

Stanisław Dziedzic

Biblioteka Kraków

Konspiracyjne życie teatralne w Krakowie (1939–1945)

Słowa kluczowe

Rapsodycy, teatr plastyczny, Studio Dramatyczne 39, Karol Wojtyła, teatry podziemne

Streszczenie

W okupowanym przez III Rzeszę Krakowie funkcjonowało kilka konspiracyjnych zespołów teatralnych, do których należeli zarówno zawodowi aktorzy, jak i młodzi adepci, wywodzący się w większości ze środowisk akademickich i artystycznych. Już końcem 1939 roku pod opieką merytoryczną i organizacyjną Tadeusza Kudlińskiego podjęła konspiracyjne warsztaty i wykłady z zakresu sztuki teatralnej grupa słuchaczy zawieszonoego w warunkach wojennych Studia Dramatycznego 39; w oparciu o nią w lecie 1941 r. Mieczysław Kotlarczyk utworzył Teatr Rapsodyczny. Najlicniejszą grupę teatralną stworzył Adam Mularczyk, ważną rolę spełniał, głównie w środowiskach akademickich, Teatr Jednoaktówek Wiesława Góreckiego oraz Teatr Niezależny prowadzony przez Tadeusza Kantora. Z zespołami tymi współpracowali znani artyści – m.in. Juliusz Osterwa czy Władysław Woźnik. Z grup teatralnych okupowanego Krakowa weszły do historii teatru polskiego i ważne w niej miejsce zajęły dwa zespoły: Tadeusza Kantora i Mieczysława Kotlarczyka. Kantor, jako twórca i protagonista eksperymentalnego teatru plastycznego, osiągnie z czasem światowy rozgłos i zrewolucjonizuje dotychczasowe konwencje teatralne. Kotlarczyk – twórca jedynej w swoim rodzaju teatralnej szkoły rapsodycznej dwukrotnie zapłaci likwidacją administracyjną Teatru Rapsodycznego za obcość ideową wobec narzuconego przez komunistyczne władze systemu. Fenomenem podziemnego życia teatralnego Krakowa było i to, że byli z nim związani ludzie niezwykli, których nazwiska były z czasem szeroko znane nie tylko w środowiskach artystycznych czy akademickich, ale także w życiu społecznym nie tylko Krakowa.

Życie publiczne w okupowanym przez III Rzeszę Krakowie podlegało gwałtownym ograniczeniom i związanym z nimi restrykcjom wraz z wkroczeniem Niemców do miasta, co nastąpiło rankiem 6 września 1939 roku. Już w godzinach popołudniowych pojawiły się na słupach ogłoszeniowych pierwsze rozporządzenia, które miały regulować życie codzienne Krakowa. Wprawdzie prezydent miasta Stanisław Klimecki w obwieszczeniu z 6 września informował o wprowadzonej w godzinach od 18.30 do 5.00 rano godzinie policyjnej, ale – jak zaznaczał – „życie ma płynąć normalnie, a mieszkańcy winni oddawać się swoim zajęciom. Sklepy i lokale w godzinach dozwolonych mają być bezwzględnie otwarte, aby wszyscy bez trudności zaopatrywać się mogli w potrzebne artykuły (...). Kto zostanie schwytany przy rabunku, będzie rozstrzelany”¹.

Tego samego już dnia niemiecki szef zarządu cywilnego wydał rozporządzenie dotyczące oddawania broni, amunicji i materiału wybuchowego w wyznaczonych miejscach na obszarze zajęтым przez wojska niemieckie, grożąc i nakazując pod karą więzienia bądź śmierci. Restrykcje te dotyczyły miały także osób, które wiedziały o istnieniu ukrytej broni, ale nie powiadomiły o tym stosownych urzędów. Już tego samego dnia, specjalnym rozporządzeniem wydanymi przez okupanta, zakazano mieszkańcom Krakowa pochodzenia żydowskiego „przechowywania, sprzedaży oraz darowania, tudzież wszelkiego rodzaju obciążania ruchomego i nieruchomego majątku, znajdującego się w całości lub w części”² w ich posiadaniu.

W następnych dniach, obok złotówki, wprowadzono jako środek płatniczy markę niemiecką, władze okupacyjne nakazywały oznaczyć gwiazdą Dawida wszystkie należące do Żydów sklepy, restauracje i kawiarnie. W odniesieniu do mieszkańców Krakowa żydowskiego pochodzenia wprowadzono kolejne dodatkowe ograniczenia i środki represji; decyzją gestapo, po ewakuacji kierownictwa gminy żydowskiej, stworzono Radę Żydowską (*Judenrat*), która miała być pośrednikiem między władzami niemieckiego okupanta a społecznością żydowską miasta.

Już w trzy dni po wkroczeniu Niemców do Krakowa z inicjatywy środowisk nauczycielskich powołano do życia Tymczasową Komisję Szkolną, która miała zastąpić ewakuowane władze oświatowe krakowskiego okręgu szkolnego. Rada, na czele której stanął rektor Uniwersytetu Jagiellońskiego

¹ Archiwum Narodowe w Krakowie (dalej: ANKr), AktaStadtshauptmanna 69. Obwieszczenie Prezydenta Klimeckiego z 6 września 1939 r., s. 17.

² ANKr, SMKr. 62, Rozporządzenie dotyczące broni, amunicji i materiału wybuchowego na obszar kraju zajętego przez wojska niemieckie, 6 września 1939 r., s. 6.

Tadeusz Lehr-Spławiński, jako cel zasadniczy i pilny przyjęła wznowienie nauki w krakowskich szkołach wszystkich szczebli.

„Dzięki działaniom tej komisji – pisze Katarzyna Zimmerer – pod koniec września uruchomiono w Krakowie większość szkół powszechnych i średnich oraz część zawodowych – tak polskich, jak i żydowskich”³.

Jak się wkrótce okazało, zabiegi o realizację tych zadań nie były trwałe, bo już końcem listopada okupanci odsłoniли rzeczywiste plany w tym względzie, uniemożliwiające kształcenie Polaków na podbitych ziemiach na ponadpodstawowym i wyższym etapie:

21 listopada szef dystryktu krakowskiego nakazał zamknięcie wszystkich polskich szkół gimnazjalnych i licealnych. Zgodnie z memoriałem w sprawie traktowania ludności „obco-plemiennej” z 25 listopada 1939 roku, w GG [Generalnym Gubernatorstwie – przyp. aut.] mogły istnieć wyłącznie szkoły powszechne i zawodowe, które miały uczyć „tylko najbardziej podstawowych wiadomości, jak rachowanie, czytanie, pisanie. Nauka ważnych z narodowego punktu widzenia przedmiotów, jak geografia, historia, historia literatury, jak również gimnastyka jest wykluczona”.

11 grudnia 1939 roku zamknięto szkoły żydowskie wszystkich stopni. Tego samego dnia z polskich szkół usunięto żydowskich uczniów i nauczycieli⁴.

Wprawdzie w listopadzie 1940 roku, po wielomiesięcznych zabiegach Rady Żydowskiej, decyzją niemieckich władz okupacyjnych zaistniały możliwości zorganizowania i prowadzenia szkół powszechnych i zawodowych, co w sytuacji zmuszenia kolejnych kilkudziesięciu tysięcy Żydów do opuszczenia Krakowa stało się zasadniczo bezprzedmiotowe.

Udaremnione zostały zamiary Senatu Uniwersytetu Jagiellońskiego, który 19 października 1939 roku podjął decyzję o inauguracji nowego roku akademickiego i ogłosił zapisy na uczelnię. Zapisy studentów ogłosiły też Akademia Sztuk Pięknych, Akademia Handlowa i Instytut Muzyczny im. Władysława Żeleńskiego. W dwa dni po uroczystej mszy św. tradycyjnie inaugurującej otwarcie nowego roku akademickiego 6 listopada Niemcy dopuścili się w ramach tzw. Sonderaktion Krakau bezprecedensowego w historii światowej nauki aresztowania wzywanych na odczyt SS – Sturmbannführera B. Mullera w Collegium Novum wykładowców (155 z Uniwersytetu Jagiellońskiego, 17 z Akademii Górniczej, 3 z Akademii Handlowej) i osadzenia ich w obozie koncentracyjnym w Sachsenhausen. Wśród aresztowa-

³ K. Zimmerer, *Życie codzienne krakowian w okupowanym mieście*, [w:] M. Bednarek, E. Gawron, G. Jeżewski i in., *Kraków. Czas okupacji 1939–1945*, Kraków 2010, s. 184.

⁴ Ibidem, s. 194.

nych profesorów i wywiezionych do obozu była także kilkunastoosobowa grupa uczestników tego wykładu nt. stosunku III Rzeszy do nauki i szkolnictwa wyższego na ziemiach podbitych, którzy nie byli nauczycielami akademickimi – m.in. usunięty przez okupantów z funkcji prezydenta Krakowa dr Stanisław Klimecki. Warto podkreślić, że tydzień wcześniej, 31 października podczas konferencji w Łodzi, Hans Frank dał w sposób jednoznaczny wyraz strategii hitlerowskich Niemiec w kwestii możliwości w podbitej Polsce kształcenia ludności polskiej: Polakom należy umożliwić kształcenie się jedynie w takim zakresie, aby uświadomili sobie, iż jako naród nie mają żadnych perspektyw⁵.

Wspomniany już prezydent Krakowa, Stanisław Klimecki, 20 września 1939 roku został usunięty przez hitlerowskich okupantów z funkcji prezydenta i aresztowany, co oznaczało likwidację polskiego zarządu miasta, a tydzień później, 27 września, niemieckim komisarzem miasta został dotychczasowy burmistrz Drezna, Ernest Zorner, który zwolnił polskich wiceprezydentów, zastępując ich urzędnikami niemieckimi.

W dzień po uwięzieniu uniwersyteckich profesorów odbył się uroczysty wjazd do „odwiecznie niemieckiego miasta” Krakowa, któremu Niemcy nadali status miasta centralnego i siedziby władz Generalnego Gubernatorstwa, generalnego gubernatora Hansa Franka. Frank zamieszkał na Wawelu. Niemal natychmiast okupacyjne władze przystąpiły do konsekwentnie realizowanej germanizacji przestrzeni publicznej, m.in. poprzez likwidację pomników polskich bohaterów narodowych czy twórców literatury polskiej oraz sceny narodowej.

Działalność Teatru im. Juliusza Słowackiego zawieszono 4 września, a więc na dwa dni przed wkroczeniem do miasta Niemców.

Zaczął się – pisze Diana Poskuta-Włodek – pierwszy wojenny exodus – wielu mieszkańców przy pomocy wszelkich możliwych środków transportu opuszczało miasto. Trwała zorganizowana ewakuacja urzędów i instytucji państwowych. Także większość aktorów (...) wyjechała, próbując przedostać się na wschód. (...) Po agresji radzieckiej 17 września, wyczerpani tułaczką uciekinierzy zaczęli powracać⁶.

Karol Frycz, który w kwietniu 1939 r. otrzymał nominację od władz krakowskich na kolejne dwa lata kierowania tym teatrem, nakłaniany przez

⁵ S. Piotrowski, *Okupacja i ruch oporu w dzienniku Hansa Franka 1939–1945*, t. 1, Warszawa 1972, s. 81.

⁶ D. Poskuta-Włodek, *Trzy dekady z dziejów sceny. Teatr im. Juliusza Słowackiego w latach 1914–1945*, Kraków 2001, s. 283.

aktorów podjął pertraktacje z urzędem Reichs-Propaganda Amsw sprawie możliwości uruchomienia Teatru Miejskiego. Wówczas, na przełomie września i października, mimo poniesionej klęski panowało na ogół powszechne przekonanie, że wojna nie potrwa długo, bo spodziewana pomoc sojuszników zachodnich spowoduje, iż okupacja będzie kwestią kilku tygodni, które należy przetrwać, zachowując możliwie dużo warunków normalnego życia publicznego. Pozwolenie w tym względzie zostało przez okupantów wydane, w efekcie czego 12 października teatr wznowił działalność obrazkiem scenicznym *Z dobrego serca* Lucjana Rydla i *Marcowego kawalera* Józefa Blizińskiego, w opracowaniu scenicznym Józefa Karbowskiego. Spektakle wystawiono w języku polskim.

Wówczas jeszcze łudzono się – stwierdza Diana Poskuta-Włodek – że teatr, podobnie jak to było w czasie I wojny światowej, będzie mógł nadal służyć widzom spragnionym polskiego słowa i że pozwoli przetrwać zespołowi najtrudniejsze chwile⁷.

Ludwik Szczepański na łamach „IKC” wiązał z otwarciem teatru niemałe nadzieje, podkreślając, że spełnia on teraz rolę ważniejszą niż w czasach pokoju – funkcję społeczną i narodową, służy też utrzymaniu ciągłości kulturowej. Zachęcał do uczęszczania do teatru, wyrażając przy tym naiwną wiarę w dopuszczenie do repertuaru wielkiego dramatu historycznego.

Wtedy Karol Wojtyła, który ukończył przed paroma tygodniami pierwszy rok polonistyki uniwersyteckiej oraz Studia Dramatycznego 39, w pierwszym liście do mieszkającego wówczas w Wadowicach Mieczysława Kotlarczyka, pisany we wrześniu 1939 roku, z bólem nieskrywanym informuje: „Uniwersytet nieczynny – Teatr stoi”⁸. W liście następnym, w październiku 1939 roku, donosił Kotlarczykowi:

Uruchomili teatr. Może zresztą wiesz o tym, bo podobno do was „Kurier” dochodzi i *Marcowy kawaler* (Karbowski), *Pani Dulka* (Korecka), teraz „Łobzowanie”, z *Werblem domowym*, a pójdą *Damy i huzary* oraz *Królowa przedmieścia*. Zatem rozbudowany wodewilizm⁹.

Zdaniem Diany Poskuty-Włodek grano wyłącznie polski repertuar, ale i najlepszy, na jaki było stać w zaistniałej sytuacji Teatr im. J. Słowackiego. Teatr pod kierunkiem Karola Frycza funkcjonował jednak zaledwie miesiąc,

⁷ Ibidem, s. 284.

⁸ Cyt. za: M. Kotlarczyk, K. Wojtyła, *O Teatrze Rapsodycznym*, oprac. Jacek Popiel, Kraków 2001, s. 300.

⁹ D. Poskuta-Włodek, *Trzy dekady...*, op. cit., s. 285.

bo do 15 listopada. Wtedy okupanci niemieccy zakazali dalszej jego działalności, a – jak się okazało – już wcześniej, bo 29 października, nominację dyrektorską zgłosił już innej instytucji w gmachu przy placu św. Ducha – Deutsches Theater Krakau otrzymał Niemiec, niejaki Fischer. Był to pierwotnie teatr impresaryjny, a od 1 września 1940 roku jako Staatstheater des Generalgouvernements, którzy tworzyli niemieccy aktorzy, śpiewacy i orkiestra. Dawny Teatr Miejski im. J. Słowackiego przy placu Świętego Ducha (przez Niemców zwany teraz Theaterplatz) miał być nie tylko jedyną państwową sceną w Generalnym Gubernatorstwie, instytucją o specjalnym znaczeniu i prestiżu, ale i narzędziem propagandy. Zwiększono też nakłady finansowe – z gminy krakowskiej i budżetu centralnego Generalnego Gubernatorstwa.

Hitlerowcom szybko przestała wystarczać ta ad hoc zorganizowana impreza. Gubernator Hans Frank miał ambicje przekształcenia Krakowa w ważny ośrodek swoiście rozumianej kultury niemieckiej. Gmach Teatru im. J. Słowackiego miał stać się reprezentacyjną sceną Generalnej Guberni. Zamiar szybko został zrealizowany. Decyzja o utworzeniu teatru podjęta przez Franka i zaakceptowana przez Goebbelsa została wydana już w marcu 1940 r. Wkrótce do Krakowa przybył niespełniony, za to nadzwyczaj żądny kariery, aktor prowincjonalny Friedrich Franz Stampe, któremu 5 kwietnia Frank powierzył formowanie zespołu i którego mianował intendentem – czyli dyrektorem – nowego przedsiębiorstwa. Stampe szybko poczuł się pionierem przywracania prawdziwej, niemieckiej kultury na „zdziczałych” ziemiach wschodnich¹⁰.

Dyrektor F. Stampe (funkcję tę sprawował do końca istnienia Staatstheater, a więc do 1944 roku) systematycznie zwiększał liczbę pracowników; w odniesieniu do zespołów artystycznych i kadry kierowniczej bezwzględnie przestrzegano, aby byli to wyłącznie Niemcy i volksdeutsche. W zespołach pomocniczych i technicznych byli też Polacy. Właśnie ich dyskretnie wykonywanym czynnościom, ich dbałości o stan i mienie teatralne, w tym także dokumenty i bibliotekę, Teatr im. J. Słowackiego zawdzięcza ocalone wyposażenie.

Wśród nich znalazł się zatrudniony w dekoratorni na stanowisku malarza Tadeusz Kantor (od 5 kwietnia 1943 do 30 września 1944), który został tu przeniesiony z Institut für Deutsche Ostarbeit. Tylko dzięki odwadze kilku osób udało się uratować dużą część majątku. Kiedy Niemcy kazali zniszczyć powstałe na przełomie stuleci malowidła ścienne w gabinecie Solskiego, polscy robotnicy pokryli je werniksem i ochronną warstwą tynku, tak aby łatwo było go później usunąć. Garderoba została nienaruszona – podobnie jak unikalne zbiory biblioteczne¹¹.

¹⁰ Ibidem, s. 287.

¹¹ Ibidem, s. 290.

Najtragiczniejszy był los artystów sceny. Wielu z nich doświadczyło dramatu więzień ze strony niemieckiej i NKWD, zginęło w obozach i łagrach, wielu też podejmowało działalność konspiracyjną. W Krakowie, w propagandzie hitlerowskiej postrzeganym jako miasto o odwiecznym dziedzictwie germańskim, w którym w okresie największego natężenia germanizacji miasta – na szczęście, a później nawet na czterech mieszkańców przypadła statystycznie jeden Niemiec, nie licząc volksdeutscheów i konfidentów – konspiracyjna działalność aktorów i innych twórców dóbr kultury, a także zorganizowanego podziemia artystycznego była wyjątkowo trudna i niebezpieczna. W grudniu 1939 roku część aktorów z zespołu artystycznego Karola Frycza otrzymała przydziały pracy, głównie w strukturach krakowskiego urzędu miejskiego, ale wobec nader niskich uposażeń skazani byli oni na poszukiwanie dodatkowych możliwości zarobku. Niejeden z nich – m.in. Władysław Woźnik czy Tadeusz Białkowski – włączył się w działalność konspiracyjną. Woźnik wraz z szefem programowym przedwojennej rozgłośni Polskiego Radia w Krakowie, Stanisławem Broniewskim, uczestniczył w tajnych nagraniach na decelitowe płyty fragmentów dramatów Stefana Żeromskiego i Stanisława Wyspiańskiego – *Sulkowski*, *Akropolis*, *Wyzwolenie*. Nagrań tych dokonywano we współdziałaniu z przedwojennym dyrektorem działu muzycznego centrali Polskiego Radia w Warszawie, Edmundem Rudnickim, przy użyciu własnej produkcji aparatury nagraniowej, w prywatnych pomieszczeniach mieszkalnych na Dębnikach. Władysław Woźnik był blisko związany z podziemnym Teatrem Rapsodycznym, ale w jego premierach nie występował.

Spora grupa aktorów próbowała utrzymać kontakt z własnym środowiskiem i ze sztuką. Gwarno było w Kawiarni Artystów Plastyków przy Łobzowskiej 3 i w kawiarni „Pani” przy św. Jana, gdzie przychodzili m.in. Juliusz Osterwa i gdzie działał teatrzyk marionetek „Brzdąc”. Spotkania urozmaicane były przez występy młodych artystów, m.in. Krystynę Dąbrowską, Juliusza Kydryńskiego, Tadeusza Ostaszewskiego. Niestety, Niemcy szybko położyli kres tym spotkaniom¹².

Opinie o szkodliwości poczucia tożsamości kulturowej Polaków, dopuszczania kulturowania instytucjonalnego i społecznego wartości oraz tradycji kulturowych o charakterze narodowym wypowiedzi okupanci niemieccy wkrótce po zajęciu ziem polskich jesienią 1939 roku. Teatr miał w tym względzie znaczenie zasadnicze. 31 października 1939 roku jeden z czołowych strategów w zakresie ideologii i propagandy, minister Joseph Goebbels, podczas konferencji w Łodzi stwierdził, że Polacy nie powinni posia-

¹² Ibidem, s. 292.

dać możliwości dostępu do teatrów, „aby nie przypominali sobie stale o tym, co utracili”¹³.

Jakakolwiek publiczna działalność literacka czy artystyczna, wreszcie dziennikarska bez zgody władz okupacyjnych była zakazana. Ze względów propagandowych i politycznych okupanci niemieccy zezwalali, na ściśle określonych warunkach i na zasadach przez nich każdorazowo dopuszczanych, na uruchamianie placówek teatralnych przewidzianych dla polskiej publiczności. Koncesje w tym względzie były wydawane na ściśle określonych zasadach, a programy podlegały ocenzurowaniu. Zazwyczaj zgody takie dotyczyły operetek, rewii oraz lekkich komedii. Jesienią 1940 roku o zgodę na utworzenie w budynku Starego Teatru polskiej sceny zaczął zabiegać u władz okupacyjnych kupiec i handlowiec krakowski Adam Świechło. Pozwolenia takie uzyskał, a pierwsza premiera – *Zaczynamy sezon* – odbyła się 22 stycznia 1941 roku. Miejscowy „Ilustrowany Kurier Codzienny” donosił o tej „żywej i wartkiej rewii”, wykonanej z udziałem krakowskich i warszawskich artystów, ale tego typu rozrywka kulturalna zorganizowana za przyzwoleniem władz okupacyjnych spotkała się z dezaprobatą krakowskich środowisk inteligentkich.

Nie mógł zyskać ani dobrych opinii, ani poklasku spektakl *Kwarantanna* Haliny Rapackiej, realizowany na deskach Starego Teatru, o antyżydowskich, zamówionych przez władze okupacyjne intencjach. Jego wystawienie nie miało oczywiście charakteru konspiracyjnego, ale – co warto podkreślić – towarzyszył mu sprzeciw wysoce wyrazisty publiczności, zorganizowany skrycie, z niemałym poczuciem odwagi:

„Po kilku spektaklach *Kwarantanny* w Starym Teatrze ktoś rzucił na widowni petardę z gazem łzawiącym – widzowie tej haniebnej sztuki opuszczali w popłochu salę. Po tym incydencie nie była już pokazywana w „stolicy” GG”¹⁴.

Nie o takim teatrze rozmyślał i marzył młody, niespełna dwudziestoletni Karol Wojtyła, którego doświadczenia teatralne związane z funkcjonującymi w jego rodzinnych Wadowicach zespołami, a w samym Krakowie – z Konfraternią Teatralną i założonym przy tej Konfraterni Studium Dramatycznym 39, wprowadzały w świat sztuki niezależnej. Dawał wyraz tym pragnieniom w listach, które kierował z okupowanego Krakowa do mieszkającego w Wadowicach Mieczysława Kotlarczyka. W jednym z listów do Karola Wojtyły, z października 1939 roku, Kotlarczyk zawarł krzepiące w tym

¹³ S. Piotrowski, *Okupacja...*, op. cit., s. 82.

¹⁴ K. Zimmerer, *Życie codzienne...*, op. cit., s. 215.



W tym domu, należącym do rodziny matki Karola Wojtyły, mieszkał w okresie studiów polonistycznych oraz okupacji hitlerowskiej Karol Wojtyła. W jego mieszkaniu, zwanym katakumbami, odbywały się liczne próby i spotkania konspiracyjnego Teatru Rapsodycznego.
Fot. Stanisław Dziedzic

względnie słowa: „Wierzę, że ta straszliwa chwila, w jakiej wszyscy się znaleźliśmy, nie zniszczyła wszystkiego. Miłość wielkiej sztuki trwa, zwycięży i... zatriumfuje”¹⁵.

Wbrew przeciwnościom wojennym, podzielając opinie Wojtyły o roli literatury i teatru w życiu narodu i jednostek, Kotlarczyk wierzył w ich wspólną służbę, służbę rychłą „najszlachetniejszej sztuce”:

Polska będzie, Lolusiu, będzie prędzej, niż się nam zdaje. A my będziemy awangardą Jej najszlachetniejszej sztuki. Jej Teatru. Jej Słowa. Będziemy.

Nasze niezapomniane wadowickie prace teatralne, nasze sympozjony na Długiej w Krakowie – staną się zaczynem, źródłem energii... żeby tylko jak najprędzej być razem i rozpocząć...¹⁶.

Zanim doszło do podjęcia tych wspólnych upragnień, idea zespolonej działalności teatralnej realizowanej konspiracyjnie zrodziła się w gronie

¹⁵ Cyt. za: T. Malak, *Polska będzie, Lolusiu*, „Teatr” 1991, nr 11, s. 21.

¹⁶ Ibidem.

„rozbitków” Studia Dramatycznego 39¹⁷, których naturalnym opiekunem miał być założyciel i inicjator główny Konfraterni i Studia Dramatycznego 39, krakowski pisarz i „teatrał”, Tadeusz Kudliński. Oni też wyprzedzili o kilka miesięcy chronologicznie spontaniczną, odważną inicjatywę 17-letniego wówczas Adama Mularczyka stworzenia konspiracyjnego młodzieżowego zespołu teatralnego, ale w składzie osobowym znacznie mniejszym.

Sam dr Tadeusz Kudliński o tych początkach teatralnej podziemnej działalności po latach wspominał:

W moim prywatnym mieszkaniu, już wkrótce po wybuchu wojny, zebrali się rozbitkowie ze „Studia 39”, którzy pragnęli w konspiracji kontynuować swoją działalność. Zaczęło się od dyskusji o teatrze, o wielkim narodowym repertuarze, a w konsekwencji w szczupłych warunkach domowych próbowaliśmy grać pojedyncze sceny. (...) W zespole było kilka osób z Wadowic (m.in. Karol Wojtyła i Halina Królikiewicz), które z niejakim nabożeństwem wspominały o nauczycielu tamtejszego gimnazjum, dr. Mieczysławie Kotlarczyku, marząc o pozyskaniu go dla sprawy zorganizowania tajnego teatru¹⁸.

W gronie „rozbitków” znalazły się głównie osoby uczestniczące w zajęciach I roku Studia Dramatycznego 39 (obejmować ono miało trzyletni kurs kształcenia), w większości studenci polonistyki UJ, którzy jesienią 1938 r. podjęli studia uniwersyteckie – m.in. Halina Królikiewicz, Krystyna Dębowska, Juliusz Kydryński, Tadeusz Kwiatkowski, Karol Wojtyła. W sierpniu 1940 r. do grupy dołączyła młodsza od nich o kilka lat Danuta Michałowska, zdradzająca już wówczas niemały talent aktorski, potwierdzony kilkoma wysokimi lokatami w przedwrześniowych konkursach recytatorskich.

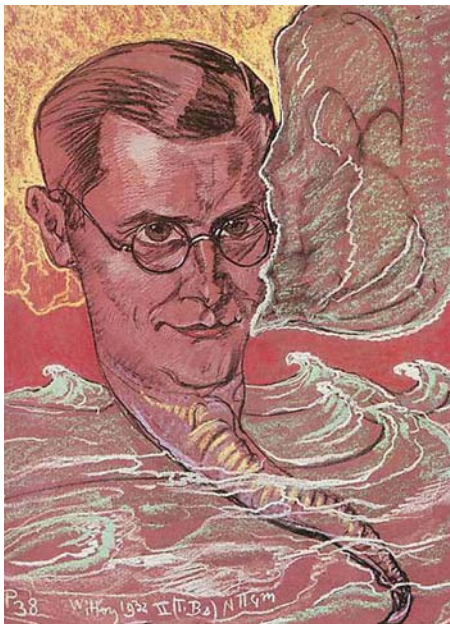
Wspólne pasje, chęć działania, choćby wbrew dotkliwym ograniczeniom narzuconym z całą bezwzględnością przez okupantów, ale nade wszystko idea walki o tożsamość kulturową podbitego narodu były wyzwaniem, które młodzi adepci podjęli wbrew wszelkich przeciwnościom. Karol Wojtyła – jeden z trzech głównych inicjatorów (wraz z T. Kwiatkowskim i J. Kydryńskim) kontynuowania, w warunkach z konieczności konspiracyjnych, działalności warsztatowej Studia Dramatycznego 39 – w liście do Mieczysława Kotlarczyka z 28 grudnia 1939 roku informował go o swoich poczynaniach „ostatnich dwóch blisko miesięcy”: m.in. o napisaniu pierwszego z trzech pochodzących z lat 1939–1940 dramatów – *Dawida*, o intensywnej nauce języka francuskiego oraz podjęciu z kolegą ze studiów uniwersy-

¹⁷ Szerzej: S. Dziedzic, *Romantyk Boży*, Kraków 2014.

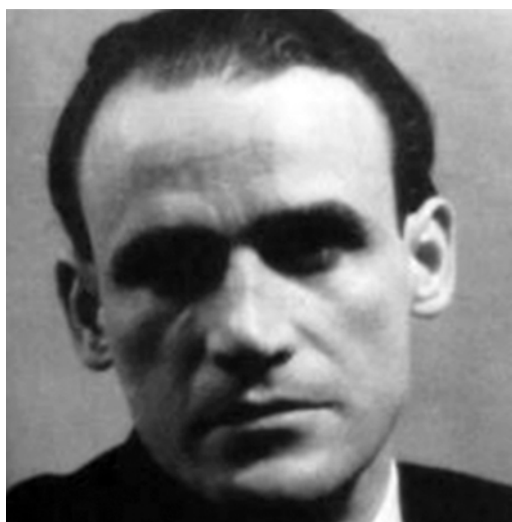
¹⁸ *Ważne przestrzenie życia. Z Tadeuszem Kudlińskim rozmawia Stanisław Dziedzic*, [w:] S. Dziedzic, *Dialogi trzy – Maria Dłuska – Konrad Górski – Tadeusz Kudliński*, Kraków 2000, s. 141.



Karol Wojtyła – fotografia z tableau zbiorowego *Kawalera księżycowego* Mariana Niżyńskiego (1939). Fot. Paweł Bielec



Tadeusz Kudliński – portret wykonany techniką pastelową przez Stanisława Ignacego Witkiewicza (1938). Zbiory prywatne



Mieczysław Kotlarczyk. Fot. archiwum autora

teckich i Studia 39 Juliuszem Kydryńskim, zapalonym do literatury i teatru, pierwszych prób związanych z interpretacją i prezentacją tekstów.

(...) Kolegę znalazłem, który jest organizacją duchową do nas podobną: szalony „homo theatralis”, bratnia dusza. Robimy nawet czasem także sympozjony, na których czyta się poezję, dramaty, bo umie na pamięć całego *Bogumiła* Norwida i dużo ustępów z *Wyzwolenia*, kolega mój zresztą z polonistyki, tylko później nieco się zjawił. Teraz dopiero takeśmy się bardzo zbliżyli. Nazywa się Juliusz Kydryński (...) Jakże tęsknię do naszych zebrań na Długiej¹⁹. Byłby nowy brat²⁰.

W szczupłym, kilkuosobowym pierwotnie gronie, pod kierunkiem Tadeusza Kudlińskiego, rozpoczęli „rozbitkowie” warsztaty teatralne związane z odczytywaniem fragmentów klasyki dramaturgii polskiej, głównie romantycznej i młodopolskiej, zajęciami teoretycznymi i dyskusjami merytorycznymi o tych dziełach i sposobach ich inscenizacji. Sięgnięto po fragmenty *Wesela*, *Dziadów* i *Wyzwolenia*. W wymowie ideowej tych dzieł szukali młodzi siły krzepiącej, utraconej czy zachwianej nadziei na rychłe odzyskanie niepodległości. „Rozbitkowie” prezentowali nie tylko własne stanowiska i koncepcje, które poddawane były dyskusjom, ale i fragmenty własnych utworów literackich. Podczas jednego z takich spotkań, zapewne wiosną 1940 roku, Karol Wojtyła przedstawił zebrany fragmenty własnego poematu dramatycznego *Hiob*, w którym czytelne były paralelizmy pomiędzy relacją biblijną i współczesną martyrologią Polaków czasu wojny, postrzeganymi w kategoriach etycznych. Prezentacji towarzyszyła ożywiona dyskusja, gdy Tadeusz Kwiatkowski podał w wątpliwość celowość powracania do formuły dawnych mistrzów, jako gatunku nazbyt archaicznego, akcentował też niepotrzebne mieszanie religii z polityką i włączanie treści biblijnych do współczesnych zdarzeń. Po latach Tadeusz Kwiatkowski, wspominając tamte dysputy, przyznał:

Spieraliśmy się wówczas o sens nawrotu do średniowiecznych mistrzów, o istotę metafory przenoszącej znaczenie przeszłości w czasy teraźniejsze, o problemy religijne i etyczne. W tym Karol bił nas pod każdym względem znajomością dzieł, o których nie mieliśmy pojęcia²¹.

¹⁹ W mieszkaniu Zofii Kotlarczykowej (żony Mieczysława, wówczas studentki polonistyki UJ) mieszczącym się przy ul. Długiej Mieczysław Kotlarczyk z Karolem Wojtyłą prowadzili w latach 1938–1939 wielogodzinne rozmowy na temat teatru, dramaturgii polskiej i światowej, snuli też swoje artystyczne plany związane ze sztuką teatralną, misją społeczną sztuki i warsztatem autorskim.

²⁰ M. Kotlarczyk, K. Wojtyła, *O Teatrze...*, op. cit., s. 312.

²¹ T. Kwiatkowski, *Karol*, [w:] *Młodzieńcze lata Karola Wojtyły*, pod. red. J. Kydryńskiego, Kraków 1990, s. 85.

Stanowiska Karola Wojtyły bronił m.in. Tadeusz Kudliński, powołując się m.in. na opinię w tym względzie Juliusza Osterwy, który podkreślał, iż sztuki i religii oddzielać nie należy, wszak religia jest nauką i sztuką, a nauka i sztuka jest religią.

W mieszkaniu Tadeusza Kudlińskiego odbyło się czytanie z podziałem na role napisanego właśnie przez Wojciecha Żukrowskiego, kolegę z krakowskiej polonistyki, opowiadania groteskowo-fantastycznego dla dzieci – *Porwanie w Tiuturlistanie*. W tak pojętym spektaklu uczestniczyły dzieci z sąsiednich kamienic.

„Myślę – stwierdza Tadeusz Kudliński – że szczegół ten maluje podziemny, wieloraki nurt aktywności kulturalnej w Polsce okupacyjnej”²².

Wiosną 1940 roku Juliusz Kydryński spotkał w antykwariacie Stefana Kamińskiego Juliusza Osterwę, któremu poufnie opowiedział o konspiracyjnej działalności grupy. Osterwa zaprosił Kydryńskiego na spotkanie do swojego mieszkania przy ul. Basztowej.

Przyprowadziłem z sobą Karola. W ten sposób Osterwa został wciągnięty w prace teatru konspiracyjnego, których potem był wiernym obserwatorem i życzliwym krytykiem. Pamiętam, że kiedyś nagraliśmy dla niego – i dla innych zaproszonych ok. 30 gości – drugi akt *Przepióreczki* Żeromskiego w naszym mieszkaniu przy Felicjanek. Był to z naszej strony akt dużej odwagi – nie tylko ze względu na warunki konspiracyjne. Ale *Przepióreczka* słynna była przecież wielką przedwojenną kreacją Osterwy w roli Przełęckiego. (...) Ale Osterwa był wyrozumiały i serdeczny. Bardzo nas nawet pochwalił²³.

W roli Doroty Smugoniowej występowała Danuta Michałowska, Przełęckiego – Juliusz Kydryński, a Smugonia – Karol Wojtyła, który reżyserował całość²⁴. Michałowska i Wojtyła ołsnili zgromadzonych w salonie państwa Kydryńskich widzów.

Rzeczywistość przeszła nasze najśmielsze oczekiwania (...) Danuta i Karol wzbudzili zachwyty (...) Osterwa oświadczył Danucie przy wszystkich: – Po wojnie zaproszę panią do roli Smugoniowej. Jest pani wprawdzie trochę za młoda, ale o takiej partnerce marzyłem. (...) Z podziwem i bez cienia zazdrości przypatrywałem się Dance i Lolkowi, jak prowadzą dialog, podając cieniutko tekst, który w ich ustach brzmiał szlachetnymi tonami poezji. (...) Patron Kudliński cieszył się, że odkrył prawdziwych artystów. Miał wizję przyszłego teatru

²² T. Kudliński, *Głosy teatromana do młodzieńczej biografii Jana Pawła II*, [w:] *Młodzieńcze lata...*, op. cit., s. 51.

²³ J. Kydryński, *Pomazaniec z Krakowa*, [w:] *Młodzieńcze lata*, op. cit., s. 106.

²⁴ Zdaniem Danuty Michałowskiej Osterwa na premierowy pokaz *Przepióreczki* nie przybył, oceny spektaklu i gry młodych adeptów dokonał po innym, późniejszym występie. O obecności Osterwy oraz jego małżonki na tej premierze zgodnie zaświadcza Juliusz Kydryński i Tadeusz Kwiatkowski.

opartego na repertuarze najambitniejszym, zaczerpniętym z polskiej klasyki narodowej. Stale o tym rozmawiali z Osterwą, który miał zostać dyrektorem krakowskiego teatru zaraz po zakończeniu wojny²⁵.

Osterwa w istocie wiązał nadzieje na sceniczną współpracę nie tylko z Danutą Michałowską, ale także z Karolem Wojtyłą. Z inspiracji Osterwy Karol Wojtyła dokonał tłumaczenia *Króla Edypa*, ale tekst jego przekładu, dokonanego wg wskazań artysty, nie zachował się. Z polecenia Osterwy „rozbitkowie” pracowali indywidualnie nad *Hamletem*, zapisując wg jego wskazań poszczególne role własnym językiem. Równocześnie pracował on nad własnym przekładem. Istota dokonywanego przez podopiecznych Osterwy przekładu polegać miała na rozważnym uprawnionym uproszczeniu języka i metaforyki tekstu, tak aby mogły go „słuchać z pełnym zrozumieniem nawet kucharki”.

Inaczej potoczyły się losy tej dwójki utalentowanych adeptów: Danuta Michałowska całe swoje zawodowe życie związała ze sceną, osiągając na niej najwyższe splendory, ale nie pod kierunkiem Juliusza Osterwy, a Karol Wojtyła podjął posłannictwo Słowa Odwiecznego.

(...) „Przepióreczka” – napisze po latach Danuta Michałowska w książce wspomnieniowej *Pamięć nie zawsze święta* – to ważny etap w moim życiu artystycznym, a Juliusz Osterwa, który zamierzał po wyzwoleniu otworzyć sezon w Teatrze im. Słowackiego właśnie tym dramatem, chciał, abym to ja z nim grała w owym inauguracyjnym pierwszym powojennym sezon polskim spektaklem. Różne siły i blahe w gruncie rzeczy przyczyny złożyły się na to, że plan Osterwy się nie powiódł. On sam, dostrzegłszy mnie pewnego wieczoru za kulisami, kiedy właśnie zszedł w kostiumie Przełęckiego, powiedział z jakimś szczególnym odcieniem żalu: – „Moja przepióreczka – uciekła mi”... i zapytał, dlaczego się nie zgłosiłam...²⁶

Od jesieni 1940 roku zespół kontynuował spotkania coraz bardziej systematyczne, głównie w mieszkaniu państwa Kudlińskich. Dotychczasowe grono powiększyło się – nie tylko o dalszych byłych uczestników „39” (Krystyna Dębowska, Bogusława Czuprynowna, Emil Dańko), ale i o osoby nowe (Tadeusz Ostaszewski, Wojciech Żukrowski). W opiece artystycznej nad zespołem kluczową rolę odgrywał nadal Tadeusz Kudliński, wspomagany przez Wiesława Goreckiego. Kudliński pragnął tym poczynaniom, dobrze rokującym, nadać formę – mimo przeciwności okupacyjnych i przestrzeganych zasad konspiracji – coraz lepiej zorganizowaną, zwłaszcza że działalność grupy i jej potencjał artystyczny pozwalały ją traktować już nie jako efemerydę czy tylko chęć artystycznej przygody, bo w jej składzie znaj-

²⁵ T. Kwiatkowski, *Placi się każdego dnia*, Kraków 1986, s. 66.

²⁶ D. Michałowska, *Pamięć nie zawsze święta. Wspomnienia*, Kraków 2004, s. 129.



Danuta Michałowska, najprzedniejsza artystka Teatru Rapsodycznego, nad historycznym egzemplarzem *Króla Ducha* Juliusza Słowackiego, który dla potrzeb scenicznych pierwszej premiery rapsodyków zakupiła w 1941 roku w księgarni-antykwaracie Stefana Kamińskiego. Fot. S. Dziedzic

dowali się ludzie wybitnie utalentowani zarówno w kontekście scenicznym, jak i literackim. Sam Kudliński, zwerbowany przez Jerzego Brauna, należał do założonej w 1940 roku konspiracyjnej katolickiej organizacji niepodległościowej Unia, patronującej podziemnym strukturom organizacyjnym o charakterze artystycznym, m.in. konspiracyjnie funkcjonującym teatrom.

Początkiem 1941 roku odbył się w mieszkaniu państwa Kudlińskich pokaz wybranych scen z *Wesela* (głównie z II aktu). Prace nad *Wyzwoleniem* nie zostały uwieńczone premierą, a zespół trochę nieoczekiwanie zajął się próbami do *Miguela Manary* Oskara Miłosza, w kilku obsadach. Z powodu zagrożenia związanego z aresztowaniem przez Niemców jednego z członków zespołu (Emila Dańki) przerwano dalsze próby i do wznowienia prac nad dramatem Oskara Miłosza już nie doszło.

Za wiedzą Tadeusza Kudlińskiego, ale zasadniczo samodzielnie zespół przystąpił do pracy nad jednoaktówką *Fajka Kopernika*, którą Juliusz Kydryński – autor tekstu – dedykował Danucie Michałowskiej. Premiera miała odbyć się w budynku Wodociągów Miejskich, z udziałem szerszej publiczności. Tadeusz Kudliński nawiązał w tym celu kontakty z dyrektorem Wodociągów, Tadeuszem Orzelskim – i po raz pierwszy, choć w warunkach konspiracyjnych, zespół miał wystąpić na scenie w lokalu przy ul. Łowieckiej 4. Ze względu na aresztowanie dyrektora Orzelskiego (nie miało to związku z planowanymi występami) przerwano próby i do premiery nie doszło.

W tej sytuacji rosnącego zagrożenia, gdy okupanci tropili wszelkie przejawy działalności opozycyjnej, a sam Kudliński pracujący w banku mógł być poddawany wnikliwym obserwacjom ze strony hitlerowców – uzasadnione były obawy dotyczące bezpieczeństwa zarówno jego rodziny, jak i młodych adeptów sztuki teatralnej o wyraziście patriotycznym profilu działania – zaczęto rozmyślać o konieczności zwiększenia ostrożności pracy zespołu. Tadeusz Kudliński, zaangażowany – jak już wspomniano – poprzez Unię w zorganizowaną działalność opozycyjną, nie rezygnując ze współpracy z zespołem, pragnął powierzyć opiekę artystyczną zespołu osobie o najlepszym doświadczeniu zawodowym w tym względzie. Tym człowiekiem, który miał prowadzić zespół „rozbitków”, mógł być Mieczysław Kotlarczyk, z którym Królikiewiczówna i Wojtyła wiązali niemałe nadzieje, a jego dokonania chwalił sam Osterwa.

Kotlarczyk, zagrożony aresztowaniem, latem 1941 roku przybył wraz z żoną do Krakowa, w którym dzięki pomocy Unii znalazł pracę konduktora, a skromne mieszkanie w suterrenach na krakowskich Dębnikach dzielili z Karolem Wojtyłą. Odtąd aż do sierpnia 1944 roku Kotlarczykowie mieszkali gościnnie u Karola Wojtyły w niewielkim, dwupokojowym mieszkaniu z kuchnią i sanitariatem. To mieszkanie Wojtyły, udostępnione mu przez brata jego matki jeszcze w 1938 roku (wtedy rozpoczął studia polonistyczne i zamieszkał w nim razem z ojcem, który zmarł w lutym 1941), stało się miejscem konspiracyjnych spotkań i dyskusji, w nim też odbywały się na ogół regularnie w środy i soboty próby związane z przygotowaniem premier.

Pierwsze spotkanie programowe zespołu z Mieczysławem Kotlarczykiem odbyło się 22 sierpnia w mieszkaniu państwa Dębowskich na Salwatorze. Obok dotychczasowych podopiecznych Tadeusza Kudlińskiego i Juliusza Osterwy zaproszono, z zachowaniem pożądanej w warunkach konspiracyjnych dyskrecji, także inne osoby zainteresowane pracą w zespole, głównie z kręgów koleżeńskich. Nie wszyscy łączyli chęć pracy z predyspozycjami, stąd Kotlarczyk już po kilku próbach warsztatowych radykalnie zmniejszył skład zespołu do pięciu osób i taki (poza ostatnią premierą) pozostał do końca okupacji. Występowali: Krystyna Dębowska (później: Ostaszewska), Halina Królikiewicz (później: Kwiatkowska), Danuta Michałowska, Mieczysław Kotlarczyk i Karol Wojtyła. Autorem oprawy plastycznej spektakli był Tadeusz Ostaszewski. Zamyśl i formuła artystyczna Teatru Naszego, jak go pierwotnie nazywano, a wkrótce już na trwałe: Teatru Rapsodycznego, należały do Mieczysława Kotlarczyka, wspomaganego w sposób coraz bardziej znaczący przez Karola Wojtyłę. Styl aktorskiej prezentacji, która w istocie była sztuką niesienia idei słowa, przy ograniczonej roli scenografii, a waż-

nej i narratorsko zestrojonej muzyki ze słowem, rychło zyskał nazwę „stylu rapsodycznego”²⁷.

Jak stwierdził po latach Mieczysław Kotlarczyk: „Teatr Rapsodyczny był jednym z protestów przeciwko eksterminacji kultury polskiego narodu na jego własnej ziemi, był jedną z form podziemnego, konspiracyjnego ruchu oporu przeciwko okupacji i okupantowi w Polsce”²⁸.

Na koncepcję teatru Mieczysława Kotlarczyka bodaj największy wpływ miało studium Mickiewiczowskiego wykładu na temat dramatu słowiańskiego i teatru przyszłości, zawarte w słynnej XVI prelekcji paryskiej Mickiewicza, fascynacja literaturą romantyczną i młodopolską oraz moc słowa żywego, które staje się ośrodkiem myśli i probierzem scenicznego problemu. Sam Karol Wojtyła po latach napisze:

Owo wyodrębnienie słowa, które leży u podstaw rapsodycznej koncepcji sztuki teatru, jest władne w następstwa. Idą one w różnych kierunkach. Konsekwentnym następstwem przyjęcia słowa jako pra-elementu sztuki teatralnej jest pewien znamieny intelektualizm rapsodyczny. (...) przedstawienia rapsodyczne nie mają charakteru zasadniczo fabularnego, ale mają charakter zasadniczo ideowy. Nie znajdziemy w nich więc (...) tego wszystkiego, co składa się na zwyczajną sceniczną fabułę. Natomiast zawsze znajdujemy w przedstawieniach rapsodyczny problem²⁹.

Kotlarczyk sięgał nie tylko po dramaty, ale programowo także po lirykę i prozę. Teoretyczne podstawy swojego teatru zawarł w manifestie *Teatr Nasz*, do którego odwoływał się także w okresie powojennym. Jak mawiano o jego odmienności artystycznej: był jedynym wśród wielu, wniósł też sporo nowych impulsów do życia teatru polskiego.

Okupacyjny projekt programu repertuarowego – stwierdza Jacek Popiel – Teatru Rapsodycznego (Teatru Naszego) jest bodaj najpewniejszym – ze znanych mi – programem polskiego teatru narodowego. (...) W tym okresie Rapsodycy odbyli około stu prób teatralnych, dali siedem konspiracyjnych premier, zagrali w sumie 22 przedstawienia w prywatnych mieszkaniach³⁰.

W repertuarze konspiracyjnego Teatru Rapsodycznego znalazły się: *Król-Duch* J. Słowackiego (premiera 1 listopada 1941; 4 przedstawienia),

²⁷ Szerzej: J. Popiel, *Los artyści w czasach zniewolenia. Teatr Rapsodyczny 1941–1967*, Kraków 2006; S. Dziedzic, *Romantyk Boży...*, op. cit.

²⁸ M. Kotlarczyk, *XXV lat Teatru Rapsodycznego w Krakowie 1941–1966*, Kraków 1966, s. 7.

²⁹ K. Wojtyła, *Poezje – dramaty – szkice*. Jan Paweł II, *Tryptyk rzymski*, Kraków 2004, s. 484.

³⁰ J. Popiel, *Los artyści...*, op. cit., s. 37

Beniowski J. Słowackiego (premiera 14 lutego 1942; 1 przedstawienie), *Hymny* J. Kasprówicza (premiera 28 marca 1942; 1 przedstawienie), *Godzina Wypiańskiego* (premiera 22 maja 1942; 4 przedstawienia), *Portret Artysty. Cyprian Kamil Norwid* (premiera 3 października 1942; 3 przedstawienia), *Pan Tadeusz* A. Mickiewicza (premiera 28 listopada 1942; 3 przedstawienia), *Samuel Zborowski* J. Słowackiego (premiera 16 marca 1943; 6 przedstawień). Z powodu działań wojennych nie doszło do premiery opartej na tekstach Karola Huberta Rostworowskiego. W *Samuelu Zborowskim*, obok wspomnianej piątki rapsodyków, wystąpili Tadeusz Kwiatkowski i Antoni Żuliński.

W premierach konspiracyjnego Teatru Rapsodycznego, obok osób związanych z zespołem, uczestniczyli liczni przedstawiciele świata artystycznego i uniwersyteckiego – m.in. Juliusz Osterwa, Władysław Woźnik, Zdzisław Mrożewski, Zofia Kossak-Szczucka, Witold Rowicki, Stanisław Pigoń, Kazimierz Wyka, Stanisław Witold Balicki, Stanisław Urbańczyk, Juliusz Kydryński, Jerzy Turowicz, Wojciech Żukrowski. Wśród widzów bywał też twórca konspiracyjnej Unii Jerzy Braun, na jednym z przedstawień byli członkowie Delegatury Rządu na Kraj, która sprawowała opiekę nad działalnością Teatru Rapsodycznego³¹.

Teatr Rapsodyczny, jako jedyny z konspiracyjnie funkcjonujących zespołów teatralnych, kontynuował działalność artystyczną w okresie powojennym, pod kierunkiem Mieczysława Kotlarczyka, w składzie pierwotnie tylko nieznacznie szerszym, ale rychło – stosownie do potrzeb inscenizacyjnych – powiększonym (pierwsza premiera powojenna *Grażyna – Konrad Wallenrod – Zawisza Czarny*, oparty na tekstach A. Mickiewicza i J. Słowackiego odbyła się 24 kwietnia 1945). Jak się wkrótce okazało, oficjalnie już teraz funkcjonujący Teatr Rapsodyczny, „zrodzony w niewoli”, niebawem został „okuty w powiciu”.

Czytane rolami fragmenty literatury polskiej czasem ze skąpą, ale funkcjonalną scenografią, przy konsekwentnym namyśle reżyserskim, z szerszą lub zgoła wąską widownią, bo na większą nie pozwalały warunki w prywatnych mieszkaniach, w wykonaniu „rozbitków 39” wyprzedzały znacznie poczynania artystyczne Adama Mularczyka, młodego, bo zaledwie 17-letniego adepta sztuki teatralnej, którego występy zostały podjęte jesienią 1940 roku z szerszym gronem aktorów-adeptów. Spory o chronologiczne pierwszeństwo są niewiele – jak się wydaje – w tym przypadku wnoszące, tym bar-

³¹ Szerzej: *ibidem*.

dziej, że oba zespoły z sobą współpracowały, z zachowaniem – zwłaszcza w okresie rapsodycznym – znacznej odrębności formuły teatralnej.

19 września 1940 – stwierdza Stanisław Marczak-Oborski – to data pierwszego znanego przedstawienia konspiracyjnego, granego w sztukowanych wprawdzie, ale imitujących sztafaż normalnego widowiska, dekoracjach i kostiumach. Produkowała się w ten sposób przed gronem znajomych i zaufanych grup młodziutkich entuzjastów-amatorów krakowskich pod wodzą przyszłego aktora Adama Mularczyka. Pierwszy program był raczej przypadkową i pozbawioną głębszego wyrazu składanką piosenek, jednoaktówek itp. Na wiosnę następnego roku ten sam zespół wystawił już sceny z *Wesela* Wyspiańskiego, podjął też akcje kształceniowe przy pomocy Tadeusza Kudlińskiego, Wiesława Goreckiego i Tadeusza Kwiatkowskiego³².

Adam Mularczyk (urodzony 13 stycznia 1923 roku w Krakowie) od najwcześniejszych lat marzył o teatrze, o aktorstwie, od jego dziecięcych lat znajomi wyrokowali, że urodził się dla teatru. W wieku 13 lat stanął na deskach Teatru im. Słowackiego, gdy wraz z Chórem Dzieci Krakowskich wystąpił w operze *Carmen* Bizeta. W okresie okupacji postanowił te ciągle towarzyszące mu marzenia o teatrze, razem ze swoimi rówieśnikami, zespolić z misją teatru – oręza przeciwko zniewoleniu. W lutym 1940 roku zebrał 94-osobową grupę młodych ludzi, z których wybrał swoich aktorów, muzyków, scenografów, tancerzy czy maszynistów – i pod nazwą Krakowski Teatr Podziemny podjął działalność, a wspomnianą już pierwszą premierą, którą był montaż *Śmiech to zabawa*, zainaugurował artystyczną obecność zespołu. Premierowy pokaz odbył się w mieszkaniu prywatnym przy ulicy Zbrojów 1.

Teatr Adama Mularczyka w latach 1940–1945 przygotował 8 premier i w warunkach konspiracyjnych dał 16 przedstawień. Obejrzało je łącznie ok. 2000 osób. Były to: *Podejrzana osoba* J. Dobrzańskiego, *Kozłowieckie Sherlocki Holmezy* Piątkowskiego, *Wesele* S. Wyspiańskiego, *Werbelt domowy* J. Gregorowicza, *Zemsta* A. Fredry, *Trójka hultajska* J. Nestroya, *Niespodzianka* K.H. Rostworowskiego, a także montaż: *Śmiech to zdrowie* i *Bo gdy harmonia gra*. Przy realizacji tych spektakli Krakowski Teatr Podziemny korzystał z profesjonalnej pomocy zaprzyjaźnionych reżyserów i teatrologów, m.in. Wiesława Goreckiego, Wiktora Bujańskiego czy Tadeusza Kudlińskiego, którzy kilka miesięcy później, w lipcu 1944 roku, wraz z Kazimierzem Meyerholdem, Janem Zielińskim i Jerzym Merunowiczem prowadzili w Krakowie kursy teatralne.

³² S. Marczak-Oborski, *Teatr polski w latach 1918–1965*, Warszawa 1985, s. 133.

Nie pamiętam – wspomina Tadeusz Kwiatkowski – kto skontaktował mnie z grupą młodych zapaleńców, równie pałających żądzą ułożenia swojego życia na ołtarzu Melpomeny. Adaś Mularczyk, Wiesiu Sadecki, Hala Romanowska, Iza Gajdowska schodzili się parę razy w tygodniu i próbowali swych sił. Przyjęli mnie entuzjastycznie, jako człowieka, który im pomoże w zmaganiach z interpretacją tekstu i ruchem na scenie. W swoim mniemaniu uważałem się za fachowca, bo po roku studiów w „Konfraterni” i ćwiczeniach u Kudlińskiego zdobyłem tyle wiedzy o aktorstwie, że mogłem jej rudymen tarne zasady przekazać innym, niemającym o tym zielonego pojęcia. Złapałem się za głowę, kiedy zademonstrowali przede mną dotychczasowe próby. Mówili krakowskim akcentem, nie rozróżniali strz od cz, łykali końcówki wyrazów i poruszali się jak kukielki machające rękami bez ładu i składu. (...) Robili zadziwiająco szybkie postępy i teraz ja odegrałem rolę Osterwy, przepowiadając im karierę aktorską. Lubilem z nimi pracować i kiedy się usamodzielnili, tworząc zespół teatralny, bywałem stałym gościem na ich premierach³³.

Na próbach i spektaklach Krakowskiego Teatru Podziemnego Adama Mularczyka bywał zaprzyjaźniony z nimi Karol Wojtyła. Do wymienionych już nazwisk osób związanych z Teatrem A. Mularczyka dodać należy bodaj kilka, by – podobnie jak w przypadku „rozbitków 39” i wyłonionego z tego zespołu Teatru Rapsodycznego – skonstatować, jak wielkie talenty i wybitnych artystów ukształtowały bądź choćby na scenę skierowały te konspiracyjnie działające zespoły. Z Mularczykiem występowali nadto m.in. Halina Mikołajska, Irena Wilkoszewska, Marian Cebulski, Stanisław Zaczek, Jerzy Passendorfer. Mularczyk z licznymi swoimi aktorami przyjęty został do utworzonego w styczniu 1945 roku Studia Aktorskiego Starego Teatru z inicjatywy Jerzego Ronarda Bujańskiego, a prowadzonego przez znanych aktorów i nauczycieli akademickich. Adam Mularczyk, inaczej niż Mieczysław Kotlarczyk czy Tadeusz Kantor, rychło wyjechał z Krakowa, ale do końca życia pozostał wierny sztuce teatralnej³⁴.

Jak wspominał Juliusz Kudryński:

Nie miał ambicji teoretyzowania ani szukania nowych sposobów wypowiedzi; jako urodzonemu aktorowi wystarczyło mu to, że grał, a robił to rzeczywiście dobrze i *con amore*. Natomiast lekkomyślność jego, jeśli chodziło o warunki konspiracyjne, przekraczała już absolutnie wszelkie granice. W małej pracowni stolarskiej przy ulicy Kanoniczej potrafił sam

³³ T. Kwiatkowski, *Placi się...*, op. cit., s. 68.

³⁴ Mularczyk zdał eksternistyczny egzamin aktorski i uzyskał uprawnienia zawodowego aktora. W latach 1945–46 występował w Starym Teatrze, w 1947 – wraz z Januszem Warneckim wyjechał do Warszawy, gdzie związał się zawodowo najpierw z Teatrem Muzycznym Domu Wojska Polskiego, potem kolejno z Teatrem Nowym, Narodowym Teatrem Polskim. Występował w licznych filmach i spektaklach telewizyjnych. W 1973 r. wraz z rodziną wyjechał do USA. W Filadelfii założył i prowadził Polski Teatr Dramatyczny. Zmarł w 1996 r., pochowany został na cmentarzu w Amerykańskiej Częstochowie.

jeden zbudować stałą scenę, a na widownię spędzał pół Krakowa. Słabo zrobiło mi się jednak dopiero wówczas, gdy wśród widzów zobaczyłem granatowego policjanta. Okazało się, że Mularczyk jakimś tam sposobem sprowadził go po to, żeby inni, obcy wrogowie „lepiej się czuli”, myśląc, że są na przedstawieniu legalnym³⁵.

Adam Mularczyk był człowiekiem wysoce pochłoniętym zamysłem tworzenia swojego teatru, w czym wykorzystywał niezwykły temperament działania, ale tym wszystkim poczynaniom nie nadawał konspiracyjnego poczucia odpowiedzialności za zespół artystyczny oraz widzów. Młodzi często wręcz lekceważyli okupacyjne wymogi ostrożności i wzmogoną czujność wroga. Tymczasem o ich spektaklach wiedziały setki osób. Godne podkreślenia jest to, że mimo tak niemałej nieostrożności nikt nie doniósł okupantom o ich działalności ani przez zwykłą nierozwagę konspiracyjną nie podważał zaufania młodych teatralnych szaleńców.

Nieobliczalna odwaga Mularczyka – wspomina Tadeusz Kwiatkowski, uczestnik prób i spektakli Krakowskiego Teatru Podziemnego – wywoływała liczne spory i dyskusje. Sam mu nieraz natarłem uszu za bez troskę, z jaką traktował wszystkie ostrzeżenia. Adam jednak nic z tego nie robił i nadal z młodzieńczą energią organizował ukochany teatr. (...) Nie chciał w ogóle słyszeć, że poza jego teatrem istnieją inne. Był przekonany, że tylko grupa, której przewodził, ma w przyszłości zadanie niemal posłannicze³⁶.

Spektakle Krakowskiego Teatru Podziemnego odbywały się nie tylko w mieszkaniach, ale głównie ze względu na większe możliwości przestrzenne w stolarni, garażach, a nawet w świetlicach fabrycznych, tak że „widownia” mieściła nieraz setkę widzów. Mularczyk, podobnie jak Wiesław Gorecki, używał reflektorów, kostiumów i peruk, a nawet kurtyny.

Z Teatrem Rapsodycznym i Krakowskim Teatrem Podziemnym związany był w licznych poczynaniach artystycznych i organizacyjnych Wiesław Gorecki.

Wiesław Gorecki – krytyk teatralny i muzyczny, dramaturg, reżyser i pedagog był od 1933 roku sekretarzem Związku Literatów, współzałożycielem zespołu literacko-teatralnego Mikroscena, w którym wystawiono w 1934 r. trzy jego jednoaktówki (*Oszust*, *Bunt* i *Winda*), w 1938 roku został sekretarzem Krakowskiej Konfraterni Teatralnej, a następnie wspólnie z Tadeuszem Kudlińskim założył przy Konfraterni Studio Dramatyczne 39. Już w 1939 roku podjął wykłady na konspiracyjnych kursach teatralnych, współpracował z Tadeuszem Kudlińskim, Mieczysławem Kotlarczykiem i Adamem

³⁵ J. Kydryński, *Uwaga, gong! – pamiętnik o teatrach krakowskich 1937–1948*, Kraków 1962, s. 48.

³⁶ T. Kwiatkowski, *Placi się...*, op. cit., s. 69.

Mularczykiem w ich konspiracyjnych poczynaniach teatralnych. W jego mieszkaniu przy placu Kleparskim 5 odbywały się tajne wieczory autorskie. Podczas jednego z takich wieczorów literackich W. Gorecki odczytał zebranym tam uczestnikom swoją jednoaktówkę *Uprasza się wycierać obuwie*.

Zaproponowaliśmy wtedy Wiesiowi – pisze Tadeusz Kwiatkowski, uczestnik licznych wieczorów przy pl. Kleparskim 5 – wystawienie jej naszymi siłami. Zachęceni powodzeniem innych teatrów chcieliśmy i my coś zrobić w tej dziedzinie. Myśleliśmy wtedy o scenie współczesnej, aby nie dublować repertuaru Kotlarczyka i Kantora. Sztuka nie była trudna do wystawienia, podobała się nam, nic nie stało na przeszkodzie, aby ruszyć z miejsca nową placówkę. Gorecki przyjął naszą propozycję z entuzjazmem i tak po kilku miesiącach prób w jego mieszkaniu odbyła się prapremiera *Wycieraczki* (tak nazwaliśmy sztukę w skrócie)³⁷.

Prapremiera *Wycieraczki* w reżyserii Wiesława Goreckiego odbyła się w 1943 roku w mieszkaniu autora-reżysera. Odbyło się łącznie jedenaście przedstawień *Wycieraczki*, każdorazowo wystawianych w tym samym mieszkaniu, przy kompletach publiczności. W spektaklu wystąpili: Tadeusz Kwiatkowski (Znużony satelita), Irena Stelmachówna (Bosa dziewczyna), Olga Weigl (Dama w sandałach) i Juliusz Kydryński (Sławny pisarz). Gośćmi na premierze byli – podobnie jak w przypadku spektakli rapsodycznych – m.in. Juliusz Osterwa, Zofia Kossak-Szczucka, Tadeusz Kudliński, Władysław Woźnik, Zdzisław Mrożewski, Eugeniusz Fulde, Wojciech Żukrowski. Nie dysponując żadną jednoaktówką współczesną, która by nadawała się do bardzo kameralnej inscenizacji (Gorecki tym razem sprzeciwił się inscenizacji którejś ze swoich jednoaktówek), sięgnięto po *Miłość czystą u kąpieli morskich* Cypriana Kamila Norwida. Premiera (1944 r.) odbyła się w mieszkaniu reżysera Wiesława Goreckiego, a następne przedstawienia w mieszkaniu Heleny Lgockiej przy ul. Potockich 2. Dekorację wykonał Jan Zieliński, Jerzy Merunowicz (z czasem znany reżyser teatralny i operowy) recytował *Promethidion*. Muzykę skomponowaną przez Witolda Kałkę-Rowickiego zaprezentowali: Stefania Gorecka – wiolonczela i Jerzy Procner – fortepian. W roli Julii wystąpiła Krystyna Podraza, Marty – Irena Stelmachówna, Flegmina – Juliusz Kydryński, a rolę Feliksa zagrał Tadeusz Kwiatkowski. Poza Ireną Stelmachówną nikt z zespołu nie został w przyszłości aktorem zawodowym. Odbyło się łącznie osiem przedstawień *Miłości*.

³⁷ T. Kwiatkowski, *Krakowski teatr konspiracyjny*, „Pamiętnik Teatralny”, R. XII, z. 1–4, Warszawa 1963, s. 151.

Teatr jednoaktówek – stwierdza Tadeusz Kwiatkowski – bo tak nazwałbym naszą grupę, której duszą był Gorecki, nie miał sprecyzowanego oblicza artystycznego, nie próbował obalać dotychczasowych pojęć o teatrze, ale reprezentował rzetelny stosunek do sceny i w miarę dużą dbałość o jej pryncypia. Jeśli nazwalibyśmy grupę Kotlarczyka teatrem recytatorów, Kantora – teatrem plastyków, grupa Goreckiego kładła szczególny nacisk na wykonanie aktorskie. *Wycieraczka* i *Miłość* były bardzo udanymi przedstawieniami właśnie pod względem wykonawczym³⁸.

Autorem zupełnie odmiennej wizji teatru był młody, zaledwie dwudziestoparoletni Tadeusz Kantor, który we współpracy z grupą młodych krakowskich plastyków, studentów przedwojennej Akademii Sztuk Pięknych oraz okupacyjnej Kunstgewerbeschule, założył funkcjonującą w latach 1942–1944 konspiracyjną, eksperymentalną scenę, zwaną Teatrem Niezależnym. O ile działalność powyższych teatrów była w przemożny sposób inspirowana przez literatów, którzy opierali się głównie o istotę słowa oraz analizę tekstu, rezygnując zazwyczaj z poszukiwania nowych rozwiązań formalnych, rewolucyjnych zmian w tym zakresie dokonał w ciężkich czasach okupacji niemieckiej Tadeusz Kantor, krakowski malarz, związany w okresie międzywojennym z awangardowym teatrem Cricot, twórca tzw. teatru plastycznego.

Jego propozycja – stwierdza Jacek Olczyk – była według wielu późniejszych ocen najciekawszym zjawiskiem artystycznym tego czasu, zrywającym z trącącym myszką realizmem i naturalizmem scenicznym. (...) Działania Kantora kontynuowały przedwojenną działalność Teatru Cricot, poszerzając ją improwizacyjnymi etiudami i angażując widzów³⁹.

W spektaklach Kantora tekst stanowił zasadniczo tylko ośrodek kreowania odpowiednich emocji i podlegał radykalnym skrótom, nawet wówczas gdy były to teksty autorstwa klasyków. Ważną rolę spełniała w nich scenografia, niezależna od tekstu i autonomiczna, a także widownia, biorąca czynny udział w spektaklach, spośród której wyłaniały się postaci występujące w widowisku. Pierwszym pełnym spektaklem Teatru Niezależnego była *Balladyna* Juliusza Słowackiego, znana romantyczna baśniowa tragedia, przez wielu historyków literatury postrzegana jako swoiście pojęta zabawa w Szekspira, którą Kantor przeniósł w przestrzenie abstrakcji i form geometrycznych. Krzysztof Pleśniarowicz stwierdza wręcz:

Dla Tadeusza Kantora poetycka baśń, obrosła w polskiej tradycji narodowo-ludową mitologią, była dziewięćdziesiąt lat później doskonałym materiałem teatralnym, zderzonym

³⁸ Ibidem, s. 152.

³⁹ J. Olczyk, *Życie literackie w Krakowie w latach 1893–2013*, Kraków 2016, s. 320.

z ideami sztuki awangardowej i kontekstem okupacji (tuż przed wojną jako student Frycza przez rok zajmował się właśnie *Balladyną*)⁴⁰.

Premiera *Balladyny*, zorganizowana w mieszkaniu pp. Siedleckich przy ul. Szewskiej 21 w styczniu 1943 r., śmiałością interpretacyjną i zamysłem reżyserskim zaskakiwała, bez wątpienia wielu nawet szokowała, ale dostrzegano w niej artystyczną i sceniczną konsekwencję, odrębność ideową, oryginalne mierzenie się z tradycją wystawiania klasyki. Tadeusz Kwiatkowski, którego Tadeusz Kantor osobiście na niedługo przed premierą *Balladyny* informował o założeniach swojego teatru, nie ukrywał zaskoczenia, ale i fascynacji, które raz po raz graniczyły z szokiem. Wyznawał też⁴¹, że pasja i bezkompromisowość we wdrażaniu swoich zamysłów przypominała mu strategię i konsekwencję działania Mieczysława Kotlarczyka.

Przyznam się – wspominał po dwudziestu latach od tej okupacyjnej premiery – że byłem zaszokowany interpretacją – tak plastyczną, jak i autorską – sztuki Słowackiego. Na środku pokoju wznosił się abstrakcyjny kształt plastyczny z wkomponowanymi w niego maskami. Była to postać *Balladyny*, a maski zastępowały Chochlika i Skierkę. W zatłoczonych pokojach zakonspirowana publiczność przeżywała nowe wrażenia, odmienne od dotychczasowej tradycji. *Balladyna* Kantora wywołała żywiołowy oddźwięk wśród widzów. Dyskusja wokół tej inscenizacji przeniosła się naturalnie do Kawiarni Plastików przy Łobzowskiej, gdzie zbierali się wówczas prawie wszyscy artyści krakowscy, i do prywatnych mieszkań. Kantor stał się rewelacją. Osiem spektakli – to był wielki sukces⁴².

W sensie aktorskim przedstawienie było nierówne, ale ta sprawność aktorska – jak i w innych, późniejszych jego spektaklach – nie miała zasadniczego znaczenia. W *Balladynie* występowały osoby, które w powojennym życiu artystycznym i kulturalnym odgrywać w większości będą role wysoce prominentne. W roli *Balladyny* występowała Lila Proszkowska-Krasińska, Aliny – Krystyna Bandurowa, Wdowy – Ewa Siedlecka, Grabca – Tadeusz Brzozowski, Filona – Marcin Wenzel, Kanclerza – Franciszek Puget, Kirkora – Jerzy Turowicz, a Mieczysław Porębski występował w roli konferansjera. Inspicjentem był spokrewniony z rodziną gospodarzy ks. Marcin Siedlecki, do niego też należało czuwanie nad bezpieczeństwem zespołu i widzów, bo przecież występy miały charakter konspiracyjny. Mieli oni wszyscy w przypadku zagrożenia ze strony okupantów opuścić mieszkanie tylnym wyjściem.

⁴⁰ K. Pleśniarowicz, *Kantor*, Wrocław 1997, s. 49.

⁴¹ T. Kwiatkowski, *Placi się...*, op. cit., s. 147.

⁴² T. Kwiatkowski, *Krakowski teatr...*, op. cit., s. 147.

W opinii wielu widzów, wśród których byli też entuzjaści Kantora, w jego nowatorstwie, zaskakujących środkach artystycznego wyrazu i śmiało pojętej autonomii sztuki teatralnej wobec tekstu i tradycyjnej sceny będzie w nieodległym czasie jeden z ważnych kierunków prekursorstwa polskiego teatru, a w tych niezależnych zamysłach tkwić będzie przyszłość sceny.

Uczestnicy premier Teatru Rapsodycznego doświadczali nowatorstwa scenicznego, dopracowującego się istoty „teatru wnętrza”, wirtuozerii słowa scenicznego, istotą teatru Kantora był fenomen wspólnoty udziału w jego widowiskach, w których widzowie-uczestnicy stanowili nierozłączne tło, a sam tekst stawał się probierzem przeżyć i emocji, wspomaganym w tej sferze narzędziem artystycznym i ideowym, ważnym, choć pojętym autonomicznie – rozstrzygnięciami natury plastycznej, które w swych funkcjach wykraczały znacząco poza sferę tradycyjnej scenografii.

W Krakowie – pisał Stanisław Marczak-Oborski – Teatr Niezależny młodych artystów pod wodzą Tadeusza Kantora wystąpił z uderzająco oryginalnym i śmiałym spektaklem *Balladyny*. Kantor uznał teatr za sztukę autonomiczną i chciał, by wszystkie jego elementy używały stopień ekspresji własnej, dając „dzieła niezależne od natury, której doskonałość została okrutnie zakwestionowana w wojennych doświadczeniach”⁴³.

Latem 1944 roku odbyła się druga premiera przygotowana przez Teatr Niezależny – *Powrót Odysa* wg Stanisława Wyspiańskiego. Realizacja tego spektaklu okazała się trudniejsza niż *Balladyny*. Widmo klęski III Rzeszy było coraz wyrazistsze, co wzmogło czujność okupantów, którzy tropili wszelkie przejawy zagrożenia, z całą też bezwzględnością karali dostrzeżone przejawy działalności konspiracyjnej. Realizacja koncepcji wizualnej z oryginalnym założeniem scenograficznym, tradycyjnie zaskakującym wielu widzów, wiązała się z koniecznością dostarczenia do domu przy ul. Skawińskiej, w którym miała odbyć premiera *Odysa*, wielu przedmiotów, odpadów technicznych z różnych miejsc, a to nie było zadaniem ani łatwym, ani – w warunkach reżimu okupacyjnego – bezpiecznym.

Tadzio Brzozowski turlał przez całe miasto jakieś wielkie koło, potrzebne do przedstawienia, Franek Puget ogromne stare deski wyrwane nocą z jakiejś opuszczonej budy na przedmieściu. Postarano się też o zardzewiałe łańcuchy kotwiczne z barki na Wiśle. Tak więc dekoracje budowano z dużym nakładem pracy i wysiłku. Postawiono je w willi przy ul. Skawińskiej, gdzie miał się odbyć pierwszy pokaz⁴⁴.

⁴³ S. Marczak-Oborski, *Teatr...*, op. cit., s. 158.

⁴⁴ T. Kwiatkowski, *Krakowski teatr...*, op. cit., s. 148.



Teatr Niezależny Tadeusza Kantora. Twórca Teatru na zdjęciu – trzeci od prawej strony.
Fot. archiwum autora



Tadeusz Kantor. Fot. Andrzej Kobos (1968),
z książki *Tadeusz Kantor artysta z Wielopola*.
Bibliografia przedmiotowo-podmiotowa,
Wojewódzka i Miejska Biblioteka Publiczna,
Rzeszów 2015

Dalszy scenariusz przygotowań do premiery mógł być dramatyczny w skutkach, a był nader niebezpieczny i ryzykowny. W przededniu premiery „plastycy” otrzymali wiadomość, że do willi przy ul. Skawińskiej, w której planowano premierę, wraca Niemiec, który wcześniej opuścił to mieszkanie, zatem wszystkie zgromadzone tam z niemałym trudem rekwizyty należy natychmiast, bez względu na czyhające niebezpieczeństwo, pod osłoną nocy usunąć. W okolicznościach nastęrczających znaczne zagrożenie młodzi adepci przenieśli wszystkie te, niemałych gabarytów i wagi, rekwizyty do kamienicy Pugetów przy ulicy Piłsudskiego – i tam w tzw. służbówce odbyła się premiera *Powrotu Odysa* (trzy pozostałe przedstawienia przygotowano w mieszkaniu Magdaleny Stryjeńskiej przy ul. Grabowskiego). Atmosferę i zamysł spektaklu najlepiej oddaje wspomnieniowy tekst Tadeusza Kwiatkowskiego, zaprzyjaźnionego z Tadeuszem Kantorem:

W zapełnionym pokoju zaczyna się seans teatralny. Aktorzy siedzą wśród widzów porządzanych wśród elementów inscenizacyjnych. W środku pokoju niewielki podest z wydłużonym kształtem przypominającym łufę armatnią. Nad podestem wznosi się maszt. Odysa gra Brzozowski, odziany w szynel żołnierski. Przez megafon, zwany popularnie szczekaczką, ukradziony którejś nocy z krakowskich Plant, płyną pieśni o braterstwie Odysa. Akcja toczy się na wielu planach, zapomina się o amatorskim wykonaniu, bo któż tam brał udział? Nana Lauowa, Andrzej Cybulski, Ali Bunsch, Jerzy Turowicz, Marcin Wenzel, Marta Stebnicka (...) Widz z rozwojem akcji angażuje się wewnątrz i jest jakby współorganizatorem rzeczywistości scenicznej⁴⁵.

Tadeusz Kantor w widzu, uczestniku jego spektakli widział asystenta współdziałania tych wszystkich czynników-elementów, które stwarzały iluzję w autonomicznej sztuce teatralnej poprzez światło, dźwięk, ruch czy kształt, przy współdziałaniu aktorów i publiczności. Na drzwiach pomieszczenia, w którym odbywało się przedstawienie, umieścił afisz o treści dla wielu widzów zapewne wówczas szokującej: „Do teatru nie wchodzi się bezkarnie. Każdy widz ponosi pełną odpowiedzialność za wejście do teatru”⁴⁶.

Zanim przystąpił do realizacji *Balladyny* i *Powrotu Odysa*, zamyślał Kantor przygotować w 1942 roku *Śmierć Orfeusza* wg J. Cocteau, którego niewielkie fragmenty wystawił w mieszkaniu Tadeusza Brzozowskiego (przy ul. Topolowej), całości jednak nigdy nie zrealizował.

Sam Tadeusz Kantor, charakteryzując zespół Teatru Niezależnego, głównie malarzy, w przedziale wiekowym „od osiemnastu do dwudziestu pięciu lat”, stwierdzał, że wspólnota ich myśli i zapatrywań polegała głównie na

⁴⁵ T. Kwiatkowski, *Placi się...*, op. cit., s. 303.

⁴⁶ Ibidem.

niechęci „do tego, co było w sztuce przed wojną, silny instynkt buntu i negacji”⁴⁷. Przytaczał też Kantor wiele czynników i poglądów, które pod twarzą jego ręką, artyści nieskorego do kompromisów artystycznych, łączyły w pracy zespołowej. Większość z nich stanowiła trzon Grupy Krakowskiej, kontynuacją eksperymentalnego zespołu stał się zaś teatr Cricot 2. Kantor jako wspólnie wypracowane poglądy, stanowisko o charakterze niejako dla zespołu konstytutywne, a skonkretyzowane w działaniach artystycznych, tamtego czasu nad inne wymieniał:

Teatr nie jest aparatem do reprodukcji literatury. Teatr jest sztuką autonomiczną. Wszystkie elementy teatru muszą uzyskać pełną autonomię, to znaczy taki stosunek ekspresji własnej, że stają się wartością niezależną, same dla siebie⁴⁸.

Nie zaznaczył silnego piętna artystycznej odrębności czy wyrazistego nowatorstwa zespół pracujący pod kierunkiem Tadeusza Staicha, który wystawił *Wesele* i najpewniej po około dziesięciu przedstawieniach w prywatnym mieszkaniu przy ul. Kraszewskiego zaprzestał działalności. Gromadził ten zespół grono młodych adeptów (m.in. Jan Duda, Jan Gazda, Janusz Benedyktynowicz, Witold Benedyktynowicz, Urszula Elgietówna, Janusz Bochenek, Tadeusz Bochenek, Maria Dikówna)⁴⁹.

W sychłowym okresie wojny pojawiła się w Krakowie dwójka aktorów, którzy zrealizowali wprawdzie jedną, ale znaczącą artystycznie premierę – *Freuda teorię snów* Antoniego Cwoidzińskiego. Byli to Lidia Zamkow i Jan Świdorski. Oboje urodzili się na terenie Rosji, mieli podobne zainteresowania artystyczne: aktorskie i reżyserskie, oboje też już w pierwszych powojennych latach zaznaczyli swoje miejsca i pozycję na scenach zawodowych. Występując w konspiracyjnym teatrzyku krakowskim, oboje posiadali już zawodowe przygotowanie aktorskie: Jan Świdorski jeszcze przed wojną w 1938 roku ukończył Wydział Aktorski Państwowego Instytutu Sztuki Teatralnej, w tym samym roku debiutował na scenie zawodowej, a młodsza od niego o dwa lata Lidia Zamkow studia aktorskie, podjęte także w PIST, kontynuowała w systemie konspiracyjnym i w 1946 r. zdała eksternistyczny egzamin aktorski. W przypadku Lidii Zamkow konspiracyjne występy we *Freuda teorii snów* były jej debiutem scenicznym. Spektakl był reżyserowany przez Jana Świdorskiego. Krakowska publiczność miała możliwość obej-

⁴⁷ T. Kantor, *Teatr Niezależny w latach 1942–1945*, „Pamiętnik Teatralny”, R. XII, z. 1–4 (45–48), 1963 r.

⁴⁸ Ibidem, s. 166.

⁴⁹ Szerzej: T. Kwiatkowski, *Teatr...*, op. cit., s. 153.

rzenia *Freuda teorii snów* już w 1937 r., w tym też roku komedia ta ukazała się drukiem po raz pierwszy. W okresie okupacyjnym Świdorski i Zamkow wystąpili przed krakowską publicznością 14 razy w gościnnej pracowni malarskiej Aliny Jasiewicz-Walczakowej przy ulicy Zwierzynieckiej 15. Każdorazowo w przedstawieniach, cieszących się niemałym zainteresowaniem publiczności, uczestniczyło ok. stu osób.

Ciekawym zjawiskiem w teatralnym życiu okupowanego przez Niemców Krakowa był Teatr Marionetek „Brzdąc”, który funkcjonował od kwietnia 1941 r. do stycznia roku następnego, stworzony przez dwóch znanych krakowskich artystów: rzeźbiarza Stefana Zbigniewicza i malarza Jana Hrynковского. Miejszem coniedzielných spektakli była sala na piętrze Domu Plastyków przy ul. Łobzowskiej.

Okupanci ze względów głównie strategicznych tolerowali funkcjonowanie kawiarni, uznając, że jeśli nawet byłyby one „punktami zbornymi kół nacjonalistycznych i intelektualnych, nie powinny być zamknięte, ponieważ nadzór nad nimi wydaje się łatwiejszy niż nad prywatnymi zebraniem konspiratorów”⁵⁰.

Kawiarnia w Domu Plastyków była w Krakowie popularna, zwłaszcza w środowiskach artystycznych, już w okresie międzywojennym, natomiast jej znaczenie w czasie okupacji było znacznie większe, bo wykraczało poza tradycyjne funkcje. Pod szyldem lokalu rozrywkowego, miejsca spotkań towarzyskich i środowiskowych, prowadzona była konspiracyjna działalność charytatywna, wydawano bezpłatnie posiłki osobom, które znalazły się w nader trudnej sytuacji bytowej. Trudna do przecenienia była możliwość wymiany doświadczeń czy informacji. Niełatwo było pozbyć się osób niepożądanych, o podejrzanej proveniencji, których towarzystwa należało się wystrzegać, ale osoby ze środowisk artystycznych czy akademickich, na ogół sobie znajome, zazwyczaj potrafiły zachowywać poczucie ostrożności. W sali na piętrze organizowano wystawy, czasem koncerty, nade wszystko z zachowaniem niezbędnej dyskrecji, wymieniano indywidualne ważne informacje i doświadczenia.

Nastrój w tej kawiarni był jedynym w swoim rodzaju – pisał Witold Zechenter – zapomniało się o morzu okropności, zbrodni, krwi, jakie nas otaczało – o katach w mundurach niemieckich, o łapanekach, aresztowaniach, egzekucjach, o wysyłce do Oświęcimia⁵¹.

⁵⁰ Memoriał nt. traktowania Polaków i Żydów z 25 listopada 1939, cyt.: S. Piotrowski, *Okupacja...*, op. cit., s. 137.

⁵¹ W. Zechenter, *Upływa szybko życie*, Kraków 1975, s. 150.

Teatrzyk marionetkowy dla dzieci „Brzdąc” funkcjonował w Domu Plastyków zasadniczo legalnie, a jego poczynania nie były systemowo kontrolowane przez okupantów, choć bez wątpienia poddawane obserwacji. W jego repertuarze był balet Claude’a Debussy’ego *Pudelko z zabawkami*, a następnie *Jaś i Małgosia* Marii Ursyn, z muzyką Engelberta Humperdincka. Lalki zaprojektował i wykonał Stefan Zbigniewicz, a dekoracja była dziełem Jana Hrynковского.

„Brzdąc” cieszył się w środowisku dziecięcym i młodzieżowym ogromnym zainteresowaniem. Była to zasadniczo jedyna tego typu rozrywka dla dzieci w Krakowie. Zbigniewicz i Hrynkowski do sztuki poruszania lalek w tym teatrzyku zaangażowali Tadeusza Kwiatkowskiego, Juliusza Kydryńskiego i Tadeusza Kluskę.

Przez całą zimę salka Brzdąca rozbrzmiewała okrzykami zachwytu dzieci, przyprowadzonych przez rodziców masowo na tę prawdziwie polską, a mimo to dostępną najszerzej publiczności imprezę⁵².

Trzecia premiera już się nie odbyła. Aresztowania przeprowadzone przez gestapo w Domu Plastyków 14 kwietnia 1942 roku zniweczyły dalszą działalność teatrzyku „Brzdąc”. Dla wszystkich wydarzenia te były szokiem, zwłaszcza że obfitowały w tragiczne następstwa. Kawiarnia i cały Dom Plastyków dawały dotąd jakieś poczucie bezpieczeństwa, a opiekunowi kawiarni z ramienia związku plastyków, Stefanowi Zbigniewiczowi, udawało się z komisarzem niemieckim Hoenelem zachowywać relacje, które nie skutkowały niespodziewanymi wizytami gestapowców.

Tadeusza Kwiatkowskiego tego dnia w drodze do Domu Plastyków zatrzymała rozmowa z Adamem Mularczykiem, przez co uniknął aresztowania, a z niedaleka mógł obserwować wydarzenia na ulicy Łobzowskiej. Rychno też zorientował się, że nie był świadkiem jakiejś przypadkowej łapanki:

To nie pomyłka – pisał po latach w książce *Placi się każdego dnia* – ani zwyczajna łapanka uliczna, z której w porę ostrzeżeni ludzie wymykają się bocznymi ulicami, pasażami, ogrodami w oficynach. To zorganizowany, z góry obmyślony nalot, aresztowanie starych bywalców i wyniszczenie ostatniego publicznego skupiska inteligencji twórczej. Następny cios zadany kulturze po aresztowaniu podstępnie profesorów uniwersytetu. (...) Nikomu nie przyszłoby na myśl, że kawiarnia kierowana przez plastyków będzie nowym terenem pogwałcenia wszelkich praw międzynarodowych i ludzkich. Starzy ludzie, Puget, Rubczak, Chmurski, traktowani gorzej niż bydło prowadzone do rzeźni⁵³.

⁵² J. Kydryński, *Uwaga...*, op. cit., s. 50.

⁵³ T. Kwiatkowski, *Placi się...*, op. cit., s. 94.

Zatrzymanych w Domu Plastyków kilkadziesiąt osób przetransportowano do więzienia mieszczącego się przy ulicy Montelupich, a stamtąd do obozu Auschwitz. Podobny los spotkał komisarza Domu Plastyków, Stefana Zbigniewicza. Nazajutrz po aresztowaniu artystów, w poczuciu solidarności, sam zgłosił się na gestapo, jako odpowiedzialny za los kolegów. Podzielił ich los, nie wrócił z Auschwitz. Do reaktywowania „Brzdąca” już nie doszło.

Aresztowania w Domu Plastyków nie były jedynymi w skali miasta tego dnia, w następnych dniach i tygodniach je powtórzono. Scenariusz był podobny, łącznie z wywózką do Auschwitz i obozowymi egzekucjami.

Jak już wspomniano, obok przedstawień przygotowywanych przez konspiracyjne zespoły teatralne, organizowane były także spotkania poświęcone zagadnieniom literatury, sztuk pięknych czy teatru, podczas których dyskutowano, a nierzadko spierano się w kwestiach m.in. dotyczących kierunków odbudowy teatru instytucjonalnego, a także życia teatralnego w czasach powojennych. W dyskusjach tych uczestniczyli nierzadko uniwersyteccy profesorowie, doświadczeni aktorzy, pisarze i młodzi adepci sztuki teatralnej. Miały te spotkania charakter zazwyczaj kameralny, czasem szerszy, z zachowaniem pożądanej ostrożności wymaganej w warunkach ścisłej konspiracji. Tym dyskusjom zamierzał Tadeusz Kwiatkowski poświęcić specjalny numer wydawanego konspiracyjnie od listopada 1942 r. do czerwca 1943 r., dość regularnie, „Miesięcznika Literackiego”. Periodyk ten wydawany był przez demokratyczno-chrześcijańską Unię, a jego redaktorami byli Tadeusz Kwiatkowski i Wojciech Żukrowski. Ukazało się siedem numerów „Magazynu Literackiego”, które w systemie tzw. małej poligrafii były drukowane w mieszkaniu Tadeusza Kwiatkowskiego. Na łamach pisma publikowali m.in. Kazimierz Wyka, Tadeusz Kudliński, Jan Bolesław Ożóg, Natalia Rolleczek, Józef Spytkowski, Tadeusz Kwiatkowski, Juliusz Kydryński, Jerzy Turowicz, Stefan Szuman, Wojciech Żukrowski, zamieszczono także nowe wiersze Krzysztofa Kamila Baczyńskiego. Większość publikujących w „Miesięczniku Literackim” osób była związana z konspiracyjnym życiem teatralnym Krakowa. W ósmym numerze pisma, który poświęcono teatrowi, Tadeusz Kantor opublikował anonimowo pierwszy swój artykuł – *Inscenizacja Balladyny*, ale choć odbity na powielaczu, numer nie dotarł do czytelników z powodu aresztowania przez Niemców Tadeusza Kwiatkowskiego. W obawie przed rewizjami rodzina usunęła z mieszkania wszystkie ślady konspiracyjnej działalności. Po powrocie z więzienia Tadeusz Kwiatkowski zaprzestał wydawania „Miesięcznika Literackiego”.

W lutym 1943 roku, już po klęsce III Rzeszy pod Stalingradem, kiedy z każdym miesiącem widmo klęski Niemiec było coraz wyrazistsze, general-

ny gubernator Hans Frank stwierdził, że stosowana dotąd polityka „rewolwerów, kul i obozów koncentracyjnych” nie prowadzi do celu⁵⁴, należy więc ją zrewidować i wzmocnić system ustępstw wobec Polaków. 23 lipca na spotkaniu wawelskim z udziałem przedstawicieli RGO stwierdził, że zależy mu na współpracy z Polakami, których teraz zaliczał do narodów z kręgu kultury europejskiej, zapowiadał też przełom w systemie rządzenia na podległych mu ziemiach Generalnego Gubernatorstwa. Przełom ten nie następował, skoro mimo zapowiadanego miękkiego kursu (*weicher Kurs*) w tajnych i jawnych egzekucjach ginęły wciąż tysiące Polaków. W samym Krakowie łapanki i egzekucje, wywozy do obozów koncentracyjnych były codziennością.

Bodaj najbardziej znaczącym znakiem tzw. łagodnego kursu okupanta niemieckiego wobec narodu polskiego było utworzenie w odnowionym gmachu Starego Teatru, Krakowskiego Teatru Powszechnego. Funkcję dyrektora sprawował Adam Świąchło, a kierownikiem artystycznym był Kazimierz Fabisiak. Uroczyste otwarcie tego teatru odbyło się 15 marca 1944 r. Frank nadał temu wydarzeniu rozgłos propagandowy o wymiarze międzynarodowym. Zakładano wystawianie oper, operetek, dramatów, rewii czy bajek dla dzieci. Dominował repertuar rozrywkowy, lekki, a na scenie dramatycznej – popularni, także polscy pisarze, autorzy znanych dramatów. Z występami teatralnymi przyjeżdżali do Krakowa artyści z innych miast, z repertuarem jawnie tam wystawianym, głównie z Warszawy.

Formalnie Krakowski Teatr Powszechny funkcjonował do 9 lipca 1944 r., natomiast w ostatnich trzech miesiącach okupacji niemieckiej (listopad 1944 – styczeń 1945) był to tzw. Stary Teatr – Zrzeszenie Aktorów Scen Polskich, który zdaniem Jana Michalika – „był prawdopodobnie zakamuflowaną kontynuacją skompromitowanego Krakowskiego Teatru Powszechnego”⁵⁵.

Obok jawnie działającego teatru dla dorosłych, od maja 1944 do końca wojny funkcjonował oficjalnie Krakowski Polski Teatr Kukiełek, prowadzony przez Marianą Mikutę, z repertuarem dla dzieci i dorosłych, z docelową sceną przy ul. Stradom 15. Były to spektakle lalkowe, a także rewie i montaż estradowe.

22 marca 1944 roku Okręgowe Kierownictwo Walki Podziemnej wezwało Polaków do bojkotu tych teatrów. Trudno o jednoznaczny osąd, na ile te wezwania okazały się skuteczne z powodu powszechnego głodu polskojęzycznej sceny czy może braku skutecznego docierania tych apeli do szerszych rzesz ludności.

⁵⁴ Cyt. za: K. Zimmerer, *Życie codzienne...*, op. cit., s. 223.

⁵⁵ J. Michalik, *Teatr, Encyklopedia Krakowa*, Kraków 2000, s. 984.

Gdy u schyłku wojny obok funkcjonujących konspiracyjnie zespołów teatralnych z inicjatywą bądź za przyzwoleniem tracących na sile okupantów, zabiegających teraz coraz wyraziściej o akceptację, a nierzadko o współdziałanie, także w zakresie życia teatralnego, z konkretnymi inicjatywami wystąpili przedstawiciele Delegatury Rządu. Przedstawiciele Delegatury brali udział w konspiracyjnym życiu kulturalnym miasta. Po wypuszczeniu z więzienia przy ul. Montelupich Tadeusza Kudlińskiego w kwietniu 1944 roku przedstawiciel Delegatury Rządu, Tadeusz Seweryn, dokonał mianowania przyszłej dyrekcji Teatru im. J. Słowackiego. Funkcję dyrektora artystycznego po wyzwoleniu miasta miał objąć Juliusz Osterwa, jego zastępcą miał zostać Tadeusz Kudliński, kierownikiem literackim – Mieczysław Kotlarczyk, a scenografem Franciszek Walczowski.

Rzeczywistość powojenna okazała się bardziej złożona zarówno w sferze polityki kulturalnej i społecznej, jak i kadrowej. Kto inny, już nie Tadeusz Seweryn, rozdawał w tym względzie nominacje. Juliusz Osterwa został wprowadzicie w 1945 roku dyrektorem połączonych instytucji teatralnych – Krakowskich Teatrów Dramatycznych – ale niewiele zdołał tam dokonać, bo zmarł już w 1947 roku, Mieczysław Kotlarczyk utrzymał kierownictwo legalnie funkcjonującego po wojnie Teatru Rapsodycznego, dwukrotnie przez władze likwidowanego za obcość ideową, dwukrotnie pozbawiony pracy Franciszek Walczowski był scenografem związanym m.in. z Teatrem Rapsodycznym i profesorem krakowskiej ASP. Tadeusz Kudliński, więziony w latach 1948–1955 przez władze komunistyczne (oskarżony o nielegalną działalność polityczną, zrehabilitowany w 1957 r.), w nadawanych stanowiskach i godnościach publicznych był starannie pomijany. Prestiż i pozycję społeczną zawdzięczał dokonaniom literackim i publicystyce, zwłaszcza z zakresu teatrologii.

Z konspiracyjnych zespołów teatralnych okupowanego Krakowa wyszła i zaznaczyła swoją obecność niemała grupa artystów najwyższej klasy, dla których doświadczenia wojenne i świat wartości, które niesie niepodległa sztuka, otworzyła nowe wyzwania i nowe treści.

Tadeusz Kantor napisał o tamtych, niezatartych w jego myśli estetycznej wydarzeniach i impresjach, wręcz:

Wojna uczyniła ze świata *tabula rasa*. Świat stał się bliski śmierci i – poprzez tę parantełę – bliski poezji (...) Wszystko mogło się zdarzyć. Zatarły się granice czasu. Czas jak gdyby stanął⁵⁶.

⁵⁶ Cyt. za: K. Pleśniarowicz, *Kantor...*, op. cit., s. 41.

Katarzyna Fazan w książce *Kantor. Nie/Obecność*, wydanej w roku 2019, zawarła wiele solidnie udokumentowanych przemyśleń, rewidujących bądź poszerzających o dodatkowe argumentacje poglądów artysty na wiele kwestii związanych ze sztuką teatralną, miejscem artysty w dziele tworzenia, autonomii sztuki, obszarów jego artystycznego prekursorstwa.

(...) Kantor – stwierdza – był twórcą reagującym na sytuacje polityczne. Okopami jego buntu i oporu można by nazwać założenie Teatru Niezależnego w czasie okupacji, „w lekceważeniu faszyzmu i śmierci” (...) Strategiami wojennymi Kantora w powojennym świecie można by określić zarówno permanentną, dosłowną walką z wszelkimi instytucjami i osobami głoszącymi „niech szczeną artyści”, jak i symboliczne budowanie barykad i linii frontów na scenie⁵⁷.

Ten straszliwy czas pogardy, zwielokrotnionego bestialstwa, ale i heroizmu, barbarzyństwa i niezwykłych pokładów świętości – wbrew tak wielu przeciwnościom – stał się probierzem tworzenia nowych artystycznych rozstrzygnięć, śmiałych wbrew wielu konwencjom eksperymentom, których podłoże tkwiło w zaangażowaniu dotychczasowych kategorii piękna i artystycznej ekspresji, a kiedy indziej w twórczym mierzeniu się z bezmiarem piękna i mądrości, zawartych w wypowiedzianym literackim słowie. Oczekiwania, zdawałoby się, diametralnie odmienne, a przecie wiążące moc niezawisłości sztuki, wolnej wbrew wojennym przeciwnościom. Wypowiedziane przez młodych, których bezkompromisowość w poszukiwaniu prawdy i piękna, mimo tak oczywistych zagrożeń, jakieś lekceważenie śmierci i okupanta, usprawiedliwiała chyba tylko ich młodość. W pół wieku później po wojennej hekatombie Tadeusz Kantor podczas spotkania ze swoją teatralną publicznością stwierdził wręcz:

Grupa młodych artystów, z której po wojnie wyjdą najlepsi malarze i teoretycy polscy, wbrew wszelkiej logice, wbrew rozumowi, podejmuje w tych czasach pogardy nie jakąś ideę narodową, lecz myśl awangardy światowej, która wyznacza drogę sztuki w Polsce do dziś. Było to w epoce niespotykanego w historii ludobójstwa i w centrum najsroźszego terroru, w odcięciu od całego świata⁵⁸.

Kantorowski Teatr Niezależny znalazł swoją artystyczną kontynuację w wielu zamysłach estetycznych i w środkach wyrazu, po które Kantor sięgał będzie wraz z całą gamą nowych, nie mniej nowatorskich i zaskakujących rozstrzygnięć, często także quasi-teatralnych, głównie zaś w teatrze Cricot 2. Międzynarodowy rozgłos tego autorskiego teatru, także kontakty

⁵⁷ K. Fazan, *Kantor, Nie/Obecność*, Kraków 2019, s. 56.

⁵⁸ Cyt. za: K. Pleśniarowicz, *Kantor...*, op. cit., s. 42.

Kantora i jego teatru ze środowiskami teatralnymi świata stały się probierzem artystycznych oddziaływań oraz fascynacji, a w konsekwencji wpływu na kierunki przemian w sztukach teatralnych. Charyzmatyczny artysta zdołał, zazwyczaj w sposób autokratyczny, narzucić kierunki artystycznych poszukiwań – nowatorskie i oryginalne, które często nieprędko zdobywały prawa artystycznego obywatelstwa. Ale takie obywatelstwo Kantor zdobył. Po śmierci Kantora upadło znaczenie jego aktorów z *Cricot 2*, na ogół bowiem zgodne były opinie, że *Cricot 2* bez Tadeusza Kantora nie jest jego teatrem.

Drugim zespołem teatralnym – jak już wspomniano – funkcjonującym w okresie okupacji w podziemiu, który stworzył w teatrze nową artystyczną i myślową jakość oraz odegrał ważną rolę w powojennym życiu artystycznym, był Teatr Rapsodyczny. Mieczysław Kotlarczyk miał w swoim zespole zarówno w okresie okupacyjnym, jak i w czasach powojennych (władze państwowe dokonały jego ostatecznej likwidacji w 1967 roku) osoby o wybitnych talentach i dokonaniach artystycznych i znaczeniu w życiu publicznym Polski.

Najsłynniejszy jego aktor, a zarazem współzałożyciel Teatru Rapsodycznego, Karol Wojtyła, już w liście do Mieczysława Kotlarczyka z 14 listopada 1939 r. wyrażał głębokie pragnienie współtworzenia z nim teatru artystycznie nowatorskiego, a programowo opartego na wartościowej literaturze zarówno dramaturgii, jak i liryce czy epice literackiej.

Wierzę w Twój teatr i chciałbym go koniecznie współtworzyć, bo on byłby różny od wszystkich „polskich” i nie łamałby człowieka, ale podnosił i zapalał i nie psuł, ale przeanielał.

Taka jest we mnie chęć do pracy w – przyszłej Ojczyźnie⁵⁹.

On też, w artykule *O Teatrze Słowa* (1952) i pięć lat później w tekście *Dramat słowa i gestu*, najpełniej dookreślał podstawowe założenia i sceniczne rozstrzygnięcia, dotyczące istoty i praktyki scenicznej rapsodyzmu:

Jest ten teatr w naszym życiu artystycznym czymś niewątpliwie odrębnym. Na to łatwo zgodzą się wszyscy. Zdołał już wypracować swój własny styl (...) Autor rapsodyczny nie staje się daną postacią, ale niesie pewien problem; jest jednym z tych, którzy niosą problem całego przedstawienia. (...) najbardziej prawidłowym dopełnieniem rapsodycznego słowa w gestyce jest stylizowany ruch baletowy, taneczny. To bezpośrednio mówi o roli muzyki. Ona to właśnie staje pośrodku słowa i gestu. (...) znakomitością Teatru Rapsodycznego są chóry – partie mówione zbiorowo, zwykle podparte muzyką. (...)

O plastyce tego teatru powiedzmy krótko, że jest ona zawsze potężnym współczynnikiem koncentracijnym. W sposób zawsze bardzo oszczędny i zasadniczy zabudowuje

⁵⁹ Cyt. za: M. Kotlarczyk, K. Wojtyła, *O Teatrze...*, op. cit., s. 310.

i różnicuje przestrzeń sceniczną. (...) Jest też zawsze abstrakcyjna, posługuje się symbolem, nie ma nic wspólnego z naturalizmem, a jest przecież na swój sposób i zgodnie z rapsodycznymi założeniami „Realistyczne”. Jest trafnym skrótem. Służy całemu przedstawieniu, nie zmienia się i nie potrzebuje kurtyny⁶⁰.

Karol Wojtyła, pisząc o konspiracyjnym – katakumbowym, ale i o jawnym już powojennym okresie działalności Teatru Rapsodycznego, stwierdza wręcz, że ta

niesłyszana oszczędność środków wyrazu okazała się właśnie eksperymentem twórczym. Odkryto wówczas, a raczej potwierdzono sobie, to uprzednio już żywione przekonanie, iż elementem podstawowym sztuki dramatycznej jest żywe ludzkie słowo. (...) Ta specyficzna baza realizmu teatralnego, której odkrycia dokonał Mieczysław Kotlarczyk ze swoim zespołem, otwiera bardzo szerokie horyzonty w zakresie realizacji teatralnych⁶¹.

Juliusz Kleiner, który spośród trójki najwybitniejszych znawców literatury romantycznej obok Pignonia i Wyki najpóźniej, bo dopiero po objęciu katedry uniwersyteckiej w Krakowie (1949), mógł zasiadać na widowni Teatru Rapsodycznego, na łamach „Odrodzenia” napisał wręcz:

(...) urok nowej formy rozkwitającej bogactwem wyrazistego życia na pograniczu sfer różnego arcyzmu – posiada oryginalną, twórczą nowość polskiej sztuki teatralnej: stworzony przez Mieczysława Kotlarczyka krakowski Teatr Rapsodyczny. (...)

Ale podkreślić należy, że nie tylko w obrębie polskiej kultury teatralnej, że na tle teatru światowego Teatr Rapsodyczny jest nowym, oryginalnym polskim tworem, że jest samoistnie pojętą i konsekwentnie przemyślaną nową formą, opartą – jak zwykle bywa w twórczości prawdziwej – na odkryciach pozornie prostych. (...) Dokonane zostało prostymi środkami, lecz na podstawie niezwykłej kultury artystycznej zrewolucjonizowanie teatru, stopienie w jedno dramatu z epiką i z liryką bez zacierania odrębności rodzajowej⁶².

Tadeusz Kantor i Mieczysław Kotlarczyk wnieśli do polskiego teatru wiele nowych propozycji zaskakujących śmiałością estetycznych i formalnych przewartościowań i innowacji, kiedy indziej uchylili przysłowiowe drzwi, odsłaniając pola twórczych i eksperymentalnych poszukiwań, które wyszły poza sferę prekursorstwa. Pozostałe krakowskie zespoły funkcjonujące konspiracyjnie zazwyczaj preferowały sprawdzone, acz nośne na ogół formuły artystycznych poczynań, w których wolne sceniczne słowo było znamienym orężem w walce z okupantem.

⁶⁰ Ibidem, s. 277.

⁶¹ Ibidem, s. 281.

⁶² J. Kleiner, *Dramat Słowackiego w krakowskim Teatrze Rapsodycznym*, „Odrodzenie” nr 46, 1949.

Dla wielu uczestników tamtych artystycznych zmagani, podejmowanych w warunkach totalnego zagrożenia, było to podziemne życie teatralne próbą krzesania, kreowania misterium pięknych przeznaczeń, osłaniających przed zatracaniem. Jeden z tych uczestników, najpierw w liście – wezwaniu soborowym do artystów jako współautor, a w kilka dziesięcioleci później – jako biskup Wiecznego Miasta, w *Liście do artystów*, powtórzy te słowa:

Świat, w którym żyjemy potrzebuje piękna, aby nie pogrążyć się w rozpacz. Piękno, podobnie jak prawda, budzi radość w ludzkich sercach...⁶³

I budziło zawsze nadzieję... Także w okresie okupacji, gdy pokłady rozpaczły wrastały w ludzkie serca równie powszechnie jak mechanizmy narzuconej przez nazistów nienawiści.

Stanisław Dziedzic

Bibliografia

- Dziedzic S., *Romantyk Boży*, Kraków 2001.
- Fazan K., *Kantor; Nie/Obecność*, Kraków 2019.
- Kantor T., *Teatr Niezależny w latach 1942–1945*, „Pamiętnik Teatralny”, R. XII, z. 1–4 (45–48), 1963.
- Kotlarczyk M., Wojtyła K., *O Teatrze Rapsodycznym*, oprac. Jacek Popiel, Kraków 2001.
- Kotlarczyk M., *XXV lat Teatru Rapsodycznego w Krakowie 1941–1966*, Kraków 1966.
- Kudliński T., *Glosy teatromana do młodzieńczej biografii Jana Pawła II*, [w:] *Młodzieńcze lata Karola Wojtyły. Wspomnienia*, red. J. Kydryński, Kraków 1990.
- Kwiatkowski T., *Karol*, [w:] *Młodzieńcze lata Karola Wojtyły. Wspomnienia*, red. J. Kydryński, Kraków 1990.
- Kwiatkowski T., *Krakowski teatr konspiracyjny*, „Pamiętnik Teatralny”, R. XII, z. 1–4, Warszawa 1963.
- Kwiatkowski T., *Placi się każdego dnia*, Kraków 1986.
- Kydryński J., *Pomazaniec z Krakowa*, [w:] *Młodzieńcze lata Karola Wojtyły. Wspomnienia*, red. J. Kydryński, Kraków 1990.
- Kydryński J., *Uwaga, gong! – pamiętnik o teatrach krakowskich 1937–1948*, Kraków 1962.
- Malak, T., *Polska będzie, Lolusiu*, „Teatr” 1991, nr 11.
- Marczak-Oborski S., *Teatr polski w latach 1918–1965*, Warszawa 1985.

⁶³ Jan Paweł II, *List do artystów*, [w:] *Jan Paweł II do artystów. Artyści do Jana Pawła II*, Lublin 2006.

- Michalik J., *Teatr. Encyklopedia Krakowa*, Kraków 2000.
- Michałowska D., *Pamięć nie zawsze święta. Wspomnienia*, Kraków 2004.
- Olczyk J., *Życie literackie w Krakowie w latach 1893–2013*, Kraków 2016.
- Piotrowski S., *Okupacja i ruch oporu w dzienniku Hansa Franka 1939–1945*, t. 1, Warszawa 1972.
- Pleśniarowicz K., *Kantor*, Wrocław 1997.
- Popiel J., *Los artyści w czasach zniewolenia. Teatr Rapsodyczny 1941–1967*, Kraków 2006.
- Poskuta-Włodek D., *Trzy dekady z dziejów sceny. Teatr im. Juliusza Słowackiego w latach 1914 – 1945*, Kraków 2001.
- Ważne przestrzenie życia, z Tadeuszem Kudlińskim rozmawia Stanisław Dziedzic*, [w:] Stanisław Dziedzic, *Dialogi trzy – Maria Dłuska – Konrad Górski – Tadeusz Kudliński*, Kraków 2000.
- Wojtyła K., *Poezje – dramaty – szkice. Jan Paweł II, Tryptyk rzymski*, Kraków 2004.
- Zechenter W., *Upływa szybko życie*, Kraków 1975.
- Zimmerer K., *Życie codzienne krakowian w okupowanym mieście*, [w:] M. Bednarek, E. Gawron, G. Jeżewski i in., *Kraków. Czas okupacji 1939–1945*, Kraków 2010.

Underground theatrical life in Cracow (1939–1945)

Keywords

Rhapsody Theatre, Visual Theatre, Drama Studio 39, Karol Wojtyła, underground theatres

Abstract

In the Third Reich-occupied Cracow, there operated several underground theatrical groups composed of both professional actors and young trainees most of whom came from academic and artistic backgrounds. In late 1939, under Tadeusz Kudliński's content-related and organizational supervision, a group of students from Drama Studio 39 (suspended during the war) started underground workshops and lectures on theatrical art. Based on this group, Mieczysław Kotlarczyk established the Rhapsody Theatre in the summer of 1941. The largest theatre group was founded by Adam Mularczyk. Wiesław Górecki's One-Actor Theatre as well as the Independent Theatre run by Tadeusz Kantor played an important role mainly in the academic circles. Well-known artists cooperated with those groups, including Juliusz Osterwa and Władysław Woźniak. Of all the theatre groups in the occupied Cracow, two went down in the history of Polish theatre and earned an important place in this history: Tadeusz Kantor's group, and Mieczysław Kotlarczyk's group. Kantor, the creator and protagonist of the experimental Visual Theatre, would eventually achieve worldwide fame and revolutionize the existing theatrical conventions. Kotlarczyk, the creator of the unique Rhapsody Theatre school, would pay the price (administrative liquidation of the Rhapsody Theatre) twice for his ideological

alienation from the system imposed by the communist authorities. Another phenomenon of Cracow's underground theatrical life was the fact that it had some extraordinary people associated with it, whose names, over time, were widely recognized not only in artistic or academic circles, but also in the social life of Cracow and beyond.

Konspiratives Theaterleben in Krakau (1939–1945)

Schlüsselwörter

Rhapsodiker, Kunsttheater, Dramatisches Studio 39, Karol Wojtyła, Untergrundtheater

Kurzfassung

Im vom Dritten Reich besetzten Krakau gab es mehrere Untergrundtheater, denen sowohl professionelle Schauspieler als auch junge Auszubildende, die meist aus akademischen und künstlerischen Kreisen stammten, angehört haben. Bereits Ende 1939 führte eine Gruppe von Studenten des während des Krieges suspendierten Theaters Studio Dramatyczne 39 unter fachlicher und organisatorischer Leitung von Tadeusz Kudliński konspirative Workshops und Vorlesungen im Bereich Theaterkunst durch. Mieczysław Kotlarczyk gründete im Sommer 1941 Rhapsodisches Theater. Die größte Theatergruppe wurde von Adam Mularczyk gegründet; eine wichtige Rolle spielten vor allem in den akademischen Kreisen das Wiesław Górecki's Einaktertheater und das von Tadeusz Kantor geleitete Unabhängiges Theater. Mit diesen Gruppen arbeiteten bekannte Künstler zusammen – u.a. Juliusz Osterwa und Władysław Woźniak. Von den Theatergruppen im besetzten Krakau gingen zwei Gruppen in die Geschichte des polnischen Theaters ein und nahmen darin einen wichtigen Platz ein: die Gruppe von Tadeusz Kantor und die Gruppe von Mieczysław Kotlarczyk. Kantor, als Schöpfer und Protagonist des experimentellen Kunsttheaters, wird mit der Zeit weltweiten Ruhm erlangen und bisherige Theaterkonventionen revolutionieren. Kotlarczyk – als Schöpfer einer einzigartigen rhapsodischen Theaterschule – wird mit einer Verwaltungsliquidation des Rhapsodischen Theaters für seine ideologische Fremdheit gegenüber dem von den kommunistischen Behörden aufgezwungenen System zweimal bezahlen. Das Phänomen des Krakauer Theaterlebens im Untergrund war auch die Tatsache, dass außergewöhnliche Menschen damit verbunden waren, deren Namen im Laufe der Zeit nicht nur in künstlerischen oder akademischen Kreisen, sondern auch im gesellschaftlichen Leben, nicht nur in Krakau, weithin bekannt wurden.

Краковская театральная жизнь в конспирации (1939–1945)

Ключевые слова

Рапсодики, театр искусств, Драматическая студия 39, Кароль Войтыла, подпольные театры

Резюме

В оккупированном гитлеровской Германией Кракове действовал ряд подпольных театральных трупп, состоящих как из профессиональных актеров, так и молодых адептов, происходящих главным образом из художественных и академических кругов. Уже на исходе 1939 года под организационным и художественным руководством Тадеуша Кудлинского начала подпольное обучение театральному искусству группа слушателей школы Драматическая студия 39, деятельность которой приостановила война. На базе студии летом 1941 года Мечислав Котлярчик создал Рапсодический театр. Крупнейшую театральную группу создал Адам Мулярчик, важную роль играл Театр одноактовой драматургии Веслава Гурецкого, наибольшим успехом пользующийся в академических кругах, а также Независимый театр, под руководством Тадеуша Кантора. С упомянутыми группами сотрудничали известные артисты, такие как Юлиуш Остерва и Владислав Возняк. Из числа театральных групп оккупированного Кракова почетное место в истории польского театра заняли труппы под руководством Тадеуша Кантора и Мечислава Котлярчика. Кантор, создатель и протагонист экспериментального театра искусств, впоследствии добьется мировой славы и революционизирует устоявшиеся театральные конвенции. Котлярчик, создатель единственной в своей роде рапсодической театральной школы, за идейное сопротивление навязанной коммунистическими властями системе будет дважды вынужден, закрыть Рапсодический театр, вследствие указа властей о его упразднении. Особенностью подпольной театральной жизни Кракова было то, что с ней были связаны незаурядные люди, которых имена впоследствии стали широко известны не только в художественных или академических кругах, но и во всем обществе, также за пределами Кракова.