

JAROSŁAW CYMERMAN

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie

jaroslaw.cymerman@poczta.umcs.lublin.pl

„Róg huka po lesie”. Lubelskie spektakle Teatru Wojska Polskiego*

♦ ♦ ♦

„Róg huka po lesie”. Lublins performances of the Theater of Polish Army

Streszczenie: Artykuł przybliża powstanie i działalność w Lublinie Teatru Wojska Polskiego w 1944 i na początku 1945 roku. Zawiera omówienia dwóch przygotowanych w tym czasie premier – *Wesela* Stanisława Wyspiańskiego w reżyserii Jacka Woszczerowicza oraz *Dożywocia* Aleksandra Fredry w reżyserii Jana Kreczmara.

Słowa kluczowe: historia teatru, Lublin, Stanisław Wyspiański, Aleksander Fredro

Teatr Wojska Polskiego został powołany na mocy umowy o „współpracy w zorganizowaniu wzajemnej pomocy materialnej i fachowej oraz kontynuowaniu prac teatru pod nazwą Teatr Wojska Polskiego”¹, zawartej 20 października 1944 roku między „Kierownikiem Resortu Obrony Narodowej PKWN [...] z jednej strony a kierownikiem Resortu Kultury i Sztuki PKWN z drugiej strony”. Wynikiem tej umowy był wydany 28 października Rozkaz numer 85 utworzenia „wspólnie z Resortem Kultury i Sztuki Teatru Wojska Polskiego”² wydany przez Naczelnego Dowódcę Wojska Polskiego. W skład nowo powołanej instytucji weszły zespoły artystyczne obu armii, a także lubelski Teatr Miejski i zespół teatru

* Niniejszy tekst powstał w ramach projektu sfinansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych na podstawie decyzji numer DEC-2012/05/B/HS2/03981.

¹ 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.

² Tamże, s. 64.

białostockiego. Kontrolę nad instytucją miał wspólnie sprawować Resort Kultury i Sztuki PKWN i 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 jedynie „sprawowała opiekę”, odtąd miała pełną kontrolę nad poczynaniami artystów.

Powstanie jednego Teatru Wojska Polskiego w miejsce trzech odrębnych zespołów miało, obok organizacyjnych, konsekwencje natury artystycznej. Już w pierwszej notce prasowej, zapowiadającej powstanie tego teatru, która ukazała się 12 października na łamach „Rzeczpospolitej”, można było przeczytać, że Teatr Wojska Polskiego „będzie spełniał rolę awangardy artystycznej”³. Zespół kierowany przez Władysława Krasnowieckiego rzeczywiście reprezentował inne myślenie o pracy w teatrze, które odpowiadało postulatami sformułowanym przez Zbigniewa Piotrowskiego na łamach „Odrodzenia”: „Dać jedną sztukę na miesiąc, na dwa, jeśli nie ma warunków pomyślnych, ale niech to będzie rzecz opracowana”⁴. Teatr, który (jak pisała „Rzeczpospolita”) wojsko „ofiarowało społeczeństwu” i którego celem miało być „dawanie repertuaru o wysokiej wartości literackiej – w pierwszym rzędzie wielkich naszych poetów”, jako placówka pełniąca rolę „sceny narodowej”⁵, musiał sięgnąć po tekst istotny zarówno z punktu widzenia wartości literackiej, jak i znaczenia dla narodowej wspólnoty. Stąd zapewne na pierwszą premierę wybrano realizację *Wesela* Stanisława Wyspiańskiego, reżyserii tego tekstu podjął się Jacek Woszczerowicz.

Była to pierwsza samodzielna praca reżyserska tego wybitnego aktora, który do Lublina przybył 10 września 1944 roku na zaproszenie ówczesnego szefa Wydziału Teatralnego Resortu Kultury i Sztuki PKWN – Tadeusza Wołowskiego. W liście z 29 sierpnia Wołowski prosił o „natychmiastowy przyjazd do Lublina”, proponując pracę w Teatrze Wojewódzkim. Miał on oczywiście na myśli działającą w Teatrze Miejskim scenę prowadzoną przez Józefa Klejera i Irenę Ładosiównę. List ten rzuca też nieco światła na relacje „resortu” i „Zespołu” – widać, że wbrew deklaracjom o niezależności „Zrzeszenia Aktorskiego” urzędnicy mogli (a być może i wpływali) na to, kto mógł wejść w jego skład. Grażyna Kompel twierdzi, że Woszczerowicz ostatecznie „wybrał [...] zespół Krasnowieckiego, bowiem bardziej odpowiadała mu praca z amatorami niż z zawodowymi aktorami Teatru Miejskiego”⁶. Początkowo planował przygotować z wojskowym teatrem montaż

³ *Teatr reprezentacyjny Wojska Polskiego*, „Rzeczpospolita” 1944, 12 października, nr 70.

⁴ Z. Piotrowski, *W teatrze lubelskim*, „Odrodzenie” 1944, nr 4/5.

⁵ *Premiera „Wesela” w Teatrze Wojska Polskiego*, „Rzeczpospolita” 1944, 30 listopada, nr 117. W tym samym tekście pojawia się wzmianka, że teatr „ustala swój repertuar w ścisłym porozumieniu z Resortem Kultury i Sztuki”.

⁶ G. Kompel, *Jacek Woszczerowicz: geniusz? błazen? mag?*, Łódź 2004, s. 65.

poetycki złożony z fragmentów *Wyzwolenia* i *Nocy listopadowej* Wyspiańskiego oraz III części *Dziadów* Adama Mickiewicza. Później chciał pokazać fragmenty I aktu *Wesela*, by wreszcie pokusić się o realizację całości tekstu Wyspiańskiego (co zbiegło się w czasie z decyzją o włączeniu do Teatru Wojska Polskiego zespołów z Lublina i Białegostoku).

Woszczerowicz, wychowanek i aktor Reduty, należał do tej grupy twórców teatralnych, która doświadczyła w latach 1939–1941 okupacji sowieckiej. Był jednym z filarów, kierowanego przez Aleksandra Węgierkę, zespołu Państwowego Teatru Polskiego Białorusi Zachodniej w Grodnie⁷ i jednym z jego najbardziej znanych aktorów. Pamięć o tej pierwszej, brutalnej i bezwzględnej próbie zapręgnięcia ludzi sceny do działań wspierających stalinowską propagandę musiała wpłynąć na sposób działania Woszczerowicza, który zdawał się przywiązywać ogromną wagę przede wszystkim do podtrzymania w tym trudnym czasie obecności wielkiej polskiej literatury na scenie. Można to dostrzec nawet w najmniej chwalebnych momentach jego twórczej biografii – na przykład w czołobitnym tekście opublikowanym 17 września 1940 roku na łamach wydawanej w Białymstoku komunistycznej gazety „Wolna Praca”, w którym podsumowywał swój „rok [...] życia przy władzy sowieckiej”, umieszczając w zakończeniu zapowiedź powrotu na scenę polskich romantyków:

Gdy nasz kolektyw wzmocni się i wychowa nowe kadry (a na razie mamy ich tak mało), wówczas przystąpimy do wystawiania polskich dramatów klasycznych. Będziemy wystawiać Mickiewicza, Słowackiego, Wyspiańskiego⁸.

Podobną postawę szacunku dla tej tradycji zachował w Lublinie – na przykład wedle Kompel (mającej dostęp do notatek Woszczerowicza z tamtego czasu) – podczas pracy nad *Weselem* przywrócił znaczne partie tekstu Wyspiańskiego usunięte wcześniej przez Adama Ważyka, który pełnił przy Teatrze Wojska Polskiego rolę swego rodzaju politruka. Nic zatem dziwnego, że wytknął on później na łamach „Odrodzenia”, iż „reżyser wahał się między tradycjami teatralnych interpretacji *Wesela* a świeżym spojrzeniem na tę powikłaną sztukę z perspektywy dni dzisiejszych i doświadczeń natury ideologicznej”⁹. Być może śladem takich dyskusji jest zapisek dotyczący sceny 12 z aktu I:

⁷ Po przeprowadzce do Białegostoku przemianowanego na Państwowy Teatr Polski Białoruskiej Socjalistycznej Sowieckiej Republiki.

⁸ J. Broniewska, J. Woszczerowicz, R. Szyrma i in., *Głosy pracowników literatury i sztuki. Ankieta gazety „Wolna Praca”, „Wolna Praca” 1940, 17 września, nr 107.*

⁹ A. Ważyk, „*Wesele*” jako dokument społeczny, „Odrodzenie” 1945, nr 10/12.

Miłosna! Ale jaka? Wśród nowej kaskady zachwyków Pana Młodego nad sercem swej żony, nad jej „kolorowością bajeczną” wзира ciągła obawa, że tej lalki nie kupił sobie, mimo brzmienia tekstu przysięgi kościelnej, na własność aż do grobu. Lalka z Sukiennic umie się poskarżyć na za ciasne buty. I oto się zamyśla Hamlet Rydlowski: Co się męczyć? W jakim celu?

Panowie! Chyba odczuwacie tę piekielną ironię Wyspiańskiego, ale jakże dyskretną i ciętą wobec tych epigonów poszlacheckich. Toż przecie ją w tej chwili macie na łopacie! Więc skąd te wasze niepokoje, że nie będzie ta ironia zrozumiała dla prostego widza [...]. A ta hieratyczność chłopska w „trza być w butach na weselu”. I wdzięk, wdzięk i jeszcze raz wdzięk, jak dotąd w tym utworze, tak i dalej... Ale trzeba go pojąć. Prawda?

Za tym skupieniem na tekście, zaufaniem Wyspiańskiemu i unikaniem wykorzystywania go do celów propagandowych mogło stać dążenie, by (jak zauważyła Joanna Krakowska) przedstawienie „niosło obietnicę respektowania kulturowych korzeni [...], kładło nacisk na integralność narodu [...], łączyło, a nie dzieliło”¹⁰. Najpewniej właśnie dlatego Ważyk chciał usunąć postać Upiora (ostatecznie jedynie ocenizowano jego wypowiedzi), wykreślone zostały deliryczne wyznania Nosa, a weselnicy byli w zasadzie przez cały czas trzeźwi¹¹. Wydaje się, że w tym samym celu – podkreślania wspólnoty i tłumienia konfliktów – swego rodzaju wygładzeniu uległy postaci Dziada i Żyda. Jak wspominał Henryk Cudnowski ten pierwszy, grany przez Wacława Wacławskiego, „odrzucił precz poszarpaną i brudną siermięgę oraz zabłocone i podarte łapcie przymocowane do nóg sznurkami, a [...] wdział nową święteczną kapotę, która – będąc zrobiona z nowego sztywnego płótna – przy lada żywszym ruchu wdzięcznie szeleściła, trzeszczała, jakby chciała podkreślić, że skończyły się czasy dziadowskiej nędzy i upadku”¹². W podobny sposób miał wedle Cudnowskiego wyszlachetnić także Żyd:

Jeśli Dziad odbiegł daleko od pierwowzoru – to Żyd uległ już zupełnej, ale to dosłownie zupełnej metamorfozie. Oto zamiast wioskowego kramarza w zwykłej marynarce, spod której zwykle zwisały białe sznurki z „cyceleşem”, ukazał się naszym oczom niczym rabin w długiej atłasowej bekieszy, przepasanej czarnym jedwabnym, plecionym sznurkiem; na głowie zamiast zwykłej jarmułki miał dużych rozmiarów kapelusz pilśniowy, spod bogatej bekieszy zamiast butów

¹⁰ J. Krakowska, *Cztery „Wesela” i rząd*, „Dialog” 2008, nr 3.

¹¹ Zob. R. Węgrzyniak, *Encyklopedia „Wesela” Stanisława Wyspiańskiego*, Kraków 2001, s. 66.

¹² H. Cudnowski, *Niedyskrecje teatralne*, Wrocław 1960, s. 389.

z cholewami wyzierały białe długie pończochy w mesztach na nogach. Wspaniała szpakowata patriarchalna broda doskonale była dopasowana do stroju i zniewalała tych, którzy nie znali *Wesela*, do przypuszczenia, że jest to zapewne rabin zaproszony kurtuazyjnie na uroczystość weselną¹³.

Poza tym „Żyd – podobnie jak Dziad – mówił najczystszą polszczyzną, wolną od jakichkolwiek naleciałości, przy czym nieskalana dykcja aż raziła swoją wyrazistością” – co miało zdaniem Cudnowskiego wynikać z wydawanych przez „władze nadrzędne [...] mniej lub więcej poufnych okólników, zabraniających przedrzeźniania żydowskiego sposobu mówienia”.

Przygotowanie opisanego przez Cudnowskiego stroju Żyda wymagało wówczas specjalnych starań. Świadczy o tym zachowany w zbiorach Muzeum Historii Miasta Lublina dokument z 25 października 1944 roku, w którym Krasnowiecki zwracał się do samego Prezydium Krajowej Rady Narodowej z następującą prośbą: „powołując się na orzeczenie komisji, która decydowała o podziale rzeczy przywiezionych z Łańcuta, Teatr Wojska Polskiego prosi Krajową Radę Narodową o wypożyczenie jednego kozucha krytego czarnym sukniem, na okres wystawiania *Wesela* Wyspiańskiego”¹⁴.

Jednocześnie z tymi próbami łagodzenia klasowych i narodowych uprzedzeń w warstwie wizualnej i językowej przedstawienia starano się nie drażnić potężnego sojusznika. Stąd, jak zauważył Rafał Węgrzyniak: „pominięto sceny I 22, 35; II 11–13, 18, 20; III 2, 9, 15, 17 [...], nie pojawił się więc w spektaklu Hetman przypominający o zaprzędaniu się Rosjanom [...], podobnie zniknął Kuba mówiący »Na Moskali!«”¹⁵.

Odbiór tej premiery zdominowało przekonanie, że wyreżyserowane przez Woszczerowicza *Wesele* to „pierwsze poważne wydarzenie w odnawiającym się życiu teatralnym”¹⁶, które dodatkowo miało być świadectwem zwycięstwa twardego chłopstwa nad „pogrobowcami szlachecczyzny”. Ton ten najmocniej (i jednocześnie dość kuriozalnie) pobrzmiwał w nocie o spektaklu opublikowanej na łamach organu PPR – „Głosu Ludu”:

Od wschodu w chmurach błyskawic, tętent koni szło wyzwolenie. Już nie melodia Chochoła usypiającego czujność narodu, nie nutka bezwładu, lecz hejnał bojowy brzmi przez cały kraj. Chochoł pozostał na zawsze rekwizytem teatralnym. Chłop dmie w złoty róg. „Róg huka po lesie” – ten sam, który grał pobudkę

¹³ Tamże, s. 390.

¹⁴ Dokument przechowywany w zbiorach Muzeum Historii Miasta Lublina, sygn. ML/RR/579.

¹⁵ R. Węgrzyniak, dz. cyt., s. 66.

¹⁶ A. Ważyk, dz. cyt.

partyzantom Armii Ludowej. Dziś chłop nie pochyli głowy. Ci, co się narodowo bałamucili: Lubomirscy, Potoccy i Tarnowscy minęli bezpowrotnie. Czepiec, ten sam, który w Raclawicach próbował się oprzeć zbrojnym watahom sanacji, wziął ziemię pańską i odpowiedzialność za losy kraju¹⁷.

Podobny pogląd, choć nieco subtelniej, wyraził wspomniany już Ważyk. Uznał, że ówczesnych odbiorców w sztuce Wyspiańskiego najbardziej powinno interesować „wielkie widowisko narodowe” pokazujące postawę „dwóch warstw społecznych [...], chłopstwa i owej schyłkowej inteligencji, dekadentów, którym Wyspiański wypomniał w *Weselu* niezdolność do czynu”¹⁸.

Najprawdopodobniej samo przedstawienie nie dawało asumptu do wpisywania weń tego typu treści – co zresztą potwierdza cytowana wyżej opinia Ważyka o wahaniu się Woszczerowicza między tradycyjnym wystawianiem *Wesela* a „świeżym spojrzeniem” na tekst. Najbardziej wyrazistym znakiem propagandowej ingerencji twórców spektaklu w zamiysł Wyspiańskiego miały być: wplecenie w finałową melodię *Miałeś chamie złoty róg* sygnału pobudki wojskowej, granej na trąbce, i smuga światła rozświetlająca scenę¹⁹. O tym wydawałoby się bardzo ważnym fakcie nie wspominają jednak recenzenci (cytowana powyżej wzmianka w „Głosie Ludu” odnosi się do sytuacji chłopów w ogóle i nie opisuje samego spektaklu), nie słysząc tej pobudki i nie widząc światła we fragmencie filmu *Teatr mój widzę ogromny* z 1946 roku poświęconego Teatrowi Wojska Polskiego, w którym zarejestrowano finał łódzkiej wersji *Wesela*²⁰. Takiego zakończenia nie pamiętał również Andrzej Łapicki, który oglądał spektakl Woszczerowicza w Krakowie, a później został członkiem zespołu Teatru Wojska Polskiego i grał w łódzkiej inscenizacji *Wesela* rolę Staszka. Potwierdzeniem faktyczności tych pomysłów na całkowicie sprzeczny z duchem tekstu finał jest jedynie zachowany w archiwum Woszczerowicza egzemplarz inspicjenta, zawierający uwagi dotyczące muzyki, którą Aleksander Barchacz skomponował do spektaklu²¹. Do tego źródła nie udało się jednak dotrzeć, natomiast w archiwum lubelskiego Teatru im. Juliusza Osterwy zachował się egzemplarz *Wesela* z zaznaczonymi uwagami dotyczącymi inscenizacji. W 1944 roku mógł się nim posługiwać oświetleniowiec, realizator dźwięku lub inspicjent. Brak tutaj jakichkolwiek śladów sygnału żołnierskiej pobudki czy rozświetlenia sceny w finale.

¹⁷ S. Stolarczyk, „Wesele” w *Teatrze Wojska*, „Głos Ludu” 1944, nr 18. Zob. również A. Włodek, *Czwarty akt „Wesela”*, „Dziennik Polski” 1945, 11 lutego, nr 8.

¹⁸ A. Ważyk, dz. cyt.

¹⁹ Zob. R. Węgrzyniak, dz. cyt., s. 65–66.

²⁰ *Teatr mój widzę ogromny*, reż. J. Zarzycki, J.M. Szancer, Polska 1946.

²¹ G. Kompel, „Wesele” *Jacka Woszczerowicza*, „Teatr” 1977, nr 24.

Jak zatem było naprawdę? Odpowiedzi na to pytanie chyba nie da się dziś jednoznacznie uzyskać. Z całą pewnością ów kształt zakończenia, opisywany przez Kompel na podstawie notatek Woszczerowicza, znakomicie odpowiadał potrzebom ówczesnej propagandy. Być może twórcy tuż przed premierą (lub nawet po niej) odrzucili ten pomysł jako nadmiernie uproszczoną ingerencję w tekst Wyspiańskiego, podobnie jak to było z kuriozalnym finałem *Jeńców* Lucjana Rydla w reżyserii Ładosiówny.

Wesele Woszczerowicza nie do końca udało się wykorzystać jako symbol początku nowej, szczęśliwej ery w życiu narodu, przyniesionej na bagnietach bratniej armii, ale udało się zadekretować ten spektakl jako punkt zwrotny w dziejach polskiego teatru:

Premiera *Wesela* (29 listopada 1944) – pisała Jadwiga Korzeniowska – była inauguracją oficjalnej artystycznej działalności Teatru Wojska Polskiego. Z tej okazji odbyła się specjalna uroczystość. Na odświętnie udekorowaną scenę weszli w mundurach aktorzy-żołnierze, stając w równym szeregu. Po chwili pojawił się na scenie pan w czarnym garniturze. Był to we własnej osobie wielki artysta – Stefan Jaracz, tak samo mocno wzruszony, jak wszyscy obecni na scenie i widowni. Od Krasnowieckiego (w tym czasie w stopniu majora) odebrał raport, a następnie przemówił do zebranych, dziękując im oraz władzom wojskowym w imieniu polskiej kultury za wielkie, pionierskie dzieło odbudowy narodowego teatru. W taki to sposób aktorzy-żołnierze zostali pasowani na aktorów wyzwolonej, niepodległej Polski²².

Podobne stwierdzenia znaleźć można również w tekstach pisanych tuż po premierze przez stosunkowo niezależnych krytyków. „Pracując z dość surowym materiałem i w niełatwych warunkach zbudowano widowisko, do którego nareszcie odnieść się można z pełną powagą”²³ – pisał Jerzy Kreczmar na łamach „Rzeczpospolitej”, a Zygmunt Kałużyński w „Nowej Epoce” ogłaszał: „bez wątplenia jest premiera *Wesela*, obok kilku zbiorów liryki wojennej, wybitnym osiągnięciem odradzającej się sztuki polskiej na przestrzeni pięciu miesięcy niepodległości”²⁴. I kto wie, czy ten efekt nie był ważniejszy niż wysuwane przez kapitana Ważyka postulaty wpisania w tekst Wyspiańskiego krytyki „sanacyjnych pogrobowców szlachetczyzny”. Wydźwięk propagandowy tego przedstawienia mógł

²² J. Korzeniowska, *Melpomena walcząca*, Warszawa 1977, s. 94.

²³ A. Pułjanowski [Jerzy Kreczmar], „*Wesele*” w *Teatrze Wojska Polskiego*, „Rzeczpospolita” 1944, 1 grudnia, nr 118.

²⁴ Z. Kałużyński, *Dwie premiery w Teatrze Wojska Polskiego w Lublinie*, „Nowa Epoka” 1945, nr 1.

być bowiem nieco bardziej wyrafinowany. Przede wszystkim, jak zaznacza sam Woszczerowicz, wybrano do realizacji *Wesele* między innymi dlatego, że wystawienie tego dramatu jest miarą osiągnięć teatru²⁵. Spektakl pokazywał zatem, że oto nowa władza ma już własny teatr i oto w tym nowym teatrze Polacy mogą celebrować wspólnotę. Jak trafnie zauważyła Krakowska: „Lubelskie *Wesele* ustanowiło pewien porządek obowiązujący na polskich scenach przez następne pięćdziesiąt lat: autonomię widowni, która nauczyła się w teatrze aktualizować polskość, waloryzować kłęski, aspirować do wolności”²⁶.

Obok odczytywania tej inscenizacji zgodnie z duchem obowiązującej propagandy pojawiały się również próby rzetelnej krytyki przedstawienia. Wspomniany Kreczmar stwierdził na łamach „Rzeczpospolitej”, że w spektaklu nie widać było głębszego zamysłu²⁷. Ponadto jego zdaniem *Wesele* Woszczerowicza zagrane zostało zbyt poważnie i monotonicznie:

„Przez pół drwiąco, przez pół serio” spierają się bohaterowie *Wesela*. To nie tylko poeta z Maryną, to cały inteligentcki koncert postaci obraca się na tej krawędzi, a nawet narzuca swój ton także i zjawom aktu drugiego. „Stąd się styl osobny stwarza”. Otóż tego osobnego stylu brakowało wczorajszemu przedstawieniu. Aktorzy ustosunkowali się zbyt serio do tekstu. Najjaskrawiej zaciążyło to na ostatniej scenie Maryny (tak dobrej w pierwszym akcie) i na całym przeprowadzeniu roli Racheli, która od początku uderzyła w tony zbyt kasandryczne. Pietyzm i powaga w potraktowaniu utworu były, być może, przyczyną jeszcze jednej skazy. Na scenie i w grze aktorów za mało było specyficznego podniecenia, lapidarniej mówiąc – alkoholu²⁸.

Kałużyński dostrzegł w *Weselu* przede wszystkim spektakl oparty na dobrej, zespołowej grze aktorskiej. Jego zdaniem Woszczerowicz skupił się przede wszystkim na „wydobyciu psychologicznej zawartości postaci”, mniejszą wagę przywiązując do „aktualnego oddźwięku”, który zdaniem Kałużyńskiego można było odnaleźć w innych tekstach:

Zapewne bliższy nam dziś będzie unoszący się z oparów krwi barskiej mistycyzm tęczyowy *Księdza Marka* czy patos narodowy *Dziadów* niż symboliczne stylizacje Wyspiańskiego. Zanim współcześni dramatopisarze nie podejmą pracy, niech przemawiają nasi klasycy, ale najbliżsi chwili; niech też scena ubierze

²⁵ Zob. G. Kompel, „*Wesela*” *Jacka Woszczerowicza*, dz. cyt.

²⁶ J. Krakowska, dz. cyt.

²⁷ Zob. A. Pułjanowski [Jerzy Kreczmar], „*Wesele*” w *Teatrze Wojska Polskiego*, dz. cyt.

²⁸ Tamże.

ich w formę przenośni teatralnej, nawiązując do drugiej naszej tradycji, równie cennej co tradycja aktorska: polskiego teatru monumentalnego, stworzonego przez Leona Schillera²⁹.

Wbrew oczekiwaniom recenzenta druga z lubelskich premier Teatru Wojska Polskiego bliższa była jednak temu, co Kałużyński określił mianem „tradycji aktorskiej” niż polskiemu teatrowi monumentalnemu.

„Po linii groteski”

Wyreżyserowane przez Kreczmara *Dożywocie* Aleksandra Fredry oparte było na inscenizacji Aleksandra Węgierki, którą ten przygotował w 1940 roku w Państwowym Teatrze Polskim Białoruskiej Socjalistycznej Sowieckiej Republiki. W realizacji podkreślone zostały związki tekstu z tradycją komedii *dell'arte*. Jak pisał Kreczmar:

Inscenizacja idzie po linii groteski. Wydobywa raczej to, co łączy Fredrę z Goldonim niż z Moliere. Rozbudowuje elementy zbiorowe, ożywiając w ten sposób dość martwe sceny Orgona, daje doskonałe nowe pomysły w scenie Lagenów (w akcie I-szym), odbiega od tradycyjnego schematu w traktowaniu postaci Filipa, Doktora, Rózi. Śmiało rozbija utarty układ sytuacyjny, narzucając nowe konieczności dekoratorowi³⁰.

Zwrócił też uwagę na wyrazistą, widoczną również w warstwie plastycznej, konstrukcję spektaklu, który pod tym względem różnił się trochę od swojego pierwotnego kształtu:

Wersja lubelska inscenizacji bogaciej niż pierwowzór rozwiązała stronę plastyczną przedstawienia. Dekoracja skomponowana kulturalnie, związana w barwie z kostiumem (który dał karykaturę biedermeieru, wykraczającą nieco poza charakter tego stylu) stanowiła konstrukcję nadającą zawartość widowisku³¹.

W podobny sposób, choć nieco ostrożniej, pisał o tym *Dożywociu* Kałużyński, który dostrzegł w nim obok groteski również realizm. Mocno natomiast

²⁹ Z. Kałużyński, dz. cyt.

³⁰ A. Pułjanowski [Jerzy Kreczmar], „*Dożywocie*” w *Teatrze Wojska Polskiego*, „Rzeczpospolita” 1945, 9 stycznia, nr 8.

³¹ Tamże.

podkreślił, że „przedstawienie miało jednolitość stylową, jakiej nie widzieliśmy na naszej odrodzonej scenie [...], doczekaliśmy się widowiska prawdziwie nowoczesnego”. Poza tym obydwaj recenzenci zwrócili uwagę na kreację Woszczerowicza w roli Łatki. Kreczmar dla jej opisu użył dość karkołomnego określenia: „oszałamiająca groteska psychologiczna”, a według Kałużyńskiego rola ta była „drugim obok inscenizacji kapitalnym rysem przedstawienia [...], nowoczesna jako ujęcie aktorskie, bo przenosi punkt ciężkości na element intelektualny”³².

Widać zatem pewną konsekwencję w przywołanych tekstach – krytycy podkreślają swartość konstrukcyjną spektaklu, a także wybitną kreację aktorską. Teatr Wojska Polskiego jawi się w nich jako scena nowoczesna, na tyle dobrze zorganizowana, że można w jej ramach stworzyć nowatorskie, poszukujące formy oparte na grze zespołowej, wzbogaconej o wybitne kreacje aktorskie, porównywalne z największymi osiągnięciami polskiego teatru. Po spektaklu Węgierki w 1940 roku na łamach „Sztandaru Wolności” bez ogródek stwierdzano, że najważniejszym tematem *Dożywocia* jest opowieść, w której „stary zubożały szlachcic gotów jest zaprzedać córkę lichwiarzowi Łatce”³³ – dzisiejszemu spekulantowi. Porównawszy recepcję tamtego spektaklu z lubelską realizacją – widać dość znaczącą zmianę. Oczywiście Stanisław Januszewski pisał w „Głosie Ludu” o tym, że:

Birbancki żył i później, grubo później. Jest bez wątpienia prototypem tych paniczków, którzy w Polsce sanacyjnej mieli w herbie kastet i pałkę, których wychowywały korporacje i komersy pijackie.

Birbancki żył również w okresie okupacji. Jego potomkowie hulali z Niemcami, stanowili karne kohorty NSZ-etu, strzelali do chłopów i robotników za ich walkę o Polskę Demokratyczną. Birbanckich i Orgonów starliśmy z powierzchni naszego życia, likwidując obszarnictwo, najbardziej reakcyjną klasę w narodzie³⁴.

Kałużyński także czuł się w obowiązku napomknąć, że „przedstawienie *Dożywocia* ma niewątpliwą doniosłość społeczną”, gdyż jest „wielką satyrą na pieniądz” i „dlatego wychowawcze znaczenie przedstawienia jest większe, niż mogłoby się wydawać, większe niż je mieści sam tekst Fredry; to już zasługa

³² Z. Kałużyński, dz. cyt.

³³ „Sztandar Wolności” 1940, nr 2, cyt. za: B. Bernacki, „Najostrzejsze narzędzie naszej partii...”. *Okupacja sowiecka północno-wschodnich ziem Drugiej Rzeczypospolitej (1939–1941) w świetle polskojęzycznej prasy „gadzinowej”*, Toruń 2009, s. 122.

³⁴ S. Januszewski, „Dożywocie” *Al. Fredry*, „Głos Ludu” 1945, nr 9.

teatru, który wy dobył i poka zał ten społeczny podtekst komedii”³⁵. Niemniej jednak w świetle tych zaledwie trzech tekstów, jakie powstały po lubelskiej premierze *Dożywocia*, najważniejsze okazało się wrażenie, że oto powojenny teatr polski nawiązuje do przedwojennych poszukiwań teatralnych, że pomimo trudnych warunków i olbrzymich strat jest znów w stanie tworzyć spektakle artystycznie spójne i sprawnie zrealizowane.

Na początku lutego zapadła decyzja o wyjeździe Teatru Wojska Polskiego z Lublina. Zespół Krasnowieckiego najpierw wyjechał do Krakowa, gdzie zaprezentował *Wesele* na deskach Teatru im. Juliusza Słowackiego, po czym ruszył w dalszą drogę, by ostatecznie osiąść w Łodzi. 15 lutego „Gazeta Lubelska” poinformowała, że „Teatr Wojska Polskiego przenosi się na stałą siedzibę do m. Łodzi, natomiast Lublin będzie miał własny teatr”, a „na stanowisko dyrektora Teatru Miejskiego powołany został z ramienia Departamentu Ministerstwa Kultury i Sztuki znany aktor Teatru Narodowego w Warszawie Antoni Różycki, którego osoba gwarantuje wysoki poziom artystyczny i repertuarowy”³⁶.

Bibliografia

1. Bernacki B., „Najostrzejsze narzędzie naszej partii...” *Okupacja sowiecka północno-wschodnich ziem Drugiej Rzeczypospolitej (193–1941) w świetle polskojęzycznej prasy „gadzinowej”*, Toruń 2009.
2. Cudnowski H., *Niedyskrecje teatralne*, Wrocław 1960.
3. Januszewski S., „Dożywocie” *Al. Fredry*, „Głos Ludu” 1945, nr 9.
4. Kałużyński Z., *Dwie premiery w Teatrze Wojska Polskiego w Lublinie*, „Nowa Epoka” 1945, nr 1.
5. Kompel G., „Wesela” *Jacka Woszczerowicza*, „Teatr” 1977, nr 24.
6. Kompel G., *Jacek Woszczerowicz: geniusz? błazen? mag?*, Łódź 2004.
7. Korzeniowska J., *Melpomena walcząca*, Warszawa 1977.
8. Krakowska J., *Cztery „Wesela” i rząd*, „Dialog” 2008, nr 3.
9. Pułjanowski A. [Jerzy Kreczmar], „Wesele” w *Teatrze Wojska Polskiego*, „Rzeczpospolita” 1944, nr 118.
10. Pułjanowski A. [Jerzy Kreczmar], „Dożywocie” w *Teatrze Wojska Polskiego*, „Rzeczpospolita” 1945, nr 8.

³⁵ Z. Kałużyński, dz. cyt.

³⁶ Zob. *Świetne nominacje teatralne*, „Gazeta Lubelska” 1945, nr 22. Tego samego dnia w Lublinie razem z Różyckim nominacje na ważne stanowiska w polskim teatrze otrzymali Arnold Szyfman (na dyrektora Departamentu Teatru Ministerstwa Kultury i Sztuki) oraz Aleksander Zelwerowicz (na dyrektora Państwowego Instytutu Teatru w Łodzi).

11. Mrozińska S., *Karabin i maska. Na podstawie dokumentów i wspomnień Teatru Wojska Polskiego w drodze i w Łodzi z lat 1943–1946*, Łódź 1964.
12. Stolarczyk S., „Wesele” w Teatrze Wojska, „Głos Ludu” 1944, nr 18.
13. Ważyk A., „Wesele” jako dokument społeczny, „Odrodzenie 1945, nr 10/12.
14. Węgrzyniak R., *Encyklopedia „Wesela” Stanisława Wyspiańskiego*, Kraków 2001.
15. Włodek A., *Czwarty akt „Wesela”*, „Dziennik Polski” 1945, nr 8.

Summary: Article introduces the uprising and activity of the Polish Army Theater in Lublin in 1944 and at the beginning of 1945. It includes two premieres prepared by Stanisław Wyspiański, directed by Jacek Woszczerowicz and Aleksander Fredro’s Lifeguard, directed by Jan Kreczmar.

Keywords: theater history, Lublin, Stanisław Wyspiański, Aleksander Fredro