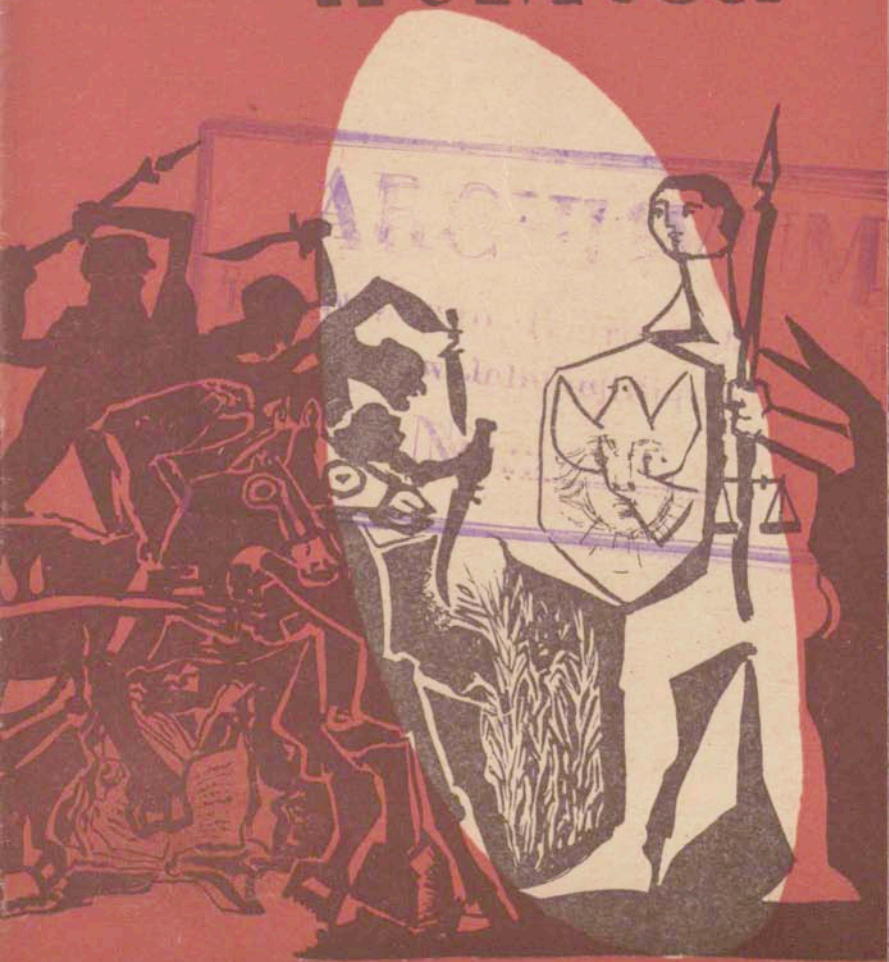


LEON KRUCZKOWSKI
PIERWSZY
DZIEŃ
WOLNOŚCI





Leon Kruczkowski

Słowo wolność — 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.

(Leon Kruczkowski)

TADEUSZ DREWNOWSKI

Wokół dramatów Kruczkowskiego

I

Z powodu „Kordiana i chama” podkreślono dwie cechy pióra Leona Kruczkowskiego, które pośród ówczesnych poszukiwań artystycznych nadawały mu charakter odrębny, wręcz wyjątkowy. Jego debiut prozatorski nie eksploatował własnej biografii, co było regułą zwłaszcza ówczesnych debiutów, ani nie grzała w partykularyzmie prozy środowiskowej. I to w oczach krytyka tak wymagającego jak Karol Irzykowski, niechętnie usposobionego do wszelkiego opisywactwa i odpisywactwa, jednało Kruczkowskiemu opinię twardego debiutanta. „Kordian i cham” wywołał burzę nie tylko w światku intelektualnym — powieść poniewierająca się dość długo po biurkach wydawców osiągnęła duży sukces wydawniczy; w ciągu krótkiego czasu miała 4 nakłady w latach również na rynku księgarskim kryzysowych. Był to objaw pewnych uświadamianych zbyt wyraźnie koniunktur czytelniczych. Autor „Kordiana i chama” wystąpił z odkrytą przyłbicą. Trudno jednak tłumaczyć ten sukces jedynie sympatiami czy antypatiami politycznymi — chodziło o współbrzmienie dużo istotniejsze, o zdolność myślenia kategoriami trafiającymi do zbiorowiska.

Jeszcze na kilka lat przedtem w sferach literackich negowano w ogóle zasadność wyodrębniania literatury socjalistycznej. „Kordian i cham” przychodził po kilkuletnich sporach jako argument sprawę tę przesądzający. Irzykowski mógł powieść Kruczkowskiego witać jako sprawdzian słuszności swoich przewidywań. Bo u początków pierwszej na szerszą skalę przeprowadzonej dyskusji wokół tzw. wtedy poezji proletariackiej ów klerk — wbrew oponentom z „Wiadomości Literackich” — opowiadał się za niepozabawianiem lekkomyślnie literatury polskiej tej szansy, jaką stanowić może dla niej socjalizm. Szansę tę dostrzegał nie tyle w potrzebach czy uzurpacjach rozprzestrzeniającej się ideologii, w nabożeństwach do świętego proletariusza, w mistyce klasowości, ile przede wszystkim w sytuacji życiowej ogromnej części społeczeństwa, sytuacji, w której „życiem jest to, że żyć nie można”. Sytuację tę traktował po prostu

jako ważną i nie wyeksploatowaną literacko część „doli ludzkiej” (polegającej na niedoli) i zdolnej wyzwoić siły twórcze. Oczywiście, socjalizmowi jako sile kulturalnej, a więc pojmowanemu szeroko, chodzić powinno o wszelkie rozjaśnienia, skoro jej celem było rozjaśnienie tej sytuacji ludzkiej do końca. Pisał przy tym postulatycznie i ostrzegawczo; „Łuk wrażenia musi być o wiele większy; nie sam ostateczny wynik (to jest hasła), lecz przede wszystkim przesłanki muszą się wysunąć na pierwszy plan. Kuźnia myśli socjalistycznej, a nie tylko śpiew agitacyjny. Fermenta cognitionis (materiały do rozpoznania) są w poezji jeszcze ważniejsze niż w nauce. Powieść i dramat temu powinny być poświęcone”.

Patrząc od strony faktów literackich — mimo rewolucji — sytuacja nie zmieniła się aż tyle, aby postulaty i przestrogi Irzykowskiego robiły wrażenie prehistoryczne. Była wprawdzie „Kuźnica”, ale kuźnia myśli socjalistycznej z niej nie powstała. Kuźni trzeba surowca; u nas natomiast dużo było hasań, dużo frazeologii — mało przesłańek, mało dialektyki socjalizmu stamtąd, skąd wywodzi się on wprost — z życia, z innych warunków niż kiedyś. Dekretacja realizmu socjalistycznego zniszczyła nie tylko cały wachlarz rozmaitych rozjaśnień — zniweczyła także samodzielność i spontaniczność ruchu, spowodowała blamaż i kompromitację tych tendencji, które znajdować teraz mogły swoje naturalne podłoże. Sytuacja psychologiczna jest więc poniekąd trudniejsza niż wtedy, gdy zaczynano. Do starego i prostego prowadzi to wniosku. Literatura socjalistyczna będzie tylko tym, czym się sama w tych warunkach uczyni. A czyni na razie niewiele.

Na tle tych perypetii twórczość Leona Kruczkowskiego godna jest szczególnej uwagi. Autentyczność jej rodowodu nie budzi najmniejszych podejrzeń. Powieściopisarzowi i dramaturgowi (więc nie piewcy agitacyjnemu) nie odmówili zainteresowania czytelnicy i widzowie. Po wojnie dostojęństwa nie łamią jego pióra. Co więcej powojenne dramaty Kruczkowskiego — jedne z niewielu — ocalały z plagi schematyzmu, która dotykała nawet talenty nieprzeciętne. A przecież Kruczkowski wywierał wtedy duży wpływ na życie literackie — mamy więc żywy przykład rozbieżności między teorią a praktyką, między politykiem i artystą. Czemu je zawdzięczać?

Przypominam sobie dyskusję w roku 1954, u samych początków „odwilży”, gdy Kruczkowski zdobył się na bardzo szczere i osobiste wyznanie pisarskie. Pisarz zaangażowany politycznie przeciwstawiał się zgubnemu działaniu na sztukę uściśleń, które zwał „racjonalizacją polityczną”. Pisarz od początku programu anty-biograficznego, podnosił znaczenie „biografii wewnętrznej”, „złotego zapasu”, jaki odkłada się w życiorysie wewnętrznym i tworzy artystę. Wyzna-



S P A C E R

(Drzeworyt Stanisława Żukowskiego)

nie Kruczkowskiego zginęło w lawinie dużo dalej idących demaskacji — utwiło mi jednak w pamięci jako istotny komentarz, jako przeblýsk instyktu samobronnego, który miał moc działania nawet wbrew pisarzowi. Oskarżano wtedy te wyznania o subiektywizm.

Tak twórczość Kruczkowskiego stanowi odrębną, autentyczną biografię artystyczną, skryształowaną wzdłuż określonych zainteresowań i poszukiwań. Jest to twórczość o wiele większym „łuku wrażenia” niż u innych pisarzy socjalistycznych. Nie wymaga więc rabatu.

II

W młodzieńczym wierszu z „Młotów nad światem” prezentował się Kruczkowski-poeta; „ja — tysięczny Baryka, najmłodszy z Cezarych”. Baryka — to Żeromskiego syn nieodrodny, ale marnotrawny i zbuntowany. Taki był właśnie stosunek Kruczkowskiego do twórcy „Popiołów” — występował tu związek o charakterze antagonicznym; podobne co u Bruna w „Tragedii pomyłek” uwielbienie, jak byśmy powiedzieli, polemiczne. Żeromski kształtował stylistykę Kruczkowskiego, rozpałał wyobraźnię, prowokował do innych ujęć. Literatura socjalistyczna zadała pierwsza cios bezkrytycznemu kordianostwu, zmistyfikowanej wieszce polskości. „Od czasu, gdy Wyspiańskiego Konrad zwabił geniusza romantycznego do podziemi Wawelu i zamknął go tam skutecznie, nie było sympatyczniejszego skandalu rewizjonistycznego w polskiej literaturze” — pisał Irzykowski obstukując powieść o tajemnicy nocy listopadowej. Skandal przeniósł się na scenę. Z inspiracji Leona Schillera autor dokonał przeróbki „Kordiana i chama” zresztą nie na zasadach prostej adaptacji. W 1/3 wypełnił ją nowy tekst pisany po części wierszem. Kruczkowski wszedł więc na scenę romantycznym dramatem antyromantycznym. Swój skandalizm „Kordian i cham” (jak później powieść „Pawie pióra”) zawdzięczał rewizji historii według klucza klasowego, odkrywczym przekrojem wszere trydycyjnej mitologii, bezwzględnej rewizji wartości patriotycznej.

„Odwety”, wystawione w 1948 r., nazywa pisarz powtórnym debiutem. Trudności przysparzała zapewne nie tylko spowodowana okolicznościami wojennymi i powojennymi dłuższa pauza pisarska — także ogólna, nowa sytuacja. Rewizjonizm, mający w dwudziestolecu posmak skandaliczny, dzięki obrotowi historii zdążył uzyskać urzędową pieczęć. A pieczęć zawsze peszy.

Wiedziony trafnym instynktem — pisarz przedstawia zmiany rewolucyjne poprzez środowisko wrogie, nieprzejednane, przełamuje aktualne zdarzenia przez pryzmat umysłowości i odczucia przeciwników, względnie ludzi neutralnych — i w tym negatywie

dostrzegamy ich działanie w głąb, aż do wojny zupełnie dosłownie domowej. Główna postać dramatyczna — Julek — jest postacią w żadnym razie nie przeszarżowaną. Od usiłowanej zbrodni w imieniu podziemia nie przeprowadził go autor w szeregi ZWM, jakby to było w dziele socrealistycznym; jego rola — małomówna, dyskretna — kończy się obietnicą odmowy i desperackim czynem człowieka zaplątanego w matnię, przerastającą jego młode a już nadwężone siły. Julek z „Odwetów” jest prototypem Maćka Chełmickiego z „Popiołu i diamentu”. W ogóle w planie sytuacyjnym te dwa utwory mają szalenie dużo — niezależnych przecież — punktów zbieżnych; środowisko prowincjonalne, zaplecze — hiszpańskie u komunistów, konspiracyjne u zamachowców, wreszcie — starcie dwóch uczciwych ludzi na tle rozbieżnych orientacji politycznych.

Mimo to u Kruczkowskiego istotny dramat tego starcia umyka, blednie. Wydawało by się, że właśnie autor „Kordiana i chama” potrafi wyegzaltować historycznie do ostatka nowy bratobójczy strzał. Nie można, rzecz jasna, mieć do niego pretensji, że Kordian-Okulicz, jest jeszcze mniej kordianowski od Felusia Czartkowskiego — to raczej skarleńie polskiego kordianowstwa. Zaskakuje natomiast odarcie obydwu uczciwych sił — starych komunistów i młodego pokolenia — z legendy i niepowtarzalności. „Odwetu” pisane były jeszcze jakby ręką Jagmina, zamiłowanego pedagoga, poznającego dopiero kraj po wieloletniej nieobecności. Może odczuwając mankamenty i zakrąglenia odwetów historycznych wspomógł je pisarz dosyć zawilými odwetami rodzinnymi (znów analogia do spotkania Szczuki z synem), co rzuca pewien dwuznaczny cień na czystość gry.

Kolejny utwór na kanwie rodzimej — „Odwieziny” — poczęty był z inspiracji na wskroś literackiej. Powstał on w okresie ożywionych na powrót zainteresowań Zeromskim z okazji literackiego uzupełnienia i wystawionego odnalezionego cudownie „Grzechu”, do czego Kruczkowski brał się w sposób bardzo osobisty, znajdując piękną, jak rzadko, sposobność spłacenia długu patronowi. Dość, że odwrócenie „Przeplóreczki” zaczęło autora pasjonować w tym przedsięwzięciu — w „Odwiezinach” — więcej niż materiał życiowy. Realizacja Porębian, to jedno; w ślad za pierwszym przyszedł motyw drugi, równie literacki, motyw ducha we dworze (co może straszyc teraz?). Niewinne i raczej żartobliwe zamiary, które zresztą autor przy każdej okazji podkreślał, ściągnęły na niego, jak sobie przypominamy, istną nawałnicę. Sielanka neo-porębiańska ni stąd ni zowąd wydała się czynnikiem podówczas miarodajnym — mowa o roku 1952 — wywoływaniem przysłówiowego wilka z lasu. Kiedy sztuka doczekała się w kilka lat później wystawienia, odwilż była w pełni, spod sielan-

kopisarstwa socrealistycznego obnażyła się nabrzmiała latami groza — i dla niej właśnie posłużyło za pierwszy piorunochron błahe, liryczne intermezzo. Trudno w powojennej literaturze wskazać mocniejsze wyładowanie.. atmosferyczne. „Zart sceniczny” się nie udał. Osobiście — rozpatrując epizod ze stonką poza zoologią i meteorologią — jestem zdania, że zażarta krytyka w sedno nie utrafiła. Nie powiedziała mianowicie, na czym niesmaczność utworu polega. Nie udały się „Odwiedziny” nie tylko z tego powodu, że hrabianka okazała się czystą ideą platońską, że chłopci zjawiali się na scenie w klasowym ordynku, podług ilości mórg, i że z tej narodowej szopki ulotniła się poezja. Dla mnie z tej literackiej zabawy, jak szydło z worka, wylazła sprawa nietradycyjna i nie-literacka, sprawa Sulmy, chłopca podejrzanego o nieprawomyślność (z wszystkimi przykrymi następstwami takiego oskarżenia). Dlatego — jeśli już mówić o koligacjach literackich — bliżej stąd do „Turonia” niż do „Przepióreczki”.

Wbrew założeniom wylazł nowy konflikt, do którego stary klucz nie pasował. Konduita socjologiczną — liberią lokajską wystającą spod uniformy woźnego placówki doświadczalnej — nie dawało się go załatwić, bez konfliktu z własną tradycją, z sumieniem rewolucjonisty.

III

We wspomnianym przemówieniu, a później artykule pt. „Biografia wewnętrzna” Kruczkowski wspomina:

„Jednym z problemów, które mnie głęboko nurtowały w latach ostatniej wojny, okupacji i mojego pobytu w niewoli hitlerowskiej był problem tzw. „porządnego Niemca” — ot, tego, którego z roku na rok widywałem uprawiającego pole za drutami mojego obozu — tego Niemca, który nie mordował, nie katował, nie rabował i nie palił, w ogóle przez całą wojnę nie opuszczał granic swego kraju — to znaczy ogromnej większości niemieckiego społeczeństwa, która jednak, czuliśmy to wszyscy, ponosiła odpowiedzialność za hitleryzm, za wojnę, za okupację, za Oświęcim i za zburzenie Warszawy. Zagadnienie to, problem winy „porządnego Niemca” niepokoiło mnie przez parę lat bez określonych zamierzeń pisarskich. (...) Ważny problem polityczno-moralny, który w roku 1948 skonkretyzował mi się jako problem sonnenbruchizmu, żył we mnie szereg poprzednich lat, karmił się okruciami zjawisk, jakie niekiedy przenikały przez druty obozu i dojrzywał wewnętrznie na długo przedtem, zanim stał się tworzywem określonego zamysłu pisarskiego.

„Co więcej, nie przestał żyć we mnie i po napisaniu Niemców, gdyż w gruncie rzeczy nigdy nie był problemem wyłącznie niemieckim. Zacząłem myśleć o pozytywnej, tzn. heroicznej replice na zjawisko

sonnenbruchizmu. Życie przyniosło ją samo — w ogromniejszej nad wszelki wymysł literacki sprawie Rosenbergow. Musiałem napisać tragedię o Juliuszu i Ethel...”.

Komentarz autora „Niemców”, ogólnie ciekawy i trafny, w szczegółach wydaje mi się nieostry. Zaczynę od generalistów. Obserwatorowi pisarstwa Kruczkowskiego obcesyjny wydać się może temat niemiecki. Jeżeli wliczyć dwukrotnie opracowywaną przed wojną w formie dramatycznej aferę Daubmanna („Bohater naszych czasów” i „Przygoda z ojczyzną”) oraz sztukę ostatnią, co najmniej połowa twórczości Kruczkowskiego za miejsce akcji obierała Niemcy. U pisarza pokroju Kruczkowskiego — o tak żywym zmyśle historycznym — ta dziwna powtarzalność nie pochodzi bynajmniej z obsesji natury osobistej, a tym mniej z pobudek racjonalistycznych. Niemcy w ciągu wieków były krajem negatywizmów, odczynników, kwasów, jakie wytwarzały dzieje Europy zachodniej. Ta ich funkcja spotęgowała się na naszych oczach. Niemcy — kraj Nietzschego i Heideggera, Republiki Weimarskiej, hitlerii i cudów gospodarczych, ojczyzna najbujniejszej literatury pacyfistycznej i liberalnej, oflagów i chemii na użytek człowieka — był i jest najbardziej malowniczym plenerem dla filozofa dziejów europejskich. Nic tedy dziwnego, że w poszukiwaniu ich sensu tak często zapuszcza się tam pisarz, że dla swych idei tam znajduje najsposobniejsze sytuacje i najtrafniejsze osoby dramatu. Bo Daubmann (z „Bohatera naszych czasów”), Sonnenbruch i Liesel (z „Niemców”), Luzzi (z „Pierwszego dnia wolności”) pochodzą z jak najbardziej prawego, europejskiego łoża. Europejskiemu zakrojowi zawdzięcza autor „Niemców” duży i zasłużony rozgłos w świecie.

Nie trafia mi jednak do przekonania autorskie nawiązanie „sonnenbruchizmu”. Prof. Sonnenbruch nie ma wiele wspólnego z chłopem orzącym podobozowe pole, ani z woźnym ze swojego instytutu; nie ma w sobie nic z prusaactwa, które — historycznie — legło u podstaw winy „przeciętnego Niemca”. Kiedy z hitlerowskiej Europy przybywają bliscy prof. Sonnenbrucha na jego uroczysty jubileusz — odnosimy wrażenie, że przyjechali na jego pogrzeb. Tutaj — podobnie jak w niejednym dziele polskiego autora — dokonuje się akt finałowy pięknej, zeszlówiecznej jeszcze tradycji europejskiej, następuje — w otoczeniu porządnym Niemców — śmierć liberała. Niemiecka lokalizacja jest najtrafniejsza, choć pretekstowa — pisarz nie zdradza tym sposobem ojczystego doświadczenia, ani tutejszej aktualności, wymijając domowe komplikacje, w które zbyt często wikała się polska sztuka. Polemika z liberalizmem nie została w „Niemcach” przeprowadzona na gruncie filozoficznym, lecz na zasadzie racji historycznej, na przykładzie ciągu życiowego pewnego zdarzenia

i pewnej postawy, czyli według kryterium praktyki. I znów, jeszcze konsekwentniej niż w „Odwetach”, sztuka rzuca nam jaskrawy negatyw, tym mocniej apelujący do postawy czynnej, walczącej.

W ogóle problematyka liberalizmu przedstawia się Kruczkowskiemu pod postacią dylematów emigracji wewnętrznej i zaangażowania, rezygnacji i ofiary, słowa i czynu. Dylematów na tyle charakterystycznych i doniosłych, że tworzą nowy pion jego biografii wewnętrznej. Przy tym autor nie ogranicza się do demaskacji, do przeprowadzania „czystki” wśród zastanych postaw — przewycięża martwy punkt, który rzadko pokonywała pomyślnie nasza literatura socjalistyczna.

Ową replikę pozytywną spowodowało legalne morderstwo na Rosenberkach. Ze sztuki „Juliusz i Ethel”, na którą chodzono podówczas jak na groby, można wypisać pełny dekalog wiary w człowieka, „Bijesz ich, ale ich nie boli; w niwecz ich obracasz, ale nie chcą przyjąć karania; zatwardzili oblicza swoje nad opokę, nie chcą się nawrócić”. To nie Kruczkowski wprowadził, lecz dyrektor więzienia z jego sztuki, cytujący Jeremiasza z rozdziału piątego. Również wypisać można szyderstwo ze współczesnych zasad; na przykład: „Sprawiedliwość, moi panowie, nie jest sentymentalną abstrakcją, musi ona wypływać z twardych nakazów sumienia obywatelskiego. Sprawiedliwość to po prostu racja stanu”. (Prokurator). Ten mądry język przypomina nam przy dzisiejszej lekturze dramatu równie namiętne publicystyczny język pewnych sporów nie zza oceanu. Na premierze nie budził jeszcze ponurych analogii — ani u autora, ani w opinii literackiej.

Z perspektywy lat „Juliusz i Ethel” — wbrew niejkiej jednostronności — wykazuje dużo uniwersalizmu tragedii politycznej i moralnej naszego wieku. Powściągliwość pisarska nie pozwala jej zapaść w płytką choć gorącą aktualność. Nad nią wzniosła się tragedia dwojga ludzi, których okrutny czas zmusza do wyboru pomiędzy zaparciem się przekonań a śmiercią, młodością ludzką a ofiarą z życia.

Podstawowym źródłem dla pisarza były, jak wiadomo, listy straceńców. Nie po raz pierwszy oparł się Kruczkowski na autentyku; tak było z wykorzystaniem materiałów prasowych w pracy nad „Bohaterem naszych czasów” i nad „Pawimi piórami”, tak było z pamiętnikami Deczyńskiego w „Kordianie i chamie”. Można by przypuszczać, że chodzi tu o podpórkę, o odbicie dla wyobraźni. Nie sądzę. Tragedia amerykańska upewniła mnie jeszcze w przekonaniu, że wolno w tej metodzie widzieć niebłahy rys filozofii pisarskiej. Twórczość Kruczkowskiego wciąż stara się wykroczyć poza porządek sztuki, stawać się czymś więcej niż literaturą, niż teatrem. W związku z tym ponosi zdwojone ryzyko; nie tylko artystyczne, ale

i moralne, społeczne. Sądzę, że na tle rozpowszechnionej dziś sztuki-uniku jest to znamienna (zapewne, nie absolutna) osobliwość współczesnej socjalistycznej literatury.

Oczywiście, zastosowanie artystycznego autentyku bywa różne. „Nie wykorzystałem listów dosłownie — poza jednym czy dwoma zdaniem. Ale atmosfera i język listów określały poniekąd dialogi w sztuce” — stwierdza autor. Nie jestem pewien, czy tak jest w istocie. Biblijno-żydowski ton listów zatracił paty-nę, przemienił się w patos innej stylistyki, w heroiczny ton czasu innego narodu. Dodaję tę uwagę nie tytułem zarzutu, ale sprostowania.

IV

„Pierwszy dzień wolności” jest, spośród wszystkich, sztuką najbardziej osobistą. Nie moją będzie rzeczą dopatrywać się w niej podłoża czy motywów osobistych, ani tym bardziej szukać autorskiej podobizny. W odróżnieniu od innych sztuk jest jednak w „Pierwszym dniu” coś, co pozwala mówić o bardziej własnej, bardziej prywatnej filozofii autorskiej. Do tej pory dramaty Kruczkowskiego przypominały po trosze rozprawy przed trybunałem historii. Ustalały stan faktyczny i przesłanki dziejowej sprawiedliwości; były zimne chłodem obiektywnej „klasowości”. Historia miała twarz sfinksa. Popadam tu w sprzeczność z sobą, bo surowy obiektywizm, antysentymentalizm, był przecież początkowo mocną i nową stroną twórczości Kruczkowskiego — ale, jak zbyt często przesią-gający się flirt na chłodno, zaczął widać samego autora nużyć.

W „Pierwszym dniu wolności” anegdota frontowa (autentyczna, wzięta z jenieckiego wspomnienia) służy dywagowaniu wokół pojęcia wolności. A więc wokół jednego z tych pojęć, które jak kometa wlecze za sobą przez dzieje rozmaitość znaczeń i imponderabiliów; pojęć-złogów, o których mniej czy bardziej bezwzględna rewizję kuszą się pokolenia ludzkie, a człowiek wzdycha za prawdziwym urzeczywistnieniem tego wielkiego słowa. Wśród przypadków pierwszego dnia na wolności poczyna ono w sztuce fosforyzować rozmaitymi kolorami zachowań, postaw, poglądów, układając się w bogate widmo współczesne tego pojęcia.

Niech ta metaforyka nie naprowadzi na wrażenie oschłego eksperymentu z wypreparowanymi duchami. Kruczkowski potwierdza nową sztuką, że umie świetnie charakteryzować i samodzielnie wyłaniać żywe i wielokształtne figury. Jeśli je jednak, by zbadać myślowe płaszczyzny dramatu — pozostawiać, trzeba by na jednym krańcu umieścić grupę jeniecką, a na drugim — Anzelmą, a może i Luzzi, którzy pozostaną poza główną rozgrywką. Anzelm, abnegat życiowy

i myśliciel, prezentuje powaby „wolności pustej”. Swoją wolność osiągnął i pozostawił za drutami, gdzie wszystko — obowiązek, jarzmo rodzinne — zostało mu odjęte, poza wolnością dla „persczyzny”, wobec której sam nie żywi złudzeń. „Samotny i wolny. Lecz taka wolność przypomina śmierć” — pisze Sartre. Co może z tym noszącym w sobie zarody śmierci abnegatem łączyć pełną radości życia Luzzi? Ja, która nie zdążyła w nic uwierzyć, ssie to samo poczucie pustki, brak pewności, czy warto o sobie „myśleć dłużej niż tyle, ile trzeba, żeby się rozebrać albo ubrać”.

Poza tą krańcowością „Pierwszy dzień”... daje nie-mały luk możliwości, oferowanych przez wolność, już w sensie wolności pojętej jako prawo wyboru, wolności — w imię czegoś. Antypody tego luku stanowią Paweł i Jan; na nich wsparta jest konstrukcja dramatu. Paweł — to człowiek prymitywny, zadowolający się smakiem zdobywania (chcieć, to móc) i konsumowania darów życia. Michała złamały nieszczęścia, nie pragnie wiele więcej niż oddania się czemuś większemu, stania się „częstką, zupełnie małą częstką”. Hieronim jest typem aktywnym, władczym, co odciska na jego filozofii życiowej (o ile stosowne to słowo) piętno pragmatyzmu, dążącego za wszelką cenę do praktycznej ochrony interesów grupy, wspólnoty. A Jan? Odlóżmy na razie tę charakterystykę — już przed jego „zaformułkowaniem” można zaryzykować ogólniejszy wniosek; te charakterystyki modelowane są bardziej na dzisiejszość niż na historię. Na dramat poniekąd historyczny nakłada się migotliwie plan współczesny.

Przez 3 akty sztuki przerzucamy się w dwie sytuacje — obydwie krańcowe, obydwie elementarne; w „złotą wolność” pasa przyfrontowego, w którym nie rządzi nikt, i w śmiertelne zagrożenie przez niespodziewany manewr rozbitego wroga. Próbie tych dwóch elementarnych sytuacji poddana jest grupka ludzi. Dla jeńców wyzwolenie oznacza kres obrzydliwości, przymusowej wspólnoty pryczy i głodu, możliwość upragnionego rozejścia się. Absurdalny pomysł Jana, aby „po raz pierwszy i ostatni zrobić coś razem, coś niewielkiego, ale godnego pamięci. Coś co pomoże nam samym odbudować własne życie” — tym czynnikiem ma być uratowanie dwóch dziewcząt przed brutalnymi uprawnieniami zwycięzców — tylko tę rozsypkę przyspieszy i uwyraźni. Wolność obnaża swoje inne, egzystencjalne, oblicze. Problematu wolności nie określają bowiem indywidualne wybory jedynie wobec życia zbiorowego — również wobec tego co je na odmienny sposób określa; wobec nieubłaganej zatury, wobec urody świata, wobec „ewig Weibliche”. Zagrożenie życia przywraca na powrót utraconą solidarność; w niej mieści się i triumf Hieronima, i poświęcenie Pawła, i strzał Jana.

(„Dialog” Nr 11/59)



T R E P Y
(Drzeworyt M. Stępnia)

PAŃSTWOWE TEATRY DOLNOŚLĄSKIE
Jelenia Góra — Wałbrzych

1945 · SEZON PIĘTNASTOLECIA SCENY · 1960

Dyrektor
WŁADYSŁAW ZIEMIAŃSKI

Kierownik artystyczny
JANINA ORSZA-ŁUKASIEWICZ

Kierownik literacki
MIECZYSLAW MARKOWSKI

LEON KRUCZKOWSKI

PIERWSZY
DZIEŃ
WOLNOŚCI

sztuka w 3 aktach

Reżyseria — JANINA ORSZA-ŁUKASIEWICZ

Scenografia — WANDA CZAPLANKA

Asystent reżysera — Lubomir Jabłoński

Premiera 7. V. 60 r. w JELENIEJ GÓRZE

O S O B Y:

Jan
Michał
Hieronim
Paweł
Karol
Anzelm
Doktor
Inga
Luzzi
Lorchen
Grimm, ogrodnik

oficerowie
zwolnieni
z obozu
jeńców

— Andrzej Saar
— Bolesław Andrzejczyk
— Lubomir Jabłoński
— Stanisław M. Masłowski
— * * *
— Bogusław Kozak
— Stanisław Posiadłowski
— Ludwina Nowicka
— Jadwiga Ziemiańska
— * * *
— Stefan Miedziński

Rzecz dzieje się w roku 1945

Inspicjent — Władysław Sawko

Sufler — Krystyna Kozak

OBSADA TECHNICZNA:

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

Okładka wg „Wojny” P. Picassa

PAŃSTWOWE TEATRY DOLNOŚLĄSKIE
w Jeleniej Górze i Wałbrzychu.
Dyrekcja: Jelenia Góra, Wojska Polskiego 38.
Telefony: centrala — 21-90, 21-91; sekretariat 33-95.

Cena programu 3 zł

LEON KRUCZKOWSKI

O „PIERWSZYM DNIU WOLNOŚCI”

WSTĘP

Chciałbym się wypowiedzieć w kilku sprawach. Zaczę od głównego problemu sztuki. Powiedziano tu, że nie jest nim zagadnienie wolności, lecz humanizmu. Ale przecież te dwa pojęcia trudno od siebie oddzielać. Wśród różnych sprzecznych koncepcji wolności Jan reprezentuje właśnie humanistyczne pojmowanie jej jako prawa wyboru postępowania, także — jeśli trzeba — wbrew konwencji, obowiązującym we własnym środowisku, wbrew solidarności grupowej. Tragizm działania Jana polega na tym, że on na własną rękę, indywidualnie, wbrew swoim kolegom, próbuje przełamać konwencję, wynikającą z dzielącego dwa narody konfliktu, próbuje dopomóc ludziom należącym do wrogiej, w tym wypadku niemieckiej, zbiorowości. Uważa to za ważną próbę sprawdzenia swej odzyskanej wolności. Ta kończy się jednak klęską. W polu działania praw historii, które są prawami walki, prawami ostrych podziałów, działanie Jana zwraca się w ostatecznej konsekwencji przeciwko niemu samemu.

Tę konsekwencję instynktownie wyczuwa Inga. Chcę tu zwrócić uwagę na końcową część jej dialogu z Janem w akcie III. Inga w pewnym momencie podejmuje podejrzenie, rzucone przez Jana, „przyznaje się”, że to ona sprowadziła oddziały niemieckie, które okrążyły miasteczko. Jest to, oczywiście, kłamstwo, świadoma gra. Nic w sztuce nie wskazuje, że Inga rzeczywiście nawiązała kontakt z tymi oddziałami. Przeciwnie, strzały, które słyszy w zakończeniu sceny u ogrodnika, zaskakują ją, nie wie, co one mogą znaczyć; później gorączkowo wypytuje oficerów, raczej domyśla się niż wie. Dlaczegoż w takim razie „przyznaje się” wobec Jana? Ażeby „sprawdzić” konsekwencję jego uczuć, jego postawy, jego wyboru. „Pan udzielił mi pomocy, ja robię to samo, chcę sobie dopomóc, wyrwać się stąd, wyzwolić się, i pan nie może mi odmówić tego prawa”, oto, na czym polega „gra” Ingi, cel jej kłamstwa. Ba, ale ci, którzy mają przynieść Indze wyzwolenie, zagrażają wolności, a nawet życiu Jana. Taka jest dla niego konsekwencja w polu działania praw frontu, praw toczącej się walki. Ona to wciska w ręce Jana karabin, każe mu zabić człowieka, któremu chciał dopomóc.

Być może, kłamstwo Ingi, jej „gra” nie są dostatecznie czytelne dla widza. To chyba moja wina. Już po warszawskiej premierze uzupełniłem tę scenę, nadałem jej więcej precyzji, wyraźniejszy charakter „gry”. Oczywiście, musi to być podkreślone również odpowiednią interpretacją aktorską.

Druga sprawa, którą chcę poruszyć, dotyczy „lokalizacji” zdarzeń „Pierwszego dnia wolności” w określonych realiach historyczno-geograficznych. Zarówno w recenzjach prasowych, jak i w głosach widzów, również w tej dyskusji, rozważa się problematykę mojej sztuki w płaszczyźnie spraw niemieckich czy polsko-niemieckich. Jest to zrozumiałe, ale chyba niezbyt słuszne. Pragnę podkreślić, że w tej sztuce, o wiele bardziej niż w „Niemcach”, nie chodziło mi o zagadnienia specyficznie niemieckie czy polsko-niemieckie. Doskonale mogą sobie wyobrazić i fabułę i postaci i treści myślowe „Pierwszego dnia wolności” — w zupełnie innym kontekście historyczno-geograficznym, wymagałoby to paru nieznacznych zmian w dialogach, w realiach czasu i miejsca. Jeśli sprawy, o które mi chodziło, rozgrywam w niemieckim miasteczku w marcu 1945, pomiędzy Polakami i Niemcami, to stało się tak z dwóch powodów.

Po pierwsze, geneza sztuki wiąże się z autentycznymi zdarzeniami, w których sam brałem udział nazajutrz po uwolnieniu przez I Armię Wojska Polskiego obozu jeńców, w którym przez pięć lat przebywałem. Dotyczy to zarówno zdarzenia z rodziną niemieckiego lekarza, jak i epizodu wojennego z okrzykiem przez oddziały niemieckie miasteczka, w którym przeżywałem swoje „pierwsze dni wolności”. Zdarzeniom tym, oczywiście odpowiednio zmodyfikowanym, zawdzięczam fabularny wątek sztuki.

Drugi powód takiej właśnie, a nie innej „lokalizacji” jest o wiele istotniejszy, umożliwia mi ona ograniczenie do minimum tego, co w utworze scenicznym nazywa się „ekspozycją”. Widz przynosi do teatru swoją własną, osobistą wiedzę o historycznym kontekście sztuki. Jeśli na scenie jest marzec 1945, niemieckie miasteczko przyfrontowe, polscy oficerowie wyzwoleni z obozu i Niemiec „cywile”, to właściwie wiemy już wszystko o tym, z czym i z kim mamy do czynienia, można od razu przystąpić do ujawniania indywidualnych postaw, uczuć i konfliktów — w ramach określonego układu sił i stosunków między określonymi zbiorowościami, do których postaci sztuki należą.

Jednakże w takim założeniu, ułatwiającym w zasadzie porozumienie między sceną i widowiskiem, tkwi pewne ryzyko i to wcale nie małe. Widz przynosi do teatru nie tylko swoją wiedzę o przedmiocie sztuki, ale również swój osobisty, najczęściej emocjonalny, stosunek do tego przedmiotu. Trudno mu obiektywizować, odzielać to, co ogólne, od tego, co konkret-

ne — w danym wypadku uogólnioną problematykę wolności od jej egzemplifikacji na zdarzeniu między Polakami i Niemcami. Własne doświadczenia i przeżycia, związane z wojną i okupacją hitlerowską, muszą w jakimś stopniu zabarwiać proces „odczytywania”, odbierania sztuki takiej, jak „Pierwszy dzień wolności” przez widza. Sprawiają, że pewne treści utworu dochodzą do świadomości wyraźniej, ostrzej — inne przechodzą jakby nie zauważone. Stąd często interpretacja, zwłaszcza niektórych postaci sztuki, przez widza odbiega od autorskiej, nawet wbrew zupełnie jasnym oczywistościom tekstu.

Tego rodzaju jaskrawe rozbieżności zdarzają się nawet krytykom, czyli tym widzom, od których mamy prawo wymagać szczególnej wnikliwości i spostrzegawczości. Na przykład Andrzej Kijowski, omawiając moją sztukę w „Twórczości”, określa postać ogrodnika Grimma jako „ukrytego hitlerowca”. Człowieka, który dopomógł dezenterowi, a do Ingi wypowiada poglądy, za które hitlerowcy z miejsca wysłałiby go do obozu!

Wobec tak jaskrawej gafy krytyka w sprawie zupełnie jednoznacznej i bezspornej trudno się dziwić wielu widzom i niektórym innym krytykom, że niezupełnie trafnie odczytali o wiele bardziej skomplikowaną i „dyskusyjną” postać Ingi. Ona również interpretowana jest nieraz jako „hitlerówka”, opętana nienawiścią niemiecka nacjonalistka. A przecież mówi ona wyraźnie do Jana, że „tego, co tu było”, tzn. hitleryzmu, nienawidziła tak samo jak on. Ona tylko nie chce płacić (sobą!) rachunku cudzych win. Jej bolesna i — w końcu — tragiczna nienawiść nie jest uczuciem politycznym, lecz czysto ludzkim, nienawiścią najgłębiej skrzywdzonej ofiary konfliktu, rozgrywającego się poza nią, nienawiścią jednej z niewinnych ofiar wojny. Końcowe strzały Ingi są aktem rozpaczki po rozwianiu się ostatniej szansy wyzwolenia się z sytuacji człowieka, płaczącego za cudze winy, są w gruncie rzeczy strzałami samobójczymi.

Na pytanie jednego z dyskutantów, czy bohater sztuki Jan poniósł klęskę czy też jego idea ma przyszłość, Leon Kruczkowski odpowiedział:

Indywidualne próby przezwyciężania praw, rządzących konfliktami zbiorowości, skazane są na klęskę dopóki istnieją antagonistyczne stosunki, czy to społeczne (klasowe), czy pomiędzy narodami. A jednak trzeba takie próby podejmować! Nawet pomimo swych klęsk one również torują w jakiś sposób drogę ostatecznemu zwycięstwu sprawy humanizmu. Jestem pewny, że w życiu Jana ta próba, którą pokazałem w „Pierwszym dniu wolności”, nie była ostatnią.

EDWARD CSATO

TREŚĆ I PROBLEMATYKA
„PIERWSZEGO DNIA WOLNOŚCI”

„Pierwszy dzień wolności” Leona Kruczkowskiego wydał mi się w czytaniu sztuką niełatwą, ale jasną. Niełatwą, to znaczy nie pozwalającą swojej problematyki — filozoficznej, politycznej, moralnej — przetłumaczyć na uproszczone, praktyczne formuły; jest to sztuka raczej rozmyślająca, niż wskazująca dyrektywy postępowania; moralizatorska a nie dydaktyczna. Jasna natomiast wydała mi się treść utworu, jego fabuła. Nie sprawiało mi trudności dokładne zdanie sobie sprawy ze wszystkiego, co zdarzyło się owego wieczoru i poranku w opuszczonym mieszkaniu państwa Kluge. Nie zmieniło mojego poglądu obejrzenie przedstawienia sztuki w Teatrze Współczesnym; zachwiała nim dopiero lektura licznych recenzji, jakie ukazały się po premierze w naszej prasie. Co prawda, wszyscy zgadzają się, że problematyka sztuki jest bogata; natomiast w zrozumieniu samej treści zauważyłem zadziwiające różnice pomiędzy sobą a większością recenzentów. A to prowadzi z kolei do kontrowersji w sprawach ogólniejszych.

Najbardziej zaskoczyło mnie to, co napisano o Indze. „Patologiczny wręcz okaz fanatycznej nienawiści”, „konsekwentna w swej nienawiści i w swym uporze”, „fanatyczna, zacięta w mściwości — reprezentuje młodzież niemiecką wychowaną w nienawiści”, „Śmierć Ingi, zarażonej jadem nienawiści i zbrodni konieczna była po to, aby inni mogli żyć i korzystać z wolności” — takimi zwrotami wszyscy prawie określili tę postać. Kiedy zaś jeden z krytyków zauważył: „sprawa jest bardziej skomplikowana, iżby ją mogło określić stwierdzenie; zła wierność złej sprawie”, — dodał zaraz dla wyjaśnienia: „W decyzji Ingi waży historia i instynkt nie tylko zło. I waży to wszystko, co, mówiąc najprościej, tworzy między ludźmi przepaść, narzuca im naturę wilczą”. A więc jednak instynkt i wychowanie hitlerowskie...

Taki pogląd na Ingę musi też prowadzić do odpowiedniej oceny postępowania jej głównego partnera, obrońcy i antagonisty, Jana. Jan jest w tych recenzjach czymś w rodzaju błędnego rycerza wolności, rodem z Żeromskiego, jest człowiekiem zdobywają-

cym się na wspaniały gest wobec wroga, wbrew radom praktyczniej myślących przyjaciół; kiedy okazało się, że Inga za ten jego gest odwdzieczyła się zdradą, że „nadużyła wolności” — Jan musi ją zabić. Ponosi konsekwencje swego szlachetnego, lecz źle skierowanego postępowania. „Prawo wyboru pociąga za sobą obowiązek odpowiedzialności” — powiada jeden z krytyków, i zapewne, ogólnie rzecz biorąc, ma rację. Nie wiem tylko, jak z takim rozumieniem akcji sztuki pogodzić owe opinie o wielowartościowości i intelektualnym bogactwie „Pierwszego dnia wolności” utworu pozostała przecież całkiem prymitywna bajeczka o dramacie szlachetnego człowieka, który źle ulokował swoje zaufanie i musiał za to zapłacić patetycznym ale w pełni uzasadnionym strzałem do wroga.

Zaniepokojony, jeszcze raz dokładnie przeczytałem sztukę i muszę wyznać, że cytowane tu poglądy krytyków wydają mi się nieporozumieniem, wynikiem z... między innymi z ulokowania akcji utworu w Niemczech hitlerowskich, w momencie zakończenia drugiej wojny światowej. Autor musiał chyba zdawać sobie sprawę z tego niebezpieczeństwa, skoro w wywiadach prasowych kilka razy podkreślał, iż Niemcy są tu tylko pretekstem, a chodzi o sprawy ogólniejsze. Recenzenci cytowali go, przytwardzali, a potem dalej walili swoje, o „zarażonej nienawiścią” reprezentantce hitlerowskiego wychowania. I nawet ktoś zaczął się zastanawiać nad tym, czy to dobrze, że autor nie pokazał „innych Niemców”. O ile rozumieniem chodziło mu chyba o antyhitlerowców?

A więc nie zauważył, że wszyscy Niemcy w tej sztuce są niechętnie usposobieni wobec hitleryzmu! Nie są na pewno, antyhitlerowcami czynnymi, nie są w ogóle reprezentantami żadnego konsekwentnego programu politycznego. Przedstawieni w sztuce Polacy też żadnego programu politycznego nie głoszą i przez cały czas dyskutują jedynie o sprawach moralnych. Autor chciał widocznie, aby cała rzecz rozegrała się pośród ludzi takich, których moglibyśmy nazwać „apolitycznymi”. Było mu to do czegoś potrzebne; chciał widocznie mieć jednolitą dla wszystkich postaci „pozywie wyjściową”, co byłoby niemożliwe, gdyby wprowadził świadomego reprezentanta jakiejś doktryny; chciał mieć zwyczajnych, tzw. „szarych” ludzi, którzy na własną rękę, własnym rozumem, szukają za każdym razem wyjścia z sytuacji, w jakiej się znaleźli. Takich ludzi o poglądach nie dość skrytalizowanych, aby ich doprowadziły do szeregów którejś partii, jest na świecie bardzo dużo i na pewno może nas zainteresować, jak zachowują się, wtrąceni w orbitę krzyżujących się sił historycznych. Tak więc i Niemcy z „Pierwszego dnia wolności” nie są osobami politycznymi, ale z całą pewnością można o nich powiedzieć, że nie lubili hitleryzmu.

Lekarz, ojciec Ingi i Luzzi, w rozmowie z Polakami dwa razy podkreśla, że „jako Niemiec nie ma sobie nic do wyrzucenia” i że nie pytano go o zdanie, kiedy otwierano straszny rachunek wojennych krzywd. Z całej sztuki wynika, że nie mamy powodu mu nie wierzyć. Co do ogrodnika, ukrywającego niemieckiego dezertera, nie może być chyba wątpliwości. Luzzi już w kolebce utraciła wiarę w Trzecią Rzeszę, a w pewnym momencie dochodzi do tego, że o zbliżającym się hitlerowskim oddziałku mówi „tamci”. Jest zresztą rzeczą zrozumiałą, że w miasteczku w momencie ewakuacji pozostali jedynie ci, co nie mieli powodów do szczególnego obawiania się nadchodzących wojsk zwycięzców.

Pozostaje sprawa Ingi, sprawa której naświetlenie w naszych recenzjach wzbudziło u mnie największe sprzeciw. Wydaje mi się, że piszący, zasugerowani finalnym dramatem, wytworzyli sobie całkiem ogólnikowy i schematyczny obraz tej postaci, i to obraz przez cały czas jednakowy, niezmienny. Nie uwzględnili szczegółów i kolejnych momentów akcji, które doprowadzają do finału; stąd wynika sylwetka Ingi taka, jak w cytowanych powyżej fragmentach recenzji. Nie uwzględnili również aż dwukrotnego jej oświadczenia, że nienawidziła „tamtego”, hitlerowskiego świata. Oczywiście, jest to oświadczenie postaci sztuki, i mielibyśmy prawo jej nie wierzyć, gdyby przemawiała przeciwko temu fakty; ale dla uważnego czytelnika sztuki jest jasne, że sam autor podaje to wyznanie jak całkowicie zasługujące na wiarę. Żadne wypadki w sztuce mu nie przeczą; bo gdyby nawet ona biła w dzwony, na pewno nie czyniłaby tego, aby przywołać niemieckie oddziały; nie miała o nich pojęcia, zanim nie dowiedziała się od Jana. Ale prócz pominięcia owych bardzo istotnych wypowiedzi bohaterki nasi recenzenci popełnili jeszcze dotkliwsze przeoczenie; nie uwzględnili faktu, że Inga została brutalnie zgwałcona. Rzec samą niby przyjęli do wiadomości, ale nie wywarła ona najmniejszego wpływu na ich dalsze rozważania. A przecież to fakt podstawowy, na którym opiera się cała akcja sceniczna.

Inga została zgwałcona, brutalnie, we własnym domu. Kto był sprawcą? Jej ojciec mówi wyraźnie: „Cywilni, z tych, co tu byli na przymusowych robotach w okolicznych gospodarstwach. Niektórzy znali mnie trochę, bywali u mnie, udzielałem im czasem pomocy lekarskiej. Wiedzieli, że mam córki...” Wiadomo, ile w Niemczech było na robotach Polaków, ale i to nawet nie jest najważniejsze; i tak w pojęciu Ingi uczynili to ludzie z tego samego kręgu, do którego należy Jan ze swoimi kolegami. Jest to zupełnie naturalne i nie ma się czemu dziwić. Każdy człowiek uczy się najpierw odróżniać swoich od obcych.

Nie posiadamy żadnych podstaw do twierdzenia, że Inga w latach wojny ulegała hitlerowskiej propagandzie. Wychowała się w środowisku, które na pewno wobec nazizmu okazywało duży dystans; świadczą o tym zarówno jej własny ojciec jak i ojciec jej narzeczonego, stary ogrodnik o nieco tolstojowskim sposobie myślenia. Inga nie podzielała na pewno poglądów żadnego z nich; objawia w stosunku do nich nieufność młodzieńczą, lekceważącą ich trochę werbalny idealizm, ale jednocześnie traktuje ich z tym rodzajem szacunku i tolerancji, który wyklucza posądzenie o przynależność do hitlerowskiego obozu. Nie zapominajmy jednak, że to nie tylko hitlerowcy prowadzili wojnę z Europą. Prowadzili ją Niemcy. Oczywiście, zostali w nią wciągnięci przez hitlerizm, oczywiście, nie pytano wszystkich, kiedy „otwierano ten rachunek”, ale w rezultacie rachunek został otwarty, Niemcy wciągnięci, i wojna zaczęła się toczyć. Z konieczności jedni stali się „swoimi”, a drudzy „obcymi” i tylko świadomość wyrobionych ideowo antyfaszystów umiała ten podział przezwyciężyć. Nie tylko przecież sam hitlerizm kształtował w tym kierunku psychikę zbiorową, oddziaływało tu nacjonalistyczne wychowanie całych pokoleń burżuazji. W pewnym stopniu wszyscy jesteśmy w ten sposób ukształtowani, i sztuka Kruczkowskiego pokazuje, jak podobne nawyki myślowe nurtują oba środowiska, i niemieckie i polskie — chociaż w obu mamy do czynienia ze „zwyczajnymi, porządnymi ludźmi”. Nieufność wobec obcego i odróżnianie go od swoich jest naturalną reakcją człowieka w tych warunkach; ale także poczucie, że w stosunku do swoich obowiązuje solidarność. Ta solidarność staje się często — zwłaszcza dla mężczyzn — sprawą nie tyle poglądów, ile honoru. Słowo „dezertter” ma zawsze zabarwienie potępiające. Kiedy więc Inga mówi o swoim narzeczonym, że nie wierzy w możliwość jego dezercji z wojska, chyba tylko tę wierność wobec żołnierskiej przysięgi i kolegów ma na myśli, a bynajmniej nie związek z partią hitlerowską.

Inga mówi o sobie niewiele, ale wszystko, co trzeba powiada w sposób wyraźny. Mówi do Jana: „Świat, który stąd odszedł, nie był moim światem, nienawidziłam go może tak samo, jak pan...” To deklaracja jej stosunku do Niemców hitlerowskich. I zaraz potem następują zdania, które mówią o metamorfozie, jaka w niej nastąpiła ostatnio; „A jednak on był mój. Mój. Zrozumiałam to, kiedy zostałam tu w ciemności, sama, bezbronna. Kiedy każda obca ręka może się po mnie wyciągnąć”. Nie możemy się chyba dziwić, że doznany gwałt stał się dla niej przeżyciem, które całkowicie ją odmieniło. Runął nie tylko świat, w którym żyła, ale i jej pojęcia o świecie, cały system myślowy, który sobie wytworzyła. Nie wiemy, jaki to był system, ale możemy sobie wy-

obrazić, skoro nienawidziła hitleryzmu, to razem z jego zagładą musiała oczekiwać przywrócenia sprawiedliwości. Tymczasem pierwsze zetknięcie się z nowym światem oznaczało dla niej jedną z największych krzywd, jakie mogą spotkać młoda dziewczynę. Trudno chyba wymagać, aby tłumaczyła sobie, że jej wypadek indywidualny nie ma większego znaczenia wobec całości sprawy, że na wojnie zdarzają się takie rzeczy, że... Brednie! Młodej dziewczynie taki wstrząs może przesłonić wszystko. Czuje się shaftbiona, poniżona, nieszczęśliwa, uważa, że jej życie się skończyło, drży przed spotkaniem z narzeczoną, cierpi i nienawidzi. Kogo — to nie da się wyrazić precyzyjnym językiem pojęciowym; ona sama mówi, że wszystkich. „Dlaczego pan mi przeskadza nienawidzić ludzi tak, jak na to zasługują?” — pyta Jana. Dwa razy mówi „ludzi”, a nie „wrogów”. Nikt chyba nie przypuści, że taki jej był normalny sposób myślenia przed nieszczęściem.

To wszystko jednak należy do ekspozycji właściwego dramatu. Kruczkowski stworzył w niej sytuację na tyle niestety we współczesnym świecie częstą, że zasługuje na nazwę typowej. Kończy się wojna ze zbrodniczym agresorem, zwycięzcy mają przywrócić prawo i porządek. Mają zapewnić panowanie wyższej moralności. Ale oto ktoś ze środowiska, zaliczającego się do obozu zwycięzców, popełnił krzywdę na kimś z obozu zwyciężonych. Ślady tej krzywdy nie dadzą się od razu zetrzeć. Nieufność wobec nadchodzących zwycięzców trwa. A sami zwycięzcy? Oni przecież również doznali krzywd od tamtych, każdy z nich dźwiga garb z jakimś własnym nieszczęściem. Specjalnie zaś ci, co tu siedzieli w niewoli. Kiedy tacy obolali, poranieni, pełni urazów i nienawiści ludzie stają naprzeciw siebie, wojna, która na wielkich frontach już dogasa, mogłaby tu wybuchnąć nowym żarem i trwać — za pomocą noży, pazurów, zębów, kiedy nie będzie innej broni — do zupełnego wyniszczenia.

Dwaj ludzie próbują się temu przeciwstawić. Wszyscy wskazują Jana, ale uprzytomnijmy sobie, że Jan nie był pierwszy. Wyprzedził go Doktor. Z istic niemiecką metodycznością postanowił zachowywać się tak, jakby wojny już nie było. Nie ma swoich, ani obcych, są ludzie, wobec których należy spełnić obowiązek lekarza. Nawet kiedy niektórzy z tych ludzi zgwałcili mu córkę, nie zmienia swego postępowania. Wykonuje, co do niego należy, choć boi się straszliwie; i właśnie strach w jego oczach natchnął Jana, aby mu pomóc przez zaopiekowanie się córkami. Jan również chce zachowywać się tak, jakby wojny już nie było, jakby w jednym momencie skończył się całkowicie okres nieufności i nienawiści. Na gest lekarza, który nie uciekł, nie schował się, ale przyszedł go „zwyczajnie” poratować,

odpowiada własnym gestem, który byłby równie „zwyczajnym”, gdyby to działo się w czasie pokoju; a chyba nawet i w obecnej sytuacji nie jest to gest aż tak „żeromsko” patetyczny, jak się może wydać w pierwszej chwili.

Doktor jest jedynie postacią epizodyczną; widzimy jego zachowanie się, nie znamy bliżej motywów, które nim kierują. Natomiast Jan, bohater sztuki, został nam ukazany w całości. Możemy śledzić jego słowa i czyny, widzimy, że jedne przystają do drugich, zarówno w jego pojęciu, jak i w naszym. Wszystko więc powinno być dobrze, wszystko powinno się zgadzać; a jednak w pewnym momencie odczuwamy, że wypadki wymknęły mu się spod kontroli, że toczą się same, w sposób niepowstrzymany i w kierunku, którego się nie spodziewał. Zastanawiamy się więc jeszcze raz; co mu przeszkodziło, gdzie tu została popełniona omyłka?

Czyn Jana, jak widzieliśmy, wyniknął w sposób naturalny z jego sytuacji, on sam jednak traktuje go również jako argument w dyskusji, którą od kilku godzin — a może od wielu obozowych dni — toczył z najbliższymi kolegami. Tematem dyskusji było znaczenie pojęcia „wolność”. Autor w osobach zwolnionych z obozu oficerów prezentuje nam kilka aktualnych dziś w tej sprawie stanowisk, ale i jego i nas interesuje przede wszystkim postawa Jana. Jest to postawa radykalnego humanisty. Jan formułuje swoje myśli, używając określenia „prawo wyboru”; każdemu z odczytanych widzów muszą przypomnieć się w tym momencie teorie etyczne Sartre'a. A jednak ja przynajmniej odczuwam, że byłoby błędem zaliczanie naszego młodego bohatera do — nieświadomych choćby — zwolenników egzystencjalizmu. Mam wrażenie, że Kruczkowski użył tu popularnego terminu, aby nadać mu inny odcień znaczeniowy.

W czym tkwi różnica? Przede wszystkim Jan nie jest intelektualistą ani filozofem, nie myśli o całym świecie, i przez to też nie jest z tym światem skłócony. Nie dostrzega antynomii; kosmos-człowiek. Rozpatruje siebie i swoje powinności jedynie w konkretnych warunkach, jakie go otaczają. A ze „światem” jest właśnie raczej w zgodzie, przypisuje mu pewne prawa moralne, wyższe nad dzielące ludzi antagonizmy. Pojęcie „człowiek” wiąże mu się z pojęciami ideału i obowiązku, a nie z biologicznymi i historyczno-społecznymi uwarunkowaniami, w jakich żyje nasz gatunek. Człowiek jest dla niego wolny wówczas, kiedy może się przeciwstawić zarówno swoim ciemnym instynktom, jak i obiektywnym, ze społeczności ludzkiej idącym naciskom i przymusom — kiedy może przeciwstawić się im w imię tego, co jest dobre i słuszne; i możność takiego przeciwstawienia nazywa swobodą wyboru. Dlatego nazwałem postawę Jana radykalnie humanistyczną; nie jest to

natomiast stanowisko marksistowskie, ale, jak już mówiliśmy, autor w ogóle nie przedstawia Jana jako marksisty.

A więc powiedzmy, że Janowi spodobał się gest doktora i postanowił mu odpowiedzieć tym samym, a nawet przewyższyć. Dostrzegł w tym możliwość utwierdzenia w sobie i zademonstrowania swojej idei wolności. W obozie nie miał tej możliwości. Rządziła nim Historia, upostaciowana w strażnikach z automatami. Był przedmiotem, teraz stał się podmiotem — teraz może być naprawdę ludzki przez przeciwstawienie się prawom wojny i nienawiści. Wystarczy wyciągnąć dłoń do kogoś, kogo uważało się dotychczas za wroga... Postawa doktora świadczyła, że eksperyment może liczyć na powodzenie.

Nie doceniał, w jak trudną walkę się wdaje. Ujrzał się od razu osamotniony. Jego kolegom próba nie podobala się, ponieważ żaden z nich nie rozumiał wolności jako przedzierania się przez życie na przekór prądowi wydarzeń. Ale i ze strony przeciwnej spotkał go zawód. W pierwszej rozmowie Inga zaczęła mówić o wzajemnej wrogości.

Jan starał się być dla Ingi delikatny, rozumiał, że spotkał ją straszliwy wstrząs, że jest cała przepelniona bólem i wstydem i że nie może zachowywać się normalnie. Zapewne jednak nie docenił jednego niebezpieczeństwa; że jego delikatność jeszcze ją bardziej rani. Ta delikatność stawiała ją przeciw w specjalnej sytuacji, podkreślała nieszczęście, jakie ją spotkało, ustawicznie jej o nim przypominała. A przez to gorzej jąrzyła cierpienie i powiększała rozterkę i nienawiść. Każdy z nas, komu na przykład umarł ktoś bardzo bliski, pamięta, jak go drażniło, kiedy ludzie zaczynali się odnosić do niego w sposób specjalny. Nieraz wybuchaliśmy wtedy rozdrażnieniem, ale owi drażniący nas przyjaciele przynajmniej mogli mieć pewność co do przyczyn, które wyrwały nam z ust niepohamowane słowa. Jan zaś zupełnie Ingi nie znał, nie mógł wiedzieć co w jej atakach spowodowane jest rozdrażnieniem, a co przekonaniem. I tutaj błędne koło zaczyna się zakrzywiać; Jan do swego eksperymentu utwierdzenia wolności i przeciwstawienia historii wybrał kogoś, kogo ta historia zbyt niedawno i zbyt boleśnie skrzywdziła; pierwsza reakcja partnerki zwróciła się więc — choć może tylko pozornie — przeciw niemu, a to z kolei zaczęło budzić jego nieufność.

Wypadki postronne także nie były tu bez znaczenia. Okoliczność, że siostra Ingi, Luzzi, tak łatwo przespała się z dopiero co spotkanym polskim oficerem, nie zaszokowała nikogo — prócz Ingi właśnie. Dla tej nadmiernie poważnej dziewczyny o surowych zasadach był to jeszcze jeden wstrząs, jeszcze jedno przypomnienie jej własnej klęski, polegające na tym, że z nią z nienawiści zrobiono coś, czego ludzie

oczekują od miłości; a jednocześnie było to przeżycie, które dla jej wyczulonej wrażliwości stało się czymś ośmieszającym ją i jej cierpienie. I przez to jeszcze boleśniej wzrosła w niej potrzeba przeciwstawienia się wszystkiemu, co się z nią działo w tych ostatnich dniach. Ach, gdyby można było wszystko to zniszczyć, unicestwić, wysadzić w powietrze! Jeżeli rozumiem Inge, rzeczywiście wzięła ona automat od ogrodnika po to tylko, aby się bronić w razie niespodziewanych okoliczności (Jan przecież miał wkrótce opuścić miasteczko), i „nie dla obrony życia”, jak powiedziała. Czy to zresztą dokładnie wiadomo, po co się w takich sytuacjach bierze broń?

Jan nie mógł wiedzieć tego wszystkiego. Pamiętamy, że od czasów antycznych niewiedza człowieka jest jedną z najważniejszych przyczyn, rodzących tragedie; tylko tam chodziło o niedostateczną znajomość praw, zainscenizowanych przez bogów, a tu — o nieznaną serca drugiego człowieka. Jan więc nie wiedział, obserwował natomiast odezwania się Ingi oraz fakty, które go niepokoiły. Widział ją wymykającą się rankiem z domu. My wiemy, że ta wycieczka była niewinna, ale on mógł uwierzyć Indze kiedy go drażniła zapewnieniem, że to ona sprowadziła błakający się w pobliżu oddział SS. Nie miał pełnego przekonania, że to prawda, ale był już pełen podejrzeń. To owa poprzednia rozmowa, tak ze strony Ingi pełna emocjonalności, zasiała w nim wątpliwości i obawy; skoro ona dała mu do poznania, że uważa go za wroga, już przez to samo ustawiła go na wrogie pozycje. Historia, prawa społeczne, nie dają się tak łatwo przewyciężyć ani przechytryć; teraz już Jan czuje się zmuszony, aby — choć z ociąganiem — podjąć walkę. Warto zauważyć, że podczas drugiej rozmowy z Ingą, rozmowy odbywającej się już przy akompaniamencie bitewnej strzelaniny, to właśnie on stał się stroną atakującą. Mówi Indze; „...gdybym w tej chwili miał broń, musiałbym panią zastrzelić. Tak, jak oni, moi koledzy, strzelają tam do nich, do naszych wrogów”. A z kolei Inga, która w tej chwili „obiektywnie” znajduje się w korzystniejszej od niego sytuacji, jakby dopiero teraz pożałowała straconej możliwości porozumienia; „...dobrze rozumiem, że musiałby pan to zrobić, gdyby pan miał broń, choć wczoraj mówił mi pan, że nie jesteśmy wrogami... Czy aż tyle stało się od wczoraj? Jesteśmy przecież tymi samymi ludźmi”.

Ale i ona już teraz czuje, że ta późna próba porozumienia nie ma sensu. I za chwilę rzuca Janowi cytowane powyżej słowa o świecie, którego nie uważała za własny, a który przecież okazał się jej światem, bardziej niż wszystkie inne. Czego spodziewała się po nadejściu niemieckiego oddziału? Chyba tylko jednego; zniszczenia wszystkiego co ją w tej chwili otaczało i czego już nie mogła dłużej wytrzymać.

Kiedy zaś ta nadzieja zawodzi, ona sama — w nieprzytomnym szaleńczym stanie umysłu — decyduje się na atak z wieży, który przecież przede wszystkim jest jawnym samobójstwem. Jan ją zabija. Chce dokonać tego własnoręcznie. Jest w tym akcie na pewno świadomość przegranej. Przegranej walki z historią, oczywiście, ponieważ sam włącza się w ten sposób w mechanizm działania sił społecznych, któremu poprzednio pragnął się przeciwstawić w imię ludzkości. Czy jednocześnie była wrogiem? Na to pytanie nie potrafimy odpowiedzieć, autor świadomie unika tu precyzowania postawy bohatera. My sami wiemy jednak dobrze (jeśli, rzecz prosta, przeczytamy uważnie sztukę), że wina Ingi należała do rzędu „win niewinnych”, win tragicznych, tak jak winy Fedry albo Otella. Tragizm „Pierwszego dnia wolności” polega, moim zdaniem, nie na tym, że Jan się pomylił, i wyciągnął pomocną rękę do wroga, ale na tym, że ludzie, w istocie nie będących wrogami, sytuacja i dyalektyka ich przeżyć zmusiła do walki na śmierć i życie. Słyszałem dyskusje na temat czy sztuka Kruczkowskiego jest optymistyczna czy pesymistyczna. Wydaje mi się, że nie jest ani taka ani taka. Pokazuje, jak trudno jest jednostce przeciwstawić się siłom społecznym. Pokazuje, jak czasy pogardy i zła rodzą w ludziach tragiczne nawarstwienia, z których niepodobna otrząsnąć się od razu i które nawet w okresie pokoju działają jeszcze, rodząc nowe komplikacje i nowe krzywdy. Wiemy doskonale, że tak jest naprawdę; czy stwierdzać i analizować prawdę — to optymizm czy pesymizm?

Na tych, którzy tytuł odczytali; „Nareszcie pierwszy dzień wolności”, sztuka zapewne zrobi wrażenie pesymistycznej, ponieważ przedstawiona w niej rzeczywistość nie odpowie ich marzeniom. Tym, którzy tytuł zrozumieli jako „Dopiero pierwszy dzień wolności” — taką się nie wyda. Jednostce trudno jest przeciwstawiać się historii, i dlatego z najlepszych intencji wynikają nieraz gorzkie tragedie. Co innego, kiedy historię pragnie przekształcić świadoma zbiorowość, działająca z rozeznaniem praw społecznych. Te przekształcenia odbywają się wolno i stopniowo, i poszczególne dni nie są wolne od krzywd, ale wówczas zwycięstwo sprawiedliwości staje się sprawą i ambicją mas, posiadających rzeczywistą siłę. W tym rozumieniu nazwałbym „Pierwszy dzień wolności” sztuką głęboko socjalistyczną, chociaż o samym socjalizmie nie ma tam ani słowa.

(„Teatr” Nr 3/60)

Często narzekaliśmy, że literatura realizmu socjalistycznego w ostatnich latach nie ukazywała brutalnych stron życia, składających się także na jego prawdziwy obraz. „Pierwszy dzień wolności” Kruczkowskiego jest sztuką okrutną. Ale otchłań, w którą spojrział Kruczkowski, nie jest mroczną głębią patologii — nawet o walorze symbolu — jak np. w „Obcym” Camusa. Ludzie Kruczkowskiego są o wiele podobniejsi do każdego z nas. I dlatego takie wrażenie na czytelniku dramatu robi wyzwolenie straszliwych demonów, które z tragiczną koniecznością opanowują los bohaterów, gdy tylko prosty, humanistyczny gest międzyludzkiej solidarności ze strony głównej postaci dramatu rozbudzi, również ludzkie, ale zrodzone przez historię czasu wojny narodowe nienawiści, wygłodzone instynkty, grupowe solidarności szczerzące zęby do innych. Te wszystkie demony, które budzi w człowieku bliska groza śmierci i ostry głód wolności. Kruczkowski stworzył dzieło wielkiej siły, szczerości i odwagi artystycznej.

(Stefan Żółkiewski)



WDD — Zam. 149/A — 1000 egr. — H-13/325.