

**Mariola Marczak**

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie

## AUDIOWIZUALNE ADAPTACJE KRÓLA EDYPA SOFOKLESA – PRÓBA ANALIZY SOCJOLOGICZNEJ

Spośród mediów audiowizualnych kino, zarówno to, które bywa sztuką, jak i to, które jest elementem kultury (popularnej, masowej<sup>1</sup>) lub przemysłem (biznesem), jest najczęściej kojarzone z adaptacją. Zwykle chodzi o korzystanie z tekstu literackiego jako źródła, pomysłu na scenariusz filmowy, będący fabularnym projektem przyszłego utworu ekranowego. Jednakże – co zauważyła Alicja Helman<sup>2</sup> – tworzywo każdej sztuki, z której kino czerpie, musi zostać poddane adaptacji, czyli dostosowaniu do wymogów nowego medium. Filmoznawcy zdają sobie sprawę, że także dzieła przeznaczone do wystawienia w teatrze, czyli na pozór bliższe kinu ze względu na wspólną technikę prezentowania wydarzeń w czasie teraźniejszym, tożsamym z czasem „narracji”, jak również z czasem odbioru przez widza, podlegają zabiegom adaptacyjnym, gdy mają być „przeniesione na ekran”. Pokutuje jednak przeświadczenie, że dramaty wymagają mniej starań, nie muszą podlegać specjalnej transformacji, toteż nie są adaptowane, lecz „ekranizowane”, czyli że mamy do czynienia w tym wypadku jedynie z jakąś transpozycją, z rodzajem przemieszczenia. Tego rodzaju rozumienie adaptacji, jako drobnej „korekty” podyktowanej inną przestrzenią kontaktu z odbiorcą oraz innym nośnikiem tekstu, mogłoby się wydawać najbardziej uprawnione w przypadku wystawiania dramatu jako gatunku literackiego na scenie, ale i wtedy konieczne są przecież zabiegi dostosowawcze związane z konkretną inscenizacją, choćby konieczność dokonania skrótów, mimo że dramat pisany jest często (jednak nie zawsze) z myślą o scenie<sup>3</sup>. W istocie najważniejszy jest fakt, że od czasów Wielkiej Reformy Teatru w Europie odbiorcy mają świadomość, iż dramat jest narzędziem autorskiej wypowiedzi w rękach

---

<sup>1</sup> N. Carroll, *Filozofia sztuki masowej*, tł. M. Przyłipiak, Gdańsk 2011, s. 175-177.

<sup>2</sup> A. Helman, *Adaptacja – podstawowa technika twórcza kina*, „Kino” 1998, nr 1.

<sup>3</sup> Od dawna istnieje teatralna i literacka teoria dramatu, nie będę o tym pisała szczegółowo, jest to bowiem temat dawno opracowany – zob. S. Skwarczyńska, *Zagadnienie dramatu*, [w:] *eadem*, *Studia i szkice literackie*, Warszawa 1953, s. 95-121.

inscenizatora, który nadaje mu swoisty kształt, zgodnie z własnym zamysłem, będącym jednocześnie interpretacją tekstu adaptowanego. Zatem wszystkie decyzje związane z konkretyzacją pierwowzoru literackiego, czy to na scenie teatralnej, czy to na ekranie kinowym lub telewizyjnym, wpływają na interpretację dzieła. Należą do nich, oprócz wspomnianych skrótów, także zmiany w strukturze narracyjnej (zmiana kolejności zdarzeń), usuwanie pewnych motywów lub dodawanie elementów niewystępujących w pierwowzorze, decyzje obsadowe, wybór koncepcji plastycznej, oprawa muzyczna, inscenizacja i choreografia (relacje przestrzenne między postaciami oraz między elementami scenograficznymi wraz z reżyserią ruchu w poszczególnych scenach i sekwencjach bądź scenach i aktach) i tak dalej. Wreszcie dość charakterystyczną cechą współczesnej kultury jest to, iż żywioł interpretacyjny wyraża się w intertekstualności, związanej z faktem, że adaptator korzysta z innych dzieł tego samego twórcy lub włącza w obręb swojego utworu elementy innych dzieł sztuki albo innych tekstów kultury lub odnosi się do poprzednich adaptacji i inscenizacji tego samego tekstu albo do wcześniej stosowanych konwencji estetycznych.

W bogatej literaturze związanej z tematem adaptacji jednym z głównych wątków jest kwestia wierności pierwowzorowi literackiemu z jednoczesnym „wypozażeniem” dzieła będącego adaptacją w „swoistość” nowego medium, a co za tym idzie – zabiegów technicznych, jak również estetycznych, mających służyć osiągnięciu tego celu. Z tego powodu polska autorka pisze o „twórczej zdradzie”, mając na myśli osiągnięcie wierności duchowi oryginału przy jednoczesnej zdradzie jego litery<sup>4</sup>. Oznacza to odejście od koncepcji mechanicznej ekwiwalencji, jak również przekładu intersemiotycznego<sup>5</sup> ku poszukiwaniu oryginalnych rozwiązań, często jednorazowych, swoistych dla jednego utworu literackiego w indywidualnej interpretacji reżysera, która jest wizją raczej, czasem wręcz konceptem niż prostym „odczytaniem”, rozumianym jako „przemieszczenie” dzieła do innego medium, z zachowaniem struktury pierwowzoru. Tego rodzaju podejście do adaptacji najbliższe jest transformacji w trójdzielnej teorii Dudleya Andrew<sup>6</sup>. Transformacja polega na poszukiwaniu filmowych odpowiedników dla swoistych literackich środków lub – jeśli ich nie ma – ekwiwalentów-zamienników, co otwiera pole dla oryginalnych rozwiązań, a zarazem pozwala uzyskać efekt analogii. Dobra transformacja powinna być zgodna ze specyfiką filmowego tworzywa oraz z estetyką odmiennego przecież, choć pokrewnego przez swą narracyjność i czasowość dzieła sztuki.

<sup>4</sup> A. Helman, *Twórcza zdrada. Filmowe adaptacje literatury*, Poznań 1998.

<sup>5</sup> M. Hopfinger, *Adaptacje filmowe utworów literackich. Problemy teorii i interpretacji*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1974.

<sup>6</sup> A. Helman, *Twórcza zdrada...*, s. 9.

Wierność „duchowi” to sprawa zachowania klimatu, wartości, rytmu i stylu oryginału, co jest z reguły bardzo trudne, a czasem w ogóle niemożliwe. Filmowiec zmuszony jest sięgać po ekwiwalenty niedostępnych dlań środków literackich<sup>7</sup> –

pisze A.Helman. Czasem zatem, aby „wszystko było tak samo”, trzeba „wszystko zmienić”, czyli dokonać twórczej zdrady, co oznacza osiągnięcie doskonałego ekwiwalentu w skali całego dzieła. Oczywiście tego rodzaju totalna przemiana, która doprowadziłaby do uzyskania efektu audiowizualnego „awatara” dzieła literackiego, tak właśnie jak w przypadku symulacji komputerowej, jest raczej pewną ideą niż adaptacyjną praktyką. Niemniej jednak nierzadko bywa, że daleko idące zmiany, podyktowane specyfiką i literackiego, i filmowego lub telewizyjnego medium, prowadzą do uzyskania „adaptacji idealnej”, nowego dzieła, zrealizowanego w zgodzie ze specyfiką nowego środka przekazu. Jednocześnie powstaje nowa jakość, często o charakterze arcydzielny, odpowiadająca pierwowzorowi w jego cechach istotnych, dzięki czemu ów pierwowzór jest rozpoznawalny w adaptacji i zdaje się zachowywać w nim swoją wartość, a ponadto zyskuje coś więcej, co zostaje dodane przez nowe medium za sprawą przetwórczego wysiłku adaptatora-artysty. Tego rodzaju arcydzielną adaptacją jest na przykład *Śmierć w Wenecji* Luchina Viscontiego, w której dokonano wielu istotnych zmian w stosunku do pierwowzoru literackiego, z których najważniejsze było wykorzystanie, oprócz opowiadania Tomasza Manna pod tym samym tytułem, innych pism tego autora, przede wszystkim jego słynnej powieści *Doktor Faustus*, traktującej o etycznych i metafizycznych źródłach sztuki<sup>8</sup>.

Ustalenia dotyczące filmowych adaptacji literatury oraz teatralnych inscenizacji dramatów można odnieść do telewizyjnych adaptacji tekstów literackich, w tym dramatów. Należy jednak pamiętać o tym, że w przypadku medium telewizyjnego adaptator dysponuje środkami nieco innego typu, które w części pokrywają się z teatralnymi, a w części z filmowymi. Logiczną konsekwencją tego jest fakt, że telewizyjne środki wyrazu przynajmniej do pewnego stopnia czy też w pewnych aspektach różnią się od czysto filmowych, w innych – różnią się od czysto teatralnych, a ponadto zyskują własną, telewizyjną specyfikę, co jest szczególnie zauważalne w przypadku posłużenia się formą telewizyjnego widowiska czy też spektaklu teatru telewizji, a nie filmu telewizyjnego czy wręcz filmu emitowanego w telewizji, ale realizowanego jako kinowy<sup>9</sup>.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

<sup>8</sup> Zob. *ibidem*, s. 51-52.

<sup>9</sup> W tym wypadku różnice związane są ze swoistością odbioru, co też może wpływać na interpretację utworu ekranowego, w tym na interpretację dzieła jako adaptacji, ale w mniejszym stopniu niż w odniesieniu do czysto telewizyjnej formy gatunkowej, jaką jest teatr telewizji.

Oprócz synchronicznych modeli adaptacji mamy do czynienia z historyczną zmiennością modeli adaptacji<sup>10</sup>, co jest uwarunkowane stanem rozwoju technik narracyjnych oraz środków wyrazowych danej dziedziny sztuki lub danego medium, ale także wieloma zmiennymi związanymi z czasem i miejscem, w którym adaptacja powstaje. Analizując wiele adaptacji w porządku diachronicznym, z perspektywy poetyki historycznej filmu, dostrzegamy, że w pewnych okresach w określonych miejscach (krajach, wytwórniach filmowych, regionach ponadnarodowych) dominował określony sposób adaptowania dzieł literackich, który można określić jako „model adaptacji”<sup>11</sup>. Na ukształtowanie się historycznego modelu mogą mieć wpływ dominujące konwencje estetyczne, prądy kulturowe, systemy wartości lub panujące mody (np. czytelnicze, muzyczne, związane z ubiorem, kierunkami podróży turystycznych, sposobami spędzania wolnego czasu), stan cywilizacyjnego rozwoju danego kraju. Spośród wszystkich czynników najistotniejszy jest etap rozwoju środków wyrazu medium, w którym dokonuje się adaptacji. Dzięki temu w określonym miejscu i czasie wytwarza się pewna forma stylistyki w adaptowaniu tekstów literackich lub religijnych (np. biblijne widowiska we Włoszech w pierwszych dwóch dziesięcioleciach XX w. czy hollywoodzkie superprodukcje oparte na narracjach biblijnych w latach pięćdziesiątych). Wykryształowanie się modelu musi być poprzedzone wieloma indywidualnymi realizacjami, mającymi jakieś wspólne elementy, które przeniknęły do dzieła filmowego zarówno z innych tekstów kultury, jak i z rzeczywistości pozafilmowej. W tego rodzaju modelach zawarty jest aspekt antropologiczny – zapisuje się w nich – podobnie jak w filmach niebędących adaptacjami – ślad rzeczywistości, w której powstawały (ubiorzy, makijaż, typ urody, czasem elementy systemów symbolicznych, takie jak język, dominujący system wartości czy obyczaj). Ponadto

Adaptacje mogłyby być badane jako świadectwa odbioru dzieł literackich. Zwłaszcza gdyby poparcie zyskała teza, iż adaptacja nie jest świadectwem rzeczywistego indywidualnego aktu lektury, lecz świadectwem jej wirtualnego typu, lektury określonej zbiorowości, w określonym miejscu i czasie [...] świadectwo tego rodzaju wiele mówiłoby badaczowi kultury filmowej, wskazywałoby bowiem na dominujący typ lektury w określonym środowisku, miejscu i czasie<sup>12</sup>.

W niniejszej analizie chciałabym pójść o krok dalej i w nieco innym kierunku, a mianowicie zbadać, na ile rzeczywistość realna, pozafilmowa, polityczno-społeczna wpływa na wybory adaptatorów, kształtując ich audiowizualne konkretyzacje klasycznego tekstu tragedii antycznej. Wstępne założenie, iż istnieje związek między rzeczywistością realną

<sup>10</sup> Modele adaptacji zmieniające się z czasem, w historycznym, diachronicznym ciągu, pod wpływem przemian środków wyrazowych kina opisywała A. Helman w: *Modele adaptacji filmowej. Próba wprowadzenia w problematykę*, „Kino” 1979, nr 6, s. 28-30.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

<sup>12</sup> *Eadem, Twórcza zdrada...*, s. 12.

w jej kształcie konkretnym, społecznie i politycznie uwarunkowanym a audiowizualną adaptacją, jest podyktowane między innymi znajomością sposobu funkcjonowania kinematografii oraz współczesnych mediów. Chęć dostosowania się do potrzeb i oczekiwań odbiorców i jednocześnie spełnianie wymogów stawianych przez sponsorów-producentów, finansujących przedsięwzięcie kinematograficzne bądź medialne, powoduje, że twórcy w jakimś stopniu starają się te oczekiwania zaspokajać. Z drugiej strony nieświadomie, często na zasadzie mechanicznego konformizmu<sup>13</sup>, przejmują poglądy własnej grupy społecznej lub własnego kręgu kulturowego albo też świadomie odnoszą się do tych kwestii ideowych lub ideologicznych, politycznych lub społecznych, które są przedmiotem publicznej debaty. Przyjmuję zatem hipotezę, że dominujące w przestrzeni zbiorowej idee, wartości, stereotypy, a nawet poglądy czy zapatrywania na konkretne kwestie transponowane są w obręb utworu audiowizualnego mimochodem lub z pełną świadomością twórców. W ten sposób Konrad Klejsa<sup>14</sup> interpretował filmy powstające w okresie kontestacji w Europie i Stanach Zjednoczonych, traktując je jako rodzaj zapisu pewnych elementów ideowych, w tym wartości związanych z kontestacją przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Reasumując, zakładam, iż lektura socjologiczna filmu oraz widowiska telewizyjnego jest możliwa, a zatem moim celem nie jest jakaś teoria adaptacji telewizyjnej ani analiza różnych wariantów telewizyjnej adaptacji tekstu dramatycznego, lecz konkretny typ lektury – analizy oraz interpretacji adaptacji audiowizualnej, mianowicie socjologiczna analiza adaptacji, która powinna przynieść odpowiedź na pytanie, na ile spektakl telewizyjny, który powstał w określonym miejscu i czasie, odzwierciedla rzeczywistość, w której powstawał w jej aspekcie polityczno-społecznym.

Każda adaptacja, będąc jakimś wyborem z kontinuum tekstowego, stworzonego przez autora pierwowzoru, oraz konkretyzacją tego utworu, dokonaną przez inscenizatora-adaptatora, jest subiektywną wizją dzieła i jego interpretacją. Podobnie jednak jak estetyka utworu będącego adaptacją tekstu literackiego niejako nasiąka elementami ze swojego estetycznego oraz kulturowego otoczenia, tak też sfera semantycznych odczytań, blisko związana ze sferą wartości, jest podatna na różnorodne czynniki kształtujące środowisko, w którym adaptacja powstała. Składają się na nie dominujące lub ścierające się światopoglądy, więc także sfera wartości (wszystkich możliwych z Schelerowskiej skali), a nawet dyskursów ideologicznych obecnych w danej wspólnocie kulturowo-społecznej.

W niniejszym tekście podejmę próbę przedstawienia podobnego „zapisu”, który niejako mimochodem został „wdrukowany” w teksty kultury, a zarazem przekazy medialne, jakimi są telewizyjne adaptacje klasycznej antycznej tragedii. Postaram się pokazać

<sup>13</sup> E. Fromm, *Ucieczka od wolności*, tł. O. i A. Ziemiłscy, Warszawa 1993, s. 179-197.

<sup>14</sup> K. Klejsa, *Filmowe oblicza kontestacji*, Warszawa 2008.

w toku analizy, że sposób interpretacji antycznego tekstu, inscenizacja z właściwymi jej zabiegami adaptacyjnymi i służącymi jej znakami teatralnymi, przy wykorzystaniu telewizyjnego medium, odzwierciedlają – w sposób przetworzony – pewne zjawiska z przestrzeni publicznej, w której powstały. Jednym słowem, że są odbiciem społeczno-politycznych sporów, ideologicznych dyskursów, które były prowadzone w okresie, gdy omawiane adaptacje były tworzone, to znaczy w 1992 oraz 2005 roku.

Analizie socjologicznej poddam zasadniczo dwie adaptacje dramatu Sofoklesa *Król Edyp*: jedną – zrealizowaną przez Laco Adamika w 1992 roku oraz drugą – wyreżyserowaną przez Gustawa Holoubka w 2005 roku, obie dla TVP w ramach teatru telewizji. Dla porównania przywołam też filmową adaptację *Króla Edypa* (*Edipo re*, 1967) Piera Paola Pasoliniego, będącą – moim zdaniem – dobrym przykładem filmu, który tego rodzaju analizie socjologicznej również może być poddany. Obraz ten jest o tyle ciekawy, że dysponujemy autorską autointerpretacją oraz odczytaniem autora pierwszej polskiej monografii reżysera sprzed prawie czterdziestu lat, które są żywym świadectwem zmienności lektury pod wpływem historycznie zmiennych czynników zewnętrznych.

Film Pasoliniego został wyposażony we współczesną ramę narracyjną, pokazującą narodziny i niemowlęstwo Edypa w mieszczańskiej rodzinie włoskiej. Sceneria oraz sekwencja końcowa, w której oglądamy starzejącego się ślepcę na przemysłowych przedmieściach rodzinnego miasta u schyłku lat sześćdziesiątych, pozwalają umiejscowić początek historii współczesnego Edypa w latach dwudziestych. Filmowy prolog pokazuje w realistycznych, ale „poetyzowanych” obrazach bliską więź dziecka i matki, która jest idealizowana poprzez eksponowanie jej urody, karmiącej piersi oraz umiejscowienie scen szczególnej bliskości matki i niemowlęcia w prześwietlonym słońcem plenerze (otoczona drzewami łąka sugerująca poczucie bezpieczeństwa i odznaczająca się naturalnym pięknem przyrody). Drugim mocnym elementem znaczeniowym jest postać ojca, który występuje jako zachłanny kochanek matki, wyraźnie wrogo nastawiony do nowo narodzonego syna. Znaczące jest to, że przejście od współczesności do starożytności następuje po pełnych nienawiści i wyrzutu słowach ojca, niewypowiedzianych, ale skierowanych do syna, gdy są sam na sam, zaakcentowanych przez umieszczenie ich na planszy, jak w kinie niemym: „Ukradłeś mi wszystko, co najważniejsze w moim życiu, okradłeś mnie z miłości kobiety, którą kocham!”. W pozbawionej dialogów sekwencji są one szczególnie znaczące, gdyż zostały zestawione z obrazami dziecka pozostawionego samotnie i szukającego matki, która spędza ten czas w objęciach męża-ojca. Tego rodzaju kontrastowa struktura prologu wskazuje wyraźnie na kompleks Edypa jako kontekst interpretacyjny filmu. Wiernie odtworzona fabuła tragedii Sofoklesa, która następuje pomiędzy sekwencjami współczesnymi, potwierdza ten trop interpretacyjny, gdyż w relacji między Edypem a Jokastą eksponowana jest wzajemna fascynacja

erotyczna, podkreślana ponownie przez seksualny powab królowej-małżonki-matki, z jej niezmienną młodością i urodą. W porządku lektury psychoanalitycznej mieszczą się wyraźnie eksponowane sceny namiętnych pocałunków w ogrodzie oraz erotycznej bliskości mimo narastania zagrożenia i odkrywania prawdy o kazirodczym charakterze relacji Edypa i jego matki. W tekście starożytnego autora sceny takie nie występują, aczkolwiek znajduje się w nim kwestia Jokasty, która stara się uspokoić Edypa, mówiąc, że w snach niejednen obcował z własną matką<sup>15</sup>.

Warto przypomnieć, że koncepcja Sigmunda Freuda od lat dwudziestych (okres początkowy współczesnej części fabuły filmowej) rozwijała się jako rodzaj filozoficzno-socjologicznej antropologii i filozofii kultury, będącej inspiracją dla dwudziestowiecznej sztuki, która ją spopularyzowała, przyczyniając się do rewolucji seksualnej, mającej swoje apogeum właśnie w końcu lat sześćdziesiątych, gdy kończy się historia współczesnego Edypa i kiedy powstaje film Pasoliniego. Jest to okres kontrkultury i kontestacji oraz ekspansji filmowych seksbomb, kiedy triumfy święciła Brigitte Bardot jako uosobienie seksualizmu (*I Bóg stworzył kobietę*, reż. R. Vadim, 1956; *Viva Maria!*, reż. L. Malle, 1965), Claudia Cardinale (eksponowana przez F. Felliniego w *Osiem i pół*, 1963), Jane Fonda (*Barbarella*, reż. R. Vadim, 1968). W Ameryce idee kontestacji zaczęły podważać ustalony system społeczno-polityczny, zbudowany na wywiedzionych z chrześcijaństwa wartościach, i związaną z nim hierarchię norm i zasad społecznych, moralnych i obyczajowych. Zaczęto podważać stałość rodziny z jej hierarchiczną strukturą i trwale rozpisаныmi rolami, co kilka lat później zaowocowało pierwszym serialem dokumentalnym, w którym pokazano rozpad tradycyjnej, patriarchalnej rodziny amerykańskiej i wprowadzono do kultury popularnej obraz homoseksualisty (*An American Family*, reż. C. Gilbert, 1972)<sup>16</sup>.

W kinie włoskim również obecne były w tym czasie idee kontestacji, zwłaszcza te związane z destrukcją tradycyjnie rozumianej rodziny jako kwintesencji dekomponowanych i *de facto* niszczonej przez ideologów kontrkultury oraz jej uczestników zniechęconych wartości, na których zostało zbudowane zachodnie mieszczaństwo czy – jak się mówiło w kręgach marksistowsko-lewicowych – burżuazja<sup>17</sup>. Włoskie kino kontestacyjne, tworząc obrazy dysfunkcyjnych, a nawet patologicznych rodzin lub pojedynczych przypadków bohaterów owładniętych nieodpartą agresją wobec własnej, choćby destruowanej rodziny, było wyrazem tych właśnie idei: z jednej strony chęci zniszczenia „podstawowej komórki społecznej”, będącej kopią systemu w mikroskali,

<sup>15</sup> Sofokles, *Król Edyp*, tł. K. Morawski, Kraków [s.a.], s. 44.

<sup>16</sup> M. Przyłipiak, *Poetyka kina dokumentalnego*, Gdańsk-Słupsk 2004, s. 268-273. P.P. Pasolini również manifestował swój homoseksualizm, jak również własną fascynację „kontrkulturową” seksualnością, co odślaniał w filmach, zwłaszcza tych, które zrealizował po *Królu Edypie*, ale już tu ten proces jest widoczny.

<sup>17</sup> K. Klejsa, *op. cit.*



z drugiej – filmowe historie były odczytywane jako metafora degrengolady systemu społeczno-politycznego, zbudowanego na tych samych wartościach.

Tymczasem Pasolini interpretuje swój film jako „[...] historię człowieka, którego przeznaczeniem jest działać, który przeznaczony jest do tego, by rzeczy dokonywał, a nie by je poznawał, by je rozumiał”<sup>18</sup>. Jerzy Kossak<sup>19</sup>, podobnie jak przywoływany przez niego George Sampson, widzi tę adaptację jako dramat społeczny, który interpretuje w duchu marksistowskim, jego zdaniem

Edyp Sofoklesa jest symbolem rozdźwięku, wywołanego przez nieprzewidziane i niezrozumiałe przeistoczenie się ustroju społecznego, którego celem miało być wprowadzenie wolności i równości. Edyp Sofoklesa jest pokonany i zmiażdżony przez nieodpartą i nieprzeniknioną potęgę, która przeistacza jego zamysły. Jest to zatem dramat nieskuteczności rozumnego działania [...], bezsilności silnej woli i jasnego umysłu wobec potęgi przeznaczenia<sup>20</sup>.

Swoją interpretację pointuje: „Jest to zatem dramat sprzeczności między rewolucyjnym działaniem a wiedzą o społeczeństwie. [...] Wiedzieć to zaniechać walki”<sup>21</sup>. Z dzisiejszej perspektywy interpretacja ta jest anachroniczna, ale charakterystyczna dla inteligencji Europy Zachodniej (i tym bardziej Wschodniej), zafascynowanej myślą marksistowską oraz ideologiami lewicowymi<sup>22</sup>. Z tych samych przesłanek („dramat nieskuteczności rozumnego działania [...], bezsilności silnej woli i jasnego umysłu wobec potęgi przeznaczenia”, „Wiedzieć to zaniechać walki”) można wysnuć interpretację psychoanalityczną w duchu freudowskim. Rozum jest bezsilny wobec własnych ukrytych perwersyjnych skłonności, opór woli podyktowany presją kultury jest bezskuteczny, ponieważ człowiek pozostaje w rękach potężniejszej siły, którą jest jego własna natura utożsamiana przez Freuda z popędem seksualnym oraz popędem ku agresji (Edyp w filmie Pasoliniego jest typem ekstrawertycznego, agresywnego choleryka). Nie bez znaczenia jest kontekst biograficzny filmu oraz jego geneza. *Król Edyp*, choć zrealizowany rok przed *Teorematem*, jako projekt powstał bezpośrednio po napisaniu scenariusza do tamtego utworu, który wywołał skandal ze względu na wielokrotne kazirodztwo, dosłownie ukazywane na ekranie, i to w kontekście Boga<sup>23</sup> jako Ojca.

Polskie inscenizacje teatru telewizji odwołują się do klasycznych interpretacji tragedii Sofoklesa jako dramatu władzy. Na możliwość odczytania antycznej tragedii

<sup>18</sup> P.P. Pasolini, rozm. J.A. Fieschi, „Cahiers du Cinema” 1967, cyt. za: J. Kossak, *Kino Pasoliniego*, Warszawa 1976, s. 31-32.

<sup>19</sup> J. Kossak powołuje się w tym miejscu na interpretację G. Sampsona, ale nie podaje konkretnego źródła.

<sup>20</sup> J. Kossak, *op. cit.*, s. 30.

<sup>21</sup> *Ibidem*, s. 31.

<sup>22</sup> Najbardziej emblematicznym i skrajnym przykładem lewackich postaw zachodnich intelektualistów tego okresu był J.P. Sartre.

<sup>23</sup> J. Kossak, *op. cit.*, s. 29-30.



przez odniesienie do aktualnej sytuacji politycznej wskazuje między innymi kontekst intertekstualny związany z książką Milana Kundery *Nieznosna lekkość bytu* (1984) oraz jej filmową adaptacją (1988) w reżyserii Philipa Kaufmana. W obu tych utworach motyw dramatu *Król Edyp* ma kluczowe znaczenie dla dziejów bohatera i rozwoju ciągu narracyjnego. Odwołanie do ironii tragicznej losu oraz samoosłepienia bohatera jako formy samoukarania za własne nieświadomie popełnione zbrodnie jest sposobem poddania etycznej ocenie komunistycznych funkcjonariuszy partyjnych w okresie praskiej wiosny. Tomasz, czeski inteligent-lekarz, indyferentny wobec polityki, przy piwie, a potem w artykule prasowym wypowiada myśl, że w przeciwieństwie do Edypa komuniści, którzy popełnili zbrodnie świadomie, nie tylko zachowują się, jakby ich nie popełnili (czyli jakby byli niewinni), ale co więcej – nie odchodzą jak tamten, lecz zostają w państwie, które – tak jak Edyp – skalali swoimi działaniami, a nawet dalej dzierżą władzę. Antyczny dramat – w którym, co prawda, miary etyczne są nieco inne niż w dwudziesto- i dziewiętnastowiecznej Europie<sup>24</sup> – staje się miarą etycznej oceny współczesnej rzeczywistości politycznej. Już nie ślepy los w sposób deterministyczny kieruje losami ludzi, ale oni sami kształtują rzeczywistość za sprawą swoich decyzji i wyborów. Przywołanie bohatera tragicznego, złamanego, ale przyjmującego z pokorą odpowiedzialność za swoje nieświadomie popełnione zbrodnie służy ocenie postaw klasy politycznej, która nie poczuwa się do odpowiedzialności za własne, z całą świadomością prowadzone działania. Szokujący dysonans wynikający z zestawienia wymierzającego sobie karę tragicznego ojcobójcy z zadowolonymi z siebie partyjnymi notablami, mającymi na rękach krew niewinnych ofiar, odzwierciedla nastroje społeczne okresu praskiej wiosny, jest bowiem odbiciem „głosu ludu”, czulego na „dziejową niesprawiedliwość”. Przeciętny umysł współczesnego Europejczyka (np. takiego jak bohater Kundery), wychowanego na racjonalistycznej myśli Zachodu, od antycznych filozofów greckich, poprzez średniowieczną scholastykę, po oświeceniowy scjentyzm, buntuje się przeciw brakowi (już nie tylko sprawiedliwości, ale i) logiki w tego typu postawach.

Polskie telewizyjne adaptacje można potraktować w podobny sposób – jako odzwierciedlenie społecznego odbioru klasy politycznej, a nawet jako odzwierciedlenie dyskusji o politycznych elitach, jak również jako odbicie na ekranie politycznych sporów i postaw.

Spektakl Adamika z 1992 roku oparty został na klasycznym, zgodnym z oryginałem<sup>25</sup>, ale też archaicznym już dzisiaj przekładzie Kazimierza Morawskiego. Tekst został

<sup>24</sup> Aksjologia nowożytnej Europy wzbogaciła się o pierwiastek chrześcijański, który wchłonął część filozofii greckiej, ale w pewnych aspektach aksjologie te są rozbieżne.

<sup>25</sup> Bardzo dziękuję p. dr. T. Dreikoppelowi za konsultację dotyczącą relacji między wykorzystanymi przez adaptatorów tłumaczeniami a oryginalnym tekstem greckim oraz pozostałe informacje z dziedziny filologii klasycznej, wykorzystane w trakcie pracy nad niniejszym tekstem.

zachowany wiernie, z pewnymi, koniecznymi ze względu na czas trwania przedstawienia, skrótami. Zachowano strukturę dramatu i kolejność scen. Tak jak u Sofoklesa przedstawienie zaczyna się, gdy w Tebach panuje zaraza dziesiątkująca ludność, a Edyp oczekuje na Kreona, brata królowej, mającego przywieźć od delfickiej wyroczni wiadomość o przyczynach zła, które spadło na państwo. W inscenizacji tej elementem dominującym jest monumentalna scenografia oraz symboliczny charakter kostiumów, zwłaszcza noszony przez Edypa czerwony szal, który ze względu na kolor kojarzy się z władzą królewską i potęgą, ale również z krwią, ofiarą i cierpieniem, w czym widać proweniencję chrześcijańską. W tym kontekście znaczące jest dosłowne pokazanie momentu osłepienia przez wbijanie szpil zapinki Jokasty w oczy oraz twarzy zboczonej krwią w finalnych scenach przedstawienia. W tekście antycznym, zgodnie z konwencją klasycznej tragedii, osłepienie dokonuje się poza sceną, podobnie jak samobójstwo Jokasty, i jest jedynie relacjonowane przez służbę domowego. Reżyser spektaklu telewizyjnego dokonał jednak wizualizacji tego zdarzenia – zgodnie z opisem zawartym w dramacie. Na scenie pojawiają się też we własnych osobach dzieci grające córki Edypa: Antygonę i Ismenę. Wszystkie te elementy sprawiają, że motyw tragizmu władcy, jego cierpienia, także fizycznego, jest szczególnie eksponowany, podobnie jak jego dobre intencje i bezsilność. Racjonalny, silny król zostaje pokonany przez nieprzychylny, mocniejszy od niego los, który zmienia dobre intencje w ich przeciwieństwo.

Jednym z najbardziej widocznych rozwiązań adaptacyjno-inscenizacyjnych jest decyzja, by Edyp występował nie przed pałacem naprzeciw widzów-ludu Teb, z towarzyszącym mu z boku chórem komentującym zdarzenia, lecz pośród ludzi. Członkowie chóru są przemieszani ze statystami grającymi lud, funkcjonują jako jego część – są współobywatelami demokracji, czyli tworzą rodzaj ówczesnej „opinii publicznej”. Tym samym Edyp nie jest władcą ponad ludem, wbrew niemu lub mimo niego, lecz władcą pośród ludu i dla ludu. Tym, który nosi jego ciężary, którego te ciężary – zgodnie z tekstem Sofoklesa – obciążają bardziej niż innych:

[...] wiem, że wszystkie domy / Gnębi choroba, lecz wśród zła powodzi / Najgorsza nędza w mą osobę godzi. Bo was jedynie własne brzemie dręczy, / Gdy moja dusza za mnie, za was jęczy, / Za miasto całe [...] / I częstym troski błąkanem się trudzę / By co obmyśleć ku ludu obronie<sup>26</sup>.

Edyp Adamika pokazany w 1992 roku jest bohaterem i zbawcą („pierwszym wśród ludzi”, „najdroższym”)<sup>27</sup>, który kiedyś uratował kraj („Od strasznych ofiar dla Sfinksa wyzwolił”)<sup>28</sup>, obecnie lud oczekuje od niego podobnego ratunku, wyzwolenia od nieszczęść, które na niego spadły: zarazy, chorób, nieurodzaju, śmierci, czyli od

<sup>26</sup> Sofokles, *op. cit.*, s. 9-10.

<sup>27</sup> *Ibidem*, s. 8.

<sup>28</sup> *Ibidem*.

gospodarczej, kulturowej i materialnej degradacji. Okazuje się jednak, że kraj jest trawiony „kryzysem” z powodu przestępstw popełnionych przez władcę, który „chciał dobrze”, starał się o dobro kraju, ale nieświadomie przyczynił się do jego upadku.

Drugą dominantą tematyczną tej adaptacji scenicznej tekstu Sofoklesa jest postać Kreona jako tego, który dzięki pokrewieństwu z królową ma tytuł prawny do sprawowania władzy i dlatego przejmuje ją, gdy Edyp okazuje się obciążony winą, która czyni go niegodnym sprawowania świętego urzędu króla. Przejęcie władzy, a wraz z nią ciężarów i cierpienia związanego z odpowiedzialnością za powierzone państwo oraz zamieszkujący go lud zostało w finalnej scenie pokazane za pomocą symbolu wykreowanego przez rekwizyt. Edyp broczący krwią z wylupionych sobie oczu, uświadomiwszy sobie, że popełnił najcięższe możliwe zbrodnie, za które sam jako władca nałożył na siebie klątwę, upuszcza (a może porzuca) na schodach pałacu czerwony szal, będący stereotypowo symbolem królewskiej władzy, radości i potęgi – zgodnie z antycznym kodem symbolicznym, ale jednocześnie symbolem cierpienia i fizycznej męki – zgodnie z chrześcijańską wykładnią, która została w tej inscenizacji dodana przez reżysera. Szal ten natychmiast podnosi Kreon, który wstępuje na schody pałacu, w przeciwnym kierunku niż Edyp, który z niego wychodzi.

Kreon, nowy władca, od początku jest pokazany wyłącznie w pozytywnym świetle. To postać stateczna, rozważna, dostojna, budząca respekt i zaufanie. W przeciwieństwie do porywczego Edypa jest zrównoważony. W spektaklu z 1992 roku ten, który przejmie władzę po skompromitowanym Edypie, jest osobą uczciwą, na którą zagniewany i obciążony winą król rzuca niesłusznie podejrzenia o zdradę. Zagrożony śmiercią, broni się, domagając się jedynie uczciwego sądu, który zapewni racjonalne zbadanie sprawy, a na „rozjemcę” i świadka własnej niewinności wzywa lud („Niechby wbrew tobie, tamci mnie uczcili”)<sup>29</sup>, zgodnie z zasadą: *Vox populi, vox dei*. Wyrażnie oskarżenie to pokazane jest jako bezpodstawne, a w Edypie widać zadatki na tyrana, który swój subiektywny osąd chce uczynić prawem. Szlachetność Kreona jeszcze bardziej się ujawnia w zakończeniu tragedii, gdy zdruzgotany Edyp prosi nowego władcę o karę wygnania oraz o opiekę nad córkami, które – choć zupełnie niewinne – jako bezbronne sieroty będą dźwigały infamię kazirodztwa. Kreon godzi się na wygnanie niechętnie, widać w nim współczucie dla okrytego niesławą, mocą niezbadanych wyroków Fatum, poprzednika, dlatego spokojnym, wręcz kojącym głosem domyka wypowiedź Edypa, jakby chciał skrócić jego cierpienie i wstyd wystawiony na widok publiczny: „Dość już żalu, dość już łez, wszystko ma swój kres i czas”<sup>30</sup>, po czym przybity okrutnym losem tragiczny

<sup>29</sup> *Ibidem*, s. 33.

<sup>30</sup> Cytuję ze ścieżki dźwiękowej, w cytowanej edycji jest: [Kreon] „Łez już dosyć, dość już żalu, wstępuj więc do wnętrza już. [Edyp] Słucham, choć mi to bolesnym. [Kreon] Wszystko ma swój kres i czas” (*ibidem*, s. 64). W przywoływanej wymianie zdań Kreon rozkazuje, by Edyp ukrył się w pałacu i nie żalił się więcej publicznie na swój los. Edyp zaś wyraża posłuszeństwo wobec woli nowego króla, wbrew własnej chęci i dopiero teraz nieśmiało prosi, by mógł odejść.

władca odchodzi, wstępując w wąską szparę światła pomiędzy murami. Światło to wydaje się wyzwoleniem z mroku, w którym toczyło się jego życie, wypełnione czynami spełnianymi w dobrej wierze, które okazały się zbrodniami i klęską, zarówno państwa, jak i – przede wszystkim w tym spektaklu – osobistą porażką władcy.

Kreon jako kontynuator rządów bierze na siebie wraz z władzą odpowiedzialność, ale i niebezpieczeństwa oraz trudy z nią związane. Zgodnie z tym, co w pierwszej scenie mówił Edyp, teraz on będzie cierpiał za siebie i za każdego z poddanych, jednocześnie narażając się na to, iż mimo działania dla dobra państwa może zostać obciążony – jak poprzednik – odpowiedzialnością za „winy niezawinione”, ponieważ nie zawsze widać długoterminowe konsekwencje obecnych działań i nie wiadomo, jak będą one oceniane w przyszłości.

*Król Edyp*, tragedia interpretowana od zawsze jako dramat władzy, w sposób naturalny implikuje odwołania do politycznego kontekstu czasów, w których powstaje konkretna inscenizacja. Przedstawienie Adamika wprowadza ów polityczny kontekst już na poziomie warstwy scenograficznej. Tworzą ją wysokie, szare mury, z jednym, centralnie umieszczonym prześwitem, przez który wchodzi i wychodzą postacie i który jest jedynym źródłem światła. Przestrzeń tak ukształtowana bardziej kojarzy się z tyranią władców Egiptu niż z demokracją ateńską. Wewnątrz owych ogromnych murów, tworzących przestrzeń niemal zamkniętą, znajduje się tłum mężczyzn, których część przypomina również sługi faraona ze względu na nagie torsy. Całość tworzy symboliczną, ponurą przestrzeń okoloną murami, które jakby tylko trochę się rozsunęły, dopuszczając do środka wąską smugę światła. Nasuwa się skojarzenie z PRL-em, otoczonym murem (symbolika muru berlińskiego) i odgrodzonym od normalnego, jasnego świata symboliczną żelazną kurtyną, która w 1989 roku zaczęła się nieco rozsuwać (prześwit pomiędzy murami), dając nadzieję na jaśniejszą przyszłość.

Dla interpretacji tej adaptacji ważny jest element inscenizacyjny, związany z układem postaci na scenie. Inaczej niż w antycznym teatrze Edyp nie stoi przed pałacem, mając widzów – obywateli Teb naprzeciwko, lecz wychodząc z pałacu, znajduje się od razu wśród tłumu. W obrębie murów widzimy „las głów”, z którego odzywają się pojedyncze głosy, komentujące słowami „chóru” zdarzenia oraz wypowiadające rady lub wyrażające emocje w związku z narastającym dla Edypa zagrożeniem. Są to głosy niejako „opinii publicznej”, współobywateli, którzy są blisko ze swoim królem – królem nie tyle panującym ponad ludem, ile będącym „Tym najdroższym”, wybranym przez ów tłum, gdyż już raz okazał się skuteczny w walce ze śmiertelnym niebezpieczeństwem (Sfinks). Przewodnik chóru, grany przez Tadeusza Huka, występuje jako najbliższy doradca i przyjaciel Edypa; szepce mu na ucho rozważne rady w sytuacji napięcia, gdy królem targają negatywne emocje. Kiedy natomiast sytuacja rozwija się w sposób zagrażający władcy, a nawet wówczas, gdy już dokonuje się jego dramat – współczuje mu

i go wspiera, wykazując swoje zrozumienie. Jest to rozwiązanie ocieplające wizerunek Edypa, pokazujące go z bliska (stosowanie zbliżeń w scenach rozmów z przewodnikiem chóru). Dzięki temu nacisk położony jest na jednostkowy dramat człowieka, który dźwiga ciężar odpowiedzialności za zbiorowość. Podobną funkcję pełnią sceny z Jokastą (jako żoną i królową); wbrew konwencji antycznej tragedii ukazane zostały we wnętrzu pałacu, w alkowie i również często filmowane były z użyciem telewizyjnych bliskich planów. Małżeńska intymność podkreślona została pocałunkiem na królewskim łożu. Dramat ów jeszcze bardziej ludzkim czyni wprowadzenie na scenę dzieci, i to nie tylko w zakończeniu, w ramach którego pojawiają się też w oryginalnym tekście (choć w teatrze greckim prawdopodobnie nie występowały), ale także w scenie, w której Edyp, nękanym niepokojem, zasypia, a Jokasta, przeczuwając rozwój złych wypadków, pełna obawy tuli córki jak matka, która chce ochronić dzieci. Gest ten podkreśla dodatkowo osobisty aspekt dramatu władcy oraz to, iż konsekwencje jego czynów dotyczą nie tylko obywateli i jego samego, ale także jego niewinnych przecież dzieci, będących żywym obrazem winy niezawinionej.

Inscenizacja Adamika powstawała pod koniec pierwszego etapu transformacji ustrojowej, będącego „dekompozycją PRL-u”<sup>31</sup>. W 1992 roku dyskurs publiczny był już mocno spolaryzowany<sup>32</sup>. Można było mówić o wyraźnym sporze, a nawet konflikcie między postsolidarnościową tak zwaną lewicą laicką<sup>33</sup> oraz lewicą postkomunistyczną a postsolidarnościową prawicą<sup>34</sup>. Jego ważnym elementem była interpretacja oraz ocena postaci i postawy generała Wojciecha Jaruzelskiego<sup>35</sup> oraz kwestia lustracji<sup>36</sup>, która stała się probierzem stosunku do przeszłości w kwestii prawnego, politycznego i etycznego rozliczenia lub nie dawnego aparatu władzy. Sposób przeprowadzania transformacji ustrojowej oraz samo przejmowanie władzy z rąk komunistów, skupionych w PZPR

<sup>31</sup> A. Dudek, *Reglamentowana rewolucja. Rozkład dyktatury komunistycznej w Polsce 1988-1990*, Kraków 2004, s. 10. Historyk pisze, iż przechodzenie od PRL-u do III RP miało charakter procesu: od wyborów 4 czerwca 1989 r., poprzez zmianę nazwy państwa z PRL na RP 29 grudnia 1989 r., po rozwiązanie PZPR (styczeń 1990), likwidację SB (kwiecień 1990) oraz pierwsze w pełni wolne wybory (październik 1991), wreszcie wyprowadzenie wojsk radzieckich i uchwalenie Małej Konstytucji w 1992 r.

<sup>32</sup> Zob. A. Dudek, *Historia polityczna Polski 1989-2012*, Kraków 2013, s. 104.

<sup>33</sup> Zob. A. Czubiński, *Historia Polski XX wieku*, Poznań 2005, s. 365.

<sup>34</sup> Genezę oraz przebieg tego sporu opisuje F. Memches, *Psychiatrycznie niepoprawni*, „Rzeczpospolita” 8.11.2012, <http://www.rp.pl/artukul/950092.html> [dostęp: 22.02.2015]. Zob. również zapis spolaryzowanych głosów w dyskusji publicystów: K. Kersten, *Wizja narodowej dyktatury. NSZ – historia nienapisana*, „Gazeta Wyborcza” 28.10.1992, nr 255, s. 12; A. Michnik, *Czy grozi nam powrót komunizmu?*, „Gazeta Wyborcza” 31.10.1992, nr 257, s. 9; *idem*, *Czy Wałęsa zagraża demokracji?*, „Gazeta Wyborcza” 14.11.1992, nr 268, s. 9.

<sup>35</sup> W 1992 r., w czasie gdy sejm uznał nielegalność stanu wojennego, A. Kwaśniewski jako lider postkomunistów (SdRP) bronił W. Jaruzelskiego, na co lider KPN odpowiedział, że PZPR to skrót od „Płatni Zdracjcy Pacholki Rosji” – A. Dudek, *Historia polityczna...*, s. 201.

<sup>36</sup> W maju 1992 r. J. Korwin-Mikke wystąpił w sejmie z wnioskiem o jej przeprowadzenie.

i reprezentowanych przez osobę generała Jaruzelskiego, przez solidarnościowych sygnatariuszy Okrągłego Stołu pojawiły się w związku z tym jako istotny temat polityczny. Autor stanu wojennego, przez dwa pierwsze lata transformacji zasiadający na fotelu prezydenta, jeszcze PRL-u i już RP, oraz ocena jego działalności były osią sporu o podstawy odradzającego się państwa polskiego. To on przez ostatnie dziesięciolecie pełnił najważniejsze funkcje w państwie, a w czasie stanu wojennego w jednym ręku skupił całą władzę (I sekretarza hegemonicznej partii rządzącej, Prezesa Rady Ministrów i dowódcy sił zbrojnych)<sup>37</sup>. Skojarzenie go przez widzów z postacią jedynowładcy Teb, który swoją władzę zyskał dzięki skuteczności w rządzeniu, ale po latach ją stracił z powodu swoich nagannych czynów, które zaowocowały klęskami państwa, było bardzo prawdopodobne. Sytuacja zrzekania się władzy przez obciążonego winą władcę i przekazywania jej bardziej godnemu następcy również jest analogiczna do sytuacji przełomu 1989 roku w Polsce. Akcenty interpretacyjne rozłożone w spektaklu można potraktować jako przesłanki potwierdzające, że Edyp grany przez Jana Frycza został w taki sposób ukształtowany przez reżysera, żeby kojarzył się z konkretną, znaną widzowi osobą. Interpretacja Adamika, pełna współczucia dla Edypa – tragicznego winowajcy, eksponująca jego cierpienia i uszlachetniająca jego następcę, może być potraktowana jako zobrazowanie atmosfery, w jakiej dokonywało się przekazywanie władzy w Polsce między partyjno-rządowym aparatem schyłku PRL-u a opozycją, z którą zagrożona rozkładem państwa władza usiadła do rozmów przy Okrągłym Stole<sup>38</sup>. Wyraźna „korekta” reżyserska, idealizująca Kreona i skłaniająca do emocjonalnego zaangażowania w cierpienie Edypa, zdaje się tłumaczyć motywy bezkonfliktowego przejścia władzy na zasadzie porozumienia i łagodnego potraktowania poprzedników politycznych. Paralela z Edypem wyraźnie uszlachetnia, eksponując z jednej strony „determinizm Historii”, która może zastąpić w logice wywodu antyczne Fatum, z drugiej – „osobisty dramat” władcy. Podkreślanie tragiczności osoby może być interpretowane jako forma zbliżenia się do generała-prezydenta Jaruzelskiego na dystans czysto ludzkich, osobistych relacji, zwrócenia uwagi na dramat odpowiedzialności, może sumienia, a nawet cierpienia. Znaczący jest w tym porządku wyraźny akcent semantyczny i emocjonalny położony na dramat rodziny, zupełnie bez winy również ponoszącej konsekwencje decyzji króla, które w chwili podejmowania „nie były jednoznaczne”. Przyrównanie urzędującego wówczas prezydenta do Edypa ukazuje go jednocześnie jako dawnego „wybawiciela”, co było zgodne ze stanowiskiem rozpowszechnianym przez niego samego<sup>39</sup> i jego zwolenników. Chodziło o interpretację decyzji o wprowadzeniu stanu wojennego jako działania prewencyjnego, zapobiegającego „rozlewowi krwi” i interwencji wojsk radzieckich

<sup>37</sup> A. Czubiński, *op. cit.*, s. 316.

<sup>38</sup> A. Dudek, *Historia polityczna...*, s. 23-28.

<sup>39</sup> A. Friszke, *Losy państwa i narodu 1939-1989*, Warszawa 2003, s. 419.



(zabicie Sfinksa, potwora zagrażającego państwu). Przekaz taki był w tamtym czasie obecny także w wypowiedziach polityków i publicystów postsolidarnościowych<sup>40</sup>.

Zważywszy na ustalone dziś już fakty<sup>41</sup>, tego typu interpretacja jest ukrytą formą usprawiedliwienia politycznych decyzji, ponieważ prowadzi do zrozumienia, więc niejako unieważnienia winy, skoro pokazuje się, iż skutek świadomych działań jest sprzeczny z intencjami, a to oznacza, że intencje były „czyste”. Ewidentnie negatywne konsekwencje wprowadzenia stanu wojennego, w tym rozkład państwa, zabici, ranni, internowani, cierpiący, stają się „nieprzewidywalnymi skutkami”, ukrytymi przed oczami „władcy”, który działa dla dobra kraju, by zapobiec większemu zagrożeniu. Generał w oficjalnych wystąpieniach starał się łagodzić negatywny odbiór swojej decyzji stwierdzeniem o konieczności przedsięwzięcia „mniejszego zła”.

Z kolei z Kreonem mógł być przez ówczesnych widzów kojarzony Tadeusz Mazowiecki. Jerzy Trela w spektaklu *Adamika* pokazuje go jako statecznego, rozważnego i szlachetnego władcę, niepastwiącego się nad swoim poprzednikiem, którego pokonał nie tyle on, ile Los („siły Historii”). Pozwolił mu odejść w spokoju, jako że sam zrzekł się władzy i spadły na niego cierpienia oraz klęski. Stosunek Kreona do Edypa jako tragicznego władcy, dźwigającego wraz ze swoją rodziną infamię „nieszczęsnych” przeszłych czynów, które co prawda popełnił, ale bez świadomości zła moralnego, jakimi były obciążone, również dowartościowuje osobę prezydenta okresu przejściowego.

Symboliczne jest też obrazowe przedstawienie przekazania władzy jako przejście czerwonego szala. Chodzi o pokazanie płynnego, niemal „naturalnego” przejścia scenicznego atrybutu władzy z rąk do rąk, przez co akcentuje się kontynuację<sup>42</sup>, a nawet ciągłość kierujących się prawem boskim rządów. Symbol ten może być odniesiony do sytuacji z przełomu 1989 roku, kiedy opozycja antyustrojowa<sup>43</sup>, wspierana przez rady-

<sup>40</sup> Zob. *ibidem*, s. 413. Opinia taka była prezentowana także trochę później – zob. A. Michnik, *Świadectwo pamięci*, „Gazeta Wyborcza” 14.02.1996, nr 38 i współcześnie – zob. wypowiedź T. Iwińskiego, posła SLD, zacytowaną w związku z dziewięćdziesiątymi urodzinami gen. W. Jaruzelskiego: *Putin gratuluje Jaruzelskiemu*. „Przejawialiście męstwo”, <http://wiadomosci.dziennik.pl/wydarzenia/artykuly/432322,kontrowersyjne-90-urodziny-general-jaruzelskiego.html> [dostęp: 28.02.2015].

<sup>41</sup> A. Friszke, *op. cit.*, s. 389-390. Dowódca wojsk Układu Warszawskiego wiosną 1980 r. stwierdził wyraźnie, że nie chce interweniować w Polsce, więc bezpośredniego zagrożenia pacyfikacją ze strony ZSRR nie było, ale zachęcał W. Jaruzelskiego i S. Kanię do rozwiązania problemu z Solidarnością w sposób siłowy we własnym zakresie. Próba dotarcia do prawdy na temat okoliczności wprowadzenia stanu wojennego na podstawie wypowiedzi uczestników i świadków tamtych wydarzeń jest film dokumentalny *Od grudnia do grudnia 1980-1981*, reż. R. Bugajski, M. Stypułkowski, scen. J. Diatłowski, 1997. Zob. również: A. Dudek, *Wojciech Jaruzelski prosił Związek Radziecki o interwencję wojskową w Polsce*, <http://historia.wp.pl/title,Wojciech-Jaruzelski-prosil-Zwiazek-Radziecki-o-interwencje-wojskowa-w-Polsce,wid,16184227,wiadomosc.html?tciai> [dostęp: 1.03.2015].

<sup>42</sup> Kreon jest „Trzecim, który równa się” z królem i królową przez pokrewieństwo z nią (Sofokles, *op. cit.*, s. 29), co oznacza równą godność i prawo sukcesji.

<sup>43</sup> A. Dudek, *Historia polityczna...*, s. 31.



kalnie nastawioną młodzież, manifestującą na ulicach i w formie strajków, domagała się bezwarunkowego zrzeczenia się władzy przez PZPR<sup>44</sup>. Antoni Dudek pisze, że

Polska znalazła się o krok od wielkiego wybuchu społecznego, mogącego zmieść ekipę Jaruzelskiego, ale i skupioną wokół Wałęsy grupę czołowych działaczy i doradców „Solidarności”, którzy od połowy 1988 roku pozostawali głównymi rozmówcami władz<sup>45</sup>.

W tej sytuacji bezkonfliktowe („płynne”) przekazanie władzy bardziej umiarkowanej części opozycji było najkorzystniejszym rozwiązaniem. Ów czerwony szal, który Edyp nosił na ramieniu przez cały czas obecności na scenie, spływający po schodach wydaje się odniesieniem do tej niedalekiej przeszłości (dystans zaledwie trzech lat między telewizyjną premierą *Króla Edypa* a politycznymi wydarzeniami). „Płynne” przejście szala nawiązuje zapewne również do oceny postawy i rządów Mazowieckiego (najbardziej odpowiadającego „profilem osobowościowym” Kreonowi) i jego deklaracji o „oddzieleniu przeszłości «grubą linią»”<sup>46</sup>. Sformułowanie to miało oznaczać – jak w przypadku Kreona – rozpoczęcie wszystkiego od nowa z „czystą kartą”, otwarcie nowego etapu w historii państwa. Jednak „późniejsza niezdolność jego rządu do zerwania z dziedzictwem PRL-u sprawiła, że przeciwnicy Mazowieckiego przypisali mu sformułowanie zasady tzw. grubej kreski, oznaczającej nadmierną tolerancję dla postkomunistów”<sup>47</sup>. Znowu dostrzegamy zastosowanie artystycznie przetworzonej analogii – w Kreonie, władcy statecznym, uczciwym i łagodnym dla winnego, ale dobrowolnie ustępującego poprzednika, łatwo dostrzeżemy cechy premiera okresu transformacji, którego „siła spokoju” była nie tylko hasłem wyborczym, ale nawet stała się przysłowiowa. „Gruba linia” natomiast stała się synonimem nie tylko łagodności, ale wręcz troski o dotychczasowych przeciwników politycznych, co znalazło swoje odzwierciedlenie w sposobie rozstania się Kreona z Edypem w spektaklu Adamika. Dudek pisze, że zarzuty wobec Mazowieckiego były uzasadnione, a późniejsza współpraca z postkomunistami (SdRP, kierowana przez A. Kwaśniewskiego) „zapewniła siłom postkomunistycznym znacznie korzystniejsze warunki startu w systemie demokratycznym niż większości pozostałych ugrupowań”<sup>48</sup>, co również pozwala dostrzec w nim Kreona łagodnie nastawionego do Edypa jako zbrodniczego władcy, którego grzechy zniszczyły kraj.

Na początku dramatu jednak Edyp jest tym, od którego oczekuje się ratunku w czasach, gdy szerzy się zło, ponieważ już raz ocalił kraj. Najpierw toczą się rozmowy między obecnym rządzącym a tym, który ma wszelkie prawo, by też rządzić. Obaj zastanawiają

<sup>44</sup> *Ibidem*, s. 31-32.

<sup>45</sup> *Ibidem*, s. 31.

<sup>46</sup> *Ibidem*, s. 63.

<sup>47</sup> *Ibidem*.

<sup>48</sup> *Ibidem*, s. 93-94.

się, co zrobić, by „uzdrowić sytuację w państwie” (pytanie skierowane do wyroczni/ustalenia Okrągłego Stołu). Ku zaskoczeniu dotychczasowego władcy okazuje się, że lekarstwem ma być oddanie władzy, a nawet usunięcie się w cień (Edyp domaga się, by go wygnano, bo jest niegodny tronu/ulica domaga się ustąpienia generała). Analogia między zdarzeniami dramatu Sofoklesa a rzeczywistością jest w wielu punktach nadzwyczaj dokładna. „Samoukaranie” generała, tak jak króla Edypa, przez usunięcie się w cień nie jest całkiem dobrowolne, ale również wymuszone przez rozwój politycznych wypadków. Pierwotnie przy Okrągłym Stole strona rządowa przygotowywała się do tego, że nowo tworzone stanowisko prezydenta na całą kadencję obejmie Jaruzelski<sup>49</sup>. Miało być tak jak w *Nieznośnej lekkości bytu*, a król Edyp – podobnie jak u Kundery – nie wylupił sobie oczu, nie uznał własnej winy i nie chciał odejść. W 1992 roku odbył się cały szereg manifestacji pod hasłem „Jaruzelski musi odejść”<sup>50</sup>. Wtedy Adam Michnik w „Gazecie Wyborczej” z 3 lipca 1989 roku wysunął hasło „Wasz prezydent, nasz premier”, postulując „sojusz demokratycznej opozycji z reformatorskim skrzydłem obozu władzy”<sup>51</sup>. W efekcie opozycja solidarnościowa nie wysunęła własnego kandydata, a i tak generał został wybrany zaledwie jednym głosem. Wybór autora stanu wojennego na najwyższe stanowisko w państwie wywołał gwałtowne protesty na ulicach<sup>52</sup>, co świadczy o tym, że w społeczeństwie silne było poczucie jego winy, i to winy nierozliczonej. „Wyrok ulicy” wydaje się analogiczny do głosu wyroczni w Tebach, która nakazała odnaleźć i ukarać zabójców z przeszłości.

Jednak bezpośrednim kontekstem społeczno-historycznym ze względu na czas przygotowania i premiery spektaklu była sytuacja związana z pravicowo-konserwatywnym rządem Jana Olszewskiego, postulującego rozliczenie się z przeszłością<sup>53</sup> (lustracja i tzw. lista Macierewicza współgrały z głosem delfickiej wyroczni: „Odnaleźć i ukarać winnych” dawnej zbrodni), oraz jego obalenie w czasie tak zwanej nocnej zmiany<sup>54</sup>. Wobec zagrożenia lustracją ożywiła się publiczna dyskusja na temat stosunku do przeszłości i szczególnie często podnoszono postulat „pojednania narodowego”<sup>55</sup>. Przywołanie w tym czasie historii, która przypomina niedawny, ale już należący do przeszłości „mit założycielski” III Rzeczypospolitej o dobrym władcy, który przejmuje od „umęczonego, tragicznego”, choć winnego króla władzę, staje się głosem w politycznej dyskusji. Przypomina, że „sprawa już została załatwiona”, i to w sposób godny, że

<sup>49</sup> *Idem*, *Reglamentowana rewolucja...*, s. 321, 366; *idem*, *Historia polityczna...*, s. 26-28.

<sup>50</sup> *Idem*, *Historia polityczna...*, s. 51.

<sup>51</sup> Cyt. za: *ibidem*.

<sup>52</sup> *Ibidem*, s. 55.

<sup>53</sup> A. Czubiński, *op. cit.*, s. 368.

<sup>54</sup> **Tytuł filmu dokumentalnego J. Kurskiego, w którym zarejestrowano zdarzenia i wypowiedzi osób biorących udział w obaleniu rządu J. Olszewskiego w czasie nocnego posiedzenia sejmku z 4/5 czerwca 1992 r.**

<sup>55</sup> A. Dudek, *Historia polityczna...*, s. 214-215.

lepiej jest wybaczyć, niż karać, a winny dokonał właściwie samoukaranania, ponieważ usunął się w cień, w polityczny niebyt (odszedł poza mury miasta, w obrębie których dzieje się bieżąca historia).

Adamik w swojej inscenizacji podkreśla tragizm władcy. Niemożność umknięcia „strzałom okrutnego losu”, mimo wysiłków, choć jest też w nim element pychy, apodyktyczności. Widz jednak pozostaje z obrazem cierpienia – mroczna atmosfera kamiennego miasta-twierdzy, do którego tylko przez szparę dociera promień światła, jest metaforą PRL-u, niemożności wyrwania się z objęć historycznych determinizmów, ale również światła nadziei na przyszłość. Do emocji przemawia też symbolizm czerwieni – szarfy noszonej przez władcę Edypa i tej przekazywanej Kreonowi – nowemu, nieobciążonemu niczym, oprócz konieczności rozliczenia dawnego króla, władcy, który odtąd „nosi ciężary swego” ludu. To idealistyczna wizja polityki i władzy w państwie demokratycznym, sprawowanej dla wspólnego dobra, w sytuacji, gdy ciężary noszą rządzący, a rządzeni doświadczają dobrodziejstw, jeśli władza jest dobrze sprawowana, oraz konsekwencji ich złych poczynań, jednak bez ciężaru cierpienia moralnych i odpowiedzialności.

Inszenizacja Holoubka zrealizowana została w 2005 roku. Sytuacja polityczna w kraju była inna. Był to rok wyborów prezydenckich (koniec dziesięcioletniej, podwójnej kadencji A. Kwaśniewskiego) i wyborów parlamentarnych, a także śmierci Jana Pawła II, kiedy społeczeństwo na chwilę wydawało się zjednoczone wokół rudymenarnych wartości. Po latach rządów skompromitowanej aferami lewicy Polacy byli zmęczeni „Rzeczpospolitą kolesiów” (hasło ze spotu wyborczego PiS-u). Toteż program „Polski solidarnej” wraz z hasłem tworzenia IV Rzeczypospolitej, oznaczającym potrzebę zmiany ustroju, a tym samym odcięcia się od dotychczasowej formy sprawowania władzy i budowania nowego państwa na prawie i sprawiedliwości (oba elementy są wiodącym tematem *Króla Edypa*), spotkał się z akceptacją obywateli i przyniósł wygraną Prawu i Sprawiedliwości oraz Lechowi Kaczyńskiemu jako prezydentowi.

W roku wyborczym nastąpiły polaryzacja stanowisk politycznych i zaostrzenie walki ideowej. Obóz konserwatywny zarzucał „opcji liberalnej” rządzącej do tej pory na zmianę z postkomunistami uznanie ciągłości państwa polskiego łącznie z PRL-em, zbyt późne przeprowadzenie wolnych wyborów, a przede wszystkim umożliwienie łatwego wejścia byłych komunistów i postkomunistów w nowy system na zasadzie beneficjentów, czego symbolem był zarzut nieprzeprowadzenia lustracji i dekomunizacji. Brak lustracji widziano jako konsekwencję „grubej kreski” Mazowieckiego<sup>56</sup>,

---

<sup>56</sup> W istocie „oddzielenie przeszłości grubą linią” w *exposé* pierwszego niekomunistycznego premiera miało oznaczać rozpoczęcie historii Polski na nowo, ale w dyskursie politycznym stało się hasłem oznaczającym brak rozliczenia się z przeszłością, a przede wszystkim nieukaranie winnych zbrodni okresu PRL-u – *ibidem*, s. 63, 93-94.

która miała chronić dawną władzę i pozwoliła jej zaadaptować się w nowej rzeczywistości. Ekipie pierwszego niekomunistycznego premiera i jego następcom zarzucano układ (na mocy umów okrągłostołowych) z komunistami, którzy przystali na oddanie władzy politycznej („bezkrwawa rewolucja”) na rzecz wpływów ekonomicznych (tzw. uwłaszczenie nomenklatury)<sup>57</sup> – przekazywanie majątku PZPR oraz majątku państwa spółkom nomenklaturowym i w ten sposób wyposażanie w kapitał byłych funkcjonariuszy aparatu państwowego, partyjnego, samorządowego oraz nomenklatury zarządzającej gospodarką. Zyskującej coraz większe poparcie społeczne prawicy, skupiającej się wokół PiS-u i prezydenta Kaczyńskiego, zarzucano niską chęć odwetu<sup>58</sup>. Bardziej przenikliwi analitycy dostrzegali w tym jednak troskę o ład moralny nowego państwa, którego podstawy powinny być budowane na ściśle określonych wartościach<sup>59</sup> – dla ciężko doświadczonego narodu poczucie sprawiedliwości, oznaczające zarówno ukaranie winnych, jak i oddanie sprawiedliwości bohaterom i ofiarom, ma wśród nich szczególne znaczenie.

Adaptacja *Króla Edypa* autorstwa Holoubka nie tylko wyraźnie wpisuje się w spór ideowy, ale i odzwierciedla (na poziomie idei oraz wartości, nie zaś ideologii czy propagandy) starcie światopoglądów i wartości, które w tym czasie miało miejsce w związku z konkretną sytuacją polityczną. W tym aspekcie zatem spektakl jest swojego rodzaju dokumentem socjologicznym, stanowiąc w formie artystycznie przetworzonej odzwierciedlenie ówczesnych politycznych konfliktów. Sposób zaadaptowania antycznego tekstu i zaprezentowania go na scenie mógł zostać przez co bardziej przenikliwych widzów odebrany jako głos artysty w sprawie istotnego sporu, ale nie w samym sporze, na co wskazują konkretne zabiegi adaptatorskie.

Holoubek świadomie podjął intertekstualną grę z adaptacją Adamika, aby zaznaczyć polemiczny charakter własnej inscenizacji, nie tylko w sensie artystycznym, ale także – jak miemam – jako głos w dyskusji na temat sposobu sprawowania władzy „dzisiaj”, w tym na temat odpowiedzialności rządzących wobec rządzonych za własne działania, wpływające bezpośrednio na stan państwa. Najbardziej wyraźnym nawiązaniem były decyzje obsadowe. Dwie z trzech najważniejszych ról kreują ci sami krakowscy aktorzy, toteż wyraźnie widać na twarzach czas, który minął pomiędzy jednym a drugim spektaklem. Kreona ponownie gra Trela, Jokastę zaś ponownie Teresa Budzisz-Krzyżanowska. Powierzenie roli Edypa Piotrowi Fronczewskiemu, bardzo już dojrzałemu mężczyźnie, który wygląda na rówieśnika królowej, stwarza psychologicznie i semantycznie nową, ciekawą sytuację. Edyp, nie jest już człowiekiem

<sup>57</sup> *Ibidem*, s. 23-25.

<sup>58</sup> W przywoływanym filmie dokumentarnym *Nocna zmiana* zarejestrowano wypowiedź J. Kuronia, nazywającego premiera J. Olszewskiego i jego ministra „ludźmi chorymi z nienawiści”.

<sup>59</sup> W. Frasyński, *Bitwa na numerki*, „Newsweek Polska” 13.02.2005.

młodym – jak zwykle bywa w inscenizacjach tej tragedii – lecz jest władcą starzejącym się. Obsadzenie w roli Kreona tego samego aktora pozwala wyraźniej pokazać różnice w interpretacji tej postaci u obu reżyserów. Kreon nie jest – jak siedem lat wcześniej – nowym, rozważnym władcą z czystą kartą, ze szlachetnością traktującym nawet tego, który chciał go skazać na śmierć. Nie ma w nim litości dla przegranego, przybitego przez cierpienia zesłane przez los poprzednika. Kreon Treli u Holoubka jest cynicznym politykiem, niebezpiecznym graczem, który konsekwentnie dąży do przejęcia władzy, posługując się kamuflażem. To, co w tekście Sofoklesa i u Adamika było niesłusznym podejrzeniem, potwarzą pełnego pychy młodego króla Edypa, w nowej inscenizacji staje się faktem. Kreon rzeczywiście jest w zмовie z Tejrzejaszem, którego wykorzystał, by ujawnić kompromitującą władcę przeszłość, aby odsunąć go od władzy. U Holoubka to Kreon jest zadufany w sobie, pełen pychy i ambicji, a Teby są trawione zarazą nie tylko z racji nieznaney, tajemniczej przeszłości władcy, ale rozkład ten ma także symboliczny wymiar, gdyż Edyp, a potem i Kreon rządzą państwem policyjnym, w którym obaj mają swoich agentów, a szef policji zapobiegliwie pracuje dla obu jednocześnie. Podkreśla się – obecną już u Sofoklesa – frazę, że zachowanie lub zdobycie władzy wymaga przebiegłości, „ludzi, broni i pieniędzy”. W tej wersji dramatu obaj władcy: ten, który będzie musiał odejść, i ten, który wyraźnie chce zająć jego miejsce, są w równym wieku, obaj są ambitni i porywcy, ale Edyp ma za sobą dawne zasługi, okazał się skutecznym obrońcą miasta oraz wydaje się naprawdę troszczyć o kraj i swoich obywateli, a nade wszystko podporządkowuje się sprawiedliwemu, choćby i surowemu prawu. Kreon zaś podstępnie, z użyciem spisku, obłudy i kłamstwa chce przejąć władzę, realizując w ten sposób swoje polityczne ambicje.

Adaptacji Holoubka nie można potraktować jako dzieła z kluczem, choć odbijają się w niej – podobnie jak w poprzedniej – pewne elementy społeczno-politycznej rzeczywistości, w której powstawała, a w postaciach rozpoznajemy cechy grup i środowisk politycznych. W spektaklu w większym stopniu podjęto główny temat obecny wówczas w dyskursie publicznym, ale rozpisano go na poszczególne postaci, a sposób „zaprojektowania” sympatii widza dla nich wskazuje na preferencje autora przedstawienia. Edyp nie kojarzy się już z Jaruzelskim, który został w tym czasie odsunięty w cień, odnajdziemy w nim przede wszystkim cechy poprzedniej ekipy, a nawet ekip rządowych. Z drugiej strony jego determinacja w dążeniu do odsłonięcia prawdy o przeszłości i chęć rozliczenia jej, traktowana jako warunek odrodzenia kraju chyłącego się ku upadkowi, przypomina główny punkt programu niedawno powstałej opozycyjnej partii Prawo i Sprawiedliwość. Ukaranie winnych oznacza przecież wprowadzanie w życie społecznej sprawiedliwości, która jest podstawą społecznego ładu. Sens taki ma też wyrok wyroczni w dramacie Sofoklesa, będący głosem boga, który ogłasza w ten sposób, że zło, które niszczy państwo, zostanie zneutralizowane, kiedy tylko

powróci do kraju sprawiedliwość za sprawą wyroku na zabójcach poprzedniego króla. Jednocześnie jednak to Kreon został wyposażony w cechy przypisywane w dyskursie medialnym tym, którzy w 2005 roku aspirowali do władzy i mieli wszelkie szanse wygrać wybory po latach rządów lewicowych, mających apogeum w postaci tak zwanej afery Rywina. Zmęczeni i rozczarowani<sup>60</sup> obywatele rzeczywiście wybrali konserwatywnego prezydenta (L. Kaczyńskiego) z przewagą prawicy w parlamencie jako jego zapleczem politycznym.

Tego typu interpretację uzasadniają liczne inne rozwiązania inscenizacyjne. Holoubek na początku przedstawienia dodaje epilog, w którym król Edyp na przedmieściach rozmawia z szefem policji o szpiegach-informatorach rozstawionych w całym mieście i donoszących mu o poczynaniach przeciwników politycznych oraz nastrojach wśród ludu. Zarówno sytuacja, jak i postać szefa policji oraz kwestie, które są wówczas wypowiedzane, zostały dopisane na potrzeby tej adaptacji. Co więcej, policja jako formacja, a nawet funkcja szpiega są późniejszymi, rzymskimi „wynalazkami”<sup>61</sup>, w starożytnej Grecji ich nie było. Zatem ten wyrazisty, mocny semantycznie akcent początkowy, który ukierunkowuje cały obraz państwa rządzonego przez Edypa, a potem Kreona, został świadomie dodany, aby antyczny dramat upodobnić do współczesności.

Kreon postępuje podobnie jak Edyp, przybywając najpierw nieoficjalnie, by zasięgnąć informacji od szefa policji na temat nastroju króla i „sytuacji na ulicach”. Podobnie „dopisano” niedwuznaczną rozmowę „na stronie” Kreona z Tejrezjaszem w związku z przepowiednią o Edypie jako zabójcy i kazirodcy. Prawdomówny wróżbita zdaje sobie sprawę z nieczystych metod Kreona, ale mimo to godzi się na swój udział w politycznej grze. Pozostawione bez odpowiedzi pytanie z tekstu Sofoklesa i spektaklu z okresu transformacji ustrojowej, „Czemu wtedy [gdy przybył do miasta i zabił Sfinksa – M.M.] Tejrezjasz nie wspominał mojego imienia?” (w związku z mordem na królu Lajosie), teraz jest całkowicie zasadne. Gwałtowne oburzenie Kreona wobec stawianego mu przez Edypa zarzutu, że uknuł spisek z Tejrezjaszem, aby przejąć władzę, jest jedynie sprytną grą, odsłaniającą tylko cynizm i obłudę pretendenta do rządzenia, udającego, że mu na rządach nie zależy. Podobnie jak w poprzednim spektaklu znacząca jest tu postawa Kreona wobec ślepego już Edypa; nowy król z chęcią przystaje na prośbę byłego władcy o wygnanie, ale niecierpliwi się, gdy ten zbyt długo wyraża swój ból wobec okrucieństwa losu, które go z jego własnej ręki dotknęło. Kreon odmawia mu wsparcia, wyznaczenia kogoś, kto by mu pokazał drogę poza miasto, i w końcu wywyższa się jako nowy władca, bo na pokorną prośbę ślepca odpowiada: „Nie rozkazuj, ty już tu nie rządzisz!”, co również jest kwestią dodaną na potrzeby tej adaptacji.

<sup>60</sup> P. Śpiewak, *Koniec złudzeń*, „Rzeczpospolita” 23.01.2003.

<sup>61</sup> Informację tę zawdzięczam p. dr. T. Dreikoppelowi.



W scenie tej jest mowa – w zgodzie z antycznym tekstem – o córkach Edypa, ale dzieci nie pojawiają się na scenie, ma więc ona charakter symboliczny, widzimy tylko troskę władcy o potomków. Ich fizyczna nieobecność przed widzami znacznie zmniejsza element emocjonalny spektaklu, osłabia współczucie dla Edypa, który prócz władzy traci rodzinę, a z nią wsparcie na starość. Osłabiony zostaje też element emocjonalny związany z obciążeniem niewinnych dzieci konsekwencjami postępowania ich ojca-brata.

Zgodnie z antyczną konwencją tragiczne czyny: samobójcza śmierć Jokasty przez powieszenie oraz oślepienie Edypa dokonują się za sceną, widz zaś dowiaduje się o nich z relacji służącego. Edyp w ostatnich scenach pojawia się z oczami przewiazanymi opaską, nie ma więc już epatowania żywą raną i cierpieniem fizycznym.

Dekoracje mają charakter bardziej umowny. Obszar działań scenicznych wypełniają ciemne i jasne udrapowane tkaniny, które tylko sugerują jakieś granice przestrzeni nieco bardziej mrocznej i bardziej jasnej. Tekst wypowiediany wydaje się mieć większe znaczenie, gdyż jest bardziej przez to wyeksponowany i te właśnie przesunięcia akcentów tekstowych mają największe znaczenie, jeśli chodzi o interpretację historii Edypa i jego losów.

Sam tekst dramatu Sofoklesa w jego warstwie semantycznej jest odzwierciedleniem dociekania przyczyn zła, które spadło na Teby (państwo) i stopniowego odkrywania prawdy o związku między działaniami króla, które okazują się zbrodnicze, a obecną sytuacją. W inscenizacji Adamika eksponowano ludzkie cierpienia Edypa oraz niejako naturalne przejście władzy przez nowego, nieobciążonego odpowiedzialnością za zło władcę. W nowszej inscenizacji akcent położony został na konieczność, wręcz obowiązek dotarcia do p r a d y o przeszłości oraz jej rozliczenie (wymierzenie kary winnym obecnemu, złego stanu państwa).

Król Edyp odkrywa „grzech zaniechania”, brak sprawiedliwego sądu nad zabójcami poprzedniego króla. Orientuje się, że nieświadomie rozpoczął swe rządy od niewyjaśnionej zbrodni, która jako „grzech założycielski” stała się przyczyną współczesnych niepowodzeń państwa i może doprowadzić do jego całkowitego upadku. Stanowczo odwołuje się więc do poczucia sprawiedliwości i prawdy jako jej niezbywalnego elementu. Edyp-władca jest przekonany, że nowe państwo należy budować na etycznym ładzie, którego podstawą jest sprawiedliwość. Trzeba więc poznać przeszłość, schwytać winnych, osądzić i ukarać, aby w ten sposób oczyścić kraj z dawnych win. Zatem Edyp uzasadnia powinność rozliczenia się z przeszłością także dobrem obecnym, koniecznością zaprowadzenia etycznego ładu, ponieważ zbrodnia bez kary jest zachętą dla innych i zagrożeniem dla każdego kolejnego władcy. Kraj, w którym boskie prawo moralne (nakaz boga Apollina) jest ignorowane, musi upaść, gdyż pozostawienie zbrodni bez sądu i kary grozi bezprawiem i chaosem w państwie. Z tego powodu, odkrywszy z trudem



i bólem zło w sobie, Edyp w interpretacji Holoubka i Fronczewskiego nie tylko karze sam siebie i odsuwa się od rządów, ale także *prosi o wybaczenie swoich win*. Jest to szczególnie istotny akcent semantyczny, ponieważ całkowicie sprzeczny z grecką filozofią, toteż nie występuje u Sofoklesa ani we wcześniejszej inscenizacji. Wyrażenie skruchy w formie prośby o wybaczenie jest charakterystyczne dla chrześcijańskiej postawy w sytuacji przewiny i odpowiedzialności za zło. Rozwiązanie to wyraźnie wskazuje na współczesny kontekst polityczny i społeczny w związku z problemem nierozliczenia w sposób prawny, polityczny ani nawet symboliczny, moralny winnych zbrodni i przestępstw PRL-u. Fakt ten stał się jednym z najważniejszych elementów debaty publicznej w III RP w tamtym czasie, polaryzujących scenę polityczną (elity) i ogół społeczeństwa, o czym świadczyły wcześniejsze wystąpienia polityczne. Pięć lat później brak poddania publicznemu osądowi zbrodni dawnej władzy (reprezentowany w spektaklu telewizyjnym przez nieujawnione wcześniej, nieosądzone i nieukarane przestępstwa Edypa) zaowocował dwubiegunowym sporem po katastrofie smoleńskiej. Akcent położony na ujawnienie prawdy o przeszłości, jej rozliczenie, a przede wszystkim owa prośba o przebaczenie wypowiedziana przez tego, kto zawinił, choć bez świadomości winy, wskazuje wyraźnie na kontekst polityczny związany z dyskusją o potrzebie lustracji i dekomunizacji oraz osądzenia odpowiedzialnych za wprowadzenie stanu wojennego i jego skutki. Prośba o wybaczenie skierowana do cynicznego, antypatycznego nowego władcy nie tylko wprowadza w postaci mocnego akcentu wymiar moralny do tematu przejmowania władzy w okresie transformacji ustrojowej, ale też skrucę winowajcy pokazuje jako warunek obiektywny przebaczenia i powrotu do harmonii społecznej. Obiektywny, ponieważ niezależny od subiektywnej, psychologicznej oceny tych, do których jest skierowana. Ten, kto zawinił, powinien uznać siebie za winnego i poddać się prawem (boskim) nakazanej karze, czyli wedle obiektywnej miary ludzkich czynów.

Wątek etyczny staje się głosem w dyskusji na temat podstaw nowego państwa, które – zgodnie z dominantą semantyczną spektaklu Holoubka – powinno być zbudowane na wartościach (sprawiedliwość, prawda) jako niezbędnej bazie ładu społeczno-politycznego, którego gwarantem jest ludzkie prawo tylko o tyle, o ile opiera się na transcendentnym źródle (bóg Apollo). Apollo i jego wyrocznia (jego słudzy na ziemi, którzy są głosem boga) strzegą tego prawa, władcy proszą ich o wyjaśnianie i czuwają nad jego respektowaniem, gdyż surowy bóg natychmiast daje odczuć całość zbiorowości negatywne konsekwencje moralnego zamętu. Sofokles ukazywał zasady przywracania sprawiedliwego ładu w państwie zgodnie ze starożytnym prawem Hammurabiego: oko za oko, ząb za ząb; zbrodnia – destrukcja – kara – przywrócenie porządku/odrodzenie. W inscenizacji Holoubka zaprezentowano chrześcijańskie zasady, rodem z katolickich warunków sakramentu pokuty w powiązaniu z Janowym zawołaniem, powtórzonym

przez Jana Pawła II: „Prawda was wyzwoli”<sup>62</sup>; prawda o grzechu – przyznanie się do winy – prośba o wybaczenie – kara – ekspiacja – odrodzenie. W jednym i drugim wypadku indywidualna wina ma charakter społeczny (społeczny wymiar grzechu, klęski, które spadają na Teby po zabiciu Lajosa przez syna i zawarciu kazirodczego małżeństwa z matką), niszczy zbiorowość, którą tworzą świadome i odpowiedzialne za własne czyny jednostki. Zasady sprawiedliwości, która wprowadza ład do życia zbiorowości, zaczerpnięte przez reżysera z chrześcijańskiego źródła, służą współczesnym skojarzeniom. Aby tego rodzaju interpretacja była czytelna, Holoubek wykorzystał nowy przekład Antoniego Libery, dzięki czemu wypowiediane przez aktorów kwestie brzmią znajomo i przez to jeszcze bardziej aktualnie, inaczej niż bardzo mocno już archaiczny tekst Morawskiego będący podstawą adaptacji Adamika z 1992 roku.

W spektaklu Holoubka odniesienia do rzeczywistości politycznej są mniej schematyczne niż w przedstawieniu Adamika. Edyp Fronczewskiego jest postacią pełną godności, rzeczywiście tragiczną, wywołującą raczej „litość i trwogę” niż ckliwe współczucie. Zachowuje się tak, jak chcielibyśmy, żeby zachował się polityk obciążony winą. Z tego powodu – można przypuszczać, że przesłanie tej adaptacji nie tyle odzwierciedla spór, którego ośrodkiem była lustracja oraz rozliczenie dawnych (PRL) i obecnych (rządzących po 1989 r. – afery) polityków, ile pełni funkcje „dydaktyczne”. Pokazuje, w jaki sposób obciążeni winą rządzący powinni się rozliczać ze społeczeństwem. Adaptator tym samym opowiada się po stronie rozliczeń z przeszłością, ale w imię imponderabiliów – prawdy i sprawiedliwości, wprowadzających ład w obręb politycznej wspólnoty (zażegnać zarazę i naturalne klęski), nie zaś dla doraźnej politycznej walki (spiski Kreona z Tejrzejaszem).

*Król Edyp* Sofoklesa jako dramat władzy prowokuje artystów, także współczesnych, do tego, żeby w kolejnych adaptacjach odnosić go do aktualnej sytuacji politycznej i wypowiadać się słowami starożytnego klasyka na temat obecnej władzy. Zaprezentowane powyżej telewizyjne adaptacje, które powstały w okresie transformacji ustrojowej, a więc w czasie przekazywania władzy między jedną a drugą formacją, okazały się artystycznie przetworzoną formą wypowiedzi na temat związanych z tym procesem uwarunkowań, okoliczności, a wreszcie ocen. Zabiegi adaptatorskie służące dostosowaniu tekstu pierwowzoru do nowego medium są na tyle wyraźne, że pozwalają dostrzec odstępstwa od tekstu klasyka, które zarazem stają się bardzo często akcentami semantycznymi, współtworzącymi odautorską (pochodzącą od adaptatora-reżysera) interpretację utworu literackiego. Artystyczny obraz, zbudowany z pewnych dominant semantycznych, symboli, kontrastów, w pewnych aspektach i w pewnej mierze odzwierciedla rzeczywistość czasów i miejsca, w których powstawał, choć – co oczywiste – odbicie

---

<sup>62</sup> J 8,32.

rzeczywistości na małym ekranie, zapośredniczone przez starożytny tekst i formę sztuki teatralnej oraz telewizyjnego widowiska, musi być niedokładne, toteż w wielu punktach obraz się „załamuje” (ulega refrakcji). Niemniej jednak najsilniejsze akcenty są czytelne, dzięki czemu dzieło sztuki masowej, jaką jest telewizyjny spektakl, można uznać za rodzaj audiowizualnego socjologicznego dokumentu, rejestrującego, choć w sposób artystycznie przetworzony, swój czas.

### **AUDIOVISUAL ADAPTATIONS OF *OEDIPUS THE KING* BY SOPHOCLES – A SOCIOLOGICAL ANALYSIS**

#### Summary

The author of the article claims that film adaptations of literary works indicate not only the directors' personal interpretations of the literary sources but also reflect, in their social and political aspects, the place and time in which the adaptation has been prepared. The assumption is verified by an analysis of three adaptations of the classical tragedy *Oedipus the King* by Sophocles: P.P. Pasolini's film and two television plays – one directed by Laco Adamik (1992) and the other by Gustaw Holoubek (2005). In support of her arguments, the author indicates analogies between the narrative situation of the drama and the situation of the handover of political power in Poland in 1989. What is also discussed is the question of how the semantic and emotional emphases spread over the story affect the artistic statement on the judgment of crimes and offenses committed in the People's Republic of Poland, which was part of a very important dispute present in the public sphere in the, so called, “Third Republic of Poland”.