

Michał ŁUKOWICZ

WIDOWISKA PRZESZŁOŚCI I PRÓBY ZALECZENIA „ZBIOROWEJ AMNEZJI” TEATR PODZIEMNY POEZJI STANU WOJENNEGO

Tworząc śląski teatr konspiracyjny, „teatr słowa”, w którym tekst ważniejszy jest niż sam gest, Olejniczak połączył najlepsze cechy literatury i teatru. Za pomocą środków teatralnych zespół Teatru Podziemnego Poezji Stanu Wojennego wyeksponował przede wszystkim mediacyjną funkcję literatury, pozwalającą jej przekazywać język oraz tradycję i operować formami symbolicznymi. Wzorem Teatru Rapsodycznego Mieczysława Kotlarczyka, słowo było w śląskim teatrze domowym kamieniem węgielnym, „praelementem” teatru.

W tekście *Dokumentacja przedstawienia teatralnego*, pochodzącym z roku 1970, Zbigniew Raszewski nazwał fotografie i materiały filmowe z rekonstruowanych przez historyka spektakli „dokumentami dzieła”¹. Niezaprzeczalnie są one podstawowym, najważniejszym źródłem wiedzy o wydarzeniu, z którym nie da się już w inny sposób „materialnie” skonfrontować².

Co ma jednak uczynić historyk teatru obierający sobie za zadanie rekonstrukcję wydarzenia artystycznego, w przypadku którego materiały stanowiące dokumentację przedstawienia teatralnego w rozumieniu Raszewskiego nie istnieją albo istnieją w bardzo ograniczonej ilości? Czy dzieło takie skazane jest na zapomnienie i „zbiorową amnezję”³?

Te nieco prowokacyjne pytania postawione zostały w oparciu o dawny sposób myślenia o historii teatru. W artykule *Pamięć teatru* Marek Dębowski nazwał owo podejście „fetyszyzmem faktów”⁴. Szacunek dla materiału faktograficznego, jaki żywili badacze, których – nieco rzecz upraszczając – można nazwać strukturalistami, z biegiem czasu stał się w przekonaniu Dębowskiego

¹ Z. R a s z e w s k i, *Dokumentacja przedstawienia teatralnego*, w: *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, t. 3, *Odbiorcy dzieła teatralnego*, red. J. Degler, Uniwersytet Wrocławski, Wrocław 1978, s. 527.

² Do źródeł pomocnych w tego typu działalności badawczej należą także recenzje i opisy przedstawień. Stanowią one jednak wyłącznie literacką rekonstrukcję-interpretację wydarzeń scenicznych.

³ Jak podczas ogólnopolskiej konferencji metodologicznej poświęconej badaniom historyczno-teatralnym przekonywał w roku 2002 Zbigniew Osiński, działania historyka teatru „mają chronić przed utratą pamięci, czyli indywidualną i zbiorową amnezją” (Z. O s i ń s k i, *Kilka uwag o historii teatru*, w: *Jak badać teatr?*, red. M. Dębowski, Towarzystwo Naukowe Societas Vistulana, Kraków 2003, s. 29).

⁴ M. D ę b o w s k i, *Pamięć teatru*, w: *Jak badać teatr?*, s. 50.

czynnikiem wpływającym na oddalenie badań naukowych od istoty teatru. Dopiero w latach siedemdziesiątych dwudziestego wieku zauważyć można było pewien odwrót badaczy od opisywania tej postaci sztuki za pomocą jedynie (jak pisze Dębowski) „gołych faktów”⁵. Okazało się, że materiał fotograficzny rozumiany jako dokumentacja spektaklu stanowiąca gwarancję obiektywizmu badacza może w procesie opisu zjawisk teatralnych służyć jako co najwyżej pomoc i nie jest jedynym źródłem wiedzy ani najważniejszym przedmiotem analizy. Na otwarcie się badań historycznoteatralnych na obszary zarezerwowane dla innych nauk (filozofii, literaturoznawstwa, językoznawstwa czy socjologii) wskazują prace zebrane przez Janusza Deglera we *Wprowadzeniu do nauki o teatrze*⁶. Zerwanie z jednobiegunowością badań historycznoteatralnych i „obiektywizmem historycznym”⁷ stworzyło możliwość prowadzenia rozpoznania i analiz zjawisk teatralnych, które nie zostały fizycznie udokumentowane.

Przykładem zjawiska tego rodzaju jest śląski Teatr Podziemny Poezji Stanu Wojennego, nieopisana⁸ dotąd grupa artystyczna założona w roku 1982 przez Stanisława Olejniczaka, której wieloletnia i wielowymiarowa działalność w ramach teatralnego kultywowania pamięci o ofiarach stanu wojennego będzie przedmiotem niniejszego tekstu.

„HISTORIA RATOWNICZA”

W materiałach do kroniki teatru stanu wojennego opracowanej na podstawie dokumentów zebranych przez zespół pod kierownictwem Marty Fik okoliczności, w których działał (obok innych zespołów teatralnych drugiego obiegu) teatr Stanisława Olejniczaka, Joanna Krakowska-Narożniak i Marek Waszkiel określili jako zupełnie niesprzyjające prowadzeniu jakiejkolwiek dokumentacji⁹. W celu zapewnienia bezpieczeństwa twórcom organizatorzy konspiracyjnych przedstawień robili wszystko, by uniemożliwić przedstawi-

⁵ Tamże.

⁶ Zob. *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, t. 1-3, red. J. Degler, Uniwersytet Wrocławski, Wrocław 1974-1978.

⁷ J. Ciechowicz, *Jak możliwa jest historia teatru?*, w: *Jak badać teatr?*, s. 38.

⁸ Niewielkie wzmianki o teatrze tym pojawiają się w pracy *Teatr Drugiego Obiegu. Materiały do kroniki stanu wojennego* (zob. *Teatr Drugiego Obiegu. Materiały do kroniki stanu wojennego*, oprac. J. Krakowska-Narożniak, M. Waszkiel, Oficyna Wydawnicza Errata, Warszawa 2000). Zob. też: M. Łukowicz, *Underground Theatre of Martial Law Poetry: Trauma, Truth and History Meeting on Stage*, w: *Zwischen Harmonie und Konflikt. Paarbeziehungen im europäischen Theater des 20. und 21. Jahrhunderts*, red. A. Mirecka, N. Fuhry, Peter Lang, Berlin 2020, s. 215-226.

⁹ Por. J. Krakowska-Narożniak, M. Waszkiel, *Teatr Drugiego Obiegu. Materiały do kroniki stanu wojennego*, s. 7.

cielom organów państwowych uzyskanie informacji o spektaklach. Dlatego też nie zachowały się z tego okresu żadne materialne dokumenty dotyczące aktywności Teatru Podziemnego Poezji Stanu Wojennego. Jako podstawowe źródło informacji na jej temat mogą jednak służyć – według terminologii Raszewskiego – dokumenty pracy¹⁰, czyli materiały związane z przygotowaniem do przedstawienia oraz wspomnienia świadków tych wydarzeń.

Pomoc w badaniach dotyczących działalności teatrów drugiego obiegu, w tym „zjawiska-widma”, jakim była grupa Teatru Podziemnego Poezji Stanu Wojennego, niesie też idea historii ratowniczej¹¹. Jak przekonuje Ewa Domańska, została ona pomyślana jako „multidyscyplinarne podejście w badaniach przeszłości, którego zasadniczym zadaniem jest odnajdywanie, odzyskiwanie, zachowywanie i udostępnianie nieistniejących, pomijanych lub wypartych w wielkiej Historii i często zapomnianych przeszłości oraz dokumentacja ich różnych śladów”¹².

Dyskurs, który wprowadzając pojęcie historii ratowniczej, proponuje Domańska, wpisuje się w obszar „humanistyki restytutywnej – humanistyki odbudowy, humanistyki regeneracyjnej, wspierającej, afirmatywnej”¹³. Humanistyka tego rodzaju pozostawia wolną przestrzeń subiektywizacji i pozwala traktować relacje uczestników wydarzeń z przeszłości oraz ich świadków jako pełnoprawne źródła historyczne. Mamy w takim przypadku do czynienia z historią wykraczającą poza metodologię akademicką, z historią dostępną, niehermetyczną, rekonstruowaną z wykorzystaniem różnych mediów. Szczególnej wagi nabiera w tym kontekście słowo „ślad”. Badanie Teatru Podziemnego Poezji Stanu Wojennego – zespołu artystycznego prowadzącego swoją działalność w konspiracji, bez wiedzy ówczesnej władzy, w dużym stopniu wiąże się z odkrywaniem przemilczanych do tej pory faktów, a idea historii ratowniczej daje bezcenną możliwość opisanie działalności tej grupy w oparciu przede wszystkim o wspomnienia tak twórców spektakli, jak i ich widzów.

Warto zwrócić w tym miejscu uwagę, że „społeczna amnezja” dotycząca teatru Olejniczaka (i podobnych inicjatyw) wyrasta nie tylko z okoliczności o charakterze politycznym¹⁴. Istnieje duże prawdopodobieństwo, że nawet ówczesna władza (siła polityczna reprezentująca Foucaultowską historię zwy-

¹⁰ Por. R a s z e w s k i, dz. cyt., s. 528.

¹¹ Termin ten zaproponowany został przez Ewę Domańską przez analogię do określenia „archeologia ratownicza” (ang. rescue archeology) (zob. E. D o m a ń s k a, *Historia ratownicza*, „Teksty Drugie” 2014, nr 5, s. 12-26).

¹² Tamże, s. 13.

¹³ Tamże.

¹⁴ O warunkach funkcjonowania polskiego teatru w czasie stanu wojennego szerzej pisze Daniel Przastek (zob. D. P r z a s t e k, *Środowisko teatru w okresie stanu wojennego*, Oficyna Wydawnicza ASPRA-JR, Warszawa 2005).

ciężców¹⁵) nie była w posiadaniu szczegółowych informacji ani dokumentów związanych z tą grupą teatralną. Jedną z głównych przyczyn jej „zniknięcia” ze świadomości społecznej było to, że członkowie zespołu ze swojej strony robili wszystko, żeby pozostać „w podziemiu”. Nawet w nowym ustroju, po roku 1989, wychodzące od osób trzecich propozycje udostępnienia szerszej publiczności informacji na temat działalności teatru czy też próby rekonstrukcji spektakli nie spotykały się ze szczególną aprobatą Stanisława Olejniczaka ani jego grupy. Można by zatem powiedzieć, że twórcy Teatru Podziemnego Poezji Stanu Wojennego niejako sami „wymazali” się z mapy kulturalnej Polski lat osiemdziesiątych dwudziestego wieku. Dlatego też badania zainspirowane ideą historii ratowniczej, w szczególności zaś metody prowadzenia tego rodzaju badań, takie jak wywiad ze świadkami przeszłych wydarzeń, mogą uratować pamięć o szczególnym zjawisku, jakim był Teatr Podziemny Poezji Stanu Wojennego ze swoim głównym celem podtrzymywania pamięci o wydarzeniach i ofiarach stanu wojennego na Śląsku.

Jako interesująca jawi się również analogia między wykorzystaną w niniejszych badaniach metodologią dopuszczającą nietypowe narzędzia i źródła faktograficzne a filozofią grupy Olejniczaka, zorientowaną wokół kultywowania pamięci o tych, którzy między rokiem 1981 a 1983 zaangażowali się na Śląsku w działalność społeczną i polityczną. W obu przypadkach mamy bowiem do czynienia z próbą zachowania w społecznej świadomości znaczących zdarzeń i ludzkich postaw, podejmowaną w warunkach, gdy źródła historyczne pozostają trudno dostępne, a świadków tych zdarzeń stale ubywa.

Spektakle Teatru Podziemnego Poezji Stanu Wojennego miały jeszcze jeden walor, który jest nie bez znaczenia w myśleniu o opisywanym zjawisku. Można je bowiem uznać za swoiste widowiska przeszłości¹⁶, które ze względu na swoją formę artystyczną i cel w miejsce anonimowej globalności wprowadzały lokalność, a także, co się wydaje najważniejsze, stawały się platformą umożliwiającą budowanie poczucia „zakorzenienia, przynależności do wspólnoty, [...] trwałości wartości i porządków”¹⁷.

¹⁵ Foucault przekonywał bowiem, że „historia to dyskurs władzy” (por. M. Foucault, *Trzeba bronić społeczeństwa. Wykłady w College de France 1976*, tłum. M. Kowalska, Wydawnictwo KR, Warszawa 1998, s. 74).

¹⁶ Pojęcie „widowiska przeszłości” wykorzystuję w sensie, w jakim pisał o nim Andrzej Szpociński (zob. A. Szpociński, *Widowiska przeszłości. Pamięć jako wydarzenie*, w: *Kultura jako pamięć. Posttradycyjne znaczenie przeszłości*, red. E. Hałas, Zakład Wydawniczy Nomos, Kraków 2012, s. 63-76). Szpociński przyznaje, że sam termin „widowisko przeszłości” zapożycza od Izabeli Skórzyńskiej (zob. I. Skórzyńska, *Widowiska przeszłości: alternatywne polityki pamięci (1989-2009)*, Instytut Historii UAM, Poznań 2010).

¹⁷ Szpociński, dz. cyt., s. 74.

WOBEC CENZURY

Genezy Teatru Podziemnego Poezji Stanu Wojennego Stanisława Olejniczaka należy poszukiwać w punkcie przecięcia kilku zjawisk charakterystycznych dla polskiej kultury okresu stanu wojennego. Wiąże się ona z ówczesnym kryzysem polskiego teatru – „bojkotem” oficjalnych mediów przez aktorów i ich odwróceniem się od mediów publicznych wskutek ingerencji cenzury w życie teatralne. W wyniku tej sytuacji śląski teatr domowy funkcjonował w tak zwanym drugim obiegu: wystawiał spektakle organizowane pod opieką Kościoła, które odbywały się w salach katechetycznych i w prywatnych mieszkaniach, czy konspiracyjne wieczory poezji. Informacje o nich trafiały niekiedy do niezależnych wydawnictw i prasy niezależnej.

Twórca grupy Stanisław Olejniczak (1931-2009) był reżyserem telewizyjnym i dziennikarzem. Przed zwolnieniem z Telewizji Polskiej, które miało miejsce 13 grudnia 1981 roku, został członkiem zespołu redakcyjnego „Tygodnika Katowickiego”, założonego przez regionalne władze „Solidarności”. Zadebiutował tam artykułem „*Szczygłowice*” *raz jeszcze*¹⁸, opisującym strajk w Kopalni Węgla Kamiennego „Szczygłowice”. Każdy jego następny tekst opublikowany w „Tygodniku Katowickim” dotyczył sytuacji w śląskich kopalniach¹⁹.

Bardzo możliwe, że to właśnie społeczne zaangażowanie Olejniczaka i jego rzetelność reporterska stały się przyczyną ogromnego szacunku, jakim darzyło go środowisko robotnicze. Niedługo po dramatycznych wydarzeniach 16 grudnia 1981 roku, które miały miejsce w Kopalni Węgla Kamiennego „Wujek”, przedstawiciele środowiska robotniczego zaczęli przynosić Olejniczakowi utwory poetyckie. Napływały do niego liczne teksty będące refleksją na temat ówczesnej sytuacji politycznej, jak i wiersze znalezione wśród kwiatów składanych pod bramą kopalni „Wujek”. Fala anonimowej twórczości, która rozpoczęła się wraz z wprowadzeniem stanu wojennego, „załała” biurko redakcyjne Olejniczaka. Postanowił on teksty te udostępnić szerszej publiczności. Medium, dzięki któremu teksty miały „spotkać się” z odbiorcą, stał się teatr.

Wczesną jesienią 1982 roku Stanisław Olejniczak skontaktował się z kilorgiem aktorów Teatru Śląskiego im. Stanisława Wyspiańskiego w Katowicach. Byli to: Maria Wilhelm, Joanna Budniok-Machera, Maria Stokowska-Misiurkiewicz i Krzysztof Misiurkiewicz. Jedynym członkiem powstającej grupy niezwiązanym z teatrem był ksiądz Antoni Klemens, który 13 grudnia 1981 roku miał dwadzieścia dwa lata i pełnił posługę kapłańską w parafii Bożego Narodzenia w Rudzie Śląskiej. W roku 1982 nawiązał z nim kontakt ksiądz

¹⁸ Zob. S. Olejniczak, „*Szczygłowice*” *raz jeszcze*, „Tygodnik Katowicki” nr 6 (z 11 X 1981), s. 4n.

¹⁹ Zob. t e n ż e, *Szczygłowice*, „Tygodnik Katowicki” nr 5 (z 4 X 1981), s. 1-3.

Henryk Marchwica, przedstawiając propozycję współpracy ze Stanisławem Olejniczakiem. Jak wspomina Klemens, proszony był o pomoc wokalnie-instrumentalną w realizacji „tajemniczego projektu”²⁰, w który zaangażowani byli aktorzy z Teatru Śląskiego. Niedługo później kapłan ten stał się kompozytorem utworów śpiewanych przez grupę.

O podziemnej działalności zespołu Olejniczaka nie wiedzieli nawet przełożeni artystów. Ksiądz Zygmunt Długajczyk, proboszcz parafii Bożego Narodzenia w Halembie w Rudzie Śląskiej, nie zdawał sobie sprawy z politycznej aktywności wikariusza Antoniego²¹, podobnie Jerzy Zegalski, ówczesny dyrektor Teatru Śląskiego w Chorzowie, nie został poinformowany o konspiracyjnej działalności swoich aktorów. Niemniej jednak – jak wspominała Maria Stokowska-Misiurkiewicz – musiał się domyślać, że aktorzy występują „w podziemiu”²², chociaż z nimi o tym nie rozmawiał.

TEATR DOMOWY

Teatr Podziemny Poezji Stanu Wojennego zaliczyć można do tak zwanych teatrów domowych, które – jak pisze Zygmunt Hübner – pojawiły się w Polsce (a właściwie na ziemiach polskich) już w wieku dziewiętnastym²³. Badacz ten wskazuje, że przyczyn rozpowszechnienia terminu „teatr domowy” w dwudziestym stuleciu należy poszukiwać w Czechach (a właściwie w Czechosłowacji)²⁴. Pojawienie się tego określenia łączy się z historią jednej z najwybitniejszych czechosłowackich aktorek, gwiazdy Teatru na Vinohradach w Pradze, Vlasty Chramostovej, która na początku lat siedemdziesiątych, po dwóch dekadach wspaniałej kariery, z powodu czystek prowadzonych przez władze komunistyczne zmuszona została do przeniesienia się do jednego z prowincjonalnych teatrów. Niedługo później, w roku 1973, gdy jeden ze spektakli,

²⁰ Fragment wypowiedzi księdza Antoniego Klemensa w rozmowie z Michałem Łukowiczem na temat działalności Teatru Podziemnego Poezji Stanu Wojennego, przeprowadzonej 9 czerwca 2011 roku w Chorzowie. Wszystkie przywoływane wypowiedzi księdza Antoniego Klemensa pochodzą z tej rozmowy.

²¹ Tamże.

²² Fragment wypowiedzi Marii Stokowskiej-Misiurkiewicz w rozmowie z Michałem Łukowiczem na temat „sytuacji kulturalnej” Katowic w latach stanu wojennego, działalności Teatru Podziemnego Poezji Stanu Wojennego, Stanisława Olejniczaka oraz kariery artystycznej małżeństwa Misiurkiewiczów. Rozmowa przeprowadzona została 7 grudnia 2010 roku w Katowicach i jest źródłem wszystkich przywoływanych w niniejszych rozważaniach wypowiedzi Marii Stokowskiej-Misiurkiewicz. Aktorka zmarła w roku 2018.

²³ Por. Z. H ü b n e r, *Polityka i teatr*, Instytut Teatralny im Zbigniewa Raszewskiego, Kraków 1991, s. 249.

²⁴ Por. tamże, s. 250.

w których występowała, uznany został za polityczną prowokację, otrzymała zakaz występowania na scenach czechosłowackich. Zdając sobie sprawę, że nie może liczyć na propozycje aktorskie z radia ani z telewizji, Chramostová zdecydowała się wówczas założyć teatr we własnym domu²⁵.

Z obawy przed nieprzychylnie nastawioną do nich władzą artyści z kręgu teatrów domowych musieli funkcjonować w konspiracji, podobnie jak miało to miejsce w okresie niemieckiej okupacji w czasie drugiej wojny światowej, kiedy to polskich konspiracyjnych zespołów teatralnych (w przeważającej liczbie „domowych”) było tak wiele, że historycy teatru do tej pory nie są w stanie stworzyć ich zadowalającego rejestru²⁶. Należy też pamiętać, że większość teatrów domowych (tak jak teatr Olejniczaka) stanowiły grupy „wędrowne”, które zmieniały miejsce swoich spektakli z uwagi na niebezpieczeństwo dekonspiracji.

W okresie stanu wojennego funkcjonowało w Polsce kilkanaście teatrów, które – tak jak Teatr Podziemny Poezji Stanu Wojennego Stanisława Olejniczaka – prowadziły działalność konspiracyjną, a należały do nich Niezależny Samorządny Teatr „Nie Samym Teatrem”, Teatr Nie Prasować, Teatr Pątniczny, Teatr Domowy oraz Scena Czterdzieści i Cztery²⁷.

Tworząc śląski teatr konspiracyjny, „teatr słowa”, w którym tekst ważniejszy jest niż sam gest, Olejniczak połączył najlepsze cechy literatury i teatru. Za pomocą środków teatralnych zespół Teatru Podziemnego Poezji Stanu Wojennego wyeksponował przede wszystkim mediacyjną funkcję literatury²⁸, pozwalającą jej przekazywać język oraz tradycję i operować formami symbolicznymi. Wzorem Teatru Rapsodycznego Mieczysława Kotlarczyka, słowo było w śląskim teatrze domowym kamieniem węgielnym, „praelementem” teatru²⁹.

SPEKTAKLE – SPOTKANIA

Swoją działalność Teatr Podziemny Poezji Stanu Wojennego zainaugurował we wrześniu 1982 roku. Jak przeczytać można w materiałach do kroniki

²⁵ Zob. M. S u r o s z, *Diabeł dotarł do mojej puchy*, „Gazeta Wyborcza” z 25 VIII 2007, dodatek „Wysokie Obcasy”, <https://wyborcza.pl/7,76842,4430631.html>.

²⁶ Warto wspomnieć o tym, że w roku 1939 podczas konferencji w Łodzi Joseph Goebbels stwierdził, że w zasadzie nie powinno się Polakom pozwalać na prowadzenie teatrów, kin czy kabeletów, żeby „nie przypominali sobie stale o tym, co utracili” (cyt. za: H ü b n e r, dz. cyt., s. 167).

²⁷ Te właśnie przede wszystkim sceny wymieniają badacze w materiałach do kroniki teatru stanu wojennego (por. *Teatr Drugiego Obiegu. Materiały do kroniki stanu wojennego*, s. 5n.). Należy pamiętać o tym, że inicjatywy teatralne tego rodzaju miały wówczas różny charakter i różne formy.

²⁸ Por. R. K o z i o ł e k, *Dobrze się myśli literatura*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2016, s. 16.

²⁹ Zob. J. C i e c h o w i c z, *Reduta słowa. Dogmat i świętość w Teatrze Rapsodycznym, w: Dramat i teatr religijny w Polsce*, red. I. Sławińska, W. Kaczmarek, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 1991, s. 387-400.

teatru stanu wojennego – i jak wspominają sami aktorzy – spektakl miał miejsce w Katowicach. Wystąpił wówczas cały zespół, a warstwą techniczno-organizacyjną zajęli się Jerzy Wuttke i Włodzimierz Remisz³⁰.

Do Remisza należało odnajdywanie i organizowanie miejsc, gdzie mogłyby się odbywać spektakle. Musiał on wybierać mieszkania w taki sposób, by występ i wszelkie związane z nim przygotowania nie wzbudzały podejrzeń władz i nie generowały zagrożeń dla widzów ani osób występujących. Jak wspominali ostatni żyjący aktorzy, przedstawienia odbywały przede wszystkim się w dużych, wolno stojących domach³¹. Mimo, że występowano również w większych blokach mieszkalnych, potencjalna wiedza sąsiadów o takim wydarzeniu była dla organizatorów zbyt dużym ryzykiem. Spektakle odbywały się też niekiedy w salach katechetycznych.

Każdy wyjazd aktorów do miejsca, w którym miał się odbyć występ, był dokładnie planowany. Doskonała konspiracja zapewniała twórcom i ich rodzinom poczucie bezpieczeństwa, a dzięki prowadzeniu działalności poza cenzurą grupa nie była zmuszona „łagodzić przekazu” ani modyfikować swoich programów. Teatr Podziemny Poezji Stanu Wojennego zorganizował około trzydziestu spektakli w miastach takich, jak Katowice, Rybnik, Sosnowiec, Kochłowice, Chorzów, Wrocław i Kraków³². Zarówno Stanisław Olejniczak, jak i aktorzy wspominają również o jednym przedstawieniu, które miało miejsce w pewnej beskidzkiej wsi.

W rozmowach przeprowadzonych odpowiednio w roku 2010 i 2011 Maria Stokowska-Misiurkiewicz i ksiądz Antoni Klemens podkreślali, że każdy występ był dla grupy wyjątkowy, szczególnie jednak zapadł im w pamięć krakowski spektakl w domu Matyldy z książąt Sapiehów, żony Juliusza Osterwy. Owo artystyczne spotkanie miało miejsce w maju 1983 roku. Publiczność tworzyło kilka kobiet, których nazwisk występujący nie znali. W artykule *Przyczynek do niezależnej twórczości teatralnej na Górnym Śląsku w latach 1982-1988* Olejniczak wspomina, że spotkanie to łączyło się ze szczególną treścią, podkreśla jednak, że grupa przyjęta została z ogromną serdecznością³³. Na organizację tamtego występu prawdopodobnie miała wpływ Maria Osterwa-Czekaj, córka Matyldy z książąt Sapiehów, która w latach osiemdziesiątych dwudziestego wieku współpracowała

³⁰ Por. *Teatr Drugiego Obiegu*, s. 17.

³¹ Źródłem informacji są rozmowy z Marią Stokowską-Misiurkiewicz i księdzem Adamem Klemensem.

³² Źródłem informacji są rozmowy z Marią Stokowską-Misiurkiewicz i księdzem Adamem Klemensem.

³³ Por. S. O l e j n i c z a k, *Przyczynek do niezależnej twórczości teatralnej na Górnym Śląsku w latach 1982-1988*, „Zeszyty Historyczne Solidarności Śląsko-Dąbrowskiej” 1996, nr 2, s. 177. Reżyser nadmienia także, że Matylda z książąt Sapiehów zmarła kilka miesięcy po występie grupy (por. tamże).

z Tajną Komisją Robotniczą Hutników oraz z tak zwanym „Bunkrem w kościele”³⁴ w Mistrzejowicach. Zajmowała się drukowaniem wydawnictw podziemnych i wielokrotnie organizowała przyjazdy dziennikarzy³⁵. We wspomnieniach dotyczących tego wydarzenia pojawia się również opowieść o tym, że po zakończeniu części artystycznej kobiety stanowiące publiczność podarowały aktorom wielkie kiście bzu. Z pewnością gest ten należał do najbardziej obrazowych dowodów wdzięczności, jaką widzowie żywili wobec aktorów Olejniczaka. Opowieści tego rodzaju, potwierdzających wspólnototwórcze oddziaływanie Teatru Podziemnego Poezji Stanu Wojennego, jest dużo więcej.

„Spotkanie” to określenie w najbardziej trafny sposób oddające specyfikę relacji dwóch stron komunikatu teatralnego. Ponieważ Olejniczak starał się, aby spektakle Teatru Podziemnego Poezji Stanu Wojennego nie wytwarzały podziału na scenę i widownię, klimat tych przedstawień był mniej formalny, co sprzyjało późniejszej werbalnej integracji między ich dwiema „stronami”.

Koncepcja spektaklu–spotkania ściśle łączy się z ideą teatru jako „modelu zredukowanego”³⁶ rzeczywistości. Każdy spektakl pozwalał zebrany powtórnie doświadczyć traumatycznych wydarzeń tamtych czasów, a następnie aktorzy wraz z widzami starali się zwerbalizować i wspólnie przeanalizować i „przepracować” to, z czym nie potrafili sobie samodzielnie poradzić. Owa forma działalności teatralnej przesiąknięta była duchem filozofii dialogu i stanowiła nieustannie ponawianą próbę radzenia sobie z rzeczywistością – swoistą odpowiedź na ówczesne odpodmiotowanie jednostki w życiu społecznym. Zaradzić mu miało poszukiwanie podmiotowości w relacjach z drugim człowiekiem. „Spotkania” te z całą pewnością funkcjonowały jako próba wspólnego „przepracowania traumy” wywołanej wydarzeniami stanu wojennego w Polsce.

Bardzo trudno dziś odtworzyć skład publiczności, która miała okazję uczestniczyć w spektaklach grupy Stanisława Olejniczaka. Z uwagi na tematykę występów i konspiracyjność przedsięwzięcia można jednak założyć, że znaczną część widzów stanowiły osoby związane ze środowiskiem teatralnym i uniwersyteckim³⁷.

³⁴ Nazywano tak inicjatywę nowohuckiej struktury podziemnej „Solidarności”, która współpracowała z kościołem w Mistrzejowicach. Proboszcz, ks. Mikołaj Kuczkowski, udostępnił podziemnym działaczom duże pomieszczenie w przyziemiu kościoła, zwane bunkrem. Odbywała się tam większość imprez o charakterze świeckim (zob. hasło „Mistrzejowice”, w: Biogramy IPN, IPN, <https://biogramy.ipn.gov.pl/bio/wszystkie-biogramy/ksiazdz-kazimierz-jancar/biografia/110363,Mistrzejowice.html>).

³⁵ Zob. hasło „Maria Osterwa Czekaj”, w: Wikipedia, http://pl.wikipedia.org/wiki/Maria_Osterwa-Czekaj.

³⁶ A. U b e r s e l d, *Czytanie teatru*, tłum. J. Żurowska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2002, s. 228.

³⁷ W rozmowach z Michałem Łukowiczem aktorzy Teatru Podziemnego Poezji Stanu Wojennego podkreślali, że ani występujący, ani publiczność nie orientowali się, kto właściwie znajduje się

KU EKSPRESJI SCENICZNEJ

Kształt części artystycznej „spotkań” twórcy Teatru Podziemnego Poezji Stanu Wojennego dopracowywali podczas (często spontanicznie) organizowanych prób i rozmów ze Stanisławem Olejniczakiem. Jak wspominała w roku 2010 Maria Stokowska-Misiurkiewicz, wówczas jedna z ostatnich żyjących aktorek grupy, reżyser starał się stwarzać aktorom możliwość „naczytania” tekstu – możliwie najbliższego kontaktu ze słowem prezentowanym później na scenie. Twórca śląskiego teatru domowego niejednokrotnie odwiedzał swoich aktorów w ich prywatnych domach i dyskutował z nimi o bieżącej sytuacji politycznej, a przy okazji przekazywał teksty, będące później bazą poszczególnych spektakli. Olejniczak ćwiczył z aktorami, namawiając ich do jak najbardziej „surowych” interpretacji utworów scenicznych. We wspomnieniach żyjących twórców Teatru Podziemnego Poezji Stanu Wojennego jawi się on jako reżyser skupiony, konkretny, dla którego znaczącymi wartościami były prawda i prostota.

W celu dopracowania i przeciwiczenia warstwy muzycznej spektaklu grupa udawała się niekiedy do księdza Antoniego Klemensa. Utwory, które w czasie spektakli miały być wykonywane przy akompaniamencie zapewnianym przez wikariusza parafii Bożego Narodzenia, również wybierał reżyser.

Maria Stokowska-Misiurkiewicz wspominała, że „domowy” spektakl Teatru Podziemnego Poezji Stanu Wojennego rozpoczynał się zawsze słowem wstępnym Stanisława Olejniczaka. Inicjator grupy recytował wiersz Jerzego Narbutta, wówczas jeszcze nie znając nazwiska jego autora. Wiersz ten stał się później jednym z najważniejszych utworów dla śląskiego teatru domowego:

Kimkolwiek jesteś, ty który tu stoisz,
jakkolwiek życie układa się tobie,
pamiętaj: żyjesz póki się nie boisz,
bo gdy się lękasz – to jakbyś był w grobie.
To co chcesz zyskać, czego nie chcesz stracić,
wszystko cokolwiek los ci z czasem sprzeda,
ma swoją cenę i będziesz ją płacić –
lecz wolnej myśli – tej, już za nic nie daj³⁸.

„po drugiej stronie” komunikatu teatralnego. Andrzej Król, pedagog, który w czasie stanu wojennego był widzem jednego ze spektakli teatru Olejniczaka, a po zakończeniu stanu wojennego podjął z nim współpracę, wspomina jednak, że wśród publiczności można było spotkać zarówno osoby związane ze środowiskiem robotniczym, jak i inteligencję (Andrzej Król, wypowiedź w rozmowie z Michałem Łukowiczem przeprowadzonej 25 marca 2015 roku w Chorzowie).

³⁸ Utwór ukazał się na okładce Tygodnika „Solidarność” z 12 grudnia 1981 roku i tam prawdopodobnie po raz pierwszy przeczytał go Olejniczak. Wiersz przedrukowano też w piśmie Porozumienia Solidarność Walcząca (zob. J. N a r b u t t, *Kimkolwiek jesteś*, „Solidarność Walcząca”;

Nie tylko ekspresję sceniczną Teatru Podziemnego Poezji Stanu Wojennego cechowała surowość. Dotyczyła ona „całokształtu” poszczególnych przedstawień. Maria Stokowska-Misiurkiewicz wspominała, że zgodnie z wizją reżysera aktorzy występowali ubrani na czarno, z przypiętymi do ubrania dużymi znaczkami „Solidarności”.

Mimo że ze względu na częste zmiany przestrzeni teatralnej możliwości jej wykorzystania również się zmieniały, grupa starała się zachować kształt swojej „sceny”. Intencją aktorów było znajdowanie się jak najbliżej publiczności. Jedyne elementy scenografii, jakie wykorzystywano, to duży, nakryty białym obrusem stół i kilka krzeseł. Rekwizyty te przygotowywali właściciele domów, w których występ organizowano. Aktorzy siadali na krzesłach ustawionych wokół stołu. Regułą było, że osoba wypowiadająca tekst poetycki wstawiała ze swojego miejsca, co miało też oznaczać szacunek do wypowiadanego słowa. Kolejność prezentowanych tekstów ustalał przed każdym spektaklem Stanisław Olejniczak. Prezentowane wiersze zmieniały się w zależności od miejsca występu i publiczności, dla której występowali śląscy artyści. Poszczególne partie recytatorskie przedzierały pieśni z muzyką skomponowaną przez Antoniego Klemensa.

Regułą było również, że na zakończenie spektaklu wykonywano utwór Mariana Sworzenia, rozpoczynający się od incipitu: *Naręcza wiosennych kwiatów*, który znany był również jako *Chłopcy z kopalni „Wujek”* i *Przypomnienie „Wujka”*³⁹. Mocny przekaz emocjonalny utworu w połączeniu ze skomponowaną przez Annę Leśniewską-Kudęłkę warstwą muzyczną powodował bardzo żywiołową reakcję publiczności.

Część artystyczna spotkania trwała zazwyczaj około pół godziny. Po jej zakończeniu rozpoczynały się wielogodzinne dyskusje na bieżące tematy społeczne i polityczne. Niejednokrotnie, aby wyrazić swoją wdzięczność, gospodarze spotkania zapraszali aktorów na posiłek.

Wiersze, które w latach stanu wojennego prezentował teatr Stanisława Olejniczaka rodziły się w czasach dla sztuki osobliwych. W artykule *Rozpraszanie ciemności*, dotyczącym jednego z tomików Wiktora Woroszyńskiego, Andrzej Zawada pisał: „Ogromna większość tzw. poezji stanu wojennego może być dziś pokazowym zbiorem patriotycznej deklaratywności i martyrologicznego banału. Budzi zażenowanie, jak każdy nagle przypominany świat późniejszego infantylizmu”⁴⁰. Co ciekawe, mimo ostrej krytyki poezji okresu stanu wojennego Zawada jednocześnie wspomina lekturę poetyckiej książki Wiktora

nr 10 (z 15 VIII 1982), s. 1, Stowarzyszenie Solidarność Walcząca, https://sw.org.pl/wp-content/uploads/2020/08/SW_82_nr_010_Leszek_txt.pdf).

³⁹ Utwór nigdy nie ukazał się drukiem.

⁴⁰ A. Z a w a d a, *Rozpraszanie ciemności*, w: tenże, *Mit czy świadectwo? Szkice literackie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2000, s. 41.

Woroszyńskiego *Lustro. Dziennik internowania*⁴¹, obejmującej wiersze autora z tego właśnie okresu: „Jeszcze nie zapomniałem emocji, jakie towarzyszyły ich pierwszej lekturze. Toteż, biorąc się do ich ponownego czytania, czułem mrowienie niepokoju, jak przed powrotem w dawno nieodwiedzany świat silnych niegdyś wzruszeń”⁴². Na tę specyficzną ambiwalencję zwraca uwagę wielu badaczy literatury, którzy analizują teksty funkcjonujące w Polsce początku lat osiemdziesiątych dwudziestego wieku. Wspomniany mechanizm recepcji musiał zachodzić również w przypadku publiczności teatru Stanisława Olejniczaka, którego podstawą programu była właśnie emocjonalna poezja, często tworzona przez amatorów. Można sądzić, że niechęć reżysera do prezentacji tych spektakli po roku 1989 wpływała stąd, że śląscy artyści mieli pełną świadomość działania tego właśnie mechanizmu.

Nie ulega wątpliwości, że Teatr Podziemny Poezji Stanu Wojennego budował wspólnotę ludzi niegodzących się z sytuacją polityczną zaistniałą w kraju, ale trzeba dodać, że dając świadectwo dotyczące ówczesnych wydarzeń społeczno-politycznych, pozwalając publiczności ponownie przeżywać traumy i przezwycięzać je przez wspólną dyskusję, pełnił on również rolę edukacyjną i terapeutyczną.

W NOWEJ RZECZYWISTOŚCI

W artykule *Przyczynek do niezależnej twórczości teatralnej na Górnym Śląsku w latach 1982-1988* Stanisław Olejniczak przekonywał, że rozwiązanie Teatru Podziemnego Poezji Stanu Wojennego dokonało się jesienią 1984 roku⁴³. Nie oznaczało to jednak definitywnego zakończenia działalności zespołu. Przede wszystkim zmienił się profil teatru, śląscy artyści zaczęli bowiem działać jawnie. Do grupy Olejniczaka dołączyła wówczas Michalina Growiec – sopranistka, która wzbogacała późniejsze występy swoim śpiewem⁴⁴.

Od roku 1984 aktorzy Teatru Podziemnego Poezji Stanu Wojennego wystawiali spektakle tematyczne w miejscach takich, jak sale katechetyczne, kościoły, kościelne krypty (na przykład krypta w Katedrze Chrystusa Króla w Katowicach). Zdarzyło się nawet, że recital kilkakrotnie organizowano w klubie muzycznym⁴⁵.

⁴¹ Zob. W. Woroszyński, *Lustro. Dziennik internowania*, Aneks, Londyn 1984.

⁴² Z a w a d a, dz. cyt., s. 41.

⁴³ Por. O l e j n i c z a k, *Przyczynek do niezależnej twórczości teatralnej na Górnym Śląsku w latach 1982-1988*, s. 178.

⁴⁴ Por. tamże, s. 179.

⁴⁵ Por. tamże.

Z coraz to większą częstotliwością członkowie grupy Olejniczaka pracowali jednak oddzielnie. Maria Stokowska-Misiurkiewicz wraz z Michaliną Growiec, przy akompaniamencie zmieniających się w kolejnych spektaklach muzyków, wystawiły kilkanaście spektakli opartych na poezji Anny Kamieńskiej⁴⁶. Aktorka recytowała poszczególne utwory, śpiewaczka zaś zapewniała wokálną stronę spektaklu. Recitale te reżyserował Olejniczak. Warto wspomnieć, że kilka razy zamiast śpiewu poezję wzbogacały utwory wiolonczelowe wykonywane przez Pawła Głombika z Wielkiej Orkiestry Symfonicznej Polskiego Radia i Telewizji lub skrzypcowe w wykonaniu Pawła Puczka. Te artystyczne przedsięwzięcia organizowano z okazji Tygodni Kultury Chrześcijańskiej między innymi w Katowicach, Dąbrowie Górniczej, Opolu, Jastrzębiu i Sosnowcu.

Po zakończeniu pracy z Teatrem Podziemnym Poezji Stanu Wojennego Krzysztof Misiurkiewicz zrealizował dwa spektakle. Pierwszy był prezentacją twórczości Zbigniewa Herberta. Maria Stokowska-Misiurkiewicz wspominała, że został on przedstawiony publiczności tylko kilka razy. Warstwę słowną drugiego spektaklu stanowiła poezja księdza Jana Twardowskiego. Z uwagi na większą przystępność poezji Twardowskiego spektakl cieszył się dużo większą popularnością niż ten z poezją Herberta. Misiurkiewicz występował z tym drugim programem przede wszystkim w Katowicach, ale także w innych miastach (w tym również z okazji Tygodni Kultury Chrześcijańskiej).

Kolejną wartą odnotowania inicjatywą „po Teatrze Stanu Wojennego” był spektakl prezentujący twórczość Rabindranatha Tagorego. Przedstawienie to powstało z inicjatywy Michaliny Growiec, która zaproponowała Olejniczakowi jego wyreżyserowanie. Miało ono łączyć poezję Rabindranatha Tagorego z muzyką amerykańskiego kompozytora Johna Aldena Carpentera. Inicjatywa ta, przygotowana przez działający w czasie stanu wojennego skład śląskiego teatru domowego i Michalinę Groniec, z uwagi na swój niepolityczny charakter mogła funkcjonować w oficjalnym obiegu⁴⁷.

Od początku stanu wojennego do roku 1989 członkowie zespołu Olejniczaka występowali również podczas comiesięcznych Mszy Świątecznych za Ojczyznę, które odprawiane były w katowickiej Katedrze Chrystusa Króla. Autorzy pracy *Teatr Drugiego Obiegu* uznają rok 1989 i telewizyjny spektakl *Kiedyś po latach...*⁴⁸, wyemitowany 16 grudnia 1989 roku, za ostateczne zamknięcie działalności grupy Olejniczaka. Przedstawienie to było telewizyjnym „odtworzeniem” jednego ze spektakli z lat 1982-1984, przygotowanym w ascetycznej scenografii i z rekwizytami oddającymi realia lat stanu wojennego. Spektakl był

⁴⁶ Maria Stokowska-Misiurkiewicz mówiła, że recitali takich mogło być nawet dwadzieścia.

⁴⁷ Por. *Teatr Drugiego Obiegu. Materiały do kroniki stanu wojennego*, s. 18.

⁴⁸ *Kiedyś po latach...*, reż. S. Olejniczak, Teatr Telewizji TVP, premiera 16 XII 1989. Por. Olejniczak, *Przyczynek do niezależnej twórczości teatralnej na Górnym Śląsku w latach 1982-1988*, s. 178.

jednak transmitowany w sobotę o godzinie 9.00, bez żadnych zapowiedzi prasowych, i dlatego przeszedł zupełnie niezauważony przez opinię publiczną.

Po roku 1989 aktorzy Teatru Podziemnego Poezji Stanu Wojennego oddali się w zupełności pracy w swoich teatrach, reżyser powrócił natomiast na kilka lat do katowickiej telewizji. Prowadził również sosnowiecki Klub Kiepury, nad którym opiekę zaproponował mu po stanie wojennym biskup Herbert Bednorz. Już w wolnej Polsce ksiądz Antoni Klemens poświęcił się pracy duszpasterskiej, nie rezygnując jednak całkowicie z działalności artystycznej. Wspólnie ze śląską młodzieżą zrealizował kilka głośnych musicali i widowisk rockowych⁴⁹.

Od 13 grudnia 2010 roku z inicjatywy Andrzeja Króla, nauczyciela języka polskiego w liceum im. Juliusza Słowackiego w Chorzowie i opiekuna Kawiarenki Literackiej, grupy artystycznej funkcjonującej tej szkole, oraz przy zaangażowaniu Marii Stokowskiej-Misiurkiewicz tradycją stały się spektakle mające na celu przywołanie pamięci o Teatrze Podziemnym Poezji Stanu Wojennego na najważniejszych śląskich scenach teatralnych (między innymi w Teatrze Śląskim im. Stanisława Wyspiańskiego w Katowicach i w Teatrze Rozrywki w Chorzowie). Forma przygotowywanych spektakli znacznie różni się od tej, jaka cechowała przedstawienia prezentowane przez grupę Olejniczaka w czasie stanu wojennego, ostatni żyjący twórcy tego zjawiska pomagali jednak młodym twórcom w przedstawieniu widowisk zgodnych z duchem oryginalnego przedsięwzięcia. Idea, jaka przyświeca twórcom nowych spektakli, to działanie na rzecz pamięci historycznej i dialog z tradycją⁵⁰.

*

Teatr Podziemny Poezji Stanu Wojennego był bez wątpienia zjawiskiem szczególnym. Jego ogromna rola polegała na tym, że w trudnych dla Polski latach stanu wojennego umożliwiał swoim widzom doświadczanie prawdy i historii w przekazie niezależnym od wpływów i narracji władzy. Teatr Olejniczaka stanowił również podziemne forum budujące relacje międzyludzkie.

⁴⁹ Informacje te pochodzą z rozmów z Marią Stokowską-Misiurkiewicz i księdzem Antonim Klemensem.

⁵⁰ Andrzej Król wspomina, że ze względu na zmianę mentalności społeczeństwa i utratę aktualności poezji stanu wojennego Stanisław Olejniczak oponował przeciwko odtwarzaniu przedstawień swojej grupy po roku 1989. Ostatecznie jednak przystał na propozycję artystycznej rekonstrukcji spektaklu. Pierwsze przedstawienie Teatru Podziemnego Poezji Stanu Wojennego w wolnej Polsce miało miejsce w karczmie znajdującej się w Górnośląskim Parku Etnograficznym w Chorzowie w roku 1992. Źródłem informacji jest rozmowa przeprowadzona przez Michała Łukowicza z Andrzejem Królem 15 czerwca 2011 roku w Chorzowie.

Prezentowane przez artystów teksty, wyrastające z tragicznego doświadczenia stanu wojennego, pomagały widzom w przewyciężaniu traumy, której źródłem była ówczesna rzeczywistość polityczna. Za pomocą swoich przedstawień aktorzy upamiętniali też ofiary stanu wojennego. Obok przeżycia artystycznego oraz informacji na temat sytuacji polityczno-społecznej na Śląsku każde z tych spotkań niosło z sobą próbę podtrzymania pamięci o tragicznych wydarzeniach i dlatego każde z nich można określić jako widowisko dotyczące pierwotnie nieodległej, ale z roku na rok coraz bardziej mglistej przeszłości. Wykorzystując warsztat aktorski, artyści wchodzili w rolę świadków przywoływanych zdarzeń. Anonimowość grupy i otaczający ją nimb tajemnicy służyły potęgowaniu wrażenia autentycznego zaangażowania postaci scenicznych w przedstawiane przez nich doświadczenia. Świadcstwo tego rodzaju wywierało ogromne wrażenie na zebranej widowni i pozwalało jej czuć więź z przywoływanymi w prezentowanych tekstach postaciami oraz doświadczanymi przez nie tragicznymi wydarzeniami.

Nową wartość niosą natomiast współczesne sceniczne rekonstrukcje przedstawień grupy Olejniczaka, które funkcjonują jako miejsca spotkań międzypokoleniowych o ogromnym walorze edukacyjnym i wspólnototwórczym. Można powiedzieć, że spektakle, w których występuje dziś młodzież, stanowią odpowiadającą obecnym czasom próbę zalecenia „zbiorowej amnezji” poprzez widowisko pamięci. Młodzi aktorzy starają się ocalić od zapomnienia historie nie tylko tych, których udziałem w konsekwencji wprowadzenia stanu wojennego w Polsce stało się doświadczenie krzywdy bądź utraty, ale również tych, którzy przez wiele lat dawali temu wszystkiemu świadectwo, pozostając na obrzeżach świadomości społecznej, a niejednokrotnie poza nią.

BIBLIOGRAFIA / BIBLIOGRAPHY

- Ciechowicz, Jan. “Jak możliwa jest historia teatru?” In *Jak badać teatr?* Edited by Marek Dębowski. Kraków: Towarzystwo Naukowe Societas Vistulana, 2003.
- . “Reduta słowa: Dogmat i świętość w Teatrze Rapsodycznym.” In *Dramat i teatr religijny w Polsce*. Edited by Irena Sławińska and Wojciech Kaczmarek. Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 1991.
- Degler, Janusz. *Wprowadzenie do nauki o teatrze*. Vols. 1–3. Edited by Janusz Degler. Wrocław: Uniwersytet Wrocławski, 1974–1978.
- Dębowski, Marek. “Pamięć teatru.” In *Jak badać teatr?* Edited by Marek Dębowski. Kraków: Towarzystwo Naukowe Societas Vistulana, 2003.
- Domańska, Ewa. “Historia ratownicza.” *Teksty Drugie*, no. 5 (2014): 12–26.
- Foucault, Michel. *Trzeba bronić społeczeństwa: Wykłady w College de France 1976*. Translated by Małgorzata Kowalska. Warszawa: Wydawnictwo KR, 1998.

- Hübner, Zygmunt. *Polityka i teatr*. Kraków: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszeńskiego, 1991.
- Instytut Pamięci Narodowej. Biogramy IPN, s.v. "Mistrzejowice," <https://biogramy.ipn.gov.pl/bio/wszystkie-biogramy/ksiazdz-kazimierz-jancar/biografia/110363,Mistrzejowice.html>.
- Koziołek, Ryszard. *Dobrze się myśli literaturą*. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2016.
- Krakowska-Narożniak, Joanna, and Marek Waszkiel, eds. *Teatr Drugiego Obiegu: Materiały do kroniki stanu wojennego*. Warszawa: Oficyna Wydawnicza Errata, 2000.
- Krakowska-Narożniak, Joanna, and Marek Waszkiel. *Teatr Drugiego Obiegu: Materiały do kroniki stanu wojennego*. Edited by Joanna Krakowska-Narożniak and Marek Waszkiel. Warszawa: Oficyna Wydawnicza Errata, 2000.
- Łukowicz, Michał. "Underground Theatre of Martial Law Poetry: Trauma, Truth and History Meeting on Stage." In *Zwischen Harmonie und Konflikt: Paarbeziehungen im europäischen Theater des 20. und 21. Jahrhunderts*. Edited by Agata Mirecka and Natalia Fuhry. Berlin: Peter Lang, 2020.
- Narbutt, Jerzy. "Kimkolwiek jesteś." *Solidarność Walcząca*, no. 10, 15 August 1982, 1. Stowarzyszenie Solidarność Walcząca, https://sw.org.pl/wp-content/uploads/2020/08/SW_82_-nr_010_Leszek_txt.pdf.
- Olejniczak, Stanisław. "Przyczynek do niezależnej twórczości teatralnej na Górnym Śląsku w latach 1982-1988." *Zeszyty Historyczne Solidarności Śląsko-Dąbrowskiej*, no. 2 (1996): 175–80.
- . "Szczygłowice." *Tygodnik Katowicki*, no. 5, 4 October 1981, 1–3.
- . "'Szczygłowice' raz jeszcze." *Tygodnik Katowicki*, no. 6, 11 November 1981, 4–5.
- Osiński, Zbigniew. "Kilka uwag o historii teatru." In *Jak badać teatr?* Edited by Marek Dębowski. Kraków: Towarzystwo Naukowe Societas Vistulana, 2003.
- Przastek, Daniel. *Środowisko teatru w okresie stanu wojennego*. Warszawa: Oficyna Wydawnicza ASPRA-JR, 2005.
- Raszewski, Zbigniew. "Dokumentacja przedstawienia teatralnego." In *Wprowadzenie do nauki o teatrze*. Vol. 3. *Odbiorcy dzieła teatralnego*. Edited by Janusz Degler. Wrocław: Uniwersytet Wrocławski, 1978.
- Skórzyńska, Izabela. *Widowiska przeszłości: Alternatywne polityki pamięci (1989-2009)*. Poznań: Instytut Historii UAM, 2010.
- Surosz, Mariusz. "Diabeł dotarł do mojej pychy." *Gazeta Wyborcza*, 25 August, 2007. wyborcza.pl, <https://wyborcza.pl/7,76842,4430631.html>.
- Szpociński, Andrzej. "Widowiska przeszłości: Pamięć jako wydarzenie." In *Kultura jako pamięć: Posttradycyjne znaczenie przeszłości*. Edited by Elżbieta Hałas. Kraków: Zakład Wydawniczy Nomos, 2012.
- Übersfeld, Anne. *Czytanie teatru*. Translated by Joanna Żurowska. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2002.

Wikipedia, s.v. “Maria Osterwa Czekaj,” http://pl.wikipedia.org/wiki/Maria_Osterwa-Czekaj.

Zawada, Andrzej. “Rozpraszenie ciemności.” In Zawada, *Mit czy świadectwo? Szkice literackie*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2000.

Woroszyński, Wiktor. *Lustro: Dziennik internowania*. Londyn: Aneks, 1984.

ABSTRAKT / ABSTRACT

Michał ŁUKOWICZ – Widowiska przeszłości i próby zaleczenia „zbiorowej amnezji”.
Teatr Podziemny Poezji Stanu Wojennego

DOI 10.12887/35-2022-2-138-19

Celem artykułu jest przedstawienie wyników badań nad niemal niezbadanym dotąd Teatrem Podziemnym Poezji Stanu Wojennego, założonym przez Stanisława Olejniczaka w okresie stanu wojennego w Katowicach. Przedstawione zostały: geneza, sposób funkcjonowania, a także społeczny wydzźwięk tego konspiracyjnego przedsięwzięcia, mającego na celu zachowanie pamięci o tragicznych wydarzeniach stanu wojennego. W badaniach wykorzystano metodologię „historii ratowniczej”, która umożliwiła opisanie i weryfikację zebranego materiału obejmującego wspomnienia niektórych uczestników opisywanych zdarzeń. Działalność artystyczna Teatru Podziemnego Poezji Stanu Wojennego została przeanalizowana jako spektakle pamięci mające na celu zaleczenie zbiorowej amnezji.

Słowa kluczowe: teatr domowy, poezja stanu wojennego, kultura niezależna, stan wojenny

Kontakt: Instytut Literaturoznawstwa, Wydział Humanistyczny, Uniwersytet Śląski, ul. Uniwersytecka 4, 40-007 Katowice
E-mail: michal.lukowicz@o365.us.edu.pl

Michał ŁUKOWICZ, Performances of Remembrance: Attempts to Cure “Collective Amnesia” and The Underground Theater of Martial-Law-Poetry

DOI 10.12887/35-2022-2-138-19

In the article an attempt has been made to present the results of research on the so far unexplored Teatr Podziemny Poezji Stanu Wojennego [The Underground Theater of Martial-Law-Poetry] founded by Stanisław Olejniczak during the time of martial law in Poland (1981–1983) and its ways of staging the past. The beginnings and the overall history of that venture have been presented with a focus on its unusual method of keeping the memory of significant historical events and on its social resonance both in the past and today. The methodology

of “rescue history” has been applied throughout the paper, making it possible to describe and validate the collected material which comprises memories of some participants of the past events in question. The artistic activity of the Underground Theater of Martial-Law-Poetry is analyzed as performances of remembrance aimed at curing a “collective amnesia.”

Keywords: martial law poetry, home theater, underground culture, martial law

Contact: Instytut Literaturoznawstwa, Wydział Humanistyczny, Uniwersytet Śląski, ul. Uniwersytecka 4, 40-007 Katowice, Poland
E-mail: michal.lukowicz@o365.us.edu.pl