didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 155**
Data wydania: luty 2020
DOI: 10.34762/h2xd-bs45
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/sprawa-jozefa-j

/ Kalkowska

Sprawa Józefa J.

Polsko-niemieckie spory o reportaż sceniczny Eleonory Kalkowskiej

Anna Dżabagina | Uniwersytet Warszawski

Abstract: Anna Dżabagina. The Case of Józef J.: The Polish-German Arguments about Eleonora Kalkowska's Stage Reportage

The article discusses the background of Eleonora Kalkowska's best-known play, *Sprawa Jakubowskiego* [The Case of Jakubowski], 1929. It is also a reconstruction of the work's reception in Poland and Germany. The diplomatic materials uncovered in the archives, which shed a new light on the trial of a Polish farm labourer sentenced to death in the Weimar Republic, draw out a broader context and the political tensions surrounding the writer's stage debut. The author of the article also analyzes the diametrically different modes of reading the drama at Berlin's Volksbühne and Warsaw's Ateneum, which led to its becoming the subject of national appropriations, particularly in the case of the play's Polish reception.

Keywords: Polish-German literature, Zeittheater, Weimar Republic, interwar period, Eleonora Kalkowska

Choć na początku lat trzydziestych ubiegłego wieku Eleonora Kalkowska[1] była uznawana za jedną z najważniejszych dramatopisarek Republiki

Weimarskiej – tuż obok Christy Winsloe czy Else Lasker-Schüler (zob.: Kafka, 1933, s. 16-17)[2] – obecnie jej twórczość funkcjonuje jedynie na marginesach historii literatury czy teatru, zaś jej recepcja sprowadza się w zasadzie do dwóch sztuk napisanych i wystawionych u schyłku weimarskich Niemiec: *Doniesień drobnych*, poświęconych fali samobójstw wywołanej zapaścią gospodarczą i gwałtownie rosnącym bezrobociem (1933)[3], a także wcześniejszej o cztery lata głośnej *Sprawy Jakubowskiego*[4]. Szczególnie ten drugi tekst, wywołujący gwałtowne emocje zarówno wśród niemieckiej, jak i polskiej publiczności teatralnej, wpłynął znacząco na ukształtowanie się schematów recepcyjnych, z których – wielowymiarowa, wykraczająca poza kategorię weimarskiego Zeittheater – twórczość pisarki nie uwolniła się w zasadzie do dziś. Fakt, że głównym bohaterem tej dokumentalnej sztuki został skazany i stracony w Republice Weimarskiej polski robotnik rolny, stał się zarówno punktem zapalnym politycznych dyskusji, spychającym w cień „inne interwencje" Kalkowskiej, jak i źródłem narodowych zawłaszczeń, których obiektem stała się pisarka[5]. Rekonstrukcja genezy dramatu (do tej pory przywoływanej jedynie powierzchownie) oraz pierwszych głosów krytycznych rozbrzmiewających po premierze *Jakubowskiego* są kluczowe dla zilustrowania tego procesu.

Skandalistka w Volksbühne

Co prawda, wbrew obiegowej opinii, *Jakubowski* nie był debiutem scenicznym Kalkowskiej (parę tygodni wcześniej na deskach teatru w Schneidemühlen, dzisiejszej Pile, wystawiono zaginiony obecne dramat *Die Unvollendete* – zob.: Stürzer, 1993, s. 68), ale to dopiero jego inscenizacja sprawiła, że rok 1929 stał się przełomowy dla jego autorki. Prapremiera *Josefa* (tak brzmi oryginalny tytuł *Sprawy Jakubowskiego*) odbyła się 14 marca w Teatrze Miejskim w Dortmundzie[6]. Krytyczny wobec wadliwego

wymiaru sprawiedliwości, występujący przeciwko karze śmierci i piętnujący ksenofobię reportaż, poświęcony głośnej „sprawie Jakubowskiego" (która w drugiej połowie lat dwudziestych wzburzyła opinię publiczną Republiki Weimarskiej, niezależnie od światopoglądu), wywołał żywe emocje zwłaszcza wśród nacjonalistycznej części widowni. Jak podawał dziennik „Völkischer Beobachter", narodowosocjalistyczna tuba propagandowa[7], w trakcie spektaklu w teatrze rozlegały się nieustanne syki i gwizdy (za: Trapp, 2009, s. 112), zaś inne sprawozdanie podkreślało, że obecną na premierze autorkę wygwizdano i obrzucono obelgami[8]. Informację tę zresztą parę dni później opublikował również polski „Ilustrowany Kurier Codzienny", w którym czytamy:

> W teatrze państwowym w Dortmundzie wystawiono wczoraj wieczór jako premierę sztukę Józefy [sic!] Kalkowskiej pt. „Józef". […] Cała tragedia […] przedstawiona przez autorkę niezwykle realistycznie, została z dużym artyzmem odegrana przez świetny zespół aktorski.
>
> Kiedy po zakończeniu ostatniego aktu, autorka zjawiła się przed rampą teatralną, została ona obrzucona ordynarnymi wyzwiskami przez nacjonalistycznych młokosów. Krzyki i gwizdy trwały przez dłuższy czas, tak że autorka musiała z powrotem cofnąć się za kurtynę (*Chamberlain…*, 1929, s. 2).

Już wkrótce miało się okazać, że incydent ten był zaledwie preludium do polsko-niemieckiej wrzawy, jaka rozpętała się wokół dramatu.

Proces Jakubowskiego, polskiego robotnika rolnego, który po I wojnie światowej osiedlił się pod Lubeką, zaś w połowie lat dwudziestych został

oskarżony o zabójstwo paroletniego chłopca i skazany na śmierć, wzbudzał w Republice Weimarskiej emocje nie mniejsze, niż nieco później proces Rity Gorgonowej w II Rzeczypospolitej. Zresztą analogie między tymi sądowymi skandalami są liczne. W obu przypadkach temperaturę procesu oraz publiczne „domaganie się sprawiedliwości" podgrzewał fakt, że zbrodnią było dzieciobójstwo. Zarówno proces Jakubowskiego, jak i Gorgonowej zamieniły się w medialny spektakl, pilnie śledzony przez prasę i rzeszę czytelników. W obu przypadkach oskarżeni znaleźli obrońców w gronie liberalnej i lewicowej inteligencji, którzy wyraz krytycznemu stosunkowi do sądowego *theatrum* dali w swojej publicystyce – w Republice Weimarskiej wkrótce po skazaniu Jakubowskiego Rudolf Olden i Josef Bornstein opublikowali *Der Justizmord an Jakubowski* (Olden, Bornstein, 1928), w II Rzeczypospolitej podobną rolę odegrały publikowane na bieżąco sprawozdania z procesu (a właściwie literackie reportaże) z cyklu *Sąd idzie* Ireny Krzywickiej[9]. Należy także podkreślić, że obrońcy zarówno Jakubowskiego, jak i Gorgonowej wskazywali na to, że jako cudzoziemcy, oskarżeni stanowili doskonały materiał na kozła ofiarnego, będąc w rzeczywistości ofiarami ksenofobicznych uprzedzeń[10]. Ponadto analogiczną, być może, do *Sprawy Jakubowskiego* sztukę pod tytułem *Pijana Themis*, która – jeśli ufać notatkom – miała być „sądem nad sądem" w sprawie Gorgonowej, planowała napisać Stanisława Przybyszewska (por.: Przybyszewska, 1983, s. 446, przyp. 2)[11]. Najistotniejszą różnicą byłoby to, że w przeciwieństwie do Gorgonowej, Jakubowski ostatecznie został stracony. Rewizja procesu (oskarżanego o poszlakowość i ksenofobiczne uprzedzenia), której domagał się liberalny front obrońców Polaka, miała zatem prowadzić do jego pośmiertnej rehabilitacji i skazania rzeczywistych sprawców.

Swój dramat Kalkowska zaczęła pisać jeszcze latem 1928 roku[12]: przyjmując reporterską strategię, tworzyła w oparciu o doniesienia prasowe, artykuły

szczegółowo rekonstruujące materiały dowodowe, sprawozdania sądowe i publikacje dotyczące zarówno rewizji, jak i składanych w jej trakcie nowych zeznań. Pierwsza połowa 1929 roku, w którym udramatyzowany reportaż pisarki miał prapremierę, była okresem szczytowego zainteresowania sprawą Jakubowskiego. Nic więc dziwnego, że już w miesiąc po dortmundzkim wystawieniu sztuka doczekała się premiery na kierowanej wówczas przez Erwina Piscatora robotniczej scenie Volksbühne, w dodatku pod patronatem Ligi Obrony Praw Człowieka. Jeszcze przed wystawieniem dramat miał wszelkie dane, by zyskać rozgłos i przyciągnąć uwagę, wpisywał się ponadto idealnie w linię programową lewicowego, zaangażowanego społecznie teatru.

Berlińska premiera spektaklu (wyreżyserowanego przez Alfreda Trostlera, z Ernstem Karchowem w roli głównej[13]) odbyła się w niedzielę 14 kwietnia. Doniesienia prasowe na temat tego wieczoru zgadzają się właściwie zaledwie co do dwóch faktów (mimo że część z nich pisana była przez dziennikarzy obecnych na premierze). Po pierwsze, poruszająca, interwencyjna sztuka została odebrana przez widownię teatru przy Bülowplatz[14] z entuzjazmem (np. „Wiadomości Literackie" piórem Zofii Kramsztykowej donosiły o „frenetycznych oklask[ach], niemilknąc[ych] owacj[ach] chłodnej zazwyczaj publiczności teatralnej Berlina" - Kramsztykowa, 1929, s. 2). Po drugie, wieczór zakończył się skandalem (lecz doniesienia na temat jego przebiegu są już skrajnie odmienne).

Po zakończeniu spektaklu Kalkowska została wywołana na scenę przez publiczność, która żądała „ukazania się autorki, by podziękować jej nie tyle za dobry dramat, ile za czyn szlachetny" (J.S., 1929, s. 3). Zamiast jednak przyjąć wyrazy uznania, pisarka miała zadeklarować, że „nie bierze odpowiedzialności za swój dramat", gdyż – bez jej wiedzy i zgody – reżyseria

postanowiła usunąć fragment zakończenia[15]. Tak więc zamiast kończyć się ścięciem i oskarżającym okrzykiem „Zabiliście niewinnego człowieka!", spektakl zakończył się w momencie, w którym Jakubowski był prowadzony na śmierć przez duchownego (zob.: Hernik-Spalińska, 2014, s. 9). Zabieg ten nie tylko ocenzurował interwencyjny wydźwięk sztuki, lecz także wprowadził niezamierzony religijny akcent, który wybrzmiał podczas premiery. Gorący protest Kalkowskiej (która, wedle innych doniesień, nie została zaproszona na scenę, lecz wdarła się na nią) uderzał więc w to „pogwałceni[e] praw autorskich przez reżysera" (*Echa ze świata*, 1929, s. 8). „Oświadczenie jej rozpętało burzę. Widownia zamieniła się w salę sądową i publiczność jęła wyrokować, czy reżyser miał słuszność, skracając sztukę, czy autorka miała prawo do protestu. Skandal wybuchł na całego" (J.S., 1929, s. 3) – pisano w doniesieniu z „Robotnika" cztery dni po premierze. O skandalicznym incydencie – „przeważnie z winy autorki" – na podstawie wywiadu z francuskiego „Le Temps" donosił „Ilustrowany Kuryer Codzienny" (*Co mówi…*, 1929, s. 5). Wzburzona publiczność była podzielona na widzów oburzonych „cenzurą" teatru i tych zdegustowanych „niestosownym" manifestem autorki. Przy czym liczniejszą grupą zdawała się ta pierwsza – zachwycony odwagą Kalkowskiej Hans Grabowsky, przyjaciel pisarki, pisał w dzień po premierze: „Ależ radość sprawiał Twój widok, gdy tam stałaś ze swoimi dyktatorskimi gestami! Natychmiast miałaś tłumy po swojej stronie!"[16]. Sytuację próbował uspokoić sam Piscator[17], który zaproponował, by dograć wycięte fragmenty, „ale za chwilę zjawił się na scenie reżyser przedstawienia […] i oświadczył, że aktor grający główną rolę ze zdenerwowania dostał wstrząsu nerwowego i dlatego nie może grać" (*Echa ze świata*, 1929, s. 8). Propozycja reżysera, by to sama autorka odczytała fragmenty, została ponoć przez widownię wygwizdana[18], po czym w imieniu Ligi Obrony Praw Człowieka głos zabrał pisarz Artur Holitscher, stając po

stronie Kalkowskiej i krytykując ingerencje Volksbühne. „Górnoślązak" dwa dni po premierze donosił o awanturach na przedstawieniu *Josefa* – nieopisany hałas po interwencji autorki miał „zamieni[ć] się w bójkę, której kres położyła policja" (*Awantury…*, 1929, s. 5). Prawdopodobnie jest to przerysowany scenariusz, zaś w rzeczywistości widownia rozeszła się dopiero po deklaracji dyrekcji teatru, że spektakl zostanie wkrótce pokazany w nieskróconej wersji (zob.: *Echa ze świata*, 1929, s. 8).

Zaintrygowana autorką *Josefa* Zofia Kramsztykowa, berlińska korespondentka „Wiadomości Literackich", postanowiła o sprawie porozmawiać z Kalkowską osobiście, czego owocem stał się wywiad opublikowany w piśmie Grydzewskiego (Kramsztykowa, 1929, s. 2). Zanim jednak jeszcze wywiad Kramsztykowej zdążył ukazać się w „Wiadomościach Literackich", a pierwsze dzienniki ze wzmiankami o incydencie – opuścić polskie drukarnie, wiadomość o premierze dotarła nad Wisłę również drogą urzędową, w trybie ekspresowym. W poniedziałek 15 kwietnia 1929 roku, a więc dzień po premierze, Stanisław Zieliński w liście z nagłówkiem Konsulatu Generalnego RP w Berlinie wysłał do Ministerstwa Spraw Zagranicznych II Rzeczypospolitej raport w sprawie premiery „sztuki dramatycznej p.t. *Józef* […] [autorstwa] obywatelki polskiej Eleonory Kalkowskiej-Szaroty"[19]. W swoim doniesieniu konsul podkreślał:

> Sukces [sztuki] byłby jeszcze większy, gdyby po skończonym przedstawieniu autorka nie protestowała przed publicznością, że reżyseria skreśliła najpiękniejsze jej zdaniem miejsca w jej sztuce, co wywołało wśród wdzięcznej publiczności, która w pierwszej chwili z winy autorki nie orientowała [sic], o co właściwie pani K. chodzi, jedynie ujemne wrażenie, jak wskazują załączone wycinki z prasy[20].

Jednym z załączonych wycinków był fragment pierwszej strony „Die Welt am Montag", na której czernił się tytuł *Riesenskandal in der Volskbühne*[21] („Ogromny skandal w Volskbühne"). W tej optyce incydent na premierze, który zaburzył odbiór sztuki, pośmiertnie rehabilitującej skazanego na śmierć polskiego imigranta, nabrał wagi nie tylko skandalu, lecz także sprawy państwowej.

Co zdarzyło się w Palingen?

Raport Stanisława Zielińskiego wysłany do Ministerstwa Spraw Zagranicznych był zaledwie wierzchołkiem góry lodowej. Zresztą sama obecność konsula generalnego na premierze nie była przypadkowa. Rewizja procesu Jakubowskiego była sprawą wagi państwowej już od dłuższego czasu, a za jej nadzorowanie Zieliński był odpowiedzialny od połowy lutego 1928 roku**.** Wówczas zwrócił się do niego radca emigracyjny z zapytaniem, czy konsulat posiada jakikolwiek materiał dowodowy w sprawie Jakubowskiego (którą właśnie zaczęła nagłaśniać polska prasa), a w przypadku braku takowego – z poleceniem zebrania dokumentacji na ten temat. Zadanie to przypadło właśnie Zielińskiemu[22] i musiało być zajęciem czasochłonnym, gdyż, jak podsumował to później Jan Józef Bossowski, „artykuły, sprawozdania i notatki, które ukazały się w prasie niemieckiej w sprawie Jakubowskiego, liczą się na tysiące"[23]. Ze zgromadzonych przez placówkę dyplomatyczną materiałów wyłania się następujący obraz.

Józef Jakubowski urodził się 8 września 1895 roku we wsi Dunajówka w gminie Szumsk (obecnie Litwa, nieopodal granicy białoruskiej). Był słabo piśmienny (po polsku czytał tylko druk), uczęszczał do szkoły ludowej w Szumsku przez dwa lata. W maju 1915 roku został powołany do wojska rosyjskiego. Wraz ze swoim kolegą z dzieciństwa, Adamem Jurojciem (dzięki

któremu zachowały się szczegółowe informacje na temat żołnierskich, a następnie jenieckich losów Józefa) otrzymał przydział do 15 Fińskiego Pułku Strzelców, który na początku lata został skierowany na front niemiecki pod Kowno. Obaj dostali się do niewoli 2 października tego samego roku: trafili najpierw do Harmisten, a następnie do obozu jenieckiego w Palingen w prowincji lubeckiej, skąd Jakubowski został zesłany na roboty rolne. Pod Lubeką pozostał również po zakończeniu wojny. Wkrótce po tej migracji Józef wysłał przyjacielowi pamiątkową fotografię, na której pozował wraz z rodziną gospodarza Hufnera na tle domu mieszkalnego (ponad dekadę później fotografia ta, podobnie jak zdjęcie z obozu jenieckiego, przedostanie się do prasy i będzie ilustrować doniesienia na temat procesu Jakubowskiego).

Kontakt z Jurojciem polski robotnik utrzymywał jeszcze przez następny rok. Jak donosił jego rodzinie kolega z wojska, „co do stosunków swoich i miłostek Jakubowski nic nie opowiadał”[24]. W Palingen Jakubowski związał się z Idą Nogens, dziewczyną z nizin społecznych, pochodzącą z patologicznej rodziny, w której dochodziło do agresji i przemocy seksualnej[25]. Jak pisał Bossowski, który na początku lat trzydziestych badał akta sprawy, „Nogensowie nie mieli nic do stracenia, dlatego u nich spotkał się Jakubowski niezawodnie z życzliwem przyjęciem jako kandydat na lokatora i pomocnika w pracach domowych. W innych rodzinach spotykał niewątpliwie rezerwę lub wyraźny chłód”[26]. Oboje w tym świecie – w ciasnym, ksenofobicznym wiejskim społeczeństwie – funkcjonowali na marginesie. Jakubowski zamieszkał z rodziną Nogensów i objął pieczę nad Idą i jej kilkuletnim synem Ewaldem, pochodzącym prawdopodobnie z kazirodczego gwałtu. Gdy w 1923 roku, niedługo po urodzeniu dziecka Józefa, kobieta zmarła, ten zaopiekował się sierotami. Problemy polskiego emigranta zaczęły się wkrótce potem – Ewald zaginął 9 listopada 1924 roku. Niecałe dwa

tygodnie później jego ciało zostało znalezione w króliczej norze nieopodal Palingen[27], zaś sekcja zwłok wykazała, że chłopiec zmarł wskutek uduszenia. O zabójstwo posądzono Jakubowskiego, a w oparciu o poszlaki sporządzono akt oskarżenia[28]. Wśród kluczowych świadków był jeden z braci zmarłej Idy, niepełnosprawny intelektualnie kilkunastoletni Hannes. Choć zgodnie z późniejszymi zeznaniami pastora z Palingen, chłopiec nie był w stanie w złożyć rzetelnego świadectwa przed sądem[29], to właśnie jego zeznania bezpośrednio obciążyły Polaka.

Późniejszą krytykę wyroku wzbudzała zarówno poszlakowość procesu (w którym ostatecznie nie znaleziono żadnych niepodważalnych dowodów), jak i jego przebieg. Najbardziej krytykowanym uchybieniem był fakt, że pomimo wątpliwej znajomości języka niemieckiego, oskarżonemu nie zapewniono tłumacza. „Prawdziwa rozmowa z Jakubowskim była niemożliwa po niemiecku", zeznawał jeden ze świadków w procesie rewizyjnym[30], zaś gdy urzędnik więzienny miał odczytać oskarżonemu wyrok, „trwało to trzy godziny, bo Jakubowski nie mógł zrozumieć wyroku"[31]. Niewykształcony, niemogący się w pełni porozumieć z otoczeniem *outsider* stał się idealnym kozłem ofiarnym.

Wyrok zapadł w marcu 1925 roku – 15 lutego 1926 Józef Jakubowski został stracony[32]. Jego śmierć wywołała silną reakcję. Utworzono domagającą się rewizji procesu „fundację imienia Jakubowskiego niemieckiej Ligi Obrony Praw Człowieka", której inicjatorami byli między innymi Albert Einstein, Heinrich Mann, Harry Kessler, Helmuth Gerlach i Arnold Zweig[33]. Wspomniani już Olden i Bornstein opublikowali *Der Justizmord an Jakubowski*. Podobnie jak sam proces, tak też starania o rehabilitację Polaka znajdowały się w centrum uwagi społeczeństwa Republiki Weimarskiej.

Dlaczego więc polska opinia publiczna zainteresowała się Jakubowskim

dopiero ponad dwa lata po egzekucji? Nieco światła rzuca na tę sprawę raport referenta Ministerstwa Spraw Zagranicznych Stefana Fiedlera-Albertiego, który w marcu 1929 roku pisał, że w okresie, w którym toczył się jeszcze proces Jakubowskiego, rząd polski nie miał możliwości ani interweniowania, ani nawet zwrócenia uwagi na proces, ponieważ w opinii niemieckiej oskarżony – jako były jeniec rosyjski – uchodził w dalszym ciągu za obywatela rosyjskiego[34]. Informacja o polskim pochodzeniu Jakubowskiego przedostała się do wiadomości publicznej później, właściwie dopiero po tym, gdy w czerwcu 1928 roku przewodniczący Ligi Obrony Praw Człowieka Kurt Grossman przybył do Warszawy, by zwrócić się do polskich instytucji o pomoc w odszukaniu rodziców Jakubowskiego[35], gdyż tylko członkowie rodziny skazanego mieli prawo do wystąpienia o rewizję procesu.

W okresie, w którym Kalkowska podjęła pracę nad dramatem, temperatura debaty publicznej wokół sprawy Jakubowskiego sięgnęła zenitu. Środowiska walczące o jego pośmiertne uniewinnienie (na czele ze wspomnianą Ligą Obrony Praw Człowieka) uderzały w cały system sądownictwa. Pojawiały się nawet głosy o potrzebie zdymisjonowania ministra sprawiedliwości Republiki Weimarskiej. Pod koniec maja 1928 roku Eugeniusz Zdrojewski, polski radca emigracyjny w Berlinie, donosił do MSZ w Warszawie, że kwestia nabrała „wielkiego znaczenia politycznego, [a] zwrot nastąpił po wyborach" – prawicowa prasa, nazywając ją „wybuchową sensacją" („die geplatzte Sensation"), sugerowała również, że cały skandal był „tylko manewrem przedwyborczym partii lewicowych"[36], a nagłaśnianie sprawy miało służyć walce politycznej[37]. Na tym etapie ta wybuchowa sensacja miała już znaczenie międzynarodowe, w Polsce zaś stała się okazją nie tylko do krytyki rządu, ale i wzmacniania nastrojów antyniemieckich. Gdy trwały już prawdopodobnie przygotowania do wystawienia *Josefa* w Republice Weimarskiej, w Polsce zarzucano Ministerstwu Spraw Zagranicznych

opieszałość i brak inicjatywy, czego doskonałą ilustracją są nagłówki prasowe z tego okresu (np. *Nie wiemy…*, 1929, s. 3)[38].

Tyle mówią akta o sprawie Jakubowskiego. Co i w jaki sposób próbowała powiedzieć Kalkowska[39]?

„Sztuka, mająca być megafonem dnia" (*Co mówi…*, 1929, s. 5)

Jeden z dziennikarzy przeprowadzających wywiad z Kalkowską wyjaśniał:

> […] formę sztuki [autorka] obmyśliła dla nowej sceny […], która pragnie powołać publiczną opinię na sędziego pewnych zaprzątających umysły aktualnych wydarzeń. Głównym celem tego rodzaju sceny nowoczesnej miałoby być pobudzenie widowni do intensywnego brania udziału w charakteryzujących ducha czasu rewelacyjnych wydarzeniach (tamże, s. 5).

Ta istotna deklaracja w sposób jawny wiąże dramat Kalkowskiej z dynamicznie rozwijającym się w tym okresie awangardowym nurtem Zeittheater. „Poetycki reportaż", jako wybrane przez samą autorkę *Josefa* określenie genologiczne, też nie jest terminem przypadkowym.

Po premierze Jakubowskiego w Volksbühne „Robotnik" podawał: „Teatralny Berlin ma dzisiaj dwa wielkie zagadnienia do rozstrzygnięcia: 1. co to jest «poetycka reporterka» i 2. jakie są prawa autora dramatycznego do tekstu jego sztuki?" (J.S., 1929, s. 3). Jednak w gruncie rzeczy, w Berlinie w kwietniu 1929 roku nikt właściwie nie musiał sobie zadawać pytania o to,

czym jest teatralna „poetycka reporterka”. W Republice Weimarskiej drugiej połowy lat dwudziestych ciążenie w stronę literatury faktu było dominującą tendencją, wynikającą nie tylko z dynamicznej sytuacji politycznej i gwałtownie wzmagających się napięć społecznych, lecz również – jak podaje Konrad Gajek – z przesytu „krzykliwym ekspresjonizmem” czy „sztuką” w ogóle (Gajek, 1977, s. 78). Ten przesyt wiązał się z rosnącym krytycyzmem społecznym pisarek i pisarzy, tak więc reportaż („pozornie beznamiętna i obiektywna relacja, której ostrze krytyczne zasadzało się głównie na ujawnianiu budzących sprzeciw faktów czy zjawisk dostrzeżonych w życiu politycznym” – tamże, s. 78) stał się jedną z preferowanych form. Podobne rozumienie reportażu wykształcało się również w Polsce końca lat dwudziestych. Aleksander Wat w 1930 roku opisywał reportaż „jako narzędzie demaskowania zjawisk społecznych” (cyt. za: Sajewska, 2016, s. 301), uznając za jego istotną cechę to, że „uczy się wyrażać myśl polityczną w samem podawaniu faktów, w ich doborze, w montażu, obywając się bez omawiających komentarzy” (Wat, 1930, s. 332). Z kolei Leon Schiller w *Teatrze jutra* definiował udramatyzowany reportaż jako ten, który „z możliwie dużym obiektywizmem” ukazuje „autentyczne wydarzenia o społecznej lub politycznej doniosłości” (Kuligowska-Korzeniewska, 2015, s. 15).

Jednym z prekursorów „dramatu faktów”, jak Gajek nazywa sztuki z niemieckojęzycznego nurtu Zeittheater, był działający w Wiedniu Karl Kraus, wydawca „Die Fackel”, autor pisanego w latach 1915-1921 monumentalnego, siedmiusetstronicowego dzieła *Die letzten Tag der Menschheit* (*Ostatnie dni ludzkości*). Z kolei głównym rewolucjonistą, teoretykiem i praktykiem teatru politycznego – a także twórcą samego pojęcia – był wspomniany już Erwin Piscator[40], w drugiej połowie lat dwudziestych dyrektor Volksbühne. W wydanym w 1929 roku zbiorze esejów

Teatr polityczny Piscator podsumował najważniejszy etap swojej twórczości (Sajewska, 2016, s. 140), a także sformułował swoje najistotniejsze postulaty. Jak zapisał Leo Kerz we wspomnieniu o autorze *Teatru politycznego*, Piscator był głęboko przekonany, że to właśnie teatr jest miejscem, które może i musi zajmować się kwestiami będącymi politycznym tabu (zob.: Kerz, 1968, s. 364). Zaś uprawianie polityki przez teatr jest „możliwe tylko wówczas, gdy sztuka zakorzeniona jest w konkretnej rzeczywistości politycznej, a nie w poddającej ją procesom metaforyzacji literaturze" (Sajewska, 2016, s. 141). Jak twierdził Piscator,

> autorzy [muszą] nauczyć się uchwycić temat w całej jego rzeczywistości i ukazać dramatyzm wielkich, prostych zjawisk życia. Teatr wymaga naiwnych, bezpośrednich, prostych, nieskomplikowanych i apsychologicznych działań […] Jeśli cały […] przebieg [wydarzeń] nie zostanie pokazany w sposób tak jasny i przejrzysty jak kryształ, jeśli konkretność wydarzeń nie stanie się sama dramatycznym elementem, wówczas na nic cała poezja (Piscator, 1983, s. 268).

Za tym rozumieniem szło również przekonanie, że w nowym teatrze powinno być „[m]niej sztuki, więcej polityki" (tamże, s. 40). Zaś scena miała stawać się „megafonem dnia" (*Co mówi…*, 1929, s. 5), nagłaśniającym najbardziej palące problemy społeczne, będąc tym samym również narzędziem w walce klas[41].

Ukazanie się *Teatru politycznego* parę miesięcy po premierze *Josefa*[42] można potraktować jako kamień milowy w rozwoju nurtu Zeittheater. W tym kontekście dramat Kalkowskiej został wystawiony w kulminacyjnym punkcie

tego procesu. Ten szczególny moment niewątpliwie znacząco wpłynął na ostateczny kształt, jaki pisarka nadała swojej sztuce. Zresztą już sam wybrany przez Kalkowską temat doskonale nadawał się do przedstawienia w formie scenicznego reportażu, co z pewnością zaważyło na jego charakterystycznej strukturze. *Sprawa Jakubowskiego* została zbudowana z dwudziestu dwóch krótkich „obrazów”[43]: niektóre z nich składają się z zaledwie parunastu kwestii. Ta skrótowość nie jest przypadkowa. Jak zauważał Wat, choć reportaż nie powstał na gruncie prasy, to właśnie na jej łamach się rozwijał: „technika robienia gazety nadała reportażowi jego dzisiejszą formę – krótkiego, zwięzłego, efektownego przedstawiania faktów” (Wat, 1930, s. 33). Prasowa zwięzłość stała się również dominantą w *Sprawie Jakubowskiego*, w której, na wzór filmowego scenariusza, krótkie sceny-epizody następują szybko, naśladując techniki montażu. Być może zresztą Kalkowska tworzyła swój dramat z myślą o wystawieniu właśnie w Volksbühne, która mogła w pełni wykorzystać potencjał tak napisanego tekstu: w końcu teatr przy Bülowplatz był nie tylko główną areną „dla awangardowych praktyk teatru politycznego”, lecz również jedną z najnowocześniejszych, zarówno pod względem architektonicznym, jak i technicznym, scen Berlina” (Tenschert, 1957, s. 41) – z obrotową sceną, pozwalającą na płynne przechodzenie pomiędzy obrazami i kolejnymi, licznymi lokalizacjami[44]. Reporterski, pozbawiony metaforyczności czy poetyckości, jest także język dramatu – co więcej, jest to język mocno zróżnicowany. Jak pisała Agnes Trapp, w tworzeniu językowej charakterystyki poszczególnych postaci Kalkowska sięga po subtelne niuanse natury leksykalnej i syntaktycznej. W zależności od klasy społecznej, pochodzenia czy regionu zamieszkania, bohaterowie posługują się innym dialektem (oczywiście największy kontrast stanowi łamana niemczyzna Jakubowskiego w zestawieniu z „wysokim”, literackim niemieckim, jakim

posługują się przedstawiciele sądownictwa). Lecz nawet w tych szerszych grupach pojawiają się dodatkowe rozróżnienia, indywidualne gradacje – style wypowiedzi właściwe poszczególnym postaciom[45].

Drobiazgowy był również sam sposób pracy nad tekstem autorki *Josefa.* Zarówno przebieg wydarzeń, jak i charakterystyka głównego bohatera w dramacie Kalkowskiej – zgodnie z metodą dramatopisarzy nurtu Zeittheater – były w dużej mierze budowane w oparciu o doniesienia prasy, która pilnie śledziła losy wznowionego w maju 1928 roku procesu Jakubowskiego, przedrukowując zeznania świadków, ustalenia sądowe czy obszerne wywiady z uczestnikami tego medialnego spektaklu. W jednym z raportów z okresu rewizji procesu można przeczytać opinię obrońcy nieżyjącego już Jakubowskiego, Kocha, który

> [był] przekonany, że Józef Jakubowski zarzuconego mu morderstwa nie dokonał.
>
> […] Nie znalazł niczego w Jakubowskim, co by wskazywało na jakiekolwiek ujemne instynkty Jakubowskiego. Przeciwnie, stwierdził tylko cechy dobroduszności […], mianowicie przywiązania do dziecka swej narzeczonej. Był to człowiek naiwnie swobodny, niewierzący do ostatniej chwili w groźne skutki zarzutu, który mu czyniono, nie korzystający nawet z możności ucieczki z więzienia, która mu się nasuwała[46].

Dobroduszność, honorowość, prostolinijność i naiwność stały się głównymi cechami Jakubowskiego w dramacie. W pierwszej scenie, której akcja toczy się podczas zabawy dożynkowej, Józef – na tle ordynarnych, pijanych i

awanturniczych parobków – jest postacią wyjątkową. Wycofany, stoi z boku, niemal niewidoczny, co jest symptomatyczne dla jego wyobcowanej pozycji. Jego odrębność uwidocznia się na wielu poziomach – sposób mówienia Jakubowskiego jest niepewny, jest wyraźnym powodem do drwin, widoczne są również różnice kulturowe: bohater nie bierze udziału w zabawie także dlatego, że jedyne tańce, jakie zna to „Krakowiak, Mazurek, Oberek" (Kalkowska, 2005, s. 26). Pomimo tej odrębności i nieustających szykan ze strony miejscowej ludności (jest nazywany „zawszonym Maćkiem", „Polake", „soldatem" – tamże, s. 27 i 48), Jakubowski wzbudza fascynację – jest z pewnością atrakcyjny fizycznie. Podkreślana w licznych wypowiedziach siła, „jurność" i tężyzna skłaniają do myślenia o Józefie jako uosobieniu fantazmatu chłopa, będącego okazem siły i zdrowia. W tym świetle nie zaskakuje zainteresowanie, jakim obdarzyła bohatera Maria Beinig (na którą w sztuce przemianowana została Ida Nogens). Choć równie istotną kwestią był z pewnością fakt, że podobnie jak Józef, dziewczyna była ofiarą swojego najbliższego otoczenia. Co prawda to, że została zgwałcona przez własnego brata, nie jest powiedziane w dramacie wprost, ale czytelnie zasugerowane. Związek ciężarnej Marii z Józefem wydaje się aluzją do Świętej Rodziny (groteskową, zważywszy na los, jaki spotka dzieciątko z dramatu), której symbolika mogła tylko wzmacniać interwencyjny wydźwięk sztuki.

Najbliższe otoczenie Józefa Kalkowska przedstawia jako „pogrążoną w alkoholizmie społeczność, która na skutek braku odpowiednich warunków bytowych, a także pracy edukacyjnej, żywi się stereotypami narodowymi, które prowadzą do tragedii" (Sajewska, 2016, s. 306). Pisarka uruchamia cały repertuar ksenofobicznych stereotypów, przez pryzmat których społeczność Palingen postrzega „dzikiego" Polaka ze Wschodu; na dodatek wciąż widzi w nim byłego jeńca wrogiej armii (z tego powodu na przykład wdowa Stoss, z którą po śmierci Marii wiąże się Józef, nalega na utrzymanie

ich romansu w tajemnicy). W tym otoczeniu Józef pozostaje bezbronny również wobec manipulacji, jakich dopuszcza się na nim sąsiad Kreuz (wskutek uknutej przez niego intrygi Jakubowski niesłusznie trafia do aresztu za kradzież). Jego bezbronność najlepiej oddają słowa Marii, która jeszcze na początku sztuki stwierdziła: „Józef to już taki człowiek, że jak rękę utną, to ten jeszcze podziękuje, że nie głowę" (co, swoją drogą, brzmi jak złowieszcza zapowiedź losu bohatera). Gdy więc Kreuz, Kreischer i Gustaw Beinig planują zabójstwo Oswalda[47] – „bękarta", który wszystkim zawadza (zob.: Kalkowska, 2005, s. 43-44) – Józef staje się idealnym kozłem ofiarnym: na niego w pierwszej kolejności padnie podejrzenie, jeśli ciało chłopca zostanie odkryte. Uknuta przez nich intryga, wzmocniona obciążającymi zeznaniami, wedle których Jakubowski miał stosować wobec dziecka przemoc, była nad wyraz skuteczna i trafiła na podatny grunt. Gdy bohater został zamknięty w jednej celi z matkobójcą Grundem, ten nie był w stanie uwierzyć w jego deklarowaną niewinność, twierdząc: „Ty przecież z tych Polaków, co to podczas wojny na Mazurach niemieckie dzieci kłuli" (tamże, s. 56). Przed tym, że Józef będzie postrzegany przede wszystkim przez pryzmat swojego pochodzenia, przestrzega bohatera jego obrońca: „Nie zapominajcie, że jesteście tutaj obcym człowiekiem… […] Ta wasza śpiewająca mowa będzie ich drażnić, śmieszyć… Chętnie uwierzą, że taki tam obcy przybłęda, Polak, były żołnierz rosyjski, mógł być zdolny do popełnienia zbrodni" (tamże, s. 58). O tym, że obrońca miał rację, wymownie świadczy „zakulisowa" rozmowa podczas sceny w restauracji – biorą w niej udział sędzia, prokurator, przewodniczący sądu i dwaj przysięgli, zadowoleni z szybkiego zamknięcia sprawy i zbliżającego się wyroku, a jednocześnie pewni, że przyniosą społeczeństwu ulgę, gdy uda im się pozbyć „tego obcego i demoralizującego elementu" – w ich narracji obecność Józefa w Palingen porównana zostaje do „brudnej, cuchnącej kałuży" (tamże, s. 66), pozostałej

po nawałnicy. Ta eskalująca ksenofobiczna nienawiść, połączona z absolutną niezdolnością bohatera do samoobrony (nie tylko ze względu na trudności z językiem, lecz także przez niewzruszoną wiarę w sprawiedliwość i mądrość niemieckich sądów, które nie mogłyby dopuścić się skazania niewinnego) doprowadziły wprost do egzekucji. Nie pomogły ani usilne starania obrońcy, ani jedyne pozytywne zeznania na temat Jakubowskiego złożone przez jego pracodawcę, gospodarza Relicha. W dramacie nie było również miejsca na „boską interwencję" – pustka i formalność gestów i rytuałów czynionych przez księdza, którego wysłano do Jakubowskiego przed egzekucją, kontrastuje zresztą z gorącą ludową pobożnością bohatera. Został tylko okrzyk więziennego dozorcy: „Zabiliście niewinnego człowieka!" (tamże, s. 81; „sprawcy" oddzieleni w tej scenie zamkniętą bramą, za którą odbyła się właśnie egzekucja nawet go nie usłyszeli). Dramat Kalkowskiej nie jest, oczywiście, pozbawiony uproszczeń: bohaterowie zostali przedstawieni jednowymiarowo, bez psychologicznego pogłębienia; „teza" sztuki (mówiąca o wadliwości systemu sądownictwa, a także o zgubnym wpływie nacjonalistycznych uprzedzeń) została wyłożona wprost. Lecz właśnie takiego sposobu przedstawienia sprawy domagał się teatr społecznego niepokoju, który wymagał przecież „naiwnych, bezpośrednich, prostych, nieskomplikowanych i apsychologicznych działań" (Piscator, 1983, s. 268). Właśnie w tej formie miał szansę wywrzeć odpowiednie wrażenie, a berliński sukces dramatu pokazuje, że zamierzenie to pisarce udało się zrealizować.

Sprawa polska, sztuka antyniemiecka

Wznowienie procesu Jakubowskiego miało miejsce miesiąc po berlińskiej premierze dramatu[48], zresztą pojawiały się opinie, że głośna premiera w Volksbühne przyczyniła się do przyśpieszenia tej sprawy[49]. Pierwsze

wiadomości dotyczące starań o rewizję niesłusznie skazanego Polaka dotarły nad Wisłę stosunkowo szybko. Nie dziwi zatem, że w momencie, gdy Volksbühne ogłosiła kwietniową premierę, wzbudziło to zainteresowanie polskich korespondentów w stolicy Republiki Weimarskiej. Warto podkreślić, że berlińska premiera *Josefa* była dla Kalkowskiej przełomem na wielu poziomach, również w kontekście polskiej recepcji jej twórczości. Dopiero wówczas, na wiosnę 1929 roku, ta niemal anonimowa w Polsce dramatopisarka[50] – autorka „nieznana i niedoświadczona, ale do głębi losem nieszczęsnego Jakubowskiego przejęta" (J.S., 1929, s. 3) – o polsko brzmiącym nazwisku przedarła się do świadomości publiczności literackiej. Zresztą, zanim jeszcze *Josef* trafił na polskie sceny, w doniesieniach prasowych reputacja zarówno samej Kalkowskiej, jak i jej dramatu urosły do niespodziewanych rozmiarów. Na przykład w obszernym artykule poświęconym procesowi Jakubowskiego opublikowanym w „Na Szerokim Świecie" pisano (nie całkiem zgodnie z prawdą): „Sztuka wywołuje olbrzymie wrażenie, zostaje zakazana w Berlinie, potem dozwolona, obiega teatry w 23 miastach niemieckich i wywiera stanowczy wpływ na dalsze losy całej sprawy" („NSŚ" 1929, s. 4). Sukces dramatu (a po części zapewne i rozgłos wywołany manifestem Kalkowskiej podczas premiery) sprawił, że *Josef* bardzo szybko został wyeksportowany do Polski. W Warszawie nowa dyrektorka Teatru Ateneum, Maria Strońska[51], która miała ambicje stworzenia placówki na wzór Piscatorowskiej Volksbühne (zob.: *Deklaracja ideowa…*, 1929, s. 2), wybrała dramat Kalkowskiej na inaugurację swojej dyrekcji, która odbyła się już 13 września 1929 roku. Zaledwie pięć dni później sztuka jako *Proces Jakubowskiego* wystawiona została w Teatrze Miejskim w Toruniu[52]. 18 października odbyła się premiera w Teatrze Miejskim w Lublinie[53], zaś w lutym 1930 roku dramat wystawiono jeszcze w Teatrze Wielkim we Lwowie (zob.: H.H., 1930, s. 7; J.S., 1930, s. 12).

Najszerszym echem odbiła się premiera warszawska, poprzedzona sprawną kampanią promującą nową dyrekcję Strońskiej. W „Robotniku" przedrukowano fragmenty entuzjastycznych recenzji berlińskiego spektaklu. Za „Berliner Tageblatt" podawano, że „P. Kalkowska napisała rzecz doskonałą […]. Sztuka pełna życia tętni odwagą, przenika rzeczywistość, świadczy o czujnym sumieniu autorki i o prawdziwym talencie" (*Przed otwarciem…*, 1929, s. 4), zaś za „Neue Freie Presse" powtarzano, że pisarka osiągnęła pełny sukces. Tym, co dodatkowo potęgowało zainteresowanie sztuką (opartą wszak na i tak głośnej medialnie sprawie), było podkreślane w niemal każdym doniesieniu pochodzenie pisarki. To, że „z pochodzenia Polka wychowana po niemiecku" „wzięła w obronę nieszczęśliwego rodaka", zdawało się odgrywać kluczową rolę. Zresztą gdzieniegdzie sama autorka to podkreślała, przypominając, że rodzina jej ojca była „czysto polska". Pisano również, że pobudką do napisania sztuki była „miłość do chłopa polskiego"[54] oraz że „nigdy jeszcze w literaturze niemieckiej nie pojawił się Polak, jako postać pełna prawdy życiowej i ciepła, z duszą tak czystą i szlachetną"[55]. Ta kampania promocyjna z pewnością przyczyniła się do kasowego sukcesu spektaklu.

Na premierze wyreżyserowanej przez Janusza Strachockiego sztuki obecni byli, między innymi, Karol Irzykowski, Zofia Nałkowska, Irena Solska (zob.: Nałkowska, 1980, s. 422; Solska, 1984, s. 222), Tadeusz Boy-Żeleński[56] i Antoni Słonimski. Była również sama Kalkowska, która przy tej okazji zatrzymała się w rodzinnej Warszawie na dłużej (zob.: *Autorka polska…*, 1930, s. 6). Recenzje przedstawienia pojawiły się w szeregu periodyków; interesujące jest zwłaszcza ich zróżnicowanie pod względem docelowego odbiorcy czy profilu ideowego. Tak więc wzmianki przeczytać można było np. w „Naszym Przeglądzie", „ABC", „Kurierze Warszawskim", „Ewie", „Robotniku", „Przeglądzie Katolickim" czy „Polsce Zbrojnej" (zob.: *Scena*

polska, 1929; Dołęga-Mostowicz, 1929a; Grubiński, 1929; R.G., 1929; Irzykowski, 1929; *Lex Caritas*, 1929; Pomirowski, 1929). W omówieniach przeważały głosy przychylne. Tadeusz Dołęga-Mostowicz pisał, że sztuka „Ma […] żywiołową siłę emocjonalną, utrzymuje nerwy w napięciu, posiada cenne walory moralne i zasługuje na pełne i długotrwałe powodzenie" (Dołęga-Mostowicz, 1929b, s. 9), zaś o talencie autorki wspominał Boy-Żeleński, pisząc, że wnosi ona do teatru „odwagę i świeżość spojrzenia" (Boy-Żeleński, 1965, s. 102). Autor *Flirtu z Melpomeną* doceniał również reportażowe walory sztuki:

> Podoba mi się ta nazwa i to pojęcie – pisał o „reportażu poetyckim" Boy-Żeleński – Może w nim tkwi przeczucie nowych dróg teatru? Mówić o tym, czym wszyscy się interesują, co jest w myśli i na ustach wszystkich, chwytać w lot samo życie i montować je na scenie, czynić z teatru trybunę adwokata czy posła, budować z desek scenicznych potężny megafon dla krzyku – oto wyborne zrozumienie praw teatru i jego celów (tamże).

Jednakże dynamiczna skrótowość utworu Kalkowskiej (walory doskonale wykorzystane na obrotowej scenie Volksbühne) nie była przystosowana do wystawienia w Ateneum w formie, na jaką zdecydował się reżyser. Dbałość o realizm detali scenograficznych przy szybko zmieniających się miejscach akcji znacząco wpłynęła na odbiór spektaklu. Jakub Appenszlak krytykował staromodną inscenizację, „nieprzystosowaną do naszego ducha reportażowej właśnie biomechaniki teatralnej", podkreślając: „Zbyt długo musieliśmy czekać na taki np. efekt naturalistyczny, jak zademonstrowanie prawdziwego łóżka z pomiętą pościelą" (Appenszlak, 1929, s. 6). To, że „w rezultacie […] niektóre antrakty trwały dłużej, niż następujące po nich sceny" (tamże),

pozwala wyobrazić sobie skalę tego niepowodzenia[57].

Jednakże dużo poważniej, niż strona techniczna, na tej „transplantacji" ucierpiała warstwa ideologiczna *Josefa*, na co zwrócili uwagę tylko nieliczni krytycy. Dołęga-Mostowicz zauważał, że w Polsce „teza" dramatu uległa kardynalnej zmianie, zaś jego punkt ciężkości przeniósł się tam, „gdzie autorka, jako człowiek o przekonaniach – o ile słyszeliśmy – lewo socjalistycznych, za żadną cenę nie chciałaby go widzieć" (Dołęga-Mostowicz, 1929b, s. 9). Antoni Słonimski na łamach „Wiadomości Literackich" pisał o „fałszywym tonie", jakim wybrzmiała sztuka, podkreślając, że „[t]o, co było budzeniem uczuć ogólnoludzkich w Niemczech, u nas staje się, wbrew intencjom autorki, posiewem nacjonalistycznej nienawiści" (Słonimski, 1929, s. 4). W podobnym tonie pisał Boy-Żeleński, dostrzegając niebezpieczeństwo w zbyt dosłownym i bezkrytycznym odbiorze *Sprawy Jakubowskiego*:

> Rzecz taka napisana u nas – dodawał krytyk – byłaby znowuż graniem na strunach narodowego szowinizmu: napisana przez niemiecką – mimo, że polskiego pochodzenia – pisarkę dla publiczności berlińskiej, i napisana tak, że nakazuje posłuch, jest czynem humanitarnym pierwszorzędnego znaczenia (Boy-Żeleński, 1965, s. 103).

Zarówno Słonimski, jak Boy-Żeleński, by zilustrować zaplecze interpretacyjne, z jakim potencjalny widz miał oglądać spektakl w Warszawie, wskazywali na *Rotę* Konopnickiej. Najtrafniej sytuację tego ideologicznego przesunięcia diagnozował Benedykt Hertz, korespondent „Kuriera Wileńskiego", który, podobnie jak Boy-Żeleński i Słonimski,

przekonywał, że to, co w Berlinie było „uczciwym czynem społecznym, […] śmiałym protestem przeciw bezduszności biurokracji sądowej i ohydzie judzeń nacjonalistycznych" (Hertz, 1929, s. 2), w Warszawie stało się czymś wręcz przeciwnym. Interesująca jest w tym kontekście zwłaszcza warstwa językowa inscenizacji – wielu krytyków zwracało uwagę na wadliwy przekład Brodzkiego, który nie oddawał językowego zróżnicowania niemieckiego oryginału. Przede wszystkim jednak, jak zauważa Hertz, Strachocki reżyserując *Sprawę…*, kazał „wszystkim grającym mówić z poznańska, a bohaterowi z mazurska" (tamże)[58]. Zapytany zaś przez krytyka o powody swojej decyzji, przyznał, że chciał, by widzowi w Warszawie Józef był „bliższy, niż jego otoczenie" (tamże) – co, w gruncie rzeczy, wypaczało zarówno sens, jak i przesłanie sztuki Kalkowskiej. „Gdyby chciano zachować ideową wartość sztuki – pisał dalej Hertz – należało dać wszystkim grającym dobry tekst polski, a z bohatera uczynić jakiegoś zapędzonego w obce strony Ukraińca czy Białorusina. I niechby wówczas p. Strachocki uczynił go bliskim publiczności warszawskiej" (tamże). Hertz jako jedyny polski krytyk zauważa – a przynajmniej jako jedyny w tak bezpośredni sposób to artykułuje – że przesłanie sztuki jest w pewien sposób uniwersalne, lecz żeby je wydobyć, reżyser musiałby wyjść poza rodzajową dosłowność. Ponieważ chodzi nie o krzywdę „polskiego chłopa", lecz o zagrożenie płynące z ksenofobicznych uprzedzeń, narodowych stereotypów, wreszcie z mechanizmu pogardy opartej na poczuciu „wyższości cywilizacyjnej". Pogardy, jakiej w równym stopniu mógł doświadczać polski emigrant w Republice Weimarskiej, co Ukrainiec czy Białorusin na ziemiach II Rzeczpospolitej, nawet będąc jej pełnoprawnym obywatelem. Jednak żadna z polskich inscenizacji dramatu nie pokusiła się o tę istotną modyfikację, która pozwoliłaby wydobyć nadrzędny ideowy sens sztuki.

> Byłoby krzywdą dla autorki – pisał Boy-Żeleński – gdyby się [*Sprawy Jakubowskiego*] słuchało jako sztuki polskiej, napisanej dla Polaków. Bo nie wina pani Kalkowskiej, że jesteśmy przesyceni ideologią, która z niej bije, zmęczeni pochlebianiem samemu sobie, czynieniem z siebie niewinnego baranka (Boy-Żeleński, 1965, s. 104).

Lecz właściwie „krzywda" już się stała, skoro oglądając spektakl, można było odnieść fałszywe wrażenie, że „rzecz rozgrywa się wśród Polaków gdzieś w okolicach Grudziądza" (Boy-Żeleński, 1965, s. 105).

Intuicje i obawy przywołanych powyżej krytyków nie były bezzasadne. Co więcej, liczne notatki prasowe wskazują na to, że właśnie w ten sposób *Sprawa Jakubowskiego* została odebrana. Mniej lub bardziej zjadliwy ton niektórych recenzji dowodzi, z jaką łatwością pokazana na scenie tragedia „zaszczutego" Polaka uderzała w ksenofobiczne, antyniemieckie struny. Na przykład Tadeusz Kończyc o sprawie pisał, że „była to zbrodnia zbirów pruskich, nadużywających powagi sądu i prawa i naginających je do swoich ohydnych praktyk politycznych" (Kończyc, 1929, s. 4). Jeszcze dalej posunął się Leon Pomirowski w „Polsce Zbrojnej", stwierdzając, że spektakl „to wierna inscenizacja potwornej pomyłki sądowej na tle zoologicznej nienawiści rasowej Niemców do Polaków" (Pomirowski, 1929, s. 9)[59]. Nie ustępował im Wacław Grubiński, twierdzący, że utwór Kalkowskiej to reportaż „odzwierciedlający tragiczną historię poczciwego chłopa polskiego, rozszarpanego przez niemiecką nienawiść" (Grubiński, 1929, s. 4). Z tymi głosami współbrzmiała poniekąd recenzja Karola Irzykowskiego, w której autor *Pałuby*, chwaląc grę aktorską Strachockiego, dodawał:

> Przypuszczam, że w Niemczech […] aktor grający Józefa, robił zeń bezbronnego idiotę, typ patologiczny. Kolega red. Rzymowski twierdzi nawet złośliwie, że zapewne też dlatego sztuka miała w Niemczech powodzenie, bo chociaż głosi hasło humanitarne […], jednak mimo woli przytem kompromituje Polaka, jako członka pośledniejszej narodowości (Irzykowski, 1929, s. 3)[60].

Co więcej – tuż po warszawskiej premierze zaczęły pojawiać się głosy, że dramat można wykorzystać jako narzędzie propagandowe „w słusznej sprawie". Najśmielej i najbardziej wprost swoje postulaty sformułował Grubiński na łamach „Echa Tygodnia":

> Sztuka pani Kalkowskiej powinna być równie starannie, jak w teatrze Ateneum, wystawiona na Pomorzu i, z wędrownym teatrem powinna docierać do najmniejszych mieścin, gdzie takich Jakubowskich, olśnionych rzekomą kulturą niemiecką, rzekomą najwyższością kulturalną narodu niemieckiego, musi jeszcze nie brakować. […] Dobra to odtrutka na propagandę niemiecką śród naszego ludu. Setki tysięcy broszur, opowiadających proces Jakubowskiego, napisanych bardzo przystępnie, powinna by kolportować na kresach polskich nasza propaganda […], a za tym kolportażem niechby dążył subwencjonalny [sic] teatr z utworem p. Kalkowskiej (Grubiński, 1929, s. 4 – podkr. AD).

Przewijająca się w tej wypowiedzi pogarda wobec ludności przekonanej o wyższości kulturowej i cywilizacyjnej Niemiec[61] bynajmniej nie była wyjątkiem – podobnie Michał Szurło w „Masce Toruńskiej" deklarował, że na *Proces Jakubowskiego* szczególnie „pośpieszyć powinni ci, którzy do dzisiaj

jeszcze uważają państwo bojaźni bożej za niedościgniony wzór moralności, wszelakiej cnoty i sprawiedliwości" (Szurło, 1929, s. 10). Zresztą fantazja Grubińskiego o subwencjonowanym teatrze, który z utworem Kalkowskiej podążać mógłby za antyniemieckim, propagandowym kolportażem, miała się wkrótce spełnić. Niecały tydzień po publikacji artykułu Grubińskiego w „Nowym Dzienniku" pojawiła się wzmianka o zawiązaniu się objazdowej trupy artystów, kierowanej przez Stefana Zborowskiego i Mariana Brokowskiego, która „nabywszy na wyłączne prawo granie w całej Polsce głośnej sztuki […], zamierza wkrótce wyruszyć w objazd po Polsce". Grupa miała grać w mniejszych miejscowościach, w których nie ma stałego teatru, a wśród zapowiadanych kierunków wymieniono Poznańskie, Pomorze, Śląsk Cieszyński, Górny Śląsk, Małopolskę i „Kresy Wschodnie". Tak zwane „ziemie sporne" nie zaskakują na tej liście, skoro objazdowe inscenizacje miały na celu ich polonizację. Co ciekawe, jak zaznaczył autor doniesienia, „z uwagi na wybitnie propagandowy charakter imprezy, organizatorzy zamierzają wystąpić do departamentu sztuki o poparcie materialne" (*„Sprawa …"*, 1929, s. 2. Zob. też: *Warszawski Teatr Objazdowy*, 1929, s. 7). Nie wiadomo, czy takie wsparcie zostało im udzielone. Jednakże o tym, że zamierzenie udało się spełnić, świadczą doniesienia aż z marca 1930 roku, sugerujące zresztą, że objazdowa *Sprawa Jakubowskiego* cieszyła się niemałym powodzeniem[62].

Wpisanie utworu Kalkowskiej w ten antyniemiecki, „patriotyczny" dyskurs powiodło się nadzwyczaj łatwo. I choć pojawiały się również wypowiedzi przypominające o niemieckim sukcesie dramatu, będącego wszak „wielkim aktem rehabilitacji duszy narodu niemieckiego"[63], to silniejsza okazała się narracja o sztuce jako ilustracji kolejnej zbrodni niemieckiej. Gdy zapowiadano lwowską premierę, uznano nawet za stosowne (za sprawą autorki?) załączyć swego rodzaju sprostowanie, w którym podkreślano, że

„reportaż z tej głośnej sprawy nie jest utworem szowinistycznym: wszędzie na świecie możliwe są zbrodnie równie potworne, wszędzie gdzie istnieje i dopóki istnieć będzie kara śmierci, sądy popełniać mogą podobne mordy niewinnego” (J.S., 1930, s. 12). To, czego nie udało się osiągnąć czy też zachować w *Sprawie Jakubowskiego* wystawionej w Warszawie, dokonała inna sztuka z nurtu Zeittheater, która miała bardzo podobną genezę. W 1929 roku niemiecki dramatopisarz Bernard Blume opublikował *Im names des Volkes!*[64](*W imię ludu*) o innym zmanipulowanym, tym razem amerykańskim, procesie politycznym, w którym na śmierć skazani zostali dwaj niewinni włoscy robotnicy – Ferdinando Sacco i Bartolomeo Vanzetti[65]. W Warszawie tę sztukę wystawiło pod tytułem *Boston* awangardowe Żydowskie Studio Eksperymentalne Teatr Młodych Michała Weicherta w lutym 1933 roku, czyniąc – jak pisała Krystyna Duniec – „proces polityczny, w którym skazuje się niewinnych ludzi, wykorzystując ich w charakterze kozła ofiarnego, teatralną narracją o rasizmie i klasowej, ekonomicznej oraz politycznej opresji” (Duniec, 2017, s. 459). Nie tylko ideologiczny wydźwięk sztuki udało się zachować w tej adaptacji, lecz także uniknięto technicznych usterek, które były krytykowane przy okazji *Sprawy Jakubowskiego*. Polskojęzyczna premiera[66] *Bostonu* odbyła się w maju tego samego roku w Studiu Teatralnym im. Stefana Żeromskiego Ireny Solskiej. Podobnie jak Ateneum, teatr Solskiej – będący *de facto* zaadaptowaną piwniczną kotłownią na warszawskim Żoliborzu – nie dysponował obrotową sceną, jednakże zaaranżowana w ramach koncepcji teatru symultanicznego (w którym znika dystans pomiędzy aktorem a widzem, zaś akcja toczy się w różnych miejscach przestrzeni gry jednocześnie) scenografia Szymona Syrkusa pozwoliła uniknąć częstych i długich przerw pomiędzy poszczególnymi scenami. Po obejrzeniu spektaklu u Solskiej Boy-Żeleński zauważył, że „teatr taki wyjątkowo nadaje się do inscenizacji sztuk mających charakter

reportażu scenicznego, jak na przykład *Sprawa Jakubowskiego* Eleonory Kalkowskiej, która dusiła się na scenie Ateneum" (Boy-Żeleński, 1968, s. 96). Można powiedzieć, że dusiła się przede wszystkim jej antynacjonalistyczna wymowa. O trwałości tej narracji wokół dramatu świadczyć może fakt, że jako sztuka antyniemiecka *Sprawa Jakubowskiego* zapisała się również w niektórych polskich syntezach historycznoteatralnych. Szczególnie znamienne są w tym kontekście komentarze na temat planowanego na 5 września 1939 roku wystawienia dramatu w reżyserii Stefana Jaracza w Teatrze Powszechnym, które można znaleźć u Stanisława Marczaka-Oborskiego (1967, s. 12). Badacz w trzech różnych publikacjach podaję tę samą informację, wymieniając *Josefa* wśród „antyniemieckich utworów", „utworów o zbrodniach niemieckich", czy „sztukach o nieprawościach niemieckich" (zob.: Marczak-Oborski, 1967, s. 12; 1985, s. 130; 1984, s. 243). Dla całej recepcji twórczości Kalkowskiej to wejście w rolę „obrończyni niewinnego Polaka" miało dalekosiężne skutki.

Artykuł jest fragmentem monografii powstałej na podstawie rozprawy doktorskiej *Eleonory Kalkowskiej (1883-1937) polsko-niemiecka twórczość i recepcja*, napisanej pod opieką prof. Leny Magnone, recenzowanej przez prof. Joannę Krakowską i prof. Schammę Schahadat, obronionej na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego w 2019 roku. Praca powstała w ramach stażu na Humboldt-Universität zu Berlin, finansowanego w ramach programu *Etiuda* Narodowego Centrum Nauki (nr DI2013 011443). Monografia została przyjęta do druku przez oficynę słowo/obraz terytoria. Za dostęp do prywatnego archiwum autorka pragnie serdecznie podziękować profesorowi Tomaszowi Szarocie.

Autor/ka

Anna Dżabagina

Anna Dżabagina (anna.dzabagina@gmail.com) – historyczka literatury, absolwentka Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, gdzie w lipcu 2019 roku obroniła z wyróżnieniem pracę doktorską *Eleonory Kalkowskiej (1883-1937) polsko-niemiecka twórczość i recepcja* (napisaną pod opieką dr hab. Leny Magnone). Obecnie członkini grupy badawczej Ośrodka Kultury Francuskiej i Studiów Frankofońskich. Współpracuje z zespołami „Dramat polski. Reaktywacja" i „Archiwum kobiet: piszące" w Instytucie Badań Literackich PAN. Publikowała między innymi w „Pamiętniku Literackim", „Roczniku Komparatystycznym", „Przeglądzie Humanistycznym" i licznych tomach zbiorowych. Wydała edycję zbioru opowiadań *Głód życia* Eleonory Kalkowskiej (Gdańsk 2016). Naukowo interesuje się przede wszystkim literaturą przełomu XIX i XX wieku, modernizmem transnarodowym, krytyką feministyczną i queerową historią literatury kobiet.

Numer ORCID: 0000-0001-9807-2114

Przypisy

1. Eleonora Kalkowska (1883-1937) – polsko-niemiecka dramatopisarka, poetka i prozaiczka. Urodziła się w Warszawie, żyła i tworzyła m.in. w Sankt Petersburgu, Paryżu, Wrocławiu, Berlinie. Debiutowała w 1904 roku polskojęzycznym zbiorem opowiadań *Głód życia* (opublikowanym niedawno: Kalkowska, 2016). Większa część twórczości pisarki powstała w języku niemieckim w Berlinie, gdzie mieszkała od czasów I wojny światowej do 1933 roku, w którym na fali nazistowskich prześladowań musiała opuścić Niemcy. Ostatnie lata spędziła na wygnaniu w Paryżu i Londynie.
2. Kafka wymienia również Annę Gmeyner, Marieluise Fleisser, Esther Grenen, Ilse Langer, Elisabeth Hauptmann, Friedel Joachim, Rosie Meller, Elizabeth von Castonier i Christę Winsloe. Równie znaczący w tym kontekście jest fakt, że Kalkowska – jako jedna z zaledwie pięciu poetek (wraz z Lasker-Schüler, Enricą von Handel Mazzetti, Ricardą Huch, Marie Ebner-Eschenbach, Annette Droste-Hülshoff) – została uwzględniona w przekrojowej syntezie historii literatury niemieckiej z 1922 roku (por.: Klabund, 2010, s. 97).
3. Premiera miała miejsce w berlińskim Schillerteather. W ostatnich latach sztuka została przypomniana dwukrotnie: w 2016 jej fragmenty zostały zaprezentowane w formie czytania performatywnego w Teatrze Dramatycznym im. Aleksandra Węgierki w Białymstoku (reż. Ula Kijak) w ramach cyklu „Dziwy Polskie" organizowanego przez Towarzystwo Artystyczne Teraz Poliż; z kolei w 2017 roku Klaudia Hartung-Wójciak wyreżyserowała adaptację radiową dramatu, emitowaną w Radiu Opole.
4. Są to zarazem jedyne dramaty pisarki, które kiedykolwiek ukazały się w polskim przekładzie (zob.: Kalkowska, 2005). Miały również współczesne niemieckie wydanie (Kalkowska, 2009 – oprócz powyżej wspomnianych dramatów w niemieckiej edycji ukazało się również *Minus x Minus = Plus!*).
5. Więcej na ten temat pisałam w: Dżabagina, 2018, s. 137-151.
6. W Dortmundzie sztukę wyreżyserował Hans Preß (zob. Stürzer, 1993, s. 112). Liczne

opracowania błędnie podają, że prapremiera sztuki odbyła się dopiero w kwietniu w Volksbühne (por.: Sierotwiński, 1966, s. 155; Hernik-Spalińska, 2014, s. 9; Sajewska, 2016, s. 306; Gajek, 1977, s. 90). Z kolei Joanna Ławnikowska-Koper wspomina o prapremierze w Darmstadt, zamiast Dortmundzie (zob.: Ławnikowska-Koper, 2015, s. 150).
7. Na temat organu prasowego NSDAP zob.: Layton, 1970; Mühlberger, 2004.
8. Tamże, s. 113.
9. Reportaże poświęcone procesowi Gorgonowej ukazały się w zbiorze: Krzywicka, 1935. Wcześniej były drukowane na łamach „Wiadomości Literackich" w latach 1932-1934 (por.: Büthner-Zawadzka, 2014, s. 501).
10. Stanisława Przybyszewska pisała w „Wiadomościach Literackich": „Nagła, rozgłośna na całe państwo sensacja zbrodni stanowiła dla władz lwowskich pokusę zbyt ciężką. – Ogół, wezbrany oburzeniem, domagał się zbrodniarza […] Tymczasem p. Gorgon była pod ręką; co więcej jako kobieta, cudzoziemka, i przede wszystkim konkubina stanowiła wyjątkowo pożądany przedmiot zarówno dla chcącego się odznaczyć prokuratora, jak i dla chciwego sensacji ogółu" (Przybyszewska, 1933, s. 1).
11. Fakt ten przywoływał ostatnio Cezary Łazarewicz w poświęconym Gorgonowej reportażu *Koronkowa robota* (Łazarewicz, 2018, s. 114).
12. O czym Kalkowska wspomina w swojej korespondencji z duńską pisarką Karin Michaelis: „Zaczęłam teraz pisać dramat, który Panią z całą pewnością zainteresuje. Dotyczy on sprawy Jakubowskiego!" (List Eleonory Kalkowskiej do Karin Michaëlis z dn. 13 [czerwca/lipca] 1928. Korespondencja przechowywana w Det Kongelige Bibliotek w Kopenhadze. Przekład na język polski dzięki uprzejmości prof. J. Zielińskiego).
13. Jagoda Hernik Spalińska (2014, s. 9) podaje, że Karchow był odpowiedzialny za scenografię – w rzeczywistości scenografię przygotowała Nina Tokumbet (por.: Stürzer, 1993, s. 283).
14. Obecnie Rosa-Luxemburg-Platz.
15. Być może ze względu na obawy Piscatora, który mierzył się z problemami na tle politycznym (zob.: Hernik-Spalińska, 2014, s. 9).
16. List Hansa Grabowsky'ego do Eleonory Kalkowskiej z dn. 17.04.1929, archiwum prywatne profesora Tomasza Szaroty. W dalszej części tekstu dokumenty z tego zbioru oznaczane będą skrótem APS. Gdy nie wskazano inaczej, fragmenty w tłumaczeniu autorki.
17. Można przypuszczać, że sympatie dyrektora podczas tego wieczoru nie leżały po stronie Kalkowskiej, skoro jako reżyser pozwalał sobie na dosyć dowolne traktowanie tekstu. Jak pisał Christopher Innes: „Piscator okazywał autokratyczną pogardę wobec autorskich praw" (Innes, 1972, s. 68).
18. „Autorka jeszcze raz zabrała głos i oświadczyła, że jest niewinna, ale nie mogła dalej mówić, bo się rozpłakała. Jeden z przyjaciół zabrał ją ze sceny" (*Echa ze świata*, 1929, s. 8).
19. List Stanisława Zielińskiego do Ministerstwa Spraw Zagranicznych II RP z dn. 15.04.1929, Deutsches Literatur Archiv – w dalszej części zbiory oznaczane skrótem DLA.
20. Tamże.
21. Załącznik tamże.
22. List Radcy Emigracyjnego z 13 lutego 1928, ARPB k. 6 (oraz odpowiedź Zielińskiego – ARPB k. 10). Fakty dotyczące sprawy Jakubowskiego rekonstruuję przede wszystkim na podstawie dokumentów przechowywanych w aktach Ministerstwa Spraw Zagranicznych oraz Ambasady RP w Berlinie. Oba zbiory przechowywane są w Archiwum Akt Nowych w Warszawie. Są to jednostki „Niemcy. Sprawa Józefa Jakubowskiego – robotnika skazanego na karę śmierci. Korespondencja, notatki, wycinki prasowe" (Zespół 2/322/0, sygn. 4788 – w

dalszej części tekstu oznaczany jako MSZW wraz z numerem karty) oraz „Ochrona uprawnień socjalnych obywateli polskich w Niemczech. Sprawa rewizji procesu Józefa Jakubowskiego" (Zespół 2/474/05.25, sygn. 2147 – w dalszej części tekstu oznaczany skrótem ARPB wraz z numerem karty). Ponadto dokumenty związane ze sprawą (wycinki z prasy niemieckiej etc.) w listopadzie 1929 roku zostały przekazane przez MSZ profesorowi prawa karnego Józefowi Bossowskiemu z Uniwersytetu Poznańskiego (por. MSZW k. 37). Na podstawie materiałów powstała publikacja, na którą również się powołuję: Józef J. Bossowski, *Materjały do sprawy Józefa Jakubowskiego*, Poznań 1933.
23. Bossowski 1933, s. 28.
24. Na podstawie raportu z Głównej Komendy Policji Państwowej w Warszawie z dn. 12.09.1928 (ARPB, k. 51-53).
25. August Nogens „był karany za zbrodnię przeciw moralności, której dopuścił się w stosunku do swej kilkuletniej siostry Gertrudy, podejrzewano go o kazirodcze stosunki z matką, według własnego przyznania utrzymywał stosunki płciowe z rodzoną siostrą Idą (narzeczoną Jakubowskiego, matką Ewalda), syfilityk" (Bossowski 1933, s. 24).
26. Tamże, s. 25.
27. Tamże, s. 10.
28. W swojej publikacji Bossowski skrupulatnie rekonstruuje szczegóły śledztwa, przytacza również obszerne fragmenty dokumentów procesowych.
29. Hannes zmarł w szpitalu psychiatrycznym parę miesięcy po procesie (tamże, s. 16).
30. Tamże, s. 20.
31. Tamże.
32. Bossowski 1933, s. 5.
33. Tamże, s. 28.
34. Raport p. Fiedlera Albertiego w sprawie Jakubowskiego z dn. 7.03.1929 (MSZW k. 9).
35. Tamże.
36. List Radcy Emigracyjnego do MSZ z dn. 29.05.1928, ARPB, k. 19.
37. W swoim liście do wiceministra Spraw Zagranicznych Stefan Fiedler-Alberti – niekoniecznie jako bezstronny obserwator – pisał: „Sprawa ta nabrała bardzo wielkiego rozgłosu w Niemczech, gdyż stała się pretekstem do nader ostrych ataków lewicowej prasy niemieckiej na stronnictwa prawicowe, na rząd Rzeszy i na cały ustrój sądownictwa niemieckiego, w którem przeważają elementy nacjonalistyczne […]. Fakt rzekomego stracenia niewinnie oskarżonego wykorzystano jako efektowną broń w stosunku do swych przeciwników w walce wyborczej, poprzedzającej nowe wybory parlamentu Rzeszy" (tamże). Niezależnie od słuszności tego poglądu, wybory z 20 maja rzeczywiście przyniosły spore zmiany na scenie politycznej. Poważną porażkę poniosły właśnie partie prawicy – najdotkliwszą odnotowało skrajnie prawicowe DNVP, które zamiast uzyskanych w 1924 roku 20,4% głosów, otrzymało zaledwie 14,2% poparcia; głosy straciło również NSDAP (z 2,9% do 2,6%) i DVP (z 9,9% do 8,7%). Z kolei wzrost odnotowała zarówno socjaldemokracja (z 26% głosów oddanych na SPD w 1924 do 29,8% w 1928), jak i partia komunistyczna (z 8,9% do 10,6%) – zob.: Kotłowski, 2004, s. 196.
38. Wycinek prasowy z artykułem wraz wyjaśnieniem sprawy został wysłany do premiera przez ówczesnego podsekretarza stanu Zachodniego Wydziału Politycznego, Alfreda Wysockiego (zob. List Alfreda Wysockiego z dn. 12.03.1929, MSZW k. 25).
39. Dramat Kalkowskiej nie był jedynym literackim opracowaniem sprawy Jakubowskiego. Na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych powstała powieść *Śmierć w słońcu* Jerzego Kossowskiego: we wrześniu 1929 roku powieść miała być drukowana na łamach „ABC"

(por.: Dołęga-Mostowicz, 1929b, s. 9), w całości ukazała się rok później (Kossowski, 1930). Kolejną była oparta na faktach powieść Theo Harycha (Harych, 1958), która po polsku ukazała się jako *Morderstwo bez kary. Sprawa Jakubowskiego* (Harych, 1965).
40. Piscatora uważa się również za głównego prekursora niemieckiego teatru dokumentalnego z lat sześćdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku: zob. Irmer, 2006, s. 17.
41. Więcej na temat koncepcji Piscatora zob. np. Innes, 1972.
42. Swój wstęp do zbioru Piscator napisał w lipcu 1929 roku (zob.: Piscator, 1983, s. 22).
43. Podtytuł sztuki brzmi: *Tragedia współczesna w 22 obrazach* (zob.: Kalkowska, 2005, s. 23).
44. W tekście Kalkowskiej właściwie każdy kolejny obraz rozgrywa się w innej scenografii: podczas wiejskiego święta na świeżym powietrzu obok otwartej stodoły; w izbie partnerki Józefa; na podwórku Beinigów; w oberży wojskowej; celi więziennej; na sali rozpraw etc.
45. Trapp, 2009, s. 100. Badaczka dokonuje szczegółowej analizy warstwy językowej dramatu (tamże, s. 100-112). W jedynym dotychczas przekładzie sztuki na język polski (opublikowanym w zbiorze *Dramatów* z 2005 roku) to językowe zróżnicowanie, niestety, się gubi.
46. Raport w spraw. Z.28.48401, k. 32, ARPB.
47. Należy pamiętać, że w czasie, w którym Kalkowska pisała swój dramat, w sprawie zabójstwa Ewalda Nogensa wszczęto postępowanie przeciwko braciom i matce Idy – ostatecznie w 1930 roku August Nogens został skazany na karę śmierci, podczas gdy jego matkę i brata Fryderyka skazano na pozbawienie wolności. Jednakże do egzekucji Augusta nie doszło, gdyż w akcie łaski jego kara została zmieniona na więzienie (Bossowski, 1933, s. 6).
48. List naczelnika Wydziału Zachodniego Jażdżewskiego z 09.06.1928, MSZW.
49. Ostateczny wyrok zapadł dokładnie rok po skandalu w Volksbühne, 14 kwietnia 1930 roku.
50. Należy pamiętać, że polskojęzyczny debiut Kalkowskiej – czyli zbiór opowiadań *Głód życia* z 1904 roku – ukazał się pod pseudonimem, a jedyne, nieliczne wzmianki na temat późniejszej niemieckojęzycznej poezji pisarki ukazały się w latach I wojny. W 1929 roku w polskich środowiskach Kalkowska była zapoznana na tyle, że nie zaskakują popełniane przez prasę lapsusy – Kalkowska była nazywana „Józefą", czy też rodowitą lwowianką (*Chamberlain…*, 1929, s. 2; J.S., 1930, s. 12).
51. Dziś nieco zapomniana poprzedniczka Jaracza, której ambicje tworzenia prorobotniczej sceny wybitny aktor niejako kontynuował: Hernik Spalińska, 2005, s. 5.
52. Sztukę w tłumaczeniu Józefa Brodzkiego – tym samym, którego użyto w warszawskiej inscenizacji – wyreżyserował Józef Cornobis – zob.: Szurło, 1929, s. 10.
53. W reżyserii Józefa Leśniewskiego (zob.; *Z Teatru Miejskiego*, 1929, s. 3).
54. K. L., *Z pochodzenia Polka wychowana po niemiecku. Autorka sztuki o Jakubowskim opowiada czytelnikom „ABC" o sobie*, „ABC: Nowiny Codzienne" 1929, nr 258, s. 6; N.O., 1929, s. 4.
55. Tamże.
56. Jego syn, Stanisław Żeleński, zagrał jedną z ról. Zob.: Adler, 1929, s. 7.
57. W podobny sposób wypowiadała się inna recenzentka, pisząc: „publiczność niechętnie czeka przez 15 minut na ustawienie prawdziwych doniczek na oknie" (R.G., 1929, s. 1). Na błędach Ateneum uczyli się kolejni inscenizatorzy *Sprawy Jakubowskiego* w Polsce – i tak na przykład o lwowskim spektaklu czytamy „Wystawiono sztukę bardzo starannie. Na tle

kotarowego w ramy ujęte systemu dekoracje [sic] Balka bardzo wyraziście zaznaczały konturem lub jakimś zasadniczym meblem tło akcji" (H.H., 1930, s. 7).
58. Na warstwę językową zwraca uwagę również Słonimski, pisząc: „W oryginale bohater mówi łamaną niemczyzną. Kiedy staje przed sądem i skarży się, że nie rozumie, co mówią sędziowie, wierzymy mu" (A. Słonimski, 1929, s. 4).
59. Co ciekawe, autor pisał również, że „nie do pomyślenia jest iżby Niemcy nie wyczuli całej negatywności tej pośredniej auto-charakterystyki. Przypuszczam, że wiele scen musiało być obciętych czy tuszowanych" (Pomirowski, 1929, s. 9).
60. Warto dodać, że prywatnie stosunek krytyka do Kalkowskiej nie był szczególnie przychylny. W swoim dzienniku nazwał pisarkę „partaczką", należącą do tego typu literackiego, który „szantażował ludzi sprawiedliwością społeczną" (Irzykowski, 2001, s. 443).
61. „Z naszych licznych Jakubowskich trzeba zdjąć czarną sugestię pyszałkowatej, bezczelnej, kłamliwej i upokarzającej nas propagandy krzyżackiej" (Grubiński, 1929, s. 4).
62. „Od pewnego czasu bawi również na Śląsku warszawski teatr objazdowy pod kierownictwem Marjana Brokowskiego i Zborowskiego. Teatr ten daje na Śląsku głośną sztukę Kalkowskiej *Sprawa Jakubowskiego*. Teatr ten zabawi na terenie woj. śląskiego ze trzy miesiące. Przedstawienia cieszą się wielkim powodzeniem" (*Nieprzeciętny ruch…*, 1930, s. 14).
63. Dalej w tej samej recenzji: „Nabiera się otuchy widząc tę odwagę, z jaką napiętnowali dobrzy obywatele Niemiec ducha nienawiści, panującego wśród szowinistów" (*Lex Caritas*, 1929, s. 588-589). Zob. również: Adler, 1929, s. 7; H.H., 1930, s. 7.
64. O tym kontekście wspominała również Jagoda Hernik Spalińska (2014, s. 9).
65. Vanzetti i Sacco wyemigrowali do Ameryki w poszukiwaniu pracy. W czasie I wojny światowej organizowali strajki w obronie praw obywatelskich i pacyfistyczne demonstracje przeciwko przyłączeniu się Stanów Zjednoczonych do walk. Na początku lat dwudziestych zostali oskarżeni o rabunek i zabójstwo dwóch konwojentów, a po poszlakowym procesie skazani na śmierć. Egzekucja Sacca i Vanzettiego miała miejsce zaledwie dwa lata po egzekucji Jakubowskiego, zaś sam proces wywołał na całym świecie protesty, w których wzięło udział wielu intelektualistów, między innymi George Bernard Shaw czy Bertrand Russell (zob.: Duniec, 2017, s. 458-459).
66. *Boston* w reżyserii Weicherta został przełożony na język polski przez Jerzego Kossowskiego, autora poświęconej Jakubowskiemu powieści *Śmierć w słońcu* (zob.: Duniec, 2017).

Bibliografia

„Na Szerokim Świecie" 1929 nr 25 (w przypisach jako „NSS").

„Sprawa Jakubowskiego" na scenach w całej Polsce, „Nowy Dziennik" 1929 nr 254.

Adler, Henryk, *Proces Jakubowskiego na scenie Teatru „Ateneum" w Warszawie*, „Chwila" 1929 nr 3786.

Appenszlak, Jakub, *Scena polska*, „Nasz Przegląd" 1929 nr 255.

Autorka polska laureatką nagrody niemieckiej, „Dziennik Poznański" 1930 nr 249.

Awantury w teatrze, „Górnoślązak" 1929 nr 88.

Bossowski, Jan Józef, *Materjały do sprawy Józefa Jakubowskiego*, Poznań 1933.

Boy-Żeleński, Tadeusz, *Blume Boston*, [w:] tegoż, *Pisma*, t. 25, Warszawa 1968.

Tenże, *Kalkowska „Sprawa Jakubowskiego"*, [w:] tegoż, *Flirt z Melpomeną. Wieczór dziewiąty i dziesiąty*, oprac. J. Kott, Warszawa 1965.

Büthner-Zawadzka, Małgorzata, *Warszawa w oczach pisarek. Obraz i doświadczenie miasta w polskiej prozie kobiecej 1864-1939*, Warszawa 2014.

Chamberlain krzykiem chce zagłuszyć głos sprawiedliwości, „Ilustrowany Kuryer Codzienny" 1929 nr 77.

Co mówi Eleonora Kalkowska o swoim utworze scenicznym p.t. „Józef"?, „Ilustrowany Kuryer Codzienny" 1929 nr 105.

Deklaracja ideowa teatru „Ateneum", „Robotnik" 1929 nr 250.

Dołęga-Mostowicz, Tadeusz, *Sprawa Jakubowskiego. Sztuka E. Kalkowskiej w teatrze „Ateneum"*, „ABC" 1929 nr 260.

Tenże, *Życie i śmierć Jakubowskiego w powieści i sztuce*, „ABC" 1929 nr 260.

Duniec, Krystyna, *Dwudziestolecie. Przedstawienia*, Warszawa 2017.

Dżabagina, Anna, *Wokół polskiej recepcji Eleonory Kalkowskiej (w stronę perspektywy transnarodowej)*, [w:] *Modele aktywności politycznej Polek od XIX do XX wieku*, pod red. A. Siwiec, J. Szyszko-Trojanowskiej, A. Zawiszewskiej, Szczecin 2018.

Echa ze świata. Proces Jakubowskiego na scenie. Skandal teatralny w Berlinie, „Nowy Dziennik" 1929 nr 106.

Gajek, Konrad, *Z tradycji niemieckiego teatru faktu*, „Acta Universitatis Wratislaviensis. Germanica Wratislaviensia" 1977, nr 373.

Grubiński, Wacław, *Refleksje podczas przedstawienia*, „Kurjer Warszawski" 1929 nr 258.

H.H., *Mord sprawiedliwości na scenie. „Sprawa Jakubowskiego" – reportaż poetycki w 3 częściach Eleonory Kalkowskiej*, „Chwila" 1930 nr 3915.

Harych, Theo, *Im Nahmen des Volkes – Der Fall Jakubowski*, Berlin 1958.

Tenże, *Morderstwo bez kary. Sprawa Jakubowskiego*, przeł. I.T. Sławińska, Katowice 1965.

Hernik-Spalińska, Jagoda, *Anty-Ifigenia*, Warszawa 2014.

Taż*, Eleonora Kalkowska – przywracanie pamięci*, [w:] *Eleonora Kalkowska, Sprawa Jakubowskiego. Doniesienia drobne. Dramaty*, przeł. J. Brodzki, B. Bernhardt, Warszawa 2005.

Hertz, Benedykt, *Listy z Warszawy*, „Kurjer Wileński" 1929 nr 221.

Innes, Christopher D., *Erwin Piscator's Political Theatre. The Development of Modern German Drama*, London-New York 1972.

Irmer, Thomas, *A Search for New Realities: Documentary Theatre in Germany*, „TDR" 2006, vol. 50 No. 3.

Irzykowski, Karol, *Dzienniki. Tom 2. 1916-1944*, oprac. B. Górska, Kraków 2001.

Tenże, *Sprawozdanie teatralne*, „Robotnik" 1929 nr 262.

J.S., *Sąd sądzony na scenie*, „Robotnik" 1929 nr 108.

J.S., *Sprawa Jakubowskiego. Przed premjerą w Teatrze Wielkim*, „Chwila" 1930 nr 3916.

Kafka, Hans, *Dramatikerinnen. Frauen erobern die Bühne*, „Die Dame" 1933, H. 8.

Kalkowska, Eleonora, *Dramen*, oprac. A. Sturzer, Munich 2009.

Taż, *Głód życia*, wstęp i oprac. A. Dżabagina, Gdańsk 2016.

Taż, *Sprawa Jakubowskiego. Doniesienia drobne. Dramaty*, wstęp J. Hernik Spalińska, Warszawa 2005.

Kerz, Leo, *Brecht and Piscator*, „Educational Theatre Journal" 1968, Vol. 20 no. 3.

Klabund [wł. Alfred Henschke], *Deutsche Literaturgeschichte in einer Stunde. Von den älsten Zeiten bis zur Gegenwart*, Bremen 2010.

K. L., *Z pochodzenia Polka wychowana po niemiecku. Autorka sztuki o Jakubowskim opowiada czytelnikom „ABC" o sobie*, „ABC: Nowiny Codzienne" 1929, nr 258.

Kończyc, Tadeusz, *Z teatru*, „Kurjer Warszawski" 1929 nr 252.

Kossowski, Jerzy, *Śmierć w słońcu*, Warszawa 1930.

Kotłowski, Tadeusz, *Historia Republiki Weimarskiej 1919-1933*, Poznań 2004.

Kramsztykowa, Zofia, *Eleonora Kalkowska*, „Wiadomości Literackie" 1929 nr 19.

Krzywicka, Irena, *Sąd idzie*, Warszawa 1935.

Kuligowska-Korzeniewska, Anna, *Faktomontaże Leona Schillera*, [w:] *Faktomontaże Leona Schillera*, pod red. A. Kuligowskiej-Korzeniewskiej, Warszawa 2015.

Layton, Roland V., *The Völkischer Beobachter, 1920-1933: The Nazi Party Newspaper in the Weimar Era*, „Central European History" 1970, Vol. 3, iss. 4.

Lex Caritas, „Przegląd Katolicki" 1929 nr 37.

Łazarewicz, Cezary, *Koronkowa* robota, Wołowiec 2018.

Ławnikowska-Koper, Joanna, *W obronie sprawiedliwości: Eleonora Kalkowska (1883-1937) – między Warszawą a Berlinem*, „Roczniki Humanistyczne" 2015 z. 5.

Marczak-Oborski, Stanisław, *Teatr czasu wojny 1939-1945*, Warszawa 1967.

Tenże, *Teatr polski w latach 1918-1965. Teatry dramatyczne*, Warszawa 1985.

Tenże, *Teatr w Polsce 1918-1939. Wielkie ośrodki*, Warszawa 1984.

Mühlberger, Detlef, *Hitler's Voice. The Völkischer Beobachter, 1920-1933*, Oxford-Bern-Berlin 2004.

N.O., *Autorka „Sprawy Jakubowskiego" żywi wyjątkowy sentyment dla chłopa polskiego*, „Głos Poranny" 1929 nr 222.

Nałkowska, Zofia, *Dzienniki 1918-1929*, oprac. H. Kirchner, Warszawa 1980.

Nie wiemy, nie możemy… Biurokratyczno-dyplomatyczne zmanierowanie naszego M-stwa Spraw Zagranicznych na przykładzie straconego niewinnie robotnika polskiego Jakubowskiego, „ABC" 1929 nr 63.

Nieprzeciętny ruch teatralny na Śląsku, „Ilustrowany Kurier Codzienny" 1930 nr 70.

Olden, Rudolf; Bornstein, Josef, *Der Justizmord an Jakubowski*, Berlin 1928.

Piscator, Erwin, *Teatr polityczny*, przeł. R. Szydłowski, Warszawa 1983.

Pomirowski, Leon, *Z życia teatru. Premjera w Ateneum. „Sprawa Jakubowskiego (Józef)". Sztuka w 3-ch aktach Eleonory Kalkowskiej*, „Polska Zbrojna" 1929, nr 253.

Przed otwarciem jesiennego sezonu w teatrze „Ateneum". Prasa niemiecka o sztuce Eleonory Kalkowskiej „Sprawa Jakubowskiego", „Robotnik" 1929 nr 257.

Przybyszewska, Stanisława, *Listy,* t. 2, oprac. T. Lewandowski, Gdańsk 1983.

Taż, *Rita Gorgon, ofiara zastępcza*, „Wiadomości Literackie" 1933 nr 12.

R.G., *Gdzie byłam? Co widziałam?*, „Ewa. Pismo Tygodniowe" 1929 nr 38.

Sajewska, Dorota, *Nekroperformans. Kulturowa rekonstrukcja teatru Wielkiej Wojny*, Warszawa 2016.

Scena polska, „Nasz Przegląd" 1929 nr 255.

Sierotwiński, Stanisław, *Eleonora Kalkowska (1883-1937). Przyczynek do dziejów kultury polskiej na obczyźnie*, „Przegląd Humanistyczny" 1966 nr 2.

Słonimski, Antoni, *Inauguracja „Ateneum"*, „Wiadomości Literackie" 1929 nr 38.

Solska, Irena, *Listy*, oprac. L. Kuchtówna, Warszawa 1984.

Stürzer, Anne, *Dramatikerinnen und Zeitstücke. Ein vergessenes Kapitel der Theatergeschichte von der Weimarer Republik bis zur Nachkriegszeit*, Stuttgart 1993.

Szurło, Michał, *Teatralny feljeton tygodniowy*, „Maska Toruńska" 1929 nr 1.

Tenschert, Joachim, *Teatry Berlina*, przeł. D. Żmij-Zielińska, Berlin 1957.

Trapp, Agnes, *Die Zeitstücke von Eleonore Kalkowska***,** München2009.

Warszawski Teatr Objazdowy, „Kurier Poznański" 1929, nr 454.

Wat, Aleksander, *Reportaż jako rodzaj literacki*, „Miesięcznik Literacki" 1930 nr 7.

Węgrzyniak, Rafał, *Procesy doktora Weicherta*, Warszawa 2017.

Z Teatru Miejskiego, „Ziemia Lubelska" 1929 nr 285.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/sprawa-jozefa-j*