

Marek Ney-Krwawicz

Warszawa

„Mars i Melpomena” — dwie książki o działalności polskich teatrów wojskowych w latach II wojny światowej¹

Badania nad polskim życiem teatralnym w latach II wojny światowej prowadzone są od wielu lat. Ich efektem była m.in. (podstawowa do dnia dzisiejszego) praca Stanisława Marcza-ka-Oborskiego *Teatr czasu wojny 1939–1945* opublikowana w 1967 r. i oddająca ówczesny stan wiedzy. Szczególne miejsce w naszym ruchu teatralnym II wojny światowej zajmują teatry żołnierskie, które powstawały i rozwijały swą działalność wszędzie tam, gdzie organizowało się i walczyło Wojsko Polskie. Oddziaływanie ich wykraczało jednak znacznie poza widownię w mundurach, stając się (np. w Armii Polskiej na Wschodzie i w 2 Korpusie Polskim) istotnym czynnikiem życia kulturalnego ludności cywilnej skupiającej się wokół naszego wojska. W latach PRL w literaturze krajowej pisano przede wszystkim o działalności teatralnej Ludowego WP, by przywołać tu książkę Jadwigi Korzeniowskiej *Melpomena walcząca* (Warszawa 1977). Brakowało natomiast samodzielnych publikacji dotyczących teatrów Polskich Sił Zbrojnych na Zachodzie. Badania nad wojskowym życiem teatralnym w jednostkach na obczyźnie znacznie ożywiły się w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych. Z tego czasu (szczególnie z ostatniej dekady) odnotowujemy wiele wartościowych artykułów publikowanych głównie na łamach „Pamiętnika Teatralnego” (np. Anny Mieszkowskiej). Wojskowe życie teatralne obecne było także w pracach zbiorowych (np. *Teatr i dramat polskiej emigracji*, pod red. I. Kiec, D. Ratajczakowej i J. Wachowskiego, Poznań 1994 oraz *Dramat i teatr emigracyjny po roku 1939*, pod red. E. Kalembki-Kasprzak i D. Ratajczakowej, Wrocław 1998.). Ważną publikacją był też album w opracowaniu A. Mieszkowskiej *Artyści emigracyjnej Melpomeny 1939–1995* (Londyn 1998). I jakkolwiek w każdym z tych wydawnictw obecne były teatry żołnierskie, to brakowało nam całościowego ujęcia tego zagadnienia. Udaną próbę takiego kompleksowego opracowania zaprezentował Stanisław Piekarski w opublikowanej w 2000 r. pracy *Mars i Melpomena. Polskie teatry żołnierskie na obczyźnie 1939–1948*. Wydawcą jest Dom Wojska Polskiego i Departament Społeczno-Wychowawczy Ministerstwa Obrony Narodowej. System dystrybucji książek publikowanych przez DWP MON sprawia, iż są one rzadko osiągalne w ogólnodostępnych księgarniach. W tym przypadku zdaje się to być szczególnie odczuwalne.

¹ S. Piekarski, *Mars i Melpomena. Polskie teatry żołnierskie na obczyźnie 1939–1948*, Warszawa 2000, ss. 560, il.; idem, *Polskie teatry jenieckie w Niemczech 1939–1945*, t. I, ss. 575, II, ss. 535, Warszawa 2001.

Praca Stanisława Piekarskiego ma charakter opracowania naukowego. Autor wykorzystał (w sposób, jak się wydaje, zadowolający) dotychczasową literaturę przedmiotu, choć we wstępie nie dokonał jej pogłębionego przeglądu. Zastrzeżenia budzi sposób zestawienia bibliografii, w której znajdujemy: I. *Źródła archiwalne*, II. *Wspomnienia i relacje nie drukowane*, III. *Opracowania drukowane*, IV. *Prasę*. Autor ogranicza się do podania w dziale *Prasa* np. takiej notki, jak: „Pamiętnik Teatralny” 1955–1999. I to wszystko. Nie daje opisów bibliograficznych licznych artykułów publikowanych na łamach tegoż „Pamiętnika”. W przypisach jednak bardzo sumiennie odnosi się do poszczególnych tekstów, z których czerpie informacje. Na podkreślenie zasługuje wykorzystanie prasy z lat wojny, skąd cytuje liczne opinie i fragmenty recenzji teatralnych. Tok narracji ożywiają przywołania wspomnień uczestników wydarzeń. W wykorzystanych archiwach uderza brak Instytutu Polskiego i Muzeum im. Generała Sikorskiego, gdzie znajduje się sporo archiwaliów dotyczących tematyki poruszanej w książce. Inna rzecz, że w czasie lektury książki nie odczuwa się tego braku.

Konstrukcja pracy jest bardzo przejrzysta i zwarta. Po wstępnych uwagach (może zbyt szerokich, jeżeli chodzi o genezę teatru wojskowego, a zbyt skąpych w omówieniu stanu badań) przechodzi Autor do przedstawienia pierwszych polskich teatrów żołnierskich na obczyźnie, a więc na terytorium Rumunii, Węgier i Francji. Sporo miejsca poświęca „Lwowskiej Fali”, która w pierwszych dniach kwietnia 1940 r. przemianowana została na Polowę Czołówkę Teatralną nr 1 „Lwowska Fała” i przydzielona służbowo do Wydziału Propagandy i Oświaty Ministerstwa Spraw Wojskowych. Ogółem na ziemi francuskiej dała ona 28 występów. Kolejny rozdział poświęca Stanisław Piekarski działalności teatralnej na Wyspach Brytyjskich w latach 1940–1946. Jest to przede wszystkim kontynuacja pracy Czołówki Teatralnej WP „Lwowska Fała” kierowanej przez Wiktora Budzyńskiego. Autor omawia jej repertuar i podaje dane statystyczne dotyczące występów i widowni w kolejnych latach wojny (np. w 1942 r. 120 występów przy blisko 50–tysięcznej widowni oraz 12 audycji radiowych i nagranie 11 płyt dźwiękowych). Drugim zespołem była Lotnicza Czołówka Teatralna, kierowana przez por. Leopolda Skwierczyńskiego (późniejszego „cichociemnego”), w której m.in. występował Mieczysław Pawlikowski. Dała ona m.in. od lipca 1941 r. do stycznia 1944 r. 265 przedstawień dla blisko 70–tysięcznej widowni, prezentując np. „Zemstę” czy „Grube ryby”. Autor prezentuje także Teatr Polowy 1 Brygady Strzelców oraz amatorskie teatry żołnierskie w różnych oddziałach (np. 10 Pułku Strzelców Konnych i 10 Brygady pod nazwą „Wesoły Czołg”, który wystawił m.in. „Betlejem Polskie” L. Rydla), a także teatry kukielkowe. Ukoronowaniem zaś działań teatralnych było utworzenie w lutym 1946 r. Czołówek Rewiowej i Teatralnej I Korpusu Polskiego. Ogółem w lecie 1946 r., według danych Autora, w I Korpusie funkcjonowało 18 chórów żołnierskich, 28 zespołów muzycznych i 15 orkiestr wojskowych (w tym Chór Wojska Polskiego pod dyrekcją Jerzego Kołaczkowskiego).

Kolejny rozdział *Od Buzuluku do Teheranu* to omówienie działalności teatralnej na szlaku Armii Polskiej w ZSRR gen. Władysława Andersa. Już 30 października 1941 r. powołano tu oficjalnie „Czołówkę Rewiową” pod kierownictwem Kazimierza Krukowskiego, która 2 listopada zaprezentowała pierwszy występ w świetlicy w Buzuluku. Poza tym z inicjatywy Jadwigi Domańskiej powstał Teatr Żołnierza o bardziej poważnym repertuarze. Funkcjonowały również zespoły teatralne w oddziałach, a najbardziej znany był teatr 6 DP. W kolejnym rozdziale Autor omawia działania teatralne podejmowane w Samodzielnej Brygadzie Strzelców Karpaczkich. Zwraca uwagę na specyfikę tej jednostki (wysoki odsetek żołnierzy inteligenckiego pochodzenia) i wysoki poziom poczynań teatralnych, w tym inscenizację *Ptaka* Szaniawskiego. Wśród członków Czołówki Teatralnej Brygady szczególnie zaznaczył się udział Mariana Hemara i Pawła Prokopieni. Jak słusznie konstatuje Autor, „Analizując repertuar i skład

osobowy jego realizatorów, z łatwością dojść można do wniosku, że tak bogatej «reprezentacji literatury polskiej» Brygadzie (później Dywizji) Karpackiej zazdrościć mogły nie tylko inne oddziały wojskowe, ale i największe skupiska emigracji polskiej» (s. 121).

W Armii Polskiej na Wschodzie działały po ewakuacji z ZSRR dwie główne czołówki rewii: Kazimierza Krukowskiego i Feliksa Konarskiego (Ref-Rena), przy czym od początku 1943 r. czołówka Ref-Rena pełniła funkcje czołówki reprezentacyjnej. W obu zespołach znajdowali się m.in. tacy artyści, jak: Jadwiga Andrzejewska, Zofia Terne, Ludwik Lawiński czy Henryk Wars. Wielokrotnie oba zespoły łączyły się i występowały wspólnie. Ich występy skierowane były nie tylko do polskiej publiczności. Odgrywały ważną rolę w kontaktach z aliantami. Między innymi Teatr Polowy K. Krukowskiego dał blisko 150 występów dla wojsk sprzymierzonych. Poza tym od kwietnia 1943 r. swoje oficjalne istnienie rozpoczął Teatr Dramatyczny pod ogólnym kierownictwem Jadwigi Domańskiej i artystycznym Waclawa Radulskiego. Wystawił on m.in. *Damy i huzary*, grane 52 razy dla blisko 40 tys. widzów. Autor zwraca uwagę na rozwój życia teatralnego w Armii Polskiej na Wschodzie, a więc na teatry dywizyjne oraz teatr Junackiej Szkoły Kadetów, który wspólnie ze Szkołą Młodszych Ochotniczek wystawił m.in. *Halkę*. Swoją teatr miał też Dom Uzdrowieńców APW (usytowany koło Aleksandrii). Czołówki teatralne towarzyszyły także 2 Korpusowi Polskiemu w jego kampanii włoskiej. Przedstawienia odbywały się na bezpośrednio zapleczu linii frontu. Szczególnie jednak przez żołnierzy i artystów zapamiętane zostały występy w czasie bitwy o Monte Cassino. To właśnie Gwidon Borucki z czołówki „Ref Rena” był pierwszym wykonawcą *Czerwonych Maków na Monte Cassino* autorstwa Feliksa Konarskiego i Alfreda Schutza. Rozdział *Na ziemi włoskiej* przynosi omówienie działalności teatralnej 2 KP, i to zarówno w czasie kampanii, jak i po jej zakończeniu, a więc w latach 1945–1946, czyli w najmniej znanym etapie dziejów 2 Korpusu. Z tego też czasu przywołuje Autor m.in. festiwal artystyczny z udziałem reprezentacji wszystkich armii sojuszniczych na terenie Włoch. Miał on miejsce na przełomie lutego i marca 1946 r. w Rzymie i był sukcesem polskiego teatru. Nasza reprezentacja (pod wspólną nazwą „Polska Parada”) zajęła I miejsce w grupie „widowisk zespołowych”, w kategorii zaś kompozycji utworów muzycznych I nagrodę przyznano Henrykowi Warsowi za skomponowanie fokstrota. S. Piekarski zwraca także uwagę na powołanie w lutym 1946 r. przy Teatrze Dramatycznym 2 KP Studium Teatralnego, na które przyjęto 23 adeptów. Jak więc widać, Autor omawianej pracy nie kończy jej, jak to czyniło wiele innych osób prezentujących dzieje Polskich Sił Zbrojnych na Zachodzie w maju 1945 r., a daje pełny obraz do czasu ich likwidacji. Temu okresowi poświęcony jest rozdział *Teatry Polskiego Korpusu Przystosobienia i Rozmieszczenia*, a więc latom 1946–1948, gdy na Wyspach Brytyjskich zgrupowano całość PSZ na Zachodzie, przekształcając je w PKPR. I wówczas także kwitło życie teatralne, choć już w innym klimacie politycznym. Jaskrawym przejawem tego było m.in. wystąpienie w 1947 r. angielskiego Związku Zawodowego Pracowników Teatralnych przeciwko polskiemu środowisku artystycznemu. Był to też czas podejmowania zasadniczych decyzji co dalszych losów żołnierzy i artystów, z których spora część zdecydowała się na niełatwe życie emigranta politycznego. To oni nadawali ton kulturalnemu życiu powojennej polskiej emigracji.

Odrębny rozdział poświęca Autor działalności teatralnej internowanej w Szwajcarii 2 DSP i jej Komitetowi Kulturalno-Oświatowemu.

Obraz teatru wojskowego byłby niepełny bez przedstawienia działań tego typu podejmowanych w ludowym WP. *Od Sielc do Lublina* to rozdział poświęcony teatrowi 1 Dywizji im. T. Kościuszki, a potem I Korpusu w ZSRR i wreszcie teatrowi Wojska Polskiego. „O ile w Armii Andersa — pisze S. Piekarski — zespoły artystyczne oscylowały w kierunku wzorców angielskich, to w jednostkach Zygmunta Berlinga od początku starano się korzystać z istnieją-

cych rozwiązań radzieckich. Jeżeli w pierwszym przypadku czołówki teatralne miały dawać żołnierzom odpoczynek, odprężenie, a nawet zabawę, to w przypadku zespołów funkcjonujących wg modelu radzieckiego teatru i rewii miały przede wszystkim zadania agitacyjne i społeczno-wychowawcze” (s. 293). Dodajmy, iż ta refleksja Autora (co wykracza poza ramy pracy) pozostała aktualna do końca istnienia PRL.

Generalnie więc otrzymaliśmy ważną publikację scalającą w jedno rozproszony do tej pory stan wiedzy na temat polskiego teatru wojskowego w latach II wojny światowej. Integralną i ważną częścią tej dobrze napisanej pracy jest ikonografia, która zajmuje prawie 1/3 objętości książki. Składa się na nią 61 załączników (programy teatralne, afisze) i reprodukcje reprezentatywnego zestawu 254 fotografii dokumentujących omawiane działania teatralne. Książka zaopatrzona jest w indeksy nazwisk i miejscowości. Niestety, wydawca nie zaznaczył, iż indeks nazwisk nie obejmuje przypisów, które znajdują się na końcu każdego rozdziału. Książka nie jest także wolna od różnego rodzaju nieścisłości (np. w nazwach jednostek wojskowych — np. na s. 115 Autor pisze o powstaniu w maju 1942 r. 2 Korpusu Wojska Polskiego, a właściwa nazwa brzmiała II Korpus Strzelców). Czasem zdarzają się także niezbyt fortunne sformułowania, jak np. na s. 116 o ochotniczkach „zrzeszonych w Pomocniczej Służbie Kobiet”. One nie były „zrzeszone”, ale służyły w PSK. Potknięcia te mieszczą się jednak w dopuszczalnych granicach i nie wpływają na ogólną ocenę publikacji.

Stanisław Piekarski celowo z tej i tak już obszernej pracy wyłączy działalność sceniczną prowadzoną w oflagach i stalagach, zamierzając poświęcić im oddzielną publikację. I tak się też stało. Nakładem tej samej oficyny otrzymaliśmy kolejne, tym razem 2-tomowe, wydawnictwo *Polskie teatry jenieckie w Niemczech 1939–1945* (Warszawa 2001). W przypadku tematyki teatrów jenieckich dysponowaliśmy wieloma opracowaniami cząstkowymi, i to zarówno w postaci artykułów (głównie na łamach „Pamiętnika Teatralnego” i „Łambinowickiego Rocznika Muzealnego”), jak i publikacjami zwartymi, np. Tadeusza Gasztolda *Życie kulturalne w obozach polskich jeńców wojennych na Pomorzu Zachodnim 1939–1945* (Koszalin 1977). Wielu byłych jeńców wojennych opublikowało swoje wspomnienia we fragmentach lub w całości (np. Wiesław Mirecki *Jeniecka Melpomena*, Warszawa 1966) odnoszące się do działań teatralnych. Tu jednak także brakowało całościowego opracowania sumującego ten bardzo rozproszony dorobek i dającego pełny obraz jenieckiej Melpomeny. Zadania tego podjął się Stanisław Piekarski. Również w tym przypadku budzi zastrzeżenia bibliografia (osobno zestawiona dla każdego tomu). Autor też ograniczył się tylko do działu „Prasa” i podania np. „Łambinowicki Rocznik Muzealny 1975–1998” bez rozpisania wykorzystanych artykułów, choć w przypisach sumiennie do nich odsyła. Jak się wydaje, w sposób zadowalający spożytkowana została bardzo obszerna (a rozproszona) literatura przedmiotu. Wykorzystano też archiwalia zgrupowane w instytucjach krajowych (w tym Archiwum WIH AON, Centralne Archiwum Wojskowe, Centralne Muzeum Jeńców Wojennych w Łambinowicach, Muzeum Teatralne w Warszawie, Instytut Sztuki PAN). Pewien niedosyt budzi zbyt pobieżne omówienie literatury przedmiotu we wstępie. Konstrukcja książki jest, tak jak i w przypadku poprzedniej, bardzo klarowna i przemyślana. Tom I obejmuje rozdziały poświęcone oficerskim obozom jenieckim (oflagom), w tomie II zaś pomieszczono obozy jenieckie dla szeregowych (stalagi) oraz te oflagi, które powstały po przejściu oficerów internowanych w Rumunii, a także obozy kobiece i obozy „oczekiwania”, a więc już po zakończeniu wojny.

O ile przedstawienie działalności teatralnej w ramach armii regularnej wydaje się być mało skomplikowane, o tyle bardzo złożonym problemem jest prezentacja analogicznego działania w przypadku obozów jenieckich. Po szczegółowej lekturze obu tomów odnosi się wrażenie, iż

Autor poradził sobie z tym zagadnieniem bardzo dobrze. Książka, zachowując wszelkie reguły pracy naukowej, jest bardzo interesującą lekturą.

Autor przedstawia rozwój działalności teatralnej w poszczególnych oflagach i następnie zbiorczo w stalagach. Bardzo potrzebne jest krótkie wprowadzenie osadzające ową działalność w realiach przepisów i konwencji, jakim podlegali jeńcy wojenni, innymi słowy — jak to pisze Autor — „Oflagi — miasta za drutami”. Generalnie na początku każdego rozdziału prezentowane są uwarunkowania działań kulturalnych na terenie danego obozu. Były one różne w zależności od wielorakich czynników, a więc składu społeczno-zawodowego jeńców, ich liczebności, położenia obozu, postawy niemieckiego komendanta, a także zmieniającej się sytuacji na frontach i przenoszenia jeńców do innego obozu.

Pierwszy występ teatralny w polskim obozie jenieckim odbył się w ostatnich dniach października 1939 r. w Oflagu II A Prenzlau. *Kordiana* wystawiono konspiracyjnie w piwnicy jednego z obozowych budynków, a wejść tam można było tylko po podaniu hasła „Winkelried”. Jak słusznie pisze S. Piekarski: „prawdziwe znaczenie działań podjętych przez zespół Stanisława Wolickiego polegało na przełamaniu bariery strachu oraz przeświadczenia, że wszelka działalność o charakterze patriotycznym była w obozie zakazana” (t. I, s. 22). Teatr okazał się być czymś bardzo potrzebnym zamkniętym za drutami ludziom, wyłączonym z normalnego życia, w oddaleniu od bliskich, w niepewności jutra oraz niewiadomego czasu trwania wojny. Z czasem stał się jednym z decydujących czynników chroniących przed „chorobą drutów”.

Na przełomie 1941 i 1942 r. w oflagu Neubrandenburg na łamach obozowego pisma „Przegląd Kulturalno-Oświatowy” ogłoszono wyniki badań socjologicznych, jakim poddano blisko 260 jeńców z losowo wybranych baraków. Na pytanie, czy teatr w obozie jest konieczny — „tak” odpowiedziało 247 jeńców. Odpowiedź na pytanie: „Jakie rodzaje twórczości scenicznej są pożądane” 186 głosów oddano na farsy i lekkie komedie, 143 na rewie, a za repertuarem poważnym opowiedziało się 36 osób. „Teatr w obozie — komentuje to Autor — zdaniem publiczności jenieckiej, miał dawać rozrywkę. Repertuar poważny znalazł znikomą liczbę zwolenników — zaledwie 9 procent. Po przeprowadzonych badaniach można też być o wysnuć wniosek, że najbardziej przemawiają do wyobraźni jenieckiej publiczności widowiska kostiumowe, o barwnej i bogatej scenografii. Wyniki ankiety ugruntowały pozycję teatru, który w realiach życia obozowego zaczął spełniać coraz bardziej znaczącą rolę” (t. I, s. 48–49).

Tak więc niezależnie od siebie (choć z tych samych motywów) rozwijało się życie teatralne w różnych obozach. W warunkach obozowych problemem było wszystko — od doboru repertuaru i tekstów sztuk, przez skompletowanie zespołu aktorskiego (w tym niebagatelna rzecz — jeńców grających role kobiece), do całego zaplecza (a więc przygotowania kostiumów i dekoracji). Wystarczy wspomnieć, iż w oflagu Gross Born tylko w latach 1940–1942 na potrzeby teatru wykonano w warunkach obozowych 219 sukien damskich i 202 stroje męskie. Wielokrotnie miano do dyspozycji tylko prześcieradła oraz farby i z nich „wyczarowywano” kostiumy godne zawodowych pracowni krawieckich. O roli teatru w życiu obozów może świadczyć przywołana przez Autora opinia z materiałów oflagu VII A Murnau: „Teatr jest najważniejszym środkiem życia kulturalnego w obozie” — pisano tam. „Odgrywa on ważną rolę społeczną i wychowawczą. W teatrze pracuje 380 oficerów i 6 szeregowych, w tym w sekcji muzycznej 220. Wszyscy bezpłatnie” (t. 1, s. 257). Wśród teatrów jenieckich zwraca uwagę działalność «Teatru Symbolów» zapoczątkowana w oflagu Arnswalde”. Teatrem tym kierował Leon Kruczkowski, a wystawiano m.in. *Ptaka Szaniawskiego*, *Królowę Przedmieścia* czy *Fausta*. Ogółem w swej 3-letniej działalności teatr ten zaprezentował się 268 razy. Największym oficerskim obozem jenieckim (grupującym blisko 6 tys. ludzi) był oflag II C Woldenberg. Tu reżyserował i występował Kazimierz Rudzki, m.in. w jego reżyserii *Zemsta* wystawiona była

34 razy dla 9–tysięcznej widowni. Jak się wydaje, wszelkie rekordy „wskaźników” popularności pobiła wystawiana w teatrze oflagu VII A Murnau komedia muzyczna według powieści Granvillia Woodhosera *Panna i rozwódka*, który grano 22 razy dla 9 866 widzów. Generalnie, jak wskazują dane przytaczane przez Autora, jeńcy, jeśli uznali, że jest dobra obsada, gra i scenografia, wielokrotnie uczęszczali na to samo przedstawienie. Warto tu odnotować, iż w lutym 1945 r. w oflagu Murnau powstało uruchomione przez Leona Schillera studium reżysersko-aktorskie. Stanisław Piekarski w oddzielnym rozdziale opisuje polski jeniecki fenomen II wojny światowej — obozy dla ponad 3 tysięcy kobiet—żołnierzy Armii Krajowej, uczestniczek Powstania Warszawskiego. Było wśród nich około 400 w stopniach oficerskich (i te zgrupowano w oflagu Molsdorf). W pierwszym etapie ich jenieckiego życia antidotum na obóz były piosenki. Z czasem jednak przyszła kolej i na teatr. Wystawiano fragmenty *Wesela*, *Sędziów* i *Wyzwolenia* Stanisława Wyspiańskiego. Zgrupowane w Oberlangen kobiety powitały nowy 1945 r. zorganizowaną w obozie *Rewię sylwestrową*. O ile w prawie wszystkich (z małymi wyjątkami, np. karnego oflagu Silberberg) obozach oficerskich działały (w różnym stopniu) rozwinięte teatry, o tyle nieco inaczej zjawisko to rysowało się w obozach dla szeregowych. W oflagach znaleźli się nie tylko oficerowie zawodowi, ale i duża rzesza oficerów rezerwy stanowiąca przekrój wszystkich zawodów i specjalności. Innymi słowy, była to elita młodej inteligencji po wyższych studiach. Warto tu dodać, iż — jak pisze Autor — w niektórych oflagach funkcjonowały zespoły teatralne wystawiające sztuki w języku angielskim. Inaczej wyglądało to w obozach dla szeregowych. Podstawowym jednak czynnikiem determinującym rozwój działań teatralnych (wymagających dużego nakładu czasu) był fakt, iż szeregowi żołnierze używani byli do różnego rodzaju prac. Wielokrotnie więc ich odpoczynek ograniczał się do przede wszystkim zregenerowania sił fizycznych, a nie czasochłonnych przygotowań teatralnych. Nie oznacza to, iż nie było teatrów w stalagach. I tu zależało wiele od ludzi. Świetnie zorganizowaną społecznością był stalag XB Fallingbostel. Tu od połowy 1940 r. działał teatr, który wystawił m.in. takie sztuki, jak: *Grube ryby* Bałuckiego, *Most Szaniawskiego*, *Śluby panięskie* Fredry czy *Mazepę* Słowackiego. Były one omawiane na łamach obozowego pisma „Zagończyk”.

Tę ważną pracę kończy rozdział poświęcony działalności teatralnej w obozach „oczekiwania”, a więc już po zakończeniu wojny, gdy na terenach Niemiec przebywało łącznie około miliona Polaków stojących przed dylematem — wracać czy nie wracać do kraju. Środowiska artystyczne bardzo szybko podjęły działania w tych nowych i nie mniej trudnych warunkach. Już w czerwcu 1945 r. w Lingen rozpoczął działalność Teatr Ludowy im. W. Bogusławskiego, utworzony przez L. Schillera, dysponujący 70-osobowym zespołem (m.in. był tam Tadeusz Fijewski). Swą pracę podjęły też teatry byłych jeńców wojennych dające spektakle w byłych obozach jenieckich i w obozach „dipisów”, jak np. OTO — Oficerski Teatr Objazdowy z Murnau. Ważną rolę odgrywał Polski Teatr Objazdowy przy 30 Korpusie Brytyjskim. 1 Dywizja Pancerna dysponowała Teatrem Kukielek, który cieszył się dużym powodzeniem.

Podsumowaniem tego dwutomowego wydawnictwa jest zwięzłe zakończenie, punktujące najistotniejsze kwestie. W świetle zawartego w książkach materiału wypada się zgodzić z Autorem, iż „najbardziej powszechną formę pracy artystycznej w obozach jenieckich stanowiła działalność zespołów teatralnych” (t. II, s. 331). S. Piekarski podkreśla integrującą rolę tej działalności, niwelującą różne konflikty (choć jednocześnie, jak zauważa, czasem teatr był generatorem lub ściślej uzewnętrznieniem niektórych konfliktów). „Teatr obozowy — pisze Autor — był także znakomitą szkołą służby społecznej i sprawnego działania dla setek jeńców, bowiem w warunkach obozowych realiów przygotowanie każdego spektaklu, rewii czy widowiska wymagało nie lada umiejętności organizacyjno-technicznych, a niekiedy i... nadzwyczaj-

nego sprytu” (t. II, s. 333). Najważniejszą jednak funkcją teatru było, co już tu zaznaczono, zapobieganie rozszerzaniu się w obozach tzw. choroby drutów.

Tak jak i w przypadku *Marsa i Melpomeny*, w obu tomach przyciągają uwagę załączniki (łącznie 228) i ilustracje stanowiące prawie 1/3 objętości każdego tomu. Są tam programy teatralne i afisze, fragmenty recenzji z pism obozowych, zestawienia liczbowe, ale przede wszystkim fotografie (łącznie 412) dokumentujące omawianą działalność teatralną. Oba tomy zaopatrzone są w indeksy nazwisk i miejscowości. Tu jednak także (bez zaznaczenia tego przez wydawcę) nie objęte są nimi przypisy. Czasem zdarzają się przesunięcia stron (np. w t. II M. Brandys wg indeksu wymieniony jest na s. 331, a w rzeczywistości jest na s. 332). Czasem pojawiają się błędy w nazwach jednostek wojskowych, jak np. na s. 305, gdy Autor pisze o Brygadzie Strzelców Karpackich osławionej walkami pod Narwikiem (chodzi o Brygadę Podhalańską). Nie uniknął też Autor i innych nieścisłości (np. w t. II, s. 116), gdy twierdzi, iż kpt. Adam Kowalski (autor *Modlitwy obozowej*) był uczestnikiem Powstania Warszawskiego. Uchybienia te jednak nie wpływają na ogólną, bardzo pozytywną ocenę tej istotnej pozycji.

W sumie więc otrzymaliśmy dwie ważne publikacje scalające rozproszony do tej pory wieloletni dorobek wielu badaczy oraz i samego Autora, dotyczący polskich teatrów żołnierskich w latach II wojny światowej, doprowadzony do końca istnienia Polskich Sił Zbrojnych na Zachodzie. Mimo braku omówienia takiej działalności wśród internowanych żołnierzy i oficerów na Węgrzech oraz choćby próby zasygnalizowania problemu dla jeńców (internowanych żołnierzy WP, a potem Armii Krajowej na terenach ZSRR) praca Stanisława Piekarskiego daje szeroką panoramę tego typu działań kulturalno-oświatowych prowadzonych bez względu na sytuację. Jest istotnym dopełnieniem naszej historiografii i będą po nią sięgać wielokrotnie nie tylko teatrologi, ale wszyscy piszący o polskiej kulturze w latach II wojny światowej.