

Anna Boruń-Stelmaszczyk

Z BADAŃ NAD DZIAŁALNOŚCIĄ TEATRU OBOZOWEGO
W ARSWALDE 1940—1941 I WOLDENBERGU 1941—1945

Problematyka działalności teatrów obozowych w obozach jenieckich w okresie II wojny światowej nie była do tej pory przedmiotem badań i opracowań¹. Teksty dramatyczne powstałe w obozach na potrzeby tamtejszej sceny nie zostały do dziś zebrane, opracowane i wydane choćby w postaci antologii. Wiele z nich zaginęło, nieliczne znaleźć można w zbiorach prywatnych byłych więźniów obozów jenieckich bądź ich rodzin. Podobny los spotkał materiały ikonograficzne, elementy dekoracji, kostiumy, projekty scenograficzne, zapiski reżyserskie. Materiały te są cennym źródłem do badań nad historią i teorią sztuki, historią i teorią teatru, socjologią i psychologią sztuki. Zainteresować mogą również historyka zajmującego się szczególnie historią II wojny światowej, socjologa, teoretyka kultury.

Bezpośrednim bodźcem do podjęcia tego problemu było odnalezienie tekstów dramatycznych Stefana Flukowskiego i materiałów ikonograficznych powstałych na potrzeby sceny obozowej w obozie jenieckim w Arswalde i Woldenbergu w latach 1940—1945².

Możliwość powstania teatru w obozach jenieckich gwarantowały Konwencje Genewskie z 1929 r.³ Przez cały czas istnienia obozu w Woldenbergu w jednym z jenieckich baraków działał teatr. Był to

¹ Jedynie S. Marczał-Oborski w pracy: *Teatr czasu wojny 1939—1945* (Warszawa 1967, s. 73—84) wymienia obozy jenieckie, w których działały teatry, ogólnie tylko charakteryzując ich działalność i repertuar. Zamieszcza natomiast sporo ciekawych materiałów ikonograficznych dotyczących teatralnego życia obozowego.

² W Arswalde w 1940—1941 r. tworzył się obóz jeniecki. W połowie roku 1941 Flukowski wraz z większością jeńców został przeniesiony do Woldenbergu, gdzie przebywał do 1945 r. Obóz w Arswalde był obozem przejściowym dla grupy jeńców, w której znalazł się S. Flukowski.

³ Konwencja dotycząca traktowania jeńców wojennych podpisana w Genewie dnia 27 VII 1929 r.: „Dziennik Urzędowy RP” 1932, nr 103, s. 2161—2162.

teatr specyficzny ze względu na warunki, w jakich powstał i w jakich działał. One przede wszystkim określiły jego charakter artystyczny i rolę w życiu obozu. Twórcy teatru zdani byli tylko na siebie. Sami pisali teksty dramatyczne. Sami odtwarzali z pamięci fragmenty literatury dramatycznej i poezji, które w formie tzw. składek stawały się materiałami do pracy na scenie. Sami wykonywali, okazując niebywałą pomysłowość, kostiumy, dekoracje, oświetlenie, oprawę muzyczną. Sami również wchodzili w rolę aktorów. Dodatkową trudnością wynikającą z charakteru obozu był brak odtwórczyni ról kobiecych. Role te trzeba było eliminować z tekstów bądź zastępować je w jakiś inny sposób.

Repertuar teatralny był poddawany cenzurze komendantury obozu. Przed realizatorami spektaklu stało dodatkowe zadanie: tak przygotować spektakl, aby jak najmniej zubożał on w wyniku działania cenzury, aby zawierał jak najwięcej treści bliskich zgromadzonej żołnierskiej publiczności.

Publiczność ówczesnego teatru była osobliwa. Stanowili ją żołnierze-jeńcy przegranej kampanii wrześniowej. Publiczność ta nie zmieniła się jak w profesjonalnym teatrze. Była ciągle ta sama. Miało to dwojakie oddziaływanie na charakter i treść przedstawień. Z jednej strony powodowało obsesję wokół pewnych tematów i zachowań wynikających z zamknięcia tak licznej grupy ludzi charakteryzującej się wspólną żołnierską przeszłością. Z drugiej strony pozwalało to twórcom teatru lepiej poznać publiczność, zrozumieć jej potrzeby, uczucia, tęsknoty, specyfikę myślenia, reagowania na sprawy narodowe i osobiste. Właściwie nie było dystansu jak w teatrze profesjonalnym między twórcami teatru a publicznością. Wszystkich łączył ten sam los żołnierza-jeńca i ten sam „kompleks drutów”. Twórcy byli jednymi z wielu, kolegami z baraku, z rozbitego oddziału, przeżywający te same nostalgiczne i obsesyjne.

To wszystko sprawiało, że teatr ten był teatrem wszystkich, wyrażającym uczucia, myśli, problemy całej jenieckiej społeczności. Twórcy teatru mając tak bliski kontakt z widzami znali dokładnie jego potrzeby psychiczne, te najgłębiej ukryte, znali jego życie emocjonalne. Mieli szansę wejść w kontakt z tą sferą osobowości widza, mieli szansę poruszyć ją, oczyścić. Mieli szansę przekazywać te treści, na które nałożona była cenzura obozowa, i te treści, które widzowie sami poddawali osobistej cenzurze własnej psychiki.

Czas spektaklu był chwilą oderwania się, przeniesienia w inną rzeczywistość, czasem, w którym znikały obozowe realia. Tak symbiotyczna więź sceny z widownią powodowała ukształtowanie się odpowiedniego repertuaru. W początkowym okresie powstania teatru scena obo-

zowa podejmowała repertuar rozrywkowy, który w miarę dojrzewania sceny przekształcił się w klasyczny: G. Zapolska, A. Fredro, J. Słowacki. Szybko jednak wyłonił się drugi nurt twórczości dramaturgicznej: utwory, które zrodziły się w obozie, a których autorami byli żołnierze-jeńcy.

Jednym z autorów piszących na potrzeby sceny obozowej był Stefan Flukowski⁴. Utwory, które są przedmiotem niniejszych rozważań, powstały z myślą o obozowej scenie w Arswalde⁵ i Woldenbergu⁶ w latach 1940—1945. Są to: *Tęsknota za Julią*, *Gwiazda dwóch horyzontów*, *Chwila królewskiej niemocy*. Utwory te zostały wydane pod wspólnym tytułem *Horyzont Afrodyty* w Krakowie w 1947 r. nakładem biblioteki *Nowy Teatr*, której S. Flukowski był w owym czasie redaktorem. Nakład nie jest znany, lecz istnieje przypuszczenie, że był on niewielki, ponieważ pozycja ta jest trudno dostępna nawet w bibliotekach uniwersyteckich. Autorka korzystała z prywatnych zbiorów Marii i Stefana Flukowskich.

Najciekawszy dla współczesnego czytelnika, a myślę, że i ówczesnego widza, wydaje się być sposób posługiwania symbolem. Symbol w dramatach S. Flukowskiego zajmuje miejsce centralne. Jemu też podporządkowany jest cały utwór dramatyczny oraz realizacja sceniczna. Utwory S. Flukowskiego charakteryzują się swoistym językiem symboli teatralnych (przez słowo „język” rozumiem sposób posługiwania się symbolami w dramacie i teatrze; chodzi tu zarówno o samą konstrukcję

⁴ Stefan Flukowski (1902—1972), poeta, dramaturg, prozaik, krytyk literacki, tłumacz i autor słuchowisk radiowych. Urodzony w Warszawie. Studiował prawo i filologię polską na Uniwersytecie Warszawskim. W 1939 r. wziął udział w kampanii wrześniowej. Przebywał w obozach jenieckich w Arswalde 1940—1941 oraz w Woldenbergu 1941—1945. W czasie pobytu w oflagu (szczególnie w Woldenbergu) był związany z teatrem obozowym jako autor tekstów, aktor, organizator życia teatralnego. Prowadził również dla współwięźniów odczyty i pogadanki na tematy związane z literaturą, sztuką, kulturą. Po wojnie pracował w charakterze kierownika literackiego w Teatrze im. J. Słowackiego w Krakowie oraz redagował Bibliotekę Dramatyczną *Nowy Teatr*. W latach 1948—1949 był prezesem Związku Literatów Polskich Oddział w Krakowie. Oprócz twórczości literackiej zajmował się pracą przekładową, szczególnie z literatury francuskiej oraz krytyką literacką. Ważniejsze pozycje dramaturgiczne: *Odys u Feaków* (1939); *Przemysłowcy wolności* (1939); *Miary sprawiedliwości* (1935) — tekst zaginiony w Powstaniu Warszawskim; *Tęsknota za Julią* (1941); *Chwila królewskiej niemocy* (1941—1945); *Gwiazda dwóch horyzontów* (1941—1945); *O romansie i Uchwała Puszkina* (1952). Wybrane pozycje poetyckie: *Słońce w kieracie* (1929); *Dębem rosną* (1933); *Napomknięta cieniem* (1961); *Rzeka gwiazdy* (1965); *Po stycznej słońca* (1968); oraz prozatorskie: *Pada deszcz* (1936); *Urlop bosmanmata Jana Kłębucka* (1939); *Płomień róży* (1959).

⁵ W Arswalde (1940—1941) powstał dramat *Tęsknota za Julią*.

⁶ W Woldenbergu (1941—1945) powstają dramaty *Chwila królewskiej niemocy* i *Gwiazda dwóch horyzontów*,

symboli, jak i o ich semantyczną konkretyzację). Używając terminu Marii Podrazy-Kwiatkowskiej⁷ są one swoistymi symbolami-kluczami. Rodzi się pytanie, dlaczego tak ważnym elementem konstrukcyjnym w dramaturgii obozowej S. Flukowskiego jest symbol.

Zadaniem teatru w tym specyficznym środowisku było pokrzepienie serc i oczyszczenie *psyche*. Widzowie pragnęli teatru, w którym mówiłoby się o Polsce, tradycji narodowej; teatru, który spełniałby określone potrzeby psychiczne widzów: pozwolił oderwać się od obozowej rzeczywistości, podnosił na duchu, pozwolił przetrwać przegraną. Potrzebą chwili był również teatr podejmujący kluczowe problemy ludzkiej egzystencji: miłości, śmierci, tęsknoty, sławy. Problemy, które w niewoli, za drutami nabierały szczególnej wagi. Nurtowały psychikę, stały się obsesją, męczyły, odbierały sen. Trudno je było rozwiązać, oddalić od siebie — obozowa rzeczywistość nie sprzyjała temu, a nawet potęgowała doznania. Teatr podjął się spełnienia zapotrzebowania publiczności. Aby sprawy społeczności jenieckiej mogły znaleźć się na scenie, musiały być podane w odpowiednim języku; mylącym cenzurę, a zapewniającym przejrzystość komunikacji między teatralnym działaniem się a widzem. Najlepszym rozwiązaniem okazał się język symboli.

W sztuce symbolicznej mamy do czynienia z podwójną interpretacją semantyczną: interpretując przedmiot odtwarzający przenosimy swoją uwagę na to, czego przedmiot przedstawiony jest symbolem. W teatrze obozowym istotny dla odbiorcy był moment angażowania uwagi w konkretyzację symbolu. Każdy symbol zawiera pewne swoiste znaczenie semantyczne charakterystyczne dla danego kręgu kulturowego, np. szatan, Chrystus, chleb, czerwona róża itp. Pojawienie się takiego symbolu na scenie powoduje konkretyzację tych treści kulturowych, które symbol ze sobą niesie, w umyśle widza. Jest to kulturowa wartość symbolu. Oprócz niej istnieje jeszcze indywidualna konkretyzacja. Konkretyzacja kulturowa jest dopełniona własnymi skojarzeniami, przeemyśleniami, uczuciami, wiedzą, jakie budzi w widzu dany symbol. Na przykład występująca w jednym z dramatów S. Flukowskiego Julia z *Romeo i Julii* Szekspira jest symbolem miłości, ale u każdego widza wzbogacona o własną interpretację Szekspira, własne doznania, uczucia, przeżycia, własny stosunek do miłości, kobiety, sztuki. Widz ma wrażenie, że dany symbol wyraża jego samego, że jest jakąś jego osobistą wartością.

W teatrze obozowym bardzo ważnym elementem był moment zaangażowania samego siebie w konkretyzację symbolu. Następował wte-

⁷ M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 1975, s. 202—246.

dy swoisty proces *katarsis*. Nagromadzone uczucia, przeżycia wzbogacały symbol, obiektywizowały się tworząc świadomość zbiorową. Świat powstały na scenie dzięki obecności symbolu pozwalał na chwilę oderwać się od obozowej rzeczywistości, odprężyć się, skierować myśli ku innym sprawom, a czasem oddać się marzeniom. One to tworzyły azyl psychiczny, dzięki nim powstawały słoneczne Itaki — rodziła się nadzieja, siła przetrwania. Spektakl bogaty w symbolikę stwarzał poczucie bezpieczeństwa, pewności, że nikt poza żołnierską społecznością nie może do końca go zrozumieć ani przeżyć. Świadomość ta tworząca się podczas trwania spektaklu jednoczyła wszystkich, sprawiała, że nie czuli się więźniami z baraków, lecz ludźmi, których jednoczy jakaś idea, sprawa. Wspólne przeżycie i wartości im tylko dane wynosiły ich ponad obozową rzeczywistość. Ta właśnie świadomość odrębności przeżyć, tworzenia zamkniętej społeczności, która komunikowała się między sobą niezrozumiałym dla innych językiem, dawała nieliczne chwile poczucia siły i wiary, poczucia wolności.

Stanisław Ossowski stwierdza: „Treść symboliczna w sztuce musi być ważna, musi to być coś donioślejszego niż przedmiot, który jest symbolem i który dlatego odgrywa tam rolę służebną. Sztuka symboliczna jest prawie zawsze sztuką »ideową« — albo sztuką mistyczną”⁸.

Interesujące byłoby zbadanie, jakim ideom służyły symbole w teatrze obozowym. Wyróżniającą się w twórczości S. Flukowskiego grupę symboli stanowią tzw. symbole narodowe. Miejsce akcji dwóch dramatów S. Flukowskiego to Wawel za panowania Zygmunta Augusta w dramacie *Chwila królewskiej niemocy* i pracownia malarska oraz ogród Tycjana Vecelli w *Gwieździe dwóch horyzontów* tak opisany w didaskaliach:

Komnata w letnim domu Tycjana umeblowana bogato i ozdobiona; w głębi drzwi i okna wychodzące na wspaniały ogród; w bocznej ścianie drzwi wiodące do pracowni malarskiej. Wczesny, letni ranek pełen słonecznej jasności⁹.

Polski Renesans za panowania Zygmunta Starego i Zygmunta Augusta jest symbolem-kluczem. Z Polską Jagiellonów kojarzyła się widzowi jej mocna pozycja ekonomiczna, polityczna, kulturowa w ówczesnej Europie. Wówczas wpływy i granice terytorialne Polski sięgały najdalej w historii. Była to świetność zdobyta nie siłą i przemocą, niewolą innych narodów, lecz mądrą polityką pokojową i rozkwitem wartości humanistycznych w świadomości narodowej. Ilustruje to tekst:

⁸ S. Ossowski, *U podstaw estetyki*, Warszawa 1966, s. 177—184.

⁹ S. Flukowski, *Gwiazda dwóch horyzontów*, [w:] *Horyzont Afrodyty*, Kraków 1947, s. 35.

THANATOS: Zostanie po panowaniu waszej królewskiej mości „Złoty Wiek”.
KRÓL: Aurea satas [...] Jak to pięknie brzmi!¹⁰

Była również Polska Jagiellonów symbolem zwycięstwa militarnego, żołnierskiego męstwa i żołnierskiej sławy:

THANATOS: Stary król. Jego imieniem ochrzczono dzwon ulany z dział zdobytych¹¹.

MISTRZ: Obiecałem majestatowi sporządzić opis wojny, którą stary król prowadził z Połóncami i Sumanami. [...] polecił zrobić opis czynów wojennych swego wielkiego rodzica¹².

THANATOS: O przepraszam, macie szereg arcyznamienitych rycerzy, którzy okryli chwałą swój oręż i to królestwo w niejednej na świecie potrzebie¹³.

THANATOS: To zwykłą koleją ludzkiej natury po owoce zwycięstwa, zdobyte w krwawym trudzie przez ofiarnych i szlachetnych sięgać...¹⁴

Szczególnym tego przykładem są zdobiące Wawel chorągwie zdobyte w bojach.

KRÓL: kto właściwie zdobył tę Złotą Chorągiew, co wisi u stropu naszej rycerskiej sali?¹⁵

SEKRETARZ: [szybko] W każdym razie, wasza królewska mość raczy przyznać, że racja stanu na tym nie cierpi ani powaga królestwa naszego: Złota Chorągiew znajduje się na zamku, widomy znak niewątpliwego męstwa naszego rycerstwa. Bitwa została wygrana, a długoletnie wojny połoskie i sumañskie zakończone raz na zawsze¹⁶.

Wprowadzenie do realizacji scenicznej chorągwi zdobytych na nieprzyjaciela było bezpośrednim nawiązaniem do kampanii wrześniowej, do losów, jakie spotkały polskie sztandary bojowe w walce z Niemcami. Niejeden z widzów może jeszcze nie tak dawno walczył w obronie sztandaru, miał go w rękach. Może robił wszystko, aby nie dostał się on do nieprzyjaciela. Widział śmierć kolegi w obronie sztandaru, widział jak dzielono sztandar pomiędzy tych, którzy zostali z rozbitego oddziału¹⁷. A teraz ten sztandar był tu, na scenie, w komnacie wawelskiej...

¹⁰ S. Flukowski, *Chwila królewskiej niemocy*, [w:] *Horyzont Afrodyty*, s. 142.

¹¹ *Ibidem*, s. 141.

¹² *Ibidem*, s. 96.

¹³ *Ibidem*, s. 143.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ibidem*, s. 108.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Informacja o tym fakcie pochodzi z ustnej relacji S. Flukowskiego.

Wprowadzenie Wawelu — zamku królewskiego — w dramacie *Chwila królewska niemocy* powodowało wiele skojarzeń i konkretyzacji. Wawel jest symbolem świetności i stałości politycznej, gospodarczej, dobrobytu, rozkwitu kultury, myśli humanistycznej i społecznej. Miejscem, które zdobyły zdobyte w bojach sztandary świadczące o potędze militarnej kraju. Miejscem skąd mądre i trafne politycznie rozporządzenia zapewniały Polsce szacunek wśród innych krajów Europy. Potwierdza to tekst:

DWORZANIN: Ale panowanie waszej królewskiej mości nie przeminie w dziejach naszego kraju. Będzie chyba najślawniejsze ze wszystkich¹⁸.

Wawel za czasów Jagiellonów jest również symbolem pokoju po wojnach religijnych, zwycięstwa idei tolerancji, mądrości politycznej, utrzymania chrześcijaństwa. Ilustrują to wypowiedzi:

KRÓL: [nie słysząc] Tego dnia odbyła się bitwa nad Tanawą; ostatnia jak dotąd wojna królestwa¹⁹.

KRÓL: Czy to było moje szczęście, czy to było moje szczęście, czy skutek tego, co czyniłem, aby jej zapobiec? [...] W każdym razie kraj zażywał pokoju jak nigdy²⁰.

KRÓL: Wiele krwi się leje po świecie, ale jej nie masz na moich rękach²¹.

SEKRETARZ: A te działa, któż je zdobył, działa, z których ulano najpotężniejszy w świecie chrześcijański dzwon²².

KRÓL: Przyszło mi żyć w trudnych czasach: kazano mi wybierać wiarę. Szarpano mnie i nękano. Och te noce! Wpatrywało się we mnie tysiące rozognionych oczu i piekły, ach, jak paliły. To fanatycy ...²³

KRÓL: [...] jak wielu monarchów naszego stulecia musiałem wybierać pomiędzy starym a nowym kościołem!²⁴.

Renesans jest, jak już zaznaczyłam, okresem rozkwitu myśli humanistycznej, co wyraża w dramacie *Chwila królewska niemocy* Thanatos.

Człowiek zajmował w twórczości pisarzy Renesansu miejsce centralne. Uczynił on nadrzędnymi wartościami: wolność, tolerancję, pokój, afirmację współczesnego świata, miłość życia i sztuki. S. Flukowski przywołując przed oczy widza Renesans, przywołuje również elementy polskiego pejzażu oraz postać kobiety o słowiańskim typie urody. Mówią o tym:

¹⁸ Flukowski, *Chwila królewska...*, s. 107.

¹⁹ *Ibidem*, s. 102.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ibidem*.

²² *Ibidem*, s. 100.

²³ *Ibidem*, s. 102.

²⁴ *Ibidem*, s. 103.

HYPNOS: [...] gdzie ponad złotymi łąkami zbóż brzęczą zielone łąki. W zbożu pełno maków...²⁵.

ZYGMUNT: [...] oczy jak dwa chabry w łąnu zboża [...] włosy jak dojrzały snop [...] uśmiech jak przychyłość wietrzyka w dzień lipcowy²⁶.

Elementy tego portretu kobiety — Polski — są wyrazem ukochania ojczystego kraju, symbolem estetycznego piękna związanego z rodzimą kulturą i tradycją estetyczną.

Tycjan w dramacie S. Flukowskiego *Gwiazda dwóch horyzontów* stanowi symbol renesansowego malarstwa. Malarstwa, które pokazało wszystkie sprawy i problemy człowieka, jego miejsce w świecie, wszystkie przeżycia i uczucia. Ceniło najwyżej piękno świata, przyrody, ludzkiego istnienia, wyzwało siły twórcze, reprezentowało powołanie artystyczne. Odkryło perspektywę, nowe formy wyrazu, udoskonalilo i rozwinęło paletę barw. Wyrażało przełom w myśleniu filozoficznym, artystycznym, w odbiorze i funkcji sztuki w społeczeństwie, w postawie artysty. Renesans pokazał w ascetycznym średniowieczu piękno postaci kobiecej oraz wyeksponował jej twarz i malujące się na niej przeżycia.

Malarstwo stanowiło egzemplifikację haseł Odrodzenia: pochwały i radości życia, szeroko rozumianej sentencji: „nic co ludzkie nie jest mi obce”, powołania i funkcji sztuki, która utrwała niezatarty ślad poczyną, dążeń i przeżyć człowieka. Renesansowy teatr Szekspira również odkrył namiętności, konflikty, uczucia kierujące życiem człowieka, irracjonalność niektórych poczyną, rolę emocji. Teatr ten wyraża tolerancję wobec wszystkich ludzkich uczuć i instynktów. Wszystkie są jednakowo ważne i potrzebne, bo wszystkie dotyczą człowieka. Teatr Szekspira jest miejscem, gdzie ważą się fundamentalne problemy ludzkiej egzystencji: istota bytu, istnienie, miłość, nienawiść, wojna, władza, a wiele z nich zabarwionych jest groteską.

Symbolikę polską starano się wykorzystać również w scenografii, muzyce i kostiumach. Na przykład w scenie balkonowej w dramacie Szekspira *Romeo i Julia* balkon przybrany jest białymi różami. Jest to nawiązanie do popularnej piosenki żołnierskiej *Rozkwitały pęki białych róż*²⁷. W trakcie akcji jeden z aktorów zostawia na scenie czerwoną różę. Powstaje wtedy zestaw barw biało-czerwony.

Dzwon Zygmunta, Wawel, król Zygmunt August, zdobyczny sztandar, biało-czerwone różę dla dzisiejszego widza nie mają tak dużego znaczenia, jakie miały dla obozowej społeczności. Symbole te przywo-

²⁵ *Ibidem*, s. 131.

²⁶ Flukowski, *Gwiazda dwóch...*, s. 75.

²⁷ Informacja ta pochodzi z ustnej relacji S. Flukowskiego, podanej w czerwcu 1972 r. Znajduje się w posiadaniu autorki.

dziły na pamięć Polskę, a uzupełniane własnymi konkretyzacjami przesyłały widzów w okres Renesansu. Goszcząc u Tycjana bądź na Wawelu na chwilę zapomniano o obozowej rzeczywistości, choć narodziło się złudzenie, że znikają druty, nie żyje się w czasach tak straszliwej wojny. Symbole renesansowej Polski przywoływały wartości charakterystyczne dla człowieka i kultury europejskiej, którym wojna zdecydowanie zaprzeczyła. Okupacja hitlerowska w Polsce to: systematyczne wyniszczanie biologiczne, gospodarcze, kulturowe; kraj prześladowany i eksterminowana ludność, niszczenie i tępienie wszelkich odruchów człowieczeństwa, patriotyzmu, poczucia narodowego.

Jakże inna była ta Polska na scenie — Polska Jagiellonów; wartości duchowe, orientacje kulturowe i polityczne jakże obce współczesnej sytuacji człowieka. Miejsce pokoju, tolerancji i humanizmu zajęły gwałt, przemoc, zbrodnie, śmierć i hegemonia doktryny hitlerowskiej. W obozowej sytuacji dla żołnierza-jeńcy miało to jeszcze dodatkowe znaczenie: budziło przeświadczenie, że Polska istnieje, silna i godna.

Możliwość przybliżenia historii i tradycji narodowej, uczestnictwo w niej podnosiło poczucie patriotyzmu, nadziei, wiary w odrodzenie takiej właśnie Polski. Każdy z widzów miał jakieś własne konkretyzacje i poglądy na jej przyszły kształt. Wtedy, podczas spektaklu, wzbogacał tym symbol, czynił go osobistą wartością, czuł się odpowiedzialnym za ojczyznę obywatelem.

Oprócz sprawy narodowej istotnym problemem społeczności obozowej był problem miłości i kobiety. Wynikał on z zamknięcia na niewielkim, silnie strzeżonym terenie, kilku tysięcy mężczyzn. Brak jakichkolwiek kontaktów z płcią odmienną, tęsknota do bliskich w kraju, niepewność, zagrożenie uczuć sprawiły, że problem ten stał się obozową obsesją i był szeroko dyskutowany wśród jenieckiej społeczności²⁸. Podjął go również teatr, a cenzura była tu znacznie łagodniejsza niż w sprawach narodowych.

Pierwszym symbolem miłości jest Julia z dramatu Szekspira *Romeo i Julia*. S. Flukowski sam tak ją określił:

AKTOR II: W każdym razie chodzi o kobietę, o kobiecość, czyli o pierwiastek kobiecy²⁹.

AKTOR II: [...] W niej żyje Julia, ukryta jest piękna Julia, symbol miłości. I w gruncie rzeczy tylko na nią oczekujemy, na tę Julię tragiczną, pełną świętej namiętności. Julię wielkiego Williama Shakespeare'a³⁰.

W każdym z widzów było coś z Romea.

²⁸ Informacja ta pochodzi z ustnej relacji S. Flukowskiego.

²⁹ S. Flukowski, *Tęsknota za Julią*, [w:] *Horyzont Afrodyty*, s. 23.

³⁰ *Ibidem*.

AKTOR II: Bo żywy, bo w każdym z nas żyje Romeo. Ta postać to ideał mężczyzny, kochanka, młodzieńca w ekstazie uczuć, w zamęcie niepokalanej niczym ubocznym namiętności³¹.

Konkretyzacji Romea i Julii jest wiele, tak wiele jak widzów. Jedną z nich, może najbardziej reprezentatywną dla obozowej społeczności, daje S. Flukowski.

SHAKESPEARE: Przyjdzie Julia do swego Romea, trzeba tylko cierpliwie poczekać. Oczekiwanie na Julię jest sprawą wieczną, jest powszechną tęsknotą. W każdym mężczyźnie żyje Romeo, który oczekuje na swą Julię: na przystanku, w pokoju, u siebie, w ogrodzie, na wojnie, w nocy, w dzień, w niewoli i niedoli. Oczekujemy nadejścia, jej, Julii, dziewczęcia i kobiety, wszyscy — starzy i młodzi, osoby świeckie a często i duchowne, żołnierze i płatnerze, murarze i malarze. Julia może się zwać rozmaicie: Dolores, czy Zosia, Telimena czy Małgorzata, Beatrycze, Klorynda [...] albo po prostu Żołędziówna — zawsze ktoś, gdzieś będzie za nią tęsknił, tupał gniewnie nogą, zżymał się i pożałował. Będzie oczekiwał jej głosu, jej fotografii, jej nadejścia, jej listu³².

Dramat S. Flukowskiego rozgrywa się w teatrze. Aktorzy odbywają próbę tzw. sceny balkonowej z Romea i Julii Szekspira. Reżyser i aktorzy czekają na koleżankę Żołędziówną, która ma grać rolę Julii. Żołędziówna jest zwykłą kobietą, taką jaką każdy z widzów żegnał przed pójściem na wojnę.

AKTOR I: Jędza i koniec³³.

AKTOR II: Trochę zarozumiała, ale piękna³⁴.

AKTOR III: Jednym słowem koleżanka Żołędziówna posiada to czego nam brak: kobiecość ...³⁵.

REŻYSER: Idiotka się spóźnia, rozumie pan idiotka Żołędziówna. Daliśmy jej wielką rolę, a ona sobie lekceważy.

AKTOR I: [...] Żołędziówna ma zbyt macierzyńskie biodra³⁶.

W niewoli: tęsknota, brak uczucia miłości, izolacja powoduje, że Elżbieta, Jadwiga, czy Maria stają się szekspirowską Julią. Funkcjonuje ona w psychice żołnierzy-jeńców jako ideał. Jest symbolem miłości wiecznej, niczym nie skażonej, zawsze wiernej. Potrafi pokonać wszelkie przeszkody, konflikty, małości ludzkie. Miłość ta wiąże ludzi na

³¹ *Ibidem*, s. 16.

³² *Ibidem*, s. 30.

³³ *Ibidem*, s. 29.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ *Ibidem*, s. 23.

³⁶ *Ibidem*, s. 16.

zawsze, dodaje sił, uczy czekać, przetrwać i zwyciężyć zło. Raz wyzwolona u człowieka nie wygasa nigdy. Jest najwyższą ziemską wartością: istotą życia, motorem wszelkich ludzkich działań, przeznaczeniem.

Żołnierze-jeńcy również nie są zwykłymi mężczyznami, każdy z nich ma w sobie coś z Romea.

Innym symbolem miłości jest Flora — modelka wielkiego Tycjana. Jest to piękna, zmysłowa kobieta Renesansu.

FLORA: [wchodzi; wilgotne włosy rozpuszczone, biała szata ledwo zasłania piersi, ramiona i plecy pozostawiając odkryte]³⁷.

FLORA: [od dłuższej chwili przegląda się w ogromnym zwierciadle; ruchy jej są podobne do ruchów kogoś budzącego się ze snu, leniwe, ale pełne rytmiki, którą chwilami wspomaga nieuchwytna niemal muzyka; są to krótkie momenty powtarzające się w ciągu całej rozmowy nie przerywając jej niemal]³⁸.

Na oczach widza Flora przeistacza się w boginię Afrodytę.

Tycjan stoi olśniony odbiciem Flory w lustrze, rytmem jej ruchów pod takt delikatnej muzyki, grą barw; w tejże chwili za oknem spada chmura gołębi, z ramion Flory obsuwa się szata obnażając ją do pasa, przez dłuższy moment jest ona dziwnie podobna do jakiegoś starożytnego posągu bogini miłości; powoli muzyka ucicha, gra światła zostaje zatłumiona — O nieśmiertelna, bądź pozdrowiona!].

FLORA: [nieprzytomna, jakby ze snu, naciągając na siebie szatę]³⁹.

FLORA: [kieruje się do ogrodu ledwo tam stanęła, a już do jej stóp zlatują się zewsząd gołębie]⁴⁰.

Kiedy jest Florą-Afrodytą ogarnia wszystkich wszechpotężną miłością, ulegają jej wszyscy, nawet ówczesni władcy. Budzi w nich pożądanie, zmysłowość, są jej całkowicie poddani.

Florze-Afrodycie towarzyszą zawsze białe gołębie. Dla ówczesnego widza symbolizowały one m. in. ulotność uczucia, Flora nie była nigdy wierna nawet Tycjanowi, każdego uszczęśliwiała, rozbudzając w nim namiętność, ale tylko na chwilę. Taką moc miłości i namiętności ma tylko Flora-Afrodyta. To ona jest szafarką miłości dla wszystkich kobiet na świecie:

FLORA: [w szmaragdowej sukni wchodzi głęboko zamyślona] Filippino, nie minie i godzina, a zejde na zachodni horyzont. Opuszczę świat widzialny na całą noc. Ale pozostanę w każdym uśmiechu dziewcząt w każdym uścisku kobiet, w rytmie ciał tancerek, nałożnic i żon. [...] Bądź pozdrowiona miłości, która czynisz z ciała przedziwne narzędzie. Nie dojrzałby owoc twój bez niego tu na ziemi⁴¹.

³⁷ Flukowski, *Gwiazda dwóch...*, s. 40.

³⁸ *Ibidem*, s. 41.

³⁹ *Ibidem*, s. 46.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 56.

⁴¹ *Ibidem*, s. 81.

Ale jest też inna postać Flory:

FLORA: [dziwnie zmieniona i różna od tej jaką była dotychczas — na całej postaci piętno taniego blichtru, twarz pełna wyuzdania, wulgarnie wymalowana, suknia zmięta, zachowanie trywialne]⁴².

Jest to Flora — dziewczyna z oberży (tam ją znalazł Tycjan). Wulgarna, kapryśna, wyrachowana, infantylna.

Dramat *Gwiazda dwóch horyzontów* zawiera się w tomie pt. *Horyzont Afrodyty*. Horyzont Afrodyty wyznacza z jednej strony wulgarność, namiętność, wyuzdanie dziewczyny z oberży, z drugiej zaś boskość doznawanego uczucia, ekstaza miłości, uwielbienie, ulotność uczucia. Między obydwooma punktami horyzontu mieszczą się wszystkie inne uczucia, typy kobiet i wszystkie kobiece możliwości. „Flora” jest wyzwolona spod jakiejkolwiek oceny i jakiegokolwiek sądu moralnego. Jest pierwiastkiem namiętności w świecie, który może być tak różnie realizowany, jak to pokazał S. Flukowski, wykreślając „horyzont Afrodyty”. Postać Flory jest również symbolem tych kobiet, które chytkiem przekradały się do obozu. S. Flukowski twierdzi na podstawie obserwacji z kampanii wrześniowej oraz obozowych faktów, że widok dużej ilości maszerującego wojska, manewrów wyzwala w kobietach namiętność, biologiczny instynkt przetrwania gatunku.

KRÓL: Miłość? [...] U starożytnych [...] była ona podobno córką Zeusa, a żoną platnerza Hefajstosa. Za kochanka miała Afrodīs żołnierza, boga wojny. Czy nie za dużo obracała się w towarzystwie osób żyjących z proceduru wojennego? Przecież i Zeus jako ojciec bogów wznicał wojny, a za broń miał piorun⁴³.

Różne wcielenia „Flory” podkreśla światło i kostium. Jest ono bardzo mocno nasycone w jaskrawych, ostrych kolorach żółci, szmaragdu, purpury.

Trzecim symbolem miłości jest Barbara Radziwiłłówna. Król Zygmunt August na krótko przed śmiercią wspomina Barbarę:

KRÓL: Tu moja pierwsza miłość doszła szczytu upojenia, ucałowałem miłą dziewczkę. To było tam [...] przy oknie. Jeszcze dziś czuję na wargach twardość krągłego liczka dziewczyny⁴⁴.

KRÓL: Jak już dawno o tym nie myślałem, ile lat? [...] Nawet trudno policzyć. A teraz? Jedno spojrzenie nagle rzucone na ten wykusz, abym przypomniał sobie nawet barwę jej sukni. Była jak niezapominajka. Mój Boże! To samo okno i ten sam widok [...] Za szybami wiosna [...] Tyle lat...⁴⁵

⁴² *Ibidem*, s. 82.

⁴³ Flukowski, *Chwila królewskiej...*, s. 105.

⁴⁴ *Ibidem*, s. 101.

⁴⁵ *Ibidem*, s. 102.

KRÓL: Czy nie byłoby rzeczą piękną umieścić na ścianie tej izby tablicę z wyrytym napisem: „W tej komnacie król taki, a taki pocałował po raz pierwszy w swoim życiu dziewczeczkę, Anno domini...⁴⁶”

KRÓL: Kochałem ją, tak, kochałem, jeszcze dziś czuję jej kos złocistych, tych pukli wijących się na czarnym aksamicie sukni⁴⁷.

Barbara Radziwiłłówna jest symbolem pierwszej miłości, którą pamięta się przez całe życie. Zostawiającej silne przeżycia estetycznego piękna, budząca zawsze radosne i świeże wspomnienia. Miłość, do której tęskni się przez całe życie, z lubością do niej powraca. Przed oczyma staje wtedy postać kobiety jak żywa: te same wyraźne rysy twarzy, oczy, usta. Ma się wrażenie, że jest obok, że cofamy się wstecz, że było to wczoraj. Ona to sprawia, że król Zygmunt August przed śmiercią staje się młodzieńcem. Sił mu przybywa, odzyskuje pamięć, świeżość i radość.

S. Flukowski przedstawia trzy kobiety. Każda z nich jest uosobieniem innej miłości, łączy je wszystkie to, że mimo swej inności realizują miłość, są symbolem pokoju, stabilizacji, powrotu do domu, do rodziny. Są symbolem nieodzowności męskiego spełniania się, warunkiem męskiej afirmacji.

W dramatach S. Flukowskiego król Zygmunt August, Tycjan, Szekspir, Karol V, Franciszek I są również symbolami. Wyrażają męską doskonałość, są wzorem mężczyzny. Mimo że są władcami bądź twórcami, wszyscy ulegają miłości, wszyscy ją sławią, wszyscy stają się tak samo jej posłuszni. I mimo że wspaniali jako władcy i artyści, miłość przeżywają jak wszyscy: kochają, są zdradzani, pragną, tęsknią, czekają. I mimo że od Renesansu upłynęło parę wieków, w miłości i zdobywaniu kobiety nic się nie zmieniło.

Dając tak bogatą panoramę zagadnienia chce S. Flukowski, aby każdy widz odnalazł siebie, swoje uczucia, swoją miłość, którą przeżył bądź przeżywa. Chce dać jak najbogatszy materiał do konkretyzacji. Teatr, poruszający ten problem w obozie, dawał szansę do określenia samego siebie, kim się jest: Romeem, królem Zygmuntem Augustem, zdradzonym Tycjanem, jednym z kochanków Flory. Kim jest ta kobieta, która została w domu? Do jakiej miłości tęskni? Jakiej pragnę? Teatr łagodził napięcia uczuciowe tęsknoty, niepewności, oczyszczał, może nawet łagodził ból rozstania.

Jeszcze jedną parę symboli wprowadza S. Flukowski. Są to: Thanatos i Hypnos. Thanatos z wężem w ręku, Hypnos z czerwonym makiem. Przychodzą na Wawel do komnat królewskich. Będą przygoto-

⁴⁶ *Ibidem*, s. 105.

⁴⁷ *Ibidem*, s. 146.

wywać Zygmunta Augusta na śmierć i przeniosą go do wieczności. Thanatos jest symbolem śmierci łagodnej, spokojnej:

THANATOS: Śmierć nic strasznego, jakby wejście przez okno⁴⁸.

Jest ona konsekwencją każdego ludzkiego żywota, symbolem wiecznie obecnych sił w przyrodzie, jest pomostem w nieśmiertelność.

THANATOS: Ujrzysz wasza królewska mość jeszcze więcej. Nieśmiertelność jest pełna cudów dla tych, którzy chcą być w niej obecni⁴⁹.

Król Zygmunt August umiera godnie, spokojnie wspominając największą miłość swego życia. Rozmawia z Thanatosem jak z przyjacielem, który wyświadcza mu drobną przedśmiertną przysługę. Taki symbol śmierci przedstawiony na scenie jakże różnił się od tych śmierci, które żołnierze-jeńcy przeżywali na polu bitwy lub teraz, w obozie. Problem ten był obozową obsesją. Śmierć zadawana brutalnie, pełna wojennego okrucieństwa, będąca codziennym zjawiskiem — spod jej władzy nie potrafili wyzwolić się nawet najsilniejsi. Powracały długie obozowe noce-reminiscencje z września 1939 r., śmierć kolegów na placu boju, śmierć wroga, rozbięcie oddziału.

Teatr dawał możliwość oczyszczenia, pozwalał zobaczyć śmierć w innej perspektywie, uwolnić się od natrętnych myśli, pomagał traktować ją jako naturalne zjawisko biologiczne, które może nastąpić jako końcowa faza życia, a które trzeba przyjąć i zaakceptować. Thanatos — symbol śmierci oswajał widzów z jej majestatem.

Symbolem związanym ze śmiercią jest symbol snu — bóg Hypnos. Czuwa on nad ludzkim snem nocą, a w godzinę śmierci pomaga Thanatosowi łagodząc zejście:

HYPNOS: Zapadamy w wieczysty sen, w krainę marzeń, gdzie ponad złotymi łanami zbóż brzęczą zielone baki. W zbożu pełno maków, oczekujących przejście zmęczonej duszy. Ich kolor jest kolorem radości. Gdyby ich przeznaczeniem było mówić powiedziałyby: bądź pozdrowiona duszo samotna⁵⁰.

Jakże inna jest śmierć z udziałem Hypnosa niż śmierć w okopie strzeleckim lub jenieckim baraku. Marzenie o dobrym śnie w przeludnionych prymitywnych barakach towarzyszyło wielu widzom. Hypnos zsyłał im ze sceny dobry sen.

⁴⁸ *Ibidem*, s. 131.

⁴⁹ *Ibidem*, s. 138.

⁵⁰ *Ibidem*, s. 131.

We wszystkich trzech dramatach występują postacie-symbole związane ze sztuką: Szekspir i Tycjan. Szekspir przybył zobaczyć, jak wystawiony zostanie jego dramat:

SHAKESPEARE: Muszę już iść, mam zobaczyć parę teatrów, gdzie grają moje sztuki: w New Yorku, w Warszawie, Pradze. Niech się pan nie denerwuje, wszędzie na całym świecie jakaś kobieta, czy aktorka się spóźnia, ktoś nie może sobie wyobrazić życia bez Julii, ktoś czeka, za kimś tęskni...⁵¹

Odchodząc zostawia sonet i czerwoną różę.

SONET

Jeśli próżno cię wzywam nocą czarną jak heban,
Jeśli złoty dzień nawet nie może cię nam zbliżyć,
Jak za tobą nie tęsknić, Julio, jak bez ciebie żyć,
Gdy nam odjęto miłość ten boski napój niebian.

Każdego z nas tu w dali twój obraz prześladowe,
Kochanką jesteś naszą. Dziś obraz twój zakłęty
Spooczywa na dnie serca ukryty i zamknięty.
Póki się zeń twa zjawia w kształt żywy nie wczaruje.

Czekamy ciebie, Julio daleka i niczyja,
Gdy patrzysz w pustą przestrzeń, w nasze rozwiane ślady,
Czy imię twe Elżbieta, Jadwiga czy Maria,
Chwiejesz się w sieniej nocy jak blask księżycy błądy,
Kiedy los bezlitosny, co dzień w nas sztylet wbija
I życia nas pozbawia stalowe ostrze szpady⁵².

Dramat Szekspira i jego obecność na scenie jest symbolem trwałych, nie przemijających wartości sztuki, która jest człowiekowi zawsze potrzebna, a szczególnie w tak trudnych chwilach. Staje się ona wtedy środkiem komunikacji wiecznych idei i wartości ludzkich. Dzięki Szekspirowi funkcjonują w kulturze europejskiej symbole Julii i Romea. I dzięki nim możliwe było przedstawienie konkretyzacji tych symboli w teatrze obozowym. Obecność Szekspira nadało problemom widzów obozowej społeczności wymiar ponadczasowy i ogólnoludzki. Łatwiej wtedy o uniwersalizację obozowych problemów, o potraktowanie ich jako jednego z procesów kultury.

Tycjan przekazuje podobnie jak Szekspir wartości poprzez malarstwo. Wykonuje portrety ówczesnych władców. One to pozostaną za-

⁵¹ Flukowski, *Tęsknota za Julią...*, s. 30.

⁵² *Ibidem*, s. 32.

równy po władcach, jak i po Tycjanie. Portret przybliży ich jako ludzi minionej epoki, sprawia że ciągle żywa jest ich twarz. Na zamku wawelskim kronikarz spisuje dzieje panowania Jagiellonów...

Sztuka teatralna pomagała przetrwać ludziom w obozach. Dzięki nośności ponadczasowych, ogólnoludzkich idei przekazywanych poprzez symbole wprowadzała w obozowe życie nową rzeczywistość. Była chlebem dla duszy. Stanowiła najlepszy protest przeciwko barbarzyństwu wojny i ocalała człowieka.

Instytut Historii UŁ
Zakład Historii Sztuki

Anna Boruń-Stelmaszczyk

CAMP THEATRE IN POW CAMPS AT ARSWALD AND WOLDENBERG
between 1940—1945

This article describes a fragment of studies on activities of camp theatres at Arswald and Woldenberg between 1940—1945. It starts with a short characteristic of the repertoire, founders of the theatres, actors, and audience. The camp theatre was established and run exclusively by prisoners of war, and it had a definite soldier-audience. This exerted an influence on its repertoire and determined its function among the camp community. The analysis encompasses the texts of Stefan Flukowski (1902—1972) written at Arswald and Woldenberg in the years 1940—1945 for the local theatrical stage. In these works of special interest is application of the symbol by the author. The symbol was holding a specific place in the creative work of camp theatres. There were introduced these symbols on the stage the materialization of which included the contents being most valid for the camp community. These were national symbols: Wawel Castle, King Sigismund's Bell, knights' ensigns so valuable for a soldier-prisoner as well as symbols linked with the camp life and the personal situation of prisoners. The problems of captivity and confinement on a relatively small area of several thousand men were of the utmost significance here. This fact caused that some subjects became an obsession with prisoners e.g. problem of love, woman, longing, need of fulfilment as a man or of finding confirmation for oneself. The theatre moving all these problems on the stage was performing a cathartic function in relation to spectators. It was the only place where a spectator was getting involved in these emotions and this experience, which he could not express or respond to otherwise because of the censorship and specifics of the camp community. It was purifying the psyche of spectators, raising their spirits, and giving a hope for survival.