



Teatr jeniecki w Oflagu VII A Murnau – sztuka przetrwania w instytucji totalnej

ANNA MATUCHNIAK-MYSTKOWSKA
UNIWERSYTET ŁÓDZKI

Abstrakt

Analizy sztuki jenieckiej to przykład socjologii sztuki *cross-genre*, związanej z socjologią literatury, teatru, malarstwa, fotografii, tematów, obiegu oraz socjologią historyczną. W przypadku tego studium, na podstawie materiałów zastanych (relacji jeńców wojennych – uczestników tych wydarzeń, fotografii dokumentalnych, opracowań historycznych, tekstów literackich), został opisany i zilustrowany fotografiami z kolekcji prywatnej spektakl teatralny wystawiony w 1942 r. w Teatrze Jenieckim w Oflagu VII A Murnau na podstawie komedii Aleksandra Fredry *Gwałtu co się dzieje*. Analiza dzieł sztuki (podejście strukturalne socjologii sztuki) poprzedzona jest prezentacją funkcjonowania oflagów tj. niemieckich obozów jenieckich dla oficerów w czasie II wojny światowej (ujęcie socjogenetyczne). Aktywność kulturalna, artystyczna, sportowa, oświatowa, pozwalały im przetrwać w instytucjach totalnych.

Słowa kluczowe:

oflagi, jeńcy wojenni, teatr, fotografia dokumentalna, socjologia sztuki.

Wprowadzenie

Teoretyczne i metodologiczne ramy analiz projektu badawczego prezentowanego w tym artykule stanowi socjologia sztuki, a także socjologia historyczna (Bourdieu, 2001, 2005; Francastel, 1964; Kłoskowska, 1983; Matuchniak-Krasuska, 1999, 2001, 2010, 2014; Ossowski, 1966).

Socjologia sztuki jest subdyscypliną socjologii kultury, a tym samym częścią socjologii. Wobec sztuki – swojego przedmiotu badań, dzielonego z innymi dziedzinami nauki, zwłaszcza historią i teorią sztuki, stosuje komunikacyjną orientację badawczą oraz metody i techniki badań społecznych. W niespełna stuletniej historii dyscypliny wyróżnia się trzy generacje związane z dominującym nurtem poznawczym: estetykę socjologiczną, społeczną historię sztuki oraz socjologię empiryczną badającą dzieła sztuki, ich produkcję, mediację, recepcję (Heinich, 2010). Dwie pierwsze są silnie związane z „wewnętrznymi” naukami o sztuce: estetyką i historią sztuki (Zolberg, 1999). Stanisław Ossowski i Pierre Francastel to najwybitniejsi przedstawiciele estetyki socjologicznej, którzy stworzyli fundamenty tej dyscypliny. W swoich studiach koncentrowali się na charakterystyce dzieł sztuki jako artefaktów kulturowych, ale akcentowali też zasadność badania ich społecznego funkcjonowania (twórców, odbiorców, obiegu instytucjonalnych), powiązań z innymi systemami symbolicznymi, wzajemnych zależności sztuki i społeczeństwa.

Stanisław Ossowski, interesując się społeczną egzystencją dzieła sztuki, socjologiczną analizą objął cztery zagadnienia: dzieło sztuki jako pewien wytwór życia społecznego, dzieło jako przedmiot reakcji emocjonalnych ukształtowanych pod wpływem środowiska, dzieło jako ośrodek nowych stosunków społecznych oraz dzieło jako czynnik przeobrażeń społecznych i kulturowych (Ossowski, 1966).

Pierre Francastel, wyznaczając ramy socjologii sztuki, zaproponował jako jeden z kilku kierunków badań „socjologię dzieł”, zajmującą się zewnętrzną i wewnętrzną analizą obiektów artystycznych. Analiza zewnętrzna, polegająca na typologii dzieł sztuki na podstawie ich formy i funkcji, prowadzi do wyróżnienia socjologii malarstwa, socjologii literatury czy socjologii teatru, dotyczących różnych dziedzin sztuki. Natomiast analiza wewnętrzna ma na celu wskazanie elementów spajających dzieła – tematów, toposów, wątków. Komplementarny charakter ma „socjologia środków wyrazu” zajmująca się konstytuującymi dzieło sztuki nośnikami materialnymi oraz ramami mentalnymi, takimi jak czas i przestrzeń. Istotne jest też dokonywanie porównań różnych systemów symbolicznych (sztuki, religii, nauki). Na podstawie pogłębionej analizy dzieł sztuki mogą być prowadzone badania *stricte* socjologiczne, dotyczące środowisk twórców i publiczności, określane przez Francastela jako „socjologia grup i typologia kultur”, a także obiegu sztuki w społeczeństwie (teatru, muzeum, świątyni, karnawału), nazywanych w socjologii francuskiej instytucjami mediacyjnymi (Francastel, 1964).

Nathalie Heinich sugerowała też możliwość pojawienia się kolejnego paradygmatu socjologii sztuki, nie określając jednak ani jego specyfiki, ani nazwy. Praktyka badawcza wyprzedziła refleksję teoretyczną, pozwalając na wskazanie, że ukonstytuował się już nowy nurt socjologii sztuki, analizujący łącznie wielorakie problemy sztuki i jej społecznego funkcjonowania, służący wyjaśnianiu szerszych problemów społecznych, wykorzystujący różne podejścia teoretyczne, w tym interdyscyplinarne – stąd określenie „socjologia sztuki *cross-genre*”.

Analizy sztuki jenieckiej to właśnie przykład socjologii sztuki *cross-genre*, związanej z socjologią literatury, teatru, malarstwa, fotografii, tematów, obiegu oraz socjologią historyczną.

W przypadku tego studium, na podstawie materiałów zastanych (relacji jeńców wojennych – uczestników tych wydarzeń, fotografii dokumentalnych, opracowań historycznych, tekstów literackich) badane są spektakle teatralne. Związane z estetyką socjologiczną ujęcie strukturalne (jakie dzieło jest) ugruntowane jest na rzadko spotykanym w polskiej socjologii sztuki podejściu socjogenetycznym, charakterystycznym dla społecznej historii sztuki (w jakich okolicznościach czasu i miejsca powstało – tu w obozach jenieckich Wehrmachtu podczas II wojny światowej). Natomiast występujące częściej podejście funkcjonalne (dotyczące recepcji dzieła) koncentrujące się na reakcjach publiczności jenieckiej, wskazujących autoteliczne i instrumentalne funkcje sztuki, wykorzystywane jest tu akcydentalnie. Współczesny odbiorca może uzupełnić ten aspekt analiz o swoje emocje i interpretacje. Zamierzenie badawcze ujmuje dwuznaczny tytuł artykułu – o sztuce teatralnej w oflagu, a także o sztuce przetrwania w niewoli niemieckiej. Wskazane koncepcje konstruują ramy teoretyczne tego opracowania, sugerując konieczność integracji wiedzy z estetyki i historii sztuki oraz socjologii i historii.

Oflagi jako instytucje totalne

Niemiecki system jeniecki

Oflag to skrót od niemieckiego *Offizierslager für kriegsgefangene Offiziere*, czyli obozu jenieckiego, w którym trzymani byli oficerowie wzięci do niewoli w czasie działań wojennych lub okupacji podczas II wojny światowej. W dwudziestu niemieckich okręgach wojskowych istniało prawie 800 obozów różnego typu dla 10 milionów jeńców wojennych z Europy i całego świata. W tej liczbie było prawie pół miliona polskich żołnierzy i oficerów (440 tys.), 5,7 mln Rosjan, 1,6 mln Francuzów, 600 tys. Włochów, 180 tys. Serbów, 172 tys. Brytyjczyków, 95 tys. Amerykanów, 60 tys.

Belgów (Kobyłarz i Sznotala, 2020). W zasadzie oddzielnie gromadzono oficerów (w ponad 100 oflagach) oraz podoficerów i żołnierzy szeregowych (w ponad 200 stalagach), z uwagi na wymogi konwencji genewskich. Żołnierzy dręczono przymusową pracą ponad siły, oficerów – przymusową bezczynnością prowadzącą do obłądzenia. Wszystkich trzymano za drutami, głodzono, szykanowano.

Po wojnie obronnej 1939 r. do niewoli niemieckiej trafiło prawie 20 tysięcy polskich oficerów, kolejni dołączyli po przejściu internowanych z Rumunii i Węgier oraz po upadku powstania warszawskiego (17 tysięcy żołnierzy Armii Krajowej – mężczyzn, kobiet i dzieci). W 1939 roku Niemcy założyli na terenie Polski 23 obozy dla jeńców wojennych, w następnych latach – 6, a potem przemieszczali i komasowali jeńców polskich. W 1944 roku polscy oficerowie i niektórzy żołnierze byli zgrupowani w 4 obozach: Oflagu II C w Woldenbergu – obecnie Dobiegniewie, Oflagu II D w Gross Born – Bornym Sulinowie (obydwa w okręgu II z dowództwem w Szczecinie), Oflagu VI B w Dössel (okręg VI z dowództwem w Münster) i Oflagu VII A w Murnau (okręg VII z dowództwem w Monachium). Numery rzymskie oznaczają okręgi wojskowe Rzeszy Niemieckiej, w których znajdował się obóz, natomiast litery alfabetu – kolejność ich powstawania.

Obozy jenieckie budowano według jednolitego schematu, o czym świadczą zachowane plany, rysunki, fotografie oraz miejsca pamięci, choć tylko w niektórych zachowały się baraki, ogrodzenia, wieże strażnicze. Biorąc pod uwagę liczbę uwięzionych, zajmowały relatywnie niewielką powierzchnię, co ułatwiało nadzór a pogarszało warunki życia jeńców. Podział przestrzenny był funkcjonalny i wynikał z założeń instytucji totalnej. Realia obozowe zostały opisane przez historyków w książkach i artykułach mających charakter monograficzny lub problemowy. Znakomite są opracowania tematyczne o polskich jeńcach

w niewoli niemieckiej, dystrybucji paczek, działalności naukowo-oświatowej, życiu religijnym, wychowaniu fizycznym i sporcie oraz o poszczególnych obozach jenieckich (Bednorz, 1989; Giziński i Szutowicz, 2013; Honka, 1998; Kisielewicz, 1998, 2015; *Oflag II C Woldenberg – to brzmi jak tajemnica*, 2017; Olesik, 1988; Pollack, 1982; Półchłopek, 2002; Rezler-Wasielewska, 2001).

Obszerna literatura wspomnieniowa i biograficzna polskich żołnierzy i oficerów uczestników II wojny światowej – dzienniki i pamiętniki pisane w obozach jenieckich oraz wspomnienia zredagowane po wojnie z pamięci lub na podstawie własnych zapisków, ma walory dokumentalne i literackie (Bohatkiewicz, 1971, 1985; Brandys, 1955; *Dzienniki jenieckie polskich oficerów w niewoli Wehrmachtu*, 2007; Mirecki, 1981; Sadzewicz, 1958). Na szczególną uwagę zasługują wspomnienia oficerów – jeńców wojennych Oflagu VII A Murnau: Franciszka Brzezickiego, J. Neterowicza, T. Gruszki, W. Iwanowskiego, S. Majchrowskiego, Juliana Rowińskiego, Jana Lewandowskiego, Mariana Siarkiewicza, Pawła Wiktorskiego (Brzezicki, 2013; Lewandowska-Pijanowska i Rezler-Wasielewska, 2016; Matuchniak-Mystkowska, 2020).

Nieliczne są opracowania socjologiczne dotyczące oflagów i polskich jeńców wojennych, wykorzystujące literaturę historyczną i biograficzną, dokumenty urzędowe i osobiste (listy, fotografie), zbiory muzealne i kolekcjonerskie, łączące podejście historyczne, socjologiczne, biograficzne. (Matuchniak-Krasuska, 2014, 2016; Matuchniak-Mystkowska, 2021; *Niewola i nadzieja*, 2018).

Strategie w instytucji totalnej

Strategie nadzorców

Oflagi, podobnie jak więzienia, obozy koncentracyjne, obozy pracy, koszary wojskowe, to instytucje totalne, które całkowicie ograniczają

wolność ludzi poprzez bariery fizyczne (mury, zasieki z drutu kolczastego, zamknięte pomieszczenia) oraz maksymalną kontrolę egzystencji (Goffman, 1975). Podstawową formą opresji przestrzennej stosowaną przez niemieckich nadzorców z Wehrmachtu było zamknięcie jeńców wojennych w obozach, a więc izolacja „za drutami”, a komplementarną – stłoczenie ich na niewielkim obszarze, w ciasnych barakach czy koszarach, gdzie panowały złe warunki (ciemno, zimno, brak wody).

Wszystkie budynki obozowe, baraki mieszkalne, świetlice, sale odczytowe, koncertowe, teatralne, kuchnia, kawiarnia, kaplica, place i boiska stanowiły terytoria grupowe. Sfera prywatna nie istniała. Wykorzystując proksemiczną analizę odległości Edwarda Halla, można stwierdzić, że w oflagu były zaburzone normalne dystanse społeczne (Hall, 1976). Stłoczenie, w dodatku stałe i wieloletnie, zmuszało do egzystencji w dystansach intymnym i prywatnym (30 cm–1 m) w sytuacjach wymagających dystansu społecznego (5–6 m).

Głodzenie jeńców też było formą dręczenia, niewynikającą wyłącznie z wojennych trudności, ale z polityki społecznej okupanta zmierzającej do wyniszczenia biologicznego i eksterminacji ludności podbitych krajów. Jeńcy otrzymywali wyżywienie obozowe tzw. fasowane, składające się z chleba, tłuszczu, marnej wędliny lub sera, marmolady, zupy, „herbaty”, o łącznej wartości odżywczej ok. 1000 kalorii, czyli poniżej minimum niezbędnego do utrzymania głównych funkcji życiowych. *To ich niemiecki 'naukowy' system. Głodzić. (...)* *Problem wojny to problem głodu* (Sadzewicz, 1958, s. 50–51). Brak paczek z domu czy od organizacji pomocowych (Czerwony Krzyż, YMCA) przez 3 miesiące oznaczał choroby i śmierć z wygłodzenia.

Kolejne formy prześladowania to apele, rewizje, rek wizycje skromnego dobytku jenieckiego, ograniczenia paczek i korespondencji, areszt, zesłanie do obozu koncentracyjnego, śmierć.

Strategie podwładnych

W instytucjach totalnych pojawiają się specyficzne procesy społeczne i techniki adaptacyjne. Wytworzony zostaje żargon – język podwładnych, częściowo znany także nadzorcom, zwłaszcza cenzorom. Konwersja poddanego to internalizacja norm nadzorców i granie roli idealnego podporządkowanego, który przekracza ostry podział między tymi kategoriami, jak „pomocnik psychiatryczny”, „grzeczny Jasio” z więzienia, *volksdeutsch*, szpicel i zdrajca w oflagu. Skrajne pozycje na *continuum* zajmują taktyka buntu (konspiracja, ucieczki) oraz taktyka wycofania się z sytuacji (regresja, nerwica więzienna, choroba drutów kolczastych). W oflagach najczęściej występowały strategia zadomowienia oraz wtórnego przystosowania, nastawione na przetrwanie, a także taktyka zimnej kalkulacji, polegająca na wyborze adekwatnym do potrzeb i możliwości. Strategie przystosowania do życia w niewoli były wielorakie: korespondencja z bliskimi, aktywność edukacyjna, kulturalna, sportowa, religijna, wspólne gospodarowanie zapasami żywnościowymi w gronie koleżeńskim (tzw. *sitwy*), funkcjonalne wykorzystanie przestrzeni na kaplicę, świetlice, sale teatralne, ogródki. Konwencja genewska z 27 lipca 1929 r. (art. 7) zapewniała jeńcom wojennym prawo do prowadzenia działalności kulturalnej, oświatowej, sportowej, organizowanych oddolnie przez samych jeńców, a także przez polskie władze obozowe.

Oflag VII A Murnau

Oflag VII A Murnau, położony w Bawarii u podnóża Alp, był tzw. *Musterlager* – obozem wzorcowym, pokazywanym wizytującym instytucjom, takim jak Międzynarodowy Komitet Czerwonego Krzyża w Genewie. Funkcjonował od września 1939 r. do kwietnia 1945 r. Stan liczebny jeńców wahał się od ok. 4 tys. w 1941 r. do prawie 5 tys. w styczniu 1945 r. i sześciokrotnie przekraczał normy „zagęszczenia” dla żołnierzy niemieckich.

Obóz został ulokowany w koszarach wybudowanych przed wojną przez Wehrmacht. Na obszarze ok. 8 ha otoczonym drutami kolczastymi i wieżami strażniczymi, znajdował się kompleks budynków: 3 piętrowe bloki koszarowe, budynek administracyjno-gospodarczy, hala sportowa, boisko sportowe, 8 garaży, basen przeciwpożarowy, ogródki jenieckie, plac apelowy służący też za „spaceriak”. W budynkach koszarowych A, B, C mieszkali oficerowie wyżsi szarż i inwalidzi (ok. 3 tys.), w 5 budynkach garażowych (E, F, G, J, K) – młodszy oficerowie (ok. 1 tys.), w garażu H mieszkali żołnierze szeregowi (300 ordynansów), budynek L (rezerwowo) był salą ćwiczeń sportowych, w budynku D mieścił się teatr obozowy. Na strychach budynków brakowało dziennego światła i zabezpieczenia termicznego, zimą było bardzo chłodno, a latem za gorąco. Garaże były ciemne, wilgotne, zimne (7–13 st. C). Na tym terenie mieściła się też niemiecka komenda obozu, izba chorych, warsztaty usługowe. Warunki lokalowe były lepsze niż w innych obozach np. Oflagu II C Woldenberg czy Oflagu II D Gross Born, gdzie wszyscy mieszkali w barakach, choć i tu i tam panowała ciasnota.

Jeńcy byli zamykani w pomieszczeniach od 22 wieczorem do 6 rano, a niekiedy „za karę” dużo wcześniej. Nie tylko drzwi, ale i okna musiały być zamknięte i zaciemnione. Rutynowe apele poranne i wieczorne (o godz. 9 i 18) trwały 45 min., ale apele karne to wielogodzinne stanie na placu. Oflag przypominał małe miasteczko z usługami (fryzjer, krawiec, lekarz), działalnością religijną, sportową, kulturalno-oświatową i artystyczną (teatr, koncerty, sztuki plastyczne). Kultura pozwalała na podtrzymanie morale, sensowne zajęcie czasu, przetrwanie niewoli w lepszej kondycji psychicznej i fizycznej. Znakomita monografia *Niewola w cieniu Alp. Oflag VII A Murnau* autorstwa Danuty Kisielewicz jest źródłem istotnych informacji i fotografii (Kisielewicz, 2015).



Oflag VII A Murnau – plac obozowy, na wprost budynek komendatury niemieckiej, po prawej bloki A i B (D. Kisielewicz, 2015)

Teatr jeniecki w Oflagu VII A Murnau

Teatr jeniecki – artyści i repertuar

Zgromadzeni w oflagach oficerowie byli przedstawicielami polskiej inteligencji. Literaci obozowi pisali wiersze, utwory prozą, sztuki teatralne, dokonywali tłumaczeń literatury obcej i adaptacji scenicznych. Plastyki tworzyli nie tylko piękne obrazy, rysunki, drzeworyty, ale także plakaty, legitymacje, dyplomy oraz dekoracje i kostiumy teatralne, łącząc sztukę czystą i sztukę użytkową. Muzycy zapewniali oprawę muzyczną imprez religijnych, patriotycznych, rozrywkowych oraz spektakli teatralnych. Teatr umożliwiał twórczość artystom profesjonalnym i utalentowanym amatorom, a odbiorcom – kontakt z kulturą. Oddziaływał

też na szeroką publiczność: kształtował gusty, umożliwiał sensowne spędzanie czasu, podtrzymanie na duchu, przeciwdziałał „chorobie drutów kolczastych”, dawał wyzwolenie w niewoli i z niewoli. „Pokrzepieniu serc” sprzyjał humor, a nie tylko recytacje i pieśni patriotyczne, więc w repertuarze był i teatr rozrywki (komedia, rewia, kabaret) i teatr artystyczny (dramat, klasyka). Teatr wymagał współpracy specjalistów z wielu dziedzin sztuki i techniki, pełnił zatem funkcje integrujące środowisko jenieckie. Repertuar teatru obozowego zależał od dostępności tekstów, możliwości technicznych i personalnych zespołu, chęci zabawienia publiczności, a także cenzury niemieckiej.

Repertuar teatralny był też ograniczony ze względu na konieczność eliminowania postaci kobiecych ze scenariuszy. Początkowo grano



Koncert plenerowy w Oflagu VII A Murnau, gra orkiestra „Wojtek-Jazz” pod dyktando ppor. Feliksa Kapały; widać muzyków i publiczność, czerwiec 1941 r. (kolekcja ppor. Zbigniewa Błążejewskiego)

więc tylko składanki z fragmentów utworów lub wybierano te „bez kobiet”. W końcu postanowiono wystawiać pełne spektakle, w których role kobiet zagrają mężczyźni. Tak jak w teatrze antycznym aktorzy mogli nosić maski, częściej jednak, dzięki kostiumom i charakteryzacji, mężczyźni imitowali kobiety. Łatwiej było im zagrać role kobiece charakterystyczne: matron, babo-chłopów, staruch i czarownic, znacznie trudniej amantek. Oczekiwania widowni oraz problemy techniczne, aktorskie i psychologiczne „aktorek” były tu największe. Rotmistrz Wiesław Mirecki, ułan, jeniec wojenny, aktor i autor *Jenieckiej Melpomeny*, opisał konieczne rozwiązania, skoro „kobieta ma włosy, biust i kieckę”. Peruki robił fryzjer obozowy z rozczesanych i farbowanych sznurków, krawiec szył suknie z różnych materiałów, nawet

z malowanych prześcieradeł, a rekwizytorzy „majstrowali” torebki, puderniczki, bransoletki oraz sztuczne biusty. Okazało się jednak, że przy kreowaniu ról kobiet, największe problemy sprawiał głos (Mirecki, 1981). Oprócz relacji realizatorów i widzów zachowały się zdjęcia „Ew”. Współczesny odbiorca może sam ocenić, jak bardzo udane było to przedsięwzięcie. „Primadonnami” teatru w Oflagu VII A Murnau byli ppor. ppor. Andrzej Skubisz, Zbigniew Bessert, Jan Trzciniński, Aleksander Saar.

W latach 1940–1942 przeważał repertuar rozrywkowy (rewie, operetki, komedie), w tym przedstawienia autorów obozowych. W latach 1943–1945 dominował repertuar poważny (Kisielewicz, 2015, s. 112). Sprawozdanie z działalności teatru jenieckiego w Oflagu VII A Murnau wypada imponująco: (...) *Od lipca*

1940 r. do marca 1945 r. zrealizowano w sumie 484 przedstawienia, w tym 47 premier, 12 pozycji wielkiego repertuaru teatralnego. Wystawiono dwie inscenizacje sztuki W. Szekspira, trzy George'a Bernarda Shawa, jedną Karola Dickensa, jedną P. Beaumarchais'go, dwie A. Fredry, jedną Stefana Żeromskiego, jedną K. H. Roztworowskiego i jedną Arystofanesa. Zaprezentowano 45 widowisk teatru lalek, 118 rewii i widowisk baletowych, 20 audycji literacko-muzycznych. Odbyły się 743 przedstawienia teatralne, operetki, rewie, widowiska baletowe i koncerty oraz przedstawienia teatru kukiełek, które obejrzało 274 tys. jeńców. W pracy obozowego teatru zaangażowanych było 380 oficerów i 6 szeregowych (w sekcji muzycznej 220 osób) (Kisielewicz, 2015, s. 113).

3.2. Komedie Fredry w Oflagu VII A Murnau – fotoesej

Prezentacja kolekcji fotografii

Zbiór fotografii z Oflagu VII A Murnau ppor. Zbigniewa Błążejewskiego, będący w archiwum prywatnym Dariusza Czerniawskiego, liczy ponad 250 zdjęć formatu pocztówkowego, ukazujących sceny z 30 przedstawień zrealizowanych w teatrze obozowym. Wartość informacyjną mają też rewersy, z uwagi na podane przez jeńca wojennego uczestniczącego w działalności teatralnej tytuły sztuk i daty ich wystawiania, jego pieczętki oraz oryginalne pieczęcie komendantury obozowej; nie ma wątpliwości, że są to autentyczne fotografie z lat wojny (fot. 3). Istnieje wiele takich odbitek „oryginalnych”, będących w posiadaniu innych jeńców wojennych, a następnie ich potomków czy kolekcjonerów prywatnych i muzealnych. Nic więc dziwnego, że niektóre są zamieszczone w książce Stanisława Piekarskiego (Piekarski, 2001). Warto zauważyć, że historyk zajmujący się teatrami jenieckimi i korzystający z różnych archiwów nie dysponował wszystkimi fotografiami, a nawet nie wymienił tytułów wszystkich

przedstawień tego teatru. W każdym z porównywanych zbiorów istnieje część wspólna i część odrębna. Każda z kolekcji przyczynia się zatem do skonstruowania bardziej kompletnego zestawu fotografii archiwalnych, dokumentujących działalność teatru obozowego.

W publikacjach historyków, także katalogach z wystaw, podawane są jedynie lakoniczne informacje ograniczające się do tytułu przedstawienia, roku i miejsca, najczęściej nie wiadomo która to scena, jacy bohaterowie i jaka obsada, choć historycy dysponują takimi danymi. Warto podjąć próbę dokładnego opisanie i podpisania fotografii archiwalnych oraz ich uporządkowania na podstawie treści utworu literackiego. Mniej lub bardziej obszerne cytaty ożywiają fotografię, czynią ją zrozumiałą i pozwalają docenić kunszt aktorski. Zastosowaną procedurę badawczą można określić za Pierre'em Bourdieu pisaniem tzw. legendy fotografii, a posługując się koncepcją Erwina Panofsky'ego – „poszukiwaniem ikonografii”, zmierzającym do wyjaśnienia treści przekazu wizualnego (Bourdieu, 1965; Matuchniak-Krasuska, 2010; Panofsky 1971). Dysponując wiedzą potoczną, na fotografii obserwujemy tylko postacie i przedmioty (np. jedną, dwie czy więcej osób w strojach męskich/kobięcych, historycznych czy współczesnych), a zatem ograniczamy się do poziomu preikonograficznego. Posługując się wiedzą historyczną, docieramy do poziomu ikonologicznego, do sensu sztuki, formułując tezę, że teatr obozowy służył podtrzymaniu morale i dobrej rozrywce. Warsztat socjologii sztuki umożliwia bardziej precyzyjny i wyczerpujący opis fotografii dokumentalnych, a tym samym spektaklu teatru oflagowego. Poprzedzony omówieniem sztuki i opatrzone komentarzem zestaw kilku czy kilkunastu fotografii danego przedstawienia tworzy werbalno-wizualny fotoesej. Taka historyjka obrazkowa, czyli narracja wizualna, pokazuje sposób wykorzystania fotografii jako świadectw historycznych (Burke,

2012). Objętość artykułu pozwala na omówienie i zilustrowanie fotografiami tylko jednego przedstawienia teatralnego. Warto podkreślić, że w prezentowanym przypadku dysponujemy, używając terminologii Mieczysława Wallisa, wieloma elementami „pola semantycznego”: „okolem semantycznym” – otoczeniem innych znaków (kilkoma fotografiami z informacjami faktograficznymi podanymi na rewersach oraz tekstem literackim), „okolem pragmatycznym” – sytuacją, w jaką znaki są uwikłane (teatr jeniecki w Oflagu VII A Murnau, dane o twórcach spektaklu), „okolem fizycznym”, w którym znak się znajdował/znajduje (fotografie archiwalne, elementy konkretnych kolekcji prywatnych, muzealnych) (Wallis, 1983). Zamierzeniem badacza jest, typowe dla historyka, zebranie wszystkich rozproszonych informacji o teatrze jenieckim oraz ich zaprezentowanie przy użyciu warsztatu socjologa sztuki. Sensowność takiego sposobu procedowania można docenić przez zestawienie „kompletnego fotoeseju” z „fragmentarycznym”, niepełnym i niezrozumiałym, w przypadku spektakli i scen jenieckich gorzej udokumentowanych. Brak scenariusza przedstawień napisanych w obozie (rewie) bardzo utrudnia opis i zrozumienie fotografii. Niezwykle cenny jest pierwowzór literacki, nawet jeśli podlegał adaptacji scenicznej. Ponadto literatura polska i obca, ta klasyczna i ta współczesna, nie są dostatecznie znane odbiorcom, aby zrezygnować z prezentacji ich treści. Świadczą o tym socjologiczne badania wiedzy o sztuce i jej recepcji; Antonina Kłoskowska wykazała, że jakąś wiedzę o kanonie polskiej literatury posiada tylko ponad połowa Polaków: (...) *Dla jakiejś liczby ludzi w Polsce, literatura romantyczna, częściej jednak Sienkiewicz, często Żeromski, stanowią jakieś elementy uniwersum doświadczeń służące za podstawę interpretacji innych artystycznych i życiowych doznań* (Kłoskowska, 1990, s. 168).

Wprawdzie punktem wyjścia analiz były fotografie dokumentalne, ale zgodnie

z „socjologią tematów” zostały one zestawione z przedstawieniem teatralnym oraz tekstem sztuki Fredry. Badanie trzech rodzajów dzieł sztuki, mających wspólny kontekst semantyczny, łączy zewnętrzną i wewnętrzną analizę artefaktów, prowadząc do zrozumienia artystycznych i życiowych doświadczeń polskich jeńców wojennych.

3.2.2 Aleksander hr. Fredro Gwałtu co się dzieje

Prezentacji spektaklu dokonuję na podstawie monografii Stanisława Piekarskiego *Polskie teatry jenieckie w Niemczech 1939–1945*, wspomnień ppor. Zdzisława Jaeschke *Teatr obozowy* i fotografii ppor. Zbigniewa Błążejewskiego (obaj oficerowie byli uczestnikami teatru jenieckiego Oflagu VII A Murnau), a także tekstu komedii Fredry, pozwalającego na rozpoznanie bohaterów, scen, dialogów (Fredro, 1826, pdf 2022; Jaeschke, 1987; Piekarski, 1983). Stanisław Piekarski zamieszcza 4 fotografie (w tym dwie takie jak fot. 6 i 7), okładkę i treść programu oraz cytuje jedno zdanie z obozowej kroniki: (...) *Komedia polega na tym, że mężczyźni w strojach kobiecych zajmują się gospodarstwem domowym. Jeden z nich robi też pończochy na drutach, a drugi karmi dziecko w kołysce, Natomiast kobiety w strojach męskich chodzą na zebrania, urządzają tańce, itp.* (Piekarski, 2001, s. 250). Jest zrozumiałe, że w teatrze jenieckim, podobnie jak w antycznym, mężczyźni grali role kobiet. W komedii Fredry, podobnie jak niektórych sztukach Szekspira, sytuacja jest jeszcze bardziej skomplikowana: mężczyźni grają także role mężczyzn przebranych za kobiety i role kobiet przebranych za mężczyzn.

W Teatrze Jenieckim Oflagu VII A Murnau w dniach od 6 do 17 lutego 1942 r. wystawiono komedię w trzech aktach *Gwałtu co się dzieje*, autorstwa Aleksandra Fredry, w reżyserii J. Starzyńskiego (fot. 3). Ilustrację muzyczną z utworów Dionizettiego, Lortzinga i Kanasia,

w instrumentalizacji kpt. Kanasia wykonał kwintet smyczkowy z fortepianem pod dyr. ppor. L. Rezlera. Kompozycję plastyczną widowiska wg projektu ppor. Bocianowskiego i ppor. Romanowskiego wykonali: mjr. Wójtowicz, kpt. Bułka, por. Kruger, por. Ostrowski, ppor. Błażejewski, ppor. Block, por. Czajkowski, ppor. Fudalej, ppor. Gniazdo, ppor. Rulewicz, por. Jakowlew, ppor. Jaszewski, ppor. Jaworski, ppor. Orłowski, ppor. Profaska, por. Różankowski, por. Rudolphi, ppor. Schmidt, ppor. Szust, ppor. Zawisza, ppor. Żarecki. Za światła odpowiadali ppor. Czajkowski i por. Leczyk; sufłował ppor. Pagacz, inspicjentami byli ppor. Buńkowski i ppor. Smosarski, a fryzjerem, jak zawsze, kpr. Zawidzki (PiekarSKI, 2001, s. 415).

Program znany z odpisu, a nie dokumentu oryginalnego, więc pewne nieścisłości czy rozbieżności mogą wynikać nie tylko z adaptacji teatralnej, ale też z błędów kopiującego. Podając obsadę spektaklu w teatrze jenieckim, dokonuję więc poprawek i uzupełnień na podstawie tekstu sztuki Fredry. Bohaterowie komedii i obsada przedstawiają się następująco: Urszula burmistrz w Osieku – ppor. W. Padé, Tobiasz jej mąż a były burmistrz – ppor. Libner, Barbara pisarz – ppor. A. Rudolphi, Kasper jej mąż a równocześnie brat Tobiasza – por. Heinheizer, Kasia ich synowica – ppor. Andrzej Skubisz, Agata bakałarz i dowódca straży – ppor. Fijałkowski, Błażej jej mąż – ppor. Filip Niedźwiedzki, Filip Grzegotka – por. Makarczyk, Jan Kanty Doręba (w programie Dęba) – kpt. Dyżma Przyłuski, Dyżma Bekiesz (w programie tylko Bekiesz) – ppor. Mancewicz, Makary szeregowiec – mjr. Kędziński, Mieszczanin I – kpt. Jurewicz, Mieszczanin II – por. Gregorowicz, Mieszczanin III – ppor. Buńkowski, Strażniczka I – ppor. Mantuch, Strażniczka II – ppor. Krajewski, Piwniczny – ppor. Leśniak, Szafarka – ppor. Chyliński, Sowizdrzał – ppor. Bessert. W sztuce Fredry, poza nazwiskami głównych bohaterów, wymienieni są tylko zbiorczo:

„Mieszczanie”, Mieszczanki”, „Szeregowce”. Ponadto dowiadujemy się, że Jan Kanty Doręba i Dyżma Bekiesz – to towarzysze pancerni, z formacji jazdy średniozbrojnej, czyli dowódcy najmniejszego oddziału jazdy zwanego pocztem (składającego się z towarzysza, giermków i luzaków). Autor precyzuje, że akcja dzieje się w Osieku sto lat temu, a zatem w połowie XVIII w. Wątkiem przewodnim komedii są perypetie związane z zaburzeniem czy wręcz odwróceniem patriarchalnego ładu społecznego – zamianą ról męskich i kobiecych, zarówno tych domowych, jak i tych społecznych, związanych z władzą.

Scenografia widoczna na fotografiach archiwalnych jest zgodna z didaskaliami, a te z realiami architektonicznymi domów staropolskich: izba w domu burmistrza, są drzwi do ogrodu, do alkierza, okna z widokiem na rynek, na środku stół przykryty sukniem, krzesła. W sposób typowy dla sztuk Fredry w takim wnętrzu przebywają i rozmawiają różni ludzie, ktoś wchodzi, ktoś wychodzi...

W scenie pierwszej aktu I szeregowy Makary wygląda przez okno i wykrzykuje: *Gwałtu, gwałtu, co się dzieje! [...] Stryjaszek spódnice wdzieje...*, a w scenie drugiej młody rycerz i amant Jan Kanty Doręba trafnie zauważa, że stryjaszek Tobiasz zawsze był *niestałego charakteru, słabej woli, zbytniej podległości* (Fredro, 1826, pdf 2022, s. 130, 140). W scenie trzeciej mężczyźni: Tobiasz, Kasper i Błażej ubrani z miejska, ale w spódnice i fartuchy, z koszykami w rękach, udają się na rynek. Narzekają na los, że trudno spódnice nosić, ładnie prząść, gotować, prac, piastować dzieci, spełniać zachcianki żon (fot. 4).

W scenie VIII aktu I prezentują się kobiety w rolach męskich. Burmistrz Urszula deklaruje, że *mimo łagodności, roztropność nakazuje trzymać mężów krótko*, słucha donosów, knozań i pochlebstw Grzegotki – czarnego charakteru tej komedii (fot.5). Odbywa się właśnie sąd nad kowalem, oskarżonym o pojawienie się na

targu w męskim stroju tj. spodniach i czapce, a bez wymaganej nowym prawem spódnicy. Ponieważ w miasteczku jest tylko jeden kowal, którego usługi są niezbędne dla wszystkich, skazanym na zamknięcie w „gąsiorze” (lochu więziennym) będzie jeden z dwóch ślusarzy. Iście salomonowy wyrok, co podsumowuje ukontentowana burmistrz Urszula: *Widzicie sąsiadki, bałyście się sądów, otóż nie tak rzecz trudna, jak się zdawała* (Fredro, 1826, pdf 2022, s. 164). Problem sprawiedliwych sądów wydaje się odwieczny, a brzmi aktualnie. W scenie IX Grzegotka formułuje swoje maksymy życiowe realizowane w praktyce: *plotka bawi, pochlebstwo głaszcze, pilność strzeże, rozum bierze* (Fredro, 1826, pdf 2022, s. 165–188).

Jak się okazuje, w pięknej Kasi kocha się podły Grzegotka i dla realizacji swoich planów małżeńskich stara się zdobyć poparcie stryjenki tj. burmistrz Urszuli. Ma jednak rywala, bo Kasia kocha Jana Kantego Dorębę, i to z wzajemnością, bo mu wyznaje w obecności szeregowego Makarego: *Nie lękaj się, wszystkie jego zabiegi daremne, bo nie tylko kochać umiem, ale i utrzymać przy swoim potrafię. [...] Prawdziwam Polka, nie chcę innego męża jak przy szabli* (Fredro, 1826, pdf 2022, s. 173, 174). Stryj Tobiasz nie lubi Grzegotki, ale to nie on rządzi w domu i w miasteczku. Doręba musi zawalczyć o Kasię, do czego niezbędne jest przywrócenie dawnego ładu, czyli musi wspomóc i nakłonić mężczyzn do zrzucenia jarzma tj. spódnic i ról podległych. W scenie XIII aktu I Jan Doreba rozmawia z Tobiaszem i namawia go do zorganizowania buntu; mężczyźni narzekają wprawdzie na swój los i niewieści strój, ale też obawiają się władczych żon, choć brali udział w bojach. Tobiasz wspomina wspólne walki z Tatarami w okolicach Lwowa pod dowództwem hetmana Jabłonowskiego. Doręba podtrzymuje solidarność żołnierską i męską, a Tobiasz obiecuje, że za wyzwolenie od spódnic, kądzieli, drutów i innych plag boskich, odda mu Kasię za żonę. Decyduje się

na ukrycie sojusznika w piwnicy (z miodem pitnym) i sprowadzenie kompanów na naradę wieczorem. Szeregowy Makary podsumowuje – *gwałtu co się dzieje* i na tym kończy się akt pierwszy.

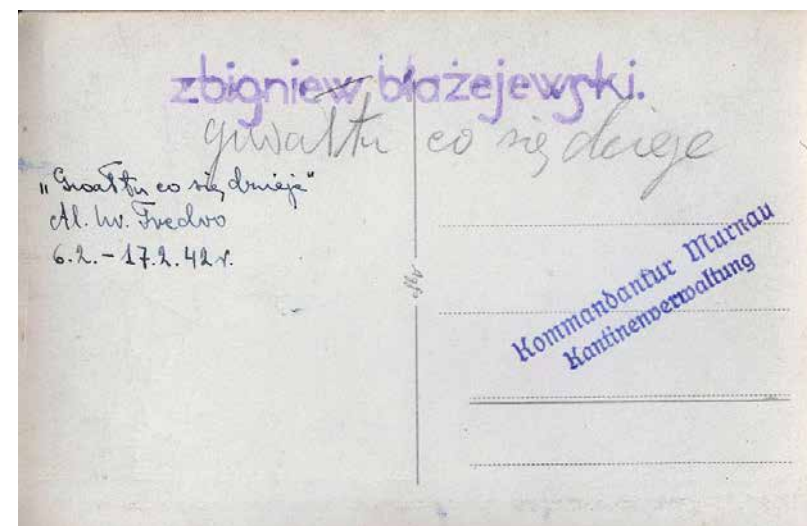
Akt II rozpoczyna scena pierwsza – Tobiasz robiący na drutach pończochę namawia Kaspra kołyszącego dziecko i trzymającego kądziel do spotkania buntowników. Postawę obu panów można określić słowami wyrażającymi na ogół rozterki niewieście: „chciałabym a boję się”. W scenie drugiej występuje oddany i poddany mąż Tobiasz oraz Urszula burmistrz Osieku (fot. 6), a w następnych – konsekwentna Kasia sprytnie walcząca o swój los. W kolejnych scenach pojawiają się mieszczenie, którzy stawili się na prowadzone przez Dorębę tajne spotkanie uciemężonych mężczyzn i gotowi do buntu przyrzekają *stałość w przedsięwzięciu i odwagę w działaniu* (Fredro, 1826, pdf 2022, s. 206, fot. 7). Jednak gdy dobiegł ich buńczuczny śpiew niewiast „górzony” – czmychnęły jak tchórzliwe zające. Zdesperowany Jan Kanty Doręba próbuje zatem planu awaryjnego – ucieczki wraz z Kasią do jego rodziców, choć pannie niezaślubionej, tak skrycie dom porzucać nie przystoi. I wysła szeregowego Makarego z liścikiem po pomoc do zaprzyjaźnionego oficera Dyżmy Bekiesza. Niestety najpierw Makary a potem i przystojny Doręba zostają pojmani w niedozwolonym męskim stroju, podły Grzegotka donosi władczym niewiastom o spisku mężczyzn, a te zdziwione i oburzone, zamierzają winnych osądzić i przykładnie ukarać. Na tym niepowodzeniu mężczyzn kończy się akt drugi.

W początkowych scenach aktu trzeciego, tchórzliwi mężowie lamentują i przyznają się do zdradzenia całego planu kobiecym władcom Osieku, zresztą po tęgim laniu kijem. Szarmancki Doręba przesłuchiwany najpierw przez trzy panie razem jest bezradny, natomiast indagowanie kameralne pozwala mu oczarować miłymi słówkami każdą ze srogich

władczyń. Burmistrz Urszuli wyznaje miłość, że od dawna jest zachwycony jej wdziękami i anielskim spojrzeniem, prosi tylko o oddalenie sądu do dnia następnego. Następnie komplementuje Barbarę – pisarza (cudne białe rączki, piękne oczy, doskonałe rysy), dodając informację o złośliwej ocenie jej urody ze strony pani burmistrz (kałmucka facjata, głupia twarz, pudłowata dusza), czym burzy sojusz niewieści, zaskarbia sobie jej życzliwość i obietnicę opóźnienia dnia sądu. Dowódca straży Agata przyjmuje tę propozycję i zamierza zamknąć Dorębę w domowym areszcie u siebie, na co nie chce się zgodzić ani Urszula (niech zostanie tu w lochu), ani Barbara (też chce go zabrać do siebie). Zanim zazdrosne panie doszły do porozumienia, Grzegotka ujawnił plan ucieczki Doręby z Kasią, ku oburzeniu zawiedzionych i okłamanych kobiet.

Jednak nic z tym nie mogą zrobić, bo radykalnie zmieniła się sytuacja – przychodzą wieści o najeździe wojsk tatarskich (scena XIV aktu III). Pojawia się Dyżma Bekiesz i nawołuje do rychłego wsiadania na koń i chwytania za broń. Panie są przestraszone, bezradne, rozglądają się gdzie są ich mężowie, niczym we współczesnej piosence „gdzie te chłopcy” i lamentują: *Tatary u nas, biada nam, co my pocniemy, cóż będziemy robiły? Biada, biada! Ratujcie, ratujcie!* (Fredro, 1826, pdf 2022, s. 267 – fot. 8). I rezygnują z władzy prosząc mężów o pomoc: *zlitujcie się – rządźcie a brońcie* (tamże). W scenie XV Doręba doradza panom skorzystanie z sytuacji i zamianę strojów z żonami, a w scenie XVI dziękuje Bekieszowi za przyjsie w sukurs, bo Tatarów wprawdzie jeszcze nie ma (alarm był fałszywy), ale miał istotne znaczenie dla reedukacji żon: *Bóg zapłać kolego, w sam czas przybyłeś* (Fredro, 1826, pdf 2022, s. 269, fot. 9). W ostatniej scenie XVIII żony rezygnują z władzy i przywdziewają piękne suknie, a panowie prezentują się w normalnych strojach męskich i adorują swoje żony (fot. 10). Tobiasz znów jest prawomocnym burmistrzem, dotrzymuje

słowa danego Janowi Dorębę i oddaje mu Kasię za żonę (fot. 11). *Teraz dajcie miodu. Vivat państwo młodzi* – proponuje szeregowy Makary zapowiadając szczęśliwy finał. Młoda para jest zakochana i szczęśliwa, trzy stare małżeństwa pogodzone, ład społeczny przywrócony. Prawdziwy happy end!



Rewers fotografii ze spektaklu *Gwałtu co się dzieje* wg komedii A. Fredry, wystawianego w Teatrze Jenieckim w dniach 6–17 II 1942 r., z odręcznymi zapiskami i pieczętką kolekcjonera ppor. Zbigniewa Błazejewskiego oraz pieczęcią Komendatury Oflagu VII A Murnau



Akt I, scena III, Panowie na targu w niewieścich szatach i rolach, narzekają na swój los. Rozmawiają: Tobiasz – ppor. Libner, Błazej – ppor. F. Niedźwiedzki, Kasper – por. Henheizer; podsłuchuje Grzegotka – por. Makarczyk



Akt I, scena VIII – Panie słuchają, sądzą i zarządzają, a Grzegotka kłania się i donosi; w środku siedzi Urszula, burmistrz Osieku (z łańcuchem na szyi) – ppor. W. Padé, obok Barbara, pisarz (z piórem w ręku) – por. A. Rudolphi, Agata, bakałarz (z księgami) – ppor. Fijałkowski, stoi Grzegotka – por. Makarczyk



Akt II, scena II – Scena małżeńska i egzekwowanie władzy domowej; z lewej stoi Urszula burmistrz Osieku (z łańcuchem na szyi) – ppor. W. Padé, kłania się i tłumaczy jej mąż Tobiasz – ppor. Libner



Akt II, scena VIII, Organizacja buntu mężczyzn przymuszonych do pełnienia ról kobiecych; od lewej w kontuszu Jan Kanty Doręba – kpt. D. Przyłuski, mieszczanie – kpt. Jurewicz, por. Gregorowicz, ppor. Buńkowski, w niewieścich szatach Błażej – ppor. F. Niedźwiedzki, Kasper – por. Henheizer, Tobiasz mąż pani burmistrz – ppor. Libner, z prawej w stroju męskim i przy szabli Dyżma Bekiesz – ppor. Moncewicz



Akt III, scena XIV – Przewraca się świat na opak, kobiety w szatach męskich, przestraszone na wieść o wojnie i konieczności walki zbrojnej, do której się nie nadają. Od lewej: Agata bakałarz – ppor. Fijałkowski, Barbara pisarz – por. A. Rudolphi, Urszula burmistrz Osieku (z łańcuchem na szyi) – ppor. W. Padé, z prawej Bekiesz przyjaciel Jana Kantego Doręby – ppor. Moncewicz, w głębi Makary szeregowiec – mjr Kędzierski i Sowizdrzał – ppor. Z. Bessert



Akt III, scena XVI – szeregowy Makary – mjr. Kędziński, Bekiesz – ppor. Moncewicz

Akt III, scena XVIII – Szczęśliwy finał, życie wraca do normy, panie w sukniach, panowie w spodniach; w środku stoi Kasia synowica Barbary i Kaspra – ppor. A. Skubisz, przed nią klęczy Jan Kanty Doręba – kpt. D. Przyłuski, pary od lewej: Agata bakałarz, przed nią klęczy jej mąż Błażej – ppor. F. Niedźwiedzki, stoi Urszula, burmistrz Osieku – ppor. W. Padé, przed nią klęczy jej mąż Tobiasz, z prawej stoi Barbara pisarz – ppor. Rudolphi, a klęczy jej mąż Kasper; w głębi z prawej Sowizdrzał – ppor. Bessert, w centrum Dyzma Bekiesz – ppor. Moncewicz



Akt III, scena XVIII – stoi Kasia wyznając ukochanemu „Jestem twoja na zawsze” – ppor. A. Skubisz, klęczy Jan Kanty Doręba – kpt. Dyzma Przyłuski

Jak podaje ppor. Zdzisław Jaeschke, jeńiec wojenny Oflagu VII A Murnau, sztukę Aleksandra Fredry *Gwałtu co się dzieje* grano 8 razy w lutym 1942 r., a występy podziwiała 2639 widzów (Jaeschke, 1987).



Podsumowanie

Pomimo ciężkich warunków, w oflagach rozwijała się kultura i sztuka. Plastycy obozowi, muzycy i „ludzie teatru”, tworzyli środowiska komplementarne a nie konkurencyjne.

Wyraźne są funkcje autoteliczne – potrzeba tworzenia realizowana przez artystów oraz przejawiana przez odbiorców potrzeba kontaktu z pięknem, dobrem i prawdą – greckim ideałem *kalokagatii*. Zachowane w zbiorach prywatnych i ekspozycjach muzealnych grafiki, rysunki, obrazy olejne, przedmioty dekoracyjne, a także fotografie i opisy przedstawień teatralnych pozwalają współczesnemu odbiorcy na ocenę ich walorów artystycznych i emocjonalnych, a zatem zajęcie się socjologią dzieł sztuki. Z dokumentów historycznych i zapisanych wspomnień poznajemy techniczne, społeczne, polityczne okoliczności tworzenia, ekspozowania i recepcji sztuki, co umożliwiła uprawianie społecznej historii sztuki. Współczesna socjologia empiryczna może zatem powtarzać podejścia wcześniejszych nurtów dyscypliny, akcentujących kontekst społecznego funkcjonowania sztuki. Przedstawione analizy sztuki jenieckiej realizują wszystkie zadania badawcze sformułowane przez Stanisława Ossowskiego, twórcę estetyki socjologicznej: dzieła sztuki jako wytwory życia społecznego (ujęcie strukturalne i socjogenetyczne – jakie dzieła powstały w warunkach niewoli), dzieła jako przedmioty reakcji emocjonalnych ukształtowanych pod wpływem środowiska (ujęcie strukturalne i funkcjonalne – jak wytwory artystyczne oddziaływały na jeńców wojennych, jak pełniły funkcje estetyczne, katartyczne, kompensacyjne), dzieła jako ośrodki nowych stosunków społecznych oraz dzieła jako czynniki przeobrażeń społecznych i kulturowych (jak sztuka pełniła funkcje integracyjne umożliwiając przetrwanie i wyzwolenie z niewoli).

Badamy też komplementarność sztuk: tekstu literackiego, przedstawienia teatralnego,

fotografii ze spektaklu, w ramach „socjologii wątków” i porównań różnych systemów symbolicznych. Wypada zastanowić się, jaką rolę pełnią fotografie dokumentalne spektakli teatru jenieckiego i to wobec dwóch kategorii odbiorców: jenieckiej publiczności aktualnej i współczesnych odbiorców/badaczy. Bourdieu wykazuje, że fotografia pełni różne funkcje: uwiecznianie mijającego czasu, komunikacji międzyludzkiej i wyrażania emocji, samo-realizacji, rozrywki i prestiżu społecznego (Bourdieu, 1965; Matuchniak-Krasuska, 2010). Wydaje się, że w obydwu sytuacjach komunikacyjnych najistotniejsze byłoby usuwanie lęku przed mijającym czasem, dzięki magicznemu uwiecznianiu osób, miejsc, sytuacji i wspieraniu pamięci. Rozumienie i pamiętanie budzi emocje (przeżycia autoteliczne), a także nastawienia instrumentalne, jak odczucia prestiżowe wynikające z uczestniczenia w ważnych wydarzeniach (dotyczy uczestników) oraz dysponowania cennymi dokumentami historycznymi (dotyczy współczesnych kolekcjonerów i badaczy).

Uwzględnienie wielu problemów badawczych dowodzi zastosowania podejścia *cross-genre* w ramach socjologii sztuki, sprzyjającego autonomizacji tej dyscypliny naukowej. A równocześnie w analizach tych spleta się teoria i historia sztuki, socjologia sztuki, socjologia emocji, socjologia historyczna, wskazując na zastosowanie podejścia *cross-genre* na poziomie mediatyzacji między wewnętrznymi a zewnętrznymi naukami o sztuce. Wykorzystując koncepcję Very Zolberg, można stwierdzić, że socjologia sztuki *cross-genre* pokazuje jak ta dyscyplina „buduje mosty” i „łączy perspektywy” między wewnętrznymi i zewnętrznymi naukami o sztuce; a odwołując się do sugestii Nathalie Heinich sugerującej możliwość pojawienia się czwartego nurtu w socjologii sztuki – uznać socjologię sztuki *cross-genre* za nowy paradygmat badawczy (Heinich, 2001; Zolberg, 1990).

Analizy sztuk plastycznych, literackich, widowiskowych w oflagach są przyczynkiem do studiów socjologicznych dotyczących sztuki w latach II wojny światowej i wkładem w socjologię historyczną. W teatrach oflagowych wystawiano utwory autorów polskich i obcych, klasyków i współczesnych, w tym twórców obozowych, dramaty, komedie, rewie, grano koncerty, organizowano imprezy muzyczne, dbając o poziom artystyczny, efekty sceniczne, zadowolenie publiczności. Podsumowując działalność „Jenieckiej Melpomeny”, wbrew rzymskiej maksymie *Inter armae tacent Musae* – *W zgiełku wojny milkną Muzy*, można stwierdzić, że „Muzy nie milkną nigdy”, a wbrew tezie Freuda utrzymywać, że kultura była źródłem wolności, a nie cierpienia. 🗨️

Anna Matuchniak-Mystkowska

profesor socjologii, wieloletni kierownik Katedry Socjologii Sztuki Uniwersytetu Łódzkiego, zajmuje się socjologią kultury i sztuki, socjologią historyczną, socjologią francuską, ruchami społecznymi, instytucjami kultury i publicznością.

Jest autorką wielu artykułów, rozdziałów w monografiach wieloautorskich i kilku książek: *Gust i kompetencja. Społeczne zróżnicowanie recepcji malarstwa* (Wyd. UŁ, Łódź 1988); *Publiczność wobec metafory plastycznej. O recepcji groteski Jerzego Dudy-Gracza* (Wyd. UŁ, Łódź 1999); *Zarys socjologii sztuki Pierre'a Bourdieu* (Oficyna Naukowa, Warszawa 2010), *Za drutami oflagów. Studium socjologiczne* (Wyd. Centralnego Muzeum Jeńców Wojennych, Opole 2014), *Za drutami oflagów. Jeniec wojenny 613X/A* (Wyd. CMJW, Opole 2016), *Sport jeniecki w Oflagach II B Arnswalde, II C Woldenberg, II D Gross Born. Analiza socjologiczna* (WUŁ, Łódź 2021).

Jest także współautorką: z Janem Mystkowskim i Piotrem Stankiem *Niewola i nadzieja. Korespondencja wojenna Andrzeja i Krystyny Mystkowskich* (CMJW, Opole 2018); z Jacqueline Heinen, *L'Avortement en Pologne. La croix et la bannière* (L'Harmattan, Paris 1992) i *Aborcja*

w Polsce. Kwadratura koła (Polskie Towarzystwo Religioznawcze, Warszawa 1995); z Norbertem Bandier i Bogusławem Sułkowskim, *Pratiques culturelles et logique des institutions Cultural Practices and the Logic of Institutions* (Lyon – Łódź) (Wyd. UŁ, Łódź 2004); z Norbertem Bandier, Abdelhafidem Hammouchem i Bogusławem Sułkowskim, *Lokalne pola produkcji kulturalnej w Polsce i we Francji* (Wyd. UŁ, Łódź 2010).

Bibliografia

- Bednorz, R. (1989). *Aby mogli przetrwać. Pomoc dla polskich jeńców wojennych w niewoli Wehrmachtu 1939–1945*. Opole: Częstochowa.
- Bohatkiewicz, J. (1971). *Oflag II C Woldenberg*. Warszawa: KiW.
- Bohatkiewicz, J. (1985). *Oflag II B Arnswalde*. Warszawa: KiW.
- Bourdieu, P. (2005). *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzona*. Warszawa: Scholar.
- Bourdieu, P. (2001). *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*. Kraków: Universitas.
- Bourdieu, P. (1965). *Un art moyen. Essais sur les usages sociaux de la photographie*. Paris: Minuit.
- Brandys, M. (1955). *Wyprawa do oflagu*. Warszawa: PIW.
- Brzezicki, F. (2013). *W Oflagu VII A Murnau. Dziennik polskiego oficera*. Opole: CMJW.
- Burke, P. (2012). *Naoczność. Materiały wizualne jako świadectwa historyczne*. Kraków: WUJ.
- Dzienniki jenieckie polskich oficerów w niewoli Wehrmachtu*. (2007), red. i wstęp W. Lewicki. Warszawa: Wyd. W. Lewicki.
- Francastel, P. (1964). *Problèmes de la sociologie de l'art*. W: G. Gurvitch (red.) *Traité de sociologie*, t. 2. (s. 278–296). Paris: PUF.
- Fredro, A. (1826, pdf 2022). *Gwałtu co się dzieje*. Warszawa.
- Giziński, S., Szutowicz A. (2013). *Oflag II B Arnswalde. Jenieckie losy*. Wrocław: Nortom.
- Goffman E. (1975). Charakterystyka instytucji totalnych, W: W. Derczyński, A. Jasińska-Kania, J. Szacki (red.) *Elementy teorii socjologicznych* (s. 150–179). Warszawa: PWN.

- Hall E. T. (1976). *Ukryty wymiar*. Warszawa: PIW.
- Heinich, N. (2010). *Socjologia sztuki*. Warszawa: Oficyna Naukowa.
- Honka, N. (1998). *Życie religijne żołnierzy polskich w niewoli niemieckiej i radzieckiej podczas II wojny światowej*. Opole: CMJW.
- Jaeschke, Z. (1987). Teatr obozowy, *Łambinowicki Rocznik Muzealny*, 11/1987 (s. 114–126).
- Kisielewicz D. (2015). *Niewola w cieniu Alp. Oflag VII A Murnau*. Opole: CMJW.
- Kisielewicz, D. (1998). *Oficerowie polscy w niewoli niemieckiej w czasie II wojny światowej*. Opole: CMJW, UO.
- Kłoskowska, A. (1983). *Socjologia kultury*. Warszawa: PWN.
- Kłoskowska, A., Rokuszewska-Pawełek, A. (1990). Symbole i mity literackie w potocznym odbiorze. W: *Oblicza polskości*. Warszawa: PWN.
- Kobylarz R., Sznotala K. (2020). *Wykaz niemieckich obozów jenieckich 1939–1945*. Opole: CMJW.
- Lewandowska-Pijanowska, M., Rezler-Wasielewska, V. (2016). Sprawa Mamunowa, *Łambinowicki Rocznik Muzealny* 39 / 2016 (s. 145–179).
- Matuchniak-Krasuska, A. (2001). O mediacyjnym i autonomicznym charakterze socjologii sztuki, *Przełęcz Socjologiczny* T L/2/2001 (s. 53–81).
- Matuchniak-Krasuska, A. (1999). *Publiczność wobec metafory plastycznej. O recepcji groteski Jerzego Dudy-Gracza*. Łódź: WUŁ.
- Matuchniak-Krasuska, A. (2014). *Za drutami oflagów. Studium socjologiczne*. Opole: CMJW.
- Matuchniak-Krasuska, A. (2016). *Za drutami oflagów. Jeniec wojenny 613 X/A*. Opole: CMJW.
- Matuchniak-Krasuska, A. (2010). *Zarys socjologii sztuki Pierre'a Bourdieu*. Warszawa: Oficyna Naukowa.
- Matuchniak-Mystkowska, A. (2020). Historie jeńców wojennych w filmach (przypadek Eroiki Andrzeja Munka), *Acta Universitatis Lodziensis. Folia Sociologica*, nr 73 (czerwiec), 55–76.
- Matuchniak-Mystkowska, A. (2021). *Sport jeniecki w Oflagach II B Arnswalde, II C Woldenberg, II D Gross Born. Analiza socjologiczna*. Łódź: WUŁ.
- Mirecki, W. (1981). *Jeniecka Melpomena*. Łódź: WAF.
- Niewola i nadzieja. Korespondencja wojenna Andrzeja i Krystyny Mystkowskich* (2018) oprac. A. Matuchniak-Mystkowska, J. Mystkowski, P. Stanek. Opole: CMJW.
- Oflag II C Woldenberg – to brzmi jak tajemnica* (2017), W. Dembek (red.) Międzychód
- Olesik, J. (1988). *Oflag II C*. Warszawa: MON.
- Ossowski, S. (1966). *U podstaw estetyki*. Dzieła t. I, Warszawa: PWN.
- Panofsky, E. (1971). *Studia z historii sztuki*. Warszawa: PIW.
- Piekarski, S. (2001). *Polskie teatry jenieckie w Niemczech 1939–1945*. Warszawa: MON.
- Pollack, J. (1986). *Jeńcy polscy w hitlerowskiej niewoli*. Warszawa: MON.
- Półchłopek, W. (2002). *Wychowanie fizyczne i sport żołnierzy polskich w obozach jenieckich Wehrmachtu i NKWD (1939–1945)*. Opole: CMJW.
- Rezler-Wasielewska, V. (2001). *Działalność naukowo-oświatowa polskich jeńców wojennych w niemieckich i radzieckich obozach podczas II wojny światowej*. Opole: CMJW.
- Sadzewicz, M. (1958). *Oflag*. Warszawa: MON.
- Wallis, M. (1983). *Sztuki i znaki. Pisma semiotyczne*. Warszawa: PIW.
- Zolberg, V. (1990). *Constructing a Sociology of the Arts*. Cambridge: CUP.

Prisoner-of-war theatre in oflag VII A Murnau – the art of survival in the total institution

Abstract

The analysis of Prisoner-of-War Art is the example of the sociology of art *cross-genre* related to the sociology of literature, theatre, painting, photography, topics, circuits and sociology of history. For this study on the basis of existing materials (the reports of prisoners – of-war, the participants in the war events, documentary photographs, historical studies, literary texts) the spectacle was described and illustrated with the photographs from a private collection. The theatrical performance based on Aleksander Fredro's comedy *Good Heavens, What's Going On ! (Gwałtu, co się dzieje !)* was staged in POW theatre in oflag VII A Murnau in 1942. The analysis of works of art (structural sociology of art approach) is preceded by the presentation of functioning of the oflags i.e. German POW camps for officers during the Second World War (sociological approach). Various cultural, artistic, educational, sport and religious activities made their lives more bearable.

Keywords: oflags, prisoners of war, theater, documentary photography, sociology of art.