

Paweł Sztarbowski

Schematy i rozliczenia

www.polishtheatrejournal.com

Wydawca

Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie
Akademia Teatralna w Warszawie

Paweł Sztarbowski

Schematy i rozliczenia

Podczas zorganizowanej przez Uniwersytet Warszawski sesji naukowej z okazji rocznicy wydarzeń marcowych 1968 roku, która odbyła się w 1981 roku z otwierającym referatem Jacka Kuronia, odśpiewano Rotę, nie zwracając nawet uwagi, że upamiętniane w ten sposób wydarzenia i sama pieśń należą do zupełnie innych porządków ideologicznych i symbolicznych. Nie widziano jednak w tym nic niewłaściwego. Wszelkie przejawy życia wspólnotowego poddawane były uniformizacji, a w sposób szczególny dotyczyło to upamiętniania przeszłości. Formy celebracji towarzyszące różnym uroczystościom operowały wciąż tymi samymi schematami, które wytworzone zostały podczas sierpniowych strajków. Wciąż także powracały podobne fragmenty poezji i te same pieśni, które stanowić zaczęły program obowiązkowy każdej uroczystości patriotycznej. Niektóre zresztą do dziś powracają w podobnych okolicznościach. Słusznie przeczuwał Konstanty Puzyna, pisząc jeszcze na początku października 1980 roku:

W efekcie utwierdza się określony zespół tradycyjnych stereotypów: takie hasła, jak walka zbrojna, powstanie, konfederacja, śmierć tyranom, za naszą i waszą – ciągle mogą u nas liczyć na oddźwięk. Ale związki zawodowe? Prawo do strajku? W kraju, który prawie nie przeszedł (...) przez parlamentaryzm, hasła te brzmią dziwacznie. Są jakby z innego języka, z innego myślenia¹.

Już w sierpniu 1980 roku stereotypy martyrologiczne odgrywały pewną rolę, a z każdym kolejnym miesiącem ich obecność w sferze publicznej była coraz większa. Ludzie teatru w większości dołączyli do tego patriotycznego chóru i wyraźnie opowiedzieli się po stronie „Solidarności”, współtworząc jej wymiar emocjonalny. Dawało to szansę podejmowania nowych tematów i odnowienia języka teatru.

Postawa środowiska teatralnego była jednak pod tym względem bardzo ostrożna. Wszystko pozostało po staremu. Raz – ponieważ nic się w sposób istotny nie zmieniło w życiu teatralnym Polski, dwa – ponieważ Warszawskie Spotkania Teatralne nigdy nie miały koniunkturalnego charakteru² – pisali członkowie Komisji tego festiwalu w artykule wstępnym do programu w 1981 roku.

1 Konstanty Puzyna, *Półmrok. Felietony teatralne i szkice*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1982, s. 170.

2 Cyt. za: Jan Kłossowicz, *Stonoga*, „Literatura” 1981, nr 6.

Wiele to mówi o postawie ludzi teatru wobec przemian w kontekście planowania repertuaru. Gdy pod koniec sierpnia 1980 roku podpisano porozumienia gdańskie, teatry miały już zaplanowany repertuar na nadchodzący sezon, co w ówczesnym czasie wymagało odpowiednio wcześniejszych starań i akceptacji. Jednak „zweryfikowane już w znacznej mierze po wrześniu plany repertuarowe nie obiecują zbyt wiele”³ – jak w listopadzie 1980 roku zauważała Marta Fik, konkludując:

W okresach tzw. rozluźnienia wszystko zda się możliwe. Każdy pragnie rzeczy, które jeszcze niedawno uważał za dziecinne. Ale naj-sugestywniejsze hasła nie zmieniają niczego, jeśli nie stoi za nimi nic poza powszechnymi deklaracjami, że zło jest złe. Przed teatrem, dramaturgią i krytyką (...) stoją zadania tyleż gigantyczne, co żmudne⁴.

Tak czy inaczej, wypadki w kraju okazały się dla teatrów zupełnym zaskoczeniem. Wskazywał na to Jacek Sieradzki, pisząc, że jesienią 1980 roku teatry

były jeszcze dość oszołomione i ogłupiałe; normalny, szary repertuar wydawał się jaskrawie nie na miejscu, sztuki współczesne, wczoraj jeszcze odważne i „niecenzuralne”, okazywały się przebrzmiałe i letnie. Klasyka kierownikom artystycznym jakoś do głowy nie przychodziła (...), widzów było coraz mniej. (...) odnawiające repertuar teatry korzeniami tkwiły dosyć głęboko w czasach przedsierpniowych, w specyficznych regułach obowiązujących wówczas trójkąt teatr-władza-społeczeństwo⁵.

Reguły te polegały głównie na aluzyjności i grze skojarzeń. Właśnie dlatego teatr posierpniowy staje się ważną cezurą dla pisania dziejów najnowszego polskiego teatru. Był to bowiem moment, w którym teatr po raz pierwszy od lat mógł podejmować kwestie społeczne bezpośrednio, bez zbędnego sztafażu, niepoddany zapędowi cenzorskiemu, tymczasem wykorzystał tę szansę zaledwie minimalnie.

Ciekawie w tym kontekście wyglądają prace nad wystawieniem *Rewizora*, które niemal jednocześnie prowadzili Izabella Cywińska w Teatrze Nowym w Poznaniu (13 września 1980) i Jerzy Jaroński w Starym Teatrze w Krakowie (28 listopada 1980). Próby obu spektakli rozpoczęły się jeszcze przed podpisaniem porozumień sierpniowych, a premiery odbyły się już w nowej rzeczywistości politycznej i społecznej. O spektaklu Cywińskiej pisano, że jego wymowa jest poważna, a nawet groźna, a Horodniczego porównywano z Arturo Ui. Jednocześnie jednak w niektórych recenzjach sugerowano, że jeszcze przed wakacjami brzmiałby dużo dobitniej. Pojawiło się nawet bezpośrednio stwierdzenie:

Gdyby pokazano nam go w czerwcu, byłby to spektakl ostry politycznie, z podtekstem, odważny. Teraz taki już nie jest⁶.

Sugerowano zatem, że wymowa spektaklu straciła aktualność, gdyż posługiwanie się językiem ezopowym w sytuacji, gdy o rzeczywistości

3 Marta Fik, *Zamiast teatru*, Verba, Warszawa 1983, s. 14.

4 Tamże.

5 Jacek Sieradzki, *To może zagrajmy „Kościuszkę pod Racławicami”?*, „Dialog” 1981, nr 11.

6 Olgierd Błażewicz, *Metafizyka „Rewizora”*, „Tydzień” 1980, nr 42.

społecznej można mówić wprost, mija się z celem. Cywińska świadoma tych przemian, przereżyserowała zakończenie i dlatego, jak pisał recenzent:

zamiast nadludzkiej postaci rewizora ukazującej się w aurze niemal metafizycznej w pierwszej wiosennej wersji, oglądamy nowe rozwiązanie, które zniewala prostotą i celnością. Oto z otwartego okna, gdzie tak niefrasobliwie znikł fałszywy rewizor, dobiega do nas natężający się głos i wrzawa ludzkiego tłumu⁷.

Niepokojąca wymowa pierwszej wersji została więc zastąpiona wersją optymistyczną i niemalże naiwną, będącą apoteozą strajków na Wybrzeżu i związanych z nimi wydarzeń politycznych. Na widowni w lot chwytano bezpośrednie nawiązanie do niedawnych wydarzeń, podobnie jak po premierze *Judasza z Kariothu* Karola Huberta Rostworowskiego w realizacji tej samej reżyserki (4 kwietnia 1981), sugerowano, że scena, w której Chrystus i apostołowie siedzą pod ścianą z blachy, kojarzy się z walczącymi o swoje prawa stoczniovcami.

Krakowska premiera *Rewizora* zbiegła się z wymuszoną rezygnacją Jana Pawła Gawlika z funkcji dyrektora Starego Teatru. W komentarzach popremierowych pojawiały się głosy, że życie wyprzedziło teatr, a Jerzego Stuhra wcielającego się w rolę Horodniczego odczytywano przez pryzmat bohaterów, w których wcielał się wcześniej w filmach „moralnego niepokoju”, m.in. Danielaka z *Wodzireja*, wykańczającego swych przeciwników serią codziennych świństw⁸. Zwracano też uwagę, że wiele elementów tego przedstawienia znakomicie współbrzmi z rzeczywistością pozateatralną.

Stwierdzić też trzeba, że *Rewizor* Jarockiego jest imponującym przykładem bezpośredniej reakcji twórcy teatralnego na to, co zmieniło się w duchowości i moralności ludzi w kraju⁹

notował Maciej Szybist nie precyzując, na czym dokładnie to szybkie reagowanie polega. Reżyser unikał bowiem łatwych aluzji do współczesnych wydarzeń, choć dopisał Gogolowi niemy epilog, pokazujący zmianę na stanowisku Horodniczego, którym zostawał ponury i zamknięty w sobie „kurator instytucji dobroczynnych”, w nagrodę za to, że wpechnął do więzienia swego poprzednika.

W czasie, gdy nasz opieszały teatr zdaje się dopiero kształtować swoje nowe oblicze, spektakl Jarockiego stanowi dla widza doświadczenie szczególne. Oto ten posierpniowy *Rewizor*, o którym zamiar powzięto jeszcze w maju i poświęcono mu prób bodaj pięć miesięcy, zawiera w sobie ślady dwóch różnych epok publicznego myślenia. Korzeniami tkwi jeszcze w tradycji teatru aluzyjno-prześmiewczego, lecz siłą niemej sceny finałowej choćby (...) potrafi tradycji tej zaprzeczyć. I w takiej dwoistości właśnie, która dziejom powstania tej inscenizacji być może miejsce w aneksach historii, więcej się doszukacie prawdy (...) niżli w niejednej programowej deklaracji¹⁰.

7 Andrzej Górny, *O potrzebie „Rewizora”*, „Nurt” 1980, nr 12.

8 Por. Krzysztof Miklaszewski, „*Rewizor*” czasów odnowy, „Teatr” 1981, nr 5.

9 Maciej Szybist, *Rewizor*, „Echo Krakowa”, 3 grudnia 1980.

10 Janusz Kica, *Dlaczego do nas „Rewizor”?*, „Odra” 1981, nr 7–8.

Pobrzmiwa w tej opinii oczekiwanie, że nowa rzeczywistość społeczna powinna znaleźć swoje odbicie w działaniach artystycznych. W obu inscenizacjach *Rewizora* usilnie doszukiwano się choćby przebłysków tego nowego języka. Pojawiało się w tych opiniach jednocześnie rozczarowanie, że teatr nie jest w stanie dogonić wydarzeń politycznych. Zamiast radykalnych zmian w myśleniu o teatrze, twórcy teatralni w pierwszych miesiącach po sierpniu 1980 roku zastosowali zaledwie strategię delikatnej korekty.

Mówienie o nowym porządku społecznym domagało się zarówno podjęcia nowych tematów, jak i poszukiwania nowych form. Jan Kłossowicz zaproponował w tym kontekście dość wyczerpującą i trafną typologię, na którą składały się cztery typy widowisk: obrzędy związane głównie z obchodami rocznic lub uświetnianiem odsłonięć pomników, widowiska masowe, przedstawienia oparte na poezji dotychczas zakazanej przez cenzurę, widowiska o charakterze reportażowym i dokumentalnym. Wszystkie wynikały z chęci bezpośredniego i aktualnego opisu rzeczywistości. Zapotrzebowanie na takie akurat formy wynikało również stąd, że szuflady dramatopisarzy okazały się puste i po prostu nie pojawiły się żadne nowe sztuki, które dawałyby adekwatny opis tego, co dzieje się w kraju. Próbowano więc ten brak nadrobić literaturą zastępczą. Trzeba też zwrócić uwagę na niebywały wręcz wysyp sztuk, podejmujących wątki historyczne. Jednym z pretekstów była 150. rocznica wybuchu powstania listopadowego, ale w grę wchodziły tu również dotychczasowe przyzwyczajenia i sięganie do chwytów, które do tej pory się sprawdzały – opartych na historycznym sztafażu, aluzyjnej grze półsłówek i puszczeniu oka do widza.

Teatralne próby nazywania nowej rzeczywistości nie unikały patosu i jednoznacznych ocen, co niewątpliwie było związane ze swoistym „nawróceniem” i silnym zaangażowaniem ludzi teatru po słusznej stronie w czasach odnowy. „Może prędzej przestalibyśmy się unosić, a zaczęli – myśleć?”¹¹ – kończył swój tekst Sieradzki. W podobnym tonie ówczesne spektakle oceniał Tadeusz Nyczek, pisząc zjadliwe:

Paraliż jest niemal powszechny. Aktorzy zapewne najchętniej czytali by po zakładach pracy wiersze Miłosa albo grali w jakichś rewolucyjnych sztukach o strajku i robotniczym zwycięstwie, tylko że tych sztuk nie ma. (...) Dyrektorzy jakiś czas robili przedstawienia dedykowane „Solidarności”, ale to tylko kolejne miny do coraz gorszej gry¹².

Krytycy opisujący wydarzenia teatralne tego czasu starali się zachować zdrowy rozsądek, wytykając miałość, a czasem wręcz bezmyślność propozycji repertuarowych, kicz myślowy i artystyczny. Trudno nie zgodzić się z oceną Daniela Przystaka, który pisał o tych czasach:

Teatr po Sierpniu 1980 roku był tak samo niejednoznaczny jak w całym okresie od 1944 roku. Na polskiej scenie nadal brakowało realizacji będących chociażby próbą konstrukcji rzeczywistego obrazu polskiej historii dawnej i najnowszej. Ludzie sceny tonęli w sporach ideowych i politycznych. Odchodzili od faktycznej funkcji teatru na rzecz roli społecznej – intelektualnego skrzydła opozycji.

11 Jacek Sieradzki, *To może...*, dz. cyt.

12 Tadeusz Nyczek, *Lakierowanie kartofla i inne teksty teatralne*, Tower Press, Gdańsk 2000, s. 222.

Kontestowali, ale nie umieli poglądów wolności i niezależności przelać na polskie sceny. Świat polityki ogarniał otaczającą rzeczywistość, sztuka nie nadążała za nią, a artystom brakowało twórczego zapału¹³.

Teatr poddał się atmosferze czasu i głównie powielał schematy myślowe dominujące w sferze publicznej, stając się producentem i dystrybutorem akceptowanych przez zbiorowość sposobów wykonywania poszczególnych dramatyzacji życia codziennego. Nie dostrzegł w sobie możliwości porządkowania świata, kadrowania doświadczeń, kształtowania siebie w opozycji do panujących schematów.

Do nowej rzeczywistości dostrajano nie tylko klasykę, ale też utwory współczesne. Tak było w przypadku osadzonych w śląskich realiach i napisanych w tamtejszej gwarze *Kaprach i brzanach* Andrzeja Niedoby, wyreżyserowanych w Teatrze Śląskim w Katowicach przez Jana Sycza. Tematem sztuki były losy górniczego rodu Szebestów na tle powojennych dziejów Śląska. Akcja rozgrywała się w trzech planach – kopalni, domu i okolicach stawu, nad którym górnicy wypoczywają po pracy, łowiąc ryby. Kolejne obrazy przynosiły etapy powojennej historii. Czasy stalinowskie przywoływała zmiana szyldu kopalni „Marta” na „im. Józefa Stalina”. Publiczność gorąco reagowała na nieodległe czasy gierkowskie, przywołane poprzez pełne rozmachu widowiska z udziałem władz przebranych w górnicze mundury i czapki z pióropuszcami oraz groteskową scenę wizyty podpitych lokalnych prominentów w domu przodującego górnika i jego rodziny. Podobno takie wizyty w gierkowskim dziesięcioleciu stały się niemal regionalnym zwyczajem. Mimo że sztuka napisana została w 1979 roku, autor po sierpniu 1980 roku zdecydował się dopisać nowe zakończenie, w którym plakatowo upozowani strajkujący górnicy śpiewali *Rotę*, co wedle komentarzy raziło sztucznością i brakiem dystansu, a biorąc pod uwagę, że rzecz działa się na Śląsku, słowa *Roty* nie do końca zapewne licowały z tamtejszymi doświadczeniami historycznymi i poczuciem tożsamości narodowej. Mówiono, że *Kapry i brzany* są pierwszą na tym terenie „agitką odnowy”.

Ale czy można mieć pretensję do autora, że gorzką opowieść o śląskim trzydziestopięcioleciu pragnął zakończyć podniosłym akcentem nadziei?¹⁴ – pytała retorycznie jedna z recenzentek.

Charakterystyczny jest ów ton krytycznego mówienia o przeszłości połączonego z podniosłym, wyidealizowanym obrazem teraźniejszości.

By zobrazować, jak niebagatelny wpływ ma słuch widowni i na to, co dzieje się na scenie miała aktualna sytuacja w kraju, Bohdan Korzeniewski niezwykle barwnie opisywał reakcje podczas *Betlejem polskiego* w Teatrze Powszechnym w Łodzi w reżyserii Czesława Przybyły (14 listopada 1981), w którym reżyser zdecydował się na aluzyjny gest i uzupełnił poczet bohaterów, którzy w dramacie Lucjana Rydla odwiedzają betlejemską szopkę, o żołnierza z 1939 roku w podziurawionym hełmie, Podhalańczyka spod Monte Cassino z naręczem czerwonych maków, harcerza Szarych Szeregów i żołnierza znad Oki. Zaś przy śpiewie „Ty nas Błogosław, ratuj w potrzebie” ukazywał się portret Matki

13 Daniel Przystek, *Środowisko teatru w okresie stanu wojennego*, Wydawnicza ASPRA-JR, Warszawa 2005, s. 30.

14 Katarzyna Madoń, *Ludzie z węgla i polityka*, „Teatr” 1981, nr 17–18.

Boskiej Częstochowskiej. Widownia reagowała podobno urywanym szloch, który w momencie kulminacyjnym zamieniał się w spazmatyczny wręcz płacz. Podobne reakcje zaczynały być w teatrach codziennością. A im łatwiejsze i bardziej łzawe schematy przywoływano, tym większy wzbudzały aplauz.

Innym świadectwem oleodrukowych odniesień do współczesności może być przyjmowane owacyjnie oratorium kolędnicze *Kolęda-nocka* wyreżyserowane przez Krzysztofa Bukowskiego w Teatrze Muzycznym w Gdyni (19 grudnia 1980). Dodatkową aurę temu przedstawieniu nadawała muzyka Wojciecha Trzcieskiego i scenografia Mariana Kołodzieja, która kojarzyła się z bramą stoczni, wyklejoną pomalowanymi na biało ubraniami roboczymi i hełmami, a na ramie portalowej wyświetlane były obrazy maryjne i zdjęcia tłumu. Całość opierała się na wygłaszaniu prawd dotyczących międzyludzkiej solidarności – ogólnie znanych, słusznych i w tym czasie bardzo bezpiecznych, a przy tym chwytliwych. Była to również ideowa wolta autora *Kolędy-nocki*, Ernesta Brylla, uważanego do niedawna za beneficjenta czasów gierkowskich, co zjadliwie opisał Adam Michnik w eseju *Poeta epoki paskiewiczowskiej*¹⁵. Prosta fabuła oratorium pokazywała zmęczonych, udręczonych ludzi, przed którymi oto zaświtała nadzieja na nowe życie – gwiazda betlejemska. Żeby zaś nie było wątpliwości, na kolędniczej gwieździe wypisano napis „Solidarność”. Takich dosłowności było zresztą więcej:

Tłum przemieszcza się, ludzie niosą sprzęty jak skarby: nagle człowiek uginający się pod drzwiami niesionymi pochyło, jak krzyż, osuwa się i pada bezwładnie. Zostaje dźwignięty wysoko i podawany z rąk do rąk zostaje w końcu złożony na postumencie u stóp dźwigu, którego ramiona rozpięte są jak na Golgocie¹⁶.

Było to jasnym nawiązaniem do popularnej wtedy pieśni o Janku Wiśniewskim. Całość przepełniona była kiczowatymi rymowanymi podbijanymi jeszcze obfitością banalnych symboli, które odwoływały się do prostych emocji. W jednej ze scen anielice dzieliły się nawet z widzami opłatkiem. Kpił Tadeusz Nyczek:

Do kogo, rany boskie, te mowy? Te labidzenia i odezwy, żale i współczucia, wskazania i zalecenia? Do tych, którzy właśnie już to wszystko wykonali? Którzy dlatego postanowili rok temu zabarykadować stocznię, że mieli już tego serdecznie i na zawsze dość? Tej pustki i kłamstwa – ale też bezwolnych i ogólnikowych jęków nad pustką i kłamstwem? I właśnie „nie bali się powstać”¹⁷.

W widowisku przywoływano bowiem symbole, które na stałe już zagościły w obiegu publicznym i głoszone opinie nie wymagające w tym czasie jakiegokolwiek refleksji, a tym bardziej odwagi. Były jednak na tyle chwytliwe, że spektakl obrósł legendą, a jego pokazy gościnne odbywały się nawet w Teatrze Wielkim w Warszawie.

Podejmowanie aktualnych, publicystycznych tematów wpisuje się w tradycję pastorałek i szopek bożonarodzeniowych, z ich naiwnością, schematycznością czy konwencjonalnością w obrazowaniu dobra

15 Por. Adam Michnik, *Poeta epoki paskiewiczowskiej*, „Puls” 1979, nr 2.

16 Jacek Sieradzki, *Przyczyna wszelkich buntów w tym się kryje...*, „Teatr” 1981, nr 13.

17 Tadeusz Nyczek, *Lakierowanie...*, dz. cyt., s. 225.

i zła. Tego typu utworów pod koniec 1980 roku powstało w teatrach wiele, a twórcy próbowali przemycić w nich jak najwięcej doraźnych aluzji. Tak skonstruowane były *Herody polskie* w reżyserii Izabelli Cywińskiej w Teatrze Nowym w Poznaniu, których scenariusz napisał Roman Chojnacki. Najpierw planowano wystawić *Pastorałki* Tytusa Czyżewskiego. Pomysł ewoluował jednak w stronę „nocnych Polaków rozmów” na aktualne, polityczne tematy, a scenariusz zdominowały wiersze współczesnych polskich poetów, m.in. Stanisława Barańczaka, Czesława Miłosza, Ryszarda Krynickiego, Lecha Dymarskiego. Sensacją było to, że można tę poezję głośno, bez cenzuralnych ingerencji wypowiadać ze sceny. Cywińska po latach wspominała, że całość rodziła się właściwie na bieżąco i autorzy spektaklu starali się reagować na to, co działo się w kraju, właściwie do ostatniej chwili dodając jakieś nowe fragmenty. Dzięki takim odniesieniom całość miała bardzo poważny, momentami wręcz gniewny wydźwięk. Scenę, w której Herod tracił monarszy płaszcz i złotą koronę z papieru, publiczność odbierała jako wyraźną aluzję do obecnej władzy. Pod koniec widowiska aktorzy zrzucali resztki kostiumów i pozostawali w codziennych ubraniach. By nie pozostawić już żadnych wątpliwości, w jakiej występują sprawie, na piersiach poprzipinane mieli znaczki NSZZ „Solidarność” i recytowali anonimową poezję powstałą w czasie sierpniowego strajku w Stoczni. Reakcje publiczności były euforyczne.

W patetycznym tonie pisał o tych teatralnych zjawiskach Bohdan Korzeniewski:

Uniesienie, z jakim publiczność gdyńska przyjmuje Kolędę-nockę w Teatrze Muzycznym, modlitewna, rozkołysana wzniosła cisza towarzysząca przedstawieniom Brata naszego Boga w Teatrze im. Słowackiego w Krakowie, wyzwolony ostry śmiech, jakby przy doznaniu gwałtownej rozkoszy intelektualnej, wybuchający raz po raz na Ambasadorze w Teatrze Polskim w Warszawie – świadczy o tym, że zachodzi coś ważnego w naszym życiu zbiorowym. Oto publiczność teatralna zazwyczaj u nas wstrzeźliwa, niełatwo pozwalająca się wciągnąć w uczucia teatrowi, tym razem wyprzedza teatr. Tworzy wielkie dramaty tam, gdzie są zwyczajne, wprowadza wybitne myśli tam, gdzie są przeciętne i nade wszystko obdarza postaci sceniczne tak gwałtownymi, nieposkromionymi uczuciami, jakich trudno by się było spodziewać po Polakach, którzy wybuchom namiętności poddają się najczęściej wtedy, kiedy przejawiają w ten sposób miłość ojczyzny lub miłość wolności. Widocznie zachodzi właśnie taki przypadek¹⁸.

Przeciw wagą dla tej bezkrytycznej i mocno wyidealizowanej opinii może być następujący komentarz Nyczka, który w *Kolędzie-nocce* widział zjawisko emblematyczne dla ówczesnego teatru:

Jedno jest niewątpliwe – że za wszelką cenę chce nadażyć za swoim czasem. Ale jego siły i środki są po prostu drastycznie nieadekwatne. Tam, gdzie ma być ostra rzeczywistość, są atrapy i kukły. Tam, gdzie zakłada sobie mówienie prawdy, wychodzi fałsz i pozór. Zamiast

18 Bohdan Korzeniewski, *Przemoc wielka i mała*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2008, s. 127.

dramatu – patetyczna operetka, zamiast rozmowy z widzami – lechtanie instynktów¹⁹.

Zderzają się zatem w opiniach Korzeniewskiego i Nyczka dwie postawy – samozadowolenie z łatwej, emocjonalnej więzi, którą udaje się nawiązać z widownią i krytyczna konstatacja, że jest to więź powierzchowna i nietrwała.

Samozadowolenie ludzi teatru nie było bezpodstawne. Publiczność żywo reagowała na wszelkie aluzje, przerywała oklaskami najbardziej nawet odległe odniesienia do współczesnych wydarzeń, ze wzruszeniem przyjmowała patetyczne recytacje i najbardziej kiczowate symbole. Dlatego choćby w *Kolędzie-nocce* euforię wywoływały hasła odnowy moralnej i strofy o „grzbietach rozprostowanych” i skrzydłach wystających na plecach garbatych do tej pory ludzi. Schemat spektakli odnoszących się do nowej rzeczywistości społecznej był dość prosty – do niedawna byliśmy strwożeni i nieszczęśliwi, ale teraz już zrozumieliśmy wszechogarniające kłamstwo i mamy odwagę, dzięki „Solidarności”, być sobą i głośno oznajmiać swój bunt.

Na tym schemacie opierały się również stanowiące w głównej mierze rozliczenie z dziesięcioletką Gierka, tak zwane „neoprodukcyjniaki”, czyli współczesne sztuki pisane najczęściej przez dziennikarzy i reporterów. Wiązała się z tym dokumentalna surowość formy, a czasem też zwyczajna nieumiejętność odnalezienia się w konwencji teatralnej. Utwory zwykle bezpośrednio reagowały na rzeczywistość i podejmowały gorące tematy, odwołując się do prawdziwych zdarzeń. Niektóre z nich napisane były zresztą jeszcze przed Sierpniem, ale wcześniej nie dopuszczała ich na afisz cenzura lub – co zdarzało się znacznie częściej – autocenzura. Termin „neoprodukcyjniaki” ukuto ze względu na schematyczność tych utworów i zawartą w nich czarno-białą wizję świata.

Od pierwszych scen wiadomo było, dlaczego dzieje się źle i kogo należy za to ukarać, bo tematem okazywała się rozbieżność pomiędzy propagandą a stanem faktycznym. Miejscem akcji były zwykle zakłady pracy lub ośrodki użyteczności publicznej, a bohaterami – inżynierowie, dziennikarze, lekarze, urzędnicy różnego szczebla, a czasem też chłopci lub milicjanci. Najczęściej trudno było doszukiwać się w nich jakichkolwiek rysów indywidualnych, a sytuacje były mocno schematyczne.

Świat jest zdemoralizowany, między językiem oficjalnym a istotą rzeczy nie ma żadnego związku, język prywatny nie istnieje, pracuje się po nic: dla zawyżonego planu, dla fikcji, projekty złe i dobre idą na półkę, elektrownia musi stanać, kwitnie korupcja, nie ma porozumienia między współpracownikami, nie ma też prywatnego azylu. Małżonkowie się nie znoszą lub rozmijają, kochankowie dręczą, dzieci żyją w konflikcie z rodzicami, szczególnie gdy ci reprezentują jakąś władzę, ale gdy jej nie reprezentują – także. (...) Nawet z samym sobą nikt dojść nie jest w stanie do jakiegoś takiego porozumienia, choć próbuje się ucieczek wielorakich: w cynizm, chorobę nerwową, alkoholizm²⁰ – podsumowywała wydźwięk tych utworów Marta Fik.

Większość z tych dramatów została dopuszczona na scenę i do druku jeszcze przed strajkami sierpniowymi, jak np. *Szczękościsk* Mariusza

19 Tadeusz Nyczek, *Lakierowanie...*, dz. cyt., s. 226–227.

20 Marta Fik, *Zamiast...*, dz. cyt., s. 26.

Ziomeckiego wystawiony w Teatrze Popularnym w Warszawie przez Jana Błeszyńskiego (11 lipca 1980) czy *Pustaki* Edwarda Redlińskiego, zrealizowane po raz pierwszy w Teatrze Powszechnym w Radomiu (24 maja 1980), a potem grane w wielu teatrach w Polsce, od Białegostoku po Gorzów Wielkopolski. Niektóre z tych aktualnych tekstów po Sierpniu zostały wystawione nawet w Teatrze Telewizji, a ich słuchowiskowa forma sprawiała, że idealnie nadawały się do teatru radiowego, dzięki czemu docierały do bardzo szerokiego grona odbiorców. Był to zresztą element szerszej strategii w ówczesnych mediach, które nagle zaczęły tropić informacje o nadużyciach, zaniedbaniach i przestępstwach poprzedniej epoki, do tego stopnia, że dowcipkowano nawet, iż „propaganda sukcesu” zamieniła się w „propagandę klęski”.

Widzowie czerpią niezwykłą satysfakcję z tego, że to, co w praktyce wiedzieli już od dawna, z czym stykali się niejako na co dzień, stało się obecnie przedmiotem rozmowy publicznej²¹.

Kryła się za tym próba odzyskania wiarygodności przez środki masowego przekazu, ale też świadoma strategia budowania atmosfery chaosu i kryzysu, za który już niebawem coraz silniej oskarżana będzie „Solidarność”.

W atmosferze oficjalnych, zakrojonych na szeroką skalę rozliczeń okresu błędów i zaniedbań, podejmowanie dokładnie tych samych tematów w teatrach świadczyło jedynie o pozorach odwagi, a tak naprawdę było wyrazem postawy konformistycznej. Dlatego też, gdy wreszcie pojawiła się możliwość wystawienia zakazanych wcześniej utworów, jak choćby *A deszcz wciąż pada* Józefa Kuśmierka, który w Teatrze Nowym w Warszawie wyreżyserował Mariusz Dmochowski (3 stycznia 1981), czy czekającej sześć lat na premierę *Pralni* Stanisława Tyma, którą sam autor wyreżyserował w Teatrze na Woli (9 kwietnia 1981) – przeszły one bez większego echa. Wystawione na początku 1981 roku, powielały bowiem tylko to, o czym mówiło się już oficjalnie. W obu dramatach do głosu dochodziła rzeczywistość zdegenerowana, wykoślawiona, ukazująca wynaturzenia systemu komunistycznego. Do niedawna były to tematy buntownicze, zakazane, wręcz wywrotowe, ale po sierpniu 1980 roku nie wzbudzały już szerzej dyskusji.

Zdarzały się w teatrach próby mówienia o aktualnych wydarzeniach i bezpośrednio odniesienia do najnowszej polityki. Były one jednak niezwykle rzadkie. Chłodnym dystansem cechowały się *Relacje* na podstawie wywiadów Hanny Krall, wyreżyserowane przez Zofię Kucównę w Teatrze Narodowym. Była to prezentacja ludzi, którzy odegrali istotne role podczas kolejnych przełomów politycznych w Polsce – przywódcy zbuntowanych robotników z warszawskiego FSO w 1956 roku – Lechosława Goździka, sekretarza komitetu wojewódzkiego PZPR w Radomiu w 1976 roku – Janusza Prokopiaka oraz członkini Międzyzakładowego Komitetu Strajkowego na Wybrzeżu – Anny Walentynowicz. Wstrząsający był szczególnie fragment dotyczący Prokopiaka stojącego podczas strajków w Radomiu przed wyborem ustąpienia robotnikom lub konfrontacji z nimi, opowiadającego o strachu przed strajkującymi i jeszcze większym lęku przed poddaniem się

21 KTT [Krzysztof Teodor Toeplitz], *A w telewizji bez zmian...*, „Teatr” 1981, nr 8.

ich żądaniom, co byłoby równoznaczne z utratą własnej uprzywilejowanej pozycji. Dzięki postaci Anny Walentynowicz udało się pokazać wpływ tematów rozrachunkowych na współczesne wydarzenia, a przede wszystkim po raz pierwszy ze sceny miały szansę wybrzmieć racje prostej suwnicowej, która stała się uosobieniem solidarnościowego strajku. Siłą Relacji było opowiadanie o współczesnych wydarzeniach bez uciekania się do języka ezopowego. Wkrótce ten reportażowy scenariusz doczekał się jeszcze kilku innych realizacji. Przybierały one ton spokojnych, choć pełnych wewnętrznego napięcia, monologów, których ascetyczna forma kontrastowała z widowiskowością i rozdętą symboliką ówczesnych zdarzeń społecznych. Tutaj były one prezentowane w prosty, wyważony sposób, a wielkie momenty historyczne ukazane zostały przez pryzmat ludzkich wyborów. W obliczu braku ciekawych dramatów, to właśnie publicystyka i reportaż dawały możliwość uchwycenia nerwu czasu.

Innym wyrazem oskarżycielskiego świadectwa codzienności lat przed Sierpniem 1980 roku było przedstawienie *Wszystkie spektakle zarezerwowane* wyreżyserowane przez Elżbietę Bukowińską pod opieką artystyczną Zygmunta Hübnera w Teatrze Powszechnym w Warszawie (27 lutego 1981). Kanwą scenariusza były zakazane do niedawna wiersze poetów „pokolenia’68”, m.in. Stanisława Barańczaka, Ryszarda Krynickiego, Juliana Kornhausera, Adama Zagajewskiego, Ewy Lipskiej czy Lecha Dymarskiego, a tytuł nawiązywał do pojawiającego się wtedy w repertuarach kin hasła „wszystkie seanse zarezerwowane”, pod którym cenzura ukrywała pokazy filmu dokumentalnego *Robotnicy’80*. Spektakl miał powstać już w 1975 roku jako *Dyskoteka poetów* w reżyserii Jerzego Kronholda, ale teatr nie uzyskał wtedy zgody cenzury. Wykorzystane w scenariuszu wiersze obśmiewały przede wszystkim nowomowę i język propagandowych przemówień, artykułów i informacji, ale także język literatury, która nie opisuje świata w sposób prosty, ale ucieka się do piętrowych metafor i udziwnień.

Tematyka tych wierszy to nieustanny, gorzki, żółciowy właściwie autoobrachunek inteligenta lat siedemdziesiątych. Bohater tej poezji usiłuje uporać się z postępującą i wszechogarniającą schizofrenią myślenia, z zamazywaniem się konturów wartości, z rozsypującymi się w ruiny gmachami tradycji. Nie jest to poezja oskarżająca, nie jest to twórczość poetów silnych wiarą i wolą walki, jest to poezja rozpaczy. Od czasu do czasu strzelą w niej fajerwerki drwiny tak ostrej i bezlitosnej, że właściwie nie wypada się śmiać. Od czasu do czasu przewijają się w niej strzepy wspaniałej publicystyki. Ale przeważnie poezji tej nie stać na kpiny, bo jak długo można kpić bezskutecznie i beznadziejnie²².

W gruncie rzeczy były to więc dość podobne tematy, jak te podnoszone w „neoprodukcyjniakach”, tyle tylko, że przedstawione przy pomocy zupełnie innej formy, ale równie oskarżycielskie wobec uspionego społeczeństwa i narzekające na zanik instynktu moralnego i pozorność działań. W recenzjach podkreślano, że spektakl, poza tym, że pozwala zakazanej do niedawna poezji wyjść z podziemia, nie proponuje żadnej nowej formy i wpisuje się w działania teatrów studenckich z lat 60. i 70., a tematycznie powieliła jedynie wątki obecne już choćby w „kinie

22 Jacek Sieradzki, *Wychodzenie z podziemia*, „Polityka”, 1981 nr 19.

moralnego niepokoju”. Spektakl cieszył się jednak ogromną popularnością, grano go z nadkompletami na widowni, doceniając już sam fakt, że teatr nadrabia zaległości:

Choć nawet taki wieczór, nawet taka niezwykła jego prezentacja ma już charakter historyczny, to trzeba mieć dla teatru pełne uznanie, że się jej podjął²³ – notował jeden z krytyków.

Wyczuwa się w tych opiniach poczucie reakcji opóźnionej, zrealizowanej po niewczasie, gdy teatr powielał jedynie to, co znalazło swoją masową reprezentację w przestrzeni społecznej.

Z drugiej strony zaś, spektakli reagujących na aktualne wydarzenia w kraju było w tym czasie tak niewiele, że już same próby mierzenia się z najnowszą sytuacją społeczną były żywo komentowane. Trudno sobie wyobrazić, żeby teatr mamiony znakomitym odbiorem i sukcesem frekwencyjnym, a do tego przeświadczony zapewne o wielkiej wadze podejmowanych tematów, wyrzekał się tego w imię mówienia rzeczy niewygodnych, godzących w jakikolwiek sposób w odnowioną wspólnotę czy zwyczajnie stawiających jej krytyczne pytania. Na taką pogłębioną rozmowę nie było też szansy, dopóki nie powstała godna tego tematu literatura dramatyczna. Dlatego to literatura zastępcza – poezja, reportaże – pozwalała opowiadać o sprawach do niedawna zakazanych.

Fakty, dokumenty, przekazy historyczne mają siłę dramatyczną i artystyczną silniejszą od wielkiej kreacji²⁴ – pisała dziennikarka relacjonująca uroczystości odsłonięcia pomnika poznańskiego Czerwca. Liryka, dotychczas niedostępna, zepchnięta do podziemnego obiegu jest silnym głosem. Milczenie społeczeństwa wypełnia troską, obawą, setkami pytań. Dopomina się praw za wszystkich, którym nie starcza głosu lub sił. Bywa okrutna, jak lustro, w które patrzeć boli, bo nie ma już przy nas zręcznych mistrzów charakteryzacji²⁵ – zauważała recenzentka *Herodów polskich*.

Marta Fik podkreślała natomiast, że „reportażowość” pozwalała autorom i reżyserom mówić rzeczy niepopularne i dlatego tę stylistykę można uznać za pewną zaletę, „choćby dlatego, że stanowi ona pożądany odwrót od mówienia o niczym pod maską wieszczą, awangardzisty lub wizjonera”²⁶, co było oczywistą aluzją do poetyckich wzlotów Ernesta Brylla. Wreszcie można było mówić o wielu sprawach otwarcie, bez aluzji, bez zawoalowanych odniesień i piętrowych metafor. Niestety, teatr korzystał z tej możliwości bardzo rzadko i w sposób dość naiwny, zadowolając się naskórkowym opisem i samym faktem podjęcia tematu uznawanego za odważny lub kontrowersyjny. Dlatego Fik stwierdzała, że „reportażowość” nie powinna być regułą dla dramatu, gdyż nie pozwala odsłonić mechanizmów i ukazać sedna problemów, a jedynie ich powierzchnię.

Solidarnościowe patronaty

W miesiącach „Solidarności” kielkować zaczęły inicjatywy teatralne tworzone poza instytucjami, ze składek i datków, często o symbolicznym

23 Jan Kłossowicz, *Wszystkie spektakle zarezerwowane*, „Literatura” 1981, nr 14.

24 Wiesława Grochola, *Poznań, Czerwiec 1981*, „Tygodnik Solidarność” 1981, nr 14.

25 Agata Tuszyńska, *Pełne łaski i prawdy*, „Teatr” 1981, nr 3.

26 Marta Fik, *Zamiast...*, dz. cyt., s. 28.

budżecie, przeznaczone jednak do prezentacji scenicznej, a nie okazjonalnych występów podczas uroczystości patriotycznych lub religijnych. Przykładem takiego spektaklu były *Cmentarze* według powieści Marka Hłaski w reżyserii Jana Maciejowskiego, stworzone przez zespół aktorów różnych teatrów krakowskich i grane w kilku instytucjach (14 lutego 1981 roku, Stary Teatr w Krakowie). Spektakl przygotowano społecznie po godzinach pracy, bez stałej sali prób, wynagrodzenia były symboliczne, a aktorzy grali bez kostiumów, w prywatnych ubraniach. Przedsięwzięciu patronowała MK NSZZ „Solidarność” regionu Małopolski²⁷.

Tematem zakazanej przez wiele lat powieści było rozliczenie ze stalinizmem i ideowe bankructwo systemu komunistycznego, a żeby sprawę uaktualnić i wpisać we współczesne wydarzenia, na rozpoczęcie i zakończenie przedstawienia odtwarzano nagrania piosenek Przemysława Gintrowskiego i Jacka Kaczmarskiego – bardów „Solidarności”. Jednak mimo szczytnych założeń tej inicjatywy, która była niezależną próbą reakcji na zmiany społeczne w obliczu indolencji scen oficjalnych, spektakl nie okazał się ważnym wydarzeniem artystycznym, a zamiast bolesnego rozliczenia z przeszłością proponował kabaretowe skecze na bazie prozy Hłaski, które skutecznie przesłaniały wszystko, co mogłoby być powiedziane serio i stanowić świadectwo zmierzania się z tematem nieodległej przeszłości i uwikłania w system totalitarny.

Pojawiały się wśród krytyków zarzuty, że teatr tamtego czasu nie sięgnął po największe dzieła klasyki narodowej. Rzeczywiście, najwybitniejsi artyści nie zaproponowali w tej nowej sytuacji żadnych nowatorskich interpretacji klasyki. Pojawiła się więc propozycja odczytania największych polskich dramatów narodowych przez debiutantów, oczywiście w aurze solidarnościowego entuzjazmu. Na niezwykle zdarzenie artystyczne kreowana była *Tragedia romantyczna* według *Dziadów* Mickiewicza i *Kordiana* Słowackiego w reżyserii studentów Wydziału Radia i Telewizji Uniwersytetu Śląskiego – Mirosława Kina i Adama Gesslera, z muzyką Czesława Niemena. W rolę Konrada wcielił się Daniel Olbrychski, a *Kordiana* – Krzysztof Chamiec. Widowisko zapowiadane jako „misterium narodowe” i „największy spektakl w PRL” miało pierwszy pokaz 7 lipca 1981 roku, a właściwą premierę dzień później i prezentowano je do 14 lipca w Śląskiej Hali Widowiskowo-Sportowej w Katowicach („Spodku”). Zagrano więc osiem spektakli, przy czym ogromna widownia „Spodka” mieszcząca ponad siedem tysięcy widzów w całości wypełniona była na trzech ostatnich pokazach. Planowane były też powtórki widowiska w katowickim „Spodku” w listopadzie, a także pokazy w Stoczni Gdańskiej i w Warszawie (w cyrku „Salto”). Zapowiadano również możliwość rejestracji telewizyjnej, jednak do żadnej z tych inicjatyw w końcu nie doszło.

Interesujące są już same okoliczności powstania tego dyptyku romantycznego. Podczas zebrania w hali Huty Silesia reżyserzy zaproponowali koncepcję gigantycznej inscenizacji przewodniczącym Komitetów Zakładowych zrzeszonych w katowickiej „Solidarności”. Pomysł został przyjęty przez robotników entuzjastycznie, a nawet spontanicznie deklamowano z sali fragmenty Wielkiej Improwizacji. Od razu zebrani zgłosili chęć wykupienia ponad dwudziestu tysięcy biletów, a MKZ NSZZ

27 Por. Katarzyna Madoń, *Żarty z historii*, „Teatr” 1981, nr 11.

„Solidarność” w Katowicach objął nad przedsięwzięciem patronat i przeznaczył na ten cel fundusze w wysokości dziewięciu milionów złotych. Ciekawostką jest to, że Adam Gessler próbował wcześniej uzyskać zgodę Komitetu Wojewódzkiego na granie *Kordiana* w niewielkim Teatrze Karbon, ale usłyszał, że granie romantyków w sali mieszczącej powyżej sto osób jest zabronione²⁸.

Teatr Mickiewicza i Słowackiego finansowany przez ludowego mecenasu i rzeczywiście dla ludu, to w Polsce Ludowej fakt bez precedensu²⁹ – pisała Anna Schiller w „Tygodniku Solidarność”.

Takiej opinii wtórowała nawet recenzentka „Trybuna Ludu”:

Widowisko jest wyraźnym symptomem czasu, w jakim żyjemy. Zrodzone z tzw. niegdyś inicjatywy oddolnej, zrealizowane spontanicznie, ze środków i pod patronatem społecznym, jest wyrazem ambicji i dążeń do kształtowania krajobrazu kulturalnego regionu, poszukiwania nowych form aktywizacji kulturalnej środowiska³⁰.

Na uwagę zasługuje również sposób organizacji i promocji tej imprezy. Dzięki wystawieniu spektaklu w „Spodku” uwolniono się od ociężałości struktur teatralnych. Spektakl przygotowano na wzór filmowy, powołując jednorazowe kierownictwo produkcji z Juliuszem Donajskim na czele, gdzie główną grupę wykonawców stanowili aktorzy Teatru Polskiego w Warszawie, a statystów ściągnięto głównie z Zespołu Pieśni i Tańca Politechniki Śląskiej „Dąbrowica”, Ochotniczego Hufca Pracy oraz Zespołu Pantomimy Uniwersytetu Śląskiego. Sięgnięto także po pomoc do Opery Śląskiej w Bytomiu. Nad promocją całości czuwał rzecznik prasowy imprezy, a w całej okolicy rozklejono czerwono-czarne plakaty autorstwa Artura Turalskiego pełne krat, kajdan, zbroi, krzyży i orłów, zaś ulotki zapowiadały „widowisko – misterium narodowe” i wygrażały „miejscowym prominentnym troglodytom konsekwentnie realizującym koncepcję pustyni kulturalnej”. Do tego jeszcze na „Spodku” zawisły cztery monumentalne flagi: biało-żółta, biało-czerwona, biała z emblematem „Solidarności” i biało-niebieska, a przy wejściu widzowie trafiali na rusztowanie z dwugłowym orłem w koronie i zatkniętą polską flagą narodową.

Autorami scenografii i kostiumów byli Artur Turalski i Ryszard Jasiewicz. W centrum areny ustawiono podium w kształcie krzyża otoczone rozkopanymi kurhanami, grupami pochylonych krzyży, chorągwiami bitewnymi i bezładnie rozrzuconymi manekinami. Miało to być cmentarzysko narodowej historii z atrybutami polskości, a całość odwoływała się do tradycji misterii plebejskich. Pisano, że scenografia ma „coś z dawnego pobojuwiska, zarazem jednak skojarzenie z krzyżami z Gdańska, z krzyżami z Poznania”³¹. Teren okalający arenę należał do tłumu uczestników obrzędu Dziadów występujących także w *Kordianie*.

28 Por. Anna Kulicka, *Wielka improwizacja*, „Tygodnik Studencki” 1981, nr 33; Janusz Jaśniak, *Tragedia romantyczna w katowickim „Spodku”*, „Kierunki” 1981, nr 32.

29 Anna Schiller, *Igrzyska patriotyczne*, „Tygodnik Solidarność”, 1981 nr 20.

30 Ewa Kielak, *Tragedia romantyczna – zamiast Dziadów i Kordiana*, „Trybuna Ludu” 1981, nr 176.

31 Renata Zwoźniakowa, *Tragedia romantyczna*, „Panorama”, 1981 nr 30.

Jak relacjonował Jacek Sieradzki:

Były to złachmanione, zakapturzone postacie, pobrzękujące i postukujące kołatkami, ekstatycznie płasające i bełkocące, przeganiane przez Guślarza, który miotając się z grubym sznurem w dłoni stanowił oryginalne połączenie szamana z ekonomem³².

Zwracano uwagę na rozpadającą się konstrukcję dzieła i wielość pustych efektów, które nie składały się w całość. W *Kordianie* znalazło się sporo elementów nawiązujących do aktualnych wydarzeń:

Adam Gessler wiedział dokładnie, że wprawdzie Juliusz Słowacki wieszczem był i nawet dar proroczy miał, ale Sierpnia nie przeżył, kształtowania się zbiorowego bohatera nie obserwował i trzeba mu to dopisać³³.

Dlatego nie zabrakło w tej części widowiska nawet Jana Pawła II:

Tuż po zapowiedzi kordianowego skoku przez bagnety, w szpalerze klęczącego tłumu (...) poprzedzona wierszem Słowackiego o słowiańskim papieżu ukazuje się Osoba w białej sutannie z rozłożonymi w niezapomnianym geście ramionami. A później była i Matka Boska Częstochowska...³⁴.

Szkoda, że na piersi nie miała znaczka z Wałęsą...³⁵ – dodawała ironicznie Anna Schiller.

Zresztą wizerunki Matki Boskiej i Chrystusa, świętych opiekunów Polski katolickiej były stałym elementem scenografii podkreślając, że przestrzeń narodowa jest ściśle sprzęgnięta z religijną. Znaleźli się również obrońcy takich aktualizacji. Pisano, że są one:

symbolicznym spoiwem polskiego narodu, pozwalającym mu w trudnych chwilach ostatnich miesięcy odnaleźć siły, optymizm i wiarę w sens trudu i poświęcenia. Symbole te zaczerpnięte z ludowych przedstawień, jasełek i misterii paschalnych, są jakże czytelne i spełniają tę samą rolę, co dawniej ryngrafy³⁶.

Powstało widowisko ideologicznie słuszne, podciągające wszelkie tematy pod aktualne wydarzenia. Uderza bezpośrednie odwołanie do najbardziej znanych motywów romantycznych, ale interpretowanych mocno naiwnie i schematycznie. Andrzej Wajda mówił w jednym z wywiadów już po Sierpniu:

Polska literatura romantyczna jest lepsza niż jakakolwiek inna nasza literatura. Ciągłe wychowujemy się na niej. A ponadto – w przeciwieństwie do innych epok literackich, które, jak choćby pozytywizm, kompletnie się wypaliły, z którymi straciliśmy kontakt – romantyzm ciągle nie traci na aktualności³⁷.

32 Jacek Sieradzki, *Od wzniosłości do śmieszności*, „Teatr” 1981, nr 19–20.

33 Tamże.

34 Tamże.

35 Anna Schiller, *Igrzyska...*, dz. cyt.

36 Janusz Jaśniak, dz. cyt.

37 Jerzy Niesiobędzki, *Autonomia teatru, niepodległość kina*, rozmowa z Andrzejem Wajdą, w: tegoż, *Rozmowy istotne*, Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1983, s. 28.

A zatem postawy romantyczne, traktowane jednak nie krytycznie, ale śmiertelnie serio, miałyby być wciąż żywe, również w czasie względnej wolności, a hasła pozytywistyczne należy odstawić do lamusa jako anachroniczne. Zdaje się, że szesnaście miesięcy „Solidarności” i pokojowej, bądź co bądź, rewolucji, powinno sprzyjać zupełnie innemu myśleniu niż budowanie etosu walki i męczeństwa. Zauważała to Anna Schiller, pisząc:

Dotąd krążą legendy o uwspółcześnianiu naszej klasyki narodowej w czasach stalinowskich. Czy w epoce »solidarnościowej« ma być tak samo, tylko w przeciwną stronę? Byłoby przykro, gdyby ludzie, którzy dopracowali się wreszcie świadomości społecznej i politycznej dawali się nabijać w butelkę artystom wykorzystującym polityczno-patriotyczną koniunkturę³⁸.

Zapotrzebowanie na patetyczne schematy potwierdzały reakcje wzruszonych widzów *Tragedii romantycznej*. Jan Kłossowicz porównując „Spodek” do stadionu, zauważał, że widzowie odbierali całość „jak demonstrację, jak mecz, oklaskują, oklaskują wciąż – przede wszystkim słowa, które niosą się po hali”³⁹. Wspomina o tym również Sieradzki, atakując jednocześnie dyletancki wymiar całości:

Na spektaklu, który widziałem, była chłonna, gorąca publiczność, która za wszelką cenę chciała przeżyć wielkie uniesienie narodowego misterium. Podczas *Dziadów* oklaski były jeszcze letnie po każdej sekwencji składanki, ale za to w *Kordianie* (...) owacje przerywały monologi bohatera tak, jak przerywa się porywające przemówienie (...). I niezależnie od tego, czy się podobało, czy nie, tych ludzi nikt już nie przekona, że zostali zwyczajnie nabrani, nie będzie ku temu ani okazji, ani możliwości⁴⁰.

„Tyle błyszczących oczu i rumianych z emocji twarzy na raz nieczęsto się widzi”⁴¹ – relacjonowała odbiór spektaklu Kulicka, a Henryka Wach-Malicka podkreślała, iż gorące oklaski wynikały z tego, że oto widzowie „ogładają naród – swój naród – który nie zgina się pod jarzmem niewoli, pod przemocą, który pozostaje sobą, choć car – najeźdźca nie ma wątpliwości, że:

Polska już ostygła
Umarła, i na wieki⁴².

Wtórował temu Kłossowicz, który puentując mielizny przedstawienia, zauważał jednocześnie:

Chodzi o to, żeby ludzie zeszli się razem w tej hali, obok pomnika Powstań Śląskich, nieopodal słynnego December Palace, i słuchali narodowej poezji, której nie można kupić w księgarniach⁴³.

38 Anna Schiller, *Igrzyska...*, dz. cyt.

39 Jan Kłossowicz, *Romantyczne święto*, „Literatura” 1981, nr 30.

40 Jacek Sieradzki, *Od wzniosłości...*, dz. cyt.

41 Anna Kulicka, dz. cyt.

42 Henryka Wach-Malicka, *Tragedia romantyczna*, „Dziennik Zachodni” 1981, nr 137.

43 Jan Kłossowicz, *Romantyczne...*, dz. cyt.

Jednocześnie zauważał, że widowiska nie sposób analizować jako wydarzenia artystycznego, ale jako zjawisko społeczne. Właśnie to przesuniecie sprawiało największą trudność ówczesnym recenzentom. Zjawiska teatralne rażące naiwnością i schematycznością, których wartość artystyczna była często niewielka, wywoływały wielkie emocje wśród publiczności. Jednocześnie nie stanowiły zwykle żadnego wyzwania czy materiału do refleksji.

Był to czas triumfalnego pochodu mitów i symboli romantycznych traktowanych bardzo naskórkowo i przywoływanych w różnych sytuacjach, nawet jeśli do aktualnych wydarzeń nie bardzo pasowały. Podkreślano fakt, że tych najważniejszych utworów romantycznych nie grano na Śląsku przez ostatnie dwadzieścia lat i wyrosło całe pokolenie, dla którego sceniczne postaci Konrada czy Kordiana stanowiły niewyobrażalny mit. Siłę tego mitu i ślepej wręcz wiary w moc romantycznej poezji potwierdzają słowa Daniela Olbrychskiego, który stwierdzał, że „wielki poeta Mickiewicz po prostu by mi przyłożył łagą, gdybym się dłużej zastanawiał nad podjęciem takiej decyzji”⁴⁴, a Krzysztof Chamiec nie ukrywał, że „jest to sprawa, która wychodzi poza ramy zawodowstwa – profesjonalizmu wąsko rozumianego”⁴⁵. Reżyserzy wybrali z *Dziadów* i *Kordiana* te fragmenty, które podkreślały martyrologię i dawały obraz Polski umęczonej i cierpiącej, podkreślając, że opowieści o racjach patriotycznych spisanych w latach zaborczej niewoli nie straciły nic na znaczeniu, a wręcz „ostatnio potwierdziły się z dramatyczną niemal dosłownością”⁴⁶. Przewrotność ich interpretacji polegała na tym, by oba dramaty mówiące o klęsce narodu zmienić w misterium wiary w jego moralne zwycięstwo.

Jest Polska oparta na paru pieśniach, na kilku symbolach, takich jak krzyż, sztandar, kajdany, Polska wsłuchująca się w modlitwę. Interesuje mnie zrobienie z tych symboli – dla wszystkich czytelnych i chyba znanych – czegoś w rodzaju wspólnej Mszy, wspólnego śpiewania, przeżywania dramatu ojczyzny⁴⁷ – mówił Mirosław Kin.

Taka właśnie stawała się wizja Polski prezentowana przez „Solidarność” – ofiarnicza, męczeńska, przepełniona patosem narodowym i religijnym – ten język właściwie nie rozwinął się ani nie ewoluował od czasu spontanicznych występów w strajkujących zakładach.

Martyrologicznymi odniesieniami przepełnione były nawet utwory satyryczne i kabaretowe. Solidarnościową agitką stał się w gruncie rzeczy również Przegląd Piosenki Prawdziwej „Zakazane piosenki” w Gdańsku, odbywający się 20–22 sierpnia 1981 roku z inicjatywy Macieja Zembatego. Wcześniej jeździł po całej Polsce z recitalem swoich piosenek, do których muzykę pisał Jacek Kleyff. Andrzej Wajda podczas jednego z koncertów zachęcił go do stworzenia większej formy i podsunął nazwę odnoszącą się do powojennego filmu. W końcu udało się tym pomysłem zainteresować Lecha Wałęsę. Reżyserią zajął się Maciej

44 Cyt. za: Janusz Jaśniak, *Tragedia...*, dz. cyt.

45 Tamże.

46 Tamże.

47 Cyt. za: tamże.

Karpiński, a scenografię przygotował Andrzej Czeczot, który na czerwonym tle umieścił wizerunek stoczniońca, spoglądającego na zwisającą z dźwigu pętlę wyglądającą jak stryczek. Po bokach wisiały powiększone karykatury żyjących i nieżyjących przywódców partyjnych: Bolesława Bieruta, Józefa Cyrankiewicza, Władysława Gomułki, Piotra Jaroszewicza i Edwarda Gierka oraz dwa udekorowane kirem „portrety bez bohaterów”. Zebrani dopowiadali sobie, że jeden z nich czeka na Wojciecha Jaruzelskiego. Przed rozpoczęciem pierwszego koncertu, przy wejściu na halę Oliwia rozrzucono dużą ilość reżimowej prasy czechosłowackiej i ernerdowskiej, by zgromadzeni mogli po niej deptać. Andrzej Rosiewicz skomentował to przed występem: „Cieszę się, że mogę wystąpić teraz dla państwa na tle wiernych kolędników gwiazdy pięcioramiennej”, czym zyskał ogromny aplauz⁴⁸. Przez pierwsze dwa dni koncert prowadził Daniel Olbrychski, a trzeciego dnia – Jerzy Stuhr. Prezentowane piosenki najczęściej nie były nowe, gdyż śpiewano je wcześniej podczas półoficjalnych występów lub na prywatnych spotkaniach. Często nagrywane na kasety przechodziły potem z rąk do rąk i stawały się znane. Odbijały się w nich polskie miesiące – Marzec, Grudzień, a po Sierpniu znalazły się wśród nich również piosenki robotnicze i strajkowe. Przegląd rozpoczynał się odśpiewaniem powszechnie już wtedy znanej *Ballady o Janku Wiśniewskim* w wykonaniu Krystyny Jandy. Ta piosenka rozpoczynała każdy dzień Przeglądu. Ideą było więc „zalegalizowanie” tego podziemnego nurtu piosenki. „Solidarność” przedłożyła wszystkie teksty gdańskiej cenzurze, a ta całość zatwierdziła, przez co włączono drugi obieg piosenki w nurt oficjalny.

Komentatorzy zwracali jednak uwagę na niski poziom artystyczny tego wydarzenia. Nawet prowadzący koncerty Olbrychski mówił, że znalazły się tam piosenki dobre, złe i głupie. Narzekano, że w piosenkach pojawiało się zbyt dużo przekleństw. Krytykowano również, że organizatorzy promowali głównie samych siebie, czego najlepszym przykładem było to, że dyrektor przeglądu, Maciej Zembaty, wystąpił w konkursie i do tego go wygrał. Krakowski satyryk, Maciej Szybist, stwierdził, że przelicytował tym nawet znieawidzonego szefa telewizji, Macieja Szczepańskiego, który sam sobie Złotego Ekranu nigdy nie przyznał⁴⁹. Inna sprawa, że nie wszyscy wykonawcy byli wcześniej na indeksie i nie wszystkie wykonywane piosenki były zakazane. Ich wspólnym tematem były próby rozliczenia wynaturzeń i absurdów komunizmu. Ze sceny i widowni śpiewano razem:

Prawdy, prawdy, prawdy jako chleba,
Prawdy, prawdy, prawdy nam potrzeba!
Taka jest wola ludu, powszechne wołanie,
A ona jest święta i niech tak się stanie!⁵⁰.

W autentyczności repertuaru, spontanicznym śpiewaniu i mówieniu o tym, co naprawdę obchodziło autorów i społeczeństwo leżała

48 Igor Sawin, *Pierwszy Przegląd Piosenki Prawdziwej*, w: „Najnowsza historia Polaków. Oblicza PRL” 2008, nr 13.

49 Cyt. za: Małgorzata Niezabitowska, *Trochę śmiesznie, trochę smutno*, „Tygodnik Solidarność” 1981, nr 23.

50 Por. tamże.

największa siła tego wydarzenia. Choć prawdą jest, że najbardziej entuzjastycznie przyjmowano piosenki i żarty odnoszące się do niskich emocji i taniego poczucia humoru.

Utwory Jacka Kaczmarskiego podobały się, ale już nie tak. Bo nikogo nie kopał, nie walił w mordę, za to zmuszał do myślenia, co bywa męczące w rewolucyjnych czasach⁵¹ – zauważał Tomasz Jastrun.

Podczas piosenki Andrzeja Rosiewicza, kończącej się słowami „A wola ludu jest święta” opuszczano białe płótno z ogromnym napisem „Solidarność”, który „zasłonił nam niemile widziane twarze ludzi, dzięki polityce których mamy w Polsce zakazane piosenki”⁵². Widać wyraźnie, że mimo różnych form, począwszy od wzniosłej poezji romantyków, a na piosenkach w stylu: „Lecz w tę dupę wypiętą na Polskę / kopa dać, choćby była czerwona”, piosenki miały być apoteozą „Solidarności”. „Występujący przerabiali dzielnie wszystkie zakazane tematy dnia wczorajszego i dzisiejszego”⁵³ – pisał Tomasz Jastrun i trudno nie dostrzec w tym ironii, gdyż w pewnym momencie coraz trudniej było odróżnić pozory odwagi od odwagi prawdziwej.

Z drugiej strony, czy mogło być inaczej w czasie bezwzględnej walki politycznej? Czy dopuszczalne były wtedy jakiegokolwiek elementy krytyczne? Jak trudna była rzetelna dyskusja o wymiarze nie tylko społecznej i politycznej słuszności, ale też artystycznej rzetelności, przekonali się choćby recenzenci, którzy próbowali szczerze oceniać dzieła zaangażowane we wspieranie solidarnościowych idei. Do cytowanej już recenzji Anny Schiller z *Tragedii romantycznej* w „Tygodniku Solidarność” dodano wiele mówiący dopisek redakcji, w którym wyjaśniano, że autorka jest niezależnym krytykiem teatralnym i „byłoby źle, gdyby poczucie związkowej solidarności krępowało oceny artystyczne naszego pisma”⁵⁴. Ale też wyłuszczano, że dopiero dzięki mecenasowi „Solidarności” mieszkańcy Śląska mogli poznać dwa największe dramaty romantyczne. Poza tym tłumaczono, że ryzyko wpisane jest w ten ruch społeczny i dlatego katowickie widowisko jest „potrzebną próbą stworzenia robotniczego mecenatu nad kulturą”⁵⁵. Nie tylko z dopiskiem redakcji, ale z wieloma zarzutami czytelników spotkała się natomiast recenzja Krzysztofa Kłopotowskiego z *Człowieka z żelaza*, w której pisał m.in., że Andrzej Wajda stał się zakładnikiem schematów wyeksploatowanych już w *Człowieku z marmuru*. W kolejnych numerach krytyk musiał tłumaczyć się z własnych opinii, zapewniając jednocześnie o swej serdecznej sympatii dla reżysera. Wszelkie dzieła wspierające „Solidarność” przyjmowano natomiast z niezwykłym wzruszeniem, często wywoływały euforię. Ale jak zauważał Kłopotowski:

51 Cyt. za: *Karnawał z wyrokiem. Solidarność 1980–81*, oprac. Agnieszka Dębska, Ośrodek Karta, Warszawa 2005, s. 192.

52 Jagoda Piątkowska, *Zakazane piosenki*, „Rozwaga i Solidarność” 1981, nr 20.

53 Cyt. za: *Karnawał...*, dz. cyt., s. 192.

54 Anna Schiller, *Igrzyska...*, dz. cyt.

55 Tamże.

Występuje tu mechanizm psychologiczny, podobny do kultu dla świętych obrazów. A kto śmiałyby spytać, czy Matka Boska jest dobrze namalowana? Kogo to obchodzi podczas procesji?⁵⁶

Ruch „Solidarności” u swoich źródeł miał elementy euforyczne, odnoszące się do zbiorowych emocji. Widowiska masowe i festiwale miały te emocje jeszcze bardziej podgrzewać, sprawiać, by euforia nie opadła. Czy były jednak wyrazem tego, że „narodziła się solidarność pomiędzy robotnikami a aktorami”⁵⁷, jak chciałby Kazimierz Braun? Zdaje się, że to dość naiwny punkt widzenia ówczesnych wydarzeń, gdyż ich wpływ na rozwój języka teatralnego pozostał niewielki.

Bibliografia

- Błażewicz, Olgierd, *Metafizyka „Rewizora”*, „Tydzień” 1980, nr 42.
- Braun, Kazimierz, *Teatr polski 1939–1989. Obszary wolności – obszary zniewolenia*, Wydawnictwo Naukowe Semper, Warszawa 2001.
- Fik, Marta, *Zamiast teatru*, Verba, Warszawa 1983.
- Górny, Andrzej, *O potrzebie „Rewizora”*, „Nurt” 1980, nr 12.
- Grochola, Wiesława, *Poznań, Czerwiec 1981*, „Tygodnik Solidarność” 1981, nr 14.
- Jaśniak, Janusz, *Tragedia romantyczna w katowickim „Spodku”*, „Kierunki” 1981 nr 32.
- Karnawał z wyrokiem. Solidarność 1980–81*, oprac. Agnieszka Dębska, Ośrodek Karta, Warszawa 2005.
- Kica, Janusz, *Dlaczego do nas „Rewizor”?*, „Odra” 1981, nr 7–8.
- Kielak, Ewa, *Tragedia romantyczna – zamiast „Dziadów” i „Kordiana”*, „Trybuna Ludu” 1981, nr 176.
- Kłopotowski, Krzysztof, *Odpowiadam na zarzuty*, „Tygodnik Solidarność” 1981, nr 32.
- Kłossowicz, Jan, *Romantyczne święto*, „Literatura” 1981, nr 30.
- Kłossowicz, Jan, *Stonoga*, „Literatura” 1981, nr 6.
- Kłossowicz, Jan, *Wszystkie spektakle zarezerwowane*, „Literatura” 1981, nr 14.
- Korzeniewski, Bohdan, *Przemoc wielka i mała*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2008.
- KT [Krzysztof Teodor Toeplitz], *A w telewizji bez zmian...*, „Teatr” 1981, nr 8.
- Kulicka, Anna, *Wielka improwizacja*, „Tygodnik Studencki” 1981, nr 33.
- Madoń, Katarzyna, *Ludzie z węgla i polityka*, „Teatr” 1981, nr 17–18.
- Madoń, Katarzyna, *Żarty z historii*, „Teatr” 1981, nr 11.
- Michnik, Adam, *Poeta epoki paskiewiczowskiej*, „Puls” 1979, nr 2.
- Miklaszewski, Krzysztof, *„Rewizor” czasów odnowy*, „Teatr” 1981, nr 5.
- Niesiobędzki, Jerzy, *Autonomia teatru, niepodległość kina*, rozmowa z Andrzejem Wajdą, w: tegoż, *Rozmowy istotne*, Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1983, s. 28.

⁵⁶ Krzysztof Kłopotowski, *Odpowiadam na zarzuty*, „Tygodnik Solidarność” 1981, nr 32.

⁵⁷ Kazimierz Braun, *Teatr polski 1939–1989. Obszary wolności – obszary zniewolenia*, Wydawnictwo Naukowe Semper, Warszawa 2001, s. 182.

- Niezabitowska, Małgorzata, *Trochę śmiesznie, trochę smutno*, „Tygodnik Solidarność” 1981, nr 23.
- Nyczek, Tadeusz, *Lakierowanie kartofla i inne teksty teatralne*, Tower Press, Gdańsk 2000.
- Piątkowska, Jagoda, *Zakazane piosenki*, „Rozwaga i Solidarność” 1981, nr 20.
- Przastek, Daniel, *Środowisko teatru w okresie stanu wojennego*, Wydawnicza ASPRA-JR, Warszawa 2005.
- Puzyna, Konstanty, *Półmrok. Felietony teatralne i szkice*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1982.
- Sawin, Igor, *Pierwszy Przegląd Piosenki Prawdziwej*, w: „Najnowsza historia Polaków. Oblicza PRL” 2008, nr 13.
- Sieradzki, Jacek, *To może zagrajmy „Kościuszkę pod Racławicami”?*, „Dialog” 1981, nr 11.
- Sieradzki, Jacek, *Przyczyna wszelkich buntów w tym się kryje...*, „Teatr” 1981, nr 13.
- Sieradzki, Jacek, *Wychodzenie z podziemia*, „Polityka”, 1981 nr 19.
- Schiller, Anna, *Igrzyska patriotyczne*, „Tygodnik Solidarność”, 1981 nr 20.
- Sieradzki, Jacek, *Od wzniosłości do śmieszności*, „Teatr” 1981, nr 19–20.
- Szybist, Maciej, „*Rewizor*”, „Echo Krakowa”, 3 grudnia 1980.
- Tuszyńska, Agata, *Pełne łaski i prawdy*, „Teatr” 1981, nr 3.
- Wach-Malicka, Henryka, *Tragedia romantyczna*, „Dziennik Zachodni” 1981, nr 137.
- Zwoźniakowa, Renata, *Tragedia romantyczna*, „Panorama”, 1981 nr 30.

