

107/10
1960-61

L. LEONOW

ZWYKŁY CZŁOWIEK

PAŃSTWOWE TEATRY DOLNOŚLĄSKIE
Jelenia Góra - Wałbrzych

Sezon 1960/61



LEONID LEONOW

O dramaturgii Leonowa

Dramaturgia Leonowa to szczególnie interesujące zjawisko i chyba jeszcze niedostatecznie znane.

Oblicze twórcze Leonowa jako dramaturga ukształtowało się w ciągu pierwszego dziesięciolecia po rewolucji. Tematem pierwszych sztuk stały się wywołane przez rewolucję przemiany w świadomości ludzkiej. O Leonowie jako dramaturgu możemy mówić od chwili napisania „Untiłowska”. Znaczenie i oryginalność „Untiłowska”, „Prowincjonalnej historii” i „Poskromnienia Badadoszki” polega na tym, że Leonow pokazuje w tych sztukach nieodwracalny i nieunikniony proces przenikania idei rewolucji do najbardziej nawet oddalonych zakątków i ustroni, ich oddziaływanie na ludzi żyjących w świecie zabitym deskami. Rewolucja wkracza tu bez swojego odświętzonego i patetycznego sztafażu; jest codziennym i jakby nieco „szarym” procesem, wymagającym od ludzi jednoznacznego wyboru własnego miejsca w życiu. Stanisławski powiedział o „Untiłowsku”: *„Wybierając tę sztukę, teatr kierował się myślą, że (...) należy przede wszystkim pokazać, co rewolucja uczyniła z człowieka. Nie wystarczy pokazać na scenie rewolucji i tłumów idących z chorągwiami. Trzeba pokazać rewolucję i duszę człowieka”*.

W „Untiłowsku” starły się ze sobą dwie koncepcje humanizmu: jedna sięgająca Dostojewskiego, i druga, wzięta od Gorkiego. Leonow długo zmagął się ze sobą, zwyciężyła jednak decyzja zerwania z „czczymi marzeniami”, z postawą cierpiętniczego lekkoduchostwa.

Przeciwstawienie „pracy” i „męczeństwa” stanie się już naczelną tezą w napisanej prawie w tym samym czasie „Prowincjonalnej historii”. Prawda, w obu sztukach

kach nie mówi się jeszcze o tym, co należy zrobić. Autorowi daleko jeszcze do sformułowania konkretnego programu społecznego. Bohaterowie uwalniają się tylko od dogmatów i złudzeń dawnego humanizmu, albo giną, nie potrafiąc przełamać w sobie dawnych norm moralnych.

Ale sam motyw czynu, pracy, stanie się odtąd podstawowym czynnikiem w ocenie człowieka. Leonow przyzna mu decydujące znaczenie przy etycznej i estetycznej charakterystyce bohaterów wszystkich niemal swoich utworów późniejszych. Najważniejszą cechą człowieka jest stały rozwój, podejmowanie czynów, działanie. Aktywności tej wymaga samo życie.

Pokazanie „untłowszczyzny” to także początek uświadomienia sobie przez Leonowa istoty zła, równoznacznego dla niego z podłością, ubóstwem wewnętrznym, zgnilizną moralną, pasożytnictwem. Autor wyróżnił już w swoich pierwszych sztukach dwa zasadnicze typy ludzkie, dwie postawy. W sztukach jego realia codzienne tamtej epoki występowały nader skąpo; ale przecież tylko czasy tak ostrego przeciwstawienia postaw społecznych mogły spowodować równie ostre przeciwstawienie postaw moralnych, które stało się u Leonowa zasadą dramatopisarską. Z jednej strony — interes zbiorowości i praca twórcza, z drugiej — egocentryzm i pasożytnictwo. Tak wygląda w najogólniejszych zarysach schemat strukturalny każdej sztuki Leonowa.

Dopiero w kilka lat później, w „Skutarzewskim”, dopowie Leonow do końca wszystko to, co zostało tak wyraziście i wieloznacznie zarysowane w dramatach z lat dwudziestych. Dopiero doświadczenia lat odbudowy socjalistycznej dały mu wystarczający materiał do nakreślania dróg, jakimi pójdą Busłowowie, którzy podążyli za nowym życiem — a jakimi Czerwakowie, nienawidzący nowej rzeczywistości. Pierwsi wyzbęda się do końca iluzji o możliwości zachowania neutralności i apolityczności; staną po stronie rewolucji i, w dalszej konsekwencji, zaczną jej służyć nie jako obojętni wykonawcy, ale jako pełni pasji współtwórcy gigantycznych osiągnięć.

Charakterystyczne dla Leonowa dążenie do możliwie najbardziej szerokich uogólnień widać szczególnie jas-

krawo na przykładzie napisanych wkrótce potem „Połowczańskich sadów”. Sztuka ta próbowała oddać heroizm codziennego, szarego życia narodu radzieckiego. Patos afirmacji i próba „uromantycznienia” wypadły jednak nieco sztucznie, co sprawiło, że autorowi udało się uchwycić jedynie naskórkowe tendencje życia. W humanistycznej problematyce, w rysunku centralnych postaci — Makkawiejewa i Pylajewa — odczytujemy jakby skłonność do pozahistorycznego ich ujmowania.

Sztuczności głównego konfliktu nie zdołają zrekomensować bardzo powierzchowne realia epoki. Rozmawia się o kłopotach sowchozu hodującego jabłka, o przekraczaniu planów produkcyjnych; słyhać odgłosy odbywających się ze sceną manewrów Armii Czerwonej; dzieci Makkawiejewa mają najbardziej współczesne zawody, córka jest nawet skoczkiem spadochronowym. I wreszcie — zazdrosny Pylajew, któremu się nie powiodło w życiu, jest jak się okazuje... dywersantem. To rozchwiało już ostatecznie konstrukcję całej sztuki. Centralnym motywem staje się banalna intryga związana ze zdemaskowaniem szpiega; zasadniczy konflikt filozoficzno-moralny nie ma żadnego pokrycia w rozwijającej się akcji. Starcie się różnych postaw przekształca się w statyczne „porównywanie” bohaterów.

Jeszcze większej klęski doznał autor przy charakterystyce młodych bohaterów sztuki — klęski nie przypadkowej. Jego młodzi ludzie mają być w pewien sposób uogólnieniem, ale uogólnieniem o charakterze spekulatywnym, wymyślonym. Leonow sugeruje, że przedstawiciele pokolenia, które wyrosło już po rewolucji — czy będzie to Czerinow ze „Skutarzewskiego”, czy synowie Makkawiejewa — różnią się zasadniczo od ludzi starszego pokolenia. Psychika ludzi starszego pokolenia jest bardzo złożona, pełna sprzeczności; młode pokolenie natomiast — zdaniem Leonowa — jest całkiem nieskomplikowane, proste, lapidarne. W „Połowczańskich sadach” mamy charakterystyczny dialog. Makkawiejew mówi do młodego marzeczonego Maszy: *Widzę, że rodzina Makkawiejewych ci się podobą. Dlaczego odwracasz oczy?* Na co narzeczony odpowiada: Nie rozumiem, co macie na myśli.

Jestem widać jeszcze młody, niedoświadczony, I uwaga autora: *Starzec zawstydził się tą lapidarną i chłodną prostotą.* — Leonow pragnie, by młodzi bohaterowie byli prości, bezpośredni, nieskomplikowani. W efekcie są prostacy i prymitywni. Młody bohater przekształca się pod piórem Leonowa w „lapidarny i chłodny schemat”.

Leonow niewątpliwie zdawał sobie sprawę, że podjęta w „Połowczańskich sadach” próba racjonalistycznego „uromantycznienia” życia zakończyła się fiaskiem. Świadczy o tym następna sztuka, „Wilk”, polemizująca w sposób oczywisty z retorycznymi i koturnowymi „Połowczańskimi sadami”. „Wilk” jest świadomie prosty, operuje codziennymi, zwykłymi wydarzeniami, ma bogaty — bez udziwnień — język.

Autor deklaruje się tu jako przeciwnik nadmiernego skomplikowania stosunków ludzkich, nadawania im sztucznego charakteru. Prowadzi to jednak do idealizacji elementarnych pojęć, do prymitywu postulatów, które zbudowane są zresztą na bardzo kruchych przesłankach. Dająca się odczytać w sztuce polemika z „ankietową” oceną człowieka prowadzi do odrzucenia społecznych kryteriów oceny postępowania. Leonow pragnie przeciwstawić „faktom” — i racjonalistycznemu poznaniu — uczucie, podświadomość, intuicję. Niekonkretność w ukazywaniu społecznego sensu życia narodu, w przedstawianiu jego poglądów moralnych zaciera i wyjaławia główny konflikt sztuki.

W „Zawiei”, swojej następnej sztuce, kontynuuje niestety Leonow linię „Wilka”. Pierwiastki „ludomańskie”, zacierają tam krytykę indywidualizmu, występują tu jeszcze w większym nasileniu. Wyrazem tego są stylizowane postacie chłopów, mające wyrażać jakąś ogólną prawdę „ludową”. Rzeczywisty światopogląd radzieckiego człowieka zastąpiła odwieczna mądrość życiowa rozsądnego i krzepkiego gospodarza, żyjącego zgodnie z dawnymi i surowymi prawami ziemi.

Leonow zagubił się jakby w skomplikowanym układzie stosunków społecznych końca lat trzydziestych. Zniknęła gdzieś najważniejsza cecha jego pisarstwa: umiejętność społecznej analizy rzeczywistości, bez czego trudno przecież podejmować jakąkolwiek problematykę moralną. Kryzys twórczy pisarza nie mógł

jednak trwać długo. Jawnym tego dowodem jest zakończona w przededniu wojny komedia „Zwykły człowiek” i twórczość okresu wojennego.

„Zwykły człowiek” to — rzecz u Leonowa niecodzienna — komedia. Jednak i na tym polu pozostaje autor sobą. Ciocia Konstancja, drobnomieszczanka, zdradza swoje wymarzone pragnienie: *Życ — i nic, nic nie robić!* Ładygin, słuchając wulgarnych, jak powiada, marzeń Konstancji, odpowiada: *Torować sobie drogę przez życie łokciami i używać!* Młody uczony, Aleksy Ładygin, „zwykły człowiek”, nie oczekuje od życia niczego prócz świadomości: *Ty także pomogłeś rodzajowi ludzkiemu wejść choć o jeden stopień w górę.*

Pretensjonalna „niezwykłość”, o której wciąż mówi Konstancja, kryje w sobie po prostu marzenie o „życiu dla brzucha”, jak to nazywał Dostojewski; ciocia nie ma w gruncie rzeczy większych aspiracji, marzenia jej są całkiem niewybredne, ba, jest ona drapieżnym zwierzęciem. „Niezwykłość” własnej osoby przewróciła w głowie śpiewakowi Ładyginowi — i oto „różnora-kie przedmioty materialne, duże i małe”, cały lombard „bogactw”, stanowiących w tej chwili cel życia „posiadacza”, pozbawiły go wszelkich ludzkich cech, kazały zapomnieć o dawnych marzeniach zrobienia czegoś dla innych.

Ludzie giną dla pieniędzy — niby ironiczny motyw przewija się przez całą sztukę ta zwrotka z arii spiewanej przez Ładygina. Nie jest przypadkiem, że Konstancja robi wszystko celem pozyskania nagrody dla Aleksego Ładygina; autorowi służy to za rodzaj przynęty. Prawdziwi, „zwykli” ludzie nie łakną do tego stopnia zaszczytów i „dobrodziejstw”. Wyrazem tej właśnie skromności jest stawianie sobie dużych wymagań, dążenie do najwyższych ideałów.

Sztuki Leonowa, związane z okresem wojny, a więc przede wszystkim „Najazd”, stanowią odrębny, może najważniejszy rozdział w jego twórczości dramatycznej. W jednym z powojennych swoich przemówień pisarz powiedział: *Raz jeszcze starty się w okrutnej bitwie dwie biegunowo różne idee — idea prawdziwego postępu z ciemnymi, zwierzęcymi siłami... zastanawiam się, jakiego by tu użyć porównania, żeby*

znaleźć właściwe określenie dla tego, nie mającego sobie równego, okresu. Ujrzeliśmy na własne oczy, czym jest faszyzm i jego czarni apostołowie. Już w tym zawarte jest określenie filozoficznej i estetycznej koncepcji wojennej dramaturgii Leonowa. Pozwoli to nam zrozumieć, w jakim kierunku rozwinię się społeczna i polityczna problematyka tych dramatów. Jest jedna charakterystyczna cecha konfliktów owych dramatów: Leonow nie przedstawia właściwie bezpośredniego starcia sił socjalizmu i faszyzmu. W „Najeździe” hitlerowcy występują jedynie w epizodach, w „Lenuszcze” nie pojawiają się w ogóle na scenie. Mimo to starcie takie — nawet bardzo ostre starcie — ma miejsce. Zwarcie się „biegunowo różnych idei” przebiega w typowej dla Leonowa formie. Ukazane jest jako konflikt sił ludowych i antyludowych, głębokiego humanizmu i zwierzęcego indywidualizmu. Idea staje się w „Najeździe” równoznaczna z ideą socjalizmu. Walka o naród jest walką o socjalizm. Siły antynarodowe są — w warunkach wojny ojczyźnianej — siłami antysocjalistycznymi. Jeżeli przyjrzeć się z tego punktu widzenia konfliktowi i kompozycji „Najazdu”, to przekonamy się, że równie ważną postacią jak Fiodor Tałanow jest — jako drugi biegun konfliktu — sprzedawczyk Fajunin. Leonow skupił prawie całą uwagę na tych dwóch „odstępcach”, z których jeden odrzucił ciasny egocentryzm, aby walczyć o zwycięstwo narodu, a drugi, były kupiec Fajunin, zdradził naród. Obaj podlegają temu samemu prawu: odrodzenie człowieka możliwe jest tylko wtedy, gdy bez wahania przystępuje do walki toczonej przez naród. Jednostka, której nic nie łączy z narodem, która zdradziła naród, walczący o swoje istnienie, traci rację bytu — ginie. Pokazanie nieubłaganego działania tego prawa stało się naczelnym zadaniem autora „Najazdu”. Tego właśnie próbuje na przykładzie losu Fiodora i Fajunina. Obaj są związani wspólnym punktem wyjścia, kroczą obok siebie w miarę rozwijania się sztuki i — choć losy ich nie zetkną się bezpośrednio — służą autorowi do przeprowadzania porównań.

Linie „Najazdu” kontynuuje i w pewien sposób wzbogaca druga wojenna sztuka Leonowa — „Lenusz-

PAŃSTWOWE TEATRY DOLNOŚLĄSKIE

Jelenia Góra — Wałbrzych

Sezon 1960/61

Dyrektor
Władysław Ziemiański

Kierownik artystyczny
Zuzanna Łozińska

Kierownik literacki
Mieczysław Markowski

LEONID LEONOW

ZWYKŁY CZŁOWIEK

(Obykowniennyj czelawiek)

komedia w 4 aktach

przekład Anny Kamińskiej i Jana Spiewaka

Inscenizacja i reżyseria — Stanisław IGAR
Scenografia — Tadeusz RAJKOWSKI
Asystent reżysera — Andrzej Saar
Efekty akustyczne
i ilustracja muzyczna — Wawrzyniec Rybiewski

Premiera 1.X.1960 r. w Lubaniu

OSOBY:

Dymitr Romanowicz Ładygin	— Stanisław ŁOPATOWSKI
Wiera Artemiewna, <i>jego żona</i>	— Stanisława SIEDLECKA
Aleksiej Iwanowicz, <i>jego siostrzeniec</i>	— Andrzej SAAR
Kira, <i>narzeczona Aleksieja</i>	— Ludwina NOWICKA
Konstancja Lwowna, <i>matka Kiry</i>	— Jadwiga JARWICZ
Swiekołkin, <i>przyjaciół Ładygina</i>	— Karol CHORZEWSKI
Annuszka, <i>córka Swiekołkina</i>	— Janina BIŃKÓWNA
Parasza, <i>krajanka Ładygina</i>	— Ina MASIEJEWSKA
Szofer	— * * *

Rzecz dzieje się w wielkim mieście

OBSADA TECHNICZNA:

Kierownik techniczny	— Mieczysław Kulczyk
Światło	— Benedykt Zientalak
Brygadier sceny	— Jan Przydryga
Kier. pracowni malarskiej	— Heliodor Jankowski
perukarskiej	— Alfons Domiczek
krawieckiej	— Emilia Rochowicz
stolarskiej	— Franciszek Nowak
tapicerskiej	— Wiktor Godyń

PAŃSTWOWE TEATRY DOLNOŚLSKIE

Jelenia Góra — Wałbrzych

Dyrekcja: Jelenia Góra, ul. Wojska Polskiego 38

Telefony: centrala 21-90, 21-91; sekretariat 33-95

Cena programu 2,- zł

ka". Autor pracował nad tą „ludową tragedią” w ciągu najcięższych miesięcy wojny ojczyźnianej. *Wy-daje mi się — mówił Leonow w czasie pisania „Lenuszki” — że nie mający sobie równego czas, w którym przyszło nam żyć, i doświadczenia, jakich doznaliśmy, przyniosą współczesnej sztuce nowy rodzaj — tragedię.*

W „Lenuszcze” autor stawia sobie dużo szersze zadania niż w „Najeździe”. Tam interesuje go przede wszystkim los człowieka w okresie wojny ojczyźnianej. W „Lenuszcze” tematem stał się cały naród. Leonow posłużył się do tego celu przykładem chłopów jednej wioski, którzy w historycznej walce z okupantem zrosili się w zwarty, jednolity organizm. Mogłoby się wydawać, że Leonow wybrał sobie tu znowu nietypowe środowisko. Kutasow jest zagubioną wśród lasów, położoną z dala od szlaków historii, rosyjską wioską, do której nie dociera życie współczesne, pełne problemów i konfliktów. Jest głuchą wioską z swoimi relikami obyczajowymi, z odwiecznymi przesadami, iluzjami, z prymitywnymi formami życia. I na tym tle pokazuje Leonow ukształtowanie się jednolitego frontu walki z najeźdźcą.

Kościęc fabularny „Lenuszki” stanowi walka chłopów z zamaskowanym wrogiem, dawnym bogaczem Stiepanem Drakinem. Leonow zawsze podkreślał dużą zręczność takich ludzi w przystosowaniu się do określonych warunków życia. Drakin i jemu podobni są do pewnego momentu najbardziej „prawomyślnymi” ludźmi. Robią trochę więcej, niż się od nich wymaga, wysuwają się nieco ponad przeciętność. Utajone cechy indywidualistyczne objawiają się dopiero później, gdy zachodzą odpowiednie okoliczności. Rolę tę spełnia wojna z faszyzmem, która wyzwoliła indywidualizm — i stała się przyczyną jego klęski. Sens klęski dwulicowej „gry” dokumentuje tezę, że wojna zrywa wszelkie maski, ukazuje prawdziwe oblicze każdego człowieka. Nie pomoże przybranie najbardziej nawet wyszukanej pozy. Wojna ujawnia prawdę o człowieku.

Walka narodu rosyjskiego w czasie wojny stała się dla Leonowa próbą charakteru człowieka. Wojna ujawniła najbardziej utajone zakamarki jego duszy;



dostarczyło to autorowi tyle materiału obserwacyjnego, że przez długie lata pozostanie wierny problematyce wojennej. Doświadczenia wojny wykorzysta i wtedy, gdy „zamilkną wreszcie odgłosy bitew”. Podsumowaniem tego jest „Złota karetka”.

Akcja sztuki rozgrywa się „tuż po zakończeniu wojny”; autor osądza tu współczesność. Stosuje do tego surowe i proste kryteria wojenne. Sztuka w swojej najbardziej bezpośredniej wymowie skierowana jest do naszych dni; adresem jej jest człowiek współczesny, któremu ma ona pomóc w rozstrzygnięciu najważniejszych spraw życiowych. „Złotą karetkę” moglibyśmy nazwać próbą zastanowienia się nad losem człowieka żyjącego w społeczeństwie socjalistycznym, zastanowienia się nad najprostszą i zarazem najtrudniejszą sprawą — sprawą uczciwego szczęścia. W „Złotej karecie” zaprezentowane są, jak zawsze u Leonowa, dwie biegunowo odmienne postawy moralne. Pułkownik Bieriozkin — przystany przez wojnę — mówi już w pierwszych słowach o tym, „czego przede wszystkim potrzeba człowiekowi w życiu” — o tym, czym jest szczęście. Najważniejszą sprawą jest tu gniew Leonowa, skierowany przeciwko wiodącym pasożytniczy tryb życia ludziom, którzy — zaślaniając się małąkimi ideałami indywidualizmu — próbują w naszym społeczeństwie żyć na cudzy rachunek; jawnie, jak Tabun-Turkowska, czy jak zaślaniający się snobizmem Karejewowie.

Autor pozostał w ciągu długich lat wierny swemu głównemu tematowi. Coraz bardziej wyraziste i precyzyjne stawały się jedynie koordynaty filozoficzne i społeczne ukazywanego życia; zaostrzały się kryteria oceny moralnej, przy których pomocy osądził życie współczesnego człowieka; rosła wrażliwość na główne problemy moralne współczesności. Leonow przebył długą drogę, by poznać i opisać ideały nowego, socjalistycznego społeczeństwa.

Twórczość Leonowa nie jest twórczością kontemplacyjną. Jest aktywna, bo naładowana pasją szukania współczesnych konfliktów; nie idzie na żadne kompromisy, jest podbudowana konstruktywnym programem działania.

To nasycenie konfliktów dramatycznych treścią społeczną, niezwykle trafna — pod względem historycznym — charakterystyka moralna, bogactwo i wyrazistość języka scenicznego — oto, co zdecydowało, że Leonow jest jednym z autentycznych spadkobierców dramaturgii Gorkiego, dramaturgii obywatelskiej i rewolucyjnej, która służy narodowi.

(wg opublikowanej w leningradzkiej „Niewie” pracy W. Akimowa pt. „Wielkie starcie idei”. Tłumaczył „Dialog”)

Opinie o spektaklach naszego teatru

Edward Csato o jeleniogórskim „Pierwszym dniu wolności”

Po kilku pierwszych dniach festiwalu *) wydawało się, że dystans między możliwościami większych i mniejszych teatrów jest zbyt wydatny, aby owa „naturalna hierarchia” mogła tu ulec zmianie. Wkrótce jednak okazało się, że jest inaczej.

Weźmy dla przykładu dwa przedstawienia „Pierwszego dnia wolności” Kruczkowskiego, jedno w wykonaniu tego samego zespołu wrocławskiego, który tak nas zaprapował w „Weselu”, i drugie, pokazane przez znacznie mniejszy i bodajże w najtrudniejszych warunkach pracujący teatr z Jeleniej Góry.

Nie wiem, jakie czynniki sprawiły, że spektakl wrocławski okazał się nieudany. Czym zawinił młody, zdolny reżyser Andrzej Dobrowolski, w jakiej mierze zemściły się wadliwe decyzje obsadowe, w jakim stopniu aktorzy nie potrafili ujawnić swoich walorów, ile było tam wreszcie nieszczęśliwych zbiegów okoliczności. Trzeba by znać konkretną sytuację w zespole znacznie lepiej niż ja, aby odpowiedzieć na te pytania. Mnie uderzyło przede wszystkim, że sztuka była jakby „niedoanalizowana”, przez co poszczególne postacie stały się płaskie i nieciekawe. Skomplikowane powiązania pomiędzy nimi, ulegające ustawicznym przemianom, zachwianiom, drgnięciom — tutaj były zatarte, niewidoczne. Dialogi nabrały więc suchego, abstrakcyjnego charakteru, pomimo gorliwego akcentowania szczegółów rodzajowych. Na tym tle jeden jedyny Anzelm, ukazany przez Piotra Kurowskiego jako filozof sceptyczny i gorejący wewnętrzną przekorą, zabłysnął prawdziwością i siłą artystycznego wyrazu. Pozostałe postacie snuły się jak cienie lub manekiny do mówienia tekstu.

*) Mowa o I Festiwalu Teatrów Śląska i Opolszczyzny. Wrocław — maj 1960.

I oto okazuje się, że kiedy oglądamy takie przedstawienie nawet w dobrej klasy teatrze, przestają nas obchodzić jego sprawności i zalety techniczne. Gdyby przyjrzeć się dokładniej, można by przecież odnaleźć w przedstawieniu fragmenty, świadczące o umiejętnościach niektórych aktorów, czy też fachowości reżyserkiego warsztatu. Ale to jest materiał do wewnętrznej analizy w zespole teatru, widza on nie zajmie, ponieważ widz zawsze ulega wrażeniu, jakie odbiera z całości. Na tym właśnie polega owa druga niesprawidłowość naszych przeżyć artystycznych, niesprawiedliwość przeciwna w stosunku do owej pierwszej, poprzednio przez nas zauważonej; a więc osłabiająca znaczenie tamtej i w rezultacie przywracająca szanse słabszym. Zdarza się przecież — i to, niestety, ostatnio aż nazbyt często — że z przedstawień w naszych czołowych teatrach wychodzimy zawiedzeni i znudzeni, a w teatrach, posiadających znacznie mniej szlif i umiejętności warsztatowych, poddajemy się sugestii artystycznego przeżycia i przedstawiamy zwaćć na techniczne mankamenty.

We Wrocławiu taką przyjemną niespodzianką okazało się przedstawienie „Pierwszego dnia wolności” z Jeleniej Góry, w reżyserii Janiny Orsza-Łukasiewicz. Bardzo dobry spektakl, o wiele lepszy od wrocławskiego; i znów nie potrafię powiedzieć, ile w tym było zasługi poszczególnych jego współtwórców, a ile szczęśliwego zbiegu okoliczności. W każdym jednak razie trzeba powiedzieć o wkładzie pracy reżysera, ponieważ odczuwało się wyraźnie, że przedstawieniem rządzi jednolita, konsekwentna myśl, szczęśliwie uwypuklająca zasadnicze problemy, jakie w sztuce zawarł autor. Już choćby to, że wykonawcom od pierwszego momentu, od sceny wejścia polskich oficerów do opuszczonego niemieckiego domu, udało się narzucić widowni przekonanie, że rzecz cała rozgrywa się pomiędzy ludźmi uczciwymi i pełnymi dobrej woli, ale przez warunki skazanymi na wzajemną nieufność: od razu treść utworu stała się zrozumialsza i jaśniejsza. Stworzenie takiej atmosfery, to przy tej sztuce przynajmniej połowa sukcesu, a znacznie mniej jest ważne, jakimi się ją stworzy środkami; czy autentyzm wynika z „prywatnych” właściwości wykonawców, czy też został wypracowany ich kunsztem aktorskim.

(„Teatr” Nr 13/1960)



