PAŃSTWOWY
TEATR
DRAMATYCZNY
W WAŁBRZYCHU

LEON KRUCZKOWSKI

Niemcy

LEON KRUCZKOWSKI

WYZNANIA AUTORA

Publikując wiosną ubiegłego roku w „Odrodzeniu" pierwszy akt mojej sztuki o „Niemcach" posłużyłem się jeszcze pierwotną wersją tytułu: „Niemcy są ludźmi". Dopiero po napisaniu całości dramatu uświadomiłem sobie, że sformułowanie to nie wyraża już dostatecznie ściśle zawartości treściowej utworu. Nie znaczy to, że w toku pracy odszedłem od pierwotnego zamierzenia i pomysłu. Sprawa jest o wiele prostsza. Formuła „Niemcy są ludźmi", określała raczej punkt wyjścia, stanowisko, z którego podjąłem temat — i w tym sensie miała pewne ostrze polemiczne. Polemiczne w stosunku do ujmowania w dotychczasowej naszej literaturze powojennej spraw i ludzi niemieckich tylko wyłącznie od strony doznaniowej, urazowej, emocjonalnej. Literacki obraz Niemca w naszych współczesnych powieściach, nowelach, dramatach i filmach na tematy okupacyjne był obrazem o bardzo nikłej lub zgoła żadnej treści poznawczej, mówił o gestach i minach, o funkcjach i uczynkach — nic jednak, lub prawie nic, o motywach działania, o mechanizmie wewnętrznym „funkcjonariuszy zbrodni", w tym mechanizmie, na którym hitlerowski imperializm grał swoje potworne „imbroglio". Określiłem ten rodzaj widzenia Niemców jako „zoologiczny" i fatalistyczny, w konsekwencjach więc uniemożliwiający stawianie jakichkolwiek ideologicznych i praktyczno-politycznych koncepcji rozwiązania „problemu niemieckiego" w sposób korzystny dla pokoju świata i życia narodów sąsiadujących z Niemcami.

„Niemcy są ludźmi" znaczyło u mnie, jako punkt wyjścia: spróbujmy — w literaturze — odejść od plakatowej wizji „szczekającego Niemca", postawmy sobie pytanie: jak to się działo od strony ludzkiej? Jak oni „to" godzili ze

swoim zwykłym, ludzkim życiem — tam w swoim Reichu, wśród swoich kobiet, rodziców, dzieci? Jak wyglądali sami między sobą, kiedy ich nie widziały nasze oczy? Niemcy są dużym narodem i mieszkają w centrum Europy. Zbyt często i zbyt dotkliwie wdzierali się (najdosłowniej) w życie innych narodów, aby również ich wewnętrzne, „ludzkie" sprawy nie miały budzić w nas najwyższego zainteresowania i uwagi. Wojna i okupacja hitlerowska przybliżyły nam „problem niemiecki" tak okrutnie blisko, że „zainteresowanie" musiało przeobrazić się u wielu z nas w pasję, w pasję dociekań także nad mechanizmem wewnętrznym tego wszystkiego, co nas dręczyło — fizycznie, politycznie i moralnie — w latach 1939—1945. Formuła „Niemcy są ludźmi" czytelna jest, mam nadzieję, dość wyraźnie w przesłankach mojej sztuki, niejako w jej przedtekście. Na karcie tytułowej, po ostatecznym ukończeniu utworu zostali po prostu „Niemcy".

Ustalając taki właśnie ostateczny tytuł sztuki, zdawałem sobie sprawę z tego, że zakres pojęciowy słowa „Niemcy" jest znacznie szerszy od uściślonego w moim dramacie zakresu konkretnych treści: konfliktu, fabuły i ludzi. Zdawałem sobie sprawę z możliwych u widza takich na przykład wątpliwości jak: czy ogromną i skomplikowaną problematykę zawartą w pojęciu „Niemcy" można demonstrować na przykładzie jednej tylko niemieckiej rodziny, lub choćby szerzej nieco: na ludziach jednego tylko i dość specyficznego, „elitarnego" środowiska społecznego, jakim jest środowisko profesora Sonnenbrucha? oraz: czy sprawę tej miary można pokazać na zdarzeniu niezwykle prostym, rozgrywającym się w jednym pokoju i zaledwie w ciągu kilku godzin? Krótko mówiąc: czy nie ma pewnej dysproporcji między tytułem mojej sztuki a jej konkretną zawartością treściową? (...)

W sztuce mojej nie chodziło bynajmniej o to, aby pokazać pełny, kompletny przekrój społeczeństwa niemieckiego lat hitleryzmu i wojny. Myślę jednak że — ze wszystkich naszkicowanych wyżej przyczyn — w życiu tego społeczeństwa był to okres tak głębokiego upadku, zamroczenia i paraliżu świadomości klasowej warstw ludowych, że biorąc rzecz w najszerszym nawet przekroju społecznym, można było mówić jedynie o różnych wariantach i odcieniach tych postaw wobec hitleryzmu, których większą czy mniejszą kolekcję prezentowała wówczas każda mieszczańska czy drobnomieszczańska rodzina niemiecka. Jeśli konkretnie wziąłem do demonstracji w mojej sztuce rodzinę wybitnego uczonego, to dlatego, że chodziło mi o konflikt na którymś z wyższych pięter świadomości intelektualnej i moralnej i w ogóle zresztą o środowisko bardzo charakterystyczne i ważne w strukturze społeczeństwa niemieckiego.

Nie moją rzeczą osądzać, w jakim stopniu udała mi się pewna zamierzona typizacja postaw niemieckich ery hitlerowskiej, demonstrowana na postaciach mojej sztuki. Osobiście byłbym skłonny uważać za najbardziej „reprezentatywne" w tym sensie dwie postacie: profesora Sonnenbrucha z jednej — i „prostego człowieka" Hoppego z drugiej strony. Pomiędzy nimi dwoma mieści się, sądzę, dość duża skala odcieni zabarwiająca całą „zglajszlachtowaną" lub wierną wobec hitleryzmu, ogromną większość społeczeństwa Trzeciej Rzeszy. Antyfaszysta

Peters należy do innego świata i ma w sztuce określoną funkcję: symbolizuje tragizm niemieckiego ruchu oporu, jego zaszczutą samotność i brak „zaplecza", spełnia głównie rolę katalizatora treści wewnętrzne „tamtych".

Jest jednak w mojej sztuce jedna postać — właśnie wśród „tamtych", która wymyka się „typizacji". Myślę oczywiście o Ruth. Postać ta, budząca najwięcej zainteresowania, dociekań i sprzecznych interpretacji, jest w istocie z wszystkich najmniej „czytelna", tym samym może również najbardziej drażniąca, ponieważ to ona właśnie w swej niezwykle ostrej, ale na pozór niezupełnie jasno umotywowanej, prawie ekscentrycznej aktywności, buduje główny, dramatyczny wątek fabuły.

Co znaczy, co reprezentuje ta postać w zamierzeniu autora? Amoralny, bezkierunkowy egoizm „mocnego życia", awanturnictwo, głód przygody? Uboczny produkt hitlerowskiej „rewolucji nihilizmu", z nieobliczalnymi reakcjami na zjawiska i zdarzenia, czy może, wręcz przeciwnie, nieświadomy, instynktowny bunt młodej i w gruncie rzeczy nie zepsutej ludzkiej natury, wybuchający na pozór kapryśnie, pod działaniem przypadkowych bodźców?

Myślę, że wszystko to potrosze. Stawiając postać Ruth, nie zamierzałem celowo jej komplikować — dla efektów samej komplikacji — ale czułem, że nie podobna jej budować na jednym tylko, wyraźnym i świadomym motywie działania. W hitlerowskich Niemczech, w szczytowym okresie ich totalnego owładnięcia społeczeństwem, dwie tylko były formy czynnego protestu: klasowa, politycznie ugruntowana, uparta i konsekwentna działalność antyfaszystowska, której bolesnym symbolem jest w mojej sztuce Joachim Peters — i indywidualne odruchy bezwiednego nieraz heroizmu jednostek, czasem zdawałoby się najmniej do tego predysponowanych. Mimo wszystko Ruth jest niezawodnie córką swego ojca — z jego wewnętrzną prawością, ale bez jego klerkowskiej filozofii, z dużą za to własną witalnością i z tą szczególną, powiedziałbym „sportową" odwagą jaką miewają nieraz młode, piękne kobiety. Mimo wszystko, co mówi, jakby, dla zagłuszenia czegoś w sobie, o „mocnym życiu" i o tym, że „ja przecież nie robię nikomu nic złego" mimo to wszystko jest w niej (już od sceny „francuskiej" w pierwszym akcie) wzbierający skrycie bunt przeciw systemowi, opartemu na przemocy i strachu, przeciw ohydzie hitlerowskiej „Volksgemeinschaft", przeciw nieludzkiemu Kadavergehorsam" całego otoczenia, przeciw reżimowi śmierci.

Oczywiście ujęcie sceniczne roli Ruth może dość różnie akcentować złożone i pozornie niejasne motywy jej działania. Będę bardzo rad, jeśli niniejszy autorski komentarz ułatwi trafną interpretację tej postaci — i samym teatrom i widzom.

Leon Kruczkowski

(Obszerne fragmenty artykułu opublikowanego w numerze 46 „Kuźnicy" z roku 1949, tytuł pochodzi od redakcji programu)

ONI ZNAJĄ PRAWDĘ . . .

(Prasa N.R.F. swoim czytelnikom)

Zamiast motta: „Czytelnicy „National Zeitung" znają prawdę"

(z artykułu w tejże gazecie)

Równie śmieszne jest, jeśli Ryan chce nam wmówić, że wojska zachodnich aliantów ujawniły komory gazowe w niemieckich obozach koncentracyjnych. Jak wiadomo przecież Instytut Historii Współczesnej w Monachium już dawno stwierdził, że na terenie Rzeszy Niemieckiej w żadnym obozie koncentracyjnym nie było komór gazowych.

*

...myślę tu przede wszystkim o niemieckiej ludności cywilnej, która była ofiarą samowoli Rosjan, Polaków i Czechów w ostatnich miesiącach wojny i po jej zakończeniu.

*

...aby zdystansować się od polskich zbrodni popełnionych na początku drugiej wojny światowej i po jej zakończeniu...

*

Ryan bezmyślnie powtarza ględzenie, że Reichstag w 1933 podpalili narodowi socjaliści, choć ten fałsz historyczny został obalony w sposób nie podlegający dyskusji.

*

Nie był to wcale niemiecki Drang nach Osten. Był to chrześcijański i zachodni, chciałbym powiedzieć — europejski duch, który wiódł narody Europy na Wschód.

*

Kiedy jednak 5 maja koło Pilzna, pojawiły się pierwsze czołgi amerykańskie i kiedy Armia Radziecka parła naprzód — ani o jeden dzień wcześniej — bestie w ludzkiej postaci — Czesi rzucili się na nieprzeczuwających niczego Niemców i niszczyli wszystko co miało jakikolwiek związek z niemczyzną...

*

To, co Ryan pisze, że u Ilse Koch znaleziono abażury, oprawy książek i rękawiczki zrobione z ludzkiej skóry więźniów obozów koncentracyjnych — jest zwykłym i pospolitym kłamstwem. Pani Koch, będącej niewątpliwie niezbyt sympatycznym zjawiskiem w historii Trzeciej Rzeszy, w czasie rozprawy przed sądem przysięgłych w Augsburgu dnia 14 stycznia 1951 nie tylko że nie udowodniono tych zarzutów, lecz jeszcze w czasie trwania rozprawy sądowej z powodu całkowitego braku dowodów prokurator poniechał oskarżenia, jakoby Ilse Koch wydawała rozkazy uśmiercania tatuowanych więźniów, aby następnie z ich skóry robić sobie przedmioty użytku codziennego.

*

...nawiązując stosunki dyplomatyczne z reżimami morderców w Pradze i Belgradzie...

*

Przewodniczący polskiej Rady Narodowej z Poznania złożył wizytę burmistrzowi hanzeatyckiego miasta i został przyjęty w siedzibie ratusza hamburskiego. Jako prezent wręczył on burmistrzowi wazę kryształową z (nadal niemieckich) Karkonoszy. „Prezent" taki nie może być zrozumiany inaczej niż jako złośliwość. Oto jak daleko pewne oficjalne czynniki Niemieckiej Republiki Federalnej posunęły się w swej nieodpowiedzialnej rezygnacji z rdzennie niemieckich ziem. Nikt tego chyba lepiej nie docenia niż wysłannik z Polski Gomułki.

*

Walka przeciw czeskim i polskim sprawcom wygnania o uznanie praw narodu niemieckiego i reprezentację tych praw toczy się dalej mimo bezprawnej darmowej „rezygnacji" z 13 grudnia 1966 roku. Większość kapitulantów nie może sobie po prostu wyobrazić potworności, jakie w 1945/46 w niemieckich Sudetach i w Niemczech wschodnich...

(Fragmenty artykułów zamieszczanych w jawnie rewizjonistycznej i odwetowej „Deutsche National-Zeitung und Soldaten-Zeitung" oraz organie faszystowskiej NPD „Deutsche Nachrichten" przytaczamy bez komentarzy za tygodnikiem „Forum" (numery 7 i 8 z 1967 roku).

BOGDAN BĄK

STRZEŻCIE SIĘ OBOJĘTNYCH

Wrzesień roku 1943. Zenit „niemieckiego sezonu w Europie". Wprawdzie już przed kilkoma miesiącami feldmarszałek Paulus skapitulował po krwawych walkach nad Wołgą (według starej terminologii: w bitwie stalingradzkiej), niewiele jednak osób — zwłaszcza tam, daleko od linii frontu, gdzie nikt nie kwestionuje jeszcze zapewnień goebelsowskiej propagandy — zdaje sobie sprawę, że jest to już początek bliskiego końca Tysiącletniej Rzeszy. Wiara w Führera, Opatrzność i Wunderwaffe jest w Niemczech powszechna. Wprawdzie Bertę Sonnenbruch czasem niepokoją komunikaty radiowe (w domyśle: te o strategicznym wyrównywaniu, czy skracaniu frontu), ale przecież tylko czasem i tylko niepokoją.

Taki właśnie moment dziejów najnowszych wybrał polski dramaturg, by w latach bezpośrednio powojennych, w tytule, później już tylko — w założeniach, sztuki o trudnych skomplikowanych sprawach niemieckich, postawić prowokacyjne słowa: „Niemcy są ludźmi". Miała to być w intencjach autorskich polemika z wizerunkiem „szczekającego Niemca", plakatowego SS-mana, utrwalonego w literaturze lat powojennych.

Zarówno wybrany okres, jak i sformułowanie założeń wstępnych, sugeruje nader wyraźnie, że splatają się i przenikają nawzajem dwie sprawy — polityczna tragedia narodu i ludzkie, jednostkowe sprawy moralne i etyczne. I tak trzeba na sztukę Kruczkowskiego patrzeć także dzisiaj.

I.

Trzy obrazy aktu pierwszego są niemal reporterskim wprowadzeniem w sedno spraw związanych z „niemiecką Europą". I nie jest przypadkiem, że akcję scen

osadza właśnie w Polsce, Norwegii i Francji (wschód, północ, zachód), choć wszystkie fakty mogły przecież zaistnieć w każdym innym okupowanym kraju. Nie tylko jednak o geografię tu chodzi, także o pewną typowość zagadnień, typowość krajów.

Obrazy owe zresztą nie tylko określają jak wygląda „dziejowa misja" hitlerowskich übermenschów wśród dzikich ludów europejskich, nie tylko charakteryzują postacie trojga bohaterów, lecz w jednym wypadku legną potem u podstaw określonych decyzji.

Niemcy są ludźmi... A ludzie są różni... Już w pierwszym więc akcie (wykluczając te epizodyczne i pospiesznie naszkicowane postacie Schulza czy Majora) poznajemy trzy istotne postawy niemieckie wobec hitleryzmu.

Willi byłby w zasadzie schematycznym SS-manem, kontynuacją wzorców „szczekającego Niemca", od czego tak przecież odżegnuje się autor, gdyby nie fakt, że ukazał go Kruczkowski niemal w rannych pantoflach, z podsłuchującą, roznegliżowaną kochanką za drzwiami. Willi jest cyniczny (epizod z naszyjnikiem i słowami o „wymknięciu się z rąk"), brutalny. Można w tym miejscu przytoczyć jeszcze kilka tuzinów pejoratywnych określeń. Willi jest jednak przekonany o słuszności rzeczy, które robi dla dobra Wielkich Niemiec, dla Victorii Tysiącletniej Rzeszy. Wierzy w wyższość rasy panów. I tylko młody wiek sprawia, że nie osiągnął w hierarchii wyższych godności. Ale Willi jest tylko produktem, wytworem określonego systemu. Od wczesnego dzieciństwa wychowany przez paramilitarne organizacje, posiada wcale pokaźny staż w HJ, i stąd właśnie owo głębokie przekonanie. Nie on jednak wybierał system, środowisko, które go kształtowało. Niewątpliwie jest winny, ale jest także oskarżycielem tych wszystkich, którzy osobowość jego kształtowali.

Ruth wpadając w tryby hitlerowskiej machiny wychowawczej była już starsza, bardziej dojrzała. Przeszła jakieś tam przeszkolenie w B.D.M., bez wstrząsu przyjęła wiadomość, że trzeba ratować Niemców sudeckich, a potem, że wojnę

rozpoczęły polskie prowokacje, że napad na radiostację w Gliwicach, że krwawa, bydgoska niedziela. No, a poza tym dlaczegóż ci Polacy nie chcą oddać jakiegoś tam korytarza?... Nie interesuje ją polityka. Nie wie może nawet co Willi i inni dzielni, niemieccy chłopcy (nie tylko zresztą chłopcy) robią w Europie. Ona, Ruth, „nie robi nic złego", korzysta tylko z „niemieckiego sezonu", występuje w „niemieckiej Europie", wobec — właśnie — owych dzielnych niemieckich chłopców. Doświadczenie francuskie jest dla niej prawdziwym szokiem, dotychczas przecież nic o tym nie wiedziała.

Wreszcie Hoppe... Klasyczny, może nawet w swym „klasycyźmie" schematyczny nieco typ „dobrego, porządnego Niemca". On nie miał (odwrotnie niż Willi) wyboru. Wcielony do żandarmerii — służy w żadarmerii. Stara się robić możliwie najmniej rzeczy sprzecznych z jego mieszczańskimi pojęciami na temat dobra i zła, chce — jak określa to nader lapidarnie — „być najdalej, od tego, tutaj, gówna". Ale przecież „teraz jest wojna nie ma dobrych ludzi", przecież teraz „dla niemieckiego człowieka sumieniem jest inny niemiecki człowiek". On stary, poczciwy pedel uniwersytecki z Getyngi ma przecież żonę i dzieci. W imię własnych dzieci, w imię ich szczęścia morduje żydowskiego chłopaka. On — nie wybierał przecież wojskowej specjalności. On stary pedel u wielkiego profesora Sonnenbrucha nie wybierał formacji ,nie wypowiadał wojny, może nawet w wyborach powszechnych nie oddawał głosu na listę NSDAP (choć w to już wątpię, większość przecież tak głosowała). Nikt go nigdy o zdanie nie pytał. Milczał więc. Ale milczenie czasem także jest zbrodnią. Afirmuje.

Żadnego chyba tekstu literackiego nie można z większą słusznością opatrzeć słowami, które jako motto przed swą „Zmową obojętnych" położył Bruno Jasieński: „Nie bój się wrogów — w najgorszym razie mogą cię zabić. Nie bój się przyjaciół — w najgorszym razie mogą cię zdradzić. Strzeż się obojętnych — nie zabijają i nie zdradzają, ale za ich milczącą zgodą mord i zdrada istnieją na świecie"!

Oto profesor Walter Sonnenbruch. Nie ma, nie chce mieć nic wspólnego ani z synem w czarnym mundurze, ani z tym co Berta nazywa „niemieckim losem". Nie bywa — to forma protestu — w „niemieckiej Europie", nie chce nawet wypić koniaku „stamtąd". A jednocześnie gdy padną słowa o tym, że wynalazki naukowe, najściślej biologiczne, służą zbrodniom przeciw ludzkości, także pozostanie głuchy. To zbuntowałoby jego wewnętrzny spokój. Nie ma w nim nic z Alberta Einsteina, który za tragedię swego życia uważał fakt, że obiektywne, naukowe „$e = mc^2$" stanęło u podstaw nowoczesnej fizyki, której efektem jest broń jądrowa. Sonnenbruch to klerk, to z drugiej strony mały, nieszczęśliwy mieszczuch, którego przerosło życie. I dlatego jest winny. Nigdy nie zdobył się na głos protestu. Nawet w swoim własnym domu tolerował faszystowskie wybryki Williego, chociaż brzydził się tym, chociaż syn był mu obcy.

I w tym chyba, w przerzuceniu oskarżeń z sztandarowych SS-manów, lub słuszniej w rozszerzeniu tych oskarżeń na tych, subiektywnie uczciwych Niemców, którzy nic nie zrobili by przeciwdziałać zbrodni, tkwi mądrość i przezorność polityczna Kruczkowskiego.

Pozostałe postacie wiodące są już w zasadzie (z jednym wyjątkiem) uzupełnieniem postaw dotąd zaprezentowanych. Liesel jest przecież produktem tych samych sił i instytucji, co Willi czy Ruth. Różnica w tym tylko, że osobiste losy (śmierć męża, śmierć dzieci w gruzach Hamburga) inaczej ukształtowały ją niż Ruth, dlatego bliższa jest Williemu, a ból spotęgował jej fanatyzm. I tym bólem można ją jednak w części choć usprawiedliwić. Berty natomiast nie może mimo wszystko usprawiedliwić nieuleczalna choroba. Ona idee przejęła znacznie wcześnie, była zapewne jedną z tych rozhisteryzowanych bab wiwatujących na cześć Führera na wiecach i parteigach. Choroba pogłębiła tylko fanatyzm (o zupełnym zresztą niezrozumieniu podstawowych praw psychologii świadczą słowa Sonnenbrucha: „myślałem, że cierpienie wyleczy cię z szaleństwa, któremu uległaś, jak tysiące, miliony innych. Nie

przypuszczałem, że znajdziesz w nim dla siebie nowe źródło siły"). Można by więc nazwać ją nazistowską dewotką, gdyby nie to, że jest groźna — przecież to ona — nie noszący głowę w chmurach Walter — wychowywała dzieci. Tym konsekwentniej im mniejsze było jej pole działania poza czteroma ścianami własnego domu uszczuplała zbrodnicze idee.

Jest jeszcze jedna postać niezwykle ważka, to ona właśnie stanie się osią akcji w trzecim, politycznym, akcie sztuki. Joachim Peters. W okresie poprzednim zarzucano pisarzowi, że siły antyfaszystowskie repreznetowane są zaledwie przez jedną postać, na dodatek od czterech lat niebiorącą już udziału w walce. Najsłuszniej ripostuje pisarz — ze względu na określoną sytuację polityczną i ekonomiczną siły te nie były najsilniejsze w roku 1933 (inaczej by nie doszło do hitlerowskiego przewrotu), a cóż dopiero po dziesięciu latach nieustannych prześladowań. Najlepsi, najbardziej aktywni przebywali w hitlerowskich obozach śmierci, innych nie było już wśród żyjących. Cokolwiek więc nie powiedziałoby się o ruchu antyfaszystowskim w Niemczech roku 1943 (bo walka taka oczywiście była prowadzona) nie był on siłą dominującą, choć historycznie rzecz traktując niewątpliwie najważniejszą.

Zarzucano także pisarzowi, że nie ukazał wszystkich kierunków, wszystkich sił i wszystkich środowisk. Jest w tym racja, przynajmniej pozorna. Nie wolno przecież pominąć faktu, że wskazał na podstawowe, najistotniejsze postawy ludzkie wobec zagadnienia hitleryzmu. Na dobrą sprawę brak tu tylko postaci, która reprezentowałaby nazistowskie „górne dziesięć tysięcy", a więc wysokich funkcjonariuszy NSDAP, najbliższych współpracowników Führera, komendantów obozów śmierci, gauleiterów... Czy jednak obraz byłby pełniejszy? Słyszymy przecież nieustannie o śmierci, widzimy tych, którzy są jej siewcami. Prawdziwe oblicze „hitlerowskiej góry" poznać można ze stenogramów licznych procesów, a prywatne... Prywatnie — jak

świadczą pamiętniki — byli najnormalniejszymi ludźmi. Kochali żony i dzieci, hodowali kwiaty, grali na skrzypcach. A fakt, że byli wśród nich zarówno ludzie wierzący w sens swej brudnej roboty, jak i cynicy, niczego tutaj nie zmienia.

Stawiano więc przed „Niemcami" zarzut, że nie spełniają warunków, których spełnić nie miały. Wulgarnie stosując „klucz klasowy" można mieć za złe, że nie ma wśród bohaterów sztuki przedstawiciela klasy robotniczej. I zarzut taki ongiś stawiano. Zapominano o jednym, dzieło literacie nie jest studium z zakresu socjologii, polityki, historii ruchu robotniczego. Literatura przemawia obrazem i opowiada o konkretnych ludziach, którzy dopiero są nosicielami określonych idei i postaw. A o tym „Niemcy" mówią zupełnie wyraźnie i jednoznacznie, mówią w sposób zaangażowany, gorący, bezpośredni. Mówią o dramacie narodu, który sam sobie taki właśnie los wybrał. Mówią o narodzie, którego predyspozycje psychiczne i wieloletnie tradycje prusactwa w metodach wychowawczych, sprzyjały rozwojowi i umacnianiu się nieludzkich formuł historiozoficznych, wynaturzonych form władzy.

II.

Ale jest jeszcze jedna prawda o sztuce Kruczkowskiego. Prawda moralna. Prawda o najistotniejszej wartości człowieczeństwa.

Sytuacja wyjściowa jest prosta, choć zarazem dość niezwykła. Trochę z westernu, trochę z „Hernaniego". W najmniej odpowiednim momencie do domu profesora Sonnenbrucha przychodzi człowiek zaszczuty, „człowiek potrzebujący pomocy", zbieg. On uznany za wroga Wielkich Niemiec przychodzi do domu człowieka, który jest chlubą III Rzeszy.

PAŃSTWOWY TEATR DRAMATYCZNY
W WAŁBRZYCHU

Dyrektor i Kierownik Artystyczny — Bronisław Orlicz
Kierownik Literacki — Bogdan Bąk

LEON KRUCZKOWSKI

Niemcy

sztuka w trzech aktach

O s o b y:

Profesor Sonnenbruch	— Bronisław Orlicz
Berta, jego żona	— Stefania Massalska
Ruth, ich córka	— Barbara Łukaszewska
Willi, ich syn	— Henryk Dłużyński
Liesel, wdowa po ich starszym synu	— Henryka Baldy
Joachim Peters	— Kazimierz Motylewski
Hoppe	— Stanisław Olczyk
Schultz	— Jerzy Siech
Juryś	— Tadeusz Zapaśnik
Pani Sorensen	— Stanisława Siedlecka
Marika	— Mirosława Leśniowska
Tourterelle	— Józef Powojewski
Fanchette	— Barbara Komorowska
Oficer Wermachtu	— Mieczysław Banasik
Gefreiter	— Jerzy Tyczyński
Antoni	— Henryk Halski
Urzędnik policyjny	— Wiesław Ostrowski
Dziecko żydowskie	x x x
Heini	x x x

Reżyseria
Bronisław Orlicz

Scenografia
Zbigniew Więckowski

PREMIERA — KWIECIEŃ 1967 r.

Wierzy, że tu właśnie znajdzie pomoc, opiekę. Był przecież uczniem, asystentem profesora.

Nie wie jednak, nie może wiedzieć, że trafił właśnie na zjazd rodzinny. Nie wie, że poza starym profesorem będą inni. Zwłaszcza SS-man Willi, zwłaszcza Liesel „obłąkana nienawiścią". Nie wie też, jak bardzo zmienił się profesor, jak bardzo odgrodził od świata, jak obce są mu wszelkie przejawy życia współczesnego.

Mikrokosmos rodzinny Sonnenbruchów staje wobec problemu — co zrobić ze zbiegłym z obozu koncentracyjnego człowiekiem. Dla trojga z nich sprawa jest prosta i oczywista. Berta, Liesel i Willi nie mają wątpliwości — gestapo. Chcę jednak zwrócić uwagę na jeden dosyć charakterystyczny epizod. Kiedy Willi sięga po słuchawkę by zawiadomić władze, Ruth policzkuje go. I to jest wstrząs. Untersturmführer Sonnenbruch nie próbuje się połączyć powtórnie. Czy tylko dlatego, że nadjechały samochody? W tym miejscu wypadnie podjąć próbę odpowiedzi na pytanie: dlaczego Willi nie ukończył studiów? Pytanie pozornie błahe i oderwane. A jednak wydaje mi się, że odpowiedź posiada głębokie konsekwencje. Praktycznie istnieją dwie możliwości: studia przerwała mu (jak wielu innym jego rówieśnikom) wojna, albo też — przerwał je wcześniej z lenistwa, z niechęci do systematycznej pracy, z zafascynowania ideą, łatwym życiem, z chęci zrobienia kariery. W pierwszym wypadku byłby więc młody Sonnenbruch, w jakimś sensie, ofiarą, w drugim przedstawicielem „złotej (w myśl obowiązującej dziś terminologii — „bananowej") młodzieży". Gdybyśmy więc przyjęli pierwszą wersję — fakt, że po incydencie przy telefonie nie podejmuje ponownej

próby zawiadomienia gestapo, że później skłonny jest „zaklajstrować" zniknięcie Petersa, świadczyłby o tym, że zadecydowały tradycje wychowawcze. Willi jest drobnym führerkiem, ale także musi czuć nad sobą wodza. Z braku bezpośrednich zwierzchników, poddaje się pod władzę starszej siostry. Jeśli przyjmiemy założenie drugie, sprawa jest zupełnie jasna. Willi jest małym, tchórzliwym człowieczkiem. Willi nie denuncjuje siostry, bo odbiłoby się to na jego osobistej karierze. Niezależnie jednak od wszystkiego, kiedy przyjdzie moment decydujący untersturmführer Sonnenbruch zajmie właściwe stanowisko. Pojedzie wraz z agentami gestapo.

Na drugiej szali Walter Sonnenbruch i Ruth. Postacie pokrewne, ale przecież tak różne. O ile profesor chce wyłgać się jakąś tam kwotą pieniędzy, co naturalnie, praktycznie, nie jest żadną pomocą, Ruth działa... Walter Sonnenbruch — jak się już uprzednio powiedziało — uważa się za człowieka uczciwego, za człowieka który nic z reżimem nie ma wspólnego, a przecież w konkretnej sytuacji z tymże współdziała. Ze strachu? Naturalnie nie. Dlatego, po prostu, że zmusiłoby go to do opuszczenia swej wieży z kości słoniowej, swej skorupy, w której się zamknął jak ślimak. Sonnenbruch uważa się za niezdemoralizowanego przez system, za człowieka czystych rąk, praktycznie jednak nie tylko stosunek do spraw wielkich (wykorzystywanie doświadczeń do celów ludobójczych), ale także reakcje na zwykłe, ludzkie, konkretne sprawy, każe kwestionować ten pogląd. Hitleryzm odcisnął piętno także na jego osobowości.

Ruth — postać najbardziej tragiczna. Jedyna działająca postać tej historii. Co legło u podstaw tych decyzji? Dlaczego dziewczyna trzymająca się z daleka od spraw politycznych w tej właśnie chwili decyduje się podjąć ryzyko. Przecież nie z sympatii politycznych, co podkreśla nader wyraźnie. Nie można znaleźć żadnych dowodów na to, iż zaważyły sympatie osobiste dla zbiega. Najbardziej nasuwającym się — bo potwierdzonym w tekście wnioskiem może być

stwierdzenie, że Ruth chciała „mocno żyć". Przed tą koncepcją broni się jednak Kruczkowski i chyba ma rację. Choć w sylwetce Ruth jest także (choć nie jedynie) miejsce na te właśnie akcenty. Na decyzji zaważyły w stopniu niemałym doświadczenia sceny francuskiej, bezpośrednie zetknięcie się z brunatną śmiercią. Jest też sporo zwykłego, ludzkiego współczucia dla człowieka nieszczęśliwego. Jest w znacznym stopniu — jak najsłuszniej podkreślano — problem ibsenowski, chęć odkupienia win ojca, uratowania jego człowieczeństwa. Jest wreszcie próba zmierzenia się z samą sobą. Przyczyny — bo Ruth jest niewątpliwie najbardziej, choć czasem podtekstami, czasem tylko sugestiami, rozbudowaną psychologicznie postacią sztuki — są więc bardzo skomplikowane, niejednoznaczne. Ale to także jedna z prawd o niemieckich, etycznych tym razem, postawach w latach terroru. Wydaje mi się jednak, że należy wziąć pod uwagę jeszcze jeden element. Ruth po prostu nie przypuszcza, nie zdaje sobie sprawy jak wiele ryzykuje. I ma sporo racji. Przecież gdyby nie wcześniejszy telefon Liesel, sprawa zostałaby załatwiona w rodzinnym gronie Sonnenbruchów. Znów „zaczęliby żyć po bożemu", że zapożyczę od Zapolskiej słowa kończące „Moralność pani Dulskiej". Czyż przecież ostatnie słowa Berty, tej Dulskiej epoki nazizmu, nie kojarzą się w sposób najoczywistszy z przytoczonym wyżej cytatem, przypomnijmy: „Uspokój się, uspokój. Ty przecież nie masz sobie nic do zarzucenia...".

Wreszcie sprawa do niedawna wstydliwie skrywana. I jej jednak nie wolno pominąć skoro mówi się o etycznych postawach bohaterów sztuki Kruczkowskiego.

Joachim Peters. Peters budzi najoczywistsze sympatie. I jako walczący przeciwnik reżimu hitlerowskiego i jako człowiek nieszczęśliwy, zaszczuty. Czy jednak także krystalicznie czysty, jeśli spojrzymy nań właśnie z etycznego punktu widzenia? Dramatyczne pytanie Waltera Sonnenbrucha, „Czy wolno narażać człowieka dla ratowania innego człowieka?" — pozostaje w zasadzie bez odpowiedzi. Riposta: „O naszą walkę chodzi, nie o mnie, profesorze" posiada niewątpliwą słuszność polityczną. Czy jest to jednak zarazem racja ludzka. Chyba nie. Nie tylko zresztą dlatego, że nie ma żadnej gwarancji, że Joachim dotrze do Hanoweru, że odnajdzie kontakty, że będzie mógł podjąć walkę. I także nie tylko dlatego, że jako człowiek „spalony" w pełni do tej walki włączyć się nie może. Raczej już dlatego, że „wolno, a czasem nawet trzeba. Wolno jeśli chodzi o rzeczy większe niż życie człowieka" (Peters), ale tylko wówczas gdy człowiek ten jest zaangażowany po stronie sprawy, o którą toczy się walka, bądź jej zdeklarowanym przeciwnikiem, nigdy jednak wówczas gdy dotyczy to człowieka, który ze zwykłych humanitarnych względów chce pomóc innemu człowiekowi.

III.

Naszkicowane tu zostały dwie warstwy dramatu, organicznie zresztą ze sobą splecione, które zdają się przesądzać o niezwykłej popularności sztuki, także w krajach, które bezpośrednio ze zbrodniami hitleryzmu się zetknęły, dla których problem niemiecki w zasadzie nie jest problemem.

U nas „Niemcy" pozostają — niestety — żywi, co przesądza o ich miejscu w „żelaznym repertuarze" teatrów, także

z innych względów. Zbyt bliskie są jeszcze wspomnienia. Zbyt głośno dobiegają do nas słowa, będące przecież niczym innym jak nową wersją lebensraumu. Zbyt wiele wiemy o ziomkostwach, których celem jest budzenie szowinizmu, chęć odwetu, powrót na nasze ziemie. Zbyt także niepokoją głosy oddawane na jawnie neofaszystowską partię właśnie w Bawarii i pobłażliwe, niepoważne traktowanie tych spraw przez wielu ludzi za sprawy przyszłości naszego globu odpowiedzialnych. Pamiętamy przecież, że przed czterdziestu paru laty także zaczynało się niepoważnie, od iluś tam kufli piwa wypitych w bawarskich piwiarniach, od demagogicznych wystąpień, których nikt nie brał poważnie. Pamiętamy także jak słuszne okazały się słowa: „Strzeż się obojętnych — nie zabijają i nie zdradzają, ale za ich milczącą zgodą mord i zdrada istnieją na świecie".

Bogdan Bąk

BRONISŁAW DĄBROWSKI

WSPOMNIENIE TEATRALNE

Współpraca ta zaczęła się w Krakowie. Ucieszyło mnie, że dramaturg rozumiał i dopuszczał ingerencję reżysera w tworzywo swych sztuk, jeśli tylko uznał, że jest logiczna i przyczynia się do podniesienia rangi spektaklu. Chętnie godził się na zmiany i skróty tekstu, a nawet zmieniał pierwotne intencje, skoro obsada roli tego wymagała i gdy uznał ją za słuszną. Rzadko zdarzało mi się pracować z tak wyrozumiałym i teatr rozumiejącym autorem. Później niejednokrotnie miałem możność przekonać się o tej lojalności wielkiego dramaturga wobec pracy reżysera. Gdy, przygotowując prapremierę „Niemców" w krakowskim teatrze im. J. Słowackiego pozwoliłem sobie na pewne uzupełnienie pierwszego obrazu sztuki, wprowadzając do akcji lalkę, której Hoppe nie może już zmieścić w wypchanej walizie — a która później użyta jako rekwizyt przez Jurysia zmienia się w tragiczny komentarz po rozstrzelaniu żydowskiego chłopca — Kruczkowski chętnie zaaprobował ten pomysł i nawet w związku z tym wniósł do tekstu pewne poprawki. Po krakowskiej — a zarazem światowej — prapremierze „Niemców" wybraliśmy się z autorem do Berlina, gdzie odbywała się pierwsza zagraniczna premiera tej jego sztuki. Przedstawienie było znakomicie opracowane, świetnie grane i bardzo autentyczne dzięki temu, że sztukę grali właśnie Niemcy. Kruczkowski był bardzo zadowolony, chwalił grę aktorów i reżyserię, ale wielokrotnie podnosił przy tym zalety interpretacji krakowskiej i warszawskiej. Z zadowoleniem komentował zupełnie odmienne koncepcje reżyserskie: „Cieszy mnie właśnie to — mówił — że każdy spektakl jest inny, a nawet to, że wizje realizatorów tak się różnią... od mojej pierwotnej wizji. No, cóż! Co innego biurko i pióro — a co innego

scena i aktor. Ważne jest tylko — i o to zawsze będę się spierał — czy zasadnicze myśli autora zostały uszanowane. Tekst — to nuty; nuty należy wygrać, ale interpretacja może być bardzo indywidualna i różnorodna. Dlaczego pisarz ma być czymś gorszym od kompozytora? Bacha czy Chopina zupełnie inaczej zagra Rubinstein a inaczej Małcużyński. I to właśnie jest interesujące: indywidualny styl reżysera, koncepcja aktora. Dlatego niedobrze jest, gdy reżyseruje sam autor. Rzadko udaje się taki eksperyment."

Po berlińskiej premierze do późnych godzin nocnych dyskutował Kruczkowsik z aktorami i reżyserem Langhofem, kierownikiem Deutsches Theater. Z rozmów tych — jak mi się zwierzał — wyniósł bardzo wiele. On zresztą zawsze chętnie dyskutował z aktorami, lubił sprawdzać swoje pomysły w ogniu krytyki, a nawet korygować tekst, jeśli argumenty krytyczne trafiły mu do przekonania. Nie taił również swego osobliwego sentymentu do aktorów. Po każdej premierze — czy to było w Krakowie, czy też później w Warszawie — zapraszał nas do siebie lub aranżował spotkanią, na których przy lampce wina bawił się z gronem zaproszonych gości i w bezpośredniej ciepłej atmosferze koleżeńskiej najwidoczniej czuł się doskonale. I my również zbliżaliśmy się do niego, jak do przyjaciela i dobrego kompana, tym chętniej, że starał się niwelować wszelki dystans i tworzyć klimat sprzyjający swobodnej wymianie zdań i poglądów.

Bronisław Dąbrowski

(Fragment artykułu „Wspomnienia teatralne o Leonie Kruczkowskim", przedruk z programu Teatru im. J. Słowackiego w Krakowie wydanego z okazji premiery „Przygody z Vaterlandem", 1963).

NOTA BIOGRAFICZNA

Leon Kruczkowski urodził się 28 czerwca 1900 roku w Krakowie. Z wykształcenia chemik do roku 1930 pracuje zawodowo w przemyśle naftowym i cementowym oraz szkolnictwie zawodowym na terenie Zagłębia. W 1933 osiadł w Krakowie poświęcając się działalności społeczno-kulturalnej w organizacjach lewicowych oraz pracy literackiej. Współpracował z „Gazetą Literacką", „Wiadomościami Literackimi" oraz pismami lewicowymi: „Naprzód", „Lewar", Lewy Tor", „Po prostu", „Sygnały". Prace publicystyczne z tego okresu weszły do tomów: „Człowiek i powszedniość" (1936), „W klimacie dyktatury" (1938), „Dlaczego jestem socjalistą" (1938). Uczestnik kampanii wrześniowej, lata okupacji spędził w oflagach. Po wyzwoleniu zostaje członkiem K.R.N., jest wiceministrem kultury i sztuki (1945—48), od 1947 posłem na Sejm, w latach 1949—56 prezesem Związku Literatów Polskich, od 1957 członkiem Rady Państwa, członkiem Światowej Rady Pokoju (od 1950), Odznaczony Międzynarodową Leninowską Nagrodą Pokoju (1953), dwukrotnie wyróżniany nagrodami państwowymi (1950, 1955)... Działacz partyjny (m.in. przewodniczący Komisji Kultury KC PZPR). Odznaczony Orderem Budowniczy Polski Ludowej (1954). Publicystyczny dorobek okresu powojennego zgromadzony w tomach: „Spotkania i konfrontacje" (1950), „Prawo do kultury" (1952), „Wśród swoich i obcych" (1954).

Debiut książkowy — tomem wierszy „Młoty nad światem" (1928). Wielki rozgłos zdobywa debiutancka powieść „Kordian i cham" (1932) poddająca rewizji utrwalone poglądy na temat przyczyn klęski powstania listopadowego. Kolejna powieść — „Pawie pióra" (1935) — podejmuje problematykę wsi galicyjskiej, zaś wydane w roku 1937 „Sidła" są literackim dokumentem sytuacji inteligencji w latach kryzysu.

Z teatrem wiąże się jeszcze w okresie międzywojennego dwudziestolecia. W roku

1935 ukazuje się na deskach scenicznych adaptacja „Kordiana i chama" oraz pierwsze samodzielne dzieło teatralne, komedia — „Bohater naszych czasów", grana potem w zmienionej wersji pod tytułem „Przygoda z Vaterlandem", a będąca satyrą na stosunki w hitlerowskich Niemczech.

Okres powojenny to przede wszystkim działalność dramaturgiczna. Już w końcu roku 1947 powstają „Odwety" sztuka bezpośrednio atakująca istotne problemy przemian społeczna-politycznych w Polsce. Kolejna — zarazem zaś najbardziej popularna sztuka Kruczkowskiego to „Niemcy" (1949), będąca żywym do dziś argumentem w dyskusji o „problematyce niemieckiej", o latach hitleryzmu. Dramat „Juliusz i Ethel" (1954) to nie tylko reportaż o śmierci straconych w latach maccarthystowskich„ polowań na czarownice" naukowców, ale wielka glosa o dumie, o honorze człowieczym. „Odwiedziny" (1955) — mniej niewątpliwie udany utwór pisarza — podejmuje jednak ważką społecznie problematykę — miejsce ludzi pozbawionych przez reformę rolną majątków ziemskich. „Pierwszy dzień wolności" (1960) to rzecz o godności ludzkiej, zaś „Śmierć Gubernatora" (1961) eksponuje zagadnienie konfliktu między władzą a humanizmem i moralnością.

Pośmiertnie ukazał się tom opowiadań „Szkice z piekła uczciwych" (1963) atakujący nieproste problemy naszego polskiego października i efektów powierzchownego odczytania przemian w jego dniach pierwszych.

„Niemcy" grani byli na wszystkich bodaj scenach krajowych oraz wielu zagranicznych, między innymi w 23 teatrach Niemieckiej Republiki Demokratycznej, w Moskwie, Paryżu, Londynie, Rzymie, Wiedniu, Bolonii, Pradze, Bratysławie, Sofii, Helsinkach, Tokio i innych miastach Japonii, w kilku miastach Chin, w Ameryce Południowej. Już ta nieograniczona ramami geograficznymi i językowymi popularność świadczy o randze utworu.

Leon Kruczkowski umiera w Warszawie 1 sierpnia 1962 roku.

NIEMCY

NA SCENACH NADODRZA

Wrocław 1949

Reżyseria — Maryna Broniewska.
Scenografia — Marcin Wenzel.

Obsada ról wiodących: Profesor Sonnenbruch — Józef Karbowski, Berta — Antonina Dunajewska, Ruth — Halina Mikołajska, Willi — Zbigniew Niewczas, Igor Przegrodzki, Joachim Peters — Szczepan Baczyński, Hoppe — Jan Wiśniewski. Premiera — 29.X.1949.

Szczecin 1950

Reżyseria — Jan Perz.
Scenografia — Paweł Starnicki i Lidia Wysocka.

Obsada ról głównych: Profesor Sonnenbruch — Stanisław Bryliński, Berta — Nina Burska, Ruth — Maria Malicka, Willi — Stanisław Jaszkowski, Liesel — Maryla Karwowska, Joachim Peters — Wiktor Grotowicz, Hoppe — Wincenty Wesołowski. Premiera 18.I.1950.

Jelenia Góra — 1950

Reżyseria i inscenizacja — Ryszard Wasilewski.
Dekoracja — Bolesław Kamykowski.

W rolach głównych: Profesor Sonnenbruch — Ryszard Wasilewski, Berta — Jadwiga Jarwicz, Ruth — Celina Kubicówna, Willi — Marian Gamski, Liesel —

Janina Gozdecka, Joachim Peters — Stefan Rybarczyk, Hoppe — Tadeusz Szaniecki. Premiera 17.III. 1950.

Opole — 1953

Reżyseria — Jan Kochanowicz.
Scenografia — Wojciech Krakowski.

Obsada głównych ról: Profesor Sonnenbruch — Jan Kochanowicz, Berta — Noemi Kilar, Józefa Szpaczyńska, Ruth — Henryka Jędrzejewska, Willi — Stanisław Prokuratorski, Liesel — Anna Borkowicz, Joachim Peters — Jerzy Goliński, Stanisław Jonych, Hoppe — Stanisław Wolicki. Premiera, 20.II.1953.

Zielona Góra — 1960

Inscenizacja i reżyseria — Jerzy Zegalski.
Scenografia — Ryszard Kuzyszyn.

W rolach wiodących: Profesor Sonenbruch — Zdzisław Giżejewski, Berta — Jadwiga Dobrzańska, Ruth — Karina Waśkiewicz, Willi — Zygmunt Nawrocki, Czesław Stopka, Liesel — Barbara Wronowska, Joachim Peters — Henryk Machalica, Hoppe — Stanisław Cynarski. Premiera — 2.IV.1960.

Jelenia Góra — 1961

Reżyseria — Walerian Lachnitt.
Scenografia — Wanda Czaplanka.

W rolach głównych: Profesor Sonnenbruch — Adam Cieślak, Berta — Jadwiga Jarwicz, Ruth — Jadwiga Ziemiańska, Willi — Paweł Baldy, Liesel — Sabina Mielczarek, Joachim Peters — Bogusław Kozak, Hoppe — Stanisław Posiadłowski. Premiera — 1.V.1961.

W REPERTUARZE TEATRU:

Juliusz Słowacki
MARIA STUART

Alfred Musset
ŚWIECZNIK

Gabriela Zapolska
SKIZ

Oscar Wilde
BRAT MARNOTRAWNY

MONTAŻ POETYCKI
PÓKI MY ŻYJEMY

Najbliższa premiera:

St. I. Witkiewicz
W MAŁYM DWORKU

PROGRAM NR 18

WYDAWCA
PAŃSTWOWY TEATR DRAMATYCZNY
W WAŁBRZYCHU

REDAKTOR
BOGDAN BĄK

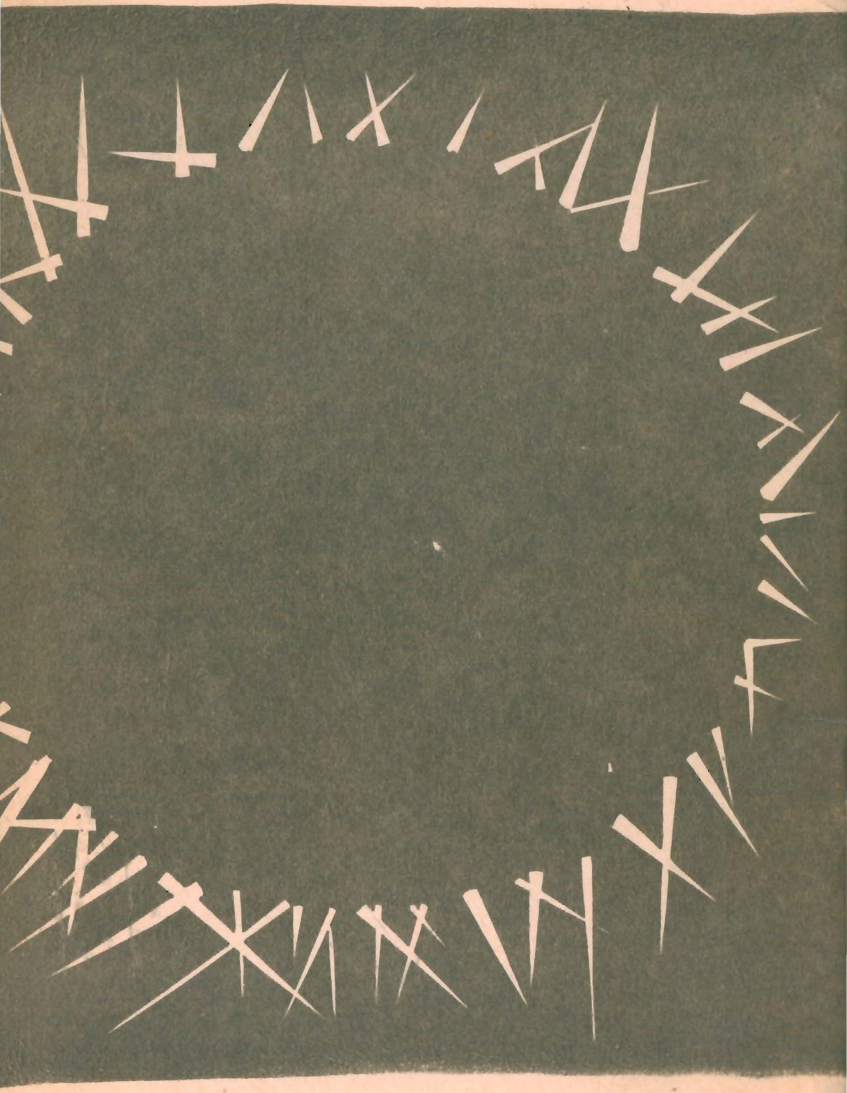
OPRACOWANIE GRAFICZNE
ZBIGNIEW WIĘCKOWSKI

SEKRETARZ REDAKCJI
JOANNA KWIATKOWSKA

WDA, 580 27.2.67 D-16/158 2.000 br.

CENA 3 ZŁ.

Egzemplarz okazowy



SEZON 1966 – 67 ROK