



Leon Kruczkowski

PIERWSZY DZIEŃ
WOLNOŚCI

reżyseria

Marek Okopiński

scenografia

Antoni Tośa

asystent reżysera

BOGDAN KAJAK

Premiera 10 listopada 1984 r.

O S O B Y

Jan — JERZY KARNICKI
Michał — TOMISŁAW RYCZKO
Hieronim — BOGDAN KAJAK
Paweł — BOGDAN GORCZYCA
Karol — ADAM DZIECINIAK
Anzelm — RYSZARD JAŚNIEWICZ
Doktor — ZBIGNIEW BARTOSZEK
Inga — IRENA WÓJCIK
Luzzi — ANNA JANIAK
Lorchen — URSZULA SZYDLIK

inspicjent

LUIZA KWIECIEN

sufler

JANINA JAROCKA

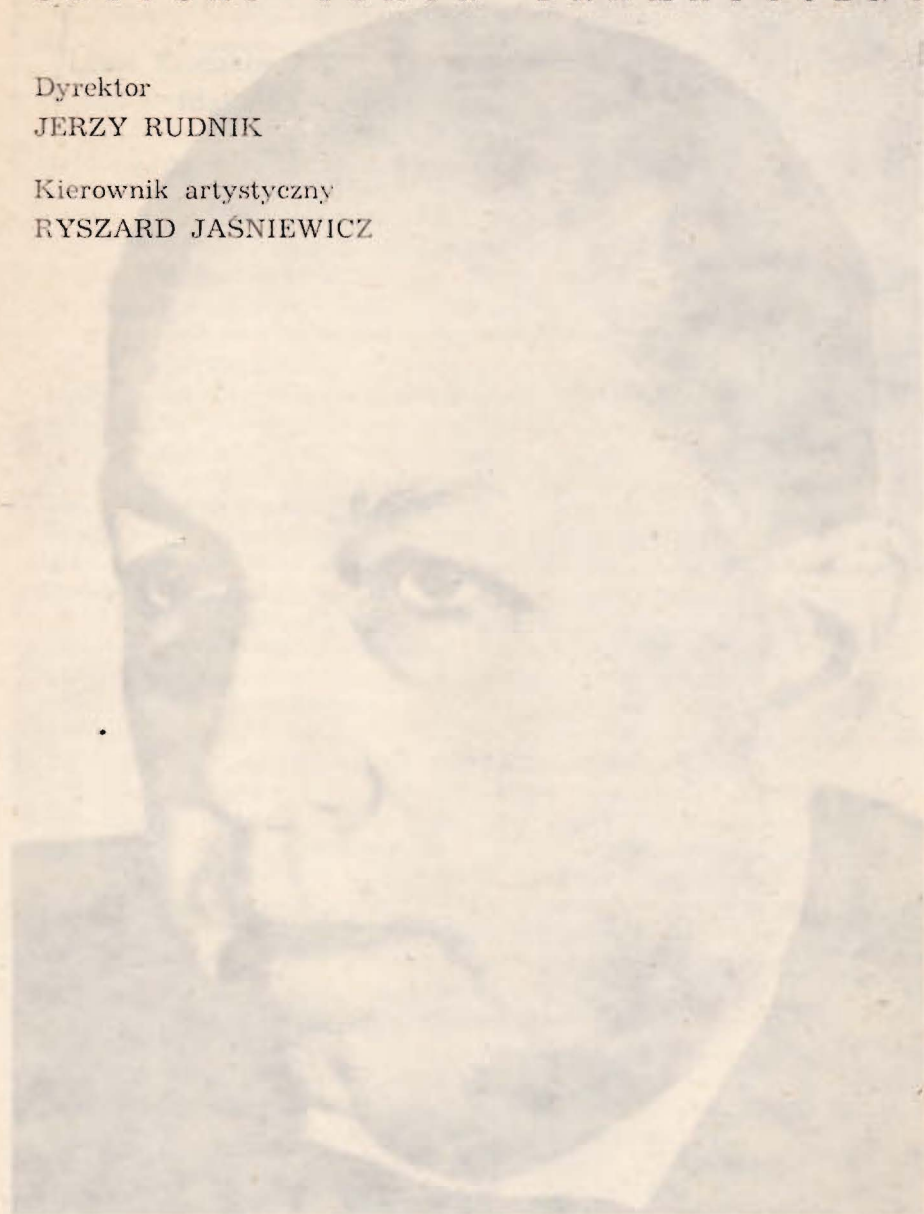
S Ł U P S K I T E A T R D R A M A T Y C Z N Y

Dyrektor

JERZY RUDNIK

Kierownik artystyczny

RYSZARD JAŚNIEWICZ





Leon Kruczkowski został uwolniony z ołlagu w Arnswalde
(dzisiejsze Choszczno) 4 lutego 1945 roku.

(...) W cztery lata po premierze *Odwiedzin* opublikował Kruczkowski swoją najlepszą może sztukę, godną wreszcie jego prawdziwej rangi pisarskiej — rangi pisarza współczesnego, artysty, humanisty. W twórczości autora *Niemców Pierwszy dzień wolności* nie jest jednak jakimś zjawiskiem zaskakującym, nieoczekiwanym; jest nawiązaniem, jest podjęciem przerwanego chwilo-wo wątku. Jest powrotem.

Powrotem ze świata formuł i gotowych recept generalnie przedustawnych, do świata pytań. Pytań moralnych. Lecz nie będą to już pytania ibsenowskie, czy choćby — mieszczące się w ibsenowskim dramacie rodzinnym. Jeśli można tu mówić o powrocie, to o powrocie po spirali.

„Świat powinien być zrozumiały, tak czy nie?” — Inga żąda odpowiedzi kategorycznej. „Chyba tak — odpowiada Jan. — Chciałbym jednak, żeby w nim było cośkolwiek ze znakiem zapytania”.

Wszystkie wyjściowe pytania dotyczą wolności — nie abstrakcyjnej: tej najbardziej elementarnej i dopiero co odzyskanej, tej, która jest jeszcze ciągle szokiem, przeżyciem i zachłyśnięciem. „Co do wolności, panie doktorze — powie Jan — nie mamy jeszcze wyrobionego zdania”. Ale są już wyjściowe założenia, racje, postawy. Jest ich tyle, ile osób w dramacie. Każda ma swoją własną motywację psychologiczną, swoje własne uzasadnienie w bliższej i dalszej biografii bohatera, swój własny nawet układ wartości. Nie ma tu bowiem na scenie ani świętych, ani zbrodniarzy. Nie ma zatem rozwiązań z góry oczywistych, wartości z góry preferowanych. Racje są sprzeczne i inności, wykluczające się i uzupełniające; postawy świadomie kontrolowane, określone intelektualnie i całkowicie żywiołowe; na koniec mniej lub bardziej „sluszne” dla postronnego obserwatora, ale każda jest na swój sposób bardzo gruntowną racją osobistą, każda nosi w zanadrzu obfity autorski przydział subiektywnych i niebłahych uwarunkowań. Każda jest wreszcie skromną częścią jakiejś ludzkiej prawdy, choćby skrzywionej niemiłosiernie.

Dwie skrajne w piątce byłych jeńców koncepcje wolności zyskują już w pierwszej scenie kształt skondensowanych znaczących formuł. „Chcesz, znaczy możesz” — to wolność Pawła, określona przez Jana; „mógłbym, ale nie chcę” — to wolność Jana w jego autoreferacie. Definiowanie, precyzowanie, formułowanie — to akcesoria językowe nieustającej, zagniającej się dysputy, którą śledzimy niemal od chwili podniesienia kurtyny. Już bowiem prezentacja postaw, z których w nowej sytuacji, zrodzą się szybko seryjne starcia, seryjne dyskusje, wreszcie, otwarty konflikt.

Zwróćmy uwagę: dysputa jest tutaj punktem wyjścia — nie klamrą, nie sposobem rozwiązania, nie przesłaniem ideowym sztuki, jak w *Odwetach* i zwłaszcza w *Niemcach*. To w dramaturgii różnica bodaj jakościowa. Zacierają się też owa „żeromska”, wypreparowana sytuacyjnie forma dysput parami; antagoniści nie są przeciwstawiani biegunowo, jest ich wielu, są wszyscy razem uwikłani sytuacyjnie, sprzęgnięci psychologicznie na wielu płaszczyznach. Dysputa ma oczywiście nadal swoje skutki uboczne: obciążenie dialogu for-

mulami jest niewątpliwie w pewnych partiach dostrzegalne, tu i ówdzie winowane są w formuły proste stosunkowo myśli. Ale nie są to już owe formuły gotowe, przebitkowe, rozmnożone bezosobowo; te tutaj, jakkolwiek skrojone literacko (na ogół skrojone z ręcznie), rodzą się przeciw autentycznie i na własny rachunek z napięcia i starcia racji, z utwierdzenia się myśli nie gotowej.

Stopniowo zresztą dysputa wtapia się coraz udatniej w sytuację, kojarzy z konkretną i zdeterminowaną sytuacyjnie psychologią. W pierwszych scenach, w pierwszym nawet i drugim akcie, te poszczególne elementy dramaturgii widoczne są jeszcze z osobna. Ale stopniowo łączą się coraz ściślej — aż do całkowitego zespolenia w znakomitej sekwencji Jana z Ingą w akcie trzecim, kiedy oboje znaleźli się w „pułapce” i ta pułapka określa ich bez reszty: nie chcąc, wbrew sobie, są na koniec wrogami, bo tylko jedno z nich „może stać wyjść z podniesioną głową”. Dynamika sytuacji rozstrzyga, zamyka ostatecznie dysputę — nie odwrotnie.

Ta surowa bowiem próba wolności, próba koncepcji i racji jednostkowych, brutalnie skorygowanych przez rzeczywistość, podsuwa raz po raz sytuację, wobec których wszelkie recepty są bezwartościowe, wszelkie kodeksy działania bezradne, wszelkie założenia muszą ulec rewizji, przystosowaniu, przewartościowaniu. Te natarczywe sytuacje, niesklasyfikowane w tradycyjnym obrazie świata, te złośliwe, nieprzyzwoite obroty losu i zasadzki, są raz po raz wyzwaniem; prowokują też ciągle na nowo, niemal ze sceny na scenę, do określenia stanowisk — do nowego formułowania, precyzowania. Określają także po części rodzaj dramaturgii, dyktują jej rytm. Rzecz można: dramaturgia aktów prowokacji intelektualnej. I moralnej. Punktowane spięciami sytuacyjnymi, podparte psychologią, pełnią one w dyspucie właściwą funkcję efektów dramatycznych.

Czymże jest więc sztuka, tak inna w technice od poprzednich i tak z nich organicznie wyrastająca? Na pewno ciekawą próbą skojarzenia tradycyjnego dramatu charakterów — do tej struktury przywiązuje Kruczkowski nadal nie małą wagę — z nową u niego formułą: „dramatu sytuacji”. Nazwijmy rzecz po imieniu: z formułą Sartre’a.

„Dramat sytuacji” bierze w dodatku górę. Nieprzypadkowo. Problematyka sartr’owska wiąże się przecież z określoną techniką dramatyczną, która jej niewątpliwie służy, na zasadzie znanych mechanizmów (sytuacje konfliktowe, momenty trudnego wyboru etc.).

Kruczkowski był jednym z niewielu pisarzy-marksistów jego pokolenia, którzy tę autentyczną problematykę w pełni docenili i bez fałszywych uprzedzeń, aczkolwiek z własnych pozycji, podjęli; podobnie wśród filozofów-marksistów docenił ją i podjął Adam Schaff. W technikę sartr’owską wprowadza przecież Kruczkowski wariant własny, i to nie tylko na zasadzie skrzyżowania, skojarzenia różnych struktur. Jak bowiem w zamyśle sztuki zawarta jest korekta (rozszerzenie?) egzystencjalistycznej formuły wolności, tak w jej budowie tkwi poprawka, wniesiona do owych czystych i nierzadko jednopłaszczy-

znowych, choć tragicznych dylematów moralnych, owych nagich i często wy-preparowanych, choć tragicznych sytuacji wyboru: poprawka nazbyt przekornej rzeczywistości.

W nie podpisanym artykule redakcyjnym w *Teatrze* (nr 17/1962) świetny krytyk, rozpoznawalny oczywiście nawet wówczas, gdy nie sygnuje swych prac znanymi inicjałami, określił ów czynnik korygujący w *Pierwszym dniu wolności* precyzyjnie: „ironia historii”. Właśnie tak! Od wejścia piątki oficerów na scenę ironią jest przecież każdy nowy przypadek, każda kolejna wolta sytuacji. Wielka wszakże wolta, wielkie szyderstwo nastąpi dopiero na końcu.

Ta korekta, weryfikacja poprzez historię, jest oczywiście podstawowym założeniem konstrukcyjnym: engelsowska zaiste „próbka puddingu” — trzeba go skosztować, nie ma innego sposobu, iżby przekonać się o smaku. Ale najpierw trzeba go ukazać w całej okazałości. Dwa akty są też w efekcie typową „konstrukcją otwartą”: wachlarz postaw, koncepcji, racji — jak najszerszy, jak najbardziej urozmaicony. Obok piątki oficerów, Doktora i jego córek — ci stanowią jeszcze w sumie krąg jakoś spięty, zamknięty — w drugim akcie wkracza Anzelm, najoryginalniejsza kreacja tej sztuki; tworzy zupełnie samodzielny dramatycznie epizod, który jest najostrejszym intelektualnie efektem zaskoczenia. Jest też szczególnie cenną kartą w wachlarzu. Kartą do zgrania. Wachlarz jest jeszcze wciąż otwarty, miejsca dosyć; państwo Kluge zostawili aż pięć pokojów i mnóstwo łóżek z betami. Trwa licytacja wartości. Dopiero w trzecim akcie wszystkie karty zostaną zgrane. Wszystkie jednocześnie.

Ten właśnie akt, dramatycznie najlepszy — jest przecież cały zdyskontowaniem wszystkich nagromadzonych walorów, zbilansowaniem wszystkich atutów. Zaczyna się jednak naprawdę dopiero po scenie u ogrodnika. Zwracano już bodaj uwagę na zbędność tej sceny, na jej „motywację rewizytową” („empik”, z którego Inga będzie strzelać w finale); istotnie wypada ona z porządku dramatycznego, niewiele wnosi — poza jakimś uzupełnieniem portretu Ingi — jest raczej typowym łącznikiem relacyjno-informacyjnym, potrzebniejszym w prozie czy filmie, niż w teatrze. Potem jednak wchodzimy w sedno rozgrywki. Rzeczywistość stanęła dęba. Przybrała nagle, raz jeszcze, kostium czterech kompanii SS, bez żadnego uprzedzenia szturmujących miasteczko. To agresywne memento historii, rzeczywistości prawdziwej — nie tamtej z oflagu, sztucznej, zakrzepłej w czasie, który na pięć lat staął. Od tej, prawdziwej, nie można się odciąć, wyizolować; nie można stanąć po prostu z boku. Anzelm pali swój rękopis.

Paradoks Anzelma: „wolność” w niewoli. Wolność poza odpowiedzialnością, którą zniósł szczęśliwie sytuacja przymusu. Nie jest to przecież ani w drobnej części formuła egzystencjalistyczna, mimo pewnych skojarzeń literackich, suflujących automatycznie znaczące nazwiska. Tragiczna wolność egzystencjalistów — tragiczna właśnie przez obciążenie wyboru brzemieniem odpowiedzialności — jest przecież wszystkim, tylko nie stanem szczęścia! Kre-

wniakiem Anzelma jest wprawdzie, w jakimś stopniu, Clemence z *Upadku*, też wzdychający do szczęścia w stanie niewoli, bo poza odpowiedzialnością, ale Clemence jest właśnie jak najdalej od utożsamienia szczęśliwej i wymarzonej niewoli z przeklętą wolnością. Jest poza tym, podobnie jak Anzelm — uparcie nie chcą tego dostrzec niektórzy komentatorzy — postacią z gruntu obcą autorowi. Jest „upadkiem”.

W innym wymiarze jest chyba Anzelm także przypomnieniem profesora Sonnenbrucha, oczywiście na zasadzie jakiejś hiperboli intelektualnej.

Kłeska Anzelma to wreszcie klamra i pointa epizodu. Właściwa pointa, to strzał Ingi — to dramat Jana, od początku przecież bohatera pozytywnego, co się zowie. Właśnie on, który chronił Ingę, musi wyrwać broń Karolowi, musi strzelić. Aby zażegnać jeszcze jedną, okrutną, ślepą złośliwość losu, aby częściowo chociaż zracjonalizować, umoralnić ową szyderczą rzeczywistość. W rękę Jana bowiem karabin może być czystym narzędziem kary, sprawiedliwości: Jan nie zawinił wobec Ingi. Ale zawinił inni; inni zmusili ją do szukania broni. Nie kończący się łańcuch krzywd i odwetów.

Dramat wolności jest dramatem odpowiedzialności. „Mógłbym, ale nie chcę” — ta wyjściowa formuła Jana to niewątpliwie koncepcja świadomej, kontrolowanej sumieniem odpowiedzialności za wybór osobisty. Koncepcja istotnie bliska etyce egzystencjalnej. Dramat Jana nie przekreśla jej wszakże i nie podważa zasadniczo; ma raczej wykazać jej niepełność, niewystarczalność. Korekta autora wprowadza bodaj jedno słowo: „powinieniem”... Nawet wbrew chęci, choć nie wbrew sumieniu. Taką „powinnością” jest strzał do Ingi. Jan, strzelając, przyjmuje część współodpowiedzialności za ten świat, w którym tkwi, chcąc czy nie chcąc; ten, w którym wolność ma wciąż jeszcze dla ludzi dwie twarze, jak moneta z orłem i reszką; ten w którym o wolność trzeba walczyć wciąż na nowo; ten który trzeba zmienić. Współodpowiedzialność, sądzi Kruczkowski, jest także odpowiedzialnością w pełni osobistą, tylko jeszcze spotęgowaną.

Raz jeszcze wraca tą drogą sprawa Ruth, Petersa, Sonnenbrucha... Oto bowiem prawdziwy epilog *Niemców!* A przecież sprawa ta dzieje się już właściwie poza jakimś „problemem niemieckim”, poza „dramatem rodzinnym”; zostały z nich niemalże relikty, rekwizyty. Wciąż istotne same przez się realia, sytuacje, konkretne układy stosunków, schodzą jednak nieznacznie do roli budulca, tworzywa dramaturgii, której problem naczelny to człowiek w świecie współczesnym, w konfrontacji ze światem.

To w jakiejś mierze punkt dojścia dramaturgii *Pierwszego dnia wolności*. I bodaj czy nie zapowiedź *Smierci gubernatora (...)*.

JÓZEF KELERA

„Kruczkowskiego formy dramatyczne”
(fragment), *Dialog* 1962 nr 12.

(...) Dla Kruczkowskiego istotą tego dramatu była antynomia „humanistycznej sprawy między Janem i Ingą” oraz „praw i sytuacji walki, wracającej nieoczekiwanie z całą ostrością”. Taka wykładnia „Pierwszego dnia wolności” jest całkowicie zgodna z ogólnym wyznaniem wiary pisarza, zawartym w zdaniu:

Podstawowym konfliktem mojej dramaturgii jest konflikt tragiczny między humanistycznymi dążeniami i usiłowaniami człowieka, a prawami rozwoju społecznego, prawami historii. Prawa rozwoju społecznego, prawa historii są prawami walki.

Formuła ta określiła na długo kierunek interpretacji prezentowanego przez nas dzieła. Pisano wiele o realizmie „Pierwszego dnia wolności”, o mistrzostwie w rysowaniu postaci, o filozoficznych i historycznych przesłankach tego podstawowego dialogu na temat istoty i granic wolności, jaki przewija się przez cały utwór. Zwracano uwagę na różne jej modele i wyobrażenia oraz oczywiste w tym przypadku romantyczne i postromantyczne (Żeromski) inspiracje i paralele literackie, przyjmując jednakże za pewnik formułę o zderzeniu ludzkich dążeń i nadziei z „prawami toczącej się walki”.

Zdumiewająco mało pisano natomiast o tragiczności tego konfliktu — mimo że wspomina o nim sam autor. Nikt też (jeżeli nie myli mnie pamięć) nie zwrócił uwagi na ironiczny charakter tytułu. Pierwszy dzień wolności był bowiem dla bohaterów pierwszym dniem trudów; był dniem śmierci i zagęszczeniu, określających człowieka wyborów, z czym nie spotkali się na ogół — przynajmniej nie z taką intensywnością — przez pięć lat za drutami oflagu. Mniejsza zresztą o klimat tytułu, zależny najbardziej od naszej wyobraźni. Ale uporczywe pomijanie tragizmu w powodzi towarzyszących sztuce omówień daje do myślenia i zasługuje na uwagę.

(...) Znamienne milczenie krytyki wokół tragizmu w „Pierwszym dniu wolności” wywodzi się, jak sądzę, z niedoskonałego mechanizmu tragedii. Sztuka nie kończy się, wbrew oczekiwaniom, wyzwalającą katharsis. Finał utworu rodzi raczej rozterkę połączoną z wspomnianym już poczuciem niepewności. Dzieje się tak, ponieważ konflikt sztuki, chociaż niewątpliwie tragiczny, posiada zaskakujące, nie dość umotywowane rozwiązanie. Rozwiązanie to jest sprzeczne z naszym odczuciem wartości, brak zaś wewnętrznej zgody na wynikającą z takiego rozwiązania hierarchię moralną przekreśla oczyszczające działanie katastrofy. Chodzi tu o istotną różnicę poglądów, o pewien ważny spór z popularnym twórcą: spór, którego nikt dotąd nie podjął — ani bodaj nie sygnalizował.

Dla Leona Kruczkowskiego „prawa i sytuacja walki” były moralnie wyższe nad „humanistyczną sprawę między Janem i Ingą” — i w tej kwestii nie ma między nami sporu. Różnice zdań zaczynają się dopiero na etapie egzemplifikacji. Bo teza autora nie została w utworze należycie przeprowadzona: fabuła „Pierwszego dnia wolności”, rozwój motywów i sytuacji nie świadczy ani o oczywistości podjętego przez Jana działania, ani o moralnej wyższości jego motywów. Stąd brak oczyszczającego działania katastrofy. Stąd zażenowanie. Wrażenie, że sztuka nie przylega w pełni do wyobrażeń i intencji autora, ale jakby wymyka mu się z rąk.

„Prawa i sytuacja walki” sprowadzają się u Kruczkowskiego do wybuchu hysterii dziewczyny autentycznie skrzywdzonej. Do aktu rozpacz i protestu, bardziej spektakularnego w swojej istocie niż stwarzającego rzeczywiste zagrożenie. Jaka jest bowiem celność ognia niemieckiego pistoletu maszynowego prowadzonego przez Ingę z wysokości kościelnej wieży? Jaka pojemność magazynka? Jeśli nie myli mnie pamięć: 50 naboji. Te 50 naboji, to bodaj pół minuty niecelnego ognia, skutecznego jedynie z niewielkich odległości. Mimo to Jan składa się i zabija. Zabija dziewczynę, z którą toczył uprzednio długie rozmowy, nasycone niewątpliwą fascynacją i wspólną myślą. Z którą, mówiąc potocznie, znalazł wspólny i przyjazny język. Język intymnego porozumienia wśród dzielących ludzi przeciwieństw.

Ten misterny dialog zrozumienia, fascynacji i nadziei, toczony w skłębionych nurtach historii, to sięganie w głąb człowieka poprzez towarzyszące mu zagrożenia, pokazanie wyższości uniwersalnych praw rozwoju nad chwilowymi paroksyzmami zbiorowego obłędu — to niewątpliwie najważniejsze atuty sztuki Kruczkowskiego. One to właśnie zapewniają jej zasłużoną żywotność i zainteresowanie teatrów, mimo wspomnianych słabości konstrukcji.

Osobiste, swoiście interesowne motywy dialogu Jana i Ingi nie mają w tej sprawie większego znaczenia. Chodzi tu bowiem o interesowność starą jak ludzkość, o grę nadziei i pożądań — nie ulega bowiem wątpliwości, że u źródeł tego dialogu, posiadającego w literaturze najpiękniejsze paralele,

leży fascynacja erotyczna. Leży głębokie pożądanie, sublimowane tylko lub tłumione przez subtelny moralistę. Jan interesuje się Ingą, dziewczyna mu się wyraźnie podoba, co jest bezsporne w lekturze i logice zdarzeń. Jest pierwszą prawdziwą kobietą spotkaną po latach odosobnienia — i Jan nie różni się w tym zbyt od swoich towarzyszy, którzy jako bardziej prymitywni odznaczali się jedynie bardziej bezpośrednim stosunkiem do tych spraw i posługiwali się, jak się zdaje, skuteczniejszą metodą.

Wspomniane przez Kruczkowskiego „prawa i sytuacje walki” nie zostały jednak przemienione w jej konieczność. Co więcej: w przedstawionej fabule konieczności takiej wyraźnie nie ma. Swój desperacki czyn Inga podejmuje już po wycofaniu się niemieckiego oddziału atakującego miasteczko. Po ustaniu jakiegokolwiek realnego zagrożenia dla kwaterujących wokół oficerów. To, co robi ta dziewczyna, rozgrywa się wyraźnie w świetle gestów, w kręgu subiektywnych moralnych konieczności, z których wyciąga wnioski równie historyczne, co — realnie biorąc — dziecinne. W przeciwieństwie do Jana, którego czyn ma charakter ostateczny i — niedostateczną motywację.

Rzetelnie pokazana w sztuce wyższa wartość moralna, te pełne cienkości dywagacje i karesy dwojga rozumiejących się i lgnących do siebie ludzi, przekreślone brutalnie w imię iluzorycznej i wątpliwej, apriorycznej w dodatku tezy — narzucają nam w rezultacie inne jeszcze, nie całkowicie przewidziane przez autora znaczenie konfliktu. A także inną psychologicznie fakturę dramatu. Wszystko bowiem wskazuje na to, że Jan zabija Ingę nie dlatego, że nakazują mu to prawa i obowiązki walki, nie dlatego, że determinuje go w tym względzie sytuacja frontu, ale dlatego, że nie mógł się z dziewczyną ostatecznie porozumieć. Inga zamiast aktu uległości wobec jego, Jana, świadomości i prawdy — zdobyła się na nieprzewidywany akt protestu i rozpaczy. A tego urażona męska ambicja lub nierozważna męska niecierpliwość nie umiała już ani wybaczyć, ani nawet — zrozumieć. Zabił, ponieważ brakło mu dojrzałości i rozwagi, wypartej na ten czas przez osobiste zadrażnienie. W najlepszym wypadku było to — zapewne mniej małostkowe — poczucie utraty, gdy wszystkie nasze wzruszenia i nadzieje, cała nasza wewnętrzna gotowość, rozbijają się boleśnie o czyjś brak akceptacji. Jan uzurpował sobie ostateczne prawo sądenia i karania, nieistniejące poza rygiem walki, a rygor taki już nie istniał, konieczności nie było. Istniała co najwyżej wypływająca z walki łatwość działania, istniała podejrzana i groźna pobudliwość, naturalna w napiętej, deformowanej przez napięcie świadomości. Rzecznik i obrońca najbardziej humanistycznych zasad postępowania okazał się niespodziewanie najmniej tolerancyjnym sędzią i wykonawcą zarazem.

Pierwszy dzień wolności stał się dla Jana dniem porażki. Bohater nasz nie sprawdził się w nim najwyraźniej. Okazał się bohaterem pozornym, nieświa-

domie zakłamanym, którego zasady okazują się frazesami w chwili próby. „Prawa i sytuacja walki” stały się — niezamierzenie — pretekstem dla odwiecznej gry pożądań i uników, słabości i pychy.

Jesteśmy dalecy od uproszczonych wyobrażeń o prawach historii, skutecznie przekreślających humanistyczne dążenia. Dalecy — ale nie w całkowitej opozycji. Bo motywacja psychologiczna nie wyklucza w końcu tych historycznych i socjologicznych uzasadnień, w jakie obrósł utwór Kruczkowskiego. Wskazuje tylko na ich ograniczony wpływ. Przypomina, że podstawowa, sygnalizowana przez Kruczkowskiego antynomia dramatu, antynomia humanitarności intencji i brutalnej historii — nie została tym razem wyraźnie pokazana. Pozostała w sferze deklaracji.

Autor dał nam natomiast ważną opowieść o niemożności porozumienia. Egzystencjalny dramat postaw, grę nadziei i niedopełnień zrelacjonowaną w sugestywnej i prawdopodobnej fabule. Pozostawił jeden z ważniejszych, mimo słabości dialogu, utworów powojennego trzydziestolecia — niepokojący wewnętrznym układem motywów i domagający się nadal odpowiedniego klucza.

Przez wiele lat kluczem takim było wyobrażenie o koniecznościach starcia, przyjęte w dobrej wierze za radą autora. Było przekonanie o głębokości i tragizmie różnic, dzielących społeczeństwa i narody w wyniku faszyzmu. Nie przekreślając tych racji, odczytaliśmy utwór wedle własnych, nieco bardziej ogólnych odczuć i wyobrażeń, bliższych być może współczesnej wrażliwości niż tamta, upraszczająca wykładnia autora, powołującego się na historię, która wszystko rozumie i wszystko usprawiedliwia. Jeśli odczytanie, które proponujemy, sprawdzi się na scenie, jeżeli także czytelnikowi wyda się słuszne i prawdziwe — będzie to jeszcze jeden sukces pisarza. Świadczy, że dzieło przerosło literackie mody i historyczne uproszczenia, inspirując różne, odmienne i zmienne, odczucia. Odczucia jednako żywe dziś, jak i przed piętnastu laty — tyle, że formowane wśród nieco innych napięć i konieczności. I układające się w nieco inne prawdy i wyobrażenia. Zgodnie zresztą z nurtem czasu. Zgodnie z umiłowanymi przez Kruczkowskiego — prawami historii.

JAN PAWEŁ GAWLIK

„Meandry Pierwszego dnia wolności”
(fragmenty), *Dialog* 1974 nr 10.

Tekst i aktor

Myślę, że generalnym wyznacznikiem wyboru repertuaru powinna być jego zawartość ideowo-moralna. Interesuje mnie zawsze sprawa świadomego wyboru, konieczność określenia swojego miejsca w świecie. Znajduję te problemy zarówno w „Don Juanie” Moliera i w „Rzeczy listopadowej” Ernesta Brylla a także i w „Termopilach polskich” Tadeusza Micińskiego, chociaż tam problem odnosi się nie do jednostki, a do zbiorowości, do narodu.

W swojej pracy reżyserskiej wychodzę od tekstu. Nie znoszę tzw. „stylu reżysera”, gdzie wszystko — czy Szekspira, czy Moliera robi się „w tym samym sosie”. Poza tym zawsze interesowała mnie współpraca z ludźmi o odrębnej wizji artystycznej, prezentowanie widzowi różnych postaw twórczych. Przecież jeżeli chcemy tworzyć teatr dnia dzisiejszego, to musi być on barwny, żywy, dynamiczny, a więc różnorodny. Uważam, że nie ma sensu robienie utworu przeciwko autorowi. Dlatego jestem bardzo przeciwny wszelkim „przedstawiankom” i przeinaczeniom. Na licznych spotkaniach z widzami często padają pytania, jak daleko może sięgać samowola reżysera wobec tekstu. Nie można odpowiedzieć jednoznacznie na to pytanie. To chyba kwestia... taktu, a na pewno odpowiedzialności artystycznej. Są przedstawienia pozornie światoburcze, bezwzględne wobec autora, podczas gdy w rzeczywistości są one takie tylko wobec tradycyjnego czytania tekstu.

Nie mam od razu gotowej wizji całego przedstawienia. Sprawy formalne, nawet interpretacje aktorskie — wszystko to rośnie, rozwija się w miarę postępowania pracy na próbach i z tego dopiero kształtuje się styl spektaklu. Wobec niektórych moich kolegów mam kompleksy, uważam się za „reżysera bez pomysłów”. Interesuje mnie jak najgłębsze rozszyfrowanie specyfiki i stylu danego autora i jego utworu, znalezienie środków adekwatnych tylko dla tego zjawiska scenicznego. Dla mnie znak sceniczny nigdy nie powinien przestonąć

treści. W pracy nad jedną z ostatnich premier, tj. nad „Sadami polowczańskimi” Leonida Leonowa starałem się przy pełnej wierności tekstowi wyrazić swój stosunek do problematyki sztuki przede wszystkim przez bardzo staranne wycieniowanie interpretacji aktorskich. Można by więc podsumować to jako „system” opierający się na dogłębnej analizie tekstu i precyzyjnej pracy z aktorem. Moim ideałem jest reżyser, który potrafi sprowokować aktora do ujawnienia wszystkich tkwiących w nim możliwości. Nie uważam, żebym ja sam musiał wszystko wiedzieć o trzydziestu na przykład postaciach sztuki. Jednak to założenie stawia ogromne wymagania przed aktorem; nawet w zakresie lojalności wobec partnera, współgrania z nim, a nie budowania roli jego kosztem, co tak częste u nas.

Imponuje mi teatr angielski, który potrafi w tekstach największego swojego klasyka Szekspira pokazać odbicie współczesnego człowieka i jego problemy. Wydaje mi się, że Anglicy znaleźli klucz do klasyki po prostu we współczesnej psychologii. Nie ma u nich żadnych prób rekonstruowania postaci z danej epoki, tylko tekst czytany na dziś sposobem myślenia i reakcjami współczesnego człowieka.

Chciałbym zwrócić uwagę na jeszcze jedno zjawisko spośród licznych zagadnień i trudności repertuarowych teatrów w Polsce. Zdarzają się niestety cenne odkrycia dramaturgiczne z naszej tradycji literackiej, które mimo pozytywnej weryfikacji sceny nie wchodzi w normalny krwioobieg życia teatralnego. Realizując w Gdańsku „Termidora” Stanisławy Przybyszewskiej chciałem przeciwstawić się tym nie najlepszym zwyczajom dyktowanym przez obawę, że powtarzając po kimś — nie będziemy dość ambitni. Myślę, że nie mogą to pozostać jednorazowe olśnienia i sam chciałbym kiedyś powrócić np. do odkrytej przez Jerzego Krassowskiego „Sprawy Dantona” tej samej autorki. Nie sądzę, by nasza dramaturgia narodowa była aż tak bogata, aby pozwolić sobie na pomijanie cennych wartości tylko ze względów źle pojętej oryginalności.

przedruk z miesięcznika „POLSKA” 1973 nr 3

Kierownik techniczny

JERZY OSTROWSKI

Kierownik pracowni krawieckiej — Janusz Wiernek

Kierownik pracowni perukarskiej — Irena Pakuta

Kierownik pracowni plastycznej — Maciej Gawlak

Stolarze — Zbigniew Tomkiewicz, Jacek Jurcaba

Szyc — Ryszard Kowalewski

Tapicer — Ryszard Zieliński

Gł. brygadier elektryk — Stanisław Indrusyna

Akustycy — Krzysztof Bednarski, Janusz Wysocki

Brygadier sceny — Bogdan Abel

Rekwizytor — Ewa Ostrowska

W programie wykorzystano grafikę Bronisława Linkego.

Instytut Teatralny
ze zbiorów Polskiego Ośrodka ITI

Wydawca:

Słupski Teatr Dramatyczny, ul. Wałowa 3, tel. 38-39, 49-60.

Cena 20 zł

Słupsk, 3107 1000 P-8 84.