



TEATR
NARODOWY

Rok założenia 1765



LEON KRUCZKOWSKI

PRZYGODA
Z VATERLANDEM

1962 / 1963



Leon Kruczkowski. Zdjęcie z okresu pisania *Przygody z Vaterlandem*

Leon Kruczkowski

ŻYCIORYS

(FRAGMENT)

Ku ludziom się pochylam,
ku słowom się otwieram —
soczyste jądra zdarzeń
jak ziarno w sobie zbieram.

Zmysłami ubogimi
jak światło świat pochłaniam —
niebo ku sobie słowem
jak dłonią kwiat nakłaniam...

Ku słowom się otwieram,
od imion się zapalam —
ku ludziom się pochylam
jako ku falom fala.

Żywicie mnie swych chlebem,
swym słowem mnie żywicie —
O, ludzie niezliczeni!
O, twórcy mego życia!

Z tomu *Młoty nad światem*.
Kraków 1928

LEON KRUCZKOWSKI

Urodzony w Warszawie 1900 roku — zmarł 1962 roku — powieściopisarz, pisarz dramatyczny. Po ukończeniu studiów chemicznych w Krakowie pracował jako chemik. Od roku 1930 zajął się wyłącznie pracą literacką, prowadząc przy tym działalność kulturalną i oświatową w organizacjach lewicy społecznej. Debiutował w roku 1928 tomikiem wierszy *Młoty nad światem*. Jako powieściopisarz był jednym z najwybitniejszych w okresie międzywojennym przedstawicieli literatury związanej z rewolucyjną ideologią proletariatu. Dwie jego pierwsze powieści pomyślane były jako ogniwa cyklu stanowiącego według słów autora, „próbę powieściowego ujęcia sprawy chłopskiej w szerokiej perspektywie jej rozwoju historycznego”. *Kordian i cham* (1932) reprezentował w tym planie powieść o chłopie pańszczyźnianym. Oparta na autentycznym pamiętniku nauczyciela wiejskiego z I połowy XIX wieku, K. Deczyńskiego, książka Kruczkowskiego przynosiła nową, klasową interpretację powstania listopadowego. Rewizjonizm historyczny powieści wywołał ożywioną polemikę. W *Pawich piórach* (1935), których akcja rozgrywa się w latach 1913—14 na wsi galicyjskiej, wprowadza Kruczkowski „chłopa już uwłaszczonego, wieś nową, o zróżnicowanej strukturze socjalnej, a przy tym ogarniętą już przez życie polityczne”. Kluczowy w *Kordianie i chamie* konflikt między wsią a dworem zastępuje tu „wewnętrzna dynamika klasowa wsi”, przeciwstawienie bogaczy i biedoty wiejskiej. W roku 1937 wydał Kruczkowski *Sidla*, w których na przykładzie losów małżeństwa ze sfer urzędniczych ukazuje niszczący wpływ bezrobocia przeprowadzając równocześnie polemikę z faszyzmem.

W roku 1939 Kruczkowski brał udział w kampanii wrześniowej. Do 1945 roku przebywał w obozie jenieckim. Od wyzwolenia prowadził żywą działalność kulturalną i polityczną (między innymi wiceminister kultury i sztuki, prezes ZLP,

członek Rady Państwa od 1957). W roku 1953 odznaczony został Międzynarodową Nagrodą Pokoju. Wydał dwa tomy artykułów i szkiców publicystycznych: *Spotkania i konfrontacje* (1950), *Wśród swoich i obcych* (1954). Od roku 1945 jako pisarz wypowiadał się niemal wyłącznie w formie dramatycznej. Jego dramaty poruszają najistotniejsze problemy współczesności, ukazują centralne konflikty światopoglądowe i moralne naszej epoki, wzbogacają i rozwijają problematykę etyczną marksizmu, zwłaszcza w zakresie rozważań o granicach wolności indywidualnej i odpowiedzialności człowieka za czyny własne i sił społecznych, z którymi bohater się identyfikuje. Bohaterami są ludzie postawieni wobec konieczności określenia swej postawy, wyboru stanowiska ideowego i etycznego w stosunku do wielkich wydarzeń historycznych, które bezpośrednio wkraczają w ich życie.

Najwybitniejszy dramat Kruczkowskiego *Niemcy* (wystawiony 1950, wydany 1953) wydany i wystawiany w wielu krajach, przyniósł mu sławę. Sztuka wydobywa na jaw dramatyczne sprzeczności, jakie zrodził w narodzie niemieckim hitleryzm, odsłania konflikty między zwolennikami i wrogami faszyzmu, ukazuje psychologiczną i moralną treść wyboru między tymi postawami, wreszcie podejmuje subtelną i wnikliwą polemikę z anachroniczną już w „epoce pieców” postawą światopoglądową klasycznego niemieckiego liberalizmu. *Odwety* (1948) poświęcone są problematyce politycznej, konfliktom ideologicznym pierwszych lat budowania socjalizmu. *Juliusz i Ethel* (1954) sztuka osnuta na tle tragedii Rosenbergów, głęboką analizę psychiki ludzi oczekujących na śmierć łączy z namiętnym oskarżeniem systemu politycznego, który ich skazał. Dramat skomplikowanych przeżyć wewnętrznych jest tu jednocześnie dramatem podstawowych konfliktów ideowych i politycznych. Próbą określenia stosunku człowieka do wielkich wydarzeń historycznych, poszukiwania odpowiedzi na problemy historii i etyki naszych czasów jest również *Pierwszy dzień wolności* (1960), w którym konflikt dramatyczny rodzi się z zetknięcia grupki uwolnionych jeńców polskich z rodziną niemiecką. Głównym motywem myślowym sztuki jest celnie przeprowadzona polemika z abstrakcyjnym humanizmem; nie negując bynaj-

mniej pewnych racji moralnych tego światopoglądu, autor prezentuje sytuację historyczną, w której niewczesna dobroć i wyrozumiałość musi zrodzić krzywdę ludzką, a więc zło. Etyczne i historiozoficzne problemy władzy podejmuje *Śmierć gubernatora* (ogłoszona w „Dialogu” i wystawiona 1961), której istotną treścią jest znowu polemika z ahistorycznym absolutyzowaniem norm i sytuacji moralnych, szczególnie zaś z teorią głoszącą, że każda władza deprawuje i każdy przywódca rewolucji po swoim zwycięstwie musi się nieuchronnie przekształcić w tyrana. Drugim ważnym przedmiotem ostrej polemiki jest w sztuce występujący niekiedy pod nazwą marksizmu fałszywy i wulgarny pseudoheglizm, to znaczy pogląd, wedle którego każdy istniejący realnie porządek jest „rzeczywisty”, a więc „rozumny” i moralnie usprawiedliwiony.

Uderzającą cechą, wszystkich, także dawniejszych dramatów Kruczkowskiego jest ich nowoczesność artystyczna. Rezygnując z drobiazgowych charakterystyk i motywacji obyczajowych Kruczkowski dążył do wydobycia na plan pierwszy konfliktów między zasadniczymi postawami moralnymi. Zamierzeniu temu podporządkowuje zazwyczaj poetykę utworów, operując śmiało techniką skrótów i jakby filmowych „zbliżeń”, nadając szczególną, symboliczną wagę bardzo oszczędnie stosowanym rekwizytom, kondensując akcję i ograniczając „tło” jedynie do elementów niezbędnie potrzebnych do zawiązania węzła dramatycznego.

Z przygotowywanego do druku przez PW „Wiedza Powszechna” *Małego Słownika Pisarzy Polskich* pod redakcją Zofii Lewin

SPLYNIE PO NAS WIELKA RZEKA RZECZY,
W ŻYŁY ŚWIATA NASZA KREW WYCIECZE —
PRZEJDZIE PO NAS WYSOKIE STULECIE,
KOŚCI NASZE W PIACH MILCZĄCY WGNIECIE —

DNI NA BARKACH PONIESIEMY W TRUDZIE...
— CZASY IDĄ, WIEKSZE NIŻLI LUDZIE — —
O, KRZYCZĄCA MIĄST KAMIENNYCH WIOSNO!
— CZASY IDĄ, KTÓRE NAS PRZEROSNĄ!...

Z tomu *Młoty nad światem*.
Kraków 1928

Tadeusz Drewnowski

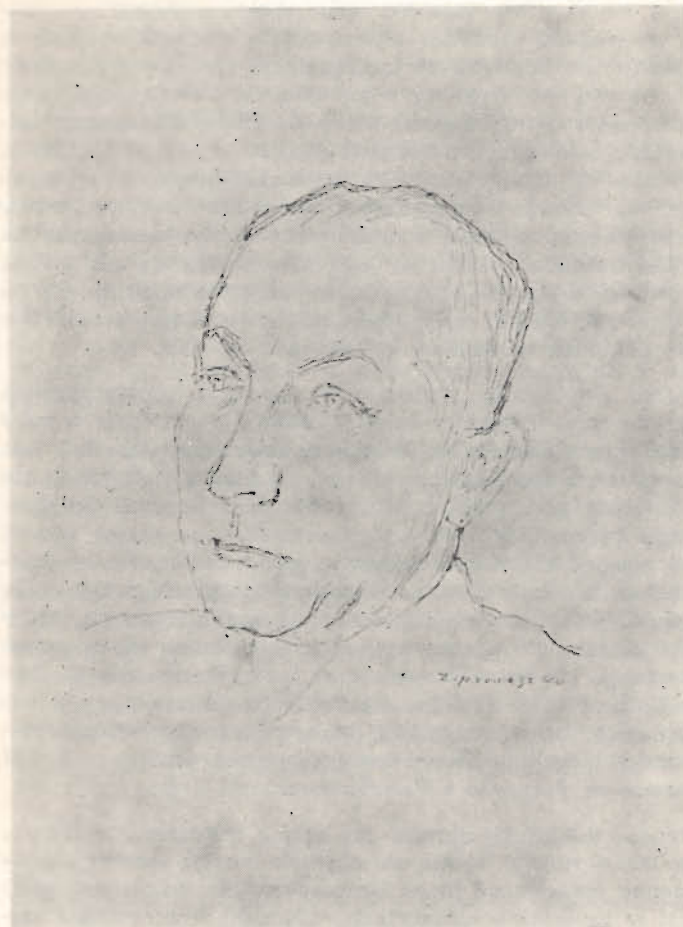
SPÓŹNIONA PREMIERA

Dopiero po śmierci pisarza odbędzie się prapremiera jednej z jego pierwszych prób dramatycznych. Mówię tak myliście, gdyż bardzo trudno określić, co było właściwym debiutem dramatycznym twórcy *Śmierci Gubernatora*. Czy przeróbka sceniczna *Kordiana i chama* (znacznie zmienionego w stosunku do powieści), która stała się głośnym wydarzeniem artystycznym i politycznym 1935 roku? Czy wystawiony w tym samym roku i ostro potraktowany przez krytykę reportaż sceniczny *Bohater naszych czasów*? Sam autor za pierwszą samodzielnie teatralną pracę, za pierwszy „prawdziwy dramat” uważał *Przygodę z Vaterlandem* tzn. drugą wersję tego samego tematu, który już raz podjął w *Bohaterze naszych czasów*. Ale premiera tej sztuki przygotowywana przez krakowski Teatr im. Słowackiego na wrzesień 1939 r. nie odbyła się. Zamiast niej rozpoczęła się nasza własna przygoda z Vaterlandem. Przedstawienie nie odbyło się w 1939 roku, nie odbyło się także po wojnie — zostało odłożone aż do dnia dzisiejszego.

Sztuki w Polsce mają często jeszcze dziwniejsze losy niż książki. Niejedna sztuka Witkacego czy Szaniawskiego (żeby wymienić przykłady najbliższe), nie utrwalona drukiem, poniewierająca się po teatrach, przepadła bezpowrotnie. Egzemplarz *Przygody...*, sztuki bądź co bądź niebezpiecznej, zniszczony został, kiedy do Krakowa wkroczyły oddziały niemieckie. Przez długi czas autor sądził, że innego egzemplarza nie odnajdzie i pogodził się już z utratą sztuki. Dopiero przed paru laty, gdy porządkowano pracownię intrologatorską zmarłego ojca pisarza, odnaleziono tam wiele skryptów syna, a wśród nich również zaginioną sztukę. Rozmawiałem wówczas z autorem na jej temat. Kruczkowski był wobec siebie wymagający i krytyczny. Za każdym

razem, kiedy wystawiano czy drukowano jego sztuki czynił nowe zmiany, do których skłaniał go przede wszystkim teatr. Nic dziwnego, że doświadczonego dramaturga nie mogła zadowolić debiutancka próba. Ale przywiązywał do niej wagę, miał do niej sentyment. Jak się okazuje, nie odłożył odnalezionego egzemplarza do akt i przystąpił w ostatnich latach życia do przeróbek swego właściwego debiutu. Ale konkretnie zmienił tylko prolog. Reszta pozostała w sferze zanotowanych, lecz nie zrealizowanych projektów. Te przeróbki, jak świadczy prolog, miały charakter wyłącznie dramaturgiczny. Innych zmian (poza jednym niezrealizowanym dopełnieniem) sztuka, zdaniem pisarza, nie wymagała. W ten sposób jedna z pierwszych prób scenicznych Kruczkowskiego wskutek dziejowych przypadków towarzyszyła mu do końca życia. I na scenie za jego życia się nie ukazała.

Pomysł sztuki przyniosło zdarzenie rzeczywiste. Na zachowanych wycinkach z Ilustrowanego Kuriera Codziennego, na dziennikarskich relacjach słynnej wtedy tzw. afery Daubmanna Kruczkowski podkreślał i wynotowywał szczegóły ważne dla jego pracy. W przeddzień dojścia Hitlera do władzy opinią niemiecką i światową wstrząsnęła historia, która rzuciła ostre światło na rodzący się mit nacjonalistyczny. Prasa ówczesna przedstawiała to zdarzenia jako nową, piątą z rzędu w ciągu lat dwudziestu, koepenickiadę. Tę nazwę zawdzięczamy pewnemu przedsiębiorczemu Niemcowi, Wilhelmowi Voigtowi, który w roku 1906 w przebraniu kapitana i w towarzystwie kilku przypadkiem zwerbowanych żołnierzy obsadził ratusz w Koepenick i obrabował kasę miejską (wypadkowi temu poświęcił C. Zuckmeyer swego *Kapitana z Koepenick*, pamiętnego dzięki jednej z wielkich kreacji Jaracza). Od tego czasu urok munduru, szczególnie widać pociągający i budzący respekt w społeczeństwie niemieckim, został jeszcze parokrotnie wykorzystany w podobnych celach. Krawiec z Oberwill, którego kryzys pozbawił warsztatu pracy i uczynił drobnym, choć operującym na arenie międzynarodowej złodziejaszkiem, nie miał tak wielkich ambicji. Po nieudanym rajdzie po Europie pragnął po prostu wyłudzić pieniądze z konsulatu niemieckiego na powrót do Vaterlandu i w tym celu uważał za najbardziej skuteczne, by podać się za swego kolegę z ławy



Leon Kruczkowski. Rys. Z. Pronaszki z 1938 roku

szkolnej, żołnierza poległego w walkach nad Sommą w roku 1917, wymyślić jego wieloletnie przygody, cierpienia, poniewierkę.

Tyle właściwie afera Karla Hummela ma wspólnego ze koepenickiadami. Reszta nie była już dziełem jego oszukań-

czej fantazji. Nie jego już winą było, że Niemcy lat kryzysu, rozpadu republiki weimarskiej i szturmu brunatnych gwałtownie poszukiwały męczenników i bohaterów sprawy narodowej. Nie jego też winą było, że obrany przez niego alter-ego świetnie spełniał wymagania nacjonalistycznej mitologii, że uosabiał znakomicie krzywdę, jaką Wersal, jaką Francja w pojęciu faszystów wyrządziły narodowi niemieckiemu. Pseudo-Daubmannowi zgotowano w Vaterlandzie tryumfalne powitanie, wielotysięczne tłumy wiwatowały na cześć bohatera, składki na jego rzecz sypały się jak z rogu obfitości, wreszcie jego fałszywe nazwisko znalazło się na czołowym miejscu listy wyborczej narodowych socjalistów do Landtagu w Badenii w 1932 roku.

Afera Daubmanna posłużyła za materiał początkującemu dramaturgowi. *Bohater naszych czasów*, wystawiony w roku 1935 przez Eugeniusza Poredę w teatrze „Comoedia”, był reportażem scenicznym, aktualną tragifarsą polityczną. Ale właściwie poza granice faktografii nie wykraczał. Od słynnego twórcy *Kordiana i chama* oczekiwano czegoś więcej. W recenzji z *Bohatera naszych czasów* Irzykowski w „Pionie” podniósł, że reportaż Kruczkowskiego osiągnąłby rangę sztuki, gdyby autor odtrywializował postać Hummela, który był przecież w niemałym stopniu mimowolną ofiarą swego drobnego kłamstwa. Krytyk miał rację: to nie tyle kapitan z Koepenick, ile raczej gogolowski rewizor zaplątany w nasze czasy. Dzięki propozycji Irzykowskiego Kruczkowski dostrzegł nowe możliwości swej pierwszej sztuki — i stąd wzięła się *Przygoda z Vaterlandem*.

Trudno dokładniej określić nie znając *Bohatera*... w całości, w jakim stopniu różnią się obydwie wersje sprawy Daubmanna opracowane przez Kruczkowskiego. Jedno jest pewne: w reportaż z sensacyjnego zdarzenia autor wpisał szereg kilka postaci, rozbudował je psychologicznie, zmienił zwłaszcza rolę główną. Nie uległ zmianie jej sens zasadniczy, lecz rola Hummela rozwija się teraz nie po linii jednolitej, lecz zygzakami. Hummel nie jest obecnie zwykłym oszustem wykorzystującym sprzyjającą koniunkturę, lecz łotrzykiem, który znalazł się wśród łotrostw znacznie go przerastających. I ta rola, z której nie ma wyjścia, angażuje go — i jako „syna” i jako „polityka”. „Twoje oszu-

stwo — mówi do niego jedyna wtajemniczona osoba, jego ex-kochanka — jest większa niż mógłbyś przypuszczać. Ty zaczynasz już oszukiwać siebie.” Dlatego pseudo-Daubmann w sytuacji w jakiej się znalazł zmienia się raz po raz: to jest małym łotrzykiem, to wielkim gangsterem, raz czułym „synem”, to mężem opatrnościowym Vaterlandu, to ofiarą, to znów tryumfotorem trzymającym w szachu tych nawet, którzy go zdemaskowali. W jednym tylko punkcie przedwojenna sztuka Kruczkowskiego odstępowała od autentycznej afery Daubmanna: mimo zdemaskowania mały złodziejczek nadal przewodzi tłumom, tryumfuje... Sztuka wierna faktom, sztuka o pewnym konkretnym incydencie kończy się szeroką parabolą. To już nie jest afery Hummela czy Daubmanna, to przygoda z Vaterlandem, przygoda z nacjonalizmem.

Od wydarzeń jakie się rozegrają na scenie, a także od daty powstania sztuki ubiegło wiele lat, które nie są obojętne dla jej przyjęcia. *Przygoda z Vaterlandem* cofa nas w początki całego cyklu historycznego i — w początki twórczości znanego dramaturga. Niezależnie od efektu tego podwójnego powrotu, powiedzmy sobie od razu, że czas nie stępił ostrego, sarkastycznego spojrzenia pisarza. Jemu zawdzięczamy okazję do dzisiejszych powrotów. Bo Kruczkowski od początku swej twórczości mocował się z historią, z doświadczeniami własnych i przeszłych czasów, rozwiewał romantyczne mity i mgły, jakimi się lubią one otaczać. To był punkt wyjściowy jego twórczości — i *Kordiana i chama*, i *Przygody z Vaterlandem*.

JESTEŚMY, ABY SWIADCZYĆ O PRAWDZIE NASZEGO
WIEKU —
O TEJ MOCY, NIEPOKOJĄCEJ ŚWIAT,
NAPELNIĄJĄCEJ NAM ŻYŁY ZŁOTYM, OKRUTNYM
DRESZCZEM —
O TYM, CO JEST, ZANIM SIĘ JUTRO STANIE!

Z tomu *Młoty nad światem*
Kraków 1928

MIĘDZY PROLOGIEM A EPILOGIEM

Rzecz dzieje się jesienią roku 1932 — tak oznaczył Leon Kruczkowski tło czasowe swego utworu dramatycznego. Rzecz dzieje się w Niemczech w określonym, dramatycznym okresie dziejowym, dramatycznym nie tylko dla narodu niemieckiego, ale i dla całej Europy. Wprawdzie poza Merkle, przywódcą SA, żadna z postaci nie nosi na sobie kostiumu historycznego — wszystkie jednak osoby występujące w sztuce są wyraźnie określone historycznie, wszystkie są impregnowane politycznie, każda w ukazanym nam ułamku życia prywatnego spełnia funkcję, wyznaczoną przez zło-wróźbny rytm dziejowej chwili.

Jaką była ta dziejowa chwila? Nie dzwony, lecz ryk tłumu i tupot SA-mańskich kroków obwieszczały rychły już koniec republiki weimarskiej. Weimar, siedziba konstytuandy z roku 1919, był miastem Goethego, Schillera i Herdera — „duch Weimaru” miał przewodzić pokonanym Niemcom, nad którymi dotąd panował pruski „duch Poczdamu”. Ale ów gest uczyniony wobec nieufnego świata, nie został przez Niemców przyjęty. Republika weimarska od samego początku uwikłana była w wewnętrzne walki, spory i sprzeczności. Klasy posiadające wyszły z wojny nietknięte. Junkrzy i wielcy przemysłowcy przysięgli się od razu przeciwko klasie robotniczej, przeciw patriotycznym masom narodu. Pod salwami padła monachijska republika rad. Zamordowani zostali skrytobójczo Róża Luksemburg i Karol Liebknecht. Nacjonalistyczne Freikorpsy, oplacane przez junkrów i wielki kapitał przemysłowy, siały mord i terror wewnątrz Niemiec i na ich krańcach. Zamachy na republikę zostawiły krwawe ślady w jej młodzieńczym okresie i zanim zdążyła okrzepnąć i dojrzeć do nowych form społecznego i politycznego współżycia — reakcja była już skonsolidowana a hitlerowska partia narodowych socjalistów przysto-

wywała się do ostatniego zamachu na jej niedoskonałą demokrację, na jej krótkie burzliwe życie.

Partia hitlerowska próbowała dokonać zamachu na republikę już 9 listopada 1923 roku. Wówczas nie udał się. Dopiero lata kryzysu gospodarczego stworzyły sprzyjające warunki dla nowych akcji. W połowie roku 1932 było już w Niemczech siedem milionów bezrobotnych. Naziści operowali hasłami demagogicznymi odwracając uwagę niezadowolonych mas od rzeczywistych przyczyn tego stanu, od porządku kapitalistycznego panującego w Niemczech — toteż z jednej strony zacieśniał się jej sojusz z wielkim kapitałem, z drugiej zaś jej formacje bojowe zapełniały się coraz bardziej niezorganizowanymi, rozdrażnionymi ludźmi bez nadziei na poprawę swego bytu. W tej sytuacji wpływy partii hitlerowskiej, posługującej się demagogią i terrorem, rosły coraz bardziej. Dokumentuje to liczba zdobytych przez nią głosów w wyborach do Reichstagu: w roku 1924 — 1,918.000 na 29,280.000 głosujących, w roku 1930 — 6,409.000 na 34,970.000, w roku 1933 już 17,270.000 na 39,340.000.

Wielki kapitał nie ustawał w organizacji pomocy dla Hitlera i jego partii. Wiemy, jak to wyglądało, wystarczy przypomnieć sobie świetną dokumentację literacką tego procesu, przedstawioną przez Brechta w *Karierze Artura Ui*. Hitlerizm okazał się wdzięczny swym możliwym protektorom, grabarzom demokratycznej bądź co bądź republiki, która nie pomyślała o wywłaszczeniu książąt i junkrów, obszarników i wielkich przemysłowców, która pozostawiła w stanie nie-naruszonym potężne, reakcyjne dźwignie ekonomiczne i polityczne, nieraz już angażujące się w katastrofę niemiecką. Jak przypomina Albert Norden w swej znakomitej książce *Czego nas uczą dzieje Niemiec* — w zamian za ofiarność ciężkiego przemysłu program partii hitlerowskiej, który jeszcze w latach dwudziestych żądał upaństwowienia koncernów, syndykatów i trustów, w swym siódmym wydaniu z roku 1932 głosił, iż „narodowy socjalizm nie będzie traktował największych nawet zakładów przemysłowych, będących własnością prywatną, jako sprzecznych z interesami społeczeństwa”. Wiemy, dlaczego pojawiła się ta „poprawka” w programie NSDAP: Hitler wtedy już myślał o wojnie, ba, myślał o niej już w roku 1924, gdy skazany za zorganizowanie puczu przeciwko republice zaczął odbywać

swą karę więzienną w twierdzy landsberskiej i gdy rozpoczął pisanie swej książki *Mein Kampf*.

o

Utwór Leona Kruczkowskiego niezwykle trafnie przedstawia sytuację panującą w Niemczech pod koniec roku 1932. W I odsłonie, dziejącej się w konsulacie niemieckim w Neapolu, sekretarz konsulatu tak mówi do głównego bohatera sztuki: „Zbrodnia wersalska i zbrodnia komunistów doprowadziły naszą ojczyznę do stanu, w jakim się ona dziś znajduje. I jeśli zdrowe siły Niemiec nie przebudzą się...” Hitlerizm wyhaftował na swoich sztandarach kilka najważniejszych, jego zdaniem, haseł odwetowych: pomścić trzeba Wersal, zniszczyć komunistów (którzy jeszcze w marcu wśród terroru bojówek hitlerowskich uzyskali w wyborach do Reichstagu 4,8 miliona głosów), wydziedziczyć i pozbawić praw obywatelskich „jednostki obce rasowo” (jak eufemistycznie nazwano jedną z największych przygotowywanych zbrodni), zrewindykować utracone obszary na Wschodzie i Zachodzie. „Zdrowe siły Niemiec”? W sztuce Kruczkowskiego prezentują nam się one — z całą bezwzględnością, głupotą polityczną, nienawiścią do wszelkiego postępu, z całym swoim drobnomieszczańskim filisterskim bagażem myślowym, ze swą niechlubną tradycją i ze swoim animalistycznym oportunizmem.

Wszystko tu jest prawdziwe, nawet ów nauczyciel gimnastyki, Seidenstoss, działający w zgodzie z zaleceniami Hitlera w *Mein Kampf*, gdzie czytamy: „Szkoła w państwie narodowym musi znaleźć nieskończenie więcej miejsca na usprawnienie cielesne. Nie chodzi o to, aby młode mózgi obarczać balastem, z którego, jak wykazuje doświadczenie, zachowują szczątki...” Ta pochwała krzepy fizycznej, połączona z pogardą dla samodzielnego myślenia, tak charakterystyczna dla prymitywnej praktyki myślowej hitlerizmu, pozwala w sztuce Kruczkowskiego kapitanowi rezerwy Bumüllerowi na takie słowa: „Pisanie nie jest wcale rzeczą tak trudną, jak to wmawiają w nas różne, przemądrzałe zgniłki!”

Pisanie — w pojęciu Bumüllerów — nie było rzeczą trudną, ale z tej właśnie pogardy, właściwej filistrom, zrodziły się później takie zbrodnie, jak mordowanie lub przepędzanie

z ojczyzny pisarzy i w ogóle intelektualistów, czy jak uroczyste palenie książek na placach wielu miast niemieckich, poczynając od pamiętnego stosu przed gmachem Opery w Berlinie w maju roku 1933.

W utworze Kruczkowskiego przedstawiciele partii niemiecko-narodowej jeszcze usiłują konkurować z hitleryzmem, ale — jak to wiemy z dziejów ostatnich miesięcy istnienia republiki weimarskiej — już wtedy Deutschnationale Volkspartei pracowała właściwie dla hitlerizmu, już wtedy w walce z tym wszystkim, co postępowe i twórcze, oczyszczała przedpole dla NSDAP. Zdolny intrygant von Pappen doprowadził w tym samym mniej więcej czasie do porozumienia między Hitlerem a prawicą niemiecko-narodową, a gdy w dodatku udało mu się jeszcze przekonać sklerotycznego już wówczas prezydenta Rzeszy, feldmarszałka Hindenburga, by mianował Hitlera szefem rządu — do rządu tego obok NSDAP weszli również Deutschnationale, by się później wtopić w umundurowaną masę faszystowską.

Hitlerizm potrzebował wtedy sojuszników i znajdował ich nie tylko na prawicy politycznej. Znajdował ich również w tych kręgach, które w każdym ustroju powinny być uchodzić za aspołeczne. Znany nam jest z dziejów hitlerizmu niejaki Horst Wessel, awanturnik i sutener, poetyzujący trochę, jak wielu przedsiębiorczych organizatorów lumpenproletariatu; piosenka Horsta Wessela „Die Fahne hoch...” stała się hymnem SA. W utworze Leona Kruczkowskiego Hummel, choć wydaje się zrazu sympatyczny, wykazuje pewne podobieństwa do Horsta Wessela. Tam jednak świadomy zamiśl decydował o jego poczynaniach — tu decyzja zrodziła się z przymusu, kiedy ryzykowna nieco koepenickiada zaczęła wytwarzać społeczną legendę. Czyn Hummela mógłby się stać tematem psotnej krotchwili — zaprezentowany jednak wobec społeczeństwa, opętanego, różnymi niebezpiecznymi mitami, stworzył okazję do ukazania szaleństwa i zbiorowej halucynacji w przeddzień III Rzeszy. Społeczeństwo niemieckie było już wtedy poważnie zdeprawowane — zaś terror bojówek faszystowskich tępił każdą akcję, zmierzającą do naprawy i do obrony demokracji. Hummel wrasta w to zdeprawowane społeczeństwo i jak Horst Wessel, choć z innych całkowicie, bo niedobrowolnych powodów, wygłasza przemówienie do „mężów

i niewiast przebudzonych Niemiec”, by ich pocieszyć „promienną przyszłością” i oświadczyć gromko, że „nasz wielki wódz już wkrótce wyzwoli nas z jarzma”. Jeśli nawet odczytamy to ostatnie przemówienie Hummela jako tragiczną kpinę — tragiczną, bo wszystko, to, co ten aferzysta głosi, przeobrazi się wkrótce w zbrodniczą praktykę polityczną — nie pozbedziemy się tak łatwo myśli o tym, jak wielkie jest jego podobieństwo do Horsta Wessela, jak trafne stanowi on przez to uogólnienie tych sił, które ustanowiły III Rzeszę.

o

Prolog utworu Leona Kruczkowskiego odbywa się w konsulacie niemieckim w Neapolu. Epilog tych wydarzeń znamy z roku 1945. Nie możemy się jednak obejść bez pewnych aktualnych refleksji. Czyżby dziś historia taka miała się zacząć od nowa? W innym wprowadzie układzie politycznym i społecznym, ale w oparciu o podobne siły, o takich samych Hummelów i w sojuszu z takimi samymi Bumüllera-mi, Seidenstossami i Daubmannami? Wystarczy czytać uważnie taką na przykład „Soldaten-Zeitung”, która ostatnio wysunęła na czoło drugi człon swego tytułu „National-Zeitung”. Wystarczy przyrzeć się praktyce niektórych tak zwanych ziomkostw na terenie NRF. Wystarczy zastanowić się nad uporem, z jakim koła rządzące republiką federalną upierają się przy politycznym istnieniu Globkego i różnego rodzaju Reinefarthów. Należy też zwrócić uwagę na pogardę i pogróżki, jakimi znowu w tamtej części Niemiec częstuje się postępowych, uczciwych intelektualistów, jak znowu pojawiają się określenia w rodzaju „przemądrzałe zgniłki” w odniesieniu do pisarzy i publicystów, krytycznie oceniających niebezpieczny rozwój w Niemieckiej Republice Federalnej.

Te analogie pozwalają nam stwierdzić, że *Przygoda z Vaterlandem* jest nie tylko przyczynkiem literackim do poznania najnowszych dziejów Niemiec.

ROSNAĆ — WYROSNĄĆ PRZYSZŁO,
DOJRZEĆ W UPALE —
SMUCE SIĘ CHŁODNĄ MYŚLĄ,
OSTRYM PŁOMIENIEM SIĘ PAŁĘ.

Z tomu *Młoty nad światem*
Kraków 1928

Leon Kruczkowski

W KLIMACIE DYKTATURY

...Dyktatury powojenne, pod wielu względami tak bardzo różne od wszystkich innych znanych w historii form despotcji, w jednym przecieź na pewno podobne są do starych, minionych absolutyzmów: w zdolności wytwarzania pozorów potęgi. Ten fakt musi być wzięty pod uwagę, jeśli chcemy analizować problem siły dyktatur i sił demokracji w granicach jak najbardziej zbliżonych do rzeczywistości, bez płątania w rachunku pozycji fałszywych czy fikcyjnych. Na czymże jednak polega owa, właściwa wszystkim ustrojom samowładczym i dyktatorskim „zdolność wytwarzania pozorów potęgi” czyli jak gdyby pewnych efektów dodatkowych, ponad miarę rzeczywistej siły? Niewątpliwie, w pierwszym rzędzie przypisać ją należy samym już właściwościom ludzkiego myślenia. Wiadomo, że milion skupiony w rękę jednego człowieka, stwarza w nas wyobrażenie potęgi pieniądza o wiele silniejsze, niż ten sam milion w rękach tysiąca osobników. Ta sama „optyka” myślowa stanowi psychologiczny sekret wrażenia, jakie na większości ludzi wywierają ustroje autokratyczne. Ona to zdolna jest wytwarzać wrażenie, jakoby potęga władzy, skupionej w rękę jednego człowieka, oznaczała zarazem — sama przez się — potęgę danego społeczeństwa (państwa, ustroju)...
Drugim, bardziej nawet od poprzedniego sugestywnym momentem, dzięki któremu autokracje i dyktatury wzmacniają wywierane przez się wrażenie potęgi, jest technika ich działań. Nie ma ona, co prawda, znaczenia decydującego, niemniej, swoją prostotą, zbliżoną do techniki czysto militarnej, sprawnie operującą wszystkimi elementami taktycznymi (zwłaszcza — „zaskoczeniem”), stwarza efekty szczególnie błyskotliwe i jaskrawe. Czy jednak ta efektywność



Leon Kruczkowski przemawia na wiecu 1-majowym w 1938 roku na Rynku w Krakowie

techniki działania, niewątpliwie zresztą umożliwiona właśnie przez krańcową koncentrację władzy, nie pochodzi głównie stąd, że jej mechanizm wewnętrzny jest dla nas szczególnie ukryty, niejawni? (...)

Atoli najważniejszym może czynnikiem wytwarzania pozorów potęgi, owych niejako dodatkowych premii wielkości i świetności, jest w rękach dyktatur to właśnie, co stanowi samą istotę ich bytu: zdławienie wszelkiej jawnej, swobodnie wypowiadającej się opozycji wewnętrznej. Oczywiście, gdzie prócz obowiązkowych wrzasków na cześć samowładcy — „wodza” nie słyhać żadnych innych głosów — krytyki, protestu czy buntu — tam łatwo, zwłaszcza w oczach postronnie patrzącego — powstaje złudne wrażenie bezgranicznej, fundamentalnej wszechpotęgi panującego ustroju. Złudne, bo tylko głupiec mógłby naprawdę uwierzyć w możliwość zupełnego i trwale skutecznego pętania żywych społeczeństw ludzkich — środkami mechanicznego

rygoru. Złudne, lecz niemniej przecież sugestywne, zwłaszcza w oddziaływaniu na umysły prymitywne. (...)

Zagadnienie wyłania się dopiero, jeśli na demokrację i dyktaturę spojrzymy w aspekcie sił i zasobów moralnych jakimi — zwłaszcza w momentach krytycznych — mogą dysponować te ustroje. Rzecz charakterystyczna, dyktatorzy współcześni sami nieraz otwarcie mówią o upośledzeniu swych narodów pod względem materialnym — czynią to jednak głównie dlatego, aby tym mocniej podkreślić ich rzekomą moralną potęgę, osiągniętą jakoby dzięki rządowi „autorytatywnym” (...)

Przewaga ta ma wynikać głównie z faktu „pacyfikacji” socjalnej i politycznej narodu, unicestwienia sporów wewnętrznych, partyjnych i klasowych, a w rezultacie — koncentracji wszystkich sił zbiorowości pod przewodnictwem jednolitej i trwałej woli kierowniczej. Otóż zasadniczym błędem w rozumowaniu dyktatorów jest ujmowanie życia zespołów ludzkich tak skomplikowanych i wielostronnych jak społeczeństwo cywilizowane — za pomocą pojęć i zasad, zaczerpniętych z organizacji tak odrębnej i jednostronnej, jak organizacja militarna. Jednolitość kierownictwa oraz dyscyplina i karność są uzasadnionymi podstawami moralności militarnej, kształtowanej wyłącznie dla jednego i wyjątkowego celu: dla walki. Społeczeństwo ludzkie, którego treścią istotną jest raczej twórczość cywilizacyjna niż walka, tylko w wyjątkowych wypadkach i tylko przejściowo może — np. w razie bezpośredniego zagrożenia z zewnątrz — poddawać się prostym i twardym rygorom karnej jednolicie kierowanej walki, przy czym jego prężność i siła moralna będzie bezspornie większa w wypadku gdy te rygory nałoży sobie dobrowolnie.

Lecz dyktatury tylko w swych odezwach programowych operują pojęciami z zakresu moralności militarnej. W praktyce ustroje te posługują się — niemal z reguły — metodami, których nie mogłaby tolerować u siebie żadna szanująca się organizacja militarna. Przekreślają z zajadłą pasją najbardziej elementarne „prawa człowieka i obywatela” (...) Decydującym jest tutaj fakt, że wszystkie współczesne ruchy „totalistyczne”, zarówno panujące jak i aspirujące do władzy — zaprawiały i zaprawiają swoje szeregi niemal wyłącznie w walkach z przeciwnikiem fizycznie słab-

szym lub zgoła bezbronny. Ta okoliczność jest niezmiernie ważna. Z punktu widzenia właśnie „żołnierskiej” moralności mamy tu do czynienia z wpływem jak najbardziej destrukcyjnym.

Dyktatury demoralizują jednak nie tylko swoje szeregi ściśle organizacyjne. Daleko groźniejsze są procesy, jakie pod ich ciśnieniem zachodzą w psychice całych społeczeństw. Rzecz znamienita: jednym z programowych założeń każdego systemu dyktatorskiego, zwłaszcza w okresie dążenia do władzy, jest idea uspokojenia społeczeństwa, usmierzania miotających nim namiętności politycznych czy socjalnych — i to te właśnie systemy w praktyce najusilniej dbają o to, aby rządzone przez się zbiorowości utrzymywać w stanie ustawicznego, wciąż za pomocą specjalnej, olbrzymiej aparatury podsycanego napięcia podniecenia. W państwach dyktatur współczesnych odbywa się codzienna, monstualna w swych rozmiarach, rabunkowa wprost eksploatacja wrażliwości uczciowej mas. I tu właśnie zaczynają się zjawiska najdonioślejsze ze stanowiska interesującego nas zagadnienia. Społeczeństwu, utrzymywanemu jakby w ciągłym transie, grozi — po krótkim stosunkowo czasie niebezpieczeństwo straszliwego wprost wy-czerpania psychicznego, zobojętnienia, apatyzacji. Przed dyktaturą staje fatalna konieczność sięgania po coraz nowe — i coraz bardziej „końskie” — zastrzyki pobudzające, coraz mocniejsze w miarę jak wrażliwość mas zużywa się, tępieje. Z czasem, łatwiejsze „domowe” środki (antysemityzm!) przestają wystarczać, po nowe trzeba już wyjść na zewnątrz. Z pomocą (jakże zdradziecką!) przychodzi sprawna, do militarnej zbliżona, „błyskotliwa” technika działania dyktatur. Ona to, zespolona z psychologiczną metodą szantażu, staje się reżyserem „sukcesów” mniej lub więcej efektownych, a w każdym razie efektownie oprawionych. Niejednokrotnie podziwia się łatwość tych sukcesów, dostrzega się w niej właśnie znamiona potęgi. Otóż ta „łatwość” jest szczególnie niebezpieczna — ona to dopełnia dzieła głębokiej demoralizacji mas społecznych, żyjących pod dyktaturą. Siłą moralną bowiem, hart psychiczny, osiągnąć można tylko przez trud, w ciężkim zmaganiu przeciwieństw. Nad narodem zaprawionym do łatwych suk-

cesów, zawisa straszliwa groźba, z której masy — codziennie upajane — same nie zdają sobie sprawy. Dyktaturę, jak wspomnieliśmy, bardziej niż jakąkolwiek inną formę rządzenia, obowiązuje mus sukcesów i rzecz by można — mus genialności. Atoli „łatwość” sukcesów ma swoje, w końcu, granice, a „wódz” nawet najgenialniejszy może pewnego dnia palnąć głupstwo, niefortunny ruch na szachownicy. I oto: pierwszy napotkany poważniejszy opór — pierwsze potknięcie się dyktatora, zastają jego społeczeństwo jak najmniej przygotowane moralnie, zhisteryzowane do gruntu; pierwsza porażka czy klęska, sama w sobie bynajmniej jeszcze nie katastrofalna — i nerwy społeczeństwa „totalistycznie” spreparowanego muszą odmówić posłuszeństwa (...). To stwierdzenie jest niewątpliwie jednym z jaśniejszych przebłysków na grubo zachmurzonym niebie dzisiejszego świata.

Fragmenty artykułu tytułowego z tomu
W klimacie dyktatury. Kraków, 1938

JA — TYSIĘCZNY BARYKA, NAJMŁODSZY Z CEZARYCH

*Na śmierć Stefana Zeromskiego
z tomu Młoty nad światem*

Mgr Barbara Król-Kaczorowska
 adiunkt Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk

GMACHY I SALE TEATRU NARODOWEGO

„Wczoraj (16 kwietnia 1765) odbyło się przekazanie Operalni przez naszego radcę Schmidowi wraz z oddaniem kluczy. Później przyszedł król pieszo, ulicą Senatorską przez ogród i wszedł do samej Operalni, gdzie łąził po wszystkich kątach zatrzymując się tam od godziny 5 do 7, po czym przebiegł sąsiednie budynki, które przeznacza dla malarzy itp.” — pisał do przebywającego we Francji królewicza saskiego Franciszka Ksawerego, jego agent w Warszawie, Jan Heine. „Łażący po wszystkich kątach król” to trzydziestodwuletni Stanisław August, w rok po koronacji. Plan stworzenia stałego teatru polskiego, czy — jak się to wówczas mówiło — „narodowego”, nurtowały monarchę od dawna. Ale żeby móc stworzyć stały teatr, trzeba mieć

Artykuł dziesiąty z cyklu materiałów, obejmujących historię Teatru Narodowego, drukowanych w programach naszego teatru. Kolejno pisali: o okresie pierwszym (lata 1765—1799) Karyna Wierzbicka w programie do *Szkoły obmowy*, o latach 1799—1814 Jacek Lipiński w programie do *Niemców*, o okresie 1814—1831 Eugeniusz Szwankowski w programie do *Ladacznicy z zasadami*, o okresie 1832—1861 Halina Świetlicka w programie do *Matki Courage i jej dzieci*, o latach 1861—1880 Józef Szczublewski w programie do *Godziny dwunastej*, o okresie 1880—1905 Henryka Secomska w programie do *Historyi o chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim*, o okresie 1905—1924 Witold Filler w programie do *Zemsty*, o latach 1924—1939 Stanisław Marczak-Oborski w programie do *Stowa o Jakubie Szeli* i ostatnio August Grodzicki o latach 1949—1962 w programie do *Sprawy*. W przygotowaniu artykuł Zenobiusza Strzeleckiego „O scenografii w Teatrze Narodowym” oraz Zbigniewa Raszewskiego „Dwieście lat Teatru Narodowego”.

w tym celu gmach teatru, który by mógł służyć zespołowi. Zespołu jeszcze wprawdzie nie było, ale budynek był i on to właśnie przyciągnął uwagę króla.

Gmach ten, ukończony za panowania Augusta II w r. 1725 usytuowano na rogu ul. Królewskiej i Marszałkowskiej (stojąc, twarzą do Ogrodu Saskiego po stronie lewej, na przeciw pawilonów handlowych). Później stanęła na tym miejscu Giełda, zniszczona w r. 1939. Budynek teatru wzniesiono z pruskiego muru na planie prostokąta. Składał się z przedścionka, którego całą szerokość zajmowały dwie usytuowane naprzeciw siebie dwubiegowe klatki schodowe, z widowni, sceny i zascenia. Widownia miała kształt podkowy z czterema lożami, parterowymi: parter zapewniało 10 rzędów ławek dla publiczności a pierwszy rząd tworzyły fotele dla uprzywilejowanych widzów. Wnętrze teatru było bardzo skromne: cztery kondygnacje łóż (z parterowymi włącznie) różniły się nieznacznie kształtami wycięć górnych otworów i skąpym ornamentem balustrad. Na pierwszym piętrze na wprost sceny umieszczono lożę reprezentacyjną — ale nie królewską (może nuncjusza?) bo ta, oraz loża księżąt znajdowały się po obu stronach proscenium. Lożę królewską ozdabiały baldachim i korona. Głęboka na 4 kulisy scena miała podłogę z lekka nachyloną ku widowni oraz stały półokrągły horyzont. Na parterze za sceną znajdowały się cztery ciasne pokoiki przeznaczone na garderoby aktorskie; na pierwszym piętrze pokoiki były jeszcze mniejsze. Po obu stronach budynku wzniesiono dwie, symetrycznie umieszczone przybudówki, przeznaczone na pomocnicze pomieszczenia teatru. Skład dekoracji i magazyny znajdowały się poza Operalnią. Nie zachowała się żadna rycina przedstawiająca gmach królewskiej opery — „Operalnia” to spolszczenie niemieckiego „Opernhaus” — ale z przekroju budynku wnosić można, że fasady ozdobione były tylko skromnymi gzymsami nad oknami i pięciorgiem drzwi wejściowych. Nazwisko twórcy teatru jest dotychczas nieznanne, ale wobec dużego podobieństwa warszawskiego teatru do dreźnieńskiego „Komedienshausu”, wolno przypuszczać, że architekt pochodzić musiał z liczego i doborowego grona inżynierów saskich.

W roku 1748 Operalnię poddano generalnemu remontowi, odnawiając wnętrze oraz — być może — fasadę budynku.

Raz jeszcze odnowił saski teatr Stanisław August, przygotowując odpowiednie ramy nowemu zespołowi „narodowemu”. W tym czasie dużo przesiadywał w teatrze, niczem reżyser i dyrektor zarazem. „Francuska komedia nie znajduje tu w ogóle zwolenników — pisze nieoceniony Heine. — Na ostatniej było zaledwie 80 widzów licząc według sprzedanych biletów. Król też, jak mówią, bardzo zagniewany z tego powodu. Siada on najchętniej w loży nuncjusza i kilka razy jadł tam kolację”. Ten sam baczny na wszystko Heine zostawił nam opis niektórych łóż, co pozwala dośpiewać sobie resztę. „Loża królewska i loża księżęca naprzeciw królewskiej wybitne są cycem w kwiatki, księcia Repnina (ambasador rosyjski) jako pierwsza od sceny po stronie królewskiej wyróżnia się obiciem z czerwonego adamaszku bogato szamerowanego złotem i draperią z takiej samej materii. Łoże parterowe pod Repninowską pan Moszyński (inspektor teatru z ramienia króla) kazał obić drogiętą w różę”. Tak więc bajecznie kolorowo wyglądało wnętrze teatru, w którym 19 listopada 1765 odbyła się premiera komedii Józefa Bielawskiego pt. *Natreci* w wykonaniu zespołu „aktorów narodowych” inicjując dzieje „narodowego” teatru publicznego. Nie długo już miała służyć miastu saska Operalnia. W kilka zaledwie lat po premierze *Natreci* była już tak w złym stanie, że rozebrano ją w roku 1772. Kiedy w roku 1773 przybył do Warszawy ze swym zespołem znany ongiś w Wiedniu tamtejszy tancerz Józef von Kurtz, okazało się, że aktorzy nie mają gdzie występować. Szybko więc rozjeżdżał się bystry Austrijak po stolicy i znalazł potrzebny obiekt. Była to sala na 1 piętrze w pałacu Księcia Radziwiłła „Panie Kochanku” (dziś Urząd Rady Ministrów, na Krakowskim Przedmieściu 50), którą szybko przerobiono na teatr. W roku 1774 Kurtzowi dyрекcję, czyli jak się to dawniej mówiło „antreprzyę” teatru zabrał przedsiębiorczy magnat ks. August Sułkowski. Zobowiązał się on wprawdzie wystawić w stolicy teatr, ale nie kwapił się zbyt do realizacji kosztownego przedsięwzięcia. Prościej było eksploatować salę urządzoną przez Kurtza. Tak też zrobił. Teatr był — jak na owe czasy dość okazały, mógł bowiem pomieścić 500 widzów. Były tam trzy kondygnacje łóż, galeria i paradyz, oraz stojący parter. Nic niestety nie wiemy o scenie teatru, ani o dekoracji wnętrza sali, znamy nato-



Pałac Radziwiłłowski (obecnie Rady Ministrów) na Krakowskim Przedmieściu, wg sztychu Dietricha z pocz. XIX w.

miast zewnętrzny wygląd budynku. W pałacu znajdowały się ponadto sale readowe oraz siedziba „Klubu Szlacheckiego”, Sułkowski wobec częstych ponagleń władz miejskich, postanowił jakoś tę sprawę „załatwić” urządzając drugą salę teatralną w swoim domu zajezdnym przy ul. Trębackiej, zwanym od rodowego majątku księcia „Nową Rydzyną”. Teatrzyk był dość ciekawy, bo różniący się bardzo od wszystkich innych, dotychczas działających w Warszawie. Nie przypominał ani teatrów publicznych ani prywatnych w stołecznych pałacach. Był niewielki, a miejsca dla publiczności dzieliły się na „Cercle” — odpowiadającą parterowi, który na ogół w tym czasie był stojący, „drugie miejsca”, oczywiście gorsze, bardziej od sceny oddalone; najtańsza była galeria — najprawdopodobniej rodzaj balkon i to dość niewygodnego. Niejednokrotnie przedstawienia w tym teatrze organizowano dla trzydziestu kilku widzów, wtedy gdy mała frekwencja w Pałacu Radziwiłłowskim wyrażała się liczbą dwustu czterdziestu osób. A rodzaj publiczności? Najprawdopodobniej byli to warszawscy mieszczaństwo, rzemieślnicy i przyjazdna szlachta. O widowiskach, które jakoby odbywały się w pałacu „Nowy Sułków”



Teatr Narodowy na placu Krasieńskich wg akwareli Z. Vogla z pocz. XIX w.

na Nowym Świecie żadnych sprawdzonych wiadomości nie mamy. W obydwu tych budynkach występował zespół aktorów „narodowych”. Potrzeba budynku teatru publicznego stawała się z latami coraz istotniejsza. Wreszcie starosta piaseczyński Ryx, odkupił przywilej teatralny od Sułkowskich, którzy jak wiadomo nie zbudowali dla miasta teatru. Namówił go do tego sam król, przyrzekając jednocześnie kredyty na realizację dawno zamierzonego przedsięwzięcia. Nowy teatr stanął w roku 1779 przy placu Komisji, dzisiejszym placu Krasieńskich. Wykonany wg planów architekta Bonawentury Solariego nazywany był początkowo „teatrem publicznym”, później „Wielkim” i wreszcie „Narodowym” od grających w nim aktorów „narodowych” — bo bawili w Warszawie jeszcze i zespoły: francuski, włoski oraz niemiecki. Nazwa Narodowy przyjęła się ostatecznie dla nowego budynku. Zanim jednak powierzono Solarium opracowanie projektu odbył się — jak byśmy dziś powiedzieli konkurs na gmach teatru Narodowego, do którego stanęli wszyscy najlepsi w Polsce architekci tego okresu. Efraim Schröger, Dominik Merlini — twórca Łazienek, August Moszyński, Stanisław Kostka Potocki, Szymon Bogumił Zug

autor kościoła Ewangelickiego oraz Jakub Kubicki autor Belwederu — wszyscy oni szukali możliwie najciekawszego rozwiązania problemu. Przeważały jednak — jak zwykle — sprawy finansowe i wykonawcą został autor najtańszego projektu. Budowa trwał 6 miesięcy, po czym oczom warszawian ukazał się obszerny jednopiętrowy budynek z portyrowym ryzalitem ozdobionym kolumnowym portykiem. Z obu stron gmachu dostawiono w czasie późniejszej przebudowy jednopiętrowe pawilony, w których mieściły się sale ređutowe, a także używano je na garderoby, malarnie dekoracji, sale na próby itp. Sala teatralna była pozbawiona ozdób; miejsca dla widzów dzieliły się na parter stojący, łoże parterowe, pierwszego i drugiego piętra, galerie i paradyz. Łoże od strony widowni wyglądały jak okna pozbawione szyb i ram. Wyjątek stanowiła oszklona łoże królewska. W umieszczonej przed proscenium łoże orkiestry muzycy siedzieli parami, zwróceni twarzami do siebie. Salę oświećlały dwa żyrandole opuszczone z otworów w suficie przed widowiskiem i wciągane po jego zakończeniu oraz trzy rzędy kinkietów umieszczonych pod łożami każdego piętra. Opinie o wyglądzie teatru były u współczesnych dość rozbieżne. Sam Solari skarżył się że nadzór i coraz to nowe pomysły Ryxa „nie dopuszczały przyzwoitej temu teatrowi dać facjaty”. Niemiecki podróżnik Fryderyk Schulz uważał zewnętrzny wygląd budynku za nieładny — jak zresztą większość teatrów europejskich, natomiast chwali wnętrze, zwłaszcza „piękny owal” widowni, „prostotę i dobry smak urządzenia”. Natomiast dramaturg August Kotzebue krytykował warszawski teatr twierdząc, że „budowa” jego „jest zła i niekształtna zewnątrz”. Z bardziej zasadniczych zmian i ulepszeń wprowadzonych do teatru w czasie jego istnienia godne są uwagi rozszerzenie sceny i dobudowanie magazynów i malarni w roku 1791, oraz w roku 1816 całkowite urządzenie widowni. Ponadto odmalowanie na nowo słupów podpierających łoże i ozdobienie ich popiersiami „pierwszych płaszczy dramatycznych różnych narodów”. Łożę królewską dla Aleksandra I-go przeniesiono naprzeciw sceny, ale najważniejszą inowacją były dwa rzędy krzeseł przy orkiestrze i ławki na parterze. „Niebaczny na oczywiste i codzienne straty dyrektor — pisze „Iks” (najbardziej znane grono warszawskich krytyków teatralnych ogłaszało swe



Przedstawienie baletowe w Teatrze Narodowym przy pl. Krasińskich. Obraz nieznanego malarza



Widok placu przed Marywilem, ratuszem i gmachem pod kolumnami wg szytuchu Dietricha z 1829 r.

recenzje w latach 1815—1819 pod takim właśnie wspólnym pseudonimem) — postawił oczekiwane ławki i krzesła najwygodniejsze. Niechętni nawet tej odmianie poznają wkrótce — jeśli ich to obchodzi — ile na tym zyszeze i sztuka i publiczność”. Ostatnie przedstawienie w starym stanisławowskim budynku na placu Krasieńskich, opera Rossiniego *Hrabia Ory*, odbyło się 21 lutego 1833 roku, poczem widowiska przeniesiono do wykończonego już nowego gmachu Teatru Wielkiego. Jednakże stary budynek przetrwał aż do roku 1884, pełniąc rolę składów Banku Polskiego, po czym go zburzono. Z tym budynkiem wiążą się nierozdzielnie dzieje najbardziej bohaterskiego okresu polskiej sceny. Tu grał i reżyserował swoje utwory Wojciech Bogusławski (tu odbyła się premiera jego *Krakowiaków i górali*), tu obok niego grali Świeżawski, Truskolascy, Kudlicz, Ledóchowski, malowali dekoracje Smuglewicz, Plersch, a później urządzali koncerty: wielka Catalani, Chopin, Paganini i wielu, wielu innych.

W kilka niespełna lat po ukończeniu budowy Teatru Narodowego powstały na terenie Łazienek dwa teatry wzniesione także staraniem Stanisława Augusta — które przetrwały do dziś. Są to teatr w Pomarańczarni i Amfiteatr ze sceną



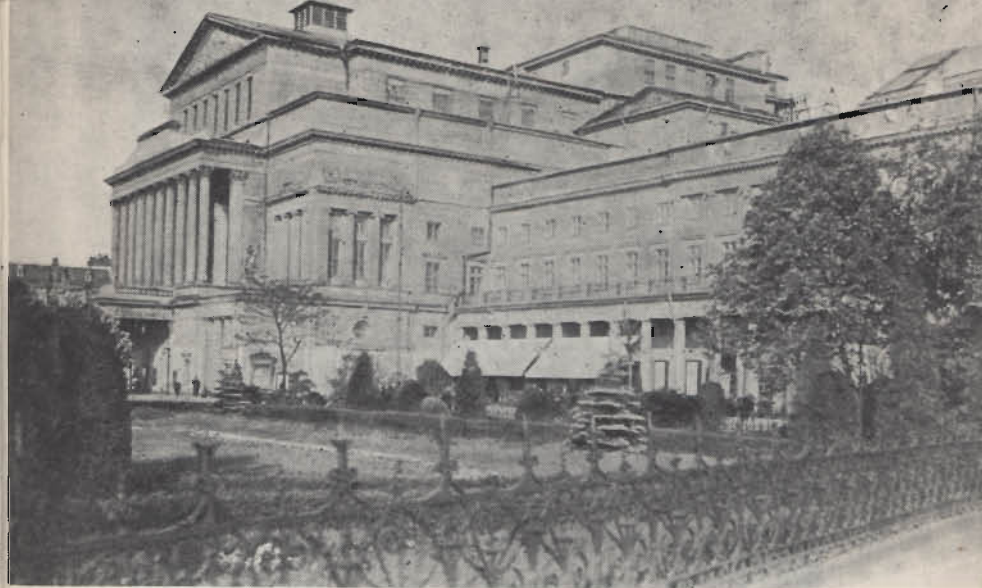
Plac Teatralny wg sitychu z lat siedemdziesiątych XIX w.

na wyspie. Pomarańczarnię zbudował Dominik Merlini w roku 1788. Teatr jest tylko częścią budynku, którego nazwa mówi o jego przeznaczeniu. Bo oranżeria pomyślana jako foyer teatru zajmuje główną część budynku: całą długą na 80 metrów fasadę południową. W części zachodniej mieściły się mieszkania dla personelu obsługującego budynek (ogrodnicy, rzemieślnicy teatralni), we wschodniej — teatr. Nie trzeba chyba na tym miejscu podawać opisu jedyne w Polsce zachowanego niemal bez żadnych zmian teatru wzniesionego w XVIII wieku — jest przecież znany teatromanom. Warto jednak przypomnieć, że prawie cała widownia wykonana jest w drzewie — nie wyłączając rzeźb przedstawiających postacie kobiece trzymające kandelabry, że „wypuklorzeźba” nad sceną wyobrażająca herb królewski jest malowana, że autorem znakomitych, umieszczonych wysoko tuż pod sufitem malowideł — „łoże z których strojne państwo wygląda” — jest królewski malarz Jan Bogumił Plersch i że wreszcie jest to jedyna w kraju do dziś zachowana scena, na której występował Wojciech Bogusławski. Cennym bardzo zabytkiem na miarę europejską, jest drugi królewski teatr w Łazienkach: amfiteatr ze sceną na wyspie wzniesiony w roku 1790 przez Dominika Merliniego



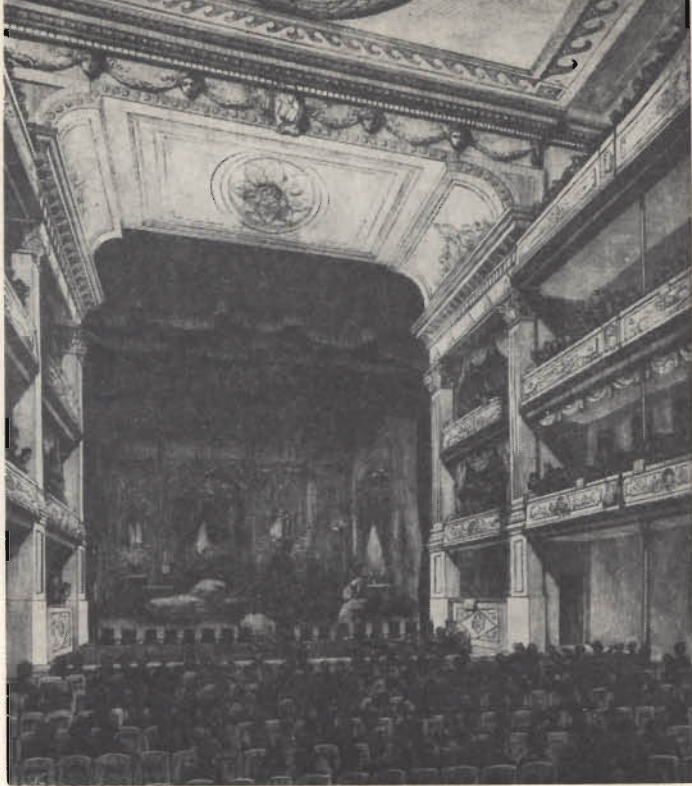
Plac Teatralny wieczorem po spektaklu. Rycina z roku 1873

lub Jana Chrystiana Kamzetzera. Półkolista widownia, pomysłana na wzór antycznej, pomieścić może około 1500 widzów. Parapet jej zdobią posągi najznakomitszych dramaturgów świata (ongiś było ich czternastu, w tym dwaj Polacy Stanisław Trembecki i Adam Naruszewicz) oraz posągi Komedii i Tragedii — dłuta nadwornych rzeźbiarzy Andrzeja Le Brun i Tomasza Righi. Scena znajduje się na sztucznej wyspie. Wzniesione na niej antyczne ruiny (co zresztą nie przeszkadzało stosowaniu kulis, zwłaszcza dla baletów, często tam wystawianych) nie mają nic wspólnego ze sceną starożytnego teatru; są one raczej elementem romantycznego parku. Ukryte z tyłu drewniane budynki to garderoby aktorów. Obydwa teatry łaźniakowskie odegrały większą rolę w życiu teatralnym Warszawy w wieku XIX niż w wieku XVIII. Jako teatry królewskie działały krótko, rozkwitły jako miejsce rozrywek stolicy doby romantyzmu, do czego niewątpliwie przyczyniło się poetycznie piękno starego parku. Na obydwu scenach występowali „aktorowie narodowi” Bogusławskiego, a później dyrekcji Osińskiego i aktorzy „Dyrekcji Teatrów Rządowych”, ich spadkobiercy oraz kontynuatorzy ciągłości trwania zespołu.



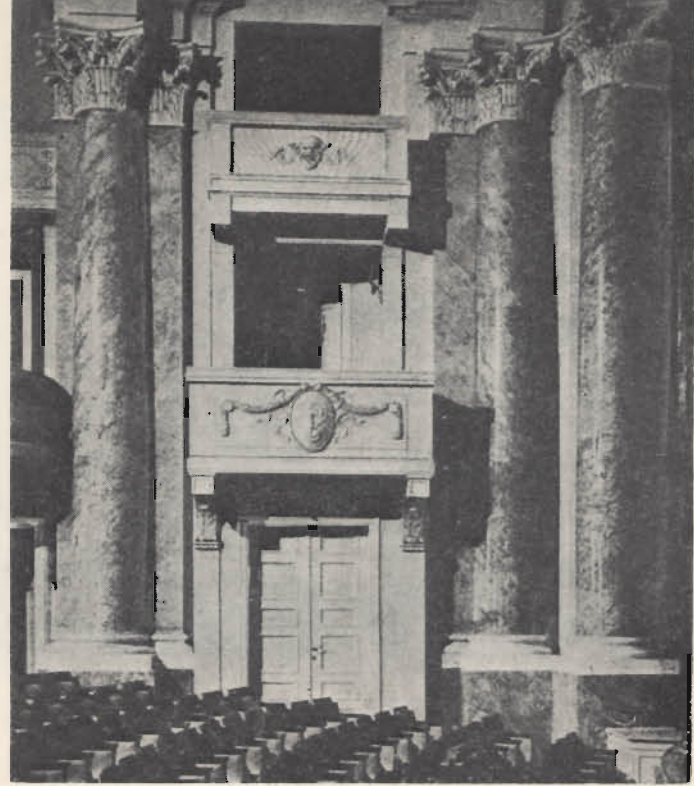
Plac Teatralny na przełomie XIX i XX wieku

Warszawa okresu Królestwa Kongresowego to miasto wchodzące w nowy okres rozwoju gospodarczego i przemysłowego, miasto, które rozbudowuje się i rośnie. Rośnie również liczba widzów w stołecznych teatrach, widzów, wśród których można było spotkać Juliusza Słowackiego, Juliana Ursyna Niemcewicza, Cypriana K. Norwida, Antoniego Malczewskiego autora *Marii* i wielu innych. Teatr Narodowy na placu Krasińskich już nie wystarcza. Powstaje projekt budowy nowego teatru; zapada decyzja uwzględniająca perspektywy rozwoju miasta. Otóż widownia przyszyłej „świątyni Melpomeny” winna pomieścić 3000 widzów. Jest to ilość miejsc dotychczas niebywała. Budowa przyszłego teatru rusza w roku 1826. Zanim jednak powstał znakomity gmach na miejscu dawnego Marywilu, rosłąca nieustannie liczba widzów teatru na placu Krasińskich sprawiła, że w roku 1829 powstał drugi teatr w gmachu Towarzystwa Dobroczynności na Krakowskim Przedmieściu 66 (w zachowanym do dziś budynku widnieje tablica ku czci Marii Curie-Skłodowskiej). Sala była niewielka, niewygodna, mieściła około 300 widzów, ale powodzenie miała od razu ogromne. Ta salka to początek słynnego Teatru Rozmaitości.



Wnętrze Teatru Rozmaitości odbudowane po pożarze w 1883 roku

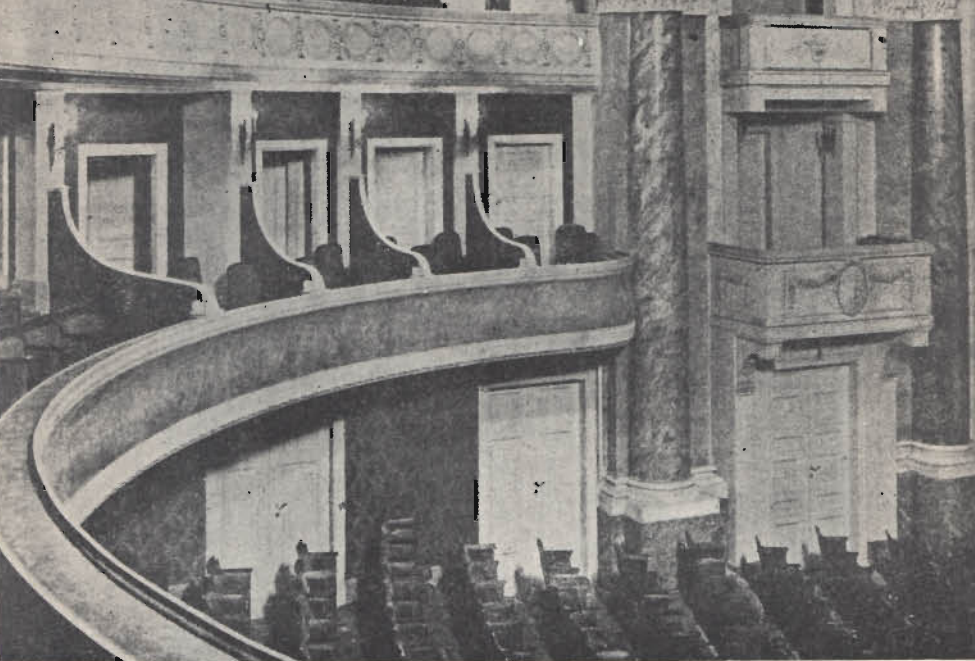
Tymczasem 24 lutego 1833 otwiera swe podwoje dla warszawskiej publiczności Teatr Wielki największy i najpiękniejszy z teatrów stolicy, którego projektowana nazwa brzmiała „Narodowy”. Nie trzeba na tym miejscu opisywać zewnętrznej architektury gmachu, z którego widokiem każdy mieszkaniec miasta żyty jest od dziecka. Warto jednak może podać kilka nazwisk. Autorem projektu jest Włoch Antoni Corazzi, autorami rzeźb: Tomasz Accardi, Konstanty Hegel, Paweł Maliński, Jakub Tatarkiewicz i inni. Gdybyśmy chcieli wejść do teatru, aby dostać się na inauguracyjne przedstawienie *Cyrulika Sewilskiego* z Dobrskim (Almawiwą), Szczurowskim (Bartolo), Aszpergerową (Rozy-na) i innymi, przeszlibyśmy od podjazdu przez portyk głów-



Fragment proscenium z lożą oficjalną Teatru Narodowego odbudowane po drugim pożarze w 1919 roku

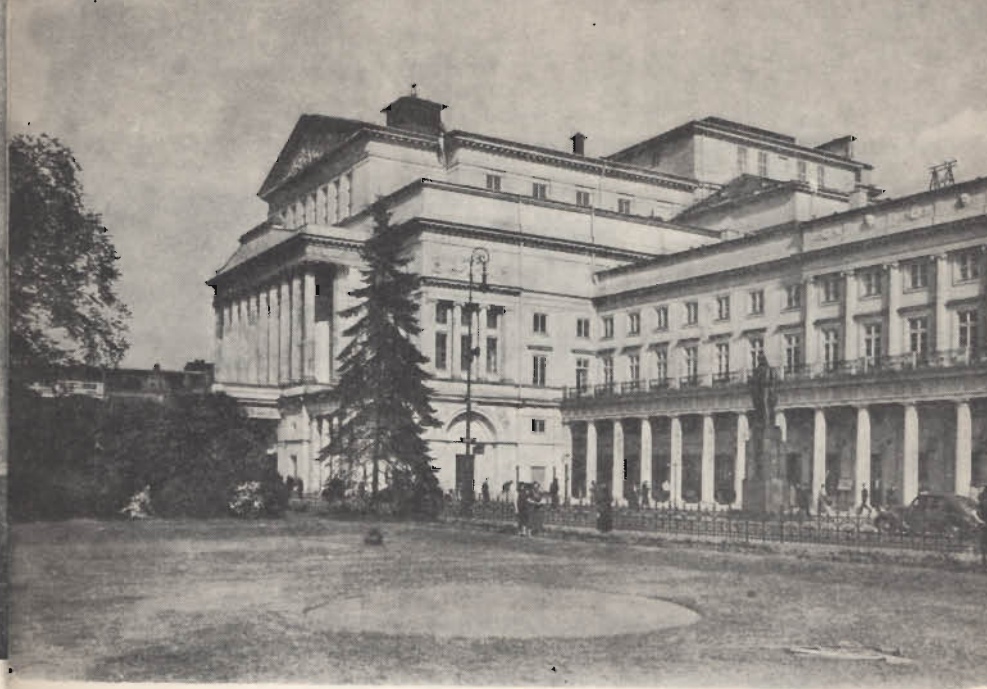
ny dalej przez westybul widz wchodził do poczekalni, korytarzem dostawał się do czterech głównych klatek schodowych z których dwie prowadziły na parter i do sal Redutowych, a dwie na galerię i paradyz. Kasy, poczekalnie i foyer ułożone były symetrycznie do osi głównej budynku. Obszerną salę teatralną obiegały trzy piętra łóż (parteru, pierwszego i drugiego piętra), nad nimi galeria, oraz paradyz z własnymi foyer. Dwupiętrowa loża reprezentacyjna umieszczona naprzeciw sceny, miała własny sufit-baldachim w kształcie muszli.

Kiedy tylko przeniesiono widowiska z placu Krasieńskich na plac Teatralny, ówczesny Prezes Dyrekcji Teatrów, gen.



Widownia Teatru Narodowego w okresie międzywojennym

Rautenstrauch niezwłocznie zapragnął przenieść także Teatr Rozmaitości z Krakowskiego Przedmieścia do wygodniejszego pomieszczenia. Urządzono więc w głównej sali Redutowej Teatru Wielkiego teatr posiadający dwadzieścia dwie loże i 240 krzeseł; razem z miejscami bocznymi, galerią i paradyzem teatr liczył 600 miejsc, a wszystko tak pomyślano aby w razie potrzeby użycia sali na maskaradę — wszystko mogło być w ciągu 24 godzin rozebrane. Ponieważ jednak w teatrze nadal było ciasno, postanowiono bardzo radykalnie zaradzić złemu. Rozpoczęto więc przebudowę garderób i innych pomieszczeń istniejących w prawym skrzydle Teatru Wielkiego, między portykiem głównym a ul. Wierzbową na nową salę. Teatr wzniesiony pod kierunkiem budowniczego L. Kozubowskiego liczył 800 miejsc; pięknie ozdobiony malowidłami przez znakomitego dekoratora teatrów warszawskich Antoniego Sacchettiego (1790—1870) zachwylił Warszawę; powszechnie twierdzono że co do gustu, elegancji i całego urządzenia można było go „sprawiedliwie policzyć



Pomnik Wojciecha Bogusławskiego przed gmachem teatru, Rok 1938

do najpierwszych tego rodzaju w stolicach Europy”. Otwarto go 13 lutego 1836.

Teatr Letni w Ogrodzie Saskim wzniesiony w roku 1870, na czas przebudowy Teatru Wielkiego, w stylu modnych w owym czasie drewnianych willi podmiejskich zwanych pogardliwie „szwajcarskimi szaletami”, zdobył sobie od razu publiczność. Był obszerny mieścił (przed przebudową) 1200 widzów. Drewniana, prymitywnie pomyślana sala miała kilka łóż parterowych, kilkanaście na I piętrze, galerię i paradyz. Parter zapełniały ławki z oparciami, niezbyt zapewne wygodne, a salę oświetlało metalowe koło, z którego wydobywały się płomyki gazu... W roku 1890, na okres robót remontowych w Teatrze Wielkim, przedstawienia opery i dramatu przeniesiono do Letniego, dostosowując go do możliwości użytkowania w zimie. W tym celu zdjęto zewnętrzną obudowę „drewnianych koronek”, a ściany obudowano deskami. Założono też w budynku gazowe ogrzewanie oraz poszerzono korytarze kosztem widowni, co zmniejszyło



Widok Teatru Narodowego odbudowanego po ostatniej wojnie (zdjęcie z roku 1950)

liczbę miejsc z 1200 na 1000. Teatr ten spłonął we wrześniu 1939 roku. Po I wojnie światowej w 1919 roku po raz drugi spłonął Teatr Rozmaitości (pierwszy raz w 1883 roku). Projekt odbudowy powierzono najznakomitszemu z ówczesnych warszawskich architektów, twórcy teatrów Polskiego i Nowoczesnego, Czesławowi Przybylskiemu. Zasadniczym problemem tej przebudowy było usprawnienie teatru pod względem funkcjonalnym. Wykonanie samodzielnego wejścia do teatru, pod podcieniami od strony placu Teatralnego oraz urządzenie obszernych i wygodnych szatni na parterze — oto najbardziej zasadnicze innowacje i udogodnienia jakie osiągnięto. Ale nie było to wszystko: rozszerzono ponadto zaplecze sceny — która pozostała w tym samym miejscu co dawna scena Rozmaitości — unowocześniono ją tylko, instalując tarczę obrotową, w dziedzińcu zaś dobudowano garderoby aktorskie. Całkowicie nowa widownia o pojemności 900 miejsc składała się z miejsc parterowych (krzesła) z pierwszego piętra, na którym znajdowało się kilka łóż po obu stronach amfiteatru środkowego, oraz z II piętra zajętego przez galerię. Było to zerwanie z tradycyjną formą widowni teatru XIX wieku, o którym architekt myślał wyraźnie jeszcze projektując wnętrze teatru Polskiego. Pewnym ustępstwem na rzecz tradycji były łoże I piętra po obu stronach sceny, ujęte w dwie stiukowe kolumny

z korynckimi głowicami. Tak pomyślane łoże reprezentacyjne zdobiły saską Operalnię, pierwszy budynek, w którym wystąpili w Warszawie „aktorzy narodowi”. Tradycyjne było również ujęcie portalu sceny w dwie kolumny tego samego porządku. Malowidła ścienne wykonał Wicenty Drabik, rzeźby na pułapie widowni Zygmunt Otto, a wóz Apollina zdobiący plafon, artysta malarz Zygmunt Kamiński. Teatr otwarto 3 października 1924 roku w obecności Prezydenta Rzeczypospolitej Stanisława Wojciechowskiego. Otrzymał nazwę „Narodowy”, podobnie jak pierwszy zespół aktorów polskich, jak budynek starego teatru na placu Krasińskich, jak pierwotnie teatr Wielki. Został spadkobiercą pierwszego teatru Narodowego, co podkreślał stojący od roku 1937 przed teatrem pomnik Wojciecha Bogusławskiego, dłuta Jana Szczepkowskiego. W grudniu 1928 roku został otwarty w salach ređutowych Teatr Nowy — druga scena Teatru Narodowego o charakterze kameralnym (miała 253 miejsc).

Druga wojna światowa przyniosła nienotowane w dziejach zniszczenie miasta, a z nim i obu teatrów: Wielkiego i Narodowego. Już jednak w grudniu 1945 roku Rząd Polski doceniając wartość artystyczną i rolę kulturalną budynku postanowił podjęcie prac zabezpieczających i przygotowawczych do odbudowy obydwu teatrów. Obiekt przejęło Wojsko Polskie. Pracę nad odbudową teatru Narodowego powierzono arch. Romualdowi Guttowi, który teatr i sale Redutowe odbudował w niespełna dwa lata. Wnętrze teatru zostało zmienione, uproszczone. Nie przypomina ono ani dawnych Rozmaitości, ani projektu Przybylskiego. Na widowni skasowano łoże, zwiększono liczbę miejsc, sufit ozdobiono plafonem pędzla Jana Sokołowskiego oraz poprawiono, unowocześniono techniczne urządzenia sceny. Sceny, pozostającej na tym samym miejscu co scena Rozmaitości, na której występowali Alojzy Żółkowski, Wincenty Rapacki, Bolesław Leszczyński i Helena Modrzejewska.

REDAKCJA: STANISŁAW TACZANOWSKI
WYDAWCA: TEATR NARODOWY W-WA
DOM SŁOWA POLSKIEGO. ZAM. 837/A
WYDANIE I L-18 CENA 3.— ZŁ

LEON KRUCZKOWSKI

PRZYGODA Z VATERLANDEM

Sztuka w sześciu odsłonach

Osoby w kolejności pojawiania się na scenie:

Karol Hummel
WŁODZIMIERZ KMICIK

Sekretarz konsulatu
MICHAŁ PLUCIŃSKI

Daubmann
LECH MADALIŃSKI

Daubmannowa *D. Wodyńska*
JANINA NICZEWSKA

Truda, służąca Daubmannów
HALINA MICHALSKA

Bumüller, kapitan rezerwy
JAN CIECIERSKI

Seidenstoss, nauczyciel gimnastyki
HENRYK SZLETYŃSKI

Merkle, przywódca SA w Endingen
WŁADYSŁAW KACZMARSKI

Elza Heedberg *K. Kamińska*
IRENA KRASNOWIECKA

Dr Böhme, korespondent prasowy
IGNACY MACHOWSKI

Burmistrz Hincke
KAZIMIERZ WICHNIARZ

Riedinger, radca policyjny
MIECZYSLAW MILECKI

Woźny magistratu
WAĆLAW IZDEBSKI

Pan Y
KAROL LESZCZYŃSKI

Pani X *I. Walterówna*
ZOFIA LINDORFÓWNA

Krüger
JAN KOECHER

Krügerowa
HELENA GALIŃSKA

Pan w makintoszu
STANISŁAW ZACZYK

Rzecz dzieje się jesienią 1932 r. w Niemczech,
I odsłona w konsulacie niemieckim w Neapolu

Scenografia
EUGENIUSZ MARKOWSKI

Reżyseria
KAZIMIERZ DEJMEK

Asystent scenografa
JAN KRZEWICKI

Asystenci reżysera
MIROSLAW WAWRZYŃIAK (PWST)
JERZY GRZEGORZEWSKI (PWST)
EWA MORYCIŃSKA

CZWARTA PREMIERA W SEZONIE 1962/63
27 lutego 1963 r.