

SCENA BEZ KŁAMSTW

TEATR W KOŚCIELE PO 13 GRUDNIA 1981 ROKU

Aktorski bojkot środków masowego przekazu, jako konsekwencja wprowadzenia stanu wojennego, zmusił środowisko do poszukiwania nowych form kontaktu z widzem. Dla wielu artystów droga do telewizji została zamknięta z wyboru – nie chcieli uczestniczyć w publicznym kłamstwie i szerzeniu propagandy ówczesnego reżimu.

Również ograniczony repertuar scen macierzystych wielu aktorom nie wystarczał. Wartością stawała się możliwość niezależnych występów. Istotny był jeszcze jeden czynnik, którego nie wolno pominąć – czysto ekonomiczny. Nikła możliwość zarobkowania w oficjalnych instytucjach zmuszała do szukania nowych zajęć. Czerpiąc z wzorów funkcjonującego już drugiego obiegu literackiego, środowisko wytworzyło własny – wolny od ingerencji władz odpowiedzialnych za kulturę – świat teatru podziemnego. Owo zjawisko przełamało monopol państwa w dziedzinie teatru i włączyło go w strukturę autonomicznego życia kulturalnego, społecznego i politycznego.

W latach osiemdziesiątych zorganizowano na terenie kraju kilkaset prezentacji artystycznych, które trudno określić mianem pełnowartościowych spektakli. Jednak dla publiczności – przez uczestnictwo i obecność w konkretnym przedsięwzięciu – stawały się one wyrazem sprzeciwu wobec ówczesnej sytuacji politycznej. Teatr niezależny wytworzył swoisty rodzaj solidarności i więzi społecznej. Warto podkreślić, że nie dążył też do osiągnięcia najwyższej wartości artystycznej. Nie sprzyjał temu ani czas, ani miejsca, w których odbywały się prezentacje. Słowa Marty Fik najlepiej oddają sens niezależnych występów: „[...] były to wszak formy zrodzone z potrzeb serca, a nie z ambicji eksperymentatorskich [...]. O ich zaistnieniu decydowała nie pomysłowość reżyserska, lecz pobudki, które legły wcześniej u podstaw bojkotu: przebudzenie latem 1980 roku sumienia, które kierowały myśli i uczucia raczej ku sprawom etyki niż rzemiosła”¹.

Teatr podziemny funkcjonował w dwóch formach: jako teatr domowy – „ściśle tajny” oraz jako teatr kościelny – jawny i publiczny². Pierwszy, całkowicie zakonspirowany, najlepiej wyrażał ideę teatru funkcjonującego w podziemiu. Drugi, mający oparcie w Kościele katolickim, bardziej masowy, tworzył świat – odmienny od oficjalnych – prawdziwych wartości i idei. Uczestnictwo w niezależnych spektaklach, zarówno dla aktorów, jak i znacznej liczby widzów, było rodzajem swoistej walki, bez użycia przemocy. Warto prześledzić najbardziej znaczące przedsięwzięcia sceniczne realizowane po 13 grudnia 1981 r. w kościołach na terenie całego kraju.

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

² Takiego podziału dokonał Kazimierz Braun (*Teatr polski 1939–1989. Obszary wolności – obszary zniewolenia*, Warszawa 1994, s. 205), jednak są to określenia nieprecyzyjne. Mieszkania prywatne i kościoły były miejscami użyczającymi przestrzeń do poczynań aktorskich, a nie realizowały własnego programu artystycznego. Dlatego też bardziej adekwatnymi określeniami wydają się „teatr w domu” i „teatr w kościele”.

Genezy tego zjawiska – prezentacji artystycznych w kościołach – należy upatrywać w działaniach Klubów Inteligencji Katolickiej i organizowanych Tygodni Kultury Chrześcijańskiej³. Na przełomie 1980 i 1981 r. powstało Duszpasterstwo Środowisk Twórczych, które prowadził ks. Wiesław Niewęgłowski, a jego siedzibą od 1982 r. był kościół Nawiedzenia Najświętszej Marii Panny na Nowym Mieście w Warszawie. Obiekty sakralne, jak zauważał Andrzej Micewski, „były terenem wyrażania pluralizmu ideowego, aprobaty dla Solidarności i mniej lub bardziej zawołowanej krytyki władz państwowych. Episkopat nie sprzeciwiał się tym wszystkim głosom w świątyniach i salach kościelnych, uczulając jedynie duszpasterzy, by pluralizm kulturalny nie kolidował z zasadami chrześcijańskimi. Na terenie kościoła panowała wolność słowa, świątynie stały się azylem dla ludzi kultury, pozbawionych swoich stowarzyszeń i możliwości publicznego wypowiedzenia poglądów”⁴.

Kościół stawał się ostoją dla przedstawicieli różnych środowisk twórczych, w tym dla aktorów. Przede wszystkim jednak był istotnym dla wiernych miejscem promowania niezależnej myśli społeczno-politycznej i swoistą kuźnią intelektualną niezależnego świata wartości. Ale czy do końca?

Repertuar był różnorodny. Początkowo królował szkolny zestaw lektur, dominowały teksty Czesława Miłosza, Cypriana Norwida czy Adama Mickiewicza. Elżbieta Kautschowa, przygotowująca wieczory poetyckie na terenie Śląska, zauważa: „Na początku była to wręcz podręcznikowa, oficjalna klasyka. Potem pojawiły się teksty poetów emigracyjnych”⁵. Repertuar nie zawsze był niecenzuralny, ale – wpisany w kontekst miejsca, nastroju i klimatu dnia stanu wojennego – współgrał z oczekiwaniami odbiorców. Budował szczególnie rodzaj wspólnoty i protestu wobec ówczesnej sytuacji społeczno-politycznej.

Teatr niezależny obecny był w każdej części kraju, w najmniejszych parafiach i w dużych ośrodkach. Występy w kościołach odwracały dotychczasowy porządek – to aktor przychodził do widzów, a nie widz do aktora. Teatr stawał się dostępny na szeroką skalę, co było alternatywą dla najwybitniejszych ludzi sceny w związku z ich nieobecnością „na szklanym ekranie”.

Poniżej zaprezentowano tylko drobną część subiektywnego wyboru inicjatyw teatralnych w kościołach po 13 grudnia 1981 r.

Pierwszy występ aktorów w świątyni – w dniach stanu wojennego – miał miejsce już w wieczór wigilijny 1981 r. W nocy z 24 na 25 grudnia 1981 r. w warszawskim kościele św. Anny zaprezentowano *Pasterkę wojenną*. W widowisku udział wzięli Krystyna Królikiewicz, Ewa Smolińska i Andrzej Szczepkowski, dla którego udział w tym przedsięwzięciu miał charakter wyjątkowy, gdyż – jak zauważał Kazimierz Braun – „w wypadku Szczepkowskiego, który był postacią ogromnie popularną i – ówczesnie – prezesem ZASP, był to akt szczególnej odwagi cywilnej”⁶. Występ miał charakter uzupełnienia do liturgii pasterki. W początkach stanu

³ Idea stworzona w 1975 r. w Warszawie, w 1977 r. we Wrocławiu, a w 1980 r. w Krakowie, choć jej geneza sięga 1958 r., gdy we Wrocławiu zorganizowano Tydzień Kultury Katolickiej Ziemi Zachodnich, za: M.B. Styk, *Inicjatywy Teatralne w Tygodniach Kultury Chrześcijańskiej [w:] Wokół współczesnego dramatu i teatru religijnego w Polsce (1979–1989)*, red. I. Sławińska i W. Kaczmarek, Wrocław 1993, s. 167. Był to przegląd dorobku myśli i twórczości różnych dziedzin sztuki pomijanych przez oficjalne środki przekazu. W stanie wojennym był to też niezmiernie rozwinięty i wszechstronny cykl imprez, ale przedsięwzięcia teatralne miały charakter wtórny wobec wcześniejszych, przygotowanych w kościołach; rzadko prezentowano premierowe spektakle podczas Tygodni.

⁴ A. Micewski, *Kościół-Państwo 1945–1989*, Warszawa 1994, s. 75.

⁵ Cyt. za: J. Krakowska, *Teatr z Wałęsą w klapie*, „Gazeta Wyborcza”, 12 VIII 2005.

⁶ K. Braun, *op. cit.*, s. 208.

wojennego ten rodzaj działalności posługi aktorskiej był najbardziej zauważalny. Aktorzy nie realizowali autonomicznych, specjalnie przygotowanych widowisk, ale podczas Mszy św. uczestniczyli w liturgii słowa, a po zakończeniu Mszy recytowali wiersze.

Najlepszym przykładem tego typu aktywności były zapoczątkowane w warszawskim kościele św. Stanisława Kostki w Warszawie Msze za Ojczyznę, które odbywały się 13 każdego miesiąca, upamiętniając wprowadzenie stanu wojennego. Na zaproszenie ich inicjatora, ks. Jerzego Popiełuszki, już w styczniu wystąpił Kazimierz Kaczor. Obecność aktorów miała być dopełnieniem i wzbogaceniem oprawy liturgii.

Na początku stanu wojennego aktorzy uczestniczyli we Mszy św. tylko w liturgii słowa, dopiero później wytworzył się szeroki ruch zaangażowania w kształtowanie niezależnego, oderwanego od liturgii, teatru w kościele.

Ostatnie spektakle teatralne w kościołach odbyły się w roku 1989, natomiast największy rozkwit tej inicjatywy przypadł na rok 1984⁷. Ze specjalnie przygotowanego przez Departament III Ministerstwa Spraw Wewnętrznych raportu, który obejmuje 85 proc. inwigilowanych imprez, wynika, że na terenie kraju odbyły się 662 prezentacje 241 zrealizowanych programów z udziałem 120 aktorów. Najczęściej byli to artyści warszawscy, wśród nich znaleźli się: Hanna Skarżanka – 22 występy na terenie kraju, Anna Nehrebecka – 18, Piotr Szczepanik – 17, Halina Mikołajska – 13, Mieczysław Voit – 11, Aleksandra Dmochowska – 10, Józef Duriasz – 8, Maria Chwalibóg – 6. Frekwencja na tych spektaklach wyniosła 181 tys. osób, ale w zależności od miejsca w kraju rozkładała się bardzo różnie. W Suchowoli prezentacje obejrzało ok. 8,5 tys. widzów, w Krasnogrodzie 5 tys., w Bydgoszczy było ich 60–80, a w Legnicy 300. Rekordy były imprezy organizowane w kościele w Mistrzejowicach – 12 tys., oraz w warszawskim kościele św. Stanisława Kostki – 15 tys. Były województwa, gdzie nie odbyła się ani jedna prezentacja (Ciechanów, Słupsk, Wałbrzych i Zielona Góra), a w pięciu miała miejsce tylko jedna impreza tego typu (Nowy Sącz, Lublin, Opole, Piotrków Trybunalski i Tarnów).

Dochody, jakie aktorzy otrzymywali za występ, nie były dla SB tajemnicą. Najczęściej stanowiły one dobrowolne datki zbierane podczas występów, a kształtowały się w przedziale od 5 do 60 tys. zł za występ. Wielokrotnie jako gratyfikację przyjmowano paczki żywnościowe i odzież z darów⁸.

Występy w kościołach miały miejsce na terenie całego kraju. Odbywały się za sprawą pojedynczych aktorów i specjalnie zawiązanych niezależnych zespołów teatralnych, powstających tam, gdzie funkcjonowały państwowe teatry. W Poznaniu działał Teatr im. Andrzeja Jawienia, we Wrocławiu – Nie Samym Teatrem, w Jeleniej Górze – Scena Czerdzieści i Cztery, w Katowicach – Teatr Podziemny Poezji Stanu Wojennego, w Łodzi – Teatr Pątnicy. Stanowiły one wydatny wkład w budowę niezależnego świata wartości i myśli.

Chociaż występy w kościołach nie prezentowały najwyższego poziomu artystycznego, publiczność odwiedzała kościoły tłumnie, wszak nie oczekiwała eksperymentów reżyserskich

⁷ Potwierdzeniem tezy o największej ilości prezentacji teatralnych w kościołach w roku 1984 jest sprawozdanie przygotowane przez Hannę Skarżankę, odnośnie do przedstawień (koncertów) w Muzeum Archidiecezji Warszawskiej: w roku 1983 było ich 161, w 1984 – 189, 1985 – 172, 1986 – 116, 1987 – 46, 1988 – 8, H. Skarżanka, *Sprawozdanie*, „Almanach Humanistyczny” 1989, nr 11, s. 67–68.

⁸ AIPN 0365/78, t. 1, List podsekretarza stanu gen. dyw. W. Ciastonia do wiceprezesa Rady Ministrów M.F. Rakowskiego o udziale aktorów w imprezach organizowanych na terenie obiektów sakralnych, 28 I 1985 r. Jest to jedyny dokument, bardzo szczegółowo opisujący poczynania aktorów w kościołach.



Fot. ze zbiorów T. Boruty

T. Boruta, Z cyklu *Eli, Eli, lamma sabachtani*, 1984 r.

i wysublimowanych pomysłów inscenizatorskich. Przede wszystkim przyciągało słowo, które dla wielu widzów miało siłę niejednej pełnowartościowej realizacji w teatrze zawodowym.

Małe ośrodki teatralne (wyjątkiem jest Jelenia Góra) nie wykształciły własnych niezależnych inicjatyw teatralnych czy zespołów artystycznych. Najczęściej z montażem poezji występowali w nich najwybitniejsi aktorzy polskiej sceny. Ten rodzaj obecności aktorów w kościele był najbardziej rozpowszechniony. Stanowił on szczególny rodzaj atrakcji, ale nie budował lokalnego środowiska kultury niezależnej. Często było i tak, że na wartości artystycznej występów ciążyła agitacja polityczna. Oto przykłady: 28 maja 1984 r. w Białymstoku Aleksandra Dmochowska i Anna Nehrebecka recytowały przede wszystkim wiersze o współczesnej tematyce i sytuacji w Polsce, a po zakończeniu odśpiewano *Boże, coś Polskę* (ze zmienionym, uwspółcześnionym tekstem) oraz pozdrawiano się znakiem „V”. Katarzyna Łaniewska i Mieczysław Kalenik 18 października 1984 r. w Częstochowie zaprezentowali program złożony w części z pieśni i wierszy powstałych podczas strajku w Gdańsku 1980 r. Natomiast w Szczecinie 20 stycznia 1984 r. z recitalem poetyckim wystąpiła Maja Komorowska, która w trakcie programu żaliła się, że jest prześladowana przez władze za udzielanie pomocy internowanym⁹.

Takie sytuacje powodowały, że artystyczna ranga spotkań była znacznie obniżona; raczej chodziło w nich o spełnienie zapotrzebowania widzów na utworzenie chociażby krótkotrwałej wspólnoty sprzeciwu wobec rzeczywistości politycznej. Jest jeszcze jedna drażliwa sprawa, dotycząca samych aktorów. Jak pisał Zygmunt Hübner: „bojkot przyczynił się do rozpalenia »działalności ubocznej«, aby nie powiedzieć »chałtury«”¹⁰. I choć nie zawsze tak było, to wielokrotnie praca na rzecz niezależnych inicjatyw – nie do końca najwyższych lotów – odsunęła wielu aktorów od zajęć w macierzystych teatrach. Mimo wszystkich tych zastrzeżeń teatr w kościele pozostawił po sobie dobrą pamięć o zaangażowaniu i współdziałaniu ze społeczeństwem.

Najprężniejszym ośrodkiem „teatru w kościele” była Warszawa. Najczęściej na występy artystyczne swej przestrzeni udzielało Muzeum Archidiecezji Warszawskiej i kościoły: NMP przy ul. Przyrynek 2, św. Stanisława Kostki i Świętego Krzyża; w kościele przy ul. Żytniej odbywał się m.in. coroczny przegląd „Spotkania ze Sztuką”. Niemniej trudno odnaleźć dom Boży, w którym w dniach stanu wojennego nie odbyły się żadne występy artystyczne. Liczba programów i imprez z udziałem aktorów jest trudna do oszacowania.

Najczęściej prezentowano monodramy oparte na montażach poetyckich, ale nie tylko. Na przykład Andrzej Łapicki w ciągu dwóch lat recytował wiersze w kościele w Falenicy, występował w kościele przy ul. Przyrynek 2 na spotkaniu z prymasem Józefem Glempem, występował w kościele Świętego Krzyża i w kościele św. Anny, uczestniczył w sesji naukowej związanej z Tygodniem Kultury Chrześcijańskiej oraz w spotkaniu z prymasem zorganizowanym dla artystów Warszawy, a także w złożeniu publicznych ślubów zachowania abstynencji w kościele na Przyryнку¹¹.

Muzeum Archidiecezji Warszawskiej stało się miejscem regularnych spotkań ze sztuką niezależną. W roku 1980 jego dyrektor, ks. Andrzej Przekaziński, zaprzagnął uczynić z niego

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Z. Hübner, *Wyboru nie było [w:] Komedianci. Rzecz o bojkocie*, oprac. A. Roman, Warszawa 1990, s. 113.

¹¹ AIPN 0222/1462, Akta Ministerstwa Spraw Wewnętrznych do sprawy »Rektor« [Andrzej Łapicki].

nie tyle izbę pamięci i zbioru archiwaliów, co szczególny rodzaj salonu artystycznego kultury narodowej. Działanie zmierzające do otwarcia regularnej sceny rozpoczęło się latem 1982 r. Aktywnym orędownikiem stworzenia w Muzeum przestrzeni teatralnej był także ks. Jerzy Popiełuszko. Sprawy koordynacji artystycznej powierzono wybitnej aktorce zaangażowanej w działalność podziemną – Hannie Skarżance. O przygotowywanych „Wieczorach Muzealnych” opowiadała: „[...] czuliśmy się wolni, u siebie, w Polsce, bez towarzystwa tych wszystkich, którzy rozwalili nam nasze codzienne i zawodowe życie. Robiliśmy teatr mały i skromny, ale własny, prawdziwy – teatr bez kłamstw”¹².

Kalendarz wydarzeń artystycznych w MAW był bardzo wypełniony, np. w maju 1983 r. odbyło się 31 koncertów, w październiku 1984 r. – 27. Do końca roku 1988 odbyło się 700 spotkań artystycznych, wzięło w nich udział 60 aktorów i pieśniarzy, 29 muzyków, 5 zespołów artystycznych; społecznie współpracowało przy tym 35 osób. Z realizowanymi tu spektaklami odwiedzono 95 miejscowości na terenie całego kraju¹³. Inauguracja tego szczególnego teatru miała miejsce jesienią 1982 r.

Pierwszym programem był recital Piotra Szczepanika *Bogurodzica – to Ojców moich śpiew*. Zgodnie z jego ideą – o wspólnocie i dopełnianiu się sztuki – towarzyszyła mu wystawa prac Jacka Malczewskiego i Artura Grotgera. Każdorazowo, a spektakle odbywały się codziennie, Muzeum odwiedzało 200 widzów, którzy szczerze wypełniali specjalnie przygotowaną na ten cel salę. Informacje o repertuarze znajdowały się w prasie podziemnej, ogłoszeniach parafialnych i oczywiście rozchodziły się także pocztą pantoflową. Nie było biletów, składano jedynie ofiarę. Spektakle rozpoczynały się od przywitania przez ks. Przekazińskiego, a kończyły wspólną modlitwą i błogosławieństwem. Większość spektakli realizowała zapotrzebowanie ludzi, tak rozpoznane przez opiekuna artystycznego tej sceny: „jak Polska długa, ludzie oczekują nie na bez troski śmiech, ale na bliski kontakt emocjonalny, na rozmowę poważną, wręcz patetyczną. Na rozmowę o sprawach, które wydawały się dotąd niejednemu wstydlive, trącające staroświecczyzną. O miłości do ziemi, o prawdzie, o pięknie, o ludzkiej tęsknocie do tego, co czyste, o marzeniach”¹⁴.

Do najważniejszych spektakli należy zaliczyć: *Gdybyście wiarę mieli*, złożony z poezji Cypriana Kamila Norwida z udziałem Hanny Skarżanki i pianisty Janusza Olejniczaka; *Beniowski* Juliusza Słowackiego przygotowany przez Marię Chwalibóg z udziałem m.in. Gustawa Holoubka; czy specjalnie dla Muzeum Archidiecezji napisany przez Ernesta Brylla i Włodzimierza Korcza program muzyczny *Boże, nie daj nam siebie utracić!* w wykonaniu Danuty Rinn i Krzysztofa Kolbergera. Dopełnieniem stały się realizowane dla dzieci *Bajki, wiersze, piosneczki i Hej kołęda, kołęda*, obie w reżyserii Janusza Bukowskiego oraz gościnnie występy aktorów i scen niezależnych z całego kraju¹⁵.

Działalność Muzeum nie była wolna od ingerencji władz. Aktorów wielokrotnie wzywano do komendy przy ul. Okrzei w Warszawie, gdzie przesłuchiowano ich „na okoliczność

¹² H. Skarżanka, *Teatr bez kłamstw* [w:] *Świadekstwo wspólnoty. Pamiętka jubileuszu dwudziestolecia powojennego Muzeum Archidiecezji Warszawskiej (kwiecień 1980–kwiecień 2000)*, red. K. Burek, Warszawa 2000, s. 14.

¹³ H. Skarżanka, *Sprawozdanie...*, s. 68–70.

¹⁴ *Idem*, *Być wreszcie sobą*, „Scena” 1990, nr 9–10, s. 7.

¹⁵ W 1982 r. premierowych spektakli było siedem, a w kolejnych dwóch latach po jednaście. Pełny wykaz spektakli zawiera cytowane *Świadekstwo wspólnoty...*, s. 33–35, oraz najlepszy opublikowany zbiór spektakli teatru niezależnego w dniach stanu wojennego: *Teatr Drugiego Obiegu*, oprac. i red. J. Krakowska-Narożniak, M. Waszkiel, Warszawa 2000.

występów w kościołach”. Donosiła o tym skwapliwie prasa podziemna¹⁶. Hanna Skarżanka z ironią mówiła: „[...] traktowana tak często jak tak zwany element, goniłam [się] po polskich szosach i ulicach z radiowozami, wpadałam i gubiłam »ogony«, niejednokrotnie okrężnymi drogami i leśnymi ścieżkami omijając obławy, chowałam w domu »spalonych«, można by o tym godzinami...”¹⁷ Teatr w Muzeum wpisywał się w codzienność i klimat stanu wojennego, odzwierciedlał nastroje społeczne.

Wśród najważniejszych wydarzeń teatralnych związanych z Kościołem, które odbyły się w Warszawie poza Muzeum, były dwa duże spektakle. Pierwszym z nich były *Dziady* (fragment cz. III) Adama Mickiewicza, w reżyserii Bogdana Śmigielkiego (premiera 7 maja 1984 r.). W roli Konrada wystąpił Michał Anioł. Powody wystawienia tego spektaklu były *stricte* polityczne: z jednej strony – wygasający bojkot aktorów, z drugiej istotna – informacja Kazimierza Dejmka, dyrektora Teatru Polskiego, o rzekomym zakazie wystawiania dramatu wieszczą, choć jest to teza polemiczna¹⁸. Inscenizacja miała charakter niemal rapsodyczny. Nacisk położono na słowo, przy ograniczonym elemencie scenografii (ołtarz z trzema zapalonymi świecami i obraz Matki Boskiej Ostrobramskiej, w ten sposób zaznaczając miejsce akcji – Wilno)¹⁹. W kontekście niedawnych zdarzeń: śmierci Grzegorza Przemyska i ks. Jerzego Popiełuszki, to wydarzenie artystyczne stało się manifestem politycznym, co znacznie obniżyło jego rangę artystyczną. Anna Mieszczanek pisała: „[...] nie znoszę amatorszczyzny. A z nią właśnie mamy do czynienia, kiedy jedynym powodem zaproszenia publiczności bywa bliżej nieokreślona, acz szlachetna intencja artystów”²⁰. Widowiskom w kościele bliżej było do sztuki zaangażowanej i komentarza zdarzeń społeczno-politycznych, niż budowania trwałego gmachu kultury narodowej.

Podobnie rzecz miała się z drugim spektaklem, tym razem zrealizowanym w przestrzeni kościoła przy ul. Żytniej. Mowa o utworze, który miał bogate zaplecze techniczne, kostiumy, muzykę i światło. Był to *Wieczernik. Dramat na Wielki Piątek 1985*, napisany specjalnie na potrzeby kościoła przez Ernesta Brylla. Spektakl wyreżyserował Andrzej Wajda, kostiumy przygotowała Krystyna Zachwatowicz, muzykę Tadeusz Kaczyński, a światło Edward Kłosiński. Wśród wykonawców znalazły się gwiazdy filmu i teatru, m.in.: Krystyna Janda, Michał Bajor, Jerzy Zelnik, Krzysztof Kolberger, Daniel Olbrychski i Olgierd Łukaszewicz. Premiera odbyła się w Wielki Piątek, 5 kwietnia 1985 r., dostarczyła wielu emocji, ale i mieszanych uczuć. Kazimierz Braun odnotował: „surowe mury jeszcze niewykończonyj nawy kościoła, beton, rusztowania, żelazne piecyki, wspólna dla aktorów i widzów przestrzeń w przejmujący sposób aktualizowały opowieść o apostołach ukrywających się w obawie przed prześladowaniem po śmierci krzyżowej Chrystusa – byli oni metaforycznie przyrównani do działaczy »Solidarności« ukrywających się po wprowadzeniu stanu

¹⁶ Por. „Informator” 1983, nr 54, s. 4. Dotyczyło to m.in. Krzysztofa Kolbergera, Marii Chwalibóg, Hanny Skarżanki, Mariana Opani i Katarzyny Łaniewskiej.

¹⁷ H. Skarżanka, *Współwinni: Norwid... Miłosz...*, rozmawiał A. Roman [w:] *Komedianci...*, s. 208.

¹⁸ W tym roku odbyła się gościnna prezentacja *Dziadów* Starego Teatru z Krakowa w Teatrze Dramatycznym m.st. Warszawy, również na terenie kraju odbyły się trzy premierowe realizacje w teatrach państwowych. Szerzej o tym w książce *Środowisko teatru w okresie stanu wojennego*, Warszawa 2005, s. 232.

¹⁹ O spektaklu wspominał reżyser, B. Śmigielski, *Dziady nielegalne*, „Scena” 1992, nr 3–4, s. 29–30.

²⁰ Z recenzji A. Mieszczanek zamieszczonej w „Przeglądzie Katolickim” 1984, nr 24, cyt. za: *Teatr Drugiego...*, s. 97.

wojennego²¹. Tania aluzja zastępowała metaforę. Był to jaskrawy przykład najprostszego teatru politycznego, gdzie nachalna interpretacja pozbawiała widza możliwości samodzielnej analizy.

Władze były zaszokowane realizacją i interpretacją dramatu. W materiałach MSW można odnaleźć wzmiankę: „»Wieczernik« nie zawiera w swej warstwie treściowej jawnie antypaństwowych akcentów [...]. Natomiast sposób, w jaki sztuka została wyreżyserowana przez A. Wajdę i dobór scenografii dokonany przez K. Zachwatowicz, narzucają widzowi jednoznaczne skojarzenia – Jerozolima po ukrzyżowaniu Jezusa przyrównana do Warszawy w okresie stanu wojennego²². Nie mogąc zakazać spektakli, rozpoczęto proces zniechęcania aktorów do udziału w widowisku. Rozmowy odbyły się między 5 a 9 maja 1985 r. w Wydziale Kultury i Sztuki Urzędu m.st. Warszawy²³. W jakim stopniu przyczyniły się one do zaniechania dalszych wystawień, trudno ocenić – faktem jest, że po piętnastu, z końcem maja pożegnano ten spektakl.

W historii polskiej sceny po 13 grudnia 1981 r. przedstawienie zajmuje rolę pierwszoplanową, jako wyraz najpełniejszego zaangażowania w sferze kultury niezależnej. Mimo to trudno mówić o głębokim spełnieniu artystycznym wykonawców, raczej były to wydarzenia polityczno-towarzyskie. Piotr Gruszczyński napisał, że „spektakl, który poza kontekstem, w jakim go pokazywano, nawet oglądany na kasecie wideo przez tych, którzy nie mogli dotrzeć do kościelnej Sali, raził teatralną i literacką grafomanią²⁴”.

Wśród wielu inicjatyw teatralnych wpisanych w przestrzeń kościoła warto wspomnieć o dwóch przedsięwzięciach artystycznych, których konsekwencją były prześladowania ich uczestników. Scena Czerdzieści i Cztery działała w Jeleniej Górze od 1983 r. Aktorki Renata Jasińska i Iwona Stankiewicz występowały w kościołach z programami *Księgi Narodu i Pielgrzymstwa Polskiego*, *Wyznanie wiary*, *Testament*, *Przemiany*. Wielokrotnie wzywano je na przesłuchania, spotykały się z pogrózkami użycia przemocy fizycznej, przekłuwano opony ich samochodów. Jasińska wraz z mężem Andrzejem Nowakiem była zatrudniona w Teatrze im. Norwida, gdzie wywiązywała się ze wszystkich obowiązków, a w kościołach występowała w dni wolne od pracy. W 1987 r. Alina Obidniak, dyrektor teatru, nie podpisała z nimi umów na następny sezon, co wiązało się z ich zaangażowaniem i współpracą z Kościołem. Na nic zdały się listy do najwyższych czynników partyjnych i państwowych. Apele pozostały bez odpowiedzi, a sami zainteresowani opuścili Jelenią Górę i tym samym zakończyła się działalność jednego z najciekawszych zespołów teatralnych drugiego obiegu²⁵.

Podobny przypadek dotyczy wrocławskiej grupy Nie Samym Teatrem, złożonej z realizatorów i aktorów Teatru Współczesnego im. E. Wiercińskiego, którzy odeszli z placówki po dymisji Kazimierza Brauna (5 lipca 1984 r.). Trzon grupy stanowili: Bogusław Kierc, Andrzej Makowiecki, Edwin Petrykat, Andrzej Wilk, Kazimierz Wysota, Joanna Ładyńska, Danuta Kierc, Zbigniew Karnecki, Andrzej Falkiewicz i Jarosław Szymkiewicz. Wszystkie

²¹ K. Braun, *Kieszonkowa historia teatru polskiego*, Lublin 2003, s. 247. Spektakl dokładnie został opisany przez M. Staniszewską, *Niezależne inicjatywy teatralne w Warszawie po roku 1981* [w:] *Wokół współczesnego...*

²² AIPN 0222/1462, Tajna notatka »Wieczernik«, 25 IV 1985 r.

²³ Szerzej: D. Przystek, *Środowisko teatru w okresie stanu wojennego*, Warszawa 2005, s. 235–236.

²⁴ P. Gruszczyński, *Co jest grane*, „Res Publica” 1991, nr 1, s. 44.

²⁵ Szerzej o Scenie Czerdzieści i Cztery: K. Miłobędzka, *Słuchaj dziewczeczko! – Ona nie słucha*, „Obecność” 1986, nr 16; *Odpowiedzialność zbiorowa*, „Prawo i Bezprawie” 1987, nr 8–10, s. 36–37; *Przegląd wydarzeń*, „Wezwanie” 1988, nr 13, s. 161.

spektakle realizowano w parafii przy al. Pracy, a następnie podróżowano z nimi po Polsce. Pierwsza premiera – *Epitafium św. Kazimierzowi* – odbyła się 21 października 1984 r. Kolejnymi były: *Wyrok na Sierpień*, oparty na materiałach z procesu przeciw przewodniczącemu wrocławskiej „Solidarności” – Władysławowi Frasyniukowi, i *Anhelli* według poematu Juliusza Słowackiego, dedykowany ks. Jerzemu Popiełuszcze.

Dwa ostatnie spektakle wywołały popłoch w SB. Aktorów wzywano na przesłuchania i straszono. Jak pisał Andrzej Żmudzki: „rozmowy toczyły się w duchu wzajemnego niezrozumienia, na ogół grzecznie, choć zdarzały się chwile zniecierpliwień ze strony urzędowych interlokutorów (zgnoiły was, zdechniecie z głodu, będziemy was tak długo zamykać na 4–8, aż wam się odechce)”²⁶. Na dłużej zatrzymano Bogusława Kierca, w mieszkaniach aktorów dokonywano licznych rewizji. Te wszystkie działania miały jeden cel – zmuszenia aktorów do zaprzestania działalności. Jednak owe poczynania organów bezpieczeństwa konsolidowały grupę, która – w przeciwieństwie do aktorów z Jeleniej Góry – nie poddała się presji władzy.

W niezależnym życiu teatralnym lat osiemdziesiątych rzeczywistość polityczna głęboko mieszała się ze sztuką i często odgrywała rolę kluczową, przez co zmniejszała się wartość artystyczna spektakli dawanych w kościołach. Literatura przedmiotu w minimalnym stopniu podejmuje artystyczną analizę występów aktorów, na pierwszym planie stawiając ich zaangażowanie polityczne i komentowania aktualnej sytuacji.

Budowanie pamięci o niedawnych jeszcze latach wymaga odwagi i otwartego spojrzenia. Teatr podziemny nie wykorzystał szansy artystycznego spełnienia. Zaangażował jednak społeczeństwo, które, jak nigdy w najnowszych dziejach Polski, znalazło się bliżej ludzi sceny. Należy zgodzić się z oceną, że „parafialna atmosfera i proste, sprecyzowane zapotrzebowanie publiczności otworzyły drogę do kiczu [...]. Nieważne było, jak zrobiono przedstawienie, jak mówiono teksty. Istotne było tylko to, że były przeciw i podtrzymywały ducha sprzeciwu w zbiorowości”²⁷. A Joanna Krakowska dopowiada: „Można tę pamięć przekształcić w historię, udowadniając, że teatr odegrał w tamtych czasach ważną rolę integrującą, a opór społeczny znajdował w środowisku teatralnym silny oddźwięk”²⁸.

²⁶ A. Żmudzki, *Zmiana warty*, „Obecność” 1985, nr 9, s. 102–104. O NST pisali: B. Wnęk-Malec, *Ruch NST*, „Opcje” 1996, nr 1; K. Miłobędzka, *NST – Nie Samym Teatrem*, „Obecność” 1985, nr 9; B. Kierc, *Teatr – miejsce miejsce*, „Opcje” 1996, nr 1.

²⁷ P. Gruszczyński, *op. cit.*

²⁸ J. Krakowska, *op. cit.*