

*Jarosław Cymerman*

## DWA TEATRY – DWA POCZĄTKI Pierwsze miesiące teatru tzw. Polski Lubelskiej<sup>1</sup>

„Lublin owych dni. Jakże wiele z tego, czym dziś żyjemy w teatrze, z tego, o co walczyliśmy, było tam w załączku”<sup>2</sup> – pisał w 1959 Władysław Krasnowiecki. Słowa te to oczywiście przede wszystkim przejaw rocznicowego sentymentalizmu. Jednocześnie jednak, odcedziwszy okolicznościową retorykę, warto przyjrzeć się opinii tego aktora i reżysera, pełniącego w lipcu 1944 funkcję kierownika artystycznego Teatru I Armii Wojska Polskiego. Może się bowiem okazać, że mógł mieć w chwili, gdy pisał te słowa – w piętnastą rocznicę powstania „Polski Ludowej” – sporo racji. Dzieje przedstawień lubelskiego teatru dramatycznego w sezonie 1944/45 zdają się bowiem skupiać to, co było charakterystyczne dla pierwszych powojennych lat kształtowania się nowego porządku na polskich scenach.<sup>3</sup>

Ów „porządek” stanowił oczywiście element szerszych procesów zachodzących na ziemiach polskich zajmowanych przez Armię Czerwoną, gdzie powstawały zręby narzucanego Polakom przez Stalina ustroju. Ustrój ten, potrzebując innej niż tylko naga przemoc sankcji dla swego istnienia, traktował funkcjonowanie teatru jako jeden z dowodów na to, że rzeczywistość po przejściu frontu wraca do dawnego, przedwojennego ładu. Przy okazji relacji z występów „sympatycznego zespołu” pieśni i tańca I Frontu Białoruskiego Armii Czerwonej na scenie lubelskiego teatru w pierwszych dniach sierpnia 1944 sprawozdawca „Rzeczpospolitej” – prasowego organu Polskiego Komitetu Wyzwolenia Narodowego – zanotował scenkę, mogącą świadczyć nie tylko o tym, że idzie nowe, ale również o tym, że zaczyna na powrót być normalnie:

---

<sup>1</sup> Niniejszy tekst powstał w ramach projektu sfinansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych na podstawie decyzji numer DEC–2012/05/B/HS2/03981.

<sup>2</sup> W. Krasnowiecki, *Notatki o Teatrze Wojska*, [w:] *15 lat lubelskiego teatru dramatycznego (1944–1959)*, red. M. Bechczyc-Rudnicka, Lublin 1959, s. 14.

<sup>3</sup> O pierwszych sezonach teatralnych po 1944 zob. M. Kuraś, *Zniewalanie teatru. Polityka teatralna 1944–1949*, „Pamiętnik Teatralny” 2008 z. 3–4 oraz M. Napiontkowa, *Teatr polskiego października*, Warszawa 2012, s. 15–47.

W tłoku, przed kasą, słycać rozmowy:

– Pierwszy raz od pięciu lat idę do teatru.

– Ciekawe, czy wewnątrz się coś zmieniło?

– Czy Niemcy czegoś nic napaskudzili?... Obawy są płonne. Sala teatralna niezmiennona. Miły, obszerny teatr. Przepelniony. Wzruszenie, że nareszcie będzie można zaspokoić głód artystyczny, udziela się wszystkim. Wśród publiczności przeważa młodzież. Wielu z tych kilkunastoletnich chłopców i dziewczyn w ogóle pierwszy raz w życiu jest w teatrze.<sup>4</sup>

Tymczasem świat wokół teatru daleki był od normalności. Przyznawał to nawet ówczesny oficer polityczny, stały współpracownik Teatru I Armii WP, a jednocześnie kierownik Wydziału Literatury Resortu Kultury i Sztuki PKWN – Leon Pasternak. W opublikowanej w 1958 książce *W marszu i na biwaku* opisywał z zaskakującą otwartością Lublin 1944 jako miejsce pełne chaosu i licznych niebezpieczeństw:

Miniaturowa stolica Polski i PeKaWueNu, leżąca w odległości kilkudziesięciu zaledwie kilometrów od frontu. Stosy trupów więźniów Zamku, makabra Majdanka, ponura groza słuchanych dniami i nocami opowieści o latach okupacji hitlerowskiej. Bałagan organizacyjny nieprawdopodobny, władza niby istnieje, plakatuje przeciw dekrety [...], nikt jednak, poza garstką wtajemniczonych, nie wie, gdzie się ona znajduje i czy w ogóle należy jej słuchać. Nocą nadlatuje nasza stara znajoma – Luftwaffe, nieustannie przeciągają przez miasto czołgi i oddziały zdżozonego wojska, gromady obdartych, brodatych partyzantów z białoczerwonymi opaskami na ramieniu. Ciury frontowe prowadzą kolumny wylęklých jeńców, tu i ówdzie dochodzi przy tym do samosądów, tłumy uciekinierów biwakują na placach, w przygodnych zbiegowiskach ustawiczne awantury i wrzaski, często wylawia się tam gestapowców, poprzebieranych nawet i we wiejskie kiecki. Z naprędcie potworzonych knajp buchają odory bimbru i patriotyczne śpiewy, odbywają się nieustanne defilady i bankiety, trwa palba na wiwat z broni krótkiej i maszynowej i oto już plakatuje się obwieszczenia o pierwszej powszechnej mobilizacji i natychmiast rozlegają się pierwsze skrytobójcze strzały, o wyraźnym już całkiem, kontrrewolucyjnym charakterze.<sup>5</sup>

Te strzały o „kontrrewolucyjnym charakterze” były reakcją na walkę prowadzoną ze strukturami państwa polskiego podległymi rządowi Rzeczpospolitej w Londynie, przede wszystkim z Armią Krajową. Jak pisał Janusz Wrona: „Polityka prowadzona z pozycji siły stała się dla PKWN jedyną realną możliwością utrzymania władzy, jaką otrzymali z rąk Stalina”.<sup>6</sup> O natężeniu tego terroru świadczy chociażby cytowana przez Krystynę Kersten opinia jednego z oficerów polskich, który po uwolnieniu z oflagu w 1945 przez kilka miesięcy przebywał w kraju, by ostatecznie wyjechać na Zachód. Miał on stwierdzić, że „legenda o NKWD przychodzi z Rosji i z Lubelskiego. Ludzie boją się już ze sobą rozmawiać, gdy

<sup>4</sup> (hip), *Ze sceny i ekranu. Wieczór pieśni i tańca Czerwonej Armii*, „Rzeczpospolita” 1944 nr 9.

<sup>5</sup> L. Pasternak, *W marszu i na biwaku*, Warszawa 1958, s. 250–251.

<sup>6</sup> J. Wrona, *Lublin w okresie Polskiego Komitetu Wyzwolenia Narodowego*, [w:] *Lublin w dziejach i kulturze Polski*, red. T. Radzik, A. A. Witusik, Lublin 1997, s. 371.

najmniejsza nieostrożność kończy się aresztowaniem”.<sup>7</sup> Represje te w pierwszych miesiącach tzw. Polski Lubelskiej były w przytłaczającej większości wypadków realizowane przez struktury sowieckie. Od sierpnia 1944 dawny niemiecki obóz koncentracyjny na Majdanku zaczął służyć NKWD jako miejsce przetrzymywania zdekonspirowanych żołnierzy Armii Krajowej i Batalionów Chłopskich, skąd wielu z nich wysyłano w głąb ZSRR. We wrześniu lubelski Zamek ponownie zaczął pełnić funkcję więzienia, a także miejsca straceń polskich patriotów. Lublin był w 1944 siedzibą sztabu specjalnie sformowanej, liczącej ponad 10 tysięcy żołnierzy dywizji NKWD, której zadaniem była nie tylko likwidacja polskiego podziemia, ale również wprowadzanie terronu wśród mieszkańców. W październiku do Lublina przybył osławiony generał Iwan Sierow, zastępca ludowego komisarza spraw wewnętrznych ZSRR – Ławrientija Berii, który wkrótce wysłał Stalinowi raport o założeniu w stolicy PKWN siatki konfidentów obejmującej 114 agentów, a pod koniec roku meldował o zatrzymaniu i „rozmowach profilaktycznych” z około 15 tysiącami żołnierzy AK, z których ponad jedną trzecią aresztowano.<sup>8</sup> Nie bez wpływu na sytuację w Lublinie pozostały zapewne także połajanki, jakie spotkały reprezentantów PKWN i Krajowej Rady Narodowej w trakcie ich wizyty w Moskwie na przełomie września i października 1944. Stalin miał wówczas wyrzucać Bierutowi „miętkość”, „rozlazłość” oraz brak zdecydowania w rewolucyjnej walce.<sup>9</sup>

Bezpośrednie świadectwa wpływu narastającego terronu na lubelski teatr nie są dziś znane – niemniej jednak trudno sobie wyobrazić, by jego echa ominęły gmach przy ulicy Narutowicza. Tym bardziej, że część zespołu Teatru Miejskiego miała związki z AK-owską konspiracją (jednym z jej punktów kontaktowych była założona i działająca w czasie okupacji Kawiarnia U Aktorów). Lęk ten jednak pozostawał utajony – przeglądając ówczesną prasę i czytając publikowane w okresie PRL wspomnienia, można odnieść wrażenie, że wokół teatru panowała wówczas atmosfera, łącząca w sobie entuzjazm i pragnienie części krytyki i twórców zerwania z przedwojennymi grzechami, przy jednoczesnym zapewnianiu widowni przez tłumy właśnie owych grzechów spragnione. Nasilające się w miarę upływu czasu polityczne naciski i mniej lub bardziej śmiałe próby stawiania oporu pozostawały w sferze nieomówień. Na to wszystko przez kolejne lata nałożony został propagandowy filtr, swego rodzaju „przemoc symboliczna” w postaci tablic pamiątkowych (jak chociażby ta na budynku lubelskiego teatru upamiętniająca *Wesele* w reżyserii Jacka Woszczerowicza<sup>10</sup>) czy kolejnych rocznic, które utrwały część faktów, przy jednoczesnym usuwaniu z publicznej pamięci innych. Od

<sup>7</sup> K. Kersten, *Terror na przełomie wojny i pokoju. Lipiec 1944–lipiec 1945*, „Aneks” 1988 nr 51–52, s. 93.

<sup>8</sup> J. Wrona, op. cit., s. 372.

<sup>9</sup> Zob. K. Kersten, op. cit., s. 101.

<sup>10</sup> Pisałem o tym w szkicu: *Ustanowienie historii. Teatr w Lublinie w 1944*, [w:] *Nowe historie 2. Wymowa faktów*, red. A. Adamiecka-Sitek, D. Buchwald, Warszawa 2011, s. 37–65.

samego bowiem początku ukształtowały się dwie perspektywy spojrzenia na to, co działo się w lubelskim teatrze w sezonie 1944/45.

Dla pierwszej z tych perspektyw centralnym punktem ogniskującym najistotniejsze wydarzenia teatralne była działalność zespołu Ireny Ładosiówny i Józefa Klejera, dla drugiej natomiast Teatru I Armii Wojska Polskiego kierowanego przez Władysława Krasnowieckiego. Obydwie strony przez kilkadziesiąt lat dysponowały własną pamięcią i wytworzyły własne historie (by użyć tych pojęć w sposób, jaki definiował je Pierre Nora<sup>11</sup>), przy czym z całą pewnością to ta druga, długo wspierana przez władzę, a ponadto przypominająca „stołeczny” epizod w dziejach Lublina, okazała się być silniejsza i zdominowała historycznoteatralny dyskurs.

### ŚLUBY PANIEŃSKIE

Powojenne dzieje teatru w Lublinie miały swój początek 27 lipca 1944<sup>12</sup>, kiedy do miasta przybył Teatr I Armii Wojska Polskiego. Jego dyrektorem był Włodzimierz Stahl, a kierownikiem artystycznym Władysław Krasnowiecki, który po latach tak pamiętał ten moment:

Przez zbity wokół nas tłum przeciska się parę osób, to koledzy, którzy przetrwali okupację w Lublinie: Henryk Modrzewski, Józef Klejer... Witają, prowadzą za kulisy. Mijam korytarze, zakamarki, garderoby. Wiedziony nieomylnym instynktem aktora, znajduję bez chwili wahania właściwe drzwi. I oto po latach jestem na scenie. Na prawdziwej scenie.<sup>13</sup>

Według Ryszardy Hanin wojskowy teatr miał w zasadzie z marszu pokazać na scenie najpierw swój „estradowy program” *Z pieśnią do kraju*, a dzień później przygotowane i wystawiane do tej pory zwykle w „warunkach polowych” *Śluby panięskie* Aleksandra Fredry.<sup>14</sup> Właśnie to drugie przedstawienie dość powszechnie uznawane było za dające początek teatrowi w Polsce Ludowej. W relacji Mirosława Dereckiego te pierwsze dni wyglądać miały jednak nieco inaczej.

<sup>11</sup> „Pamięć i historia nie tylko nie są już synonimami, ale ukazują się dziś jako fundamentalnie sobie przeciwstawne pojęcia. Pamięć jest życiem wiedzionym przez żywe społeczeństwa ustanowione w jej imię. Nieustannie ewoluuje, jest otwarta na dialektykę pamiętania i zapominania, nieświadoma swej sukcesywnej deformacji, podatna na manipulację i zawłaszczenie, może trwać w uśpieniu i co jakiś czas się budzić. Z drugiej strony historia jest zawsze problematyczną i niepełną rekonstrukcją tego, czego już nie ma.” P. Nora, *Między pamięcią a historią: Les Lieux de Mémoire*, przekł. P. Mościcki, „Tytuł roboczy: Archiwum” 2009 nr 2, s. 5.

<sup>12</sup> O problemach dotyczących terminów pierwszych lubelskich spektakli Teatru I Armii WP pisała Magdalena Raszewska w niepublikowanym tekście *Wydawnictwa jubileuszowe w pracy historyka teatru*, wygłoszonym w 2000 na sesji *Pamięć teatru* zorganizowanej w Gdańsku przez Polskie Towarzystwo Historyków Teatru i Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Gdańskiego. Zob. także J. Cyerman, *Ustanowienie historii*, op. cit., s. 41–46.

<sup>13</sup> W. Krasnowiecki, *Notatki o Teatrze Wojska*, op. cit., s. 14.

<sup>14</sup> Zob. R. Hanin, *Tu się odbył mój pierwszy w życiu spektakl...*, [w:] *Jego siła nas urzekła. Szkice i wspomnienia z dziejów lubelskiego teatru*, oprac. H. Wolska, Lublin 1974, s. 123–126.

Aktorzy w wojskowych mundurach pojawili się w Lublinie 27 lipca, ale tego dnia zamiast grać na scenie, „przyszło im uczestniczyć w smutnym obrzędzie: pogrzebie więźniów pomordowanych na Zamku Lubelskim”, a *Z pieśnią do kraju* zagrali dopiero 29 lipca (którą to datę potwierdza zresztą afisz reprodukowany w książce Stanisława Marczaka-Oborskiego *Teatr czasu wojny*<sup>15</sup>). Derecki przyjmując datę 1 sierpnia jako lubelską premierę *Ślubów panięskich*, uznał więc, że warto przypomnieć występ z 29 lipca jako ten, od którego miały rozpoczynać się powojenne dzieje teatru w Lublinie.<sup>16</sup>

Było chyba jednak nieco inaczej. Według zachowanego w archiwum Ryszarda Hanin afisza *Ślubów panięskich* były one zagrane na scenie Teatru Miejskiego dzień wcześniej – 28 lipca o godz. 18.00, a sama aktorka wspominając swoje pierwsze w życiu przedstawienia na prawdziwej teatralnej scenie, wyraźnie wskazuje, że był to ów „program estradowy” *Z pieśnią do kraju*:

Był to zaimprovizowany spektakl, w normalnych mundurkach żołnierskich, niezapowiedziany [...]. W każdym razie wtedy, kiedy to przyszła publiczność po prostu znęcona tym światłem, którym rozświetliliśmy gmach teatru w ciemnym mieście: nie wiedzieli, co tam się dzieje, co ich czeka. I nagle zagraliśmy, a raczej zaimprovizowaliśmy, nasz program wojskowy, podczas którego zaskoczyła nas ta panika przy słowach „Alles raus”...<sup>17</sup>

Wydaje się zatem, że sekwencja wydarzeń mogła się ułożyć następująco – 27 lipca zespół Krasnowieckiego przybył do Lublina, wziął udział w pogrzebie ofiar, a następnie udał się do teatru przy ulicy Narutowicza, gdzie bez przygotowania zagrał całość lub fragmenty *Z pieśnią do kraju* dla widzów, którzy już po zmroku przyszliz przyciągnięci światłem, a dopiero następne przedstawienia – *Ślubów panięskich* z 28 lipca i *Z pieśnią do kraju* z 29 lipca zostały zagrane już po uprzednich przygotowaniach, a na pewno po wydrukowaniu i rozwieszeniu afiszów.

Warto się zatrzymać chwilę przy obu tych spektaklach. Opowieść o przełomowym znaczeniu *Z pieśnią do kraju* i *Ślubów panięskich* wydaje się bowiem wynikać przede wszystkim z warunkowanej politycznie potrzeby, która usprawiedliwiała w okresie PRL-u naginanie lub przemilczanie niektórych faktów. Jednym z jej podstawowych założeń było dążenie do stworzenia założycielskiego mitu nowego teatru. Zadanie to było o tyle trudne, że oparte na dość wątpliwych podstawach. Teatr Żołnierza I Dywizji Wojska Polskiego im. Tadeusza Kościuszki, później Teatr I Korpusu Polskich Sił Zbrojnych w ZSRR, wreszcie Teatr I Armii Polskiej był dziełem literatów-politruków w rodzaju Leona Pasternaka czy Adama Ważyka, amatorów i niewielkiej grupy zawodowych ludzi sceny, wśród których brakowało wielkich nazwisk polskiego teatru. Niemniej jednak, już po przekroczeniu linii Bugu, ta garstka artystów zaczęła się prezentować jako swego

<sup>15</sup> S. Marczak-Oborski, *Teatr czasu wojny. Polskie życie teatralne w latach II wojny światowej (1939–1945)*, Warszawa 1967, il. 97, pomiędzy s. 192–193.

<sup>16</sup> M. Derecki, *Z pieśnią do kraju...*, „Kamena” 1978 nr 15.

<sup>17</sup> R. Hanin, op. cit., s. 123.

rodzaju kadrowa formacja dająca początek odnowie, a jednocześnie nawiązująca do najlepszej tradycji polskiego teatru.

Widać to w ogłoszonym we wrześniu 1944 na łamach „Odrodzenia” artykule *Wędrowny teatr wojskowy*, w którym Krasnowiecki nakreślił linię rozwojową – od mieszczącego się w dwóch „gazikach” zespołu do wielkiego, reprezentacyjnego Teatru Wojska Polskiego, który swoją obecnością zaszczycił sam Stefan Jaracz. W zakończeniu tego tekstu pojawia się niedwuznaczna sugestia, że „między Oką a Wisłą” narodziło się pokolenie polskich aktorów, którzy szybko staną się zaczątkiem nowego w teatrze:

Gdy Stefan Jaracz żegnał się z nami, jedna z naszych aktorek wręczyła mu bukiet białoczerwonych kwiatów. „Od tych którzy rozpoczęli swą aktorską drogę między Oką a Bugiem.”

Nikt nie pisał kroniki naszego teatru. Zeszyty, dzienniki zajęć zaginęły podczas nieustannych wędrowek. Ale są żywi, oni, aktorzy, którym dane było przeżyć ten niepowtarzalny rok. Rozejdą się po polskich teatrach i w tradycje polskiego aktorstwa wejdzie typ aktora-żołnierza, który aktorem stał się w drodze do Polski. I opowiadać będą nowym pokoleniom aktorskim o naszym wędrownym teatrze.<sup>18</sup>

Tej tworzonej w 1944 legendzie brakowało jednak znaczących osiągnięć artystycznych, także repertuar Teatru I Armii WP, jak na kadrową formację budującą przyszłość polskich scen, wydawał się zbyt ubogi i zachowawczy. Pierwszy z pokazanych w Lublinie spektakli to swego rodzaju podsumowanie pracy zespołu od jego powołania w maju 1943 do wiosny 1944. Powstał on przede wszystkim jako „fragment określonej działalności ideowo-wychowawczej”, choć (jak pisała w charakterystycznym stylu Jadwiga Korzeniowska) „sens istnienia teatru dywizji kościuszkowskiej musiał być głębszy”, miał działać po to, by do żołnierzy mogło „pójść polskie słowo ze sceny, jako jeszcze jeden wyraz niezaprzeczalnej polskości dywizji i jako jeszcze jedno wezwanie do walki o wolność ojczyzny i jej nowe życie”.<sup>19</sup>

Właśnie to „pierwsze polskie słowo ze sceny” (czyli „program estradowy” *Z pieśnią do kraju*) pokazano pod koniec lipca na deskach Teatru Miejskiego w Lublinie. Widowisko składające się w znacznej większości z granych wcześniej w polowym teatrze skeczy, zostało po raz pierwszy zaprezentowane jako całość w maju 1944 z okazji rocznicy utworzenia I Dywizji im. Tadeusza Kościuszki. Ów program, którego scenariusz został opracowany przez Ważyka i Pasternaka, a wyreżyserowany przez Krasnowieckiego, składał się z dwóch części. W ramach pierwszej znalazł się m. in. krótki spektakl *Krakowska sukmana* oraz montaż literacko-muzyczny *Wisła*, skecz *Biedny Piotruś* oraz scenka *Do widzenia na Unter den Linden*, drugą część stanowił natomiast swego rodzaju „wodewil żołnierski”

<sup>18</sup> W. Krasnowiecki, *Wędrowny teatr wojskowy*, „Odrodzenie” 1944 nr 4–5.

<sup>19</sup> J. Korzeniowska, *Melpomena walcząca*, Warszawa 1977, s. 9–10.

*Bal u saperów* z tekstami Pasternaka i muzyką Aleksandra Barchasza.<sup>20</sup> Sens propagandowy tego przedstawienia był wieloraki. *Z pieśnią do kraju* zaczynało się od przypomnienia wrześnieowej klęski wierszem Władysława Broniewskiego *Żołnierz polski*, następujący po nim napisany przez Pasternaka montaż wierszy i piosenek *Wisła* miał według Krasnowieckiego „jakiś zamysł polityczny, żeby skierować umysły i serca w stronę Wisły, w stronę morza, w stronę Zachodu”<sup>21</sup>, a kończyło się piosenką *Oka*. Z kolei we wspomnianej *Krakowskiej sukmanie*, prezentując postać patrona I Dywizji próbowano odwoływać się bezpośrednio do chłopów, zachęcając ich słowami jednej z dziewcząt przygotowującej sukmanę dla Naczelnika:

Wejdźcie na Wieżę Mariacką,  
rozgłoście to wszystkim i wszędzie:  
kto broń za ojczyznę podniesie,  
ten wolnym Polakiem będzie.<sup>22</sup>

Mirosław Derecki w 34 lata po lubelskiej premierze *Z pieśnią do kraju* na łamach „Kamień” tak podsumowywał znaczenie tego montażu (który zresztą miał okazję w 1944 oglądać):

Przedstawienie *Z pieśnią do kraju* [...] było jakby przedstawieniem modelowym, obliczonym na gusta szerokiej widowni, od mas żołnierskich po miejski proletariata i inteligencję. Brały z niego wzór – a także liczne teksty i piosenki – inne teatryki i scenki żołnierskie. [...] Obok słów wyszukanych i wzniosłych plasował się bez wstydu dosadny humor żołnierski. A wszystko to spowijała melodia patriotycznej piosenki: rzewnej *Oki* czy potężnego *Marszu I Korpusu*. Były wiersze traktujące o tęsknocie za Ojczyzną i opowiadające o cierpieniach narodu w czasie wojny, były wreszcie takie, które mówiły o rychłym dojeździe do Berlina. Wydaje się, że taki właśnie zestaw, taka rozmaitość „tematyczna” i „formalna” najwłaściwiej, najmocniej i najpełniej przemawiała wówczas do publiczności. Płynąca ze sceny kłasyka teatralna była traktowana jak narodowa świętość: estrada łatwiej pomagała wczuć się w płynącą wokół wzniosłą rzeczywistość...<sup>23</sup>

W pierwszej, krótkiej relacji z lubelskiej wersji tego przedstawienia, jakie zamieściła „Gazeta Lubelska” 4 sierpnia 1944, znaleźć można stwierdzenie, że oto „pieśń ta, zrodzona przy wieczornych ogniskach, po dniach pełnych krwawego trudu żołnierskiego, odkrywa nam dusze naszych chłopców”.<sup>24</sup> Słowa te współgrają z wcześniejszym wyznaniem Adama Ważyka, który na łamach wydawanych w Moskwie „Nowych Widnokręgów” pisał:

<sup>20</sup> S. Piekarski, *Mars i Melpomena. Polskie teatry żołnierskie na obczyźnie 1939–1948*, Warszawa 2000, s. 320.

<sup>21</sup> *W stronę Wisły. Rozmowa z Władysławem Krasnowieckim, organizatorem i dyrektorem Teatru Wojska Polskiego. Wyслуchała Elżbieta Morawiec*, „Życie Literackie” 1973 nr 40.

<sup>22</sup> A. Ważyk, *Sukmana. Scena z widowiska „Nocleg”*, wystawionego w *Teatrze I Korpusu Polskich Sił Zbrojnych w ZSRR*, „Nowe Widnokreęgi” 1944 nr 6.

<sup>23</sup> M. Derecki, *Z pieśnią do kraju...*, op. cit.

<sup>24</sup> *Teatr Żołnierza Polskiego w Lublinie*, „Gazeta Lubelska” 1944 nr 2.

Kiedy w połowie września przyjechałem z kpt. Krasnowieckim do obozu, pokutowały w nas i poza nami szalone plany stworzenia poważnego, wielkiego teatru, dobrania się do repertuaru klasycznego. Zorientowaliśmy się, że mamy półtrzecia aktorów. To zresztą nie było najważniejsze. Wrażliwość i myśl naszych przyszłych widzów dopiero budziła się z odrtwienia, mogli chłonąć urodę teatru tylko małymi dawkami. Ale jaką dać im treść? Ambicją naszą poniekąd stało się wyjaśnienie widzom-żołnierzom ich własnych uczuć, pokazanie myśli, które w nich fermentują. Jak poucza medycyna, transfuzja krwi własnej wzmacnia organizm.<sup>25</sup>

Pierwszemu lubelskiemu pokazowi *Z pieśnią do kraju* starano się nadać szczególną rangę – miał on być świadectwem bliskiego końca wojny i powrotu poczucia bezpieczeństwa. Wykorzystano w tym celu incydent, jaki miał mieć miejsce na widowni teatru przy ulicy Narutowicza, o którym wspominali po latach zarówno Ryszarda Hanin, jak i Władysław Krasnowiecki:

W Lublinie daliśmy na początek składankę najcenniejszych numerów naszych programów. Tam Halina Billing mówiła wiersz Pasternaka, gdzie były słowa „Alles raus”. I tutaj staje się rzecz nieoczekiwana: publiczność – pamięć okupacji była tak świeża – rzuciła się tłumnie, w panice, do ucieczki. Wyszliśmy na scenę, widok naszych mundurów uspokoił ich, wrócili. I już do końca słuchali, oklaskiwali nas.<sup>26</sup>

Trudno jednoznacznie stwierdzić, czy rzeczywiście tak to wyglądało, nie można wykluczyć pewnego podkoloryzowania tej sytuacji, jednocześnie jednak trzeba zauważyć, że jeśli wydarzyło się to podczas pierwszego pokazu 27 lipca, było to zaledwie dwa dni po wyparciu Niemców z Lublina, a na widowni siedzieli ludzie, którzy doświadczyli już raz powrotu hitlerowców do miasta po ich pierwszej ucieczce 22 lipca 1944.<sup>27</sup> Dodatkowo spektakl mógł być grany około 21.00, po zapadnięciu zmroku, co z całą pewnością mogło spotęgować poczucie niepewności wśród widzów. Zaskakująco podobnie do Krasnowieckiego incydent ów opisał i zinterpretował organ PKWN „Rzeczpospolita” niespełna trzy tygodnie potem, w pełnej patosu relacji Stanisławy Zakrzewskiej zamieszczonej 12 sierpnia 1944:

Ojczyzna nasza przyszła z Tobą – Polski Żołnierzu w szarym, polskim mundurze. I dlatego nie zrażaj się, Żołnierzu, jeśli na słowo: Oświęcim, które tak mściwie rzucasz ku nam ze sceny, porywamy się z krzesel, walimy wielką ławą ku drzwiom, szukając w popłochu ucieczki przed urojoną zgrozą.

<sup>25</sup> A. Ważyk, *W teatrze Korpusu*, „Nowe Widnokreśli” 1944 nr 6.

<sup>26</sup> *W stronę Wisły...*, op. cit.

<sup>27</sup> Józef Dolina „Zych” (dowódca Państwowego Korpusu Bezpieczeństwa w Lublinie, podległego Okręgowej Delegaturze Rządu RP w Lublinie) w 1950 tak wspominał dzień 22 VII 1944 na łamach paryskiej „Kultury”: „Okolo godziny 17-tej stała się rzecz nieoczekiwana i w owej chwili przez niewielu zrozumiana. Oto wojska niemieckie w znacznym już bezładzie i popłochu... wracały do miasta od strony zachodniej, dusząc się wprost po ulicach, placach i podwórzach łącznie z tymi, co coraz bezwładniejszą masą napływali ze wschodu. To Podziemna Polska doczekała się upragnionej chwili. Nie tylko liczne oddziały leśne, ale w tempie wprost alarmowym postawione na nogi terenowe placówki, plutony i kompanie – zagroziły Niemcom drogi odwrotu”. J. Zych-Dolina, *Pamiętny lipiec w Lublinie*, „Kultura” 1950 nr 7–8, s. 108.



Popłoch powstały na widowni podczas pierwszego przedstawienia wynika z naszego instynktu życia. Uciekaliśmy z miejsca, gdzie ukazało się czarne oko lufy niemieckiej, ponieważ pragnęliśmy dożyć tej chwili. Nie zapomnimy nigdy, jak w tym momencie paniki kurtyna rozwarła się gwałtownie i wasze ręce Żołnierzy wyciągnęły się ku nam: Stójcie! Stójcie! Zostańcie! Niemcy tu nie przyjdą!

Bezpieczeństwo, które powiało z Waszej strony, powróciło nam spokój i oddało prawo marzenia w świątyni sztuki. Od pięciu lat takich słów nie mogłaby nam powiedzieć nawet matka. I dlatego witamy w Tobie Żołnierzu Wielką Matkę – Ojczyznę.<sup>28</sup>

Wydaje się, że powodem nagłej ucieczki był nie tylko wyćwiczony podczas okupacji instynkt przetrwania, ale także mocno obecne w świadomości lublinian poczucie tymczasowości sytuacji, w której się znaleźli. To, co z perspektywy czasu przedstawiano jako epokową zmianę, w końcu lipca 1944 musiało wydawać się ulotne i mocno niepewne. Marcin Zaremba pisał:

Poczucie tymczasowości, zawieszenia i lęku to emocje, które odczuwała – choćby przez krótki czas – większość Polaków w pierwszych powojennych latach. Radość z wyzwolenia, z zakończenia wojny nie tylko nigdy nie poszybowała do poprzeczki entuzjazmu jak na Zachodzie, np. we Francji, ale i szybko się skończyła. Dla Anglików, Francuzów czy Włochów, mimo najróżniejszych trudności i powojennej biedy, przyszłość wydawała się przewidywalna. Dla mieszkańców Europy Środkowo-Wschodniej stanowiła ciągłe dręczący znak zapytania.<sup>29</sup>

Przekraczający granicę rampy aktorzy-żołnierze mogli być swego rodzaju odpowiedzią na ten „znak zapytania”, sprawiali przecież, że ze sceny „powiało bezpieczeństwo”. W wielokrotnym podkreśleniu tego epizodu może kryć się coś jeszcze – kościuszkowski mundur na scenie stanowił także świadectwo nadejścia nowej epoki, sankcję dla nadchodzących politycznych zmian. Wbrew pozorom nowy porządek, pomimo wsparcia jednej z najpotężniejszych armii świata, niekoniecznie był traktowany jako pewny i bezalternatywny. Znamienny (a przy okazji również nieco anegdotyczny) przykład tego poczucia niepewności podaje Janina Hera w swoim tekście poświęconym losom polskich aktorów w pierwszym powojennym dziesięcioleciu. Otóż nieznana z imienia artystka przemyskiego teatru odmówiła udziału w akademii na rocznicę rewolucji październikowej w 1944, „podając powód, że to wszystko i tak się rozleci, a ona nie myśli się później wstydzić albo tłumaczyć, albo wisieć”.<sup>30</sup>

Prezentacja *Z pieśnią do kraju* nie doczekała się jednak miejsca w podręcznikach historii teatru, w przeciwieństwie do wystawienia *Ślubów panięskich* Fredry, które uznano dość zgodnie za pierwsze przedstawienie teatralne w powojennej Polsce.<sup>31</sup> Stało się tak zapewne dlatego że, jak ujął to Krasnowiecki, był to

<sup>28</sup> S. Zakrzewska, *Z pieśnią do kraju. Z widowni Teatru Armii Polskiej*, „Rzeczpospolita” 1944 nr 10.

<sup>29</sup> M. Zaremba, *Wielka trwoga. Polska 1944–1947. Ludowa reakcja na kryzys*, Kraków 2012, s. 408.

<sup>30</sup> Cyt. za: J. Hera, *Niepokorni – pokorni. Losy aktorów polskich 1944–1954*, „Pamiętnik Teatralny” 2008 z. 3–4, s. 14.

<sup>31</sup> Zob. M. Fik, *Trzydzieści pięć sezonów. Teatry dramatyczne w Polsce w latach 1944–1979*, Warszawa 1981, s. 11; eadem, *Kultura polska po Jalcie. Kronika lat 1944–1981*, Londyn 1989, s. 14; J. Godlewska, *Najnowsza historia teatru polskiego. Wprowadzenie*, Wrocław 1999, s. 18–19.

w repertuarze Teatru I Armii Wojska Polskiego „jedeny spektakl o fakturze zawodowego teatru”.<sup>32</sup> Poza niewłaściwą datą pierwszego lubelskiego przedstawienia tych *Ślubów* (było to 28 lipca, podczas gdy większość powojennych opracowań podaje 1 sierpnia<sup>33</sup>) przyjęło się również pisać o nim jako o premierze, wymazując tym samym fakt, że po raz pierwszy na teatralnych deskach pojawiło się w Łucku 5 lipca 1944. To właśnie po łuckim przedstawieniu Janina Broniewska ogłosiła na łamach „Nowych Widnokręgów” – „narodziny polskiego teatru”:

Dzień tej premiery zostanie zapisany nie tylko w kronice naszego pierwszego tutaj polskiego teatru, ale i w sercach widzów, do których dotarło znów słowo polskie po latach zupełnego zwątpienia, niby pierwsza jaskółka, zwiastująca naszą wielką wiosnę.<sup>34</sup>

Kilka tygodni później „Rzeczpospolita” już o tej łuckiej jaskółce nie wspominała, stwierdzając w relacji ze spektakli Teatru I Armii WP, że „w Lublinie teatr naszej armii po raz pierwszy wystąpił w prawdziwym teatrze, normalnych dekoracjach”.<sup>35</sup> Jednocześnie autor tekstu mocno podkreślił amatorski charakter grupy, a kształtowi samego spektaklu poświęcił jedynie kilka zdawkowych pochwał, skupiając się za to na reakcjach publiczności, mającej przyjmować *Śluby panięskie* „z rozrzewnieniem” i raz po raz wybuchać „hucznym śmiechem”. Za najbardziej godne uwagi uznał trudne warunki, w jakich powstawało przedstawienie oraz wysiłki twórców dekoracji i kostiumów, którzy zadziwili widzów prawdziwymi meblami na scenie (pochodzącymi podobno z samego Belwederu).

Inne teksty poświęcone temu spektaklowi potraktowały go już w sposób podobny do tego, w jaki pisze się o profesjonalnym teatrze. Owszem, wspomniano o polowych warunkach, ale jednocześnie autorzy opisali poszczególne kreacje aktorskie czy próbowali poddać analizie ujęcie tekstu Fredry i to, jak wybrzmiewał on ze sceny w Łucku i Lublinie latem 1944. I tak Janina Broniewska czy recenzent żołnierskiej gazety „Zwyciężymy” po kolei omówili wszystkie role, przy okazji prezentując trzon nowego teatru, nie robiąc przy tym specjalnej różnicy pomiędzy amatorami i profesjonalistami. W ocenie Broniewskiej wszyscy aktorzy zasłużyli na pochwały:

Pastelowo-liryczna Anna (Ryszarda Hanin – według biura personalnego), w niebieskiej kryolinie tworzy piękny kontrast malarski i psychologiczny z wygadaną, rezolutną Klarą (Halina Billinżanka) w różowej (satynowej, jak się już rzekło) kreacji stylowej.

Płaczliwy Albin (Marian Nowicki, jeden z pierwszych teatralnych kościuszkowców), potrafił zdobyć serca kobiece mimo tkliwości i fontanny łez, co jest zgodne, jak wiadomo, z fredrowskim tekstem. Władysławowi Krasnowieckiemu (Guciowi) przychodzi to jeszcze łatwiej (i z roli, i z samych wdzięków świetnego aktora, co to nie z jednego pieca scenicznego chleb jadał).

<sup>32</sup> W. Krasnowiecki, *Wędrowny teatr wojskowy*, op. cit.

<sup>33</sup> Por. J. Cymerman, *Ustanowienie historii*, op. cit.

<sup>34</sup> J. Broniewska, *Narodziny polskiego teatru*, „Nowe Widnokregi” 1944 nr 16.

<sup>35</sup> I. M., *Występy Teatru Armii Polskiej*, „Rzeczpospolita” 1944 nr 16.

Jest w tym zespole jeszcze jeden aktorski „stary wróbel” – to Władysław Golik [powinno być: Godik], dobry, fredrowski stryjasek Rodost [!]. Widać z każdego gestu i spojrzenia, że na scenie czuje się jako ta rybka w swoim żywiole. Może najtrudniejszą rolę miała Irena Fabińska, wedle Fredry nie sędziwa, ale w lecie życia matrona. A tu młodość wyziera z każdego uśmiechu. Bo i co robić, kiedy i ta aktorka jest siłą rzeczy w wieku poborowym? „Matron nie trzymamy” – mógłby na swe usprawiedliwienie powiedzieć wydział personalny naszej Armii. I tym razem, nawet wobec teatru, ma rację. Obejdzie się. Młodziutka matrona, przyprószywszy śliczne włosy pudrowaną siwizną, wyszła z roli obronną ręką. A za wdzięk kary nie ma. To dodatek, czyli premia dla „P. T. Publiczności”.<sup>36</sup>

Warto dodać, że według zachowanych plakatów zarówno w Lublinie, jak i w Łucku Irena Fabińska grająca rolę Dobrońskiej posługiwała się pseudonimem Irena Lourier, ale jak widać obydwójce recenzenci opierali się nie na afiszach, lecz raczej na informacjach z „biura personalnego”.

Głosy lubelskiej prasy, choć pełne sympatii i uznania, świadczą jednak o dostrzeganiu przez recenzentów półamatorskiego charakteru tych *Ślubów panińskich*. Cytowana już „Rzeczpospolita”, chwalać ambicję zespołu, zauważa jednocześnie, że „wyobrażamy sobie, ile trudu musiało kosztować reżysera zmontowanie widowiska wierszowanego”, gdyż „mówienie wierszem na scenie to sztuka, z którą rzadko dają sobie radę zawodowi aktorzy, cóż dopiero amatorzy”.<sup>37</sup> Wiktor Bazylewski z kolei w „Gazecie Lubelskiej” krótko scharakteryzował jedynie role zawodowców – Gucia w wykonaniu Krasnowieckiego, krytykując go za odegranie tej roli „według fasonu [...] współczesnego pewniaka” i brak „romantycznej politur”, a z kolei Albinowi Mariana Nowickiego wytykając to, że był „cośkolwiek za mało wyretuszowany i z lekka groteskowy”. Resztę zespołu pochwalił w duchu rady Szekspirowskiego Tezeusza ze *Snu nocy letniej*, by przez „wzgląd szlachetny cenił chęć, nie wartość”:

Jeśli zważymy, w jak trudnych warunkach teatr żołnierski pracuje, możemy powinszować szczeremu wysiłku włożonego w sztukę ze strony wszystkich aktorów.<sup>38</sup>

Wzmianki podkreślające półamatorski charakter Teatru I Armii Polskiej są o tyle istotne, że w tym samym czasie regularnie w budynku Teatru Miejskiego grana już była *Moralność pani Dulskiej* w reżyserii Ireny Ładosiówny – pierwszy spektakl Teatru Zrzeszenia Aktorskiego<sup>39</sup>, którego twórcy w dużej części legitymowali się na tyle dużym doświadczeniem scenicznym i odpowiednim wykształ-

<sup>36</sup> J. Broniewska, op. cit.

<sup>37</sup> I. M., *Występy Teatru Armii...*, op. cit. Warto dodać, że Derecki napomknął, że w ramach tego przedstawienia pokazano nie całość tekstu Fredry, a jedynie jego fragmenty (M. Derecki, *Z pieśnią do kraju*, op. cit.).

<sup>38</sup> W. B. [Wiktor Bazylewski], *Śluby panińskie*, „Gazeta Lubelska” 1944 nr 14.

<sup>39</sup> W lubelskiej prasie w 1944 teatr kierowany przez Józefa Klejera i Irenę Ładosiównę nazywano po prostu Teatrem Miejskim, nazwa Teatr Zrzeszenia Aktorskiego nie pojawia się na zachowanych afiszach i w programach. Używają jej natomiast w swoich wspomnieniach jego członkowie.

eniem, że można było ich uznać za profesjonalistów. Pomimo tej konkurencji zespół Krasnowieckiego przez kolejne miesiące 1944 regularnie zapełniał salę w Domu Żołnierza – tak przynajmniej wyglądało to w relacji Pasternaka, według którego „Teatr Pierwszej Armii grywał wtedy stale dwa razy dziennie, na popołudniówkę dając montaż mój pt. *Z pieśnią do kraju*, a wieczorem *Śluby panięskie*”, „supernadkomplety urągały wszelkim przepisom bezpieczeństwa”, a spektakl towarzyszyły „łzy, owacje i całe naręczka kwiatów rzucanych na scenę”.<sup>40</sup> Wydaje się, że z czasem ten entuzjazm lubelskiej publiczności zaczął nieco słabnąć, bo Pasternak chwilę później wspomina o wyjazdach z Lublina na prowincję.<sup>41</sup>

Trudno o jednoznaczną ocenę postawy członków Teatru I Armii – wydaje się, że dość trafnie podsumowała ją Janina Hera, cytując m.in. opinię Gustawa Holoubka:

Ci aktorzy z Lublina „w moim pojęciu byli dwuznacznicy”, mówił Gustaw Holoubek. Może jednak wierzyli w to, że „idzie wolność”. Chcieli bardzo grać w teatrze, a aktorom „straszenie niedużo potrzeba, by wzbudzić w nich uczucia patriotyczne. W ogóle im pewnie do głowy nie przyszło, że to polskie słowo „mogło pogłębić depresję tych, co cierpieli”.<sup>42</sup>

### „BIAŁO-CZERWONA WSTĘGA ZE ŻŁOTYM NAPISEM”

Pierwsza premiera, która miała miejsce w „wyzwolonej” Polsce, nie przebiła się do świadomości i historyczno-teatralnych syntez w takim stopniu jak opisana powyżej „pierwsza jaskółka” Krasnowieckiego.<sup>43</sup> A szkoda – bo jej historia mogłaby stanowić ciekawą założycielską opowieść o odnowieniu polskiego teatru, który próbując sobie radzić w nowej rzeczywistości, jednocześnie starał się korzystać z dorobku idei wypracowanych jeszcze przed wojną (inna sprawa, że trudno sobie wyobrazić, by taka opowieść mogła zostać zaakceptowana przez władze Polski Ludowej). Żeby to wyjaśnić, trzeba cofnąć się do 1939, bo właśnie wtedy tak naprawdę zaczęła się historia Teatru Zrzeszenia Aktorskiego.

Otóż w 1939 w lubelskiej i ogólnopolskiej prasie pojawiły się informacje o tym, że w oparciu o zespół Teatru Wołyńskiego im. Juliusza Słowackiego z Łucka ma powstać w Lublinie Teatr Lubelski Centralnego Okręgu Przemysłowego (według innych źródeł nazwa miała brzmieć Teatr Lubelsko-Wołyński COP im. Juliusza Słowackiego). Jego dyrektorem miał zostać Janusz Strachocki – dotychczasowy dyrektor łuckiej sceny (która od 1933 na mocy umowy z władzami Lu-

<sup>40</sup> L. Pasternak, op. cit., s. 251–252.

<sup>41</sup> Ibidem, s. 253.

<sup>42</sup> J. Hera, op. cit., s. 70.

<sup>43</sup> Jednym z nielicznych, którzy po wielu latach zwracali uwagę na rangę premiery *Moralności pani Dulskiej* był Andrzej Hausbrandt. Przypomniał on ten spektakl w recenzji z pokazanego w Warszawie w ramach „Panoramy XXX-lecia” w 1974 *Wyzwolenia* Stanisława Wyspiańskiego (prem. w Teatrze im. Juliusza Osterwy w Lublinie 3 IX 1972) w reżyserii Kazimierza Brauna (A. Hausbrandt, „*W teatrze tym Polskę budować...*”, „Express Wieczorny” 1974 nr 18).

blina dawała również spektakle w budynku dawnego Teatru Miejskiego przy ulicy Narutowicza). Jak pisał lubelski korespondent „Czasu”:

Podstawami finansowymi placówki są w pierwszym rzędzie subwencje Zarządu Miejskiego w Lublinie w postaci świadczeń w naturze jak: sala, światło itp. i miesięcznej dotacji w wysokości 1000 zł, dalej subwencje z Funduszu Kultury Narodowej w wysokości 5000 zł oraz spodziewane subwencje Ministerstwa W[yznań] R[eligijnych] i O[świeccenia] P[ublicznego] i M[inisterstwa] S[praw] Wojskowych.<sup>44</sup>

Strachocki ściągnął do Lublina liczną grupę aktorów z całej Polski, wśród których znaleźli się m. in. Irena Ładosiówna, Julia Kossowska, Irena Starkówna, Jadwiga Plucińska, Stefan Bystrzyński, Józef Klejer, Jan Leśniowski, Władysław Lasoń, Mieczysław Mieczynski, Józef Sawicki i Janusz Snay. Dołączyli oni do dotychczasowego zespołu Teatru Wołyńskiego i rozpoczęli przygotowania do pierwszego sezonu, w czasie którego planowano dać „18 premier sztuk dramatycznych, a w tym 3 przedstawienia dla szkół oraz 3 premiery operowe”.<sup>45</sup> Teatr Lubelski COP miał przyjąć imię Juliusza Słowackiego i objąć swoją objazdową działalnością nie tylko województwa lubelskie i wołyńskie, ale również np. Radom, Stalową Wolę, Tarnobrzeg, Ostrowiec Świętokrzyski. Trzeba tu jeszcze przypomnieć, że była to kontynuacja tradycji Teatru Wołyńskiego, który od początku swego istnienia inspirację dla swej działalności czerpał z idei teatralnych objazdów Reduty Juliusza Osterwy i Mieczysława Limanowskiego.<sup>46</sup>

Inicjatywa ta z powodu wybuchu II wojny światowej nie miała szansy się rozwijać. Teatr Lubelski COP im. J. Słowackiego zdążył dać jedną premierę w Lublinie – była to wyreżyserowana przez Irenę Ładosiównę i pokazana 1 września 1939 farsa Romana Niewiarowicza *Dlaczego zaraz tragedia?*. Pomimo to teatr był wówczas ważnym punktem nie tylko na kulturalnej mapie miasta – jak pisał Edward Krasiński w monografii poświęconej Stefanowi Jaraczowi (którego wojenne losy rzuciły w tym czasie na kilka tygodni do Lublina):

Od początku września życie kulturalne skupiało się w nieczynnym teatrze lubelskim, gdzie Irena Ładosiówna zorganizowała kuchnię uchodźczą. W mieszkaniu dozorczej Janowej namiętnie dyskutowano. Wieczorami słuchano w łazience komunikatów radiowych ze Lwowa, Wilna, Londynu czy Moskwy – o obronie Westerplatte i Warszawy, o płonącym Zamku, katedrze, Teatrze Wielkim i ratuszu, o odezwie emigrującego prezydenta Mościckiego i wkroczeniu armii sowieckiej na terytorium Polski. 13 września przybył Jaracz do kościoła pobernardyńskiego na ślub pary aktorskiej: Ładosiówny i Klejera.<sup>47</sup>

W październiku i na początku listopada w lubelskim teatrze niedoszli aktorzy Teatru Lubelskiego COP im. J. Słowackiego wznowili sztukę Niewiarowicza (pod

<sup>44</sup> S. W. [S. Wolski], *Teatr Lubelsko-Wołyński obejmuje swym zasięgiem COP*, „Czas” 1939 nr 224.

<sup>45</sup> Ibidem.

<sup>46</sup> Zob. B. Śmigieński, *Teatr Wołyński im. Juliusza Słowackiego 1930–1939*, Lublin 2002, s. 8–9.

<sup>47</sup> E. Krasiński, *Stefan Jaracz*, Warszawa 1983, s. 463.

zmienionym tytułem *Miłość i boks*). Mieli jeszcze okazję przygotować dwie realizacje, które reżyserował i w których grał sam Stefan Jaracz (był to *Majster i czeladnik* Józefa Korzeniowskiego oraz *Lekkomyślna siostra* Włodzimierza Perzyńskiego) – okazały się to być ostatnie reżyserskie i aktorskie prace tego wybitnego twórcy.<sup>48</sup> Wszystko to działo się z aprobatą Niemców – o czym pisał sam Jaracz tuż po wojnie w tekście opublikowanym na łamach „Nowej Epoki”:

Był wrzesień 1939 r. W parę dni po wejściu Niemców do Lublina, w którym znalazłem się zagwany pierwszym orkanem wojny, zwrócił się do mnie sekretarz lubelskiego teatru z zapytaniem czy otwierać teatr, bo z jego informacji wynika, że Niemcy nic nie mają przeciw graniu (zarząd miastem znajdował się jeszcze w rękach Wehrmachtu). Oczywiście, jak najprędzej grać – odpowiedziałem – a co macie gotowego? – Farsę Niewiarowicza. Skrzywiłem się. Po namyśle jednak dodałem: Wszystko jedno, grajcie Niewiarowicza, tu chodzi w tej chwili o akcent życia. Zagrali. Teatr był pełny. Poproszony następnie na występy, grałem z zespołem lubelskim *Lekkomyślną siostrę i Majstra i czeladnika*. To, co można było w danych warunkach skleić. Zdawałem sobie sprawę, że nie są to sztuki odpowiednie na ten moment. Sam czułem się tym momentem tak ogłuszony i wewnętrznie zmasakrowany, że raczej mi się chciało leżeć krzyżem w kościele, niż iść do garderoby i malować twarz pijacką majstra Szaruckiego. Ale instykt mi mówił co innego. Teatr był przepelniony, reakcja publiczności niezwykle żywa. Po drugim przedstawieniu *Majstra* teatr zamknęło Gestapo, które już zaczęło działać. Akcent życia się skończył.<sup>49</sup>

W połowie listopada 1939 budynek teatru przy ulicy Narutowicza został zajęty przez Niemców. Aktorzy, którzy zdecydowali się zostać w Lublinie, założyli po kilku miesiącach przy ówczesnej ulicy Szpitalnej 3 (dziś Peowiaków) kawiarnię U Aktorów. Kierował nią Jan Orsza-Łukasiewicz, a jego współnikami byli Irena Ładosiówna, Halina Buyno i Józef Klejer, pracowali tam również między innymi Irena Starkówna, Mieczysław Łoza czy Jerzy Śliwa. Podjęta z konieczności praca w kawiarni nie przerwała ich kontaktu ze sztuką – nie tylko organizowali występy gościnne (m.in. Leona Schillera, Mieczysława Fogga, Henryka Ładosza), ale i sami przygotowywali „piosenki i melodeklamacje” (jak można było przeczytać w prasowych anonsach), prowadzili również rodzaj tajnych kompletów teatralnych dla adeptów sztuki scenicznej (uczestniczyli w nich m.in. Maria Górecka i Mieczysław Łoza).

I choć, jak wspominała Ładosiówna, praca w kawiarni była „przytłaczająca i ogłupiająca”, a po czterech latach „stała się obmierzła”<sup>50</sup>, to jednocześnie był

<sup>48</sup> Zob. M. Derecki, *Ostatnia rola Stefana Jaracza*, [w:] *Jego siła...*, op. cit., s. 60–71. Trudno dziś ustalić pod jaką nazwą funkcjonował lubelski teatr we wrześniu i październiku 1939. Zachowany w Muzeum Historii Miasta Lublina program *Lekkomyślnej siostry* wydrukowany był na przygotowanych wcześniej drukach z nazwą Teatru Lubelskiego COP im. Juliusza Słowackiego, do których dodano listę twórców i obsadę, krótki tekst informujący o problematyce sztuki oraz doklejone zdjęcie Jaracza autorstwa Edwarda Hartwiga.

<sup>49</sup> S. Jaracz, *O styl teatru polskiego*, „Nowa Epoka” 1945 nr 6–7; [przedruk w:] idem, *O teatrze i aktorze*, oprac. i wstępem opatrzył W. Natanson, Warszawa 1962, s. 112–113.

<sup>50</sup> I. Ładosiówna, *Pierwsze kroki*, [w:] *15 lat lubelskiego teatru dramatycznego (1944–1959)*, red. M. Bechcyc-Rudnicka, Lublin 1959, s. 12.

to czas, gdy powstawały zręby „Zespołu” (jak sami siebie nazywali), który pod koniec lipca 1944 zajął opuszczony przez Niemców budynek teatru noszącego od 1940 miano Stadttheater Lublin. Ludzi tych połączyło przez czas okupacji coś więcej niż tylko praca na scenie – codzienne niebezpieczeństwa (bywalcami lokalu byli Niemcy, korzystał z niego również wywiad Armii Krajowej<sup>51</sup>), wspólne zajęcia (zarówno te artystyczne, jak i zwykłe, codzienne) sprawiły, że nawiązali ze sobą bardzo bliskie kontakty (notabene Klejer i Ładosiówna od września 1939 byli małżeństwem, a Halina Buyno właśnie w kawiarni poznała swojego przyszłego męża – Mieczysława Łozę).

Członkowie tej grupy wspólnie z młodymi ludźmi, którzy brali udział w konspiracyjnych warsztatach teatralnych organizowanych przez Irenę Ładosiównę, w maju lub czerwcu 1944 rozpoczęli próby do *Moralności pani Dulskiej*. We wspomnieniach Ładosiówna uzasadniała wybór tego tytułu dwojako – po pierwsze mówiła, że „myśmy dlatego tę *Moralność pani Dulskiej* wybrali, bo tak się składało, że akurat tyle osób było w zespole, więc mielibyśmy pokrycie dla całej obsady”, a po drugie:

Długo głowiliśmy się nad doбором sztuki. *Kordian*, *Wesele*, dzieła opracowywane w czasie konspiracyjnych lekcji z przyszłymi adeptami scenicznymi, w tej chwili były marzeniami nie do pomyślenia. Wypadło przestać na małym.

Zdecydowaliśmy się na *Moralność pani Dulskiej*. Role zdobyliśmy z wielkim trudem i... biciem serca, za pośrednictwem Bolesława Fotygo-Folańskiego, kradnąc je z biblioteki teatralnej; egzemplarz znalazł się cudem w zdewastowanej bibliotece-czytelnii.<sup>52</sup>

Zatem to przypadek, a jednocześnie trzeźwe spojrzenie na możliwości obsadowe grupy był przyczyną takiego a nie innego wyboru – jak się zresztą wkrótce okazało, dość powszechnego w pierwszych powojennych sezonach.<sup>53</sup> Warta zauważenia jest także wzmianka Ładosiówny o Fotygo-Folańskim, gdyż pozwala na bardziej precyzyjne umiejscowienie w czasie narodzin pomysłu na pierwszą premierę lubelskiego „Zespołu”. Otóż w gadzinowym „Nowym Głosie Lubelskim” z 16 maja 1944 znaleźć można notkę o dość zagadkowym tytule *Raz na wozie, raz pod wozem...*, w której pojawia się informacja o tym, że Folański, nazywany „wojennym «zarządcą» Teatru Miejskiego”, w dniu swych 61. urodzin (przypadały one 15 maja 1944) wyjeżdża do Krakowa, gdzie ma objąć funkcję reżysera operowego i operetkowego w tamtejszym Teatrze Powszechnym.<sup>54</sup> Tym samym wiadomo, że Ładosiówna, Klejer i ich „Zespół” przystąpili do prób *Moralności...* przed tą datą.

Początek pracy miał według Ładosiówny łączyć się ze stopniowym zbliżaniem się frontu do Lublina, kiedy to „Zespół” gromadził się w piwnicach w czasie alarmów bombowych:

<sup>51</sup> Zob. K. Bielski, *Tajemnica kawiarni „U Aktorów”*. Z notatnika obrońcy, Lublin 1970, s. 5–49.

<sup>52</sup> I. Ładosiówna, *Pierwsze kroki*, op. cit., s. 12.

<sup>53</sup> W latach 1944–1947 na polskich scenach odbyły się 23 premiery tego dramatu Zapolskiej, niemal tyle samo, co w latach 1948–1956, kiedy to *Moralność pani Dulskiej* była realizowana 27 razy.

<sup>54</sup> *Raz na wozie, raz pod wozem...*, „Nowy Głos Lubelski” 1944 nr 115.

Pierwsze próby o charakterze otwarcia... „walizki snów” odbyły się w schronie, przy „ilustracji muzycznej” syren alarmowych. Zresztą były to próby z niekompletną obsadą, jak już wspominałam – na zasadzie pragnień. Prócz nas obojga [Ładosiówny i Klejera – J. C.] uczestniczyli w niej tylko: Halina Buyno, Irena Starkówna oraz Maria Górecka i Mieczysław Łoza (moi uczniowie okupacyjni). Na tej samej zasadzie marzeń, mąż mój stale skupywał szminki, mastyks itp. od intendentą Deutsches Theater.<sup>55</sup>

Kolejny etap pracy nad spektaklem zbiegł się z walkami o Lublin, trwały one kilka dni (od 22 do 25 lipca), czas ten „Zespół” spędził w piwnicy mieszkania małżeństwa Klejerów przy ulicy Narutowicza 34. Jeszcze w czasie walk udało się Klejerowi dotrzeć do gmachu teatru – musiał w tym celu pokonać kilkaset metrów „frontu ulicznego” i namówić do pomocy żołnierzy. Oto jak wspominała to Ładosiówna:

Widok okropny. W podwórzu porzucone skrzynie z kostiumami, podobno zrzucone z ciężarówkami w czasie ucieczki Niemców. „Szabrownicy” już działają. Wszystko porozbijane, pocięte części kotar, z kanap powycinane pasy materiału.

Przy pomocy oficera Armii Radzieckiej (który zajął skrzydło teatru od ulicy Kapucyńskiej) mąż mój, wraz z żołnierzami, zbierają ocalałe rzeczy i skrzynie i umieszczają je w magazynie pod sceną. Obok teatru były niemieckie składy żelaza – tam udaje się zdobyć trochę zamków i kłódek, można więc już jako tako zabezpieczyć część inwentarza. Zjawiają się chętni i uzbrojeni chłopcy z opaskami, którzy zabezpieczają wejście do teatru.<sup>56</sup>

Pojawiający się w ostatnim zdaniu „chłopcy z opaskami” to zapewne żołnierze Armii Krajowej, o których w 1959 Ładosiówna nie mogła mówić wprost. Wzmianka ta jest jednak dość znacząca – nie stacjonujący w jednym ze skrzydeł budynku przy Narutowicza żołnierze Armii Czerwonej, ale właśnie AK-owcy zabezpieczają teatr. Wygląda więc na to, że w ostatnich dniach lipca grupa Klejera i Ładosiówny bierze udział w swego rodzaju teatralnej części lubelskiej odsłony akcji „Burza”. Trzeba bowiem przypomnieć, że wbrew dominującej w latach PRL-u propagandzie, Lublin został zdobyty przy znaczącym udziale żołnierzy polskiego podziemia niepodległościowego i przez kilka pierwszych dni, do końca lipca w mieście funkcjonowały oficjalne struktury państwowe podporządkowane rządowi w Londynie.<sup>57</sup>

Według Ładosiówny duży udział w przygotowaniu premiery mieli sami lublinianie – „nie mamy żadnych pieniędzy, ale społeczeństwo pomaga nam całym sercem” – zanotowała przy okazji 15. rocznicy wydarzeń z 1944, a po kolejnych piętnastu latach w wywiadzie radiowym precyzowała:

Pani sobie nie wyobraża, co to się działo na wieść, że przyszedliśmy do teatru, my, ta garstka aktorów, codziennie przychodziły jakieś nieznanne panie i pytały: podobno będziecie państwo grać *Panią Dulską*, może potrzebny samowar, może potrzebny serwis, może nie macie kostiumów...

<sup>55</sup> I. Ładosiówna, *Pierwsze kroki*, op. cit., s. 12–13.

<sup>56</sup> Ibidem, s. 13.

<sup>57</sup> Zob. J. Wrona, op. cit., s. 363–382.



A rzeczywiście tak było. Pani Olszewska przyniosła suknie swoich babek na scenę – przepiękne jakieś taftowe suknie; była taka krawcowa, pani Maria Zielińska, która też ofiarowała nam jakieś stroje, był taki scenograf, a właściwie nie był scenografem, tylko jako młody człowiek miał aspiracje scenograficzne, pan Łukawski, który się zgłosił oczywiście bez żadnych roszczeń finansowych – na dekoratora. Była drukarnia, zdaje mi się, że Szczuki [...], który ofiarował się drukować za darmo programy i afisze, więc był to odzew całego społeczeństwa.<sup>58</sup>

Efektem tych wspólnych wysiłków była premiera na deskach Teatru Miejskiego 12 sierpnia 1944. Właśnie tego dnia Józef Klejer otrzymał pismo, w którym Szef Wydziału Teatralnego Resortu Kultury i Sztuki PKWN Tadeusz Wołowski polecał mu „prowadzenie Teatru Miejskiego w Lublinie”.<sup>59</sup> W tym również dniu na łamach „Rzeczpospolitej” ukazała się relacja z próby generalnej, w której można znaleźć wzmianki o żywiołowym kształtowaniu się zarówno zespołu scenicznego, jak i samego przedstawienia, a także o entuzjazmie wykonawców, mającym szybko się przełożyć na entuzjazm widzów:

Próba generalna. Kto choć trochę zna życie teatru od kulis, tego nie powinien zdziwić panujący za sceną rozgardiasz. Ten rozgardiasz tym bardziej zrozumiały jest w warunkach obecnych, kiedy w ciągu kilku dni grupa aktorów, znajdujących się w Lublinie, zaimprovizowała zespół teatralny.

Przez pięć lat artyści zmuszeni byli imać się różnych zawodów, nie mających nic wspólnego z ich fachem. Panie – najczęściej pracowały jako kelnerki, panowie próbowali swych sił w handlu. Nikt jednak nie pomyślał o zmianie zawodu na serio, toteż, z pierwszą jaskółką wolności, spotkali się aktorzy samorzutnie przy właściwym warsztacie pracy.

Zmontować naprędce sztukę, której wartość artystyczna obowiązuje do wysokiego poziomu, wystawić dekoracje, wyszukać odpowiednie kostiumy – nie jest rzeczą łatwą. Przebieg jednak wczorajszej próby generalnej pozwala przypuszczać, iż publiczność nie będzie miała powodu do narzekań.

Wszystkie bowiem trudności pokona niewątpliwie entuzjazm wykonawców, entuzjazm, z jakim każdy powraca po tyloletniej przerwie do umiłowanego zawodu.

Ten entuzjazm artystów podzieli z pewnością i cały kulturalny Lublin, tak od dawna tęskniący za strawą duchową.<sup>60</sup>

O samym spektaklu w gruncie rzeczy wiemy niewiele. Recenzenci skupiali się przede wszystkim na interpretowaniu fabuły i postaci dramatu przez pryzmat wydarzeń z trwającej jeszcze wojny. Janusz Minkiewicz na łamach „Rzeczpospolitej” niemal całą recenzję ze spektaklu wypełnił hipotezami „na temat wojennych losów Dulskich”. Tytułem przykładu:

Jakże łatwo wyobrazić sobie dom Dulskiej za czasów okupacji hitlerowskiej. Nawet wyobrazić go sobie nie trzeba, bo mieliśmy możliwość naocznej obserwacji takich domów w każdym mieście nieboszczki Generalnej Guberni. Oczywiście z ust pani Dulskiej padałyby bezustannie wniosłe słowa

<sup>58</sup> I. Ładosiówna, *Kartka z historii. Wywiad radiowy z okazji 30-lecia Teatru im. J. Osterwy, rozmawiała K. Kotowicz*, [w:] *Jego siła...*, op. cit., s. 92–93.

<sup>59</sup> Zob. J. Hera, op. cit., s. 70.

<sup>60</sup> (j. m.) [J. Minkiewicz], *Przed premierą w Teatrze Miejskim*, „Rzeczpospolita” 1944 nr 10.

Bogu i Ojczyźnie i gromy oburzenia na okrutnych Niemców. Ale nieraz słyszało się z tych samych ust niejednej ze współczesnych pań Dulskich, że „mimo wszystko jednak Niemcy to wyższa kultura, że ostatecznie często można się z nimi dogadać, że łatwiej znaleźć wspólny język z nimi niż z tymi barbarzyńcami ze wschodu”. Bo trzeba stwierdzić, że każda najczarniejsza reakcja znajdowała zawsze podatny grunt w sferze Dulskich. Mimo niewątpliwie szczerej ich nienawiści do Niemców, propaganda hitlerowskich głośników i gadzinowej prasy potrafiła nieraz głęboko się przesączyć w ich dusze.<sup>61</sup>

Podobnie Wiktor Bazylewski na łamach „Gazety Lubelskiej” snuł przypuszczenia na temat możliwych losów Hanka w czasie wojny, doceniając przy okazji osiągnięcia polskiej międzywojennej edukacji:

Śmiem zapewnić, a na żądanie mogę udowodnić tysiącami przykładów, że jeśli przed wojną światową Hanka poszła z zawiniątkiem do miasta na służbę i z zawiniątkiem z tej służby wróciła, wzięwszy za swoją godność kilka banknotów, dzisiaj podobna historia nie jest przykładem, który można uogólnić i przyjąć jako kryterium. W czasie obecnej wojny wiejskie Hanka jakże często przechodziły konspiracyjne kursy sanitarne przygotowując się do służby ważniejszej i godniejszej.

Dzisiaj, proszę państwa, dziewczyna wiejska ma poza sobą wychowanie z polskiej szkoły, która nauczyła ją poszanowania własnej godności, nauczyła ją wysoko cenić honor Polki. To tylko duchowe córeczki pani Dulskiej brały w ciągu ostatnich lat cenę za siebie w złotych, markach i w naturze.<sup>62</sup>

W obydwu cytowanych wyżej tekstach zaledwie kilka dość ogólnych zdań poświęcono temu, co można było zobaczyć na scenie. Dotyczyły one przede wszystkim oceny gry poszczególnych aktorek i aktorów – Minkiewicz tylko krótko skrytykował charakterystykę Dulskiej i Zbyszka i pochwalił Jarosława Łukawskiego za to, że z „trudności dekoracyjnych [...] wybrnął szczęśliwie”. Bazylewski wyróżnił role kobiece – Marię Zielińską grającą Melę i samą Ładosiówną w tytułowej roli, która zdaniem recenzenta „wnosiła na scenę taką atmosferę, że człowiek mimo woli mówił w duchu: – Trzeba się dowiedzieć, jaki jest numer tej zakazanej kamienicy, żeby, broń Boże, się tam nie wprowadzić”.<sup>63</sup> Diametralnie odmiennie rolę Ładosiówny ocenił Minkiewicz stwierdzając, że jej Dulka „wyglądała zbyt młodo i sympatycznie”. Pochwalił jeszcze Halinę Buyno w roli Hanka, Irenę Bielenin grającą Hesię, a także podobnie jak Bazylewski pozytywnie ocenił Marię Zielińską.

Spośród wszystkich recenzentów jedynie Zygmunt Kałużyński na łamach „Odrodzenia”, wyraziwszy oczywiście najpierw radość z tego, że „znów istnieje scena polska”, której „w ciągu pięciu dni udało się zbudować spektakl zadowalający w zupełności nasze poczucie artystyczne”, uznał, że „skoro teatr ruszył ucziwie, niech i krytyka podejmie ton zawodowy”.<sup>64</sup> Zamiast zatem przypominania nieodległych czasów okupacji skupił się przede wszystkim na analizie przedstawienia. Oceniał je wysoko, choć według niego inscenizacja „poszła po linii ścisłego reali-

<sup>61</sup> J. M. [J. Minkiewicz], *Teatr Miejski w Lublinie. „Moralność pani Dulskiej”*, „Rzeczpospolita” 1944 nr 11.

<sup>62</sup> W. B. [W. Bazylewski], *Moralność pani Dulskiej*, „Gazeta Lubelska” 1944 nr 11.

<sup>63</sup> Ibidem.

<sup>64</sup> Z. Kałużyński, *Zapolska na scenie lubelskiej*, „Odrodzenie” 1944 nr 1.

zmu, nowego punktu widzenia nie poszukując”, a „reżyserii moglibyśmy wytknąć niejednen szablon sytuacyjny czy powierzchowność psychologiczną w traktowaniu postaci.” Spośród aktorów wyróżnił (podobnie jak i cytowany powyżej recenzent „Gazety Lubelskiej”) Ładosiównę i Zielińską, dobre słowo znalazł również dla Mieczysława Wielicza w roli Zbyszka. W recenzji Kałużyńskiego najciekawszy jest jednak dość rozbudowany wstęp i zakończenie, w którym wytknął zespołowi, że zagrał Zapolską zamiast *Dziadów* czy *Kordiana*, które jego zdaniem lepiej wybrzmiałyby w tej „chwili osobliwej” po „pięcioletnim męczeństwie”, wobec „rozłamu psychicznego i politycznego w narodzie, wciąż aktualnego lęku o losy Warszawy, atmosfery przeżytego entuzjazmu”.

Podobne postulaty wysuwano jeszcze wielokrotnie w czasie pierwszych sezonów po 1944 i 1945 oczywiście nie tylko w Lublinie. Wydaje się jednak, że zarówno z przyczyn politycznych, jak i braku odpowiedniej liczby dobrze przygotowanych wykonawców, a także prozaicznych trudności materialnych i technicznych realizacja dramatu romantycznego na scenie w 1944 była w zasadzie niemożliwa. Trudno sobie wyobrazić, jak mogłyby zostać odebrane w ówczesnej atmosferze społeczno-politycznej odegrane w teatrze więzienne opowieści bohaterów III części *Dziadów* czy sceny z Kordianem ogłaszającym Polskę Winkelriedem narodów. Być może wtedy, w sierpniu 1944, skromna realizacja sztuki Zapolskiej była wszystkim, na co mógł sobie ówczesny teatr polski pozwolić (w pełnym tego słowa znaczeniu). Stąd zapewne ta lubelska *Moralność pani Dulskiej* okazała się wystarczająca, by jej reżyserka otrzymała po premierze z rąk Wincentego Rzymowskiego, szefa Resortu Kultury PKWN (o czym sama przypominała przy okazji piętnastej rocznicy tych wydarzeń) „róże z biało-czerwoną wstęgą ze złotym napisem, brzmiącym może dziś zbyt patetycznie: «wskrziesicielce Polskiego Teatru»”.<sup>65</sup>

### „SZTUKA NIEMAL PROROCZA”

Specyficzna atmosfera panująca wśród członków „Zespołu” wpłynęła chyba również na przyjętą w sierpniu 1944 formułę funkcjonowania teatru przy ulicy Narutowicza. Jak wspominała Ładosiówna:

Utworzyliśmy coś w rodzaju spółki aktorskiej, z tym warunkiem, że każdy aktor, który by się znalazł na terenie Lublina, automatycznie będzie włączony do tego teatru. I tak się stało. I dzięki temu w ciągu paru tygodni mieliśmy najwspanialszy zespół.<sup>66</sup>

Następny po *Moralności pani Dulskiej* spektakl zrealizowany przez zespół Klejera i Ładosiówny był, zdaje się, próbą uchwycenia „chwili osobliwej” w warunkach dość ograniczonych możliwości świeżo powstałej sceny, działającej niemal na zapleczu wojennego frontu. Wybór realizatorów padł na *Jeńców* Lucjana Rydla. Jak

<sup>65</sup> I. Ładosiówna, *Pierwsze kroki*, op. cit., s. 14.

<sup>66</sup> Eadem, *Kartka z historii*, op. cit., s. 93.

piisał Kałużyński: „teatr lubelski wygrzebał i «odbrzązował» utwór, który, wydawało się, przeszedł na zawsze do lamusa historii literackiej”.<sup>67</sup> Jednocześnie jednak recenzenci zgodnie zauważyli, że po doświadczeniach ostatnich pięciu lat tekst Rydla nabrał aktualności, co wynikało oczywiście z dość powierzchownej analizy *Jeńców* jako opowieści o germańskiej bucie i agresji. Zarówno Janusz Minkiewicz na łamach „Rzeczpospolitej”, jak i autor niepodpisanej recenzji w „Gazecie Lubelskiej” uznali sztukę Rydla za pretekst do przypomnienia praw Polski do Pomorza, Śląska, a nawet terenów zamieszkałych kiedyś przez Słowian połabskich. Tekst z „Gazety Lubelskiej” w trzech czwartych poświęcony jest temu problemowi, a jeśli chodzi o kształt spektaklu, to możemy się dowiedzieć jedynie, że:

O grze artystów mówić dziś po prostu nie wypada. Można tylko bez przesady powiedzieć, że trio – Klejer, Zielińska – wprowadziło ton wielkiej gry aktorskiej, a w epizodach p. Nochowicz i p. Zieliński dali właściwą butę i grozę. Całość powinni zobaczyć wszyscy, którzy przeżyli 5 lat wojny pod okupacją czy z dala od niej.<sup>68</sup>

Zdaniem tego recenzenta, *Jeńcy Ładosiówny* to „właściwie uroczyste otwarcie wielkiego sezonu”, w którym „wszystko było godne uznania”, ale „przed wszystkim zdumiewa sama sztuka niemal prorocza”, a sama premiera jest

wielkim wydarzeniem, bo oto teatr spełnia swoje prawdziwe zadanie: każe nam myśleć i rozumieć te wielkie prawdy, o których się nie pamięta, narzuca nam problemat tak nas obchodzący jak powietrze, którym oddychamy.

W nieco podobnym tonie wypowiedział się wspomniany już Minkiewicz, który pochwalił lubelski teatr za to, że sięgnął po zapomniany tekst Rydla, który zdaniem recenzenta stanie się wkrótce częścią „żelaznego repertuaru sceny narodowej”. W pisanym pod koniec sierpnia 1944 tekście znaleźć można również świadectwo ówczesnych emocji i postaw, które wpływały na odbiór sztuki:

Od Rydla dowiadujemy się, że najważniejszą cechą rasy germańskiej jest jej niezmienność. Skoro byli tacy sami jak dziś lat temu tysiąc, nie zmieniają się za lat pięć czy dwadzieścia. Toteż *Jeńcy* Rydla są argumentem, że tylko całkowite zlikwidowanie tego przeklętego plemienia może dać rękojmię naszego dalszego bytu. Dzieło Rydla przypominać nam będzie, że w zaraniu dziejów Niemcy nie tylko byli naszym najgroźniejszym wrogiem, ile że miejsce między Odrą a Łabą, gdzieśmy się zagnieździłi przed tysiącem lat, jest naszą własnością, do której powrócimy.<sup>69</sup>

<sup>67</sup> Z. Kałużyński, „*Jeńcy*” *Lucjana Rydla*, „Gontyna” 1944 nr 1. Autor tego tekstu po jego ukazaniu się w „Gontynie” opublikował na łamach „Rzeczpospolitej” następujące oświadczenie: „Czasopismo «Gontyna» w 1-szym numerze (grudzień 1944) zamieściło bez mojej wiedzy pod moim nazwiskiem artykuł o *Jeńcach* Rydla, napisany przed trzema miesiącami jako komunikat teatralny o charakterze informacyjnym, przeznaczony do prasy przez teatr, w którym pracowałem. Ponieważ nie mam innego sposobu zaprotestowania przeciw podobnemu procederowi, składam niniejsze oświadczenie” (Z. Kałużyński, *Oświadczenie*, „Rzeczpospolita” 1944 nr 138).

<sup>68</sup> *Jeńcy*, „Gazeta Lubelska” 1944 nr 24.

<sup>69</sup> J. M. [J. Minkiewicz], *Teatr Miejski w Lublinie*. „*Jeńcy*” *Lucjana Rydla*, „Rzeczpospolita” 1944 nr 30.

Jak widać, o samym spektaklu z dzienników dowiedzieć się wiele nie można. Jedynie Kałużyński napisał tekst, w którym zamiast historycznych czy geopolitycznych dywagacji znaleźć można próbę oceny i analizy spektaklu Ładosiówny. Z zamieszczonego w efemerycznym piśmie „Gontyna” tekstu wiemy między innymi o zabiegach twórców przedstawienia mających na celu uaktualnienie sztuki Rydla:

Reżyser próbował przybliżyć *Jeńców* do aktualności również przez drobne aluzyjne przekształcenia tekstu: „Pięć lat minęło” (zamiast „sześć”, odkąd Germanie najechali dwór kniazia Olszana; „włoką starego na Majdan” zamiast „na mękę”. Hado i Gerta podnosili rękę na powitanie, marsz germański posługuje się motywami piosenki *Hajli-hajlo*, śpiewanej przez hitlerowskich wojaków, a na premierze słowiańscy zdobywcy grodu zatknęli sztandar białoczerwony przy dźwiękach *Jeszcze Polska*.<sup>70</sup>

To nieco kuriozalne rozwiązanie kończące lubelską realizację sztuki Rydla zostało po premierze zmienione, o czym wspomniał Kałużyński na łamach „Twórczości” w 1947, opisując tę realizację Rydla jako przykład „żałosnego sposobu preparowania” sztuk, dostosowywania się „do wymagań czasów przez powierzchowne interpolacje”.<sup>71</sup>

Przy okazji *Jeńców* pojawiły się po raz pierwszy narzekania na publiczność, która po pięciu latach braku stałego dostępu do sceny w Lublinie nie zawsze wiedziała, jak należy zachować się na widowni. Widzowie nie tylko nie znali i nie dochowywali teatralnych konwenansów, ale i przyprawdzali małe dzieci na sztuki dla dorosłych, co niekiedy niweczyło wysiłki twórców przedstawienia:

Osobnych kilka słów należy się publiczności, zapelniającej do ostatniego miejsca widownię. Znalazły się pośród niej jednostki, zachowujące się niesfornie i hałaśliwie. Oczywiście ten brak kultury słuchania wynika z ogólnego nieobycia teatralnego. spowodowanego długą okupacją. Ale musi się znaleźć na to rada. Może by wydrukować i wywiesić w kuluarach przepisy dobrego tonu na widowni, może przed przedstawieniem wyjaśniać w krótkiej prelekcji, jaka jest różnica między teatrem a stajnią?...

I co zrobić z rodzicami, którzy przynoszą do teatru kilkuletnie dzieci, aby zapoznać je z poezją Rydla?...

W akcie pierwszym, kiedy na scenie okrutna Niemka znęcała się nad swymi słowiańskimi niewolnicami, nad widownią znęcał się jakiś pan, który co chwila wnosił do łoży rozkrzyczanego bachora. W akcie trzecim, kiedy zgrzybiały ślepiec musnął tekturową lirą nieszczęsną brankę, zabijając ją na miejscu, kiedy w tym dramatycznym momencie na całej widowni zapanowała śmiertelna cisza, jakiś młodociany głos z balkonu krzyknął: „Dziadziu! Widziałeś?”

I w jednej chwili atmosfera grozy przerodziła się w huraganowy wybuch śmiechu. Dziadzio, zabierając impulsywnego wnuka na przedstawienie dla dorosłych, źle się przysłużył całości przedstawienia.<sup>72</sup>

<sup>70</sup> Z. Kałużyński, „*Jeńcy*”..., op. cit.

<sup>71</sup> Idem, *Problemy powojennego teatru w Polsce*, „*Twórczość*” 1947 nr 10.

<sup>72</sup> J. M. [J. Minkiewicz], *Teatr Miejski w Lublinie*. „*Jeńcy*”, op. cit.

Z czasem jednak okazało się, że widzowie mają na sumieniu grzech dużo cięższy – szukają bowiem w teatrze przede wszystkim rozrywki, lekceważąc „rolę wychowawczą teatru”, „jego zadania społeczne w nowej, odradzającej się Polsce”<sup>73</sup>, przy czym w tym wypadku „Zespół” Klejera i Ładosiówny okazał się nie być bez winy.

### „POTKNIĘCIE SIĘ TEATRU”

Trzecią premierą „Zespołu” w lubelskim Teatrze Miejskim była wyreżyserowana przez Józefa Klejera komedia muzyczna niemieckiego autora Paula Schurka *Muzyka na ulicy* w przekładzie i opracowaniu Mariana Hemara.<sup>74</sup> W krótkiej nocy na łamach „Gazety Lubelskiej”, zapowiadającej premierę w dniu 13 marca 1944, można było przeczytać, że przedstawione w tym spektaklu „perypetie nowoczesnych trubadurów – ulicznych grajków przeplatane miłymi melodiami, tu i ówdzie podkreślone ewolucjami, tworzą niefrasośliwe widowisko, które widzom pozwoli spędzić mile parę godzin z dala od trosk codziennych”.<sup>75</sup>

Wybór taki z jednej strony był zrozumiały – wynikał zapewne z potrzeb masowo zapewniającej widownię przy ulicy Narutowicza publiczności złaknionej rozrywki, której przyfrontowy jeszcze wówczas Lublin nie oferował zbyt wiele. W kinach wyświetlano przedwojenne polskie produkcje czy stare filmy amerykańskie, jedyną nowość stanowiły obrazy radzieckie, z oczywistych przyczyn nie mogące się cieszyć wielką popularnością. Poza tym szczupłą ofertę atrakcji uzupełniały grane od czasu do czasu przez wojskowe teatry rewie, występy zespołów reprezentacyjnych oraz nieregularnie organizowane koncerty. Jednocześnie jednak wybór błędnego wodewilu Schurka był obarczony ryzykiem – sięgnięto przecieź po sztukę niemieckiego autora, a do tego kojarzącą się z grzechem komercji, o który obwiniano przedwojenny teatr.<sup>76</sup>

Wszystkie te zarzuty pojawiły się w nielicznych prasowych komentarzach tego przedstawienia. Najbardziej przychylna zespołowi Klejera i Ładosiówny „Gazeta Lubelska” zignorowała ten spektakl, ale już Zbigniew Piotrowski na łamach „Odrodzenia” ostro pytał i równie ostro sam sobie odpowiadał:

Co dała nam ta sztuka? Niech każdy z patrzących zada sobie to pytanie, a nie potrafi na nie odpowiedzieć. Nie potrafi, bo powiedzieć: nic – nie byłoby zgodnie z prawdą. Owszem, dała nam mniej niż nic, bo jakieś gorzkie przeświadczenie o miernocie zespołu i złym doborze sztuk, przeświadczenie o nieodpowiedzialnym, nastawionym niespołecznie kierownictwie.<sup>77</sup>

<sup>73</sup> Z. Piotrowski, *W teatrze lubelskim*, „Odrodzenie” 1944 nr 4–5.

<sup>74</sup> Polska prapremiera tej sztuki w przekładzie i adaptacji Hemara miała miejsce w warszawskim Teatrze Rozmaitości 16 IV 1935.

<sup>75</sup> *Muzyka na ulicy*, „Gazeta Lubelska” 1944 nr 38.

<sup>76</sup> Warto zauważyć, że *Muzyka na ulicy* była grana (oczywiście w niemieckiej wersji jako *Straßenmusik*) przez Stadttheater Lublin wiosną 1943.

<sup>77</sup> Z. Piotrowski, op. cit.

Poza tym Piotrowski zwrócił uwagę na nieporadne próby uaktualnienia sztuki Schurka, polegające na wprowadzeniu słów typu „bimber” czy „góral”, zastąpieniu policjanta milicjantem, który w pewnym momencie zwracał się do jednej z bohaterek per „obywatelko”, co zdaniem recenzenta bardziej irytowało niż przybliżyło spektakl do doświadczeń publiczności.

Jeszcze ostrzej o *Muzyce na ulicy* pisał Janusz Minkiewicz na łamach „Rzeczpospolitej”. Spektakl ten przywiódł mu na myśl jawne polskie teatryki działające pod niemiecką okupacją:

W Warszawie przywykło się do tego. Wiadomo było, że Niemcy, chcąc obniżyć gusta publiczności, tej nowej publiczności warszawskiej, równie nieobyczej z teatrem jak dziś – lubelska, pozwalali tylko na wystawienie tego rodzaju scenicznej tandety.<sup>78</sup>

Minkiewicz (podobnie jak i cytowany wyżej Piotrowski) skrytykował jednak nie tylko repertuarowy wybór, ale również i sceniczne wykonanie wodewilu, co jeszcze mocniej uderzało w kierowany przez Klejera i Ładosiównę teatr:

Po dwóch miesiącach niepodległości można by się spodziewać po jedynym polskim teatrze czegoś innego, niż nawiązania do tego rodzaju żalonych tradycji.

Można by jeszcze darować obecnemu zespołowi teatru lubelskiego, że wystąpił z typową dla czasów niemieckiej okupacji „muzyczną” brechtą – widocznie zespół ten, acz nieskrępowany żadną cenzurą, nie czuł się na siłach zagrać nic przyzwoitszego z polskiego lub światowego repertuaru. Można by wybór tej brechty darować, gdyby była spreparowana i zagrana jako tako.

Niestety, poza bladymi przeblyskami talentu i obycia ze sceną u jednego czy dwojga wykonawców, przedstawienie odpowiadało wszystkim wymogom klasycznej szmiry. Pierwotny tekst (rzekomo Hemara) zwulgaryzowano do wymagań wojennej publiczności. Zawsze byłem daleki od oburzania się na „szarganie świętości”, ale bezmyślne wprowadzenie do akcji sztuczny – drogiej nam wszystkim piosenki partyzantów, upstrzenia jej – pozał się Boże – „ewolucjami” – wywołało we mnie i w kilku jeszcze obytych z teatrem widzach – uczucie najwyższego niesmaku.<sup>79</sup>

Trudno powiedzieć, czy rzeczywiście *Muzyka na ulicy* była tak źle zagrana. Spośród grających w spektaklu artystów – a byli to: Halina Buyno, Maria Górecka, Edward Kowalczyk, Mikołaj Samochocki, Stefan Śródka, Mieczysław Wielicz i Przemysław Zieliński – jedynie Górecka i Zieliński byli świeżo upieczonymi aktorami, pozostali mieli za sobą spore już doświadczenia teatralne sprzed 1939. Nie można oczywiście wykluczyć, że kłopot sprawiła im muzyczna forma przedstawienia – *Muzyka na ulicy* była bowiem pierwszym powojennym spektaklem Teatru Miejskiego, w którym pojawiało się dużo śpiewu i tańca. W cytowanej wyżej opinii charakterystyczne wydaje się to, że Minkiewicz napomyka o niesmaku wywołanym u niego i zaledwie u „kilku obytych z teatrem widzów”. Tym samym zwraca uwagę na to, że w 1944 w Lublinie aktorzy mieli do czynienia

<sup>78</sup> J. M. [J. Minkiewicz], „*Muzyka na ulicy*” w *Teatrze Miejskim*, „Rzeczpospolita” 1944 nr 48.

<sup>79</sup> Ibidem.

nia z publicznością inną niż ta przedwojenna. I to właśnie tej „nieobytej” części publiczności lubelskiej dostaje się na końcu jego sprawozdania:

Na razie *Muzyka na ulicy* ma zapewnione powodzenie, które, być może, pobije sukcesy *Ciotki Karola* lub *Obrony Częstochowy*. Zapełniająca salę do ostatniego miejsca publiczność przyjmuje sztukę z frenetycznym entuzjazmem.<sup>80</sup>

Warto zwrócić uwagę na to zestawienie przykładów – o ile *Ciotka Karola* Brandona Thomasa jest utworem porównywalnym z wodewilem Schurka, przykładem lekkiej, kasowej farsy, to *Obrona Częstochowy* Elżbiety Bośniackiej (pełny tytuł: *Przeor Paulinów, czyli Obrona Częstochowy*) należy do innej kategorii. Popularność sztuki Bośniackiej wynikała bowiem nie tylko z mało wymagającej od widza formy scenicznej, ale również i z propagowania patriotyczno-religijnych treści, od których recenzent organu PKWN wyraźnie tym samym się dystansował.

Wspomnieć należy o jeszcze jednej, wydaje się, dość istotnej okoliczności. Otóż w tym samym czasie, gdy teatr Klejera i Ładosiówny wystawia tę „muzyczną brechtę” do Lublina przyjeżdża Stefan Jaracz. Prasa dokładnie relacjonuje spotkania z nim, publikowane są jego zdjęcia z Wandą Wasilewską, Michałem Rolą-Żymierskim, członkami redakcji „Rzeczpospolitej” i „Odrodzenia”, odwiedza on zespół Teatru I Armii Wojska Polskiego.<sup>81</sup> Jednocześnie najprawdopodobniej nie doszło wówczas do spotkania tego wielkiego aktora z zespołem Klejera i Ładosiówny.

Podczas tej wizyty w tymczasowej „stolicy” Jaracz wygłosił przemówienie, którego fragmenty opublikowała „Rzeczpospolita” trzy dni przed premierą *Muzyki na ulicy*. Znaleźć w nim można między innymi takie słowa:

Jednym z najlepszych i najbardziej bezpośrednich środków podawania sztuki jest teatr. Dlatego dobry teatr jest wychowawcą narodu. Teatr podaje widzowi bezpośrednie wzruszenia artystyczne, rozbudza w nim świat wyobraźni, kształtuje i koordynuje jego walory etyczne. Teatr rosyjski, który jest jednym z najlepiej postawionych teatrów w Europie, jest dla widza świątynią – rozbudza w nim wzruszenia z gatunku wzruszeń religijnych.

Teatr ten, operujący narzędziami w postaci doskonałego aktora, wysokiej muzyki i tekstów o charakterze społecznym (tzn. jak wspomniałem, poruszających się w rejonach zagadnień etycznych) jest rodzajem misterium.

Teatr polski musi się stać tym teatrem, który posiadzie widza całkowicie, wciągnie go w swój świat nierzeczywistego piękna, pozwoli mu przeżyć twórczy moment wzruszenia artystycznego, pozwoli mu doznać doskonałego katharsis.

<sup>80</sup> Ibidem.

<sup>81</sup> Znane zdjęcie przedstawiające Jaracza w towarzystwie zespołu Teatru I Armii Wojska Polskiego w okolicznościowej publikacji *Jego siła nas urzekła*, op. cit., jest błędnie podpisane jako zrobione na scenie lubelskiego teatru. W rzeczywistości było ono wykonane przed Domem Żołnierza – Jaracz i aktorzy w wojskowych mundurach stoją na bruku, a w tle widać kolumny fasady tego budynku – na przełomie sierpnia i września 1944 roku będącego siedzibą zespołu Krasnowieckiego. Również reproduktowane w książce Krasieńskiego zdjęcie ze zbiorów Stanisława Witolda Balickiego mające przedstawiać Jaracza na widowni lubelskiego teatru (E. Krasieński, op. cit., il. nr 88) wydaje się być zrobione w Domu Żołnierza, a nie w Teatrze Miejskim – wskazuje na to wygląd krzeseł.



Dopiero taki teatr będzie świątynią i katedrą narodu, z której będzie on czerpał siłę i mądrość i która poprowadzi go ku wyżynom prawdziwego człowieka.<sup>82</sup>

Jaracz, kreśląc tę idealistyczną wizję polskiej sceny, jako wzór przedstawiał co prawda teatr rosyjski, ale jednocześnie nazywając go „rodzajem misterium” przywoływał kluczowe dla polskiego teatru pierwszych dziesięcioleci XX wieku kategorie religijne z „teatrem-świątynią” i teatrem jako miejscem wspólnotowej przemiany na czele. Niemiecki wodewil o błażej treści i z lekką muzyką mógł co prawda wciągnąć lubelskiego widza „w swój świat nierzeczywistego piękna”, ale materiałem na misterium z całą pewnością nie był, nie wspominając już o „doznawaniu doskonałego katharsis”. Ułatwiło to zadanie władzy, której z całą pewnością mogło zależeć na tym, by „świątynia i katedra narodu” powstała w oparciu o zespół Krasnowieckiego, a nie o aktorów grających w gmachu przy ulicy Narutowicza (o czym zdaje się świadczyć przebieg i sposób relacjonowania wizyty Jaracza w Lublinie). Premiera *Muzyki na ulicy* mogła realizacji tych planów znacząco się przysłużyć.

#### „TEATRALNA WERSJA *TREĐOWATEJ*”

Przypadek *Muzyki na ulicy* pokazuje, w jak niewygodnej sytuacji znalazł się jesienią 1944 „Zespół”. Z jednej strony naciski prasy (będące być może wyrazem niezadowolonia władzy z kierunku rozwoju lubelskiej sceny), a z drugiej sprzeczne z nimi oczekiwania publiczności. Pracując intensywnie w bardzo trudnych warunkach, zmagając się z różnego rodzaju ograniczeniami, Klejer i Ładosiówna dość szybko stracili pozycję „wskrzescieli teatru polskiego”, urok nowości przestał działać (przynajmniej na sprawozdawców) i spektakle zaczęto poddawać ostrej krytyce, jakby przygotowując grunt dla tego, co się stało w październiku 1944, czyli połączenia ich grupy z Teatrem Wojska Polskiego i przejęcie przez zespół gmachu przy Narutowicza. Okoliczności, w jakich do tego doszło, nie są do końca jasne, niemniej jednak z pewnych drobnych napomknien można wysnuć przypuszczenie, że nie było to radosne i jednomyślne zjednoczenie się dwu zespołów.<sup>83</sup>

Zanim jednak do tego doszło, „Zespół” zdążył przygotować w październiku dwie premiery. Pierwszą z nich były wyreżyserowane przez Mieczysława Chmielarczyka *Grube ryby* Michała Bałuckiego, a drugą *Uciekła mi przepióreczka* Stefana Żeromskiego w reżyserii Ładosiówny. Jak widać, po krytyce wodewilu Schurka twórcy związani z lubelskim Teatrem Miejskim postanowili sięgnąć po sprawdzone teksty, mocno zakorzenione w polskiej tradycji teatralnej. Po pierwszy jako podstawę do beztrudnej scenicznej rozrywki, nieprzekraczającej jednak granic dobrego smaku, po drugi natomiast jako ważny głos w społeczno-poli-

<sup>82</sup> S. Jaracz, *O zadaniach sztuki*, „Rzeczpospolita” 1944 nr 39.

<sup>83</sup> Zob. J. Cymerman, *Ustanowienie historii...*, op. cit., s. 46–51.

tycznych dyskusjach międzywojnia, który przeszedł do historii teatru polskiego dzięki realizacji Reduty i kreacji Przełęckiego stworzonej przez Juliusza Osterwę. Gdyby zatem chcieć zaryzykować i spróbować potraktować te ostatnie realizacje jako swego rodzaju credo likwidowanego właśnie „Zespołu” – to byłoby to dążenie do tworzenia teatru, który z jednej strony jest niewymuszoną zabawą mogącą połączyć różne gusta i różne warstwy społeczne, z drugiej natomiast nie ucieka od społecznego zaangażowania, stanowi wyraz etosu wychowanej na polskim romantyzmie i Żeromskim polskiej inteligencji. Być może właśnie dlatego Przełęckiego w spektaklu Ładosiówny wbrew swoim scenicznym predyspozycjom zagrał sam Józef Klejer<sup>84</sup>, za którą to rolę został zresztą mocno skrytykowany przez recenzentów.

Obydwa spektakle zostały przyjęte przez recenzentów dość chłodno. W obu przypadkach krytyka podkreślała przede wszystkim warsztatowe braki wykonawców. Recenzent „Rzeczpospolitej” podpisany jako „Zastępca” uznał tekst Bałuckiego za jedną z tych sztuk, „którym dopiero wnikliwa reżyseria, wystudiowana gra aktorów, finezyjne dekoracje dodają sugestywności”. Tego wszystkiego jego zdaniem brakowało inscenizacji Chmielarzyka, stąd radził lubelskiemu teatrowi, że „w doborze sztuk musi kierować się wielką ostrożnością, wynikającą ze wstrzemięźliwej maksymy mierzenia zamiaru podług sił”. Złośliwość tej uwagi poczyniona przy okazji *Grubych ryb* nie wymaga chyba dodatkowych komentarzy. Zresztą całą relację przenika dość zjadliwa ironia:

Sztukę potraktowano realistycznie, przynajmniej wnosząc z tego, że na przyjęciu u państwa Ciaputkiewiczów odżywiano się naprawdę (realnie!), nie wiem, czy i pito naprawdę, chociaż ktoś na sali z uczuciem tryumfu odkrywcy wrzasnął: „bimber!” Ten wrzask ostatecznie pokonał wszystkie wysiłki przeniesienia się przy wybitnej pomocy własnej wyobraźni i mniej wybitnej pomocy aktorów do epoki, obowiązującej w komedii, pokonał wysiłki wczucia się w miłą, sentymentalną staroświecczyznę.<sup>85</sup>

Łagodniejszy ton krytyki pojawia się w tekście Jana Dąbrowskiego na łamach „Gazety Lubelskiej”. Redaktor naczelny tego pisma, dostrzegając mankamenty widowiska („trochę niedopilnowane przez reżysera ujednoczenie szerokości gestu”), jednocześnie wystawia „Zespołowi” umieszczony nawet w tytule recenzji „trzeci plus”. Przypominając trudności, przed jakimi jesienią 1944 stał lubelski teatr, stwierdził przy tym, że „wysiłki reżyserii, zespołu, pojedynczych wykonawców ról – można ocenić tylko pod kątem widzenia dobrych chęci”. To nawoływanie do wyrozumiałości względem teatru Klejera i Ładosiówny może świadczyć o toczącej się już batalii o przyszły kształt sceny przy Narutowicza, która wkrótce miała stać się siedzibą Teatru Wojska Polskiego.

<sup>84</sup> W latach 1926–1929 Józef Klejer był aktorem wileńskiej Reduty i m.in. grał Bukańskiego w *Przepióreczce*, w której Osterwa zagrał Przełęckiego.

<sup>85</sup> Zastępca, *Teatr Miejski w Lublinie. Premiera „Grubych ryb” Michała Bałuckiego*, „Rzeczpospolita” 1944 nr 63.

Z obydwu recenzji o samym kształcie przedstawienia wywnioskować możemy niewiele. Ponownie próbowano dość powierzchownie i incydentalnie uwspółcześnić tekst, humor był dość niewyszukany, a „realizm” miał ograniczać się do prawdziwego jedzenia i picia. Uderza natomiast podkreślenie – i to zarówno przez niechętnego spektaklowi „Zastępcę”, jak i Jana Dąbrowskiego (uznającego *Grube ryby* za „trzecią dodatnią pozycję na cztery wystawione przez teatr lubelski sztuki”<sup>86</sup>) niedostatków warsztatowych samego zespołu. Pierwszy z nich nie znalazł w tym przedstawieniu żadnej roli, która warta by była pochwały, a drugi skupił się na wspomnianych już wyżej „dobrych chęciach”. Wystarczyły zatem trzy miesiące, by teatr początkowo kojarzony z profesjonalizmem stał się obiektem prasowych polajank za to, że w nie dość umiętny sposób gra sztukę, która przed wojną była popularna przede wszystkim „na scenach teatrzyków amatorskich”.<sup>87</sup> Podobne zresztą zarzuty pod adresem „Zespołu” pojawiły się także w prasowych komentarzach do *Uciekła mi przepióreczka* – sztuki o innym ciężarze gatunkowym i zupełnie odmiennej tradycji scenicznej. Zatem nie o repertuar tu tylko chodziło, a być może o uzasadnienie kroków podejmowanych wobec teatru przez władzę.

W czasie, jaki upłynął pomiędzy tymi dwiema premierami, zapadły zresztą kluczowe dla lubelskiego teatru decyzje i sztuka Żeromskiego była już przygotowywana ze świadomością, że będzie to ostatni spektakl zrealizowany w tej niecodziennej, swego rodzaju „spółdzielczej” formule funkcjonowania teatru. W archiwum PKWN zachowało się lakoniczne pismo wystosowane 23 października 1944 przez Tadeusza Kadurę, przewodniczącego Tymczasowego Prezydium Miejskiej Rady Narodowej w Lublinie, w którym można przeczytać, że

stosownie do zarządzenia Kierownika Resortu Kultury i Sztuki, prof. W. Rzymowskiego, dyrekcję Teatru Miejskiego po dniu 25 X 1944 (po prem. St. Żer. pt. *Przepióreczka*) obejmie mjr Władysław Krasnowiecki, dyrektor Teatru WP.<sup>88</sup>

Adresatami pisma byli Wincenty Rzymowski, Józef Klejer i Władysław Krasnowiecki.

Według Stanisławy Mrozińskiej decyzja o włączeniu „Zespołu” do Teatru Wojska Polskiego zapadła na skutek umowy zawartej 20 października 1944 pomiędzy „Kierownikiem Resortu Obrony Narodowej PKWN [...] z jednej strony a kierownikiem Resortu Kultury i Sztuki PKWN z drugiej strony” o „współpracy w zorganizowaniu wzajemnej pomocy materialnej i fachowej oraz kontynuowaniu prac teatru pod nazwą Teatr Wojska Polskiego”.<sup>89</sup> Wynikiem tej umowy był wydany 28 października (a zatem dzień po premierze *Przepióreczki*, a dwa po

<sup>86</sup> J. Dąbrowski, *Trzeci plus*, „Gazeta Lubelska” 1944 nr 57.

<sup>87</sup> *Zastępca, Teatr Miejski w Lublinie. Premiera „Grubych ryb”...*, op. cit.

<sup>88</sup> Archiwum Akt Nowych w Warszawie, Archiwum PKWN w Lublinie, Resort Kultury i Sztuki (teatr – organizacja, repertuar, korespondencja), sygn. 2/185/0/1.12/XV/3, k. 1.

<sup>89</sup> S. Mrozińska, *Karabin i maska. Na podstawie dokumentów i wspomnień Teatru Wojska Polskiego w drodze i w Łodzi z lat 1943–1946*, Łódź 1964, s. 63.

ogłoszonym w prasie jubileuszowym, dwudziestym piątym przedstawieniu *Moralności pani Dulskiej*) Rozkaz nr 85 Naczelnego Dowódcy Wojska Polskiego o „utworzeniu wspólnie z Resortem Kultury i Sztuki Teatru Wojska Polskiego”.<sup>90</sup> W skład nowo powołanej instytucji weszły zespoły artystyczne obu armii, a także lubelski Teatr Miejski i zespół teatru białostockiego. Kontrolę nad instytucją miał wspólnie sprawować Resort Kultury i Sztuki PKWN oraz Główny Zarząd Polityczno-Wychowawczy WP. Skutkiem tego „zjednoczenia” było to, że cywilne zespoły zostały wcielone do wojska, położono kres ich niezależności, władza, która do tej pory „sprawowała opiekę”, od tego momentu miała pełną kontrolę nad poczynaniami artystów. Ponadto na zjednoczeniu tym skorzystały przede wszystkim zespoły wojskowe. Tak przynajmniej wynika z tego, co można wyczytać pomiędzy wierszami niektórych relacji. Według Mrozińskiej:

Atmosfera stołecznego Lublina z centralnymi władzami sprzyjała planowaniu z rozmachem, „w skali krajowej”. Trudno zresztą teatrowi planować – i działać – tylko w Lublinie. [...] Tu nie wystarczyła już półkolista tęcza z namiocikiem służącym za dekorację i kulisy: zwyczajna publiczność ze zwykłymi nawykami wymagała przedstawienia w prawdziwym teatrze, z prawdziwymi dekoracjami.

Jedyny teatr – miejski – był zajęty przez zespół lubelski z Klejerem i Ładosiówną. Sala w Domu Żołnierza to prowizorium, które nie wystarczyło teatrowi zasobnemu w dobrych aktorów, rozległe plany rozwojowe i artystyczne.<sup>91</sup>

Sytuacja jej zdaniem uległa zmianie „dopiero po «fuzji» z Teatrem Miejskim w Lublinie”, gdy „luki w ukostiumowaniu zostały uzupełnione z zasobów gospodarzy”.<sup>92</sup> Przypomnijmy – Teatr Miejski gromadził kostiumy i rekwizyty z pomocą lublinian – po „zjednoczeniu” trafiły one pod wojskowy zarząd. Wedle oficjalnej wersji wszystko to odbywało się bez konfliktów, przy pełnej aprobacie wszystkich stron. Jedynie Jan Kreczmar napomknął przy okazji piętnastej rocznicy tych wydarzeń, że „połączenie to nastąpiło na pamiętnej i gwarnej naradzie”.<sup>93</sup> Z kolei Halina Buyno-Łoza dopiero w 1984 na łamach wydawanego przez Teatr im. Juliusza Osterwy w Lublinie okolicznościowego czasopisma dołączanego do programów w jubileuszowym sezonie 1984/85 opisała okoliczności tej fuzji z perspektywy członków „Zespołu”:

Później pojawił się Władysław Krasnowiecki ze swoim Teatrem Wojskowym, który po pewnym czasie został przekształcony w Teatr Wojska Polskiego. Odczuwaliśmy pewnego rodzaju zawód, gdy zaczęto nas traktować jak zespół drugorzędny. Myśmy się już nie liczyli. Krasnowiecki włączył cały nasz zespół Teatru Zrzeszenia Aktorskiego do swojego.<sup>94</sup>

<sup>90</sup> Ibidem, s. 64.

<sup>91</sup> Ibidem, s. 76–77.

<sup>92</sup> Ibidem, s. 63.

<sup>93</sup> H. Ch. [H. Chabros], *Lubelskie „Wesele” w 1944 r. (Ze wspomnień Jana Kreczmara)*, „Kurier Lubelski” 1959, nr 199–200.

<sup>94</sup> *Wspomnienia aktorów o „Weselu” z 1944 r.*, „Czterdzieści lat minęło”, sez. 1984/85, Państwo-woy Teatr im. Juliusza Osterwy w Lublinie, [program do:] S. Wyspiański, *Wesele*, reż. I. Gogolewski, prem. 29 XI 1984.

Ważnym i ciekawym kontekstem mogącym rzucić nieco światła na te ukryte w niedomówieniach i półsłówkach relacje obydwu teatrów może być zbliżona sytuacja, jaka zaistniała w 1945 w Łodzi. Doszło tam do podobnego konfliktu pomiędzy Teatrem Wojska Polskiego a powołanym do życia przez cywilne władze miasta Teatrem Miejskim, którego dyrektorem został Henryk Szletyński. Oto jak skrótkowo ujęła tę sytuację Mrozińska:

W dniu 5 lutego 1945 roku Szletyński dostał nominację na dyrektora Teatru Miejskiego, podpisaną przez wiceprezydenta Jana Jagusia. Lokal tego teatru znajdował się jednak od dziesięciu już dni w rękach administracji Teatru Wojska Polskiego. Uzbrojona służba Melpomeny ani myślała o oddaniu gmachu prawowitemu właścicielowi, tj. Radzie Narodowej miasta Łodzi. Nawyk wykorzystywania wszelkich dóbr „trofejnych”, zdobytych prawem rangi czy pistoletu, okazał się o tyle wygodny i korzystny dla administracji Teatru Wojska Polskiego, że wszelkie usiłowania cywilnych władz miejskich były bezskuteczne.<sup>95</sup>

Teatr Krasnowieckiego – być może nauczony lubelskim doświadczeniem – zajął po prostu budynek przy ulicy Cegielnianej. Bez względu na protesty Teatru Miejskiego czy władz Łodzi grał w nim spektakle i nie dopuszczał do tej sceny cywilnej konkurencji, a jednocześnie korzystając ze wsparcia wojska budował wizerunek teatru nowoczesnego, dobrze zorganizowanego, proponującego ambitny repertuar. Po kilku miesiącach Teatr Wojska Polskiego batalię wygrał, przejął majątek tworzonej oddolnie konkurencji i dość szybko zaczął być traktowany jako teatr realizujący misję najważniejszej w odrodzonej Polsce sceny, pełniącej de facto rolę teatru narodowego. A choć trudno tu mówić o pełnej analogii (w Lublinie zespół Klejera i Ładosiówny zdołał przez kilka miesięcy dzięki polityce faktów dokonanych prowadzić działalność na najważniejszej scenie w mieście), to same mechanizmy działania wojskowej sceny wydają się być podobne do tych, jakie można było dostrzec w pierwszej stolicy Polski Ludowej.

Ostatniej premierze przygotowanej przez zespół Klejera i Ładosiówny należy zatem się przyjrzeć w takim właśnie kontekście. *Uciekła mi przepióreczka* Żeromskiego – rzecz o samotności i cichej ofierze idealisty, a do tego dramat, którego prapremiera była jednym z najważniejszych wydarzeń w teatrze II Rzeczypospolitej, mógł być bowiem wybrany celowo jako rodzaj manifestu, który wobec podjętych ponad głowami aktorów decyzji stał się ostatnim akordem tego krótkiego i w pewnym sensie heroicznego okresu względnej niezależności lubelskiej sceny.

Spektakl spotkał się jednak znowu z krytyką na łamach lubelskiej prasy – szczególnie surowo przedstawienie ocenili autorzy publikujący w gazetach bliższych nowej władzy. Janusz Minkiewicz w „Rzeczypospolitej” nazwał *Przepióreczkę* „czymś w rodzaju teatralnej wersji *Trędowatej*”. Stanisław Piętaś zaczął od przypomnienia Redutowej realizacji dramatu Żeromskiego jako swojego „wielkiego przeżycia teatralnego”, po czym stwierdził, że w Lublinie „sztuka

<sup>95</sup> S. Mrozińska, *Początki teatru w wyzwolonej Łodzi*, [w:] *Tranzytem przez Łódź*, Łódź 1964, s. 250.

z powodu zupełnie niewłaściwego obsadzenia roli Przełęckiego sprowadza się do najgłupszego niemal dramatu miłosnego z lichego filmu”.<sup>96</sup> Przychylna ocena spektaklu pojawiła się jedynie w niepodpisanej recenzji w „Gazecie Lubelskiej”, której autor uznał, że „w sumie – przedstawienie jest na czasie” i przypomniał o okolicznościach, w jakich przyszło pracować „Zespołowi”:

Jeżeli teatr nie jest zupełnie taki, jak nasze o nim pojęcie i marzenie – to jednak trzeba sobie powiedzieć uczciwie, że po zwalczeniu tysiąca trudności technicznych, o których się widzowi przeciętnemu nie śniło – staje na scenie aktor tak samo wycieńczony wojną i z poszarpanymi nerwami, jak my, i zdobywa się na maksimum wysiłku w zespole sklejanym, zbieranym, niezgranym. Czyż za niektóre gaffy i niedociągnięcia należy sam teatr przekreślić i „budę zamknąć”? Jesteśmy świadkami tworzenia się i musimy być pobłażliwi, aby i nas nie sądzono zbyt surowo.<sup>97</sup>

We wszystkich relacjach pojawiają się zgodne narzekania na publiczność. Lubelscy widzowie doczekali się nawet karykatury wydrukowanej w „Odrodzeniu”. Ich zachowanie było według Minkiewicza jedną z przyczyn artystycznego niepowodzenia lubelskiej *Przepióreczki*:

Dialogi będące w książce perłami poetyckiej prozy stały się na scenie komediowym flirtem, wzbudzającym szczerą wesołość na widowni. Jest w tym tyle samo winy reżyserii i gry aktorów, co i sposobu reagowania słynnej już z tępoty artystycznej – publiczności miejscowej. Większość koftunerii wypełniającej widownię to niefałszowane dzikusy, to buszmeni i hotentoci, poprzebierani w europejskie ubrania. Reakcja większości widzów raz po raz wprawiała w zażenowanie i wywoływała współzucie dla pełnych dobrej woli wykonawców.<sup>98</sup>

Na obronę lubelskiej publiczności i realizacji Ładosiówny można przywołać fakt, że podobnie na drugi akt sztuki Żeromskiego reagowała kilka miesięcy później również widownia krakowska, oglądająca ten sam dramat w Teatrze Miejskim im. Juliusza Słowackiego w reżyserii i z udziałem samego Juliusza Osterwy. Reakcje te świadczą jednak nie tylko o pookupacyjnym upadku obyczajów czy o poszukiwaniu przez publiczność w teatrze przede wszystkim rozrywki, ale także o zerwaniu społecznej i kulturowej ciągłości. Przełęcki, stojący na scenie pomiędzy rechoczącą publicznością a wzywającymi do odrzucenia „dramatów o rozdarciu duchowym inteligenta” rzecznikami nowego porządku<sup>99</sup>, stawał się coraz bardziej dojmująco samotny.

Teatr Klejera i Ładosiówny zakończył swój kilkumiesięczny żywot bez wielkich osiągnięć artystycznych – zabrakło niestety wśród dokonań „Zespołu” jakiejś ważnej, przełomowej inscenizacji. Porażką był również brak wyrazistej i spójnej komunikacji na linii scena – widz. Teatr deklarował służbę sztuce, a wystawiał

<sup>96</sup> S. Pięta, „Uciekła mi przepióreczka” w *teatrze lubelskim*, „Odrodzenie” 1944 nr 8–9.

<sup>97</sup> „Uciekła mi przepióreczka”. *Premiera w Teatrze Miejskim*, „Gazeta Lubelska” 1944 nr 82.

<sup>98</sup> J. Minkiewicz, „Uciekła mi przepióreczka”, „Rzeczpospolita” 1944 nr 87.

<sup>99</sup> Zob. J. Kott, *Uciekła nam przepióreczka*, [w:] idem, *Po prostu. Szkice i zaczepki*, Warszawa 1946, s. 145–148.

przedwojenny wodewil i poczciwe ramotki. Trudno nie odnieść wrażenia, że za dużo było w tym przypadku, że w natłoku przyziemnych spraw ambicje artystyczne schodziły na dalszy plan. Udało się natomiast lubelskiej grupie przywrócić obecność teatru w przestrzeni publicznej. Zaproponowano również nowy sposób funkcjonowania sceny wyrastający zarówno z Redutowych doświadczeń Klejera, jak i okupacyjnych przeżyć części zespołu. Ich quasi-spółdzielcza formuła działania, zaangażowanie lublinian w tworzenie teatru, przy jednoczesnym wsparciu ze strony władzy, która przez te kilka miesięcy zdawała się nie wtrącać zanadto w pracę „Zespołu”, to wszystko mogło robić wrażenie, że oto dzięki tej grupce aktorów tworzą się zręby nowego modelu teatru w Polsce. Porozumienie „resortów” PKWN, włączające lubelski teatr do umundurowanego Teatru Wojska Polskiego, szybko to wrażenie rozwiało.