

MONIKA ZAWISTOWSKA

Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy

Teatr czasu wojny 1939–1945 w świetle zadań i wartości

Działalność teatru drugiej wojny światowej jest przedmiotem badań historyków teatru i ma już swoją obszerną literaturę. Pozycje takie jak: *Teatr czasu wojny 1939–1945* Stanisława Marcza-Oberskiego czy wydany w 1963 roku XII tom „Pamiętnika Literackiego” stanowią szczegółowe ujęcie historii polskiego teatru czasu okupacji.

Niniejszy artykuł jest próbą spojrzenia na teatr z perspektywy zadań, ról i wartości, jakie teatr prezentował w tym trudnym okresie. W mniejszym stopniu będę odwoływać się do poszczególnych pozycji repertuarowych (tu odsyłam do szczegółowych opracowań przedmiotu, roczników, kalendarzów etc.). Czytelnik znajdzie tu krótką charakterystykę funkcjonowania teatrów jawnych, konspiracyjnych oraz działających w obozach koncentracyjnych, pokazujących, jak teatr działający na pograniczu egzystencji poprzez swoje posłannictwo i wartości potrafił zachować podmiotowość.

„Odnosząc pojęcie zadań do teatru, mamy na myśli jakieś cele, które teatr stawia sobie, bądź cele, które są mu stawiane, przez kogoś. Jeśli chodzi o cele społeczne, to rozumiemy przez to fakty, które pociągają za sobą następstwa, odbijające się w sposób istotny na współżyciu ludzkim”¹. Życie teatralne, widowisko, a nawet pojedynczy gest aktora jest nieustannym przeżywaniem, realizowaniem wartości. Są jednak takie wzorce, które w określonym miejscu i czasie stają się szczególnie pożądane i których brak odczuwa się najdotkliwiej. Wartości ukie-
runkują ludzkie pragnienia i działania oraz są podstawą oceny wszystkiego, co człowiek myśli, czego pragnie i co czyni. Dzięki nim określa, co jest dobre, a co złe. Wartości stymulują zachowania jednostek i zbiorowości, są zatem ważnym spoiwem grupowym.

Życie człowieka jest realizacją wartości, poszukiwaniem sensu, co oznacza aksjologiczną dojrzałość, ujawniającą się w strefie poznawczej, emocjonalnej

¹ A. Hertz, *Zadania społeczne teatru* [w:] *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, red. J. Degler, Wrocław 1978, s. 34.

i moralnej, kultura zaś powinna na te czynniki szczególnie uwrażliwiać. Sztuka uruchamia ich przeżywanie i interpretację².

Działalność teatru w czasie okupacji to ciemna próba odnowy wartości. To poszukiwanie głębi w obliczu największego zagrożenia egzystencji. Niezwykle ważny w tym wymiarze jest związek pomiędzy zainteresowaniem dla teatru, jego działalnością a wydarzeniami politycznymi, społecznymi, którym towarzyszy napięcie wśród zbiorowości. W czasie dużych wstrząsów politycznych teatr zaczyna rozwijać działalność, która jest znakiem rozgrywających się wydarzeń.

Pierwsza próba generalna (Głos ludzi Jeana Cocteau) odbyła się 31 sierpnia 1939 roku [...] Nikt z nas już nie miał wątpliwości, że wojna wisi na włosku, ale nikomu nie przychodziło na myśl, żeby zrezygnować z premiery. [...] Po zakończonej próbie pianiści zasiedli do instrumentów i zagrali *Jeszcze Polska*. Z pierwszego rzędu widowni widziałem łzy, które zaczęły spływać im po twarzach, kiedy śpiewali. Płakały wszystkie kobiety. Płakali sceptyczni, z trudem poddający się kabareciarze – Lawiński, Minowicz, Znicz. [...] Płakali przy fortepianach Boruński i Gimpel. Wszyscy. Wielu z nich widziałem tego dnia po raz ostatni³.

Przedstawiona dalej krótka charakterystyka sytuacji pierwszego okresu wojny stanowić będzie punkt wyjścia do dalszych rozważań na temat roli stojącego w obliczu politycznych komplikacji teatru. Na początku sezonu teatralnego 1939/40 działało w Polsce 26 scen dramatycznych oraz 13 teatrów objazdowych, czynnych było 6 oper oraz liczne teatry rewiowe i rozrywkowe. W czasie kampanii wrześniowej zginęli pierwsi ludzie teatru, którzy zapoczątkowali tym samym długą listę ofiar wojny, zabitych, więzionych, prześladowanych i rozproszonych po całym świecie⁴. Początkowo wierzone, że tak jak podczas niemieckich rządów w czasie pierwszej wojny światowej życie artystyczne będzie trwało, mimo rygorów i cenzury. Tymczasem już 25 września 1939 roku w opracowaniu *Die Frage Behandlung der Berolkerung der ehemaligen polnischen Gebiete nach ressenpolitischen Gesichtspunkten* (Problem traktowania byłych terenów polskich z punktu widzenia rasowego) zdefiniowano Polaka jako „całkowicie nietwórczego, zarówno pod względem kulturowym, jak i narodowo-politycznym”⁵.

Polskie życie kulturalne, wszelkie imprezy artystyczne przestały istnieć. Teatry były niszczone. W najmniej zdewastowanym warszawskim Teatrze Polskim Niemcy zrobili remont, by zaadaptować go na własny użytek. Związek Artystów Scen Polskich rozwiązano z nakazu władz okupacyjnych. Ten, zlikwidowany w oficjalnym życiu, zszedł do podziemi, podobnie jak większość ośrodków życia artystycznego.

² Za: J. Wojnar, *Kultura w człowieku – wciąż aktualna idea kultury* [w:] teże, *Humanistyczne intencje edukacji*, Warszawa 2000, s. 86.

³ Za: T. Mościcki, *Teatry Warszawy 1939*, Warszawa 2009, s. 362.

⁴ Ogólne straty osobowe teatru polskiego w czasie wojny objęły ponad 300 osób. 9 września od bomb zginął w Lublinie Jan Czechowicz, 17 września Stanisław Witkiewicz popełnił samobójstwo, aktor Ludwik Berger zginął z bronią w ręku, Eugeniusz Bodo został stracony w rosyjskim łagrze. Nina Viedt została ścięta toporem w berlińskim więzieniu, a Tadeusza Boy-Żeleńskiego Niemcy rozstrzelali we Lwowie.

⁵ Za: M. Marczak-Oborski, *Teatr czasu wojny 1939–1945*, Warszawa 1967, s. 49.

Ludwik Solski tak oto wspomina pierwsze dni okupacji: „Trzeba było zaczynać życie od nowa. [...] Machina ucisku i terroru zaczęła działać. Rozpoczęło się powolne wciąganie społeczeństwa w tryby wrogiej administracji. Głośna akcja paszportyzacji przyniosła mi pierwsze konflikty. Nie chciano uznać mojego pseudonimu. Dla nich fakt, że posługiwałem się nim w ciągu pięćdziesięciu lat w teatrze i życiu, nie był ważny”⁶.

Niemcy nie udzielali poparcia sprawie polskiego rozwoju życia kulturalnego, jeśli nie miało ono cech rozrywki prymitywnej. „Zezwala się na organizowanie polskich przedstawień muzycznych, jeśli służą one tylko celom rozrywkowym, należy zabronić koncertów, które dzięki swojemu wysokiemu poziomowi mają dać widzom artystyczne przeżycia [...]. Zezwala się na wystawianie dla Polaków operetek, rewii i lekkich komedii [...]. Polacy nie mają prawa na wystawianie poważnych widowisk i oper [...]. Przy występach artystów polskich nie ma żadnych zastrzeżeń co do obniżania i erotyzowania programów”⁷.

W traktowaniu spraw teatralnych przez Niemców charakterystyczne było akcentowanie „problemu rasowego” i nagonka na artystów polskich, których podejrzewano o żydowskie pochodzenie⁸. Aby mieć całkowitą i pełną kontrolę nad artystami, w „Dzienniku Rozporządzeń Generalnej Guberni” 8 marca 1940 roku wydano rozporządzenie mówiące o tym, że każdy, kto na obszarze Guberni jest czynny publicznie w dziedzinie muzyki, sztuk plastycznych, teatru, filmu, piśmiennictwa, prasy i fotografii, podlega nadzorowi Wydziału Oświaty Ludowej i Propagandy przy Rządzie Generalnego Gubernatora. Zarejestrowani w ten sposób artyści otrzymywali *erlaubniskarty*, bez których nie można było uprawiać żadnej działalności jawnej na polu kultury. Konsekwencją tego zarządzenia było włączenie ludzi teatru do propagandowej maszyny i antypolskiej działalności.

We wrześniu 1940 roku Zarząd Główny ZASP na wniosek Stefana Jaracza podjął decyzję o bojkocie⁹. Tym samym wydał członkom zakaz rejestrowania się w swoich zawodach i występowania na scenach publicznych pozostających pod kontrolą okupanta.

Teatry jawne

Ponieważ obowiązywał zakaz wykorzystywania przez Polaków gmachów teatralnych, inscenizacje prezentowano najczęściej w lokalach adaptowanych z sal lub salek kinowych. To właśnie tam odbyły się (w różnych okresach)

⁶ L. Solski, *Wspomnienia 1893–1954*, Kraków 1956, s. 455.

⁷ Akta Okręgowej Komisji Badania Zbrodni Hitlerowskich w Krakowie, t. V, s. 245, Archiwum GKBZH [w:] S. Marczak-Oborski, dz. cyt., s. 50.

⁸ W gwiazdkowym numerze „Gońca Krakowskiego” z 1939 roku ukazał się przepełniony denuncjacjami artykuł pt. *Polska Melpomena w objęciach żydowskich bożków*.

⁹ W bojkocie wzięło udział ok. 90% ludzi teatru. Ci, którzy nie zdecydowali się na ten krok, musieli liczyć się z takimi konsekwencjami jak: wyroki sądów podziemnych, kary golenia, chłosty i infamii.

24 imprezy, ale trzeba pamiętać, że równolegle funkcjonowało około tuzina innych tego typu scen¹⁰.

Na początku działalność teatrów jawnych przyjęto z pogardą. Pierwsza farsa Romana Niewiarowicza *Gdzie diabeł nie może* w teatrze Komedia ściągnęła zaledwie 1500 widzów, ale już jego farsę *Znajda* w 1940 roku obejrzało 15 000 widzów, a w 1943 roku ponad 20 000. Największą siłą teatrów jawnych powinna być satyra polityczna, niestety działające oficjalnie ośrodki zostały od niej odcięte (dowcipy na temat okupanta nie wchodziły w grę). Pojawił się problem, jaką tematyką zapełnić repertuar. Na scenach zagościły realizacje z lejtmotywem nader często wykorzystywanym przez inscenizatorów i autorów. Wskazują nań choćby tytuły sztuk: *Kobietki, ach kobietki; Tylko dla dorosłych; O czym marzą kobiety; Album miłości; Kajaki i krzaki; Miłosne figle*. Spora grupa aktorów, tancerzy i śpiewaków kontynuowała rozpoczętą przed wojną karierę¹¹. Wezwania do bojkotu nie skutkowały. Pauperyzacja inteligencji sprawiła, że jej miejsce zajęli nuworsze – ekspedienci, waluciarze, przekupnie. Imponowało im, że niedostępne dotąd gwiazdy są teraz na wyciągnięcie ręki.

Konsekwentnie realizowanym punktem niemieckiej polityki było rozpijanie publiczności (zwłaszcza na wschodnich terenach). Afisze przedstawień wystawianych przez jawne teatry zachęcały do sięgania po alkohol sztukami o wymownych tytułach: *Od smoczka do kieliszka; Bimber ulowy; Calus i rum; Trunki i pocałunki; No to gul*. Stałymi pozycjami rewii były monologi, dialogi i piosenki, w których aktorzy chwiali się na nogach. Wszystko to działo się zazwyczaj pośród mało wyszukanych, naturalistycznych dekoracji¹². Najgorzej w tym zakresie przedstawiały się teatry pozostające pod niemiecką egidą: Teatr M. Warszawy, otwarty w 1944 roku Teatr Powszechny czy działający na prowincji Teatr Objazdowy Generalnego Gubernatorstwa¹³.

Jedyną jawnie działającą sceną dramatyczną był teatr Komedia przy ul. Kredytowej w Warszawie. Jego oblicze repertuarowe i reżyserskie odpowiadało mniej więcej bulwarowym scenom przedwojennym. To właśnie Komedia jako jedyna wystawiała sztuki pełnospektaklowe, kosmopolityczne farsy, z wyjątkiem sztuk niemieckich. Wystawiono tam m.in.: *Szczęścia* Frania Perzyńskiego, *Moralność Pani Dulskiej* Zapolskiej, *Śluby panieńskie* Fredry, *Damę Kameliową* Dumasa. Strach przed mocodawcami zelżał po klęsce stalinogradzkiej, teatry mogły przejść

¹⁰ Pierwszym teatrem jawnym była *Kometa* dająca przedstawienia w sali przedwojennego kina przy ul. Chłodnej. Otwarto ją w kwietniu 1940 roku.

¹¹ Chodzi m.in. o Marię Malicką, Stanisławę Perzanowską, Lucynę Messal, Władysława Waltera, Jerzego Leszczyńskiego, Jerzego Buczkowskiego, czy Adolfa Dymśkę.

¹² Jedynym jaśniejszym punktem rewii były produkcje baletowe. W większych teatrzykach występował komplet doświadczonych tancerzy, którzy wychodzili z założenia, że nie dotyczy ich zakaz ZASP, ponieważ nie byli jego członkami i nie przyjmowali do wiadomości sugestii o konieczności obniżania poziomu artystycznego przedstawień.

¹³ Ten ostatni za sztukę Haliny Rapackiej pt. *Kwarantanna* został nagrodzony przez propagandę w konkursie: *Żydzi – wszy – tyfus plamisty*.

na bardziej liberalny kurs repertuarowy. By zdobyć uwagę publiczności, niejednokrotnie odwoływano się do uczuć religijnych. Zauważono, że dobrym interesem są przedstawienia pasyjne¹⁴.

Jak ocenić wykonawców, którzy mimo bojkotu grali w jawnych teatrzykach okupacyjnych? Bohdan Korzeniowski nie zgodził się na użycie w stosunku do tych wykonawców określenia „kolaborant”.

Kolaborantami nazywano polityków, którym władze tysiącletniej Rzeszy zaproponowały współpracę, a polskim politykom takiej współpracy nie proponowano. Wolałbym zamiast kolaboracja mówić nieposłuszeństwo. [...] Postawa wobec Niemców miała większe znaczenie dla naszej świadomości niż dla naszych losów. Sprzyjała lub przeszkadzała ochronie wartości takich jak posłuszeństwo, lojalność. Te wartości stanowią o więziach społecznych. Przedstawiciele środowiska teatralnego, którzy dbali o to, by aktorzy nie pracowali dla propagandy niemieckiej, występowali w obronie wartości cywilnych¹⁵.

Teatr powinien mieć najbardziej bezwzględny obowiązek mówienia prawdy. Znaczący to zdecydowane odcięcie od propagandy, która zakłada nadrzędność celu w stosunku do środków, służebność prawdy wobec z góry postawionej tezy. Znaczący to otwarcie teatru na prawdę o historii narodu, na rzeczywistość społeczną i polityczną¹⁶.

Teatr jawny rozwijał się pomimo hitlerowskiej dominacji i powinien w swoim kodeksie wartości prawdę uznać za priorytetową. Aktorzy grający w teatrzykach jawnych, biorąc na siebie odpowiedzialność reprezentowania kultury polskiej, zaświadczały tym samym, zgodnie z życzeniami hitlerowskiej propagandy, że nie ma ona wartości. Tym samym osłabiali ducha oporu, obrażali uczucia większości społeczeństwa¹⁷. Często wykorzystywany argument o chorobliwej wręcz konieczności grania, nawet za tak wysoką cenę, nie przekonywał. Wielu artystów wierzyło jednak, że spełnia trudny i szczytny obowiązek kultywowania mowy polskiej.

Teatry te nie przyczyniły się do rozwoju rodzimej sztuki. Do przerwania działalności zostały zmuszone lipcem 1944. Dobre imię artyści, uznanie i szacunek zyskali ci, którzy „za Niemca” nie grali.

Teatr konspiracyjny

Działalności teatru tajnego nie da się sprowadzić do jednej formuły, ustalonego kształtu czy sztywno określonego gatunku. Były to poczynania różnorodne, prowadzone w odmiennych miejscach, okresach czasowych i środowiskach, o rozmaitym stopniu fachowości i świadomości artystycznej. Stanisław Marczak-Obor-

¹⁴ *Mękę Chrystusową* napisała i wystawiła ulubienica urzędników propagandy Helena Wielgomasowa, współpracowniczka przedwojennego pisma pornograficznego „Wolne Żarty”. Sama wcieliła się w postać Marii Magdaleny.

¹⁵ M. Szejnert, *Sława i infamia. Rozmowy z Bohdanem Korzeniowskim*, Londyn 1988, s. 12.

¹⁶ Za: K. Braun, *Nadmiar teatru*, Warszawa 1984, s. 265.

¹⁷ Za: *Sława i infamia...*, s. 27.

ski proponuje podział teatrów konspiracyjnych na: tajne zespoły studyjne, teatry zawodowe, amatorskie, szkolne, lalkowe, ludowe i audycje poetyckie. Podział ten mógłby się sprawdzić w warunkach ustabilizowanego życia społecznego i politycznego. W okolicznościach tak wyjątkowych, jak wojna to rozróżnienie może jednak zawodzić. Odbywały się przecież imprezy organizowane w całości przez zawodowców, a czasem były to spektakle półzawodowe, przygotowane przez wykwalifikowanych artystów, z udziałem grup amatorskich, niejednokrotnie zaś spotkania czysto amatorskie inicjowane przez kogoś ze środowiska dziennikarskiego, literackiego etc.

Teatr tajny to jedno z najwybitniejszych zjawisk polskiego życia artystycznego w okresie drugiej wojny światowej. Jego cechą naczelną, a zarazem nadrzędną wartość stanowiło poczucie odpowiedzialności. Było ono wyrazem troski o uczestników konspiracyjnych imprez, aktorów i widzów, ale też miało swój głębszy sens. Czasem przeważała myśl wychowawcza, innym razem chęć przeciwstawienia się praktykom okupanta, to znów potrzeba artystycznego odprężenia.

W podziemnym życiu artystycznym nie istniało pojęcie gmachu teatralnego. Zamiast niego posługiwano się terminem lokalu. Lokale teatralne mieściły się najczęściej w prywatnych mieszkaniach – w dużych pokojach, salonach, dających możliwości rozgraniczenia sceny i miejsca dla publiczności¹⁸.

Teatr tajny manifestował potrzebę swego istnienia nie tylko jako formy protestu. W najważniejszych placówkach podejmował zadanie pracy twórczej, poszukiwania nowych rozwiązań, które mogłyby służyć dalszemu rozwojowi sztuki scenicznej.

Pośród ogółu zjawiska istotną rolę odgrywały tajne teatry studyjne. W lutym 1940 roku Edmund Wierciński rozpoczął pracę nad *Troilusem i Kresydą* przy udziale aktorów, scenografów i dramaturgów¹⁹. Sztuki wystawiane w kolejnych latach to m.in. *Henryk IV*; *Ryszard III*; *Wojny Trojańskiej nie będzie*. Wszystkie łączył wspólny motyw wielkiej polityki, oglądanej z dystansem, ocenianej z punktu widzenia moralnego, ale nie bez ironii. Działalność zespołów studyjnych nie miała w sobie nic z przypadkowości. Charakteryzowała ją gruntowność i zwolnione tempo narad i prób. Ponieważ praca ta nie była ograniczona terminami, chodziło tu bardziej o zapewnienie repertuaru na okres powojenny. Były to więc specjalne, bardziej warsztatowe przejawy teatru tajnego.

Niepozabawione elementów widowiskowych były wieczory literackie. Inicjatywa, która dała kształt tym tajnym spotkaniom artystycznym, wyszła od aktorki Zofii Małynicz i polonisty Józefa Kuroczyńskiego. Zimą 1940/1941 rozpoczęli akcję koncertów recytatorskich. Siła oddziaływania tych audycji była niezwykła. Istotne były nie tylko walory prezentowanych utworów, ale także prostota i precyzja wykonania, nastrój tajemniczości, wyzwalający wzruszenia. W większych

¹⁸ W innych przypadkach były to salki szkolne, świetlice, piwnice, stolarnie, pracownie malarzkie czy szkoły tańca.

¹⁹ Uczestniczyli w nich m.in. Stanisław Stanisławski, Zofia Małynicz, Jan Kosiński, Alina Jakubowska, Bohdan Korzeniowski.

miastach podobne inicjatywy prowadziło wielu aktorów: Gustaw Budzyński, Władysław Hańcza, Hanna Małkowska, Janina Romanówna czy Henryk Ładosz. Sporadyczne początkowo spotkania z czasem zaczęły się instytucjonalizować. „Przed uczestnikami wyłaniały się wielkie przestrzenie sztuki polskiej, których pamięć chciała zdusić rzeczywistość okupacyjna i których nie można było odnaleźć na scenach teatrzyków jawnych”²⁰.

Podążając wątek teatrów konspiracyjnych, nie sposób nie wspomnieć o zawiązanym w Krakowie z inicjatywy Mieczysława Kotlarczyka, pod patronatem Tadeusza Kudlińskiego, Teatrze Rapsodycznym. Rapsodzy mieli swoich entuzjastów, ale także antagonistów zarzucających im zbyt ni mistycyzm, oderwanie od rzeczywistości społecznej²¹. Istotna dla rapsodyków była kultura słowa: „Powinniśmy przywrócić narodowi zapomniane skarby jego własnej mowy. Przedmiotem naszych wieczorów powinny stać się rzeczy dotąd niezrealizowane – musimy wykształcić słowo, żeby z nim pójść, kiedy chwila nadejdzie, do mas głodnych tego słowa”²². To dzięki słowu publiczność w czasie spektaklu przeżywa w atmosferze wspólnych przeżyć i wzruszeń. Słowo wypowiedziane przez aktora niesie ze sobą odpowiedzialność, jest przekaznikiem idei.

Mocno zakorzenieni, wszelkimi sposobami związani z konspiracją byli uczestnicy tajnych teatrów amatorskich. Postawa szyderstwa wydawała się jedyną formą intelektualnego i artystycznego kontestowania żywiołu wojny. W tym duchu był zatem układany repertuar i poszczególne sceny. Poczynania adeptów sztuki teatralnej nie zawsze jednak nastrojone były na patetyczny ton i nie zawsze dysponowały wyraźną świadomością artystyczną. „Byliśmy młodzi, zapaleni i nie myśleliśmy o śmierci ani o posłannictwie. Więcej, bawiliśmy się w teatr i kontynuowaliśmy nasze studia. [...] Teatr był dla nas wyzyciem, młodzieńczą przygodą, więzią, która łączyła przyjaciół”²³.

Warto wspomnieć o jednym z fenomenów wojennej Melpomeny – rozkwicie teatrów lalkowych. W ich odrodzeniu i zainteresowaniu, jakie budziły, manifestowała się wartość uniwersalna, siła psychiki ludzkiej pragnącej swe przeżycia wewnętrzne, rozbijane przez wielość wrażeń, konfrontować ze zobiektywizowanym światem widowiska scenicznego. Bajkowa fantastyczność przedstawień lalkowych potęgowała wrażenie dystansu wobec rzeczywistości, przynosząc tym samym chwilę psychicznej równowagi i ukojenia. W latach 1939–1945 działalność teatrów lalkowych obejmowała obozy jenieckie, koncentracyjne, teatry tajne i emigracyjne²⁴.

²⁰ S. Marczak-Oborski, dz. cyt., s. 174.

²¹ W czasie okupacji Teatr Rapsodyczny dał w sumie 22 spektakle w składzie złożonym wyłącznie z amatorów. Wśród nich: Krystyna Dębowska, Halina Królikiewicz, Danuta Michałowska, Mieczysław Kotlarczyk, Karol Wojtyła.

²² Za: S. Marczak-Oborski, dz. cyt., s. 177.

²³ Za: tamże, s. 157.

²⁴ W Generalnej Guberni funkcjonowało kilka jawnych teatrzyków lalek oraz kilkanaście scen tajnych. Drugim obok Warszawy ośrodkiem był Poznań.

Stefan Jaracz twierdził, że nie ma teatru bez widza. A teatr konspiracyjny mógł liczyć tylko na widzów sprawdzonych. Widzowie byli indywidualnie zapraszani, a spektakle zabezpieczano od zewnątrz²⁵. Chociaż wszystkie te działania były zakazane, a za udział w spektaklu groziło zesłanie do obozu czy rozstrzelanie, to z punktu widzenia ich uczestników były one świadomym gestem obywatelskim.

Teatr tajny nie dysponował efektownymi atrybutami, do których widz był przyzwyczajony. Nie było już okazałych gmachów, pięknych kulis i łóż. A jednak to właśnie tam dokonywało się największe osiągnięcie – wielkie oczyszczenie teatru, który przestał być „domem gry” i zyskał godność ideowej, zaangażowanej instytucji.

Teatr w obozach koncentracyjnych

„Czy wy, starzy więźniowie macie tutaj jakiś teatr?

– Co takiego, teatr?

– Tak, teatr. Słowo polskie. Ludziom trzeba to dać, bo słowo podnosi głowy”²⁶.

To pytanie Stefan Jaracz zadał tuż po przyjeździe do Auschwitz²⁷.

Działalność teatrów w obozach koncentracyjnych niosła ze sobą większe ryzyko niż ta w obozach jenieckich. Tu panował absolutny zakaz robienia czegokolwiek w tajemnicy. Mimo tego na podstawie wspomnień, zachowanych notatek da się wyodrębnić podział na: występy muzyczno-recytatorskie drobnych ekip przemieszczających się między blokami, szopki bożonarodzeniowe o charakterze obrzędowym, folklorystycznym lub satyrycznym, a nawet duże widowiska, często plenerowe (organizowane za pozwoleniem władz, po złagodzeniu nastrojów w wyniku klęski stalingradzkiej). Najpowszechniejsze były programy złożone z tekstów związanych z ówczesnymi przeżyciami, pisanych „na gorąco” w rzeczywistości obozowej, oraz z zapamiętanych wierszy, piosenek, które zostały przekształcone na teksty traktujące o wojennych realiach. Tajne występy podejmowały tematykę patriotyczną i satyrę antyhitlerowską.

W ponurej codzienności życia więźniów ogromne znaczenie miały momenty wytchnienia. Przywracały poczucie człowieczeństwa, co z kolei umacniało psychikę i wolę przetrwania. W miejscu, gdzie władza dążyła do całkowitej eliminacji załączków bliskości, teatr dawał możliwość tworzenia więzi, łączenia się w grupy. Poczucie wspólnoty pozwoliło na rozwój wartości indywidualnych, empatii, odpowiedzialności za siebie i innych. Te same przeżycia umożliwiły kształtowanie się umiejętności współpracy, a ta z kolei opierała się na wzajemnym zaufaniu i dążeniu do osiągnięcia wspólnego celu.

²⁵ Gestapo i żandarmerii w ciągu pięciu lat trwania wojny nie udało się ani razu zdemaskować tajnego przedstawienia.

²⁶ C. Ostańkiewicz, *Jaracz w Oświęcimiu*, „Odrodzenie” 1947, nr 33, s. 1.

²⁷ Stefan Jaracz został osadzony w KL Auschwitz 6 kwietnia 1941 roku. Wraz z nim do obozu trafili m.in.: Leon Schiller, Bronisław Dardziński, Tadeusz Kański, Zbigniew Nowakowski-Sawan. Aresztowania były konsekwencją zabójstwa Igo Syma (7 III 1941), aktora współpracującego z Niemcami.

Ponieważ półlegalnie mogły odbywać się zawody zapaśnicze, pojawiła się sposobność, by służyły one za kamuflaż działalności teatralnej. Tak właśnie dawał przedstawienia „Teatr Jaracza” (taką nazwę nadano ubogim występom rozpoczętym od nielegalnych popisów recytatorskich w przerwach półoficjalnie dozwolonych walk zapaśniczych). W czasie pierwszych przedstawień na środku rozkładano koce lub sienniki imitujące maty dla zapaśników. W centrum tak zaimprovizowanej sceny odbywały się występy, zaczynało się od zapasów (przeznaczonych dla kapo). Gdy finalnie składano matę, zmieniała się także publiczność. Niemcy wychodzili, a dla więźniów zaczynał się występ artystyczny. Dardziński wygłaszał monologi, Schiller śpiewał stare piosenki, Sawan recytował, a Kański miał swój program muzyczny.

Występy Jaracza (z uwagi na patriotyczną treść) miały duże znaczenie wychowawcze²⁸. Tym repertuarem starano się wlać nadzieję, podtrzymać na duchu i dać chociaż trochę radości:

Potrzebny był nam ogólny nastrój pewności i wiary w zwycięstwo. Taki nastrój stwarzały występy artystyczne, po pierwsze odbywające się zawsze na pograniczu legalności, a po drugie świadczące, jacy jesteśmy silni, że pięściom i podkutym butom przeciwstawiamy piękno słowa, ruchu i dźwięku, radość i szyderczy śmiech²⁹.

Po udanych widowiskach oprawcy patrzyli na więźniów nieco łagodniejszym okiem³⁰. Więźniowie mieli satysfakcję, ale czuli także upokorzenie płynące ze świadomości, że ich artyzm, ich emocje stają się żebractwem, ekshibicjonizowaniem głęboko zakorzenionych, często zbyt bolesnych przeżyć.

Teatralna działalność obozowa napępiała dusze wiarą, choć na chwilę pozwalała zapomnieć o głodzie fizycznym. W miejscu zakneblowanej wrażliwości teatr otulał więźniów niewidzialną kurtyną, dawał nadzieję, chwilowe poczucie bezpieczeństwa, kultywował tradycje. W tych przerażających realiach dominowała często jasna strona aktywności artystycznej, w której ujawniały się altruizm i solidarność oraz chęć wzajemnej pomocy³¹.

* * *

Teatr, wchodząc do kręgów doświadczeń różnorodnych grup społecznych, zawsze odgrywa jakąś rolę, wyznacza cele i prezentuje wartości. Są wartości, wobec których mamy szczególne zaniedbania i szczególne obowiązki. Na twórcach teatru ciąży odpowiedzialność za ich realizację, niezależnie od warunków społecznych, historycznych czy politycznych, w których przychodzi im żyć. Widowisko teatralne ma tę właściwość, że scala i aktualizuje wartości ludzkie, estetyczne, zmysłowe. Jest

²⁸ Repertuar składał się z opowiadanych nowel, połączonych z fragmentami *Pana Tadeusza* i wierszami Juliusza Słowackiego. Jaracz zakładał, że słowa poetów będą goić rany i podtrzymywać na duchu więźniów.

²⁹ E. Polak, *Morituri*, Warszawa 1968, s. 141.

³⁰ Za swoje występy aktorzy dostawali zupeł, cukier, marchew, skórki od chleba.

³¹ W obozie w Ravensbrück Maja Berezowska i Jadwiga Szałań-Kopijowska pracowały w warsztacie artystycznym obozu. Projektowały zabawki, szyły z podartych ubrań sukienki dla kukiełek.

modelem transgresji tego, co dosłowne, w to, co poetyckie i duchowe. Teatr ma zatem szansę być modelem, a zarazem rzeczywistym tygłem losów i możliwości zarówno jednostki, jak i wspólnoty. To nakłada na twórców szczególną odpowiedzialność, za intensywność, poziom i rozwój życia duchowego narodu. Teatr czasu wojny za cel i obowiązek postawił sobie ustosunkowanie się do problemów ówczesnego czasu, ujawnienie moralnego aspektu ról społecznych, jakie zostały mu narzucone.

W momentach dużego napięcia oczekuje się od teatru, że spełni zadanie trybuny politycznej piętnującej lub głoszącej wskazania pozytywne. By podnieść sugestywność, teatr dobiera sobie odpowiednio repertuar i środki techniczne. Ujawnia się tym samym funkcja wychowawcza teatru, będącego potężnym czynnikiem kształtowania ducha danej epoki.

Paradoksalnie, najbardziej dramatyczny teatr, działający w czasie wojny na pograniczu emocji, przez rolę, jaką pełnił, osiągnął największą autonomię. Potrafił utrzymać kulturę przy życiu. Rzecz jasna, miał w tym trudnym okresie fazy rozkwitu i osłabienia, jednak stał się użytecznym narzędziem przywrócenia sztuce godności. „Teatr był w Polsce lekceważony, a podczas ostatniej wojny zyskał takie znaczenie, jakie miał wtedy: chleb, pistolet typu vis i lewe papiery”³².

Bibliografia

- Braun K., *Kieszonkowa historia teatru polskiego*, Lublin 2003.
 Braun K., *Nadmiar teatru*, Warszawa 1984.
 Hertz A., *Zadania społeczne teatru* [w:] *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, red. J. Degler, Wrocław 1978.
 Kuźma E., *Działalność teatralna w KL Auschwitz*, „Krakowskie Studia Małopolskie” 2002, nr 6.
 Marczak-Oborski S., *Teatr czasu wojny 1939–1945*, Warszawa 1967.
 Mościcki T., *Teatry Warszawy 1939*, Warszawa 2009.
 Mrozińska S., *Teatr wśród ruin Warszawy*, Warszawa 1989.
 Ostańkowicz C., *Jaracz w Oświęcimiu*, „Odrodzenie” 1947, nr 33.
 Polak E., *Morituri*, Warszawa 1968.
 Raszewski Z., *Kolaboracja?*, „Pamiętnik Teatralny” 1963, t. 12.
 Smoter J., *Zarys dziejów Teatru Krakowskiego*, Kraków 1977.
 Solski L., *Wspomnienia 1983–1954*, Kraków 1956.
 Szejnert M., *Śława i infamia. Rozmowa z Bohdanem Korzeniowskim*, Londyn 1988.
 Wojnar J., *Kultura w człowieku – wciąż aktualna idea kultury* [w:] *też: Humanistyczne intencje edukacji*, Warszawa 2000.

The theater of the war period 1939–45 in the light of tasks and values

Abstract

The publication describes the activity of Polish theater during the Second World War. It is an attempt to look at theater from the perspective of the tasks and values it presented in this particularly difficult period. The article describes the functioning of open and underground theaters and theaters

³² Z. Raszewski, *Kolaboracja?*, „Pamiętnik Teatralny” 1963, t. 12, s. 41.

operating in concentration camps. The above-mentioned activities cannot be reduced to one formula or a specific species. In these conditions, the artistic level and innovation of many performances amaze. Paradoxically, this most dramatic theater achieved its greatest autonomy during the occupation. It has become a useful tool for restoring human dignity and art.

Keywords: theatre, second world war, values, open theaters, underground theatres, concentration camps, performances