

DANIEL PRZASTEKWydział Nauk Politycznych i Studiów Międzynarodowych Uniwersytetu Warszawskiego
ORCID 0000-0003-3104-3671**PAWEŁ M. MROWIŃSKI**Wydział Nauk Politycznych i Studiów Międzynarodowych Uniwersytetu Warszawskiego
ORCID 0000-0002-0104-7981

„POLSKIE MIESIĄCE” NA SCENIE. TEATRALNY WYMIAR KRYZYSÓW SPOŁECZNO-POLITYCZNYCH W PRL

„Polskie miesiące” to określenie kolejnych przesileń społeczno-politycznych w Polsce „ludowej”, od lat stanowiących podstawę periodyzacji powojennych dziejów Polski¹. Wydarzenia opisane przez Jerzego Eislera prowadziły do przeobrażeń wewnątrz władzy i opozycji. Przemiany osiągały niemal wszystkich sfer społeczno-politycznych, aczkolwiek w różnym stopniu. Oczywiście, nie ominęły one kultury. Jedną ze sztuk, w której najpełniej widać skalę transpozycji, był teatr. Szczególne znaczenie Melpomeny w omawianym kontekście wynika z tego, że jest ona nierzadko określana jako „najbardziej społeczna ze wszystkich sztuk”².

W niniejszym artykule chcielibyśmy prześledzić, w jaki sposób przemiany społeczno-polityczne, towarzyszące „polskim miesiącom”, wpływały na kształt polskiej sceny. Z jednej strony zamierzamy ukazać przeobrażenia, które nastąpiły w polskim teatrze wskutek kolejnych przesileń społeczno-politycznych, z drugiej zaś chcemy spojrzeć na reminiscencje tychże wydarzeń na scenie. Ponadto zwrócimy uwagę na katalizujący wpływ sceny na rzeczywistość w powojennej Polsce.

¹ J. Eisler, *„Polskie miesiące”, czyli kryzys(y) w PRL*, Warszawa 2008.

² D. Przystek, *Polityka kulturalna a wolność wypowiedzi artystycznej w Polsce w latach 1989–2015*, Warszawa 2017, s. 11–12.

REWOLUCJA W DWÓCH AKTACH

Akt I: Łagodna rewolucja

„Jako jedno z najważniejszych narzędzi ideologicznego oddziaływania na świadomość mas teatr od początku zajmował szczególne miejsce w planach »ofensywy kulturalnej« prowadzonej przez władze partyjne. Ranga powierzonych zadań i złożony tryb ich realizacji sprawiły przy tym, że proces przystosowywania teatru do służby nowemu ustrojowi rozpoczął się na długo przed oficjalnym zadekretowaniem dyktatury socrealizmu, przybierając postać długiej batalii prowadzonej jednocześnie na kilku frontach” – stwierdziła Małgorzata Jarmułowicz³. Początek szlaku bojowego, który przebył polski teatr, aby od 1949 r. realizować dogmat socrealizmu, przypada na rok 1943. W Sielcach nad Oką (ZSRR) (przy formującej się 1. Dywizji Piechoty im. Tadeusza Kościuszki) powstał teatr frontowy, stanowiący zaczyn późniejszej rewolucji w kulturze⁴. Jednakże przed rewolucją socrealistyczną odbyła się oddolna „łagodna rewolucja”.

W pierwszych miesiącach po zakończeniu wojny oprócz samych teatrów reaktywowano Związek Artystów Scen Polskich. Jego pierwszy zjazd (6–8 sierpnia 1945 r.) stał się manifestacją wskrzeszenia kultury polskiej. Odbudowa jednakże nie miała oznaczać powrotu do przedwojennego kształtu teatru. Proponowano ważne zmiany, m.in. przybliżenie sztuki masom oraz jej upowszechnienie. Jednak mimo postulatów wpisujących się w nowe czasy władza ludowa niezwykle niechętnie patrzyła na ZASP⁵.

Z drugiej strony inicjatywy oddolne dotyczyły wyboru repertuaru. Sztandarowym tego przykładem była *Elektra* Jeana Giraudoux (reż. Edmund Wierciński) wystawiona 16 lutego 1946 r. na Scenie Poetyckiej Teatru Wojska Polskiego⁶. Była to inscenizacja o wyrafinowanej i minimalistycznej formie. Spektakl miał charakter eksperymentalny, metaforyczny i poetycki⁷. To właśnie aluzyjność *Elektry* miała stać się jej zgubą. Po początkowych bardzo pozytywnych recenzjach przeciwko inscenizacji wysunięto zarzuty m.in. apoteozy powstania warszawskiego. Po burzliwej debacie⁸ oraz interwencji wiceministra kultury i sztuki Leona Kruczkowskiego spektakl, pod koniec maja 1946 r., został zdjęty z afisza, Scenę Poetycką zaś zlikwidowano⁹.

Sprawa *Elektry* stanowiła preludeum politycznego podporządkowania polskiego teatru władzy, które w kolejnych miesiącach postępowało. Widać to na przykładzie *Cudu mniemanego, czyli Krakowiaków i Górali* (reż. Leon Schiller) z listopada 1946 r.¹⁰

³ M. Jarmułowicz, *Dramat i teatr* [w:] *Słownik realizmu socjalistycznego*, red. Z. Łapiński, W. Tomasik, Kraków 2004, s. 38.

⁴ Zob. szerzej: S. Mrozińska, *Karabin i maska*, Łódź 1964; P. Mrowiński, *Sztuka na froncie. Teatr Dramatyczny 2. Korpusu Polskiego oraz Teatr Wojska Polskiego – analiza porównawcza* [w:] *Studia z historii najnowszej*, red. R. Łatka, M. Szumiło, Warszawa 2018.

⁵ K. Braun, *Kieszonkowa historia teatru polskiego*, Lublin 2003, s. 176–177.

⁶ J. Krakowska, PRL. *Przedstawienia*, Warszawa 2016, s. 48.

⁷ *Ibidem*, s. 57–71. Zob. szerzej: M.O. Bieńka, „*Elektra*” w inscenizacji Edmunda Wiercińskiego [w:] *Sto lat stałej sceny polskiej w Łodzi 1888–1988*, red. A. Kuligowska, Łódź 1993, s. 133–145.

⁸ *Dyskusja w Klubie Pickwicka*, „*Kuźnica*” 1946, nr 9.

⁹ S. Mrozińska, *Trzy sezony teatralne Leona Schillera*, Wrocław 1971, s. 39.

¹⁰ Ponad dwa miesiące wcześniej, na scenie Teatru Powszechnego TUR (filii TWP), zaprezentowano *Stary dworek* Adama Ważyka (reż. Władysław Krasnowiecki), którego głównym tematem były przemiany społeczne

Reżyser, od razu po objęciu funkcji dyrektora TWP, rozpoczął przygotowywanie spektaklu stanowiącego ważną cezurę w dziejach teatru powojennego. Schillerowska interpretacja opery Bogusławskiego kipiała od polityki. Nie ukrywał tego sam autor, twierdząc, że „Dzisiejsza aktualność *Krakowiaków i Górali* jest całkowicie inna i inny ich aspekt historyczny [od tych wystawionych przez niego w roku 1929]. Wystawienie tej sztuki miało za zasadniczy i podstawowy cel sprawę polityczną”¹¹. Z uwagi na zbliżające się wybory do Sejmu Ustawodawczego libretto zostało uzupełnione o wersy agitujące do głosowania na Blok Demokratyczny oraz odniesienia do sytuacji społeczno-politycznej¹². Zbigniew Raszewski swoje wrażenia opisał następująco: „Prości ludzie, pomiędzy którymi się znaleźliśmy, reagowali żywiołowo. Ledwo skończył się prolog, zapomnieli, że są w teatrze: tupali, krzyczeli, śmiali się i płakali. Było to jedno z tych przedstawień, które widza angażują całkowicie, nie pozostawiając mu chwili czasu na refleksję, w całości nas przenikają czy przeszywają”¹³.

Akt II: Ofensywa na odcinku kultury

Wraz z ofensywą ideologiczną 1947–1948 oraz ustabilizowaniem systemu politycznego nastąpił czas odgórnej rewolucji radykalnej¹⁴.

W 1949 r. zakończył się proces upaństwowienia teatrów. Nadano im status przedsiębiorstw państwowych, z „planem usługowym” wyznaczanym przez administrację centralną¹⁵. Zamiast zlikwidowanego ZASP powołano Stowarzyszenie Polskich Artystów Teatru i Filmu (SPATiF). Nastąpiły kolejne przetasowania personalne¹⁶.

Przed wszystkim skupiono się na repertuarze. Warto zaznaczyć, że jeszcze przed zadekretowaniem socrealizmu na deskach teatrów pojawiły się sztuki odpowiadające jego ideologicznym założeniom. Oprócz *Starego dworku*, do takich sztuk trzeba zaliczyć *Inżyniera Saba* (reż. Jerzy Merunowicz), *Dom pod Oświęciamiem* (reż. Jan Kreczmar) czy *Odwety* (reż. Marian Wyrzykowski)¹⁷. Nowe dramaty nie spełniały jednak oczekiwań władzy. Leon

towarzyszące reformie rolnej (A. Ważyk, „Stary dworek”. *Intencje autora*, „Łódź Teatralna” 1946, nr 1, s. 10; por. S. Mrozińska, *Trzy sezony...*, s. 54–64).

¹¹ *Rozmowy z Leonem Schillerem. Wywiady i autowywiady 1923–1953*, oprac. J. Timoszewicz, Warszawa 1996, s. 262.

¹² *Cud mniemany, czyli Krakowiacy i Górale. Opera narodowa w 4-ach aktach przez Wojciecha Bogusławskiego napisana. Muzyka Jana Stefaniego. Pieśni i piosenki*, Warszawa 1947, s. 20–22.

¹³ Z. Raszewski, *Mój Schiller*, „Dialog” 1994, nr 6.

¹⁴ Podobny przebieg miały przemiany w innych sferach społeczno-politycznych. Padraic Kenney w monografii poświęconej robotnikom w pierwszych latach powojennych wysunął hipotezę, że między 1944 a 1949 r. doszło w Polsce do dwóch rewolucji. Pierwsza z nich miała charakter oddolny. Jej postulaty formułowane przez znaczne kręgi społeczne pokrywały się częściowo z hasłami głoszonymi przez PPR i PPS. Jednakże oddolne przemiany w fabrykach (w ramach samorządów robotniczych) nie odpowiadały dążeniom władzy ludowej. Wobec czego nastąpiła druga – odgórna i totalitarna – rewolucja zaprowadzająca w przemyśle porządek stalinowski (por. P. Kenney, *Budowanie Polski Ludowej. Robotnicy a komunizm 1945–1950*, Warszawa 2015).

¹⁵ „Teatralni rzemieślnicy stali się robotnikami. Aktorzy – urzędnikami. Urzędnicy – nadzorcami. Teatry – fabrykami” (K. Braun, *Kieszonkowa historia...*, s. 182).

¹⁶ Rewolucja zaczęła również zjadać własne dzieci – w 1950 r. ze stanowiska rektora Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej oraz funkcji kierownika artystycznego Teatru Polskiego w Warszawie został odwołany Leon Schiller.

¹⁷ „Pojawiła się też seria utworów na swój sposób nowatorskich, choć jedynie w sensie tematycznym. Chodzi o sztuki o charakterze politycznym i więcej jeszcze – świadomie agitacyjne, starające się wyrazić treści zwycięskiej

Kruczkowski na przykład, „pod wpływem krytyki po warszawskiej prapremierze *Odwetów* napisał nową wersję dramatu, zgodnie z uwagami recenzentów z Wydziału Kultury KC”¹⁸.

Punktem zwrotnym stała się I Krajowa Narada Teatralna w Oborach (18–19 czerwca 1949 r.)¹⁹. Podczas niej wiceminister kultury i sztuki Włodzimierz Sokorski, doceniając dotychczasowe powojenne osiągnięcia twórców (demokratyzację i umasowienie teatru), zarysował rolę dramatu socrealistycznego: „rewolucja w teatrze to zagadnienie walki o nową treść, a nie nową inscenizację w oderwaniu od treści. Nowa treść wprowadzi nowe elementy do konwencji teatralnej. Natomiast rozpoczęcie walki o nową konwencję doprowadzi do formalizmu. Zdawać musimy sobie sprawę z tego, że nowe treści w teatrze, nowy konflikt, bogactwo tych konfliktów będzie wzbogacać konwencję teatralną, będzie wносить w nią nowe elementy naszej epoki”²⁰.

Na odpowiedź środowiska nie trzeba było długo czekać. Kilka miesięcy później – w listopadzie 1949 r. – *Brygada szlifierza Karhana* inaugurowała działalność nowo powstałego Teatru Nowego w Łodzi. Przedstawienie stało się manifestem socrealizmu, a zarazem jego „szczytowym osiągnięciem” – zarówno w treści, jak i formie²¹. Rozgrywająca się w fabryce sztuka ukazywała konflikt starego, wstecznego i reakcyjnego pokolenia (uosabianego przez tytułowego Karhana) z młodą, ideową oraz postępową generacją, odrzucającą dawny porządek na rzecz kolektywnej współpracy²².

Wizja nowego teatru, jego roli oraz związanego z nim projektu społecznego nie stanowiła jednak konceptu narzuconego – narodziła się w czasie wojny w Tajnej Radzie Teatralnej, podporządkowanej Polskiemu Państwu Podziemnemu: „idea teatru jako »szkoły wychowania moralnego, kulturalnego i politycznego szerokich mas« nie była wcale importowana ze Związku Radzieckiego, lecz sformułowali ją Wierciński z Schillerem”²³. To właśnie rada w swoich okupacyjnych uchwałach postulowała umasowienie i upaństwowienie teatrów, jego zaangażowanie społeczno-polityczne, poczucie odpowiedzialności społecznej twórców oraz centralne planowanie repertuarów²⁴. Projekt przekształcający powojenny teatr stanowił zatem do pewnego stopnia wyraz dążeń samych twórców. Wielu z nich, o poglądach lewicowych, już w II RP starało się swoimi inscenizacjami zmieniać teatr. Nie powinno więc dziwić powojenne zaangażowanie twórców pokroju Schillera.

ideologii i służyć ich popularyzacji. W pierwszych pozycjach tego typu nie przywiązywano większej wagi do strony artystycznej” (S. Marczak-Oborski, *Teatr polski w latach 1918–1965*, Warszawa 1985, s. 210–211).

¹⁸ M. Napiontkowa, *Teatr polskiego Października*, Warszawa 2012, s. 42.

¹⁹ M. Fik, *Kultura polska po Jalcie. Kronika lat 1944–1981*, Londyn 1989, s. 119. Warto jedynie zaznaczyć, że narada w Oborach była naturalną konsekwencją Zjazdu Związku Literatów Polskich w Szczecinie (20–23 I 1949 r.), podczas którego zadekretowano socrealizm jako obowiązującą doktrynę w sztuce.

²⁰ „Odrodzenie” 1949, nr 26. Por. „Teatr” 1949, nr 9.

²¹ Za przygotowanie spektaklu odpowiadał cały zespół, co miało ważny wymiar ideologiczny – w socrealizmie to kolektyw, a nie jednostka stanowiła siłę twórczą. Ponadto aktorzy mieli – w ramach prób do spektaklu – spędzić parę tygodni w jednej z łódzkich fabryk, aby poczuć i zrozumieć trud pracy robotnika, aby najpełniej i najbardziej realistycznie oddać codzienność proletariacką na scenie teatru (zob. szerzej: M. Jarmułowicz, *Sezony błędów i wypaczeń. Socrealizm w dramacie i teatrze polskim*, Gdańsk 2003).

²² R. Szydłowski, *Zwycięstwo „Brygady szlifierza Karhana”*, „Teatr” 1950, nr 7.

²³ J. Krakowska, *PRL. Przedstawienia...*, s. 55.

²⁴ L. Schiller, *Konspiracyjna Rada Teatralna i wartości jej uchwał w dniu dzisiejszym* [w:] *idem, Teatr demokracji ludowej, 1946–1950*, oprac. A. Chojnacka, Warszawa 2004.

Po wtóre, chociaż socrealizm dla polskiego teatru był czasem regresu, przepełnione ideologicznym duchem produkcje miały zaś znikome walory artystyczne, to zwraca się uwagę na pewne pozytywne aspekty tego okresu: „Warto jednak zauważyć, że socrealizm – jeśli już zaistniał w polskim teatrze w postaci ideowego zaangażowania, upowszechniania systemu Stanisławskiego oraz kilku cieszących się powodzeniem i kilkudziesięciu chybionych dramatów – odmienił teatr na kilka sposobów. Po pierwsze, rzeczywiście przysporzył mu masowej widowni i podniósł jego rangę w świadomości społecznej [...]. Po drugie, wprowadził estetyczny ferment, który przełamał monopol przedwojennego teatru [...] I po trzecie, sprawił, że teatr włączył się bezpośrednio w życie publiczne i już się z tego nigdy później nie wykręcił. Służąc ideologii, rozwijał zarazem słuch społeczny, wrażliwość na współczesność. A pozbywając się z czasem ideologicznych obciążeń, tej wrażliwości nie stracił”²⁵. Tym samym, w jakimś sensie osiągnął on cele stawiane przez członków Tajnej Rady Teatralnej. Ten wymiar teatru socrealistycznego winniśmy jednakże rozpatrywać w kategoriach pozytywnego „skutku ubocznego” radykalnej rewolucji, pamiętając o spustoszeniach, których dogmat socrealistyczny dokonał na scenie.

1956: TEATR ODWILŻY

Pierwsze oznaki odwilży w teatrze były zauważalne już od 1954 r. Postępujące wówczas przemiany charakteryzowały się odrzuceniem dogmatu socrealizmu, rozliczeniem ze stalinizmem, powrotem dramatów romantycznych na sceny oraz adaptacjami dramaturgii zachodniej.

U podstaw tego zjawiska legło wiele przyczyn. Jedną z nich była pogarszająca się sytuacja finansowa teatrów, spowodowana m.in. centralnym planowaniem repertuaru przez Generalną Dyрекcję Teatrów, Oper i Filharmonii. Wpływ na to miały również schematyzm socrealizmu oraz nikła wartość artystyczna dramatów²⁶. Ponadto w środowisku nasilały się tendencje „wyzwalania się z kleszczy normatywnej poetyki realizmu socjalistycznego”²⁷. Również sama władza zdawała się nie mieć głowy do polityki kulturalnej. W tym burzliwym czasie sprawy teatru straciły na ważności. Barbara Fijałkowska zwróciła również uwagę na „spadek ofensywności partii w kulturze, a ostatecznie utratę przez nią na pewien czas kontroli nad procesami zachodzącymi w tej dziedzinie”²⁸.

W repertuarze odwilżowym najważniejszy okazał się nurt rozliczeniowy – „Wielkie Torsje”²⁹. Głównym twórcą tego nurtu stał się niedawny naczelny twórca socrealistyczny – Kazimierz Dejmek. W grudniu 1954 r. w Teatrze Nowym w Łodzi wystawił *Łażnię*

²⁵ J. Krakowska, *PRL. Przedstawienia...*, s. 236.

²⁶ M. Napiontkowa, *Teatr polskiego Października...*, s. 58–59.

²⁷ *Ibidem*, s. 59.

²⁸ B. Fijałkowska, *Polityka i twórcy (1948–1959)*, Warszawa 1985, s. 259. Włodzimierz Sokorski w referacie „O rzeczywisty zwrot w naszej polityce kulturalnej” stwierdził: „Nie w problemie twórczej metody realizmu socjalistycznego tkwią trudności etapu. Natomiast tkwią one [...] w objawach komenderowania sprawami sztuki, uzurpowania sobie nadrzędnych uprawnień kształtowania oblicza naszej sztuki i wreszcie w braku zaufania do twórcy” („Przegląd Kulturalny” 1954, nr 16).

²⁹ J. Krakowska, *PRL. Przedstawienia...*, s. 309.

Władimira Majakowskiego. Reżyser w ironicznej formule rozprawiał się z biurokracją, schematyzmem i formalizmem charakterystycznymi dla niedawnych lat³⁰. Dwa lata później Dejmek wyreżyserował *Święto Winkelrieda*, w którym przedstawił mechanizm rebelii, zdyskredytował manipulowanie przeszłością oraz wszedł w polemikę z mitologią narodową. Odreagowując stalinizm, jednocześnie rozprawiał się z polskim mesjanizmem³¹. Rok później Dejmek przygotował *Ciemności kryją ziemię* Jerzego Andrzejewskiego – „Przedstawienie wymierzone jest całe przeciw tyranii i przeciw oportunizmowi – przeciw »ludowi we śnie leżącemu«, gdy rodzi się zbrodnia, przeciw ugodzie i postawie na klęczkach”³². W tym samym nurcie Lidia Zamkow zrealizowała *Samotność* (1956) oraz *Imiona władzy* (1957). Również Erwin Axer podjął się tematyki rozrachunku w sztuce szpitalnej Jerzego Lutowskiego *Ostry dyżur*, w której pojawiła się (ograniczona jeszcze) rehabilitacja żołnierzy Armii Krajowej.

W połowie lat pięćdziesiątych nastąpiło wskrzeszenie romantyzmu, nieobecnego na polskiej scenie od końca lat czterdziestych: „Walka o nasz teatr romantyczny jest przede wszystkim walką o oczyszczenie tego teatru z osadów błędnego rozumienia, z przesądów i omyłek, z fałszów i nieporozumień, jakie na nich pozostawiła mieszczańska krytyka”³³. Decyzje o premierach (m.in. *Dziadów*) zapadały na najwyższych szczeblach władzy. Tam też formułowano wytyczne dotyczące inscenizacji³⁴. Wynikało to również z kalendarza – w roku 1955 przypadła setna rocznica śmierci Mickiewicza³⁵. Powstały wówczas *Dziady* w reżyserii Aleksandra Bardiniego, które stały się „doświadczeniem terapeutycznym, a nie poznawczym – scena teatru stała się jednym z ekranów, na którym społeczeństwo polskie wyświetlało swoje stłumione emocje i urazy stalinizmu i socrealizmu”³⁶. Rok później Axer w Teatrze Narodowym zrealizował *Kordiana*. Twórca wspominał: „Bardini na *Dziadach* w 1955 miał dwa rzędy cenzorów, nam wiosną 1956 nikt się do *Kordiana* nie wtrącał; mieli poważniejsze zmartwienia”³⁷.

Ostatnim nurtem odwilży był powrót „sztuk zakazanych”. Oprócz wspomnianej *Łaźni*, na scenie pojawił się Bertolt Brecht (*Kaukaskie kredowe koło* w reżyserii Ireny Babel). Ponadto podjęto pracę nad dramatami egzystencjalistycznymi. W styczniu 1957 r. na deskach Teatru Współczesnego wystawiono *Czekając na Godota* Samuela Becketta (reż. Jerzy Kreczmar)³⁸. Tadeusz Kantor *Mątwą* wskrzesił Witkacego. Kolejne sezony przyniosły premiery sztuk Witolda Gombrowicza oraz Sławomira Mrożka³⁹.

Warto również wspomnieć o nowo powstałej formule – teatrach studenckich afiliowanych przy Związku Młodzieży Polskiej. W 1954 r. powstały m.in. warszawski Studencki Teatr Satyryków, łódzki Studencki Teatr Satyryków „Pstrąg” oraz gdański „Bim-Bom”.

³⁰ A. Grodzicki, „Łaźnia” *pierze biurokratów*, „Życie Warszawy” 1955, nr 83; A. Tarn, *Warszawa potrzebuje „Łaźni”*, „Teatr” 1955, nr 4.

³¹ J. Krakowska, PRL. *Przedstawienia...*, s. 279–283.

³² J. Czuliński, *Ciemności kryją ziemię i lud we śnie leży*, „Żołnierz Wolności”, 3 X 1957.

³³ „Teatr” 1955, nr 3.

³⁴ M. Napiontkowa, *Teatr polskiego Października...*, s. 215–218.

³⁵ *Ibidem*, s. 218–219.

³⁶ Z. Majchrowski, *Cela Konrada*, Gdańsk 1998, s. 106.

³⁷ Cyt. za: E. Baniewicz, *Erwin Axer. Teatr słowa i myśli*, Kraków 2010, s. 150.

³⁸ J. Kochanowski, *Rewolucja międzypaździernikowa. Polska 1956–1957*, Kraków 2017, s. 238.

³⁹ M. Napiontkowa, *Teatr polskiego Października...*, s. 226–227.

Spontanicznie organizowane zespoły teatralne były przejawem artystycznego ożywienia w ramach skostniałego ZMP oraz świadectwem kształtującego się w latach pięćdziesiątych środowiska studenckiego, które aktywizowało się politycznie pod koniec następczej dekady. Cechami charakterystycznymi tych teatrów była lekka, kabaretowa forma i treść, ograniczona kontestacja pewnych zjawisk społeczno-politycznych połączona z akceptacją dla systemu politycznego – „Innymi słowy, [...] akceptowano ustrój, a krytykowano jego realizację”⁴⁰. Wraz z rozwojem tego nurtu (w drugiej połowie lat pięćdziesiątych działało ponad 30 takich scen) oraz stopniową profesjonalizacją nastąpiła istotna zmiana repertuarowa większości scen – pojawiły się treści zaangażowane (szczególnie w latach siedemdziesiątych).

Chociaż w roku 1956 teatr nie odegrał głównej roli, to stanowił istotne podglebie „rewolucji międzypaździernikowej”. Rządzący jednakże – po chwilowym rozprężeniu – powrócili do odgórnego nacisku na twórców oraz poszczególne instytucje kultury, postulując powrót do dawnych dogmatów. Minister kultury i sztuki Tadeusz Galiński w marcu 1959 r. stwierdził: „Po okresie dyskusji, okresie różnych wahań, wywołanych przede wszystkim naciskiem rewizjonistów, można dzisiaj stwierdzić, że w teatrach nastąpiło zrozumienie linii politycznej Partii. [...] widzimy wyraźny postęp, polityczną prawidłowość, duże wysiłki dla przywrócenia pełnych praw naszym teatrom w problematyce postępowej, humanistycznej, socjalistycznej”⁴¹. Jednak nie wszystkie osiągnięcia roku 1956 zniweczono. Oprócz teatru studenckiego za jedną z najważniejszych zdobyczy tego okresu uważano nurt eksperymentalny, m.in. Teatr Laboratorium Jerzego Grotowskiego oraz Teatr Cricot 2 Tadeusza Kantora. Ponadto „erupcja artystycznej energii wyzwolona dzięki październikowemu przełomowi pozwoliła stworzyć w Polsce niezwykle prężne życie teatralne na lat ponad dwadzieścia”⁴².

1968: (KONTR)REWOLUCJA NARODOWA

Rok 1968 nierozzerwalnie łączy się ze sceną. Mimo że erupcja społecznych emocji w marcu 1968 r. miała podłoże zróżnicowane, to bezsprzecznie sprawa *Dziadów* była ich katalizatorem⁴³. Należy jednak pamiętać, że rok 1968 to nie tylko spektakl Dejмка. W tym samym czasie inne środowisko teatralne miało duży wpływ na kreowanie wyobrazni społecznej. Mowa o środowisku Mieczysława Moczara – partyzantach⁴⁴.

Od początku lat sześćdziesiątych Moczar (jeszcze jako wiceminister spraw wewnętrznych) tworzył swoje zaplecze nie tylko polityczne, lecz także społeczne. Obsadzając swo-

⁴⁰ J. Krakowska, *PRL. Przedstawienia...*, s. 295. Por. J. Sieradzki, *Gorycz rozczarowanych zetempowców*, „Dzialog” 1980, nr 12, s. 106–115.

⁴¹ Cyt. za: M. Napiontkowa, *Teatr polskiego Października...*, s. 197.

⁴² *Ibidem*, s. 272–273.

⁴³ Zob. szerzej: J. Eisler, *Polski rok 1968*, Warszawa 2006; J. Majcherek, T. Mościcki, *Kryptonim „Dziady”. Teatr Narodowy 1967–1968*, Warszawa 2017.

⁴⁴ Zob. szerzej: D. Przystek, *Moczarowcy w teatrze [w:] 1968/PRL/TEATR*, red. A. Adamięcka-Sitek, M. Kościelniak, G. Niziołek, Warszawa 2016, s. 157–173; D. Przystek, *Nie tylko „Dziady”. „Pomarcowe” impresje teatralno-polityczne [w:] Marzec i po Marcu. Wpływ kryzysu Marca '68 na środowiska naukowe i kulturę Polski Ludowej*, red. P. Benken, T.P. Rutkowski, Szczecin–Warszawa 2019, s. 191–213.

imi ludźmi administrację publiczną i partyjną, redakcje gazet oraz instytucje kultury, partyzanci dążyli do zdominowania oficjalnego dyskursu i wywierania wpływu na opinię publiczną. Proces ten przybrał na sile wraz z objęciem przez Moczara funkcji ministra w 1964 r. oraz prezesa Związku Bojowników o Wolność i Demokrację, dzięki czemu środowisko uzyskało szersze pole do działania, również instytucjonalne⁴⁵.

Poza więzami towarzyskimi oraz zawodowymi, najważniejszym spoiwem środowiska stał się tzw. narodowy komunizm. Istotną rolę odgrywała w nim wojenna przeszłość – wielu z moczarowców brało udział w partyzantce i konspiracji w czasie okupacji niemieckiej. Oprócz braterstwa krwi decydujące okazało się połączenie antyniemieckości, antysemityzmu, nacjonalizmu i zamaskowanej antyradzieckości (niechęci do towarzyszy partyjnych przybyłych z ZSRR)⁴⁶. W propagowanie narodowego komunizmu, poza publicystami, pisarzami i filmowcami, zaangażowali się również twórcy teatralni, realizując sceniczną „kontrrewolucję narodową”.

Pierwszą sceną partyzantów był Teatr Klasyczny za dyrekcji Ireneusza Kanickiego (1965–1971). Zdaniem Marty Fik, nieoficjalną sceniczną wypowiedzią środowiska była sztuka *Dziś do Ciebie przyjść nie mogę...* (reż. Ireneusz Kanicki i Lech Budrecki) z 1967 r.⁴⁷ Realizacja stała się mitem założycielskim sceny odwołującej się do haseł moczarowców. Kanwą przedstawienia były partyzanckie piosenki przeplatane krótkimi monologami. Twórcy pisali, że ich „intencją nie było stworzenie kroniki ruchu oporu [...]. Nie zabiegaliśmy też o uchwycenie istotnych spraw czasu, w którym rozgrywa się widowisko [...]. Szło nam o ewokację wzruszeń i doświadczeń związanych z piosenką partyzancką, która odzwierciedlała przecież walkę narodu o niepodległość”⁴⁸.

„Okropny człowiek, ale wspaniały aktor” – pisała o założycielu Teatru eref-66: Ryszardzie Filipskim – Hanna Krall⁴⁹. Krakowska scena stała się drugą najważniejszą teatralną reprezentacją moczarowców. Aktorowi bliskie były idee narodowego komunizmu, co najpełniej widać w dobieranym przez niego repertuarze. W założeniach twórcy miał to być jednowymiarowy teatr polityczny, bojowy, manifestujący patriotyzm, nacjonalizm, a nawet ksenofobię. Zasadniczym celem teatru było ingerowanie w rzeczywistość, ukazywanie i propagowanie postaw zaangażowanych. Filipski stawiał na treść, która miała budować świadomość narodową oraz kształtować wartości patriotyczne⁵⁰.

Jednym z najgłośniejszych spektakli stał się monodram *Raport z Monachium* z 1968 r. na podstawie książki Andrzeja Brychta, opisującej podróż do stolicy Bawarii, podczas której autor wskazywał krzywdy wyrządzone mu przez mieszkańców Niemiec Zachodnich. Stawiał na równy zwykłych mieszkańców Monachium z hitlerowcami okresu III Rzeszy. W roku 1970 eref-66 przygotował kolejny, podobny w wymowie, spektakl *Timeo Danaos* – rzecz o Polakach i Niemcach od Grunwaldu aż po współczesność.

⁴⁵ M. Zaremba, *Komunizm, legitymacja, nacjonalizm. Nacjonalistyczna legitymizacja władzy komunistycznej w Polsce*, Warszawa 2001, s. 287–298.

⁴⁶ J. Holzer, J. Kieniewicz, M. Tymowski, *Historia Polski*, Warszawa 1990, s. 325.

⁴⁷ M. Fik, *Kultura polska po Jalcie. Kronika lat 1944–1981*, Londyn 1989, s. 398.

⁴⁸ L. Budrecki, I. Kanicki, *Od autorów [w:] Dziś do Ciebie przyjść nie mogę... Program*, Warszawa 1967, s. 5.

⁴⁹ T. Sobolewski, *Bajka o ludziach. Rozmowa z Hanną Krall*, „Kino” 2001, nr 2.

⁵⁰ B. Henkel, *Eref-66*, „Głos Koszaliński” 1975, nr 69.

Manipulacje faktami i interpretacjami stanowiły element również kolejnych spektakli. W spektaklu *Ja i mój brat* z 1971 r. oprócz nacjonalizmu na plan pierwszy wysunięto wątki antysemitki. Sztuka była tendencyjną polemiką z antologią *Ten jest z ojczyzny mojej* Władysława Bartoszewskiego i Zofii Lewinówny. Stanisław Wygodzki ocenił: „Ta obrona faszyzmu, rasizmu w Polsce jest przyznaniem się do praktyk niemożliwych w żadnym cywilizowanym państwie”⁵¹.

Chociaż omówione przedsięwzięcia teatralne nie odegrały tak dużej roli, jak Dejmkowski *Dziady*, to były ważne dla wydarzeń końca lat 60. Przede wszystkim tworzyły społeczne *imaginarium* – wizję przeszłości i teraźniejszości. Ogólnopolski (pozwarszawski) wydźwięk dramatu Mickiewicza był znacznie węższy, niż sądzili uczestnicy wydarzeń marcowych. Najlepiej to widać, zestawiając liczby wystawień *Dziadów* oraz wybranych inscenizacji partyzantów. Dramat Mickiewicza oficjalnie został zaprezentowany jedenaście razy (3 dodatkowe, zamknięte, przedstawienia dla aktywu partyjnego odbyły się już po ustaniu protestów studenckich). Dla porównania – *Dziś do Ciebie przyjść nie mogę...* Teatru Klasycznego wystawiono ponad 400 razy (również za granicą). Teatr eref-66, chociaż był sceną kameralną, przez dziesięć lat swojej działalności zagrał prawie... 6 tys. razy, a spektakle miało obejrzeć ok. 1,25 mln widzów⁵².

Bez żadnych wątpliwości Marzec '68 odcisnął ogromne piętno na teatrze polskim. Z jednej strony doprowadził do ważnych zmian instytucjonalno-personalnych (m.in. w wyniku represji wobec środowiska teatralnego czy też w następstwie emigracji aktorów i reżyserów pochodzenia żydowskiego). Z drugiej strony, w konsekwencji pacyfikacji wystąpień studenckich oraz nagonki antyinteligenckiej nastąpiło wycofanie się wielu twórców z zaangażowania społeczno-politycznego (przede wszystkim w realizowanych inscenizacjach), co było szczególnie widoczne w teatrze repertuarowym lat siedemdziesiątych. Dalekosiężnymi konsekwencjami Marca stały się rozwój i kształtowanie nowej rangi teatru studenckiego.

LATA SIEDEMDZIESIĄTE: SZTUKA BYCIA RAZEM

Lata siedemdziesiąte określa się mianem „złotej dekady” polskiego teatru. Zmiana na stanowisku I sekretarza KC PZPR, zełżenie cenzury, ograniczenie ingerencji ideologicznych, zwiększenie nakładów na sztukę oraz rozwijający się Teatr Telewizji sprawiły, że scena uzyskała niespotykane dotychczas warunki do rozwoju. To wówczas swoje tryumfy święcili Adam Hanuszkiewicz, Jerzy Grotowski, Tadeusz Kantor, Jerzy Grzegorzewski. Jednak mimo ogromnych (również międzynarodowych) sukcesów, polski teatr nadal pozostawał w cieniu Marca. Scena repertuarowa unikała zaangażowania społeczno-politycznego⁵³.

⁵¹ Za: M. Fik, *Kultura polska...*, s. 511.

⁵² L. Konarski, *Teatr eref-66*, Kraków 1976, s. 9.

⁵³ Warto zauważyć, że w drugiej połowie lat siedemdziesiątych część twórców odrzuciła postawę niezaangażowaną i włączyła się w pomoc zatrzymanym, m.in. działając w Komitecie Obrony Robotników (Stanisław Barańczak, Halina Mikołajska). Nadal jednak były to przypadki jednostkowe (zob. J. Wachowski, *KOR i teatr*, „Slavia Occidentalis” 2018, nr 75 [2]).

Na próżno szukać reminiscencji scenicznych kolejnych przesileń społeczno-politycznych tamtej dekady. Teatr, nie zabierając głosu w debacie, pozostawał na uboczu.

Jednak nie cały teatr wpadł w chocholi taniec. Obowiązki teatru repertuarowego przejął teatr studencki. Był on dzieckiem Marca. Stłumienie protestów studenckich przez władzę dla wielu młodych twórców stało się wydarzeniem formacyjnym. To doświadczenie zbudowało pozycję teatru studenckiego, ukształtowało jego rangę oraz zaangażowanie⁵⁴.

Okazją do prezentacji tego nurtu stały się festiwale teatralne⁵⁵. W trakcie VII edycji Łódzkich Spotkań Teatralnych w 1970 r. światło dzienne ujrzały – dziś już legendarne – spektakle: *Spadanie* Teatru STU z Krakowa, *W rytmie słońca* teatru Kalambur z Wrocławia i *Wprowadzenie do...* Teatru Ósmego Dnia. W kolejnym roku poznańskie Ósemki zaprezentowały *Jednym tchem*, a STU *Sennik polski*. Teatr studencki wkroczył na nową drogę – teatru zaangażowania społeczno-politycznego. Scena młodych budowała partnerstwo i atmosferę buntu, a jego znakiem rozpoznawczym stała się aktualność.

Odnosząc się do reminiscencji „polskich miesięcy”, trzeba wspomnieć o dwóch spektaklach Teatru Ósmego Dnia – *Jednym tchem* (1971) oraz *Przecena dla wszystkich* (1977).

„Zasadniczy impuls do rozpoczęcia pracy wypłynął z potrzeby określenia siebie wobec niedawnej przeszłości – wiosny 1968 roku; z konieczności przemyślenia i przekazania doświadczeń i wiedzy wyniesionej z »wydarzeń marcowych«. Już we wstępnej fazie pracy nad przedstawieniem »wydarzenia grudniowe« potwierdziły nasze wcześniejsze przypuszczenia i obawy i wstępny impuls przerażająco wzmocniły. Prawie równocześnie, na początku grudnia 1970, wyszedł tomik Stanisława Barańczaka pt. *Jednym tchem, sui generis* »poetycki pamiętnik« z 1968 roku, odczytywany jednak prawie wyłącznie w kontekście grudnia 1970” – wspominał reżyser Lech Raczak⁵⁶. Początkowo fabuła przedstawiała normalny dzień pracy stacji krwiodawstwa. W pewnym momencie bohaterowie, reprezentujący różne zawody i stosunek do rzeczywistości, spostrzegają, że ich zachowania są zgodne z odgórnie narzuconym scenariuszem, a rurki do pobierania krwi stają się narzędziami tortur i więzienia. Próbują wyrwać się z więzów, podjął protest. Wskutek tego ginie niewinny mężczyzna. Aluzyjność pobudzała nadal świeżą pamięć o Grudniu ’70.

Drugi spektakl – *Przecena dla wszystkich* – składał się z czternastu sekwencji, połączonych ze sobą w logicznie ułożoną akcję. Całość była skomponowana jak w kolażu, kolejne sekwencje często były sobie przeciwstawiane na zasadzie kontrapunktu. Chociaż przedstawienie posługiwało się przede wszystkim dowcipem i autoironią, to jednocześnie spełnione było cytatami dotyczącymi rzeczywistości. Obsmiewało, a zarazem krytykowało rzeczywistość drugiej połowy dekady Gierka – konformizm, konsumpcjonizm, nihilizm etyczny. Najmocniejszym przypisem do realiów stała się scena „ścieżki zdrowia”, stanowiąca jaskrawą aluzję do Czerwca ’76. Na scenie paski i krawaty zajęły miejsce gumowych pałek⁵⁷.

⁵⁴ A. Jawłowska, *Więcej niż teatr*, Warszawa 1988, s. 9–10.

⁵⁵ W tym miejscu warto wspomnieć o Łódzkich Spotkaniach Teatralnych, Lubelskiej Wiosnie Teatralnej, Festiwalu Teatrów Debiutujących (Studenckich) – Start, odwiedzających różne miasta Polski. Do roku 1981 w samym „Starcie” wzięło udział 165 zespołów teatralnych (zob. L. Śliwonik, *By czas nie zaćmił i niepamięć... Studencki ruch teatralny w Polsce 1954–1989. Periodyzacja*, Warszawa 2015, s. 151–157).

⁵⁶ L. Raczak, *Spektakl „Jednym tchem” w Teatrze Ósmego Dnia*, „Przestrzenie Teorii” 2016, nr 26, s. 224.

⁵⁷ L. Raczak, *Przecena dla wszystkich*. *Postzapis* [w:] *idem, Więcej niż jedno życie. Kreaacje zbiorowe Teatru*

Teatr Ósmego Dnia, podobnie jak inne teatry studenckie, angażując się społecznie i politycznie, odwołując się do otaczającej rzeczywistości oraz naświetlając wszelkie patologie, stał się swoistym „sumieniem lat siedemdziesiątych”⁵⁸. Młody teatr był „miejscem tworzenia wartości uniwersalnych, wspólnych, wyrażających [...] nastroje społeczne. Czerpał on inspiracje z literatury, sztuki, historii, a przede wszystkim z życia, które przebiegało właśnie w świecie [...] zewnętrznym, z doświadczeń i rozczarowań w kontakcie z powszechnie przyjętymi – przynajmniej deklaracyjnie – interpretacjami otaczającej rzeczywistości”⁵⁹.

Najważniejszym doświadczeniem teatru studenckiego stały się dialog, rozmowa, wymiana myśli. Zarówno z widzami, jak i twórców samych ze sobą. To właśnie w przestrzeni dyskursywno-wspólnotowej Elżbieta Matynia upatrywała największe osiągnięcie tego nurtu (określając je mianem „demokracji performatywnej”): „Performatywny potencjał młodego teatru był rezultatem zdecydowanego odrzucenia teatru jako dostawcy fikcji albo rozrywki i zastąpieniu go wyobrażeniem teatru jako przestrzeni, w której prywatne doświadczenie może się pojawiać w miejscu publicznym i stawać się doświadczeniem społecznym”⁶⁰. Zdaniem badaczki, wymiar ten miał zaowocować w okresie pierwszej Solidarności, a następnie w czasie obrad Okrągłego Stołu⁶¹.

1980–1981: W POSZUKIWANIU

Fala strajków, która przetoczyła się przez Polskę latem 1980 r., zakończona serią porozumień między robotnikami a władzą oraz powstaniem Niezależnego Samorządnego Związku Zawodowego „Solidarność”, stała się ważnym momentem dla polskiej sceny. Teatr repertuarowy obudził się z letargu konformizmu i ponownie włączył do życia społeczno-politycznego. Po dwunastu latach od Dejmkowskiach *Dziadów* środowisko otrząsnęło się z chocholego tańca. Wpływ Sierpnia ’80 na polską scenę był wielopłaszczyznowy. Objawił się w sferze instytucjonalnej, personalnej, symbolicznej i repertuarowej.

Pierwszego spontanicznego wsparcia udzielono robotnikom 27 sierpnia 1980 r. – w Stoczni Gdańskiej wystąpili aktorzy Teatru Wybrzeże⁶². Równie ważne było poparcie płynące z instytucji branżowych. „Czujemy się w obowiązku, aby w imieniu środowiska, które mam zaszczyt reprezentować, zgłosić pełną solidarność z tym, co wydarzyło się na Wybrzeżu polskim i w reszcie kraju” – powiedział, w trakcie posiedzenia Sejmu, Gustaw Holoubek (prezes SPATiF-u)⁶³.

Ósmego Dnia 1977–1985. Postzapisy, Poznań 2012. Spektakl, z powodu niewydania początkowo zgody przez Główny Urząd Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk, miał dwie premiery – zamkniętą w marcu 1977 r. i oficjalną trzy miesiące później.

⁵⁸ E. Matynia, *Demokracja performatywna*, Wrocław 2008, s. 30.

⁵⁹ A. Jawłowska, *Więcej niż teatr...*, s. 205.

⁶⁰ E. Matynia, *Demokracja performatywna...*, s. 41.

⁶¹ Podobną perspektywę przedstawił Jeffrey C. Goldfarb, upatrując w teatrze studenckim przejawu „polityki rzeczy małych” (J.C. Goldfarb, *Polityka rzeczy małych. Siła bezsilnych w mrocznych czasach*, Wrocław 2012).

⁶² K. Braun, *Teatr polski 1939–1989. Obszary wolności – obszary zniewolenia*, Warszawa 1994, s. 182.

⁶³ K.A. Wyśiński, *Związek Artystów Scen Polskich 1950–1998*, Warszawa 1998, s. 68.

We wszystkich teatrach zbierały się zespoły wysuwające daleko idące postulaty i żądania wobec dyrekcji. Powstawały koła Solidarności, w których często główną rolę odgrywali aktorzy drugo- czy trzecioplanowi lub pracownicy techniczni⁶⁴. Na znaczeniu traciły organizacje partyjne oraz prorządowe związki zawodowe. 10 listopada 1980 r. w Gdańsku odbyła się Krajowa Konferencja NSZZ „Solidarność” Pracowników Teatru, którego przewodniczącą została Halina Winiarska (aktorka Teatru Wybrzeże)⁶⁵. Od tego momentu ludziom sceny towarzyszyło pytanie o sens i profil organizacji branżowej – SPATiF-u. Ostatecznie został on wpleciony w nurt niezależnych związków zawodowych. Po nadzwyczajnym Zjeździe Delegatów SPATiF-u (16–17 kwietnia 1981 r.) powrócono do historycznej nazwy ZASP-u. Zdecydowano również, że będzie to stowarzyszenie twórcze, a sprawy pracownicze przekazano Solidarności. Prezesem ZASP został Andrzej Szczepkowski⁶⁶.

Coraz liczniejsze i silniejsze organizacje Solidarności zaczęły się rozprawić z partyjnymi lub bliskimi władzy dyrektorami. Należy stwierdzić, że często był to jedyny powód rozstań, walory artystyczne schodziły na drugi plan. Z krakowskiego Teatru im. Słowackiego musieli odejść Krystyna Skuszanka i Jerzy Krasowski, a ze Starego Teatru Jan Paweł Gawlik. W Warszawie z Teatrem na Woli rozstał się Tadeusz Łomnicki. August Kowalczyk odszedł z Teatru Polskiego. Łącznie w sezonie 1980/1981 zanotowano 26 zmian na stanowiskach dyrektorskich, co stanowiło blisko połowę scen w kraju⁶⁷.

Drugą równie ważną płaszczyzną przemian stał się repertuar. Warto jednak zaznaczyć, że choć twórcom przyświecała maksyma „teatr odbijający rzeczywistość”, to nie pojawił się wówczas nowatorski sposób opisu otaczającego, zmieniającego się świata. W poszukiwaniu nowego języka sięgnięto do poezji.

Renesans przeżywała twórczość Czesława Miłosza (głównie z powodu przyznania poecie 9 października 1980 r. literackiego Nobla). Już 20 października Teatr Polski w Szczecinie zrealizował montaż poetycki, poświęcony twórczości laureata⁶⁸. Teatry zaczęły się upominać o innych zakazanych pisarzy. Właśnie na podstawie twórczości autorów na cenzurowanym powstał jeden z najgłośniejszych spektakli karnawału Solidarności. 27 lutego 1981 r.

⁶⁴ Zjawisko to miało również konsekwencje negatywne. Oddolne tworzenie branżowych związków zawodowych w poszczególnych instytucjach kultury stawało się nierzadko formą „ludowej zemsty”. W archiwach Instytutu Pamięi Narodowej znajduje się zbiór dokumentów opisujących sytuację w tym okresie w warszawskim Teatrze Wielkim. Było tam widoczne odwrócenie ról – dominacja mniej znanych aktorów oraz pracowników technicznych. Od września 1980 r. odbyło się wiele akcji protestacyjnych, zebrani i narad związkowych. Według jednego z informatorów Służby Bezpieczeństwa, członkowie Solidarności (głównie pracownicy techniczni: dekoratorzy i obsługa zaplecza sceny) mieli terroryzować innych współpracowników (przede wszystkim pracowników administracji i część aktorów). Oczywiście, trzeba pamiętać, że był to przede wszystkim punkt widzenia Służby Bezpieczeństwa, która celowo mogła przerysowywać pewne wydarzenia. Niemniej zjawisko „ludowej zemsty” było obserwowane w większości instytucji kultury (AIPN, BU 0256/189).

⁶⁵ M. Fik, *Kultura polska...*, s. 861.

⁶⁶ K. Braun, *Teatr polski...*, s. 192.

⁶⁷ Należy podkreślić, że nie wszystkie zmiany miały charakter polityczny. Część z nich była planowana już wcześniej, np. wymiana w warszawskim Teatrze Współczesnym, gdzie Erwina Axera zastąpił Maciej Englert. Ponadto warto zaznaczyć, że część nominacji z przełomu 1980 i 1981 r. okazała się niezwykle korzystna, m.in. w Teatrze im. Słowackiego w Krakowie dyrektorem został pisarz i krytyk, Andrzej Kijowski. Do Warszawy, po przeszło 12 latach, powrócił Kazimierz Dejmek, który objął Teatr Polski (K. Braun, *Teatr polski...*, s. 190).

⁶⁸ M. Fik, *Kultura polska...*, s. 854.

w Teatrze Powszechnym w Warszawie wystawiono *Wszystkie spektakle zarezerwowane*, który „już tytułem nawiązywał nie tylko do świeżej przeszłości, ale i wydarzeń politycznych po Sierpniu”⁶⁹. „Dobrze się stało, że poszły w świat wiersze poetów przez wiele lat pozostających poza oficjalnym obiegiem, z pokolenia, które w marcu 1968 weszło w życie polityczne” – stwierdziła Agnieszka Baranowska⁷⁰.

Popularne stały się utwory Mrożka. Do grudnia 1981 r. w całej Polsce odbyło się 85 premier jego dramatów⁷¹. W Teatrze Polskim w Warszawie wystawiono *Ambasadora* w reżyserii Dejmkę, o którym pisano: „»Rzecz dzieje się na terenie mocarstwa totalitarnego w ambasadzie mocarstwa demokratycznego«. Dziełem sztuki ten spektakl nie jest, ale trzeba było nie lada sztuki, aby pokazać *Ambasadora* publiczności”⁷².

Na scenach pojawili się zakazani autorzy i dysydenci z innych państw bloku wschodniego. W Teatrze Wybrzeże odbyła się premiera *Szkarłatnej wyspy* Michaiła Bułhakowa (reż. Paweł Dangel). Spektakl idealnie wpisywał się w ówczesne nastroje „[była sztuka] tak bezpośrednio, tak wręcz publicystycznie przedstawiająca obłęd cenzury Moskwy lat dwudziestych, tragiczną kampanię zaszczutego pisarza”⁷³. Jesienią 1981 r. w warszawskim Teatrze Powszechnym Feliks Falk zrealizował jednoaktówki Vaclava Havla: *Audjencja*, *Wernisaż* i *Protest*. Miniatury wybrzmiewały aktualnie i dobitnie, określały ówczesną rzeczywistość i stan świadomości społeczeństwa.

Ważnym zjawiskiem stał się teatr faktu, czyli kroniki kolejnych „polskich miesięcy”. Na deskach Teatru Małego (sceny Teatru Narodowego w Warszawie) wystawiono *Relacje* Hanny Krall – raporty z kolejnych kryzysów społeczno-politycznych. W tej samej konwencji utrzymano widowisko Izabeli Cywińskiej i Włodzimierza Branickiego *Oskarżony: Czerwiec pięćdziesiąt sześć* w Teatrze Nowym w Poznaniu. „To zresztą chyba najciekawsza, oryginalna i najbardziej wartościowa inscenizacja w teatrze posierpniowym” – pisano⁷⁴. Za sprawą poezji, montażu czy też publicystyki twórcom udawało się powiedzieć więcej niż za pomocą języka dramatu.

Na popularności zyskały sztuki chrześcijańskie, przede wszystkim autorstwa Karola Wojtyły. Jeszcze przed Sierpniem w kościołach i klubach katolickich wystawiano *Przed sklepem jubilera*. Sztuka została ponownie zaprezentowana w listopadzie 1981 r. w warszawskim kościele św. Anny w ramach Tygodnia Kultury Chrześcijańskiej. Na zawodowej scenie (w Teatrze im. Słowackiego w Krakowie) natomiast wystawiono *Brata naszego Boga* – rzecz o zakonniku Adamie Chmielowskim⁷⁵. W tych realizacjach ukazywano problematykę i moralność katolicką, dotychczas skrupulatnie usuwaną z polskich scen.

⁶⁹ *Idem*, *Sezon 1980/81 w teatrach warszawskich*, „Kronika Warszawy” 1982, nr 2, s. 129.

⁷⁰ A. Baranowska, *Wszystkie seanse zarezerwowane*, „Kultura” 1981, nr 21. „Myszę, że powinien go obejrzeć każdy, by odnaleźć w nim własne niedawne doświadczenia, własne wątpliwości, własne oburzenie” – pisał Lucjan Kydryński (L. Kydryński, *Wszystkie spektakle zarezerwowane idą kompletami!*, „Przekrój” 1981, nr 1884).

⁷¹ K. Braun, *Teatr polski...*, s. 186.

⁷² M. Fik, *Kultura polska...*, s. 951–952.

⁷³ *Ibidem*, s. 952–953.

⁷⁴ J. Kłossowicz, *Nasz teatr posierpniowy*, „Dialog” 1981, nr 11, s. 114.

⁷⁵ Spektakl w reżyserii Krystyny Skuszanki swoją premierę miał 13 XII 1980 r. (K. Braun, *Teatr polski...*, s. 186).

Popularnym środkiem przekazu stały się montaże patriotyczne. Z tego ducha wyrastało widowisko *O poprawie Rzeczypospolitej* w reżyserii Adama Hanuszkiewicza w Teatrze Narodowym – montaż utworów od Frycza Modrzewskiego po Wincentego Witosa. „Zamiast Teatru Narodowego i Politycznego potrafił tylko zrobić (interesującą nawet) akademię” – podsumował Jan Kłossowicz⁷⁶.

Najbardziej znanym jednak przedsięwzięciem artystycznym tego nurtu stała się *Tragedia romantyczna* (reż. Adam Gessler i Mieczysław Kin) na podstawie *Dziadów* i *Kordiana*. Widowisko, zorganizowane pod auspicjami NSZZ „Solidarność”, wystawiono ośmiokrotnie w katowickim Spodku (8–14 lipca 1981 r.). Mimo różnych przeszkód ze strony władz, *Tragedię* obejrzało 50 tys. osób. Jeden z uczestników wspominał: „To było jak msza... [...] sztandary, krzyże, pobjowisko... Salwy, werble, tętent koni, muzyka rosnąca dreszczem wzdłuż pleców i słowa... Słowa wielkie, wieszczce, mocne i tragiczne... bijące w kopułę i spadające w dół lawiną iskier. [...] zbiorowe misterium, pełne modlitw, uniesień i wrzuseń”⁷⁷. Widowisko, odwołując się do *imaginarium* romantycznego, wpisywało Solidarność w poczet wielowiekowych walk o wolność. Odmienne były jednak oceny *stricto* artystyczne. Według części recenzji, spektakl poniósł klęskę. „Tak upiorne, przypominające Hutę Katowice: gigantyczne, efektowne, ideologicznie słuszne [...] A zaprojektowane po dyletancku i szwankujące w zasadach” – wspominał Jacek Sieradzki⁷⁸.

Teatr Solidarności był teatrem poszukiwania. Poszukiwano nowych instytucji, nowych form i treści, a przede wszystkim poszukiwano odmiennego języka do opisu rodzącej się rzeczywistości społeczno-politycznej. Udało się to jedynie połowicznie, gdyż „wyczerpał się zestaw starych formuł, którymi można było ogarnąć rzeczywistość społeczną, a nie udało się [...] stworzyć nowych”⁷⁹. Nie zdołano tego uczynić również dlatego, że z chwilą, gdy teatr zaczął rozumieć otaczającą rzeczywistość, została ona zburzona wprowadzeniem stanu wojennego.

1981–1983: UCIECZKA DO WOLNOŚCI

Ogłoszenie stanu wojennego dla teatru, podobnie jak dla całego społeczeństwa, było ogromnym ciosem. Już w pierwszych dniach władze internowały twórców opozycjonistów (Izabellę Cywińską, Kazimierza Kutza, Halinę Mikołajską). W geście sprzeciwu wielu podjęło decyzję o wystąpieniu z PZPR (m.in. Mariusz Dmochowski, Jan Kulczyński, Tadeusz Łomnicki). Zmniejszyły się szeregi POP przy poszczególnych teatrach⁸⁰. Nastąpiły zmiany kadrowe, stanowiące rewanż władz za przetasowania

⁷⁶ M. Fik, *Kultura polska...*, s. 958.

⁷⁷ J. Lipski, P. Mielech, *Niezapomniana tragedia*, „Dziennik Zachodni” 2006, nr 156.

⁷⁸ J. Sieradzki, *Od wzniosłości do śmieszności*, „Teatr” 1996, nr 9, s. 46–47.

⁷⁹ J. Krakowska, *PRL. Przedstawienia...*, s. 313.

⁸⁰ Warto zaznaczyć, że prawie połowę legitymacji partyjnych w całym środowisku kultury „rzucono” właśnie w teatrach (142 z 360). Dodatkowo, co bardzo charakterystyczne, większość odchodzących z partii była związana z dużymi ośrodkami teatralnymi. W teatrach lokalnych został utrzymany *status quo* (D. Przystek, *Środowisko teatru w okresie stanu wojennego*, Warszawa 2005, s. 53).

personalne sprzed paru miesięcy⁸¹. Na podstawie dekretu o stanie wojennym zawieszono działalność ZASP-u⁸².

Dokonano drastycznych zmian repertuarowych. Większość spektakli, o których była mowa w poprzedniej części artykułu, zniknęła ze sceny⁸³. Decyzje o wznowieniu poszczególnych inscenizacji w warszawskich teatrach podjął na początku stycznia 1982 r. Wydział Kultury i Sztuki stołecznego ratusza. Decyzje były konsekwencją rozmów z dyrektorami teatrów oraz wytycznych ministerstwa⁸⁴. Nastąpiła „tendencja do ograniczenia repertuaru polskiego, szczególnie współczesnego, na korzyść repertuaru klasycznego, w tym zwłaszcza klasyki obcej. [...] Wśród premier stanu wojennego [wzrosła] także liczba przedstawień o charakterze komediowym [...]. [Tematykę społeczno-polityczną] prezentowano głównie poprzez sztuki klasyczne, zwłaszcza obcego pochodzenia”⁸⁵.

Bez żadnych wątpliwości najważniejszą reakcją teatru okazał się bojkot telewizji, radia oraz produkcji filmowych. Gremialna odmowa udziału w środkach masowego przekazu stanowiła świadectwo solidarności środowiska⁸⁶. Mimo że oficjalnie za bojkotem nie stała żadna organizacja, to nie miał on charakteru *stricte* spontanicznego. W rzeczywistości pomysł akcji miał wyjść z kręgów dyrektorów teatrów warszawskich oraz władz ZASP-u⁸⁷.

Inspiracją dla „najdłuższego strajku” w historii Polski „ludowej” był bojkot oficjalnych teatrów przez polskich aktorów w czasach okupacji niemieckiej. Nawiązanie do czasów wojny widać także w komunikacie podpisanym przez „Solidarność Artystów Scen i Filmu” – „Przypominamy – kolaborantem jest ten, kto używa swego nazwiska, twarzy, głosu lub talentu dla celów propagandy i usprawiedliwienia przemocy. W naszym środowisku kolaborantem jest, kto realizuje lub występuje: 1. w spektaklach i filmach TV, słuchowiskach, audycjach radiowych itp.; 2. we wszystkich imprezach naukowych, kulturalnych, rozrywkowo-estradowych [...] rozpowszechnianych i finansowanych przez PRiTV; 3. w publicznych imprezach naukowych, kulturalnych, rozrywkowych, estradowych, prelekcjach, odczytach itp. służących propagandzie reżimowej [...] 4. kolaborantem jest ten, kto występuje razem

⁸¹ *Ibidem*, s. 111–113.

⁸² A. Jarecki, A. Hausbrandt, *Pod rygorami stanu wojennego*. Teatr, „Teatr” 1990, nr 12, s. 4–5.

⁸³ AAN, Wydział Kultury KC PZPR, zesp. 1354, sygn. 891/14, Funkcjonowanie teatrów warszawskich w warunkach stanu wojennego oraz konieczności zmian kadrowych w teatrach.

⁸⁴ „Zasugerowaliśmy w nim [piśmie resortu do wydziałów kultury] nową płaszczyznę repertuarową, jakiej chcielibyśmy w obecnej sytuacji: od wielkiej klasyki narodowej aż po współczesny repertuar polski i obcy – z uwzględnieniem koniecznych, niestety, ograniczeń wynikających ze specyficznej, trudnej sytuacji, w jakiej znalazł się nasz kraj. [...] Przy rozpatrywaniu nie chodzi o autorów, każda propozycja powinna być rozpatrywana indywidualnie” (H. Bieniewski, *Ruszają teatry*, „Życie Warszawy” 1982, nr 7, s. 6).

⁸⁵ F. Żuber, *Teatry dramatyczne Warszawy w stanie wojennym*, „Teatr” 1988, nr 7, s. 22. Jednym ze spektakli, który wprost odnosił się do otaczających realiów oraz kondycji społecznej, była *Dżuma* Alberta Camusa (reż. Kazimierz Braun) w Teatrze Współczesnym we Wrocławiu, wystawiona 6 V 1983 r. (czyli już po zawieszeniu stanu wojennego). Inszenizacja – mimo początkowego braku zastrzeżeń ze strony władzy – stała się symbolem zaangażowania teatru, stanowiącego odbicie otaczającej rzeczywistości. Kontrowersje wokół *Dżumy* doprowadziły do zwolnienia Brauna z funkcji dyrektora Teatru Współczesnego oraz do jego późniejszej emigracji (D. Przastek, *Środowisko teatru...*, s. 182–195).

⁸⁶ Jednakże, jak zauważył jeden z inicjatorów bojkotu – Zygmunt Hübner – była to „akcja warszawsko-krakowska” (Z. Hübner, *Wyboru nie było [w:] Komedianci. Rzecz o bojkocie*, Warszawa 1990, s. 112–113).

⁸⁷ D. Przastek, *Środowisko teatru...*, s. 41–43.

z kolaborantami⁸⁸. Oprócz ostracyzmu środowiskowego, najdotkliwszą formą walki z artystami wyłamującymi się z bojkotu były akcje ich „wyklaskiwania” i „wyrchrząkiwania” w czasie spektakli⁸⁹. Bojkot trwał ponad rok. Oficjalnym zakończeniem była emisja 26 września 1983 r. telewizyjnego spektaklu *Pożądanie w cieniu więzów* Eugena O’Neill’a (reż. Grzegorz Skurski).

Innymi charakterystycznymi zjawiskami, których pierwowzory odnajdujemy w okresie okupacji, stały się teatr domowy oraz teatr kościelny⁹⁰.

Pierwszy występ teatru domowego po wprowadzeniu stanu wojennego odbył się we Wrocławiu w lutym 1982 r., kiedy to Kazimierz Braun, wraz z aktorami tamtejszego Teatru Współczesnego, zaprezentował własny utwór pt. *Valeza*. Najważniejsza scena „konspiracyjna” powstała jednak w Warszawie z inicjatywy aktorów Teatru Powszechnego: Ewy Dałkowskiej, Andrzeja Piszczatowskiego i Macieja Szarego (później dołączył do nich Emilian Kamiński). Swoją działalność inaugurowali 1 listopada 1982 r. w mieszkaniu Ewy Dałkowskiej przedstawieniem pt. *Wszystkie spektakle zarezerwowane nr 2 – Przywracanie porządku*⁹¹. Jeden z ich kolejnych występów Zbigniew Raszewski opisał następująco: „Kilkadziesiąt osób zasiadło w półkole w dużym pokoju. Najmłodszy siedzieli na podłodze. [...] W pierwszej części przedstawienia troje aktorów odegrało świetny montaż wierszy i piosenek. Niepostrzeżenie wysuwała się z niego historia uprowadzenia z domu, transport, wigilia w obozie. Łamano się czarnym chlebem [...]. Zrobiło się niewiarygodnie uroczyście. Potem była przerwa. Teatr trzeba było przewietrzyć, więc przeszliśmy do drugiego pokoju. Dopiero wtedy wrzucało się wstępne do kapelusza. Był bufet⁹². Przez cały okres swojej działalności Teatr Domowy dał (w mieszkaniach, salach parafialnych i plenerach) niemal 150 przedstawień. Działalność zakończył w listopadzie 1989 r., występując na scenie Teatru Powszechnego⁹³. Chociaż z przyczyn logistycznych nie był to teatr o rozwiniętym wyrazie artystycznym czy też rozbudowanym repertuarze, to stał się ważnym lekarstwem na otaczającą rzeczywistość. Stanowił formę zbiorowego przepracowania traumy – „[...] były to wszak formy zrodzone z potrzeb serca, a nie z ambicji eksperymentatorskich [...]. O ich zaistnieniu decydowała nie pomysłowość reżyserska, lecz pobudki, które leżały wcześniej u podstaw bojkotu: przebudzenie latem 1980 roku sumienia, które kierowało myśli i uczucia raczej ku sprawom etyki niż rzemiosła⁹⁴”.

Ucieczka do wolności (artystycznej) zrodziła również teatr kościelny. Już od pierwszych tygodni świątynie stały się schronieniem dla środowisk twórczych⁹⁵. Początkowo

⁸⁸ „Kodeks” bojkotu przewidywał również pewne odstępstwa, które zostały jasno nakreślone w odezwie (zob. *Aktorzy, co robić?*, „KOS” 1982, nr 8–9, s. 20; *Aktorzy. Komunikat Solidarności Artystów Scen i Filmu. Maj 1982*, „Wezwanie” 1982, nr 2–3, s. 130–131).

⁸⁹ A. Hanuszkiewicz, *Moją siłą była publiczność... [w:] Komedianci...*, s. 90. Por. D. Przystek, *Środowisko teatru...*, s. 48–51.

⁹⁰ K. Braun, *Teatr polski...*, s. 205.

⁹¹ Impulsem do przygotowania inscenizacji było zdjęcie z afisza pierwotnego spektaklu o tym samym tytule oraz potrzeba jego dostosowania do otaczającej rzeczywistości.

⁹² Z. Raszewski, *Tadeusz Byrski*, „Pamiętnik Teatralny” 1988, z. 3–4.

⁹³ Zob. szerzej: *Teatr drugiego obiegu. Materiały do kroniki teatru stanu wojennego 13 XII 1981 – 15 XI 1989*, oprac. i red. J. Krakowska-Narożniak, M. Waszkiel, Warszawa 2000.

⁹⁴ M. Fik, *Dekada, etyka i rzemiosło*, „Tygodnik Literacki” 1990, nr 2, s. 1, 8.

⁹⁵ A. Micewski, *Kościół – państwo. 1945–1989*, Warszawa 1994, s. 75

występy aktorów stanowiły uzupełnienie liturgii (jak w przypadku *Pasterki wojennej* wystawionej w warszawskim kościele św. Anny 24–25 grudnia 1981 r.). Z biegiem czasu repertuar się rozrastał w różnych miastach Polski. Dominowały sztuki religijne, chrześcijańskie oraz oparte na motywach biblijnych, jak również o wymowie patriotycznej. Realizowano także wieczory poetyckie⁹⁶. Nierzadko teatr w kościele przybierał formę ogromnych widowisk angażujących dziesiątki aktorów wraz z rozbudowaną scenografią. Tak było w przypadku *Mordu w katedrze* Thomasa S. Elliota (reż. Jerzy Jarocki). Spektakl, korespondujący z otaczającą rzeczywistością stanu wojennego, został na wiosnę 1982 r. wystawiony przez dwa zespoły teatralne – 9 marca w warszawskim kościele św. Jana odbyła się premiera z udziałem aktorów Teatru Dramatycznego, a miesiąc później – 1 kwietnia – sztukę w katedrze na Wawelu wystawił Stary Teatr⁹⁷.

Teatr w okresie stanu wojennego miał przede wszystkim charakter wspólnotowy – stanowił formę zbiorowego odreagowania, wspólnego przeżywania oraz przepracowywania rzeczywistości. W czasie gdy wszelkie przejawy pluralizmu oraz swobody w oficjalnym życiu społeczno-politycznym były tłamszone, zarówno teatr domowy, jak i kościelny stanowiły odpowiedź na próby zniewolenia. „Był to jednak rodzaj stanu wyjątkowego w teatrze, a zarazem szczyt jego społecznej mocy i jednocześnie artystycznej niemocy, jeśli pozostać przy tradycyjnych kategoriach myślenia o sztuce teatralnej. Na przykładzie teatru stanu wojennego, który jak nigdy współbrzmiał ze społecznymi nastrojami, widać jednak, że owe tradycyjne kategorie sztuki mają się nijak do performatywnej skuteczności wynikającej z politycznego zaangażowania” – oceniała Joanna Krakowska⁹⁸.

ZAKOŃCZENIE

„Teatr ma szczególnie duże możliwości uczestnictwa w przemianach społecznych, ponieważ jest sztuką, tworzoną przez grupę społeczną, która podobnie jak społeczeństwo kraju jest jednocześnie podmiotem i przedmiotem swojego działania. [...] Drugim łącznikiem teatru ze społeczeństwem jest wspólny czas tworzenia i odbioru – w interakcji z widzami. To wszystko sprawia, że teatr w większym stopniu bierze udział w przemianach społecznych niż inne rodzaje sztuki. Jest to jego przywilejem i obowiązkiem. Obowiązkiem, gdyż nadążanie za życiem, a nawet jego wyprzedzenie warunkuje istnienie potrzebnego społecznego teatru”⁹⁹ – zauważyła Zofia Zielińska. Bez żadnych wątpliwości przez cały okres Polski „ludowej” teatr spełniał ten obowiązek. Słuch społeczny, który scena wytworzyła w pierwszych latach powojennych, działał sprawnie niemal przy każdym kolejnym przesileniu społeczno-politycznym. O ile – jak latach siedemdziesiątych – w części środowiska był on trochę przytępiony, o tyle już w teatrze studenckim – w pełni sprawny.

⁹⁶ Zob. szerzej: D. Przystek, *Środowisko teatru...*, s. 217–242.

⁹⁷ J. Kozłowska, *Dwa teatry, dwa światy*. „Mord w katedrze” T.S. Elliota w reżyserii Jerzego Jarockiego, „Pamiętnik Teatralny” 2011, nr 1–2, s. 60.

⁹⁸ J. Krakowska, PRL. *Przedstawienia...*, s. 706.

⁹⁹ Z. Zielińska, *Teatr w okresie przełomów politycznych*, „Akcent” 1982, nr 2 (8), s. 119.

W czasie niemal półwiecza teatr (choć z różną siłą i natężeniem) odpowiadał na kolejne przeobrażenia społeczne, niejednokrotnie wpływając na otaczającą rzeczywistość. Ponadto nierzadko swoiste społeczne wrzenie rewolucyjne, nie mogąc uzyskać ujścia w postaci znaczących przemian politycznych, przenosiło się na deski teatru. Tam – w sposób artystyczny – następował upust owych emocji. Konstruował się specyficzny teatr społeczny, będący odpryskiem ulicy i nastrojów społeczeństwa. Teatr codziennych zdarzeń, buntu, protestu, który przeobrażał zjawiska społeczno-polityczne w zjawiska artystyczne i je adaptował.

BIBLIOGRAFIA

ŹRÓDŁA

Źródła archiwalne

Archiwum Instytutu Pamięci Narodowej, IPN BU 0256/189.

Archiwum Akt Nowych, Wydział Kultury KC PZPR, zespół 1354, sygn. 891/14.

Źródła opublikowane

Budrecki L., Kanicki I., *Od autorów [w:] Dziś do Ciebie przyjść nie mogę... Program*, Warszawa 1967.

Cud mniemany, czyli Krakowiacy i Górale. Opera narodowa w 4-ch aktach przez Wojciecha

Bogusławskiego napisana. Muzyka Jana Stefaniego. Pieśni i piosenki, Warszawa 1947.

Schiller L., *Teatr demokracji ludowej 1946–1950*, oprac. A. Chojnacka, Warszawa 2004.

Wspomnienia i wywiady

Rozmowy z Leonem Schillerem. Wywiady i autowywiady 1923–1953, oprac. J. Timoszewicz, Warszawa 1996.

Periodyki

„Dialog” 1980–1981, 1989.

„Dziennik Zachodni” 2016.

„Głos Koszaliński” 1975.

„Kino” 2001.

„Kultura” 1981.

„Kuźnica” 1946.

„Kronika Warszawy” 1982.

„Łódź Teatralna” 1946.

„Odrodzenie” 1949.

„Pamiętnik Teatralny” 1982, 2011.

„Przegląd Kulturalny” 1954.

„Przekrój” 1981.

„Stolica” 2016.

„Teatr” 1949, 1950, 1955, 1988, 1990, 1996.

- „Tygodnik Literacki” 1990.
„Wezwanie” 1982.
„Żołnierz Wolności” 1957.
„Życie Warszawy” 1955, 1982.

OPRACOWANIA

- Baniewicz E., *Erwin Axer. Teatr słowa i myśli*, Kraków 2010.
- Bieńka M.O., „Elektra” w inscenizacji Edmunda Wiercińskiego [w:] *Sto lat stałej sceny polskiej w Łodzi 1888–1988*, red. A. Kuligowska, Łódź 1993.
- Braun K., *Kieszonkowa historia teatru polskiego*, Lublin 2003.
- Braun K., *Teatr polski 1939–1989. Obszary wolności – obszary zniewolenia*, Warszawa 1994.
- Eisler J., „Polskie miesiące”, czyli kryzys(y) w PRL, Warszawa 2008.
- Eisler J., *Polski rok 1968*, Warszawa 2006.
- Fijałkowska B., *Polityka i twórcy (1948–1959)*, Warszawa 1985.
- Fik M., *Kultura polska po Jałcie. Kronika lat 1944–1981*, Londyn 1989.
- Holzer J., Kieniewicz J., Tymowski M., *Historia Polski*, Warszawa 1990.
- Jarmułowicz M., *Dramat i teatr* [w:] *Słownik realizmu socjalistycznego*, red. Z. Łapiński, W. Tomasik, Kraków 2004.
- Jarmułowicz M., *Sezony błędów i wypaczeń. Socrealizm w dramacie i teatrze polskim*, Gdańsk 2003.
- Jawłowska A., *Więcej niż teatr*, Warszawa 1988.
- Kochanowski J., *Rewolucja międzypaździernikowa. Polska 1956–1957*, Kraków 2017.
- Komedianci. Rzecz o bojkocie*, Warszawa 1990.
- Konarski L., *Teatr Eref-66*, Kraków 1976.
- Krakowska J., *PRL. Przedstawienia*, Warszawa 2016.
- Majcherek J., Mościcki T., *Kryptonim „Dziady”. Teatr Narodowy 1967–1968*, Warszawa 2017.
- Majchrowski Z., *Cela Konrada*, Gdańsk 1998.
- Marczak-Oborski S., *Teatr polski w latach 1918–1965*, Warszawa 1985.
- Matynia E., *Demokracja performatywna*, Wrocław 2008.
- Mrowiński P., *Sztuka na froncie. Teatr Dramatyczny 2. Korpusu Polskiego oraz Teatr Wojska Polskiego – analiza porównawcza* [w:] *Studia z historii najnowszej*, red. R. Łatka, M. Szumiło, Warszawa 2018.
- Mrozińska S., *Karabin i maska*, Łódź 1964.
- Napiontkowa M., *Teatr polskiego Października*, Warszawa 2012.
- Przystek D., *Moczarowcy w teatrze* [w:] *1968/PRL/TEATR*, red. A. Adamiecka-Sitek, M. Kościelniak, G. Niziołek, Warszawa 2016.
- Przystek D., *Nie tylko „Dziady”. „Pomarcowe” impresje teatralno-polityczne* [w:] *Marzec i po Marcu. Wpływ kryzysu Marca '68 na środowiska naukowe i kulturę Polski Ludowej*, red. P. Benken, T.P. Rutkowski, Szczecin–Warszawa 2019.
- Przystek D., *Polityka kulturalna a wolność wypowiedzi artystycznej w Polsce w latach 1989–2015*, Warszawa 2017.
- Przystek D., *Środowisko teatru w okresie stanu wojennego*, Warszawa 2005.

- Raczak L., *Więcej niż jedno życie. Kreacje zbiorowe Teatru Ósmego Dnia 1977–1985. Postzapisy*, Poznań 2012.
- Raczak L., *Spektakl „Jednym tchem” w Teatrze Ósmego Dnia*, „Przestrzenie Teorii” 2016, nr 26.
- Śliwonik L., *By czas nie zaćmił i niepamięć... studencki ruch teatralny w Polsce 1954–1989. Periodyzacja*, Warszawa 2015.
- Teatr drugiego obiegu. Materiały do kroniki teatru stanu wojennego 13 XII 1981 – 15 XI 1989*, oprac. i red. J. Krakowska-Narozniak, M. Waszkiel, Warszawa 2000.
- Wachowski J., *KOR i teatr*, „Slavia Occidentalis” 2018, nr 75.
- Wysiński K.A., *Związek Artystów Scen Polskich 1950–1998*, Warszawa 1998.
- Zaremba M., *Komunizm, legitymacja, nacjonalizm. Nacjonalistyczna legitymizacja władzy komunistycznej w Polsce*, Warszawa 2001.
- Zielińska Z., *Teatr w okresie przełomów politycznych*, „Akcent” 1982, nr 2.

„Polskie miesiące” na scenie.

Teatralny wymiar kryzysów społeczno-politycznych w PRL

Teatr jako „najbardziej społeczna ze sztuk” wchodzi w interakcje z publicznością, otaczającą rzeczywistością oraz najszybciej i najtrafniej reaguje na zmiany społeczne. Nierzadko scena te przemiany sama prokuruje lub katalizuje. Artykuł jest poświęcony społeczno-politycznemu wymiarowi teatru w Polsce „ludowej” w momentach kryzysów. Oprócz wpływu „polskich miesięcy” i stanu wojennego na kształt i treść polskiej sceny w artykule ukazano wybrane reminiscencje tych wydarzeń w teatrze oraz katalizującą funkcję sztuki teatralnej, objawiającą się w okresach przełomowych.

SŁOWA KLUCZOWE

kryzysy, Polska „ludowa”, „polskie miesiące”, PRL, stan wojenny, teatr

“Polish Months” on Stage. The Theatrical Dimension of Socio-political Crises in the Polish People’s Republic

Theatre as “the most social of the arts” interacts with the audience, the surrounding reality and responds most quickly and accurately to social changes. Not infrequently, the stage itself prosecutes or catalyses these transformations. The article is devoted to the socio-political dimension of theatre in “People’s Poland” in moments of crises. In addition to the impact of the “Polish months” and martial law on the shape and content of the Polish stage, the article shows selected reminiscences of these events in the theatre, as well as the catalysing function of theatrical art, manifested in periods of breakthrough.

KEYWORDS

crisis, people's Poland, Polish months, Polish People's Republic (PRL), martial law, theatre

DANIEL PRZASTEK – doktor nauk humanistycznych w zakresie nauk o polityce (2004), doktor habilitowany w zakresie nauk o polityce (2017). Wieloletni pracownik naukowy Instytutu Nauk Politycznych Uniwersytetu Warszawskiego, od 2020 r. dziekan Wydziału Nauk Politycznych i Studiów Międzynarodowych UW. W pracy zawodowej zajmuje się historią najnowszej Polski i świata, polityką kulturalną oraz relacjami między teatrem a polityką. Autor kilkudziesięciu prac i artykułów naukowych oraz popularnonaukowych, m.in. *Środowisko teatru w okresie stanu wojennego* (Warszawa 2004); *Polityki kulturalne a wolność wypowiedzi artystycznej w Polsce w latach 1989–2015* (Warszawa 2017).

DANIEL PRZASTEK – PhD in political science (2004), postdoctoral fellow in political science (2017). Long-time researcher at the Institute of Political Science of the University of Warsaw, and since 2020, the dean of the Faculty of Political Science and International Studies of the University of Warsaw. In his work, he deals with the recent history of Poland and the world, cultural politics and the relationship between theatre and politics. He is the author of dozens of scientific and popular science papers and articles, including *Środowisko teatru w okresie stanu wojennego* [Theatre Environment during Martial Law] (Warsaw 2004); *Polityki kulturalne a wolność wypowiedzi artystycznej w Polsce w latach 1989–2015* [Cultural Policies and Freedom of Artistic Expression in Poland 1989–2015] (Warsaw 2017).

PAWEŁ M. MROWIŃSKI – absolwent historii oraz politologii na Uniwersytecie Warszawskim. Doktorant na Wydziale Nauk Politycznych i Studiów Międzynarodowych UW. Zajmuje się historią społeczną i polityczną XIX i XX w., zwłaszcza egzekucjami publicznymi, uroczystościami żałobnymi oraz nekropolityką. Laureat II nagrody w konkursie na Debiut Historyczny Roku 2018. Autor monografii *Egzekucje publiczne w Warszawie (październik 1943 – luty 1944). Ujęcie performatywne* (Warszawa 2022).

PAWEŁ M. MROWIŃSKI – a graduate of history and political science at the University of Warsaw. He is currently a doctoral student at the Faculty of Political Science and International Studies at the University of Warsaw. In his work, he deals with the social and political history of the 19th and 20th centuries, especially public executions, funeral ceremonies and necropolitics. Laureate of Historical Debut of the Year 2018. Author of the monography *Egzekucje publiczne w Warszawie (październik 1943 – luty 1944). Ujęcie performatywne*. [Public Executions in Warsaw (October 1943 – February 1944). A performative approach] (Warsaw 2022).