

# MONITOR

ENCYKLOPEDII TEATRU POLSKIEGO



[2]  
2023

ISSN 2956-431X

# MONITOR ETP

ukazuje się dwa razy do roku

ROK 2 • NR 2 • KWIECIEŃ 2023 • ISSN 2956-431X

Od redakcji . . . . . 3

## Pięć lat po śmierci Zbigniewa Osińskiego

Orient Osińskiego – seminarium naukowo-artystyczne . . . . . 5

## Po Zjeździe PTBT

STANISŁAW GODLEWSKI V Zjazd PTBT – *work in progress* . . . . . 8

## WARSZTATOWE

### Opisy przedstawień – ciąg dalszy

HALINA WASZKIEL Opis przedstawienia teatralnego . . . . . 10

JACEK SIERADZKI Opis to grunt . . . . . 13

ŁUKASZ DREWNIAK Zobaczć spektakl w tekście . . . . . 16

JULIUSZ TYSZKA Dzisiejsza recenzja teatralna . . . . . 21

PIOTR OLKUSZ Nieopisane piękno *Masakry w Paryżu* Patrice'a Chéreau . . . . . 24

### Teatry jawne w czasie okupacji

TOMASZ MOŚCICKI Teatr jawny (hasło) . . . . . 29

JANUSZ LEGOŃ *Kwarantanna*. Archiwum spraw niezamkniętych . . . . . 36

### Reduta

WANDA ŚWIĄTKOWSKA Spadkobierczynie w sprawie rękopisów Juliusza Osterwy . . . . . 51

## ODKRYTE

MAGDALENA RASZEWSKA Jerzy Timoszewicz. Notatki o ludziach i życiu . . . . . 59

Kalendarze Jerzego Timoszewicza . . . . . 64

ANDRZEJ LINERT Działalność teatralna w „obozach oczekiwania” . . . . . 69

PIOTR DZIEWOŃSKI Polski Teatr Kameralny i teatr Placówka . . . . . 77

DOROTA BUCHWALD Co z tym począć, droga Redakcjo? . . . . . 83

## NOWE W ETP

TADEUSZ KORNAŚ *Replika* Józefa Szajny . . . . . 88

WOJCIECH DUDZIK *Uciekła mi przepióreczka* Stefana Żeromskiego . . . . . 94

MAŁGORZATA BRUDER *Przyjeżdżam jutro* Henryka Tomaszewskiego . . . . . 99

PIOTR DZIEWOŃSKI Gwidon Borucki, Adam Aston, Kazimierz Utnik . . . . . 105

ROMAN DZIEWOŃSKI Zenon Wiktorczyk . . . . . 112

DARIUSZ KOSIŃSKI Jerzy Gurawski . . . . . 114

PAULINA ORTH „Prosto z Mostu” w dziale Teatralia . . . . . 119

## PRZECZYTANE

ZBIGNIEW MAJCHROWSKI Każdy ma swojego Dejmka . . . . . 121

TOMASZ KUBIKOWSKI Warmiński – wspomnienie . . . . . 125

Najnowsze nabytki Czytelni ETP . . . . . 126

## REDAKCYJNE

DOMINIK GAŃKO

MATEUSZ ŻURAWSKI

MONIKA ŻYTKOWIAK

} ETP i Pracownia Dokumentacji Teatru . . . . . 127

# Od redakcji

---

W drugim numerze „Monitora” z 1765 roku Redaktor – w artykule wstępnym – dzielił się z czytelnikami swoją troską o to, że sam nie jest w stanie zrealizować nakreślonego w numerze pierwszym pisma ambitnego założenia, które przedsięwziął.

---

Jednocześnie informował, że już co najmniej czterech współpracowników pozyskał i przyszłość „projektu” zaczyna mieć solidniejsze podstawy:

Najbystrzejszy rozum ogarnąć sam nigdy nie potrafi, wielość rzeczy, mnogość materii, które z należytym traktowane rozważaniem, pożytków obfitość przynosić mogą. Przeświadczony w tej prawdzie, szukałem Wspólników do tego dzieła, którego umysł dać do poznania starałem się, w poprzedzającej tę karcie. Darzy się szukającemu naleść, jestem już aktualnie stowarzyszony z czterema Osobami, które się chętnie do mego przychyliły życzenia.

W przyjętych w 2015 roku założeniach działania elektronicznej Encyklopedii Teatru Polskiego aspekt współtworzenia był dla nas bodaj najistotniejszy. Synergia, którą można osiągnąć, łącząc potencjał intelektualny, kreatywność i pasję szeroko rozumianego środowiska, dla którego teatr stanowi najważniejszy obszar zawodowej działalności, jest – naszym zdaniem – dzięki ETP możliwa jak nigdy dotąd. Powołując do istnienia „Monitor ETP” – tak jak w przypadku oświeceniowego pisma – chcemy to współtworzenie ujawnić i jeszcze bardziej podkreślić. Być może wiedza o „wewnętrznym” życiu Encyklopedii nie była dotychczas dostatecznie szeroko znana i jakaś grupa osób żywiła fałszywe przekonanie, że do ETP trzeba być specjalnie zaproszonym, trzeba znać redaktorów albo przedstawić jakieś referencje. Otóż nie – nie trzeba. Jedyne, co trzeba, to zadeklarować gotowość do dzielenia się swoją wiedzą, odczuwać radość z dokonanych odkryć i z tego, że ofiaruje się je innym nie w pogoni za punktami czy „głaskami” (w terminologii Erica Berne’a). Jak się okazuje, te proste wymagania wcale nie są tak łatwe do spełnienia. Ale podobnie jak nasz osiemnastowieczny poprzednik znaleźliśmy kilkoro Wspólników do zaproponowanego w pierwszym numerze „dzieła”.

Świadectwem radości z dzielenia się odkryciami są z pewnością publikowane w tym numerze teksty Piotra Dziewońskiego o dziejach i ludziach polskich teatrów żołnierskich II wojny światowej, biogram Zenona Wiktorczyka pióra Romana Dziewońskiego, napisana przez Andrzeja Linerta rozprawka o teatrze dipisów w Lubece czy hasło „teatr jawny” autorstwa Tomasza Mościckiego. Zachowują one konwencje przyjęte w Encyklopedii Teatru Polskiego, ale zarazem w sposób oczywisty są dalekie od stereotypowych wyobrażeń o „suchych notach encyklopedycznych”. Dowodzą, że między pasją a encyklopedią nie ma sprzeczności. Więcej – dowodzą, że hasło encyklopedyczne może stać się punktem wyjścia do dalszych poszukiwań i prac, że nie „zamyka tematu”, ale stanowi punkt w procesie jego rozwijania, poszerzania i pogłębiania. W tym numerze przykładem, może nawet modelowym, takiej możliwości jest obszerny artykuł Janusza Legonia o sztuce *Kwarantanna*, jej objazdowych przedstawieniach i związku z antysemitką propagandą i Zagładą. Na takie dopowiedzenia i kontekstualizacje materiałów powstałych na potrzeby ETP łamy pisma też są szeroko otwarte. Inną formę dzielenia się swoimi odkryciami zaproponowała Wanda Świątkowska, która prace badawcze od lat poświęca Reducie i Osterwie. Natknąwszy się w prywatnym archiwum Marii Osterwy-Czekaj na dokumenty dotyczące pośmiertnych losów osobistego archiwum Juliusza Osterwy, owych słynnych „zeszytów”, dzieli się nimi niemal natychmiast, podążając zarazem (jak słyhać owocnie) wskazywanymi przez nie tropami. To rzadki, wciąż zbyt rzadki, niestety, przykład otwartości i szczodrości w dzieleniu się swoją pracą. Bardzo zachęcamy do jego naśladowania. Każda z osób zajmujących się historią (także najnowszą) teatru ma zapewne w swoim doświadczeniu takie odkrycia, które stawiają więcej pytań, niż dają odpowiedzi, albo wydają się zbyt drobne, by zamieniać je w artykuł czy choćby hasło, ale mają dla badaczek i badaczy szczególną wagę lub posmak.

W „Monitorze ETP” znajdzie się dla nich miejsce. Z takich wielkich i małych odkryć współtworzy się historię teatru i plecie teksturę, która może kiedyś okazać się dla kogoś bezcennym źródłem. Tak czynił wspomniany wyżej Osterwa. Tak też – w inny sposób i w innym stylu – zapisywał swoje codzienne życie legendarny redaktor „Pamiętnika Teatralnego” – Jerzy Timoszewicz. Cieszymy się, że właśnie na łamach „Monitora ETP”, w kilku odcinkach swoistego serialu dokumentacyjno-edytorskiego, Magdalena Raszevska oprowadzi nas po jego „świecie” odtworzonym z odręcznych zapisków w kalendarzykach zdeponowanych obecnie w Bibliotece Uniwersytetu Warszawskiego. Dzięki tym notatkom „szarej eminencji życia teatralnego i wokółteatralnego drugiej połowy XX wieku” – uda się być może wyjaśnić niejedną środowiskową zagadkę.

Wśród naszych „życzeń” wyrażonych w pierwszym numerze „Monitora ETP” znalazła się propozycja, żeby podyskutować o opisach przedstawień, ich roli, funkcji, potrzebie etc. Zechciało się do niej odnieść kilka osób, które z różnych punktów widzenia i na podstawie różnych doświadczeń spojrzały na sens i przydatność tej formy narracji w krytyce i praktyce recenzenckiej, czy też po prostu w pisaniu o przedstawieniach. Część postulatów i opinii prezentowana w publikowanych w tym numerze wypowiedziach może się pewnie niektórym wydać dość podstawowa, ale jedną z funkcji encyklopedii, zwłaszcza w czasach zamętu, jest przypominanie o rudymentach. Z drugiej strony, tekstowy wielogłos, jaki udało się uzyskać, czytany jako całość całkiem dobrze pokazuje, że to, co czasami uważa się za oczywiste, tworzy wcale skomplikowaną sieć, która oplata każdy opis przedstawień i – paradoksalnie – pokazuje jego wagę w czasach opanowanych przez technologię rejestracji.

Przekonani o potrzebie opisów przedstawień, nieustannie zapraszamy do zgłaszania propozycji i do opisanie ich dla ETP. Kilka lat temu stworzyliśmy i zaproponowaliśmy listę spektakli, które powinny zostać opisane w pierwszej kolejności. Nie wszystkie zaplanowane opisy udało się uzyskać – na spełnienie części obietnic autorskich wciąż cierpliwie czekamy, nawet jeśli wiara w ich uzyskanie niemal już wygasła. Z pewnością jednak poza tytułami z naszej redakcyjnej listy jest wiele przedstawień ważnych dla polskiego teatru, których opisanie stanowić będzie dla kogoś twórcze wyzwanie albo da spełnienie tej radości dzielenia się własną wiedzą, o jakiej pisaliśmy na początku. Łamy „Monitora” i ETP są dla takich autorek i autorów otwarte. Nie dajemy punktów, nie płacimy kroci, nie zapewniamy medialnego rozgłosu. Ale na wdzięczność garstki ludzi zajmujących się teatrem zawsze można u nas liczyć. Wierzymy, że będą ją żywić osoby czytające trzy publikowane w obecnym numerze nowe opisy, które właśnie trafiły na strony ETP.

Przyszłe autorki i autorów zapraszamy zwłaszcza do zgłaszania propozycji przedstawień nowszych. Lista sprzed kilku lat siłą rzeczy zawierała wiele tytułów „klasycznych”, więc dawnych. Ale są już też w ETP opisy przedstawień całkiem nowych, niekiedy wciąż granych, sporządzone przez osoby, dla których te właśnie przedstawienia były szczególnie istotne i które tę wagę potrafiły przekonująco pokazać w formie „słownego ekwiwalentu”. Historię tworzymy, dzieląc się własną opowieścią.

Historię tworzy się także dzięki archiwom. Cieszymy się więc, że możemy zaprezentować już pierwsze efekty dużego wspólnego zadania Pracowni Dokumentacji Teatru i ETP, czyli tworzenia specjalnej podstrony poświęconej polskim teatrom i artystom działającym poza Polską. Udało się też w ramach tej współpracy wprowadzić do naszych baz wiedzę o działalności teatrów jawnych podczas okupacji i zdigitalizować zbiór programów z tych teatrów przechowywanych w archiwum IT. Anonsujemy także pojawienie się nowych wirtualnych archiwów poświęconych twórczości Józefa Szajny i Janusza Warmińskiego. Dołączają one do istniejącej już kolekcji w bazie wiedzy, tworzonej na platformie ETP.

Zamieszczamy też relację z V Zjazdu Polskiego Towarzystwa Badań Teatralnych w Kaliszu, informację o seminarium naukowo-artystycznym poświęconemu pamięci Zbigniewa Osińskiego, recenzje dwóch książek biograficznych oraz raporty z prac redakcyjnych. Innymi słowy – staramy się na bieżąco pokazywać, co się w ETP i w środowisku dzieje, zamieniając „Monitor” w okno, przez które można do nas zajrzeć, by się przekonać, że mimo nieco pomnikowej nazwy, Encyklopedia nie jest żadnym elitarnym klubem.

Artykuł wstępny Redaktora z 1765 roku kończył się apelem, który i dzisiaj można powtórzyć *in extenso*:

W tej społeczności pracuję daj Boże! z korzyścią, zapraszam do niej wszystkich, którzyby chcieli tej pracy być naczelnikami. Refleksje nad tym, cośmy napisali, nowe wynalazki przyjmujemy z pochwałą, jeżeli tego będą godne, a przynajmniej z podziękowaniem, na pocztę list oddany warszawską, zapisany: „Monitorowi”, podpisany zmyślonym imieniem, pewnie dojdzie, niech nie odstraszy nikogo, od listów płacić trzeba, szostak bity od listu, mała ofiara dla dobra Ziomek w Kraju.

Nastąpiła jedynie mała zmiana adresu i szostaków bitych płacić nie trzeba: [monitor@encyklopediateatru.pl](mailto:monitor@encyklopediateatru.pl)



## Orient Osińskiego

16 stycznia 2023 roku w Instytucie Teatralnym, z inicjatywy Polskiego Towarzystwa Badań Teatralnych odbyło się spotkanie poświęcone pamięci prof. Zbigniewa Osińskiego, w piątą rocznicę śmierci. Nagranie tego spotkania jest już dostępne na [kanale YT Instytutu Teatralnego](#) i w Encyklopedii Teatru Polskiego (w dziale Multimedia i jako [kolekcja](#) w biogramie Zbigniewa Osińskiego), ale publikacją wprowadzenia w atmosferę i kontekst tego wydarzenia, nazwanego przez organizatorów seminarium naukowo-artystycznym, chcemy zachęcić do późniejszego obejrzenia i odsłuchania całości.

Dzień dobry, nazywam się Wojciech Dudzik i mam przyjemność pełnić funkcję prezesa Polskiego Towarzystwa Badań Teatralnych, pod auspicjami którego i we współpracy z Instytutem Teatralnym odbywa się nasze dzisiejsze spotkanie poświęcone pamięci prof. Zbigniewa Osińskiego, który odszedł pięć lat temu, 1 stycznia 2018 roku. Już pięć lat temu... czas bardzo szybko płynie. Nie zamierzamy jednak omawiać dzisiaj twórczości naukowej prof. Osińskiego, ale chcemy przypomnieć jeden z obszarów jego zainteresowań, krąg kulturowy, z którym bardzo silnie czuł się związany badawczo. Chcemy wskazać tematy, których bezpośrednio nie podjął, ale które na pewno by go zainteresowały. Żegnając Zbyszka, wolimy więc patrzeć w przyszłość i zapytać, co jeszcze mógłby zrobić, a nie tylko podsumowywać to, co zrobił. Tak sobie wyobrażamy cel naszego spotkania.

*Orient Osińskiego* – jeszcze krótkie wyjaśnienie, skąd ta nazwa. W 1995 na Uniwersytecie Jagiellońskim odbyła się sesja naukowa pod tytułem „Teatr Orientu”, na której prof. Osiński wygłosił referat *Orient Grotowskiego*;

po kilkunastu latach, w 2011 roku, w Instytucie Teatralnym odbyła się konferencja, którą miałem zaszczyt prowadzić, pod tytułem *Grotowski Osińskiego*; dzisiaj spotykamy się pod hasłem *Orient Osińskiego*, a więc ta ciągłość tematów, tytułów spotkań badawczych zostaje w ten sposób zachowana. A te tematy badawcze, te trzy wielkie tematy badawcze prof. Osińskiego, to po pierwsze życie i dzieło Jerzego Grotowskiego i Teatr Laboratorium, po drugie Reduta – Juliusz Osterwa i Mieczysław Limanowski, a po trzecie właśnie ten, który nas dzisiaj tutaj zgromadził – kultury teatralne Orientu. Sięgamy to tego trzeciego tematu także dlatego, że dwa pierwsze były ostatnio bardziej obecne w obiegu naukowym i publicznym.

Pierwszy temat został niejako podsumowany na konferencji, o której wspominałem – *Grotowski Osińskiego*. O drugim temacie, o Reducie, dużo się mówiło przy okazji obchodów stulecia Reduty w 2019 roku. Przypominaliśmy wtedy także dorobek Zbigniewa Osińskiego, między innymi na IV Zjeździe Polskiego Towarzystwa Badań Teatralnych w Spale.



Wojciech Dudzik i Monika Blige, mówiąca o obecności tradycji Dalekiego Wschodu w programie Ośrodka i Instytutu Grotowskiego.

Teraz więc jest czas na ten trzeci wielki obszar badawczy Zbigniewa Osińskiego – Orient, Orient Osińskiego. Mam w ręku książkę, która jest summą jego badań w tym zakresie: dwutomowe *Polskie kontakty teatralne z Orientem w XX wieku*. Tom 1. *Studia*, tom 2. *Kronika*. Oba tomy wydane w 2008 roku przez wydawnictwo słowo/obraz terytoria podsumowywały i dokumentowały naszą ówczesną wiedzę na temat kontaktów kulturowych między Polską i krajami Orientu – Japonią, Chinami i Indiami.

Dzisiaj, jak już powiedziałem, idziemy o krok dalej i chcemy zaproponować tematy, które mogłyby się znaleźć w orbicie zainteresowań prof. Osińskiego albo z realizacji których bardzo by się ucieszył. Sami się Państwo zresztą przekonają. A więc dzisiejsze seminarium, bo nazwaliśmy to spotkanie seminarium naukowo-artystycznym, będzie miało charakter roboczy, tak jak Zbyszek lubił i chętnie praktykował. Idziemy naprzód, a Zbigniew Osiński przyklaskuje, mam nadzieję, temu naszemu spotkaniu i zainteresowaniu.

Do udziału w dzisiejszym spotkaniu pozwoliłem sobie zaprosić cztery koleżanki:

Pani **Monika Blige** – absolwentka filologii polskiej (specjalizacja teatrologiczna) na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu; w latach 2001–2005 współpracowniczka Projektu Terenowego Teatru Węgałty; która jest związana z Instytutem im. Grotowskiego od 2005 roku, a od 2013 roku pełni w tym ośrodku funkcję zastępczyni dyrektora ds. programowych. Zrehabilitowała ponad trzydzieści książek wydanych przez Instytut, współpracuje także z innymi wydawcami. Jest członkinią rady programowej czasopisma „Teatro e Storia” oraz redaktorką czasopisma internetowego „Performer”. Dzisiaj będzie mówić o obecności tradycji Dalekiego Wschodu w programie Ośrodka Badań Twórczości



Zuzanna Kann-Skorupska

Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, bo tak się najpierw nazywała ta instytucja, i Instytutu im. Grotowskiego – kierunek Wschód.

Pani **Katarzyna Osińska** jest profesorką w Instytucie Sławistyki Polskiej Akademii Nauk; zajmuje się teatrem rosyjskim XX i XXI wieku, zwłaszcza jego poszukującymi, studyjnymi nurtami, relacjami teatru ze sztukami plastycznymi, problematyką relacji kulturowych rosyjsko-hiszpańskich i rosyjsko-polskich. Jest autorką m.in. monografii: *Klasztory i laboratoria. Rosyjskie studia teatralne: Stanisławski, Meyerhold, Sulerżycki, Wachtangow* oraz *Teatr rosyjski XX wieku wobec tradycji. Kontynuacje, zerwania, transformacje*. Stale współpracuje z pismem „Didaskalia”.

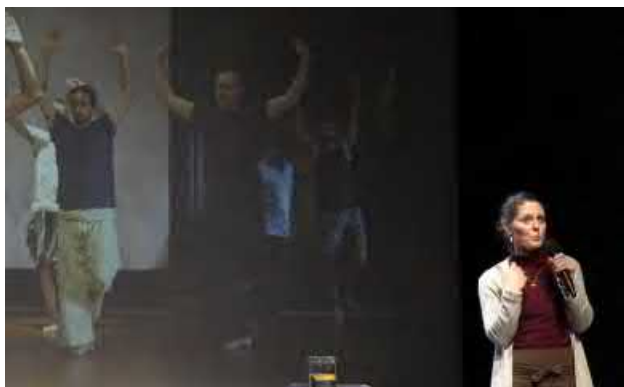
Pani **Jadwiga Rodowicz-Czechowska** – doktor japonistyki; badaczka teatru nō, była dyplomatką, przez kilkanaście lat w Japonii, w tym jako ambasador Rzeczypospolitej Polskiej w Tokio. Autorka opracowań teorii teatru nō, tłumaczka dramatów, także autorka i reżyserka. W przeszłości współpracowała z Ośrodkiem Praktyk Teatralnych „Gardzienice”, a także z Teatrem Laboratorium. Wykładała na Uniwersytecie Warszawskim, Polsko-Japońskiej ATK i Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza. Od 2022 zastępczyni dyrektora ds. rozwoju w Muzeum Józefa Piłsudskiego w Sulejówku. Temat wystąpienia to *Dziady z Ajnkami*.

Pani **Justyna Rodzińska-Nair** – teatrolożka, absolwentka MISH-u na UJ; od 2004 adeptka, nauczycielka i popularyzatorka kalarippajattu. Od 2010 roku wraz z mężem Sankarem Sivasankaranem Nairem prowadzi pierwszą polsko-indyjską szkołę kalarippajattu: Studio Kalari, które regularnie działa we Wrocławiu i sezonowo w Indiach. Współprowadzi treningi i warsztaty w Polsce i za granicą. Autorka pierwszej polskiej książki na temat kalarippajattu, pod tytułem *Kalarippajattu. Holistyczna sztuka walki z Indii*. Na naszym spotkaniu będzie mówić o japońskiej sztuce walki kalarippajattu w treningu aktorskim.

Jest jeszcze jedna uczestniczka naszego spotkania, ale w garderobie, ponieważ nie mogą Państwo zobaczyć wcześniej jej kostiumu i makijażu. Ale jest, zapewniam Państwa, że Zuzanna Kann-Skorupska jest gotowa do udziału w naszym seminarium. Dzięki Zuzannie nasze seminarium mogliśmy nazwać, jak już wspomniałem, seminarium naukowo-artystycznym, bo element artystyczny jest także częścią naszego programu. Tyle tytułem wstępu i w takim razie zaczynamy.

[W tym momencie uczestnicy seminarium usłyszeli z głośników fragment wykładu Zbigniewa Osińskiego o *Mahabharacie*, wygłoszonego 18 maja 1990 roku w Ośrodku Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych we Wrocławiu.]

**Zbigniew Osiński:** Chciałbym Państwu w kilku zdaniach wytłumaczyć, dlaczego nasz ośrodek zaprosił Państwa na to sympozjum, łącząc je z polską premierą filmu telewizyjnego Petera Brooka *Mahabharata*. Pierwszy powód to oczywiście film Brooka, to, co można by nazwać przesłaniem tego filmu. Faktem niewątpliwym jest, że najpierw



Justyna Rodzińska-Nair



Katarzyna Osińska



Jadwiga Rodowicz-Czechowska

dzięki przedstawieniu zrealizowanemu w paryskim Centre International de Créations Théâtrales, przedstawieniu, którego premiera odbyła się w lipcu 1985 roku w Avinionie, otwierając kolejny festiwal teatralny, przedstawieniu, które następnie w obu swoich wersjach językowych – francuskiej i angielskiej – zostało pokazane niemal na całym świecie, a potem dzięki filmom dokumentującym to przedstawienie i prace nad nim, bo są takie filmy, wreszcie dzięki filmowi i filmowi telewizyjnemu, ten ostatni państwo zobaczycie jutro w wersji angielskiej, krótko mówiąc, dzięki dziełu Brooka, i dzięki dziełu starożytnych Indii, powstałemu w ciągu milenium tzn. od IV p.n.e., utwór ten stał się pod koniec XX wieku dziełem doprawdy ekumenicznym i to nie w tym ograniczonym, sprowadzonym do jednej religii znaczeniu tego słowa, ale w etymologicznym znaczeniu. Przypomnę, że w starogreckim οἰκουμένην znaczyło powszechny, ogólny, to jest dążący do przywrócenia jedności ludzi jako ludzi, przy jednoczesnym dogłębnym zrozumieniu i akceptacji dzielących nas, jako przedstawicieli rodzaju, różnic i odmienności. Oczywiście, w związku z *Mahabharatą* Brook udzielał bardzo wiele wywiadów, ja chciałbym przypomnieć pewien fragment z jednego z takich wywiadów, przetłumaczony zresztą w którymś numerze „Odry” wrocławskiej:

Wydaje mi się, że opowiadamy historię z jednej strony uniwersalną, ale z drugiej taką, jaka nigdy nie mogłaby powstać, gdyby nie istniały Indie. Opowiadając tę historię, trzeba było uważać, by obraz Indii nie był zbyt konkretny.

Jednak należało opowiadać ją jako historię zakorzenioną w ziemi hinduskiej, w Indiach. Pierwszą osobą, która pojawi się na scenie [jak i w filmie – Z.O.] jest Ganga, bogini konkretnej rzeki, płynącej w umysłach wszystkich Hinduśców – Gangesu. Zarazem jest to aktorka uprawiająca teatr. Wygląda na to, że jest boginią wynurzającą się z wody, ale jest inaczej – stoi na ziemi, nogi mając w wodzie, w rzece.

Oczywiście, znając twórczość Brooka, wiemy, że on nie robił *Mahabharaty*, nie realizował *Mahabharaty* jako dokumentu wyłącznie czy przede wszystkim historycznego. Mówił o tym w ten sposób:

Dzisiaj nie możemy zachowywać się tak, jakbyśmy nie żyli w epoce, w której można by zapomnieć o groźbie zagłady świata. Nie chodzi o to, że musimy przypominać ludziom, iż światu grozi niebezpieczeństwo, jest to oczywiste, ale jestem uzależniony od wieku, w którym żyjemy, jak wszyscy, dlatego należy pokazywać *Mahabharatę* właśnie dzisiaj, właśnie teraz. Dzisiaj nikt nie może nic uczynić, by coś powstrzymać i wpłynąć na bieg rzeczy. Złą cechą jest myśleć, że marszami protestacyjnymi, wykładami, książkami, działaniami artystycznymi można zmienić ten potężny ruch, który zagarnia świat. Można z nim walczyć, ale nie popadając w złudzenie, iż da się zablokować jego mechanizm. W *Mahabharacie* stale powtarza się wołanie o pozytywną postawę. To znaczy, że *Mahabharata* opowiada historię równie ponurą, tragiczną, przerażającą, jak nasza dzisiejsza historia, ale zarazem widzimy na każdej stronie, w każdym słowie, że postawa wobec tego wszystkiego nie jest negatywna. To nie jest pełna pesymizmu rozpacz ani negacja, ani żądanie. To coś innego. To rodzaj życia w świecie, czy propozycja życia w świecie, w katastroficznej sytuacji, kiedy człowiek nie powinien tracić kontaktu z tym, co mu pozwala żyć i walczyć w sposób pozytywny. Słowo pozytywny zawraca nas do punktu wyjścia. *Mahabharata* jako całość podtrzymuje w każdym z nas jego własny sposób rozumienia tego, co oznacza być w sytuacji pozytywnej i w bardzo konkretny sposób odsyła nas z powrotem do pytania o to, co się da robić. To jest pytanie, jakie zadają sobie dziś wszyscy. *Mahabharata* nie udziela na to pytanie żadnej odpowiedzi, ale dostarcza niewątpliwie ogromnej ilości duchowego pokarmu.



STANISŁAW GODLEWSKI

## V Zjazd PTBT – *work in progress*

Dotychczasowe zjazdy Polskiego Towarzystwa Badań Teatralnych odbywały się co dwa lata, jednak ostatni, jubileuszowy, piąty Zjazd, z powodu pandemii doszedł do skutku po niemal trzyletniej przerwie. Ta dłuższa niż zwykle pauza w regularnych spotkaniach badaczy teatru sprawiła, że silniej wybrzmiał temat Zjazdu – *Badania teatralne: aktualne wyzwania*. Organizatorzy zgodnie uznali, że w ciągu ostatnich kilku lat w teatrze, w Polsce i na świecie zmieniło się bardzo dużo – i w związku z tym przed badaniami teatralnymi pojawiły się nowe zadania i nowe perspektywy. Miejszem obrad był Teatr im. Wojciecha Bogusławskiego w Kaliszu.

Kalisz – miasto o długich, sięgających XIX wieku tradycjach teatralnych, zgodnie zachwycił wszystkich uczestników Zjazdu, którzy w przerwie gorących dyskusji mogli przewietrzyć głowę, spacerując nad Prosną lub po najstarszym w Polsce miejskim parku, tuż przy teatrze.

Obrady trwały trzy dni (21–23 października 2022). Każda z dyskusji panelowych miała swoją organizatorkę lub organizatora, którzy odpowiadali za dobór panelistów i prowadzenie rozmowy. Pierwsza dyskusja, koordynowana przez dr. hab. Piotra Dobrowolskiego (UAM), poświęcona była etyce i krytyce instytucjonalnej w badaniach teatralnych. Wzięły w niej udział dr Monika Kwaśniewska (UJ), Małgorzata Jabłońska (AT), a także reżyserka i pedagogka Ula Kijak. Dobrowolski, Kwaśniewska i Jabłońska uczestniczą w pracach grupy roboczej założonej w ramach PTBT w roku 2020, a poświęconej analizom problemów etyki w teatrze (powołanie grupy miało związek z serią call-outów dotyczących przemocy w Ośrodku Praktyk Teatralnych „Gardzienice”). Panel wzbudził ożywioną dyskusję zahaczającą o takie tematy, jak odpowiedzialność badaczy wobec opisywania współczesnego teatru i zapobiegania przemocy, *cancel culture*, łączenia teorii i praktyki, krytyki towarzyszącej.

Drugi panel, za który odpowiedzialna była dr Agata Łuksza (UW), dotyczył metodologii badań historycznoteatralnych. Koordynatorka zaprosiła osoby z różnych, pozawarszawskich ośrodków, zajmujących się historią teatru z różnorodnych perspektyw. O swoim widzeniu historii teatru opowiedzieli dr Barbara

Pitak-Piaskowska (badaczka niezależna), prof. Krzysztof Kurek (UAM) i dr hab. Marcin Kościelniak (UJ). Mowa była nie tylko o białych plamach w polskiej historii teatru, lecz także o tym, jak zmieniają się hierarchie problemów i tematów badawczych, o usytuowaniu historyczki/historyka wobec badanego materiału, a także o związkach pisanej przez nas historii teatru z teraźniejszością w wymiarze społecznym i politycznym.

Trzeci panel „Taniec: metody, praktyki, polityczność” prowadzony był przez Joannę Szymajdę, która zaprosiła do udziału dr Katarzynę Pastuszką (UG), choreografkę i tancerkę Kayę Kołodziejczyk oraz dr. Tomasza Ciesielskiego (UŁ), który ostatecznie nie mógł jednak dotrzeć do Kalisza. Panel wzbudził (nomen omen) poruszenie – Katarzyna Pastuszką opowiadała o choreografii grzybów, a Kaya Kołodziejczyk zaprosiła wszystkich do krótkich ruchowych ćwiczeń. Wiele mówiono o nieantropocentrycznych perspektywach w badaniach i praktykach choreograficznych, a także o polityczności i autonomii tańca.

Ostatni, niedzielny panel, przygotowany przez dr Justynę Michalik-Tomałę (UŁ), a prowadzony przez dr. Stanisława Godlewskiego (IS PAN), stanowił prezentację projektów badawczych (planowanych, trwających lub ukończonych) członkiń i członków PTBT. Ten panel – podobnie jak cały Zjazd – był platformą do zapoznania się z aktualnymi zainteresowaniami badawczymi kolegów i koleżanek, służył także jako forma konsultacji: pytań i komentarzy po każdej prezentacji było bardzo dużo, niestety ograniczony czas nie pozwalał na pełnowymiarowe dyskusje.



Teatr w Kaliszu





Badaczki i badacze w Kaliszu. Fot. Paweł Skalski

Zjazd był zatem nie tylko formą wymiany myśli, tworząc dialogu na temat aktualnych trendów w badaniach teatralnych, lecz także stanowił miejsce integracji. Bardzo liczna była reprezentacja młodszych członkiń i członków Towarzystwa (często – świeżo przyjętych w poczet PTBT). Do Kalisza zjechali się ludzie z całego kraju (aż dwanaście ośrodków akademickich, a także spora liczba badaczek i badaczy niezależnych!).

Oczywiście, równie ważną częścią Zjazdu było życie towarzyskie. Dzięki uprzejmości Bartosza Zaczykiewicza, dyrektora Teatru im. Bogusławskiego, uczestnicy Zjazdu mogli obejrzeć spektakl *Budowniczy Solness* Ibsena w reżyserii Szymona Kaczmarka. Po spektaklu odbyła się dyskusja (w ramach cyklu „Rozmowy na krawędzi sceny”), którą prowadził Jacek Wakar. Rozmawiali: reżyser przedstawienia, dr Ewa Woydyło-Osiatyńska, prof. Marta Sibińska, prof. Inga Iwasiów i dramaturg przedstawienia Żeliszław Żeliszławski. W części otwartej aktywny udział w rozmowie brały także uczestniczki Zjazdu PTBT. Spory o to, na ile kaliska interpretacja dramatu Ibsena jest feministyczna, a na ile nie, trwały nawet po oficjalnym zakończeniu dyskusji, kiedy sporo badaczek i badaczy ruszyło już odkrywać nocne uroki miasta.

Czy na Zjeździe udało się odpowiedzieć na pytanie, jakie są dzisiaj najbardziej aktualne wyzwania dla badań teatralnych? I tak, i nie. Oczywiście, zjazd był świadectwem różnorodności postaw, światopoglądów, metod i praktyk badawczych. Ta różnorodność perspektyw nie pozwala na jednoznaczne określenie, co dzisiaj jest największym wyzwaniem. Jednocześnie w wielu wypowiedziach można było zobaczyć pewne elementy wspólne

– dużo większym zainteresowaniem cieszą się dzisiaj procesy niż dzieła. Procesy nie tylko w sensie historycznym, lecz także np. proces produkcji teatralnej, który – w opinii wielu – wydaje się istotniejszym materiałem do badań niż ukończone dzieło. Wydaje się, że coraz częściej w badaniach teatralnych sam teatr przestaje być głównym celem, a staje się filtrem, przez który patrzy się na rzeczywistość, sposobem widzenia i wzornikiem w sprawy dużo bardziej istotne, takie jak etyka, prawda, sprawczość polityczna, mechanizmy manipulacji, możliwości międzygatunkowej wspólnoty. Wydaje się także, że wszyscy zgodzili się co do tego, jak ważna jest samoświadomość badaczy – jak ich pozycja, przeżyte doświadczenia, ograniczenia i przywileje wpływają na kształt uprawianej przez nich narracji.

Paradoksalnie, Zjazd uświadomił także, jak wiele jest jeszcze do zrobienia. Nowe metodologie i teorie pozwalają patrzeć na – wydawałoby się – „przerobione” tematy czy problemy z innych perspektyw. Konteksty polityczne, społeczne i artystyczne pozwalają dostrzec kolejne „białe plamy” lub zrewidować dotychczasowe ustalenia. Nie dało się dogłębnie omówić wszystkiego przez te trzy październikowe dni, wiele spraw zostało jedynie zasygnalizowanych. Tym ciekawsze będą zatem kolejne spotkania PTBT – czy to w ramach Zjazdu, czy innych inicjatyw podejmowanych przez członkinie i członków. Badania teatralne to zatem wciąż *work in progress* – dlatego tak ważne wydają się kolejne spotkania i rozmowy, by podtrzymać obieg myśli i niełatwą, choć potrzebą, wymianę opinii i perspektyw.

STANISŁAW GODLEWSKI – teatrolog i krytyk teatralny, adiunkt w Instytucie Sztuki PAN, sekretarz redakcji „Pamiętnika Teatralnego”, sekretarz Polskiego Towarzystwa Badań Teatralnych.



HALINA WASZKIEL

## Opis przedstawienia teatralnego

---

Na stronie czwartej pierwszego numeru „Monitora ETP”, w ramach *call for papers*, zaproszono czytelników do zabrania głosu na temat „opisu przedstawienia teatralnego jako współczesnego problemu badawczego”. Pragnę podzielić się z Państwem własnymi doświadczeniami i wynikającymi z nich wnioskami.

---

Opracowałam dla ETP osiem opisów przedstawień, z dwóch zupełnie różnych sfer i właśnie ta odmienność skłania mnie do refleksji. Cztery opisy dotyczyły teatru dawnego, dziewiętnastowiecznego (*Barbara Radziwiłłówna* Alojzego Felińskiego w Teatrze Narodowym, prem. 28 lutego 1817, *Chłop milionowy* Ferdinanda Raimunda w Teatrze Narodowym z dekoracjami Antonia Sacchetti, prem. 26 listopada 1829, *Niema z Portici* Aubera w Teatrze Wielkim, prem. 15 stycznia 1831, *Hamlet*, 1871). Reszta, to opisy przedstawień z II połowy XX wieku, należących do obszaru ogólnie określanego jako „teatr lalek” (*Guignol w tarapatach* Jana Wilkowskiego, *O Zwyrtałe muzykancie...* Jana Wilkowskiego, *Spowiedź w drewnie* Jana Wilkowskiego, *Turlajgrosek* Piotra Tomaszuka i Tadeusza Słobodzianka).

Etap pozyskiwania wiedzy na temat omawianych przedstawień był dość podobny i sprowadzał się do wyszukiwania możliwie wszystkich śladów, pozwalających odtworzyć dzieło teatralne we własnej wyobraźni. Starałam się „zobaczyć” aktorów i kostiumy, scenografię i rekwizyty, ruch, gesty, światło, „usłyszeć” dźwięk i aplauz widowni. Tyle tylko, że w przypadku dzieł dawnych informacje są szczątkowe. Samo znalezienie ewentualnych recenzji czy gazetowych notatek, wzmianek o danym przedstawieniu we wspomnieniach z epoki stanowi nie lada wyzwanie, tym bardziej, że nadal nie mamy krytycznie opracowanych i opublikowanych zbiorów dziewiętnastowiecznych recenzji teatralnych. Kolejny etap, to próba ustalenia odbioru danego przedstawienia – opinii ówczesnych komentatorów, frekwencji na kolejnych prezentacjach (o ile można to ustalić), terminarza możliwie wszystkich wystawień, w macierzystym teatrze i gdzie indziej, liczby wznowień i momentu ostatecznego zniknięcia danej realizacji. Wszystko to stanowi poszlaki, na podstawie których autor/autorka encyklopedycznego

hasła może zbudować taki opis, jaki powstał w jego/jej wyobraźni.

Podkreślam słowo „wyobraźnia”, bo wydaje mi się kluczem do uchwycenia obrazu przedstawień niedostępnych badaczom w sposób bezpośredni. Na ten obraz składają się zarówno fakty „obiektywne”, w rodzaju ustalenia daty i miejsca premiery, nazwisk aktorek i aktorów, kształtu scenariusza, o ile zachowały się jakieś egzemplarze teatralne, z oznaczeniem skrótów, skreśleń czy ingerencji cenzorskich. Niemniej, jest rzeczą oczywistą, że na te fakty nakłada się wiedza autora hasła dotycząca epoki, stylu, twórców. Inaczej „zobaczymy” przedstawienie, wiedząc kim byli aktorzy i aktorki w obsadzie, jakie mieli *emploi*, jaki dorobek, jaki styl, stosunek do publiczności, do teatru, w którym występowali (stały etat czy tzw. „rola wstępna” decydująca o angażu itp.). Kto z kim grał od dawna i wyczuwał intencje partnera, a kto pojawił się gościnnie wśród nieomal obcej grupy. Ważny jest też sposób czytania recenzji teatralnych z epoki, bowiem tym wnikliwiej je zrozumiemy, im więcej wiemy o profilu gazety, upodobaniach i dorobku konkretnego recenzenta (a dodatkową trudność stanowi czasem ustalanie osoby ukrytej pod inicjałami lub kryptonimem). Długo można by jeszcze wymieniać te elementy świadomości, wiedzy, a także gustu i przekonań autora encyklopedycznego hasła, które mają zasadniczy wpływ na rekonstruowanie w wyobraźni przedmiotu swego opisu. Ale nie jest prawdą, że badacz pisze tylko o tym, co „lubi i rozumie” (jak wspomniano w „Monitorze”). W przypadku odległej przeszłości – moim zdaniem – ciekawość wyprzedza oceny, a często ma posmak detektywistyczny. Chcę coś poznać i dopiero wtedy dowiem się, czy to „lubię”.

Czy opis przedstawienia lalkowego sprzed parudziesięciu lat różni się w zasadniczy sposób od tamtych, sprzed dwustu lat? I tak, i nie. O tyle nie, że etap



„Lechicka dziewczina, czysta i niepokalana” – Helena Modrzejewska jako Ofelia w Warszawie w 1871. Fot. Jan Mieczkowski, ze zbiorów Biblioteki Naukowej PAU i PAN w Krakowie

gromadzenia wiedzy i wyszukiwania źródeł jest podobny: recenzje, wspomnienia, zdjęcia (jeśli są), wszelkie wzmianki. Także budowanie w wyobraźni obrazu przedstawienia jest podobne i wiele czerpie ze znajomości kontekstu premiery, czasu, miejsca, sylwetek wszystkich twórców, ich dorobku i stylu. Różnica jest taka, że im bliżej współczesności, tym śladów bywa więcej. Druga różnica, to specyfika gatunku. Przykładowo, teatr lalek jest pojęciem nieostrym, migotliwym, wciąż następującym trudności teoretykom gatunku. Szwankuje nieprecyzyjna terminologia różnych animantów, w błąd wprowadza częsta rozbieżność pomiędzy „teatrem lalek” jako instytucją a „teatrem lalek” jako gatunkiem sztuki (coraz częściej w teatrach lalek nie ma lalek, co wcześniej było nie do pomyślenia). Autor/autorka encyklopedycznego opracowania nie może uchylić się od specyfiki gatunku, więc przedmiotem namysłu musi być nie tylko samo teatralne wydarzenie, ale język, którym usiłujemy go opisać.

Bez wątpliwości prawdziwym przełomem stało się rejestrowanie przedstawień – od pierwszych fotografii, przez

nagrania filmowe, po zapisy cyfrowe, streaming i tak dalej. O różnych aspektach cyfryzacji ciekawie piszą w „Monitorze” Dariusz Kosiński, Marta Bryś i Janusz Legoń, a także Dorota Buchwald w podsumowaniu *ETP i Pracownia Dokumentacji Teatru*. Przy wszystkich zastrzeżeniach, wynikających z faktu, że żaden zapis nie oddaje w pełni istoty przedstawienia zaplanowanego jako wydarzenie na żywo, w konfrontacji z widzami (innymi na każdym pokazie), w swojej performatywnej niepowtarzalności, to jednak nagranie, nawet niedoskonałe i dyskusyjne, przynosi mnóstwo informacji. Skoro widzimy kostiumy i ruch sceniczny, scenografię i aktorów, to w sposób oczywisty osoba opisująca przedstawienie nie tyle opowiada, jak



**OBYWATELE MIASTA PARYŻA!  
OBYWATELE Z INNYCH OKOLIC!**  
Proszę się zbliżyć! Proszę się zbliżyć!  
**TU GRA WĘDROWNY TEATR GUIGNOLI!**  
Tu gra Jean — lalkarz, mistrz niedościgły  
wielojęzyczny i wieloręki  
W nowym programie prosto spod igły  
śpiewa francuskie, stare piosenki  
staje na głowie, rusza uszami  
i gra pięcioma naraz lalkami

*Guignol w tarapatkach*, reż. Jan Wilkowski, Teatr Lalka, Warszawa, prem. 21 marca 1956; strona z programu przedstawienia.  
Na zdjęciu Jan Wilkowski jako Jean.

to wszystko wyglądało (czy raczej: mogło wyglądać), lecz interpretuje, szuka sensów i znaczeń, wchodzi w polemikę z komentatorami i recenzentami, a także musi wejść na ścieżkę refleksji o nośniku i sposobie rejestracji. Także i w tym zakresie badacz współczesności jest w innej pozycji niż badacz odległej przeszłości. Dotyczy to ponadto bibliografii, bowiem odbiorca może sobie sam przeczytać przywoływaną recenzję, często dostępną w cyfrowej wersji poniżej zapisu przedstawienia w ETP. Autor/autorka hasła zbliża się do perspektywy innych odbiorców dzieła, zainteresowanych tematem. Wszyscy mają podobne, łatwo dostępne materiały, dlatego szczególnego znaczenia nabiera ogólna wiedza badacza, znajomość kontekstów, gust, upodobania, fachowość w jakimś zakresie. Trzeba mieć wiedzę i język, którym potrafimy opisać przedstawienie baletowe, teatr tańca, teatr przedmiotu i wszelkie inne gatunki i odmiany. Wiedza i doświadczenie odróżnia specjalistę teatrologa (jakkolwiek to brzmi) od amatora, który obejrząwszy przedstawienie na elektronicznym nośniku, chce jeszcze czegoś się o nim dowiedzieć, wyjść poza jedynie własne emocje odbiorcze.

Rozwój technologii rejestracji i udostępniania przedstawień zmienia się tak szybko (wraz z technologią w ogóle), że być może wkrótce dzisiejsze zapisy okażą się nieaktualne, jak to się przydarzyło nagraniom głosowym przeznaczonym do odtwarzania na magnetofonach szpulowych lub na kasetach magnetofonowych. Cenne zbiory nagrań (jak np. przechowywany w Muzeum Literatury w Warszawie zbiór nagrań wybitnych aktorów recytujących wiersze lub czytających utwory cenionych pisarzy) wymagają trudnego, kosztownego i czasochłonnego kopiowania na nośniki elektroniczne.

W gruncie rzeczy różnica między przedstawieniami „historycznymi” a „współczesnymi” nie wydaje się tak bardzo istotna, bowiem to, co współczesne, już za chwilę staje się „historyczne”. W dodatku niedostępność nie wynika tylko z upływu czasu, ale też z dystansu przestrzennego oraz innych przyczyn powodujących, że wiele osób nie ma możliwości dotarcia do odległych teatrów i zobaczenia na żywo przedstawień współczesnych.

Wydaje mi się, że nie ma „fundamentalnej różnicy” (jak napisano w *call for papers*) między rozumieniem opisu przedstawienia jako „formy dokumentacji teatralnej” a opisem jako „samodzielną narracją”. Po pierwsze dlatego, że każdy opis jest samodzielną narracją, uzależnioną od osobowości autora – jego/jej doświadczeń teatralnych, umiejętności poszukiwania informacji i źródeł, sposobu postrzegania teatru jako sztuki w najszerszym rozumieniu tego słowa. Nie musimy nawet specjalnie tego faktu problematyzować, bo każdy badacz to wie (dlatego jednych narratorów cenimy bardziej, a innych mniej). Wszyscy już dawno uświadomiliśmy sobie, że

w humanistyce nie ma obiektywizmu, a każdy opis jest autorską narracją. W artykule *W stronę narracji. Przegląd opisów przedstawień zamieszczonych w Encyklopedii Teatru Polskiego* Dariusz Kosiński słusznie stwierdza: „Pod hasłem ‘opis’ kryje się fragment historii teatru polskiego skupiony wokół wybranego przedstawienia. Mówimy ‘opis’, ale zdecydowanie chodzi nam o narrację” (s. 6). Jednakże chwilę później pada stwierdzenie: „[...] osoba zarządzająca narracją zazwyczaj jest w niej nieobecna, a jej pozycja nie jest prezentowana i problematyzowana. Narracja jest wypowiedziana z pozycji uogólnionego i aspirującego do ‘obiektywności’ badacza” (s. 8). Chyba niezupełnie tak jest, bo „aspirowanie do obiektywności” to cecha teatrologii sprzed kilkudziesięciu lat, zaś „pozycja osoby zarządzającej narracją” nie zawsze musi być „prezentowana i problematyzowana”. To zależy od przedmiotu badań. Gdy przedstawienie ma dużą bibliografię, było głośne i szeroko komentowane, autor encyklopedycznego opisu staje się jednym głosem w chórze, dlatego znaczenia nabiera jego/jej autorefleksja. W przypadku dzieł mało znanych ważniejsze staje się wynajdywanie kolejnych puzzli pomagających ułożyć możliwie pełny obraz.

Dlatego mam wątpliwości co do słuszności wskazanej w *call for papers* opozycji między „formą dokumentacji teatralnej” a „samodzielną narracją”. Przecież każdy opis przedstawienia jest zarówno „gatunkiem służebnym”, jak i „działaniem badawczym sensu stricto, oddzielnym i różnorodnie realizowanym gatunkiem pisarstwa teatralnego”. Każdy jest – moim zdaniem – i tym, i tym. Próba opisu, bez względu na przyjętą metodologię, służy utrwaleniu pamięci o przedstawieniu, choćby w perspektywie jednostkowej – jako wyraz indywidualnej perspektywy autora opisu (ten ktoś tak to widział i odczuł). Zarazem zawsze stanowi gatunek pisarstwa, podległy indywidualnym stylom, poglądom, upodobaniom i umiejętnościom wyrazowym autora.

Podjęjąc próbę opisu przedstawienia, warto chyba iść nie za z góry wyznaczonymi metodologiami, ale – za samym dziełem. Innego podejścia i innego języka wymaga „uchwycenie” niepowtarzalnego zdarzenia teatralnego, szczególnie jednokrotnego performansu, niż na przykład przedstawienia opartego na publikowanym (więc dostępnym) dziele literackim lub udostępnionym badaczowi zapisem scenariusza. Innego podejścia wymaga opis przedstawienia, którego nikt z żyjących nie widział, a innego – dzieło nowe, dostępne, znane czytelnikowi opisu czy to z autopsji, czy to z nagrania. Różnorodność jest nie tylko konieczna, ale też – dobra, inspirowa. Teatr jest zjawiskiem migotliwym, nieustannie w ruchu, i ma tysiące odmian, tak więc również opisy przedstawień muszą być różnorodne. I dobrze. Im więcej sposobów narracji, tym lepiej.

JACEK SIERADZKI

# Opis to grunt

## Wspomnienie

---

Egzamin wstępny pierwszego rocznika Wydziału Wiedzy o Teatrze (1975, prawie pół wieku temu), składał się z trzech części: z testu, komisyjnego egzaminu ustnego i z egzaminu pisemnego. Każda z tych faz była jedną wielką niespodzianką, bądź co bądź, bezprecedensową. O ile co do pierwszych dwóch „konkurencji” coś można było przynajmniej przewidywać, o tyle trzecia, która miała ponoć skontrolować sprawność pisania kandydatów, była enigmatyczna.

---

Naszą garstkę dopuszczoną do trzeciego etapu zgromadzono w westybulu Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej w połowie pięknego wrześnieowego dnia. Kazano prze spacerować się na Stare Miasto i zwiedzić sobie katedrę św. Jana. Nie powiedziano po co. Poszliśmy.

Po powrocie wręczono nam odbitkę drugiej sceny III aktu *Kordiana*, tej, która rozgrywa się w katedrze i przedstawia koronację cara Mikołaja na króla Polski, gdzie pada jednowyrazowa kwestia „Przysięgam” – i kazano nam opisać przebieg tej sceny w jakiejś wymyślonej inscenizacji. Nie proszono o interpretację. Proszono o opis wyobrażonych działań scenicznych.

Niepodobna znaleźć lepszej ilustracji drabinki wartości wyznawanych w tej kwestii przez grono ludzi współtworzących wtedy WoT. Opis przedstawienia czy też identyfikacja elementów nań się składających była dla nich podstawową powinnością osób zajmujących się refleksją na tematy teatralne. Refleksją oczywiście publicystyczną, bo to ona była w centrum zainteresowania. Analizy teoretyczne były wtedy absolutnym marginesem, pojęcie nauki o teatrze niemal machinalnie utożsamiano z dziejami sceny, żywym teatrem zajmowali się ludzie piszący w gazetach i pismach branżowych. Wotowscy prowadzący odzegnawali się co prawda od zamiaru bezpośredniego kształcenia recenzentów – uważali, że ten, co trafi do tej branży i tak będzie musiał bronić się własną sprawnością, byle by miał dobre przygotowanie merytoryczne. A ówczesnych recenzentów, głównie gazetowych, nie szanowali. Zarzucali im filologiczne skrzywienie, predylekcję do zajmowania się przede wszystkim interpretacją literatury bez umiejętności dostrzegania i analizy walorów stricte scenicznych: struktury widowisk, sposobów wytwarzania energii i napięć w przedstawieniu,

gry aktorskiej. Tę fałszywą perspektywę próbowali z nas wykorzenić.

Można więc rzec, że kwestia opisu teatru była funkcją szerszego pojęcia: skutecznego widzenia teatru w jego specyfice. To był prawdziwy przedmiot pożądania moich nauczycieli. Obecny nie tylko w tekstach i wykładach, ale i w codziennych dialogach. Do dziś słyszę ton Jerzego Timoszewicza mówiącego w jakiejś rozmowie z fascynacją (i odrobiną zazdrości): „Był u mnie wczoraj Puzyna. Zeszło na temat przedstawienia «x» i Ket w kilku słowach opowiedział mi je całe tak, jak tylko on potrafi”. Tak, Konstanty Puzyna był absolutnym mistrzem, sam tego wielokrotnie później doświadczałem, w lapidarnym, by tak rzec, chwytaniu sedna spektaklu. W opowiadaniu nie o treści widowiska i nie o jego przesłaniu – to miało wyjść później, samo – tylko o głównym konflikcie, o motorze, który rozpędza energię teatru i o sposobie, w jaki wszystko wokół: koncepcja scenograficzna, stylistyka, prowadzenie ról, owo sedno wspomaga i utwierdza. Łatwo ten dar docierania do sedna znaleźć w jego najlepszych tekstach, a jeszcze efektowniej unaoczniał się on w gadaniu, zwłaszcza gdy rozmowa schodziła z poziomu arcydzieł takich jak *Apocalypsis cum figuris* nieco niżej, a inscenizatorskie kiksy w barwnym i niewyzybyłym kąśliwości języku krytyka nabierały komediowej soczystości.

Puzyna, który nawiasem mówiąc, na Wydziale nie uczył, ale niewątpliwie należał do tego samego grona, co jego wykładowcy, przywiązywał do opisów przedstawień wielką wagę także w prowadzonym przez siebie „Dialogu”, gdzie niedługo po objęciu fotela redaktora naczelnego uruchomił pamiętny dział „Próby zapisu”. Miały one dokumentować przebieg inscenizacji z reguły parą tekstów: jeden szczegółowo notował poszczególne

działania sceniczne, drugi był komentarzem rozważającym sposób i powód użycia poszczególnych środków, więc i sens całości. Nie tu miejsce na sumowanie tego wielokrotnie omawianego cyklu, warto może powiedzieć krótko, że jego zasady sprawdzały się przede wszystkim w odniesieniu do przedstawień „pisanych na scenie”, bez istniejącego z góry tekstu dramatycznego. A kiedy po latach, przy okazji usiłowań wznowienia dzieła, gdy Puzyny już między nami nie było, rozmawialiśmy ze starszymi koleżankami i kolegami, wychodziło na jaw ciche, skrywane przeświadczenie redakcji, że opisy opisanymi, dokumentowanie dokumentowaniem, wszystko to miało, owszem, swój sens i swoją wartość, ale naprawdę najlepsze były te świadectwa teatru, które pozostawiali po sobie ludzie z talentem władający piórem. Furda, że można było zarzucić ich szkicom impresyjność, subiektywność, a nawet i arbitralność.

To przekonanie podzielali moi wotowscy nauczyciele. Dlatego specjalną estymą cieszyły się teksty cenionych, dziś już trochę zapomnianych prozaików, takich jak Adolf Rudnicki wstawiony opisem gry Tadeusza Łomnickiego w roli Artura Ui, czy Bogdan Wojdowski. To jest notabene ciekawe pytanie, dlaczego chęć opisywania czy wypowiadania się na temat teatru przez ludzi pióra tak uwiędła w naszych czasach – po dwudziestolecu międzywojennym, kiedy od literatów w roli krytyków teatralnych aż się roziło, i po latach tu opisywanych, kiedy refleksją o teatrze zajmowali się wcale nie tylko branżowcy. Zniknięcie tygodników z rozbudowanymi działami kulturalnymi, które były naturalnym miejscem publikowania podobnych wypowiedzi, jest pewnym wyjaśnieniem, ale z całą pewnością niepełnym.

Opis Adolfa Rudnickiego wszedł do słynnej antologii *Sto przedstawień w opisach polskich autorów* opracowanej przez Zbigniewa Raszewskiego. Korzystaliśmy z niej z pewnym podnieceniem, stanowiła bowiem autentyczne prohibitum. Cenzura nie dopuściła do druku tekstu Jana Kotta w ramach mechanizmu, mało już pewnie dziś zrozumiałego, tak zwanego „zapisu” na nazwisko. Nie mógł ukazać się w prasie bądź w książce żaden tekst osoby objętej zapisem ani nawet wzmianka o nim. Raszewski przywiązywał dużą wagę do formalnych ram: owe sto opisów wybierał i hierarchizował niewątpliwie z długim namysłem, pedantyczną starannością i konsekwencją, nie wchodziła więc w grę ani korekta tytułu książki (typu *Dziewięćdziesiąt dziewięć opisów...*), ani wstawienie jakiegось sto pierwszego tekstu. Być może nie miał też ochoty na podporządkowanie się niemerytorycznemu, peerelowskiemu idiotyzmowi (nie mówiąc już o tym, że Kott był ponad wszelką wątpliwość autorem potrzebnym w tej antologii, mistrzem barwnego opowiadania o teatrze, chociaż nie do wszystkich szczegółów w jego opisach wypada mieć pełne zaufanie). Dość na tym, że autor podjął decyzję wstrzymania wydania książki tak okaleczonej. Mieliśmy ją do dyspozycji w bibliotece PWST w postaci zaczytanego tzw. maszynopisu powielonego. Antologię wydał drukiem Janusz Degler dopiero w roku 1993.

Wstęp Zbigniewa Raszewskiego do *Stu przedstawień* to ważny tekst, choć po latach czyta się go z pewnymi oporami, a to ze względu na sporą dawkę minoderii, trochę niezrozumiałej poza kontekstem swoich czasów. Badacz stworzył wymagowaną sytuację krytyki i teatru „w jednym z krajów trzeciego świata”, ażeby w tym kostiumie, bez bezpośrednich odniesień – także personalnych – do rodzimych realiów, piętnować złe nawyki i zgłaszać postulaty. Te zaś były jednoznaczne, a w sposobie sformułowania niepozbawione złośliwości. Były nade wszystko żądaniem konkretności. W owym egzotycznym kraju – pisał Raszewski – „przeważa pogląd, że dekoracje i aktorów i tak wszyscy widzieli, więc nie ma powodu o nich pisać. Ogromną rolę odgrywa własny gust. Większość recenzentów wyczerpująco zawiadamia czytelników o swoich upodobaniach, w oparciu o ten wykład, chwalać lub ganiać sztuki, przedstawienia, teatry. Wśród miejscowej elity wysoko ceniona jest analiza filozoficzna. W tych kręgach krytyk zwykle miewa koncepcję, w przedstawieniu również doszukuje się jakiejś koncepcji, następnie konfrontuje obie koncepcje i na tej podstawie dokonuje oceny. W jaki sposób dociera do niego koncepcja, której dopatrył się w przedstawieniu, za pośrednictwem określonych gestów i barw, dźwięków i kształtów, czy też za pośrednictwem Ducha Św., tego się już od tamtej krytyki nie dowiemy. Faktem jest, że wiele się pisze tam o koncepcjach, pomijając pytanie, w jaki sposób się one ujawniają”<sup>1</sup>.

Dobrze, ale czy rzeczywiście trzeba obowiązkowo zadawać to właśnie pytanie w każdej dotyczącej teatru refleksji – zapyta ktoś ze strefy geograficznie i czasowo bliższej nam dziś niż „jeden z krajów trzeciego świata”? Czy współczesny odbiorca aby na pewno chce czytać rzetelne i precyzyjne, niechby i z wielkim talentem sporządzone opisy teatralnych przedstawień? Czy nie wystarczy mu, że rzuci okiem na krótki film z YouTube’a, przeleci oczami przez opinie w mediach społecznościowych, podchwyci parę zasłyszanych gdzieś zdań i pomknie do innych zajmujących działań? Skądinąd gdy się chce opisać, niechby i tylko z grubsza, dzieło sceniczne a ma się do dyspozycji jedynie pospieszny tryb recenzencki, nie trudno się nieźle przejechać. Bo nie zapamiętuje się przecież po jednokrotnym obejrzeniu przedstawienia wszystkich ważnych szczegółów, nie zapamiętuje się ich też z należytą precyzją. Nader łatwo o wpadkę. Przyznaje to sam Raszewski, pisząc w końcówce wstępu, że w opisach wybranych do antologii znalazł różne pomyłki, których... nie prostował, odsyłając tylko w przypisie do innych źródeł, ale publikowany tekst uznając za integralny. Więc doprawdy czyż nie bezpieczniej – powiedzą współcześni – miast studiować strukturę spektaklu i logikę współdziałania konkretnych jego elementów, ograniczyć się po prostu do relacjonowania własnych wrażeń? Ogólne myśli, wrażenia i gusty nie podlegają przecież sprawdzeniu; każdy ma takie, jakie ma. Bądźmy zresztą sprawiedliwi: impresyjne podzielenie się z czytelnikiem swoim odbiorem spektaklu, zwłaszcza emocjonalnie bogatym, miewa



Konstanty Puzyna. Ze zbiorów IT

niezadko walor publicystyczny równy najlepszym opisom, które można znaleźć wśród *Stu przedstawień*.

Co odpowiedzieć na takie dictum? Nie potrafię argumentować, jak profesor Raszewski, że „właśnie poszatanie konkretnego w połączeniu z jasnym uświadomieniem sobie niszczącej funkcji czasu nadało piśmiennictwu europejskiemu cech mało gdzie indziej spotykanej precyzji. Im bardziej tu się ceniło jakiś wycinek życia, wart ocaczenia, tym bardziej pobudzało to historyków i poetów do sumiennosci opisu”<sup>2</sup>. Bardzo szlachetnie to brzmi – tylko skąd wziąć wiarę, że kogoś przekona?

Więc może najprościej, najpraktyczniej i od siebie. Doświadczenie mówi mi, że gdy, szykując się do sformułowania opinii o spektaklu, zaczyna się od pytania, jak go opisać – jeśli nawet od tego tylko się zaczyna, a potem tok tekstu pobiegnie inaczej – wolno ufać, że pozwoli to, przynajmniej w pewnym stopniu, uchronić się przed paroma niebezpieczeństwami. Przede wszystkim przed apriorycznym zatrzaśnięciem łba na idący ze sceny przekaz – w imię przekonania, że się z góry wie, jak powinno być. Skoro chcemy patrzeć, jak coś jest zrobione, to musimy szukać logiki w tym, co otrzymujemy, nie w tym, co we własnej podświadomości wnieśliśmy na teatralną salę. (Gorzej, gdy tej logiki ni diabła nie da się znaleźć – ale przynajmniej próbowaliśmy!). Po wtóre, chęć opisywania czystego konkretnego, tego, co jest na scenie, czytelne i namacalne, chroni możliwie skutecznie przed zgrozą doktrynerstwa, obsesyjnego kontrolowania sztuki pod względem zgodności z żarliwie wyznawanym bądź środowiskowo obowiązującym systemem ideologicznym. Sądzę, że dokładnie to zjawisko ukrył Zbigniew

Raszewski pod kamuflażem „analizy filozoficznej” i „koncepcji”. Skutków doktrynerskiego obłędu sam był przecież świadkiem u początku naukowej drogi w latach pięćdziesiątych i śmiem podejrzewać, że byłby zdruzgotany, widząc, jak nowe pokolenia krytyków znów idą do teatru z wdrukowanymi w głowę punktami, które mają zweryfikować: czy zostały przez artystów aby na pewno przedstawione prawidłowo i słusznie!

A po trzecie, ostatnie, ale wcale nie najmniej ważne. Skupienie się na tym, w jaki sposób, konkretnie, jest zrobiony spektakl (a nie na ogólnym wrażeniu), nieże chroni przed łatwym nabieraniem się na blichtr, na kicz, na tanie chwytły sceniczne, na wszystkie te niezliczone sposobiki, które trzeźwy, przygotowany i nastawiony na analizę komentator i opisywacz teatru ma szansę wyłapać (a niekiedy nawet zaaprobować, byle świadomie), podczas gdy naiwnemu, wrażeniowemu widzowi (i krytykowi) zostaje tylko gromki okrzyk „genialne” przy każdym głupstwie.

Mało? Można by jeszcze rozszerzyć tę listę pułapek, przed którymi ojcowie założyciele Wydziału Wiedzy o Teatrze chcieli nas uchronić, już samą decyzją lokowania wydziału w szkole praktyków. A czy dalekowzrocznie chcieli sobie sprawdzić kandydatów na egzaminie wstępnym – dają li oni nadzieję, że nauczą się coś rzetelnie opisywać, coś konkretnie zobaczyć, czy kroją się raczej na specjalistów od doktryn i „koncepcji”? Pewnie nie ma sensu zapuszczać się w aż tak daleko idące domniemania. Już nie mówiąc o tym, że założenia założeniami, a co wyszło w praniu przez niemal półwiecze od powołania tamtych studiów – to oddzielny temat. Pewnie na inne wspomnienia.

## Przypisy

<sup>1</sup> Raszewski Zbigniew (oprac.), *Sto przedstawień w opisach polskich autorów*, Wydawnictwo Wiedza o Kulturze, Wrocław 1993, s. 6.

<sup>2</sup> Tamże, s. 7.

JACEK SIERADZKI – krytyk teatralny, publicysta, redaktor pism teatralnych (przez trzydzieści lat redaktor naczelny „Dialogu”), inicjator, organizator i kurator wielu festiwali teatralnych.

## Zobaczyć spektakl w tekście

1.

Nie chcę dziś mówić o krytyce teatralnej. Interesuje mnie nieco inne zagadnienie. Dla kogo piszemy recenzje teatralne albo inne gatunkowo teksty, dla których wspólnym punktem wyjścia jest obejrzany przez nas spektakl? Może zresztą to wstępne pytanie powinno brzmieć nieco inaczej: nie „dla kogo piszemy?”, ale „o kim musimy pamiętać przy pisaniu?”.

Zakładam, że istnieją cztery podstawowe grupy odbiorców naszego tekstu.

W pierwszej znajdują się **twórcy dzieła**, którzy dzięki tej lekturze powinni dostać świadectwo odbioru ich pracy, dowód, że zaplanowany komunikat dotarł do widza, że został właściwie przeczytany. W skrajnych przypadkach artysta dopiero z naszego tekstu dowiaduje się, o czym właściwie zrobił swoje przedstawienie. Adresatów takiego tekstu można nazwać **komisją egzaminacyjną** – to przed nimi zdajemy egzamin z analizy dzieła. Zdarza się, że egzaminujący staje się w lekturze egzaminowanym z jakości swojej pracy.

Drugą grupę potencjalnych adresatów tekstu o spektaklu tworzą inni **fachowi widzowie, krytycy i teatromani**, którzy już zdążyli napisać własne analizy dzieła albo do ich pisania właśnie zasiadają. Tekst pisany dla tej grupy to tekst konkursowy albo popisowy. Dajemy innym do zrozumienia, że nic z przedstawienia nie pojęli, nie wiedzą, co zobaczyli, błędnie ustawiają dominanty znaczeniowe. Niech się dziady uczą z naszego tekstu, jak się poprawnie interpretuje, jakie szczegóły się wyłuskuje. Nazwijmy tę grupę odbiorców – grupą **rywali opinii**.

W trzecim zbiorze adresatów tekstu należy umieścić tych **widzów, którzy na spektaklu byli**, ale nie są widzami branżowymi. Zobaczyli dzieło, coś o nim pomyśleli, ale nie są pewni, czy ich myślenie idzie w słusznym kierunku, więc sięgają po tekst, bo chcą wiedzieć, co właściwie zobaczyli i o czym to naprawdę było. Lubię nazywać tę grupę **odbiorcami iluminacyjnymi**, bo naszym zadaniem jest ich nieco oświecić.

Czwartą grupę lekturową tekstów o teatrze tworzą po prostu **czytelnicy**. I tak ich nazywajmy dla porządku. To ludzie, którzy na spektaklu nie byli i chcą się o nim dowiedzieć jak najwięcej. **Widzowie ledwie potencjalni** – może pójdą do teatru na opisywany spektakl, może do szczęścia wystarczy im tylko lektura: już wiedzą, o co ten cały szum, o czym wszyscy dyskutują.

Jest tak: trzy pierwsze grupy (komisja egzaminacyjna, rywale opinii, inni widzowie) widziały spektakl, o którym piszemy, więc można zacząć rozmowę z zupełnie innego poziomu. Pominąć uciążliwe drobiazgi, dać sobie spokój z kronikarskim obowiązkiem, serwowaniem informacji podstawowych i nużących, z opisywactwem i tłumaczeniem podstaw stworzonego na scenie świata. I od razu rozwinąć polemiczne i interpretacyjne skrzydła. Czwarta grupa (czytelnicy – widzowie potencjalni) wymaga jednak innej opieki narracyjnej: skoro nie ma tego doświadczenia widzowskiego co my, trzeba jej taką podstawę zbudować. Opisać to, co widzieliśmy. Być jej oczami i uszami. To dla niej materializujemy spektakl w tekście. Prowadzimy ją po labiryncie sceny.

Od lat uważam, że podstawowym odbiorcą tekstu o teatrze powinien być właśnie ten czwarty widz. Teatr wciąż pozostaje wydarzeniem lokalnym, obejrzyć spektakl mogą tylko ludzie z najbliższej okolicy lub najbardziej zdeterminowani do podróży teatromani. Widz-czytelnik, czyli taki widz, który realizuje swoje potrzeby teatralne głównie dzięki lekturze o teatrze, to najbardziej liczna część publiczności teatralnej, publiczność potencjalna, podatna na nasze analizy i interpretacje. Gotowa nam zaufać i pójść na spektakl dzięki naszej rekomendacji, ocenie, głębinowemu myśleniu o dziele. Więcej – mieszczą się w niej nawet trzy poprzednie grupy widzów, podczas gdy czwarty widz nie mieści się w żadnej z nich. Opowiadanie spektaklu od wizualnych i fonosferycznych fundamentów może zmienić jego postrzeganie dla widza-artysty, widza-krytyka i widza-bywalca. Dajemy im bowiem potwierdzenie lub zaprzeczenie istnienia elementów, z których on sam złożył „swoją spektakl”. Jeśli jednak z naszego pisania wykluczamy przedstawicieli czwartej grupy czytelniczej, tych, którzy nie widzieli przedstawienia, ryzykujemy rozmowę o abstrakcjach, o mgłach form, widmo-scenach. Nikogo tak zaadresowanym tekstem nie zachęcimy do oglądania teatru. Trzy pierwsze grupy, czyli grupy widzów realnych, już były na spektaklu, czwarta grupa uzna, że została zlekceważona, pozbawiona podstawowych informacji. Wierzę, że nadal kluczowym zadaniem pisania o teatrze jest zapraszanie potencjalnych widzów do pójścia do teatru. Powtórzmy to jeszcze raz: piszemy dla czytelników, którzy być może dzięki nam zapragną obejrzyć opisywany i analizowany przez nas spektakl. To oni muszą nam zaufać i uwierzyć.





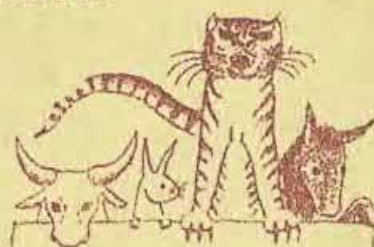
W pewnym lesie zajączki  
na zebraniu walnym  
stworzyły amatorski zespół teatralny.  
Wybrano reżysera,  
rozdzielono role  
i próby przeprowadzać zaczęto w mozole,  
by jeszcze przed jesienią,  
by w ochronnym czasie,  
zmontować przedstawienie, jeśli tylko da się

Mniej więcej po miesiącu,  
po tygodniach czterech,  
wysłano zaproszenia na pierwszą premierę.  
W oznaczonym terminie,  
gdy już Helios zgasł,  
na widownię dosłownie cały las się zlaźł.

Grano lekką, zwierzęcą sztukę pod tytułem  
WŚCIEKŁA KROWA NA TRONIE CZYLI ZAJĄC MUŁEM.  
Zające grały dziki, jelenie i lisy,  
bażanty i króliki, a nawet tygrysy.  
Króciutko mówiąc fauny był szeroki wachlarz,  
tak, że tchórzliwszych widzów oblatywał strach aż.

Różne rzeczy prześmieszne działy się na scenie,  
skończyło się więc wszystko dużym powodzeniem.  
W dyskusji jednak, która nastąpiła potem,  
zaczęto bardzo ganić aktorską robotę.  
Ze niby spektakl miły, ale koniec końcem  
każde zwierzę za bardzo zajeżdża zającem.  
Na przykład taka scena, kiedy tygrys jęczy,  
to co widownia słyszy? Słyszy pisk zajączy.  
Albo taki muł, prawda? Muł nie przymierzając  
to dosyć spore zwierzę. A kto go gra? Zajac.  
Nawet królik pretensję wniósł, zaznaczył przyczyn  
że zając, który grał go był mało króliczy.

Przelewano tak  
długo dość  
z próżnego w puste,  
zamiast zespół zaprosić  
na ucztę w kapustę.



Krytycy



Opinie przedstawicieli trzech poprzednich grup lekturowych, choć owszem ważne, nie są tak kluczowe dla wybranej przez nas narracji.

2.

Kiedy mówię o pisaniu o teatrze, nie chodzi mi wyłączenie o recenzje teatralne zawierające ocenę konkretnego przedstawienia, jego krykę lub rekomendację, tylko w ogóle o wszystkie teksty o teatrze, gatunkowo różnorodne – od eseju przez reportaż i polemikę po pamflet – dla których punktem wyjścia jest, musi być jakiś spektakl. Taki, który zobaczyliśmy na własne oczy, a nie ten, który rekonstruujemy z cudzych relacji, który wszedł w nasze posiadanie z tak zwanej drugiej ręki, z zapisu cyfrowego, scenariusza otrzymanego od reżysera. Skoro byliśmy i widzieliśmy, a potem o tym napisaliśmy, stajemy się wtedy świadkami unikalnego zdarzenia teatralnego (kolejny przebieg widowiska będzie przecież czymś innym, może nieznacznie, ale jednak – bo aktorzy zagrali inaczej, bo przyszła nowa publiczność, bo na scenie stało się lub nie stało coś ważnego) i jednocześnie historycznym źródłem, przechowującym cenne informacje dla przyszłych archeologów teatru. Musimy pisać tak, by przyszli archeolodzy teatru wychodzili ze skóry z żalu, że nie mogą zobaczyć spektaklu, o którym pisaliśmy, że czytają o spektaklu, który już umarł, choć w naszym tekście dalej żyje.

Jestem ze szkoły profesor Joanny Walaszek i jej sztuki opisu przedstawienia. W moim rozumieniu jej metody opis nigdy nie był tylko opisem, nigdy nie był opisem gołym, beznamiętnym zestawieniem sekwencji zachodzących na scenie zdarzeń, biurokratycznym katalogowaniem w porządku chronologicznym wszystkich aktorskich gestów, grymasów i słów. Opis przedstawienia, którego uczyłem się na krakowskiej teatrologii, był zawsze opisem, któremu towarzyszy interpretacja. Pokazaniem czytelnikowi tego, co widzimy akurat na scenie i co to zobaczone od razu znaczy, czym może być.

Można to robić na trzy sposoby. Większy moduł opisu skontrapunktowany modułem objaśnienia. Albo: po zdaniu dokumentującym to, co się dzieje w przestrzeni gry, następuje zdanie podpowiadające znaczenie tej akcji. Można też tworzyć takie zdania opisujące obrazy i działania sceniczne, w których czytelnik znajdzie od razu ich interpretację. Jeśli wierzymy, że krytyka teatralna jest bardziej częścią literatury niż nauki o teatrze, czyli teatrologii, musimy zrobić wszystko, żeby język naszego opisu, opowiadania o teatrze, nie był suchym językiem nauki, slangiem laboratoryjnym, tylko potrafił sprostać wybranej konwencji, być częścią jakiegoś gatunku literackiego. I tu w sukurs profesor Walaszek przychodzi Jan Kott, czyli literatura przebrana za recenzję, esej teatralny, wspomnienie czy anegdotę branżową. U Kotta, inaczej niż u Walaszek, od detalu ważniejsza była metafora i porównanie. Bardziej wrażenie niż konkret. Obie szkoły spotkałyby się zapewne w finalnych wnioskach i interpretacji, ale doszłyby do tego innymi drogami. Życzyłbym sobie, żeby

piszący o teatrze łączyli te metody w jedną. Żeby się obie uzupełniały. Przecież opisanie spektaklu to stworzenie go na nowo w innej materii. Nie w przestrzeni, lecz w tekście. Krytyk, analizując spektakl, rozbiera go wszak na części pierwsze, a potem buduje na nowo w swojej opowieści. Krok po kroku. Sęk w tym, żeby wyszła ta sama budowla. Skoro tekst o spektaklu jest jego literackim ekwiwalentem, spektakl zostaje powtórnie wyreżyserowany przez piszącego o nim krytyka. Powtórnie wyreżyserowany – podkreślam! – a nie zmieniany gwoźli własnych upodobań. Precyzyjnie opisane przedstawienie zostaje nie tylko powtórnie wyreżyserowane, ale także w tej samej chwili zinterpretowane. Przekaz wpisany przez artystę w dzieło jest odkrywany przy ponownym montażu elementów, odkrywany – czyli nazywany, zapisywany.

3.

W tekstach Jana Kotta, zwłaszcza w tak zwanym okresie przejściowym, kiedy przestawał być recenzentem, a stawał się eseistą teatralnym, kiedy jeszcze to zobaczone przez niego spektakle, a nie lektury i wspomnienia były punktem startu do rozważań przekraczających granice teatru, można wskazać sześć warstw, sześć strategii narracyjnych, którymi autor posługuje się z wirtuozerią cyrkowego żonglera. Pierwszy zbiór tworzą: informacja, relacja, deskrypcja, drugi – interpretacja, asocjacja, reminiscencja. Trzy pierwsze wynikały z tego, co w spektaklu było naprawdę, trzy kolejne dopominały się o to, co w nim mogło być. Jan Kott przeskakiwał między nimi ruchem konika szachowego, często zamykał je w jednym zdaniu. Mieszał perspektywy, autorskie role, doświadczenie rzeczywistości. Informacji było w jego pisaniu najmniej (faktów o spektaklu, miejscu uczestnictwa w zdarzeniu, nazwisk twórców). Relacja powolutku przysłaniała informację, bo dla Kotta było ważne, jak reagowała publiczność, co tego dnia jemu samemu się przydarzyło, jak włączyła się natura lub przypadek w przebieg przedstawienia. Interpretacji dzieła pomagały reminiscencje i asocjacje. Kott budował znaczenie spektaklu na porównaniach z własnym doświadczeniem i szukał dla takiej interpretacji analogii w literaturze i sztuce. W innych spektaklach i życiu innych ludzi. Deskrypcja przedstawienia nie była dla niego najważniejsza, ale miała świadczyć o prawdziwości jego tezy. Kott nie opisywał całego spektaklu, nie opisywał nawet scen w całości, tylko fragmenty pozwalające powiedzieć mu – to ja mam rację! Jeśli istniał kiedyś w teatrze tak zwany realizm komponowany, czyli taki, który pokazuje prawdę, ale w sposób fragmentaryczny, służący tezie, a nie funkcjonujący jako *pars pro toto* rzeczywistości, to opisy spektakli w wykonaniu Jana Kotta też są deskrypcją komponowaną.

Obrazy z przedstawienia bywają u niego dawkiowane umiarkowanie. Owszem, odpowiadała za to ułomna pamięć krytyka, fakt, że pisał o spektaklach po wielu latach, a nawet dekadach. Bo zasypiał w teatrze. Bo braurowo wymyślał brakujące elementy. Czasem, jak w opisie Kantorowskiego *Wielopola*, *Wielopola* akcja sceniczna

zlewała mu się w jeden wszechogarniający wir, ale używał do jej zmaterializowania w tekście jednego monstrualnego, wielostronicowego zdania - i to jest manifest, i to jest pokłon literatury wobec teatru. Innym razem, jak w absolutnie genialnym i zegarmistrzowsko skomponowanym tekście *Marceau, czyli stworzenie świata*, opis służy idei. To właściwie traktat o naturze teatru udający tylko recenzję z występów gościnnych Marcela Marceau w Polsce. Skoro Kott odkrywa, że Marceau na pustej scenie stwarza cały świat, zmienia prawa fizyki, daje wykład o naturze pantomimy, czyli teatru, który jest prawdziwszy niż świat, to i on poświęca swój tekst pianowi na cześć potęgi kreacji. Na scenie to artysta jest bogiem, może jest nim także w prawdziwym życiu, może mamy tylko takich bogów od fizyki i metafizyki. Dlatego w tekście o istnieniu i niestnieniu rzeczywistości stworzonej w pantomimie najczęściej używanym słowem (28 razy!) staje się czasownik „jest”. I jest w tej liczbie wielokrotność innych siódemek stworzenia: pojawia się 7 gatunków literackich, których próbuje Kott, pokazując z kolei swoją kreatywność i wszechmoc, 7 dziedzin nauki, których miejsce zajmuje teatr Marceau, 7 humanistycznych gestów poznania. Nie tylko tekst dzieli się na 7 części jak 7 dni, podczas których powstał świat, ale Kott opisuje również tylko 7 scen z przedstawienia Marceau. Jedynie 7! Nie w tej kolejności, w której zostały zagrane, ale w kolejności potrzebnej do zilustrowania logiki traktatu, który wyłania się z opisu widowiska. Kiedy w latach dziewięćdziesiątych oglądałem ten sam występ francuskiego mima, który oglądał Kott w latach pięćdziesiątych, sceny zagrane przez Marceau, były niby te same, ale nic się nie zgadzało z opisem polskiego krytyka i wcale nie dlatego, że mistrz przekroczył dziewięćdziesiątkę. Stało się inaczej: teatr wiekowego Marceau był cieniem opisu Kotta, w jego recenzji wszystko znaczyło coś więcej, było głębsze, mądrzejsze, pełniejsze, żywsze, prawdziwsze niż występ mima. Oglądałem prawdziwego Marceau i zestawiałem go z Marceau opisanym przez Kotta. Więcej – sam Marceau grał siebie z opisu Jan Kotta, mierzył się z wielkością opisanych w tamtym tekście scen, gestów, póź.

#### 4.

Opisujemy spektakl. Ale jak zacząć ten opis? Od wystroju sceny, który kontemplujemy niejako bez akcji? Czy startujemy razem z ruchem, wejściem postaci? Opisujemy początek czy środek? Początek skażony środkiem i końcem? Koniec z objaśnieniem środka i aluzją do początku? Pamiętajmy – piszemy dla czytelnika, który nie widział spektaklu. Tylko dla niego warto naprawdę pisać. Pomocna może okazać się stara anglosaska zasada dziennikarska. Dotyczy leadów tekstów, reportaży i relacji, ale o dziwo przydaje się także w opisie teatru. Ujęto ją we wzorze następującym: 5W + H.

Pięć „dablju” to pięć pytań, na które trzeba odpowiedzieć w pierwszych zdaniach tekstu. Where? Who? What? When? Why? Gdzie? Kto? Co? Kiedy? Dlaczego? I dodatkowo „How”, czyli Jak?

Puzyna w *Burzliwej pogodzie* dochodził do podobnych wytycznych dla krytyka opisującego i interpretującego spektakl podobną drogą. Pytał: Gdzie jesteśmy? Co to za miejsce stworzone na scenie? Kim są bohaterowie? Czego chcą od siebie i od nas? Co tu się dzieje? Czemu się to dzieje? Z ich i naszym udziałem? Kiedy to się zdarza? Czemu w takim kostiumie? Na koniec dodawał najważniejsze jego zdaniem pytanie, zawsze będące miernikiem aktualności spektaklu, sensem jego wystawiania: Co to znaczy dziś?

#### 5.

Skoro zadaniem recenzji jest oddanie istoty spektaklu, musimy założyć, że tekst o przedstawieniu jest analogiem przedstawienia. Składa się przynajmniej z kilku tych samych, analogicznych elementów strukturalnych, które rozpoznajemy, możemy odnaleźć i wskazać w przedstawieniu.

W celu napisania w miarę wiarygodnej recenzji/omówienia/eseju o spektaklu potrzebujemy zwrócić uwagę tylko na trzy jego elementy. Wystarczą trzy. Naprawdę.

Są to:

##### **Pierwsza scena**

czyli uwertura przedstawienia – narodziny świata na scenie.

##### **Ostatnia scena**

czyli finał opowieści, rozwiązanie problemu, konfliktu, sytuacji.

##### **Najważniejsza scena**

czyli z rosyjska fokusirowka – taka, która zawiera w sobie esencję spektaklu, jest wykładnią jego przesłania, celu, kluczem do całej poetyki.

O temacie spektaklu wnioskujemy zazwyczaj z relacji między pierwszą, ostatnią lub najważniejszą sceną. Te trzy sceny tworzą boki trójkąta. Okiem Boga, mrugającym do nas ze środka, oczkiem sensu jest temat spektaklu.

Czasem to temat jest łatwiejszy do odkrycia w przedstawieniu niż najważniejsza scena, bo pulsuje w każdej etiudzie, gadają o nim i nim aktorzy. Wtedy z relacji o jego ujęciu w pierwszej i ostatniej scenie wysnujemy wniosek, w której scenie nastąpiło przełamanie: z otwarcia w zamknięcie. To będzie scena nazywana w antyku perypetią lub katastrofą.

Wierzę, że do opisu przedstawienia wystarczą trzy sceny – uwertura, finał i scena najważniejsza, czyli fokusirowka.

Problem jednak w tym, żeby poprawnie wskazać, która scena jest pierwsza, bo nie każda nominalnie pierwsza w spektaklu jest naprawdę pierwsza. Spektakle mają czasem wiele finałów, ostatni owszem, może być kluczowy, ale niekoniecznie. I wreszcie – scena najważniejsza dla nas nie zawsze musi być najważniejsza dla twórców. I innych widzów. Cała maestria opisu i analizy tego opisu polega na wyborze trzech podstawowych elementów – uwertury, fokusirowki i finału. Niby to sztywny



Motyw graficzny z okładki *Poskromienia złoźników* Jana Kotta, Warszawa 1957, proj. Marek Rudnicki

schemat, ale mamy w nim prawdziwą wolność wyboru. Tylko te trzy sceny wystarczą do opisania i zinterpretowania całego spektaklu. Oczywiście puryści trudnej sztuki opisu przedstawienia powiedzą, że to wytrych. Zgoda, odpowiedzmy na ich prychnięcie, wytrych, ale wytrych konieczny przy szczupłości miejsca na wywód, opis, interpretację. To czysty, bezczelny „włam” do sedna spektaklu, droga na skróty do tematu. Opisanie tych trzech momentów przedstawienia daje czytelnikowi pojęcie o spektaklu. Namiastkę obecności na nim. Pierwsza scena to zawsze otwarcie oczu. Nie musi być podniesienia kurtyny, nie musi być rozjaśnienia ciemnej sceny. Coś się zaczyna. A jak wiadomo ze znanej definicji, sztuka współczesna to to, co znajduje się pomiędzy chwilą, w której artysta mówi „zaczynam” a punktem, w którym oświadcza

„skończyłem”. Budowanie świata, nauka alfabetu twórcy zaczyna się właśnie w pierwszej scenie, może trwać ona minutę, może kwadrans. Mamy sytuację wyjściową. Potem zestawiamy ją z finałem: widzimy, jak zmienił się świat.

W środek wchodzi scena kluczowa dla naszego postrzegania widowiska – Roland Barthes mówiłby o *punctum* spektaklu, jeśli spektakl byłby jak fotografia. Scena najważniejsza, którą my nazywamy fokusirowką a Barthes *punctum*, jest zawsze jak ukąszenie. Zrozumienie, że to właśnie najważniejszy punkt komunikatu artysty, to odkrycie zasady rządzącej jego światem, przełom, ujawnienie źródeł katastrofy. Fokusirowka czyli ogniskowa. Zbliżenie, *spotlight* na detal, monolog, gest, scenę. Od jej znalezienia i właściwego opisanego zaczyna się nasze myślenie o spektaklu, ona rzuca nowe światło na początek i koniec.

#### 6.

Zobaczyć spektakl i opisać to, co zobaczyliśmy, to znaczy zrozumieć spektakl. Jeśli recenzja lub tekst o teatrze ma być częścią literatury, to najlepszym momentem na użycie literackiej broni jest opis tego, co na scenie. Interpretacja przynależy do nauki, używa się wtedy całego dostępnego nam aparatu badawczego, ale to w opisie dzieła prowadzącym do interpretacji, może zawrzeć się wrażliwość obserwatora-krytyka-piszącego, jego talent do zamykania w słowach rzeczywistości. Opis sceny to autorskie przekształcenie tego, co zobaczone. Dodajemy siebie do zobaczonego, bo w zobaczonym zawsze jest trochę z patrzącego, ale dodajemy tak, żeby nie zatrzeć obecności autora obrazu, jego części, mechanizmu powstawania. Opis spektaklu musi być bardziej żywy, niż był na żywo. Przypomina to trochę kolorowanie starych czarno-białych filmów – czarno-biała jest nasza pamięć, powidok spektaklu. Bierzymy się za te obrazy jak renowatorzy i konserwatorzy. Słowa uruchamiają zastygły w głowie obraz, ruch, emocję, kolor. Przez nasze słowa w tekście o teatrze widz musi zobaczyć spektakl.

#### 7.

Nieopisywanie spektaklu, o którym piszemy w tekście o teatrze, zawsze będzie niewidzeniem spektaklu. Skoro nie widzi go krytyk, nie widzi go także czytelnik-widz. Nawet sam teatr, twórca spektaklu przestaje go w pewnym momencie naprawdę widzieć, bo zawsze widzi tylko to, co chciał, żeby zobaczono, zamiast widzieć to, co w rzeczywistości zobaczyli inni.

Jesteśmy oczami widza.

JULIUSZ TYSZKA

# Dzisiejsza recenzja teatralna

## Wiele znaków zapytania, jeden imperatyw

---

Jaką rolę odgrywa dziś, na początku trzeciej dekady XXI wieku, polski teatr w naszym ponowoczesnym konstruowaniu „własnej, oryginalnej” tożsamości? W związku z tym, jakie oczekiwania wobec teatru mają jego (nie tak znowu mnodzy) potencjalni widzowie? A jakie wymagania wobec teatru mają jego państwowi bądź samorządowi mecenasi? Jakie ambicje mają dyrektorzy i dyrektorki polskich scen? No i gdzie, wobec wszystkich tych oczekiwań, wymagań i ambicji, w dzisiejszych niszowych warunkach ma znaleźć swoje miejsce krytyk-recenzent?

---

Jakąś namiastkę władzy i znaczenia dają nam rozmaite komisje konkursowe, do udziału w których jesteśmy czasem zapraszani. Objeżdżamy wtedy zawzięcie teatralną Polskę, uczestnicząc z zadowoleniem w rozdawnictwie przywilejów, nagród i dotacji. Na co dzień jednak zesłani jesteśmy przez wszelkiego rodzaju medialne redakcje do „dżungli” Internetu, gdzie plody naszej recenzenckiej inwencji często giną wśród rozmaitego śmiecia – blogerskiego lub amatorskiego albo jednego i drugiego razem wziętego, tak czy inaczej na ogół straszącego „miłośniczym” słowotokiem.

Krytyka teatralna: nisza w niszy, dająca jakąś namiastkę satysfakcji, że przynajmniej ktoś „ze środowiska” przeczyta nasze wynurzenia i czasem się nawet z nimi zgodzi.

\*\*\*

Jeśli jednak mamy czynić, co czynimy (trudno to ukryć: z błogim, ciut perwersyjnym upodobaniem), to przede wszystkim czynmy to z zachowaniem szacunku wobec naszych teatralnych partnerów. Schlastać jest bardzo łatwo, ale łatwe chlastanie to niebezpieczny przywilej, z którego chętnie i bezkarnie mogą korzystać nieliczni, i to w skali całego świata. Jedyne przykłady, jaki mi tu się nasuwa, to wspomniani już krytycy kilku nowojorskich mediów. Cięży na nich wielka odpowiedzialność, zapewniona jest im też bezkarność, tyle że dzieje się to wszystko w świecie, który charakteryzuje się bezgranicznym niemal zaufaniem do ekspertów.

Eksperctwo... Ekspertyza... Szacunek... A na koniec imperatyw (mimo wszystko) wiarygodności. Ileż to na nas nakłada ograniczeń!

I bardzo dobrze! Nie raz, nie dwa chciałoby się „popaszkwilić”, ale może potem będzie wstyd? Nie twierdę bynajmniej, że wykluczone są w naszym recenzenctwie sądy jak najbardziej kategoryczne, tyle że powinniśmy je wesprzeć szczegółowym, powalająco-przekonującym uzasadnieniem. Jednak czasem... Cóż, błądzimy, jesteśmy omylni, często niecierpliwi lub wręcz porywczy, nierzadko ponosi nas polemiczny temperament, a czasem logika naszego toku narracji układa się w sposób nazbyt agresywny. Konieczna jest w takich wypadkach wzmoczona autokontrola, trzeba recenzję przeczytać raz i drugi, i trzeci, dać jej odleżeć parę dni, spojrzeć na nią później świeżym okiem, wypróbować na sobie autorski „efekt obcości”... Tylko co robić, gdy terminy gonią, a „paszkwienie”, czytane z lekką, ciut narcystyczną lubością, powiedzmy, po raz drugi, z konieczności ostatni, jakoś przypadło nam bardzo do gustu?

Jesteśmy tylko ludźmi, często błądzimy, czasem zawodzi nas nawet proste świadectwo naszych zmysłów. Dowód? Proszę bardzo: kilka lat temu napisałem recenzję z pewnej inscenizacji *Wesela* Wyspiańskiego, uznając fakt, iż róg był w tym spektaklu srebrny, a nie złoty, za wyraźny sygnał czegoś, do czego jednak w moim odbiorze nie mogłem się dokopać. Podsumowałem więc ten wywód wnioskiem, że reżyserce w związku ze wzmiankowaną zmianą koloru rogu chodziło nie bardzo wiadomo



Honoré Daumier, *Loża w teatrze Ventadour*, litografia, „Charivari” z 22 maja 1856.

o co. Kilka dni po opublikowaniu recenzji reżyserka napisała do mnie list, w którym zdecydowanie twierdziła, że róg był jednak złoty. Uświadomiłem sobie wówczas, że przecież mam na obu oczach dość zaawansowaną zaćmę i że właśnie za parę dni czeka mnie zabieg usunięcia jej z oka prawego.

\*\*\*

Kilka lat temu wybuchła w teatralnych mediach dyskusja o tym, czy w dobie elektronicznej rejestracji wszystkiego, w tym także spektakli teatralnych, recenzent musi koniecznie opisywać to, co dzieje się na scenie. Przypominę, że owa konieczność opisu była jednym z „bardzo wielu postulatów” Konstantego Puzyny, który uzasadniał ten wymóg między innymi tym, że gdy już dany spektakl zejdzie z afisza, recenzje będą jednym z głównych materiałów badawczych dla przyszłych teatrologów i teatrologów.

Oczywiście ten argument „księcia krytyków polskich” da się dziś łatwo zbić odwołaniem się do wspomnianej

elektronicznej rejestracji. Czy jednak takowa rejestracja oddaje nam z całą wiernością przebieg danego spektaklu? Jeśli dokonana jest z kilku kamer, to czy nie staje się już odrębnym rodzajem widowiska? A nawet jeśli mamy do czynienia z obrazem zarejestrowanym jedną kamerą i dźwiękiem zebrany przez jeden mikrofon, to czy odda nam to wszystko wiernie świadectwo zmysłów pojedynczego widza? A po pierwsze i najważniejsze: rejestracja to nie uczestnictwo – owszem, daje nam ona jakieś ogólne pojęcie o tym, co się działo na scenie, ale nie odda nawet części naszych doznań i refleksji w roli prawdziwego, „nażywnego” widza. A owe doznania i refleksje są przecież nader istotnym elementem odbioru teatralnego przedstawienia – elementem, który musi być uwzględniony przez przyszłe generacje badaczek i badaczy. To właśnie one wyznaczają „jak figa ucukrowaną, jak tytuń uleżałą” hierarchię scenicznych dzieł z przeszłości.

Tu pora krytykowi czy krytyczce wypiąć dumnie pierś i zapytać: a któż to taki dostarcza przyszłym pokoleniom świadectw owych doznań i refleksji?

\*\*\*

Kontynuujemy ten przyjemny dla nas wątek: otóż, teza Puzyny o przydatności opisu przedstawienia dla przyszłych pokoleń teatrolożek i teatrologów to niejedyny argument „pro-opisowy” z przywołanego tu artykułu, który (nawiasem mówiąc) ukazał się w styczniu 1952 roku, czyli równo siedemdziesiąt jeden lat temu. Puzynie chodziło m.in. także i o to, że krytyk powinien jednak „zostawić w recenzji jakiś obraz przedstawienia, bowiem jedynie tym sposobem może czytelnikowi nie znającemu spektaklu dać do ręki środek częściowej przynajmniej kontroli swych ocen”<sup>1</sup>. Otóż to! Czy to lubimy, czy nie, jesteśmy w naszych sądach kontrolowani przez czytelników i czytelniczki ze środowiska teatralnego, a czasem nawet spoza niego, i sposób uzasadnienia naszych opinii, zwłaszcza tych krytycznych i kategoriycznych, jest głównym świadectwem naszej wiarygodności bądź (niestety, czasem) niewiarygodności.

Opis jest przy tym absolutnie konieczny dla naszej analizy przesłania danego spektaklu, a przede wszystkim dla uzasadnienia naszej oceny. Oddać przy tym może w sposób nader plastyczny nasz stosunek do tego, co obejrzeliliśmy i wysłuchaliśmy. Nie bez przyczyny „książkę krytyków polskich” pisał o „ocenie zawartej w sprawdzalnym opisie”<sup>2</sup>.

Nie powstrzymam się tutaj od przywołania moich ulubionych ostatnio wniosków z lektury dzieł Johna L. Austina. Otóż, odróżnianie od siebie czynności językowego opisywania świata (czynność uważana za „obiektywną”) i nacechowanego wartościowaniem wyrażania opinii (czynność uważana za „subiektywną”) jest arbitralne i nieuzasadnione. Po drugie: w związku z powyższym bezsensowny jest podział naszego postrzegania świata na wartości i fakty, a co za tym idzie – podział naszych aktów mowy na wypowiedzi wartościujące i opisowe.

## Przypisy

- 1 Konstanty Puzyna, *Bardzo wiele postulatów*, [w:] *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, t. III, *Widz-krytyk-badacz*, red. Janusz Degler, Wydawnictwa UW, Wrocław 1978, s. 485–486. Pierwodruk: „Pamiętnik Teatralny” 1952, z. 1 [wersja cyfrowa].
- 2 Tamże, s. 486. Warto tu także, na zasadzie czystej dygresji, niezwiązanej z głównym nurtem niniejszych rozważań, przywołać inną, trochę chyba zapomnianą dziś, refleksję Puzyny, który w 1972 roku głosił, że „jednym z pierwszych nonsensów krytyki teatralnej (...) jest to, że każde przedstawienie traktuje się jako obiekt artystyczny, zamiast jako wytwór pewnej szerszej

Stąd wniosek, że nasz recenzencki opis będzie zawsze wartościujący, choćbyśmy nie wiem jak silili się na bezstronność i obiektywność. Wynika on nie tylko z trafności ustaleń Austina, lecz również z tego prostego faktu, iż krytyk jest także (a właściwie to przede wszystkim) widzem, który ogląda dany spektakl danego dnia, w określonych okolicznościach. Odważę się zarysować tu sytuację ekstremalną, na którą składają się moje – na szczęście osobne – doświadczenia z kilku niefortunnych wieczorów: na dworze leje deszcz, krytyk przyszedł więc do teatru zmoknięty i zły. Na dodatek nie pamięta, czy uiścił opłatę za parkowanie w centrum, jako że ostatnio władze jego miasta zwiększyły limit godzin, w których opłaty owe obowiązują. Wkurzają go świecący komórkami współwidzowie. Trudno mu się zebrać w sobie i skupić „na tych momentach, które są konstytutywne dla przedstawienia, które tworzą i modyfikują wymowę całości, wymowę artystyczną i ideologiczną”<sup>3</sup>. Nie wyjdzie z siebie-widza i nie stanie obok jako jedynie i tylko krytyk. Recenzja, łącznie z zawartym w niej opisem, będzie zawsze świadectwem jego/jej „obserwacji uczestniczącej”, a przy tym poprzez owo uczestniczenie – o tym też warto pamiętać – krytyk współkształtuje wraz z innymi widzami konkretną prezentację danego spektaklu.

Czasem próbujemy o tym prostym fakcie zapomnieć, pograżając się w mirażach „obiektywności” naszych recenzji, lecz przeważnie – na nasze szczęście – reakcje i opinie innych widzów (nie mówiąc już o lekturze dzieł Austina) przypominają nam, że po pierwsze, jesteśmy po ludzku omylni, a po drugie, czy nam się to podoba, czy nie – skazani na wypowiedzi opisująco-wartościujące.

Ciut dołujący wniosek z tego wszystkiego jest taki, iż historia teatru nie jest obiektywna, bo zdana jest na niefortunność, przygodność, przypadkowość i „nażywną” kontekstualność. Cóż, *c'est la vie qui est (par hasard) très semblable au théâtre*.

działalności kulturalno-społecznej, który nie musi być dziełem sztuki; przynajmniej nie zawsze nim jest. Założenie, że jest nim zawsze, bywa trochę niebezpieczne; w praktyce jest u nas powszechne, także wśród ludzi, którzy spektakle tworzą” (Konstanty Puzyna, *Sens i nonsens krytyki teatralnej*, [w:] tamże, s. 518. Pierwodruk: *Współczesne problemy krytyki artystycznej*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1973; referat wygłoszony na sesji pod tym samym tytułem, która odbyła się w IS PAN w Warszawie w dniach 9–10 marca 1972).

- 3 Tamże, s. 484.

PIOTR OLKUSZ

## Nieopisane piękno *Masakry w Paryżu* Patrice'a Chéreau

---

W maju 1972 roku odbyła się premiera jednego z najpiękniejszych wizualnie spektakli powojennej Francji: *Masakry w Paryżu* Christophera Marlowe'a w reżyserii Patrice'a Chéreau w Théâtre National Populaire de Villeurbanne. To zdanie prowokuje do postawienia dwóch pytań: skąd wiemy, że był jednym z najpiękniejszych? I co to w zasadzie miałyby oznaczać?

---

Wiemy z recenzji. Trudno znaleźć tekst, w którym nie pisano by właśnie o olśniewającej urodzie scen tego przedstawienia. Ale co to miałyby oznaczać? No właśnie, nie do końca wiemy, chociaż recenzje kontekstualizują spektakl i niemal zawsze wpisują go w szerszą panoramę przemian francuskiego teatru w tym okresie. Więcej: z recenzji napisanych po tym przedstawieniu – zarówno dla specjalistycznych pism, jak i dla codziennej prasy, paryskiej i prowincjonalnej – możemy dość trafnie wyczytać, czym żyła publiczność w tamtym okresie, dowiedzieć się sporo o przemianach estetycznych pierwszych sezonów teatralnych po Maju '68, nakreślić linie sporów ideologicznych. Ale nie dowiadujemy się, dlaczego *Masakra w Paryżu* była taka piękna. A nie daje to spokoju tym bardziej, że choć dla większości recenzentów – na razie po raz ostatni powtórzę to określenie – spektakl był piękny, to koniec końców nie uznali go za udany. I jak to wszystko zrozumieć?

Ten paradoks recenzji przedstawienia zrobionego przez Patrice'a Chéreau dostrzegłem kiedyś przypadkowo, kartkując skatalogowane w zbiorach Bibliothèque Nationale de France wycinki z gazet, składające się na dossier prasowe tego spektaklu. Recenzjom towarzyszyły zdjęcia, ale zwykle bardzo podobne i zwykle czarno-białe. Widziałem świetnie skomponowane kadry, lecz doświadczenie spotkania z fotografią teatralną początku lat siedemdziesiątych uczyło, że był to czas odkrywania przez fotografów nowych możliwości technicznych, a także stopniowego odchodzenia od idei fotografii-dokumentu na rzecz fotografii-wypowiedzi artystycznej fotografa. Wypowiedź ta mogła być dobra niezależnie od tego, czy dobry był spektakl. Miałem więc przed sobą obszerny zbiór tekstów i kilkanaście fotografii, a wszystko obwiązane nachalną nitką zapewnien, że w 1972 roku w TNP powstał przepiękny spektakl. W głowie rodziło się jednak

pytanie: dlaczego, mimo tej nie najgorszej dokumentacji, nie wiem nie tylko, o czym było to przedstawienie, ale też dlaczego jego uroda olśniewała?

*Maskarę w Paryżu* przygotowano na inaugurację nowej instytucji. Gruntownie przebudowany gmach Théâtre de la Cité w Villeurbanne, w aglomeracji lyońskiej, zyskiwał nową nazwę – Théâtre National Populaire i wielką dotację. Działo się to w ramach polityki decentralizacji teatralnej kraju: historyczne, stworzone w międzywojniu przez Firmina Gémiera określenie Théâtre National Populaire, oznaczające instytucję mającą demokratyzować sztukę, wędrowało z Paryża na prowincję (do tej pory przypisane było do instytucji w stołecznej XVI dzielnicy), jakby dla podkreślenia zasług dotychczasowej aktywności sceny w robotniczym Villeurbanne kierowanej przez Rogera Planchona.

Planchon – wraz z tą zmianą – zaprosił do współkierowania teatrem młodego Patrice'a Chéreau, *enfant terrible* francuskiej sztuki, który po przedwcześnie zakończonej (plajta) dyrekcji własnego teatru w Sartrouville, musiał chronić się przed dłużnikami, pracując za granicą: u Giorgio Strehlera w Mediolanie. Z Francji Chéreau wyjeżdżał bez złudzeń: podsumowując swoje doświadczenia pracy w „ideowym” teatrze z paryskich przedmieść, krytykował zarówno francuską politykę kulturalną, jak i ideę „demokratycznego” i politycznego teatru dla wszystkich. Narzekał, że środki na dofinansowanie sztuki były zbyt małe, by poważnie myśleć o przedstawieniach poszukujących, zaś sama idea teatru „popularnego” się zestarzała. W październiku 1968 wystawił w Sartrouville, co prawda, jeszcze jeden bardzo rozpolitykowany spektakl (*Cena buntu na czarnym rynku* na podstawie tekstu Dimitrisa Dimitriadisa), ale już niewiele później w licznych wypowiedziach krytykował teatr „polityczny z założenia”. Mówił, że teatr może być polityczny w efekcie, ale polityczna





Christopher Marlowe *Masakra w Paryżu*, reż. Patrice Chéreau, TNP de Villeurbanne, 1972.  
Na pierwszym planie basen, w którym zanurzają się aktorzy. Archives © Nicolas Treatt

idea (w sensie wąskim) nie wystarcza, by zainspirować czy zrealizować przedstawienie. A wygłaszał te opinie w chwili, gdy Francja przebudowywała się po doświadczeniu Maja '68 – gdy tryumfy zaczynała święcić idea kreacji zbiorowej (dla której polityczna myśl miała być zwykle zapalnikiem działań), a synonimem nowego teatru był najczęściej polityczny teatr studencki.

Patrice Chéreau od początku swojej reżyserskiej kariery uprawiał teatr, w którym ważna jest wizualność. U Strehlera zyskał potwierdzenie, że przemysłany nie-rzadko w malarski sposób obraz sceniczny wart jest skomplikowanych zabiegów. Jego najbliższymi współpracownikami nie byli aktorzy, ale scenograf Richard Peduzzi, kostiumograf Jacques Schmidt i oświetleniowiec André Diot. W latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych ten zespół zrealizował spektakle, które miały moc tworzenia teatralnych cezur: Wagnerowską *Tetralogię* w Bayreuth czy *Dysputę* w TNP. I te wypracowane plastycznie przedstawienia tworzone na scenach pudełkowych powstawały w okresie, w którym – z jednej strony – kwestionowano zarówno scenę typu włoskiego i skomplikowaną

scenografię (Mnouchkine), jak i – z drugiej – tworzone najbardziej rozbuchany teatr obrazów (Wilson). Tyle że Chéreau, obejmując współdyrekcję TNP, otrzymywał – jak uważano – misję odnowy ideałów demokratyzującego teatru decentralizacji: wśród nich był mit pustej sceny, rozwijany kolejno przez Jacques'a Copeau, Jeana Dasté'a, Jeana Vilara. Mit, który po Maju '68 i jego postulatach skoncentrowania się na aktorze, pragnieniu tworzenia bezpośredniej i natychmiastowej relacji twórcy-odbiorcy, oczekiwaniu odejścia od dróg arcydzieł na rzecz spektakli realizowanych szybko i w niekoniecznie teatralnych miejscach, na nowo kusił.

W trakcie zawieruchy roku 1968 teatr w Villeurbanne był w remoncie. Kierujący nim Roger Planchon może nawet na Maju skorzystał, bo wraz z postulatem zabrania kultury elitom, jego pozycja w rozgrywkach z Ministerstwem Kultury (i co za tym idzie – budżet jego teatru) uległa wzmocnieniu. To, co się nie udało w Paryżu (Théâtre National Populaire), miało się udać poza stolicą. Roger Planchon zadbał zresztą o gest: pomysł, by na inaugurację teatru po przebudowie, z nową nazwą

i nowymi możliwościami finansowo-organizacyjnymi, pokazano nie jego spektakl, ale spektakl „młodego buntownika” (cóż z tego, że z innego rozdania niż większość?) był wyraźnym sygnałem, że chodzi o zmianę zwrotnicy teatralnego biegu rzeczy. Chéreau zaś chętnie z *carte blanche* otrzymanej od Planchona skorzystał.

W 1972, gdy wciąż jeszcze nie wyschła farba na ścianach przebudowanego gmachu, reżyser nakazał prace, których celem było sprawdzenie możliwości wzmocnienia konstrukcji wielkiej sceny. *Masakra w Paryżu*, tragedia zemsty Marlowe’a o Nocy św. Bartłomieja, w której wszyscy bohaterowie toną we krwi, miała się rozegrać na kładkach przerzuconych nad sceną zamienioną w basen wypełniony wodą. Chéreau i Peduzzi nie zadowalali się półśrodkami. Basen miał być na tyle głęboki, by ciała zabitych mogły w nim swobodnie pływać. Pół metra? Więcej? Dziesiątki ton wody, które konstrukcja nośna gmachu musiała utrzymać, nie wspominając o wielkich ścianach murowanych włoskich pałaców, które pięły się z trzech stron sceny wysoko pod sznurownię. Wyzwaniem technicznym były też wózki z dekoracjami, które jeździły po dnie basenu, dźwigając elementy scenografii wystające na kilkanaście metrów ponad taflę wody. Do tego trzydziścioro aktorów i statystów oraz dziesięcioosobowy zespół w fosie orkiestrowej. Chéreau zrobił „jeden z najpiękniejszych wizualnie spektakli powojennej Francji”, ale chyba i jeden z najdroższych. Zwłaszcza, jeśli wziąć pod uwagę, że z oczywistych przyczyn technicznych nie można go było eksploatować w ramach tournée (a tego oczekiwano od teatru decentralizacji), zaś w samym Villeurbanne pokazano go ledwie dziewięć razy. I to przy publiczności, która nie ukrywała zmęczenia czterogodzinnym, poetyckim dziełem, rozgrywającym się w chłodnym od wilgoci powietrzu, często w półmroku.

Większości tych informacji nie znajdziemy w recenzjach; w każdym razie nie będą one podane w sposób tak bezpośredni, lecz otulone w metafory, których sens – gdy dysponuje się tylko recenzją – jest trudny do ustalenia<sup>1</sup>. Trochę, jakby krytycy obawiali się, czy recenzja powinna się zajmować czymś tak banalnym, jak opis konstrukcji nośnej sceny. I trochę, jakby zadawali sobie pytanie, czy w chwili, gdy tak zwany cały artystyczny świat domaga się od teatru polityki, w ogóle wypada pisać o czymś, co nie jest polityczne?

Kwestie te, u progu lat siedemdziesiątych, były dużego kalibru, bo sami krytycy zdawali sobie sprawę, że oczekiwania względem ich tekstów ulegają zmianie, choć jeszcze nie byli w stanie zrozumieć natury tych nowych oczekiwań. W świetnej monografii *Le Théâtre en France de 1968 à 2000*<sup>2</sup> (Teatr we Francji między 1968 a 2000) David Bradby tę ewolucję pozycji krytyka uznawał za jeden z pięciu najważniejszych problemów, które należy wziąć pod uwagę, chcąc zrozumieć kontekst przeobrażeń teatru nad Sekwaną ostatnich trzech dekad minionego stulecia. Jeszcze przed 1968 rokiem naturalne było, że najlepsi recenzenci prędzej czy później otrzymywali fotel w Akademii Francuskiej – przypominał Bradby za

Robertem Abirachedem. Ale później, w miarę jak przedstawiano uważać teatr za sojusznika literatury, coraz rzadziej też widziano w recenzentach poważnych kandydatów do literackich odznaczeń. Zajmowali się czymś innym i nie do końca wiadomo czym. To zagubienie doskonale widać w recenzjach z *Masakry w Paryżu*, także w bezradnym zachwycie nad bliżej niezdefiniowanym pięknem.

Pierre Marcabru, jeden z najważniejszych krytyków teatralnych i filmowych tego okresu, związany na co dzień z „Le Figaro” – tu na łamach „Le Journal du dimanche” – pisał (28 maja 1972):

Chodzi o piękno, i to surowe piękno. Które jeśli czemukolwiek służy, to służy szczęściu. Gdy w *Masakrze w Paryżu* podnosi się kurtyna, w jednej chwili rodzi się fascynacja. Fascynacja, która wiąże się z obcością scenografii i rozgrywających się pośród niej ruchów. Sztuka operowania masami i gry ze światłocieniem. Teatralna sztuka malarska, również Patrice’a Chéreau, ulega odnowieniu.

I w innym miejscu:



Christopher Marlowe *Masakra w Paryżu*, reż. Patrice Chéreau, TNP de Villeurbanne, 1972. W wieży Roger Planchon w roli Henryka de Guise. Archives © Nicolas Treatt

Oporni będą wspominać bez wątpienia o czystym estetyzmie. Mój Boże, to prawda. Chéreau mówi tyle, ile chce powiedzieć i pokazuje tyle, na ile ma ochotę. Ale w tym uwodzeniu jest ziarno geniuszu zasadzone w jego zabawach i przyjemnościach. (...) Szuka się odniesień, ale po co komu odniesienia! Wszystko wymyślono tu na nowo.

Z „czystym estetyzmem” nie zgodziła się Dominique Norez, ceniona znawczyni powojennego teatru francuskiego, ale wcale nie napisała więcej (dwumiesięcznik „La Quinzaine littéraire” z czerwca 1972):

Piękno pojedynczych momentów tego spektaklu wystarczyłoby, by uznać Chéreau za wielkiego reżysera, a przecież przestaliśmy go bronić i podziwiać. Tyle że jest w tym pięknie coś więcej. Mimo kilku prowokacji – choćby nakazania noszącym trumny palić cygara i robić nimi chmury dymu – nic w tym spektaklu nie jest wymuszoną estetyzacją, nic nie jest, koniec końców, czystym estetyzmem.

Jean Jacques-Lerrant, związany z lyońskim dziennikiem „Le Progrès”, wybitny znawca teatru, wielki sojusznik tych, którzy w jego rodzinnym mieście chcieli tworzyć ambitną sztukę, pisał nieco konkretniej („Le Progrès” z 23 maja 1972):

W tej scenerii upiorów, w światłocieniach, które starannie zaprojektował André Diot, aktorzy nie mają szans zaistnieć. Choć wszystkie role są doskonale poprowadzone, zarówno gdy idzie o postawę, jak i pozbawiony efekciarstwa sposób mówienia.

Zgoda, mamy do czynienia z galerią pięknych i rodzących litość obrazów. To sen otulony mgłą i wodą, w którym pojawia się śmierć, i do której wszyscy zdają się zmierzać, jeden po drugim, prowadzeni niemożliwą do pokonania siłą. Obrazy-otchłanie wylaniające się z ponurej wody z lajtmotywami: trumien niesionych w konduktach pod parasolami, zabójcami czasu tanga, królowymi-algami, królowymi-kwiatami, co są niczym zwiędłe nimfy. A później pojawia się arsenał maszynierii z pływającymi dekoracjami, unoszącymi się na wodzie kładkami, mechanicznymi ptakami, maszynami do produkcji chmur. To apoteoza sztuczności i delirium estetyzmu. Czy te niemożliwe do zapomnienia obrazy zostaną właściwie przyjęte przez wszystkich? I to w ich całym estetycznym wyrafinowaniu?

Bertrand Poirot-Delpech, krytyk i powieściopisarz (jedyńy z tego grona, który zostanie zaproszony do Akademii, w 1986, ale raczej za powieści niż za recenzje) pisał na łamach dziennika „Le Monde” (z 27 maja 1972):

Zabawa dla oczu jest tu niekiedy naprawdę piękna i można by znaleźć dla niej miejsce – podobnie jak dla niemych wizji Roberta Wilsona – w teatrze czystej plastyczności. Ale działalność przyszłego TNP i samego Chéreau nie może się ograniczać do takich delektacji pozbawionych znaczeń. Jeśli spektakl do tego stopnia nie przejmuję się dziełem, musi być

jakiś powód, choćby nieświadomiona wola. Może chodzi o fakt – to pierwsza ewentualność – że reżyser, coraz bardziej uwięziony w zależności od swojej machinerii, dał się tym razem... zatopić własnej inwencji. Można też sobie wyobrazić, że upojony pochwałami swoich wielbicieli, zabawił się wobec aktorów i samego Planchona w tyrana w stylu Nerona.

Poirot-Delpech wypowiedział tą recenzją prawdziwą wojnę Patrice'owi Chéreau, która miała w dzienniku jeszcze kilka odsłon, niewiele jednak mówiących o samym spektaklu. Bo przecież to, co pisał dziennikarz, dużo bardziej niż w tym, co sceniczne, zakorzenione było w debacie o tym, jakiego „nowego Théâtre National Populaire” potrzebuje Francja. Poirot-Delpech wierzył w ideę demokracji i decentralizacji życia teatralnego. Reżyserowi zarzucał wprost, że marnotrawi publiczne środki na własną zabawę. Pisząc kolejne teksty o *Masakrze w Paryżu*, kreślił jego „właściwą” linię programową, jednak repertuar późniejszej dekady sceny w Villeurbanne był niczym świadoma kpina z postulatów krytyka: wystarczy wspomnieć, iż TNP stał się wówczas bodaj najważniejszą europejską przystanią Roberta Wilsona, który tu właśnie mógł w pełni wykorzystać moce produkcyjne wielkiego europejskiego teatru subwencjonowanego.

Powyższe cytaty są, oczywiście, jedynie wyborem: wyborem tych zdań, które poświęcone są opisowi wizualnej strony *Masakry w Paryżu*. Łatwo zauważyć, że trudno w nich o konkret – choćby ten, że wbrew fabule sztuki i samemu tytułowi, sceneria jest u Chéreau raczej włoska niż paryska, co również mogło być decyzją czysto estetyczną, ale jednak – chcąc nie chcąc – generowało określone sensory. Najczęstszą strategią przyjmowaną przez krytyków było ujawnienie zachwyty w możliwie przekonującej formie, a następnie ubranie tego zachwyty w zagmatwane metafory, które czytelnikowi nieznanemu przedstawienia prawie nic nie mówiły („zabójcy czasu tanga”, „królowe-algi”, „królowe-kwiaty”). Zgodnie z regułami empatycznego opisu, czyli takiego, który już na poziomie zwrotów i przymiotników ukazywałby scenę, nie brakowało tu gier słownych związanych z wodą („zatopić we własnej inwencji” czy porównania bohaterów do nenufarów), ale konia z rzędem temu, kto potrafiłby, choćby najogólniej, odpowiedzieć na pytanie, czy stroje były historyczne czy współczesne i w ogóle: w jakim okresie dzieje się fabuła? Nie ulega wątpliwości, że krytycy – zarówno przychylni, jak i wrodoży przedstawieniu – postanowili stworzyć teksty równie poetyckie, co spektakl. Ale nawet, jeśli zachwycali się *Masakrą w Paryżu*, padali ofiarą tego, co próbowali dzieła Patrice'a Chéreau zarzuć jego oponenti: czystej estetyzacji, tym razem języka swojej wypowiedzi.

Z drugiej jednak strony, to obsesyjne skupienie się na estetyce przedstawienia pozostawało także w silnym związku z politycznym projektem wpisanym w recenzje. Czy chwalili piękno, czy je ganili, krytycy odnosili się – bardziej czy mniej implicytnie – do horrendalnych kosztów spektaklu. Jedni po prostu bronili prawa

Patrice'a Chéreau do szastania publicznym groszem (bo stworzył wyjątkowe piękno), inni tego prawa reżyserowi odmawiali (to piękno jest puste, a państwowa subwencja powinna być wykorzystana na tworzenie teatru o określonym zabarwieniu ideowym).

Co ciekawe, ta presja pisania o polityce kulturalnej przeniosła się nawet na łamy pisma „Travail Théâtral”, stworzonego dwa lata wcześniej po to, by wykreować nowy rodzaj krytyki, silnie inspirowanej semiologią (w Polsce znamy to pismo głównie za sprawą Tadeusza Kowzana, który z nim współpracował). Publikowane tu teksty miały tłumaczyć znaki sceny, opisywać sposób, w jaki inscenizator pracuje nad tekstem, tworząc sensy. Zarzucano recenzjom z „Travail Théâtral”, że są suche, że wyjmują przedstawienia ze społecznych kontekstów. Nic z tego stylu nie ma w recenzji z *Masakry w Paryżu*. I tu ogląda się piękno spektaklu przez pryzmat polityki kulturalnej, finansów i mitu demokratyzującego teatru decentralizacji. Co prawda tekstu nie napisał nikt ze ścisłego grona redakcyjnego ani żaden z naukowców-semiologów, ale Jean-Pierre Léonardini, wysokiej klasy intelektualista i krytyk związany z lewicowymi dziennikami i periodykami. Niemniej – po pierwsze – Léonardini doskonale znał założenia pisma, do którego pisał, a po drugie jego tekst podlegał przecież redakcyjnemu opracowaniu. Tymczasem w jego recenzji (8/1972) czytamy:

Bardziej niż kiedykolwiek, i tu teatr można się poczuć winny. Świadomie pozbawia się głosu w tej ekonomii typu wzrokowego, przeraża symboliczną prezentacją dogasania i śmierci; dwa powody, by rozpatrywać go w kategoriach czystej straty.

Wspólnym mianownikiem dla większości recenzji powstałych po *Masakrze w Paryżu* jest także fakt, że pisali je krytycy kibicujący awansowi (symbolicznemu i ekonomicznemu) sceny Villeurbanne, związanemu z uczyleniem jej spadkobierczynią tradycji Firmina Gémiera (założyciela Théâtre National Populaire) i Jeana Vilara (wieloletniego dyrektora sceny). Wielu z tych recenzentów jeździło do Villeurbanne oglądać spektakle, zanim scena i kierujący nią Roger Planchon zyskali ogólnofrancuski rozgłos. Co więcej – sami byli współtwórcami tego rozgłosu. Nie ulega więc wątpliwości, że ich czujność i umiejętności opisowe zostały odsunięte na dalszy plan pod wpływem emocji: Théâtre National Populaire w Villeurbanne nie był „lepszym” dawnym Théâtre de la Cité w Villeurbanne, ale brał rozbrat z tamtą tradycją sceny politycznej, starającej się robić także efektowne wizualnie spektakle, lecz podporządkowane konkretnemu przekazowi ideowemu. W gniewie na Chéreau, w rozczarowaniu i zaciętrzewieniu, ale także wobec spotkania z rodzajem estetycznej doskonałości, której wcześniej nie oglądali, utracili swój warsztat.

Co ciekawe, większość z tych recenzentów nie będzie szła w następnych latach w zaparte. Wraz z kolejnymi spektaklami Patrice'a Chéreau nie tylko złagodzą swój krytyczny stosunek wobec idei teatru „najwyżej wtórnie politycznego” (to moje własne określenie), który postulował reżyser, ale też znajdą klucz do opisu jego przedstawień. Ten zwrot będzie widoczny już rok później, po premierze *Sporu Marivaux*, spektaklu, który krytycy znów uznają za „jeden z najpiękniejszych wizualnie” – ale tym razem zostanie on już należycie opisany.



Materiał telewizyjny ORTF (emisja 26 maja 1972) zawierający fragmenty spektaklu oraz wypowiedzi Patrice'a Chéreau (widoczny w kadrze) i Rogera Planchona dostępny jest wraz z interaktywną transkrypcją tekstu na <https://fresques.ina.fr>. Por. także wystawę wirtualną *Patrice Chéreau à l'œuvre* zawierającą oprócz fotografii reprodukcję programu przedstawienia i galerię wycinków prasowych.

## Przypisy

- 1 Wiele z tych rzeczy ustaliłem w trakcie kwerend w Théâtre National Populaire, rozmów z jego pracownikami i widzami, którzy pamiętali przedstawienie. Ukazała się także książka Michela Bataillon *Un Défi en province: Chéreau* (Marval, Paris 2005)

- szczegółowo analizująca dyrekcję Chéreau w TNP, można w niej znaleźć także fragmenty cytowanych przeze mnie recenzji.
- 2 David Bradby *Le Théâtre en France de 1968 à 1970*, Honoré Champion Éditeur, Paris 2007.

PIOTR OLKUSZ – adiunkt w Katedrze Badań Kulturowych UŁ, redaktor „Dialogu”, recenzent portalu teatralny.pl. ORCID: 0000-0002-7618-7014

TOMASZ MOŚCICKI

## Teatr jawny hasło **e+p**

Zjawisko należące do historii polskiego teatru z lat 1940–1944, grupa grających po polsku teatrów działających pod kontrolą niemieckich władz okupacyjnych, głównie aparatu propagandy, wbrew zakazowi władz Państwa Podziemnego.

Ruch jawnego życia teatralnego rozwinął się głównie w Warszawie, w mniejszym stopniu także w Krakowie. Toczyło się ono wbrew wyraźnym zaleceniom Państwa Podziemnego zakazującego polskim artystom teatralnym brania udziału w takich imprezach, a polskiej publiczności – uczęszczania do takich teatrów. Uważano je bowiem za narzędzie hitlerowskiej propagandy, której celem było przekonanie świata, że życie w okupowanej Polsce toczy się normalnym trybem, sami zaś Polacy zdolni są do tworzenia kultury jedynie na najniższym poziomie. Także działający w podziemiu Związek Artystów Scen Polskich wydał polskim ludziom teatru wyraźny zakaz angażowania się w jawne życie teatralne. Większość artystów teatru próbowała więc znaleźć utrzymanie poza sceną – aktorki i aktorzy stawali się urzędnikami, kelnerami, robotnikami. Znalazła się jednak grupa ok. 200 osób, które nie zastosowały się do tego zakazu.

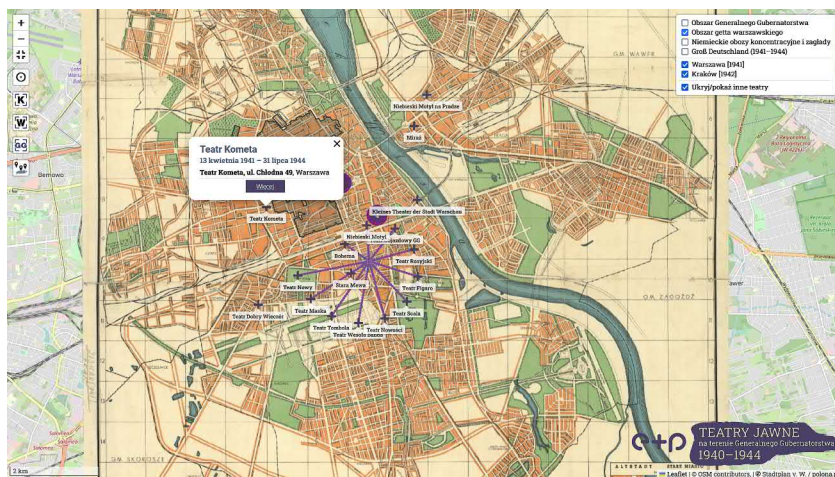
Osobną i kontrowersyjną grupę zjawisk włączanych w obręb jawnego życia teatralnego stanowiły liczne kawiarnie artystyczne działające głównie w Warszawie i to już od jesieni 1939 roku. Występowali w nich polscy aktorzy i aktorki, a ich występy odbywały się za wydanym przez władze okupacyjne zezwoleniem. Występów w kawiarniach nie obejmował jednak zakaz wydany przez ZASP – co już wówczas uważano za decyzję kontrowersyjną i niesprawiedliwą.

Okupant niemiecki roztoczył nad jawnymi teatrami ścisłą kontrolę. O ich losach decydował Wydział Propagandy (Propaganda-Amt), który cenzurował programy, a także wydawał tzw. koncesje, a więc pozwolenia na prowadzenie teatrów. Potentatami jawnego życia teatralnego byli: tancerz i teatralny przedsiębiorca Stanisław Heinrich (starsze źródła historyczne podają informację, że Niemcy, zaniepokojeni jego przedsiębiorczością, zgładzili go w roku 1942; ostatnio przypuszcza się, że udało mu się zbiec i przeżyć wojnę), aktor Józef Artur Horvath, dyrektor teatru Komedia

(rozstrzelany przez Niemców wraz z żoną Hanną Libicką, aktorką i tancerką w roku 1943), Janusz Kamienobrodzki, Sława Bestani, Adam Seń. Osobne i wyjątkowo niechlubne miejsce wśród koncesjonariuszy jawnych teatrów zajmuje Igo Sym, przedwojenny amant rewiowy i filmowy, agent Gestapo, szantażem nakłaniający polskich aktorów do występów w teatrze oraz propagandowym antypolskim filmie *Heimkehr*, zgładzony wyrokiem Państwa Podziemnego w marcu 1941 roku.

Jawne teatry w Warszawie grały ogółem w szesnastu lokalach, którymi zazwyczaj były zaadaptowane przedwojenne kina. Niemcy bowiem generalnie zakazywali urządzania teatrów w przeznaczonych do tego salach. Wyjątkami od tego zakazu były trzy sceny: Teatr Miasta Warszawy działający w zagrabionym Teatrze Polskim, Komedia grająca w sali przy ul. Kredytowej 14, a także Nowości (wcześniej Scala) mieszczące się w budynku w podwórzu kamienicy przy ul. Mokotowskiej 73. Ogólna liczba miejsc w warszawskich jawnych teatrach przekraczała 8 tysięcy.

Teatry jawne były w przeważającej większości przedsiębiorstwami prywatnymi. Wyjątek stanowił Teatr Miasta Warszawy (Theater der Stadt Warschau) znajdujący się w strukturze organizacyjnej okupacyjnych władz



Interaktywna mapa teatrów jawnych na stronach ETP.



Afisz Teatru Miasta Warszawy. Ze zbiorów BN



Afisz Teatru Miraż. Ze zbiorów BN

miasta jako grający zarówno po polsku, jak i po niemiecku (z osobnym niemieckim zespołem artystycznym).

Pierwszym jawnym teatrem w Warszawie była *Kometa* (Chłodna 49), która zainaugurowała działalność 13 kwietnia 1940 i działała aż do wybuchu powstania warszawskiego. Ostatnim jawnym teatrem warszawskim była

*Melodia* otwarta na początku marca 1944 przy ulicy Rymarskiej 12 i także grająca do ostatnich dni lipca 1944 roku.

Utrzymuje się do dziś przekonanie wsparte także autorytetem wybitnych historyków teatru (Bohdan Korzeniewski, Stanisław Marczak-Oborski), którzy w sprawie



Rewia *Maska śpiewa i tańczy*, reż. Witold Zdzitowiecki, Teatr Maska, Warszawa, prem. 15 września 1941. Stoją od prawej: Stanisława Selmówna, Lucyna Szczepańska w otoczeniu K. Ostrowskiego, Tadeusza Wolińskiego, Kazimierza Maciaszczyka oraz Olga Glinkówna.

Fot. Leonard Zajączkowski, ze zbiorów NAC



Skecz z rewii *Jak należy całować*, Teatr Niebieski Motyl w Warszawie, prem. 7 kwietnia 1941. Na zdjęciu: Leon Łuszczewski, Stanisław Łapiński. Fot. ze zbiorów NAC

jawnego życia teatralnego zawieszali często swój obiektywizm – o niskim, graniczącym wręcz z pornografią poziomie jawnych teatrzyków. W rzeczywistości sprawa ta jest jednak bardziej skomplikowana i związana bezpośrednio z rozwojem sytuacji na froncie, wzrostem, a następnie załamaniem niemieckiej potęgi. Do 1942 roku jawny ruch teatralny w Warszawie, poddany ściśle niemieckiej cenzurze, ograniczony był właściwie tylko do rewii – z dwoma wyjątkami: operetek w Teatrze Miasta Warszawy oraz lekkiego repertuaru dramatycznego w teatrze Komedial (utrzymywała się opinia, że niewiele odbiegał on od repertuarowej oferty przedwojennego Teatru Letniego). Niemieckie klęski na froncie wschodnim, przegrana w bitwie o Wielką Brytanię oraz zbliżająca się perspektywa lądowania sił alianckich w Europie zmusiła Niemców do pozornej zmiany kursu wobec Polaków. W 1943 i 1944 roku, czasie rozszalałego niemieckiego terroru, paradoksalnie złagodzano politykę kulturalną wobec narodu polskiego, licząc na ewentualny współdziałanie Polaków w powstrzymaniu ofensywy sowieckiej armii (tzw. „Plan Berta”). Efektem tej liberalizacji było między innymi złagodzenie zakazu publicznego wykonywania muzyki wielkich polskich kompozytorów oraz możliwość wystawiania części wysokiego polskiego repertuaru (oczywiście z wykluczeniem największych dramatów romantycznych). Ze scenek teatrzyków zaczęła rozbrzmiewać muzyka Fryderyka Chopina (z wyjątkiem mazurków i polonezów, te bowiem wciąż objęte były zakazem), Stanisława Moniuszki, Mieczysława Karłowicza. Swoistym ukoronowaniem tego procesu było koncertowe wykonanie *Halki* Moniuszki przez orkiestrę Teatru Miasta Warszawy w styczniu 1944 roku pod batutą Stanisława Nawrota – koncert został entuzjastycznie przyjęty przez warszawską publiczność. W kwietniu tego samego roku oklaskiwano adaptację *Chaty* za

*wsią* według powieści Józefa Ignacego Kraszewskiego w teatrze *Miraż* na warszawskiej Pradze i okrojonych przez niemiecką cenzurę *Krakowiaków i Górali* Wojciecha Bogusławskiego ze zmienionym jednak w ostatniej chwili tytułem: *Sen nocy lipcowej* – widowisko z bogatą wystawą i doborową stawką aktorską (wystąpili w nim wówczas artyści tej miary co Barbara Kostrzewska, Jerzy Pichelski czy Andrzej Szalawski). W czerwcu 1944 roku warszawska publiczność mogła obejrzeć *Lekkomyślną siostrę*

**TEATR KOMEDIA** ul. Kredytowa 14  
tel. 350-45.  
Dyrekcja: Józef Horwath

**CODZIENNIE**  
a w niedzielę dn. 4 maja 1941 r. o godz. 16-ej i 19-ej

**ZNAJDA**

Komedia w 3 aktach Romana Niewiarowicza  
W ROLACH GŁÓWNYCH:  
**ADOLF DYMSZA**  
**K. JUNOSZA-STĘPOWSKI**  
**ROMAN NIEWIAROWICZ**  
i INNI

Reżyseria: Roman Niewiarowicz. Dekoracje: A. Kobryń i E. Marszałek.

Bilety w cenie od 1,70 do 8 zł.

Kasa teatru czynna codziennie od godz. 11-ej bez przerwy.  
Przedprzedaż biletów: Al. Jerozolimskie 25, tel. 820-17.

Afisz Teatru Komedial (1941). Ze zbiorów BN



*Sen nocy lipcowej*, reż. Stanisław Daniłowicz, Teatr Rozmaitości Jar w Warszawie, prem. 5 maja 1944.  
Fot. z gościnnego występu w Teatrze Powszechnym w Krakowie 20 czerwca 1944, ze zbiorów NAC

Włodzimierza Perzyńskiego oraz hucznie oklaskiwane przedstawienie *Dam i huzarów* Aleksandra Fredry.

Osobne miejsce mają jawne imprezy teatralne działające w Krakowie. Do 1944 roku funkcjonowały tam niestałe występy (zazwyczaj rewiowe albo operetkowe) urządzane najczęściej w gmachu Starego Teatru przez Adama Świechłą.

W roku 1942 uruchomiono pod niemieckimi auspicjami *Teatr Objazdowy Generalnego Gubernatorstwa*, który wystawił tylko jedno przedstawienie – antyżydowską *Kwarantannę* Haliny Rapackiej, sztukę napisaną na tzw. „konkurs na sztukę antytyfusową”. Skrzyknięty do wystawienia tego przedstawienia zespół objeżdżał miasta znajdujące się w granicach Generalnego Gubernatorstwa. Jego istnienie i działalność uważana jest za jedną z najczarniejszych kart polskiego teatru czasu okupacji hitlerowskiej.

Przełomem w jawnym życiu teatralnym Krakowa było uruchomienie 15 marca 1944 roku Teatru Powszechnego, któremu niemieckie władze nadały szczególnie propagandowy charakter. Uruchomienie tego teatru było częścią wspomnianego już „planu Berta”, a więc przeciągnięcia na niemiecką stronę polskiej opinii publicznej i próba włączenia Polaków do walki wraz Niemcami ze

zbliżającą się szybko Armią Czerwoną. Teatr Powszechny uzupełniły jesienią 1944 roku aktorskie siły z Warszawy przybyłe do Krakowa po klęsce powstania warszawskiego. Krakowski Teatr Powszechny funkcjonował do ostatnich dni przed wkroczeniem do miasta sowieckich oddziałów wojskowych, co nastąpiło 18 stycznia 1945 roku.

Polskie Państwo Podziemne śledziło działalność i postępowanie artystów pracujących w jawnych teatrach. Wkrótce po wojnie Związek Artystów Scen Polskich wyłonił komisję weryfikacyjną badającą postawy polskiego środowiska teatralnego w czasie okupacji oraz Sąd Koleżeńcki, który w latach 1945–1949 wydawał wyroki w sprawach artystów zaangażowanych w jawne życie teatralne. Uzasadnienia tych wyroków w świetle nowych badań historycznych są dziś często kwestionowane lub oceniane jako w wielu wypadkach krzywdzące (najbardziej uderzające to zbadane po latach na podstawie odkrytego materiału źródłowego i przewartościowane sprawy m. in. *Marii Malickiej*, *Andrzeja Szalawskiego* czy *Witolda Zdzi-towieckiego*).

Wiadomo również, że wielu aktorów występujących na jawnych scenach działało w ruchu oporu, czego jednak w czasie postępowań weryfikacyjnych nie można było ujawnić w obawie o wolność i życie (był to czas



narastającego prześladowania żołnierzy Armii Krajowej). Historykom udało się także ustalić, że same jawne teatry bywały nierzadko częścią ruchu oporu – jako zakonspirowane „meliny” Związku Walki Zbrojnej, a później Armii Krajowej (jak choćby teatr Komedia), służyły także jako punkty kontaktowe. Niektóre – na przykład usytuowany w bezpośrednim sąsiedztwie getta teatrzyk *Kometa* – niósł także pomoc głodującej ludności żydowskiej.

Działalność jawnych teatrów wymyka się jednoznacznym ocenom – także wobec faktu stosunkowo niewielkiej liczby rzetelnych świadectw historycznych. Zachowały się częściowo afisze i programy (ich spory zespół znajduje się w zbiorach Biblioteki Narodowej oraz Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszeńskiego); programy teatralne oraz niewielką część fotografii ma w swych zbiorach Muzeum Teatralne, pewna część ikonografii znalazła się w posiadaniu Narodowego Archiwum Cyfrowego. W chwili powstawania tego tekstu nie dysponujemy tzw. dokumentacją pracy (egzemplarzami reżyserskimi, projektami scenograficznymi), zaś wyjątkowo niski poziom zawodowy sprawozdawców teatralnych piszących dla tzw. prasy godzinowej uniemożliwia rzetelną ocenę artystyczną całości zjawiska teatru jawnego okresu okupacji hitlerowskiej. Częściowej wiedzy o funkcjonowaniu tych scen dostarcza znajdujący się w zbiorach Archiwum Państwowego w Warszawie maszynopis wspomnień Józefa Dąbrowy-Sierżputowskiego, jednego z godzinowych recenzentów, *Warszawski sezon teatralny 1940–1944*, powstały krótko po zakończeniu II wojny światowej. Temat działalności jawnych teatrów podjął dwa razy „Pamiętnik Teatralny”: w roku 1963 i 1997; powstało także na ich temat kilka publikacji. Stan wiedzy na temat tego zjawiska wciąż nakazuje ostrożne formułowanie wniosków i ocen odnośnie do ich działalności.



List gończy za Dobiesławem Damięckim i Janiną Górską podejrzewanymi przez Niemców o udział w zamachu na Igo Syma. Ze zbiorów BN

## Bibliografia

Dąbrowa-Sierżputowski Józef, *Warszawski sezon teatralny 1940–1944*, Archiwum Państwowe w Warszawie, Zbiór Rękopisów, sygn. 39;  
 Marczak-Oborski Stanisław, *Teatr czasu wojny 1939–1945*, Warszawa 1967 [wersja cyfrowa];  
 Mościcki Tomasz, *Teatry Warszawy 1944–1945. Kronika*, Warszawa 2012 [wersja cyfrowa];  
 Mościcki Tomasz, *Warszawskie sezony teatralne 1944–1945*, Warszawa 2016; „Pamiętnik Teatralny” 1963, z. 1-4;  
 „Pamiętnik Teatralny” 1997, z. 1-4;  
 prasa okupacyjna:  
 „7 Dni” [wersje cyfrowe]; „Nowy Kurier Warszawski” [wersje cyfrowe]; „Warschauer Zeitung” [wersje cyfrowe];

Szejnert Małgorzata, *Stawa i infamia. Z Bohdanem Korzeniewskim rozmawia Małgorzata Szejnert*, Kraków 1992 [wersja cyfrowa];  
 Szymchel Tomasz, *Recenzenci teatralni warszawskiej prasy niemieckiej wydawanej w języku polskim podczas okupacji hitlerowskiej 1940–1944*, mps., praca magisterska, Biblioteka Akademii Teatralnej w Warszawie, sygn. 1243;  
 Teler Marek, *Stanisław Heinrich: tajemnica przedsięwzięcia harcerza*, Histmag.org, 29 marca 2021, <https://histmag.org/Stanislaw-Heinrich-tajemnica-przedsiwziecia-tancerza-22195>;  
 Teler Marek, *Upadły Amant. Historia Igo Syma*, Warszawa 2021;  
 Teler Marek, *Zagadka Iny Benity. AK-torzys kontra kolaboranci*, Warszawa 2021;  
 U aktorek. *Warszawskie kawiarnie artystyczne z lat 1939–1945*, <http://uaktorek.dev.com.pl/>.

☞ Hasło *Teatr jawny*, wzbogacone o interaktywną mapę, dostępne jest pod adresem: <https://encyklopediateatru.pl/hasla/377/teatr-jawny>

TOMASZ MOŚCICKI – krytyk teatralny, historyk teatru, dziennikarz oraz fotografik, autor książek poświęconych teatrom warszawskim: *Teatr Warszawy 1939. Kronika*, *Teatry Warszawy 1944–1945. Kronika*, *Warszawskie sezony teatralne 1944–1949* oraz *Kochana stara buda. Teatr Qui Pro Quo 1919–1931*. Jest współautorem z Januszem Majcherkiem książki *Kryptonim „Dziady” Teatr Narodowy 1967–1968*.

KONTEKST: TEATR TAJNY



Jeden z przejawów konspiracyjnego ruchu teatralnego pod okupacją niemiecką – Teatr Niezależny w Krakowie. Na zdjęciu próba *Balladyny*. Od lewej: Tadeusz Kantor, Ewa Siedlecka jako Matka i Maria Proszkowska-Krasicka jako Balladyna. Premiera odbyła się 22 maja 1943; Kirkora grał w tym spektaklu Jerzy Turowicz, późniejszy redaktor „Tygodnika Powszechnego”. Fot. Witold Witaliński, ze zbiorów BN. Zob. w ETP opis Katarzyny Flader-Rzeszowskiej drugiej realizacji tego teatru: *Powrót Odysa* (prem. 21 czerwca 1944, w roli tytułowej wystąpił tam malarz Tadeusz Brzozowski, grający w *Balladynie* Grabca). c+d

## KONTEKST: TEATR NIEMIECKI



Głównym ośrodkiem niemieckiego życia teatralnego w Generalnym Gubernatorstwie był Kraków. W gmachu Teatru im. Słowackiego działał Deutsches Theater – Krakau, dostępny tylko dla Niemców. Odbywały się tam także imprezy polityczne, takie jak ślubowanie młodzieży Hitlerjugend (marzec 1943, zdjęcie ze zbiorów NAC). W Warszawie działał niemiecki Theater der Stadt Warschau z siedzibą w gmachu Teatru Polskiego przy ul. Karasia, mający również zespół polski, występujący pod szyldem Teatr Miasta Warszawy.

Na ziemiach polskich wcielonych do Rzeszy władze hitlerowskie zarządziły całkowitą likwidację polskiego życia teatralnego. Niemieckie teatry działały w czasie wojny w Gdańsku, Sopocie, Bydgoszczy, Toruniu, Grudziądzu, Poznaniu, Łodzi, Katowicach, Chorzowie, Raciborzu, Cieszynie i Bielsku (gdzie przed wojną istniała jedyna zawodowa scena niemiecka w Polsce); planowano nawet kosztowne inwestycje – na zdjęciu poniżej makieta niezrealizowanej przebudowy teatru w Bielsku (źródło: [beskidia.pl](http://beskidia.pl)). Większość teatrów w III Rzeszy od 1933 podlegała centralnemu kierownictwu ministerstwa propagandy, które decydowało o mianowaniu dyrektorów i zatwierdzało repertuary. W latach 1933–1944 wydatki na teatr były największą pozycją w budżecie resortu Goebbelsa (26, 4%). Zob. Bogusław Drewniak, *Teatr i film w Trzeciej Rzeszy, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2011. C+D



JANUSZ LEGOŃ

## *Kwarantanna* Archiwum spraw niezamkniętych

---

Sześćdziesiąt lat po wydaniu „wojennego” numeru „Pamiętnika Teatralnego” i trzydzieści pięć od ukazania się *Sławy i infamii* – wywiadu-rzeki z Bohdanem Korzeniewskim<sup>1</sup> – zasoby ETP wzbogaciły się w dzieło Teatry i zespoły o opracowane przez Tomasza Mościckiego charakterystyki i repertuary niemal wszystkich teatrów jawnych działających na wydzielonym przez niemieckiego okupanta z terytorium przedwojennej Rzeczypospolitej obszarze Generalnego Gubernatorstwa (dalej: GG) oraz o hasło tematyczne dotyczące tego zjawiska.

---

Interaktywna mapa, opracowana dla ułatwienia nawigacji między rekordami poszczególnych teatrów, unaocznia nie tylko znany fakt, że głównym ośrodkiem jawnego życia teatralnego w tamtym czasie była Warszawa, ale też zwraca uwagę na wyjątkowość założonego w 1942 roku Teatru Objazdowego GG – „jednej z najczarniejszych kart polskiego teatru czasu wojny”<sup>2</sup>.

Zespół ten wyróżniał wśród teatrów jawnych przede wszystkim ścisły związek z antysemicką propagandą okupanta w okresie kulminacji Zagłady (akcja Reinhardt), lecz także duży zasięg terytorialny osiągnięty za sprawą objazdu i szeroki skład społeczny widowni.

### Kontekst epidemiologiczny

Korzenie niemieckiego lęku przed tyfusem, wywołanym przez bakterie przenoszone przez wszy, sięgają co najmniej wojny trzydziestoletniej (1618–1648). Amerykański autor głośnej „biografii tyfusu” Hans Zinsser pisał w 1934, że był to największy naturalny eksperyment epidemiologiczny w dziejach ludzkości<sup>3</sup>. Choroby epidemiczne (obok tyfusu także ospa, dżuma i odra) przenoszone przez wędrujące po krajach Rzeszy armie i gromady uchodźców przyczyniły się wtedy do śmierci aż 70% wszystkich ofiar tego krwawego konfliktu.

Kolejna europejska kulminacja zakażeń tyfusem miała miejsce podczas wojen napoleońskich, następna – w czasie I wojny światowej. Najwięcej strat przyniósł tyfus na wschodnim i bałkańskim obszarze działań, dziesiątkując jeńców, żołnierzy i ludność cywilną. Szacuje się, że w czasie wojny domowej w Rosji zachorowało 20–30 mln ludzi, z czego zmarło 2–3 mln.

Epidemia objęła wówczas również tereny polskie, głównie Kresów Wschodnich i Małopolski – statystyki zachorowań i zgonów ustępowały tylko Rosji (1918 – 230 tys. przypadków, 20 tys. śmiertelnych; w 1919 – na 431 tys. chorych, 19 tys. zgonów). Przenosicielami choroby byli wracający z niewoli jeńcy oraz repatrianci z Rosji. Odrodzonemu państwu pomagali w jej zwalczaniu Brytyjczycy i Amerykanie, w 1920 udało się opanować sytuację<sup>4</sup>. W opisywanych przez Marię Ciesielską ówczesnych procedurach medycznych zwraca uwagę informacja, że „pierwszą czynnością było golenie włosów. Nie dotyczyło to jednak Żydów, dla których długie włosy miały znaczenie rytualne”<sup>5</sup>.

Przełomem w walce z tyfusem było odkrycie skutecznej szczepionki przez prof. Uniwersytetu Jana Kazimierza we Lwowie Rudolfa Weigla w 1934 roku<sup>6</sup>. W odróżnieniu od wcześniejszej, opracowanej w Instytucie Pasteura w Paryżu, szczepionka polska zawierała zabite drobnoustroje, była bezpieczna dla pacjentów, a jej skuteczność sięgała 80%. Badawczo-produkcyjna placówka Weigla była tak cenna, że w czasie wojny okupanci (zarówno rosyjski jak niemiecki) zezwolili jej na dalsze działanie.

Lwowski instytut w okresie wojny pełnił jednak o wiele ważniejszą rolę, niż by to wynikało z jego charakteru i działalności. Zatrudnienie w nim chroniło nie tylko przed wywózką do obozu koncentracyjnego czy na roboty do Rzeszy, ale też dawało prawo do przydziału kartek żywnościowych, a więc nierzadko po prostu było jedyną formą przeżycia. [...] Wypreparowanie z ciała wszy zakażonych wewnętrzności wymagało niemałej wprawy, precyzji i kilku godzin dziennie spędzanych przy mikroskopie. Dlatego też preparatorzy znajdowali się na stosunkowo wysokim szczeblu

instytutowej hierarchii. Na najniższym znajdowali się zaś karmiciele, wśród których znaleźć można było inteligencko-naukową śmietankę ówczesnego Lwowa, między innymi kilku matematyków, w tym genialnego Stefana Banacha [...]7.

Wybuch II wojny światowej spowodował, jak można się było spodziewać, wzrost zachorowań na tyfus na ziemiach polskich. W lutym 1940 odnotowano w Warszawie 60 zgonów wśród ludności żydowskiej i 5 wśród nieżydowskiej. Epidemii udało się powstrzymać: chorych hospitalizowano, domowników poddawano kwarantannie, zorganizowano szczepienia. Dla hitlerowców był to jednak świetny pretekst do zamknięcia Żydów, jakoby ze względów sanitarnych, w wydzielonych dzielnicach, które niejednokrotnie oznaczano tablicą z napisem po polsku i niemiecku *Seuchensperrgebiet – Obszar zagrożony tyfusem*. Jak pisał Jacek Leociak:

Motywacja sanitarno-epidemiologiczna stanie się najczęściej powtarzaniem przez nazistów argumentem uzasadniającym tworzenie gett. Metafora choroby stanowi jedną z konstytutywnych cech nazistowskiej wersji antysemityzmu. [...] w sprawie getta decydującą rolę odegrał tyfus – jako realne zagrożenie epidemiczne, lecz przede wszystkim jako ideologia. Niemcy wielokrotnie tłumaczyli utworzenie getta koniecznością walki z epidemią tyfusu. [...] getto nazistowskie [...] różni się zasadniczo od getta historycznego [z Europy Zachodniej w czasach średniowiecza]. [...] Niemcy tworzą getta nie po to, by stosować profilaktykę, leczyc czy nawracać. [...] Getto jest przedsiönkiem Ostatecznego Rozwiązania<sup>8</sup>.

Najważniejsze cechy tyfusu, czyniące tę chorobę przydatną dla ideologii nazistów, to powiązanie z insektami i brudem oraz zauważana od końca XIX wieku endemiczność na terenie Europy Środkowo-Wschodniej. Pasożytująca na odbyciu kraba worecznica (*Sacculina*) została wykorzystana w antysemickim porównaniu już w *Micie XX wieku* Alfreda Rosenberga (1930), drugim po *Mein Kampf* źródle ideologii narodowego socjalizmu. W 1943 Himmler mówił: „Antysemityzm jest dokładnie tym, co odwszawianie [...] pozbywanie się wszy to nie problem ideologii, a kwestia czystości. I dlatego antysemityzm nie jest dla nas zagadnieniem ideologicznym, a wyzwaniem związanym z higieną”<sup>9</sup>.

### Propaganda jako narzędzie

Adresowane do Polaków antysemickie działania propagandowe III Rzeszy na terenie GG miały charakter jednolitego przekazu, wykorzystującego wszystkie dostępne media, w warunkach monopolu informacyjnego, którego symbolem może być zakaz posiadania odbiorników radiowych (od pewnego momentu jego nieprzestrzeganie zagrożone było karą śmierci). Radio zastąpiły uliczne głośniki, tzw. szczekaczki. Wydawane po polsku gazety



Sielankowa okładka „Ilustrowanego Kurjera Polskiego” w październiku 1941 roku.

(tzw. prasa gadzinowa) budowały sielankowy obraz rolniczo-rzemieślniczego kraju, uzupełniany doniesieniami o zwycięstwach Wehrmachtu, ozdabiany łązawą grafomanią. Idylliczność narracji o GG naruszały niekiedy złowieszcze komunikaty urzędowe czy informacje o represjach.

Osobnym wątkiem tematycznym był antysemityzm wyrażający się w różnych formach, od „demaskatorskich” artykułów w rodzaju doniesienia o żydowskich wpływach w życiu kulturalnym przedwojennej Polski<sup>10</sup> po niewielkie rysunki przedstawiające „typy żydowskie” z komentarzem łączącym demonizowanie z owadzią metaforą<sup>11</sup>.



„...wszystkie jego myśli krążą wokół zła”.  
„Nowy Głos Lubelski”  
z 26–27 lipca 1942 (nr 172).



Plakaty ze zbiorów BN.

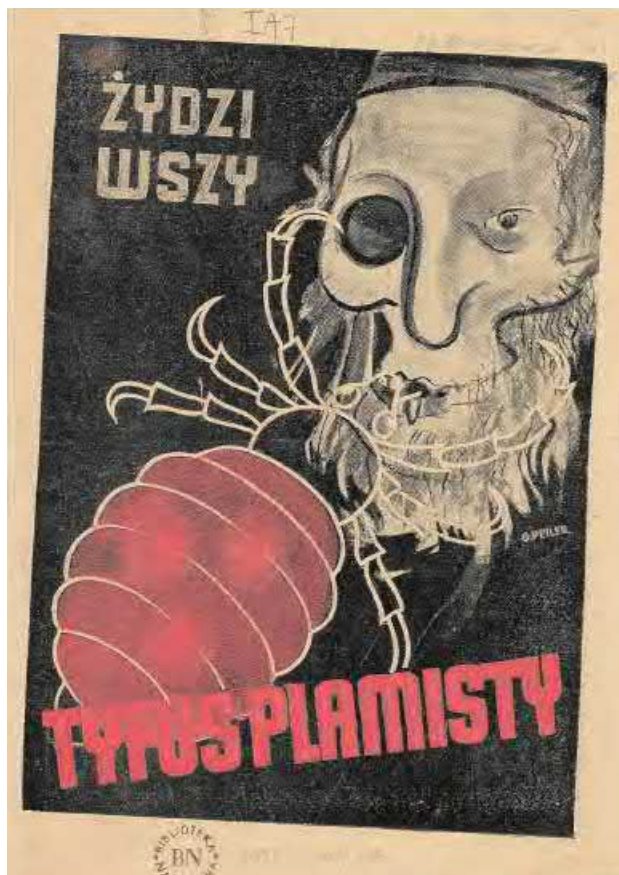
Przykładem propagandy motywowanej sanitarnie może być kampania „Nowego Kuriera Warszawskiego” nazwana tygodniem akcji zapobiegawczej przeciwko tyfusowi płamistemu. Od 8 do 17 marca 1941 codziennie publikowano obszernie artykuły o treści na pozór informacyjno-profilaktycznej. Ich właściwy cel podkreślały wyróżnione „paski”, publikowane w oddalonych od artykułu miejscach gazety, często na pierwszej stronie. Tak było na przykład w numerze z 14 marca, w którym wyróżniona ramka głosząca tłustym drukiem: „Wesz jest rozsądkiem groźnego tyfusu płamistego [...] Unikaj Żydów, gdyż są najbardziej zawszeni” zamykała artykuł informujący o liście gończym za Dobiesławem Damińskim i Ireną Górską ściganymi w związku z wykonaniem przez polskie podziemie wyrokiem śmierci na Igo Symie.

O ile antypolski film *Heimkher* był produkcją niemiecką z werbowanymi przez Igo Syma aktorami polskimi w rolach drugoplanowych, to wyświetlane systematycznie w kinach kroniki filmowe (początkowo zatytułowane *Sprawozdanie Filmowe z Generalnego Gubernatorstwa*, od maja 1940 *Tygodnik Dźwiękowy Guberni Generalnej*), choć kreowane przez niemieckich propagandystów, powstawały przy udziale polskich filmowców. Ich producentem było warszawskie studio filmowe Film und Propagandamittelgesellschaft (FIP), zorganizowane na bazie przedwojennej wytwórni Falanga. Oprócz kronik powstawały tam krótkometrażowe filmy propagandowe, wśród nich *Żydzi, wszy, tyfus* (I poł. 1941), uznawany za „jedną z najbardziej niechlubnych produkcji FIP-u”<sup>12</sup>.

9 marca 1942 we wszystkich kinach GG pojawił się „początkujący dodatek filmowy” anonsowany notatką zawierającą następujące stwierdzenia:

Chronicznie brudni Żydzi są prawie zawsze zawszeni. [...] badania naukowe dowiodły, że organizm żydowski jest odporniejszy na tyfus od organizmów Aryjczyków, co wpływa ogromnie na zwiększenie niebezpieczeństwa roznieśnięcia zarazy. Dlatego też trzeba zachować wielką ostrożność, gdyż już samo otarcie się o łachman żydowskiego żebraka może przysporzyć nam niepożądane insekty. [...] Film obrazuje intensywną i skuteczną walkę władz z żydowskimi roznosicielami zarazy. Stworzenie osobnych zamkniętych dzielnic mieszkaniowych, stałe komisje sanitarne, odkażalnie i przymusowe kąpiele – oto etapy tej pracy. [...] realistyczne obrazy z życia, przeniesione na srebrny ekran, przemawiają dobitniej i uświadamiają szerokie rzesze ludności o niebezpieczeństwie zarazy i utrzymywania jakiegokolwiek kontaktu z Żydami<sup>13</sup>.

Wszechobecne były ulotki i plakaty propagandowe. Wisiały na murach i w tramwajach, w zakładach pracy, urzędach i szkołach. Na słupach ogłoszeniowych sąsiadowały z obwieszczeniami o kolejnych rozstrzelaniach, programami kin i wesołymi afiszami jawnych teatrzyków. Początkowo kampanie plakatowe wymierzone były przeciwko Brytyjczykom (np. *Anglio, twoje dzieło*<sup>14</sup>), następnie reklamowały dobrowolne wyjazdy na roboty do Niemiec



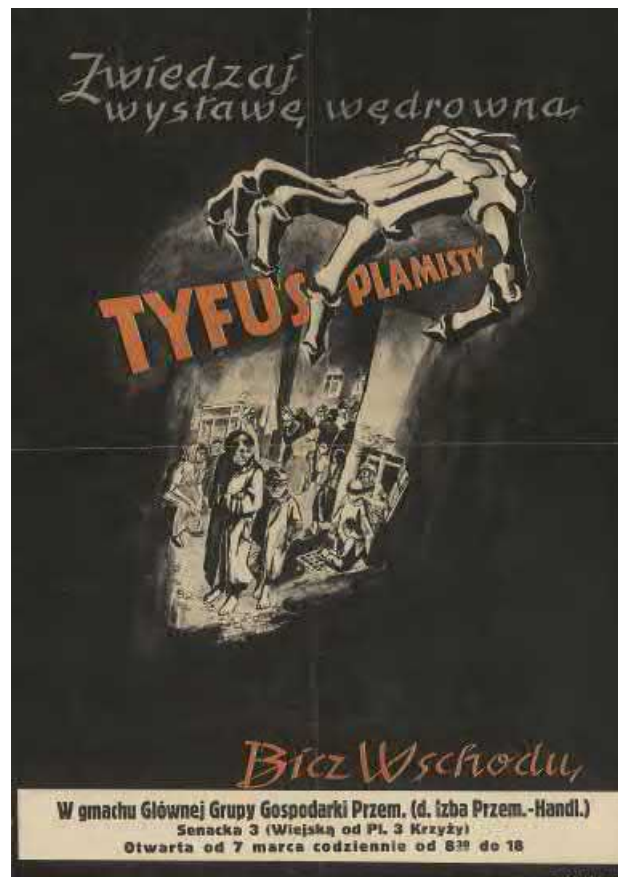
Reprodukcja plakatu w formie ulotki. Ze zbiorów BN

(podczas gdy równocześnie trwały wywózki przymusowe). Od drugiego roku wojny tematem dominującym stali się Żydzi. Byli motywem plakatów politycznych: antyalianckich (np. *Kto rządzi USA* z I poł. 1941<sup>15</sup>), antybolszewickich (np. *Żydzi powracają wraz z bolszewizmem* z motywem szczurów, projektu krakowskiego plastyka Franciszka Seiferta) czy skierowanych przeciwko całej Wielkiej Trójce (*Pod tymi sztandarami dąży żydowski intrzygant...*, 1944). Były też plakaty wyłącznie antysemickie (*Żyd to oszust, jedyny twój wróg*, 1942<sup>16</sup>) i takie, które łączyły antysemityzm z profilaktyką przeciwtyfusową.

Z tych ostatnich najmocniej zapamiętany został plakat *Żydzi – wszy – tyfus plamisty* (wiosna 1941), rozpowszechniany także w formie ulotki. Hanna Krall zapisała przejmującą relację Marka Edelmana:

Po raz pierwszy od wyjścia z getta jechał tramwajem i stała się z nim wtedy straszna rzecz. Zapraǳnął nie mieć twarzy. Ale nie dlatego, że ktoś zwrócił uwagę na niego i go wyda, tylko poczuł, że ma odraǳającą, czarną twarz. Twarz z plakatu *Żydzi – wszy – tyfus plamisty*. A tu wszyscy stoją dookoła i mają jasne twarze. Są ładni, spokojni, mogą być spokojni, bo są świadomi swojej jasności i urody<sup>17</sup>.

Na przełomie 1941/1942 w miastach pojawiły się afisze *Strzeż się tyfusu plamistego* – siedmiopunktowy poradnik sanitarny. Słowa kluczami były w nim wyrazy „wesz”



Plakat reklamujący wystawę wędrowną. Ze zbiorów BN

i „Żyd”. Punkt 2. afisza głosił: „Nie udzielaj żadnego noclegu żebrakom, włóczęgom, Cyganom, Żydom i innym osobom zawszonym”; punkt 7. zalecał: „Unikaj Żydów, bo są najbardziej zawszeni. 90% chorych na tyfus plamisty to Żydzi. Zwalczaj więc wesz – a ochronisz się przed tyfuszem plamistym”. Funkcję zarazem propagandową i reklamową spełniał plakat *Zwiedzaj wystawę wędrowną „Tyfus plamisty – Bicz Wschodu”* (1942/1943).

Wystawy, przygotowywane z rozmachem, często projektowane jako wędrownie, to kolejny środek przekazu niemieckiej propagandy antyżydowskiej. Przygotowywane merytorycznie przez niemieckich autorów, wykonywane były na ogół przez polskich artystów związanych z Kunstgewerbeschule. Wiosną 1942 krakowski Instytut Propagandy przygotował ekspozycję *Światowe żydostwo, światowa masoneria i światowa rewolucja*, wzorowaną na podobnych przedsięwzięciach niemieckich z ostatnich lat przed wojną. Mieściła się na stu planszach dużego formatu (100 x 200 i 150 x 300 cm) i była przeznaczona do prezentacji objazdowej<sup>18</sup>. Tzw. wystawa wojskowa, zorganizowana w Krakowie pod tytułem *Światowa walka z bolszewizmem i plutokracją* (15 lipca – 9 sierpnia 1942) cieszyła się według prasy godzinowej wielkim powodzeniem publiczności, mimo że wstęp był płatny (1 zł, dzieci 50 gr). Zajmowała wszystkie wewnętrzne sale Sukienic i oprócz eksponatów wojskowych (broń ręczna zdobyta w walkach z aliantami, miny itp.) prezentowała



Plansze wystawy przeciwyfusowej.  
Ze zbiorów NAC

fotografie, mapy plastyczne i reliefowe, modele i makiety, wszystko opatrzone tekstami po niemiecku i po polsku. Z głośników umieszczonych w każdej sali płynął odtwarzany z płyt komentarz w obu językach. Przed Sukiennicami ustawiono zniszczone resztki alianckich samolotów, czołgów i dział. Celem ekspozycji była nie tylko propaganda niemieckich zwycięstw, ale danie odpowiedniego poglądu „na powody obecnej wojny, jej powstanie i rozszerzenie przez aliantów, jak również na łączność między wolnomularstwem, komunizmem a żydostwem”<sup>19</sup>.

24 października 1942 otwarto w Starym Teatrze „wystawę higieniczną”. Składały się na nią fotografie, fotomontaże, dioramy, tablice ścienne, statystyki itp. W pierwszej części informowała ogólnie o epidemiach, część druga poświęcona była tyfusowi. Jednym z podejmowanych zagadnień była kwestia: „Żydzi jako roznosiciele wszy”. Zapowiadając ekspozycję, krakowska gadzinówka wśród zaleceń profilaktycznych właśnie to wysunęła na plan pierwszy:

Odpowiedniej uwagi wymagają [...] włóczędzy, żebracy i podejrzane indywiduala. [...] Powinno się im zakazać wstępu do domów i mieszkań, gdyż oni to właśnie skutkiem swego niechłujstwa zawlekają tyfus płamisty za pomocą wszy. Fałszywe współczucie jest tu nie na miejscu. Na wystawie poruszono przypadek pewnej żebraczki z warszawskiego getta, która podczas swej wędrowki przez 18 miejscowości w ciągu trzech tygodni zaraziła 42 osoby, z których większa część zmarła<sup>20</sup>.

Prezentacja w Krakowie trwała do 30 listopada, następnie wystawę pokazywano we Lwowie (16–31 stycznia 1943) i w Warszawie (od 7 marca 1943).

Największa z ówczesnych ekspozycji antyżydowskich nosiła tytuł *Światowa zaraza żydowska*. Tu słowo „zaraza” potraktowano metaforycznie – wystawa miała na celu kompleksowe ukazanie negatywnej roli Żydów również w ujęciu historycznym. Zyskała masową widownię, w dużej mierze organizowaną (młodzież szkolna). Według doniesień polskojęzycznej prasy niemieckiej, w Krakowie miało ją obejrzeć kilkadziesiąt tysięcy osób<sup>21</sup>. Od września 1943 była przez dwa miesiące prezentowana w Sukiennicach, następnie w wariancie wędrownym trafiła do Warszawy, Tarnowa (styczeń 1944), Lwowa (5–19 marca 1944), Ostrowi Mazowieckiej (druga poł. maja), Wyszkowa, Małkini (koniec czerwca 1944)<sup>22</sup>.

Jak widać z przytoczonych przykładów, w hitlerowskiej narracji propagandowej budzenie lęku przed metaforyczną chorobą („zarazą żydowską” czy w dużej mierze tożsamą z nią „zarazą bolszewicką”) łączy się z naturalną obawą przed chorobą rzeczywistą. Jej roznosicielką wesz pije ludzką krew jak metaforyczny krwiopijca – plutokrata, kapitalista. Taka logika znosiła sprzeczności między żydowskim biedakiem, żydowskim bogaczem i żydowskim komunistą – żydowskość stanowiła ich wspólny mianownik, podstawę, na której te figury zlewały się w spójny obraz demonicznego wroga. Zbrodnicza perfidia tej propagandy polegała na tym, że była skoordynowana z kolejnymi etapami zagłady Żydów – tworzeniem, a później likwidacją gett – stanowiąc dla nich swoistą osłonę narracyjną. Do ukrywania Żydów czy pomocy uciekinierom z getta miała zniechęcać nie tylko zarządzana w październiku 1941 kara śmierci. Żyd miał się stać niedotykalny ze względów sanitarno-epidemiologicznych, miał budzić lęk, nawet podświadomy, jako potencjalne, a właściwie pewne źródło zakażenia śmiertelną chorobą.



Zastanawiając się, na ile ta narracja mogła być wówczas skuteczna, zwróćmy uwagę na żywotność niektórych jej motywów we współczesnej propagandzie politycznej (obcy jako źródło chorób, przeciwnik polityczny porównany do budzącego obrzydzenie owada). Po niedawnym doświadczeniu pandemii COVID-19 dobrze też rozumiemy, jaką moc ma strach przed zarazą.

Niebezpieczeństwo skuteczności budowanej w ten sposób niemieckiej strategii propagandowej było podczas wojny tym większe, że nawiązywała do stereotypów antyżydowskich obecnych od średniowiecza w europejskich społeczeństwach, a tak intensywnie wykorzystywanych przez narodowców w Polsce przedwojennej<sup>23</sup>. Państwo Podziemne dostrzegło to zagrożenie już na początku okupacji – tzw. pierwszy raport Jana Karskiego z wiosny 1940 zawierał m.in. obserwację: „Naród nienawidzi swojego śmiertelnego wroga [Niemców] – ale ta kwestia [żydowska] stwarza coś w rodzaju wąskiej kładki, na której przecież spotykają się zgodnie Niemcy i duża część polskiego społeczeństwa”<sup>24</sup>. Próbowano temu przeciwdziałać – prasa podziemna, z najbardziej miarodajnym „Biuletynem Informacyjnym” na czele, systematycznie informowała o eksterminacji Żydów, jednoznacznie piętnowała szmalcownictwo i tych spośród Polaków, którzy „dopomagali w zbiorowym mordzie” i dokonywali grabieży mienia<sup>25</sup>. Nie wglębiając się w spory, których symbolem pozostaje Jedwabne, zauważmy, że sam fakt ponawiania potępień wskazuje na skalę negatywnych zjawisk.



Plakat ze zbiorów BN.

## Kwarantanna

Polscy literaci – nie tylko ci, którzy udzielali się w jawnym życiu kulturalnym GG – zostali „zaproszeni” przez niemieckich propagandystów do udziału w zamkniętym konkursie na „sztukę przeciwtyfusową”. Nie mogli zasłaniać się niewiedzą, w czym mają brać udział. Tym, którzy chcieli udawać naiwnych, cel konkursu wyjaśniano jednoznacznie. Taką rozmowę z pozującym na intelektualistę, świetnie mówiącym po polsku urzędnikiem Głównego Wydziału Propagandy GG zrekonstruował we wspomnieniach Tadeusz Kudliński, jedna z ważnych postaci krakowskiego życia kulturalnego w konspiracji (któremu udało się uniknąć pisania). Rozmowa zaczęła się od niewinnego wstępu o potrzebie edukacji przeciwtyfusowej i przez etap kuszenia wysokimi nagrodami oraz tantiemami prowadziła do postawienia wymogu jednoznacznej wymowy antysemitycznej utworu<sup>26</sup>. Niektórzy o rozmowie w urzędzie informowali podziemie – jak Tadeusz Wołowski, który miał usłyszeć od Albina Bonieckiego pracującego w kontrwywiadzie Związku Walki Zbrojnej polecenie, żeby „pisać, ale tak by nie było grane”<sup>27</sup>. Zapewne kogoś dodatkowo mobilizowano groźbami. W konkursie zwyciężyła *Kwarantanna* Haliny Rapackiej, aktywnej współpracownicy jawnych scenek. Była to jedyna sztuka wystawiona przez Teatr Objazdowy GG – uzupełnienie antyżydowskiego przekazu propagandy niemieckiej o komponent teatralny.

Jej tekst nie przetrwał wojny. Streszczenia zawarte w tekstach informacyjnych czy recenzjach drukowanych po występach teatru w kolejnych miejscowościach pozwalają na stwierdzenie, że nagroda dla Rapackiej była „zasłużona”. W konwencji komedii dydaktycznej rozgrywającej się w przedwojennej Polsce udało się autorce zawrzeć najważniejsze elementy antysemitcko-sanitarnej opowieści:

Autorka komedii podchodzi w sztuce ciekawą i aktualną kwestię społeczną i w sposób bardzo trafny charakteryzuje niektórych członków społeczeństwa, którzy stają się jego zakałą i... brudem. Rapacka zrzuca z twarzy p. Sarny [właściciela kamienicy, w której rozgrywa się akcja] chytrą maskę wyzyskiwacza i szulera, żerującego bez najmniejszych skrpułów *per fas et nefas*<sup>28</sup>.

Na marginesie [...] lekko przyrządzonej akcji, szkicuje się kilka problemów. Pierwszy i najważniejszy z nich, to zagadnienie żydowskie; autorka z problemem tym rozprawia się ostro i rzuca argumenty mocne, przekonywujące, bo prawdziwe i z życia. Ciemne interesy, w których nie ma uczciwości, lichwa, pomiatanie innymi, a obok tego brud fizyczny, który jest rozsądkiem najstraszniejszych chorób – oto prawdziwe oblicze żydostwa<sup>29</sup>.

*Kwarantanna* omawia w sposób lekki, przystępny, szereg ważnych, aktualnych problemów. Najważniejszy z nich to niebezpieczeństwo żydowskie. Żydzi – to pasożyty społeczeństwa, krwiopijcy, a poza tym rozsądniczy strasznej choroby zakaźnej – tyfusu plamistego<sup>30</sup>.



*Kwarantanna* – scena finałowa. Od lewej: Zofia Markowska (Jadwiga), Józef Danek-Dwornicki (Dyrektor), Maria Grabowska (Gospodyni), Franciszek Buratowski (muzyk Włodzimierz). Zdjęcie ilustrujące recenzję w „Ilustrowanym Kurjerze Polskim” (1942, nr 38) z występów w Krakowie. Fot. Borek, ze zbiorów NAC

Propagandowy walor pozostałych teatrów jawnych niewiele wykraczał poza wzmacnianie kreowanego przez godzinową prasę czy kroniki filmowe fałszywego obrazu „sielankowego” życia w GG, budowanie wrażenia, że *l'ordre règne à Varsovie*<sup>31</sup>. Podobną funkcję pełniły dozwolone przez podziemie występy aktorów w kawiarniach. Przekonał się o tym dotkliwie sam Leon Schiller. Kiedy w 1940 przygotował program artystyczny w lokalu „Żak”, skwapliwie wyzyskał to „Nowy Kurier Warszawski” za pomocą opatrzonej zdjęciem reżysera entuzjastycznej notatki, w której nazwano go „czarodziejem nowoczesnej sceny”, a nawet przywołano dwie przedwojenne inscenizacje (*Nie-Boską komedię* i *Achilleis* – bez wymieniania autorów)<sup>32</sup>. Analogiczną wartość propagandową miały pozostałe przejawy życia kulturalnego dozwolone przez okupanta (teatry dla dzieci, koncerty, wystawy plastyczne) oraz masowe przedsięwzięcia rozrywkowe (wesole miasteczka, parki zabaw, cyrk)<sup>33</sup>.

Ponieważ jawne teatryki i rewie działały na zasadach komercyjnych, kierowały ofertę do widzów stosunkowo zamożnych (bilety kosztowały od 5 do 12 zł, podczas gdy egzemplarz „gadzinówki” 20 gr), mieszkańców największych miast: Warszawy, Krakowa, incydentalnie Lwowa i Wilna (niewłączonego do GG).

„Prawie wszędzie i zawsze jest tłoczno. Publiczność stanowią głównie dorobkiewiczze wojenni różnych zawodów

— od ulicznych handlarzy złotem do wielkich spekulantów opałowymi” – opisywał widownię warszawską podziemny „Biuletyn Informacyjny” w lutym 1942<sup>34</sup>. Jej skład był jednak o wiele bardziej zróżnicowany.

Te dwie kategorie nowobogackich nie zapełniłyby sal – komentował Ryszard Marek Groński. – Któż więc bywał w teatrzykach? Również ubożająca inteligencja i młodzież, nierzadko głęboko zaangażowana w działalność patriotyczną. Łamała zakazy, omijała apele nawołujące do bojkotu. Dlaczego? Zapominamy po latach, że codzienność ma swoje prawa. W sytuacjach ekstremalnych, kiedy zacierała się granica pomiędzy życiem i śmiercią, zobaczenie czegoś po raz pierwszy mogło stać się ostatnim zapamiętanym obrazem. Okrucieństwa okupacji nie wyczerpują całego czasu: oprócz łapanek i zatrzymań, rewizji i akcji sabotażowych zdarzały się chwile, gdy budziły się uczucia; miłość chciała jakoś zagospodarować nagle objawione szczęście; dokądś pójść, coś zobaczyć, zanim nadejdzie godzina policyjna, przymus siedzenia w domu. Była również samotność, chęć otoczenia się tłumem, współprzeżywania...<sup>35</sup>.

Surowy w ocenach Korzeniewski po latach wzbogacił charakterystykę widowni przedstawioną w „Biuletynie Informacyjnym” o ekspedientki, rzemieślników i młodzież, nawet konspiracyjną, potrzebującą rozładowania<sup>36</sup>.

„Było to karygodne, ale poszedłem, bo mnie ciągnęło do teatru instynktownie” – wspominał młodzieńczą wizytę w krakowskim Teatrze Powszechnym Gustaw Holoubek<sup>37</sup>.

Bilety na *Kwarantannę* były dużo tańsze (od 2 zł w Krakowie do 6 zł w Częstochowie), ponadto pracownikom kolei, która dotowała i wspierała spektakl w zakresie reklamy<sup>38</sup>, przysługiwało 50% zniżki. O wiele szersza niż w innych teatrach jawnych była baza społeczna odbiorców. Wiele przedstawień przeznaczono dla młodzieży szkolnej (na Lubelszczyźnie blisko 50%), organizowano również spektakle zamknięte dla robotników większych zakładów pracy i urzędników (Częstochowa, Lublin, Warszawa) – jak widać, stosowano taki sam model działania, co przy budowaniu frekwencji na wystawach.

Zagrano *Kwarantannę* ponad 100 razy w salach różnej wielkości. Jeśli przyjąć, że średnio publiczność liczyła 200 widzów<sup>39</sup>, spektakl widziało co najmniej 20 tys. osób. Dla porównania – rekordy frekwencyjne w Warszawie biła wtedy farsa Romana Niewiarowicza *Znajda*, którą obejrzało w 1941 roku 15 tys., a w 1942 – 20 tys. osób<sup>40</sup>. Przy czym *Kwarantanna* dotarła przynajmniej do 34 miejscowości, w tym całkiem niewielkich, w wielu będąc pierwszym i jedynym przedstawieniem w języku polskim zagranym jawnie w czasie wojny. Lubelska gadzinówka podkreśla ten fakt w odniesieniu do Lublina i Lubartowa<sup>41</sup>, a już w sierpniu 1942 odnosił się do tej kwestii wydawany w Jędrzejowie „Nowy Czas”:

Dotychczas w poszczególnych miastach prowincjonalnych sporadycznie zresztą zdarzały się występy luźnie zorganizowanych trup. Jedynie w większych miastach odbywały się częściej wieczory teatralne i rewie. Teatr objazdowy ma zamiar odwiedzać wszystkie bez wyjątku miasta, aby ich mieszkańcom dać możliwość zobaczenia nowych sztuk teatralnych, przy tym wszystkie przedstawienia będą miały charakter popularny. Fakt ten posiada duże znaczenie, albowiem także robotnicy i wieśniacy będą mieli możliwość odwiedzenia teatru i odetchnąć po pracy. W związku z powyższym, z początku będą odgrywane zupełnie lekkie sztuki<sup>42</sup>.

## Trasa objazdu

Zrekonstruowany na podstawie doniesień prasy niemieckiej dla Polaków objazd z *Kwarantanną* przebiegał następująco:

### ETAP I: TARNÓW – KRAKÓW

Tarnów – premiera 1 sierpnia 1942, 3 przedstawienia<sup>43</sup>.  
 Jarosław, Sanok, Przemyśl, Jasło, Gorlice, Nowy Sącz, Zakopane, Szczawnica, Krynica, Nowy Targ, Rabka – konkretne daty nieznane, liczba przedstawień nieznana<sup>44</sup>.  
 Kraków, Stary Teatr, od 8 do 17 września 1942 codziennie, przy czym 12, 13 i 16 września po dwa spektakle – razem 13 przedstawień. Bilety po 2 zł, zniżka dla

pracowników kolei<sup>45</sup>. Recenzent „Gońca Krakowskiego”: „Sztuka posiada wszelkie zalety i wady komedii dydaktycznej, miejscami dialogi są zbyt długie i nie pozostają w związku z samą akcją. Nierówności te zostały wyrównane dobrą grą artystów i reżyserią”<sup>46</sup>.

Opatrzoną zdjęciem recenzję opublikował „Ilustrowany Kurier Polski”: „pełny sukces i uznanie wybrednej publiczności krakowskiej [...]. Powodzenie sztuki należy zawdzięczać w pierwszym rzędzie poruszonemu w niej problemom społecznym oraz dobrej grze aktorów, którzy potrafili rozklekotaną na ogół całość komedii odpowiednio skupić, zastępując dłuższe nudzące ustępy, ożywionymi momentami humorystycznymi. [...] Wyjątkowo niska cena biletów przyczyniła się w znacznej mierze do większej frekwencji publiczności”<sup>47</sup>. Obsada – w kolejności odpowiadającej, według sprawozdawcy, jakości wykonania: Maria Grabowska (Gospodyni), Maria Tylczyńska (służąca Weronika), Zbigniew Krzyżanowski (Izaak Sarna), Stanisław Hoffmann (lekarz, a zarazem „kierownik artystyczny sztuki”), Lidia Kownacka (Irena), Zofia Markowska (Jadwiga), Józef Danek (Dyrektor), Franciszek Buratowski (muzyk Włodzimierz), Andrzej Siemian (lichwiarz Herszowicz).

W zapowiedzi ostatnich przedstawień krakowskich wzmianka o tym, że w następnym etapie spektakl będzie pokazywany „we wzmocnionej obsadzie aktorskiej”<sup>48</sup>, a całe tournée obejmie 59 przedstawień zagranych w 39 dni. Lista miejscowości, które planowano odwiedzić<sup>49</sup> potwierdza się w kolejnych informacjach prasowych.

### ETAP II: MIECHÓW – CZĘSTOCHOWA

Miechów – przed 24 września, 1 przedstawienie<sup>50</sup>.

Jędrzejów – 24 i 25 września, 4 przedstawienia w sali ochotniczej straży pożarnej, które cieszyły się „zasłużoną frekwencją”<sup>51</sup>.

Kielce – od 26 września do 3 października[?] 1942; 7 przedstawień[?]. Recenzja w „Kurierze Kieleckim”<sup>52</sup>.

Skarżysko-Kamienna – 7 października 1942[?], liczba przedstawień nieznana<sup>53</sup>.

Starachowice – 8 października 1942[?], liczba przedstawień nieznana<sup>54</sup>.



Kino Luna w Częstochowie, 1941. Źródło: fotopolska.eu



Miejscowości odwiedzone przez Teatr Objazdowy GG. W nawiasach liczba granych przedstawień (niekiedy szacunkowa). Czarne punkty oznaczają lokalizację głównych obozów koncentracyjnych i obozów zagłady. Opracowanie własne.

**Radom** – 9–13 października 1942. Występy w kinie Adria, ul. Moniuszki 15<sup>55</sup>.

Opinia „Dziennika Radomskiego”: „Komedia dydaktyczna nie jest łatwym orzechem do zgryzienia dla autora. Rapacka ominęła szczęśliwie niebezpieczne jej rafy dzięki dużej znajomości – rzekłbym – nawigacji literackiej. Kilka poważnych problemów zamknęła w ramach ot takiej sobie bezpretensjonalnej historyjki z tysiąca i jednej przygód wielkiego miasta, podlewając to sosem szczerego smacznego humoru i umiarkowanego sentymentu. Bawiła – ucząc, a ucząc nie nudziła”<sup>56</sup>.

**Końskie, Opoczno, Piotrków, Tomaszów Mazowiecki** – między 14 a 27 października 1942, liczba przedstawień nieznana<sup>57</sup>.

**Częstochowa** – 28–30 października, w sali kina Luna. Zagrano 11 przedstawień, w tym 5 przedstawień popołudniowych i wieczornych (grano o 16 i 19; 30 października

o 19) i 6 przedstawień zamkniętych (dwa dla młodzieży szkolnej, cztery „dla robotników większych zakładów przemysłowych”<sup>58</sup>. Bilety po 2, 4 i 6 zł<sup>59</sup>. W zakończeniu recenzji w „Kurierze Częstochowskim” wzmianka o planowanym w listopadzie odwiedzeniu 14 miejscowości dystryktu lubelskiego (odwiedzono 9 do połowy grudnia), po czym miał nastąpić objazd okręgu warszawskiego i lwowskiego<sup>60</sup>.

### ETAP III: LUBLIN–HRUBIESZÓW

**Lublin** – 19–23 listopada 1942 w sali kina Apollo; podano kalendarium 9 przedstawień (w tym 5 dla młodzieży)<sup>61</sup>. Notatka „Nowego Głosu Lubelskiego” zapowiada kolejne przedstawienia do 15 grudnia w miejscowościach: Puławy, Dęblin-Irena, Łuków, Chelm, Biała Podlaska, Lubartów, Zamość, Hrubieszów. Kolejne doniesienia potwierdziły

zrealizowanie tego planu<sup>62</sup>. W recenzji, która ukazała się dwa dni później, podkreślono, że „od początku wojny nie mieliśmy okazji oglądania żadnej sztuki teatralnej”, z tego powodu pierwszy spektakl cieszył się „wielkim zainteresowaniem publiczności”. Pozostałe przedstawienia zostały wykupione przez większe przedsiębiorstwa i uczelnie – zostało jeszcze trochę biletów na przedpołudniowy spektakl w niedzielę. Obsada (zauważmy podwójne role): Janina Łukowska (Irena), Zofia Markowska (Jadwiga), Ferdynand Sarnowski (lekarz i Sarna), Franciszek Buratowski (Herszkowicz i muzyk) oraz Maria Tylczyńska, Maria Grabowska, Józef Danek. Autor zwraca uwagę na skromną wystawę – brak odpowiedniej sceny:

„Kierownik Teatru Objazdowego p. Aleksander Lippitsch, daje z siebie wszystko, aby sztukę wystawić jak najlepiej, ale jednakże same dobre chęci nie zawsze wystarczają”<sup>63</sup>.

**Puławy** – 24, 25 listopada 1942, kino Corso, 4 przedstawienia (w tym 2 dla młodzieży)<sup>64</sup>.

**Dęblin-Irena** – 26, 27, 28 listopada 1942, kino Bajka, 6 przedstawień (w tym 3 dla młodzieży).

**Łuków** – 29, 30 listopada, 1 grudnia 1942, kino Corso, 5 przedstawień (3 dla młodzieży).

**Biała Podlaska** – 2, 3, 4 grudnia 1942, kino Scala, 5 przedstawień (3 dla młodzieży).

**Lubartów** – 6, 7, 8 grudnia 1942, kino Victoria, 6 przedstawień (3 dla młodzieży)<sup>65</sup>.

**Chełm** – 8, 9, 10 grudnia 1942, kino Apollo, 5 przedstawień (3 dla młodzieży).

**Zamość** – 11, 12, 13 grudnia 1942, kino Capitol, 6 przedstawień (3 dla młodzieży).

**Hrubieszów** – 14, 15 grudnia 1942, kino, 4 przedstawienia (2 dla młodzieży).

#### ETAP IV: DYSTRYKT WARSZAWSKI

**Warszawa** – 20, 21, 22 lipca, kino Urania<sup>66</sup>. Według tygodnika „7 Dni” odbyło się kilka przedstawień zamkniętych dla młodzieży, robotników i pracowników instytucji oraz dwa otwarte 20 i 22 lipca, po czym zespół udał się do Grodziska<sup>67</sup>.

Janina Hera, która korzystała z akt powojennego procesu, datuje rozpoczęcie tego etapu na styczeń 1943, przyznając równocześnie, że nie udało się zrekonstruować jego trasy<sup>68</sup>. Wzmianka w „Gazecie Lwowskiej” z 19 czerwca 1943 wskazuje jednak, że były to wysiłki skazane na niepowodzenie. Informowano bowiem, że „sezon letni” Teatru Objazdowego GG rozpoczął się jakoby 5 czerwca 1943 „po sukcesach odniesionych w u b.

roku [wyr. J.L.] na terenie okręgów: krakowskiego, lubelskiego i radomskiego”<sup>69</sup>. Miał to być „cykl przedstawień w miastach i osiedlach okręgu warszawskiego”. Nie wspomniano już o okręgu lwowskim, który wedle informacji z października 1941 był jednym z celów objazdu – być może z powodu narastających od lutego krawawych akcji nacjonalistów ukraińskich przeciw ludności polskiej na Wołyniu i Podolu, których kulminacja nastąpiła latem 1943. Jeśli chodzi o okręg warszawski, nie wiemy, ile było przedstawień i gdzie były prezentowane przed lipcową wizytą w Warszawie, co zaskakujące, skoro w 1942 roku godzinówki pilnie dokumentowały działania Teatru Objazdowego GG. Może wcale się nie odbyły?

Możemy tylko spekulować, czym była spowodowana półroczna przerwa w objeździe. Warto wziąć pod uwagę kilka wydarzeń z pierwszej połowy 1943: klęskę stalingradzką i zawieszenie przez Niemców od 4 lutego przedstawień teatralnych na trzy dni na znak żałoby; ogłoszenie w połowie kwietnia odkrycia mogił katyńskich<sup>70</sup> i intensywne wykorzystywanie tego faktu przez propagandę niemiecką (przez wiele dni godzinówki drukowały listy zidentyfikowanych ofiar); powstanie w getcie warszawskim (19 kwietnia – 16 maja), a wreszcie śmierć gen. Sikorskiego i zarządzone 7 lipca przez Pełnomocnika Rządu na Kraj ogólnonarodowa żałoba obejmująca m.in. zawieszenie przedstawień od dnia pogrzebu (16 lipca) do końca mie-

siąca. Możliwe zresztą, że lipcowe występy Teatru Objazdowego GG w Warszawie były odpowiedzią niemieckiej propagandy na tę ostatnią akcję – odbyły się w trakcie żałoby, którą respektowały inne teatry jawne<sup>71</sup>. Czy nie było tak, że Niemcy zrezygnowali z kontynuowania objazdu w roku 1943 i wznowili go tylko z tego powodu?

Dopiero w związku z pokazami w Warszawie pojawiają się ślady kontrakcji podziemia wobec *Kwarantanny*:

kilka przedstawień w Warszawie spotkało się z takimi objawami wstrętu, hałasami i przeszkodami, że żadnego nie dokończono bez awantur, aż do sprowadzenia niemieckiej policji włącznie. [...] Przedsięwzięcie to powinno spotkać się z bezwzględny bojkotem, organizatorzy i uczestnicy zasłużyli na surowe potępienie. Jest to pierwszy w czasie okupacji wypadek, że polski teatr wystawia specjalnie napisany polski utwór idący całkowicie po linii hitlerowskiej propagandy<sup>72</sup>.

Akcję przeprowadzili członkowie Organizacji Małego Sabotażu „Wawer” – oprócz celowo wywołanych awantur na dwóch przedstawieniach obejmowała także

W grudniu 1942 roku w obozie Batalionu 34 wybucha epidemia tyfusu. 15 grudnia około 40 przymusowych pracowników obozu zastrzelono w lesie Grabarka. 17 grudnia obóz pracy przymusowej otoczono. Wszystkich 231 robotników pognano w rzędach po siedem osób, co nadzorowało pięciu gestapowców i dziesięciu żołnierzy. Usłyszeli oni strzały i zrozumieli, że odbywa się egzekucja chorych żydowskich pracowników przewiezionych wcześniej ciężarówkami. Kiedy dotarli nad wielki dół, nagle jeden z nich, Yisrael Rodzinek, zaczął uciekać. Kule chybiły, a pies nie rzucił się w pogoń za nim. Wtedy jeden z pracowników Senior krzyknął „Uciekać!” – i wszyscy rozproszyli się, krzycząc „Hurra!” i uciekając. Niektórych zastrzelono, innym udało się dotrzeć do getta w Międzyrzeczu Podlaskim.

*Biała Podlaska – akcja „Reinhardt”,  
na: <https://teatrn.pl/>*

„systematyczne szykany wobec artystów Polaków” występujących w sztuce<sup>73</sup>.

Jeśli zanik działalności tego teatru po wizycie w Warszawie był skutkiem akcji żołnierzy „Wawra”, a nie zmiany niemieckiej koncepcji propagandowej, można ubolewać, że nie udało się takiego przeciwdziałania zorganizować wcześniej.

### Strategie w godzinie próby

Objazd z *Kwarantanną* to haniebne ekstremum zjawiska o wiele mniej jednoznacznego, jakim było działanie teatrów jawnych w GG, wywołującego pytania o granice kompromisu, konformizmu i indyferentyzmu, o bohaterstwo, tchórzostwo i zdradę. Pytania o strategię w czasie opresji. Walczyć? Przetrvać? Korzystać z okazji?

Szczegółnej ostrożności wymaga ocena indywidualnych motywacji artystów w tamtym czasie, czego dobitnymi przykładami są sprawy Andrzeja Szalawskiego czy Romana Niewiarowicza<sup>74</sup>. Powojenna weryfikacja przez ZASP i procesy sądowe odbywały się wtedy, gdy powołanie się na współpracę z Armią Krajową obciążało, a nie usprawiedliwiało. Więcej, groziło dekonspiracją pozostających w podziemiu współtowarzyszy. Z drugiej strony – nietrudno było konspiracyjne powiązania mistyfikować, powołując się na jakąś rozmowę czy efemeryczną grupę. A jak zważyć, czy podawane w niektórych przypadkach motywy osobiste, niekiedy bardzo przejmujące, nie były tylko racjonalizacją przyziemnego korzystania ze sposobności do względnie dostatniego życia?

Osobną, równie niełatwą kwestią jest ocena występów w dozwolonych przez okupanta teatrach polskich na terenach zajętych po 17 września 1939 przez Związek Radziecki, czego nie obejmował wojenny nakaz bojkotu (ani – z oczywistych powodów politycznych – powojenna

**Współpracownicy propagandy hitlerowskiej przed sądem w Warszawie**

Władze prokuratorskie sporządziły akt oskarżenia i przekazały Sądowi Specjalnemu sprawę Tadeusza Tomaszka Wolowskiego, Haliny Rapackiej i Tadeusza Hoffmana, oskarżonych o wysługiwanie się propagandzie niemieckiej i działanie na szkodę narodu polskiego przez napisanie i wystawienie w czasie okupacji sztuki teatralnej pt. „Kwarantanna”.

Rapacka napisała „Kwarantannę”. Teren akcji — to dom czynszowy w mieście, którego właściciel był bogatym Żydem — lichwiarzem. Do lichwiarza przybywa druga „pijawka” która proponuje interes w postaci dospywania gipsu do artykułów spożywczych i ich sprzedaż. W rezultacie wskutek bytności kilku Żydów w domu pojawia się tyfus i ogłasza się kwarantanna.

W wyniku konkursu — Rapacka i Wolowski — otrzymali dwie pierwsze nagrody po 5.000 zł.

Hoffman posługując się szantażem i groźbami stworzył trupe, która pod nazwą teatru objazdowego, objechała całą G.G.

Rapacka pisała również artykuły i felietony w „N.K.W.” pod pseudonimem „Mizantrop”.

Obecnie Rapacka przebywa na emigracji w Londynie i sądzona będzie zaocznie.

Proces przeciwko kolaboracjom wyznaczony jest na 23 bm. i potrwa 3 dni.

**ZYCI**

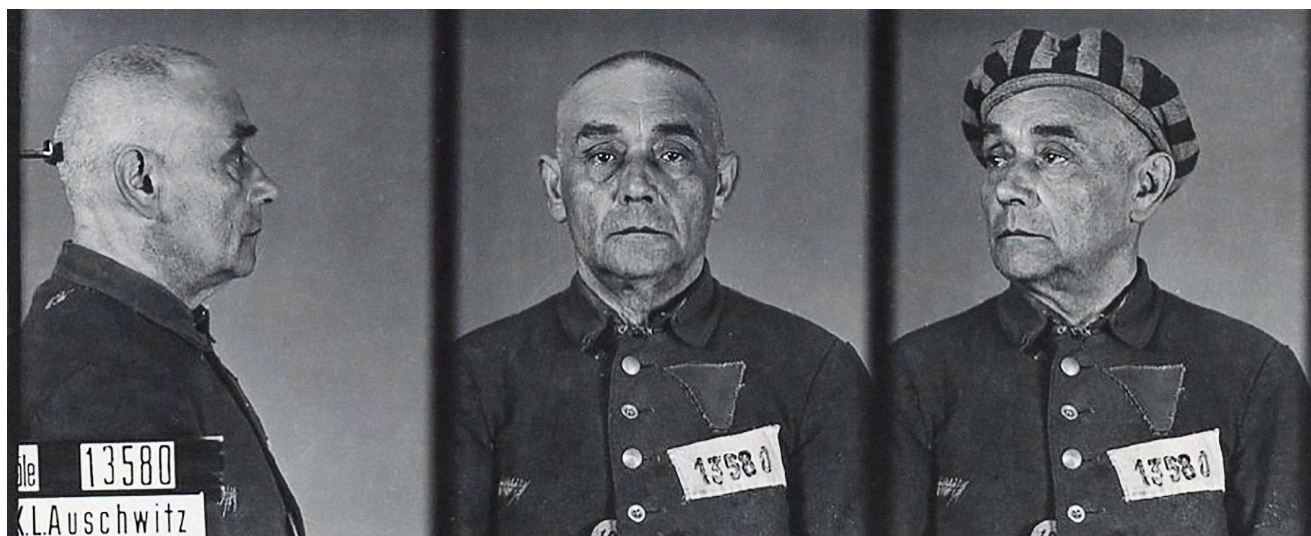
**Polska 4 po w wyścigu dookoła**

BUDAPESZT (PAP). Trzeci etap wyścigu kolarskiego dookoła Węgier na trasie Miskolc — Budapeszt (dług. 184 km.) wygrał Francuz **Bougeteau** w czasie 5:37:47, przed **Wezrem Kovacsom** i Francuzem **La.**

„Życie Warszawy” z 2 lipca 1949 (nr 179)

weryfikacja)<sup>75</sup>. Czy Fredro, Zapolska, Bałucki na afiszu to wystarczające alibi? Czy poziom usprawiedliwia? Czy spektakl *Opowieść o Bartoszu Głowackim* Wasilewskiej (reż. Władysław Krasnowiecki, Państwowy Polski Teatr Dramatyczny we Lwowie, prem. 25 marca 1941, w obsadzie m.in. Wanda Siemaszkowa i Jan Kreczmar – zaangażowany później w Warszawie w działania Tajnej Rady Teatralnej)<sup>76</sup> lepiej czy gorzej niż *Kwarantanna* szedł „całkowicie po linii” propagandy okupanta?

Już w czasie wojny rozpoczęły się te „niezakończone do dziś dyskusje”<sup>77</sup>. Zwróćmy jednak uwagę na aspekt rządziej poruszany. Otóż w sprawie teatrów jawnych wyjątkowe jest nie to, że aktorzy g r a l i pod okupacją, ale to, że jako grupa zawodowa postanowili n i e g r a ć. Jeśli profesję teatralną ustawić między wyznaczonymi w słynnym eseju Kołakowskiego biegunami kapłan–błazen, bliżej będzie jej do błazeństwa, również z oczywistych



Stefan Jaracz – więzień KL Auschwitz od 6 kwietnia 1941 w związku z zamachem na Igo Szyma. Zwolniony po sześciu tygodniach. Ciężko chory (gruźlica gardła, częściowa głuchota) zamieszkał pod Warszawą (Wawer, Świder, Otwock). Zmarł 11 sierpnia 1945 w Otwocku.

Fot. Archiwum Państwowego Muzeum Auschwitz-Birkenau w Oświęcimiu

powodów – bywa tworzeniem sztuki, ale na co dzień jest zarabianiem na życie, rzemiosłem czasu teraźniejszego, którego „wyrobów” nie da się odłożyć do lepszych czasów.

W trakcie pierwszej powojennej dyskusji prasowej o weryfikacji Wojciech Natanson pisał:

Olbrzymia większość aktorów polskich brała udział w bojkocie imprez okupacyjnych. Była w tym wierna także i tradycji polskiej, która np. w r. 1863-cim nakazała w Krakowie w chwili „branki” zerwanie wszystkich przedstawień na zarządzenie konspiracyjnej Ławy Narodowej, mimo szybkiej kontrakcji zaborczej policji. Podobnie w r. 1830 przed wybuchem listopadowego powstania i w r. 1794 bezpośrednio przed Insurekcją aktorzy sami zrywali afisze przedstawień i agitowali za bojkotem<sup>78</sup>.

Zauważmy, obejmując refleksją również bojkot występów w rządowej telewizji w stanie wojennym, że były to mniej lub bardziej krótkotrwałe akcje. Normą było granie w trudnych okresach politycznych i ewentualne, ale przecież nigdy powszechne, wykorzystywanie szczelin swobody, omijanie cenzury czy jej oszukiwanie.

Na tym tle podjęta ok. 20 września 1940 tajna uchwała ZASP zobowiązująca do bojkotu jawnych teatrów, respektowanie jej przez zdecydowaną większość środowiska teatralnego aż do końca okupacji (wraz z działalnością teatrów podziemnych, Tajnej Rady Teatralnej i konspiracyjnego szkolnictwa artystycznego) oraz uczynienie z tego probierza lojalności wobec Rzeczypospolitej, popartego karami dla nieposłusznych (strzyżenie, chłosta, w niektórych przypadkach wyroki podziemnego sądu) i weryfikacją powojenną – były zjawiskami bez historycznego precedensu.

Zorganizowanie bojkotu i przeprowadzenie weryfikacji było możliwe dzięki istnieniu ZASP jako silnego, reprezentatywnego przedstawicielstwa środowiska teatralnego, a ściślej dzięki autorytetowi artystycznemu i moralnemu wypracowanemu przez tę organizację w latach trzydziestych, czego świadectwem jest tom „Sceny Polskiej” z 1936 roku, a w nim zwłaszcza wystąpienie Stefana Jaracza z niezapomnianą filipiką przeciw „gwiazdorom”

## Przypisy

1 „Pamiętnik Teatralny” 1963, z. 3-4. Po dwóch dniach sprzedaży wiceminister kultury Kazimierz Rusinek zarządził wycofanie numeru z księgarni, a w artykule opublikowanym pod pseudonimem pisał m.in.: „Warto by doradzić redaktorom jako naukowcom z Instytutu Sztuki zastanowienie się nad odpowiedzią na pytanie: z jakiej pozycji opracowali ten monograficzny zeszyt” (Kazimierz Gdynski, *Teatr polski podczas wojny*, „Życie Literackie” 1963, nr 50). Zob. także *Pokłosie „zeszytu wojennego”*, „Pamiętnik Teatralny” 1964, z. 4; Edward Krasiński, *Z archiwum: jak mielono „Pamiętnik Teatralny”*, „Dialog” 1992, nr 9. *Stawa i infamia* została wydana w 1988 na emigracji (Aneks) i w drugim obiegu (Pokolenie); w artykule cytujemy edycję Wydawnictwa Literackiego z 1992 roku, dostępną w ETP w [wersji cyfrowej](#).

i dyrektorom teatrów typu „tęga głowa”, „dobry kupiec”, „zdolny organizator”, „przedsiębiorca, [który] zrobił z aktora najemnika, którego ideałem jest mieć większą gażę od kolegi, bo wie, że miernikiem jego wartości jest tylko gaża”<sup>79</sup>. Cztery lata później Jaracz uczestniczył w podejmowaniu uchwały o bojkocie i ją popierał – wywodziła się z rygorystyki moralnego wobec profesji scenicznej, który postulował przed wojną. Natomiast w kwietniu 1945 złożył na ręce („lubelskiego”) ministra kultury i sztuki Wincentego Rzymowskiego *Memoriał w sprawie Komisji Weryfikacyjnej ZASP*, w którym oprócz zastrzeżeń co do stosowanej procedury przedstawił złagodzone stanowisko wobec teatrów jawnych i przeciwstawił się tezie, że ich poziom był umyślnie zaniżany w myśl wskazań propagandy niemieckiej<sup>80</sup>:

Rewiowe teatryki nie różniły się od Włastowskich, a teatr Komedia stał na poziomie dawnego teatru Letniego. Nikt nie może przyznać, żeby to był poziom wysoki, ale taki poziom widywało się w Polsce przedwojennej i nikt się nim specjalnie nie gorszył<sup>81</sup>.

No cóż, gorszył się choćby Jaracz w roku 1936. Trudno jednak zgodzić się z Korzeniewskim, który jeszcze wiele lat później polemizował z tą tezą *Memoriału*, twierdząc, że przedwojenne teatry komercyjne „nie reprezentowały kultury polskiej”<sup>82</sup>. Reprezentowały. Choć może nie były dla niej reprezentatywne. A kiedy spojrzymy na repertuar różnych dzisiejszych scen, nie tylko prywatnych (nazwy do wiadomości redakcji), wypełniony propozycjami w stylu Letniego czy Niebieskiego Motyla, ignorowanymi przez specjalistów, a tłumnie odwiedzanymi przez widzów, przyznajmy, że nadal reprezentują. Tak wygląda jedna z twarzy naszego teatru. Zbywać to wzruszeniem ramion?

Gdy pomyśleć dziś o teatrach jawnych z perspektywy społecznego oddziaływania, to nawet po odsunięciu z pola widzenia *Kwarantanny* jako ponurego ekscesu trudno uwolnić się od ahistorycznej refleksji, że wchodzenie na scenę dla miłego grosza nie jest zajęciem moralnie obojętnym. W czasach szczególnych – szczególnie.

2 Tomasz Mościcki, *Teatr Objazdowy Generalnego Gubernatorstwa*, <https://encyklopediateatru.pl/teatry-i-zespoly/2089/teatr-objazdowy-generalnego-gubernatorstwa>. Najobszerniejsze studium o Teatrze Objazdowym GG przedstawiła Janina Hera w artykule *Konkurs na sztukę antytyfusową*, „Pamiętnik Teatralny” 1997, z. 1-4. Zob. też: Krzysztof Woźniakowski, *W kręgu jawnego piśmiennictwa literackiego Generalnego Gubernatorstwa (1939-1945)*, Wydawnictwo Naukowe WSP, Kraków 1997 [*wersja cyfrowa*].

3 Hans Zinsser, *Rats, Lice and History*, New York 1935, s. 272; wyd. pol. *Szczury, wszy i historia*, przekł. Maria Grzywo-Dąbrowska i Zygmunt Szymanowski, Wydawnictwo J. Przeworskiego, Warszawa 1939.

4 Maria Ciesielska, *Tyfus – choroba czasów pokoju i wojny*, „Niepodległość i Pamięć” 2016, nr 2, s. 96-99.

- 5 Tamże, s. 98.
- 6 Kandydaturę Weigla do nagrody Nobla w 1942 udaremniły Niemcy, bo nie podpisał Volkslisty; w 1948 – komunistyczne władze Polski z powodu rzekomej kolaboracji w czasie wojny.
- 7 Igor Hałagida, *Dur plamisty (tyfus) w okupowanym Lwowie w latach 1941–1944 (na podstawie „Gazety Lwowskiej” i „Lwiwskich wistej”)*, „Studia Historica Gedanensia”, t. XII, Gdańsk 2021, s. 395. Dodajmy, że jako karmicielka wszy pracowała w czasie okupacji Stefania Skwarczyńska, zob. Milan Lesiak, *Stefania Skwarczyńska*, <https://encyklopediateatru.pl/osoby/18909/stefania-skwarczynska>
- 8 Jacek Leociak, *Warszawa okupacyjna – topografia i egzystencja*, „Teksty Drugie” 1999, nr 4, s. 19–36. Dopowiedzenia w nawiasach kwadratowych w tym i następujących cytatach – J.L.
- 9 Cyt. za: Monika Żółkoś, *Insektosemityzm*, „Narracje o Zagładzie” 2017, nr 3, s. 55, 56.
- 10 „Siewcy” kultury polskiej, „Nowy Kurier Warszawski” 1939, nr 48 (5 grudnia); *Polska Melpomena w objęciach żydowskich „bożków”*, „Goniec Krakowski” 1939, nr 48 (23 grudnia). Większość przywoływanych tytułów prasy gadzinowej i podziemnej dostępna jest obecnie w polskich bibliotekach cyfrowych; można je wyszukać za pomocą wyszukiwarki Federacji Bibliotek Cyfrowych <https://fbc.pionier.net.pl>.
- 11 „Czyż z twarzy tego Żyda nie przebijają rysy diabelskie? W oczach widać u niego żądzę przestępstwa i mordu. Złośliwy grymas dowodzi, że wszystkie jego myśli krążą wokół zła” („Nowy Głos Lubelski” z 26–27 lipca 1943, nr 172); „[...] Żyje on z pracy narodów aryjskich, ssąc z nich krew [...]” („Nowy Głos Lubelski” z 10 sierpnia 1943, nr 184). We wszystkich cytatach z prasy gadzinowej pisownia zmodernizowana.
- 12 Jan Grabowski, *Propaganda antyżydowska w Generalnej Guberni, 1939–1945*, „Zagłada Żydów. Studia i Materiały” 2010, nr 6, s. 128.
- 13 *Pouczający dodatek filmowy*, „Goniec Krakowski” z 10 marca 1942 (nr 57).
- 14 Plakat *Anglio, twoje dzieło* autorstwa austriackiego plastyka Theo Matejki wisiał na ulicach już w październiku 1939, zob. „Goniec Częstochowski” 1939, nr 26 (24 października).
- 15 Datowanie wg dziennika Edwarda Kubalskiego, zapis z 21 maja 1941. Zob. Edward Kubalski, *Niemcy w Krakowie. Dziennik I.IX.1939–18.I.1945*, opr. Jan Grabowski, Zbigniew R. Grabowski, Kraków 2010, s. 136.
- 16 Datowanie wg dzienników Aurelii Wyleżyńskiej, zapis z 14 stycznia 1942, za: Jan Grabowski, *Propaganda...*, s. 132.
- 17 Hanna Krall, *Zdążyć przed Panem Bogiem*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1977, s. 23.
- 18 Jan Grabowski, *Propaganda...*, dz. cyt., s. 143.
- 19 *Wśród eksponatów wystawy wojennej w Krakowie*, „Goniec Krakowski” z 18 lipca 1942 (nr 165). Zob. także *Otwarcie wielkiej wystawy wojennej w Krakowie*, „Goniec Krakowski” z 16 lipca 1942 (nr 163).
- 20 *Nowe metody zwalczania epidemii*, „Goniec Krakowski” z 24 października 1942 (nr 246). Zob. *Epidemie są gorsze niż wojny*, „Goniec Krakowski” z 25 października 1942 (nr 250); *Przedłużenie wystawy higienicznej*, „Goniec Krakowski” z 15 listopada 1942 (nr 268).
- 21 „Goniec Krakowski” z 24 października 1943 (nr 249).
- 22 Jan Grabowski, *Propaganda...*, dz. cyt., s. 143–148.
- 23 Od nienawiści do „wybranego głosami mniejszości” prezydenta Narutowicza, zabitego w zamachu 16 grudnia 1922, po antyżydowskie wystąpienia na wyższych uczelniach w latach trzydziestych motywowane walką o *numerus clausus*, *numerus nullus*, segregację żywych (getto ławkowe) i umarłych („sprawa trupów żydowskich” – postulat wykorzystywania do ćwiczeń w prosektoriami uczelni medycznych zwłok chrześcijan i osób wyznania mojżeszowego w liczbie proporcjonalnej do ich liczebności w społeczeństwie). W listopadzie 1931 rozruchy, które ogarnęły wszystkie ośrodki akademickie, objęły też Państwową Szkołę Dramatyczną w Warszawie. Wśród sześćdziesięciorga słuchaczy i słuchaczki było tam dwoje Żydów – zostali pobici, czemu przeciwstawił się tylko jeden kolega. Zob. *Przyszli „kapłani sztuk”*, „Robotnik” z 15 listopada 1931 (nr 401).
- 24 Jan Karski, *Raport... o stosunkach polsko-żydowskich w czasie wojny*, „Mówią Wieki” 1992, nr 4, s. 2–7.
- 25 Zob. Joshua D. Zimmerman, *Polskie Państwo Podziemne i Żydzi w czasie II wojny światowej*, Warszawa 2018, s. 233. Por. także *Polska Walcząca wobec powstania w getcie warszawskim. Antologia tekstów historycznych i literackich*, wstęp, wybór i opracowanie Marian Marek Drozdowski, Książka i Wiedza, Warszawa 2003.
- 26 Tadeusz Kudliński, *Starość nie radość*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1992, s. 106–110.
- 27 Maria Szymańska, *O dobre imię Tadeusza Wołowskiego*, „Pamiętnik Teatralny” 1964, z. 4, s. 420.
- 28 *Powodzenie „Kwarantanny” w Kielcach*, „Kurier Kielecki” z 30 września 1942 (nr 228).
- 29 St. Kal.[Stefan Kalicki], *„Kwarantanna”, komedia w 3 aktach Haliny Rapackiej*, „Dziennik Radomski” z 11 października 1942 (nr 238).
- 30 *„Kwarantanna” w Lublinie*, „Nowy Głos Lubelski” z 22 listopada 1942 (nr 274).
- 31 Uległo to zmianie po kwietniu 1943. Odkrycie mogił katyńskich, coraz słabszą pozycję rządu londyńskiego wobec aliantów, a nawet klęskę powstania warszawskiego Niemcy próbowali taktycznie wykorzystać wobec zbliżania się Armii Czerwonej. Elementem tych zabiegów była względna liberalizacja ograniczeń repertuarowych dla teatrów.
- 32 St. Kal. [Stefan Kalicki], *Tydzień na scenie*, „Nowy Kurier Warszawski” z 2 grudnia 1940 (nr 283).
- 33 Zob. Krzysztof Woźniakowski, *W kręgu...*, dz. cyt., s. 20–29.
- 34 *Teatryki warszawskie*, „Biuletyn Informacyjny”, 1942, nr 6 (12 lutego).
- 35 Ryszard Marek Groński, *Taki był kabaret*, Wydawnictwo Polskiego Towarzystwa Wydawców Książek Codex, Warszawa 1994, s. 226–227.
- 36 Małgorzata Szejnert, *Stawa i infamia. Z Bohdanem Korzeniewskim rozmawia Małgorzata Szejnert*, Kraków 1992, s. 44.
- 37 Cyt. za: Janina Hera, *Losy aktorów w Generalnym Gubernatorstwie 1939–1944*, „Pamiętnik Teatralny” 1997 z. 1–4, s. 366.
- 38 „Przy tych przedstawieniach wszyscy pracownicy niemieccy korzystają z 50% zniżki od ceny wstępu, otrzymują też bezpłatnie drukowany program przedstawień. Reklamę Teatru Objazdowego należy ze strony wszystkich placówek poprzeć przez zezwolenie na wywieszenie ogłoszeń. Niemieckim pracownikom należy w sposób odpowiedni zwrócić uwagę na udogodnienia” – rozporządzenie nr 586, opublikowane w „Amtliches Nachrichtenblatt der Generaldirektion der Ostbahn in Krakau” 1942, folge 49, 16 września, s. 350–351. Zob. także: *Teatr Objazdowy GG*, „Kolejowiec” 1943, nr 1.
- 39 To rachunek bardzo ostrożny: np. widownia w kinie Scala w Białej Podlaskiej liczyła 450 miejsc siedzących i 50–80 stojących (zob. Renata Maj, *Dzieje straży pożarnych w Białej Podlaskiej 1874–2014*, Urząd Miasta, Biała Podlaska 2014, s. 53); grano też jednak w mniejszych salach, ponadto brak danych o realnej frekwencji.



- 40 Małgorzata Szejnert, *Stawa i infamia*, dz. cyt., s. 43.
- 41 „Kwarantanna” w Lublinie, „Nowy Głos Lubelski” z 22 listopada 1942 (nr 274); „Kwarantanna” w Lubartowie, „Nowy Głos Lubelski” z 6 grudnia 1942 (nr 286).
- 42 *Teatr objazdowy w Generalnym Gubernatorstwie*, „Nowy Czas” z 25/26 sierpnia 1942 (nr 99)
- 43 *Teatr objazdowy w Generalnym Gubernatorstwie*, „Goniec Krakowski” z 26 sierpnia 1942 (nr 196).
- 44 *Gościnne występy teatru objazdowego Gen. Gub. w Krakowie*, „Goniec Krakowski” z 9 września 1942 (nr 210). Uwaga: Janina Hera (*Konkurs na sztukę antytyfusową*, dz. cyt.) nie odnotowała Jarosława, Sanoka, Przemysła, Zakopanego, Szczawnicy i Rabki. Z kolei w zapowiedzi objazdu datowanej na 22 sierpnia Jędrzejowski „Nowy Czas” wymieniał jako brane pod uwagę miejsca występów dodatkowo Krosno i Busko (zob. przypis 40).
- 45 *Gościnne występy...*, dz. cyt.; *Dalsze przedstawienia „Kwarantanny”*, „Goniec Krakowski” z 13 września 1942 (nr 214). Według Janiny Hery występy w Krakowie do 16 września.
- 46 (d), „Kwarantanna” *Komedia w 3 aktach Haliny Rapackiej*, „Goniec Krakowski” z 11 września 1942 (nr 212).
- 47 *Ze scen Warszawy i Krakowa*, „Ilustrowany Kurier Polski” 1942, nr 38.
- 48 O zmianach w obsadzie zob. Janina Hera, *Konkurs na sztukę antytyfusową*, dz. cyt., s. 402, 405–406.
- 49 *Ostatnie przedstawienia „Kwarantanny”*, „Goniec Krakowski” z 17 września 1942 (nr 217).
- 50 *Teatr objazdowy*, „Kurier Częstochowski” z 3 października 1942 (nr 234).
- 51 *Teatr objazdowy w Jędrzejowie*, „Nowy Czas” z 26/27 września 1942 (nr 113).
- 52 *Powodzenie „Kwarantanny” w Kielcach*, „Kurier Kielecki” z 30 września 1942 (nr 228).
- 53 (bal), *Teatr Objazdowy w Skarżysku i Starachowicach*, „Kurier Kielecki” z 7 października 1942 (nr 234). W notatce obsada, która „pozostaje bez zmian”: Maria Grabowska, Zofia Markowska, Maria Tylczyńska, Józef Danek, Franciszek Buratowski, Stanisław Hoffmann, Ferdynand Sarnowski.
- 54 Tamże.
- 55 *Teatr Objazdowy*, „Kurier Częstochowski” 1942, nr 242.
- 56 St. Kal.[Stefan Kalicki], „Kwarantanna”, *komedia w 3 aktach Haliny Rapackiej*, dz. cyt.
- 57 (bal), *Teatr Objazdowy w Skarżysku i Starachowicach*, dz. cyt.
- 58 R. Je-ski, *Teatr Objazdowy w Częstochowie*, „Kurier Częstochowski” z 29 października 1942 (nr 257).
- 59 (y), „Kwarantanna” *H. Rapackiej w kinie „Luna”*, „Kurier Częstochowski” z 24 października 1942 (nr 253).
- 60 Tamże.
- 61 *Dziś pierwsze przedstawienie „Kwarantanny”*. *Teatr Objazdowy G.G. w Lublinie*, „Nowy Głos Lubelski” z 20 listopada 1942 (nr 272).
- 62 Data wg informacji w nr 274 „Nowego Głosu Lubelskiego”; w pierwszej zapowiedzi błędnie „od 15 grudnia”.
- 63 „Kwarantanna” w Lublinie, dz. cyt.
- 64 Informacje o występach w Puławach i kolejnych miejscowościach dystryktu lubelskiego wg: *Terminy gościnnych występów Teatru Objazdowego*, „Nowy Głos Lubelski” z 24 listopada 1942 (nr 275).
- 65 „Kwarantanna” w Lubartowie, „Nowy Głos Lubelski” z 6 grudnia 1942 (nr 286). Uwaga: daty występów w Lubartowie i liczba przedstawień podane w tej notatce różnią się od planu opublikowanego 24 listopada, wg którego miało być 5 przedstawień od 5 do 7 grudnia. W związku z tym daty i liczba kolejnych przedstawień, oparte na terminarzu z 24 listopada, nie są precyzyjne.
- 66 „Kwarantanna” w kinie „Urania”, „Nowy Kurier Warszawski” z 20 lipca 1943 (nr 170).
- 67 Bel Ami, *Dzieje „Kwarantanny”*. *Na marginesie występu Teatru Objazdowego Gub. Gen. w kino-teatrze „Urania” Warszawa „7 Dni”* 1943, nr 30.
- 68 Janina Hera, *Konkurs na sztukę antytyfusową*, dz. cyt., s. 404.
- 69 *Teatr Objazdowy Gen. Gub.*, „Gazeta Lwowska” z 19 czerwca 1943 (nr 141).
- 70 Zob. „Nowy Kurier Warszawski” z 14 kwietnia 1943 (nr 89), „Goniec Krakowski” z 15 kwietnia 1943 (nr 88), „Ilustrowany Kurier Polski” z 17 kwietnia 1943 (nr 16).
- 71 Zob. *Żałoba*, „Biuletyn Informacyjny” 1943, nr 31 (5 sierpnia).
- 72 „Biuletyn Informacyjny” 1943, nr 30 (28 lipca); potępienie *Kwarantanny* również w wydawanej przez Delegaturę Rządu „Rzeczypospolitej Polskiej” 1943, nr 14 (9 sierpnia). Nota o antypolskiej wymowie sztuki i kontrakcji także w artykule *Sprawy kulturalne*, „Kultura Jutra” 1943, nr 10, s. 24: „Społeczeństwo i młodzież bojkotuje przedstawienia, a nawet uniemożliwia je”.
- 73 Władysław Bartoszewski, *Organizacja Matego Sabotażu „Wawer” w Warszawie (1940–1944)* [w:] „Najnowsze Dzieje Polski. Materiały i studia z okresu II wojny światowej” 1966, t. 10, s. 106; przedr. w: tenże, *Na drodze do niepodległości*, Paryż 1987, s. 71.
- 74 Zob. Janina Hera, „*Dlaczego ob. Korzeniewski kłamie?*”, „Zeszyty Historyczne” z. 115, Paryż 1996 [wersja cyfrowa].
- 75 Zob. Zbigniew Raszewski, Bohdan Korzeniewski, *Kolaboracja*, „Pamiętnik Teatralny” 1963, z. 1–4; *Kolaboracja – bojkot – weryfikacja*, „Pamiętnik Teatralny” 1997, z. 1–4.
- 76 Zob. Tadeusz Żeleński (Boy), „*Opowieść o Bartoszu Głowackim*” [w:] tenże, *1001 noc teatru, Pisma*, t. XXVIII, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa, s. 454–461 [wersja cyfrowa].
- 77 Tomasz Mościcki, *Teatry Warszawy 1944–1945. Kronika*, Fundacja Historia i Kultura, Warszawa 2012, s. 440–441 [wersja cyfrowa].
- 78 Wojciech Natanson, *Weryfikacja*, „Odra” 1946, nr 4.
- 79 Stefan Jaracz, *Praca aktora*, „Scena Polska”, 1936, R. 13, s. 69–70 [wersja cyfrowa].
- 80 Chodzi o okólnik Wydziału Oświaty Ludowej i Propagandy w Urzędzie Generalnego Gubernatora z wiosny 1940, przywoływany m.in. w cytowanym artykule *Teatryki warszawskie* w „Biuletynie Informacyjnym”. Obszerne fragmenty dokumentu przytacza Woźniakowski (s. 17–18); pełny tekst zob. Tadeusz Kułakowski, *Dokumenty dotyczące eksterminacji kultury polskiej* [w:] *Najnowsze dzieje Polski. Materiały i studia*, t. 1, Warszawa 1957, s. 231–233; przekład polski tamże, s. 233–235.
- 81 Stefan Jaracz, *Memoriał w sprawie Komisji Weryfikacyjnej ZASP*, „Pamiętnik Teatralny” 1963, z. 1–4, s. 209. Argumenty Jaracza osłabia (choć przecież nie unieważnia) osobisty kontekst – działalność Stanisławy Perzanowskiej w jawnych teatrach.
- 82 Małgorzata Szejnert, *Stawa i infamia*, dz. cyt., s. 31. Z równą konsekwencją Korzeniewski obstawał przy opinii o Niewiarowiczu („Ja bym wolał, żeby on do kontrwywiadu nie należał i tym teatrem tak gorliwie się nie zajmował”, tamże, s. 36).



Maria Osterwa-Czekaj: „Wyjątek mogą ewentualnie stanowić książki, wystawiane na licytację w celu wspomnienia wolności Sztuki (tak właśnie podarowałam *Dziady*, 2-gie wydanie paryskie – Teatrowi Juliusza Słowackiego w Krakowie w trudnym dla nich momencie)”.  
Fot. Bartek Barczyk © Teatr im. Słowackiego w Krakowie

## WANDA ŚWIĄTKOWSKA

# Spadkobierczynie w sprawie rękopisów Juliusza Osterwy

---

Kwestia rękopisów założyciela Reduty od dawna rozpala wyobraźnię badaczy, intryguje, ale również budzi wątpliwości natury etycznej.

---

Juliusz Osterwa na łożu śmierci wyraził życzenie, by jego notatki i pisma zostały spalone. Teściowa artysty, Matylda Sapieżyna z Windisch-Graetzów, relacjonuje w swoich wspomnieniach ostatnie chwile jego życia:

Zajechałyśmy wprost do lecznicy i wprowadziły [Matylda Osterwina i Elżbieta Osterwianka] mnie do niego. Poznał mnie od razu i wyszeptał trzy życzenia: pochowanie go w Krakowie na Salwatorze, «gdzie spoczywają poeta katolicki Rostworowski, katolicki architekt Mączyński, będzie więc i katolicki aktor», że wszystko, co posiada, ma być dla Tilki, wreszcie, że chce, aby wszystkie jego notatki i pisma zostały zniszczone. Przy tym ostatnim punkcie nie mogłam się wstrzymać od uwagi: czy to nie szkoda? Lecz on odrzekł: „nie, nie”<sup>1</sup>.

Autorka wspomnień nie kryła zdumienia i sama zastanawiała się nad decyzją umierającego:

Jakkolwiek można sobie tłumaczyć to życzenie – może uważał te notatki za niekompletne, niewykończone, nieprzetrawione – z drugiej strony, włożył w nie tyle godzin dnia i nocy przemyśleń, pracy i własnej intuicji, a wiemy, jak ufał intuicji – jednak obecnie miało się wrażenie, że on na to wszystko się zapatruje pod kątem widzenia wieczności [...]”<sup>2</sup>.

Badacze uważali niekiedy, że przedśmiertna decyzja dowodzi autorskiej świadomości „słabości [...] pióra”<sup>3</sup>, że sam Osterwa nie cenił własnych notatek i przypisywał im niewielką wartość. Sam autor wydawał się takie przypuszczenie potwierdzać między innymi w brulionie listu do Wincentego Lutosławskiego, który zachował się właśnie w przeznaczonym do spalenia raptularzu z października 1943 roku:

Próbnych ćwiarteczek, ćwiartek i całych zeszytów napisałem sporo, lecz zdaje mi się, że to wszystko należałoby spalić, bo pisarstwo nie jest moim powołaniem. Powołaniem moim jest działanie przez postaciowanie cudzego żywego słowa<sup>4</sup>.

Problem dotyczy dzienników i notatek spisanych w czasie II wojny światowej i tuż po niej (Osterwa zmarł w maju 1947 roku). Ireneusz Guszpit oblicza, że pozostało po Osterwie około 14 tys. stron rękopisów<sup>5</sup>. Przechowywany obecnie w Muzeum Teatralnym w Warszawie zbiór obejmuje 134 pozycje inwentarzowe (w tym przede wszystkim różnej grubości zeszyty oraz notatniki, teczki, luźne karty, kalendarzyki, egzemplarze). Guszpit, omawiając tę spuściznę, podzielił zachowane zeszyty na diariusze i raptularze. W dziennikach prowadzonych w czasie wojny i tuż po niej Osterwa utrwalał na piśmie wydarzenia z życia prywatnego i publicznego (wyjazdy, wizyty znajomych, wrażenia z przeczytanych książek, komunikaty wojenne, trudności z zaopatrzeniem, informacje o pogodzie czy własnym stanie zdrowia i nastroju). Codzienne notatki opatrywał datą. To dokumenty rzeczywistości okupacyjnej, kiedy autor skazany na artystyczną bezczynność codziennie oddawał się pasji pisania. Przechowywane w Muzeum Teatralnym dzienniki obejmują okres od 31 sierpnia 1939 do 12 kwietnia 1947 roku. Do tej grupy można też zaliczyć dzienniki wypraw – z podróży do Ceuty w kwietniu 1939 roku i dwóch przedwojennych objazdów Reduty – ze spektaklami *Uciekła mi przepióreczka* Stefana Żeromskiego (latem 1938) i *Powrotem Przełęckiego* Jerzego Zawieyskiego (latem 1939). Raptularze mają inny charakter – to zeszyty poświęcone odrębnym problemom, o których informuje niekiedy tytuł na okładce bądź stronie tytułowej. Rzadko zawierają informację o dacie powstania, tworząc układ raczej tematyczny niż chronologiczny. Osterwa porusza w nich kwestie artystyczne (projekty reform teatru po wojnie, koncepcje szkolnictwa teatralnego, plany Dali i Genezji), językoznawcze (słowniki neologizmów, projekty oczyszczenia języka polskiego z obcych wyrażań, uwagi o fonetyce), religijne (modlitwy, uwagi na temat mszy i liturgii, rozważania o wierze i Bogu), społeczne (o ustroju, prawodawstwie, samorządach, oświacie). W tych zeszytach zanotował też Osterwa własne wersje *Antygony*, *Hamleta* i misterium o Tobiaszu, rozpisывał plany repertuarowe,

robił notatki z dramatów i lektur, przygotowywał adaptacje sztuk, szkicował projekty architektoniczne przysyłanych teatrów, notował bruliony listów i wspomnienia. We wrześniu 1939 roku Osterwa rozpoczął powieść autobiograficzną (*Powieść o Witusiu*), która wypełnia dwa stuartkowe zeszyty i sześć luźnych kart z trzeciego, rozpoczętego i nigdy nieukończonego zeszytu. Różnorodność tematów, które go zajmowały, oszałamia. Guszpit określił te notaty jako „*silva rerum*, las rzeczy, prawdziwy gąszcz problemów, tematów, spostrzeżeń i uwag”<sup>6</sup>.

Właśnie to wojenne archiwum rodzina zdecydowała się zachować wbrew woli artysty, a historię tej decyzji przedstawia żona artysty, Matylda Osterwina, w zachowanym rękopisie, publikowanym tu w pełnej wersji po raz pierwszy.

### Matylda Osterwina

15 lutego 1977

Do przeczytania uważnie! i oddania mi.  
To samo napisałam Elżuni<sup>7</sup>, a chcę, żeby tu<sup>8</sup> było też.

Rękopisy J.O. i sprawa ich spalenia, a następnie udostępnienia.

Jeszcze przed operacją żołądka, która odbyła się, o ile pamiętam, 20 kwietnia 1947<sup>9</sup>, Juliusz w obecności Elżuni i, zdaje mi się, S.[aturnina] Butkiewicza<sup>10</sup> powiedział, że

chciałby, żeby pamięć o nim zupełnie się zatarła. Na to ja: to byłbyś musiał narodzić się kimś innym. Wtedy Juliusz powiedział do mnie: wszystkie moje notaty trzeba spalić – odrzekłam, że się to zrobi.

Po pogrzebie w Krakowie wróciłam do Warszawy i poszłam z Elżbietą O. do ówczesnego Marszałka Sejmu, Władysława Kowalskiego<sup>11</sup>, by mu podziękować za ogromną życzliwość i pomoc, którą okazał podczas ostatniej choroby J.O. Zapytał, czy J.O. nie zostawił po sobie jakichś pism. My na to: zostawił, ale kazał je spalić. Marszałek: w każdym razie trzeba zrobić z nich jakieś wyciągi.

Wróciłam do Krakowa i porządkując mieszkanie, złożyłam według dat te notatniki w szeregu pudeł kartonowych (UNRA<sup>12</sup>). Przy robocie tej zastała mnie dr Maria Ostrowska<sup>13</sup>, znana Juliuszowi, który chciał przy jej pomocy zorganizować „teatralne” szkoły średnie, co jest zanotowane w jednym z zeszytów. Powiedziałam jej wówczas: to może Pani zajęłaby się robieniem z tych notat wyciągów. Była to osoba rzadkiej uczciwości i bezinteresowności. Miała skrupuły, czy nie sprzeciwia się to woli zmarłego. Chodziła modlić się na cmentarz, brała tę sprawę bardzo poważnie. Elżbieta O. wówczas była chyba w Sosnowcu w teatrze – w każdym razie po powrocie do Krakowa przejmowała się tą sprawą i poleciła mi, żebym poszła do ks. Ferdynanda Machaya<sup>14</sup>, wtedy proboszcza u Panny Marii, znajomego Juliusza. Ks. Machay od progu powitał mnie słowami: proszę nic nie mówić, aż pani powiem, że byłoby zbrodnią, gdyby pani te notaty spaliła. Powiedziałam coś w rodzaju, że nie mam na ten temat



„Przekrój” 1947, nr III



Pogrzeb Juliusza Osterwy na Salwatorze w Krakowie, 14 maja 1947.  
Fot. Henryk Hermanowicz. Ze zbiorów Muzeum Krakowa

wątpliwości, proszę tylko, by ksiądz swój pogląd przekazał Elżuni – rozmowa na tym się skończyła. Pani Ostrowskiej powiedziałam, że biorę na swoją odpowiedzialność niewykonanie woli Juliusza. P. Ostrowska zrobiła pobieżny spis rzeczy w pudłach i wykorzystała pewne materiały do artykułu wydrukowanego w publikacji PAN<sup>15</sup>. Pudła z notatami przez pewien czas były na przechowaniu u P. Ostrowskiej, ponieważ z powodu zagęszczenia mieszkania: w pokoju od podwórza A. Żółtowska z córką, w pokoju, obecnym sypialnym Czekajów<sup>16</sup>, dwie studentki, w czwartym pokoju Kazimierz Hoćko<sup>17</sup> – miałam wspólnie z Marysią<sup>18</sup> tylko swój obecny pokój i rozporządzałam właściwie tylko łóżkiem, na stole Marysia robiła zadania szkolne. Po wyniesieniu się studentek uzyskałam drugi pokój (obecną sypialnię Cz.[ekajów]). Pudła z notatami J.O. wróciły. Oddanie tych pudeł na przechowanie do Elżbiety O. nawet na myśl [mi] nie przyszło, gdyż Elżbieta miała b. mały pokój z Kluczniakiem<sup>19</sup>, pianino, rozłożone nuty. P. Ostrowska miała więcej miejsca, mieszkała ze starymi rodzicami na Sobieskiego 3. Niestety, prócz artykułu dla PAN z pracy P. Ostrowskiej wynikły tylko „notaty z notat” – była w ciężkiej sytuacji, zapracowana, chora na astmę, potem gruźlicę – wreszcie umarła.

W latach, kiedy ona nad tymi rękopisami pracowała, był tu Brandstaetter (grano w teatrze jego *Król i aktor*<sup>20</sup>) – znając go, rozmawiałam z nim o tych pracach P. Ostrowskiej. Mówił mi, że nie to ważne, co o Juliuszu inni piszą – ważne to, co on sam pisał – podzielałam w pełni to zdanie, ale ze śmiercią dr. Ostrowskiej sprawa i tak poszła do grobu, aż do czasu, kiedy Elżunia skierowała tu Szczublewskiego<sup>21</sup>. Ciąg dalszy wiadomy. Parę lat temu, będąc w Warszawie, mówiłam Elżuni, że może po wykorzystaniu tych notat przez Szczublewskiego nadszedł moment wykonania woli jej ojca i spalenia tych notat. Elżunia na to się oburzyła, mówiąc, że jeszcze inni zechcą wykorzystać je<sup>22</sup>. To samo mówił mi Szczublewski. No i zjawił się I.[reneusz] Guszpit<sup>23</sup>.

Na szczęście – jak mi pisał i dziś przez telefon mówił – widział się i doszedł do porozumienia zarówno z Elżunią, jak i ze Szczublewskim, który wielu informacji mu udzielił i, można powiedzieć, „pobłogosławił go”.

Uważam, że papiery te należy oddać w depozyt do Ossolineum<sup>24</sup> – depozyt Matyldy, Elżbiety i Marii Osterwa – depozyt można w każdej chwili wycofać – natomiast Ossolineum pisma te by skatalogowało, co im się należy, a czego ja – jedyna „archiwistka” pośród nas trzech, tzn. umiejąca te

rzeczy robić po 17 latach praktyki w dziale spisów Muzeum Narodowego<sup>25</sup> – robić nie mam zamiaru, przede wszystkim bo mi już do tego oczy nie służą, zresztą od początku tego robić nie miałam chęci ani warunków – potrzebny do tego przede wszystkim odpowiedni lokal, stół, biblioteka podręczna.

Dyrektor Ossolineum, P. Albin<sup>26</sup> napisze w tym celu równo- brzące listy do Elżuni i do nas – uważam, że jeżeli od 30 lat, kiedy te notaty są u mnie, ani Elżunia, ani Marysia nigdy do tych notatników nie zaglądały (bynajmniej nie czynię z tego zarzutu, ale stwierdzam fakt) – obecne „siadanie na wielkie konie” jest może nie na miejscu! Uważam, że sprzedawanie tych spisów, póki „mamy co jeść”, nie byłoby w porządku wobec woli J.O. – pisałam to Elżuni i Szczublewskiemu – teraz te notaty jakoby nabrały dużej wartości pieniężnej.

Wracając jeszcze do poczynań P. Ostrowskiej – w 1947–8 roku żyło jeszcze około 80 osób, które z Juliuszem i Redutą współpracowały – do nich wszystkich wysłałyśmy z P. Ostrowską wówczas kwestionariusz<sup>27</sup> – b. prosty, wymagający często odpowiedzi: „tak” – „nie”, „jak długo” – chcąc zdobyć żywy materiał wspomnień – odpowiedziały dwie czy trzy osoby!

Elżunia w tym wszystkim nie brała żadnego udziału, zajęta była swymi sprawami, do P. Ostrowskiej, nie wiem czemu, nie miała sympatii.

Taki był stan rzeczy – powtarzam, że zaufanie do mnie należy oprzeć na tym właśnie fakcie, że na swoją odpowiedzialność, z nikim prócz ks. Machaya niedzieloną, wzięłam niewykonanie woli J.O., którą poniekąd wypełnić obiecałam.

Teraz, jeżeli ktoś zamierza wreszcie te „wyciągi” sławetne zrobić, to przecież nie na to, by je chować w szufladzie! Żadnych osobistych spraw J.O. w tych zeszytach nie poruszał – co do ich wartości dla społeczeństwa, zostawmy osąd fachowcom.

M.O.

List Matyldy Osterwiny o zbliżonej treści przedrukował z niewielkimi skrótami Ireneusz Guszpit w *Przez teatr – poza teatr. Szkice o Juliuszu Osterwie*<sup>28</sup>. Autor informuje, że był to list niedatowany, przesłany na jego ręce. Po wprowadzonych w liście zmianach stylistycznych można sądzić, że mamy przed sobą brulion, który Matylda Osterwina wykorzystywała w listach do Elżbiety Osterwianki, Szczublewskiego, Guszpita czy dyrektora Albina.

Dla mnie jako edytorce pism Osterwy jest to dokument bardzo ważny. Wdowa po artyście w jasny sposób wyraziła tu swą decyzję odnośnie do spuścizny po mężu i przedstawiła powody niewypełnienia jego ostatniej woli. Widzimy, że nie była to decyzja łatwa i Matylda Osterwina radziła się w tej kwestii wielu osób – duchownych, polityków, badaczy. Nie było także pełnej zgody w jej rodzinie, przede wszystkim odmienne zdanie miała druga spadkobierczyni, czyli córka Osterwy z pierwszego małżeństwa – Elżbieta Osterwianka i na tym tle między obiema paniami istniał pewien konflikt. Druga córka, Maria, w momencie śmierci ojca była jeszcze dzieckiem (miała pięć lat) i z jej zdaniem raczej nikt się nie liczył.

Jak wiemy, Matylda Osterwina ostatecznie nie zdecydowała się spalić zapisków męża, nawet po ich wykorzystaniu przez Józefa Szczublewskiego. Do momentu jej śmierci w 1983 notaty pozostawały w domowym archiwum przy ul. Pijarskiej 5 i były udostępniane zainteresowanym badaczom. W 1997 roku, w pięćdziesiątą rocznicę śmierci Osterwy, Maria Osterwa-Czekaj przekazała je jako dar do Muzeum Teatralnego w Warszawie, gdzie znajdują się do dziś. Tam są czytane, badane i opracowywane przez wszystkich chętnych. „Wyciągi” z notat zostały w końcu zrobione – opracowali je Ireneusz Guszpit i Dariusz Kosiński w ramach grantu badawczego<sup>29</sup> (są dostępne w Muzeum Teatralnym i ułatwiają orientację w dokumentacji).

Paradoksalnie, wydaje się, że upływ czasu pomaga rozwiązać kontrowersyjne kwestie. Od śmierci Osterwy minęło siedemdziesiąt pięć lat – nie żyją jego współpracownicy, redutowcy, osoby związane z nim prywatnie. Jego uwagi nie powinny dotknąć nikogo, z czasem zyskały status dokumentu historycznego. W archiwum nie ma ponadto zapisków intymnych, obnażających sferę najbardziej prywatną (wcześniejszy diariusz z lat 1934–1935, który można by zaliczyć do kategorii „dziennika intymnego”, gdyż relacjonuje burzliwy związek Osterwy z Hanką Ordonówną, zachował się jedynie w ocenionym odpisie dokonany przez Eugeniusza Szwankowskiego).

Za zgodą rodziny wybory z zapisków okupacyjnych były podawane do druku począwszy od lat pięćdziesiątych. Fragmenty dziennika z wyprawy z *Powrotem Przełęczki* Jerzego Zawieyskiego w 1939 roku ukazały się w 1957 roku w „Tygodniku Powszechnym” jako *Ostatnia wyprawa przeciw prowincji. Z niewydanych zapisków Juliusza Osterwy*<sup>30</sup>. Józef Szczublewski, który dogłębnie poznał zawartość archiwów Osterwy, przygotowując *Pierwszą Redutę Osterwy* (1964) i *Żywość Osterwy* (1971) (gdzie obficie cytował tę rękopiśmienną dokumentację), opublikował w latach sześćdziesiątych w „Pamiętniku Teatralnym” fragmenty dziennika z września 1939 oraz ostatniego dziennika Osterwy (zapisy z lat 1945–1947)<sup>31</sup>.

Potem Ireneusz Guszpit przygotował kanoniczny już wybór raptularzowych notatek poświęconych teatrowi – *Z zapisków* (1992), a po latach z Dariuszem Kosińskim rozszerzoną ich wersję *Przez teatr – poza teatr* (2004) oraz zbiór parafraz „*Antygona*”, „*Hamlet*”, „*Tobiasz*” dla *Teatru Społecznego* (2007). Guszpit opublikował też zeszyt z lat dwudziestych, dokumentujący dzieje pierwszej Reduty – *Raptularz kijowski* (2010). Wkrótce po nim ukazał się krótki *Zeszyt samarski* (2011) z wierszami i notatkami spisany podczas pobytu w Rosji w okresie I wojny światowej, a ostatnio *Dzienniki wypraw 1938–1939* (2020), zawierające dwa wspomniane dzienniki z objazdów w 1938 i 1939 roku, dziennik z podróży do Ceuty i *Przygotowania Redutowe* dotyczące organizacji objazdów.

Jak widać z powyższej listy, czytelnicy mogą już częściowo zapoznać się z dokumentami z archiwum Osterwy, choć nie jest to na pewno 14 tys. stron.

Córka Matyldy i Juliusza, Maria Osterwa-Czekaj, wielokrotnie wyrażała swój stosunek do badania zapisków ojca. W wywiadzie dla „Performera” w 2011 roku mówiła:

**Wanda Świątkowska:** Chciałabym zapytać [...] o rękopisy Pani Ojca i Pani stosunek do ich publikacji.

**Maria Osterwa-Czekaj:** Nie mam najmniejszych oporów, by udostępnić wszystko – pod warunkiem, że to ma wartość – kulturotwórczą, a nie plotkarską. Na przykład dość interesujący jest fakt, że Osterwa chciał „przerobić” Ordonkę na aktorkę, ale czy z nią sypiał, to już zupełnie inna sprawa...

**WŚ:** [...] A co z pismami osobistymi? Listami, diariuszami, raptularzami, które niekoniecznie dotyczą spraw teatru?

**MOC:** [...] to buduje osobowość człowieka – nie można tego utajnić. Myślę, że wszystkie rodziny, które buntują się przeciwko temu, nie mają racji. Szczególnie, jeśli żyją osoby, które mogą to ewentualnie skomentować. Wołę, by było to opublikowane za mojego życia, kiedy jeszcze mogę to skomentować i powiedzieć na przykład, że moja Matka nie była zazdrosna o Ordonkę. Tak jest lepiej, niż gdyby to opublikowano, gdy mnie już nie będzie, a moje dzieci powiedzą: „nic o tym nie wiemy” i ktoś puści wodze fantazji. Listy czy pamiętniki budują osobowość i budują pewne okoliczności działania, realia życia codziennego, które są przecież istotne<sup>32</sup>.

Po dziesięciu latach i wzmożonej działalności wydawniczej związanej z setnym jubileuszem Reduty<sup>33</sup> Maria Osterwa-Czekaj podtrzymuje swoje stanowisko i przekazuje do publikacji poniższą opinię.

### Maria Osterwa-Czekaj

Kraków, 22 sierpnia 2022<sup>34</sup>

Zgadzam się z ostatnimi zdaniem Mamy – że skoro te pisma są – to nie po to, aby leżały w szufladzie, a także – że o rodzaju wykorzystania winni decydować fachowcy. Tym bardziej, że dzięki Wam, a ku mojej wielkiej radości, rośnie grupka „Osterwiuszy”...

Jeżeli uda się umieścić „archiwum domowe” w jakiejś godnej instytucji, to tam będą podejmowane decyzje: co i komu i jak udostępnić. Mama za czasów prof. Szczublewskiego, a potem – Guszpita, uważała ich za mandatariuszy / selekcjonerów, mając do nich całkowite zaufanie. Tak jak ja – teraz – ufam Wam.

Oczywiście, nie może być mowy o sprzedawaniu czegokolwiek, co należało do J.O., nie tylko „papierów”.

Wyjątek mogą ewentualnie stanowić książki, wystawiane na licytację w celu wspomnienia wolności Sztuki (tak właśnie podarowałam *Dziady*, 2-gie wydanie paryskie – Teatrowi Juliusza Słowackiego w Krakowie w trudnym dla nich momencie).

Ostatni krawat J.O. dostał ode mnie reżyser Maciej Prus. Podpisany egzemplarz *Irydiona* – Włodek Staniewski. Znak Reduty – I Liceum Ogólnokształcące im. Nowodworskiego w Krakowie. Czarny kapelusz – noszę!

Woli mego Ojca nie potrafię oceniać i komentować...

Podziwiam Mamę, że miała w sobie dość siły i wiary, by postawić dobro społeczne nad ostatnią wolą kochanego człowieka.

Pani Maria przychylnie i z wielką życzliwością odnosi się do działań badaczy – uczestniczy w konferencjach i spotkaniach, gości u siebie i udostępnia domowe archiwum zainteresowanym, chętnie spotyka się z osobami studium i przygotowującymi różne projekty o Reducie. Wspiera, doradza, udostępnia.

Wspomniane przez córkę archiwum domowe obejmuje materiały nieprzekazane w 1997 roku do Muzeum Teatralnego, choć w dużej mierze już przejrane i wykorzystane przez badaczy (są tu między innymi pamiętniki rodzinne, zdjęcia, oryginały listów, które były podstawą wydania *Listów Juliusza Osterwy* w 1968 roku, maszynopis *Antygony* opublikowanej w zbiorze parafraz). Zbiory te były znane badaczom (Józefowi Szczublewskiemu, Ireneuszowi Guszpitowi, Dariuszowi Kosińskiemu) i były cytowane w ich pracach, jednak zawierają też wciąż nieznaną i niewykorzystaną dokumentację, jak publikowane tu pismo Matyldy Osterwiny. Wydaje się, że przy okazji publikacji stanowisk spadkobierczyń jest to najważniejsze miejsce na apel do instytucji o opiekę nad tymi zbiorami, która obejmie inwentaryzację, przechowanie oraz udostępnienie kolejnym pokoleniom „Osterwiuszy” i redutologów.



Archiwum domowe Juliusza Osterwy przekazane do zbiorów Muzeum Teatralnego przez Marię Osterwę-Czekaj.  
Fot. Krzysztof Sabak

## Przypisy

- 1 Matylda Sapieżyna z Windisch-Graetzów, *Indywidualność Juliusza Osterwy w życiu codziennym i stosunkach z nami* (luty 1948), [w:] teże, *My i nasze Siedliska*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003, s. 707. Przedruk: „Performer” 2011, nr 3. O ostatniej woli Osterwy wspomina Józef Szczublewski w swojej monografii, zob. *Żywot Osterwy*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1973, s. 581.
- 2 Matylda Sapieżyna z Windisch-Graetzów, tamże.
- 3 Opinie takie przytacza Ireneusz Guszpit we wstępie do wyboru *Z zapisków*, zob. *Osterwowe „silva rerum”*, [w:] Juliusz Osterwa, *Z zapisków*, wybór i oprac. Ireneusz Guszpit, Wydawnictwo „Wiedza o Kulturze”, Wrocław 1992, s. 6.
- 4 Juliusz Osterwa, *Z zapisków*, dz. cyt., s. 166–167.
- 5 Zob. Ireneusz Guszpit, *Czternaście tysięcy stron*, [w:] tegoż, *Przez teatr – poza teatr. Szkice o Juliuszu Osterwie*, Wydawnictwo ELS, Wrocław 1989, s. 126–138 [wersja cyfrowa]. Rozdział ten został przedrukowany jako wstęp do wyboru *Z zapisków*.
- 6 Ireneusz Guszpit, *Osterwowe „silva rerum”*, dz. cyt., s. 10.
- 7 Elżunia, Elżbieta O. – *Elżbieta Osterwianka*, primo voto Nowotna, secundo voto Kluczniok (1914–1989), córka Juliusza Osterwy i Wandy z Malinowskich Osterwiny, aktorka. Przed wojną uczestniczyła w pracach Instytutu Reduty. W 1945 roku występowała w Teatrze Miejskim im. Stanisława Wyspiańskiego w Katowicach, w sezonie 1945/46 była aktorką Teatru Powszechnego im. Żołnierza Polskiego w Krakowie, w sezonie 1946/47 występowała w Teatrze Miejskim w Sosnowcu. Od 1948 związana z krakowskim Teatrem Młodego Widza. Od sezonu 1956/57 do końca 1975 grała w Warszawie, w Teatrze Domu Wojska Polskiego, potem w Teatrze Dramatycznym. W 1976 przeszła na emeryturę i związała się z Teatrem Adekwatnym Henryka Boukołowskiego i Magdy Teresy Wójcik. Występowała również w filmach (*Coś za coś*, *Niedzielne dzieci reż. Agnieszka Holland*) i Teatrze TV. W roku 1968 ukazały się zebrane przez nią *Listy Juliusza Osterwy* (redakcja Edward Krasiński).
- 8 Pismo znajduje się w archiwum rodzinnym Osterwów. Liczy dwie karty formatu A4, zapisane obustronnie, numerowane, papier liniowany. Zapis długopisem z poprawkami ołówkiem ręką Matyldy Osterwiny, które zostały tu uwzględnione. Wyrazy podkreślone przez Autorkę ołówkiem zapisano drukiem rozstrzelonym.
- 9 Juliusz Osterwa chorował na raka żołądka, w ostatnich miesiącach życia przebywał w Lecznicy Ministerstwa Zdrowia przy ul. Emilii Plater w Warszawie, gdzie zmarł 10 maja 1947 roku w wieku 61 lat. Został pochowany na Cmentarzu Salwatorskim w Krakowie.
- 10 *Saturnin Butkiewicz* (1903–1973), aktor. Słuchacz Instytutu Reduty w latach 1924–1925, występował w Reducie wileńskiej do 1929 roku, potem w okresie warszawskim brał udział w objazdach (1931, 1933). Grał m.in. Karmazyna (*Wyzwolenie*), Szelę (*Wesele*), Smugonia i Ciekockiego (*Uciekła mi przepióreczka*). Butkiewicz był w ostatnich latach życia Osterwy jego zaufanym współpracownikiem. Planując reaktywację Reduty po wojnie, Osterwa prawdopodobnie szykował go na swojego następcę.
- 11 Władysław Kowalski (1894–1958), działacz ludowy, publicysta i powieściopisarz. W latach 1945–1947 był ministrem kultury i sztuki, w latach 1947–1952 marszałkiem Sejmu Ustawodawczego, a w latach 1947–1956 członkiem Rady Państwa. Był redaktorem tygodnika „Samopomoc chłopska” (1928–1931) i redaktorem naczelnym „Zielonego Sztandaru” (1946–1947). Autor powieści: *Chłopi z Marchat* (1930), *W Grzmiącej* (1936), *Rodzina Mianowskich* (1938). W roku 1995 wraz z żoną został odznaczony tytułem „Sprawiedliwy wśród Narodów Świata”.
- 12 Właśc. UNRRA (United Nations Relief and Rehabilitation Administration), organizacja pomocowa, od 1945 roku w strukturach ONZ, działająca do 1947 roku, udzielająca wsparcia m.in. powojennej Polsce. Jedną z form pomocy były pięciokilogramowe paczki żywnościowe, przysyłano też odzież.
- 13 Maria Ostrowska (?–1962), polonistka, „zapalona, wielka entuzjastka teatru Osterwy już w latach 1932–35, którą Jul wciągnął po wojnie do swoich planów Teatru Szkolnego – w ogóle młodzieżowego” (Matylda Osterwina, list niedatowany [w:] Juliusz Osterwa, *Z zapisków*, dz. cyt., s. 8).
- 14 ks. Ferdynand Machay (1889–1967), duchowny katolicki, teolog, działacz niepodległościowy, publicysta i wydawca. Świecenia kapłańskie przyjął w roku 1912, w czasie I wojny światowej był kapelanem w armii austro-węgierskiej. Odegrał kluczową rolę w staraniach o przyznanie Polsce po I wojnie światowej północnych terenów Spisza i Orawy. W 1930 roku doktoryzował się w Paryżu. Od 1937 roku pełnił funkcję proboszcza na krakowskim Salwatorze. W latach 1944–1967 był archidiecezjalnym Kościoła Mariackiego w Krakowie.
- 15 Maria Ostrowska, *Warsztat teatralny Juliusza Osterwy*, Rocznik Komisji Historycznoliterackiej PAN, T. IV, Wrocław 1966, s. 109–153.
- 16 W 1966 roku Maria Osterwa wyszła za mąż za Jacka Czekaja (1942–2008). Małżeństwo zamieszkało w domu przy Pijarskiej 5. W 1968 przyszedł na świat syn Jakub, w 1972 – córka Matylda.
- 17 Dokwaterowywanie po wojnie lokatorów do dużych mieszkań było powszechną praktyką: na jedną osobę przysługiwało 10 m<sup>2</sup> powierzchni mieszkalnej.
- 18 Maria Osterwa-Czekaj (ur. 1942), córka Juliusza i Matyldy Osterwów. Absolwentka Wydziału Form Przemysłowych ASP w Krakowie, od roku 1992 pracowała jako dziennikarka TVP i niezależna reporterka, w latach 2007–2011 pełniła funkcję zastępcy prezesa zarządu Fundacji Książąt Czartoryskich. Aktywistka społeczna i polityczna. W 2021 opublikowała tom wspomnień *Streszczenie. Trochę wspomnień – trochę faktów – trochę emocji* (wyd. Ridero).
- 19 *Alojzy Kluczniok* (1914–1962), dyrygent, kompozytor. W latach 1935–1939 komponował muzykę do przedstawień Teatru Cricot. W 1945 został kierownikiem muzycznym Teatru im. Wyspiańskiego w Katowicach, współpracował też z Teatrem Powszechnym w Krakowie i Teatrem Miejskim w Częstochowie. Od 1947 był kierownikiem chóru Polskiego Radia w Krakowie, od 1954 dyrygentem i kierownikiem muzycznym operetki w krakowskim Teatrze Muzycznym. W 1962 roku poślubił Elżbietę Osterwiankę.
- 20 Dramat Romana Brandstaettera *Król i aktor* o relacji Stanisława Augusta Poniatowskiego i Wojciecha Bogusławskiego miał premierę 8 czerwca 1952 w Teatrze im. Juliusza Słowackiego (Teatry Dramatyczne) w reżyserii Władysława Krzemińskiego, ze scenografią Karola Frycza.



- 21 Józef Szczublewski (1919–2013), historyk teatru, biograf. Przygodę z teatrem rozpoczął jako aktor w Teatrze Domu Wojska Polskiego (1949–1957) i Teatrze Klasycznym (1957–1963). W latach 1964–1981 był dyrektorem Muzeum Teatralnego w Warszawie. Wieloletni współpracownik „Pamiętnika Teatralnego”, wykładowca w warszawskiej PWST. W latach 1962–1972 kierował redakcją teatraliów w Państwowym Instytucie Wydawniczym. Autor książek: *Artyści i urzędnicy, czyli szaleństwa Leona Schillera* (1961), *Wielki i smutny teatr warszawski 1868–1880* (1963), *Pierwsza Reduta Osterwy* (1965), *Żywość Osterwy* (1971), *Żywość Modrzejewskiej* (1975), *Teatr Wielki w Warszawie 1833–1993* (1993), *W gmachu Teatru Wielkiego w Warszawie 1918–1939* (2009).
- 22 Do tego miejsca list Matyldy Osterwy o zbliżonej treści opublikował Ireneusz Guszpit (*Przez teatr – poza teatr. Szkice o Juliuszu Osterwie*, dz. cyt., s. 129–131 [wersja cyfrowa], przedruk we wstępie do *Z zapisków*, dz. cyt., s. 8–9). Dalsza część pisma i stanowisko wdowy po artyście pozostawały dotąd nieznanne.
- 23 Ireneusz Guszpit (ur. 1951), teatrolog, nauczyciel akademicki (Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Wrocławskiego; Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna im. Ludwika Solskiego w Krakowie, filia we Wrocławiu). Edytor i interpretator spuścizny rękopiśmiennej Osterwy. Jak sam wspomina, pojawił się w mieszkaniu Osterwów w maju 1976 roku (zob. Ireneusz Guszpit, *Przez teatr – poza teatr. Szkice o Juliuszu Osterwie*, dz. cyt., s. 128 [wersja cyfrowa]). O jego relacji z Matyldą Osterwiną zob. Ireneusz Guszpit, *MO – czyli kto?*, „Performer” 2011, nr 3.
- 24 Zeszyty Juliusza Osterwy nie trafiły ostatecznie do Ossolineum. Po śmierci Matyldy Osterwy (30 października 1983), córka Maria Osterwa-Czekaj przekazała je w pięćdziesiątą rocznicę śmierci ojca (1997) jako dar do Muzeum Teatralnego w Warszawie, gdzie znajdują się do dziś.
- 25 Matylda Osterwina (1906–1983) pracowała po wojnie jako starsza asystentka w Muzeum Narodowym w Krakowie.
- 26 Bernard Janusz Albin (ur. 1936), historyk, działacz polityczny. W latach 1968–1990 pełnił kolejno funkcje: wicedyrektora (1968–1970) i dyrektora Biblioteki Zakładu Narodowego im. Ossolińskich PAN (1971–1990). Od 1 lutego 1990 zawodowo związany był z Uniwersytetem Wrocławskim, gdzie w latach 1999–2005 pełnił funkcję dziekana Wydziału Nauk Społecznych. Jest autorem m.in. monografii *Zakład Narodowy im. Ossolińskich w latach 1946–1953* (1990).
- 27 Zob. *Wspomnienia o Reducie i Juliuszu Osterwie spisane przez Redutowców w latach 1947–1949*, oprac. Ewa Dulna-Rak, Wanda Świątkowska, „Pamiętnik Teatralny” 2017, z. 1–2, s. 226–262. Tam też pytania ze wspomnianego kwestionariusza.
- 28 Zob. przyp. 21.
- 29 „Spuścizna piśmiennicza Juliusza Osterwy i jej znaczenie w dziejach teatru polskiego” (PB 0399/H03/2007/32), grant finansowany przez Komitet Badań Naukowych, Uniwersytet Wrocławski 2007–2009.
- 30 „Tygodnik Powszechny” 1957, nr 19; przedruk [w:] Juliusz Osterwa, *Reduta i teatr. Artykuły, wywiady, wspomnienia 1914–1947*, teksty zebrali Zbigniew Osiński i Teresa Grażyna Zabłocka, oprac. i przygotował do druku Zbigniew Osiński, Wydawnictwo „Wiedza o Kulturze”, Wrocław 1991, s. 283–291.
- 31 *Ostatni pamiętnik*, wybrał i ogłosił Józef Szczublewski, „Pamiętnik Teatralny” 1965, z. 3–4, s. 294–308; *Pamiętnik z września 1939*, wybrał i ogłosił Józef Szczublewski, „Pamiętnik Teatralny” 1967, z. 2, s. 171–184, przedruki [w:] Juliusz Osterwa, *Reduta i teatr*, dz. cyt., s. 292–312 i 313–340.
- 32 *Córka społecznika*, wywiad z Marią Osterwą-Czekaj, „Performer” 2011, nr 3.
- 33 W serii „Reducie na stulecie” w Instytucie Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie ukazały się: *Reducie na stulecie. Studia i rozpoznania*, red. Dariusz Kosiński, Wanda Świątkowska (2019), [wersja cyfrowa]; Juliusz Osterwa, *Dzienniki wypraw 1938–1939*, red. Andrzej Kruczyński, Wanda Świątkowska (2020), [wersja cyfrowa]; *Reduta. Źródła i komentarze*, wybór i oprac. Wanda Świątkowska (2022). W przygotowaniu trzy tomy recenzji z przedstawień w trzech okresach działalności Reduty.
- 34 E-mail przesłany przez Marię Osterwę-Czekaj do Dariusza Kosińskiego i Wandy Świątkowskiej.

☛ Wanda Świątkowska była współinicjatorką obchodów stulecia Reduty w 2019 roku. Informacje na temat różnych inicjatyw z tym związanych zgromadzone są na specjalnej podstronie ETP „Reducie na stulecie” (<http://reduta.encyklopediateatru.pl/>). W czytelni ETP została utworzona specjalna „biblioteczka” Reduty (<https://encyklopediateatru.pl/ksiazki/23/reduta>). Zgromadziliśmy tam teksty wystawianych przez zespół dramatów, książki historyczne oraz nowe publikacje tworzące serię wydawniczą zainicjowaną w roku jubileuszu: *Reducie na stulecie. Studia i rozpoznania*, red. Dariusz Kosiński, Wanda Świątkowska (2019), <https://encyklopediateatru.pl/ksiazka/895/reducie-na-stulecie-studia-i-rozpoznania>; Juliusz Osterwa, *Dzienniki wypraw 1938–1939*, red. Andrzej Kruczyński, Wanda Świątkowska (2020), <https://encyklopediateatru.pl/ksiazka/897/dzienniki-wypraw-1938-1939-pod-redakcja-andrzeja-kruczynskiego-i-wandy-swiatekowskiej>. Jest tu dostępna także ostatnia książka Zbigniewa Osińskiego *Ziemia – duch – Reduta. Rzecz o Mieczysławie Limanowskim* (<https://encyklopediateatru.pl/ksiazka/843/ziemia-duch-reduta-rzecz-o-mieczyslawie-limanowskim>) oraz publikacja pozjazdowa PTBT: *Czy tylko Reduta? Wspólnota – zespół – spółdzielnia twórcza – kolektyw w teatrze* (<https://encyklopediateatru.pl/ksiazka/774/czy-tylko-reduta-wspolnota-zespol-spoldzielnia-tworcza-kolektyw-w-teatrze>).

WANDA ŚWIĄTKOWSKA – dr hab. w Katedrze Teatru i Dramatu UJ, w swoich badaniach szczególnie interesuje się historią Reduty oraz filozofią teatralną i spuścizną rękopiśmienniczą Juliusza Osterwy. ORCID: 0000-0002-8470-5643



Urodzinowe przyjęcie Jerzego Timoszewicza,  
Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego  
w Warszawie, 9 września 2013.  
Fot. Michał Januszaniec

MAGDALENA RASZEWSKA

## Notatki o ludziach i życiu

---

Jerzy Timoszewicz był ważną postacią. Nie tylko jako historyk teatru, edytor, redaktor „Pamiętnika Teatralnego”, lecz przede wszystkim jako szara eminencja życia teatralnego (i wokółteatralnego) drugiej połowy XX wieku. Jeśli Timoszewicz czegoś nie wiedział, kogoś nie znał – to po prostu nie istniało.

---

Jak napisał po jego śmierci Janusz Majcherek: „inspirował, radził, pomagał, komentował, chwalił i ganił. Dzwonił, gdy wysłuchał kogoś z nas w audycji radiowej albo gdy przeczytał czyjś tekst”<sup>1</sup>. Tadeusz Nyczek dodawał: „Ich [Korzeniewskiego i Timoszewicza] wiedza wydawała mi się nieosiągalna ludzkim umysłem”<sup>2</sup>.

Dwukrotnie uczniowie i przyjaciele urządzali mu huczne uroczystości jubileuszowe. Pierwsze spotkanie odbyło się 22 października 2008 w siedzibie Instytutu Dokumentacji i Studiów nad Literaturą Polską w Domu Literatury z inicjatywy Pawła Kądzioły, Piotra Kłoczowskiego i Magdaleny Raszewskiej. Zgromadziło elitę, śmietankę towarzyską kulturalnej Warszawy. Wydano drukiem tom wspomnień i prac dedykowanych Timoszewiczowi, pod przewrotnym tytułem *Noty dla edytora*<sup>3</sup>.

Po raz drugi uczcił Timoszewicza Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego 9 września 2013 roku. Wojciech Majcherek stwierdził, że

urodzinowe przyjęcie w kawiarni Instytutu Teatralnego było najlepszym dowodem na uczucia, którymi jest dr Timoszewicz obdarzany. Na spotkanie przyszło tak znaczne grono osób, których pewnie inna okazja by nie zgromadziła razem<sup>4</sup>.

Prowadzący wieczór Maciej Nowak, po wyliczeniach zasług i laudacjach przywołanych już tu obu Majchereków, zadał pytanie, które sprowokowało mnie – po czasie – do odpowiedzi: czy jest coś, czego Jerzy Timoszewicz dla polskiego teatru nie zrobił? Wtedy bowiem odpowiedź nie padła, przeszliśmy do części artystycznej (fragmenty *Poddasza* z Schillerowskiego *Kramu z piosenkami*) i towarzyskiej<sup>5</sup>. Wieczór opisał Wojciech Majcherek na swoim ogromnie poczytnym wówczas blogu<sup>6</sup>, przytaczając to Nowakowe pytanie, a pisząca te słowa (z wyraźnym *esprit d’escalier*) dopiero w komentarzu odpowiedziała, czego Timoszewicz nie zrobił. Otóż nie wydał (z podkreśleniem, że nie wydał, a nie, że nie napisał) wspomnień,

pamiętników, dzienników, raptularza, wywiadu-rzeki, alfabetu wspomnień i co tam jeszcze na tym rynku istnieje. I jest to niepowetowana strata, bo każdy, kto go zna, wie, że byłby to bestseller sezonu (i pewnie niejednego), a wszystkie możliwe nagrody zapewnione... Komentarz kończył się pytaniem: „No i co tam, Panie Jerzy, jest w tej szufladzie, bo ja nie wierzę, że pusta?”.

Poniekąd słusznie nie wierzyłam. W Bibliotece Uniwersytetu Warszawskiego zdeponowano, wedle inwentarza Gabinetu Rękopisów, „89 kalendarzy biurowych z notatkami osobistymi Jerzego Timoszewicza z lat 1963–2013”. Pięćdziesiąt lat i 89 kalendarzy? No tak, nie jest to zapis ścisły. Zapiski zaczynają się już w 1956 (choć nie w kalendarzu), natomiast kalendarze są różnego rodzaju: duże terminarze nabiurkowe, „mała agenda” – oprawna w płótno, podłużna; różne przypadkowe – zawsze dość grube. Oprócz kalendarzy są zeszyty, też różnych formatów, od małych (ale grubych) notatników w kratkę po (w ostatnich latach) elegancką serię „oxford” w twardej lakierowanej oprawie). Niekiedy kalendarze dublują się z notesami. W sumie, jak policzyli skrupulatnie bibliotekarze, zapiski Timoszewicza liczą 15 874 karty.

Kalendarze i zeszyty znajdują się w czterech pudłach, zapakowanych na zasadzie podobnych formatów i dopełniania zawartości. Po otwarciu – wrażenie totalnego chaosu. Są jednak starannie przez autora opisane (im późniejsze, tym staranniej). Kalendarze – marzenie historyków...

Jerzy Timoszewicz miał trudny charakter. Był nieprzewidywalny i chyba lubił siebie takiego, jakiego sobie wykoncypował: sztruksowe spodnie, szetlandy lub dziergane przez żonę swetry – zawsze w starannie dobranych tonacjach; tweedowe marynarki, okulary w ciężkiej, czarnej oprawie; wyrafinowane gadżety (papier, papeteria, ołówki i długopisy, pióra – zawsze z czarnym atramentem). Grał w tenisa (co w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych było rozrywką elitarną jako „burżujski



Jerzy Timoszewicz z *Notami dla edytora* w Instytucie Dokumentacji i Studiów nad Literaturą Polską w Domu Literatury w Warszawie, 2 października 2008. Źródło: prywatne archiwum

przeżytek”), nałogowo czytał, robił nalewki i prowadził życie kawiarniane. A także chodził na lekcje włoskiego (w latach pięćdziesiątych) i angielskiego (przed egzaminem doktorskim). To wszystko znajduje odbicie w kalendarzowych zapiskach.

Zapiski oszalałają – ogromem materiału, charakterem notatek, różnorodnością. Są tu zarówno lapidarne, typowe notki kalendarzowe, zeszyty tematyczne (*Szczawno, Lwów, Moskwa*), jak i większe całości (zwłaszcza te pierwsze i te zapisywane w zeszytach w ostatnich latach). Są lata czy miesiące (zdarzają się parotygodniowe, nawet wielomiesięczne przerwy) klasycznych „dziennikowych” zapisów o lekturach, rozmowach, przedstawieniach, pracy, życiu towarzyskim; rozmyślenia, rachunki, projekty badań naukowych. Ciekawe, subiektywne, czasem intrygujące tym, czego nie zanotował, choć widać, że powinien (np. są tylko delikatne aluzje polityczne, choć Timoszewicz polityką się pasjonował, zwłaszcza jej

personalnym wymiarem). I są całe lata (zwłaszcza siedemdziesiąte), kiedy lekturze towarzyszy poczucie dojmującego zawodu. Gdyby szukać odniesienia, można posłużyć się tytułem audycji Radia Wolna Europa *Fakty, wydarzenia, opinie*. Otóż w tych zapiskach są fakty i wydarzenia, ale nie ma opinii. Był w teatrze, rozmawiał z wdową po Pronaszce, spotkał się z Iksem, Igrekiem, przeczytał... Ale co o tym sądził? Co z tego wynikło? Prędzej dowiemy się, że 1 czerwca 1975 roku, w niedzielę, ekspres „Tatry” z Krakowa do Warszawy był niedogrzana, niż o czym rozmawiał z Axerem. Czasem jednak trafia się wybuch emocji, *bon mot* czytelny i dzisiaj. Wyjaśnia się kilka tajemnic życia teatralnego i towarzyskiego. Z całą pewnością jest to zapis życia inteligenta warszawskiego z drugiej połowy XX wieku (dodajmy: inteligenta – humanisty). Ciekawskich z góry uprzedzam: skandali tam niewiele.

Po dłuższych namysłach i rozmowach postanowiliśmy z redakcją „Monitora” uczynić walor właśnie z różnorodności i kronikarskiego charakteru tych notatek. Poszczególne zapisy, wątki, potraktować jako punkt wyjścia, pretekst, umieścić je w historii, w szerszych kontekstach. Dopisać tło lub ciąg dalszy. Wybór tematów jest całkowicie subiektywny, podyktowany osobistymi upodobaniami i zainteresowaniami edytorki. W końcu – znałam go „od zawsze”<sup>7</sup> i jestem Mu coś winna.

Po co Jerzy Timoszewicz robił kalendarzowe zapiski? Czy robił je z „zamiarem ewentualnym” napisania kiedyś wspomnień, pamiętników? Chciał być Tyrmandem, Żeromskim (czyta jego dzienniki w edycji Ewy Korzeniewskiej: „20 stycznia 1966. Od kilku dni czytam trzeci tom *Dzienników Żeromskiego*. To jednak pobudza. To mądra lektura, bardzo mądra.”), czy później – Gombrowiczem, Herlingiem Grudzińskim, Nałkowską (zachwycał się jej *Dziennikami*)? Czy to chęć utrwalenia chwili? Wracał do tych zapisków, czytelnych czasem tylko dla niego, przeglądał je (na ostatniej stronie takiego przejrzanego notesu pisał *vidi* i stawiał datę). W przeciwieństwie do Nałkowskiej – nie poprawiał, no bo trudno poprawiać fakty. Nie komentował – ani faktów, ani czasem bardzo rzadkich, tajemniczych wybuchów emocji (no bo jednak się trafiają).

Na ile można postrzegać „kalendarzyki” jako literaturę, a na ile tylko jako subiektywny dokument, zbiór materiałów dla historyka, którego będzie interesowała np. pogoda w Warszawie na przestrzeni kilkudziesięciu lat (Timoszewicz konsekwentnie na marginesie albo u góry strony codziennie notuje: „Ostatnio mroźnie, ale sucho”, „Do południa przepiękne słońce. Sucho, nawet później o<sup>o</sup> ale ostre wschodnie wiatry (od paru dni)”, „Burza śnieżna, zamieć, błyskawice. Krótkie acz efektowne i pierwszy raz tego roku”, „Deszcz i wielkie ochłodzenie”).

Paweł Rodak, zajmujący się pamiętnikarstwem pisarzy i prowadzący od lat rozważania o literackości/nieliterackości takich notatek, wprowadził kategorię „zapisu”, który jest literaturą, ale tak nie do końca<sup>8</sup>. Podpowiada też termin „pisana rzeczywistość” i to chyba najbardziej odpowiada mojej interpretacji „kalendarzyków”.

Badaczka obszaru prozy niefikcyjnej, Małgorzata Czermińska, wylicza wiele odmian gatunkowych piśmiennictwa autobiograficznego. Będą to, jej zdaniem, autoapologia, apologia, autobiografia, autofikcja, autoportret literacki, brulion, dziennik (diariusz), dziennik intymny, itinerarium (itinerariusz), *journal* (żurnal), konfesja, kronika, memuar, notatnik, notes (*cahier*), pamiętnik, pamiętnik mówiony, raptularz, relacja (np. podróżnicza), refleksje, reminiscencje, *res gestae*, rozmowa z..., rozmyślenia, *soliloquium*, sylwa, szkic, wspomnienia, wywiad-rzeka, wyznania, zapiski, życiorys<sup>9</sup>. Więc może jednak „kalendarzyki” to diariusz? Ale są też czasami kroniką i relacją podróżniczą.

Porządkując, Czermińska proponuje jednak dokonanie podziału tego obszaru na trzy sąsiadujące ze sobą „regiony”, czyli na: literaturę faktu, literaturę dokumentu osobistego oraz esej. „Kalendarzyki” więc należałoby zaliczyć do literatury faktu, jako że dominującą w niej funkcją jest dokumentarność. Może to więc dokument osobisty, a nie literatura?

Fenomen literatury autobiograficznej w dziedzinie teatralnej analizowała też Katarzyna Kręglewska w swojej pracy *Polskie pamiętniki teatralne. Teoria – historia – teksty*<sup>10</sup>. Listę najważniejszych autobiografii epoki sporządził w przywoływanej pracy Paweł Rodak (wszystkie je Timoszewicz czytał, pojawiają się w jego zapiskach):

Do najważniejszych dzieł tego gatunku należą obszerne *Dzienniki* Stefana Żeromskiego, Marii Dąbrowskiej, stanowiące szczególnie ważny dokument II wojny światowej *Dzienniki* Zofii Nałkowskiej i *Notatki 1939–1945* Jarosława Iwaszkiewicza. Ważnym źródłem wiedzy o autorach, a przede wszystkim o epoce, mogą być *Dzienniki* Stefana Kisielewskiego, *Mój wiek* Aleksandra Wata, *Dziennik* Jana Lechonia. Z kolei *Szkice piórkiem* Andrzeja Bobkowskiego, *Gra z cieniem* i *Z dnia na dzień* Jerzego Andrzejewskiego, *Dziennik pisany nocą* Gustawa Herlinga-Grudzińskiego, na czele z *Dziennikiem* Witolda Gombrowicza, reprezentują współczesną odmianę gatunku, która wchłonęła elementy gatunków pokrewnych – wśród nich esej – i stała się nośną formą artystycznej wypowiedzi, adresowanej do współczesnego autorowi czytelnika i publikowanej. Odmiana ta, w najpełniejszej postaci stworzona przez Gombrowicza, stanowi wzór i inspirację dla podobnych przedsięwzięć pisarskich, jak np. *Miesiące* Kazimierza Brandysa czy rozpoczęty przez *Kalendarz i klepsydrę* cykl Tadeusza Konwickiego. Do cech gatunkowych dziennika zasadniczo nawiązują również niektóre dzieła eseistyczne (*Rok myśliwego* Czesława Miłozsa) lub fabularne (Mirona Białoszewskiego *Pamiętnik z powstania warszawskiego*).

Powraca pytanie o cel: zapiski nie były oczywiście przeznaczone do szerszego odbioru czytelniczego. Czy autor traktował je jako świadectwo dla współczesnych lub potomnych? Wspomożenie własnej pamięci (spisy treści na końcu niektórych notatników)? O staraniach, by były czytelne, mogą świadczyć drobiazgi: np. zapis

z 7 listopada 1975: „Wysłałam kartkę i *Dziady* Poecie” otrzymuje przy ponownej lekturze jesienią 2012 roku czerwony dopisek wersalikami: „MIŁOSZ”. Jak widać, Timoszewicz nie ufał erudycji przyszłych pokoleń, ich wiedzy o obyczajach panujących w PRL-u – o Miłoszu, zakazanym przecież, mówiło się po prostu POETA i to w taki sposób, że niemal było słyhać te wielkie litery<sup>11</sup>.

W pewnym stopniu Timoszewicz ułatwił nam odpowiadanie. Już w pierwszym zapisie pod zupełnie przypadkową, niczym się nietłumaczącą datą 14 sierpnia 1956 (wtorek) zanotował:

Pierwsze strony pozostawiam wolne dla dopisania wzniosłych i mniej wzniosłych myśli o pamiętnikach, raptularzach etc. Zażenowanie, z jakim przystępuję do prowadzenia tego, powiedzmy, raptularza – wymaga także złożonej z cytat (Gide, Irzykowski) i wyjaśnień rozmaitych „punktów wstydlivych” – konstrukcji wstępnej.

Pisze – bo całe życie przed nim: ma 23 lata, dopiero co skończył polonistykę, jest archiwistą w Teatrze Narodowym, „pisuje” o teatrze i właśnie za chwilę zatrudni się na stanowisku asystenta w PIS-ie (Państwowym Instytucie Sztuki), gdzie zostanie do emerytury. No i chyba ma niezłe mniemanie o sobie – uznaje że jego życie i przemyślenia są warte utrwalenia, nawet jeżeli nikt by nie miał tego czytać. Ma jednak do tej „pisaniny” pewien dystans: gdy po trzyletniej przerwie wraca do zapisków, stać go na refleksję:

20 stycznia 1960. O rany, Przeczytałem te strzępki. A jednak coś zostaje i warto pisać. Nie gwoli zabawie literackiej czy załatwieniu osobistych spraw „dusznych” (te kompleksy, krygi, melancholijne przyglądanie się samemu sobie itp.) Ale po prostu dlatego, że się jednak utrwała FAKTY i trochę nastroje.

Z jego działalności edytorskiej wiemy, kto i czyje zapiski będą go fascynować i kształtować: Andrzej Bobkowski i jego *Szkice piórkiem* oraz Jerzy Stempowski i jego *Notatnik niespiesznego przechodnia*<sup>12</sup>. Jak dowiodło ostatnich, powiedzmy, dwadzieścia, trzydzieści lat, codzienne „pisanie”, zapisywanie rzeczywistości przez twórców, pisarzy, uczonych, było w PRL-u praktyką niemal powszechną – wystarczy przypomnieć (poza politykami) dzienniki Jana Józefa Szczepańskiego, Wiktora Woroszyńskiego, Andrzeja Kijowskiego, Leszka Proroka, Zygmunta Mycielskiego, Andrzeja Łapickiego, Jerzego Zawieyskiego, Jana Józefa Lipskiego, Zbigniewa Raszewskiego, Stefana Kisielewskiego, Mariana i Kazimierza Brandysów, Jarosława Iwaszkiewicza. Może była to potrzeba stworzenia swojego portretu poza oficjalną rzeczywistością, odreagowania. Sama jestem ciekawa, czy Timoszewiczowi taki portret udało się stworzyć.

Co więc ten inteligent robi? Z zapisków wynika, że przede wszystkim spotyka się z ludźmi, zawodowo i prywatnie. Gada – bo nie tylko rozmawia, był okropnym

gadulą („9 XI 1977, piątek. Pabiniak – 4-godzinny monolog mój o tekście”)<sup>3</sup>. Poza chodzeniem do teatru, co jest w jego przypadku czynnością poniekąd zawodową, regularnie chodzi do kina (do tych lepszych, premierowych – Skarpy, Moskwy i Warsz<sup>4</sup>) nie tylko na filmy ambitne („25 I 1977, wtorek. Premiera prasowa w Warszawie *Barwy ochronne* Zanusiego, świetny film o środowisku naukowym (językoznawcy) ze znakomitym Zapasiewiczem, dialogi!”), ale i na sensacyjne („*Tak szalona, że może zabić* – o porwaniu dziecka milionera”), wojenne i komedie („7 I 1963. W Warszawie *Zabawna buzia*, *Funny face*, bzdurna, kolorowa komedia muzyczna z Audrey Hepburn i Fredem Asterem [Astaire’em]. Hepburn – śliczna! Wszystko oczywiście w Paryżu, rewie mody itd. Technicznie dobre”; „15 III 1963. Ze Skusząnką na premierze (Moskwa) okropnego filmu *Na białym szlaku*”).

Dużo czasu zajmują mu wędrowki po księgarniach i wydawnictwach, gdzie „sępi” gratisy:

13 X 1960. [...] Księgarnia naukowa – kupiłem książkę Roszkowskiej o komediach Lubomirskiego [...] Wzorownia PAN. Kupiłem za grosze kilka sprawozdań Towarzystwa Naukowego Warszawskiego m.in. z rozprawką Korzeniewskiego o grze aktorskiej za Stanisława Augusta i o *Lekcji XVI* Adama Mickiewicza. Kupiłem rosyjskie wydanie książki Jouveta *Myśli o teatrze*, Wsiewołodskiego *Ustnaja drama* i „Pamiętnik Literacki” poświęcony Borowemu (1952). W antykwariacie na Świętokrzyskiej kupiłem (z wystawy) Witkacego *Szkice estetyczne* – broszureczka, 30 zł. Mają Moussinaca o dekoracji teatralnej<sup>5</sup> (45 zł) i b. rzadką książeczkę Tennera o grze aktorskiej<sup>6</sup> (45 zł). Kupiłem też Chwistka *Szkice estetyczne i literackie*. Kosztują 60 zł, ale z kolorowymi reprodukcjami. Wydał „Czytelnik”.

30 IV 1963. Odebrałem XIII tom Słowackiego. Kupiłem korespondencję JS i *Listy z podróży*.

18 III 1975, wtorek. Zaległości w gratisach PIW-u;

27 XI 1975, czwartek. WAiF. Odbieram Brechta, *Almanach [sceny polskiej]*, Brauna;

18 XI 1977, czwartek. WAiF – książki (Witkacy, monografia Świdorskiego i Kucówny, S[tanisław W[itold] B[alicki] o teatrze radzieckim).

Z biegiem lat możemy obserwować, jak powstawał jego legendarny księgozbiór. Bywa na odczytach, promocjach (wówczas zwanych „spotkaniami autorskimi”), w muzeach („3 IV 1976, wolna sobota. Spacer. Muzeum Narodowe. Wystawa darów Grabowskiego z Londynu. 6 obrazów Józefa Czapskiego (pierwszy raz w życiu). Świetny facet w metro. Dziś jego 80 urodziny”), w PEN Clubie („10 I 1975, piątek. PEN Club – «premiera» książki Bartoszewskiego – Woźniakowski, Ryszka i Bartoszewski. Śmietanka – «almanach gotajski kultury polskiej»”), na spotkaniach Towarzystwa Przyjaciół Książki i Towarzystwa Przyjaciół Warszawy („17 XI 1977, poniedziałek. O 18 w Muzeum Narodowym Wieczór Towarzystwa Przyjaciół Warszawy (poświęcony patronom ulic). Rudzki, Bardini, Wołoszański. Powtórzenie II części wieczoru Instytutu. Liczne ich

dygresje, zabawne (Rudzki – wstęp, komentowany życiorys). Czytanie (zwłaszcza Rudzki) gorsze. Pianino gorsze od klawesynu. Bez klimatu, ale żywe i podobało się”)<sup>7</sup>.

Wiele czasu Timoszewicz poświęca korespondencji. Nawet wtedy, gdy cały świat zaczyna rozmawiać przez telefon, słać smsy i e-maile, JT będzie pisał listy, wysyłał kartki. Lista jego korespondentów jest imponująca:

14 II 1963. Listy do Terleckiego, Nataszy<sup>8</sup>, Rostockiego, moskiewskiej „Encyklopedii Teatralnej” i Biblioteki T. im. Słowackiego;

1 III 1963. Listy do Weichert, Cwojdzńskiego i Kantora;

14 V 1963. Odwołanie korespondencji: Natasza, Borowski, Jastrun, Warnecki, Weichert; odpowiedź na wezwanie Wydziału Finansowego;

9 II 1975, niedziela. Wczoraj kartka od TT i list od Deglera.

W jednym tylko dniu (7 I 1966) wysyła listy do Nataszy, Tymona Terleckiego, Romana Palestra, Elżbiety M., Starego Teatru i Teatru im. Słowackiego – i jeszcze, na koniec Jerzego Stempowskiego. Pisuje nawet do tych, których spotyka na co dzień („7 IV 1963. O 12 w nocy skończyłem list do Krystyny [Skusząнки]” – a widział się z nią i 6, i 10 kwietnia). Komu by się dziś chciało tyle pisać?

Sprawy publiczne, wydarzenia rzadko znajdują tu swoje odbicie, ale bierze w nich udział. Dwukrotnie odnotowuje np. msze rocznicowe za Piłsudskiego:

24 V 1975, sobota. 12 maja msza na 40 rocznicę śmierci Piłsudskiego. Klepsydry na wszystkich kościołach, z buławami i wężykami generalskimi podpisane „rodacy”. Tłumy w Katedrze, na Świętojańskiej od Rynku do Kolumny Zygmunta. Kir i maciejówka;

12 V 1976, środa. Katedra. 41 rocznica śmierci Piłsudskiego. Msza. Pełno. Kir, portret, maciejówka. Starcy z VM, o kulach, warta, młodzież, „racz nam wrócić”. Ani słowa, że to 50 rocznica zamachu majowego.

Chodzi na pogrzeby i rocznicowe składania kwiatów na grobach. Jeden szczególnie pogrzeb opisał tak:

8 VII 1976, czwartek. O 13, pogrzeb Pana Antoniego. Msza u św. Krzyża. Gorąco, kościół pełny, morze kwiatów, wielka biało-czerwona flaga do stropu. Ks. Twardowski. Apokalipsa, Ewangelia wg św. Jana (wiatr, co przechodzi). Młody człowiek z laurką i pięścią po „racz nam wrócić Panie”. W stalach Jan Józef, Mauesberger, Paweł Hertz (z laską); Błoński (przystępuje do komunii), Mikołajska, iblowcy. Samochodem z Wysińskimi i Ketem do Lasek. Matuszewscy, Michałowscy, Marta Fik, Konwicki. Pana Antoniego niosą młodzi ludzie. Cmentarz w lasku. Iwaskiewicz. Bez mów „zgodnie z wolą zmarłego”. Trumna się nie mieści, pienia zakonnice choć mieliśmy go żegnać w milczeniu. Podobno był Jakub Berman (!). A ksiądz Twardowski pierwszą część swojej mowy powtórzył z mszy za Lechonia (zamówionej przez Pana Antoniego). Potem z Ketem w „Cyranca” na stypie. Na pogrzebie: Konwicki, Matuszewski, Szymańska, Głowiński,

Sławiński, Jarocki, Witold Dąbrowski, Abramow, JJ Lipski, Marczak-Oborski, Lorentz, Zagórscy.

I jeszcze jeden „pochłaniacz czasu”: on, przedwojenny warszawiak, z upodobaniem spaceruje po swoim mieście, przygląda mu się; często są to miejsca nieoczywiste:

**1 I 1975, środa.** Budzę się późno (ok. 11) z bolącą głową (jednak cała butelka szampana). Różne telefony noworoczne. Spacer z M. Szaro, brudny śnieg, chlapanina. Cmentarz kalwiński (ewangelicki-reformowany) na Żytniej. Grób Żeromskiego. Jesteśmy tam po raz pierwszy. Arct, Spasowski. Liczne rodziny patrycjatu i inteligencji warszawskiej nie tylko o niemieckich korzeniach, ale często pięknych nazwiskach;

**19 I 1975, niedziela.** Spacer po osiedlach willowych Żoliborza (Dziennikarska, Kaniowska);

**16 III 1975, niedziela.** Spacer po Ochocie – góry i glinianki – park koło EKD i Szczęśliwic;


**23 I 1977, niedziela.** Mały spacer do Parku Ujazdowskiego. Kręcenie filmu o Narutowiczu w Alejach, obrzucanie powozu śniegiem. Szwadron szwoleżerów.

Rozpoznaje na nowo swoje miasto.

Redaguje „Pamiętnik Teatralny”, wykłada w szkole teatralnej, pracuje w teatrach (Narodowym, Dramatycznym), jest edytorem, prowadzi badania naukowe. Czyta (nałogowo, wszystko) i pisze (to mniej chętnie). Był bardzo zajęтым człowiekiem.

## Przypisy

- 1 Janusz Majcherek, *J.T. „Teatr”* 2015, nr 7/8, s. 112 [wersja cyfrowa].
- 2 Tadeusz Nyczek, *Krótką historią strachu*, [w:] *Noty dla edytora*, Instytut Dokumentacji i Studiów nad Literaturą Polską, Warszawa 2008, s. 153.
- 3 Druk bibliofilski (200 egz. numerowanych). *Noty dla edytora* – tytuł „przewrotny”, bo to zazwyczaj Timoszewicz pisywał „noty od edytora”. Piorunujące wrażenie zrobiła w tym dniu „Gazeta Wyborcza” z całostronicowym tekstem Janusza Majchereka *Jubilat, historyk teatru, mistyfikikator*, „Gazeta Wyborcza (Stołeczna)” z 22 października 2008 (nr 248).
- 4 Wojciech Majcherek, *Theatralski*, Blog Wojciecha Majchereka, 13 września 2013, <http://majcherek.waw.pl/theatralski/>, dostęp 1 lutego 2023.
- 5 Druk bibliofilski (200 egz. numerowanych) *Świstki teatralne wszystkie... i więcej. Jerzemu Timoszewiczowi w 80-tą rocznicę urodzin*, red. Dorota Buchwald, Paweł Płoski, Marek Waszkiel, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2013.
- 6 Wojciech Majcherek, dz. cyt.
- 7 Oczywiście – moje „zawsze”.
- 8 Paweł Rodak, *Między zapisem a literaturą. Dziennik polskiego pisarza w XX wieku*, Warszawa 2011.
- 9 Por. Małgorzata Czermińska, *Badania nad prozą niefikcyjną – sukcesy, pułapki, osobliwości*, [w:] *Wiedza o literaturze i edukacja. Księga referatów Zjazdu Polonistów Warszawa 1995*, pod red. Teresy Michałowskiej, Zbigniewa Golińskiego, Zbigniewa Jarońskiego, Warszawa 1995, s. 440–441.
- 10 Katarzyna Kręglewska, *Polskie pamiętniki teatralne. Teoria – historia – teksty*, Wydawnictwo UG, Gdańsk 2018.
- 11 Cenzura jego nazwisko wykreślała nawet na afiszach teatralnych premier Szekspirowskiego *Jak wam się podoba*, które tłumaczył – ale ZAIKS wypłacał mu tantiemy...
- 12 *Szkice...* Bobkowskiego wydał w 1957 Instytut Literacki w Paryżu. Zapiski Stempowskiego, podpisane pseudonimem Paweł Hostowiec, drukowała paryska „Kultura” w latach 1954–1969; zostały zebrane przez Timoszewicza i wydane w formie książkowej dopiero w 2012 nakładem Instytutu Dokumentacji i Studiów nad Literaturą Polską Oddziału Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza i Towarzystwa „Więź”.
- 13 Barbara Pabiniak konsultowała w „Pamiętniku Teatralnym” swój doktorat o teatrze w Płocku.
- 14 W Warszawie w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych miał karnet stałego widza, co umożliwiło mu także udział w projekcjach specjalnych (np. filmów niewchodzących do rozpowszechniania).
- 15 Léon Moussinac, *La Décoration théâtrale*, Paris, 1922.
- 16 Juliusz Tenner, *O twórczości aktorskiej*, Lwów 1912 [wersja cyfrowa].
- 17 Było to powtórzenie wieczoru poświęconego Leonowi Schillerowi, przygotowanego pierwotnie w Instytucie Sztuki PAN.
- 18 Natasza – Natełła Baszyndżagian, rosyjska krytyczka i historyczka teatru polskiego mieszkająca w Moskwie, przyjaciółka Timoszewiczów; w zapiskach pojawia się wielokrotnie.

 obszerny biogram Jerzego Timoszewicza opracował Milan Lesiak: <https://encyklopediateatru.pl/osoby/9717/jerzy-timoszewicz>

MAGDALENA RASZEWSKA – profesor, historyk teatru, autorka książek *Teatr Narodowy 1949-2004*, Warszawa 2005, *Dziady Dejmkę*, Warszawa 2008, *30 x WST. Warszawskie Spotkania Teatralne 1965-2010*, Warszawa 2011, *Dejmek*, Warszawa 2021 (nagroda PTBT); wykłada na Wydziale Scenografii Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, ORCID: 0000-0003-3877-9518

# Kalendarze Jerzego Timoszewicza

## Odcinek I

### DWA TYGODNIE Z ŻYCIA INTELIGENTA

(wybrane z opisanych 3 227)

5–17 lutego 1977<sup>1</sup>

#### 5 II 77 sobota (wolna)

Telefon do Dunki [Anny] Micińskiej. Leżę. Bej u nas. Wieczorem u Deniszcuków. W TV wywiad z [Ewą] Demarczyk.

Maciej Prosper Deniszcuk – ekonomista i publicysta, przyjaciel Timoszewicza, Jerzego Koeniga i Krasowskich – Krystyny i Jerzego.

#### 6 II 77 (niedziela)

Znów bóle głowy. Czytam II tom *Dzienników* [Zofii] Nałkowskiej. Świetna zabawa – co za baba. [Tadeusz] Mikulski. List do Zbigniewa Raszewskiego i [Bronisława] Horowicza. To notatki za miniony tydzień.

#### 7 II 77 (poniedziałek)

„P[amiętnik Teatralny]”. Długa rozmowa z [Lechem] Sokołem o sytuacji w IS PAN i PWST (II rok – rozluźnienie, źle). [Marek] Chimiak i [Jacek] Sieradzki z II roku – w sprawie zajęć w II semestrze Proszą o zajęcia nieobowiązkowe dla rzeczywiście zaangażowanych. Temat: lata 40. i 50., o których nic nie wiedzą.

Rozmowa z ZR [Zbigniewem Raszewskim] (ostatni raz przed urlopem w redakcji). Ryszard Filipiński gra Piłsudskiego w *Zabójstwie prezydenta!* Elżbieta Wysińska przynosi recenzję Korzenia [Bohdana Korzeniewskiego] z pracy Andrzejka.

Rano [Andrzej] Ryszkiewicz z zagubionym przez [Halinę] Żelechowską pismem Ossolineum do drukarni.

Listy: T[ymon T]erlecki, [Zygmunt] Mycielski, kartki do [Jerzego] Zegalskiego i [Ludwika] Erhardta.

*Zabójstwo prezydenta* – to *Śmierć prezydenta*, film w reż. Jerzego Kawalerowicza. Filipiński w tej roli bulwersuje Timoszewicza jako twórca nacionalistycznego, moczarowskiego teatru eref.

Praca Andrzejka – doktorat Andrzejka Wysińskiego *Związek Artystów Scen Polskich 1918-1950: zarys monograficzny*.

Halina Żelechowska – od 1971 do 1984 roku redaktorka techniczna „Pamiętnika Teatralnego”. Ossolineum było wtedy wydawnictwem PAN.

#### 8 II 77 (wtorek)

Film o Solskim („brudzio” z [Aleksandrem] Zawadz- kim) i Zelwerze w IS PAN.

Edek [Kraśniński] z propozycją mówienia o Edwardzie Gordonie Craigu w TV lub radio. Odmawiam.

[Janina] Jaworska zwraca *Kronikę Lingen*.

Reszta zdjęć do zeszytu Kosińskiego. Sam w redakcji.

Z Mamą u dentystki. Rwie jej (bez zastrzyku) cztery zęby z przodu. Powrót w ulewę, potok wody jak w lecie. Kartka od [nieczytelne]. Była we Wrocławiu i Krakowie. W Warszawie przejazdem, nawet nie dzwoniła. List do Kotta do Burgtheater. Kartka do [Edwarda] Rabowicza (dwa lata pisze o *Bogusławskim* ZR).

Janina Jaworska – autorka książki *Polska sztuka walcząca: 1939–1945*, Warszawa 1976, oraz *O scenografii i kukietkach w Lingen 1945–1947*, „Pamiętnik Teatralny”, 1977, z. 3 – obie prace z zakresu zainteresowań JT, stąd konsultacje.

Zeszyt Kosińskiego – „Pamiętnik Teatralny” przygotowywał zeszyt poświęcony scenografowi Janowi Kosińskiemu (1976, z. 4).

Film o Solskim – kilka lat zbierano materiały do filmu o Ludwiku Solskim, w rezultacie po jego śmierci zmontowano wydanie specjalne Polskiej Kroniki Filmowej i chyba to JT ma na myśli.

List do Kotta – Jan Kott był wówczas „głównym dramaturgiem” wiedeńskiego Burgtheater.

#### 9 II 77 (środa)

Od 9 do 2 w redakcji – młyn. Rano [Piotr] Domański (Żelazowski), [Jarosław] Komorowski (*Makbet*) i [Zbigniew] Jędrzychowski (*Krakowiaczy*) z Wrocławia. Tyle, że parę negatywów dałem Kaźmierskiemu (zdjęcia do I t. *Pism*).

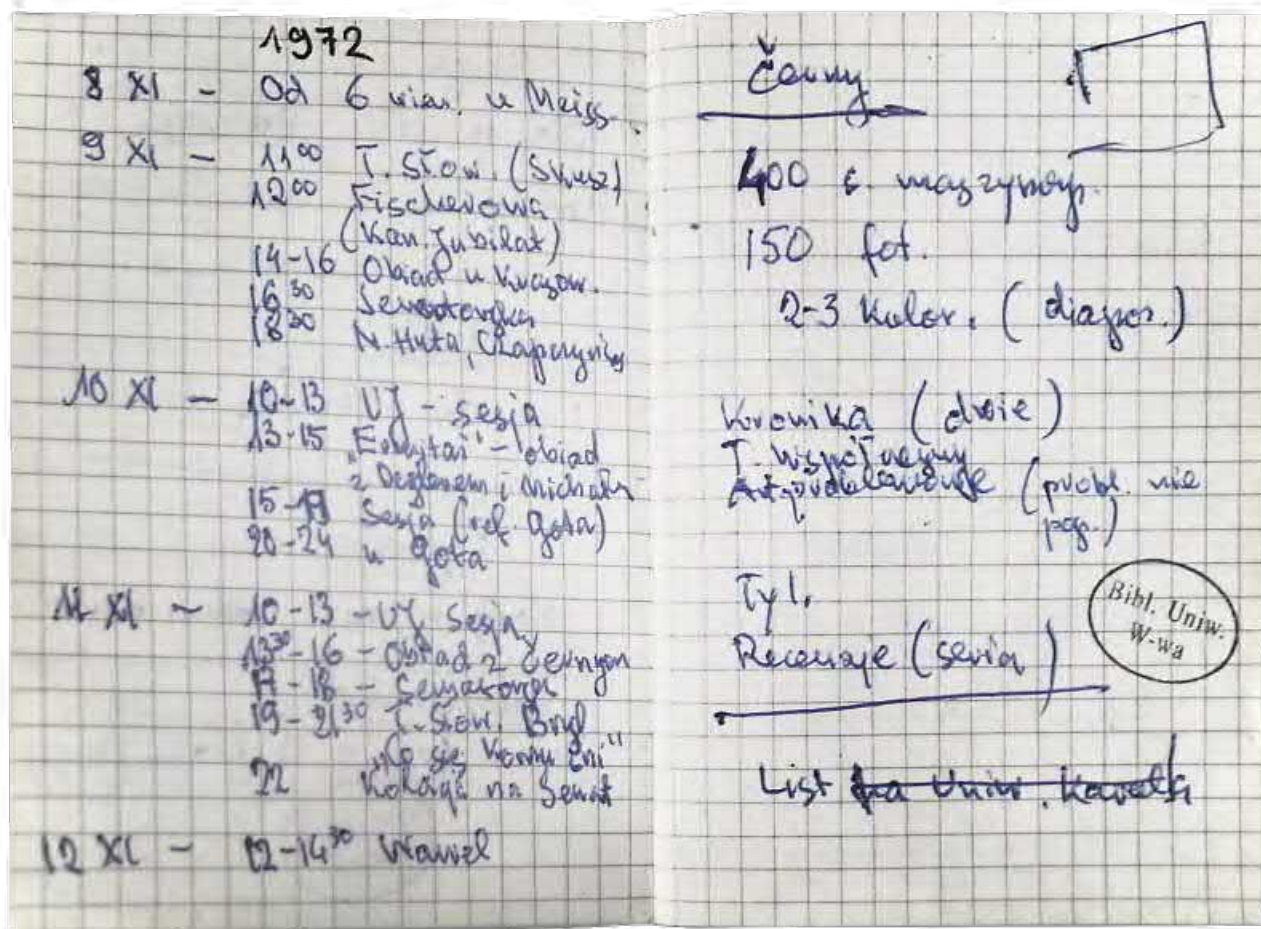
Rec. Florczaka w „Nowych Książkach” o Andrzejku Pronaszce (bzdury!). Przekręcone, oczywiście, nazwisko. Wczoraj rozmowa z [Ireną] Pronaszkową – coś złego się z nią dzieje (chyba ostra skleroza).

Kopernika. Lody.

Niejasne, złe wieści o Damskim. Telefon Grażyny nie odpowiada. Jacka nie ma w pracy.

<sup>1</sup> Nie są to, jak widać, pełne dwa tygodnie, ale czas między katarem (i przerwą w zapiskach) w początku lutego a grypą (i kolejną przerwą) w drugiej połowie miesiąca. Timoszewicz generalnie był chorowity.





Marianna znalazła (zapytała Kreczmarę) przekład *Judyty* Giraudoux Nałkowskiej.

Dają ogłoszenie o zamianie mieszkania – 900 zł!

Znów żywa krew w moczku. Po raz piąty czy szósty od grudnia.

Ania przywozła z Krakowa zreperowany zegarek prababci M. (dostała od matki na imieniny).

Domański, Komorowski, Jędrychowski – wówczas doktoranci i stażysty w „PT”.

Recenzja Florczaka – Zbigniew Florczak, *Notatki scenografa*, „Nowe Książki” 1977, nr 1. W tekście nazwisko w brzmieniu „Tymoszewicz” – na punkcie przekręcania swojego nazwiska JT był bardzo czuły: „Mam tutaj w biurku obok siebie – prezentuje Blance Rusinowskiej, która nagrywała wywiad z JT dla Archiwum Historii Mówionej (AHM\_2639) – kartotekę, prowadzoną od końca lat 60., ale z lukami czasami wieloletnimi, więc szalenie niekompletną. Ale zawierającą ponad czterdzieści form przekręceń mojego nazwiska. To jest zupełnie niesłychane. Oczywiście szczyt nastąpił wtedy, kiedy premierem był Cimoszewicz, i dzisiaj moim kolegą, którzy używają komputerów (jak pani wie, nie mam komputera i nie używam), komputery poprawiają, jeżeli gdziekolwiek piszą, a czasem się zdarza, w bibliografiach jakichś powołują się na moje prace, zawsze im wyskakuje Cimoszewicz. Otóż Iwaszkiewicz kiedyś napisał, że w Polsce nie ma zwyczaju szanowania nazwisk, że się beztrudno zupełnie nazwiska przekręca, zmienia. Ta kartoteka budzi niewiarę, dlatego że rzeczywiście pomysłowość ludzka jest nieograniczona”.

Kopernika – rodzina JT (wtedy już tylko matka) od wojny mieszkała w kamienicy przy ul. Kopernika 25.

Marianna – Marianna Gdowska (oznaczana dalej jako M), żona Timoszewicza, początkowo aktorka, potem dokumentalistka teatru w Ministerstwie Kultury i Sztuki i Instytucie Sztuki. *Judytę* w przekładzie Nałkowskiej wystawił Schiller w 1936 roku, stąd zainteresowanie JT.

Damski – Damscy, rodzina przyjaciół jeszcze sprzed wojny, z Jackiem Timoszewicz chodził po wojnie do szkoły.

## 10 II 77 (czwartek)

Komorowski i Jędrychowski z Wrocławia. Proszę o szukanie programu *Zwycięstwa*.

Obiad u Joanny na N. Świecie. List do p. Gnoińskiej.

*Zwycięstwo* – spektakl w reżyserii Leona Schillera wg Josepha Conrada, Teatry Miejskie we Lwowie (1930).

Joanna – być może chodzi o pierwszą żonę Jerzego Koeniga.

## 11 II 77 (piątek)

Rozmowa z p. Kosińską. Okładka Edelmana – to na pewno „drugi” Jan Kosiński.

Podejmuję resztkę pieniędzy w PKO.

Okładkę do książki Marka Edelmana *Getto walczy* (1945) projektował Jan Kosiński, ale zapewne była to przypadkowa zbieżność nazwisk (oprócz scenografa był jeszcze grafik o tym nazwisku).



Jerzy Timoszewicz, 2007. Źródło: prywatne archiwum

### 12 II 77 (sobota)

„PT”. Potem obiad z Marianną w Hortexie i *Barwy ochronne* w Warszawie. Widownia pełna, lecz głupawa.

*Barwy ochronne* – film Krzysztofa Zanussiego, jedno z czołowych dzieł „kina moralnego niepokoju”.

### 13 II 77 niedziela

Z ubiegłotygodniowych kontaktów z Jackiem: Damski po powtórnym ataku (wylewie? skrzepie?) nieprzytomny od soboty, od wtorku w szpitalu. B. źle, kroplówki, rzadkie przebłyski świadomości.

W południe u cioci Lety. Obiad na Grochowie – oglądanie fotografii i innych materiałów wujka Romana. Fotografie bardzo ciekawe. Przedwojenna flota pasażerska. Mnóstwo świetnych zdjęć Stankiewicza. Pożyczam dwa do przeffotografowania – chcę posłać Borhardtowi.

Wieczorem w Małym *Ta Gabriela* z [Ireną] Eichlerówną i [Andrzejem] Łapickim. Świetna, zabawna. Ciekawy scenariusz. Nawet Łapicki niezły.

ZR, [Stanisław] Marczak [-Oborski], [Jacek] Lipiński, [Tadeusz] Rudkowski – komisja typująca przedstawienia do dokumentacji.

*Ta Gabriela* – scenariusz Ireny Eichlerówny wg sztuki Tamary Karren poświęconej Gabrieli Zapolskiej.

Zdjęcia Mamerta Stankiewicza – cała redakcja „PT” pasjonowała się książką Karola Olgerda Borchardta *Znaczący kapitan*.

Komisja typująca przedstawienia do dokumentacji – 17 stycznia 1973 roku powołano w IS PAN Środowiskowe Laboratorium Foto-Fonograficzne. W jego skład weszło kilka „organizmów” dokumentacyjnych - głównie Pracownia Dokumentacji Fonograficznej oraz Pracownia Fotograficzna, później Pracownia „Filmoteka Sztuki”; kierownikiem Laboratorium był dr Tadeusz Rudkowski, historyk sztuki. Dla „Filmoteki” zakupiono nawet kamerę, ale „koszt taśmy przewyższałby wielokrotnie cały budżet Instytutu, nie mówiąc o honorariach (operatora i innych). Zatem filmowanie całych przedstawień teatralnych okazało się wtedy niewykonalne z powodów finansowych. Po stwierdzeniu tej smutnej prawdy Instytut opracował zasady dokumentowania wybranych przedstawień w całym kraju, zwykle 4-5 w ciągu sezonu, takimi metodami, jakimi dysponował” – opisywał sytuację Zbigniew Raszewski w poświęconym sprawom dokumentacji z. 2 „Pamiętnika Teatralnego” w 1991 roku. Te zasady to: kopia egzemplarza reżyserskiego, taśma dźwiękowa całości, zdjęcia wszystkich sytuacji, raport referenta, varia. W tym trybie zdokumentowano prawie 40 przedstawień. Na pewno *Pluskwę* (chyba 300 zdjęć) niedokończoną przez Swinarskiego. Cała inicjatywa była w jakimś sensie komplementarna z „Próbami zapisu” spektakli podjętymi przez redakcję „Dialogu”. Od 1 grudnia 1974 w Filmotece Sztuki pracowała Marianna

Gdowska, później – najprawdopodobniej w końcu 1979 – dołączył do niej Marek Chimiak. Kiedy w sierpniu 1985 Laboratorium zlikwidowano, Marianna przeniosła się do redakcji *Słownika biograficznego teatru polskiego*, a Chimiak odszedł z IS PAN. Stanisław Marczak-Oborski był wtedy kierownikiem Pracowni Teatru Współczesnego, Jacek Lipiński - kierownikiem Zakładu Teatru. Materiały z prac Laboratorium znajdują się w zbiorach fonograficznych IS PAN.

#### 14 II 77 (poniedziałek)

Cały dzień [Anna] Micińska. Mnóstwo ciekawych spraw i plotek. Da listy S[tanisława I]gnacego W[itkiewicza], proponuje [listy] do [Jerzego] Żuławskiego (są u syna). Dają jej plan kwerendy dotyczącej pobytu SIW w Rosji.

Szpalty z. 4/76 – Kosiński

#### 15 II 77 wtorek

[Stefania] Domańska chyba nadal chora, nie odzywa się. Jestem sam w redakcji. [Jerzy] Kreczmar przynosi rec. pracy doktorskiej Andrzeja. Chwila rozmowy (praca zbyt materiałowa, nic od autora). *Dziady* z Bardinim robił Jan Kosiński jako świadome nawiązanie do Drabika niedoconionego i skrzywdzonego przez aferę tej inscenizacji.

Pokaz filmów w Instytucie Sztuki (dokumenty z 1956).

Zebranie Zakładu Teatru (kier. prac). Sprawy finansowe głównie. Ocalam sumę potrzebną na fundusz bezosobowy (Chodorowska).

Przekazuję korektę szpaltową Kosińskiego.

Zajęcia z II r. – „ankietka” o lekturach.

Recital Młynarskiego w T. Żydowskim. Jaś R. z dziewczyną. Źle słychać. Zabawna piosenka o puzzlu z „dobrobytem” na pudełku.

Zajęcia z II r. – Timoszewicz uczył nauk pomocniczych na Wydziale Wiedzy o Teatrze w PWST.

Jaś R. – Jan Raszewski, syn Zbigniewa.

#### 16 II 77 środa

Na próbie *Kordiana* we Współczesnym. Scena w podziemiach. Ciężka praca z aktorem. Inspicjent na zawołanie krzyczy – Jawohl! „Ludzie” (prezes), w tłumiku: „Mensch”. Zupełnie zramolały Krasnowiecki.

Ocena, kontrola książki jubileuszowej. Marianna zgadza się to zrobić, co szczerze cieszy Axera. Prosi by nie zostawać na II część próby, bo Czechowicz (W. Książę!?) wrażliwy na uwagi. Obsada – brak mu aktorów. Co to będzie? O dziwo, może być kłops aktorsko.

Wielogodzinna Rada Wydziału PWST (do 22). Wyniki sesji. Kiepsko (pod każdym względem). Z II roku chyba będą powtarzać [Jacek] Pałasiński i [Krzysztof] Zwoliński.

KTT, Machejek o Mossowiecie: No dobre, ale jakieś takie chujowe!

*Kordian* – reż. Erwin Axer, prem. 16 kwietnia 1977.

KTT – Krzysztof Teodor Toeplitz.

Machejek – Władysław Machejek, redaktor naczelny „Życia Literackiego”, „grafoman i wierny sługa PZPR”.

Teatr im. Mossowietu – teatr moskiewski. Nie udało się ustalić konkret-

nego powodu tej refleksji (typu: gościnne występy), ale takie określenie w ustach jednoznacznie „reżimowego” dziennikarza było zaskakujące.

#### 17 II 77

Rano „PT”. Rabowicz był 2 albo 3 dni w Warszawie i nie zjawił się. (Recenzja z *Bogustawskiego*). Jasna cholera, to już trwa ponad dwa lata. Nie mogę z niego wydusić.

PIW – pierwsza rozmowa z Barbarą Samborską, redaktorem Schillera. No, zobaczymy. Oddaje uzupełnienie (*Bogustawskiego*).

Na Kopernika. Obiad. Dziś tłusty czwartek.

PIW – JT jest na etapie opracowywania wielotomowej edycji pism Leona Schillera.

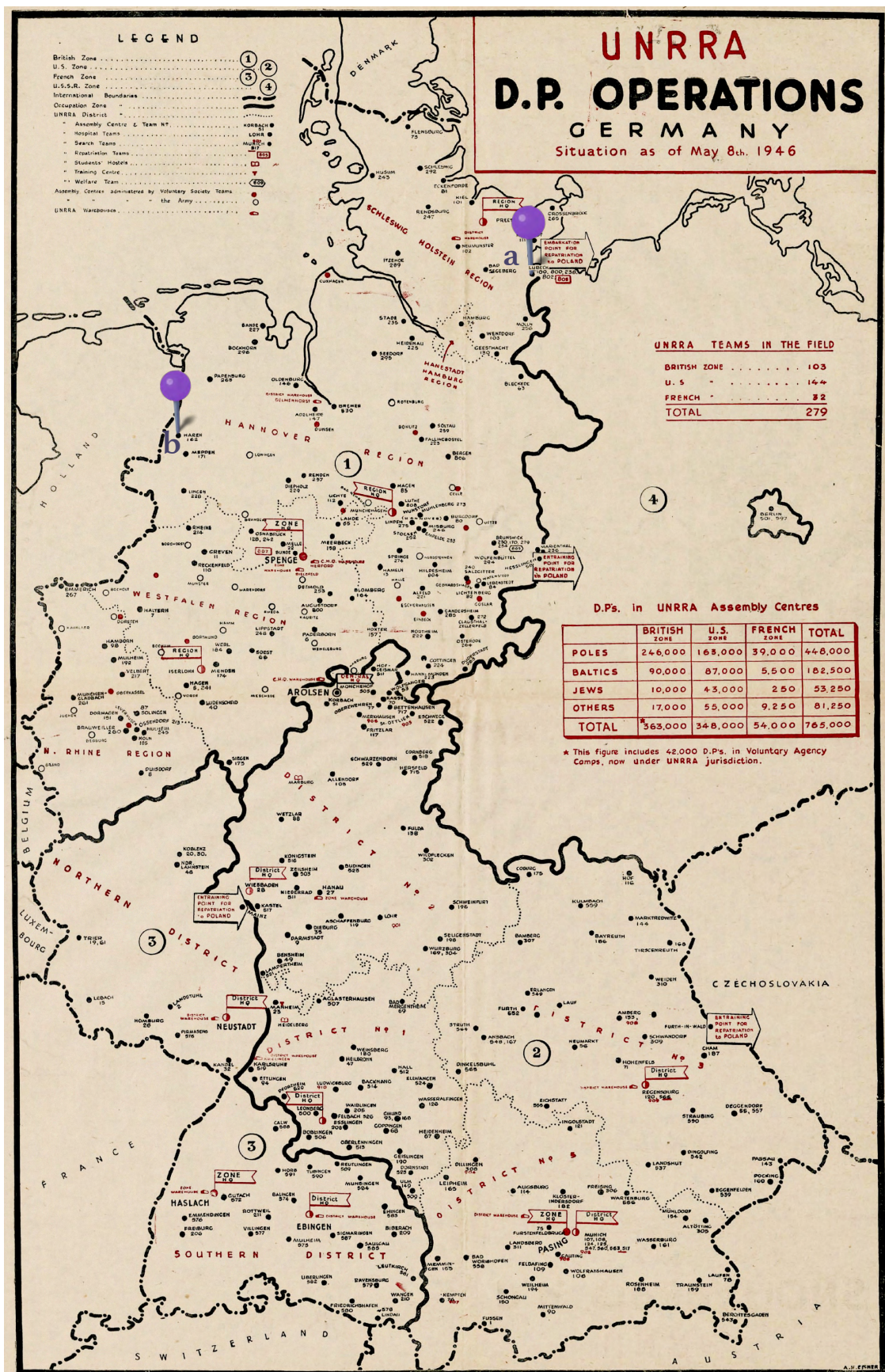
#### 18 – 27 II 1977

Grypa.

Ciąg dalszy nastąpi...



Jerzy Timoszewicz i Zbigniew Raszewski.  
Arch. archiwum „Pamiętnika Teatralnego”



Mapa stref okupacyjnych Niemiec, stan z 8 maja 1946. W tabeli liczba dipisów poszczególnych narodowości przebywających w obozach zbiornych UNRRA (DPAC, ang. Displaced Persons Assembly Centre).

Źródło: wydawany w jęz. angielskim i francuskim dwutygodnik „UNRRA Teams News” 1946, nr 14 (1 lipca).

„Pinezkami” wskazujemy Lubekę (a) i Maczków (b).

ANDRZEJ LINERT

## Działalność teatralna w „obozach oczekiwania” fragment

W świetle raportów ZASP z 1945 roku, przypuszczalnie niepełnych danych, „w strefie brytyjskiej działało 15 polskich grup artystycznych, w tym 5 trup teatralnych, 5 varietées, 2 grupy musicalowo-komediowe i 3 orkiestry. W tej działalności rozrywkowej i artystycznej uczestniczyło ogółem ok. 220 polskich dipisów<sup>1</sup>. Działalność tę początkowo dotowali alianci. Potem artyści sami musieli walczyć z finansowymi trudnościami”<sup>2</sup>. Niektóre z tych przedsięwzięć wywodziły się z grup teatralnych związanych jeszcze w obozach jenieckich, inne powstawały „od zera”.

W pierwszych miesiącach powojennych centrum polskiego życia teatralnego znajdowało się w mieście Haren nad rzeką Ems. Polskie Siły Zbrojne po zakończeniu II wojny światowej, po walkach wyzwoleniczych we Francji, Belgii i Holandii, nie powróciły do Wielkiej Brytanii – alianci czasowo wyznaczili im zadania okupacyjne. Przez

dwa lata Polacy pod dowództwem generała Klemensa Rudnickiego pełnili w pokonanych Niemczech służbę na obszarze nazywanym nieoficjalnie polską strefą okupacyjną, będącym w istocie częścią strefy brytyjskiej<sup>3</sup>.

Żołnierze 1. Dywizji Pancерnej generała Stanisława Maczka, wspierani przez żołnierzy 1. Samodzielnej Brygady Spadochronowej gen. Stanisława Sosabowskiego, zajęli wyznaczone im terytorium 19 maja 1945 roku. Polska strefa obejmowała 6 470 km<sup>2</sup> na terenach północno-zachodnich Niemiec<sup>4</sup>. Na przełomie 1945/46 w strefie przebywało około 60 tys. byłych polskich robotników przymusowych, więźniów obozów koncentracyjnych, jeńców wojennych i żołnierzy. Początkowo rozlokowani byli w 15 obozach dla ludności cywilnej oraz 5 obozach dla byłych jeńców wojennych oraz po części w pustych domach i mieszkaniach, jakie zostały pozyskane po przymusowym wysiedleniu Niemców<sup>5</sup>.



Żołnierze 1. Dywizji Pancерnej w „polskiej strefie okupacyjnej”. Drugi z prawej Teodor Wylęzek.  
Fotografia pozowana z 1945, ze zbiorów prywatnych



Byli więźniowie KL Dachau już jako *displaced persons* w „obozie oczekiwania” w Heilbronn – niektórzy jeszcze w pasiakach.

Fot. z archiwum UNRRA, <https://archives.un.org/>

W pierwszej kolejności wyeksmitowano mieszkańców Haren i zasiedlono przebywającymi w Niemczech Polakami<sup>6</sup>. Miasteczko przemianowano na Lwów, jednak po interwencji Rosjan i mediacji gen. Bora-Komorowskiego, w czerwcu 1945 zmieniono jego nazwę na Maczków<sup>7</sup>. Stało się centrum administracji, szkolnictwa i bujnie rozwijającego się polskiego życia społeczno-kulturalnego.

Miasto w całości oddane zostało na okres 1945–1947 pod administrację polską. Działały tam przedszkola i dwa teatry, kino, kluby sportowe, lokale nocne, ukazywała się prasa polska, zorganizowana została parafia katolicka, uruchomiono Uniwersytet Ludowy, funkcjonowało szkolnictwo podstawowe i średnie<sup>8</sup>. Polskie Liceum i Gimnazjum w Maczkowie ukończyło ogółem 481 uczniów i 199 uczennic, maturę zdało 97 osób – wśród nich ceniony z czasem w obszarze sztuki i teatru Józef Szajna<sup>9</sup>. Miasto odwiedzali różni artyści (np. koncertowali

Yehudi Menuhin oraz Benjamin Britten) i prezentowane były wielorakie rodzaje przedstawień, od rozbudowanych przedstawień muzycznych poczynając, na wieczorach baletowych i kabaretach kończąc. Wiersze recytował Konstanty Ildefons Gałczyński, a jeden z nawiąbitniejszych reżyserów dwudziestolecia międzywojennego Leon Schiller zaangażował się w organizację miejscowego teatru i inicjował szereg projektów kulturalnych. W 12-osobowej radzie miejskiej Schiller zasiadał m.in. z Tadeuszem Nowakowskim<sup>10</sup>, późniejszym autorem głośnej powieści *Obóz Wszystkich Świętych*, w której odnajdujemy pozbawiony sentymentalizmu obraz życia obozowego<sup>11</sup>. O skoszarowanych dipisach pisał w niej Nowakowski tak:

Ludzie koczujący na pobojujowisku w kręgu niezagojonych wspomnień i niewygasłych namiętności nie znali, bo po

latach okrucieństw znać nie mogli, uczuć tak luksusowych jak wyrozumiałość i wielkoduszność<sup>12</sup>.

Panującą w obozie atmosferę, zachowania ludzi pozbawionych nadziei szybkiego powrotu do ojczyzny lub emigracji do wybranego kraju, powieściowy komendant obozu major Kosko przedstawił w rozmowie z księdzem w wyrazistej charakterystyce:

łotrzykowie kradną jak kruki, urzynają się samogonem, wypruwają sobie flaki nożem i, za przeproszeniem, pieprzą się na pryzkach od świtu do nocy<sup>13</sup>.

i to wszystko pod ironicznym patronatem świętych Pańskich, których imiona często trafiały się wśród wzniosłych nazw zamieszkiwanych baraków.

Istnienie obozów dipisowskich na terenie Niemiec wynikało z potrzeby zapewnienia oswobodzonym elementarnego bezpieczeństwa, dachu nad głową i wyżywienia. Zarówno władze okupacyjne, jak i UNRRA planowały ich przejściowe, krótkookresowe istnienie. Niestety przeciągające się oczekiwanie na repatriację bądź emigrację sprawiło, że zrodziła się konieczność zorganizowania na ich terenie działań o charakterze rekreacyjnym i rehabilitacyjnym. Pojawiły się więc wszelakiego rodzaju programy kulturalno-edukacyjne, niezbędne w środowisku ludzi o zachwianej kondycji psychicznej.



Nauczyciele Polskiego Gimnazjum i Liceum w Maczkowie.

Źródło: porta-polonica.de

Teatr w tej sytuacji, podobnie jak to było w obozach, był najpopularniejszą formą komunikacji społecznej i można go było stosunkowo najprościej uprawiać. Ponadto był najbardziej powszechną formą pracy artystycznej i najskuteczniejszą szkołą służby społecznej dla ludzi zagubionych pod wpływem wojennych doświadczeń. W warunkach obozowych uczył dziesiątki swoich wykonawców i organizatorów nie tylko zespołowego działania, ale także sztuki sprawnego przewycięzania trudnych realiów życia na obczyźnie. I wreszcie, na co



Teatr amatorski w obozie Lutter w Barenbergu w Niemczech, w brytyjskiej strefie okupacyjnej, we wrześniu 1945.

zwracało uwagę wielu jego uczestników i badaczy, zapobiegał rozszerzaniu się w obrębie obozów tzw. choroby drutów. Po zakończeniu wojny okazywało się bowiem, że:

Oprócz bólu i cierpienia fizycznego, udziałem więźniów obozów koncentracyjnych było cierpienie psychiczne, które niejednokrotnie zostawiło ślady głębsze u tych ludzi: poczucie poniżenia, upokorzenia, poczucie braku kontroli nad wydarzeniami zewnętrznymi, lecz również nad losem i życiem swoim i bliskich. Przeżycia takie najczęściej prowadzą do przygnębienia i depresji<sup>14</sup>.

W efekcie ludzie ci, jak wspomina sytuację dipisów w obozie w Krümmel Waclaw Sterner:

całymi dniami snuli się, ziewając po obozie, już się nawet nie chcieli im gadać. Znali przecież na pamięć swoje życiorysy i bieżące plotki obozowe<sup>15</sup>.

Kreśląc syntetyczny obraz działalności teatralnej ociekających na wyjazd z Niemiec Polaków, dodajmy, że po wyjeździe Schillera do Polski<sup>16</sup> i likwidacji jego zespołu, do życia powołany został pod koniec 1945 Obozowy Teatr

Objazdowy. Początkowo działał on pod egidą YMCA, a następnie Zjednoczenia Polskiego, organizacji zajmującej się szkolnictwem i edukacją przebywających w obozach Polaków, zmieniając nazwę na Teatr Zjednoczenia Polskiego w Niemczech, który istniał do czerwca 1947<sup>17</sup>. Obok trzech komedii Aleksandra Fredry w jego repertuarze znalazły się komedie Michała Bałuckiego, Gabrieli Zapolskiej i Molière'a. Z kolei w lipcu 1945, w Oflagu VII A w Murnau powstał Obozowy Teatr Oficerski OTO pod kierunkiem Czesława Szpakowicza. Zespół istniał do końca 1946 roku i prezentował głównie rewie. W połowie 1945 powstał w Lubece zespół kabaretowo-literacki Oberża Komediantów, którego reżyserem i kierownikiem administracyjnym był Zenon Wiktorczyk. Polski Teatr Objazdowy, mający siedzibę początkowo w Osterode, a później w Hanowerze, działał pod egidą 30. Korpusu Brytyjskiego. Swoimi początkami sięgał lat wojny, kiedy to z inicjatywy Józefa Andrzeja Korab-Kamińskiego zorganizowany został zespół artystyczny w Stalagu XI B Falingbostel. Teatr ten zainaugurował występy 1 lipca 1945 i działał do połowy maja 1946 roku.

Wśród zespołów, których ślady odkrył i przypomniał Stanisław Piekarski, był również amatorski zespół



Orkiestra dipisów. Fot. z archiwum UNRRA, <https://archives.un.org/>





Por. Diana Tauber w towarzystwie polskich oficerów w Anglii.

„Tygodnik Polski” (Nowy Jork), 1946, nr 37.

teatralny prezentujący składankowy program rewiiowy powstały 20 czerwca 1945 roku z udziałem muzyka i kompozytora Jana Markowskiego i Jana Daszewskiego w obozie dipisów w Speckenbergu. Przyjmowany był zawsze niezwykle serdecznie, ale już jesienią 1945 został zlikwidowany. Inny amatorski teatr dipisów istniał w DP Camp w Fallingbostel, zorganizowany z inicjatywy Jerzego Tymińskiego. Powstał w drugiej połowie 1945 roku i działał do pierwszych miesięcy 1946 pod kierunkiem por. Stanisława Gostkowskiego<sup>18</sup>. Prężny amatorski zespół teatralny od jesieni 1945 do 1946 roku działał w obozie polskim „Warszawa” w Solingen. Własny zespół posiadało także zgrupowanie polskich oficerów w miasteczku Nürnberg-Langwasser pod Norymbergą. Tworzyły go przede wszystkim osoby cywilne z kręgu „dorastającej młodzieży”<sup>19</sup>. Młodzież tworzyła także we wrześniu 1945 Amatorski Zespół Teatralny w obozie w Knechtsteden, filii obozu Mühlhelm. Z kolei w tym ostatnim, także jesienią 1945, został powołany do życia teatrzyk rewiiowy występujący w następnym roku w obozach dipisów w pobliskich miejscowościach. Własny zespół posiadał również obóz w Osendorfie, którego kierownikiem był Kardasiewicz. Kolejny teatr amatorski dipisów działał w Lutter am Barenberge w brytyjskiej strefie okupacyjnej.

Jednym z najciekawszych zespołów była trupa artystyczna zorganizowana w Gneisenau, która w latach 1945–1946 miała w repertuarze oprócz rewii także spektakle dramatyczne, w tym m.in. fragmenty *Nie-Boskiej*

komedii Zygmunta Krasńskiego, a także sztuki Mariana Hemara i Romana Niewiarowicza. Udokumentowaną działalność pozostawił po sobie zespół istniejący w latach 1945–1946 w obozie Rebden – „Munna”, posiadający w repertuarze m.in. szereg polskich tańców ludowych. Równie interesujący był zespół oficerski w Dasenburgu, który w marcu 1946 trzykrotnie wystąpił w Lippstadt, w trakcie wystawy obrazującej polski dorobek kulturalno-oświatowy w Niemczech w latach 1939–1944.

Nie dziwi zatem, że w samym tylko Emslandzie odnotowujemy 14 zespołów teatralnych i rewiiowych. W efekcie

często bywało tak, że przedstawienia odbywały się co tydzień. Niektóre zespoły wędrowały po Emslandzie, występując również w innych obozach, program w teatrach dipisowskich zmieniał się więc regularnie. Najwyższy poziom artystyczny osiągnął Teatr Ludowy w Lingen, kierowany przez jednego z najsłynniejszych reżyserów, Leona Schillera, oraz teatr objazdowy Diany Tauber w Lingen, noszący imię swojej kierowniczkii, a zarazem żony brytyjskiego tenora austriackiego pochodzenia, Richarda Taubera<sup>20</sup>.

Wspomniana Diana Tauber<sup>21</sup> była jedyną kobietą wśród kilkorga zagranicznych ochotników służących w jednostce gen. Maczka. W 1945 roku pełniła funkcję oficera kulturalno-opiekuńczego w stopniu podporucznika. Brała udział w uroczystości nadania stolicy Emslandu nazwy Maczków jako „matka chrzestna”<sup>22</sup>. W 1946, podczas



Obóz zborny (DPAC) w Lahde nad Wezerą. Na zdjęciach: u góry – sala teatralna, która w niedziele pełniła funkcje kościoła; niżej – polskie tańce ludowe na estradzie pod gołym niebem. Z datowanego na 12 lipca 1947 raportu urzędnika UNRRA/IRO ds. opieki społecznej.

Źródło: archiwum UNRRA, <https://archives.un.org/>

urlopowego pobytu w Stanach Zjednoczonych, wygłaszała odczyty dla Amerykanów i Polonii, naświetlając sytuację polskich żołnierzy-wygnańców, m.in. 1 grudnia 1946 w chicagowskim Ashland Boulevard Auditorium mówiła, „jak bardzo przeżywa krzywdę, jaka spotkała Polskę i boleje nad losem wysiedleńców polskich, po tylu latach czekania na upragnioną wolność znieważanych, głodzonych, szantażowanych”<sup>23</sup>.

Czas wzmożonej działalności teatralnej w Maczkowie przypadł na styczeń 1946 roku. Zdarzało się, że w sali teatralnej na 300 miejsc wystawiane były aż cztery sztuki tygodniowo<sup>24</sup>. Oczywiście w znakomitej większości produkcje te miały charakter amatorski i ich podstawowa wartość wynikała nie tyle z przesłanek artystycznych, ile samego faktu istnienia. Z dystansem, ale i ciepło pisał o nich po zamknięciu Maczkowa Tadeusz Nowakowski:

Maczków miał polski teatr. Główny amant miał wprawdzie przestrelone gardło, które mu się źle zrosło. Fredrę raz odstawili z akordeonem, a stroje były zawsze jak u chochołka [tak w oryginale – A.L.]: „ubrałem się, w com ta mioł”,

ale to wszystko nieważne. Grunt, że było i że dipis wiedział, że to z tym doktorem to Molier, a to z tym Papkinem to Fredro<sup>25</sup>.

Największą popularnością cieszyły się wszelakiego asortymentu rewie, będące źródłem zarówno śmiechu, jak i żywych doznań wzrokowych:

Przyjeżdżały zespoły z kankanami, połykaniem noży, rewersami i jazzem. Raz nawet przyjechał zespół angielski. Konferansjer był czarujący. Sypał kawałami bez przerwy. Sala konała ze śmiechu, choć poza pewnym kapralem, żonatym ze Szkotką, nikt nie rozumiał ani słowa. W pewnej chwili Anglik potknął się niechcący na scenie i krzyknął: „Verfluchte Scheisse”. Ludzie przestali się śmiać. Okazało się, że Anglicy byli rodem z Hannoveru<sup>26</sup>.

Z kolei recenzent wydawanego w Lubece pisma „W Roku 1945 i Później” R. Żarlic, komentując jasełka wystawiane w ośrodkach polskich przez niewymieniony z nazwy zespół na przełomie 1945/1946, pisał:

Zaczęło się dobrze od pasterzy, niosących chleb i jajka z UNRRA, do żłóbka. Znalazł się i sympatyczny Żyd z Polski, tańczący groteskowo, jak marionetka, przed kurtyną. To był najszczęśliwszy moment w przedstawieniu. Dopiero



UNRRA zachęcała do powrotu do kraju, wyposażając repatriantów w racje żywnościowe na dwa miesiące. Na zdjęciu Specjalny Punkt Etapowy Zachodni w Dziedzicach, przez który w latach 1945–47 przewinęło się blisko 500 tys. osób, głównie z amerykańskiej strefy okupacyjnej. Ze strefy brytyjskiej wracano na ogół przez Szczecin.

Źródło: „UNRRA Team News” 1946, nr 24 (1 grudnia)

w ostatniej odsłonie przyszła do żłóbka – „Polonia”. Pani z białym orłem na piersi, w szalu z batikowo-kolorowym pawiem na plecach i ze sztandarem. [...]

Na scenie były więc już obok żłóbka z Matką Boską i Polonią, trzy wielkie symbole: paw-papuga, orzeł i sztandar. Potem na chorągwi o barwach narodowych złożono jeszcze obok chleba z UNNRA, również dużą, fioletową literę „P”, potem przyniesiono jeszcze znak polskiej armii podziemnej, a w końcu przyszedł na scenę do żłóbka oryginalny tzw. „häftling”. W więziennym pasiaku, z numerem własnym ponad kolanem, z tabliczką numerowaną, którą również złożył na sztandarze.

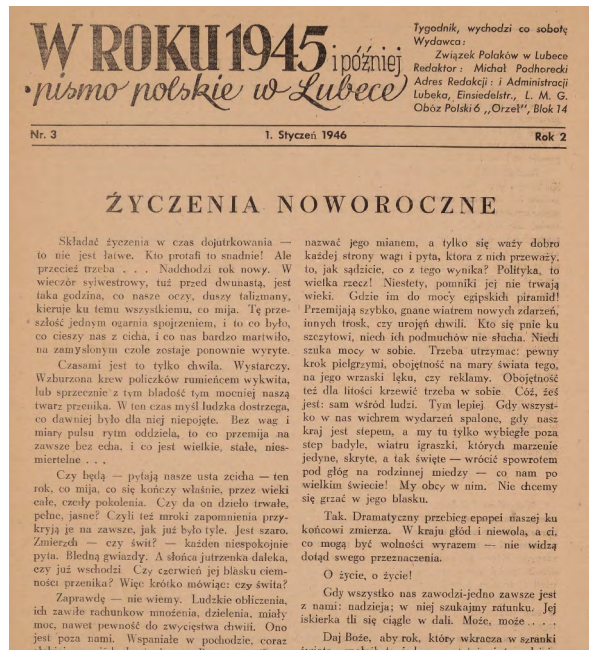
Więc same wielkie symbole. Bóg i Ojczyzna! A przy tym kołody. *Z dymem pożarów, pastorałki, Nie rzucim ziemi*<sup>27</sup>.

Na koniec recenzent odnotował, że ludzie płakali. On także, ale w ostatecznej ocenie widowiska słusznie upominał się o konieczność uświadomienia

ile w życiu naszym jest puste, pawiej teatralności, wielkiego słowa i gestu. Ile niebezpieczeństwa kryje się w ciągłym obnoszeniu z mianem Ojczyzny na wargach<sup>28</sup>.

## Przypisy

- 1 Dipisi (z ang. *displaced persons*, w skrócie DP) – osoby przesiedlone, wywiezione, określenie stosowane przez Aliantów wobec osób umieszczonych w specjalnych obozach przejściowych. Po zakończeniu działań wojennych przebywali w nich cywile – zarówno osoby wywiezione na teren III Rzeszy jako robotnicy przymusowi, jak i byli więźniowie obozów koncentracyjnych; na skutek rozwoju sytuacji politycznej status ten stał się udziałem byłych jeńców wojennych, określanych również jako PWX (ang. *Ex-Prisoners of War*). Słusznie „obozami oczekiwania” nazwał obozy dipisów Stanisław Piekarski, *Polskie teatry jenieckie w Niemczech 1939–1945*, t. II, Warszawa 2001, s. 235.
- 2 Barbara Cöllen, *Sztuka, kultura i codzienność polskich dipisów w Niemczech 1945–1955. „Między nadzieją a niepewnością”*. Wystawa w LWL-Industriemuseum w Bohum. Zob. <https://www.dw.com/pl/kultura-i-codzienno%C5%9B%C4%87-polak%C3%B3w-w-powojennych-niemczech/a-35897549> (dostęp: 3 marca 2022). Wg Magdaleny Helman w samym Emslandzie, czyli na obszarze kontrolowanym przez 1 Dywizję Pancerną działało 14 zespołów teatralnych i rewiowych (zob. Magdalena Helman, *Zapomniana strefa okupacyjna Niemiec*, „Pro Memoria” 2014, nr 1(22), s. 30–31 – przedruk artykułu z katalogu wystawy *Żołnierze generała Maczka* w Muzeum Tradycji Niepodległościowych, Łódź 2010).
- 3 1. Dywizja Pancerna i 1. Samodzielna Brygada Spadochronowa zakończyły służbę okupacyjną 1 maja 1947, w czerwcu i lipcu zostały przerzucone do Anglii i rozformowane. We wrześniu tego roku opuścił Niemcy ostatni dowódca dywizji, gen. Klemens Rudnicki. Maczków przestał istnieć 10 września 1948, kiedy w mieście ponownie pojawili się Niemcy.
- 4 Był to obszar graniczący z Holandią powiatów: Aschendorf, Meppen i Lingen, a także hrabstw: Bentheim, Bersenbrück i Cloppenburg, włącznie z miastami: Papenburg, Meppen, Lingen



„...trzeba utrzymać pewny krok pielgrzymi...”

- 1 Cloppenburg w Dolnej Saksonii i czasowo także niewielką miejscowością Leer we Wschodniej Fryzji.
- 2 Por. Wojciech Osiński, *Maczków – skrawek Polski w Niemczech*, <https://www.tygodnikprzeklad.pl/maczkow-skrawek-polski-niemczech> (dostęp: 2 marca 2023).
- 3 Podobnie w Papenburgu wysiedlono Niemców z 257 domów, pozwalając im zamieszkać we wszelkiego rodzaju komórkach, stajniach i oborach.
- 4 Decyzję podjęto w dowód uznania dla zasług bojowych 1. Dywizji Pancerniej gen. Stanisława Maczka.
- 5 Jakub Żak podaje, powołując się na ustalenia Jana Rydla, że „w połowie lipca 1945 roku istniało tam 13 przedszkoli dla 323 dzieci, 17 szkół powszechnych z 1.664 uczniami, 14 kursów dokształcających w zakresie szkoły podstawowej, z których korzystało 662 dorosłych i młodzieży”. Jakub Żak, *Polscy dipisi w zachodnich strefach okupacyjnych Niemiec na tamach polskiej prasy emigracyjnej (1945–1947)*, „Naukowy Przegląd Dziennikarski” 2017, nr 3, s. 113.
- 6 Józef Szajna trafił do Haren przez Lubekę po wyzwoleniu z obozu w Buchenwaldzie. Po latach wspominał: „Gdy w pobliskich wsiach dochodziło do starć między Polakami i Niemcami, wiedzieliśmy, że we «Lwowie» jesteśmy bezpieczni” (cyt za: Wojciech Osiński, dz. cyt.). Statystyka liceum za: Magdalena Helman, *Zapomniana strefa...*, dz. cyt. s. 31.
- 7 Tadeusz Nowakowski (1917–1995), ps. Taddy, Wuj Teofil, Tadeusz Olsztyński, był nauczycielem języka polskiego w liceum i kierownikiem III Okręgu Szkolnego w Maczkowie, później przez wiele lat pracował w Radiu Wolna Europa. Przebywał w obozie Haren-Ems, liczącym około 5000 Polaków, byłych jeńców wojennych, więźniów obozów pracy i powstańców warszawskich, w tym 1728 uczestniczek powstania, uwolnionych z obozu w Oberlangen. Zob. Tadeusz Nowakowski, *Obóz Wszystkich*

- Świętych*, Libella, Paryż 1957. Pierwsze drugoobiegowe wydanie krajowe książki ukazało się dopiero w 1989 nakładem warszawskiego Pokolenia, oficjalnie powieść wydało w 1990 roku wydawnictwo Czytelnik, wreszcie w 2003 w wydawnictwie Open ukazało się wydanie krytyczne, opatrzone przypisami. Wspomnień obozowych autora dotyczy także zbiór opowiadań *Szopa za jaśminami* z 1948.
- 11 Motyw dipisów odnajdujemy także w opowiadaniu Tadeusza Borowskiego *Bitwa pod Grunwaldem* w tomie *Pożegnanie z Marią* z 1947 roku, który w 1970 wykorzystany został jako podstawa scenariusza filmu Andrzeja Wajdy *Krajobraz po bitwie*. Zarówno opowiadanie, jak i film są uznawane za jedne z najciekawszych prób opisu rzeczywistości obozów dla dipisów. Dodajmy, że tę problematykę podejmowali w swojej twórczości literackiej m.in. Jerzy Zagórski i Ida Fink. Życia w obozie dipisów dotyczą także wspomnienia: Waława Sternera, *Gefangeni i dipisi*, Warszawa 1979; Marii Trzetrzezińskiej-Rosickiej, *Byłam dipisem*, Szczecin 1997; a także Krystyny Leonowicz-Babiak i Zenona Babiaka, *Zanim zasypie piasek ślad. Ich los przestroga i przesłaniem*, Dortmund–Lublin 2005.
  - 12 Tadeusz Nowakowski, *Obóz Wszystkich Świętych*, Pokolenie, Warszawa 1989, s. 10.
  - 13 Tamże, s. 21.
  - 14 Konstantinos Tsirigotis, *Psychopatologia eksterminacji*, „Rocznik Wieluński” 2002, t. 2, s. 58.
  - 15 Waława Sterner, *Gefangeni i dipisi*, Warszawa 1979, s. 150.
  - 16 Teatr Ludowy im. Wojciecha Bogusławskiego powołany do życia przez Leona Schillera w Linggen nad Ems w czerwcu 1945 autor opisuje bliżej we wcześniejszym rozdziale (red.).
  - 17 Por. Stanisław Piekarski, *Polskie teatry jenieckie...*, dz. cyt. t. II. s. 295–296.
  - 18 Tamże, s. 255.
  - 19 Tamże, s. 256.
  - 20 Andreas Lembeck, wsp. Klaus Wessels, *Wyzwoleni, ale nie wolni. Polskie miasto w okupowanych Niemczech*, tłum. B. Ostrowska, Warszawa 2006, s. III
  - 21 Diana (właśc. Alice Mary) Tauber (1905–1982) – angielska aktorka filmowa występująca pod pseudonimem artystycznym Napier (m.in. *Farmers Wife* – 1928, *Mimi*, z Douglasem Fairbanksem Jr. – 1935). W 1940 wstąpiła do FANY (ang. First Aid Nursing Yeomanry), kobiecej organizacji pomocowej. Po wstępnym szkoleniu została skierowana jednostki ambulansów w Szkocji, by opiekować się polskimi żołnierzami. Tam wstąpiła na ochotnika do 1 Dywizji Pancерnej. Aby łatwiej kontaktować się z żołnierzami, nauczyła się języka polskiego. W roku 1953, pięć lat po śmierci Richarda Taubera, wyszła za mąż za Stanisława Wołkowickiego (żołnierz dywizji pancерnej i artystę malarza). Zob. Diana Napier-Tauber, *My Heart and I*, London 1959, pp. 155–177, a także K.S., *Angielka porucznikiem Wojsk Polskich*, „Tygodnik Polski” (Nowy Jork) 1946, nr 37, s. 7; Stanisław Maczek, *Od podwoły do czołga*, Orbis Books, Londyn 1984, s. 226.
  - 22 Tadeusz Nowakowski, *Pożegnanie Maczkowa*, „Orzeł Biały” 1947, nr 26 z 28 czerwca, s. 3. Tekst przedrukowany w: Jakub Żak, *Polscy dipisi w zachodnich strefach okupacyjnych Niemiec...*, dz. cyt., s. 118–125.
  - 23 *Tu mówi Chicago*, „Dziennik Związkowy” (Chicago) z 7 grudnia 1946 (nr 288), s. 3.
  - 24 Do jednej z głośniejszych należała satyra na życie w obozie dipisów *Big Laundry (Wielkie pranie)*. Popularnością cieszyły się także spektakle teatru kukielkowego, wystawiane w miarę regularnie.
  - 25 Tadeusz Nowakowski, *Pożegnanie Maczkowa...*, dz. cyt.
  - 26 Tamże.
  - 27 R. Żarlic, *Betelem via Bergen-Belsen*, „W Roku 1945 i Później” 1946, nr 5, s. 8 [wersja cyfrowa]. Użycie w tytule nazwy Bergen-Belsen może wskazywać, że chodzi o polski zespół z tego właśnie obozu. Zorganizowany w dawnych koszarach Wehrmachtu w pobliżu dawnego obozu koncentracyjnego w szczytowym okresie był zamieszkiwany przez ok. 12 tys. Żydów i 10 tys. Polaków (we wrześniu 1946 przeniesionych do innych ośrodków). Obydwie społeczności prowadziły aktywną działalność kulturalną, również w dziedzinie teatru. Por. Krystyna Walska, *Teatr polski w Niemczech*, „Gazeta Ludowa” 1946, nr 5, s. 3; Stanisław Piekarski, *Polskie teatry jenieckie...*, dz. cyt. t. II. s. 255–256.
  - 28 Tamże, s. 8.

## Od redakcji

Andrzej Linert w 1981 roku otrzymał do Jerzego Adama Brandhubera (1897–1981), tuż przed śmiercią autora, wspomnienia zatytułowane *Teatr polski w Lubece*. To jedyna znana relacja z działalności amatorskiego zespołu teatralnego dipisów w obozie DP X-C w Lubece prowadzonego w drugiej połowie 1945 roku przez tego żołnierza, nauczyciela, artysty malarza, więźnia obozów koncentracyjnych Auschwitz i Sachsenhausen, a także kustosa i współtwórcy Państwowego Muzeum Auschwitz-Birkenau, oraz jego przyjaciół, w tym późniejszego aktora i reżysera Mieczysława Dembowski, który jako nastolatek trafił do KL Auschwitz w pierwszym transporcie z Tarnowa. Tekst został po raz pierwszy opublikowany w pracy Andrzeja Linerta *Jerzego Adama Brandhubera obrazy Auschwitz* wydanej w 2021 roku pod auspicjami Państwowego Muzeum Auschwitz-Birkenau, dostępnej w wersji cyfrowej w Czytelnicy ETP.

Niniejszy artykuł stanowi rozdział drugi z przygotowywanego do publikacji opracowania, w którym Andrzej Linert analizuje to świadectwo w świetle historii teatru i przedwojennych doświadczeń teatralnych Brandhubera – książka cyfrowa wkrótce w ETP.

ANDRZEJ LINERT – historyk teatru i teatrolog, badacz dziejów życia teatralnego Górnego Śląska i Zagłębia Dąbrowskiego, autor kilkunastu książek o teatrach instytucjonalnych i amatorskim ruchu teatralnym w tym regionie. ORCID: 0000-0002-0399-1757

## PIOTR DZIEWOŃSKI

# Polski Teatr Kameralny i teatr Placówka

---

W archiwum Związku Artystów Scen Polskich za Granicą, które znajduje się w zbiorach Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie, znalazłem nigdy niepublikowane dokumenty, które pozwalają uzupełnić brakujące elementy „drzewa genealogicznego” polskich teatrów emigracyjnych z lat 1945–1947. Są one też obrazem zmagania z nowym, powojennym życiem artystów-żołnierzy/dipisów. Na ich decyzje – tak zawodowe, jak i życiowe – mocno wpływał proces demobilizacji, zależność od władz wojskowych oraz walka o zrujnowane na froncie zdrowie.

---

Ciekawe świadectwa z tego czasu ocalały wteczkach z dokumentami Stanisława Szpiganowicza. Ten wszechstronny artysta – aktor, reżyser, plastyk, poeta – wielokrotny sekretarz obrad ZASP-u za Granicą i zasłużony pedagog, to postać zupełnie zapomniana. W pierwszych dniach po wybuchu wojny występował w Teatrze Letnim w Warszawie jako Trubadur w *Sercu w rozterce*, w reżyserii Leona Schillera. Zgłosił się jako ochotnik i walczył w 4. kompanii „Dzieci Lwowskich”. Po kapitulacji pracował m.in. na budowie jako szklarz oraz szofer. Przez dwa lata pełnił funkcję urzędnika w biurach Ursusa, gdzie został wciągnięty do konspiracji. W lipcu 1943 roku, w wyniku wypadki, wszyscy, z którymi miał kontakt, zostali wywiezieni do Oświęcimia. On sam przez krótki czas ukrywał się razem z żoną, po czym pod fikcyjnym nazwiskiem oboje zgłosili się na roboty do Niemiec. W czerwcu 1945 roku, kiedy Szpiganowicz otrzymał list od Leona Schillera zapraszający go do współpracy z Teatrem im. Bogusławskiego w Lingen, przebywał w Stuttgarcie, gdzie pracował dla niemieckiej firmy Eisen-Fuchs. Pełnił tam funkcję oficera łącznikowego, kierownika obozu polskich DP. Zaproszenie Schillera przyjął i dołączył do jego teatru. To właśnie z jego inicjatywy miały powstać dwa „postdipisowskie” zespoły – Polski Teatr Kameralny i teatr Placówka, których projekty są tematem niniejszego artykułu

Badania, których wyniki przedstawiam poniżej, prowadziłem na podstawie trzech rodzajów materiałów źródłowych. Pierwszy stanowi korespondencja, prowadzona przez Szpiganowicza z Wiktorem Budzyńskim (od sierpnia do grudnia 1946), Ziemowitem Karpińskim, Wacławem Modrzeńskim oraz Kazimierzem „Lopkiem” Krukowskim (od października 1946 do stycznia 1947); w obu przypadkach zachowały się również kopie oraz brudnopisy listów Szpiganowicza. Drugie źródło to jego

prywatne notatki (w tym do artykułu dla biuletynu YMCA o Teatrze Ludowym im. Wojciecha Bogusławskiego w Lingen<sup>1</sup>). Trzecie – dokumenty wojskowe<sup>2</sup>.

Ta historia zaczyna się pod koniec 1945 roku, kiedy artyści Teatru Ludowego im. Wojciecha Bogusławskiego w Lingen musieli podjąć decyzję, czy wracać z Leonem Schillerem do kraju, czy zostać na emigracji. Grupa pod kierownictwem Barbary Reńskiej oraz Stanisława Szpiganowicza wybrała drugą opcję. Postanowili założyć własny teatr – Polski Teatr Kameralny. Wysłali trzy listy tej samej treści: do przedstawiciela Wydziału Dobrobytu Żołnierza 2. Korpusu<sup>3</sup> – porucznika Piotra Wysokiego, do kierownictwa Polskiego Teatru Dramatycznego przy Wydziale Dobrobytu – Jadwigi Domańskiej oraz do Wacława Radulskiego. Nawiązując do prowadzonych wcześniej rozmów, zawiadamiają w nich, że stosunek z Polską YMCA, która organizowała Teatr Ludowy, został rozwiązany, zgodnie z umową z 25 listopada 1945, a wzajemne zobowiązania wygasają z dniem 5 stycznia 1946. Na skrawku urwanej kartki znalazła się też wiadomość od Szefa Sztabu 2. Korpusu: „Korpus zgadza się na przysłanie 23 osób z Teatru Schillera. Wozy będą oczekiwać 10 stycznia w Urzędzie Ruchu na stacji w Mentona. Po wyjeździe z Lingen powiadomić Korpus”.

Na dwóch niedatowanych kartkach, na których widnieje nazwa Polski Teatr Kameralny, znajdują się listy osób, które miały tworzyć zespół. Na jednej z nich (fot. 1), łącznie z funkcjami:

Aktorzy: Maria Buchwaldowa, Ewa Kuncewicz, Barbara Reńska, Olga Roesler-Żeromska, Janina Sempolińska, Maria Sznućkówna, Jan Buchwald, Wacław Modrzeński, Stanisław Szpiganowicz, Bohdan Wasiel. Pomocniczy zespół aktorski: Wanda Jakowicka, Emilia Szpiganowiczowa, Alojzy Bartz, Stanisław Nawracała. Zespół Techniczny: Zofia Jakowicka

ZESPOL POLSKIEGO TEATRU KAMERALNEGO

Zespol Aktorski

Buchwaldowa Maria	Buchwald Jan
Kuncewicz Ewa	Modrzenski Wacław
Renska Barbara	Szpiganowicz Stanisław
Roesler-Zeromska Olga	Wasiel Bohdan
Sempolinska Janina	
Sznukowna Maria	

Pomocniczy Zespol Aktorski

Jakowicka Wanda	Bartz Alojzy
Szpiganowiczowa Emilia	Nawracala Stanisław

Zespol Techniczny

Jakowicka Zofia	Pracownia Krawiecka
Kryszkiewicz Jan	Inspektor Sceny
Makowski Tadeusz	Fryzjer
Zaleski Edward	Elektrotechnik

Kierownictwo Artystyczne-Administracyjne

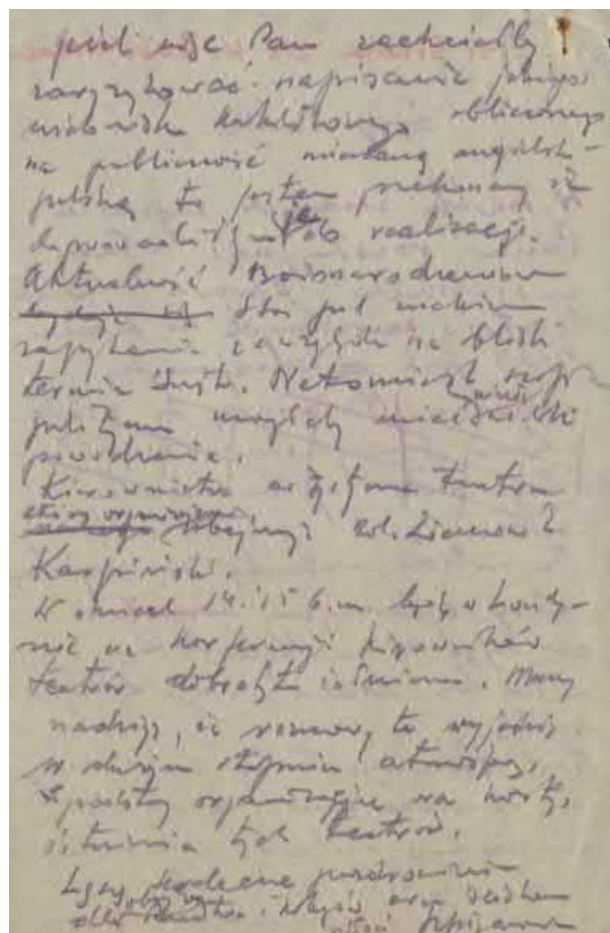
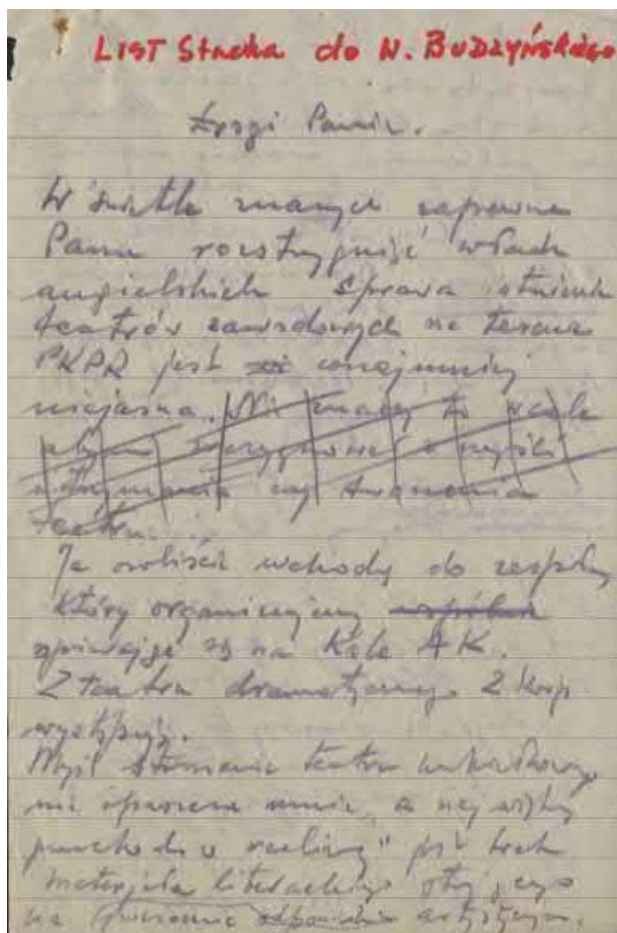
Renska Barbara  
Buchwald Jan  
Szpiganowicz Stanisław

Sekretariat

Ratschka Roman

Referat Gospodarczy i Kasowy

Bartz Alojzy



Fot. 2 i 3. Odręczna kopia listu Stanisława Szpiganowicza do Wiktora Budzyńskiego, brak daty [dokument prawdopodobnie z przełomu sierpnia i września 1946].

(pracownia krawiecka), Jan Kryszkiewicz (inspektor sceny), Tadeusz Makowski (fryzjer), Edward Zaleski (elektrotechnik). Kierownictwo Artystyczno-Administracyjne: Barbara Reńska, Jan Buchwald, Stanisław Szpiganowicz. Sekretariat: Roman Ratschka. Referat Gospodarczy i Kasowy: Alojzy Bartz.

Na dwóch innych dokumentach znalazły się również dane personalne (data, miejsce urodzenia, stopień wojskowy), przygotowane zapewne dla wojska, w celu wystawienia przepustek na czas przejazdu.

Zespół, za namową gen. Klemensa Rudnickiego, przebył drogę Lingen – Münster – Bruksela – Paryż – Lion – Marsylia – Mentona. Z pism wynika, że mieli dotrzeć do celu około 17 stycznia 1946. Od 10 stycznia w Mentonie w Urzędzie Ruchu na stacji kolejowej czekały na nich specjalne wozy. Członkowie grupy najprawdopodobniej otrzymali tam dokumenty niezbędne do przekroczenia granicy z Włochami. Wiemy, że zostali przetransportowani do Recanati, gdzie dołączyli do Teatru Dramatycznego 2. Korpusu.

Z zapisków wynika, że – jako pedagog z powołania – Szpiganowicz bardziej niż w organizowanie pracy dla zespołu zaangażował się w działalność powstającego właśnie dwuletniego Studium Dramatycznego<sup>4</sup>.

Poza Szpiganowiczem Leopold Kielanowski, organizator Studia, zaprosił do prowadzenia wykładów także Żeromską, Buchwalda, Bartza, Modrzeńskiego i Wasiela. W lutym Szpiganowicz miał już gotowy plan zajęć z historii muzyki, w maju ruszyły zajęcia, a w sierpniu zespół 2. Korpusu został przeniesiony do Anglii.

W Anglii Szpiganowicz nawiązał kontakt z Wiktorem Budzyńskim, z którym przyjaźnili się od czasów przedwojennego Lwowa. Współpracowali wtedy w przy tworzeniu audycji radiowych i w teatrze<sup>5</sup>. W odręcznym odpisie listu, prawdopodobnie z początku września 1946, Szpiganowicz pisze (fot. 2 i 3):

...sprawa istnienia teatrów zawodowych na terenie PKPR<sup>6</sup> jest co najmniej niejasna. [Nie znaczy to wcale, abym zrezygnował z myśli istnienia czy stworzenia teatru – zdanie skreślone, przyp. P.D.]. Ja osobiście wchodzę do zespołu, który organizujemy, opierając się na Kole AK. Z Teatru Dramatycznego 2. Korpusu występuję. Myśl stworzenia teatru kukiełkowego nie opuszcza mnie, a największą przeszkodą w realizacji jest brak materiału literackiego stojącego na odpowiednim poziomie artystycznym. Jeżeli więc Pan zechciałby zaryzykować napisanie jakiegoś widowiska kukiełkowego obliczonego na publiczność mieszaną angielsko-polską, to jestem przekonany, iż doprowadziłbym do jego realizacji.

Aktualność Bożonarodzeniowa stoi pod znakiem zapytania ze względu na bliski termin świąt. Natomiast szopka polityczna mogłaby mieć [dwa nieczytelne słowa – P.D.] powodzenie. Kierownictwo artystyczne teatru, który organizujemy, obejmuje Kol. Ziemowit Karpiński.

Pierwszy raz zostają tutaj wspomniane plany dotyczące zespołu, który mógł być domniemaną Placówką. W dalszej części Szpiganowicz zapowiada, że chce się spotkać z przedstawicielami pozostałych teatrów, mając nadzieję na porozumienie w kwestii uzgodnienia podstaw organizacyjnych dotyczących ich działalności.

Kolejny list od Budzyńskiego z 11 września 1946:

Miło nam było spotkać Pana po tylu latach i mieć Go u siebie choć na kilka godzin. List ten wysyłam ze szpitala im. Paderewskiego dokąd zostałem przewieziony w kilka godzin po Pańskim wyjeździe. Dostałem ostrego ataku nerkowego. [...] Co się tyczy dalszej współpracy na odcinku kukielkowym to niczego w tej chwili, niestety, nie wiem nie tylko ja i moi koledzy, ale i nasze władze. Wiadomo jest tylko, że w zasadzie Anglicy zgadzają się na tzw. *welfare*, czyli ogólnie biorąc pracę oświatową. Ale jak ona będzie wyglądała i na jakich zasadach będzie prowadzona, nikt w tej chwili nie umie udzielić informacji. Wszędzie przewija się niepewność.

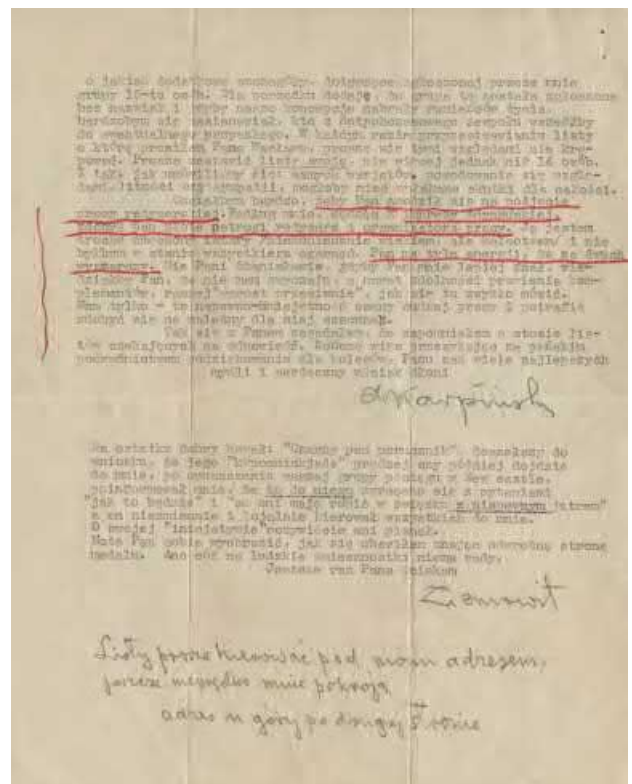
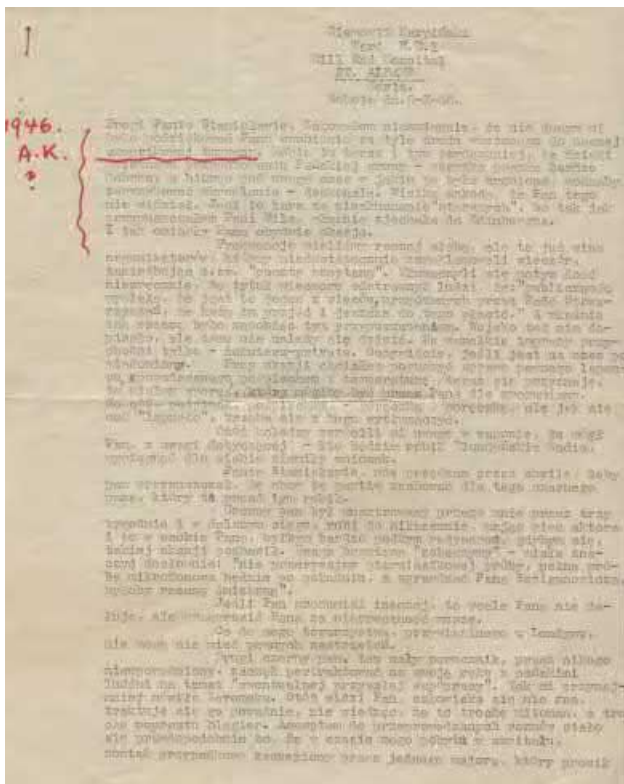
Miesiąc później, 5 października 1946, Szpiganowicz otrzymuje list od Ziemowita Karpińskiego (fot. 4 i 5):

Żałowałem niezmiernie, że nie danym mi było podziękować Panu osobiście za tyle trudu włożonego do naszej czwartkowej imprezy [...] to dzięki świetnemu przygotowaniu Pańskiej grupy – wszystko poszło bardzo dobrze, a biorąc pod uwagę czas w jakim to było zrobione, można by zaryzykować określenie – doskonale [...].

Jak informuje „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza” z 3 października 1946 Rada Stowarzyszeń Polskich w Edynburgu, o godz. 19:00 w YMCA Hall St. Andres Street organizowała wieczór pod tytułem *W drugą rocznicę Powstania Warszawskiego* z udziałem Tadeusza Zawadzkiego oraz zespołu byłych żołnierzy AK. Można przypuszczać, że chodzi o nieformalnych członków Polskiego Teatru Kameralnego. Jediną potwierdzoną uczestniczką jest Olga Żeromska. Z niewiadomych przyczyn Szpiganowicz nie był obecny.

Z relacji Karpińskiego wynika, że publiczność nie do końca dopisała, gdyż organizatorzy nie zadbali o działania promocyjne. O wysokim poziomie artystycznym zespołu może świadczyć fakt, że po występie pojawiły się propozycje dalszej współpracy. Karpiński do Szpiganowicza:

gdymy nasze koncepcje nabrały rumieńców życia, bardzo bym się zastanawiał, kto z dotychczasowego zespołu wszedłby ewentualnie do przyszłego. [...] Proszę zestawić listę swoją [podkreślone ołówkiem – P.D.], nie więcej jednak niż 14 osób. I tak, jak umówiliśmy się: samych wariatów, powodowanie się względami litości czy sympatii, mogłoby



Fot. 4 i 5. List Ziemowita Karpińskiego do Stanisława Szpiganowicza, 5 października 1946.



mieć opłakane skutki dla całości. Chciałbym bardzo, żeby Pan zgodził się na podjęcie pracy reżyserskiej. Według mnie, sądząc z imprezy edynburskiej, zdobył pan złote ostrogi reżysera i organizatora pracy. Ja jestem trochę zmęczony i stary (niekoniecznie wiekiem, ale kalectwem<sup>7</sup> i nie byłbym w stanie wszystkiego ogarnąć. Pan ma tyle energii, że za dwóch wystarczy. [...] gdyby Pan mnie lepiej znał, wiedziałby Pan, że nie mam zwyczaju, a nawet zdolności prawienia komplementów, raczej „wprost przeciwnie”, jak się to zwykle mówi. Mam tylko – to na pewno – umiejętność oceny cudzej pracy i potrafię zdobyć się na należyne dla niej szacunek.

Nadawcą kolejnego listu z 10 października 1946 jest prawdopodobnie Wacław Modrzeński. Potwierdza w nim chęć współpracy ze strony Karpińskiego, który miał się entuzjastycznie wypowiadać o planowanych działaniach i liczył na ich realizację. Do zespołu mieli należeć tylko członkowie AK. Wyjątek zrobili jedynie dla Kazimierza Krukowskiego z żoną.

Najważniejsze jest, aby ludzie byli nie tylko użyteczni, ale i wyrobieni. [...] ustaliłem, że Rewkowscy<sup>8</sup> są również z A.K. i że to byłby dobry nabytek. [...] Jeśli uznasz to za stosowne to pomów z nimi, przedstaw plusy, ale nie szczędź uwag na temat prawdopodobnych trudności zwłaszcza w początkach. Lista wyglądałaby zatem tak: 1. Brzezińska, 2. Sempolińska, 3. Arczyńska, 4. Kuncewicz, 5. Sznuć, 6. Żeromska, 7. Ippoldt-Skwierczyńska, 8. Karpiński, 9. Szpiganowicz, 10. Rewkowski, 11. Blichewicz, 12. Skwierczyński, 13. Modrzeński, 14. Krajewski, 15. Puchalski. [...] Decyzja Anglików ma zapaść w przyszłym tygodniu. Do tego czasu powinniśmy być gotowi.

Jak widać, w składzie proponowanym przez Karpińskiego i Modrzeńskiego pojawiło się sześciu artystów, którzy wcześniej mieli tworzyć Polski Teatr Kameralny.

W międzyczasie Szpiganowicz otrzymuje dwa listy od Budzyńskiego. W pierwszym (28 października 1946) nadawca pisze:

czy w dalszym ciągu wydaje się Wam aktualna sprawa scenariusza dla teatru kukiełek, gdyż wracając stopniowo do zdrowia, chciałbym dotrzymać danej obietnicy. Zastanawiam się czy to nie za późno ze względu na projektowany termin grudniowy.

Miesiąc później (25 listopada 1946) okazuje się jednak, że Budzyński nie mógł dotrzymać wspomnianej obietnicy dotyczącej tekstu do szopki noworocznej:

ze względu na opóźnienie aktualność Szopki świątecznej czy noworocznej jest definitywnie pogrzebana. Wobec tego proponuję powrót do tego pomysłu w okresie późniejszym, kiedy jako tako ułożą się sprawy organizacyjne na tym terenie.

Jak już Pan zapewne wie z powodu fatalnego stanu mego zdrowia i choroby Władę<sup>9</sup> zrezygnowałem z prowadzenia „Lwowskiej Fali”, zresztą także z powodu innych, bardzo

przykrych przyczyn (odebranie stopni oficerów kontaktowych wszystkim członkom czołówki) zaprzestała swej działalności po 7 latach bardzo trudnej i wyczerpującej pracy objazdowej [...]”<sup>10</sup>.

Rozmowy się zakończyły. Do współpracy nie doszło.

Z listu Kazimierza Krukowskiego (27 listopada 1946) wynika, że byli z Karpińskim w Londynie, ale niczego się nie dowiedzieli, gdyż nie dotarli do osób „decyzyjnych”. Za to Krukowski z żoną otrzymał jakąś atrakcyjną propozycję finansową, dlatego wstrzymał się z deklaracją ewentualnego dołączenia do składu. Zobowiązał się z jednak pilotować sprawę, aż do jej rozstrzygnięcia, które nastąpiło miesiąc później, o czym informuje Karpiński w liście do Szpiganowicza i Modrzeńskiego z 27 grudnia 1946:

Dziś po trzygodzinnej wizycie u p. Majchrzaka<sup>11</sup> [...], po bardzo gruntownym i skrupulatnym przeliczeniu doszedł do wniosku, że YMCA, chcąc prowadzić teatr, musiałaby dołożyć do niego [...], a zatem z żalem, niestety, nie może iść na tę imprezę. [...] Przy nadchodzącym Nowym Roku życząc z całego serca Koleżankom i Kolegom, aby jak najprędzej skończyła się już ta tułaczka i żebyście nareszcie osiedli na własnym gruncie. Nie pragnę jednak wcale dla was, aby ten grunt był stały, niech będzie tylko etapem w drodze do prawdziwego domu.

Wydawać by się mogło, że jest to zakończenie całej historii. Szkic listu Szpiganowicza, napisany ołówkiem, na odwrocie kartki z 28 stycznia 1947 (notatka zatem mogła powstać po tej dacie) sugeruje, że zdarzyło się w sprawie Placówki coś jeszcze.

Szanowne Koleżanki i Szanowni Koledzy!

Dowiedziałem się, że cała wina rozbicia teatru Placówka została przypisana mnie. Sąd ten uważam za wysoce niesłuszny i krzywdzący. Inicjatorem, organizatorem i kierownikiem oficjalnym Placówki był Kol. Ziemowit Karpiński. Zgodnie z opinią najpoważniejszych osób zespołu uprzedziłem go kilkukrotnie, że nie widzę możliwości stworzenia pozytywnej propozycji teatralnej – widząc sprawę w kilku aspektach – bez niego. Uprzedziłem go też, że nie mogę się podjąć prowadzenia tej imprezy – co mi Kol. Karpiński sugerował. Zatem, że wyjechałem do Londynu (z woli zespołu), za pieniądze Kolegów, żeby sobie znaleźć posadę nie wytrzymuje najmniejszej krytyki. Nie ja szukałem, lecz mnie szukano. Ja tylko odmówiłem kilkukrotnie, czekając na decyzję Kol. Karpińskiego. [...] Podkreślałem, że byłem tylko członkiem zespołu, wierzącym i łudzącym się – tak jak wszyscy. [...] Uważam, że byłoby wręcz nieuczciwe w stosunku do kolegów i do odbiorców, gdybym, nie mając realnych możliwości, brał się do tak poważnego przedsięwzięcia. [...] Nikomu też nikt z zespołu, a tem mniej ja, nie gwarantował przyszłości, ani też nie obiecywał jakiegokolwiek innej pracy.

Większość zespołu artystycznego została w Teatrze Dramatycznym 2. Korpusu, który przekształcił się w Polski

Teatr Dramatyczny im. Słowackiego. Budzyński niedługo potem, przebywając w Edynburgu, napisał na zamówienie Leopolda Kielanowskiego dwie sztuki: *Spotkanie* (tekst powstał w czerwcu 1947) i *Displaced Person* (październik 1948), które stały się pierwszymi portretami emigracji<sup>12</sup>. Co ciekawe, w obu spektaklach występowali głównie aktorzy Polskiego Teatru Kameralnego. Karpiński, Wasiel i Krukowski chwilę później wyemigrowali do Ameryki. Pierwszy i drugi do Północnej (USA), a trzeci do Południowej (Argentyna), po czym wrócił do Polski. Wielu kolegów i wiele koleżanek Szpiganowicza, którzy zostali w Anglii, poświęciło się własnej działalności teatralnej: Olga Żeromska (PRO ARTE), Wojciech Wojtecki (Teatr Aktora), Wiesław Mirecki (Sztafeta i Warsztat). Kiedy stan zdrowia Szpiganowicza zaczął się gwałtownie pogarszać, sporadycznie przyjmował zaproszenia do współpracy. Ograniczył działalność teatralną do minimum. Podjął się reżyserii tylko pięciu spektakli, z których każdy był sukcesem. Recenzenci chwalili precyzję i stawiali go za zawodowy wzór. Resztę życia poświęcił na pełną pokory pracę u podstaw, kontynuując pedagogiczną misję, inspirowaną duchem Schillerowskiej tradycji. To było jego prawdziwe

powołanie. Realizował stworzony przez siebie program nauczania, prowadząc wykłady najpierw w Studium Teatralnym, a później – z Barbarą Reńską – w Warsztacie Teatralnym Młodych i Laboratorium Teatralnym, kształcąc przyszłych adeptów dla Teatru Polskiego ZASP.

Dlaczego dwa planowane przez Szpiganowicza zespoły nie powstały? Dzięki zachowanej korespondencji możemy choć częściowo odpowiedzieć na to pytanie. Na pewno nie było jednego powodu. Głównym jednak był z pewnością kryzys w Teatrze Dramatycznym 2. Korpusu, którego skutkiem stał się nadmiar zespołów teatralnych powstających w ramach Polskiego Korpusu Przystosobienia i Rozmieszczenia. Jak sugerują słowa dopisane na jednym z listów znajdujących się w dokumentach Szpiganowicza, ich treść była ściśle poufna. Być może właśnie z tego powodu nie wszystkie fakty pojawiają się we wspomnieniach uczestników tamtych wydarzeń. Wymaga to głębszej analizy<sup>13</sup>.

Wiemy natomiast na pewno, że Szpiganowicz myślał o założeniu własnego teatru jednak do końca nie porzucił. Ta koncepcja pojawia się w jego późniejszych notatkach, o których może jeszcze będzie kiedyś okazja napisać.

## Przypisy

- 1 Stanisław Szpiganowicz *Poradnik Świąteczny YMCA*, Wydawnictwo Światowego Komitetu YMCA, sekcja Polska w Wielkiej Brytanii, 1955 nr 175/176, s. 27–28, <https://kpbc.umk.pl/dlibra/publication/226032/edition/224544/content>, dostęp: 16 grudnia 2022.
- 2 W związku z przedwojenną gramatyką oraz czytelnością pisma odręcznego, żeby zapiski były czytelniejsze, pozwoliłem sobie rozwinąć skróty, uaktualnić formy, poprawić błędy, ale bez ingerencji w samą treść zapisów.
- 3 Wydział Dobrobytu Żołnierza Drugiego Korpusu wspierał Oddział Kultury i Prasy, któremu podlegał Teatr 2. Korpusu oraz czołówki rewiowe.
- 4 W archiwum zachowały się wykłady z historii dramatu, które prowadził przed wojną (1931-1933) w Państwowej Szkole Dramatycznej Konserwatorium Muzycznego w Warszawie.
- 5 Wśród dokumentów znajduje się maszynopis egzemplarza Szpiganowicza, który grał główną, tytułową rolę Dr. Freda Larsena w słuchowisku radiowym *Sprawa Larsena* autorstwa Jerzego Tepy, nadanym 2 grudnia 1936, w Rozgłośni Lwowskiej, w reżyserii Wiktora Budzyńskiego.
- 6 Polski Korpus Przystosobienia i Rozmieszczenia miał przystosować zdemobilizowanych żołnierzy do życia cywilnego.
- 7 Karpiński stracił rękę podczas powstania warszawskiego.
- 8 Helena Bystrzanowska i Zygmunt Rewkowski.
- 9 Chodzi o Władę Majewską.
- 10 Po wojnie, mimo propozycji występów, jakie otrzymywał zespół „Lwowskiej Fali”, indywidualne drogi artystów zaczęły się rozchodzić. Ostatni występ odbył się 17 listopada 1946 roku w wojskowym szpitalu w Whitechurch. Potem część zespołu wróciła do Polski, a reszta pozostała na emigracji.
- 11 Henryk Majchrzak – dyrektor Polskiej YMCA w Londynie.
- 12 Oba teksty są dostępne w czytelni ETP.
- 13 Inny ślad dotyczący PTK zachował się w notatkach Józefa Bzowskiego, który na podstawie rozmów z kolegami, spisywał historię teatrów żołnierskich oraz obozowych. To, czego dowiedział się od Szpiganowicza, zostało opublikowane w książce *Teatr i dramaty polskiej emigracji po 1939 roku*, pod red. Elżbiety Kalemby-Kasprzak i Dobrochny Ratajczak (Wiedza o kulturze, Wrocław 1998, s. 41). Z kolei Stanisław Piekarski pisze o Teatrze Armii Krajowej, który powstał z inicjatywy Ziemowita Karpińskiego i miał działać w latach 1945–1947. Jednak wymienione przez niego osoby, które miały być zaangażowane w tę działalność, nie pokrywają się z tymi, które znajdują się w zachowanej przez Szpiganowicza korespondencji. Być może Karpiński myślał o równoległym prowadzeniu dwóch zespołów lub też tworzył alternatywną listę artystów, których mógł dobierać do organizacji pojedynczych wydarzeń (Stanisław Piekarski *Mars i Melpomena: polskie teatry żołnierskie na obczyźnie 1939-1948*, Ministerstwo Obrony Narodowej, Warszawa 2000, s. 257-260).

PIOTR DZIEWOŃSKI – teatrolog, dziennikarz. Współpracuje z Pracownią Dokumentacji Teatru IT, prowadząc badania nad archiwum ZASP za Granicą. Syn Romana Dziewońskiego, wnuk Janiny Smoszewskiej i Edwarda Dziewońskiego, prawnuk Janusza Dziewońskiego, brata Elżbiety Dziewońskiej-Krzemińskiej.

DOROTA BUCHWALD

## Co z tym począć, droga Redakcjo czyli prapremiera (?) *Policji* Mrożka w Głuszycy

---

Istnienie w Internecie Encyklopedii Teatru Polskiego ma wielorakie konsekwencje. Jedną z nich jest możliwość kontaktu z osobami, których wiedza wynikająca z pasji badawczych bądź relacji rodzinnych wspaniale koryguje i poszerza tę zgromadzoną już przez badaczy i historyków teatru. Tą ścieżką trafiają do nas nie tylko poświadczone informacje, ale także nieoczywiste relacje bądź świadectwa (niekiedy dokumenty), które dodają kolorytu temu, co już wiemy.

---

Syn bohatera tej opowieści, widząc jak różnorodnie i szeroko obejmujemy dokumentacją życie teatralne, podarował do archiwum wspomnienie swojego ojca i jako dowód zaistnienia opisywanych w tekście wydarzeń – sześć bardzo dobrej jakości zdjęć.

Zainteresowała mnie ta historia o tyle, że jest ciekawym dopełnieniem i potwierdzeniem roli, jaką w naszej teatralnej historii zaczęły odgrywać teatry studenckie od przełomu lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku.

### Co i dlaczego „wchodzi” do historii?

O premierze *Ślubu* dowiedział się wkrótce jego autor, Gombrowicz, i nie był z tego faktu zadowolony. Dał się jednak udobruchać, kiedy dowiedział się, że Krystyna Zachwatowicz, która przygotowała kostiumy i scenografię, jest jego daleką krewną. Wtedy nabrał zaufania i już nie oponował...<sup>1</sup>

– wspomina prapremierę sztuki Gombrowicza w Studenckim Teatrze Gliwice (6 kwietnia 1960) Tadeusz Szafarz, inżynier, ówczesny student Politechniki Gliwickiej. *Ślub* przygotował ze studentami co prawda nie byle kto, bo Jerzy Jarocki, ale właściwie był jeszcze wówczas nie bardzo znanym reżyserem, zaledwie dwa lata po debiucie w Teatrze Śląskim. STG to był teatr studencki, nieprofesjonalny, ale mimo to – pewnie za przyczyną autora i reżysera – znalazł się w mainstreamowej historii naszego teatru, a co za tym idzie, także na liście premier *Ślubu* w bazach danych tworzonych w Pracowni Dokumentacji Teatru IT, które prezentuje Encyklopedia Teatru Polskiego. W ETP można też zobaczyć zdjęcia i program z tego spektaklu, jest też kilka artykułów.

Pan Mrozek nie wiedział, że premiera jego sztuki odbyła się w Głuszycy na dwa tygodnie przed oficjalną warszawską [...]. Kiedyś w liście napisałem mu o tej ciekawostce, ale nie był zainteresowany<sup>2</sup>.

Tak o swojej teatralnej przygodzie z *Policją* w 1958 roku pisze Artur Nichthauser, wówczas student wrocławskiej uczelni plastycznej. Czy data 13 czerwca 1958 powinna się w historii wystawień tekstu Mrożka pojawić?

### Kim jest Artur Nichthauser?

Źródła internetowe są zgodne co do biografii.

Urodził się w 1935 w Krakowie (choć w metryce urodzenia ma wpisane Krosno nad Wisłokiem). Matka Hilda z domu Fischer zmarła po porodzie, ojciec trzy lata później ożenił się ponownie. W 1940 roku rodzina została wywieziona ze Lwowa na Sybir do Maryjskiej Republiki. W styczniu 1942 znalazła się w Uzbekistanie, a w 1944 na Ukrainie koło Zaporozża. W marcu 1946 rodzina Nichthauserów wróciła do Polski. Osiedlono ich na Dolnym Śląsku w Głuszycy koło Wałbrzycha. W 1954 Artur ukończył technikum górnicze w Wałbrzychu i po roku pracy w zawodzie rozpoczął studia plastyczne we Wrocławiu. Dyplom Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie uzyskał w roku 1962. Wyjechał do Olsztyna, gdzie mieszka do dzisiaj z czteroletnią (1964–68) przerwą na Elbląg, gdzie był dyrektorem Domu Kultury Zakładów Mechanicznych ZAMECH. Zajmuje się sztuką „czystą” i użytkową. Obok klasycznego malarstwa uprawia także sztukę będącą swoistym kolażem różnorodnych materiałów (metal, tkanina, skóra). Od 1962 jest członkiem Związku Polskich Artystów Plastyków, a od 2002 Związku

Literatów Polskich. W latach 1974 – 1977 pełnił funkcję prezesa olsztyńskiego okręgu ZPAP. Od 1994 współpracuje z olsztyńską wieczorówką „Dziennik Pojezierza”, na łamach którego publikował cotygodniowe felietony *Opowieści przy kufelku* (ukazało się ich 303) oraz recenzje z wydarzeń plastycznych (ponad 100). Brał udział w licznych wystawach krajowych i zagranicznych<sup>3</sup>.

Biografię można uzupełnić informacjami, że jako literat debiutował w 1997 roku zbiorem gawęd *Mój kochany Olsztyn, czyli opowieści przy kufelku*, a w 2010 wydał autobiograficzną powieść *Znalezione w biurku*<sup>4</sup>. Teatr pojawia się w tej historii raz jeszcze – pod koniec lat dziewięćdziesiątych Nichthausera napisał sztukę teatralną *Plankton*, opartą na sybirackich wspomnieniach, którą w 2017 roku zaprezentował w publicznym czytaniu olsztyński Teatr przy Stoliku. Wówczas na stronie internetowej zapowiadającej czytanie pojawiła się taka informacja:

Artur Nichthauser jest znanym artystą plastykiem i cenionym malarzem, legendą olsztyńskich środowisk twórczych oraz autorem niezliczonych gawęd i anegdot<sup>5</sup>.

### Co wydarzyło się w Głuszycy?

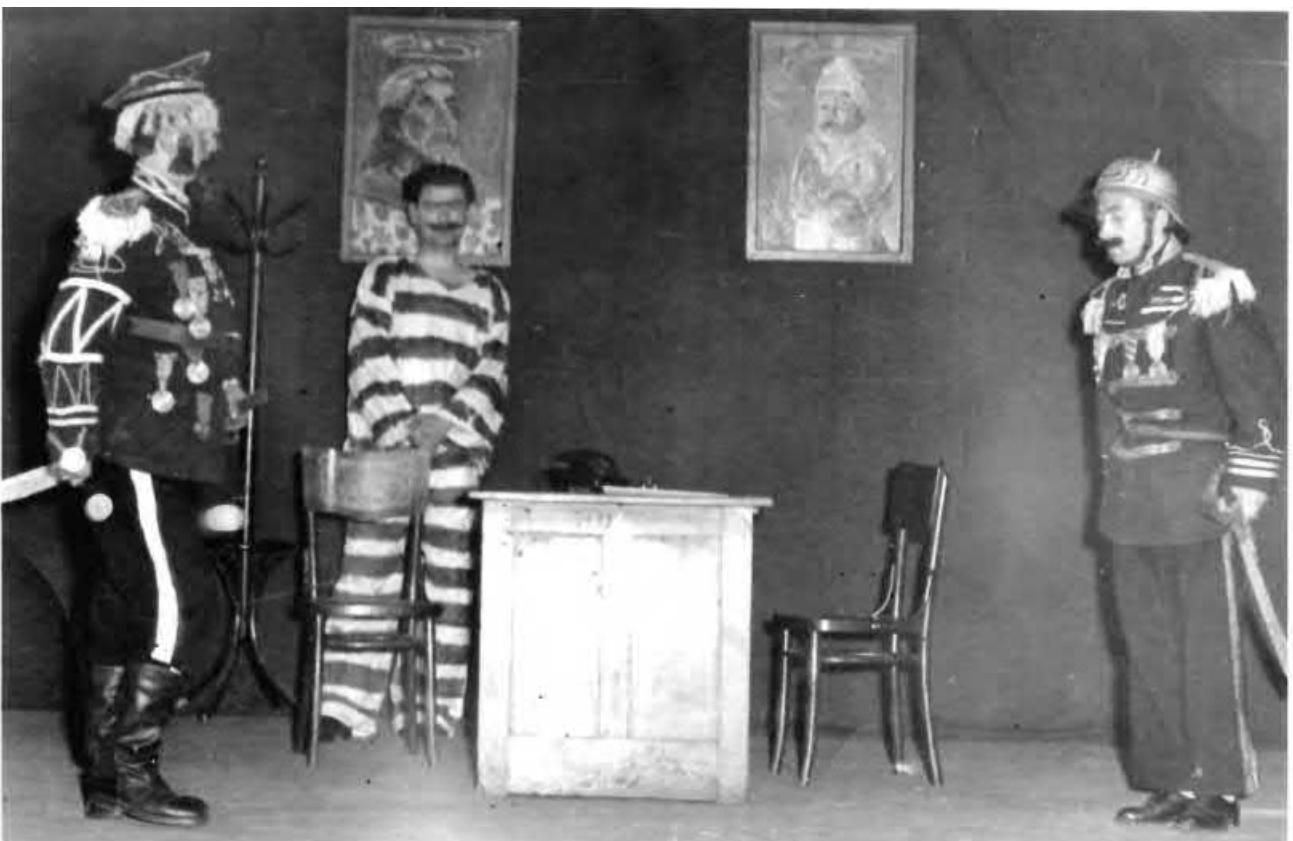
Głuszycza to przemysłowo-górnicyzkie miasteczko na Dolnym Śląsku, niedaleko Wałbrzysza. Jak wynika z biogramu, mieszkali tam rodzice Artura Nichthausera. Ojciec, Bernard, jak pisze anonimowy kronikarz Głuszycy na swoim blogu: „był zacnym i cenionym buchalterem lokalnej Polskiej Spółdzielni Spożywców, dzięki swej pracowitości i życzliwości cieszył się autorytetem wśród mieszkańców miasta”<sup>6</sup>. Już jako wrocławski student Artur spędzał u rodziców wakacje. Życie towarzyskie i kulturalne koncentrowało się wtedy w przyzakładowych świetlicach. Szczególnie ulubione miejsce potańcówek znajdowało się przy Głuszycykiej Przędzalni Czesankowej, która wśród mieszkańców zachowała swoją przedwojenną nazwę pochodzącą od nazwiska właściciela – „Schtehr”. Popularne potańcówki „u Sztera” odbywały się dwa razy w tygodniu, ale tę świetlicę od innych odróżniało jeszcze to, że istniał tam amatorski teatr. Kierownikiem świetlicy i teatru był „pan Książek”. Wspomina Nichthauser:

W piśmie „Dialog” wpadła mi w ręce trzyaktowa sztuka Sławomira Mrożka *Policja*<sup>7</sup>. Namówiłem pana Książka na jej wystawienie. Jako student aż z Wrocławia dostałem wszelkie pełnomocnictwa. Zostałem reżyserem, scenografem i aktorem, oczywiście wybrałem sobie rolę naczelnika policji. Nie dlatego, że była to główna rola, ale mogłem się ubrać w mundur tak obwieszony orderami, że każdy radziecki generał, weteran II wojny światowej, mógł mi pozazdrościć. W sztuce występowali sami mężczyźni, głównie policjanci, i jeden więzień. Ze strojami tych pierwszych nie miałem



Wystawienie *Policji* w Głuszycy.  
Kolejne fotografie na stronach 85 i 86.

kłopotu. Zostali ubrani w zmodyfikowane mundury straży przemysłowej. Gorzej było z więźniem. Nijak nie wiedziałem, jak mu te paski na piżamie namalować – w poprzek czy wzdłuż. Namalowałem w poprzek i to krzywo. Był leciutko niezadowolony. Ja na scenie obwieszony orderami jak choinka, a on nie dość że w piżamie to jeszcze z krzywymi paskami. Sztuka odniosła ogromny sukces. Na eliminacjach zespołów amatorskich we Wrocławiu zdobyliśmy pierwsze miejsce<sup>8</sup>. [...] Premiera udała się, natomiast ostatnie przedstawienie było fatalne. Odbyło się w Świdnicy, gdzie przed dwoma laty jako członek trójki studenckiej brałem udział w wydawaniu wyroków wywożenia dyrektorów na taczkach. Jeden z sądów odbył się na scenie, na której zbiegiem okoliczności mieliśmy właśnie odegrać Mrożka. Pierwszy akt przeszedł gładko. W drugim coś mi odbiło i wygłosiłem tekst z trzeciego. Zespół poszedł za mną. Książek, który grał rolę sierżanta, zorientował się. Dostałem potężnego szturchańca i zaczęliśmy kombinować, jakby tu wrócić do drugiego aktu, bo inaczej sztuka byłaby zupełnie niezrozumiała. Książek sypał jak z rękawa starymi dowcipami politycznymi, ja coś nawijałem, aby móc wrócić do przeskoczonego tekstu. Więzień w krzywych paskach też pomagał, jak mógł. Trzeba tę farsę było jakoś zakończyć. Dałem więc jako naczelnik





Wystawienie *Policji* w Głuszycy

policii więźniowi po pysku i kurtyna zapadła. Dalej przedstawienie potoczyło się normalnie: ale to, że Mrożkowi dorobiliśmy czwarty akt do jego *Policjantów* pozostanie mi na zawsze w pamięci<sup>9</sup>.

Inwencję głuzyckiego inscenizatora widać wyraźnie na zdjęciach. Im bardziej się im przyglądałam, tym bardziej kojarzyły mi się z innymi obrazami. Zdjęcia z „prawdziwej” prapremiery *Policji* (wtedy pod tytułem *Policjanci*) w Teatrze Dramatycznym w Warszawie (27 czerwca 1958) w reżyserii Jana Świderskiego i scenografii Jana Kosińskiego są zaskakująco podobne.

Oczywiście Mrozek jest w didaskaliach niezwykle stanowczy i precyzyjny:

W gabinecie Naczelnika Policji. Rekwizyty niezbędne: biurko, dwa krzesła, dobrze widoczne wejście. Dwa portrety: jeden – Infanta (niemowlę w staromodnym wózku albo dziecko w stylu portretów mieszczańskich dzieci z XIX w. (oraz drugi – Regenta (starego i groźnego pryka z wąsami). Wszyscy, którzy mają coś wspólnego z Policją, mają duże wąsy<sup>10</sup>.

Ale o kostiumie więźnia nie ma tu ani słowa.

Baza rejestruje 48 realizacji tego tekstu Sławomira Mrożka. Jest wśród nich premiera radiowa i premiera na scenie Polskiego Ośrodka Społeczno-Kulturalnego w Londynie. Czy powinna się znaleźć i ta? Trzeba byłoby chyba jeszcze uważniejszego śledztwa – *Policja (Policjanci)* ukazała się w 6 numerze „Dialogu” w 1958 roku, premiera w Teatrze Dramatycznym odbyła się już 27 czerwca 1958 roku, to znaczy, że premiera w Głuszycy powinna odbyć się 13 czerwca. Nawet gdyby „Dialog” ukazał się już w końcu maja, a wakacje studenckie zaczęły się od początku czerwca, to coś w tym harmonogramie „nie styka”... A może jednak przedstawienie w Głuszycy odbyło się już po warszawskiej prapremierze, a czas zatarł w pamięci autora wspomnień chronologię?

## Przypisy

- 1 Tadeusz Szafarz, *Studencki Teatr Gliwice*, „Przegląd Techniczny” 2006, nr 14–15 [wersja cyfrowa].
- 2 Artur Nichthausner, *Znalezione w biurku*, Medical Education, Warszawa 2010, s. 97, 101.
- 3 <https://nakanapie.pl/autorzy/artur-nichthausner>, [http://leksykonkultury.ceik.eu/index.php/Artur\\_Nichthausner](http://leksykonkultury.ceik.eu/index.php/Artur_Nichthausner), dostęp 28 grudnia 2022.
- 4 Artur Nichthausner, *Mój kochany Olsztyn czyli opowieści przy kufelku*, Masterpress, Białystok 1997, *Znalezione w biurku*, Medical Education, Warszawa 2010.
- 5 <http://eswiatowid.pl/Aktualno%C5%99Bci/tabid/158/ItemId/39205/btab/152/Default.aspx>, dostęp 3 stycznia 2023.



*Policja*, reż. Jan Świderski, Teatr Dramatyczny, Warszawa, prem. 27 czerwca 1958. Na zdjęciu górnym: Jan Świderski, Aleksander Dzwonkowski, Stanisław Winczewski. Poniżej: scenografia autorstwa Jana Kosińskiego. Fot. Franciszek Myszkowski

Oddaję dokumentację do archiwum. Zostaje ślad. I pytanie – czy pierwsze wystawienie *Policji* na scenie amatorskiego teatru w Głuszycy powinno znaleźć się w oficjalnym rejestrze, czy pozostać wyłącznie jako przyczynek do tej historii?

- 6 *Panegiryk na cześć Artura!*, wpis na blogu Tu jest mój dom, 8 września 2016, <http://tujestmojdom.blogspot.com/2016/09/panegiryk-na-czesc-artura.html>, dostęp 5 stycznia 2023.
- 7 Nie mogę oprzeć się pokusie komentarza – „Dialog” w rękach studenta uczelni plastycznej w 1958 roku... Na dziesięć lat przed filmem Andrzeja Wajdy *Polowanie na muchy*, kiedy numer „Dialogu” niesiony pod pachą przez Małgorzatę Braunek był symbolem intelektualnego wyrafinowania.
- 8 W innej wersji wspomnień autor pisze, że trzecie punktowane.
- 9 Wspomnienie to zostało umieszczone w książce *Znalezione w biurku*, dedykowanej pamięci ojca.
- 10 Sławomir Mrozek *Policja*, [w:] Sławomir Mrozek *Utworki zebrane*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1973, s. 7.

DOROTA BUCHWALD – absolwentka Wydziału Wiedzy o Teatrze PWST w Warszawie. Teatrolog, dokumentalista, inicjator i redaktorka ETP.



:nstitut+eatralny

*Replika IV*, Teatr Studio w Warszawie, prem. 8 października 1973; na zdjęciu Stanisław Brudny. Fot. Wojciech Plewiński





TADEUSZ KORNAŚ

# *Replika Józefa Szajny*

## *Replika IV, Teatr Studio w Warszawie,* *prem. 8 października 1973*

Józef Szajna był więźniem obozu w Auschwitz. Za próbę ucieczki został skazany na karę śmierci. Przed wykonaniem wyroku umieszczono go w betonowej celi bez okien, na tyle niskiej, że nie można było stanąć prosto, na tyle małej, że – leżąc – nie można było rozprostować ciała. Wspominał, że dane było mu doświadczenie ostateczne. Czas przestał istnieć, ciało przestało istnieć... Po latach analizował:

opuszcza pana cały świat. Wszystko. [...] jest pan absolutnie wyodróżniony z siebie. [...] jakby pan nic nie ważył, nie miał wagi, żadnej, żadnego odczucia swojego ciała, swojego ciężaru, swojego oddechu, niczego, [...] jakby szła sama świadomość, jest się tępym, jakby się szło za niewidzialną ręką, która prowadzi w drugi świat. Już się o nic nie walczy [Fąfara 2009, s. 121–122].

Było to też doświadczenie przemocy, która pozbawia człowieka resztek godności. Dlatego artysta mógł powiedzieć: „wiem, co można z człowieka zrobić” [Taranienko, b.d.w., s. 14].

To i inne doświadczenia z czasów niemieckiej okupacji i pobytu w obozach koncentracyjnych stały się swoistym piętnem, które powodowało, że bardzo często opisywano twórczość Szajny, odwołując się przede wszystkim do nich. Samemu artyście ten stygmat z czasem zaczął trochę ciążyć, nie chciał, by wokół niego ogniskowała się ocena jego twórczości. Z drugiej jednak strony sam wskazywał na wyjątkowość swojego doświadczenia:

Ten powracający [...] u mnie temat, problem czy obsesja nie wynika wcale z tego, żebym był jakoś zapatrzony w martyrologię. Sprawa wygląda inaczej. Wydaje mi się, że dane mi było po prostu wielkie szczęście przeżycia sytuacji ostatecznej [Szajna 1982, s. 109–110].

W dorobku teatralnym artysty można znaleźć sporo pośrednich i bezpośrednich odwołań do przeżyć obozowych, ale dwa dzieła dotyczyły tej „situacji ostatecznej” wprost. Pierwsze z nich to *Akropolis* wg Stanisława

Wyspiańskiego, które współinscenizował z Jerzym Grotowskim w Teatrze 13 Rzędów. Szajna twierdził, że pomysł scenograficzny – wykreowanie na scenie obozu Auschwitz zamiast Katedry Wawelskiej – pochodził właśnie od niego [Czernerle 1974, s. 14]. Po raz drugi temat Auschwitz pojawił się w najbardziej znanym jego spektaklu, stworzonym już samodzielnie – *Replike*. Można się domyślać, że opolskie przedstawienie *Akropolis* stanowiło inscenizacyjną matrycę, która zaciążyła również nad późniejszą warszawską inscenizacją *Repliki*. Struktura obu była podobna. Na „plemion cmentarzysku”, przez zdegradowane postaci ludzkie zbudowany został pokraczny świat, wykreowany rzekomy zbawiciel. Co charakterystyczne, w obu tych przedstawieniach nie pojawiał się zupełnie wątek rozliczeniowy, nie szukano winnych, nie wkraczano w obszar polityki. Jakby dla Szajny o wiele ważniejsze było pokazanie „dnia człowieka, który stał się numerem od narodzin do śmierci” [Czernerle 1974, s. 158], a także ostrzeżenie przed samozniewoleniem. Równie wielkie jak podobieństwa były też różnice estetyczne między *Akropolis* i *Repliką* – choćby w aktorstwie. Odmienne były także zakończenia – od procesji ku zagładzie w *Akropolis*, po znak dziecięcej nadziei w *Replike*.

*Replika* powstała w dojrzałym okresie twórczości Szajny, gdy stał się on jedną z najbardziej rozpoznawalnych (i kontrowersyjnych zarazem) postaci polskiego teatru. Był wówczas dyrektorem Teatru Studio. Uznawano go za twórcę teatru plastycznego. Swoje przedstawienia konsekwentnie tworzył w ramach sceny pudełkowej, choć jako inscenizatora nieco go one krępowały. Starał się je trochę poszerzyć, wykraczając poza nie w kierunku publiczności. Wielu krytyków zarzucało mu, że jego spektaklom brakuje często dramaturgicznego napięcia, że są grą plastycznych scen. Konstancy Puzyna w recenzji z *Fausta* napisał, że „wszystko kłębi się przez trzy akty, ale stoi w miejscu” [Puzyna 1982, s. 20–21]. Jego zdaniem, wyjściem z tego kręgu byłoby stworzenie dzieła teatralnego jako zdarzenia plastycznego. *Replika* rzeczywiście i dosłownie wyrosła z tego postulatu, zrodziła się raczej z doświadczeń artysty plastyka niż reżysera, raczej z przestrzeni galerii niż teatru,

no i w końcu – z inspiracji popularną w drugiej połowie XX wieku sztuką *environmentu*.

Pierwocin *Repliki* można doszukiwać się w wystawie *Reminiscencje*, której pierwszą wersję Szajna przygotował w krakowskiej ASP (1969). Puste malarskie stelaże i ramy obrazów, wielkie sylwety, w tym sylweta ze zdjęciem prof. Ludwika Pugeta w pasiaku, zniszczone buty, zdjęcia więźniów Auschwitz, wykazy zgładzonych – a pomiędzy zgromadzonymi eksponatami poruszała się zaproszona wernisażowa publiczność. Instalacja była wielkim świadectwem nieobecności. Nie było już tych, którzy mogliby namalować obrazy. Wizualny, ale i emocjonalny ładunek skumulowany w tej nieobecności zadziałał potężnie. Stał się impulsem do kolejnych wystaw pod tym samym tytułem, między innymi na Biennale w Wenecji w 1970 roku. Rok później w Göteborgu powstała wystawa *Replika* także odwołująca się do pamięci o Auschwitz. Szajna wykonał manekiny, okaleczone figury ludzkie ze śladami dawnej piękności, ale rozszarpane, przeżarte, o wielkiej sile ekspresji. Kobieta w widocznej ciąży z rozdartym brzuchem, w którym znajduje się martwe już dziecko, kadłubek człowieka od pasa w górę z przeżartą jakby od kwasu twarzą, kolaże z ludzkich ciał i przedmiotów – rur, protez, bandaży... Widzowie poruszali się pośród tych obiektów, osaczani przez zatrzymaną w bezruchu rzeczywistość przemocy i okrucieństwa, która niejednoznacznie, ale natarczywie odwoływała się do pamięci o obozach koncentracyjnych. Jak napisał Jerzy Madeyski, „Szajnowskie kukły i zwidy są zawieszane u sufitu, co w stosunku do ustawionych na ziemi *Reminiscencji* jest już pewnym zdynamizowaniem kompozycji” [Morawiec, Madeyski 1974, s. 130].

W 1972 roku podczas festiwalu w Edynburgu zaprezentowano wystawę *Replika II*. Szajna znacząco powiększył przestrzeń ekspozycji oraz liczbę eksponatów, na dodatek w tę plastyczną rzeczywistość włączył aktorów. Byli podobni do manekinów – w bandażach, bez śladów włosów na głowie, jakby zdegradowani w swoim człowieczeństwie. Ich proste czynności łączyły w szczególności sposób przestrzeni żywych i martwych. Okrutnemu światu rzeźb Szajna dodał przejawy równie zdegradowanego życia. Tylko krok dzielił jego potworne, okaleczone rzeźby od żywych ludzi. Szajna mówił o *Replike II*: „Doszedłem do wniosku, że musi to być krzyk wyrastający ze mnie. To jest moje wejście w piekło” [Kowalska (red.), 2000, s. 209]. To prawdopodobnie wtedy Szajna ostatecznie zdecydował, że wystawa zmieni się w spektakl teatralny. Interakcje ludzkie zostaną zintensyfikowane, lecz świat okaleczonych figur będzie wciąż osnową widowiska. *Replika III* prezentowana w Nancy (1973) podczas Festival Mondial du Théâtre była już jednoznacznie określana mianem przedstawienia teatralnego.

Jednak właściwa premiera teatralnej wersji *Repliki*, a dokładniej *Repliki IV*, odbyła się w Teatrze Studio w Warszawie 8 października 1973 roku. Dopiero od tego momentu można mówić o spektaklu, którego struktura została już jednoznacznie ukształtowana. Choć do końca

jego eksploatacji pozostał otwarty na zmiany (niektórzy mówili, że *Repliki* miały kolejne numery – aż do ósmego), jednak zrab dramaturgiczny okazał się nienaruszony.

Najbardziej precyzyjny opis *Repliki IV* sporządził Zbigniew Taranienko [Taranienko 2009, s. 229–281], kierownik literacki i kierownik galerii w Teatrze Studio za dyrekcji Szajny, lecz i on napisał, że nie jest to zapis żadnego konkretnego przedstawienia, lecz raczej syntetyczny obraz nigdy w takiej formie niepokazywanego widowiska: „Spektakl był ciągle żywy, różnice pomiędzy poszczególnymi wersjami nie były wcześniej odnotowywane – i teraz nikt nie jest już w stanie precyzyjnie ich wskazać, czy umieścić w czasie” [Taranienko 2009, s. 246]. Dlatego także i poniższy krótki opis będzie jedynie próbą uchwycenia kluczowych scen tego spektaklu, który na żywo widziałem tylko raz.

Spektakl grany był na ostatnim piętrze Teatru Studio – w Malarni, do której publiczność musiała się wspinać po schodach. Samo wchodzenie na górę stawało się drogą pełną znaków. „Strzałki, napisy, wycinane otwory przejść [sylwety – TK], drabiny, stopy zniszczonego obuwia znaczą metaforyczną drogę” [Tomczyk-Watrak 1985, s. 85]. Już wtedy stawało się jasne, że są to ślady wojny, Zagłady. Gdy widzowie docierali wreszcie do sali, pierwsze doznanie miało charakter zapachowy – pachniała ziemia, torf, którym wysypana została cała przestrzeń gry. Widzowie otaczali ją ze wszystkich stron. Otaczały ją także porostawiane w kilku miejscach wielkie sylwety przypominające tarcze strzelnicze o kształcie człowieka – charakterystyczny element scenografii Szajny. Już one same potencjalnie zawierały w sobie element śmierci – to sylweta człowieka, do którego należy strzelać. Na środku sceny znajdowała się ogromna sterta śmieci, odpadków. Wydobywała się z niej delikatna smuga dymu. Wrażenie martwego świata było porażające. Spektakl rozpoczynał się od nieznaczących poruszeń w owej stercie. W końcu wysuwała się z niej ręka, która chwyciła leżący na wierzchu bochenek chleba i szybko się chowała, po czym wysuwała się jeszcze raz. Następnie ze sterty zaczynały się gramolić postaci ludzkie – okaleczone, zastraszone, obandażowane wraki. Dwie kobiety i dwóch mężczyzn. Ubrani w łachmany, ich twarze pokrywały strupy, bandaże i brud. Jak na śmietniku, ze stosu zaczynały wyjmować jakieś fragmenty, śmieci, protezy, sprzęty, buty, worki, wreszcie również okaleczone manekiny. Grzebały w ziemi, rozpełzały się we wszystkie strony w kierunku widzów, podając im jej garść. Szajna zamieścił autokomentarz do *Repliki*, objaśniając intencję tej sceny: „Zwracają się do nas, ofiarując nam ziemię, a grudki sypią się im przez palce. Jak relikwie rozdają ją innym, a ci następnym ludziom ślą naszą pamięć” [*Replika* 1973].

W spektaklu występowali Irena Jun, Ewa Kozłowska, Stanisław Brudny, Ryszard Dreger, Antoni Pszoniak i Józef Wieczorek. Jednak skład w kolejnych prezentacjach się zmieniał. Pojawiali się między innymi Krystyna Kozanecka, Tadeusz Włodarski. Status aktora w *Replike* był szczególny, o czym świadczy już pierwsza scena.



Na środku sceny ogromna sterta śmieci... Fot. Zygmunt Rytko

Zacierano osobowość każdej postaci, stroje je unifikowały. Szajna tłumaczył to następująco:

nie grają ról ani nie tworzą postaci-charakterów [...]. Nie ma tu pokazywania czegokolwiek, nie ma epatowania „krecją aktorską”, nie ma dawania czegokolwiek do wierzenia czy zrozumienia. Są pytania, a nie odpowiedzi. Jest dążenie do postawienia widza w sytuacji takiej samej jak aktora – w sytuacji zbliżonej do ostatecznej [Szajna 1982, s. 110].

Na dodatek różnica między aktorem a manekinem była zacierana. „Aktor grał kukłę, kukła była aktorem” [Szajna, rozm. Burzyńska 2002, s. 5].

Wygrzebywane ze sterty manekiny stawały się przedmiotami wywołującymi w postaciach konkretne wspomnienia. Gdy wydobyta zostaje figura dziewczyny w ciąży z rozplątanim brzuchem, aktorka staje obok niej, dotyka brzucha kobiety a potem swojego, głaszcze swój brzuch, jakby wspominała macierzyństwo. Młodsza kobieta znajduje grzechotkę i trąbkę. Starsza kobieta podchodzi do młodszej i zwraca się do niej z coraz bardziej

rozpaczliwym „aaaaaaa”, jakby próbowała ukołysać dziecko. Mężczyzna (pocierając o siebie wygrzebane protezy kończyn, udaje, że gra na skrzypcach; kobieta znajduje manekina, który ma tylko nogi i biodra – podnosi go i wykonuje ruchy przypominające kopulację. Kolejne znaleziska: lustro, grzebień. Młodsza kobieta czesze włosy, ale na głowie ma tylko bandaż, machinalnie czesze więc włosy ustawionego za nią manekina kobiety. Patrzy w lustro, jej twarz nabiera wyrazu przerażenia, wydaje z siebie nieartykułowane słowo przypominające „nieeee”.

Słów w przedstawieniu Szajny praktycznie nie ma. Raczej jakieś dźwięki na pograniczu rozpoznania: „pomóż”, „mama”, „patrz”, „oko”, „ślepa”. Wydaje się jakby świat słów także umarł.

Wyciągane ze sterty i ustawiane postaci i manekiny wypełniają przestrzeń, czyniąc ją rzeczywiście potwornym pejzażem. Choć niektóre z wygrzebanych figur, zwłaszcza kobiet, zachowały ślady dawnej urody, to są zdeformowane, wynaturzone, obandażowane, jakby były przeżarte kwasem. Tym większy ból sprawiają resztki piękna w okaleczonych ciałach.



Na zdjęciu: Irena Jun, Stanisław Brudny, Józef Wieczorek,  
Ewa Kozłowska-Knothe. Fot. Wojciech Plewiński



Kobiety wnoszą ołtarzyk czy też kapliczkę...  
Na zdjęciu: Antoni Pszoniak, Irena Jun,  
Ewa Kozłowska-Knothe. Fot. Wojciech Plewiński

Fonosferę tej części spektaklu tworzą jedynie odgłosy kroków, szury, szmery, nieartykułowane dźwięki. Efekt potęguje wrażenie pustki świata po Zagładzie. Trwa to bardzo długo, może nawet dwadzieścia minut. Jednak w pewnym momencie spektakl rozbrzmiewa niepokojącą muzyką (skomponowaną przez Bogusława Schaeffera). Spod sterty wygrzebuje się wtedy jeszcze jedna postać (Antoni Pszoniak) – odmiennie ubrana i zachowująca się odmiennie od innych. W scenariuszu Szajna nazwał ją Supermanem. Mężczyzna nosi wysokie buty i spięty pasem kombinezon z naramiennikami, na piersiach ma zapaloną latarkę, a zamiast ręki wielką metalową rurę. To typ bezwzględnej władcy. Maszeruje, wygłasza niezrozumiałe przemowy, znęca się nad manekinami – przymila się do ciężarnej kobiety, a potem kopie ją w brzuch. Inną figurę bije po twarzy, wykrzykując „Mamma”.

Podchodzi też do kolejnych sylwet. Przed jedną powtarza słowa „replik” i zdiera osłaniający papier. Makieta nagle staje się zdjęciem Ludwika Pugeta – okazuje się, że mamy do czynienia z repliką zdarzeń, bezpośrednim odwołaniem się do Auschwitz. Nad jedną z kolejnych sylwet, w którą wbite są wielkie gwoździe, Superman rozdziera but z czerwoną farbą, która ścieka po sylwecie jak krew.

Potem Superman pokazuje swoją wyższość nad ludźmi. Biegają w rytm jego poleceń, wykonując bezsensowne czynności. Na jego komendę budują pokraczny pomnik z wypatroszonego fortepianu, na którym ustawiają trzy-nogą postać z niewielkim korpusem oplecionym plastikowymi rurami i głową manekina. Dodają mu jeszcze całkowicie zwiędłe drzewko. „Rękami niewolników powstaje pomnik uzurpatora” [*Replika 1973*] – pisał Szajna w programie. Przed pomnikiem, jakby odsłaniając go, Superman wykrzykuje jakieś bełkotliwe słowa przemówienia – to monument na cześć jego idei. Jedyne słowa, które dają się rozróżnić, składają się na frazę „to be or not to be”. Jednak to nie metafizyczny dylemat, ale sugestia prostego biologicznego przetrwania, podział na tych, którzy rządzą i tych, którzy mają słuchać – pokraczne uwznioślenie idola.

Pojawia się też jeszcze jeden obiekt kultu. Kobiety wnoszą ołtarzyk czy też kapliczkę. Równie pokraczną i potworną jak wszystko inne. W niej, jak w akwarium, głowa z wybałuszonymi oczami i ręce – jak ręce pianisty. Umieszczają kapliczkę na biodrach manekina, którego ciało istnieje tylko od nóg do pasa. Zapalają świece wewnątrz kapliczki, zawodzą ni to lamenty, ni to modlitwy, brzmi to raczej jak bełkot. Ale i ten obiekt kultu zostaje przez Supermana zawłaszczony. Staje za kapliczką, gdy kobiety się „modlą”, sprawiając wrażenie kapłana dziwnego kultu.

Każda ze scen tego spektaklu jest niezwykle wyrazista, choć nazwanie jej tłumy wieloznaczność. Trudno mówić o następstwie zdarzeń, rozwoju akcji. Znad jednej z sylwet zaczyna rozprzestrzeniać się mgiełka, delikatny pył, który zawisa w powietrzu. Wszystkie postaci, poza Supermanem, są teraz w maskach gazowych. Odwołanie do komór gazowych w obozach koncentracyjnych wydaje się bardzo jasne. Cała akcja zwalnia, wygasa. Wszystko, jak obumarłe, zastyga w bezruchu.

Jednak już za chwilę życie toczy się dalej. Superman musztruje czwórkę postaci, nakazując im biegać i toczyć wokół stosu rowerowe koła – raz w jedną, raz w drugą stronę. W końcu wszyscy padają z wycieńczenia. Superman oddala się zadowolony.

Sala teatralna nieustannie się zmienia, przynoszone są nowe figury, zapalane świece przy wygrzebywanym z ziemi sarkofagu wyglądającym jak grobowiec. Pojawiają się kolejne sylwety – na jednej z nich nakleiono setki zdjęć więźniów w pasiakach. Sala przekształca się w ekspozycję świadectw Zagłady, ale też w kolekcję pokracznych manekinów, których jest coraz więcej. Między nimi krzątają się anonimowi wykonawcy, wnosząc kolejne kukły.

Po raz kolejny pojawia się Superman, by epatować przemocą i zniszczeniem. Syczącą gaśnicą – jak bronią – chce niszczyć wszystko wokół. Gaśnica zdmuchuje palące się świece, przeraźliwie syczy, aż w końcu zamiera. Sam zaś Superman pada w drgawkach na ziemię, w końcu zastyga już martwy. „Dym spowija rozgrzebaną ziemię, wygasły świece, kończy się tragiczny obrzęd poddaństwa” [Replika 1973] – dodaje Szajna.

Pozostali porządkują przestrzeń, podejmując drobne akcje, odnajdując jakieś kolejne szczątki. Starsza kobieta znajduje protezę obwiązaną biało-czerwoną wstążką. Prezentuje ją wszystkim wokół – także widzom. Jeden z mężczyzn wyrównuje ziemię pokrywającą podłogę sceny, zaprowadza więc pewien ład. Wszystko zmienia się w wielki environment, w ekspozycję plastyczną dzieł Józefa Szajny.

Na koniec spektaklu mężczyzna wyciąga zza sylwetki płachtę z naklejonymi tysiącami zdjęć więźniów i ofiar Auschwitz. Rozwija ją jak dywan przez całą salę, dopomaga mu drugi. Metalowe dźwięki muzyki brzmią teraz jak strzały z karabinów. Starszy mężczyzna kilkakrotnie upada, ale z pomocą młodszego rozwija dywan do końca. Zbigniew Taranienko w swoim opisie *Repliki* wspominał, że podczas pierwszych pokazów starszy mężczyzna nie wstawał po drugiej serii strzałów, „a Syn dociągał rulon fotografii do końca ponad jego ciałem” [Taranienko 2009, s. 276]. Dywan z fotografiami więźniów przykrywał też resztkę sterty stojącej na środku, jakby objaśniając jej znaczenie – jako mogiły cywilizacji – a także komentując cały environment.

Na koniec w przestrzeń *Repliki* wchodził sam Józef Szajna. Wnosił kolorowy dziecięcy bączek i stawiając go

na szybko wprawiał w ruch, po czym wychodził. Publiczność wpatrywała się w kolorową, buczącą i wirującą dziecięcą zabawkę do czasu, aż jej ruch się wyczerpywał, aż bączek zatrzymywał się i upadał. Zupełna cisza. Ten gest Szajny był bardzo szczególny. W wywiadach wielokrotnie wskazywał, że nie interesuje go martyrologia jako wskazówka na teraz i na przyszłość: „Ukazuję świat w jego destrukcji, by go na nowo integrować” [Udalska (red.) 2005, s. 125] – mówił po wielokroć. Zamykający spektakl gest reżysera wydaje się nieco zaskakujący. Przekreśliła swoją dziecięcością przerażająco-oniryczną strukturę całości. Jest bardzo potrzebnym znakiem dystansu. Bo świat toczy się dalej. Auschwitz stał się przestrzenią muzealną – pamięć o nim zastygła także w tym spektaklu w kształt ekspozycji. Z pozostawionego śmietnika społeczeństwo narodzi się na nowo. Jednak ludzie nie mają prawa zapomnieć – *Replika* jest jak przestroga. Jej wymowa wychyla się nie w przeszłość, ale w przyszłość.

Do tego opisu wybranych scen z *Repliki* warto dodać jeszcze jedno autorskie dopowiedzenie Szajny. Ponad trzydzieści lat po premierze spektaklu artysta nazwał anonimowe postaci w nim występujące Ojcem, Synem, Matką, Córką, natomiast określenie Superman zostało zmienione na Obcy [Taranienko 2009, s. 248]. Niewątpliwie takie rodzinne przyporządkowanie dodaje spektaklowi zupełnie nowych znaczeń. Pozostaje jednak pytanie, czy słowa Szajny nie były reinterpretacją własnego dzieła po latach? W niniejszym opisie pozostałem więc przy nieokreślonym statusie postaci. Tak zresztą pisano o nich w setkach recenzji powstających w wielu krajach świata.

## Bibliografia

- Czannerle Maria, *Szajna*, Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1974;  
 Dorak-Wojakowska Lilianna, *Szajna. Teatr / Te-art.*, Akademia Ignatianum w Krakowie, Wydawnictwo WAM, Kraków 2017;  
 Fąfara Jerzy J., *18 znaczy życie. Rzecz o Józefie Szajnie*, Podkarpacki Instytut Książki i Marketingu, Rzeszów 2009;  
*Józef Szajna i jego świat*, red. Bożena Kowalska, Wydawnictwo Hotel Sztuki, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa 2000;  
 Kornaś Tadeusz, *Racja przeciw umartym – „Replika” Józefa Szajny* [w:] tegoż, *Aniołom i światu widowisko*, Wydawnictwo Homini, Kraków 2009, s. 339–355;  
 Morawiec Elżbieta, Madeyski Jerzy, *Józef Szajna (plastyka, teatr)*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1974 [wersja cyfrowa];  
*Przebić drabiną horyzont*, z Józefem Szajną rozmawia Anna R. Burzyńska, „Didaskalia 2002, nr 4;  
 Puzyna Konstanty, *Gluglutiera* [w:] tegoż, *Półmrok*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1982 [wersja cyfrowa];

- Replika*, program spektaklu, reżyseria i scenografia Józef Szajna, Centrum Sztuki Studio Teatr Galeria, prapremiera 8 października 1973 [wersja cyfrowa];  
 Szajna Józef, *Gram samego siebie*, „Dialog” 1982, nr 7 [wersja cyfrowa];  
 Taranienko Zbigniew, *Przestrzeń Szajny*, Podkarpacki Instytut Książki i Marketingu, Rzeszów 2009;  
 Taranienko Zbigniew, *Szajna Galeria. Sztuka protestu* [w:] *Szajna Gallery. Katalog zbiorów*, red. Zbigniew Rybka, Dorota Zielińska, Teatr im. Wandy Siemaszkowej, Rzeszów [brak daty wydania];  
 Tomczyk-Watrak Zofia, *Józef Szajna i jego teatr*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1985;  
 „Życie zamieniam w obraz...” *Sztuka Józefa Szajny*, red. Eleonora Udalska, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2005.

☛ Kompletna obsada, galeria zdjęć i linki do dostępnych w ETP recenzji, zob. : <https://encyklopediateatru.pl/przedstawienie/7369/replika-iv>.

TADEUSZ KORNAŚ – literaturoznawca, teatrolog, profesor uczelni w Katedrze Teatru i Dramatu Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego.  
 ORCID: 0000-0002-1114-6393



Stefan Jaracz jako Smugon w *Przepióreczce*. Fot. ze zbiorów BN

WOJCIECH DUDZIK

# *Uciekła mi przepióreczka* Stefana Żeromskiego

reż. Juliusz Osterwa,

Teatr Narodowy, Warszawa, prem. 27 lutego 1925

Prapremiera dramatu Stefana Żeromskiego *Uciekła mi przepióreczka*, emblematycznie wprost związanego i kojarzonego z Redutą, nie odbyła się bynajmniej na scenie urządzonej w latach 1919–1924 w Salach Redutowych Teatru Wielkiego, ale miała miejsce w odnowionym Teatrze Narodowym, 27 lutego 1925 roku.

Żeromski napisał tę sztukę specjalnie dla Osterwy. Zaczął pisać latem 1923, najpewniej w sierpniu, a skończył – jak sam datował – 7 stycznia 1924, czyli w trakcie ostatniego sezonu Pierwszej Reduty. Osterwa był już wtedy kierownikiem warszawskich Teatrów Miejskich i przygotowywał otwarcie Teatru Rozmaitości, gdzie kończył się generalny remont (a raczej odbudowa) po pożarze z 1919 roku. Stanowisko objął oficjalnie 1 września 1923. Wkrótce potem zaproponował przemianowanie Rozmaitości na Teatr Narodowy – i pod tym właśnie szyldem odbyła się prapremiera *Przepióreczki*.

Józef Szczublewski, biograf Osterwy i Pierwszej Reduty, słusznie jednak nazwał *Przepióreczkę* „komedią wyrosłą w promieniu Reduty”, „z przemyślnie skomponowaną rolą główną, docenta Przełęckiego, dla wirtuoza Osterwy” [Szczublewski 1965, s. 65]. Kiedy Osterwa przeczytał ją po raz pierwszy, podobno upił się ze szczęścia [tamże] – zapewne zarówno z powodu idealnej roli dla siebie, jak i leżącej mu na sercu problematyce. „W idealizmie Przełęckiego – zauważyła trafnie Wanda Świątkowska – Osterwa odnajdywał także swoje własne marzenia, a wybrana przez bohatera droga potwierdzająca konieczność poświęcenia osobistego szczęścia dla idei była czymś, co Osterwa znał z własnego doświadczenia” [Świątkowska 2018, s. 149].

Redutowa z ducha premiera – piąta z kolei na odbudowanej scenie narodowej – próbowała zaszczepić idee zespołowości tam, gdzie ciągle królowało gwiazdorstwo. Trudno się więc dziwić, że tacy aktorzy jak Ludwik Solski, Józef Śliwicki, Józef Chmieliński, Józef Kotarbiński i inni z pierwszej obsady, nieposiadający redutowych doświadczeń i nieprzywykli do wnikliwych analiz tekstu oraz sytuacji scenicznych, w piątym miesiącu intensywnych prób (przedłużających się ze względu na odsunięcie w czasie

prapremiery spowodowane nadzwyczajnym powodem granego w Teatrze Narodowym od listopada 1924 *Don Juana* José Zorilli) zmusili Osterwę do ich przerwania. Według Szczublewskiego: „Mistrzowie oświadczyli, że chętnie wrócą do «szkółki Juliusza», ale dopiero w tydzień przed premierą” [Szczublewski 1973, s. 271]. Wrócili w odpowiednim czasie, by wspólnie wypracować sukces.

Prapremiera – pisał historyk Stanisław Marczak-Oborski – „stała się wielkim wydarzeniem, najgłośniejszą prezentacją polskiego autora współczesnego w całym dwudziestolecu międzywojennym, przeszła nie tylko do historii, ale i do legendy teatru” [Marczak-Oborski 1973, s. 43]. Osterwa (także reżyser sztuki) jako Przełęcki i Jaracz jako Smugon stworzyli wybitne kreacje, „przez czym niektórzy recenzenci temu ostatniemu przyznawali pierwszeństwo” [tamże]. Osterwa – oceniał Franciszek Siedlecki – „dał na scenie typ człowieka nowoczesnego, unikającego patosu, chowającego swe najgłębsze uczucia i zamyślenia pod maską lekkoducha, a okazującego swą duchową moc” [cyt. za: Szczublewski 1973, s. 276], „Smugon p. Jaracza natomiast sięgnięty był aż do samego dna tej prostej duszy, to było prawdziwe arcydzieło gry aktorskiej, uzyskane niedostrzegalnie prostymi środkami [Żeleński-Boy 1987, s. 179].

Współczesna historyczka teatru Wanda Świątkowska na podstawie zebranych recenzji uznała, że rola Przełęckiego stanowiła „szczyt umiejętności aktorskich Osterwy. Zagrał ją bez fałszu, hipnotyzując i uwodząc widownię niemal tak, jak jego bohater” [Świątkowska 2018, s. 151].

Znakomita była cała obsada, częściowo już wymieniona: Józef Kotarbiński (historyk Wilkosz), Józef Chmieliński (lingwista Ciekocki), Ludwik Solski (antropolog Kleniewicz), Antoni Bednarczyk (geograf Bukański), Józef Śliwicki (historyk sztuki Zabrzeziński), Antoni Różański (botanik Małowieski), Tekla Trapszo-Krywultowa (Księżniczka) oraz Maria Niedzielska (późniejsza Malanowicz, w roli Smugoniowej). „To się nazywa obsada, co?” – podsumował swoją recenzję Boy, dodając jeszcze, że dawno nie widział w teatrze takiej owacji zgotowanej na premierze nie tylko aktorom, ale i autorowi [Żeleński (Boy), s. 179].



Zdjęcie pamiątkowe po prapremierze *Przepióreczki*. Od lewej stoją: Stefan Jaracz, Mieczysław Limanowski, Józef Kotarbiński, Antoni Bednarczyk, Juliusz Osterwa, Antoni Różański, Józef Chmieliński, Józef Zieliński, Józef Śliwicki, Władysław Staszkowski. Od lewej siedzą: Ludwik Solski, Tekla Trapszo-Krywultowa, Stefan Żeromski, Maria Niedzielska. Fot. ze zbiorów BN

Owację tę dokładniej opisał Wacław Borowy:

Po pierwszym akcie oklaskiwano „tylko” Żeromskiego; po drugim Jaracza i Osterwę, którym ten akt pozwolił rozwinąć świetną grę; po akcie trzecim dopiero posypały się oklaski dla samej sztuki i całego zespołu. Bo choć przez ten zespół nie wszystko było dobrze ujęte, w ostatnim akcie sztuka porwała wszystkich. [...] Złożyło się na to wrażenie, o którym pewno będzie się jeszcze długo opowiadać. Bo doprawdy, to pokolenie, które koło roku 1925 było „w południu życia” nie widziało chyba polskiej współczesnej premiery równie silnej, równie znakomitej [Borowy 1960, s. 27].

*Przepióreczka* niewątpliwie spełniała wszystkie warunki stawiane scenie narodowej, nie tylko pod względem literackim, aktorskim, inscenizacyjnym, ale też ideowym – propagowała bowiem inteligencki etos społecznej służby przedkładanej nad szczęście osobiste. Spleciony z tym wątkiem dramat miłosny Przełęckiego decydował o atrakcyjności teatralnej sztuki, mimo dość statycznie prowadzonej akcji. Żeromski posłużył się zasadą klasycznych trzech jedności: osadził akcję sztuki w wiejskiej izbie

szkolnej, zaprojektowanej na scenie przez Aleksandra Kozłowskiego jako zwykła klasa z rzędem ławek, szafą, katedrą nauczycielską po drugiej stronie, wiszącymi na ścianie mapami, jakimiś planszami botanicznymi i portretem Piłsudskiego, oraz – w tle – z widocznymi za oknem ruinami zamku. Pod tym oknem, ale na zewnątrz, więc niewidoczna dla widzów, zbierze się w finale „działtwa szkolna”, by odśpiewać tytułową piosenkę: „Uciekła mi przepióreczka w prosa, a ja za nią nieboraczek boso...”.

Pomysł na *Przepióreczkę* oparł Żeromski na faktach. Akcja i postaci nawiązywały do zdarzeń autentycznych. Główny bohater, docent Edward Przełęcki, zabiega o pozyskanie dla prowadzonego przezeń uniwersytetu ludowego nowych przestrzeni w należącym do księżniczki Sieniawianki miejscowym zamczysku, do którego można by przenieść kursy z ciasnej szkoły i poszerzyć działalność oświatową. Księżniczka, obdarzająca uczuciem protagonistę, skłonna jest podarować zamek osobiście Przełęckiemu, nie wie jednak, że ten pokochał z wzajemnością Dorotę Smugoniową, zamężną nauczycielkę. Dla dobra sprawy i ocalenia dobrego imienia Doroty Przełęcki zrzeka się daru na rzecz stowarzyszenia, wywołuje



skandal odgrywając autokompromitację i opuszcza Porębiany, powierzając Smugoniowi i pozostałym profesorom dzieło kontynuowania kursów oświatowych.

Pierwowzorem Przełęckiego był Aleksander Patkowski (1890–1942), działacz społeczny i regionalny, nauczyciel z Sandomierza, organizator kursu krajoznawczego „Ziemia, człowiek, praca” w 1922 roku, projektodawca Powszechnego Uniwersytetu Regionalnego im. Stanisława Konarskiego. Wszystkie te inicjatywy Żeromski znał z bezpośrednich relacji Patkowskiego, a jego sceniczne nazwisko Przełęcki było lekko zmienioną formą nazwiska Przyłęcki, jakie nosił ojczym młodego nauczyciela. Jeśli zaś o nazwiskach mowa, to warto dodać, że większość bohaterów dramatu nosi nazwiska utworzone od nazw miejscowych ziemi świętokrzyskiej, „kraju lat dziecinnych” Żeromskiego: Ciekocki od Ciekot, Bęczkowski od wsi Bęczkowo, Wilkosz od Wilkowa, Radostowiec od Radostowej, Zabrzeziński od Brzezin, Bukański od Bukowa, księżniczka Sieniawianka zaś od Sieniawy. Tylko Smugon pochodzi od gwarowego słowa „smug”, oznaczającego łąkę między polami uprawnymi. Jeśli zaś chodzi o pierwowzór Porębian, to historycy literatury uznawali za takowy Janowiec nad Wisłą i ruiny zamku Firlejów, zanim Tadeusz Kłak nie dowiódł w swej analizie tekstu, że to raczej połączenie ruin pałacu biskupiego w Bodzentynie i zamku w Chęcinach [zob. Jaworska 2004, s. 307–311].

*Uciekła mi przepióreczka* była żywo komentowana, stała się bodaj najważniejszym w tych latach głosem w dyskusji o kształtowaniu się nowego, powojennego społeczeństwa polskiego. Była także pożegnaniem autora z bohaterem, którego kreował we wcześniejszych utworach. Znaczenie utworu trafnie i zwięźle przedstawiła Elżbieta Kalemba-Kasprzak: „Komedia [ta] pokazuje narodziny nowego społeczeństwa. Przełęcki jest w jakiś sposób jako bohater dramatu «transgresyjną» konstrukcją (postać) między czasami niewoli a nowymi czasami wolności. Autor przeprowadza samotnego bohatera w nową rzeczywistość i każe mu tę rzeczywistość pozostawić własnemu biegowi. Nowe siły społeczne, jakie się ujawniają – wyłonią własne formy działania. Nie potrzebują już samotnego ofiarstwa – poza tą jedną płaszczyzną, jaka mu jeszcze została – uczuciem i miłosną egzaltacją” [Kalemba-Kasprzak 2000, s. 268].

Owacja zgotowana autorowi na premierze świadczyła o tym, że jej uczestnicy byli świadomi wagi wydarzenia, w którym uczestniczyli. Okłaski otrzymał też Teatr Narodowy, który wprowadzając *Przepióreczkę* do repertuaru, dowiódł, że pojął, na czym polegają jego zadania.

Pozostaje pytanie, jak to się stało, że wystawiona w Teatrze Narodowym *Przepióreczka* stała się legendą Reduty? Otóż Osterwa, odchodząc kilka miesięcy później z Narodowego, po prostu – jeśli można się tak obrazowo



Maria Niedzielska (Dorota), Juliusz Osterwa (Przełęcki). Fot. Jan Malarski



Pierwsza strona fotokroniki „Wiadomości Literackich” zestawiającej najważniejsze wydarzenia dwudziestolecia 1918–1938. Niebieska ramka wyróżnia prapremierę *Uciekła mi przeziębca*. „Wiadomości Literackie” 1938, nr 47.

wyrazić – zabrał ją ze sobą. Wkrótce, 28 grudnia 1925, odbyła się Redutowa premiera w Teatrze na Pohulance w Wilnie, poprzedzona 1 września 1925 rodzajem przedpremiery w Białymstoku w ramach tzw. pierwszej wyprawy artystycznej, następnie listopadowym pokazem

w Sali Miejskiej w Wilnie dla uczczenia śmierci Żeromskiego, a potem jeszcze występami gościnnymi w Rydze. Osterwa reżyserował i grał Przełęckiego, nowe dekoracje zaprojektował Iwo Gall, obsada się zmieniała, np. Smugonia grali Kazimierz Brodzikowski, Mieczysław Serwiński, Saturnin Butkiewicz; Dorotę – Zofia Mysłakowska, Celina Niedźwiecka.

Od tego czasu *Przeziębca* weszła do żelaznego repertuaru Reduty – zarówno wileńskiego, jak i grodzieńskiego oraz objazdowego. Ile razy ją grano przez całe dwudziestolecie – trudno zliczyć; warszawską wersję premierową 60, a łącznie ze wznowieniem w 1935 roku – 71 razy. Trudniej podać pewną liczbę przedstawień w Reducie, bo jej archiwa, zwłaszcza te objazdowe, były niekompletne już w momencie opracowywania przez Ludwika Simona w 1929 *Spisu przedstawień zespołu Reduty w ciągu dziesięciu lat 1919–1929*. Przez pięć lat, od grudnia 1925 pod szyldem Reduty zagrano 193 spektakle. Ale zostaje druga dekada międzywojnia, kiedy *Przeziębca* wozilo po prowincji kilka grup objazdowych, a wznowienie z 1938 roku pod szyldem Instytutu Reduty Osterwa grał codziennie, od października do marca 1939 – łącznie 150 razy, co stanowiło prawdziwy fenomen aktorstwa.

Kiedy w 1938 roku tygodnik „Wiadomości Literackie” w numerze 47 zestawiał najważniejsze wydarzenia dwudziestolecia 1918–1938, znalazły się wśród nich tylko trzy przedstawienia teatralne: *Uciekła mi przeziębca* z 1925 roku, *Nie-Boska komedia* z Teatru im. Bogusławskiego (1926) i *Dziady* (1934) z Teatru Polskiego – dwa ostatnie w reżyserii Leona Schillera.

Po wojnie, poczynając od premiery 19 lutego 1945 w Teatrze im. Słowackiego w Krakowie w reżyserii i z udziałem Osterwy, wystawiono w Polsce *Przeziębca* 52 razy, łącznie z Teatrem Polskiego Radia i Teatrem TV. Na afisz Teatru Narodowego trafiła ponownie jeszcze tylko raz, 12 grudnia 1964 w reżyserii Jerzego Golińskiego z Gustawem Holoubkiem jako Przełęckim.

### Bibliografia

Borowy Waclaw, *O Żeromskim. Rozprawy i szkice*, Warszawa 1960;  
 Dudzik Wojciech, *W poszukiwaniu stylu. Teatr Narodowy 1924–1939*, Warszawa 2015;  
 Jaworska Elżbieta, *Dodatek krytyczny*, w: Stefan Żeromski, *Pisma zebrane*, pod red. Zbigniewa Golińskiego, t. 23, Warszawa 2004;  
 Kalemka-Kasprzak Elżbieta, *Prometeusz z przeziębca. Dramaty Stefana Żeromskiego: od Czarowica do Przełęckiego*, Poznań 2000;  
 Marczak-Oborski Stanisław, *Teatr Narodowy w latach 1924–1939*, cz. 1, „Kronika Warszawy” 1973, nr 2;

Szczublewski Józef, *Pierwsza Reduta Osterwy*, Warszawa 1965;  
 Szczublewski Józef, *Żywoć Osterwy*, Warszawa 1973;  
 Świątkowska Wanda, *Koncepcje teatru społecznie zaangażowanego według Juliusza Osterwy*, „Pamiętnik Teatralny” 2018, nr 3 [wersja cyfrowa];  
 Żeleński Tadeusz (Boy), *Flirt z Melpomeną. Wieczór piąty*, Warszawa [1925] [wersja cyfrowa]; przedr. w tenże: *Romanse cieniów. Wybór recenzji teatralnych*, wybór i wstęp Józef Hen, Warszawa 1987 [wersja cyfrowa].

☛☛☛ Kompletna obsada, galeria zdjęć, linki do dostępnych w ETP recenzji oraz mapa z wybranymi objazdami Reduty, w których grano *Przeziębca*, zob. : <https://encyklopediateatru.pl/przedstawienie/56652/uciekla-mi-przeziębca>

WOJCIECH DUDZIK – badacz teatru i kulturoznawca zajmujący się teatrem i widowiskami XX i XXI wieku, w szczególności karnawalem; profesor w Zakładzie Teatru i Widowisk Instytutu Kultury Polskiej UW, prezes Polskiego Towarzystwa Badań Teatralnych, współredaktor merytoryczny Encyklopedii Teatru Polskiego. ORCID: 0000-0002-0045-1309.

MAŁGORZATA BRUDER

# *Przyjeżdżam jutro* Henryka Tomaszewskiego

Wrocławski Teatr Pantomimy,  
prem. 4 marca 1974

Henryk Tomaszewski – od VIII Programu i IX Programu (*Ogród miłości*, prem. 23 kwietnia 1966 i *Gilgamesz*, prem. 24 maja 1968) – konsekwentnie zmierzał ku nowej formule swojego założonego dziesięć lat wcześniej teatru: pełnospektaklowemu widowisku pantomimicznemu. *Odejsie Fausta* (prem. 16 marca 1970), *Sen nocy listopadowej* (prem. 14 marca 1971) oraz *Menażeria cesarzowej Filissy* (prem. 29 lutego 1972) to już przedstawienia o jednolitej strukturze dramatycznej, inspirowane tekstami literackimi i mitami, o poszerzonej formule ruchu zdolnej wyrazić coraz bardziej złożone stany ludzkiej psychiki.

W wywiadzie udzielonym Tadeuszowi Buskiemu mówił:

Człowiek jest istotą o wielu obliczach. Człowiek jest istotą tkwiącą w przeróżnych uwarunkowaniach: biologicznych, psychologicznych, kulturowych, społecznych. Jest istotą zmienną. Podobnie jak jego otoczenie: stąd problemy związane z identyfikacją z tym otoczeniem, co właśnie jest głównym motywem przedstawienia nad którym pracuję. [...] Nasza psychiczna rzeczywistość jest dwubiegunowa. Każdej realnej egzystencji towarzyszy nadrealny świat marzeń, pragnień i snów [Buski 1974].

\*

W 1968 roku Konrad Swinarski, Henryk Tomaszewski oraz mimowie Wrocławskiego Teatru Pantomimy przygotowali w mediolańskiej La Scali *Bachantki* Hansa Wernera Henzega. W tym samym roku miał premierę film Pier Paolo Pasoliniego *Teorema*, dwa lata później ukazało się niemieckie tłumaczenie *Teorema oder Die nackten Füsse*, które stało się bezpośrednią inspiracją scenariusza spektaklu *Przyjeżdżam jutro*.

*Bachantki* i *Teorema* poruszały problem w owym czasie szczególnie interesujący Henryka Tomaszewskiego – dwoistość natury człowieka, wieczna antynomia, sprzeczność między tym co ludzkie i boskie, rządząca człowiekiem zarówno w mitach jak i w codzienności,

poszukiwania boskiego pierwiastka we współczesnym, zwykłym życiu, aspekt tragiczny ludzkiego losu wobec niemożności doznania „pełni”.

\*

Henryk Tomaszewski często opowiadał, że brany na warsztat temat musi się w jego głowie i notatkach „uleżeć”, zanim zostanie zapisanych jako scenariusz. Często też propozycja czekała na właściwych odtwórców. Tak się też stało z *Przyjeżdżam jutro*. Praca nad spektaklem zaczęła się, gdy doszedł do wniosku, że zgromadził w WTP właściwych artystów.

Na początku lat siedemdziesiątych Henryk Tomaszewski dysponował świetnie wykształconym zespołem mimów, łączących wybitne umiejętności pantomimiczne z coraz lepszym aktorstwem psychologicznym. Był to zespół, który mógł mu towarzyszyć w poszukiwaniach nowych form poszerzających język pantomimy. Jak pisał prof. Józef Kelera:

...jestem niemal przekonany, że Pantomima Tomaszewskiego, znajdująca się teraz w swoim najlepszym okresie twórczym, potrafiłaby przykuć uwagę, poruszyć wyobraźnię widowni, inscenizując jakiś podręcznik historii filozofii, mechaniki kwantowej [...] czy lingwistyki strukturalnej. Oto cudowny instrument: dynamiczny znakomicie wyszkolony i stale odmładzany zespół, obfitujący przy tym w autentyczne indywidualności aktorskie prowadzony ręką mistrza, dla którego sztuka ruchu scenicznego jest dziedziną oryginalnej swoistej poezji – bujnej, ekspresyjnej, dramatycznej, a jednocześnie cyzelowanej z niezmierną dokładnością i płynnością zgoła muzyczną [Kelera 1974, s. 91-94].

Dysponując takim zespołem, mógł Tomaszewski planować – zarówno tematycznie jak i formalnie – nowy etap w rozwoju swojego teatru, mógł się pokusić o realizację scenariusza, w którym zawarł swoje trzy główne zasady: ruch, wizję i zmienność. Henryk Tomaszewski nazwał



Po chwili Tytanii rzucają Dionizosa na stół jako ofiarę i rozszarpują jego ciało... Kadr z <https://youtu.be/9Ix5JsSUHEE>

swój teatr „teatrem kulistym”, którego punktem centralnym jest człowiek, a wszystkie zdarzenia rozgrywają się na różnych poziomach wokół niego. W pojęciu tym mieści się jedna z głównych zasad pantomimy – zmienność. Teatr to miejsce przemian, zderzenia się sprzecznych cech ludzkiej natury, teatr to miejsce konfliktu.

Ani trywialny realizm, ani poetycka ułudą nie mogą stać się receptą na uleczenie świata, na ludzki los. Jest zapewne jakiś „złoty środek”, lecz któż go zdoła wymierzyć? Czy można dotrzeć doń, omijając ostateczności? (z programu do *Przyjeżdżam jutro*)

## Prolog

Po lewej stronie pustej sceny stoi duży bęben, wchodzi Arlekin, precyzyjnymi krokami i ruchami wyznacza przestrzeń gry, scenę, na której rozegra się dramat bogów i ludzi. Uderzając w bęben, przywołuje na scenę dwóch mimów w szarych trykotach i bezkształtnych maskach – to Człowiek z Natury Dwoisty. Etiuda przypomina rzeźby Henry’ego Moora – obaj mimowie łączą się w jedną strukturę przybierającą rozmaite formy: od geometrycznych przez roślinne i embrionalne po pozy królewskie.

Człowiek z Natury Dwoisty, poprzez zmianę masek i kostiumów, przekształca się w Zeusa i Herę. Wchodzi Semele. Arlekin reżyseruje kolejne sceny: miłość Zeusa i jego kochanki, ból zdradzonej Hery, narodziny

Dionizosa, spowodowaną przez Herę śmierć Semele. Etiudy rozgrywane są niczym w XIX-wiecznym teatrze: sceny miłosne Zeusa i Semele są delikatne o baletowym charakterze, Hera to ostra ekspresja i mocna mimika.

Hera mści się na synu Semele i Zeusa. W krwawą zemstę angażuje posłusznych jej Tytanów. Na scenie pojawia się długi stół, za nim Tytani. Hera judaszowym pocałunkiem wydaje Dionizosa na śmierć. Tytani wabią go. Dionizos zbliża się do nich, zajmuje centralne miejsce za stołem i rzuca swoją białą szatę. Tytani zastygają w trójkowym układzie upozowanym według *Ostatniej wieczerzy* Leonarda da Vinci. W środku, z rękoma w ofiarnym geście, stoi nagi Dionizos. Po chwili Tytanii rzucają Dionizosa na stół jako ofiarę i rozszarpują jego ciało, krew z ich palców spływa do czary trzymanej przez Herę. Tę krew za chwilę wypije Zeus [ta scena, jako jedna z niewielu z *Przyjeżdżam jutro*, została zapisana na taśmie filmowej, zob. <https://youtu.be/9Ix5JsSUHEE> – początkowe 40 sekund filmu].

Dowiedziawszy się, że wypił krew swego zamordowanego syna, Zeus strąca Tytanów na deski sceny, odrzuca królewski płaszcz i rodzi nowego Dionizosa. Syn pojawia się za plecami ojca, wchodzi mu na plecy i mocno się przytula. Zeus spokojnymi, geometrycznymi ruchami oddziela od swojego ciała kończyny syna, jakby nadając mu nową, samodzielną formę. Dionizos powoli, rękami do przodu, „spływa” z ciała ojca na deski sceny. Uwolniony Zeus odchodzi w kulisę.

Dionizos wstaje i zaczyna „budzić” Tytanów, którzy staną się ludźmi. Tworzy z nich swój orszak, jego



:instytutteatralny

Na pierwszym planie Jerzy Kozłowski jako Hera. Fot. Joanna Drankowska

ruchy nie są już tak delikatne i niewinne jak w „pierwszym wcieleniu”, w tańcu z Tytanami/ludźmi jest coraz więcej szaleństwa i wyuzdania. Gdy odchodzą w głąb horyzontu, na scenie pojawia się Człowiek z Natury Dwoisty i po sekwencji ostrych, kanciastych ruchów mimowie zastygają.

## Akt I dramatu: Dionizje

### Fabryka, jubileusz

Scena jest jasno oświetlona, na proscenium stoi dyrektor fabryki, za nim grupa współcześnie ubranych pracowników. Trwają obchody jubileuszu fabryki. Przez chwilę, przy lewej kulisie, widać Człowieka z Natury Dwoistego. Dyrektor z pracownikami spełnia toasty, przyjmuje gratulacje, wszyscy oglądają odegrany w głębi sceny na podium pokaz reklamy opon – dwaj mimowie animują wielkie opony, a trójka innych, ubranych w czarne, lśniące stroje, odgrywa scenkę reklamującą produkt. Na zakończenie, stojący tyłem do publiczności dyrektor, składa podziękowania wzruszonej załodze.

### Dom dyrektora, obiad

Służąca wprawnymi gestami nakrywa do obiadu stojący na środku sceny duży stół. Wchodzi piękna i pełna elegancji, czytająca książkę Matka, podbiega do niej Syn z blokiem rysunkowym i rakieta tenisowa pod pachą, za nim idzie Córka ze szkolną teczką i albumem fotograficznym. Prosto z uroczystości wraca Ojciec, biegnie do niego Córka, on wita się z rodziną i siadają do posiłku. Jedzą powoli rozdzieleni przestrzenią stołu, wymieniają rutynowe, mechaniczne gesty. Nagle rozlega się dzwonek i gwałtownie wpada listonosz, w błazeńskim tańcu daje Służącej telegram – Przyjeżdżam jutro. Ojciec czyta telegram, za chwilę zacznie się wieńczące jubileusz fabryki przyjęcie, więc cała rodzina przebiera się w wieczorowe stroje.

### Przyjęcie w domu dyrektora

Rodzina wita gości. Następuje kalejdoskop scenek odgrywanych przez kolejno przybywające postaci. Są wśród nich: elegancka para, biskup z ministrantem, kolorowo ubrana dziewczyna i chłopak, prężący mięśnie podrywacz, podobnie ubrana para chłopców i rozdzielający ich pan w czarnym płaszczu, modelka, młody egzystencjalista, hipis-ekscentryk, dziecko-kwiat... Córka ściska album ze zdjęciami, jedno z nich wypada – jest na nim twarz Ojca. Młodzieniec w rozchełstanej garniturze zaczyna dziwny, ekstatyczny taniec. Reszta gości poddaje się rytmowi tańcowi, który powoli zmienia charakter – mimo- wie poruszają się w zwolnionym tempie. Przy horyzoncie pojawia się ubrany na biało Gość. Idzie przez scenę,

powodując zmianę ruchu pozostałych postaci – poruszają się teraz jak w transie, urzeczeni jego spokojem i niezwykłym pięknem. Powoli opuszczają scenę. Zostaje rodzina patrząca na Gościa i telegram.

### Dionizje tęsknoty

W Programie z 1974 postać Gościa tak została opisana:

Gość, uosobienie odwiecznego człowieczego pragnienia szczęścia, spełnia ich marzenia i odchodzi z okrutną obojętnością bogów wobec tego, co będzie potem z porzuconymi ludźmi, jak sobie poradzą „ukrywając w duszy niewygasłą tęsknotę za utraconą boskością, gnani żalem i pragnieniem powrotu. Dwoiści jak ów Człowiek ludzki i boski zarazem, śmiertelny i wieczny.

Kolejne sceny to interakcje Gościa z domownikami.

\*

Służąca dokładnie sprząta jadalnię. Gość w swobodnej pozie czyta książkę, narasta między nimi napięcie. Służąca toczy emocjonalną walkę z požądaniem. Gdy upada wyczerpana, Gość podchodzi i delikatnie ją unosi, kładzie na stole. Wokół pogrążonych w miłosnej ekstazie pary kochanków krążą zajęci swoimi sprawami członkowie rodziny. Gdy domownicy odchodzą, Służąca i Gość schodzą ze stołu. Dziewczyna zastyga w pozie barokowej świętej, a Gość wraca do przerwanej lektury.

Syn i Gość grają w tenisa. Po skończonej grze idą do pokoju, w którym stoją obrazy namalowane przez Syna. Gość ogląda obrazy, a Syn wstydliwie przebiera się w pidżamę. Gość rozbiera się i nagi kładzie się na łóżku. Obaj zasypiają. Na jawie/we śnie niespokojny Syn krąży wokół łóżka Gościa. Następuje *pas de deux* na tle obrazów – Gość nadaje Synowi „nowy kształt”, nową energię, uczy go latać, zaczynają razem wirować i skakać coraz wyżej, jakby zrywali wszelkie więzi.

Przy stojącej na środku sceny toaletce Matka robi wieczorny demakijaż. Na tle horyzontu sugerującego brzeg morza pojawia się Gość prezentujący w ćwiczeniach gimnastycznych pięknie umięśnione ciało. Matka jest zaskoczona, jej spokojne dotąd ruchy stają się coraz bardziej nerwowe i zmysłowe. Przed niezrozumiałymi emocjami chroni się w pozycji embrionalnej. Gość delikatnie unosi ją i zabiera na plażę. Po miłosnym akcie Gość odchodzi, a Matka owinięta w skraj czerwonej szaty dumnie i powoli, jak królowa, schodzi ze sceny.

W łóżku, otoczony rodziną, leży chory i cierpiący Ojciec. Dopiero pomoc Gościa przynosi mu ulgę. Zachwycona tym Córka robi zdjęcia spokojniejszemu Ojcu i bezwiednie przenosi obiektywy na Gościa. Zabiera go do swojego pokoju i pokazuje albumy ze zdjęciami – portretami Ojca. Gość uwodzi Córkę prowokującymi pozami i pocałunkami, kolejne układy obojga to pięknie skomponowane kadry. Gość odchodzi, a Córka zostaje oniemiała, zdziwiona, jakby zanurzona w marzeniach.



Jerzy Stępnik (Arlekin). Fot. Tadeusz Drankowski

Ojciec pracuje przy biurku zarzuconym papierami. Po chwili pojawia się Gość. Rozprasza go, przeszkadza mu w pracy. Ojciec, skuliwszy się na biurku, szuka schronienia przed jego prowokującą energią. W scenie pełnej skoków, biegu i dynamiki Gość animuje Ojca i wyzwala go ze stanu napięcia, spętania, strachu...

Rodzina z Gościem siada do obiadu, wszyscy są szczęśliwi i radośnie zwróceni w stronę Gościa. Listonosz przynosi telegram. Gość żegna się z domownikami i odchodzi w głąb sceny.

## Akt II dramatu: Bachanalie

Przeplatające się, skondensowane sceny rozgrywane w filmowym skrócie pokazują dalsze losy domowników, gdy po dionizyjskich uniesieniach przychodzi „gęsta noc mrocznych bachanalii”. Ludzie szukają choć cienia tamtej boskiej ekstazy, ale wszystkie próby, jak w krzywym zwierciadle, są brzydkie, nieudane, pozbawione pierwotnej siły.

\*

Służąca wraca na wieś, gromadzi się wokół niej cała społeczność, przynoszą paralityka, którego uzdrawia znakiem krzyża. Staje się eremitką. Wokół niej szybko rośnie jarmarczny gwar i handel, który zniknie, gdy Służąca umrze, jednocząc się z Matką Ziemią.

\*

Córka, zamknięta w swoim świecie, ściska i przytula zdjęcie Gościa. Rodzina i lekarz, bezradni wobec jej obłądki, umieszczają ją w szpitalu psychiatrycznym. Scena w szpitalu pełna jest przemocy sanitariuszy i podejmowanych przez pacjentów prób odnalezienia własnej ekspresji i strefy wolności, prób skazanych na klęskę.

\*

Syn stara się namalować portret Gościa, przywołując w pamięci wspólne fruwanie. Bezskutecznie. Ogarnia go złość i bezradność. Scena zmienia się w galerię, na wernisaż przychodzą ekstrawagancko ubrani goście, każdy ma własne, wystudiowane wejście. Syn robi performance – wykonuje ekspresyjne, niedbałe i kanciaste ruchy, rozrzuca farby, po chwili zastyga na tle obrazu. Tworzy „samoukrzyżowanie”, które okazuje się być pustą formą, pozbawioną wiary i odkupienia. Goście są przerażeni, porzucają swe wystudiowane pozy i gesty.

\*

Matka uwodzi młodego chłopca. Po wspólnej nocy budzi się zdumiona i zde gustowana, jednocześnie coś zmusza ją do szukania łatwych rozkoszy. Kulminacją etudy jest podwójny gwałt w foto-budce, która okazuje się być też konfesjonalem. Scenę kończy spowiedź Matki przed księdzem.

\*

Na dworcu pełnym podróżnych i ich spraw Ojcu zdaje się, że widzi w tłumie Gościa. Gdy mara znika, zdezorientowany uwalnia się z ubrania i wśród wirujących w ekstazy tańcu podróżnych, nagi, odchodzi ku horyzontowi. Tam czeka na niego Człowiek Dwoisty, by „zamknąć go w embrionalnym śnie. Początek i koniec łączy znak tożsamości” [Program 1974].

## Final

Arlekin związa horyzont, odstawiając teatralne zaplecze, z fikcji przenosimy się w realność. „Jednym gestem zniszczy iluzję. To teatr, proszę Państwa!” [Program 1974]. Wbiegają, kłaniając się, roztańczeni mimowie, po obu stronach sceny Arlekin i Dionizos wymieniając uśmiechy i ukłony, „przędą niewidzialną nić”.

Arlekin ma zdolność czytania w ludzkich duszach. Jego teatr jest zatem teatrem naszej podświadomości, naszej kultury współczesnej – odbitej w lustrach tradycji i osobowości. Konstrukcja tego „teatru świadomości mitycznej” jest niezwykle precyzyjna. Świat mityczny został zderzony ze światem współczesnym na zasadzie poetyckiej elipsy, w której jeden człon-biegun tłumaczy się poprzez drugi. Wypełnienie, rekonstrukcja sensu przedstawienia-elipsy należy już do widza [Smużniak, 1991, s. 30].

W recenzjach pojawiło się całe spektrum ocen. Część piszących zachwycała się porywającym pięknem pomysłów inscenizatora, bogactwem jego wyobraźni, nowym spojrzeniem na pantomimę, aktorskimi możliwościami wykonawców, ich niezwykłą sprawnością techniczną. Wielkie uznanie zdobyła scenografia Władysława Wigury, który stworzył zarówno pełen aksamitów i złocen dawny teatr, jak i oddał atmosferę szalonych lat sześćdziesiątych. Chwalono też ujmującą muzykę Zbigniewa Karneckiego, idealnie wtopioną w bieg dramatu, będącą „powietrzem” i nieodzownym uzupełnieniem iluzji. Niektórzy jednak

pisali, że przedstawienie miejscami rozczarowuje, głównie jałowością przydługich scen i zbytnią wiernością filmowemu scenariuszowi, kiczem, wulgarnością i trywialnością zbyt często pojawiającą się na scenie, pozornością i pustką ukrytą w pięknym opakowaniu. Jednak większość recenzentów, nawet przy krytycznych uwagach, uznawała spektakl za dzieło wybitne. Podkreślano jego nowatorski charakter, jak i fakt, że tylko pantomima może unieść tak skomplikowany i wieloznaczny temat, dając wolność interpretacji każdemu widzowi niezależnie od jego kompetencji kulturowych czy poczucia estetyki. Temat, który „obleczonej” w słowa staje się banalny i trywialny.

Obyci z teatrem Tomaszewskiego recenzenci (jak Wojciech Dzieduszycki, Józef Kelera) pisali o nowatorstwie formalnym „pantomimicznego dramatu”, poszerzonego w *Przyjeżdżam jutro* o analizę psychologiczną, dającym możliwość mówienia o dramacie psychologicznym przedstawionym na scenie. Krytycy pisali o dojrzałości zawodowej mimów, która wykracza poza czystą technikę, pozwalając wyrazić i przekonująco przekazać subtelne stany psychiczne i dramat emocji. Dostrzegano w przedstawieniu początek nowego etapu w rozwoju Wrocławskiego Teatru Pantomimy. Pisano o niezwyklej umiejętności utrzymania dyscypliny dramaturgicznej w spektaklu o tak gęstej fakturze. Podkreślano dyskretne, ale wyraziste aktorstwo i maestrię ruchową mimów, najlepsze recenzje zebrali: Ewa Czekańska (Służąca), Danuta Kisiel-Drzewińska (Matka), Zdzisław Starczynowski, Krzysztof Szwaja (Gość), Jerzy Stępnik (Arlekin).

Tematem budzącym najwięcej emocji stała się męska nagość. W *Przyjeżdżam jutro* Henryk Tomaszewski po raz pierwszy obnażył na scenie mimów, nadając nagości głębokie znaczenie artystyczne i symboliczne. Nagość mordowanego Dionizosa oddaje jego niewinność, kruchość i wrażliwość. Nagie ciało Gościa symbolizuje naturalną prostotę, brak fałszu, hipokryzji, zakłamania, a zdejmujący ubranie Ojciec w objęciach Człowieka Dwoistego wraca do początku, do embrionu.

Do 1978 roku spektakl zagrano ponad 300 razy w Polsce i za granicą (m. in. Norwegia, RFN, Wenezuela, Australia, Meksyk).

## Bibliografia

Buski Tadeusz, *Z niespokojnej wyobraźni*, „Gazeta Robotnicza” z 2 marca 1974 (nr 52);  
Kelera Józef, *Pantomima według Pasoliniego*, „Odra” 1974, nr 5;  
Smużniak Karol, *Wrocławski Teatr Pantomimy: mit w teatrze Henryka Tomaszewskiego*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław, 1991;

☞ Kompletna obsada, galeria zdjęć, program oraz linki do dostępnych w ETP recenzji, zob.: <https://encyklopediateatru.pl/przedstawienie/28558/przyjezdzam-jutro>

MAŁGORZATA BRUDER – absolwentka teatrologii UJ. Pomysłodawczyni, autorka projektu i kierowniczka Muzeum Teatru im. Henryka Tomaszewskiego, oddziału Muzeum Miejskiego Wrocławia. Autorka publikacji i wystaw dotyczących wrocławskich teatrów i artystów, stale współpracuje z Wydziałem Scenografii Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu.





## PIOTR DZIEWOŃSKI

# Gwidon Borucki, Adam Aston, Kazimierz Utnik

## GWIDON BORUCKI

Guy Borucki, Guido Lorraine,  
właśc. Gwidon Alfred Gottlieb,  
ur. 2 września 1912, Kraków – zm. 31 grudnia 2009,  
Melbourne

Aktor (rewiowy, teatralny, filmowy) oraz piosenkarz.

Miał wszelkie warunki niezbędne do zrobienia kariery artystycznej na scenach kabaretowych: wysoki, przystojny, obdarzony bardzo dobrym głosem, dowcipem, łatwością nawiązywania kontaktu z publicznością. Należał do zespołu Cyrulika Warszawskiego, zespołu Henryka Warsa oraz Polish Parade. Był pierwszym wykonawcą *Czerwonych maków na Monte Cassino*. Dzięki znajomości języka angielskiego, jako jeden z nielicznych artystów, którzy zdecydowali się na emigrację po II wojnie światowej, zrobił karierę filmową w Wielkiej Brytanii (zagrał w kilkudziesięciu produkcjach). Jednak swoje miejsce odnalazł dopiero w Australii, do której przeniósł się na stałe w 1959 roku. Organizował tam bogate artystyczne życie polonijne. Był członkiem ZASP za Zagranicą oraz inicjatorem powstania australijskiej filii organizacji.

Jego rodzice zaraz po narodzinach syna zamieszkali w Przemysłu. Tam mały Gwidon dorastał, uczył się grać na fortepianie i akordeonie. Po maturze w 1932 roku wyjechał do Lwowa, na studia w Wyższej Szkole Handlu Zagranicznego. Podobnie jak inni studenci, aby zarobić na opłacenie studiów, zaczął pracować, śpiewając w nocnych lokalach, np. Hotelu Krakowskim i Cyganerii.

Po roku podpisał kontrakt z jednym z warszawskich lokali i wyjechał – już jako Gwidon Borucki – do stolicy. W 1937 roku nastąpił przełom, kiedy jego występ zobaczył dyrektor teatru *Cyrulik Warszawski* – Fryderyk Jąrosy. Zaprosił młodego artystę na przesłuchanie, po czym przyjął do zespołu, w którego skład wchodził m.in. Zofia Terné, Lena Żelichowska, Helena Kitajewicz, Stefania Grodzieńska z mężem Jerzym Jurandotem (który wraz z Marianem Hemarem był autorem tekstów), Lula Kryńska, Marian Rentgen i pianista Leon Boruński. Jeszcze w tym samym roku Borucki zadebiutował na słynnej scenie rewijowej w towarzystwie popularnych artystów, po czym odbył z nimi trasę po polskich miastach. Ten czas zdecydowanie należał do niego, wtedy też pierwszy raz



**Gwidon Borucki, utalentowany młody aktor i śpiewak, zadebiutował na scenie „Cyrulika Warszawskiego“**

„Wiadomości Literackie” 1928, nr 25

pokazał się na wielkim ekranie epizodyczną rolą lekarza w filmie Michała Waszyńskiego *Znachor*. Lipiec 1939 roku Borucki spędził w Krynicy, śpiewając co wieczór dla czasowiczów. W sierpniu wrócił do Warszawy, by wziąć udział w próbach nowej rewii Cyrulika *Figaro*. Premiera miała odbyć się 2 września w nowym lokalu, pod zmienioną nazwą – Teatr Figaro.



Ruiny klasztoru na Monte Cassino od strony północno-zachodniej, rysunek z: *Monte Cassino. Szkice perspektywiczne terenu walk z. Korpusu, maj 1944*, opracowanie 12 Kompanii Geograficznej z. Korpusu. Ze zbiorów BUW

Po wybuchu wojny Borucki wrócił do Lwowa. W mieście zajętym przez Sowiec zgromadziło się wielu aktorów oraz muzyków, którym udało się uciec z terenów zajętych przez hitlerowców. Występował w nowo powstającym Teatrze Miniatur, a następnie został zaangażowany do zespołu tea-jazzowego Henryka Warsa. Przejechali prawie całą Rosję z przedstawieniami, które cieszyły się wielkim powodzeniem. Odbywały się w języku polskim, a konferansjerem i tłumaczem na rosyjski był Eugeniusz Bodo. Zespół, który był wtedy na Uralu, z opóźnieniem dowiedział się o wybuchu wojny niemiecko-radzieckiej. W tym czasie Borucki był już w Teatrze Ref-Rena.

Zimą 1941 roku zdziwieni artyści zobaczyli na dworcu w Czkałowie żołnierza w polskim mundurze, który powiedział im o powstającej armii polskiej pod dowództwem gen. Władysława Andersa. Cały teatr podążył więc w pośpiechu do punktu zbornego w miejscowości Tockoje, gdzie przyłączony został do 20 dywizji. Oddziały polskie przedostały się do Persji, przez Kazachstan i port w turkmeńskim Krasnowodzku, lądując w kwietniu 1942 roku w Pahlevi, skąd przez góry dotarli do Teheranu. Tam teatry Warsa i Ref-Rena połączyły się, tworząc czołówkę teatralną z Korpusu, znaną zarówno pod nazwą Polska Parada oraz Polish Parade, gdzie Borucki został solistą i konferansjerem. Ponieważ już wtedy bardzo dobrze mówił po angielsku, mógł swobodnie prowadzić program w dwóch w językach. Do dzisiaj zachowały się fragmenty tych występów, ocalone dzięki rejestracji filmowej Michała Waszyńskiego.

Borucki razem z Polską Paradą towarzyszył polskim żołnierzom-tułaczom, zapewniając swoimi występami odprężenie i rozrywkę, a nierzadko dodając żołnierzom ducha przed walką. Szlak bojowy prowadził przez Persję, Palestynę, Egipt, Irak. Setki przedstawień dla ludności cywilnej, wojsk angielskich, w luksusowych pałacach, na rozgrzanych piaskach pustyni, na improwizowanych estradach, tuż obok okopów pierwszej linii lub w lazaretach. W Persji, podczas występu na galowym balu w pałacu szacha, na widowni zasiedli m.in. król egipski Faruk, król grecki Jerzy i król jugosłowiański Piotr. W marcu 1943 roku 2 Korpus został załadowany na okręty wojenne – celem były Włochy. Polska Parada płynęła tam rodzimym statkiem „Batory”, na którym Borucki spotkał znanego, przedwojennego aktora Mieczysława Cybulskiego. Batory przybił do Taranto, skąd po dwóch tygodniach kwarantanny 2. Korpus, jako część 8. Armii Brytyjskiej, wszedł do akcji. Polska Parada zakwaterowana została w Campobosso, skąd docierała do frontowych oddziałów wojskowych, polskich i brytyjskich, a także innych narodów sprzymierzonych, dając koncerty i przedstawienia.

Przez długi czas oddziały alianckie walczyły o zdobycie strategicznego dla działań ofensywnych wzgórza Monte Cassino. Po wielu nieudanych próbach szalę zwycięstwa przechyliło wprowadzenie do walki żołnierzy 2. Korpusu. Musiało minąć kilka dni krwawej bitwy, zanim zawisła na klasztornej wieży biało-czerwona flaga. W dniu 20 maja 1944 roku jeszcze chowano

poległych żołnierzy 12. Pułku Ułanów Podolskich, kiedy na tle zgliszcz i dymów Borucki zaśpiewał po raz pierwszy *Czerwone maki*. Kiedy wykonywał pieśń, napisaną w nocy przez Ref-Rena do melodii Alfreda Shutza, obecni wtórowali mu, mając przed oczami wypisany na transparentie refren. „Płacz był okropny, jak to śpiewałem, bo słuchali tego żołnierze, którzy przeżyli. To jest dla mnie do dzisiaj niezmiernie wzruszające” – wspominał Borucki w 1982 roku na antenie Polskiego Radia.

Prawdziwa kariera Boruckiego rozpoczęła się dopiero po wojennej tułaczce. Jak wielu żołnierzy Andersa wybrał wolność i osiadł w Londynie. Ponieważ nazwisko było dla anglosaskich widzów trudne do wymówienia, przybrał pseudonim sceniczny Guido Lorraine, pod którym zagrał w 43 filmach, nakręconych w większości w Anglii. W obrazie *Hotel Sahara* (1951), u boku gwiazdy Hollywood Yvonne de Carlo oraz Petera Ustinova, wcielił się w rolę włoskiego kapitana, podobnie jak w *Above Us the Waves* (1955), tylko że niemieckiego, w łodzi podwodnej. Oprócz nich, do najciekawszych kreacji należy zaliczyć występy w *Encore* (1951), *Top Secret* (1952), *The Colditz Story* (1955), *Break in the circle* (1955), *They can't hang me* (1955), *Port Afrique* (1956).

Borucki odnosił również sukcesy na scenach i estradach w angielskich oraz szkockich ośrodkach polonijnych. Pracował w radiu BBC. W latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych nagrywał płyty i występował w programach telewizyjnych. Pojawił się również w obsadzie operetki *Carissima*, wystawionej z wielkim rozmachem, w londyńskim teatrze Palace (1948). Rekord pobił jednak, grając przez dwa lata główną rolę księcia Luigi w komedii muzycznej *Grab me a gondola*. Z tą właśnie produkcją przyjechał w 1959 roku na tournée do Australii.

Australia tak go zachwyciła, że postanowił osiedlić się tam na stałe. Już w pierwszym roku pobytu podpisał kontrakt ze stacją telewizyjną (tzw. Siódmką), gdzie przez blisko rok prowadził swój własny program. Poza tym organizował rewie, kabarety, występy dla Polonii australijskiej, aż został wybrany na prezesa Polskiego Koła Kulturalno-Artystycznego i pełnił tę funkcję przez dwanaście lat. W jednym z listów do Leopolda Kielanowskiego wyszedł z inicjatywą stworzenia australijskiej filii ZASP.

Dla młodszych, związanych ze sceną czy estradą koleżanek i kolegów zawsze był bardzo życzliwy, służył radą i pomocą. Wiele późniejszych gwiazd polonijnego życia teatralnego w Melbourne jemu właśnie zawdzięcza swoje sceniczne sukcesy.

## Bibliografia

- Błaszczyk Leon Tadeusz, *Żydzi w kulturze muzycznej działający na ziemiach polskich w XIX i XX wieku. Słownik biograficzny*, Stowarzyszenie Żydowski Instytut Historyczny w Polsce, Warszawa 2014;
- Lerski Tomasz, *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku. Muzyka. Teatr. Film*, Warszawa 2008;
- Lerski Tomasz, *Syrena Record. Pierwsza polska wytwórnia fonograficzna*

= *Poland's First Recording Company 1904–1939*, przedm. Józef Kański, tłum. Barbara Dudycz-Hajgiel, Editions Karin, Warsaw–New York 2004;

Mieszowska Anna, *Jego serce zostało we Lwowie... Wspomnienie o Gwidonie Boruckim (1912–2009)*, „Archiwum Emigracji” 2010, z. 1–2 (12–13), s. 322–329 [wersja cyfrowa];

Program rewii z okazji 60-lecia występów artystycznych Gwidona Boruckiego, Polskie Koło Kulturalno-Artystyczne Melbourne, 4 października 1992;

Winiarski Roman, *Gwidon Borucki (60-lecie pracy artystycznej)*, „Tygodnik Polski” 1992, 3/9 października (Melbourne), s. 12;

Żongołowicz Bogumiła, *Jego były „Czerwone maki...”. Życie i kariera Gwidona Boruckiego – Guido Lorraine’a*, Oficyna Wydawnicza Kucharski, Melbourne, Toruń 2010.

## ADAM ASTON

ur. 17 września 1902, Warszawa – zm. 10 stycznia 1993, Londyn

Urodził się jako Adolf Löwinson (wg niektórych źródeł Loewinsohn). Występował również pod pseudonimami: Adam Astoni, Adam Wiński, Jerzy Kierski, Ben-Levi.

Należał do grona najpopularniejszych polskich piosenkarzy okresu międzywojennego. Miał słuch absolutny



Aston na okładce katalogu wytwórni płytowej, 1932.  
Źródło: Stare Melodie

i wrodzony talent wokalny, głos – określany jako zmysłowy baryton, o jasnej, przyjemnej barwie. Jego styl cechowała swoboda, naturalność oraz elegancja. Nazwisko wymieniano w jednym rządzie z Mieczysławem Foggiem, Tadeuszem Faliszewskim i Eugeniuszem Bodo. Był niezrównanym wykonawcą fokstrotów, jazzujących wersji piosenek oraz sentymentalnych tang, takich jak *Jesienne róże* czy *Każdemu wolno kochać*.

Postrzegany był jako ciepły i czarujący człowiek, pozbawiony zawiści wobec innych artystów. Miał żydowskie korzenie. Ojciec był handlowcem, a matka nauczycielką. W 1912 roku rozpoczął edukację w Gimnazjum im. Mikołaja Reja w Warszawie. Osiem lat później zaciągnął się do armii i brał udział w wojnie polsko-bolszewickiej. Maturę zdał w 1921, a dwa lata później rozpoczął studia prawnicze na Uniwersytecie Warszawskim, ale naukę przerwał. Do roku 1939 pracował jako komiwojażer w przedstawicielstwie holenderskiej wytwórni lekarstw. W firmie awansował – był kontrolerem jakości, kierownikiem działu zamówień i w końcu dyrektorem.

Jego marzeniem była opera. W drugiej połowie lat dwudziestych, opanowawszy swobodną grę na fortepianie, zaczął uczyć się dyrygentury i śpiewu. Pierwsze lekcje pobierał u Ludwika Heintze, profesora Konserwatorium oraz dyrygenta chóru i orkiestry smyczkowej w Gimnazjum im. Reja. Kolejnych udzielał mu nauczyciel Jana Kiepurys – Waław Brzeziński (od około 1927 do 1929 roku). W tym okresie Aston zarejestrował swoje debiutanckie nagrania solowe, prawdopodobnie dla wytwórni Beka w Warszawie.

Punktem przełomowym w karierze był rok 1930, kiedy zaprosił go do współpracy Henryk Wars (autor jego pseudonimu scenicznego – Astoni, od wyrażenia „as tonu”). Dołączył do Tadeusza Faliszewskiego i Stefana Sasajaworskiego, tworząc z nimi zespół rewelersów, nazywany początkowo Chór Warsa, a później Weseli Chłopcy z Columbii. Zespół występował do 1933 roku. Zasłynął interpretacjami piosenek *Barbara*, *Już taki jestem zimny drań*. Wszyscy członkowie zespołu Warsa występowali później jako solowi artyści, czasami nagrywając piosenki w duecie (jak Aston z Faliszewskim w 1936 roku piosenkę *Znakiem tego*).

Aston równolegle pracował nad swoją muzyką. Nagrał dla Syreny Record czterdzieści dwa utwory taneczne. Zaczął też występować w warszawskich teatrach rewiiowych – w Morskim Oku, gdzie debiutował, w Rexie, Hollywood, Starej Bandzie, zyskując niezwykłą popularność. Największe sukcesy odnosił jako wykonawca tang – gatunku piosenek, które podbiły serca Polaków w pierwszych dniach po odzyskaniu niepodległości. W 1932 można było usłyszeć poruszające *Czemus o mnie zapomniał*, do którego muzykę skomponował Szymon Katuszek, prekursor jazzu w Polsce. To ugruntowało pozycję Astona jako niekwestionowanego mistrza sentymentalnych, chwytających za serce szlagierów. W tym czasie nagrał też *Katiuszę* (fokstrot znany również pod tytułem: *To lubią Sowiety*), autorstwa Zygmunta Białostockiego, do

słów Andrzej Własta. W kolejnym roku rejestrował tango za tangami, od *To płacze serce*, po *Tylko Ty* i *Jesienne róże*. Śpiewał pełne uroku walce – *Bajki* Józefa Słobódzkiego ze słowami Juliana Tuwima i *Opium* Andrzeja Własta (słowa i muzyka), opowiadający historię kochanka kompletnie odurzonego obiektem swoich westchnień, i tango *Morfina* Stanisława Samuela Krebsa ze słowami Izabeli Krebs – o *femme fatale*, zatruwającej serce i duszę wciąż oczarowanego nią podmiotu lirycznego.

Nagrał setki piosenek po polsku, hebrajsku i w jidysz dla wytwórni fonograficznych, radia i filmu. W latach 1933–1935 (pod pseudonimem Adam Wiński) pracował między innymi dla wytwórni Parlophone, Columbia, Odeon, Lonora Electro, ale przede wszystkim dla Syreny Record, z którą współpracował od grudnia 1930 roku do września 1939 (także przy nagraniach reklamowych, pod pseudonimem Jerzy Kierski). Jak sam obliczał, nagrał wówczas około 960 utworów. W 1935 roku ożenił się ze śpiewaczką i aktorką Lucyną Nowikow (1917–2006) i przyjął oficjalnie nazwisko Aston.

Aston występował również w filmach jako śpiewający aktor. Rola cygana oraz piosenka *Jak trudno jest zapomnieć* w *Manewrach miłosnych* (1935) przeszły do historii polskiej kinematografii. Zagrał także w produkcji *Szyb L-23* (1932), w *Dwóch Joasiach* (1935), gdzie śpiewał i dyrygował orkiestrą Syreny Record, która występowała w filmie, oraz w *Ordynacie Michorowskim* (1937). Śpiewał przeboje w wielu innych filmach – *Panienska z poste restante* (1935), *Papa się żeni* (1936), *Pani minister tańczy* (1937) czy klasyczna *Zapomniana melodia* (1938). Śpiewał także hebrajską wersję piosenki *Ta ostatnia niedziela*. W polskiej wersji językowej filmu *Top Hat* (*Panowie w cylindrach*, 1935), wykonywał piosenkę *Cheek to cheek* (polski tytuł: *W siódmym niebie*). W latach 1935–39 był śpiewakiem kontraktowym Polskiego Radia (w 1935 roku brał udział w Międzynarodowym Konkursie Śpiewaczym PR). Do wybuchu II wojny światowej wielokrotnie uczestniczył w koncertach radiowych, śpiewał we wszystkich koncertach noworocznych, występował jako solista lub z kwartetem salonowym Henryka Golda. Nagrał ostatnią płytę wyprodukowaną przez Syrenę Record przed wybuchem wojny.

We wrześniu 1939 został ewakuowany z Warszawy razem z pracownikami Polskiego Radia; znalazł się we Lwowie. Występował w rewiach kinoteatru „Stylowy”. Następnie w zespole tea-jazzowym, przeważnie przed seansami filmowymi, również w innych miejscowościach okręgu lwowskiego. Występował z orkiestrą Henryka Warsa (1940–1941), która po napaści Niemiec na ZSRR zakończyła działalność. Śpiewał w programach rewiowych, w nadprogramach organizowanych w kinach itp., czym uratował siebie i żonę od śmierci głodowej. W 1941 roku oboje trafili do Kirgistanu, gdzie ocalili ich przyjaciel, członek orkiestry Filharmonii Kirgiskiej, Ryszard Frank (właśc. Henryk Szprycer). Pod koniec 1941 dotarli do tworzącej się na terenie ZSRR Armii Polskiej gen. Władysława Andersa. Wstąpili do Czołówki Rewiowej Feliksa Konarskiego (Ref-Rena) i przeszli cały



Etykieta *Płyty polskiej* z nagraniem *Czerwonych maków* w wykonaniu Adama Asatona, 1946.  
Ze zbiorów Muzeum Śląska Cieszyńskiego

wojenny szlak Armii Polskiej, potem 2. Korpusu Polskiego, przez Iran, Irak, Syberię, Palestynę, Egipt aż do Włoch. Występowali przed publicznością obcojęzyczną w programie Polish Parade, który tworzyły zespoły Ref-Rena oraz Kazimierza Krukowskiego. Aston śpiewał po polsku, angielsku i włosku, zarówno swoje przedwojenne szlagiery, jak i nowe piosenki autorstwa Toma, Krukowskiego i Konarskiego. Na przełomie 1942/43 występował też w Polskim Teatrze Objazdowym na Bliskim Wschodzie.

Najstynniejsza piosenka wykonywana przez Astona pochodzi właśnie z czasów, gdy był w Armii Andersa. To *Czerwone maki na Monte Cassino* (muz. Alfred Schütz), do których słowa napisał dzień przed bitwą Feliks Konarski (oryginalnie śpiewał Gwidon Borucki). Aston, który brał udział w bitwie, nagrał piosenkę, z ostatnią zwrotką po włosku, dla Radia BBC. W nakręconym w 1946 roku polsko-włoskim filmie Michała Waszyńskiego *Wielka droga* zagrał aktora w polowym teatryku śpiewającego słynne *Czerwone maki*. W kwietniu 1946 nagrał pieśń dla wytwórni La Voce del Padrone (*Płyta polska*). Jego publiczne wykonania w języku polskim i angielskim przyjmowane były z wielkim entuzjazmem. 11 listopada 1944 wystąpił także prawdopodobnie na koncercie z okazji Święta Odzyskania Niepodległości w Ankonie, obok innych gwiazd, takich jak: Jadwiga Domańska, Weronika Ignatowicz, Hugo Krzyski, Waław Radulski. Z lat czterdziestych pochodzi także anglojęzyczna piosenka *Warsaw melody*, wyrażająca tęsknotę Astona za ukochaną, zniszczoną stolicą.

Po demobilizacji 2. Korpusu, w sierpniu 1946, wraz z zespołem teatralnym znalazł się w Wielkiej Brytanii i zamieszkał w Londynie. Występował początkowo

w programach organizowanych przez Mariana Hemara w Klubie Orła Białego. Miał też indywidualne koncerty w Ognisku Polskim i w Domu Lotnika w Londynie oraz na prowincji, ale przedwojenna popularność już nie powróciła. W 1948 wyjechał do Johannesburga w RPA. Pracował jako agent w wytwórni alkoholi, przez 10 lat był dyrektorem fabryki papieru, prowadził sklep spożywczy. Jednocześnie występował jako piosenkarz w polskim klubie i kawiarni Rozenberga, śpiewał w innych klubach, dawał recitale przed seansami filmowymi. W 1953 roku magazyn „Billboard” w rubryce poświęconej kulturowym zjawiskom międzynarodowym opisał przedwojenne reedycje przebojów Astona z lat trzydziestych z Syreny. W 1960 wrócił do Londynu, gdzie dawał recitale w Teatrze Polonia i sporadycznie występował w radiowych programach rozrywkowych BBC. Został członkiem ZASP za Granicą. O ostatnich trzydziestu latach życia niewiele wiadomo. Kilkukrotnie odwiedzał Polskę, rejestrując piosenki dla Polskiego Radia. Został odznaczony licznymi odznaczeniami wojennymi polskimi i brytyjskimi, m.in. Krzyżem Monte Cassino. W 1984 roku Poljazz wydał płytę zatytułowaną *Adam Aston śpiewa stare piosenki* (*Adam Aston – płyty i kino*), zawierającą wybór jego nagrań z lat trzydziestych.

## Bibliografia

- Dramat i teatr emigracyjny po roku 1939*, red. Elżbieta Kalemba-Kasprzak i Dobrochna Ratajczak, Wiedza o kulturze, Wrocław 1998;
- „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza” z 16 i 19 stycznia 1993;
- Krukowski Kazimierz, *Z Melpomeną na emigracji*, Czytelnik, Warszawa 1987;
- Lerski Tomasz, Wolański Ryszard, *Aston Adam*, Cyfrowa Biblioteka Polskiej Piosenki, [https://bibliotekapiosenki.pl/osoby/Aston\\_Adam](https://bibliotekapiosenki.pl/osoby/Aston_Adam), [dostęp 10 kwietnia 2023];
- Lerski Tomasz, *Syrena Record. Pierwsza polska wytwórnia fonograficzna = Poland's First Recording Company 1904–1939*, przedm. Józef Kański, tłum. Barbara Dudycz-Hajgiel, Editions Karin, Warsaw–New York 2004;
- Bretan Juliette, *Adam Aston*, opr. Zuzanna Liszewska–Soloch, culture.pl, <https://culture.pl/pl/tworca/adam-aston>, [dostęp 10 kwietnia 2023];
- Marczak-Oborski Stanisław, *Teatr czasu wojny*, PIW, Warszawa 1967 [wersja cyfrowa];
- Mieszkowska Anna, *Artyści emigracyjnej Melpomeny 1939–95*, Polska Fundacja Kulturalna, 1998;
- „Pamiętnik Teatralny” 1988, z. 1–2; 1997, z. 1–4, 1998, z. 1–2;
- Piekarski Stanisław, *Mars i Melpomena: polskie teatry żołnierskie na obczyźnie 1939–1948*, Ministerstwo Obrony Narodowej, Departament Społeczno-Wychowawczy, Warszawa 2000;
- Słownik biograficzny teatru polskiego*, t. III, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2017;
- „Teatr i Sztuka na Uchodźstwie” 1943, nr 1;
- Wolański Ryszard, *Już nie zapomnisz mnie. Opowieść o Henryku Warsie*, Warszawa, 2010.

**KAZIMIERZ UJNIK**

ur. 1910, Warszawa (?) – zm. 29 sierpnia 1949, Wrexham, Wielka Brytania

„Jeden z najbardziej utalentowanych aktorów średniego pokolenia i rzadko spotykanej wartości człowiek teatru” – takimi słowami żegnano, w czwartym zeszycie wydawnictwa „Teatr i Widownia” (Teatr Polski im. Juliusza Słowackiego w Londynie) niespełna 39-letniego artystę.

Niewiele wiadomo o życiu Kazimierza Ujnika, poza tym, że był człowiekiem życzliwym, cieszył się sympatią oraz uznaniem wśród współpracowników. Relacje świadków mówią o tym, że Ujnik jak mało kto potrafił sobie zjednać publiczność. Recenzenci wróżyli mu wielką karierę, koledzy aktorzy doceniali jego talent, a reżyserzy wiązali z nim ogromne nadzieje. Miał przed sobą jeszcze całe życie, czas, żeby te nadzieje i oczekiwania spełnić. Ale wybuchła wojna. Udział w walkach na froncie przypłacił śmiertelną chorobą. Nie dane było mu umrzeć nawet na prowizorycznej, emigracyjnej scenie, tylko obok, w wojskowym szpitalu.

Na pierwsze informacje o Ujniku natrafić można w dokumentacji sezonu 1935/36, kiedy zaczął występy w Teatrze im. Słowackiego w Krakowie. Potem prawdopodobnie był w Łodzi, następnie w Kaliszu (1937/38) i Grodnie (1938/39).

Przeważnie grywał role epizodyczne, m.in. Sługę w *Iwanie Groźnym*.

Kolejne informacje są o kilka lat późniejsze. Wiadomo, że w stopniu kaprala 1 kwietnia 1943 dołączył do zespołu Teatru Dramatycznego Armii Polskiej na Wschodzie. O roli w inauguracyjnym spektaklu Teatru 2. Korpusu *Tu jest Polska* (prem. 8 maja 1943) Zbigniew Racięski napisał: „zdolny aktor charakterystyczny” i powtórzył to również, kiedy w *Damach i huzarach* Fredry (prem. 2 sierpnia 1943) wcielił się w rolę Grzegorza. Racięski podkreślił, że obok Adolfa Bożyńskiego, Ujnik cieszył się największą sympatią żołnierskiej publiczności. Nie szczędził mu komplementów również Jerzy Bazarewski: „wzbudzał respekt i zachwał postawą w trakcie wydawania komicznych rozkazów. [...] Ujnik jest młodym aktorem. Czekają na niego – sądzić należy – wielka przyszłość. Jego scena z subretkami Zuzią i Fruzią była dowodem wszechstronności talentu”. W gazecie „Zabieramy Głos” działu kursów maturalnych Armii Polskiej na Wschodzie, podch. Roman Bader pisał: „Stosunkowo najlepszą sylwetkę z szeregu groteskowych postaci wprowadzonych przez reżysera dał Ujnik w roli Fajarkiewicza [*Dom otwarty* Bałuckiego]. Nie będąc zwolennikiem tego rodzaju humoru teatralnego, przynajmniej, że w swoim *genre* Ujnik jest bardzo dobry”. Najwięcej pochwał zebrał jednak po tytułowej roli w *Szelmostwach*



Postój Teatru Dramatycznego Armii Polskiej na Wschodzie w drodze na przedstawienie *Dam i huzarów* w obozie żołnierskim w okolicach irackiej Habaniji. „Parada” 1943, nr 11.



*Szelmostwa Skapena*, reż. Waław Radulski, Teatr Dramatyczny Armii Polskiej na Wschodzie, prem. 19 maja 1944. Na zdjęciu Kazimierz Utnik w roli tytułowej.

*Skapena* Molière'a (prem. 19 maja 1944): „to nie tylko rola zagrana poprawnie, ale to prawdziwy człowiek. «Kazio czuje się w roli świetnie i dlatego zrobił prawdziwą kreację» – powiedział ktoś po przedstawieniu i miał wielką rację”. Pisano, że był „niezrównany”. W tym samym roku zagrał także Antka w filmie Michała Waszyńskiego *Mp. Adama i Ewy* (można ten film zobaczyć na kanale YouTube Instytutu im. Sikorskiego: <https://youtu.be/vU75vUP4FFU>). Bez echa nie przeszła również jego rola w *Zemście Fredry* (prem. 23 lutego 1945). Jerzy Bazarewski w „Tygodniku Polskim” napisał o jego Dyndalskim: „był, jak to się mówi, jak żywy”. Nikt wówczas nie przypuszczał, że Utnik więcej na scenie nie stanie.

Według wspomnień Jadwigi Butscherowej „specyficzne warunki, w jakich pracował teatr, klimat, brak mieszkań, itp. wywołały u niego ciężką chorobę płuc, która przez wiele miesięcy nie pozwalała mu pracować”. W roku 1946, kiedy przebywał w 3. Szpitalu Wojennym, dziesięciu artystów Teatru 2. Korpusu wzięło udział w ośmiu koncertach pt. *Wesoły wieczór*, dawanych na lotniskach, w szpitalach i obozach cywilnych, z okazji obchodów święta 306 Dywizjonu Lotniczego. Dochód z imprez przekazali Utnikowi na leczenie, jednak nawet ten gest nie pomógł zachować go przy życiu. Został

pochowany na walijskim cmentarzu Wrehxam w kwatery czterdziestu Polaków w mundurach, którzy w latach 1946–47 zmarli w brytyjskich szpitalach i obozach.

## Bibliografia

- afisze, IS PAN;
- Bader Roman, *Zabieramy głos*, odręczna notatka z grudnia 1943, w zbiorach IT;
- Bazarewski Jerzy, *Fredro na pustyni*, „Parada” 1943, nr II [wersja cyfrowa];
- Bazarewski Jerzy, *Fredro w Drugim Korpusie*, „Tygodnik Polski” 1945, nr 18 (123);
- Domańska Jadwiga, Butscherowa Jadwiga, *Dziennik Teatru Dramatycznego 2. Korpusu*, [w:] *Dramat i teatr emigracyjny po roku 1939*, red. Elżbieta Kalemba-Kasprzak i Dobrochna Ratajczak, „Wiedza o Kulturze”, Wrocław, 1998, s. 223;
- Racięski Zbigniew, *Żołnierski Teatr Dramatyczny*, „Orzeł Biały” 1943, nr 17;
- Szelmostwa Scapena*, autor nieznany, maszynopis [w:] *Album Teatru Dramatycznego II Korpusu 1943–1945*, s. 67;
- Racięski Zbigniew, *Damy i huzary*, „Orzeł Biały” 1943, nr 32 (71);
- Słownik biograficzny teatru polskiego 1765–1965*, PIW, Warszawa 1973;
- „Teatr i Widownia” 1949/50, z. 4, Teatr Dramatyczny im. Słowackiego, Londyn;
- Informacja o pochówku: [gravestones.info](http://gravestones.info).



Kazimierz Utnik jako Dyndalski – *Zemsta*, reż. Stanisław Belski, Teatr Dramatyczny 2. Korpusu.

## ROMAN DZIEWOŃSKI

## Zenon Wiktorczyk

**ZENON BOLESŁAW WIKTORCZYK**

ur. 17 lipca 1918, Stanisławów – zm. 27 marca 1997, Warszawa.

Artysta radiowy, kabaretowy i estradowy: reżyser, autor tekstów, aktor, konferansjer. Założyciel i kierownik ważnych zespołów kabaretowych (Szpak, Wągabunda) oraz twórca programów estradowych (*Podwieczorek przy Mikrofonie*).

Urodzony w Stanisławowie jako syn zawodowego oficera Tadeusza, mimo służbowych przenosin ojca do Warszawy w 1931 roku pozostał w mieście dzieciństwa, by tam ukończyć gimnazjum. Dołączył do rodziców i młodszej siostry trzy lata później i we wrześniu 1934 rozpoczął naukę w Liceum im. Reytana przy ulicy Smolnej. Zdał maturę w 1936 roku, po czym podjął studia na Wydziale Prawa Uniwersytetu Warszawskiego. Na przełomie 1937/1938 zdecydował się na ich przerwanie, by odbyć roczną służbę wojskową w 13. Pułku Piechoty w Pułtusk. Już w stopniu podchorążego został przydzielony do 21. Warszawskiego Pułku Piechoty „Dzieci Warszawy”. Po powrocie do cywila przeniósł się ze studiów prawniczych na medycynę.

We wrześniu 1939 bronił stolicy, dowodząc plutonem w Pułku „Dzieci Warszawy”. Po klęsce pozostał w Warszawie i uczestniczył w działaniach konspiracyjnych AK. W czasie powstania warszawskiego był dowódcą „Oddziału II Georga” IV Kompanii i batalionu Bełt w 8. kompanii. 2 października 1944 rozkazem nr 38 komendanta Okręgu Warszawskiego AK został awansowany do stopnia porucznika. Nosił pseudonimy „Wiktor” i „Wik”. Walczył w rejonie Śródmieścia. Za udział w walkach został odznaczony w 1944 roku Krzyżem Zasługi z Mieczami (rozkaz nr 29 z 15 września 1944) oraz Krzyżem Walecznych (rozkaz nr 38 z 2 października).

Po powstaniu warszawskim znalazł się w transporcie do Stalagu 344 Lamsdorf (Łąbinowice), później przeniesiony do Sandbostel i ostatecznie do Oflagu X-C Lübeck, w którym doczekał wyzwolenia. Obozy jenieckie – trochę paradoksalnie – stały się początkiem jego kabaretowej drogi. Zaczęło się od Śląskiego Rarytasu (Łąbinowice), później zorganizował kabaret Pod Wagą (Sandbostel). Prezentował satyryczne monologi nawiązujące do popularnej postaci Radcy Strońcia z radiowej Wesołej Lwowskiej Fali.

Po wyzwoleniu wraz z grupą byłych jeńców stworzył w Lubecie kolejny kabaret – Ludzie z Oberży Komedianów, z którym objeżdżał skupiska Polaków na terenie

okupacji brytyjskiej oraz jednostki I. Dywizji Panczernej generała Stanisława Maczka. W prezentowanym wówczas programie *Radiostacja „Oliwa”*, utrzymanym w konwencji radiowej, pełnił też funkcje spikera-konferansjera.

We wrześniu 1946 Wiktorczyk wrócił do Polski; najpierw znalazł się w Katowicach. Został dziennikarzem „Gazety Robotniczej”, pisząc pod pseudonimem Wiktor Czyk. Publikował także wspomnienia wojenne w „Dzienniku Zachodnim” oraz cykl artykułów satyrycznych w katowickim tygodniku „Kocynder”. Pisał również okazjonalnie teksty satyryczne dla katowickiej Rozgłośni Polskiego Radia. Po przeniesieniu do Wrocławia, w grudniu 1946, został stałym współpracownikiem Polskiego Radia, tworząc autorską audycję *Wesoła Antena*. W roku 1947 rozpoczął współpracę z programem *Przy sobocie po robocie*. Pisał dialogi dla Jerzego Fitia i Mariana Jastrzębskiego, czyli Pawła i Gawła, a jednocześnie prowadził tę audycję wspólnie z Witoldem Dąbrowskim. „Niestety lekko złośliwe utwory, cieszące się aplauzem czytelników, nie zyskały aprobaty władz oraz dyrekcji Polskiego Radia. Z tego powodu otrzymał dwuletni zakaz pracy w redakcjach i studiach Polskiego Radia” [Świątek, 1997]. W roku 1949 przyjechał do Warszawy, gdzie rozpoczął pracę w redakcji tygodnika satyrycznego „Szpilki” oraz podjął współpracę z Teatrem Syrena i z Redakcją Audycji Masowych Polskiego Radia, pozostając pod opieką redaktora Romana Sadowskiego (poety, autora piosenek), który uczył go zawodu radiowca. Równolegle studiował polonistykę na Uniwersytecie Warszawskim (1950–1953). W roku 1950, już jako etatowy pracownik Polskiego Radia, otrzymał propozycję stworzenia odrębnej Redakcji Satyry. Powstała rok później, ostatecznie pod nazwą Redakcja Humoru i Satyry.

Pod koniec 1953 roku Zenon Wiktorczyk przedstawił w swojej radiowej redakcji pomysł zorganizowania kabaretu, nawiązującego do przedwojennych tradycji. Pozyskał dodatkowe oparcie finansowe i organizacyjne w przedsiębiorstwie hotelowym Orbis i doprowadził do stworzenia w Warszawie Kabaretu Szpak. Był w nim autorem scenariuszy wszystkich programów, kierownikiem literackim, reżyserem, autorem wielu tekstów, a także konferansjerem. Kabaret Szpak występował od maja 1954 (10 maja pierwsza premiera) do wiosny 1963 roku, z trzyletnią przerwą (1956–1959) spowodowaną trudnościami finansowymi. Przedstawił sześć programów. W sezonie 1955/56 Wiktorczyk pełnił obowiązki dyrektora artystycznego Centralnego Zarządu Estrady przy ministrze kultury i sztuki. Na początku sezonu 1956/57 został kierownikiem artystycznym, a w sezonie 1957/58 również dyrektorem Teatrzyku



Satyrycznego Buffo (od lipca 1957 Teatr Satyry Buffo). Działal w nim jako reżyser, autor i konferansjer, przygotowując zarówno inauguracyjne przedstawienie *Strwożenie światka* (prem. 17 kwietnia 1956), jak i trzy kolejne premiery. W marcu 1958, w wyniku cofnięcia zgody Centralnego Zarządu Teatrów na wyjazd do Czechosłowacji, zrezygnował z funkcji dyrektora. Równolegle, w sezonie 1957/58, pełnił obowiązki dyrektora Teatru Sensacji (teatr powstał jesienią 1956, podlegał administracyjnie Teatrowi Buffo).

Kiedy w 1958 roku Roman Sadowski i Jerzy Baranowski postanowili odrodzić przedwojenną audycję estradowo-radiową *Podwieczorek przy mikrofonie*, został jej reżyserem, a także konferansjerem. Dzięki temu na ponad dwadzieścia lat stał się jedną z najpopularniejszych postaci i jednym z najbardziej rozpoznawanych głosów Polskiego Radia.

Radio było prawdziwą pasją Zenona Wiktorczyka. Zrealizował w nim około dwóch tysięcy programów i audycji. Był m.in. współtwórcą Radiowej Spółdzielni Satyrycznej (luty 1951), zrealizował cykle: *Na radiowej estradzie* (jesień 1951), *Radio-kabaret, Trzy po trzy* (jesień 1958), *Radio variétés*, współtworzył Zespół Dziewiątka (Ludwik Górski, Ziemiowit Kuniński, Jerzy Medyński, Joanna Wilińska, Andrzej Nowicki, Jeremi Przybora, Jerzy Wasowski, Henryk Bardjewski), nagrał 80-odcinkową audycję *Z dziejów kabaretu* oraz przedstawił radiosłuchaczom cykl swoich minisłuchowisk pod hasłem *Teatryk piątej kleпки*. Poza programami satyrycznymi tworzył słuchowiska (m.in. *Pistolet*, 1969, za który otrzymał pierwszą nagrodę na międzynarodowym festiwalu w Barcelonie).

Po zakończeniu występów przez kabaret Szpak Zenon Wiktorczyk pisał teksty do trzech kabaretów: Dudka, U Lopka oraz U Kierdziołka.

Kierownikiem lub zastępcą kierownika Redakcji Humoru i Satyry PR był do 1968 roku. Po 1968 pozostał w radiu, będąc członkiem kolegium redakcyjnego. Na stanowisko kierownicze – tym razem w Redakcji Audycji Rozrywkowych Naczelnej Redakcji Programów Literackich i Publicystycznych Polskiego Radia – powrócił w roku 1973 i piastował je do likwidacji redakcji w 1983. Redaktorem audycji rozrywkowych pozostał jeszcze do roku 1988, kiedy przeszedł na emeryturę.

Był członkiem Radiowego Studia Piosenki oraz Zarządu Klubu Satyryków przy Związku Literatów Polskich. W roku 1974 otrzymał za twórczość radiową prestiżową nagrodę „Złoty Mikrofon”.

Wśród jego licznych zatrudnień należy jeszcze wymienić udział w kolegium redakcyjnym wydawnictwa Estrada oraz kierownictwo artystyczne wojskowego zespołu estradowego Czarne Berety (1961–1978). Wystąpił też w 1980 roku jako aktor w filmie Stanisława Barei *Miś* (minister Władek Złotnicki).



Zenon Wiktorczyk. Fot. Edward Hartwig.  
Ze zbiorów NAC

Był aktywnym i zasłużonym działaczem Związku Artystów Scen Polskich. Pełnił w tej organizacji obowiązki przewodniczącego lub wiceprzewodniczącego Sekcji Estrady, był członkiem Zarządu Głównego i Prezydium, należał do Komisji Weryfikacyjnej Reżyserów Estrady. W roku 1989 należał do czternastoosobowej grupy organizatorów Ogólnopolskiego Zgromadzenia Artystów Teatru, na którym zapadły decyzje zapobiegające podziałowi ZASP, co było doświadczeniem wielu środowiskowych organizacji w czasie stanu wojennego.

Opracował kilka antologii utworów satyrycznych.

## Bibliografia

- Archiwum prywatne Zenona Wiktorczyka w Instytucie Teatralnym im. Zbigniewa Raszeńskiego;  
Archiwum prywatne rodziny Dziewońskich;  
Archiwum rodzinne udostępnione przez siostrę Halinę Fornagiel z domu Wiktorczyk;  
Zenon Bolesław Wiktorczyk, Powstańcze Biogramy, <https://www.1944.pl/powstancze-biogramy/zenon-wiktorczyk,48526.html>, (dostęp 11 marca 2023);  
„Biuletyn Informacyjny ZASP” 1996/97, nr 5;  
Budzianowska Alina, wywiad z Zenonem Wiktorczykiem, „Panorama” 1976, nr 32;  
Estrada. Materiały repertuarowe dla estrad. Cz. 3. Kabaret „Szpak”, wybór tekstów, zdjęć i koment. Zenon Wiktorczyk, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1975;  
Grodzieńska Stefania, *Z warszawskich kabaretów – „Szpak”*, „Nowa Kultura” 1955, nr 9;  
„Radio i Telewizja” 1975, nr 10;  
Szczepkowski Andrzej, *Słoweczka*, Interpress, Warszawa 1992;  
Świątek Tadeusz Władysław *Pamięci Zenona Wiktorczyka*, „Nowa Gazeta Praska” 1997, nr 13 (54), s. 8;  
Zenon niez „Podwieczorku”, rozmawiała K.W., „Radio i Telewizja” 1970, nr 49.

ROMAN DZIEWOŃSKI – reżyser teatralny i radiowy, architekt, pisarz. Autor książek biograficznych o ludziach polskiego teatru i kina. Syn Edwarda Dziewońskiego, wnuk Janusza Dziewońskiego.

DARIUSZ KOSIŃSKI

# Jerzy Gurawski

## JERZY GURAWSKI

ur. 13 września 1935, Lwów – zm. 13 marca 2022, Poznań.

Architekt, twórca przestrzeni teatralnych, bliski współpracownik Jerzego Grotowskiego, współtwórca przedstawień Teatru 13 Rzędów. Nazywany zwykle scenografem odrzucał to określenie: „Nie jestem scenografem, nigdy nim nie byłem. Scenograf to jest dekorator sceny, a ja za każdym razem, do każdego przedstawienia budowałem nowy teatr. W środku budynku” [Obrębowska-Piasecka, Niziołek, s. 249].

Po opuszczeniu Lwowa w roku 1944 i kilku nieudanych próbach osiedlenia się w różnych miastach Polski, rodzina Gurawskich zamieszkała w Bielsku-Białej, gdzie Jerzy ukończył Państwowe Gimnazjum i Liceum Męskie (przed wojną im. Piłsudskiego). Następnie rozpoczął studia architektoniczne na Politechnice Krakowskiej im. Tadeusza Kościuszki. W czasie studiów zainteresował się teatrem i awangardowymi, głównie rosyjskimi koncepcjami radykalnego przekształcenia przestrzeni teatralnej. Pierwszym wyrazem tej fascynacji był projekt objazdowej sceny Teatru im. Ziemi Mazowieckiej, za który na konkursie w roku 1956 uzyskał pierwszą równorzędną nagrodę. Założeniem tego projektu była możliwość zależnego od potrzeb kształtowania sceny (teatr zmienny); projekt przeszedł do drugiego etapu konkursu, ale nie został zrealizowany.

Teatrowi eksperymentalnemu poświęcona była też praca dyplomowa Gurawskiego, opracowana w Katedrze Projektowania Zbigniewa Kupca. Sam autor opisywał ją po latach jako

opracowanie teorii zależności występujących w przestrzeni teatralnej i oddziałujących na człowieka [...] za pośrednictwem światła, barwy, dźwięku i ruchu oraz za pośrednictwem strefy, którą uznałem za najważniejszą i najbardziej „magiczną”: za pośrednictwem przestrzeni intuicji, otaczającej człowieka poza polem jego widzenia [Gurawski 1984, s. 97–98].

Na podstawie tej pracy w roku 1960 uzyskał stopień magistra inżyniera architekta.

Tuż po ukończeniu studiów, prawdopodobnie we wrześniu 1960 roku, spotkał w Krakowie Jerzego Grotowskiego, który po rozmowie zaprosił go do współpracy w Teatrze 13 Rzędów w Opolu. Przeniósłszy się tam, obok pracy w Teatrze, od roku 1961 zatrudnił się jako architekt w Wojewódzkim Biurze Projektów.



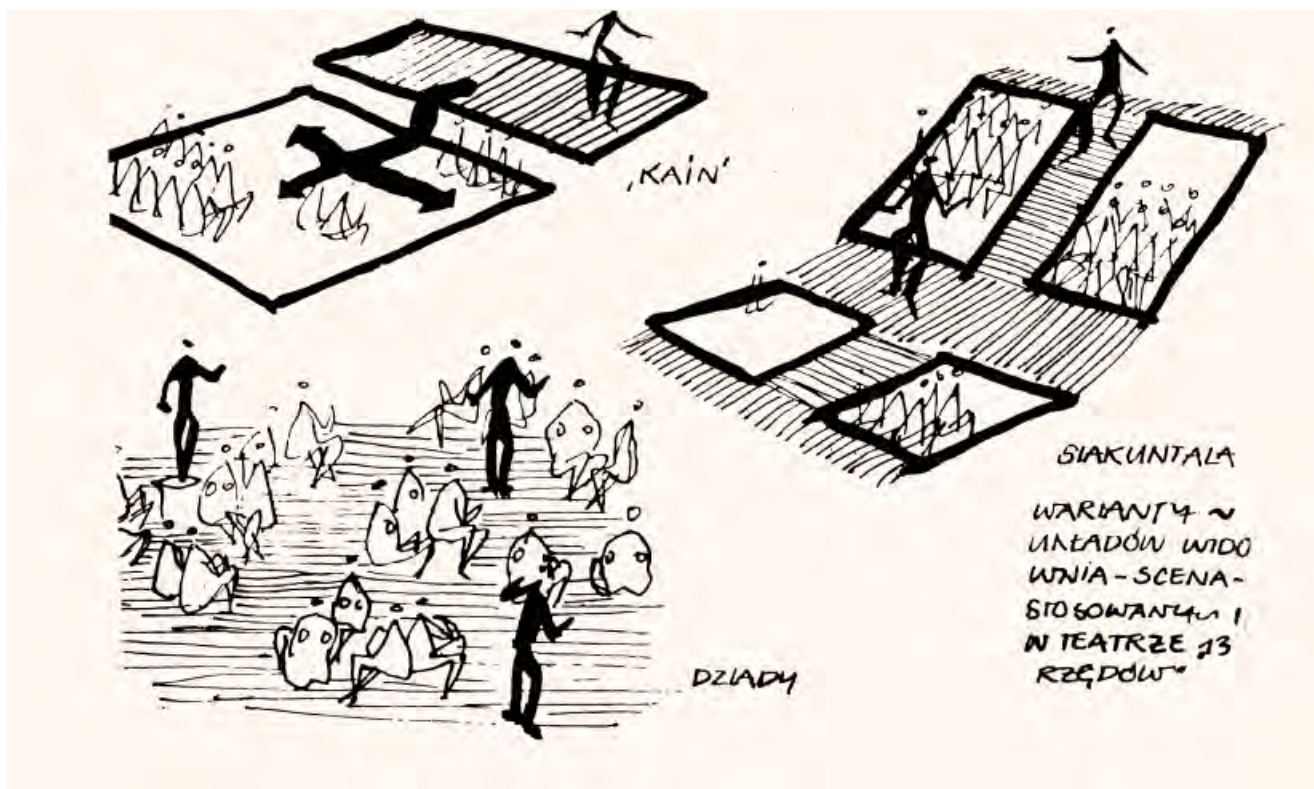
Jerzy Gurawski w swojej pracowni, 2015.

<https://youtu.be/r7hprIDY9w>

Pierwszym przedstawieniem, którego przestrzeń stworzył, była *Siakuntala* według Kalidasy (prem. 13 grudnia 1960). Po raz pierwszy sala teatru została całkowicie przebudowana na potrzeby jednego przedstawienia. Na środku urządzono scenę centralną, po której dwóch stronach, naprzeciwko siebie umieszczono identyczne, wznoszące się widownie. Na szczycie każdej z nich, za plecami widzów, znajdowały się niewielkie podesty, zbudowane zgodnie z koncepcją „przestrzeni intuicji” zawartej w pracy dyplomowej. Na scenie centralnej umieszczona została falliczna konstrukcja złożona z półkuli i stojącego obok wysokiego słupa. Większość akcji toczyła się na scenie centralnej (w tym na półkuli), zaś ze scen tylnych swoje komentarze do akcji (m.in. fragment *Kamasutry*) wypowiadali dwaj Jogini. Widzowie byli też włączani do gry, a w jednej ze scen wręcz obsadzani w rolach osób towarzyszących głównym bohaterom (orszak *Siakuntali* i dworacy Króla).

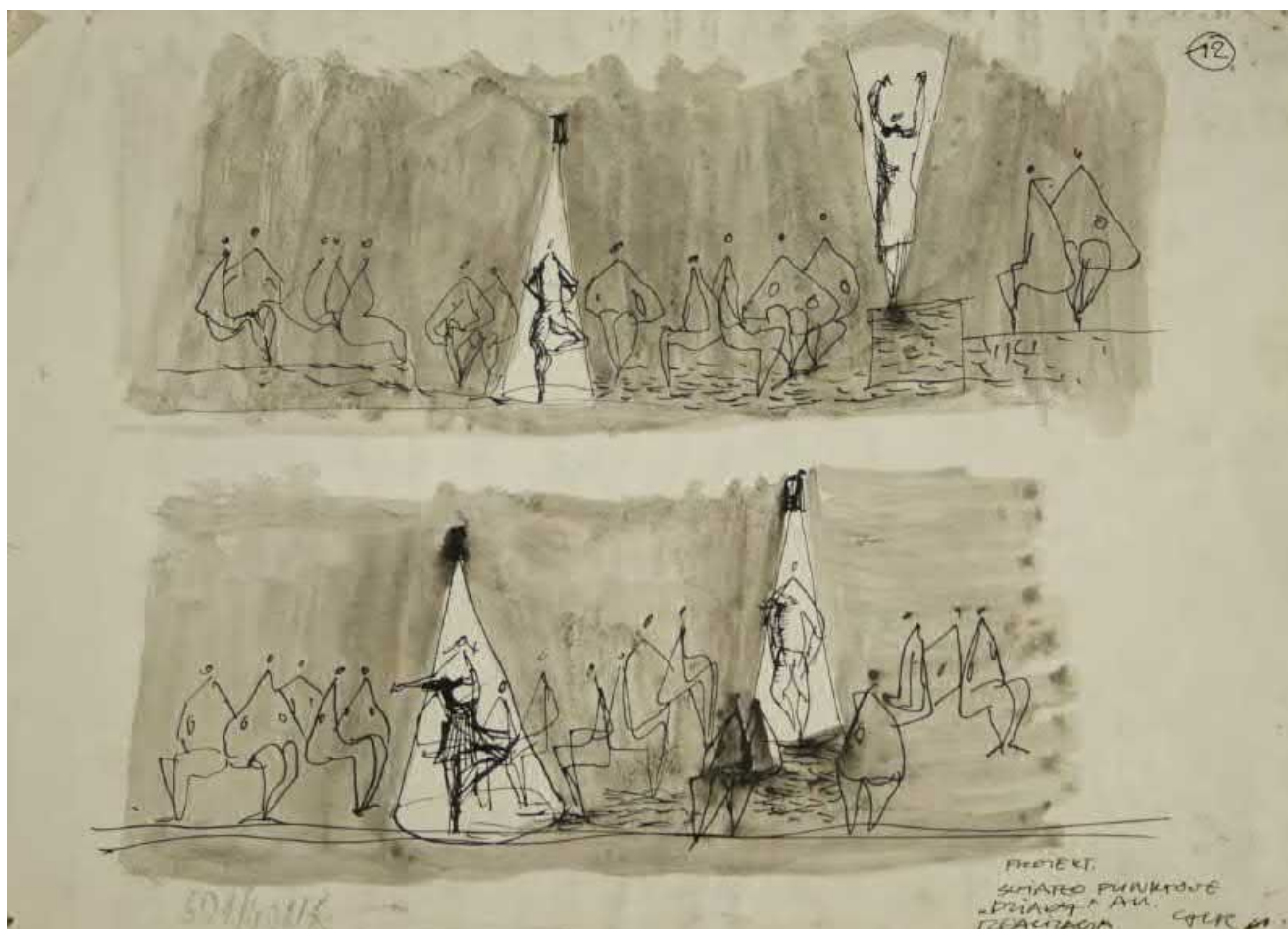
Od premiery *Dziadów* według Adama Mickiewicza (18 października 1961) Teatr 13 Rzędów

zrywa [...] z konwencjonalną sceną i rampą, zrywa także ze scenografią. Na ich miejsce zorganizował Jerzy Gurawski kilkupoziomowy teren gry, obejmujący całą salę teatralną, więc właściwie widownię, po której krążą i działają aktorzy. [...] Krzesła rozstawiono grupami po całej sali i na różnych poziomach, orientując je ku środkowi. Aktorzy zwracają się nieraz bezpośrednio do widzów, atakują tekstem i tak wciągają ich w obrzęd dziadów, czyli w przedstawienie. Tym sposobem teatr osiąga zupełnie nową sytuację: przeniknięcie się sceny z widownią i stworzenie z nich jednej wspólnoty [Tadeusz Kudliński 1961, s. 139].



Warianty układów scena-widownia stosowane w Teatrze 13 Rzędów: *Kain*, *Siakuntala*, *Dziady*.  
Rys. Jerzy Gurawski. Repr. z programu przedstawienia *Dziady*.

Światło punktowe – „*Dziady*” Adama Mickiewicza. Rys Jerzy Gurawski.  
Źródło: Centrum Scenografii Polskiej oddział Muzeum Śląskiego, nr inw. MŚK/Sc/63/10





Przeźnię w *Kordianie*, rys. Jerzy Gurawski. Zaczernione postaci to aktorzy, jasne – publiczność. Za zgodą autora

Zamiast nad plastyką przedstawienia, Gurawski w porozumieniu z Grotowskim pracował nad architekturą przestrzeni, a więc stworzeniem skomponowanego, trójwymiarowego „środowiska” działania, wspólnego dla aktorów i publiczności, która przestawała być grupą widzów, a stanowiła część przestrzeni i obiekt różnorodnych interakcji.

W *Dziadach* przestrzeń została zabudowana „systemem nawarstwiających się podestów”, który według Gurawskiego miał przypominać rzeźbę Jeana Arpa [Gurawski 1992, s. 53]. Ustawiono na nich w nieregularnych skupiskach miejsca dla publiczności, rozmieszczone względem siebie pod różnymi kątami, oraz miejsca przeznaczone dla działań aktorów: „Były to nakładające się przestrzenie, w których siedzieli widzowie, w których, w różnych miejscach, działały się sceny *Dziadów*” [tamże].

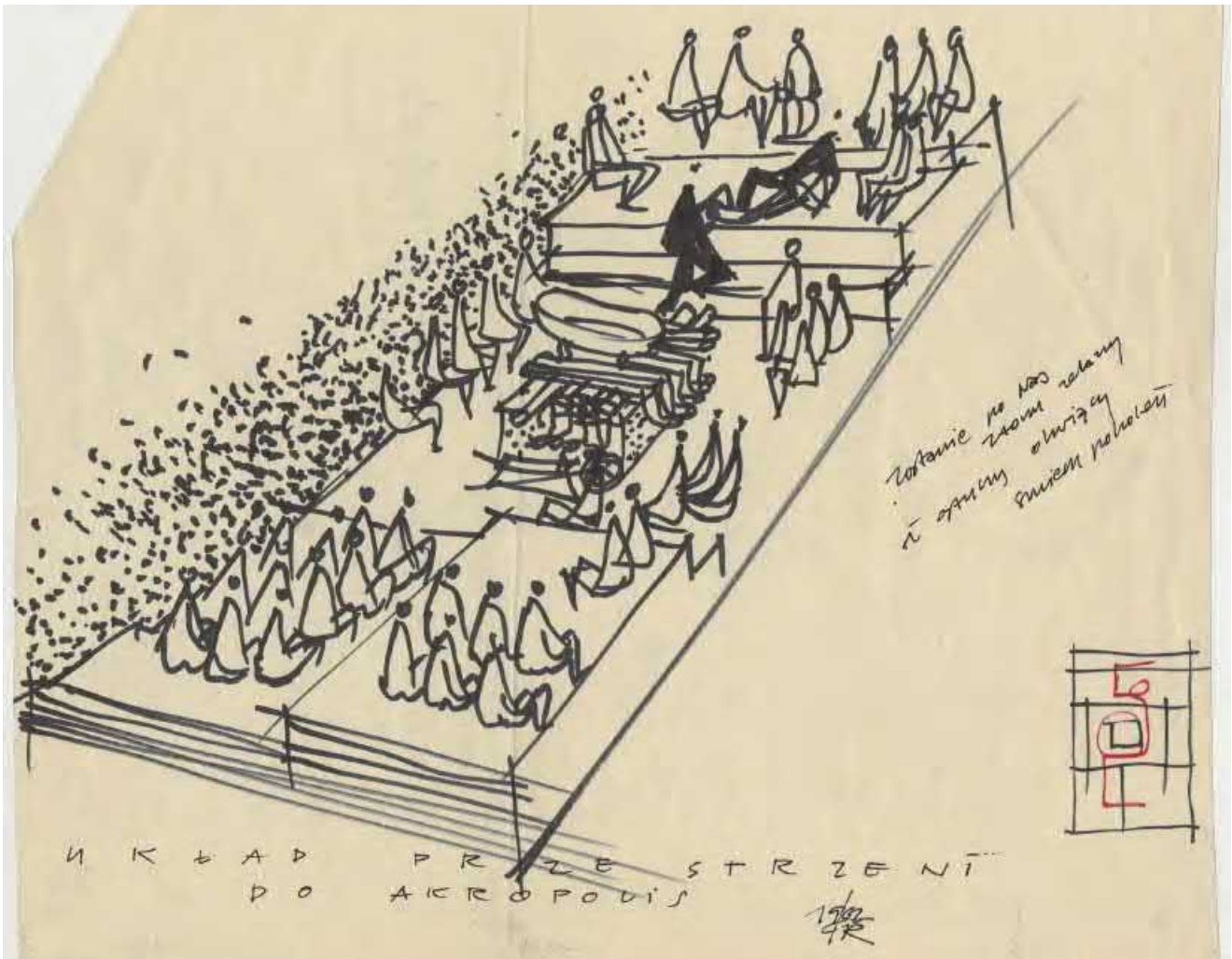
W *Kordianie* według Juliusza Słowackiego (prem. 14 lutego 1962) charakter wspólnej przestrzeni wyznaczała decyzja Grotowskiego, by ramą dla całej inscenizacji uczynić scenę w szpitalu dla obłąkanych z aktu III dramatu Słowackiego. Gurawski rozstawił w przestrzeni sali teatralnej stare łóżka szpitalne: cztery pojedyncze, dwa dwupiętrowe i jedno trzypiętrowe, na których i między którymi działali aktorzy, oraz – na krzesłach ustawionych w miejsce siatek dolnych łóżek – siedziela publiczność. W ten sposób powstała ciasna, wręcz klaustrofobiczna przestrzeń z trzema wznoszącymi się konstrukcjami, otaczająca publiczność ze wszystkich stron, utrudniająca, a osobom siedzącym na dolnych piętrach łóżek wręcz uniemożliwiająca oglądanie całości akcji. Większe znaczenie zyskiwały natomiast zmysły zazwyczaj w teatrze mniej aktywne – przede wszystkim dotyk, a także zapach.

W okresie pracy nad *Akropolis* według Stanisława Wyspiańskiego (prem. 10 października 1962) Gurawski

odbywał służbę wojskową, a za kształt przestrzenny przedstawienia odpowiedzialny był Józef Szajna, ale sam architekt twierdził, że przesyłał do Opola szkice, które wpłynęły na układ przestrzeni. Kolejnym przedstawieniem, do którego stworzył architekturę były natomiast *Tragiczne dzieje doktora Fausta* według Christophera Marlowe’a (prem. 23 kwietnia 1963). Podobnie jak w *Kordianie* całość ujęto w jedną ramę sytuacyjną – ostatniej wieczery Fausta, której gośćmi byli widzowie. Niewielką salę Teatru 13 Rzędów zabudowano konstrukcją z niemalowanych desek, której najważniejszą część stanowiły trzy drewniane stoły, będące głównymi miejscami gry. Dwa dłuższe ustawiono równoległe do siebie; po ich zewnętrznych stronach znajdowały się ławy dla widzów z wysokimi na około 1,7 metra ścianami tylnymi, za którymi pozostawało wąskie przejście wykorzystywane przez aktorów. Trzeci, mniejszy stół stał na końcu sali, prostopadłe do dwóch poprzednich, tworząc razem z nimi podkawkę o znacznie wydłużonych bokach. Jak wspominał Gurawski:

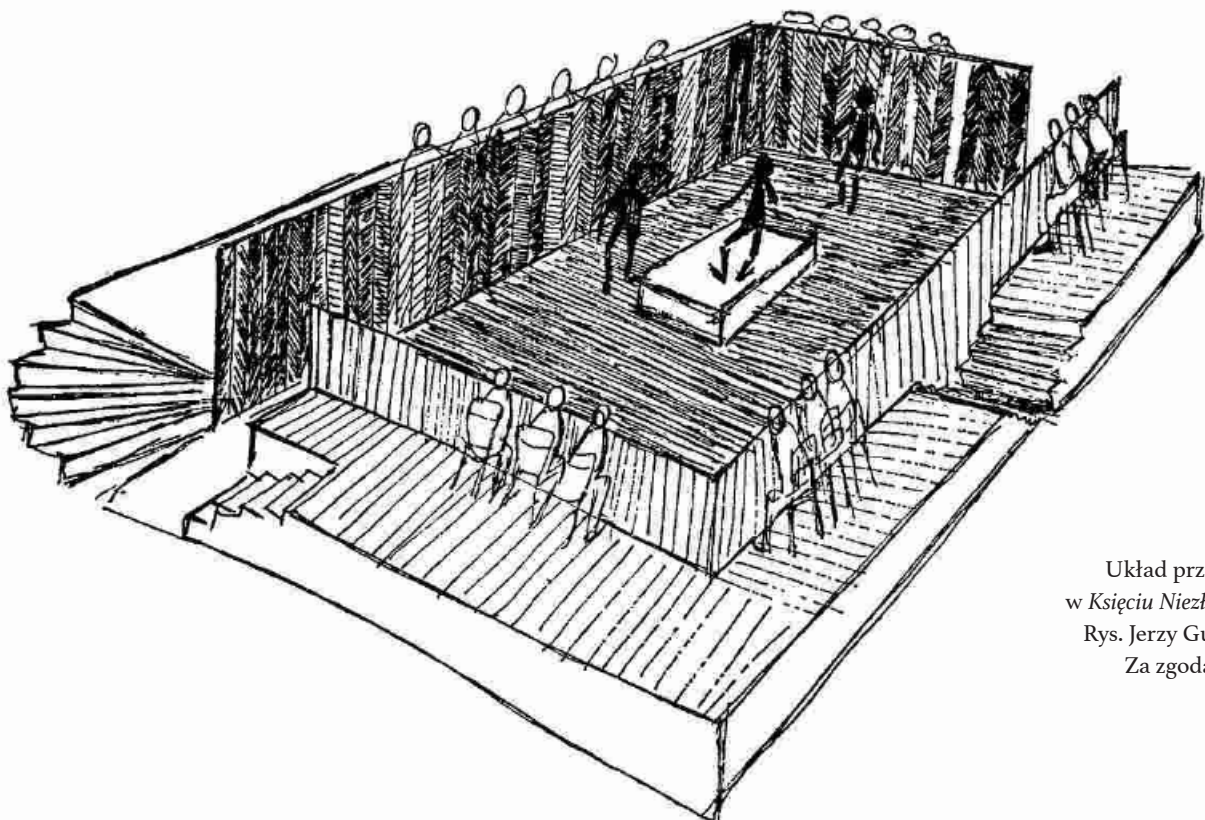
Tak wszystko zrobiliśmy, że były te stoły ogromne, ławy z wielkimi oparciami. [...] Potężne stoły, ogromne ławy z oparciami. Z tyłu tych ław miały dziać się różne rzeczy, miały się odbywać różne, straszliwe sprawy. Stoły były na takiej wysokości, że widzowie mieli wyglądać jak głoby kapuściane, wzajem na się patrząc [Gurawski 1992, s. 55–56].

Drewniana konstrukcja wypełniająca przestrzeń tylko pozornie wydawała się stabilnym, solidnym i zamkniętym światem. W trakcie przedstawienia okazywało się, że sala i widzowie w niej siedzący są otoczeni dźwiękami, ruchami, działaniami, które mogą pojawić się z zupełnie niespodziewanej strony. Także pozornie masywne



Układ przestrzeni do Akropolis. Rys. Jerzy Gurawski.

Źródło: Centrum Scenografii Polskiej oddział Muzeum Śląskiego, nr inw. MŚK/SC/74/2, Fot. Sonia Szelağ



Układ przestrzeni  
w Książę Niezłomnym.  
Rys. Jerzy Gurawski.  
Za zgodą autora



Kopuła gmachu Wydziału Nauk Geograficznych i Geologii Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu, kampus Morasko. Proj. Jerzy Gurawski. Fot. MOs810/Wikimedia Commons

i stabilne stoły niespodziewanie podnosiły się a w jednej ze scen (szaleństwo Benwolia) były gwałtownie demontowane. Całość stanowiła więc rodzaj mobilnej konstrukcji, otoczonego i przenikane go przez tajemnicze siły mikroświata, w którego wnętrzu zamknięci byli widzowie.

Ostatnią ukończoną i zarazem najśłynniejszą pracą teatralną Gurawskiego była konstrukcja do przedstawienia *Księżę Niezłomny* według Pedra Calderóna de la Barki i Juliusza Słowackiego. Składała się ona z wysokiej, ponaddwumetrowej palisady, otaczającej prostokątne pole gry pozbawione w zasadzie wszelkiego wyposażenia poza prostym, niskim prostokątnym stołem-postumentem w centrum. Zasadnicze znaczenie miało rozwiązanie decydujące o perspektywie spojrzeń widzów – miejsca dla nich urządzono na górnym piętrze palisady w taki sposób, że aby móc zobaczyć, co dzieje się na scenie poniżej, musieli podjąć wysiłek wyciągnięcia głowy i przyjęcia dwuznacznej pozycji podglądacza.

Po *Księżu Niezłomnym* Grotowski skoncentrował się na pracy z aktorami oraz na sztuce performerów. Gurawski stworzył jeszcze kilka szkiców do planowanego przedstawienia opartego na *Samuelu Zborowskim* Juliusza Słowackiego, ale po kilku próbach porzucono ten projekt, przechodząc do pracy, której zwieńczeniem było przedstawienie *Apocalypsis cum figuris*, odbywające się ostatecznie w pustej sali.

Po zakończeniu współpracy z Grotowskim Jerzy Gurawski skupił się na pracy architektonicznej. W roku 1974 przeniósł się do Poznania, pracując najpierw w „Miastoprojekcie”, głównie w duecie z Marianem Fikusem, a od roku 1989 we własnej Architektonicznej Pracowni Autorskiej Jerzego Gurawskiego ARPA. Wśród bardzo licznych realizacji za jego największe osiągnięcie uważa się trwającą wiele lat i przebiegającą etapami budowę kampusu Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu-Morasku, a także wielokrotnie nagradzaną rozbudowę Akademii Muzycznej w Poznaniu. W latach 1975–1989 prowadził zajęcia z projektowania oraz prace dyplomowe na Wydziale Architektury Politechniki Poznańskiej.

Po roku 1968 z teatrem współpracował sporadycznie, głównie na prośbę dawnych członków zespołu Grotowskiego: Zygmunta Cynkutisa (*Fedra* Seneki, *Drugie*

*Studio Wrocławskie*, 1987), Macieja Prusa (*Na dzień Maksyma Gorkiego*, Teatr Dramatyczny m. st. Warszawy, 1991) czy Ludwika Flaszena (*Biesy* według Fiodora Dostojewskiego, Stary Teatr w Krakowie, 1995). Jego prace teatralne przyniosły mu liczne nagrody, w tym złoty medal za działalność scenograficzno-przestrzenną (wspólnie z Józefem Szajną) na międzynarodowym Praskim Quadrenniale scenograficznym w 1971 roku.

O pozycji i miejscu Jerzego Gurawskiego w dziejach polskiego i światowego teatru zdecydowało w istocie pięć realizacji, które miały jednak rewolucyjne znaczenie, ukazując potencjał, jaki daje praktyka całościowego projektowania przestrzeni na potrzeby każdego przedstawienia. Poprzez rozplanowanie relacji przestrzennych architekt komponował przyszłe doświadczenie performatywne przedstawienia, daleko wykraczające poza oglądanie i słuchanie. W sposób pionierski tworzył w ten sposób przestrzenną dramaturgię wydarzenia teatralnego, posługując się przy tym stosunkowo prostymi środkami, nie wymagającymi wielkich nakładów sił i środków, co wraz z popularnością Teatru Laboratorium przyczyniło się do upowszechnienia podobnych praktyk w teatrze światowym.

## Bibliografia

- Gurawski Jerzy: *Architekt w Teatrze Laboratorium*, „Dialog” 1984, nr 5, s. 99–100;
- Gurawski Jerzy: *Grotowski miał sześć palców*, „Notatnik Teatralny”, zima 1992, nr 4, s. 51–57;
- Obrębowska-Piasecka Ewa, Niziołek Andrzej: *Jestem projektantem rzeczy nieprawdopodobnych: z architektem Jerzym Gurawskim rozmawiają Ewa Obrębowska-Piasecka i Andrzej Niziołek*, „Kronika Miasta Poznania”, t. 66, nr 1 (1998), s. 246–268;
- Kudliński Tadeusz: „*Dziady*” w *13 Rzędach*, czyli *krakowiaczy w Opolu*, „Dziennik Polski” 1961, nr 159, z 7 lipca, s. 3; przedr. pt. „*Dziady*” w *13 Rzędach*, [w:] tegoż: *Rodowód polskiego teatru*, Instytut Wydawniczy „PAX”, Warszawa 1972, s. 201–203; [w:] *Misterium zgrozy i urzeczenia. Przedstawienia Jerzego Grotowskiego i Teatru Laboratorium*, pod red. Janusza Deglera i Grzegorza Ziółkowskiego, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2006, s. 139–140 [wersja cyfrowa];
- Kosiński Dariusz: *The architecture of the theatre experience: Jerzy Gurawski's collaboration with Jerzy Grotowski*, „Проблеми На Изкуството = Art Studies Quarterly”, 2020 бр 3, s. 3–11;
- Osiński Zbigniew: „*Teatr przestrzeni*” Jerzego Grotowskiego i Jerzego Gurawskiego, [w:] tegoż: *Grotowski. Źródła, inspiracje, konteksty*, t. 1, wyd. 2, Gdańsk 2009, s. 119–164.

## Filmografia

- Inicjaty J.G.*, reż. Mirosława Sikorska, TVP S.A., Oddział w Katowicach, 1996.

PAULINA ORTH

## „Prosto z Mostu” w dziale Teatralia

Dział Teatraliów w Encyklopedii Teatru Polskiego powiększył się o kolejne wyselekcjonowane materiały z czasopism pozabranżowych. Od teraz w otwartym dostępie na użytkowników Bazy Wiedzy czekają treści odnalezione na stronach tygodnika literacko-artystycznego „Prosto z Mostu”, ukazującego się w latach 1935–1939.

Obecnie każdy odwiedzający ETP może swobodnie przeglądać czasopismo bez konieczności indywidualnych poszukiwań w zbiorach innych archiwów cyfrowych. W wyniku lektury ponad 250 zdigitalizowanych numerów warszawskiego tygodnika wyłoniono przeszło 2000 rekordów, kryjących między innymi: recenzje przedstawień (głównie ze scen stołecznych), notatki prasowe z życia literackiego, operowego, teatralnego w Polsce i za granicą; przedruki dramatów w odcinkach czy prace krytyczne na temat poziomu i rozwoju polskiej sztuki teatru. W gronie autorów i autorek znaleźć można Stanisława Piaseckiego, Zygmunta Nowakowskiego, Adolfa Nowaczyńskiego, Karola Irzykowskiego, Jerzego Andrzejewskiego, Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego (poetycką gwiazdę pisma), ale też Stefanię Szurlejównę (później Kossowską – ostatnią redaktorkę „Wiadomości” londyńskich), Andrzeja Mikułowskiego, Michała Kondrackiego czy Helenę Radziukinas. Z radykalizującym coraz bardziej piśmem zerwał w 1938 współpracę Bolesław Miciński.

Podobnie jak w przypadku wcześniejszych tytułów, „Wiadomości Literackich” i „Wiadomości Polskich, Politycznych i Literackich”, opisanych na łamach pierwszego numeru „Monitora ETP”, każdy rekord składa się z danych bibliograficznych, źródeł w postaci wycinka PDF z prezentowanym fragmentem prasowym w parze z hiperłączem do cyfrowej kopii całego numeru, odnośników do innych miejsc w Encyklopedii, nawiązujących (tematem bądź treścią) do danego rekordu.

etą arystokratycznym, czego nie mogła mu wybaczyć moi koledy. Np. w „Panu Tadeuszu”, w tym okazywo demonstracyjnym ekspozycie” (który obowiązkowo musi leżeć na najwzdorniejszym miejscu w kulturalnym domu, a do którego nikt nigdy nie zagląda), występuje tylko szlachta, uczyły, grzybobranie, polowanie, flirty i amory, ważne sprawy i mucherki polityczne. Przytem kłótnie i bijatyki, pieniacstwo, swary i gadulstwo. Biedny proletariusz Sak występuje w roli: nie dla psa kiełbasa. Cała ta czereda jest zupełnie staroświecka, nierealna i przedstawia parodię poczucia narodowego. I to mamy my lubić, my, realisti, którzy niczego dobrego od życia spodziewać się nie możemy? My mamy zachwycać się uczami i rozrzutnością, kiedy często słyszymy o kryzysie, o kłopotach materialnych, o troskach i pogoni za zarobkiem?!

Młodości ty nad poziom wylatują, w rękach dziedzińce słońca; kiedy zapal twory cuda. Niestety! dziś nikt się nie ludzi. Zabieramy się do życia z rezygnacją. Dzisiaj żaden zapal nie jest szczery, bo go zatruta niepewność i zwątpienie. Nad poziom wylatują tylko magnaci i żydowski handlarze. Oni też mają możność oglądania po teatracz na pierwszych rzędach arcydzieł, na które my musimy patrzeć z galerii, w ścisiku i zaduchu. Dlatego też każdy szary człowiek woli iść do kina. To taniej i praktyczniej. Nie potrzeba się stroić i nie jest się zmuszony do brania udziału w tym głupim korowodzie mąd i pychy, jaki odbywa się w teatrze podczas antraktu. W kinie każdy przykryje swą biedę paltołkiem i ma spokój. Na przedstawienie nie potrzebuje czekać. Ma zadowolenie i nadprogram. Nie jest zmuszony do pozycji i wyguliania się. A teraz teatromani dziwnie się, że nikt nie chodzi do teatru. Mojam zdaniem, żeby przybytek żywego słowa codziennie się zapelniał, trzeba by najdroższe miejsca przenieść do tyłu i na górę teatru. Zato cała galeria powinna być przeniesiona do przodu, żeby ludzie, którzy grozą wdowi placu za wstęp, mieli coś za swe pieniądze

(„żeby im było przyjemnie w oko i ucho”).

Przedstawienie powinno się rozpoczynać punktualnie i antrakty trzeba by znieść. Dla teatromanów, jako satysfakcję za straconą rewję mąd, można by ewentualnie po przedstawieniu urządzić wspólną fotografię i umieścić ją w gazetach. Wtedy wszyscy byłiby zadowoleni.

Nie lubimy także teatru z tego powodu, że odbywają się tam także przymusowe akademie. Kto nie bywa na akademjach, ten nie wie, co to za wstrętna rzecz. Najprzód uroczyste mumie, potem frazesy, patos, emulaza i ekstaza. Sens tego jest taki: Patrzcie, to myśmy wszystko zrobili dla Ojczyzny. Wy już tego zrobić nie możecie. Wy wszyscy musicie być nam wdzięczni i nas uwielbiać. Musicie być grzeczni i wszystko dać dla państwa. A państwo, to my, ewentualnie nasi, a nie te szumowiny partyjne. Na koniec zawsze brzydka. Nigdy nie „Jeszcze Polska...”, albo „Boże, coś Polskę...”.

Zresztą co do teatru, to sprawa tak źle nie wygląda. Gimnazjaści często chodzą, ale tylko na pewne sztuki. A więc na operetki, na rzeczy trochę pikantne, na farzy i wodewile, na komedje Fradrowskie i Mollеровskie. Ale nie na „Wasy i Peruka” Korzeniowskiego, albo na „Lillę Wenedę”, która była tak haniebnie u nas wystawiona, że harfiarze byli podobni do starców z saksofonami, a Derwid wciąż krzyczał coś w rodzaju: Gdzie mój patelion.

Na „naszych” sztukach niema tych nadętych helonów w pierwszych rzędach, a my czujemy się jakoś swobodnie i weselej. Panuje wtedy podobny nastrój, jaki panował na paradyzie Makuszyńskiego w „Bezgrzesznych latach”. Pozaatem na tragedje i dramaty przeważnie nie chodzimy, bo mamy ich dosyć w domu, a na scenie wmadają zazwyczaj nienaturalnie, z patosem i wzdęta pozą.

Mieczysław z Torunia.

Fragment listu „gimnazjasty” z Torunia włączony w artykuł Stanisława Piaseckiego *Literatura i teatr na cenzurowanym młodziu*, „Prosto z Mostu” 1935, nr 39, s. 1–2. W tekście widoczna „biała plama” – ingerencja cenzury.

**PROSTO Z MOSTU**  
TYGODNIK LITERACKO-ARTYSTYCZNY



Jan Poliški, *W loży teatralnej*, fotomontaż, „Prosto z Mostu” 1935, nr 49.

Interfejs tego działu umożliwia przeglądanie zamieszczonych treści chronologicznie (przy użyciu przycisków „następny/poprzedni numer”, „następny/poprzedni artykuł”), a także filtrowania zawartości za pomocą słów kluczowych, nazwisk autorów i autorek, wymienionych w treści najważniejszych osób, tytułów sztuk i przedstawień, nazw teatrów, aż po typ artykułu. Zalogowani użytkownicy Encyklopedii Teatru Polskiego, tak jak w przypadku wszystkich innych dostępnych materiałów, mają możliwość zapisywania poszczególnych materiałów w zakładce Pracownia, by móc do nich wrócić w dowolnej chwili.

Inaczej niż w przypadku „Wiadomości Literackich”, największą część teatraliów tygodnika „Prosto z Mostu” stanowią drobne i rzadko ilustrowane formy prasowe, podawane w rubrykach o nazwie „Kronika...”, jak również kolumny czysto redakcyjne, np. „Na marginesie” czy „Panopticum”. Ich walorem jest niewątpliwie półoficjalny, często uszczypliwy, ironicznie dokuczliwy wymiar prezentowanych wypowiedzi.

Gdy wziąć pod uwagę polityczny profil pisma (narodowo-radykalny, opozycyjny do rządzącej sanacji) i czas, w którym redaktor naczelny, a zarazem wieloletni recenzent teatralny Stanisław Piasecki pisał swoje teksty, nie będzie zaskoczeniem, że przy każdej możliwej sposobności srogie gromy krytyki spadają na Towarzystwo Krzewienia Kultury Teatralnej, ściśle związane z władzą,

w zamian za co zrzeszone w nim sceny warszawskie otrzymywały obfite subwencje państwowe. Odsuwając się jednak od żarliwych momentami dysput, pozwolę sobie przytoczyć fragment jednego z moich ulubionych tekstów z dziedziny teatrologii lat trzydziestych XX wieku, opublikowanego na łamach „Prosto z Mostu”:

Dopóki los polskiego repertuaru będzie zależny od widziemię, od takiego czy innego chwilowego nastawienia kierowników teatrów, jest rzeczą omalże wykluczoną rozwiniecie takiej skali twórczości, która by mogła utrzymać na dłuższą metę zainteresowanie tego kierownictwa. Dopóki się nie pomyśli o organizacji pracy teatralnej i o technicznym wykształceniu adeptów scenopisarstwa, nie ma mowy o podźwignięciu naszej dramaturgii. I dopóki przez celową, systematyczną akcję nie udostępni się szerokim warstwom publiczności istotnych wartości teatru, nie ma mowy o podniesieniu naszej kultury teatralnej.

Marcelina Grabowska, *Teatr na równi pochyłej*, „Prosto z Mostu” 1937, nr 50, s. 3.

Dział Teatraliów w czasopiśmie nieteatralnych nie ma aż takiej mocy sprawczej, o której pisała Marcelina Grabowska, niemniej systematycznie będzie się powiększał, by udostępniać wiedzę jak najszerszemu gronu użytkowników.



ZBIGNIEW MAJCHROWSKI

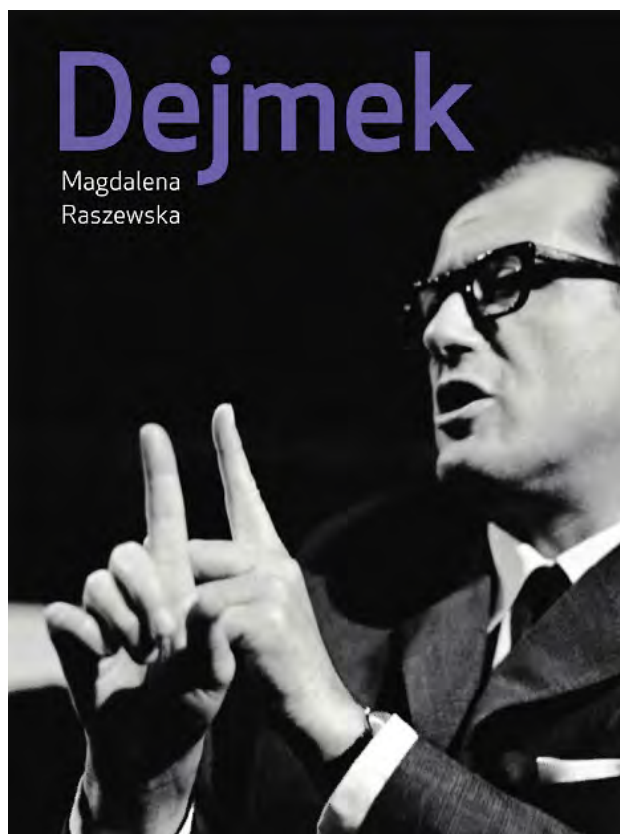
# Każdy ma swojego Dejmka



Magdalena Raszewska  
*Dejmek*  
Teatr Narodowy, Warszawa 2021

W 2016 roku trafiła na aukcję Allegro i została nabyta za 29 złotych nadbitka z zeszytu 3-4 „Pamiętnika Teatralnego” z 1981 roku, zawierająca artykuł Zbigniewa Raszewskiego *Dejmek* z autografem autora. Wedle opisu sprzedawcy był to „egzemplarz подарowany Kazimierzowi Dejmкови przez Zbigniewa Raszewskiego z dedykacją: *Przedmiotowi moich badań z nieustającym uszanowaniem Zbigniew Raszewski 17 VIII 1982. Absolutny rarytas!*”. Taki bywa obecnie los archiwaliów, że coraz częściej ślad po ich istnieniu odnajdujemy w archiwum Allegro.

Wyróżniona Nagrodą Polskiego Towarzystwa Badań Teatralnych za rok 2021 monografia Magdaleny Raszewskiej *Dejmek* znakomicie rekompensuje rozproszenie źródłowych materiałów po rozmaitych archiwach, instytucjonalnych i prywatnych, artystycznych i politycznych, rodzinnych i postronnych, scala różnopochoodne świadectwa (w tym również „nieprzeznaczone do publikacji notatki, listy, donosy i plotki”) w spójną narrację biograficzną, w której przenikają się trzy zbieżne perspektywy. Pierwszą wyznacza tok biografii pokoleniowej, obciążonej doświadczeniem wojny i okupacji, a później stalinizmu. Drugą, najciekawszą – tok biografii osobistej, silnie powiązanej z losami pokolenia, a jednocześnie naznaczonej skomplikowaną odrębnością: „...urodziłem się na tej ziemi – z ojca Czecha, z matki pół Austriaczki, pół Węgierki. Z ojcem w dzieciństwie rozmawiałem po czesku. Więc moja polskość jest dzisiaj bardziej ciężka i trudna. »Obciążona« żydowską kobietą i naszym półżydowskim synem”<sup>2</sup>. Wreszcie – tok biografii artystycznej, u początków skażonej usługowym socrealizmem, później odkrywającej własny styl, niejednokrotnie rewoltującej społeczne nastroje, mocno splecionej z publicznymi funkcjami (wielokrotnego dyrektora teatrów, prezesa ZASP-u, ministra kultury). Jak pogodzić *Brygadę szlifierza Karhana* (1949) z *Historią o chwalebny Zmartwychwstaniu Pańskim* (1961)? Kult tradycji narodowej z niechęcią do polskiego romantyzmu? Apologię ludowości z inteligentnym bohaterem (Gustaw Holoubek w *Dziadach*)? Nadprodukcję wewnętrznych regulaminów pracowniczych z alkoholowymi libacjami na zapleczu teatru?



Raszewska bez kompromisów ukazuje wszystkie te piętrzące się sprzeczności, na których zasadza się osobność Dejmka. „Najważniejsza jest opowieść o człowieku, bo twórczość zdaje się wyłaniać z jego charakteru”<sup>3</sup> – zauważa Tadeusz Kornaś. Podobnie Wojciech Majcherek: „Raszewską zdecydowanie interesuje życie człowieka teatru”<sup>4</sup>. Podobnie Stanisław Godlewski: „Dejmek jako człowiek o wyrazistym charakterze, uwikłany w konflikty polityczne, artystyczne i prywatne – to podstawowy temat jej książki”<sup>5</sup>. A wedle Elżbiety Baniewicz „przez biografię jednego z najważniejszych twórców powojennego teatru autorka ukazuje dzieje inteligencji uwikłanej

w gry z władzą”<sup>6</sup>. *Dejmek* zasłużenie doczekał się wielu recenzji, które wyczerpująco przedstawiają książkę i wydają jej poznawcze walory, efekt benedyktyńskiej pracy autorki. Efektownie, w swoim lapidarnym, niemal poetyckim stylu, streściła tę sześćsetstronicową biografie Hanna Krall w felietonie na łamach „Tygodnika Powszechnego”<sup>7</sup>. Po lekturze felietonu przychodzi jednak niepokojące pytanie: a więc tyle tylko pozostanie z twórczego życia, tak skrupulatnie zrelacjonowanego przez Magdalenę Raszewską?

\*

„Każdy ma swojego Dejmka, bo jest ich wielu”. To pierwsze zdanie książki od razu ustanawia wspólnotę czytających, mniej lub bardziej wtajemniczonych, a przynajmniej muśniętych przez legendę (do tych ostatnich siebie bym zaliczył). Zarazem inicjalna teza poza kręgiem adresatów stawia przygodnych (bądź przymuszonych) odbiorców, dla których *Dejmek* jest równie nieznaną i „historyczną” jak Wojciech Bogusławski czy Leon Schiller. Dla niewtajemniczonych spoza okołoteatralnego środowiska (ale chyba i dla co młodszego adeptów teatrologii) książka Raszewskiej, mocna osadzona w realiach minionej epoki, w niepisanych regułach funkcjonowania w dobie kierowniczej roli PZPR i w późniejszym okresie w pierwej solidarnościowej, a następnie liberalnej transformacji, w coraz

mniej dziś czytelnymi towarzyskimi układami, może być niełatwa czy zgoła uciążliwa w lekturze, a w niektórych partiach nawet nie do końca zrozumiała. Mnie *Dejmek* Raszewskiej zmusił do podjęcia wyzwania rzuconego w pierwszym zdaniu i do konstatacji, że niewiele mogę powiedzieć o „moim” *Dejmku*. Był to przede wszystkim *Dejmek* z zasłyszanej legendy, mistrz teatralnego rzemiosła przyjmowany trochę na wiarę.

A co składało się na tę zasłyszaną legendę? Oczywiście najpierw sprawa *Dziadów*. „Mój” *Dejmek* kojarzył się w pierwej z Marcem '68, jako nazwisko zapamiętane z rozmów dorosłych, bo wymawiane w jakiś szczególny sposób. *Dejmek* jako Ważny Nieobecny. W *Rozmowach z ludźmi teatru* Andrzeja Hausbrandta (1973), jednej z moich pierwszych lektur okołoteatralnych, gdzie autor zebrał prowadzone w latach 1967-1970 wywiady z dziesiątką inscenizatorów: Erwinem Axerem, Jerzym Jarockim, Bohdanem Korzeniewskim, Krystyną Skuszą i Jerzym Krasowskim, Konradem Swinarskim, Józefem Szajną, Henrykiem Tomaszewskim i Lidią Zamkową, brak *Dejmka* był znaczący. Z czasem wyłonił się on z dzienników Jerzego Zawieyskiego, ogłoszonych we fragmentach w „Pamiętniku Teatralnym”<sup>8</sup>, a jeszcze później z zapisków w *Raptularzu* Zbigniewa Raszewskiego.

Do spotkania z żywym teatrem *Dejmka* doszło późno, bo jeśli się nie mylę, był to *Vatzlav* z Teatru Nowego w Łodzi. Następnym przedstawieniem okazało się „głuche” *Wesele* w Teatrze Polskim, które tak zjadliwie opisał w swoim felietonie Tadeusz Nyczek<sup>9</sup>, a ja się z tą kryptorecenzją w pełni utożsamiałem. Z kolei oglądając *Ambasadora* myślałem raczej o ewolucji dramaturgii niż o pracy reżysera. Wreszcie *Dialogus de Passione abo Żalosa tragedia o Męce Jezusa* na scenie Teatru Narodowego – wiedziałem już wówczas coś nie coś o niedoszłej, zatrzymanej przez cenzurę premierze w Teatrze Ateneum w 1969 roku, znałem opisy inscenizacji łódzkiej z 1975 roku, więc ta późna reżyserska wersja *Dialogusa* z 1998 roku niczym mnie nie zaskakiwała, wręcz przeciwnie, najmocniejsze sceny rozgrywały się na pozycji spalonej. Słynne biczowanie drewnianej rzeźby zdążyło już wcześniej doczekać się naśladowania w sztuce Tadeusza Słobodzianka *Prorok Ilja* w autorskiej inscenizacji telewizyjnej, gdzie katowana była słomiana kukła (Teatr Telewizji, 1994). Żadne z wymienionych przedstawień nie wywarło jakiegoś szczególnego wrażenia, które mogłoby się równać z emocjami, jakie wcześniej wzbudzały *Biesy* i *Noc listopadowa* Wajdy, *Dziady* i *Wyzwolenie* Swinarskiego, *Matka* czy *Ślub* Jarockiego, przedstawienia Grzegorzewskiego, Lupy czy Warlikowskiego. Na tym tle *Dejmekowy Dialogus* wydał mi się muzealnym eksponatem w teatralnym skansenie. Opowiadał o własnych doświadczeniach widza, bo nie sądzę, że są całkiem odosobnione. Inaczej wygląda historia teatru z perspektywy stolicy czy Krakowa, inaczej z oddalonych rubieży.

Zbigniew Raszewski poniekąd przewidział taki obrót sprawy we wspomnianym na wstępie artykule, napisanym w 1979 roku:



Ze zbiorów IT

Przyszły historyk teatru, jeśli tylko będzie równie sumienny jak wrażliwy, może odtworzyć kiedyś charakter tych scen i określić ich znaczenie. Ale najważniejszy sekret ich oddziaływania, zawarty w tej mieszaninie buty i delikatności, po której zwykliśmy poznawać Dejmka, tak jak w ciemności poznajemy kogoś po głosie, zachowamy w pamięci już tylko my, świadkowie jednej z najwspanialszych przygód polskiego teatru<sup>10</sup>.

Magdalena Raszewska, idąc w ślady swego ojca, tak to z kolei ujmuje:

Każdy teatr ma kilka wersji swojej historii. Ma tę obserwowaną z fotela widza [...]. Ma też historię rekonstruowaną później przez historyków z recenzji, zdjęć egzemplarzy. I jeszcze tę, która rozgrywa się między teatralną portiernią, tablicą ogłoszeń, bufetem, pracownikami i garderobami<sup>11</sup>.

W oparciu o obie wypowiedzi można naszkicować przejrzystą typologię strategii historycznoteatralnych: w pierw głos zabiera historyk-świadek, potem historyk-rekonstruktor przedstawień, później historyk-biografista, a wreszcie historyk-rewizor. Raszewska zasadniczo nie rewiduje zmytowanego wizerunku Dejmka. Owszem, nasycza go konkretami, osadza w przyziemnych okolicznościach, oddaje głos przyjaciółom i krytykom, przytacza zapiski samego Dejmka, nawet te, które budzić mogą niesmak skalą pychy (jak lekceważący stosunek do Swinarskiego, Grotowskiego, Kantora, Lupy czy Grzegorzewskiego). Nie stawia jednak deprymujących pytań, które chciałyby usłyszeć Joanna Krakowska<sup>12</sup>.

W lekturze Krakowskiej książka ukazuje biografię Dejmka jako zwieńczenie historycznoteatralnej epoki. Zmienił się model życia teatralnego i tryb relacji artystów z rządzącymi, na naszych oczach radykalnie zmienia się układ zależności w procesie twórczym. Przede wszystkim jednak pomiędzy czasami Dejmka a czasem pisania biografii dokonała się wielka wymiana dyskursów, najogólniej rzecz ujmując, z patriarchalnych na emancypacyjne. Tymczasem *Dejmek* Raszewskiej przechowuje środowiskowy idiolekt ówczesnej formacji intelektualnej, utrwała jego światopoglądowe ramy i poznawcze ograniczenia. Jak pisze Krakowska, „patriarchalny bohater i jego teatr wraz z kontekstami opisywane są adekwatnym językiem umocowanym w przeszłości”<sup>13</sup>. A przecież – idę w sukurs autorce *Dejmka* – jeszcze i mnie uczono, że Wielka Reforma Teatralna zapoczątkowała proces emancypacji reżysera jako głównego kreatora świata scenicznego, właściwego podmiotu sprawczego przedstawienia, nareszcie wyzwolonego z manierycznego „teatru gwiazd”. Za życia Dejmka sztuka reżyserii była wciąż na fali wznoszącej, jednak nie wszystkie gwiazdy aktorstwa umiały się z tym pogodzić. Konflikty układały się na linii: całościowa wizja inscenizatora kontra gwiazdorska rutyna, co dobrze ilustrują opisywane przez Raszewską napięcia pomiędzy Dejmkiem myślącym zespołowo a wciąż jeszcze dyktującą własne warunki Ireną Eichlerówną. Oczywiście,

Dejmek również był apodyktyczny, bywał nieprzyjemny, a jego niewątpliwy autorytaryzm dziś byłby nie do zaakceptowania. Zazwyczaj jednak nic nie jest jednoznaczne i patriachat w PRL-u, nawet w okresie stalinowskim, miał różne oblicza. Inny przykład: w okresie dyrektorowania Teatrem Nowym w Łodzi ochronne parasolki nad głową Dejmka dzierżyły dwie kobiety u władzy – Michalina Tatarkówna-Majkowska, sekretarz (dziś powiedzielibyśmy: sekretarzynie, choć takiej formy nie było w partyjnej nomenklaturze) Komitetu Łódzkiego PZPR, oraz Maria Lorberowa, lokalna cenzorka (Raszewska przytacza jej anegdotyczną radę: „jak wam stara Żydówka mówi skreślcie, to lepiej skreślcie”). To właśnie dzięki tym dwóm „idealistycznym i socjalistycznym babom” (jak miał podobno mawiać Dejmek) dyrektorowi Teatru Nowego było wolno więcej.

Postawa Raszewskiej jest poniekąd paralelna wobec poczynionego rozpoznania: Dejmka bardziej od robienia przedstawień miało pasjonować tworzenie teatru jako perfekcyjnego zespołu, podobnie i Raszewską bardziej od efektownych ujęć interpretacyjnych czy rewizyjnych harców interesuje rzetelna biografia źródłowa. Uderzające, że autorka rozpoczyna swoją narrację zdaniem „Każdy ma swojego Dejmka”, ale Dejmek Raszewskiej pozostaje w tytule bezprzymiotnikowy (jak *Bogusławski* Raszewskiego). Czy to znaczy, że wzorcowo obiektywny? Inaczej: niezawłaszczony przez żadną opcję światopoglądową? Krakowska powiedziałaaby, że *Dejmek* reprezentuje myśl konserwatywną. Odczytywałbym ten brak nacechowania raczej jako zaproszenie czytelnika/czytelniczki do nazwania Dejmka po swoim. Jak gdyby to był portret do samodzielnego pokolorowania bądź dobrania pożądanego filtru.

\*

Najbardziej dyskusyjna była z pewnością postawa Dejmka wobec bojkotu aktorskiego w stanie wojennym, co potem rzutowało na środowiskową ocenę jego działań na ministerialnym stanowisku. W starym kalendarzu znajduję zapis z 4 listopada 1994 roku: „spotkanie z Dejmkiem: jego strach, lęk, masochistyczny związek z przeszłością”. Nic więcej sobie nie przypominam, ani gdzie, ani w jakich okolicznościach odbyło się to publiczne spotkanie z ówczesnym ministrem kultury w rządzie Włodzimierza Pawlaka (koalicja SLD i PSL). Musiałem jednak być wzburzony Dejmkowym występem, skoro dość nieporadnie odnotowałem widoczny stan jego panicznego przerażenia zmianami, jakie zachodziły w kraju po 1989 roku. Raszewska przywołuje obserwację Andrzeja Łapickiego z tego okresu: „Dejmek zachowuje się jak ciężko chory furia”<sup>14</sup>. A przecież jako minister miał odwagę powierzyć dyrekcję Teatru Narodowego w pierw Kazimierzowi Kutzowi, reżyserowi głównie filmowemu, a ostatecznie Jerzemu Grzegorzewskiemu, co w tamtej chwili wcale nie było oczywiste, wręcz przeciwnie, wzbudzało krytyczne komentarze wielu publicystów.

\*

Długo nie zdawałem sobie sprawy, jak bardzo Dejmek cenił Tadeusza Różewicza. Dopiero ogłoszone przez Raszewską na łamach „Dialogu” *Wiadomości o mojej pracy w Teatrze Narodowym*, przekazane Zbigniewowi Raszewskiemu jesienią 1969 roku i nigdy wcześniej niepublikowane, odsłoniły ten zakamarek repertuarowych hierarchii:

Swego czasu na pytanie ankiety „Kultury” – o wystawieniu jakiej współczesnej polskiej sztuki pan/pani marzy – odpowiedziałem – iż o *Dziadach* napisanych przez Mrożka i o *Weselu* napisanym przez Różewicza. Kryło się w tej odpowiedzi również i moje wyobrażenie i marzenie o przyszłych losach i znaczeniu obu tych pisarzy. Po jakimś *Weselu* Różewicza będą więc sobie mogli w przyszłości swobodnie hasać nasi „nowocześni”. Różewicz wytrzyma wówczas również i reżysera z pomysłami i „stylem”. Obecnie należy jednak

budować na scenie jego wizje danej sztuki, gdyż każda z nich jest próbą odnalezienia i sformułowania koncepcji własnego teatralnego świata<sup>15</sup>.

A jednak swoją ostatnią placówkę, Teatr Polski w Warszawie, uczynił „domem Mrożka”, nie spotkał się z Różewiczem nawet przy *Do piachu*, chociaż miał podobny partyzancki epizod we wczesnej młodości. Teraz z książki Raszewskiej dowiaduję się, że za spisek uważał lansowanie Różewiczowskiej *Pułapki* przeciwko *Kontraktowi Mrożka*<sup>16</sup>. Jak widać, do końca życia pozostawał twórcą rozdieranym przez sprzeczności.

\*

Po lekturze *Dejmka* czas na lekturę monografii o innej wybitnej osobistości polskiego teatru, Zygmuncie Hübnerze.



*Dialogus de Passione*  
abo *Żałosna tragedia o Męce Jezusa*,  
reż. Kazimierz Dejmek,  
Teatr Narodowy, Warszawa,  
prem. 28 listopada 1998.  
Fot. Wojciech Plewiński

## Przypisy

- 1 Magdalena Raszewska, *Dejmek*, Warszawa 2021, s. 606.
- 2 Kazimierz Dejmek w liście do Stanisława Wygodzkiego z 24 grudnia 1969, cytowanym przez Raszewską, s. 304.
- 3 Tadeusz Kornaś, *Dejmek. Nie tylko teatr*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2022, nr 168, <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/dejmek-nie-tylko-teatr>, dostęp 3 stycznia 2023.
- 4 Wojciech Majcherek, *Dyrektor teatru*, Blog Wojciecha Majcherka, 11 listopada 2021, <http://majcherek.waw.pl/dyrektor-teatru/>, dostęp 26 grudnia 2022.
- 5 Stanisław Godlewski, „Pamiętnik Teatralny” 2022, z. 4, s. 200.
- 6 Elżbieta Baniewicz, *Twarze Dejmka*, „Nowe Książki” 2022, nr 2, <https://nowekszazki.com/pl/pl/recenzja/baniewicz=2-2022-?prefix-artykul>, dostęp 27 grudnia 2022.
- 7 Zob. Hanna Krall, *Sztuka jest najważniejsza*, „Tygodnik Powszechny” 2021, nr 48, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/sztuka-jest-najwazniejsza-169759>, dostęp 5 stycznia 2023.
- 8 Zob. Jerzy Zawieyski, *O teatrze. Z „Dziennika” 1962-1969*, „Pamiętnik Teatralny” 1980, z. 1.
- 9 Zob. Tadeusz Nyczek, *Wieszcz z za oceanu*, „Dialog” 1985, nr 1.
- 10 Zbigniew Raszewski, *Dejmek*, „Pamiętnik Teatralny” 1981, z. 3-4, s. 249.
- 11 Magdalena Raszewska, *Dejmek*, dz. cyt., s. 606.
- 12 Zob. Joanna Krakowska, „Dejmek”. *Ćwiczenie z metahistorii*, „Pamiętnik Teatralny” 2022, z. 3.
- 13 Tamże, s. 139.
- 14 Magdalena Raszewska, *Dejmek*, dz. cyt., s. 562.
- 15 Kazimierz Dejmek, *Wiadomości o mojej pracy w Teatrze Narodowym* (6), „Dialog” 2014, nr 11, s. 239.
- 16 Magdalena Raszewska, *Dejmek*, dz. cyt., s. 562.

ZBIGNIEW MAJCHROWSKI – literaturoznawca i teatrolog, profesor w Instytucie Filologii Polskiej UG, autor wielu książek poświęconych romantyzmowi, Gombrowiczowi i poezji Tadeusza Różewicza, zainteresowany antropologią i współczesną kulturą medialną. ORCID: 0000-0002-5259-3085

TOMASZ KUBIKOWSKI

# Warmiński – wspomnienie

---

Aneta Kielak-Dudzik  
*Janusz Warmiński i jego teatr Ateneum*  
Teatr Ateneum, Warszawa 2021

---

Z sześciuset pięćdziesięciu stron książki Anety Kielak-Dudzik, obejmująca pierwsze trzydzieści lat życia Janusza Warmińskiego część „W drodze do Ateneum” zajmuje stron niespełna sześćdziesiąt. To mniej niż dziesięć procent tomu na czterdzieści procent życia jego bohatera – w tym na najważniejsze lata formacyjne, wojnę i walkę podziemną, aktorstwo i początki reżyserii; wszelką działalność w kolektywie Teatru Nowego w Łodzi. Przechodzimy to nader pospiesznie i „właśnie w tym momencie rozpoczyna się długa opowieść o Januszu Warmińskim i jego Teatrze Ateneum” (s. 54). Książka ma więc dwoje równoprawnych bohaterów. A i to nawet trudno powiedzieć: przedstawia ich bowiem w tak nierozzerwalnym sprzężeniu, że stapiają się w jedno. Warmiński jako dyrektor; teatr jako jego przestrzeń. Ta książka jest tak ateneocentryczna, że zaiste inaczej wygląda świat z jej perspektywy.

W zasadzie nawet ogranicza się on do murów tego teatru. Rytm opowieści wyznaczają kolejne sezony, jej treść stanowią kolejne premiery, ich przygotowanie i ich recepcja. To omawia się szczegółowo z dużym udziałem bezpośrednio cytowanych dokumentów – zarówno tych wewnętrznych, teatralnych, dotąd niepublikowanych, jak i recenzji prasowych. Mniej jest tu jednak ujęć diachronicznych, ukazania dłuższych procesów zachodzących w zespole i zwłaszcza wokół niego, gdzie dzieją się rzeczy po większej części nieznanne. W gruncie rzeczy nie dowiadujemy się żadnych szczegółów – jasne, że po latach zatartych – powołania Warmińskiego na dyrekcję, jego dymisji w roku 1958 i jego powrotu, już aż do śmierci. Legendarna enigmatyczność Warmińskiego przenosi się i na książkę. Mało wiemy o tym, co robił po wyjściu z teatru: choćby – poza tym, że trwała – o jego działalności w ITI. Ale też zwłaszcza i o czasie wolnym, wakacjach, upodobaniach, zainteresowaniach, kręgach przyjaciół i generalnie życiu towarzyskim. Warmiński prywatny niemal w tej książce nie istnieje.

Nie zastanawiamy się też nad jego warszatem dramatopisarskim czy reżyzerskim. Nad preferowaną przez siebie estetyką. Nad ewolucją jego światopoglądu, akcesją do komunizmu i dynamiką odchodzenia odeń. Książka

wiernie powtarza pytania, wątpliwości i zagadki, nawiedzające ludzi, którzy z Warmińskim pracowali lub z bliska i stale przypatrywali się jego działalności na wielu frontach. Niewiele jednak daje nam nowego paliwa, chociażby, żeby sobie na nie odpowiedzieć samodzielnie.

I żeby było jasne: to nie są zarzuty. To charakterystyka dzieła, które nie stanowi monografii, czy nawet pełnej biografii, lecz raczej emanację wspartych dokumentami zbiorowych wspomnień zespołu o sobie i o swoim liderze i gwarancie. A też – panującej w Ateneum szczególnej aury, którą autorka, wieloletnia pracowniczka tej sceny,



wchłonęła i w książce utrwala. Tworzy to cenne świadectwo i sam w sobie cenny dokument, o ile uświadomimy sobie, czego po nim możemy się spodziewać. I oczywiście – to jest apologia.

Pod koniec książki nieuchronnie, choć oczywiście marginalnie, pojawia się w niej i ja. Janusz Warmiński zaproponował mi kierownictwo literackie teatru późną wiosną 1995 roku – chciał tu zmiany pokoleniowej – jednak ze względu na delikatność i zobowiązania wobec Lecha Budreckiego, którego kompetencje (podobnie zresztą jak i ja) ogromnie szanował, miała się ona formalnie dokonać z początkiem 1996 roku. Tymczasem jednak został bardzo dotkliwie pobity na ulicy. Od początku sezonu 1995/1996 przychodziłem już jednak do niego regularnie (czasem jeździłem do Konstancina), przynosiłem jakieś pomysły, rozmawialiśmy; z jego woli nawiązałem kontakt z Agnieszką Glińską, która faktycznie

w następnym sezonie i już za nowej dyrekcji wyreżyserowała Korowód. Moje zatrudnienie odwlekło się jeszcze o dwa miesiące, więc kiedy oficjalnie znalazłem się w Ateneum, zbliżał się już koniec sezonu i ostatnie wakacje, które dyrektor, jak mówiono, samotnie przesiedział w opustoszałym teatrze.

Zaduszki 1996 roku wypadły w sobotę, więc z poprzedzającym je dniem Wszystkich Świętych dały długi – dla niego wieczny (zmarł 2 listopada) – weekend. Zdziwiłem się, kiedy przed nim wieczorem zadzwonił do mnie do domu (to nie było w jego zwyczaju) z zupełnie błahą prośbą, żebym odniósł do teatru nieważną sztukę, którą wziąłem do lektury, i z którą i tak nie wiązaliśmy żadnych nadziei. „Oczywiście, panie dyrektorze! – odpowiedziałem lekko – Przyniosę ją Panu w poniedziałek”. „Tak, tak – powtórzył – do teatru niech Pan przyniesie”. I oczywiście nie zwróciłem na tę formę uwagi.

TOMASZ KUBIKOWSKI – teatrolog, eseista, krytyk, tłumacz. Zastępca dyrektora artystycznego i kierownik literacki Teatru Narodowego, profesor Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie. W latach 1996–1999 kierownik literacki Teatru Ateneum im. Stefana Jaracza w Warszawie; ORCID: 0000-0002-1028-9624

## NAJNOWSZE NABYTKI CZYTELNI ETP

- Krzysztof Kurek *Okolice widowisk: studia i szkice*
- *Reducie na stulecie: studia i rozpoznania*
- Juliusz Osterwa *Dzienniki wypraw 1938-1939*
- Piotr Dziewoński *Leopold Pobóg-Kielanowski*
- dramaty Wiktora Budzyńskiego: *Spotkanie* i *Displaced Person* (egzemplarze reżyserskie Kielanowskiego)
- dramaty Pauliny Eryki Masy: *Samotność przestrzeni: Because I could not stop for Death* i *Tajemnica powierzchni*
- rozprawa doktorska Małgorzaty Andrzejak-Nowary *Od adaptacji do inscenizacji. Słowacki, Witkacy, Gombrowicz, Mrozek w wybranych przedstawieniach Jerzego Jarockiego*

Na półce Nominacje do nagrody PTBT znowu udało się umieścić w ETP wszystkie nominowane książki wydane w 2022 roku – w całości dostępna jest praca Łucji Iwanczewskiej *Potencjalności transformacji*, pozostałe – w obszernych fragmentach.






# ETP i Pracownia Dokumentacji Teatru

## STATYSTYKI ETP ZA 2022

Strony ETP odwiedziło 1 024 030 unikatowych użytkowników (1 366 776 sesji), były to 2 758 162 odsłony. 62,34% użytkowników stanowiły kobiety. W podziale na grupy wiekowe najliczniejsze były osoby w wieku 35–44 lata (22,91%), a następnie: 45–54 (19,03%), 65+ (17,05%), 25–34 (15,60%), 55–64 (13,04%). Osoby w wieku studenckim (w wieku od 18 do 24 lat) stanowiły 12,36% ogółu użytkowników. 65,22% użytkowników łączyło się z ETP za pomocą telefonów komórkowych, 32,67% użyło komputerów stacjonarnych, a zaledwie 2% skorzystało z tabletów.

Oprócz na bieżąco wzbogacanych przez Pracownię Dokumentacji Teatru informacji o twórcach (to już 95 201 rekordów!) i przedstawieniach (baza liczy ogółem 72 880 zapisów) oraz artykułów i recenzji (dodawanych również przez e-teatr.pl), których prezentujemy aktualnie 324 485), zasoby ETP wzbogaciły się o 6 opisów przedstawień, 3449 not w w dziale Teatralia w czasopiśmie nieteatralnych, 70 pozycji kalendarium, 8 haseł przedmiotowych, 48 książek (w tym *Dwa studia o Mazepie* Zbigniewa Raszeńskiego), 71 haseł osobowych i autorskich oraz 26 opisów teatrów jawnych (uzupełnionych o interaktywną mapę). Zaktualizowano także dane 30 instytucji badawczych.

Kolejna nowość 2022 to „Monitor ETP”. Od sierpnia do grudnia po plik z czasopiśmie sięgnęło 210 użytkowników; 48% spośród nich stanowili mieszkańcy Warszawy, następne w kolejce były osoby z Krakowa, Gdańska, Bydgoszczy, Katowic, Wrocławia, Gdyni, Berlina, Gliwic i Poznania. Bezpośrednio ze strony ETP dotarło do „Monitora” 20% czytelników. Docierali do pisma za pośrednictwem wyszukiwarki Google (26%), e-teatru (24%), strony [instytut-teatralny.pl](http://instytut-teatralny.pl) (18%), mediów społecznościowych (3,4%) oraz [witryny Polskiego Towarzystwa Badań Teatralnych](http://witryny.PolskiegoTowarzystwaBadańTeatralnych) (2%). Wyświetlający się losowo na stronie głównej ETP baner reklamowy „Monitora” mogło zauważyć 800 744 osób. 

## TEATR POLSKI POZA POLSKĄ

W 2022 roku Instytut Teatralny otrzymał dotację na realizację projektu, który może być dobrym punktem startu dla kompleksowego zajęcia się dokumentowaniem życia teatralnego zarówno polskiej emigracji różnych okresów,

jak i aktywności związanych z działalnością teatralną polskich mniejszości narodowych w różnych miejscach świata. Projekt ma trzy nurty, które powinny docelowo być dla siebie komplementarne.

Podstawowym – z punktu widzenia archiwum IT i ETP – jest finansowanie prac badawczych i cyfryzacyjnych nad zbiorem dokumentów, które w 2008 roku zostały przekazane do Instytutu Teatralnego przez Irenę Delmar, prezes Związku Artystów Scen Polskich za Granicą. Jest to bogate archiwum działalności organizacji, ale przede wszystkim działalności artystycznej środowiska londyńskiego w czasie i po II wojnie światowej – teatrów pracujących „pod parasolem” Ogniska Polskiego i później Polskiego Ośrodka Społeczno-Kulturalnego. Prace nad porządkiem i udostępnianiem tego zbioru trwały w Pracowni Dokumentacji Teatru ze zmiennym szczęściem – udało się nawet jakąś niewielką część pokazać na dostępnej do 2020 roku stronie ZASP-Londyn – ale teraz jest szansa na rzeczywistą realizację tego zamierzenia dokumentacyjnego.

Drugim nurtem TPPP jest włączenie do projektu badań nad aktywnością kulturalną polskiej emigracji, prowadzonych od dawna na Uniwersytecie Łódzkim przez Karolinę Prykowską-Michalak.

W ramach tego nurtu powstał już prototyp mapy teatru polskiego na świecie, który ma szansę rozwijać się w profesjonalne narzędzie humanistyki cyfrowej połączone z Encyklopedią Teatru Polskiego tak, aby powstało profesjonalne repozytorium cyfrowe z funkcją wizualizacji, pozwalające na jego stały rozwój. Celem interdyscyplinarnych badań kultury polskiej za granicą realizowanych na Uniwersytecie Łódzkim jest udokumentowanie i przedstawienie w sposób syntetyczny współczesnego teatru polskich migrantów w wybranych krajach takich jak: Wielka Brytania, Irlandia oraz Stany Zjednoczone. W kręgu badań zespołu znajdują się polskie organizacje kulturalne, zespoły, artyści indywidualni – ich działalność teatralna i recepcja w kraju przyjmującym. Perspektywa badawcza zakłada podejście interkulturowe, polegające na określeniu wielorakich funkcji danego teatru w przestrzeni teatralnej kraju pobytu, wobec innych teatrów migranckich oraz społeczności lokalnej.

Trzecim ogniwem jest finansowanie działalności Unii Teatrów Polskich poza Polską, która zawiązała się we



*Ambasador*, reż. Leopold Kielanowski, Teatr Polski ZASP, Londyn, prem. 5 czerwca 1982. Na zdjęciu: Irena Delmar, Witold Schejbal.

wrześniu 2022 roku w Wilnie. Uczestnicy spotkania, które odbywało się podczas X Wileńskich Spotkań Sceny Polskiej, przyjęli następującą deklarację:

Teatr Polski poza Polską jest wielką wartością kulturotwórczą. Utrwała pamięć o Ojczyźnie, dba o język polski, stanowi fundament tożsamości narodowej poza Macierzą. To zjawisko różnorodne i wielopokoleniowe. Aby teatr rozwijał się i lepiej pokonywał liczne przeszkody, jakie stoją na jego drodze, potrzebne są wszechstronne działania. Dlatego warto podjąć próbę łączenia teatrów, sieciowania, tworzenia wspólnoty opartej na wartościach. Uważamy, że skuteczność naszych działań może wzmocnić powołanie Unii Teatrów Polskich poza Polską, która działałaby przy Wileńskich Spotkaniach Sceny Polskiej organizowanych przez Polski Teatr „Studio”. Dzięki wymianie doświadczeń i kontaktów możemy tworzyć skuteczniejsze mechanizmy pozyskiwania środków, promocji i rozwoju naszej działalności. Członkami zwyczajnymi Unii mogą być teatry oraz instytucje spoza Polski, członkami-przyjaciółmi Unii mogą być instytucje i teatry z Polski.

Deklarację podpisali: Teatr Polski „Studio” w Wilnie (Lila Kiejzik, Edward Kiejzik), Polski Teatr w Wilnie (Irena Litwinowicz, Bożena Sosnowska), Teatr Katharsis w Londynie (Dorota Górczyńska-Bacik), Polski Teatr Ludowy we Lwowie (Zbigniew Chrzanowski) – członkowie zwyczajni oraz Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszeńskiego w Warszawie (Elżbieta Wrotnowska-Gmyz)

i Fundacja Pomysłodajnia (Piotr Wyszomirski) – członkowie-przyjaciele. Chęć przystąpienia do inicjatywy wyrazili również Jan Nowara, dyrektor Teatru im. Wandy Siemaszkowej w Rzeszowie.

Powstała strona internetowa, która w założeniu ma być platformą informacyjną i siecującą polskie teatry poza krajem: <https://teatrpozapolska.pl>

Efekty badawcze i dokumentacyjne prowadzone w ramach tych trzech nurtów będziemy prezentować i zachowywać bardziej trwale na specjalnej podstronie Encyklopedii. W tym numerze „Monitora” prezentujemy pierwsze materiały przygotowane przez Piotra Dziewońskiego, które powstały podczas porządkowania zbioru londyńskiego w archiwum IT oraz (poniżej) wpis do kalendarium autorstwa Dominika Gańki. **✚**

### **5 CZERWCA 1982:** **OTWARCIE SALI TEATRALNEJ POSK** **W LONDYNIE**

**Londyn, Polski Ośrodek Społeczno-Kulturalny:** uroczyste otwarcie sali teatralnej Polskiego Ośrodka Społeczno-Kulturalnego (POSK) uświetnione premierą Teatru Polskiego ZASP – sztuką *Ambasador* Sławomira Mrożka w reżyserii Leopolda Pobóg-Kielanowskiego. Było to przedostatnie przedstawienie w jego reżyserii (ostatnim było *Preclarka z Pohulanki* Wiktora Budzyńskiego).



Jak sam przyznał w liście do Mrożka, Kielanowski czekał na taką sztukę już od *Tanga*. „Jestem głęboko przejęty sztuką. Staram się mocno uwypuklić przemianę Człowieka Zachodu – pod wpływem prastarej wiary człowieka z uciśnionej części Europy” – pisał.

POSK został założony przez społeczność polską w Londynie z inicjatywy Romana Ludwika Wajdy. Pierwsze spotkania, podczas których omawiano budowę Ośrodka, miały miejsce już w roku 1964. Dzięki dotacjom i zbiórkom funduszy organizowanym przez Polonię brytyjską, w latach siedemdziesiątych XX wieku POSK miał możliwość zakupić pierwsze budynki przy King Street, takie jak choćby nieużywane sklepy. Ostatnia część kompleksu, przeznaczona na salę teatralną z 350 miejscami na widowni, została wykończona i otwarta w roku 1982.

Według Kielanowskiego, wydarzenie to miało szczególne znaczenie nie tylko artystyczne, ale także – a może przede wszystkim – polityczne. Jak mówił podczas spotkania w związku z otwarciem ośrodka:

Dzisiaj poświęcam ten mój program tematowi na pograniczu literatury, kultury i socjologii: słowem – będę mówił o teatrze polskim na obczyźnie, a może ściślej – na emigracji.

Impuls do podjęcia tego tematu dało mi wydarzenie niezwykle istotne dla działalności teatrów polskich na uchodźstwie, zwłaszcza w Londynie: Otwarcie naszego własnego, polskiego gmachu teatralnego w obszernym budynku POSK-u – to jest Polskiego Ośrodka Społeczno-Kulturalnego. Wreszcie po kilkudziesięciu latach tułaczki po obcych kątach, grania w dzierżawionych salach angielskich, lub przystosowanych pobieżnie do potrzeb teatru – pomieszczeniach domów Kombatanckich lub sal parafialnych – mamy w Londynie własny teatr. [...] Może ciekawe rozwiązanie architektoniczne audytorium nie jest jeszcze w pełni wykończone, ale w sobotę 5 czerwca 1982 mogła się już po raz pierwszy podnieść kurtyna i na własnej, polskiej scenie rozległy się słowa współczesnej sztuki wybitnego polskiego autora, Sławomira Mrożka: sztukę *Ambasador* wybrano na inaugurację naszego teatru. Ten wybór miał podwójne znaczenie. Nie tylko podkreślał zaangażowanie teatru emigracyjnego współczesnym polskim repertuarem, ale stanowił jakby uchwycenie pałeczki Prospera, która w Kraju została wytrącona z rąk znakomitego kierownika Teatru Polskiego w Warszawie Kazimierza Dejmka. On to dał z końcem października prapremierę utworu Mrożka.

Stan wojenny, wprowadzony 13 grudnia w PRL, nie mógł zezwolić na dalsze granie utworu, który pobudza widzów do samodzielnej myśli, niepoddanej nakazom brutalnej władzy. Wraz z walką wytoczoną „Solidarności” usunięto z afisza teatralnego utwór Sławomira Mrożka. Wiadomo: wolna myśl – jest największym wrogiem totalitarnej władzy. A więc my podjęliśmy ten zabroniony przez juntę Jaruzelskiego utwór, my – Polacy na Obczyźnie. Nie pozostajemy w tym geście sami. *Ambasadora* grają już teatry w zachodnim Berlinie, nie za długo ukaże się na scenie w Sztokholmie, w jesieni zapowiada się premiera francuska w Paryżu, przekład angielski jest w robocie. Ale sądzę, że ma swoją wymowę to, że sztuka

zakazana w kraju rodzinnym autora, może dalej przemawiać w oryginalnym brzmieniu do polskich widzów – chociażby poza Krajem. Autor Sławomir Mrozek przybył na londyńską premierę swej sztuki w naszym teatrze, podkreślając swoją obecnością znaczenie naszego spektaklu, jakby solidarnej wspólnoty teatrów polskich, często zniewolonych w kraju cenzura, z działającym poza wszelkimi ograniczeniami politycznymi wolnym teatrem polskim na emigracji.

Dominik Gańko

## WIRTUALNE ARCHIWUM JÓZEFA SZAJNY

Z okazji przypadającego w roku 2022 jubileuszu stulecia urodzin Józefa Szajny Pracownia Dokumentacji Teatru uruchomiła Wirtualne Archiwum Józefa Szajny ([josef-szajna.pl](http://josef-szajna.pl)).

Artysta przez całe życie działał na pograniczu sztuk plastycznych i teatralnych. Był artystą osobnym i wszechstronnym: malarzem, twórcą grafik, kolaży i asamblaży, scenografem i reżyserem teatralnym, autorem scenariuszy, teoretykiem sztuki, dyrektorem teatru. Tak zróżnicowana działalność zaowocowała ogromem prac i dokumentów, z których część jak dotąd była nieznana i nigdzie niepublikowana, ale dzięki współpracy ze spadkobiercami Józefa Szajny można je dziś oglądać w Wirtualnym Archiwum. Obecnie można zapoznać się m.in. z:

- 81 programami teatralnymi;
- 32 plakatami i afiszami;
- informacjami o obsadzie i realizatorach 95 spektakli;
- 790 fotografiami z przedstawień (autorstwa m.in.: Wojciecha Plewińskiego, Edwarda Hartwiga, Franciszka Myszkowskiego i Zbigniewa Łagockiego);
- 517 pracami plastycznymi (kolażami, asamblażami, grafikami, rysunkami);
- 137 projektami scenografii i kostiumów;
- 10 tekstami teoretycznymi autorstwa Józefa Szajny;
- kalendarium życia i twórczości Józefa Szajny;
- obszernym tekstem biograficznym autorstwa Agnieszki Berlińskiej.

Naszym założeniem było zbudowanie przejrzystej strony prezentującej dorobek Józefa Szajny współczesnym odbiorcom, często nieznaną jego twórczość, w sposób nowoczesny i prosty; jednocześnie pełen powiązań między poszczególnymi jej elementami.

Wirtualne Archiwum Józefa Szajny ma budowę szkatułkową i jest stworzone wokół trzech zakładek: Życie, Twórczość i Katalog.

Zakładka Życie koncentruje się na informacjach o Szajnie-artyste i Szajnie-człowieku. Znaleźć tu można: tekst biograficzny, kalendarium, teksty Szajny o sobie i innych osób o Szajnie; dostępna jest bibliografia z opcjami przeszukiwania, w założeniu zawierająca zarówno duże prace monograficzne, jak i artykuły prasowe.

Strona główna witryny [jozefszajna.pl](http://jozefszajna.pl)

Druga zakładka – Twórczość (operująca głównie obrazem) – porządkuje wszystkie pola aktywności zawodowej Józefa Szajny. Na kaflach, dostępnych zaraz po przejściu do zakładki, pokazywanych jest dwanaście losowo wybranych elementów. Zmieniają się one po każdorazowym odświeżeniu strony. Zastosowaliśmy takie rozwiązanie, by każdy, kto skorzysta z zasobu Wirtualnego Archiwum, mógł albo czymś zostać przez nas zaciekawiony, albo mógł łatwo znaleźć konkretne informacje. Poszczególne pola działalności Szajny – Teatr, Plastyka, Teoria – stwarzają kolejne możliwości poszukiwania i segregowania. W Teatrze, dzięki współpracy z Teatrem Studio w Warszawie i Teatrem Ludowym w Krakowie, znajdzie się część poświęcona Józefowi Szajnie jako dyrektorowi. Obecnie można zapoznać się z dokumentacją przedstawień oraz projektami scenografii i kostiumów. Plastyka, podzielona na prace plastyczne i wystawy, wzbogacona zostanie o segment prezentujący Szajnę najpierw jako studenta, a następnie wykładowcę Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Dzięki dodatkowym filtrom zwiększą się możliwości wyszukiwania prac plastycznych pod kątem ich typów i cykli malarskich. Zakładka Teoria uzupełniona zostanie o pozostałe teksty teoretyczne Józefa Szajny. Ze wszystkimi tekstami, nie tylko w zakładce Teoria, powiązane są pliki pdf z zeskanowanym oryginalnym wycinkiem prasowym.

Trzecia zakładka to Katalog, czyli alfabetyczny indeks nazwisk, tytułów i haseł rzeczowych, który na wzór bibliotecznych fiszek, dzięki systemowi tagów i filtrów, porządkuje zgromadzone w Wirtualnym Archiwum materiały i ułatwia ich wyszukiwanie. W tej chwili Katalog obejmuje jedynie nazwiska twórców i wykonawców poszczególnych przedstawień.

W momencie publikacji tekstu powiązania między poszczególnymi zakładkami Archiwum koncentrują się na przedstawieniach. Oznacza to, że do interesującego nas spektaklu można dotrzeć albo z Kalendarium, w którym olinkowane są poszczególne tytuły, albo poprzez zakładkę Twórczość – Teatr, albo za pomocą linków zawartych w tekstach teoretycznych lub nazwisko z Katalogu. Z kolei od przedstawienia można dojść do prac plastycznych, a dokładnie projektów scenografii i kostiumów, które powiązane są z poszczególnymi tytułami.

Rozbudowa Wirtualnego Archiwum Józefa Szajny zakłada między innymi zaprezentowanie audiowizualnej dokumentacji przedstawień i materiałów dotyczących ich zagranicznej recepcji. W miarę możliwości finansowych stopniowo pozyskiwane będą licencje do kolejnych zbiorów fotograficznych. Niebawem udostępnione zostaną dokumenty z okresu dyrekcji Szajny w Teatrze Studio w Warszawie. Prace nad powiększaniem zasobów Wirtualnego Archiwum zostały zaplanowane na lata 2023–2024. Informacje o uzupełnieniach pojawiać się będą w dziale Nowości.

Prace nad usprawnieniem funkcjonalności obejmą przede wszystkim Katalog i Wyszukiwarkę. Planowana jest także anglojęzyczna wersja nawigacji. Ułatwi to korzystanie ze strony użytkownikom z zagranicy i pozwoli na nawiązanie kontaktów z instytucjami i osobami, które posiadają w swoich zbiorach prace artysty lub dokumenty związane z jego twórczością i byłyby skłonne udostępnić je na rzecz rozbudowy Wirtualnego Archiwum.

Wirtualne Archiwum Józefa Szajny zrealizował zespół w składzie: Monika Żytковиak (redakcja merytoryczna, koordynacja), Katarzyna Urbaniak (redakcja merytoryczna, projektowanie UX), Adam Głowacki

(opracowanie graficzne, projektowanie UI), BM Piotr Bryczkowski (web development), Monika Krawul (współpraca redakcyjna), Igor Tokarzewski (asystent koordynatora), Bartek Warzecha, Przemysław Pypeć (fotografie prac plastycznych), skanowanie.pl (digitalizacja materiałów archiwalnych), Mateusz Żurawski (opieka merytoryczna).

Strona powstała dzięki dofinansowaniu Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego.


**Monika Żytkowiak i Mateusz Żurawski**

## CYFROWE ARCHIWUM JANUSZAWARMIŃSKIEGO

W ramach różnorodnych obchodów 100-lecia urodzin Janusza Warmińskiego z inicjatywy Instytutu Teatralnego i Teatru Ateneum uruchomione zostało Wirtualne Archiwum Janusza Warmińskiego ([januszwarminski.pl](http://januszwarminski.pl)), którego celem jest digitalizowanie, porządkowanie i prezentowanie prac Janusza Warmińskiego – aktora, reżysera, dyrektora teatru, dramatopisarza.

Na stronie w tej chwili można odnaleźć:

- 45 programów teatralnych,
- 15 plakatów i afiszy,
- 84 przedstawienia z informacją o obsadzie i realizatorach,
- 500 fotografii z przedstawień (ze zbiorów własnych Instytutu Teatralnego i Teatru Ateneum),
- 80 recenzji i fragmentów not prasowych o spektaklach,
- 230 pozycji w kalendarium życia i działalności Janusza Warmińskiego,
- 7 tekstów wspomnieniowych o Januszu Warmińskim,
- reprezentacyjny zestaw 20 dokumentów: zapisów audio/video, korespondencji, notatek i artykułów dokumentujących działalność artystyczną i dyrektorską Janusza Warmińskiego.

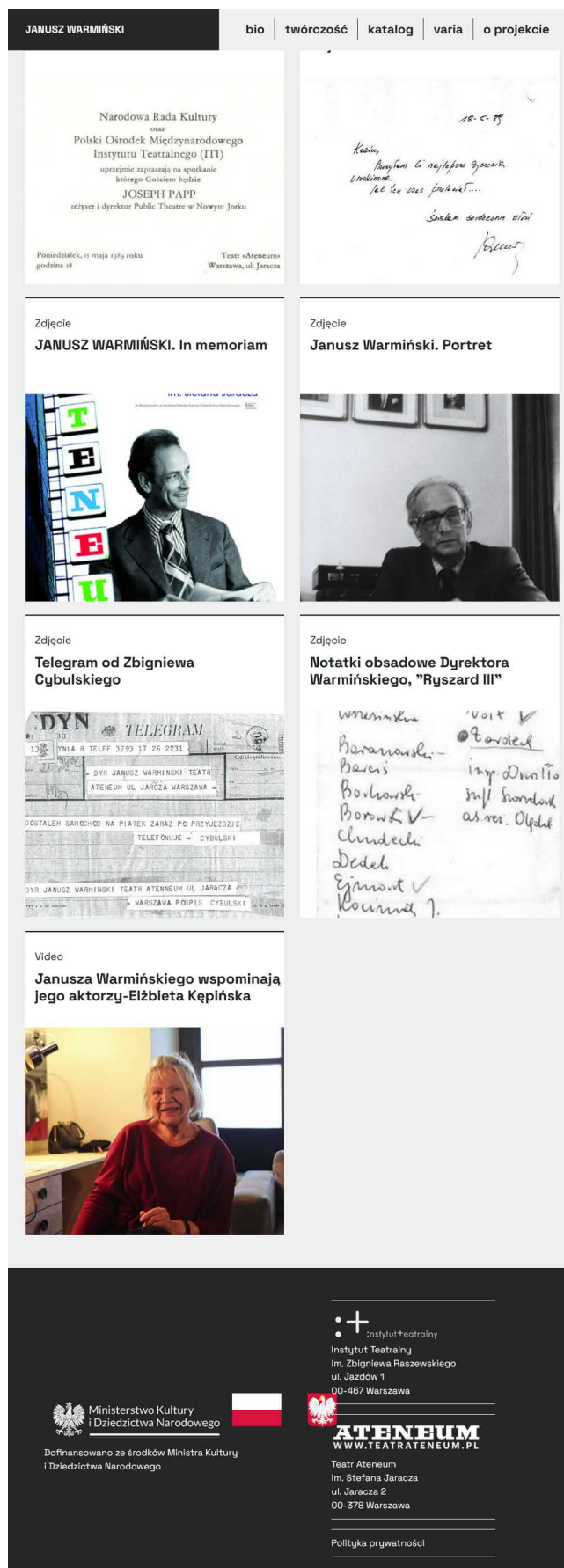
Konstrukcja Archiwum umożliwia jego stałe uzupełnianie oraz bieżące dokumentowanie recepcji działalności twórczej Janusza Warmińskiego i Teatru Ateneum. 

**DOMINIK GAŃKO** – student V roku Wydziału Wiedzy o Teatrze Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie.

**MONIKA ŻYTKOWIAK** – teatrolog, kustosz w Pracowni Dokumentacji Teatru.

**MATEUSZ ŻURAWSKI** – dr, historyk teatru, redaktor i edytor, wykładowca na Wydziale Wiedzy o Teatrze Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza; inicjator projektów badawczych i wydawniczych związanych z twórczością Jerzego Grzegorzewskiego; kierownik Pracowni Dokumentacji Teatru IT.

ORCID: 0000-0001-6131-1409



The screenshot shows the website interface for the digital archive of Janusz Warmiński. At the top, there is a navigation menu with links: 'bio', 'twórczość', 'katalog', 'varia', and 'o projekcie'. Below the menu, there are several content cards:

- JANUSZ WARMIŃSKI** (main header)
- Narodowa Rada Kultury** / **Polski Ośrodek Międzynarodowego Instytutu Teatralnego (ITI)** / **uprzejmie zapraszają na spotkanie którego Gościem będzie JOSEPH PAPP** / reżyser i dyrektor Public Theatre w Nowym Jorku. Includes a date: 'Poniedziałek, 17 maja 1974 roku, godzina 18' and location: 'Teatr «Ateneum» Warszawa, ul. Jaracza'.
- Zdjęcie** / **JANUSZ WARMIŃSKI. In memoriam** (with a photo of Janusz Warmiński).
- Zdjęcie** / **Janusz Warmiński. Portret** (with a portrait photo).
- Zdjęcie** / **Telegram od Zbigniewa Cybulskiego** (with a scan of a telegram).
- Zdjęcie** / **Notatki obsadowe Dyrektora Warmińskiego, "Ryszard III"** (with handwritten notes).
- Video** / **Janusza Warmińskiego wspominają jego aktorzy - Elżbieta Kępińska** (with a video thumbnail).

At the bottom of the page, there is a footer with logos and contact information:

- Logo of Instytut Teatralny and Teatr Ateneum.
- Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego logo.
- Address: Instytut Teatralny, im. Zbigniewa Raszewskiego, ul. Jazdów 1, 00-467 Warszawa.
- Teatr Ateneum, im. Stefana Jaracza, ul. Jaracza 2, 00-378 Warszawa.
- WWW.TEATRATENEUM.PL
- Polityka prywatności link.

Zakładka Varia na stronie [januszwarminski.pl](http://januszwarminski.pl)

Fragment grafiki wykorzystany na okładce:  
Cham [Amédée de Noé], *Types emblématiques des Théâtres de Paris*,  
„L'Illustration” 1847, vol. XI, no. 222

© Copyright by Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2023

ISSN 2956-431X

R E D A K C J A

Dorota Buchwald

Wojciech Dudzik

Dariusz Kosiński

Janusz Legoń

Projekt graficzny

Janusz Legoń

Adres do kontaktu

[monitor@encyklopediateatru.pl](mailto:monitor@encyklopediateatru.pl)

W następnym numerze

Roman Dziewoński *Kabaret Szpak*

Tomasz Mościcki *Qui pro Quo*

Teatr Pudło Joanny Szczepkowskiej

Katarzyna Niedurny *Czas na dramat*



ENCYKLOPEDIA  
TEATRU  
POLSKIEGO