

Tadeusz Kornaś

ORCID 0000-0002-1114-6393

Uniwersytet Jagielloński

Jerzy Ronard Bujański – powojenne pół sezonu w Starym Teatrze

Jerzy Ronard Bujański dyrektorował w Starym Teatrze tylko pół sezonu, od końca stycznia do sierpnia 1945 roku. Okres ten jest stosunkowo dobrze opisany, ukazała się w 1974 roku książka Emila Orzechowskiego *Stary Teatr i Studio*¹ oraz jedenaście lat później wspomnieniowa książka samego Bujańskiego *Starego Teatru druga młodość*². Jest też sporo wspomnień innych osób. A sięgając do czasopism z 1945 i 1946 roku, odnajdziemy zaskakująco dużo materiałów, recenzji, dyskusji na temat dyrekcji Bujańskiego.

Lecz mimo tej obfitości, w większości syntez dotyczących historii teatru polskiego, temu „epizodowi” dyrektorskiemu Bujańskiego poświęca się dwa, maksimum cztery akapity³. Moim zdaniem jednak to nie „epizod”, lecz swoisty „akt założycielski”.

Trzy lata po zakończeniu wojny Zygmunt Kałużyński w zamieszczonym w „Twórczości” artykule *Problemy powojennego teatru w Polsce* napisał, że czas odbudowy polskiego teatru podzielić można na trzy fazy, pokrywające się z kolejnymi sezonami. Pierwsza faza – „gospodarki bezładnej” – została nazwana przez niego „okresem dzikim”⁴. Trwał on, jego zdaniem, od czasu wkroczenia armii radzieckiej na terytorium obecnej Polski do mniej więcej września 1945 roku. Cała dyrekcja Jerzego Ronarda Bujańskiego w Starym Teatrze, o której będę opowiadał, daje się ściśle zamknąć w tej „dzikiej” fazie. (Dla porządku powiem tylko, że kolejny sezon, według Kałużyńskiego, będzie czasem porządkowania ustroju teatrów w Polsce, a trzeci – stopniowym kierowaniem teatru na „właściwą”, czyli komunistyczną drogę).

¹ E. Orzechowski, *Stary Teatr i Studio*, Kraków 1974.

² J.R. Bujański, *Starego Teatru druga młodość*, Kraków 1985.

³ Już po napisaniu mojego tekstu ukazała się książka Elżbiety Morawiec *Teatr Stary jaki był 1945–2000* (Kraków 2018), w której autorka przedstawiła dyrekcję Bujańskiego nieco obszerniej (s. 9–13).

⁴ Z. Kałużyński, *Problemy powojennego teatru w Polsce*, „Twórczość” 1947, nr 10, s. 27.

Po przejściu frontu w kolejnych miastach zakładano teatry. Jednak te nowe instytucje miały co najmniej dwuznaczny charakter. Wciąż przecież istotną rolę odgrywał rząd w Londynie, który jednak stracił możliwość oddziaływania na społeczeństwo i nawet na żołnierzy AK na „wyzwalanych” przez Armię Czerwoną terenach. Zaś Rząd Tymczasowy, powszechnie zwany lubelskim, zależny od władz ZSRR, powstał dopiero 31 grudnia 1944 roku, a więc na niespełna trzy tygodnie przed wkroczeniem wojsk radzieckich do Krakowa. W konserwatywnym Krakowie, jak można domniemywać, większość mieszkańców wierzyła, czy chciała wierzyć, że komuniści nie będą jednak decydować o przyszłości kraju. Ale zdarzenia biegły swoim trybem i nawet z takim przekonaniem trzeba było szybko podejmować decyzje.

Podejmowano je właściwie bez wahania. Niecały tydzień po wkroczeniu do Krakowa wojsk radzieckich, 24 stycznia, odbyła się tu narada teatralna, mająca zająć się organizacją życia teatralnego pod Wawelem. Rząd z Lublina reprezentował wiceminister kultury i sztuki major Jan Karol Wende i to on wręczał nominacje dyrektorom krakowskich teatrów. W pewien sposób te dyrektorskie nominacje potwierdzały, nawet może wbrew intencjom samych zainteresowanych, akceptację nowej władzy przez środowisko teatralne (skoro je odbierano). Ale Wende działał rozważnie i nie forsował natychmiastowego przejścia do modelu komunistycznego – nominacje były całkowicie „po myśli” środowiska teatralnego. Nikt nie wiedział, albo nie chciał wiedzieć, jak ukształtuje się później ustrój i charakter państwa. W środowiskach teatralnych powszechnie wierzono, że polska kultura będzie kontynuowała tradycje dwudziestolecia, ale zrobi to lepiej i mądrzej. Wiele wskazywało, że tak może się stać także pod skrzydłami władzy zależnej od ZSRR, choć sygnałów budzących niepokój pojawiało się z miesiąca na miesiąc coraz więcej. W pierwszym numerze „Odrodzenia” we wrześniu 1944 roku można było przeczytać niesłychanie budujące stwierdzenia, mające stanowić program łagodnej rewolucji proponowanej przez nowy rząd:

[...] potrzebujemy sztuki silnego ducha i donośnego głosu; a póki współcześni artyści nasi nie stworzą obrazu losu naszego, zwracamy się do tych, co kiedyś byli sumieniem narodu. W okresie dobrobytu była nasza wielka literatura li tylko pozycją historyczną, w chwili nieszczęścia i zapału narodowego staje się znów żywą, i okaże się, że *Dziady*, *Kordian*, *Nie-boska*, *Róża*, znów ze sceny będą budzić w nas poczucie odpowiedzialności, a przed światem wołać o sprawiedliwość dla narodu⁵.

W zasadzie, jak się okaże, w tym pierwszym, „dzikim” sezonie rzeczywiście łatwiej było sięgnąć po wielki repertuar, po pozycje eksperymentujące z formą. Z każdym rokiem będzie z tym gorzej.

Wracając do nominacji... Teatr im. Juliusza Słowackiego objął Karol Frycz, przedwojenny dyrektor tej sceny. Zamierzano przywrócić do pracy wszystkich zatrudnionych tu przed wojną aktorów (o ile nie kolaborowali z okupantem). Budynek pozostawiony przez teatr niemiecki był w stosunkowo dobrym stanie.

⁵ Z. Kałużyński, *Zapolska na scenie lubelskiej*, „Odrodzenie” 1944, nr 1.

O wiele bardziej skomplikowane zadanie stanęło przed Jerzym Ronardem Bujańskim, który został mianowany dyrektorem Starego Teatru. Na początek należy sprawę postawić jasno: dorobek artystyczny Bujańskiego przed wojną nie był imponujący. Swoją nominację, jak sam przyznaje, zawdzięczał poparciu Adama Ważyka⁶, poety, ale też, a może w tym czasie przede wszystkim, oficera politycznego przy I Armii Wojska Polskiego.

Jerzy Ronard Bujański w momencie objęcia dyirekcji Starego Teatru miał czterdzieści jeden lat (ur. 29 września 1904 r.)⁷. Przed wojną łączył – jak dzisiaj byśmy to określili – teorię i praktykę. Skończył Miejską Szkołę Dramatyczną w Krakowie (1923), która zresztą mieściła się notabene na trzecim piętrze w budynku Starego Teatru. Ale jak sam określał, ukształtowała go przede wszystkim Reduta – choć tak naprawdę był tylko przez półtora sezonu członkiem Reduty Wileńskiej. Jednak, jak się okaże, powojenna krakowska dyirekcja Bujańskiego rzeczywiście odwoływać się będzie do tej reductowej tradycji. Także poprzez związki osobiste – Osterwa poprowadzi zajęcia w Studio, wyreżyseruje też tutaj w 1945 roku spektakl *Teoria Einsteina*. W zespole aktorskim zatrudnieni zostaną: Maria Dulęba, Halina Gallowa, Kazimierz Brodzikowski, Jan Ciecierski... W Starym znajdzie się poznany w Reducie Jerzy Zawieyski, autor *Męża doskonałego* – pierwszej premiery Starego Teatru.

Po odejściu z Reduty Bujański grał i reżyserował w kilku teatrach (Teatrze Miejskim w Łodzi, Teatrze na Pohulance w Wilnie, Teatrze Kameralnym w Warszawie). W sezonie 1938/1939 miał zostać dyrektorem Teatru na Pohulance, ale pomimo podpisania jego nominacji nie objął stanowiska.

Drugie skrzydło jego kariery związane było z życiem naukowym. Bujański był z wykształcenia polonistą, w 1930 roku obronił doktorat na UJ, później kontynuował studia teatrolologiczne i reżyserskie w Berlinie.

Gdy obejmował w 1945 roku Stary Teatr, natychmiast dobrał sobie bardzo znaczących współpracowników. Kierownikiem artystycznym został Andrzej Pronaszko, wybitny scenograf, niekwestionowany autorytet artystyczny jeszcze z czasów dwudziestolecia. Było też w tym pierwszym sezonie dwóch kierowników literackich: Wojciech Natanson i Tadeusz Breza.

W Starym Teatrze wszystko trzeba było zacząć od nowa – i to dosłownie. Znów powrócę do określenia „dzikość”, bo dotyczyło ono także skomplikowanych spraw związanych z prawem użytkowania budynku. „Dziki” spory o to, kto i w jakim celu przejmuje konkretny budynek, toczyły się w wielu miastach Polski, nie tylko w Krakowie. Wystarczy powiedzieć, że sztandarowy teatr nowego państwa, czyli Teatr Wojska Polskiego, musiał w Łodzi toczyć boje z miastem o prawo do użytkowania budynku, bo miasto wcześniej powołało już dyrektora, który kompletował zespół Teatru Miejskiego. Ale żołnierze właściwie siłą zatrzymali budynek⁸.

⁶ J.R. Bujański, *Starego Teatru druga młodość*, dz. cyt., s. 27–28.

⁷ Biogram w: *Słownik biograficzny teatru polskiego*, t. 3: 1910–2000, vol. 1: A–Ł, Warszawa 2017, s. 125–127.

⁸ Por.: S. Mrozińska, *Karabin i maska*, Łódź 1964, s. 105–113.

Podobnie działo się w przypadku Starego Teatru w Krakowie, spór kompetencyjny toczyć się tu będzie przez sezon 1945 roku i po części będzie powodem odejścia Bujańskiego, a konsekwencje tego sporu sięgną kolejnego sezonu – 1945/1946. Bo władze miasta wciąż nie będą chciały się pogodzić z decyzją ministerstwa, że w tym budynku ma być repertuarowy teatr. Przypomnę bowiem, że po wybudowaniu i oddaniu do użytku w 1893 roku Teatru Miejskiego (obecnie im. Juliusza Słowackiego) Stary Teatr przestał być użytkowany jako budynek teatralny. Miasto wykorzystywało go na okolicznościowe imprezy, rauty, koncerty, spotkania... I taką salę chciało mieć też po wojnie. Konflikt interesów był oczywisty.

Pod koniec wojny, jeszcze za okupacji niemieckiej, Adam Świechło otworzył w tym budynku jawny Teatr Powszechny, który grał do 15 stycznia 1945 roku. Dziesięć dni później, czyli 25 stycznia, już po przejściu frontu, Bujański nominalnie został dyrektorem Starego Teatru. Sytuacja na początku nie była optymistyczna. Nie było zespołu, budynek był wyszabrowany – wybite szyby, brak ogrzewania, brak zaplecza. Na dodatek sytuacja organizacyjna teatru była nieuregulowana. Co prawda Wende z ramienia rządu mianował Bujańskiego dyrektorem, ale jak napisał sam Bujański, „teatr nasz w tamtych czasach nie był właściwie jeszcze ani państwowy, ani miejski. Status jego był niejasny”⁹. I tak będzie do końca dyrekcji Bujańskiego. Z ministerstwa co prawda będą spływać dotacje, miastu Bujański nie będzie chciał płacić za budynek i zyski z biletów. Ten stan zawieszenia będzie trwał długo, aż do wymuszonego odejścia Bujańskiego (a nawet i później miasto będzie go nękało za niezapłacone czynsze).

Wszystko w tym pierwszym powojennym półroczu potoczyło się w niewyobrażalnie szybkim tempie. To, co udało się zrobić w Starym Teatrze od końca stycznia do sierpnia 1945 roku, wydawać się może z dzisiejszej perspektywy nieprawdopodobne.

Zasadniczy zgrub zespołu aktorskiego został już skompletowany po dwóch tygodniach – w połowie lutego. Wcześniej jeszcze, bo na przełomie stycznia i lutego uruchomione zostało w Starym Teatrze Studio aktorskie. Na egzamin wstępny przyszło prawie czterysta osób. Planowano przyjąć czterdzieści, a przyjęto sto. Jak napisał Bujański w swoich wspomnieniach: „Ci młodzi nie mieli, to prawda, przeważnie żadnego przygotowania do startu w teatrze. Niewątpliwie pierwszy raz przestąpili próg teatru, zjawiając się u nas na egzaminie. Nie oklaskiwali nigdy aktorów. Nie widzieli żadnej sztuki. Trzeba więc było nam oceniać ich zgoła inaczej, niż to się zwykło robić w normalnych warunkach”¹⁰. Gwoli ścisłości dodać należy, że jednak niektórzy z adeptów grali w teatrach podziemnych, więc teatr – choć co prawda specyficzny – znali.

Nabór ten był niezwykle także z innego punktu widzenia. Chyba żadnej późniejszej szkole nie udało się zgromadzić naraz tylu indywidualności i wpuścić ich na sceny w tak krótkim czasie. Emil Orzechowski podaje w swoim opracowaniu nazwiska

⁹ J.R. Bujański, *Starego Teatru druga młodość*, dz. cyt., s. 85.

¹⁰ Tamże, s. 77–78.

wszystkich¹¹, ja wspomnę tylko o kilku, alfabetycznie: Irena Babel, Andrzej Hiolski, Tadeusz Huk, Juliusz Kydryński, Wanda Laskowska, Tadeusz Łomnicki, Halina Mikołajska, Kazimierz Mikulski, Jerzy Nowosielski, Jerzy Passendorfer, Wiktor Sadecki, Marta Stebnicka, Andrzej Szczepkowski, Stanisław Zaczyk... Studio miało niezwykle sposób kształcenia. Bujański już od pierwszych miesięcy zatrudniał uczniów w spektaklach Starego Teatru. Wszystkie sceny zbiorowe były obsadzone uczniami szkoły. A już w drugiej premierze Starego Teatru (kwiecień 1945), *Teorii Einsteina* w reżyserii Osterwy, w bardzo dużej roli Włodka wystąpił – jak podawano na afiszu – „słuchacz Studia”. Był to Tadeusz Łomnicki.

Na marginesie dodać też należy, że kilku słuchaczy studia Osterwa włączy do swojej nowej inicjatywy, która miała zastąpić Redutę, czyli do Dali. Pośród nich też będzie Tadeusz Łomnicki. Grupa pracowała z Osterwą nad *Dziadami*¹².

W Starym Teatrze zatrudniony został na etacie scenografa Tadeusz Kantor. Prowadził też ze studentami zajęcia. W ich ramach przygotował nową wersję wystawianego w podziemnym Teatrze Niezależnym *Powrotu Odysa*. W obsadzie byli między innymi Andrzej Szczepkowski, Irena Babel, Adam Mularczyk, Marian Cebulski, Marta Stebnicka, Wiktor Sadecki, Stanisław Zaczyk – wtedy studenci Studia, dziś, z perspektywy lat, obsada gwiazdorska.

W ramach Studia powstała grupa dramatopisarzy, filmowców, radiowców (Bujański przygotowuje jako słuchowisko *Akropolis* Wyspiańskiego, kilkakrotnie emitowane w Polskim Radiu). Powstanie też osobna grupa tworząca teatr dla dzieci (spektakl uczniów szkoły *Beksa* w reżyserii Marii Bilizanki zostanie włączony do stałego repertuaru Starego Teatru).

Bujański przez pierwsze półrocze doprowadzi dużą scenę do „jako takiego” stanu oraz otworzy małą scenę, głównie do dyspozycji Studia (choć tutaj też odbyła się trzecia premiera Starego Teatru – *Dzień jego powrotu* Zofii Nałkowskiej).

Jako oddzielną inicjatywę Bujański powoła miesięcznik „Front Teatralny”¹³, którego artykuły ogniskować się będą wokół kolejnych premier Starego, choć nie tylko. W pierwszym numerze (kwiecień 1945) Bujański w rozpoczynającym zeszyt tekście *Chwila osobliwa* sformułuje program swojego teatru. Napisze: „[...] pozostawiając firmę Stary Teatr, przyznajemy z radością naprawdę – i bez fałszu żadnego, że młodym jesteśmy teatrem. Bardzo młodym. A na razie prawie jeszcze – nagim. Pracowaliśmy w nader ciężkich warunkach. Bez węgla i szyb – do niedawna. Próbowaliśmy w chłodzie dość przeraźliwym, naprawdę jeno młodością grzejąc sztukę młodego autora, którą wzięliśmy na warsztat”¹⁴. Owa sztuka „młodego aktora”, próbowana w końcu zimy 1945 w nieogrzewanych pomieszczeniach, to *Mąż doskonały*, a autor to Jerzy Zawieyski.

¹¹ E. Orzechowski, *Stary Teatr i Studio*, dz. cyt., s. 177–180.

¹² Por.: tamże, s. 127–128.

¹³ Bujański redagował czasopismo „Front Teatralny” także przed wojną (w latach 1932–1937 w Wilnie i w Warszawie). Ukazało się w sumie 14 numerów.

¹⁴ J.R. Bujański, *Chwila osobliwa (Przed podniesieniem kurtyny)*, „Front Teatralny” 1945, nr 1.

Gdy odbywała się pierwsza premiera w Starym Teatrze w Krakowie (1 kwietnia 1945), ofensywa radziecka była wciąż jeszcze sześćdziesiąt kilometrów od Berlina. Prawie do końca tego sezonu Bujańskiego będzie trwała wojna. Nie można o tym zapomnieć, opisując artystyczne dokonania. Nie można zapomnieć o tym także w związku z tematyką *Męża doskonałego*. Sztuka Zawieyskiego, który wówczas jeszcze był postrzegany jako katolicki autor, łączyła w sobie historię starotestamentowego Hioba z odwołaniami do powstania warszawskiego i spustoszenia czasów wojny.

Powstanie to temat bardzo osobisty i dla Bujańskiego (reżysera), i dla Zawieyskiego (autora). Bujański w 1944 roku pracował w powstańczej radiostacji w Warszawie. Po upadku powstania znalazł się w obozie w Pruszkowie, skąd uciekł do Krakowa. Zawieyski też powstanie spędził w stolicy, którą opuścił dopiero po jego upadku, przebywając krótko w obozie przejściowym.

Odnosząc się do tej premiery, najpierw należy zadać pytanie: co robi Hiob w kontekście powstania warszawskiego? Przypominam – w starotestamentowej narracji Hiob był mężem Bożym, Bóg mu błogosławił, miał on wielkie dobra, synów, stada... Szatan jednak, będąc na audyencji u Boga, powiedział, że Hiob czci Go, bo mu błogosławi. „Ale wyciągnij rękę Twoją i dotknij wszystkiego, co ma, czy nie będzie wtedy w twarz przeklinał Ciebie?”¹⁵ – mówił Szatan. Bóg godzi się na taką próbę, wierząc w wierność Hioba – mówi do Szatana: „Oto jest w twojej mocy, tylko życie jego zachowaj”¹⁶.

Zawiejski deklarował:

Mój dramat powstał – czemu sam nie mogę dać wiary – po powstaniu w Warszawie. Chciałem to bolesne, tragiczne „wszystko” zamknąć w kształt artystyczny [...] Jest stara i nieobalona dotąd konwencja, aby szukać odpowiedników lub aluzji w przeszłości. Wybrałem motyw Hioba. Ruiny, zło, niezawinione cierpienie – a zwłaszcza ruiny – czyż to nie wyraźna, nieomal jaskrawa analogia?¹⁷

Dramat napisany został bardzo specyficznym językiem. Zawiejski chciał akcję skryć gdzieś w głębi zdarzeń, na pierwszy plan zamierzał wysunąć dialog, udramatyzowaną rozprawę filozoficzną. Powstał więc dramat retoryczny, by nie powiedzieć rapsodyczny. Zawiejski pisał: „Chciałem, aby język był prosty, czysty, kadencja zdania równa, jednolita”¹⁸.

Skromna akcja nie jest prostą trawestacją starotestamentowej historii, choć odwołania są wyraźne. Hiob (Janusz Warnecki) jest szczęśliwy, ma wszystko. Ale nagle pojawia się Cudzoziemiec (Eugeniusz Fulde), który mówi o wstrząsających zdarzeniach w ziemi Chaldejczyków:

¹⁵ *Księga Hioba*, przeł. z hebrajskiego C. Miłosz, Kraków 1998, s. 64.

¹⁶ Tamże, s. 66.

¹⁷ J. Zawieyski, *Wyznanie autora (Przed premierą „Męża doskonałego”)*, „Front Teatralny” 1945, nr 1, s. 5.

¹⁸ Tamże, s. 8.

Widziałem, idąc tutaj, na granicy dwóch krajów rzeczy potworne. Co pewien czas spotykałem szkielety ludzkie, wyjedzone z ciała przez ptaki i zwierzęta. Były tam także szkielety dzieci. Drobne, niewinne istoty. Podobno w Chaldei rzeki masami wyrzucają opuchłe szkielety na brzeg. Lepiej jest utonąć, niż siedzieć w omdleniu i być jeszcze na żywo pokarmem dla żywych bestyj. Ziemia tam jest niepłodna, spalona, wstrętna¹⁹.

W dramacie wszystko to stanie się za chwilę także w krainie Uz, w której gospodarzem jest Hiob. Okazuje się, że nagle można stracić wszystko i wszystkich, nawet wiarę.

Scenografem był Andrzej Pronaszko. Stworzył on jednolitą przestrzeń gry, w której w kolejnych scenach zmieniały się jedynie pewne elementy. Główne elementy stanowiły: pochylona kolumna, zwalony krzyż, ruiny miasta. Pronaszko wykorzystał też swoje charakterystyczne pomysły jeszcze z okresu teatru monumentalnego – podesty, zróżnicowanie sceny. Były to ledwie zaznaczone pochyłości i wzniesienia. Kostiumy zaprojektowane zostały tak, by przypominały jakieś archaiczne stroje, ale nie odwzorowywały żadnej epoki. Na dodatek zostały wykonane – z braku innego materiału – z worków papierowych. Ograniczały możliwość ruchu aktorów, więc choćby z tego powodu zmuszały do gry ruchowo niemal minimalistycznej. Paradoksalnie stwarzało to wrażenie hieratyczności gestu i ruchu.

Bujański, przystępując do pracy, deklarował, że *Mąż doskonały* nie ma być ani traktatem politycznym, ani esejem historiozoficznym²⁰. Ale czymże był – należy zapytać? Chyba wszak i jednym, i drugim. Dokładnie w tym okresie, gdy powstawał i był grany, NKWD aresztowało tysiące żołnierzy AK, wielu straciło życie, wielu pojechało w transportach na wschód. Wciąż walczyła podziemna partyzantka, która występowała przeciw władzom komunistycznym. Rozpamiętywanie spraw powstania warszawskiego nie było i nie mogło być sprawą politycznie neutralną. Gdy próby *Męża doskonałego* zbliżały się do premiery, najpierw Leon Kruczkowski, a później Arnold Szyfman, pełniący funkcję dyrektora departamentu teatralnego w MKiS, zasugerowali Bujańskiemu, by premierę odwołać. Szyfman zadeklarował nawet, że jeśli nie odbędzie się ta premiera, teatr otrzyma specjalną dodatkową subwencję.²¹ Bujański doprowadził spektakl do premiery. Nie przez przypadek napisałem na początku, że był to okres „dziki”, rok później zapewne już by z dyrektorem nie dyskutowano, lecz zakazano prób.

Mąż doskonały okazał się wielkim sukcesem artystycznym. W prasie komplementowano Janusza Warneckiego, grającego Hioba, i Zofię Małynicz, występującą w roli Ruth – jego żony. Akcja w dramacie jest, jak już wspomniałem, drugoplanowa, niezbyt wartka. Bujański postawił więc na słowo. Był on typem reżysera analizującego, wsłuchującego się w intencje dramatopisarza – to trochę dziedzictwo Reduty,

¹⁹ J. Zawieyski, *Mąż doskonały*, Kielce 1948, s. 24.

²⁰ J.R. Bujański, *Starego Teatru druga młodość*, dz. cyt., s. 93.

²¹ Tamże, s. 112.

a może też teatru radiowego. Jednak w dramacie Zawieyskiego dokonał mimo wszystko sporych skrótów. Niezwykle precyzyjnie pracował nad rytmem, nad muzycznością (dodać należy, że muzykę skomponował Roman Palester). Zmienił we współpracy z Zawieyskim też kończącą mowę Hioba, który stracił bliskich, który oglądał wokół siebie tylko zgliszcza, a w końcu znów wchodzi na górę i godzi się z Bogiem. Wokół rozkwita wiosna – co też miało niebagatelne znaczenie w podjęciu decyzji. Hiob mówi:

Idę do Ciebie. Jest mi ciężko, jakbym dźwigał na sobie całą ziemię Uz. Niosę Ci wielką ofiarę – cały mój ból, moje cierpienia, wszystkie łyzy, które użyźnią ziemię [...] Nie jestem już dawnym Hiobem. Wyszedłem z ruin i stoję jakby na szczycie świata. Ja jestem nowy człowiek, którego zrodził ból!²²

To – w dzisiejszej lekturze nieco patetyczne – zakończenie stanowiło swoiste podsumowanie tego, z jakim nastrojem wchodziło w powojenne czasy. A przynajmniej wchodziła w nie część popowstaniowego pokolenia. Po premierowym przedstawieniu najpierw zapadła cisza. Zawieyski uciekł z teatru. Potem owacja – dwudziestominutowa.

Z powodu spektaklu rozgorzał w prasie potężny spór. Od samego początku Stary Teatr zaatakowali krytycy nastawieni lewicowo. Leon Kruczkowski pisał w „Odrodzeniu” o „odgrzewanym mesjanizmie”, ganił za „Sięgnięcie do metaforyki najbardziej wieloznacznej, relatywistycznej i niedyscyplinowanej, jaką zna historia piśmiennictwa: do Biblii”²³. Pisał, że Zawieyski stworzył rzecz „artystycznie chybiłą i społecznie nieodpowiedzialną”²⁴.

Najbardziej przekonująco bronił jego wymowy Tadeusz Kudliński w „Tygodniku Powszechnym”²⁵. O tej premierze pisały i recenzowały ją właściwie wszystkie gazety. Lecz pomimo zarzutów dotyczących wymowy właściwie wszyscy krytycy chwaili, bez względu na orientację. Wspomniany przed chwilą Kruczkowski pisał, że spektakl miał wyraz „szlachetnie skomponowany, pełny i czysty”²⁶. Adam Włodek w „Dzienniku Polskim” pisał, że to „teatr doskonały”²⁷.

Podsumowując zaś sezon, Kazimierz Wyka stwierdził: „Sztuka wiele dyskutowana i atakowana, lecz reżysersko rozwiązana doskonale. Pozostaje jedyną dającą do myślenia prapremierą tego ułomkowego sezonu w całej Polsce”²⁸.

Kolejne premiery Jerzego Ronarda Bujańskiego stanowiły najważniejsze dokonania Starego Teatru za jego półsezonowej dyrekcji. Wyreżyserował jeszcze *Dzień jego powrotu* Zofii Nałkowskiej i *Cyda* Corneille’a w wersji Stanisława

²² J. Zawieyski, *Mąż doskonały*, dz. cyt., s. 118.

²³ L. Kruczkowski, *Mesjanizm odgrzewany*, „Odrodzenie” 1945, nr 20, s. 2.

²⁴ Tamże.

²⁵ T. Kudliński, *Człowiek nowy – z bólu zrodzony*, „Tygodnik Powszechny” 1945, nr 3.

²⁶ L. Kruczkowski, *Mesjanizm odgrzewany*, dz. cyt.

²⁷ A. Włodek, „Dziennik Polski”, 11.04.1945, cyt. za: *Głosy prasy*, „Front Teatralny” 1945, nr 3, s. 35.

²⁸ K. Wyka, *Pozycja Krakowa*, „Twórczość” 1945, nr 2.

Wyspiańskiego. Do obu spektakli scenografię opracował Tadeusz Kantor. Szczególne wrażenie zrobił *Cyd*, grany na dziedzińcu Biblioteki Jagiellońskiej. Choć kolejne premiery (także *Teoria Einsteina* Antoniego Cwojdzńskiego w reżyserii Osterwy) były szeroko komentowane, choć ustaliły mocną pozycję Starego Teatru, Bujański został w końcu sierpnia odwołany (gdy już przygotowywał nowy sezon). Zakomunikował mu tę decyzję wiceminister kultury i sztuki Leon Kruczkowski. Jak napisał Bujański: „Byłem niewątpliwie jednym z pierwszych artystów, który podpadł tej formie kierowania sprawami sztuki. Pierwszym, ale niestety nie ostatnim”²⁹. Rzeczywiście. Później przyjdzie pora na Scenę Poetycką Wiercińskiego, na Horzycę, wielu innych. Nawet na Schillera.

Pikanterii tej decyzji o odwołaniu dodaje fakt, że zanim zwolniony został Bujański, zapadła decyzja, że dyrektorem zostanie Andrzej Pronaszko. Wiemy o tym na pewno, gdyż Andrzej Pronaszko w liście do Bohdana Korzeniewskiego już z 22 lipca 1945 roku pisze: „Zostałem zawiadomiony przez Kruczkowskiego, że na posiedzeniu Zarządu Miasta, Rady Miejskiej i Ministerstwa (Kruczkowski – Szyfman) zapadła decyzja powierzenia mi dyrekcji Starego Teatru na sezon 1945–46”³⁰. W tym samym liście pisze, że musi się spotkać z Korzeniewskim i z Dziuniem, czyli Edmundem Wiercińskim. Jako pierwszą premierę planował *Odysa u Feaków* Flukowskiego w reżyserii Wiercińskiego (na otwarcie swojego sezonu). Dodaje też, że „Ronard [Bujański] dokłada wszelkich starań, aby moją akcję storpedować. Działa via Nałkowska – Borejsza – Ważyk – Zalewski. Trudno mi jest odgadnąć, o ile go biorą na serio. Facet jest mocno skompromitowany, ale szkodzić jeszcze potrafi”³¹. Ten konflikt między dyrektorem i dyrektorem artystycznym nabrzmiewał już wcześniej. Dziś, z perspektywy lat, trudno ostatecznie wyrokować, które argumenty – osobiste czy polityczne – były decydujące.

Jakkolwiek było, Bujański musiał odejść. Związał się wówczas z Polskim Radiem. Reżyserował i grał też gościnnie w różnych teatrach. Chyba najbardziej symboliczne znaczenie ma premiera *Dziadów*, która odbyła się 17 grudnia 1945 roku w Teatrze im. Juliusza Słowackiego w Opolu³². Brak z niej recenzji, ale była to pierwsza po wojnie i ostatnia przed rokiem 1955 premiera utworu (fragmenty odegrał 7 listopada 1954 roku Zespół Teatru Akademickiego przy KUL)³³.

Bujański po kilku latach wróci do Starego Teatru, ale wyłącznie jako reżyser. W październiku 1949 roku przygotowuje w budynku Starego *Krzyk jarzębiny* Wacława Kubackiego, a w latach 1955–1963 będzie reżyserował przynajmniej po jednej sztuce w sezonie.

²⁹ J.R. Bujański, *Starego Teatru druga młodość*, dz. cyt., s. 198.

³⁰ A. Pronaszko, *Zapiski scenografa. Wspomnienia, artykuły, listy*, oprac. J. Timoszewicz, Warszawa 1976, s. 274.

³¹ Tamże, s. 275.

³² M. Misiorny, *Teatry dramatyczne Ziem Zachodnich 1945–1960*, Poznań 1963, s. 109.

³³ M. Fik, *Kultura polska po Jałcie. Kronika lat 1944–1981*, London 1989, s. 49.



Il. 1. *Mąż doskonały* Jerzego Zawieyskiego w reżyserii Jerzego Ronarda Bujańskiego, Stary Teatr w Krakowie, 1945



Il. 2. *Mąż doskonały* Jerzego Zawieyskiego w reżyserii Jerzego Ronarda Bujańskiego, Stary Teatr w Krakowie, 1945



Il. 3. *Mąż doskonały* Jerzego Zawieyskiego w reżyserii Jerzego Ronarda Bujańskiego, Stary Teatr w Krakowie, 1945



Il. 4. *Mąż doskonały* Jerzego Zawieyskiego w reżyserii Jerzego Ronarda Bujańskiego, Stary Teatr w Krakowie, 1945

Bibliografia

- Bujański J.R., *Chwila osobiwa (Przed podniesieniem kurtyny)*, „Front Teatralny” 1945, nr 1, s. 2–4.
- Bujański J.R., *Starego Teatru druga młodość*, Kraków 1985.
- Fik M., *Kultura polska po Jaćcie. Kronika lat 1944–1981*, London 1989, s. 49.
- Głosy prasy*, „Front Teatralny” 1945, nr 3, s. 35–36; nr 4, s. 26–27.
- Kałużński Z., *Problemy powojennego teatru w Polsce*, „Twórczość” 1947, nr 10, s. 27–60.
- Kruczkowski L., *Mesjanizm odgrzewany*, „Odrodzenie” 1945, nr 20, s. 2.
- Księga Hioba*, przeł. z hebrajskiego C. Miłosz, Kraków 1998.
- Kudliński T., *Człowiek nowy – z bólu zrodzony*, „Tygodnik Powszechny” 1945, nr 3.
- Misiorny M., *Teatry dramatyczne Ziem Zachodnich 1945–1960*, Poznań 1963.
- Mrozińska S., *Karabin i maska*, Łódź 1964.
- Orzechowski E., *Stary Teatr i Studio*, Kraków 1974.
- Pronaszko A., *Zapiski scenografa. Wspomnienia, artykuły, listy*, oprac. J. Timoszewicz, Warszawa 1976.
- Słownik biograficzny teatru polskiego*, t. 3: 1910–2000, vol. 1: A–Ł, Warszawa 2017, s. 125–127.
- Wyka K., *Pozycja Krakowa*, „Twórczość” 1945, nr 2.
- Zawieyski J., *Wyznanie autora (Przed premierą „Męża doskonałego”)*, „Front Teatralny” 1945, nr 1, s. 5–8.

Jerzy Ronard Bujański – postwar half-season in Stary Teatr

Abstract

Jerzy Ronard Bujański was the first director of the Old Theatre after the Second World War (from the end of January to August 1945). The article presents turbulent beginnings of this management (the war was still in progress). Besides, the first premiere of the Old Theatre – *Mąż doskonały* by Jerzy Zawieyski – directed by Bujański, stage design by Andrzej Pronaszko. This performance referred to the character of Job from the Old Testament and was related to the Warsaw Uprising context. This show was one of the most important artistic events of the first season after the war.

Next to the Old Theatre, Bujański established the Studio, which educated about one hundred people. The teachers included: Juliusz Osterwa and Tadeusz Kantor, while the students were, for example Tadeusz Łomnicki, Halina Mikołajska, Andrzej Hiolski, Kazimierz Mikulski and Jerzy Nowosielski.

In August 1945, Jerzy Ronard Bujański was dismissed as a result of a conflict with the city authorities. However, during the time of his management, the theatre gained a high artistic position.

Słowa kluczowe: Jerzy Ronard Bujański, Stary Teatr, Jerzy Zawieyski, teatr po drugiej wojnie światowej, recenzja

Key words: Jerzy Ronard Bujański, the Old Theatre, Jerzy Zawieyski, theatre after the Second World War, review