

Diana Poskuta-Włodek

Uniwersytet Jana Kochanowskiego w Kielcach

MITOLOGIZACJE, CEREMONIE, APOTEOZY Piłsudski i Legiony w teatrze krakowskim

Nie będzie przesady w stwierdzeniu, że teatr krakowski odegrał szczególną rolę w rytuale przejścia od zniewolenia do wolności – nie tylko „roku pamiętnego” 1918, ale też w wieloletnim procesie niepodległościowym przełomu XIX i XX wieku. Szczególny status krakowskiej sceny był efektem tak wielu współistniejących przyczyn i został ustanowiony w wyniku tak skomplikowanego splotu historycznych, społecznych i kulturowych okoliczności, że nie da się ich wszystkich tu wymienić. Poprzestanę na wyliczeniu najbardziej emblematycznych, przez co już mocno zbanalizowanych. Są to rozpoznane, podręcznikowe fakty, ale też obiegowe hasła, stereotypy, skondensowane zasoby znaczeń, powtarzane jak mantra i wbudowane w zbiorową, polsko-inteligencką, świadomość, a może i podświadomość: po pierwsze – Teatr Miejski przy placu Św. Ducha (od 1909 im. Juliusza Słowackiego) został wzniesiony w mieście królewskim, mieście-symbolu Polski wolnej i potężnej; po drugie – powstał z myślą o europeizacji i zarazem o zbudowaniu sceny o nieoficjalnym statusie „narodowej” w dobie zaborów, dzięki łaskawości łagodnego władcy i racjonalnej lojalności poddanych; po trzecie – stał się mitem założycielskim polskiego teatru XX wieku. Filary tego fenomenu są dwa: romantyczny – złożony z inscenizacji wielkiego repertuaru (*Kordian* 1898, *Dziady* 1901, *Nie-Boska komedia* 1902) i modernistyczny – zbudowany przez Pawlikowskiego, Kotarbińskiego, Solskiego i ich wyjątkowe zespoły aktorskie, transfer europejskiej dramaturgii od naturalizmu po symbolizm i początki ekspresjonizmu, ekspansywną, twórczą charyzmę pokolenia młodopolskiej bohemy, wielką europejską reformę teatru w rodzimym wydaniu.

Fundament pod zmitologizowany do granic możliwości krakowski teatr położył Wyspiański. Ale też nie zapomniał o zamontowaniu zawsze możliwych do użycia detonatorów. Jakby starał się zadbać, by cała ta monumentalna konstrukcja legend, mitów, tropów, symboli, nie zamknęła gmachu przy placu Świętego Ducha w wielkim, narodowym kloszu, nie wyssała z niego powietrza i nie przekształciła tego teatru w kurhan. Wyspiański – dekonstruktor to, jak napisał czterdzieści lat

temu Franciszek Ziejka, „twórca sprzeczności, twórca niepokoju”.¹ Autor *Wesela* nadbudował na fundamencie teatru krakowskiego nowe znaczenia, uruchomił mechanizmy głębokich redefinicji, prowokowania współczesności, stymulowania myśli, a może nawet i czynu – jeśli wziąć pod uwagę również przekształcone w legendę spotkanie z Piłsudskim w 1905. Wizje Wyspiańskiego przywrócenia teatru do centrum i zarazem otwarcia go w stronę nieustannie żywotnego dyskursu wokół zawsze niedodefiniowanej, zawsze niedomkniętej, wciąż i bez przerwy pulsującej polskiej sprawy wprawiły w ruch nową narrację, uskrzydliły nowe słowa-mity, tchnęły życie w nowe symbole.² Dzięki Wyspiańskiemu teatr krakowski początku XX wieku podjął trud oswobodzenia się z romantycznego imaginarium, pozostając jednocześnie w jego zaklętym kręgu, w sytuacji tragicznej liminalności, wykonując syzyfową pracę schechnerowsko-turnerowskiego wydobycia na powierzchnię tego, co zakryte, zduszone, co w głębi, i przekształcenia w nową energię. „Legenda historyczna obrócona jest w przeszłość [...]. Mit zwraca się ku przyszłości, jego zadaniem jest takie a nie inne ukształtowanie myślenia”.³

Kluczowe były próby sprawdzenia nowej, podszytej ironią, aluzyjnością, stymulowanej zmysłem obserwacji, interakcji z odbiorcami – krakowską, dobrze Wyspiańskiemu znaną publicznością. Środowiskowy performans odbioru prapremiery *Wesela* czy model gry społecznej przetestowany w scenie z *Maskami* w *Wyzwoleniu* miały na celu obudzenie myśli i zderzenie jej z sumieniami tak samo, jak uruchamianie w dramatach posągów, wizerunków z arrasów, trumien, służyło budzeniu i sprawdzaniu aktualności historycznych idei. Problem teatru krakowskiego, a zarazem problem Wyspiańskiego tkwił jednak w słowach-mitach, a więc w języku. Jak zauważa Andrzej Leder, Wyspiański „zмага się z językiem [...] żałoby po I Rzeczypospolitej”⁴ – i jest to niewątpliwie język przeszłości. Szansa na stworzenie nowego przyszła dopiero po 1914, a definitywnie po 1918 roku. Czy została wykorzystana?


W tak hybrydowo skonstruowanym, mitotwórczym ekosystemie, jakim był teatr krakowski przełomu XIX i XX wieku, podatność gruntu na nowe legendy i mity była znaczna. W wojennych latach wreszcie realnych prób odzyskiwania niepodległości i tuż po nich, w II Rzeczypospolitej, pojawiła się silna potrzeba stworzenia nowej narracji, polityki historycznej, nowych bohaterów i nowego porządku. Realizację tego zapotrzebowania ograniczało wiele czynników. W mikrokosmosie teatru, szczególnie krakowskiego, mimo dominujących narracji, niezawodnie działały wbudowane w codzienność i zwyczajność scenicznego i kulisowego życia wentyle bezpieczeństwa, chroniące przed zbytkiem politycznych egzaltacji: prawa rynku i stan kasy oraz frekwencji, procesy modernizacyjne

¹ F. Ziejka, *W kręgu mitów polskich*, Kraków 1977, s. 229.

² Ibidem.

³ Ibidem, s. 8.

⁴ A. Leder, *Polaku, śniesz, a możesz się obudzić!*, [w:] *Wyspiański / Zbudź się, Polaku*, koncepcja tomu i red. P. Augustyniak, Gdańsk 2017, s. 40.



TEATR MIEJSKI IMIENIA JULIUSZA SŁOWACKIEGO W KRAKOWIE.

We środę 19 marca 1919 roku

UROCZYSTE PRZEDSTAWIENIE KU UCZCZENIU Naczelnika Państwa JÓZEFA PIŁSUDSKIEGO.

Poprzedzą: | HYMN NARODOWY — odegra ORKIESTRA.
DEKLAMACYA — TADEUSZ BIAŁKOWSKI.

WYZWOLENIE

dramat w 3 aktach Stanisława Wyspiańskiego.

OSOBY:

Józef Motyzyski Zygmunt Nowakowski Bohdan Puchalski Józef Orwid Zygmunt Nowakowski K. Łuszczkiewicz-Galliera Irena Sobka-Gonczarowa Mła Kamieńska Władysław Żurki Wacław Szymonowski Leonard Ziobara Włodzimierz Maciejowski Kazimierz Przytycki Józef Sosnowski Tadeusz Żakowski Tadeusz Leszczyński Karol Edyweizer Marjanna Jankowska Marya Malicka Anniela Zagłocha	Helena Stary aktor Baskocyster Budałchor Marka I. II. III. IV. V. VI. VII. VIII. IX. X. 1. 2. 3. 4. 5. 6. Erysię	Ludwika Faworowska Tadeusz Leszczyński Władysław Bortus Adam Dębski Grzegorz Sosnowski Włodzimierz Maciejowski Kazimierz Bredzi Bohdan Puchalski Marysa Pell Kazimierz Przytycki Władysław Bortus Tadeusz Leszczyński Władysław Kruczkowski Józef Sosnowski Helena Żelazka Ada Kuzmowska Zofia Czaplińska Irena Włodarska Helena Głaska Jankiela Drobowska
--	--	---

Rzecz dzieje się na scenie teatru krakowskiego.
Reżyser: Józef Sosnowski.

chwila podniesienia kurtyny wstęp na widownię bezwzględnie wzbroniony.

rozątek o godzinie 7 — koniec o godzinie 10 wieczorem.

CENY MIEJSC Z PODATKIEM GMINNYM:

na parterowa na 5 osób K 38 50 na I-go piętra na 5 osób „ 33 — na II-go piętra na 5 osób „ 24 20 w łóży zbiorowej drugiego piętra „ 5 50 w I rzędzie „ 8 50 w II rzędzie „ 7 70	Krzesła II-klas w 5-tych rzędach K 5 50 Krzesła na parterze „ 3 30 Krzesła na balkonie I piętra w pierwszym rzędzie „ 9 00 w następnych rzędach „ 7 70 Krzesła na balkonie II piętra w pierwszym rzędzie „ 7 70 w następnych 4-tych rzędach „ 5 50	Galerya w pierwszym rzędzie K 3 30 w następnych rzędach na wprost sceny grupa C i D „ 2 20 Galerya w bocznych rzędach grupa B i E „ 1 70 Galerya do sceny przylegająca grupa A i F „ 1 10
--	---	--

BILETY nabywać można wcześniej tylko w KASIE DZIENNEJ TEATRU MIEJSKIEGO o godzinie 6-tej wieczorem — w niedziele i święta do godziny 1-ej po południu.

W czwartek 20, w piątek 21 i w sobotę 22 marca: „Wielka komedia” dramat prozowy w 10 obrazach Z. Krasińskiego.
W niedzielę 23 marca o godzinie 3 popołudniu i wieczorem o godzinie 7: „Kociuszka pod Rozawicami” W. L. Anczyca.
W poniedziałek 24 marca: „Kociuszka pod Rozawicami” W. L. Anczyca.

Dzielnica Świętokrzyska w Krakowie. Naczelnik Dyrekcji Teatru Miejskiego — Przewodniczący.

i emancypacyjne, artystyczne aspiracje, odśrodkowe nurty awangardowe, zmienne upodobania krakowskiej i napływowej publiczności, wreszcie mała i wielka polityka. Czy da się chociaż w przybliżeniu uchwycić i sprawdzić, jak w tych warunkach i w tym właśnie teatrze, razem z Wawelem i Oleandrami wyznaczającym w pierwszej połowie XX wieku symboliczny, magiczny trójkąt przestrzeni miasta, działały nowo powstałe, wzmacniane przez procesy państwowotwórcze, legionowe i piłsudczykowski ceremonie i performanse, jak układały się symbole i znaczenia zbudowane wokół wydarzeń z lat 1914–1918, żywotne potem przez całe międzywojnie? A przede wszystkim – jaki był zakres i siła legendy Piłsudskiego i Legionów w teatrze krakowskim?⁵

PAMIĘĆ – SZCZĄTKI

W zbiorach Teatru im. Juliusza Słowackiego zachowały się artefakty przypominające działalność tej sceny w latach odzyskania niepodległości i okoliczności ten moment poprzedzające. Są też nieliczne dokumenty świadczące o eksploatacji tematu niepodległościowego, pamięci o Legionach i kultu Piłsudskiego. Struktura, rozmiary tego zasobu, ale też jego niekompletność i ahierarchiczność stanowią zaskakująco zbiektywizowane, choć oczywiście rudymenarne, świadectwo. Co może trochę dziwić, nie różni się od innych części całego zasobu. Pozostał do naszych czasów wielowątkowy zapis nie jakiejś wzmożonej, nadzwyczajnej artystycznej działalności tej sceny w latach wybuchu wojny o niepodległość, jej przebiegu i granicznego roku 1918, lecz zwykłej, codziennej teatralnej roboty, artystycznych poszukiwań na miarę czasów i sytuacji oraz zdarzających się niekiedy momentów manifestacyjnych uniesień. Składa się nań prawie kompletny zbiór afiszy z przedstawień oraz koncertów i wieczorów okolicznościowych, fotografie, często uzupełniane szkicami sytuacyjnymi ustawienia dekoracji i spisami rekwizytów, nutowe zapisy ilustracji muzycznych do przedstawień, tomy recenzji, druki okolicznościowe, egzemplarze, w większości rękopiśmienne – autorskie, reżyserskie, suflerskie tekstów scenicznych. Są wśród nich dramaty wystawiane z wielkim nakładem środków, z myślą o efekcie tyleż artystycznym, co ideowo-propagandowym, zdyskontowane sukcesami kasowymi i ogólnopolskim rozgłosem, jak np. opatrzony uwagami autorskimi Mariana Niżyńskiego i inscenizacyjnymi Frycza oraz Radulskiego maszynopis *Trzech mgieł* z 1935, egzemplarz reżyserski *Galązki rozmarynu* Zygmunta Nowakowskiego z inscenizacji w 1937, *Hymnu na cześć oręża polskiego* Ludwika Hieronima Morstina z 1939 i takich, które nie ujrzały wielkiej sceny, pisanych dla Teatru Polskiego w Wiedniu, jak *Pod znakiem strzelca* i *Oleandry* – legionowe utwory Stefana Turskiego, spisane przez autora zwykłym piórem ze zużytej stalówką, w szkolnych zeszytach w linie.

⁵ W omawianym okresie w Krakowie działały również inne teatry, zob. D. Poskuta-Włodek, *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1918–1939. Zawodowe teatry dramatyczne*, Kraków 2012. Przedmiotem artykułu jest jedyny stale działający w II Rzeczypospolitej Teatr Miejski im. J. Słowackiego.

Tylko niewielki procent spośród tych artefaktów stanowią świadectwa patriotycznych wydarzeń i ceremonii rozgrywanych w teatrze.

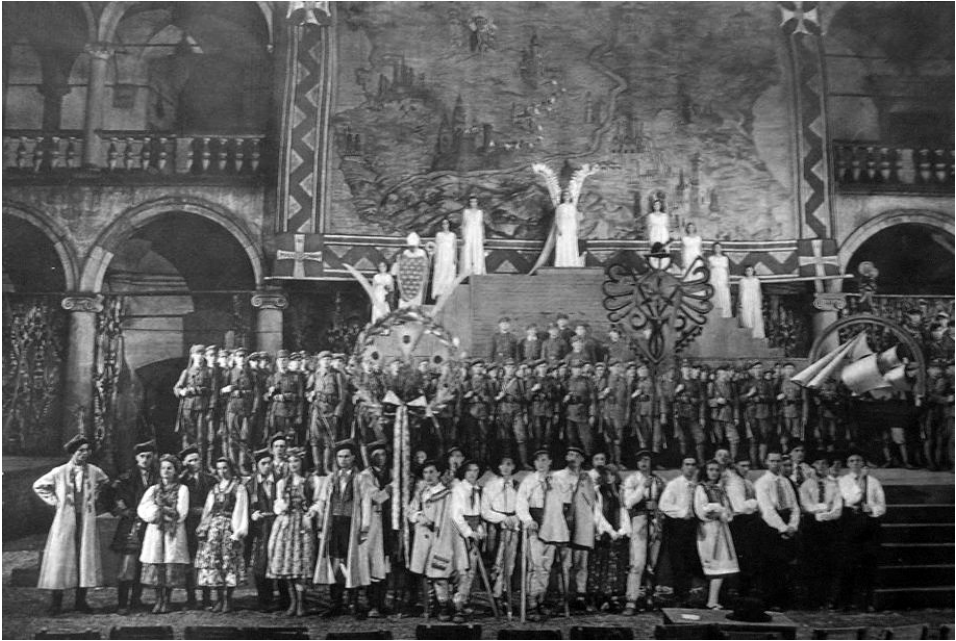
Zachowane materiały ukazują eksploatację piłsudczykowskiej i legionowej legendy poprzez zdarzenia odświętne, wtopione w kontekst i narrację żywego teatru, niezbyt częste, pojawiające się w momentach kulminacji politycznych i historycznych. Dają się zauważyć cztery etapy charakteryzujące się odmiennym natężeniem i charakterem wydarzeń, takich jak uroczyste wieczory, akademie i przedstawienia dedykowane Marszałkowi i Legionom. Chodzi o lata 1914–1918, kiedy szczerze patriotyczne performanse legionowe, poza wyjątkami, służyły głównie celom charytatywnym, a nie polityce; o okres przejściowy przed zamachem majowym 1918–1926, w którym akcyjne spektakle i wydarzenia o propagandowym znaczeniu prawie się w Teatrze im. J. Słowackiego nie zdarzały (podczas wojny polsko-bolszewickiej ich ciężar przeniesiony był na krakowskie sceny popularne); okres po 1926 roku – czas wzrostu podsycanej propagandowo piłsudczykowsko-legionowej legendy, osiągającej kulminację w ostatnim okresie, po śmierci Marszałka w roku 1935.

Zachowane archiwalia z działalności teatru w czasie wielkiej wojny i międzywojnia nie są jedynie rezerwuarem pamięci. To temat na inne rozważania, ale trzeba tu zauważyć, że egzemplarze, zdjęcia, szkice wielu repertuarowych przedstawień tego okresu stanowią coś więcej – dokumentują udział krakowskiego teatru w szerszym dyskursie historycznym i kulturowym. Zachowują pamięć performansów, które zmieniały u współczesnych paradygmat myślenia o świecie, były ich udziałem w przemianach społecznych i historycznych. Dorota Sajewska, patrząc z pozycji antropologicznej, dostrzega ich silną kontekstualizację. Rozpatruje w tych kategoriach inscenizację *Powrotu Odysa* w 1917 w reżyserii Józefa Sosnowskiego, za dyrekcji Grzymały-Siedleckiego, wystawioną w momencie pierwszej od trzech lat wielkiej fali powrotów żołnierzy, w tym legionistów, z wojny. Zwraca uwagę na znaczenie utrwalonej na fotografiach scenografii Zbigniewa Pronaszki do ostatniego aktu, przedstawiającej Itakę zasypaną ludzkimi kośćmi. „W przedstawieniu Sosnowskiego [...] nie dochodzi do ożywienia kości – pisze Sajewska – pozostają na scenie do końca w funkcji martwego przedmiotu, wskazując wyłącznie na przyczynę pobjowiska – przemoc w świecie, z którego zniknęło sacrum”.⁶ Był to wstęp do zupełnie innej „narracji szczątków”, która miała dojść do głosu w teatrze krakowskim w następnej dekadzie.

RYTUAŁY CODZIENNOŚCI

Podczas gdy 6 sierpnia 1914 pierwsza kompania kadrowa przekroczyła w Michałowicach granicę zaboru rosyjskiego, w dniach pierwszych walk oraz formowania się Legionów, uwagę Tadeusza Pawlikowskiego, sprawującego drugą krakowską dyrekcję, zaprzętał niemal całkowicie nie tyle historyczny moment, co problem zachowania stanu budynku, uruchomienia sezonu i utrzymania ciągłości

⁶ D. Sajewska, *Nekroperformans. Kulturowa rekonstrukcja teatru wielkiej wojny*, Warszawa 2016, s. 317.



Hymn na cześć oręża polskiego, widowisko według tekstu Ludwika Hieronima Morstina,
Zamek Królewski na Wawelu 6 VIII 1939

repertuaru.⁷ Odbywające się, jak co roku, występy części lwowskiego zespołu pod kierownictwem Ludwika Hellera zakończyły się jego wyjazdem i niewypłaceniem należności za wynajem sali.⁸ Po zakwaterowaniu 8 sierpnia w gmachu teatru austriackiego batalionu z Mährisch-Weißkirchen (czeskich Hranic), Pawlikowski w liście do Prezydium Miasta skarżył się, że żołnierze zajęli „wszystkie korytarze, garderoby, scenę i część magazynów dekoracji”, zanieczyszczają budynek, „palą cygara, papierosy i fajki, zalewają korytarze i garderoby wodą, palą przez całą noc światło elektryczne”. W tym samym piśmie poprosił o zwolnienie z obowiązków dyrektora⁹, ale już 12 sierpnia wycofał prośbę; list zakończył deklaracją gotowości do pracy, jednak na nowych zasadach.¹⁰

Zespół topniał z dnia na dzień. Do formacji Piłsudskiego, Strzelców, a potem Legionów, wcale nie od razu, jak głosi legenda, lecz stopniowo, wstępowali pra-

⁷ O niektórych wspomnianych w tym artykule wydarzeniach w innym ujęciu zob. D. Poskuta-Włodek, *Trzy dekady z dziejów sceny. Teatr im. J. Słowackiego w Krakowie w latach 1914–1945*, Kraków 2001.

⁸ Podobnie zachował się Heller w Wiedniu, opuściwszy w krótkim czasie utworzony przez siebie Teatr Polski w 1914.

⁹ List Tadeusza Pawlikowskiego do Prezydium Miasta, 9 VIII 1914, Archiwum Narodowe w Krakowie (dalej: ANKr), TM 5/1287.

¹⁰ List Tadeusza Pawlikowskiego do Prezydium Miasta, 12 VIII 1914, ANKr, TM 5/1293.

cownicy techniczni i aktorzy: Karol Adwentowicz, Leonard Bończa-Stępiński, Jan Kochanowicz, Włodzimierz Kosiński, Zygmunt Nowakowski, Antoni Siemaszko, Ludwik Ruszkowski. Wkrótce do wojska austriackiego zostali wcieleni Zenon Mastalski, Włodzimierz Miarczyński, perukarz i charakteryzator Mieczysław Stępiński oraz inni. Wojenny zaciąg aktorów budował nowy wizerunek teatru krakowskiego, stając się zaczątkiem teatralno-legionowej legendy o pięknoduchach porzucających scenę dla oręża. Wizerunek ten był skwapliwie wykorzystywany w celach propagandowych. Według przekazów prasowych aktorzy wypełniali patriotyczną misję, a ich status potwierdzać miał już nie talent i występy sceniczne, lecz rola zstępującego z Parnasu artysty-patrioty, odegrana w teatrze wojny. Stawiano ich za przykład i zachęcano do pójścia w ich ślady:

Ulubiony komik [Siemaszko] jowialnym swym humorem przyczyni się zapewne niemało do utrzymania wesołości i pogodnego nastroju wśród naszych dzielnych bojowych zastępów.¹¹

Znany chlubnie artysta krakowskiego teatru miejskiego p. [...] Kosiński wstąpił w szeregi polskich Legionów, w szczególności do oddziału konnego Sokola.¹²

Wykorzystywano mesjanistyczny trop cierpienia za ojczyznę:

P. Karol Adwentowicz, podoficer Legionów, przybył do Krakowa z transportem rannych. Podczas ataku konnicy pod Dęblinem znakomity artysta doznał ciężkich obrażeń. Przewieziono go do szpitala legionowego przy Radziwiłłowskiej. Stan zdrowia p. Adwentowicza pomimo dotkliwych ran, które odniósł przez przygniecenie przez konia, nie budzi obaw.¹³

W miarę rozwoju sytuacji włączano, już oczywiście nie legionowy, wizerunek artysty sceny krakowskiej w narrację „dobrej służby” w wojsku austriackim, nawet na frontowym zapleczu.¹⁴ W roku 1916 „Nowości Ilustrowane” donosiły:

¹¹ „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1914 nr 119. Przebieg służby wojskowej Antoniego Siemaszki zob. Wyciąg ewidencyjny z 13 VI 1939, Muzeum Teatralne w Warszawie, D 518/III.

¹² „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1914 nr 207.

¹³ „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1914 nr 264. W wydanych w PRL-u wspomnieniach Adwentowicz, ograniczony przez cenzurę i zapewne autocenzurę, tak umniejszał swój udział w Legionach: „Na wszystkich ustach znalazło się nagle słowo: wojna, wojna! Wracam jak najszybciej do Zakopanego i wstępuję do zakopiańskiego oddziału legionowego. Nas, królewiaaków-rewolucjonistów, ożywiała i podniecała myśl walki o wyzwolenie z długoletnich więzów carskiej niewoli. Dlatego udział nasz w 1914 roku w legionach Piłsudskiego miał inny charakter niż późniejsza imperialistyczna wyprawa na Kijów. Ponieważ nie należałem do «Strzelca», z którego wyszły wszystkie szarże, byłem zwyczajnym szeregowcem. Po kilku miesiącach skończyłem moją karierę ułańską, bo niebezpieczny upadek z konia uniemożliwił mi dalszą służbę”. K. Adwentowicz, *Wspominki*, Warszawa 1960, s. 88.

¹⁴ Znacznie mniej pisano o działalności krakowskich artystów teatralnych na zapleczu frontowym. Wykonywali pracę u podstaw, ich zadaniem było podnoszenie morale żołnierzy. Pierwszy zawodowy teatr frontowy poprowadził od lipca 1917 Wiktor Biegański – występował w nim J. Trzywdar, Z. Czapliska, W. Nowakowski, B. Mierzejewski i inni. W tymże 1917 na prowincji galicyjskiej działał połowy teatr I. Galla, w zespole m.in.: R. Łuszczkiewicz, L. Bończa-Stępiński, M. Jednowski. Szerzej na ten temat zob.: M. Wosiek, *Polskie teatry wojskowe*, „Pamiętnik Teatralny” 1980 z. 1; D. Poskuta-Włodek, *Polskie teatry przesiedleńcze, uchodźcze, frontowe oraz akcje teatralne podczas I wojny światowej, kampanii polsko-bolszewickiej i plebiscytów*, [w:] *I wojna światowa w literaturze i innych tekstach kultury. Reinterpretacje i dopełnienia*, red. A. Jamrozek-Sowa, Z. Ozóg, A. Wał, Rzeszów 2016, s. 274–294.

Dzieci Melpomeny w służbie Marsa. Bożek wojny nie ma żadnych względów, anektuje dla siebie wszystko i wszystkich. Nic dziwnego też, że powołał na swą służbę i wesołe dzieci Melpomeny. W szeregach armii znalazł się także znany artysta sceny krakowskiej, Włodzimierz Miarczyński, który z wybuchem wojny wstąpił jako ochotnik do armii austriackiej, gdzie został przydzielony do stacji ratunkowej w Krakowie. Sumienność i gorliwość w spełnianiu ciężkich obowiązków służby sanitarnej zjednały mu wkrótce uznanie u władz przełożonych. Pan Miarczyński dał dowód, że nie tylko umie być szczerym artystą, ale także, kiedy obowiązek tego wymaga, dzielnym żołnierzem. Praca artysty na tym wojennym polu znalazła uznanie, czego dowodem, iż p. Miarczyński został niedawno odznaczony srebrnym krzyżem zasługi na wstędze waleczności.¹⁵

Niemal przez cały okres wojny, za wyjątkiem kilku tygodni w 1914, Teatr im. Słowackiego działał właściwie bez przeszkód. Status miasta-twierdzy wciąż kontrolowanej przez Austro-Węgry teoretycznie wykluczał ostantacyjne patriotyczne akcje, jednak nie wobec Legionów, wbrew intencjom samego Piłsudskiego uważanych za wygodnego austro-węgierskiego sojusznika, będących obiektem rozgrywek austriackich, wreszcie – po kryzysie przysięgowym – formacji, która wprost z linii frontowych przeszła drogę przemiany w legendę i państwowotwórczy mit.¹⁶ Pierwszy wojenny performans został odegrany w teatrze Pawlikowskiego podczas inauguracji sezonu 1913/14. Dzięki wypłaceniu przez miasto połowy kaucji, co było pożyczką z obowiązkiem spłaty, można było rozpocząć próby i przedstawienia na zasadzie tzw. aktorskich działań. Spektakl z 20 sierpnia „z inicjatywy Związku artystów w porozumieniu z dyrekcją”¹⁷ wpisywał się w, sprawdzoną już w poprzednich latach podczas przedstawień dla włościan i propepeesowskich manifestacji po roku 1905, tradycję teatralno-politycznych widowisk, zamykających się w powtarzalnym schemacie. Łączył on wystawienie fragmentów dramatycznych z okolicznościowymi recytacjami, spontanicznym współczesnictwem publiczności, śpiewami, okrzykami i kanonem manifestacyjnych gestów – wstawania, frenetycznych oklasków, salutowania. Podobnie w sierpniowy wieczór 1914 „Publiczność zapełniła widownię do ostatniego miejsca, tak, że przed przedstawieniem wywieszona została karta, iż wszystkie bilety są już wyprzedane”.¹⁸ Wystawiono fragmenty *Konfederatów barskich* i *Nocy listopadowej* w reżyserii Stanisława Stanisławskiego, wystąpili – jeszcze w cywilu – Zygmunt Nowakowski i Leonard Bończa-Stępiński, a także m.in. Waław Szyborski, Waław Nowakowski, Andrzej Mielewski i Bolesław Puchalski. Zygmunt Nowakowski wygłosił wiersz Mieczysława Smolarskiego *Odchodzącym na wojnę*.

Przed przedstawieniem odegrano hymn ludów [hymn Austrii], który wysłuchała publiczność, powstawszy z miejsc, co również powtórzyło się przy odegraniu *Chorału* i *Marsza Dąbrowskiego*.

¹⁵ „Nowości Ilustrowane” 1916 nr 14.

¹⁶ Zob. A. Chwałba, *Wojenne lata*, [w:] idem, *Legiony polskie 1914–1918*, Kraków 2018.

¹⁷ „Czas” 1914 nr 366 wyd. por.

¹⁸ Ibidem.



Zygmunt Nowakowski

Nastrój panujący w sali, w której sino było od mundurów strzeleckich, był odmienny jak zwykle. Unosiły się nad dachem teatru chmury gradowe dzisiejszych wypadków.¹⁹

Cały dochód z przedstawienia, w wysokości 315 koron i 5 halerzy, został przeznaczony na rzecz Polskiego Skarbu Wojskowego. Po tym jednorazowym wzmożeniu emocje opadły. Scenariusz otwarcia sezonu, z braku czasu i możliwości, a pewnie i pomysłu, powielał stosowaną w Krakowie przez lata zaborów, sprawdzoną, dotąd niezawodną strategię stosowaną na koniec kanikuły, kiedy grywało się, głównie dla przejezdnych wracających „od wód”, utwory ku pokrzepieniu serc. Zespół zaprezentował więc „na działą” *Kordiana*, *Dziewicę z Orleanu* Schillera, *Polkę w Ameryce* Kozłowskiego, *Kościuszkę pod Raclawicami* Anczyca,

¹⁹ „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1914 nr 199.

Ułanów księcia Józefa Mazura i *Samarytankę* Engla. Niestety, w nowych okolicznościach mechanizm nie zadziałał – po tygodniu zmagañ Pawlikowski skarżył się, że publiczność przyjęła repertuar z dotkliwą rezerwą. Ostatni spektakl odbył się 13 września 1914. Zaraz potem gmach znowu został zamieniony na koszary, tym razem na kilka tygodni, Teatr im. J. Słowackiego wznowił działalność dopiero 3 grudnia. W tak okrojonym pierwszym wojennym sezonie Pawlikowski dawał, poza wyjątkami, obliczony na dochód lekki repertuar.

Podczas lat wojennych²⁰ teatr stał się istotnym instrumentem społecznej solidarności i wspomagania legionistów i ich rodzin oraz ofiar wojny. Już w sezonie 1913/14 wpływy z pojedynczych przedstawień przeznaczano na dochód Strzelca, jak *Warszawiankę* i *Sędziów* z 20 października 1913 czy *W górę serca!* Franciszka Dominika, obraz dramatyczny ze śpiewami grany 4 lutego 1914. W latach 1914–1918 regularnie, choć niezbyt często – średnio raz na miesiąc – organizowano koncerty i dawano repertuarowe przedstawienia, z których dochód przeznaczano na wojenne i okolicznościowe cele charytatywne: dla „ciężko rannych polskich żołnierzy, dla sprawienia sztucznych rąk i nóg” (*Lalka* Audrana, reż. Z. Noskowski, 6 IV 1915, spektakl „pod protektoratem Excelencji J. W. P. Amalii Kukowej” z udziałem orkiestry Krakowskiego Towarzystwa Operowego i primabaleriny Adeliny Sachs); „na dochód sekcji samarytanina opieki nad legionistami komitetu ratunkowego pp. Prezydentowej Leowej i Baronowej Hagenowej” z 45-osobowym chórem i 40-osobową orkiestrą Towarzystwa Operowego (*Carmen* Bizeta 26 VII 1915); „na dochód schroniska dla superarbitrowanych legionistów z łaskawym współudziałem p. Jadwigi Stermich-Dębickiej, artystki nadwornej opery wiedeńskiej, p. J. Węgrzyna, artysty dramat. i p. Z. Przeorskiego, pianisty” (Koncert staraniem Ligi Kobiet 16 VII 1915); a także na dochód funduszu protez oraz ubogich rodzin po poległych legionistach; na Dom Rodzinny dla dzieci legionistów, wdów i sierot po legionistach, na rzecz gwiazdki i na dary wielkanocne dla żołnierzy i legionistów, „ku uczczeniu pamięci poległych kolegów legionistów”. W ostatnim roku wojny przeznaczono dochody ze spektakli i wieczorów charytatywnych na bieżące potrzeby: „dla biednych dzieci miasta Krakowa i dla dzieci ewakuowanych ze wschodniej Galicji”, na fundusz „pomocy wojennej twierdzy krakowskiej”, „ku uczczeniu intromisji Rady Regencyjnej”²¹, na dochód szkół polskich w Chełmszczyźnie i na Podlasiu. Najczęstszym beneficjentem był Czerwony Krzyż. Wszystkie te wydarzenia poprzez cykliczność wpisywały się w rytuały wojennej codzienności, podobne wielu innym, takim jak chociażby uliczne zbiórki pieniędzy na patriotyczno-charytatywne cele.

²⁰ Przypadających na ostatni sezon dyrekcji Pawlikowskiego (1914/15), dyrekcje L. Rydla (1915/16) i A. Grzymały-Siedleckiego (1916–1918).

²¹ Cytaty z afiszy Teatru im. J. Słowackiego z lat 1914–1918. Wyodrębnienie przedstawień na dochód Strzelca, Legionów i inne cele charytatywne znacznie ułatwił opracowany przez Jana Michalika, przygotowany do publikacji, *Repertuar Teatru Miejskiego w Krakowie 1913–1918*. Dziękuję Autorowi za udostępnienie wersji elektronicznej.



Józef Piłsudski w Teatrze im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, 1916

Po 1914 roku akty zbiorowej frenezji i manifestacje zdarzały się przy okazji każdej wizyty Piłsudskiego w Krakowie²² – i niemal za każdym razem jego wieczorna obecność w teatrze stawała się kulminacją wydarzeń. Otwierał tę nową tradycję rok 1916, kiedy to 29 marca, przy okazji zwiedzania wystawy sztuki legionowej w Pałacu Sztuki, entuzjastycznie witano spędzającego w mieście urlop honorowego gościa w teatrze na „Uroczystym wieczorze ku czci brygadiera Józefa Piłsudskiego na dochód funduszu wdów i sierot” złożonym m.in. z fragmentów *Nocy listopadowej* i *Kościuszki pod Raclawicami* oraz występu Solskiej recytującej *Koncert Jankiela*. W tym samym roku, po ogłoszeniu tzw. aktu dwóch cesarzy z 5 listopada, zapowiadającego zamiar przyznania Polsce kadłubowego bytu państwowego w postaci Królestwa Polskiego, zdarzył się trwający kilkanaście dni moment wspólnotowego uniesienia. Odbywało się nieformalne święto niepodległości z brygadierem Piłsudskim, wówczas już poza Legionami, jako głównym aktorem wydarzeń. Nastąpiło niemal pełne zjednoczenie nie tylko afektów, ale i symboliczne połączenie przestrzeni miejskiej z teatralną, manifestacyjne ujawnienie emocji przez lata zaborów częściowo skrywanych, a potem tłumionych przez wojenną codzienność aprowizacji, wieści z frontów, polityczny tygiel.

W dniu ogłoszenia proklamacji rozentuzjazzmowani mieszkańcy zanieśli na ramionach ukochanego wodza do katedry wawelskiej. Jak pisał świadek wydarzeń Ignacy Daszyński, widać było „w tym pochodzie objawy masowej czci i miłości ludu krakowskiego wobec Piłsudskiego. Gdzie on był, tam szalały radosne okrzyki masy, która nikogo poza nim nie widziała”.²³ Szczyt zbiorowego wzmożenia nastąpił w teatrze przy placu Św. Ducha 8 i 12 listopada. Najpierw odbyło się uroczyste przedstawienie *Ślubów panińskich*, bo, jak ubolewały „Nowości Ilustrowane”, „Kraków nie miał w tym czasie w repertuarze żadnego dzieła wielkiej poezji narodowej”.²⁴ Patriotyczne skojarzenia budziła więc, niejako zastępczo, empirowa scenografia Teofila Trzecińskiego z figurką Napoleona wśród rekwizytów (kostiumy projektował Karol Frycz). Salę wypełniło kilkuset legionistów w mundurach, w łóżach zasiedli przedstawiciele Namiestnictwa, wiceprezydenci miasta i członkowie Komisji Teatralnej. „W łoży prezydenta zasiadł dr Leo z małżonką oraz brygadier Piłsudski. Wodza Legionów powitały na sali huczne oklaski i okrzyki na jego cześć”. Po podniesieniu kurtyny zobaczono „na tle dekoracji olbrzymią grupę osób, zgromadzonych na scenie. Stanął tam cały personel teatru z dyrektorem p. Adamem Siedleckim na czele. Obok szereg autorów dramatycznych”. Publiczność powstała z miejsc, by odśpiewać *Boże, coś Polskę*. Wacław Nowakowski wygłosił *Prolog* Kazimierza Przerwy-Tetmajera. Na koniec orkiestra zagrała *Mazurka Dąbrowskiego*, a artyści wznieśli okrzyk: „Niech żyje Piłsudski!”. Wówczas „Powtórzyły się huczne oklaski, za które brygadier dziękował

²² Zob. J. Cisek, *Józef Piłsudski w Krakowie*, Kraków 2003.

²³ Cyt. za: W. Jędrzejewicz, *Kronika życia Józefa Piłsudskiego 1867–1835*, Londyn 1986, t. I, s. 340.

²⁴ *Kraków w historycznej chwili*, „Nowości Ilustrowane” 1916 nr 47.

z łoży ukłonami”.²⁵ Wielu widzów płakało. W niedzielę 12 listopada dano dwa przedstawienia *Kościuszki pod Raclawicami* z przybyłym „na pilne wezwanie dyrekcji” Solskim.²⁶ Na wieczornym przedstawieniu znów

w jednej z łoż udekorowanych pięknie kwieciami, zajął miejsce brygadier Piłsudski²⁷, legionieści zaś licznie przybyli [...], zajęli miejsca na balkonie. W wielu łożach widać było młodzież. Teatr dosłownie wypełniony był po brzegi. Niektóre ustępy sztuki, a także znakomitą grę Solskiego, publiczność witała burzliwymi, długotrwałymi oklaskami, legionieści zaś zgotowali kilkakrotnie w czasie antraktów oraz podczas kilku scen gorącą owację komendantowi Piłsudskiemu. Na widowni przez cały czas przedstawienia panował niezwykle podniosły patriotyczny nastrój.²⁸

Podczas żywego obrazu bitwy raclawickiej na tle dekoracji Wojciecha Kossaka, publiczność powstała, by odśpiewać *Mazurka Dąbrowskiego*. Sam Piłsudski, już przecież wówczas nie tyle wojskowy dowódca, co polityk, zdając sobie sprawę ze znaczenia nastrojów, zagrał swą rolę bez zarzutu, własną, racjonalną rezerwę wobec austriacko-pruskich planów skrywając w cieniu gabinetu. Dał się nieść tłumowi i pozdrawiał wiwatujących, ale sam nie świętował, zdając sobie sprawę z połowiczności zapowiadanych przez zaborców warunków niepodległościowych. Przewidując sytuację, już 3 listopada 1916 zanotował: „W razie ogłoszenia «niepodległości»: [...] Przede wszystkim dbać o to, by nowy fakt nie zatracił ludzi, [...] być gotowym do targów, lecz nie lecieć na nie zanadto”.²⁹

1918 JAKO ŚWIĘTO TEATRU

Teatralna jesień 1918, z perspektywy krakowskiej sceny, a przede wszystkim z perspektywy codzienności, zdaje się stanowić granicę płynną i nieuchwytną, przesłoniętą przez problemy bytowe zarówno ludzi kulis, jak i bywalców teatru, przez trud reorganizacji życia teatralnego, opresyjny kontekst przekształceniowego chaosu. Już w sezonie 1917/18, po kryzysie przysięgowym, zaczęły się powroty aktorów-legionistów. Dopiero w 1918 zgłosili się do pracy zwolnieni ze służby pracownicy techniczni i aktorzy, m.in. Janusz Nowacki i Zygmunt Nowakowski. Prasa publikowała fotografie „artystów w służbie Marsa”, pisała o nich jak o bohaterach, tymczasem oni sami musieli przede wszystkim zorganizować na nowo swoje życie. Liminalny czas duchowego zawieszenia między starym a nowym po-

²⁵ „Głos Narodu” 1916 nr 551 wyd. wiecz.

²⁶ Ibidem.

²⁷ W Archiwum Artystycznym i Bibliotece Teatru im. J. Słowackiego w Krakowie (dalej: ABTS) zachowała się retuszowana fotografia z tego wieczoru przedstawiająca Piłsudskiego w łoży teatru. Zob. D. Poskuta-Włodek, *Co dzień powtarza się gra... Teatr im. J. Słowackiego w Krakowie*, Kraków 1993, s. 87–89.

²⁸ ABTS, Wycinki prasowe 1916/17.

²⁹ J. Piłsudski, *Korespondencja 1914–1917*, oprac. S. Biegański i A. Suchcitz, Londyn 1984, s. 226–227.

rządkiem grzązał w problemach doraźnych, jak dodatki drożyzniane, samopomoc aktorska w kwestii zaopatrzenia w tłuszczę, opał i buty. Wiele o ich sytuacji mówi list Włodzimierza Kosińskiego do Prezydium Miasta z 5 sierpnia 1917:

W Teatrze Miejskim im. J. Słowackiego pracowałem 10 lat aż do wybuchu wojny. Wówczas, mimo że jestem poddany Królestwa Polskiego, wstąpiłem dobrowolnie do Legionów, uważając to jako pierwszy mój obowiązek Polaka, służyć ojczyźnie w chwili, gdy zaczynała nam przyświecać nadzieja wolności. Ponieważ służyłem w kawalerii, przeto prócz całego umundurowania, musiałem kupić konia, siodło itp. Nie mając żadnego majątku byłem zniewolony zasobną już garderobę w większej części wyprzedać. W czasie 3-letniej służby wojskowej, odbyłem kampanię karpacką a następnie wołyńską. Stosunki polityczne nakazały mi obecnie wystąpić z Legionów. Wystąpiłem i zaraz zgłosiłem swą gotowość służenia scenie krakowskiej nadal.³⁰

Dalej porucznik Legionów prosił o udzielenie „jednorazowej renumeracji” w wysokości 1200 koron na zakup nowej garderoby. Przyznano mu 800.

Po objęciu od września 1918 dyrekcji przez Teofila Trzczińskiego, repertuar Teatru im. J. Słowackiego miał charakter przejściowy. Przedstawiał się skromnie i jeszcze nie zapowiadał błyskotliwej oferty artystycznej następnych sezonów – do końca grudnia grano, obok kilku nowości (jak *Adwent* Strindberga) głównie niedrogie w realizacji wznowienia: *Przyjaciół* Fredry, *Dla szczęścia* Przybyszewskiego, *Jeńców* Rydla, *Wachlarz lady Windermere* Shawa, oraz niewymagające wielkich nakładów premiery, niektóre aktualnie wybrzmiewające, jak *Obowiązek* Lavedana. Jesienią, podczas której dynamika wydarzeń decydowała o losach Polski i kształcie Europy, teatr Trzczińskiego, manifestując współuczestnictwo w historycznych wydarzeniach, sięgnął do własnej tradycji. Co jednak znamienne, Trzcziński w tym ważnym momencie zrezygnował z tropu romantycznego, tyrtejskiego, mesjanistycznego. Znakiem przejścia nie uczynił wznowień legendarnych prapremier *Dziadów* ani *Kordiana*.³¹ Nowego otwarcia dokonał odwołując się do nieformalnego, lecz faktycznego patrona krakowskiego teatru – Wyspiańskiego. Wielotygodniowe, rozgrywające się w tle wielkiej, twardej polityki, a odczuwalne w sferze zbiorowych afektów Święto Niepodległej, zjednoczył ze świętem teatru – nie teatru w ogóle, ale konkretnego krakowskiego Teatru Miejskiego, ofiarowanego niegdyś Narodowej Sztuce.³² Rozegrane zostało to święto w przestrzeni sceny i widowni ustanowionej niegdyś przez Wyspiańskiego, naznaczonej symboliką Starego Wiarusa, Chocholego tańca, modlitwy Konrada, triumfem trumny św. Stanisława. Na inaugurację sezonu, 15 września, wystawiono więc wznowienie *Wesela*, a 20 października, z okazji uroczystości obchodzonego jubileuszu 25-lecia Teatru Miejskiego, zagrano, w nieco odmiennej od prapremierowej wersji, *Wyzwolenie* – obie inscenizacje w reżyserii Józefa Sosnowskiego. Krzyżowały się w nich spojrzenia: w przeszłość „wielkiej

³⁰ ANKr, TM 7/265.

³¹ Po wojnie Teatr im. Słowackiego wznowił *Dziady* 1 XI 1919, a nową inscenizację *Kordiana* dał dopiero w 1924.

³² Kraków Narodowej Sztuce – napis na frontonie Teatru Miejskiego.

sceny otworem” i w przyszłość, w której nową legendą stawał się rycerski mit legionów. Obydwa spektakle odbierane były w atmosferze wzmożonych, patriotycznych emocji, podsycanych przez prasę:

symbolika *Wesela* jest zawsze aktualną [...] – teraz bardziej może niż w chwili powstania tego dzieła [...]. Czyż nie włączą się po Polsce różne słomiane Chocholy i czyż ciągle jeszcze nie wyteżamy słuchu w stronę Warszawy, oczekując stamtąd hasła?³³

W *Weselu* Gospodarza grał Kosiński, Stańczyka – Bończa-Stępiński, Poetę – Zygmunt Nowakowski. Silnie działało zespolenie widowiska z chwilą bieżącą, wspólnota sceny z widownią, teatru z nastrojami ulicy. „Aktorzy grają, jakby byli częścią [...] publiczności wysuniętą na scenę” – odnotował Irzykowski³⁴, a Natanson po latach pisał:

Nie zapomnę nigdy wrażeń, których doznałem, oglądając [...] jesienią 1918 roku, *Wesele*. Niecierpliwość młodzieży, pragnącej zrzucenia godła zaborczych, znajdowała w tym momencie potwierdzenie w teatrze.³⁵

Akcentów legionowych nie mogło zabraknąć podczas wieczoru jubileuszowego 20 października, odtwarzającego dość wiernie scenariusz inauguracji teatru. I znów powiązane zostały tropy tradycji i chwili bieżącej: *Prolog* Asnyka, deklamowany w 1893 przez Kotarbińskiego, recytował tym razem Kosiński. Tadeusz Białkowski wygłosił specjalnie na uroczystość napisany wiersz Józefa Relidzyńskiego, poety legionowego, byłego aktora krakowskiego teatru: „Z tej sceny jasny, narodowy geniusz / cmentarnym prochem wróżył zmartwychwstanie / Konrada głosem...”.³⁶ Trzcziński natomiast zakończył swoje przemówienie, poświęcone przeszłości teatru krakowskiego i ludziom z nim związanym, słowami *Muzy z Wyzwolenia*:

Ktokolwiek żyjesz w polskiej ziemi
I smucisz się, i czoło kryjesz,
z rękoma w krzyż załamanami,
biadasz, — przybywaj tu, — odżyjesz!

Nowym Konradem w *Wyzwoleniu* mógł być oczywiście tylko legionista (Zygmunt Nowakowski). Na przecięciu jego legionowej tożsamości i półprywatnego, jakby powiedziała Fischer-Lichte – aktorstwa „fenomenalnego”, dostrzegano

³³ M. S-i [Sebastiani], *Pierwsze przedstawienie nowego sezonu. Wesele Wyspiańskiego*, „Czas” 16 IX 1918.

³⁴ K. Irzykowski, *Pisma teatralne*, t. I: 1896–1926. *Recenzje i felietony, artykuły, listy otwarte*, teksty zebrała i oprac. J. Bahr, Kraków 1995, s. 103.

³⁵ W. Natanson, „*Złota reguła*” *Teatru im. J. Słowackiego*, program Teatru im. J. Słowackiego do *Wesela* Wyspiańskiego, Kraków 1969.

³⁶ Maszynopis autorski, ABTS; druk [w:] J. Relidzyński, *Pędząca chwała. Wiersze i fragmenty*, Warszawa 1921, s. 93–95.



Zygmunt Nowakowski w grupie legioniistów, Zambrów 1917

autentyzm „nowego Konrada” – bohatera czynu, sprawdzonego w boju i emanującej siłą sprawczą:

Nowy Konrad chce siebie i naród wyzwolić spod wpływu grobowej poezji, powołać ją do prawdziwego, żywego życia, ale ostatecznie przekonywa się, że i on jest tylko aktorem grającym rolę oswobodziciela. Nie grał tylko wtedy, gdy się sam mocował z różnymi koncepcjami i programami estetyczno-politycznymi, gdy zwyciężał rozmaite maski, które mu przesłaniały prawdziwe oblicze powołania narodowego i swojego w narodzie. W tym procesie dialektycznym okazał taką bystrość i przenikliwość myślenia, że wiele kwestyj, sformułowanych przez niego przed laty piętnastu, zrozumieliśmy dopiero wczoraj: rzeczywistość dała nam już komentarz

– pisał Tadeusz Sinko³⁷, a na przełamanie granicy między prywatnością a rolą zwrócił uwagę Irzykowski:

obok wrażenia, jakie wywierał [Nowakowski] jako aktor, zaznaczało się jeszcze – dyskretnie, lecz niemniej silnie – to wrażenie, które wywierał jako człowiek. [...] Może nikt nie wyczyta w tym ujmę, lecz największą pochwałę, gdy powiem, że grał jak doskonały amator.³⁸

³⁷ T.S. [T. Sinko], „Czas” 1918 nr 468.

³⁸ K. Irzykowski, *Pisma teatralne*, op. cit., s. 113.

Nie było wątpliwości, kim jest naprawdę nowy Konrad. Z czasem „o konradyzmie Piłsudskiego pisało wielu”, najdobitniej chyba Wilam Horzyca, w *Dziejach Konrada* łączący „w postaci Piłsudskiego uświęcającą moc Mickiewicza i Wyspiańskiego, dwóch magów religii patriotyzmu, z «czynem» legionowym”.³⁹ Właśnie budził się projekt nowego mitu – i jego konsekwentnie budowanego wizerunku równego królom wybawcy, „herosa, wodza, hetmana”⁴⁰, a wkrótce też naczelnika, dziadka, opiekuna narodu, głównego aktora o empli bohaterskim na scenie polskiej historii.

POLITYKA I PROPAGANDA

Obecność, a nade wszystko wpływ środowisk legionowych skupionych wokół obozu Piłsudskiego były w krakowskim teatrze II Rzeczypospolitej silniejsze niż mogłoby się здаwać. Pochodziły z zewnątrz, z kręgów wielkiej, realnej polityki, i ze strony władz miasta, sprawujących bezpośredni nadzór nad teatrem, ale też istniały wewnątrz teatru, ścierając się niekiedy z silną reprezentacją mocno lewicujących związków zawodowych zrzeszających wielu pracowników technicznych. Siłą sprawczą miały działania prezydentów Krakowa, dawnych legionistów Władysława Beliny-Prażmowskiego (1931–1933), Mieczysława Kaplickiego (1933–1939), czy Karola Rollego, wiceprezydenta do 1926, prezydenta w latach 1926–1931, wprawdzie nie legionisty, ale senatora z ramienia BBWR w latach 1928–1938. W samym teatrze i wokół niego, oprócz aktorów – istniał legionowy krąg towarzyski. Należeli do niego nie tylko aktorzy-weterani, ale także osoby niegdyś związane z zespołem, jak żona Relidzyńskiego Wanda Jarszewska (w teatrze krakowskim w latach 1909–1919) i Romana Szpak, żona Kadena-Bandrowskiego (w Krakowie w sezonie 1913/14). Szare mundury zakładało przy okazji różnych uroczystości także kilku pracowników technicznych i administracyjnych, wśród nich Władysław Żychowicz, referent literacki, opiekun teatralnej biblioteki i członek miejskiej Komisji Teatralnej. Zygmunt Nowakowski utrzymywał bliskie kontakty z wieloma kolegami, byłymi legionistami, m.in. z generałami Józefem Hallerem, Marianem Kukielem i Kordianem Zamorskim.

Przed przewrotem majowym, w latach pierwszej dyrekcji Trzczińskiego, wpływ kręgów piłsudczykowskich i ludzi im sprzyjających był jeszcze w sferze kultury śladowy i nieoficjalny. Trzcziński ze swoimi współpracownikami, przede wszystkim ze Stanisławą Wysocką, i z powszechnie znanymi sympatiami dla awangardy, wprowadzający na scenę futurystów i performanse takie jak *Śmierć na gruszy* Wandurskiego, atakowany był za sprzyjanie „bolszewizmowi”. Jego konflikt z pravicową prasą i niesnaski z Rollem, wówczas wiceprezydentem, miały podłoże

³⁹ D. Ratajczak, *Święte legiony. Rzecz o mechanizmach sakralizacji w dramacie popularnym lat dwudziestych*, [w:] *Popularny dramat i teatr religijny w Polsce*, red. I. Sławińska i M. B. Stykowa, Lublin 1990, s. 219.

⁴⁰ Zob. W. Wójcik, *Nadzieje i złudzenia. Legenda Piłsudskiego w polskiej literaturze międzywojennej*, Katowice 1978, s. 87.

ważniejsze niż tylko skrywana, obopólna osobista niechęć. Po kilku próbach usunięcia Trzcńskiego, dziwnym zbiegiem okoliczności w dniu zamachu majowego Rolle wystosował do dyrektora pismo, w którym po konwencjonalnych grzecznościach stawiał sprawę jasno:

Ze względu na spóźnioną porę i interes instytucji miejskiej oczekuję odpowiedzi do niedzieli 16 bm. Po bezskutecznym upływie tego terminu uważać będę, że nie stara się Pan o teatr krakowski od sezonu 1926/27.⁴¹

Trzcński zrezygnował ze stanowiska pod koniec maja, oficjalnie z powodów zawodowych, jednak w gorącej politycznie atmosferze. W czerwcu reaktywowano Radę Miasta zdominowaną odtąd przez piłsudczyków, a prezydentem został wybrany Rolle. Po jakimś czasie „Kurier Poranny” podsumował sytuację: „Trzcński pełnił [...] funkcję dyrektora [...] dobrze, usunięto go w sposób niemal brutalny, aby zrobić miejsce p. Nowakowskiemu”.⁴² Faktycznie, okoliczności powierzenia Zygmunta Nowakowskiemu krakowskiej dyrekcji były jeśli nie tajemnicze, to nagłe. Jak sam pisał, otrzymał stanowisko, na które miał ochotę dużo wcześniej, ale czekał, by mu „teatr dano”.⁴³ Otrzymał go bez konkursu, a na początek dyrekcji doszło do aktorskiego exodusu i wymiany połowy zespołu.

O ile mimo wszystko niełatwo udowodnić polityczne przyczyny powierzenia Nowakowskiemu dyrekcji w 1926, to w przypadku objęcia stanowiska przez Juliusza Osterwę sześć lat później trudno o wątpliwości. Nie byłoby podstaw do powątpiewania w apolityczne powołanie wybitnego, uznanego artysty, gdyby nie jawne okoliczności nominacji. Poprzedzona została polityczną rekonstrukcją władz miasta. Po rozwiązaniu w lutym 1931 Rady Miasta przez piłsudczykowski wojewodę Mikołaja Kwaśniewskiego, a następnie po zarządzeniu prowizorium samorządowego, nowa Tymczasowa Rada Miejska powołała w lipcu 1931 na stanowisko prezydenta legendarnego dowódcę kawalerii Legionów Władysława Belinę-Prażmowskiego.⁴⁴ Na wiosnę 1932 przeprowadził on operację ponownego „umiastowienia” krakowskiej sceny, a zatem bezpośredniego jej podporządkowania władzom miasta, oraz pozyskania na stanowisko dyrektora Osterwy, o czym świadczy korespondencja artysty z pułkownikiem.⁴⁵ „Pan Osterwa chce wykorzystać koniunkturę i sprzedać się bardzo drogo” – komentował

⁴¹ List Karola Rollego do Teofila Trzcńskiego, 12 V 1926, Biblioteka Muzeum Historycznego Miasta Krakowa, R. 164.

⁴² „Kurier Poranny” 5 V 1929.

⁴³ List Zygmunta Nowakowskiego do Zofii Jachimeckiej, 1925. Cyt. za: J. Dużyk, *Kraków w listach Zygmunta Nowakowskiego z lat 1924–1963*, „Rocznik Krakowski” 1989, t. LV, s. 219.

⁴⁴ Zob. E. Adamczyk, *Spoleczność Krakowa i jej życie*, [w:] *Dzieje Krakowa. Kraków w latach 1918–1939*, red. J. Bieniarzówna, J. M. Małecki, Kraków 1997, s. 64–67.

⁴⁵ Zob. List Juliusza Osterwy do Władysława Beliny-Prażmowskiego, Warszawa, 7 IV 1932, [w:] *Listy Juliusza Osterwy*, zebrała E. Osterwianka, wstęp J. Zawieyski, red. E. Krasieński, Warszawa 1968, s. 188–189.

sytuację „Naprzód”.⁴⁶ Znow obył się bez konkursu, znow Trzcński odchodził z teatru w chwili wzrostu potęgi obozu piłsudczykowskiego. Pisano o obłudnym ubolewaniu Komisji Teatralnej z powodu odejścia Trzcńskiego, „którego w rzeczywistości sanacja brutalnie wylała”.⁴⁷ Niechętna obozowi rządzącemu część prasy – na czele z „Naprzodem”, popierającym Piłsudskiego, a po roku 1930 występującym z pozycji antysanacyjnej, wprost wskazywała na podtekst polityczny nominacji Osterwy. Gazeta nazwała go „zdecydowanie partyjnym kandydatem znieawidzonej sanacji”, informowała o „zakulisowej intrydze, chyłkiem przeprowadzonej celem dania kilku posad «swoim» w zarządzie krakowskiego teatru”, oceniała, że „Osterwa [...] zgodził się na pełnienie roli parawana [!] dla rządów sanacyjnych w teatrze krakowskim”.⁴⁸ Jednoosobową decyzję Beliny – z pominięciem konsultacji i dotychczas stosowanych procedur – uznano za zamach na samorząd. Niekwestionowana ranga artystyczna Osterwy miała gwarantować projekt sanacyjny w teatrze krakowskim i – szerzej – w Krakowie.

Sanację w teatrze – artystyczną, organizacyjną i personalną – firmował Osterwa. To on gwarantował swoim nazwiskiem wprowadzenie nowego, ustalonego z Beliną, regulaminu, w tym kontrowersyjne obniżenie gwarantowanych gaż o pięćdziesiąt procent i uzależnienie pozostałej części od dochodów z przedstawień, uruchomienie kontrolowanego przez urzędników kuratorium teatru szkolnego. Jednak główny ciężar zmian organizacyjnych pozostawał w rękach nowo zaangażowanego na stanowisko kierownika literackiego Bolesława Pochmarskiego, jednego z czołowych krakowskich polityków. Związany z obozem rządzącym Pochmarski, syn powstańca styczniowego, absolwent Uniwersytetu Jana Kazimierza, polonista, nauczyciel gimnazjalny, publicysta, recenzent teatralny, literat, był w młodości aktywnym członkiem Związku Strzeleckiego. W 1914 wstąpił do Legionów, o których potem dużo pisał i publikował. Brał udział w wojnie polsko-bolszewickiej i został zdemobilizowany w randze kapitana. Po 1918 znalazł się w Krakowie. Był niezwykle aktywnym animatorem życia kulturalnego i politycznego, działał w wielu organizacjach – od Towarzystwa Nauczycieli Szkół Średnich i Wyższych po Związek Literatów Polskich. Jego szerokie kontakty były powszechnie znane. W 1932 został członkiem zarządu krakowskiego oddziału Związku Literatów Polskich, pełnił funkcję prezesa krakowskiego Związku Legionów Polskich i był członkiem ogólnopolskiego zarządu tej organizacji, wiceprezesem zarządu powiatowego Związku Oficerów Rezerwy w Krakowie i członkiem rady naczelnej Związku Związków Zawodowych, od 1928 był posłem na Sejm – wybierany w II, III i IV kadencji z ramienia BBWR. Jak po latach zanotował ustępujący ze stanowiska referenta literackiego Alfred Woycicki,

⁴⁶ *Za kulis balaganu magistracko-teatralnego w Krakowie. Zagadka przyszłego dyrektora*, „Naprzód” 1932 nr 86.

⁴⁷ *Sanacja w teatrze*, „Naprzód” 1932 nr 89.

⁴⁸ Zob. *Za kulis balaganu magistracko-teatralnego. Dyrektor teatru wypożyczony na sześć miesięcy*, „Naprzód” 1932 nr 77.

„po zmianie dyrekcji [...] stanowisko powyższe zostało uznane za wybitnie polityczno-ideologiczne, w związku z czym musiał je objąć przedstawiciel Związku Legionistów”.⁴⁹ Osterwa zaliczał go do grona swoich najbliższych przyjaciół.⁵⁰ Udzielał mu pełnomocnictw do publicznego reprezentowania interesów teatru. Pochmarski wywiązywał się z tego zadania z nadatkiem, był wyjątkowo aktywnym organizatorem.

Wpływy kręgów sanacyjnej władzy na losy krakowskiego teatru nie dają się ująć w łatwo rozpoznawalny schemat, a układ sił nie był jednoznaczny. Dowodzą tego skomplikowane relacje Osterwy z prezydentem Kaplickim, który w przeciwieństwie do Beliny nie przyjaźnił się z twórcą Reduty i nie był podatny na jego osobisty czar. W efekcie Kaplicki pilnował dyrektora Osterwy, żądając od niego bezwzględnej dyscypliny służbowej, administracyjnej i finansowej. Ale też postawa samych przedstawicieli, satelitów lub tylko zwolenników obozu propiśsudczykowski, a potem rządzącego obozu sanacji daleka była od tępej ideologizacji. Za Nowakowskim czy Pochmarskim stała nie tylko przeszłość legionowa i znajomości z wysoko postawionymi przedstawicielami władzy; teatr był dla nich sprawą pierwszorzędą. Autonomia artystyczna teatru krakowskiego nie została ani na chwilę wyraźnie zachwiana, choć niewątpliwie niektóre decyzje repertuarowe miały swoje źródło w silnej więzi środowiskowej i przyjaźniach legionowych, jak w przypadku premier dramatów Władysława Orkana, kolegi dyrektora Nowakowskiego z biura prasowego Legionów: *Franka Rakoczego* w 1927 i *Pomsty*, zrealizowanej za dyrekcji Osterwy, dzięki Pochmarskiemu, poprzedzonej przedmową wygłoszoną przez innego weterana Legionów, generała-literata Andrzeja Galicę.⁵¹ To przypadki incydentalne, dużo poważniejsze konsekwencje miały decyzje programowe za dyrekcji Osterwy, kiedy zdecydowanym ruchem nakreślona linia repertuarowa, inspirowana doświadczeniem Redutowym, zmierzająca ku twórczości w trzech czwartych polskiej, pozostającej w tradycji romantycznej, a także akademicki, nie wolny od patosu, styl interpretacji klasyki zgodne były z oficjalną polityką kulturalną. Parafrazując słowa Ewy Partygi, można rzec, że do Krakowa zjechał Osterwa jako Książę Niezłomny Calderona/Słowackiego, by publiczność romantycznie i po katolicku przeanielać.⁵² Podobnemu celowi służył również zorganizowany przez Pochmarskiego, firmowany przez Osterwę, teatr szkolny i spektakle organizowane we współpracy z kuratorium, o określonym ideowo, przeważnie klasycznym, narodowym repertuarze, poprzedzane wychowawczymi prelekcjami.

Najciekawiej przedstawia się koronkowa akcja Pochmarskiego w latach 1932 i 1933, polegająca na próbie powstrzymania ambicji awangardowej lewicowej

⁴⁹ Zob. A. Woycicki, *Życiorys*, zbiory Teatru im. J. Słowackiego w Krakowie.

⁵⁰ List Juliusza Osterwy do Tadeusza Białkowskiego, Gorlice 17 V 1931, [w:] *Listy Juliusza Osterwy*, op. cit., s. 154.

⁵¹ Autora *Janosika* granego z wielkim powodzeniem kasowym w Teatrze im. J. Słowackiego (reż. T. Trzciniński, 1923).

⁵² Zob. E. Partyga, *Wiek XIX. Przedstawienia*, Warszawa 2017, s. 513.

bohemy, przymierzającej się do stworzenia Cricotu. Pochmarski, wspomagany z wzajemnością przez członków stowarzyszeń poetyckich Helion i Litart, włożył wiele wysiłku, by skanalizować ten zamiar i uprzędzić działania grupy skupionej wokół Józefa Jaremy. We wrześniu 1932 w sali Kolegium Wykładów Naukowych przy Rynku Głównym zapowiedział utworzenie sceny eksperymentalnej przy Teatrze im. J. Słowackiego (jedynym efektem tego zamiaru była premiera *Konia parowego* Adama Bunscha w styczniu 1933). Gdy już Cricot powstał, wszelkimi siłami oraz własnym piórem, wspierał „konkurencję” – działające poza Teatrem Miejskim i Cricotem sceny i scenki, m.in. powstały w 1934 z inicjatywy Tadeusza Kudlińskiego teatrzyk Mikrosцена i reaktywowane w 1930 Akademickie Koło Artystycznego Dramatu Klasycznego. Typowo krakowskiej pikanterii, zaburzającej czarno-biały obraz, dodaje tym intrygom przychylność dla Cricotu samego Osterwy i zaangażowanie Elżbiety Osterwianki, pamiętnej Agnieszki z dramatu *Serce panny Agnieszki* Jaremy, otwierającego ten wybitny, awangardowy „czerwony teatrzyk”, a także spekulacje na temat możliwości przejęcia w 1935 dyrekcji teatru przez Związek Legionistów na czele z Pochmarskim.

CEREMONIE, SAKRALIZACJE, APOTEOZY

Już podczas wojny trwała intensywna praca nad skonstruowaniem i upowszechnieniem rycerskiego wizerunku legionisty i świętości jego bohaterstwa⁵³, a „aparatus propagandowy I Brygady czynił niemało, by konsekwentnie budować kult Komendanta jako charyzmatycznego Wodza Legionów. Pracowało nad tym wielu znakomitych twórców, literatów, muzyków, plastyków”.⁵⁴ Jednym z najbardziej zaangażowanych w budowanie legendy i jej propagandowe wykorzystanie był Zygmunt Nowakowski, skierowany z pola bitwy do biura prasowego Departamentu Wojskowego Naczelnego Komitetu Narodowego. Już wtedy publikował gloryfikujące Legiony artykuły w „Dzienniku Narodowym” i „Wiadomościach Polskich”. To Nowakowski stał się twórcą i popularyzatorem legendy o aktorach teatru krakowskiego przyłączających się spontanicznie do Strzelców i wynoszących do punktu zbiórki na Oleandrach broń sceniczną:

W pierwszych dniach sierpnia 1914 r. aktor pewien, Bolesław Puchalski, począł dyskretnie wynosić z teatralnej zbrojowni szable, stare powstańcze pałasze, i partiami dźwigał je na Błonia, do Oleandrów, by w broń zaopatrzyć ubogą kawalerię Beliny. Wszystkie najładniejsze szable, damascenki, wywędrowały z teatru, i one, które zwykły być używane w fikcyjnych potyczkach, w scenicznych, udanych pojedynkach, zagrały rolę prawdziwą, bohaterską.⁵⁵

⁵³ A. Chwalba, *Promocja czynu i wizerunku legionisty*, [w:] *Legiony polskie 1914–1918*, op. cit., s. 242–351.

⁵⁴ Ibidem, s. 253.

⁵⁵ Z. Nowakowski, *Mój Kraków*, Nowy Jork [b. r. w.], s. 23; idem, *Szabla Puchały*, [w:] *Wytatowane serca*, Warszawa [1932], s. 109–119.

Trudno znaleźć potwierdzenie tej anegdoty, ale jest faktem, że w następnych latach z magazynu teatralnego wydawano ubrania dla 16. pułku Obrony Krajowej.⁵⁶ Inna opowiadka Nowakowskiego, w konwencji baśni o dobrym królu, ukazywała Piłsudskiego odwiedzającego aktorów, wśród nich swoich byłych żołnierzy, w bufecie Teatru im. J. Słowackiego:

Niezwykły gość [...] postanowił złożyć wizytę aktorom w ich czytelni, która była również wewnętrznym bufetem teatralnym. [...] Prowadzono go tedy przez korytarze, przez żelazne drzwi, aż do tzw. damskiej strony, gdzie są garderoby aktorek i ów bufet na pierwszym piętrze. Ada Kosmowska drżącą ręką podała mu kawę i jego własną fotografię, prosząc o autograf. Otóż kawa przy tej sposobności wylała się na spodnie marszałka. Ale marszałek w doskonałym był humorze i za nic nie chciał opuścić kulis. Wypytywał o teatr, kazał sobie opowiadać zabawne zdarzenia i śmiał się do rozpuku. Fotografie z podpisem umieszczono na ścianie czytelni w miejscu honorowym.⁵⁷

Historia to przynajmniej po części prawdziwa, portret ten zachował się w teatrze do dziś, widnieją na nim słowa: „Dla Czytelni Artystów Teatru im. J. Słowackiego J. Piłsudski Kraków 17 XI 924”.

Postacią centralną w nowej mitologii była oczywiście monumentalna i swojska zarazem postać ojca narodu, wybawiciela, opiekuna wspólnoty:

W Polsce tę rolę odgrywał oczywiście Józef Piłsudski, którego legendę jako niezłomnego konspiracyjnego przywódcy i obdarzonego szczególną intuicją „natchnionego” polityka propagowano już w czasie I wojny światowej. Po odzyskaniu niepodległości wszystkie te elementy wzmocniono, a Piłsudski został powołany do odegrania roli prawdziwie romantycznego bohatera, pozostającego ponad konfliktami politycznymi i służącego wyłącznie Polsce, a następnie, wraz z wiekiem, przejść ku postaci „dziadka” – tradycyjnego Polaka z dworku, strażnika prawdziwych wartości.⁵⁸

Wszystko to predestynowało do uczynienia z Marszałka protagonisty wszystkich ojczyźnianych widowisk kulturowych, w tym świąt i celebracji, akademii, spektakli, przedstawień plenerowych itp. Naturalną scenerią dla tych performansów był rzecz jasna Kraków, łączący atrybuty historycznego i duchowego centrum, genius loci, miasta-teatru, miasta-scenografii, ale też strażnika pamięci i grobów. Widowiska i celebry rozgrywane się w reprezentacyjnej sali przy placu Św. Ducha ulegały teatralizacji niejako podwójnej – stawały się teatrem w teatrze. Spontaniczne początkowo i nieczęste uroczystości (jak pierwsze przedstawienie z okazji imienin Józefa w marcu 1919 – grano oczywiście *Wyzwolenie*) nabierały coraz bardziej oficjalnego charakteru. W Krakowie, jak w całym kraju, systematycznie odbywały się uroczyste wieczory i przedstawienia z okazji świąt 11 listopada i 3 maja, a od 1927 do 1935 także 19 marca – w dniu imienin Piłsudskiego.

⁵⁶ Zob. Protokół przekazania kostiumów teatralnych dla 16. pułku Obrony Krajowej, 1 II 1917, ANKr, TM 7.

⁵⁷ Z. Nowakowski, op. cit., s. 25.

⁵⁸ D. Kosiński, *Teatra polskie. Historie*, Warszawa 2010, s. 301.

Wystawiano wtedy najczęściej utwory polskie – Niemcewicza, Fredry, Anczyca, Krzywoszewskiego, Mickiewicza, Słowackiego, Wyspiańskiego, Rostrowskiego. W pierwszą rocznicę śmierci Marszałka, 12 maja 1936, odbyło się specjalne poświęcone mu przedstawienie – *Misterium nocy majowej* Morstina. Zbiegło się to wydarzenie – co wywoływało religijno-patriotyczne wzmożenie – z uroczystościami 900-lecia urodzin patrona Polski św. Stanisława, poprowadzonymi na Skałce przez prymasa Augusta Hlonda, z udziałem tysięcy wiernych.

Mimo wszystko jedyna stała scena w mieście niewiele miała wspólnego z powszechną w latach trzydziestych narodowo-religijną propagandą dla ludu, krytykowaną nawet przez Nowakowskiego, aktywnego współtwórcę „cieplej” wersji legendy Legionów i Marszałka, ale też fachowo, bezbłędnie w swoim piśmarstwie i publicyście ustanawiającego proporcje między propagandową użytecznością patosu, sentymentu i sprawnie preparowanej prostoty dedykowanej przeciętnemu Polakowi. W jednym z felietonów zamieszczonych w „Ilustrowanym Kurierze Codziennym” Nowakowski ironizował:

Pochopnie zwykliśmy urągać na przeróżne braki w naszym stosunkowo młodym mechanizmie państwowym, a tymczasem nie wiemy, ile rzeczy potrzebnych robi się na każdym kroku. Choćby właśnie te podręczniki patriotyczne, które wypełniają dotkliwą lukę! [...] Zdumienie moje nie miało granic, gdy zacząłem w księgarniach kupować tę prawdziwie radosną twórczość. Ręka mi zdrętwiała od dźwigania całego naręcza barwnych kwiatków. Wreszcie musiałem do pomocy wziąć posłańca, który, gdy przyszedł do domu, spytał, gdzie to wszystko położyć.

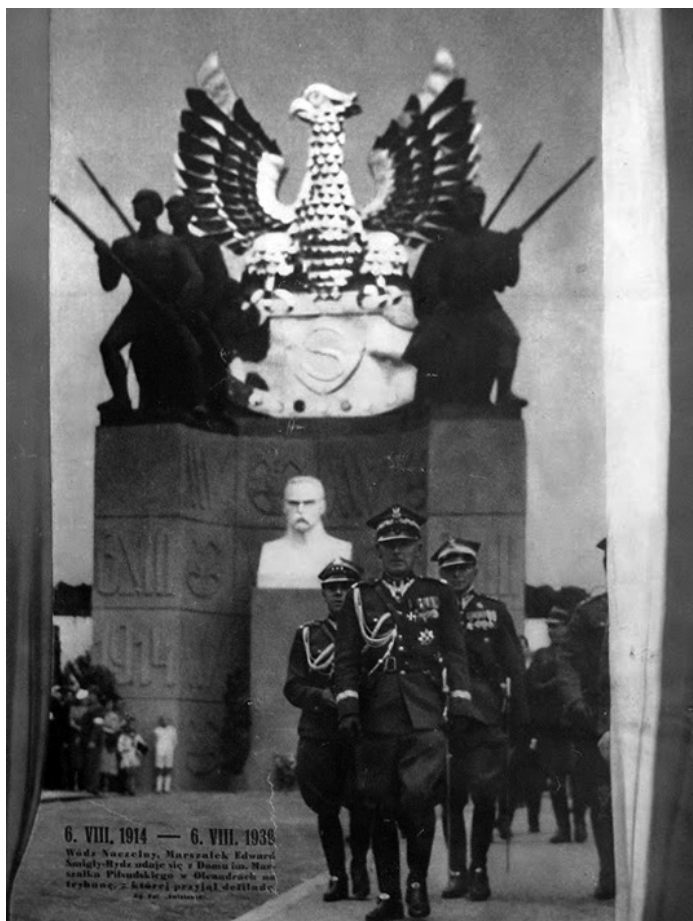
- Na stos! Na stos! – odrzekłem nucąc jakąś pieśń.⁵⁹

Legenda legionów i mit Marszałka w wersji popularnej zostały wprowadzone na krakowską scenę w inscenizacji *Galązki rozmarynu* Nowakowskiego – największego teatralnego sukcesu frekwencyjnego dyrekcji Frycza i w ogóle lat trzydziestych w Krakowie (69 przedstawień w sezonie 1937/38). W wersji mistycznej, w tonie patriotyczno-religijnym, pojawiła się natomiast w *Trzech mgłach* Mariana Niżyńskiego w 1935, pierwszej premierze dyrekcji Karola Frycza, zrealizowanej przez Wacława Radulskiego, oraz *Hymnie na cześć oręza polskiego* Morstina w 1939.

Wszecobecne były obchody rocznicowe, jak pisał Nowakowski „właściwie nie ma już tzw. dnia powszedniego. Takiego szarego dnia, w którym by można było żyć normalnie, po ludzku. Wszystkie dni są dniami czegoś tam”.⁶⁰ Jednak w zasadzie omijały teatr, który z czasem stawał się dla ich rozmiarów już chyba za ciasny. Wyobraźnię zbiorową zdominowały natomiast trzy wielkie celebry, monumentalne widowiska – msze narodowe, dedykowane uświęconej już postaci Piłsudskiego. Wszystkie miały charakter ogarniającej całe miasto, a właściwie całą Polskę, totalnej co do rozmiarów i afektów ceremonii pogrzebowej, zaś postać Marszałka pełniła w nich funkcję ustanawiającą. Pierwszym z trzech aktów

⁵⁹ Z. Nowakowski, *Bialo-czerwony... standard*, „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1933 nr 315.

⁶⁰ Idem, *O ministerstwo propagandy*, „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1934 nr 146.



Obchody 25. rocznicy wymarszu Kadrówki, Kraków 1939

świętego narodowego widowiska było sprowadzenie szczątków Słowackiego i złożenia ich na Wawelu w 1927, drugim – pogrzeb Marszałka w 1935 i wreszcie trzecim – faktycznie wielki narodowy pogrzeb II Rzeczypospolitej, jaki stanowiła monumentalna plenerowa inscenizacja dla wielotysięcznej publiczności *Hymnu na cześć oręża polskiego*, wystawiona przez Frycza na Wawelu 5 i 6 sierpnia 1939 z okazji zjazdu Legionistów. Wystąpili aktorzy Teatru im. J. Słowackiego, studenci warszawskiego PIST-u oraz statyści-żołnierze – w sumie kilkaset osób. Frycz umieścił na dziedzińcu arkadowym ogromną scenę, nad którą zawisła mapa Polski. Na wieży Senatorskiej powiewała biało-czerwona flaga. Całość widowiska składała się z trzech części: Godziny Sławy (triumf hetmana Tarnowskiego po bitwie pod Obertynem), Godziny Niewoli i Godziny Wyzwolin – apoteozy wolnej Polski. Kluczowa, symboliczno-mistyczna scena rozgrywała się w finale aktu

drugiego, a więc Godziny Niewoli, w którym stary Przewodnik w austriackim mundurze oprowadzał grupę Pielgrzymów po wawelskich kryptach. W pewnym momencie:

Pielgrzymi rozchodzą się tworząc małe grupy rozmawiające ze sobą szeptem. Wchodzi Towarzysz [Piłsudski] – grał go Janusz Ziejewski – przechodzi od grupy do grupy i opiera rękę na ramieniu jednego z pielgrzymów.

TOWARZYSZ:

Patrz się i oprzyj czoło niewolnikowi
 O rzeźby ruin na tym Akropolu
 Potrzebowałeś widocznie symbolu
 Twojej niewoli, hańby, upokorzeń
 Więc masz tu dziejów męki profil. [...]
 Idź się za Polskę modlić do katedry
 W której szumiały krzyżackie chorągwie
 Wyrwane z ręki żelaznych mocarzy.

Po czym, w finałowej scenie drugiego aktu, Towarzysz „rozbija urnę o kamienie, zostaje mu w ręku garść ziemi” i wygłasza kwestię:

Niech z tej próchnicy i zmurszałych kości
 Z martwych powstanie drużyna rycerzy
 Co chwyci w ręce symbol wolności.

W wawelskiej inscenizacji, która podążyła tu tropem frazy Wyspiańskiego „umierać musi, co ma żyć”, efekt tej sceny został wzmocniony o symbolikę się-wu: Frycz dopisał w egzemplarzu reżyserskim:

Sam zabierze urnę, rozsypie ziemię. [...] bierze garść ziemi. Muzyka na wyjście pielgrzymów. Na prawo Ziej[ewski] na lewo i przeczekuje wejście Strzelców.⁶¹

Te trzy widowiska, jakby na przekór pół wieku późniejszej utopii Turnera czy Schechnera, nie ujawniały tego, co ukryte, nie kończyły dramatu społecznego wielkim finałem narodowej katharsis, nie uruchamiały zbiorowej refleksywności. Wręcz przeciwnie: przywracały chocholi taniec, mamili snem o Bezgrzesznej, zamykały oczy narodu. Wszystkie niejako wstrzymywały zbiorowo doświadczany historyczny czas i wprawiały go w stan funebralnego rytuału-święta. Wielodniowe obchody związane ze sprowadzeniem z cmentarza Montparnasse i ponownym pochówkiem szczątków Słowackiego śledził cały kraj. Trumna, po przewiezieniu drogą morską, przetransportowana została Wisłą z Gdańska do Krakowa. Kulminacja uroczystości nastąpiła 28 czerwca 1927. Zanim wieczorem w Teatrze im. J. Słowackiego odbyła się premiera *Balladyny* w reżyserii Józefa Sosnowskiego

⁶¹ L. H. Morstin, *Hymn na cześć oręża polskiego*, maszynopis, egzemplarz reżyserski Karola Frycza, ABTS, sygn. 2944.

z nawiązującą do prasłowiańszczyzny scenografią Zofii Stryjeńskiej⁶², Piłsudski, sprawujący honorowy patronat nad obchodami, stał się zarazem mistrzem stentralizowanej w każdym szczególe ceremonii. To on, w wygłoszonym na Wawelu przemówieniu-monologu bohatera romantycznego, odegrał patetyczną scenę tchnięcia ducha w umarłego poetę, posyłał go ku grobom królewskim i zarazem, ze staro-nową misją, w przyszłość:

Gdy teraz patrzę na trumnę, wiem tak, jak wszyscy zebrani, że Słowacki idzie, bo wiem, że idzie tam, gdzie głowy na naszym gościńcu stoją, świadcząc [...] o naszej przeszłości. Idzie między Władysławy i Zygmunty, idzie między Jany i Bolesławy. Idzie nie z imieniem, lecz z nazwiskiem, świadcząc także o wielkości pracy i wielkości ducha Polski. Idzie, by przedłużyć swe życie, by być nie tylko z naszym pokoleniem, lecz i z tymi, którzy nadejdą. Idzie jako Król-Duch.⁶³

Oto nowy Król-Duch, składając szczątki Poety w rytualnym centrum polskości, sam prezentował, w czystej postaci austinowską moc sprawczą własnych słów, zmultiplikowanych przez wszystkie ówczesne media – od gazet i wykrzykujących ten cytat gazeciarzy na ulicach polskich miast po radio: „W imieniu Rządu Rzeczypospolitej polecam panom odnieść trumnę do krypty królewskiej, bo królom był równy”. Hołd złożony Słowackiemu miał też inne, głęboko ideologiczne i propagandowe podłoże. Już w założonym w 1922 czasopiśmie „Droga”, prowadzonym przez piłsudczyków, obok hasła całkowitej przebudowy i odnowy życia polskiego, głoszone programowe nawiązanie do romantyzmu. Następnie

przewrót majowy od razu przystrojono w romantyczną symbolikę i rok 1926 znalazł się w tym samym rzędzie co 1794, 1830 czy 1863. Lata 1926 i 1927 to zarazem szczytowe nasilenie romantycznych tonów w publicystyce piłsudczykowskiej. Wiązało się to również ze szczególnym znaczeniem pogrzebu Słowackiego. Uroczystości te zamykają etap walki piłsudczyków o władzę.⁶⁴

Patetyczne performanse zarządzania prochami oraz szczątkami, jak zauważył Baudrillard, miały coś z magicznego wymiaru zaklęcia rzeczywistości – i zbliżające się katastrofy:

Odkąd rzeczywistość przestała już być tym, czym była, nostalgia nabiera swego pełnego znaczenia. Mnożą się i rosą w cenę mity początku i znaki rzeczywistości. Mnożą się i rosą w cenę wtórne prawdy, obiektywności i autentyczności. Następuje eskalacja prawdziwości, osobistego przeżycia, zmartwychwstanie figuratywności tam, gdzie przedmiot i substancja już zniknęły. Panicznie produkuje się rzeczywistość i referencję, a proces ten przebiega równoległe i ma większe jeszcze natężenie niż szaleństwo produkcji materialnej. W ten oto sposób symulacja objawia się w stadium, które dotyczy nas bezpośrednio, jako strategia rzeczywistości, neoreczywistości

⁶² Premierze i obchodom towarzyszyło okolicznościowe wydawnictwo teatru *Królowi-Duchowi na dniu jego powrotu* pod redakcją Tadeusza Świątka.

⁶³ J. Piłsudski, *Pisma zbiorowe*, Warszawa 1937, t. VI, s. 76.

⁶⁴ L. Kamiński, *Romantyzm a ideologia. Główne ugrupowania polityczne Drugiej Rzeczypospolitej wobec tradycji romantycznej*, Wrocław 1980, s. 30.

i hiperrzeczywistości, powielana wszędzie przez strategię powstrzymywania i jednoczesnego odstraszenia – strategię prewencji.⁶⁵

Pogrzeb Piłsudskiego, powtarzający ryt powtórnego pochówku Słowackiego, największa ceremonia i najbardziej monumentalne widowisko dwudziestolecia, stanowiło wielką kumulację symboli i afektów skupionych już nie wokół generacyjnej formacji legionowej, ale wokół jednej postaci: nowego Konrada, Króla-Ducha, nowego Napoleona, Wodza, Ojca, Wyzwoliciele, Władcy krainy żywych i umarłych, Siewcy Prochów i Wskrzesciela. Znowu przychodzi na myśl Baudrillard, opisujący sprowadzenie do Paryża szczątków Ramzesa:

Cała nasza linearna i akumulacyjna kultura zaczyna walić się w gruzy, jeśli nie potrafimy magazynować przeszłości w świetle dnia. W tym celu należy wydobyć faraonów z ich grobowców, a mumie z ich milczenia. W tym celu należy je ekshumować i oddać im honory wojskowe. [...] Potrzebujemy widzialnej przeszłości, widzialnego kontinuum, widzialnego mitu początków, upewniającego nas co do naszego kresu. Dlatego że w gruncie rzeczy nigdy w niego nie wierzyliśmy. Stąd właśnie owa historyczna scena powitania mumii na lotnisku Orly. Czy dlatego, że Ramzes był wielkim despotą i wojownikiem? Oczywiście. Lecz przede wszystkim dlatego, że nasza kultura śni, że za ową minioną i martwą mocą, którą stara się zaanektować, istnieje inny porządek, który nie ma z nią nic wspólnego, marzy o nim, ponieważ skazała go na zagładę, ekshumując go jako własną przeszłość.⁶⁶

⁶⁵ J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, przekł. S. Królak, Warszawa 2005, s. 12.

⁶⁶ *Ibidem*, s. 16.