

PIOTR HORBATOWSKI

W POTRZASKU STRACHU I PROPAGANDY – POLSKIE TEATRY WE LWOWIE 1939–1941*

Od dramatycznych wydarzeń we Lwowie w latach 1939-1941, gdy miasto znalazło się pod sowiecką okupacją, minęło ponad 80 lat. Współczesność pokazuje niestety, że ten temat wciąż zachowuje swoją aktualność. Agresja Rosji na Ukrainę dobitnie świadczy, że mechanizmy działania imperialnego państwa niewiele się zmieniają. Dąży ono, poza sferą działań militarnych, do zniszczenia autonomiczności kultury narodowej okupowanego narodu. Współczesna Rosja próbuje w ten sposób zdyskredytować kulturę ukraińską, chcąc wpisać ją w obręb kultury wszechrosyjskiej, a w 1939 r. ZSRR negował tradycję kultury polskiej, starając się odciąć ją od narodowych korzeni i wtłoczyć w ramy sowieckiej kultury proletariackiej. Polskie teatry we Lwowie stały się istotnym elementem takiej gry. Dotykała ona sprawy fundamentalnej: zachowania odrębności kulturowej narodu polskiego. Właśnie te zagadnienia, kwestia politycznego uwikłania polskiego życia teatralnego we Lwowie, próby, bądź i ich brak, walki o zachowanie kulturowej tożsamości przez ludzi teatru staną się kluczowym tematem rozważań¹.

Wojska sowieckie zajęły Lwów 23 września 1939 r. Wkrótce nasiliły się aresztowania i represje, skierowane głównie przeciw Polakom. Od grudnia rozpoczęto deportacje ludności w głąb ZSRR. W mieście panowała atmosfera strachu i za-

Dr hab. PIOTR HORBATOWSKI — Uniwersytet Jagielloński, Wydział Polonistyki, Instytut Glottodydaktyki Polonistycznej, Pracownia Kultury Polskiej na Świecie; adres do korespondencji: ul. Grodzka 64, 31-044 Kraków; e-mail: piotr.horbatowski@uj.edu.pl; ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2681-0469>.

* Publikacja dofinansowana ze środków budżetu państwa w ramach programu Ministra Edukacji i Nauki pod nazwą „Nauka dla Społeczeństwa”, nr projektu NdS/538503/2022/2022, kwota dofinansowania 395 922,69 zł.

¹ Charakterystykę poczynań artystycznych zespołów we Lwowie w latach 1939-1946 opisano w: Piotr Horbatowski, „Życie teatralne we Lwowie w latach 1939-1946”, *Pamiętnik Teatralny* 46 z. 1-4 (1997): 685-733.

grożenia. Inwigilację społeczeństwa ułatwiła wymiana paszportów oraz obowiązek meldunkowy. Prześladowania objęły różne grupy społeczne, przede wszystkim osoby przywiązane do wartości patriotycznych, których nie było można zmusić do identyfikacji z ideologią komunistyczną. Sytuację pogarszał głód. Sklepy były puste, a przed nimi ustawiały się ogromne kolejki. W grudniu 1939 r. wycofano z obiegu polską walutę, uznając ruble za jedyny środek płatniczy. Doprowadziło to do jeszcze większego zubożenia ludności.

Reżimowa władza od początku okupacji akcentowała, że powodem zajęcia terenów Rzeczypospolitej było wyzwolenie jakoby „ciemieźonej” przed wojną ludności Ukrainy. Podkreślano konieczność wzmocnienia roli społeczeństwa ukraińskiego w życiu publicznym, w tym znaczenia kultury ukraińskiej, podsycając równocześnie ukraińsko-polskie antagonizmy, co nasilało jeszcze poczucie zagrożenia polskich mieszkańców. Swoim działaniom władze starały się przy tym nadać pozory praworządności. Zadbano więc, aby inkorporowanie polskich terytoriów nabrało pozory zgodności z prawem i wolą społeczeństwa. Już w październiku 1939 r. zorganizowano fikcyjne wybory do Zgromadzenia Narodowego, w którego skład w przytłaczającej większości weszli podporządkowani reżimowi przedstawiciele społeczności ukraińskiej, ale też Żydzi i Polacy. Wkrótce ten organ zadecydował o przyłączeniu okupowanych terenów do ZSRR.

Podobnymi standardami kierowano się w realizacji polityki kulturalnej. Uprzywilejowana była kultura ukraińska, propaganda podkreślała jednak, że celem jest stworzenie równych szans rozwoju kultury wszystkich zamieszkujących Lwów narodów. Polacy mieli więc także swoje stowarzyszenia, prasę, publikacje, kina grające filmy w języku polskim i teatry. Ich samodzielność była fikcją, gdyż w pełni kontrolowała je i sterowała nimi sowiecka administracja. Miały za cel tworzenie sowieckiej kultury proletariackiej, realizującej zadania państwa będącego wobec Polski agresorem. Nowa kultura polska miała odciąć się od swoich korzeni, zatracić narodową tożsamość. Funkcjonowanie polskiego życia kulturalnego było potrzebne władzy także po to, aby stworzyć pozory normalności życia na zajętych terenach i ukryć panujący tam terror.

Polski teatr znalazł się w identycznej sytuacji. Polskojęzyczne, pozostające na usługach sowieckiej propagandy, gazety rozpisywały się o konieczności tworzenia nowych scen po czasie upadku, jaki miał nastąpić w okresie przedwojennym. Miał to być „polski teatr radziecki”, choć często pomijano nawet słowo „polski”². Już sama nazwa wskazywała, że odcinając się od narodowej tradycji, miał wpisać się w rzeczywistość porewolucyjnej Rosji, realizując ideo-

² Por. Władysław Krasnowiecki, „Ognisko nowej kultury”, *Czerwony Sztandar*, nr 64 (1939): 2.

logiczne cele, jakie przed teatrami ZSRR wytyczyła partia³. Określając szczegółowe zadania wobec zespołów, podkreślano, że powinny stać się bodźcem do zwiększonej wytwórczości ludzi pracy, agitacyjną trybuną propagującą idee komunizmu wśród klasy robotniczej, a także orężem walki z burżuazyjnym światem i jego kulturą. Szczególny nacisk miał być położony na krytykę przedwojennej Polski.

W takim kontekście kluczowe wydaje się pytanie, czy artyści powinni — mieli moralne prawo — włączyć się w taką z góry zaplanowaną grę sowieckiego okupanta? W czasach PRL nie podejmowano w ogóle tego tematu, przeciwnie — akcentowano patriotyczny wymiar działalności teatrów we Lwowie. Z dzisiejszej perspektywy sprawa wydaje się dużo bardziej kontrowersyjna. Należy zaznaczyć, że decyzja o pracy w zespołach sponsorowanych przez okupanta nie kłóciła się z rozporządzeniami Tajnej Rady Teatralnej⁴, która za kolaborację uznała wyłącznie grę w teatrach na terenach okupowanych przez Niemcy. Sam jej przewodniczący, Bohdan Korzeniewski, przyznawał jednak po wojnie, że Rada nie miała pełnego obrazu tego, co działo się na obszarze zajęтым przez Rosję sowiecką. Więcej danych uzyskano w 1941 r. po przyjeździe do Warszawy Jana Kreczmara, występującego w lwowskim teatrze dramatycznym. Miał poinformować, że „poziom teatrów na Wschodzie jest dobry, że nie ma nic wspólnego z poziomem jawnych teatryków polskich pod okupacją niemiecką”⁵. Z perspektywy czasu Korzeniewski nie był już jednak przekonany do słuszności takiej decyzji. Zauważał: „Wtedy odsuwaliśmy wątpliwości. A one rosną”⁶. Wprost o działalności teatrów pod okupacją sowiecką nie wypowiadały się także władze Armii Krajowej. W oświadczeniach zwracano jednak uwagę na obywatelski obowiązek politycznego i towarzyskiego bojkotu okupantów, a także zalecano rezygnowanie z pracy, w sytuacji, gdy jej wypełnianie byłoby sprzeczne z interesem państwa polskiego⁷.

Pierwsze decyzje dotyczące teatrów zapadły w grudniu 1939 r. W październiku władze zorganizowały w Teatrze Wielkim spotkanie artystów polskich, ukraińskich i żydowskich, uzasadniając to potrzebą zorientowania się w ich sytu-

³ Por. Władysław Krasnowiecki, „O teatr socjalistycznego realizmu”, *Czerwony Sztandar*, nr 287 (1940): 2.

⁴ Tajną Radę Teatralną powołano w Warszawie w 1941 r. Była organem nadrzędnym życia teatralnego w czasie wojny. W jej skład weszli, poza Korzeniewskim, Leon Schiller i Edmund Wierciński.

⁵ Małgorzata Szejnert, *Śława i infamia. Rozmowa z prof. Bohdanem Korzeniewskim* (Warszawa: Pokolenie, 1988), 32.

⁶ Ibidem, 33.

⁷ Por. Kazimierz Iranek-Osmecki i Tadeusz Zawadzki-Żenczykowski, red., *Armia Krajowa w dokumentach 1939–1945*, t. 6 (Londyn: Studium Polski Podziemnej, 1989), 52.

cji i potencjale. Atmosfera była przyjazna, a sowieccy urzędnicy zapewniali o wsparciu dla rozwoju teatru i szczególnej roli, jaką ma odegrać w nowej rzeczywistości. Zgromadzeni mieli swobodę wypowiedzi, które z uwagą wysłuchiwali przedstawiciele władzy⁸. 19 grudnia uchwała KC KP(b)U i dekret Rady Komisarzy Ludowych USRR odgórnie już jednak rozstrzygały o przyszłości scen. Powołano do życia dwa zespoły ukraińskie o statusie scen państwowych⁹: Teatr Opery i Baletu oraz Teatr Dramatyczny im. Lesi Ukrainki, Państwowy Polski Teatr Dramatyczny i teatr dramatyczny żydowski¹⁰. Pozostałe placówki działające przed wojną zamknięto.

Ostateczne decyzje zapadły jednak później, na przełomie stycznia i lutego 1940 r. W grudniu z Moskwy przybyła kolejna komisja, która zajęła się weryfikacją kadr, a także naborem dodatkowych aktorów. Było to istotne dla ukraińskiego zespołu opery i baletu, który wcześniej we Lwowie nie istniał. Nie było też dostatecznie wielu artystów ukraińskich, którzy byliby w stanie udźwignąć ciężar funkcjonowania takiego teatru. Powstał on ze względów polityczno-propagandowych, aby udowodnić rozwój kultury ukraińskiej pod opieką władzy sowieckiej. Nabór objął w dużej mierze amatorów, a ostatecznie w zespole znalazło się wielu polskich wykonawców¹¹.

Przed komisją stanęło także liczne grono aktorów rewiowych. Przedwojenny Lwów szczylił się dużą liczbą mniejszych bądź większych teatrzyków muzycznych, których artyści po wkroczeniu Rosjan pozostawali bezrobotni, a co za tym idzie — byli narażeni na deportację¹². Rosjanie, zdając sobie sprawę z potencjału propagandowego rewii i jej popularności wśród lwowian, zdecydowali się powołać jeszcze trzy dodatkowe polskie zespoły: teatr rewii Miniatury, pod kierownictwem Konrada Toma¹³, oraz dwa zespoły tea-jazzowe¹⁴ — Henryka

⁸ Erwin Axer, wywiad przeprowadzony przez autora, Warszawa, 12 czerwca 1990 r.

⁹ W ZSRR status państwowy przyznawano najwyższej cenionym zespołom.

¹⁰ „Zakładi kultury, 1939–1941”, sygn. f. R-2, op. 7, 145, Teatri Lwowa, Centralnyj Derżawnyj Archiw Wyszczych Orchaniw Włady Ukrainy, Kijów, 76–79; Stanisław Marczak-Oborski, *Teatr czasu wojny. Polskie życie teatralne w latach II wojny światowej (1939–1945)* (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1967), 15.

¹¹ Wśród solistów Polacy stanowili większość, w tym uznani artyści: Franciszek Bedlewicz, Romuald Cyganik, Franciszka Słoniewska, Waleria Jędrzejewska, Jerzy Fitio, Leszek Rejchan, Zofia Czepielówna.

¹² Feliks Konarski, wywiad przeprowadzony przez Emila Orzechowskiego, Chicago, 15 września 1984 r.

¹³ Tom był jedną z najbardziej znanych postaci rewii i kabaretu w okresie międzywojennym. Reżyserował, pisał libretta operetek i wodewili, występował w filmie. Do 1939 r. był związany z różnymi scenami rewiowymi i kabaretowymi Warszawy.

¹⁴ Nazwa była skrótem od teatralizowanego jazzu. Zespoły prezentowały repertuar charakterystyczny dla rewii z dużą ilością muzyki, głównie jazzowej.

Warsa¹⁵ i Jerzego Gerta¹⁶. Miały mieć siedziby we Lwowie, większość jednak czasu spędzać na objazdach po ZSRR¹⁷.

Pod względem artystycznym polskie zespoły miały wielu utalentowanych aktorów, gwarantujących wysoką jakość przedstawień. W teatrach muzycznych znalazły się prawdziwe gwiazdy z: Eugeniuszem Bodo, Jadwigą Andrzejewską, Zofią Terne, Ludwikiem Lawińskim, Kazimierzem Krukowskim, Konradem Tomem, Jerzym Gertem, Henrykiem Warssem na czele. W teatrze dramatycznym na plan pierwszy wysuwał się Mieczysław Węgrzyn. Jeszcze przed wojną uznanie uzyskali tacy artyści, jak: Lech Madaliński, Jan Guttner, Józef Machalski, Michał Tatrzański, Tadeusz Surowa, Teresa Suchecka, Maria Zarębińska, Zdzisława Życzkowska, Jadwiga Żmijewska, a przede wszystkim nestorka teatru Wanda Siemaszkowa. Dużą indywidualnością był też scenograf Władysław Daszewski, współpracujący przed wojną z czołowymi reżyserami Leonem Schillerem czy Wilamem Horzycą¹⁸.

W przypadku teatru dramatycznego należałoby zgodzić się z wypowiedzią Kreczmar, że jego repertuar nie można porównać ze sztukami granymi w propagandowych teatrzykach na terenach okupowanych przez Niemcy. Państwowy Polski Teatr Dramatyczny wystawił w sumie 15 sztuk, wśród których było sześć polskich, napisanych przed wojną: *Krakowiaczy i górale* Wojciecha Bogusławskiego, *Zemsta* Aleksandra Fredry, *Obrona Ksantypy* Ludwika Hieronima Morstina, *Dom otwarty* Michała Bałuckiego, *Moralność Pani Dulskiej* oraz *Panna Maliczewska* Gabrieli Zapolskiej, a także specjalny spektakl *Książka Adama Mickiewicza*, złożony z fragmentów utworów poety, zagrany w rocznicę jego śmierci. Zespół planował, co prawda, aby uroczystości mickiewiczowskie uczcić premierą *Dziadów*. Gorącą zwolenniczką pomysłu była Wanda Wasilewska, kierownik literacki teatru¹⁹. Nawet jej wpływy okazały się jednak niewystarczające i ostatecznie musiano zrezygnować z zamierzenia. Poza tym w repertuarze znalazły się dwa utwory światowej klasyki, w tym *Wieczór Trzech Króli* Williama Szekspira oraz jedna francuska komedia

¹⁵ Wars zajmował się głównie komponowaniem piosenek. Przed wojną był autorem wielu przebojów, śpiewanych przez gwiazdy estrady, takie jak Hanka Ordonówna, Zula Pogorzelska, Eugeniusz Bodo czy Adolf Dymśa.

¹⁶ Gert przed wojną prowadził orkiestrę. Komponował utwory muzyki estradowej, jak i poważnej. Był też właścicielem wytwórni płytowej Odeon.

¹⁷ Do zespołów tea-jazzowych należy dodać Orkiestrę Kolejową. Po rozwiązaniu w grudniu 1939 r. teatru Styłowy prowadzący go Feliks Konarski został zaproszony przez dyrektora Orkiestry do dołączenia do zespołu. Zmienił wówczas charakter prezentacji na teatralizowany jazz.

¹⁸ Por. Bronisław Dąbrowski, *Poznałem ich w teatrze...* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1988), 62–66; Jan Kreczmar, „Teatr lwowski w latach 1939-1941 — Wspomnienie”, *Pamiętnik Teatralny* 12, z. 1–4 (1963): 236.

¹⁹ Objęła stanowisko w miejsce aresztowanego Władysława Broniewskiego.

bulwarowa. Obecność na afiszu czterech sztuk tzw. radzieckiej klasyki rewolucyjnej nie pozwala raczej mówić, że zdominowała ona repertuar.

Znacznie więcej kontrowersji budzi już jednak wystawienie sztuki Wasilewskiej *Opowieść o Bartoszu Głowackim*. Był to jedyny tekst, który w sposób bardzo krytyczny ukazywał karty z przeszłości Polski. Choć w czasie dyskusji nad sztuką artyści niemal jednomyślnie odrzucili ją, i tak trafiła na afisz. Sama Wasilewska, wówczas jedna z ważniejszych postaci życia politycznego, członek Rady Najwyższej ZSRR, miała ze zrozumieniem przyjąć decyzję zespołu. Potem przychyliła się do próśb wykonawców i złagodziła nieco najbardziej kontrowersyjne fragmenty tekstu²⁰. W dalszym ciągu jednak jego wymowa była nie do zaakceptowania. Autorka poddała krytyce Legiony Polskie we Włoszech gen. Henryka Dąbrowskiego. Miało to odniesienie do tworzącej się wówczas we Francji Armii Polskiej gen. Władysława Sikorskiego. Wydzwięk sztuki był taki, że to nie ze strony Francji Polacy mają spodziewać się wolności, dołączanie więc do armii gen. Andersa jest bezzasadne. Wasilewska skoncentrowała się poza tym na krzywdach, jakie główny bohater miał doznawać ze strony szlachty, marginalnie traktując patriotyczne wątki życiorysu Bartosza Głowackiego. Sam tekst uznano za wzorcowy przykład „nowego polskiego dramatu radzieckiego”. Stał się nawet przedmiotem dyskusji w Wszechzwiązkowym Towarzystwie Teatralnym w Moskwie, gdzie nie szczędzono mu pochwał.

Należy być również ostrożnym, oceniając przesłanie innych polskich sztuk z repertuaru teatru. Władza oczekiwała, że artyści poddadzą je klasowej reinterpretacji, wpisując w ten sposób również w obręb radzieckiej dramaturgii porewolucyjnej. W recenzjach bardzo dużo pisano na ten temat, komplementując bądź krytykując zespół. Trudno dziś rozstrzygnąć, czy i na ile artyści stosowali się do zaleceń władzy. Erwin Axer i Aleksander Bardini twierdzili, że jedynie kierownik artystyczny, Władysław Krasnowiecki, starał się podporządkować oczekiwaniom. Szczególnie uwidocznili się to podczas inscenizacji *Zemsty*, gdzie wymagał, by w jak najgorszym świetle ukazać postaci szlachty²¹. Takich spektakli mogło być jednak więcej. W prasie konspiracyjnej przywołano wspomnienie jednego z widzów *Domu otwartego*, reżyserowanego przez Bardiniego, którego oburzył sposób pokazania na scenie środowiska mieszczan. Warto jednak pamiętać, że krytyka mieszczan jest zawarta w samym tekście Bałuckiego, z kolei lwowianie, zważywszy na ciągłą dyskredytację polskiej przeszłości przez sowiecką propagandę, mogli być na tym punkcie szczególnie wyczuleni i stąd taki odbiór spektaklu²².

²⁰ Aleksander Bardini, wywiad przeprowadzony przez autora, Warszawa, 10 maja 1990.

²¹ Ibidem; Axer, wywiad.

²² Grzegorz Hryciuk, *Polacy we Lwowie 1939-1944. Życie codzienne* (Warszawa: Książka i Wiedza, 2000), 110.

Podjęcie przez artystów decyzji o udziale w oficjalnym życiu kulturalnym wiązało się równocześnie z przymusem zaangażowania w propagandowe życie społeczno-polityczne Lwowa. Należy podkreślić, że pod względem wymagań okupanta wobec ludności polskiej polityka faszystowskich Niemiec różniła się od sowieckiego reżimu. Dla obydwu agresorów wzbudzanie strachu i represje były kluczowe. Niemcy nie oczekiwały jednak od podbitego narodu szczególnej aktywności i poparcia, starając się pogrążyć ludność w bierności. Dla państwa sowieckiego bierność charakteryzowała wrogów i miała być karana.

Okupant radziecki zainteresowany był powiększaniem strefy strachu i lęku. Jego celem było przekształcenie całej ludności w magmę ludzką poddaną woli okupanta. Terror miał służyć wywołaniu u ludzi nie tylko typowej reakcji towarzyszącej uczuciu strachu — [...] poniechania działań przeciwko najeźdźcy, ale także określonej aktywności — wspierania nowych poczynań władz. [...] W odróżnieniu od okupanta niemieckiego, okupant radziecki żądał, by się go nie tylko bać, ale i kochać²³.

W tej sytuacji przyjęcie przez artystów postawy nieangażującej się w udział w życiu publicznym było niemal równie niebezpieczne jak opór. Władza wymagała głośnych wyrazów poparcia, propagandowych deklaracji, frontальной krytyki przedwojennej Polski. Teatry musiały więc włączyć się w „wir przemian”, jakie zachodziły. Artyści uczestniczyli w wiecach, mityngach, obchodach świąt rewolucyjnych. Jednym z bardziej kontrowersyjnych działań było uczczenie przez zespół teatru dramatycznego pierwszej rocznicy wkroczenia do Polski wojsk sowieckich, określanego świętem wyzwolenia Ukrainy. Przygotowano z tej okazji premierę sztuki Josifa Pruta: *Pociąg pancerny księżę Mścisław Udały*. Zespół wyzwiał też teatr żydowski do współzawodnictwa pracy nad godnym upamiętnieniem wydarzenia. Inną radziecką sztukę, *Zatopienie eskadry* Aleksandra Korniejczuka, zaprezentowano z kolei na obchody święta Armii Czerwonej. Bez wątpienia wszystkie takie działania klóciły się z dyrektywami, jakie wystosowały władze Armii Krajowej o rezygnacji z pracy, gdy jej wypełnianie byłoby sprzeczne z polską racją stanu.

Bardini zwracał uwagę, że większość artystów przyjmowało sytuację, w jakiej się znaleźli, jako zło konieczne, starając się zachowywać możliwie jak najbardziej przyzwoicie. Porównując rzeczywistość do meczu piłkarskiego, zauważał, że sukcesem było nawet wybicie piłki na aut. Próbowano grać na przeczekanie²⁴. Znacznie trudniejsze, a może nawet niemożliwe, było przyjęcie takiej postawy

²³ Tomasz Szarota, *Okupowanej Warszawy dzień powszedni. Studium historyczne* (Warszawa: Czytelnik, 1988), 457.

²⁴ Ibidem; Bardini, wywiad.

przez osoby piastujące w teatrze funkcje kierownicze. W przypadku teatru dramatycznego to jednak nie ukraińscy dyrektorzy²⁵ wykazywali się największą propagandową aktywnością ani nawet nie Wasilewska, która ze względu na zaangażowanie w pracę w Radzie Najwyższej nie brała czynnego udziału w życiu teatru²⁶. Pod tym względem „twarzą zespołu” był kierownik artystyczny, Władysław Krasnowiecki²⁷. To on na łamach *Czerwonego Sztandaru* informował o celach artystycznych placówki, postulując konieczność zetknięcia się „z heroiką rewolucji, nieśmiertelnym bohaterstwem ludzi Października, które stanie się natchnieniem w walce o nową wspaniałą rzeczywistość socjalistyczną”²⁸. W imieniu zespołu deklarował chęć wykuwania wielkości epoki budownictwa socjalistycznego, a co najbardziej bulwersujące, pisząc na temat publiczności, która zasiada na widowni, akcentował, że są to osoby, które w przedwojennej Polsce padały ofiarą policyjnego terroru. Przez cały czas zachowywał się skrajnie oportunistycznie. Był autorem wielu artykułów i publicznych wypowiedzi, cechujących się żarliwym oddaniem okupacyjnej władzy i krytyką przedwojennej Polski. Wydaje się, że gorliwość i zaangażowanie Krasnowieckiego wykraczały wtedy poza granice, jakie mogłaby dyktować zwykła ostrożność.

W opinii Axera²⁹ Krasnowiecki prezentował częstą wówczas postawę, w której strach wymuszał imperatyw coraz dalej idącego schlebiana władzy³⁰. Zatracano w tym miarę, stając się gotowymi nawet do czynów skrajnie nieetycznych.

²⁵ Ibidem; Axer, wywiad. Dyrektorem został Włodzimierz Kandyba, niemający doświadczenia w pracy z placówkami artystycznymi. W dzieciństwie należał do tzw. bezprizornych, dzieci, które w czasie rewolucji straciły rodziców. Świadomość, czym jest ludzka krzywda, sprawiła, że w stosunku do pracowników teatru zachowywał się lojalnie. Jeśli wiedział, że kimś interesuje się NKWD, ostrzegał. Szlachetność godził jednak z zamiłowaniem do niezbyt legalnych interesów, reperujących stan jego oszczędności. Pracę w teatrze polskim traktował jako nobilitację. Zastępca dyrektora Eugeniusz German, pełniący także funkcję reżysera, był postacią barwną. Zakochał się, a potem ożenił z Hildą Skrzydlewską, aktorką teatru, co sprawiło, że był przyjazny i lojalny wobec pracowników teatru. Przyjaźnię z aktorami nawiązywał z reguły przy wódce

²⁶ Adam Ciołkosz, *Wanda Wasilewska* (Londyn: Polonia Book Fund Limited, 1977), 126.

²⁷ Krasnowiecki, przejmując kierownictwo artystyczne teatru, miał za sobą duże doświadczenie sceniczne, zarówno jako aktor, jak i reżyser. Występował na scenach Łodzi, Krakowa i Warszawy, a od 1930 do 1937 r. we Lwowie. Na swoim koncie miał wiele bardzo dobrych ról, a także szereg chwalonych przez recenzentów wyreżyserowanych spektakli.

²⁸ Ciołkosz, *Wanda*, 126; Krasnowiecki, „O teatr”, 2.

²⁹ Ibidem; Axer, wywiad.

³⁰ Zdaniem Axera u Krasnowieckiego strach miał znamiona wręcz chorobowe. Przed wojną konieczność podejmowania trudniejszych decyzji powodowała u niego lęk i bierność. Kiedy sowieckie władze wytypowały go na kandydata do Zgromadzenia Narodowego Ukrainy, przerażony przyszedł do Maurycego Axera, administratora teatru, pytając o możliwość ucieczki ze Lwowa. Axer odradził mu to. Zalecił odmowę, a jeśli uzna to za zbyt niebezpieczne, kandydowanie z zachowaniem później postawy pasywnej.

Wydaje się, że właśnie taka sytuacja wiąże się z osobą scenografa teatru, Władysława Daszewskiego³¹. On również w sposób oportunistyczny wypowiadał się w prasie. Na przykład na początku 1940 r. w *Czerwonym Sztandarze* składał czytelnikom życzenia noworoczne, kończąc je słowami o „wspólnej naszej ojczyźnie — Związku Socjalistycznych Republik Radzieckich”³². Nie wydaje się przy tym, aby od niego, jako scenografa, władze oczekiwały takiego zaangażowania. Daszewski przede wszystkim jednak zapisał niechlubną kartę w związku z aresztowaniem w styczniu 1940 r. grupy literatów, w tym kierownika literackiego teatru, Władysława Broniewskiego. Sprawa nie została rozstrzygnięta i nie wiadomo, na ile Daszewski działał w pełni świadomie. To on jednak zorganizował spotkanie literatów w Klubie Artystów, na którym, jak przekazał zaproszonym, miał być obecny rosyjski pisarz, chętny poznać polskich kolegów. Pisarzem okazał się funkcjonariusz NKWD w towarzystwie aktorki polskiego teatru, Grety Oranowskiej, która sprowokowała bójkę. Daszewskiemu bez żadnych problemów udało się potem opuścić pomieszczenie za zezwoleniem funkcjonariuszy NKWD, czekających na pretekst do aresztowania pisarzy. Wina Oranowskiej była bezdyskusyjna. Znalazły się potem dowody, że współpracowała z NKWD. W przypadku Daszewskiego wiele przemawia za tym, że organizacja spotkania została mu narzucona przez aparat bezpieczeństwa, nie wiedział jednak, że celem będzie uwięzienie uczestników³³. W jego postępowaniu dużą rolę mógł odgrywać strach. Daszewski był przed wojną działaczem Komunistycznej Partii Polski, zdelegalizowanej przez Komintern, po czym wielu jej działaczy (m.in. Brunona Jasieńskiego i Witolda Wandurskiego) zamordowano w czasach wielkiej czystki. Członkowie KPP należeli więc do osób, które szczególnie mogły obawiać się represji ze strony reżimu.

Sytuacja teatrów muzycznych przedstawiała się nieco inaczej niż sceny dramatycznej. Przede wszystkim we Lwowie spędzały ograniczony czas, łatwiej więc było im unikać udziału w wydarzeniach propagandowych. Wyjazdy, podczas których odwiedzano wiele miejsc, utrudniały nad nimi kontrolę. Miały poza tym polskie kierownictwo, złożone ze znakomitych artystów, pragnących kontynuować swoje przedwojenne dokonania. Było to o tyle łatwiejsze, że sowiecka

³¹ Daszewski przed wojną należał do grona czołowych polskich scenografów teatralnych. Szczególną rolę odegrała jego współpraca z Leonem Schillerem wybitnym reżyserem i reformatorem teatru. Obaj od 1930 r. pracowali we Lwowie. Daszewski uznawany był wówczas za wybitnego scenografa, sięgającego po sukcesy międzynarodowe, w tym nagrodę Grand Prix na Międzynarodowej Wystawie Sztuki i Techniki w Paryżu.

³² Władysław Daszewski, „Teatralne życzenia”, *Czerwony Sztandar*, nr 84 (1940): 2.

³³ Por. Aleksander Wat, *Mój wiek*, t. 1 (Kraków: Universitas, 2011), 338-344; Ola Watowa, *Wszystko co najważniejsze...* (Warszawa: Czytelnik, 1990), 31-35.

administracja liberalniej podchodziła do artystów estradowych. Każda ze scen miała co prawda w składzie rosyjskiego „opiekuna”, ale — jak twierdził Feliks Konarski — teatrom udawało się układać z nimi poprawne stosunki i w raportach wyrażali pozytywne opinie o zespole. Według Konarskiego artyści wykorzystywali względną swobodę szczególnie w trakcie artystycznych tournée, dołączając bardziej odważne skecze i piosenki, a pomijając te propagandowe. Najłatwiej było o to na rosyjskiej prowincji, gdzie rządziła zasada „car daleko — Bóg wysoko”³⁴.

W repertuarze teatrów muzycznych elementów propagandowych nie było zbyt wiele. Starano się kontynuować przedwojenne tradycje, prowadząc równocześnie zręczną grę z urzędnikami. Na przykład: jedną z najbardziej ulubionych wśród publiczności piosenek, wywołującą łyż wzruszenia, był przedwojenny przebój *A mnie jest szkoda lata*, odwołujący się do czasów, gdy ojczyzna była wolna. Trudno było jednak kontrolującym urzędnikom zarzucić jej antyradziecki charakter. Odpowiedzią z kolei na oczekiwania władzy na repertuar współczesny, pokazujący sowiecką rzeczywistość, była przerobiona przez lwowskiego pisarza Józefa Nachta przedwojenna piosenka *Umówiłem się z nią na dziewiątą*. Nowa wersja odwoływała się do nakazu urzędowego dostosowania we Lwowie czasu do moskiewskiego, w wyniku czego wskazówki zegarów przesunięto o 2 godziny. Utwór poruszał sprawy bieżące, ale zamiast o sukcesach, opowiadał o chaosie, jaki wynikł z czysto propagandowej decyzji. Wobec powtarzających się apeli o większą liczbę skeczów propagandowych kierownik Miniatur Konrad Tom stosował sprytnie uniki. Przy pierwszych dwóch programach: *Pełną parą* i *Witajcie* ich przedwojenny charakter tłumaczył tym, że zespół oczekuje na pierwszy objazd po ZSRR, gdzie pozna pracę radzieckich teatrów i wzbogaci repertuar³⁵. Po powrocie z tournée premiera *Pełną parą* znów jednak była wolna od propagandy, co spotkało się ze zdecydowaną krytyką, a nawet pogroźkami. Następnym program, zatytułowany *A ot rodziny w koszyku*, wzbogacono więc o więcej elementów, które mogły zadowolić władzę. I rzeczywiście, w recenzjach podkreślano, „że była to pierwsza premiera teatru, na której nie zaciążyły tandetne reminiscencje przeszłości”³⁶. Artyści uspokoili krytyków, ale już w następnym programie, *Jarmarku wiosennym*, całkowicie powrócili do dawnego stylu, tym razem wzbudzając już furię recenzentów. Tom kalkulował jednak, że władze nie zdążą zareagować represjami, gdyż zespół niemal natychmiast po premierze udawał się w kolejne tourne. Do Lwowa nie wrócił, ponieważ Niemcy zdobyli miasto³⁷.

³⁴ Ibidem; Konarski, wywiad.

³⁵ Por. Leon Pasternak, „Teatr Miniatur”, *Czerwony Sztandar*, nr 119 (1940): 3.

³⁶ Kazimierz Rulewicz, „Premiera w Teatrze Miniatur”, *Czerwony Sztandar*, nr 61 (1941): 3.

³⁷ Kazimierz Krukowski, *Z Melpomeną na emigracji* (Warszawa: Czytelnik, 1987), 29.

Nie sposób ocenić, na ile artystom rzeczywiście mogły grozić wówczas represje za ich działalność artystyczną lub brak zaangażowania w życie społeczno-polityczne. Trzeba pamiętać, że należeli do nielicznej części społeczności polskiej, wobec której administracja sowiecka, licząc na skuteczność propagandową teatrów, stosowała liberalniejszą politykę, a nawet preferencje w życiu codziennym³⁸. W zespołach znajdowały się osoby o różnych przekonaniach, mający w rodzinach przedwojennych wojskowych, urzędników państwowych itp., ale nikt nie został przez to represjonowany. Wymownym przykładem jest sytuacja z Daszewskim podczas rozmów z moskiewską komisją weryfikacyjną. Artyści starali się nie ujawniać faktów, które mogłyby dać powód do aresztowania. Daszewski otwarcie jednak przyznał się do przynależności do KPP, nie wyrażając przy tym samokrytyki. Nie spowodowało to jednak konsekwencji³⁹. O tym, że NKWD miało odgórne dyspozycje nierepresjonowania ludzi teatru może świadczyć historia Feliksa Konarskiego. Do kamienicy, w której mieszkał, weszło NKWD. Rewizje odbywały się we wszystkich mieszkaniach, większość osób wyprowadzono do stojących przed domem aut i deportowano. Kiedy funkcjonariusze weszli do Konarskiego, po usłyszeniu, że jest aktorem, przeprosili i wyszli⁴⁰. Nie wydaje się więc przypadkiem, że w całym opisywanym okresie władza nie represjonowała ani jednej osoby pracującej w polskim teatrze. Wyjątek stanowił Władysław Broniewski, pierwszy kierownik literacki Państwowego Polskiego Teatru Dramatycznego, ale jego aresztowanie miało związek z akcją wymierzoną w środowisko literatów.

Liberalne podejście miało zapewne granice i trudno byłoby oczekiwać pobłażliwości w sytuacji, gdyby teatry przeciwstawiły się narzuconej linii programowej czy odmówiły udziału w propagandowych wydarzeniach. Można mieć też wątpliwości, czy manifestowane przez władzę wsparcie dla polskich scen dawało gwarancję bezpieczeństwa w przyszłości. Wymownym i tragicznym przykładem mogą być losy propagandowego polskiego teatru w Kijowie, działającego w latach 1919–1938. Gdy z przyczyn politycznych sowieckiej władzy był on potrzebny, wspierano go i komplementowano jak teatry we Lwowie. Kiedy zmieniła się polityka narodowościowa ZSRR, placówkę zamknięto, a większość artystów zabito⁴¹.

³⁸ Ibidem; Hryciuk, *Polacy we Lwowie*, 82. Na przykład w czasie największych problemów z zaopatrzeniem artyści otrzymywali racje żywnościowe bez konieczności stania w kolejkach. W zajmowanych przez siebie lokalach przysługiwał im większy limit metrażu na osobę — 13,65 m². Limit dla pozostałych osób wynosił 9,1 m².

³⁹ Hryciuk, *Polacy we Lwowie*, 112; Axer, wywiad.

⁴⁰ Ibidem; Konarski, wywiad.

⁴¹ Por. Piotr Horbatowski, *W szponach polityki. Polskie życie teatralne w Kijowie 1919–1938* (Warszawa: Oficyna Naukowa, 1999), 190–198.

Z kwestią politycznego uwikłania teatru wiąże się też pytanie o jego społeczną potrzebę, popularność wśród lwowian. Świadcstwa samych artystów były różne. Konarski twierdził, że powodzenie rewii i tea-jazzu było bezsporne. W tea-jazzie była zakochana polska, ale też rosyjska publiczność, ta ostatnia licznie odwiedzająca przedstawienia w trakcie objazdów zespołu po ZSRR. Dla lwowian, doświadczających okrucieństw okupacji, w zdecydowanej większości wrogo nastawionych do sowieckiego reżimu, możliwość udziału w programach odwołujących się do czasów przedwojennych mogło stanowić okazję do tak potrzebnego oderwania się od groźnej codzienności. Trzeba jednak też uwzględnić, że atmosfera strachu i represji nie sprzyjała wieczornemu opuszczaniu domów.

W przypadku teatru dramatycznego reżyser Bronisław Dąbrowski pisał: „poziom przedstawień był dobry, a stuprocentowa frekwencja, którą cieszył się teatr do ostatniego przedstawienia, świadczyła o tym, jak potrzebny był polskiemu społeczeństwu”⁴². Wobec tych słów można mieć jednak sporo wątpliwości. Komunistyczne poglądy Dąbrowskiego prawdopodobnie decydowały, że utożsamiał się z ówczesną propagandą, a po wojnie wypowiadał się zgodnie z oficjalną „linią”, obowiązującą w PRL-u. Dużo sceptyczniej wypowiadali się na ten temat Axer i Bardini. Uważali, że z frekwencją bywało różnie, w czasie premier widownia była zapełniona, ale podczas kolejnych spektakli już nie. Nie potwierdzali też wyjątkowej potrzeby teatru wśród Polaków. Axer wspominał:

My sami nie zdawaliśmy sobie z tego sprawy, jaki procent rzeczywistej publiczności polskiej mieliśmy. Myślę, że trochę publiczności napływowej — z kręgów kawiarniano-teatralnych. Dużą część stanowił widz anonimowy. Oprócz tego wojsko sowieckie, które bardzo często przysyłano nam na przedstawienia. Rosjanie zresztą lubią teatr, stąd żołnierze z chęcią siedzieli na wszystkim, co się tylko rusza i gada⁴³.

Inną zorganizowaną grupę widzów stanowili robotnicy, którym rozdawano darmowe bilety, przede wszystkim na sztuki radzieckie. Na spektaklach polskich autorów pojawiała się z kolei młodzież szkolna. Zachowało się świadectwo Jadwigi Dabulewicz-Rutkowskiej, że jej klasa wybrała się na *Zemstę* Fredry⁴⁴. W spontaniczne wizyty lwowian w teatrze dramatycznym należy wątpić. Prasa i wydawnictwa konspiracyjne podkreślały, że polskie środowisko patriotyczne Lwowa, w tym inteligencja, choć rozumiało przymus artystów, by pracować,

⁴² Bronisław Dąbrowski, *Na deskach świat oznaczających*, t. 1, *Wędrowka wśród kulis* (Kraków: Wydawnictwo Literackie), 170.

⁴³ Ibidem; Axer, wywiad.

⁴⁴ Jadwiga Dabulewicz-Rutkowska, *Poezja, proza i dramat. Pamiętnik nastolatki. Lwów 1939–1941* (Wrocław: W Kolorach Tęczy, 1998), 118.

wynikający ze względów bezpieczeństwa i konieczności zdobycia środków na życie, unikało jednak wizyt w teatrach, jako instytucjach kontrolowanych przez okupanta⁴⁵.

Obraz oficjalnego życia teatralnego we Lwowie dopełniają zespoły amatorskie. Skala tego zjawiska pokazuje, jak duże znaczenie przywiązywała władza do takich form życia scenicznego. W obwodzie lwowskim funkcjonowało ich ponad 600 i działało w nich ponad 45 tys. osób. Teatrzyki te miały prowadzić zakrojoną na szeroką skalę akcję agitacyjną w środowiskach robotniczych. Sowiecka propaganda podkreślała, że dowodzi to troski o grupy społeczne, pomijane w życiu kulturalnym przedwojennej Polski. Centrami, w których skupiało się amatorskie życie teatralne, były Domy Twórczości Ludowej. Dbano, by zespoły łączyły przedstawiciele różnych narodowości. Najważniejszymi placówkami były: Obwodowy Dom Twórczości Ludowej, Pałac Pionierów i Pałac Kultury Kolejarzy. Nie szczczędzono środków na ich utrzymanie. Zajmowały prestiżowe budynki, na przykład Pałac Pionierów mieścił się w przedwojennym Pałacu Potockich. Kółka teatralne funkcjonowały także w szkołach. Jednym z aktywniejszych był teatrzyk przy szkole nr 23. Dorośli również mieli swoje amatorskie teatry, działające przy zakładach pracy. Wszystkie placówki były zmuszone upamiętniać propagandowe rocznice, uświetniać polityczne wiece i mityngi. Repertuar nie zawsze jednak bazował na propagandowej radzieckiej dramaturgii, zdarzało się, że przygotowywano też sztuki polskich klasyków, głównie Fredry, czy teksty lwowskich pisarzy, np. Józefa Nachta. Sensacyjna wręcz wydaje się informacja z *Czerwonego Sztandaru*, że z okazji rocznicy śmierci Mickiewicza uczniowie szkoły nr 23 przygotowali i wystawili w Pałacu Pionierów⁴⁶ inscenizację *Dziadów*, sztuki, której wystawienia zabroniono artystom teatru dramatycznego⁴⁷.

Niewiele zachowało się świadectw o konspiracyjnym życiu teatralnym Lwowa w omawianym okresie, a to właśnie ono pokazywało, że niektórych stać było na odwagę przeciwstawienia się reżimowi. To właśnie takie działania, realizowane z narażeniem życia, pozwalały walczyć o zachowanie narodowej tożsamości wbrew okupantowi. Jednymi z najbardziej aktywnych miejsc były lwowskie kościoły katolickie, które w tych tragicznych czasach stawały się nie tylko przybytkami duchowego wsparcia, ale też ostoją polskości. Były to w zasadzie jedyne miejsca, do których nie docierała sowiecka propaganda. Spektakle odbywały się najczęściej przy okazji świąt religijnych, głównie Bożego Narodzenia

⁴⁵ Por. Hryciuk, *Polacy*, 110.

⁴⁶ Widownia liczyła 600 miejsc. Dla porównania w polskim teatrze dramatycznym mogło się pomieścić 500 widzów.

⁴⁷ „W Pałacu Pionierów”, *Czerwony Sztandar*, nr 349 (1940): 3.

i Wielkanocy. Miały nie tylko religijny, ale też patriotyczny charakter. W odgrywanym jasełkach ukazywano postaci z historii Polski. Inscenizacje Męki Pańskiej odwoływały się z kolei do cierpienia Polaków i ich ojczyzny w czasie wojny. Widowiskom towarzyszyły religijno-patriotyczne pieśni, jak *Boże coś Polskę* Alojza Felińskiego, *Chorał* Kornela Ujejskiego czy *Pobłogosław Matko naszej biednej ziemi* Ottona Mieczysława Żukowskiego⁴⁸. Regularnie przygotowywano spektakle bądź wieczory artystyczne w kościele Bernardynów, św. Marii Magdaleny oraz św. Wincentego. W tym ostatnim w styczniu 1942 r. została założona Sodaliczka Mariańska Żeńska, a przy niej regularny teatr, p[arty na amatorach grających w kościele do 1941 r. Zespół istniał aż do października 1945 r.⁴⁹

Specyficzną formę przybrał także muzyczny teatr uliczny, który miał we Lwowie silną przedwojenną tradycję. Wkroczenie wojsk sowieckich nie powstrzymało ulicznych bardów. Śpiewano piosenki, ale też prezentowano scenki zaczerpnięte z repertuaru teatrów rewiowych. Popularne piosenki: *Pamiętasz było lato* czy *Umówiłem się z nią na dziewiątą* były najczęstszymi szlagierami ulicznych artystów. Rzadko zdarzało się, aby prezentacje przybierały pesymistyczny charakter. Najczęściej kpiono z niedogodności życia, kreując sylwetkę lwowiaka jako osoby pełnej optymizmu, pomimo zdarzających się wokół dramatycznych zdarzeń⁵⁰.

Zachowały się też świadectwa, że teatr towarzyszył Polakom w najtrudniejszych chwilach, pobytku w lwowskich więzieniach. Prezentacje miały prostą formę, złożoną z recytacji wierszy i pieśni wykonywanych dla współwięźniów. Wanda Ossowska, przetrzymywana w więzieniu na Brygidkach, wspominała o obchodach Bożego Narodzenia. Więźniarki zrobiły z chleba stajenkę, by potem śpiewać kolędy, patriotyczne pieśni, przeplatane wierszami⁵¹.

Z dzisiejszej perspektywy ocena polskiego życia teatralnego we Lwowie w latach 1939-1941 wydaje się łatwiejsza. Należy raczej odrzucić skrajne opinie, zarówno te, w których wszystkim biorącym udział w oficjalnej działalności zarzucono kolaborację, jak i głosy mówiące, że polscy artyści toczyli walkę o narodową kulturę. Z pewnością oficjalne teatry wciągnięto w polityczną grę sowieckiego okupanta, pragnącego zdyskredytować, a z czasem unicestwić polską kulturę narodową. Pomimo wszystko trzeba chyba zrozumieć poczynania tych

⁴⁸ Lidia Bausmer, wywiad przeprowadzony przez autora, Wieliczka, 12 marca 1995; Zofia Głowacka, wywiad przeprowadzony przez autora, Kraków, 26 lipca 1996. Lidia Bausmer i Zofia Głowacka mieszkały we Lwowie w latach 1939–1945. Były parafiankami kościoła św. Wincentego, brały udział w konspiracyjnych spektaklach i wieczorach artystycznych, a w 1942 r. wstąpiły do Sodaliczki Mariańskiej Żeńskiej i występowały w sodalicyjnym teatrze.

⁴⁹ Ibidem; Horbatowski, „Życie teatralne”, 709–711.

⁵⁰ Ibidem; Bausmer, wywiad; Głowacka, wywiad.

⁵¹ Wanda Ossowska, *Przeżyłam... Lwów–Warszawa 1939–1946* (Kraków: WAM, 2009), 126–127.

artystów, którzy starali się nie tylko przetrwać, ale też próbowali, by ich działania przynosiły możliwie jak najmniejszy uszczerbek dla sprawy narodowej. Nie można jednak zapomnieć, że postawy części z nich bezdyskusyjnie godziły w polską rację stanu i trudno je usprawiedliwić troską o własne bezpieczeństwo. Trzeba przy tym mocno zaakcentować, że we Lwowie znalazły się wtedy także osoby, mające odwagę porwać się na czyny bohaterские, jak organizowanie konspiracyjnych patriotyczno-religijnych spektakli i wieczorów artystycznych we lwowskich kościołach. To w tych środowiskach toczyła się prawdziwa walka o zachowanie tożsamości i odrębności kulturowej narodu polskiego. Historia polskiego życia teatralnego we Lwowie stanowi więc cenną lekcję, ważną gdyż mechanizmy działania totalitarnych reżimów się nie zmieniają. Przykład rosyjskiej inwazji na Ukrainę jest najlepszym tego przykładem.

BIBLIOGRAFIA

ARCHIWA

Театри Львова.в. Центральний державний архів Вищої орханівської влади України [ЦДАВО], Київ [Teatry L'vova. Tsentral'nyy derzhavnyy arkhiv Vyshchoyi orkhanivs'koyi vlady Ukrayiny [CDAVO Ukrayiny], Kyiv.].

ARTYKUŁY Z PRASY LWOWSKIEJ

- Daszewski, Władysław. „Teatralne życzenia”. *Czerwony Sztandar*, nr 84 (1940): 2.
Krasnowiecki, Władysław. „O teatr socjalistycznego realizmu”. *Czerwony Sztandar*, nr 287 (1940): 2.
Pasternak, Leon. „Teatr Miniatur”. *Czerwony Sztandar*, nr 119 (1940): 3.
Rulewicz, Karol. „Premiera w Teatrze Miniatur”. *Czerwony Sztandar*, nr 61 (1941): 3.
„W Pałacu Pionierów”. *Czerwony Sztandar*, nr 349 (1940): 3.

OPRACOWANIA

- Ciołkosz, Adam. *Wanda Wasilewska. Dwa szkice biograficzne*. Londyn: Polonia Book Fund Limited, 1977.
Dabulewicz-Rutkowska, Jadwiga. *Poezja, proza i dramaty. Pamiętnik nastolatki. Lwów 1939-1941*. Wrocław: W Kolorach Tęczy, 1998.
Dąbrowski, Bronisław. *Na deskach świat oznaczających*. T. 1, *Wędrowka wśród kulis*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1977.
Dąbrowski, Bronisław. *Poznałem ich w teatrze...* Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1988.
Horbatowski, Piotr. „Życie teatralne we Lwowie w latach 1939-1946”. *Pamiętnik Teatralny* 46, z. 1–4 (1997): 685–733.
Horbatowski, Piotr. *W szponach polityki. Polskie życie teatralne w Kijowie 1919-1938*. Warszawa: Oficyna Naukowa, 1999.

- Hryciuk, Grzegorz. *Polacy we Lwowie 1939-1944. Życie codzienne*. Warszawa: Książka i Wiedza, 2000.
- Iranek-Osmecki, Kazimierz, i Tadeusz Zawadzki-Żenczykowski, red. *Armia Krajowa w dokumentach 1939-1945*. T. 6. Londyn: Studium Polski Podziemnej, 1989.
- Kreczmar, Jan. „Teatr lwowski w latach 1939-1941 — Wspomnienie”. *Pamiętnik Teatralny* 12, z. 1-4 (1963): 234-241.
- Krukowski, Kazimierz. *Z Melpomeną na emigracji*. Warszawa: Czytelnik, 1987.
- Marczak-Oborski, Stanisław. *Teatr czasu wojny. Polskie życie teatralne w latach II wojny światowej (1939-1945)*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1967.
- Szarota, Tomasz. *Okupowanej Warszawy dzień powszedni. Studium historyczne*. Warszawa: Czytelnik, 1988.
- Szejnert, Małgorzata. *Sława i infamia. Rozmowa z prof. Bohdanem Korzeniewskim*. Warszawa: Wydawnictwo Pokolenie, 1988.
- Wat, Aleksander. *Mój wiek*. T. 1. Kraków: Universitas, 2011.
- Watowa, Ola. *Wszystko co najważniejsze...* Warszawa: Czytelnik, 1990.

W POTRZASKU STRACHU I PROPAGANDY – POLSKIE TEATRY WE LWOWIE 1939-1941

Streszczenie

Artykuł przedstawia sytuację, w jakiej znalazł się teatr polski i ludzie teatru w czasie sowieckiej okupacji Lwowa w latach 1939–1941. Władza sowiecka dążyła do dyskredytacji polskiej kultury narodowej, odcinając ją od korzeni i próbując zbudować, nową, obcą narodowej tradycji, polską kulturę radziecką. Teatr polski został tym samym włączony do poczynąń propagandowych, zgodnych z celami okupującego go państwa. Reżim sowiecki zastawił na polskich artystów zręczną pułapkę. Z jednej strony wzbudzał strach, stosując represje wobec wszystkich Polaków, z drugiej — otaczał ludzi teatru względny parawanem bezpieczeństwa, traktując liberalniej niż pozostałych mieszkańców. W artykule zostały przedstawione różne postawy ludzi teatru: od skrajnie oportunistycznych, poprzez bierne uczestnictwo w działaniach propagandowych, aż po heroiczne próby przeciwstawienia się okupantowi. Te ostatnie były charakterystyczne dla inicjatyw konspiracyjnych, organizowanych najczęściej w lwowskich kościołach katolickich. W artykule uwzględniona została zarówno działalność teatrów profesjonalnych, jak i amatorskich.

Słowa kluczowe: tożsamość narodowa; sowiecka okupacja Lwowa; propaganda; oportunizm; postawa patriotyczna

TRAPPED BETWEEN FEAR AND PROPAGANDA: POLISH THEATRES IN LVIV, 1939-1941

Summary

This paper explores the situation faced by Polish theatre and theatre professionals during the Soviet occupation of Lviv between 1939 and 1941. The Soviet authorities aimed to undermine Polish national culture by severing its roots and attempting to establish a new, foreign Polish-Soviet tradition. Consequently, Polish theatre was compelled to engage in propaganda activities aligned with the goals of the occupying state. The Soviet regime devised a cunning trap for Polish artists.

On the one hand, it instilled fear through repressive measures against all Poles. On the other hand, it provided a certain level of security for theatrical professionals, treating them more leniently compared to their compatriots. Some individuals displayed extreme opportunism, actively participating in propaganda activities, while others took a more passive approach. However, there were also heroic attempts made by some to resist the occupiers, primarily through underground initiatives, often organised within Lviv's Catholic Churches.

Keywords: national identity; Soviet occupation of Lviv; propaganda; opportunism; patriotic attitude