

# Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Historicolitteraria 17 (2017)

ISSN 2081-1853

DOI 10.24917/20811853.17.14

*Krystyna Latawiec*

Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

## **Za kulisami sądu. Ugo Betti, *Trąd w pałacu sprawiedliwości* (*Corruzione al Palazzo di Giustizia*)**

Polski tytuł sztuki Ugo Bettiego funkcjonuje dziś w publicystyce politycznej jak frazeologizm, który znajduje zastosowanie do opisu zepsucia instytucji państwowych, a szczególnie organów sądowniczych. Czasem towarzyszy tej diagnozie kontekst historyczny, mianowicie przywołanie stalinowskiej praktyki odwracania pojęć, gdy sprawiedliwość czy prawdę opatrywano przymiotnikami „dziejowa” i „klasowa”, zmieniając ich znaczenie i czyniąc instrumentem sprawowania władzy. Wiara w „samooczyszczenie się środowiska” prawniczego po zmianach demokratycznych 1989 r. okazała się przesadnie optymistyczna, dlatego nowotwór „rozsiął się na całe społeczeństwo”<sup>1</sup>, jak można dziś przeczytać na jednym z portali. W innym miejscu: „Sędziom polskim, a szczególnie uczestnikom wzmiankowanego kongresu [chodzi o Kongres Sędziów Polskich we wrześniu 2016 r. – KL], polecam dramat Ugo Bettiego pod wymownym tytułem *Trąd w Pałacu Sprawiedliwości*”<sup>2</sup>. Warto zastanowić się zatem nad powodami, dla których tekst Włocha jest do dziś przywoływany jako *exemplum* choroby toczącej świat sądowniczy.

Sztuka napisana przez prawnika pod koniec wojny (1944–1945) nosi oryginalny tytuł *Corruzione al Palazzo di Giustizia*. Ugo Betti pracował jako sędzia najpierw w Parmie, następnie w Rzymie, w 1947 r. złożył rezygnację. Pisał i wystawiał sztuki w okresie faszystowskim (w sumie 25 dramatów), jednak szczyt powodzenia osiągnął z końcem wojny i w pierwszych latach po jej zakończeniu. Nastąpiła swego rodzaju „moda” na Bettiego w Europie, a nawet w Ameryce. We Francji kreowano go na następcę Pirandella, z tą różnicą, że o ile postaci u Pirandella mówią, ponieważ cierpią, o tyle u Bettiego cierpią, ponieważ mówią<sup>3</sup>. We Włoszech Betti był

<sup>1</sup> Zob. <http://3obieg.pl/trad-w-palacu-sprawiedliwosci> [dostęp: 15.11.2017].

<sup>2</sup> Zob. <http://www.blog-n-roll.pl/pl/tr%C4%85d-i-trend-w-pa%C5%82acu-sprawiedliwo%C5%9Bci#.W0dfAtSLT0M> [dostęp: 15.11.2017].

<sup>3</sup> [Kronika], *Dole i niedole teatru włoskiego. Ugo Betti w opinii francuskiej*, „Dialog” 1957, nr 11, s. 139.

popierany przez zwolenników nurtu katolickiego, widzących w jego spójnej moralistyce kontrapunkt dla zwielokrotnionej osobowości *Sześciu postaci w poszukiwaniu autora*. Pozycja Bettiego jako pisarza katolickiego ustaliła się również we Francji za sprawą publikacji na łamach dominikańskiego „La Vie Intellectuelle”<sup>4</sup>. I choć pisarz unikał dydaktyzmu religijnego, to jednak pozostawał w kręgu pojęć moralnych zaszczerpionych mu przez katolicyzm. Szukał ich odpowiedników w życiu społecznym, aby ukonkretnić relację pomiędzy pierwiastkiem duchowym a materią człowieczej egzystencji, aby znaleźć dla kategorii etycznych ich teatralny ekwiwalent w realiach akcji dramatycznej.

*Corruzione...* premierę miała w Teatro delle Arti w Rzymie w 1949 r., a publikację w 1955 r. W przekładzie Jadwigi Pasenkiewicz tytułową „korupcję” zastąpił „trąd” (wł. *lebbra*), co brzmi mocniej i medyalizuje zjawisko w ujęciu włoskiego pisarza raczej biurokratyczno-finansowe. Maria Wiercińska wystawiła dramat w Warszawie na fali popaździernikowej „odwilży” w 1958 r., więc zaledwie kilka lat po rzymskiej prapremierze. Zachodnia rama kryzysu instytucji sądowniczej była na polskim gruncie bezpieczna, jednak zestawienie z powojenną stalinowską dekadą nasuwało się widzom nieuchronnie, tym bardziej że był to czas tzw. rozliczeń, prowadzonych również za pośrednictwem utworów wziętych z literatury powszechnej. W popaździernikowych realiach nadużycia ideologów i urzędników państwowych, aktywnych w dekadzie intensywnej komunizacji, zostały poddane krytyce, ograniczonej wprawdzie do ogólnie brzmiących frazesów, ale i to miało swoją wartość. U podłoża zmian legła zapewne szczerza chęć naprawy (rewizji) nieuczynionych instytucji, ale ważną rolę odegrała też potrzeba wymiany personalnej wśród sprawujących władzę. O drastycznych konsekwencjach działania aparatu sądowniczego nie było mowy wprost (np. o mordach sądowych) ani o tym, że sądy zostały po wojnie wprzęgnięte w mechanikę sprawowania dyktatury proletariatu, jak partia komunistyczna nazywała eufemistycznie swoją uzurpację polityczną. Sprawiedliwości burżuazyjnej, czyli w gruncie rzeczy tej właściwej dla liberalnej demokracji, ideologowie przeciwstawiali socjalistyczny system prawa, w myśl którego proces karny był traktowany jako klasowy sposób niszczenia ludzi „klasowo obcych”. A co najważniejsze odbywało się to przy użyciu środków legalnych, bo w sztafażu prawa. Zaprzęgnięta do pragmatyki monopartyjnej dyktatury sprawiedliwość utraciła sens obiektywnego i uniwersalnego pojęcia, stając się jego karykaturą, z tą różnicą, że zupełnie nie śmieszną, za to groźną w skutkach.

Kiedy w warszawskim Teatrze Polskim dramat Bettiego wyreżyserowała w 1958 r. Maria Wiercińska, był to wciąż jeszcze czas teatralnych rozrachunków ze stalinizmem, że przypomnę dwa ważne tytuły z tego nurtu: *Imiona władzy* Jerzego Broszkiewicza, wystawione przez Lidię Zamkow w warszawskim Teatrze Dramatycznym i przez Krystynę Skuszanek w Teatrze Ludowym (wrzesień–październik 1957); *Ciemności kryją ziemię* Jerzego Andrzejewskiego w teatralnej adaptacji Kazimierza Dejmka (Teatr Nowy, Łódź 1957). Twórcy wymienionych

---

<sup>4</sup> Tamże, s. 140.

przedstawień próbowali opisać mechanikę władzy sprawowanej arbitralnie (sztuka Broszkiewicza) oraz fanatyzm ideologiczny skutkujący dobrze zorganizowanym terrorem (proza Andrzejewskiego). Używając tematów historycznych, szukali analogii ze znaną im dobrze odgórną kontrolą nie tylko nad kulturą, ale i nad każdym przejawem prywatności i niezależnego myślenia (przypomnę, że Milan Kundera za cechę totalitaryzmu uznawał ambicję państwa do zawładnięcia całością ludzkiej egzystencji, a szczególnie jego wkroczenie do sfery prywatnej). W pierwszych miesiącach odwilży oczekiwano na teatr idei, teatr sprzężony mocno z życiem społecznym. Konstanty Puzyna domagał się wręcz dramatu politycznego, traktującego „o rzeczywistości najbardziej bieżącej, która wymyka się jeszcze analizom prozy”<sup>5</sup>.

Nie bez znaczenia było też otwarcie w tym czasie na literaturę dramatyczną Zachodu. „Dialog” drukował tłumaczenia sztuk powstałych w pierwszej powojennej dekadzie, a do 1956 r. w Polsce nieznanych. W miesięczniku znaleźć można też komentarze do twórczości Ugo Bettiego i innych Włochów. Zamieszczony w ramach *Kroniki* tekst *Dole i niedole teatru włoskiego* zawiera kilka uwag na temat Bettiego, który obok Eduarda De Filippo uważany był wówczas, w połowie lat 50., za najważniejszego pisarza dramatycznego powojennych Włoch. Na Zachodzie ceniono Bettiego za „rodzaj dialektyki pozornie głębokiej”<sup>6</sup>, pokrewnej tej, którą na gruncie francuskim reprezentował Jean Anouilh. I nie było to określenie pejoratywne, jako że dialektyka ta niosła istotne problemy etyczne, podane jednak w formie dla widza czytelnej, a przy tym atrakcyjnej teatralnie.

Sztuka Bettiego ma zwartą akcję opartą na schemacie śledztwa-dochodzenia. Do pałacu sprawiedliwości przybywa z polecenia administracji państwowej radca Erzi, aby zbadać sprawę nadużyć finansowych, które stawiają instytucję w złym świetle. W gmachu został zamordowany majątny i wpływowy człowiek utrzymujący kontakty z sędziami i prawdopodobnie korumpujący jednego z nich. Podczas rozmów prowadzonych z pracownikami wymiaru sprawiedliwości stopniowo ujawniają się ich ambicje, animozje, nawet intrygi prowadzone w celu zaszkodzenia konkurentowi do awansu. A wszystko oprawione w eleganckie formy okazywanej wzajemnie atencji i uprzejmości. W toku śledztwa wychodzą na jaw słabości starszego już prezesa sądu Vanana (kobiety i rozrzutność), poznajemy silny antagonizm między rywalami do schedy po prezesie – emocjonalnym Crozem a zdystansowanym Custem. Każdy z wymienionych miałby powód, aby uciszyć tego, z którego pieniędzy być może korzystał. Samo wykrycie sprawcy morderstwa schodzi jednak na drugi plan, gdyż dochodzenie przeradza się w rodzaj procesu kwalifikacyjnego mającego wyłonić następcę sędziwego prezesa. Wygra bardziej cyniczny, zimny i obojętny na uczucia innych. Jego atuty to przenikliwy umysł, elokwencja, opanowanie emocji i biegłość w sztuce oddziaływania na ludzi.

---

<sup>5</sup> K. Puzyna, *Szkoła dramaturgów. Szansa poezji*, „Dialog” 1956, nr 7, s. 106.

<sup>6</sup> [Kronika], dz. cyt., s. 137.

Wśród recenzentów pierwszego polskiego przedstawienia z 1958 r. znalazły się głosy mocno krytyczne pod adresem dramatu Włocha<sup>7</sup>. Jan Kott zarzucał mu banalność i ograna metafizykę, „trywialność ukrytą pod pozorami głębi intelektualizmu”<sup>8</sup>. Andrzej Władysław Kral formułował jeszcze ostrzej swój sąd: „nie-modna, naiwna, kłamliwa, [...] czyni wrażenie tandety – nie tyle artystycznej, co filozoficznej. Jej rozwiązania, jej moralistyka «dla ubogich» są dla widza, który zna choćby Dostojewskiego [...] nieznośne, żenujące”<sup>9</sup>. Natomiast na łamach związane go z PAX-em pisma „Kierunki” Józef Szczawiński oceniał sztukę wysoko, jednak jej krytyczny wydźwięk odnosił do włoskiego sądownictwa czasów Mussoliniego, nie aktualizując tematu w polskim kontekście<sup>10</sup>. W tym samym numerze tegoż pisma znajdujemy na wstępie relację z pogrzebu Bohdana Piaseckiego, porwanego i zamordowanego przez niewykrytych do dziś sprawców. Był synem Bolesława, przedwojennego radykalnego narodowca, a po wojnie współpracownika komunistów i szefa „postępowych katolików”. W przytoczonym przez „Kierunki” kazaniu z pogrzebu znalazł się apel skierowany do organów sprawiedliwości o wykrycie sprawców skrytobójstwa<sup>11</sup>. Brzmi to jak niezamierzony komentarz do sztuki Bettiego, tym bardziej że we wspomnianej już recenzji ze spektaklu pióra Szczawińskiego przewija się podszyta fatalizmem (lub zmysłem realności, jak kto woli) refleksja, że stan niekaralności to nie wyjątek, lecz raczej norma, a instytucja sądownicza nie musi się oczyszczać z nieprawości, wystarczy, że nie sprawia kłopotów władzy politycznej i nie wzburza opinii publicznej nazbyt otwartą arogancją.

Przeprowadzone w pałacu sprawiedliwości śledztwo nie zmierza do naprawy, a jedynie do stabilizacji chwilowo zakłóconego *status quo*. Dochodzenie zostało zresztą wymuszone przez nacisk opinii publicznej, którą trzeba uspokoić, wykrywając „sprawcę” korupcji, rzeczywistego czy tylko za takiego uznanego, to bez znaczenia, byle był winny trądu trawiącego organa sprawiedliwości. A skoro rzekomo winny korupcji umiera w sposób naturalny, choć może przedwczesny na skutek mocnych przeżyć, to tylko ułatwia sprawę, bo zło zostało dobitnie wykazane, a że nie naprawione, to już nikogo ani w organach sprawiedliwości, ani w sferach ministerialnych nie interesuje. Na mieście mówi się już o innych sensacyjnych wydarzeniach, więc cel uciszenia szumu wokół sędziowskiej palestry został osiągnięty. Natomiast rzeczywisty winny, nierozpoznany w toku dochodzenia, otrzymuje nominację na prezesa sądu, gdyż okazał się najbardziej sprawnym graczem w trakcie

---

<sup>7</sup> W Polsce sztuka miała kilka realizacji: 1958 – Warszawa, reż. Maria Wiercińska; 1970 – TV, reż. Gustaw Holoubek; 1972 – Polskie Radio, reż. Jan Świdorski; 1987 – TV (krakowska obsada), reż. Andrzej Maj; 2001 – TV, reż. Janusz Morgenstern (w nowym przekładzie Anny Wasilewskiej).

<sup>8</sup> J. Kott, *Trąd z metafizyką*, „Przegląd Kulturalny” 1959, nr 4, s. 6.

<sup>9</sup> A.W. Kral, *Holoubek*, „Teatr” 1959, nr 6, s. 17.

<sup>10</sup> J. Szczawiński, *Sprawiedliwy wyrok sędziego Custa*, „Kierunki” 1958, nr 51, s. 20.

<sup>11</sup> [Kazanie z pogrzebu Bohdana Piaseckiego], „Kierunki” 1958, nr 51, s. 2.

prowadzonego śledztwa, nawet nim poniekąd sterował, jako że badający sprawę radca Erzi bardzo liczył się z opinią opanowanego i logicznego Custa.

Teatralna realizacja sztuki przez Marię Wiercińską w 1958 r. nie dostała wysokich ocen od krytyków, choć publiczność oglądała ją chętnie. Reżyserka, przed wojną grająca w Reducie, ceniła wartość słowa i była przywiązana do teatru autorskiego. Sztuka Bettiego, intelektualna w treści, choć niepozbawiona podtekstu psychologicznego, była nośna na planie języka, wybrzmiewającego dostojnie, mimo że momentami nazbyt może sztucznie, z dzisiejszej perspektywy patrząc czy raczej słuchając tekstu. Jednak wtedy, po latach brutalizacji języka publicznego oraz jego ideologizacji w kulturze, widzowie odbierali ją jak czysty głos upominający się o moralny aspekt polityki i sądownictwa. Sfałszowanie pojęć odebrało im zdolność aksjologicznego porządkowania rzeczywistości społecznej, więc po 1956 r. chętnie wracano do ich podstawowych znaczeń, nawet jeśli nie w praktyce życia publicznego, to przynajmniej w dyskusji wokół dramatu Włocha określanego mianem pisarza katolickiego. Dla polskich krytyków piszących o przedstawieniu Wiercińskiej sztuka była jednak nazbyt retoryczna, co wówczas nie stanowiło zalety, świadczącej przynajmniej o stylistycznej maestrii autora zdolnego zawrzeć w dialogu literackim ważkie treści. Właśnie ta literackość stylu nie przystawała do wrażliwości pozostającej po 1956 r. pod wpływem intensywnie przyswajanego wtedy dramatu absurdistów. Ci bowiem operowali językiem potocznej, nierzadko banalnej konwersacji, co wydawało się nowoczesne, podczas gdy składniowo pełne repliki postaci Bettiego wybrzmiewały nieco sztucznie. Trzeba jednak dodać, że swoista dostojność mowy miała uzasadnienie środowiskowe, wszak rzecz rozgrywała się w kręgu ludzi biegłych w retoryce i nawykłych do korzystania z jej możliwości perswazyjnych. Nadto okazujących sobie uwagę w wyszukany sposób, aby złagodzić za pomocą formy ostrość prowadzonej walki.

Z dzisiejszej perspektywy wypowiedzi recenzentów warszawskiego przedstawienia z 1958 r. wydają się omijać zasadniczy problem sztuki. Stawiali oni pytanie o to, czym jest sprawiedliwość, ale odpowiedzi udzielali ogólnej, że to wartość względna, nawet konformistyczna. Nie można instytucji sądowniczej naprawić, gdyż trzeba by wyrzucić porządek, a przecież prowadzący dochodzenie radca Erzi nie zamierza sięgać dna, a jedynie wyrównać powierzchnię<sup>12</sup>. Istotnie w praktyce sądowniczej, pokazanej w sztuce od wewnątrz, ambitni prawnicy są częścią precyzyjnego mechanizmu, który działa ponad nimi, choć z ich aktywnym udziałem. Oni wprawiają w ruch sprężyny wielkiego zegara, ale nie potrafią przewidzieć wszystkich wynikających z tego konsekwencji. Jerzy Lau uznał, że sztukę Bettiego tak wystawiono, aby pokazać zwycięstwo logicznej konstrukcji nad moralnością, czyli skuteczność wygrała tu z etyką, już nie tylko prawniczą, ale w ogóle ludzką. Natomiast Jan P. Gawlik docenił moralistykę dramatu Włocha, tyle że w przedstawieniu zastąpiono ją „sentymentalnym moralizowaniem”<sup>13</sup>. Zdaniem krytyka czysta

<sup>12</sup> J. Lau, *Sprawiedliwość i aktorstwo*, „Argumenty” 1959, nr 3, s. 7–9.

<sup>13</sup> J.P. Gawlik, *Ugo Betti niekonsekwentny*, „Życie Literackie” 1959, nr 1, s. 10.

teza Bettiego obrosła wieloznacznością, a wątpliwa metaforyka osłabiła konflikt dramatyczny. Z lektury opinii o tamtym przedstawieniu trudno wnioskować o nim samym, łatwiej natomiast stwierdzić, że ocena była pochodną punktu widzenia krytyka. Dla laickich racjonalistów metafizyka sztuki była nazbyt płytka lub wymuszona doniosłością samego tematu, natomiast dla Szczawińskiego z kręgu PAX-u liczyła się powaga moralnej wykładni. Ujednoznaczniał on interpretację, przyjmując za dobrą monetę końcowe przeobrażenie zręcznego gracza w człowieka niepokojonego przez wyrzut sumienia. Natomiast co do zasad funkcjonowania sądownictwa to niewiele można się z ówczesnych recenzji dowiedzieć, a odniesienie do polskiego wymiaru sprawiedliwości pierwszej powojennej dekady w ogóle się nie pojawia.

Niezależnie od oceny przedstawienia wszyscy zgadzali się, że debiutujący na scenie warszawskiej w 1958 r. Gustaw Holoubek zagrał rolę wybitną. Jako zdystansowany sędzia Cust nie bierze udziału w małych intrygach kolegów, wchodzi na scenę dyskretnie, jakby z ulicy. W telewizyjnym przedstawieniu z 18 maja 1970 r. przez kilkanaście początkowych minut czyta gazetę, podczas gdy pozostali wykazują ożywienie zawodowe i prezentują swoje prawnicze kompetencje<sup>14</sup>. Kamera zbliża się do aktora na tyle, że możemy przeczytać tytuł trzymanej przezeń w ręku gazety. To „Epoca” z wybitym na pierwszej stronie nazwiskiem Pietro Valpreda. Oskarżony o zamach bombowy na Piazza Fontana w Mediolanie (grudzień 1969 r.), na podstawie wątpliwego świadectwa taksówkarza więziony prawie 3 lata, po 15 został uniewinniony, a po 29 znaleziono rzeczywistego sprawcę, którym był ekstremista z neofaszystowskiej organizacji. I nie idzie tu tylko o niesprawność organów sprawiedliwości, choć o to też, ale o łatwość, z jaką prasa i tzw. opinia publiczna okrzyknęły Valpredę winnym. Media powtarzały frazes o „monstrum z Piazza Fontana” i głosiły z pewnością siebie, że „winny został schwytany”. Polska telewizja emitowała *Trąd w pałacu sprawiedliwości* w reżyserii Holoubka w maju 1970 r., więc sprawa niesłusznego oskarżenia włoskiego anarchisty i artysty w jednej osobie była bardzo aktualna, można wręcz powiedzieć: równoległa w czasie do realizacji sztuki (zamach w Mediolanie – grudzień 1969 r.).

Włoska gazeta w ręku głównego rozgrywającego w sztuce Bettiego stanowi swoisty komentarz do przebiegu zdarzeń, których Cust będzie bardzo skutecznym kreatorem, dziś powiedzielibyśmy: manipulatorem, choć to słowo nie przystaje do eleganckiego świata prawniczej palestry. Z jej punktu widzenia obywatele, którym sądy mają służyć i którzy wobec tej instytucji mają duże wymagania, sami nie pozostają bez skazy. To ludzie nieuczciwi i tchórze – taką opinię wypowiada rywal Custa do fotela prezesa Croz. Ponadto pozostają oni (obywatele) pod przemożnym wpływem zabiegających o sensację gazet, łatwo dają wiarę naprędce formułowanym „wyrokom”. *Vox populi* stwarza fakty medialne w sposób impulsywny i emocjonalny, co sprawnie wykorzystują dziennikarze zainteresowani bardziej widowiskową

---

<sup>14</sup> Korzystam z nagrania dostępnego na portalu ninateka.pl: U. Betti, *Trąd w pałacu sprawiedliwości*, przeł. J. Pasenkiewicz, reż. G. Holoubek, Teatr Telewizji, 1970, <http://ninateka.pl/filmy?SearchQuery=betti+ugo> [dostęp: 15.11.2017].

stroną rzeczywistości niż nią samą. Natomiast wyrafinowany świat prawników prowadzi swoje gry bardziej racjonalnymi sposobami. Sędzia Cust uzyska w finale korzystną dla siebie konstrukcję intelektualną, używając chwytów z dziedziny erystyki, w czym pomaga mu niewątpliwie jego prawnicza praktyka. Nadto analizuje właściwie sam siebie, bo to on jest „trędowatym”, choć nikt w jego otoczeniu tego nawet nie przypuszcza. Daje mu to przewagę i pozwala wykładać racje w sposób bardzo przekonujący. Nie bez znaczenia jest też i to, że od początku budzi sympatię widza swą elegancją, uprzejmością, odwagą w wysuwaniu hipotez, przenikliwością w zgłębianiu mentalności „trędowatego”. Powstaje nieodparte wrażenie, że jest on w tym zespole prawników jedynym sędzią zdolnym do niezależnego myślenia i do swobodnego działania w obrzydliwym, cuchnącym mysim odorem gmachu. Zdolnym do działania wolnego od pokusy koniunkturalizmu.

Tym większe więc zdziwienie widza, gdy okazuje się, że to on jest „trędowatym”, co sam wyzna przed, jak sądził, trupem rywala – Crozem. Ten najpierw ożyje na kilka minut, żeby sprawić nielubianemu koledze ponury dowcip, ale niebawem naprawdę umrze, biorąc winę na siebie. Zatem zwycięzca zostaje grany przez Holoubka Cust. I rzecz zakończyłaby się jednoznaczną puentą, że nieczysta intryga popłaca i prowadzi do fotela prezesa, gdyby nie postać Heleny, jedynej kobiety w męskim świecie prawników, osoby spoza branży i spoza zamkniętego światka intryg. To córka sędziwego prezesa, odchodzącego już z zawodu i pogrzebionego przez knowania kolegów. Dziewczyna wierzy bezgranicznie w doskonałość ojca, dopóki Cust brutalnie nie zburzy jej młodzieńczej niewinności czy też naiwności. Używa przy tym metafory „uchylonych drzwi”, przez które sam kiedyś doznał brutalnego wtajemniczenia w sprawy dorosłych, gdyż były to drzwi do sypialni rodziców. Psychoanalityczny trop każe zwrócić uwagę na sferę ukrytą pod powierzchnią spokojnego *ratio*. Tam rozgrywają się sprawy seksu, ale i innych pożądliwości: władzy, dominacji, prestiżu. Zupełnie nieprzygotowana do tej wiedzy dziewczyna wychodzi z pomieszczenia prawników oszołomiona rozmową z Custem i na skutek nieszczęśliwego upadku umiera.

Dotąd perfekcyjne opanowany Cust zaczyna tracić pewność, gdyż jego świerzbująca rana sumienia nie pozwala mu spokojnie myśleć o tak wspaniale rysującej się przyszłości poważanego prezesa sądu. Decyduje się obudzić najwyższego sędziego i wyznać mu prawdę. Otwiera drzwi na schody wiodące do prawdziwej sprawiedliwości czy też schody własnego wysiłku moralnego. Zaczyna się mozolnie po nich wspinać – tak kończy się spektakl. Czy jednak zachodzi w nim przeobrażenie za sprawą czynnika Łaski, jak chciał recenzent katolickiego pisma, to rzecz wątpliwa<sup>15</sup>. Według innego z piszących o przedstawieniu z 1958 r., Jana P. Gawlika, możliwe są dwa odczytania finału: 1. Cust poruszony śmiercią niewinnej dziewczyny odzyskuje zmysł moralny, 2. Cust w swej dumie pozostaje konsekwentny, więc nie potrafi znieść upokorzenia, które zadał mu umierający rywal, zdejmując zeń winę<sup>16</sup>. Jego

<sup>15</sup> J. Szczawiński, dz. cyt., s. 20.

<sup>16</sup> J.P. Gawlik, dz. cyt., s. 10.

przemiana jest mało przekonująca w świetle tego, jak podwójną grę wcześniej prowadził. Możliwe jest i trzecie wyjaśnienie, że Helena przypomniała mu jego własną młodość, gdy jeszcze wierzył w wymiar sprawiedliwości. Po latach praktyki w zawodzie i rywalizacji z kolegami o pozycję jest już tylko sprawnym graczem i technikiem prawa. A to przedstawia się jak ciąg serdelków: spraw, paragrafów, przepisów. Bez umocowania w czymś nadrzędnym, niezależnym od doraźnych sukcesów i porażek. Niespodziewana śmierć młodej kobiety odsłania przed nim powinność moralną przypisaną do zawodu prawnika, którego kompetencje nie zamykają się wyłącznie w systemowych uwarunkowaniach.

Przedstawienie telewizyjne z 1970 r., wyreżyserowane przez Gustawa Holoubka i z nim ponownie w roli głównej, nie wzbudziło już tylu komentarzy co tamto pierwsze z 1958 r. Teatr telewizyjny rzadko jednak bywał recenzowany w prasie. Utrzymane w wolnym tempie i rozegrane w surowej scenografii jednego pomieszczenia sądowego, ma przemawiać siłą słowa i gry aktorskiej. Jedynie rzeźbione fotele i solidny stół przypominają o randze gmachu, który ciągnie się korytarzami i kancelariami gdzieś w głąb niczym labirynt, o czym dowiadujemy się ze słów Archiwisty, nazywającego siebie grabarzem. W przerzucanych przezeń papierach kryją się prawdziwe ludzkie dramaty, po których pozostaje jedynie suchy zapis rozpraw sądowych, po czym lądują one na cmentarnym wysypisku w przepastnych archiwach. W stertach zapisanych kartek tkwi sedno biurokratycznej instytucji – taki jest punkt wyjścia sztuki i swoista teza skonfrontowana z etycznym aspektem pracy w organach sprawiedliwości. Pokój prawników w przedstawieniu Holoubka, choć stanowi niewątpliwie ekskluzywną enklawę wybrańców, nie jest jednak szczelnie pozamykany. Ma w sobie coś z geometrii, będącej swoistym analogonem do retoryki prawniczych wywodów. W nim skupia się akcja dramatyczna, gdyż stanowi centrum spotkań i toczonych śledztwa. Domyślamy się wielkości samego budynku nie tylko ze wzmianek zawartych w dialogach, ale również z układu scenograficznego. Zamiast drzwi oddzielających pomieszczenia są tu wyodrębnione w ścianach otwory skrojone na miarę ludzkiej sylwetki. Wiodą one do innych przestrzeni gmachu, sugerują istnienie korytarzy, przejść i gabinetów. Również do archiwum prowadzi otwarte wyjście, co daje wrażenie przedłużenia instytucji o jej biurokratyczne zaplecze, nazywane też ironicznym cmentarzyskiem umarłych, bo już rozpoznanych i ocenionych spraw.

Sztuka Bettiego ma mocną strukturę literacką, więc i negatywne nacechowanie gmaszyska przenikniętego mysim odorem zawarte jest w wypowiedziach postaci. Realizacja telewizyjna pozwala jednak ukonkretnić wrażenie ogromu. Zwłaszcza w początkowych partiach kamera przesuwana się po ścianach ze wspomnianymi wyżej miejscami otwarcia/przejścia w głąb budowli. Widz dostaje wyrazistą sugestię gmachu, którego nie sposób objąć okiem, choć z całą pewnością istnieje on materialnie. Ograniczona fizycznie przestrzeń jednego pokoju spotkań sędziów staje się synekdochą instytucji działającej na rzecz społeczeństwa (zewnątrze) i zarazem wsobnej (wnętrze). Za sprawą syntetycznie zaprojektowanej scenografii powstaje

uogólniająca diagnoza odnośnie do jednego z filarów ładu publicznego, tutaj drażnionego przez chorobę nieuczciwości i ambicji. Opinia publiczna domaga się śledztwa, a w interesie organów sprawiedliwości jest nie tyle sprostanie temu żądaniu, co ucieszenie wzburzenia, by można było prowadzić wewnętrzne gry o posadę i prestiż. Solidność pomieszczenia, które oglądamy okiem kamery, skrywa jednak niedostępne bezpośrednio spojrzeniu lochy archiwum, jak też ciemne emocje samych postaci. Przestrzeń fizyczna i mentalna pozostają do siebie w stosunku metonimicznym, co zresztą jest charakterystyczne dla telewizyjnego spektaklu w ogóle<sup>17</sup>, a w tym przypadku szczególnie wyraziste, jako że u podłoża tekstu Bettiego leży przekonanie, iż ludzkie działania mają konsekwencje moralne. Nawet jeśli są one niedostrzegalne na pierwszy rzut oka, to wniknięcie w głąb motywacji odsłania je przed oczyma postronnych obserwatorów, w tym wypadku widzów uosabiających opinię publiczną.

Sugerowanym i ważnym elementem architektoniki sądowego budynku są schody. One stanowią łącznik ze światem zewnętrznym, choć w scenografii telewizyjnej pozostają niewidoczne. Prowadzą do nich wahadłowe drzwi, co ma sugerować pewną łatwość komunikacji, swobodę przejścia między palestrą a ludźmi spoza tej enklawy. Kiedy jednak w jej obręb wejdzie jasna i czysta postać młodzietki Heleny (Anna Seniuk), to skończy się to dla niej tragicznym upadkiem na tych właśnie zewnętrznych schodach, z których przypadkowo bądź celowo spada – tego autor nie rozstrzyga. Otrzymana od Custa lekcja uświadomienia okropności tego świata nie tylko niszczy młodzieńczy idealizm dziewczyny, ale i do tego stopnia źle wpływa na stan jej nerwów, że nie potrafi ona zapanować nad wzburzeniem i spokojnie oddalić się od przesiąkniętego mysim odorem gmachu. Schody są też częścią wewnętrznej struktury budynku, prowadzą do archiwum, do podziemia ludzkich afektów skumulowanych w zapisach niegdysiejszych spraw sądowych. Przed schodami wiodącymi w górę stanie w końcowej scenie Cust, wprawdzie wygrany w rywalizacji o stanowisko, ale przegrany we własnym sumieniu, skoro pośrednio przyczynił się do śmierci dziewczyny. Otwiera drzwi dotąd nieużywane, a prowadzące do wyznania prawdy i powolnym ciężkim krokiem zaczyna się wspinać ku sprawiedliwości. Nie wiemy, czy bohater zamiar swój zrealizuje. Poruszenie jego sumienia ma też, prócz moralnego, podtekst uczuciowy. Wynika z reminiscencji młodości i z empatii wobec Heleny. Jeśli afekt okaże się mocny, to może wpłynąć na zmianę stanowiska etycznego, ale tego już ani autor sztuki, ani realizatorzy spektaklu telewizyjnego nie rozstrzygają, pozostawiając osąd widzowi.

Kameralna w istocie sztuka Bettiego rozegrana została równie powściągliwymi środkami wyrazu na planie aktorskim. Każda z postaci jest zindywidualizowana psychologicznie, co przydaje pracownikom zbiurokratyzowanej instytucji walor osobowy. W tym punkcie włoski pisarz różni się zdecydowanie od pesymistycznych diagnoz wywiedzionych z ducha Kafki. Wprawdzie instytucja jest molochem, ale już

---

<sup>17</sup> Korzystam z ustaleń poczynionych przez J. Limona, *Obroty przestrzeni. Teatr telewizji. Próba ujęcia teoretycznego*, Gdańsk 2008.

jej pracownicy skrojeni na ludzką miarę: senior miał słabość do kobiet, młodych absorbuje kariera, a rywale do stanowiska prezesa to wytrawni gracze. Kamera pokazuje w sporym zbliżeniu ich sylwetki, zwłaszcza twarze w momentach napięć interpersonalnych. Gdy w 59 minucie przedstawienia zmęczony sędzia Vanan (Zdzisław Mrożewski) mówi, że nienawidzi gmachu, w którym jeszcze na początku spektaklu czuł się ważnym i szanowanym sędzią, to wzrokiem przeciąga po ścianach pokoju, teraz będącego dlań swoistą pułapką. Wtrącała go w nią intryga Custa insynuującego mu winę. Nienawiść kieruje więc i na niego: „Ciebie Cust też nienawidzę, mógłbym cię zabić”, a twarz aktora (Mrożewskiego) wyraża tę emocję zastygającą mimiką i mocnym spojrzeniem w stronę adwersarza. Na to ten tylko podchodzi do Vanana i tym zdecydowanym ruchem płoszy sędziwego prezesa, powodując jego wycofanie na pozycje obronne. Następnie długo patrzy tam, gdzie odszedł starszy kolega, jakby chciał dociec powodów jego niechęci, a tym samym uprzedzić niekorzystny dla siebie obrót spraw.

Skupienie uwagi kamery na postaciach stopniowo osłabia znaczenie otaczającej przestrzeni, choć przewijający się motyw wagi jako znaku sądowej neutralności stale o niej przypomina. Ważniejsi okazują się sami ludzie i prowadzone śledztwo, które ma ustalić winnego korupcji i morderstwa. Kryminalna osnowa jest potrzebna do zawiązania akcji, ale nie ona wyznacza rangę problemu sztuki. O tym stanowi bowiem osobista konfrontacja sędziów ze złem, jak też dialogi utrzymane najpierw w stylu towarzyskiej konwersacji, potem dociekań zmierzających do wykrycia winnego, także te poświadczające toczącą się rywalizację. Po upadku Heleny ze schodów Cust (Holoubek) momentami właściwie prowadzi dialog sam ze sobą, a rozmówca potrzebny jest mu jako słuchacz, ewentualnie komentator. Nie może jednak współuczestniczyć w dialogu, gdyż nikt nie zna powodów niepokoju Custa. Tym sposobem dostajemy wgląd w psychikę, uzewnętrznioną w zwerbalizowanych wątpliwościach moralnych bohatera. Łatwo dostrzec, że chciałby odmienić nieszczęśliwy bieg rzeczy, skoro wypadek i śmierć Heleny tak bardzo go absorbuje. Oczywiście tylko widz wie, jaki jest powód dywagacji Custa, jego koledzy nie. Dostajemy zatem możliwość prowadzenia śledztwa psychologicznego, równoległego do kryminalnego. Nadto bliskość twarzy aktorów sprawia, że przekaz nabiera cech wypowiedzi osobistej, co szczególnie ważne w zbliżeniach na twarz Holoubka, momentami usytuowaną na wprost kamery, czyli widza<sup>18</sup>, co jeszcze bardziej wzmacnia monologiczny styl jego wywodów.

Kameralna estetyka telewizyjnego przedstawienia sprzyja przesunięciu uwagi na psychologiczno-moralny aspekt sztuki włoskiego pisarza. O ile w 1958 r. była ona czytana jako diagnoza zepsucia instytucji sądowniczej, choć bez nazywania rzeczy po imieniu, przynajmniej w Polsce, o tyle w telewizyjnym spektaklu z 1970 r.

<sup>18</sup> J. Limon pisze: „Bliskość fizyczna wielkiej twarzy na małym ekranie, a jednocześnie jej naturalny wymiar [...], iluzja obrazu na żywo, powodują, że odbieramy to jako kontakt psychiczny «bliskiego stopnia», co potwierdzają badania percepcji widzów filmu i teatru telewizyjnego”, tamże, s. 162.

dostrzec można nachylenie ku perspektywie personalistycznej. Oglądamy wprawdzie przedstawicieli wielkiej instytucji, ale z bliska, jakby dane nam było wejść za kulisy tego swoistego teatru ról prawniczych. Metafora teatralna nie jest tu od rzeczy, gdyż sposób bycia postaci ma w sobie coś z ceremonialności dawnego stylu scenicznego. Tu jeszcze kultywuje się formy grzecznościowe, używa wyszukanego języka, nawet wtedy, gdy prowadzony jest spór. Za elegancją mowy skrywają się nierzadko gwałtowne emocje, jednak nie znajdują one ujścia w ostrej ekspresji słownej. Miarą zawodowej biegłości jest bowiem stopień opanowania uczuć i skuteczność retoryczna (argumentacyjna, perswazyjna). Biegłość w sztuce erystyki doprowadzi Custa do sukcesu na planie profesjonalnym, czego ceną okaże się oschłość maskowana przez Holoubka ironicznym dystansem. Otwarta twarz aktora budzi sympatię widza, jego logiczne wywody zainteresowanie przenikliwym intelektem. Dlatego tym większa będzie niespodzianka, gdy to on okaże się „trędowatym”. W drugiej części przedstawienia aktor wzmocnił wrażenie udręczonego sumienia, gdyż nie jest już tak wyprostowany, śmiało patrzący w twarz rozmówcy, jak to było wtedy, gdy świetnie panował nad otoczeniem. Jego sylwetka zaczyna się częściej pochyłać, momentami kurczyć, a słowa nie brzmią już nieskalaną precyzją logiczną, gdyż popada on w niejasne dla innych dywagacje. Mianowany prezesem zyskał wprawdzie pozycję w światku sędziowskim, ale stracił spokój wewnętrzny, skoro przebudził się w nim głos moralnego niepokoju.

Personalistycznemu ujęciu zdarzenia sądowno-kryminalnego wydaje się sprzyjać telewizyjna rama przedstawienia. Kamera śledzi bowiem poszczególne sylwetki i twarze, więc w człowieku każe szukać odpowiedzi na pytania o przyczyny deprawacji moralnej. Oczywiście instytucja przerasta sugerowanym ogromem siły pojedynczych bohaterów, ale to jednak oni są w centrum uwagi widza, a nie abstrakt teorii prawnej. Zindywidualizowane postacie obserwujemy z zaciekawieniem właściwym raczej dla poznania psychologicznego niż społeczno-sądowego. Mechanika działania instytucji pozostaje niedostępna, ale już zachowania konkretnych postaci w sytuacji kryzysowej budzą zainteresowanie opinii publicznej. Ważne, żeby ta nie sprowadzała się do wydawania pospiesznych potępień, ale zdobyła się na wysiłek wnikięcia w motywacje i konfiguracje bohaterów scenicznych. Umieszczeni pomiędzy chłodem instytucji a rozpalonymi emocjami zbiorowymi są niczym sfera pośrednia, w której odbijają się czysto ludzkie ambicje, tyle że z większą intensywnością i przy większym udziale świadomości niż w życiu potocznym. W telewizyjnej realizacji sztuki Włocha wyeksponowany został aspekt osobistej odpowiedzialności tych, którzy wykonują zawód publicznego zaufania. Wiedza o ciemnej stronie świata, społecznego i indywidualnego nie zwalnia z wysiłku dążenia ku górze, jak pokazuje to scena finałowa z aktorem wolno wstępującym na schody ku wyznaniu prawdy.

## Bibliografia

- Gawlik J.P., *Ugo Betti niekonsekwentny*, „Życie Literackie” 1959, nr 1.  
Lau J., *Sprawiedliwość i aktorstwo*, „Argumenty” 1959, nr 3.  
Limon J., *Obroty przestrzeni. Teatr telewizji. Próba ujęcia teoretycznego*, Gdańsk 2008.  
Kott J., *Trąd z metafizyką*, „Przegląd Kulturalny” 1959, nr 4.  
Kral A.W., *Holoubek*, „Teatr” 1959, nr 6.  
[Kronika], *Dole i niedole teatru włoskiego. Ugo Betti w opinii francuskiej*, „Dialog” 1957, nr 11.  
Puzyna K., *Szkoła dramaturgów. Szansa poezji*, „Dialog” 1956, nr 7.  
Szczeniński J., *Sprawiedliwy wyrok sędziego Custa*, „Kierunki” 1958, nr 51.

## Netografia

- Betti U., *Trąd w pałacu sprawiedliwości*, przeł. J. Pasenkiewicz, reż. G. Holoubek, Teatr Telewizji, 1970, <http://ninateka.pl/film/trad-w-palacu-sprawiedliwosci-gustaw-holoubek>, [dostęp: 9.08.2017].

## Behind the scenes of Court. Ugo Betti, *Corruzione al Palazzo di Giustizia*

### Abstract

The article concerns the Polish reception of Ugo Betti's drama *Corruzione al Palazzo di Giustizia*. It presents the comparison of the two performances: the theatrical one, directed by Maria Wiercińska (1958), and the television one, directed by Gustaw Holoubek (1970). The first spectacle was determined by the political context in post-Stalinist times, the second was concentrated on moral conflicts and personal attitudes. Both performances searched for an answer to the question about the meaning of justice.

**Słowa kluczowe:** Ugo Betti, polski teatr, recepcja, przedstawienie telewizyjne, sprawiedliwość

**Keywords:** Ugo Betti, Polish theatre, reception, television performance, justice

Krystyna Latawiec: kala48@onet.eu