

1776. Polityka w teatrze

We wstępie do publikacji *Kongres Stanów Zjednoczonych Ameryki* profesor Zbigniew Kiełmiński słusznie zauważał, że:

Podstawowe zasady organizacji i działania amerykańskiej legislatury oraz jej rola w systemie rządów Unii określone zostały w konstytucji Stanów Zjednoczonych i wydają się nadzwyczaj trwałe. Ale stosowane procedury i akceptowane wzorce zachowań zmieniają się ustawicznie. Dlatego o Kongresie Stanów Zjednoczonych bezpieczniej jest pisać książki, niż przedstawiać go tylko w zarysie¹.

Dla każdego, kto badał system polityczny USA, słowa te są wręcz oczywiste i nie powinny budzić najmniejszych wątpliwości. Pod hasłem „United States, Congress” indeksu przedmiotowego Biblioteki Kongresu Stanów Zjednoczonych znajdują się 2163 pozycje. A wnikliwy badacz amerykańskiego systemu politycznego, który chciałby skupić się jedynie na działaniach Kongresu w roku 2013, miałby do przeanalizowania raptem 20 415 stron *Congressional Record* – tylko za ten jeden rok².

Należy jednak zwrócić uwagę na to, co podkreślał Alexander Hamilton w czasie dyskusji na Kongresie Kontynentalnym 22 lipca 1787 roku: „Punkt widzenia rządzonych często istotnie różni się od punktu widzenia rządzących. Nauka o polityce jest wiedzą o ludzkiej naturze”³. Jeśli nauka o polityce jest w istocie nauką o człowieku, to opisywanie Kongresu, podstaw jego działania i wyników jego pracy na pewno zasługuje na wielotomowe monografie. Należy jednak brać pod uwagę i skromniejsze sposoby, które mogą przybliżyć

¹ Z. Kiełmiński, *Kongres Stanów Zjednoczonych Ameryki*, Warszawa 1994, s. 5.

² *Congressional Record*, Washington, <http://www.gpo.gov/fdsys/browse/collection.action?collectionCode=CREC> (27.01.2014).

³ J. Elliot (red.), *The Debates in the Several State Conventions, on the Adoption of the Federal Constitution, as Recommended by the General Convention at Philadelphia in 1787*, Washington 1836, vol. I, s. 436; M. Farrand (red.), *The Records of the Federal Convention of 1787*, New Haven 1911, vol. I, s. 378.

funkcjonowanie Kongresu szerszej publiczności, bo staje się to, zdaniem Hamiltona, elementem poznawania człowieka samego w sobie.

W Stanach Zjednoczonych w programach edukacyjnych sprawom związanym z panującym tam ustrojem politycznym poświęca się niemało miejsca. Z jednej strony służy to przygotowaniu nowych pokoleń Amerykanów do obywatelskiego życia w tym kraju i w ten sposób staje się zabezpieczeniem przyszłości Ameryki, a z drugiej – pomaga młodzieży w lepszym zrozumieniu własnych praw, ale też obowiązków w życiu społecznym i politycznym tego kraju⁴. Jeśli uznamy, że warto nauczać o Kongresie jako elemencie systemu politycznego, to warto zwrócić także uwagę na głos Davida Eastona. W artykule *The Function of Formal Education in Political System* podkreślał, że nie tylko szkoły, ale i inne instytucje biorą aktywny udział w przekazywaniu wiedzy o systemie politycznym. Służą one

(...) umocnieniu i utrzymaniu systemu politycznego w następujący sposób: pomagają w tworzeniu i przekazywaniu pewnych podstawowych orientacji politycznych, które muszą, z pewną dozą zróżnicowania, być podzielane przez większość uczestników każdego działającego systemu⁵.

Podzielanie „pewnych podstawowych orientacji politycznych” „przez większość uczestników” nie może być zagwarantowane jedynie sprawnie działającym systemem edukacji. Kończąc naukę w wieku osiemnastu lat, Amerykanie mają przed sobą długi czas uczestniczenia w systemie politycznym. Dlatego dla jego stabilności istotna jest możliwość nieustającego dopełniania posiadanej wiedzy – czy to przez samodzielne badania (choć wspomniane 20 415 stron może przerazić niejedną osobę), czy to przez lekturę (aczkolwiek liczba ponad 2000 książek jest imponująca), czy też w inny sposób, bliższy przejawom kultury popularnej.

Budowanie nowoczesnych Stanów Zjednoczonych, wkraczanie tego państwa w „wiek Ameryki” rozpoczęło się po drugiej wojnie światowej. Inaczej jednak niż w Europie dla rozwoju amerykańskiej kultury sam moment zakończenia wojny nie stanowił aż tak wyraźnego punktu granicznego. W szkolnictwie wyższym ważniejsze było na przykład przyjęcie w czerwcu 1944 roku ustawy *Servicemen Readjustment Act*, czyli *G.I. Bill*.

W teatrze taką datą graniczną, oznaczającą w istocie początek teatru powojennego, był dzień 31 marca 1943 roku, czyli moment premiery musicalu *Oklahoma!* autorstwa Richarda Rodgersa (muzyka) oraz Oscara Hammersteina II (teksty piosenek i dialogi)⁶. Wystawienie *Oklahomy!* okazało się

⁴ A. Janowski, *Szkoła obywatelska. Amerykańskie doświadczenia – polskie potrzeby*, Warszawa 2000.

⁵ D. Easton, *The Function of Formal Education in a Political System*, „The School Review” 1957, vol. 65, nr 3, s. 309.

⁶ *G.I. Bill*, ustawa z dnia 22 czerwca 1944 r., *The Servicemen's Readjustment Act (Ustawa o ponownym przystosowaniu wojskowych)*, P.L. 78–346, 58 Stat. 284m; A. Aronson, *American*

wydarzeniem, które zdecydowanie wykraczało poza ramy teatralnej sceny. Odwołując się do mitu Zachodu (choć nie Dzikiego Zachodu) jako miejsca, gdzie ideały amerykańskiej demokracji i wolności mogły się realizować nawet wśród niezbyt wykształconych mieszkańców, musical stał się ogromnym przebojem, pokazywanym 2248 razy bez przerwy. Dzięki darmowym biletom rozdawanym wśród amerykańskich żołnierzy wyruszających do Europy mogli oni zrozumieć, o jakie ideały będą walczyć przeciwko faszystowskiemu Niemcom. W ten oto sposób prosta historia, osadzona w realiach początków XX wieku w odległym i prowincjonalnym Terytorium Oklahomy, stała się kulturowym fenomenem określającym podstawy amerykańskiej tożsamości. Co więcej, sam musical przekonał, że prosta forma może się znakomicie nadawać do tłumaczenia politycznych zawiłości świata⁷. Sukces *Oklahomy!* przekonał broadwayowskich producentów teatralnych, że teatr może poruszać sprawy związane z polityką. I że może na tym zarabiać.

W latach 60. XX wieku na scenę amerykańskiego teatru ponownie bardzo mocno wkroczyła polityka. Początkowo przede wszystkim w nurcie niekomercyjnym i raczej amatorskim, czyli w teatrze alternatywnym. Przedstawienia takich zespołów jak Living Theatre Judith Maliny i Juliana Becka czy Bread and Puppet Theatre Petera Schumanna w niepozostawiający wątpliwości sposób krytykowały działania amerykańskich władz, zwłaszcza w czasie interwencji militarnej w Wietnamie⁸. Podejmowanie takiej tematyki nie powinno zaskakiwać, kiedy pamięta się o tym, że teatr ze swej natury jest takim rodzajem sztuki, który najszybciej reaguje na społeczne zmiany, co wynika przede wszystkim z bezpośredniości i aktualności kontaktu między aktorem a widzem⁹.

Komercyjny teatr broadwayowski był bardziej skupiony na potrzebach bogatszej publiczności, której poglądy bliższe były politycznemu establishmentowi. Dostrzegając jednak zainteresowanie buntem dzieci kwiatów, które kontestowały amerykańską politykę, także i Broadway zdecydował się na wystawienie buntowniczego musicalu *Hair*, autorstwa Galta MacDermota (muzyka) oraz Jamesa Rado i Jerome'a Ragniego (teksty piosenek i dialogi). Musical ten wyrósł na bazie warsztatów dla aktorów, które w 1967 roku wzięł pod swoją opiekę Joseph Papp z New York Public Theatre. To tam, jeszcze

Theatre in Context. 1945–Present [w:] *The Cambridge History of American Theatre, volume III. Post-World War II to the 1990s*, red. D.B. Wilmet, Ch. Bigsby, Cambridge 2000, s. 94.

⁷ A. Most, *Making Americans. Jews and the Broadway Musical*, Cambridge 2004, s. 103; eadem, „We Know We Belong to the Land”. *The Theatricality of Assimilation in Rodgers and Hammerstein’s Oklahoma!*, „PMLA”, vol. 113, nr 1, s. 78–81.

⁸ Th, Shank, *American Alternative Theatre*, New York 1982, s. 10–26 i 103–106; M. Carlson, *Alternative Theatre* [w:] *The Cambridge History of American Theatre, volume III. Post-World War II to the 1990s*, red. D.B. Wilmet, Ch. Bigsby, Cambridge 2000, s. 265–266.

⁹ A. Howell, *The Analysis of Performance Art. A Guide to its Theory and Practice*, Amsterdam 1999, s. 45; E. Aston, G. Savona, *Theatre as Sign-System. A Semiotics of Text and Performance*, New York 1991, s. 91–93.

z dała od wymagań komercyjnego przedsięwzięcia, przedstawienie nabrało ostatecznych kształtów i tak bardzo spodobało się nowojorskiej publiczności (w tym i tej z wyższych sfer), że decyzja o jego przeniesieniu do teatru komercyjnego była niemal oczywista¹⁰.

W *Hair* po raz pierwszy aktorzy i aktorki wystąpili zupełnie nago, po raz pierwszy w teatrze użyto na taką skalę wulgaryzmów, po raz pierwszy na scenie „zbezczeszczo” amerykańską flagę – atmosfera skandalu przyciągnęła do teatru zupełnie nową widownię. Po raz pierwszy od mniej więcej dekady pojawiło się przedstawienie, które potrafiło pogodzić różne pokolenia. Także przez wyraźnie polityczny temat i jawną krytykę wojny w Wietnamie¹¹. Musical *Hair*, niezależnie od tego, jak dobre i ważne w historii amerykańskiego teatru było to przedstawienie, był jednak bardziej głosem kontestacji niż metodą budowania podwalin wspólnej tożsamości w duchu *Oklahomy!*

Pod koniec lat 60. XX wieku nie ulegało jednak wątpliwości, że potrzebne jest także dzieło teatralne, które będzie niosło pozytywne przesłanie. Tym bardziej że zbliżała się dwusetna rocznica podpisania *Deklaracji Niepodległości*, co mogło gwarantować dodatkowe zainteresowanie amerykańskiej publiczności. Jednocześnie pewien niepokój ewentualnych producentów, gotowych wyłożyć pieniądze na przygotowanie przedstawienia, mogło wzbudzać to, że do tamtej pory pojawił się tylko jeden musical osadzony w realiach walki o niepodległość – *Dearest Enemy* z muzyką Richarda Rodgersa, tekstami piosenek Lorenza Harta i dialogami Herberta Fieldsa, w wystawiony właśnie dla uczczenia 150. rocznicy podpisania *Deklaracji Niepodległości*. I pomimo dobrej obsady, patriotycznego tematu i talentu twórców, którzy jeszcze będą zmieniać oblicze amerykańskiego teatru, *Dearest Enemy* wcale nie okazało się jakimś imponującym sukcesem. Co mogło dowodzić prawdziwości stwierdzenia Zbigniewa Kiełmińskiego¹², że pisząc o Kongresie Kontynentalnym, należy raczej myśleć o książkach, a nie o teatrze¹³.

Ani ówczesna sytuacja polityczna, zdecydowanie sprzyjająca kontestacji, ani poprzednie doświadczenia teatralne nie ostudziły jednak zapału Shermana Edwardsa, kompozytora i autora tekstów piosenek, w przygotowywaniu muzyczno-teatralnej opowieści o kulisach podpisywania *Deklaracji Niepodległości*. We współpracy z Peterem Stone'em, odpowiedzialnym za dialogi, w 1969 roku stworzył musical o prostym i zrozumiałym dla każdego Amerykanina tytule: *1776*. Należy przy tym od razu zauważyć, że był to jedyny musical w dorobku Edwardsa, co w znacznej mierze zadecydowało o struktu-

¹⁰ D.M. Flinn, *Musical! A Grand Tour. The Rise, Glory, and Fall of an American Institution*, New York 1997, s. 316.

¹¹ Sh. Patinkin, „No Legs, No Jokes, No Chance”. *A History of the American Musical Theater*, Evanston 2008, s. 398–399.

¹² Z. Kiełmiński, *op.cit.*

¹³ E. Mordden, *Make Believe. The Broadway Musical in the 1920s*, New York 1997, s. 115–116; D.M. Flinn, *op.cit.*, s. 212.

rze utworu. Bardziej przypomina on zwykły dramat, urozmaicony (i to wcale niezbyt licznymi) piosenkami. Pod tym względem było to odejście od ideału „musicalu zintegrowanego”, wypracowanego przez *Oklahomę!*, w którym dialogi, piosenki, muzyka i taniec nawzajem się uzupełniały, tworząc spójną artystyczną całość¹⁴.

Stuart Ostrow, który ostatecznie jako producent wystawił na Broadwayu *1776*, w swoich wspomnieniach pisze, że dzieła Shermana Edwardsa, dawnego nauczyciela muzyki, nikt nie chciał przenieść na scenę. On sam zdecydował się posłuchać fragmentów musicalu na wyraźną prośbę swego znajomego, Sheldona Harnicka – najbardziej znanego jako autor tekstów piosenek do *Skrzypka na dachu*. Już pierwsza scena, w której zdesperowany John Adams stwierdza: „Doszedłem do wniosku, że jeden bezużyteczny człowiek słusznie określany jest jako hańba, dwóch – nazywanych jest kancelarią prawną, a trzech lub więcej – stanowi Kongres”, przekonała Ostrowa, że pomysł Edwardsa może się zakończyć sukcesem¹⁵. Oczywiście, jak słusznie zauważał John Jones, nie ma żadnych historycznych dowodów wskazujących na to, że ojcowie założyciele co pewien czas przerywali obrady, by za pomocą piosenki skomentować bieżące wydarzenia, ale pokazanie jednego z najważniejszych wydarzeń jako tworząca się historię (*history in the making*) mogło zaciekawić i zainspirować amerykańskiego widza¹⁶.

Stuart Ostrow postanowił zaryzykować i – po zaledwie pięciu pokazach przedpremierowych *1776* – 16 marca 1969 roku został wystawiony w 46th Street Theatre na Broadwayu. Już w dniu następnym recenzent najbardziej poważanego dziennika „The New York Times” donosił, że autorzy musicalu wykorzystali „cudowną samą w sobie historię o bolesnych narodzinach narodu”. A choć jest ona momentami nieco naciągana, to zaprezentowano ją w sposób na tyle uczciwy, by nie obrażało to historycznej prawdy. Doskonale dobrany zespół aktorów sprawiał, że przedstawieni bohaterowie nabierali ludzkich wymiarów, budząc podziw u publiczności. Dlatego Clive Barnes kończył swoją recenzję stwierdzeniem: „Kto wie, może będzie grany aż do obchodów dwusetnej rocznicy w 1976 roku. Mam nadzieję, że tak się stanie. Z całą pewnością nie trzeba być historykiem, by zakochać się w *1776*”¹⁷.

Nie należy jednak dać się zwieść wskazywanym przez recenzenta uproszczeniom. Teatr musi się rządzić swoimi prawami – nie można po prostu wziąć tekstu *Journals of the Continental Congress* i wykorzystać jako tekstu piosenek lub scenicznych dialogów. Ważniejsza od chronologii czy historycznej

¹⁴ Sh. Patinkin, *op.cit.*, s. 402.

¹⁵ S. Ostrow, *A Producer's Broadway Journey*, Westport 1999; s. 97; *1776*, reż. Peter H. Hunt, Columbia Pictures 2002, DVD.

¹⁶ J. Bush Jones, *Our Musicals, Ourselves. A Social History of the American Musical Theatre*, Waltham 2003, s. 247.

¹⁷ C. Barnes, *Theatre. Spirited '1776'. Funding Fathers' Tale Is a Happy Musical*, „The New York Times”, 17 marca 1969, s. 46.

dokładności jest dynamika emocji, które mogą być pokazane na scenie. A jak wszyscy badacze amerykańskiego Kongresu dobrze wiedzą, debaty i obrady potrafią być potwornie nudne. Dla widza w 1969 roku zabawne mogły być dywagacje, czy należy otworzyć okno z powodu gorąca, czy też raczej zostawić zamknięte z powodu much (piosenka *Sit down, John*). Oczywiście w 1776 roku mógł to być dla ojców założycieli ważki problem, ale dla walki o niepodległość nie miał żadnego znaczenia. Nie oznacza to, że Sherman Edwards pozwolił sobie na dowolne modyfikowanie historii. Wręcz odwrotnie – jego dzieło było rezultatem wieloletnich badań historycznych. To dzięki sukcesywnym wyszukiwaniom w amerykańskich bibliotekach mógł lepiej poznać osobowości bohaterów swego musicalu i w ten sposób odczytać emocje, które nimi targwały w tym przełomowym dla historii Stanów Zjednoczonych momencie¹⁸.

Działania Kongresu Kontynentalnego oraz kulisy redagowania tekstu *Deklaracji Niepodległości* i zdobywania głosów poparcia zostały pokazane z perspektywy na wskroś ludzkich emocji i dylematów głównych bohaterów musicalu: Johna Adamsa, Thomasa Jeffersona i Benjamina Franklina (w premierowej produkcji teatralnej na Broadwayu w rolach tych wystąpili odpowiednio: William Daniels, Ken Howard oraz Howard Da Silva). Sportretowani zostali nie tylko jako wybitne, pomnikowe figury amerykańskiej historii, ale jako ludzie pełni niepokoju o losy Ameryki i Amerykanów. Bardzo dobrą ilustracją takiej koncepcji Shermana Edwardsa i Petera Stone'a jest piosenka kreśląca portret osobowości Jeffersona. Martha Jefferson (zagrana przez Betty Buckley) dostrzega wszystkie przymioty swego męża: jego mądrość, czytanie, talenty polityczne. To jednak, co ją urzekło najbardziej i co dla niej było najdobitniejszym dowodem wielkości Jeffersona, to była... umiejętność gry na skrzypcach (musical *He Plays the Violin*)¹⁹.

Kongres Kontynentalny oraz politykę dostosowano do ludzkiej miary. Samych polityków przedstawiono jako istoty z krwi i kości, mające swoje mniejsze i większe słabości. Właśnie ta grupa – licząca więcej niż trzy osoby, nazwana z przekąsem przez Johna Adamsa Kongresem – w swoim zbiorowym działaniu potrafi osiągnąć znakomity rezultat, jakim było podpisanie *Deklaracji Niepodległości*. W realizacji teatralnej (a potem i filmowej z 1972 roku) scena ta była wzorowana na obrazie Roberta Edge'a Paine'a *Congress Voting Independence*, nad którym artysta pracował do swej śmierci w 1788 roku. Część krytyków zauważała, że ta podniosła scena jest tylko wytworem wyobraźni, bo ojcowie założyciele nie podpisali *Deklaracji* w jednym i tym samym czasie. Brak historycznej ścisłości nie przeszkadzał bynajmniej w wy-

¹⁸ W.C. Ford i in. (red.), *Journals of the Continental Congress*, Washington 1904–1937; L. Funke, '1776' Reaps Fruit of Long Research, „New York Times”, 18 marca 1969, s. 38.

¹⁹ R. Rybkowski, *Meaningless History. The Use of History in the American Musical* [w:] *The American Uses of History. Essays on Public Memory*, red. T. Basiuk, S. Kuźma-Markowska, K. Mazur, Frankfurt am Main 2011, s. 54.

jaśnieniu widzom teatralnym i filmowym, dlaczego *Deklaracja Niepodległości* jest dokumentem przełomowym w historii Stanów Zjednoczonych Ameryki. I że w 1776 roku wcale nie było oczywiste, jaką drogę rozwoju wybiorą kolonie brytyjskie w Ameryce Północnej²⁰.

Tak oto uproszczona, ale nie zafalszowana, historia została zaprezentowana w teatrze w sposób, który budził u widzów poczucie przynależności do wspólnoty politycznej, określanej przez wartości zapisane w *Deklaracji Niepodległości*. I jak zauważali krytycy teatralni i historycy teatru, to odczytywanie musicalu *1776* jako uscenicznionej wersji wykładu o Kongresie Kontynentalnym i jego najważniejszym dziele przyczyniło się do powodzenia broadwayowskiej produkcji. *1776* pozostawał na afiszu przez 1217 wieczorów. Ostatnie przedstawienie odbyło się 13 lutego 1972 roku, a więc na cztery lata przed hucznymi obchodami dwóchsetnej rocznicy podpisania *Deklaracji*, o czym marzył Clive Barnes. Kiedy w 1997 roku wznowiono musical – już nie cieszył się aż tak wielkim powodzeniem i doczekał się tylko 333 przedstawień²¹. Wynikało to w znacznej mierze z pewnego teatralnego anachronizmu: w musicalu są tylko dwie, i to drugoplanowe, role kobiece. A nawet wspomniana *Oklahoma!* dowiodła, że nie może być prawdziwie popularnej i ponadczasowej sztuki bez wątku miłosnego²². W latach 1969–1972, oprócz ciągle granego *Hair*, jedyną konkurencją był musical *Promises, Promises*, który pokazywany był 1281 razy. W kolejnych latach nie pojawiła się żadna konkurencja, aż do wystawienia *Oh! Calcutta!* – musicalu, którego główną, i w zasadzie jedyną, atrakcją była nagość aktorów²³.

Ponadczasowe znaczenie *1776* w swej wersji teatralnej i filmowej wynika z jego wartości edukacyjnej, o której wspominał David Easton (choć nie w odniesieniu do musicali oczywiście). Podejmowane w przedstawieniu wątki łączą sprawy najważniejsze i zupełnie niepoważne. Benjamin Franklin wskazujący, że to indykc powinien stać się godłem Ameryki, jest przede wszystkim zabawny. Ale tenże sam Franklin tłumaczący z Adamsem, dlaczego w czerwcu 1776 roku nie należy czynić z niewolnictwa głównego problemu w redagowanej przez Jeffersona *Deklaracji* – pozwala zrozumieć, dlaczego w wolnych i niepodległych Stanach mogły pozostać grupy pozbawione zupełnie tej wolności. Zróżnicowanie tematyki widoczne w *1776* jest więc jego główną siłą. I jest także głównym powodem, dlaczego nawet w XXI wieku może być punktem wyjścia dyskusji nad rolą Kongresu w systemie

²⁰ *Declaring Independence. Drafting the Documents*, Library of Congress, Washington, <http://www.loc.gov/exhibits/declara/declara4.html> (10.02.2014).

²¹ *1776. A Revival*, Internet Broadway Database, New York, <http://ibdb.com/production.php?id=4754> (10.02.2014).

²² B. Kirle, *Reconciliation, Resolution, and the Political Role of „Oklahoma!” in American Consciousness*, „Theatre Journal” 2003, vol. 55, nr 2, s. 259.

²³ B. Rosenberg, E. Harburg, *The Broadway Musical. Collaboration in Commerce and Art*, New York 1993, s. 318–321.

politycznym Stanów Zjednoczonych Ameryki nie tylko wśród młodego pokolenia Amerykanów²⁴.

Czy można w czasie trzygodzinnego przedstawienia opowiedzieć wszystko o Kongresie Kontynentalnym i zabiegach wokół przyjęcia *Deklaracji Niepodległości*? Na pewno nie. I na pewno powstanie jeszcze niejedna wyrafinowana i oparta na bardzo rzetelnych badaniach książka na ten temat. Nie ulega też jednak wątpliwości, że polityka wytłumaczona w przystępny sposób musi się pojawiać w kulturze popularnej. Nie dlatego, że sprawy Kongresu są takie proste, ale właśnie dlatego, że są tak skomplikowane, iż nadmiar wiedzy w tym wypadku raczej nie grozi. Bez podstawowej wiedzy nie można „umacniać i utrzymywać systemu politycznego”. A wszyscy, którzy przyczyniają się do wyjścia z taką nauką poza obręb akademickiej dyscypliny, jaką jest politologia, zasługują na ogromne uznanie i szacunek.

²⁴ H. Heath, *1776 by Peter Stone and Sherman Edwards*, „The English Journal” 1976, vol. 65, nr 1, s. 68–69.