

**Anna Wal**

Uniwersytet Rzeszowski

**W SŁUŻBIE IDEI  
– *TU JEST POLSKA* HERMINII NAGLEROWEJ**

Szczególne miejsce w twórczości Herminii Naglerowej zajmuje sztuka *Tu jest Polska*, ze względu na okoliczności powstania i historię sceniczną, a ściślej – związek z początkami Teatru Dramatycznego Armii Polskiej na Wschodzie. Jest to jedyny utwór dramatyczny pisarki, który doczekał się zarówno druku, jak i realizacji teatralnej.

W artykule przyjęłam koncepcję dramatu jako utworu literackiego, a nie jako dzieła w dokonaniu scenicznym. Zatem przedmiotem analizy będzie tekst literacki, informacje czy oceny dotyczące realizacji teatralnej będą pełnić wyłącznie funkcję pomocniczą.

Herminia Naglerowa już na początku drogi pisarskiej próbowała swoich sił jako dramaturg. Ludwik Simon w *Bibliografii dramatu polskiego 1765–1939* odnotował sztukę *Tajemnica*, która miała prapremierę w 1917 we Lwowie<sup>1</sup>, lecz nigdy nie została wydana. Do pierwszego tomu prozy *Czarny pies* z 1924 roku Naglerowa dołączyła jednoaktówkę *Dialog o zmroku*, która zrodziła się z inspiracji dramatem Gerharta Hauptmanna *Biedny Henryk* (1902). Był to bowiem okres w twórczej biografii pisarki, który można nazwać czasem poszukiwań, ale także wpływów, zapożyczeń.

Kolejna sztuka – *Obcy człowiek*<sup>2</sup> powstała w latach 1935–1936, równoległe z sagą *Krauzowie i inni*. Tymon Terlecki (przed drugą wojną światową członek Towarzystwa Krzewienia Kultury Teatralnej w Warszawie) wspomina, że wraz z Leonem Pomirowskim zakwalifikowali dramat do wystawienia w Teatrze No-

<sup>1</sup> Informacja zawiera datę wystawienia sztuki (11 VI 1917) i miejsce (Lwów), por. L. Simon, *Bibliografia dramatu polskiego 1765–1939*, oprac. i red. E. Heise i T. Sivert, t. 2, Warszawa 1972, s. 630.

<sup>2</sup> W *Bibliografii dramatu polskiego 1765–1939* Ludwika Simona (s. 630) znajduje się informacja, że dramat pozostaje w rękopisie w Bibliotece Teatru Polskiego. Po wojnie zbiory, które ocalały, także maszynopis sztuki Naglerowej, trafiły do Muzeum Teatru w Warszawie.

wym, gdzie miał być grany jesienią 1939 roku<sup>3</sup>. Jednym słowem, międzywojenne utwory dramatyczne Naglerowej nie miały szczęścia.

Warto także przypomnieć fascynację pisarki teatrem i częstą w nim obecność w roli widza, ale i krytyka, czego śladem są liczne recenzje teatralne drukowane w czasopiśmie, z którymi współpracowała<sup>4</sup>.

Utwór dramatyczny Herminii Naglerowej *Tu jest Polska* powstał w szczególnych okolicznościach, niedługo po opuszczeniu przez pisarkę łagru, w warunkach trwającej wojny. Drukowany był na łamach „Polski Walczącej”, a dopiero po śmierci autorki ukazał się w wydaniu książkowym w 1968 roku, staraniem Tymona Terleckiego<sup>5</sup>. Według relacji Jadwigi Domańskiej, która poznała pisarkę jesienią 1941 roku w Buzułuku,

Sztukę realizowała Naglerowa paroma nawrotami. Zaczęła w Jangi-Jul na południu Rosji, kontynuowała w Teheranie, a skończyła w Bagdadzie, gdzie korzystała z inspiracji utalentowanego i wytrawnego reżysera Waclawa Radulskiego, który jako kierownik artystyczny teatru wybrał tę sztukę na jego otwarcie<sup>6</sup>.

Pewne zdziwienie może budzić problematyka dramatu. Pisarka stworzyła bowiem sztukę, której tematem była okupacja Polski przez Niemców. Właściwą formułą oddającą charakter utworu mógłby być „reportaż dramatyczny”. Paradoxs polegał na tym, że była więźniarka łagrów nie znała rzeczywistości pod okupacją niemiecką z autopsji. Przedstawiała ją ze strzępów informacji, jakie docierały na Wschód.

Tymon Terlecki w *Przedmowie*, którą opatrzył wydany jedenaście lat po śmierci autorki tekst dramatu *Tu jest Polska*, wskazuje na genezę psychologiczną utworu:

Wolno przypuścić, że decyzja powzięta w 1941 r. była naraz ucieczką, samoobroną, ponownym włączeniem się w nurt życia, podjęciem działania. Świadczenia przytaczane w dalszym ciągu ukazują Naglerową w stanie fizycznego wyniszczenia. Mówią o prześladowczej obsesji głodu; nie wspominają strasznej „cyngi” obozowej, czyli skorbutu, awitaminozy. Doświadczenia więzienne

---

<sup>3</sup> T. Terlecki, *Przedmowa* [w:] H. Naglerowa, *Tu jest Polska. Sztuka w czterech aktach*, oprac. T. Terlecki, Londyn 1968, s. 6.

<sup>4</sup> Recenzje teatralne pisarka zamieszczała w stałych rubrykach w lwowskiej „Gazecie Porannej i Wieczornej” (*Teatralia warszawskie*, 1922), w „Echu Warszawskim” (*Teatry warszawskie*, 1924–1926), w „Bluszczu” (*Z teatrów*, 1927–1930) oraz nieregularnie w innych pismach.

<sup>5</sup> Druk dramatu *Tu jest Polska* miał miejsce w latach 1942–1943 w „Polsce Walczącej” (1942, nr 52/53; 1943, nr 1 i 6), fragmenty *Oskarżam!* oraz *SS-mani przeprowadzają rewizję* drukował „Zew”, Teheran 1942, nr 3–4. W 1968 roku, a więc po śmierci pisarki, dramat został opracowany i wydany przez Tymona Terleckiego, wraz z jego wstępem. Tekst sztuki uzupełniono graficznie reprodukcją afiszy z tekstem w języku polskim, angielskim i arabskim braci Haarów oraz okładką programu, także ich autorstwa. Finansowo umożliwił to wydanie mecenas Mieczysław Chmielewski, egzekutor testamentu pisarki i fundator nagród literackich jej imienia. Por. S. Legeżyński, „*Tu jest Polska*”, „Gazeta Niedzielną” (Londyn) 1970, nr 25.

<sup>6</sup> Jadwiga Domańska, cyt. za T. Terlecki, *Przedmowa...*, s. 9.

i łągiernicze były jeszcze tak bliskie, tak bolesne, że nie można ich było dotknąć, trzeba było od nich uciekać. W naturalnym odruchu nasunęło się przeciwstawienie własnym cierpieniom innych, większych, cięższych i jeszcze dalekich od końca. W procesie spustoszenia i ogołocenia odpadło wiele, odpadło i przepadło przeszłe życie. Ostało się tylko poczucie przynależności do wspólnoty. Stąd naturalnie wynikła potrzeba zsolidaryzowania się z losem ludzi w kraju, stwierdzenia przeciw zaborowi, że tam „jest Polska”<sup>7</sup>.

Dzisiejsza psychologia fakt, że tuż po wyjściu z łagru pisarka nie podjęła „tematów sowieckich”, pozwala wyjaśnić mechanizmami traumy. Zgodnie z opinią psychologów, „trauma, która – jak pisze Maria Orwid – była i jest tak głęboka, wielostronna, wszechobejmująca, że bólu jaki pozostawia po sobie, nie można szybko uzewnętrznić i zwerbalizować”<sup>8</sup>. Potwierdziła to, w oparciu o własne doświadczenia, Naglerowa w artykule *Komu i czemu służą*<sup>9</sup>, poświęconym polskiej literaturze łagrowej.

Prześledzenie dramaturgii lat 1939–1945 na uchodźstwie, a więc według formuły Leopolda Kielanowskiego tzw. okresu heroicznego<sup>10</sup>, prowadzi do zaskakujących wniosków. Spora część ilościowo stosunkowo skromnie reprezentowanego dorobku to utwory osnute na materiale bieżących wydarzeń, i to właśnie krajowych. *Tu jest Polska* Naglerowej nie była więc wyjątkiem. Poza nią możemy wskazać dramat Antoniego Cwojdzńskiego *Polska podziemna*, Mieczysława Lurczyńskiego *Janka*, Michała Choromańskiego *Nowe noce listopadowe*, Stefanii Zahorskiej *Smocza 13*<sup>11</sup>.

Dobrochna Ratajczakowa dramaturgia emigracyjna z lat 1939–1969 sytuuje między dwoma biegunami „anormalności i konieczności”:

Anormalność – zdaniem badaczki – wiązała się ze statusem wygnańczego teatru, powstającego w warunkach nie sprzyjających prawdziwej sztuce – w tułaczce, obozach, na szlakach walk, później zaś egzystującego na przekór biedzie i rozproszeniu odbiorców [...] bez minimalnej choćby opieki państwa. [...] Z kolei konieczność jego zaistnienia wynikała nie tylko z trudnych warunków, w jakich znalazło się polskie uchodźstwo, ale także z presji narodowej tradycji, tej dziewiętnastowiecznej, stanowiącej wzorcowy akt wielkiej kreacji, który pragnie się powtórzyć, i tej z lat międzywojennych, [...] wyrastała z nostalgicznego wspomnienia minionego bujnego życia teatralnego ...<sup>12</sup>

Sztuka Herminii Naglerowej doskonale mieści się w „służebnym” stereotypie teatru emigracyjnego<sup>13</sup>. Dobrochna Ratajczakowa, charakteryzując drama-

<sup>7</sup> T. Terlecki, *Przedmowa...*, s. 7.

<sup>8</sup> M. Orwid, *Trauma*, Kraków 2009, s. 7 i n.

<sup>9</sup> H. Naglerowa, *Komu i czemu służą*, „Wiadomości” (Londyn) 1956, nr 13(521).

<sup>10</sup> L. Kielanowski, *Teatr służebny* [w:] *Polskie więzi kulturowe na obczyźnie*, Prace Kongresu Kultury Polskiej, red. M. Paszkiewicz, t. VIII, Londyn 1986, s. 128.

<sup>11</sup> Por. J. Święch, *Literatura polska w latach II wojny światowej*, Warszawa 1997, s. 443–453.

<sup>12</sup> D. Ratajczakowa, *Wstęp* [w:] *Polski dramat emigracyjny 1939–1969. Antologia*, wybór i oprac. D. Ratajczakowa, Poznań 1993, s. 4.

<sup>13</sup> Formuła „teatru służebnego”, autorstwa Leopolda Kielanowskiego, jako niezwykle trafna, wykorzystywana była przez różnych badaczy, między innymi przez Dobrochnę Ratajczakową.

turgię emigracyjną, podzieliła ją bowiem na dwa bloki: twórczość służebną i twórczość samoistną (lub przynajmniej walczącą o swoją autonomię); na nurt kontynuacji i nurt kontestacji, wskazując zarazem, że ten pierwszy odwołuje się do tradycji, natomiast drugi w większym stopniu otwiera się na poczynania dwudziestowiecznych awangard<sup>14</sup>.

Zdaniem Jerzego Świącha „zachowawczość” dramaturgii na obczyźnie, w porównaniu do krajowej, gdzie częściej nawiązywano do nurtów awangardowych zapoczątkowanych w Dwudziestoleciu chociażby przez Witkiewicza, wynikała z faktu, że autorzy dramatyczni związani byli przed wojną z teatrem popularnym (Antoni Cwojdzinski, Marian Hemar, Waclaw Grubiński) lub dopiero na emigracji sięgnęli po ten rodzaj literacki (Mieczysław Lurczyński, Stefania Zahorska, Adam Bunsch, Stefan Flukowski)<sup>15</sup>. Do ostatniej grupy badacz zalicza Naglerową, z czym nie do końca można się zgodzić, zważywszy jej przedwojenne dramaty.

Trafna wydaje się teza Marii Janion, która w szkicu *Wojna i forma* zwróciła uwagę, że „W przełomowych dla bytu narodowego momentach historycznych rzadko kształtują się warunki stymulujące nowatorstwo artystyczne. Literatura odwołuje się do idei, pojęć, form już wypracowanych, już uświęconych. Środkiem porozumienia narodowego stają się wówczas stereotypy”<sup>16</sup>.

Przykładem takiej twórczości jest wojenna sztuka Naglerowej *Tu jest Polska*, która wpisuje się, o czym już wspomniałam, w nurt dramatu służebnego, w krąg tematyczno-formalny określany przez Ratajczakową jako polityczny, ale i narodowy<sup>17</sup>. Jest to bowiem sztuka antyfaszystowska (według angielskiego określenia *anti-nazi-plays*), jednocześnie tendencyjna i propagandowa, dowodząca także, co podkreśla Jerzy Świąch, „słuszności polityki wschodniej gen. Sikorskiego”<sup>18</sup>. Nieprzypadkowo więc Teatr Dramatyczny Armii Polskiej na Wschodzie (później Teatr Dramatyczny 2. Korpusu) zainaugurował swoją dzia-

---

Zdaniem Leopolda Kielanowskiego teatr był dla emigrantów rodzajem terapii, adaptacji do nowych warunków życia, zapewniał kontakt z polskością, a ponadto odgrywał rolę narzędzia propagandy i polityki, a więc służebną; por. L. Kielanowski, *Teatr służebny* [w:] *Polskie więzi kulturowe...*, s. 128.

<sup>14</sup> D. Ratajczakowa, *Nieobecność. Nie znany dramat emigracyjny (1939 – 1980)* [w:] *Między Polską a światem. Kultura emigracyjna po 1939 roku*, red. M. Fik, Warszawa 1992, s. 45.

<sup>15</sup> J. Świąch, *Literatura polska...*, s. 444.

<sup>16</sup> M. Janion, *Placz generała. Eseje o wojnie*, Warszawa 1998, s. 14–15.

<sup>17</sup> W obrębie dramatu służebnego Ratajczakowa wyróżniła kilka kręgów tematyczno-formalnych: poza wspomnianym już politycznym, narodowy (tworzy go zarówno wysoki dyskurs poetycko-teatralny, jak i pastorałki oraz bożonarodzeniowe szopki), historyczny, obyczajowy, społeczny, rozrywkowo-komediowy oraz dramaty o problematyce uniwersalnej. W opozycji do „dramatu służebnego” badaczka sytuuje „dramat samoistny”; por. D. Ratajczakowa, *Nieobecność...*, s. 47–56.

<sup>18</sup> J. Świąch, *Literatura polska...*, s. 446.

łałość, wystawiając sztukę Naglerowej *Tu jest Polska* w reżyserii Wacława Radulskiego 8 maja 1943 roku w Bagdadzie<sup>19</sup>.

Na silnie antyniemieckie ostrze sztuki zwraca uwagę reżyser spektaklu Wacław Radulski, który wspominając rozmowy z Naglerową w trakcie realizacji spektaklu, potwierdza, że autorka była w pełni świadoma tego faktu.

Pamiętam natomiast moje z nią rozmowy o potrzebie uświadomienia żołnierzy o terrorze niemieckim w Polsce. Ponieważ olbrzymia większość Armii Polskiej na Wschodzie (później II Korpus) składa się z byłych więźniów sowieckich, wszyscy mieli w świeżej pamięci własne krzywdy i nie mogli sobie wyobrazić, że coś gorszego może dziać się w kraju. Korpus miał jednak walczyć przeciw Niemcom, uświadomienie o sytuacji wydawało się nam czymś bardzo potrzebnym. Zgadzałiśmy się pod tym względem wszyscy: zarówno pani Herminia, jak Józef Czapski, ówczesnie kierownik spraw kulturalnych, jak i ja sam<sup>20</sup>.

Z wyborem czasu akcji dramatu, obejmującym kilka miesięcy 1941 roku, począwszy od czerwca do września, wiąże się wyeksponowanie nowej sytuacji politycznej, jaka powstała po zaatakowaniu ZSRR przez Niemcy. W sztuce pisanej z myślą o pierwszym odbiorcy, którym był niedawny więzień łagru, a zarazem żołnierz Armii Polskiej na Wschodzie, nie zabrakło także aktualnego komentarza, w którym pisarka uchyla się od jednoznacznej oceny nowych sojuszników, także Anglii. Oto fragment:

ANNA: Staram się zrozumieć. Staram się uwierzyć, że dla tamtych uwięzionych, zesłanych w Rosji los się odmienił. Że tam naprawdę ta nasza Armia. I że wszystko szczerze, uczciwie. Staram się myśleć o tamtych męczonych tak samo – że tamci przynajmniej są uratowani...

JAN: Starasz się... Tak właśnie jest, że trudno nam uwierzyć w tę szczerłość i uczciwość po tym co zaszło. Ale układ jest. Układom asystowała Anglia. Chyba Anglii wierzysz?

ANNA: [...] Otóż powiem Ci, że tej lekcji jeszcze nie przerobiłam. (TJP, s. 60)<sup>21</sup>

Po wojnie, kiedy Polacy „przerobili” kilka bolesnych lekcji, Władysław Günther, komentując powyższą kwestię, w recenzji wydania książkowego dramatu Naglerowej pisał o „wnikliwości wyobraźni autorki”<sup>22</sup>.

---

<sup>19</sup> Stanisław Piekarski sugeruje, że o wyborze sztuki Naglerowej na inaugurację pracy nowo powstałego teatru wpływ miał fakt, że pisarka „była etatowym pracownikiem Biura Prasy i Informacji i wielokrotnie wносиła «zastrzeżenia» do repertuaru prezentowanego przez polskie czołówki teatralne”. Por. S. Piekarski, *Mars i Melpomena. Polskie teatry żołnierskie na obczyźnie 1939–1948*, Warszawa 2000, s. 143.

<sup>20</sup> Wacław Radulski, cyt. za T. Terlecki, *Przedmowa...*, s. 10.

<sup>21</sup> Tymon Terlecki odnotowuje istnienie innego wariantu kwestii: „Staram się myśleć o tamtych męczonych tak samo – że tamci przynajmniej są uratowani”, który przed skreśleniem i wstawką brzmiał: „Staram się myśleć o tamtych męczonych tak samo i tą samą metodą, jaką Niemcy do nas stosują – że są uratowani”. Por. T. Terlecki, *Przedmowa...*, s. 14. Wszystkie cytaty pochodzą z wydania: H. Naglerowa, *Tu jest Polska. Sztuka w czterech aktach*, oprac. T. Terlecki, Londyn 1968. Tytuł sztuki oznaczam skrótem TJP, po nim podaję numer strony.

<sup>22</sup> Por. W. Günther, „*Tu jest Polska*”. *Dramat Herminii Naglerowej wydany drukiem*, „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza” (Londyn) 1970, nr 54.

Wybór gatunku, poziom artystyczny dramatu Naglerowej jest wypadkową szczególnych okoliczności, w jakich sztuka powstawała i jej potencjalnego adresata. Miała ona poświadczyć duchową jedność i tożsamość polskiej zbiorowości. Wynikała z politycznych i ideologicznych uwarunkowań, uchodźczego statusu, w pełni poddając się patriotycznemu obowiązkowi. Akcja dramatu Naglerowej rozgrywa się w 1941 roku w niewielkim miasteczku na terenach okupowanych przez Niemców. Podobnie jak w innych tego typu utworach, powstających na obczyźnie, obraz okupacji jest dosyć stereotypowy.

*Tu jest Polska* Naglerowej nawiązuje bezpośrednio do tradycji wywodzącej się z polskiego romantyzmu, eksponującej „szaleńczą miłość ojczyzny”, w której walka, konspiracja, powstanie, a więc służba społeczna zyskują niepodważalny prymat. Halina Filipowicz określiła go mianem tematu konspiracyjno-powstańczego, wskazując jego liczne realizacje w dramatopisarstwie emigracyjnym<sup>23</sup>. Na powinowactwo ideowe z bohaterami wykreowanymi przez nurt literatury polskiej o tematyce narodowyzwoleniczej wskazuje Jan Żarnecki, jedna z postaci dramatu Naglerowej:

przeżywamy teraz jakby te książki dawno czytane. Nie lubiłem zbytnio tych Wyspiańskich i Żeromskich. Raziły mnie te jakieś konflikty i problemy. Maturalne tematy: „Szczęścia w domu nie znalazł, bo go nie było w ojczyźnie”. I taki patos, tyle wielkich głośnych słów. [...] Któż mógł przewidzieć, że tematy książkowe urzeczywistnią się w nas? (TJP, s. 23)

Mimo że bohater nie należał do ludzi, dla których „zwyczajne życie jest mało ważne”, w sytuacji zagrożenia bytu narodowego podejmuje gest Gustawa zmieniającego się w Konrada. Figura ta, zdaniem Marii Janion, „jest podstawową dla literatury polskiej”, podobnie jak obecne „w świadomości polskiej przekonanie o niepodważalnym priorytecie tego, co «społeczne», «narodowe», «wspólnotowe», «gromadzkie» nad tym, co jednostkowe, osobiste, intymne, prywatne”<sup>24</sup>. Jan Żarnowski, bohater wykreowany przez Naglerową, wbrew wcześniejszemu prywatnemu projektowi egzystencji, podejmuje wzorce, scenariusze zachowań, jakich dostarczała literatura tworząca „symboliczne uniwersum”, utrwalająca swoisty „przymus patriotyczny”<sup>25</sup>.

Również przebieg akcji w *Tu jest Polska*, sztuce, która łączy w sobie elementy dramatu rodzinnego i politycznego, wskazuje na dominację sfery publicznej. Zgodnie z konwencją dramatu rodzinnego zachowana jest jedność

---

<sup>23</sup> H. Filipowicz, *Temat konspiracyjno-powstańczy we współczesnym dramatopisarstwie emigracyjnym* [w:] *Teatr i dramaturgia polskiej emigracji 1939–1989*, red. I. Kiec, D. Ratajczakowa, J. Wachowski, Poznań 1994, s. 223. Autorka artykułu zwraca uwagę na fakt, że po temat ten sięgali autorzy dramatów powstających także po zakończeniu wojny do roku 1956 dosyć często, a po 1956 roku zaledwie sporadycznie.

<sup>24</sup> M. Janion, *Placz generała...*, s. 24.

<sup>25</sup> Por. D. Dąbrowska, *Udomowiony świat. O kobiecym doświadczeniu historii*, Szczecin 2004, s. 32.

miejsca. W tym przypadku jest to jadalnia w jednorodzinym domu, zamieszkiwanym przez dwa pokolenia: Kołyńskiego oraz jego dzieci – kilkunastoletniego syna Wojtka i zamężną córkę Annę z mężem Janem Żarnowskim. Jedność miejsca sprawia, że niezwykle ważną rolę wyznacza autorka zmieniającemu się wyglądowi pomieszczenia, za pomocą którego konkretyzuje i uszczegóławia akcję, sygnalizuje zmiany dotyczące losów bohaterów, ale i sytuacji w okupowanym kraju. Dodatkowe elementy pojawiające się w jadalni, niewspółgrające z jej konwencjonalnym wyposażeniem, odgrywają ważną rolę w opowieści o wojennych losach Polaków. W akcie I łóżka w jadalni oraz zgromadzone w niej bagaże (plecaki, kufry, toboły) są znakiem pobytu uchodźców ze Śląska, a więc konieczności zagęszczenia ponad miarę przestrzeni mieszkalnej. W akcie drugim owe łóżka znikają, by pojawić się w trzecim. Tym razem dodatkowe miejsce do spania przeznaczone jest dla zamaskowanego Jana, przebywającego w domu pod przybranym nazwiskiem.

Przestrzeń domu rodzinnego w czasie drugiej wojny światowej, podobnie jak podczas zaborów, powstań nie jest azylem, nie zapewnia bezpieczeństwa przed okupantem, który nie pozostawia podbitym żadnych obszarów wolności. Tym samym następuje zatarcie granicy między tym, co prywatne i publiczne. Dom staje się „areną działań publicznych”, tzn. podstawowym i najważniejszym miejscem działań konspiracyjnych i przez obydwie strony traktowany jest jako przedłużenie pola bitwy<sup>26</sup>. Przestrzeń prywatna gwałcona jest wielokrotnie wtargnięciem SS-manów, a ostatecznie dochodzi do jej zanegowania i unicestwienia. W akcie IV ta sama jadalnia ulega radykalnemu przeobrażeniu, pełniąc funkcję niemieckiego biura po wysiedleniu zeń właścicieli.

W każdej z czterech części autorka przedstawia obydwie nacje – Polaków i Niemców, przy czym prezentowani są oni w większości stereotypowo. Możemy mówić o układzie binarnym. Po jednej stronie Polacy, jako nienawidzący okupantów, zaangażowani w konspiracyjną działalność antyniemiecką, nie tylko mężczyźni, ale także kobiety i młodzież. Ów prawie monolityczny obraz rozbija kreacja Łuzanki, volksdeutscha, dla którego wśród Polaków „nie ma przebaczenia”.

Niemcy natomiast są przeniknięci ideologią Hitlera i pełni nienawiści wobec Polaków. Charakteryzowani są wprost za pomocą jednoznacznie wartościujących określeń typu: „Łotry, jadowite bestie” (TJP, s. 28). Wśród hitlerowców zwracają uwagę dwie postacie: okrutny sadysta – młody Wohlfahrt, wychowanek Hitlerjugend, oraz sytuujący się na przeciwległym biegunie Grasser, ze „sta-

---

<sup>26</sup> Por. tamże, s. 32. Obraz domu rodzinnego w dramacie Naglerowej można uznać za kontynuację ukształtowanego w okresie międzypowstaniowym stereotypu – modelu polskiego domu jako „miejsca przekazywania narodowej tożsamości”, ostoji polskości; por. J. Prokop, *Universum polskie. Literatura, wyobrażenia zbiorowa, mity polityczne*, Kraków 1993, s. 21–33.

rej austriackiej szkoły”, a więc już przez ten fakt niebudzący zaufania przełożonych. Razi deklaratywność i rezonerstwo po obydwu stronach. Oto jej przykład – kwestia wygłaszana przez jednego z SS-manów, będąca wykładnikiem nazi-stowskiej ideologii pychy i pogardy dla „podludzi”:

Dobrze jest być Niemcem. Szczęśliwy, kto się urodził Niemcem. Wszystkie inne narody są plugawe i nikczemne. Zmieszana krew, nieczysta. Będą nam służyć. A Polacy? Co wiesz o Polakach Hans? (TJP, s. 30)

Zarówno uproszczenie charakterów, jak i przerost komentarza były, co podkreśla Tymon Terlecki, „serwitutem propagandowym”, konsekwencją służebności sztuki<sup>27</sup>. Mimo niedostatków wynikających między innymi z obciążeń ideologicznych utworu, autorka w wielu miejscach odsłoniła sprawność techniczną, dowodząc tym samym opanowania reguł budowy dramatu. Poszczególne części stanowią zamkniętą całość ze sceną kulminacyjną, ukazującą okupantów w działaniu, a przedstawicieli ruchu oporu w przeciwdziałaniu. Poza tym „każdy akt – zauważa Tymon Terlecki – kończy się teatralnie efektowną sceną, mocną pointą słowną”<sup>28</sup>.

Tytuł utworu *Tu jest Polska* czyni bardziej wyrazistą intencję autorki, by mikrokosmos sceniczny, a więc zaprezentowane na scenie losy niewielkiej grupy mieszkańców prowincjonalnego miasteczka i rodziny uchodźców ze Śląska, potraktować jako reprezentatywne dla tego, co dzieje się w skali makro, czyli na terenie Polski okupowanej przez Niemców. Frazę „tu jest Polska”, odnoszącą się bezpośrednio do tytułu, niezwykle ważną dla wymowy ideowej utworu, wygłasza postrzelona przez SS-mana i umierająca Anna Żarnowska. W słowach tych wyraża nie tylko sens walki z Niemcami i własnej śmierci, ale zyskują one także szerszy wymiar w świetle ukazanych w utworze postaw Polaków wobec okupanta, w przeważającej większości poddających się patriotycznemu obowiązkowi walki.

W odmiennym kontekście zdanie „tu jest Polska” pojawia się w ostatniej scenie dramatu. Wypowiada je, a właściwie wykrzykuje Niemiec Grasser, informując telefonicznie przełożonych o ataku partyzantów na biuro: „nie chcą nas tu. No – nie chcą, bo tu – tu jest przecież Polska” (TJP, s. 90) i przerażony własnymi słowami odrzuca słuchawkę.

Jednym z zarzutów, jakie wysuwano wobec utworu, między innymi czynił to Tymon Terlecki, jest jego encyklopedyczność i „wszystkoizm”<sup>29</sup>. Pisarka starała się stworzyć bowiem szeroki i w miarę kompletny obraz sytuacji w okupowanej Polsce, a więc z jednej strony pokazać stosunek Niemców wobec podbitego narodu, a z drugiej postawy i zachowania Polaków. Autorka, mogąc

<sup>27</sup> T. Terlecki, *Przedmowa...*, s. 11.

<sup>28</sup> Tamże, s. 12.

<sup>29</sup> Tamże.



w bezpośrednim oglądzie przedstawić zaledwie niewielki wycinek rzeczywistości wojennej, rozszerza przestrzeń sceniczną poprzez komunikaty słowne, a więc relacje o losach nieobecnych (np. więźniu Oświęcimia, losach Żydów, represjach, jakie objęły inteligencję) oraz informacje, aluzje, różne pośrednie znaki i sygnały, które dotyczą między innymi istniejących rozbudowanych struktur zbrojnych organizacji konspiracyjnych.

Mimo że Naglerowa położyła nacisk na faktografię, nie zrezygnowała także, co podkreśla Halina Filipowicz, „z parabolicznego uogólnienia, wpisania dziejów zbiorowych i indywidualnych w plan dziejów narodowych i historiozofii”<sup>30</sup>. „[...] sztuka *Tu jest Polska* – konstatuje badaczka – słowiańską łagodność Polaków przeciwstawia zaborczości niemieckich «potworów», dowodząc, że «nic nie zmieniło się od tamtych czasów najazdów»” (TJP, s. 48)<sup>31</sup>.

Na uwagę zasługują kreacje postaci kobiecych – wspomnianej Anny Żarnowskiej, Katarzyny Zygarowej, Marii Jackowskiej, młodziutkiej Wandy Łuzanki, angażujących się w walkę z okupantem. Druga wojna światowa poprzez swoją totalność zmodyfikowała doświadczenie udziału kobiet w historii. Wojna, burząca ład świata, zmusiła je do działań nietypowych. Doświadczają więzienia, masowego zaangażowania w konspirację, zagrożenia życia. Kobiety kreowane przez Naglerową w równej mierze jak mężczyźni podporządkowują się ideałom wspólnoty narodowej i imperatywowi walki.

Historia Polski, długoletnia niewola i konieczność walki narodowowyzwoleńczej sprawiły, że zaangażowanie Polek w ruch oporu, także z bronią w rękę, nie było czymś wyjątkowym, stanowiło część wychowania patriotycznego. W „polskim uniwersum” symbolicznym<sup>32</sup> istniały gotowe scenariusze zachowań. Najbardziej popularne to wzorzec Matki Polki i drugi utożsamiany z Emilią Plater<sup>33</sup>. Spośród bohaterek dramatu *Tu jest Polska* w największym stopniu świadoma motywów swojego zaangażowania jest Anna Żarnowska. Ona też wypowiada słowa, w których akcentuje to, że wojna wpłynęła na zmianę ról uwarunkowaną przez płć, unieważniła tradycyjny podział na to, co męskie i żeńskie, wobec nadrzędności racji patriotycznych. Kobiety podjęły walkę, wkroczyły w przestrzeń publiczną, zwyczajowo uznaną za domenę mężczyzn, co Anna podkreśla w rozmowie z mężem:

ANNA: Są jeszcze kobiety.

JAN: Tak – są kobiety, ale kobiety nie nadają się do każdej roboty.

ANNA: Owszem – teraz już do każdej.

JAN: Mówisz tak, bo nie wiesz wszystkiego.

---

<sup>30</sup> H. Filipowicz, *Temat konspiracyjno-powstańczy...*, s. 226.

<sup>31</sup> Tamże.

<sup>32</sup> Por. J. Prokop, *Universum polskie...*, s. 11–19.

<sup>33</sup> D. Dąbrowska, *Kobięce doświadczenie historii [w:] Tożsamość kulturowa i pogranicza identyfikacji*, red I. Iwasiów, A. Krukowska, Szczecin 2005, s. 28–37.

ANNA: Może nie wiem. Ale mnie już nic nie przeraża. Mogłabym dziś tak samo jak ty, jak wy. (TJP, s. 59)

Niektóre z kobiet, jak wspomniana wcześniej Anna Żarnowska, zostają wręcz zmuszone do czynu patriotycznego przez fakt wtargnięcia do sfery prywatnej, a więc ich domów konspiracyjnej działalności mężów i konieczność dopasowywania się do tej sytuacji. Przestrzeń domu Żarnowskich kilkakrotnie staje się kryjówką. Najpierw dla rannego, a później ucharakteryzowanego i zamaskowanego Jana, posługującego się fałszywym nazwiskiem i tożsamością „pół Niemca” Artura Regena. Sytuacja ta naraża żonę Annę na potępienie w oczach społeczności miasteczka, łącznie z zarzutem zdrady, zmusza ją w końcu do rezygnacji z jej zaangażowania w działalność konspiracyjną.

Autorce sztuki *Tu jest Polska* można zarzucić niewykorzystanie możliwości, jakie stwarzała problematyka moralna związana z walką w warunkach konspiracji oraz konflikty psychologiczne, częściej deklarowane niż unaocznione<sup>34</sup>.

W dramacie *Tu jest Polska* po raz pierwszy w wojennej twórczości Naglerowej pojawia się próba przededefiniowania bohaterstwa, które jej zdaniem, zarezerwowane jest nie tylko dla jednostek wybitnych, ale wobec totalności drugiej wojny światowej, gdy „wszyscy wyrastają ponad siebie” (TJP, s. 24), staje się udziałem wielu. „Kiedy bohaterów jest miliony, konstatuje Jan Żarnowski, nie ma bohatera” (TJP, s. 24). Temat ten podejmowany był przez pisarkę wielokrotnie, m.in. we wspomnieniach z sowieckich więzień<sup>35</sup>, w cyklu powieściowym *Za zamkniętymi drzwiami* i wymagałby w przyszłości obszerniejszej analizy. Sposób ujęcia problemu bohaterstwa, postaw ludzkich w prozie więziennej autorki *Kazachstańskich nocy* interpretowany był przez Stefanię Zahorską jako przejaw antyromantyzmu Herminii Naglerowej<sup>36</sup>. Zahorska jako decydujący argument wskazywała sposób kreacji literackich postaci, ludzi „przeciętnych i konwencjonalnych”, a mimo to nieugiętych.

Zaletą dramatu Naglerowej był styl kolokwialny, swobodny, daleki od przedwojennej manieri stylistycznej jej prozy<sup>37</sup>, ale też wolny od patosu, koturnowości, wizyjności, cechujących repertuar polskich czołówek teatralnych. Tego ostatniego autorka świadomie chciała uniknąć, bogatsza o wiedzę, jaką zdobyła jako pracownik Biura Prasy i Informacji o adresacie, którym był żołnierz, nie

---

<sup>34</sup> Przykładem kwestia wygłaszana przez Jana: „Łamiemy siebie, swoją psychikę. Tak było zawsze, że potrafiłiśmy w ciężkich momentach przełamywać się. Pierwsze zwycięstwo nad sobą, a potem umieliśmy już podolać wszystkim przeszkodom i trudnościom” (TJP, s. 48).

<sup>35</sup> Por. A. Wal, *Wokół „tematów sowieckich”. O wspomnieniach Herminii Naglerowej* [w:] *Paryż – Londyn – Monachium – Nowy Jork. Powrześnieńska emigracja niepodległościowa na mapie kultury nie tylko polskiej*, red. V. Wejs-Milewska, E. Rogalewska, Białystok 2009, s. 695–697.

<sup>36</sup> Por. S. Zahorska, „Sprawa Józefa Mosta”, „Wiadomości” 1953, nr 32 (384), s. 4.

<sup>37</sup> T. Terlecki, *Przedmowa...*, s. 11–12.

zawsze wykształcony. W notatce, jaką pisarka sporządziła, uczestnicząc w oficjalnych uroczystościach trzeciomajowych w 5. Dywizji Piechoty 19 maja 1942 roku, szeroko omawia ten problem:

W związku z uroczystościami Trzeciego Maja nasunęły mi się spostrzeżenia i refleksje, ważne, jak sądzę, dla samej sprawy propagandy. Polacy na ogół nie lubią propagandy atakującej zbyt uporczywie i w sposób jaskrawy. Nużą się szybko i stają się sceptyczni. Pochopni do krytyki, nie znoszą zakłamania nawet artystycznego. Mam tu na myśli odbiorcę – żołnierza, który, choć nie odczytany (często analfabeta) i „nie osłuchany”, ma jednak świadomy stosunek do podawanej mu pożywki literackiej. I tu właśnie popełnia się błąd zasadniczy. Cała ta literatura, bądź to pomieszczana w gazetkach ściennych, bądź inscenizowana ma formę napuszoną, patetyczną w gatunku poślednim. Banalna frazeologia, poezyjność, wizyjność, jest mimo wszystko, za trudna dla żołnierza i tym samym nie osiąga zamierzonego celu: nie podnosi na duchu, nie wstrząsa, nie wzrusza. Niekiedy osiąga skutek wręcz przeciwny: rozśmiesza i drażni. Nie wiem oczywiście, jak się przedstawia sprawa „czołówek” w innych dywizjach. Moje uwagi odnoszą się jedynie do tego, co widziałam i słyszałam w 5 DP.

Niewątpliwie szlachetne ambicje autorów i wykonawców są tu niemal szkodliwe, bo żołnierz karmiony takim „aktorstwem literackim” sam zaczyna się zgrywać. W potocznej mowie używa frazesów w typie publicystyczno-wieczowym. Jak ma być inaczej, skoro każde słowo o ojczyźnie jest puste i wydęte. Zapewne brak talentów pisarskich jest powodem tego nieporozumienia [...] Być może, że istotną przyczyną tego zjawiska jest konieczność przemilczania przeżyć i zatajania uczuć. Nienawiść do Niemców jest wprawdzie bezsprzeczna, ale między wrześniem 1939 a dniem dzisiejszym nabierało się tyle treści, że tamte przeżycia straciły na aktualności. Tym bardziej jednak propaganda musi być umiejętna i posługiwać się takim wyrazem, który by wskrzeszał bezpośredniość minionych doznań<sup>38</sup>.

Premiera sztuki *Tu jest Polska* odbyła się w Teatrze im. Króla Faisala w Bagdadzie. Spotkała się z tym większym zainteresowaniem, że była zarazem inauguracją działalności Teatru Dramatycznego Armii Polskiej na Wschodzie<sup>39</sup>. O nowym teatrze i przygotowywanej premierze informowała ówczesna prasa<sup>40</sup>. Współorganizatorka teatru Jadwiga Domańska po latach wspomina:

Na pierwszy ogień poszła sztuka pióra Herminii Naglerowej, znanej przed wojną pisarki. Utwór miał fascynujący nas wszystkich temat: walkę podziemną w dalekim kraju, a nosił tytuł *Tu jest Polska* i pod tym tytułem, jak pod hasłem, rozpoczął teatr pracę w służbie polskiego słowa i polskiego żołnierza. Premiera, która odbyła się 8 maja 1943 roku, była sukcesem<sup>41</sup>.

<sup>38</sup> Cyt. za: E. Krasieński, *Z dziejów teatrów żołnierskich*, „Pamiętnik Teatralny” 1998, z. 1–2, s. 12–13.

<sup>39</sup> W marcu 1943 rozkazem dowódcy Armii Polskiej został powołany w Bagdadzie Teatr Dramatyczny z inicjatywy Józefa Czapskiego, szefa Wydziału Propagandy i Oświaty APW, oraz Wacława Radulskiego. Kierownictwo ogólne zespołu objęła od 1 czerwca Jadwiga Domańska, kierownictwo artystyczne i reżyserskie Radulski. Por. E. Krasieński, *Z dziejów teatrów żołnierskich...*, s. 34.

<sup>40</sup> Por. *Teatr polski*, „Dziennik Polski”, Londyn 1943, nr 835.

<sup>41</sup> J. Domańska, *Teatru okres „heroiczny” i „służebny”* [w:] *Teatr i dramat polskiej emigracji...*, s. 16. Domańska wspomina trudne warunki, w jakich powstało przedstawienie: „Z braku miejsca prowadziliśmy próby na płaskim dachu domu, w którym mieścił się Oddział Propagandy, na przedmieściu Bagdadu, Vazerijah. Dopiero na ostatnie dni użyczono nam miejsca na scenie

Przedstawienie to na długo pozostało w pamięci odtwórcy jednej z głównych ról Jana Żarnowskiego – Hugo Piesch-Krzyskiego, który tak opisywał premierę:

Afiszę trójjęzyczną: polskie, angielskie, arabskie, pojawiły się na słupach ogłoszeniowych Al-Raszyd Street. Premierę zaszczylił swoją obecnością sam regent Iraku, a widownia zabieliła się burnusami szejków... Do dziś nie wiem, co mogli myśleć Arabowie, mimo tłumaczenia w programie – oglądając sztukę, której akcja dzieje się w okupowanej Warszawie, patrząc na SS-manów miotających się po scenie i na mnie bohatera sztuki, dwukrotnie wchodzącego do szafy, czyli do innego zakonspirowanego pokoju<sup>42</sup>.

Jak informował korespondent „Dziennika Polskiego”, „Na premierze obecni byli, m.in. gen. Anders i min. Malhomme”<sup>43</sup>. Ważniejsza wydaje się uwaga, że sztuka *Tu jest Polska* w reżyserii Radulskiego „została gorąco przyjęta przez publiczność”<sup>44</sup>. Poza reżyserem autor niewielkiej notki wyróżnił kilku aktorów, a wśród nich byli: Andrzejewska, Jasińska, Bielska, Utnik i Gutman<sup>45</sup>.

Pozytywną ocenę zyskał spektakl również w oczach Zbigniewa Racińskiego, który w „Orle Białym” pisał:

Nie było nikogo, kto by opuszczając teatr po przedstawieniu mógł otrząsnąć się z myśli i uczuć powstających pod wpływem tego, co się widziało i słyszało ze sceny. [...] Zespół udowodnił, że może, chce i umie dobrze pracować. Teraz trzeba rozpoczęte dzieło prowadzić dalej. Żołnierski Teatr Dramatyczny ma bowiem do spełnienia zdanie wdzięczne i ważne...<sup>46</sup>

Po drugim przedstawieniu, które odbyło się 10 maja 1943 roku, zespół wyruszył w trasę objazdową do rozmieszczonych na pustyni oddziałów. Do 5 lipca 1943 roku teatr wystąpił 25 razy, m.in. w takich miejscowościach, jak: Quisil-Ribat, Kirkuk, Oihotu i Khanaqium<sup>47</sup>. Cytowana wcześniej Jadwiga Domańska, organizatorka przedsięwzięcia, wspomina liczne trudności, które dotyczyły za-

---

teatru królewskiego, gdzie też odbyła się premiera sztuki, a zarazem uroczysta inauguracja naszego teatru” (s. 9).

<sup>42</sup> H. Krzyski, *O teatrze wojskowym na Bliskim Wschodzie i Włoszech*, „Pamiętnik Teatralny” 1963, z. 1–4 (45–48), s. 340.

<sup>43</sup> *Tutaj jest Polska*, „Dziennik Polski”, Londyn 1943, nr 883.

<sup>44</sup> Tamże.

<sup>45</sup> *Teatr Polski*, „Dziennik Polski” 1943, nr 883. Tymon Terlecki, dysponując oryginalnym programem wykonanym przez braci Z. i P. Haarów, wymienia następujących członków Żołnierskiego Teatru Dramatycznego, którzy wzięli udział w pierwszych przedstawieniach: Anna Żarnowska – J. Andrzejewska, Jan Żarnowski – H. Piesch-Krzyski, Kołyński – A. Bożyński, Wojtek – E. Bauer, Zygar – K. Utnik, Zygarowa – K. Belska, Łuzanka – S. Belski, Wanda – J. Jasińska, Maria Jackowska, J. Domańska, Antoni – K. Marynowski, Pierwszy SS-man – H. Szyfman, Drugi SS-man – K. Guttman, kpr. Grasser – Szyfman, Porucznik M. Malicz. Dekoracje „projektował” L. Wiechecki, za urządzenie sceny był odpowiedzialny A. Kahane. Por. T. Terlecki, *Przedmowa...*, s. 8.

<sup>46</sup> Z. Raciński, „Orzeł Biały” 1943, nr 19, s. 3.

<sup>47</sup> Por. E. Krasiński, *Z dziejów teatrów żołnierskich...*, s. 35.

równy środków transportu, jak i problemów technicznych związanych z wystawianiem sztuki, niejednokrotnie w bardzo nietypowych warunkach, jakie stwarzała pustynia iracka:

Na pustyni irackiej całymi niemal dniami wiał hamsin, powlekając wszystko warstwą rudego piasku. Za to po zachodzie słońca zapadała nagła cisza i równie nagła ciemność. Pod gwiaździstym niebem, w fałdzie pustyni, na amfiteatralnym zboczach zasiadali żołnierze – widownia bez ścian mieściła ich setki, czasem nawet tysiące – a przed nimi, na stoku wzgórza, wywołane światłem z czarnego tła nocy, wyrastały ściany polskiego domu, na piasku zbudowanego<sup>48</sup>.

Jadwiga Domańska w liście do Tymona Terleckiego stwierdza, że Naglerowa „cenila sobie swój utwór sceniczny i miała do niego specjalnie ciepły stosunek”<sup>49</sup>. Przyczyną tego stanu rzeczy były zdaniem aktorki „wyjątkowe warunki psychiczne, w jakich sztuka ta powstała, a także niezwykłość otoczenia jej realizacji scenicznej”<sup>50</sup>.

## ON DUTY OF IDEA – *TU JEST POLSKA* BY HERMINIA NAGLEROWA

### Summary

The article discusses the drama by Herminia Naglerowa entitled *Tu jest Polska*. The author of the article is concerned with extraordinary circumstances of origin of the text that was written between 1942 and 1943, that is during the ongoing Second World War, soon after the writer left gulag and joined the Women's Auxiliary Service in the army commanded by Gen. Władysław Anders. Although the article proposes an interpretation of the drama mainly as a literary text, additional supportive information used is related to the performance of *Tu jest Polska* by the Drama Theatre of Polish Army in the East.

The article stresses biased and propaganda character of the play that results from both political and ideological implications and from the fact that it addressed an audience consisting of soldiers of the Polish II Corps: usually ex-prisoners and former laborers of gulags. The play by Naglerowa can be classified as a representative of the emigration drama mainstream described by Dobrochna Ratajczakowa as ‘servient’. The topics of conspiracy and uprising that can be found in the play are considered a continuation of the tradition of Polish Romanticism in which any fight for independence and civil service receive the top priority.

The author of the article focuses her attention on these passages of the play that discuss problems developed also in several further works by Naglerowa and related to the subject matter of war. Among these problems one should mention the motif of heroism contrasted with romantic models as well as the subject of women's way of experiencing history.

---

<sup>48</sup> J. Domańska, *Teatru okres „heroiczny” i „służebny”*..., s. 16–17.

<sup>49</sup> Cyt. za T. Terlecki, *Przedmowa*..., s. 9.

<sup>50</sup> Tamże, s. 9–10.