

Uciekające *Przepióreczki*

AUTOR: JAROSŁAW CYMERMAN

Ostatnia *Przepióreczka* w życiu Osterwy miała zostać zapamiętana jako spektakl, który zamiast wzruszeń wywoływał przede wszystkim śmiech.

■ Jesienią 1944 roku i wiosną roku 1945 – czyli nie tyle w pierwszym powojennym, co raczej w ostatnim wojennym sezonie polskiego teatru – dramat Stefana Żeromskiego *Uciekła mi przepióreczka* doczekał się siedmiu premier¹. O przypisywanym wówczas tej sztuce znaczeniu może świadczyć fakt, że cztery z nich zagrano na inaugurację działalności polskich scen po okupacyjnej przerwie. Tak było w Białymstoku, Wilnie (premiera w reżyserii Stefana Srebrnego miała miejsce w Teatrze Polskim 16 grudnia 1944 roku), a także w Krakowie i Poznaniu. Z kolei lubelska inscenizacja tej sztuki z października 1944 roku stanowiła rodzaj testamentu likwidowanego administracyjną decyzją zespołu aktorskiego (dziś pewnie powiedzielibyśmy: kolektywu), który powstał w wyniku oddolnej inicjatywy artystów.

Pierwsza ze wspomnianych realizacji *Przepióreczki* z 22 września 1944 roku otwierała działalność Teatru Wojewódzkiego w Białymstoku. O spektaklu tym wiadomo niewiele. Jego reżyserką była Gustawa Błońska (w programie figurująca jako Joanna), w roli Smugoniowej wystąpiła Halina Kossobudzka, Smugonia zagrał Józef Kondrat, a Przełęckiego Jan Świdorski. Poza tą aktorską trójką na scenie pojawili się także między innymi: Halina Czengery, Mikołaj Jabłokow, Jerzy Kondracki, Gustaw Krudowski, Marian Meller i Czesław Wołłejko². Wybór tej sztuki przez białostocki zespół najprawdopodobniej podyktowany był chęcią odwołania się do tradycji, idei i praktyki teatralnej Reduty, z którą w latach 1928–1932 związany był dyrektor tej sceny – Marian Meller. Premiera wpisywała się w formułowane w tym czasie przez Stefana Jaracza postulaty, by nowy, powojenny polski teatr powrócił do tego, co „tak świetnie zapoczątkowała Reduta”³.

W podobny sposób można spojrzeć także na kolejną realizację dramatu Żeromskiego, która miała miejsce miesiąc później (25 października) w lubelskim Teatrze Miejskim. Pracujący w tym gmachu od lipca 1944 roku Teatr Zrzeszenia Aktorskiego pod kierunkiem Ireny Ładosiówny i Józefa Klejera sięgnął po *Przepióreczkę* na zakończenie swojej działalności (warto podkreślić, że Klejer odtwarzał w spektaklu rolę Przełęckiego). To właśnie po tej premierze zgodnie z zarządzeniem Resortu Kultury i Sztuki Polskiego Komitetu Wyzwolenia Narodowego dyrektorem Teatru Miejskiego przejął z rąk Klejera dotychczasowy szef

Teatru I Armii Wojska Polskiego – aktor i reżyser w stopniu majora Władysław Krasnowiecki⁴. Połączenie obydwu zespołów i przejęcie budynku przy ulicy Narutowicza nie przebiegło zupełnie bezproblemowo. Lubelski „Zespół” (jak nazywali siebie aktorzy) w zasadzie przestał się liczyć, a mozolnie gromadzone kostiumy, rekwizyty czy elementy scenografii przeszły na własność wojska. Przez lata żaden z aktorów oficjalnie nie wypowiadał się na temat okoliczności włączenia „Zespołu” do Teatru Wojska Polskiego. Halina Buyno-Łoza dopiero w 1984 roku w wydawanym przez Teatr im. Juliusza Osterwy w Lublinie czasopiśmie napomknęła, jak wyglądała ta „fuzja”:

Później pojawił się Władysław Krasnowiecki ze swoim Teatrem Wojskowym, który po pewnym czasie został przekształcony w Teatr Wojska Polskiego. Odczuwaliśmy pewnego rodzaju zawód, gdy zaczęto nas traktować jak zespół drugorzędny. Myśmy się już nie liczyli. Krasnowiecki włączył cały nasz zespół Teatru Zrzeszenia Aktorskiego do swojego⁵.

W takim kontekście sztuka Żeromskiego opowiadająca o samotności i cichej ofierze idealisty, której prapremiera była jednym z najważniejszych wydarzeń w polskim teatrze w okresie międzywojennym, mogła stanowić rodzaj manifestu, a być może nawet aktu pewnego oporu wobec decyzji władz podjętych ponad głowami aktorów.

Lubelska prasa dość zgodnie skrytykowała spektakl. Szczególnie surowe oceny pojawiły się na łamach „Rzeczpospolitej”, czyli organu PKWN. Janusz Minkiewicz nazwał tam *Przepióreczkę* „czymś w rodzaju teatralnej wersji *Trędowatej*”⁶. Stanisław Piętak w „Odrodzeniu” przypomniał Redutową realizację dramatu, po czym stwierdził, że w Lublinie „sztuka z powodu zupełnie niewłaściwego obsadzenia roli Przełęckiego sprowadza się do najgłępszego niemal dramatu miłosnego z lichego filmu”⁷. Być może ten ostatni spektakl „Zespołu” nie należał do szczególnie udanych. Mimo iż Klejer jako dawny redutowiec miał okazję grać w *Przepióreczce* obok Osterwy (w Wilnie w 1929 kreował postać Bukańskiego), to rzeczywiście nie posiadał warunków fizycznych odpowiednich do tej roli. Niemniej jednak frontalny atak na *Przepióreczkę*, przypuszczony przez gazety związane z nową władzą, może dawać do myślenia. Odrobiną wyrozumiałości wobec lubelskich aktorów wykazał



Stefan Żeromski i Juliusz Osterwa podczas omawiania sztuki *Uciekła mi przepióreczka* [1925]

się jedynie autor niepodpisanej recenzji w „Gazecie Lubelskiej”, który przypomniał o trudnych okolicznościach, w jakich przyszło pracować twórcom spektaklu⁸.

Przy okazji tych sprawozdań krytyka narzekała na publiczność, której zachowanie było według Minkiewicza jedną z przyczyn artystycznego niepowodzenia lubelskiej *Przepióreczki*. Recenzent „Rzeczpospolitej” nie szczędził widzom ostrych słów, pisał o „słynnej już z tępoty artystycznej publiczności miejscowej”, „kołtunerii”, „niefałszowanych dzikusach”, „buszmenach i hotentotach poprzebieranych w europejskie ubrania”⁹. Lubelscy widzowie doczekali się nawet karykatury autorstwa Jerzego Zaruby wydrukowanej w „Odrodzeniu”. Widać na niej grupę roześmianych widzów z dobrze ubraną i odżywioną parą filistrów w pierwszym rzędzie. Śmiejąca się publiczność była więc potępiana jako reprezentanci kołtunerii i drobnomieszczaństwa. O podobnych reakcjach krakowskiej publiczności podczas oglądania *Przepióreczki* pisał także „Dziennik Polski”. Mimo że premiera w reżyserii i z udziałem samego Juliusza Osterwy inaugurująca powojenną działalność Teatru Miejskiego im. Juliusza Słowackiego ogłoszona została przez Jacka Frühlinga „triumfem” i „dramatem, w którym każdy znajdzie część siebie”¹⁰, to jednak, jak pisał ukrywający się pod inicjałami „D.M.” student polonistyki, spora część widzów nie była w stanie zrozumieć i docenić subtelności uczuć bohaterów Żeromskiego:

Chwytny chciwie każde słowo, śledzimy każdy ruch – już jesteśmy tam, wśród nich, już ogarnia nas zapal tworzenia rzeczy pięknych i pożytecznych, już, już zaczynamy rozumieć twój cichy dramat, Dorotko Smugoniowa.

Lecz co to? Widownia ryczy ze śmiechu, gdy twemu partnerowi udaje się zręcznie odsunąć twoje nieme wyznanie, chrząka dwuznacznie i z zapalem, kiedy on łamie się sam ze sobą, kwiczy z zadowolenia widząc potworność twego rozczarowania¹¹.

Co ciekawe, bardzo szybko na łamach „Odrodzenia” Jan Kott ów śmiech widzów rozgrzeszył. O ile Minkiewicz pisał w październiku 1944 roku o dialogach Żeromskiego jako „perłach poetyckiej prozy”, które „stały się na scenie komediowym flirtem”, to w marcu roku następnego Kott stwierdził, że to „miłosne wielosłowie Żeromskiego, młodopolskie, sentymentalne i rozgadane, jest śmieszne i dobrze, że jest śmieszne!”, a publiczność ma rację, śmiejąc się z tych fragmentów¹². W przeciwieństwie do recenzenta „Rzeczpospolitej” Kott protestował przeciwko nazywaniu widzów „barbarzyńcami” – przy okazji zaznaczając, że są oni „młodzi” i „niewychowani”. Wychodzi więc na to, że w Lublinie śmiała się z Żeromskiego dorobkiewiczowska powojenna podstarzała „elitka”, w Krakowie zaś młodzież, która za chwilę miała przystąpić do budowania nowej Polski. Kott, chwając ów śmiech publiczności, unieważniał w zasadzie cały tragizm postaci Przełęckiego, podawał w wątpliwość sens jego misji.

Przekonanie o tym, że *Przepióreczka* się zdezaktualizowała, pojawiło się także w recenzji Stanisław Witolda Balickiego, według którego sztuka ta w 1945 roku stanowiła jedynie „uroczy zabytek ideologii cierpiętnictwa i ofiary, ideologii romantycznej, mówiącej tylko o jednostce, ideologii, w której siłą fatalną tkwił twórca *Ludzi bezdomnych*”¹³.

I znów dla porównania warto przytoczyć Minkiewicza, który jesienią 1944 roku pisał w Lublinie o tym, że „chęć wystawienia *Przepióreczki* w okresie, jaki przeżywamy, jest rzeczą nad wyraz chwalebną”, gdyż „potrzebna jest bardzo porcja prawdziwej poezji, nieklamanej szlachetności, przykładów cnót niezwykłych, a przede wszystkim [...] – atmosfery czystości”¹⁴. Kott i Balicki zdaje się to przekonanie dość skutecznie rozwiali. Nie pomogły nieśmiałe uwagi Frühlinga, który w odpowiedzi na napaści Kotta pisał o tym, że podobne zarzuty pod adresem sztuki Żeromskiego formułował już w 1935 roku Tadeusz Boy-Żeleński oraz przypominał, iż „dopiero za jakiś czas, gdy z wyziewów przez hitlerowców tolerowanej »sztuki« nic już nie pozostanie, będzie można sprawdzić, czy naprawdę Żeromski jest w drugim akcie aż do tego stopnia przestarzały i nieudolny, że widownia musi wybuchnąć śmiechem”¹⁵.

Ostatecznie to chyba właśnie głosy Balickiego i Kotta zdecydowały o oficjalnym odbiorze *Przepióreczki* tuż po wojnie. Stwierdzenia o ana-

W 1944 i 1945 roku *Przepióreczka* – pomimo reformy rolnej i praktycznej likwidacji ziemiaństwa jako znaczącej warstwy społecznej – mogła się wydawać ważną propozycją ideową, istotnym głosem w dyskusji nad przyszłym kształtem Polski.

chroniczności dramatu pojawiły się wiosną 1945 roku zarówno po częstochowskiej, jak i po poznańskiej premierze. Po tej pierwszej realizacji recenzent „Głosu Narodu” pisał, że sztuka „traci nieco myszką”, dlatego że „dzisiaj wobec tak ogromnych przemian społecznych, reformy rolnej, tak radykalnych planów, małe nam się wydają wyczyny Przełęckiego na polu oświaty, nie są już rewelacyjne jego nauki, jak przestała być rewelacyjną teoria Einsteina”. Podobnie jak wcześniej w Lublinie i w Krakowie, także w Częstochowie „publiczność nie zdała egzaminu”, śmiejąc się „w nieodpowiednich najzupełniej momentach”¹⁶. Podobnie głosy publicystów „Odrodzenia” mogły wpłynąć na to, że gdy w kwietniu 1945 roku poznański Teatr Polski inaugurował *Przepióreczką* swoją powojenną działalność, Wanda Karczewska (ówczesny kierownik literacki tej sceny) w programie uznała, iż powinna wytłumaczyć się, że była to „jedyna [...] sztuka, możliwa do wystawienia w początkowej fazie organizacji teatru”. Poza tym stwierdziła jednak, że jest to „utwór wybitnie polski, o niezaprzeczonych walorach artystycznych, gloryfikujący zarazem jedną z najbardziej dziś aktualnych idei: demokratyzację kultury i nauki”. Choć z drugiej strony uznała za „fakt niezaprzeczony”, że stanowi on „duchowy wykwit epoki, epoki zamierającej szlacheckizny”¹⁷. Przypomniała przy okazji przedwojenne oskarżenia wysuwane pod adresem Żeromskiego o sympatyzowanie z komunistami i próbowała wyjaśnić przyczyny, dla których taką, a nie inną rolę przypisał on księżniczce Sieniawiance:

Gdyby Żeromski żył dzisiaj, w dobie likwidacji wielkiej własności i resztek arystokracji – prawdopodobnie nie oglądałby się w swej sztuce na jakąś

tam zgoła zresztą nieciekawą, podstarzałą Sieniawiankę, lecz na dotację państwową, samorządową czy gromadny wysiłek nauczycielstwa, względnie wsi. Trudno jednak wymagać od Żeromskiego, aby, żyjąc w swojej epoce, operował naszym sposobem myślenia. *Przepióreczka* i jej autor są typowymi przedstawicielami swojej epoki, jak są nimi i Mickiewicz, i Wyspiański [...]. Uznaje się ich na tle ich współczesności, a nie naszej, której wyraziciele albo dojrzewają dopiero, albo się rodzą w ogóle”¹⁸.

Z Karczewską zgodził się Eugeniusz Żytomirski, który w sprawozdaniu opublikowanym w „Głosie Wielkopolskim” stwierdził, że w przypadku Żeromskiego „prekursorstwa dzisiejszych przeobrażeń ustrojowych” szukać trzeba „nie w *Przepióreczce*, a w *Przedwiośniu*”:

Że jednak *Przedwiośnia* na scenie wystawić nie można – zadowolnijmy się na razie *Przepióreczką*, która [...] zawsze zostanie utworem o tendencji szlacheckiej, o zdrowym podłożu społecznym i – jedną z najwybitniejszych klasycznych pozycji naszego repertuaru dramatycznego”¹⁹.

Żytomirski zwrócił także uwagę na to, że poznańska realizacja wyraźnie wyrastała z inspiracji Osterwą i Redutą. Spektakl reżyserowany był zbiorowo, a rolę Przełęckiego grał redutowiec – Leszek Stępowski, wzorując się przy tym zdaniem recenzenta na Osterwie.

W odpowiedzi na szkic Karczewskiej i sprawozdanie Żytomirskiego Jerzy Auerbach ostro skrytykował zarówno sam wybór sztuki, jak i sformułowane przy tej okazji uzasadnienia. Przypisywaną Żeromskiemu gloryfikację demokratyzacji kultury i sztuki nazwał „wmówieniem”, a za treść dramatu uznał „wewnętrzną walkę o czystość moralną jednostki, rozdarcie duchowe indywidualisty, ale bez uwzględnienia w tej walce pracy społecznej, bez uwzględnienia rozpowszechniania kultury, budowania ośrodków naukowych”. Stąd retorycznie postanowił zapytać:

A czyż może ostać się w ogniu dzisiejszej krytyki żądanie przede wszystkim czystości moralnej w pracy społecznej i to kosztem tej pracy?

Czy takie żądanie kiedykolwiek mogło się ostać? Owszem, społeczeństwo mieszczańskie żądało od jednostki czystej opinii, ale jakże politowania godną wydaje nam się dziś ta pruderia, nam, społeczeństwu socjalistycznemu!”²⁰

„Uciekła nam przepióreczka na zawsze”

W kwietniu 1945 roku zrealizowano jeszcze *Przepióreczkę* we Lwowie. W tamtejszym Polskim Teatrze Dramatycznym wyreżyserował ją Bronisław Dąbrowski, który wystąpił także w roli Przełęckiego. Po tych trzech kwietniowych inscenizacjach *Przepióreczka* na kolejną premierę czekała aż do 1955 roku, kiedy to wróciła na teatralne deski za sprawą kieleckiej realizacji Ireny Byrskiej. Jakie były powody niechęci wobec tego tekstu? Z całą pewnością sztuka – choć na pierwszy rzutu oka mogła wpisywać się w powojenne postulaty demokratyzacji i modernizacji – była dość niewygodna dla nowej władzy. I nie chodzi tu tylko o rolę, jaką Żeromski przypisał księżniczce Sieniawiance, która – choć powodowana kaprysem – wspierała jednak ideę organizacji kursów. Także sam Przełęcki jako reformator-inteligent „grzeszył” szlacheckim pochodzeniem (co według Boya miał podkreślać Osterwa, nosząc w 1935 roku w tej roli na palcu „sygnet herbowy wielkości małego talerzyka”²¹). Takie zaangażowanie warstw uprzywilejowanych rzeczywiście trudno było pogodzić z modelem przemian ustrojowych, jakie po wojnie planowali wprowadzić w Polsce komuniści. „Narracja o emancypacji i dziejowym spełnieniu – jak zauważyła Katarzyna Chmielewska – wyraźnie ujawniała swój związek z obrazami punktu zero/przywró-

cenia i co za tym idzie burzenia/budowania; przedstawiała budowanie nowego społeczeństwa w odniesieniu do starego (feudalizm, kapitalizm itp.), burzenie starych form kultury symbolicznej²². Tymczasem idee Żeromskiego zakładały, że polska droga do nowoczesności powinna wyrastać ze współpracy i współodpowiedzialności łączącej elity, warstwy posiadające i lud, a przyszłość demokratycznej i oświeconej Polski winna być budowana na fundamencie przepracowanej tradycji – bo tak chyba można rozumieć metaforyczny sens umieszczenia kursów wakacyjnych w odbudowanej „kazimierzowskiej skorupie” zamku w Porębianach. Ówczesnej władzy bliższa była wizja zamku jako nienawistnej pamiątki feudalnego ucisku, którą Przełęcki straszył księżniczkę i profesorów podczas swej udawanej autokompromitacji. Dlatego zapewne fakt darowizny Sieniawianki nazwany został przez Kotta „absurdem społecznym”, a Porębiany określił przy innej okazji „zamkiem na szklanej górze”.

W 1944 i 1945 roku *Przepióreczka* – pomimo reformy rolnej i praktycznej likwidacji ziemianstwa jako znaczącej warstwy społecznej – mogła się wydawać ważną propozycją ideową, istotnym głosem w dyskusji nad przyszłym kształtem Polski. Jak pisał bowiem niedawno Piotr Kaszczyszyn: „Rok 1944 może być momentem pełnej dojrzałości owej »niezrealizowanej potencjalności« i »egalitarnego marzenia« o alternatywnej Polsce Ludowej i alternatywnej polskiej nowoczesności”, która „byłaby ewolucyjna, nie rewolucyjna; łagodna i demokratyczna, a nie brutalna i okrutna; budowana oddolnie, a nie narzucona z góry; łącząca rozwiązania socjalistyczne i agrarne zamiast kopiowania wzorca komunistycznego z Moskwy”²³. Oczywiście Żeromski tę polską nowoczesność opatrzył pewnym ironicznym nawiasem (czternastowieczny zamek pokryty papą) i słusznymi zastrzeżeniami sformułowanymi przez Przełęckiego w trzecim akcie – niemniej jednak samego projektu kursów jako elementu szerszego procesu modernizacyjnego autor *Przedwiośnia* przecież nie unieważnił.

Kto wie, czy jedną z ofiar (a być może i ukrytym celem) tych ataków na *Przepióreczkę* nie był bardzo mocno kojarzony z tym tekstem Juliusz Osterwa, który w 1925 roku wprowadził dramat na scenę Teatru Narodowego w Warszawie. Poza tym to przecież z myślą o nim Żeromski stworzył postać Przełęckiego. Balicki – doceniając urok sceniczny twórcy Reduty – z wyraźną ironią pisał po krakowskiej premierze o występie Osterwy w roli Przełęckiego:

Kreacja to znana i uznana. A jednak dzisiaj jeszcze silniej zarysowują się zastrzeżenia, jakie miał pod adresem modelu i wykonawcy Przełęckiego przed dwudziestu laty Boy-Żeleński, gdy zwracał uwagę, że za dużo w tej postaci tonu lekkiego, kokieterii, niespodzianek. Gra rozkosznie – że użyję starego frazesu – na strunach duszy kobiecej, ale trudno wierzyć w jego wyznanie, że tę kobietę kocha. Jego stosunek do sprawy społecznej, do kolegów także nie budzi wiary w posłannictwo i siłę Przełęckiego²⁴.

Wbrew opiniom redaktorów „Odrodzenia” kilka miesięcy później, w lipcu 1945 roku, dyrektor Teatru Wojska Polskiego Władysław Krasnowiecki zaproponował twórcy Reduty przygotowanie kolejnej wersji sztuki, w której ponownie miał wcielić się w postać docenta fizyki²⁵. Do tej realizacji jednak ostatecznie nie doszło. Ostatnia *Przepióreczka* w życiu Osterwy miała zostać zapamiętana jako spektakl, który zamiast wzruszeń wywoływał przede wszystkim śmiech. Według Kotta powojenne pokolenie miało nie przejmować się „wewnętrzną czystością jednostki, jej wolą mocy i wolą panowania”, ale „samą sprawą kursów dla nauczycieli”:

Chodzi nam nie o to, co dzieje się w duszy bohatera, a co jest zawsze niesprawdzone i dowolne, chodzi nam o społeczną doniosłość jego postępowania, gardzimy wewnętrznym samouwielbieniem. Dostatecznie drogo płaciliśmy za czyny fałszywych bohaterów, którzy gotowi są zawsze poświęcić wszystko i wszystkich, aby ratować wymaginowaną czystość wewnętrzną. I dzisiejsi widzowie odczuwają to mniej lub bardziej świadomie. Dosyć mają wskrzeszania dramatów o rozdarciu duchowym inteligenta, o jego słabości maskowanej kultem dla mocy i siły. I dlatego nie przemawia do nas dziś ani Żeromski, ani Wyspiański. Chcemy zobaczyć ludzi takimi, jakimi są naprawdę, a nie takimi, jakimi chcą być, jakimi sobie wyobrażają, że są. Chcemy patrzeć na dramat społeczny, a nie na dramat pozorów. Uciekła nam przepióreczka na zawsze²⁶.

Ciekawe, że podobne reakcje podczas przedstawień *Przepióreczki* pojawiały się także przed wojną. W mało znanym wywiadzie, jakiego w 1939 roku Osterwa udzielił Halinie Przewoskiej, pojawia się pytanie o śmiech na widowni podczas drugiego aktu. Twórca Reduty (nazwany w tytule rozmowy Osterwą-Przełęckim) tak na nie odpowiedział:

Mnie to wcale nie peszy, kiedy ludzie śmieją się w drugim akcie. Wiem, że trzeci akt musi ich wstrząsnąć, że wtedy zrozumieją. [...] A to, że się tak łatwo śmieją [...] to dowód, że w teatrze chcą się bawić²⁷.

Radość na widowni podczas oglądania sztuki Żeromskiego nie musiała zatem konieczności iść w parze z odrzuceniem proponowanego przez pisarza projektu społeczno-politycznego. Być może wynikała po prostu z naturalnej potrzeby śmiechu, która w pierwszych powojennych sezonach odgrywała przecież ważną rolę jako odreagowanie wojennego koszmaru. ■

- 1 ■ Zob. S. Marczak-Oborski, *Teatr czasu wojny. Polskie życie teatralne w latach II wojny światowej (1939–1945)*, Warszawa 1967, s. 309.
- 2 ■ Zob. K. Marszałek, *Rozwój kultury i instytucji kulturalnych Białegostoku w latach 1944–1964*, [w:] *Studia i materiały do dziejów miasta Białegostoku*, tom II, red. J. Antoniewicz, J. Joka, Białystok 1970, s. 418–419.
- 3 ■ S. Jaracz, *O Teatr Narodowy*, „Odrodzenie” nr 6-7/1944. Przedruk w: S. Jaracz, *O teatrze i aktorze*, oprac., wstęp W. Natanson, Warszawa 1962, s. 108.
- 4 ■ Zob. dokument przechowywany w Archiwum Akt Nowych w Warszawie, Archiwum PKWN w Lublinie, Resort Kultury i Sztuki (teatr – organizacja, repertuar, korespondencja), sygn. 2/185/0/1.12/XV/3, k. 1.
- 5 ■ *Wspomnienia aktorów o „Weselu” z 1944 r.*, „Czterdzieści lat minęło”, sez. 1984/1985, Państwowy Teatr im. Juliusza Osterwy w Lublinie, program do: S. Wyspiański, *Wesele*, reż. I. Gogolewski, premiera 29.11.1984.
- 6 ■ J. Minkiewicz, „Uciekła mi przepióreczka”, „Rzeczpospolita” nr 87/1944.
- 7 ■ S. Pięta, „Uciekła mi przepióreczka” w teatrze lubelskim, „Odrodzenie” nr 8-9/1944.
- 8 ■ Zob. „Uciekła mi przepióreczka”. Premiera w Teatrze Miejskim, „Gazeta Lubelska” nr 82/1944.
- 9 ■ J. Minkiewicz, „Uciekła mi przepióreczka”, dz. cyt.
- 10 ■ J. Frühling, *Z teatru. Triumf zmartwychwstałej „Przepióreczki”*, „Dziennik Polski” nr 18/1945.
- 11 ■ D.M., *Przepióreczka i publiczność*, „Dziennik Polski” nr 35/1945.
- 12 ■ Zob. J. Kott, *Uciekła nam przepióreczka*, „Odrodzenie” nr 16/1945. Przedruk w: J. Kott, *Po prostu. Szkice i zacepki*, Warszawa 1946, s. 145–148.
- 13 ■ S.W. Balicki, *Teatr krakowski*, „Odrodzenie” nr 14/1945.
- 14 ■ J. Minkiewicz, „Uciekła mi przepióreczka”, dz. cyt.
- 15 ■ J. Frühling, *Jeszcze „Przepióreczka”*, „Odrodzenie” nr 20/1945.
- 16 ■ *Zet, Sobotnia premiera w Teatrze Miejskim*, „Głos Narodu” nr 25/1945.
- 17 ■ W. Karczewska, *Dlaczego właśnie „Uciekła mi przepióreczka...”*, [w:] Program Teatru Polskiego w Poznaniu, Stefan Żeromski, *Uciekła mi przepióreczka*, reżyseria zbiorowa, premiera 27.04.1945.
- 18 ■ Tamże.
- 19 ■ E. Żytomirski, „Uciekła mi przepióreczka” St. Żeromskiego w Teatrze Polskim. Otwarcie sezonu teatralnego w Poznaniu, „Głos Wielkopolski”, nr 62/1945.
- 20 ■ J. Auerbach, *Jeszcze kilka słów o „Przepióreczce”*, „Głos Wielkopolski” nr 68/1945.
- 21 ■ T. Boy-Żeleński, *Krótkie spiecia. Wrażeń teatralnych seria szesnasta*, Warszawa 1938, s. 52.
- 22 ■ K. Chmielewska, *Uprawomocnienie komunizmu. Budować i burzyć*, [w:] *Komunizm. Idee i praktyki w Polsce 1944–1989*, red. K. Chmielewska, A. Mroziak, G. Wołowicz, Warszawa 2018, s. 53.
- 23 ■ P. Kaszczyszyn, *Nasza własna polska nowoczesność*, „Pressje” nr 1/2019.
- 24 ■ S.W. Balicki, *Teatr krakowski*, dz. cyt.
- 25 ■ Zob. J. Szczublewski, *Żywot Osterwy*, Warszawa 1973, s. 540.
- 26 ■ J. Kott, *Uciekła nam przepióreczka*, dz. cyt.
- 27 ■ *W katakumbach Reduty*, [z J. Przełęckim-Osterwą rozmawia H. Przewoska], „Express Lubelski i Wołyński” nr 64/1939.