczarowców, z tą utopią definitywnie się rozprawili. Wspominając ten okres, Maria Orwid mówiła o Halinie Mikołajskiej: „Nigdy nie zapomnę, jak ciężko Halina przeżywała Marzec 1968. Nie mogła znieść tego, co się wtedy wyprawiało w Polsce, i była tą sytuacją prawdziwie zdruzgotana". Porządkując kilka lat później swoje papiery, notatki i listy, Mikołajska z żalem odnotowała brak niewysłanego nigdy listu, który napisała do Marii Orwid w owym czasie „pod wpływem wstrząsu, jakim było dla mnie nadużycie władzy, zalew kłamstwa i krzywda wyrządzona narodowi z okazji tak zwanych «zajść marcowych». Przeżywałam ten okres jak ciężką chorobę i co dzień rano budzi-

łam się z nadzieją, że to wszystko jest tylko koszmarnym snem. List do Marysi miał tytuł *Klatka piersiowa oczyszcza się z płuc...*"[68].

Charakterystycznym dla biografii Mikołajskiej zbiegiem okoliczności jest, że właśnie w tym okresie zaprzyjaźniła się z grupą krakowskich psychiatrów. We wczesnych latach sześćdziesiątych odwiedzała kogoś w krakowskiej klinice, potem w klubie pacjenta wystąpiła z *Listami panny de Lespinasse*, a potem „zabraliśmy ją do Wierzynka – opowiada Maria Orwid – piliśmy, rozmawiali i tak się zaczęła jej przyjaźń z naszym środowiskiem. [...] Bardzo dbała o to, żebyśmy jeździli na wszystkie wybitniejsze przedstawienia teatralne do Warszawy. Pamiętam, że na *Marat–Sade* Petera Weissa zjawiliśmy się dużą grupą psychiatryczną i pękaliśmy ze śmiechu".

Zbieg okoliczności polegał na tym, że Mikołajska przeżyła Marzec w środowisku ludzi, którzy – jak Maria Orwid i Adam Szymusik – prowadzili pionierskie badania skutków przeżyć obozowych w psychice byłych więźniów oświęcimskich. Maria Orwid, sama będąca za sprawą przejść okupacyjnych ofiarą syndromu posttraumatycznego, opowiada, że początkowo nie przyszło im do głowy, by różnicować doświadczenia ocalonych Żydów i więźniów obozu:

> Nie zajęliśmy się specyfiką żydowskich doświadczeń w czasie wojny. Być może stało się tak dlatego, że byliśmy lewicującą grupą, myślącą w bardzo internacjonalistyczny sposób. Nikt nawet nie zastanawiał się nad tym, żeby w naszych badaniach poruszać sprawy narodowościowe. By dzielić cierpienie na żydowskie i nieżydowskie.

Jedyną osobą, która wówczas dostrzegała ten problem, był profesor Antoni Kępiński, przekonujący o konieczności prowadzenia osobnych badań nad ofiarami Zagłady. Maria Orwid przystąpiła do nich w 1968 roku. Po śmierci Kępińskiego zarzuciła tę pracę, by podjąć ją skutecznie niemal dwadzieścia lat później. Natomiast Adam Szymusik – druga obok Marii Orwid ważna dla Haliny Mikołajskiej postać ze środowiska krakowskich psychiatrów – zajmował się w następnych latach skutkami stresu urazowego u zesłańców i przesiedleńców w Związku Radzieckim oraz u osób prześladowanych w okresie stalinowskim.

To niezwykłe krakowskie środowisko w czasie wydarzeń marcowych było w pewnym sensie emocjonalnym zapleczem Mikołajskiej. Szczęśliwie, bo według Marii Orwid Kraków wydawał się wówczas

spokojniejszy niż Warszawa, panował tam rodzaj pojednania inteligenckiego, a „całe środowiska przeżywały to, co się działo w Marcu, jako jedną wielką ohydę"[69]. Stąd też tytuł rozmowy Marii Orwid z Katarzyną Zimmerer: *O Marcu 1968, polityce, utracie wiary w utopię i Halinie Mikołajskiej*, w której to rozmowie pod adresem aktorki pada wiele ciepłych słów: „Podziwiałam ją, imponowała mi pod każdym względem – poczuciem humoru, intelektem, talentem aktorskim, odwagą, niesłychaną godnością i dumą. Pozostawała damą niezależnie od tego, czy musiała się kontaktować z ubolami, czy wypiła o kieliszek za dużo. Była prawdziwa i naturalna".

W dodatku potrafiła też szydełkować i zrobiła przyjaciółce na szydełku minisukienkę. Obie w 1968 roku postanowiły zresztą, że w ramach protestu i poszanowania swojej godności, będą chodzić tylko w „antyfaszystowskich ciuchach". Trudno powiedzieć, czym różniły się one od dotychczasowych strojów, ale faktem jest, że Mikołajska postanowienia dotrzymała i ubierała się w pewnym sensie antysystemowo. Joanna Szczepkowska pamięta, że w drugiej połowie lat siedemdziesiątych w jej sposobie ubierania się było coś z artystycznej bohemy, „coś, co zupełnie nie przystaje do osoby, która czyta i podpisuje jakiekolwiek dokumenty państwowe czy antypaństwowe"[70]. A szydełkowa sukienka Marii Orwid swoją drogą robi furorę na przyjęciach: „Franio Studnicki pytał głośno, czy ta Mikołajska zajmuje się czymś jeszcze poza robieniem sukienek?"[71].

Ona tymczasem grała gościnnie w Teatrze Ludowym w Nowej Hucie, gdzie Irena Babel wyreżyserowała *Wiśniowy sad*. Niespełna dwadzieścia lat wcześniej Mikołajska wystąpiła w dyplomowym przedstawieniu Ireny Babel, teraz zgodziła się zagrać Raniewską w niedawno objętym przez nią teatrze. Można powiedzieć, że reżyserka dostała wymarzoną odtwórczynię głównej roli, a jeden z recenzentów posunął się nawet dalej, twierdząc wręcz, że Mikołajska to Raniewska, o jakiej marzył Czechow. Zdaniem „Tygodnika Powszechnego", uderzyła we właściwy ton zwielokrotnionym gestem rąk, pochyleniem głowy, uśmiechem jakby przylepionym do twarzy. Na szczyty aktorstwa wzniosła się podobno w scenie, kiedy dowiaduje się o bezpowrotnej utracie majątku: „Osuwa się w milczeniu na fotel, tak trwa dłuższą chwilę. Gest, mimika zamiera. Po twarzy spływają łzy. Duże, prawdziwe. Dostrzec je można tylko z pierwszych rzędów widowni"[72]. Poza tym wydawała się jakby nieobecna, myślami w Paryżu czy gdzie indziej,

ironiczna, według recenzenta „Współczesności" nawet nazbyt ironiczna i wyobcowana. Według „Teatru" za to spontaniczna, płynnie przechodząca z nastroju w nastrój, perfekcyjna w prowadzeniu dialogu.

Mikołajska w dużym stopniu zmonopolizowała recenzje, pisano, że „przy Mikołajskiej bledną inne postaci". Wydaje się jednak, że kilkumiesięczny pobyt wybitnej aktorki zwiększył zainteresowanie Teatrem Ludowym, że powróciła do niego część publiczności, którą utracił wraz z odejściem Krystyny Skuszanki, że choć spektakl obnażył wiele słabości zespołu, to teatr na gościnnych występach Mikołajskiej jednak zyskał.

Premiera *Wiśniowego sadu* odbyła się 29 października 1967 roku – miesiąc przed premierą Dziadów w Teatrze Narodowym. Można więc z dużym prawdopodobieństwem zakładać, że Mikołajska zyskała również, przebywając z dala od epicentrum kolejnych wybuchów. Nie mogła na przykład być obecna 25 lutego 1968 roku na zebraniu Komisji Programowej SPATiF–ZASP, poświęconym w całości sprawie *Dziadów*. Nie musiała zatem powściągać swojego temperamentu, słuchając przemówienia zaproszonego na posiedzenie Komisji Wincentego Kraśki, który przytaczał antyradzieckie i antypartyjne cytaty z *Dziadów* oraz wynosił ponad miarę Zenona Kliszkę za jego troskę o teatr i umiłowanie poezji. Mikołajska swoje stanowisko w sprawie zdjęcia *Dziadów* jednak zaznaczyła, nadsyłając zawczasu do Komisji list następującej treści: „W związku z tym, że nie mogę być obecna na zebraniu Komisji w niedzielę, ponieważ muszę być w Krakowie, oświadczam, że solidaryzuję się z wszelkimi rezolucjami zmierzającymi do przywrócenia *Dziadów* w Teatrze Narodowym"[73].

Jeśli posiedzenie Komisji miało charakter raczej środowiskowy i zakończyło się rozesłaniem do kół terenowych SPATiF-u komunikatu, którego jednym z punktów był postulat przywrócenia *Dziadów*, to zwołane cztery dni później nadzwyczajne zebranie Oddziału Warszawskiego ZLP było już politycznym wiecem, konfrontacją pisarzy coraz jawniej niechętnych władzy z jej poplecznikami. Przyjęta w tajnym głosowaniu zdecydowaną większością głosów opozycyjna rezolucja, domagająca się w ostrych słowach nie tylko przywrócenia *Dziadów*, ale i powtarzająca bardziej stanowczo żądania z Listu 34, musiała rozsierdzić partyjne kierownictwo, które uznało zebranie literatów za syjonistyczną naradę wojenną.

Po wydarzeniach na Uniwersytecie Warszawskim, rozpędzeniu studenckiego wiecu, pobiciach i aresztowaniach, po pierwszych artykułach

w prasie codziennej wskazujących na niearyjskie pochodzenie „prowodyrów zajść" i prosyjonistyczną postawę literatów i profesorów uniwersyteckich, po antysemickim wystąpieniu Gomułki w Sali Kongresowej kampania marcowa osiągnęła apogeum. W jej wyniku z Polski wyjechało kilkanaście tysięcy osób. We wrześniu Stefan Kisielewski zapisuje w swoim, jak go nazywa, żółciowym dzienniczku: „Polska bez Żydów to już będzie najnudniejsza z Polsk. «Polsko bądź mniej polską», pisał Wierzyński. Zaiste, chyba w końcu umrzemy tutaj, ale nie z terroru, tylko z nudy. Nudna ojczyzna – czy może być coś gorszego"[74].

Halina Mikołajska przeżywa, czy raczej nazywa to trochę inaczej. „Hala należy do tych artystów polskich, którzy brzydzą się wszystkim, co się stało po Marcu. Obecny okres w życiu kraju traktuje jako okupację"[75] – odnotowuje w dzienniku Mieczysław Rakowski, kiedy w grudniu 1968 roku wraz z ówczesną żoną, Wandą Wiłkomirską, odwiedza Mikołajską i Brandysa w domu.

Rakowski, który jako naczelny redaktor „Polityki" nie zaprzągł jej w służbę antysemickiej kampanii i podczas wydarzeń marcowych zachował przyzwoitość, nie kryje niechęci do obskuranckiego, nacjonalistycznego skrzydła w swojej partii i podziela w jakimś sensie obrzydzenie Mikołajskiej. Ciesząc się pewnym zaufaniem środowiska artystycznego, z którym utrzymuje stosunki towarzyskie, poznaje zapatrywania swoich rozmówców: „Marian [Brandys] nie angażuje się w potyczki literatów z towarzyszami, ale jego poglądy na to, co się dzieje, są jednoznaczne". Czy w zamian zwierza się im ze swoich pomysłów politycznych? Zdaniem Rakowskiego, lepszym niż metoda Zenona Kliszki wyjściem w sprawie *Dziadów* byłoby stopniowe wyciszanie przedstawień: „Można było, na przykład, przez następne pół roku wystawiać spektakl raz w tygodniu" – notuje, niezadowolony, że postąpiono inaczej. Historia sprawi, że swoje metody będzie miał jeszcze okazję zastosować.

Rakowskiego, który jest zastępcą członka KC, przyjmuje się zatem w domu, okazując zarazem ostentacyjną niechęć partyjnym pisarzom z przeciwnej frakcji. Służba Bezpieczeństwa jest w tej mierze dobrze poinformowana przez swoją cenną agentkę, która w kwietniu 1968 donosi:

> Ze środowiska literackiego duża ilość osób siedzi w Oborach, ewentualnie jeździ tam na niedzielę. Jest b. wyraźny podział na partyjnych i bezpartyjnych. Tzn. na przykład jak wchodził na telewizję płk. Przymanow-

ski lub Korotyński, rozmowy milkły i ostentacyjnie wychodzono. To doprowadziło do tego, że płk. Przymanowski zainstalował sobie w pokoju własny telewizor.[76]

Do tych, którzy zachowywali się w sposób „tak ostentacyjny i histeryczny", należeli podobno Jerzy Andrzejewski, Artur Międzyrzecki, Andrzej Kijowski i Marian Brandys. Podziały marcowe w środowisku pisarzy miały się okazać trwałe.

Marian Brandys miał żydowskich przodków, a Halina Mikołajska, jak pisał jej mąż, sprawę żydowską uznawała za swoją sprawę osobistą, uczyniwszy ze stosunku do Żydów główne kryterium ludzkiej przyzwoitości. Antysemickie nastroje rozbudzono w społeczeństwie stosunkowo łatwo, zbyt łatwo, ale tego oboje musieli być świadomi: partyjna propaganda padała na podatny grunt. Marian Brandys spędził okupację w oflagu, gdzie przeżył niejedno upokorzenie. Nigdy o tym nie pisał, dopiero pod koniec życia z wielkimi oporami opowiedział autorkom książki *Lawina i kamienie*, że po tym, jak niektórzy polscy oficerowie zgłosili Niemcom, że nie chcą mieszkać z oficerami Żydami, przeniesiono go do innego baraku, dodał też, że oficerowie Polacy wykluczyli oficerów Żydów z zasiadania przy wspólnym stole podczas Bożego Narodzenia. Wtedy Brandys uznał, że kończy z aspirowaniem do polskości, wymyślił, że pozna historię hebrajskich królów i w ten sposób zbliży się do swojego żydostwa. Położył się spać z zamiarem przejścia na judaizm. „Ale rano uznałem – opowiadał Annie Bikont i Joannie Szczęsnej – że to bzdura i moim królem będzie zawsze Łokietek"[77]. Do końca jednak czuł się naznaczony piętnem inności, każdą sugestię, którą odbierał jako próbę zakwestionowania swojej polskości, odchorowywał. Kiedy Julian Stryjkowski powiedział mu: „Żebyś nawet na głowie stanął, to oni i tak nie uznają cię za Polaka", odparł, że gdyby w to uwierzył, całe jego życie straciłoby sens.[78]

Halina Mikołajska była świadoma tego bolesnego kompleksu inności, z którym Brandys nie potrafił się uporać i o którym świat nie dawał mu zapomnieć. Zdała sobie z niego sprawę zaraz na początku znajomości, podczas pierwszych wspólnych wakacji w Szczawnicy, kiedy to jej mąż złożony astmą nie opuszczał pokoju, a ona jadała obiady w towarzystwie pewnego księdza. Ksiądz wychwalał sanatorium za dobre jedzenie, wygodny pokój, a zwłaszcza za to, że „w całym sanatorium nie ma ani jednego Żyda". Na co Mikołajska oświadczyła

księdzu proboszczowi, że właśnie jest, bo jej mąż jest Żydem. Wprawiło to księdza w prawdziwą konsternację i zmusiło do gwałtownych tłumaczeń, że przeciwko Żydom nic nie ma. Ale kiedy Marian Brandys się o tym dowiedział, wpadł w szał:

> Krzyczałem, że nikt – a już najmniej moja żona – nie ma prawa przedstawiać mnie jako Żyda, gdyż jestem Polakiem równie dobrym jak ona i jak ów ksiądz spod Częstochowy, a moje obce pochodzenie ma tu znaczenie drugorzędne. [...] Krzyczałem, że nikt nie ma prawa zaprzeczać mi polskości, a choćby nawet wszyscy wkoło nie uznawali mnie za Polaka, to ani mojej żonie, ani moim bliskim nie wolno wychodzić takim sądom naprzeciw.

Halina Mikołajska wzięła sobie do serca tę lekcję. Kiedy wiele lat później po aresztowaniu przywódców KOR-u zrodził się pomysł powołania komitetu pomocniczego i Brandys przestrzegał przed powoływaniem do niego współpracowników o „żydowskich" nazwiskach, to ona z kolei wpadła w szał: „Więc chcesz, żeby i w KOR-ze był antysemityzm? Właśnie ty?"[79].

Tożsamość Brandysa – rozdartego między ateizmem, pamięcią o przodkach i ciążeniem ku katolicyzmowi – była problemem intelektualnym, kwestią nadwrażliwości i obsesją, z którą zmagali się oboje w rozmaitych okolicznościach. Na przykład kiedy przy wielkanocnym stole podczas składania życzeń zawsze odbywał się ten sam rytuał:

> Babcia nakreśla krzyż na czole Haliny. Potem ze mną. Wybacz Marianie, u was się tego nie praktykuje, ale na pewno ci nie zaszkodzi. I na moim czole krzyż. Halina się obrusza. Ona zaraziła się już ode mnie tym kompleksem inności. – Po co, Mamo, ten komentarz, po co to rozróżnienie. Babcia ze skruchą kiwa głową. Ale w przyszłym roku, jeżeli dożyjemy, będzie tak samo. Takie samo błogosławieństwo i taki sam komentarz. Babcia to robi ożywiona duchem tolerancji i szacunku dla innej religii. Ale za mną żadna religia nie stoi.[80]

Kiedy Jerzy Markuszewski w najlepszej wierze pytał Brandysa, czy powstanie państwa Izrael naprawdę nie było dla niego żadnym przeżyciem osobistym i wtedy, gdy Jan Paweł II podczas homilii na placu Zwycięstwa mówił: „Modlę się za wszystkich chrześcijan tego kraju", wtedy Marian Brandys odczuwał ból w sercu.

7. Rejtan

Marian Brandys wiedział, że jego brat przyjaźni się z Jerzym Zawieyskim. Ta przyjaźń sięgała jeszcze wczesnych czasów powojennych, kiedy Kazimierz Brandys razem z żoną, odarci przez wojnę ze wszystkiego, przywędrowali do Krakowa. Człowiekiem, który okazał im wówczas prawdziwą serdeczność, był Zawieyski. Zrobił dla nich wszystko, co mógł: wniósł im na czwarte piętro dwa wiadra pełne wody: „Kazikowie wspominali ten epizod krakowski z przedziwnym wzruszeniem: «Nie masz pojęcia, czym ten gest był dla nas wtedy»"[81].

Halinę Mikołajską Zawieyski wzruszał od pierwszych chwil ich znajomości. Wydawał jej się ujmujący, a zarazem kruchy i biologicznie bezbronny, jak ktoś wychowany na Alasce, z nagła umieszczony w upale równika. Był niepewny, a zarazem złakniony akceptacji. „Jego życie, jego gesty giganta, jego ofiary obiektywnie wielkie i obiektywnie tyle znaczące swój właściwy wymiar osiągają w pełni dopiero wówczas, kiedy się wie – pisała Mikołajska – jak trudno mu było istnieć bez żadnego potwierdzenia"[82].

Mikołajska była świadkiem pierwszej powojennej premiery Zawieyskiego – *Męża doskonałego* – potem grała w jego sztuce *Ocalenie Jakuba*, a wreszcie przyszło jej wystąpić w jego ostatnim publicznie pokazywanym utworze. W Teatrze Narodowym sztuki Zawieyskiego, jak wiadomo, nie zagrano, ale w czasie, gdy po decyzję w tej sprawie odsyłano go z gabinetu do gabinetu, postanowiono zarazem, że Teatr Telewizji uczci jego jubileusz adaptacją opowiadania *Krzyk w próżni świata*. Mikołajska zagrała w nim doktor Renatę, lekarkę w szpitalu psychiatrycznym, którego pacjentów podczas okupacji Niemcy skazali na zagładę. „Rola była wspaniała" – powiada Mikołajska, ale gdyby nie to, że utwór oparty był na autentycznej historii lekarki, która nie opuściła swoich podopiecznych skazanych na śmierć i dała się zabić razem z nimi, jak zawsze w odniesieniu do twórczości Zawieyskiego mówiono by znowu o „nieprawdopodobieństwie psychologicznym" i „patosie zwycięstwa sumienia".

Sam spektakl był niewątpliwie patetyczny, łącząc grozę sytuacji granicznej z poetyckim uwznioślenieniem etycznego wyboru. Grany statycznie i recytacyjnie, filmowany długimi ujęciami i odrealniony, pozostawiał wrażenie onirycznego misterium raczej niż paradokumentalnej relacji. W przestrzeni pozbawionej dekoracji ascetyczna i niemal nieru-

choma sylwetka Mikołajskiej – krótkie, siwe włosy i biały kitel lekarski – składała się na „rolę wspaniałą", bo należącą do ulubionego przez aktorkę porządku etycznego. Rozpacz wyrażała się tu brakiem gestu, krzyk milczeniem, podniosłość tekstu powściągliwością środków. Nie trzeba wątpić, że Mikołajska mogła być przejęta wypowiadanymi przez siebie słowami autora, które dla niego krótko potem, a dla niej już niebawem miały nabrać szczególnego znaczenia: „Musi być ktoś, kto powie «nie». Chodzi tylko o «nie», które trzeba rzucić barbarzyństwu świata".

W dniu emisji, 20 lutego 1967 roku, Zawieyski przed południem nagrał rozmowę ze Stefanem Treuguttem, która miała poprzedzać spektakl, a wieczorem już po emisji zanotował w dzienniku: „Byłem zachwycony grą aktorów, którzy stworzyli wielkie kreacje, na czele z Haliną Mikołajską. [...] Trudno mi było objąć wyobraźnią fakt, że tę sztukę oglądało co najmniej 5 milionów ludzi w Polsce"[83]. Następnego dnia w Pen Clubie odbył się bankiet – zdaniem jubilata „miły i serdeczny", zdaniem Mikołajskiej „smutny" – podczas którego zabrał głos Antoni Słonimski, nawiązując do sztuki pokazywanej w telewizji poprzedniego dnia. „Ponieważ mówi się tam «nie», więc z tego powodu wyraził mi szacunek i uznanie" – relacjonował Zawieyski. Po Słonimskim sam zabrał głos i nawiązując do owego „nie", przypomniał o swoim ośmioletnim odsunięciu od życia publicznego w okresie stalinowskim, nazywając swoją ówczesną postawę „dziełem życia", „honorem moralnym i intelektualnym". Tłumaczył dalej, że kiedy po Październiku do władzy doszli ludzie, podobnie jak on prześladowani, okazał im swoje zaufanie, którego dotąd – „mimo krytycznej oceny ich działalności w różnych dziedzinach" – nie cofnął. Czuł się też najwyraźniej w obowiązku wytłumaczyć, dlaczego ciągle piastuje wysokie państwowe funkcje: „Obchodzi mnie Polska i jej przyszłość, dlatego jestem tam, gdzie jestem, a moja rola jest trudniejsza, niewdzięczna, bo chcę łagodzić kanty, wyrównywać sprzeczności, usuwać konflikty".

Zawieyski bez wątpienia traktował swoją polityczną misję katolickiego posła na sejm i członka Rady Państwa z powagą i wiarą w jej celowość. Tyle że początkowy entuzjazm i fascynacja Gomułką już przeminęły razem z nadzieją na trwałość październikowych zdobyczy. W 1967 roku było mu pewnie coraz trudniej tłumaczyć sobie i innym swój, choćby tylko tytularny, udział we władzy, poparty jednak służbowym samochodem, willą w Konstancinie i gosposią przydzieloną przez rząd.

„A potem był rok 1968 – podsumowała to wszystko Halina Mikołajska – i rozległ się krzyk Jerzego, krzyk w «próżnię świata» i jego straszne milczenie, dosłowne milczenie nie do przeżycia...".

Na początku stycznia 1969 roku Marian Brandys dowiedział się od brata, że Jerzy Zawieyski napisał opowiadanie o Rejtanie, którego publikacja na łamach „Twórczości" została wstrzymana. Minęło już wówczas dziesięć miesięcy od kwietniowej sesji sejmowej, podczas której Cyrankiewicz, a po nim Kliszko ostro zaatakowali koło Znak za jego interpelację w sprawie wydarzeń na Uniwersytecie Warszawskim ósmego i dziewiątego marca. Posłowie katoliccy, podpisani pod interpelacją, wśród nich Jerzy Zawieyski i Tadeusz Mazowiecki, pytali, „co zamierza uczynić Rząd, aby powściągnąć brutalną akcję milicji i ORMO wobec młodzieży akademickiej i ustalić odpowiedzialność za brutalne potraktowanie tej młodzieży?"[84]. W interpelacji była także mowa o zdjęciu *Dziadów* i o nagonce prasowej przeciwko uczestnikom protestów. W odpowiedzi posłowie Znaku usłyszeli nie tylko, że swoją interpelacją poszli na rękę siłom wrogim socjalizmowi, ale przede wszystkim, że postawili się w izolacji wobec powszechnej opinii narodu.

To ostatnie sformułowanie miało zrobić na Zawieyskim wstrząsające wrażenie. Podczas przerwy obiadowej postanowił zabrać głos i wygłosić inną mowę niż tę, którą miał przygotowaną. Jak opisywał to potem Marian Brandys: „Przemawiał gorączkowo, nieco chaotycznie. Przed sobą nie miał nawet kartki. Mówił z pamięci, z głębi zranionego serca"[85]. O intencjach posłów Znaku i o swoim patriotyzmie; o nadziejach, jakie wiązał kiedyś z Władysławem Gomułką, i o tym, jakim wstrząsem było dla niego zdjęcie *Dziadów* i bicie studentów. Wystąpił z dramatyczną obroną Stefana Kisielewskiego, zaatakowanego wcześniej przez Gomułkę i pobitego dotkliwie przez nieznanych sprawców: „Te pięści, które spadły na Kisielewskiego, spadły na przedstawiciela kultury polskiej".

Przemówienie Zawieyskiego przerywano okrzykami i śmiechem, a następnego dnia od rana rozpoczął się zmasowany atak. „Bili w niego ze wszystkich stron jak w strzelniczą tarczę" – opowiadała Brandysowi Janina Zakrzewska, która obserwowała obrady z galerii sejmowej. 11 kwietnia 1968 roku Zawieyski, odtwarzając przebieg minionego dnia, zanotował w dzienniku: „To był sabat czarownic. Wszyscy odwoływali się do mojego przemówienia. Była zorganizowana masowa makabra obelg pod adresem koła Znak i moim. Wystąpienia wojewódzkich

sekretarzy partii były czymś tak ohydnym, że na to brak słów". Tego też dnia przyjęto rezygnację Zawieyskiego z funkcji członka Rady Państwa.

Wkrótce po tych wydarzeniach Zawieyski napisał opowiadanie o Tadeuszu Rejtanie. W pierwszym odruchu Marian Brandys nie powstrzymał się od złośliwości: „Więc jednak uważał się za Rejtana!". W drugim odruchu przystąpił do zbierania dokumentacji, przepytywania świadków i ustalania okoliczności desperackiego wystąpienia Zawieyskiego w Sejmie. I w rezultacie sam ogłosił go nowym Rejtanem.

Tymczasem, choć echa awantury sejmowej ucichły, Marzec trwał w najlepsze, bo uruchomiona wówczas lawina wydarzeń pociągała za sobą coraz to nowe ofiary. Prokuratury kierowały do sądów kolejne akty oskarżenia. Jesienią 1968 roku zaczęły się procesy „komandosów". A kiedy wiosną następnego roku wydawano ostatnie wyroki skazujące za Marzec, do więzienia wsadzano właśnie pierwszych podejrzanych w tak zwanej sprawie „taterników". Tym razem chodziło o dokumentowanie wypadków marcowych, sporządzanie i przekazywanie na Zachód informacji i artykułów dotyczących sytuacji w kraju, a z Zachodu do kraju wydawnictw paryskiej „Kultury". W procesie „taterników", który odbył się na początku 1970 roku, miały zapaść wyroki wyższe jeszcze niż w procesach marcowych. Jednocześnie w całym kraju prowadzono antysemickie czystki, w wyniku których pracę traciło wielu ludzi nie tylko w administracji państwowej i w wojsku, ale i na wyższych uczelniach, w wydawnictwach, w redakcjach, w szpitalach. Jeszcze w kwietniu roku 1968 usunięto redaktora naczelnego „Dialogu" Adama Tarna, który wkrótce potem wyjechał z Polski, podobnie jak kilkanaście tysięcy innych ofiar antysemickiej kampanii.

W obliczu wszystkich tych zdarzeń pewnie nie tylko Zawieyski pragnął izolować się od rzeczywistości, uciec w literaturę. „Chciałbym mieć spokój, nie myśleć o sprawach publicznych, zająć się tym, co mnie prawdziwie pasjonuje"[86] – pisał w sierpniu 1968 roku, kilka dni przed inwazją wojsk Układu Warszawskiego na Czechosłowację. W grudniu, w Wigilię podjął decyzję:

> Dziś z całą stanowczością postanowiłem sobie, że nie będę kandydował do Sejmu. Napisałem życzenia noworoczne do Gomułki i Kliszki, jak co roku, aby wiedzieli, że nie żywię do nich nienawiści ani nie zależy mi na konflikcie z nimi. Chciałbym tylko jednego: bym uzyskał rentę specjalną, co zależy od ich dobrej woli. Miałem rok tak wspaniały. A wspa-

niałością jest to, że z przeżyć sejmowych z kwietnia wysnułem nową książkę. I to jest moje moralne zwycięstwo nad polityką i politykami.

Czegóż tu nie ma: decyzja o wewnętrznej emigracji i ostrożność, by się zanadto nie narazić, gotowość do puszczenia zniewag w niepamięć i troska o materialny byt, duma z własnej postawy i sublimacja przeżyć, a ponadto obrócenie klęski w moralne zwycięstwo i przeświadczenie o własnej moralnej wyższości. Można by potraktować ten jeden zapis w dzienniku Zawieyskiego, dokonany 24 grudnia 1968 roku, jako kwintesencję postawy polskiego intelektualisty przełomu dekad, rozdartego między obrzydzeniem a trwogą, między pokusą odwagi a konformizmem. Czytając te słowa człowieka, który chciał identyfikować się z Rejtanem i któremu w dodatku Marian Brandys przyznał do tego prawo, nie sposób się dziwić, że Halina Mikołajska i Teatr Współczesny dwudziestego ósmego grudnia zamykali rok 1968 premierą dwóch jednoaktówek Musseta *Drzwi muszą być albo otwarte, albo zamknięte* i *Kaprysu* w reżyserii Andrzeja Łapickiego.

„Jak mogą brzmieć jednoaktówki Musseta, wystawione w Warszawie w 1968 roku?" – tak rozpoczął Wojciech Natanson recenzję pod znamiennym tytułem *Musset 1968*, opublikowaną na łamach „Teatru"[87]. Trudno byłoby mu zapewne tę myśl rozwinąć, toteż w dalszym ciągu swojego wywodu skupił się raczej na niuansach intrygi i warsztatu aktorskiego. Tym niemniej pytanie pozostało i każdy musiał odpowiedzieć sobie na nie sam, bo próżno byłoby szukać takiej odpowiedzi u Natansona, a tym bardziej w innych recenzjach. Krytyków cieszyły, rzecz jasna, dobry teatr, świetne aktorstwo i błyskotliwy dialog, ale jeśli nawet mieli jakieś niepokoje związane z takim wyborem repertuarowym, to się z nich nie zwierzali. Ten i ów zauważył natomiast, że w Mussetowskiej grze zwycięzcą jest ten, kto lepiej maskuje prawdziwe uczucia, kto potrafi zaintrygować przeciwnika, nie odsłaniając swych prawdziwych emocji i myśli, że w osobowości człowieka istotne jest nie tylko to, co się dzięki niej ujawnia, ale i to, co ukryte czy pozostające w domyśle. Nie ma się jednak co łudzić, że miało to jakikolwiek związek z polityką – w jednoaktówkach Musseta chodziło wyłącznie o miłość.

Salonowe flirty, miłosne gry, erotyczne podchody prowadzone z wdziękiem, lekkością, poczuciem humoru i przewrotną ironią przez Halinę Mikołajską i Andrzeja Łapickiego dostarczały widzom nie lada

przyjemności. Zwłaszcza że pojedynki słowne toczyli ze sobą – jak napisał Andrzej Jarecki – nie tracąc ani na chwilę przemiłego kontaktu z widzami i odwołując się do publiczności w każdej puencie, co musiało dawać jej wyjątkową satysfakcję jako wyraz uznania jej dowcipu i inteligencji[88].

Role Mikołajskiej jako „arcydzieło niuansów"[89] budziły podziw szczególny tyleż umiejętnościami postaci, ile aktorskim warsztatem, ironią i poczuciem humoru. Zarówno Pani de Léry, jak i Markiza potrafiły bowiem w jej wykonaniu „igrać z przeciwnikiem, fascynować go, nęcić, wyprowadzać z równowagi, by potem jednym słowem i jednym gestem sprowadzać go do narzuconych, przyjętych reguł gry, do rzeczywistości"[90]. Mikołajska osiągała to, jak to aktorka, „ruchem, gestem, uśmiechem, a nade wszystko głosem i sposobem mówienia"[91]. Ale – zdaniem Jerzego Koeniga, autora tych zachwytów – aktorka wielka, dla której warto było przygotować to przedstawienie: „sposób wypowiadania tekstu, pauzy, które zmieniają zaskakująco sens dwóch oddzielonych od siebie taką pauzą części zdania, dowcip interpretacji słowa, który bawi aktorkę i zniewala widza" nie tylko uświetniały Musseta, ale i „uczyły w sposób poglądowy, czym jest teatr. Dobry teatr".

Gdyby podjąć tę myśl i zastanowić się, czym był „dobry teatr" w roku 1968, można by się uwikłać w niejeden paradoks. Jeden „dobry teatr" na początku tego roku wywołał bowiem patriotyczne manifestacje i wyprowadził ludzi na ulicę, inny „dobry teatr" pod koniec roku dostarczył tej samej publiczności arcyprzyjemnej rozrywki. Była w tym może sprzeczność ideowa, ale nie dotyczyła ona istoty teatru – ta pozostawała niezmienna. „Dobry teatr" polegał bowiem na umiejętności wywołania u widzów zamierzonej reakcji, oczarowaniu ich i właśnie, zniewalaniu. Niezależnie od tego, w jakiej sprawie byli zniewalani – miłosnej czy patriotycznej. Konsekwencje zniewolenia zależały zaś wyłącznie od kontekstu, zwłaszcza jeśli wykraczały daleko poza teatr, inspirując nowe widowiska, niekoniecznie teatralne, i uwalniając od ocen wedle kategorii „dobry – zły".

Marian Brandys także kreował na swój sposób teatr – historyczny, przydzielając swoim bohaterom role i kostiumy, reżyserując emocje czytelników i wpisując współczesność w żywy historyczny dyskurs. Nic więc niezwykłego, że i w losie Jerzego Zawieyskiego dopatrzył się analogii z tragiczną śmiercią jego sejmowego protoplasty. Rejtan bowiem

zginął śmiercią samobójczą, której bezpośrednim powodem był wstrząs spowodowany faktem lub też przywidzeniem: „Dojrzał przez okno – pisze Brandys – wjeżdżającego na koniu w obręb zabudowań dworskich rosyjskiego generała. W napadzie szaleńczego strachu wybił szybę okienną i pospiesznie, aby nikt nie zdążył mu przeszkodzić, zaczął łykać tłuczone szkło. Umierał pewnie długo i w męczarniach"[92]. Zawieyski w kwietniu 1969 roku trafił po wylewie, częściowo sparaliżowany, do lecznicy Ministerstwa Zdrowia. Którejś nocy udało mu się wydostać na szpitalny taras i wyskoczyć z czwartego piętra. Zginął na miejscu. Niektórzy powątpiewali w samobójstwo człowieka tak głęboko religijnego i bronili wersji nieszczęśliwego wypadku. Inni zastanawiali się nawet, czy nie był to polityczny mord. Brandys skłonny był jednak bronić historycznej analogii:

> Mogło być tak, iż tuż przed podjęciem decyzji literacka wyobraźnia Zawieyskiego podsunęła mu obraz bohatera jego opowiadania, Tadeusza Rejtana, w chwili, gdy wpychał sobie do ust potłuczone szkło. Może właśnie w tym przypomnieniu urzeczona i spragniona śmierci dusza katolickiego członka Rady Państwa znalazła dla siebie usprawiedliwienie i rozgrzeszenie.

Jako twórca patriotycznych mitów był Marian Brandys niezwykle sugestywny, bo właśnie literacka wyobraźnia porządkowała mu historyczne fakty. Jego patriotyzm nie odwoływał się do narodowej potęgi, ale do indywidualnych zmagań, co sprawiało, że był uczuciowej, a nie ideologicznej natury. Trudno dziś powiedzieć, czy jego sentymentalizm historyczny oparł się próbie czasu, pewne jest jednak, że Brandys miał rzadki dar kreowania bohaterów bez negowania ich ludzkiego wymiaru, bez przemilczania ich ludzkich słabości, że wznosił pomniki, nie uprawiając przy tym brązownictwa. Taki pomnik wzniósł nie tylko Zawieyskiemu, wielu współczesnym wznosił go na co dzień w swoim dzienniku, na podstawie którego miał napisać później opowiadanie *Od dzwonka do dzwonka* – mały pomnik ludzi demokratycznej opozycji.

W sprawie Jerzego Zawieyskiego bliższy prawdy był jednak chyba Kisiel, który pod datą 18 czerwca 1969 roku odnotował jego śmierć: „Straszny koniec tego człowieka, któregośmy w końcu tak wszyscy kochali"[93].

8. Teatr Współczesny

Erwin Axer utrzymuje, że w 1968 roku uratowali go Towstonogow i Dejmek. Kiedy zaczęła się antysemicka nagonka, Towstonogow udzielił Polskiemu Radiu wywiadu, w którym mówił o Axerze: *moj drug* Erwin.

Pozycja Towstonogowa w teatrze radzieckim była tak silna, a kontakty Axera w Związku Radzieckim na tyle dobre, że władze musiały się z tym liczyć bardziej niż z moczarowcami. Dejmek natomiast, zdaniem Axera, uratował go w ten sposób, że to jego wyrzucono – w interesie władz nie leżało destabilizowanie sytuacji w drugim najbardziej eksponowanym warszawskim teatrze.

Bezpieczeństwo gwarantowały więc Axerowi z jednej strony jego rosyjskie przyjaźnie, ale z drugiej strony także stosunki w Niemczech Zachodnich i w Austrii, które w oczach władz czyniły go „luksusowym artykułem eksportowym". Kiedy w 1965 roku po otrzymaniu propozycji wyreżyserowania *Tanga* Mrożka w Düsseldorfie postanowił zrezygnować z wcześniejszych zobowiązań w Berlinie Zachodnim, ministerstwo i Wydział Kultury KC poważnie się zaniepokoiły. Towarzysz Balicki miał przeprowadzić rozmowę z Axerem „pod kątem wyjaśnienia, że Berlin jest dla nas ważniejszy i czy nie ma możliwości powrotu do berlińskiej propozycji lub zrealizowania obydwu"[94]. Axer musiał tłumaczyć Balickiemu, że z Schiller Theater w Berlinie Zachodnim nie doszedł do porozumienia w sprawach repertuarowych. Balicki przekazywał sprawę dalej, do ministra Motyki, ten zaś objaśniał wszystko Arturowi Starewiczowi, sekretarzowi KC PZPR. W przekonywanie najwyższych czynników, by nie czyniły przeszkód Axerowi, włączył się także Wincenty Kraśko, sporządzając dla Starewicza notatkę podkreślającą trudności w rozmowach berlińskich i konieczność wyjazdu Axera do Düsseldorfu. Nic dziwnego zatem, że władze nie chciały się pozbywać Axera z dyrektorskiego fotela we Współczesnym, tylko w ten sposób bowiem gwarantowały sobie jakikolwiek wpływ czy pozory wpływu na jego decyzje jako reżysera na Zachodzie. Axer zaś swymi stałymi wypadami na Zachód wystawiał im świadectwo otwartości i liberalizmu, niezwykle użyteczne propagandowo.

W pewnym sensie Halina Mikołajska miała szczęście, że czas politycznych przesileń, czas krystalizowania się w środowiskach intelektualnych jawnie opozycyjnych postaw, wreszcie okres swej własnej działal-

ności politycznej spędziła w Teatrze Współczesnym Erwina Axera. Zarówno ze względu na charakter teatru i jego mocną, stabilną pozycję, jak i ze względu na dyrektora, który prócz tego, że dobrze znał i rozumiał reguły gry z władzą, umiał też kierować się zasadami wobec Mikołajskiej, wobec której pozostawał na ogół szczery i lojalny. Axer nie sprzyjał jej egzaltacjom – ani aktorskim, ani politycznym; ich wzajemna relacja była na poły przyjacielska, ale nie intymna – oparta na wzajemnym szacunku i na niepełnym porozumieniu. Umożliwił jej osiągnięcie aktorskich szczytów, choć kłócił się z jej skłonnościami. Wiele jest zatem powodów, by sądzić, że w innym teatrze życiowe decyzje Mikołajskiej byłyby trudniejsze, a z pewnością ich koszt bez porównania wyższy.

Teatr Współczesny stanowił miejsce szczególne: z jednej strony był szeroko otwartym oknem na świat, a z drugiej pokazowym salonem dla zagranicznych gości, wizytówką reżimu szczycącego się liberalizmem. Sokorski, który sprowadził ten teatr z Łodzi do Warszawy w 1949 roku, dość szybko zorientował się, że Axer ze swoimi burżuazyjnymi skłonnościami, czyli upodobaniem do zachodnich mód intelektualnych, będzie mógł prowadzić teatr „do pokazywania, jacy to jesteśmy wolni i nowocześni"[95]. Zachodni dziennikarze, którzy rozmawiali z peerelowskimi ministrami, byli następnie wysyłani do Współczesnego na Sartre'a, Giraudoux, Becketta.

Ich sztuki wprowadzali na scenę ludzie niemający już w latach sześćdziesiątych żadnych złudzeń co do istoty systemu, który jednak do pewnego stopnia ich korumpował, stwarzając odpowiednie warunki pracy, a nawet okazjonalnie wysyłając na Zachód. I tak na przykład w marcu 1965 roku na międzynarodowe sympozjum teatrologów *Teatr współczesności i współczesność teatru* do Wiednia wyjechali Erwin Axer, Jan Kott, Sławomir Mrożek i Adam Tarn. Do władz spłynął potem raport sporządzony przez odpowiednie służby Departamentu I Ministerstwa Spraw Wewnętrznych, z którego wynikało, że wprawdzie „pod względem fachowym przedstawiciele z Polski reprezentowali wysoki poziom i byli bardzo aktywni"[96], ale zabrakło im odporności na „cierpkie uwagi polityczne przeciwko krajom socjalistycznym", wykazali się słabością ideologiczną oraz „uległością i czołobitnością wobec Zachodu". Mimo że podczas sympozjum pojawiały się „cierpkie akcenty polityczne wymierzone przeciwko stosunkom w krajach socjalistycznych", „przedstawiciele tych krajów nie tylko nie potrafili

przeciwstawić się im", ale wręcz „umacniali je swą kapitulancką i przytakującą postawą (np. prof. Kott i dyr. Axer)". Kiedy zaś teatrolodzy z Zachodu wychwalali twórczość Samuela Becketta, a zwłaszcza jego sztukę *Czekając na Godota*, dowodząc, że na przykład w Polsce „czekanie na Godota" oznacza „czekanie na wolność", to powoływali się przy tym na rozmowy kuluarowe z członkami polskiej delegacji.

Z powyższego raportu raczej nie wynikły dla dyrektora Axera żadne szczególne przykrości, nie zawierał on bowiem nic, czego władze by nie wiedziały. Nietrudno było domyślać się, nawet bez donosów i milicyjnych podsłuchów, o czym i w jakim tonie Erwin Axer ze swoim przyjacielem Jerzym Kreczmarem rozmawiają w zaciszu dyrektorskiego gabinetu. A rozmawiali, jak niemal wszyscy wokół, między innymi o możliwych przetasowaniach na szczytach władzy. Nie tylko Axer bowiem zamartwiał się, co wyrzucała mu Mikołajska, czy „pan B. zastąpi pana S. albo czy pan K. pana G."[97], ale żyło tym z nie do końca wiadomych przyczyn całe środowisko intelektualne. Marian Brandys na przykład skrzętnie odnotowywał przywożone do Obór plotki: „Wroński na miejsce Łukaszewicza. Łukaszewicz na miejsce Kępy. Kępa do NIK-u. Moczar do Bułgarii. I podobno odejść ma (?) Szydlak"[98]. Była to jedna z charakterystycznych dla owych czasów i nielicznych dostępnych form politykowania.

Środowiskową wolność słowa do pewnego stopnia tolerowano jako przejaw kontestacji w granicach prawa tak długo, jak długo nie przekładała się na bezpośrednie formy wyrazu, nie infekowała opinii publicznej, nie podkopywała autorytetu władzy. Reprezentacyjni artyści i intelektualiści we własnym kręgu mówili z grubsza to, co myśleli, zachowując na zewnątrz lojalność wobec partyjno-administracyjnej zwierzchności, uczestnicząc w państwowych ceremoniałach, dopełniając dworskich gestów i lawirując w podwójnej roli kontestatorów i pieszczochów reżimu. Halina Mikołajska należała do tego środowiska. Cięty język, nieoszczędzający partyjnych dygnitarzy, okraszona osobistym wdziękiem dosadność sądów pod adresem służalców, a nawet usprawiedliwione alkoholem ekscesy w SPATiF-ie, gdzie potrafiła nawymyślać towarzyszowi Kraśce, nie przeszkadzały jej odbierać w 1971 roku z rąk Sokorskiego, ówczesnego szefa Radiokomitetu, nagrody za kreacje aktorskie w spektaklach Teatru Telewizji.

Uwikłanie środowiska teatralnego w stosunki z władzą było jednym z elementów kompromisu, który gwarantował Teatrowi Współcze-

snemu względną stabilizację: pozwalamy sobie maksymalnie na to, na co możemy sobie pozwolić przy minimalnych ustępstwach z naszej strony. Wcześniej czy później ktoś musiał jednak postawić pytanie, gdzie kończy się obrona sztuki i ochrona wartości, a zaczyna współudział w kłamstwie i nieprawościach systemu. To pytanie miało przyjść jednak do środowiska teatralnego z zewnątrz.

Popaździernikowa świadomość polityczna Haliny Mikołajskiej, wpisująca się dotąd z powodzeniem w ideowe programy teatralne, począwszy od drugiej połowy lat sześćdziesiątych bezpowrotnie utraciła niewinność i dojrzewała w teatrze, który swoją pozycję budował nie na idealistycznym projekcie, ale na dbałości o intelektualną przyjemność, literacką jakość, europejski sznyt; w teatrze, który jawił się enklawą i nie wyznaczał sobie dalekosiężnych celów.

Mikołajska, jeszcze będąc w Teatrze Dramatycznym, wyrzucała Axerowi, że prowadzi teatr mieszczański. Kiedy sama się w nim znalazła, doświadczyła zarówno dobrodziejstw takiej jego formuły, jak i niedosytu, który ta ze sobą niosła. Przede wszystkim nie zaangażowała się w ten teatr bez reszty; nie wiązał jej z nim ideowy żar ani reformatorski zapał, ale więź czysto profesjonalna. Role, które tu zagrała, miały charakter wyzwań zawodowych i intelektualnych łamigłówek, nie zaś manifestów. Służyło to jej karierze aktorskiej i umacniało pozycję w polskim teatrze, ale zarazem tworzyło przestrzeń niespełnień, pozbawiało szansy utożsamienia, niosło emocjonalny deficyt. Z owego niespełnienia, niedosytu czy deficytu zrodziło się – słusznie czy nie – poczucie niedostatecznej doniosłości i wagi zawodowych dokonań w obliczu takich spraw natury publicznej, dla których gotowa była wszystkie swe sceniczne sukcesy poświęcić.

Praca w Teatrze Współczesnym była dla niej niemal od początku – niesłusznie zresztą i chyba niepotrzebnie – źródłem większych niż kiedykolwiek konfliktów i napięć wewnętrznych, związanych głównie z decyzjami obsadowymi. Axer stawiał bowiem zadania artystyczne i intelektualne wymagające od niej na ogół przekraczania własnych skłonności czy ograniczeń ambicjonalnych. Tak było niemal od pierwszej chwili, kiedy jeszcze w 1962 roku zaprosił ją do zagrania gościnnie roli Olgi w *Trzech siostrach*, gdyż oczywiście w myśl jej własnych oczekiwań powinien był zaproponować rolę Maszy, o której marzyła. Przed laty w Teatrze im. Słowackiego była na nią za młoda, teraz mogła zagrać ją z powodzeniem. Ale nie u Axera, który bezbłędnie wyczuwał, że powie-

rzanie Mikołajskiej ról, z którymi mogła się identyfikować, przynosi gorsze efekty, niż wyznaczanie jej zadań aktorskich, przy których realizacji odwoływać się musi nie do pokładów własnej wrażliwości i emocjonalności, ale do intelektu i wyobraźni aktorskiej. Olga stwarzała po temu większe możliwości niż Masza. Nie mówiąc już o tym, że Axer uważał, że Mikołajska jest zmanierowana i postanowił to zmienić. Jego pierwszym celem w pracy nad przedstawieniem było oduczenie jej manierycznej intonacji, której jego zdaniem nauczyła się w Dramatycznym, odgrywając tam rolę gwiazdy. W roli Olgi łatwiej było tę manierę przechwycić i przewalczyć. Trwało to jednak, jak twierdzi Axer, cały miesiąc.

Wyglądało to w ten sposób. Mikołajska wypowiadała kwestię otwierającą akt pierwszy:

> Ojciec umarł przed rokiem, właśnie tego dnia, piątego maja, w dniu twoich imienin, Irino. Było wtedy bardzo zimno, padał śnieg. Wydawało mi się, że tego nie przeżyję, ty zemdlałaś i leżałaś jak martwa. Ale oto minął rok i wspominamy o tym spokojnie, ty nosisz już białą suknię, masz twarz radosną. (*zegar wybija dwunastą*) Wtedy także bił zegar.

Axer pozwalał jej tych dziesięć linijek powiedzieć – bo w egzemplarzu kwestia ta miała właśnie dziesięć linijek – i przerywał.

> Na tych dziesięciu linijkach postanowiłem nauczyć ją mówić jak człowiek. Przez miesiąc codziennie wszyscy aktorzy przychodzili i słuchali z głośników, jak Mikołajska mówi: „Ojciec umarł przed rokiem", a ja przerywam. Ona płakała, ale się zacięła i w końcu dopiąłem swego. Potem do końca sztuki nie musiałem jej robić żadnej uwagi, wszystko już grała dobrze.[99]

Axer miał nawet poczucie pewnego nadużycia ze swojej strony, zdawał sobie sprawę, że mógł odpuścić początek i zająć się tym problemem później, w toku pracy, że było to z jego strony w pewnym sensie okrutne i wbrew zasadom. „Być może było to u mnie nerwowe" – zastanawiał się po latach. Jakkolwiek byśmy to dzisiaj interpretowali, czy jako walkę z legendą konkurencyjnego teatru, czy jako próbę sił dwóch osobowości, czy jako sposób na pozyskanie dla swojego teatru aktorki o wymarzonych, a dotąd niewykorzystywanych należycie predyspozycjach – inteligencji i poczuciu humoru, pewne jest, że to mordercze zmaganie się

stworzyło podstawę dalszej współpracy, opartej na wzajemnym szacunku i zaufaniu, a w wypadku *Trzech sióstr* przyniosło artystyczny sukces.

„Artystka pozbyła się maniery cechującej jej kreacje z lat ostatnich, dała postać bardzo prostą, prawdziwą i przekonywającą" – pisał „Tygodnik Demokratyczny"[100]. Także recenzent „Trybuny Ludu", zachwycając się czysto i konsekwentnie zbudowaną rolą Olgi, podkreślał, że aktorka „wyzbyła się pewnej sztuczności, która raziła przez pewien czas miłośników jej talentu, była niezwykle naturalna i swobodna"[101]. Przyznawano zatem pośrednio rację Axerowi, choć i Mikołajska znalazłaby wsparcie dla swoich wątpliwości obsadowych na przykład w tygodniku „Świat", który napisał, że obsadzona została raczej niefortunnie, bo „przecież nic w niej nie ma ze staropanieństwa"[102].

Co nie znaczy, że staropanieństwa zagrać nie umiała, skoro jej zgorzknienie, starzenie się i przybicie życiem tak się wszystkim rzucało w oczy. Zdaniem Romana Szydłowskiego, stało się to za sprawą zewnętrznej ewolucji – od pierwszego aktu, kiedy wyglądała bardzo ładnie, do ostatniego, kiedy „nie zawahała się zbrzydzić i włożyć okulary, by pokazać starzejącą się kobietę, pogodzoną ze swym niewesołym losem przełożonej żeńskiego gimnazjum"[103]. Zdaniem Andrzeja Wirtha, stało się to raczej za sprawą jednolitej, gorzkiej tonacji, w której przez oschłość wychowawczyni cudzych dzieci przebijało ciepło „lepszego" człowieka.[104] Olga wzruszała więc „wewnętrznym zmęczeniem", „szlachetną dobrocią" i „cichą bolesną dumą", była wyciszona i nie narzucająca się, a jednocześnie ciepła i czuła. Erwin Axer skłonny był nawet uważać, że bogactwo poezji ukryte pod maską staropanieństwa Olgi nie ustępowało ani trochę liryzmowi Iriny, którą grała przed laty z takim powodzeniem. Rzeczywiście więc mogła to być rola doskonała czy nawet „arcyświetna", jak pisano, skoro na Festiwalu Sztuk Rosyjskich i Radzieckich w Katowicach przyznano jej pierwszą nagrodę aktorską, pozostałe siostry wyróżniając pomniejszymi nagrodami.

Sama inscenizacja też zyskała uznanie. Czechow Axera okazał się równie współczesny, co Beckett, i równie pesymistyczny w tonie. Jednych ujął brakiem ekstrawagancji, innych zespołowym aktorstwem, jeszcze innych poetyckim realizmem. Na ogół chyba cieszono się po prostu z „normalnej" inscenizacji, osadzonej w realiach epoki, z ograniczoną umownością i umiejętnym rozegraniem komediowych elementów sztuki. Jeden chyba tylko Andrzej Wirth uznał, że *Trzy siostry* to dla Teatru Współczesnego ćwiczenie stylu i próba znalezienia go poza

historyczną rodzajowością i psychologizowaniem. Jego zdaniem Axer zachował kostium, realia, atmosferę miejsca i czasu nie jako cel ostateczny, ale jako medium do wypowiedzenia treści ponadczasowych albo nawet wręcz uchwytnych dopiero ze współczesnej perspektywy.[105] Czyli, jak można to dzisiaj ująć, po Beckettowskim doświadczeniu czekania i po Ionescowskich absurdalnych konwersacjach.

Towstonogow, który obejrzał *Trzy siostry* w reżyserii swojego „*druga* Erwina" jesienią 1963 roku w Warszawie, zostawił mu listę uwag stosunkowo niedługą jak na inscenizację, w której – jak twierdził Wirth – nie było cienia muzealności i historycznej rodzajowości. Zastrzeżenia Towstonogowa dotyczyły między innymi tego, że Wierszynin szablę zostawiałby w przedpokoju; broda Andrzeja powinna być rosyjska, nie asyryjska; w sypialnym pokoju powinna stać umywalka, nie miska; w oknach lepiej zawiesić story; melodia kołysanki – nieprawidłowa (powinna to być szansonetka z lat 1914–1915); a samowar na stole nie może mieć rury. Bariera językowa nie pozwoliła Towstonogowowi zgłosić zastrzeżeń co do sposobu podawania tekstu, akcentowania ironii i eksponowania absurdalnego humoru Czechowa. Takie uwagi Axerowi przyjąć byłoby zapewne trudniej.

Po *Trzech siostrach* Mikołajska rozstała się z Axerem reżyserem na całe pięć lat. Axer dyrektor przyjmował ją natomiast w tym czasie do pracy dwukrotnie, najpierw na jeden sezon 1963/1964, a potem, po awanturze z Dejmkiem w 1966 roku, w środku sezonu: bez namysłu i na dobre. Ze spóźnieniami na próby nie miał problemu. Kazał ją po prostu informować, że próba zaczyna się pół godziny wcześniej, a ponieważ regułą były u niej spóźnienia trzydziestominutowe, więc nie spóźniała się nigdy. Przed ponownym spotkaniem z Axerem reżyserem nie miała natomiast wielkiego szczęścia do spektakli, w których grała we Współczesnym.

Misja teatru bowiem, którego ambicją było wprowadzanie na polską scenę nowych sztuk, nie zawsze przynosiła zachwycające efekty. Podstawowym źródłem nowej dramaturgii był od 1956 roku „Dialog". Drukowane w miesięczniku sztuki miały jednak na celu prezentację zjawisk literackich zróżnicowanych pod względem technik, stylów, nurtów, tradycji teatralnych i pochodzenia geograficznego. Pozwalały na wybór, stwarzając mu kontekst. „Wiadomo jak cenne jest to dla teatru: teatr musi być poinformowany o wszystkim, żeby wiedział, z czego wybierać i co wybierać – pisał recenzent „Współczesności", rozsierdzony właśnie niefortunnym wyborem Teatru Współczesnego. – Teatr wszakże nie

może być sam quasi-«Dialogiem», który służy zaspokajaniu ciekawości profesjonalnych zawodowców. Informacja wykorzystana przez teatr staje się przedstawieniem..."[106].

Mikołajska zagrała w dwóch takich „informacjach". Pierwszą była sztuka brazylijska *Ścieżka zbawienia* Jorge Andradego w reżyserii mieszkającego od ponad dwudziestu lat w Brazylii Zbigniewa Ziembińskiego. Drugą – dramat amerykańskiego poety Archibalda MacLeisha zatytułowany *J.B.*, w reżyserii Jerzego Kreczmara. Sztuka brazylijska opowiadała o żyjącej w nędzy wiejskiej społeczności, która dostrzegła szansę odmiany swego losu za sprawą wiary, co rychło przekształciło się w fanatyzm, zbiorową histerię i doprowadziło do zbrodni. Mikołajska zagrała w tej sztuce rolę Artuliany, dziewczyny niepoddającej się zbiorowemu obłędowi, ale – jak pisał recenzent – „z sercem opętanym przez własny szał, jakim jest miłość do trzykrotnego już wdowca i ojca dorosłych dzieci"[107]. Sztuka amerykańska z kolei była współczesną wersją historii Hioba – rozwleczoną, jak pisano, i nudną – której bohater, tytułowy J.B., tracił kolejno pięcioro dzieci, majątek i żonę Sarę oraz doświadczał katastrofy atomowej. Na koniec jednak Sara – w tej roli Halina Mikołajska – wracała do niego, by zacząć wszystko od początku, i był to podobno powrót „aktorsko świetny, tym bardziej, że mogła grozić rafa minoderii, ominięta w sposób doskonały"[108].

Role Mikołajskiej w obu spektaklach należały zatem do porządku uczuciowego, pozwalały na identyfikację w takim zakresie, w jakim odwoływały się do jej głębokich przeżyć emocjonalnych oraz archetypowych sytuacji przefiltrowanych przez współczesną wrażliwość. W obu rolach grała miłość: Artuliana odwoływała się do namiętności, Sara – do duchowości; Artuliana grała pożądanie, Sara – zawierzenie; Artuliana zaznała niespełnienia, Sara doświadczyła utraty. Za obie role zebrała też zwykłe porcje pochwał, tyleż przyjemnych, ile pustych, zapewne z racji ogólnie mało entuzjastycznego stosunku recenzentów do obu spektakli. Jako Artuliana grała więc z „bogatą ekspresją dramatyczną", „pogłębionym wnętrzem" i „bardzo kobieco". Jako Sara zaś „robiła głębokie wrażenie słodyczą, kobiecą rozpaczą, uczuciem, które biło z każdego jej słowa i ruchu"[109].

Na zdjęciu ze *Ścieżki zbawienia* Mikołajska siedzi pod kamienną ścianą chaty, w prostej sukience obnażającej ramiona i dekolt, ciemnowłosa, ogorzała, piękna – uosobienie sił natury i miłosnej melancholii. Będzie umiała bezwstydnie powiedzieć ukochanemu: „Nie chcę dłużej

spać z dala od ciebie". Na tym zdjęciu przypomina samą siebie w roli Ethel Rosenberg siedzącej pod podobną ścianą, tyle że w innej sprawie. W obu jest jednak taka sama wzniosłość uczuć i gotowość na wszystko. Na zdjęciu ze spektaklu *J.B.* Mikołajska ma białe włosy i białą suknię na znak żałoby, czystości i uduchowienia. Dzieci już straciła – widać to w wyrazie oczu, za chwilę umrze sama – może nawet już umarła, a mimo to będzie świadczyć w nie swojej sprawie: „Sprawiedliwości nie ma. Jest tylko miłość". W jej postawie, w geście, w twarzy widać rezygnację, ale i pogodę, która – jak wiadomo skądinąd – zaczyna się po przekroczeniu pewnej granicy cierpienia. W wypowiadanych przez Sarę końcowych strofach sztuki pobrzmiewają echa poetyckich moralitetów Zawieyskiego: „Dmuchajmy w serca węgielek jasny, / I rozejrzyjmy się wokół siebie...".

Nowe sztuki Zawieyskiego natrafiały wprawdzie w latach sześćdziesiątych na nieprzezwyciężalne trudności, ale tematyka religijna, mimo oficjalnie obowiązującego laickiego światopoglądu i państwowej niechęci do metafizycznych dywagacji, nie była bynajmniej polskiemu teatrowi obca. Warto podkreślić, że obie sztuki, i *Ścieżka zbawienia*, i *J.B.* – a nie były one pod tym względem w teatrze tego czasu wyjątkiem – podejmowały tematykę religijną zarówno w aspekcie społecznym, jak i w porządku filozoficznym, nawet jeśli traktowały ją nieco instrumentalnie czy wręcz, jak w wypadku inscenizacji Kreczmara, szukały do niej racjonalistycznego klucza. Trudno byłoby je więc oskarżyć oficjalnie o religianctwo czy fideizm, jak w partyjnej nomenklaturze określano wszelkie przejawy pobożności, niemniej w obu wypadkach głównym tematem pozostawała kwestia wiary, jej praktykowanie i konsekwencje.

Uczynienie z religii narzędzia zła w *Ścieżce zbawienia* pozwoliło na przykład recenzentom dzielić się godnymi uwagi spostrzeżeniami: „Jest to dzieło pełne goryczy na temat, jak najpiękniejsze idee mogą wydawać straszne owoce, zaprzeczając w swych skutkach tym ideom. Sztuka ta [...] poucza, jak tworzy się zbiorowy trans i jak wypaczają się pojęcia, których ziarno pada na umysły zachwaszczone" – pisał Jerzy Zagórski w „Kurierze Polskim"[120], nie mając z pewnością na myśli fałszywych proroków brazylijskiej sekty. Z kolei wyłożona stosunkowo wiernie historia Hioba, która posłużyła amerykańskiemu autorowi do własnych porachunków z Panem Bogiem, uznana została wprawdzie przez Andrzeja Jareckiego za sztukę – mimo całej swojej bluźnierczości – *par*

excellence chrześcijańską, ale pozwoliła mu zarazem zapytać śmiało: „Czy utwierdzanie moralności i poglądów laickich nie powinno odbywać się poprzez równie bluźnierczą walkę ze świeckimi bogami tego świata dla naszego wspólnego dobra?"[121]. Religijne motywy na teatralnej scenie rodziły zatem nie tyle niebezpieczeństwo szerzenia fideizmu, ile tworzenia niemiłych władzom paraleli i stawiania niewygodnych pytań. Tylko że w tym czasie niewiele już było motywów neutralnych, które takich możliwości nie stwarzały.

Do poważniejszych rozważań kwestii metafizycznych skłonić mogła natomiast wystawiona kilka lat później na scenie Teatru Współczesnego sztuka Paula Claudela *Punkt przecięcia* w reżyserii Jerzego Kreczmara. Między innymi dlatego, że jej przedmiotem nie były ani zwyrodnienia religijne, ani karkołomna teodycea, lecz splot metafizyki i erotyki, konflikt katolicyzmu i religijnego powołania z cielesnymi pragnieniami, czy, jak powiadał krytyk, „walka między prawem a Łaską, Bogiem a człowiekiem, mężczyzną a kobietą"[122]. Doktryna chrześcijańska nie była tu więc przedmiotem autorskiej interpretacji jak w sztuce *J.B.*, lecz wykładnią sztuki, jej szkieletem dramaturgicznym i zewnętrznym układem odniesienia. „Widzowie o normalnym, laickim światopoglądzie słuchają dziś sztuki Claudela [...] pełni zdumienia – pisał Andrzej Władysław Kral na łamach warszawskiej «Kultury». – Myślę zresztą, że z jeszcze większym zdziwieniem słuchają jej katolicy niezbyt głęboko wprowadzeni w tajniki katolickiej teologii i filozofii. Jest bowiem *Punkt przecięcia* przedziwnym splotem mistyki i erotyki, stanowi – mówiąc ściślej – mistyczną interpretację erotyki, a przecież z czymś podobnym człowiek współczesny nie spotyka się już prawie w ogóle, nawet z ambony".

Albo zwłaszcza z ambony. Sztuka mówi bowiem o miłosnym czworokącie, w którym kobieta – tajemnicze narzędzie Pana Boga i naczynie grzechu – wchodzi w erotyczne relacje z trzema mężczyznami, przechodząc własną przemianę i odsłaniając zarazem rozmaite tajemnicze, paradoksalne i skrajne oblicza miłości. Tak pojęta rola, rola kobiety, która skupiała wszystkie możliwości najbardziej krańcowe i sprzeczne ze sobą, była zadaniem niemal ponad siły jednej aktorki, jak pisała Irena Sławińska, przyznając zarazem, że „sprostała mu jednak Halina Mikołajska, artystka o ogromnym rejestrze i temperamencie"[123]. Mikołajska jako zmysłowa Ysé mistrzowsko, zdaniem recenzentów, przeprowadziła swoją bohaterkę od zabawy w miłość do spełnienia jej naj-

wyższych wymagań; od prowokacji i agresji w akcie pierwszym, przez niepokój i samoświadomość w akcie drugim, po próbę krzyża w akcie trzecim. „Jej Ysé jest wspaniała; bogata, zróżnicowana; subtelna i wulgarna – zachwycał się Kral. – Aktorka prezentuje pełną gamę tonów: od śmiechu, poprzez namiętność, do bólu, rozpaczy czy dyskretnego patosu w finale"[124]. Odcina się przy tym tonem i rytmem od swych kochanków: słabego i nieciekawego Józefa Fryźlewicza, awanturnika i ateisty Marka Walczewskiego i Jana Englerta – histeryka, niedoszłego zakonnika i rozdartego wewnętrznie artysty. „Od początku miała jakiś ton niedosytu życiowego, przelotny uśmiech czy lekki grymas zdradzały ukrytą odrazę do dotychczasowych partnerów"[125] – pisał August Grodzicki. Tajemnica miłości, powierzona kobiecie, złożona dosłownie w jej łonie – jak chciała Sławińska – przerastała może ją samą, ale przerastała tym bardziej jej kochanków.

Mikołajska zagrała ów żywy i daleki od moralizatorstwa stosunek Claudela do miłości erotycznej jako „próby ognia, zesłanej przez Boga; powołania, niemożliwego do realizacji; nienasyconego pragnienia"[126] z całym kunsztem aktorki, którą warunki sceniczne, zmysłowość, wrażliwość i bagaż zawodowych doświadczeń predestynowały do ról ladacznic i świętych. „Jesteś przepiękna i grasz jak bogini" – napisał jej Erwin Axer w bileciku dołączonym do premierowych kwiatów. Połączenie miłości i metafizyki, poezji i erotyki było jej domeną, gramatyką jej języka, scenicznym algorytmem, który przynosił jej w teatrze spełnienie, a w życiu wieczny niepokój. Ysé była jej ostatnią postacią z tego porządku, z porządku wiecznej kobiecości, cielesnego grzechu i duchowej czystości oraz, co tu ukrywać, z porządku młodości. Grając tę rolę w 1973 roku, nie mogła wiedzieć, że jest w pewnym sensie profetyczna, że teatr zamyka przed nią bezpowrotnie sferę uniesień miłosnych, a otwiera przestrzeń etycznych wyzwań i przeżyć religijnych.

9. Bliżej małpy

Zanim to jednak nastąpiło, Halina Mikołajska zdążyła po raz kolejny zapisać się w historii teatru. Dzięki rolom zagranym na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych w przedstawieniach Erwina Axera jej zawodowej pozycji nie sposób było ani zakwestionować, ani wymazać z pamięci.

W pracy spotkali się ponownie wiosną 1968 roku, po ponad pięciu latach od premiery *Trzech sióstr*, na próbach sztuki *Dwa teatry* Jerzego Szaniawskiego, którą Axer zdecydował się wystawić na koniec sezonu 1967/1968. Sięgnął po nią po dwudziestu paru latach od prapremiery, a zarazem od dyskusji, którą rozpętała na temat realizmu w teatrze tuż przed oficjalnym zadekretowaniem jego socrealistycznej odmiany. Oczywiście nie ten historyczny już spór był dla Axera punktem odniesienia, lecz – jak można przypuszczać – obrona teatru. Co ciekawe, ujął to w ten sposób autor prześmiewczej zazwyczaj rubryki teatralnej w satyrycznych „Szpilkach", który zadając pytanie, co takiego Axer znalazł w sztuce Szaniawskiego, odpowiedział: „Chyba przede wszystkim – obronę teatru. Prawo do przekraczania granic scenicznej prawdy. Pochwałę różnorodności i swobody interpretacji"[127]. Kilka miesięcy po zdjęciu *Dziadów* w Teatrze Narodowym taki poważnie wyrażony pogląd mógł prześlizgnąć się chyba tylko na łamach niepoważnego z natury rzeczy pisma.

Wydaje się, że po wydarzeniach marcowych w środowisku teatralnym pojawiła się bardziej lub mniej uświadomiona potrzeba autorefleksji. „Teatr jest zmęczony – pisał Jerzy Koenig w artykule wstępnym po objęciu funkcji redaktora naczelnego pisma «Teatr» wczesną jesienią 1968 roku. – Jest zmęczony – takie przynajmniej sprawia wrażenie – w momencie, w którym potrzebna jest właśnie mobilizacja jego sił, środków i własnych propozycji"[128]. Przeciążenie, któremu został poddany w minionych miesiącach za sprawą oczekiwań społecznych i nacisków politycznych, wymagało odreagowania, a zarazem odnalezienia się, jak pisał Koenig, w „nowym układzie sił i propozycji we wszystkich dziedzinach frontu ideologicznego".

Zwłaszcza że ingerencje cenzury w repertuar teatralny były w mijającym sezonie szczególnie dokuczliwe. W styczniu roku 1968 ze sztuki *Akty* Bordowicza w Teatrze Polskim w Warszawie kazano usunąć między innymi scenę zebrania partyjnego, w której bohaterowi sztuki odebrano legitymację. Na przełomie stycznia i lutego Główny Urząd Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk nie wyraził zgody na rozpoczęcie prób *Ulissesa* Joyce'a w Starym Teatrze w Krakowie, a krótko potem na wystawienie *Policjantów* Mrożka. Wiosną zdjęto z planów repertuarowych w Teatrze Współczesnym w Warszawie *Chryję* Radiczkowa ze względu na „zbieżność z wypadkami marcowymi"[129], w Teatrze Polskim *Judytę* Giraudoux ze względu na „rozfanatyzowaną żydowską społecz-

ność oblężonego miasta", a w Teatrze Wybrzeże *Bezimienne dzieło* Witkacego ze względu na „przebieg zdarzeń przez swoją przypadkową zbieżność z tym, co mogłoby dziać się u nas po marcu, gdyby grupa opozycyjna osiągnęła zamierzony cel". Nie mówiąc już o tym, że jeszcze w lutym na dwa dni przed premierą i wbrew opinii cenzury Wydział Kultury KC zdjął z afisza *Gyubala Wahazara* i *Jana Macieja Karola Wścieklicę* Witkacego w Teatrze Narodowym.

Nie sposób było do tych zdarzeń ustosunkowywać się otwarcie, niemniej już w listopadzie 1968 roku na łamach „Teatru" opublikowano dyskusję *Teatr – tradycja – polityka*, w której słowa Konstantego Puzyny, że w Polsce każdy teatr żywy jest polityczny, potwierdzał Jerzy Kreczmar: „Nawet sztuki dotyczące konfliktów małżeńskich [...] u nas stają się polityczne"[130], zwłaszcza jeśli pod słowem „polityka" rozumieć wszelką działalność publiczną. Można przypuszczać, że ludzie teatru skłonni byli jednak podzielać raczej wyrażony przy tej samej okazji pogląd Gustawa Holoubka, że „polityka teatru w stosunku do społeczeństwa oparta jest na ideach bardziej ogólnych i odwiecznych niż doraźne zapotrzebowanie".

Nic dziwnego zatem, że *Dwa teatry* w Teatrze Współczesnym odczytywano jako sztukę autotematyczną, skoro zadawanie pytań o sens teatru zyskało w mijającym sezonie szczególną aktualność i interesowało nie tylko jego twórców. Sięgnięcie po dramat Szaniawskiego w tym momencie nie było jednak odruchem buntu czy buty, ale próbą sprowadzenia dyskusji na bezpieczne tory, opowiedzeniem się za teatrem, który nie odwracając się od rzeczywistości, potrafi ją zgrabnie i inteligentnie metaforyzować, nie narażając przy tym na szwank ani własnego interesu, ani bezpieczeństwa widowni, ani, co najważniejsze, nerwów władzy.

Wielu krytyków odniosło zatem wrażenie, że dyskretne, niedogmatyczne rozważania o teatrze, jakie snują protagoniści sztuki Szaniawskiego, odnoszą się bezpośrednio do sceny Współczesnego. „Myślę, że Erwin Axer mógł potraktować *Dwa teatry* jako sztukę o swoim teatrze – pisał August Grodzicki. – Jego teatr był zawsze realistyczny, ale z wycieniowaniem wszelkich podtekstów i otwarciem szerszych perspektyw. I w ewolucji swej stopniowo coraz wyraźniej przechodził na stronę metafory poetyckiej czy filozoficznej, nie tracąc przy tym twardego gruntu realizmu"[131]. Intelektualizm, klarowność myśli, sceptycyzm, a zwłaszcza ironia, które były znakiem rozpoznawczym Współczesnego, miały iść

31. Eurydyka w *Orfeuszu* Świrszczyńskiej w Starym Teatrze w Krakowie, 1946.

32. Desdemona w *Otellu* Szekspira w Starym Teatrze w Krakowie, 1947.

33. Desdemona w *Otellu* z Wiesławem Woźnikiem w roli Otella.

34. Monika w *Ocaleniu Jakuba* Zawieyskiego w Starym Teatrze w Krakowie, 1947.
Z Lechem Madalińskim w roli Jakuba.

35. Dalila w *Noem i jego menażerii* Łomnickiego w Starym Teatrze w Krakowie, 1948.

36. Irina w *Trzech siostrach* Czechowa
w Teatrze im. Słowackiego w Krakowie, 1949.

37. Irina w *Trzech siostrach* z Cecylią Niedźwiecką w roli Olgi
i Zofią Rysiówną w roli Maszy.

38. Nathalie w *Maskaradzie* Iwaszkiewicza w Teatrze im. Słowackiego w Krakowie, 1949.

39. Nathalie w *Maskaradzie* z Władysławem Sheybalem w roli Puszkina i Zofią Rysiówną w roli Aleksandrine.

40. Maria Blanca w *Archipelagu* Lenoir Salacrou w Starym Teatrze w Krakowie, 1948.

41. W roli tytułowej
w *Judycie* de Peyret-Chappuis
w Starym Teatrze w Krakowie, 1948.
Z Władysławem Sheybalem
w roli Holofernesa.

42. Anna w *Grzechu* Żeromskiego
w Teatrze Polskim w Warszawie, 1951.

43. Z Władysławem Sheybalem
w roli Witolda.

44. Panna Rożnówna w *Polacy nie gęsi* Morstina w Teatrze Polskim w Warszawie, 1953.

45. Amelia
w *Horsztyńskim* Słowackiego
w Teatrze Polskim
w Warszawie, 1953.
Z Janem Kreczmarem
w roli Szczęsnego.

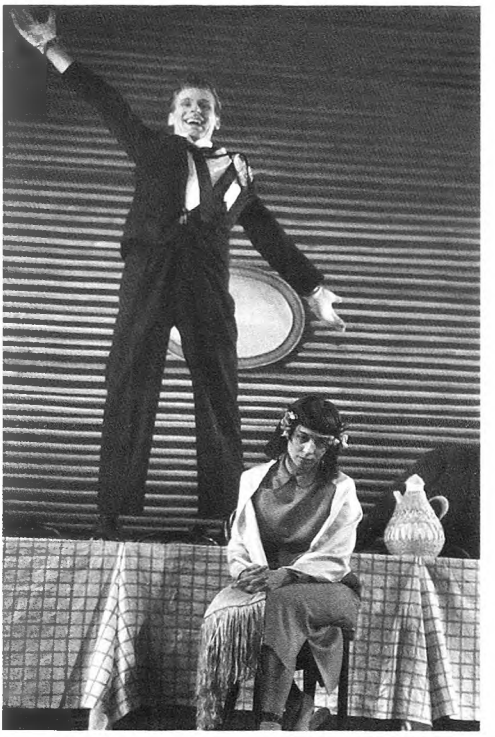
46. Ethel w *Juliuszu i Ethel* Kruczkowskiego w Teatrze Polskim w Warszawie, 1954. Z Tadeuszem Kondratem w roli Juliusza.

47. *Juliusz i Ethel.*

48. Rachela w *Weselu* Wyspiańskiego w Teatrze Domu Wojska Polskiego w Warszawie, 1955.

49. Rachela w garderobie, 1955.

50. Szen-Te w *Dobrym człowieku z Seczuanu* Brechta w Teatrze Domu Wojska Polskiego w Warszawie, 1956.



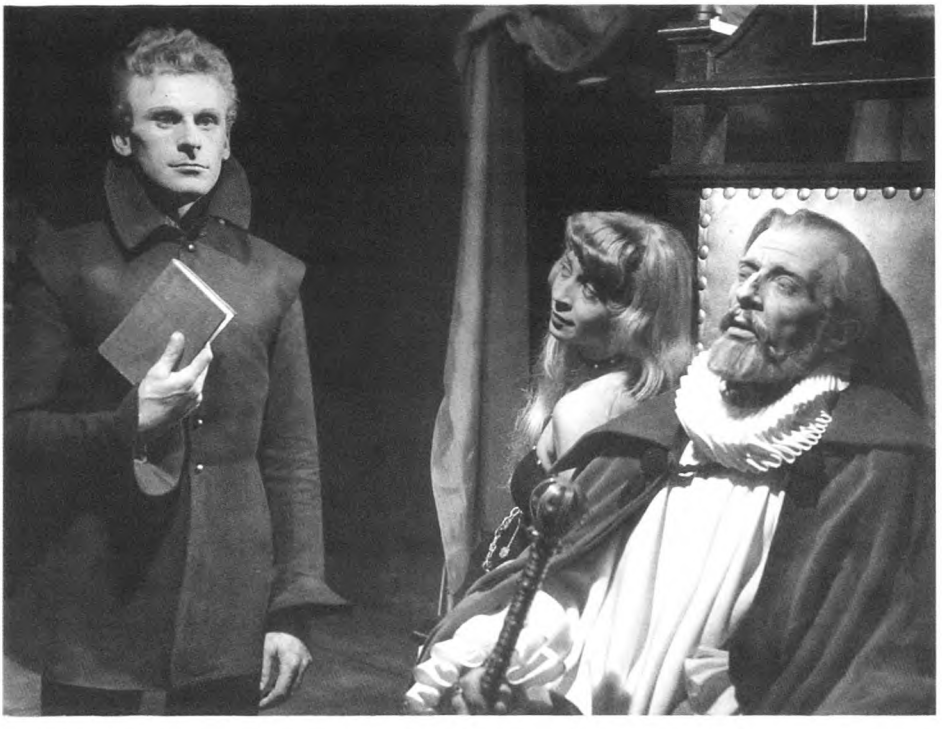
51. *Dobry człowiek z Seczuanu* z Wiesławem Gołasem w roli Jang-Su.

52. Katarzyna w *Samotności* Słomczyńskiego w Teatrze Domu Wojska Polskiego w Warszawie, 1956. Z Janem Świderskim w roli Piotra.

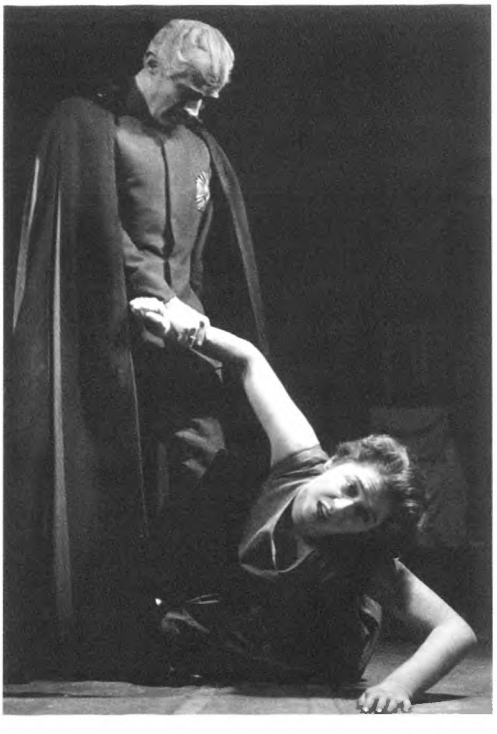
53. *Samotność.*

54. Stara w *Krzesłach* Ionesco w Teatrze Dramatycznym w Warszawie, 1957.

55. Stara w *Krzesłach* z Janem Świderskim w roli Starego.



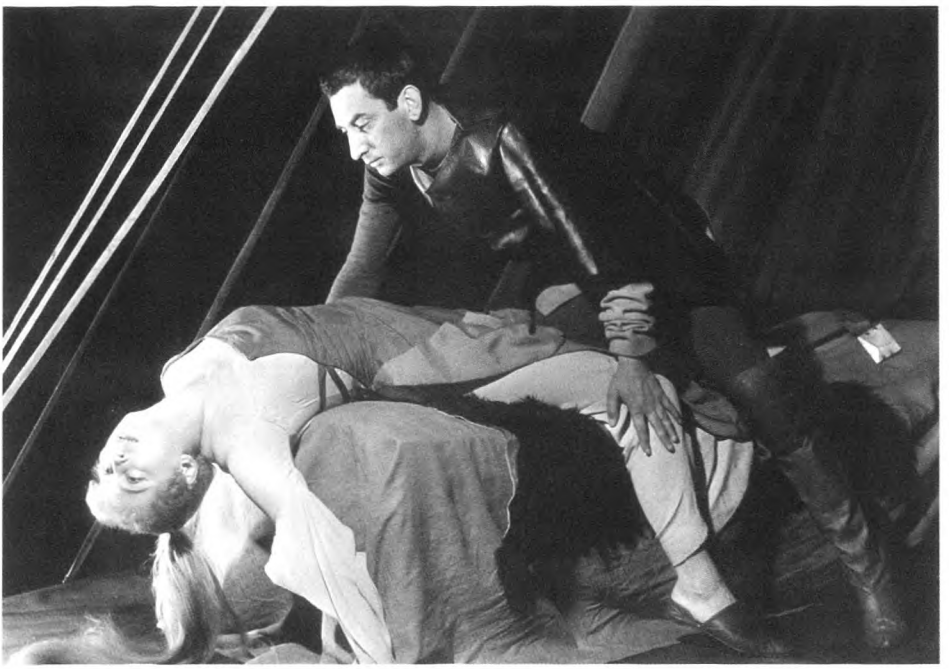
56. Margit w *Imionach władzy* Broszkiewicza w Teatrze Dramatycznym w Warszawie, 1957. Z Wiesławem Gołasem w roli księcia Juana i Janem Świderskim w roli króla Filipa.



57. W roli tytułowej w *Antygonie* Anouilha w Teatrze Dramatycznym w Warszawie, 1958. Z Janem Świderskim w roli Kreona.

58. Joanna w *Szkoda tej czarownicy na stos* Fry'a w Teatrze Dramatycznym w Warszawie, 1958.

59. Elizabeth Proctor w *Procesie w Salem* Millera w Teatrze Dramatycznym w Warszawie, 1959. Z Janem Świderskim w roli Johna Proctora i Janiną Traczykówną w roli Mary Warren.



60. Katarzyna w *Diabeł i Pan Bóg* Sartre'a w Teatrze Dramatycznym w Warszawie, 1960. Z Gustawem Holoubkiem w roli Goetza.

61. Eleonora w *Zamku w Szwecji* Sagan w Teatrze Współczesnym w Warszawie, 1961. Z Andrzejem Łapickim w roli Sebastiana.

62. W roli tytułowej w *Medei* Eurypidesa w Teatrze Dramatycznym w Warszawie, 1962. Z Jozefem Parą w roli Kreona.

63. Olga w *Trzech siostrach* Czechowa w Teatrze Współczesnym w Warszawie, 1963.

64. Kasandra w *Agamemnonie* Ajschylosa w Teatrze Narodowym w Warszawie, 1963. Z Ireną Eichlerówną w roli Klitajmestry.

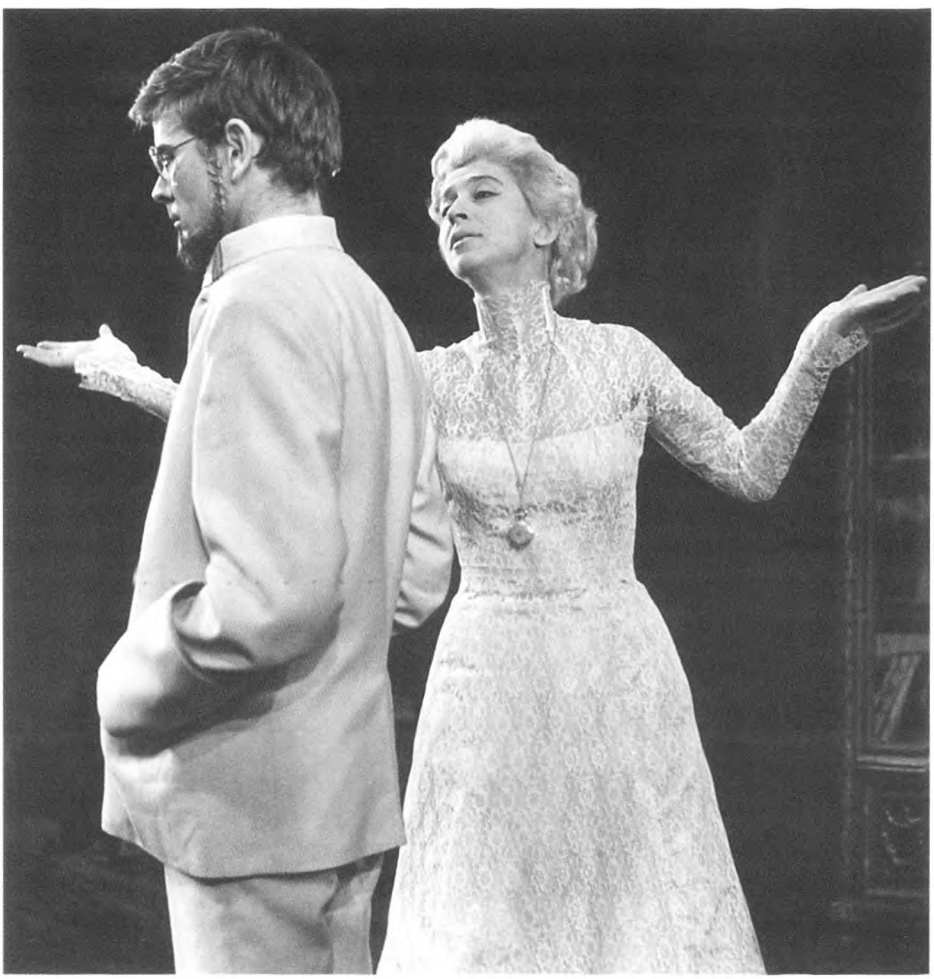
65. W monodramie *Listy panny de Lespinasse*, STS w Warszawie, 1964.

66. Księżna Alicja of Nevermore w *Kurce wodnej* Witkacego w Teatrze Narodowym w Warszawie, 1964. Z Damianem Damięckim w roli Synka-Tadzia i Igorem Śmiałowskim w roli Ryszarda de Korbowy-Korbowskiego.

67. *Kurka wodna.*

68. Księżniczka w *Uciekła mi przepióreczka* Żeromskiego w Teatrze Narodowym w Warszawie, 1964.

69. Laura w *Kordianie* Słowackiego w Teatrze Narodowym w Warszawie, 1965. Z Ignacym Gogolewskim w roli Kordiana.



70. Pani Raniewska w *Wiśniowym sadzie* Czechowa w Teatrze Ludowym w Nowej Hucie, 1967. Z Zygmuntem Malanowiczem w roli Trofimowa.

71. Elżbieta w *Marii Stuart* Schillera
w Teatrze Współczesnym w Warszawie, 1969.

72. Elżbieta w *Marii Stuart* z Janem Kreczmarem w roli Talbota
i Czesławem Wołłejko w roli Dudleya.

73. Janina Węgorzewska
w *Matce* Witkacego
w Teatrze Współczesnym
w Warszawie, 1970.
Z Barbarą Krafftówną w roli
Służącej.

74. Janina Węgorzewska
w *Matce*
z Józefem Nalberczakiem
w roli Nieznajomego
i Janem Englertem
w roli Leona.

75. Anna w *Dawnych czasach* Pintera w Teatrze Współczesnym w Warszawie, 1972. Z Czesławem Wołłejko w roli Deeleya.

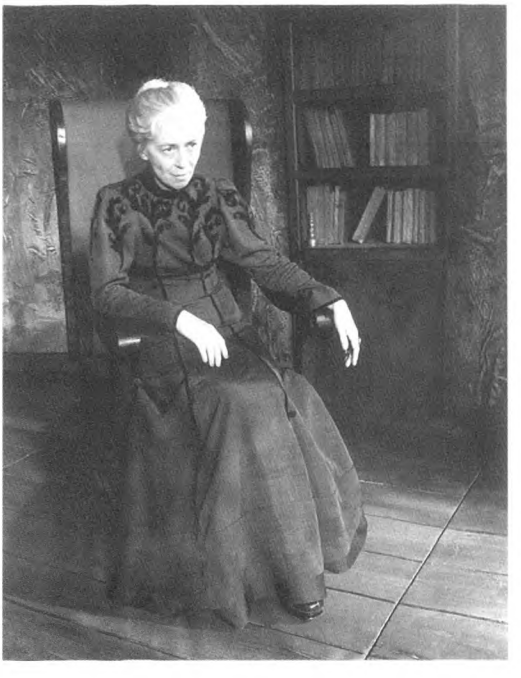
76. Anna w *Dawnych czasach* z Zofią Mrozowską w roli Kate.

77. Gunhilda w *Janie Gabrielu Borkmanie* w Teatrze Współczesnym w Warszawie, 1975.

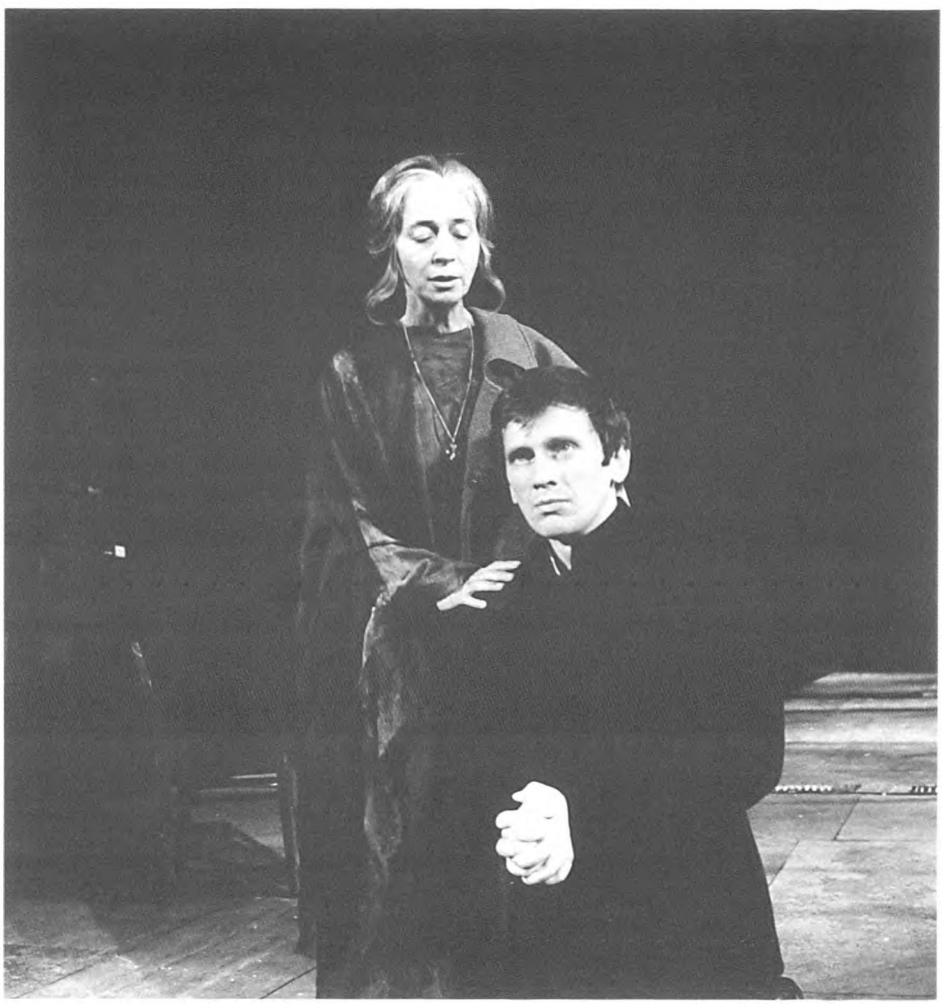
78. Pani Raniewska w *Wiśniowym sadzie* Czechowa w Teatrze Współczesnym w Warszawie, 1976. Z Joanną Szczepkowską w roli Ani.

79. W *Spotkaniu* Czesława Miłosza w Lubuskim Teatrze im. Kruczkowskiego w Zielonej Górze, 1980.

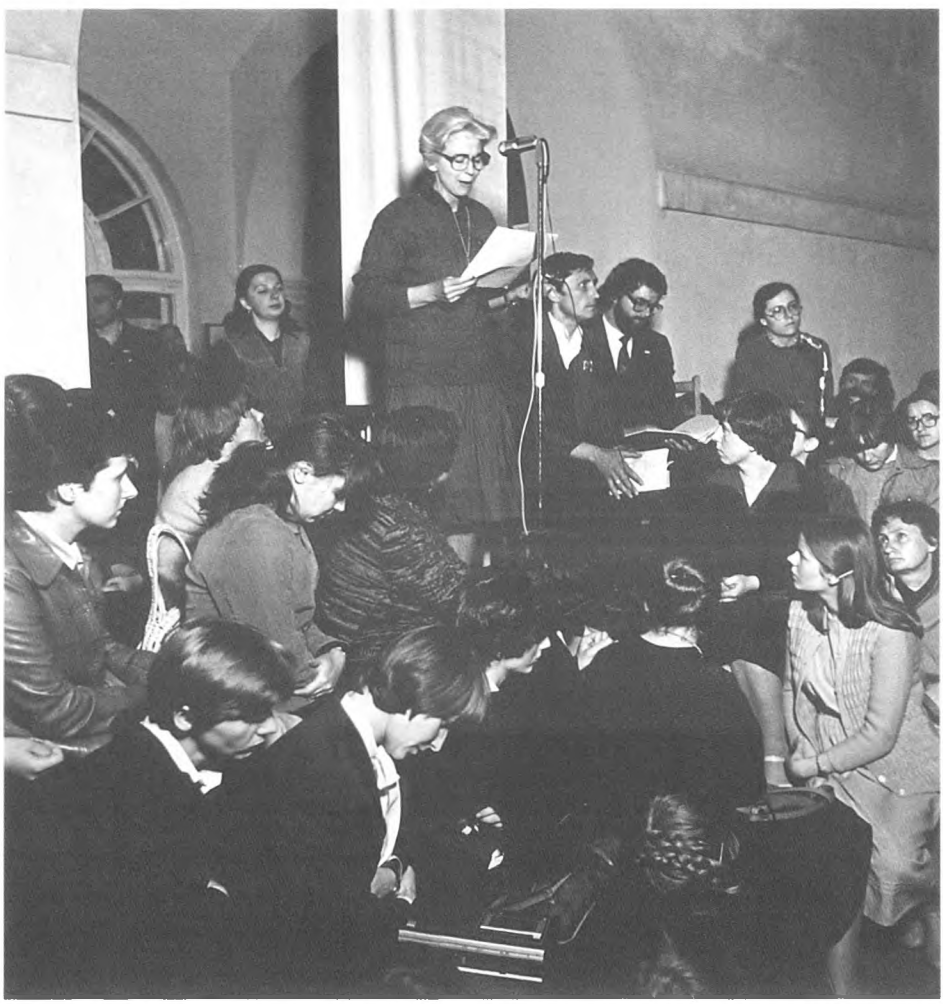
80. Pani Alving w *Upiorach* Ibsena w Teatrze Współczesnym w Warszawie, 1981. Z Edmundem Fettingiem w roli Pastora Mandersa.



81. Pani Alving w *Upiorach.*



82. Hestia w *Wyzwoleniu* Wyspiańskiego w Teatrze Polskim w Warszawie, 1982. Z Janem Englertem w roli Konrada.



83. Spotkanie ze studentami Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 1981.

84. W *Tryptyku Maryjnym*, 1983.

w parze z przesłaniem Szaniawskiego, że teatr jest silniejszy od wszelkich doktryn, w jakie się go wpycha, magia jego działa zaś mimo owych dogmatów i formuł. Nie sposób się więc było dziwić, że ta antydoktrynalna sztuka, pełna ironii, niedopowiedzeń, a nawet kpiny, tak świetnie – jak pisano – na scenie Współczesnego wypadła.[132]

Pisano także, że było to piękne przedstawienie, jedno z tych, które budzą wiarę w teatr. Prześcigano się zatem w pochwałach: Jan Kreczmar w roli dyrektora „Małego Zwierciadła" – znakomity, Andrzej Łapicki – wyrazisty, Marta Lipińska – fascynująca, Henryk Borowski – małe arcydzieło, Wojciech Alaborski – pełen wdzięku, nie mówiąc już o Stanisławie Perzanowskiej czy Tadeuszu Fijewskim, którzy stworzyli „wielkie role" w jednoaktówkach. Co do Haliny Mikołajskiej w roli Pani, to była ona nie tylko „niewiarygodnie naturalna", wnosząc na scenę „urzekający powiew wielkiego świata", ale i „niepokojąca" jak zwykle; dysponując zaś „umiejętnością błyskotliwego prowadzenia dialogu", miała też momenty „bardzo sugestywnych zamyśleń". Axer zebrał szczególnie dużo komplementów za ujawnienie i wydobycie wszelkich walorów sztuki Szaniawskiego. Do tego stopnia, że Roman Szydłowski, recenzent „Trybuny Ludu", usłyszał ze sceny cenne zdanie, które w dawniejszych inscenizacjach uchodziło jego uwadze: „Nie wszystko się kończy po zapadnięciu kurtyny"[133]. Pewnym paradoksem było, że to akurat on przywołał w swojej recenzji kwestię wyprowadzającą toczącą się w sztuce dyskusję o teatrze poza teatr...

Tak czy inaczej spektakl Axera z udziałem najlepszych aktorów, na jakich stać było Teatr Współczesny, także w epizodach, był w pewnym sensie deklaracją programową teatru, który przede wszystkim sam w siebie ciągle wierzył i jak się miało niebawem okazać, nie bez racji.

15 października 1969 roku odbyła się premiera *Marii Stuart* Schillera w reżyserii Erwina Axera. „Jest to teatr p o w a ż n y – napisał Jerzy Koenig – który musimy cenić i szanować, jeśli chcemy mówić w dalszym ciągu o sztuce teatru"[134]. Teatr zrobiony w zgodzie z tradycyjnymi, najprostszymi zasadami sztuki scenicznej, teatr „uklasycznionych namiętności", przyciągający doskonałością wykonania, która zdaniem krytyka była w ostatnich latach „egzotyczną, rzadką i często praktycznie niemożliwą do realizacji dziwnością". Przy tym pozostawała *Maria Stuart* – przynajmniej w Schillerowskim założeniu – dramatem wolności i władzy, racji moralnej i racji stanu, szlachetności i podłości, urody i szpetoty. „Romantyczna postawa Schillera może także mieć

echo w aktualiach" – ostrożnie sugerował krytyk. „Wiedzieliśmy, że widzowie będą utożsamiać Elżbietę z naszą władzą"[135] – powiada dzisiaj Axer. Echa takich interpretacji trudno byłoby oczywiście odnaleźć w ówczesnych recenzjach, ale entuzjastyczne przyjęcie spektaklu musiało mieć umocowanie także i w tym jego aspekcie. Można jednak przypuszczać, że polityczna wymowa sztuki i konflikt racji zostały przysłonięte złożonością historycznych, psychologicznych, intelektualnych i czysto ludzkich uwikłań spoczywających na barkach dwóch aktorek, a zarazem bohaterek tego spektaklu: Zofii Mrozowskiej w roli tytułowej i Haliny Mikołajskiej w roli Elżbiety.

„Z punktu widzenia reżysera dobrze to obsadziłem" – powiada Axer. Wiedział, że Mikołajska marzy o roli Marii, ale on sam wyżej cenił jej role charakterystyczne, te, w których z natury rzeczy nie identyfikowała się z postacią: „W tych i tego rodzaju rolach najpełniej wypowiadała się inteligencja aktorki, jej zmysł krytyczny, niemałe poczucie humoru, dar obserwacji i dar kompozycji"[136]. Nie mógł więc dopuścić, by w roli Marii straciła dystans, by zaczęła mówić we własnym imieniu, by uwiodła ją – jak powiadał – „egzaltacja nakazów moralnych". Ale i ona szybko zrozumiała, że jej wyobrażenia na temat nieszczęśliwej królowej, a raczej to, co ją w Marii Stuart najbardziej uwiodło, czyli walka z tyranią, umiłowanie wolności i urody życia – w spektaklu Axera „nie miałoby sensu". Pisała o tym latem 1973 roku:

> Często, dość często chciałam grać w tej samej sztuce, w której byłam obsadzona, role którejś ze współpartnerek, na przykład marzyłam o Maszy z *Trzech sióstr* Czechowa w przedstawieniu Erwina Axera, a grałam Olgę; marzyłam kiedyś o Abigail – zagrałam Proctorową w *Procesie w Salem* Arthura Millera; marzyłam o Marii Stuart Schillera – zagrałam Elżbietę.
>
> Elżbieta Schillerowska! Rola nie z wyboru, jak już wspomniałam, a jednak po drodze pokochałam ją jak własną. Mało tego, zrozumiałam, że to, co mnie najbardziej pociągało w Marii Stuart – w przedstawieniu Erwina Axera nie miałoby sensu. Czy jednak mam prawo nazwać tę rolę moją? Jeżeli, to tylko w pewnej mierze. Pamiętam początkowe próby, kiedy zgnębiona wsłuchiwałam się w Elżbietę, nie znajdując w niej nic porywającego i szczególnego, bo przecież na pewno, skoro już ją dostałam, chciałam, pragnęłam w nią wierzyć i zagrać ją co najmniej dobrze. I równocześnie wsłuchiwałam się w Marię, która mi brzmiała jak niosąca, rwąca woda.

Pamiętam, jak Erwin Axer po jednej z początkowych tępych prób powiedział niezmiernie oględnie i na poły żartem, żeby nie budzić mojej przekory, niejako pozornie zostawiając mi wybór: „Tę rolę można zagrać albo bliżej małpy, albo bliżej refleksyjnej myślicielki". I to było to! Krzyknęłam entuzjastycznie, że oczywiście bliżej „małpy", i zdecydowałam się na tragiczną groteskę, bo i tak refleksyjna myślicielka drzemie rozparta w tekście i w treści roli, i jest nie do pokonania. Reżyser Erwin Axer i Ewa Starowieyska, scenografka, która zrobiła, co mogła, żeby mnie przybliżyć do małpy, byli więc autorami tej tak bardzo chwalonej złożoności roli Elżbiety. Reżyser może nie musiał mi podpowiadać sposobów, jak ongiś Edmund Wierciński przy pracy nad Eurydyką, ale podpowiedział mi pomysł generalny na rolę.[137]

Elżbieta była więc kolejną rolą niechcianą, a zarazem kolejnym dowodem, że brak emocjonalnego zaangażowania nie tylko nie upośledzał, ale nawet przeciwnie – wspomagał kreacyjny potencjał aktorki. Jej stosunek do pracy nad takimi rolami świadczy jednak niezbicie, że waga, jaką przywiązywała do swego własnego przekazu, i radość, którą odczuwała, gdy mogła zaprząc do niego swą teatralną postać, przewyższała satysfakcję, jaką przynosiły jej owe perfekcyjne konstrukty sceniczne, które wymyślała od początku do końca, ale którym najczęściej – bo nie należy przesadnie wierzyć, że Elżbietę rzeczywiście pokochała – pozostawała niechętna. Mimo że to właśnie te role przyjmowano szczególnie entuzjastycznie.

„Kluczowa dla przedstawienia jest rola Elżbiety. Interpretacja tej postaci przez Halinę Mikołajską jest arcydzielna" – entuzjazmował się Zagórski. „Największa rewelacja tego przedstawienia – wtórował mu Koenig. – Dzięki Mikołajskiej przedstawienie Axera staje się objawieniem". Na plan pierwszy wysuwa się Elżbieta, dominuje w spektaklu – podkreślają inni. Całym bogactwem odcieni, pokrętnym wnętrzem, konsekwentną i logiczną konstrukcją postaci, odwagą kreowania potwora i przewrotnością, dramatyzmem i nieoczekiwanym liryzmem Mikołajska uniemożliwia sprowadzenie spektaklu do politycznego pamfletu, a także do konfliktu równoprawnych racji. *Maria Stuart* staje się za jej sprawą przede wszystkim studium władzy.

Kreśli więc portret Elżbiety z dystansem, ironicznie ukazuje jej chwiejność, która – jak pisze Maciej Karpiński – w jej otoczeniu mogła uchodzić za głupotę, a tymczasem była wyrazem mądrości i przebiegłego

starania, by za żadne posunięcie nie brać pełnej odpowiedzialności na siebie. „Ta sama mądrość – kontynuuje Karpiński – przejawia się w scenach wysłuchiwania pochlebstw, zapewnień miłości i wierności. Ta królowa przejrzała na wylot wszystkich – i wśród tej całej zgrai intrygantów czy nie ona jest największą intrygantką?"[138]. Widzowie szybko zaczynają się orientować, że ta „pozornie infantylna osoba jest w istocie rzeczy wyrafinowanym graczem"[139]. Pozornie bezwolna, a w rzeczywistości stale sprężona do skoku. Pozornie pełna wahań, w rzeczywistości drapieżna. Histeryczna i nieporadna, a tak naprawdę groźna.

Grę prowadzi nie tylko jako polityk, ale i jako kobieta – niemal wszyscy recenzenci kładą bowiem nacisk na kobiecość Elżbiety. Skłonni są wprawdzie sprowadzać ją do bliżej nieokreślonych „odruchów i uczuć czysto kobiecych", do „kobiecej nienawiści do rywalki i niewyżytych żądz miłosnych", do „kobiecej słabości, zawiści i pychy" skontrastowanych z także właściwym Elżbiecie „męskim wyrachowaniem i okrucieństwem", ale musi być w niej jednak coś pod tym względem intrygującego, skoro Zagórski ma nawet odwagę powiedzieć o niej: „zapewne hermafrodytka". Opierając się pokusie takiej interpretacji, trzeba zwrócić uwagę na fizyczny kształt Elżbiety. „Zbrzydzona" – piszą krytycy. Nie oszczędza sobie niczego, nie przybiera estetycznych póz, nie wykonuje wdzięcznych gestów, wręcz przeciwnie – raz po raz jakiś ruch czy grymas twarzy ośmiesza ją. Kiedy książę Leicester mówi coś o wdzięku królowej Elżbiety, publiczność wybucha śmiechem. Jest postarzała, wspaniale ubrana, tyle że bez gustu, ma schrypnięty głos, przygarbioną sylwetkę, ciężki i brzydki chód, budzi odrazę i współczucie, jest śmieszna i tragiczna zarazem. Mikołajska bowiem, z pozoru bezlitosna dla Elżbiety, przemyślnie i konsekwentnie odsłania jej człowieczeństwo. Budując rolę z pogranicza pamfletu i groteski, w jakiś nieuchwytny sposób – pisze Leonia Jabłonkówna – usprawiedliwia ją i podnosi w skali: „Skazy moralne, instynkty okrucieństwa i zbrodniczości – a co więcej wszystkie śmieszności, których artystka nie szczędzi swej bohaterce [...] nie odbierają jej rysu pewnej wielkości"[140].

Przewrotna królowa, która miała symbolizować znane i wyobrażone zło władzy, a okazała się trójwymiarowym studium postaci opartym na głębokiej znajomości ludzkiego bestiarium, rola zagrana „bliżej małpy" – ujawniła zarazem najpełniej to, co stanowiło o wyjątkowości aktorstwa Haliny Mikołajskiej: nieprzeciętną inteligencję, rasowe ko-

medianctwo i mistrzowski kunszt. Nie minął rok od premiery *Marii Stuart*, a udowodniła to po raz kolejny.

Janinę Węgorzewską w *Matce* Witkacego uznano by pewnie znowu za jej „największą rolę", gdyby nie, jak napisał Jerzy Koenig, „pamięć o innych pracach teatralnych tej niezwykłej aktorki, która w Brechcie, Kruczkowskim, Szaniawskim, Ionesco, Schillerze, Czechowie, Mussecie umie z prestidigitatorską zręcznością żonglować tym, co trywialnie nazywa się formą teatralną"[141]. Bo też i Matka była w większym jeszcze stopniu niż Elżbieta dziełem formy, konstrukcją artystyczną *par excellence*. Jeśli Mikołajska sama powiadała, że grając w Czechowie, odnosi wrażenie, że gra tylko to, co Czechow napisał, a praca nad rolą polega na dostrojeniu się do stworzonej już postaci[142], to grając Matkę, zdana była przede wszystkim na własną pomysłowość w interpretacji Witkacowskiej partytury. Co prawda Marta Fik pisała, że Mikołajska zagrała, jak chciał autor, Matkę starą, wymęczoną i męczącą, schamiałą i dystyngowaną. Popijała też raz po raz, tak jak żądał Witkacy, wódkę z butelki i była przy tym „w doskonały sposób tragiczna i pijana"[143]. Zarazem jednak pisano, że zaskoczyłaby Witkacego, tyle w niej bowiem było „człowieczeństwa, głębokiej prawdy, agresywnego wdzięku, stylu, emocji, intuicji, antynaturalizmu i antypsychologizmu, i sporej dawki niezwykłej, choć tak patologicznie zdeformowanej kobiety, matki, kochanki..."[144].

Jak widać, kolejna rola rodem z galerii starych potworów w wykonaniu Mikołajskiej miała nawet potencjał na swój sposób uwodzicielski. Przede wszystkim jednak była kompozycją – naturalistyczną i parodystyczną, łączącą precyzję z deformacją, koszmarną śmieszność i rozpaczliwy tragizm, finezję i wyrazistość. Pisano, że wszystko w tej roli, od głosu po najdrobniejszy skurcz twarzy, było zakomponowane i przemyślane: „popis techniki wysokiej klasy"[145]. Budowanie postaci od ultrarealistycznego detalu i drobiazgowego rysunku – zdaniem Puzyny nawet zbyt drobiazgowego – po karykaturalny i absolutnie irracjonalny w swoim realizmie portret, zdaniem Leonii Jabłonkówny[146] – polegało na poszukiwaniu aktorskiego ekwiwalentu Witkacowskiego absurdu ubranego w kostium mieszczańskiego dramatu. Naturalność gry Mikołajskiej wydobywała skutecznie cały absurd dialogu, zderzała „dystynkcję upadłej arystokratki z dosadnością słownictwa i manierami nałogowej alkoholiczki"[147], była absurdalna, ale „jakoś prawdziwa". Zaskakiwała mnóstwem kontrastowo zestawionych szczegółów, „bardzo

świeżych i świadczących o wielkiej inwencji aktorskiej". Zarówno gesty i mikrosytuacje, które powstały – jak powiadała Mikołajska – z podpatrzenia jej krakowskiej przyjaciółki, Marii Orwid, i jednej ze starych ciotek, jak i wszystkie te modulacje starczego głosu, śmiechy i śmieszki, pogłębiająca się ślepota i alkoholowy obłęd złożyły się na kreację, której doskonałość i precyzja uderzały dodatkowo, gdy aktorka pojawiała się w finale sztuki jako młoda, powabna kobieta.

Techniczna doskonałość i precyzja konstrukcji nie dla wszystkich jednak były walorem bezwzględnym. Konstanty Puzyna nie dał się uwieść profesjonalizmowi, owym mikrogestom i modulacjom, dostrzegając w nich powierzchowność:

> Odnoszę wrażenie, jakby Mikołajska nadmiernie dbała o pokazanie widzowi samej zewnętrznej roboty – tego, że ona gra: 1) hrabinę, 2) starą i 3) pijaną, ciągle pijaną, coraz bardziej. Te trzy elementy rozłożone na ruchy, gesty, pochylenie ciała, sposób chodzenia, trzęsienie głową tworzą rysunek drobiazgowy, pełen detali. Ale dają też wrażenie skrępowania. Jakby to był strój pełen falbanek, koronek, w którym nie ma się już całkowitej swobody ruchu.

Co innego Erwin Axer, reżyser *Matki*, dla którego powodzenie Mikołajskiej w tytułowej roli było zarazem utwierdzeniem się w tym, co o jej aktorstwie myślał, mówił i w jaki sposób je w swoim teatrze, w pewnym sensie ku jej utrapieniu, wykorzystywał:

> Matka w *Matce* była cudem groteskowej formy, upiornego błazeństwa i zarazem nader realnym studium krakowskiej matrony. Uwikłana w zwoje włóczki jak w sieć pajęczą, motała wątek utraconej młodości z wątkami dręczącej i udręczonej miłości macierzyńskiej, wszystko na jednym prawie tonie, po czym z miejsca, bez żadnego przejścia wpadała w ni to śpiew, ni to wycie, w coś pomiędzy arią wyranżerowanej śpiewaczki operowej a zawodzeniem kuchty ubijającej kotlet.

Jeśli zapomnimy na chwilę, że nie są to wypowiedzi neutralnych komentatorów, lecz krytyka i zarazem edytora dramatów Witkacego oraz reżysera i dyrektora teatru, który wystawił *Matkę*, dostrzeżemy rysującą się subtelnie różnicę ich upodobań i oczekiwań wobec teatru. Puzyna byłby zapewne skłonny przypisywać Axerowi artystyczny konfor-

mizm i mieszczańską nieświeżość, dla której dyrektor Teatru Współczesnego miał zawsze formalne czy profesjonalne alibi. Axer z kolei nie dzielił z Puzyną fascynacji teatrem studenckim i alternatywnym, tak jak nie podzielał skłonności Haliny Mikołajskiej do osobistych, światopoglądowo zaangażowanych adresów ze sceny. Profesjonalizm nie był więc dla Puzyny bezwzględnym walorem, a Axer niekoniecznie był wyczulony na sztubackie i nonszalanckie tony Witkacego, którym w swoim spektaklu za wszelką cenę chciał nadać formę. W tym sensie Mikołajska w roli Matki spełniła oczekiwania reżysera, ale z punktu widzenia krytyka spełniła je z nadmiarem.

Chociaż Puzyna w takiej ocenie pozostawał odosobniony, to Mikołajską z Janiną Węgorzewską wiązała forma właśnie, nie przekaz. Ale jednocześnie wyznaczała tej roli miejsce w porządku identyfikacji, jak Szen-Te czy Julii de Lespinasse, a nie w porządku konstrukcji, jak Elżbiecie z *Marii Stuart*. Na tę identyfikację składał się wybitnie autorski stosunek Mikołajskiej do roli. Nie mogła przeboleć, że kiedy Axer w 1971 roku reżyserował *Matkę* w Düsseldorfie, wykorzystał wówczas jej pomysł na postać tytułową, nie prosząc przy tym o zgodę. Żaliła się: „Nawet scenografka poczuła się autorką mojej siwej głowy [...] aktorka niemiecka grała w siwej peruce, przystrzyżonej i uczesanej na mój sposób"[148]. Wystosowała w tej sprawie do Axera list z wymysłami, że nieetyczne jest używanie w ten sposób owoców jej pracy, przenoszenie jej pomysłów i kreacji na inną aktorkę. Axer do winy raczej się nie poczuwał, a Mikołajska po kilku miesiącach wysłała mu list z przeprosinami. Taka reakcja odzwierciedlała jednak nurtujący ją od dłuższego czasu niepokój co do własnej podmiotowości w teatrze, realnych możliwości kreacyjnych i co do tego, czy o którejkolwiek z zagranych ról może powiedzieć „to moja rola" albo „to mój świat", skoro tylu jest upoważnionych i nieupoważnionych wspólników prawd padających ze sceny. Dlatego tak ważne było dla niej zawsze, by rola stanowiła materiał dający możliwość odnalezienia się w niej, możliwość osobistej wypowiedzi i własnej prawdy. Mało tego, prawda ta w jej przekonaniu powinna być na tyle interesująca, żeby pozwoliła jej zaistnieć jako rewelatorce.

Jeśli tak nie było, oddawała role z racji – jak twierdziła – zbyt niskiej wartości literackiej bądź z racji obcości postaci, które wydawały jej się niemożliwe do zagrania. Czasem jednak z braku takiej motywacji grała role, których grać nie chciała. Należała do nich Matriona w *Potędze ciemności* Tołstoja w reżyserii Axera. „Bardzo jej nie lubię –

mówiła w wywiadzie – chociaż jest to klasyka światowa i miałam świetne recenzje"[149]. Rzeczywiście jej kreację w tym spektaklu uznawano za wybitną pośród dobrych.

Spektakl miał „klasyczną, dojrzałą formę tradycyjnego teatru"[150], co zdaniem recenzenta w sferach snobistycznych mogło nawet wywołać pobłażanie. Ale Mikołajskiej zapewne najbardziej przeszkadzać musiał jego „obrzydliwy i rozśmieszający" naturalizm, którego nie znosiła co najmniej od czasu, gdy grając Proctorową w *Procesie w Salem*, miała chodzić po scenie, trzymając się za brzuch i zalewając łzami. Swoją niechęć do Matriony mogła jednak łatwo sublimować, budując postać wstrętną, uosabiającą całe zło dramatu, podłości i zbrodnie. Była podobno wspaniała w chłopskiej przebiegłości, w zgodzie na najgorsze, w próbach zaradzenia złu złem jeszcze większym. Oddając może bez zapału, ale po mistrzowsku wszystkie cechy chciwej i bezwzględnej Matriony, rysowała ją – zdaniem Macieja Karpińskiego – cienko, z pewną nawet dozą właściwej sobie ironii, ocierając się o szarżę, ale bez przerysowania i bez cienia maniery.[151] Była to jedna z tych ról dopracowanych w najmniejszym szczególe: w sylwetce, mimice, spojrzeniu i barwie głosu.

> Mikołajska jest napięta, czujna, opanowana obsesją zdobycia pieniędzy, ukrywa przed otoczeniem właściwe swe zamiary. W grze koncentruje się na kilku wybranych akcentach: specyficzna, chrapliwa barwa głosu, przenikliwe, rzucane ukradkiem spojrzenia, wewnętrzny dynamizm i błyskawiczność okrutnego działania. Portret znakomity; byłby nieludzki, gdyby niestety nie był tak ludzki w swej nędzy człowieczej

– pisała Zofia Jasińska w „Tygodniku Powszechnym"[152].

Obrzydliwa – bo i grana z obrzydzeniem – rola Matriony była jednak znowu konstrukcją od a do zet zrodzoną, jak chciał reżyser, z intelektu i poczucia przewrotnego humoru. A zapewne także z dystansu do wszystkich tych „księżniczek, intelektualistek i artystek"[153], z którymi jako aktorka była kojarzona, niezależnie od tego, że ostatnie jej role w Teatrze Współczesnym raczej do tego nie upoważniały. Mistrzostwo kreowania „starych potworów" na scenie sprawiło jednak, że propozycje filmowe składane Mikołajskiej podążały za tym narzuconym sobie emploi, w którym celowała od czasu *Krzeseł*. Przy okazji propozycji zagrania kolejnej staruszki, co zresztą nie doszło do skutku ze względu

na kolizję prób w teatrze z terminem realizacji filmu, dowiedziała się od reżysera – jak zanotował Brandys w swoim dzienniku – „że w jakichś kartotekach filmowych figuruje jako kobieta pięćdziesięciosiedmioletnia, czyli o przeszło dziesięć lat starsza niż w rzeczywistości"[154]. Nic dziwnego zatem, że odbiorcy oglądali ją w sztuce Harolda Pintera *Dawne czasy* z przyjemnością i ulgą, że nareszcie mogą znów oglądać Halinę Mikołajską młodą, przystojną i pociągającą, bez dodatkowych dwudziestu lat, siwej peruki i zmarszczek.

Mariana Brandysa jednak nie tylko bolało to, że jego żona grała staruszki i – jak w przypadku Elżbiety – „robiła z siebie dziwadło", ale też nie zawsze odpowiadał mu repertuar, w jakim grała. Swój stosunek do Harolda Pintera ujawnił wprawdzie przy innej okazji niż premiera *Dawnych czasów* w reżyserii Axera na scenie Współczesnego, ale niewiele później i niewątpliwie szczerzej niż w stosunku do spektaklu, w którym bądź co bądź występowała jego żona: „Cóż to za obrzydliwiec, ten Pinter. Swoją penetrację w podświadomość posuwa tak daleko, że ma się wrażenie, że się grzebie we własnych wymiotach. Nienawidzę takiej literatury, nawet jeżeli pisana jest zręcznie, jak czyni to Pinter".

W *Dawnych czasach* owa penetracja podświadomości wiązała się z grą miłości, zazdrości i nienawiści, toczącą się między dwiema kobietami, które przed laty łączył namiętny związek, i mężczyzną będącym obecnie mężem jednej z nich. Zręczności prowadzenia tej gry Pinterowi rzeczywiście nikt nie odmawiał: „...poprowadzona jest przez autora z niezwykłą wirtuozerią, fascynuje zręcznością i błyskotliwością kolejnych chwytów, uników, gwałtownych zderzeń i zwarć"[155]. Wątpliwości budziła natomiast obyczajowa warstwa sztuki, którą komentowano z wymuszoną swobodą, siląc się na ironię, lekceważenie i protekcjonalizm. Jeśli więc Puzyna wyrzucał grającym w spektaklu aktorkom, Zofii Mrozowskiej i Halinie Mikołajskiej, że są wobec siebie bardziej napięte i czujne niż wobec Czesława Wołłejki w roli męża, a ich naturalność „wydaje się trochę «robiona», co zdarza się zwykle naszym aktorom, kiedy grają Murzynów, chłopów i inną egzotykę"[156], to dokładnie to samo można powiedzieć o recenzentach.

Jedni bowiem, jak Puzyna, dowcipkowali na temat własnego i publiczności nieobycia w sprawach lesbijskich: „O lesbijkach też właściwie niewiele umiem powiedzieć. Znałem ich w życiu może ze trzy, bo kraj nasz w obyczajach siermiężny raczej i rubaszny, nie dla nas sznur samochodów i inne tam, panie, zachodnie perwersje". Drudzy wręcz

przeciwnie, pozowali na obyczajowe obycie wedle swych nadwiślańskich wyobrażeń, zastanawiając się, czemu mąż nie czuje się dobrze między dwiema paniami, z którymi łączą go miłe wspomnienia, oraz uciekali we frywolne porównania: „W tym doskonałym kompocie Halina Mikołajska ma smak ananasa, a Zofia Mrozowska gruszki bery"[157]. Inni byli jawnie zdegustowani, pisali, że bohaterowie Pintera „wydają się nieznośni ze swymi obsesjami erotycznymi"[158]. Niektórych nadmiernie ponosiła wyobraźnia: „Są sceny, w których ogarnia lęk, czy już zaraz Anna (Halina Mikołajska), nie mogąc opanować swoich brzydkich skłonności, nie rzuci się na Kate (Zofia Mrozowska) nie tylko na oczach jej męża – Deeley'a (Czesław Wołłejko), ale i 426 zgromadzonych na widowni warszawiaków"[159]. Inni bagatelizowali: „Nie sądzę, aby to było ważne"[160]. Jeszcze inni uniwersalizowali, podkreślając, że gra erotyczna to jedynie zewnętrzna warstwa sztuki, będąca pretekstem, by „ujawnić proces psychiczny o zasięgu ogólnoludzkim"[161], czyli zmaganie się człowieka ze wspomnieniami i czasem przeszłym.

Dla warszawskich krytyków, piszących o oryginalności sytuacji, nietypowym trójkącie i niezdrowych dreszczach, portretowanie lesbijskiego związku było wyraźnym problemem i powodem do ekscytacji. Natomiast dla Egipcjanina, który był asystentem reżysera przy pracy nad spektaklem, problemem okazał się stosunek Erwina Axera do występujących w sztuce aktorek. Już po premierze, żegnając się przed swoim powrotem do Egiptu, powiedział Axerowi: „Bardzo panu dziękuję. Dużo skorzystałem. Jeśli pan pozwoli, zwrócę panu jednak uwagę na zjawisko, które mnie dziwi. Te panie coś mówią o roli czy o sztuce, a pan grzecznie słucha. I nawet odpowiada. Zdarza się, że pan wdaje się z nimi w dyskusje. To są kobiety. Powinny słuchać. Pan robi wrażenie poważnego człowieka. W Egipcie poważni ludzie nie dyskutują z kobietami"[162].

„Błędy", jakie popełniał Axer w pracy z kobietami, wyszły jednak najwyraźniej sztuce na dobre. Dialog Pintera i jego podteksty, psychologiczna złożoność i nierozstrzygalny sens całości otworzyły przed aktorami wiele możliwości, zwłaszcza przed Mikołajską: „Anna bowiem – pisała Jabłonkówna – uosabia wielość i zmienność rzeczywistości". Nie jest jasne, czy istnieje realnie, czy też jest fantasmagorią; czy ożywa we wspomnieniach i w wyobraźni, czy też istnieje cieleśnie i zmysłowo, zwłaszcza że aktorka różnicuje środki wyrazu: stosowanie ostrych czy wręcz agresywnych przeplata z subtelnymi wyciszeniami, zdecydowanie

z dwuznacznością, wewnętrzne rozwibrowanie z drwiącym uśmiechem, przyciąganie z odpychaniem. Mikołajska ironizowała wprawdzie, że ponieważ kwestia, czy Anna istnieje, czy nie istnieje, pozostała nierozstrzygnięta przez reżysera, to raz grała, że jest, a raz, że jej nie ma, ale tak czy inaczej w relacji z Mrozowską reprezentowała, zdaniem recenzentów, tak zwaną męską stronę: aktywność i otwartość, siłę i skłonności opiekuńcze.

Przedstawienie w ogóle jest całkiem zgrabne, powie Puzyna, tyle że nie wiadomo, o co naprawdę w nim chodzi i czemu jest tak anachroniczne:

> Bo raz trzeba to nareszcie wygarnąć: cała ta poetyka psychologicznych niuansów, tajemniczości, atmosfery, niedomówień i pauz, subtelnej analizy charakterów, głębokich spojrzeń, drgnień duszy, sposobów palenia papierosa, przyciszeń i światłocieni, podglądania „prawdziwego życia" w pokoju przez dziurkę od klucza, cały ten niezwykle kulturalny teatr „czwartej ściany" zaczyna być na scenie coraz bardziej nie do obrony.

Konstanty Puzyna z jednej strony potraktował więc spektakl Axera i sztukę Pintera jako najdogodniejszy pretekst do fundamentalnej rozprawy z teatrem, który uważał za nieznośny jako szczytowy etap rozwoju barokowej sceny pudełkowej, nieudolnie imitujący życie i pozbawiony sensu w dobie kina i telewizji. Z drugiej zaś strony tak naprawdę w sposób mocno ironiczny i nieco zawoalowany zaatakował Teatr Współczesny za jego konformistyczną estetykę, za niejasną wieloznaczność i co tu ukrywać – Puzyna użyłby chętnie tego pojęcia, gdyby nie to, że przynależało do skompromitowanego języka propagandowego – za burżuazyjny merkantylizm: „Teatr? Niech sobie będzie, jaki jest, wszystko jedno: ostatecznie starymi sposobami i tak jeszcze będzie w nim można zarobić". Adresując dramatyczne pretensje do Pintera, którego sztukę sam zresztą jako redaktor naczelny „Dialogu" wydrukował na swoich łamach, kieruje je w istocie do gospodarza Współczesnego, a nawet szerzej – do polskiego teatru, który u progu lat siedemdziesiątych zadowala się wirtuozerią i podtekstami:

> Choć ma lepsze możliwości, choć nie musi. Chciałoby się zawołać: człowieku, zlituj się, po co? Przecież te twoje *Dawne czasy* to sztuka telewizyjna, a nie żaden teatr. Przecież wiesz dobrze jako aktor, że teatr

> to inna materia artystyczna. Jeśli cię ona bawi, czemu nie odważysz się przemyśleć jej trochę? Poszukać wreszcie jej odrębności, zaryzykować? Podjąć problemy, bez których nowego rozwiązania teatr nie ruszy dziś z miejsca: przestrzeni, w jakiej toczy się dramat, roli aktora na scenie, roli widza?

Dla Puzyny teatr taki jak dotąd wyczerpał swoją formułę, bo to, co dla wielu było jej walorem: uroda i sprawność, profesjonalizm i wieloznaczność, Puzyna uznał najwyraźniej za barwy ochronne, które sprawiają, że teatr nie rzuca się w oczy, nie prowokuje, nie angażuje. A zarazem, koncentrując się na własnym bezpieczeństwie, marginalizuje swoje społeczne znaczenie. Radykalizm Puzyny, który na teatrze poprzestawał, poprowadził go więc w stronę przedstawień studenckich i alternatywnych, gdzie spodziewał się doświadczyć estetycznych przeżyć i politycznych emocji. W tym samym czasie Halina Mikołajska przeżywała podobne rozterki, tyle że jej radykalizm rodził się na podłożu całkiem innym, przesłanki rozczarowania teatrem i zawodem miały po części charakter osobisty, a po części były wynikiem zmiany perspektywy: teatr przestał być dla aktorki podstawowym punktem odniesienia, a stało się nim życie publiczne w jego historycznych, politycznych i moralnych uwikłaniach.

Diagnoza obojga brzmiała jednak zbieżnie: teatr nie był już wystarczająco ważny, jego przekaz utracił moc inspirującą, a forma zanadto przypominała barwy ochronne.

VII
KOR, czyli ważniejsze niż teatr
1975–1980

Gdzie szukać źródeł tej dziwnej goryczy, która u progu lat siedemdziesiątych tak wyraźnie dawała o sobie znać, przynosząc Halinie Mikołajskiej zawodowe rozterki, erozję motywacji i poczucie zniechęcenia? Kiedy po raz pierwszy ogarnęły ją wątpliwości, czy na pewno powinna i czy chce nadal występować na scenie? Kiedy zaczęła zadawać sobie pytania, komu właściwie służy, jakim gustom schlebia, za co tak naprawdę ponosi odpowiedzialność? Skąd brało się to zwątpienie, narastające z roku na rok, mimo niewątpliwych sukcesów, ugruntowanej pozycji i rosnącej popularności? A może właśnie w popularności tkwiła jedna z przyczyn owego zniechęcenia?

Własny zawodowy cenzus już w latach sześćdziesiątych zaczął wydawać się jej podejrzany:

> Średnia aktorka, rzetelnie pracująca, albo nawet słaba aktorka bez grymachów, to znaczy gotowa zagrać w każdej chale, może utrzymać rodzinę bez pomocy mężczyzny. Pod warunkiem, że będzie posłuszna i przypadkiem nie zechce sobie uświadomić, że pracuje w aparacie propagandy. Oświecony świat chrześcijański przyznał nam prawo do poświęconej ziemi, dostajemy zaproszenia do ambasad i znamy osobiście nie tyle królów, bo ich u nas nie ma, ale członków biura politycznego z premierem rządu na czele (wprawdzie nie jest to towarzystwo pewne i najlepsze, ale

za to najwyżej postawione, więc w oczach wielu ludzi godne zabiegów), dostajemy najwyższe odznaczenia, jak ci, co potracili ręce i nogi na polach bitew.[1]

Kiedy niemal dziesięć lat później będzie podejmować decyzję o przystąpieniu do opozycji, wróci myślami do bankietów u Bieruta, Cyrankiewicza czy Sokorskiego i będzie miała poczucie, że we własnych oczach jest częścią aparatu propagandy w służbie ideologii, w imię której mordowano i więziono. „Ach wiem! – pozwoli sobie wówczas na sarkastyczny ton. – Nikt mnie tak surowo nie osądza, nikt nie oczekuje po mnie ekspiacji, byłam apolityczna, no i byłam aktorką. Jesteśmy w jakiś sposób zwolnieni z odpowiedzialności za przeszłość i teraźniejszość: błazny, państwo do wynajęcia?"[2].

Zanim jeszcze polityczne zaangażowanie określiło postawę Mikołajskiej wobec teatru, przesądziło o jej karierze i osłabiło jej przekonanie o wartości własnych teatralnych dokonań – jej stosunek do aktorstwa i do samej siebie jako aktorki był więcej niż złożony. Zawsze poddawała refleksji status osoby, która udostępnia innym swoje fragmenty: ręce, nogi, szyję, głowę. Odsłania to, co pociągające, a osłania skrzętnie to, co nieciekawe. Za groszową cenę biletu, choćby i w pierwszym rzędzie parteru, ofiarowuje siebie publiczności, dając jej prawo oceniania swego uśmiechu i komentowania swoich niedoskonałości. Ale też coś więcej: „Proponuję Wam na scenie zawsze coś z siebie. Często coś z własnych bolesnych braków czy nadmiarów. Uniknijmy prymitywnego nieporozumienia, że gram siebie. O nie! Gram Wam moje pragnienia, tęsknoty, marzenia i są one na miarę osoby, jaką jestem".

Realizuje więc na scenie swój nadmiar i swój brak. Scena staje się dla niej miejscem samopoznania, jest źródłem – nieraz bolesnej – samowiedzy. Stąd w zapiskach na poły cyniczny ton i pokłady autoironii. O publiczności: „Nie kocham Was, mam do Was niechęć, że Was muszę zdobywać. Gdybym Was kochała, wstąpiłabym do klasztoru i modliła się o przebaczenie dla Was". O sztuce: „Nie kocham także sztuki. Jeżeli to, co robię, jest w ogóle sztuką, to traktuję to jako narzędzie, które mi umożliwi zdobycie Waszej miłości i podziwu". O sobie: „Jeżeli śpiewam i tańczę swoją mierną duszę, to też po to, żeby ją uświęcić. [...] Chcę moim grzechom nadać pozory ponadludzkie". Zdaje sobie przy tym świetnie sprawę, że osoba, która swój cel życiowy upatruje w miłości publicznej, jest głęboko podejrzana.

Dokuczają jej, jak zawsze, plotki – w zależności od tego, czy pochodzą od wrogów, czy od przyjaciół „w tę albo w tamtą stronę nieprawdziwe"; przejmuje się nimi ponad miarę. Zdaje sobie sprawę, że nie ma tak niewiarygodnych historii ani tak skandalicznych mitów o aktorach, w które ludzie by nie uwierzyli. „Zadziwiające, jak stajecie się łatwowierni, bez względu na stopień wykształcenia, jak stajecie się chętni w kolportowaniu tych wszystkich nieprawdopodobieństw – zwraca się w swym dzienniku do wyimaginowanej publiczności. – A my? My tymczasem jesteśmy takusieńcy jak Wy"[3].

A więc jeszcze w latach sześćdziesiątych wraz z dojrzałością, z pierwszym bilansem spełnień i niespełnień, pojawiła się u Mikołajskiej potrzeba mówienia o zawodzie w kategoriach egzystencjalnego doświadczenia, potrzeba uporania się z ekshibicjonizmem, sprzedajnością i obłudą aktorstwa, rozliczenia się z próżnością i miłością własną, ujawnienia skrywanej niechęci (a może wręcz pogardy?) do tych, o których miłość musi zabiegać na scenie:

> Mój konflikt z Wami polega na tym, że chcecie koniecznie, żebym była albo znacznie gorsza od siebie, albo znacznie lepsza, żebym się różniła od Was. Chcecie do mnie dążyć albo ode mnie uciekać, nie chcecie natomiast mnie aprobować taką, jaka jestem.
>
> I nawet walcząc o Waszą miłość, może powinnam przystać na Waszą wyobraźnię, w której się znalazłam w nierzeczywistych wymiarach, to znaczy: albo podła i grzeszna, kandydatka na żonę Belzebuba, albo święta ofiarnica.

Rozterki Mikołajskiej – świadomej, że ani jedno, ani drugie oblicze nie przystaje do jej twarzy – umocowane były zatem w konflikcie wewnętrznym między „ja" rzeczywistym a wyobrażonym i w niepokoju, że zarówno miłość, jak i niechęć publiczności nie dotyczą jej samej, lecz jakiegoś wymyślonego wizerunku. Ten tożsamościowy niepokój świetnie tłumaczy skłonność aktorki do ról, w których mogła brać odpowiedzialność za słowa i czyny swoich postaci. I tęsknotę za mówieniem od siebie, świadczeniem sobą, byciem sobą wreszcie. Ale też za opatrywaniem artystycznych dokonań własnym copyrightem:

> Rola sceniczna, ten dziwny produkt, to prawda niczyja, tylko po trosze każdego z nas: aktora, reżysera, autora, scenografa. Nikt tu do końca nie

powiedział wszystkiego, co chciał albo co rozumiał, bo jeden drugiego uwarunkowywał, ograniczał, albo jeden drugiemu podpowiadał, wgadywał, wreszcie powstało coś niczyjego czy też wspólnego i każdy z nas uległ złudzeniu, że się wypowiedział.[4]

Miała dość prawd niczyich. Coraz bardziej też odczuwała ciężar wcielania się w prawdy cudze. Coraz więcej myśli poświęcała nieprawdzie teatru.

Dokuczało jej przy tym niepomiernie, że ona sama, jej ciało i jej twórczość są zaledwie tworzywem dla reżysera, który przez nie się wypowiada. Męczył ją brak pewności, czy aby rzeczywiście jest pełnoprawną właścicielką swoich ról. Przyzwalając na dłubanie w sobie, na wydobywanie z siebie różnobrzmiących tonów, na wibrowanie niczym instrument w cudzych rękach, skazywała się na wieczne niezaspokojenie własnej potrzeby autonomii, kreacji, ekspresji. Stąd też zdarzało jej się w prywatnych zapiskach słać obelżywe komentarze pod adresem reżyserów, „zgromadzenia niewrażliwych mistyfikatorów, bezprawnie podpisujących afisz, wyłaniających gęby zza naszych pleców albo zza pleców scenografów czy autorów", którzy nie świecą ani „własnym tyłkiem, ani twarzą", a zbyt często „żerują na naszej wyobraźni albo ją wręcz paraliżują, rzadko jednak, kiedy coś napsują, potrafią być lojalni i odważni, i przyznać się do winy"[5]. Do pasji doprowadzał ją używany czasem przez reżyserów zwrot „mój aktor zagrał mi...". Wydaje się, że z wiekiem coraz trudniej było jej na to przystać; coraz gorzej znosiła upoważnionych i nieupoważnionych wspólników prawd, które – świecąc własną twarzą – głosiła ze sceny; coraz gwałtowniej pragnęła być podmiotem, a nie instrumentem wypowiedzi publicznej.

Za otwarte wyrażanie takich poglądów na antenie telewizji została zaatakowana przez Witolda Fillera, który napisał, że „Mikołajska brzydko nam mówiła o swoich znajomych"[6] oraz przez KTT, który ironizował: „Znakomita artystka zwierzyła się nam, że nosi w sobie coś, co jest jej własne, a czego inni bądź to nie pozwalają jej powiedzieć, bądź też, gdy się z tym ujawni, kradną jej po prostu, przypisując sobie autorstwo", a na koniec nazwał występ Mikołajskiej „pokazem wykwintnej, eleganckiej obmowy"[7]. Antagonizm, na który zwróciła uwagę Mikołajska, dotykający istoty teatru, został zatem przez jej krytyków sprowadzony do nieistniejącego w gruncie rzeczy konfliktu personalnego.

Krytyka ta jako puenta publicznej wypowiedzi Mikołajskiej we własnym imieniu, we własnym języku i na obchodzący ją temat była pouczająca na przyszłość. Pokazywała, że szczere mówienie tego, co się myśli, rzadko uchodzi bezkarnie i że w publicznym dyskursie artykułowanie swoich racji, wskazujące zarazem na różnice poglądów, może zostać łatwo utożsamione z obmową czy zakamuflowanym atakiem.

Mikołajską stać było skądinąd na krytyczną, ale trzeźwą ocenę swojego środowiska:

> Założywszy więc, że teatr gromadzi ludzi o bardzo podejrzanych predyspozycjach psychicznych i że te predyspozycje rozwijają się i rozkwitają z czasem jako wyraźne cechy charakterów. Zważywszy, że towarzyszą temu częstokroć nie w pełni zaspokojone, acz konieczne ambicje, konieczne, bo bez ambicji trudno sobie wyobrazić rezultaty w jakiejkolwiek pracy, brak zaś rezultatów w mojej profesji grozi [...] utraceniem posady i środków do życia, gdyż jest nas nadmiar (chyba że się ktoś zdecyduje na działalność partyjną albo wstąpi do bezpieki, wtedy nie musi mieć ani rezultatów, ani uzdolnień, ani szczególnie wysokich kwalifikacji). Zważywszy więc to wszystko, już nie tak trudno będzie Wam sobie uzmysłowić tę otchłań konfliktów, która wynika z tej wspólnoty, z której z kolei powinna wynikać współodpowiedzialność.[8]

Nie będzie szczędzić środowisku teatralnemu gorzkich słów, w poczuciu jednak, że przynależy do tej wspólnoty, nie tylko dzieląc jej ambicje, ale także uczestnicząc w konfliktach. Tyle że odpowiedzialnością postanowi się już nie dzielić, weźmie ją i za siebie, i po części za całą tę wspólnotę.

Echa wszystkich tych rozterek, towarzyszących jej co najmniej od połowy lat sześćdziesiątych, znajdą odbicie w przekazanym z pokoju do pokoju liście, który w listopadzie 1975 roku napisze do Mariana Brandysa, aby go poinformować i wytłumaczyć, dlaczego zdecydowała się podpisać list otwarty w sprawie zmian w konstytucji, zwany potem Listem 59.

1. To nazwisko mówi samo za siebie

Trudno uwierzyć, że na początku lat siedemdziesiątych Halina Mikołajska – po triumfach w *Marii Stuart*, w *Matce* i w *Dawnych czasach*, po telewizyjnej *Cudzoziemce* i po premierze filmu *Życie rodzinne* – miewała poczucie zawodowego niespełnienia, ba, skłonna była określać rzadkie chwile spełnienia mianem „złudzeń". Trudno uwierzyć, że powątpiewała w wartość swoich dotychczasowych dokonań, deklarując jednocześnie, że wyrzeka się wszelkich teatralnych marzeń, bo zbyt rzadko dają się realizować. Tak więc niepokoje egzystencjalne, tożsamościowe, środowiskowe, etyczne, motywacyjne czy jakie tam jeszcze – to było jedno, a dezawuowanie własnego zawodu i siebie w tym zawodzie – to drugie. W wypadku Haliny Mikołajskiej jedno i drugie zdarzało się wtedy, gdy jej idealizm brał górę nad poczuciem humoru, a poczucie własnej wartości wchodziło w konflikt z trzeźwym rozpoznaniem tego, co świat ma jej do zaoferowania. Zdarzało jej się wtedy wpadać w rozpacz, czasem natury metafizycznej, kiedy buntowała się przeciwko śmierci, starzeniu się czy niespełnionym marzeniom, a czasem natury zawodowej, kiedy skłonna była uznawać, że wszystko, co zrobiła dotąd, niewiele jest warte i że w przyszłości nic ciekawego już jej nie czeka. Poczucie niedosytu, będące wynikiem wieloletnich przemyśleń – a zarazem, jak sama przyznawała, naturalnym stanem ducha człowieka ambitnego – oraz poczucie bezsensu, wynikające z przejściowego braku pociągających perspektyw czy planów mogły zaowocować doraźnym kryzysem, ale mogły też długofalowo kształtować jej postawę wobec zawodu.

Niezależnie od tego, czy jej wnioski i oceny powzięte na początku sezonu 1972/1973 były pochopne, czy na dłuższą metę trafne, to odwiedzając Mariana Brandysa w Oborach na początku września, musiała naopowiadać mu jakichś strasznych rzeczy, skoro następnego dnia zgnębiony notował w swoim dzienniku:

> Halina przeżywa prawdziwy dramat – nie dęty jak większość moich. Czuje, że jest w impasie. W teatrze nie czeka ją nic dobrego, z telewizji czy z radia nie dzwonią. [...] Ta wspaniała istota, obdarzona wielkim rozumem, inteligencją, zdolnościami w każdym innym zawodzie przeżywałaby obecnie najwyższy rozkwit. W tym piekielnym teatrze schnie i nie ma na to rady. I wiem, że ma poczucie tego. Wtedy w Krakowie, kiedy

rzuciła studia dla teatru, zrobiła ten fałszywy krok, który zadecydował o wszystkich późniejszych zmartwieniach. Jest wspaniałą artystką (wczoraj miałem możność raz jeszcze to stwierdzić, oglądając ją w małej rólce w tej potwornej chale Kruczkowskiego *Śmierć gubernatora*), ale zmarnowała sobie życie.[9]

Zdarzało jej się pewnie tak mówić, a nawet myśleć, ale czy Marian Brandys ze swoim pesymistycznym spojrzeniem na świat przypadkiem jej w tym przekonaniu zanadto nie utwierdzał?

Obiektywnie patrząc, należałoby bowiem jej „dramat" przypisać jakiemuś, znanemu zapewne psychologii, syndromowi odreagowywania sukcesu depresją, triumfu – frustracją, powodzenia – zwątpieniem. Oczywiście, pochwały recenzentów czy pogański hołd widowni, klaszczącej niczym „murzyni przy ognisku"[10], nie były może dostatecznym potwierdzeniem powodzenia jej posłannictwa, lecz raczej świadectwem całkiem nieidealistycznej popularności, trywialnego „podobania się", ulotnego sukcesu. Ale też o większe pochwały i głośniejszy aplauz byłoby już trudno. W teatrze należała wówczas do ścisłej aktorskiej czołówki, a przed użyciem wobec niej określenia „aktorka największa" powstrzymywać może tylko świadomość arbitralności podobnego sądu przy braku w pełni obiektywnych kryteriów takiej oceny.

„To nazwisko mówi samo za siebie" – pisała „Trybuna Opolska"[11], przybliżając swym czytelnikom sylwetkę aktorki przy okazji jej występów z monodramami *O długim czekaniu* i *Medea* w opolskim Klubie Międzynarodowej Prasy i Książki. Publiczności spoza stolicy Mikołajska znana była z gościnnych występów teatralnych i licznych objazdów, ale o jej popularności decydował oczywiście Teatr Telewizji, którego ranga, zasięg i siła oddziaływania nadawały aktorce status gwiazdy. Nic zatem dziwnego, że w ramach przybliżania sylwetki, prócz opisu drogi artystycznej Haliny Mikołajskiej oraz uwag o „blaskach i cieniach" zawodu aktorskiego, dziennikarka „Trybuny Opolskiej" pozwoliła sobie na garść osobistych refleksji, konfrontując swój obraz gwiazdy z rzeczywistą jej postacią:

Skorzystałam z okazji, żeby poznać osobiście moją ulubioną aktorkę. Okazała się niezwykle sympatyczna i, jak to się mówi, kontaktowa. [...] Mogę podzielić się doznanym zaskoczeniem, że pani Halina jest wyższa, niż sądziłam, i nie taka szczupła, jak sobie wyobrażałam. Smukłości jej

sylwetce dodaje piękna, o łabędziej linii szyja, na której ślicznie osadzona jest jej zgrabna, krótko ostrzyżona główka, przypominająca kobiece portrety Axentowicza. Mikołajska ma też śliczny uśmiech, rozsłoneczniający jej drobną twarz o dużych wyrazistych oczach i bardzo ładnie skrojonych ustach.

A zatem w czasach, gdy rankingi popularności były najczęściej tożsame z hierarchiami artystycznymi, Mikołajska miała zapewnione zarówno miejsce w panteonie, jak i pozycję bohaterki zbiorowej wyobraźni.

Zdawała sobie sprawę, że tego miejsca w pamięci i w historii teatru nie można jej pozbawić żadnym dekretem ani zapisem cenzorskim i ta świadomość była poniekąd jej jedynym orężem, kiedy nękała ją Służba Bezpieczeństwa. W grudniu 1976 roku pisała:

> Nie twierdzę, że jestem aktorką powszechnie lubianą, ale gdyby już nawet nigdy nie wspomniano o mnie słowem, gdybym już nigdy nie zagrała ani jednej roli, nie mogę pozostać nieznana. Obejrzało mnie w ciągu wielu tysięcy wieczorów wiele setek tysięcy ludzi i wiele milionów tzw. telewidzów od pierwszych lat istnienia Teatru Telewizji. Słowem, nie może już mnie nie być. Mam milionowe rzesze świadków mojego istnienia.[12]

Pod koniec lat sześćdziesiątych telewizja zarejestrowała jej dwa sztandarowe monodramy: *O długim czekaniu* i *Listy panny de Lespinasse*. W tym samym mniej więcej czasie zagrała też w telewizji tytułową rolę w *Fedrze* w reżyserii Maryny Broniewskiej. A niemal równolegle z premierą *Matki* w Teatrze Współczesnym wyemitowano *W małym dworku* Witkacego z udziałem Mikołajskiej i w reżyserii Zygmunta Hübnera. Do prawdziwej legendy przeszła jednak *Cudzoziemka* według Marii Kuncewiczowej z roku 1970. Mikołajska zagrała tam doświadczoną przez życie, a zarazem niepogodzoną z losem; nieznośną, choć uroczą; zgorzkniałą, ale głęboko autoironiczną postać o literackiej i historycznej proweniencji – wyposażoną w rozliczne konteksty biograficzne i narodowe, brzemię kresowych losów i potężny bagaż wspomnień. Była to jedna z tych historii, które pod pretekstem bezpiecznej opowieści o emocjonalnych rozrachunkach przekazywały mimowolnie kawałek prawdy o zdarzeniach, które odcisnęły się piętnem na psychice bohaterki, a zatem prawdy o historycznych traumach. Najlepszym dowodem na to był oddźwięk, z jakim *Cudzoziemka* spotkała się u osób, które

w Róży odnalazły odbicie własnych przeżyć z okresu przymusowej kolektywizacji w latach dwudziestych, wywózek, trudnej walki o utrzymanie polskiej tożsamości w Związku Radzieckim i wyobcowania po przyjeździe do Polski po wojnie. W archiwum domowym Haliny Mikołajskiej pozostał długi, głęboko poruszający list Jadwigi Siroń. Jego autorka prosi, by wybaczyć jej błędy, zrozumiałe, gdyż nigdy nie chodziła do polskiej szkoły, a pisać po polsku nauczyła się sama.

> Kochana Pani, jestem tak tą sztuką przejęta, że nie mogę spać, tak spłakałam się, że nigdy tak nie płakałam na żadnym filmie ani teatrze, bo nie dotyczyło to bezpośrednio mego życia, a ta sztuka to zupełnie jak moje życie. [...] Urodziłam się w ZSRR w roku 1926 z rodziny zamożnej polskiej. [...] Nazywali nas Lachami i było dobrze póki nie nastała kolektywizacja w 1929 r., ojciec nie chciał oddać majątku na rzecz państwa, za to nas wywieźli na Kaukaz aż za rzekę Kubań. Tam ojciec zmarł z głodu i brat. Pamiętam jak ojciec pragnął zobaczyć chociaż grudkę ziemi polskiej, a tak wychwalał Polaków, że taki dobry naród i taki zgodny, i w ogóle opowiadał nam, dlaczego nazywają nas Lachami i my nie złościli się, gdy dzieci nas przezywali. [...] Wyszłam za mąż za Polaka, jaki mnie chciał, nie z miłości tylko aby za Polaka. Okazało się, że popełniłam wielki błąd, za który pokutuję ja i moje dzieci. Mnie ile razy wyzywał od kacapki mąż i obce ludzie. [...] Matka ruska, bo zatrąca z ruska to dzieci kacapy. Synowi w szkole piszą na książkach kacap, przy drzwiach w klatce schodowej wyryto gwoździem kacap. Pytam się gdzie ten naród, co mój ojciec tak chwalił pod niebiosa.

Autorka listu poświęciła całą noc na jego napisanie. „Pani tak czule odegrała tę rolę" – napisała Mikołajskiej. Bo rzeczywiście, aktorka w postaci Róży te wszystkie kwestie i konteksty wydobywała nie tylko słowem, ale przede wszystkim akcentem, spojrzeniem, mimiką. Budowała klimat rozżalenia i nostalgii, okazując przy tym i despotyczną siłę, i liryczną rezygnację. Nie bez powodu widać bezpośrednio po emisji spektaklu Maria Kuncewiczowa wzruszona dzwoniła do aktorki: „Dokonała pani cudu, wskrzesiła pani moją matkę!"[13] – tak to zapamiętał Marian Brandys. Choć w istocie chyba był to raczej telegram, który pisarka nadała z Kazimierza Dolnego jeszcze tego samego wieczoru tuż przed północą: „Gorąco dziękuję za Różę. Kiedy zobaczę Panią powiem więcej. Przeżyłam wielką godzinę. Kuncewiczowa".

Opisała zresztą tę „godzinę" szczegółowo w książce *Fantomy*:

> Na ekranie ruch, ktoś wchodzi, twarzy nie widać. Kapelusz. Czyjś głos z cudzoziemskim przyśpiewem. Krew odpływa mi z policzków; ja znam ten kapelusz i ten głos. Kobieta zdejmuje kapelusz, mówi, telefonuje... Halina Mikołajska niesie siwą głowę nad czarnym szalem od przedmiotu do przedmiotu, od sprawy do sprawy, przywołuje męża, zjawia się żonaty syn, zamężna córka, życie się zagęszcza, rekwizyty nikną, głos szemrze, unosi się, opada, szepce, znam tę wąską wargę górną – ach, jak znam – kiedy się rozciąga w gniewie i kurczy w uśmiechu...[14]

Cudzoziemka zapadała w pamięć, rola Mikołajskiej w ankiecie tygodnika „Radio i Telewizja" została uznana przez czytelników za najwybitniejszą telewizyjną kreację aktorską 1970 roku, przyjaciele nie szczędzili słów zachwytu, widzowie słali listy z podziękowaniami: „To była uczta, to było coś tak zachwycającego, że trudno mi wyrazić słowami, jak bardzo porywająco grała Pani". „Zachwyciła mnie Pani i wstrząsnęła do głębi"[15]. Aktorka mogła uznać to za kolejne apogeum uznania i powodzenia. Nic dziwnego, że chwilowy zapewne, jak to bywa w tej branży, brak propozycji, który nastąpił potem – wywoływał jej rozdrażnienie.

W rozmowach z dziennikarzami lubiła wówczas powtarzać, jak bardzo żałuje, że rzuciła chemię (choć było to bliższe legendy niż prawdy) i nie została naukowcem, jak jej siostra. Wydaje się, że jedynym człowiekiem, który traktował takie słowa poważnie i brał je sobie do serca, był Marian Brandys. Choć nawet on nie bardzo uwierzył, gdy Halina zagroziła, że jeśli potwierdzą się plotki i Witold Filler – jej osobisty nieprzyjaciel, niespełniony aktor, partyjny karierowicz i recenzent teatralny – zostanie wiceministrem kultury, to ona odejdzie z teatru i będzie robiła swetry. „Obawiam się – pisał Brandys – że to tylko tak łatwo się mówi"[16]. Mówiło się rzeczywiście łatwo, bo nie tylko w domu, ale i do gazety: „Bardzo lubię wymyślać nowe ściegi, dobierać kolory... I kto wie: przed paru laty, zapalona matematyczka i przyrodniczka, rzuciłam chemię dla teatru, a może w przyszłości opuszczę teatr dla... «rękodzieła artystycznego»..."[17].

Zanim miało się to zdarzyć z tych czy może innych powodów, Mikołajska rozpoczęła wcale nieźle zapowiadającą się karierę filmową. Dziesięć lat po zatrzymanym przez cenzurę filmie Andrzeja Brzozow-

skiego *Przy torze kolejowym* zagrała w filmie Krzysztofa Zanussiego *Życie rodzinne* (1971). Wiadomo, że do filmu nie miała szczęścia, że jej niewielkie doświadczenia z kinem nie były zachęcające, satysfakcje żadne, a zadawnione konflikty z producentami filmowymi publicznie znane. Złośliwi nie dawali pewnie wiary uporczywie powtarzanemu przez nią zdaniu: „Nie grywam w filmie z własnej woli", a życzliwi szukali tu przyczyny w „astralnej inności, pojedynczości artystki, przepięknej nieraz na scenie, uwierającej w kinie"[18]. Dlaczego właśnie Krzysztof Zanussi, który z aktorów wydobywał ich prywatną niechlujność, naturalność, chropowatość, odkrył w Mikołajskiej aktorkę filmową, nie obawiając się, że może być manieryczna czy przestylizowana? Chyba dlatego, że po prostu nie była taka, albo może mogła być i taka, kiedy chciała lub uważała to za właściwe, ale mogła też zagrać Zanussiemu wszystkie brudy, nieczystości i chropawości formy naturalnej, potocznej, nieuszminkowanej, jeśli wyraził takie życzenie. Dla Mikołajskiej „naturalność" w oczywisty sposób była bowiem zadaniem aktorskim, wymagającym wysokiego profesjonalizmu.

Taka też okazała się rola Ciotki w *Życiu rodzinnym* – starej, zaniedbanej i zgorzkniałej kobiety, która mało troszczy się o własny wizerunek, ale ostatkiem sił i resztką cierpliwości podtrzymuje funkcjonowanie domu, w którym wszystko, co mogło się zepsuć, już się zepsuło, co mogło znaleźć kupca, zostało sprzedane, z którego dawnej świetności została zapuszczona rudera. Mikołajska jest powściągliwa w ekspresji, choć wszystko w niej podszyte jest furią: przeciw patriarchalnemu szwagrowi (Jan Kreczmar), który nie przyjmuje do wiadomości, że świat się zmienił; przeciw siostrzenicy (Maja Komorowska) – wariatce, która ze światem w ogóle się nie liczy; przeciw siostrzeńcowi (Daniel Olbrychski) – który od nich wszystkich się odwrócił, nie chcąc brać na siebie żadnej odpowiedzialności. Zrujnowana fasada odsłania stopniowo wszystkie rodzinne choroby, liszaje i ropnie. I Ciotka nie jest od nich wolna, ale najmniej ma czasu, by się z nimi obnosić. To niewdzięczna rola, sprowadzona do krzątania się, pretensji, wyrzutów i podtrzymywania ostatnich przejawów życia rodzinnego. Bo *Życie rodzinne* to tytuł ironiczny dla filmu o agonii rodziny.

Krzysztof Zanussi raczej nie miewał do zaoferowania aktorkom ról, które schlebiałyby ich próżności czy choćby tylko sprzyjały samoakceptacji. Nic dziwnego więc, że następna propozycja, którą złożył Mikołajskiej, dotyczyła postaci kobiety – jak to przedstawił w scenariuszu –

„gorzkiej, chłodnej i opanowanej, która przedwcześnie zrezygnowała ze swej kobiecości"[19]. W zrealizowanym w 1974 roku *Bilansie kwartalnym* Mikołajska zagrała Różę, przyjaciółkę i koleżankę z pracy głównej bohaterki, Marty (Maja Komorowska), z zadaniem odegrania roli moralnego zwierciadła w jej dylematach osobistych i konfliktach służbowych. Tyle że – jak się okazało – było to raczej krzywe zwierciadło, odbijające dwuznaczności i deformacje wszelkich ewentualnych rozstrzygnięć etycznych. W rozmowach prowadzonych w biurowej toalecie Róża kwestionowała uczciwość z pozoru tylko uczciwych rozwiązań małżeńskiego kryzysu Marty. A własnym postępowaniem i nielojalnością wystawiała na próbę sens stawania w obronie pokrzywdzonych, kiedy Marta w sytuacji niezawinionych przez Różę nadużyć wzięła ją w obronę wobec dyrekcji. Dla Mikołajskiej nie była to rola wdzięczna, ale zrealizowała ją bez zarzutu. Jako żona pogodzona ze zdradami męża; starzejąca się, samotna kobieta; przestraszona księgowa z mankiem na karku – była równie przekonująca, jak zmysłowa Ysé w *Punkcie przecięcia*, wystawianym w tym samym czasie na scenie Teatru Współczesnego.

Obie te drugoplanowe role u Zanussiego nie dostarczyły jej zapewne przesadnej satysfakcji, nie zaspokoiły artystycznych ambicji – których skądinąd z filmem szczególnie nie wiązała – ale zadały kłam myśleniu, które utarło się o jej aktorstwie: że jest teatralne i nazbyt sformalizowane, by sprawdzić się w filmie, zwłaszcza w filmie ze scenariuszem na wskroś współczesnym. Nie mówiąc już o tym, że ten szczególny egzamin z naturalności i swobody przed kamerą zdawała u reżysera stawiającego na grę bliską improwizacji, kameralną i na poły prywatną, oraz z partnerką, której neurotyczne aktorstwo sprawiało, że wydawała się autentyczna i wiarygodna do przesady. Sprostanie temu wyzwaniu było zatem ostatecznym potwierdzeniem klasy Mikołajskiej, jeszcze jednym dowodem jej profesjonalizmu, którego świadectwem była też umiejętność wzniesienia się ponad własną próżność w sytuacji, gdy film, inaczej niż teatr i inaczej niż teatr telewizji, chciał – w imię autentyzmu i wiarygodności właśnie – wykorzystać jej fizyczne niedoskonałości i znamiona upływającego czasu. Już nie, jak dotąd, kreowane, doklejane czy wystylizowane, ale rzeczywiste.

W 1977 roku na ekrany wszedł kolejny film Krzysztofa Zanussiego z Mikołajską – *Barwy ochronne*. Jej rola była tu inna niż kiedykolwiek i na swój sposób emblematyczna. Zagrała bowiem w pewnym sensie siebie samą – aktorkę, która przyjeżdża na akademicki obóz na-

ukowy, by wystąpić w programie artystycznym dla pracowników naukowych i studentów. Wokół toczą się przepychanki, intrygi i rozgrywki, ale uczelniani oportuniści, zatroskani w gruncie rzeczy wyłącznie o własne interesy, w udanym skupieniu słuchają poezji. W istocie nie słuchają wcale. Kontrast dwóch światów – rzeczywistego i poetyckiego – jest tyleż uderzający, co dwuznaczny: z jednej strony obnaża mizerię środowiska uwikłanego w rozgrywki typowe w peerelowskiej rzeczywistości, ale z drugiej strony pokazuje nieprzystawalność, a zatem i pewną śmieszność abstrakcyjnych wartości, które tej elitarnej, bądź co bądź, publiczności usiłuje przekazać aktorka.

Barwy ochronne – realizowane krótko przed wypadkami w Radomiu i Ursusie, które pociągnęły za sobą powstanie KOR-u i sprawiły, że oportunizm elit nie był już jedyną możliwą do pomyślenia strategią przetrwania i „ratowania substancji" – to w pewnym sensie film profetyczny, zapowiedź buntu, który w wypadku Haliny Mikołajskiej był równoznaczny z rezygnacją z kariery filmowej. Stąd też sformułowanie dziennikarki „Trybuny Opolskiej", kończące poświęcony Mikołajskiej artykuł: „Znacie zresztą wszyscy tę twarz i jeszcze nieraz zobaczycie ją na ekranach telewizyjnych, a może także kinowych?"[20] kilka zaledwie lat po publikacji nabierze charakteru gorzkiej ironii.

2. Marcowe lokaty, grudniowe kredyty

Obecność Mikołajskiej nadawała *Barwom ochronnym* dodatkowe znaczenia i robiła zapewne wrażenie na widzach, którzy tymczasem zdążyli zauważyć jej zniknięcie z ekranów telewizyjnych. Kilka miesięcy wcześniej zatrzymano emisję zrealizowanej jeszcze w 1975 roku sztuki Pirandella *Żywa maska* w reżyserii Macieja Prusa. Poinformowano o tym reżysera, tłumacząc, że decyzja związana jest z udziałem w tym spektaklu Haliny Mikołajskiej. „A co źle zagrała?" – miał zapytać zdezorientowany reżyser, co odebrano zapewne jako kpinę. Od lutego 1976 roku Polskie Radio i Telewizja dysponowały listą osób, których nie należało wspominać ani wpuszczać na antenę.

Można by się więc dziwić, że *Barwy ochronne* z Haliną Mikołajską wprowadzono do kin, gdyby nie wyjaśnił tego sam pierwszy sekretarz osobiście, jeśli oczywiście wierzyć Mieczysławowi Rakowskiemu, który od Karola Małcużyńskiego miał dowiedzieć się, co Jarosław

Iwaszkiewicz opowiedział mu o swojej rozmowie z Edwardem Gierkiem. Rozmowa, przeprowadzona na początku 1977 roku, dotyczyć miała między innymi represji wobec uczestników wypadków czerwcowych i wobec ludzi, którzy podpisywali w tej sprawie protesty. Gierek, dając do zrozumienia, że znajduje się w tej sprawie pod naciskiem różnych sił, powiedział podobno: „Przyszli do mnie z pytaniem, czy należy puścić film Zanussiego, w którym gra Halina Mikołajska. Zapytałem, czy występuje ona tam jako aktorka, czy też jako opozycjonistka. Odpowiedziano mi, że jako aktorka. A więc co to za problem? – zapytałem i kazałem puścić film"[21].

Równowaga między władzą a społeczeństwem, żywiąca się biernością, konformizmem i strachem – nadwątlona jeszcze w latach sześćdziesiątych, zachwiana poważnie, choć nie na długo w 1968 roku i ustabilizowana przejściowo wraz ze zmianą ekipy w 1970 – została fundamentalnie zakwestionowana w momencie pojawienia się jawnej i aktywnej opozycji politycznej. W połowie lat siedemdziesiątych bierne przyzwolenie na wynaturzenia władzy skończyło się o tyle, że więcej ludzi niż kiedykolwiek wcześniej – choć ciągle jeszcze niewielu – gotowych było zaryzykować swoją pozycję, by wypowiedzieć posłuszeństwo rządzącym i zaprotestować przeciw ich poczynaniom.

Stan moralnego niepokoju – narastającego od Marca 1968 roku, który u wielu osób odegrał fundamentalną rolę w uświadomieniu sobie skali własnego kompromisu – znajdował wyraz między innymi właśnie w filmach Krzysztofa Zanussiego, podejmujących, począwszy od końca lat sześćdziesiątych, istotne kwestie etyczne i inteligenckie dylematy. Trafnie diagnozowały idealistyczne złudzenia, samooszustwa, korupcyjne pokusy, czyli uwikłania polskiego inteligenta w rzeczywistość, na którą wpływ miał może i ograniczony, ale za którą na mocy pewnej duchowej tradycji, a także ze względu na swą wiedzę, inteligencję i wykształcenie, poczuł się odpowiedzialny. Niepokój moralny filmów Zanussiego, chyba jednak bardziej natury intelektualnej i filozoficznej niż społecznej, oddawał klimat pierwszej połowy lat siedemdziesiątych, by w ich drugiej połowie stać się inspiracją dla społecznego nurtu polskiej kinematografii, ochrzczonego mianem kina moralnego niepokoju. Dla twórców przypisywanych do tego nurtu – Krzysztofa Kieślowskiego, Agnieszki Holland, Janusza Kijowskiego, Feliksa Falka i innych – rok 1968 w sensie cezury historycznej i symbolicznej był inicjacją w zaangażowanie, w myślenie o sztuce kategoria-

mi społecznymi czy wręcz politycznymi. Trudno byłoby oczywiście reżyserów filmowych nazwać opozycją, ale swoimi filmami tworzyli bez wątpienia sprzyjający opozycji klimat, dokumentowali zjawiska i postawy uzasadniające jej racje, pokazywali uczciwie cenę nonkonformizmu, nie uchylając się przy tym od bolesnych i nieraz skrajnie pesymistycznych diagnoz społecznych.

O możliwości powstania demokratycznej opozycji w Polsce w połowie lat siedemdziesiątych przesądził zatem Marzec 1968 roku. Stało się tak co najmniej z trzech powodów. Pierwszy powód – wywiedziony w kontrze do myślenia o Marcu jako rozgrywce między partyjnymi frakcjami, a w zgodzie z imperatywem obrony *Dziadów* w Teatrze Narodowym – to rozbudzona wówczas wrażliwość polityczna, która nakazywała zaangażowanie w politykę jako przestrzeń napięć etycznych, a nie gier interesów; odrzucała możliwość programowej apolityczności jako postawy w systemie autorytarnym; nakazywała interpretować własne i cudze dokonania – filmy, książki, artykuły, wystąpienia – jako pro- lub antyrządowe.

Drugi powód dotyczył przede wszystkim ludzi starszego nieco pokolenia, tych, którzy po Październiku żywili jeszcze wobec systemu resztki złudzeń i dla których zderzenie się z ohydą antysemickiej i antyinteligenckiej kampanii było druzgocące albo jako ostateczna klęska ich własnej lewicowej utopii, albo jako triumf oenerowskiej retoryki. Anka Kowalska, pisarka i późniejsza członkini KOR-u, swój akces do opozycji motywowała właśnie tym, że od 1968 roku czuła się po prostu coraz gorzej. Halina Mikołajska rok 1968 przeżywała jak ciężką chorobę. Wielu przyszłych członków KOR-u i ludzi demokratycznej opozycji było bezpośrednio zaangażowanych w wypadki marcowe.

Trzeci więc powód miał umocowanie biograficzne. Marcowe cięgi, wiecowe przeżycia i więzienne szlify były kapitałem doświadczeń określającym naturalne predyspozycje do podjęcia w pełni świadomej działalności opozycyjnej. Stefan Kisielewski w kwietniu 1973 roku odnotował w dzienniku swoją wizytę u Adama Michnika, „gdzie zeszli się owi «komandosi» z Marca 1968: Barbara Toruńczyk, Seweryn Blumsztajn, Małgorzata Szpakowska i inni, był też Julek Stryjkowski. Przyjemna ta młodzież (siedzieli w ciupie po półtora roku); wszystko wiedzą, umieją, rozumieją. [...] Ta młodzież «marcowa» to ostatnie drożdże, jakie znam – ostatnia grupa fermentująca, inteligentna. Teraz już przyjdą wiejsko-miejskie «białe kołnierzyki» dbające tylko o forsę”[22].

Ale Kisiel się mylił. Kilka lat później przyszła kolejna po „komandosach" i „taternikach" grupa „fermentująca" – młodzież, która zakładała Studenckie Komitety Samoobrony. Marcowe drożdże pączkowały.

Zanim jednak wszyscy skazani w procesach pomarcowych opuścili więzienia i zanim jeszcze z Dworca Gdańskiego odjechały ostatnie pociągi z ludźmi zmuszonymi do emigracji, nadszedł grudzień 1970 roku. „Strzelanie do robotników było czymś tak niewybaczalnym dla partii robotniczej, że nie trzeba było szukać innych źródeł mojej determinacji udania się do Gomułki z żądaniem, by odszedł"[23] – wspominał po latach Józef Tejchma, za Gomułki członek Biura Politycznego KC, a w nowej ekipie także wicepremier. Dwudziestego grudnia Gomułka składa rezygnację. Przemówienie Gierka „pełne niedomówień, ale w porównaniu z mowami Gomułki w ostatnich latach – szczyt konkretności i rozumienia sytuacji"[24] – odnotowuje następnego dnia Mieczysław Jastrun. „Zwróciło moją uwagę użycie słowa «rzeczywistość» – zapisuje tego samego dnia Michał Głowiński. – Zabrzmiało normalnie i po ludzku"[25]. Jacek Kuroń w więzieniu we Wronkach czyta przemówienie Gierka, czyta nowy skład Biura i Sekretariatu KC – po latach pamięta, że czuł się wtedy zawiedziony.[26]

„Partia znalazła w sobie dość męstwa, by spojrzeć rzeczywistości w oczy"[27] – mówi nowy przywódca na początku lutego 1971 roku podczas VIII Plenum KC PZPR, poświęconego wydarzeniom grudniowym i płynącym z nich wnioskom. Do ciekawszych należą spostrzeżenia towarzysza Kazimierza Rokoszewskiego z warszawskiego KW, który zwraca uwagę, że:

> Obecnie w obieg puszcza się najrozmaitsze teorie. Jedną z nich jest przerzucanie mostu między marcem 1968 a grudniem 1970. W teoriach tych stara się udowodnić, że Kuroń i Modzelewski [...] mieli rację. Oni jakoby przewidywali bieg wydarzeń. Trzeba powiedzieć, że u nas w województwie teorie te nie chwytają wśród klasy robotniczej.[28]

Materiały i przemówienia z VIII Plenum zamieściły „Nowe Drogi", organ Komitetu Centralnego PZPR. „Smutna to lektura – pisał Kisiel, który przestudiował je z uwagą – bo gdy tak wiele przemówień partyjnych zebranych jest razem, dopiero widać, jak bardzo mają oni zniewolone mózgi, jak boją się szerszego spojrzenia na sprawy, jak wzajemnie kontrolują swoje słowa, bojąc się jak ognia posądzenia o rewizjonizm

czy inny grzech śmiertelny. Wobec niemożności oświetlenia głębszych, ustrojowych przyczyn kryzysu pozostaje wzajemne oskarżanie się i zrzucanie na siebie winy"[29].

Na VIII Plenum poświęcono także nieco miejsca sprawom kultury. W tak zwanych materiałach na plenum, stanowiących podstawę późniejszej dyskusji, znalazły się charakterystyczne dla każdej „odnowy" sformułowania, przyznające twórcom prawo do „przedstawiania wszechstronnego obrazu życia narodu", obwarowane zarazem wymogiem „obywatelskiej odpowiedzialności twórców za społeczne i polityczne skutki ich twórczości". Założeniem nowej polityki kulturalnej miało być więc połączenie „pryncypialności ideologicznej" ze zrozumieniem specyfiki działalności artystycznej i „wystrzeganie się woluntaryzmu, subiektywizmu i pochopności decyzji"[30]. Towarzysz Gierek dodawał przy tym już od siebie, że widzi konieczność tworzenia klimatu zaufania, sprzyjającego twórczości i jej upowszechnianiu.

Wątek zaufania pociągnął w toku dyskusji towarzysz Kraśko. Przypomniał, że w ostatnich latach naród polski był bezustannie pouczany, że wygłaszano doń długie kazania i karcono przy byle okazji, mimo że psychologia uczy, jak to gniew rodzi gniew, a nieufność – nieufność. Mniej krzyku, a więcej rozmowy – apelował kierownik Wydziału Kultury KC – bo „nie tylko przywódcy chcą być lubiani. Naród też". Swoje nadzieje na bardziej sprzyjający klimat dla kultury uzależniał jednak także od twórców i ich zrozumienia „powagi okresu, w którym żyją"[31].

Oni tymczasem liczyli na liberalizację polityki kulturalnej, na rozluźnienie cenzury i na to, że nazwiska i książki, które za Gomułki znalazły się na indeksie, będą mogły wrócić do publicznego obiegu. Władze skłonne były jednak odbudowywanie zaufania sprowadzać do gestów raczej pozornych. Pierwszy sekretarz, który początkowo najwyraźniej pragnął mieć wszystkich – i moczarowców, i członków Pen Clubu – po swojej stronie, znajdował więc czas dla środowisk intelektualnych. Jacek Kuroń słuchał w radiu informacji o spotkaniu inteligencji twórczej z Gierkiem. Rozczarowanie z tym związane zapamiętał na całe lata: „Słucham w napięciu. Padają nazwiska: Gieysztor, ktoś jeszcze. Okazuje się, że wystąpili z propozycją odbudowy zamku. Gierek się zgodził. Będziemy mieli zamek. I ten zamek stanął mi kością w gardle. Było jasne, że to robotnicze zwycięstwo inteligencja teraz zmarnuje"[32].

Minister kultury wysyła osobiste zaproszenia do pisarzy i po kolei się z nimi spotyka. Chciałoby się powiedzieć: więcej rozmowy, mniej konkretu. Z ministrem Stanisławem Wrońskim spotyka się też Mieczysław Rakowski:

> Krążą o nim różnego rodzaju opinie, na ogół negatywne, że sztywny, że troglodyta itp. Rzeczywiście nie odniosłem wrażenia, że mam do czynienia z kimś przypominającym wielkich encyklopedystów. Formalnie nic mu nie można zarzucić, ale nietrudno dostrzec, że jego wyobrażenia o kulturze socjalistycznej pochodzą z lat trudnej walki PPR o zapuszczenie korzeni w społeczeństwie.[33]

Łatwo w to uwierzyć, ale Rakowski nie jest tu bezstronny, sam bowiem spodziewał się zastąpić Wrońskiego na stanowisku ministra kultury. Uniemożliwiła to, jak uważał, partyjna konserwa spod znaku Marca, z którą Gierek poważnie się liczył, a która nie mogła zapomnieć Rakowskiemu ani jego stanowiska w 1968 roku, ani tego, że uchodził za liberała. Po tym zwłaszcza, jak w 1971 roku protestował przeciwko przymusowemu strzyżeniu włosów młodym chłopcom, których – na polecenie partyjnych władz Grudziądza – milicja siłą doprowadzała do fryzjera.[34]

Tak więc Rakowski na skutek ostrożnej polityki kadrowej Gierka względem partyjnego betonu, dla którego jego kandydatura była nie do przyjęcia, stanowiska ministra kultury nie otrzymał. Wrońskiego natomiast w 1974 roku zastąpił Józef Tejchma, który już dwa lata wcześniej deklarował Gierkowi chęć objęcia resortu kultury. Sprawował ten urząd przez kolejne trzy lata. Po latach wspominał, jak to zaraz na wstępie zweryfikowano jego nowe kompetencje: „Na pierwszej naradzie w KC dostałem od Wojciecha Siemiona kłopotliwe pytanie, jakie mam kwalifikacje w dziedzinie kultury, skoro długo zajmowałem się rolnictwem. Właśnie takie jak w rolnictwie – odpowiedziałem – nie szkodzić"[35]. Nic zatem dziwnego, że i do niego przylgnęła opinia partyjnego liberała. Zdaniem samego zainteresowanego, miała ona tyleż uroku, ile niejasności.

Mniej uroku dla ministra kultury musiały mieć natomiast opinie na temat sztuki wygłaszane przez jego zwierzchników – poglądów Jaroszewicza przykro mu było bowiem słuchać, a pragnął przecież, by premier miewał kontakty z twórcami. Tejchma zwierzał się z tego kłopotu

Rakowskiemu: „«Czasem zapraszam go do opery lub teatru, ale nie wiadomo, na co go zapraszać, ponieważ po każdej takiej wyprawie mówi mi, co powinno się zmienić w sztuce, w sposobie jej wystawiania». Powiedziałem – pisze Rakowski – że jestem przekonany, iż Gierek ma takie same poglądy. Na to Tejchma: «Jeszcze gorsze, tyle że jest mądrzejszy i nie wypowiada ich»"[36].

Co ciekawe jednak, Gierek z Jaroszewiczem wcale nie byli w swoich poglądach na sztukę odosobnieni. Pomijając kwestie jej walorów propagandowych, których mieli nieustanny i uzasadniony niedosyt, reprezentowali po prostu często spotykaną niechęć do artystycznych eksperymentów i prowokacji, zwłaszcza z wykorzystaniem klasyki. Jeśli Jaroszewicz uważał, że „klasyka powinna być przedstawiana tak jak ją napisano"[37], to w pewnym sensie wtórował mu Kisiel: „Rozumiem, że są twórcy, których tworzywem jest scena, ale wścieka mnie, że wyżywają się kosztem dzieł mających ustaloną renomę intelektualną, podobnie jak filmowcy robią z powieściami"[38]. Przewrotność tego zestawienia polega oczywiście na tym, że Jaroszewicz miał władzę nad teatrami i nad filmowcami, a Kisiel mógł sobie co najwyżej ponarzekać. No i że Kisielowi chodziło o „intelektualizm" i „filozoficzne treści", a Jaroszewiczowi pewnie o co innego.

Prawdopodobnie inne były też przesłanki niechęci do Hanuszkiewicza ze strony premiera, który uważał wprowadzenie w *Balladynie* motocykli na scenę za nihilizm narodowy, i ze strony tych krytyków, którzy uważali teatr Hanuszkiewicza za ogłupiający i paradoksalnie konformistyczny. Tak jak konformistyczna wydawała się niektórym także ambitna teatralna awangarda, uchylająca się od obywatelskich powinności i wyłamująca się z porządku politycznych aluzji, alegorii i kostiumów, czyli języka powszechnie stosowanego w sztuce lat siedemdziesiątych. Teatru Hanuszkiewicza z jednej strony, a teatru Józefa Szajny z drugiej mogli więc nie lubić i towarzysz Gierek, i Kisiel, i Marta Fik – chociaż każde z nich z innego powodu.

Gierek zresztą głowy sobie tym zanadto nie zaprzątał, albowiem jego głównym celem było podniesienie stopy życiowej Polaków, a nie rozbudzanie w nich aspiracji intelektualnych. Partia uznała, że „przyszedł taki czas historyczny, że dalsza egzystencja systemu nie była możliwa bez wyraźnego zwrotu w kierunku potrzeb materialnych społeczeństwa"[39]. Zwrot ten był realizowany dzięki zachodnim kredytom, licencjom, importowi dóbr konsumpcyjnych, ułatwieniom paszportowym umożli-

wiającym turystyczne wyjazdy na Zachód. Nie tylko małe fiaty i coca-cola, ale także cornflakesy, francuskie perfumy i pralki automatyczne motywowały Polaków do pilnowania własnych interesów w pracy, w partii, w satelickich organizacjach i – *last but not least* – przy urnach wyborczych. Talon na malucha albo przydział dewiz zależał bowiem od opinii przełożonych, od rekomendacji partyjnej i od lojalnej postawy obywatelskiej – udziału w wyborach, pochodach pierwszomajowych, czynach społecznych. Rozbudzanie aspiracji konsumpcyjnych było więc de facto najskuteczniejszą formą korumpowania obywateli i umacniania władzy. Gierka obwoływało „ojcem narodu" i wprawiało w coraz lepsze samopoczucie, a jego ekipie zapewniało bezkarność w niekontrolowanym zaspokajaniu własnych potrzeb materialnych.

Tyle że gierkowski dobrobyt wiązał się nierozerwalnie z rosnącym zadłużeniem kraju, a spokój społeczny gwarantowało jedynie jego stałe finansowanie. Władza natomiast z „gospodarskiej" stawała się coraz bardziej „dworska" – zaczęła gustować w fasadowych i coraz bogatszych rytuałach; skuteczniej egzekwować lojalność ołówkiem cenzora i inwigilacją; domagać się zapisów prawnych dających jej gwarancję nieusuwalności. Załamanie się tego względnego spokoju, panującego w pierwszej połowie lat siedemdziesiątych, było zatem nieuchronne.

3. Na podsłuchu

W czasie, gdy obywatele podnosili sobie stopę życiową – Marian Brandys zamartwiał się, że trzecie wydanie *Kozietulskiego* jest ciągle jeszcze na rynku (choć co prawda poszło już sto tysięcy egzemplarzy), Halina Mikołajska doświadczała zawodowych rozterek, a Jacek Kuroń przeżywał swoje najspokojniejsze lata. Oczywiście, obiektywnie rzecz biorąc, nie były one ani aż tak spokojne, ani tak wolne od policyjnej inwigilacji, jak to sugerował, pisząc we wspomnieniach, że „policja polityczna interesowała się nami tylko z przyzwyczajenia"[40]. Sam po wyjściu z więzienia nie miał szans na znalezienie pracy, utrzymywał się między innymi z pisania artykułów, felietonów i audycji radiowych pod pseudonimami albo nazwiskami użyczanymi przez znajomych. Z czasem jednak Służba Bezpieczeństwa coraz skuteczniej odkrywała te mistyfikacje, udaremniając dalsze publikacje, a niekiedy doprowadzając do wyrzucenia z pracy ludzi, którzy je umożliwiali.

Kiedy zorientowała się na przykład, że kryminał przyjęty do druku w Czytelniku został napisany przez Kuronia – zablokowała realizację już podpisanej umowy i wypłatę honorarium. Jan Olszewski jako adwokat autora zapowiedział, że sprawa zostanie skierowana na drogę sądową. Ludwik Cohn, radca prawny Czytelnika, powiedział jednak, że w tej sprawie w ogóle nie będzie stawał, bo z góry wiadomo, że przegra. Irena Szymańska z kolei, jako zastępczyni redaktora naczelnego wydawnictwa, prosiła Kuronia, by nie kierował sprawy do sądu, bo wylecą za to z pracy „jakieś niewinne kobiety, co mają dzieci na utrzymaniu". I w taki oto sposób, wedle słów samego zainteresowanego, „w wielkim świecie literatury i salonów Warszawy nastąpił podział"[41]. Jedni, jak Antoni Słonimski i Tadeusz Konwicki, uważali, że trzeba odpuścić i ratować Irenę Szymańską. Drudzy – Halina Mikołajska, Julian Stryjkowski i Wiktor Woroszylski – zapowiedzieli Kuroniowi, że jeśli ustąpi, nie będą z nim więcej rozmawiać. A jego żona zagroziła wręcz, że się z nim rozwiedzie. Do Czytelnika udał się wówczas Adam Michnik i zapowiedział, że Kuroń sprawy nie wniesie, ale napisze list do premiera i publicznie ogłosi, że jego rodzina jest szykanowana. Autor kryminału listu napisać nie zdążył, bo niemal zaraz zadzwonił do niego Ludwik Cohn z informacją, że prezes Czytelnika pieniądze wypłaci: „Tak mu się śpieszyło, panie Jacku, tak nalegał, żeby zaraz zawiadomić. Chyba chciał zdążyć przed wieczornymi *Faktami, wydarzeniami, opiniami* w Wolnej Europie, żeby pan tam czego nie powiedział, panie Jacku. Zawsze się zastanawiałem – mówił Ludwik Cohn – kto w Polsce rządzi, a teraz wiem – Wolna Europa".

Przywołanie tej historii ma wieloraki sens. Z jednej strony pokazuje bowiem sytuację ludzi z opozycyjną kartą, którym po wyjściu z więzienia na początku lat siedemdziesiątych na różne sposoby utrudniano życie, choć tak do końca go nie uniemożliwiano. Relegowani po 1968 roku ze studiów podejmowali je znowu, tyle że na ogół w innych miastach, czasem zaocznie, w niektórych przypadkach na KUL-u – i robili dyplomy, a nawet otwierali przewody doktorskie. Władza w tych latach nie starała się nadmiernie demonizować swojego wizerunku. Jej nadzór był skuteczny, ale nie agresywny. Żart Ludwika Cohna tylko w połowie był żartem – ubieganie się o zachodnie kredyty zmuszało władze do odpowiedniego prezentowania się na Zachodzie, a więc do stosowania szykan z większą rozwagą i z mniejszym rozgłosem.

Z drugiej strony ów podział, który w sprawie między Kuroniem a Czytelnikiem zarysował się w środowisku, skądinąd nastawionym

opozycyjnie, antycypował stale powracający dylemat: czy działania polityczne mają chronić ludzi niezaangażowanych w opozycję, czy też w imię wyższych celów wolno, a nawet należy ich w to wciągać, narażać, żądać od nich poświęceń. Problem ten łączył się nierozerwalnie z dwuznacznym charakterem takich instytucji państwowych jak właśnie wydawnictwa, instytuty naukowe czy teatry, gdzie finansowanie oraz zakres swobód twórczych były zależne i kontrolowane przez partyjnych nadzorców i cenzorów, którzy nieraz jednak praktykowali tę władzę stosunkowo nienachalnie, przymykając do pewnego stopnia oczy na uwikłania i flirty niektórych pracowników tych instytucji ze środowiskami jawnie opozycyjnymi. Było to z jednej strony dla tych odważniejszych niewątpliwie korzystne, z drugiej jednak skłaniało ich bardziej ostrożnych kolegów do przestróg, by „nie nadużywali cierpliwości zwierzchników", „nie narażali innych" i „dbali o zachowanie substancji". Z zarzutem, że naraża teatr i kolegów musiała więc się liczyć – już w czasach KOR-u – Halina Mikołajska i zapewne nie był to dylemat, który rozstrzygała z lekkim sercem.

Przykład interwencji Służby Bezpieczeństwa w Czytelniku, bądź co bądź skutecznej tylko częściowo, pokazuje jej ówczesną czujność, ale już nie wszechwładzę. Niemniej oczywiście SB podejmowała wiele akcji przeciw obywatelom – podsłuchy, kontrolę korespondencji, potajemne rewizje i prowokacje – a potem sporządzała bardziej lub mniej wnikliwe notatki, meldunki i analizy.

Milicyjna kronika aktywności środowiska dawnych „komandosów" czy, bardziej precyzyjnie, zespół akt rejestrujących działania operacyjne wymierzone w pierwszej połowie lat siedemdziesiątych przeciwko grupie uczestników wydarzeń marcowych – nosi nazwę sprawy operacyjnego rozpracowania kryptonim „Gniazdo"[42]. Została założona 15 grudnia 1972 roku w Wydziale III Komendy Stołecznej Milicji Obywatelskiej i obejmowała tak zwanym rozpracowaniem grupowym około dziesięciu osób – „z uwagi na ich wzajemne powiązania, jednakowy w początkowej fazie stosunek do ustroju socjalistycznego oraz wspólne plany działania na przyszłość" – i miała na celu „uchwycenie kompleksowo ich powiązań wzajemnych, związków z zagranicą, rozpoznanie oraz przeciwdziałanie wrogim akcjom"[43].

W praktyce oznaczało to zastosowanie licznych form inwigilacji, ale też „w oparciu o uzyskiwane informacje dot. nieporozumień w gronie «komandosów»" podejmowanie działań stanowiących „przemyśla-

ne kombinacje dla podtrzymywania tych nieporozumień, budzenia wzajemnych nieufności i rozbicia spoistości wewnętrznej grupy"[44]. Do działań tych należało między innymi wysyłanie do inwigilowanych osób anonimowych listów z kompromitującymi informacjami na temat ich przyjaciół i bliskich. Co do tajnych współpracowników natomiast, to nie byli oni w tym środowisku szczególnie skuteczni, co przyznawano w służbowych analizach:

> Do rozpracowania i kontroli figurantów wykorzystywanych jest 8 tajnych współpracowników, inwigilacja korespondencji oraz technika operacyjna. Posiadane źródła osobowe nie są w stanie zapewnić w pełni kontroli tej grupy, z uwagi na to, że nie posiadają bezpośredniego dotarcia do głównych figurantów.[45]

Jedno z takich źródeł żaliło się zresztą swojemu oficerowi prowadzącemu, że „Michnik nie będzie z nim szczery". Technika operacyjna także bywała zawodna, gdyż – jak raportowano – „z nasłuchu widać wyraźnie, że Adam Michnik i grupa jego znajomych kontrolują swoje rozmowy telefoniczne. Dlatego też chcąc przekazać sobie istotniejsze wiadomości, umawiają się na mieście"[46]. Mimo wysiłków operacyjnych informacje pozyskiwane przez Służbę Bezpieczeństwa były więc nieraz na tyle ogólnikowe i nieodkrywcze, że – jak się wydaje – można byłoby je wymyślać, nie odchodząc od biurka w Pałacu Mostowskich:

> Z dużą uwagą obserwują „komandosi" wszelkiego typu imprezy kulturalne i literackie w kraju. Niejednokrotnie manifestują swój stosunek do poszczególnych wydarzeń. Tak np. znany był powszechnie negatywny stosunek „komandosów" do filmu *Hubal*. Z powszechnym natomiast aplauzem w tym środowisku spotkał się wieczór poezji zorganizowany 8.12.1973 roku w lokalu Związku Literatów Polskich. Impreza ta zgromadziła znaczną liczbę b. „komandosów" z Jackiem Kuroniem, Adamem Michnikiem, Janem Lityńskim i Aleksandrem Wirpszą na czele. Znamiennym jest to, że największą sympatią słuchaczy cieszyły się te utwory, w których poruszano problemy marca przedstawiające w negatywnym świetle aparat MSW.[47]

Najwyraźniej kulturalne zainteresowania „komandosów" dobrze się komponowały z ich zainteresowaniami politycznymi. W aktach „Graczy"

zachował się szyfrogram majora Borowskiego z Komendy Stołecznej do Naczelnika Wydziału III Komendy Wojewódzkiej w Krakowie:

naczelnik wydz. iii-go kwmo w krakowie

posiadamy dane operacyjne, że wystawione aktualnie w teatrze starym w krakowie przedstawienie „dziadów" w reżyserii konrada swinarskiego wywołało duże zainteresowanie w kontrolowanym przez nas środowisku tzw. „komandosów"

fakt inscenizacji „dziadów" środowisko to kojarzy z przypadającą w dniu 8 marca v rocznicą „wydarzeń marcowych"

wśród aktywu grupy tzw. „komandosów" istnieje nawet tendencja organizowania zbiorowych wycieczek na wymienione przedstawienie do krakowa

informację powyższą przesyłam do wiadomości oraz proszę o zwrócenie uwagi na ew. próby wywołania przez osoby z tego środowiska nieodpowiedzialnych incydentów politycznych bądź zakłócania spokoju w teatrze

w przypadku posiadania takich informacji prosimy nas informować.

z-ca naczelnika wydz. Iii-go ksmo w w-wie /–/ mjr. k. borowski

zaszyfrował żelazko dnia 1.03. 1973 r. godz. 15.05

rozszyfrował mjr solarz

W odpowiedzi podpułkownik magister Adamczyk, naczelnik Wydziału III, wysłał do Warszawy pismo informujące, że w Starym Teatrze w wystawianiu *Dziadów* nastąpiła przerwa od 1 do 17 marca 1973 roku. A poza tym uspokajał: „Wszystkie dotychczasowe przedstawienia były przez nas operacyjnie zabezpieczone i nie stwierdziliśmy wystąpienia w trakcie przedstawień incydentów o charakterze politycznym".

Szczególnie doniosłym rozpoznaniem Służby Bezpieczeństwa było ustalenie na podstawie „posiadanych informacji operacyjnych", że poza Jackiem Kuroniem osobą, która w Warszawie „pełni rolę lidera środowiska b. «komandosów»", jest Adam Michnik.[18] I w tym miejscu na poły humorystyczny ton relacji z zawartości akt wyprodukowanych przez Służbę Bezpieczeństwa na temat „Graczy" powinien ulec zmianie, gdyż wkraczając na grunt brutalnej inwigilacji, czyli podsłuchów, analizy

korespondencji i rozmów telefonicznych, a więc korzystając z akt zgromadzonych bezprawnie i niegodziwie – stajemy się poniekąd ich beneficjentami, co prócz skrupułów rodzi też rozmaite wątpliwości.

Nie ma o tym mowy tak długo, jak długo akta „Graczy" są traktowane jako świadectwo mentalności, zainteresowań i metod tych, którzy je wyprodukowali, a więc służą prezentacji policyjnego dyskursu na temat „komandosów", a nie rekonstrukcji jakichkolwiek faktów. Gdyby natomiast przyszło nam odtwarzać na ich podstawie dynamikę życia towarzyskiego, wnioskować o charakterze kontaktów i o rzeczywistej działalności osób, przez SB określanych mianem „figurantów", poza kwestiami etycznymi pojawić by się musiały pytania o tendencyjność, błędną ewaluację i fałszywą interpretację informacji gromadzonych przez bezpiekę. Niestety, w wielu wypadkach nie istnieją inne źródła niż jej meldunki i notatki służbowe, które pozwoliłyby na precyzyjną rekonstrukcję dat i okoliczności historycznych dziś spotkań, rozmów czy wydarzeń. Aby jednak uniknąć wikłania się w rozstrzyganie wiarygodności gromadzonych przez SB faktów, poprzestańmy na odnotowaniu zaobserwowanych przez nią tendencji, uznając zarazem – na podstawie innych, bardziej wiarygodnych źródeł – trafność takiego jej rozpoznania, że Adam Michnik w środowisku młodzieży marcowej pełnił rolę kluczową.

Z analizy telefonicznych i osobistych kontaktów Adama Michnika w okresie od 1 kwietnia do 15 lipca 1974 roku Służba Bezpieczeństwa wyciągnęła wnioski, że: „Wykaz osób, z którymi utrzymuje kontakty A. Michnik świadczy o rozległych znajomościach wymienionego w sferach intelektualistów i młodej inteligencji, co jednocześnie świadczy o tym, że niektórzy skądinąd poważni ludzie traktują A. Michnika jako pełnoprawnego partnera"[49].

Wśród nowych – zdaniem SB – „kontaktów" Adama Michnika w tym okresie byli między innymi Konrad Bieliński, Wiktor Woroszylski, Jerzy Markuszewski, Julian Stryjkowski, Stefan Kisielewski i Halina Mikołajska. Aby stwierdzić, że sporządzający tę notatkę podporucznik Kuleta nie był ani szczególnie wnikliwy, ani przesadnie staranny, wystarczy poprzestać na konstatacji, że o kontaktach Michnika z Konradem Bielińskim i Jerzym Markuszewskim wspominano już w raportach dawniejszych i że przecież Stefan Kisielewski już rok wcześniej odnotowywał – w przywoływanym fragmencie jego własnego dziennika – swoją wizytę u Michnika w domu, gdzie w dodatku zastał też Juliana

Stryjkowskiego. Trudno byłoby zatem wymienione osoby zaliczyć do „nowych kontaktów".

Mając to na uwadze, można by także powątpiewać, czy Halina Mikołajska rzeczywiście – jak utrzymywały tajne służby – poznała bliżej Adama Michnika właśnie w tym okresie. Ale można też uznać to za prawdopodobne, bo nawiązywanie kontaktów i poszerzanie kręgu znajomych o osoby ze środowisk opiniotwórczych było wówczas dla Adama Michnika ważne – ujmując rzecz w kategoriach politycznych, a dla Jerzego Markuszewskiego, który część z tych jego nowych kontaktów inspirował, smakowite – w kategoriach towarzyskich. Zdaniem SB, to Markuszewski jeszcze na początku 1973 roku miał zorganizować Michnikowi spotkanie z Julianem Stryjkowskim i Marianem Brandysem, z którym był serdecznie zaprzyjaźniony. Co zaś do kontaktów Michnika z Haliną Mikołajską, to także na podstawie podsłuchanej rozmowy telefonicznej Michnika z Markuszewskim funkcjonariusze powzięli przekonanie, że nabrały one dynamiki wiosną 1974 roku. Znaczący pod tym względem wydaje się, dość niechlujny skądinąd, zapis w przywoływanej już notatce służbowej:

> 6.5.74 r. Rozmowa z Jerzym Markuszewskim dotyczy spotkania i dyskusji, jakie miały miejsce w dniu 4.VI. [to zapewne błąd – chodzić musi o 4 maja] u Krzysztofa Śliwińskiego, a w której brali udział Tomasz Łubieński, Halina Mikołajska, Barbara Toruńczyk. Rozmowa dotyczyła postaw etyczno-politycznych Borowskiego i obydwu Brandysów. W czasie spotkania doszło do burzliwej dyskusji i kontrowersji w poglądach Michnika i Łubieńskiego. [...] W końcu rozmowy Michnik i Markuszewski planują spotkanie ponownie z udziałem Toruńczyk, Mikołajskiej i Stryjkowskiego.

Od tej pory zapisy dotyczące kontaktów Haliny Mikołajskiej z Adamem Michnikiem pojawiają się w zachowanych aktach „Graczy" regularnie, ale mają charakter zdawkowy. Jak zresztą większość notatek z rozmów telefonicznych, które dotyczą umawianych spotkań z różnymi osobami i „z ich treści trudno – zdaniem funkcjonariuszy – coś wywnioskować na temat celu spotkań", albo też nie przedstawiają większej wartości „z punktu widzenia wykorzystania operacyjnego", albo wreszcie „zawierają intymne treści z punktu widzenia operacyjnego nieprzydatne". A jeśli już mają jakiś merytoryczny charakter, to – jak

wynika z nasłuchu Służby Bezpieczeństwa – dotyczą zazwyczaj „problemów o charakterze polityczno-społecznym, nowości wydawniczych oraz oceny postaw określonych osób"[50].

Nie sposób byłoby zarzucać funkcjonariuszom, że tropiąc, śledząc i podsłuchując, nie starali się na podstawie pozyskanych informacji opisać i udokumentować poglądów, racji czy postaw osób przez siebie śledzonych i podsłuchiwanych. Z akt wytworzonych przez Służbę Bezpieczeństwa, zwłaszcza w odniesieniu do „Graczy", wyczytać można jednak jej nieprzerwany wysiłek konstruowania określonych wizji – wroga, niebezpieczeństwa, konfliktu, zagrożenia – projektowanych według wytycznych, zgodnie z określonym zestawem pojęć i zamówieniem politycznym płynącym z góry. Spójność tych wizji wymagała ich upraszczania, nadmierne zniuansowanie mogło tylko zaszkodzić i osłabić wymowę tak zwanych „opisów zagrożenia". Na poziomie analiz dla SB ważniejsze od treści rozmów czy działań „figurantów" było jej własne wyobrażenie o intencjach, które za nimi stały. Fakty miały te intencje jedynie potwierdzać. Z jednej strony więc założenie, że intencje Adama Michnika są wrogie w stosunku do linii politycznej partii, a z drugiej przekonanie o niskich pobudkach jego działań pozwoliły SB tak wcześnie przejrzeć jego ukrytą strategię:

> Widać wyraźnie, że Michnik usiłuje budować swój autorytet w środowisku. Wykorzystuje do tego kontakty z różnymi ludźmi o głośnych nazwiskach (M. Brandys, K. Brandys, A. Słonimski, prof. Estreicher etc.). Posiadając rozległe znajomości wśród literatów, publicystów, prawników ma on możność zbierania interesujących go informacji, dotyczących problemów ekonomiczno-politycznych naszego kraju. Wiadomości te przekazuje następnie swoim znajomym, co powoduje wzrost jego autorytetu[51].

Nic zatem dziwnego, że po dwóch latach przyzwalania Michnikowi na kontakty z ludźmi o głośnych nazwiskach, na nawiązywanie znajomości z literatami i prawnikami oraz na budowanie autorytetu wśród znajomych, trzeba było przyznać się do porażki. I w 1975 roku inspektor Wydziału III A. Kuriata rzeczywiście przyznał:

> Reasumując stan rozpoznania środowiska „komandosów", należy stwierdzić, że mimo pasywnej postawy w ostatnim okresie, grupa ta może w każdej chwili podjąć wrogą działalność. Należy dodać, że w przy-

padku podjęcia wrogiej działalności „komandosi" z racji swoich kontaktów na terenie wyższych uczelni, w środowisku literatów i dziennikarzy mają możność uzyskiwania informacji wyprzedzających, a co za tym idzie podejmowania odpowiednich przedsięwzięć.[52]

Miną jednak jeszcze dwa lata, zanim awansowany na porucznika Marian Kuleta napisze meldunek operacyjny, że 14 lutego 1977 roku sprawa operacyjnego rozpracowania kryptonim „Gniazdo" została zamknięta, a jej akta odesłane do archiwum, gdyż z uwagi na nowe okoliczności i stosowane nowe formy działania osobom należącym do tego środowiska założone zostały oddzielne sprawy operacyjnego rozpracowania.

4. Adam Michnik

Jeśli tamte czasy zrodziły jakieś legendy, które dałoby się opowiedzieć w tradycyjnej literackiej formie – ballady, eposu, powieści łotrzykowskiej, romansu – to Adam Michnik sprostałby wymaganiom stawianym bohaterowi każdej z nich. Byłby wiarygodny jako heros i watażka, *enfant terrible* i polityczny wizjoner, zagorzały opozycjonista i samowolny polityk, uwodziciel, kochanek i moralista. Wniósłby w taką narrację bezdyskusyjne walory: energię i emocje, rozmaitość doświadczeń i rozmach, ideowość i subwersję. Tymczasem jednak Adam Michnik nie jest postacią literacką ani – na razie – nawet postacią historyczną, tylko osobą prywatną, choć zarazem publiczną; publicystą i czynnym politykiem – w najszerszym rozumieniu słowa „polityk".

Przedwczesne zatem, choć bez wątpienia kuszące, byłoby literackie potraktowanie jego udziału w tym wycinku historii, w którym jego losy splatają się z losami bohaterki tej książki. I przedwczesne także jest traktowanie Adama Michnika jako postaci historycznej, do czego zmuszeni są skądinąd wszyscy piszący o historii najnowszej. Przeszkadzają w tym doraźne emocje polityczne, pułapki mitologizacji i demitologizacji, obawa przed przecenieniem lub niedocenieniem jego roli. Niewątpliwie jednak wielu wątków historii najnowszej nie da się w ogóle podjąć z pominięciem jego udziału. Należy do nich także życie Haliny Mikołajskiej w uwikłaniu w politykę i działalność opozycyjną, jej biografia emocjonalna, życiowe wybory i to, co nią powodowało.

W środowisku warszawskich intelektualistów, w którym obracali się oboje, Michnik był ulubieńcem. Zjednywał ich sobie nie tylko urokiem osobistym, ale zapewne także zainteresowaniem i szacunkiem, jakie im okazywał. Kisiel mówił o nim: „migoczący inteligencją, elastyczny, szeroki, wszechstronny"[53], a w opublikowanym w „Zapisie" *Podręcznym skorowidzu nazwisk* pod hasłem MICHNIK napisał: „dandys, fordanser, przystojniak (ma wzięcie)"[54]. Artur Międzyrzecki utrzymywał, że „zacinanie się nadaje tym większego uroku jego niezwykłej osobowości"[55]. Andrzej Kijowski zawsze, choć nieraz wbrew swojej woli, pod jego wrażeniem, pisał: „dzielny, mądry, piękny chłopak"[56]. Marian Brandys uważał, że „wszystko, do czego się bierze, zamienia się w szczere złoto"[57]. Można chyba powiedzieć, że w dużej mierze to za sprawą Michnika, jego rozległych i starannie pielęgnowanych kontaktów, rozszerzał się krąg osób o znanych nazwiskach, gotowych zadeklarować się w taki czy inny sposób po stronie opozycji.

Nic dziwnego, że po kilku latach jeden z uwiedzionych biadał, że „Adam *et consortes*" odciągnęli z kultury oficjalnej to, co było nieortodoksyjne, co było jej atrakcją i stworzyli z tego kulturę paralelną, alternatywną, ale przez to mniej wpływową. Publikowanie w drugim obiegu na ogół wykluczało z pierwszego: „Spalili Burka, Barańczaka, Cywińskiego. Starają się spalić mnie, Jedlickiego, Janion, teraz Holzera"[58]. Andrzeja Kijowskiego, autora tych słów, któremu zależało, by występować „w kulturze oficjalnej na ile to się tylko da", Michnik przekonywał jednak o wyższości jawnej działalności antyreżimowej nad konspiracyjną i namówił do wydania książki poza cenzurą. Kazimierzowi Brandysowi suszył głowę, by ten zaczął pisać o polityce bardziej wprost. To z jego inspiracji powstała *Nierzeczywistość*. Halinie Mikołajskiej przyniósł do czytania z trudem zdobytą książkę Bogusława Drewniaka *Teatr i film Trzeciej Rzeszy*, której nakład został wycofany z księgarń, podobno na żądanie wschodnioniemieckiej ambasady.

Ta lektura była dla niej szokiem. Skłoniła do weryfikacji własnych dokonań, przyjrzenia się raz jeszcze swemu udziałowi w oficjalnych artystycznych przedsięwzięciach, zadania sobie pytań o współuczestnictwo i współodpowiedzialność za to, co dookoła. Drewniak uświadomił Mikołajskiej, że w Rzeszy do „triumfalnego rydwanu grozy" wprzęgnięto z powodzeniem Schillera, Goethego i Kleista. Przypomniała sobie wówczas Czechowa z socrealistycznym finałem, Żeromskiego

z dopisanym zakończeniem, Słowackiego z dwuznaczną puentą. Zobaczyła też, że niektóre z rozdziałów książki opatrzono mottami z wypowiedzi wielkich aktorów niemieckich, którzy powiadali, że – jak to odczytywała Mikołajska – „nie interesuje ich polityka, że ich funkcją jest uprawianie sztuki, która jest wartością ponad wszystko"[59]. Musiała wówczas pomyśleć, że ta argumentacja towarzyszy jej niemal od początku drogi zawodowej, że niejedną podłość udało się w ten sposób przemilczeć, na niejedną zbrodnię przymknąć oczy. Kiedy jesienią 1974 roku czytała *Teatr i film Trzeciej Rzeszy*, zdała sobie sprawę, że bankiety, „nie tyle u Goebbelsa, co u Bieruta, Sokorskiego czy Cyrankiewicza", ordery i nagrody państwowe, występy w okolicznościowych składankach i pierwszomajowe audycje radiowe stawiają jej zawodowe dokonania w dwuznacznym świetle. Pamiętając o towarzyszących jej od dawna wątpliwościach, wynikających z natury zawodu aktorskiego, można pomyśleć, jak niewiele brakowało, by zwątpiła w sens swojej pracy w każdym jej aspekcie.

Nie sposób więc stwierdzić jednoznacznie, że to przyjaźń, miłość czy po prostu bliski kontakt z Adamem Michnikiem wpłynęły w sposób decydujący na gotowość Mikołajskiej do rezygnacji z zawodowej kariery w imię politycznego gestu, który sama uważała w istocie za gest moralny. Zbyt wiele było w niej zwątpień i niepokojów, zbyt mało satysfakcji czerpała z kolejnych sukcesów artystycznych, nazbyt wyraźnie odczuwała brak owego imperatywu, który stanowi o powołaniu i widzi jedyne możliwe spełnienie w tym, a nie w innym zawodzie.[60] Sama zbyt długo patrzyła na rządy kolejnych ekip, zbyt dobrze rozumiała perfidię systemu i zbyt głośno wyklinała partyjnych aparatczyków przy wódce w SPATiF-ie, by oprzeć się pokusie otwartego wystąpienia przeciwko nadużyciom władzy. Twierdziła też, że spełnia w ten sposób obietnicę złożoną ojcu, który w marcu 1968 roku był świadkiem rozpędzania studenckiego wiecu. Kiedy dwa lata później umierał w warszawskim szpitalu, nieprzytomny powtarzał w kółko: „Muszę iść im na pomoc... To są dzieci! Milicja bije dzieci!"[61]. Następne lata Halina Mikołajska miała spędzić właśnie wśród nich. W czasach KOR-u Jan Lityński będzie ją nawet zaliczał do „naszej postkomandoskiej grupy"[62], oczywiście znacznie rozszerzonej.

Środowisko, w którym za sprawą Michnika się znalazła, dawało jej oparcie, ale jeszcze bardziej potrzebowało jej zaangażowania, sławy i nazwiska.

„Poznaliśmy się z Haliną przez Adasia Michnika – wspominał Jan Józef Lipski – jakieś spotkanie w liczniejszym towarzystwie przy alkoholu, [...] jakiś we troje jedzony obiad na MDM. Spotkania te zagęszczały się, były coraz częstsze. Halina po prostu weszła do naszego przedkorowskiego środowiska. Myślała jak my, chciała tego samego"[63].

Wiele musiano wówczas dyskutować o konformizmie i pokusie niezależności. Roztrząsanie postaw intelektualistów w totalitarnych reżimach, stalinowskie uwikłania, „blizny po ukąszeniu" należały bez wątpienia do ulubionych tematów młodych opozycjonistów i uwodzonych przez nich elit. Powoli wykuwał się z tego projekt kultury niezależnej, plany działalności edukacyjnej, wizja pozacenzuralnego obiegu wydawniczego. Pisarze, którzy dojrzewali do rezygnacji z komfortu zapewnianego przez państwowego mecenasa, ale okupionego ingerencjami cenzury, mieli w perspektywie publikacje w niezależnej oficynie. Przed aktorką grającą dotąd główne role na scenie i w telewizji żadne perspektywy raczej się nie otwierały.

Za emocjonalne uwikłanie także zapłaciła swoją cenę. „Dzięki Tobie dowiedziałam się o złudnych wymiarach moich dotychczasowych osiągnięć i straciłam rozpęd do następnych"[64] – zwracała się do wirtualnego adresata swoich osobistych zapisków. Ich gorycz nie wynikała ze świadomości bezpowrotnej utraty pracy, pozycji i wszystkiego, co się z tym wiązało – decyzję o przejściu na stronę opozycji podejmowała na własny rachunek, świadomie i z całą pewnością w zgodzie ze sobą. Była to raczej gorycz zwątpienia we własną wartość, własną niezbędność dla świata, którym podszyty bywa zazwyczaj miłosny dramat.

„Kochana, co dalej z tym niebezpiecznym młodym panem?"[65] – pytała ją zaniepokojona przyjaciółka w liście ze stycznia 1975 roku.

Młody pan dobiegał wówczas trzydziestki i miał wielkie upodobanie do wolności. Ona zaś wtedy właśnie zaczynała bać się starości, choć – jak pisał po latach Jacek Kuroń – piękniała z wiekiem.[66] Wiedziała, że nie może z tym związkiem łączyć żadnych nadziei, a zarazem zdawała sobie sprawę, że jedynym lekarstwem byłby dla niej całkowity nadziei brak.

„Czuję całe udręczenie i poniżenie przede wszystkim tą dziwną chorobą, którą się stałeś dla mnie"[67] – pisała najpewniej w 1977 roku. Miejsce w jego życiu między Polską i realizacją politycznych ambicji wydawało jej się mordercze, skoro swoje życie postrzegała jako „oparte na jedynej potrzebie, jaką się stał". Wpisywała w ten sposób tę relację

w romantyczny paradygmat, w konflikt między miłością a ojczyzną: „Masz sprawy tak wielkie, a jednak tak ciasne, że nie ma w nich miejsca dla mnie".

Trudno jej się było pogodzić z faktem, że wrażliwość na zbiorową krzywdę nie musi oznaczać wrażliwości na sumę krzywd indywidualnych, że działanie na rzecz dobra ludzkości nie jest równoznaczne ze sprzyjaniem pojedynczemu człowiekowi, że bohaterowie narodowi nie operują kategoriami empatii. Z jednej strony osobiste przeżycia, z drugiej zaś przemyślenia wynikające z decyzji wzięcia na siebie ciężaru odpowiedzialności za sprawy publiczne skłoniły Mikołajską do przedstawienia własnej wykładni działania politycznego, choć w tamtych patriarchalnych czasach nikomu – jej samej też – nie przyszłoby do głowy w ten sposób te refleksje określić:

> Walka o ogólne zasady czy normy ma sens tylko wtedy, kiedy te normy przestrzegane są na co dzień i w stosunku do każdego, eliminują poszczególne krzywdy i spowodowane nimi cierpienia...
>
> Czy można uwierzyć w dobroczyńców ludzkości, którzy nie umieją się wpatrzeć w oczy przyjacielowi i dostrzec, że cierpi. Czy można uwierzyć bojownikom o ocalenie wartości, którzy są w stanie manipulować cudzymi uczuciami, przyznając sobie prawo do odróżniania uczuć większych od mniejszych, cierpień większych od mniejszych, słowem: dysponują cudzą wrażliwością, cudzym sumieniem, przyznają sobie prawo do wiedzy, kogo wolno ranić, a kogo ranić nie wolno, znieważają i mówią – przepraszam. [...]
>
> Nieufnie patrzę na bohatera, który za cenę chociażby i własnej wolności „głosi prawdę", a równocześnie rani cudzą miłość, rani w imię spraw wyższych, dysponuje cudzym szczęściem. Myślę sobie, że ten bohater musi mieć świadków i ta konieczność widomych dowodów na bohaterstwo, ten brak wyobraźni na wieczność i nieskończoność, rzucają cień na mojego bohatera, cień podejrzenia o szczególny egoizm, o namiętną miłość do samego siebie...[68]

Wydaje się, że sama nigdy nie postrzegała swojej działalności jako misji służącej „dobru ludzkości". Poza pomocą, którą niosła w ramach KOR-u, poza dawaniem świadectwa prawdzie wobec propagandowego zakłamania, przede wszystkim usiłowała odpowiedzieć sobie na pytania, jak i po co przeżyła życie, jaka była jego wartość i sens i jak w obliczu

pół setki przeżytych lat przeżyć tę resztę, która jej została. Jednocześnie jednak przejęta troską o najbliższych nie uchroniła się zapewne przed pytaniem, czy życie zgodnie z własnym sumieniem nie jest także szczególną formą egoizmu.

5. Listy

Kto wie, czy na rozmaite gorzkie refleksje, jakie Halina Mikołajska snuła latem 1976 roku, ważąc na jednej szali zwykłe ludzkie szczęście, a na drugiej dobro ludzkości, nie nałożyły się również przemyślenia związane ze sztuką, w której grała w Teatrze Współczesnym od wiosny roku 1975. Dramat *Jan Gabriel Borkman* Ibsena opowiadał o człowieku czynu, który zdobywa władzę i zarabia miliony, roztaczając przy tym wizje powszechnego szczęścia, czym maskuje zarówno własne ambicje, jak i zwykłe oszustwa. Jan Świderski w roli tytułowej miał w sobie coś – jak pisał August Grodzicki – „odpychającego, grymas pogardy dla innych i zadufanie we własną, niewyżytą siłę, bezduszny, bezczuciowy egoizm w dążeniu do władzy"[69]. Ale główną postacią dramatu była jego żona, Gunhilda, grana przez Mikołajską – wyniosła, zimna, zgorzkniała, „z jakimś monumentalnym rysem boleści". Jerzy Zagórski określił ją nawet jako „kamienną w swoim samozaparciu wilczycę"[70]. Nienawidziła męża, a nadzieję na zmazanie hańby ciążącej na rodzinie upatrywała w synu, przeznaczając go do „wielkiej misji". On tymczasem – inaczej niż ojciec – odrzucał misję na rzecz osobistego szczęścia. Dramat niespełnionych marzeń, przegranego życia, romantycznych mitów, zawiedzionych uczuć obchodził jednak Halinę Mikołajską już wówczas tylko do pewnego stopnia. Joanna Szczepkowska, która debiutowała w tym przedstawieniu w niewielkiej roli Fridy, zapamiętała ją w garderobie pochyloną nad jakimiś kartkami.

Opowiadała po latach, jak nie mogła oderwać oczu od Mikołajskiej w długiej czarnej sukni, od krótkich siwych włosów i drobnych szlachetnych rysów twarzy, klasycznych, a zarazem bardzo współczesnych. „Jak ona skupia się nad rolą" – myślała młodziutka aktorka z podziwem. Mikołajska podnosi głowę znad tekstu: „Wiesz, że w sierpniu Polska zobowiązała się do przestrzegania praw człowieka? Że podpisali Akt końcowy Konferencji Bezpieczeństwa i Współpracy w Europie? A jednak postanowili zrobić zmiany w konstytucji. Przeczytaj

sobie". Podaje Szczepkowskiej papiery, które okazują się Tezami na VII Zjazd PZPR, i wywołana przez inspicjenta wychodzi, szeleszcząc długą czarną suknią.

> Kiedy wołają mnie na scenę, mam tylko nadzieję, że Halina, stojąca w kulisach, nie pamięta o tych tezach, ale nic z tego:
> – No co ty na to? Chcesz mieć w konstytucji trwały sojusz z ZSRR? Chcesz mieć w konstytucji, że władza ma cię rozliczać ze stosunku do socjalistycznego charakteru państwa?[71]

Jakiś czas później Mikołajska wpada do garderoby mocno spóźniona, szybko wkłada kostium i wychodzi za kulisy, zostawiając na toaletce zadrukowane kartki. Szczepkowska zagląda do nich ukradkiem. Wydaje się jej, że to coś podobnego do Tez..., tyle tylko, że każda zaczyna się od słowa „wolność".

> Kiedy Frida weszła na scenę, pani Borkman przyjrzała jej się uważnie, jakby zauważyła jakieś zmieszanie. Pani Borkman uśmiechnęła się do Fridy, odwróciła się od publiczności i szepnęła:
> – To poszło do sejmu... Podpisało pięćdziesiąt jeden osób: Kołakowski, Barańczak, Michnik, Kuroń, ja... przeczytaj sobie wszystko.[72]

Opowiedziana w ten sposób przez Joannę Szczepkowską historia Listu 59 jest naturalnie częścią legendy, a nie dokumentalną relacją z wydarzeń późnej jesieni i wczesnej zimy roku 1975. Dość powiedzieć, że Tezy na VII Zjazd, w których ogłoszono proponowane zmiany w Konstytucji PRL, nie zawierały w ogóle poprawki dotyczącej nienaruszalności sojuszu z ZSRR. Projekt tej zmiany podano do publicznej wiadomość już po VII Zjeździe, i co ważniejsze, już po wysłaniu do Sejmu listu, o którym pani Borkman powiedziała małej Fridzie na scenie Teatru Współczesnego. W potocznej świadomości utrwaliło się jednak, że List 59 w sprawie zmian w konstytucji dotyczył, poza kierowniczą rolą partii, także trwałości sojuszu ze Związkiem Radzieckim. Nawet Artur Międzyrzecki nazywa go w swoich wspomnieniach protestem „przeciw ustawowemu podporządkowaniu Polski Związkowi Sowieckiemu"[73].

Tymczasem List 59, mimo że do kwestii konstytucyjnego potwierdzenia polskiej niesuwerenności się nie odnosił, uznać można za najpoważniejsze w owym czasie zakwestionowanie zasad ustrojowych PRL

i manifestację sprzeciwu wobec panującego systemu.[74] I jak się wydaje, tak właśnie został odebrany przez władze. Z punktu widzenia opozycji zaś okazał się – jak to wyraził Jacek Kuroń – „zwieńczeniem procesu zbliżania się do siebie różnych środowisk inteligencji polskiej"[75].

W tym procesie zbliżania pisanie i podpisywanie listów odegrało niebagatelną rolę. Od piszących wymagało samoorganizacji, jasnego sprecyzowania poglądów i postulatów, negocjowania stopnia ich radykalizmu; od podpisujących – samookreślenia, decyzji o realizowaniu deklarowanych wartości i poglądów w praktyce. Od wszystkich żądało bezkompromisowości wobec własnego strachu i wygodnictwa. Władze uważały bowiem wszelkie petycje za „zagrożenie", definiowane przez Służbę Bezpieczeństwa jako „negatywna inicjatywa polityczna wobec władz państwowo-politycznych". Listy takie z punktu widzenia władzy n e g a t y w n e były w istocie, gdyż po pierwsze, jak powiadał Jan Józef Lipski, formowało się dzięki nim coś w rodzaju opozycyjnego programu, a po drugie właśnie za ich sprawą nastąpiła duża integracja środowiskowa: „Ludzie, którzy się dotychczas nie znali, czasem pierwszy raz stykali się ze sobą osobiście, a czasami po prostu, znalazłszy się na tej samej liście, nabierali poczucia koleżeństwa i to ułatwiało na przyszłość wiele sytuacji. Te dwa fakty były rozstrzygające dla późniejszej atmosfery, w której powstał KOR"[76].

W listach – począwszy od petycji w sprawie uwolnienia członków konspiracyjnej organizacji niepodległościowej Ruch, a skończywszy na wezwaniach do władz po wydarzeniach radomskich – chodziło zazwyczaj o obronę osób skazanych czy represjonowanych z przyczyn politycznych. Najpierw więc, w 1971 roku, grupa pisarzy, z których kilku weszło później do KOR-u albo współtworzyło drugi obieg wydawniczy, wystosowała do ministra sprawiedliwości list apelujący o zmniejszenie wyroków dla członków Ruchu. Rok później została zorganizowana akcja pisania listów indywidualnych w związku z wyrokiem śmierci na jednego z braci Kowalczyków, skazanych w 1972 roku za wysadzenie auli Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Opolu, gdzie miały się odbyć uroczystości ku czci MO i SB. Jan Józef Lipski uważał wówczas, że „ludzie chętnie pisali, bo prywatnego listu z apelem humanitarnym człowiek się mniej obawia niż listu zbiorowego"[77]. W 1974 roku wystosowano do ministra kultury list domagający się zapewnienia Polakom w ZSRR opieki i dostępu do polskiej edukacji i kultury, podpisany przez piętnastu intelektualistów, pisarzy i artystów, wśród

których znalazła się aktorka Zofia Małynicz. Jej nazwisko będzie widniało później także pod jednym z protestów przeciw poprawkom do konstytucji.

List 15 wyczerpał jednak, jak się wydaje, strategię epistolarną polegającą na tym, że jedni pisali listy protestacyjne i zbierali podpisy, a inni je podpisywali. Dotąd uważano bowiem, że aby petycje miały szansę odnieść jakikolwiek skutek, muszą być podpisane nazwiskami autorytetów naukowych, artystycznych, intelektualnych. Jacek Kuroń zaczął natomiast już wówczas głosić pogląd, że nadchodzą czasy, kiedy trzeba będzie występować publicznie i nazwiska „ludzi działania bezpośredniego" muszą stać się szerzej znane. Jak opowiadał po latach, przy okazji Listu 59 upierał się przy tym niesłychanie ostro: „Niedługo zapomnicie, jak się podpisywać własnym nazwiskiem, stale ogłaszacie listy, które wam kto inny podpisuje – perswadował swoim kolegom. – Czas, żebyśmy zabrali głos"[78]. Stąd też wśród sygnatariuszy Listu 59 znalazły się już nie tylko autorytety, jak Edward Lipiński, ale też adwokaci broniący w procesach politycznych, jak Władysław Siła-Nowicki czy Jan Olszewski, zarazem inicjator i współautor listu wraz z Jackiem Kuroniem i Jakubem Karpińskim, którzy także ten list podpisali. Podobnie jak Adam Michnik i Jan Józef Lipski. Oznaczało to, że po raz pierwszy wspólnie z wybitnymi osobistościami ze świata nauki i sztuki podpisy złożyły wówczas osoby identyfikowane z jawną działalnością opozycyjną.

Z szeroko rozumianego środowiska teatralnego prócz Haliny Mikołajskiej List 59 podpisali Irena i Tadeusz Byrscy, Mieczysław Kotlarczyk, Jerzy Markuszewski i Maria Wosiek. W zbieraniu podpisów czynny był jak zawsze Adam Michnik, który skłonił do podpisania listu między innymi Antoniego Słonimskiego i Juliana Stryjkowskiego. Jan Józef Lipski załatwił podpis Leszka Kołakowskiego, a „Halina Mikołajska pojechała do Krakowa i – jak wspominał Kuroń – przywiozła stamtąd parę znakomitych nazwisk, między innymi Jana Józefa Szczepańskiego"[79]. Służba Bezpieczeństwa podejrzewała, że to ona „do złożenia podpisu pod tą petycją nakłoniła Wisławę Szymborską"[80]. 5 grudnia 1975 roku list został złożony w Kancelarii Sejmu.

Protest przeciwko projektowanym zmianom w konstytucji, do której zamierzano wpisać kierowniczą rolę partii, stał się w zasadzie pretekstem, by zająć stanowisko wobec najistotniejszych kwestii ustrojowych i zażądać od władz respektowania podstawowych wartości

demokratycznych. List 59 był zatem czymś znacznie więcej niż protestem, był zarysem programu, deklaracją ideową organizującej się opozycji, w jakimś sensie jej aktem założycielskim.[81] Mowa w nim była o wolności sumienia i wyznania, a zarazem o zakazie dyskryminacji z powodów światopoglądowych w dostępie do publicznych stanowisk. O wolności pracy, prawie do strajku i obronie interesów pracowniczych. O wolności słowa i informacji, a więc o zniesieniu cenzury i powołaniu niezależnych od państwa wydawnictw i czasopism. O wolności nauki i o autonomii wyższych uczelni. O niezawisłości sądów. O wolnych wyborach. „Uważamy, że nierespektowanie wolności obywatelskich – pisali sygnatariusze listu – może doprowadzić do stopniowego pozbawiania społeczeństwa świadomości narodowej i do przerwania ciągłości narodowej tradycji. Jest to zagrożenie dla egzystencji narodu".

Trudno się dziwić, że podpisując ten list, Halina Mikołajska miała poczucie, że wykonuje gest radykalny, nieodwracalnie odcinający ją od przeszłości i otwierający niewiadomą przyszłość. „Być może mnie wyśmieją, opluskwią, obrzydliwie skomentują, że będę musiała czegoś się przyuczyć, żeby nie być nikomu ciężarem. [...] Trudno, «mus to jest wielki pan»"[82] – pisała mężowi w liście podanym z pokoju do pokoju, świadoma, że jej podpis jest jednoznaczny z akcesem do opozycji. – „Proszę Cię raz jeszcze, bądź mi przyjacielem, zrozum mnie i nie miej mi za złe". Marianowi Brandysowi najwyraźniej ani w głowie było mieć jej to za złe, skoro wkrótce pospieszył jej śladem, podpisując List 101.

Przekazany do Sejmu 31 stycznia 1976 roku List 101 stał się wydarzeniem ze względu na liczbę i wagę złożonych pod nim podpisów. W istocie podpisało się pod nim stu dwudziestu czterech przedstawicieli środowisk naukowych i artystycznych, a sam list odnosił się wyłącznie do projektu uzupełnienia artykułu 57 konstytucji stwierdzeniem, że „prawa obywateli są nieodłącznie związane z rzetelnym i sumiennym wypełnianiem obowiązków wobec ojczyzny". List podpisały między innymi aktorki: Irena Eichlerówna, Zofia Mrozowska, Aleksandra Śląska, Zofia Małynicz, a wśród sygnatariuszy było wielu powszechnie znanych pisarzy, uczonych, artystów, publicystów i redaktorów. Jak się miało okazać, był to jedyny list, który w pewnym sensie odniósł skutek, choć jak zaświadczał Mieczysław Rakowski, na posiedzeniu Klubu Poselskiego PZPR w przeddzień obrad Sejmu nawet o nim nie wspomniano. Sporną poprawkę jednak usunięto, oczywiście – jak

twierdził Rakowski – nie pod wpływem artystów i intelektualistów, tylko dlatego, że „Episkopat gwałtownie zaprotestował, oświadczając, że dojdzie do «świętej wojny», jeśli ten zapis nie zostanie usunięty"[83].

10 lutego 1976 roku odbyła się sejmowa pseudodebata w sprawie poprawek do konstytucji. Oglądając ją w telewizji, Andrzej Kijowski nie mógł się nadziwić, dlaczego jej uczestnicy – w sensie czysto fizycznym bardziej wolni i mniej zagrożeni niż w okresie stalinizmu, kiedy mogłoby grozić im więzienie, a nawet śmierć, bardziej bezpieczni niż w czasach Gomułki i Kliszki, kiedy mogli być oskarżeni o rewizjonizm, a także lepiej odżywieni i odziani – wydawali się podlejsi i bardziej tchórzliwi, gorliwiej wykonywali polecenia zwierzchności i mniejszą wagę przywiązywali do godności osobistej. „Jeden za drugim wstępowali na trybunę i martwymi głosami dukali zadaną lekcję"[84] – pisał Kijowski. Poprawki do konstytucji zostały przez Sejm przyjęte. „Za" byli wszyscy posłowie z wyjątkiem Stanisława Stommy, który wstrzymał się od głosu. Tym samym była to jego ostatnia sejmowa kadencja.

W radiu i telewizji pojawiła się natomiast lista osób, których nie wolno było wpuszczać na antenę, a Główny Urząd Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk wydał zapis, że wszystkie publikacje tych osób zgłaszane przez prasę i wydawnictwa, tak jak i wszystkie wypadki wymieniania ich nazwisk należy sygnalizować cenzorom. Nietrudno się domyślić, że owa lista pokrywała się w dużej mierze z listą sygnatariuszy protestów przeciw poprawkom do konstytucji.

6. Komitet Obrony Robotników

Jak była już wcześniej mowa, seria posunięć gospodarczych, które pociągnęły za sobą wzrost dochodu narodowego i przyniosły prawdziwą gorączkę konsumpcyjną, sprawiła, że pierwsza połowa lat siedemdziesiątych była zaiste okresem „dynamicznego rozwoju" i „przyspieszonego wzrostu". Tyle że krótkotrwałego, na kredyt i ewoluującego w kierunku przemysłowej gigantomanii, marnotrawstwa i pogłębiania nierównowagi rynkowej. Na pierwsze zwiastuny załamania się gospodarczego cudu nie trzeba było długo czekać. Pod koniec lutego 1975 roku w warszawskich sklepach zaczęły się dziać – nawet wedle określenia Mieczysława Rakowskiego, członka KC – dantejskie sceny: „Już od połowy lutego coraz trudniej było dostać mięso i jakieś porządniejsze

wędliny. Zabrakło też mleka tłustego, masła, tłustych serów. Słowem – nastąpiło gwałtowne pogorszenie zaopatrzenia"[85].

Jednocześnie jednak szeregi członków Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej systematycznie rosły. Według danych przytaczanych przez Andrzeja Paczkowskiego w ciągu gierkowskiej dekady zapisało się do partii niemal milion osób, co w 1980 roku dawało jej ponad trzy miliony członków[86]. Legitymacja partyjna była wówczas nie tyle jednak świadectwem poglądów, ile przepustką do stanowisk i kariery. Oportunizm i schizofrenia, propaganda sukcesu i rosnące niezadowolenie społeczne tworzyły więc charakterystyczny klimat lat siedemdziesiątych, w którym – po raz pierwszy na tak dużą skalę – miała zaistnieć zorganizowana, jawna, prężnie rozwijająca się opozycja polityczna.

W lutym 1976 roku, już po uchwaleniu poprawek do konstytucji, Edward Gierek wygłosił na III Plenum KC PZPR przemówienie *O pogłębianie patriotycznej jedności narodu, o umacnianie państwa i rozwój demokracji socjalistycznej*. Andrzej Kijowski wysłuchał go w telewizji i skonstatował, że były to takie brednie, że sam Gierek się nudził. Coś w tym przemówieniu przykuło jednak jego uwagę – słowo, które miało w języku władzy zrobić niebawem zawrotną karierę: „warcholstwo". Kijowski przewidział, że „to będzie ta pała selektywnie bijąca, z której pomocą nas spacyfikuje"[87].

Kiedy 24 czerwca 1976 roku rząd przedstawił na posiedzeniu Sejmu projekt drastycznej podwyżki cen żywności, co następnego dnia wywołało gwałtowne protesty, zwłaszcza w Radomiu i Ursusie, gdzie nie tylko doszło do strajków, ale także do demonstracji i starć ulicznych ze spaleniem siedziby Komitetu Wojewódzkiego (w Radomiu) włącznie – określenie „warchoły" stało się głównym orężem propagandowym, którego można było użyć zarówno przeciw protestującym robotnikom, jak i później przeciwko opozycyjnie nastawionej inteligencji. W zależności od adresata określeniu „warchoł" towarzyszyło albo pomówienie o chuligaństwo, niszczenie mienia i pospolite przestępstwa, albo oskarżenie o brak zrozumienia dla polskiej racji stanu i narażanie na szwank narodowej suwerenności.

Pomijając to, że podwyżka została odwołana już następnego dnia po jej ogłoszeniu, skutki protestów okazały się dla ich uczestników dramatyczne. Frustracja władzy, spowodowana istotnym z gospodarczego punktu widzenia niepowodzeniem i polityczną porażką, rozładowywała się w trwających wiele tygodni brutalnych prześladowaniach

uczestników protestów w Radomiu i Ursusie. Swój nadszarpnięty autorytet partia usiłowała odbudowywać, organizując w komendach milicji tak zwane ścieżki zdrowia, polegające na zmuszaniu zatrzymanych do przechodzenia między szpalerem milicjantów, którzy bili ich pałkami; stawiając setki osób przed kolegiami do spraw wykroczeń; organizując procesy sądowe, podczas których zapadały nawet wieloletnie wyroki. W Radomiu, gdzie zajścia miały najgwałtowniejszy przebieg, doszło między innymi do rozbijania witryn sklepowych, co umożliwiło oskarżanie zatrzymanych za udział w demonstracji o pospolite kradzieże, łącznie z wymuszaniem na nich siłą przyznania się do winy i z procesami sądowymi, których celem było udowodnienie, że demonstracje nie miały charakteru robotniczego, lecz chuligański, a ich uczestnikami były osoby z marginesu społecznego, o kryminalnej przeszłości i skłonnościach do wandalizmu. O bestialstwie funkcjonariuszy podczas zatrzymań i przesłuchań świadczą relacje równie drastyczne, jak opisy stalinowskich tortur; o skali represji świadczy ponad dwieście wniosków skierowanych do kolegiów w samym Radomiu, ponad pięćdziesiąt wyroków sądowych wydanych w trybie przyspieszonym w ciągu pierwszych dwóch dni po zajściach oraz akty oskarżenia wniesione przeciwko stu osiemdziesięciu ośmiu osobom w trybie zwyczajnym.[88] O tym zaś, że taki odwet był wynikiem politycznej decyzji podjętej na wysokim szczeblu, najlepiej świadczyły procesy pokazowe toczące się w lipcu i sierpniu.

Informacje o represjach i torturach, wyrokach kolegiów i zwolnieniach z pracy oraz o przebiegu procesów sądowych – w których zeznania milicjantów wystarczały do udowodnienia winy, rolę adwokatów ograniczano, świadków obrony nie dopuszczano, a skargi na bicie podczas śledztwa i wymuszanie zeznań odrzucano[89] – rozchodziły się stopniowo i w miarę rozwoju wypadków. Tymczasem trzeciego dnia po wydarzeniach w Radomiu i Ursusie, kiedy spirala represji rozkręciła się już na dobre – w podwarszawskich Laskach spotkała się grupa osób, które wprawdzie nie zdawały sobie jeszcze do końca sprawy, jak brutalna była akcja milicji podczas tłumienia demonstracji, ale po doświadczeniach Grudnia 1970 roku uważały, że w obliczu robotniczego protestu nie należy milczeć.

Na pierwszą wiadomość o wydarzeniach w Ursusie Jacek Kuroń razem z Janem Józefem Lipskim postanowili pojechać do Lasek, gdzie w tym czasie przemieszkiwał, zresztą w pokoju po Jerzym Zawieyskim,

Adam Michnik.[90] Zaszył się tam – jak podaje jego francuski biograf – za radą Haliny Mikołajskiej, by spokojnie pisać książkę *Kościół, lewica, dialog*. Tymczasem dwudziestego ósmego czerwca zjechali do niego, poza wymienionymi wcześniej, także – między innymi – Aniela Steinsbergowa, Ludwik Cohn i Jan Olszewski. Spotkanie zaowocowało listem solidaryzującym się z robotnikami. Podpisało go w sumie czternaście osób, z których większość przystąpiła później do KOR-u. W działalności opozycyjnej ów list zakończył, zdaniem Kuronia, okres pisania różnego rodzaju zbiorowych petycji i protestów, rozpoczęty w 1964 roku Listem 34. I choć napisane w Laskach pismo nie było w żadnym razie ostatnim zbiorowym wystąpieniem epistolarnym, to odtąd podejmowane przez opozycję działania miały mieć raczej konkretny i realny, aniżeli symboliczny wymiar.

Do takich konkretów należała pomoc finansowa i prawna represjonowanym robotnikom i ich rodzinom oraz gromadzenie informacji o bezprawnych działaniach organów bezpieczeństwa, podawanie ich do publicznej wiadomości i pomoc poszkodowanym w formułowaniu oraz kierowaniu do prokuratury skarg w tej sprawie. Odpisy takich skarg trafiały zapewne w większości z powrotem do rąk milicji, jak ta wysłana do Prokuratury Rejonowej w Radomiu, a znaleziona w archiwach Komendy Wojewódzkiej MO, ale spełniały jednak swoją rolę, dokumentując i wyciągając na światło dzienne poczynania funkcjonariuszy, którzy dotąd czuli się bezkarni.

Z tych skarg i relacji gromadzonych przez KOR wynikało, że wybór ofiar mógł być przypadkowy, a postępowanie z nimi brutalne czy wręcz okrutne; że czynności milicji bywały nieformalne i zmierzały do montowania fałszywych oskarżeń; wreszcie, że bez prawnej i materialnej pomocy z zewnątrz robotnicy i ich rodziny byliby wobec takiej przemocy całkowicie bezbronni. I w tym ostatnim punkcie polityczni zwierzchnicy milicyjnych oprawców się przeliczyli – nie przyszło im bowiem do głowy, że stawianie ludzi w tak rozpaczliwym położeniu może wywołać odruchy solidarności i pomocy, które staną się doskonałą okazją do społecznej samoorganizacji, a co za tym idzie do budowania opozycji z prawdziwego zdarzenia. Zaistniała sytuacja stworzyła zatem realne społeczne zapotrzebowanie nie tyle na opozycyjny gest, ile na opozycyjne działanie.

O powołanie komitetu obrony praw obywatelskich spierano się już od dawna, wielu jego potencjalnym założycielom brakowało jednak wystarczająco nośnego powodu, wokół którego taki komitet mógłby się

zorganizować. Sytuację na przełomie czerwca i lipca tak wspominał Jacek Kuroń: „Myśmy gadali, a tymczasem przez kraj szła wielka fala pacyfikacji, o której jeszcze nie wiedzieliśmy". Można śmiało powiedzieć, że dowiedzieli się dzięki procesom sądowym. Henryk Wujec uważał ten moment za przełomowy: „Do tej pory to była zabawa, dyskutowanie i tak dalej, a od teraz wszystko się zmienia. Chyba głównie dlatego, że bezpośrednio zetknęliśmy się z rodzinami poszkodowanych, co wywarło na nas bardzo duże wrażenie"[91].

Data faktycznego powstania Komitetu Obrony Robotników, jeszcze przed jego formalnym ukonstytuowaniem, czyli data rzeczywistego podjęcia zorganizowanej działalności jest – zdaniem Jana Józefa Lipskiego, monografisty KOR-u – bezsporna: 17 lipca 1976 roku.[92] W Sądzie Wojewódzkim w Warszawie dzień wcześniej rozpoczął się bowiem proces robotników z Ursusa, oskarżonych o udział w demonstracjach i blokowanie torów kolejowych. Do sądu przyszło wówczas kilkanaście osób z opozycyjnego środowiska, by okazać solidarność z sądzonymi. Choć na salę rozpraw przyszłych korowców nie wpuszczono, to kontakty z rodzinami oskarżonych zostały nawiązane, a to oznaczało dostęp do wiadomości z pierwszej ręki: o biciu, o torturach, o ścieżkach zdrowia, o zwolnieniach z pracy, o braku środków do życia. Od razu też zaproponowano rodzinom bezpłatną pomoc prawną – godnych zaufania adwokatów – oraz pomoc finansową. Wieczorem siedemnastego lipca odbyło się spotkanie organizacyjne osób, które były w sądzie – wśród nich Kuroń, Macierewicz, Lityński, Lipski – by zdecydować o dalszym działaniu i rozdzielić zadania.

Jacek Kuroń miał już w tym czasie w kieszeni powołanie na szkolenie wojskowe i zdążył jeszcze tylko napisać list do Enrica Berlinguera, przywódcy Włoskiej Partii Komunistycznej, z prośbą o interwencję u władz polskich. Apel spotkał się z odzewem, co wraz z wystąpieniami zachodnich intelektualistów, zaktywizowanych do zajęcia stanowiska w sprawie represjonowania robotników w Polsce, mogło mieć wpływ na późniejsze złagodzenie prześladowań. Tymczasem jednak liczyła się realna pomoc rodzinom represjonowanych, którą pokierował Antoni Macierewicz, a potem Piotr Naimski. Macierewicz włączył też do tej akcji Henryka Wujca. Zapytał go o to jeszcze podczas pierwszego procesu na korytarzu sądowym. „Dostałem zadanie – wspomina Wujec – żeby pojechać do Ursusa, a potem do innych miejscowości, poznać ludzi i sprawdzić adresy"[93]. Od końca lipca do Ursusa jeździł niemal codziennie.

Adam Michnik, który niespodziewanie dostał paszport i miał w sierpniu wyjechać do Paryża, został z tych działań wyłączony. Zdania kolegów były w tej sprawie podzielone: Kuroń miał mu ten wyjazd bardzo za złe, Jan Józef Lipski uważał, że Michnik powinien jechać, nawiązać kontakty, informować o sytuacji w Polsce, zjednywać dla opozycji wsparcie środowisk opiniotwórczych Zachodu. Sam zainteresowany argumentował, że może być w Paryżu przydatniejszy niż w Warszawie, a Kuroń przyznał potem wielkodusznie, że „czas pokazał, że Adaś i w tej sprawie miał rację"[94].

Halina Mikołajska lipiec spędziła w Warszawie, nie licząc krótkiego wypadu do Augustowa. Teatr Współczesny zaczynał przerwę wakacyjną dopiero pierwszego sierpnia. Mikołajskiej nie było więc w Warszawie przez cały sierpień. Wyjechała razem z siostrzenicą, Antoniną Krzysztoń, za Nowy Sącz, do wsi Kamianna, gdzie wynajęły na cały miesiąc pokój u księdza Ostacha, słynnego na całą Polskę bartnika. Były pod wrażeniem urody tej okolicy, zadbanego gospodarstwa i nowoczesnej pasieki, a także samego gospodarza – oczytanego i dowcipnego gawędziarza. Halina żywiła wprawdzie podejrzenia, że ksiądz pleban ma „zakusy antysemickie, chociaż nie lubi Paksu", ale opisując to wszystko mężowi dodawała jednak samokrytycznie: „Być może moje rozeznanie w jego poglądach jest mylne i powierzchowne"[95].

W Kamiannej odwiedził je Adam Michnik, który zdążył jeszcze przed wyjazdem do Paryża wybrać się w góry. „Było tu nieco ruchu w naszej błogiej «zielonej» ciszy, przywędrował z «jakiścich» gór Adaś w kompletnie rozpadających się butach, z plecakiem i zamieszkał naprzeciwko w «straży pożarnej», miły, zabawny i wściekle podniecony swoim rychłym wyjazdem za granicę" – pisała Mikołajska do Brandysa. I o pogodzie, która tego lata nie bardzo się udała: „Wprawdzie nie ma tu ulewnych deszczów, ale słońca mało jak na lekarstwo, tak że wrócimy nieopalone, acz dokumentnie wywietrzone i utlenione, i wyspane do podszewki". Mikołajska nie wiedziała jeszcze wówczas, że sen, zdrowie i siły, jakich tam nabrała, będą musiały jej starczyć na zapewne najtrudniejszy jak dotąd rok jej życia.

Na początku września – Jan Józef Lipski zapamiętał, że był to czwarty, a z informacji operacyjnych Służby Bezpieczeństwa wynika, że dwunasty – w mieszkaniu profesora Lipińskiego zebrało się grono około dwudziestu osób, wśród nich sygnatariusze Listu 59, naukowcy i pisarze oraz organizatorzy akcji pomocy represjonowanym w Ursusie.

Zdaniem Lipskiego, na spotkaniu tym nie było Mikołajskiej, bo nie wróciła jeszcze do Warszawy.[96] Natomiast w materiałach operacyjnych SB jej obecność została odnotowana.

Gdyby zebranie odbywało się w pierwszych dniach września, Mikołajskiej rzeczywiście nie byłoby jeszcze wówczas w Warszawie, ale w niedzielę dwunastego już zapewne była, bo w połowie września Teatr Współczesny inaugurował nowy sezon. Choć takich rozbieżności między pamięcią świadków a raportami z inwigilacji jest więcej i informacjom operacyjnym trudno ufać co do szczegółów, to ogólne rozpoznanie Służby Bezpieczeństwa wydaje się zadziwiająco trafne. Przebieg spotkania pozwolił jej bowiem zorientować się, że „przedstawiciele opozycji intelektualnej nawiązali kontakty ze środowiskiem robotniczym", co mogło mieć daleko idące konsekwencje: „Jest to pierwsza od wielu lat próba zakończona powodzeniem i stanowi fakt o kapitalnym znaczeniu politycznym. Fakt ten stwarza nową jakościowo sytuację operacyjną i jest poważnym zagrożeniem politycznym"[97].

Trudno odmówić tym wnioskom słuszności, skoro celem spotkania miało być powołanie komitetu, który – jak to sobie pewnie wyobrażali Macierewicz, na powołanie komitetu nalegający od dawna, i Lipski, który projekt ten na zebraniu referował – miałby wziąć na siebie odpowiedzialność za zbiórkę pieniędzy na pomoc pokrzywdzonym, zwrócić się do społeczeństwa z apelem o poparcie, skupić ludzi chętnych do pracy, zorganizować ochronę dla prześladowanych działaczy, a wreszcie zbierać i rozpowszechniać informacje o przebiegu wydarzeń czerwcowych, o ich skutkach oraz o kolejnych represjach.[98] Tym razem decyzja o powołaniu komitetu jednak nie zapadła, zostawiono sobie jeszcze – ku rozpaczy Lipskiego – czas do namysłu.

Szczęśliwie przyjechał wówczas do Warszawy na kilkudniową przepustkę z wojska Jacek Kuroń, który wsparł inicjatywę Macierewicza, Naimskiego i Lipskiego, by powołać komitet natychmiast, nie czekając na namysł starszych i zasłużonych. Zwyciężyła koncepcja komitetu ludzi aktywnie działających, którzy zwrócili się do Starszych Państwa, czyli opozycyjnych seniorów z pytaniem, czy się przyłączą. W rezultacie akt założycielski Komitetu Obrony Robotników – Apel do społeczeństwa i władz PRL – podpisali, prócz wymienionej czwórki inicjatorów, Jerzy Andrzejewski, Stanisław Barańczak, Ludwik Cohn, Edward Lipiński, Antoni Pajdak, Józef Rybicki, Aniela Steinsbergowa, Adam Szczypiorski, ks. Jan Zieja i Wojciech Ziembiński.

Wśród członków założycieli nie znalazła się Halina Mikołajska, czy to na skutek – jak powiadał Lipski – zagapienia organizatorów, czy też z powodu nieporozumienia, o którym wspominał Kuroń: „Pytałem Witka Woroszylskiego, który kategorycznie odmówił. Prosiłem go przy okazji, żeby spytał Halinę Mikołajską, i on mi odpowiedział, że ona nie chce. Halina potem twierdziła, że on jej nie zapytał, poobrażała się i tak dalej"[99]. Lipski skłonny był jednak brać za to winę na siebie: „Mikołajska przez przypadek nie znalazła się wśród założycieli KOR-u, miała podpisać Apel, była na to od dawna zdecydowana i umówiona, ale w pośpiechu i co tu ukrywać – bałaganie towarzyszącym zakładaniu KOR-u, spóźniono się o parę dni z dotarciem do niej"[100]. Musiało mu to ciążyć, a zapewne i ona nieraz się jeszcze oburzała, jakim prawem o niej zapomniano, bo kilkanaście lat później bił się z tego powodu w piersi jeszcze mocniej:

> Strona organizacyjna konstytuowania się Komitetu była w moich rękach, a jak moim przyjaciołom wiadomo – jestem bardziej bałaganiarzem niż organizatorem. Uzyskiwanie podpisów pod pierwszym dokumentem KOR, Apelem do społeczeństwa, odbywało się w warunkach bardzo ciężkich, częściowo przez łączników, z bezpieką na karku. No i nie dotarliśmy w porę do Haliny. Byłaby jednym z 15 założycieli KOR (i faktycznie nim była) – ale dokument ukazał się z 14 podpisami. Halina zrobiła mi niebotyczną awanturę i wstąpiła do KOR z dwudniowym opóźnieniem.[101]

A raczej z sześciodniowym, bo 29 września 1976 roku. Komitet Obrony Robotników powstał zaś formalnie dwudziestego trzeciego września – taką datę nosi Apel do społeczeństwa i władz PRL, który tego też dnia został wysłany do Sejmu wraz z listem otwartym podpisanym przez Jerzego Andrzejewskiego, skierowanym na ręce marszałka i informującym o założeniu KOR-u. W Apelu można było przeczytać:

> Ofiary obecnych represji nie mogą liczyć na żadną pomoc i obronę ze strony instytucji do tego powołanych, np. związków zawodowych, których rola jest żałosna. Pomocy odmawiają też agendy opieki społecznej. W tej sytuacji rolę tę musi wziąć na siebie społeczeństwo, w interesie którego wystąpili prześladowani. Społeczeństwo bowiem nie ma innych metod obrony przed bezprawiem jak solidarność i wzajemna pomoc.

> Dlatego niżej podpisani zawiązują Komitet Obrony Robotników w celu zainicjowania wszechstronnych form obrony i pomocy. Niezbędna jest pomoc prawna, finansowa i lekarska. Nie mniej istotna jest pełna informacja o prześladowanych. Jesteśmy przekonani, że jedynie publiczne ujawnienie poczynań władzy może być skuteczną obroną.

Sygnatariusze apelu domagali się amnestii dla skazanych i aresztowanych, przywrócenia do pracy wszystkich represjonowanych, ujawnienia rozmiarów represji i ukarania osób winnych torturowania i bicia robotników. Apel został przekazany zagranicznym korespondentom. „...i czekaliśmy, co będzie dalej – wspominał Lipski. – To znaczy nie czekaliśmy, tylko robiliśmy swoje. Większość z nas była przekonana, że zabawa jest na parę dni, daj Boże, na dwa tygodnie. Okazało się, że na dłużej"[102].

Apel rozpowszechniały nie tylko zachodnie rozgłośnie radiowe, ale był też wielokrotnie przepisywany i przekazywany z rąk do rąk, rozprowadzany głównie przez znajomych, na uczelniach, w instytutach. A zapewne także w środowiskach, gdzie już wcześniej zbierano pieniądze na pomoc dla robotników. Jak choćby w Teatrze Powszechnym w Warszawie, gdzie już na początku września – jak dowiedziała się Służba Bezpieczeństwa – „podczas przygotowywania się aktorów w garderobach M[aciej] Rayzacher stwierdził, że zbiera pieniądze dla «prześladowanych robotników», wysokość składek dobrowolna i ze względów konspiracyjnych nie jest sporządzana żadna lista ofiarodawców"[103]. SB odnotowała też, że w środowisku artystycznym kilka tysięcy złotych zebrał we wrześniu Jerzy Markuszewski, a w Domu Pracy Twórczej w Oborach „zbiórkę pieniędzy prowadził literat Marian Brandys"[104]. Podsłuchy pozwoliły SB dowiedzieć się też, że Wiktor Woroszylski oceniał akcje pomocy materialnej dla robotników jako „kawał dobrej roboty" i że pieniądze przekazywało mu wielu znajomych – członków PZPR. Anka Kowalska, pracująca wówczas w redakcji Instytutu Wydawniczego PAX, wspominała z kolei, że jej redakcyjni koledzy przyjęli wprawdzie Apel do społeczeństwa i władz sceptycznie, ale pieniądze dla robotników zaczęli zbierać wszyscy.

Chociaż wiele osób, sygnatariuszy Listów 59 i 101, znanych – mówiąc językiem władzy – „z negatywnej działalności politycznej" nie przystąpiło do KOR-u, to stali się oni jego naturalnym zapleczem i dawali mu oparcie w środowiskach opiniotwórczych. Pracownicy

naukowi, studenci, ludzie kultury, twórcy odgrywali istotną rolę w kolportażu korowskich wydawnictw, zbiórkach pieniędzy i akcjach zbierania podpisów. Jak budowało się zaplecze KOR-u i jaka była dynamika rozwoju całego środowiska, miało się okazać już niebawem. Anka Kowalska pisała, jak to się zaczęło:

> Blade kartki maszynopisu, n-ta kopia na niebieskawej przebitce. Wolno je było zabrać do domu pod warunkiem, że się je przepisze i zwróci właścicielowi dwa egzemplarze zamiast jednego. [...] Czytało się te pomięte kartki ze zwyczajnie ściśniętym sercem: wiarygodność ascetycznych informacji i suchych cyfr potwierdzonych nazwiskami wydawała się niepodważalna.[105]

Dwudziestego dziewiątego września ukazał się pierwszy „Komunikat" KOR-u, który odtąd przez następnych pięć lat miał wychodzić regularnie. „Komunikat" numer 1 poinformował, że 29 września 1976 roku do Komitetu Obrony Robotników przystąpiła Halina Mikołajska. W związku z tym, że integralną część każdego numeru stanowiła lista nazwisk, adresów i telefonów członków KOR-u – w pierwszym numerze było ich już piętnaście. Warto tu może dodać, że w ostatnim – trzydzieści dwa. „Komunikat" numer 1 przyniósł informacje o zakresie pomocy udzielonej robotnikom w Ursusie i Radomiu, o represjach, które dotknęły obserwatorów rozpraw sądowych, a także o rozprawie rewizyjnej skazanych w lipcowym procesie ursuskim. Kilkuletnie wyroki, które wówczas zapadły, po kilku miesiącach zostały przez Sąd Najwyższy zamienione na wyroki w wysokości jednego roku z zawieszeniem, władza bowiem postanowiła – zapewne nie bez związku z naciskami opinii publicznej – okazać warunkowe miłosierdzie.

Ekipa ursuska pracowała od lipca, więc w chwili powstania KOR miał już pod opieką kilkadziesiąt rodzin oraz dysponował bogatą kartoteką represjonowanych, skazanych i usuniętych z pracy w Ursusie. Pomoc dla Radomia ruszyła pod koniec pierwszej dekady września roku 1976. Zapoczątkował ją i koordynował Mirosław Chojecki, do którego wkrótce dołączyli między innymi Andrzej Rosner oraz Zofia i Zbigniew Romaszewscy. Przywozili z Radomia wstrząsające relacje, dotyczące nie tylko skali nieszczęść spowodowanych przemocą i represjami, ale i przerażającej nędzy robotniczych dzielnic. Ze względu na ogromne potrzeby ekipa radomska rozrosła się w ciągu kolejnych miesięcy do

kilkudziesięciu osób. Wysłannicy KOR-u odszukiwali potrzebujących, ustalali przebieg zdarzeń czerwcowych i zakres prześladowań, przywozili pieniądze i organizowali różnego rodzaju pomoc. Oni też przyjeżdżali do Radomia w charakterze obserwatorów na procesy robotników, które ciągle jeszcze toczyły się w radomskich sądach.

Wraz z uznaniem akcji pomocy represjonowanym za „poważne zagrożenie polityczne", wynikające z nawiązania przez opozycyjną inteligencję „kontaktów ze środowiskiem robotniczym", Służba Bezpieczeństwa przystąpiła do szykanowania ekipy radomskiej. Zapewne więc nie przypadkiem pierwsze zatrzymania miały miejsce wtedy, kiedy Komitet Obrony Robotników przybrał realny kształt organizacyjny. Od połowy września przyjeżdżających do Radomia obserwatorów zatrzymywano i próbowano przesłuchiwać. Zdarzały się pobicia, nieraz – jak w przypadku Ludwika Dorna – szczególnie dotkliwe. Wtedy to zapewne Wojciech Arkuszewski, który organizował wyjazdy, wpadł na pomysł, że skoro wizytowanie procesów ma na celu – prócz okazywania solidarności z sądzonymi, powstrzymywania sędziów i prokuratorów od nadgorliwości oraz walki o jawność rozpraw – także przełamanie zatrzymań i represji wobec samych obserwatorów, to wyjeżdżać powinni ludzie o znanych nazwiskach.[106] Pomysł się sprawdził: w pierwszej ekipie obserwatorów, której nie zatrzymano i która wróciła z Radomia bez przeszkód, byli szacowni i zasłużeni Antoni Pajdak i Wacław Zawadzki. „Pamiętam, że do torby włożyłam oprócz szczoteczki do zębów ciepłą czerwoną chustę-szal – wspominała Anka Kowalska swój pierwszy wyjazd do Radomia na wezwanie Arkuszewskiego. – Musiało mi się wydawać, że policja wpuszcza do cel w szalach"[107]. Szczęśliwie nie było jej dane się o tym przekonać. Na dłuższą metę jednak strategia KOR-u pociągnęła za sobą zmianę policyjnych metod nękania z jawnych na tajne. Korowców – już nie tylko w Radomiu, ale i na co dzień – zaczęli zwalczać „nieznani sprawcy".

Pobicia przez nieznanych sprawców zdarzały się równie dobrze w ciemnych bramach, jak i w gmachu sądu, skąd dziwnym trafem znikali na ten czas umundurowani funkcjonariusze milicji. Tak było zarówno w grudniu roku 1976, kiedy w radomskim sądzie pobito Mirosława Chojeckiego, jak i 10 stycznia 1977, kiedy tłum nieznanych sprawców zaczął – jak powiadał Jacek Kuroń – „kopać, popychać i trochę bić"[108], a potem obrzucił jajkami przybyłych z Warszawy obserwatorów, adwokatów, a przy okazji także Wysoki Sąd.

Jacek Kuroń na swój pierwszy radomski proces pojechał jedenastego października razem z Haliną Mikołajską, jej samochodem. To wtedy właśnie Kuroniowi wydało się takie zabawne, że jadą być może do więzienia, a przez całą drogę rozmawiają o lęku Haliny przed starością. Czyżby ten lęk był dotkliwszy nawet niż niepokój i strach, które tej jesieni i zimy miały tak bardzo dać im się we znaki?

> Rozprawa, na którą jechaliśmy, została odwołana – wspominał Jacek Kuroń. – Na korytarzu sądowym spotkaliśmy oskarżoną Basię S. Oskarżona była o wdarcie się do komitetu partii i ubliżanie władzy. Jej mąż siedział w więzieniu, ona utrzymywała się z handlu kwiatami, a w domu było czworo małych dzieci. Zaprosiła nas do siebie. Widziałem w życiu większą nędzę, przed wojną i zaraz po niej, jednak nie zapomnę tego, co tam zastaliśmy. Stara czynszowa kamienica w centrum miasta, wilgotne, obłażące z tynków mury i smród, potworny fetor, który uderzył w nas, gdy tylko weszliśmy w bramę. Izba była tak maleńka, że węglowa kuchnia, która tam stała, zajmowała jedną trzecią jej powierzchni. W rogu ogromne rozgrzebane łóżko i dwoje malutkich dzieci w brudnej pościeli. Dziewczynka z rozplatającymi się warkoczykami stała przy stole i jadła chleb z cukrem. Zza drzwi dobiegał skrzypliwy głos starej kobiety:
>
> – Pani Basiu, pani Józek znowu powiedział na mnie stara kurwo.
>
> A Halina, pierwsza dama sceny polskiej, natychmiast nawiązała kontakt z dziećmi, z Basią rozmawiała jak z koleżanką w garderobie. Gdy wyszliśmy stamtąd, powiedziała: – A ja, głupia, bałam się, że nas zamkną.
>
> Przy samochodzie, który zostawiliśmy przed domem, grzebało demonstracyjnie dwóch „nieznanych sprawców". Na nasz widok oddalili się, ale swoje zdążyli już zrobić. Jacyś ludzie pomogli nam dopchać wóz do warsztatu. Mechanicy zajrzeli pod maskę, powiedzieli, że uszkodzenie jest drobne, zaraz będziemy mogli jechać. Kiedy doszło do płacenia, schowali ręce za siebie: – W żadnym wypadku nie weźmiemy pieniędzy od pani. Przecież wiemy, po co pani tu przyjeżdża. – Wiedzieli o tym chyba z Radia Wolna Europa, które było naszym jedynym środkiem masowego przekazu.[109]

Oczywiście jedynym prócz „Komunikatu", który informował szczegółowo w numerze 3 z 30 października 1976 roku o udziale obserwato-

rów w procesach toczących się w październiku przed Sądem Rejonowym w Radomiu przeciw robotnikom oskarżonym o udział w demonstracjach czerwcowych. Halina Mikołajska, Jacek Kuroń, Aldona Jawłowska i Anka Kowalska, którzy jeździli do Radomia w październiku, nie napotykali trudności ze strony organów ścigania. Natomiast grupa, w której była między innymi Irena Byrska, została po rozprawie zatrzymana na krótkie przesłuchanie. Z kolei w samochodzie, którym dwudziestego szóstego października przyjechała do Radomia Aldona Jawłowska, spuszczono powietrze z opon.

Nad samochodami Służba Bezpieczeństwa pastwiła się zresztą ze szczególnym upodobaniem. Halina Mikołajska jako posiadaczka dużego fiata, którym do Radomia woziła całą ekipę obserwatorów, doświadczyła tego nie raz. Dwa dni przed wyjazdem na rozprawę, na którą miała wyruszyć z mecenasem Siłą-Nowickim, „nieznani sprawcy" oblali jej samochód kolorowymi lakierami. „Zużyli na to z pewnością kilka puszek, ale w takich przypadkach nie oszczędza się społecznych pieniędzy"[110] – ironizował Marian Brandys. Gorzej, że kiedy przyjechała młodzież korowska i zabrała się do mycia samochodu, tajniacy – najwyraźniej dla zastraszenia – zaczęli ich obfotografowywać. Halina więc na rozprawę dwudziestego dziewiątego listopada postanowiła pojechać pociągiem o piątej rano, bojąc się, że zniszczą jej samochód na dobre.

Wróciła szczęśliwie – jak pisze Brandys – „ogromnie podbudowana wspaniałym wystąpieniem adwokata Siły-Nowickiego i stale wzrastającą popularnością KOR-u wśród robotników. Teraz nie ma już żadnych trudności w nawiązywaniu kontaktów z rodzinami podsądnych i w zdobywaniu świadków obrony"[111]. Raporty SB zdają się potwierdzać słowa Brandysa, choć siłą rzeczy ton entuzjastyczny zamienia się w nich w demaskatorski: „Niektórzy obrońcy oskarżonych, jak np. adwokat Siła-Nowicki, w wystąpieniach przed sądem bardziej koncentrowali się na demagogicznej i antypaństwowej treści niż na stronie merytoryczno-prawnej". I dalej:

> Dla postawionego a priori założenia propagandowego o rzekomo stosowanym przymusie fizycznym w śledztwie, członkowie tzw. Komitetu Obrony Robotników, jak np. Antoni Macierewicz, J.J. Lipski, J.W. Chojecki, Halina Mikołajska, Anna M. Kowalska, Jacek Kuroń i inni często przyjeżdżają i nawiązują liczne kontakty na terenie Radomia z rodzinami

osób postawionych w stan oskarżenia, których namawiają do pisania skarg. Odbywa się to najczęściej przy poparciu finansowym.[112]

To, że wielu robotników bitych i torturowanych w śledztwie udało się skłonić do podpisania skarg do Prokuratury Generalnej w tej sprawie, było bezsprzecznym sukcesem KOR-u i świadczy nie tylko o skutecznym nawiązaniu kontaktów, ale i o zaufaniu, jakim robotnicy korowców obdarzyli. Ci bowiem musieli ich nie tylko przekonać do sensowności składania skarg, ale zarazem uświadomić związane z tym ryzyko, czyli możliwe skutki wypowiedzenia wojny milicji i bezpiece. Potrzebna była oczywiście także pomoc w sformułowaniu listu i – jak pisze Jan Józef Lipski – dopilnowanie, by skargi nie zawierały obelg karalnych, by ograniczały się do wydarzeń znanych autorom z autopsji, a nie z plotek. Efektem tej akcji było ponad sto indywidualnych skarg, takich jak ta wcześniej już cytowana, stanowiących „obszerną i wszechstronną monografię bezprawia i okrucieństwa, z którym zetknęli się robotnicy w czerwcu 1976"[113]. Pociągnęło to za sobą nową falę represji wobec sygnatariuszy skarg – zatrzymania, przesłuchania, groźby, naciski i wymuszanie wycofania podpisów, ale tworzyło też nową przestrzeń społecznego oporu, świadomego przeciwstawiania się bezprawiu na drodze prawnej, przemocy i nadużyciom – przez ich ujawnianie, bezradności i bezsilności – solidarnością.

Służba Bezpieczeństwa rejestrowała wyjazdy członków i sympatyków KOR-u do Radomia i na koniec stycznia roku 1977 sporządziła bilans, z którego wynika, że „zanotowano ogółem 82 przyjazdy"[114], w których uczestniczyło blisko trzydzieści osób. Załączona przez funkcjonariuszy lista wydaje się jednak niekompletna, bo brak na niej choćby październikowych podróży do Radomia Mikołajskiej i Kuronia. Wśród osób, które decydują się na ryzyko wyjazdów do Radomia na wezwanie KOR-u, pojawiają się nowe, dotąd z działalnością opozycyjną niekojarzone. A miarą środowiskowego poparcia dla akcji pomocy represjonowanym stają się zbiorowe listy do Sejmu żądające powołania nadzwyczajnej komisji poselskiej do zbadania wszystkich okoliczności zajść czerwcowych, a nadużywania prawa i przemocy wobec uczestników protestów w szczególności. Listy zaczynają napływać do Sejmu po Apelu do społeczeństwa z 29 listopada 1976 roku, w którym KOR wezwał obywateli do pisania listów, petycji i rezolucji domagających się powołania komisji poselskiej. Powstaje ich wiele, wychodzą z różnych

środowisk i regionów. Podpisują księża z diecezji przemyskiej, robotnicy ze Stoczni Gdańskiej, inżynierowie z Huty Lenina. Po kilkaset podpisów zbierają studenci różnych uczelni. Jest list dwudziestu ośmiu profesorów, w sprawie którego Jacek Kuroń z Marią Wosiek chodzi też po podpis do Zbigniewa Raszewskiego, ale bez powodzenia, gdyż – według Kuronia – Raszewski oświadczył, że „tylko w dwóch sprawach jest gotów zabrać głos: w obronie narodu i Kościoła"[115].

Szczególne znaczenie, ze względu na znane nazwiska, ma list adresowany do posłów ze świata nauki i kultury, podpisany przez sto siedemdziesiąt pięć osób z ich środowiska. Byli wśród nich aktorzy i ludzie teatru – wymienia ich „Komunikat" numer 6: Małgorzata Braunek, Piotr Fronczewski, Kazimierz Kaczor, Jerzy Markuszewski, Ewa Milde, Zdzisław Mrożewski, Daniel Olbrychski, Ryszard Peryt, Maciej Rayzacher, Andrzej Seweryn, Hanna Skarżanka, Barbara Wrzesińska, Krzysztof Zaleski. Sygnatariusze listu zwracali się bezpośrednio między innymi do posłów: Jarosława Iwaszkiewicza, Gustawa Holoubka, Mariusza Dmochowskiego, Ryszarda Bendera, Tadeusza Hołuja, Edmunda Osmańczyka, Karola Małcużyńskiego i Mieczysława Rakowskiego z apelem „o podjęcie w Sejmie sprawy bitych i torturowanych robotników"[116]. Listy zostały rozesłane do adresatów z poręczeniem autentyczności podpisów przez Kazimierza Brandysa. Do niego też nadchodziły odpowiedzi:

> Z siedemnastu posłów, do których się zwrócono, czterech nie udzieliło odpowiedzi, reszta przysłała listy na mój adres. Wszystkie – odmowne. Dyplomatyczne czy pełne kompleksów, sumitujące się czy wyargumentowane, ale wszystkie odmowne. Argumenty? Przebogata kolekcja. Sejm PRL nie jest parlamentem typu zachodnioeuropejskiego... Nie istnieje praktyczna możliwość powołania tego rodzaju komisji... Powołanie takiej komisji byłoby sprzeczne z interesem Państwa.... To milicja została pobita i sprowokowana... Skąd Pan wie, pytał w liście jeden z posłów, czy nie podjąłem w tej sprawie odpowiednich kroków... I niemal we wszystkich odpowiedziach ten sam, wspólny, solidny ton. Ton urażonej godności: zwracacie się do nas, robicie to, by rzucić na nas cień, postawić pod pręgierzem opinii publicznej. Nas. Posłów.[117]

Komisji zatem nie powołano, a w oficjalnej prasie nic o żadnych listach czy petycjach oczywiście nie pisano, były one natomiast przez korow-

ców powielane, rozpowszechniane i przekazywane zagranicznym korespondentom. Sejmem nominowanym w marionetkowych wyborach w istocie pogardzano, ale przez pisanie listów chciano osiągnąć, jak twierdził Jan Józef Lipski, mobilizację społeczeństwa, wciągnąć do protestu nowe grupy, rozszerzyć wpływy KOR-u.

Podpisy osób szerzej znanych rzeczywiście umacniały pozycję KOR-u i działały jak odtrutka na podejrzliwość, jaką w stosunku do niego zaszczepiała w opinii publicznej oficjalna propaganda. Sygnatariusze protestów, odpowiadając na apel KOR-u, poszerzali zarazem towarzyski i obywatelski krąg, który będzie wspierał jawnie i niejawnie działania opozycyjne. Było to z jednej strony stale rosnące grono odbiorców „Komunikatów" i później znaczące ogniwo w kolportażu niezależnych wydawnictw, a z drugiej strony zaplecze techniczne KOR-u. Przechowywanie, zbieranie, ukrywanie, przepisywanie, drukowanie, kolportowanie, rozpowszechnianie, wreszcie udostępnianie mieszkań i piwnic na drukarnie i magazyny było udziałem i tych bardziej znanych, i tych całkiem anonimowych „osób wspomagających".

Wspomaganie polegało zresztą także na rozmaitych drobnych nieraz gestach, pozornie prostych, a przecież w obliczu nasilającej się propagandowej nagonki na członków KOR-u wymagających pewnej odwagi i niezależności. Jerzy Turowicz bagatelizował najwyraźniej obawy, że mogą zabrać mu paszport, kiedy 29 września 1976 roku, w przeddzień swego wyjazdu do Rzymu, pisał do Haliny Mikołajskiej, że przywiózł jej z Ameryki od Jana Kotta piękny japoński wachlarz, który doręczy jej, jak tylko będzie w Warszawie. „A może napisałabyś coś znowu dla «Tygodnika»? Bardzo by mnie to ucieszyło"[118] – dodawał w postscriptum. Zawsze będzie wysyłać do niej kartki z życzeniami na święta i imieniny „z nadzieją, że Cię zobaczę w niezbyt odległej przyszłości w Krakowie lub Warszawie". Kartki pocztowe „z serdecznymi pozdrowieniami i mocnym uściskiem dłoni" przychodzą regularnie od Kazimierza Dejmka. Trudno dziś powiedzieć, na ile realne były propozycje, które jej składał w grudniu 1976 roku, ale ważniejsze, że stanowiły symboliczną deklarację solidarności: „Od razu po [życzeniach] przyziemne, ohydne interesy: mówiliśmy o *Orestei* i Dürrenmattcie. *Orestei* przekład – to melodia przyszłości, niestety, więc pytanie o *Wizytę starszej damy*: czy rzecz interesowałaby Panią konkretnie, a jeśli tak – jakie terminy byłyby dla Pani dogodne?"[119].

Kartka na Boże Narodzenie od Piotra Fronczewskiego; list z wyrazami solidarności, podpisany przez dwudziestu studentów Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej; serdeczny telefon od lekarki z olsztyńskiego, która nie bacząc na podsłuch, przedstawia się imieniem i nazwiskiem – wszystko to na swój sposób były działania wspomagające, bo zwyczajnie dodające siły nie tylko w obliczu dokuczliwych szykan nieznanych sprawców, ale i całkiem oficjalnych działań urzędowych.

Wkrótce po powstaniu KOR-u niektórzy z jego członków otrzymali wezwania do stawienia się w Wydziale Spraw Wewnętrznych Urzędu Miasta Stołecznego Warszawy. 26 października 1976 roku przeprowadzono tam rozmowy z Antonim Pajdakiem i Haliną Mikołajską. Ich celem, wedle oficjalnego dokumentu, było poinformowanie o nielegalnym charakterze działań Komitetu, pouczenie o obowiązkach wypływających z przepisów prawa, a w szczególności z przepisów o stowarzyszeniach, wydanie zakazu działalności tego Komitetu, ostrzeżenie o skutkach prawno-karnych niezastosowania się do zakazu.[120]

Według informacji urzędowej zarówno Antoni Pajdak, jak i Halina Mikołajska „w toku rozmowy zachowywali się spokojnie i kulturalnie". Po wysłuchaniu pouczenia i zakazu dalszej działalności Komitetu Antoni Pajdak – adwokat, działacz PPS i minister rządu londyńskiego, skazany w procesie „szesnastu" – oświadczył, że „zna prawo o stowarzyszeniach, bowiem przed wojną był urzędnikiem państwowym i zajmował się stowarzyszeniami". Halina Mikołajska powiedziała zaś, że wręcz przeciwnie, nie zna przepisów prawa o stowarzyszeniach, ale najważniejsze jest dla niej niesienie pomocy robotnikom i że nadal będzie to robić. Komitet w jej odczuciu nie jest stowarzyszeniem, nie ma form organizacyjnych, ma natomiast charakter charytatywny. Skorzystała także z okazji, by poskarżyć się na uporczywe telefony, którymi jest dręczona od czasu rozpoczęcia działalności w Komitecie i poinformowała, że „w «Życiu Warszawy» ukazało się ogłoszenie z jej numerem telefonu o zwolnieniu mieszkania. Z tego tytułu otrzymuje szereg telefonów. Dawała do zrozumienia, że cała ta sprawa może być inspirowana przez organy ścigania".

Działania urzędowe podjęte wobec członków KOR-u stały się kolejną okazją do dobitnego sformułowania stanowiska Komitetu wobec kwestii własnej legalności:

> Żaden z członków KOR nie przyjął do wiadomości twierdzenia, iż działalność KOR ma charakter nielegalny. Zarówno cel, jak i sposób działa-

nia Komitetu są w pełni jawne. Komitet powstał, aby nieść pomoc prawną, lekarską i finansową prześladowanym uczestnikom czerwcowego protestu. W sytuacji gdy związki zawodowe, agendy opieki społecznej i inne organa powołane do obrony obywateli nie spełniają swych funkcji, rolę tę musiała wziąć na siebie grupa ludzi dobrej woli. Z chwilą gdy instytucje te podejmą swe obowiązki, gdy ustaną prześladowania, gdy wejdzie w życie amnestia i wszyscy represjonowani zostaną zrehabilitowani oraz zostanie im przywrócona praca na poprzednich warunkach z zachowaniem jej ciągłości, gdy zasięg represji poczerwcowych zostanie ujawniony publicznie, a winni nadużyć i łamania prawa oraz torturowania robotników będą pociągnięci do odpowiedzialności karnej – wtedy Komitet straci rację bytu.[121]

Na rozmowach ostrzegawczych w Urzędzie Miasta nie mogło się więc skończyć. Kolejne oficjalne kroki władze podejmą, by uniemożliwić czy też poważnie utrudnić napływ środków finansowych pochodzących z indywidualnych datków i społecznych zbiórek na działalność KOR-u. Przedmiotem zainteresowania SB staną się również przekazy pieniężne, których nadawcami są instytucje państwowe, jak telewizja czy wydawnictwa: „Sprawa ta jest aktualnie przedmiotem aktywnych wyjaśnień w ramach sprawy, zachodzi domniemanie, iż poszczególni nadawcy mogli się podszywać pod instytucje, w których są zatrudnieni"[122]. W styczniu 1977 roku Halina Mikołajska zostanie powiadomiona jak i inni członkowie KOR-u – że decyzją Wydziału Spraw Wewnętrznych Miasta Stołecznego Warszawy wszystkie pieniądze przesyłane im pocztą przez osoby fizyczne mają być konfiskowane i wpłacane na rachunek skarbu państwa. „Komunikat" numer 6 poinformuje, że odpowiednie zarządzenie w tej sprawie podpisał komornik. „Chyba jeszcze nigdy nie zetknąłem się ze sprawą urzędową załatwioną tak sprawnie i w tempie tak błyskawicznym"[123] – skomentuje to Marian Brandys.

KOR natychmiast reaguje: „PRZESTRZEGAMY PRZED WYSYŁANIEM POCZTĄ OFIAR NA POMOC ROBOTNIKOM". Konfiskaty są jednak dotkliwe. Zwłaszcza że pociągają za sobą sprawy karne przed Kolegium do Spraw Wykroczeń. Halina Mikołajska dostaje wezwanie na 21 stycznia 1977 roku. Jest obwiniona „o to, że w miesiącu wrześniu 1976 w Warszawie zorganizowała bez wymaganego zezwolenia publiczną zbiórkę ofiar o zasięgu ogólnokrajowym oraz przeprowadzała ją w okresie od września 1976 do chwili obecnej"[124]. Mecenas

Siła-Nowicki odradza osobiste stawianie się przed kolegium, zakładając, że każdy pozwany bez względu na to, czy się stawi, czy nie, i tak otrzyma najwyższy wymiar grzywny. Tak też się dzieje. Na nic zda się pisemne wyjaśnienie Mikołajskiej, zresztą o treści analogicznej do pisma złożonego tego samego dnia przez innego obwinionego, Jerzego Andrzejewskiego:

> Ratowanie pokrzywdzonych przed biedą i upokorzeniem nie może być społecznie niebezpieczne i stanowić wykroczenia (art. 1 Kodeksu Wykroczeń), i nie wymaga też żadnych urzędowych zezwoleń.
>
> [...] Konfiskata kwot przeznaczonych na ten cel stanowiłaby przechwycenie robotniczych pieniędzy i spotkałaby się z oburzeniem i potępieniem społeczeństwa.
>
> Z tych względów oskarżenie jest bezzasadne.[135]

Mimo to, a może właśnie dlatego kolegium orzeka zaocznie karę pięciu tysięcy złotych i przepadek „zabezpieczonych pieniędzy w kwocie 5200 zł (dwa przekazy)"[126]. Pomysł Mikołajskiej i Kuronia, by demonstracyjnie zażądać zamiany grzywny na odsiadkę, nie ma szans realizacji. Mecenas Siła-Nowicki twierdzi, że jest to możliwe jedynie w wypadku braku jakichkolwiek zarobków, a więc nieściągalności kary. Może i mogłoby się to stosować do Kuronia, ale i jemu mecenas dobrotliwie perswaduje: „Czy panu nie szkoda, panie Jacku, dwóch miesięcy życia?"[127].

Rozprawy przed kolegium toczą się przez następne tygodnie, a kapitan magister Daniluk, sporządzając raport z ich przebiegu, pracowicie sumuje zyski skarbu państwa.[128] Niekiedy mają one charakter częściowy, bo niektóre ze skonfiskowanych przekazów pieniężnych były – jak się wydaje – wysyłane przez samą SB, po to właśnie, by można je było następnie skonfiskować, przy okazji skazując obdarowanego na grzywnę. „Przysyła jakiś pan z Helu dwieście złotych, a potem się okazuje, że taki pan nie istnieje, na przekazie jest fałszywe nazwisko, co służy za dowód – wyjaśniał mechanizm takich prowokacji Jan Józef Lipski. – Apelowaliśmy uporczywie o nieprzysyłanie pieniędzy pocztą, więc w pewnym momencie stało się oczywiste, że tą drogą przychodzą wyłącznie prowokacyjne pieniądze i bezpieka sama zrezygnowała z tej metody. Te kolegia też się więc urwały, za to były inne"[129].

Wszelkie szykany, jakim poddawano członków KOR-u, dostosowywano w pewnym stopniu do osobistej sytuacji życiowej i zawodowej

każdego z nich. Wobec Haliny Mikołajskiej strategia Służby Bezpieczeństwa została jasno określona w takim zakresie, w jakim dotyczyła „działań służbowych" i „działań operacyjnych":

> Działania służbowe:
> – spowodowanie przez Wydział Kultury Urzędu m.st. Warszawy nieangażowania H. Mikołajskiej na występy estradowe oraz w telewizji i radio.
> Działania operacyjne:
> – neutralizacja i skompromitowanie Mikołajskiej w jej środowisku;
> – prowadzenie działań zmierzających do skłócenia Mikołajskiej ze środowiskiem aktorskim Warszawy;
> – zastrzeżenie wyjazdów poza granicę PRL.[130]

Instrukcje SB były na tyle ogólnikowe, by nie ujawniać sposobu prowadzenia tych działań ani też w żaden sposób ich nie ograniczać. „Neutralizacja i skompromitowanie" oznaczały zatem przyzwolenie na nieograniczoną swobodę nieznanych sprawców, anonimowych dręczycieli, prowokatorów i tajniaków.

Halina Mikołajska nie doświadczała bowiem ze strony organów bezpieczeństwa wielu represji o charakterze urzędowym: nie straciła pracy w teatrze, nie przeprowadzano rewizji w jej mieszkaniu, ani razu nie została zatrzymana na czterdzieści osiem godzin. W prasie, radiu i telewizji obowiązywał oczywiście zapis na jej nazwisko, którego nie wolno było wymieniać, i na jej wizerunek, którego nie wolno było pokazywać. Zatrzymywano ją nieraz na kilka godzin na rozmaitych komisariatach, próbowano przesłuchiwać, uniemożliwiano wyjazdy do Krakowa czy Radomia w sprawach KOR-u. Zdarzyło się też na początku grudnia roku 1976, że w Krakowie, dokąd pojechała, zebrać podpisy pod listem profesorów w sprawie komisji sejmowej, zatrzymano ją pod pretekstem, że ukradła komuś kożuch w kawiarni. Mikołajska notowała w dzienniku, opatrując zapiski datą: „19 grudnia 1976 i dni następne":

> Jakże mnie śmieszy widok trzech panów milicjantów, którzy udają, że nie wiedzą, kim jestem, i mówią, że mój rysopis zgadza się dokładnie z rysopisem pewnej pani, która w jakiejś kawiarni „podmieniła" komuś kożuch. Nic im nie mówi mój dowód osobisty z wypisanym nazwiskiem i imieniem, zawodem i miejscem pracy. Wiozą mnie do Komendy Dzielnicowej, zatrzymują przez dwie godziny, rewidują torebkę (w celu „utożsa-

mienia" kożucha!), wszystko nieformalnie: bez nakazu rewizji, bez protokołu; zabierają dokumenty KOR-u i list dwóch profesorów adresowany nie do Milicji, tylko do Sejmu PRL; usiłują przesłuchiwać, rewizję nazywają „takim sobie przeglądaniem rzeczy", przesłuchanie „taką sobie rozmową", po czym bardzo (naprawdę bardzo) przepraszają, że z kożuchem to zupełne nieporozumienie, pan Komendant powiada mi, że nie jestem wcale podejrzana, w przeciwnym wypadku zatrzymaliby mnie, a te dwie godziny? no tak, to nie było zatrzymanie, po prostu nieporozumienie, rysopis mylnie podany, i w ogóle nie chodziło o kożuch, tylko o płaszcz!...[131]

Wszystko odbyło się może nieformalnie, ale z udziałem umundurowanych milicjantów. Jednak już n i e-wi a d o m o-kt o, choć łatwo się domyślić po co, wysłał z Krakowa telegram do Mariana Brandysa: „Miałam wczoraj kłopoty. Halina"[132]. Nie tyle bowiem te służbowe czynności, które podejmowała wobec niej milicja, ile to wszystko, co działo się niejako „przy okazji" i „poza protokołem", było dla Mikołajskiej i jej rodziny szczególnie dotkliwe.

Oczywiście stosowano wobec nich działania operacyjne polegające na inwigilacji; na podsłuchach, jak powiada Brandys: „słuchających ścianach i słuchających telefonach"; na kontroli korespondencji; na jakże częstej obecności pod oknami służbowego samochodu tajniaków z krótkofalówkami. Podsłuch w telefonie ujawniały szumy i szczęki. Podsłuch w mieszkaniu założył im przy okazji remontu pewien „młody, sympatycznie wyglądający człowiek", który jakoby dowiedział się od znajomych o kłopotach Brandysów z ekipami remontowymi i zgłosił się z ofertą pomocy. Szczególnie ochoczo wbijał w ściany gwoździe do zawieszenia obrazów. „Fachowcy twierdzą – dowiedział się Brandys poniewczasie – że ten podsłuch gwoździowy to najnowsze osiągnięcie techniki"[133].

Komenda Stołeczna MO założyła Halinie Mikołajskiej sprawę operacyjnego rozpracowania o kryptonimie „Patrycja", w ramach której gromadziła informacje o spotkaniach, rozmowach i wszelkich przedsięwzięciach aktorki. Analogiczną sprawę o kryptonimie „Maurycy" założono też Marianowi Brandysowi „w celu wszechstronnego rozpoznania działalności figuranta, powiązań z opozycyjnymi literatami i «Graczami», jaki wpływ na jego postawę wywiera żona oraz neutralizacji jego wrogiej działalności politycznej"[134]. Korzystano przy tym „wszechstronnym rozpoznaniu" głównie z dotychczas zebranych materiałów w aktach „Patrycji", co pozwalało między innymi ustalić „kon-

takty Mariana Brandysa i opracować ich charakterystykę". Podstawowym zadaniem funkcjonariusza prowadzącego sprawę „Maurycego" było zatem:

> Utrzymywać ścisły kontakt z prowadzącym sprawę krypt. „Patrycja" w celu:
> – bieżącej analizy komunikatów PT [podsłuch telefoniczny] – co będzie zapewniać bieżący dopływ informacji o figurancie, jego kontaktach, zamierzeniach itp.
> – wychwycenia w dok. „W" dotyczących „Patrycji" momentów dotyczących Mariana Brandysa. [...]
> Zastosować inwigilację korespondencji krajowej i zagranicznej.

Źródło „Patrycja" obsługiwało zatem de facto obie sprawy operacyjnego rozpracowania, w ramach których zamierzano nie tylko inwigilować, ale także: „Po uzgodnieniu z kierownictwem wydziału stosować działania typu «nękającego»".

Największe siły i środki skierowane przeciwko Halinie Mikołajskiej miały więc charakter quasi-terrorystyczny, były to działania nie tylko nieformalne, ale wręcz w świetle obowiązującego prawa karalne i ich sprawców można byłoby z powodzeniem pociągnąć za to do odpowiedzialności karnej, gdyby tylko mogli złapać samych siebie. Bo że za wszystkimi aktami wandalizmu, psychicznego nękania i napastowania kryła się Służba Bezpieczeństwa, także w świetle powyższych dokumentów, nie budzi żadnych wątpliwości.

Mikołajska przeżyła chwile prawdziwej grozy, kiedy w listopadzie 1976 roku w pociągu do Krakowa dwóch osobników usiłowało wedrzeć się siłą do jej slipingu. Ponieważ im się to nie udało, zajęli przedział sąsiedni i przez całą noc walili pięściami w ścianę.

Marian Brandys stał się mimowolnym kronikarzem wszystkich większych i mniejszych zamachów na spokój i bezpieczeństwo żony: „Halinie zepsuto wszystkie cztery zamki w samochodzie"[135], „Halinie podpiłowali kable w aparacie zapłonowym samochodu", „podrzucono Halinie do samochodu butelkę z czymś tak potwornie cuchnącym, że mało się wszyscy nie udusili. Przy czym owa cuchnąca butelka została ukryta tak przemyślnie, że trzeba jej było długo szukać", „samochód Haliny ciągle psuty z przyczyn natury ideologicznej", „wszystkie zamki w drzwiach pozatykane jakimiś świństwami (głównie opiłkami metalo-

wymi), że nie można wsadzić klucza. Zamek yale całkowicie zniszczony". Samemu Brandysowi wrzucono przez okno do pokoju parę jajek, które rozbiły się o półkę biblioteczną i zaplamiły kilka książek. Pamiętano także o psie: „Na podwórzu przed naszą klatką schodową wysypano ze dwa wiadra kości drobiu. Widać, że to ktoś pieczołowicie przygotował, bo kości są tak połamane, iż końce mają ostre jak szpilki". Zadbano i o to, by odstraszyć trzy kolejne pomoce domowe, co okazało się szczególnie dotkliwe dla matki Haliny Mikołajskiej: „Dla Babci jest to ciężki cios, gdyż jej praca w domu, i tak bardzo już intensywna, ulegnie podwojeniu". Wszystkie te okazjonalne szykany były jednak niczym wobec terroru telefoniczno-korespondencyjnego.

Nie przypadkiem Marian Brandys zatytułował swoją opowieść o tamtym czasie, napisaną na podstawie dzienników z lat 1977–1978, *Od dzwonka do dzwonka*. To przede wszystkim kronika napastliwych telefonów i agresywnych lub wulgarnych anonimów, kronika lęku przed podniesieniem słuchawki, otwarciem koperty, podejściem do drzwi. Listy i telefony stają się narzędziami terroru. Życie codzienne toczy się od dzwonka do dzwonka. Od nieustających telefonów z inwektywami („zdrajczyni", „kurwa"), groźbami („umrzesz"), prowokacjami („czy można u państwa kupić dolary?"), fałszywkami („ważna sprawa do pani Mikołajskiej") do uporczywie dzwoniących do drzwi nieznajomych, którym odmówiono wpuszczenia do mieszkania. Można by też powiedzieć: wariacje pocztowe. Regularnie przychodzące depesze o treści „Nienawidzę pani. Beata Karpinowicz" lub „tout passe poza nienawiścią" z takim samym podpisem oraz codzienna porcja listów w najtańszych – niebieskich, ale i w droższych – białych kopertach.

„Drobna aktorczyno! – rozpoczyna swoją epistołę jeden z autorów. – Nigdy nie byłaś aktorką nawet na średnim poziomie... nadszedł czas, abyś wyleczyła się z zaawansowanego alkoholizmu i narkomanii... stara żyduwico... spierdalaj do swoich braci chrzczonych scyzorykiem". „Zrobiła to pani pod wpływem lub, jak kto chce, presją najbliższego sercu mężczyźnie, Jacka Kuronia będącego zarazem ojcem duchowym pani i Mesjaszem ubogich" – demaskuje aktorkę „były wielbiciel". „Proszę pani istnieje przecież tyle innych sposobów zdobycia pieniędzy, bez szermowania wzniosłymi ideałami, hasłami, programem – radzi dobrotliwie kolejny korespondent. – Jak tak dalej pójdzie, tzn. pani będzie korzystała z tych doczesnych uciech życia to wydaje mi się, że leczenie antyalkoholowe będzie rzeczą niezbędną".

Nieraz trudno powiedzieć, które z tych listów były inspirowane czy zgoła pisane przez funkcjonariuszy bezpieczeństwa, a które pochodziły od osób emocjonalnie niezrównoważonych, niedoinformowanych czy po prostu podatnych na propagandowe pranie mózgu. Przychodziły z Rzeszowa i z Włocławka, z Piotrkowa Trybunalskiego, z Gliwic i z Warszawy. Podpisane i anonimowe. Najczęściej na papierze podaniowym w kratkę, pisane na maszynie lub ręcznie, rozmaitymi charakterami pisma, ale nieróżniące się zbytnio treścią.

List z 18 grudnia 1976 roku:

> Miałem okazję podczas pobytu w Warszawie podziwiać Panią na scenie jako doskonałą aktorkę. [...] Potrafi Pani grać każdą rolę, w tym również na melodię radia Wolna Europa. Ciekawym jakie honorarium Pani za to uzyskała?

List z 19 grudnia 1976 roku:

> Wiadomym mi jest, że jest Pani aktorką, którą również wychowało państwo ludowe. Trudno mi jest zrozumieć, co mogło Panią skłonić do prowadzenia antypolskiej i antypaństwowej działalności, o czym dowiedziałem się [...] z audycji radia Wolna Europa.

List bez daty:

> Wiem, że Pani jest z zawodu aktorką, jest Pani osobą wykształconą i mądrą. Wykształcenie zdobyła Pani tylko dlatego, że władza ludowa dała takie możliwości Pani i tysiącu innym młodym ludziom. [...] Do chwili obecnej Pani stara się pomagać, ale nie tym co trzeba. Angażuje się Pani z ludźmi, którzy do uczciwej pracy są niechętni. [...] Uważam, że mądrość Pani weźmie górę i odsunie się od nich, tym bardziej, że Wasza działalność stanowi doskonałą pożywkę dla wrogich Polsce ośrodków zagranicznych jak np. Wolna Europa.

List z 31 grudnia 1976 roku:

> Otóż słuchając przypadkowo radia Wolna Europa, usłyszałam również i Pani nazwisko oraz pochwały pod Pani adresem. [...] Otóż znałam

Panią z okresu, kiedy występowała Pani na scenie. Zawsze uważałam, że zalicza się Pani do grona miernot artystycznych. [...] No cóż nie udało się na scenie, może uda się w polityce. Proszę jednak ocenić samą siebie, a niewątpliwie dojdzie Pani do przekonania, że jest to rola zbyt trudna do Pani uzdolnień.

List z 16 lutego 1977 roku:

Jestem częstym obserwatorem Pani na scenie teatru „Współczesnego", gdzie miałem możliwość podziwiać Pani grę. Natomiast prowadzona przez Panią gra w szeregach KOR-u nie jest to rola właściwie reżyserowana i nie powinna Pani podejmować się takich ról.[136]

Wśród obelżywych bazgrołów, listów pisanych przez kalkę albo formułowanych według wyraźnie określonej instrukcji, były jednak i takie, w których urzędowe pochodzenie można było czasem zwątpić za sprawą jakiegoś nieuchwytnego osobistego tonu, trudnego do upozorowania indywidualnego piętna. Mogły to być poetyckie frazy o miłości ojczyzny; dobre rady, by korowcy napisali o wszystkim wprost do Edwarda Gierka; dywagacje na temat właściwych sposobów pomagania robotnikom czy zasadności czerwcowych podwyżek. Jedne nie budziły żadnych wątpliwości co do swych złych intencji, inne wydawały się szczere, jak list od nauczycielki z Piotrkowa, która rozdarta między Wolną Europą, stanowiskiem Kościoła a „Trybuną Ludu", pytała: „Kto ma rację i jaka jest prawda?"[137]. Halina Mikołajska zdecydowała się na to pytanie odpowiedzieć:

Raczej nie odpowiadam na korespondencję zgłaszającą wątpliwości, czy zgoła nie wytrzymujące logicznego rozumowania supozycje pod adresem KOR-u. Uważam, że dostateczną informację stanowią nasze komunikaty, które ogłaszają jedynie sprawdzone i rzetelne wiadomości.

Sama osobiście przysłuchiwałam się wielu rozprawom związanym z zajściami czerwcowymi; za każdym razem, bez względu na rozmiar sprawy, wychodziłam z tych rozpraw wstrząśnięta; moje poczucie rzeczywistości, w której żyję, pogłębiło się niezmiernie. Byłam świadkiem nieuzasadnionej kwalifikacji prawnej popełnionych czynów, obnażenia przekroczeń prawa przez organy ścigania (bicie oskarżonych w celu wymuszenia zeznań) i stosowania kryterium zbiorowej odpowiedzialności.

Za każdym razem miałabym ochotę krzyczeć i ostrzegać ludzi przed milczącą aprobatą obecnego stanu rzeczy, który zagraża wszystkim i każdemu, jeśli nie bezpośrednio, to może pośrednio kompletną deprawacją i ugrzęźnięciem w katastrofalnym fałszu i kłamstwie.

Pani wątpliwości wydają mi się uczciwe i podyktowane skrupulatnością sumienia, ale też nikt inny poza Pani sumieniem nie może tych wątpliwości rozwiać.

Trudno ustalić, czy ta odpowiedź została faktycznie wysłana do adresatki, bo Mikołajska potraktowała ją w pewnym sensie jako okazję do przedstawienia własnych motywów działania, pisząc coś na kształt listu otwartego, dającego odpór wszystkim wątpiącym i zdezorientowanym. Jedną z kolejnych wersji tego listu, znacznie rozszerzoną, opublikowała zresztą później w „Zapisie" numer 2 z 1977 roku: „Jeżeli ma Pani takie trudności z wyborem prawdy, to nie dlatego, że prawda jest wątpliwa, ale dlatego, że jest niebezpieczna i groźna"[138].

W korespondencji, która przychodziła na Marszałkowską 10/16 m. 32, zdarzały się na szczęście i takie listy, które podnosiły na duchu:

List z 10 grudnia 1976 roku z Łańcuta:

Zazdroszczę Pani i reszcie członków Komitetu odwagi, mądrości i gorących serc. Wobec Waszej działalności czuję się zła, pełzająca przy ziemi. Miałam kiedyś i ja rogatą duszę, ale lata zniszczyły rogi. Dobrze, że została dusza. Życzę Pani i wszystkim członkom KOR-u dalszych sukcesów w ofiarnej i niebezpiecznej pracy.

Odruchów solidarności i poparcia było zresztą więcej na co dzień, Halina Mikołajska miała okazję doświadczyć ich zwłaszcza w teatrze, podczas spektakli. Tyle że wszystkie te brawa, owacje, biało-czerwone kwiaty podawane na scenę odbierała co najmniej ambiwalentnie. Wiązało się to bowiem z lękiem przed prowokacją, przed tym, że sytuacja wymknie się spod kontroli, że patriotycznemu uniesieniu części widowni ktoś będzie chciał się czynnie przeciwstawić. W małodusznych kolegach rodziły się może obawy, że się to odbije niekorzystnie na losach teatru i zespołu. W niej samej wzruszenie mieszało się z lękiem, satysfakcja z goryczą, bo zapewne już wtedy zaczęła odczuwać nieprzystawalność tego, co robi na scenie jako artystka, do reakcji

publiczności, która wyraźnie wolała kłaść nacisk na jej działalność publiczną.

W Teatrze Współczesnym były w repertuarze dwa spektakle z Mikołajską w głównych rolach: *Jan Gabriel Borkman* i *Wiśniowy sad*, którego premiera odbyła się 6 maja 1976 roku. W nowym sezonie 1976/1977 *Wiśniowy sad* grany był od połowy września do początku listopada niemal bez przerwy. Potem, z racji nowej premiery, przedstawienia były rzadsze, ale Mikołajska występowała stale w obydwu spektaklach.

Jeszcze przed końcem sezonu musiała brać pod uwagę możliwość swego dalszego politycznego – czy jak by sama powiedziała: moralnego – zaangażowania, skoro jeszcze w lipcu 1976 roku napisała list do Erwina Axera:

> Chcę Ci jeszcze wyjaśnić, że w dalszym ciągu nie interesuje mnie polityka, tylko, jak zawsze, dawniej i teraz, obchodzi mnie strona moralna rzeczywistości. [...] Ponieważ sama jednak nie chcę być pomawiana o niszczenie teatru i także swoistą prowokację, proszę Cię gorąco, abyś mi pozwolił złożyć wymówienie i w każdej chwili jakiegokolwiek nacisku mógł je zaprezentować władzom.[139]

Choć Axer zaangażowania Mikołajskiej w moralną stronę rzeczywistości nie aprobował, uważając, że „z wielkiej aktorki staje się dyletantką w polityce"[140], to wymówienia jednak nie przyjął. Były na niego oczywiście w tej sprawie rozmaite naciski, ale – jak sam twierdzi – stosunkowo niewielkie, skoro dla ich odparcia wystarczyła stanowcza odmowa. W 1977 roku Mikołajska z wielkim szacunkiem jednak podkreślała: „Erwin z niezwykłym uporem i godnością bronił mnie do tej pory, narażając siebie i teatr na różnego rodzaju przykrości i «upośledzenia», o czym wiem nie od niego, ale drogą pośrednią"[141].

Axer rzeczywiście do presji ze strony władz nie lubił się przyznawać, podkreślając zresztą, że nie tyle był taki odważny, ile raczej niezależny finansowo, ponieważ dużo reżyserował w Niemczech i szantaży obawiać się nie musiał, a z drugiej strony wiedział, na co może sobie pozwolić, a na co już nie.

> Kiedy wydawaliśmy książkę na trzydziestolecie Teatru Współczesnego, zabroniono mi umieszczać tam nazwisko Mikołajskiej. Powiedziałem,

że tego nie da się zrobić i że wobec tego w ogóle książki nie wydam, ale oczywiście nie będę ukrywał przed kolegami, z jakiej przyczyny jej nie wydajemy. Oni się wtedy z tego zakazu czym prędzej wycofali, ale kompromis polegał na tym, że nazwisko – tak, recenzje – tak, ale zdjęć nie. W książce nie ma więc fotografii Mikołajskiej. Moje wpływy też były jakoś ograniczone.[142]

Tymczasem kierownik Wydziału Kultury Urzędu Miasta Stołecznego Warszawy wiedząc, że nie może liczyć na współpracę Axera w usunięciu aktorki ze sceny, zażądał od niego, żeby przynajmniej „nie reklamować Mikołajskiej w sposób ofensywny" i nie obsadzać jej na przykład w roli Joanny d'Arc. Axer, z kolei wiedząc o nękaniu Mikołajskiej listami i telefonami, o spuszczaniu powietrza z opon i tym podobnych ubeckich wyczynach, rozmawiał w tej sprawie w Ministerstwie Kultury z którymś z wyższych urzędników: „Jeśli jest zdrajczynią stanu, to wytoczcie jej sprawę, a jeżeli nie – to przestańcie robić jej figle na poziomie klozetowym". Urzędnik zreferował tę sprawę w obecności Axera ministrowi Tejchmie, dodając od siebie, że da się coś zrobić, jeśli tylko „ona to wszystko odwoła". Tejchma miał się wówczas żachnąć: „Głupstwa mówicie, przecież ona tego nie może odwołać, ona się nie może wycofać". Tejchma obiecał Axerowi, że będą się starali to jakoś powściągnąć, ale oczywiście on sam nie miał na to wpływu.

Postawa Erwina Axera i ówczesnego ministra kultury, który należał do tak zwanych partyjnych liberałów, sprawiła, że Mikołajska nie zniknęła ze sceny na mocy żadnej urzędowej decyzji. Jednak poczucia bezpieczeństwa ani na scenie, ani w drodze z teatru do domu nikt nie mógł jej zagwarantować. Anonimowi prześladowcy straszyli ją, że na scenę mogą w każdej chwili polecieć zgniłe jajka. Przyjaciele i młodzież korowska organizowała więc Mikołajskiej obstawę, która – jak powiadał Brandys – „miała jej bronić w wypadku jakiejś awantury spowodowanej przez «nieznanych sprawców»"[143], a po przedstawieniu odprowadzić do domu. Ale niepokój przed wejściem na scenę pozostawał. „Kiedy pomyślę, że za godzinę rozpoczyna się przedstawienie w teatrze i Halina wejdzie na scenę – od razu mnie ogarnia ten obrzydliwy ssący lęk"[144] – notował Marian Brandys w styczniu 1977 roku.

Spektakle nieraz zamieniały się w demonstracje polityczne – pojawienie się Mikołajskiej witano burzliwymi oklaskami. W styczniu roku 1977 Brandys zapisywał skrupulatnie przebieg kolejnych przedstawień:

14 stycznia 1977: Owacja publiczności dla Haliny. Podczas owacji wpadła na scenę młoda panienka i wręczyła Halinie biało-czerwony bukiet. Wołłejko powiedział: „Wszyscy pójdziemy do kryminału za tę owację". To chyba nie grozi, ale bardzo możliwe, że jutro spróbują się w jakiś sposób odegrać.

15 stycznia 1977: Znowu owacja. Znowu biało-czerwone kwiaty – tym razem wręczone przez młodziutkiego chłopca, którego podprowadził do sceny ojciec.

16 stycznia 1977: Halina wróciła. W teatrze wszystko poszło dobrze. Tym razem na szczęście bez kwiatów.

Pytanie, czy w styczniu 1977 roku Halina Mikołajska ciągle jeszcze chciała rozmawiać z widownią *Wiśniowego sadu* o problemie przemijania, utraty i o egzystencjalnych niepokojach. Czy to, co miała do powiedzenia poza sceną, nie podważało w jakiś sposób jej wiarygodności jako postaci teatralnej, choćby tylko w jej własnych oczach? Pewnie też już wtedy zaczynała się niepokoić, że dla widzów ważniejsza staje się sama jej obecność na scenie niż to, co gra i jak gra. Może czuła, że ona, Halina Mikołajska, swoją działalnością publiczną wchodzi w paradę pani Raniewskiej z jej tęsknotami, histeriami i sentymentami?

Jeśli jednak za kluczowy problem *Wiśniowego sadu* uznać, ogólnie rzecz biorąc, bilans ujemny, to klimat i temat dramatu mogły się świetnie rymować z nastrojem owego czasu, dodając mu egzystencjalnej głębi, skłaniając do namysłu nad tragikomicznym wymiarem ludzkiego życia, nad tym – jak by powiedział Czechow – jak marnie, jak głupio żyjemy. Posługując się dramatycznym kluczem, można by więc powiedzieć, że *Wiśniowy sad* w Teatrze Współczesnym był czymś na kształt ćwiczeń z utraty, z bezpowrotnego i nieuchronnego bankructwa nadziei żywiących się dotąd wspomnieniami i złudzeniami. Posługując się zaś melodramatyczną kliszą, można by powiedzieć, że odtąd nic już nie miało być takie samo jak dawniej...

W chwili premiery w maju 1976 roku *Wiśniowy sad* w Teatrze Współczesnym odbierany był jako staranna inscenizacja, w której Maciej Prus „nie silił się na wymyślną, rewolucyjną koncepcję reżyserską"[145], ale zawierzył autorowi. Można się zastanawiać, czy i jak z czasem zmieniały się sensy tego przedstawienia, jak było ono odbierane

choćby pół roku po premierze, bo na to, jak pisano o roli Haliny Mikołajskiej, od początku niewątpliwy wpływ miały zewnętrzne konteksty, a sposób pisania – jak się okazało – miał też swoje pozateatralne skutki. Łatwo jednak się domyślić, że pół roku po premierze pisać o Mikołajskiej już wcale nie było wolno.

Wcześniej zdążyła jeszcze nazbierać pochwał. I jako kobieta kapryśna, czarująco nieznośna, trzpiotowato poetyczna, wieczne dziecko, sentymentalna i nieobecna duchem; i jako ta tragiczna, która zna gorzką prawdę, ale potrafi ją pokryć paplaniną, egzaltacją, histerią. „Ta Raniewska nie dba już o dystynkcję zewnętrzną – pisała Anna Schiller – a tym mniej o pozory; wypalona wewnątrz, zimna, niesympatyczna, złośliwa, prawie zła"[146]. Autorce recenzji nie wydała się tragiczna ani przejmująca, nie wzruszała ani nie wzbudziła współczucia – była jakby martwa; obecna ciałem, duchem bawiąca w Paryżu. Inni chcieli w niej widzieć ofiarę nieznośnej lekkości bytu, jeszcze inni – bohaterkę w pełni świadomie konstruującą swój świat z marzeń i tęsknot poza realnym wymiarem. Byłaby to zatem kolejna rola Mikołajskiej przyjęta przez krytykę co najmniej z zainteresowaniem i aprobatą, gdyby nie całkiem pokaźna porcja recenzji pisanych w zbliżonym, niewykluczone, że sterowanym odgórnie tonie – najzupełniej gołosłownych i zdecydowanie negatywnych.

„Najwięcej żalu można mieć do Raniewskiej – pisał w „Trybunie Ludu" Michał Misiorny. – Aktorka do końca nie jest zdecydowana, kim właściwie jest jej bohaterka"[147]. „Halinie Mikołajskiej nie wyszła rola właścicielki wiśniowego sadu Raniewskiej. Znakomita aktorka nie mogła zdecydować się do końca, kim jest właściwie jej bohaterka" – powtarzał recenzent „Barw"[148]. Rola Raniewskiej jest po prostu źle obsadzona – twierdziły „Kierunki"[149] – nie pasuje do „obecnego emploi" Mikołajskiej. Tak naprawdę Mikołajska gra „jednoznacznie czarny charakter", bo idzie za głosem erotycznego popędu, słuchając go bez żadnych skrupułów – rozprawia się z Raniewską recenzent bydgoskich „Faktów 76"[150], twierdząc, że jest heroiną z pospolitego romansu. Wreszcie najbardziej przewrotna, bo pozornie aprobatywna recenzja Witolda Fillera:

> Halina Mikołajska jako pani Raniewska? W jej aktorskiej propozycji najwięcej można z pozoru wytropić niekonsekwencji, przejścia z tonów refleksyjnych w emfazę wypadały tu nazbyt raptownie. Wydaje się atoli,

iż artystka świadomie akcentowała te pełne przesadnej egzaltacji samooskarżenia i samoobrony, te wibracje psychiczne swojej heroiny, w ich efekcie uchroniła Raniewską przed aprobatą ze strony widza.[151]

Jakże łatwo, czytając te recenzje, przypisać im więcej, niż pozwala zdrowy rozsądek, uznać je za zorganizowany atak, w którym poszczególnym recenzentom przydzielono określone role i do wypowiedzenia takie oskarżycielskie kwestie, które można byłoby z powodzeniem interpretować poza kontekstem teatralnym, zgodnie z logiką politycznej nagonki. Co bowiem mogłyby znaczyć te sprowadzające się w recenzjach do zdawkowych ogólników zarzuty? Znaczą tyle, że Halina Mikołajska, odkąd zgłosiła akces do opozycji, podpisując List 59, sama nie wie, kim właściwie jest. Jej nowe polityczne emploi negatywnie odbija się na pracy w teatrze. Jest osobą o podejrzanej moralności i niskich pobudkach, do tego źle się prowadzi i jest psychicznie niezrównoważona. Nie może zatem liczyć na jakąkolwiek społeczną aprobatę. Taką oto wykładnię krytycznych pod adresem aktorki recenzji podsunie nie tylko spiskowa teoria, ale i rzutowana wstecz wiedza o późniejszych wydarzeniach, o wytycznych propagandowych, o stylistyce anonimów, które miały dopiero nadejść.

Gdyby jednak rzeczywiście te recenzje czytać przez pryzmat polityki, to byłyby one pokłosiem nie wydarzeń czerwcowych – zostały w końcu napisane na wiele tygodni przed powstaniem KOR-u – ale wcześniejszego Listu 59. Reżimowi recenzenci wobec Haliny Mikołajskiej jako jego sygnatariuszki i osoby zbierającej podpisy mieli obowiązek zachowania krytycznej perspektywy, jak na to wskazuje przypadek Romana Szydłowskiego, który tej dyscyplinie nie sprostał. Jako wielbiciel twórczości Czechowa, a *Wiśniowego sadu* w szczególności, sprostać najwyraźniej nie potrafił, bo spektakl Macieja Prusa zwyczajnie go zachwycił. „Nie ma w tym przedstawieniu «koncepcji» – pisał – lecz są umiejętności. I jest prawda życia, o którą Czechowowi przede wszystkim chodziło"[152]. O harmonii i prawdzie tego przedstawienia przesądziła, zdaniem Szydłowskiego, wierność autorowi oraz trafna i znakomita obsada ról Raniewskiej i Gajewa, którego zagrał Czesław Wołłejko. I w tym duchu Szydłowski, recenzent „Trybuny Ludu", napisał o *Wiśniowym sadzie*, ale na macierzystych łamach pochwały pod adresem Mikołajskiej były już wtedy nie do pomyślenia. Posłał więc recenzję do Krakowa, do „Życia Literackiego", gdzie redaktorem naczelnym był

cieszący się zaufaniem władz komunista i poseł na sejm, Władysław Machejek. Recenzja została przyjęta, a cenzor, którego czujność uśpiło zapewne nazwisko Szydłowskiego, przepuścił ją, i w ten sposób „Życie Literackie" opublikowało pean na cześć Haliny Mikołajskiej:

> Mikołajska nie miała od lat tak świetnie zagranej roli. Zrezygnowała zupełnie z wszelkiej sztuczności i minoderii, była autentyczna i bezpośrednia. Kiedy wchodziła w pierwszym akcie na scenę, była piękna, elegancka, czuć było zapach francuskich perfum i powiew paryskiego szyku. Na scenie rozgrywa się cała historia jej życia. Kiedy opowiada ją w drugim i trzecim akcie, kiedy wspomina śmierć swego synka i dalszy swój smutny los, starzeje się jakby na naszych oczach. We wstrząsającej, tragicznej scenie pożegnania wiśniowego sadu i rodzinnego domu w akcie czwartym jest starą, łkającą kobietą. A jednak wiemy, że za chwilę, kiedy przejdzie próg starego dworu, znowu zacznie się śmiać i będzie już myślami w Paryżu, u człowieka, którego wciąż kocha, za którym tęskni. Lekkomyślna, piękna, zmienna w swych nastrojach, tak łatwo przechodząca od płaczu do radości, od śmiechu do łez.

Dla cenzora był to niewątpliwie wypadek przy pracy. Biorąc pod uwagę jego przyszłe losy, można by go wręcz podejrzewać o świadomy sabotaż. On sam jednak zdecydowanie temu zaprzecza, utrzymując, że przepuścił tę recenzję przez zwykłą nieuwagę. W jego interesie nie było bowiem sabotowanie pracy urzędu i jak dziś twierdzi, narażanie na szwank przedsięwzięcia, które powziął wcześniej i przygotowywał od miesięcy. Cenzorem owym był bowiem Tomasz Strzyżewski. Krążyły pogłoski, że z powodu recenzji Szydłowskiego został zwolniony z pracy i dlatego uciekł na Zachód. On jednak tę pogłoskę dementuje: „Jedyną konsekwencją mojego «przeoczenia» było rutynowe przeniesienie z «Życia Literackiego» do kontrolowania «Przekroju». Takie tak zwane «przeoczenia» nie jeden raz przytrafiały się radcom. Ujemnie odbijały się bardziej jednak na premii niż na karierze"[153].

Kilka miesięcy później, w marcu 1977 roku, Strzyżewski wyjechał na Zachód, wywożąc przy okazji tajne dokumenty Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk, które następnie przekazał KOR-owi, przekształconemu już wówczas w Komitet Samooobrony Społecznej KOR. „Komunikat" numer 16 z listopada 1977 roku zawierał szczegółowe omówienie tych dokumentów. Pisano w komentarzu:

> Z lektury całości zbioru wyłania się obraz przerażający. Skala problemów, jakich te zakazy i nakazy dotyczą, rozciąga się od spraw o znaczeniu ogólnonarodowym aż do zjawisk najdrobniejszych. [...] Nie wahamy się powiedzieć, że mamy do czynienia z jedną z największych demaskacji całego okresu powojennego, z aktem, który porównać można jedynie z odległymi już w czasie rewelacjami Światły.

Wracając zaś do pani Raniewskiej, trudno tak naprawdę powiedzieć coś pewnego o tej roli, którą Mikołajska w jakimś sensie żegnała się z teatrem. Przygotowywała ją jeszcze jako aktorka, z zawodową wiarą i profesjonalizmem, ale po wakacyjnej przerwie, po przystąpieniu do KOR-u, grała ją już jako osoba publiczna, przychodząca do teatru z innego świata – ważniejszego dla niej i dla wielu widzów. Wychodząc na scenę, zaświadczała w pierwszym rzędzie – i z pewnością wbrew własnej woli – o sobie samej, o swoim istnieniu ponad istnieniem swoich bohaterek. Tak też chciało ją widzieć wielu widzów, którzy zaczęli przychodzić na spektakle, żeby zaświadczyć swoją obecnością i swoją ekscytacją o zainteresowaniu, o świadomości sytuacji i o poparciu. Brawa, które Mikołajska zaczęła dostawać na wejście, były tego najlepszym dowodem. Stąd też z czasem egzystencjalne niepokoje Raniewskiej stawały się jedynie usprawiedliwieniem jej obecności na scenie, a nie jej racją bytu. Na tę rolę inaczej więc patrzyli widzowie pierwszych spektakli, inaczej dyspozycyjni recenzenci, inaczej wielbiciel Czechowa Roman Szydłowski i jeszcze inaczej publiczność, która przeżywała w teatrze nie los zbankrutowanej dziedziczki, ale los Haliny Mikołajskiej, opozycjonistki prześladowanej przez ubeków.

O prześladowaniach można się było dowiedzieć i z „Komunikatów" korowskich, i z Wolnej Europy. Grudzień roku 1976 był pod tym względem szczególnie ciężki. Mikołajska uczestniczyła w rozprawach rewizyjnych w Sądzie Najwyższym, który utrzymał kilka najsurowszych wyroków dla robotników radomskich. Miała przy tym poczucie narastającej izolacji we własnym środowisku. Przyszło do płacenia psychicznych kosztów opozycyjnego zaangażowania. Podpiłowane przewody w samochodzie, zatrzymanie w Krakowie, apogeum terroru telefoniczno-korespondencyjnego. Kiedy Mikołajska znajduje wśród swoich rzeczy jakieś nieznane sobie klucze, uznaje, że podrzucono je podczas zatrzymania w Krakowie. Zaczyna się bać, że może dojść do większej prowokacji, do oskarżeń już nie o kradzież kożucha, ale o coś więcej.

Wyobraźnia podsuwa możliwe scenariusze procesu kryminalnego przeciw KOR-owi. I chociaż sprawa kluczy wyjaśnia się szybko i bezboleśnie (okazuje się, że były to klucze hotelowe, które zapomniała zwrócić), obawa przed prowokacją pozostaje. Nasila się podejrzliwość wobec banalnych sytuacji i neutralnych ludzkich zachowań, rzucane są nieuzasadnione oskarżenia o ubeckie powiązania w stosunku do przypadkowych osób, nieznośne staje się codzienne napięcie, nieufność, lęk.

Lęk ma przecież swoje uzasadnienie. Piętnastego grudnia o dziesiątej rano rozlega się dzwonek do drzwi. Marian Brandys spogląda przez wizjer, widzi trzech mężczyzn, słyszy: „Delegacja robotników z Ursusa w życiowej sprawie", otwiera. Do mieszkania wkracza nie trzech, lecz kilkunastu mężczyzn. Wydaje się, że świetnie orientują się w rozkładzie mieszkania, bo natychmiast kierują się do pokoju, gdzie Halina Mikołajska jeszcze leży w łóżku. Krzyczą, że są robotnikami z Ursusa, że w imieniu całej klasy robotniczej żądają zaprzestania jej działalności w KOR-ze i wysyłania wiadomości do Wolnej Europy; grożą, że jeśli nie przestanie przeszkadzać im w uczciwej pracy, to „na scenę polecą zgniłe jaja". Marian Brandys, relacjonując to najście, pisze, że kiedy grożą rzucaniem jaj na scenę, Halina „desperackim gestem zaciąga kołdrę na głowę"[154].

Być może wśród napastników byli jacyś robotnicy-działacze, robotnicy-aktywiści, robotnicy-ormowcy, z pewnością jednak nad organizacją tego najścia, jego przebiegiem, okrzykami i groźbami czuwała Służba Bezpieczeństwa, a większość uczestników była tam służbowo. Ani Brandys, ani pozostali domownicy – Babcia i siostrzenica Antonina – nie mają co do tego wątpliwości: „Ani przez chwilę nie wierzymy w autentyczność tej «delegacji robotniczej»" – pisze Brandys. Grottgerowska Babcia okazuje bojówkarzom „nieskrywaną pogardę", Tośka robi „małpie miny", pan Marian próbuje przygwoździć napastników szyderstwem: „Dlaczego nie przyszli panowie w mundurach?". Brandysowi wydaje się jednak, że jego żony tym razem nie stać na żaden dystans: „Wyrwana z najgłębszego snu, w który zapadła nad ranem po nieprzespanej nocy, jeszcze na pół przytomna, od pierwszej chwili uwierzyła w całe to na chłodno obmyślane oszustwo".

Jeśli nawet, to nie było to takie dziwne. Niepokój o poparcie społeczne dla KOR-u i poczucie wyobcowania we własnym środowisku nie sprzyjały przeświadczeniu, że opozycja może liczyć na ogólnonarodową solidarność. Nawet dla Brandysa, przeglądającego obelżywą korespon-

dencję nadchodzącą do Mikołajskiej, najgorsze było właśnie to, że mimo bijących w oczy dowodów prowokacji nie mógł pozbyć się wątpliwości, „czy niektóre z tych listów nie były pisane w dobrej wierze"[155]. Kto bowiem mógłby powiedzieć na pewno – zwłaszcza dzisiaj, kiedy łatwo można się przekonać, co ludzie potrafią wypisywać w listach do różnych redakcji, w blogach i na forach internetowych – że list ze stycznia 1977 roku, podpisany przez dziesięciu „górników z Polkowic", był kolejną ubecką fałszywką? Chociaż zapewne nią był – nawet jeśli podpisał go jakiś prawdziwy górnik – sądząc ze sformułowań dziwnie rymujących się z hasłami wykrzykiwanymi przez „robotników z Ursusa":

> My, górnicy, nie szczędzimy wysiłku i trudu dla budowania dobrobytu w naszym kraju i nie pozwolimy sobie przeszkadzać. Jesteście pod wpływem wrogiej propagandy zachodniej, w której pogrobowcy reakcji w perfidny sposób usiłują zdezorganizować nasze społeczeństwo, siejąc ferment i atmosferę niepewności. Nie życzymy sobie, aby ktoś podszywał się pod klasę robotniczą, nie będąc z nią związany.[156]

Ale nawet gdyby Halina Mikołajska ani przez chwilę nie uwierzyła w autentyczność robotniczego zrywu przeciw KOR-owi i przeciw niej osobiście, i tak miała dość powodów, by się załamać. Napięcie towarzyszące jej od wielu tygodni przekroczyło próg odporności i sprawiło, że życie wydało jej się nie do wytrzymania. Następnej nocy po najściu bojówki zażyła czterdzieści pastylek valium i sześć podwójnych proszków tuinalu. Uratowało ją to, że miała organizm przyzwyczajony do valium, którego używała jako środka nasennego. Marian Brandys pisał:

> Następnego dnia, kiedy udało nam się ją wreszcie docucić, broniła się rozpaczliwie przed powrotem do życia. Krzyczała, że musiała to zrobić, bo „nie może dłużej żyć w tym wszechogarniającym kłamstwie, przy tych bandyckich najściach na dom, podsłuchujących gwoździach, oszukańczych telefonach i oszczerczych listach z posądzeniami o grabież komitetowych pieniędzy". Była w stanie ostrego szoku.[157]

Szok minął, fizyczne następstwa samobójczej próby okazały się szczęśliwie krótkotrwałe, ale całe to zdarzenie miało dalekosiężne skutki dla niej samej, a niewykluczone, że dla całej opozycji. Wewnętrzny niepokój, z którym zmagała się od miesięcy, znalazł ujście w autodestrukcyj-

nym akcie, który jej samej uświadomił, że nic więcej ponad to, co zrobiła sama sobie, zrobić jej nie można. Że tym samym wytrąca raz na zawsze broń z ręki tym, którzy usiłują ją zastraszyć, charcząc w telefon: „Umrzesz, umrzesz". Kilka dni po próbie samobójczej napisała: „Ponad wszystko boję się bać", przypominając, że przeżyła już w życiu okres sublimacji strachu, która w latach pięćdziesiątych kazała jej wierzyć w geopolityczną konieczność kłamstw i represji. A teraz, porywając się na własne życie, ostatecznie przekroczyła barierę strachu i poczuła, że odtąd, głosząc swoje prawdy, nie musi się już z niczym liczyć. Jacek Kuroń miał absolutną pewność, że Halina Mikołajska swoim aktem rozpaczy uratowała dalsze istnienie KOR-u. „Gdyby Halina się poddała, wystąpiła z komitetu – mówił po latach – wzięliby na warsztat następną osobę. Wtedy chyba jednak zorientowali się, że otarli się o granicę i mogło to zwrócić się przeciw nim"[158]. Nawet jednak jeśli nękanie korowców nie tylko nie ustało, ale wręcz przeciwnie, rewizje, pobicia i konfiskaty miały się znacznie nasilić, to jedno z pewnością stało się jasne: cena, jaką za głoszenie prawdy gotowi są zapłacić opozycjoniści. I z tą ceną władza musiała się odtąd liczyć.

Halina Mikołajska po tym zdarzeniu wyjechała na kilka dni do Lasek, ale wiadomość o tym, co się stało, szybko rozeszła się wśród przyjaciół. Wkrótce też nadeszła z Oxfordu świąteczna kartka od Leszka i Tamary Kołakowskich, datowana na osiemnastego grudnia. Na sąsiedniej stronie dopisał się do życzeń Adam Michnik:

> Kochana Halinko,
>
> nie muszę Ci pisać, jak bardzo się o Ciebie boję i denerwuję, ale wierzę przecież, że te Laski postawią Cię na nogi. Jesteś tak mądra i tak dzielna, że z pewnością sobie dasz radę z ludzką czy nieludzką raczej podłością i z całym tym draństwem. Pamiętaj, bardzo Cię o to proszę, że jestem całym sercem z Tobą, że nieustannie o Tobie myślę i że wierzę głęboko, najgłębiej jak potrafię, że wszystko będzie dobrze.
>
> Całuję Cię mocno i ściskam, wierzę, że ten Nowy Rok, co idzie, będzie lepszy od wszystkich poprzednich, że fortuna zatoczy koło w dobrą stronę. Już mi tęskno tak strasznie, że pewno wrócę wcześniej niż planowałem. Mocno, mocno
>
> Twój Adam

7. KOR kobiet

Kiedy Adam Michnik na początku maja wrócił do Polski, trafił w sam środek sporów o przyszłość Komitetu, ale i w sam środek nowej brutalnej akcji represyjnej, którą rozpętano przeciw jego działaczom. Po amnestii ogłoszonej w lutym 1977 roku robotnicy uwięzieni i skazani po wypadkach czerwcowych zaczęli opuszczać więzienia. Tymczasem wobec KOR-u władze postanowiły radykalnie zaostrzyć kurs. W lutym Brandysowi, przyglądającemu się temu nieco z zewnątrz, mogło się nawet wydawać, że działalność Komitetu powoli dogasa, bo z jednej strony nie ma się gdzie spotykać, wszędzie zainstalowano podsłuchy, milicja zrywa wszystkie zebrania, a z drugiej strony „likwidują się też powoli skutki represji czerwcowych i wkrótce nie będzie nic do roboty"[159]. W tej konstatacji kryła się nie tylko naiwność, ale i wewnętrzna sprzeczność – działania milicji sprawiały bowiem, że ani KOR nie tracił racji bytu, ani jego działacze roboty. Po części to właśnie za sprawą nasilonych represji nie tylko nie mogło dojść do zaprzestania działalności KOR-u, ale uwyraźniła się konieczność rozszerzenia jego formuły i stworzenia długofalowego programu samoobrony społecznej. Można też powiedzieć odwrotnie: utrata nadziei, że wraz z lutową amnestią korowcy zaniechają działalności, skłoniła władze do eskalacji represji.[160]

„Czas był bardzo napięty – wspominała tę wiosnę Anka Kowalska. – Wygarniano nas już zewsząd, z każdego niemal mieszkania, rozpędzano każdą grupkę ludzi związanych z działalnością KOR-u, mnożyły się przesłuchania, sieć inwigilacyjna ciasno ściągała oczka"[161]. Władze rzeczywiście robiły wszystko, by działalność Komitetu uniemożliwiać – milicja wkraczała do mieszkań, gdzie odbywały się zebrania jego członków i sympatyków, legitymowała obecnych, spisywała, rewidowała, rozwoziła po komendach, próbowała przesłuchiwać jako świadków w sprawie o „uczestnictwo w nielegalnym spotkaniu". Te „wkrocze", jak je nazywano, nasiliły się w kwietniu 1977 roku, kiedy to Służba Bezpieczeństwa wdzierała się na zebrania KOR-u trzykrotnie. Wtedy postanowiono spotykać się jawnie, na przykład w kawiarni Nowy Świat. Autor tego pomysłu, Zbigniew Romaszewski, wspominał: „To było przezabawne, bo cały Nowy Świat był obstawiony, a kiedy myśmy siadali w jakieś dwadzieścia–trzydzieści osób przy kilku stolikach, to ze szpiclami tworzył się tak wielki tłum, że kawiarnia była zapełniona"[162]. Ance Kowalskiej bardzo się to podobało: „W środku miasta, wśród

ludzi, czuł się człowiek bezpiecznie i niemal przytulnie"[163]. Tyle że po kilku dniach kawiarnię zamknięto pod pretekstem remontu.

Uniemożliwiano też wyjazdy na procesy, zatrzymując obserwatorów i zawracając ich z drogi. Dwudziestego ósmego kwietnia samochód Haliny Mikołajskiej, którym jechała na rozprawę do Radomia z Anką Kowalską i sympatykiem KOR-u, Wincentym Heinrichem, został zatrzymany w Białobrzegach pod pretekstem, że jest niesprawny. Kontrola drogowa tego wprawdzie nie potwierdziła, ale po siedmiogodzinnym przetrzymaniu właścicielki w komendzie MO samochód w końcu jednak okazał się niesprawny, za co jeszcze ukarano Mikołajską pięćsetzłotowym mandatem.

Większy niepokój korowców wzbudziły jednak przeprowadzone poprzedniego dnia przesłuchania Jacka Kuronia i Jana Józefa Lipskiego w prokuraturze. Postawiono im bowiem grożący wieloletnim więzieniem zarzut, że wraz z przebywającym jeszcze poza krajem Adamem Michnikiem działają na szkodę PRL w porozumieniu z wrogimi organizacjami zagranicznymi. Wydawało się, że jest to zapowiedź przygotowywanego procesu KOR-u i że decyzję w tej sprawie już powzięto. Wiadomo skądinąd, że w ścisłym kierownictwie partii i państwa od początku istniały różnice zdań co do ewentualnego procesu, gdyż z jednej strony liczono na zdecydowaną rozprawę z opozycją przez uwięzienie jej przywódców, a z drugiej obawiano się międzynarodowych skutków – jak skłonny był przyznać nawet Rakowski – „dętego procesu".[164] Jeszcze w październiku 1976 roku prokurator generalny Czubiński na naradzie z nadzorującym bezpieczeństwo sekretarzem KC Stanisławem Kanią przestrzegał, że objęcie działaniami procesowymi wąskiego kręgu ludzi wcale nie minimalizuje zagrożenia: „Działaniem tym wywołamy kontrakcje w środowiskach studenckich czy też literackich. Trzeba zatem szukać innych – pozaprocesowych – rozwiązań jako głównej metody działań"[165]. Jeśli władza skłaniała się do rozwiązań procesowych raz bardziej, a raz mniej, to akurat wiosną 1977 roku wydawała się im bliższa. W tym samym czasie Jacek Kuroń otrzymał „absolutnie pewną informację, że zapadła decyzja fizycznej rozprawy z ludźmi KOR-u"[166]. Przeciek wydał się Kuroniowi wiarygodny: „Wiedziałem dokładnie, który wysoki funkcjonariusz państwowy powiedział o tym człowiekowi absolutnie wiarygodnemu, a ten powtórzył to mnie. Zrozumiałem, że mieli bić, ale nie zabijać. Niemniej w tydzień czy dwa tygodnie po tej wiadomości dostałem telefon, że Staszek Pyjas nie żyje". Był 7 maja 1977 roku.

Zabójstwo Pyjasa było dla KOR-u wstrząsem z kilku powodów. Stanowiło kulminację narastającej fali prześladowań. Sprawiło, że urzeczywistniły się jawne pogróżki z anonimów i rozmów telefonicznych, rzucane podczas przesłuchań i zatrzymań oraz zakamuflowane w jadowitych komentarzach propagandowych. Unaoczniło, że bicie – zdarzające się i wcześniej – może mieć skutki, które niekoniecznie są zgodne z intencjami bijących. Korowcy uważali bowiem, że Pyjasa nie chciano zabić, lecz dać mu nauczkę, że był to „wypadek przy pracy". Poza wszystkim jednak ta śmierć uzmysłowiła członkom KOR-u prawdziwą odpowiedzialność za zaangażowanych w działalność opozycyjną młodych ludzi, których nie chroniły znane nazwiska. „Pyjas był na pewno idealnym celem represji – mówiła po latach Liliana Batko, koleżanka Pyjasa i jedna z założycielek krakowskiego Studenckiego Komitetu Solidarności, który powstał po jego śmierci. – Pochodził z małej wioski i w Krakowie mógł liczyć tylko na siebie i na kolegów. Nie miał zaplecza. My byliśmy związani z duszpasterstwem akademickim, więc niejako chronił nas Kościół. Inni mieli rodziny, znanych znajomych. On był sam"[167]. Służba Bezpieczeństwa nie mogła jednak liczyć, że w związku z tym powiodą się próby zatuszowania zabójstwa. Poza kolegami Pyjasa w upamiętnienie jego śmierci i zamanifestowanie sprzeciwu wobec ubeckich metod włączył się bowiem Komitet Obrony Robotników. Podjęto decyzję o zorganizowaniu w Krakowie ulicznej demonstracji: „Uważaliśmy, że tym razem trzeba ludzi wyprowadzić na ulicę, bo obawialiśmy się, że tych trupów będzie więcej"[168] – powiadał Jan Józef Lipski.

Do Krakowa przyjechała grupa członków i współpracowników Komitetu z powielaczem. W mieście pojawiły się klepsydry informujące o mszy żałobnej w kościele Dominikanów w niedzielę piętnastego maja oraz wezwania do bojkotu rozpoczynających się właśnie juwenaliów. Wręczane ludziom ulotki, rozwieszane czarne flagi, kwiaty i znicze zapalane w bramie przy ulicy Szewskiej 7, gdzie znaleziono zwłoki Pyjasa, publiczne czytanie oświadczenia informującego o jego śmierci – wszystko to sprawiło, że atmosfera studenckiej zabawy dziwnie przygasła, kilka tysięcy osób zaś pojawiło się w niedzielę rano u Dominikanów. Po mszy tłum ludzi z czarnymi flagami przeszedł pod bramę na Szewskiej, gdzie studenci odczytali oświadczenie KOR-u domagające się wyjaśnienia zbrodni i pociągnięcia do odpowiedzialności winnych. Samych korowców jednak nie było ani na mszy, ani w milczącym pochodzie ulicami Krakowa.

Tych, którzy przyjechali do Krakowa wcześniej, aresztowano w sobotę. Innych zatrzymano tego samego dnia na Dworcu Centralnym – kilkuosobowa grupa chciała bowiem jechać do Krakowa wieczornym pociągiem. Co do Haliny Mikołajskiej, to wybierała się tam samochodem, do którego zaprosiła Ankę Kowalską i Adama Michnika. Wyruszyli bez przeszkód w sobotę o świcie, minęli spokojnie rogatki Warszawy. Kowalska i Michnik pogrążyli się w jakiejś absorbującej rozmowie. „Halina prowadziła wóz, milcząc. Nagle powiedziała: – No to już – i znaleźliśmy się przed blokadą milicyjną" – tak zapamiętała to Anka Kowalska:

> Wozów cywilnych i milicyjnych czekało sporo: w drodze powrotnej do Warszawy mieliśmy eskortę niemal jak honorowi goście PRL. Nasz samochód – z mundurowym z tyłu obok Adama – polecono prowadzić Halinie, przed nami jechały trzy wozy z cywilami, za nami jeden milicyjny i jeden cywilny. Nikt z nas nic nie mówił, ale myślę, żeśmy się nie nudzili.[169]

Na Woli Mikołajska musiała stanąć na światłach. Trzy pierwsze samochody, które zdążyły przejechać, zatrzymały się zupełnie nieprzepisowo po drugiej stronie skrzyżowania, zaniepokojeni tajniacy powyskakiwali z samochodów.

> Na amerykańskim filmie o bandziorach powinniśmy w tym właśnie momencie śmignąć przez chodniki, klomby, czerwone światła, zniknąć z wizgiem opon w czeluści wielkomiejskiego ruchu, przedostać się do jakichś złomowisk, pustych nabrzeży, opustoszałych magazynów portowych. Adaś musiałby obezwładnić siedzącego przy nim milicjanta. Jak było do przewidzenia, nic się takiego nie stało.

Halina Mikołajska zrobiła coś zupełnie innego. Wychyliła głowę przez okno samochodu i zaczęła przywoływać ludzi stojących na przystanku tramwajowym.

> Zbliżyła się młodziutka dziewczyna z buzią zaciekawionej uczennicy.
>
> – Proszę cię – powiedziała Halina, a mundurowy obok Adama milczał – zatelefonuj zaraz pod numer 39 39 64 i powiedz, że nas milicja zatrzymała. Halinę, Ankę, Adama. 39 39 64. Chyba nas biorą na Żytnią.

Był to numer telefonu Jacka Kuronia. Dziewczynka zatelefonowała. Obecni przy rozmowie Jan Lityński i Eugeniusz Kloc postanowili sprawdzić wiarygodność tej informacji. Pojechali na parking komendy na Żytniej, żeby zobaczyć, czy stoi tam samochód Mikołajskiej. Samochód stał. Ich natomiast zatrzymano.

A w komendzie na Żytniej – jak wspominała Anka Kowalska – panował nietypowy ruch:

> Na górę po schodach prowadziła nas duża ekipa, w całym gmachu funkcjonariusze roili się jak mrówki: widoczny gołym okiem stan alarmu. Na górze byliśmy jeszcze przez chwilę razem. Zaraz pootwierały się z lewa i prawa drzwi i padła jasna instrukcja:
>
> – Pani Mikołajewska tu, pan Adam tam, pani Anka na prawo.
>
> – To nie jest pani Mikołajewska, tylko pani Mikołajska, to dla was nie jest żadna pani Anka, tylko pani Anka Kowalska, a ja jestem pan Adam Michnik! – krzyknął Adaś z furią, z tą samą furią pocałował mnie w rękę, gdy za Haliną już zamykano drzwi, i zdążyłam go pogłaskać po twarzy. Zaraz znaleźliśmy się tyłem do siebie, on prowadzony w jedną stronę, ja w drugą, i tyle go widziałam przez następne dwa i pół miesiąca, na jakie wsiąkł w areszcie.

Ankę Kowalską wypuszczono tego samego dnia wieczorem. Halinę Mikołajską o piątej po południu, na tyle wcześnie, że postanowiła podjąć kolejną próbę wyjazdu do Krakowa, tym razem nocnym pociągiem, razem z Jackiem Kuroniem, Piotrem Naimskim i Antonim Pajdakiem. Na Dworzec Centralny pojechał za nimi Maciek, syn Kuronia, żeby z sąsiedniego peronu obserwować, czy uda im się wsiąść do pociągu. Nie wsiedli. Aresztowano ich, przy okazji zatrzymując także Maćka i kilku znajomych Mikołajskiej i Kuronia – w tym prezesa polskiego Pen Clubu, Juliusza Żuławskiego – którzy przypadkowo znaleźli się na tym samym peronie. Część zatrzymanych, między innymi Halinę Mikołajską, wypuszczono, Kuroń i Naimski z trzymiesięczną sankcją prokuratorską dołączyli do Michnika.

Przez następnych kilka dni trwała regularna obława na członków i sympatyków KOR-u. W ich mieszkaniach odbywały się rewizje i zakładano kotły. Kilkadziesiąt osób zatrzymywano na kilka albo czterdzieści osiem godzin, niektóre po kilka razy. Zdaniem Andrzeja Friszkego, była to największa akcja zatrzymań od marca 1968 roku.

W Warszawie miało to związek między innymi z zaplanowaną na dwudziestego maja mszą za duszę Stanisława Pyjasa w kościele Świętego Marcina.

W kocioł w mieszkaniu Wojciecha Onyszkiewicza, który leżał unieruchomiony po wypadku, wpadła między innymi Antonina Krzysztoń. Spędziła tam kilka godzin, czekając, aż milicjanci przywiozą formalny nakaz jej zatrzymania: „Wojtek nieruchomy w łóżku, połamany, poturbowany, patrzy na mnie płonącymi oczyma i mówi, bez przerwy mówi. Rozmawiamy, ignorując obecność tych panów"[170]. Kiedy dzwoni telefon i milicjant podnosi słuchawkę – wrzeszczą oboje z całej siły: „Milicja!". Potem, kiedy milicjanci będą chcieli zabrać Tosię do komendy – sama zacznie wrzeszczeć jeszcze głośniej:

> Gdzieś głęboko we mnie ktoś mówi: przestań. Ale nie mogę już przestać. Gdzieś głęboko we mnie ktoś ostrzega: uważaj, nie wolno ci uderzyć, nie wyrywaj się, możesz tylko zrobić się ciężka, wyginam się do tyłu, aż głową dotykam schodów. I krzyczę. Dwóch trzyma mnie za ręce, jeden za nogi pod kolanami. Wnoszą mnie, wpychają do samochodu. Koniec. Oddycham głęboko i patrzę na trzech mężczyzn w mundurach. Jeden z nich ma twarz mokrą od potu.

To nie ostatnia taka potyczka Tosi z milicjantami. Kiedy innym razem zatrzymują ją wraz z grupą słuchaczy wykładu profesora Lipińskiego, przewożą do komendy i chcą pobrać odciski palców – stawia im czynny opór. Anka Kowalska też zasadniczo uważa, że należy się na to nie zgadzać – nie byli przecież kryminalistami – ale szarpanina w tej sprawie jest poniżej jej godności. Kiedy wyprowadzają ją z kabiny, gdzie pobiera się odciski, widzi:

> Tosię Krzysztoń, młodziutką siostrzenicę Haliny, leżącą w ogromnym kożuchu na podłodze, rozesłaną od ściany do ściany.
>
> – Nie pozwolę – oświadczyła zdecydowanie mnie i dwu moim stróżom. – Jak uważasz? – zapytała i podniosła na mnie śliczne dziecinne oczy.
>
> – Wiesz, fizyczna przewaga nie jest po naszej stronie – powiedziałam, przekraczając ją, co też uczynili bez słowa obaj funkcjonariusze. – Ja się po prostu nie umiem szarpać z byle powodu. Ale wcale nie wiem, czy mam rację.[171]

Ance Kowalskiej wydaje się, że Tosia tę walkę wygrywa, bo funkcjonariusze od daktyloskopii są już naprawdę zmęczeni i nie mają ochoty się z nią szarpać.

W tamten piątek, dwudziestego maja, z mieszkania Onyszkiewicza przewieziono Antoninę Krzysztoń do Komendy Stołecznej w Pałacu Mostowskich. Słyszała w celi, jak przed wieczorną mszą w Świętym Marcinie z dziedzińca komendy ruszają samochody, wiele samochodów. Zastanawiała się: „Czy wjadą w Piwną? Odetną dojście do kościoła? Czy może ukryją się w cieniu wąskich uliczek, otoczą Stare Miasto i będą czekać?"[172]. Wobec zmasowanej obecności milicji i funkcjonariuszy SB w rejonie kościoła naprawdę obawiano się rozruchów i brutalnej rozprawy z uczestnikami demonstracyjnego nabożeństwa. Halina Mikołajska opowiadała potem, że przeżyła mszę w ogromnym napięciu, bojąc się sprowokowanej przez policję masakry. Tajniacy rzeczywiście zachowywali się ostentacyjnie, ale do żadnej interwencji szczęśliwie nie doszło.

Antonina opuściła areszt, jak wielu innych, po czterdziestu ośmiu godzinach. Jadąc do domu tramwajem, skreśliła w myślach swoje nazwisko z kartki leżącej obok telefonu, na której przed uwięzieniem zapisywała skrupulatnie nazwiska zatrzymywanych. Skreślało się je na ogół właśnie po dwóch dniach, kiedy zatrzymani opuszczali areszt. Tym razem bilans majowej obławy był jednak dla KOR-u niekorzystny – na liście aresztowanych zostało sześć nazwisk członków Komitetu: Mirosław Chojecki, Jacek Kuroń, Jan Józef Lipski, Antoni Macierewicz, Adam Michnik, Piotr Naimski. Wszyscy pozostali w więzieniu pod zarzutem działania na szkodę interesów politycznych PRL w porozumieniu z obcymi organizacjami. Aresztowano także współpracowników – Wojciecha Arkuszewskiego, Seweryna Blumsztajna, Jana Lityńskiego i Wojciecha Ostrowskiego. Władze z pewnością liczyły, że uwięzienie nieformalnych przywódców Komitetu i jego głównych działaczy sparaliżuje działalność opozycji. Postrzegając Kuronia, Lipskiego i Michnika jako niezastąpionych inspiratorów, strategów, organizatorów i koordynatorów akcji informacyjnych i interwencyjnych, bagatelizowały najwyraźniej – i nie były w tym zapewne odosobnione – i dotychczasową rolę, i organizacyjny potencjał pozostających na wolności działaczy, a raczej działaczek, które po dwudziestym maja musiały przejąć obowiązki uwięzionych.

Jacek Kuroń pisał z więzienia parę tygodni później do Haliny Mikołajskiej: „Siedzę tu sobie jak u Pana Boga za piecem – bo jak to już

po wielekroć powtarzałem – teraz to ja mam spokój, a kłopoty inni. Niestety, bo zawsze jest jakieś niestety, wśród tych innych jesteście także Wy, a tego bym wcale nie chciał".

Po aresztowaniu kolegów Halina Mikołajska usiłowała, między innymi razem z profesorem Lipińskim, dostać się z interwencją do Prokuratora Generalnego, ale bez powodzenia. Skończyło się na oświadczeniach złożonych na piśmie. Ona sama nie obawiała się aresztowania, bo podczas kolejnych zatrzymań utwierdzała się tylko w przekonaniu, że władze po prostu aresztować jej nie chcą; z racji pozycji i głośnego nazwiska miała status taki jak Starsi Państwo – korowscy seniorzy. Anka Kowalska z kolei żałowała na swój sposób, że nie znalazła się za kratkami: „Nie dlatego, oczywiście, że chciałam tam być, tylko że tak było ciężko, tak nas było mało do roboty, i tak bardzo nie wiedziałam, co mam teraz robić"[173]. To „nie wiedziałam, co robić" brzmi niczym kwestia wyjęta z roli kobiecej, której Anka Kowalska za nic w świecie by się nie wyrzekła. I wyłącznie jako „kwestię z roli kobiecej" należy ją traktować, bo z rzeczywistością nie miała nic wspólnego. Kowalska wiedziała doskonale, co robić: razem z Grażyną Kuroniową przystąpiły natychmiast do zbierania nazwisk zatrzymanych i dokumentowania sankcji prokuratorskich. W ciągu następnych miesięcy udało się informacje gromadzić na bieżąco, podawać je, jak dotąd, do wiadomości publicznej i organizować pomoc represjonowanym.

Halina Mikołajska, która musiała w zastępstwie Jacka Kuronia przejąć rolę rzecznika prasowego KOR-u, również praktykowała kobiecość, tyle że nie słowem będącym domeną Anki Kowalskiej, lecz stylową teatralizacją. Zofia Romaszewska wspominała, jak nieco stremowana sławą Mikołajskiej przyszła przed jedną z konferencji prasowych po raz pierwszy do jej mieszkania:

> Wchodzę do tego domu i okazuje się, że pani Halina jest w betach, w jakichś niesłychanie koronkowych koszulkach, bardzo przezroczystych, a w sekundę po moim wejściu rozlega się pięć dzwonków i wpadają korespondenci w pełnym szyku, ona zaś w tych zwiewnych peniuarach wyłania się z pokoju i ma udzielić najświeższych informacji natury politycznej. Ci panowie w krawatach, zapisujący w kajecikach wszystko, stojący niemal na baczność, i ona wyłaniająca się z tej pościeli. [...] Obejrzałam sobie wtedy po raz pierwszy, jak Halinka funkcjonuje. Bo nadzwyczajne było to, że ona funkcjonowała w tych peniuarach jak prawdziwy polityk.[174]

I jako polityk właśnie została wystawiona na trudną próbę za sprawą prowokacji władz, które wiarygodną, choć nieoficjalną drogą ujawniły informację o rzekomej śmierci Jana Józefa Lipskiego w więzieniu. Zależało im najwyraźniej, by KOR tę wiadomość rozpowszechnił i tym oczywistym kłamstwem się skompromitował. Mikołajska prowokację udaremniła, zachowując przytomność umysłu i wspomnienie o wcześniejszych ubeckich fałszywkach. Podczas konferencji prasowej na pytanie o stan zdrowia Jana Józefa Lipskiego odpowiedziała, że nic jej na ten temat nie wiadomo.

> Korespondent: „Nie słyszała pani niczego na ten temat, żadnych pogłosek?"
> Halina: „Nic KOR-owi nie wiadomo na ten temat i w związku z tym nie będę państwa informować".

W ten sposób, jak skomentował to potem sam Lipski, zabawa się spaliła. A KOR mimo aresztowania całego sztabu działał nadal. „Okazało się, że możemy spokojnie siedzieć, bo ruch nie tylko nie zamarł, ale zaktywizował się i ośmielił"[175] – wspominał Kuroń, chyba nie bez racji, skoro zaledwie kilka dni po jego aresztowaniu Brandys zanotował: „Halina mówi z zachwytem, ilu wspaniałych nowych ludzi zgłasza się na miejsca aresztowanych"[176].

Szczególnie obiecujące wydawały się narodziny ruchu studenckiego w Krakowie. Deklaracja powołania Studenckiego Komitetu Solidarności została odczytana wobec wielotysięcznego tłumu podczas krakowskiej manifestacji piętnastego maja: „Oświadczamy, że będziemy organizować samoobronę przed represjami. Studencki Komitet Solidarności solidaryzuje się z Komitetem Obrony Robotników". Kolejne SKS-y będą powstawać w innych miastach akademickich. Śmierć Pyjasa sprawiła bowiem, że działalność opozycyjna zyskała nową motywację i nową energię. Jeszcze przed aresztowaniami KOR wydał oświadczenie, w którym „w sytuacji potężniejącej ofensywy aktów niepraworządności" powołał do życia Biuro Interwencyjne i Fundusz Samoobrony Społecznej. Biuro miało gromadzić informacje o łamaniu praw człowieka, zawiadamiać o nich opinię publiczną i udzielać wielorakiej pomocy. Fundusz miał taką pomoc umożliwić. Zasady działania Funduszu miała przygotować Rada, w której składzie znalazła się także Halina Mikołajska. Nawet jeśli tymczasem były to jedynie instytucje działające na

papierze, to tak czy inaczej te i inne oświadczenia, informacje o obchodach żałobnych, o represjach z nimi związanych, o powołaniu SKS-u, o sankcjach prokuratorskich dla członków KOR-u oraz o rozpoczęciu w kościele Świętego Marcina tygodniowej głodówki w ich obronie powinny były się ukazać w kolejnym „Komunikacie" KOR-u.

Tymczasem Antoni Macierewicz, który dotąd zajmował się „Komunikatami", siedział w więzieniu. I oczywiście „tylko dlatego, że ktoś musiał to zrobić", zajęła się tym Anka Kowalska:

> Zlatywałyśmy się po czyichś mieszkaniach, Zośka Romaszewska, Gajka Kuroniowa, ja – i lepiło się jakieś niejednorodne gnioty informacyjne, które przepisywałam potem znów po innych mieszkaniach, gdzie zostawiałam różne tych gniotów kopie, żeby jakaś jedna rewizja nie zgarnęła wszystkich informacji, zdobywanych przez nas z takim trudem. W ten sposób w maju i czerwcu 1977 powstały pierwsze komunikaty niemacierewiczowskie.[177]

W ciągu trzech miesięcy do amnestii ukazały się trzy kolejne „Komunikaty", które nie odbiegały poziomem i zawartością od poprzednich. A po wyjściu z więzienia Antoni Macierewicz już do ich robienia nie wrócił – sekretarzem powołanej formalnie jesienią Komisji Redakcyjnej pozostała Kowalska.

W jakimś sensie potwierdzały się słowa generała Adama Krzysztoporskiego, dyrektora Departamentu III MSW, który we wrześniu 1976 roku na naradzie z podległymi sobie naczelnikami wydziałów SB mówił o trudnościach w zwalczaniu opozycjonistów, skarżąc się, że „ich inicjatywy rosną o wiele szybciej niż nasze możliwości w przeciwdziałaniu"[178]. Sądząc z raportów SB z maja i czerwca 1977 roku, ich możliwości rozpoznania i wyciągania wniosków na temat tych inicjatyw także nie były szczególnie wielkie. Pisano w nich bowiem, że „w wyniku realizacji przedsięwzięć o charakterze procesowym w środowisku «Graczy» notuje się dalszą dezintegrację ich działalności"[179]. Nic dziwnego zresztą, że tak pisano, skoro wiedzę na ten temat funkcjonariusze czerpali przede wszystkim z podsłuchiwania plotkujących literatów:

> Na powyższe fakty wskazują:
> – wypowiedzi W. Woroszylskiego, K. Brandysa i A. Międzyrzeckiego, którzy twierdzą, że obecnie działalność KOR-u została ograniczona

głównie z powodu nieobecności Jacka Kuronia (przebywającego w areszcie), którego rolę stara się przejąć H. Mikołajska[180]

A poza tym skłonni byli raczej przeceniać polityczne spekulacje pozostających na wolności działaczy KOR-u, niż doceniać poczynania jego działaczek. Notatki służbowe z tego czasu zawierają więc absurdalne raporty z podsłuchu rozmów prowadzonych przy łóżku chorego Wojciecha Onyszkiewicza, który – zdaniem SB – opracowywał program działalności opozycji zmierzający do „likwidacji systemu monopartyjnego, poprzez m.in. powołanie niezależnych grup interesów"[181]. Natomiast nie znajdzie się tam ani słowo o mozolnej działalności Grażyny Kuroniowej, na której barkach – jako łączniczki, mediatorki i kurierki – spoczywały między innymi kontakty między członkami i współpracownikami Komitetu. I która wreszcie razem z Haliną Mikołajską, wówczas rzeczniczką prasową KOR-u, oraz z Anką Kowalską, odpowiedzialną za informację i „Komunikat", faktycznie przez trzy miesiące Komitetem kierowała. Kiedy na początku czerwca Jan Józef Lipski ze względu na stan zdrowia został wypuszczony z aresztu, to rozejrzawszy się w sytuacji, stwierdził: „Wszystko funkcjonowało normalnie, miałem poczucie, że nic tu nie ulepszę, a ponieważ rzeczywiście źle się czułem, pojechałem do sióstr franciszkanek do Izabelina na odpoczynek"[182].

Stało się zupełnie jasne, że funkcjonowania KOR-u nie da się powstrzymać przez uwięzienie kilku czy kilkunastu osób, że represje tylko zwiększają jego popularność i wzmacniają motywację do działania, że współpracowników przybywa, a kobiety mogą być niezgorszymi organizatorkami, koordynatorkami i przywódczyniami. Władze miały więc do wyboru: albo radykalnie zaostrzyć represje w imię skuteczniejszej rozprawy z opozycją, albo wycofać się z przygotowywanego procesu dla dobra swego eksportowego wizerunku. Jeśli na szczytach władzy toczył się w tej kwestii jakiś spór, to jego widomym rozstrzygnięciem okazała się ogłoszona w związku ze świętem 22 lipca amnestia. Z więzienia wyszli nie tylko korowcy, ale i ostatni więzieni jeszcze robotnicy z Radomia i Ursusa, a śledztwa prowadzone przeciw członkom i współpracownikom KOR-u umorzono. Z przebiegu zwolnień z aresztu „J. Kuronia i pozostałych" została sporządzona notatka służbowa[183], z której władze zwierzchnie mogły się dowiedzieć, że Kuroń uradował się zakomunikowaną mu wiadomością, choć radość swoją „starał się powstrzymać i ukryć pod maską spokoju", Chojecki był zaskoczony,

Blumsztajn przejawiał cynizm i lekceważenie, Naimski pożegnał się słowami „do zobaczenia", Michnik się ucieszył, a Lipski, Lityński, Macierewicz i Arkuszewski „przyjęli decyzję o umorzeniu śledztwa bez zainteresowania".

Ich współtowarzysze i przyjaciele na wolności nie ukrywali radości i ulgi ani pod maską spokoju, ani lekceważenia. „Pamiętam, że było cudownie, jak oni wyszli. Byli wymokli, wybladli, wymyci, uczesani... Mirek i Antek mieli obcięte kłaki i bardzo dobrze wyglądali. Bardzo ładnie" – wspominała Zofia Romaszewska. Marian Brandys był prawdziwie uszczęśliwiony:

> Wyszli! Wszyscy wyszli! Co za szczęście! Młodzież korowska szaleje z radości. Halina też. Zacznie się teraz dla niej czas spłacania długów zaciągniętych wobec Boga. Ślubowała, że jeśli ich wypuszczą, to przez cały rok nie weźmie do ust kropli alkoholu (co pochwalam), a w sierpniu wyruszy na pieszą pielgrzymkę do Częstochowy (czego ze względu na stan jej zdrowia się obawiam). [...] Co za radość! Co za radość![184]

Jeszcze tego samego dnia, w sobotę dwudziestego trzeciego lipca, u Jana Józefa Lipskiego odbywa się stuosobowe przyjęcie powitalne, a dwa dni później drugie tak samo liczne w mieszkaniu Mikołajskiej i Brandysa. Korespondenci zagraniczni donoszą z Warszawy, że KOR nie zamierza zaprzestać działalności, a w najbliższym czasie zdecyduje o jej nowych formach. Właśnie o te nowe formy i inicjatywy oraz o podział kompetencji przez najbliższe tygodnie będą się spierać dopiero co amnestionowani. Ponieważ trudno w tych sporach oddzielić koncepcje działania od politycznych poglądów, a ambicje od strategii – kobiety znów będą raczej słuchać, niż mówić.

Tymczasem postrzeganie działalności KOR-u – zarówno sprzed kryzysu, jak i po tym kryzysie – przez pryzmat osobowości mężczyzn, obdarzonych siłą, determinacją i charyzmą, które zarówno sprawę, jak i ich samych czyniły widzialnymi i słyszalnymi, może być w pewnym sensie zwodnicze. Umieszcza bowiem w hierarchii ważności zbyt wysoko to, co widoczne i efektowne, a to, co dyskretne i mozolne – zbyt nisko. Przedkłada to, co głoszone, nad to, co przeżywane, a to, co wykorzystane, nad to, co poświęcone. Nadaje rangę programowym sporom, które z perspektywy czasu tracą jakiekolwiek znaczenie, a skazuje na zapomnienie szereg kwestii praktycznych, psychologicznych,

obyczajowych. Paternalizuje zamiast demokratyzować. Kobiety instrumentalizuje, mężczyzn obarcza nadmierną odpowiedzialnością.

Historia Komitetu Obrony Robotników jest nieodmiennie opowiadana przez mężczyzn i z ich punktu widzenia – właścicielami tej narracji pozostają Jan Józef Lipski jako autor monografii, Jacek Kuroń jako autor wspomnień, Adam Michnik jako publicysta, polemista i redaktor. Wśród relacji członków i współpracowników KOR-u, zebranych w 1981 roku przez Andrzeja Friszkego i Andrzeja Paczkowskiego, które złożyły się później na tom *Niepokorni. Rozmowy o Komitecie Obrony Robotników*, nie ma indywidualnej relacji ż a d n e j kobiety. Zapisy rozmów z Zofią i Zbigniewem Romaszewskimi oraz trójką redaktorów „Biuletynu Informacyjnego", wśród których jest Joanna Szczęsna – nie są w stanie przysłonić tego braku.

Pytanie, czy gdyby Aniela Steinsbergowa, Halina Mikołajska, Anka Kowalska, Maria Wosiek, Ewa Milewicz jako członkinie KOR-u mówiły o jego działalności, to posługiwałyby się innym językiem, na co innego zwracałyby uwagę, inaczej formułowałyby oceny, obawy, rozpoznania? Z jednej strony – niekoniecznie. Wydaje się bowiem, że za swoje przyjmowały hierarchie i priorytety określone przez mężczyzn – przywódców i ideologów ruchu, a zarazem akceptowały miejsce, które w tym ruchu im wyznaczono. „My jesteśmy od firmowania, to także coś znaczy" – mówiła Mikołajska[185], traktując instrumentalizację swojej roli jako coś oczywistego. „Jeszcze jeden chłopiec do wszystkiego – do czegokolwiek się nada" – mówiła o sobie Anka Kowalska.[186] Z drugiej strony zarówno ona, jak i Mikołajska pozostawiły po sobie teksty dotyczące tego czasu i działalności KOR-u, które odbiegają językiem i klimatem od głosów mężczyzn.

Z fragmentarycznych zapisków Mikołajskiej i kilku zaledwie artykułów Kowalskiej wyłania się prawda o emocjach towarzyszących każdemu działaniu, o reakcjach ludzi i o ich złożonych postawach. Wyróżnia je osobisty ton – autorki wypowiadają się jedynie za siebie, nie roszcząc sobie prawa do zabierania głosu w imieniu całego ruchu czy choćby jakiejś jego frakcji. Kowalska kreśli wnikliwe portrety; oddaje atmosferę spotkań, zatrzymań przez milicję i zwolnień; bagatelizuje swoją rolę w działaniu, a zarazem podkreśla wagę emocji, które jej towarzyszyły. Mikołajska z kolei daje świadectwo osobistym motywacjom, subiektywnym ocenom, wrażeniom, wspomnieniom, podporządkowując je zarazem jakimś racjom. Stara się nawet swym pisemnym

wypowiedziom – zwłaszcza ulubionym przez nią listom otwartym – nadawać ton politycznych oświadczeń, ale ich imperatywny, emotywny i perswazyjny charakter sprawia, że z powodzeniem czytać je można jako zapis stanu świadomości i psychicznej kondycji środowiska, w którym się obracała. Zapis emocjonalnej prawdy chwili znaczy więc w relacjach kobiet nieraz więcej niż opis zdarzeń połączony z reasumpcją lub zgoła negacją tych emocji. Wzburzenie, lęk, radość, niedosyt, rozczarowanie mają nieraz większe historyczne znaczenie niż daty i miejsca. I są trudniejsze do zrekonstruowania.

Zwłaszcza że męskie wyobrażenie działalności politycznej jako sfery gier, analiz i wizji z góry dezawuowało już wówczas pewien rodzaj zaangażowania, nazwanego przez Andrzeja Kijowskiego „aktywizmem kobiecym" – rozszerzaniem uczuć osobistych na społeczeństwo. „Kobiety nigdy nie rozumieją, że sfera społeczna od rodzinnej różni się nie tylko ilością, lecz także jakością, i wnoszą do działalności społecznej (co gorsza także do polityki) rodzinną miłość, rodzinne uprzedzenie, rodzinną nienawiść"[187]. Ów nadmiar uczuć rodzinnych, zdaniem Kijowskiego, charakteryzuje każdy ruch zbiorowy, któremu brak celu i racji politycznych. Taki wydawał mu się na przykład Październik, który „był dziełem bab i literatów" jako wizja bardziej moralna niż polityczna. Można powiedzieć, że w tym samym sensie działalność Komitetu Obrony Robotników ufundowana została na tak rozumianym kobiecym typie aktywizmu. Widać to choćby we wspomnieniach Jacka Kuronia – któremu pedagogiczne zacięcie dodatkowo ułatwiało ujawnianie empatii – rozdartego między potrzebą dominacji a empatią właśnie zarówno w relacjach osobistych, jak i społecznych. Kuroń ze swym pęknięciem jest tu jednak raczej wśród opozycyjnych przywódców wyjątkiem.

A teksty kobiet KOR-u w lekturze wyuczonej na typowych męskich narracjach łatwo dezawuować, właśnie jako „kobiece" – niekonkretne w politycznych diagnozach, przeinwestowane emocjonalnie, psychologizujące, sentymentalizujące, obarczone detalami: a to że zeznającemu na radomskim procesie milicjantowi drżały ręce i trzęsły się nogawki, a to że Jan Józef Lipski nawołuje, żeby podczas głodówki nie palić, a sam łapczywie zaciąga się papierosami... Wystarczy jednak zadać sobie pytanie, czy prawda o tym czasie zawiera się w takiej a nie innej myśli o programie działania, czy może raczej jednak w psychologicznym detalu? Czy w Komitecie Obrony Robotników bardziej istotne niż poglądy jego członków nie były przypadkiem ich cechy charaktero-

logiczne? Czy nie wiemy za mało o praktycznej stronie pomocy robotnikom i o życiu codziennym opozycji w porównaniu z wiedzą o oświadczeniach, listach i polityce zagranicznej KOR-u? Tematem męskich narracji jest ustanawianie związków przyczynowo-skutkowych wedle współrzędnych wyznaczonych przez ambicje i poglądy narratora. W centrum uwagi kobiecej opowieści jest d o ś w i a d c z e n i e. A w tym wypadku raczej skrawki doświadczenia, skoro dysponujemy jedynie szczątkowymi i rozproszonymi opowieściami kobiet KOR-u.

Halina Mikołajska przywiązywała wagę do swoich zapisków ze względu na to, że miały spontaniczny charakter i silnie angażowały ją uczuciowo, natomiast sama chyba nie doceniała ich roli jako świadectw. Były dla niej raczej formą ekspresji niż dokumentowaniem zdarzeń. Wiktor Woroszylski zanotował w swoim dzienniku w styczniu 1980 roku:

> Odczytała mi (na moją prośbę) swój tekst o głodówce, ciekawy, zaproponowałem, żeby jednak dała do „Zapisu", właściwie chce, ale zrażona uwagą J.B. [Jacka Bocheńskiego], żeby może usunąć fragment o ojcu (zbyt liryczny). Ja: to uwaga nieobowiązująca, nie musisz tego usuwać, tekst jest dobry, trzeba może usunąć parę słów najwyżej. Ona, że parę słów też nie, jest przywiązana do swojego kwiecistego stylu, nie jest pisarzem, ale jest sobą etc. [...]; w sumie duma i wrażliwość ogromna, jakoś ją uspokoiłem.[188]

Bezdebitowy kwartalnik literacki „Zapis", który zaczął ukazywać się na początku 1977 roku i którego Woroszylski i Bocheński byli redaktorami, publikował fragmenty jej dziennika z przełomu 1976 i 1977 roku, retoryczne listy otwarte, a w 1980 roku właśnie owo wspomnienie o głodówce protestacyjnej, odbytej rok wcześniej w kościele Świętego Krzyża.

Woroszylski wiedział, jak bardzo Mikołajska jest przewrażliwiona na punkcie swego pisania. Doświadczył tego już wcześniej, kiedy okazało się, że jej wspomnienie wygłoszone na zorganizowanym w Pen Clubie wieczorze poświęconym pamięci Jerzego Zawieyskiego w dziesiątą rocznicę śmierci, nie zmieści się w bieżącym numerze „Zapisu" i zostanie wydrukowane w następnym. Rozżalona autorka zadzwoniła wówczas do Woroszylskiego i wycofała tekst. Redaktor odpowiedział na ten impulsywny gest spokojnym listem, tłumacząc, że każdy najświetniejszy autor musi się liczyć z taką sytuacją, i prosił, by w tej sprawie nie działała pochopnie i nie kierowała się „w y ł ą c z n i e wyolbrzy-

mionymi motywami ambicjonalnymi"[189]. Ale z listu wynika, że i dla niego była to sprawa ambicjonalna, gdyż to on przyjął tekst do druku i był jego rzecznikiem w redakcji, wyrzucał jej więc: „Nie liczysz się z moją sytuacją w tym układzie, łatwo Ci przychodzi zdezawuowanie moich inicjatyw wobec kolegów". Konflikt ten określał zarazem sytuację obojga: jej rzeczą było walczyć o prawo do głosu, jego – troszczyć się o własną pozycję w grupie. Każde z nich było w tych sprawach na swój sposób przewrażliwione.

Skądinąd „prawdziwych" pisarzy z redakcji „Zapisu" musiały drażnić spontaniczne i ekspresyjne zapiski, których autorka w dodatku nie pozwalała redagować. W związku z tekstem o głodówce Woroszylski odebrał nieprzyjemny telefon od Jerzego Andrzejewskiego i usłyszał:

> Dużo przykrych słów pod jej adresem (głupia, pretensjonalna, powinna być aktorką albo iść do klasztoru) – a mnie jeszcze bardziej przykro. Zacząłem go mitygować i w końcu złagodniał i wycofał się ze sprzeciwu wobec tej publikacji. [...] Jedno mnie ucieszyło, że z tym impetem sprzeciwu wobec Haliny nie trafił na Jacka [Bocheńskiego] (nie dodzwonił się), tylko na mnie.[190]

Mikołajską w przekonaniu, że jej teksty mają literackie walory, utwierdzał Marian Brandys, ale zdania przyjaciół na ten temat były, jak widać, podzielone. Inny mógł być w tej sprawie pogląd redaktora kwartalnika literackiego, ale z punktu widzenia dziejów KOR-u i indywidualnych losów jego działaczy walory literackie mają jednak znaczenie drugorzędne, zważywszy, że estetyczną przyjemność osiąga się nieraz kosztem rzetelności przekazu.

Pomijając ocenę wartości literackiej, w jakimś sensie zarzuty Andrzejewskiego są typowe wobec typowej kobiecej narracji: głupota, czyli emocjonalność; pretensjonalność, czyli egzaltacja; kabotyństwo (aktorka) lub dewocja (klasztor), czyli skłonności konfesyjne. Oceniając relacje działaczy opozycyjnych w podobnej poetyce obnażania słabości, można byłoby wskazywać na przemieszanie w nich konwencji westernowej i konspiratorskiej, na paternalizm i egocentryzm. Można byłoby punktować specyfikę literackich dzienników z tego czasu: idealizacje i kasandryzmy Mariana Brandysa czy egotyzm Jerzego Andrzejewskiego; nadmierną swadę, a zarazem nieścisłość wspomnień Jacka Kuronia.

Halina Mikołajska nie napisała niestety wiele więcej, a tym samym nie bardzo da się jej własne świadectwa konfrontować z pychą męskich opowieści czy niegodziwością ubeckich źródeł. A tymczasem jedynie w tych ostatnich znajdzie się ślad problemu, o który należałoby ją koniecznie pytać: o jej opozycyjną tożsamość, poczucie sensu poświęcenia dawnej i spełnienia w nowej dla niej roli i o to, czy została w niej właściwie wykorzystana, a zarazem doceniona przez tych, na których najbardziej jej zależało. Z pewnością nawiedzały ją czasem wątpliwości, bywała zła na kolegów, spierała się z nimi, obrażała na nich, martwiła się, kiedy coś biegło lub coś postanawiano nie po jej myśli – jak w życiu i jak w każdym, zwłaszcza kolektywnym, działaniu.

Marian Brandys wspomina, bardziej może we własnym niż w jej imieniu, choć jest to zapewne echo jakichś domowych rozmów, o „poczuciu zawieszenia w powietrzu": „Udział w opozycji wytrącił nas z działalności zawodowej, a nie staliśmy się [...] zawodowymi działaczami społeczno-politycznymi. To nieokreślone stanowisko powoduje coraz głębszy rozstrój nerwowy i wypełnia poczuciem klęski"[191]. Te słowa Brandysa są pewnie zapisem jakiegoś stanu depresyjnego, ale skłaniają do pytań szczegółowych. Czy Halinie Mikołajskiej zdarzało się myśleć, że jest wykorzystywana albo traktowana niepoważnie? Czy nawiedzała ją myśl, że bywa czasem potrzebna, a czasem zgoła niepotrzebnie się wtrąca?

We właściwy dla siebie sposób usiłują podejmować te kwestie ubeckie źródła. Funkcjonariusze podczas podsłuchiwania są wyczuleni na wszelkie ślady sporów czy wzajemnych pretensji, a podczas sporządzania raportów wydobywają to, co konfliktowe i co można wykorzystać „w celu poróżnienia" i dla „pogłębienia istniejących tendencji dezintegracyjnych". Skrzętnie zapisują i nadają odpowiednią wagę temu, co ich zdaniem nadweręża jednolitość i trwałość opozycyjnych postaw.

Może to być na przykład plotkarskie trzy po trzy Markuszewskiego, opowiadającego o rzekomym dramacie Mikołajskiej, wykorzystywanej przez przywódców KOR-u. W świetle notatki służbowej Markuszewski miał mówić, że figurantka jako „osoba ambitna i fanatyczna w sprawach prawdy, dała się wykorzystać do granic niemożliwości. Wystarczył bowiem telefon, a jechała wszędzie, aby firmować swoim nazwiskiem ich poczynania"[192].

Może to być podsłuchana rozmowa Mikołajskiej z przyjacielem, na podstawie której Służba Bezpieczeństwa wyrabiała sobie zdanie na

temat „wewnętrznych stosunków i działalności niektórych członków KSS KOR":

> W dniu 20 VI 1978 r. Halina Mikołajska spotkała się z Wiktorem Woroszylskim i przeprowadziła z nim rozmowę na temat działalności „Graczy" i swojej pozycji w tej grupie.
>
> H. Mikołajska krytycznie oceniła pismo, którego współredaktorem jest Seweryn Blumsztajn, zarzucając jemu, a także wszystkim młodym związanym z „Graczami" przemądrzałość i zbytnią pewność siebie. Jej zdaniem „Gracze" z Jackiem Kuroniem na czele używają demagogicznego słownictwa, a Kuroń nie liczy się z wieloma ludźmi, a między innymi z nią.
>
> Stwierdziła, że w sytuacjach kiedy mają odmienne zdania, Kuroń krzyczy na nią, a nawet obraża, a gdy próbuje wypowiadać swoje opinie, to Kuroń i Michnik natychmiast dają jej do zrozumienia, że nie powinna się odzywać, ponieważ jest zerem politycznym.
>
> Mikołajska przypuszcza, że taki stosunek do niej wynika stąd, iż w opinii Kuronia uchodzi za „zgraną kartę" oraz że nie jest aktywna w konkretnych działaniach.
>
> Jest ona przekonana o tym, że Kuroń zdaje sobie sprawę z jej całkowitego oddania działalności prowadzonej przez „Graczy".
>
> Na zakończenie rozmowy z Woroszylskim figurantka stwierdziła, że znalazła się w sytuacji bez wyjścia i najchętniej udałaby się do „miejsc kontemplacyjnych".[193]

Te raporty więcej oczywiście mówią o charakterze źródeł niż o sytuacji w KOR-ze, ale warto je przytoczyć, by odsłonić dotkliwy brak narracji alternatywnych zarówno wobec faktograficzno-anegdotycznych świadectw opozycjonistów, jak i wobec tych właśnie karykaturalnych relacji policyjnych. Te pierwsze charakteryzują się tym, że ignorują słabości, a te drugie tym, że na nich pasożytują. Tymczasem to „słabość" właśnie powinna być pierwszym miejscem wglądu w historyczną prawdę, bo jedynie odkrywając ludzkie emocje, rozterki, lęki, konflikty, frustracje, nadwrażliwość i ułomności, można w pełni zrozumieć przesłanki indywidualnych wyborów i mechanizmy zbiorowych działań, a w konsekwencji dowiedzieć się, na czym polegał ich trud, a nawet heroizm.

Niewykluczone, że mniej więcej to właśnie mógł mieć na myśli Adam Michnik, kiedy pisał do Haliny Mikołajskiej z więzienia 16 lipca 1977 roku:

> Pogrążyłem się po uszy w klasyce i psychologii, o historii najnowszej nic nie czytam, bo i lektur takich tu jakoś mało (ciekawe dlaczego?). Ale psychologia bardzo mnie wciąga i dochodzę do wniosku, że historia najnowsza bez wiedzy o psychologii ludzkiej jest tyle warta, co ta psychologia bez historii...

Gdyby powstawały takie narracje źródłowe czy historyczne, alternatywne wobec tych, którymi dysponujemy, łączące relację o działaniach z analizą psychologiczną i analizę zdarzeń z relacją o emocjach, to jakże inaczej przedstawiałaby się w nich Halina Mikołajska wyprowadzona z równowagi po burzliwym spotkaniu z Jackiem Kuroniem, który:

> z tą samą bezpośredniością jest w stanie każdego dotknąć i głęboko obrazić (wtedy zawsze z prawdziwą rozpaczą przeprasza, aby to samo zrobić znów przy najbliższej okazji), co ująć i rozczulić; który w ferworze [...] tak samo bezceremonialnie potraktuje panią Anielę Steinsbergową jak studentkę z SKS; który usiłując przepchnąć w dyskusjach swój pogląd na rzecz, krzyczy, szaleje, przerywa innym, nie pozwala nikomu dojść do głosu (wystarcza, że odezwie się swoim) lub wypowiedzieć się innym (wtrącając swoje niemożliwe „jeśli można...") – i nagle gotów jest przyjąć bez gniewu i dąsów zdanie przeciwne, jeśli go przekonało lub jeśli jest wyrazem poglądów upartej większości; [...] niegrzeczny, źle wychowany, brutalny, a jednocześnie wrażliwy, czuły, serdeczny; mówiący z pełnymi ustami i przynoszący dziewczynom kwiaty na „służbowe" spotkania; terrorysta psychiczny i demokrata doskonały[194].

Tyle że takich – jak ten portret sporządzony przez Ankę Kowalską – relacji jest jak na lekarstwo.

8. Kościół, lewica, dialog

Czy Halina Mikołajska miała poglądy polityczne? I co to właściwie znaczyło mieć w owym czasie takie poglądy? A przede wszystkim, kto w Polsce w 1977 roku w ogóle je miał?

Byli tacy, którzy swoje zapatrywania polityczne utożsamiali z przywiązaniem do określonych formacji historycznych, na przykład do przedwojennej PPS, a później PPS-WRN. Byli tacy, którym niezobo-

wiązujący, bo niemożliwy do przełożenia na praktykę polityczną charakter przekonań pozwalał dokonywać wolt światopoglądowych i przerzucać się od skrajnej lewicy do narodowego katolicyzmu. Byli tacy, którzy oglądali się na zachodnie partie polityczne i w odniesieniu do nich – a ściślej do ich polityki wobec bloku sowieckiego – określali swoje preferencje, będące raczej wyrazem sympatii na przykład dla włoskich komunistów czy byłego już wówczas kanclerza Republiki Federalnej Niemiec Willy'ego Brandta aniżeli świadectwem poglądów politycznych.

W czym zresztą – prócz tradycji historycznej, wzorców zachodnich i ewentualnych dawniejszych związków z uniwersyteckimi rewizjonistami – mogły mocować się takie a nie inne zapatrywania? Podatki dla większości działaczy opozycji były abstrakcją, stosunek do własności środków produkcji był ambiwalentny, rola państwa – niezawisłego i demokratycznego – trudna do wyobrażenia, stosunek do Kościoła – koniunkturalny, do tradycji – wybiórczy, do wartości – nie do końca przemyślany. Można zatem zaryzykować twierdzenie, że poglądy polityczne większości przedstawicieli opozycji sprowadzały się do przywiązania do demokratycznych swobód oraz praw człowieka i obywatela w najogólniejszym tych kwestii rozumieniu. Wydawały się tym samym raczej stanowiskiem moralnym niż politycznym. Tak też definiowała swoją postawę Halina Mikołajska w liście do Axera:

> W dalszym ciągu nie interesuje mnie polityka, tylko, jak zawsze, dawniej i teraz, obchodzi mnie strona moralna rzeczywistości, nie neguję, że może inny system wartości jest godniejszy i mądrzejszy niż mój, ale ja mogę być wierna tylko mojemu własnemu, [...] możliwe, że mój system wartości zostanie skompromitowany i że ogłoszę upadłość, ale, jak na razie, nikt nie dostarczył mi dostatecznej motywacji na inny.[195]

W tym sensie, powiadał Jan Józef Lipski, nie znalazła się w KOR-ze przez przypadek, bo – jak wszyscy tam – chciała, żeby Polska była niepodległa, demokratyczna, szanująca prawa człowieka. Na tym, jego zdaniem, „kończyła się polityczność Haliny"[196]. Ale można też powiedzieć odwrotnie, że w tym miejscu jej polityczność się zaczynała, skoro w panującym systemie kwestie moralne – a także wszelkie inne – wymagając opowiedzenia się przeciw obowiązującym zasadom ustrojowym, nabierały politycznego charakteru. Kwestia poglądów poli-

tycznych wydawała się tym samym drugorzędna. Trudno zresztą powiedzieć, gdzie kończył się imperatyw moralny, a zaczynały poglądy polityczne, jeśli jedno albo drugie stawało się wykładnią postawy publicznego sprzeciwu wobec systemu.

Od samego początku celem opozycji demokratycznej był sprzeciw wobec przemocy i łamania praw, walka o wolność słowa i sumienia, o samorządność i suwerenność, w praktyce więc poglądy polityczne sprowadzały się tu nie tyle do określania ideowych przesłanek i formułowania programów politycznych, ile raczej do wyboru strategii działania. Strategie te i koncepcje organizacyjne często zależne były zaś od temperamentu, cech osobowościowych i kwestii ambicjonalnych działaczy, a nie od szczegółowych przemyśleń i zapatrywań na takie zagadnienia jak gospodarka czy ustrój. Polityczne spory tego czasu miały raczej strategiczny niż programowy czy ideowy charakter. I trudno się dziwić, że nie brała w nich udziału na przykład Anka Kowalska, która mówiła sama o sobie, że jest „ambicji politycznych pozbawiona zupełnie doskonale"[197].

Halina Mikołajska z kolei ulegała właściwej wielu członkom KOR-u skłonności do definiowania jego działalności jako apolitycznej. Co było, z jednej strony, wynikiem wspomnianego przeciwstawiania polityce moralności, a z drugiej *eo ipso* strategią na wskroś polityczną, stosowaną przez korowców wobec samych siebie – by zachować poczucie moralnej wyższości nad brudną polityką; wobec siebie nawzajem – by nie dopuścić do ideologicznych sporów; wobec władzy – by jej nie informować, że chce się ją przejąć; wreszcie wobec obywateli – by nie wzbudzać ich nieufności. Deklarowanie apolityczności miało więc w owym czasie charakter zaklęcia, ale też wobec faktu, że każde działanie czy wystąpienie antyreżimowe było z definicji polityczne – było to zaklęcie mało efektywne.

W dyskusjach nad przekształceniem i rozszerzeniem formuły działania KOR-u, które toczyły się w sierpniu i wrześniu 1977 roku, kwestia ta jednak odgrywała istotną rolę. Ostatecznie jeszcze przed przekształceniem KOR-u w Komitet Samoobrony Społecznej KOR, co nastąpiło dwudziestego dziewiątego września, w szeroko pojętym środowisku korowskim przyjęto Deklarację Ruchu Demokratycznego, odwołującą się do postulatów i sformułowań Listu 59 i pomyślaną jako platforma programowa demokratycznej opozycji, otwierająca ruch na nowe przedsięwzięcia, programy, działania, na środowiska twórcze

i studenckie. Koncepcja podziału opozycji na apolityczną i polityczną mająca tę pierwszą przekształcić w dekoracyjną radę autorytetów moralnych, a tej drugiej dawać większe pole do działania, okazała się w praktyce nie do obrony. Nie tylko dlatego, że deprecjonowała w pewien sposób obie strony, ale też dlatego, że granice apolityczności były w gruncie rzeczy niemożliwe do ustanowienia, podobnie zresztą jak programowe zdefiniowanie polityczności. Mimo wysiłków Adama Michnika, by apolityczność autorytetów zachować, Deklarację podpisało ponad sto osób z autorytetami włącznie. Jak powiada Zbigniew Romaszewski:

> Poza podbechtaną Haliną, którą Adam zdołał przekonać, że jest apolityczna, i księdzem Zieją, o którym wszyscy byli przekonani, że jest apolityczny, pozostali członkowie KOR-u podpisali Deklarację Ruchu Demokratycznego, bardzo się denerwując, że nikt z nimi tego nie uzgadniał i dlaczego się ich uważa za apolitycznych.[198]

Ostatecznie więc podział na polityczną i apolityczną opozycję został zdezawuowany. Natomiast Halina Mikołajska Deklaracji rzeczywiście nie podpisała, być może faktycznie za sprawą Adama Michnika, który, jak stwierdzają raporty z podsłuchów – podczas zebrania KOR-u dwudziestego czwartego września u profesora Lipińskiego sugerował jej, by nie podpisywała, „ponieważ nic w tym nie pomoże, a jedynie pozwoli wytrącić sobie instrument, którym może działać i może stracić swój moralny autorytet". Zdaniem raportu, Michnik uważał, że ponieważ Mikołajska „nie oddziaływuje już tak na społeczeństwo poprzez swoje aktorstwo", powinna w związku z tym zmienić formę oddziaływania: „Proponuje jej, aby przygotowała teksty Miłosza «metodą samizdatową» (domniemywa się, iż chodzi tu o nagranie tekstu na magnetofon i powielanie go) oraz przygotowała monodram w oparciu o teksty Mandelsztamowej"[199].

Brzmi to o tyle wiarygodnie, że jest zgodne z ówczesną koncepcją Adama Michnika, by działalność opozycyjną rozszerzać przede wszystkim o przedsięwzięcia kulturalne, wydawnicze i edukacyjne, a „czołówki inteligencji polskiej nie zamieniać w karną kompanię"[200]. Budowa drugiego obiegu kultury będzie skądinąd odbywać się z wielkim powodzeniem, ale raczej jako poszerzanie pola walki z systemem, z której nie da się wyłączyć jego budowniczych. Apolityczność jako „instru-

ment" i jako gwarant „moralnego autorytetu" wydają się więc, zwłaszcza z perspektywy czasu, nieporozumieniem.

Natomiast postawa samej Haliny Mikołajskiej, a także oczekiwania formułowane wobec niej w KSS KOR noszą w kwestii polityczności i apolityczności znamiona niekonsekwencji. Można tego domniemywać niestety głównie na podstawie spisywanych z podsłuchu ubeckich raportów z zebrań KOR-u. Na takim zebraniu siedemnastego września u Romaszewskich dyskutowano między innymi na temat kompetencji Jacka Kuronia, który zaproponował, że w sprawie kontaktów z dziennikarzami zagranicznymi optymalnym rozwiązaniem byłoby przekazanie obowiązku udzielania wywiadów Halinie Mikołajskiej.[201]

Mikołajska rzeczywiście nieraz to później robiła, opowiadając korespondentom zagranicznym o działalności KSS KOR. Nie tylko nie była to funkcja apolityczna, ale wręcz, jak wiadomo, wymagająca politycznego doświadczenia. Mikołajska sama także, jak się okazało, żywiła wyraźną potrzebę określania się w kategoriach politycznych, nawet jeśli miało to charakter opowiedzenia się po jednej ze stron sporu między ugrupowaniami opozycyjnymi. Na ten temat dyskutowano, według SB, na kolejnym zebraniu tydzień później: „H. Mikołajska jest zdania, że większość ludzi nie dostrzega różnic między KOR-em a ROPCiO, identyfikując te ciała jako jedną grupę. Fakt ten deprymuje ją, bowiem chciałaby, aby społeczeństwo wiedziało, że ona wyznaje określoną linię polityczną".

Ta akurat sprawa ma swoją prehistorię, a nawet na swój sposób pozostaje żywa do dziś. Ruch Obrony Praw Człowieka i Obywatela powstał w 1977 roku, wśród jego założycieli znalazło się kilku członków KOR-u, którzy wkrótce potem odeszli albo z Komitetu, albo z Ruchu.[202] KOR zarzucał Ruchowi nielojalność – stosunki wzajemne były więc złożone, a współpraca nie zawsze i nie z każdym możliwa. Ance Kowalskiej sposób zakładania ROPCiO przypominał skok na bank, niestety – jak napisała – bank zaufania: „Należałam do wewnętrznie zgorszonych. [...] W grę weszły właśnie namiętności polityczne i pierwsze przejawy walki o rząd dusz". Kiedy Halina Mikołajska latem 1977 roku pełniła w pełnym zakresie funkcję rzeczniczki prasowej KOR-u, korespondenci zagraniczni zwrócili się do niej z pytaniem o działalność ROPCiO. Uzyskali odpowiedź, co do której źródła między sobą nieco się różnią.[203]

Zdaniem korowców (Wujec, Romaszewski), Mikołajska powiedziała po prostu szczerze, że o działalności ROPCiO nic w zasadzie nie

może powiedzieć i to stało się kamieniem obrazy. Zdaniem SB, razem z Grażyną Kuroniową „udzieliły wywiadu korespondentom zachodnim, w którym negatywnie oceniły działalność «Hazardzistów» [kryptonim operacyjny ROPCiO], co wywołało u «Hazardzistów» oburzenie". Zdaniem Brandysa, Mikołajska, zapytana, czy jest prawdą, jak twierdzi przywódca Ruchu Leszek Moczulski, że KOR ściśle współpracuje z ROPCiO, zaprzeczyła słowom Moczulskiego, oświadczając, że o ścisłej współpracy nie może być mowy, gdyż KOR za mało wie o działalności ROPCiO. A zdaniem Mariana Piłki, wówczas studenta KUL-u i działacza Ruchu, powiedziała, że „ROPCiO jest organizacją niemal o charakterze ubeckim i uderzającą w KOR". Wspominając to zdarzenie po ponad trzydziestu latach, Piłka dodaje: „Myślę, że ona to powiedziała w emocjach, nie przemyślała tego"[204].

Niezależnie od tego, co Halina Mikołajska dokładnie powiedziała, była to jedna z tych sytuacji, w których została zaangażowana bezpośrednio w grę polityczną, mającą długofalowe konsekwencje, ale też wymagającą od niej samej światopoglądowego określenia się. Niezależnie bowiem od napięć wynikających ze sposobu powołania i działania ROPCiO, jego pojawienie się w ruchu opozycyjnym prowokowało pytania o różnice ideowe i programowe z KOR-em. Bardzo oględnie sformułował to Jan Józef Lipski:

> Przede wszystkim rzucało się w oczy, że statystycznie rzecz biorąc (na oko) – przeciętny współpracownik KOR-u był bardziej na lewo od uczestnika ROPCiO. [...] Jeśli przez „lewicowość" rozumieć postawę akcentującą możliwość i konieczność pogodzenia wolności ludzkiej z postulatem równości, a przez „prawicową" taką, która gotowa jest zrezygnować z postulatu wolności ludzkiej na rzecz różnego rodzaju zbiorowości i struktur społecznych albo też z postulatu równości (leseferyzm), to twierdzenie powyższe o różnicy między statystycznym KOR-owcem i takimże ROPCiO-wcem będzie zrozumiałe. Formułując rzecz inaczej – u uczestnika ROPCiO było większe prawdopodobieństwo trafienia na postawy etnocentryczne, tradycjonalistyczne.[205]

Halinie Mikołajskiej bliżej było z pewnością do lewicowości tak rozumianej, jak wyłożył Jan Józef Lipski, bliżej jej też było do Jana Józefa Lipskiego i Jacka Kuronia, którzy niewątpliwie definiowali się jako lewicowcy. Sama jednak nie uważała się za osobę o lewicowych przekona-

niach. Podczas dyskusji na zebraniu KOR-u na temat nawiązania kontaktów z Międzynarodówką Socjalistyczną, co miało ułatwić i zalegitymizować współpracę z zachodnimi partiami socjaldemokratycznymi i do czego namawiali Jacek Kuroń i Adam Michnik, Mikołajska zdecydowanie zaprotestowała. Jak zanotowali podsłuchujący zebranie funkcjonariusze: „Sama nigdy nie była socjalistką i nie życzy sobie żadnych negocjacji z socjalistami"[206].

Czy miało to coś wspólnego z jej katolicyzmem? Raczej pewnie z negatywną konotacją pojęcia „socjalizm", jako że posługiwały się nim bezkarnie polskie władze. Namysł Haliny Mikołajskiej nad konsekwencjami światopoglądowymi jej egalitarnych skłonności i wrażliwości na krzywdę nie był chyba zbyt głęboki. Inaczej niż religijność, która wypływała z głębokich przeżyć, była jawna i praktykowana w pewnym sensie nawet ostentacyjnie. Religijność w jej wypadku zarówno odziedziczona, jak i nabyta. Zapytana, kto wywarł na nią taki wpływ, odpowiadała[207], że w pierwszym rzędzie dom rodzinny – „głęboko katolicki", od którego w okresie młodzieńczych buntów i walki o autonomię ani się nie odwróciła, ani nie utraciła dla niego szacunku. Po wtóre, „mądrzy katecheci", którym udało się poradzić sobie z jej „młodzieńczą przekorą" i „przemądrzalstwem". Wreszcie „rozmowy z niewierzącymi przyjaciółmi", którzy z jednej strony swoją iście chrześcijańską postawą budzili jej szacunek, a z drugiej, broniąc swej niewiary, jak mówiła: „Mimo woli przekonywali mnie, że wiara jest dla mnie czymś niezmiernie cennym i że nie jest abdykacją rozumu".

Była zatem dla niej wiara czymś odziedziczonym, przeciw czemu udało jej się nie zbuntować, co nie znaczy bynajmniej, by praktykowała ją od młodości jednakowo żarliwie. Można nawet powiedzieć, że w połowie lat siedemdziesiątych do praktyk religijnych powróciła, czy to na skutek emocjonalnych wstrząsów, czy dojrzałych lęków, czy nawiedzających ją rozpaczliwych myśli. W wierze zaczęła szukać siły do przezwyciężania emocjonalnych kryzysów; w takich chwilach jechała do Lasek, gdzie zawsze mogła liczyć na wyciszenie i wsparcie, choć pewnie nie zawsze na wyrozumiałość. Wiara nie powstrzymała jej jednak przed desperackim krokiem targnięcia się na własne życie w grudniu 1976 roku: „Zdecydowała się to zrobić – ona, głęboko wierząca katoliczka"[208] – pisał wstrząśnięty Brandys. Potem już tylko dziwił się, jak „pilnie przestrzega różnych nabożeństw, ciągle zamawia msze na rozmaite intencje, targuje się z Panem Bogiem o bieg przeznaczeń swoich bliskich"[209].

Mikołajska panicznie bała się przy tym faryzejstwa – rozbieżności między deklaracjami wiary a ich realizacją. Zawsze uważała, że legitymować ma się przede wszystkim udziałem w życiu i uparcie powtarzała: „Znam wielu ludzi, którzy nie wyznają żadnej religii i w swoim działaniu są bliżsi chrześcijaństwu niż ja"[210]. Religijność nie przeszkadzała jej tępić dewocji czy buntować się przeciw hierarchom. Po wyborze Karola Wojtyły na papieża, zirytowana ogólnym „szałem patriotyczno-religijnym", zdjęła krzyżyk z szyi, nie mogąc podobno ścierpieć „zbiorowej wymiany legitymacji partyjnych na krzyżyki"[211]. Artur Międzyrzecki wspomina, jak Mikołajska towarzyszyła jemu i Julii Hartwig na mszy odprawianej na placu Zwycięstwa podczas pierwszej wizyty Jana Pawła II w 1979 roku: „Wolała pójść z nami niż z grupą aktorów, bardzo uroczyście na tę okazję wystrojonych. Ubrała się skromnie, wyglądała jak uczestniczka pielgrzymki, przyniosła termos z herbatą. Wydawało mi się, że patrzy na swoje wyelegantowane koleżanki z pewnym rozbawieniem"[212].

Istotnie, miała już za sobą doświadczenie pieszej pielgrzymki do Częstochowy, którą odbyła w 1977 roku, wypełniając tym samym uroczyste przyrzeczenie, że to zrobi, jeśli korowców zwolnią z więzienia. Kupiła sobie nawet na tę okoliczność dżinsy w Peweksie.

Szóstego sierpnia Zbigniew Raszewski z żoną wyszli na ulicę pożegnać pielgrzymkę wyruszającą z Warszawy. W tłumie nie zauważyli Haliny Mikołajskiej, dlatego pewnie, jak tłumaczy Raszewski, że nie zdołali zobaczyć całego pochodu:

> Ogromna kolumna rusza przez Podwale, Senatorską, Elektoralną. [...] Na całą szerokość jezdni idą zwarte grupy, każda niesie na wysokim drzewcu swoje godło z numerem. Jest ich siedemnaście. Liczą od kilkuset do kilku tysięcy osób. Na samym czele najstarsi. [...] Nieodparte wrażenie jakiejś potężnej armii, która wynurza się z Senatorskiej. Ale to nie jest polityka. (Nie wyczuwa się polityki.) To jest potrzeba czystości.[213]

Czystość czystością, a jednak odpowiednie służby odnotowały, że aktorzy Halina Mikołajska i Maciej Rayzacher, uczestniczący w pielgrzymce z własnej inicjatywy, „organizowali spotkania z innymi uczestnikami, którym prezentowali swoje antysocjalistyczne poglądy. Ponadto H. Mikołajska podczas mszy czytała ewangelię i lekcje «do Pielgrzymów»"[214].

Pielgrzymka sprzyjała nawiązywaniu kontaktów. Ewa Kulik i Józef Ruszar z krakowskiego SKS-u w Częstochowie spotkali nie tylko Halinę Mikołajską, ale i studentów z innych miast. W nowym roku akademickim Studenckie Komitety Solidarności zaczęły powstawać także poza Krakowem. A Józef Ruszar, który zajął się w Krakowie organizacją niezależnej działalności kulturalnej, postanowił zainaugurować ją występem Haliny Mikołajskiej. Od wikarego kościoła na Salwatorze została wynajęta sala u Sióstr Norbertanek na dwa wieczory, ale chętnych było tak wielu, że trzeba było zorganizować dodatkowy spektakl.[215] Mikołajska wystąpiła wówczas z monodramem *O długim czekaniu*. Jacek Woźniakowski pisał potem do aktorki, tłumacząc, że nie śmiał jej po występie głowy zawracać, ale że „oboje z żoną byli zanadto wzruszeni, żeby się z tym obnosić"[216]. Sukces tych występów ułatwił organizację kolejnych spotkań i norbertanki wkrótce stały się tradycyjnym miejscem spotkań krakowskiej inteligencji. A występy w kościołach i salach parafialnych okazały się z czasem główną lub wręcz jedyną formą uprawiania przez Mikołajską swego zawodu.

Kilka miesięcy wcześniej, w kwietniu 1977 roku, występowała w kościele Świętej Anny przed prymasem Wyszyńskim, który najpierw mówił w kazaniu o zagrożeniu pluralizmu kulturalnego w Polsce, w obliczu którego Kościół pragnie stać się dla kultury azylem, a potem sprzed ołtarza pozwolił mówić wiersze. Mikołajską zaś posadził sobie po prawicy i powtórzył jej dwukrotnie: „Modlę się za panią", co bardzo wzruszyło Mariana Brandysa.[217]

Prymas rzeczywiście okazywał korowcom sympatię. Znalazło to potwierdzenie, gdy 1 kwietnia 1979 roku Mikołajska wraz z Janem Kielanowskim i Henrykiem Wujcem została przez niego przyjęta na audiencji. W domu u Brandysów czekali na ich powrót korowcy: „Delegaci wracają b. późno, bo po 20-ej (audiencja była wyznaczona na 18), uszczęśliwieni. Kardynał przyjął ich najserdeczniej i z pełnym zrozumieniem dla korowskich kłopotów"[218].

Co oczywiście nie dotyczyło wszystkich hierarchów w jednakowym stopniu. Przy okazji głodówki protestacyjnej w kościele Świętego Krzyża biskup Dąbrowski zaatakował korowców publicznie. Storpedował też akcję pomocy medycznej, którą KOR zainicjował w związku z kryzysową sytuacją w służbie zdrowia i brakiem podstawowych leków. Po tych wypadkach delegacja w takim samym składzie udała się ponownie do prymasa, by usłyszeć zapewnienie, że pretensji księdza

biskupa nie należy traktować jako nieżyczliwego stosunku Kościoła do KOR-u.[219] Marian Brandys, przysłuchując się uroczystościom zamknięcia Tygodnia Kultury Chrześcijańskiej, w których Wyszyński w 1979 roku z powodu choroby nie uczestniczył, miał więc powody ubolewać, że prymas „nie pozostawia po sobie następców. Jak każdy przywódca o silnej indywidualności źle sobie dobiera ludzi. Wystarczy przyjrzeć się biskupowi Miziołkowi, który w jego zastępstwie prezydował dzisiejszej uroczystości. Poziom przeciętnego działacza partyjnego ze średniego aktywu".

Władze usiłowały ingerować w kościelne występy Mikołajskiej. Na krótko przed pierwszą wizytą papieża w Polsce, a bezpośrednio po zakończeniu Tygodnia Kultury Chrześcijańskiej jego organizatora, księdza Przekazińskiego, wezwano do Urzędu do spraw Wyznań, by mu oznajmić, że Mikołajska nie może występować przed papieżem.

– To znaczy, że oczywiście nie wystąpię? – spytała Halina.
– To znaczy, że oczywiście pani wystąpi – odpowiedział ksiądz.

Halinę Mikołajską pominięto jednak wśród gości zaproszonych na spotkanie papieża z ludźmi kultury, które 2 czerwca 1979 roku odbyło się w siedzibie prymasa w Warszawie.

O stosunku Kościoła do KOR-u najlepiej chyba jednak mówić nie w kontekście polityki Episkopatu, cokolwiek to znaczy, lecz bezpośrednich relacji z tymi parafiami i z tymi księżmi, którzy wspierali działania Komitetu, pomagali zbierać pieniądze na pomoc potrzebującym, udzielali schronienia, udostępniali sale na występy i wykłady. We wzajemnych kontaktach odgrywały istotną rolę takie osoby jak Mikołajska, zaangażowane w pewnym sensie po obu stronach. One też dbały o to, by w rozmaitych doniosłych momentach zamawiać msze w politycznych intencjach. Nawet jeśli owe nabożeństwa nie zawsze spełniały oczekiwania niektórych korowców, bo kazania na nich wygłaszane wydawały im się za mało bojowe, to i tak umożliwiały rozmaite formy manifestacji „antysocjalistycznych poglądów".

We wrześniu 1977 roku, jak doniesiono z Częstochowy, odprawiona została na Jasnej Górze niecodzienna msza. Według ustaleń Wydziału IV KWMO w Częstochowie „msza zakupiona była przez tzw. «KOR»"[220]. Na parkingu klasztornym rozpoznano samochody należące do Haliny Mikołajskiej i Macieja Rayzachera.

Punktem kulminacyjnym nabożeństwa było przeniesienie przez H. Mikołajską w procesji na Jasną Górę krzyża ufundowanego przez KOR, a przywiezionego z Warszawy przez M. Rayzachera. Krzyż o rozmiarach 70 cm na 170 cm wykonany jest z metalu i niklowany. Zaprojektowano go w Warszawie, a odlano prawdopodobnie w zakładach im. Waltera w Radomiu. Na krzyżu znajduje się metalowa tabliczka z napisem: „Usta fałszerzy zostaną zamknięte przez Pana. Robotnikom Ursusa i Radomia". Krzyż po poświęceniu został umieszczony w kaplicy przy ołtarzu w charakterze votum.

Po zakończeniu mszy Z. Romaszewski i W. Onyszkiewicz rozdawali zebranym przed kaplicą egzemplarze pierwszego numeru nielegalnego pisma „Robotnik" odbitego na powielaczu. Rozdano około 20 egzemplarzy, z czego osoby przybyłe z Radomia otrzymały 14 sztuk.[221]

Nic dziwnego zatem, że Służba Bezpieczeństwa, biorąc pod uwagę rozmaite wydarzenia, które miały miejsce po zwolnieniu działaczy KOR-u z więzienia na mocy amnestii, czyli tłumne przyjęcia powitalne, konferencje prasowe i mszę dziękczynną na Jasnej Górze połączoną z rozdawaniem „Robotnika", przekazały władzom zwierzchnim informację, że „aktywiści KOR i ich sympatycy nie zaniechali i nie zamierzają zaniechać swojej działalności" oraz że „aktualnie pierwszoplanowymi tematami dyskusji, rozważań i ocen są dalsze perspektywy, plany i zamierzenia w przedmiocie kontynuowania negatywnej działalności politycznej"[222].

9. Komitet Samoobrony Społecznej KOR

Jesienią 1977 roku wszyscy aresztowani uczestnicy wydarzeń czerwcowych byli już na wolności. Większość wyrzuconych z pracy zatrudniono ponownie, choć najczęściej na gorszych warunkach. Akcja pomocy ofiarom czerwcowych represji została zakończona. Jednocześnie w ciągu rocznej działalności zgłosiło się do KOR-u wiele osób represjonowanych z przyczyn politycznych. Stwierdzone nadużycia organów bezpieczeństwa, milicji, sądów i więziennictwa ujawniły tragiczny stan praworządności w Polsce. Ograniczenia praw i wolności obywatelskich wymagały wsparcia wszelkich inicjatyw społecznych zmierzających do ich pełnej realizacji. Tym samym członkowie KOR-u postanowili kon-

tynuować działalność i rozszerzyć ją o nowe zadania, przekształcając Komitet Obrony Robotników w Komitet Samoobrony Społecznej KOR. Pod uchwałą w tej sprawie wydaną 29 września 1977 roku złożyły podpisy dwadzieścia trzy osoby, w tym trzy kobiety: Aniela Steinsbergowa, Anka Kowalska i Halina Mikołajska. W październiku, kiedy do komitetu przystąpiło kilku nowych członków, między innymi Leszek Kołakowski, Henryk Wujec i Zbigniew Romaszewski, znalazła się wśród nich także, jako czwarta, Maria Wosiek.

KOR, kończąc działalność w dotychczasowym kształcie, zwrócił się do Stefana Kisielewskiego, aby – jak sam wspomina – „wraz z Władysławem Bieńkowskim i Andrzejem Kijowskim uformował komisję, która zbada dotychczasową działalność Komitetu Obrony Robotników i da im coś w rodzaju absolutorium"[223]. W rezultacie komisja wydała oświadczenie potwierdzające, że merytoryczne i finansowe działania Komitetu były zgodne z deklarowanymi celami. Symboliczne absolutorium zostało KOR-owi udzielone. Fundusze pozostające dotąd w jego dyspozycji przekazano na Fundusz Samoobrony Społecznej, który powołano jeszcze w maju, a który w październiku ukonstytuował się z księdzem Zieją jako przewodniczącym Rady Funduszu i Haliną Mikołajską jako sekretarzem oraz określił zakres swego działania.

Wszystkie te posunięcia, które czyniły działalność Komitetu na tyle przejrzystą, na ile to było możliwe, budowały jego autorytet i budziły zaufanie. Jawność jako metoda pracy KOR-u, a potem KSS KOR była najpoważniejszą i tak naprawdę jedyną, prócz wyrzeczenia się przemocy, doktryną działania. Z niej to wynikały pomysły na nowe formy aktywności społecznej, jak Uniwersytet Latający czy później Towarzystwo Kursów Naukowych. Jawność też określiła w znacznej mierze charakter i znaczenie niezależnego ruchu wydawniczego. Jedynie technika poligraficzna była z oczywistych względów konspiracyjna, autorzy i redaktorzy pisali i redagowali najczęściej jawnie. To, że w wydawanych poza cenzurą biuletynach, periodykach i w prasie autorzy publikowali teksty w większości pod własnymi nazwiskami, że Tadeusz Konwicki czy Julian Stryjkowski wydali w drugim obiegu swoje powieści, było poważnym sygnałem, że osoby te nie uważają tego, co robią, za nielegalne, że czynnie angażują się w walkę o wolność słowa i że najwyraźniej profity z uczestnictwa w oficjalnej kulturze nie dorównują satysfakcji z pisania bez konieczności liczenia się z cenzurą. Co nie znaczy bynajmniej, że wyrzeczenie się tych profitów było łatwe i oczywiste.

Jeden z pisarzy już kilka lat wcześniej dzielił się rozpaczliwą świadomością, że niezależne wystąpienia muszą nieuchronnie pociągnąć za sobą zahamowanie jego własnych „zasranych interesów z filmem, teatrem i wydawnictwami"[224].

Pod koniec 1977 roku interesy Haliny Mikołajskiej z filmem, telewizją i radiem już od dawna były zahamowane na skutek politycznej decyzji. Co do teatru jednak, sprawy nie wyglądały tak prosto, jak się to zwykło przedstawiać. Mikołajska z pewnością nigdy nie straciła środków utrzymania. Z zestawienia jej wynagrodzeń za kolejne lata, przygotowanego przez teatralną księgowość w celu wyliczenia wysokości emerytury, wynika, że jej największe zarobki przypadają na lata 1976 i 1977, kiedy grała najwięcej, a i w następnych niespecjalnie maleją. Nigdy też nie dostała tak naprawdę „zakazu występów w teatrze", nie została „usunięta" i nie była szykanowana przez „niedopuszczanie jej na scenę", mimo że faktycznie po 1978 roku przestała występować w oficjalnym teatrze. Trudno byłoby jednak powiedzieć jednoznacznie, że stało się to w wyniku represji, a nie splotu rozmaitych okoliczności, wśród których jej własne decyzje odegrały także pewną rolę. „Była nieszczęśliwa z tego powodu, że nie gra, a jednocześnie nie bardzo chciała grać. Bo wiedziała, że kiedy się pokazuje na scenie, to jej społeczna funkcja przykrywa artystyczną"[225] – powiadał Erwin Axer.

W okresie największego nękania przez nieznanych sprawców – na przełomie 1976 i 1977 roku – jej występy w teatrze obarczone były z jednej strony strachem przed prowokacją, a z drugiej narastającą świadomością, że tracą bezpowrotnie swój artystyczny charakter. Demonstracyjne brawa dla aktorki przy otwartej kurtynie – jakkolwiek były świadectwem społecznego poparcia – na co dzień musiały rodzić raczej nerwowe napięcie niż patriotyczne uniesienia. „Halinę poraża myśl, że ma jeszcze przed sobą do przebycia kilkanaście przedstawień" – pisał Brandys w styczniu roku 1977, a wcześniej jeszcze cieszył się na „osiemnaście dni spokoju od teatru"[226]. Niemniej wielkie znaczenie musiał mieć dla wszystkich fakt, zwłaszcza w okresie nasilenia represji i wtedy, kiedy aresztowano działaczy KOR-u, że Mikołajska może występować na scenie, gdy zachodnie rozgłośnie radiowe nadają jednocześnie relacje z jej konferencji prasowych. Adam Michnik pisał do niej w lipcu 1977 roku z więzienia na Rakowieckiej: „Dostałem list od Ojca, który mi pisał, że był we Współczesnym na *Borkmanie*, że [...] to znakomite, ma wiele współczesnych odniesień, no a Ty

byłaś – wedle opinii mego Rodzica – nadzwyczajna. [...] Ojciec był na tym 2 razy"[227].

Mało jednak prawdopodobne, by Mikołajska czerpała jakąś szczególną zawodową satysfakcję z aplauzu, jaki wówczas budziła, występując na scenie – jej profesjonalizm nie tolerował dwuznaczności sytuacji, w jakiej się znajdowała. Nie było tej dwuznaczności, kiedy uprawiając swoisty samizdat teatralny, występowała w salach parafialnych czy w salonach opozycyjnych takich jak mieszkanie Tadeusza i Anny Walendowskich, ale wtedy z kolei panicznie się bała, że jest to forma „przejścia do ruchu amatorskiego"[228]. Już wówczas jednak jej potrzeba grania realizowała się chyba pełniej w monodramach i wieczorach poezji Słowackiego, Barańczaka czy Wojtyły niż na scenie Teatru Współczesnego. Jesienią 1977 roku podjęła decyzję, by wziąć z teatru bezpłatny urlop.

„Halina przyszła do mnie i prosiła, by jej w niczym nie obsadzać, bo ma szansę wyjazdu do Paryża i bardzo jej na tym wyjeździe zależy"[229] – mówił Erwin Axer. Jean Louis Barrault, wtedy dyrektor Théatre d'Orsay, zaprosił ją na kilkutygodniowy pobyt w ramach „wymiany kulturalnej", przysyłając kurtuazyjny list z zapewnieniem pokrycia wszelkich kosztów podróży i pobytu. Nie było oczywiście wiadomo, czy Mikołajska otrzyma paszport. Najpierw dostała odmowę, ale potem gdzieś na wysokim szczeblu musiała zapaść pozytywna decyzja. Wyjechała więc dopiero pod koniec grudnia. Czteromiesięczny urlop w środku sezonu – od końca grudnia do końca kwietnia – spisywał ten sezon teatralny na straty niezależnie od jakichkolwiek nacisków władz. Przed wyjazdem „w długiej i serdecznej rozmowie", jak powiedziałby Marian Brandys, Axer zapewnił ją jednak, że po powrocie z Paryża będzie mogła wejść w próby.

Gdyby tylko widzowie wiedzieli o planach wyjazdowych Mikołajskiej, można by sobie wyobrazić ich podniecenie podczas oglądania ostatniego aktu *Wiśniowego sadu*. „Jadę do Paryża..." – mówiła Raniewska. „Wrócisz prędko, prawda? – dopytywała się córka. – Przeczytamy dużo książek i przed nami odsłoni się nowy, wspaniały świat...".

29 grudnia 1977 roku Mikołajska wylądowała w Paryżu, o czym natychmiast doniosły „wrogie" zachodnie rozgłośnie. W kręgu emigracyjnych przyjaciół witano ją radośnie i hucznie. Zaraz pierwszego wieczoru na przyjęciu wydanym na swoją cześć spotkała przebywającego akurat w Paryżu Antoniego Liberę. Przedstawiła go Barraultowi jako

admiratora Samuela Becketta, co zaowocowało kilka dni później spotkaniem Libery z Beckettem, w którym sama też wzięła udział.[230] Materialnym dowodem tego spotkania jest egzemplarz *Szczęśliwych dni* z dedykacją autora dla polskiej wykonawczyni roli Winnie.

Z kilkutygodniowego wyjazdu do Paryża zrobiła się czteromiesięczna podróż po Europie. W Londynie brała udział w otwarciu wystawy *Fasada i tyły*, przygotowanej przez opozycyjnych artystów na weneckie Biennale, co wiązało się z koniecznością publicznych wystąpień, które kosztowały ją sporo nerwów, ponieważ uważała, że nie jest najodpowiedniejszą osobą do tej roli, tyle że akurat ona dostała paszport, a nie ci inni, rzekomo lepsi. W Oxfordzie gościła u Tamary i Leszka Kołakowskich. W Kopenhadze, Sztokholmie i kilku innych szwedzkich miastach występowała z koncertami poetyckimi i monodramem według Manna. Występowała zresztą także w Paryżu i Londynie. Radio Wolna Europa nadało czterdziestominutowe nagranie z jednego z takich występów.

Zwierzała się później w rozmowie z „Zapisem", że dla starszej emigracji jej recytacje miały ogromne znaczenie, że ludzie, słuchając wierszy, płakali. Po występach odbywały się spotkania, na które przychodziło po kilkadziesiąt osób. Mikołajska musiała spragnionym kontaktu z krajem odpowiadać na dziesiątki pytań, opisywać sytuację, tłumaczyć sposób działania opozycji i charakter represji, jakie się z tym wiązały. Doświadczyła trudności objaśniania ludziom Zachodu, jak to jest, że w Polsce „demokracji nie ma, narusza się praworządność, ale dostała paszport, wcześniej Michnik dostał paszport [...], a teraz biją go na dworcu w Krakowie"[231]. Występowała więc w różnych rolach: jako aktorka, rzeczniczka KOR-u, autorytet – kiedy pytano ją o diagnozy polityczne, dyletantka zza żelaznej kurtyny – kiedy dawano jej rady i pouczano, co myśleć i jak działać. Z prywatnej podróży, w jaką się wybrała, zrobiła się zatem podróż bez mała służbowa. „Stale tu żyję jak w nieprawdopodobnym śnie" – pisała do domu. „Jeśli już nawet nic się dobrego w moim dziwnym życiu nie zdarzy, jeśli będzie zimno, szaro i smutno, to uzbierałam przeżyć i wspomnień na zapas"[232]. Wątpliwe jednak, by starczył na dłużej, wróciła bowiem do Polski na początku maja w sam środek nowej ofensywy antyopozycyjnej, tym razem wymierzonej przede wszystkim w Towarzystwo Kursów Naukowych.

TKN to najpoważniejsza zapewne inicjatywa społeczna wspierana przez KSS KOR. Samokształcenie było zawsze priorytetem, a nawet

idée fixe jego działaczy, zwłaszcza tych wywodzących się ze środowisk „komandoskich". Wielu z nich, wyrzuconych z uczelni po 1968 roku, musiało wykazać się niemałą determinacją, by mimo wszystko ukończyć studia. Studiowali zaocznie i na ogół poza Warszawą, a potem w miarę możliwości podejmowali studia doktoranckie. Nic dziwnego zatem, że samoorganizacja tego środowiska skupiała się pierwotnie na działalności samokształceniowej. Od początku były to na poły towarzyskie wykłady i spotkania w prywatnych mieszkaniach, od maja 1975 roku organizowane też pod szyldem warszawskiego Klubu Inteligencji Katolickiej. Jesienią roku 1977 rozpoczął działalność Uniwersytet Latający, w którym wykłady prowadzili tacy ludzie jak Jerzy Jedlicki, Tomasz Burek czy Jan Strzelecki. W działalność uniwersytetu zaangażował się intensywnie Adam Michnik. Powołanie do życia 22 stycznia 1978 roku Towarzystwa Kursów Naukowych miało z jednej strony nadać wykładom formułę organizacyjną i powagę akademicką, z drugiej zaś rozszerzyć ich społeczną platformę, jako że deklarację TKN, prócz osób związanych z KOR-em i sygnatariuszy rozmaitych listów protestacyjnych, podpisało także wielu intelektualistów niezaangażowanych dotąd bezpośrednio w działalność opozycyjną. Wśród członków założycieli Towarzystwa była Halina Mikołajska.

Powołanie do życia TKN zbiegło się w czasie ze zmianą strategii władz, które najwyraźniej uświadomiły sobie dopiero wówczas, jak wywrotowa jest działalność edukacyjna. Na wykłady Uniwersytetu Latającego władze bowiem nie zareagowały od razu, ale kiedy już postanowiły się im przeciwstawić, wkroczyły do akcji wyjątkowo brutalnie.

W lutym 1978 roku większość energii skierowano przeciwko prelegentowi Adamowi Michnikowi – zatrzymywano go pięciokrotnie, bito i lżono, ciągnięto za włosy i grożono śmiercią. Wkraczając do mieszkań, gdzie odbywały się wykłady, dwukrotnie użyto gazu łzawiącego. Bogdana Borusewicza, który jako historyk miał wygłosić wykład w prywatnym mieszkaniu w Sopocie, skazano na czternaście dni aresztu za chuligaństwo. Dodać do tego należy rewizje i liczne zatrzymania wśród uczestników wykładów. „Podobnego nasilenia represji nie obserwowaliśmy od czasu zmasowanej akcji policyjnej w kwietniu–maju ubiegłego roku" – napisano w oświadczeniu KSS KOR z 24 lutego 1978 roku. Wkrótce sięgnięto po inny wypróbowany wcześniej środek – za organizowanie wykładów kolegia do spraw wykroczeń zaczęły wymierzać grzywny w wysokości pięciu tysięcy złotych.

Tę pierwszą falę represji TKN udało się przezwyciężyć, choć poniekąd w jej wyniku zrodziła się wśród członków Towarzystwa poważna kontrowersja dotycząca relacji TKN z KOR-em i prowadzenia wykładów przez Adama Michnika i Jacka Kuronia. Zdaniem umiarkowanie opozycyjnych członków Towarzystwa, ich wykłady mogły „prowokować represje". Takiemu stanowisku przeciwstawiano pogląd, że działalność TKN ma sens wtedy, gdy uznaje się prawo Kuronia do wygłaszania prelekcji, a solidarność środowiska jest jedyną szansą na uzyskanie ustępstw władzy. Kontrowersje tego rodzaju okazały się jednak trwałe, budząc wielkie emocje Haliny Mikołajskiej. Dystansowanie się członków TKN od KOR-u nieraz doprowadzało ją do łez.

Kiedy w marcu 1979 roku podczas walnego zebrania Towarzystwa podjęto kwestię powołania funduszu stypendialnego TKN, który miałby być finansowany z Funduszu Samoobrony Społecznej, jeden z profesorów gwałtownie zaprotestował przeciwko ujawnieniu w projekcie źródła finansów. Zagroził, że wystąpi z TKN. „Ale przeciwko przyjmowaniu pieniędzy z tego źródła nie ma zastrzeżeń"[233] – ironizował relacjonujący tę historię Marian Brandys. Oburzenie Haliny i jej płacz wydały mu się w tej sytuacji całkowicie zrozumiałe.

Jacek Kuroń po latach komentował ten stosunek TKN do KOR-u z nutą goryczy:

> Utarło się, że działalność wykładową, wydawniczą i badawczą TKN firmowali ludzie wybitni, ale niezaangażowani politycznie, a całą organizację braliśmy na siebie my. My dostarczaliśmy mieszkań, druków, informacji itd. Mnóstwo ciężkiej technicznej pracy. I ludzi z KOR-u bolało to ciągłe odżegnywanie się naukowców od naszej firmy.[234]

Szczególnie że firma wspierała działalność TKN raczej bezinteresownie, gdyż – jak powiadał z kolei Henyk Wujec:

> Jeśli chodzi o TKN, nie mieliśmy z ich wykładowców specjalnego pożytku. Oni też się nastawiali na spotkania w środowisku intelektualnym, studenckim czy naukowym, a nie w środowisku robotniczym. Więc żeby pojechać na wykład dla robotników na Woli, specjalnie się nie palili. Ja z TKN miałem takie korzyści, że jak się u mnie spotykali, to mogłem wśród uczestników wyłowić jakiegoś dobrego współpracownika i potem wykorzystać go do jakichś niecnych celów.[235]

Obaj – i Kuroń, i Wujec – zapłacili zresztą za działalność TKN wysoką cenę. Podczas kolejnej ofensywy władz, której taktyka polegała tym razem na nasyłaniu zorganizowanych bojówek na mieszkania, gdzie odbywały się wykłady, w marcu 1979 roku w wyniku najścia na dom Jacka Kuronia pobito jego żonę i kilka innych osób, między innymi Macieja Kuronia i Henryka Wujca, dla których skończyło się to wstrząsami mózgów.

Bicie i inne formy bezpośredniej przemocy ze strony organów bezpieczeństwa były wtedy na porządku dziennym. W maju 1978 roku okazało się to szczególnie dotkliwe dla studentów z wrocławskiego SKS-u i aktorów Teatru Ósmego Dnia z Poznania. W sprawie bitych studentów z Wrocławia list do Prokuratora Generalnego PRL wystosowali Edward Lipiński i Aniela Steinsbergowa. Sprawa Teatru Ósmego Dnia natomiast zaabsorbowała szczególnie Halinę Mikołajską, która została w nią wprowadzona niemal zaraz po powrocie z Paryża.

Pod koniec kwietnia pięcioro aktorów Teatru Ósmego Dnia podróżowało po Warszawie autobusem. Podczas kontroli okazało się, że nie mają biletów. Nie skończyło się jednak na wypisaniu mandatów, lecz na dotkliwym pobiciu i obrzuceniu wulgaryzmami przez wezwanych przez kontrolera funkcjonariuszy MO. Zatrzymanych przewieziono następnie do komendy przy Wilczej, gdzie – jak donosił „Komunikat" numer 18 – zostali zaatakowani przez cywilnych funkcjonariuszy, którzy kopali ich i bili pałkami. A na koniec prokurator postawił pobitym zarzut „chuligańskiego pobicia i znieważenia funkcjonariuszy MO". Wszystko to, zdaniem KOR-u, wpisywało się doskonale w cykl represji, rewizji, inwigilacji, oskarżeń i utrudnień, którym Teatr Ósmego Dnia poddawany był od jesieni 1976 roku.

Rozprawę przeciwko aktorom wyznaczono na początek września. Marian Brandys tak opisywał to wydarzenie:

> Uczestniczyłem w tym ponurym widowisku przez pierwsze dwa dni. Wpędziło mnie to w taką depresję, że na trzeci dzień nie starczyło mi już sił. [...] Na proces zjechał tłum wspaniałej młodzieży z Poznania, Krakowa i Wrocławia. „Nazwiska" reprezentowaliśmy: Wiktor Woroszylski, ja i świecki duszpasterz młodzieży poznańskiej – Stanisław Barańczak. [...] Przewodniczył sądowi słynący z surowości i służalczości wobec władz sędzia Piotr Aleksandrow.[236]

Nie bez przyczyny więc Jan Lityński, relacjonując przebieg procesu w „Biuletynie Informacyjnym" numer 23, uznał za stosowne przywołać czterowiersz Szpotańskiego:

> Choć moc kłopotów mam na głowie
> Choć życie moje jest bez celu
> Szczęśliwy jestem jednak bowiem:
> Nie jestem sędzią w PRL-u.

W procesie nie uczestniczyła Halina Mikołajska, która z zapaleniem nerek znalazła się na początku września w klinice. W wyniku wcześniejszych ustaleń poczynionych podczas zebrania KSS KOR w mieszkaniu Anieli Steinsbergowej 29 sierpnia 1978 roku, miała jednak wystosować w imieniu Komitetu list otwarty do ludzi kultury w sprawie Teatru Ósmego Dnia. Pisała w nim o międzynarodowej renomie zespołu, który wielokrotnie występował na Zachodzie, o jego bezkompromisowości w demaskowaniu społecznych i politycznych źródeł konfliktów, wreszcie o „inwigilacji, rewizjach, zatrzymaniach, restrykcjach cenzuralnych, trudnościach lokalowych i próbie wplątania w aferę finansową", które poprzedziły sprowokowaną awanturę w autobusie. Pierwsza wersja listu gotowa była jeszcze przed rozpoczęciem procesu, ostateczną – z datą jedenastego września, podpisaną w imieniu KSS KOR przez Halinę Mikołajską – ogłoszono w „Komunikacie" numer 22, zaraz po ogłoszeniu wyroku:

> Dnia 9 września zapadł wyrok skazujący Tomasza Stachowskiego na 1 rok węzienia, Piotra Jurgę na 1 rok więzienia, Jadwigę Jurgę na 9 miesięcy z zawieszeniem na 4 lata, Beatę Ziemską oraz Romana Radomskiego na 6 miesięcy z zawieszeniem na 4 lata.
>
> Proces przeciwko członkom Teatru Ósmego Dnia jest próbą zastraszenia środowisk kulturalnych w Polsce. Oskarżenie o czyny kryminalne ludzi odważnie głoszących swoje poglądy i fabrykowanie im w tym celu biografii przestępczej jest praktyką u nas coraz częściej stosowaną.
>
> Wyrok w sprawie Teatru Ósmego Dnia wymierzony jest nie tylko przeciw oskarżonym, lecz również przeciwko inicjatywom, które bronią w Polsce uniwersalnych wartości kultury.

Dla porządku należy odnotować, że w styczniu 1979 roku w wyniku rozprawy rewizyjnej wyroki w sprawie Teatru Ósmego Dnia zawieszono.

Od powrotu z zagranicy Mikołajska nie miała wiele czasu na rozpatrywanie swojej sytuacji zawodowej. Jeszcze w czerwcu jeździła do Gdańska z mecenasem Siłą-Nowickim na rozprawę Błażeja Wyszkowskiego, działacza gdańskiego SKS-u i Wolnych Związków Zawodowych, oskarżonego, jak to wówczas bywało, o chuligaństwo i wywoływanie zbiegowiska. Wyszkowski od chwili zatrzymania prowadził w więzieniu głodówkę, co pociągnęło za sobą organizowane w jego obronie głodówki solidarnościowe i akcje ulotkowe. Proces wywoływał więc szczególne zainteresowanie. Podróż Mikołajskiej do Gdańska nie obyła się bez przygód – jeszcze przed wyjazdem uszkodzono jej samochód, co ujawniło się dopiero w drodze, a już na miejscu, w nocy, przecięto do tego na wszelki wypadek opony. Mikołajska mimo wszystko zdążyła dojechać do sądu taksówką i mogła obserwować, z jaką obojętnością przewodniczący składu sędziowskiego słuchał wywodów adwokatów, przeciągał się, ziewał i pogadywał z ławnikami.

Kilka miesięcy później zaangażowała się z kolei w sprawę Kazimierza Świtonia, prześladowanego działacza Wolnych Związków Zawodowych z Katowic, wielokrotnie zatrzymywanego, w końcu napadniętego na ulicy i pobitego do nieprzytomności, a następnie skazanego na rok więzienia i grzywnę za pobicie czterech funkcjonariuszy. KOR w jego obronie podjął energiczne kroki. Już na pierwszą rozprawę, która odbyła się 4 listopada 1978 roku, udało się wysłać grupę obserwatorów, wśród których prócz Mikołajskiej byli między innymi pisarze Jacek Bocheński, Barbara Sadowska, Jan Józef Szczepański i Kornel Filipowicz.

Szóstego listopada na zebraniu Komisji Redakcyjnej w mieszkaniu Anieli Steinsbergowej Mikołajska zdała relację z pobytu w Katowicach. Jak podsłuchały odpowiednie służby, poinformowała zebranych „o przebiegu rozprawy Świtonia w Katowicach, okolicznościach aresztowania, rozmowach z żoną Świtonia, niedopuszczeniu świadków obrony do zeznań"[237]. Marianowi Brandysowi mogła opowiedzieć więcej i dokładniej, już nie tak rzeczowo i z większym przejęciem:

> Przeraził Halinę sędzia prowadzący rozprawę. Człowiek dość młody jeszcze, inteligentny, kulturalny, ale całkowicie zaprzedany, całkowicie uległy wobec zdalnego sterowania, przyjmujący wszystkie kłamstwa policji i sam kłamiący. „To się musi wszystko zawalić – mówi Halina – zobaczysz, że to się zawali jeszcze za naszego życia!"[238]

Tuż przed wyjazdem do Katowic na proces Świtonia Mikołajska rozmawiała z Erwinem Axerem. Powiedział, że jego ambicją jest, by zagrała jakąś dobrą rolę. Nie była to pierwsza rozmowa na ten temat po powrocie aktorki z Paryża. Jeszcze w lipcu Axer przedstawił plany obsadzenia jej w *Balkonie* Geneta i w nowej sztuce Maxa Frischa. Wyglądało to jednak na zamierzenia raczej odległe. Pojawił się też problem ze wznowieniem *Wiśniowego sadu*, ponieważ podczas wielomiesięcznej przerwy niewłaściwie przechowywane dekoracje miały podobno ulec zniszczeniu. Niewykluczone oczywiście, że za ich zniszczeniem stało czyjeś celowe działanie, ale dyrektor Axer chyba szczerze utrzymywał, że Mikołajska grać musi także „w jego interesie, bo inaczej mogliby sądzić, że załamał się wobec żądań władz"[239].

Balkon jednak w ogóle nie doszedł do skutku. *Tryptyk* Frischa wystawił Axer dopiero wiosną 1980 roku bez udziału Mikołajskiej, co stało się zapewne z jej woli. W trzech sztukach zaplanowanych na sezon 1978/1979 raczej nie było dla niej roli. W kolejnym zaś sezonie Erwin Axer wstawił do repertuaru *Upiory* w reżyserii Macieja Prusa z Mikołajską w roli pani Alving. Wiktor Woroszylski zanotował w swoim dzienniku pod datą 29 maja 1980 roku:

> Prusowi zdjęli z prób *Balkon* Geneta we Współczesnym. Zaproponował *Upiory* Ibsena z tym, żeby Halina zagrała główną rolę. Dała się namówić – wtedy okazało się, że nie wolno. Przedtem nie wolno jej było grać jedynie królowych i rewolucjonistek, teraz urząd miasta st. Warszawy nie pozwala w ogóle...[240]

„Dała się namówić" – pisze Woroszylski. A więc nie starała się wcale, by grać za wszelką cenę, a może nawet rzeczywiście – jak mówił Axer – „nie bardzo chciała grać"? Może coraz lepiej zdawała sobie sprawę, że nie można być jednocześnie wiarygodną aktorką i wiarygodną opozycjonistką. Może trochę jak Anka Kowalska, której nie wyrzucono z pracy w wydawnictwie PAX, ale kazano pracować w domu, czuła się „jak gdyby oddelegowana do pracy w KOR-ze"?[241]. Tyle że dla redaktorki była to pewna dogodność, a dla aktorki – zawodowa śmierć. A zatem „dała się namówić" zapewne dlatego, że rola, którą jej zaproponowano, stwarzała szansę powiedzenia czegoś od siebie.

Tymczasem wiosną 1980 roku „okazało się, że nie wolno". Pierwszy raz sformułowano taki zakaz, ogłoszono go, a co ważniejsze –

wprowadzono w życie. „Zapis" numer 16 przyniósł w *Kronice* informację zatytułowaną *Mikołajska zakazana*:

> Parę lat temu nadzorcy kultury polskiej podjęli na temat Haliny Mikołajskiej następującą decyzję (i poufnie zawiadomili o niej kogo trzeba): aktorce wolno występować na scenie, byle nie w roli królowej lub rewolucjonistki. Obecnie, jak się okazuje, sprawy zaszły dalej. Reżyser Maciej Prus zamierzał wystawić w Teatrze Współczesnym w Warszawie *Upiory* Ibsena, obsadzając Mikołajską w roli pani Alving (i taką obsadę traktując jako warunek swojej pracy). Teatr wstawił *Upiory* do repertuaru. Na konferencji dyrektorów w Stołecznej Radzie Narodowej urzędnik zatwierdzający repertuar oznajmił jednak, że obsadzenie tej aktorki nie wchodzi w grę, wystawienie *Upiorów* nie doszło przeto do skutku. Czyżby ktoś uważał, że Mikołajska w każdej roli jest przyjmowana jako królowa i rewolucjonistka?

Wiosną 1980 roku Mikołajska zwróciła się przewidująco do Axera z prośbą o przeniesienie jej na emeryturę, do której miała już prawo. Trudno powiedzieć, czy na tę jej decyzję miał wpływ zakaz grania w *Upiorach*, czy raczej perspektywa odejścia Axera, dość że 31 maja 1980 roku rozwiązała z teatrem umowę o pracę. Emerytura zapewniała bezpieczeństwo finansowe na wypadek, gdyby od nowego dyrektora zażądano wyrzucenia aktorki z pracy. W Teatrze Współczesnym trwał bowiem stopniowy proces przekazywania przez Erwina Axera władzy Maciejowi Englertowi. Axer miał, jak twierdzi, z Englertem taką umowę, że ten przejmie teatr po trzech latach, z tym że w pierwszym roku prowadzi go Axer, a Englert się przypatruje; w drugim roku prowadzą go do spółki; a w trzecim prowadzi go Englert pod kontrolą Axera. „I to był właśnie ten trzeci rok – powiada Axer. – Ja byłem za granicą, a Englert się wycofał z obsadzenia Mikołajskiej. On się nie czuł na siłach, po prostu"[242].

Na kolacji u Woroszylskich w połowie lipca roku 1980 Mikołajska opowiadała tę historię: urzędnik rzeczywiście zabronił, Englert to zaakceptował, a teraz wrócił Axer i chce interweniować u Łukaszewicza. Tyle że w lipcu 1980 roku dni Łukaszewicza na stanowisku sekretarza KC od kultury i propagandy były już policzone.

A *Upiory* zostały wpisane do repertuaru na następny sezon.

VIII
Sierpień, Grudzień, Czerwiec 1980–1989

„Nie wiem, czy potrafię w podniosłym nastroju wygłosić jutro moje przemówienie..."[1] – zmartwił się pastor Manders, kiedy poznał prawdę.

„Jestem pewna, że da pan sobie radę" – odpowiedziała pani Alving. Znała go wystarczająco dobrze, by wiedzieć, że będzie umiał dalej żyć jak gdyby nigdy nic. Odpowiedź pastora nie pozostawiła co do tego wątpliwości:

„Tak, będę musiał, żeby nie wywoływać niemiłych nastrojów".

A zaczęło się w zasadzie od książek. Kiedy pastor czekał w saloniku na panią Alving, przejrzał te leżące na stole i mocno się zdenerwował. Komisje, w których zasiadał, i urzędy, które sprawował, kazały mu uważać nie tylko na to, co mówił, ale i na to, co myślał. W jakimś sensie reprezentował przecież autorytet władzy, a w każdym razie był lojalnym rzecznikiem jej racji.

„Niech mi pani powie, skąd się tutaj wzięły takie k s i ą ż k i?" – zwrócił się do pani Alving, gdy tylko weszła do pokoju. A ona, słysząc wyrzut, czy może nawet przestrach w jego głosie, uśmiechnęła się ironicznie:

„To są książki, które czytam. [...] Znajduję tam wyjaśnienie i potwierdzenie własnych moich myśli. A co ciekawsze, panie pastorze, że w gruncie rzeczy nie ma w tych książkach nic nowego; zawierają to, o czym większość ludzi sama myśli, w co wierzy. Cała rzecz polega tylko na tym, że ludzie przeważnie nie chcą pewnych spraw widzieć jasno i wyraźnie, nie chcą nic wiedzieć o nich".

Zupełnie tak jak pastor, który sam wprawdzie tych książek nie czytał, ale dość się nasłuchał na ich temat, by je potępiać: „Są sprawy w życiu, w których trzeba polegać na zdaniu innych. Cóż by się inaczej stało ze społeczeństwem?".

Przyświecała mu zatem troska, by nie anarchizować społeczeństwa – to po pierwsze. A po drugie troska o własny spokój, bo trudno zaprzeczyć, że te wstrętne, buntownicze, wolnomyślne książki miały w sobie coś pociągającego. „Ale nie mówi się o tym głośno, pani Alving. Nie należy się przecież przed wszystkimi spowiadać z tego, co człowiek w obrębie swoich czterech ścian czyta, o czym myśli" – głosił pastor.

Pani Alving też tak uważała, zanim doszła do wniosku, że porządek i prawo to źródła wszystkich nieszczęść świata, gdy kryją występek, podłość, martwe poglądy, strupieszałe wierzenia – upiory, których nie można się wyzbyć, bo weszły wszystkim w krew. „Kiedy biorę do ręki gazetę – mówi pani Alving – mam wrażenie, że między wierszami pełzają upiory. Po całym kraju snują się upiory. Zresztą wszyscy jesteśmy żałosnymi tchórzami, którzy lękają się światła".

Patrząc w przeszłość, pani Alving obwinia się o tchórzostwo, o współudział w kłamstwie, o krycie nikczemności. „Tchórzliwa" – często pada z jej ust pod własnym adresem, choć nie sposób oprzeć się wrażeniu, że ten epitet dotyczy jej jakby mniej niż innych.

Zwłaszcza że to pastor chciałby za wszelką cenę powstrzymać ją przed głoszeniem prawdy, odwołując się przy tym do wyższych racji: „Niech pani nie odrzuca ideałów, pani Alving, to się gorzko mści". Pastor dobrze pamięta, że jest kapłanem, ale jakoś nie zawstydzi go pytanie: „A cóż wówczas stanie się z prawdą?", „A cóż stanie się z ideałami?". Będzie uparcie trwał przy swoim. Chodzi w końcu o to, żeby nie wywoływać niemiłych nastrojów.

Ale pani Alving już powzięła decyzję...

1. Upiory, gnidy i anioły

Nic nie szkodzi, że w sztuce Ibsena owym ideałem jest autorytet ojca, a prawdą – syfilis. Nic nie szkodzi, że pani Alving zmagała się z hipokryzją obyczajową i kryła łajdactwa swojego męża, uwikłana w skomplikowany układ patriarchalnych zależności, któremu ostatecznie posta-

nowiła się przeciwstawić. Publiczność i tak wiedziała, jak ma czytać tę sztukę – i nie dla wszystkich była to lektura przyjemna. Halina Mikołajska w roli pani Alving – w ciemnej sukni, z siwą głową, powściągliwa, szlachetna, patetyczno-ironiczna – wchodziła na scenę rozliczać widzów z ich kłamstw i przemilczeń. Nawet jeśli tego nie chciała, to mówiąc tekstem Ibsena, nie mogła nie oskarżać: „Wszyscy jesteśmy żałosnymi tchórzami, którzy lękają się światła". Gdyby *Upiory* udało się wystawić, jak planowano, w poprzednim sezonie – słowa te miałyby nieporównanie większą siłę rażenia. Teraz, w obliczu ogólnego przebudzenia, nosiły znamiona gorzkiej refleksji, ale mającej retrospektywny charakter.

Cały program do spektaklu, którego premiera odbyła się 11 lipca 1981 roku w Teatrze Współczesnym, poświęcony został kłamstwu. Fragment z *Norm moralnych* Marii Ossowskiej zatytułowany *Nie kłam* i fragment o kłamstwie ze *Schizofrenii* Antoniego Kępińskiego nie pozostawiały wątpliwości, że moralno-obyczajowy aspekt sztuki jest w istocie w tej inscenizacji moralno-politycznym. „Myślę, że nie ma rządu, który by czegoś w stosunku do swoich obywateli nie zatajał, ale możliwości są szczególnie wielkie tam, gdzie rząd ma wszystkie źródła informacji w swoich rękach" – cytowano w programie Marię Ossowską.

W Polsce trwał tymczasem karnawał Solidarności, źródła informacji nieco się rozproszyły, cenzura złagodniała. Recenzenci podzielili się na dwa obozy: tych, którzy pisali otwarcie, o co chodzi, i tych, którzy ciągle udawali, że nie wiedzą. Ci pierwsi witali na scenie Halinę Mikołajską po „paroletnim przymusowym milczeniu aktorskim" i skazaniu na nieobecność „ze względów politycznych". Lucjan Kydryński na łamach „Przekroju" ten powrót mocno koloryzował: „Wspaniała aktorka przez pięć lat odsunięta była od możliwości uprawiania zawodu z powodu swoich przekonań politycznych. Dziś, kiedy nareszcie odsunięci zostali ci, którzy niegdyś ją odsuwali, Mikołajska znowu gra w swoim macierzystym teatrze"[2]. Komentatorom, dla których już samo pojawienie się Mikołajskiej na scenie było Ibsenowskim „tryumfem prawdy"[3], bez trudu przychodziło interpretować jej rolę jako kobiety silnej, głęboko przekonanej o słuszności swych racji, choćby wbrew wszystkim i wszystkiemu; kobiety, której „opozycja wewnętrzna, a później zewnętrzna" wynika z silnych przekonań i racji moralnych; kobiety mądrej, opanowanej i trzymającej emocje na wodzy.[4]

Ci sami recenzenci chętnie też podążali za sugerowaną w programie wykładnią spektaklu. Agnieszka Baranowska pisała, że główny akcent w przedstawieniu położony został na wagę prawdy i kłamstwa w życiu człowieka, dodając przy tym od siebie, że w warstwie szerszej mówił także o „prawie jednostki do wolności w sensie wyboru sposobu życia i nieskrępowanego głoszenia poglądów". Zofia Sieradzka, której przedstawienie wydało się wprawdzie nazbyt patetyczne, dostrzegała jednak współczesny potencjał tkwiący w jego problematyce – życia w zakłamaniu oraz skażeniu błędami i winą przodków. Lucjan Kydryński, rozemocjonowany powitaniem Mikołajskiej, pozwolił sobie nawet na dłuższy passus będący przestrogą przed życiem w kłamstwie, przemilczaniem prawdy i przed maskowaniem draństwa ludzi, których lansuje się jako bohaterów. „Nauczył nas tego nie tylko Ibsen, lecz przede wszystkim życiowe doświadczenie" – konkludował popularny dziennikarz i konferansjer.

Za sprawą owego życiowego i społecznego doświadczenia w recepcji *Upiorów* z Haliną Mikołajską w roli pani Alving nie brakowało więc autorefleksji. Nie oznaczała ona bynajmniej przesadnego bicia się w piersi i afiszowania się z poczuciem winy, ale ujawniała jednak świadomość współodpowiedzialności. W recenzjach pojawiał się ton nie tyle rozliczeniowy – dotyczący przeszłości, ile ostrzegawczy – kierujący w przyszłość. Zwycięstwo zwycięstwem, ale o upiorach zapomnieć nie można, „niektóre jeszcze trwają, inne mogą powrócić w każdej chwili" – pisał recenzent „Zwierciadła"[5]. Przeszłość potrafi wrócić, a dawne upiory mogą się znowu pojawić. Szansą, aby tak się nie stało, jest dążenie do prawdy i zachowania godności nawet za cenę nieulegania presji otoczenia. A zatem od każdego człowieka zależy, by to, co złego było w przeszłości, nie powróciło. Czy jest to realne, pokaże czas – pisała Agnieszka Baranowska niespełna miesiąc przed 13 grudnia 1981 roku.

Wśród recenzentów, którzy postanowili zignorować pozateatralny kontekst *Upiorów*, był Jerzy Adamski, dopatrujący się w roli Mikołajskiej „tragedii konsekwencji jako zasady moralnej"[6], choć nie sposób oprzeć się wrażeniu, że taka wykładnia roli pani Alving ma niewiele wspólnego z postacią dramatu, za to na upartego może stanowić komentarz do publicznej postawy jej wykonawczyni. Adamski w każdym razie oddał Mikołajskiej należną jej porcję artystycznych zachwytów, inaczej niż Jaszcz – recenzent od lat utożsamiany z władzą – który w zasadzie ją zignorował. Ten skupił się na obyczajowej wykładni przedsta-

wienia i rozprawił z „moralnością purytańską", widząc zresztą w sztuce Ibsena głównie anachronizmy.[7]

Paradoksalnie jednak, gdyby myśl Jaszcza wykorzystać i kluczem do współczesnych rozliczeń uczynić w *Upiorach* nie podniosłe slogany o triumfie prawdy, ale obłudę i fałszywe obyczajowe rytuały, kładąc nacisk nie na ich anachronizm, lecz na ich powszechność – dotkliwość analogii świata przedstawionego na scenie ze światem znanym z autopsji mogła być jeszcze większa. Codzienne kłamstwa bowiem, większe i mniejsze kompromisy, mimikra i hipokryzja właściwa tamtym czasom miała w pierwszym rzędzie obyczajowy, a dopiero w dalszej konsekwencji polityczny wymiar. Żeby to jednak pokazać na scenie, głównym bohaterem spektaklu należałoby uczynić nie panią Alving, lecz pastora Mandersa, o którym Jaszcz jakże słusznie napisał, że jest to jedna z najobrzydliwszych figur w galerii postaci Ibsenowskich. Tyle że Edmund Fetting w tej roli nawet nie próbował owej obrzydliwości przedstawiać – zdystansowany, zewnętrzny i gładki oddawał pole, wiedząc, że cokolwiek by zrobił, pierwsze skrzypce w tym przedstawieniu i tak zagra jego partnerka. Starcie racji między nimi było więc symboliczne, a nie realne. A Halina Mikołajska jako pani Alving zamiast stawiać czoło obrzydliwości pastora i ludzkiej małości, musiała przede wszystkim sprostać własnej szlachetności scenicznej i pozascenicznej. Wydaje się, że wyszła z tego obronną ręką, przełamując słuszność – goryczą, patos – ironią, zaangażowanie – wyciszeniem.

Erwin Axer, współreżyser *Upiorów*, uważał jednak za porażkę, że nie udało się pokazać w spektaklu głębokiego rozczarowania pani Alving pastorem Mandersem, w którego wcześniej bezgranicznie wierzyła. Tłumaczył to podobno Mikołajskiej, ale ona w żaden sposób nie chciała przyjąć tego do wiadomości. „Ja w niego wierzyłam? To nie może być" – kręciła głową. Axer nie był tym zresztą specjalnie zaskoczony: „Irena Eichlerówna też nie chciałaby tak tego zagrać, jeśliby ów mężczyzna nie był dostatecznie interesujący"[8]. Axera w każdym razie kwestia rozczarowania szczególnie zaprzątała, bo widział w tym analogię z doświadczeniem ludzi długie lata wierzących w partię, którzy w końcu przejrzeli na oczy.

Postać pastora w wykonaniu Edmunda Fettinga nie dała jednak szansy ani na przeprowadzenie tej analogii, ani – w alternatywnej interpretacji – na pokazanie złożoności postawy kogoś, kto wprawdzie dostrzega nikczemność panującego porządku, ale w imię jakichś wyższych

racji i własnych korzyści decyduje się go firmować. Tym samym aktor nie podsunął publiczności lustra, a Mikołajskiej – liczącego się partnera z rodzaju tych, z jakimi miała do czynienia w życiu.

W świecie rzeczywistym kłamstwo i obłuda przejawiały się dwójmyśleniem, konformistyczną mimikrą, uczestnictwem w absurdalnych rytuałach, racjonalizacją niegodziwości i kalkulowaniem korzyści. Najczęściej nie miały więc wielkiego politycznego wymiaru, ale właśnie wymiar obyczajowy – na poziomie języka, zachowań i kontaktów międzyludzkich. Ochrona substancji, mniejsze zło i praca organiczna tworzyły tu skład zasad; powściąganie języka i fałszywa układność – zestaw technik; stanowiska, talony, przydziały dewiz – wachlarz korzyści. Cena uwikłania pozostawała kwestią indywidualną. Poniekąd jednak dzięki temu uwikłaniu, dzięki fałszywym uśmiechom i uczestnictwu w absurdalnych rytuałach powstawał w latach siedemdziesiątych w Polsce dobry teatr i odważne kino. Dlatego dyskusja pani Alving z pastorem Mandersem na scenie Współczesnego mogła mieć głęboki sens. W pewien sposób toczyła się ona bowiem od połowy lat siedemdziesiątych poza sceną między Haliną Mikołajską a, dajmy na to, Tadeuszem Łomnickim czy Gustawem Holoubkiem. Była to dyskusja nie tyle na słowa, ile na postawy – konfrontacja kluczowa dla rozumienia tamtych czasów i ich napięć. Należałoby jednak pamiętać, że relacjonować ją można w kilku co najmniej porządkach: z perspektywy lat siedemdziesiątych (socjalizmu z ludzką twarzą) i z perspektywy posierpniowej czy pogrudniowej (czynnego akcesu do opozycji znacznej części środowisk twórczych). Nie mówiąc już o ahistorycznej perspektywie dzisiejszej, skłaniającej do łatwych ocen i zacierającej wyrazistość ówczesnych dylematów. Jeśli dziś te perspektywy nie są do końca rozłączne, to tym bardziej obraz tamtych czasów powinien pozostać trójwymiarowy.

*

Zanim Gustaw Holoubek złożył mandat poselski w proteście przeciw stanowi wojennemu, najpierw musiał go przyjąć. Po raz pierwszy w pseudowyborach w 1976 roku, tuż po tym, jak kilka jego teatralnych koleżanek[9] podpisało protesty przeciw wprowadzanym przez Sejm poprzedniej kadencji poprawkom do konstytucji. I ponownie w 1980 roku, w wyborach, w których – jak doniosło „Życie Warszawy" – wzięło udział 98,87 procent uprawnionych, a Edward Gierek otrzymał 99,97 procent głosów[10]. Tego roku opozycja wzywała do bojkotu głosowania, wkładając

w to niemały wysiłek, choć na przykład Halina Mikołajska, mimo że zbrzydzona wyborami, odnosiła się do tej akcji niechętnie. W rozmowie z Wiktorem Woroszylskim wyrażała swoje poglądy bez ogródek:

> Po co te ulotki, ten hałas wokół rzeczy absurdalnej, nadawanie jej znaczenia i raczej popychanie ludzi do uczestnictwa (wytrąceni z bierności, wystraszeni, że uczestnictwo może być interpretowane jako posłuch dany opozycji etc.). Strata czasu, środków, energii – i manifestacja słabości. A tymczasem najbardziej nieoczekiwani ludzie decydowali się na udział w wyborach – i kierując się przedziwnymi motywami, np. Agnieszka B., której syn tkwi głęboko w działalności, podpisuje teksty w prasie niezależnej, siadywał po 48 godzin – głosowała, żeby mu nie zaszkodzić...[11]

Wśród głosujących byli z pewnością widzowie pamiętający dzwoniącego kajdanami Konrada, który przemówił do słuchu samemu Zenonowi Kliszce. Ów Konrad w 1968 roku w geście solidarności z dyrektorem Dejmkiem odszedł z Teatru Narodowego. Dwa lata później został formalnym przywódcą środowiska teatralnego, co oznaczało czynny akces do oficjalnego życia, a zarazem zmianę perspektywy widzenia rzeczywistości. W kwietniu 1970 roku Andrzej Kijowski w swoim dzienniku komentował to bezlitośnie: „Dziś Holoubek podniecony wyborem na prezesa SPATiF-u. Już rozmowy, już intymności na najwyższym szczeblu, już wiara w czyjąś dobrą wolę, a wszystko po to, aby temu idiotycznemu stolikowi, przy którym na co dzień zasiada, uzasadnić jakoś swoje uczestnictwo"[12].

Wyjaśnijmy: słynnemu stolikowi, czyli kontestacyjnie nastawionym literatom, z którymi Holoubek spotykał się na co dzień w kawiarni Czytelnika.[13]

Warto przy tym pamiętać, że jeszcze w grudniu tego samego roku ekipa z najwyższego szczebla zmieniła się na nową, wykazującą jeszcze lepszą wolę. Mogła zresztą liczyć tu na wzajemność, kiedy bowiem dwa lata później Holoubek objął dyrekcję Teatru Dramatycznego w Warszawie, jako jedną z pierwszych premier wystawił radziecką sztukę *Człowiek znikąd* Ignatija Dworieckiego. Zarazem jednak zaczął konsekwentnie i z powodzeniem budować teatr, który potrafił zaspokoić aspiracje widzów, oferując im rozmowę serio na tematy istotne, niepodległą myślowo, satysfakcjonującą artystycznie. Teatr ponad propagandą – z Gombrowiczem i Mrożkiem, ponad ideologią – z Żeromskim

i Wyspiańskim, ponad politycznym kunktatorstwem – z Szekspirem. Dramatyczny do 1982 roku – kiedy to wystawił jeden po drugim: *Mord w katedrze, Księdza Marka* i *Dwie głowy ptaka* – nie zabierał bezpośrednio głosu w aktualnych sprawach politycznych, ale też się przed politycznymi interpretacjami nie uchylał. Widzów traktował poważnie, a oni odwzajemniali się bezbłędnym odczytywaniem jego intencji i przekazów, stosowanych przez twórców metafor, figur, elips, parabol, kostiumów, niedopowiedzeń, aluzji. Nie był antysystemowy w sensie jakiejś niebywałej waleczności czy śmiałości, ale z pewnością a s y s t e m o w y – budził wrażliwość i skłaniał do myślenia, stwarzał alternatywę dla publicznego dyskursu zdominowanego przez geopolitykę, propagandę, partyjną nowomowę. A że zawiązywał porozumienie z widownią ponad głową władzy, w tym sensie był do pewnego stopnia niezależny[14] Inaczej niż jego dyrektor, zaplątany w reprezentacyjne obowiązki i serwilistyczne ceremoniały.

> Dzięki twórczej inicjatywie środowiska teatralnego, dzięki wspaniałomyślności władz zostały stworzone w Polsce i ciągle będą się doskonaliły optymalne warunki do stawania się teatru. Umożliwił nam to socjalizm. Zagwarantowała konstytucja naszego państwa. Nam, ludziom teatru, pozostaje tylko odpłacać się codziennym trudem twórczym. Tą szczególną robotą, której celem jest poprawianie człowieka, czynienie z niego istoty dobrej i rozumnej

– przemawiał Holoubek do międzynarodowej publiczności na zakończenie sympozjum „Nowe tendencje w teatrze współczesnym", które odbywało się w czerwcu 1975 roku w ramach Teatru Narodów. Wcześniej, podczas inauguracji tego prestiżowego festiwalu z udziałem najsłynniejszych twórców teatralnych na świecie, od Petera Brooka po Giorgia Strehlera, Jean-Louis Barrault miał powiedzieć, że silna władza nie boi się prawdy głoszonej przez błaznów. Zaiste, w Polsce nie miała powodu się bać – przynajmniej tego, co mówili z mównicy. Co zaś się tyczy tego, co mówili ze sceny, sprawy miały się nieco inaczej. Nawet ówczesny minister kultury wiedział, że błazny przemawiają w teatrze językiem aluzji:

> Jeśli po przeczytaniu książki Ryszarda Kapuścińskiego *Cesarz* poszedłem do Teatru Powszechnego na sztukę według tej książki, z góry wiedziałem, że będzie ona także rzeczą o Polsce i naszym systemie, który miał mecha-

nizmy podobne do wielu krajów bez klasycznej demokracji. Nikt nie był taki naiwny, by sądzić, że teatr zainteresował się Etiopią w fazie rozkładu cesarstwa.[15]

Trudno powiedzieć, czy Józef Tejchma mówił to jako partyjny liberał, który przyzwalał twórcom na pewną dozę krytycyzmu, czy też jako przedstawiciel władzy, która czuła się dostatecznie silna, by – odwołując się do zdania Barraulta – nie bać się prawdy głoszonej przez błaznów. Tak czy inaczej głoszenie jej bywało możliwe pod warunkiem składania określonych danin, a w każdym razie pozostawania z władzą w przyjaznych stosunkach.

W 1977 roku w związku z dwudziestoleciem istnienia Teatru Dramatycznego po uroczystym przedstawieniu dyrektor Holoubek zaprosił swoich gości na lampkę wina. „Był Tejchma, Kępa, Frelek. Było bardzo swobodnie, przyjacielsko – wspominał jeden z wysoko postawionych uczestników tego koktajlu. – Gustaw Holoubek jak zawsze uroczy"[16]. Gustaw Holoubek, aktor naprawdę wielki.

„Komisje, w których zasiadam, urzędy, które sprawuję..." – mówił pastor Manders. Dyrektor, prezes, poseł miał poglądy, które zapewne nie odbiegały daleko od tych, jakie wyznawała Halina Mikołajska. Różniliby się zapewne nie oceną rzeczywistości, ale postawą wobec niej i sposobem pojmowania odpowiedzialności. Holoubek na pewno umiałby uzasadnić kompromisy dobrem kultury polskiej. Mikołajska musiałaby mu powiedzieć, że te jego kompromisy przede wszystkim legitymizują nadużycia władzy. Holoubek mówiłby o interesie teatru – Mikołajska mówiłaby, że teatr i jego półprawdy niczym wentyle służą władzy do wypuszczania nadmiaru inteligenckich emocji. Holoubek podnosiłby troskę o środowisko – Mikołajska wskazywałaby na pozorowanie tej troski. Holoubek byłby pragmatyczny, zdystansowany, zdroworozsądkowy. Mikołajska musiałaby replikować pryncypialnie, odwoływać się do dobrego smaku, godności, etyki. I wcale nie wiadomo, kto w takim teoretycznym sporze zrobiłby lepsze wrażenie. Holoubek mógł być wprawdzie sarkastyczny, cyniczny czy kunktatorski, ale do Haliny Mikołajskiej można byłoby mieć pretensje, że zbyt silnie kieruje się uprzedzeniami w stosunku do ludzi, że zbyt surowo ich ocenia, że zbyt pochopnie rzuca na nich ciężkie oskarżenia.

Inna rzecz, gdyby przyszło do rozmowy o konkretach. Gdyby zapytać, co zrobił Gustaw Holoubek, kiedy wobec jego koleżanki stoso-

wano „działania nękające". Owszem, znana była anegdota, jak poruszył tę bolesną dla niego kwestię w rozmowie z Edwardem Gierkiem, na co usłyszał, że Gierek także cierpi z tego powodu. Co zrobił jako poseł, do którego kierowano listy w sprawie powołania komisji sejmowej do zbadania wypadków czerwcowych? Zadzwonił do Haliny Mikołajskiej, bo „akces młodych aktorów do listu przeraził go jako prezesa SPATiF-u"[17]. Co zrobił w sprawie Jerzego Markuszewskiego, który – objęty czymś na kształt *Berufsverbot* – przez wiele miesięcy nie mógł znaleźć pracy w żadnym teatrze? Wybrał się do Łukaszewicza i uzyskał zapewnienie, że nic nie stoi na przeszkodzie, by go zatrudnić. „Będę w tej sprawie rozmawiał z dyrektorami teatrów" – powiedział Markuszewskiemu. „Tak jakby on sam nie był dyrektorem teatru" – skomentował tę wiadomość Marian Brandys.[18]

Brandys w ogóle mało miał wyrozumiałości dla Holoubka. W niepublikowanych dziennikach pod datą 8 kwietnia 1979 roku znajdzie się taka notatka: „W telewizji sprawozdanie z uroczystego otwarcia w Moskwie Dni Kultury Polskiej. Holoubek recytuje (bardzo źle) *Odę do młodości*, T. Łomnicki (bardzo źle) wiersz patriotyczny Tuwima czy Gałczyńskiego". Gustaw Holoubek umiałby z pewnością uzasadnić sens recytowania w Moskwie utworów wieszcza i w jego argumentacji propagandowy charakter tej imprezy zgubiłby się gdzieś niepostrzeżenie. Trudniej byłoby mu jednak uzasadnić udział własny i wybitnych kolegów z recytacjami *Kwiatów polskich* Tuwima w programie telewizyjnym emitowanym Edwardowi Gierkowi na imieniny w marcu 1980 roku...

Schyłek epoki Gierka przynosił coraz to nowe dworskie wynaturzenia i od tych, którzy nie zdecydowali się na jawną kontestację, oczekiwano uczestnictwa w określonych ceremoniałach. Sporządzona na podstawie transmisji telewizyjnej i opublikowana na łamach korowskiego „Biuletynu Informacyjnego" relacja Stanisława Barańczaka z obchodów trzydziestopięciolecia Polski Ludowej dowodzi, że oczekiwania władzy rosły, a granice kompromisu twórców stawały się coraz bardziej rozciągliwe.

> Najpierw przez całą godzinę stadion się rozgrzewa, ćwicząc wspólne skandowanie spontanicznych okrzyków. Potem trzydziestu pięciu trębaczy odgrywa hejnał Socjalistycznego Związku Młodzieży Polskiej. [...] Na Trybunę Honorową wchodzą Goście z Pierwszą Osobą. Owacja.

Pojawia się trzysta pocztów sztandarowych. Grają orkiestry dęte PKS i PKP. Wzlatują w niebo balony, unosząc flagę narodową. [...] Komentator przystępuje do „Apelu Obecnych".

– Czy jest obecna Młodzież Polska? – Młodzież: Jesteśmy! – Czy jest obecny Kawaler Orderu Budowniczych Polskiej Rzeczpospolitej Ludowej – literat Jarosław Iwaszkiewicz? – Jarosław Iwaszkiewicz: Jestem!

Z tunelu wkracza majestatycznym krokiem Mirosław Hermaszewski, a orkiestra Teatru Wielkiego gra na jego cześć *Symfonię Powitalną dla Kosmonautów* Czesława Niemena. [...]

To jeszcze nic. Teraz dopiero się zacznie. Czołowi piosenkarze (Maryla Rodowicz, Krzysztof Krawczyk, Urszula Sipińska, Mieczysław Fogg i inni) śpiewają piosenki. Aktorzy recytują wiersze wielkich poetów w rodzaju Staffa, Tuwima, Broniewskiego, Henryka Gaworskiego i Marka Wawrzkiewicza. Z tunelu wyjeżdża 120 małych fiatów z wielkimi literami na dachu. Nad stadionem przelatują samoloty, puszczając smugi dymu w barwach narodowych. 900 studentów AWF wykonuje piramidę. [...]

Myślisz może, sceptyczny czytelniku, że to sobie wymyśliliśmy? Że to jakaś parodia? Że sięgnęliśmy do scenariuszy zjazdów Hitlerjugend lub opisów uroczystości koronacyjnych cesarza Bokassy? Otóż nie [...], cała uroczystość odbyła się w dniu 20 lipca 1979 roku na Stadionie Dziesięciolecia w Warszawie i można ją było nawet obejrzeć w telewizji.[19]

Strategie samousprawiedliwienia i samoobrony – racjonalne, pragmatyczne, ofiarnicze, przewrotne, cyniczne uzasadnienia własnego współuczestnictwa w przyjmującym groteskowe formy theatrum władzy – musiały się łączyć z niechęcią w stosunku do ludzi opozycji, którzy skuteczność owych strategii samym swoim istnieniem podawali w wątpliwość i podtykali lustro pod nos konformistom. Psychologicznie uzasadniona niechęć tych ostatnich – wprost proporcjonalna do niezadowolenia z siebie – przybierała raczej nieszkodliwe formy, ale dla ludzi żyjących w ciągłym napięciu, a w dodatku tak przeżywających plotki i insynuacje, jak Halina Mikołajska, i tak wrażliwych, jak Brandys, mogła być dotkliwa. „W spojrzeniach, jakie mi posyłają na powitanie, nie wyczuwam już dawnej życzliwości. Nie lubią nas. Bardzo nas nie lubią. Zakłócamy im i komplikujemy ich syty spokój i zadowolenie z siebie"[20] – pisał Brandys po wizycie w Oborach prominentnych gwiazd teatru i telewizji.

Z drugiej strony można przypuszczać, że im większy niesmak łączył się z uczestnictwem w życiu publicznym, im większym kosztem opłacano profity i przywileje, tym większy musiał być strach przed ich utratą. Na początku 1979 roku Marian Brandys zapisał w notesie powiedzenie Stanisława Barei: „Przed wojną każdy się śmiertelnie obrażał, gdy go posądzono o tchórzostwo. Teraz każdy się tchórzostwem tłumaczy i uważany jest wtedy... niemal za odważnego, a w każdym razie za przyzwoitego"[21].

Pierwszym miejscem wglądu w ludzki strach było, jak zawsze, zbieranie podpisów pod listami i petycjami. Dziś malownicza wręcz wydaje się opowieść Joanny Szczepkowskiej o tym, jak powiedziała Halinie Mikołajskiej, że żadnej petycji już nigdy nie zaniesie. Można jej wierzyć, kiedy wspomina, ile kosztowała ją wizyta u sławnego reżysera z listem, na którego podpisanie był umówiony, a gdy przyszło co do czego, z tym podpisaniem zwlekał, odwracał wzrok, nie mógł znaleźć długopisu, a na koniec wybuchnął: „Dobrze! Jestem szują! Jestem tchórzem! Jestem czerwoną świnią! Niech pani to zabiera!". A potem, jeszcze drżąc ze zdenerwowania, w uchylonych drzwiach: „Przepraszam panią. Ja się po prostu boję"[22]. Adam Michnik podobno już po Liście 59 oświadczył, że „żadnych podpisów nie zbiera, bo na jego widok ludzie przechodzą na drugą stronę ulicy"[23]. Sam zresztą odradzał niektórym podpisywanie protestów, wychodząc z założenia, że w interesie publicznym nie zawsze leży narażanie na szykany pewnych osób i instytucji. Michnik bowiem jako organizator listów protestacyjnych wcale nie miał pewności, czy „większą wagę mają podpisy Dejmka i Wajdy niż ich spektakle teatralne i filmy"[24].

Kiedy Andrzej Kijowski odmówił podpisania listu w sprawie Mirosława Chojeckiego, członka KOR-u i szefa Niezależnej Oficyny Wydawniczej NOWA, aresztowanego wiosną roku 1980, czuł się „ostatnim łajdakiem". Nie podpisał, bo bał się o los swego scenariusza filmowego i o sytuację „Twórczości", niepewną po śmierci redaktora naczelnego – Jarosława Iwaszkiewicza. „Gdzie jest odwaga? – zastanawiał się. – W podpisaniu czy niepodpisaniu? Podpisując, ryzykuję (najwyżej) włączenie mnie na nowo w grę opozycyjną, z której chcę się wyłączyć, razem z konsekwencjami, które mogą być przykre dla filmu, dla «Twórczości». Nie podpisując, ryzykuję osamotnienie, niechęć opinii środowiskowej. Które ryzyko jest większe?"[25]. Sytuacja Kijowskiego, pisarza, który należał do opozycji, ale tego nie lubił i nie mógł pogodzić się

z ceną, jaką się za to płaci – choć płacił ją z godnością – była jednak inna niż osób spoza tego kręgu udzielających wsparcia opozycyjnym inicjatywom. Takiego na przykład Daniela Olbrychskiego, którego minister Tejchma osobiście – o czym rozpisywał się Marian Brandys – „maglował na wszelkie możliwe sposoby", by wycofał swój podpis z listu w sprawie komisji sejmowej. Olbrychski, będący u szczytu filmowej kariery, miał wówczas z pewnością wiele do stracenia i przychodził do Brandysa, by ten „rozwiał jego ostatnie wątpliwości"[26]. Ten zaś robił, co mógł, by uzbroić Olbrychskiego w argumenty, które pozwoliłyby mu się oprzeć perswazji władzy.

Prywatne dzienniki z owych czasów, a i później spisywane wspomnienia, pełne są rozterek dotyczących gestów – tych wykonanych i tych zaniechanych, a co za tym idzie, usprawiedliwień własnego konformizmu, świadectw tchórzostwa i anegdot o odwadze. Skrzętne ich zapisywanie przez jednych i skwapliwe tłumaczenie się z własnych decyzji przez drugich świadczą, jak wszelkie gesty poparcia ważne były dla opozycjonistów i jak trudne dla tych, którzy chcieli utrzymać się na powierzchni oficjalnego życia. Marian Brandys odnotuje więc pilnie, że podobno na uroczystości odznaczania artystów „Zosia Kucówna nie zgodziła się wręczyć kwiatów Gierkowi. Zamiast niej zrobili to Jan Świderski i Jan Englert"[27]. A sama Zofia Kucówna opowie po latach, jak z kolei zgodziła się przystąpić do Frontu Jedności Narodu, kierując się interesem Domu Aktora w Skolimowie, którym się opiekowała:

> Szykowały się wybory, już nie pamiętam jakie. Przydzielono mnie do jakiegoś rewiru. Miałam liczyć głosy. Ale zanim to się stało, spotkałam na krótkiej wilegiaturze w Nieborowie Halinę Mikołajską, która każdego wieczora po kolacji prowadziła zażarte dyskusje z panem Ryszkiewiczem. Pan profesor, trzeźwy pozytywista, opowiadał się za pragmatyzmem i racjonalizmem, a Halina, gorąca romantyczka, walczyła o wartości moralne. Emocjami byłam z nią, rozum kazał mi opowiedzieć się za racjonalizmem. Słuchałam ich rozmów z płonącymi uszami. Kiedy mówiła Halina, miałam wyrzuty sumienia, że się bratam. Kiedy głos zabierał pan profesor, byłam dumna, że ochraniam, ratuję, służę starym ludziom.[28]

Kwintesencja apolityczności czy konformizmu przyznającego zawsze rację ostatniemu z mówców? A może dowód na to, w jakim pomieszaniu porządków pragmatycznych, etycznych, politycznych podejmowano

decyzje i ferowano oceny. Jeśli ważniejsze było nie to, że Zofia Kucówna przyjęła odznaczenie od Gierka, ale to, że nie wręczyła mu kwiatów, to tym bardziej uzasadnione powinno być jej uczestnictwo w wyborczej szopce, by załatwić kotły grzewcze dla Skolimowa. Wszyscy i tak spotkali się koniec końców przy wspólnym stole w pałacowej jadalni w Nieborowie czy w Domu Pracy Twórczej w Oborach...

Opozycja demokratyczna bowiem działała w jakimś sensie na pograniczu świata oficjalnego i nieoficjalnego. Środowiska opozycyjne przenikały się ze środowiskami twórczymi, akademickimi, miały swoje kontakty w instytutach, redakcjach, wydawnictwach, by poprzestać tylko na zapleczu inteligenckim. Oznaczało to – jak pisał wówczas Sergiusz Kowalski – że „działalność opozycji może sumować się z wysiłkami ludzi zaangażowanych w różne struktury oficjalne, że ludzie ci mogą udzielać opozycji o g r a n i c z o n e g o poparcia. [...] Powstają drogi przepływu myśli i ludzi, rodzi się ruch na pograniczu"[29]. Wynikała z tego konieczność nieustannego wzajemnego negocjowania charakteru owego poparcia i stopnia jego ograniczenia – wyważania roszczeń przez jednych i określania własnych możliwości przez drugich. Żeby „ruch na pograniczu" był w ogóle możliwy, nie mogła mu towarzyszyć ani nadmierna presja, ani ostracyzm, ani lekceważenie. Klarowność podziałów i pryncypialność sądów musiałyby unicestwić pogranicze, uniemożliwiając zarazem działanie opozycji w bardzo wielu sferach: organizacyjnej, technicznej oraz przede wszystkim mentalnej. Tym samym osobiste relacje między zaangażowanymi działaczami i ich przyjaciółmi czy znajomymi, którzy nie przejawiali skłonności do większego ryzyka i zwyczajnie bali się kontaktów z opozycją, wymagały powściągania doraźnych emocji i ostrych sądów, zrozumienia wzajemnych oczekiwań i odmienności sytuacji życiowych. Dla wielu osób towarzyskie kontakty „na pograniczu" okazywały się zatem także miejscem wglądu w ludzki strach.

Halinie Mikołajskiej wielkoduszne zrozumienie ludzkich słabości nie zawsze przychodziło łatwo. A co za tym idzie, musiała na swoim koncie zapisać dramat, jakim był kryzys, a może i kres, wieloletniej przyjaźni. Wincentyna Wodzinowska-Stopkowa, zwana Wiculą – nie tylko przyjaciółka, ale i autorka adaptacji scenicznych monodramów wykonywanych przez Mikołajską – źle przyjęła jej przystąpienie do opozycji, a w każdym razie nie udało jej się ukryć obawy, że przyjaciółka sprowadzić może kłopoty na jej dom.

Trudno dziś dociec, co naprawdę zaszło między nimi jesienią 1976 roku, kiedy Halina Mikołajska przyjechała do Krakowa i po swoim pierwszym zatrzymaniu przez milicję odwiedziła przyjaciółkę. Czy ta rzeczywiście, jak twierdzi Mikołajska, „właściwie wyprosiła ją z domu"? Stopkowa gorąco temu zaprzecza: „Byłam dla Ciebie inna niż zwykle, to prawda, ale przecież nie z tchórzostwa"[30]. A jednocześnie przyznaje, że poczuła się dotknięta, iż Mikołajska przychodzi do niej, a nie do własnej siostry: „Powtórzyłaś parę razy, że do siostry nie pojedziesz, nawet do niej nie zadzwonisz, bo nie chcesz jej szkodzić. Pamiętasz to chyba? – napisała w liście do Mikołajskiej kilka miesięcy później. – Twoje słowa były dla mnie bardzo bolesne, bardzo, i chociaż się nic nie odezwałam, oziębiły moje serce. [...] Przecież nie można mnie tylko użyć – nie zwracając uwagi, czy mnie nie boli za takie słowa serce".

Jedna odczuła więc brak wsparcia, druga – brak troski o swoje bezpieczeństwo, jedna poczuła się niemile widziana, druga – wykorzystywana. W ten oto sposób sytuacja, w której wzburzona po opuszczeniu krakowskiej komendy Mikołajska trafia do mieszkania przyjaciółki i nie spotyka się tam ze zwykłą serdecznością, otrzymała dwie różne wykładnie. Stopkowa swój strach, a może i poczucie winy przekuła w poczucie krzywdy, że została niesprawiedliwie oceniona. Mikołajska zaś, we właściwy sobie sposób, zbudowała na tym osobistym zawodzie całą narrację – w tekście *O przyjaźni* poświęciła przyjaciółce wiele gorzkich słów, analizując jej charakter i postawę, a zarazem pozwalając sobie na daleko posunięte uogólnienie. Gładko przeszła od zakwestionowania przyjaźni: „Niepojęte wydało mi się, że mogłyśmy iść ciasno, jedną ścieżką przez tyle lat"[31], przez krytyczną analizę osobowości przyjaciółki: „...ma przeważnie dość niski próg ofiar; mimo tego że jest właściwie stale i dość zasadniczo ofiarna, ale tylko do granic pewnego rodzaju praktyczności", aż po stwierdzenie:

> Tak prawdę mówiąc, to nie była obraza na nią samą, tylko na rodzaj porządku aprobowanego przez nasze społeczeństwo, na jakiś rodzaj moralnej ruiny, która jest przecież tak powszechna, że nawet nie mam co liczyć na to, by ktokolwiek zechciał się w tym starciu opowiedzieć po mojej stronie. [...] Wiculka stała się niejako „kozłem ofiarnym", obiektem zeszłoszczenia na tak zwany „ogół".

Nie ma wątpliwości, że Halina Mikołajska całą sytuację wyolbrzymiła, że nadała jej większe znaczenie, niż należało, co wskazuje tyleż na typ jej osobowości, ile na sytuację psychologiczną kogoś, kto ma poczucie, że ponosi ryzyko w imię sprawy społecznej, nie uzyskując zarazem społecznego wsparcia. Nie ma też wątpliwości, że Halina Mikołajska brała pod uwagę, że utrzymywanie znajomości z nią może sprowadzić na ludzi kłopoty, narazić ich na inwigilację. Ograniczała więc kontakty tam, gdzie – jak sądziła – mogły budzić obawy. Jak się okazało, czasem niesłusznie:

Laski, 30 V 1977

Droga Pani,
podobno Pani się krępuje przyjazdami do nas, nie chcąc nas narażać na nieprzyjemności. Bardzo prosimy na to nie zważać i jeśli tylko byłoby Pani wygodnie do nas przyjeżdżać, proszę przyjeżdżać – zawsze będzie miejsce i otwarte serce.

Łączę piękne ukłony
x. Tadeusz Fedorowicz

Kultywowanie „ruchu na pograniczu" na poziomie światopoglądowym uniemożliwiało wprawdzie dzielenie świata na czarne i białe, cnotę i grzech, ale nie zawieszało bynajmniej praw psychologii. A nawet przeciwnie – zmuszało tych, którzy opowiadali się za niejednoznacznością podziałów, za tolerancją i złożonością świata, do konfrontowania tych poglądów z własnymi emocjami dyktowanymi zawodem, rozczarowaniem czy osamotnieniem. Wymagało to szczególnego wysiłku, gdyż właśnie oni wszelkie „zdrady" na pograniczu musieli odczuwać dotkliwiej, niż gdyby pochodziły od ich zdeklarowanych przeciwników.

Nie przypadkiem więc tak silne były reakcje – zapewne podobnie jak w wypadku Stopkowej niewspółmierne – na głupotę i arogancję dziennikarki „Polityki", Marty Wesołowskiej, która wraz z ekipą telewizji szwedzkiej przyszła do kościoła Świętego Krzyża w ostatnim dniu głodówki solidarnościowej z prześladowanymi w Czechosłowacji działaczami Karty 77 w październiku 1979 roku. Halina Mikołajska w swoim *Wspomnieniu o głodówce* opisała napastliwe zachowanie dziennikarki: „Weszła z impetem między ludzi znieważanych i szkalowanych..."[32]. Marta Wesołowska odpowiedziała jej osobistym listem,

opublikowanym potem na łamach „Biuletynu Informacyjnego", listem, z którego wynikało, że opinia Mikołajskiej leży jej na sercu, że sama popełnia błędy, ale nie jest perfidna i że w żadnym wypadku nie utożsamia się z posunięciami władzy pod adresem opozycji. W „Biuletynie..." replikował Adam Michnik, podkreślając, że na poziomie emocji on i pozostali głodujący odebrali jej zachowanie jako podłość. Przy okazji dał też wyraz rozczarowaniu ostatnimi praktykami „Polityki" – do której miał zawsze stosunek „raczej pozytywny" – a która od lipca roku 1976 zaczęła publikować „łajdackie teksty o ludziach"[33].

Te dwa pozornie odległe przypadki: Wincentyny Stopkowej i Marty Wesołowskiej pokazują kruche emocjonalne zaplecze postawy światopoglądowej, która sprzeciwia się z zasady wytyczaniu jednoznacznych granic dobra i zła, formułowaniu zdecydowanych sądów, rysowaniu ostrych podziałów na przyzwoitych i nieprzyzwoitych, odważnych i tchórzliwych, gnidy i anioły. Każdy z działaczy opozycji doświadczać musiał bowiem emocjonalnego wzburzenia, stykając się – na pograniczu właśnie – z czymś, co odbierał jako tchórzostwo czy złą wolę. Dokładnie na ten temat pisał Adam Michnik, rozpoczynając polemikę z *Traktatem o gnidach* Piotra Wierzbickiego: „Ileż to razy – doprowadzony do pasji „gnidzią" kondycją bliźnich – ostrzyłem pióro, odgrażałem się, wygłaszałem strzeliste tyrady. Wszelako nic nie napisałem. [...] Ilekroć opuszczała mnie pasja, tylekroć wyczuwałem w tak emocjonalnym ujęciu jakiś fałsz"[34].

Wierzbicki tymczasem dawał tym emocjom sankcję. Z jednej strony bezlitośnie obnażał ową gnidzią kondycję bliźnich uzasadniających na potęgę swoją uległość wobec władzy, oportunizm, tchórzostwo, interesowność, hipokryzję; kondycję ujawniającą się w pragmatycznej relacji z władzą i w sceptycznym stosunku do opozycji. Z drugiej strony pytał: „Któż z czystym sumieniem może o sobie powiedzieć, że jest niegnidą?". Jego obserwacje psychologiczne były trafne, diagnozy celne, wnioski błyskotliwe.

Michnik przekonywał jednak, że „rezygnacja z widzenia złożoności świata ludzkich powinności i dokonań na rzecz pamfletowej czystości rysunku wieść może ku nazbyt już prostym rozstrzygnięciom i krzywdzącym werdyktom". Emocjonalne wzburzenie, którego doświadczał w kontakcie z gnidzią kondycją bliźnich, potrafił przekraczać za sprawą niechęci do „nadmiernego rygoryzmu moralnego", podejrzliwości wobec „niezłomności", upodobania do „złożoności świata", a także

pewnej bardzo dlań charakterystycznej pychy, objawiającej się wielkodusznością i retoryczną szlachetnością.

Halina Mikołajska, intelektualnie sprzyjająca postrzeganiu świata w całej jego złożoności, była w głębi duszy z gruntu pryncypialna. Tolerancję umieszczała wysoko w swych hierarchiach, ale jej empatia nie zawsze za tolerancją nadążała. W swoich emocjach nie dostrzegała więc, jak Adam Michnik, relatywizmu, ale podążała raczej ku ich uogólnieniu lub odreagowywała je w religijnym przeżyciu, w którym przebaczenie jest jednak jedynie retoryką, a nie autentycznym doznaniem. Wiara Mikołajskiej utrwalała w niej paradoksalnie, choć zapewne tylko powierzchownie, poczucie moralnej wyższości, a jej pokora zdawała się odnosić nie do tego świata i temu światu była na nic. Pryncypialność okazywała się w jej wypadku, jak zresztą zawsze, pierwszą i najważniejszą przeszkodą nie tyle w rozumieniu innych ludzi, ile w uwolnieniu się od przymusu ciągłego ich oceniania.

2. Sierpień

Sierpniowe strajki i ich konsekwencje zmieniły dotychczasową sytuację ruchu na pograniczu, która wcześniej przeważnie nie wymagała jasnego określania się raz na zawsze, nie wymuszała jednoznaczności postaw ani deklaracji ideowych, dopuszczała dyskretne wspomaganie opozycji przy jednoczesnym publicznym oportunizmie. Powstanie Solidarności stworzyło sytuację wyraźnego i oczywistego podziału, wyznaczyło dwie strony konfliktu i przypisało określone role stronie społecznej i rządowej. Jeszcze później, po wprowadzeniu stanu wojennego, balansowanie między oficjalnym życiem kulturalnym a drugim obiegiem stało się albo niemożliwe, albo prowadziło do ostrych konfliktów. Ruch na pograniczu w zasadzie przestał istnieć wraz z ufortyfikowaniem granicy. Polaryzacja stanowisk wedle prosolidarnościowych lub prorządowych kryteriów pociągnęła za sobą nieuchronnie zamazanie różnic w obrębie obozu władzy, a po drugiej stronie z wielu niezdecydowanych i ostrożnych ludzi uczyniła opozycjonistów, choćby tylko w społecznym odbiorze, nie do końca rozpoznającym rzeczywiste postawy.

Jeśli w obozie rządowym przed Sierpniem bardzo wyraźnie rysował się podział na liberałów i partyjny beton, to po wprowadzeniu stanu wojennego w powszechnym odczuciu te różnice się zatarły. Warto

przypomnieć, że w 1979 roku partyjna grupa wywodząca się ze środowisk teatralno-filmowych (między innymi Ryszard Filipski i Bohdan Poręba) skierowała do Sekretariatu KC PZPR list, w którym domagała się od władz zaostrzenia kursu w sferze ideologii i kultury. Tak zwany List 44, będący w istocie formą walki o wpływy w przededniu zjazdu partii, zawierał opis skutków polityki kulturalnej z punktu widzenia ideologii partyjnej niedopuszczalnej:

> Masowe wystawianie sztuk takich autorów jak Mrożek, Gombrowicz [...], zalew filmów zachodnich o treściach absolutnie sprzecznych z humanizmem socjalistycznym kina, produkowanie, nagradzanie i szerokie rozpowszechnianie takich dzieł filmowych jak *Człowiek z marmuru*, *Bez znieczulenia*, *Szpital Przemienienia* czy *Aktorzy prowincjonalni*, masowy rozwój kabaretów o profilu ideowym naśladującym linię kabaretu Pod Egidą, gdzie jawnie lub w sposób lekko tylko maskowany atakuje się i wyszydza podstawowe wartości socjalizmu i prowadzi się nieprzebierającą w środkach agitację antyradziecką – oto niektóre tylko zjawiska naszej panoramy kulturalnej.[35]

Ten zapis uprawnionej frustracji wiernych apologetów systemu, zasłużonych jeszcze w kampanii marcowej, był zarazem sygnałem dla społeczeństwa, że władza partyjna – przynajmniej na pozór – nie jest jednolita i jednomyślna. Przekonanie o tym, także na zasadzie szantażu wobec twórców („uważajcie, bo mogą przyjść gorsi"), stwarzało wówczas przestrzeń negocjacji i wymuszało kompromisy. Zmieniło się to radykalnie po wprowadzeniu stanu wojennego, kiedy władza nie przebierała w słowach ani w środkach wobec środowisk twórczych, które opowiedziały się po stronie Solidarności, i kiedy o żadnej przestrzeni negocjacji nie mogło być mowy. Po stronie władzy obowiązywała retoryka pacyfikacyjna, po stronie przeciwnej – retoryka bojkotu i odmowa kolaboracji.

A wszystko zaczęło się od czynnego poparcia, jakiego twórcy teatralni udzielili strajkującym w sierpniu 1980 roku. Teatr Polski w Szczecinie zorganizował przedstawienia dla dzieci strajkujących robotników. Aktorzy Teatru Dramatycznego w Gdyni występowali w Stoczni im. Komuny Paryskiej i w Stoczni Remontowej. W Stoczni Gdańskiej koncerty poetyckie dawali aktorzy Teatru Wybrzeże. Recytowano głównie narodową klasykę z jednym ograniczeniem – w sponta-

nicznie układanym programie świadomie pomijano utwory nawołujące bezpośrednio do broni czy do wyjścia na ulicę.[36]

Akurat w sierpniu kierownictwo artystyczne Teatru Wybrzeże obejmował Maciej Prus, a więc decyzja o występach w stoczni była pierwszą, jaką podjął na nowym stanowisku. Wspominał po latach, jak z grupą aktorów wkroczył dwudziestego siódmego sierpnia na salę obrad:

> Ludzie za stołami, łomot dalekopisów, maszyn do pisania – nie wiadomo, jak się zachować. Umiałem na pamięć modlitwę Konrada z *Wyzwolenia* Stanisława Wyspiańskiego i powiedziałem ją w akcie desperacji. Wszystko rodziło się wtedy spontanicznie – w napięciu i poczuciu, że dzieje się coś niezwykłego, ale, równocześnie, bez cienia patosu. [...] Starałem się o dobrą literaturę, przede wszystkim romantyczną. Z niezwykłą uwagą zostały przyjęte fragmenty *Ksiąg narodu i pielgrzymstwa polskiego* Adama Mickiewicza. Pamiętam wieczór, kiedy Andrzej Blumenfeld mówił *Widzenie księdza Piotra*. Grając tę postać w moich *Dziadach*, nigdy nie osiągnął takiej siły wyrazu, jak wówczas. Z egzemplarza *Wyzwolenia* wybierałem co celniejsze myśli i [...] dedykowałem je członkom komitetu strajkowego.[37]

Wyspiański i poezja romantyczna trafiały widać najcelniej w nastroje recytujących i słuchaczy – tak miało też być przez wiele następnych miesięcy. Słyszano jednak raczej romantyczny patos niż romantyczną ironię, wsłuchiwano się raczej w podniosłość frazy aniżeli w głębię goryczy. *Wyzwolenie* Kazimierza Dejmka, zagrane na scenie Teatru Polskiego w 1982 roku, najlepszym będzie tego przykładem.

Tymczasem jednak wieści o działalności Macieja Prusa w stoczni dotarły do przyjaciół w Warszawie. Halina Mikołajska była niezmiernie tym uradowana. Z Maciejem Prusem przyjaźniła się prawdziwie; mieszkał on nawet przez pewien czas na Marszałkowskiej. Kiedy jednak udzielała mu gościny pod swoim dachem, nigdy nie proponowała mu podpisywania żadnych apeli, „żeby nie wyszło, że egzekwuje"[38]. Znała zresztą jego deklarowaną apolityczność. „Spełniłem, co do mnie należało, z poczucia obowiązku, ale przecież nigdy nie byłem bojownikiem" – tak sam ocenił swoją działalność w stoczni. Już po przywróceniu łączności telefonicznej z Wybrzeżem, tuż przed podpisaniem porozumień, dzwonił jednak do Warszawy, żeby się upewnić, czy wszyscy zatrzymani wcześniej członkowie KOR-u opuścili areszt. Zachował się przy tym

jak wytrawny konspirator, prowadząc szyfrowane rozmowy: „Zapomniałem, jakie postacie występują w sztuce, którą pani ostatnio tłumaczyła" – pytał znajomą; ta zaś bez mrugnięcia okiem wyliczała: „Jacek, Adaś, Janek zwany Li..."[39].

W dniu podpisania Porozumień, w niedzielę 31 sierpnia 1980 roku, w mieszkaniu Haliny Mikołajskiej zeszli się przyjaciele. Oprócz gospodarzy byli Anka Kowalska, Jacek Bierezin, Zofia Romaszewska, Maria Wosiek, państwo Lipscy i Woroszylscy. „Ogólne uściski, poczucie wspaniałego, historycznego wydarzenia" – zanotował po powrocie do domu Wiktor Woroszylski. W rozmowach, które wówczas prowadzono, radość, że zgodnie z postulatem robotników wypuszczono więźniów politycznych, mieszała się jednak z rozczarowaniem, że „intelektualiści-kunktatorzy" nie kwapili się z listem w obronie aresztantów. Satysfakcja, że odwołano władze Radiokomitetu, obciążone nie tylko propagandowym kłamstwem, ale i licznymi nadużyciami, łączyła się z artykułowaniem niechęci do świeżo nawróconych, „do tych, którzy teraz mówią o Szczepańskim, a «zawsze wiedzieli»".

Mimo wszystko jednak cechą charakterystyczną dla czasu, który właśnie się rozpoczynał – nazywanego „samoograniczającą się rewolucją" – było umiarkowanie w rozliczaniu nadużyć władzy, pobłażliwość dla minionych przejawów kunktatorstwa i konformizmu, wzajemne otwarcie się na siebie różnych środowisk: robotniczych, akademickich, artystycznych. Miało to stanowić o niebywałym potencjale Solidarności i zaprocentować po jej delegalizacji podczas tworzenia podziemnych struktur i niezależnej kultury stanu wojennego. Inną charakterystyczną cechą tego czasu – zwanego także „karnawałem Solidarności" – było łączenie wysokiego diapazonu patriotycznych wzruszeń, który gwarantowała przede wszystkim poezja narodowa, z niezbyt wyrafinowanym poziomem kabaretów, piosenek, plakatów, karykatur, okolicznościowych wierszy pojawiających się masowo w publicznym obiegu. Wysokie i niskie, patriotyczne wzmożenie i ludyczne rozpasanie, retoryka odpowiedzialności i wybuch niepoprawnego anarchizmu charakteryzowały szesnaście miesięcy karnawału, w którym jedni chłonęli nieznaną wcześniej wolność, inni – może bardziej przewidujący, może baczniej obserwujący – wycofywali się chyłkiem, zniechęceni ekspresją, symboliką i językiem zbiorowych emocji.

Halina Mikołajska na długo przed Sierpniem występowała z wieczorami poezji Słowackiego czy Miłosza zarówno w salach parafial-

nych, jak i w mieszkaniach przyjaciół. Taki „wieczór Słowackiego" odbył się na przykład w styczniu 1980 roku podczas przyjęcia u Janiny i Wiktora Woroszylskich, zanim jeszcze podano „alkohole, kanapki, ser, pasty Natalii, pieczarki à la ślimaki Janki, bigos i herbatę z pączkami". Mikołajska mówiła wówczas między innymi fragmenty *Beniowskiego*. Zdaniem gospodarza, „było to coś wspaniałego; zwłaszcza w tekstach zdawałoby się doskonale znanych, jak *Beniowski*, wydobyła tyle nieznanej treści, mądrości i piękna, że byłem oszołomiony – zresztą jak chyba wszyscy". Największe wrażenie jednak zrobiło – co podkreślał Woroszylski – „wstrząsające *Uspokojenie*".

I właśnie *Uspokojeniem* Mikołajska miała rozpocząć wielki koncert, który odbył się 10 listopada 1980 roku w Teatrze Wielkim – w dniu oficjalnego zarejestrowania przez Sąd Najwyższy po licznych perturbacjach Niezależnego Samorządnego Związku Zawodowego „Solidarność". Koncert nazywał się *Artyści Warszawy – Solidarności* i reżyserował go Jerzy Markuszewski. W pierwszej części recytowano wiersze polskich poetów. Prócz Mikołajskiej wystąpili między innymi Zofia Mrozowska, Maja Komorowska, Daniel Olbrychski, Olgierd Łukaszewicz, Andrzej Seweryn. W tej części największym przeżyciem dla słuchaczy była zapewne *Modlitwa* Tuwima z *Kwiatów polskich*, którą recytował Zbigniew Zapasiewicz, jak sam przyznawał, nieskory ani do patosu, ani do podobnych wyznań – w natchnieniu:

Daj nam uprzątnąć dom ojczysty
Tak z naszych zgliszcz i ruin świętych,
Jak z grzechów naszych, win przeklętych.
Niech będzie biedny, ale czysty
Nasz dom z cmentarza podźwignięty.

W drugiej części wieczoru przedstawiano monologi kabaretowe i piosenki. Wystąpili między innymi Stanisław Tym, Krzysztof Kowalewski, Jan Pietrzak z kabaretu Pod Egidą, Krystyna Janda, Piotr Fronczewski i młodzi bardowie – Jacek Kaczmarski i Przemysław Gintrowski. Na zakończenie koncertu obecny na widowni Lech Wałęsa zaintonował hymn narodowy, po którym odśpiewano jeszcze *Boże, coś Polskę*.

Koncert był, jak widać, „karnawałem Solidarności" w pigułce. Niezależnie jednak od tego, że dziś łatwo zdystansować się do ówczesnych emocji, a nawet je wykpić – trzeba je zrozumieć z całym dobro-

dziejstwem naiwności i sentymentalizmu, choćby po to, by zobaczyć, jak się z czasem wyrodziły i jak przestały łączyć, a zaczęły dzielić. Dla zrozumienia tamtych dni nieważne jest, że biała bluzka Mai Komorowskiej opatrzyła się na dziesiątkach późniejszych koncertów i akademii; że dramatyzmu *Ballady o Janku Wiśniewskim* po odśpiewaniu jej w filmie *Psy* nie da się już usłyszeć; że piosenka Pietrzaka *Żeby Polska był Polską* po wykonaniu na masowych wiecach przestała być wzruszająca, a zaczęła wydawać się groźna; że społeczne zapotrzebowanie odwróciło sens *Murów* Jacka Kaczmarskiego. Ważne natomiast, że w dniach karnawału Solidarności niejednemu wydawało się, że nic i nikt – prócz władzy – nie przeszkadza Polakom w tym, by stworzyli dobrą i rozumną wspólnotę.

Jesienią 1980 roku miało też miejsce inne podniosłe wydarzenie, które dumę narodową budowało na triumfie poetyckim. Czesław Miłosz jako pierwszy Polak po ponad półwieczu otrzymał Nagrodę Nobla. Twórczość Miłosza, nieobecnego w programach szkolnych i niewydawanego oficjalnie od końca lat czterdziestych, znana była jedynie nie tak znów licznym czytelnikom drugoobiegowej Niezależnej Oficyny Wydawniczej NOWA i wydawnictw emigracyjnych. Halina Mikołajska i Maciej Rayzacher mieli wiersze noblisty w repertuarze swoich „samizdatowych" występów – znali je więc także ich uczestnicy. Nagroda Nobla sprawiła teraz, że gdzie tylko się dało, organizowano koncerty poetyckie poświęcone twórczości Miłosza. Na jeden z nich, 26 października 1980 roku, do wypełnionego po brzegi Audytorium Maximum Uniwersytetu Warszawskiego udało się dostać Wiktorowi Woroszylskiemu. Według jego relacji najpierw przemawiał Zbigniew Bujak, przewodniczący Solidarności z Ursusa: „My, robotnicy, znaliśmy Miłosza, czytaliśmy go w mieszkaniach prywatnych i ilekroć Maciek Rayzacher się spóźniał, nie wiedzieliśmy, czy w ogóle będzie mógł przyjść, a teraz jesteśmy pewni, że pani Mikołajska wystąpi...". I Mikołajska wystąpiła, choć Woroszylskiego jej występ nie rzucił na kolana: „Recytacje Haliny b. teatralne i kobiece, sam dobór tekstów taki, żeby umożliwił uczuciowe potraktowanie, na swój sposób nie było to złe, ale..."[40]. Woroszylski chciał może widzieć w Miłoszu poetę chłodnej filozoficznej refleksji, ale tej jesieni o powściągliwość było raczej trudno. W zaistniałej sytuacji wiersze Miłosza musiały stać się symbolem odzyskiwania wolności słowa i głosu, odkrywania zakazanej kultury i odkłamywania przeszłości. A on sam realizował rozmaite aspiracje rodaków

– jako Polak, Litwin i Amerykanin, emigrant, wieszcz i profesor kalifornijskiego uniwersytetu.

Pożywką dla emocji społecznych tego czasu stała się także twórczość innego Polaka, której walory literackie były przyćmione przez pozycję i autorytet jej autora. Teatr im. Słowackiego w Krakowie w grudniu 1980 roku dał premierę sztuki Karola Wojtyły *Brat naszego Boga*, na którą ciągnęli widzowie z całej Polski. Recenzent „Tygodnika Powszechnego" ujął to nawet bardziej obrazowo: „Na widowni zasiedli: Kardynał, członkowie KC, siostry zakonne w habitach, aktywiści partyjni, świat artystyczny i intelektualny Krakowa, radni miejscy, dziennikarze, młodzież studencka i co obrotniejsze gospodynie domowe"[41].

Dla Haliny Mikołajskiej recytowanie Miłosza wobec wielu setek widzów w największej uniwersyteckiej auli i obserwowanie, jak twórczość poetycka Wojtyły zyskuje masową widownię, musiało być pewnym przeżyciem, biorąc pod uwagę, że jeszcze kilka miesięcy wcześniej sam zamiar recytowania poezji Wojtyły dla młodzieży z wrocławskiego SKS-u przypłaciła kilkugodzinnym zatrzymaniem i odwiezieniem pod eskortą na pociąg powrotny do Warszawy. Od oficera, który ją wówczas przesłuchiwał, usłyszała, że jej słowa to dynamit, a wzmacnianie przez nią środowiska SKS-u jest wbrew polskiej racji stanu.

W okresie bezpośrednio poprzedzającym Sierpień, co najmniej od czasu zatrzymania Mikołajskiej w styczniu 1980 roku we Wrocławiu, „Komunikaty" KOR-u systematycznie odnotowywały nasilenie represji i pobić w czasie zatrzymań i przesłuchań. W marcu uniemożliwiono zebranie komisji redakcyjnej KSS KOR, zatrzymując na czterdzieści osiem godzin Jacka Kuronia (trzeci raz tego miesiąca) i Adama Michnika (drugi raz), a Halinę Mikołajską na dwie godziny. W kwietniu Służba Bezpieczeństwa wtargnęła na zebranie KOR-u do mieszkania Kuronia i po rewizji jak zwykle na dwie doby zatrzymała mężczyzn, a kilka godzin przetrzymywała Halinę Mikołajską, Ankę Kowalską i Marię Wosiek. Powstanie Solidarności położyło kres tak jawnemu represjonowaniu korowców, ale do więzienia trafili z kolei już po Sierpniu członkowie Konfederacji Polski Niepodległej – formacji w pewnym sensie konkurencyjnej ideowo. Głównie w związku z ich uwięzieniem Krajowa Komisja Porozumiewawcza NSZZ „Solidarność" powołała w grudniu 1980 roku Komitet Obrony Więzionych za Przekonania, w którego składzie znaleźli się nie tylko prawnicy, jak Władysław Siła-Nowicki, członkowie KOR-u, jak Halina Mikołajska czy Aniela Steinsbergowa, ale

i twórcy kultury, jak Kazimierz Dejmek, Andrzej Wajda czy Tadeusz Konwicki.

Choć wśród korowców dłuższe zatrzymania w tym czasie raczej się nie zdarzały, to z podsłuchów w mieszkaniach i telefonach nie zrezygnowano. Może tylko raporty z nich były mniej staranne i szczegółowe. Na początku września można było jeszcze podejrzewać Służbę Bezpieczeństwa o dwukrotne uszkodzenie samochodu Haliny Mikołajskiej, kiedy jechała do Sułkowic na pogrzeb księdza Józefa Sadzika – twórcy paryskiego ośrodka pallotynów, gdzie gościnę i pomoc znajdowało wielu Polaków. Zachowały się też meldunki z tego czasu dotyczące rozmów telefonicznych: „Na telefon H. Mikołajskiej napływają zapytania z zagranicy o adres Wałęsy, na który mają być przekazywane pieniądze na NSZZ"[42]. Oczywiście sporządzane przez cały czas raporty ze spotkań działaczy KSS KOR odnotowywały udział Mikołajskiej w dyskusjach o nadużywaniu strajków jako metody walki; donosiły o spotkaniach „z robotnikami, studentami i chłopami", podczas których występowała „z pozycji atakowania państwa socjalistycznego"; relacjonowały jej stanowisko niechętne samorozwiązaniu KOR-u. Mimo wszystko jednak wydaje się, że okres Solidarności był dla Haliny Mikołajskiej okresem wytchnienia od działań nękających i złagodzenia lęku, który bez wątpienia nie opuszczał jej od lat.

Był to zarazem także czas bolesnej konfrontacji z demokracją. Mikołajska – delegatka regionu Mazowsze na zjazd Solidarności, mówiła „Tygodnikowi Solidarność", że ludzie „tak upajają się demokracją, że mówią o rzeczach nieistotnych. Czasami uszy więdną, kiedy się słucha niektórych wypowiedzi"[43]. Gorzej, że demokracja równouprawniała także najbardziej nawet niesprawiedliwe czy niedorzeczne poglądy i oceny. Z nimi bowiem przede wszystkim musiała zmierzyć się delegatka, która wraz z trójką innych korowców – Edwardem Lipińskim, Janem Józefem Lipskim i Zbigniewem Romaszewskim – stała się na zjeździe Solidarności świadkiem przykrej awantury o KOR.

Do samorozwiązania się działacze KSS KOR przygotowywali się od wielu miesięcy, argumentując przeciw – marnowaniu kapitału zaufania i autorytetu, jakie Komitet sobie wypracował; argumentując za – wyczerpaniem się dotychczasowej formuły, zaangażowaniem w Solidarność, rozchodzeniem się dróg i rozbieżnością celów rozmaitych członków Komitetu. Ostatecznie 23 września 1981 roku, w 5. rocznicę powstania, podczas spotkania w mieszkaniu profesora Lipińskiego

zebrani przyjęli tekst oświadczenia uznającego działalność Komitetu Samoobrony Społecznej KOR za zakończoną i wskazującego zarazem, że każdy, komu bliskie były cele Komitetu, winien wspierać teraz Solidarność, działając w jej szeregach lub na jej rzecz. „Nie do nas należy ocena naszej pracy. My chcielibyśmy, aby stanowiła ona wkład do wielkiego narodowego dzieła: tworzenia niepodległej, sprawiedliwej, demokratycznej Polski" – pisano w oświadczeniu. Podczas zebrania ustalono, że zostanie ono odczytane przez profesora Edwarda Lipińskiego podczas drugiej tury zjazdu Solidarności. Tak też się stało – 28 września 1981 roku rozwiązanie Komitetu Samoobrony Społecznej KOR zostało ogłoszone.

Awantura zaś wybuchła, gdy delegacja regionu Ziemi Radomskiej zaproponowała, by zjazd uchwalił podziękowanie dla KOR-u. Spotkało się to – jak pisał potem Jan Józef Lipski – ze zmasowanym atakiem „prawdziwych Polaków"[44], a ściślej mówiąc, z kontrwnioskiem części warszawskich delegatów, którzy uważali, że można ewentualnie podziękować „całej opozycji". Nie chcąc dopuścić do upokarzającej dyskusji podczas zjazdu na temat tego, czy KOR wniósł coś do Solidarności, czy nie, Halina Mikołajska i Jan Józef Lipski poprosili delegatów radomskich o wycofanie projektu. Ponieważ jednak pojawiła się kolejna propozycja uchwały podkreślającej zasługi KOR-u, tym razem z Małopolski, wszystkie trzy projekty zostały skierowane do komisji uchwał i wniosków. Sprawa wróciła pod obrady siódmego października, ostatniego dnia zjazdu, i po przykrej dla korowców dyskusji zdecydowano się jednak poddać pod głosowanie wniosek radomski, który przeszedł zdecydowaną większością głosów. Solidarność podziękowała więc ostatecznie KOR-owi za zasługi dla „obrony interesów robotniczych oraz wspólnej sprawy narodowej", ale pozostał niesmak i gorycz. Można sobie wyobrazić, jak przeżywać musiała to Halina Mikołajska, której szczególnie trudno było traktować tę sprawę po prostu jako element walki politycznej o wpływy w regionie Mazowsze. Z dzisiejszego punktu widzenia „awantura o KOR", którego zasługi były przecież bezdyskusyjne, okazała się pierwszym w warunkach demokratycznej debaty tak spektakularnym konfliktem myślenia historycznego i politycznego, a tym samym przejawem wpływu, jaki sympatie i interesy polityczne mają na ocenę i interpretację przeszłości. Konflikt ten miał wpisać się na trwałe w historyczne rozliczenia dokonywane już w niepodległej Polsce.

Zapraszana na koncerty poetyckie i spotkania, zaprzątnięta dyskusjami o przyszłości KOR-u, delegowana na zjazdy regionalne i krajowe Solidarności Halina Mikołajska nie miała wiele czasu na teatr. Rozpoczęcie prób *Upiorów* w Teatrze Współczesnym, których premiera odbyła się w końcu dopiero latem 1981 roku, odwlekało się tym bardziej, że Mikołajska przyjęła propozycję Krystyny Meissner, która zaprosiła ją do wyreżyserowania *Iwony, księżniczki Burgunda* w Teatrze Lubuskim w Zielonej Górze. Nie było to zaproszenie przypadkowe nie tylko ze względu na to, że Mikołajska w swoim czasie prapremierę *Iwony...* z powodzeniem reżyserowała, ale i dlatego, że w Teatrze Lubuskim pojawiła się już w listopadzie 1980 roku, by wystąpić w montażu poezji Miłosza zatytułowanym *Spotkanie*. Na pomysł zaproszenia jej do tego programu wpadł zapewne jego młody reżyser Kazimierz Skorupski, świeży absolwent wrocławskiej polonistyki, który w Teatrze Lubuskim pełnił funkcję asystenta kierownika artystycznego. Ale nie tylko. Już w pierwszych dniach września bowiem w Teatrze Lubuskim odbyło się zebranie założycielskie NSZZ „Solidarność", do którego przystąpiła zdecydowana większość pracowników z najaktywniejszym spośród nich Kazimierzem Skorupskim. Jak wspominał po latach reżyser Andrzej Józef Dąbrowski na łamach nowojorskiego „Nowego Dziennika":

> Kilka dni później za przykładem teatru poszła zielonogórska filharmonia, później Wyższa Szkoła Pedagogiczna i Wyższa Szkoła Inżynierska. Po założeniu związku u siebie dołączały one do nas, czyli do związku utworzonego w teatrze. Za ich przykładem poszły związki zakładane w innych miejscach pracy. Teatr Lubuski koordynował ich poczynania. Pod koniec września na widowni odbyło się zebranie przedstawicieli Solidarności z wszystkich zakładów miasta i województwa, w wyniku którego powołano Solidarność Regionu Lubuskiego. Przez pierwsze miesiące miała ona swą siedzibę w teatrze, a jej przewodniczącym został właśnie Kazimierz Skorupski. Był on w zarządzie regionu aż do wprowadzenia stanu wojennego, kiedy to został aresztowany.[45]

Tak więc teatr w Zielonej Górze stał się niejako rozsadnikiem idei, a potem koordynatorem ruchu Solidarności w regionie, Kazimierz Skorupski zaś jej głównym działaczem. Stąd było już blisko do pomysłu, by zaprosić Halinę Mikołajską, którą Skorupski mógł zresztą znać osobiście z Wrocławia, do udziału w spektaklu Miłoszowskim. A potem do

przyjęcia przez nią propozycji reżyserowania *Iwony, księżniczki Burgunda*, przy której przewodniczący zielonogórskiej Solidarności został asystentem.

Premiera odbyła się 28 marca 1981 roku – przedstawienie okazało się sukcesem. Z jednej strony za sprawą Gombrowicza, bo jak pisano: „*Iwona* grana w tym teatrze w kontekście innych sztuk [...] przyczynia się do powstania nowej jakości teatralnej w tym mieście"[46]. Z drugiej strony za sprawą Mikołajskiej, przedstawianej w miejscowej prasie jako „wybitna aktorka teatralna oraz znana działaczka społeczna". Z trzeciej zaś strony za sprawą aktorów, których chwalono indywidualnie i zespołowo – „świetna, inna jakby, gra aktorska. I gra precyzyjna we wszystkich niemal szczegółach". Przedstawienie jako przedsięwzięcie ambitne miało, jak się wydaje, energię, którą daje poczucie sensu i wartości tego, co się robi. Inscenizacja Mikołajskiej, klarowna, wierna didaskaliom, dynamiczna i w duchu groteski, łączyła jak należy farsowość i tragizm.

Dla Haliny Mikołajskiej praca nad Gombrowiczem w teatrze odległym od epicentrum wydarzeń politycznych była pewnego rodzaju wytchnieniem, oderwaniem się od debat, sporów, awantur i konfrontacji, którymi żyło najbliższe jej środowisko. Zwłaszcza że próby generalne *Iwony...* odbywały się w okresie największych napięć, dramatycznych negocjacji Solidarności z władzami i przygotowań do strajku generalnego, związanych z wydarzeniami bydgoskimi. Dziewiętnastego marca trzech działaczy Solidarności w Bydgoszczy zostało bowiem brutalnie pobitych przez milicję, co pociągnęło za sobą falę protestów społecznych i wzrost nastrojów konfrontacyjnych, związanych dodatkowo z ogólną sytuacją w kraju i zaostrzaniem się kursu władz wobec Solidarności. W negocjacjach z rządem Solidarność domagała się nie tylko rozliczenia winnych pobicia związkowców, ale wysuwała także szereg postulatów ogólnych. Dwudziestego siódmego marca odbył się czterogodzinny strajk powszechny, który miał niezwykle solidarny i zdyscyplinowany przebieg. Przygotowania do ogłoszonego na trzydziestego pierwszego marca strajku generalnego były mocno zaawansowane, a determinacja społeczna większa niż kiedykolwiek. Mimo że należało się liczyć z możliwością zbrojnej interwencji, jako że w tym czasie na terenie Polski odbywały się – przedłużone na czas nieokreślony – manewry wojsk Układu Warszawskiego. Do ostatecznej konfrontacji nie doszło, wojna nerwów zakończyła się ugodą z rządem, zawartą w przed-

dzień strajku, trzydziestego marca wieczorem. Premiera *Iwony, księżniczki Burgunda* w Zielonej Górze dwa dni wcześniej siłą rzeczy odbyła się w cieniu tych emocji i wydarzeń.

Natomiast doświadczenie, jakim była dla Haliny Mikołajskiej praca w teatrze w Zielonej Górze, i obserwacje, jakie tam poczyniła, skłoniły ją do daleko posuniętych uogólnień dotyczących struktury, organizacji i sposobu funkcjonowania teatru w Polsce, które przedstawiła podczas krajowej Narady Teatralnej, zorganizowanej przez SPATiF w dniach 2–3 marca 1981 roku. Narada miała pozwolić przedstawicielom środowiska teatralnego, od aktorów po krytyków, wyartykułować wszelkie żale i niepokoje związane z sytuacją teatru, rozliczyć się z błędów i zaniedbań, sformułować postulaty na przyszłość. Gustaw Holoubek, wprowadzając do dyskusji, zapowiedział, że mówić można o wszystkim, bo „rozległa jest tematyka kłopotów, trosk, a tu i ówdzie nieszczęść związanych z sytuacją teatru", a że to, co się w Polsce wydarzyło, powoduje „prawdziwą erupcję poczucia zbiorowej odpowiedzialności", to można mieć nadzieję, że w wyniku dyskusji wyłoni się jakiś spójny i kompetentny pogląd na ogólną sytuację teatru „tak pod względem artystycznym, jak i instytucjonalnym"[47]. Pogląd Haliny Mikołajskiej był o tyle cenny, że z jednej strony zaangażowała się w sprawy teatru instytucjonalnego po pewnej przerwie, co wyostrzało spojrzenie i pozwalało zobaczyć więcej, niż kiedy przygląda się temu wyłącznie od środka; z drugiej strony przychodziła zaprzątnięta sprawami natury ogólniejszej niż teatr, co pozwalało jej sytuować jego problemy w odpowiednio szerokiej perspektywie, w kontekście całościowego systemu gospodarowania i zarządzania nie tylko kulturą. Wreszcie z trzeciej jeszcze strony, przychodziła z moralnym prawem rewindykacji – czekano zapewne z niepokojem na jej głos w sprawach rozliczenia jednych i rehabilitowania innych. W swoim wystąpieniu skupiła się na dwóch kwestiach, przede wszystkim na strukturze finansowo-administracyjnej, której fasadowość i biurokratyzm ani nie przysparzały teatrowi widzów, ani nie służyły jego poziomowi artystycznemu, ani nie brały pod uwagę interesu aktorów:

> To, z czym się teraz stykam, po tym nagłym powrocie, to przede wszystkim niewiarygodny przerost sprawozdawczości [...], tabuny administracji, kilogramy zarządzeń często sprzecznych między sobą albo z układem zbiorowym, dziesiątki pięknie nazywających się planów (usługowe,

frekwencyjne, terenowe, inwestycyjne, i Bóg wie jakie), niektóre z nich zgoła niewykonalne, albo wykonywane tylko pozornie, natomiast uniemożliwiające normalne funkcjonowanie prawdziwego, przyzwoitego teatru.[48]

Na przykładzie teatru w Zielonej Górze, gdzie na ogólną liczbę stu pięćdziesięciu zatrudnionych przypadało dwadzieścia pięć osób zespołu artystycznego, Mikołajska mówiła o chorej strukturze zatrudnienia; o fikcji statystyk, w których liczba sprzedanych biletów nie przekładała się na faktyczną liczbę widzów; o warunkach pracy urągających przyzwoitości; o premiowaniu wykonywania planów i wymuszaniu ich realizacji przy pozorach działalności artystycznej. Mówiąc o teatrze, dawała więc w pewnym sensie wykładnię całego chorego systemu, wedle którego funkcjonowały wszelkie przedsiębiorstwa i instytucje w kraju. Dowodząc konieczności zmiany tego systemu, zdawała sobie jednocześnie sprawę, że „wszystko, co my tutaj sobie zaplanujemy i wymarzymy, jest niezbyt realne, ponieważ nie mamy żadnej egzekutywy, żeby cokolwiek przeprowadzić".

Druga kwestia dotyczyła rewindykacji. Halina Mikołajska nie była skłonna wystawiać żadnych rachunków krzywd. Imponujący jest w jej wypowiedzi ton konstruktywny, odwoływanie się do teatralnej wspólnoty, brak jakichkolwiek – a uprawnionych przecież – pretensji pod adresem kolegów, powściągliwość emocji i ekspresji. Mikołajska zajęła zdecydowane stanowisko w dwóch sprawach. Pierwsza dotyczyła Tadeusza Łomnickiego i kierowanego przez niego Teatru na Woli, który działał w pomieszczeniach zabranych wcześniej robotnikom Zakładów Kasprzaka. Mikołajska brała w obronę i salę teatralną, i jej dyrektora:

Nie będzie bowiem dobrze, jeśli w ramach rewindykacji sali odebranej robotnikom zniszczy się teatr, który w tej sali powstał, w który wpakowało się miliony złotych, zatrudniło wielu ludzi, który miał jeden z najciekawszych i najodważniejszych repertuarów w Warszawie i ukarze się pana Łomnickiego za to, co zrobił właśnie co najmniej dobrze. Sądzę, że robotnicy nasi są na tyle dojrzali, że można im tę sprawę wytłumaczyć.

Mikołajska czuła się także w obowiązku wypowiedzieć na temat Kazimierza Dejmka i jego prawa do odzyskania po dwunastu latach Teatru

Narodowego. Uważała bowiem, że obowiązkiem środowiska jest walczyć o przywrócenie teatru człowiekowi, który ten teatr tworzył i postawił na wysokim poziomie: „Jemu się ten teatr należy, i Polsce, i naszej kulturze się taki teatr należy. I to rewindykować powinniśmy". Podkreślała zarazem z całą mocą, że trzeba przy tym uważać, by rewindykując, nie wyrządzić komuś jakiejś następnej krzywdy.

Halina Mikołajska ujmowała się zatem zarówno za wyrzuconym za *Dziady* dyrektorem banitą, jak i za członkiem KC PZPR, beneficjentem Gierkowskich porządków. W obu wypadkach kierując się artystyczną wartością ich dokonań, nie zaś polityczną proweniencją. Już kilka miesięcy później ich polityczne usytuowania miały zostać zresztą zweryfikowane, postawy określić się na nowo, a poglądy uformować w odniesieniu do nowych okoliczności – stanu wojennego, bojkotu i form koniecznej współpracy z władzami. Tadeusz Łomnicki w pierwszych dniach stanu wojennego odesłał generałowi Jaruzelskiemu legitymację partyjną i aż do 1989 roku nie wystąpił ani w radiu, ani w telewizji. Kazimierz Dejmek bojkot krytykował i sprzeniewierzył się środowiskowej solidarności, ale w swoim teatrze dawał schronienie aktorom wyrzuconym z innych teatrów czy po prostu utożsamianym z obywatelskim sprzeciwem wobec stanu wojennego. Obydwaj starczyć mogą za przykłady skomplikowanych i dalece niejednoznacznych postaw, które wiele mówią zarówno o czasach, w jakich żyli, jak i o naturze ludzkiej, wskazując zarazem na konieczność powściągania wszelkich osądów i pokus szukania postaci emblematycznych.

Środowisko teatralne zawsze należało do najbardziej uwikłanych w różnorakie gry z władzą. Ten dworski układ, mimo wielu korzyści, jakie wynikały z niego dla obu stron, nie wpływał pozytywnie na środowiskowe samopoczucie. Tu zapewne szukać należy przyczyny, dla której reakcja ludzi teatru na wydarzenia Sierpnia 1980 roku była natychmiastowa i entuzjastyczna – stworzyła im szansę na poprawę samopoczucia. Piątego września Gustaw Holoubek z trybuny sejmowej zgłaszał „pełną solidarność z tym, co wydarzyło się na Wybrzeżu polskim i w reszcie całego kraju" i składał „robotnikom polskim wyrazy czci i podziwu za ich odwagę"[49]. W teatrze w Zielonej Górze zebranie założycielskie Solidarności odbyło się już trzeciego września, jeszcze wcześniej włączyli się do ruchu związkowego aktorzy z Wybrzeża. Zarząd Główny SPATiF-u na posiedzeniu ósmego września wezwał „załogi wszystkich teatrów w Polsce" do zakładania Niezależnych Samo-

rządnych Związków Zawodowych. W końcu września na Nadzwyczajnym Zjeździe SPATiF-u zobowiązywano członków Stowarzyszenia – jak się okazało skutecznie – do wstępowania w szeregi Solidarności.

W kwietniu roku 1981 na kolejnym Nadzwyczajnym Zjeździe prezes Holoubek mówił z satysfakcją, że wybór tej drogi był jak najsłuszniejszy: „Kiedy trzeba było określić swoją ideowo-polityczną przynależność, kiedy ważyły się losy robotniczego protestu, odłożyliśmy własne, partykularne sprawy i «Solidarności» wyznaczyliśmy pierwszeństwo"[50]. Co prawda Zjazd przyjął mnóstwo rozmaitych uchwał, wśród których znalazło się podziękowanie dla Gustawa Holoubka za dwunastoletnią obywatelską służbę na stanowisku prezesa, ale zabrakło uchwały na cześć Haliny Mikołajskiej. Nie mogła się temu nadziwić Małgorzata Szejnert jeszcze kilka lat później w rozmowie z Bohdanem Korzeniewskim, który przyznawał, że owszem, Halina Mikołajska była ceniona za swoją dzielność, czy nawet bohaterstwo, ale „zawsze występowała we własnym imieniu, nie jako reprezentantka środowiska. Aktorzy są z niej dumni – mówił Korzeniewski – ale trudno było chyba chwalić Mikołajską, że jest, jaka jest"[51]. Jak widać, nawet przy ogólnym entuzjazmie solidarnościowym postać Haliny Mikołajskiej nie była wygodnym punktem odniesienia dla środowiskowych liderów. Przy niej nie dało się zapomnieć ani o własnej dworskiej przeszłości, ani o tym, że akces do opozycji był możliwy także wcześniej, na długo przed podpisaniem Porozumień Sierpniowych.

Trzeba jednak przyznać, że wiele osób ze środowiska teatralnego zaangażowało się w Solidarność na serio i na wiele sposobów, co znajdzie wymowne potwierdzenie w grudniu 1981 roku, kiedy trafią one na listy internowanych jako „zagrażające interesowi państwa". Natomiast o poparciu Solidarności i jej haseł przez całe niemal środowisko teatralne zaświadczy spontaniczny protest ludzi teatru prowadzony przez wiele miesięcy po ogłoszeniu stanu wojennego – bojkot radia, telewizji i wszelkich mediów oraz imprez o kłamliwym i propagandowym charakterze.

3. Grudzień

List pisany 14 grudnia 1981 roku z Aresztu Śledczego w Olszynce Grochowskiej:

Kochany Marianie! i Babciuniu Moja Kochana!

Jestem więc internowana, co znaczy, że nie jestem w areszcie, tylko w miejscu odizolowanym od reszty ludności, które to miejsce znajduje się w areszcie śledczym na Grochowie. Towarzystwo mam naprawdę b. miłe i w ogóle jest mi tu naprawdę dobrze. Opieka jak dotychczas uprzejma i kulturalna, jedzenie raczej słabe. I naprawdę byłabym w znakomitym samopoczuciu, gdybym wiedziała, co się z Wami dzieje, co z Tobą, z Mamą, Basią, czy Piotr wyjechał, gdzie Zbyszek, co z Tosią. Odpycham od siebie te myśli niespokojne, skazana na własną wyobraźnię, i to jedyne, co mi dokucza. Brakuje mi tu paru rzeczy; a więc mydełka, szamponu, papierosów, rajstop, majtek, swetra beżowego w paski buraczkowe, beżow[ej] spódnic[y] (w szafie w przedpokoju, przy drzwiach).

Poinformowano nas, że poczta nie funkcjonuje i że ewentualne paczki trzeba dostarczać do naszego „miejsca internowania" osobiście, myślę, że i listy też można by tak podać. Aha! jeszcze potrzeba mi zmywacza do paznokci, jest w pudle pod stołem koło tapczanu. Do jedzenia przydałoby się ciasto, masło, „kremer" [śmietanka w proszku] (jest zapas w koszyku koło płyt), mogą być jakieś cukierki czy czekolada. I naprawdę pragnę gorąco, żebyście się nie martwili o mnie, bo jestem tu bezpieczna i w dobrym nastroju.

Wśród wielu komunikatów radiowych, których tu słuchamy, usłyszałyśmy, że jeżeli jest jakiś nagły wypadek, to trzeba zgłaszać do milicjanta, bo mogą być trudności w telefonowaniu. Cały czas się martwię, że się któreś z Was rozchorowało i że jesteście bezradni.

Posyłam talony na paczki i mój adres:

Helena Mikołajska-Brandys (córka Mariana)
04–275 Warszawa-Grochów
ul. Chłopickiego 71a
Areszt śledczy

Może Grażyna, albo Tośka pomogą, bo pewnie trudno o taksówkę. Całuję Was bardzo, bardzo mocno i błagam, trzymajcie się

Halina

PS jeszcze b. ważne! Krem do twarzy i do rąk, koperty, śliwki suszone! ręcznik, koszulę nocną ciepłą

Ze wszystkich trudów i cierpień, jakie wiązały się z internowaniem – najgorsze było zamartwianie się o bliskich, czy są zdrowi, czy sobie poradzą, czy będą potrafili zaopiekować się sobą nawzajem. Teraz mściła się na Mikołajskiej jej nadopiekuńczość, która tylko umacniała ją w przekonaniu, że zginą bez niej. I mścił się na niej podwójnie niepokój, bo nie potrafiła go powściągnąć w listach cenzurowanych przez służby więzienne, niecierpliwie domagając się wiadomości z domu, co wystarczyło, by przez wiele tygodni żadnych listów jej nie doręczano. Dopiero w ostatnim obozie internowania, w Darłówku, nauczyła się panować nad niecierpliwością i nie podrywać gwałtownie z krzesła na dźwięk swojego nazwiska, które wyczytywał strażnik rozdający korespondencję. A wręcz nauczyła się głuchnąć na własne nazwisko i po wielu dniach zmagań to klawisz stawał przy jej stoliku, by bez słowa kłaść przed nią kartki i listy.

Dość powiedzieć, że kiedy zabierano ją z domu w nocy z dwunastego na trzynastego grudnia, była przy tym obecna jej matka, bardzo już sędziwa, był siostrzeniec chory na schizofrenię, który akurat przyjechał z Krakowa, i był schorowany Marian Brandys. Pozwolono mu odprowadzić żonę do komisariatu na Wilczą, gdzie zorientował się, że nie jest to zwykłe zatrzymanie, lecz jakaś większa akcja. Wszystko to wydało mu się na tyle szokujące, że wracając nocą do domu, zatrzymywał nielicznych przypadkowych przechodniów i informował ich, że coś się dzieje i że aresztowano Halinę Mikołajską.

Na drugi dzień, kiedy już było wiadomo, co się dzieje, w Komendzie Stołecznej przeprowadzono z Brandysem tak zwaną rozmowę ostrzegawczą, domagając się, by podpisał zobowiązanie „do przestrzegania obowiązującego porządku prawnego". Brandys nie tylko odmówił, ale też – jak odnotowano w meldunku operacyjnym – „wyraził zgodę na internowanie, które jego zdaniem przyczyni się do uzyskania przez niego sławy i chwały"[52]. Od internowania odstąpiono jakoby ze względu na stan jego zdrowia i podeszły wiek. Kiedy jednak po kilku tygodniach znowu został wezwany na rozmowę ostrzegawczą w związku z podpisaniem petycji do premiera w sprawie stanu wojennego i towarzyszących mu represji, przybył na nią odpowiednio przygotowany. „Udając się na rozmowę, Brandys zabrał ze sobą torbę z bielizną osobistą i przyborami toaletowymi – odnotował z niesmakiem major Górski, który tę rozmowę przeprowadzał. – Skomentowałem to jako [...] zbędny heroizm"[53].

Marian Brandys akurat miał odpowiednie doświadczenie i wystarczające powody, by na wszelki wypadek zabrać ze sobą do komendy szczoteczkę do zębów. Jeśli jednak potraktować ten „zbędny heroizm" jako symboliczny gest – demonstrację postawy wobec reżimu, to trzeba przyznać, że na początku stanu wojennego więcej osób niż kiedykolwiek umiało się na takie gesty zdobyć, a nieraz nawet na geście nie poprzestać. Zwłaszcza w środowiskach twórczych po doświadczeniu Solidarności lepiej rozumiano, jak niewygodne jest siedzenie okrakiem na barykadzie, bardziej doceniano godnościowy wymiar wolności i estetyczny aspekt przyzwoitości. Od pierwszych dni stanu wojennego musiało to wyzwolić szereg inicjatyw protestacyjnych, pomocowych, organizacyjnych. Solidarność okazała się wartością o niepowtarzalnym towarzyskim, społecznym i, jak byśmy dzisiaj powiedzieli, performatywnym potencjale. Sposoby jej okazywania i praktykowania bywały efektowne, a przyjemność wykonania opozycyjnego gestu okazywała się nieraz warta ryzyka represji, z aresztowaniem włącznie. W wypadku ludzi kultury i nauki nie bez znaczenia był tu fakt, że stan wojenny ogłoszono w trakcie trwania Kongresu Kultury Polskiej, który obradował w Teatrze Dramatycznym. Jeszcze w piątek Artur Międzyrzecki przed wejściem na salę obrad patrzył na przyjazne twarze, których sam widok wprawiał go w dobry humor: Andrzej Kijowski, Tadeusz Mazowiecki, Halina Mikołajska „w zielonej sukni, z fryzurą białowłosej markizy"[54]. Już następnej nocy Kijowski spotka się z Mikołajską w korytarzu komendy na Wilczej, a o Mazowieckim rozejdzie się wiadomość, że podobno nie żyje...

Przygotowany i zorganizowany wyłącznie siłami społecznymi Kongres Kultury Polskiej miał – jak pisano później w „Almanachu stanu wojennego" – ukazać stan, potrzeby i nadzieje polskiej kultury, wypracować stanowisko wobec nadchodzących czasów i stworzyć warunki dla dialogu z poszanowaniem różnych światopoglądów.[55] Atmosfera Kongresu sprzyjała integracji środowisk twórczych i naukowych, wolności i swobodzie wypowiedzi, randze poruszanych spraw. Jego uczestnicy poczuli się wyrazicielami interesu narodowego – byli słuchani, w relacjach z Kongresu ich głos zyskiwał stosowną wagę, a oni sami nabierali przeświadczenia, że coś od nich zależy. Fakt przerwania obrad wprowadzeniem stanu wojennego i internowaniem niektórych jego uczestników był dla tych rojeń gorzką puentą, ale ich przesłanie wzmocnił, nadając mu symboliczny wymiar. Pozostałym na wolności uczestnikom Kongresu

pozostawało zebrać informacje o internowanych, zorganizować pomoc, podjąć interwencje...

Opowiedzenie o stanie wojennym z punktu widzenia intelektualistów z Warszawy, i tych przebywających na wolności, i tych internowanych, jest zadaniem karkołomnym. Czas silnie zrelatywizował trudy i niedogodności ich położenia, zobiektywizował grozę stanu wojennego przez historyczne porównania do wojny i okupacji, zneutralizował emocje przez świadomość, że lata reżimu były już wówczas policzone. W odniesieniu do stanu wojennego zapożyczone z innych czasów pojęcia takie jak „martyrologia" łatwo opatrywać dzisiaj ironią, a „kombatanctwa" używać niczym kpiny. Zgoda, jeśli kombatanctwo to zwrócona w przeszłość resentymentalna opowieść o własnym męczeństwie, jeśli jednak świadectwa ówczesnych represji są rzeczywiście przejmujące? Wiele zależy od tego, co czynić punktem odniesienia takiej relacji – potworności prawdziwej wojny czy wygodny fotel przed telewizorem, którego większość ludzi nigdy nie opuściła. Trudno jest – przy niechęci do kombatanctwa i martyrologicznej retoryki – oddać sprawiedliwość tym, którzy się na to z własnej woli zdecydowali, angażując się w działalność społeczną i w stanie wojennym płacąc za to cenę strachu, niepokoju, lęku o bliskich i tęsknoty, doświadczając niewygód, izolacji, trudów transportu, poniżania przez straże, lżenia przez propagandę i niepewności, co będzie dalej. Statystyki ofiar śmiertelnych stanu wojennego, zawierające nazwiska zastrzelonych podczas pacyfikacji strajków czy na demonstracjach i zakatowanych w komisariatach, milczą o samobójcach, jak redaktor naczelny tygodnika regionu Mazowsze, Jerzy Zieliński, i o ofiarach chorób więziennych, jak Grażyna Kuroniowa. Kiedy po śmierci Haliny Mikołajskiej w 1989 roku Mieczysław Rakowski, ówczesny premier, a w stanie wojennym bliski współpracownik generała Jaruzelskiego i wicepremier, przesłał osobisty list z kondolencjami – Marian Brandys odpowiedział notatką: „Byłem zaskoczony, ale nie jestem w stanie przyjąć tej przesyłki, bo choroba mojej żony wiąże się ściśle z przeżyciami ostatnich lat"[56].

W uzasadnieniu internowania napisano, że Halina Mikołajska jest „członkiem grupy antysocjalistycznej KSS KOR", że „posiada bezpośrednie powiązania z zachodnimi ośrodkami dywersji ideologicznej", że przekazuje za granicę materiały „do prowadzenia kampanii antypolskiej" i „udziela wywiadów przedstawicielom burżuazyjnych ośrodków masowego przekazu, szkalując stosunki polityczne PRL"[57]. Z protokołu

rewizji osobistej, której poddano ją w nocy z dwunastego na trzynastego grudnia, wynika, że miała przy sobie identyfikator z własnym nazwiskiem na Krajowy Zjazd Delegatów NSZZ „Solidarność" i dwie plakietki Solidarności[58], które oczywiście skonfiskowano.

Z komendy na Wilczej przewieziono ją do aresztu na Grochowie, skąd piętnastego grudnia helikopterem odtransportowano do Jaworza na Pomorzu Zachodnim, stamtąd dziesiątego stycznia, po kilkunastogodzinnej podróży suką więzienną trafiła do ośrodka internowania w Gołdapi, skąd pierwszego marca przeniesiono ją do Darłówka. Z internowania została zwolniona 29 kwietnia 1982 roku.

Z Wilczej pamięta się przede wszystkim tłum ludzi, kolejki, ruch, bieganinę, „urzędniczkę w stanie histerii", która nie może dać sobie rady z nieznanymi formularzami.[59] Z więzienia na Grochowie pamięta się przerażone strażniczki, które nie bardzo wiedziały, co się dzieje i które Halina Mikołajska pocieszała, jak mogła. To tam Maria Wosiek próbowała wypożyczyć z więziennej biblioteki *Pestkę* Anki Kowalskiej, ale dowiedziała się, że tę książkę może wypożyczać tylko personel. Potem pamięta się niespodziewany transport na lotnisko, śnieg i zadymkę, pułkownika Romanowskiego – opiekuna z ramienia MSW, a w helikopterze znajome towarzystwo – prócz Anki Kowalskiej i Teresy Boguckiej z Haliną Mikołajską lecą między innymi Władysław Bartoszewski, Jacek Bocheński i Roman Zimand. Lot w nieznanym kierunku. Bartoszewski pyta „dokąd?", pułkownik Romanowski odpowiada „nie wiem". „A pilot wie?". Ktoś podsłuchał nazwę „Jaworze". Mikołajska coś sobie przypomina i szepcze, że to gdzieś na Pomorzu. „W każdym razie lądujemy na terytorium Polskiej Rzeczpospolitej Ludowej" – pułkownik uśmiecha się od ucha do ucha.[60]

Jaworze to obóz specjalny, dom wczasowy z przyzwoitym jedzeniem i stosunkowo liberalnym regulaminem. Pobytu tam zapomnieć nie sposób, bo nie pozwolą na to liczne dzienniki, zapiski i wspomnienia – to z pewnością najlepiej opisany ośrodek odosobnienia w historii. Wprawdzie Ance Kowalskiej podczas wielogodzinnej rewizji przed karnym transportem z Gołdapi do Darłówka skonfiskowano prowadzone od trzynastego grudnia kalendarium, ale mężczyzn nie przerzucano tak często z miejsca na miejsce i z Jaworza udało się bezpiecznie wywieźć dzienniki Władysława Bartoszewskiego, Tadeusza Mazowieckiego, Waldemara Kuczyńskiego, Wiktora Woroszylskiego, Andrzeja Kijowskiego. Jedne dość obszerne, by wydać je w osobnych książkach czy

broszurach, inne stanowiące integralną część od lat prowadzonych zapisków. *Obóz* Kuczyńskiego łączy formę pisanego na gorąco dziennika z reportażem. *Internowanie* Mazowieckiego ma bardziej eseistyczny charakter. Wszystkie jednak mówią z grubsza to samo i o tym samym, różnią się nie tyle treścią, ile temperamentami autorów.

Bartoszewski skupia się na faktach. Trzeciego stycznia odnotowuje obozową premierę monodramu *Józef i jego bracia* w wykonaniu Haliny Mikołajskiej: „Ma być powtórzony, bo było tylu chętnych, że nie mogli się naraz pomieścić w pokoju, a na korytarzach zbyt zimno, by coś tam organizować". Rzeczywiście zostanie powtórzony trzy dni później „w nieprawdopodobnym tłoku siedzących i stojących, prawie bez możliwości ruchu"[61]. Kuczyński przytacza anegdoty, opowiada, jak się rozsiadają przy stolikach w stołówce. On sam jada w zmiennych konfiguracjach: „Dziś biesiadujemy z tym, jutro z tamtym. Tylko Halina Mikołajska i Anka Kowalska mają «swój» stolik. Pierwszy w rzędzie, czoło śmietanki ekstremistycznej przy konsumpcji, niemal loża honorowa"[62]. Mazowieckiego wyróżnia powaga i skłonność do uogólnień:

> Życie internowanych składa się jakby z dwóch elementów: uregulowania i niepewności. [...] Niepewność polega na tym, że nigdy nie wiadomo, co może nastąpić, i więzień ma o tym nie wiedzieć aż do końca. Tuż po świętach [w rzeczywistości dwa tygodnie po świętach] wywieziono kobiety od nas. Byliśmy jeszcze razem na kolacji, mogły się przygotować do wyjazdu, choćby psychicznie, ale tego właśnie ma nie być. Wiadomość o przemieszczeniu przekazuje się więc na piętnaście minut przed wyjazdem.[63]

Roman Zimand na tę okoliczność pisze tekst *Na odjazd naszych pań*, który zostanie mu skonfiskowany. „Gatunek literacki: elegia", jak podaje w skardze do komendanta ośrodka odosobnienia, domagając się jego zwrotu. Nic dziwnego, że elegia, skoro odwiedziny u pań były dla niego najprzyjemniejszym obozowym rytuałem. Przedpołudnie w dniu, w którym je – jak to ujął pułkownik Romanowski – „przebazowano", Zimand spędza w ich pokoju: „Panie piły kawę, ja paliłem papierosy i na godzinę czy dwie zlikwidowaliśmy ten plik dekretów, uchwał, regulaminów wydanych po to, byśmy przestali być normalnymi ludźmi"[64].

Podróż kobiet z Jaworza do Gołdapi (grubo ponad pięćset kilometrów) odbywa się milicyjną budą, jadą przez całą noc i część dnia.

Kolejny transport czeka je kilka tygodni później, kiedy w ramach kary za organizowanie w Gołdapi samokształcenia, a może bez żadnego powodu, postanowiono część internowanych przewieźć do Darłówka (prawie pięćset kilometrów). „Dzielna i wspaniała Halina Mikołajska, która zawsze pomagała innym, wspierała na duchu, dodawała nam siły i nadziei – wtedy płakała"[65] – wspominała jedna z jej gołdapskich współtowarzyszek niedoli.

Nie da się zapomnieć tych transportów. Opisywały je i Halina Mikołajska, i Grażyna Kuroniowa.[66] Kilkanaście godzin w więziennej suce bez okien, w pudle z metalową ścianą dzielącą je na dwie klatki tak wąskie, że osoby siedzące naprzeciw siebie na twardych ławkach nie mieszczą kolan. W środku zaduch i smród. Mniej więcej po godzinie jazdy zaczynają się torsje. „Znacie mnie, wiecie, ile potrafię znieść z pogodą – mówi Grażyna Kuroń. – Ogłaszam, tym razem to przekracza granice wytrzymałości".

Tymczasem jeszcze z Gołdapi Halina Mikołajska śle do domu pogodne listy:

> Mam tu strasznie dużo roboty: uczę dziewczyny skomplikowanych ściegów szydełkiem (jedną nawet wyciągnęłam ze strasznej frustracji, bo tak jej trudno szło szydełkowanie i tak ją to teraz pochłania, że nie ma czasu na „głupie myśli"), poza tym zrobiłam już około dziesięciu talii kart (tylko niestety kończą mi się kolorowe flamastry), ponadto wygłaszam teksty poetyckie, głównie T. Manna *O długim czekaniu* (wszyscy płaczą, ale przecie nie nad swoim losem osobistym, tylko nad losem w ogóle i wiedzą, że są to łzy oczyszczające)...

Dopiero po wyjściu na wolność powie o tych zajęciach więcej i prawdziwiej:

> Trudno to wyjaśnić, dlaczego człowiek w więzieniu zasypia tak zmęczony po pustym dniu, przeżytym z nadmiernym wysiłkiem. Dlaczego z taką powagą traktuje swoje niepoważne zajęcia, które sobie wymyśla. [...] Z ogromną cierpliwością malowałam na kartonikach wycinanych z rozmaitych opakowań, kolorowymi flamastrami, talie kart. Nie umiem porządnie rysować, zawsze uważałam, że nie mam w tym kierunku żadnych uzdolnień. [...] Wysilony pozór produkowania czegokolwiek: hafty na ścierkach i więziennych koszulach, prucie starych wełnianych czapek

i skarpet i szydełkowanie z poprutych włóczek pokrowców na okulary czy zapalniczki.[67]

W Gołdapi pojawia się komisja Międzynarodowego Czerwonego Krzyża razem z telewizją belgijską. Kobiety zamykają się w pokojach, nie chcą być filmowane i służyć jako dowód dla opinii międzynarodowej, że w obozach panują humanitarne warunki. Halina Mikołajska i Halina Suwała cierpliwie tłumaczą racje internowanych i charakter manipulacji, w jaką komisja daje się wciągnąć.[68] Belgowie wydają się to rozumieć, ale Anka Kowalska nie ma dla Czerwonego Krzyża wyrozumiałości:

Przyjechała komisja z Czerwonego Krzyża
Czy są jakieś problemy? Czy są panie głodne?
Czy z rodzinami mają panie łączność?

– straszono nas rozwałką, grożono Syberią –
Ale już dobrze – prawda? – widzimy tu wanny
– nasze rodziny szukały nas długo –
Cóż poczta jak to wojną zwykle ale teraz?
– teraz dostałam list sprzed dwóch miesięcy –
To świetnie
– jest tu chora na gruźlicę nerek –
Proszę zapisać to trzeba by jakoś
– ale tę chorą zmusza SB do współpracy –
To nas – wybaczy pani – nie interesuje
My z Czerwonego Krzyża.[69]

Bo prócz pamiętników z elitarnego obozu i pogodnych, zbyt pogodnych listów do domu, wśród świadectw czasu internowania są jeszcze wiersze Anki Kowalskiej i Wiktora Woroszylskiego. Dzięki nim pamięta się emocje, także te, o których chciałoby się może zapomnieć. Pamięta się epizody, które urastają do rangi symboli. Dzięki nim można własne – jak by powiedziała Mikołajska – „cierpienie na siebie samego" przekształcić w egzystencjalne doświadczenie. Pisał Woroszylski:

Nie wyznaczaj daty wyjścia na wolność
Ona minie i ciągle będziesz tu
Niespełniona nadzieja jest jak trucizna

Ten dzień przyjdzie ale nie myśl o nim jak nie myślisz o śmierci
Pozwól mu przyjść niewzywanemu jak śmierć[70]

Zwłaszcza przez dwa ostatnie miesiące internowania w Darłówku Halina Mikołajska zaczęła szczególnie dotkliwie doświadczać tego stanu zawieszenia – pozbawienia wolności bez wyroku, które sprawiało, że upływ czasu nie istniał. Wydawało jej się, że dzień jakby nie upływał, że nie można go było skreślić, ponieważ nie dawał się umieścić w kontekście jakiejkolwiek spodziewanej przyszłości. Nie wiedziała przecież, czy wyjdzie następnego dnia, czy za rok, czy może dokona tam już żywota...

Wiedziała tylko, że zabiega się usilnie, choć bezskutecznie, o jej zwolnienie. Pierwsze protesty i apele o uwolnienie internowanych mają miejsce już trzynastego grudnia – apel uczestników Kongresu Kultury i rezolucja przedstawicieli stowarzyszeń artystycznych; następnego dnia Komitet Porozumiewawczy Stowarzyszeń Twórczych i Naukowych podejmuje u generała Kiszczaka pierwsze interwencje. Ze środowiska teatralnego wśród internowanych są prócz Mikołajskiej: dyrektorzy teatrów – Izabella Cywińska i Andrzej Kijowski, aktorzy – Maria Przybylska, Halina Winiarska, Jerzy Kiszkis, Maciej Rayzacher, Tadeusz Żyliński, reżyserzy – Kazimierz Kutz i Jerzy Markuszewski. Jeszcze przed Wigilią list do generała Jaruzelskiego w sprawie ich zwolnienia sygnują Tadeusz Łomnicki, Andrzej Szczepkowski i Zbigniew Zapasiewicz. Pozostaje bez odpowiedzi, chyba że za odpowiedź uznać wezwanie na dyscyplinującą rozmowę do wojskowego komisarza Ministerstwa Kultury i Sztuki, które przychodzi dwa tygodnie później. W styczniu w sprawie Cywińskiej, która kierowała Teatrem Nowym w Poznaniu, piszą do tamtejszego komendanta MO Szczepkowski, Holoubek, Hanuszkiewicz, Zapasiewicz i Jarecki.

Wicepremier Rakowski twierdzi, że już dziewiętnastego grudnia „domagał się" od Jaruzelskiego zwolnienia z internowania, między innymi, Mikołajskiej i Markuszewskiego.[71] Jego notatkę generał widać jednak albo przeoczył, albo zlekceważył. W styczniu natomiast korespondencję z Rakowskim podejmuje Kazimierz Dejmek, który prosi o interwencję w MSW w sprawie Mikołajskiej i Cywińskiej. Rakowski informuje go, że załatwił sprawę. Niebawem dostaje od Dejmka pełen oburzenia list: „Albo Pan Premier zrobił ze mnie durnia, albo ktoś wprowadził Pana w błąd".

W marcu 1982 roku do prezydenta Warszawy, generała Dębickiego, jako zwierzchnika stołecznych teatrów, piszą w sprawie Mikołajskiej aktorzy Teatru Ateneum. Wśród sygnatariuszy podpisy Barbary Wrzesińskiej, Mariana Kociniaka, Mariana Opani, Jerzego Kryszaka. W marcu Mikołajską w Darłówku odwiedzają Zofia Mrozowska i Jerzy Rakowiecki. Są zaopatrzeni w list „Do obywatela Komendanta Ośrodka Odosobnienia" z prośbą o umożliwienie widzenia i „przeprowadzenia rozmowy z ob. Haliną Mikołajską na temat jej przyszłej działalności artystycznej"[72]. List jest podpisany przez dyrektorów teatrów – Macieja Englerta i Kazimierza Dejmka – oraz opatrzony obficie pieczęciami dyrektorskimi i teatralnymi. Koledzy mają też dla Mikołajskiej przesyłkę od Dejmka, dwie sztuki – *Pierścień wielkiej damy* Norwida i *Wizytę starszej pani* Dürrenmatta – wraz z prośbą o rozpoczęcie nauki dwóch głównych ról. Przebieg widzenia szczegółowo opisuje Jerzy Rakowiecki: jedenastogodzinną podróż, demonstracyjną grzeczność służb obozowych, dwugodzinną rozmowę w obecności komendanta i Halinę, która „jest blada, że aż przezroczysta. Ale oczy ma młode, roześmiane"[73]. Dla Mikołajskiej ta wizyta ma duże znaczenie, o czym napisze w liście do Zbigniewa Raszewskiego, którego uważa za inicjatora tej wizyty: „Te odwiedziny poruszyły mnie ogromnie i bardzo podbudowały, jakoś nieco łatwiej dzięki nim żyło mi się do końca mojego tam pobytu". Tyle że uczyć się roli nie była w stanie: „Nosiłam pod pachą ostentacyjnie egzemplarz Norwida. I czasem udawałam, że go czytam, nawet nie udawałam, usiłowałam go czytać. I stale, po chwili, odkładałam, bo nic nie rozumiałam, niemal ani zdania...". Teatr był widać poza zasięgiem wyobraźni, a Norwid zbyt daleko od rzeczywistości, od której w żaden sposób nie udawało się jej uciec.

Po powrocie wysłanników Dejmek pisze do Rakowskiego po raz kolejny: „Błagam najgoręcej Pana Premiera o spowodowanie pomyślnego rozpatrzenia sprawy Haliny Mikołajskiej i o jej najrychlejsze zwolnienie. [...] Zobowiązuję się do pełnej osobistej odpowiedzialności za jej publiczne postępowanie po uwolnieniu"[74]. Robi wrażenie ta determinacja Dejmka – i to „błagam", i to zobowiązanie, którego – jak sam świetnie wie – w imieniu Mikołajskiej nie może zaciągać. Rakowski pisze do ministra Kiszczaka, dołączając list Dejmka, że „nie wypada mężczyznom trzymać w odosobnieniu pani, która jest wielką polską aktorką, niezależnie od naszego stosunku do niej"[75]. Może ten argument poskutkuje? – zastanawia się wicepremier, który jak widać nie może lub

nie chce niczego nakazać ministrowi swojego rządu. Kolejna miękka interwencja bez nacisku i bez zaangażowania. Raczej nie przynosi skutku, bo dopiero miesiąc później, w ramach większej akcji zwolnień, Mikołajska wychodzi z ośrodka internowania. Ale wychodzi.

Niemal natychmiast po wyjściu na wolność podpisuje z Kazimierzem Dejmkiem umowę o pracę. Od 11 maja 1982 roku zostaje zatrudniona w Teatrze Polskim i rozpoczyna próby, wprawdzie nie Norwida i nie Dürrenmatta, lecz Wyspiańskiego, a rola, w której ma wystąpić nie jest główna, lecz epizodyczna. „Wróciłam do teatru..." – notuje, jakby sama w to powątpiewała. Wielokropek nie jest tu zwykłą interpunkcyjną egzaltacją – jest znakiem wątpliwości. Mikołajska z trudem przystosowuje się do nowych warunków:

> W gruncie rzeczy nie wróciłam do teatru, tylko po prostu panicznie uciekłam z Darłówka.
>
> Od razu w pierwszych dniach po wyjściu z obozu zrozumiałam, że muszę się zająć czymś, co mnie na tyle pochłonie, że przestanę obsesyjnie wspominać, bo inaczej zostanę w Darłówku do końca moich dni.
>
> Tam, w obozie, nie marzyłam chyba o graniu, czułam bowiem dość wyraźnie, że nie ma dla mnie prawdziwego powrotu.
>
> Tak długo byłam poza teatrem, tyle ukrywanego wysiłku kosztowała mnie rezygnacja z grania i motywacja bezpłodnego egzystowania, że wyperswadowanie teraz samej sobie innej hierarchii ważności spraw stało się niemal niewykonalne.[76]

Wychodzi więc na scenę bez przekonania. Wychodzi w roli Hestii w *Wyzwoleniu*, którego premiera odbywa się 15 lipca 1982 roku. Już sam tytuł elektryzuje publiczność, a co dopiero świadomość, że za chwilę wkroczy na scenę aktorka niemal prosto z obozu internowania. W dodatku aktorka, co do której wyglądu nie ma całkowitej pewności, bo od lat nie występowała w telewizji. Napięcie na widowni jest więc ogromne. Kiedy pojawia się Hanna Balińska w roli Harfiarki, zrywa się owacja przeznaczona dla Mikołajskiej. Powtórzone po chwili brawa już pod właściwym adresem będą więc na poły irytujące, a na poły gorzkie. Jak zresztą gorzki jest cały spektakl, zrobiony przeciw pozom i maskom, przeciw publiczności, przeciw egzaltacji, a całkowicie przez publiczność niezrozumiany. „Publiczność szaleje, daje upust swym patriotycznym zapałom"[77] – pisze Mikołajska, która ma chyba poczucie niestosowno-

ści swojego „cyrkowego numeru wśród owacji" wobec prawdziwego cierpienia, na które się napatrzyła i o którym się nasłuchała, a które nie sublimuje się tak efektownie jak na scenie: „Wędruję spośród zniczy, spod malowniczo odrapanego muru tylnej ściany sceny przez pochyły podest, w równie malowniczych łachmanach, w sybirackim szynelu, do klęczącego na przodzie sceny Konrada, żeby mu dodać, jako „polska Hestia", otuchy do czynu..."

Wyzwolenie Wyspiańskiego reżyserowane przez Kazimierza Dejmka Marta Fik nazwała „Wielką Manifestacją Ku czci Zniewolonej Właśnie «Solidarności»"[78], odbywającą się całkowicie wbrew intencjom reżysera i przeciw sensom dramatu. Ironia wpisana w sceniczne pomysły Dejmka, obnażana przez niego martwota myślowych stereotypów, szkodliwe narodowe mity, egzaltacje i kabotyńskie gesty uległy roztopieniu w szlachetnym patosie, z jakim publiczność przyjmowała „nawet najbardziej przez Wyspiańskiego skompromitowaną frazeologię, o ile tylko wyłowić się z niej dało cień aktualnej aluzji politycznej". Dejmek nie bez przyczyny żalił się, że publiczność urządziła sobie niezależnie od przedstawienia kabaret polityczny, skoro beztrosko odrzucała rykoszetem wszystko, co „mogło (w intencjach reżysera) i co miało (w intencji autora) mierzyć w jej kaleką świadomość, jej, a nie tylko cudze ograniczenia i w jej, a nie wyłącznie oficjalną frazeologię". Można by powiedzieć, że *Wyzwolenie* wymknęło się całkowicie Dejmkowi z rąk. Decydując się na jego wystawienie w tamtym czasie, powinien był liczyć się z tym, że począwszy od tytułu, a skończywszy na końcowych słowach Konrada: „Zemsta ocali" – wszystko zostanie odebrane zgodnie z nastrojem widowni jako antyrządowe narodowe misterium, niezależnie od tego, że on sam chciałby racje czy raczej kompromitacje rozkładać bardziej równomiernie.

Nie da się zrozumieć fenomenu tego *Wyzwolenia* w oderwaniu od politycznego kontekstu, podziałów na „my" i „oni", bojkotu aktorskiego, społecznych funkcji opozycjonistki Haliny Mikołajskiej i Andrzeja Szczepkowskiego, popierającego bojkot zawieszonego prezesa ZASP-u, którzy zostali w tym spektaklu dość przewrotnie obsadzeni przez Dejmka. To kontekst, a nie autor czy inscenizator, zadecydował o odbiorze przedstawienia. A że nie był to czas wielkich dyskusji, przewartościowań ani przełomów ideowych, lecz raczej prostego egzekwowania lojalności wobec narodowej sprawy, wzajemnego wspierania się w żałobie oraz ekscytacji wszelkimi przejawami społecznej solidarności,

Wyzwolenie nie mogło stać się zaczynem żadnej głębszej refleksji. Jako coś więcej niż polityczny wiec było i tak skazane na niepowodzenie.

Cytaty z Wyspiańskiego sprawiły, że publiczność – jak ironizowała Mikołajska – wychodziła z teatru „po wylaniu kilku łez nad Ojczyzną – oczyszczona do domu"[79]. A zawiłości Wyspiańskiego w gruncie rzeczy uchroniły Dejmka przed ostracyzmem, który spotkałby go nieuchronnie, gdyby widzowie dopatrzyli się jego prawdziwych intencji: powątpiewania w sens martyrologii i ośmieszania inteligenckich egzaltacji. Marta Fik na łamach podziemnego „Nowego Zapisu" zwracała wówczas uwagę na zupełnie oczywisty mechanizm, że w kraju zniewolonym gorzkie porachunki z rządzonymi nigdy nie mogą być jasne i szczere: „Niemiłe słowa prawdy skierowanej pod adresem własnego społeczeństwa i to społeczeństwa trwającego w czynnym lub bodaj biernym oporze wobec władzy zawsze będą przez to społeczeństwo przyjmowane jako działalność na korzyść owej władzy, a więc zdrada".

Halina Mikołajska także nie odczytywała, czy może odczytać nie chciała, przekazu Dejmka, ale w *Wyzwoleniu* i w tym, co działo się na widowni, przeszkadzało jej co innego – poczucie, że bierze udział w jakimś nieuchwytnym oszustwie, w koncesjonowanej kontestacji reżimu: „Władza przyzwala nam publicznie szlochać nad sobą"[80]. Ona widzi w tym dwuznaczność, Dejmek zaś uważa, że w ten sposób chroni substancję i ratuje kulturę, że współpraca z obecną ekipą to nie nazbyt wygórowana cena za jako taką wolność twórczą. Mikołajska sądzi, że koncesjonowana sztuka jest nieautentyczna, a układanie się z władzą po to, by ją w rozsądnych granicach zwalczać, jest hipokryzją. Dla niej kompromis jest już nie do przyjęcia, dla Dejmka jest nieunikniony. Wychodzi bowiem z założenia, że „jak się chałupa wali, to trzeba powynosić pianina, fortepiany i ratować, co się da, trzeba z tą kulturą coś zrobić"[81]. Motywacje obojga są czyste, żadne z nich nie kieruje się własnym partykularnym interesem. Mają w gruncie rzeczy zbieżne światopoglądy, choć przyjmują odmienne postawy. W konsekwencji ona zrezygnuje z uczestnictwa w oficjalnej kulturze, a on zdecyduje się tę kulturę za wszelką cenę chronić, choćby wbrew własnemu środowisku. Oboje w swoich wyborach pozostaną uczciwi i w jakimś sensie osamotnieni.

Dejmek wystąpił przeciw bojkotowi i nie szczędził obelg jego przywódcom, co nie przeszkodziło mu przyjąć ich do pracy w swoim teatrze. W październiku 1982 roku zgłosił wniosek, by – w celu uporania się z bojkotem – władze wydały zarządzenie, że każdy teatr musi wska-

zać jedno ze swych przedstawień do przeniesienia do telewizji. Tym szczególnie naraził się na oburzenie środowiska. Niektórzy głosili wręcz, że nie podadzą mu ręki. Do potępiania go „jako zdrajcy wspólnej sprawy i konformisty"[82] przyłączyła się Halina Mikołajska, która zgłosiła nawet niemożność grania w *Wyzwoleniu* z powodu chrypki.

Dejmek tymczasem wiedział lub przeczuwał, że bojkot – w miarę upływu czasu coraz bardziej odczuwalny – odnosi skutek, czyli zaczyna doprowadzać władzę do furii. Jeśli wierzyć Mieczysławowi Rakowskiemu, to mniej więcej po roku od wprowadzenia stanu wojennego cierpliwość generała Jaruzelskiego zaczęła się wyczerpywać. Od połowy listopada roku 1982 Rakowski odbierał od niego takie oto telefony: „Zrób mi przyjemność i wyrzuć choćby jednego dyrektora teatru w Warszawie", „Towarzystwo kpi sobie z ciebie", „Przetrzymują nas do czasu zniesienia stanu wojennego i zaczną grać w TV, mówiąc, że postawili na swoim"[83]. Kilka dni później znowu telefon: „Strasznie biadolił, że drwią sobie z nas. Wzywa mnie do zdecydowanego wystąpienia przeciw bossom tego środowiska". I następnego dnia: „Telefoniczna rozmowa z WJ. Znowu na temat aktorów. Zdaje się, że ta sprawa dosłownie go opętała". I dwa dni później: „W ciągu dnia kilka telefonów od Wojciecha. Ciągle ten sam temat «wojna aktorska»". W sumie nie bardzo wiadomo, po co Jaruzelski tak wydzwaniał do Rakowskiego, skoro „zdecydowane wystąpienie przeciw bossom" z wyrzucaniem dyrektorów stołecznych teatrów włącznie zostało przeprowadzone bez jego udziału. Ale być może Rakowskiemu, uwikłanemu towarzysko i rodzinnie w środowisko teatralne, niewygodnie byłoby przyznać, że o rozwiązaniu ZASP-u i wyrzuceniu z posad Holoubka i Hanuszkiewicza dowiadywał się inaczej niż z telewizji? Nie wydaje się w każdym razie, wbrew pozorom, które usiłował stworzyć, by – podobnie jak w wypadku internowania Mikołajskiej – podejmował w tych sprawach poważne interwencje.

Tak czy inaczej nie ma wątpliwości, że bojkot telewizji i wyraźny opór środowiska teatralnego wobec stanu wojennego miały duże społeczne znaczenie, a teatry stały się w tym czasie miejscem szczególnej wolności. Te półtora sezonu – od grudnia 1981 roku, a raczej od stycznia roku następnego, kiedy teatry wznowiły pracę, do końca sezonu 1982/1983, w którym rozwiązano ZASP i pozbawiono posad kilku dyrektorów teatrów – był to okres osobliwych paradoksów. Komedianci stali się depozytariuszami narodowego sumienia, państwowy mecenas

okazał się bezsilny wobec swoich pracobiorców, w kościołach teatr bywał włączany do liturgii, powstał teatr drugiego obiegu.

Po trzynastym grudnia repertuar państwowych teatrów – mimo ingerencji cenzury i nadzoru Wydziałów Kultury – wydawał się zgoła antypaństwowy: wyraźnie sprofilowany, dawał wyraz nastrojom społecznym, stawiał pytania o pryncypia, szukał historycznych analogii do aktualnej sytuacji. W ciągu kilku miesięcy po wprowadzeniu stanu wojennego na afisz trafiły między innymi: *Upadek* Griega – sztuka o klęsce Komuny Paryskiej, z której cenzura na wszelki wypadek wykreśliła zwrot: „Wszelkie ataki na panujący porządek przychodzą wiosną"; *Dwie głowy ptaka* Terleckiego – o upadku powstania styczniowego; *Ksiądz Marek* Słowackiego – o krwawej rozprawie z konfederacją barską; *Mord w katedrze* Eliota – o walce władzy z charyzmatycznym biskupem; *Wróg ludu* Ibsena – o granicach konformizmu; *Hamlet* i *Antygona* – o tyranii, z rekwizytami w postaci zomowskich tarcz i wojskowych butów. Można przyjąć, że dopuszczenie na afisz wszystkich tych tytułów w takim, a nie innym kształcie było świadomą polityką władz, zmierzającą do skanalizowania nastrojów nie tak znów licznej publiczności teatralnej. A zarazem wybór tych tytułów był wynikiem jednoznacznie niechętnej władzy i zorientowanej patriotycznie (a może i koniunkturalnie) postawy twórców. O to można się dziś spierać, choć taki spór będzie miał raczej charakter światopoglądowy niż historyczny. Historycznie na repertuar teatrów w stanie wojennym wpływ miały rozmaite czynniki, które warto postrzegać w złożoności ich wzajemnych politycznych, psychologicznych i artystycznych uwikłań, wystrzegając się kombatanckich albo lustracyjnych narracji i ocen.

Alternatywą dla radiowych czy telewizyjnych występów okazał się dla wielu aktorów udział w teatrze drugiego obiegu. Co ciekawe, był to często teatr jawny. Występy w Muzeum Archidiecezji Warszawskiej, w kościołach i salach przykościelnych zapowiadano w kościołach i każdy, kto chciał, mógł na nie dotrzeć. Był to także teatr zawodowy. W wielu miastach (między innymi we Wrocławiu, Poznaniu, Gdańsku, Bydgoszczy, Katowicach, Jeleniej Górze) – tam, gdzie działały państwowe sceny – aktorzy zakładali niezależne zespoły. Pierwszym spektaklem warszawskiego Teatru Domowego było zdjęte z afisza w Powszechnym po wprowadzeniu stanu wojennego przedstawienie *Wszystkie spektakle zarezerwowane*, a ściślej jego uaktualniona wersja. Wiele monodramów, montaży i programów teatru podziemnego grano wcześniej

w obiegu oficjalnym. Teatr drugiego obiegu nie był bowiem wcale teatrem tekstów zakazanych, raczej – lektur szkolnych. Jeśli przyjrzeć się repertuarowi poetyckiemu prezentowanemu w kościołach, na przykład podczas Tygodni Kultury Chrześcijańskiej, wyraźnie widać tam dominującą obecność Mickiewicza, Norwida, Miłosza. Repertuar sam w sobie nie zawsze był zatem niecenzuralny, ale wpisany w klimat surowych ścian, tłoczących się widzów i przyniesionych przez nich emocji takim się stawał. To romantyczna tradycja i doraźny kontekst decydowały o tym, że był wywrotowy.

W wyziębionych, źle oświetlonych salach, ze słabym nagłośnieniem, gdzie z dalszych rzędów mało co było widać i do widzów docierały raczej pojedyncze frazy niż strofy, skala przeżyć osiągała bardzo wysoki pułap. Są na to liczne dowody w postaci listów, wspomnień, świadectw bezpośrednich. Mimo to, przykładając do występów teatru podziemnego artystyczną miarę, podważa się nieraz ich wartość. Występy miały na ogół rzeczywiście poziom niewygórowany, ale nie było to szczególnie ważne wobec ich walorów społecznych. Spektakle podziemne nie były elitarne. Docierały nawet tam, gdzie teatr do tej pory nie zaistniał. Odwracały utarty porządek: to aktor przychodził do widzów, a nie odwrotnie. „Olsztyn, Zielona Góra, Gorzów, Puławy, Płock, Koszalin, Słupsk, Konin, Opole, Gliwice, Jastrzębie, Gniezno, Toruń, Rzeszów, Stalowa Wola" – wyliczała Halina Mikołajska niektóre tylko miejsca swoich występów z lat osiemdziesiątych. Objeżdża Polskę z poezją Słowackiego, z monodramem według *Józefa i jego braci* i przede wszystkim z montażem poezji średniowiecznej i renesansowej w opracowaniu Anny Kamieńskiej, granym pod rozmaitymi tytułami – jako *Tryptyk o Matce Bożej*, *Tryptyk Maryjny* czy też *Święta Panno nad Pannami*. Jej występy nieodmiennie przyciągają tłumy. Nie jest więc gołosłowna, kiedy pisze:

> Znam więc publiczność polską nie z wyobraźni i nie ze sprawozdawczości ministerialnej. Znam ją niejako osobiście. [...] Istnieje zupełnie rewelacyjna „trzecia Polska", jakiej nigdy nie było albo nie była aż tak liczebna. Polska zmęczona, ale nie poddająca się. O wiele skuteczniej broni ona swej substancji. Gromadzi się tysiącami i tłoczy na wykładach i koncertach, w kościołach i nie tylko kościołach, chłonna i spragniona jak nigdy.[84]

Ten kawałek historii teatru, a zarazem historii Polski, podlega nieustannym przewartościowaniom. Ośmiesza się egzaltacje albo mitologizuje fakty, deprecjonuje akty niewątpliwej odwagi albo je nadmiernie heroizuje. Jakakolwiek martyrologiczna, lustracyjna czy ironiczna narracja uniemożliwia jednak oddanie sprawiedliwości więziotwórczej i wspólnototwórczej roli rozmaitych ówczesnych aktów niezależności – od manifestacji ulicznych, przez prasę podziemną, po niezależną kulturę. Bojkot telewizji, który wypływał ze spontanicznego odruchu moralnego; msze za ojczyznę, które były nieraz jedyną okazją, by zademonstrować własną postawę i aby się policzyć; recytacje poezji w salach parafialnych i prywatnych mieszkaniach – wszystko to służyło jednemu: budowaniu wspólnoty, może wątłej, naiwnej i sentymentalnej, ale takiej, która 4 czerwca 1989 roku pozwoliła Solidarności wygrać wybory, a Polsce odzyskać wolność. Co z tą wspólnotą potem się stało, na jakich właściwie przesłankach została zbudowana i co zrobiono z odzyskaną wolnością, to już zupełnie inna historia.

Trzeba przy tym wyraźnie podkreślić, że świat stanu wojennego był światem czarno-białym, a czas sprzyjał jednoznaczności ocen. W stosunku do ludzkich postaw formułowano je bezkompromisowo, nieraz brutalnie. Publiczność w skrajny sposób okazywała uwielbienie niepokornym, a pogardę kolaborantom. Publikowano w prasie podziemnej nazwiska tych, którzy w telewizji poparli stan wojenny, a obok – nazwiska twórców, którzy po jego wprowadzeniu rzucili legitymację partyjną. Tych ostatnich było tak wielu, że organizacje partyjne w teatrach stopniały do minimum, albo wręcz – jak w Teatrze Ateneum czy Teatrze na Woli – zostały rozwiązane z braku członków. Smutna wiadomość o wykryciu podziemnej drukarni w letniskowym domku Mariusza Dmochowskiego – do niedawna członka PZPR – była zarazem jakoś budująca.

Jedynie postawa Kazimierza Dejmka, krytyka opozycyjnych działań ludzi teatru i przeciwnika bojkotu, który jednocześnie dawał schronienie prześladowanym, działał na rzecz internowanych i udostępniał pomieszczenia teatralne na konspiracyjne zebrania – wymykała się łatwym ocenom. Dejmka denerwowały pozy, które uważał za kabotyńskie, denerwowała go „prasłowiańska kiła sentymentalizmu" towarzysząca patriotycznym manifestacjom, irytowało go trzymanie się kruchty, drażnili go koledzy ustrojeni w husarskie skrzydła i stosunkowo świeże świadectwa moralności. Ale może najbardziej drażniła go pycha,

która sprzyjała mesjanistycznym pozom. Nadmiar gestu i niedostatek refleksji.

Halinie Mikołajskiej nieznośne wydawało się co innego – kompromis konieczny do funkcjonowania w oficjalnym obiegu: „Półprawdy, półsprawiedliwości, pół- czy ćwierćwolności, półgodności przestają być sobą, stają się nieprawdą, niesprawiedliwością, niewolą, niegodnością". Nie potrafi „ratować substancji" w kontekście rozwiązywania stowarzyszeń twórczych, oglądać *Dziadów* w telewizji w otoczeniu obelżywych audycji propagandowych. Kiedy zaczyna się czas normalizacji, a do Teatru Telewizji w 1983 roku wracają powoli aktorzy i zmilitaryzowana telewizja zaczyna nadawać programy z udziałem „ratowników tkanki", Mikołajska pisze pełen goryczy list do Kazimierza Dejmka: „Proszę wybaczyć, ale ja nie umiem, nie jestem w stanie «ratować» pod osłoną pana Szletyńskiego. Nie chcę ratować ani siebie, ani «substancji»". List wykłada i uzasadnia tę rację przekonująco, ale po części jest też histeryczny i agresywny pod adresem kolegów, którzy jako pierwsi wystąpili w Teatrze Telewizji, wykonując symboliczny gest zakończenia bojkotu. Co do Henryka Szletyńskiego, to za zgodą władz ma on reaktywować ZASP, do którego przystąpią artyści sprzyjający władzy. Mikołajska sądzi, że będzie wśród nich Dejmek. Nie może sobie poradzić z jego postawą, świadoma z jednej strony, że w teatrze nie pozwoli na żaden fałszywy ton, że nie jest tchórzem ani konformistą, a z drugiej strony widząc, że paktuje z władzą.

Mikołajska męczy się także w teatrze. Owacje na *Wyzwoleniu* przyjmuje z goryczą, coraz bardziej świadoma, że nigdy już aplauz widowni nie będzie dla niej rzeczywistym sprawdzianem, że nigdy już nie przeżyje w sposób jednoznaczny euforycznej radości płynącej z owacji. „Gram też w bardzo słabej sztuce Iredyńskiego[85], która udaje odważną, a w gruncie rzeczy jest dwuznaczna w ogóle, a w szczegółach stanowi atak płaskich banałów i truizmów. Sprzątam, gotuję, pielęgnuję i wściekam się z bezsilności..." – pisze w liście do Raszewskiego. W maju 1983 roku podpisuje jednak z Teatrem Polskim umowę na kolejny sezon. Wytrzymuje tylko do listopada. Składa wymówienie, słysząc, że Dejmek przygotowuje referat programowy na zjazd nowego ZASP-u. Gdy przyjdzie zawiadomić go o swoim postanowieniu, Dejmek powie jej, że nie będzie współpracował ze Szletyńskim i nie weźmie udziału w zjeździe nowego ZASP-u. „Ale to pewnie nie zmieni pani postanowienia" – dodaje po chwili milczenia. O odejściu Mikołajskiej zawiadamia zespół:

„Nie chce z nami robić teatru", a potem się poprawia: „Nie chce ze mną robić teatru"[86].

A Mikołajska nie potrafi już myśleć o swojej pracy poza czy ponad jej kontekstem. Nie jest w stanie uczynić punktem odniesienia własnej roli czy zadania aktorskiego, sztuki, w której gra, teatru, w którym pracuje. Takiego odniesienia zawsze już będzie szukała w świecie zewnętrznym. Lata działalności społecznej, myślenia kategoriami ogólnymi, nie partykularnymi, uwrażliwiły ją na kontekst, na wszelkie okoliczności, które mają wpływ na odbiór indywidualnej roli, konkretnego przedstawienia, teatru – miejsca i zespołu, do którego się przynależy i za które się odpowiada. Była przekonana, że aktor, który dostaje „godną rolę w niewątpliwie wartościowym dziele i realizuje ją w przyzwoitym zespole" musi się zastanowić, co ten fakt będzie oznaczał w kontekście całokształtu polityki kulturalnej, musi mierzyć korzyści i wartości, które ten fakt przynosi, i straty, które może spowodować w innych dziedzinach życia narodu czy społeczeństwa. Zwłaszcza że jako „osoba publiczna" im właśnie służy, bywając wzorcem osobowym, a nawet idolem.[87] Sama ma świadomość, że jako osoba publiczna „chcąc nie chcąc, a raczej wcale nie chcąc, stała się postacią symboliczną i wcale nie teatralną" i że łączy się z tym nie tylko osobista odpowiedzialność, ale także zawodowa krzywda:

> W sposób dojmujący przeżyłam to na pierwszym koncercie Solidarności w operze w dniu rejestracji Związku w listopadzie w roku 1980. Witano mnie wówczas ogłuszającymi, niekończącymi się brawami po paru latach nieobecności na scenie, nie jako Szen-Te i Szui-Ta z *Dobrego człowieka z Seczuanu*, ale jako Mikołajską z KOR-u, która wszystkie Antygony, Fedry, Anny, Laury i Elżbiety złożyła na stosie gotowym do podpalenia. Witano mnie więc nie za to, co niegdyś zagrałam, nie za moje wysilone trzydzieści parę lat pracy, ale za to, czego nie zagrałam, za pięć lat szykan ubeckich.[88]

Efektem konfrontacji tych dwóch pełnionych przez Mikołajską ról społecznych był bolesny dla niej paradoks. To, co robiła jako działaczka opozycji, miało bowiem pozostać w jej poczuciu bezinteresowną ofiarą, za którą nie trzeba dziękować, gdyż „ustawianie się w ogonku do kryminału, to wystawianie się na zniewagi i oplucie nie miało być «na brawa»".

Fałsz tej sytuacji obok przeklętych kontekstów i niechęci do kompromisów sprawiły, że nie widziała już dla siebie miejsca w życiu oficjalnym. Napisała do Kazimierza Dejmka: „Rozstańmy się więc spokojnie, ale ostatecznie. Bo chociaż wydaje mi się, że mamy podobne poglądy, zbyt różne mamy przekonania".

4. „Każdy rękopis jest bezbronny. Ja sama jestem rękopisem"

To słowa Mariny Cwietajewej. Zanotowała je w brulionie listu, w którym prosi, by ktoś przyszedł i posłuchał jej wierszy. Tych wierszy, których nie chciano wydać. Samotna, szalona, zapomniana, okrutnie doświadczona przez los. Przez całe lata towarzyszyła jej wszechobecność cudzego umierania, śmierć jej nie odstępowała, zabierając kolejno bliskich i ukochanych. Miłość dręczyła ją nie mniej: „Ludzie są przerażeni rozmiarami uczuć, które we mnie budzą". Zakochiwała się namiętnie i nieszczęśliwie. Męża miała w więzieniu, córkę w łagrze, siostrę na Syberii. Robiła się coraz brzydsza: wychudła, zgarbiona, postarzała, z posiwiałymi włosami, których nie można ukryć pod farbą. „Jeżeli teraz mężczyźni zrobią coś dla niej, zrobią to naprawdę dla niej, nie dla siebie. A więc: nie zrobią niczego. Nie pomaga się tonącej kobiecie, której włosy są szpakowate". Opowiadanie czy też esej *Śmierć Cwietajewej* napisała Anna Bojarska i opublikowała w 1981 roku w „Zapisie".[89] Ten tekst o umieraniu, niespełnieniu i rozpaczy ktoś podsunął Halinie Mikołajskiej. Ostatni monodram, nad którym pracowała. Nagrała go dla BBC, kiedy ostatni raz była w Paryżu na leczeniu. Nagrodzono go doroczną Nagrodą Kulturalną Solidarności, przyznawaną przez podziemny Komitet Kultury Niezależnej.

Niespełna rok przed śmiercią, w sierpniu 1988 roku, przeczyta *Śmierć Cwietajewej* Janinie i Wiktorowi Woroszylskim. Jemu nie bardzo się spodobało: „J. zachwycona, a mnie razi nadmierne wzruszenie wykonawczyni, jej szloch, «granie» i brak dystansu. W delikatnej formie dałem jej to do zrozumienia, ale odrzuciła krytykę: nie chce dystansu, interesuje ją właśnie «granie», utożsamienie się emocjonalne z losem bohaterki"[90]. Utożsamiała się, bo może we własnym cierpieniu była wówczas mniej osamotniona?

Z listów Haliny Mikołajskiej pisanych w okresie choroby do Danuty Stołeckiej, współtowarzyszki internowania zaprzyjaźnionej z nią od

czasów korowskich, dałoby się ułożyć monodram będący nie mniej od *Śmierci Cwietajewej* przejmującym i bolesnym świadectwem wielkości ducha i udręki ciała:

> Zaczyna się jesień. Nie ma już we mnie bezwarunkowej zgody na wszystko, a w każdym razie na życie za wszelką cenę. Od pasa do pachy drętwe obce ciało. Jesteś pierwszą i jedyną osobą, której się zwierzę, że nie bardzo mi się widzi, żeby te zabiegi, którym mnie poddają, były skuteczne. Mordują mnie chemią. Po każdym takim wlewie zdycham w barłogu, nawet przez dwa dni nie jestem w stanie się porządnie umyć. Potem zwlekam się i zaczynam udawać, że żyję. Znowu jestem w Laskach. Może błogość tego miejsca pogodzi mnie z umierającą przyrodą, która jak starzejąca się baba okropnie się wysila i farbuje, żeby się podobać, ale jest żałosna. W domu nie mogę się jakoś odnaleźć, okropnie mi przeszkadza moja nieruchawość i niedołęstwo. Nie wiem, jak długo dam radę wytrzymać lęk o moje starzejące się i schorowane otoczenie. To, co na początku tak mnie cieszyło, że już niczego nie muszę, to upajające samopoczucie, ta dziwna wolność nieoczekiwana, zamieniło się w opieszałość, zdeprawowałam się, stałam się kimś innym, kogo mi trudno zaakceptować. Jeszcze robię różne dziarskie głupie miny, ale to już coraz bardziej męczące i wysilone. Danusiu! Córeczko moja! Męczę się wszystkim jak stara szkapa. Pewnie to po tej okropnej zimie wśród jednej wielkiej permanentnej awarii, często bez ogrzewania, z zalewaniem mieszkania z dziurawych kaloryferów, z przerwami w świetle i wodzie, istny stan oblężenia i do tego wszyscy bardzo chorowali. Biegałam od chorych do chorych. Dźwigałam siaty z czym się dało, zaczęłam jeździć z koncertami, żeby trochę zarobić i pod pachą wywaliło bulwę, przypuszczalnie płyn limfatyczny pod szwem. Córeczko! Nie wysłałam tego listu, bo uznałam, że za ponury. Dziś jest znacznie lepiej i naprawdę jutro, pojutrze, a w najgorszym razie popojutrze zabieram się do roboty. Pani profesor od skóry powiedziała, że te kuracje, które przeszłam, obniżyły mi odporność i będę łapać każdą zołzę z powietrza. Słuchaj, to prawie jak AIDS, tylko nic a nic nie chudnę, więc wygląda na to, że w trumnie będę nie tylko pryszczata, ale i obfita.[91]

Mikołajska mówiła w monodramie o Cwietajewej: „Nie ma życia ani śmierci, jest coś trzeciego, nowego. Wszechobecność cudzego umierania i świadomość własnego – przez wszystkie lata". W listopadzie 1982

roku umiera Grażyna Kuroniowa. Na jej pogrzebie Mikołajska wygłasza z ambony fragment o śmierci Racheli z *Józefa i jego braci*. „Halina miała straszne widzenie z umierającą Zosią Mrozowską" – notuje Marian Brandys w styczniu roku 1983. Niedługo potem umiera Maria Mikołajska, matka Haliny. Potem Aniela Steinsbergowa, którą w chorobie opiekuje się Anka Kowalska. „Inne śmierci, które mają jeszcze nadejść. I, oczywiście, własna. Jak ją traktować? Jak na nią czekać? Jak na coś strasznego? Radosnego?". Czy wypowiadając te kwestie roli, aktorka mogła się zdobyć na dystans, którego oczekiwał Woroszylski?

Sama zachorowała latem 1985 roku. Rak piersi. Między jedną serią chemioterapii a drugą pisze referat: *Aktor jako osoba publiczna i aktor jako osoba prywatna*. W wrześniu 1985 roku, na dwa tygodnie przed operacją, pojedzie go wygłosić do Olsztyna. Po operacji stara się o paszport na wyjazd do Francji na leczenie. Po miesiącu daremnego oczekiwania składa skargę do ministra spraw wewnętrznych. Sprawa robi się głośna. Polskie Radio dementuje fałszywe pogłoski, jakoby Mikołajskiej paszportu nie przyznano. Może więc jechać. Wraca 30 maja 1986 roku przez Rzym i Wiedeń, w dobrej formie, z lepszymi wynikami badań i z zaleceniem okresowej kontroli w Paryżu. Spotyka się z przyjaciółmi, ma wiele do opowiedzenia. Wiktor Woroszylski relacjonuje w swoim dzienniku:

> Halina miała w Paryżu dwa występy publiczne – u Pallotynów, ale nie w kaplicy, tylko w dużym kościele, był tłum, oraz mniejszy, w polskim domu akademickim; trzeci występ w Rzymie, czwarty w Wiedniu. W Rzymie została przyjęta przez Jana Pawła II, spłakała się, przytulił ją do siebie, oglądaliśmy zdjęcie. W sumie wróciła bardzo szczęśliwa. A Marian, który pod jej nieobecność jakoś się trzymał, natychmiast odreagował i ma wszystko razem – astmę, serce, depresję...[93]

Halina Mikołajska stara się trzymać go z dala od swojej choroby, nie pozwala przychodzić do szpitala. „Największy mój sukces psychoterapeutyczny to «pan Marian», kompletnie oswojony z sytuacją, może aż za bardzo"[93] – pisze po amputacji piersi w liście do Danuty Stołeckiej. Skupiony na rejestrowaniu własnych dolegliwości Brandys nie jest do końca świadomy powagi choroby żony. Jego notatnik z 1987 roku[94] wypełniają zapiski o kolejnych dopustach i plagach, przeplatające się z informacjami o atakach depresji. W styczniu notuje: „Żyjemy w ciągłym strachu

przed awarią i co chwilę sprawdzamy kaloryfery, czy grzeją", „wczoraj cztery razy zgasło światło, a wieczorem zaczęły stygnąć kaloryfery", „zobaczymy, czy nie zacznie cieknąć w łazience", „wysiadka światła, parę godzin przy świecach", „Halina ma jechać oglądać ewakuacyjne mieszkanie, jeśli samochód ruszy", „awaria elektryczności, zauważamy, że w pokoju Haliny zalewa ścianę", „zepsuty piecyk w łazience, wieczorna depresja", „straszna depresja", „duszność z domieszką depresji". Kilka miesięcy później wszystko łączy się w spójną całość: „Od trzech tygodni depresja wywołana awarią wodną i chorobą Haliny".

Czarny kalendarz na rok 1989 rozpoczyna się jednak zapiskiem na marginesie – nakazem adresowanym do samego siebie: „Pamiętać przede wszystkim o jednym: BYĆ DOBRYM DLA HALINY". Niewiele zostało na to czasu, choć sylwester 1988 roku nie zapowiada katastrofy:

> Stary rok zakończył się sympatycznie. Mili przyjaźni ludzie (w sumie przewinęło się około pół setki gości), a przede wszystkim wspaniała forma Haliny. Piękna, uśmiechnięta, pełna inwencji towarzyskiej. W czarnej atłasowej sukni przetykanej złotą nicią wyglądała jak królowa z bajki. Trudno było uwierzyć w jej chorobę.

Potem przychodzi straszny styczeń:

> Wściekły atak raka. Utrata włosów. Krańcowe osłabienie. Coraz mniejsza odporność psychiczna. Pogrąża się w chorobie. Nie wierzy już lekarzom. Nie wierzy już w siebie. Wyjazd do szpitala na następny wlew ze wszystkimi skutkami ubocznymi. A ledwie trzyma się na nogach. [...] W peruce jej niedobrze i wie o tym.

A Marian Brandys znowu nie jest w formie: „Ja dla pełnego obrazu nabawiłem się zapalenia oskrzeli i wchodzę w luty pod gentamycyną, która gryzie się z antydepresyjnym novevilem. Awaria piecyka gazowego. Nie ma ciepłej wody. Awaria ubikacji". Być może wszystko jest dobre, co odwraca uwagę od umierania, aż do chwili, gdy trzeba się z nim zmierzyć nieodwołalnie.

„Dzisiaj bardzo źle" – wyszeptała, nie czekając na pytanie, gdy przyszedł do niej do szpitala po raz ostatni. „Ukląkłem przy jej łóżku i powiedziałem: słuchaj, ja cię tak strasznie kocham. Poczułem leciutkie

muśnięcie jej ręki na głowie. Ja też, wyszeptała. A później nie było już żadnego kontaktu"[95].

Jej umieranie przypada na czas, gdy przyjaciele, koledzy, współtowarzysze prowadzą rozmowy przy Okrągłym Stole, wyprowadzają Solidarność z podziemia, powołują pierwszą niezależną gazetę codzienną, zakładają Komitet Obywatelski Solidarności, prowadzą kampanię wyborczą. Andrzej Łapicki, kandydat Solidarności do Sejmu, na swoich ulotkach wyborczych zamieszcza kwestię, którą wypowiadał, grając na scenie w *Emigrantach* Mrożka: „Praca da chleb, a prawo wolność, bo wolność będzie prawem, a prawo wolnością". Nikt już nie będzie stawał przed dylematem, czy wybrać teatr czy wolność.

4 czerwca 1989 roku zaniesiono Halinę Mikołajską na noszach do punktu wyborczego, by mogła zagłosować w pierwszych po wojnie prawie wolnych wyborach. Chciałoby się wierzyć, że triumf wyborczy Solidarności zdążył sprawić jej radość, że pozwolił jej dostrzec głęboki doczesny sens własnego życia. Umarła w nocy 21 czerwca 1989 roku. Została pochowana na cmentarzu w Laskach.

*

Człowiek nie jest książką. Nie można ująć go w okładki, nie da się w rozdziałach i akapitach uwzględnić wszystkich jego doświadczeń, dokonań, przekonań czy tęsknot, ani sformatować całej jego złożoności na potrzeby spójnej i czytelnej narracji. Książka może być co najwyżej pragnieniem i próbą zbliżenia się do człowieka. Moją próbą zbliżenia się do Haliny Mikołajskiej, której nie dane mi było znać osobiście. Podejmując tę próbę, uzbroiłam się w nieufność wobec tych, którzy ją znali, wobec archiwów, dokumentów, cudzych wspomnień, wreszcie wobec tego, co pisała i mówiła sama o sobie. Jeśli czemuś zaufałam, to kontekstom, w jakie wpisane było jej życie i praca, ale wybór tych kontekstów na potrzeby tej książki jest oczywiście subiektywny i arbitralny. Gdyby było inaczej, nie mogłabym przecież wziąć za nią pełnej odpowiedzialności, z której teraz każdemu wolno mnie rozliczyć.

Człowiek jest rękopisem, mówi poetka. To prawda, że odczytanie rękopisu bywa czasem opaczne, ale wszelkie interpretacje pozostają jedynie interpretacjami, oryginał zaś chroni zawsze jego własna wyjątkowość i niepowtarzalność. Rękopis nigdy zatem nie jest bezbronny.

Role teatralne i filmowe Haliny Mikołajskiej

Role teatralne:

Miejskie Teatry Dramatyczne w Krakowie:

- Eurydyka – *Orfeusz* Anny Świrszczyńskiej, reżyseria Edmund Wierciński/Władysław Woźnik, premiera 31 X 1946
- Desdemona – *Otello* Williama Shakespeare'a, reżyseria Józef Karbowski, premiera 10 VI 1947
- Monika – *Ocalenie Jakuba* Jerzego Zawieyskiego, reżyseria Roman Zawistowski, premiera 30 X 1947
- Sheyla Birling – *Pan inspektor przyszedł* Johna B. Priestleya, reżyseria Włodzisław Ziembiński, premiera 22 I 1948
- Maria Blanka – *Archipelag Lenoir* Armanda Salacrou, reżyseria Krystyna Zelwerowicz, premiera 29 V 1948
- Dalila – *Noe i jego menażeria* Tadeusza Łomnickiego, reżyseria Roman Zawistowski, premiera 29 X 1948
- Irina – *Trzy siostry* Antona Czechowa, reżyseria Bronisław Dąbrowski, premiera 15 I 1949
- Nathalie – *Maskarada* Jarosława Iwaszkiewicza, reżyseria Karol Frycz, premiera 5 III 1949
- Judyta – *Judyta* Charles'a de Peyret-Chappuis, reżyseria Irena Babel, premiera 14 VII 1949

Państwowe Teatry Dramatyczne we Wrocławiu:
- Ruth – *Niemcy* Leona Kruczkowskiego, reżyseria Maryna Broniewska, premiera 29 X 1949
- *Wieczór poezji Juliusza Słowackiego. Z okazji obchodów 100-lecia śmierci poety*, reżyseria Maria Wiercińska, 4 VI 1950

Teatr Narodowy w Warszawie:
- Febe – *Jak wam się podoba* Williama Shakespeare'a, reżyseria Władysław Krasnowiecki, premiera 15 IX 1950 (zastępstwo)

Teatr Polski w Warszawie:
- Anna Jaskrowiczówna – *Grzech* Stefana Żeromskiego, reżyseria Bohdan Korzeniewski, druga premiera 10 VI 1951

Teatr Polski w Warszawie:
- Teresa – *Powrót posła* Juliana Ursyna Niemcewicza, reżyseria Marian Wyrzykowski, premiera 25 V 1952
- Waria – *Pociąg pancerny* Wsiewołoda Iwanowa, reżyseria Leon Schiller, premiera 7 XI 1952
- Panna Rożnówna – *Polacy nie gęsi* Ludwika Hieronima Morstina, reżyseria Janusz Warnecki, premiera 29 III 1953
- Diana Kraus – *Sprawiedliwi ludzie* Kazimierza Brandysa, reżyseria Aleksander Bardini, premiera 30 V 1953
- Amelia – *Horsztyński* Juliusza Słowackiego, reżyseria Edmund Wierciński, premiera 3 X 1953
- Ethel – *Juliusz i Ethel* Leona Kruczkowskiego, reżyseria Aleksander Bardini, premiera 9 V 1954

Teatr Domu Wojska Polskiego w Warszawie (od 1957 Teatr Dramatyczny m.st. Warszawy):
- Rachela – *Wesele* Stanisława Wyspiańskiego, reżyseria Maryna Broniewska i Jan Świderski, premiera 22 VII 1955
- Szen-Te i Szui-Ta – *Dobry człowiek z Seczuanu* Bertolta Brechta, reżyseria Ludwik René, premiera 18 II 1956
- Katarzyna – *Samotność* Macieja Słomczyńskiego, reżyseria Lidia Zamkow, premiera 1 VII 1956
- Stara – *Krzesła* Eugène'a Ionesco, reżyseria Ludwik René, premiera 25 VIII 1957

- Margit – *Imiona władzy* Jerzego Broszkiewicza, reżyseria Lidia Zamkow, premiera 18 IX 1957
- Antygona – *Antygona* Jeana Anouilha, reżyseria Jerzy Rakowiecki, premiera 7 II 1958
- Joanna Jourdemayne – *Szkoda tej czarownicy na stos* Christophera Fry'a, reżyseria Ludwik René, premiera 29 X 1958
- Elizabeth Proctor – *Proces w Salem* Arthura Millera, reżyseria Ludwik René, premiera 11 XI 1959
- Katarzyna – *Diabeł i Pan Bóg* Jeana Paula Sartre'a, reżyseria Ludwik René, premiera 28 V 1960
- Lady Makbet – *Makbet* Williama Shakespeare'a, reżyseria Bohdan Korzeniewski, premiera 10 XI 1960
- Medea – *Medea* Eurypidesa, reżyseria Jerzy Markuszewski, premiera 16 I 1962

Teatr Współczesny w Warszawie:
- Eleonora – *Zamek w Szwecji* Françoise Sagan, reżyseria Andrzej Łapicki, premiera 26 VII 1961
- Olga – *Trzy siostry* Antona Czechowa, reżyseria Erwin Axer, premiera 22 II 1963
- Artuliana – *Ścieżka zbawienia* Jorge Andradego, reżyseria Zbigniew Ziembiński, premiera 19 III 1964

Studencki Teatr Satyryków w Warszawie:
- *Listy panny de Lespinasse* Jeanne Julie Éléonore de Lespinasse – monodram, reżyseria Jerzy Markuszewski, premiera 27 IV 1964

Teatr Narodowy w Warszawie:
- Kasandra – *Agamemnon* Ajschylosa, reżyseria Kazimierz Dejmek, premiera 5 VI 1963
- Księżna Alicja of Nevermore – *Kurka Wodna* Witkacego, reżyseria Wanda Laskowska, premiera 15 IX 1964
- Księżniczka – *Uciekła mi przepióreczka...* Stefana Żeromskiego, reżyseria Jerzy Goliński, premiera 12 XII 1964
- Laura – *Kordian* Juliusza Słowackiego, reżyseria Kazimierz Dejmek, premiera 16 XI 1965
- *Wieczór Norwidowski*, reżyseria Kazimierz Dejmek, premiera 24 IX 1966

Teatr Dramatyczny m.st. Warszawy:
- *O długim czekaniu Thomasa Manna* – monodram, reżyseria Irma Czaykowska, premiera 5 XI 1966

Teatr Ludowy w Nowej Hucie:
- Raniewska – *Wiśniowy sad* Antona Czechowa, reżyseria Irena Babel, premiera 29 X 1967

Teatr Współczesny w Warszawie:
- Winnie – *Radosne dni* Samuela Becketta, reżyseria Jerzy Markuszewski, premiera 24 I 1967
- Sara – *J.B.* Archibalda MacLeisha, reżyseria Jerzy Kreczmar, premiera 9 IV 1967
- Pani – *Dwa teatry* Jerzego Szaniawskiego, reżyseria Erwin Axer, premiera 14 VII 1968
- Pani de Léry i Markiza – *Drzwi muszą być albo otwarte, albo zamknięte*, *Kaprys* Alfreda de Musseta, reżyseria Andrzej Łapicki, premiera 25 XII 1968
- Elżbieta – *Maria Stuart* Friedricha Schillera, reżyseria Erwin Axer, premiera 15 X 1969
- Janina Węgorzewska – *Matka* Witkacego, reżyseria Erwin Axer, premiera 20 VI 1970
- Matriona – *Potęga ciemności* Lwa Tołstoja, reżyseria Erwin Axer, premiera 8 VII 1971
- Anna – *Dawne czasy* Harolda Pintera, reżyseria Erwin Axer, premiera 1 III 1972
- Ysé – *Punkt przecięcia* Paula Claudela, reżyseria Jerzy Kreczmar, premiera 31 III 1973
- Gunhilda – *Jan Gabriel Borkman* Henrika Ibsena, reżyseria Aleksander Bardini, premiera 16 IV 1975
- Raniewska – *Wiśniowy sad* Antona Czechowa, reżyseria Maciej Prus, premiera 6 V 1976
- Helena Alving – *Upiory* Henrika Ibsena, reżyseria Maciej Prus, Erwin Axer, premiera 11 VII 1981

Teatr Polski w Warszawie:
- Hestia – *Wyzwolenie* Stanisława Wyspiańskiego, reżyseria Kazimierz Dejmek, premiera 15 VII 1982

- Maria Schwarz – *Terroryści* Ireneusza Iredyńskiego, reżyseria Jan Bratkowski, premiera 21 X 1982

Monodramy grane w latach 1983–1989:
- *Tryptyk o Matce Bożej*. Poezja średniowieczna i renesansowa w opracowaniu Anny Kamieńskiej, reżyseria Jerzy Markuszewski. Grany także jako: *Święta Panno nad Pannami* i *Tryptyk Maryjny*.
- *O długim czekaniu*, według *Józefa i jego braci* Thomasa Manna w opracowaniu Wincentyny Wodzinowskiej-Stopkowej. Grany także jako *Żywot Józefa* i *Historie Jakubowe*.

Role filmowe:

- *Nikt nie woła*, reżyseria Kazimierz Kutz, 1960
- *Drugi brzeg*, reżyseria Zbigniew Kuźmiński, 1962
- *Przy torze kolejowym*, reżyseria Andrzej Brzozowski, 1962 (premiera 1989)
- *Życie rodzinne*, reżyseria Krzysztof Zanussi, 1971
- *Dama pikowa*, reżyseria Janusz Morgensztern, 1972
- *Nagrody i odznaczenia*, reżyseria Jan Łomnicki, 1974
- *Bilans kwartalny*, reżyseria Krzysztof Zanussi, 1974
- *Barwy ochronne*, reżyseria Krzysztof Zanussi, 1975
- *Kartka z podróży*, reżyseria Waldemar Dziki, 1984

Przypisy

Wstęp

[1] Kazimierz Brandys, *Nierzeczywistość*, Chotomów 1989, s. 110.

[2] List w archiwum domowym Haliny Mikołajskiej. Archiwum zawiera dokumenty urzędowe; korespondencję prywatną, służbową i urzędową; maszynopisy i rękopisy tekstów własnych; notatniki; fotografie; wycinki prasowe z recenzjami, wywiadami, artykułami dotyczącymi Haliny Mikołajskiej.

[3] Marta Fik, *Aktorka*, w: *Halina Mikołajska*, pod red. Doroty Buchwald i Pawła Konica, Warszawa b.d.

[4] Zbigniew Wilski, *Wielka tragiczka*, Kraków 1982.

[5] Por. Lidia Kuchtówna, *Irena Solska*, Warszawa 1980.

[6] Jolanta Kowalska, *Kazimierz Junosza-Stępowski*, Warszawa 2000.

[7] Edward Krasiński, *Stefan Jaracz*, Warszawa 1983.

[8] Mija Pęczkowska, *Jubileusz Jaracza*, „Polska Zbrojna" z 28 VI 1935. Cyt. za: Krasiński, dz. cyt., s. 25.

[9] Maria Bojarska, *O Halinie Mikołajskiej*, „Przegląd Katolicki" 1989, nr 29.

[10] Wiktor Woroszylski, *Zmiana miejsca*, „Więź" 1991, nr 5.

I
Halina

[1] Jeśli nie zaznaczono inaczej, ten i następne cytaty: Halina Mikołajska, *Aktor jako osoba prywatna i aktor jako osoba publiczna*, maszynopis. Tekst prelekcji wygłoszonej 29 VIII 1985 w kościele Najświętszego Serca Jezusowego w Olsztynie podczas sesji *Film i religia* w ramach Warmińskich Dni Duszpasterskich. Opublikowany w „Kulturze Niezależnej" 1985, nr 15, a następnie przedrukowany w tomie *Świado-*

mość teatru. Polska myśl teatralna drugiej połowy XX wieku, redaktor naukowy Wojciech Dudzik, Warszawa 2007.

[2] Jan Józef Lipski, *Halina*, w: *Halina Mikołajska*, dz. cyt.

[3] *Halina Mikołajska we wspomnieniach Mariana Brandysa*, reż. Ludwik Perski, 1993.

[4] Ten i następne cytaty: Halina Mikołajska, *Dziennik, wiosna 1966*, maszynopis, archiwum domowe.

[5] Erwin Axer, *Halina Mikołajska*, „Dialog" 1989, nr 10.

[6] *Z cyklu portrety: Halina Mikołajska*, rozmawia Elżbieta Żmudzka, „Zwierciadło" 1970, nr 51.

[7] Halina Mikołajska, *Uwiedziona przez teatr*, „Trybuna Robotnicza" z 21 V 1972.

[8] Agnieszka Osiecka, *Panna*, „Przegląd Polski" z 17 VIII 1989.

[9] Halina Mikołajska, *Przyjaciel poszukujących. Pamięci Jerzego Zawieyskiego*, „Nasza Rodzina" 1979, nr 6.

[10] Zob. Magdalena Grochowska, *Eurydyka ze sztandarem*, „Gazeta Wyborcza" z 26–27 VI 1999.

[11] Jacek Kuroń, *Gwiezdny czas*, Londyn 1991, s. 15.

[12] Artur Międzyrzecki, *Z dzienników i wspomnień*, Warszawa 1999, s.115.

[13] Marian Brandys, *Od dzwonka do dzwonka*, w: *Moje przygody z historią*, Warszawa 1981, s. 80.

[14] Stanisław Zawiśliński, *Wyznania zdrajcy. Wywiad-rzeka z Włodzimierzem Sokorskim*, Chicago–Toronto–Warszawa 1991, s. 54–55.

[15] Jerzy Andrzejewski, *Z dnia na dzień*, „Głos Nauczycielski" z 18 I 1977. W archiwum domowym Haliny Mikołajskiej wycinek ten opatrzony jest dedykacją: „Drogiej Halinie ocenzurowanej J.A. 25.1.1977".

[16] W: *Aktorka niepokorna*, przygotowała Joanna Stępień, „Życie Warszawy" z 19–20 I 1991.

[17] Rozmowa autorki z Januszem Ballenstedtem, 5–7 XI 2004, Dannemois.

[18] Jeśli nie zaznaczono inaczej, ten i następne cytaty pochodzą ze wspomnień Barbary Mikołajskiej-Krzysztoń, maszynopis w archiwum domowym Haliny Mikołajskiej. Wspomnienia te opublikowano we fragmentach w: *Halina Mikołajska*, dz. cyt.

[19] Tamże,

[20] Artur Międzyrzecki, *Z dzienników i wspomnień*, dz. cyt., s. 117.

[21] W: *Halina Mikołajska we wspomnieniach Mariana Brandysa*, dz. cyt.

[22] Dedykacja książki Mariana Brandysa *Moje przygody z historią*.

[23] Notes 1979, archiwum Mariana Brandysa zdeponowane w wydawnictwie Iskry w Warszawie.

[24] Marian Brandys, *Dziennik 1972*, Warszawa 1996, s. 32; następny cytat s. 96.

[25] Marian Brandys, *Od dzwonka do dzwonka*, dz. cyt., s. 92.

[26] Marian Brandys, *Dziennik 1972*, dz. cyt., s. 40.

[27] Tamże, s. 87.

[28] Marian Brandys, *Dziennik 1976–1977*, Warszawa 1996, s. 35.

[29] List do Mariana Brandysa z Rabki, 5 VIII 1974. Wszystkie listy, jeśli nie zaznaczono inaczej, pochodzą z archiwum domowego Haliny Mikołajskiej.

[30] List do Mariana Brandysa z Krakowa, 18 IX 1967.

[31] Marian Brandys, *Dziennik 1972*, dz. cyt., s. 132.

[32] List do Mariana Brandysa z Paryża, 17 X 1988.

[33] Barbara Mikołajska-Krzysztoń, dz. cyt.

[34] List Zofii Mikołajskiej-Mlak do Barbary Mikołajskiej-Krzysztoń, b.d.

[35] List Marii Mikołajskiej do Haliny Mikołajskiej, b.d.

[36] List Marii Mikołajskiej do Haliny Mikołajskiej, 11 III 1982.

[37] Akta personalne Mariana Mikołajskiego, Centralne Archiwum Wojskowe w Warszawie.

[38] Marian Brandys, *Od dzwonka do dzwonka*, dz. cyt., s. 100.

[39] Barbara Krzysztoń wspomina noc 10 II 1940 roku, pierwszą masową wywózkę: „Mama położyła mnie spać w ubraniu na łóżku babci, przykryła pluszową kapą. [...] Widziałam babcię i mamę, stojące trochę z boku koło okna. Odchylały zasłony to z jednej, to z drugiej strony i obserwowały ulicę. Słyszałam warkot samochodów i szept: «Zatrzymali się koło nas» i strasznie długą ciszę, dalekie tupanie, ruch na ulicy, warkot samochodu. [...] Za każdym razem koło mnie leżała zwinięta w kłębek któraś z moich sióstr: «Śpij, śpij» – mówiła Hela, «śpij» – powtarzała Zosia i Ziunia".

[40] Wiktor Woroszylski, *Zmiana miejsca*, dz. cyt.

II
Okupacja: kontrabanda i teatr, którego nie było

[1] Jeśli nie zaznaczono inaczej, ten i następne cytaty pochodzą ze wspomnień Barbary Mikołajskiej-Krzysztoń; por. przypis 18 w rozdziale *Halina*.

[2] *Okupacja i ruch oporu w „Dzienniku" Hansa Franka 1939–1945*, pod red. Stanisława Płoskiego, t. 1, Warszawa 1970, s. 81.

[3] Jacek Chrobaczyński, *Szkolnictwo krakowskie w latach drugiej wojny światowej (1939–1945)*, Kraków 1993, s. 46.

[4] List Zofii Mikołajskiej-Mlak do Barbary Krzysztoń, b.d.

[5] Janusz Ballenstedt, *Wspomnienia*, maszynopis.

[6] Tamże.

[7] Rozmowa autorki z Januszem Ballenstedtem.

[8] *Kronika Krakowskiego Teatru Podziemnego Adama Mularczyka*, zdeponowana w Muzeum Historycznym miasta Krakowa, składa się z siedmiu skoroszytów, zawierających pisane w przeważającej mierze na maszynie informacje, noty, wiersze oraz listy i wpisy. Można podejrzewać, że została sporządzona jakiś czas po wojnie lub odtworzona czy przepisana z oryginalnych kronik. Z jednej strony stanowi cenne źródło informacji o poczynaniach zespołu, z drugiej jednak jej autentyzm budzi pewne wątpliwości.

[9] Por. Wiesław Gorecki, *Podziemne teatry w Krakowie*, „Listy z teatru" 1946, nr 2–3.

[10] Tadeusz Kwiatkowski, *Krakowski teatr konspiracyjny*, „Pamiętnik Teatralny" 1963, z. 1–4.

[11] Rozmowa autorki z Marianem Cebulskim, 24 X 2004.

[12] Adam Mularczyk, *Dziewięćdziesięciu czterech tajnych aktorów*, „Pamiętnik Teatralny" 1964, z. 4.

[13] Tamże.

[14] Tadeusz Kwiatkowski, *Krakowski teatr konspiracyjny*, dz. cyt.

[15] Wiesław Gorecki, *Podziemne teatry w Krakowie*, dz. cyt.

[16] Ten i następne cytaty: Adam Mularczyk, *Kronika Krakowskiego Teatru Podziemnego*, dz. cyt.

[17] Por. Andrzej Wysiński, *Teatry jawne w Generalnym Gubernatorstwie*, „Pamiętnik Teatralny" 1963, z. 1–4.

[18] Por. Edward Krasiński, *Komisje Weryfikacyjne ZASP*, „Pamiętnik Teatralny" 1997, z. 1–4.

[19] Por. Tadeusz Kwiatkowski, *Niedyskretny urok pamięci*, Kraków 1982, s. 22.

[20] Adam Mularczyk, *Kronika...*, dz. cyt.

[21] Janusz Ballenstedt, *Wspomnienia*, dz. cyt.

[22] Adam Mularczyk, *Kronika...*, t. 8, rękopis w posiadaniu Działu Dokumentacji Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie.

[23] List Zofii Mikołajskiej-Mlak do Barbary Krzysztoń, b.d.

[24] Janusz Ballenstedt, *Wspomnienia*, dz. cyt.

[25] Tadeusz Kwiatkowski, *Niedyskretny urok pamięci*, dz. cyt., s. 12.

[26] List Zofii Mikołajskiej-Mlak do Barbary Krzysztoń, b.d.

[27] Tadeusz Kwiatkowski, *Niedyskretny urok pamięci*, dz. cyt., s. 12.

[28] *Relacja z wyzwolenia Krakowa w 1-szą rocznicę wyzwolenia, 1946*, anonimowy maszynopis, sygn. R.3035, Muzeum Historyczne m. Krakowa.

[29] Paweł Rodak, *Wizje kultury pokolenia wojennego*, Wrocław 2000, s. 20.

[30] Jacek Chrobaczyński, *Postawy, zachowania, nastroje. Społeczeństwo Krakowa wobec wojny i okupacji 1939–1945*, Kraków 1993, s. 133.

[31] Tamże, s.110.

[32] Barbara Mikołajska-Krzysztoń, *Wspomnienia*, dz. cyt.

[33] Hanna Świda-Ziemba, *Urwany lot*, Kraków 2003.

[34] Tamże, s. 48.

[35] Cyt. za: Barbara Mikołajska-Krzysztoń, *Wspomnienia*, dz. cyt.

III
Zaraz po wojnie, czyli Eurydyka. 1945–1949

[1] Tadeusz Kwiatkowski, *Niedyskretny urok pamięci*, Kraków 1982, s. 15.

[2] Cyt. za: Andrzej Chwalba, *Dzieje Krakowa*, t. 5, Kraków 2002, s. 443.

[3] Sprawozdanie Wojewódzkiego Urzędu Informacji i Propagandy, Wojewódzki Urząd Informacji i Propagandy w Krakowie z lat 1945–47, Zespół nr 720, Archiwum Państwowe w Krakowie.

[4] Por.: Hanna Świda-Ziemba, *Urwany lot*, dz. cyt.

[5] Jerzy Ronard Bujański, *Starego Teatru druga młodość*, Kraków 1985, s. 30.

[6] Tadeusz Kwiatkowski, *Niedyskretny urok pamięci*, dz. cyt., s. 49.

[7] Zob. Andrzej Chwalba, *Dzieje Krakowa*, t. 6, Kraków 2004; Tomasz Konopka, *Śmierć na ulicach Krakowa w latach 1945–1947 w materiale archiwalnym krakowskiego Zakładu Medycyny Sądowej*, „Pamięć i Sprawiedliwość" 2005, nr 2.

[8] Cyt. za: Maria Napiontkowa, *Tadeusz Łomnicki. Kronika życia i działalności. 1927–1992*, „Pamiętnik Teatralny" 2002, z. 3–4.

[9] Por. Łukasz Kamiński, *Polacy wobec nowej rzeczywistości 1944–1948*, Toruń 2000, s. 46–47.

[10] Protokół nr 1 z posiedzenia 24 I 1945, MRN nr 1, Archiwum Państwowe w Krakowie.

[11] Protokół nr 6 z posiedzenia w dniach 27 i 30 IV 1945, MRN nr 1, Archiwum Państwowe w Krakowie.

[12] *Relacja z wyzwolenia Krakowa*..., dz. cyt.

[13] Protokół nr 6..., dz. cyt.

[14] Lidia Kuchtówna, *Karol Frycz*, Warszawa 2004, s. 362.

[15] Ten i następny cytat z listu Karola Frycza do Juliusza Osterwy z 14 II 1945, cyt. za: Lidia Kuchtówna, dz. cyt., s. 363.

[16] Por. Jerzy Ronard Bujański, *Starego Teatru druga młodość*, dz. cyt., s. 37.

[17] Tadeusz Kwiatkowski, *Niedyskretny urok pamięci*, dz. cyt., s. 106.

[18] Sprawozdanie z działalności Komisji Kontroli Społecznej za m-c listopad 1946 r., MRN nr 3, Archiwum Państwowe w Krakowie.

[19] Ten i następne cytaty z pisma Wojciecha Natansona do Urzędu Wojewódzkiego w Krakowie, b.d., UW 3836, Archiwum Państwowe w Krakowie.

[20] Pismo z 6 VI 1945 do Zarządu Miejskiego Wydziału Aprowizacji i Handlu w Krakowie, ZASP O/Kraków, Korespondencja z urzędami m. Krakowa w spr. administr.-organizacyjnych, 1945–49, Archiwum Państwowe w Krakowie.

[21] Halina Kowalska, *Droga do sławy*, „Echo Krakowa" z 23 III 1946.

[22] Pismo z 23 II 1945 do Wydziału Kultury i Sztuki przy Urzędzie Wojewódzkim Krakowskim, UW 3846, Archiwum Państwowe w Krakowie.

[23] Tamże.

[24] *Poranki literackie Starego Teatru*, „Front Teatralny" kwiecień 1945, nr 1.

[25] Ten i następny cytat: Stanisław Witold Balicki, *Spowiedź i atak krytyki*, „Dziennik Polski" z 8 III 1945.

[26] Jerzy Ronard Bujański, *Chwila osobliwa*..., „Front Teatralny" kwiecień 1945, nr 1.

[27] Emil Orzechowski, *Stary Teatr i Studio*, Kraków 1974, s. 67.

[28] Cyt. za: Maria Napiontkowa, *Tadeusz Łomnicki*, dz. cyt.

[29] Halina Mikołajska, *Aktor jako*..., dz. cyt.

[30] Cyt. za: Adam Mularczyk, *Kronika*..., dz. cyt., t. 8.

[31] Zob. Krystyna Zbijewska, *Mikołajska*, „Dziennik Polski" z 16–17 IX 1980.

[32] Ten i następne cytaty: Halina Mikołajska, *Przyjaciel poszukujących*, dz. cyt.

[33] Jerzy Ronard Bujański, *Starego Teatru druga młodość*, dz. cyt., s. 77.

[34] Ten i następne cytaty: tamże, s. 96.

[35] Halina Mikołajska, *Przyjaciel poszukujących*, dz. cyt.

[36] *Relacja z wyzwolenia Krakowa*..., dz. cyt.

[37] Ten i następne cytaty: Barbara Mikołajska-Krzysztoń, *Wspomnienia*, dz. cyt.

[38] Od 1950 roku liceum nosi numer VI i mieści się przy ul. Wąskiej.

[39] Halina Mikołajska, Życiorys, archiwum Zdzisława Grywałda, Biblioteka Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Wrocławskiego.

[40] Halina Mikołajska, *Przyjaciel poszukujących*, dz. cyt.

[41] Studio Starego Teatru w Krakowie, Sprawozdanie za czas od 1 X 1945 do 1 III 1946, R.421/1–24, Muzeum Historyczne m. Krakowa.

[42] Ten i następny cytat: Halina Kowalska, *Droga do sławy*, dz. cyt.

[43] *Początki szkolnictwa teatralnego w Krakowie po II wojnie światowej*, R. 421/1–24 Muzeum Historyczne m. Krakowa.

[44] Były to: Studio Starego Teatru, Studio Iwo Galla, Studio Dramatyczne przy Teatrze im. Słowackiego.

[45] List ministra Władysława Kowalskiego do Juliusza Osterwy z 9 X 1946, cyt. za: *Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna im. L. Solskiego. W trzydziestolecie istnienia*, oprac. Emil Orzechowski, Kraków 1977.

[46] Halina Kowalska, *Droga do sławy*, dz. cyt.

[47] Maria Napiontkowa, *Tadeusz Łomnicki*, dz. cyt.

[48] Tadeusz Łomnicki, *Spotkania*, wybór i oprac. Maria Bojarska, Warszawa 2003, s. 20.

[49] „ITD", nr 44/1976.

[50] Rozmowa autorki z Januszem Ballenstedtem, 5–7 XI 2004, Dannemois.

[51] Janusz Ballenstedt, *Wspomnienia*, maszynopis.

[52] Halina Mikołajska, *Aktor jako...*, dz. cyt.

[53] Tamże.

[54] Teczka „H. Mikołajska", Archiwum PWST w Krakowie.

[55] Janusz Ballenstedt, *Wspomnienia*, dz. cyt.

[56] List Adama Michnika do Haliny Mikołajskiej z 24 VI 1977.

[57] List Adama Michnika do Haliny Mikołajskiej z 8 VII 1977.

[58] Janusz Ballenstedt, *Wspomnienia*, dz. cyt.

[59] Ten i następne cytaty: Halina Mikołajska, *Przyjaciel poszukujących*, dz. cyt.

[60] Pismo do Departamentu Teatru Ministerstwa Kultury i Sztuki, podpisane przez Tadeusza Burnatowicza, Zygmunta Leśnodorskiego i Wiesława Goreckiego, z 27 II 1947, sygn. UW 3885, Archiwum Państwowe w Krakowie.

[61] Por. *Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna im. L. Solskiego. W trzydziestolecie istnienia*, dz. cyt., s. 26.

[62] Juliusz Osterwa, *Z zapisków*, wybór i oprac. Ireneusz Guszpit, Wrocław 1992, s. 203.

[63] Wiesław Gorecki, *Wspomnienie*, w: *Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna im. L. Solskiego. W trzydziestolecie istnienia*, dz. cyt., s. 12.

[64] Zygmunt Leśnodorski, *Teatry krakowskie u progu nowego sezonu*, „Tygodnik Powszechny" 1946, nr 82.

[65] „Trybuna Robotnicza" z 15 X 1946.

[66] „Naprzód" z 3 XI 1946.

[67] (nat.), *Niedyskrecje teatralne*, „Naprzód" z 6 XI 1946.

[68] Tadeusz Kwiatkowski, *Niedyskretny urok...*, dz. cyt., s. 246.

[69] Ludwik Solski, *Wspomnienia*, Kraków 1961, s. 380.

[70] Por. pismo Andrzeja Pronaszki, dyrektora Starego Teatru, do wiceministra kultury i sztuki, Leona Kruczkowskiego, z 6 XII 1945, sygn. UW Kr 3846, Archiwum Państwowe w Krakowie.

[71] Tadeusz Breza, *W teatrach krakowskich*, „Odrodzenie" 1945, nr 54.

[72] List Juliusza Osterwy do Edmunda Wiercińskiego z 24 XI 1946, w: *Listy Juliusza Osterwy*, Warszawa 1968, s. 378.

[73] Tamże, s. 113.

[74] Ten i następny cytat: (E.), *Krakowskie pomyłki teatralne. Po premierze sztuka zdjęta z afisza*, „Gazeta Ludowa" z 29 V 1946.

[75] L.K., *Losy Bartosza*, „Tygodnik Powszechny" z 24 III 1946.

[76] *Chybione eksperymenty teatralne. Z krakowskiego świata*, „Gazeta Ludowa" z 9 VII 1946.

[77] Włodzimierz Sokorski, *Sztuka w walce o socjalizm*, Warszawa 1950. Wykład wygłoszony 9 I 1950 w Jadwisinie na Kursie Naukowym dla Aktywu Młodzieżowego Wyższych Szkół Artystycznych.

[78] Tadeusz Kwiatkowski, *Niedyskretny urok...*, dz. cyt., s. 250.

[79] Tadeusz Kwiatkowski, *Bez patosu*, „Tygodnik Powszechny" 1945, nr 4.

[80] t.s., *Publiczność chce dobrego teatru*, „Gazeta Ludowa" z 24 IX 1946.

[81] Czesław Miłosz, *Inne abecadło*, Kraków 1998, s. 83.

[82] *Sława i infamia*, z Bohdanem Korzeniewskim rozmawia Małgorzata Szejnert, Kraków 1988, s. 28.

[83] Stefan Jaracz, [*Testament arytystyczny*], w: *O teatrze i aktorze*, Warszawa 1962, s. 124.

[84] Ogłoszenie dot. „Spółdzielczości", *Teatry Warszawskie*, Kraków 1946.

[85] Sprawozdanie finansowe dotyczące teatrów miejskich, w: Protokół nr 23 z posiedzenia MRN w dniu 1 X 1946, sygn. MRN Kr 3, Archiwum Państwowe w Krakowie.

[86] Wypowiedź Romana Szydłowskiego, tamże.

[87] Por. odpis pisma procesowego złożonego przez adwokata Juliusza Sas-Wisłockiego do Sądu Okręgowego w Krakowie z 16 VI 1947, sygn. UW Kr 3846, Archiwum Państwowe w Krakowie.

[88] Pismo Andrzeja Pronaszki, dyrektora Starego Teatru, do wiceministra kultury i sztuki, Leona Kruczkowskiego z 6 XII 1945, sygn. UW Kr 3846, Archiwum Państwowe w Krakowie.

[89] *Chybione eksperymenty teatralne*, dz. cyt.

[90] Por. pismo ministra kultury i sztuki Wincentego Rzymowskiego do wojewody krakowskiego z 19 III 1945, sygn. UW Kr 3846, Archiwum Państwowe w Krakowie.

[91] Wydział Kultury i Sztuki Wojewódzkiego Urzędu Krakowskiego, Sprawozdanie za miesiąc czerwiec [1945], sygn. UW Kr 3769, Archiwum Państwowe w Krakowie.

[92] Por. pisma różne, ZASP O/Kraków, Korespondencja z urzędami m. Krakowa w sprawach administracyjno-organizacyjnych 1945–1949, Archiwum Państwowe w Krakowie.

[93] Pismo Wojewódzkiego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacyj i Widowisk w Krakowie do Związku Artystów Scen Polskich – Gniazdo Kraków z 16 X 1947, Archiwum Państwowe w Krakowie.

[94] Pismo wiceministra Leona Kruczkowskiego „Przed organizacją nowego sezonu teatralnego" z 2 VII 1945, sygn. UW Kr 3846, Archiwum Państwowe w Krakowie.

[95] [Sprawozdanie] Oddział Literacko-Teatralny, UW Kr 3769.

[96] Oddział Teatru, Sprawozdanie miesięczne za miesiąc listopad 1945, UW 3769.

[97] (w.r.), *jednego nie rozumiem...*, „Naprzód" z 13 VI 1946.

[98] Pismo Dyrektora Departamentu Przedsiębiorstw Artystycznych i Rozrywkowych, Wandy Padwy, do Wojewódzkich Urzędów Kultury i Sztuki z 24 VI 1948, sygn. UW Kr 3846, Archiwum Państwowe w Krakowie.

[99] Protokół z posiedzenia MRN w Krakowie w dniu 12 III 1948, sygn. MRN 5, Archiwum Państwowe w Krakowie.

[100] List Juliusza Osterwy do Matyldy Osterwiny z 20 III 1946, w: *Listy Juliusza Osterwy*, dz. cyt.

[101] Protokół nr 8 z posiedzenia MRN w Krakowie w dniu 20 XII 1947, sygn. MRN Kr 4, Archiwum Państwowe w Krakowie.

[102] Tamże.

[103] Protokół z posiedzenia MRN w Krakowie w dniu 12 III 1948, tamże.

[104] Jan Alfred Szczepański, *O teatrze można nieskończenie*, „Dziennik Literacki" z 18 II 1948.

[105] Z. Leśn. [Zygmunt Leśnodorski], *Wśród czasopism*, „Tygodnik Powszechny" 1946, nr 42.

[106] Maria Malkiewiczówna, *Jean Giraudoux (1882–1944)*, w: *Teatry Krakowskie*, b.d.

[107] Leon Kruczkowski, *Mesjanizm odgrzewany*, „Odrodzenie" 1945, nr 20.

[108] Por. Bohdan Korzeniewski, wywiady Stanisławy Mrozińskiej, maszynopis, Zbiory Specjalne, Instytut Sztuki PAN.

[109] Wilam Horzyca, *Sens moralny „Orfeusza"*, „Listy z teatru" 1946, nr 5.

[110] Konrad Górski, *„Orfeusz" Anny Świrszczyńskiej*, „Tygodnik Powszechny" 1946, nr 46.

[111] Ten i następny cytat: *Z teatrów krakowskich*, „Tygodnik Powszechny", tamże.

[112] Wilam Horzyca, *Sens moralny „Orfeusza"*, dz. cyt.

[113] Wojciech Natanson, *Bitwa o „Orfeusza"*, „Tydzień" z 24–31 XII 1946.

[114] Władysław Bodnicki, *Powrót do antyku*, „Listy z teatru" 1946, nr 8.

[115] Ten i następny cytat: Jerzy Zawieyski, *Wyznanie autora* (*przed premierą „Męża doskonałego"*), „Front Teatralny" kwiecień 1945 nr 1.

[116] Por. *Sława i infamia*, dz. cyt., s. 68.

[117] Jan Kott, wywiady Stanisławy Mrozińskiej, maszynopis, Zbiory Specjalne, Instytut Sztuki PAN.

[118] Bohdan Korzeniewski, wywiady Stanisławy Mrozińskiej, tamże.

[119] List Juliusza Osterwy do Edmunda Wiercińskiego z 24 XI 1946, w: *Listy Juliusza Osterwy*, dz. cyt., s. 378.

[120] Wojciech Natanson, *Bitwa o „Orfeusza"*, dz. cyt.

[121] *Z teatrów krakowskich*, „Tygodnik Powszechny" 1946, nr 46.

[122] Por.: *Triumf Krakowa*, „Naprzód" z 3 XI 1946; *Młode talenty aktorskie w „Orfeuszu"*, „Dziennik Polski" z 17 XI 1946; Magdalena Samozwaniec, *„Orfeusz" Anny Świrszczyńskiej*, „Trybuna Robotnicza" z 10 XI 1946.

[123] Ten i następne cytaty: *Trudna zabawa*, z Haliną Mikołajską rozmawia Krystyna Nastulanka, „Polityka" 1963, nr 11.

[124] Zofia Małynicz, wywiady Stanisławy Mrozińskiej, dz. cyt.

[125] List Haliny Mikołajskiej do Edmunda Wiercińskiego z 8 II 1949, Archiwum Wiercińskiego, Instytut Sztuki PAN.

[126] Tadeusz Kudliński, *„Noe i jego menażeria"*, „Tygodnik Powszechny" 1948, nr 47.

[127] Por. Monika Wawrzyniak, *Cegiełka do socrealizmu*, „Dialog" 2000, nr 8.

[128] Tadeusz Kudliński, *„Noe i jego menażeria"*, dz. cyt.

[129] Witold Zechenter, *Człowiek w obronie człowieka. Sztuka Tadeusza Łomnickiego „Noe i jego menażeria"*, „Echo Krakowa" nr 307/1948.

[130] Henryk Vogler, *Noe i jego menażeria*, „Trybuna Robotnicza" z 12 XI 1948.

[131] List Haliny Mikołajskiej do Edmunda Wiercińskiego z 8 II 1949, dz. cyt.

[132] Por.: *Brawo Łomnicki! „Noe i jego menażeria" jest dobrym debiutem!*, „Przekrój" 1948, nr 188; Witold Zechenter, *Człowiek w obronie człowieka*, dz. cyt.; Tadeusz Kudliński, *„Noe i jego menażeria"*, dz. cyt.

[133] Henryk Vogler, *Noe i jego menażeria*, dz. cyt.

[134] Rozmowa autorki z Haliną Gryglaszewską, 16 X 2004.

[135] Tadeusz Breza, *Łomnicki i jego Noe*, „Odrodzenie" 1948, nr 48.

[136] Ten i następny cytat: Gustaw Holoubek, *O sto kroków naprzeciwko teatru*, w: *...dwadzieścia kroków wszerz i wzdłuż. Wspomnienia w 100-lecie Teatru im. Juliusza Słowackiego*, oprac. i red. Krystyna Zbijewska, Kraków 1993, s. 104–106.

[137] Marta Fik, *Aktorka*, w: *Halina Mikołajska*, dz. cyt.

[138] Jerzy Broszkiewicz, *Na marginesie „Otella"*, „Naprzód" z 25 VI 1947.

[139] Tadeusz Kwiatkowski, *Nie boimy się „czarnego luda"*, „Kurier Codzienny" 1947, nr 212.

[140] Władysław Bodnicki, *„Otello" W. Szekspira*, „Echo Krakowa" z 19 VI 1947.

[141] Marta Fik, *Trzydzieści pięć sezonów*, Warszawa 1981, s.133. Zob. też Jan Ciechowicz, *Konkurs Szekspirowski – wczoraj i dziś*, w: *Konkurs Szekspirowski wczoraj i dziś*, Gdańsk 1997, s. 14.

[142] t.s., *Publiczność chce dobrego teatru*, dz. cyt.

[143] Por. Projekt planu repertuaru teatrów krakowskich na sezon 1946/47, „Naprzód" z 9 VII 1946.

[144] Ten i następny cytat: Tadeusz Kwiatkowski, *Nie boimy się „czarnego luda"*, dz. cyt.

[145] Rozmowa autorki z Haliną Gryglaszewską.

[146] Ten i następny cytat: Protokół z posiedzenia MRN w dniu 12 III 1948, sygn. MRN 5, Archiwum Państwowe w Krakowie.

[147] Jerzy Andrzejewski, *„Ocalenie Jakuba"*, „Listy z Teatru" 1947, nr 16.

[148] Hanna Pieczarkowska, *„Ocalenie Jakuba" Jerzego Zawieyskiego*, „Rzeczpospolita" z 10 XI 1947.

[149] Tadeusz Kudliński, *Ocalenie Jakuba*, „Tygodnik Powszechny" 1947, nr 46.

[150] Henryk Vogler, *„Ocalenie Jakuba" Jerzego Zawieyskiego*, „Krakowska Trybuna Robotnicza" z 10 XI 1947.

[151] Halina Mikołajska, *Przyjaciel poszukujących*, dz. cyt.

[152] Ten i następny cytat: Jerzy Broszkiewicz, *„Ocalenie Jakuba" Zawieyskiego*, „Naprzód" z 11 XI 1947.

[153] Witold Zechenter, *Ocalenie Jakuba*, „Echo Krakowa" z 6 XI 1947.

[154] Henryk Vogler, *„Ocalenie Jakuba" Jerzego Zawieyskiego*, dz. cyt.

[155] Hanna Pieczarkowska, *„Ocalenie Jakuba" Jerzego Zawieyskiego*, dz. cyt.

[156] Jerzy Broszkiewicz, *„Ocalenie Jakuba" Zawieyskiego*, dz. cyt.

[157] Tadeusz Kudliński, *Ocalenie Jakuba*, dz. cyt.

[158] Witold Zechenter, *Ocalenie Jakuba*, dz. cyt.

[159] Maria Kościałkowska, *Poznałam ich w teatrze*, w: *Stary Teatr. Album wspomnień. Taki nam się snuje dramat*, pod red. Dariusza Domańskiego, Kraków 1997, s. 41.

[160] Rozmowa autorki z Marią Kościałkowską, 21 X 2004.

[161] Halina Mikołajska, *Przyjaciel poszukujących*, dz. cyt.

[162] Tadeusz Kudliński, *Ocalenie Jakuba*, dz. cyt.

[163] Halina Mikołajska, *Przyjaciel poszukujących*, dz. cyt.

[164] Marta Fik, *Trzydzieści pięć sezonów*, dz. cyt., s. 101.

[165] Witold Zechenter, *Dawny świat odchodzi – nowy wstaje: nowy i lepszy*, „Echo Krakowa" z 28 I 1948.

[166] Tamże.

[167] Stanisław Witold Balicki, *Zdrowe wyczucie prawdy*, „Dziennik Literacki" 1948, nr 14.

[168] Tadeusz Kudliński, *Z teatrów krakowskich*, „Tygodnik Powszechny" 1948, nr 6.

[169] Stanisław Marczak-Oborski, „Po prostu" 1947, nr 9.

[170] Ten i następne cytaty: Stefan Flukowski, *Z krakowskich teatrów*, „Kuźnica" 1948, nr 41.

[171] Ten i następny cytat: Witold Zechenter, *Pod znakiem egzystencjalizmu*, „Dziennik Literacki" z 27 VI 1948.

[172] Ten i następny cytat: Hanna Pieczarkowska, *Archipelag Lenoir*, „Rzeczpospolita" z 3 VII 1948.

[173] Ten i następne cytaty: Witold Zechenter, *Pod znakiem egzystencjalizmu*, dz. cyt.

[174] Henryk Vogler, *Archipelag Lenoir*, „Trybuna Robotnicza" z 27 VI 1948.

[175] *Nowe plany Starego Teatru*, ze Stefanem Otwinowskim rozmawia Krystyna Zbijewska, „Dziennik Polski" z 27 IX 1947.

[176] Hanna Pieczarkowska, *Archipelag Lenoir*, dz. cyt.

[177] Witold Zechenter, *Pod znakiem egzystencjalizmu*, dz. cyt.

[178] *Z warsztatu reżyserskiego*, „Tygodnik Powszechny" 1949, nr 33.

[179] Ten i następny cytat: *O planach kulturalnych Krakowa na progu nowego roku*, z przewodniczącym Komisji Kultury i Sztuki Maksymilianem Statterem rozmawia Krystyna Zbijewska, „Dziennik Polski" z 8 I 1948.

[180] Roman Szydłowski, *Po sezonie teatrów krakowskich*, „Krakowska Trybuna Robotnicza" z 28–29 VII 1948.

[181] Seweryn Pollak, *Teatr krakowski w Warszawie*, „Kuźnica" 1949, nr 27.

[182] Jaszcz [Jan Alfred Szczepański], *„Trzy siostry" w Krakowie*, „Trybuna Ludu" z 2 II 1949.

[183] Seweryn Pollak, *Teatr krakowski w Warszawie*, dz. cyt.

[184] *„Trzy siostry"*, rozmowa z Bronisławem Dąbrowskim, „Listy z Teatru" 1949, nr 28.

[185] *Teatry polskie czekają na związane z duchem czasu dzieła naszych pisarzy.* Wywiad z Br. Dąbrowskim, dyrektorem Teatru im. Słowackiego w Krakowie, „Express Wieczorny" z 25 VI 1949.

[186] Rozmowa autorki z Haliną Gryglaszewską.

[187] Bronisław Dąbrowski, *Na deskach świat oznaczających*, t. 2, Kraków 1978, s. 127.

[188] List Haliny Mikołajskiej do Edmunda Wiercińskiego z 8 II 1949, dz. cyt.

[189] August Grodzicki, *„Trzy siostry" A. Czechowa. Gościna teatru krakowskiego w Teatrze Polskim*, „Kurier Codzienny" z 23 VI 1949.

[190] Marta Fik, *Aktorka* w: *Halina Mikołajska*, dz. cyt.

[191] Stanisław Witold Balicki, *„Trzy siostry"*, „Dziennik Polski" z 30 I 1949,

[192] Witold Zechenter, *Jeszcze o „Trzech siostrach"*, „Echo Krakowa" z 10 II 1949.

[193] List Haliny Mikołajskiej do Edmunda Wiercińskiego z 8 II 1949, dz. cyt.

[194] List Karola Frycza do Bronisława Dąbrowskiego z lutego 1949, Zbiory Ludwiki Castori-Dąbrowskiej. Cyt. za: Lidia Kuchtówna, *Karol Frycz*, dz. cyt.

[195] Rozmowa autorki z Marią Kościałkowską.

[196] Marta Stebnicka, *Zza teatralnych kulis*, w: *...dwadzieścia kroków wszerz i wzdłuż...*, dz. cyt., s. 178.

[197] List Haliny Mikołajskiej do Edmunda Wiercińskiego z 8 II 1949, dz. cyt.

[198] Witold Zechenter, *„Maskarada"*, „Echo Krakowa" z 23 III 1949.

[199] Ten i następne cytaty: Stanisław Witold Balicki, *Melodramat o Puszkinie*, „Dziennik Polski" z 3 IV 1949.

[200] Ten i następne cytaty: Henryk Vogler, *Trzy siostry w maskaradowym kostiumie*, „Gazeta Krakowska" z 19 III 1949.

[201] List Haliny Mikołajskiej do Edmunda Wiercińskiego z 8 II 1949, dz. cyt.

[202] Tadeusz Breza, *Łomnicki i jego Noe*, „Odrodzenie" 1948, nr 48.

[203] Halina Mikołajska, *Przyjaciel poszukujących*, dz. cyt.

[204] *Młodzież teatralna na start*, „Listy z teatru" 1947, nr 15.

[205] Ten i następny cytat: Halina Mikołajska, *Uwiedziona przez teatr*, „Trybuna Robotnicza" z 21 V 1972.

[206] Roman Szydłowski, *Po sezonie teatrów krakowskich*, dz. cyt.

[207] Stefan Kisielewski, *Pochwalam Kraków*, „Tygodnik Powszechny" 1946, nr 88.

IV
Stalinizm, czyli Grzech.
1949–1955

[1] Włodzimierz Sokorski, *Sztuka w walce o socjalizm*, dz. cyt., s. 7.

[2] Stefan Żółkiewski, *O kulturze Polski Ludowej*, Warszawa 1964, s. 47.

[3] Włodzimierz Sokorski, *Notatki o teatrze trzydziestolecia*, „Dialog" 1974, nr 1.

[4] Arnold Szyfman, *Z listów 1945–1957*, wybrał Edward Krasiński, „Dialog" 1978, nr 12.

[5] Jerzy Turowicz, *Kultura i polityka*, „Tygodnik Powszechny" 1949, nr 3.

[6] „Teatr" 1954, nr 8.

[7] Stenogram z posiedzenia Rady Kultury i Sztuki z 28 XI 1952, s. 132.

[8] Por. *Czy mogę robić te buty?*, z Kazimierzem Dejmkiem rozmawiają Anna Chmielewska [Teresa Bogucka] i Wiktor Woroszylski, „Zapis" 1979, nr 12.

[9] Stenogram z posiedzenia Rady Kultury i Sztuki z 28 XI 1952, s. 151.

[10] Por. *Socrealizm codzienny*, z Erwinem Axerem rozmawia Elżbieta Wysińska, „Dialog" 1997, nr 7.

[11] Włodzimierz Sokorski, *Czas, który nie mija*, Warszawa 1980, s. 94.

[12] *Socrealizm codzienny*, dz. cyt.

[13] Marian Wyrzykowski w swoim dzienniku pod datą 13 I 1953 zanotował: „Spiesząc się bardzo, ledwośmy zdążyli do teatru na szkolenie. Była mowa o ostatnim zarządzeniu rządu. Potem poszliśmy z Elżunią na kawę do Murzynka". *Dzienniki 1938–1969*, wybór i oprac. Barbara Lasocka, Warszawa 1995, s. 140.

[14] Aleksander Zelwerowicz, *Zgłaszam swój akces*, „Teatr" 1952, nr 16.

[15] W: „Notatnik Teatralny" 2005, nr 36–37.

[16] *Czy mogę robić te buty?*, dz. cyt.

[17] *Socrealizm codzienny*, dz. cyt.

[18] List Haliny Mikołajskiej do Bronisława Dąbrowskiego z 4 X 1950, Biblioteka Teatru im. Słowackiego w Krakowie.

[19] List Arnolda Szyfmana do Haliny Mikołajskiej z 10 V 1948.

[20] List Haliny Mikołajskiej do Edmunda Wiercińskiego z 8 II 1949, Archiwum Edmunda Wiercińskiego, Instytut Sztuki PAN.

[21] Tamże.

[22] Pismo z 9 III 1949 do Ministerstwa Kultury i Sztuki w Warszawie, ZASP O/Kraków, „Korespondencja z Urzędami m. Krakowa w spr. administr.-organizacyjnych 1945–49", Archiwum Państwowe w Krakowie.

[23] List Haliny Mikołajskiej do Edmunda Wiercińskiego z 17 XI 1949, Archiwum Edmunda Wiercińskiego, Instytut Sztuki PAN.

[24] Maria Dąbrowska, *Dzienniki powojenne 1945–1965*, t. 2, wybór, wstęp i przypisy Tadeusz Drewnowski, Warszawa 1997, s. 26–27

[25] Jan Kott, *Przyczynek do biografii*, Londyn 1990, s. 133.

[26] Wojciech Dzieduszycki, *„Niemcy" – Leona Kruczkowskiego*, „Dziennik Zachodni" z 10 XI 1949.

[27] Leszek Goliński, *O reżyserii i obsadzie „Niemców" Kruczkowskiego*, „Słowo Polskie" z 10 XI 1949.

[28] Por. Henryk Vogler, *Trzy razy „Niemcy"*, „Teatr" 1949, nr 12.

[29] Jan Kott, *„Niemcy" Kruczkowskiego w Teatrze Kameralnym*, „Gazeta Robotnicza" z 8 XI 1949.

[30] Maria Dąbrowska, *Dzienniki powojenne 1945–1965*, dz. cyt., s. 211.

[31] Por. Józef Kelera, *Wrocław teatralny 1945–1980*, Wrocław 1983.

[32] List Haliny Mikołajskiej do Bronisława Dąbrowskiego z 4 X 1950, dz. cyt.

[33] Por. *Plastyka wrocławska przed nowym etapem...*, „Słowo Polskie" z 17 VII 1949.

[34] List Haliny Mikołajskiej do Bronisława Dąbrowskiego z 4 X 1950, dz. cyt.

[35] Listy Henryka Szletyńskiego z archiwum Zdzisława Grywałda, publikowane we fragmentach w artykule Piotra Rudzkiego *List Juliusza Osterwy w Archiwum Zdzisława Grywałda*, „Notatnik Teatralny" nr 41, 2006.

[36] Pismo GDTOiF z 30 IX 1950, Archiwum Teatru Polskiego.

[37] Jan Kott, *Spór o Szekspira*, „Trybuna Ludu" 1951, nr 90.

[38] List Haliny Mikołajskiej do Bronisława Dąbrowskiego z 4 X 1950, dz. cyt.

[39] List Henryka Szletyńskiego do Haliny Mikołajskiej-Stefanowskiej z 21 VII 1952.

[40] Marian Wyrzykowski, *Dzienniki 1938–1969*, s. 143.

[41] Ten i następny cytat: tamże, s. 136.

[42] Tamże, s. 131.

[43] Stenogram z posiedzenia Rady Kultury i Sztuki z 28 XI 1952, s. 105.

[44] Marian Wyrzykowski, *Dzienniki 1938–1969*, dz. cyt., s. 166.

[45] *Aktorzy i repertuar*, „Teatr" 1953, nr 10.

[46] Stenogram z posiedzenia Rady Kultury i Sztuki z 28 XI 1952, s. 194.

[47] Tamże, s. 165–175.

[48] Bronisław Dąbrowski, *Na deskach świat oznaczających*, t. 3, Kraków 1981, s. 34.

[49] Wyjazd szkoleniowy 25 XI 1951–23 XII 1951. Uczestnicy: Bohdan Korzeniewski, Maryna Broniewska, Halina Mikołajska, Zdzisław Mrożewski, Jerzy Pański, Jan Świderski, Janusz Warmiński, Lidia Zamkow. Wszystkie cytaty: Jerzy Pański, *Wrażenia z wycieczki do ZSRR*, „Teatr" 1952, nr 5 oraz 6–8 i 10–13.

[50] Wszystkie pisma, jeśli nie zaznaczono inaczej, pochodzą z Archiwum Teatru Polskiego, Instytut Sztuki PAN.

[51] Doktor Mieczysław Fejgin był bratem Anatola Fejgina, dyrektora Departamentu X Ministerstwa Bezpieczeństwa Publicznego i osobistym lekarzem Bolesława Bieruta.

[52] Włodzimierz Sokorski, *Ludzie i sprawy*, Warszawa 1977, s. 6.

[53] Protokół z posiedzenia Rady Kultury i Sztuki w dniu 28 XI 1952, s. 132.

[54] List Haliny Mikołajskiej do Mariana Brandysa z listopada 1975.

[55] List Leona Schillera do Bronisława Dąbrowskiego z 2 I 1951.

[56] Protokół z zebrania Prezydium Rady Artystycznej w dniu 14 I 1951, w: Protokoły posiedzeń 1950–1955, Archiwum Teatru Polskiego, Instytut Sztuki PAN.

[57] List Bohdana Korzeniewskiego do Bronisława Dąbrowskiego z 15 II 1951.

[58] Archiwum Teatru Polskiego, Instytut Sztuki PAN.

[59] Jan Alfred Szczepański, *Uwagi o dwu inscenizacjach Bohdana Korzeniewskiego*, „Teatr" 1951, nr 7.

[60] List Haliny Mikołajskiej do rodziców, b.d. [1951].

[61] List Aleksandra Zelwerowicza do Heleny Zelwerowicz-Orchoń z 16 V 1951, w: *Listy*, wstęp, wybór i opracowanie Barbara Osterloff, Warszawa 1999, s. 125.

[62] List Aleksandra Zelwerowicza do Heleny Zelwerowicz-Orchoń z 24 V 1951, tamże, s. 127.

[63] Maria Dąbrowska, *Dzienniki powojenne 1945–1965*, dz. cyt., s. 216.

[64] Leon Kruczkowski, *Źle czytającemu recenzentowi*, „Nowa Kultura" 1951, nr 21.

[65] Por. *Sława i infamia*, dz. cyt., s. 144–152.

[66] Maria Dąbrowska, *Dzienniki powojenne 1945–1965*, dz. cyt., s. 231.

[67] „Życie Literackie" 1951, nr 6.

[68] Por. Bogusław Drewniak, *Teatr i film Trzeciej Rzeszy*, Gdańsk 1972.

[69] Leon Kruczkowski, *Po Festiwalu Polskich Sztuk Współczesnych*, przypisami opatrzył Stanisław Witold Balicki, „Dialog" 1974, nr 1.

[70] Ten i następny cytat: Protokół z posiedzenia Rady Kultury i Sztuki w dniu 28 XI 1952, s. 90–110.

[71] Cyt za: „Teatr" 1952, nr 6.

[72] Protokół z posiedzenia Rady Kultury i Sztuki w dniu 28 XI 1952, dz. cyt.

[73] Marian Wyrzykowski, *Dzienniki 1938–1969*, dz. cyt., s. 136.

[74] Por. Jaszcz [Jan Alfred Szczepański], *Pociąg pancerny*, „Trybuna Ludu" z 4 I 1953.

[75] Marian Wyrzykowski, *Dzienniki 1938–1969*, dz. cyt., s. 135.

[76] Tamże, s. 156.

[77] Krystyna Berwińska, *Polacy nie gęsi*, „Teatr" 1953, nr 9.

[78] „Życie Warszawy" z 30 IX 1953.

[79] Protokół nr 5 z posiedzenia Rady Artystycznej w dniu 6 VII 1953, w: Rada Artystyczna Państwowego Teatru Polskiego. Protokoły posiedzeń 1953–1954, Instytut Sztuki PAN.

[80] W programie do spektaklu.

[81] Zabieg ten powtarzano i później przy okazji inscenizacji innych dzieł Słowackiego, na przykład *Księdza Marka* w reż. Krzysztofa Zaleskiego w Teatrze Dramatycznym w 1982 roku.

[82] W: Krystyna Duniec, *Jan Kreczmar. Grał jakby uczył*, Warszawa 2004, s. 128–129.

[83] „Nowa Kultura" 1953, nr 47.

[84] Jan Kott, *Horsztyński albo o niebezpieczeństwach pietyzmu*, „Przegląd Kulturalny" 1953, nr 50.

[85] Józef Szczawiński, *O dwóch „Horsztyńskich" i trzech Szczęsnych*, „Tygodnik Powszechny" 1953, nr 27.

[86] Jerzy Zagórski, *Sztuka o bohaterskiej śmierci*, „Życie Literackie" 1954, nr 21.

[87] Por. relacja Jarosława Iwaszkiewicza (wg. J. Wołosiuka), *Archiwum Stanisława Witolda Balickiego*, VI, II k. 143–146, Instytut Sztuki PAN.

[88] Zob. Protokół nr 9 z posiedzenia Rady Artystycznej w dniu 9 XII 1953, w: Rada Artystyczna Państwowego Teatru Polskiego. Protokoły posiedzeń 1953–1954, dz. cyt.

[89] *Juliusz i Ethel*, „Sztandar Młodych" z 22 V 1954.

[90] Ten i następny cytat: Włodzimierz Sokorski, *Notatki*, Warszawa 1975, s. 128–129.

[91] Józef Szczawiński, *O dwóch „Horsztyńskich"...*, dz. cyt.

[92] Jacek Fruehling, *„Juliusz i Ethel". Nowa sztuka Leona Kruczkowskiego*, „Dziennik Polski" z 16–17 V 1954.

[93] Jan Kott, *Pierwsza tragedia współczesna*, „Przegląd Kulturalny" 1954, nr 21.

[94] List Haliny Mikołajskiej do Mariana Brandysa, listopad 1975.

[95] Aleksander Wat, *Mój wiek*, t. 1, Warszawa 1990, s. 65.

[96] Ten i następny cytat: Włodzimierz Sokorski, *Notatki*, dz. cyt., s. 128–129.

V
Październik, czyli Wesele.
1955–1962

[1] Mirosław Karwat, *O perfidii*, Warszawa 2001, s. 42–43.

[2] Kołakowski pisał, że socjalizm nie jest: „cesarstwem, tyranią, oligarchią, biurokracją", „państwem, z którego nie można wyjechać", „państwem, gdzie filozofowie i literaci mówią zawsze to samo, co generałowie i ministrowie, ale zawsze po nich", „państwem, którego obywatel nie może przeczytać największych dzieł współczesnej literatury" etc.

[3] Anna Bikont, Joanna Szczęsna, *Lawina i kamienie. Pisarze wobec komunizmu*, Warszawa 2006, s. 287.

[4] Konstanty Puzyna, *Teatr Dramatyczny w Warszawie 1955–1959*, „Pamiętnik Teatralny" 1965, z. 3–4.

[5] Karol Modzelewski, *Życiodajny impuls chuligaństwa*, Kraków 2003, s. 154. Pierwodruk: *Obecność Kołakowskiego*, „Zeszyty Literackie" 2002, nr 80.

[6] Marian Wyrzykowski, *Dzienniki 1938–1969*, dz. cyt., s. 225.

[7] Gieorgij M. Malenkow – premier i drugi sekretarz KPZR po śmierci Stalina; Klimient J. Woroszyłow – przewodniczący Prezydium Rady Najwyższej ZSRR; Łazar M. Kaganowicz – wicepremier ZSRR w latach 1953–1957. Dwaj ostatni byli współodpowiedzialni za zbrodnię katyńską.

[8] Edmund Wierciński, *Przemówienie przed przedstawieniem „Cyda" w ZSRR*, w: *Notatki i teksty z lat 1921–55*, Wrocław 1991, s. 250–251.

[9] Protokół z posiedzenia Rady Artystycznej w dniu 8 I 1955, Instytut Sztuki PAN.

[10] Opracowanie stanowiące załącznik do protokołu z posiedzenia Egzekutywy Komitetu Warszawskiego PZPR w dniu 9 III 1955 roku, Archiwum m.st. Warszawy, zesp. KWar. PZPR, sygn.: 30/IV–35, k. 162–179.

[11] Protokół z posiedzenia Rady Artystycznej w dniu 11 I 1955, Zbiory Specjalne Instytutu Sztuki PAN.

[12] Włodzimierz Sokorski, *Wspomnienia*, Warszawa 1990, s. 294.

[13] Relacja w Protokole z posiedzenia Rady Artystycznej w dniu 11 I 1955, dz. cyt.

[14] Opracowanie stanowiące załącznik do protokołu z posiedzenia Egzekutywy Komitetu Warszawskiego PZPR w dniu 9 III 1955, dz. cyt.

[15] Protokół z zebrania sekcji kulturalnej (podsekcja teatralna) w dniu 8 XII 1954; Archiwum Stanisława Witolda Balickiego, k.112–132

[16] Por. Barbara Fijałkowska, *Polityka i twórcy (1948–1959)*, Warszawa 1985, s. 381–382.

[17] Por. Włodzimierz Sokorski, dz. cyt., *Wspomnienia*, s. 300.

[18] Konstanty Puzyna, *Filipika przeciw repertuarom*, „Nowa Kultura" 1954, nr 50.

[19] Swój pierwszy ślub Halina Mikołajska brała w przeddzień premiery *Orfeusza*, który był jej debiutem scenicznym.

[20] Ten dokument to tak zwana Charakterystyka, przechowywana w teczce personalnej Haliny Mikołajskiej w Teatrze Polskim w Warszawie.

[21] Por. Konstanty Puzyna, *Filipika przeciw repertuarom*, dz. cyt.

[22] Konstanty Puzyna, *Jeden z teatrów widziany od wewnątrz*, w: *Syntezy za trzy grosze*, Warszawa 1974, s. 120. Jest to rozbudowana wersja eseju drukowanego w „Pamiętniku Teatralnym" pod tytułem *Teatr Dramatyczny w Warszawie 1955–1959*, dz. cyt.

[23] Halina Mikołajska, *Rehabilitacja metafory*, „Po prostu" 1956, nr 17.

[24] Archiwum Stanisława Witolda Balickiego, k.1020–1051, Zbiory Specjalne Instytutu Sztuki PAN.

[25] Maszynopis, archiwum Teatru Dramatycznego m.st. Warszawy.

[26] Protokół z zebrania sekcji kulturalnej (podsekcja teatralna) w dniu 8 XII 1954; Archiwum Stanisława Witolda Balickiego, k.112–132.

[27] Konstanty Puzyna, *Oczywiście, że pamflet*, „Teatr" 1956, nr 2.

[28] „Przekrój" 1955, nr 18.

[29] Mieczysław Voit, *Fraszki teatralne*, „Teatr" 1956, nr 14.

[30] W programie do *Wesela*, Teatr Domu Wojska Polskiego, Warszawa 1955.

[31] *Wesele na starej wsi*, „Trybuna Ludu" z 30 VII 1955.

[32] *Tragikomedia czy pamflet?*, „Nowa Kultura" 1955, nr 42.

[33] Konstanty Puzyna, *Oczywiście, że pamflet*, dz. cyt.

[34] Marta Fik, *Trzydzieści pięć sezonów*, dz. cyt., s. 106.

[35] Artur Hoffman, *„Wesele" w warszawskim Pałacu Kultury*, „Dziś i Jutro" 1955, nr 32.

[36] Ten i następny cytat: Adam Grzymała-Siedlecki, *Z bronowickiej chałupy do Pałacu Kultury*, „Teatr" 1955, nr 21.

[37] Andrzej Wróblewski, *Patrząc na Rachel w „Weselu"*, „Teatr" 1956, nr 4.

[38] Konstanty Puzyna, *Jeden z teatrów widziany od wewnątrz*, dz. cyt., s. 120–121.

[39] Zob. stenogram zebrania Sekcji Dramatu ZLP z 1 II 1955, Biblioteka Domu Literatury w Warszawie.

[40] Zob. Roland Barthes, *Zadania krytyki wobec Brechta*, przeł. Anna Tatarkiewicz, w: *Brecht w oczach krytyki światowej*, Warszawa 1977.

[41] Karolina Beylin, *Nareszcie Brecht w Warszawie*, „Express Wieczorny" z 23 II 1956.

[42] Andrzej Wirth, *Próba kredowego koła*, „Teatr" 1955, nr 5.

[43] *Przed premierą Brechta w Teatrze Domu Wojska Polskiego*, „Express Wieczorny" z 17 II 1956.

[44] Konstanty Puzyna, *Teatr Dramatyczny w Warszawie*, dz. cyt.

[45] Por. Roland Barthes, *Zadania krytyki wobec Brechta*, dz. cyt., s. 12.

[46] O nieszczęśnicy! O ludzie!
Bratu dzieje się krzywda,
a wy zamykacie oczy!
Zawodzi człowiek pobity,
a wasze usta zamknięte.
Gwałtownik krąży dokoła
I upatruje ofiary,
A wy: Nas przecież nie ruszy,
Bo nikt z nas nie mrugnie ni okiem.
O, cóż za miasto! O ludzie!
Jakże mi nazwać was ludźmi!

[47] Przekład Włodzimierz Lewika.

[48] Jaszcz [Jan Alfred Szczepański], *Chińskie cienie*, „Trybuna Ludu" z 6 III 1956.

[49] Ten i następne cytaty: Jan Kott, *Żywy człowiek i bogowie*, „Przegląd Kulturalny" 1956, nr 10.

[50] Andrzej Wirth, *Moda czy przełom*, „Nowa Kultura" 1956, nr 10.

[51] Stefan Treugutt, *„Dobry człowiek z Seczuanu"*, „Teatr" 1956, nr 8.

[52] Józef Szczawiński, *O człowieku, któremu nie wolno być dobrym*, „Słowo Powszechne" z 27 XII 1956.

[53] Stanisław Grochowiak, *Notatki z wyprawy do Seczuanu*, „Dziś i Jutro" 1956, nr 13–14.

[54] Jan Kott, *Korespondencja*, „Przegląd Kulturalny" 1956, nr 29.

[55] Andrzej Kijowski, *Dziennik 1955–1969*, Kraków 1998, s. 92.

[56] Andrzej Jarecki, *„Samotność"*, „Teatr" 1956, nr 15–16.

[57] Por. m.in.: Jerzy Ambroziewicz, Walery Namiotkiewicz, Jan Olszewski, *Na spotkanie ludziom z AK*, „Po prostu" 1956, nr 11; Jerzy Piórkowski, *My z AK*, „Nowa Kultura" 1956, nr 14.

[58] Jan Józef Lipski, *„Samotność", a raczej Piotr Leśniak, czyli o miłości ojczyzny*, „Po prostu" 1956, nr 29.

[59] *Rozmowy o dramacie. „Samotność", czyli o krytyce*, dyskusja redakcyjna z udziałem Adama Tarna, Haliny Auderskiej, Kazimierza Korcellego oraz Krzysztofa Gruszczyńskiego, Adama Mauersbergera i Stefana Treugutta, „Dialog" 1956, nr 3.

[60] Jaszcz [Jan Alfred Szczepański], *Wierność*, „Trybuna Ludu" z 12 VII 1956.

[61] *Rozmowy o dramacie. „Samotność", czyli o krytyce*, dz. cyt.

[62] List Jerzego Pomianowskiego do Kolegium Redakcyjnego miesięcznika „Dialog" z 10 IX 1956, Archiwum Akt Nowych w Warszawie, KC PZPR 237/XVIII–163, s. 62–67.

[63] Zwłaszcza że sam miał na koncie socrealistyczne utwory, w tym sztukę napisaną na zamknięty konkurs na sztukę teatralną poświęconą dziesięciolecie Polski Ludowej, którą Erwin Axer jako członek jury zrecenzował w 1953 roku: „Urząd Bezpieczeństwa jako ostoja moralności i główny czynnik pedagogiczny naszego ustroju – nie wydaje się motywem dostatecznie przekonującym".

[64] August Grodzicki, *Etiudy na temat władzy*, „Życie Warszawy" z 22–23 IX 1957.

[65] Zygmunt Kałużyński, *Król Filip i jego ofiary*, „Życie Literackie" 1957, nr 40.

[66] Karolina Beylin, *My się z tym zgadzamy*, „Express Wieczorny" z 21 IX 1957.

[67] Jacek Frühling, *W pułapce władzy*, „Gazeta Krakowska" z 28–29 IX 1957.

[68] Jaszcz [Jan Alfred Szczepański], *Tyranio, komu imię twe przydano*, „Trybuna Ludu" z 20 IX 1957.

[69] (acz.), *Rzecz o władzy. A imię jej totalizm*, „Kurier Polski" z 20 IX 1957.

[70] Andrzej Dobosz, *Problematyka, dramaturgia, realizm*, „Nowa Kultura" 1957, nr 39.

[71] Stefan Treugutt, *Imiona władzy, czyli historiozofia raczej optymistyczna*, „Przegląd Kulturalny" 1957, nr 39.

[72] Józef Gruda, *Rzecz o problemach władzy, dramaturgii i teatru*, „Teatr i Film" 1957, nr 11.

[73] Wojciech Natanson, *Tryptyk Jerzego Broszkiewicza*, „Teatr i Film" 1957, nr 10.

[74] Halina Mikołajska, *Dziennik 1973*, maszynopis, archiwum domowe.

[75] Por. Wojciech Natanson, *Ionesco i jego „anty-teatr"*, „Teatr i Film" 1957, nr 9.

[76] Stanisław Grochowiak, *Panowie: Ionesco i René, czyli kto kogo?*, „Za i przeciw" 1957, nr 27.

[77] Edward Csató, *Patetyczne drobnoustroje*, „Sztandar Młodych" z 24 IX 1957.

[78] St. Dymek, *Karny raport Eugène Ionesco*, „Żołnierz Polski" 1958, nr 19.

[79] Konstanty Puzyna, *Teatr Dramatyczny w Warszawie 1955–1959*, dz. cyt.

[80] Stefan Treugutt, *Wolałbym więcej krzeseł*, „Nowa Kultura" 1957, nr 36.

[81] Joe Alex, *Śmierć mówi w moim imieniu*, [wydanie kolejne] Warszawa 2005, s. 16.

[82] Halina Mikołajska, *Dziennik 1966*, maszynopis, archiwum domowe.

[83] August Grodzicki, *Ludzie „upupieni"*, „Życie Warszawy" z 3 XII 1957.

[84] *Halina Mikołajska*, rozmowę przeprowadziła Wiesława Czapińska, „Ekran" 1958, nr 7.

[85] Jan Kott, *Pełnoletnia „Iwona"*, „Przegląd Kulturalny" 1958, nr 2.

[86] Por. Maria Napiontkowa, *Teatr polskiego Października. Polityka kulturalna PRL-u a teatr w latach pięćdziesiątych*, maszynopis. Podstawą jej rekonstrukcji jest rozmowa z Andrzejem Sadowskim, przeprowadzona 7 VIII 2000.

[87] *Halina Mikołajska*, rozmowę przeprowadziła Wiesława Czapińska, dz. cyt.

[88] Maria Napiontkowa, *Teatr polskiego Października...*, dz. cyt.

[89] Jan Kott, *Pełnoletnia „Iwona"*, dz. cyt.

[90] Konstanty Puzyna, *Jeden z teatrów widziany od wewnątrz*, dz. cyt.

[91] Karolina Beylin, *Więc jaka jest ta „Iwona"*, „Express Wieczorny" z 28 XII 1957.

[92] [Krzysztof Teodor Toeplitz], *Gdyby Szekspir był Polakiem*, „Nowa Kultura" 1957, nr 50.

[93] *Nie podejmuję się sformułować definicji aktorstwa*, z Haliną Mikołajską rozmawia Elżbieta Baniewicz, „Teatr" 1989, nr 9.

[94] *Aktorzy, których podziwiamy. Halina Mikołajska*, rozmawia PTOE., „Dziennik Ludowy" z 13–14 II 1960.

[95] *Trudna zabawa*, z Haliną Mikołajską rozmawia Krystyna Nastulanka, „Polityka" 1963, nr 11.

[96] Elżbieta Fleiszer-Wysińska, *Konfrontacje: „Romulus" a inscenizacja*, „Dialog" 1959, nr 4.

[97] Barbara Fijałkowska, *Polityka i twórcy (1948–1959)*, dz. cyt., s. 418.

[98] Władysław Gomułka, *Przemówienia. Wrzesień 1957 – grudzień 1958*, Warszawa 1959, s. 21.

[99] Jacek Kuroń, *Wiara i wina*, Londyn 1989, s. 122.

[100] Por.: Marta Fik, *Czy Władysław Gomułka zdradził „Październik"?*, w: *Autorytecie wróć?*, Warszawa 1997.

[101] Michał Głowiński, *Władza ludowa przemawia do pisarzy*, w: *Literatura i władza*, Warszawa 1996, s. 118.

[102] Andrzej Friszke, *Polski Październik 1956 z perspektywy pięćdziesięciolecia*, w: *Przystosowanie i opór. Studia z dziejów PRL*, Warszawa 2007, s. 120.

[103] Józef Gruda, *Portret reżysera: Ludwik René*, „Dialog" 1960, nr 4.

[104] Notatka informacyjna, GUKPPiW w Warszawie, AAN, zespół PZPR, sygn. 237/XVIII–185. Cyt. za: Maria Napiontkowa, *Teatr polskiego Października*, dz. cyt.

[105] Analizując w zbiorczych raportach własne ingerencje, urzędnicy cenzury zwracali uwagę na konieczność usuwania „zastrzyków negacji, niewiary, potępienia i rozliczania" oraz wymieniali najczęstsze błędy, które musieli eliminować z obiegu publicznego: „Błędy te można sprowadzić do:

1. niesłusznego, tendencyjnego rozrachunku z okresem
2. jątrzącego wyolbrzymiania naszych trudności gospodarczych
3. rewizjonistycznych prób przewartościowania historii ruchu robotniczego przy okazji uprawiania na własną rękę polityki międzynarodowej, błędnych, czasem nacjonalistycznych ocen tejże polityki", Sprawozdanie WUKPPiW za pierwsze półrocze 1959, tamże.

[106] Włodzimierz Sokorski, *Wolność twórcy i polityka kulturalna*, „Nowa Kultura" 1958, nr 6.

[107] Stenogram z posiedzenia Komisji Kultury KC w dniu 31 X 1957, AAN, zesp. PZPR, sygn. 237/XVIII–167. Cyt. za: Maria Napiontkowa, dz. cyt.

[108] Informacja o sytuacji programowej teatru w Polsce z 19 XII 1959, AAN, zespół PZPR, sygn. 237/XVIII–241. Cyt. za: Maria Napiontkowa, dz. cyt.

[109] Andrzej Kijowski, *Powrót do raju tragedii*, „Teatr i Film" 1958, nr 7.

[110] Stefan Treugutt, *Antygona 42*, „Przegląd Kulturalny" 1958, nr 11.

[111] Konstanty Puzyna, *Teatr Dramatyczny w Warszawie 1955–1959*, dz. cyt.

[112] Andrzej Jarecki, *Szkoda tej czarownicy na stos*, „Sztandar Młodych" z 31 X 1958.

[113] Konstanty Puzyna, *Teatr Dramatyczny w Warszawie 1955–1959*, dz. cyt.

[114] Jan Kott, *Szkoda spalić Mikołajską*, „Przegląd Kulturalny" 1958, nr 49.

[115] *Halina Mikołajska*, „Teatr" 1970, nr 1.

[116] Jerzy Zagórski, *Światło Księżyca*, „Kurier Polski" z 4–5 VI 1960.

[117] Andrzej Kijowski, *Komedia wolności*, „Życie Literackie" 1960, nr 27.

[118] Andrzej Jarecki, *Makbet bliski i daleki*, „Sztandar Młodych" z 12–13 XI 1960.

[119] Andrzej Wirth, *„Makbet" po powstaniu warszawskim*, „Nowa Kultura" 1960, nr 47.

[120] Maria Czanerle, *„Makbet" po polsku*, „Teatr" 1960, nr 24.

[121] Ten i następny cytat: Zygmunt Kałużyński, *Don Juan ratuje kapitana Goetza*, „Nowa Kultura" 1960, nr 23.

[122] Halina Mikołajska, *Aktualne problemy polskiej sztuki aktorskiej*, „Teatr" 1962, nr 21.

[123] Jan Paweł Gawlik, *Klęska Kreona*, „Słowo Ludu" z 29–30 III 1956.

[124] Halina Mikołajska, *Aktor – marzenia, myśli, rozterki*, „Teatr" 1970, nr 1.

[125] Helena Wielowieyska, *Felieton o „Czarownicy"*, „Teatr" 1958, nr 23.

[126] Halina Mikołajska, *Aktor – marzenia, myśli, rozterki*, dz. cyt.

[127] Andrzej Wirth, *Niebo i piekło nad nami*, „Nowa Kultura" 1959, nr 47.

[128] Por. Andrzej Kijowski, *Kim jest John Proctor?*, „Życie Literackie" 1959, nr 48.

[129] Stefan Polanica, *Makbet*, „Słowo Powszechne" z 14 XI 1960.

[130] Jan Kott, *Opera o Makbecie*, „Przegląd Kulturalny" 1960, nr 47.
[131] Halina Mikołajska, *Aktualne problemy polskiej sztuki aktorskiej*, dz. cyt.
[132] Halina Mikołajska, *Dziennik 1966*, dz. cyt.
[133] Jan Kott, *Eurypide-esteesik*, „Przegląd Kulturalny" 1962, nr 6.
[134] Jerzy Pomianowski, *Medea*, „Świat" 1962, nr 6.
[135] Elżbieta Wysińska, *Eurypides via Dygat*, „Nowa Kultura" 1962, nr 5.
[136] Halina Mikołajska, *Aktualne problemy polskiej sztuki aktorskiej*, dz. cyt.
[137] Halina Mikołajska, *Dziennik 1966*, dz. cyt.
[138] *Trudna zabawa*, z Haliną Mikołajską rozmawia Krystyna Nastulanka, dz. cyt.
[139] Halina Mikołajska, *Zjazdowi pod rozwagę*, „Teatr" 1957, nr 5.
[140] Halina Mikołajska, *O geografii, statystyce i naszej nędzy*, „Teatr" 1957, nr 10.

VI
Stabilizacja, czyli Barwy ochronne. 1962–197

[1] *Halina Mikołajska mówi o utrudnianiu sobie życia, o „Radosnych dniach" i karnawale*, „Zwierciadło" 1967, nr 9.
[2] *Trudna zabawa*, dz. cyt.
[3] Andrzej Jarecki, *Zamek w Szwecji*, „Sztandar Młodych" z 28 VII 1961.
[4] Por. *Czy mogę robić te buty?*, z Kazimierzem Dejmkiem rozmawiają Anna Chmielewska [Teresa Bogucka] i Wiktor Woroszylski, „Zapis" 1979, nr 12.
[5] List Kazimierza Dejmka do Stanisława Witolda Balickiego, w: „Pamiętnik Teatralny" 2003, z. 1–2.
[6] *Halina Mikołajska mówi o utrudnianiu sobie życia...*, dz. cyt.
[7] Halina Mikołajska, *Dziennik, lato 1973*, maszynopis, archiwum domowe.
[8] Jan Ciechowicz, *Sam na scenie. Teatr jednoosobowy w Polsce. Z dziejów form dramatyczno-teatralnych*, Wrocław 1984.
[9] Agnieszka Osiecka, *Panna*, „Przegląd Polski" z 17 VII 1989.
[10] August Grodzicki, *Halina Mikołajska w STS*, „Życie Warszawy" 1964, nr 103.
[11] Halina Mikołajska, *Dziennik, wiosna 1966*, dz. cyt.
[12] Juliusz Kydryński, *Halina Mikołajska*, „Ty i Ja" 1969, nr 10.
[13] Andrzej Jarecki, *Halina Mikołajska*, „Sztandar Młodych" z 15 XI 1966.
[14] *Halina Mikołajska mówi o utrudnianiu sobie życia...*, dz. cyt.
[15] W zbiorach Dokumentacji Teatralnej Instytutu Sztuki PAN.
[16] Por. Maria Napiontkowa, *Teatr polskiego Października*, dz. cyt.
[17] Por. rozmowa Marii Napiontkowej z Lucjanem Motyką z 26 VI 2002, tamże.
[18] Notatka ze spotkania z kp.[kontakt poufny] ps.[pseudonim] „Filip" z 14 V 1965, AIPN [Archiwum Instytutu Pamięci Narodowej] 01419/151.
[19] Halina Mikołajska, *Przyjaciel poszukujących*, dz. cyt.
[20] Jerzy Zawieyski, *Kartki z dziennika 1966–1969*, Warszawa 1983, s. 229.
[21] Tamże, s. 285–299.
[22] List Kazimierza Dejmka do Stanisława Witolda Balickiego z 20 XI 1967, Archiwum Stanisława Witolda Balickiego, Zbiory Specjalne Instytutu Sztuki PAN.
[23] Mieczysław F. Rakowski, *Dzienniki polityczne 1958–1962*, Warszawa 1998, s. 160.

[24] Doniesienie t.w. [tajny współpracownik] ps. „Marek" z 25 VI 1965, AIPN 01419/151.

[25] Mieczysław F. Rakowski, *Dzienniki polityczne 1963–1966*, Warszawa 1999, s. 164.

[26] Oba wyroki złagodzono do kilkunastu miesięcy z zawieszeniem na dwa lata.

[27] Por. Andrzej Friszke, *Nad genezą Marca 1968. Konflikt w PZPR na Uniwersytecie Warszawskim 1965–1967*, w: *Przystosowanie i opór. Studia z dziejów PRL*, Warszawa 2007.

[28] Ta postawa ujawniła się przy okazji Listu 34, kiedy część jego sygnatariuszy z profesorskiego grona dała się skłonić do wysłania listu do redakcji „Timesa", w którym między innymi zaprzeczali, by kogokolwiek spotkały z tytułu podpisania Listu 34 jakiekolwiek represje.

[29] Por. Friszke, *Nad genezą Marca 1968*, dz. cyt.

[30] Notatka *Reakcja na list 15-tu...*, źródło: „K", AIPN 01419/151.

[31] Ta i następna wypowiedź Mariana Brandysa za: Anna Bikont, Joanna Szczęsna, *Lawina i kamienie*, dz. cyt., s. 345.

[32] Andrzej Kijowski, *Dziennik 1955–1969*, dz. cyt., s. 246–247.

[33] Notatka z lutego 1968, AIPN 0204/418.

[34] List Haliny Mikołajskiej do Kazimierza Dejmka, kopia w archiwum domowym. List wydrukował „Puls" 1984, nr 22–23.

[35] Zbigniew Raszewski, *Z Raptularza*, w: *Spacerek w labiryncie*, Warszawa 2007, s. 172.

[36] W filmie dokumentalnym Jerzego Markuszewskiego i Niny Terentiew, *Halina Mikołajska. Próba portretu* (TVP, 1991).

[37] Juliusz Kydryński, *Halina Mikołajska*, dz. cyt.

[38] Mieczysław Jastrun, *Dziennik 1955–1981*, Kraków 1992, s. 462.

[39] *Rozmawiamy z Ireną Eichlerówną, Haliną Mikołajską i Elżbietą Barszczewską*, „Trybuna Ludu" z 23 V 1963.

[40] Marta Fik, *Aktorka*, w: *Mikołajska*, dz. cyt.

[41] Agnieszka Osiecka, *Panna*, dz. cyt.

[42] Por. Krystyna Duniec, *Co to jest aktorska indywidualność?* „Dialog" 2007, nr 10.

[43] Jerzy Zagórski, *Dwa fakty*, „Trybuna Mazowiecka" z 17–18 X 1964.

[44] Jan Kłossowicz, *Kurka Wodna*, „Polityka" 1964, nr 44.

[45] Por. Konstanty Puzyna, *Na przełęczach bezsensu*, w: *Witkacy*, oprac. i red. Janusz Degler, Warszawa 1999, s. 98. Następny cytat: tamże.

[46] Jerzy Zagórski, *Dwa fakty*, dz. cyt.

[47] Zygmunt Greń, *„Przepióreczka" i „Przedwiośnie"*, „Życie Literackie" 1965, nr 1.

[48] Tamże.

[49] Zbigniew Raszewski, *Z listów do Jerzego Gota 1960–1975*, w: *Spacerek w labiryncie*, dz. cyt., s. 226.

[50] Wojciech Natanson, *Stefana Żeromskiego droga do teatru*, Warszawa 1976, s. 164.

[51] Jacek Frühling, *Odrzucone uczucia*, „Tygodnik Demokratyczny" 1965, nr 2.

[52] Kazimierz Dejmek, *Wiadomości o mojej pracy w Teatrze Narodowym*, maszynopis w posiadaniu Magdaleny Raszewskiej i nieudostępniany. Cyt. za: Magdalena Raszewska *Teatr Narodowy 1949–2004*, Warszawa 2005, s. 120.

[53] Zbigniew Raszewski, *Raptularz*, t. 1, pod red. Edyty i Tomasza Kubikowskich, Londyn 2004, s. 247.

[54] Cytaty kolejno: Jerzy Koenig, „Współczesność" 1965, nr 25/26; S. Ostrowski, „Świat" 1965, nr 50.

[55] Zbigniew Osiński, *Notatki o stylu teatralnym Kazimierza Dejmka*, „Nurt" 1966, nr 3.

[56] Por. Jerzy Zagórski, *Co można wybaczyć*, „Kurier Polski" z 18 XI 1965.

[57] Tamże.

[58] W *Fantazym* w reżyserii Gustawa Holoubka, nagranie we wrześniu 1963.

[59] Ten i następne cytaty: Halina Mikołajska, *Dziennik 1966, wakacje*, maszynopis, archiwum domowe.

[60] Por. Małgorzata Terlecka-Reksnis, *Holoubek. Rozmowy*, Warszawa 2008, s. 165.

[61] Ten i następny cytat: *Trudna zabawa*, dz. cyt.

[62] Tadeusz Szyma, *Nieznana rola Haliny Mikołajskiej*, „Tygodnik Powszechny" 1989, nr 29.

[63] Wypowiedź Andrzeja Brzozowskiego za: Magdalena Grochowska, *Eurydyka ze sztandarem*, „Gazeta Wyborcza" z 26 VI 1999.

[64] Jacek Kuroń, *Wiara i wina*, dz. cyt., s. 215.

[65] Por. tamże.

[66] Mieczysław F. Rakowski, *Dzienniki polityczne 1963–1966*, dz. cyt., s. 173.

[67] Maria Orwid, *Przeżyć... I co dalej?*, rozmawiają Katarzyna Zimmerer i Krzysztof Szwajca, Kraków 2006, s. 180 i 196.

[68] Halina Mikołajska, *Spis braków...*, notatka z grudnia 1977, maszynopis, archiwum domowe.

[69] Maria Orwid, *Przeżyć... I co dalej?*, dz. cyt., s. 182 i następne cytaty: s. 167, s. 196.

[70] Joanna Szczepkowska, *4 czerwca*, Kraków 2009, s. 129.

[71] Maria Orwid, *Przeżyć... I co dalej?*, dz. cyt., s. 196. Franciszek Studnicki – jeden z przyjaciół Piwnicy pod Baranami, „playboy i prawnik, jedyny chyba profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego, który jeździł na skuterze" (Andrzej Kozioł, *Krakowianie*, Kraków 2002).

[72] Bronisław Mamoń, *„Wiśniowy sad"*, „Tygodnik Powszechny" 1967, nr 48. Inne przywoływane recenzje: M.S., *Mikołajska w Nowej Hucie*, „Współczesność" 1968, nr 9; Mirosław Wawrzyniak, *W co się bawić w Teatrze Ludowym*, „Teatr" 1968, nr 6.

[73] Cyt. za: Zebranie Komisji Programowej w dn. 25 II 1968 (protokół spisany z magnetofonu), „Pamiętnik Teatralny" 2005, z. 3–4.

[74] Stefan Kisielewski, *Dzienniki*, Warszawa 1996, s. 93.

[75] Mieczysław F. Rakowski, *Dzienniki polityczne 1967–1968*, Warszawa 1999, s. 399; następne cytaty: tamże i s. 119.

[76] Doniesienie t.w. „Ewa" z 5 IV 1968, AIPN 01419/151.

[77] Anna Bikont, Joanna Szczęsna, *Lawina i kamienie*, dz. cyt., s. 370.

[78] Ten i następny cytat: Marian Brandys, *Dziennik 1978*, Warszawa 1997, s. 35–36.

[79] Marian Brandys, *Dziennik 1976–1977*, dz. cyt., s. 243.

[80] Niepublikowane fragmenty dziennika Mariana Brandysa z 1979. Zapiski z 15 IV (Niedziela Wielkanocna), 2 V, 2 VI 1979, archiwum Mariana Brandysa zdeponowane w wydawnictwie Iskry w Warszawie.

[81] Marian Brandys, *Z dwóch stron drzwi*, Warszawa 1985, s. 16.

[82] Ten i następne cytaty: Halina Mikołajska, *Przyjaciel poszukujących*, dz. cyt.

[83] Jerzy Zawieyski, *Kartki z dziennika 1955–1969*, dz. cyt., s. 286.

[84] Cyt. za: Marta Fik, *Marcowa kultura*, Warszawa 1995, s. 239.

[85] Marian Brandys, *Z dwóch stron drzwi*, dz. cyt., s. 21, następny cytat: s. 18.

[86] Jerzy Zawieyski, *Kartki z dziennika 1955–1969*, dz. cyt., s. 325, następny cytat: s. 331.

[87] Wojciech Natanson, *Musset 1968*, „Teatr" 1969, nr 3.

[88] Andrzej Jarecki, *Fredro i Musset*, „Sztandar Młodych" z 6 I 1969.

[89] Jerzy Zagórski, *Szczyty*, „Kurier Polski" z 3 I 1969.

[90] (M.K.), *Drobiazgi sceniczne Musseta*, „Życie Warszawy" z 3 I 1969.

[91] Jerzy Koenig, *Mikołajska w Mussecie*, „Express Wieczorny" z 30 XII 1968.

[92] Marian Brandys, *Z dwóch stron drzwi*, dz. cyt., s. 7, następny cytat: s. 26.

[93] Stefan Kisielewski, *Dzienniki*, dz. cyt., s. 243.

[94] Archiwum Wydziału Kultury KC PZPR, Archiwum Akt Nowych, sygn. 237/XVIII – 287.

[95] Rozmowa autorki z Erwinem Axerem, 13 X 2004.

[96] AIPN 01418/1455.

[97] List Haliny Mikołajskiej do Erwina Axera z lipca 1976, kopia w archiwum domowym.

[98] Halina Mikołajska, *Dziennik 1972*, dz. cyt.

[99] Rozmowa autorki z Erwinem Axerem.

[100] *Dwa razy trzy siostry*, „Tygodnik Demokratyczny" 1963, nr 10.

[101] Roman Szydłowski, *Wszystkie barwy Czechowa*, „Trybuna Ludu" z 24 II 1963.

[102] Stanisław Ostrowski, *Komedia do płaczu*, „Świat" 1963, nr 10.

[103] Roman Szydłowski, *Wszystkie barwy Czechowa*, dz. cyt.

[104] Andrzej Wirth, *Trzy siostry*, „Nowa Kultura" 1963, nr 10.

[105] Tamże.

[106] (jkg), *Hiobowa premiera*, „Współczesność" z 23 V 1967.

[107] Jerzy Zagórski, *Studium transu*, „Kurier Polski" z 21–22 III 1964.

[108] Jerzy Zagórski, *W krainie rozterki*, „Kurier Polski" z 11 IV 1967.

[109] Karolina Beylin, *Hiobowe klęski*, „Express Wieczorny" z 11 IV 1967.

[110] Andrzej Jarecki, *Cierpienie za Hiobem*, „Sztandar Młodych" z 13 IV 1967.

[111] Ten i następny cytat: Andrzej Władysław Kral, *Mistyczna erotyka Claudela*, „Kultura" 1973, nr 19.

[112] Irena Sławińska, *Dramat miłosny Claudela*, „Tygodnik Powszechny" 1973, nr 26.

[113] Andrzej Władysław Kral, *Mistyczna erotyka Claudela*, dz. cyt.

[114] August Grodzicki, *Kwartet miłości*, „Życie Warszawy" z 3 IV 1973.

[115] Irena Sławińska, *Dramat miłosny Claudela*, dz. cyt.

[116] Filip Z. Konopski [Ryszard Marek Groński], *Szaniawski*, „Szpilki" 1968, nr 31.

[117] Jerzy Koenig, *Zmęczeni?*, „Teatr" 1968, nr 19.

[118] Ten i następny cytat: GUKPPiW, t. 848, Archiwum Akt Nowych.

[119] Ten i następny cytat: *Teatr – tradycja – polityka*, „Teatr" 1968, nr 22.

[120] August Grodzicki, *Piękne przedstawienie*, „Życie Warszawy" z 16 VII 1968.

[121] Por. (EL. ŻM.) [Elżbieta Żmudzka], *Dwa teatry*, „Zwierciadło" 1968, nr 42.

[122] Roman Szydłowski, *Sens teatru i sens życia*, „Trybuna Ludu" z 16 VII 1968.

[123] Ten i następny cytat: Jerzy Koenig, *Teatr poważny*, „Express Wieczorny" z 21 X 1969.

[124] Rozmowa autorki z Erwinem Axerem.

[125] Erwin Axer, *Halina Mikołajska*, „Dialog" 1989, nr 10.

[126] Halina Mikołajska, *Dziennik, lato 1973*, dz. cyt.

[127] Maciej Karpiński, *Dwie królowe*, „Sztandar Młodych" z 20 X 1969.

[128] Wojciech Natanson, *Śmierć królowej*, „Życie Literackie" 1969, nr 48.

[129] Leonia Jabłonkówna, *Romantyczna tragedia bez melodramatu*, „Teatr" 1969, nr 22.

[130] Jerzy Koenig, *Witkacy uleczony*, „Express Wieczorny" z 4–5 VII 1970.

[131] *Halina Mikołajska. Rozmowy o sztuce*, z Haliną Mikołajską rozmawia Krystyna Świerczewska, „Nowiny Rzeszowskie" z 5 VI 1968.

[132] Marta Fik, *Jak to zostało napisane? (Dwie „Matki" Witkacego)*, „Twórczość" 1973, nr 3.

[133] Bogdan Danowicz, *Witkacy u Axera*, „Argumenty" 1970, nr 32.

[134] (EL. ŻM.) [Elżbieta Żmudzka], *Matka*, „Zwierciadło" 1970, nr 33.

[135] *O „niesmacznej sztuce" Witkacego*, rozmowa Leonii Jabłonkówny i Konstantego Puzyny, w: Konstanty Puzyna, *Witkacy*, dz. cyt.

[136] Ten i następne cytaty: tamże.

[137] Halina Mikołajska, *Dziennik, lato 1973*, dz. cyt.

[138] *O pozycji aktora*, z Haliną Mikołajską rozmawia Włodzimierz Strzyżewski, „Tygodnik Katolicki" 1972, nr 26.

[139] Ten i następny cytat: Zygmunt Greń, *Dynamit i spowiedź Nikity*, „Życie Literackie" 1971, nr 32.

[140] Maciej Karpiński, *Potęga ciemności*, „Sztandar Młodych" z 14 VI 1971.

[141] Zofia Jasińska, *Zrywając kwiaty...*, „Tygodnik Powszechny" 1971, nr 39.

[142] Zygmunt Greń, *Dynamit i spowiedź Nikity*, dz. cyt.

[143] Marian Brandys, *Dziennik 1972*, s. 147, dz. cyt. następny cytat: s. 178.

[144] Leonia Jabłonkówna, *Pinterowskie poszukiwania utraconego czasu*, „Teatr" 1972, nr 8.

[145] Jeśli nie zaznaczono inaczej, ten i następne cytaty Konstanty Puzyna, *Ciągle dawne czasy*, w: *Półmrok*, Warszawa 1982.

[146] Jerzy Zagórski, *Smakowity kompot*, „Kurier Polski" z 14 III 1972.

[147] (EL. ŻM.) [Elżbieta Żmudzka], *Dawne czasy*, „Zwierciadło" 1972, nr.20.

[148] Andrzej Hausbrandt, *Tylko dla pań*, „Express Wieczorny" z 9 III 1972.

[149] Andrzej Wróblewski, *Intymność prawie telewizyjna*, „Argumenty" 1972, nr 13.

[150] Leonia Jabłonkówna, *Pinterowskie poszukiwania...*, dz. cyt.

[151] Erwin Axer, *Z pamięci*, Warszawa 2006, s. 82.

VII
KOR, czyli ważniejsze niż teatr.
1976–1980

[1] Jeśli nie zaznaczono inaczej, ten i następne cytaty: Halina Mikołajska, *Dziennik 1966*, dz. cyt.

[2] List Haliny Mikołajskiej do Mariana Brandysa z listopada 1975.

[3] Halina Mikołajska, *Dziennik 1967, wakacje*, maszynopis, archiwum domowe.

[4] Halina Mikołajska, *Dziennik, lato 1973*, dz. cyt.

[5] Halina Mikołajska, *Dziennik 1966*, dz. cyt.

[6] Witold Filler, *Twarze i głosy*, „Perspektywy" 1974, nr 45.

[7] KTT, *Program osobisty*, „Teatr" 1974, nr 23.

[8] Halina Mikołajska, *Dziennik 1966*, dz. cyt.

[9] Marian Brandys, *Dziennik 1972*, dz. cyt., s. 40.

[10] Tamże.

[11] Romana Konieczna, *Mikołajska*, „Trybuna Opolska" z 21 X 1972.

[12] Halina Mikołajska, *Dziennik, listy*, „Zapis" 1977, nr 2.

[13] Marian Brandys, *Od dzwonka do dzwonka*, w: *Moje przygody z historią*, Warszawa 1981, s. 92.

[14] Maria Kuncewiczowa, *Fantomy*, Lublin 1989, s. 287.

[15] Cytaty kolejno: list J. Lesiewiczowej; list podpisany Halina Głowińska z mężem i córkami, archiwum domowe.

[16] Marian Brandys, *Dziennik 1972*, dz. cyt., s. 39.

[17] *W telewizji mam uczucie niedosytu*, z Haliną Mikołajską rozmawia Maria Tygielska, „Radio i Telewizja" 1971, nr 10.

[18] Agnieszka Osiecka, *Panna*, dz. cyt.

[19] Krzysztof Zanussi, *Scenariusze filmowe*, Warszawa 1978, s. 303.

[20] Romana Konieczna, *Mikołajska*, dz. cyt.

[21] Mieczysław F. Rakowski, *Dzienniki polityczne 1976–1978*, Warszawa 2002, s. 174.

[22] Stefan Kisielewski, *Dzienniki*, dz. cyt., s. 757–758.

[23] Józef Tejchma, *Refleksje*, Wrocław 1997 [Druk bibliofilski, nakład 10 egz.].

[24] Mieczysław Jastrun, *Dziennik 1955–1981*, dz. cyt.

[25] Michał Głowiński, *Marcowe gadanie*, Warszawa 1991, s. 262.

[26] Jacek Kuroń, *Wiara i wina*, dz. cyt., s. 327.

[27] Przemówienie I Sekretarza KC PZPR tow. Edwarda Gierka opublikowane w „Nowych Drogach", Numer Specjalny, VIII Plenum KC PZPR, 6–7 II 1971, s. 11–12.

[28] Przemówienie Kazimierza Rokoszewskiego, tamże, s. 316.

[29] Stefan Kisielewski, *Dzienniki*, dz. cyt., s. 589–590.

[30] *Ocena wydarzeń grudniowych i wynikające z niej wnioski*, „Nowe Drogi", dz. cyt., s. 61–61.

[31] Przemówienie Wincentego Kraśki, tamże, s. 115–118.

[32] Jacek Kuroń, *Wiara i wina*, dz. cyt., s. 327.

[33] Mieczysław F. Rakowski, *Dzienniki polityczne 1972–1975*, Warszawa 2002, s. 30–31.

[34] Por. Mieczysław F. Rakowski, *Dzienniki polityczne 1969–1971*, dz. cyt., s. 487.

[35] Józef Tejchma, *Pożegnanie z władzą*, Warszawa b.d., s. 105.

[36] Mieczysław F. Rakowski, *Dzienniki polityczne 1972–1975*, dz. cyt., s. 346.

[37] Tamże, s. 345.

[38] Stefan Kisielewski, *Dzienniki*, dz. cyt., s. 604.

[39] Józef Tejchma, *Pożegnanie z władzą*, dz. cyt., s. 90.

[40] Jacek Kuroń, *Wiara i wina*, dz. cyt., s. 365.

[41] Ten i następny cytat: tamże, s. 335.

[42] AIPN 01322/638.

[43] Meldunek operacyjny Wydziału III KSMO z 14 II 1977, AIPN 01322/638.

[44] Analiza działalności b. Komandosów i wynikające z niej plany i kierunki działań operacyjnych, IV 1974, AIPN 01322/638.

[45] Tamże.

[46] Analiza materiałów pt. [podsłuch telefoniczny] w sprawie kryptonim „Wir IV" nr 4753 za okres 1 I – 31 III 1973, z 8 IV 1973, AIPN 01322/638.

[47] Analiza działalności b. Komandosów..., dz. cyt.

[48] Por. Informacja z 17 II 1973, AIPN 01322/638.

[49] Ten i następny cytat: Notatka służbowa z eksploatacji pt. dot. Adama Michnika krypt. Wir–IV za okres 1 IV – 15 VII 74 r., z 10 VIII 1974, AIPN 01322/638.

[50] Notatka służbowa z 2 IV 1974, AIPN 01322/638.

[51] Analiza materiałów pt. w sprawie kryptonim „Wir IV", dz. cyt.

[52] Streszczenie materiałów zawartych w sprawie kryptonim „Turystka" nr 3906 założonej na Barbarę Toruńczyk, figurantkę sprawy operacyjnego rozpoznania kryptonim „Gniazdo", z 28 I 1975, AIPN 01322/638.

[53] Stefan Kisielewski, *Dzienniki*, dz. cyt., s. 919.

[54] Kisiel [Stefan Kisielewski], *2 × wołanie na puszczy*, „Zapis" 1978, nr 5.

[55] Artur Międzyrzecki, *Z dzienników i wspomnień*, dz. cyt., s. 115.

[56] Andrzej Kijowski, *Dziennik 1978–1985*, oprac. Kazimiera Kijowska i Jan Błoński, Kraków 1999, s. 209.

[57] Marian Brandys, *Dziennik 1978*, dz. cyt., s. 17.

[58] Andrzej Kijowski, *Dziennik 1978–1985*, dz. cyt., s. 12.

[59] Halina Mikołajska, *Aktor jako...*, dz. cyt.

[60] Por. tamże.

[61] Halina Mikołajska, *Wspomnienie o głodówce*, „Zapis" 1980, nr 15.

[62] *Niepokorni. Rozmowy o Komitecie Obrony Robotników:* relacje członków i współpracowników Komitetu Obrony Robotników zebrane w 1981 roku przez Andrzeja Friszkego i Andrzeja Paczkowskiego, Kraków 2008, s. 377.

[63] Jan Józef Lipski, *Halina*, w: *Halina Mikołajska*, dz. cyt.

[64] Halina Mikołajska, *Zapiski osobiste*, rękopis, archiwum domowe.

[65] List Wincentyny Stopkowej do Haliny Mikołajskiej z 20 I 1975.

[66] Jacek Kuroń, *Gwiezdny czas*, Londyn 1991, s. 15.

[67] Halina Mikołajska, *Zapiski osobiste*, dz. cyt.

[68] Halina Mikołajska, *Dziennik. Wakacje rok 1976*, maszynopis, archiwum domowe.

[69] Ten i następny cytat: August Grodzicki, *Zawodne drogi szczęścia*, „Życie Warszawy" z 22 IV 1975.

[70] Jerzy Zagórski, *Skupieni w sobie*, „Kurier Polski" z 24 IV 1975.

[71] Joanna Szczepkowska, *4 czerwca*, dz. cyt., s. 121–123.

[72] Tamże, s. 125.

[73] Artur Międzyrzecki, *Z dzienników i wspomnień*, dz. cyt., s. 113.

[74] Por. Andrzej Friszke, *Opozycja polityczna w PRL 1945–1980*, Londyn 1994, s. 324–331.

[75] *Niepokorni*, dz. cyt., s. 160.

[76] Tamże, s. 36.

[77] Tamże, s. 33.

[78] Jacek Kuroń, *Wiara i wina*, dz. cyt., s. 354.

[79] Tamże.

[80] AIPN 01224/1911, mf 12882/2–1.

[81] Przedstawiając demokratyczne aspiracje najwszechstronniej, List 59 był najradykalniejszym wystąpieniem publicznym do czasu 21 postulatów strajkowych w sierp-

niu 1980 roku, co nie znaczy jednak, że jedynym. W kwestii protestu przeciw poprawkom do konstytucji poprzedził go List 300, zainicjowany przez Antoniego Macierewicza wśród młodej inteligencji i podpisany między innymi przez osoby ze środowiska „komandosów" i przedstawicieli Ruchu, którzy niedawno opuścili więzienia. List Znaku z podpisem Tadeusza Mazowieckiego czy Jerzego Turowicza i List 7 z podpisem Bronisława Geremka czy Jana Strzeleckiego podtrzymywały dotychczas sformułowane protesty w nieco bardziej umiarkowanym tonie. List 18 natomiast ustosunkowywał się wyłącznie do zapisu o nienaruszalności sojuszu z ZSRR i podpisany był między innymi przez grupę sygnatariuszy Listu 59.

[82] List do Mariana Brandysa z listopada 1975, dz. cyt.

[83] Mieczysław F. Rakowski, *Dzienniki polityczne 1976–1978*, dz. cyt., s. 35. Rakowski zwracał też uwagę, że w prasie oficjalnej masowo pojawiały się listy obywateli zachwyconych poprawkami do konstytucji, a telewizja cytowała listy i dziękczynne telegramy, które nadeszły tego samego dnia, gdy ogłoszono treści proponowanych poprawek w „Trybunie Ludu".

[84] Andrzej Kijowski, *Dziennik 1970–1977*, Kraków 1998, s. 319.

[85] Mieczysław F. Rakowski, *Dzienniki polityczne 1972–1975*, dz. cyt., s. 313.

[86] Andrzej Paczkowski, *Pół wieku dziejów Polski*, Warszawa 2005, s. 277.

[87] Andrzej Kijowski, *Dziennik 1970–1977*, dz. cyt., s. 324.

[88] Zob. Paweł Sasanka, *Czerwiec 1976*, Warszawa 2006, s. 269–293.

[89] Por. Jan Józef Lipski, *KOR*, Londyn 1983, s. 79–82; Andrzej Friszke, *Opozycja polityczna w PRL...*, dz. cyt., s. 339–340.

[90] Por. Jacek Kuroń, *Gwiezdny czas*, dz. cyt., s. 3, s. 7.

[91] *Niepokorni*, dz. cyt., s. 237.

[92] Jan Józef Lipski, *KOR*, dz. cyt., s. 43.

[93] *Niepokorni*, dz. cyt., s. 240.

[94] Jacek Kuroń, *Gwiezdny czas*, dz. cyt., s. 10.

[95] List Haliny Mikołajskiej do Mariana Brandysa z 6 VIII 1976, archiwum domowe. Kolejny cytat z następnego listu, b.d., tamże.

[96] *Niepokorni*, dz. cyt., s. 46.

[97] Analiza materiałów operacyjnych dot. powołania „Komitetu do spraw obrony człowieka" z 15 IX 1976, AIPN 01224/1911, mf 12882/2–1.

[98] Jan Józef Lipski, *KOR*, dz. cyt., s. 46.

[99] *Niepokorni*, dz. cyt., wersja Lipskiego s. 51, wersja Kuronia s. 168.

[100] Jan Józef Lipski, *KOR*, dz. cyt., s. 51.

[101] Jan Józef Lipski, *Halina*, dz. cyt., s.

[102] *Niepokorni*, dz. cyt., s. 50.

[103] Informacja operacyjna z 11 IX 1976, AIPN 01224/1911, mf 12882/2–1.

[104] Informacja dot. funduszy przekazywanych na „akcję pomocową" przez tzw. Komitet Obrony Robotników z 12 X 1976, tamże. Kolejne informacje za: Meldunek operacyjny Wydziału IV Departament III MSW z 22 IX 1976, mf. 12882/2–12.

[105] Anka Kowalska, *Początek*, „Kultura" 1981, nr 7–8.

[106] Por. Jacek Kuroń, *Gwiezdny czas*, dz. cyt., s. 14.

[107] Anka Kowalska, *Początek*, dz. cyt.

[108] *Niepokorni*, dz. cyt., s. 185.

[109] Jacek Kuroń, *Gwiezdny czas*, dz. cyt., s. 15.

[110] Marian Brandys, *Dziennik 1976–1977*, dz. cyt., s. 20.

[111] Tamże, s. 22.

[112] Notatka z 31 I 1977, AIPN 01224/1911.

[113] Jan Józef Lipski, *KOR*, dz. cyt., s. 90.

[114] Notatka z 31 I 1977, dz. cyt.

[115] *Niepokorni*, dz. cyt., s. 186. Kuroń może być tu niesprawiedliwy, Zbigniew Raszewski podpisał bowiem w styczniu 1976 roku List 18 w sprawie poprawek do konstytucji.

[116] Apel intelektualistów do przedstawicieli świata kultury i nauki – posłów na sejm PRL, przedruk w: Zygmunt Hemmerling, Marek Nadolski, *Opozycja demokratyczna w Polsce 1976–1980. Wybór dokumentów*, Warszawa 1994, s. 145–146.

[117] Kazimierz Brandys, *Miesiące 1978–1979*, Paryż 1981, s. 57–58.

[118] Cytaty kolejno: list Kazimierza Dejmka do Haliny Mikołajskiej z 29 IX 1976; kartka z 22 V 1978, archiwum domowe.

[119] List Kazimierza Dejmka do Haliny Mikołajskiej z grudnia 1976, archiwum domowe.

[120] Ten i następne cytaty: Urząd m.st., Warszawy, Informacja z przebiegu rozmowy w sprawie działalności tzw. Komitetu Obrony Robotników, AIPN 01224/1911.

[121] Represje w związku z akcją pomocy robotnikom i działania urzędowe przeciw Komitetowi, „Komunikat" nr 3 z 30 X 1976.

[122] Meldunek operacyjny z lutego 1977, AIPN 01224/1911.

[123] Marian Brandys, *Dziennik 1976–1977*, dz. cyt., s. 71.

[124] Orzeczenie Kolegium d/s Wykroczeń przy Naczelniku Dzielnicy Warszawa–Śródmieście z 21 I 1977, archiwum domowe Haliny Mikołajskiej.

[125] Wyjaśnienie z 19 I 1977 do Kolegium do Spraw Wykroczeń w Warszawie, kopia w archiwum domowym. Wyjaśnienie... Jerzego Andrzejewskiego, AIPN 01224/1911, mf. 12882/2–3.

[126] Informacja kpt. mgr W. Daniluka o przebiegu rozpraw z 21 I 1977, AIPN 01224/1911, mf. 12882/2–3.

[127] Marian Brandys, *Dziennik 1976–1977*, dz. cyt., s. 74.

[128] Informacja nr 9 z 19 II 1977: „Według stanu na dzień 19 lutego 1977 r. kolegium po rozpoznaniu 16 spraw wymierzyło kary grzywny na łączną sumę 69.500 zł, a ponadto orzekło przepadek – na rzecz PKPS – zajętych pieniędzy na kwotę 203.760 zł oraz walory zagraniczne (1171 dolarów USA, 40 marek RFN, 75 guldenów holenderskich, 100 franków francuskich, 500 franków belgijskich, 130 koron szwedzkich, 1 funt angielski) stanowiące w przeliczeniu na złote polskie kwotę 24.922 i równowartość artykułów spożywczych na sumę 283 zł.", AIPN 01224/1911, mf. 12882/2–3.

[129] *Niepokorni*, dz. cyt., s. 66.

[130] Notatka Mikołajska-Brandys Helena Maria, AIPN 01224/1911, mf. 12882/2–1.

[131] Halina Mikołajska, *Dziennik, listy*, dz. cyt.

[132] Marian Brandys, *Dziennik 1976–1977*, dz. cyt., s. 28.

[133] Tamże, s. 112.

[134] Ten i następne cytaty: *Plan przedsięwzięć operacyjnych w sprawie krypt. „Maurycy"* z marca 1977, AIPN 01322/3106, mf. 2–8812 SUSW.

[135] Brandys, *Dziennik 1976–1977*, dz. cyt., strony: 12, 26, 123, 163, 10, 21, 343.

[136] Wszystkie listy w archiwum domowym Haliny Mikołajskiej.

[137] List podpisany „Bogusława" z 27 XII 1976. Na kopercie adres zwrotny: skrytka pocztowa na nazwisko J. Konieczny.

[138] Halina Mikołajska, *Dziennik, listy*, dz. cyt.

[139] List Haliny Mikołajskiej do Erwina Axera z 24 VII 1976, kopia w archiwum domowym.

[140] Erwin Axer, *Halina Mikołajska*, „Dialog" 1989, nr 10.

[141] Dopisek z 1977 roku na kopii listu do Axera z 24 VII 1976.

[142] Ten i następne cytaty: rozmowa autorki z Erwinem Axerem, 13 X 2004.

[143] Marian Brandys, *Od dzwonka do dzwonka*, dz. cyt., s. 91.

[144] Ten i następny cytat: Marian Brandys, *Dziennik 1976–1977*, dz. cyt., s. 75, cytaty kolejne: 76, 77.

[145] August Grodzicki, *Ci, co głupio żyją*, „Życie Warszawy" 1976, nr 118.

[146] Anna Schiller, *Wiśniowy sad*, „Kultura" 1976, nr 24.

[147] Michał Misiorny, *Studium niedojrzałości*, „Trybuna Ludu" z 16 VI 1976.

[148] Jan Ost, *„Wiśniowy sad" Czechowa w Teatrze Współczesnym*, „Barwy" 1976, nr 8.

[149] Krzysztof Głogowski, *Raniewska – nie Raniewska*, „Kierunki" z 3 VI 1976.

[150] Jerzy Niesiobędzki, *Polemiki owocne i jałowe*, „Fakty 76" 1976, nr 23.

[151] Witold Filler, *Śmiech przez łzy*, „Express Wieczorny" z 12 VII 1976.

[152] Roman Szydłowski, *Powrót do realizmu*, „Życie Literackie" 1976, nr 24.

[153] List e-mailowy Tomasza Strzyżewskiego do autorki z 29 V 2006.

[154] Ten i kolejne cytaty: Marian Brandys, *Dziennik 1976–1977*, dz. cyt., s. 40–41; *Od dzwonka do dzwonka*, dz. cyt., s. 69–71.

[155] Marian Brandys, *Dziennik 1976–1977*, dz. cyt., s. 64.

[156] List z 28 I 1977 z Polkowic, 10 podpisów, archiwum domowe.

[157] Marian Brandys, *Od dzwonka do dzwonka*, dz. cyt., s. 71.

[158] Jacek Kuroń, *Gwiezdny czas*, dz. cyt., s. 31.

[159] Marian Brandys, *Dziennik 1976–1977*, dz. cyt., s. 132.

[160] Por. Andrzej Friszke, *Przedmowa*, w: *Rozmowy na Zawracie. Taktyka walki z opozycją demokratyczną październik 1976 – grudzień 1979*, Warszawa 2008, s. 15.

[161] Anka Kowalska, *Folklor tamtych lat*, „Zeszyty Historyczne" 1987, nr 80.

[162] *Niepokorni*, s. 485.

[163] Anka Kowalska, *Folklor tamtych lat*, dz. cyt.

[164] Szerzej pisze o tym Andrzej Friszke w *Przedmowie* do *Rozmów na Zawracie*, dz. cyt.

[165] Notatka z narady odbytej u sekretarza KC PZPR Stanisława Kani, 22 X 1976, w: *Rozmowy na Zawracie*, dz. cyt., s. 59.

[166] *Niepokorni*, dz. cyt., s. 197.

[167] Jarosław Szarek, *Czarne juwenalia. Opowieść o Studenckim Komitecie Solidarności*, Kraków 2007, s. 59. Jacek Kuroń pisał wprost: „Baliśmy się potwornie, że tym wszystkim młodym ludziom, którzy współpracują z nami, grozi wielkie niebezpieczeństwo", *Gwiezdny czas*, dz. cyt., s. 34.

[168] *Niepokorni*, dz. cyt., s. 84.

[169] Ten i następne cytaty: Anka Kowalska, *Folklor tamtych lat*, dz. cyt.

[170] [Antonina Krzysztoń] *Relacja 48 godzin*, Zbiory Ośrodka Karta, AO II/452. Na ostatniej, 12 stronie, ręczna adnotacja najprawdopodobniej Haliny Mikołajskiej: „Napisane przez Basię dokładnie według relacji Toski".

[171] Anka Kowalska, *Folklor tamtych lat*, dz. cyt.

[172] [Antonina Krzysztoń] *48 godzin*, dz. cyt.

[173] Anka Kowalska, *Folklor tamtych lat*, dz. cyt.

[174] Ten i następne cytat: *Niepokorni*, dz. cyt., s. 498.

[175] Jacek Kuroń, *Gwiezdny czas*, dz. cyt., s. 36.

[176] Marian Brandys, *Dziennik 1976–1977*, dz. cyt., s. 255.

[177] Anka Kowalska, *Sam pan Kuroń pisze o mnie*, „Gazeta Wyborcza" z 1 VIII 1998.

[178] IPN 0296/43, cyt. za Andrzej Friszke *Przedmowa*, w: *Rozmowy na Zawracie*, dz. cyt., s. 12.

[179] AIPN 01224/1911, mf 12882/2–15.

[180] Tamże.

[181] Tamże.

[182] *Niepokorni*, dz. cyt., s. 90.

[183] Notatka służbowa z 26 VII 1977, AIPN 01224/1911, mf 12882/2–6.

[184] Marian Brandys, *Dziennik 1976–1977*, dz. cyt., s. 352.

[185] Marian Brandys, *Dziennik 1978*, dz. cyt., s. 125.

[186] Anka Kowalska, *Folklor tamtych lat*, dz. cyt.

[187] Andrzej Kijowski, *Dziennik 1970–1977*, dz. cyt., s. 400–401.

[188] Wiktor Woroszylski, *Dzienniki*, z. 8, rękopis, archiwum domowe Natalii Woroszylskiej.

[189] List Wiktora Woroszylskiego do Haliny Mikołajskiej z 3 VIII 1979.

[190] Wiktor Woroszylski, *Dzienniki*, dz. cyt.

[191] Marian Brandys, *Dziennik 1978*, dz. cyt., s. 124.

[192] AIPN 0248/134, t.1, k. 254.

[193] AIPN 01224/1911, mf 12882/2–22.

[194] Anka Kowalska, *Początki*, dz. cyt.

[195] List do Erwina Axera z lipca 1976, odpis w archiwum domowym.

[196] Jan Józef Lipski, *Halina*, dz. cyt.

[197] Anka Kowalska, *Folklor tamtych lat*, dz. cyt.

[198] *Niepokorni*, dz. cyt., s. 509.

[199] AIPN 01224/1911, mf 12882/2–16.

[200] Cyt za: Marian Brandys, *Dziennik 1976–1977*, dz. cyt., s. 354.

[201] Ten i następny cytat: AIPN 01224/1911, mf 12882/2–16.

[202] Szczegółowo pisze o tym Jan Józef Lipski w książce KOR; a Anka Kowalska w artykule *Folklor tamtych lat*.

[203] Cytaty kolejno: *Niepokorni*, dz. cyt., s. 276, 495; AIPN 01224/1911, mf 12882/2–15; Marian Brandys, *Dziennik 1976–1977*, dz. cyt., s. 291; *Imię, nazwisko i nic więcej*, z Marianem Piłką rozmawia Robert Mazurek, „Rzeczpospolita" z 24–25 X 2009.

[204] *Imię, nazwisko i nic więcej*, dz. cyt.

[205] Jan Józef Lipski, *KOR*, dz. cyt., s. 106.

[206] AIPN 01224/1911, mf 12882/2–22.

[207] *W imię miłości*, z Haliną Mikołajską rozmawia ks. Florian Kniotek, „Nasza Rodzina" 1978, nr 4.

[208] Marian Brandys, *Od dzwonka do dzwonka*, dz. cyt., s. 71.

[209] Marian Brandys, *Dziennik 1976–1977*, dz. cyt., s. 307.

[210] *W imię miłości*, dz. cyt.

[211] Marian Brandys, *Dziennik 1978*, dz. cyt., s. 194.

[212] Artur Międzyrzecki, *Z dzienników i wspomnień*, dz. cyt., s. 117.

[213] Zbigniew Raszewski, *Raptularz*, t. 2, Londyn 2004, s. 165–166.

[214] AIPN 01224/1911, mf 12882/2–6.

[215] Por. Jarosław Szarek, *Czarne juwenalia*, dz. cyt., s. 105.

[216] List Jacka Woźniakowskiego z 12 X 1977, archiwum domowe.

[217] Marian Brandys, *Dziennik 1976–1977*, dz. cyt., s. 206.

[218] Ten i następne dwa cytaty: Marian Brandys, zapiski w kalendarzu 1979 pod datą 1 i 30 IV, rękopis, archiwum Mariana Brandysa zdeponowane w wydawnictwie Iskry w Warszawie.

[219] Por. *Niepokorni*, dz. cyt., s. 117.

[220] AIPN 01224/1911, mf 12882/2–16.

[221] Informacja operacyjna, AIPN 01224/1911, mf 12882/2–5.

[222] Słowne opisy zagrożenia (faktu), AIPN 01224/1911, mf 12882/2–16.

[223] Stefan Kisielewski, *Dziennik*, dz. cyt., s. 919.

[224] Andrzej Kijowski, *Dziennik 1970–1977*, dz. cyt., s. 273.

[225] Rozmowa autorki z Erwinem Axerem.

[226] Marian Brandys, *Dziennik 1976–1977*, dz. cyt., s. 76 i 52.

[227] List Adama Michnika do Haliny Mikołajskiej z 8 VII 1977.

[228] Marian Brandys, *Dziennik 1978*, dz. cyt., s. 78.

[229] Rozmowa autorki z Erwinem Axerem.

[230] Zob. Antoni Libera, *Godot i jego cień*, Kraków 2009, s. 341–394.

[231] *Jak było na Zachodzie*, z Haliną Mikołajską rozmawia Anna Chmielewska [Teresa Bogucka], „Zapis" 1978, nr 7.

[232] Kartki pocztowe Haliny Mikołajskiej do Mariana Brandysa, archiwum domowe.

[233] Marian Brandys, *Dziennik 1979*, rękopis, archiwum Mariana Brandysa zdeponowane w wydawnictwie Iskry w Warszawie.

[234] Jacek Kuroń, *Gwiezdny czas*, dz. cyt., s. 42.

[235] *Niepokorni*, dz. cyt., s. 337.

[236] Marian Brandys, *Dziennik 1978*, dz. cyt., s. 130.

[237] AIPN 01224/1911, mf 12882/2–20.

[238] Marian Brandys, *Dziennik 1978*, dz. cyt., s. 187.

[239] Tamże, s. 31.

[240] Wiktor Woroszylski, *Dzienniki*, zeszyt 9, dz. cyt.

[241] Anka Kowalska, *Folklor tamtych lat*, dz. cyt.

[242] Rozmowa autorki z Erwinem Axerem.

VIII
Sierpień, grudzień, czerwiec.
1980–1989

[1] Wszystkie cytaty z *Upiorów* Henrika Ibsena w przekładzie Jacka Frühlinga, w: Henrik Ibsen, *Wybór dramatów*, t. 1, Wrocław 1984.

[2] Lucjan Kydryński, *Kurier Warszawski*, „Przekrój" z 25 X 1981.

[3] Krzysztof Pysiak, *Groźna choroba kłamstwa*, „Zwierciadło" 1981, nr 50.

[4] Por. Renata Wojdanówna, *Kłamstwo*, „Trybuna Mazowiecka" z 22 XI 1981; Agnieszka Baranowska *Niech nie wracają upiory*, „Kultura" 1981, nr 47; Zofia Sieradzka, *Czekając na wydarzenia*, „Głos Pracy" z 25 X 1981.

[5] Krzysztof Pysiak, *Groźna choroba kłamstwa*, dz. cyt.

[6] Jerzy Adamski, *Halina Mikołajska gra Ibsena*, „Express Wieczorny" z 16 XI 1981.

[7] Jaszcz [Jan Alfred Szczepański], *Ibsen – dzisiaj?*, „Perspektywy" 1981, nr 45.

[8] Rozmowa autorki z Erwinem Axerem.

[9] Wypada przypomnieć, że prócz Haliny Mikołajskiej były to: Irena Eichlerówna, Zofia Mrozowska, Aleksandra Śląska.

[10] „Życie Warszawy" z 25 III 1980.

[11] Wiktor Woroszylski, *Dziennik*, z. 10, dz. cyt.

[12] Andrzej Kijowski, *Dziennik 1970–1977*, dz. cyt., s. 21.

[13] Por. Jacek Żakowski, *Przy stoliku w Czytelniku*, „Magazyn" nr 43, dodatek do „Gazety Wyborczej" z 23 XII 1993.

[14] Zob. artykuł Jacka Sieradzkiego *Bajka o bastionach*, „Dialog" 2007, nr 10.

[15] Józef Tejchma, *Pożegnanie z władzą*, dz. cyt., s. 116.

[16] Mieczysław F. Rakowski, *Dzienniki polityczne 1976–1978*, dz. cyt., s. 239.

[17] Marian Brandys, *Dziennik 1976–1977*, dz. cyt., s. 57.

[18] Marian Brandys, *Dziennik 1978*, dz. cyt., s. 20.

[19] Stanisław Barańczak, *Scenariusz*, „Biuletyn Informacyjny" 1979, nr 5–6.

[20] Marian Brandys, *Dziennik 1976–1977*, dz. cyt., s. 304.

[21] Archiwum Mariana Brandysa zdeponowane w wydawnictwie Iskry.

[22] Joanna Szczepkowska, *4 czerwca*, dz. cyt., s. 153–155.

[23] Por. Jacek Kuroń, w: *Niepokorni*, dz. cyt., s. 165.

[24] Adam Michnik, *Gnidy i anioły*, „Zapis" 1979, nr 9.

[25] Andrzej Kijowski, *Dziennik 1978–1985*, dz. cyt., s. 107–108.

[26] Marian Brandys, *Dziennik 1976–1977*, dz. cyt., s. 71.

[27] Marian Brandys, *Dziennik 1978*, dz. cyt., s. 72.

[28] *Recydywistka*, z Zofią Kucówną rozmawia Teresa Torańska, „Wysokie Obcasy" nr 6, dodatek do „Gazety Wyborczej" z 7 II 2009.

[29] Sergiusz Kowalski, *List otwarty do Jana Walca*, „Biuletyn Informacyjny" 1979, nr 7 (33).

[30] Ten i następne cytaty: list Wincentyny Stopkowej do Haliny Mikołajskiej, b.d.

[31] Ten i następne cytaty: Halina Mikołajska, *O przyjaźni*, listopad 1977, maszynopis, archiwum domowe.

[32] Halina Mikołajska, *Wspomnienie o głodówce*, dz. cyt.

[33] *Adam Michnik*, „Biuletyn Informacyjny" 1980, nr 7 (41).

[34] Adam Michnik, *Gnidy i anioły*, dz. cyt.

[35] *List czterdziestu czterech*, cyt. za: „Biuletyn Informacyjny" 1979, nr 1 (35).

[36] Por. Ewa Elerowska, Grzegorz Majkowski, *Teatr w stoczni*, „Teatr" 1981, nr 5.

[37] *Niekontrolowane natchnienie*, z Maciejem Prusem rozmawia Janusz R. Kowalczyk, „Rzeczpospolita" z 13 VIII 2005.

[38] Wiktor Woroszylski, *Dziennik*, z. 11, dz. cyt.

[39] Ten i kolejne cytaty: tamże.

[40] Wiktor Woroszylski, *Dziennik*, z. 12, dz. cyt.

[41] Bronisław Mamoń, *Brat naszego Boga*, „Tygodnik Powszechny" 1980, nr 52.

[42] AIPN 12882/2–51.

[43] „Tygodnik Solidarność" 1981, nr 24.

[44] Por. Jan Józef Lipski, *Halina*, dz. cyt.; Jan Józef Lipski, *KOR*, dz. cyt., s. 389–390.

[45] Andrzej Józef Dąbrowski, *Sierpień '80 – trzy epizody*, http://www.dziennik.com/www/dziennik/kult/archiwum/07–12–00/pp–09–01–04.html

[46] Czesław Sobkowiak, *Wieloznaczna „Iwona"*, „Nadodrze" 1981, nr 9.

[47] Gustaw Holoubek, *Wprowadzenie do dyskusji*, „Biuletyn Informacyjny SPATiF–ZASP" z 5 III 1981.

[48] Wystąpienie Haliny Mikołajskiej, „Biuletyn Informacyjny SPATiF–ZASP" z 2 IV 1981.

[49] Wystąpienie Gustawa Holoubka, „Biuletyn Informacyjny SPATiF–ZASP" z 8 IX 1980.

[50] Cyt za: Kazimierz Andrzej Wysiński, *Związek Artystów Scen Polskich 1950–1998*, ZASP, Warszawa 1998, s. 75.

[51] *Sława i infamia*, dz. cyt., s. 224.

[52] AIPN 01322/3106, mf 2–8812–SUSW–3, k. 84.

[53] AIPN 01322/3106 mf 2–8812–SUSW–5, k. 199–201.

[54] Artur Międzyrzecki, *Z dzienników i wspomnień*, dz. cyt., s. 196.

[55] „Almanach stanu wojennego nr 1 – Kongres Kultury Polskiej", Warszawa 1982.

[56] Notatka z 28 VI 1989, archiwum Mariana Brandysa zdeponowane w wydawnictwie Iskry.

[57] *Wniosek o internowanie*, AIPN 0331/509, k. 2.

[58] Protokół przeszukania osoby, tamże, k. 6.

[59] Zob. Andrzej Kijowski, *Dziennik 1978–1985*, dz. cyt., s. 164.

[60] Zob. Władysław Bartoszewski, *Dziennik z internowania*, Warszawa 2006, s. 24–25.

[61] Tamże, s. 31–32.

[62] Waldemar Kuczyński, *Obóz*, Londyn 1983, s. 111.

[63] Tadeusz Mazowiecki, *Internowanie*, Warszawa, b.d., s. 58.

[64] Roman Zimand, *Na odjazd naszych pań*, maszynopis, archiwum domowe Haliny Mikołajskiej.

[65] Maria Rehorowska, cyt. za: *Kobiety internowane. Gołdap 1982*, pod red. Ewy Rogalewskiej, Białystok 2008, s. 21.

[66] List Haliny Mikołajskiej do Zbigniewa Raszewskiego, maj–grudzień 1982 [list na życzenie adresata rozwinięty w opis przeżyć w okresie internowania], odpis w archiwum domowym Haliny Mikołajskiej. Grażyna Kuroń, w: *W stanie*, Karta, Warszawa 1991, s. 123.

[67] List Haliny Mikołajskiej do Zbigniewa Raszewskiego, dz. cyt.

[68] Por. *Kobiety internowane. Gołdap 1982*, dz. cyt., s. 163.

[69] Wiersz zatytułowany *19–500 Gołdap*, „Kultura" nr 11/1982.

[70] Wiktor Woroszylski, *Doświadczony więzień radzi nie wyznaczać daty*, z cyklu *Dzienniki internowania I*, w: *Wiersze 1954–1996*, Kraków 2007, s. 239.

[71] Mieczysław F. Rakowski, *Dzienniki polityczne 1981–1983*, Warszawa 2004, s. 142. Cytat kolejny: s. 143.

[72] Kopia w archiwum domowym Haliny Mikołajskiej.

[73] Jerzy Rakowiecki, *Do Darłówka*, maszynopis, archiwum domowe Haliny Mikołajskiej.

[74] Kopia w archiwum domowym Haliny Mikołajskiej.

[75] Mieczysław F. Rakowski, *Dzienniki polityczne 1981–1983*, dz. cyt., s. 236.

[76] List do Zbigniewa Raszewskiego, dz. cyt.

[77] Ten i następne cytaty: tamże.

[78] Marta Fik, *„Wyzwolenie" Dejmka, czyli o „życzeniowym" czytaniu teatru*, „Nowy Zapis" 1982, nr 1.

[79] List do Zbigniewa Raszewskiego, dz. cyt.

[80] Tamże.

[81] Te słowa Dejmka przytacza Andrzej Kreutz-Majewski w rozmowie z Agnieszką Koecher-Hensel, *U Wyspiańskiego obraz tworzy tekst, a tekst dopełnia obraz*, „Pamiętnik Teatralny" 2007, z. 3–4.

[82] Por. Wiktor Woroszylski, *Dziennik*, z. 17, dz. cyt.

[83] Te i następne cytaty: Mieczysław F. Rakowski, *Dzienniki polityczne 1981–1983*, dz. cyt., s. 409–422.

[84] List Haliny Mikołajskiej do Kazimierza Dejmka, dz. cyt.

[85] *Terroryści*, premiera 21 X 1982.

[86] Wiktor Woroszylski, *Dziennik*, z. 22, dz. cyt.

[87] Por. Halina Mikołajska, *Aktor jako...*, dz. cyt.

[88] List do Zbigniewa Raszewskiego, dz. cyt.

[89] Anna Bojarska, *Śmierć Cwietajewej*, „Zapis" 1981, nr 18.

[90] Wiktor Woroszylski, *Dziennik*, z. 33, dz. cyt.

[91] Wybór z listów Haliny Mikołajskiej do Danuty Stołeckiej pisanych w latach 1985–1988.

[92] Wiktor Woroszylski, *Dziennik*, z. 31, dz. cyt.

[93] List Haliny Mikołajskiej do Danuty Stołeckiej z października 1985.

[94] Notatniki Mariana Brandysa z lat 1987, 1989, rękopis, archiwum Mariana Brandysa zdeponowane w wydawnictwie Iskry.

[95] Marian Brandys, zapis nagrania magnetofonowego ze stycznia 1990, maszynopis, tamże.

Indeks nazwisk

(acz.) 492
Adamczyk Józef 324
Adamski Jerzy 418, 506
Adwentowicz Karol 57, 68, 113, 114
Ajschylos 69, 247, 473
Alaborski Wojciech 289
Aleksandrow Piotr 410
Alex Joc (pseud.), zob. Słomczyński Maciej
Ambroziewicz Jerzy 491
Anders Harry 136, 255
Andrade Jorge (właśc. Andrade Franco Aluisio Jorge de) 283, 473
Andrycz Nina 161
Andrzejewski Jerzy 19, 81, 94, 189, 202, 204, 238, 267, 345, 356, 389, 390, 477, 484, 502
Anouilh Jean 204, 206, 207, 222, 473
Antonow Siergiej 118
Arkuszewski Wojciech 348, 380, 385
Arystofanes 247
Auderska Halina 491
Aurita-Piątkowski Aureliusz, zob. Piątkowski Aureliusz
Axentowicz Teodor 308
Axer Erwin 17, 112, 113, 116–118, 120, 121, 226, 254, 276–282, 286–291, 294–299, 364, 365, 393, 404, 405, 412–414, 419, 473, 474, 477, 486, 491, 497, 498, 503–506

Babel Irena 101, 179, 264, 471, 474
Baczko Bronisław 261, 262
Balicki Stanisław Witold 61, 99, 105–107, 116, 149, 161, 164, 172, 235, 236, 276, 480, 485, 486, 488–490, 494
Balińska Hanna 457
Ballenstedt Janusz 19, 20, 37–41, 48–52, 67, 72–74, 95, 96, 122, 477–479, 481
Baniewicz Elżbieta 492
Baranowska Agnieszka 418, 505
Barańczak Stanisław 329, 334, 345, 405, 410, 424, 506
Bardini Aleksander 130, 131, 151, 472, 474
Bareja Stanisław 426
Barrault Jean Louis 123, 405, 406, 422, 423
Barszczewska Elżbieta 247, 486, 495
Barthes Roland 178, 490
Bartoszewski Władysław 451, 452, 507
Batko Liliana 376
Bauer Otto 38
Beckett Samuel 230, 231, 277, 278, 282, 406, 474
Bednarska Jasia 46
Bender Ryszard 352
Berlinguer Enrico 342
Berliński Jan 117
Berman Jakub 148, 161, 162, 164, 203
Berwińska Krystyna 488
Beylin Karolina 490–492, 497
Biegański Wiktor 48, 63
Bieliński Konrad 325, 326
Bieńkowski Władysław 403
Bierezin Jacek 435
Bierut Bolesław 49, 58, 84, 93, 120, 141, 143, 145, 153, 159, 184, 203, 302, 330, 487
Bikont Anna 157, 242, 267, 489, 495, 496
Bilewski Bogusz 244
Blumenfeld Andrzej 434
Blumsztajn Seweryn 241, 315, 380, 385, 391

Błoński Jan 500
Bocheński Jacek 242, 388, 389, 411, 451
Bodnicki Władysław 483, 484
Bogucka Teresa (pseud. Chmielewska Anna) 451, 486, 494, 505
„Bogusława", autorka listu 502
Bogusławski Wojciech 145, 252
Bojarska Anna 466, 508
Bojarska Maria 476, 481
Bokassa I (Bokassa Jean Bédel) 425
Bolesław II Śmiały, król Polski 28
Bordowicz Maciej Zenon 287
Borowski Henryk 289
Borowski K. 324
Borowski Tadeusz 143, 326
Borusewicz Bogdan 407
Brandstaetter Roman 85, 93
Brandt Willy (właśc. Frahm Karl Herbert) 393
Brandys Kazimierz 8, 21, 151, 154, 169, 269, 326, 327, 329, 352, 383, 472, 476, 502
Brandys Maria 21, 269
Brandys Marian 15, 19–24, 31, 135, 154, 158, 168, 169, 202, 239, 240, 242, 243, 266–269, 271–273, 275, 278, 297, 305–307, 309, 310, 320, 326, 327, 329, 337, 343, 346, 350, 355, 358–360, 365, 371, 372, 374, 382, 385, 389, 390, 397, 398, 400, 401, 404, 405, 408, 409, 411, 424–427, 447–450, 468, 469, 477, 478, 488, 489, 495–508
Bratkowski Jan 475
Braunek Małgorzata 352
Brecht Bertolt (właśc. Brecht Eugen Berthold Friedrich) 170, 177–182, 187, 192, 293, 472, 490
Breza Tadeusz 78, 481, 484, 486
Brodziński Kazimierz 48
Broniewska Maryna 125, 167, 308, 472, 487
Broniewski Władysław 153, 252, 425
Brook Peter 422
Broszkiewicz Jerzy 189, 190, 473, 484, 492
Bruegel Pieter, st. 255
Brzozowski Andrzej 256, 260, 261, 311, 475, 496
Buchwald Dorota 476
Bujak Zbigniew 437
Bujański Jerzy Ronard 56, 59, 61–63, 65, 70, 78, 79, 82, 479, 480
Burek Tomasz 329, 407
Burnatowicz Tadeusz 481
Bylczyński Janusz 139
Byrska Irena 336, 350
Byrski Tadeusz 336

Calderon de la Barca Pedro 162
Camus Albert 100, 101
Castori-Dąbrowska Ludwika 485
Cebulski Marian 42, 44, 68, 478
Chmielewska Anna (pseud.), zob. Bogucka Teresa
Choiński, dyrektor Zjednoczonych Zespołów Realizatorów Filmowych 258
Chojecki Mirosław 347, 348, 350, 380, 384, 385, 426
Chopin Fryderyk 61
Christie Agatha 225
Chrobaczyński Jacek 36, 478, 479
Chruszczow Nikita 183, 184
Chudzik Ludka 44
Chwalba Andrzej 479
Ciechowicz Jan 227, 484, 494
Ciecierski Jan 70
Claudel Paul 285, 286, 474, 497
Cohn Ludwik 321, 341, 345
Conners Barry 78
Coward Noel Peirce 101
Csató Edward 164, 166, 492
Cwietajewa Marina 466, 467, 508
Cwojdziński Antoni 42
Cyrankiewicz Józef 121, 145, 161, 162, 202, 235, 238, 271, 302, 330
Cywińska Izabella 455
Cywiński Bohdan 329
Czanerle Maria 212, 493
Czang Kaj-szek (Jiang Jieshi) 184
Czapińska Wiesława 492
Czaykowska Irma 474
Czechow Anton 102–104, 107, 138, 152, 231, 251, 264, 282, 290, 293, 330, 366, 368, 370, 471, 473, 474, 485, 497, 503
Czubiński Lucjan 375

Ćwiklińska Mieczysława (właśc. Trapszo Mieczysława) 68, 99, 147, 152

Damięcki Dobiesław 114
Daniluk W. 356, 502
Danowicz Bogdan (właśc. Dutkiewicz Bogdan) 498
Daszewski Władysław 114
Dąbrowska Maria 123, 125, 128, 131, 140–143, 487, 488
Dąbrowski Andrzej Józef 441, 507
Dąbrowski Bronisław 93, 95, 102–105, 109, 113, 116, 126, 127, 129, 131–134, 136, 138–140, 144–148, 159, 160, 170, 471, 485–488
Dąbrowski Bronisław Wacław 400
Degler Janusz 495
Dejmek Kazimierz 112, 113, 115, 119–121, 175, 224–226, 230, 234, 236, 243–248, 250, 252–255, 262, 276, 282, 353, 421, 426, 434,

439, 444, 445, 455–460, 463, 464, 466, 473, 474, 486, 494–496, 502, 508
Dębicki Mieczysław 456
Diderot Denis 152
Dmochowski Mariusz 352, 463
Dobosz Andrzej 191, 492
Dołżycki Leon 126
Domański Dariusz 484
Dorn Ludwik 348
Drewniak Bogusław 329, 330, 488
Drewnowski Tadeusz 487
Drobner Bolesław 52
Dudzik Wojciech 477
Dürrenmatt Friedrich 197, 201, 353, 456, 457
Dulęba Maria 63, 69, 113
Duniec Krystyna 149, 488, 495
Dworiecki Ignatij 421
Dygat Stanisław 206, 219, 494
Dymek Stanisław 194, 195, 492
Dzieduszycki Wojciech 124, 487
Dzierżyński Feliks 256
Dziki Waldemar 475
Dzwonkowski Aleksander 161

(E.) 481
Eichlerówna Irena 113, 119, 247, 248, 255, 337, 419, 495, 506
(EL. ŻM.) (krypt.), zob. Żmudzka Elżbieta
Elerowska Ewa 506
Eliot Thomas Stearns 461
Engels Fryderyk (właśc. Engels Friedrich) 149
Englert Jan 286, 427
Englert Maciej 413, 456
Erdman-Walendowska Anna 405
Estreicher Stanisław 327
Eurypides 206, 247, 473, 494
Ewers Hanns Heinz (właśc. Ewers Hans Heinrich) 125
„Ewa", tajny współpracownik 496

Falk Feliks 315
Fedorowicz Tadeusz 430
Fejgin Anatol 487
Fejgin Mieczysław 136, 487
Fertner Antoni 99
Fetting Edmund 419
Fijałkowska Barbara 490, 492
Fijewski Tadeusz 289
Fik Marta 8, 92, 98, 105, 174, 203, 247, 293, 319, 458, 459, 476, 484, 485, 490, 492, 495, 496, 498, 508
„Filip", kontakt poufny 494
Filipowicz Kornel 411
Filipski Ryszard 433
Filler Witold 304, 310, 367, 498, 503
Flaszen Ludwik 163, 169
Fleiszer-Wysińska Elżbieta, zob. Wysińska Elżbieta
Flukowski Stefan 78, 485
Fogg Mieczysław (właśc. Fogiel Mieczysław) 425
Frank Hans 36, 50, 478
Fredro Aleksander 44, 497
Frelek Ryszard 423
Frisch Max 412
Friszke Andrzej 204, 241, 378, 386, 493, 495, 500, 501, 503, 504
Fronczewski Piotr 352, 354, 436
Frühling (lub Fruehling) Jacek 251, 489, 491, 495, 505
Fry Christopher (właśc. Harris Arthur Hammond) 206–208, 473
Frycz Karol 59, 60, 76–79, 84, 93, 105, 106, 113, 471, 480, 485
Fryźlewicz Józef 286
Fulde Eugeniusz 68

Gajcy Tadeusz 81, 86
Galiński Tadeusz 234
Gall Iwo 116
Gałczyński Konstanty Ildefons 73, 424
Gawlik Jan Paweł 493
Gaworski Henryk 425
Genet Jean 412
Geremek Bronisław 501
Gierek Edward 314, 316–320, 339, 362, 420, 424, 427, 428, 445, 499
Gieysztor Aleksander 317
Gintrowski Przemysław 436
Giraudoux Jean (właśc. Giraudoux Hippolyte Jean) 81, 85, 86, 171, 277, 288, 483
Głogowski Krzysztof 503
Głowińska Halina 499
Głowiński Michał 203, 316, 493, 499
Goebbels Joseph (właśc. Goebbels Paul Joseph) 330
Goethe Johann Wolfgang von 330
Gogolewski Ignacy 253, 255
Goliński Jerzy 250, 473
Goliński Leszek 487
Gombrowicz Witold 197–200, 202, 244, 421, 433, 442
Gomułka Władysław 122, 143, 161, 202–204, 234, 262, 266, 271, 273, 316, 317, 338, 492
Gorecki Wiesław (pseud. Wierusz A.) 41, 42, 44, 46, 47, 63, 69, 70, 77, 478, 479, 481
Gorki Maksim (właśc. Pieszkow Aleksiej) 83, 102
Got Jerzy (właśc. Spiegel Jerzy) 495
Górski Konrad 483

Górski Witold 448
Gregorowicz Jan Kanty 44
Greń Zygmunt 495, 498
Gribojedow Aleksandr 139
Grieg Edvard 461
Grochowiak Stanisław 182, 193, 194, 491, 492
Grochowska Magdalena 477, 496
Grodzicki August 105, 197, 229, 286, 289, 333, 485, 491, 492, 494, 497, 500, 503
Groński Ryszard Marek (pseud. Konopski Filip Z.) 497
Gross Jan Tomasz 261
Grotowski Jerzy 192
Gruda Józef (właśc. Kościałkowski Witold) 191, 492, 493
Gruszczyński Krzysztof 491
Gryglaszewska Halina 74, 91, 93, 104, 106, 122, 484, 485
Grywałd Zdzisław 480, 487
Grzymała-Siedlecki Adam (właśc. Siedlecki Adam Franciszek Józef) 175, 176, 490
Guszpit Ireneusz 481
Guzek Teresa 140

Hanin Ryszarda (właśc. Hahn Ryszarda) 151, 161
Hanuszkiewicz Adam 121, 319, 455, 460
Hartwig Julia 399
Hausbrandt Andrzej 498
Heinrich Wincenty 375
Hemmerling Zygmunt 502
Hermaszewski Mirosław 425
Hoffman Artur 490
Hoffman Paweł 157
Holland Agnieszka 314
Holoubek Gustaw 71, 74, 77, 91, 92, 113, 121, 211, 221, 224, 234, 243, 250–252, 255, 256, 288, 352, 420–424, 443, 445, 446, 455, 460, 484, 496, 507
Holzer Jerzy 329
Hołuj Tadeusz 85, 86, 352
Horzyca Wilam (właśc. Hofiitza Wilhelm Henryk) 56, 87, 116, 119, 483
Hübner Zygmunt 308

Ibsen Henrik 333, 412, 413, 416–419, 461, 474, 505, 506
Ionesco Eugãne (rum. Ionescu Eugen) 192, 196, 197, 249, 282, 293, 472, 492
Iredyński Ireneusz 464, 475
Iwanow Wsiewołod 145, 472
Iwaszkiewicz Jarosław 81, 105, 107, 151, 237, 314, 352, 425, 426, 471, 489

Jabłonkówna Leonia 292, 294, 299, 498
Jakubowska Wanda 256
Jan Paweł II, papież 269, 399, 468, zob. także Wojtyła Karol
Janda Krystyna 436
Janion Maria 329
Jaracz Stefan 10, 80, 81, 476, 482
Jarecki Andrzej 185, 207, 210, 212, 225, 230, 274, 285, 455, 491, 493, 494, 497
Jaroszewicz Piotr 318, 319
Jaruzelski Wojciech 445, 450, 455, 460
Jasińska Zofia 296, 498
Jastrun Mieczysław 169, 183, 247, 316, 495, 499
Jaszcz (pseud.), zob. Szczepański Jan Alfred
Jawłowska Aldona 350
Jedlicki Jerzy 329, 407
(jkg) 497
Joyce James 288
Junosza-Stępowski Kazimierz (właśc. Stępowski Kazimierz) 10, 476
Jurga Jadwiga 410
Jurga Piotr 410

Kaczmarski Jacek 436, 437
Kaczor Kazimierz 352
Kaganowicz Łazar 160, 489
Kalemba Kazimierz 38–41, 49, 72
Kałużyński Zygmunt 178, 491, 493
Kamieńska Krystyna 127, 128
Kamieńska Anna 462, 475
Kamińska Ida 153
Kamiński Łukasz 480
Kania Stanisław 375, 503
Kantor Tadeusz 42, 70
Kapuściński Ryszard 422
Karbowski Józef 92, 471
Karpinowicz Beata 360
Karpiński Jakub 336
Karpiński Maciej 292, 296, 498
Karwat Mirosław 489
Kelera Józef 125, 487
Kępa Józef 278, 423
Kępiński Antoni 263, 417
Kielanowski Jan 400
Kieślowski Krzysztof 314
Kijowska Kazimiera 500
Kijowski Andrzej 184, 206, 207, 216, 267, 329, 338, 339, 387, 403, 421, 426, 449, 451, 455, 491, 493, 495, 500, 501, 504–507
Kijowski Janusz 314
Kisielewski Stefan (pseud. Kisiel) 109, 238, 266, 271, 276, 315, 316, 319, 325, 326, 329, 403, 486, 496, 497, 499, 500, 505
Kiszczak Czesław 455, 456

Kiszkis Jerzy 455
Kleist Heinrich von (właśc. Kleist Bernd Heinrich Wilhelm von) 330
Klim, nauczycielka 26
Kliszko Zenon 234–237, 242, 244, 265, 266, 271, 273, 338, 421
Kloc Eugeniusz 378
Kłossowicz Jan 495
Kniotek Florian 504
Kociniak Marian 456
Koecher-Hensel Agnieszka 508
Koenig Jerzy 274, 287, 289, 291, 293, 496–498
Kołakowska Tamara 373, 406
Kołakowski Leszek 157, 158, 202, 240–243, 334, 336, 373, 403, 406, 489
Komeda Krzysztof (właśc. Trzciński Krzysztof) 163
Komorowska Maja (właśc. Komorowska Maria Janina) 311, 312, 436, 437
Kondrat Józef 230
Kondrat Tadeusz 151
Konic Paweł 476
Konieczna Romana 499
Konieczny J. 502
Konopka Tomasz 479
Konopski Filip Z. (pseud.), zob. Groński Ryszard Marek
Konwicki Tadeusz 202, 321, 403, 439
Korcelli Kazimierz 491
Kornijczuk Ołeksandr 159
Korotyński Henryk 267
Korzeniewski Bohdan 76, 80, 81, 88, 112, 113, 115, 119, 120, 129–132, 136, 138–140, 142, 143, 163, 167, 211, 212, 446, 448, 472, 473, 482, 483, 487, 488
Kosińska Maria 74, 134
Kosiński Jan 15, 74, 75, 113, 134, 167, 181, 182, 193, 249
Kossobudzka Renata 133
Kościałkowska Maria 75, 95, 96, 106, 122, 484, 485
Kotlarczyk Mieczysław 42, 60, 82, 336
Kott Jan 87, 123–125, 128, 129, 149, 150, 152–154, 181, 182, 184–186, 188, 189, 198, 199, 204, 208, 209, 213, 215, 217–220, 225, 238, 277, 278, 353, 483, 487–489, 491–494
Kowalczyk Janusz R. 506
Kowalczyk Jerzy 335
Kowalczyk Ryszard 335
Kowalewski Krzysztof 436
Kowalska Anka (właśc. Kowalska Anna) 15, 315, 346–348, 350, 374, 375, 377–381, 383, 384, 386, 392, 394, 396, 403, 412, 435, 438, 451, 452, 454, 468, 501, 503–505
Kowalska Halina 480, 481
Kowalska Jolanta 10, 476
Kowalski Sergiusz 428, 506
Kowalski Władysław 481
Koziarska Antonina 29
Kozioł Andrzej 496
Krafftówna Barbara 199
Kral Andrzej Władysław 285, 286, 497
Krasiński Edward 476, 479, 486
Krasnodębska Ewa 133, 161
Krasnowiecki Władysław 116, 127, 128, 472
Kraśko Wincenty 232–236, 265, 276, 279, 317, 499
Krawczyk Krzysztof 425
Kreczmar Jan 114, 131, 134, 148, 149, 289, 311, 488
Kreczmar Jerzy 192, 278, 283–285, 288, 474
Kreutz-Majewski Andrzej 508
Kruczkowski Leon 79, 83, 85, 124, 125, 138–142, 144, 149, 151–154, 159, 205, 293, 307, 472, 481–483, 487–489
Kruszewska Wanda 92
Kryszak Jerzy 456
Krzemiński Władysław (właśc. Wetzstein Władysław) 119
Krzyski Hugo (właśc. Piesch Hugo) 244
Krzysztoń Antonina 23, 24, 343, 371, 379, 380, 447, 503
Krzysztoń Barbara Maria, z d. Mikołajska 23–32, 37, 39, 41, 50, 53, 66, 67, 72, 73, 447, 477–480, 503
Krzysztoń Grażyna („Zosia") 23, 447
Krzysztoporski Adam 383
KTT (krypt.), zob. Toeplitz Krzysztof Teodor
Kubicki Stefan 21
Kubikowska Edyta 495
Kubikowski Tomasz 495
Kuchtówna Lidia 59, 105, 476, 480, 485
Kucówna Zofia 427, 428, 506
Kuczyński Waldemar (właśc. Kuczyński Marian Waldemar) 451, 452, 507
Kudliński Tadeusz 42, 48, 90, 97, 99, 109, 174, 483–485
Kuleta Marian 326, 328
Kulik Ewa 400
Kuncewiczowa Maria 308, 309, 499
Kuriata A. 328
Kuroń Grażyna („Gaja") 381, 383, 384, 397, 450, 453, 468, 507
Kuroń Jacek 18, 119, 154, 158, 202, 240, 241, 261, 316, 317, 320–323, 325, 331, 334–336, 341–345, 348–352, 356, 360, 373, 375, 378, 380–382, 384, 386, 387, 390–392, 396, 398, 408, 409, 435, 438, 477, 492, 496, 499–506

Kuroń Maciej 378, 409
Kuśmierek Józef 15, 162
Kutz Kazimierz 256, 455, 475
Kuźmiński Zbigniew 256, 475
Kwiatkowska Halina 105
Kwiatkowski Tadeusz 43, 51, 55, 57, 80, 92, 478–482, 484
Kydryński Juliusz 44, 247, 494, 495
Kydryński Lucjan 417, 418, 505

L.K. 482
Laskowska Wanda 248, 473
Lasocka Barbara 486
Lec Stanisław Jerzy (właśc. Tusch-Letz Stanisław Jerzy de) 115
Léger Fernand (właśc. Léger Joseph Fernand Henri) 126
Lenin Włodzimierz (właśc. Uljanow Władimir) 32, 93, 147
Leonow Leonid 119
Lesiewiczowa J. 499
Lespinasse Jeanne Julie Éléonore de 225–229, 263, 308, 473
Leśnodorski Zygmunt (krypt. Z. Leśn.) 77, 86, 481, 483
Lewik Włodzimierz 491
Libera Antoni 406, 505
Lipińska Marta 289
Lipiński Edward 336, 344, 345, 379, 381, 395, 409, 439, 440
Lipska Maria 435
Lipski Jan Józef 15, 186, 331, 335, 336, 341–346, 350, 351, 353, 356, 375, 376, 380, 382, 384–387, 393, 397, 398, 435, 439, 440, 477, 491, 500–502, 504, 506
Lityński Jan 323, 330, 342, 378, 380, 385, 410, 435
Luksemburg Róża (właśc. Luxenburg Rozalia) 140
Lutowski Jerzy 139, 151, 189

Łapicki Andrzej 225, 273, 274, 289, 470, 473, 474
Łempicka Aniela 177
Łomnicki Jan 62, 475
Łomnicki Tadeusz 19, 58, 62, 68, 72, 89–91, 98, 99, 121, 132, 420, 424, 444, 445, 455, 471, 479–481, 483, 484, 486
Łubieński Tomasz 326
Łukaszewicz Jerzy 278, 414, 424
Łukaszewicz Olgierd 436

(M.K.) 497
M.S. 496
Machejek Władysław 369
Macierewicz Antoni 342, 344, 350, 380, 383, 385, 501
MacLeish Archibald 283, 474
Madaliński Lech 96, 97
Majakowski Władimir 177
Majkowski Grzegorz 506
Malenkow Gieorgij 160, 489
Malkiewiczówna Maria 483
Małcużyński Karol 314, 352
Małynicz Zofia 63–65, 67, 69, 89, 141, 336, 337, 483
Mamoń Bronisław 496, 506
Mandelsztam Nadieżda 395
Mann Thomas (właśc. Mann Paul Thomas) 74, 75, 226, 230, 406, 453, 474, 475
Marczak-Oborski Stanisław 46, 99, 485
„Marek", tajny współpracownik 238, 495
Marks Karol (właśc. Marx Karl Heinrich) 32, 149
Markuszewski Jerzy 15, 219, 227, 228, 230, 268, 325, 326, 336, 346, 352, 390, 424, 436, 455, 473–475, 495
Matwin Władysław 157
Mauersberger Adam 491
Mazowiecki Tadeusz 271, 449, 451, 452, 501, 507
Mazurek Robert 504
McCarthy Joseph Raymond 213
Meissner Krystyna 441
Meller Marian 128, 162, 163, 165, 167, 214
Melville Herman 234
Merunowicz Jerzy 48
Methling Finn Ludvig 228
Meyerhold Kazimierz 48
Michalczyk Irena 46, 48
Michał Anioł (właśc. Buonarroti Michelangelo) 14
Michałowska Danuta 227
Michnik Adam 15, 75, 241, 315, 321, 323, 325–331, 334, 336, 341, 343, 373–375, 377, 378, 380, 385, 386, 391, 392, 395, 398, 405–408, 426, 431, 432, 435, 438, 481, 500, 505, 506
Mickiewicz Adam 177, 434, 462
Międzyrzecki Artur 20, 267, 329, 334, 335, 383, 399, 449, 477, 500, 504, 507
Mikołajczyk Stanisław 49, 79
Mikołajscy, rodzina 27, 30, 31, 33
Mikołajska Barbara Maria, zob. Krzysztoń Barbara Maria
Mikołajska Halina (właśc. Mikołajska Helena Maria), passim
Mikołajska Jadwiga (właśc. Mikołajska Maria Jadwiga) 45
Mikołajska Józefa (Ziunia) 25–32, 37, 53, 478

Mikołajska Józefa Julianna, zob. Piątkowska Józefa Julianna
Mikołajska Maria, z d. Neisser 32
Mikołajska Maria Anna Salomea, z d. Piątkowska 25–31, 37, 45, 67, 468, 478
Mikołajska Zofia Bonawita, zob. Mlak Zofia Bonawita
Mikołajski Marian Szczepan 28–31, 96, 447, 478
Mikołajski Szczepan Jan 28, 29
Milde Ewa 352
Milewicz Ewa 386
Miller Arthur 206, 208, 210, 290, 473
Miller Jan Nepomucen 240
Miłosz Czesław 80, 81, 143, 395, 435, 437, 438, 441, 462, 482
Misiorny Michał 367, 503
Miziołek Władysław 401
Mlak Piotr 25, 447
Mlak Włodzimierz 25
Mlak Zofia Bonawita, z d. Mikołajska 25–27, 29–32, 37, 50, 51, 66, 67, 71, 73, 96, 478, 479
Moczar Mieczysław (właśc. Demko Mikołaj) 261, 278
Moczulski Leszek (właśc. Robert Leszek Moczulski) 397
Modrzejewska Helena (właśc. Benda Jadwiga Helena) 64
Modzelewski Karol 158, 240, 241, 261, 316, 489
Molier (fr. Molière; właśc. Poquelin Jean Baptiste) 119, 171
Morgenstern Janusz 475
Morstin Ludwik Hieronim 69, 146, 472
Morstinowa Janina Maria 129
Motyka Lucjan 205, 233–236, 276, 494
Mozart Wolfgang Amadeus 14
Mrozińska Stanisława 88, 483
Mrozowska Zofia 22, 133, 290, 297–299, 337, 436, 456, 468, 506
Mrożek Sławomir 163, 197, 244, 276, 277, 288, 421, 433, 470
Mrożewski Zdzisław 352, 487
Mściwojewska, nauczycielka śpiewu 41, 45, 50
Mularczyk Adam 41–50, 53, 62, 63, 68, 69, 72, 478–480
Musset Alfred (właśc. Musset Louis Charles Alfred de) 170, 273, 274, 293, 474, 497

Nadolski Marek 502
Naimski Piotr 342, 344, 378, 380, 385
Nałkowska Zofia 70, 260
Namiotkiewicz Walery 491
Napiontkowa Maria 199, 479–481, 492–494
Nastulanka Krystyna 483, 492, 494
(nat.) 481
Natanson Wojciech 60, 69, 191, 193, 251, 273, 480, 483, 492, 495, 497, 498
Niemcewicz Julian Ursyn 145, 472
Niemen Czesław (właśc. Wydrzycki Czesław Juliusz) 425
Niemirowicz-Danczenko Władimir 104
Niemirowski, oficer NKWD 57
Niesiobędzki Jerzy 503
Nietzsche Friedrich Wilhelm 125
Niewiarowicz Roman 71
Norwid Cyprian 42, 244, 254, 255, 456, 457, 462, 473

Ochab Edward 162
Olbrychski Daniel 311, 352, 427, 436
Olszewski Jan 240, 321, 336, 341, 491
Onyszkiewicz Wojciech 379, 380, 384, 402
Opania Marian 456
Orwid Maria 262–264, 294, 496
Orzechowski Emil 62, 68, 480, 481
Osiecka Agnieszka 18, 19, 227, 248, 477, 494, 495, 499
Osiński Zbigniew 253, 496
Osmańczyk Edmund Jan 352
Ossowska Maria 417
Ost Jan 503
Ostach Henryk 343
Osterloff Barbara 488
Osterwa Juliusz (właśc. Maluszek Julian Andrzej) 56, 59, 60, 69, 70, 73, 76, 78, 84, 88, 93, 102, 250, 251, 480–483, 487
Osterwina Matylda 482
Ostrowski Aleksandr 130
Ostrowski Stanisław 496, 497
Ostrowski Wojciech 380
Otwinowski Stefan 101, 485

Paczkowski Andrzej 339, 386, 500, 501
Padwa Wanda 83, 118, 482
Pajdak Antoni 345, 348, 354, 378
Palusiński Jan 401
Pancewicz Leokadia 141
Pański Jerzy 487
Pascal Blaise 183
Pągowski Konstanty (właśc. Pągowski Rafał Konstanty) 139
Perski Ludwik 477
Peryt Ryszard 352
Perzanowska Stanisława 289
Perzyński Włodzimierz 246
Peyret-Chappuis Charles de 101, 471
Pęczkowska Mija 476
Piątkowscy, rodzina 30, 33

Piątkowska Józefa Julianna, z d. Mikołajska 28–31, 35, 36
Piątkowska Maria Anna Salomea, zob. Mikołajska Maria Anna Salomea
Piątkowski Aureliusz (pseud. Aurita; „Relek") 30, 31
Piątkowski Karol 28, 29, 35, 36
Picasso Pablo (właśc. Ruiz Picasso Pablo) 126
Pieczarkowska Hanna 484, 485
Pietrzak Jan 436, 437
Piłka Marian 397, 504
Pinter Harold 200, 297–300, 474, 498
Piórkowski Jerzy 491
Pirandello Luigi 313
Pius XII (Pacelli Eugenio), papież 243
Płoski Stanisław 478
Pogodin Nikołaj (właśc. Stukałow Nikołaj) 236
Polanica Stefan 493
Pollak Seweryn 102, 485
Pomian Krzysztof 241, 242
Pomianowski Jerzy 178, 188, 219, 491, 494
Poręba Bohdan 433
Priestley John Boynton 98, 99, 471
Pronaszko Andrzej 63, 70, 77–79, 82, 84, 87, 88, 146, 481, 482
Pronaszko Zbigniew 126
Proust Marcel (właśc. Proust Valentin Louis George Eugãne Marcel) 74, 75, 198
Prus Maciej 15, 247, 254–256, 313, 366, 368, 412, 413, 434, 474, 506
Przybylska Maria 455
Przybyszewski Stanisław 176
Przymanowski Janusz 267
Puszkin Aleksandr 105, 106, 486
Puszkina Natalia 105–107
Putrament Jerzy 178
Puzyna Konstanty 144, 162, 163, 166, 167, 169, 170, 173–176, 179, 187, 188, 195–197, 199–201, 207, 208, 210, 214, 249, 288, 293–295, 297–300, 489, 490, 492, 493, 495, 498
Pyjas Stanisław 375, 376, 379, 382
Pysiak Krzysztof 505, 506

Racine Jean Baptiste 119
Radiczkow Jordan 288
Radkiewicz Stanisław 159
Radomski Roman 410
Rakowiecki Jerzy 456, 473, 507
Rakowski Mieczysław Franciszek 237, 239, 261, 262, 266, 314, 318, 319, 338, 339, 352, 375, 450, 455, 456, 460, 494–496, 499, 501, 506–508
Raszewska Magdalena 495
Raszewski Zbigniew 246, 251–253, 352, 399, 456, 464, 495, 502, 504, 507, 508
Rayzacher Maciej 346, 352, 399, 402, 437, 455
Rehorowska Maria 507
Rej Mikołaj 147
Rejtan Tadeusz 271–273, 275
René Ludwik 114, 182, 192, 209, 216, 472, 473, 492, 493
Rodak Paweł 52, 479
Rodowicz Maryla (właśc. Rodowicz Maria Antonina) 425
Rogalewska Ewa 507
Rokoszewski Kazimierz 316, 499
Romanowska Halina 44, 46–48
Romanowski, płk, pełnomocnik ds. internowanych 451, 452
Romanówna Janina 147, 151
Romaszewska Zofia (właśc. Romaszewska Irena Zofia) 347, 381, 383, 385, 386, 396, 435
Romaszewski Zbigniew 15, 347, 374, 386, 395–397, 402, 403, 439
Rosenberg Ethel 151
Rosenberg Julius 151
Rosenbergowie 157
Rosner Andrzej 347
Rostworowski Karol Hubert 63, 64, 69
Rozwadowski Tadeusz 30
Różański Józef (lub Jacek; właśc. Goldberg Józef) 161
Różewicz Tadeusz 197, 246
Rudzki Piotr 487
Rusinek Kazimierz (właśc. Rusin Kazimierz) 234, 235
Ruszar Józef 400
Rybicki Józef 345
Rydel Lucjan Antoni Feliks 77
Ryszkiewicz Andrzej 427
Rzeszotarska Helena 26
Rzymowski Wincenty 482

Sadecki Wiktor 44, 45, 47, 48, 62
Sadowska Barbara 411
Sadowski Andrzej 199, 201, 492
Sadzik Józef 439
Sagan Françoise (właśc. Quoirez Françoise) 225, 473
Salacrou Armand 99, 100, 471
Samozwaniec Magdalena (właśc. Niewidomska Magdalena) 483
Sandauer Artur 238
Sarama Danuta 44
Sartre Jean Paul 100, 101, 123, 206, 210, 277, 473
Sasanka Paweł 501
Sas-Wisłocki Juliusz (właśc. Wisłocki Juliusz) 482

Schiller Anna (właśc. Schiller de Schildenfeld Anna) 367, 503
Schiller Friedrich (właśc. Schiller Johann Christoph Friedrich von) 79, 289, 290, 293, 330, 474
Schiller Leon (właśc. Schiller de Schildenfeld Leon) 80, 112, 113, 116, 126, 131, 132, 136–139, 145, 146, 149, 162, 166, 167, 171, 252, 472, 488
Seweryn Andrzej 352, 436
Shakespeare William 81, 129, 163, 166, 195, 206, 211–213, 217, 218, 422, 471–473, 484, 487, 492
Sherwood Robert Emmet 79
Sheybal Władysław (ang. Sheybal Vladek) 101, 139–141
Siemaszkowa Wanda 68
Siemion Wojciech 227, 318
Sieprawski Stefan 38
Sieradzka Zofia 418, 505
Sieradzki, radny miejski Krakowa 85
Sieradzki Jacek 506
Siła-Nowicki Władysław 241, 336, 350, 356, 411, 438
Simonow Konstantin 85, 86, 93
Sipińska Urszula 425
Siroń Jadwiga 309
Skarżanka Hanna 139, 140, 352
Skłodowska-Curie Maria 67
Skorupski Kazimierz 441
Skuszanka Krystyna 265
Sławińska Irena 286, 497
Słomczyński Maciej (pseud. Alex Joe) 184, 188, 195, 196, 472, 492
Słonimski Antoni 237, 238, 270, 321, 327, 336
Słotwiński Józef 225
Słowacki Juliusz 138, 146, 149, 150, 330, 405, 435, 436, 461, 462, 472, 473, 488
Sobieniowski Florian 69
Sobkowiak Czesław 507
Sokorski Włodzimierz 19, 79, 103, 112–114, 116, 122, 130–134, 137, 138, 140, 141, 143, 144, 147, 148, 152–154, 159–162, 164, 165, 203, 205, 277, 279, 302, 330, 477, 482, 486, 488–490, 493
Solarz, oficer KW MO w Krakowie 324
Solska Irena (właśc. Sosnowska Karolina Flora) 10, 476
Solski Ludwik (właśc. Sosnowski Ludwik Napoleon) 60, 68, 78, 113, 114, 481
Stachowski Tomasz 410
Staff Leopold 425
Staich Tadeusz 42
Stalin Józef (właśc. Dżugaszwili Iosif) 32, 55, 58, 118, 147, 148, 157, 184, 222, 489
Stanisławski Konstantin (właśc. Aleksiejew Konstantin) 103, 104, 135
Starewicz Artur 233, 276
Starowieyska Ewa 291
Staszewska Stefania 244
Statter Maksymilian 85, 102, 485
Stebnicka Marta 106, 485
Stefanowski Aleksander 20, 126, 168
Steinsbergowa Aniela 240, 341, 345, 386, 392, 403, 409–411, 438, 468
Stępień Joanna 477
Stołecka Danuta 15, 466–468, 508
Stomma Stanisław 338
Stopkowa Wincentyna, zob. Wodzinowska-Stopkowa Wincentyna
Strehler Giorgio 422
Strindberg August (właśc. Strindberg Johan August) 83
Stryjkowski Julian 169, 242, 267, 315, 321, 325, 326, 336, 404
Strzelecki Jan 407, 501
Strzelecki Ryszard 233
Strzyżewski Tomasz 369, 503
Strzyżewski Włodzimierz 498
Studnicki Franciszek 264, 496
Suwała Halina 454
Swinarski Konrad 324
Szajna Józef 319
Szałkiewiczowa Helena 19, 41, 49
Szaniawski Jerzy 287–289, 293, 474, 497
Szarek Jarosław 503, 505
Szarzyńska-Rewska Hanna 202
Szczawiński Józef 488, 489, 491
Szczepański Jan Alfred (pseud. Jaszcz) 85, 102, 103, 140, 146, 153, 174, 188, 191, 194, 213, 418, 419, 483, 485, 488, 491, 506
Szczepański Jan Józef 336, 411
Szczepański Maciej 435
Szczepkowska Joanna 264, 333, 334, 426, 496, 500, 506
Szczepkowski Andrzej 63, 68, 121, 455, 458
Szczęsna Joanna 157, 242, 267, 386, 489, 495, 496
Szczypiorski Adam 345
Szejnert Małgorzata 129, 140, 446, 482
Szekspir William, zob. Shakespeare William
Szletyński Henryk 116, 123, 125, 126, 130, 464, 487
Szpakowska Małgorzata (właśc. Szpakowska Maria Małgorzata) 315
Szpotański Janusz 410
Szwajca Krzysztof 496
Szydlak Jan 278
Szydłowski Roman 58, 84, 85, 102, 174, 281, 289, 368–370, 482, 485, 486, 497, 503

Szyfman Arnold (właśc. Schiffman Arnold) 79, 114, 116, 122, 129, 131, 132, 133, 162, 486
Szyma Tadeusz 260, 496
Szymańska Irena 168, 321
Szymborska Wisława 336
Szymusik Adam 15, 263

Śląska Aleksandra (właśc. Wójcik Aleksandra) 71, 121, 337, 506
Śliwiński Krzysztof 326
Światło Józef (właśc. Fleischfarb Izaak) 161, 370
Świda-Ziemba Hanna 54, 479
Świderski Jan 15, 42, 161–163, 167–169, 185, 192–195, 201, 207–209, 211, 212, 221, 333, 427, 472, 487
Świerczewska Krystyna 498
Świrszczyńska Anna 73, 86, 88, 471, 483
Świtoń Kazimierz 411, 412

t.s. 482, 484
Tarn Adam 187, 188, 272, 277, 491
Tatarkiewicz Anna 490
Taylor Jacek 15
Tejchma Józef 316, 318, 319, 365, 423, 427, 499, 506
Terentiew Nina 495
Terlecka-Reksnis Małgorzata 496
Terlecki Władysław Lech 461
Toeplitz Krzysztof Teodor (krypt. KTT) 304, 492, 499
Tołstoj Lew 296, 474
Torańska Teresa 506
Toruńczyk Barbara 315, 326, 500
Towstonogow Gieorgij 276, 282
Treugutt Stefan 181, 191, 195, 206, 270, 491–493
Trzciński Teofil 60
Turowicz Jerzy 115, 121, 238, 353, 486, 501
Tuwim Julian 69, 424, 425, 436
Tygielska Maria 499
Tym Stanisław 436

Velde Jacob van 228
Virion Tadeusz de 241
Vivaldi Antonio 14, 15
Vogler Henryk 90, 106, 107, 483–487
Voit Mieczysław 490

(w.r.) 482
Wajda Andrzej 426, 439
Walc Jan 506
Walczewski Marek 286
Walczowski Franciszek 70
Walendowska Anna, zob. Erdman-Walendowska Anna
Walendowski Tadeusz 405
Wałęsa Lech 436, 439
Wańkowicz Melchior 240
Warmiński Janusz (właśc. Lewandowski Janusz) 119, 244, 487
Warnecki Janusz (właśc. Kozłowski Jan) 63, 69, 130, 141, 145–147, 472
Waryński Ludwik 29
Wasilewska Wanda 79, 160
Wat Aleksander (właśc. Chwat Aleksander) 153, 489
Wawrzkiewicz Marek 425
Wawrzyniak Mirosław 496
Wawrzyniak Monika 483
Ważyk Adam 57, 179, 204
Weigel Helena 153, 178
Weiss Peter 263
Wende Jan Karol 59
Wesołowska Marta 430, 431
Wielowieyska Helena 215, 493
Wiercińska Maria 125, 127, 134, 472
Wierciński Edmund 15, 73, 78, 80, 88, 89, 91, 104, 105, 112–114, 122–125, 127–130, 134, 148–150, 160, 161, 171, 291, 471, 472, 481, 483, 485–487, 489
Wierusz A. (pseud.), zob. Gorecki Wiesław
Wierzbicki Piotr 431
Wierzyński Kazimierz 266
Wilski Zbigniew 476
Wiłkomirska Wanda (właśc. Wiłkomirska Jolanta Wanda Alfreda) 266
Winiarska Halina 455
Wirpsza Aleksander (pseud. Szaruga Leszek) 323
Wirpsza Witold 242
Wirski Juliusz 101
Wirth Andrzej 181, 182, 201, 210, 212, 216, 225, 281, 282, 490, 491, 493, 497
Wiszniewski Wsiewołod 147, 187
Wiśnicka, nauczycielka 27
Witkiewicz Stanisław Ignacy (pseud. Witkacy) 109, 197, 244, 246, 248–250, 288, 293–295, 308, 473, 474, 495, 498
Władysław I Łokietek, król Polski 267
Wodzinowska-Stopkowa Wincentyna („Wicula") 15, 227, 428–431, 475, 500, 506
Wojdanówna Renata 505
Wojtyła Karol 399, 405, 438, zob. także Jan Paweł II
Wolas Stefan 84
Wołłejko Czesław 298, 368
Wołosiuk Jan 489
Woroszylska Janina 413, 435, 436, 466
Woroszylska Natalia 436, 504
Woroszylski Wiktor 10, 157, 202, 242, 321, 325,

345, 346, 383, 388, 389, 391, 410, 412, 413, 421, 435–437, 451, 454, 466, 468, 476, 478, 486, 494, 504–508
Woroszyłow Klimient 160, 489
Wosiek Maria („Lilka") 15, 336, 352, 386, 403, 435, 438, 451
Woszczerowicz Jacek (właśc. Woszczerowicz Marian Jacek) 141, 212, 505
Woźniakowski Jacek 400, 505
Woźnik Władysław 73, 78, 88, 91–93, 116, 471
Wójcik, oficer z działu kadr Domu Wojska Polskiego 165
Wroński Stanisław 278, 318
Wróblewski Andrzej (pseud. Ibis) 175, 176, 490, 498
Wrzesińska Barbara 18, 352, 456
Wujec Henryk 342, 343, 397, 400, 403, 408, 409
Wyka Kazimierz 78
Wyroba Adam 44
Wyrzykowski Marian 131–133, 145, 147, 149, 159, 160, 472, 486–489
Wysińska Elżbieta 486, 492, 494
Wysiński Andrzej (lub Kazimierz Andrzej) 479, 507
Wysocka Stanisława 9
Wyspiański Stanisław 146, 172–177, 187, 249, 421, 422, 434, 457–459, 472, 474, 508
Wyszkowski Błażej 411
Wyszyński Stefan 400, 401

Z. Leśn. (krypt.), zob. Leśnodorski Zygmunt
Zabłocki Franciszek 246
Zagórski Jerzy 81, 153, 247, 285, 291, 292, 333, 489, 493, 495–498, 500
Zakrzewska Janina 272
Zaleski Krzysztof 352, 488
Zamkow Lidia 42, 184, 190, 191, 196, 472, 473, 487
Zanussi Krzysztof 311, 312, 314, 475, 499
Zapasiewicz Zbigniew 149, 436, 455
Zapolska Gabriela (właśc. Korwin-Piotrowska Maria Gabriela) 92, 198, 209
Zawadzki Wacław 348
Zawieyski Jerzy 64, 65, 69, 75, 78, 81, 86, 87, 90, 91, 93–95, 97, 234, 236, 237, 269–273, 275, 276, 284, 341, 388, 471, 477, 483, 484, 494, 496, 497
Zawistowski Roman 90, 95, 119, 471
Zawiśliński Stanisław 477
Zbijewska Krystyna 480, 484, 485
Zechenter Witold 90, 98, 100, 103, 483–486
Zelwerowicz Aleksander 113, 114, 139, 141, 143, 486, 488
Zelwerowicz Krystyna 99, 471
Zelwerowicz-Orchoń Helena 488
Zieja Jan 345, 395, 403
Zieliński Jerzy 450
Ziembiński Włodzisław (właśc. Ziembiński Władysław) 471
Ziembiński Wojciech 345
Ziembiński Zbigniew 283, 473
Ziemska Beata 410
Zimand Roman 451, 452, 507
Zimmerer Katarzyna 264, 496

Żakowski Jacek 506
Żdanow Andriej 222
Żelazko Kazimierz 324
Żeromski Stefan 138, 139, 142, 244, 250, 251, 330, 421, 472, 473, 495
Żmudzka Elżbieta (krypt. (EL. ŻM.) 477, 497, 498
Żółkiewski Stefan 113, 486
Żuławski Juliusz 378
Żyliński Tadeusz 455

Wykaz źródeł ilustracji

Zdjęcia 1–12, 14–15, 17, 19–21, 23–25, 27–31, 34, 35 oraz 38–40 pochodzą z prywatnego archiwum Antoniny Krzysztoń.
Zdjęcie 16 fot. Jerzy Baranowski.
Zdjęcie 18 fot. © Bogdan Konopka.
Zdjęcie 22 pochodzi z prywatnego archiwum Anny Kowalskiej.
Zdjęcie 26 fot. M. Sokołowski/Centralna Agencja Fotograficzna.
Zdjęcia 32, 33, 36, 37 Foto Nowicki.
Zdjęcie 41 fot. Adam Drozdowski.
Zdjęcia 42, 43 fot. A.F. Kaczkowski.
Zdjęcia 13, 44–47, 52–55, 57–59, 62, 64 oraz 66–69 fot. © Franciszek Myszkowski.
Zdjęcia 48 fot. Edward Hartwig, 49–51, 56, 60, 61, 63 oraz 71–76 fot. © Edward Hartwig/ Narodowe Archiwum Cyfrowe.
Zdjęcie 65 fot. Paweł Bielecki.
Zdjęcie 70 fot. Wojciech Plewiński.
Zdjęcie 77 fot. Marek Holzman.
Zdjęcie 78 fot. Renald Dudley.
Zdjęcie 79 fot. © Czesław Łuniewicz.
Zdjęcia 80 i 81 fot. Andrzej Krynicki.
Zdjęcie 82 fot. Leon Myszkowski.
Zdjęcie 83 fot. Janusz Kolasa.
Zdjęcie 84 fot. Stanisław Fredro-Boniecki.

Wydawnictwo W.A.B. informuje, że dołożyło należytej staranności w rozumieniu art. 355 par. 2 kodeksu cywilnego w celu odnalezienia aktualnych dysponentów autorskich praw majątkowych do fotografii o numerach 1–12, 14, 15, 17, 19–43, 48 oraz 78.

Z uwagi na to, że przed oddaniem niniejszej książki do druku poszukiwania te nie przyniosły rezultatu, Wydawnictwo W.A.B. zobowiązuje się do wypłacenia stosownego wynagrodzenia z tytułu wykorzystania zdjęć aktualnym dysponentom autorskich praw majątkowych, niezwłocznie po ich zgłoszeniu się do Wydawnictwa W.A.B.

BIBLIOTEKA NARODOWA BN

Redaktor serii: Adam Pluszka
Redakcja: Jan Koźbiel
Korekta: Małgorzata Kuśnierz, Mariola Hajnus
Indeks zestawiła: Elżbieta Jaroszuk
Redakcja techniczna: Marta Nowakowska

Projekt okładki i stron tytułowych: www.pagegraph.pl
na podstawie koncepcji graficznej **mama**studio
Fotografia na I stronie okładki: z prywatnego archiwum Antoniny Krzysztoń

Wydawnictwo W.A.B.
02-386 Warszawa, Usypiskowa 5
tel./fax (22) 646 01 74, 646 01 75, 646 05 10, 646 05 11
wab@wab.com.pl
www.wab.com.pl

Skład i łamanie: www.pagegraph.pl
Druk i oprawa: Zakład Poligraficzno-Wydawniczy POZKAL, Inowrocław

ISBN 978-83-7747-537-9

b26677507

BIBLIOTEKA NARODOWA
2441897

Biblioteka Narodowa
Warszawa
30001013760746

Cała jej działalność zawodowa przypada na lata Peerelu. Jeśli przyjrzeć się jej rolom i spektaklom, można dostrzec w nich zarys całej historii teatru powojennego, jego głównych nurtów i dokonań, a nawet znowu „coś więcej" – przyczynek do historii świata poza nim. Punktem odniesienia dla teatru tego czasu była bowiem rzeczywistość zewnętrzna, którą odzwierciedlał i potrafił przekraczać, dając świadectwo wspólnej świadomości twórców i widzów. Jeśli przyjrzeć się pozateatralnej działalności Mikołajskiej, to widać, że polegała ona przede wszystkim na dawaniu świadectwa prawdom zakazanym i ocenzurowanym, na głośnym mówieniu o sprawach zatajanych przed opinią publiczną. Jeśli zaś przyjrzeć się otaczającemu ją światu, to widać, że powiązania towarzyskie sytuowały ją w centrum życia artystycznego i intelektualnego. W teatrze pracowała z najwybitniejszymi reżyserami swego czasu, miała styczność z ludźmi władzy, znała środowisko literackie i przyjaźniła się z pisarzami, a od połowy lat siedemdziesiątych uczestniczyła czynnie w życiu opozycji demokratycznej. Związki osobiste łączyły ją z wieloma znaczącymi postaciami ze świata literatury, polityki i Kościoła.

(ze Wstępu)

BIBLIOTEKA NARODOWA BN
II 2.441.891

Cała jej działalność zawodowa przypada na lata Peerelu. Jeśli przyjrzeć się jej rolom i spektaklom, można dostrzec w nich zarys całej historii teatru powojennego, jego głównych nurtów i dokonań, a nawet znowu „coś więcej" – przyczynek do historii świata poza nim. Punktem odniesienia dla teatru tego czasu była bowiem rzeczywistość zewnętrzna, którą odzwierciedlał i potrafił przekraczać, dając świadectwo wspólnej świadomości twórców i widzów. Jeśli przyjrzeć się pozateatralnej działalności Mikołajskiej, to widać, że polegała ona przede wszystkim na dawaniu świadectwa prawdom zakazanym i ocenzurowanym, na głośnym mówieniu o sprawach zatajanych przed opinią publiczną. Jeśli zaś przyjrzeć się otaczającemu ją światu, to widać, że powiązania towarzyskie sytuowały ją w centrum życia artystycznego i intelektualnego. W teatrze pracowała z najwybitniejszymi reżyserami swego czasu, miała styczność z ludźmi władzy, znała środowisko literackie i przyjaźniła się z pisarzami, a od połowy lat siedemdziesiątych uczestniczyła czynnie w życiu opozycji demokratycznej. Związki osobiste łączyły ją z wieloma znaczącymi postaciami ze świata literatury, polityki i Kościoła.

(ze Wstępu)

Historia życia niezwykłej kobiety, ukazana na szerokim tle dziejów polskiego teatru i w kontekście przemian politycznych i obyczajowych. Losy Haliny Mikołajskiej (1925–1989) są nie tylko kartką z kroniki niedawnej przeszłości – oglądane z perspektywy, jaką proponuje Joanna Krakowska, stają się przypowieścią o tym, czego można dokonać nawet w „czasie marnym". Opisy wstrząsów historycznych sąsiadują z drobiazgowymi opisami dnia codziennego, a radosna atmosfera sukcesów aktorskich bohaterki nieraz kontrastuje z ponurą rzeczywistością PRL-u. Poznając decyzje Mikołajskiej, jej motywacje, rozterki i powody zaangażowania się w działalność opozycyjną w Komitecie Obrony Robotników, wnikliwie przyglądamy się historii Polski Ludowej, mechanizmom władzy i funkcjonowaniu polskiego teatru. To biografia, która ma wymiar uniwersalny. Jej aktualność nie zamyka się w nakreślonych ramach chronologicznych, ale sięga naszych czasów i naszych wyborów.

PATRONAT MEDIALNY

TVP HISTORIA

ksiazki.wp.pl

WP.PL

wydawnictwo WAB

978-83-7747-537-9

cena 59,00 zł

Historia życia niezwykłej kobiety, ukazana na szerokim tle dziejów polskiego teatru i w kontekście przemian politycznych i obyczajowych. Losy Haliny Mikołajskiej (1925–1989) są nie tylko kartką z kroniki niedawnej przeszłości – oglądane z perspektywy, jaką proponuje Joanna Krakowska, stają się przypowieścią o tym, czego można dokonać nawet w „czasie marnym". Opisy wstrząsów historycznych sąsiadują z drobiazgowymi opisami dnia codziennego, a radosna atmosfera sukcesów aktorskich bohaterki nieraz kontrastuje z ponurą rzeczywistością PRL-u. Poznając decyzje Mikołajskiej, jej motywacje, rozterki i powody zaangażowania się w działalność opozycyjną w Komitecie Obrony Robotników, wnikliwie przyglądamy się historii Polski Ludowej, mechanizmom władzy i funkcjonowaniu polskiego teatru. To biografia, która ma wymiar uniwersalny. Jej aktualność nie zamyka się w nakreślonych ramach chronologicznych, ale sięga naszych czasów i naszych wyborów.

PATRONAT MEDIALNY

TVP HISTORIA

ksiazki.wp.pl

WP.PL

Wydawnictwo Literackie

978-83-7747-537-9

9 788377 475379

cena 59,00 zł