ŻYCIE TEATRU

Dyrektor i kierownik artystyczny

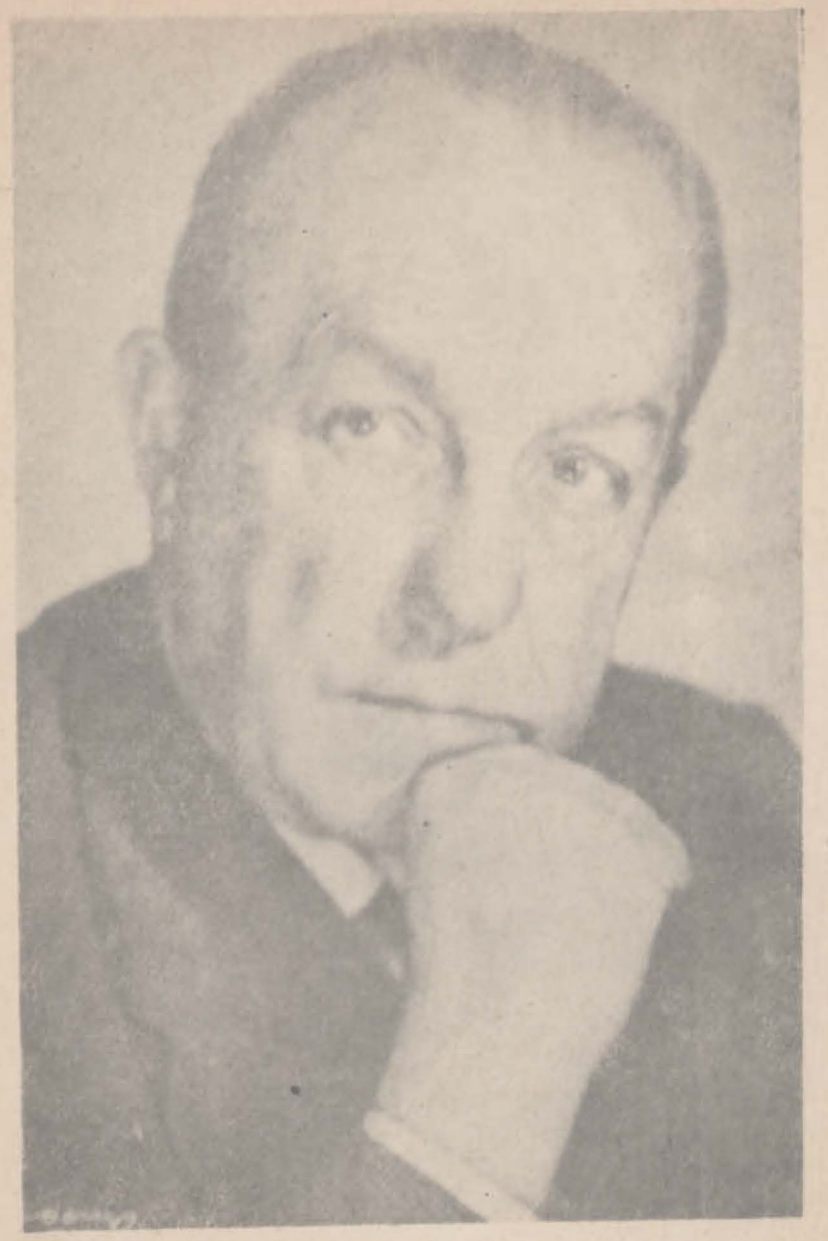
ZDZISŁAW GRYWAŁD

Zeszyt wydany z okazji premiery

LEONA KRUCZKOWSKIEGO

„ODWETY"

Jedenasta premiera sezonu.



Leon Kruczkowski

LEON KRUCZKOWSKI

O WSPÓŁCZESNOŚĆ W NASZYCH TEATRACH

Potężny w naszych czasach rozwój filmu i telewizji budzi niekiedy tu i ówdzie niepokój o losy teatru. Rodzą się nieraz pytania, czy ta odwieczna, ograniczona w swoich środkach, „chałupnicza" forma sztuki widowiskowej nie staje się już przeżytkiem, skazanym na uwiąd starczy? Czy potrafi ona wytrzymać wzrastającą gwałtownie konkurencję innych, na nowoczesnej technice opartych środków najbardziej masowego upowszechniania wartości kulturalnych, pokrewnych teatrowi lub z niego się wywodzących?

Zapewne, konkurencja taka w pewnym stopniu już dzisiaj istnieje — i teatr wydaje się w niej być słabszym jak gdyby partnerem. Zdają się wskazywać na to odpowiednie badania, ankiety i obserwacje, przeprowadzone w różnych krajach, zwłaszcza wysoko rozwiniętych. Za wcześnie byłoby wyciągać z nich od razu konkluzje zbyt daleko idące. Ale jeden przynajmniej wniosek nasuwa się jako nieunikniony: szanse teatru, jako autonomicznej formy sztuki widowiskowej, we współzawodnictwie z innymi, bardziej „nowoczesnymi" środkami jej kształtowania i upowszechnienia, zależeć będą od tego, w jakim stopniu będzie on zdolny rozwijać swe ambicje nowatorskie — w podwójnym, artystycznym i ideowym sensie, tzn. w sensie nowatorstwa form i nowatorstwa treści.

Postawmy zatem z kolei pytanie: jak te szanse rozgrywane są dziś u nas, w polskich teatrach? Mówi się przecież i u nas o czymś w rodzaju „kryzysu teatru", notujemy malejącą od kilku lat frekwencję na widowniach, stagnację we współczesnej

dramaturgii itd. Stwierdzamy również jakąś zależność tych zjawisk od co prawda wciąż jeszcze niedostatecznego, ale w każdym razie poważnego u nas w ostatnich latach rozwoju kinematografii i telewizji. I choć na razie dalecy jesteśmy od pełnej ostrości tego współzawodnictwa, warto już dzisiaj pod tym kątem widzenia spojrzeć na aktualną sytuację naszego życia teatralnego, rozważyć i ocenić tkwiące w nim szanse dalszego samodzielnego rozwoju, zgodnego z potrzebami społeczeństwa budującego socjalizm.

Jeżeli szanse te uznaliśmy, chyba słusznie, za ściśle zależne od ambicji nowatorskich, to trzeba stwierdzić, że w latach ostatnich atmosfera twórczych poszukiwań rzeczywiście opanowała wiele naszych scen. Nastąpiło to, podobnie jak w innych dziedzinach sztuki, w rezultacie wyjścia poza granice konwencji artystycznej przeważającej w okresie kilku lat poprzednich, konwencji jednostronnie pojmowanych tradycji realistycznych. Przeżywanie i opisowość były głównymi elementami tych tradycji teatru, opartego głównie na aktorze, teatru, którego podstawowym kapitałem repertuarowym, oprócz Szekspira i Moliera, Słowackiego i Fredry była dramaturgia realizmu krytycznego, świetne sztuki Ostrowskiego i Blizińskiego, Czechowa i Zapolskiej. Autorem dla tamtego okresu (1945–1955) najbardziej chyba reprezentatywnym był Gorki, traktowany jednak w naszych teatrach raczej jako — również — jeden z realistów krytycznych (*Jegor Bułyczow, Mieszczanie, Wassa Żeleznowa*) niż jako prekursor realizmu socjalistycznego, co było oczywiście bardzo istotnym nieporozumieniem. Zupełnie wyjątkowo dochodzili wówczas do głosu Majakowski i Brecht, pisarze socjalistyczni, wyłamujący się jednak z tradycyjnej konwencji realizmu, poszukujący innych, bardziej nowoczesnych form teatru rewolucyjnego, agitacyjnego.

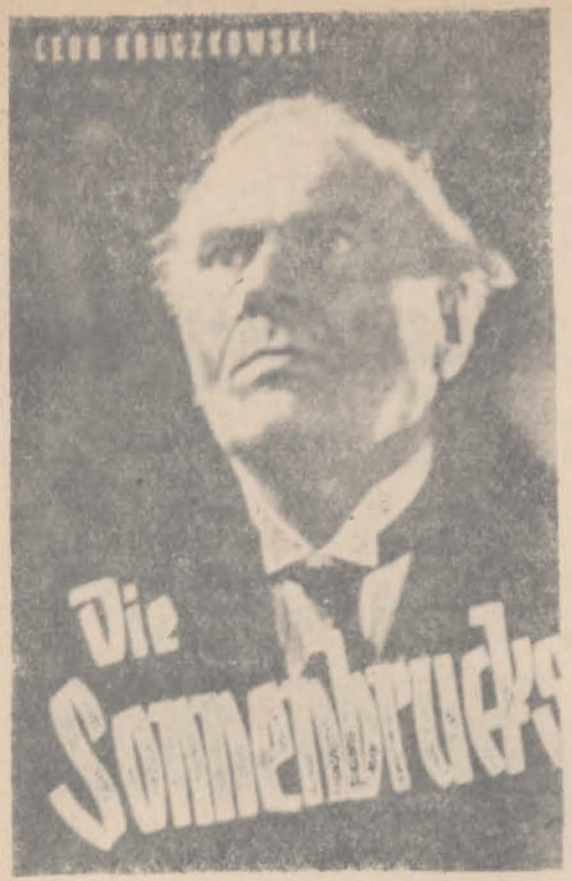
Właśnie ci dwaj wybitni twórcy stali się głównymi bodaj patronami przełomu, jako około roku 1955 dokonał się w polskich teatrach. W ówczesnych warunkach można było powoływać się z jednej strony na ich socjalistyczną ideowość, z drugiej — właśnie na ich formalne nowatorstwo, ażeby śmielej i swobodniej wejść na drogę rokującą ożywienie atmosfery twórczej naszych scen. Wnet jednak okazało się, że na tej drodze czyhały również poważne niebezpieczeństwa. Miała ona przynieść nie tylko pewną liczbę cennych i interesujących zdarzeń artystycznych, ale również sporo zjawisk nic wspólnego nie mających z ideologią Majakowskiego i Brechta, krótko mówiąc — z ideologią socjalistyczną.

Prawda, że Brecht był przez ostatnie lata i pozostaje nadal autorem dobrze widzianym w naszych teatrach, ale trzeba też stwierdzić, że to, co jest bezspornie pozytywne na nowej drodze ich rozwoju, sprawdza się przede wszystkim do pewnych osiągnięć w dziedzinie nowatorstwa artystycznego, formalnego. Byłoby niedorzecznością — lekceważyć je. Wyjście poza tradycyjną szkołę realizmu scenicznego, wzbogacenie tego pojęcia, świadome akcentowanie właściwej teatrowi umowności, odrzucenie rutyny teatru „muzealnego" w zakresie klasyki — to niewątpliwe zdobycze, których już nie wolno się wyrzekać.

Duże znaczenie, nie tylko artystyczne, przypisać należy w tym okresie również pewnym osiągnięciom typu „rewindykacyjnego" polegały one na wznowieniu szeregu dzieł naszej wielkiej dramaturgii romantycznej, poprzednio wyraźnie zaniedbanych, takich jak *Kordian* czy *Dziady*. To również było możliwe nie tylko dzięki rozszerzeniu kryteriów repertuarowych, ale także w atmosferze sprzyjającej śmielszym poszukiwaniom nowych, właściwych poetyckiej materii tych utworów, rozwiązań formalnych.

Ale samo odrabianie „zaległości", chociażby połączone z odnowieniem środków artystycznych, nie spełnia jeszcze wszystkich postulatów nowatorstwa. Co gorsza, ograniczenie poszukiwań tylko lub przede wszystkim do zakresu form i środków prowadzić musi do ekscesów artystycznych, do zacierania granicy między rzetelnym nowatorstwem a ubieganiem się o efekty i rewelacje „nowoczesności" za wszelką cenę.

Jest rzeczą zupełnie oczywistą, że prawdziwe nowatorstwo artystyczne w teatrze — jeżeli ma być bodźcem dalszego rozwoju, a nie uprzykszającą się szybko igraszką czy sztubackim „wywalaniem języka" — musi być równocześnie nowatorstwem ideowym, nowatorstwem treści. Jak z tego punktu widzenia przedstawiało się nasze życie teatralne w okresie kilku lat ostatnich?



„Niemcy". Karta tytułowa niemieckiej powieści filmowej.

W pytaniu powyższym chodzi po prostu o udział i rolę dramaturgii współczesnej w repertuarze teatrów. Otóż w tym właśnie zakresie lata ostatnie przyniosły zmiany najbardziej widoczne i znamienne. Zniknęły całkowicie z naszych scen charakterystyczne dla poprzedniego okresu sztuki tzw. „produkcyjne", rodzime i obce przy czym w pamięci widzów i artystów pozostały raczej ich słabości artystyczne niż rzeczywista wielkość spraw, którym te utwory usiłowały służyć, na ogół dość nieudolnie. Na ich miejsce wielu bystrymi strumykami wlała się dramaturgia zachodnia, z rzadka uzupełniona próbami twórczości krajowej, szybko i niekiedy nie bez zręczności akomodującej się do nowej sytuacji.

W ciągu krótkiego stosunkowo czasu przez sceny polskie (nie wyłączając głębiej prowincjonalnych, np. kieleckiej) przeszła spora część najgłośniejszej współczesnej dramaturgii francuskiej, angielskiej, amerykańskiej, włoskiej, szwajcarskiej, z nazwiskami takimi jak: Giraudoux, Cocteau, Anouilh, Sartre, Camus; Osborne, Wiliams, Betti, Dürrenmatt, Beckett, Ionesco. Uzupełniały ją adaptacje sceniczne pisarzy takich jak Dostojewski czy Kafka.

W wielu wypadkach i tu również chodziło o „odrabianie zaległości", wyrównywanie kilkuletniego braku kontaktu z tym nurtem literatury światowej, którego wybitni przedstawiciele podejmują próby poznawania świata w drodze subiektywnego przeżycia, w sferze doznań izolowanych od społecznego uwarunkowania. Brak tych kontaktów pozbawiał nas nie tylko bliższej znajomości niektórych przemian i zdobyczy w zakresie techniki literackiej i dramaturgicznej, lecz również nieporównanie ważniejszej wiedzy o niepokojach i doświadczeniach ludzkich w dzisiejszych społeczeństwach kapitalistycznych. Literatura i sztuka bowiem, nawet w swoich ekscesach filozoficznych i formalnych, są ważnym źródłem poznawania procesów zachodzących w świadomości społecznej, zwłaszcza tych najbardziej „głębinowych".

Z tego właśnie, poznawczego punktu widzenia za cenne w zasadzie należy uznać fakty pojawienia się na naszych scenach utworów Camusa czy Becketta, nie mówiąc już o szczególnie interesujących sztukach Dürrenmatta. Cenny był nawet sprzeciw wewnętrzny jaki u większości widzów budziły sztuki Ionesco. Trudno natomiast zgodzić się z tym, że przez kilka sezonów teatralnych właśnie wymienieni wyżej autorzy zachodni — i niemal tylko oni — reprezentować mieli na naszych scenach dramaturgię współczesną — i więcej jeszcze: jej nowatorski kierunek. Moglibyśmy, w kraju budującym socjalizm, inaczej patrzyć na tę czy inną sztukę, nawet obcą nam ideologicznie, gdyby pojawiły się one w kontekście repertuarowym innych, bliskich nam utworów dramaturgii socjalistycznej czy w ogóle postępowej w swoim ładunku myślowym i emocjonalnym. Nikt

rozsądny nie będzie chyba twierdził, że utworów takich, o wysokiej nieraz wartości artystycznej, nie można znaleźć w bieżącej twórczości scenopisarskiej wielu krajów, nie tylko socjalistycznych. A jednak niezmiernie rzadko któraś z nich trafiała do repertuaru naszych, dość licznych przecież teatrów.

Zstąpmy na naszą powszechną scenę. Teatr w Polsce Ludowej ma za sobą dużo i różnych doświadczeń. Zdobył przede wszystkim jedno: oderwał się od śliskiego gruntu teatru komercjalnego i rozstał się z właściwą tamtemu mieszczańską publiczką. To fakt społeczny o daleko idących konsekwencjach ideowo-artystycznych. Widownie naszych teatrów zapełniają od przeszło dziesięciu lat w ogromnej większości ludzie pracy, chociaż w ostatnim okresie spadła znacznie liczba widzów robotniczych, co jest osobnym zagadnieniem, wymagającym właściwych rozwiązań nie tylko programowych ale i organizacyjnych.

Tym przemianom na widowniach odpowiada w zasadzie ambitna znacznie mniej kompromisowa niż przed rokiem 1939 linia repertuaru nie tylko paru czołowych, ale i ogółu teatrów — repertuaru opierającego się głównie na klasyce i wybitnych dziełach dramaturgii światowej XX wieku. Oto, dla przykładu, autorzy jednego tylko sezonu w teatrach Rzeszowa, Białegostoku, Gniezna i Kalisza: Shaw, Fredro, Szekspir, Molier, Słowacki, Ostrowski; Gorki, Lessing, Gogol, Beaumarchais, Zapolska, Dickens, Perzyński, Ritnner, Marivaux, Dumas nadto około 12 autorów współczesnych, polskich i zagranicznych. Jak widać mamy teraz nie tylko stałe teatry w takich miastach, gdzie o nich w Polsce przedwrześniowej nawet nie marzono (a raczej przeciwnie, gdzie można było wtedy o nich tylko marzyć), ale — co ważniejsze repertuar tych skromnych nawet scen kształtowany jest bardziej ambitnie niż przed wojną na niejednej z czołowych scen polskich. Trzeba i to zaliczyć do bezspornych i świadomych osiągnięć polityki kulturalnej ludowego państwa, polityki w swoich podstawowych założeniach słusznej przez cały okres 15-lecia, polityki skuteczniej realizującej postulat szerokiego upowszechnienia rzeczywistych wartości kulturalno - wychowawczych.

Mieliśmy jednak w tym okresie dwa paroletnie epizody częściowego zamieszania, gdy błędy więcej niż kosmetycznej na-

„Niemcy" w Teatrze Narodowym w Warszawie w r. 1955.

tury psuły urodę całości obrazu; oba dotyczyły tej roli, jaką w repertuarze teatrów winna odgrywać nowa, współczesna dramaturgia. Jeden z tych epizodów charakteryzowały sztuczne, biurokratyczne zabiegi około tego co nie da się sztucznie wyhodować, tzn. około pierwocin dramaturgii socjalistycznej. Drugi — miejmy nadzieję, kończący się obecnie był odwróceniem tamtego, przyniósł nam falę sztuk artystycznie niekiedy ciekawych, ale nie mających nic wspólnego z myślą socjalistyczną, a często wręcz jej wrogich, przeciwstawnych. Tak ostra wahadłowość orientacji ideowo-kulturalnych jest oczywiście zjawiskiem niepokojącym; świadczy ona chyba dosadnie o zagubieniu dojrzałych kryteriów wyboru kulturalnego w zakresie dramaturgii współczesnej, zagubieniu szczególnie rażącym na tle trafnego na ogół i konsekwentnego kształtowania repertuaru w zakresie dla niego podstawowym, tzn. w zakresie dramaturgii przeszłości.

Błędność obu wychyleń wahadła sprowadza się przede wszystkim do połowicznych wyobrażeń o istocie nowatorstwa. W pierwszym postulowano, i słusznie, nowe, socjalistyczne treści ideowo-wychowawcze, czyniono to jednak z zastosowaniem

wulgarnej „taryfy ulgowej" wobec jakości artystycznych i z wyraźną nieufnością wobec form wychodzących poza tradycyjne „normatywy" estetyczne. W drugim jako nowatorstwo okrzyczano nie tylko śmiałości czy nawet ekscesy formalne, ale także w gruncie rzeczy, nie socjalistyczne i antysocjalistyczne treści myślowe, filozoficzne, społeczne.

Jedno i drugie zakłóciło na szereg lat warunki należytego rozwoju współczesności naszego teatru. Ani schematyczne „produkcyjniaki", ani filozoficzny język Camusa i Ionesco nie mogą wyznaczać dróg tego rozwoju, jeżeli chcemy mieć społecznie i kulturalnie aktywny teatr w kraju budującym socjalizm. Teatr taki w swoim głównym nurcie, obok którego jest miejsce na różne inne ludzkie wzruszenia — winien być trybunałem i trybuną dla społecznie zaangażowanych twórców i artystów: winien osądzać nasze współczesne życie i dawać pełnię głosu przodującym myślom naszego wieku, ukazywać człowieka w procesie historycznym, żywić i posilać jego wiarę w możliwość świadomego przekształcania świata, w skuteczność zbiorowych wysiłków. Winien być teatrem nowatorskim w swoich treściach tematycznych i problemowych — i równocześnie teatrem śmiałym w poszukiwaniu środków sobie właściwych, a mogących owe treści przekazywać widzowi w sposób najbardziej sugestywny i pobudzający do myślenia.

Teatr socjalistyczny — to teatr wielkich uczuć i dojrzałych a zarazem śmiałych myśli, to atmosfera integracji wewnętrznej człowieka, głęboko naruszonej w epoce kapitalizmu. Jeśli nasz ludzki świat ma się dalej rozwijać, musimy ją odbudować tak, jak odbudowujemy miasta zniszczone przez wojnę. Teatr socjalistyczny — to szkoła solidarności człowieka z innymi ludźmi, to potężna siła przeżyć zbiorowych, oczyszczająca nas z cech i nawyków wyhodowanych w starym społeczeństwie, rządzonym przez wilcze prawa: to gorący przyjaciel i sprzymierzeniec ludzi pracy w ich codziennym trudzie tworzenia lepszego, sprawiedliwego i piękniejszego życia dla wszystkich.

LEON KRUCZKOWSKI
(fragmenty)

„O współczesność w naszych teatrach"
„Nowe Drogi" 1960, Nr 1

TADEUSZ DREWNOWSKI

W młodzieńczym wierszu z *Młotów nad światem* prezentował się Kruczkowski — poeta: „ja — tysięczny Baryka, najmłodszy z Cezarych Baryka" — to Żeromskiego syn nieodrodny, ale marnotrawny i zbuntowany. Taki był właśnie stosunek Kruczkowskiego do twórcy Popiołów — występował tu związek o charakterze antagonistycznym, podobne co u Bruna w Tragedii pomyłek uwielbienie, jak byśmy powiedzieli polemiczne. Żeromski kształtował stylistykę Kruczkowskiego, rozpalał wyobraźnię, prowokował do innych ujęć. Literatura socjalistyczna zadała pierwsza cios bezkrytycznemu kordianostwu, zmistyfikowanej wieszczo-polskości. „Od czasu, gdy Wyspiańskiego Konrad zwabił geniusza romantycznego do podziemi Wawelu i zamknął go tam skutecznie, nie było sympatyczniejszego skandalu rewizjonistycznego w polskiej literaturze" — pisał Irzykowski, obstukując powieść o tajemnicy nocy listopadowej. Skandal przeniósł się na scenę. Z inspiracji Leona Schillera autor dokonał przeróbki *Kordiana i chama*, zresztą nie na zasadach prostej adaptacji. W jednej trzeciej wypełnił ją nowy tekst, pisany po części wierszem Kruczkowski wszedł więc na scenę romantycznym dramatem antyromantycznym. Swój skandalizm *Kordian i cham* (jak później powieść *Pawie pióra*) zawdzięczał rewizji historii według klucza klasowego odkrywczym przekrojem wszerz tradycyjnej mitologii, bezwzględnej rewizji wartości patriotycznej.

Odwety, wystawione w r. 1948, nazywa pisarz powtórnym debiutem. Trudności przysparzała zapewne nie tylko spowodowana okolicznościami wojennymi i powojennymi dłuższa pauza pisarska także ogólna, nowa sytuacja. Rewizjonizm, mający w dwudziestoleciu posmak skandaliczny, dzięki obrotowi historii zdążył uzyskać urzędową pieczęć. A pieczęć zawsze peszy.

Wiedziony trafnym instynktem — pisarz przedstawia zmiany rewolucyjne poprzez środowisko wrogie, nieprzejednane, przełamuje aktualne zdarzenia przez pryzmat umysłowości i odczucia przeciwników względnie ludzi neutralnych — i w tym negatywie dostrzegamy ich działanie w głąb, aż do wojny zupełnie dosłownie domowej. Główna postać dramatyczna — Julek — jest postacią w żadnym razie nie przeszarżowaną. Od usiłowanej zbrodni w imieniu podziemia nie przeprowadził go autor w szeregi ZWM, jak to było w dziele socrealistycznym; jego rola — małomówna, dyskretna — kończy się obietnicą odmowy i desperackim czynem człowieka zaplątanego w matnię, przerastającą jego młode a już nadwyrężone siły. Julek z *Odwetów* jest proto typem Maćka Chełmickiego z *Popiołu i diamentu*. W ogóle w planie sytuacyjnym te dwa utwory mają szalenie dużo — niezależnych przecież — punktów zbieżnych: środowisko prowincjonalne, zaplecze hiszpańskie u komunistów, konspiracyjne u zamachowców, wreszcie — starcie dwóch uczciwych ludzi na tle rozbieżnych orientacji politycznych.

Mimo to u Kruczkowskiego istotny dramat tego starcia umyka, blednie. Wydawałoby się, że właśnie autor Kordiana i chama potrafi wyegzaltować historycznie do ostatka nowy bratobójczy strzał. Nie można, rzecz jasna, mieć do niego pretensji, że Kordian — Okulicz jest jeszcze mniej kordianowski od Felusia Czartkowskiego — to raczej skarlenie polskiego kordianostwa. Zaskakuje natomiast odarcie obydwu uczciwych sił — starych komunistów i młodego pokolenia — z legendy i niepowtarzalności. Odwety pisane były jeszcze jakby ręką Jagmina, zamiłowanego pedagoga, poznającego dopiero kraj po wieloletniej nieobecności. Może odczuwając mankamenty i zaokrąglenia odwetów historycznych wspomógł je pisarz dosyć zawiłymi odwetami rodzinnymi (znów analogia do spotkania Szczuki z synem), co rzuca pewien dwuznaczny cień na czystość gry.

(„Wokół dramatów Kruczkowskiego" — fragment. „Dialog" 1959, Nr 11)

LEON KRUCZKOWSKI

DLACZEGO JESTEM SOCJALISTĄ?

Dlaczego jestem socjalistą?

Po pierwsze: dlatego, że tak mi nakazują moje uczucia społeczne. Rzeczywistość kapitalistyczna na każdym kroku znieważa je i gnębi najdotkliwiej; rozglądam się po naszym świecie i widzę życie dławione codziennie, zgięte przy ziemi, liche i udręczone zdyszane w żmudnym pościgu za najdrobniejszym bodaj okruchem radości. Mój instynkt samopoczucia nie znajduje w nim oddychalnego powietrza dla swego rozwoju. Tak czuję się upośledzony, jak my wszyscy, jak wy wszyscy — upośledzony w naszym prawie do pełni, do intensywności, do bujnej żyzności życia.

Po drugie: dlatego, że rozumiem, że poznałem, że opanowałem myślą istotne związki, zadzierżgnięte złowrogą pętlą pomiędzy moim — naszym. Waszym — losem a urządzeniami tego świata, który nazywa się kapitalistycznym. Nie ma w tych związkach nic mistycznego nic „przyrodzonego" i wiecznotrwałego. Aby je pojąć, nie potrzeba intelektu mędrca, wystarczy normalny zasób zdrowego rozsądku. A pojmując te związki aż nazbyt widome, nie będę szukał dla swego „kompleksu" upośledzenia ani pociechy w niebiosach, ani nędznego odwetu pałką na plecach człowieka innej rasy; wybrałem szlak, na którym myśl o lepszym życiu nie jest projekcją w zaświaty, a walka o nie gwałtem nikczemnym i głupim; wybrałem szlak, którym żywotne siły jutrą dążą i dążyć będą, poprzez walki ambitne i godne tej nazwy, ku prawdziwym, rozumnym przemianom.

Po trzecie: dlatego, że uświadamiam sobie mój interes. Nie wyrzekajmy się tego słowa. *Mój interes — nasze, Wasze inte-*

Przekłady „Niemców" na języki: niemiecki, holenderski, francuski i hiszpański

resy — są interesami przeważającej większości w każdym społeczeństwie, przez to samo już są one społecznie normalne. Są tak moralne jak niemoralną jest parszywa etycznie obrona interesów znikomej mniejszości społecznej — przeciwko większości, powiedzmy ściślej: całości. Tak jest, przyznajmy się do naszych interesów. I niech nas nie próbują zawstydzić rzekomym naszym „materializmem" ci, dla których treścią najświętszą życia jest wilczy, nigdy nie nasycony głód drapieżnych interesów, ani też ci, którzy za ochłap z pańskich stołów odrobkiem szalbierstw myślowych tamtym się wysługują.

Nasz interes to jest nasze dobre, pospólne prawo do życia godnego tej nazwy. Chcemy korzystać z tego prawa, chcemy uczynić je zasadą ludzkich urządzeń, całego wszechludzkiego prawodawstwa.

To wszystko.

Oto, dlaczego jesteśmy, — chcemy być, musimy być — socjalistami.

L. KRUCZKOWSKI: Dlaczego jestem socjalistą? Warszawa 1938. *Nakładem Towarzystwa Uniwersytetu Robotniczego.*

O AUTORZE „ODWETÓW"

Leon Kruczkowski urodził się 28 czerwca 1900 r. w Krakowie. W r. 1918 ukończył studia na Wydziale Chemii Wyższej Szkoły Przemysłowej i rozpoczął pracę w przemyśle. Przez pewien czas był również wykładowcą przedmiotów technicznych w szkolnictwie zawodowym na terenie Zagłębia Dąbrowskiego. Już w tym okresie zadebiutował jako poeta na łamach czasopisma „Maski" w r. 1918. Dziesięć lat później wydał drukiem tomik poezji pt. *Młoty nad światem*. Po ogłoszeniu drukiem *Kordiana i chama* Kruczkowski opuścił Zagłębie Dąbrowskie. W r. 1933 wrócił do rodzinnego Krakowa i tu prowadził ożywioną działalność kulturalną w lewicowych organizacjach społecznych. W Krakowie rozpoczął wydawanie czasopisma pt. *„Biuletyn Literacki"*, które jednak ingerencja cenzury zlikwidowała po pierwszym numerze.

W tym okresie zwrócił się Kruczkowski ku scenie. W r. 1934 napisał sceniczny utwór satyryczny pt. *Bohater naszych czasów*, przerobił też na scenę powieść *Kordian i cham*. Obie sztuki zostały wystawione w r. 1935 przez teatr Comoedia w Warszawie i obie spotkały się z życzliwym przyjęciem ze strony demokratycznej publiczności, musiały jednak ustąpić przed represjami władz, które zagroziły teatrowi eksmisją.

Lata 1935 — 1939 stanowią okres pogłębiania się doświadczeń życiowych i społecznych pisarza, są one również okresem bogatej jego działalności publicystycznej. Jego artykuły ukazywały się we wszystkich pismach walczącej lewicy społecznej, czynny był jego udział w Zjeździe Pisarzy we Lwowie w r. 1936. Wybrane artykuły z tego okresu zebrał w r. 1938 w książce pt. *W klimacie dyktatury*, w tym też roku ogłosił swą programową broszurę pt. *Dlaczego jestem socjalistą?* W broszurze tej

„Odwety" w Teatrze Ludowym w Warszawie w r. 1962.

z właściwą sobie pasją formułuje społeczne i ideowe przesłanki przyjęcia teorii socjalizmu jako własnej, osobistej platformy życia.

Uznanie, jakie zyskał w tym czasie Kruczkowski nowymi powieściami *Pawie pióra* i *Sidła*, skłoniło wydającą jego powieści firmę wydawniczą Gebethner i Wolff do zawarcia z autorem umowy na powieść o życiu polskich górników pracujących na emigracji w Belgii i Francji. Materiały do tej powieści miał autor zdobyć podczas kilkumiesięcznego pobytu za granicą. Kruczkowski wybrał się w tę podróż w r. 1938. Maszynopis powieści, prowadzonej do połowy zaginął w czasie okupacji.

Tuż przed wojną pracował Kruczkowski nad powieścią historyczną z czasów Stanisława Augusta. Zamierzał w niej ukazać skomplikowany układ sił politycznych i społecznych w owych czasach rozpadania się państwowości polskiej. Powieść tę spotkał podobny los jak „belgijską" — zaginęła w latach okupacji. Podobnie zaginęła *Przygoda z ojczyzną*, nowa wersja dramatu *Bohater naszych czasów*, którą w r. 1939 miał wystawić w Krakowie Karol Frycz.

W roku 1939 Kruczkowski brał udział w kampanii wrześniowej i dostał się do niewoli. Przez cały okres wojny przebywał w obozach jenieckich. Po uwolnieniu w r. 1945 natychmiast powrócił do kraju. Wstąpił do Polskiej Partii Robotniczej, został członkiem Krajowej Rady Narodowej i wiceministrem Kultury i Sztuki (ustąpił z tego stanowiska w r. 1948). W r. 1947 został wybrany na posła do Sejmu, wybór ten był ponawiany przy każdej zmianie kadencji sejmowej.

Równocześnie Kruczkowski rozwinął bogatą działalność literacką i publicystyczną. Zaraz po powrocie z niewoli wziął udział w zorganizowaniu i wydawaniu miesięcznika *„Twórczość"*, następnie wszedł do władz Związku Literatów Polskich, gdzie od r. 1949 do r. 1956 pełnił funkcję prezesa.

Od r. 1948 Kruczkowski brał czynny udział w ruchu obrońców pokoju. Był jednym z inicjatorów Kongresu Pokoju we Wrocławiu (1948) a następnie delegatem Polski na kongresy i zjazdy w Paryżu (1949), Nowym Jorku (1949), Sztokholmie (1950), Wiedniu (1952) i in. W r. 1949 został członkiem prezydium Ogólnopolskiego Komitetu Obrońców Pokoju, był również członkiem Światowej Rady Pokoju od chwili jej powstania w r. 1950.

Ożywiona działalność polityczna i związane z tym częste wyjazdy zagraniczne nie osłabiły pióra wybitnego pisarza. Pisał niemal do ostatniej chwili życia, kiedy to w pełni sił twórczych zmarł w dniu 1 sierpnia 1962 roku.

SPIS UTWORÓW LEONA KRUCZKOWSKIEGO

(Daty wydania drukiem lub wystawienia na scenie)

1928 *Młoty nad światem* (zbiór wierszy)
1932 *Kordian i cham* (powieść)
1935 *Kordian i cham* (przeróbka sceniczna)
1935 *Pawie pióra* (powieść)
1935 *Bohater naszych czasów*. Daubmann (dramat satyryczny)
1936 *Człowiek i powszedniość. O niektórych zagadnieniach obyczajowości współczesnej* (szkic)
1937 *Sidła* (powieść)
1938 *Dlaczego jestem socjalistą?* (broszura)
1938 *W klimacie dyktatury* (zbiór artykułów publicystycznych)
1948 *Odwety* (dramat)
1949 *Niemcy* (dramat)
1950 *Spotkania i konfrontacje* (zbiór esejów)
1952 *Prawo do kultury* (szkic)
1954 *Juliusz i Ethel* (dramat)
1954 *Wśród swoich i obcych* (zbiór esejów)
1955 *Odwiedziny* (dramat)
1960 *Pierwszy dzień wolności* (dramat)
1961 *Śmierć Gubernatora* (dramat)

PAŃSTWOWY TEATR IM. STEFANA ŻEROMSKIEGO

KIELCE – RADOM

Sztuki przygotowane na scenie radomskiej

w sezonie 1963/64

JERZY BROSZKIEWICZ

„SKANDAL W HELLBERGU"

PAWEŁ KOHOUT

„TAKA MIŁOŚĆ"

MOLIER

„SZKOŁA ŻON"

LEON KRUCZKOWSKI

„ODWETY"

WYDAWCA

PAŃSTWOWY TEATR IM. STEFANA ŻEROMSKIEGO

KIELCE – RADOM

Cena 3 zł

1389. RSW „Prasa", Kielce. 1000 egz. A5. D-3

PAŃSTWOWY TEATR IM. STEFANA ŻEROMSKIEGO

KIELCE — RADOM

LEON KRUCZKOWSKI

„ODWETY"

Sztuka w trzech aktach

Wstęp od Teatru napisany przez
RYSZARDA SMOŻEWSKIEGO

Reżyseria:
BRONISŁAW ORLICZ

Scenografia:
MARIAN GOSTYŃSKI

Kierownik literacki:
WIESŁAW GŁOWACZ

Kierownictwo artystyczne:
ZDZISŁAW GRYWAŁD

Premiera w Radomiu 18 lipca 1964 r.

OSOBY

STEFAN JAGMIN, dyrektor gimnazjum		— JERZY WASIUCZYŃSKI
WIKTOR OKULICZ, b. pułkownik		— ZYGMUNT WIADERNY
SABINA, jego żona		— MARIA KUBICKA
MATYLDA	ich dzieci	— LIDIA HOLIKÓWNA
JULEK		— ZBIGNIEW KRĘŻAŁOWSKI
LUDWIK LEMAŃSKI	ich krewni	— BOGDAN BUDZISZEWSKI
CELINA LEMAŃSKA		— STANISŁAWA ORSKA
URBANIAK		— STANISŁAW MAKOWSKI
TERESA, służąca Okuliczów		— JANINA BERNAS
„ROMAN"		— JÓZEF STYLKO

OBSŁUGA PRZEDSTAWIENIA:

PRZEDSTAWIENIE PROWADZI

STANISŁAW MAKOWSKI

KIELCE RADOM

KONTROLA TEKSTU

Romualda Kamińska Eliza Krupska

BRYGADIER SCENY

Bolesław Pobocha Mieczysław Wulczyński

REKWIZYTOR

Jan Kubicki Stefan Sokołowski

ŚWIATŁO

Stefan Dudzic Mieczysław Stypiński

Henryk Domagała Edmund Pomarański

KOSTIUMY WYKONANE POD KIERUNKIEM

Bronisławy Borowikowej

Mariana Mazura

Prace perukarskie — Władysława Kukułka

Prace stolarskie wykonano pod kierunkiem — Zbigniewa Karysia

Prace malarskie — Marian Sztuka

Prace tapicerskie — Jan Staniec

Prace farbiarskie — Stefania Tomaszewska

KIEROWNIK TECHNICZNY — Bogusław Zieliński