didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 174**
Data wydania: kwiecień 2023
DOI: 10.34762/x0z3-qn62
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/1989-fantazja-non-fiction

/ 1989

„1989” – fantazja non-fiction

Zbigniew Majchrowski | Uniwersytet Gdański

1989 – non-fiction fantasy

Can a theatrical spectacle rectify the greatest neglect of Poland’s post-1989 transformation and create a ‘positive’ founding myth of the ‘Solidarity’? This is the ambition of the musical 1989 produced by a creative team led by Marcin Napiórkowski, Katarzyna Szyngiera, Mirosław Wlekły and Andrzej ‘Wolny’ Webber (co-produced by the Gdansk Shakespeare Theatre and the Juliusz Słowacki Theatre in Krakow). According to the announcements, it was to be the first musical in Poland in the likeness of the American Hamilton, for the first time with entirely rapped vocals, showing the fall of communism from a new perspective and finally giving women their rightful place in the struggle for a free Poland. What captivates the audience is undoubtedly the musical and dance qualities of the performance, but the vision of history presented raises serious questions. A major misunderstanding in *1989* is the complete erasure of the church and the figure of John Paul II from the life of Poles in the 1980s. Furthermore, the diminishing of the role played by Lech Walesa in 1980-1989 is also completely incomprehensible. In the stage history, the leader of the August strike remains in the shadow of Jacek Kuroń and his own wife Danuta, and becomes a character without charisma, rather resembling Ubu Roi from Jarry’s play. The show tries to capture the energy of the Polish women’s strikes of the autumn of 2020, but on stage they are mainly rebellious lonely wives of activists who find encouragement in a conservative vision of family (‘to be simply one of many families’). There is nothing subversive here. Unlike in Hamilton, this is not a look at Poland ‘then’ from the perspective of Poland ‘today.’ Despite the repudiation of the traditional narratives, the paradigm of Polish Romanticism still triumphs because the entire dramatic plot is based on an old romantic cliché: ‘He did not find happiness at home because there was none in the fatherland’ (Mickiewicz, *Konrad Wallenrod*).

The artists create their own counter-history, which they are of course artistically entitled to do, but they do not answer the question of causal power, i.e. where did society draw its strength to survive during martial law, or what led to the fall of the communist regime in 1989.

Keywords: Solidarity; Lech Walesa; John Paul II; Polish transformation 1989; counter-history; herstory

Grudzień 1980 *non-fiction*

Znamienne jest to, co wydarzyło się w przestrzeni społecznej ekspresji w Trójmieście w grudniu 1980 roku, gdy przypadała dziesiąta rocznica Grudnia ’70 i gdy buzowały świeże emocje związane z rejestracją NSZZ „Solidarność”. Niespełna cztery miesiące po zwycięskim strajku sierpniowym zbiegło się w czasie pięć ważkich wydarzeń.

3-6 grudnia – w hali widowiskowej Stoczni Gdańskiej, gdzie zwykle odbywały się masowe imprezy, takie jak turnieje bokserskie, pierwsze międzynarodowe festiwale piosenki (przed przeniesieniem do Opery Leśnej w Sopocie), koncerty zespołów bigbeatowych czy występy radzieckiego cyrku, krakowski Teatr Cricot 2 przedstawia *Wielopole, Wielopole* Tadeusza Kantora. Jest to wprawdzie chwilowe, ale wymowne przejęcie tej sportowo-rozrywkowej sceny przez suwerennego artystę, mocny postulat dowartościowania roli i miejsca niezależnej sztuki w społecznym procesie odzyskiwania wolności. Pierwszy z czterech spektakli zakłóca napastliwie reagujący widz, który zostaje wyprowadzony przez ochronę (Kantor uzna to za prowokację esbecką). Tymczasem na krakowskim Rynku ekipa filmowa Krzysztofa Zanussiego kręci sceny do filmu *Z dalekiego kraju*, biograficznej opowieści o Karolu Wojtyle.

7 grudnia – w największym gdańskim kinie o swojskiej nazwie „Leningrad”

odbywa się pierwszy oficjalny pokaz filmu *Robotnicy'80*, zrealizowanego przez ekipę Wytwórni Filmów Dokumentalnych[1]. Jest to półtoragodzinna relacja z przebiegu sierpniowego strajku i negocjacji w Stoczni Gdańskiej im. Lenina, największym zakładzie pracy Wybrzeża – w zasadzie czysty zapis filmowy i dźwiękowy, bez komentarza, bez narzucającej się narracji. Bodaj po raz pierwszy robotnicy, wśród nich Lech Wałęsa, mogą zobaczyć samych siebie na wielkim ekranie, gdy mówią własnym, niewyreżyserowanym głosem. Na widowni jest też obecny Tadeusz Kantor. Kolejne projekcje anonsowane są w lokalnej prasie jako „seanse zamknięte" (bez tytułu), co dowodzi, że zniesienie cenzury nadal pozostaje jednym z tych dwudziestu jeden postulatów sierpniowych, które wciąż oczekują na realizację.

13-15 grudnia – w auli I Liceum Ogólnokształcącego (naprzeciwko Bramy nr 2 Stoczni Gdańskiej) oraz w założycielskiej siedzibie „Solidarności" we Wrzeszczu trwa ogólnopolski przegląd „Teatr studencki Robotnikom – Gdańsk 80", w którym bierze udział pięć zespołów: poznański Teatr Ósmego Dnia z *Przeceną dla wszystkich*, gdański Teatr Jedynka (*Odzyskać przepłakane lata*) oraz trzy grupy lubelskie – Scena Plastyczna KUL (*Ikar* Leszka Mądzika), Teatr Provisorium (*Nie nam lecieć na wyspy szczęśliwe*) i Grupa Chwilowa (*Martwa natura*). Znakiem czasu jest patronat nowo powstałego Niezależnego Zrzeszania Studentów Uczelni Trójmiasta oraz finansowe wsparcie imprezy przez Socjalistyczne Zrzeszenie Studentów Polskich. Tymczasem w Teatrze im. Juliusza Słowackiego w Krakowie odbywa się światowa prapremiera sztuki Karola Wojtyły *Brat naszego Boga* w reżyserii Krystyny Skuszanki.

16 grudnia – na placu przed stoczniową Bramą nr 2 odsłonięty zostaje Pomnik Poległych Stoczniowców 1970. Jest to pierwszy pomnik wystawiony nie przez władzę, ale przeciwko władzy, za pieniądze ze społecznej zbiórki. Z

woli stoczniowców widnieje na nim fragment wiersza Czesława Miłosza *Który skrzywdziłeś*, napisanego w 1950 roku. Po odśpiewaniu przez zgromadzony tłum *Roty* rozlega się *Lacrimosa* Krzysztofa Pendereckiego, skomponowana dla Lecha Wałęsy i „Solidarności" i zadedykowana pamięci ofiar Grudnia '70. Apel poległych odczytuje Daniel Olbrychski. I chociaż w uroczystości uczestniczą przedstawiciele władz państwowych, partyjnych i kościelnych, nikt nie ma wątpliwości, że najważniejszym akcentem jest przemówienie Lecha Wałęsy.

20 grudnia 1980 – w gdyńskim Teatrze Muzycznym odbywa się premiera *Kolędy-nocki* Ernesta Brylla z muzyką Wojciecha Trzcińskiego, w reżyserii Krzysztofa Bukowskiego. Bryll osadza nowo powstały związek „Solidarność" w tradycji ludowej religijności (kolędnicy z gwiazdą betlejemską) i w nowej kulturze plebejskiej (chłoporobotnicy). Gdzieś w połowie każdego spektaklu aktorzy schodzą na widownię i łamią się z publicznością opłatkiem.

To przypomnienie nie tylko pokazuje, jak kształtowały się wówczas samorzutne inicjatywy performatywne na Wybrzeżu, ale przede wszystkim daje do myślenia, jak zróżnicowane były widowiska służące wyrażeniu posierpniowych emocji. Dziś można w nich widzieć pierwsze zwiastuny możliwych w przyszłości ścieżek narracyjnych. Po pierwsze, bardzo osobiste przedstawienie Kantora *Wielopole, Wielopole* manifestowało autonomię sztuki i jednocześnie solidarność artysty z wolnościowymi ideami pracowniczego zrywu, antycypowało też studia nad pamięcią, jakie niedługo się rozwiną (między innymi za sprawą artykułu Jana Błońskiego *Biedni Polacy patrzą na getto* z 1987 roku). Było też swego rodzaju testem, jak dalece wspólnota solidarnościowa jest otwarta na wolność artystyczną i niezależną sztukę. Podobny charakter miała konfrontacja teatrów studenckich z szerszą publicznością („robotnicy, a stanowili oni sporą część

widowni, reagowali żywo i z dużą życzliwością” – relacjonował Donald Tusk, świeżo upieczony absolwent Wydziału Historycznego UG – 1980). Po drugie, film *Robotnicy ’80* pozwalał całemu krajowi zapoznać się z tym, co oficjalne ogólnopolskie media przez dwa tygodnie ukrywały przed narodem, zrywał z „propagandą sukcesu”, przywracał etyczny wymiar pracy dokumentalistów, reporterów i dziennikarzy, zapowiadał też wzbierające do dziś zainteresowanie literaturą i dramaturgią *non-fiction*. Po trzecie, performans społeczny, jakim było wystawienie Pomnika Poległych Stoczniowców 1970, stanowił początek przejmowania oficjalnych – państwowych i partyjnych – form czczenia pamięci przez oddolny ruch obywatelski. Zarazem jednak był to jeden z pierwszych przejawów anektowania inicjatyw „Solidarności” przez Kościół. Pierwotny projekt pomnika, którego makietę wykonano jeszcze podczas strajku, opierał się na czterech krzyżach (na pamiątkę czterech pierwszych ofiar i jako ostrzeżenie zwrócone w cztery strony świata), ale wskutek nalegań ówczesnego prymasa, kardynała Wyszyńskiego, pomnik ostatecznie przybrał kształt trzech krzyży, gdyż te bardziej pasują do tradycji chrześcijańskiej (Gondek, 2005, s. 3-7) (papieskie „nie ma Polski bez Chrystusa”). Wreszcie, po czwarte, „oratorium kolędnicze” Brylla i Trzcińskiego było pierwszą próbą wykreowania mitu „Solidarności”[2]. Przebojowy song *Za czym kolejka ta stoi?* trafił ze sceny na radiowe listy przebojów i sprawił, że jego wykonawczyni, Krystyna Prońko w szarym płaszczu przypominającym roboczy fartuch, stała się kobiecą ikoną czasu „Solidarności”. W pamięć zapadł nie Jan Pietrzak z pieśnią *Żeby Polska była Polską* (wówczas nieomal uznaną za solidarnościowy hymn), nie Jan Krzysztof Kelus z *Sentymentalną panną S.*, ale refren wyśpiewany przez Krystynę Prońko:

Bądź jak kamień, stój, wytrzymaj

Kiedyś te kamienie drgną

I polecą jak lawina

Przez noc, przez noc, przez noc

Nie ma wolności bez radości

W referacie przygotowanym na Kongres Kultury Polskiej w grudniu 1981 roku, w przededniu stanu wojennego, Maria Janion mówiła: „Stoczniowa enklawa strajkowa pozwoliła […] uświadamiać rzecz niezmiernie w porządku egzystencjonalnym doniosłą: że wolność jest także radością. Przeświadczenie, niewątpliwie romantyczne z ducha, znalazło wyraz w formach polskiej kultury plebejskiej" (Janion, 2000; zob. Robotycki, 1990, z. 2), jakie objawiły się w strajkowym folklorze. Ten radosny klimat, stłumiony przez stan wojenny, a poniekąd też przez smutę kościelnych celebracji (jakże często polskie wigilie przypominają stypy), przetrwał jednak na obrzeżach. Oto latem 1982 roku na plaży nudystów w Chałupach na Półwyspie Helskim zaaranżowany został osobliwy happening: na słupkach falochronu ustawiła się grupa całkiem nagich młodych kobiet i mężczyzn z namalowanymi na torsach kremem do opalania literami, które układały się w napis S-O-L-I-D-A-R-N-O-Ś-Ć, słowo wówczas niedopuszczane przez cenzurę do publicznego obiegu. Po chwili cała plaża golasów skandowała „So-li-daarność!" Była to najdosłowniej „naga prawda", przewrotna akcja polityczna, odbiegająca od aury kościelnych mszy za Ojczyznę czy martyrologicznego tonu podziemnej poezji; nawiązywała raczej (choć najpewniej nieświadomie) do manifestu polskich futurystów z 1921 roku: „Więcej światła, powietrza i przestrzeni. Gdyby Sejm polski obradował na powietrzu, na pewno mielibyśmy o wiele

słoneczniejszą konstytucję”. Wystarczyła jedna tubka kremu, by zaledwie dwa lata po narodzinach Solidarności wykonać prawdziwie wywrotowy performans, który dawał nowe spojrzenie na słynnych „21 postulatów”: równy udział kobiet i mężczyzn w happeningu uchylał męsko nacechowaną legendę Sierpnia ’80, a radosna nagość poszerzała społeczne rozumienie wolności o indywidualne prawo do dysponowania własnym ciałem.

Po 1989 roku kolejne sejmy III RP nie zdołały należycie uczcić ani 31 sierpnia (dzień podpisania porozumień sierpniowych, gdy „dogadaliśmy się jak Polak z Polakiem”, jak to wyraził Lech Wałęsa), ani 4 czerwca (dzień, gdy „skończył się w Polsce komunizm”, jak to ogłosiła widzom Dziennika Telewizyjnego Joanna Szczepkowska – por. Filar, 2019). Nie poskąpiono natomiast dni wolnych od pracy dla świąt religijnych: Wniebowzięcia Najświętszej Maryi Panny (od 1992) oraz Trzech Króli (od 2011). Rządy wywodzące się z opozycji demokratycznej lekceważyły sferę symboliczną i oddały to pole we władanie Kościołowi katolickiemu oraz kulturze masowej. Same ograniczyły się do wytwarzania mitologii konsumenckiej (co w kraju niedawnych niedoborów rynkowych szybko zadziałało) oraz kontynuowały sprawdzoną w PRL-u mitologię futbolową (Stadion Narodowy w stolicy i „orliki” w każdej gminie), co nie przeszkadzało łożyć jednocześnie publicznych środków na szkolną katechezę czy świątynię Opatrzności Bożej. Czy musical może naprawić największe zaniedbanie symboliczne polskiej transformacji?

Takie właśnie ambicje ma musical *1989*, zrealizowany przez twórczy team, którego liderami są Marcin Napiórkowski, Katarzyna Szyngiera, Mirosław Wlekły i Andrzej „Wolny” Webber. Przedstawienie stało się wydarzeniem, zanim jeszcze doszło do premiery, poprzedzone reportażem z prób Anety Kyzioł w „Polityce” oraz pilotowane artykułem samego Napiórkowskiego *Jak*

powstawał musical „1989”? w „Tygodniku Powszechnym” (2022). Premierę nagłaśniały sprawne działania promocyjne, wywiady z reżyserką i współtwórcami oraz konferencje prasowe współproducentów, Agaty Grendy, dyrektorki Gdańskiego Teatru Szekspirowskiego, i Krzysztofa Głuchowskiego, dyrektora Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie. Wedle mnożących się zapowiedzi prawie wszystko miało być w tej produkcji pierwsze: pierwszy w Polsce musical na podobieństwo amerykańskiego *Hamiltona*, po raz pierwszy w całości rapowany, pokazujący upadek komunizmu z nowej perspektywy i nareszcie oddający sprawiedliwość kobietom w walce o wolną Polskę.

Oczywiście, to bardzo ciekawy eksperyment: jak stosunkowo młodzi ludzie kreatywnie rekonstruują sobie tamte dni, tamte lata, jak tworzą fantazję *non-fiction*. Inaczej to jednak wygląda, gdy Krystian Lupa robi *Factory 2* – fantazję o zamkniętym, elitarnym kręgu nowojorskiej bohemy lat sześćdziesiątych, inspirowaną twórczością Andy’ego Warhola, inaczej, gdy ambicje są na miarę *Hamiltona* Lin-Manuela Mirandy, musicalu o narodzinach Stanów Zjednoczonych, któremu patronował prezydent Barack Obama. Sam Miranda powiedział o swoim dziele: „To jest historia o Ameryce wtedy, opowiedziana przez Amerykę teraz”. I nie chodzi przecież jedynie o to, że aby znieść dystans między współczesną publicznością a odległą przeszłością; historia opowiadana jest w poetyce rapu, ale przede wszystkim ukazywana jest z perspektywy zaszłych przeobrażeń społecznych. Wieloetniczna obsada przypomina widzom, że Ameryka to nie tylko historia białych mężczyzn i że ogromną rolę w jej dziejach odgrywała ludność napływowa[3].

Polskiemu musicalowi patronuje Krzysztof Głuchowski:

> Opowiadamy historię, którą wszyscy znają, a z drugiej strony historię, której nie tyle nikt nie pamięta, co z jakichś powodów spycha się ją w niepamięć. Największy sukces w historii Polski, stworzenie nowego społeczeństwa, nowego państwa stało się jakąś wstydliwą historią, która jest nudna, pełna nazwisk i faktów. A przecież wtedy coś udało się zrobić wspólnie, a rzadko udaje się nam jako społeczeństwu wspólnie działać. Nas interesuje ten moment, ten pozytywny mit, który naszemu społeczeństwu jest potrzebny (Raczek, 2002).

Wprawdzie Polacy samorzutnie i skutecznie zdołali się zjednoczyć w akcjach pomocy walczącej Ukrainie od pierwszych dni wojny, i to jest pozytywny fakt, nie mit, niemniej zbiorowy entuzjazm może się wyczerpać, zwłaszcza że jest podszyty wciąż nieprzepracowaną pamięcią wzajemnej przemocy polsko-ukraińskiej, a za chwilę mogą ujawnić się nieznane jeszcze problemy związane z przepływem imigrantów. I niewątpliwie to właśnie teraz jest czas na zastanowienie się, jak tę dobrą energię społeczną, skierowaną ku Ukrainie, podtrzymać i rozszerzyć na inne sfery życia publicznego.

Plusy dodatnie, plusy ujemne

Prapremiera *1989* w Gdańskim Teatrze Szekspirowskim rozgrywała się tyleż na scenie, co na widowni, gdzie we własnej osobie zasiadły niektóre ze scenicznych postaci. Zgotowana wykonawcom owacja na stojąco szybko przeniosła się ku obu najważniejszym gościniom, Danucie Wałęsie i Henryce Krzywonos, i była jednocześnie manifestacją antypisowską. Podnoszono ręce w geście „V”, skandowano „Zwy-cię-ży-my, zwy-cię-ży-my”. Kolejne spektakle spotyka, jak zewsząd słychać, podobny entuzjazm.

Tym, co porywa publiczność i czyni przedstawienie atrakcyjnym widowiskiem, są niewątpliwie jego muzyczno-taneczne walory. To muzyka i choreografia spajają poszczególne numery, zwłaszcza że tancerze z castingu są tu równie świetni aktorsko i wokalnie, co aktorzy dramatyczni. Perfekcyjnie poprowadzony przez Katarzynę Szyngierę zespół wykonawców sprawia, że musical naprawdę może się podobać i wzruszać. A jednak euforia, w jaką wprawia *1989*, wydaje się dość bezkrytyczna. Zgoda, to tylko musical, forma z natury gatunku rozrywkowa i może być bezrefleksyjna, ale ambicje twórców sięgają przecież wyżej, toteż Katarzyna Szyngiera jako reżyserka odpowiada nie tylko za porywające działania sceniczne (w większej mierze to zasługa choreografki Barbary Olech), ale i za przesłanie przedstawienia, a to przesłanie wzbudza poważne wątpliwości (jak powiedziałby Lech Wałęsa: są plusy dodatnie i są plusy ujemne).

Twórcy *1989* nie pracowali, rzecz jasna, na dramaturgiczym ugorze czy scenicznym pustkowiu, lecz mieli całkiem dobrze przetarte teatralne szlaki. Odważnym zmierzeniem się teatru z formacją solidarnościową była gdańska premiera sztuki Władysława Zawistowskiego *Stąd do Ameryki* w Teatrze Wybrzeże (19 sierpnia 1988, a więc jeszcze przez czerwcowymi wyborami 1989). Kilka sztuk i przedstawień poświęcono wcześniej Lechowi Wałęsie: *Alfa* Sławomira Mrożka (wyd. Instytut Literacki, Paryż 1984), *Wałęsa. Historia wesoła, a ogromnie przez to smutna* Pawła Demirskiego w reżyserii Michała Zadary w Teatrze Wybrzeże (2005), przejmujący *Wałęsa w Kolonos* Jakuba Roszkowskiego w reżyserii Bartosza Szydłowskiego w Teatrze Łaźnia Nowa (2018). Odmienną perspektywę „od kuchni” wprowadzał monodram Krystyny Jandy *Danuta W.* w Teatrze Wybrzeże i w Teatrze Polonia (2012). Był również *Generał* Jarosława Jakubowskiego w Teatrze Imka (2011) i dwie sztuki Małgorzaty Sikorskiej-Miszczuk: *Popiełuszko. Czarna msza* w Teatrze Polskim w Bydgoszczy (2012) oraz *Kuroń. Pasja według św. Jacka* w Teatrze

Powszechnym w Warszawie (2017), wreszcie *Solidarność. Rekonstrukcja* Pawła Wodzińskiego w bydgoskim Teatrze Polskim (2017). Wywrotową na tym tle wizję przyniosło przedstawienie *Solidaritot (Solidar-noc)* kolektywu bodytalk i Polskiego Teatru Tańca, prezentowane na Festiwalu Ciało/Umysł w Warszawie w 2018 roku (warto o nim szczególnie pamiętać z uwagi na muzyczno-taneczną formę). Przypomnieć też jeszcze przyjdzie *Ciała obce* Julii Holewińskiej w Teatrze Wybrzeże (2012). Czy musical Napiórkowskiego i Szyngiery wnosi coś nowego do tego pakietu? Czy istotnie coś przewartościowuje? Tak, po trosze wszystko. Na czym ta nowa perspektywa polega? Oto wstępny bilans, który dalej postaram się rozwinąć:

- wymazujemy Jana Pawła II (bo dziś jego postaci nie godzi się przypominać);
- pomniejszamy Wałęsę (trudno właściwie odgadnąć, z jakiego powodu);
- przesuwamy punkt ciężkości wydarzeń z Gdańska na Warszawę, skupiamy uwagę na Kuroniu;
- przenosimy akcent z klasy robotniczej na klasę rządzącą i elity opozycji;
- eliminujemy jakiekolwiek przejawy więzi opozycji z katolicyzmem (Mazowiecki pod kreską);
- ocieplamy wizerunek przyszłych pezetpeerowskich prezydentów – Jaruzel i Kwach mają swoje przebojowe numery (jesteśmy lewicowo poprawni, liberalni i miłosierni – w jednym).

Odjaniepawlenie

Prezentacje *1989* zbiegają się w czasie z procesem „odjaniepawlania” polskiej pamięci zbiorowej (czy zgoła polskiej tożsamości). Te narastające krytyczne wątpliwości wobec postawy Jana Pawła II, a wcześniej Karola Wojtyły, zapewne sprawiły, że twórcy musicalu całkowicie usunęli „papieża-

Polaka” z historii, którą opowiadają. Jawnie ignorują dość powszechnie głoszoną tezę, że bez udziału polskiego papieża nie doszłoby do sierpniowego zwycięstwa i do pokonania „komuny” w czerwcowych wyborach 1989 roku, a nawet: że Solidarność stała się urzeczywistnieniem papieskiego projektu, którego początkiem był wielki performans liturgiczny na placu Zwycięstwa w Warszawie 2 czerwca 1979 roku. Krzysztof Pomian mówił na antenie Radia Wolna Europa jesienią 1988: „O tym, czym ten pontyfikat był i pozostaje dla Polski, wie każdy Polak. Bez wyboru Jana Pawła II i bez jego pierwszej pielgrzymki do ojczyzny lato 1980 roku nie wyglądałoby tak, jak wyglądało, i nie byłoby Solidarności” (za: Pomian, 2018, s. 254). Takie było wówczas, ale i długo potem dość powszechne przeświadczenie. Nawet obecnie, gdy Adam Michnik powraca do tej kwestii w rozmowie z Dominiką Wielowieyską: „Polska zbyt wiele zawdzięcza Wojtyle, żeby sprowadzać jego pontyfikat do jednego wątku pedofilii”. I dalej: „Nie można nie doceniać tych słów, które wypowiedział w Polsce: «Niech zstąpi duch twój i odmieni oblicze ziemi, tej ziemi». To nie jest przypadek, że w Stoczni, w sierpniu 80 r., wywieszano portrety papieża. I teraz, jeżeli jesteś świadkiem debaty, gdzie o tym ani słowa nie ma, a mówi się tylko o pedofilii, to jest to – moim zdaniem – niesprawiedliwe” (*Tak, bronię Jana Pawła II*, 2003).

„Tej ziemi” – tak lapidarna aluzja do słynnej homilii to bodaj jedyny ślad papieski w scenariuszu, a koszulka Wałęsy w Matką Boską to chyba jedyna wizualizacja „świętości”, cechującej strajk sierpniowy. Największym przewartościowaniem w *1989* nie jest opowieść w języku rapu ani wyeksponowanie roli kobiet, lecz całkowite wymazanie Kościoła z życia Polaków w latach osiemdziesiątych[4]. Żeby było jasne: nie chcę, jak Michnik, bronić papieża (zwłaszcza w sposób, jaki obiera Michnik), bronię historycznego myślenia. Problem w tym, że dla wielu Polaków kult Jana

Pawła II nie miał podłoża religijnego, stanowił jedynie zastępczą formę wyrażania oporu wobec rządów pogrążających kraj w kryzysie, tłumiących robotnicze protesty i szykanujących opozycję. Sam papież stale podkreślał (wychodząc naprzeciw oczekiwaniom władz PRL-u), że jego pielgrzymki do ojczyzny mają charakter religijny, ale naród samorzutnie czynił z papieskich wizyt okazję do manifestacji patriotycznych. W masowych nabożeństwach plenerowych brali udział nie tylko wierni, ale również ci stojący poza Kościołem, którzy chcieli wyrazić swoją opozycyjną postawę wobec rządzących.

W strajkowej reducie Stoczni Gdańskiej w sierpniu 1980 roku Maria Janion rozpoznała ton bliski *Pieśni konfederatów* Słowackiego, „ton wspólnoty porwanej ideałem patriotycznym i religijnym zarazem" (1981, s. 129). Świadczą o tym jedne z najbardziej intymnych fotografii społecznych, zdjęcia o wymiarze jednocześnie prywatnym i historycznym: ujęcia z polowej spowiedzi i z polowej eucharystii na terenie zakładu pracy noszącego imię Lenina. Teraz walka o wolność toczyć się miała na drodze negocjacji, wspartych modlitwą. Jak to wyraził Leszek Kołakowski:

> Osobliwość polskich wydarzeń na Wybrzeżu w sierpniu 1980 roku polegała, między innymi, na tym, że była to pierwsza w dziejach rewolucja robotnicza, na dodatek skierowana przeciwko socjalistycznemu państwu i odbywająca się pod znakiem krzyża. Nowy język, który by przystawał do tego fenomenu, po prostu nie istniał (*Czas ciekawy…*, 2007, s. 125-126).

Taka była aura tego czasu. Jeden z magistrantów Marii Janion, Andrzej Zarębski, działacz opozycyjny internowany 13 grudnia 1981, spędził w

więzieniu w Strzebielinku trzysta pięćdziesiąt cztery dni. W swoich *Zapiskach z internowania*. *Między Grudniem a grudniem* (wydanych dopiero jesienią 2022 roku, wkrótce przed premierą musicalu), daje obraz warunków, w jakich przyszło mu pisać pracę magisterską o Mironie Białoszewskim i czytać *Odmieńców*, czyli świeżo wydany drugi tom „Transgresji", a w nim teksty Georges'a Bataille'a, Michela Foucault, Jeana Geneta…

> **Co u nas na ścianach**
>
> Krzyże i papieże, tych najwięcej. Potem zdjęcia żon, dzieci, mapa Wybrzeża, zasuszone róże, wielkanocne palemki, kalendarze samorobotne, różańce, plakaty martyrologiczne (np. 1970 GRUDZIEŃ 1981). Ściany mówią.
>
> […] wieczorne śpiewy przez okno. Od dawna był hymn i „Ojcze nasz" mówione. […] jeszcze „Wszystkie nasze dzienne sprawy" i „Zdrowaś Mario". Z każdym dniem było gorzej, bo to długie i w ogóle (Zarębski, 2022, s. 226, 431-432).

Z kolei Michał Witkowski rekonstruuje atmosferę swego dzieciństwa w niepublikowanej jeszcze *Autobiografii*:

> To była wigilia tysiąc dziewięćset osiemdziesiątego czwartego roku. Czuło się, że nastrój jest inny, ludzie bardziej zacięci w tym swoim chodzeniu do kościoła, na pasterkę waliły dzikie tłumy, wszyscy właśnie z jakąś determinacją w twarzy. Było widać, że co jak co, ale tu już się wkurwili. I zamiast kolęd śpiewali „Boże, coś Polskę przez

> tak liczne wieki”, a […] jak nadchodziło „Ojczyznę wolną” to chór dostawał rozdwojenia jaźni: jedni śpiewali „pobłogosław Panie”, inni: „racz nam zwrócić, Panie”[5].

O tym sytuacyjnym splocie religii i patriotyzmu, trudnym do uniknięcia, mówią również emigracyjne wiersze Stanisława Barańczaka, napisane po zabójstwie księdza Jerzego Popiełuszki – *Msza za Polskę w St. Paul’s Church, grudzień 1984* oraz *Kwestia rytmu*:

> Dlaczego właściwie nigdy nie nauczył się na pamięć
>
> tekstu tej pieśni, znanej każdemu od wieków?
>
> Porusza niemo i rytmicznie ustami, aby przynajmniej
>
> wyglądać jak należy, myśląc z rozpaczą: nieprawda,
>
> mimo wszystko jestem z nimi, po ich stronie (1986).

Ludwik Flaszen bodaj jako pierwszy (rozmowa toczy się w czerwcu 1981 roku, rozmówczynią jest Jennifer Kumiega) odważył się nazwać rzecz po imieniu:

> Trzeba, bym powiedział, że właśnie w tej chwili, tu w Polsce, gdzie chodzi o byt, o przetrwanie całej wspólnoty, sztuka, czymkolwiek by była, nie ma żadnego znaczenia. […] Czy wiesz, kto zabił w Polsce teatr? Papież, podczas swej wizyty w kraju. Kiedy spotykał się z ludźmi, z setkami tysięcy ludzi – były to spotkania rzeczywiste:

> wielkie obrzędy społeczno-religijne. Papież był wspaniałym protagonistą dramatu, a tłum jak greckie chóry. Jeśli po czymś takim idziesz do teatru, widzisz, że jest to zupełnie nic – fikcja, wyblakły cień (*Metafizyka…*, 2000, s. 79-81).

Kultura podziemna po 13 grudnia 1981 w przeważającej mierze była kulturą kruchty, co przejawiało się zwłaszcza w podziemnym teatrze, który grywał najczęściej w obiektach (przy)kościelnych, a jego repertuar bywał mocno nasycony zarówno tradycyjnymi akcentami religijnymi, jak i „odkrywanymi" tekstami Karola Wojtyły czy słowem papieskim. Mówią o tym przykładowe tytuły montaży poetyckich: *Ciężki jest Twój Krzyż*. *Program pasyjny oparty na wierszach od Norwida po Janusza Pasierba* (w kościele św. Rocha w Poznaniu), *Wieczór poezji patriotyczno-maryjnej* (w bazylice Mariackiej w Gdańsku), *Godzina modlitwy poetyckiej dla uczczenia trzeciej rocznicy pielgrzymki Jana Pawła II do Polski* (w bazylice oo. Franciszkanów w Krakowie), *Modlitwa Jana Pawła II za Ojczyznę*. *Pieśni do tekstów modlitw Jana Pawła II* (w bazylice Mariackiej w Krakowie), *Bóg napełnia pieśnią*. *Program złożony z poezji Juliusza Słowackiego* (w kościele Nawiedzenia NMP w Warszawie) (zob. *Teatr Drugiego Obiegu*, 2000). Nawet skandalizującym artystom gdańskiej grupy Totart zdarzyło się wystąpić w parafii św. Brygidy u księdza Henryka Jankowskiego. Jak zauważa Marcin Kościelniak, wbrew temu, co dziś jest chętnie powtarzane, także kontestujący tradycję kultury narodowo-katolickiej „dzicy" artyści z warszawskiej Gruppy w latach 1983-1988 uczestniczyli w przeszło dwudziestu ekspozycjach w przestrzeniach kościelnych (2017), a najbardziej wyrazistym przykładem może być wystawa zbiorowa *Przeciw złu, przeciw przemocy*, zorganizowana w kościele św. Maksymiliana Marii Kolbego w Mistrzejowicach w 1985 roku, dedykowana pamięci księdza Jerzego

Popiełuszki.

Rzecz jasna, twórców musicalu nie obowiązuje kronikarska wierność historyczna, ale przecież prymas Wyszyński, Jan Paweł II, ksiądz Jerzy Popiełuszko to były zgoła mityczne figury lat osiemdziesiątych. Świadczą o tym fotografie Zofii Rydet z cyklu *Zapis socjologiczny 1978-1990*, ukazujące wnętrza mieszkalne z typowo polskimi „ołtarzykami”: Matka Boska lub Pan Jezus plus makatka plus telewizor plus Jan Paweł II. Wstrząs, jaki wywołało zabójstwo Popiełuszki jesienią 1984 roku, a następnie transmisje z procesu toruńskiego integrowały społeczeństwo bardziej niż podziemna Solidarność. Zatem udziału „papieża-Polaka” i polskiego Kościoła w obaleniu „komuny” nie da się do cna wymazać. Trzeba jednak przyznać, że bezpośredni wpływ pontyfikatu JP2 na powstanie Solidarności i wolnej Rzeczpospolitej jest przeceniany, bez względu na zmieniający się zasób wiedzy. Proces historyczny, który doprowadził do 4 czerwca 1989, nie zaczął się ani od białego dymu z komina na dachu kaplicy Sykstyńskiej 28 września 1978, ani nawet od homilii wygłoszonej 2 czerwca 1979 na placu Zwycięstwa w Warszawie. Wcześniej, w 1976 roku, były protesty robotnicze w Ursusie i Radomiu. Wtedy też zawiązany został Komitet Obrony Robotników, który miał naprawić rozdźwięk, jaki powstał w Marcu ’68 za sprawą propagandy gomułkowskiej (pamiętne „literaci do piór, studenci do nauki”) między „klasą robotniczą” i „inteligencją”. To nie papież poprzez egzegezę przypowieści o robotnikach w winnicy, tylko KOR poprzez gazetkę „Robotnik” przekazywał do zakładów pracy instrukcje, jak organizować walkę o prawa pracownicze. Przede wszystkim jednak strajk sierpniowy sięgał genezą do Grudnia ’70, gdy tragiczne wydarzenia uformowały Wałęsę i dały stoczniowcom lekcję: nie dopuścić do wyjścia na ulicę. „We wszystkich niemal reportażach powtarza się ta sama obserwacja: fakt, że na strajkującym w tegorocznym sierpniu Wybrzeżu ciągle przypominano tragiczny grudzień 1970 roku” – zauważyli

redaktorzy edycji specjalnej „Ekspresu Reporterów” z 1980 roku (*Osiemnaście…*, 1980, s. 3). Bez pamięci tragedii Grudnia ’70 nie byłoby sierpniowego zwycięstwa.

Bez wątpienia natomiast Jan Paweł II swym zawołaniem „Nie lękajcie się!” dał odwagę publicznych działań i przywrócił Polakom poczucie sprawczej wspólnoty. Dał także zrozumienie potęgi performatywnej, stąd wspólne śpiewanie po obu stronach bramy *Mazurka Dąbrowskiego* oraz *Roty*, której słowa w warunkach strajku okupacyjnego nabierały charakteru uroczystej przysięgi. W sierpniu 1980 zdawano już sobie doskonale sprawę, że aby strajk okazał się skuteczny, nie wystarczy powstrzymywać się od pracy, trzeba jeszcze przekształcić strajk w czytelny dla wszystkich, donośny komunikat, toteż wystawiono tablice z dwudziestu jeden postulatami, rozrzucano z dachu portierni ulotki, transmitowano obrady przez radiowęzeł również dla zgromadzonej na zewnątrz publiczności, wpuszczano do środka dziennikarzy. Stojąc pod Stocznią i wsłuchując się w nieprzewidywalny przebieg negocjacji, miało się poczucie uczestnictwa w niezwykłym teatralnym wydarzeniu.

Reprywatyzacja historii

Twórcy widowiska *1989* zrezygnowali z „ikonicznych” scen, takich jak Wałęsa na ramionach robotników ponad stoczniową Bramą nr 2 ogłasza zwycięstwo w negocjacjach z komisją rządową czy Jaruzelski w czarnych okularach ogłasza na ekranie telewizora stan wojenny. Początek spektaklu nawiązuje do *Psalmu stojących w kolejce* z *Kolędy-nocki* Brylla, a scenografia koresponduje z wierszem Stanisława Barańczaka *Za czym państwo stoją?* z tomiku wydanego w drugim obiegu:

> Kobiety w średnim wieku, staruszki, emeryci,
>
> za czym stanęliście murem pod murem tej kamienicy,
>
> w której ceglanym pierścieniu tkwi brylant witryny „MIĘSO”? (1980, s.72).

Taki właśnie neonowy napis „MIĘSO” rozświetla scenę. Poza tym na scenie panuje mały nostalgiczny „realizm”, właściwie muzeum PRL-u: pralka Frania, odkurzacz, lodówka, wanna, składane krzesełka turystyczne, kwietniki (nie zauważyłem włączonego telewizora, ale też powinien być). No i zgrany do cna scenograficzny koncept z karoserią fiata 126p. Gdy maluchem wjeżdżał z łomotem do lasu Chór Młodzieńców w *Dziadach części I* w inscenizacji Michała Zadary i Roberta Rumasa (Teatr Polski we Wrocławiu, 2014), było to po prostu dowcipne. Gdy mały fiat pojawia się w Teatrze Nowym im. Witkacego w Słupsku, koresponduje to ściśle z tytułem przedstawienia *Nasz mały PRL* (scenografia Barbara Guzik, premiera wiosną 2022). Powtórzenie tego chwytu jesienią 2022 jest już pójściem na łatwiznę, z nurtem Gierkowskiej „propagandy sukcesu”.

Do kolorytu epoki należy też sznur suszących się bawełnianych pieluch, ale układ tańca Danusi (rewelacyjna Karolina Kazoń) na ich tle jest już prawdziwie rewiowy, jakby tańczyła sama Loda Halama.

> Zależało nam na tym, żeby opowiedzieć historię całej Solidarności, nie tylko historię jej męskiej połowy. Mężczyźni dominowali w ikonicznych momentach – w telewizji i przy Okrągłym Stole – ale to kobiece biografie dostarczyły nam najmocniejszych punktów fabuły.

> To kobiety wskrzesiły strajk w stoczni, który zakończyłby się przedwcześnie, to one płaciły olbrzymią cenę za zaangażowanie własne i swoich mężów

– powiada Marcin Napiórkowski (2022). Twórcy musicalu również w tej kwestii mieli przetarte szlaki, poczynając od Wajdowego *Człowieka z marmuru* (1976), który był bodaj pierwszym filmem w polskiej kinematografii z tak wyrazistym feministycznym przesłaniem: młoda reportażystka Agnieszka (grana przez Krystynę Jandę w sposób ostentacyjnie zrywający ze stereotypem „kobiecości") podejmuje kontrnarrację, odkłamującą propagandową historię. Pomocne mogły tu być relacje zebrane w książce Ewy Kondratowicz *Szminka na sztandarze. Kobiety Solidarności 1980-1989* (2001) oraz w książce Shany Penn *Podziemie kobiet* (2003) czy w filmie Marty Dzido i Piotra Śliwowskiego *Solidarność według kobiet* (2014). Przede wszystkim jednak nie można zapominać, że pierwszym odważnym odejściem od maczystowskiej perspektywy w tym temacie był dramat Stefana Bratkowskiego *Damski pokój*, opublikowany w 1986 roku w drugim obiegu przez wydawnictwo Rytm. „Jest to rzecz o czterech Polkach zamkniętych w jednym pokoju – celi obozu internowania w lutym bądź marcu 1982 roku. Nic więcej" – jak skromnie streszcza sztukę sam autor we wstępie (1994). Ba, można by jeszcze sięgnąć po raczej zapomniany dokument filmowy Ireny Kamieńskiej *Robotnice*, zrealizowany w Krośnieńskich Zakładach Przemysłu Lniarskiego pół roku przed Sierpniem '80 (i przed filmem *Robotnicy'80*).

Widowisko Napiórkowskiego i Szyngiery próbuje przejąć energię kobiecych strajków z jesieni 2020 roku („Na ulicach miast wiele nas, dopadniemy was"), ale nie mówi o tym językiem progresywnym, tylko dość pretensjonalnym:

To my – święte ognisko rebelii w imperium rządzonym przez mężczyzn.

To my – naszą naturą jest żywioł, ojczyzną jest Ziemia, a zegarem księżyc,

Jesteśmy odwieczną siłą, której nie da się zwyciężyć.

Wizerunek kobiet, jaki wyłania się z przedstawienia, konfrontowałem w pamięci z obrazem *The Smiths* (czyli *Kowale/Kowalki*) Mikołaja Sobczaka, który w 2019 roku „zremiksował" rysunek Artura Grottgera *Kucie kos* z cyklu „Polonia". W miejsce powstańców styczniowych na pierwszym planie Sobczak przedstawia kujące żelazo aktywistki LGBT: drag queen Charlotte oraz drag king Magdalenę Farat, w głębi – starsze działaczki Solidarności: Alinę Pieńkowską, Ewę Ossowską, Henrykę Krzywonos, Annę Walentynowicz, Joannę Dudę-Gwiazdę oraz Magdalenę Wyszkowską z dzieckiem. Tymczasem w musicalu Napiórkowskiego i Szyngiery są to głównie zbuntowane osamotnione żony działaczy, dla których oparciem jest konserwatywna wizja rodziny jako małżeństwa kobiety i mężczyzny (no, może niekoniecznie sakramentalnego). Marzenie Danusi i Krysi to „być po prostu jedną z wielu rodzin", jak śpiewają w duecie, a Gajka solo:

Jaką piękną cielęcinę widzę!

Jacek tak bardzo lubi cielęcinę!

Napiszę „amnestia", w papier ją zawinę

i zamrożę na jego powrót do rodziny.

Nie ma tu nic subwersywnego. Inaczej niż w *Hamiltonie*, nie jest to spojrzenie na Polskę „wtedy” z perspektywy Polski „dzisiaj”, jak to zresztą powiodło się w *Dziadach* Mai Kleczewskiej (2021), a co jeszcze wcześniej podjęła Julia Holewińska w sztuce *Ciała obce*, którą notabene wygrała Gdyńską Nagrodę Dramaturgiczną w 2010 roku. Postać ze sztuki Holewińskiej ma realny pierwowzór w trans-osobie Marka/Ewy Hołuszko, działaczki Solidarności, która przeszła operację zmiany płci i uzyskawszy odmienną tożsamość cywilną niejako wypadła z historii, jako że współtworzyła ją w męskiej postaci. Jej wyobcowanie przedstawia też film dokumentalny Magdy Mosiewicz *Ciągle wierzę*. W symbolicznej postaci Adama/Ewy z *Ciał obcych* można widzieć wyklętą (wypartą) część tradycji solidarnościowej – nie mieści się ona w żadnej grupie interesów. Osaczona przez dwa chóry: męski i żeński, nie pasuje do żadnej zbiorowej opowieści – ani o wąsatych opozycjonistach, ani o dyskryminowanych kobietach. Czym innym jest dyskryminacja, czym innym wykluczenie. Dyskryminowane grupy wytwarzają własną kulturę, mają własne symbole i realną grupową siłę, swoje środki ekspresji i środki nacisku, swoje manify, parady i kongresy. Inaczej z wykluczonymi: to osoby, które zostają wymazane z pola widzenia, usunięte z pamięci, stają się niesłyszalne, skazane na samotność i niedostatek. Całkowicie zmarginalizowane, nie mieszczą się w żadnej, nawet herstorycznej opowieści.

Twórcy *1989* nie szukają nowych tropów, lecz wchodzą na sprawdzone ścieżki. Heroizacja kobiet w *1989* idzie w parze ze zrównaniem ich postaw. Nie sposób jednak zgodzić się na zrównanie Anny Walentynowicz, która aktywnie uczestniczyła w intrygach wymierzonych w Wałęsę, z Danutą, żoną Wałęsy, która ma odwagę napisać: „Stan wojenny, postępowanie Wojciecha

Jaruzelskiego i innych, zamknięcie męża, niewypuszczenie męża na chrzciny, szykany kapitana Bobińskiego i jemu podobnych mniej bolały niż zdrady przyjaciół. Wiem, że zwykłemu człowiekowi może się to nie mieścić w głowie. Natomiast dla mnie boleśniejsza była zdrada przyjaciół" (2011, s. 260). To jedno przejmujące wyznanie podważa wykreowaną na scenie solidarność kobiet, w jaką każą nam uwierzyć twórcy musicalu.

„Pamiętaj żeś Polka / o polską sprawę walka / obowiązek ją bronić / to twoja rywalka" (*Mury…*, 1980, s. 125). Wówczas, w sierpniu 1980, znaczyło to: nasz strajk ma charakter narodowy, patriotyczny, niepodległościowy, a nie jedynie ekonomiczny, pracowniczy czy „robotniczy", co dla wzmocnienia zostało wypowiedziane w kodzie romantyczno-powstaniowym. Interpretacja tego napisu w sposób, jaki sugerowała Maria Janion: „Kobiety, nie przeszkadzajcie nam, my walczymy o Polskę" (Penn, 2003, s. 241) – jako przejaw dyskryminacyjnego lekceważenia roli kobiet przez strajkujące załogi – wydawało mi się zawsze nadużyciem. Bardziej prawdopodobne, że tak mogła zabrzmieć odpowiedź na propagandową manipulację. Otóż lokalny program telewizyjny emitował w sierpniu lamenty matek, że wskutek strajku portowców w ładowniach statków na redzie gniją owoce cytrusowe i banany, na które czekają „nasze dzieci" (co znalazło odbicie w filmie Wajdy *Człowiek z żelaza*). I to jest druga, ciemna strona nienapisanej herstorii, o której też nie chce się pamiętać: udział kobiet w propagandzie antysolidarnościowej. Twarzami stanu wojennego byli w końcu nie tylko umundurowani prezenterzy, ale też prezenterki Dziennika Telewizyjnego (a przecież one w przypadku odmowy nie były zagrożone wcieleniem do armii).

Mimo odżegnywania się od tradycyjnych narracji, paradygmat romantyczny oczywiście triumfuje, bo cała akcja dramatyczna oparta jest na romantycznej kliszy rodem z *Konrada Wallenroda*:

Walter kochał swą żonę – lecz miał duszę szlachetną;

Szczęścia w domu nie znalazł, bo go nie było w ojczyźnie.

Słowa te przystają i do Frasyniuka, i do Wałęsy, i do Kuronia – historie ich żon wysuwają się na plan pierwszy, po bokach sytuując aktywne działaczki – Alinę Pieńkowską, Annę Walentynowicz i Henrykę Krzywonos. Na szczęście zdarzają się sceny świetnie napisane, jak duet Krysi i Władka „Nie wszystko stracone" (wstrząsająco zinterpretowany przez Katarzynę Zawiślak-Dolny i Mateusza Bieryta). Ale są też rozwiązania żenujące, gdy na środek sceny wjeżdża lodówka, a w niej na górnej półce spoczywa wyśpiewana wcześniej cielęcina, jaką Gajka przed swą śmiercią pozostawiła dla Jacka na okazję amnestii (widownia ma poczuć skurcz w gardle). Czy od czasu, gdy Krystian Lupa w *Capri* pokazał wychodzącego z lodówki Jezusa-hipisa, jest to już „jazda obowiązkowa" polskiej reżyserii?

„Przeszłość odkreślamy grubą linią"

Tym, co rzuca się w oczy, jest „uczłowieczenie" kostycznego Jaruzelskiego. Dotychczas przespanie stanu wojennego w pidżamie zarzucano zupełnie innemu politykowi, a tu na scenie widzimy w pidżamie Jaruzelskiego (Rafał Dziwisz), mizdrzącego się niczym Andrzej Rosiewicz. Ujęcie kabaretowe od razu oswaja, umniejsza ponurą rolę, jaką usłużny generał wielokrotnie odegrał w powojennej historii: udział wojska polskiego w interwencji w Czechosłowacji w sierpniu 1968, krwawe stłumienie robotniczych protestów w grudniu 1970, wprowadzenie stanu wojennego i pacyfikacja Solidarności… Jaruzelski stale pozostawał na szczycie władzy siłowej, czy to jako minister obrony, czy jako I sekretarz PZPR i premier rządu, czy wreszcie

samozwańczy przewodniczący Wojskowej Rady Ocalenia Narodowego. Przetrwał Gomułkę, Gierka i Kanię, a nawet własną dyktaturę wojskową i został w końcu „podwójnym" prezydentem PRL i RP. Czy komuś jeszcze coś podobnego się udało? Niewspółmiernie natomiast wyeksponowany został Aleksander Kwaśniewski, postać w latach osiemdziesiątych raczej drugorzędna, kojarzona głównie z Polskim Komitetem Olimpijskim. Nie wiedzieć czemu, Kwaśniewski (w brawurowej interpretacji Antka Sztaby) urasta w przedstawieniu do roli niemal głównego architekta porozumienia władzy z opozycją. Notabene w ocierających się o burleskę wizerunkach Jaruzelskiego i Kwaśniewskiego widać raczej powinowactwa z *Polskim ZOO* (programem rozrywkowym TVP), niż z amerykańskim *Hamiltonem*.

Tym, co musi uderzać świadków czasu, jest nieobecność dwóch postaci niezmiernie ważnych dla procesu transformacji. Pierwszym wielkim nieobecnym jest Tadeusz Mazowiecki, który wraz z Bronisławem Geremkiem był doradcą w negocjacjach sierpniowych 1980, a w 1989 został pierwszym „naszym premierem". Trudno odgadnąć, dlaczego twórcy musicalu woleli Geremka od Mazowieckiego – czyżby z powodu jego koneksji z „Więzią"? Nieobecność Mazowieckiego tym bardziej szokuje, że obok Wałęsy była to postać ramowa dla lat 1980-1989. To on pierwszy zwrócił się do strajkujących robotników po przyjeździe do stoczni 23 sierpnia 1980:

> Przyjechawszy tu, przekonaliśmy się o waszej wielkiej rozwadze. To, czego wam życzymy, to utrzymania tej rozwagi i utrzymania tego, co jest waszą największą siłą: waszej solidarności (*oklaski*). A jeśli chodzi o sprawę ekspertów, spróbujemy wam pomóc, ale rola ekspertów ogranicza się tylko do doradzania, a decyzja leży w rękach Prezydium (*oklaski*) (*Gdańsk – Sierpień 1980…*, 1981, s. 13).

Tym wystąpieniem zawiązany został sojusz robotniczo-inteligencki, którego zabrakło w Marcu ’68 i w Grudniu ’70, dopiero wnioski wyprowadzone przez Komitet Obrony Robotników z wydarzeń czerwcowych 1976 roku doprowadziły do konspiracyjnej współpracy i w końcu jawnego współdziałania.

Gdy dziewięć lat później, 24 sierpnia 1989, właśnie Mazowiecki obejmował urząd premiera, w swym *exposé* obwieścił ni mniej, ni więcej, tylko strategię pozytywnego mitu, kierując solidarnościową energię ku przyszłości, bez wikłania się w rozliczenia: „Przeszłość odkreślamy grubą linią” (co przeszło do legendy przeinaczone na „grubą kreskę”). To przemówienie inaugurujące rządy opozycji demokratycznej, w naturalny sposób wieńczyć by mogło przedstawienie *1989*. Tymczasem Mazowiecki najwyraźniej sam padł ofiarą „odkreślenia”.

Zastanawiać też musi brak Adama Michnika – najbardziej znanego dysydenta w PRL-u, wręcz symbolu opozycji demokratycznej od czasu Marca ’68 (zazwyczaj w parze z Kuroniem). To w końcu Michnik jako redaktor naczelny „Gazety Wyborczej”, pierwszej niezależnej gazety codziennej, po którą od świtu ustawiały się kolejki pod kioskami „Ruchu”, rzucił w lipcu 1989 roku hasło: „wasz prezydent, nasz premier”, co przecież się ziściło.

Nazwiska Mazowieckiego i Michnika padają ze sceny może ze dwa razy, ale ich osoby warte są pełnego upostaciowania. Niestety, pojawiają się obaj jedynie na filmie podczas bankietu w Magdalence (do czego jeszcze przyjdzie się odnieść). Oczywiście, nie wszystko da się zmieścić w dwugodzinnym śpiewanym przedstawieniu, dlatego ekonomia wątków jest bardzo istotna, a w takim razie można się zapytać, czemu służy epizod z więzionym nazistą Erichem Kochem, gauleiterem Prus Wschodnich, ulokowanym notabene na widowni?

Gdzie jest bohater?

Gdyby *1989* miało być „polskim *Hamiltonem*” (jak zapowiadali sami twórcy), to przedstawienie powinno nosić tytuł *Wałęsa*. Niestety, to nie Lech Wałęsa jest bohaterem opowiadanej ze sceny historii. Wręcz przeciwnie, rola, jaką Wałęsa odegrał w latach 1980-1989, jednocząc dziesięć milionów członków Solidarności i dając nadzieję całemu społeczeństwu, została zaskakująco niewybrednie pomniejszona. W scenicznej historii lider sierpniowego strajku pozostaje w cieniu Jacka Kuronia i własnej żony, i nie jest to wina świetnego odtwórcy tej roli, Rafała Szumery, ale najwyraźniej świadome zamierzenie scenarzystów i reżyserki.

O wyjątkowym stylu ekspresji Wałęsy, o jego mowie nie do podrobienia, Maria Janion napisała w pierwszej poświęconej mu książce, jaką gdańskie Wydawnictwo Morskie zdążyło wydać niespełna trzy miesiące przed wprowadzeniem stanu wojennego: „Wałęsa pojawił się jako pan własnego głosu. Nie ten, kto przejmuje i naśladuje cudze mówienie, ale ten, kto posługuje się swoim niepowtarzalnym tonem” (1981, s. 126). A u Napiórkowskiego i Szyngiery już na samym początku strzela focha:

> JACEK: Co tam masz do powiedzenia, Lechu, rzuć no jakieś wersy!
>
> LECH: (*mówi zamiast śpiewać*) Nie będę teraz śpiewał, bo na razie nie ma o czym.

Na dobrą sprawę Lech ma napisaną jedną mocną scenę, gdy pyszałkowato gwiazdorzy w telewizyjnej debacie z niejakim Miodowiczem. A przecież nie w tym rzecz, że wygrał wizerunkowy pojedynek z marionetkowym działaczem

pseudozwiązków (młodsze pokolenie nawet nie kojarzy, kto to był), lecz w tym, że pozostawał niewzruszony w czasie internowania, wytrwał w oporze i nie uległ żadnej presji czy prowokacji. Prawdziwym antagonistą Wałęsy był piekielnie inteligentny i niewybrednie cyniczny Jerzy Urban, ówczesny rzecznik rządu, który uparcie nazywał lidera Solidarności „osobą prywatną". To właśnie Urban był uosobieniem komunistycznego kłamstwa, głównym telewizyjnym performerem w zafałszowywaniu rzeczywistości i szkalowaniu opozycji, przed czym nie było ucieczki (Danuta Wałęsa z bólem wspomina: „moje dzieci musiały przynajmniej raz w tygodniu wysłuchiwać, co Jerzy Urban wygaduje w telewizji o ich ojcu"). Skądinąd Urban był postacią karykaturalnie malowniczą, więc aż się prosiło, by wprowadzić go na scenę.

Rozmowy negocjacyjne Wałęsy z wicepremierem Jagielskim, transmitowane przez radiowęzeł aż poza bramę stoczni i nagrywane na magnetofonach kasetowych przez każdego, kto tylko dysponował takim urządzeniem, były pełne kurtuazji, a stenogramy są powszechnie dostępne. Świadków czasu autorzy *1989* zaskakują natomiast takim dialogiem:

PREMIER: Pan nie szuka porozumień – mimo że my mamy gest

kogo pan reprezentuje i kim pan właściwie jest?

LECH: Ludzi reprezentuję, a nie umysłową biedę

Ja mam kredyt zaufania, a pan masz, kurwa, debet

PREMIER: Tyle dziur umysłowych, jakby wciągał pan Vibovit

Nawet pana ludzie mówią, że się tego nie da zrobić

LECH: Nie da to się, panie, parasola w dupie schować

mówię panu święte słowa, a pan stoisz jak ta krowa

(epizod 6: *Wałęsa nie zostawia swoich ludzi*).

Wałęsa wykreowany przez Napiórkowskiego i Szyngierę jest wulgarny, nierozgarnięty, obciachowy (jako jedyny nosi koszulkę z Matką Boską), a współbohaterowie posuwają się do insynuacji (kabel i konfident). Po obejrzeniu musicalu trudno uwierzyć w jego przywódczą rolę. Zupełnie nie wiadomo, skąd wzięła się jego charyzma, z jaką wychodził ze stoczni po podpisaniu porozumień i na czym polegał jego heroizm w stanie wojennym. Właściwie trudno pojąć, czym wzbudził uznanie całego demokratycznego świata i dlaczego tak panicznie bał się go dysponujący armią i służbami Jaruzelski? W *Dziennikach politycznych 1981-1983* Mieczysław Rakowski zapisuje, jak nalegano na stronę kościelną, by ta uniemożliwiła spotkanie Wałęsy z Janem Pawłem II podczas jego drugiej pielgrzymki do Polski w 1983 roku. Rakowski przytacza dyrektywę Jaruzelskiego z narady w KC, jaka odbyła się 6 czerwca 1983: „Legenda W. [Wałęsy] została w sposób istotny zredukowana, ale jest jeszcze na tyle silna, że spotkanie może ją ożywić, dlatego należy przeciwstawić się takiemu spotkaniu” (2004, s. 551). Znamienne, że Jaruzelski nie bał się wpuścić do kraju papieża, bał się tylko jego spotkania z Wałęsą. Do spotkania z papieżem ostatecznie jednak doszło w Tatrach, w schronisku na Polanie Chochołowskiej. Wałęsie towarzyszyła żona i czterech synów. Wstrząsająca jest, przytaczana przez Rakowskiego za wywiadem MSW, relacja jednego z watykańskich duchownych:

JP II większość czasu poświecił na zabawę z dziećmi Wałęsy oraz

> kurtuazyjną rozmowę z jego żoną. Natomiast Wałęsa podczas krótkiego spotkania usiłował kilkakrotnie skierować rozmowę na sprawę przyszłości „S”[Solidarności] oraz represji, jakim poddani są byli członkowie tego związku. Papież unikał konkretnego ustosunkowania się do tych spraw, mówiąc, iż jest pełen wiary w Boga i poparcie Madonny Częstochowskiej (tamże, s. 599).

Jako żywo, przypomina to sytuację Kordiana na audiencji u papieża. Nic dziwnego, że Wałęsa był wyraźnie rozczarowany, zwłaszcza że nie doszło do zapowiadanego wspólnego obiadu, gdyż papież „chciałby pospacerować trochę oraz popatrzeć na góry, które mu są takie drogie” (tamże). Jasno z tego wynika, że to spotkanie potrzebne było watykańskiemu gościowi jako alibi dla goszczenia z misją religijną w reżimowym kraju, a Wałęsę pozostawiło osamotnionym w jego nieugiętej postawie obywatelskiej.

Bohaterem *1989* jest *de facto* Jacek Kuroń (oderwany od Michnika, bo zwykle ich nazwiska chodzą w parze). To on ma najbogatszą biografię sceniczną, sięgającą lat pięćdziesiątych (retrospektywnie zainscenizowany w górnym mansjonie epizod z harcerkami), to on ma najwięcej do powiedzenia, bo ma najbardziej rozbudowaną i najlepiej napisaną rolę – świetny duet z Frasyniukiem („Pogadajmy”) i mocny song tuż przed finałem („A co jeśli wygramy”). To on został obsadzony przez najbardziej rozpoznawalnego aktora, Marcina Czarnika, który bez wątpienia jest największym nazwiskiem w obsadzie. Można odnieść wrażenie, że Kuroń jest tu nosicielem przekonań twórców, jest bohaterem, w którym autorzy lokują swoje serce i narzucają nam punkt widzenia.

Warto więc przypomnieć, co głosił Kuroń w bezdebitowym „Biuletynie Informacyjnym” Komitetu Samoobrony Społecznej „KOR” jeszcze w kwietniu

1979 roku. Oto wyimki z artykułu *Sytuacja kraju a program opozycji*:

> 1. Zasadniczą przesłanką tych rozważań jest obawa, że grozi nam eksplozja społecznego gniewu na skalę większą niż czerwiec 56, grudzień 70, czerwiec 76 i marzec 68 roku razem wzięte. Zaś eksplozja taka łatwo może się stać ogólnonarodową tragedią.
>
> […]
>
> 2. Nie wątpię, że rozruchy wszyscy uważamy za złe, któremu winniśmy zapobiegać. Niezależnie bowiem od groźby sowieckiej interwencji, władze PRL – jak tego dowiodły wydarzenia grudniowe – nie cofną się przed ludobójstwem, a siły do tego jeszcze znajdą.
>
> […]
>
> 4. Co może zrobić opozycja, aby zapobiec wybuchowi? […] Myślę, że warunki takie spełnia nacisk społeczeństwa zorganizowanego w oficjalnych strukturach na władze i wymuszenie w ten sposób ustępstw.
>
> […]
>
> 6. Opowiadam się za inicjowaniem ruchu społecznego nacisku (rewindykacji) w ramach oficjalnych struktur. Już sam ten fakt wyznacza charakter programu tego ruchu. Musi on dążyć do naprawy systemu, a nie do jego zmiany (Kuroń, 1979, s. 15-19).

Kuroń zamierzał trzymać się „socjalizmu z ludzką twarzą”, tymczasem Wałęsa okazał się na szczęście samosterownym, rzeczowym, nieustępliwym negocjatorem i stale przyciskał do muru wicepremiera Jagielskiego:

> [Wałęsa] …w dalszym ciągu mówimy o „uzdrawianiu” czy o „poprawianiu”. Nam nie chodzi o odnowę, tylko o stworzenie nowych związków i dlatego tu nie bardzo się rozumiemy.

Jagielski gra na zwłokę i przyjmuje Kuroniową strategię „odnowy” jako „naprawy”, ale Wałęsa przerywa:

> – Panie premierze. Domagam się jasnej odpowiedzi. To znaczy: czy wolne związki zawodowe – czy naprawa tych. Tu musimy się naprawdę po męsku dogadać. Czy wolne, czy stare z poprawkami? Nie wiemy, z jakiego punktu wychodzimy wreszcie[6].

Wałęsa bezbłędnie rozszyfrowywał matactwa przedstawiciela rządu i pilnował obranej drogi. Niestety, przedstawienie Szyngiery zadaje kłam dokumentalnym nagraniom. Na scenie to Kuroń jest twardzielem i właściwym liderem, a Wałęsa jawi się jako „z chłopa król” czy też Król Ubu:

> JACEK: Lechu wypowiedz się, jaka decyzja, popierasz lewicę?
>
> LECH: Popieram!
>
> WŁADEK: Czy może robimy tu kapitalizm tak jak w Ameryce?

LECH: Popieram!

JACEK: Nie no, żartujesz? masz jakąś opinie, czy jak chorągiewka będziesz zdanie zmieniał?

WŁADEK: Weź się zdecyduj w którym jesteś teamie i co tak właściwie masz do powiedzenia?

LECH: Ymmm… (epizod 21 *Pogadajmy*).

Gwoździem do trumny legendy Lecha są słowa Anny: „To nie żadna charyzma, to po prostu nowy Dyzma". Sama reżyserka chciała widzieć w postaci Lecha „połączenie Jokera i Królika Bugsa" (Napiórkowski, 2022, nr 49). Zdecydowanie jednak wolę pozostać przy zdaniu Macieja Nowaka, że komplikacja spraw, w których Wałęsa uczestniczył, ma wymiar Szekspirowskich kronik królewskich (2016). Tymczasem twórcy *1989* najwyraźniej idą tropem „grupy warszawskiej", która usiłowała po sierpniu odsunąć Wałęsę (wspomina o tym z goryczą Danuta Wałęsa w swej książce) i liderem uczynić Kuronia[7].

Trudno pojąć, dlaczego w chwili, gdy zaczyna być politycznie rozgrywany „mit papieża-Polaka" i gdy jednocześnie partia będąca u władzy od lat szkaluje mit założycielski Solidarności, upostaciowany w Lechu Wałęsie, z coraz większą zawziętością wymazując go z najnowszej historii, twórcy musicalu *1989* przykładają rękę do kompromitowania osobowego mitu przywódcy Sierpnia '80? W pamięci zbiorowej powstaje czarna dziura, otwarta na takie propagandowe działania, jak dyskredytowanie Unii Europejskiej („cywilizacja śmierci"), jak odwoływanie się do fobii niemieckiej („dziadek w Wehrmachcie"), jak ataki na „ideologię" LGBTQ. W efekcie

osłabianie legendy Wałęsy, jednego z najbardziej proeuropejskich polityków, paradoksalnie służy nade wszystko restytuowaniu konserwatywnego kultu JP2.

„Dalej, dalej, wódki nalej”

Tylko niewielki promil członków dziesięciomilionowej Solidarności działał w podziemiu pod reżimem Jaruzelskiego. Dzięki czemu przetrwaliśmy stan wojenny i ponury czas do 1989 roku? To było po części życie fantazmatyczne, życie wspomnieniem kilkunastu miesięcy samorządności i podtrzymywanie romantycznych marzeń o wolności. Owszem, działały podziemne wydawnictwa, w domach prywatnych i w kościelnych siedzibach odbywały się przedstawienia teatralne i wernisaże, ale zasięgu tej niekontrolowanej przez cenzurę (choć zapewne kontrolowanej przez SB) aktywności nie należy przeceniać. Jaki krąg odbiorców mogła mieć prasa podziemna i drugi obieg wydawniczy, a jaki zasięg miały telewizyjne konferencje rzecznika rządu, Jerzego Urbana? „Szklana pogoda, szyby niebieskie od telewizorów” – śpiewała Małgorzata Ostrowska. W życiu młodego zwłaszcza pokolenia bodaj największą rolę odegrał polski rock lat osiemdziesiątych. W piosenkach Kory i Maanamu, Hołdysa i Perfectu, Grzegorza Ciechowskiego i Republiki, Małgorzaty Ostrowskiej i Lombardu oraz innych jeszcze kapel słyszano mowę ezopową i odczytywano refreny jak alegorie wolności. Podczas gdy jedni śpiewali po kościołach „Boże, coś Polskę”, inni podchwytywali „Chcemy być sobą” (bądź „Chcemy bić ZOMO”), „Przeżyj to sam”, „Czekam na wiatr co rozgoni ciemne skłębione zasłony”… To były dwa źródła woli społecznego oporu: msze za ojczyznę i polski rock, a ksiądz Jerzy Popiełuszko na równi z Korą stali się idolami tłumów. Nie bez powodu jedną z pierwszych ogólnopolskich imprez kulturalnych, zorganizowanych przez Solidarność, był Przegląd Piosenki Prawdziwej „Zakazane Piosenki” w sierpniu 1981 roku – w

jawnej kontrze do propagandowych festiwali piosenki żołnierskiej w Kołobrzegu czy piosenki radzieckiej z Zielonej Górze. To, co wydarzało się w latach osiemdziesiątych w formie strajków okupacyjnych, blokad ulic, a później walk ulicznych, a więc w konfrontacji siłowej, toczyło się równocześnie jako konfrontacja dwóch obiegów informacyjnych i dwóch języków: oficjalnej „mowy-trawy" i oddolnej mowy swobodnej.

Marcin Napiórkowski docenia integrującą rolę alternatywnej muzyki, ale kluczem dla scenarzysty nie jest rock, lecz rap: „polityczną sagę da się wyrazić wyłącznie językiem rapu. Językiem, który z samej swej natury jest oparty na rywalizacji, zabawie, starciu, zderzeniu. Język rapu nie musi być jednak antagonistyczny. Nie musimy nienawidzić naszych przeciwników, po bitwie nie musimy dyszeć pragnieniem ich unicestwienia" (Napiórkowski, 2022, nr 49, podkr. Z.M.). Nieco to wewnętrznie sprzeczne, zwłaszcza gdy buduje się dramaturgię przedstawienia na antagonizmie „my" (naród) i „oni" (reżim), ale mniejsza o to. Gorzej, że melodią porozumienia opozycji z komunistami, zawartego ostatecznie przy Okrągłym Stole, okazuje się niewybredne disco polo. Ten jeden jedyny raz reżyserka sięga po dokumentalne nagranie filmowe z epoki – i jest to materiał nakręcony przez służby ministra Kiszczaka podczas wieczornego bankietu w rządowej willi, słynne „taśmy z Magdalenki". Mazowiecki i Michnik siedzą po obu stronach Wałęsy, przy stole bynajmniej nie „okrągłym", lecz biesiadnym, naprzeciwko generała Kiszczaka (po cywilnemu). Zdjęcia esbeckie z Magdalenki już nie raz służyły za materiał kompromitujący opozycję. Katarzyna Szyngiera posuwa się dalej: ujęcie, gdy liderzy opozycji stukają się kieliszkami z Kiszczakiem, zmontowano w pętelkę – oglądamy „fraternistyczny" toast raz jeszcze, i raz jeszcze, i raz jeszcze, aż do bólu.

O, o, o,

Dalej, dalej, wódki nalej (jeszcze jeden!)

– śpiewa postać przypominająca Chochoła, z jego refrenem „raz dokoła, raz dokoła”. To bardzo niesprawiedliwa hiperbola, zwłaszcza gdy ma się w pamięci abstynencję, jaka była wewnętrzną regułą strajku sierpniowego w 1980 roku. W musical propagujący „pozytywny mit” nagle wdziera się estetyka przypominająca filmowe *Wesele* Wojciecha Smarzowskiego. Ta nieoczekiwana scena rodem z „teatru krytycznego” sprawia jednak wrażenie, jakby została wyreżyserowana i zmontowana nie przez Szyngierę, ale przez propagandystów TVP INFO.

Rozumiem, że twórcy kreują własną przeciw-historię, z czym chętnie bym sympatyzował, gdyby nie pozostające bez odpowiedzi pytanie o moc sprawczą: co doprowadziło do upadku kierowniczej siły PZPR? Skoro nie ma w tym przedstawieniu cienia patriotyzmu religijnego, skoro nie ma przejawów kultury alternatywnej, skoro lider Solidarności jawi się jako Król Ubu albo nowy Dyzma, to jakim cudem doszło do „cudu” 4 czerwca 1989? W *1989* jest na scenie pralka Frania i maluch 126p, ale nie widać ówczesnego społeczeństwa; są gadżety, ale nie ma atmosfery. Scena buntu kobiet w finale pierwszego aktu jest ekspresją znacznie późniejszej świadomości i nie tak dawnych akcji spod znaku Strajku Kobiet, nie tłumaczy więc tego, co się wydarzyło w czerwcu 1989. Młody widz może wyjść ze spektaklu z przeświadczeniem (o ile w ogóle nadąża za karuzelą nazwisk), że to zasługa „progresywnego” Kwaśniewskiego i jeszcze dwóch profesorów zasiadających po przeciwnych stronach Okrągłego Stołu: Geremka i Reykowskiego. Ten niby lewicowo zorientowany musical okazuje się w końcu apologią inteligenckich elit.

Najciekawsze jest to, że *1989* podoba się niemal wszystkim, od lewa do

prawa. Być może jednych zadowala „odjaniepawlenie” mitu Solidarności, innych – pomniejszenie Wałęsy. Jedni są zachwyceni feministycznym rewanżyzmem, głoszonym przez Chór Kobiet (przypomina się teatr Marty Górnickiej!), innych cieszy kompromitujący bankiet w Magdalence. Jak to się ma do przedpremierowych zapowiedzi reżyserki, która zapewniała, że jej spektakl jest „poszukiwaniem mitu pozytywnego, który nas łączy, a nie dzieli”? Fakt, żadna kurator oświaty nie śle listów ostrzegających podległe placówki edukacyjne przed prowadzeniem młodzieży na ten spektakl, żaden minister nie angażuje się w recenzowanie tego przedstawienia. Jak to się dzieje, że krakowskie *Dziady* Mai Kleczewskiej, zrealizowane rok wcześniej na tej samej scenie Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, wywołały „święte” oburzenie, a *1989* nikogo nie drażni? Czyżby naprawdę ziścił się pozytywny mit?

Wzór cytowania:

Majchrowski, Zbigniew, *„1989” – fantazja non-fiction*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023 nr 174, DOI: 10.34762/x0z3-qn62.

Autor/ka

Zbigniew Majchrowski (zbigniew.majchrowski@ug.edu.pl) – profesor w Instytucie Filologii Polskiej UG, kierownik Pracowni Krytyki Artystycznej. Literaturoznawca i teatrolog – jego zainteresowania badawcze obejmują epokę romantyzmu, wiek XX i współczesność, a obecnie skupione są na antropologii literatury i sztuk widowiskowych oraz kulturze medialnej. Redagował z Marią Janion tom *Odmieńcy* (1982) z cyklu „Transgresje”. Opracował teatralia Andrzeja Kijowskiego *Rytuały oglądania* (2005), a także dwa tomy z serii „Dramat polski. Reaktywacja”: *Kreacja* Ireneusza Iredyńskiego (2014) oraz *Dobry adres* Władysława Zawistowskiego (2021). Autor książek: *„Poezja jak otwarta rana”. Czytając Różewicza* (1993), *Gombrowicz i cień wieszcza* (1995), *Cela Konrada. Powracając do Mickiewicza* (1998 – Nagroda im. Leona Schillera), *Różewicz* (2000), *Mickiewicz i wiek dwudziesty* (2006), *Krypta Gustawa* (2021 – Nagroda Komitetu Nauk o Sztuce PAN w zakresie teatrologii). Współautor wielu prac zbiorowych, ostatnio *A History of Polish Theatre* (2022). Jego

artykuły były tłumaczone na angielski, niemiecki, włoski i litewski. ORCID 0000-0002-5259-3085.

Przypisy

1. Trzon ekipy WFD stanowili reżyserzy Andrzej Zajączkowski i Andrzej Chodakowski, operatorzy kamer Michał Bukojemski i Jacek Petrycki oraz dźwiękowcy Halina Paszkowska i Witold Popkiewicz.
2. Pisałem o tym przedstawieniu bezpośrednio po premierze w artykule *Za czym kolejka ta stoi?* („Polityka" 1981, nr 11, w wersji poszerzonej: „Punkt. Almanach gdańskich środowisk twórczych", styczeń – marzec 1981, nr 13).
3. Zob. https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2015/09/lin-manuel-miranda-hamilton/408019/.
4. Zob. Kościelniak, 2018; Kościelniak, 2018a.
5. Cytat na prawach rękopisu.
6. Zob. *Osiemnaście długich dni*, 1980, s. 45-46, wyimki pochodzą z reportażu Mariusza Ziomeckiego.
7. O różnicy między gdańskim widzeniem Solidarności a perspektywą warszawską pisał Konstanty Puzyna już na początku października 1980 w artykule *Zdumieni* na łamach „Polityki" (nr 43): „w stolicy najwięcej było ludzi, którym sierpień uświadomił nagle, jak dużo mają do stracenia. Wielu z nich wymykała się teraz władza, forsa, przywileje, bezkarność. Nerwowość i histeria tej grupy interesów rozlewała się zaś szeroko, ponieważ w Warszawie opinię kształtują najsilniej urzędnicy i intelektualiści".

Bibliografia

Barańczak, Stanisław, *Atlantyda i inne wiersze z lat 1981-1985*, Puls, Londyn 1986.

Barańczak, Stanisław, *Tryptyk z betonu, zmęczenia i śniegu*, Wydawnictwo KOS, Kraków 1980.

Bratkowski, Stefan, *Trzy teatry*, Oficyna Wydawnicza Rytm, Warszawa 1986

Czas ciekawy, czas niespokojny. Z Leszkiem Kołakowskim rozmawia Zbigniew Mentzel, część II, Znak, Kraków 2007.

Domosławski, Artur, *Teatr epoki Jaruzelskiego (2): Mit jedności*, „Dialog" 1994 nr 3.

Filar, Dariusz, *4 czerwca – nasza rocznica*, „Przegląd Polityczny" 2019 nr 153.

Gdańsk – Sierpień 1980. Rozmowy Komisji Rządowej z Międzyzakładowym Komitetem Strajkowym w Stoczni Gdańskiej (23-31 sierpnia 1980 r.), Warszawa 1981.

Gondek, Bartosz, *Krzyże poległych wystrzeliły w górę*, „Narodziny Solidarności. Kroniki sierpniowe w 25 zeszytach”, dodatek do „Gazety Wyborczej” 2005 nr 11, s. 3-7.

Janion, Maria, *O różnicy między „robotnikiem” a „przedstawicielem klasy robotniczej”*, [w:] *Wałęsa*, Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1981.

Janion, Maria, *Słowo i symbol w miesiącach przełomu*, [w:] *Kongres Kultury Polskiej. Warszawa 11-13 grudnia 1981*, red. W. Masiulanis, Oficyna Wydawnicza Volumen, Warszawa 2000, s. 17-24.

Kijowski, Andrzej, *Papież i lud*, [w:] tegoż, *Rytuały oglądania*, wybór, komentarz i posłowie Z. Majchrowski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2005.

Kościelniak, Marcin, *Pochwała profanacji. „Trzecia droga” w kulturze polskiej lat 80.*, „Teksty Drugie” 2017 nr 2.

Kościelniak, Marcin, *Przez solidarność. Kościół jako struktura emocjonalna polskiego społeczeństwa lat 80.*, [w:] *Teatr a Kościół*, red. A. Adamiecka-Sitek, M. Kościelniak, G. Niziołek, Warszawa 2018.

Kościelniak, Marcin, *Rewolucja pod znakiem krzyża. Solidarność jako performans*, „Polish Theatre Journal” 2018a nr 2 (6).

Kuroń, Jacek, *Sytuacja kraju a program opozycji*, Komunikat KSS „KOR” Biuletyn Informacyjny nr 3 (29), kwiecień 1979.

Metafizyka wyszła na ulicę, z Ludwikiem Flaszenem rozmawia Jennifer Kumiega, „Odra” 2000 nr 7-8.

Mury Stoczni Gdańskiej sierpień 1980 (zebrał i opracował Wacław Maksymowicz), „Punkt. Almanach gdańskich środowisk twórczych” 1980 nr 12, s. 123-126.

Napiórkowski, Marcin, *Jak powstawał musical „1989”?*, „Tygodnik Powszechny” 2022 nr 49, https://www.tygodnikpowszechny.pl/jak-powstawal-musical-1989-pisze-marcin-napiorkowski-181593 [dostęp: 2.04.2032].

Nowak, Maciej, *Wałęsa, czyli historia wesoła, a ogromnie przez to smutna*, „Gazeta Wyborcza – Stołeczna”, 24.02.2016, https://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/7,34862,19669537,walesa-czyli-historia-wesola-a-ogromnie-przez-to-smutna-felieton.html [dostęp: 10.04.2023].

Osiemnaście długich dni, „Ekspres Reporterów” edycja specjalna, red. S. Kozicki, Aleksander Rowiński, Krajowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1980.

Penn, Shana, *Podziemie kobiet*, przeł. H. Jankowska, wstęp M. Janion, Rosner & Wspólnicy, Warszawa 2003.

Pomian, Krzysztof, *Wśród mistrzów i przyjaciół*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2018.

Raczek, Magdalena, *„1989”: musical z muzyką słynnych polskich raperów*, trójmiasto.pl, 27 października 2022 https://kultura.trojmiasto.pl/Polska-wersja-amerykanskiego-Hamiltona-w-GTS-Wkrotce-premiera-rapowanego-musicalu-1989-n172085.html [dostęp: 10.04.2023].

Rakowski, Mieczysław, *Dzienniki polityczne 1981-1983*, Wydawnictwo Iskry, Warszawa 2004.

Robotycki, Czesław, *Sztuka a vista. Folklor strajkowy*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 1990 z. 2.

Tak, bronię Jana Pawła II, z Adamem Michnikiem rozmawia Dominika Wielowieyska, „Gazeta Wyborcza”, 18-19.02. 2023, https://wyborcza.pl/magazyn/7,124059,29459318,adam-michnik-nie-do-przyjecia-jest-redukowanie-jana-pawla-ii.html [dostęp: 10.04.2023].

Teatr Drugiego Obiegu. Materiały do kroniki teatru stanu wojennego 13 XII 1981 – 15 XI 1989, oprac. i red. J. Krakowska-Narożniak, M. Waszkiel, Errata, Warszawa 2000.

Tusk, Donald, *Studenci robotnikom*, „Dziennik Bałtycki” 1980 nr 282.

Wałęsa, Danuta, *Marzenia i tajemnice*, oprac. P. Adamowicz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2011.

Zarębski, Andrzej, *Między Grudniem a grudniem. Zapiski z internowania*, Wydawnictwo Agora, Warszawa 2022.

Źródło: *https://didaskalia.pl/pl/artykul/1989-fantazja-non-fiction*