

JACEK WACHOWSKI

Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej

Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

KOR I TEATR

1.

Na związki KOR-u z teatrem można patrzeć z co najmniej dwóch perspektyw. Pierwsza, biograficzna, wynika z tego, że założyciele ruchu byli: pisarzami, poetami, autorami tekstów, które okazały się ważne dla teatru. Obok Jerzego Andrzejewskiego, Stanisława Barańczaka, Jacka Bierzina (a także innych poetów Nowej Fali, sympatyzujących z ruchem) z KOR-em współpracowali: Jan Krzysztof Kelus, kompozytor i autor piosenek drugiego obiegu (m.in.: słynnej *Szośy e7*, której nie mogło wyemitować żadne radio, ponieważ w jej refrenie brzmiały słowa: „czerwony Radom pamiętam siny jak zbite pałką ludzkie plecy”) czy Jacek Kleyff, bard oraz kompozytor (związany z Salonem Niezależnych, podobnie jak Michał Tarkowski i Janusz Weiss)¹.

Warto również wspomnieć o aktorach związanych z KOR-em, należących zarówno do starszego pokolenia – takich jak Halina Mikołajska (rocznik1925), która od 1976 była członkinią KOR-u, a następnie KSS KOR (w okresie stanu wojennego została internowana w Jaworzu, a następnie w Gołdapi i Darłówk), jak też o aktorach (wówczas) najmłodszych, takich jak Marcin Kęszycki (rocznik 1953) aktor Teatru Ósmego Dnia, który był współpracownikiem KSS KOR, kolporterem jego ulotek i biuletynów, książek drugiego obiegu, periodyków „Zapis”, „Krytyka”, a także organizatorem spotkań z opozycjonistami.

Różnice pokoleniowe występujące wśród ludzi teatru zaangażowanych w działalność KOR-u nie były czymś wyjątkowym. Fenomen ruchu polegał na tym, że stał się on mostem łączącym kilka generacji opozycjonistów: nestorów, urodzonych jeszcze w XIX wieku (takich jak znany ekonomista Edward Lipiński – rocznik 1888, Antoni Pajdak – adwokat, działacz socjalistyczny i niepodległościowy – rocznik 1884 czy Aniela Steinsbergowa – prawniczka, społeczniczka, tłumaczka – rocznik 1896); Kolumbów urodzonych w latach 20 tych (m.in.: Jan Józef Lipski, Wojciech Ziemiński) i ich młodsze rodzeństwo urodzone

¹ Na temat pokoleń KOR-u zob. m.in.: J.J. Lipski, *KOR. Komitet Obrony Robotników – Komitet Samoobrony Społecznej*, Londyn 1983.

dekadę później (m.in.: Jacek Kuroń, Anka Kowalska, Jan Olszewski); a także dzieci Kolumbów, zarówno urodzone w czasie wojny albo zaraz po jej zakończeniu (m.in.: Adam Michnik, Wojciech Onyszkiewicz, Bogdan Borusewicz, Antoni Macierewicz, Seweryn Blumsztajn, Helena i Witold Łuczywo, Henryk i Ludwika Wujec, czy Zbigniew Romaszewski), jak młodsze, urodzone w latach 50. (m.in.: Andrzej Celiński, Piotr Naimski, Grzegorz Boguta, Ludwik Dorn, Wojciech Fałkowski).

Plan biograficzny stanowi jednocześnie wprowadzenie do perspektywy drugiej, którą można określić mianem światopoglądowej albo ideowej. Była ona szczególnie ważna dla teatru, ponieważ od najdawniejszych czasów wyznaczał on standardy życia społecznego – był przestrzenią agonu, sporu, dialogu, a u swych greckich początków pełnił funkcje państwowotwórcze. Poczynając od czasów Ajschylosa, Kochanowskiego, przez Szekspira, Moliera, aż do Wyspiańskiego i Witkacego, teatr był zarówno miejscem popisów, jak też prezentacji poglądów społecznych i politycznych na temat ustroju, systemu władzy i demokracji. Na przełomie lat 60. i 70. spełnił podobną rolę. Sceny teatralne stały się wylęgarnią myśli groźnych dla socjalistycznej rzeczywistości. Miejscem spotkań szeroko rozumianej opozycji. Przestrzenią, w której dojrzewały idee wrogie wobec ustroju robotniczo-chłopskiego, a nawet nieprzychylnie sojuszowi ze Związkiem Radzieckim. Do teatru Ignęli opozycjoniści wszelkiej maści, elementy antysocjalistyczne, wywrotowe czyli – jak mówiła ówczesna władza – warchoły i wichrzyciele.

W teatrze wszystko stawało się polityczne: *Antygona* Sofoklesa i *Wróg ludu* Ibsena, *Policja* Mrożka i *Szewcy* Witkacego. Niewiele też trzeba było, żeby wywołać owację na stojąco. Wszystko kojarzyło się z polityką. Polityczne były jednak przede wszystkim przedstawienia teatrów, które wyrosły z ruchu kontrkulturowego. Nowym głosem w wymiarze estetycznym, ale również moralnym, poznawczym i światopoglądowym były spektakle młodych zespołów wywodzących się z ruchu studenckiego – rozpowszechniane nierzadko bez stosownych zgód władzy – tworzące alternatywny, wobec oficjalnego teatru, nurt poszukiwań. Do takich należały przedstawienia Teatru Ósmego Dnia: *Jednym tchem* (1971), *Musimy poprzestać na tym, co tu nazwano rajem na ziemi...?* (1975), *Przecena dla wszystkich* (1977) i dwa lata późniejszy *Ach jak godnie żyliśmy*; łódzkiego Teatru 77: *Koło czy tryptyk* (1971), *Pasja II* (1972) *Retrospektywa* (1973) czy słynna *Wiosna Ludów* (1979), gdańskiej Jedyńki: *Upadek* (wg Alberta Camusa, 1976), *Odejście Głodomora* (wg Tadeusza Różewicza, 1978), *Diagnoza* (1979) i *Odzyskać przeplakane lata* (1980); lubelskiego Provisorium: *Nowy don Kichot* (1975), *Nasza niedziela* (1978) i rok późniejszy *Nie nam lecieć na wyspy szczęśliwe*, czy krakowskiego Teatru Stu: *Spadanie* (1970), *Sennik polski* (1971), czy *Exodus* (1974)². Ich wspólną cechą było to, co Max Scheller określił mianem restytucji prawdy wartości³. Polegała ona na przywracaniu znaczenia zdeprecjonowanym

² Przedstawienia te stały się źródłem pokoleniowej identyfikacji nie tylko dla widzów, ale również dla pewnej części badaczy teatru, którzy niezależnie od tego, że są one powszechnie znane (a ich kolejne deskrypcje nie wnoszą niczego do zbiorowej wiedzy na ich temat), domagają się nieustannego przypominania o ich istnieniu. Na tym tle wyróżnia się ujęcie Andrzeja Falkiewicza (zob. idem, *Teatr i społeczeństwo*, Wrocław 1980), ponieważ wykracza poza wąski horyzont poznawczy, charakterystyczny dla domorośłych znawców alternatywnych scen.

³ Jej emocjonalny sens wpisywał ją w sferę doświadczeń podstawowych, konstytutywnych dla egzystencji zbiorowej. Prowadził niejako – wbrew rozróżnieniu Maxa Schelera – do połączenia wartości (które mają charakter obiektywnej i normatywnej) z *ethosem* kontrkulturowym (środowiskowym – wytworzonym przez mniejsze

pojęciom i odbudowie niezafałszowanego stosunku człowieka do idei, myśli, świata i wreszcie do siebie samego. Dzięki temu, że teatr zainicjował takie przemiany (lub w nich uczestniczył) stał się spoiwem ideowo-poznawczej *communitas*, stanowiącej podstawę licznych i wielokierunkowych działań, podejmowanych w przestrzeni publicznej⁴.

Aktem założycielskim owej „wspólnotowości” były wydarzenia Marca ’68 roku. Ich głównym bohaterem stały się *Dziady* w reżyserii Kazimierza Dejmka. Premiera spektaklu miała miejsce 25 listopada 1967 roku w Teatrze Narodowym, a trzy dni później przedstawienie obejrzała delegacja krytyków i pisarzy radzieckich, goszczących na Festiwalu Sztuki Rosyjskiej i Radzieckiej w Katowicach. Zapewne opinia radzieckich towarzyszy miała wpływ na to, że *Dziady* stały się przedmiotem narady sekretarzy propagandy komitetów wojewódzkich PZPR dotyczącej mediów. W referacie, który wygłosił Stefan Olszowski, padły zapewnienia, że władza będzie broniła socjalistycznego porządku i nie podda się prowokacjom wicherzycieli, a także, że zorganizuje szeroko zakrojone szkolenia partyjne dla dziennikarzy. Ostatecznie 3 stycznia 1968 roku została wydana decyzja o zawieszeniu *Dziadów* – 30 stycznia odbyło się ostatnie przedstawienie. Na widowni było więcej widzów niż miejsc siedzących (co – jak donosiły partyjne raporty – stanowiło rażące naruszenie przepisów BHP). Spektakl wielokrotnie przerywano brawami, a przedstawienie zakończyła owacja na stojąco. Następnie publiczność – głównie studenci – przemaszzerowała spod teatru – Trębacką i Krakowskim Przedmieściem – pod pomnik Mickiewicza, z transparentami „Żądamy *Dziadów*”. W wyniku interwencji Milicji Obywatelskiej zostało zatrzymanych 35 uczestników zajęć, którym postawiono zarzut zakłócania porządku publicznego (objęty karą grzywny)⁵.

Atmosfera wokół *Dziadów* gęstniała z każdym dniem: 17 lutego na zebraniu Podstawowej Organizacji Partyjnej warszawskiego oddziału Związku Literatów Polskich, Józef Lehart wygłosił referat zatytułowany: *Początek awantury politycznej w sprawie „Dziadów”*. Dwa dni później rozpoczął się protest 3245 studentów i pracowników Uniwersytetu Warszawskiego przeciwko zdjęciu sztuki – stosowna petycja została przesłana do Sejmu. W geście solidarności – 1 marca – na Rynku Krakowskim odbył się wiec studentów Uniwersytetu Jagiellońskiego, którzy wystosowali rezolucję popierającą studentów warszawskich, domagających się poszerzenia swobód obywatelskich i przestrzegania Konstytucji. Następnego dnia ukazało się oświadczenie warszawskiego oddziału ZLP, mówiące o tym, że: „reakcyjna grupa (...) która występuje pod płaszczykiem obróńców kultury polskiej, z coraz większym zacietrzewieniem i wrogością atakuje Partię i Polskę Ludową”. W dniu

grupy i – jak mówi Scheler – nienormalnym i subiektywnym). Szczególna sytuacja środowisk opozycyjnych polegała na tym, że wytwarzany przez nie *ethos* miał moc tworzenia wartości ogólniejszych, społecznie akceptowalnych, wspólnotowych. Por. M. Scheler, *Z fenomenologii i metafizyki wolności*, [w:] tegoż, *Wolność, miłość, świętość*, tłum. G. Sowiński, Kraków 2004, s. 77 oraz: M.M. Baranowska, *Bóg w myśli Schelera*, Kraków 2011.

⁴ Por. także: M. Napiątkowa, *Teatr polskiego Października*, Warszawa 2012.

⁵ W tym samym czasie ukazują się recenzje ze spektaklu w dziennikach J.A. Szczepańskiego („Trybuna Ludu”), S. Polanicy („Słowo Polskie”) A. Grodzickiego („Życie Warszawy”), K. Beylina („Express Wieczorny”), L. Janowicza („Kurier Polski”), A. Jareckiego („Sztandar Młodych”), a także wywiad z Gustawem Holubkiem. Następnie, 25 lutego zbierają się Komisje Programowe SPATiF-u i ZASP-u, które obradują w sprawie *Dziadów*. Tego samego dnia w audycji RWE „Na Antenie” ukazuje się satyryczny wiersz Mariana Hemara na temat zamieszania wokół *Dziadów*, a 29 lutego sprawa *Dziadów* staje na nadzwyczajnym zebraniu warszawskiego oddziału ZLP

święta kobiet – hucznie obchodzonego przez socjalistyczne państwo – na dziedzińcu Uniwersytetu Warszawskiego odbył się wiec studentów i pracowników. Dalsze sekwencje zdarzeń są dobrze znane⁶.

Przełomowy charakter wydarzeń marcowych otworzył drogę do zmian, które przyniosła dopiero kolejna dekada. W latach 70. sceny niezależne wypracowały swój własny język i zaproponowały nowy sposób mówienia o sprawach publicznych. Wyczerpująco pisała o tym w swojej książce znana socjolożka kultury Aldona Jawłowska. W symbolicznie zatytułowanej monografii – *Więcej niż teatr* – opisywała fenomen przejmowania przez teatr nowych społecznych ról. Zwracała uwagę na to, że idee ruchu teatralnego (alternatywnego) wyrastały z kilku przekonań: 1) że całokształt życia kulturalnego i społecznego w Polsce wymaga zmiany; 2) że katalizatorem tych zmian i ich warunkiem jest młode pokolenie polskich inteligentów, wchodzących w tym czasie w dorosłe życie; 3) że narzędziem zmian dokonujących się na poziomie świadomości jest sztuka, w szczególności sztuka teatralna; 4) że naprawa rzeczywistości może się dokonać wyłącznie przez odrodzenie moralne; 5) że podjęcie walki o autentyczną kulturę i odbudowanie relacji społecznych może się dokonać tylko poprzez zmianę siebie samego, w zgodzie z przyjętymi ideałami⁷.

2.

Założenia programowe ruchu alternatywnego miały też inny wymiar (o czym pisze się rzadziej). Zmierzały do przełamania monopolu władzy zarówno w sferze aksjologicznej, jak też komunikacyjnej. W tym też znaczeniu tworzyły korzystny klimat dla działalności politycznej. Zarówno twórcy i współpracownicy KOR-u – jak też uczestnicy całej demokratycznej opozycji – mogli odczuwać ideowy związek z wartościami, które w teatrze były obecne od czasów październikowej odwilży⁸. Opisane językiem przedstawień teatralnych, ale także literackich dzieł, wyznaczały sferę wartości nieobecnych w mainstreamowym nurcie socjalistycznej rzeczywistości. Przypominały – zarówno artystom, jak też publiczności – że zadaniem teatru jest tworzenie wielkich narracji społecznych, a narzędziem nieodzownym do tego są performanse – najlepiej wielkie – artystyczne, polityczne, obyczajowe czy religijne. W tym właśnie znaczeniu ruch alternatywny spełnił rolę wyjątkową (choć ukrytą za innymi osiągnięciami). Wyznaczył przestrzeń oporu wobec socjalistycznej wersji rzeczywistości i wykreował alternatywne kanały porozumiewania się z widzami.

Lata 70. okazały się pod tym względem dekadą konfrontacji dwóch paradygmatów. W tym samym czasie, w którym władza ludowa lansowała wielkie widowiska partyjno-propagandowe, powstawały formy zaskakujące, niemieszczące się w kanonach oficjalnych reżimowych narracji. Ich naturalnym środowiskiem była sztuka poszukująca, niepoprawna politycznie i niepoprawna artystycznie. Jej atutem było to, że władza nie dysponowała instrumentami umożliwiającymi przejęcie nad nią kontroli. Była ona niezrozumiała dla ludowych dygnitarzy. Była też niezrozumiała dla mas robotniczo-chłopskich i zapewne z tych powodów można ją było łatwo zdeprecjonować.

⁶ Zob. M. Fik, *Kultura polska po Jalcie. Kronika lat 1944–1981*, Warszawa 1989, s. 410–421.

⁷ A. Jawłowska, *Więcej niż teatr*, Warszawa 1988, s. 144.

⁸ M. Napiątkowa, op. cit.

Nie mniej dotkliwie niż artyści zainteresowani walką polityczną, przekonali się o tym pionierzy polskiego happeningu – Tadeusz Kantor i performansu – Jan Świdziński, Zbigniew Warpechowski, Włodzimierz Borowski (a także artyści skupieni wokół galerii Re-passage, Dziekanka, Remont, klubu studenckiego Stodoła czy poznańskiego klubu OdNowa)⁹. Ich prace nie uzyskały nigdy szerszego (pozaśrodowiskowego) rozgłosu. Ujawniły jednak inną, bolesną prawdę, iż artyści – działający na gruncie sztuki performatywnej – musieli się mierzyć z dwiema betonowymi ścianami. Pierwszą tworzyła reżimowa propaganda, która stała na straży socjalistycznego ładu, w którym nie mieściły się dziwne, „obce kulturowo”, gesty. Drugą, był brak przygotowania odbiorców do uczestnictwa w procesie artystycznym.

Nieco więcej szczęścia mieli twórcy teatralni – zarówno pracujący w teatrach repertuarowych, jak też na scenach alternatywnych. Władza ludowa ingerowała bowiem (najczęściej) w gotowe dzieła. Skala owych ingerencji, nawet jeśli była dotkliwa – i wywoływała nieustanne napięcia między artystami teatru i cenzorami (najczęściej marnymi polonistami na usługach reżimu) – nie prowadziła do masowego zdejmowania przedstawień (historia PRL zna więcej „półkowników” filmowych, niż teatralnych). Wielkie przedstawienia Jerzego Jarockiego, Andrzeja Wajdy, Macieja Prusa, Izabeli Cywińskiej, Jerzego Grotowskiego, Tadeusza Kantora czy Józefa Szajny stały się symbolami zwycięstwa sztuki teatru nad cenzurą.

Ilustruje to również przykład teatru Laboratorium. Pod koniec lat 60. Jerzy Grotowski zakończył – jak wiadomo – pracę nad ostatnim przedstawieniem teatralnym (premiera *Apocalipsis cum figuris* miała miejsce w 1969 roku). Niezależnie od obyczajowego skandalu, który spektakl wywołał¹⁰, władza ludowa nie mogła w nim znaleźć wrogich dla ustroju socjalistycznego treści, ponieważ nie dysponowała właściwymi dla ich zdemaskowania narzędziami. Dotyczyło to również poszukiwań parateatralnych Grotowskiego, realizowanych w latach 70., w cyklu kilku następujących po sobie projektów¹¹. Wszystkie one – niezależnie od prowokacyjnego charakteru – ujawniały raczej bezradność cenzury wobec artystycznego metafizyka.

Z tych właśnie względów projekty parateatralne Grotowskiego mogą uchodzić za szczególny symbol alternatywnego nurtu widowisk, pozostającego w opozycji do oficjalnych i monumentalnych masówek organizowanych przez władzę ludową. Miały bowiem elitarny charakter (brali w nich udział wyselekcjonowani uczestnicy), oferowały podróż w głąb kulturowej i ontologicznej tożsamości i pod prąd. Nastawione były na tworzenie nieznanym obywatelom socjalistycznego państwa, relacji społecznych, opartych na doświadczeniach wspólnotowych – *communitas* i liminalnych – progowych¹², nawiązujących

⁹ Zob. *Sztuka otwarta*, cz. 1: *Parateatr*, pod red. B. Litwińca, Wrocław 1980.

¹⁰ Sam spektakl – grany przez całe lata 70., aż do stanu wojennego – wzbudził niepokój także wśród hierarchów kościoła. Przeciwko spektaklowi protestował biskup Bronisław Dembowski, ale do historii przeszło kazanie Prymasa Tysiąclecia, kardynała Stefana Wyszyńskiego, który w kościele na krakowskiej Skałce, nazwał przedstawienie Grotowskiego „prawdziwym świnstwem”, które demoralizuje naród polski w takim samym stopniu jak pijaństwo. Niespełna dwadzieścia lat później Jerzy Grotowski został uhonorowany watykańską nagrodą Fra Angelico, którą wręczył mu prymas Józef Glemp.

¹¹ Zob. Z. Osiński, *Jerzy Grotowski. Źródła, inspiracje, konteksty*, Gdańsk 1998.

¹² V. Turner, *From Ritual to Theatre*, New York 1982; idem, *Dramas, Fields and Metaphors*, London 1974.

do rytuałów przejścia (*rites de passages*), o których na początku XX wieku pisał Arnold Van Gennep¹³.

Prace twórców alternatywnych widowisk, scen, sal koncertowych, a także projektów parateatralnych przyczyniły się do zbudowania wyjątkowego intelektualnego podziemia, łączącego działania artystyczne i społeczno-polityczne. To intelektualne podziemie składało się z obywatelskiego oporu, którego maską była sztuka. Nie powstało ono rzecz jasna w latach 70. Formowało się w ciągu dwóch dekad poprzedzających narodziny KOR-u i nawet jeśli w 1976 roku wciąż przegrywało z widowiskami partyjnymi, to jego rola, w tworzeniu nowych standardów społecznych i estetycznych, wydaje się trudna do przecenienia. To intelektualne podziemie stało się nie tylko naturalnym podglebiem kultury alternatywnej – pozostającej w opozycji do oficjalnego obiegu kultury finansowanej i lansowanej przez socjalistyczne państwo – ale także zaczynem zmian, które przyniosła Solidarność, a następnie transformacji ustrojowej '89 roku. W czasie wydarzeń radomskich, w czerwcu 1976 roku i w kolejnych miesiącach, w których ukonstytuował się KOR, niewielu opozycjonistów miało nadzieję na rychłe zmiany. Partia robotników przygotowywała się do konfrontacji z robotnikami. Nic dziwnego, że w groźnej i siemieżnej rzeczywistość PRL-u, ludowe igrzyska spełniały szczególną rolę – ich celem było umacnianie socjalistycznej władzy.

3.

Kalendarz monumentalnych socjalistycznych fet opierał się na przemyślanym scenariuszu. Otwierały go pochody pierwszomajowe, dumnie kroczące ulicami polskich miast i miasteczek. Uczestnictwo w nich miało charakter masowy i obowiązkowy. Równie powszechny był udział obywateli w popołudniowych i wieczornych festynach, organizowanych z okazji Święta Pracy. Kiermasze, koncerty i zabawy pod gołym niebem, w trakcie których można zjeść niereglementowaną kiełbasę i wypić ciepłe piwo, były dopełnieniem modelu PRL-owskiego świętowania. Podobny scenariusz miały obchody 22 lipca – rocznicy uchwalenia Manifestu PKWN. Ich centralnym punktem były transmitowane przez media akademie i manifestacje popierające partię, a wieczorem zabawy, festyny i kiermasze. Dwa kolejne święta ludowe miały znacznie bardziej militarny charakter. Dzień Wojska Polskiego obchodzony 12 października, w rocznicę mało znaczącej bitwy pod Lenino, był okazją do zaprezentowania siły robotniczo-chłopskiego oręża i utwierdzenia obywateli w przekonaniu, że socjalizm jest niezniszczalny, tak jak strzegąca go armia. Przypominały o tym również ślady czołgów na ulicach Poznania, Budapesztu, Pragi i Gdańska. Następnie, 7 listopada wspólnota socjalistyczna obchodziła rocznicę wybuchu Rewolucji Październikowej, uważanej za akt założycielski sowieckiego państwa i najważniejsze święto krajów demokracji ludowej. Uroczystości rozpisane na wiele listopadowych dni obejmowały akademie w zakładach pracy, pochody, manifestacje solidarności z bratnim narodem radzieckim, ale również przeglądy kina radzieckiego, literatury i muzyki. Kalendarz świąt socjalistycznych uzupełniały liczne uroczystości branżowe: dzień górnika, hutnika, metalowca, pracownika handlu, drukarza, nauczyciela, murarza, listonosza, nie mówiąc już

¹³ A. van Gennep, *Obrzędy przejścia*, tłum. B. Biały, Warszawa 2006.

o dniu kobiet, dzieci, matek, ojców, babć i dziadków. Ów szczelnie wypełniony kalendarz odwracał jednocześnie uwagę od nieobecnych świąt Trzech Króli (6 stycznia), rocznicy uchwalenia Konstytucji 3 maja, Cudu nad Wisłą (15 sierpnia) i odzyskania niepodległości (11 listopada).

Aby lepiej zrozumieć napięcie między oficjalną propagandą a tworzącą się falą oporu, warto przypomnieć tekst Stanisława Barańczaka – zamieszczony w grudniowym numerze *Krytyki* z 1978 roku. Jakkolwiek odnosił się on już do sytuacji po protestach w Radomiu, to dobrze opisywał całą rzeczywistość dekady. Autor pisał, że paradoks kultury masowej PRL-u polega na tym, iż przypomina ona „konia, którego zaprzężono do wozów, w dodatku ustawionych dyszlami do siebie. Wóz pierwszy to zapotrzebowanie społeczeństwa (...) wóz drugi to zapotrzebowanie władzy”¹⁴.

Nie wiadomo jak długo wozy te stałyby na przeciwko siebie, gdyby nie kryzys ekonomiczny, którego karykaturalną ilustracją stały się PRL-owskie programy informacyjne przekazujące – już na początku grudnia – wiadomości o tym, że do portu w Gdyni wpłynął statek z cytrusami. W kontekście pogłębiającej się biedy i niedoborów podstawowych produktów żywnościowych, informacje o pomarańczach były bardziej oczekiwane, niż wystąpienie I sekretarza Komitetu Centralnego Partii. W czerwcu 1976 roku już nie tylko niedobory pomarańczy, ale także wielu innych produktów – niewylączając sznurka do snopowiązałek (stanowiącego coroczny lejtmotyw PRL-owskich żniw) i papieru toaletowego – doprowadziły do strajków w Radomiu.

Wydarzenia w Radomiu nie różniły się od wcześniejszych protestów: bezpośrednim powodem społecznego wybuchu stały się podwyżki cen żywności. Nie trudna do przewidzenia była też reakcja władzy. Pojawiła się ostra reżimowa propaganda i cenzura, a także zwolnienia z pracy, aresztowania i represje sądowe. Władza nie przewidziała jednak konsekwencji społecznego protestu, polegającego na konsolidacji środowisk inteligenckich i robotniczych. Taki sojusz nie powstał w Czerwcu '56 roku w Poznaniu, ani w czasie wydarzeń marcowych '68 roku w Warszawie, czy podczas grudniowej masakry w Gdańsku w roku 1970.

W czerwcu 1976 roku władza ludowa tego jeszcze nie rozumiała. Przeciwnie, miała pewność, że także i tym razem poradzi sobie z warchołami. Dysponowała przecież wypróbowanymi metodami. Jedną z takich była strategia wyprzedzającego uderzenia. Tłumaczy ona dlaczego 28 kwietnia 1976 roku – w obliczu nadchodzącego kryzysu – potrzebna była partii demonstracja siły. Pomysł utworzenia ZSMP dobrze wpisywał się w retorykę poparcia władzy ludowej przez młodych. Na fasadzie budynku przy ulicy Smolnej w Warszawie, gdzie mieścił się Zarząd Główny ZSMP, umieszczono transparent z hasłem: „Młodzież współtwórcą przyszłości socjalistycznej ojczyzny”. Jednogłośnie przyjęty statut mówił o tym, że: „Związek działa pod ideowym kierunkiem Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej, przewodniej siły narodu polskiego”, a w dokumentach programowych znalazł się również zapis mówiący o tym, iż: „zaszczytnym obowiązkiem i prawem Związku Socjalistycznej Młodzieży Polskiej jest przygotowanie swych najlepszych członków do wstąpie-

¹⁴ Cyt. za: M. Fik, op. cit., s. 627.

nia w szeregi Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej” (do ZSMP – w najlepszym okresie – należało 5 milionów młodych działaczy – w tym czasie członków PZPR było 3,1 mln)¹⁵.

Równie agresywna propaganda pojawiła się zaraz po wydarzeniach czerwcowych i utrzymywała się w kolejnych miesiącach. Podstawowe Organizacje Partyjne w zakładach pracy organizowały masówki popierające rząd. Zintensyfikowano szkolenia partyjne. Zaostrzył się też język medialnej manipulacji. Władza chciała wymazać wydarzenia w Radomiu i Ursusie, a służyć miało temu informacyjne embargo. Do opinii publicznej nie przedostały się też informacje na temat powstania Komitetu Obrony Robotników. Można się było o tym dowiedzieć z Głosu Ameryki i Radia Wolna Europa (systematycznie i profesjonalnie zagłuszanych).

Do odwrócenia uwagi od protestów i strajków przyczynił się także coroczny festiwalowy czwórbój. Między 9 a 12 czerwca odbyła się 12 edycja Festiwalu Piosenki Radzieckiej w Zielonej Górze. Organizatorami było Towarzystwo Przyjaźni Polsko-Radzieckiej oraz Ministerstwo Kultury i Sztuki. W czasie zamieszek w Ursusie i Radomiu telewizja polska transmitowała 14 Festiwal Piosenki Polskiej w Opolu. Nie przyznano głównej nagrody, a w trakcie nocnych obrad jury do publiczności zgromadzonej w amfiteatrze dotarły informacje o strajkach. Na widowni pojawiły się jakieś okrzyki, ale sprawni operatorzy wszystko wycieli. Dwa tygodnie później odbyła się kolejna edycja festiwalu Piosenki Żołnierskiej w Kołobrzegu – już bez okrzyków – a w sierpniu Festiwal Interwizji w Sopocie. W październiku władza ludowa odniosła jeszcze jeden – dość przypadkowy – propagandowy sukces, 7 października 1976 – na zaproszenie popularnego programu Studio 2 – przyjechała do Polski ABBA (zaproszenie do Sztokholmu zawieźli: scenografka Teresa Różyło i producent programu Tomasz Dembiński). Przyjazd ABBY, który był zbiegiem szczęśliwych okoliczności (m.in. tego, że gwiazdy zgodziły się na występ bez honorarium i nie miały w tym czasie innych zobowiązań) stał się wielkim sukcesem propagandowym, który osłodził podwyżki żywności. Prasa szeroko pisała o przyjeździe gwiazd, o ich zwyczajach i samym występie. Program został wyemitowany 13 listopada, a ulice polskich miast nigdy jeszcze nie były tak puste.

4.

Jakie wnioski dla badaczy teatru, performansów i widowisk¹⁶ wypływają z wydarzeń z czerwca 1976 roku czy szerzej, z doświadczeń lat 70.? Wydaje się, że pozwalają dostrzec taki aspekt przełomu, który (nierzadko) umyka badaczom najnowszej historii (w tym także historii kultury). Związany jest on z walką na narracje albo walką o narracje. Dziś wiemy na ten temat znacznie więcej niż 40 lat temu. Wykorzystując badania z zakresu komunikacji społecznej, performatyki, a także teatrologii, potrafimy powiedzieć, że w tworzeniu narracji społecznych znaczący udział mają widowiska. Co więcej, że sprawowanie władzy (zarówno zdobycie jej, jak też utrzymanie) sprowadza się w pewnym sensie do umiejętne-

¹⁵ Zob. *Kongres Młodzieży Polskiej*, „Trybuna Ludu” 1976, 1–2 maja, nr 103 (9877); zob. także: <http://nowahistoria.interia.pl/kartka-z-kalendarza/news-28-kwietnia-1976-r-powstal-zwiazek-socialistycznej-mlodziezy-nId,2192317>.

¹⁶ O różnicach między widowiskami i performansami pisałem w książce *Performans*, Gdańsk 2011.

go zarządzania widowiskami. Innymi słowy, że władzę ma ten, kto potrafi przejąć kontrolę nad nimi i tę kontrolę utrzymać. Dobrze to widać w czasie kampanii wyborczych, które wygrywają niekoniecznie najlepsi, ale ci, którzy potrafią utrzymać zainteresowanie publiczności i skierować jej uwagę w korzystną dla siebie stronę. Zasadę tę dobrze ilustrują również performanse medialne. Jeśli chcemy przekonać obywateli, żeby zaakceptowali wojnę, to musimy im pokazać obrazy z linii frontu, na której giną nasi żołnierze. Jeśli chcemy przekonać ich do pokoju musimy pokazać skutki wojny: zburzone szpitale, zgłiszczona miast, ranne dzieci, ofiary wojny umierające z głodu i chorób.

Wiedza na temat strategii komunikacyjnych, które można realizować za pomocą widowisk i performansów, była w latach 70. znikoma. Niewielka była też społeczna świadomość dotycząca tego, że mogą one mieć niewiele wspólnego z prawdą. Trudno się dziwić, ponieważ wiadomości z tego zakresu nie można było czerpać z demokratycznych praktyk społecznych ani z lektur, które do Polski nie docierały. Co prawda w 1975 roku miało miejsce wydarzenie cudowne – Wydawnictwa Filmowe i Artystyczne wydały *Wybór pism* Marshalla McLuhana – ale trzeba dodać od razu, że był to „cud odosobniony”. Z faktu, że polscy czytelnicy mogli się zapoznać z okrojoną wersją esejów jednego z najważniejszych – w tamtym czasie – autorów zajmujących się mediami i komunikacją społeczną – i że miało to miejsce zaledwie po 13 latach od wydania słynnej *Galaktyki Gutenberga* (wyd. 1962 roku) – nie wynikało nic więcej. Książkę kanadyjskiego badacza trzeba było przeczytać bez właściwego dla niej kontekstu, bez odniesień do innych ważnych publikacji, wreszcie bez nawiązania do prac Paula Virilio (jego *Audiowizualność w epoce przekazników elektronicznych* wydał Universitas dopiero w 1994), czy Jeana Baudrillarda (*Spoleczeństwo konsumpcyjne i jego mity* ukazało się w 2006 roku, pierwsze wydanie – 1970, a *Wymiana symboliczna i śmierć* w 2007, pierwsze wydanie – 1976).

Niezależnie od tych zapóźnień – i na przekór wszelkim ograniczeniom – opozycja w latach 70. odrobiła swoją lekcję. Zarówno działacze pierwszego szeregu, jak też artyści i twórcy kultury niezwiązani z działalnością polityczną, zaczęli zdawać sobie sprawę z tego, że ich czyny, protesty i manifestacje nie są w stanie – w prosty sposób – przełamać reżimowej propagandy. Że z manifestacji, pikiet czy strajków należy wydobyć ich narracyjny potencjał, ponieważ tylko w ten sposób mogą stworzyć alternatywę dla oficjalnej partyjnej propagandy¹⁷.

Okoliczności te pozwalają również lepiej zrozumieć, na czym polegał sukces misji KOR-u. O powodzeniu ruchu zadecydowało to, że potrafił przekierować narrację społeczną na nowe tory, że znalazł nowy język społecznej komunikacji i argumenty, które były w stanie zjednoczyć nie tylko aktywnych opozycjonistów, ale także ludzi wcześniej nieangażu-

¹⁷ Proces tworzenia alternatywnych narracji ułatwiały posunięcia władzy. Jeśli nie można było o czymś mówić, to w naturalny sposób powstawała potrzeba mówienia, co więcej, prowokowało to do tworzenia narracji mitotwórczych. Trudno powiedzieć na ile popularną lekturą wśród opozycjonistów był wydany przez PIW w roku 1970 *Mit i znak* Rolanda Barthes'a, ale pewne jest, że niektóre schematy działań społecznych, o których pisał autor, można dostrzec w sposobach porozumiewania się działaczy opozycyjnych ze społeczeństwem. Do tego, aby powstał mit, konieczne jest jednoczesne zastosowanie pięciu strategii komunikacyjnych: strategii opowiadania (narracyjnej), strategii wzniosłości (mit musi się odnosić do rzeczywistości wysokiej), strategii ograniczonego dostępu (która polega na reglamentowaniu kontaktu z obiektem mitycznym), strategii pożądania (pragnienia kontaktu z obiektem) oraz strategii powtarzalności (cykliczności). Pisałem o tym w książce: *Poznanie i komunikowanie. Ja wobec świata. Świat wobec Ja. Ja wobec siebie samego*, Poznań 2005, s. 125–128.

jących się w działalność publiczną. O znaczeniu ruchu zdecydowało także i to, że znalazł naturalnego sprzymierzeńca w literaturze, filmie i teatrze, na uniwersytetach i w kościołach (których historyczna rola wydaje się trudna do przecenienia). Zjednoczenie tych środowisk pozwoliło na utworzenie opozycji, która nawet jeśli była politycznie niejednorodna, to potrafiła działać przeciwko wspólnemu wrogowi. W ten sposób opór wobec władzy przybrał postać nieodwracalną. Sprowokował efekt śnieżnej kuli.

Nie wiadomo jednak jak długo ta kula musiałaby się toczyć, gdyby nie dwa kolejne zwroty historyczne, które przybrały postać widowisk złowróżbnych dla władzy ludowej. Prawdziwy przełom nastąpił dwa lata po wydarzeniach w Radomiu i Ursusie i spowodowany został wyborem pewnego biskupa, pochodzącego z kraju demokracji ludowej, na papieża. Jego pielgrzymka do Polski – niezależnie od znaczeń religijnych, o których nie zamierzam mówić – była wydarzeniem przełomowym w wymiarze społecznym i widowiskowym. Oto bowiem obywatele socjalistycznego państwa po raz pierwszy zobaczyli przywódców PZPR wykonujących publicznie znaki krzyża i śpiewających kościelne pieśni. Jeszcze bardziej zaskakujące było to, co pokazały zbliżenia, że towarzysze Edward Gierek, Piotr Jaroszewicz, a także inni członkowie biura politycznego, znają teksty kościelnych modlitw. Rok później, te same media przekazywały zaskakujące obrazy spod bramy głównej Stoczni Gdańskiej, gdzie pewien nieznanymi szerzej elektryk przemawiał do zgromadzonego tłumu, a później podpisywał – dziwnym długopisem – porozumienia z przedstawicielami rządu. Te dwa wydarzenia stały się punktami zwrotnymi, które umożliwiły opozycji, powolne przejmowanie kontroli nad społecznymi narracjami i przekierowywanie uwagi obywateli w stronę nowych argumentów i związanych z nimi interpretacji.

Na koniec jeszcze jedna uwaga. Patrząc na historię KOR-u z perspektywy 40-letniego oddalenia widać, jak idee ruchu wpisywały się w poetykę manichejskich podziałów: na dobrych i złych, na nas i onych. Podziały takie są cechą przełomów i rewolucji. Znacznie trudniej przejść jednak od nich do normalnego życia. Uświadomiły to późniejsze losy twórców KOR-u i KSS KOR. Ujawniły paradoks – który w pewnym sensie jest cechą każdego rewolucyjnego przesilenia – że życie w czasach pokoju wymaga znacznie większego wysiłku. Ono też prowadzi ostatecznie do bolesnego – dla rewolucjonistów – odkrycia, że świat nie jest czarnobiałym, że składa się z odcieni, załamania światła i miejsc trudnych do opisanie. Wtedy też najsilniej powraca tęsknota za prostymi podziałami z czasów barykad. Ich wskrzeszanie jest jednak groźne. Zmierza bowiem do restytucji świata, którego nie ma, a to z kolei prowadzi do katastrofy.

Bibliografia

- Baranowska M.M., *Bóg w myśli Schelera*, Kraków 2011.
Barthes R., *Mit i znak*, Warszawa 1970.
Falkiewicz A., *Teatr i społeczeństwo*, Wrocław 1980.
Fik M., *Kultura polska po Jalcie. Kronika lat 1944–1981*, Warszawa 1989.
Gennep A. van, *Obrzędy przejścia*, tłum. B. Biały, Warszawa 2006.
<http://nowahistoria.interia.pl/kartka-z-kalendarza/news-28-kwietnia-1976-r-powstal-zwiazek-socjalistycznej-mlodziezy,nId,2192317>.
Jawłowska A., *Więcej niż teatr*, Warszawa 1988, s. 144.

- Kongres Młodzieży Polskiej*, „Trybuna Ludu” 1976, 1–2 maja, nr 103 (9877).
- Lipski J.J., *KOR. Komitet Obrony Robotników – Komitet Samoobrony Społecznej*, Londyn 1983.
- Napiątkowa M., *Teatr polskiego Października*, Warszawa 2012.
- Osiński Z., *Jerzy Grotowski. Źródła, inspiracje, konteksty*, Gdańsk 1998.
- Scheler M., *Z fenomenologii i metafizyki wolności*, [w:] M. Scheler, *Wolność, miłość, świętość*, tłum. G. Sowiński, Kraków 2004.
- Sztuka otwarta*, cz. 1: *Parateatr*, pod red. B. Litwińca, Wrocław 1980.
- Turner V., *Dramas, Fields and Metaphors*, London 1974.
- Turner V., *From Ritual to Theatre*, New York 1982.
- Wachowski J., *Performans*, Gdańsk 2011.
- Wachowski J., *Poznanwanie i komunikowanie. Ja wobec świata. Świat wobec Ja. Ja wobec siebie samego*, Poznań 2005.

JACEK WACHOWSKI

KOR and Theatre

Summary

The article is an attempt at characterizing the connections between KOR (the Workers' Defense Committee, established by a group of Polish oppositionists in June 1976) and theatrical practice. Theatrical references are mentioned together with the prevailing literary references in two areas: biographical (the founders of the movement were writers, poets, songwriters, and actors) and ideological.

The biographical area also serves as an introduction to the other perspective which can be referred to as ideological. The theatre became a breeding ground for thoughts defying the communist reality. It was a meeting place for the broadly defined opposition, a cradle of ideas hostile to the system based on “workers and peasants” and the alliance with the Soviet Union. The resulting works included politicized performances of the classics as well as performances presented by alternative groups: Teatr Ósmego Dnia; Teatr 77, Jedyńka, Provisorium and Teatr Stu.

KOR's activity from 1976 to the beginning of martial law introduced on 13 December 1981 clearly shows that the links between the revolutionary movement and the theater were an important feature of dissident activity and helped to reinforce and popularize its ideological values.

Keywords: KOR – Workers' Defense Committee, theatre, performance.