

PAŃSTWOWY  
TEATR IM. JULIUSZA SŁOWACKIEGO  
W KRAKOWIE

ODZNACZONY ORDEREM „SZTANDAR PRACY” I KLASY

KIEROWNIK ARTYSTYCZNY: BRONISŁAW DĄBROWSKI

LEON KRUCZKOWSKI

PIERWSZY  
DZIEŃ WOLNOŚCI

Premiera dnia 27 lutego 1960 r.

---

---

LEON KRUCZKOWSKI

### Z NOTATNIKA

Dramaturgia naszych czasów — czymże ona być powinna? Czy nie sztuką prowadzenia sporu, sporu ideowo-moralnego między humanistycznymi jednoczącymi uczuciami człowieka, a prawami historii, które są prawami walki czyli prawami ostrych podziałów? A jeśli tak, to co powinno być — w dramaturgii — „metoda” tego sporu? Myślę, że przede wszystkim wynalazczość sytuacyjna. Chodzi o sytuacje takie, w których uczciwi, ideowi ludzie stają naprzeciw siebie jako przeciwnicy i spostrzegają nagle, że są nieuchronnie skazani: jeden na zadanie, drugi na odebranie ciosu — politycznego, moralnego, a niekiedy również fizycznego. Taką wynalazczością błysnął na chwilę np. Wajda w *Popiele i diamentach* rozgrywając zabójstwo Szczuki w braterskim niemal uścisku mordercy i jego ofiary.

W moim scenopisarstwie najczęściej (w *Odwetach*, w *Niemcach*, w *Pierwszym dniu wolności*) niepokoją mnie takie właśnie zdarzenia ideowo-moralne. Są to zdarzenia o wiele częstsze niż się wydaje — właśnie w okresach wielkich konfliktów zbiorowych: wojny, rewolucji, kiedy prawa historii działają najpowszechniej i najbardziej dramatycznie. Są to zdarzenia o wiele głębiej obnażające naturę ludzkich sporów niż to jest możliwe w starciach, w których przeciwnicy nie widzą swoich twarzy, lecz jedynie barwy swoich znaków.

Nie chcę przez to powiedzieć, że barwy nie mają znaczenia. Od lat ukochałem jeden określony kolor. Rzecz przecież w tym, że właśnie najbardziej jednocząca ideologia zaczynać musi od ostrego zarysowania podziałów. Dopóki jednak „po drugiej stronie” stoi postać bez twarzy, albo z twarzą kanalii nie ma jeszcze miejsca na dramat, tzn. na coś więcej ponad zdarzenie fizyczne.

Wielki spór ideowo-moralny naszych czasów jako materia dla współczesnej dramaturgii zakładać musi nie tylko sprzeczne racje, ale i ludzkie oblicza partnerów.

\*

Słowo wolność — czyż w wielkim sporze naszych czasów nie jest ono jednym ze słów najczęściej i najdwuznaczniej używanych?

Wolność — bożyszczę o dwóch twarzach, z których — jak twarz księżycy — znamy zawsze tylko jedną: tę opisaną przez poetów. A przecież... „Czy nie zauważyliście panowie, że zawsze, kiedy jedni odzyskują wolność, inni ją tracą?” Owszem, znamy tę przeklętą prawidłowość. Wielki spór naszych czasów toczy się m. in. również o to, żeby wykreślić ją z rejestru wielu podobnych „prawidłowości” ludzkiego świata.

Cóż, że samotne, odosobnione próby łamania tej prawidłowości skazane są na klęskę? Jest to ten rodzaj klęsk, które torują drogę zwyczajstwu.

Kiedy piętnaście lat temu odzyskiwałem wolność, już na jej progu dowiedziałem się, że ma ona swoją drugą, zagadkową twarz — odwróconą od nas i patrzącą w ciemność. A potem? Potem dowadywałem się o tym codziennie...

Nasza wiedza o wolności? Jest wspaniała — i zupełnie barbarzyńska.

*Leon Kruczkowski*



LEON KRUCZKOWSKI

w towarzystwie dyr. Erwina Axera i dyr. Bronisława Dąbrowskiego

ROMAN SZYDŁOWSKI

## DRAMATURGIA LEONA KRUCZKOWSKIEGO

Leon Kruczkowski ma dziś bezspornie ustaloną pozycję w dramaturgii polskiej. Pisarz, który zdobył przed wojną sławę jako prozaik, porzucił obecnie powieść — prawie zupełnie — na rzecz dramatu. Co prawda wystawił jeszcze przed wojną swoją pierwszą sztukę i opracował sceniczną wersję swej najlepszej powieści *Kordian i cham* (kto wie czy nie warto pokusić się dziś o jej wystawienie), ale dramaty, które przyniosły mu rozgłos w Polsce i w świecie, napisał po wojnie.

Czy można już mówić o dramaturgii Kruczkowskiego, jako o pewnej całości, związanej wspólnymi tendencjami ideowymi i artystycznymi, czy można już mówić o teatrze Kruczkowskiego, tak jak mówi się o dramaturgii i teatrze Żeromskiego, czy Szaniawskiego? Wydaje mi się, że tak. Są pewne wspólne cechy, które znamionują wszystkie sztuki tego pisarza, poczynając od *Odwetów*, a nawet przedwojennej *Sprawy Daubermana*, aż po *Pierwszy dzień wolności* i nieukończoną jeszcze *Śmierć gubernatora*. Tą wspólną cechą jest przede wszystkim moralistyka Kruczkowskiego, jego dążenie do ujawnienia i drażnienia postaw moralnych swych bohaterów w różnych sytuacjach i konfliktach. Ulubioną metodą pisarską Kruczkowskiego jest stawianie ludzi przed koniecznością wyboru: wtedy muszą oni pokazać swe prawdziwe oblicze, swój prawdziwy charakter. Wtedy widzimy ich bez osłonek, jakby moralnie nagich i bezbronnych. Spadają z nich maski obłudy i konwenansu i ukazują się nam takimi, jakimi są w rzeczywistości: dobrymi czy złymi, uczciwymi czy łajdakami, ludźmi mocnymi, lub słabymi. Widoczne to już było w *Odwetach*, kiedy przed koniecznością wyboru stawał Kruczkowski zarówno Jagmina, jak i jego syna Julka, jeszcze wyraźniej występowało w *Niemcach*, kiedy Kruczkowski demaskował wewnętrzną słabość i wewnętrzną walkę profesora Sonnenbrucha i ujawniał niespodziewaną siłę i szlachetność Ruth, w *Juliuszu i Ethel*, oraz w *Odwiedzinach*, sztuce moim zdaniem niedocenionej, wadliwie odczytanej przez teatr i gorszej w swej drugiej wersji, niż w pierwszej, do której warto jeszcze kiedyś

powrócić. Tam znowu przed koniecznością wyboru stawał Kruczkowski córkę byłych właścicieli majątku ziemskiego, bohaterkę sztuki, która musi się w końcu zdecydować po czyjej pragnie być stroną. I tak jest wreszcie w *Pierwszym dniu wolności*, gdzie wybierać muszą wszyscy, a szczególnie Jan i Inga.

Kruczkowski jest zbyt doświadczonym pisarzem, aby ułatwiać swym bohaterom decyzję. Konstruuje akcję w ten sposób, że nie mają oni trzeciego wyjścia, nie mogą się wymigać, zastosować taktyki uniku. Tak, albo tak. Innej ewentualności nie ma. A jednak zanim się zdecydują muszą się zmagać ze sobą, łamać, walczyć z własnym sumieniem i sercem, jak w życiu, ale w znacznie zwiększonych, jakby wyolbrzymionych wymiarach. I to jest w dramatach Kruczkowskiego najciekawsze. Bierze on w swych sztukach ludzkie charaktery i ludzką moralność jakby pod mikroskop, prowadzi wnikliwą wivisekcję ich postępowania, rozważa wraz z nimi wszystkie za i przeciw, śledzi ich emocje i odruchy uczuciowe, oraz racjonalne i logiczne procesy myślowe, zanim pozwoli im podjąć ostateczną decyzję. Jest w tym typie dramaturgii coś bardzo nowoczesnego, coś co przypomina sztuki Sartre'a, czy Dürrenmatta, *Widok z mostu* i *Proces w Salem* Millera, niektóre sztuki Brechta. Należą one bowiem przecież wszystkie do wielkiego nurtu współczesnej moralistyki, do kategorii moralitetów, tak poważną rolę odgrywających w dramaturgii naszych czasów. Ale jest też w tych sztukach świadome nawiązanie do pewnych elementów dramatu antycznego, wprowadzenie konfliktów i spraw ostatecznych i nieodwołalnych, sytuacji z których nie ma wyjścia. Tu miłość — tam obowiązek, tu wierność wobec idei — tam ukochanie swych dzieci, życia, wreszcie miłość wobec osób najbliższych. I jest zwykle w tych sztukach zaczerpnięta z teatru antycznego *catharsis*, punkt kulminacyjny, który wyzwala w nas wielkie wzruszenia i procesy uczuciowe, które nas oczyszczają i wychowują zarazem.

I jeszcze jedno: dramaturgia Kruczkowskiego jest dramaturgią wiary w człowieka, wiary nie prostej, nie schematycznej i niełatwej. Kruczkowski zna świat i zna ludzi, wie o ich wadach i słabościach. Ale wie on też o tym, że nie wszyscy ludzie są podli, że bywają i tacy, którzy potrafią poświęcić swe życie dla idei, dla bliźniego, dla ludzkości. I czyni ich bohaterami swych sztuk. A ponieważ umie i ich pokazać uczciwie, znając i nie tając wysokiej ceny ich bohaterstwa, ich wahań, a nawet załamania — jego trudny optymizm jest wiarogodny. Raduje go też — jako pisarza i jako komunista — kiedy znajduje w życiu potwierdzenie swej wiary, swego zaufania do człowieka. Dlatego zapewne napisał dramat o *Ju'iuszu i Ethel*. Nie chodziło tu wcale tylko o sprawę Rosenbergów, tak jak w *Pierwszym dniu wolności* nie chodzi o stosunki pol-

sko-niemieckie. Chodziło o sprawy szersze i większe. Chodziło o poświęcenie dla idei, tak jak w *Pierwszym dniu wolności* chodzi o pojmanie pojęcia wolności i o jej granice.

Kruczkowski jest realistą. Pisze w konwencji raczej dość tradycyjnej. A jednak jego sztuki nie mają nic wspólnego z małym realizmem szczegółów. Dąży on zawsze do uogólnienia, jest zwolennikiem realizmu szeroko pojętego. Obce mu są zupełnie skłonności naturalistyczne i konkretne fakty są dla niego zwykle tylko punktem wyjścia dla wyjaśnienia jakiegoś problemu filozoficznego, moralnego, czy politycznego. Tak więc zadaniem reżysera, który pragnie znaleźć właściwy klucz do jego utworów jest i musi być zawsze poszukiwanie tego, co mieści się pod powierzchnią zdarzeń, rozgrywających się na scenie, pod powierzchnią akcji, dążenie do odczytania podtekstów filozoficznych, uczuciowych i moralnych jego sztuk. Nie przypadkiem pisał niedawno Kruczkowski o swym umiłowaniu Czechowa i choć jego dramaty różnią się tak bardzo od dzieł wielkiego klasyka dramaturgii rosyjskiej, choć ich akcja jest zwykle żywsza, sytuacje bardziej nieoczekiwane i zaskakujące, mniej powszednie, to jednak łączy ich tendencja do nasycania każdego słowa tekstu treścią znacznie bogatszą od tej, którą można na pierwszy rzut oka z nich wyczytać. Wydaje mi się, że właśnie niezrozumienie tej prawdy było główną przyczyną niepowodzenia przedstawienia *Odwiedzin*.

Ogłoszony niedawno w „Nowej Kulturze” pierwszy akt nowej sztuki Kruczkowskiego *Śmierć gubernatora*, świadczy o tym, że pisarz ten poszukuje coraz to nowych form, odpowiadających treści jego sztuk. Znajduje się on obecnie w pełni swego rozwoju twórczego, osiągając znowu wyżyny swego pisarstwa, na które wzniósł się przed dziesięciu laty, pisząc *Niemców*. A jednak i w tych nowych formach, rozbijających jedność kształtu scenicznego, któremu był Kruczkowski raczej dotąd wierny, zachował on i w tej sztuce (sądząc po jej pierwszym akcie) zasadniczy nurt swej dramaturgii: znowu drażni problematykę moralną człowieka, stawiając go w obliczu grożącej mu nieuchronnie śmierci, zmuszając go do wyboru postępowania, jeśli wybór w takiej sytuacji w ogóle jeszcze istnieje. Przypominają się postacie ze sztuk Sartre'a, przypomina się John Proctor i jego żona z *Procesu w Salem* i przypomina się Alfred III z *Wizyty starszej pani*.

Kruczkowski jest marksistą i dlatego jego odpowiedzi na pytania, jakie stawia jego bohaterom życie, decyzje i rozstrzygnięcia jakie podejmują, różnić się będą niejednokrotnie od decyzji bohaterów sztuk pisarzy burżuazyjnych. Łączy go jednak z najlepszymi z nich pasja badacza ludzkiego charakteru i ludzkiej psychiki, pasja poszukiwacza prawdy o człowieku i jego postępowaniu, pasja odkrywcy mało znanych

LEON KRUCZKOWSKI

# PIERWSZY DZIEŃ WOLNOŚCI

Sztuka w trzech aktach

## OSOBY

|                  |  |                       |
|------------------|--|-----------------------|
| Jan              | } oficerowie uwolnieni<br>z obozu jeńców | KRZYSZTOF CHAMIEC     |
| Michał           |  | JERZY BĄCZEK          |
| Hieronim         |  | ANDRZEJ KRUCZYŃSKI    |
| Paweł            |  | EDWARD SKARGA         |
| Karol            |  | WACŁAW SZKLARSKI      |
| Anzelm           |  | ROMAN STANKIEWICZ     |
| Doktór           | } jego córki                             | WŁODZIMIERZ MACHERSKI |
| Inga             |  | HALINA ZACZEK         |
| Luzzi            |  | MARIA NOWOTARSKA      |
| Lorchen          |  | * * *                 |
| Grimm — ogrodnik |  | MARIAN JASTRZĘBSKI    |

Reżyseria  
ERWIN AXER

Reżyser - asystent  
KAZIMIERZ BRAUN  
PWST — Warszawa

Scenografia  
WOJCIECH KRAKOWSKI

Asystent reżysera — Wiesław Grabek

Efekty akustyczne  
ANDRZEJ CIKOWSKI — JERZY STROŃSKI

Inspicjent  
ZOFIA JABUREK

Sufler  
BRONISŁAWA JANIKOWSKA

Kierownik scenotechniki  
JERZY RADWANEK

Kierownicy pracowni

Krawieckiej damskiej  
BRONISŁAWA KOREJBO

Krawieckiej męskiej  
LUDWIK FARYAN — TADEUSZ STANKIEWICZ

Perukarskiej  
MIECZYŚLAW STĘPNIOWSKI

Elektrycznej  
EDWARD KSYK

Brygadier sceny  
WŁODZIMIERZ KOPACZ

i mało zbadanych reakcji, który wierzy w człowieka, ale wie także jak bardzo podłym i bezwzględny potrafi być bestia wychowana w warunkach, w których człowiek człowiekowi jest wilkiem, a większość ludzi dba tylko o siebie. Mamy bowiem w Leonie Kruczkowskim prawdziwego moralistę naszej literatury, który potrafi powiedzieć swojemu społeczeństwu wiele prawd gorzkich i bolesnych. I to jest jedną z największych zalet jego dramaturgii, gdyż nie ma wielkiej literatury, która by mogła wyrzec się tego szczytnego, choć często niewdzięcznego zadania.

*Roman Szydłowski*



Halina Zaczek (Inga) i Krzysztof Chamiec (Jan)

## PRAWA HISTORII I GRANICE WOLNOŚCI

Rozmowa z Leonem Kruczkowskim

Sztuka Leona Kruczkowskiego *Pierwszy dzień wolności*, której wystawienie stało się wydarzeniem kulturalnym w kraju, wywołuje wiele dyskusji. Przedstawiciel redakcji „Życia Warszawy” (Stg) zwrócił się do autora z prośbą o skomentowanie niektórych problemów sztuki. Treść rozmowy naświetla i wyjaśnia szereg zagadnień nowego utworu znakomitego pisarza. Z tego względu uważaliśmy za właściwe zapoznać publiczność krakowską również z tą wypowiedzią autora *Pierwszego dnia wolności*.

— Bohaterowie Pana sztuki wypowiadają wiele myśli dotyczących zagadnień wolności. Między innymi Anzelm mówi w pewnym momencie: „Kiedy jedni odzyskują wolność, inni ją tracą”. Czy można to rozumieć jako sformułowanie pewnego prawa o zachowaniu równowagi w stosunkach między ludźmi?

— Ta refleksja Anzelma ma swoje potwierdzenie w samej fabule sztuki, w jej konkretnych sytuacjach. Sytuacje te dotyczą losu jednostek, postaci sztuki, ale mogą być również uogólnione znacznie szerzej, na stosunki między narodami czy klasami społecznymi.

W mojej sztuce próbuję przeprowadzić jakby „weryfikację” pojęcia wolności. Dokonują tej „weryfikacji” ludzie, którzy właśnie odzyskali wolność i przymierzają ją do rzeczywistości, sprawdzają jej uroki i jej skomplikowane, praktyczne zagadnienia. Paweł i Jan reprezentują niejako dwie koncepcje wolności, dwie jej formuły. Jedna — to formuła wolności anarchistycznej, egoistycznej, aspołecznej: „chcę — znaczy mogę”. Druga formuła określa wolność, jako prawo wyboru postępowania. Wyboru według kryteriów społecznych, moralnych, humanistycznych.

— Oczywiście, Jan jest *porte-parole* autora? Jego próba kończy się jednak klęską?

— Istotnie, Jan, który wybrał pewien sposób postępowania w stosunku do człowieka należącego do „tamtych”, jest zmuszony zrobić coś, co pozornie zaprzecza jego postawie. I tu tkwi najistotniejszy dla mnie konflikt sztuki. Jest to konflikt pomiędzy uczuciami humanistycznymi, jednoczącymi ludzi ze sobą, a prawami historii, które są prawami walki, czyli prawami ostrych podziałów. Ludzie starają się kierować uczuciami humanistycznymi, ale działają przecież w warunkach określonych przez konflikty zbiorowości, społecznych czy narodowych. Indywidualne próby przezwyciężenia tych warunków muszą nieraz prowadzić do klęski, tak długo, jak długo istnieć będą antagonizmy pomiędzy narodami i antagonizmy społeczne. Inaczej mówiąc: Pełne otwarcie pola dla humanistycznych uczuć między ludźmi, będzie możliwe dopiero po usunięciu konfliktów społecznych i konfliktów między narodami, jedne i drugie są zresztą z sobą tak lub inaczej związane.

— Czy jednakże działania zgodne z uczuciami humanistycznymi nie są ważnym elementem w owej nieuchronnej walce? Oto jeszcze jeden problem nad którym każe zastanowić się sztuka. Lecz przejdźmy do postaci Anzelma; jego konflikt jest innym wariantem pojęcia wolności.

— Anzelm, to jeszcze jedna konfrontacja dla Jana. Ale to już wypadek z pogranicza patologii społecznej: człowiek poczuł się wolny dopiero wówczas, kiedy go zamknięto. Uwolniło go to bowiem od jarzma codziennych kłopotów i trosk, które obciążały jego wolność. I tu także można powtórzyć, że w pełni rozwinięte używanie przez wszystkich ludzi będzie możliwe dopiero po uregulowaniu stosunków społecznych. Wszystkie dążenia ludzkie dają się sprowadzić do dwóch ideałów: „coś mieć” i „kimś być”. Oczywiście, realizacja tego pierwszego wymaga wolności anarchistycznej, wymaga stosunków charakteryzujących stare społeczeństwo. Realizacja drugiego ideału jest godna jedynie człowieka w społeczeństwie, które pragniemy zbudować. Oczywiście nie idzie tu o propagowanie społeczeństwa nędzarzy, którzy „kimś są”, chodzi raczej o hierarchię dążeń, o rozwój osobowości ludzkiej, jako cel główny.

— Tak więc sztuka Pana jest także jakby rozprawą o granicach wolności?

— Powiedziałbym, jest próbą poszukiwania jej trudnych dróg. Tu chciałbym zwrócić uwagę, że nie jest to w każdym razie sztuka o zagadnieniach niemieckich, czy niemiecko-polskich. Takie jej „odczytanie” zawężałoby problematykę, o jaką mi chodzi. Jest w znacznej mierze sprawą przypadku, iż sztuka nawiązuje do pewnych zdarzeń autentycznych, w których zresztą ja sam brałem udział. W istocie chodziło mi o problemy bardziej ogólne. Całą sztukę mógłbym wyobrazić sobie w innych okolicznościach czasu i miejsca.

— Postępowanie Jana jest wynikiem jego osobistej postawy, jego własnych refleksji, a nie jakiejś świadomości zbiorowej.

— Niewątpliwie Jan występuje z bardzo indywidualnym odczuciem tych spraw, i dlatego właśnie wpada od razu w konflikt ze swoimi towarzyszami. Działa bowiem wbrew bardziej powszechnej opinii, którą w sztuce najpełniej reprezentuje Hieronim.

— Czy postaci bohaterów są wynikiem pewnego rodzaju antycypacji?

— Jakkolwiek sztuka dotyczy wydarzeń przeszłości, została przecież napisana t e r a z. Okres ostatnich lat postawił między innymi zagadnienie wolności w centrum dyskusji. Dojrzały pewne sprawy wobec których wówczas nie mieliśmy należytego dystansu. Dojrzały problemy, które porusza sztuka. Dlatego właśnie teraz nadszedł czas jej napisania.

— W finale sztuki, w jej tak brutalnym zakończeniu, tkwi mocny akcent tragizmu...

— Niewątpliwie podjęta przez Jana próba indywidualnego przezwyciężenia granic, zakreślonych człowiekowi przez konkretną sytuację historyczną, rodzi konflikt tragiczny. Nie jest to wydarzenie wyjątkowe. Takich dramatów ludzkich znamy wiele, zwłaszcza w okresach wojen czy rewolucji.

— Chciałbym powrócić jeszcze do zagadnienia humanizmu. Humanizm jest przecież pojęciem, którego treść się nie zmienia, zmieniać się może jedynie zakres.

— Uczucia humanistyczne rozumiem jako uczucia jednoczące ludzi. Rozwój społeczny odbywa się jednak na zasadzie solidarności grup społecznych, która to solidarność kieruje się przeciwko innym, równie solidarnym grupom. Jest tragicznym paradoksem historii, że ruch, który najbardziej świadomie dąży do zjednoczenia ludzi, do zrealizowania stosunków humanistycznych, do społeczeństwa bezklasowego, że ruch ten zaczynać musi od bardzo ostrego zarysowania podziałów społecznych.

— Jest to więc tylko specyfika pewnego etapu?

— Finał mojej sztuki mówi, że odosobnione humanistyczne wysiłki w okresie antagonistycznych stosunków społecznych, czy międzynarodowych kończą się często klęską.

Chciałbym tu jeszcze powiedzieć, że pisarza może interesować konflikt pomiędzy dwiema postawami, czy dwiema zbiorowościami wówczas tylko, kiedy po obu stronach są one reprezentowane przez autentycznych żywych ludzi. Kiedy po obu stronach barykady stoją ludzie

uczciwie wierzący w swoje racje. Wówczas dopiero powstaje dramat i to tylko może interesować pisarza

— Jest to sytuacja podobna jak w *Popiele i diamentcie*. Myślę przede wszystkim o filmie Wajdy.

— Właśnie. Wydaje mi się, że Wajda doskonale wyczuwa te sytuacje. Uderzyła mnie zwłaszcza doskonałość artystycznego skrótu w scenie zabójstwa Szczuki przez Maćka. Przecież to jakby zabójstwo w braterskim uścisku. Powie ktoś, że to zdarzenie wyjątkowe. Zapewne, ale jest w nim ziarno jakiejś dużej prawdy społecznej i po prostu ludzkiej.



Andrzej Kruczyński (Hieronim), Krzysztof Chamiec (Jan), Waclaw Szklarski (Karol) i Jerzy Bączek (Michał)



NAJBLIŻSZE PREMIERY

BERTOLT BRECHT

ŻYCIE GALILEUSZA

---

ANTONI CZECHOW

C Z A J K A

Zdjęcia do programu wykonał  
Edward Węglowski

**Cena 2 zł**