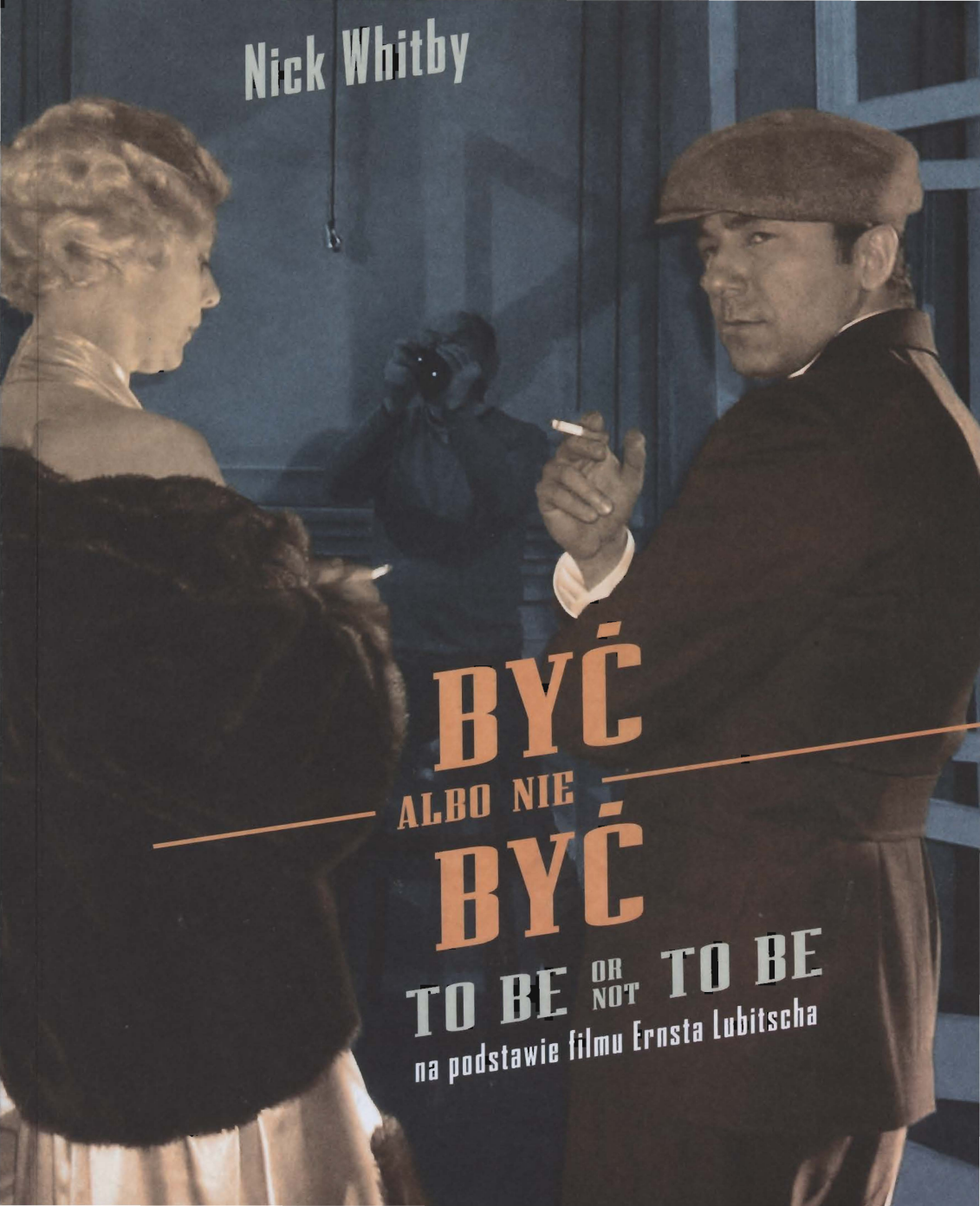
Nick Whitby



BYĆ ALBO NIE BYĆ

TO BE OR NOT TO BE

na podstawie filmu Ernsta Lubitscha

Narodowy Stary Teatr w Krakowie

Nick Whitby

BYĆ ALBO NIE BYĆ

reżyseria:
Milan Peschel

TO BE OR NOT TO BE

na podstawie filmu Ernsta Lubitscha

Olga Katafiasz

SZTUKA, KTÓRA OCALA

1. *Być albo nie być* (*To Be Or Not To Be*, 1942) Ernsta Lubitscha, dziś uznawane za najlepszy film mistrza błyskotliwych komedii, powstało przed atakiem na Pearl Harbor, a więc przed oficjalnym przystąpieniem Stanów Zjednoczonych do II wojny światowej (co było jednoznaczne z pierwszym oficjalnym włączeniem się tego państwa w jakikolwiek międzynarodowy konflikt). Producenci mieli poważne wątpliwości, czy wprowadzać dzieło na ekrany (ostatecznie premiera odbyła się 6 marca 1942 roku) – rozterki te można uznać za początek intrygującej historii recepcji *Być albo nie być*. Filmu inspirującego następne pokolenia artystów, filmu-zagadki, wreszcie: znakomitej, do dziś cieszącej się uznaniem publiczności, komedii. Tyle że współcześnie odnajdujemy w dziele Lubitscha wątki i tony, których nie mogli dostrzec w pełni widzowie w 1942 roku.
I chodzi tu nie tylko o fakt, że Polaków rubaszny komizm może nieco obruszać (oficer gestapo, podsumowując dokonania aktorskie jednego z bohaterów, stwierdza: „Zrobił z Szekspirem to, co my z Warszawą") – farsa ma swoje prawa. Zadziwia i porusza enigmatyczny stosunek twórców do sytuacji Żydów: pomysłodawca filmu (Melchior Lengyel), scenarzysta (Edwin Justus Mayer), reżyser i producent (Alexander Korda), wszyscy pochodzenia żydowskiego, przemilczają kwestię prześladowań (szczegóły techniczne *die Endlösung der Judenfrage* ustalono dopiero na konferencji w Wannsee 20 stycznia 1942 roku, więc o planowej eksterminacji w 1941 roku w Europie i Ameryce niewiele wiedziano), co więcej: wykorzystując monolog Shylocka z *Kupca weneckiego* Williama Shakespeare'a, usuwają z niego słowo „Żyd", zastępując je słowem „Polska".
W *Być albo nie być* – oglądanym dzisiaj – niezwykły wydaje się związek sztuki i życia, ich sprzężenia zwrotnego i przenikania. Motyw nienowy, ale tutaj wykorzystany w sytuacji szczególnej i – co najbardziej intrygujące – niejako uobecniany w odbiorze kolejnych pokoleń widzów.

2. *Być albo nie być* można czytać jako symbol siły sceny, przewrotnej natury sztuki, jej mocy kształtowania rzeczywistości. I choć ów wpływ na zdarzenia ma w filmie wymiar jak najbardziej dosłowny, co więcej – ukazany w komediowy, a nawet farsowy sposób, to właśnie ton jest tutaj walorem

najważniejszym. Sztuka, pozbawiona koturnowości, wydaje się równie bezbronna jak obywatele okupowanego państwa, ale wygrywa. Wygrywa dzięki odwadze, ale przede wszystkim straceńczemu, graniczącemu z brawurą oddaniu sprawie. Wygrywa, bo nikt nie potrafi zatrzymać biegu szaleńczych wypadków, więc bohaterowie brną w absurdalne sytuacje i, zdawałoby się, z góry skazane na porażkę akcje. Nade wszystko jednak, wygrywa, bo kabotyni, na co dzień walczący o jedną kwestię więcej do wypowiedzenia na scenie, i egocentryczne podstarzałe gwiazdy, dbające tylko o twarzowe kostiumy i młodych wielbicieli, w sytuacji zagrożenia odkrywają w sobie współczucie dla innych, potrzebę solidaryzowania się z walczącymi i wreszcie najprostszą powinność działania w obronie swojego kraju. Powinność równie oczywistą, jak stawanie do oklasków, wypełnianą nie z patosem czy poczuciem misji, ale z wdziękiem, lekko, niejako mimochodem.
Film Lubitscha zyskał status kultowego również dlatego, że świat sztuki nie stanowi w nim zamkniętej enklawy, zaabsorbowanej „artystowskimi" dysputami i ambicjonalnymi rozgrywkami. Co prawda, szybko okazuje się, że wizerunek gwiazd, tworzony na potrzeby czytelników plotkarskich magazynów, nijak ma się do rzeczywistości, a „cywile" odnoszą się do aktorów dość niechętnie (na przykład brytyjski generał, który stwierdza: „znałem kiedyś pewną aktorkę i mam nadzieję, że nigdy więcej jej nie spotkam"), a nawet pogardliwie (aktorów nie uważa się za mężczyzn zdolnych do czynu, zaś reputację aktorek z góry ocenia jako fatalną), to „operacja teatr", jaką przeprowadzają szef zespołu Teatru Polskiego Dobosz i jego ludzie, budzi sympatię i szacunek widza. Aktorska próżność i megalomania są pretekstem do budowania sytuacji komediowych, ale służą również budowaniu kontrastu ze światem nazistów.
I na tym polega główny chwyt narracyjny *Być albo nie być*: o ile wybaczamy ludzkie słabości poczciwym aktorom z Polski, to potknięcia niemieckich żołnierzy i funkcjonariuszy gestapo przyjmujemy jako zapowiedź ich przyszłej porażki. Jedna z podstawowych funkcji komizmu – ośmieszenie, które neutralizuje strach i bezradność – działa tu bez zarzutu. Co więcej, uruchomiona zostaje niejako w tle romansowo-kulisowej intrygi.

3. O tym, że brawurowa akcja zespołu Teatru Polskiego niekoniecznie jest tylko absurdalnym pomysłem kilku europejskich filmowców, pracujących w żądnym atrakcji Hollywood, dowodzi pewien epizod II wojny światowej. W 1944 roku brytyjski wywiad zaplanował i przeprowadził „najbardziej melodramatyczny spektakl szpiegowski II wojny światowej". Na kilka dni przed planowaną inwazją aliantów w Normandii, zorganizowano przybycie sobowtóra dowódcy sił lądowych Bernarda Montgomery'ego na Gibraltar. Był nim aktor Mayrich Clifton-James, który dotąd nie odnosił znaczących sukcesów w zawodzie. Brytyjski wywiad zainscenizował spotkanie fałszywego generała z gubernatorem półwyspu tak, by zauważył je niemiecki szpieg. Niemcy wyciągnęli z podanych im informacji wnioski, jakich życzyli sobie alianci: inwazja będzie miała miejsce za kilka dni, ale na południu Francji. Operacja o kryptonimie „Copperhead" zakończyła się pełnym sukcesem. Bernard Law Montgomery powiedział o swoim sobowtórze: „Oszukał Niemców w newralgicznym momencie wojny". Mayrich Clifton-James opisał swoje wspomnienia w książce, która stała się podstawą scenariusza filmu *Byłem Montgomerym* (*I was Monty's Double*, 1958, w reżyserii Johna Guillermina). Zagrał w nim podwójną rolę: samego siebie i generała. Szpiegowska afera nie przyczyniła się do rozwoju jego kariery – nie angażowano go ani w teatrze, ani w kinie. Zmarł w 1963 roku.

4. W 1983 roku Alan Johnson wyreżyserował remake filmu Ernsta Lubitscha. Producentem nowej wersji *Być albo nie być* był Mel Brooks (Brooks to pseudonim, jaki przybrał na początku kariery w show-biznesie; naprawdę nazywał się Melvin Kaminsky), urodzony w 1926 roku w Nowym Jorku w polsko-żydowskiej rodzinie. W filmie zagrał również Fryderyka Brońskiego, czyli Józefa Turę z wersji Lubitscha.
W *Być albo nie być* Ernsta Lubitscha jeden z bohaterów mówi: „nie można gardzić śmiechem". Słowa te padają podczas próby spektaklu *Gestapo*, wówczas, gdy jedna z aktorek przekonuje reżysera, że jej pojawienie się jako więźniarki obozu koncentracyjnego w wydekoltowanej jedwabnej sukni ma głębokie uzasadnienie artystyczne. „Nie można gardzić śmiechem" wybrzmiewa jednak niejako poza tą komediową sytuacją – wydaje się przewrotną zapowiedzią najbliższej przyszłości i związanych z nią postaw. „Nie można gardzić śmiechem" – zdają się mówić Johnson i Brooks czterdzieści lat po wojnie.
Film Johnsona i Brooksa rozpoczyna się obrazem mapy Europy, na którym pojawiają się kolejne swastyki. Głos z offu obwieszcza: „Europa, rok 1936. Wojska hitlerowskie wkraczają do Nadrenii bez jednego strzału. Marzec 1938. Anschluss. Wojska hitlerowskie zajmują Austrię, również bez strzału. Marzec 1939. Hitlerowskie wojska i czołgi pojawiają się w Sudetenland i po kilku dniach zajmują Czechosłowację. Nie pada ani jeden strzał. Sierpień 1939. Niemieckie wojska grupują się przy zachodniej granicy Polski. Nad Europą wisi widmo II wojny światowej. Ale w Warszawie mimo groźby inwazji Polacy zapominają o kłopotach w Teatrze Brońskiego".

Wzruszające są sceny rozpoczęcia wojny: reżyser wykorzystuje archiwalne zdjęcia bombardowań Warszawy, a wkraczające do Warszawy oddziały i obserwujący je zespół Brońskiego filmowane są na taśmie czarno-białej. Johnson i Brooks podkreślają bohaterstwo Polaków, ich walkę, zarówno w podziemiu, jak i w Dywizjonie 301.
Owa sympatia dla Polski (związana być może również z momentem powstawania filmu – w kraju trwał wówczas stan wojenny) wyraża się również w metafilmowej zabawie: Fryderyk Broński i Anna Brońska (Ann Bancroft) występują w rewii, śpiewając i – już za kulisami – kłócąc się po polsku. Ta gra zostaje zawieszona po kilku minutach – kiedy Anna ripostuje mężowi słowami „Mam cię w dupie", z offu słyszymy: „Drodzy widzowie, w trosce o zrozumiałość i jasność reszta filmu zostanie odegrana w języku angielskim".
W filmie Johnsona i Brooksa temat żydowski pojawia się niemal od początku. Broński musi przekonać gestapowców, że Szekspir nie był Żydem, czemu szczerze dziwi się teatralna krawcowa. Ona właśnie chwilę potem prosi Brońskiego, aby w piwnicy teatru mogła ukryć się jej krewna Ryfka. Wkrótce okaże się, że i reszta rodziny znajduje tam schronienie. Garderobianym Anny jest Sasza Kiński, cieszący się sympatią kolegów homoseksualista. W okupowanej Warszawie musi nosić różowy trójkąt, a Żydzi (co Sasza wyjaśnia Annie) – żółtą gwiazdę. Niemieccy cenzorzy zdejmują „numer z Cyganami", a przecież, jak narzeka Broński, „bez Żydów, pedałów i Cyganów nie ma prawdziwego teatru".
„Nie oglądaj się za siebie" – mówi do żony Bronski, kiedy muszą opuścić swoje mieszkanie, zajmowane przez gestapo. Ale *Być albo nie być* z 1983 roku jest właśnie owym spojrzeniem „za siebie". Johnson i Brooks nie tylko realizują nową wersję starego scenariusza, ale uzupełniają w nim miejsca przemilczane. Mówią to, o czym Lubitsch powiedzieć nie chciał albo czego po prostu nie wiedział. Tak jakby tamta komedia domagała się jakiegoś zadośćuczynienia. Nowa wersja filmu z 1942 roku jest dziwnym, tajemniczym aktem ekspiacji.

5. W obu wersjach *Być albo nie być* niebezpieczny szpieg, profesor Siletsky, ginie na scenie – to teatralny reflektor pomaga odkryć drogę jego ucieczki. W filmie Lubitscha jeden z najbardziej wstrząsających monologów o żydowskim losie i, szerzej, o istocie człowieczeństwa pozwala zrealizować plan ucieczki. W filmie Jonhsona i Brooksa sztuka wypełnia jeszcze jedno zadanie – ratuje ukrywających się w teatralnej piwnicy Żydów (Broński na widok kilkunastu osób ściśniętych w małym pomieszczeniu wykrzykuje „To Żydzi czy króliki?" – zgodził się przecież na ukrywanie tylko Ryfki) i Saszę. „Jak możemy ich zabrać?" – pyta Broński. „Jak możemy ich zostawić" – odpowiada jego żona.
W *Bękartach wojny* Quentina Tarantino (2009), które wydają się przepisaniem Lubitschowskiego *Być albo nie być*, jest scena, która szczególnie przypomina fragmenty obu wersji. To moment pojawienia się porucznika Aldo Raine i jego dwóch kompanów paryskim kinie. Ów wieczór, premiera filmu *Duma narodu*, którą zaszczyca swym udziałem Adolf Hitler, ma zmienić bieg historii. Raine i bękarty są żołnierzami, ale przebrani w eleganckie białe smokingi pośród niemieckich wojskowych czują się równie zdezorientowani, jak aktorzy w mundurach SS. I właśnie ów moment zawahania, niepewności, zwątpienia w powodzenie planu wydaje mi się tak podobny w filmach Lubitscha, Johnsona i Tarantino. Kluczowa część „Operacji KINO" (taki tytuł ma przedostatni rozdział *Bękartów wojny*), najważniejszej z akcji bękartów, odbywa się w paryskim kinie przystrojonym w swastyki – podobnie jak w dwóch wersjach *Być albo nie być*, wydają się one czymś obcym, zbędnym. Jeden istotny szczegół różni akcje polskich aktorów i amerykańskich mścicieli: w obu wersjach *Być albo nie być* widzimy Adolfa Hitlera tylko tyłem. To figura daleka i groźna (mimo że Lubitsch i Johnson wyraźnie pokazują, jak jest niski i drobny). Nieujawniony, pozostaje ciągle w sferze tabu, dziwnego lęku, stanowi – mimo wszystko – źródło tajemniczej zbrodniczej siły. W *Bękartach wojny* Tarantino, bezpośrednio odwołując się do Chaplinowskiego *Dyktatora*, pokazuje Hitlera karykaturalnie, jako wrzaskliwego, ordynarnego i głupiego człowieczka. Co więcej, zabija go. „Jestem Żydem z Bostonu. Moje korzenie sięgają Austrii, Ukrainy, Polski. Wielu moich przodków padło ofiarą Holocaustu, wychowywałem się w szacunku dla tradycji i historii. Ale chociaż czytałem mnóstwo świadectw i naprawdę dużo wiem o Zagładzie, kręcenie *Bękartów wojny* było dla mnie nowym doświadczeniem – wstrząsającym i bolesnym. Nagle cofnąłem się w czasie, miałem wrażenie przeniesienia się do 1945 roku. [...] Dzisiaj *Bękarty wojny* są zbiorową terapią. Dają krwawą satysfakcję. Dlatego gdy kręciliśmy finałową scenę, powiedziałem Quentinowi: «Stary, to nie jest tak, że mogę po prostu zastrzelić Hitlera. Strzelałbym mu w twarz wielokrotnie, aby upewnić się, że nie żyje, a później wysadziłbym go na wszelki wypadek w powietrze»" – mówi Eli Roth, grający w filmie Donny'ego Donowitza. Donowitz nie tylko zabija Hitlera, on go unicestwia.
W teatrze Dobosza przygotowuje się sztukę *Gestapo*, w teatrze Brońskiego – rewię *Niesforni naziści*. W filmie Tarantino premierową projekcję niemieckiej *Dumy narodu* (filmu propagandowego o niezłomnym żołnierzu, stawiającym czoła oddziałowi aliantów i wychodzącym z walki zwycięsko) przerywa

Shosanna Dreyfus, Żydówka, która była świadkiem bestialskiego zamordowania całej swojej rodziny i która teraz, niczym Kasandra, wieszczy śmierć i sama ginie w płomieniach. Shosanna prosi przyjaciela, czarnoskórego operatora Marcela, by podpalił celuloidowe taśmy, ułożone za ekranem w stos. Marcel z miłości do Shosanny nie opuszcza budynku. Kino płonie, w pożarze giną najważniejsi przywódcy III Rzeszy, a ciało Hitlera znika na zawsze. Ten ogień ma moc rytualną, oczyszczającą; jest triumfem miłości i dumy, możliwym dzięki samobójczej akcji Shosanny i Marcela.
W obu wersjach *Być albo nie być* wchodzący do teatru w niemieckich mundurach aktorzy są – mimo sukcesu swojej misji – ofiarami prześladowania i strachu. W *Bękartach wojny* wystrojeni w odświętne smokingi mściciele są – mimo przerażenia własną brawurą, dezorientacji i zmieszania – zwycięzcami. Quentin Tarantino opowiada nam zmyśloną historię, a my chcemy w nią wierzyć, choć wiemy, że nie wydarzyła się naprawdę. Realizuje wizję marzenia, jakie Chaplin wyraził w *Dyktatorze*, a jakiemu nie zaufali do końca Lubitsch, Johnson i Brooks: marzenia o sztuce, która może być zadośćuczynieniem i która – mimo wszystko – ocala.

6. *Być albo nie być* Lubitscha to dzieło bardzo współczesne, budujące kilka poziomów komunikacji z odbiorcą, co stało się jednym z powodów powstania teatralnych wersji tematu, między innymi autorstwa Nicka Whitby'ego, realizowanej właśnie przez Stary Teatr.
To bowiem nie tylko farsa z życia aktorów – najistotniejszym przekazem jest chęć pokazania sztuki jako alternatywy rzeczywistości na tyle skutecznej, że potrafi się w nią wedrzeć i choć po części zaingerować w szaleństwo, jakie ogarnęło świat. Teatr, który wychodzi na ulicę i wpływa na bieg realnych zdarzeń – to główny temat *Być albo nie być*.
Utwór odwołuje się do koncepcji theatrum mundi, obecnej w kulturze od wieków. Co więcej, jest na tyle przewrotny, że o losach wielu ludzi decydują właśnie komedianci – sympatyczni, ale niekiedy irytujący.
Metateatralność, niejednoznaczność ocen i postaw, kwestia płynnej tożsamości postaci, przewrotność historii, sztuka (komercyjna albo wysoka), która wykracza poza dostępne jej dotąd rejony – zagadnienia wydają się kluczowe dla współczesnej kultury i niezwykle inspirujące dla twórców teatru.

PIERWSZY DZIEŃ

Zofia Niwińska:
1-go września 1939 roku graliśmy normalnie [w Teatrze Narodowym]. Nastrój był raczej „bojowy". W 2-gim dniu września na widowni już było pusto. Mimo to graliśmy z wiarą, że jeżeli przerwiemy w następnym dniu przedstawienia, to tylko chwilowo. Więc nastroju rozpaczy nie było. Na zarządzenie prezydenta Starzyńskiego, aktorzy pozostali w garderobach. Od razu dały się odczuć trudności aprowizacyjne. Ale personel techniczny teatru zajął się dostarczaniem koniecznych dla życia produktów, wykazując w tym względzie wielką energię i pomysłowość.
Prowadziliśmy próby *Dam i Huzarów* Aleksandra Fredry, mimo że pociski coraz gęściej padały wokół teatru. Łudziliśmy się, że na scenie jest najbezpieczniej. Moralne dowództwo objął Aleksander Zelwerowicz. Ktoś napoły żartem, napoły serio, zaproponował, by na scenę wychodzić w maskach gazowych.

Zofia Niwińska, *Ostatnie dni Teatru Narodowego*,
„Listy z Teatru" 1948 nr 18

Jerzy Zawieyski:
Pierwszego dnia wojny spotkałem na Nowym Świecie Stefana Jaracza, który z wielkim podnieceniem mówił, że ta wojna jest świętą wojną i że daje ona wielką satysfakcję narodowi polskiemu, bo tylko naród polski zagrodził drogę agresji niemieckiej. Historia nie darowałaby nam nigdy, gdybyśmy postąpili inaczej. Jaracz mówił z właściwą sobie ekspresją, gestykulował żywo, unosił się entuzjazmem lub oburzał namiętnie. Dookoła Jaracza zebrał się tłum, który rósł coraz bardziej. Słuchano go tak, jak słuchano ze sceny. Gdy Jaracz odchodził, żegnano go owacyjnie oklaskami. Był to ostatni warszawski „występ" Jaracza, ostatnie oklaski, jakie zebrał tu za życia.

Jerzy Zawieyski, *Melpomena schodzi do podziemia*,
„Pamiętnik Teatralny" 1963, z. 1-2

Mieczysław Fogg:
1 września zadzwoniła do mnie Hanka Ordonówna:
- Mieciu – mówiła do mnie podnieconym głosem – idziemy śpiewać na dworce, dla rannych żołnierzy!
Nie dałem sobie tego dwa razy powtarzać. Wypożyczyliśmy jeszcze tego samego dnia nowiutki akordeon od pana Rudzkiego, przeuroczego właściciela największej bodaj firmy muzycznej w Polsce (przy Marszałkowskiej niedaleko Świętokrzyskiej), a nazajutrz udałem się a akompaniatorem (niestety nie pamiętam jego nazwiska) na Dworzec Gdański. Tam też zjawiła się po paru minutach Hanka Ordonówna. Ubrana była po wojskowemu, mundur khaki, peleryna strzelców podhalańskich, głowę zdobił jej kapelusz z piórem, a u pasa aktorki umieszczona była kabura z rewolwerem...
Gdy tylko na dworzec zajechał pierwszy pociąg z rannymi, zaczęliśmy chodzić od wagonu do wagonu, śpiewając piosenki. Przeważnie wojskowe. Żołnierze, często w bandażach, byli utrudzeni, ale nie tracili ducha.
- Nie damy się! – wołali.
Spędziliśmy z Hanką Ordonówną całe godziny na dworcu – także przez następne dni – czekając na przybycie nowych pociągów w kwaterze komendanta wojskowego stacji. To były moje ostatnie spotkania i występy z Hanką Ordonówną (śpiewała swoje piosenki z ogromnym wzruszeniem), znakomitą artystką i wielką patriotką.

Mieczysław Fogg, *Od palanta do belcanta*,
Iskry, Warszawa 1971

PREMIERY SEZONU 1939/40

10 września 1939

Premiera *Serca w rozterce, czyli ślusarza-widma* Johanna Nepomuka Nestroya w przeróbce Juliana Tuwima w Teatrze Letnim. Reżyseria: Leon Schiller; muzyka: Roman Palester. [...]

Spektakl grany był tylko dwa razy, 2 i 3 września, a w kilka dni później teatr spłonął od bomby. Aż się serce kraje.

Ludwik Smpoliński, *Wielcy artyści małych scen*,
Czytelnik, Warszawa 1977

11 września 1939

Premiera *Baby-dziwo* Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej w Teatrze Nowym. Reżyseria: Stanisława Wysocka.

Wysocka grała w tej sztuce postać kobiety-dyktatora, wieloma cechami przypominającej Hitlera. Była to jej ostatnia rola w teatrze.

Zbigniew Wilski, *Wielka tragiczka*,
Wydawnictwo Literackie, Kraków 1982

Marian Hemar:

Byłem z Marysią na generalnej próbie w Ali Babie. Odwiozłem ją koło północy do domu. Wróciłem jeszcze na drugą część próby, siedziałem do czwartej rano. Miasto jest w zupełnej ciemności. W naszym programie od razu połowa utworów straciła aktualność. Trzeba przestawić program. Wszystko nabiera innego sensu. Razi mnie piosenka *W te smutne, szare dni*...[...]

Już nie można dostać benzyny. [...] Po południu oklejamy szyby paskami papieru na krzyż. Nalot okropny. Widzę na tarasie, w górze sznury niemieckich samolotów. [...] Tuwimowie wyjechali do Otwocka. Wieczorem premiera w Ali Babie [rewia *Pakty i fakty* pióra Marian Hemara, Juliana Tuwima i Andrzeja Własta, reżyseria: Kazimierz Krukowski]. Ludzi było mało, ale powodzenie.

z *Dziennika* [w:] Anna Mieszkowska, *Ja, kabareciarz. Marian Hemar od Lwowa do Londynu*,
Muza, Warszawa 2006

Mieczysław Fogg:

Graliśmy nowy program [Ali Baby] dwa razy dziennie przez trzy dni września. Sala świeciła pustkami. Była zapełniona najwyżej w jednej czwartej. Publiczność reagowała słabo, pogrążona jakby w otępieniu, w apatii. Widzowie byli bodaj tak samo nastawieni na oglądanie tego, co się działo na scenie, jak my, wykonawcy, skorzy do grania.

Mieczysław Fogg, *Od palanta do belcanta*,
Iskry, Warszawa 1971

TEATR WOJNY

W wyniku nalotu i bombardowania płonie Teatr Wielki oraz Teatr Nowy (dawne Sale Redutowe). Pożar unicestwił bibliotekę nut, archiwa Opery Narodowej, a także rekwizytornię, a w niej – jedną z najbogatszych w Europie kolekcji biżuterii scenicznej. [...]
W czasie bombardowania bomba zapalająca wznieca pożar w Teatrze Narodowym. Ogień niszczy niemal wszystkie wnętrza, zachowują się jedynie betonowe stropy.

Bohdan Korzeniewski:
W zaułkach były jeszcze świeże groby, krzyże. Na takim krzyżyku hełm albo pokrwawiona czapka. Chustki na głowach i na krzyżach. Rowy, dziury. I w tym wszystkim wspaniałe ruiny. Żaden Kapitol, żadna ruina konserwowana nie osiągnęły takiego stopnia doskonałości tragicznej jak żywa ruina Teatru Wielkiego. Wiszące mury, popiersie Żółkowskiego z cegłą na głowie. Za jedną ścianą, rozwaloną, coś kolorowego. Podszedłem bliżej, zafascynowany. Były to dekoracje Daszewskiego do *Wesela Fonsia*. Dlaczegośmy nie grali *Dziadów* wtedy?

Małgorzata Szejnert, *Sława i infamia, Rozmowa z Bohdanem Korzeniewskim*,
Wydawnictwo Literackie, Kraków 1992

W całym gmachu [Teatru Polskiego] szyby wewnętrzne i zewnętrzne rozbite, prawie wszystkie lustra popękane, sztukaterie na korytarzach i w foyer pospadały z sufitów i ścian aż do gołego betonu czy siatki drucianej. [...] Klamki okucia tak porozrzucane, że zbieramy je po całym gmachu, a nawet na ulicy i na placu po spalonym magazynie. Dach porozrywany w wielu miejscach, a jeden ze stopni kamiennych przed Teatrem wyrzucony – o dziwo! – aż za balustradę dachu. Widok bolesny – lecz gmach stoi.

Arnold Szyfman, *Moja wojenna tułaczka*,
MON, Warszawa 1960

Z większych teatrów warszawskich ocalały jedynie dwa: Polski i Ateneum. Wszystkie inne, a mianowicie: Wielki, Narodowy, Nowy, Mały, Filharmonia, Letni, Instytut Reduty oraz wielki gmach teatralny (Wielkiej Rewii) zostały częściowo zburzone, a następnie od bomb zapalających doszczętnie spłonęły. [...] Jeśli udało się uratować główny gmach Teatru Polskiego zasługa w tym dyr. Arnolda Szyfmanna, który na czele kilkunastu pracowników technicznych czuwał w dzień i w nocy, by pożar z sąsiedztw nie przerzucił się na budynek teatralny. Udało mu się to w pełni, choć wymagało nie lada wysiłku zwłaszcza wobec pożaru Zakł. Ubezp. Wzajemnych. Niemniej szkody i straty są bardzo znaczne. Jak długo potrwa remont teatru – zapytujemy dyr. Szyfmanna.
Już dziś przystąpiliśmy do prowizorycznej naprawy szkód – brzmi odpowiedź. Pełny remont potrwa 4-5 miesięcy.

Warszawa bez teatrów. Ocalały jedynie: Polski i Ateneum,
„Warszawski Dziennik Narodowy" 1939 nr 265

GESTAPO

Stefania Grodzieńska:
Do Jurandota zaczęli zgłaszać się znajomi aktorzy z prośbą o repertuar. Na dłuższą metę jednak trzeba było myśleć o jakimś stałym zajęciu. Z całą naturalnością oczekiwaliśmy pomysłów od Járosy'ego, który nie zawiódł. Zaczął już rozmowy z jakąś kawiarnią i na 24 października zaprosił kilkoro kolegów, aby odbyć naradę i wspólnie coś zorganizować.
Umówionego dnia przyszliśmy punktualnie na jedenastą. Byliśmy pierwsi. Zaproszeni koledzy szybko się zebrali i w momencie wejścia ostatniej z oczekiwanych osób Járosy zaczął:
- Mam zupełnie dobry pomysł...
Rozległ się dzwonek do drzwi.
- Kogo tym razem diabli niosą – mruknął Fryderyk i poszedł otworzyć.
Tym razem diabli przynieśli całą ekipę gestapo. Kilku wyglądało tak, jak sobie mały Kazio wyobraża gestapowca: paskudne, ordynarne typy, za to jedyny oficer był podobny do tych amantów z rogu Poznańskiej i Hożej. On zajął się Járosym. Zwracał się do niego grzecznie per „Sie" i przeszedł z nim do drugiego pokoju, zostawiając nas w rękach małpoludów.
Nie będę szczegółowo opisywać przebiegu tej wizyty, bo w zasadzie nie różniła się specjalnie od podobnych, tyle razy opisywanych i pokazywanych w filmach. Tyle że nie bili, tylko cały czas wrzeszczeli. Kazano nam wyrzucić na ziemię wszystko, co mamy w kieszeniach i torebkach.
Byłam bez torby i nic nie miałam przy sobie. Stałam spokojnie pod ścianą, gdzie mnie postawiono. Podczas gdy małpoludy oglądały wyrzucane drobiazgi, jeden z nich rzucił się w moją stronę i zaczął wrzeszczeć, czy jestem głucha, że nie opróżniłam kieszeni. Odpowiedziałam, że nic nie mam. Gestapowiec wsadził mi łapy w obie kieszenie.
Z jednej wyciągnął łódeczkę z bibułkowej serwetki, którą zrobił dla mnie Jurandot podczas naszej pierwszej randki w kawiarni „Ziemiańskiej" na Marszałkowskiej. Przyjrzał się z obrzydzeniem, warknął „Dreck!" i rzucił ją na podłogę. Schyliłam się i podniosłam. Nie wynikało to z żadnej odwagi, bo trzęsłam się jak wszyscy, ale brutalność skierowana przeciwko tej maleńkiej, przezroczystej łódeczce, którą od dwóch lat miałam zawsze przy sobie, pozbawiła mnie instynktu samozachowawczego. Mój szympans ryknął i złapał mnie za rękę. I oto łódeczka znalazła nieoczekiwanego obrońcę. Okazało się, że oficerek, który właśnie wszedł razem z Járosym, zainteresował się tą sceną. Zaszwargotał do małpoluda i ten puścił mnie, a ja włożyłam łódeczkę do kieszeni.
Ten incydent zajął mnie i zdenerwował tak, że niezbyt uważnie śledziłam przebieg wypadków. Jurek stał przy mnie już zrewidowany, oficer spokojnie rozmawiał z Járosym przyciszonym głosem i wszyscy zaczynaliśmy mieć nadzieję, ze sobie pójdą.
Tak się nie stało. Tłumacz z piórkiem przy kapeluszu (też jak na filmie) pozabierał wszystkim dowody osobiste i polecił przyjść jutro rano na Szucha, drugie piętro z frontu, aby je odebrać. Oficer skinął [głową] i wyprowadzono Zosię z Fryderykiem. Jak nam później opowiadali państwo Hoffmannowie, wsadzono każde z nich do osobnego samochodu i pojechali.
Nas po chwili puszczono.

Stefania Grodzieńska, *Urodził go „Niebieski Ptak"*,
Akapit Press, Łódź 1999

Arnold Szyfman:
Dziwne uczucie ogarnęło mnie, gdy znalazłem się w gmachu Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, w którym tak często bywałem, gmachu zamienionym obecnie w fortecę tajnej policji niemieckiej. Przyprowadzono mnie do jakiegoś pokoju na piętrze i zostawiono samego. Nie wiem, jak długo to trwało. Nareszcie wszedł ten sam oficer, który siedział koło mnie w samochodzie, wskazał mi krzesło przy swoim biurku, wyjął jakiś papier z szuflady i zaczął indagację.
Wypytywał mnie szczegółowo o władze TKKT, gdzie przebywa zarząd oraz gdzie znajdują się akcje Teatru Polskiego. Pytał mnie o stosunki moje z rządem i poszczególnymi ministrami. Z tego tematu wywiązała się dyskusja o Piłsudskim, z której wynikało, zdaniem rozmówcy, że gdyby Piłsudski żył,

wojny by nie było, bo wszystkiemu winien Śmigły-Rydz i Beck, którzy dali się uwieść podszeptom Anglii. Potem zapytał mnie, czy znajdują się w moim posiadaniu jakieś dokumenty rządowe. Wreszcie zakomunikował mi, że władze niemieckie uważają mnie za jednostkę „deutchfeindlich" [wrogą Niemcom]. Udałem zdziwienie – przyszło mi to z tym większą łatwością, że zarzut był ogólnikowy.
Nagle mój inkwizytor zmienił ton i podsunął mi gestem zapraszającym papierosy – dopiero teraz, choć sam palił przez cały czas przesłuchania. [...] Po chwili powiedział mi, że jestem wolny i że niedługo, gdy się zasadnicze sprawy ułożą, będę dalej mógł prowadzić Teatr i pracować w swoim zawodzie. Upoważnił mnie do powtórzenia tego aktorom.
Wstałem, nogi miałem jak z waty, ale trzymałem się i grałem spokój. Zanim wyszedłem, wyjął jeszcze z portfelu jakąś fotografię, podsunął mi ją pod oczy i zapytał, czy znam tego człowieka. Była to fotografia przedstawiająca znanego karykaturzystę Czermańskiego. Odpowiedziałem, że znam, ale nie pamiętam chwilowo jego nazwiska. Na to powiedział mi, że to „Tchermansky" i jeżeli on dostanie tego łotra w swoje ręce, to Polska będzie miała o jednego malarza mniej – ten łotr musi zginąć za karykaturę „Führera".
Potem dał mi przepustkę na wyjście z budynku gestapo i wyprowadził mnie na korytarz.
Tego samego dnia pobiegłem jeszcze do jednego z moich nielicznych przyjaciół bawiących w Warszawie, do Jana Lorentowicza – była to jedna z moich ostatnich wizyt u niego, gdyż z początkiem stycznia już nie żył – by mu opowiedzieć historię mego przedpołudniowego pobytu w gestapo i wspólnie się zastanowić, co dalej robić.

Arnold Szyfman, *Moja wojenna tułaczka*,
MON, Warszawa 1960

EXODUS

Ida Kamińska:
O świcie wzięliśmy nasze dwie walizki. Włożyłam futro, a na wierzch płaszcz nieprzemakalny.
Był 17 października 1939, piękny słoneczny dzień. Z drżeniem serca wsiadaliśmy do samochodów.
Ruszyliśmy w drogę. Przybierając radosny wyraz twarzy próbowaliśmy nawzajem się rozweselać. Smutek malujący się na twarzach to widomy znak żydowskiego pochodzenia. Po drodze spotykaliśmy duże grupy ludzi pracujących na ulicach pod niemieckim nadzorem. Baliśmy się, że Niemcy mogą kazać wysiąść mężczyznom z naszego samochodu, ale pierwszych pięćdziesiąt kilometrów upłynęło bez żadnych incydentów. Niedaleko miejscowości Jadów natknęliśmy się na niemiecką blokadę.
- Halt! Żydzi wysiadać!
Ledwo zdążyłam rzucić mym współpasażerom:
- Żadnego strachu i żadnych łez.
- Kim jesteście? – zapytali Niemcy.
- Aktorami.
- Wszyscy Żydzi są aktorami – zawołał jeden z Niemców. Pomyślałam sobie, że być może ma słuszność.
Kazano nam pokazać wszystkie nasze rzeczy. Adi Rosner i jego kuzyn mówili po niemiecku lepiej niż mężczyzna, który teraz stał przed nami.
Rosner pokazał swą trąbkę, fotografie i afisze po niemiecku. W bagażach była też butelka koniaku. Rosner dostał ją w Warszawie od Niemców, którzy kilka dni wcześniej kazali mu dla siebie grać. Potem dowiedzieliśmy się, że kiedy przyszli ponownie, już po jego wyjeździe i nie zastali go w domu – zdemolowali mieszkanie.
Adi dał Niemcom butelkę koniaku, [...] był dość pewny siebie, mówił:
- Z Niemcami sobie poradzę, za to boję się Rosjan, wcale nie jestem pewien, czy nas wpuszczą.

Ida Kamińska, *Moje życie, mój teatr*,
Krąg, Warszawa 1995

Ludwik Sempoliński:
Niemcy wkroczyli do Warszawy. [...] Gdybym nie wyszedł z Warszawy wraz z moimi kolegami na rozkaz pułkownika Umiastowskiego, zapłaciłbym życiem za moją śmiałość. Po zdobyciu Warszawy hitlerowcy byli w moim mieszkaniu, wypytując gdzie jestem i kiedy wracam. To samo zresztą było w Wilnie, gdzie się znalazłem wraz z innymi uciekinierami i gdzie przez cały czas okupacji mnie poszukiwano.
Ostatnią rolą, jaką grałem w Warszawie w roku 1939, była postać Hitlera, fotosom którego w moim wykonaniu przyglądali się Niemcy po zdobyciu Warszawy stojąc na ulicy przed postrzelanymi gablotami teatrzyku „Ali Baba".

Ludwik Smpoliński, *Wielcy artyści małych scen*,
Czytelnik, Warszawa 1977

INSTRUKCJA GOEBELSA

[Polacy] zasadniczo nie powinni mieć teatrów, kin i kabaretów, aby im nie przywodzić ustawicznie na oczy tego, co utracili.

[za:] Stanisław Marczak-Oborski, *Polskie życie teatralne podczas II wojny światowej.*
Kronika, „Pamiętnik Teatralny" 1963, z. 1-4

Wojenne wspomnienia ludzi teatru cytujemy za:
Tomasz Mościcki, *Teatry Warszawy 1939. Kronika*, Bellona, Warszawa 2009.
Śródtytuły pochodzą od Redakcji.

ALTERNATYWNA WERSJA HISTORII

„Wykształcenie pięciu zmysłów jest dziełem całej dotychczasowej historii"[1]. Sądzę, że Karol Marks bardzo trafnie to ujął. Nie znał przy tym sztuki kina, gdzie odbywa się kształcenie, ujmijmy to w taki sposób – dwóch, bardzo ważnych zmysłów, polegające na łączeniu historii obrazu i dźwięku z historią władzy, obyczajów i życia codziennego. W większości filmów owo współdziałanie widoczne jest po prostu w formie produktu końcowego, bez możliwości wglądu w tenże proces. Niektóre, lepsze filmy pozwalają widzowi na odrobinę uczestnictwa. Film Johna Forda jest spacerem przez galerię obrazów i małą bibliotekę, film Godarda – mniej lub bardziej radosnym wykładem z pewnej dziedziny nauki. W obu przypadkach można jedynie się dziwić, w jaki sposób cała dotychczasowa historia świata „odgrywana jest" za pomocą magii obrazów i dźwięków. Dziwić się też można, jak bardzo to, co widzimy, jest już stare i nowe zarazem. Kino w jakimś sensie oddziałuje na całą dotychczasową historię świata. Najczęściej chodzi zarówno o wywołanie podziwu dla historii, jak i chęć odsunięcia jej w zapomnienie. Film jest sztuką, która pozwala przyjrzeć się historii świata naprawdę dokładnie.

Praca z historią na ekranie czasem obejmuje również jej korektę, burzenie i porządkowanie. W przeciwnym razie mielibyśmy do czynienia z ograniczeniem wolności wyrazu! Czasem dzieje się to w bólach i pocie czoła, czasem następuje niczym dawno wyczekiwane wyzwolenie. I wszyscy dziwią się, jak w tak prosty w sumie sposób udaje się osiągnąć właściwy poziom bezczelności przy zachowaniu odrobiny dziecięcej niewinności. A konfrontujemy się z czymś, co wydaje się zbyt poważne i zbyt przesycone złem, by przemienić się w słowo i obraz. Światowe zbrodnie niemieckiego faszyzmu, Holokaust, II wojna światowa, machina mordu. W obliczu zjawiska faszyzmu, jak mówi Saul Friedlaender, obserwujemy zawsze w literaturze (czy w nauce) zjawisko „rozkładu języka", w kinie zaś – pokuszę się o takie stwierdzenie – mamy do czynienia z rozkładem obrazów. Rozpadają się one na te, które poddają się faszystowskiej estetyce i w taki bądź inny sposób ją kontynuującą oraz te, które pragną się od niej zdystansować. Od lat 70. mamy okazję przyglądać się, jak kino zajmujące się światową historią stara się uciec z tej pułapki odzwierciedlania. Zapewne, podejmując tę próbę jest się skazanym na klęskę, jednak istnieje parę filmów, których twórcom udało się zachować – mimo porażki – ludzką twarz i godność. Są też filmy, które sprawiają wrażenie, jakby ich autorzy nie pojmowali, jakie pułapki na nich czyhają, i z udawaną naiwnością dają nam dokładnie to, co robi największe wrażenie (niczym Nietzscheańska idea wiecznego powrotu[2]): kicz nazizmu i wojny. Są też filmy, którym nie zależy na godności i humanitaryzmie i które epatują wręcz agresją, wulgarnym komizmem i złym smakiem: trash, exploitation[3], underground, porno, c-movies, nazistowskie przebieranki. Czy takie dokonywane w podstępny sposób bezczeszczenie staje się bliższe „prawdzie" niżeli grzeczny, poprawny film mainstreamowy? Nie istnieje żadna sprawdzona i niezawodna forma przedstawiania faszyzmu, jako że samo to oznaczałaby już obojętną rutynę i akceptację – mamy za to nieustający spór (choć z okresowo powracającymi, irytującymi argumentami), skandale i debaty, iskrzenie, zaskakujące zwroty. A chodzi przecież właśnie o to: by unaocznić, jak owa historia świata pracuje nad obrazami oraz za ich pomocą. I oto pewnego dnia wyłania się wariant „supertrash" filmu z gatunku „dirty war movie", w którym Żydzi nie są ofiarami, ale bohaterami krwawej fantazji zemsty, gdzie wygrywa Francuski Ruch Oporu *Resistance*, a Hitler, bez względu na historyczne fakty, z całym swoim ohydnym gronem współpracowników zostaje wysadzony, ot tak „BUUUM!", w powietrze – czyli *Bękarty wojny* Tarantino.

***

Światowa historia obeszła się podstępnie z tematem pamięci. Wciąż oglądamy nazistów zwyciężających, mordujących, a oto nagle, gdy sami stają się ofiarami, należy im współczuć, ponieważ jako widzowie należymy do „tych dobrych" (pomijając zawiły *Upadek*, 2004, reż. Oliver Hirschbiegel).

***

Estetyka faszystowska jest reklamą śmierci, reklamą zabijania, więcej – reklamą umierania. Żywy, młody bohater wojenny nie jest dla tego rodzaju estetyki najlepszym wyborem.

***

Kto powinien opłakiwać? Kto jest wtajemniczony? I kim, na Boga, jestem w tym chaosie ja sam? Na długo przed tym, zanim przyjdzie nam ocenić moralność bohaterów ekranu – kryminalistów walczących z nazistami – należy wpierw ustosunkować się do tych pełnych dylematów, skomplikowanych okoliczności.

---

1 K. Marks, *Rękopisy ekonomiczno-filozoficzne z 1844 r.*, tłum. K. Jażdżewski, T. Zabłudowski [w:] K. Marks, F. Engels, *Dzieła*, t. 1, Warszawa 1960, s. 565.

2 F. Nietzsche, *Philosophie der ewigen Wiederkehr des Gleichen*. Tłumaczy fenomen deja vu często nachodzący Nietzsche'go, będący zapowiedzią późniejszej choroby psychicznej filozofa.

3 Exploitation movie – przeważnie niskobudżetowe, tandetne, kiczowate filmy, kręcone często przez amatorów, pasjonatów lub początkujących artystów o tematyce uznawanej za prymitywną, wulgarną i niemoralną (czyli seks, zboczenia, przemoc, krew, okrucieństwo, wynaturzenia). Jednak także w tym gatunku pojawiały się pozycje uznane przez krytykę czy takie, które uzyskały status filmów kultowych.

***

Szaleństwem niemieckich opowiadań wojennych jest brak chaosu. Naród zdaje się w sposób uporządkowany i zgodny maszerować ku upadkowi, ten sam naród zgodnie i w sposób zorganizowany odbudowuje swój kraj, wreszcie – w ten sam uporządkowany sposób naród niemiecki opowiada sobie samemu i innym wokół o wojnie i poczuciu winy. Owo poczucie winy poruszano w sposób uporządkowany i w równie uporządkowany sposób wypierano niewygodne obrazy przypominające o chaosie czasu wojny.

***

Tym wyraźniej widać, że język jest bronią[4], tak jak klatki filmu nie są jedynie odzwierciedleniem, wzmocnieniem czy zamaskowaniem zbrodniczego czynu, a częścią samej zbrodni.

***

Istnieją z pewnością niezaprzeczalne fakty. Jednakże już pytanie, kto „wygrał" czy „przegrał" wojnę zaczyna tracić sens i logikę tym szybciej, im częściej zmienia się perspektywę spojrzenia na temat z „polityczno-strategicznej" na „subiektywną". Opowiadanie nie powstaje przecież jedynie w oparciu o fakty.
Aktor Christoph Waltz tłumaczy to zjawisko w następujący sposób: „Sztuka filmowa ma taką moc. To nie korekta historii, to jedynie alternatywny sposób jej przedstawienia. I jest ona realna, przynajmniej dla mnie. Urodziłem się w roku 1965. Moi rodzice i dziadkowie sporo opowiadali mi o czasach wojny. A opowieści – czy to rodzinne, czy te z książek historycznych, czy też ich wersje filmowe – rządzą się przecież tymi samymi prawami. Ważne, że «ktoś coś opowiada»". To właśnie stanowi niepodważalne dla nas określenie relacji pomiędzy teraźniejszością a przeszłością, gdzie „Ktoś coś opowiada". Film Tarantino ze swoim pozornie infantylnym nieokrzesaniem pojawia się w czasie, gdy w Europie Środkowej popularność zyskuje inna groźna opowieść – fascynacja, cichaczem kroczące zwycięstwo Hitlerów i Mussolinich. W opowieści tej młodzi żołnierze składają uroczystą przysięgę w rocznicę nieudanego zamachu, a jej spektakl przypomina diabelskie rytuały nazistów; w opowieści o tej kulturze organizowane są od dawna pielgrzymki do miejsc, w których żył i tworzył Fuhrer; niezależnie od nurtu praktykujących neonazistów, których naprawdę nie brakuje, kultura ta pielęgnuje te oto dwie tradycje: „uświęcone wewnętrzne przebudzenie" w obliczu symboli i rytuałów nazistowskich oraz „ludzkie oblicze" – namacalna bliskość reprezentantów ruchu nazistowskiego.

---

4 Przyp. tłum. Możliwe nawiązanie do esejów Kurta Tucholsky'ego *Sprache ist eine Waffe*, Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, Reinbek bei Hamburg, 1989.

W opowieści tej narodowy socjalizm ukazany jest jako nieznacznie wymykający się spod kontroli ruch społeczny mający na celu ochronić świat przed hordami bolszewików.
Umieszczenie przez Tarantino motywu strzelca wyborowego w Paryżu, który dokonuje swych „bohaterskich czynów" na rosyjskich żołnierzach, nie jest jedynie posunięciem propagandowo-historycznym. W ten sposób następuje rozpad tryptyku prowadzącego od wojny przeciw nazistom do „zimnej wojny". Żołnierz Zoller zajmuje uświęcone miejsce – wieżę kościelną, sferę, w której dokonuje się połączenie człowieka z Bogiem – po to, by zdegradować żołnierzy wroga do cyfr, podczas gdy ci są odstrzeliwani. Fakt, iż w pierwotnej wersji wróg nie jest w stanie zniszczyć owego świętego miejsca prowadzi do sytuacji patowej. Po raz kolejny trzeba wybrać między człowiekiem a symbolem, a i my jako widzowie rozumiemy, że podczas wojny większą wartość miewają symbole niż ludzie.
Prawda historyczna nie jest niczym innym jak workiem pełnym opowieści, od których wymaga się, by były zgodne z prawdą (bądź też przeciwnie). Fakty są tylko jednym z elementów kształtujących daną historię. Rod Sterling, twórca serialu *Twilight Zone* (USA, 1959–1964) wspomina scenariusz jednego z odcinka, w którym akcja toczyła się wokół nazistów i stąd mowa była o komorach gazowych. Pewna część scenariusza została wykreślona, ponieważ jednym ze sponsorów serialu była firma produkująca gazowe instalacje grzewcze. Akurat wpływ firmy produkującej instalacje gazowe na serial jest jednym z pomniejszych przykładów wywierania nacisku na kształt przykładowej opowieści. Z podobnych powodów długo dane było nam czekać na wersje DVD odcinka pod tytułem *Patterns of force* popularnego serialu s-f *Star Trek*, gdzie mowa była o planecie, na której historyk zakłada ponownie faszystowskie Niemcy. Ktoś coś opowiada. Z jednej strony, by rozliczyć się z przeszłością, z drugiej zaś dlatego, że temat go po prostu interesuje. Temu zjawisku zawsze towarzyszą sadyzm, narcyzm i ciekawość. Na koniec jednak historia opowiedziana jest z pełną powagą i wiernością faktom historycznym. Ledwie powstanie, opowieść staje się formą kontroli, pewnego rodzaju władzy. Tarantino należy do tych ludzi, którzy sprzeciwiają się tej formie koncypowania opowieści. Ktoś opowiada coś, albo też coś innego.
Nie brakowało nigdy rozwiązań alternatywnych – jedynie gest „co by było gdyby?" wskazywał na niezniszczalnego „Führera". Hitlerowi udaje się przeżyć (dociera do Ameryki, gdzie staje się autorem science fiction, przeciwieństwo fantazji Hansa Lande'go: kobieta, której jako ofierze udaje się przeżyć i staje się prezydentem USA). Hitler zwycięża i cała Europa jest faszystowskim tworem państwowym, które ulega powolnemu rozpadowi; Hitler powraca jako zombie z zaświatów, Hitler „żyje dalej w nas" i tak dalej, i tak dalej...
Także kolejny dramat „prawie udanego" zamachu na Hitlera nie męczy twórców i publiczności. Pozostaje jedynie zdumienie, jak w *Walkirii* (*Operacja Walkiria*, 2008, reż. Bryan Singer), gdzie Hitlerowi udaje się uniknąć śmierci z rąk zamachowców. Poprzez

nieudany zamach opowieść staje się pułapką bez wyjścia, fabuła staje się sprzymierzeńcem nazistów, zło nie daje się powstrzymać poprzez ofiarę jednostki – lub bardziej: niewłaściwa jednostka składa głowę na ofiarnym stole, a na koniec słyszymy szyderczy śmiech historii.
To, że Hitler wciąż rozmija się z datą własnej śmierci wyznaczaną mu przez zamachowców, jest dla twórców filmowych i widza bardziej prawdopodobne niż przedwczesna eliminacja jego osoby i reżimu. By zachować to wyobrażenie sięga się po „zapasowych" Hitlerów, sobowtórów, kukły, które to następnie stają się ofiarami zamachów – zmiennicy zawsze będą czekać w kolejce, a Tarantino wie, że nie wystarczy zabić tylko Hitlera. Należy jednocześnie wyeliminować grono jego najbliższych współpracowników oraz propagandę.

Fragmenty książki Georga Seesslena, *Quentin Tarantino gegen die Naziz. Alles uber „Inglorious basterds"*, Bertz+Fischer, Berlin 2009.
Tytuł pochodzi od Redakcji.

Tłumaczenie Rafał Jackowski

Inscenizacja sztuki ***Być albo nie być*** Nicka Whitby'ego
na podstawie filmu Ernsta Lubitscha z 1942 roku
to wspólny projekt
Narodowego Starego Teatru w Krakowie
i Maxim Gorki Theater w Berlinie
realizowany w ramach programu
WANDERLUST – Międzynarodowe Partnerstwo Teatrów

Koordynatorzy projektu:
Kinga Głowacka – Narodowy Stary Teatr w Krakowie
Katrin Müller – Maxim Gorki Theater w Berlinie
Renata Kopyto – Dom Norymberski w Krakowie

Program WANDERLUST jest finansowany
przez Kulturstiftung des Bundes (niemiecką Federalną Fundację Kultury).

Partnerem projektu jest Dom Norymberski w Krakowie.

Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej
ul. Jagiellońska 5, 31-010 Kraków
www.stary.pl

Sekretariat
tel. 12 421 29 77, fax 12 421 33 53, sekretariat@stary.pl

Duża Scena, Nowa Scena, Sala Modrzejewskiej
ul. Jagiellońska 1, kasa biletowa — ul. Jagiellońska 1, tel. 12 422 40 40

Scena Kameralna
ul. Starowiślna 21, kasa biletowa — ul. Starowiślna 21, tel. 12 428 47 00

Kasy biletowe
prowadzą sprzedaż:
– od wtorku do soboty 10^{00} — 13^{00} i 17^{00} — 19^{00} oraz 2 godziny przed przedstawieniem
– przedsprzedaż rozpoczyna się 5 dni przed przedstawieniem
– rezerwację przyjmuje się od dnia ogłoszenia repertuaru

Biuro Obsługi Widzów
pl. Szczepański 1
tel. 12 422 40 40, fax 12 292 75 12
rezerwacja@stary.pl
rezerwacja biletów indywidualnych i grupowych, informacja o repertuarze,
zawieranie umów abonamentowych
od poniedziałku do piątku 9^{00} — 17^{00}, sobota 9^{00} — 13^{00}

Sponsor
BANK PEKAO SA
Member of UniCredit Group

Mecenas
EC KRAKÓW
Grupa EDF

Patroni medialni
INTERIA.PL gazeta KARNET TVP KRAKÓW empik.com MODNY Classic

zdjęcia —— Ryszard Kornecki, Milan Peschel
redakcja programu —— Agnieszka Fryz-Więcek
opracowanie graficzne —— Marcin Przybyłko
opracowanie komputerowe —— Piotr Kołodziej
© Stary Teatr, Kraków 2011

ZE ZBIORÓW
Instytutu Teatralnego

STARY TEATR
KRAKÓW

Nick Whitby

BYĆ ALBO NIE BYĆ

reżyseria:
Milan Peschel

TO BE OR NOT TO BE

na podstawie filmu Ernsta Lubitscha

scenariusz: Edwin Justus Mayer i Melchior Lengyel

Koprodukcja Narodowego Starego Teatru w Krakowie i Maxim Gorki Theater w Berlinie

Wspierana z funduszu Wanderlust

KULTURSTIFTUNG DES BUNDES

STARY TEATR KRAKÓW

MGT BERLIN

tłumaczenie __ **Monika Muskała**

reżyseria __ **Milan Peschel**

scenografia __ **Magdalena Musiał**

muzyka i opracowanie muzyczne __ **Mieczysław Mejza**

dramaturgia __ **Andrea Koschwitz, Szymon Wróblewski**

asystent reżysera __ **Anka Graczyk**

asystent scenografa __ **Małgorzata Jochan**

asystenci dramaturga __ **Joanna Kakitek**
Katrin Müller
Konrad Wojnowski

Licencja na wystawienie sztuki udzielona została przez Agencję ADiT.

obsada:

Józef Tura, aktor __ **Adam Nawojczyk**

Maria Tura, aktorka, żona Józefa __ **Anna Radwan-Gancarczyk**

Stanisław Sobiński, polski oficer lotnictwa __ **Juliusz Chrząstowski**

Dowasz, reżyser, dyrektor teatru __ **Katarzyna Krzanowska**

Broński, aktor charakterystyczny __ **Andrzej Kozak**

Grünberg, aktor charakterystyczny __ **Błażej Peszek**

Profesor Silewski, szpieg Gestapo __ **Krzysztof Zawadzki**

Gruppenführer Erhardt, funkcjonariusz Gestapo __ **Arkadiusz Brykalski**

Sturmführer Schulz, funkcjonariusz Gestapo __ **Andrzej Rozmus**

Pianista __ **Mieczysław Mejza**

prapremiera polska __ 27 marca 2011 na Dużej Scenie

premiera spektaklu w obsadzie niemieckiej __ 14 kwietnia 2011
na scenie Maxim Gorki Theater w Berlinie

Narodowy Stary Teatr
im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie
założony w 1781 roku, sezon 179

Dyrektor Naczelny i Artystyczny ____ Mikołaj Grabowski
Zastępca Dyrektora ____ Aleksander Nowak
Kierownik muzyczny ____ Mieczysław Mejza

koordynacja pracy artystycznej i impresariat ____ Kinga Głowacka
Agnieszka Szczepańska, Urszula Wać, Janusz Jarecki
promocja ____ Barbara Kwiatkowska
Agnieszka Więckowska, Maria Trzupek
dział literacki ____ Agnieszka Fryz-Więcek, Szymon Wróblewski
Elżbieta Bińczycka

inspicjent ____ Zbigniew S. Kaleta
sufler ____ Joanna Monkiewicz
światło ____ Marek Kos
dźwięk ____ Wojciech Kiwer
brygadzista sceny ____ Krzysztof Szczygieł
charakteryzacja ____ Aleksandra Bałuszek
kostiumy:
specjalista ds. kostiumów ____ Joanna Folfasińska
pracownia krawiecka damska ____ Elżbieta Rachwał
pracownia krawiecka męska ____ Fryderyk Kałkus
dekoracje:
pracownia butaforska ____ Jerzy Cieślicki
pracownia malarska ____ Małgorzata Talaga
pracownia stolarska ____ Zbigniew Wąsik
pracownia ślusarska ____ Adam Rojek
pracownia tapicerska ____ Jan Regulski
kierownictwo techniczne ____ Krzysztof Fedorów, Tadeusz Kulawski

№ 172
Sezon 2010/2011
Premiera
27 marca 2011 r.

AFISZ TEATRALNY.

Teatr podziemny w Krakowie

W pierwszych dniach wojny Związek Artystów Scen Polskich podjął decyzję o zakazie występów i wszelkiej współpracy z okupantem. Artyści na terenie całego kraju przeszli do innych zawodów. 8 marca 1940 roku generalny gubernator Hans Frank wydał rozporządzenie normujące kontrolę nad polską działalnością kulturalną, dokonano również rejestracji aktorów i muzyków. W Krakowie wyznaczonym jako stolica Generalnej Guberni osiedliło się ponad 60 tysięcy Niemców. Teatr im. Juliusza Słowackiego stał się sceną niemiecką. Pomimo szerzącego się terroru, inwigilacji i aresztowań pod Wawelem ruszyło konspiracyjne nauczanie artystyczne, powstało sześć prężnie działających konspiracyjnych zespołów teatralnych. Dwa z nich: Teatr Rapsodyczny Mieczysława Kotlarczyka i Teatr Niezależny Tadeusza Kantora – dały początek nowym ideom teatralnym, a ich twórcy kontynuowali swoje poszukiwania artystyczne po wojnie. Pozostałe zespoły to: Teatr Jednoaktówek Wiesława Goreckiego, Teatr Młodych Artystów (później nazwany Krakowskim Teatrem Podziemnym) Adama Mularczyka z frakcją utworzoną w 1944 roku przez Wiktora Sadeckiego, zespół Tadeusza Staicha oraz stworzony przez aktorów Lidię Zamkow i Jana Świderskiego (przybyłych w 1944 z Warszawy) zespół do jednego przedstawienia *Freuda teorii snów* Antoniego Cwojdzińskiego. Przedstawienia, które w latach 1940–1944 obejrzało blisko sześć tysięcy widzów, odbywały się przede wszystkim w mieszkaniach prywatnych. Spośród niemal dwustu osób związanych z artystycznym podziemiem większość po wojnie, ukończywszy odpowiednie studia, przystąpiła do pracy w teatrze lub związała się z nim pośrednio. W zespole Starego Teatru znaleźli się: Tadeusz Kantor, Lidia Zamkow, Adam Mularczyk, Wiktor Sadecki, Halina Kwiatkowska (wtedy Królikowska), aktorka Teatru Rapsodycznego) i Marta Stebnicka, występująca jako 17 letnia uczennica w *Balladynie* i *Powrocie Odysa* – przedstawieniach Teatru Niezależnego.

Krakowski teatr konspiracyjny

Przedstawienia nasze gromadziły kilkudziesięciu widzów. Trzeba było opracować system wchodzenia i wychodzenia z mieszkania, gdzie odbywał się spektakl, by nie wzbudzić podejrzeń u mieszkańców kamienicy, często zakamuflowanych volksdeutschów i szpiclów. Chciałbym podkreślić odwagę tych, którzy decydowali się odstąpić swe mieszkania okupacyjnej Melpomenie. Oddanie mieszkania do dyspozycji wędrownej grupy aktorskiej równoznaczne było z udziałem w walce. A w razie wsypy drogo to kosztowało. Oczywiście byli i tacy, którzy uważali nas za szaleńców i twierdzili, że nie opłaca się skórka za wyprawkę. Odmawiano nam prawa do ryzyka. Ale umiłowanie teatru było silniejsze od wszelkich racjonalnych dowodów. Byliśmy młodzi, zapaleni i nie myśleliśmy o śmierci ani o posłannictwie. Więcej bawiliśmy się w teatr i kontynuowali nasze studia teatralne sprzed wojny, aniżeli zdawali sobie sprawę z doniosłości naszej pracy. Teatr był dla nas wyżyciem, młodzieńczą przygodą, więzią, która łączyła przyjaciół. (...)
Najbliżej byłem związany z grupą teatralną, która gromadziła się w mieszkaniu Wiesława Goreckiego. Jako młody pisarz brałem często udział w licznych tajnych wieczorach autorskich. Na jednym z takich zebrań Gorecki odczytał swą jednoaktówkę pt. *Uprasza się wycierać obuwie*. Zaproponowaliśmy wtedy Wiesiowi 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 premiera *Wycieraczki*. (...) Reżyserował autor. Kogóż nie było na pierwszym spektaklu!? Sam Juliusz Osterwa, Władysław Woźnik, Tadeusz Kudliński, Zdzisław Mrożewski, Wojciech Żukrowski, Zofia Kossak-Szczucka i oczywiście najbliżsi z rodziny i przyjaciół. Tremę mieliśmy wielką, zwłaszcza przed panem Juliuszem, który przez całe przedstawienie uśmiechał się czarująco. Sztuka „odniosła sukces". Pan Juliusz ucałował nas serdecznie i nawet Władek Woźnik, zawsze surowy krytyk, znalazł dla nas kilka ciepłych słów. *Wycieraczkę* wystawiliśmy jedenaście razy przy „kompletach", za każdym razem u Goreckiego, w kamienicy przy placu Kleparskim. Upojeni powodzeniem przystąpiliśmy szybko do pracy nad drugą premierą. Nie pamiętam jednak dlaczego zaniechaliśmy sztuk współczesnych. Wszyscy zgodziliśmy się wtedy na *Miłość czystą u kąpieli morskich* Norwida. (...)
Temperament Sadeckiego i Mularczyka sprawiały, że niejednokrotnie ich imprezy organizowane były bez zachowania odpowiedniej ostrożności, z lekceważeniem warunków bezpieczeństwa, tak ważnych przecież w latach okupacji. O osiągnięciach tych teatrów wiedziały w Krakowie setki osób, kolportowano sobie prawie jawnie adresy i daty przedstawień. Nie znalazł się jednak nikt, kto by doniósł o tym gestapo. Teatr zwyciężył i nikt nie poderwał zaufania garstki teatralnych szaleńców. Z przerażeniem zobaczyli widzowie na jednym z przedstawień *Niespodzianki* (Rostworowskiego – przyp. red.) granatowego policjanta, który siedział w pierwszym rzędzie. Mularczyk wyjaśnił potem, że przedstawiciel władzy miał gwarantować w razie wpadki ochronę dla licznie zebranych amatorów teatru. Odwaga Mularczyka wywoływała żywe spory i dyskusje, Adam jednak nie robił sobie nic z tego i nadal z wielką energią organizował swój ukochany teatr. Był z niego dumny i poświęcał mu cały swój wolny czas i pieniądze, aby wszystko wyglądało prawdziwie i okazale. Własnoręcznie zbudował scenę w stolarni i wznosił na niej naturalistyczne dekoracje. (...)
Nie wiem już, w którym roku zaproszono mnie na przedstawienie *Wesela* w mieszkaniu NN przy ul. Kraszewskiego. O nowej grupie teatralnej dowiedziałem się bodaj od Mularczyka. Ojcem duchowym tego przedstawienia był Tadeusz Staich (poeta i działacz zakopiański). Jak mnie poinformowano wykonawcy *Wesela* byli uczestnikami kompletu konspiracyjnego, który prowadził Staich, wykładając literaturę polską. Zespół dla nas, już wtedy zawodowych konspiratorów teatralnych z „osiągnięciami", nie przedstawiał się najlepiej. Pamiętam jednak, że zadziwiła nas wielka żarliwość, z jaką młodzi adepci wypowiadali tekst, pokrywając zasadnicze braki wykształcenia aktorskiego szczerymi przeżyciami. Otrzymaliśmy wtedy od Staicha pięknie wydane programy z okazji premiery (oczywiście pisane ręcznie, lecz wykonane z dużym nakładem pracy).

Tadeusz Kwiatkowski, „Pamiętnik Teatralny", zeszyt 1–4/1963

Teatr Rapsodyczny

Trzeba nam tylko zespołowo (...) wypracować nowoczesną formę teatru, pozwalającą w przyszłości na realizację „niescenicznej" epiki i liryki. Apelowałem, żebyśmy powiedzieli sobie: c h c e m y! Przekonywałem, że jeżeli sobie tak powiemy, to się stanie! Rewolucja w teatrze...
Pracę rozpoczęliśmy bezzwłocznie. Trzon zespołu stanowili: Karol Wojtyła (polonista), Krystyna Dąbkowska (studentka w Wyższej Szkoły Handlowej), Halina Królikiewicz (polonistka), Danuta Michałowska (polonistka) i Tadeusz Ostaszewski (plastyk). Niezapomniane środy i soboty, bez względu na terror i łapanki. Bez względu na szalejące po murach afisze o coraz to nowych rozstrzeliwaniach, próby ze Słowackiego, Kasprowicza, Wyspiańskiego, Norwida czy Mickiewicza. I to nie raz próby w ciemnej, zimnej kuchni naszej dębnickiej „katakumby", nie raz przy świeczkach na piecu, kiedy prąd nam wyłączano. Romantyczne, na posterunku próby, pogłębiające naszą świadomość polską, że przetrwamy, że dopłyniemy do brzegu wolności, idei swojego teatru wierni.
W takiej atmosferze powstawały i rodziły się nasze premiery i przedstawienia na Komorowskiego, Kleparzu, Potockiego, Szlaku, Rękawce, Dębnikach, Retoryka, Siemiradzkiego i Sobieskiego.(...) Były to premiery zawsze ryzykowne, choć tajne i ściśle zakonspirowane. W takich warunkach i atmosferze powstał Teatr, na którego improwizowanej scenie jawiło się polskie Słowo, wygnane przez wroga *extra muros* wszelkiego polskiego teatru. (...) Zaczęliśmy od rapsodów *Króla-Ducha*. Stąd nazwa naszego teatru.

Mieczysław Kotlarczyk, „Pamiętnik Teatralny", zeszyt 1–4/1963

Balladyna w reżyserii Tadeusza Kantora, 1943
fotografia ze zbiorów Anny Hubisztowej

Teatr czasu wojny 1939–1945

W Krakowie, gdzie tradycje rewolucjonizowania sztuki datowały się od czasów Wyspiańskiego i „Życia", a w latach międzywojennych odzywały się w manifestach awangardy poetyckiej, formistów i teatrzyku „Cricot", w pierwszym okresie okupacji zebrała się grupa początkujących malarzy, zbuntowanych przeciw staroświecczyźnie Akademii Sztuk Pięknych i dyktaturze „Kapistów" w zakresie nowoczesnego smaku plastycznego. Tadeusz Brzozowski, Ali Bunsch, Andrzej Cybulski, Zbigniew Grochot, Adam Hoffman, Angelika Kraupe, Kazimierz Mikulski, Jerzy Nowosielski, Mieczysław Porębski, Jerzy Skarżyński, Marcin Wenzel – stanowili trzon tego ośrodka. Inicjatorem i pierwszym wodzem był entuzjasta Picassa – Jerzy Kujawski. Po jego wyjeździe na czoło grupy wysunął się Tadeusz Kantor, intrygujący kolegów nie tylko swoim malarstwem, ale również skrajnymi koncepcjami teatralnymi, zrywającymi z „feeryczną atmosferą awangardy" dotychczasowej i głoszącymi „uznanie abstrakcji jako systemu noszącego w sobie obiektywną, bo intelektualną prawdę, dając „dzieła niezależne od natury, której doskonałość została okrutnie zakwestionowana w wojennych doświadczeniach". (...)
Balladyna, parokrotnie powtarzana w pracowni Ewy Siedleckiej przy ul. Szewskiej, stała się prawdziwą sensacją podziemnego Krakowa, który od lat nie pamiętał tak rewolucyjnego i zarazem doskonałego przedstawienia. Skala ocen niemal przypominała niegdysiejsze reakcje Warszawy na okres „Reduty": od fascynacji i zachwytów – do absolutnego potępienia i szyderstw obrażonego smaku.
Kantor interesował się następnie *Orfeuszem* Cocteau, *Nie igra się z miłością* Musseta i *Budą jarmarczną* Błoka, ale ostatecznie na kolejną premierę wybrał *Powrót Odysa* Wyspiańskiego, widowisko bardziej jeszcze przejmujące od poprzedniego. Bohater jawił się tu jako niewielki, skulony wędrownik w wyszarzałym płaszczu żołnierskim i hełmie nie kojarzącym się z żadną konkretną armią. Personifikował ponadczasowego człowieka „powracającego z wojny", komponentą sceniczną tej postaci była ciężka i surowa forma plastyczna, przypominająca lufę starego działa. Nad nimi wznosił się abstrakcyjny maszt i najzupełniej realne pordzewiałe łańcuchy kotwiczne z jakiejś barki na Wiśle. Tłum zalotników w maskach poruszał się w jednostajnym, obsesyjnym rytmie. W *Odysie* Kantor zrealizował jeszcze jedno ze swych teoretycznych założeń: zniesienie dualizmu sceny i widowni. Publiczność siedziała wśród dekoracji, aktorzy poruszali się wśród publiczności. (...)
Idealnych odtwórców („organizmy żywe w ruchu") znalazł Kantor w utalentowanych malarzach grupy „Niezależnych", przede wszystkim w Brzozowskim (Grabiec, Odys) oraz w pianistce Lili Proszkowskiej (Balladyna) i młodziutkiej adeptce sceny, Marcie Stebnickiej (Telemak). Kirkora grał Jerzy Turowicz.

Stanisław Marczak-Oborski, *Teatr czasu wojny 1939–1945*, PIW, Warszawa 1967

opracowała Elżbieta Bińczycka