



Rok założenia 1922
TEATR ŚLĄSKI IM. ST. WYSPIAŃSKIEGO
odznaczony Orderem Sztandaru Pracy I Kl.
KATOWICE

LEON KRUCZKOWSKI
„PIERWSZY DZIEŃ WOLNOŚCI”

SEZON 1973/74

DYREKTOR
EDWARD SZYKSZNIA
KIEROWNIK ARTYSTYCZNY
IGNACY GOGOLEWSKI
KIEROWNIK LITERACKI
WILHELM SZEWCZYK



LEON KRUCZKOWSKI

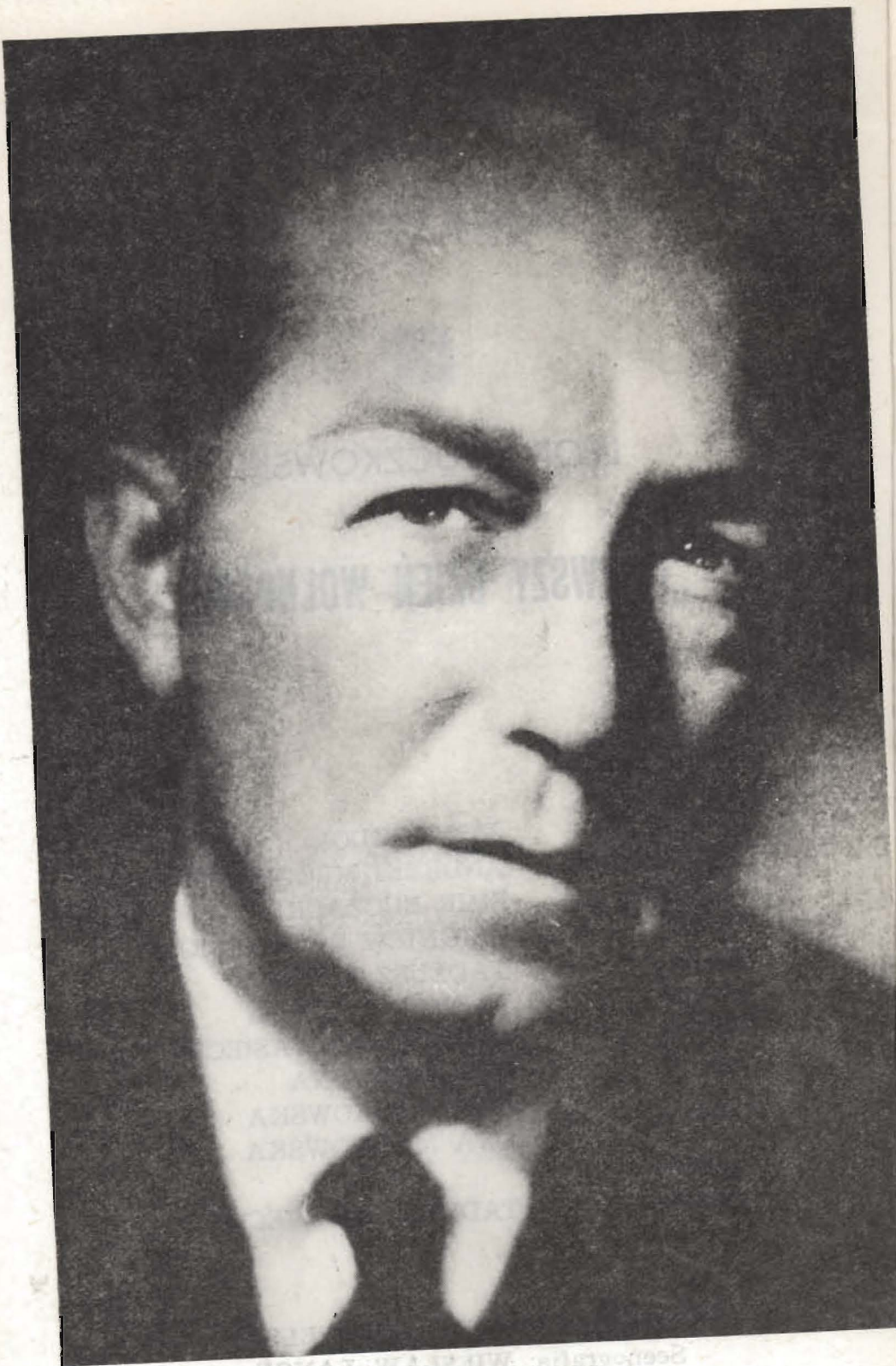
„PIERWSZY DZIEŃ WOLNOŚCI”

OBSADA:

Jan	JAN BÓGDOŁ
Michał	ANDRZEJ MROZEWSKI
Hieronim	EMIR BUCZACKI
Paweł	ZBIGNIEW BOGDAŃSKI
Karol	TADEUSZ MADEJA
Anzelm	BOGDAN POTOCKI
Doktor	MIECZYŚLAW JASIECKI
Inga	EWA DECÓWNA
Luzzi	EWA DAŁKOWSKA
	EWA MARKOWSKA
Lorchen	X X X
Grimm	TADEUSZ SZANIECKI

Reżyseria: **TADEUSZ RINGWELSKI**
Scenografia: **WIESŁAW LANGE**
Asystent reżysera: **BOGDAN POTOCKI**





LEON KRUCZKOWSKI

1900 - 1962

LEON KRUCZKOWSKI urodził się 28.VI.1900 r. w Krakowie, w rodzinie introligatora. Po ukończeniu studiów na Wydziale Chemii Wyższej Szkoły Przemysłowej, pracował w przemyśle i szkolnictwie zawodowym. Z tego okresu pochodzi jego debiut poetycki.

W 1928 r. wydał tom wierszy pt. „Młoty nad światem”.

W 1932 — powieść „Kordian i cham”, która przyniosła mu rozgłos i trwałą pozycję w literaturze polskiej.

W 1935 ukazała się druga jego powieść — „Pawie pióra”.

W 1937 — „Sidła”, uznane przez niektórych krytyków przed wojną za czołowe dzieło pisarza.

W 1935 r. — za namową Leona Schillera — Kruczkowski dokonał adaptacji dramatycznej „Kordiana i chama”. Prapremiera tej adaptacji odbyła się w tym samym roku w warszawskim Teatrze Komedia.

Pierwszym oryginalnym dziełem dramatycznym Kruczkowskiego była — napisana i wystawiona na scenie w 1935 r. — sztuka pt. „Daubmann albo Bohater naszych czasów”. Tekst tego utworu, zaginiony długo i odnaleziony na rok przed śmiercią autora, uległ jeszcze wielu przeróbkom i w nowej wersji drukowany był w 1962 r. w „Dialogu” oraz grany w kilku teatrach pt. „Przygoda z Vaterlandem”.

Kruczkowski był w okresie międzywojennym jednym z czołowych pisarzy polskiej lewicy. Dał się poznać również jako wybitny publicysta. Szczególnie duże rozgłoszyszyły jego artykuły: „Dlaczego jestem socjalistą”, „Człowiek i powszedniość” i „W klimacie dyktatury”.

W 1939 r. Kruczkowski — jako oficer rezerwy — powołany został do wojska i wziął udział w kampanii wrześniowej. Aż do 1945 r. przebywał w oflagach — Arnswalde i Groos Born, gdzie prowadził m. in. amatorski teatr. Miało to, jak się okaże, duże wpływy na dalsze zainteresowania i działalność literacką pisarza. O ile przed wojną Kruczkowski był przede wszystkim powieściopisarzem, o tyle po wojnie — przede wszystkim dramaturgiem.

W 1948 r. napisał „Odwety”.

Światowy rozgłos przyniosły mu jednak następne jego sztuki: „Niemcy” — jeden z najwartościowszych utworów polskiej powojennej dramaturgii, przetłumaczony na kilkanaście języków i wystawiany na scenach wielu krajów (1949), „Juliusz i Ethel” (1954), „Odwiedziny” (1955), „Pierwszy dzień wolności” (1960) i „Śmierć gubernatora” (1961).

Za „Niemców” Kruczkowski otrzymał w 1950 r. Państwową Nagrodę Artystyczną I stopnia oraz — w 1953 — Międzynarodową Nagrodę Leninowską „Za

utrwalanie pokoju między narodami". Za całokształt działalności pisarskiej i społecznej natomiast odznaczony został w 1945 r. Orderem Budowniczego Polski Ludowej, a za całokształt twórczości literackiej — w 1955 — po raz drugi Państwową Nagrodą Artystyczną I stopnia. Kruczkowski rozwijał w Polsce Ludowej ożywioną działalność społeczną i polityczną. W latach 1945—1948 był wiceministrem Kultury i Sztuki, w latach 1949—1956 — prezesem ZG ZLP, a także członkiem Światowej Rady Pokoju, od 1947 r. — nieprzerwanie aż do swej śmierci — posłem na Sejm i działaczem partyjnym. Był również aktywny jako publicysta. W swych artykułach (opublikowanych m. in. w dwu tomach w r. 1950 i 1954) podejmował aktualne problemy życia literackiego i kulturalnego.

W 1961 r. napisał zbiór nowel pt. „Szkice z piekła uczciwych”, które wydane zostały już po śmierci pisarza — w 1963 r.

Zmarł 1.VIII.1962 r. w Warszawie.



KRUCZKOWSKI

o „Pierwszym dniu wolności”

„Podstawowym konfliktem mojej dramaturgii (więc i »Pierwszego dnia wolności«) jest konflikt tragiczny między humanistycznymi dążeniami i usiłowaniami człowieka a prawami rozwoju społecznego, prawami historii”.

„W mojej sztuce próbuję przeprowadzić jakby »weryfikację« pojęcia wolności. Dokonują tej »weryfikacji« ludzie, którzy właśnie odzyskali wolność i przymierzają ją do rzeczywistości...”

Paweł i Jan reprezentują niejako dwie koncepcje wolności. Jedna — to formuła wolności anarchistycznej, społecznej: »chcę — znaczy — mogę«. Druga formuła określa wolność jako prawo wyboru postępowania. Jan, który wybrał pewien sposób postępowania w stosunku 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... Pełne otwarcie pola dla humanistycznych uczuć między ludźmi będzie możliwe dopiero po usunięciu konfliktów społecznych i konfliktów między narodami, jedne i drugie są zresztą ze sobą tak lub inaczej związane”.

„Pamiętnik Literacki“ nr 4, 1964

O wolności

Encyklopedyczna definicja wolności brzmi:

1. „niezależność jednostki i swoboda jej postępowania, ograniczona jedynie podobną swobodą innych jednostek”,
2. „niezależność od wewnętrznego i zewnętrznego przymusu”.



MENANDER:

„Żyjemy nie tak, jak byśmy chcieli, lecz tak, jak możemy”.

J. W. GOETHE:

„Wolność jest niczym innym, jak tylko umożliwieniem rozsądnego postępowania we wszystkich okolicznościach”.

J. P. SARTRE:

„Wolność polega na tym, aby rozpatrywać śmiało każdą sytuację w jaką człowiek wpakuje się z własnej i nieprzymuszonej woli i brać na siebie wszelką, wynikłą tu odpowiedzialność”.

LEON KRUCZKOWSKI:

„Słowo w o l n o ś ć — czyż w wielkim sporze naszych czasów nie jest ono jednym ze słów najczęściej i najdwuznaczniej używanych? Wolność — bożyszcze 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 przekłętą 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 zwycięstwu.

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 dowiadywałem się o tym codziennie...

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

RÓŻNE WERSJE WOLNOŚCI

*Rozmowa z reżyserem
Tadeuszem Ringwelskim*

Pytanie: Od powstania „Pierwszego dnia wolności” upłynie w roku bieżącym piętnaście lat a przecież ten znakomity utwór sceniczny autora „Niemców” stał się już sztuką klasyczną, dość często grywaną w teatrach polskich, znaną również za granicą. W jaki sposób to „brzemie” tradycji scenicznej, jaka nad utworem ciąży, przeszkadzało Panu (czy też pomagało) w pracy nad spektaklem?

Odpowiedź: Sytuacja taka, jeśli nawet nie utrudnia pracy reżyserowi nowego spektaklu dobrze znanej sztuki, to w każdym wzmacnia lęk, czy praca jego, nie idąca znanymi tropami, dobrze przysłuży się sztuce, czy publiczność przyjmie jego intencje z pełnym zrozumieniem, choć mogła się przecież przywiązać do jakiegoś wcześniejszego spektaklu danej sztuki.

Pytanie: Wspominał pan o pracy, nie idącej znanymi tropami. Czy ma to oznaczać...

Odpowiedź: Rzecz jasna ambicją każdego reżysera jest stworzenie nowej ramy scenicznej dla zadomowionej w naszych teatrach sztuki, pragnienie wyzwolenia się spod wpływów, które niejednokrotnie mogą być bardzo sugestywne. Nie należy tego jednak robić za wszelką cenę. Czasem wielką sztuką jest przypomnienie i wierne odtworzenie czyjegoś wcześniejszego doskonałego wzoru. W wypadku „Pierwszego dnia wolności” mamy do czynienia z problemami o znaczeniu uniwersalnym, które jednak można i trzeba przedstawiać wciąż inaczej, na co decydujący wpływ ma perspektywa czasu. Im bliżsi byliśmy tamtym godzinom, stanowiącym kanwę wydarzeń scenicznych, tym więcej byliśmy przywiązani do konkretów owego okresu. Ale Leon Kruczkowski pragnął w sztuce swej wypowiedzieć sprawę, mającą znaczenie ogólniejsze, nie powiązane jedynie z danym konkretem historycznym. Chodziło o różne wersje wolności i chodziło o konfrontację postaw moralnych. Trzeba więc było wielu lat oddalenia od owego pierwszego dnia wolności, by mógł się on pojawić w formie dramatycznej z tymi właśnie bardziej ogólnymi problemami. Ma zapewne również rację Roman Szydlowski, gdy w swojej książce „Dramaturgia Leona Kruczkowskiego” zwraca uwagę na pewne fakty zaistniałe po roku 1956 w życiu publicznym, w tym także w środowisku literackim, „które wpłynąć musiały na osobowość pisarza” i które niewątpliwie nadały ów bardziej ogólny

kierunek przemysleniom wybitnego moralisty, jakim był Kruczkowski w swej twórczości.

Pytanie: Tamta perspektywa czasu potrzebna była autorowi. Tymczasem od chwili powstania sztuki upłynęło znowu 15 lat.

Odpowiedź: I to właśnie trzeba w pracy nad sztuką uwzględnić. Spoglądając na wydarzenia w niej zawarte z perspektywy trzydziestu już lat, z tym większą ostrością dostrzegamy właśnie jej głębszy humanistyczny sens. Nie znaczy to oczywiście, by przez jego zaakcentowanie zatarty się historyczne kontury postaci a więc by miały one być jedynie alegoriami pewnych postaw moralnych według jakichś wzorów antycznych. Byłoby to sprzeczne z poglądami Kruczkowskiego-marksisty. Postawy moralne zawsze miały i mieć będą swoje społeczne uwarunkowanie a więc w szerszym tego słowa rozumieniu historyczne. Dlatego nie bez znaczenia są dla nas również i te podane nam przez bohaterów sztuki fragmenty ich życiorysów, ich samookreśleń, ich poglądów na tamten właśnie dzień. Gdyby sztuka była pozbawiona swego wyraźnego historycznego tła, postępowanie Jana czy Ingi czy jeszcze innych osób nie miałyby żadnego uzasadnienia moralnego.

Pytanie: Wynika z tego zatem, że zwracając pilną uwagę na to, co w sztuce jest konfrontacją postaw moralnych a więc w pewnym sensie uniwersalne, nie zamierza pan problematyki tej odrywać od mocno zarysowanego tła historycznego.

Odpowiedź: Nie, gdyż byłoby to również przeciwne myśleniu Kruczkowskiego, który swą wiedzę o życiu, o postawach ludzkich pogłębiał w oparciu o konkretne fakty historyczne. Z biegiem lat jednak w wielu utworach literackich tło historyczne, będące czymś najciekawszym dla świadków epoki, zaczyna blednąć, staje się dosłownie tłem, na plan pierwszy zaś wysuwają się problemy, dzięki którym utwór ten funkcjonuje w naszej wyobraźni jako dzieło nadal żywe. Tak właśnie jest również z „Pierwszym dniem wolności” czyli z historią różnych wersji wolności, ukazanych w starciu różnych postaw moralnych.



EWA DALKOWSKA

EWA DECÓWNA



Roman Szydlowski

PYTANIA PISARZA MYŚLĄCEGO

Kruczkowski interesował się zawsze najważniejszymi problemami społecznymi i politycznymi swego czasu. Ale nigdy nie dawał gotowych rozwiązań i stereotypowych, normatywnych odpowiedzi. Raczej stawiał pytania, stawiał je swym widzom, pozostawiając odpowiedzi tym, którzy się nad problemami przez niego postawionymi zastanawiali.

Tak było już w pierwszej jego sztuce, napisanej przed wojną. „Sprawa Daubmanna”, grana później również pt. „Przygoda z Vaterlandem” opierała się na autentycznym fakcie. Rzeczywiście istniał w Niemczech taki aferzysta, niebieski ptaszek, który potrafił wprowadzić w błąd naiwnych rodaków, żerując na ich nacjonalistycznych nastrojach. Kruczkowski posłużył się aferą Daubmanna dla zadania pytania, które go wtedy pasjonowało: jak to się dzieje, że prymitywna i kłamiwa i byle jak zesztukowana ideologia narodowego socjalizmu zdobyła sobie w Niemczech tak wielką ilość zwolenników? Sztuka nie daje odpowiedzi na to pytanie, lecz analizuje samo zjawisko i jej źródła, pozwalając wyciągnąć wnioski uważnemu i bacznemu obserwatorowi.

Podobnie było po wojnie, kiedy po obozowym doświadczeniu jakie Kruczkowski wyniósł ze swej działalności w jenieckim teatrze, rozpoczął na nowo działalność dramatopisarską w Polsce Ludowej. Tym razem centralnym problemem powojennego polskiego życia była bratobójcza walka pomiędzy zwolennikami i wrogami ludowej władzy. Kruczkowski mógł znowu napisać sztukę z frontu walki. Mógł uczynić osią konfliktu (podobnie jak Andrzejewski w „Popiele i diamencie”) samą próbę zabójstwa wybitnego działacza partyjnego. Ale on wolał badać inną sprawę: jak to się stało, że młody obalany chłopiec mógł wziąć na siebie straszny czyn zamordowania człowieka, którego nie znał, lecz o którym miał prawo i obowiązek sądzić a nawet wiedzieć, że kierują nim najszlachetniejsze pobudki ideowe? I dlaczego znacznie ważniejsza od samej sceny nieudanego zamachu na dyrektora Jagmina jest rozmowa pomiędzy Jagminem i Julkiem, jaka toczy się w „Odwetach” bezpośrednio po nieudanej próbie zamordowania dyrektora. Być może, iż sytuacja, w której syn zabić ma ojca (nie widząc, że strzela do swego rodziciela) robi dziś wrażenie nienaturalnej i sztucznej. A jednak Kruczkowski miał tu wyraźny cel. Chciał nadać stosunkom pomiędzy niedoszłym mordercą i jego ofiarą symboliczny charakter ojcobójstwa. Ta metafora na-

leżała także do pytań, jakie stawiał ówczesnemu społeczeństwu polskiemu autor „Odwetów”. Odnosiła się do bratobójczych walk, jakie toczyły się wtedy w wielu częściach kraju.

Kiedy po ustabilizowaniu się sytuacji politycznej w Polsce stanęło na porządku dziennym nowe ułożenie naszych stosunków z sąsiadami, a szczególnie z Niemcami, Kruczkowski pisze jedną ze swych najlepszych sztuk pt. „Niemcy” I znowu unika szablonu, unika stereotypowego postawienia problemu. „Niemcy” nie są dramatem wymierzonym przeciwko hitlerowcom. Ta sprawa była podówczas w Polsce dla każdego dostatecznie jasna. Nie było tu niczego nowego do odkrycia. Kruczkowski zadaje sobie (a także Niemcom) zupełnie inne pytanie: jak to się stało, że hitlerowcom udało się steroryzować całe społeczeństwo niemieckie, które stawiało faszystowowi i jego okrutnym zbrodniom tak słaby opór? Część tego problemu postawił Kruczkowski jeszcze w „Sprawie Daubmanna”. Ale tam chodziło o drobnomieszczactwo i pewną część bogatego mieszczaństwa, które zawsze ulegało łatwo nacjonalistycznym ciągotom. W „Niemcach” natomiast sięga Kruczkowski znacznie wyżej. Bohaterem sztuki nie jest przeciętny drobnomieszczanin, czy mieszczuch niemiecki. Jest nim wybitny intelektualista, uczony światowej sławy profesor Sonnenbruch. Nie jest on wcale zwolennikiem hitleryzmu. Wręcz przeciwnie, uważa się za jego przeciwnika, obce mu są idee i metody władców III Rzeszy. Uważa się za wewnętrznego emigranta i wstydzi się tego, co Niemcy robią w Europie. A jednak, obiektywnie rzecz biorąc, pomaga on hitlerowcom swoją biernością, posłuszeństwem, poddaniem się faszystowskiej machinie. Kiedy jego asystent, komunista, ucieka z obozu koncentracyjnego szukając schronienia u swego mistrza rozmowa ucznia z profesorem jest bardzo gorzka. Profesor Sonnenbruch musi przyjąć do wiadomości, że jego odkrycia naukowe nadużywane są przez hitlerowców dla celów wojny, a nawet ludobójczych. I kto wie, czy do zwycięstwa hitleryzmu i wzmocnienia jego siły odpornej nie przyczynili się bardziej owi szlachetni intelektualiści, umywający ręce i nie biorący czynnego udziału w zbrodniach, lecz oddający swe mózgi do dyspozycji zbrodniarzy, aniżeli sami brutalni oprawcy. Tak zwany „problem Sonnenbrucha” stanowi jedno z owych wielkich pytań Kruczkowskiego, które nie straciło swojej aktualności po dzień dzisiejszy.

Związany ze swoim czasem, szybko zwrócił Kruczkowski uwagę na to, co działo się w Polsce wokół niego. Obrachunek z wojną i wojną domową zakończył w „Odwetach” i „Niemcach”, teraz szukał najważniejszych problemów, związanych z życiem i przemianami, dokonującymi się w Polsce Ludowej.

Jerzy Borejsza określił kiedyś polską rewolucję mianem „łagodnej”. Ale wrogowie rewolucji nie poddali się w Polsce bez walki. Przyznać jednak trzeba, że fronty nie przebiegały w Polsce tak jasno i wyraźnie, jak w Rosji, że polska rewolucja różniła się od rosyjskiej. Nie było w Polsce tak głębokich różnic klasowych jak w Rosji i może dlatego konflikty nie były tak gwałtowne. Kryzys 1929 roku dotknął silnie zarówno polskie ziemiaństwo, jak i burżuazję; znaczna jej część zdobyła już w okresie międzywojennym nowe zawody przechodząc w skład intelligen-



EWA MARKOWSKA

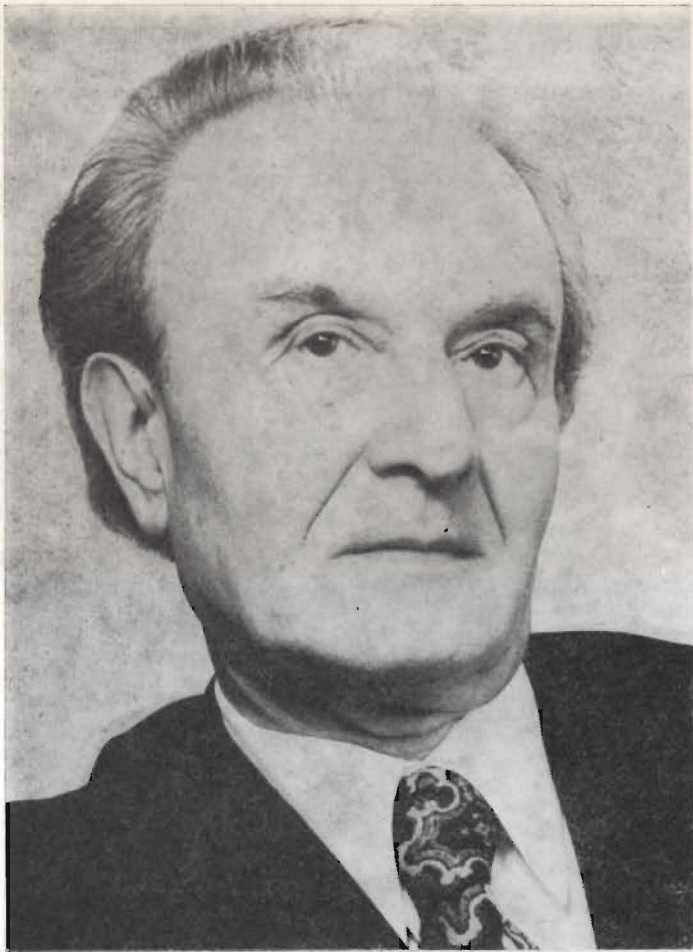
ZBIGNIEW BOGDAŃSKI



JAN BÓGDÓŁ

EMIR BUCZACKI



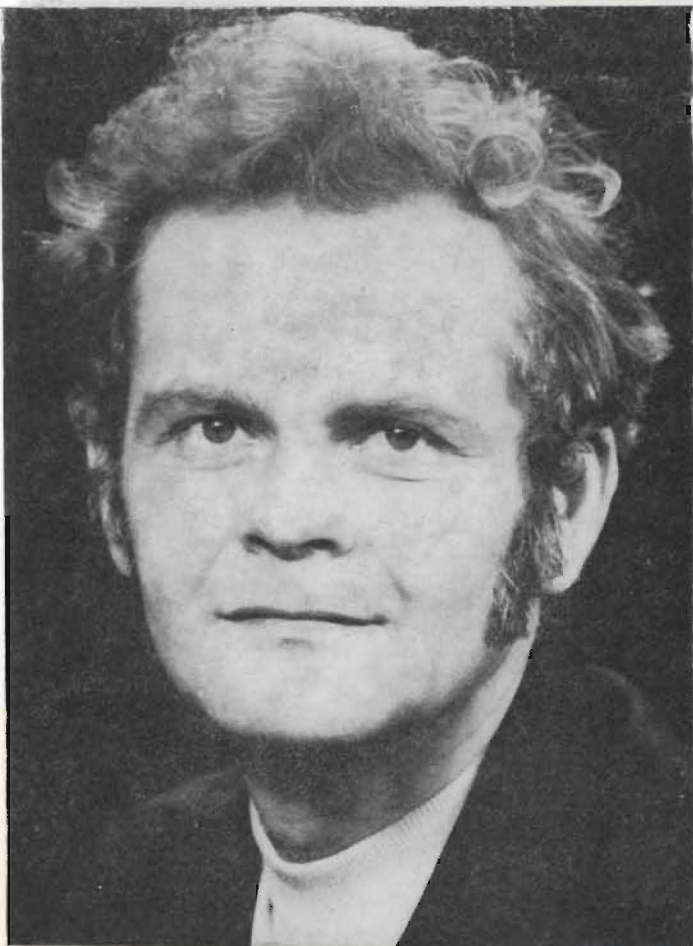


MIECZYSLAW JASIECKI

JAN BOGDAN

TADEUSZ MADEJA

EMIR BUCZACKI



cji. Toteż kiedy rewolucja zwyciężyła, samo kryterium pochodzenia klasowego nie mogło być decydującym dla oceny postawy człowieka. Dzieci ziemian znajdowały nieraz drogę do ruchu komunistycznego, jak Maria Jarochowska, znana pisarka partyjna, której osobiste przeżycie w rodzinnym majątku stało się punktem wyjścia dla sztuki Leona Kruczkowskiego pt. „Odwiedziny”.

Sztuka nie była najlepsza. Kruczkowski nie potrafił poradzić sobie z bardzo trudnym i skomplikowanym zagadnieniem. Nie umiał, a może nie chciał dać jednoznacznej odpowiedzi na pytanie, jak traktować dzieci ziemian, które pragną normalnie włączyć się do życia i pracy w Polsce Ludowej, mając jak najuczciwsze, jak najrzetelnější zamiary. Dziś sprawa ta jest dla nas oczywista, lecz wtedy sztuka była tak antydogmatyczna, że nie pozwolono jej wystawić. Nie chciano zadawać tego pytania społeczeństwu.

Zniechęcony niepowodzeniem, jakie poniósł przy podejmowaniu współczesnej problematyki krajowej, sięgnął Kruczkowski po wielki temat związany z polityką światową. Początek lat pięćdziesiątych stał pod znakiem zimnej wojny i zaostrzającego się antagonizmu pomiędzy światem kapitalistycznym i socjalistycznym. Słynna była podówczas tak zwana „sprawa Rosenbergów”, niewinnie skazanych na śmierć i zamordowanych na krześle elektrycznym bojowników o pokój. Kruczkowski nie napisał sensacyjnej sztuki o pomyłce amerykańskiej sprawiedliwości i mordzie w majestacie prawa. Interesowało go znowu zupełnie co innego. Chciał wiedzieć skąd Juliusz i Ethel czerpali siłę dla swej bohaterskiej postawy. Byli młodzi, mieli dzieci, kochali się, a jednak woleli umrzeć, niż zdradzić.

Ostatnie lata życia Leona Kruczkowskiego — to borykanie się z wielkim problemem przyszłości krajów socjalistycznych. XX Zjazd KPZR odsłania kulisy błędów i wypaczeń, jakie pojawiły się w okresie kultu jednostki w pierwszym kraju zwycięskiej rewolucji socjalistycznej. Wrażliwe sumienie komunisty nie pozwala Kruczkowskiemu przejść do porządku dziennego nad tym tragicznym problemem. Poświęca mu swoje ostatnie sztuki, zastanawiając się w nich nad granicami wolności i nad wewnętrznościami władzy. Ubiera bohaterów „Pierwszego dnia wolności” i „Śmierci gubernatora” w kostiumy historyczne, lub też przenosi akcję w odległe regiony geograficzne. Ale kiedy wczytamy się w te dramaty, rozumiemy doskonale, że chodzi tu o nasze sprawy. „Pierwszy dzień wolności” nie jest obrachunkiem z wojną i jej problemami. To raczej polemika z egzystencjalistami i egzystencjalizmem, przeprowadzona na materiale z czasów wojny. Również w „Śmierci gubernatora” nie chodzi wcale o stosunki w Południowej Ameryce, lecz o pytanie jak postępować będzie ów więzień-rewolucjonista, kiedy władza znajdzie się w jego rękach. Czy uniknie błędów i zbrodni, które tak tragicznie zaciążyły na historii ostatnich dziesięcioleci i co należy uczynić, by zabezpieczyć socjalizm na przyszłość przed powtórzeniem się tego rodzaju wypaczeń?

Oryginalna struktura intelektualna sztuk Kruczkowskiego pociąga za sobą określone konsekwencje formalne. Nieraz zastanawiało nas dawniej, że nie kładzie on głównego nacisku na akcję, działanie, pozwalając sobie nieraz na świadome zwolnienie tempa,



ANDRZEJ MROŻEWSKI

BOGDAN POTOCKI



TADEUSZ SZANIECKI

a nawet całkowite zatrzymanie biegu wydarzeń. Było to pozornie wręcz sprzeczne z założeniami konstrukcji dramaturgicznej, która wymaga stałego narastania napięcia, aż do finalnej kulminacji. Dziś wiemy, że Kruczkowski nie przywiązywał wagi do potocznego prawdopodobieństwa sytuacji. Zależało mu na głębokiej prawdzie życia. I dlatego najcenniejszą częścią jego dramaturgii, która najlepiej wytrzymała próbę czasu, są owe dialogi filozoficzne i moralne, jak rozmowa profesora Sonnenbrucha z Petersem z „Niemców”, końcowe rozmowy Juliusza i Ethel, dialogi Jana, Ingi i Anzelma z „Pierwszego dnia wolności”, czy wielka scena rozmowy Więźnia z Gubernatorem z ostatniej zakończonej sztuki Kruczkowskiego.

W „Pierwszym dniu wolności” Inga pyta Jana: „Świat powinien być zrozumiały, tak czy nie?”. Otrzymuje na to pytanie odpowiedź, która mogłaby być programowym oświadczeniem autora, jego credo twórczym: „Chyba tak. Chciałbym jednak, żeby w nim było zawsze cośkolwiek ze znakiem zapytania.”

ROMAN SZYDŁOWSKI

BOLESŁAW SURÓWKA

O TADEUSZU KALINOWSKIM

Choć upłynęło już prawie pięć lat od jakże przedwczesnego zgonu Tadeusza Kalinowskiego, to jednak pamięć o nim — jako o jednym z najwybitniejszych aktorów, jakich gościła na swych deskach w okresie powojennym scena Teatru im. St. Wyspiańskiego — jest nadal żywa. I to zarówno wśród ludzi teatru, jak i wśród szerokich warstw publiczności, pamiętającej ciągle kreacje sceniczne tego znamenitego aktora, zawsze wybitne i rozslawiające imię naszego teatru — nie tylko zresztą katowickiego, bo i sosnowieckiego gdzie Tadeusz Kalinowski przez jakiś czas również występował — zwykle na cały kraj. A do czego, nawiasem mówiąc, przyczyniło się także aktorstwo Kalinowskiego, demonstrowane w wielu filmach oraz imprezach telewizyjnych.

Obecnie — z uwagi na udział Teatru im. St. Wyspiańskiego w Śląskiej Wiośnie Teatralnej, poświęconej w tym roku twórczości Leona Kruczkowskiego — warto przypomnieć tutaj jedną z najwybitniejszych kreacji aktorskich Kalinowskiego, jaką stworzył on w słynnych „Niemcach”, wystawionych przez nasz Teatr w roku 1967. Premiera odbyła się 24 czerwca (w reżyserii A. Szafiańskiego i w opracowaniu scenograficznym W. Bielickiego), ale sztuka była grana niemal do końca sezonu 1967/1968, ciesząc się szczególnie dużym powodzeniem.

Zanim jednak przejdzie się tutaj do bliższego omówienia kreacji Kalinowskiego, czyli roli Profesora Sonnenbrucha, w jakiej on wystąpił, to nie od rzeczy będzie zaznaczyć, że — jeśli chodzi o postacie skomponowane przez Kruczkowskiego w jego dramaturgii — postać Profesora Sonnenbrucha była drugą w dorobku aktorskim Tadeusza Kalinowskiego. Pierwszą bowiem sztuką Kruczkowskiego, w jakiej Kalinowski wystąpił na naszym terenie były „Odwety”, ukazane przez śląską Telewizję w 1964 r. (w dniu 30 października). Kalinowski wystąpił w nich w roli Okulicza, a więc postaci, wprawdzie nie dwuznacznej i całkowicie w zasadzie negatywnej, ale nie ułatwił sobie tutaj zadania przez nadanie Okuliczowi cech jakiegokolwiek absolutnego czarnego charakteru. Była to natomiast postać bardzo realistyczna oraz prawdziwa i odpowiadająca doskonale zarówno pod względem wariantów zewnętrznych, jak i charakterologii pewnym typom zbrojnego podziemia z lat 1945—1946. w każdym razie nie był to manekin czy figura sztafpowa, lecz żywy i realny człowiek z krwi i kości.

Niemniej jednak „Odwety” — nie dorównujące, prawdę powiedziawszy, w swych walorach artystycznych kalibrowi tego rodzaju sztuk, jak „Niemcy” czy „Pierwszy dzień wolności” — nie dawały swym wykonawcom takich możliwości aktorskich, jakie stwarzały z natury rzeczy „Niemcy”. Dlatego też występ Kalinowskiego w tej ostatniej sztuce stał się jego



TADEUSZ KALINOWSKI, ZOFIA TRUSZKOWSKA

szczególnie dużym sukcesem artystycznym, a to właśnie dzięki roli Profesora Sonnenbrucha.

Trzeba tu zaznaczyć, że w tym czasie — choć rzecz jasna to zjawisko występuje w jeszcze większym stopniu w dzisiejszej epoce, jako że „Niemcy” są przecież nadal grywane — postać Profesora Sonnenbrucha miała już za sobą sporo doskonałych wzorów. Niektórym aktorom na różnych scenach polskich trudno już nieraz było wtedy ukazać tę postać tak, żeby owa kreacja tworzyła już nie tyle jakąś rewelację, ile w ogóle dawała coś nowego.

Mimo to jednak Kalinowski nie poszedł za żadnym poprzednim sonnenbruchowskim wzorem, lecz ukazał tę postać „po swojemu”, to znaczy tak, jak jego talent aktorski mu to dyktował. A więc przede wszystkim — o ile można się tak wyrazić — „wgryził” on się w labirynt wielkiej złożoności i komplikacji charakteru i psychiki Sonnenbrucha. Naturalnie, jest to postać nie jednoznaczna, tak jak zresztą widział ją Kruczkowski, ale nieraz w wykonaniu aktorskim nie ukazująca swego całego skomplikowania. Kalinowski więc dostrzegł, że Sonnenbruch to wprawdzie człowiek prawy i porządny, odzegnujący się szczerze od hitleryzmu i nie chcący mieć z nim niczego wspólnego, ale nie dla świętego spokoju duchowego i z potrzeb

wewnętrznej emigracji, jak to nieraz charakter tego uczonego niemieckiego się przedstawia, lecz po prostu — z tchórzostwa. Sonnenbruch Kalinowskiego pokazał się właśnie od swojej intymnej niejako podszewki, bardzo wstydliwie ukrywanej przed bliskimi, w których oczach chciałby uchodzić raczej za wiernego swoim liberalnym zasadom, ale na tyle, ile to tylko możliwe i żeby w związku z powyższym nie budzić żadnych specjalnych podejrzeń, a w konsekwencji zbyt gwałtownych reakcji. Podszewki demaskującej go jednak jako tchórza. Pewnie, że nie jakiegoś tchórza pospolitego, lecz bardziej skomplikowanego. Mianowicie — człowieka ukrywającego to tchórzostwo pod maską jakby francuskiego „je m'en fiche”, czyli nie przyjmującego do wiadomości wojny i zbrodni reżimu, a tym samym je lekceważącego, ale faktycznie człowieka bojącego się. A to bojącego się, by przypadkiem to jego „je m'en fiche” nie zostało mu wzięte któregoś dnia za złe. Zarówno przez rodzinę, jak i te czynniki, które łączą rodzinę ze światem zewnętrznym. Dlatego też owa pogarda okazywana hitleryzmowi i wojnie oraz teoretycznie nie uznawanie rzeczywistości za coś realnego nie są przez Sonnenbrucha — jak to wnikliwie przedstawił Kalinowski posuwane zbyt daleko. Profesor się boi, oczywiście — nie jawnie, tylko gdzieś w zakamarkach swojej psychiki, i dlatego nie kładzie nigdy w swym „olimpijskim” odżegnywaniu się od rzeczywistości zbyt wyraźnej kropki nad „i”. Toleruje przecież i straszliwy zawód swego syna Willy'ego, obłądną nienawiść do wrogów Trzeciej Rzeszy, ukazywaną na każdym kroku przez żonę Bertę i synową Liesel, służbę żandarmską Hoppego, a także postawę jak najbardziej prohitlerowską swego wiernego służącego. Dlaczego? Bo się boi. Toteż gdy w tych warunkach zjawia się Peters u Sonnenbrucha, ten strach dotychczas starannie ukrywany wychodzi na jaw w całej okazałości. To jest jego główne odczucie sięgające niemal aż do potępienia Petersa, że ten w ogóle śmiał się u Sonnenbruchów zjawić i narazić Profesora nie tyle na zburzenie jego „olimpijskiego” spokoju, ile na możliwość represji ze strony policji. I w rozmowie też, którą Sonnenbruch później toczy z Petersem, ten strach profesora ciągle nie opuszcza. Jest to bardzo ważny szczegół, nieraz pomijany w tej pamiętnej scenie, bez niego bowiem owa rozmowa staje się zbyt sztuczna. Lada chwila przecież może wrócić gestapo, a tu dwaj ludzie rozmawiają tak, jakby się znajdowali na bezludnej wyspie. Strach zaś Profesora, ukazywany przez Kalinowskiego w formie ustawicznego niepokoju i z trudem hamowanego zdenerwowania, nadaje tej scenie właściwie wymiary realizmu.

Ale rzecz jasna Sonnenbruch Kalinowskiego nie został znowu ukazany tak, jakby pożerało go jakieś patologiczne tchórzostwo i ustawiczny strach. Nie, jego Sonnenbruch był równocześnie i człowiekiem szlachetnym i szczerym bądź co bądź przeciwnikiem hitleryzmu no i też umięjącym nieraz swój strach przewyciężyć, choćby w formie udzielenia chwilowego azylu Petersowi. Ogólny jednak rys, jaki wy dobył z tej postaci Tadeusz Kalinowski, to — brak odwagi. Odwagi — do czynnego przeciwstawienia się złu. I taka właśnie była postawa wielu niemieckich intelektualistów w tamtych ponurych czasach, co tak plastycznie zdołał uwypuklić Kruczkowski, a co umiał wiernie ukazać niezapomniany Tadeusz Kalinowski. Z okazji więc niejako festiwalu dramaturgii Kruczkowskiego, warto było ten epizod z dziejów naszego teatru tutaj przypomnieć.

BOLESŁAW SURÓWKA

Bezpłatny

ZGK 322/2/74 3000 H-9

CENA Zł 7,-