

Teatr im. Juliusza Osterwy w Gorzowie

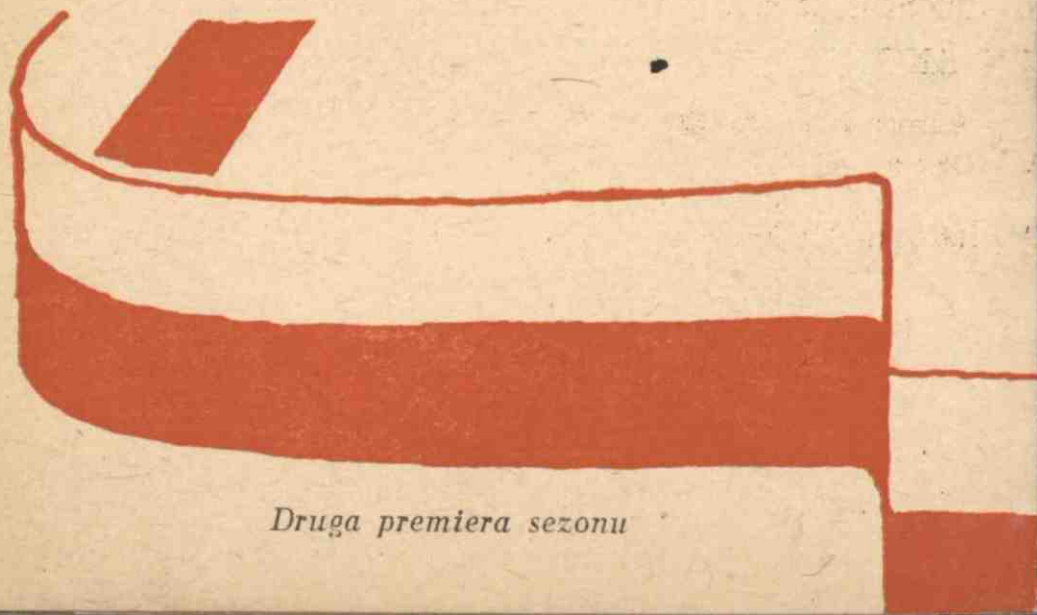
XXX-lecie LUDOWEGO WOJSKA POLSKIEGO
i POLSKIEJ RZECZYPOSPOLITEJ LUDOWEJ



SEZON 1973 /74

LEON KRUCZKOWSKI

PIERWSZY DZIEŃ W O L N O Ś C I



Druga premiera sezonu

Ci, którzy wynurzycie się z popiołu,
W którym myśmy utonęli, wspomnijcie,
Gdy będziecie mówić o naszych

[słabościach,

Także o tej ponurej epoce,
Której zdołaliście ująć.

A przy tym wiem przecież:

Nawet nienawiść do gwałtu

Zniekształca rysy.

Nawet z wściekłości z powodu krzywdy

Chrypie głos. Ach, my,

Którzy mieliśmy grunt przygotować pod
[życzliwość,

Sami nie mogliśmy być życzliwymi.

BERTOLT BRECHT



LEON KRUCZKOWSKI

(19 0-1962)

LEON KRUCZKOWSKI

PIERWSZY DZIEŃ WOLNOŚCI

O S O B Y:

Jan	KAZIMIERZ MOTYLEWSKI
Michał	CZESŁAW MEISSNER
Hieronim	EUGENIUSZ NOWAKOWSKI
Paweł	MAREK PUDEŁKO
Karol	HENRYK WIŚLIŃSKI
Anzelm	WŁADYSŁAW TROJANOWSKI
Lorchen	* * *
Inga	KRYSTYNA MAC VERLAND
Luzzi	ELŻBIETA ARENTOWICZ
Doktor	STANISŁAW KAMBERSKI

Scenografia:
BARBARA JANKOWSKA

Reżyseria:
KRYSTYNA TYSZARSKA

Dyrektor Teatru:
CELESTYN SKOŁUDA

Kierownictwo Artystyczne:
KRYSTYNA TYSZARSKA
CELESTYN SKOŁUDA

Z-ca Dyrektora ds. Administracyjnych:
PIOTR WOŁOSZYN

Premiera — listopad 1973



LEON KRUCZKOWSKI
(19 0—1962)

Więzy zerwane!
Śmierć tobie wzięła trud
i ciężar, co ciąży.
Zbróј się w męczarni ducha!
Tam krew i zawierucha!! —
Czyż wy zdeptać miłości niezdolni?! —
Wy dziś już — wolni!!

WYSPIAŃSKI

Lesław M. Bartelski

K R U C Z K O W S K I

Zyskiwiał dopiero przy bliższym poznaniu. Rezerwa, jaką odznaczał się w stosunku do mniej znanych sobie ludzi, ów dystans, który umiał zachowywać, musiałby zaskakiwać w naszym, na ogół wulkanicznym z temperamentu środowisku pisarskim. Był typem człowieka z natury chłodnego, zamkniętego w sobie, wydawałoby się, pozbawionego wszelkich wzruszeń. Te cechy charakteru rzutowały niewątpliwie na sposób jego zachowania się, ale pasję, jakie nim kierowały, wyraził poprzez literaturę. Niepodatny na wahania koniunktury, pozostał takim, jakim zaczynał swoją drogę życiową. To, co jednemu mu przyjać, równocześnie przysparzało wrogów: stałość postawy światopoglądowej, stałość przekonań.

Debiutował Leon Kruczkowski jako prozaik dziełem dojrzałym. Ta jego pierwsza powieść, nosząca tytuł nawiązujący polemicznie do tradycji polskiego romantyzmu — *Kordian i Cham* — wydana w 1932 roku, sprawiła, że młody pisarz, chemik z wykształcenia i zawodu, stał się autorem głośnym, a książka jego uznana została za wydarzenie artystyczne, a także polityczne nawet przez jej przeciwników ideowych. (...)

Po *Kordianie i Chamie* napisał przyjętą również ze sporym zainteresowaniem powieść *Pawie*

pióra (1934), poświęconą zagadnieniom wsi polskiej przed pierwszą wojną światową, opartą na pamiętniku i ukazującą podział klasowy chłopstwa. Napisał także powieść *Sidla* o manowcach życiowych i myślowych inteligencji, oderwanej od nurtu walki klasowej albo towarzyszącej temu nurtowi gdzieś na jego peryferiach. (...)

Bezpośrednim ostrzeżeniem przed groźbą hitleryzmu staje się pierwsza sztuka Kruczkowskiego, nieomal reportaż sceniczny *Bohater naszych czasów* (Daubmann), grana z powodzeniem przez parę zespołów w Polsce. Od tej chwili zaczyna się wzmożone zainteresowanie autora *Kordiana* i *Chama* zarówno teatrem, jak i problematyką niemiecką, do czego przyczyni się jeszcze wydatnie sama historia.

7 września 1939 roku podporucznik rezerwy Leon Kruczkowski objął funkcje oficera służbowego w krakowskim batalionie 12 pułku piechoty, a już w czternaście dni później dostał się do niewoli w pobliżu Zamościa i został zmuszony do oddania broni młodemu feldfeblowi wojsk pancernych. „Ten najwyżej dwudziestoletni szczeniak w rogowych okularach wyglądał mi — powiedzmy — na studenta historii sztuki. Pod żelaznymi hełmami Wehrmachtu więcej znacznie niż w jakiegokolwiek innej armii widywało się schludnych, ujmujących twarzy „intelektualistycznych”. Mój feldfebel był właśnie takim wzorowym egzemplarzem niemieckiej »Sauberkheit«... Dziś wiem na pewno, że był on co najmniej potencjalnym a najprawdopodobniej praktykującym zbrodniarzem... Tak jak owe milutkie dzieci, które widziałem w kilka tygodni później, kiedy już wieziono nas w głąb Niemiec. Na peronie małej stacyjki pod Wrocławiem gromadka chłopców i dziewcząt, najwyżej dziesięcioletnich, przywitała nasz pociąg gwałtownym, niewątpliwie spontanicznym zrywem kilkunastu wygrażających pięści. Z okna wagonu obserwowałem dziecięce twarzyczki — ach, jakże bardzo

były »sauber«, jakże jasne i miłe, choć wykrzywione na chwilę grymasem szczenięcej nienawiści” — wspominał już po wojnie Kruczkowski. I dodawał: „To naród niemiecki witał nas na swojej ziemi zaciśniętymi w kułak rączkami swoich najmłodszych”.

Kruczkowski przemienił się w „Kriegsgefangena”, jak się naonczas określało zamkniętych w obozach jenieckich żołnierzy i oficerów. W Oflagu II B — Arnswalde ppor. Kruczkowski był kierownikiem Teatru Symboli i pracował nad realizacjami *Dożywocia* czy *Lata w Nohant*, fragmentami *Dziadów* oraz *Sędziów*. Można bez przesady powiedzieć, że autor *Kordiana* i *chama* stał się za drutami obozu człowiekiem teatru. Jak się po wojnie okazało, te lata nie zostały przez niego zmarnowane w sensie twórczym. Jednocześnie pięć lat stanowiło dość długi okres, by przemyśleć wszystkie zagadnienia, związane z Niemcami, ze społeczeństwem, jakie żyło w pobliżu drutów kolczastych. Próbował pisać w oflagu, ale najbardziej chyba wartościową rzeczą, jaką wyniósł z niego, to właśnie przeanalizowanie problemu niemieckiego, zagadnień stosunku do wojny, przemocy i — wolności. „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” — pisał w 1959 roku, pracując nad nową sztuką, której przesłanki intelektualne i emocjonalne oparł na doświadczeniach tamtych dni.

Oswobodzony z oflagu w lutym 1945 roku, ppor. Kruczkowski znalazł się wraz z kolegami w małym miasteczku na Pomorzu Zachodnim, Jastrowie, gdzie działająca na tyłach frontu grupa SS z załogi Piły ppłk. Reschlingera uderzyła na to miasto, pozbawione osłony. Z górującej nad osiedlem wieży kościelnej padły strzały dywersantów, których zlikwidowano dopiero w walce. Udział w niej wzięli niedawni jeńcy oflagu, broniąc zdobytej tak niedawno wolności.

Ten dzień utrwalił się w pamięci i wyobraźni pisarza na stałe. Dopiero jednak po latach da temu artystyczny wyraz.

Poznałem Leona Kruczkowskiego wiosną 1945 roku w Łodzi, wówczas centrum kulturalnym kraju. Któryś ze starszych kolegów przedstawił mnie autorowi *Kordiana i chama*. Był już w cywilu, poważny, skupiony, o twarzy bladej, z workowatymi, tak charakterystycznymi fałdami pod oczyma, małowówny i niezwykle spokojny. Już wtenczas uderzyła mnie jego rzeczowość i opanowanie. Do Łodzi przyjechał, jak sądzę, w związku ze wznowieniami swoich książek, gdyż tam mieściła się centrala Czytelnika. Poznać jednak było z jego wypowiedzi skąpych, oględnych, że poza literaturą zamierza pracować społecznie i politycznie. O planach twórczych nie wspomniał, chociaż w jednym z pism krakowskich przeczytałem jego wiersz *Do syna*. Mieszkał jeszcze w rodzinnym Krakowie, ale niebawem przeniesie się do Warszawy, gdzie obejmie urząd wiceministra Kultury i Sztuki.

W parę lat później znalazłem się, jak i szereg moich kolegów, na próbie generalnej *Niemców* w Teatrze Współczesnym u Axera. Sala była pełna i niezwykle żywo reagowała na rozgrywaną się na scenie dramat. Kruczkowski po *Odwetach* podjął dalszy dialog ze społeczeństwem powojennym, dotykając jednego z najistotniejszych problemów współczesności. Była to próba polemiki z postawą apolityczną, z owym przechodzeniem na pozycje „emigracji wewnętrznej”. Przy osadzeniu dramatu w konkretnych ramach historycznych sztuka miała wydźwięk uniwersalny. (...) Jak każda ze sztuk Kruczkowskiego — wielopłaszczyznowa, dająca możliwość różnorodnych interpretacji przy jednoczesnym niezwykle zasadniczym stawianiu zagadnień, stanowiła dramat ludzi uczciwych, postawionych w sytuacjach przymusowych, gdyż walka toczy się nie tyle o życie, co o jego sens.

Teatr Kruczkowskiego z gruntu romantyczny, w którym dominowało słowo „podporządkowane” spięciom sytuacyjnym, był przykładem ścierania się racji ludzkich. Ich przejawem na scenie stawała się dyskusja ideowa, o walorach filozoficznych, i dramat przemieniał się w ostre starcie intelektualne. „Chodzi o sytuacje takie, w których uczciwi, ideowi ludzie stają naprzeciw siebie jako przeciwnicy i spostrzegają nagle, że są nieuchronnie skazani, jeden na zadanie, drugi na odebranie ciosu — politycznego, moralnego a niekiedy również fizycznego” — stwierdzał Kruczkowski w programie do *Pierwszego dnia wolności*. W poetyce dramatycznej autora *Niemców* refleksja górowała nad wyobraźnią i dla niego teatr, z czym się nie krył, był trybunałem lub trybuną, podobnie jak to działo się w teatrze antycznym, szekspirowskim, romantycznym, a współcześnie w sztukach Gorkiego i Brechta. Uznawał tylko teatr wielkich i dojrzałych uczuć, a zarazem śmiałych myśli, który był jednocześnie szkołą solidarności ludzkiej. (...)

Niemcy wprowadziły do powojennej dramaturgii nowy ton, wskazały na możliwość teatru filozoficznego, zupełnie odmiennego od mieszczańskiego, przeciwnego mu nie tylko wielkością problematyki, ale i wynalazczością formalną, z której sam Kruczkowski niewiele skorzystał. A jednak już sztuka *Juliusz i Ethel*, ta przedziwna tagedia o niemal statycznej, bez wstrząsów dramatycznych akcji, była próbą śmiałą, mającą w sobie coś z epiki. Bo teatr Kruczkowskiego, co tylko z pozoru może wydawać się paradoksalne, ma wiele wspólnego z prozą, tak jak jednocześnie jego proza ma wiele cech dramatu, choćby znakomicie zastosowany dialog. Wprowadzenie postaci Narratora w sztuce *Śmierć Gubernatora* świadczyło o dalszych poszukiwaniach formalnych z natury ostrożnego i raczej skłaniającego się ku ujęciom tradycyjnym autora. Ale wciąż urzekały Kruczkowskiego te sytuacje, które wpływały na starcia ide-

owo-moralne. Poszukiwał więc zdarzeń z okresu wielkich konfliktów zbiorowych, jak wojny czy rewolucje, kiedy — jak pisał — „prawa historii działają najpowszechniej i najbardziej dramatycznie”. Postulował zarazem, że „wielki spór ideowo-moralny naszych czasów jako materia dla współczesnej dramaturgii zakładać musi nie tylko sprzeczne racje, ale i ludzkie oblicza partnerów”.

Tego rodzaju sytuację dostrzegł w przeżyciu z okresu wyzwolenia, przeżyciu własnym, kiedy jako niedawny jeńiec oflagu znalazł się w wyzwolonym Jastrowie. „Dziwne godziny. Front o trzydzieści kilometrów, a tutaj cicho, jak zimą w lesie. Miasteczko wymiecionie z ludzi, co tu żyli od pokoleń, a w ich mieszkaniach my, z naszą dziwną od wczoraj wolnością” — mówi Jan, który wraz z kolegami i przyjaciółmi zajął mieszkanie państwa Kluge.

W *Pierwszym dniu wolności* Kruczkowski dokonywał rozrachunku z wojną. Ale nie tylko. Myślę, że i doświadczenia współczesności, szczególnie przemiany w 1956 roku miały wpływ na postawę autora. Dramat Ingi to problem wierności sobie — stara Conradowska zasada w świecie, w którym tylko człowiek jest prawdą i jednocześnie swoim sędzią. W zetknięciu z brutalnością życia, z pęknięciem pewnych tam moralnych, Inga pojmie, że świat, który odszedł, od którego nadaremnie chciała się odciąć, był jednak jej. „Zrozumiałam to, kiedy zostałam tu w ciemności, sama, bezbronna”. Chce być mu — mimo wszystko wierna i już przez to samo jest tragiczna. Zaś Jan, człowiek bezsprzecznie uczciwy, nieco rezoner, w pierwszym dniu wolności natknie się na wydarzenia, które go zmuszą do zbrodni. Zapłaci za tę wolność klęską osobistą. Gorzka filozofia. „Dziwny ten pierwszy dzień, wszystko jest inaczej, niż miało być” — mówi jeden z bohaterów. A może to sztuka o rozczarowaniu wolnością?

Jest coś z klimatu tragedii antycznej w *Io-sach Ingi i Jana*, kiedy okazuje się, że na miasto natarły wojska SS, ściągnięte przez dziewczynę. Niewiele mając wspólnego z hitleryzmem, a nawet odrzucająca go, na skutek zdarzeń zewnętrznych, nie od niej zależnych, których stała się ofiarą, Inga dostaje się — jak to określa Jan — w pułapkę. Wyjście z niej musi zakończyć się śmiercią jednego z nich. „Tylko jedno z nas może stąd wyjść. Niestety, wcale nie pragnę, żeby to była pani” — oświadcza Jan i wierzymy mu całkowicie. Mielibyśmy zastrzeżenia, gdy by twierdził inaczej. I oboje wsłuchują się w odgłosy walki, jej zakończenie przyniesie również rozstrzygnięcie ich osobistych losów. „Już pani powiedziałam, że jesteśmy w pułapce. Naszej własnej i tylko jedno z nas może stąd wyjść z podniesioną głową. Pani albo ja” — powtarza Jan. Na to Inga kładąc mu rękę na ramieniu: „Ludzie tacy jak pan, albo ja, powinni żyć — wolni, szczęśliwi. Tak właśnie, jak pan powiedział, z podniesioną głową. Czy to już nie jest możliwe?”

Pytanie zawisnie w próżni. Pewien fatalizm, kierujący krokami bohaterów, prowadzi do tragedii. Kiedy dziewczyna powierzy młodemu oficerowi swą tajemnicę, kiedy nagabywana przez niego przyzna się, że to ona ściągnęła na miasto atak paru kompanii SS, bijąc w dzwon, dopełni się jej los. Musi zginąć, chociaż wcale tego nie pragnęła. Zapłaci za niepotrzebną wierność. Będzie konsekwentna do ostatka, nawet wbrew sobie, jako człowiek rozczarowany życiem, któremu nie pozostała nawet odrobina nadziei. Po rozbiciu hitlerowców stanie do bezsensownej walki i z wieży kościelnej zacznie ostrzeliwać Polaków. Gest? Niewątpliwie, ale gest kończący się śmiercią. Strzał Jana zamknie to starcie dwojga młodych i tylko mała, głupia Luzzi, przyjmująca życie, jakim jest, dość niefrasobliwie, widząc powracającego z karabinem Jana, zapyta: „Ale dlaczego pan... dlaczego właśnie pan?”.

Wolność okaże się równie okrutna i złowroga jak samo życie. A ginąć będą przede wszystkim ci, którzy mogliby je przemieniać.

Kruczkowski domagał się od pisarzy zgodności twórczości z własną „biografią wewnętrzną”. Pod tym pojęciem rozumiał cały zasób doświadczeń i przemyśleń, właściwych danemu twórcy. Sam pozostał wierny tym przekonaniom, wierny w ciężkim dla siebie okresie, kiedy zapewne poprzez sztuki *Pierwszy dzień wolności* i *Śmierć Gubernatora*, a także przez wydane już pośmiertnie *Szkice z piekła uczciwych* toczył ze sobą dyskusję na temat przeszłości, na temat obowiązków jednostki wobec społeczeństwa i stosunku człowieka do historii. Ukrył w niej swoje rozterki, wątpliwości, ale nie uchylił się od stawiania problemów zasadniczych naszej epoki, starając się uwzględnić wszystkie racje, przeciwstawiał je sobie, starannie rozważając. Postępował jak pisarz, a nie jak polityk, chociaż był nim do końca swego życia. Bronił swojej godności pisarskiej i postępowania wielu uczciwych ludzi, którzy zawierzili ideom. Nic dziwnego, że nad jego biurkiem wisiała olbrzymia fotografia Aleksego Pieszkowa, który się przezwiał Gorkim. Wisiała jako znak tych tradycji, do których Kruczkowski pragnął nawiązywać.

Od dawna chory, leczył się w kraju i za granicą. Diagnozy były sprzeczne, medycyna wydawała się bezsilna wobec symptomów choroby. Planów miał sporo — wciąż notatki piętrzyły się na jego biurku, chociaż mu nie stawało sił. Tym tłumaczyć można, że nie wykończył ostatecznie opowiadań *Szkiców z piekła uczciwych*. (...) A potem spadła na mnie wiadomość o jego śmierci 1 sierpnia 1962 roku.

W KRĘGU BLISKICH.

1967 s. 133 oraz 136—143

Wyd. Literackie, Kraków.



Teatr Współczesny w Warszawie
(1959 r.) Janusz Bylczyński (*Michał*),
Tadeusz Łomnicki (*Jan*) i Stanisław
Daczyński (*Doktor*).

Teatr Polski we Wrocławiu (1970)
Witold Pyrkosz (Anzeim)



Roman Szydlowski

GRANICE WOLNOŚCI

Jeśli uważamy dziś *Pierwszy dzień wolności* za ważne ogniwo dramaturgii Kruczkowskiego, to dla kilku przyczyn: głębokiej problematyki moralnej i filozoficznej sztuki, jej logicznej i przemyślanej konstrukcji, ciekawych postaci, żywego i ważkiego, pełnego treści dialogu. Ale jest to sztuka, w której najwięcej jest pytań, najmniej zaś jasnych i jednoznacznych odpowiedzi. Tak jakby Kruczkowski wyrzucił w niej z siebie wszystko, co go od lat gnębiło. (...)

Jakież to były pytania? Zaczniemy od pytania podstawowego: co to jest wolność? Zaćają je sobie prawie wszyscy bohaterowie i bohaterki *Pierwszego dnia wolności*. I każdy prawie znajduje na nie inną odpowiedź. Każdy ma obraz tego pojęcia na swój indywidualny użytek.

Dysputę zaczyna Paweł, młody, jurny, żywiołowy, który niewiele myśli, lecz lubi działać. Nie podoba mu się ta wolność w opustoszałym niemieckim miasteczku, do którego przybyli prosto z obozu:

Gdzie ci Niemcy, cośmy przez pięć lat myśleli, że będą czyścić buty panom oficerom i jeszcze podziękują, jak raczą zapłacić kopniakiem? Gdzie, pytam się? To ma być wolność, cośmy przez pięć lat marzyli? Co dupy z taką wolnością.

Krótko i lapidarnie. (...)

To o takim wyobrażeniu wolności mówi Anzelm:

Pewnie panowie zwrócili uwagę i na to, że zawsze kiedy jedni odzyskują wolność, inni ją tracą...

Ale Kruczkowski kompromituje takie, anarchiczne w gruncie rzeczy, wyobrażenie o wolności. Paweł uznaje wolność za swoje prawo do odwetu na tych, którzy do niedawna byli jej wyłącznymi posiadaczami. W ujęciu Pawła jest to ta sama wojenna, niemiecka wolność w sytuacji *a rebours*, kiedy zwyciężeni stają się zwycięzcami. I Paweł zginie, jego pojęcie wolności zostanie zdyskredytowane, autor nie wprowadzi go do ziemi obiecanej, kraju prawdziwej wolności.

Jan przeciwstawia mu swoje wyobrażenie wolności:

Mnie wystarczy pomyśleć, gdybym chciał, mógłbym w tej chwili, na przykład, iść stąd dziesięć kilometrów w dowolnym kierunku. Mógłbym, ale nie chcę, ponieważ dopiero co zrobiłem dwadzieścia. Rozumiesz: mógłbym, ale nie chcę. Mnie się zdaje, że właśnie na tym polega wolność.

To pojęcie zbliżone jest bardzo do marksistowskiego rozumienia wolności, które jest poznaniem i zrozumieniem konieczności. Wolna wola w granicach konieczności, tak formułował to kiedyś Engels. A jednak Kruczkowski nie czyni z Jana zwycięzcy. Jego koncepcja wolności także zawodzi.

Dla Jana najważniejsze jest prawo wyboru. W nim widzi istotę wolności. (...) A jednak Kruczkowski pokazuje, że nawet taka wolność nie jest możliwa. Jan przeżywa wielkie rozczarowanie. Okazuje się, że nie poznał dość dobrze konieczności i realnych możliwości, by dokonać w ich ramach właściwego wyboru.

A jednak to właśnie Jan będzie musiał sam zastrzelić Inge, a Hieronim powie o nim: „błędny rycerz”, podkreślając w ten sposób nierealność jego marzeń i snów, kruchliwość podstaw tej jego wyimaginowanej wolności.

Jakaż ma być więc ta prawdziwa wolność, skoro nie jest nią ani anarchiczna samowola Pawła, ani wymarzona i mądra wolność wyboru Jana, na którą — jak widać — jest jeszcze za wcześnie?

Mistrzostwo Kruczkowskiego polega na tym, że roztacza on przed nami miraż paradoksalnej wolności Anzelma. Jest ona urzekająca, kusząca, a przecież właśnie absurdalna i bezsensowna. To na przykładzie Anzelma przeprowadza Kruczkowski wnikliwą polemikę z filozofią i postawą życiową egzystencjalistów. Kim jest Anzelm? Jest biednym, umęczonym człowiekiem, który marzył kiedyś o pracy naukowej, ale zmarnował tę szansę przez ożenek i biedę wegetacji gimnazjalnego nauczyciela w prowincjonalnym miasteczku. Ta postać, oparta na obserwacji autentycznego człowieka którego Kruczkowski poznał w obozie, udała się autorowi znakomicie. (...)

Ale Kruczkowski nie byłby sobą, gdyby raczej przyznał Anzelmowi. Kompromitują go nie tylko sytuacja i nasz zdrowy rozum. Jego filozofia i postawa życiowa nie wytrzymuje także pierwszej poważniejszej próby. Kiedy niebezpieczeństwo zagraża polskim oficerom ze strony rozbitej dywizji SS, której resztki próbują przedrzeć się właśnie przez miasteczko na zachód, wszyscy pójdą pod broń, by stawić czoło wrogowi. Jedynie Anzelm zostaje w wygodnym i ciepłym mieszkaniu państwa Kluge. I cóż robi w chwili kiedy jego koledzy walczą o swe życie? Pali swoją pracę, do której przywiązywał przecież tak wielką wagę, z którą nie rozstawał się nigdy, woląc ratować ją w czasie pożaru obozowego baraku niż ubranie czy żywność. Pali ją i wstydzi się tego. (...) Anzelm jest przerażony. Jest bierny, nie wierzy już w wartość tego, co stanowiło o jego życiu za drutami. Mogą go zabić, bo zapewne nie będzie stawiał oporu. I właśnie owa bierność, ów lęk przed życiem, lęk przed walką leżał u podstaw jego filozofii.

W ten sposób demaskuje i potępia Kruczkowski również tę wersję pojęcia wolności.

Cóż jeszcze pozostaje? Jakby mimochodem rozprawia się autor *Niemców* z typowo niemieckim rozumieniem tego pojęcia. Tym razem głos ma Doktor, pocziwy ojciec trzech dziewcząt, który wolał pozostać z rodziną na posterunku w opustoszałym miasteczku niż ryzykować trudy ewakuacji w czasie dwudziestostopniowego mrozu. Nie wykonał rozkazu władz, ale usprawiedliwia się, że było to po raz pierwszy w jego życiu. Oto jak wyobraża sobie wolność nasz Doktor:

nie mamy żadnego wpływu na zdarzenia, od których zależy nasz los. Możemy tylko być na swoich miejscach... to jest wszystko, co możemy...

Kiedy indziej mówi, że „ma swoje niewzruszone zasady”, zaś córki wychowuje tak, by „zgadzały się we wszystkim z ojcem”. Trudno pomyśleć, by taka „wolność niewolników” mogła dziś komukolwiek odpowiadać. Toteż córki doktora mają zupełnie inne wyobrażenie o wolności, mimo że Luzzi zapewnia, iż są przyzwyczajone we wszystkim zgadzać się z ojcem.

Inga mówi wyraźnie:

To bardzo ważne, panie Grimm, mieć prawo wyboru postępowania.

Głosi więc program etyczny zbliżony do programu Jana. Ale, trzymając w ręku broń, dodaje do tego jeszcze kilka słów:

Tak, tak. Czuje się teraz prawie zupełnie wolnym człowiekiem. Czy to nie dziwne? Przez zwykły kawałek żelaza...

Jest to więc pojęcie wolności gwarantowanej siłą.

Wreszcie Luzzi, która reprezentuje w sztuce młode pokolenie Niemców tak chętnie „fraternizujących się” ze zwycięzcami. Bardzo lekko traktuje sprawy erotyczne, które stały się kosz-

marem dla jej starszej zgwałconej siostry. (...) Wolność oznacza dla Luzzi konieczność podporządkowania się przemocy, gwałtowi, losowi, jaki spotkał Inge. Luzzi głosi program niczym nieograniczonego egocentryzmu.

I tu młodzieńca Luzzi, którą wojenna edukacja pozbawiła wszelkich marzeń, ideałów i złudzeń, ta trzeźwa realistka, gotowa zaraz się rozebrać, by wyjść ze swojej pustki, znajduje punkty styczne z filozofią Anzelmą. Tak jak Inga jest niemiecką odmianą idealistycznej postawy Jana, tak Luzii jest spłyconym i zwulgaryzowanym odpowiednikiem Anzelmą i pragmatycznego stosunku do życia Michała.

Ale w końcu po omówieniu tytu różnych koncepcji wolności nie wiemy, za jaką postawą opowiada się autor. Zapewne najbliższy jest mu Jan, ale Jan doznał rozczarowania, jego marzenia o wolności życie rozwiało w sposób tragiczny. Więc jak należy postępować, by być wolnym? Być może, iż Kruczkowski nie chciał dać odpowiedzi na te pytania. Ale możliwe jest także, że znajdziemy je w prostych słowach Hieronima:

Staramy się być ludźmi, mój panie, po prostu ludźmi, we wszystkich okolicznościach.

Program minimum, ale jednak program realny i bardziej celowy, praktyczniejszy w istniejących warunkach od idealistycznych rojeń Jana. (...)

Skrajna, anarchiczna postawa Pawła, który wyobraża sobie że wolność nie ma granic, i tragiczny czyn Ingi, która z bronią w ręku pragnęła sprawdzić jej wymiary. Oboje przekroczyli granice wolności.

W inną stronę przekracza granice wolności Anzelm. Jego wolność jest zaprzeczeniem samej siebie. Jest wolnością niewolnika, która mimo pozorów niezależności przypomina ślepe posuszeństwo i bierność niemieckiego Doktora, który chce tylko zawsze być na swoim stanowisku i słuchać rozkazów. Tu ślepa, bezkrytyczna dyscyplina społeczna i bierność okazują się także

zaprzeczeniem wolności. Społecznie szkodliwy jest zarówno anarchizm i wybujały indywidualizm jednostek nie uznających żadnych nakazów i zakazów, krępujących ich wolność, jak ślepe posłuszeństwo tych, którzy nigdy nie potrafią się zdobyć na własne stanowisko i sprzeciw wobec tego, co uważają za niesłuszne, roztapiając się w morzu ludzkiego zbiorowiska.

I wreszcie ci, którzy rozumieją wolność trafnie: Jan, Michał, Hieronim. Jan jest wprawdzie idealistą i marzycielem, jego pojęcie wolności jest na wyrost, wolność, jaką sobie wyobraża, jest kategorią przyszłości, ale potrafi on wyciągnąć wnioski z realnej sytuacji i dokonać korektury swych błędów w konfrontacji z rzeczywistością. Marzył o wolności dla wszystkich, potrzebna mu była nadzieja, że świat może stać się inny i że to także od niego zależy, pragnął by tuż po wojnie zniknęły antagonizmy i wrogości pomiędzy narodami, które jeszcze wczoraj, jeszcze dziś prowadziły ze sobą wojnę, ale kiedy przekonał się, że to jeszcze niemożliwe, sam strzelił do Ingi i zabił ją.

Wolność jednych nie może być użyta przeciwko wolności innych. Ale i w imię tej prawdy, w imię wolności trzeba czasem także strzelać. Hieronim powie po śmierci kolegi zastrzelonego w walce: „Poległ w obronie wolności”. Dawna to formuła polska, ale wciąż jeszcze prawdziwa. I nie będzie w tych słowach cienia ironii. Kruczkowski pragnie uniknąć tu wszelkich nieporozumień i dodaje w nawiasie wskazówkę dla aktora: patetycznie — ale nieco drżącym głosem. I tylko mała wątpliwość przesłoni Janowi radość owego pierwszego dnia wolności. Powie:

Mówię o nas, którzyśmy dopiero co odzyskali wolność... chociaż nie jestem już dziś pewny, czy to się właśnie tak nazywa...

Zapewne inaczej sobie tę wolność wyobrażał, ale wie, że są czasy i sytuacje, w których na pełną realizację tej pięknej idei jest jeszcze za

wcześnie. Interes społeczny, wolność jednych, a nawet obrona ich życia, wymaga ograniczenia wolności innych.

W wielkim traktacie na temat wolności, jakim był *Pierwszy dzień wolności* nie można było pominąć sprawy stosunku jednostki do zbiorowości. Przedstawił ją Kruczkowski na przykładzie grupy polskich oficerów, którzy spędzili przeszło pięć lat w obozie. Jan broni tej małej jedności, mimo że wojna już się skończyła i jeńcy wyszli z przymusowej wspólnoty obozowej. Rozumuje kategoriami społecznymi, wie, że nikt nigdy nie jest wolny od społeczeństwa, w którym żyje. Proponuje wspólną akcję:

Myślałem, że po raz ostatni zrobimy coś razem, coś niewielkiego, ale godnego pamięci. Coś, co pomoże nam samym odbudować własne życie...

Michał protestuje przeciw temu:

Nasza wspólnota? Nie mów mi o niej. Nic nas nie łączy (...) Nasza wolność! Dopóki jestem z wami, nic o niej nie wiem. Nic!

Michał chce więc jak najszybciej uciec od obozowej i nie tylko obozowej społeczności. Chce być sam, podobnie jak Luzzi. A jednak w naszym świecie nie ma ucieczki od społeczeństwa i Michał, podobnie jak Luzzi, nie wytrzymują pustki, jaka ich otacza. (...)

Prawdziwą solidarność, społeczną wolność w walce odzyska grupa polskich oficerów w ciężkiej próbie zagrożenia, kiedy niebezpieczeństwo śmierci uprzytomni im wszystkim, że w walce nie ma miejsca na anarchiczne fanaberie. Tylko we wspólnej i solidarnej postawie jest szansa ratunku. Lekcja jest dla wszystkich pouczająca. Po wybuchu — zduszonego przez lata obozowego przymusu zbiorowości — indywidualizmu, przychodzi teraz zrozumienie wolności pojmowanej rozsądnie w ramach zbiorowości, w granicach konieczności społecznej i narodowej.

Wolność jest pojęciem związanym nie tylko z jednostkami, lecz także z narodami. Stara to prawda, że nie może być wolnym naród, który gniebi inne narody. W sztuce o problemach wolności nie mógł Kruczkowski pominąć także i tego zagadnienia szczególnie w kontekście stosunków polsko-niemieckich. Po raz trzeci w swej twórczości dramatycznej pokazał w *Pierwszym dniu wolności* Niemców. I po raz trzeci byli to Niemcy bardzo prawdziwi i znakomicie podpatrzeni. Tylko że *Pierwszy dzień wolności* nie jest w przeciwieństwie do *Sprawy Daubmanna* czy *Niemców* sztuką o Niemcach. Na materiale związanym ze zdarzeniami z okresu wojny, a więc ze sprawami Polaków i Niemców, przeprowadza Kruczkowski wywód o ogólniejszym znaczeniu. Wywód filozoficzny, moralistyczny, polityczny. Uwagi zawarte w sztuce na temat nacjonalizmu, wrogości między ludźmi dwóch narodowości jako zaprzeczeniu wolności mają charakter powszechny. (...)

Jan i jego towarzysze pragną co prawda uwolnić się od narzuconej im w obozie przymusowej więzi, ale logika walki wykazuje im, że ta więź jest jednak mimo wszystko konieczna. Dialektycznie ścierają się obydwie intencje i tendencje, przy czym zwycięża dążenie do solidarności. To samo dotyczy Ingi. Nie jest ona wcale słabo związana z Niemcami. Nie tylko dlatego, że jak mówi Luzzi „ona zdążyła jeszcze w coś uwierzyć” i ma narzeczonego w niemieckim wojsku, ale także dlatego, że jak zwykle u pokonanych rodzi się w świadomości tej zgwałconej dziewczyny poczucie solidarności ze swymi rodakami i pragnienie, by jednak zwyciężyli. Jan mówi w ostatniej rozmowie z Ingą o oszalałym zwierzątku, które nosi ona w sobie, o oszalałym zwierzątku nadziei, które zaczyna już gryźć i może za chwilę skoczyć mu do gardła. Czymże jest to zwierzątko, jeśli nie pozostałością niemieckiego nacjonalizmu i nienawiści do Polaków? Przecież Inga wychodzi, mówi do

Jana, że pójdzie to oszalałe zwierzątko wyrzucić. Jakże to uczyni? Z bronią w rękę, strzelając do Polaków, ofiarując swe życie.

Ważną rolę odgrywa w sztuce Kruczkowskiego konflikt wojenny. Przecież ta walka cementuje Polaków, przypomina im o wspólnocie, która ich łączy. Walka podsyca w psychice Ingi pragnienie odwetu, nadzieję skutecznego pomśzczenia porażki narodowej, hańby osobistej.

(...) *Pierwszy dzień wolności* jest mimowolną polemiką z *Więźniami* z Altony Sartre'a. Franz von Gerlach ginie śmiercią samobójczą, ponieważ nie umie i nie chce żyć w społeczeństwie. Jan zabija Ingę po to, by żyć, i odnajduje w walce swą drogę do wolności i solidarności ze swymi przyjaciółmi. Prowadzi ona poprzez zwycięstwo nad tymi, którzy przeciwstawiają się wolności i demokracji. Bohater Sartre'a jest samotnym egzystencjalistą. Bohater Kruczkowskiego jest początkowo marzycielem, który chciałby sam jeden zmienić świat, lecz pod koniec sztuki staje się bojownikiem, pojmującym, że wolność nie jest subiektywną mrzonką „błędного rycerza”, lecz społecznie uwarunkowaną kategorią historyczną, którą można wywalczyć wspólnym wysiłkiem solidarnej grupy, warstwy czy klasy.

Nie ma racji Andrzej Wirth, kiedy pisze, że „bunt Jana jest tragiczny, bo jest beznadziejny. W świecie rządzącym się prawami poddanymi logice ruchów masowych. *Pierwszy dzień* wymarzonej przez niego wolności musi okazać się dniem *o s t a t n i m*”. Dopiero w chwili, kiedy Jan zdobył się na strzał w obronę wolności — rozpoczął się jego *pierwszy dzień* prawdziwej, świadomej wolności. Albowiem wolność trzeba także wywalczyć. (...) Liberali przegrywa rzeczywistość w *Pierwszym dniu wolności*. Ale rodzi się pod koniec tej sztuki aktywny bojownik o demokrację, który wchodzi twardym krokiem na drogę wolności. Tak zagrał go też w Teatrze Współczesnym w Warszawie Tadeusz Łomnicki. Początko-

wo pokazał szlachetny idealizm „błędnego rycerza”, owego romantyka i liberała spóźnionego nieledwie o stulecie. W końcowej zaś scenie z całą mocą stanął po stronie walczących kolegów, a odzyskana solidarność nie miała w sobie nic dwuznacznego. W końcowej scenie jest pełen pasji walki, pełen woli unicestwienia wroga. A wymowa owego pamiętnego gestu, z jakim rżnie karabinem o podłogę, była zupełnie nieówuznaczna. Była w nim (...) ogromna siła przekonania, że po to właśnie zastrzelił Inge, by więcej nie trzeba było mordować, by ten karabin nie był mu już potrzebny. (...) I nie ma w tym geście Łomnickiego żadnego smutku czy rozpacz. Jest gniew, jest gniew, że musiał zabić dziewczynę, dla której miał wiele sympatii (a może nawet uczucia), ale jest także głębokie przeświadczenie, że oto wszedł na drogę prowadzącą do celu, którego nie potrafi osiągnąć poprzez perswazję: by świat stał się inny, i aby to od niego, od Jana, zależało.

I tu właśnie wkraczamy w centrum dylematów wolności współczesnego człowieka, tu rodzi się współczesny tragizm. Czy wolność musi mieć granice i jak je zakreślić w każdorazowo innych, zmiennych warunkach? Czy nie zakreślamy ich zbyt wąsko lub zbyt szeroko? Czy wolno zabić człowieka dla dobra innych, w imię wolności i dla niej? (...) Jest to konflikt tragiczny, największy konflikt współczesnego świata.

Jego istnienie przeczy u Kruczkowskiego tezie, że w naszych czasach nie ma już miejsca na tragedię. Zakończenie *Pierwszego dnia wolności* ma charakter całkowicie uniwersalny. Tu już nie ma znaczenia fakt, że Inga jest Niemką, a Jan — Polakiem.

DRAMATURGIA

LEONA KRUCZKOWSKIEGO

Wydawnictwo Literackie,

Kraków 1972, s. 198—215

„PIERWSZY DZIEŃ WOLNOŚCI”

P O L S K A

12 grudnia 1959 r. p r a p r e m i e r a

TEATR WSPÓŁCZESNY, Warszawa Reż. Erwin

Axer, Jan — Tadeusz Łomnicki, Inga — Aleksandra

Śląska, Anzelm — Józef Kondrat, Luzzi

— Kalina Jędrusik, Hieronim — Kazimierz

Rudzi, Doktor — Stanisław Daczyński, Grimm

— Kazimierz Opaliński. Ponad 250 spektakli.

— Bydgoszcz, Reż. Hugon Moryciński,

— Olsztyn, Reż. Tadeusz Żuchniewski,

— Gdynia, Reż. zespołowa, oprac. Zygmunt

Hübner, współpraca — Andrzej Wajda, Jan

— Zbigniew Cybulski, Michał — Edmund

Fetting, Hieronim — Bogumił Kobiela, Pa-

weł — Zdzisław Maklakiewicz, Karol — Wła-

dysław Kowalski, Inga — Mirosława Dub-

rawska. Spektakl ten Teatr „Wybrzeże” po-

kazał w czasie festiwalu Teatru Narodów w

Paryżu.

— Kraków, Reż. Erwin Axer, Teatr im. Juliusza

Słowackiego,

— Poznań, Teatr Nowy, Insc. i reżyseria Włod-

zimierza Ziemińskiego,

— Rzeszów, Teatr im. Siemaszkowej,

— Szczecin, Teatr Współczesny,

— Wrocław, Teatr Polski,

— Jelenia Góra, Teatr Dolnośląski,

— Białystok, Teatr im. Węgierki,

— Lublin, Teatr im. Osterwy, Reż. Marek Oko-

piński,

— Kalisz, Teatr im. Bogusławskiego,

— Łódź, Teatr im. Jaracza, Reż. Karola Borow-

skiego,

— Opole, Teatr Ziemi Opolskiej,

— Częstochowa, Teatr im. Mickiewicza,

— Kielce, Teatr im. Żeromskiego.

Z A G R A N I C A

WĘGRY. 7 stycznia 1960. Budapeszt. Teatr Narodowy J. Katony. Przekład G. Kerenyi, reż. I. Apath,

CZECHOSŁOWACJA. Bratysława. Narodní Divadlo,

Praga. Realisticke Divadlo,
Krnovo, Jiraskove Divadlo,
Brno, Divadlo Bratri Mrstiku,

ZSRR. Teatr im. Stanisławskiego. Przekład L. Małaszewa, reż. M. Janszyn i A. Aronow. Grano przez kilka lat m.in. w czasie festiwalu sztuk polskich w 1965 r.,

BELGIA. Antwerpia. (w języku flamandzkim),
NRF. Frankfurt n/Menem,

ZSRR. Teatr w Poniewieżu,
Iżewski Rosyjski Teatr Dramatyczny im. Korolenki,

JUGOSŁAWIA. Zagrzeb, Chorwacki Teatr Narodowy,

BULGARIA. Sofia, Teatr Armii Bułgarskiej,
Burgas, Teatr Narodowy,

AUSTRIA. Wiedeń, Josephstadttheater. Reż. prof. Heinrich Schnitzler. Wystawiona w ramach Festiwalu Wiedeńskiego (Wiener Festwochen), grana w czasie IX Kongresu Międzynarodowego Instytutu Teatralnego (ITI),

RUMUNIA. Teatry w Bukareszcie i Sibiu,

JAPONIA. Tokio, Teatr „Bangaku-Za”.

F I L M

Realizacja Aleksander Ford, na podstawie scenariusza opracowanego z Bogdanem Czeszko. Jan — Tadeusz Łomnicki, Inga — Beata Tyszkiewicz, Doktor — Tadeusz Fijewski.

T E L E W I Z J A

Adaptacja i reż. Adama Hanuszkiewicza; Jan — Adam Hanuszkiewicz, Michał — Stanisław Jasiukiewicz, Hieronim — Henryk Borowski, Doktor — Władysław Krasnowiecki (1963).

ZSRR. Tallin, realizacja estońska 1960.

Obsługa przedstawienia:

Inspicjent: MAREK PUDEŁKO

Sufler: EWA LICHODZIEJEWSKA

Kierownik Techniczny: ZDZISŁAW WALOSZEK

Elektryk: CZESŁAW WALKOWIAK

Elektroakustyk: JAN SZOŁOMICKI

Brygad. sceny: MIECZYSLAW ADAMKIEWICZ

Rekwizytor: CZESŁAW MARCINIAK

Prace fryzjerskie: HELENA JANICKA

Garderobiana: EUGENIA ADAMKIEWICZ

Kierownicy pracowni:

Malarskiej: MICHAŁ PUKLICZ

Stolarskiej: BERNARD KOKTYSZ

Krawieckiej damskiej: MARIA KOCHANA

Krawieckiej męskiej: ST. NASZCZYNIEC

Cena: 3,— zł

W repertuarze:

Leonard Gershe
MOTYLE SĄ WOLNE

W przygotowaniu:

Garcia Lorca
CZARUJĄCA SZEWCOWA

Redakcja programu:

Urszula Macińska

Prace fotograficzne:

Wł. Nowogórska

Składał:

Lechosław Mazurkiewicz

Łamał:

Franciszek Kowala

Drukował:

Waldemar Głóżyński