

ŚWIADECTWO: SPOTKANIE W PRZESTRZENI ETOSU SŁUŻBY

Stan wojenny trwał w Polsce prawie do końca lat osiemdziesiątych. Junta partyjno-wojskowa gen. Wojciecha Jaruzelskiego manipulowała określeniami – najpierw stan wojenny został „zawieszony”, potem „zniesiony” – ale w tym czasie Sejm, pod dyktando junty, przerobił „prawo stanu wojennego” na „zwykłe prawo”. W ten sposób stan wojenny nieoficjalnie został utrwalony.

System totalitarny versus większość narodu

Stan wojenny był próbą uratowania i galwanizacji systemu totalitarnego w Polsce. Stąd, paradoksalnie chociaż logicznie, opozycja wobec niego również nabrała cech jednolitości. Innymi słowy: komunistyczna ideologia i totalitarna praktyka junty gen. Jaruzelskiego narzuciły totalną reakcję społeczeństwa, a zatem opór na wszelkich frontach, poziomach, płaszczyznach. Ta jedność była również wynikiem zlikwidowania przez władze junty oficjalnie i legalnie działających struktur opozycyjnych (po pierwsze „Solidarność”) i odizolowania w więzieniach lub ubezwłasnowolnienia większości jej przywódców; z jednym bodaj wyjątkiem – Kornela Morawieckiego.

Chociaż w opozycji, w podziemiu, ścierały się różne programy i nurty, to jednak ogromną większość narodu łączył i jednoczył ów sprzeciw wobec narzuconej Polsce sytuacji oraz tych, którzy to uczynili. Stąd cała polska rzeczywistość tamtych lat rozłamana była na dwie nierówne części: z jednej strony była fasada systemu – fałszywego i zakłamanego (*notabene* za tą fasadą odbywało się m.in. rozkradanie majątku narodowego w ramach rozpoczętej już operacji „uwłaszczania” komunistycznej nomenklatury); z drugiej – autentyczne i prawdziwe życie większości narodu.

Po stronie narodu stał Kościół katolicki. Był jedyną działającą jawnie i publicznie silną strukturą przeciwną systemowi. Choć stale pod presją, inwigilowany i prześladowany, choć kapłani byli mordowani – m.in. księża Stefan Niedzielak, Jerzy Popiełuszko, Stanisław Suchowolec, Sylwester Zych – Kościół trwał jako jedyny wyrazisty „znak sprzeciwu”.

Kościół, mając swą bardzo silną część „naziemną”, istniał także w podziemiu. Na przykład komitety charytatywne, powołane dla niesienia pomocy uwięzionym i prześladowanym, jako agendy Kościoła – pod jego patronatem i ochroną – działały na poły jawnie, na poły w konspiracji. Pełniły ważną rolę społeczną, samopomocową, ale zarazem były ośrodkami opozycji i działań antyreżimowych. Kościół był najważniejszym dystrybutorem pomocy duchowej i materialnej (w tym pomocy napływającej z zagranicy) oraz – acz pośrednio – niezależnym ośrodkiem politycznym. Był jedyną nadzieją.

Wokół tego „centrum oporu”, którym był Kościół, sytuowały się różne środowiska polityczne, zawodowe, intelektualne, artystyczne oraz rzesze pojedynczych osób. Wiele osób, dotąd partyjnych, brało kościelne śluby. Wielu, dotąd niewierzących, przyjmowało chrzest, a następnie inne sakramenty. Wielu intelektualistów, dotąd obojętnych lub wrogich wobec Kościoła, uczestniczyło w Tygodniach Kultury Chrześcijańskiej, aczkolwiek później

– trzeba przypomnieć – część tych ludzi ponownie odwróciła się od Kościoła, zaczęła go nawet zwalczać.

Również wielu ludzi teatru zaczęło tak właśnie kształtować swoje postawy, postępowanie i wybory w życiu prywatnym i zawodowym, zarazem biorąc udział w przedstawieniach organizowanych pod auspicjami Kościoła, zarówno publicznych, choć poza cenzurą, jak i tajnych, podziemnych.

Kościół brał tych wszystkich ludzi pod swoje skrzydła, mimo że byli tacy, którzy go po prostu koniunkturalnie wykorzystywali. Wspomagał ludzi duchowo – umożliwiając odnowienie lub zapoczątkowanie życia liturgią i sakramentami; finansowo – przez zapomogi udzielane robotnikom i artystom; organizacyjnie – umożliwiając aktorom występy w kościołach, malarzom organizowanie wystaw, uczonym wygłaszanie wykładów, zwłaszcza w ramach Tygodni Kultury Chrześcijańskiej, które rozrosły się do ruchu masowego, były organizowane w wielu miastach, stanowiły jedyne forum wolnej, niecenzurowanej publicznej wypowiedzi.

Etos służby polskiego Kościoła

Kościół służył narodowi na poziomie duchowym oraz poprzez niezliczone działania praktyczne, a wreszcie samą swoją obecnością i autorytetem. Wypełniał i kontynuował w ten sposób postawę służby – wiernym i narodowi – wynikającej przecież bezpośrednio z jego misji służby Bogu. Realizował w ten sposób wskazanie i przykład Chrystusa: „Syn człowieczy nie przyszedł, aby mu służyli, ale aby służyć” (Mt 20, 28).

Ów etos był zawsze cechą Kościoła powszechnego, ale przez wieki był specjalnym charyzmatem Kościoła w Polsce. Tak było od zarania naszych dziejów. Nabrał on mocy i osiągnął formy symboliczne od czasu obrony Częstochowy i ślubów króla Jana Kazimierza w XVII w. Trwał w XIX w. przez mękę zaborów – rosyjskiego, pruskiego i austriackiego. Kapłani służyli ogółowi ludu Bożego, a w szczególności powstańcom, żołnierzom, emigrantom, ubogim – tu trzeba przypomnieć św. Brata Alberta. W latach tragedii nowych zaborów – niemieckiego i sowieckiego – z okresu 1939–1945, Kościół pełnił nadal swą służbę, sam będąc śmiertelnie zagrożony, dziesiątkowany mordami kapłanów, zakonników i zakonnice. Święty Maksymilian Kolbe złożył heroiczną ofiarę życia za współwięźnia Auschwitz. Ksiądz Tadeusz Fedorowicz dobrowolnie pojechał z wywozonymi w głąb Rosji. Ksiądz Stefan Wyszyński był kapelanem partyzantów. Ojciec Tomasz Rostworowski był kapelanem powstańców warszawskich.

W niekończącej się, zdawało się, nocy rządów komunistycznych – ateistycznych i antynarodowych – Kościół kontynuował swoją służbę. W okresie stanu wojennego ta jego postawa i zgodne z nią działania zostały jeszcze pogłębione i uzyskały większą klarowność.

Etos służby polskiego teatru

Również teatr polski w swoich najlepszych dokonaniach podporządkował się ideałom służby, zwłaszcza w nurcie, który nazwałem kiedyś „teatrem obywatelskim”. Ten szczególnie, a z czasem szeroko rozlany nurt, to był teatr, w którym dominowały dobra i wartości zbiorowe, postawy służebne. Był to teatr uprawiany przez obywateli dla obywateli, a więc nie w interesie pojedynczej jednostki, ale zbiorowości – narodu, państwa, kraju, społeczeństwa, gminy czy miasta; nie w oparciu o motywacje finansowe czy ambicjonalne, ale altruistyczne i wspólnotowe; i nawet nie z powodów artystycznych, ale w dążeniu do wyrażania i przekazywania najwyższych wartości ludzkich, w tym duchowych, ale także politycznych.

W historii Polski i polskiego teatru tą najwyższą wartością była wolność. Już *Odprawa posłów greckich* Jana Kochanowskiego – napisana i wystawiona w roku 1578 na uroczystości

zaślubin Jana Zamoyskiego – była pomyślana nie tylko jako rozrywka dla zgromadzonych gości, ale jako poważna wypowiedź na temat najważniejszych i najaktualniejszych spraw wagi państwowej; jako forum rozważania problemów politycznych; więcej – jako narzędzie kształtowania bieżącej polityki państwa, spraw dotyczących ogółu obywateli. Teatr doby Sejmu Wielkiego był kolejnym, szczególnym przykładem służby narodowi – pisania sztuk i tworzenia widowisk w celu edukacji narodowej, umacniania polskości, poprawy obyczajów, unowocześniania kraju. W oparciu o te motywacje powołano w 1765 r. Teatr Narodowy. Miał służyć całemu narodowi, więc grał w języku narodowym, był publiczny, dostępny dla wszystkich. Kontynuował ten program „ojciec sceny narodowej”, Wojciech Bogusławski, wystawiając *Powrót posła* Juliana Niemcewicza (1791) oraz *Henryka IV na łowach* (1792) i *Krakowiaków i Górali* (1794) swego autorstwa. Przesłaniem tych sztuk było podniesienie na duchu narodu, wskazanie na siły, z których trzeba czerpać, by odzyskać niepodległość; była to pochwała tradycji, a zarazem nowoczesności i oświaty. Stanisław Wyspiański sformułował i praktycznie wyraził, zwłaszcza w *Wyzwoleniu*, program wyzwolenia narodu w płaszczyźnie politycznej, moralnej i artystycznej. Objeżdżając kraj w końcu lat dwudziestych z przedstawieniem *Księcia Niezłomnego*, Juliusz Osterwa chciał przysłużyć się kulturalnemu scaleniu ziem polskich, na lata rozłączonych przez zaborców. Mieczysław Kotlarczyk, twórca tajnego, podziemnego Teatru Rapsodycznego (pamiętamy, że jego aktorem był Karol Wojtyła), bronił – zarówno pod okupacją niemiecką, jak i później, w czasach komunistycznego zniewolenia – najwyższych i najświętszych wartości narodowej literatury i teatru. Istniały tajne teatry pod okupacją sowiecką i niemiecką, w obozach koncentracyjnych (recytacje Stefana Jaracza w Auschwitzu), w obozach jenieckich (w tym znakomite przedstawienia w oflagach) i teatr żołnierski (zwłaszcza Teatr 2. Korpusu Jadwigi Domańskiej). Wszystko to są przykłady praktykowania postawy służby.

Nie było to łatwe pod rządami i kontrolą komunistów, niemniej w latach 1945–1981 powracało do tego wielu twórców teatru. Idea służby towarzyszyła wielu przedstawieniom, a wyraziście ujawniła się w warunkach stanu wojennego. Teatr nawiązał wtedy do swych najlepszych tradycji, a w szczególności do służby narodowi z lat czterdziestych, które w latach osiemdziesiątych były dlań punktem odniesienia i inspiracją. I właśnie w obszarze postawy służby dokonano się niezwykle zbliżenie, wręcz spotkanie Kościoła z teatrem.

Tu trzeba przypomnieć, że stało się tak nie po raz pierwszy, a zatem, że istniał już fundament i precedens takiego zbliżenia założony w czasach zaborów, zwłaszcza na polskich ziemiach rządzonych przez Rosję i Prusy (od 1871 r. – Niemcy); pod zaborem austriackim sytuacja była nieco inna. Otóż w obu tych zaborach język polski był wyrugowany z życia publicznego oficjalnymi zakazami – w administracji, sądownictwie czy handlu, a zwłaszcza w szkolnictwie był zakazany całkowicie (pod zaborem rosyjskim w szkolnictwie powyżej szkoły elementarnej, pod zaborem niemieckim – w ogóle). Wbrew temu zakazowi język polski publicznie rozbrzmiewał w dwóch miejscach: w kościołach i teatrach. We wszystkich kościołach katolickich w Polsce brzmiały polskie pieśni, kazania (acz stale podsłuchiwane przez tajnych agentów) były głoszone po polsku, sakramenty sprawowane były po łacinie i po polsku (a nie w językach zaborców). Ze scen teatrów Warszawy, także Poznania, a nawet Wrocławia – brzmiała polska mowa. Polska publiczność tych przedstawień porozumiewała się, oczywiście, również po polsku. A przecież kościoły i teatry były instytucjami publicznymi i, formalnie, ich także dotyczył zakaz posługiwania się publicznie polszczyzną. Historycy Kościoła i historycy teatru różnią się w interpretacjach tego zjawiska i wyjaśnieniach, dlaczego władze zaborców dopuściły lub choćby zaakceptowały ten stan rzeczy. Fakt pozostaje faktem.

Wytworzyło to w „narodowej podświadomości” szczególnie związek Kościoła i teatru, który określił tożsamość polskiego teatru na lata, aż prawie do końca XX w. Dopiero w latach dziewięćdziesiątych związek ten zaczął być lekkomyślnie rozrywany. Jednak zanim to nastąpiło, tradycje teatru służby stały się podstawą charakteru teatru w czasach stanu wojennego.

Sprzeciw środowiska teatralnego wobec stanu wojennego objął: bojkot masowych środków przekazu – tu teatr stał się przez jakiś czas najbardziej widowym znakiem sprzeciwu w skali całego kraju; opór przeciw zawłaszczeniu przez juntę stowarzyszenia ludzi teatru, czyli Związku Artystów Scen Polskich; tworzenie teatru niekontrolowanego przez władze, działającego poza zasięgiem cenzury.

Bojkot, który narodził się spontanicznie (następnie „zorkiestrowany”), był wyrazem niezgody na stan wojenny; odmową uczestnictwa w kłamstwie i manipulowaniu informacjami; manifestacją solidarności z „Solidarnością”, z więzionymi i prześladowanymi; w uprawianiu sztuki wysuwał na plan pierwszy motywy moralne, odwoływał się do sumienia i do elementarnych wartości ludzkich. Ludzie teatru (a także inni twórcy, intelektualiści, uczeni) uznali, że niegodne byłoby występowanie w telewizji i radiu czy korzystanie z łamów prasy, gdy cały naród ma zakneblowane usta. Bojkot był milczeniem, które czasem jest znacznie bardziej wymowne niż słowa. Ludzie teatru uznali też za niemożliwe ukazywanie się na ekranach obok tych, których naród otoczył wzgardą i potępieniem. Wystąpienie obok, po lub przed człowiekiem w mundurze – czy to generałem, czy przebranym w mundur spikerem – oznaczałoby ich uwiarygodnianie. Tego ludzie teatru odmówili.

W okresie „karnawału »Solidarności«” ZASP stał się ośrodkiem wolnościowym, symbolem postaw niezależnych. Junta najpierw go „zawiesiła” wraz z wszystkimi innymi stowarzyszeniami, związkami, organizacjami, a po szeregu potyczek, gdy nieugięcie trwał w opozycji – zlikwidowała i w jego miejsce zaczęła tworzyć nowy, w pełni kontrolowany. Większość środowiska, w tym prawie wszyscy twórcy cieszący się autorytetem, odmówiła w nim udziału.

W zaistniałej sytuacji tworzenie teatru niezależnego było naturalną potrzebą twórców oraz świadomie wybranym sposobem wyrażania sprzeciwu (w dostępnej sobie dziedzinie, czyli w twórczości teatralnej).

Wszystkie te trzy wymiary sprzeciwu mieściły się w systemie wartości służby. Tworzenie przedstawień nielegalnych – poza cenzurą i kontrolą – zbliżyło teatr do Kościoła, który po wprowadzeniu stanu wojennego w szczególnie sposób praktykował etos służby.

Spotkanie Kościoła i teatru

Kościół wspierał teatr duchowo, używał swych świątyń i innych pomieszczeń na przedstawienia, pomagał finansowo, zarówno przez indywidualne stypendia i zwroty kosztów podróży zespołów, jak też np. przez zakup sprzętu nagłaśniającego (który, *notabene*, często padał ofiarą ubeckich konfiskat). Lista artystów zaangażowanych w teatralną działalność podziemną pod auspicjami Kościoła liczy w skali kraju setki nazwisk.

Przedstawienia „kościelne” miały charakter widowisk publicznych lub tajnych. Widowiska publiczne odbywały się w kościołach jawnie (te przedstawienia były jawne, a zarazem „podziemne”, nieocenzurowane, oficjalnie zakazane). „Teatr kościelny” pokazał kilka potężnych widowisk. *Morderstwo w katedrze* Thomasa S. Eliota w reżyserii Jerzego Jarockiego zagrał zespół warszawskiego Teatru Dramatycznego w katedrze św. Jana (9 marca 1982 r.), a następnie zespół krakowskiego Starego Teatru w katedrze na Wawelu (1 kwietnia 1982 r.). Dawano też przedstawienia w bazylice Mariackiej, gdzie wielkie widowisko *Wit Stwosz* przygotował Tadeusz Malak (9 kwietnia 1983 r.). W Krakowie grano także w kościołach oo. Karmelitów,

oo. Pijarów i innych. Obliczono, że w Krakowie w latach osiemdziesiątych widowiska w kościołach obejrzało nie mniej niż 50 tys. widzów. Wystąpiło w nich 457 aktorów i śpiewaków-solistów. Bardzo znaczące przedstawienia sztuki Ernesta Brylla *Wieczernik* przygotowane zostały w kościele Miłosierdzia Bożego w Warszawie, w reżyserii Andrzeja Wajdy (5 kwietnia 1985 r. – kilkanaście powtórzeń) oraz w Gdańsku w kościele Matki Boskiej Częstochowskiej, w reżyserii Haliny Słojewskiej (4 maja 1985 r. i 21 powtórzeń w różnych kościołach Wybrzeża). Aktorzy występowali także publicznie w czasie pobytu Jana Pawła II w kraju w 1983 r.

Innym rodzajem występów publicznych były krótkie programy artystyczne dawane w wielu kościołach na terenie całego kraju po Mszach św. Pierwszy taki program dano już w kościele św. Anny w Warszawie w nocy z 24 na 25 grudnia 1981 r., po pasterce, z udziałem m.in. Andrzeja Szczepkowskiego.

Były też bardzo liczne przedstawienia grane pod auspicjami Kościoła, ale nie w przestrzeniach sakralnych. Najbardziej znaczące były te, które przygotowywano regularnie w Muzeum Archidiecezji Warszawskiej pod patronatem księży Jerzego Popiełuszki i Andrzeja Przekazińskiego, a pod kierownictwem aktorki Hanny Skarżanki. W latach 1982–1988 odbyło się tam ok. 700 przedstawień, dodatkowo pokazanych gościnnie na terenie kraju ok. 100 razy. Występowało regularnie ok. 150 aktorów, śpiewaków i muzyków.

Pod skrzydła Kościoła schronił się, od lat opozycyjny, znany poznański Teatr Ósmego Dnia.

Widowiska tajne, rzeczywiście podziemne, odbywały się w kaplicach, salach parafialnych i katechetycznych. Tu najbardziej znaczącym przykładem był *Wyrok na sierpień* według scenariusza Andrzeja Falkiewicza i Krystyny Miłobędzkiej przygotowany przez zespół Nie Samym Teatrem we Wrocławiu i zagrany w kaplicy przy kościele oo. Jezuitów (15 listopada 1984). Zespół NST w latach 1984–1987 przygotował 12 premier, dając 140 przedstawień we Wrocławiu i kilkudziesięciu miejscowościach na terenie całego kraju.

Obok widowisk tajnych, którym bezpośrednio patronował Kościół, powstawały przedstawienia świeckie, grane w domach prywatnych. Tu najpiękniejszą kartę zapisał warszawski Teatr Domowy, który działał w latach 1982–1989.

Drugim wymiarem spotkania Kościoła z teatrem było jego promieniowanie. Bo tak właśnie trzeba nazwać różne działania i prace podejmowane w ramach ścisłych związków z Kościołem pewnych ludzi i całych środowisk. Chociaż nie był to związek sformalizowany, to jednak był ważny. Teatr czerpał z Kościoła natchnienie i wzorce, poczynając od ideału służby. Wyrażały go zwłaszcza przedstawienia powstałe w teatrach publicznych, które w specjalny sposób podtrzymywały w społeczeństwie ducha i nadzieję. Przedstawienia te nie były przez Kościół ani inspirowane, ani „sponsorowane” (jak powiedzielibyśmy dzisiaj), ale przez swe przesłania, wyraz artystyczny i wpływ na widzów włączały się w ruch oporu, którego osią i zwornikiem był Kościół.

Należy tu wymienić, zresztą tylko przykładowo, inscenizacje *Hioba* w reżyserii Krzysztofa Babickiego w Teatrze Słowackiego na Scenie Miniatura (3 czerwca 1982 r.), *Ksiądz Marka* Juliusza Słowackiego w reżyserii Krzysztofa Zaleskiego w Teatrze Dramatycznym w Warszawie (20 stycznia 1982 r.) i Andrzeja Makowieckiego w Teatrze Współczesnym we Wrocławiu (11 lutego 1983 r.), *Wyzwolonego* Stanisława Brejdyganta w reżyserii autora w Teatrze Powszechnym w Warszawie (11 grudnia 1982 r.) i Jana Różewicza w Teatrze Współczesnym we Wrocławiu (19 stycznia 1983) oraz *Dziadów* Adama Mickiewicza (3 czerwca 1982 r.) i *Dżumy* według Alberta Camusa (6 maja 1983 r.) w reżyserii mojej, także we wrocławskim Teatrze Współczesnym.

Wszystkie te przedstawienia (a także liczne inne) przyczyniały się do budowania owego wspólnego frontu oporu: jednoczyły teatr z jego publicznością, w ten sposób jednoczyły teatr z narodem (z jego większością), a w konsekwencji jednoczyły naród z jego Kościołem. Wszystkie sytuowały się, tak jak misja Kościoła, w obszarze postawy służby.

Postscriptum

Pragnę przypomnieć, że Wrocław, gdzie pracowałem, był w ogóle bardzo silnym ośrodkiem opozycji, w tym kultury niezależnej, więc było mi jakoś łatwiej i różniej. Zanurzyłem się w przyjaznym, podobnie myślącym i czującym środowisku, stawiającym sobie podobne cele. Trzeba też przypomnieć, że pasterzem Kościoła wrocławskiego był w tamtych latach kard. Henryk Gulbinowicz, niezłomny książę Kościoła, troskliwy, nieustraszony, a zarazem rozważny opiekun. Ze środowiskiem artystycznym związani byli na co dzień liczni księża, jak Tadeusz Budziński, Mirosław Drzewiecki, Andrzej Dziełak, Stanisław Orzechowski, o. Adam Wiktor, o. Ludwik Wiśniewski. Służyli posługą kapłańską, mądrą radą i praktyczną pomocą.

Byłem jednym z trzech założycieli Arcybiskupiego Komitetu Charytatywnego, który powstał już w grudniu 1981 r., a potem członkiem Rady tego Komitetu. Zostałem przewodniczącym Rady Kultury przy arcybiskupie wrocławskim. Powierzenie mi przez środowisko tej funkcji wynikało, jak sądzę, z pozycji, jaką wtedy we Wrocławiu zajmowałem jako dyrektor Teatru Współczesnego i wykładowca uniwersytecki; zarazem było wiadomo, że jestem wierzący i praktykujący. Przygotowałem dwa przedstawienia teatru podziemnego, oba oparte na moich własnych tekstach. Miałem wykłady jawne w kościołach, w ramach Tygodni Kultury Chrześcijańskiej, oraz tajne, w domach prywatnych. Współpracowałem z „Solidarnością Walczącą”. Zatrudniałem w teatrze ludzi wyrzuconych z pracy z powodu ich działań opozycyjnych. Chroniłem przed zwolnieniami pracowników teatru, których wyrzucenia domagały się ode mnie władze. Repertuar, jaki realizowałem w Teatrze Współczesnym – wraz ze wspaniałym zespołem współpracowników artystycznych, technicznych i administracyjnych – a więc *Książę Marek*, *Wyzwolony*, *Dziady* i *Dżuma*, a także inne, włączały Teatr Współczesny w wielką wspólnotę narodu, starały się mu służyć.

Osią i zwornikiem tej wspólnoty był w tamtych latach Kościół. Wtedy mieliśmy takie poczucie. Dziś widzimy to jasno z perspektywy historycznej. Widzimy też wyraźnie, że ta wspólnota miała swoją warstwę widoczną i spektakularną (używam tego słowa, bo mówimy o teatrze i o zrealizowanych przedstawieniach), ale miała przede wszystkim warstwę głęboką, podstawową, która sytuowała się w sferze wiary i systemu wartości, była wyrazem etosu służby Kościoła i teatru.