

PAŃSTWOWY
TEATR
POLSKI
BIELSKO-
BIAŁA



NIEMCY

Redakcja programu:
Aleksander Baumgardten

Projekt okładki:
Jerzy Moskal

Fotoreprodukcje wykonał:
Stanisław Kosmalewski

Następna premiera:
Lucjan Rydel
„Zaczarowane koło”
Baśń dramatyczna

PAŃSTWOWY TEATR POLSKI
BIELSKO-BIAŁA

DYREKTOR I KIEROWNIK ARTYSTYCZNY
ALOJZY NOWAK
KIEROWNIK LITERACKI
ALEKSANDER BAUMGARDTEN

LEON KRUCZKOWSKI

NIEMCY

P R E M I E R A
DNIA 20 IV 1974 ROKU
ROK XXIX — NR 288



LEON KRUCZKOWSKI

...nie mógł opierać się jedynie na...
...właściwie...
...dominował...
...wprowadzenia...
...naj i moralnie...
...działaniu...
...właściwie...
...grana w...
...fach powojennych...
...kowiej...
...ka, która...
...„Włocławek”...
...nie...
...tej...
...Urodzony w roku 1900, wydał Kruczkowski w okresie międzywojennym trzy powieści: „Kordian i cham”, „Pawie pióra” i „Sidła”. Wszystkie trzy ułożyły się w konsekwentną, jednolitą całość ideową, rewidującą ówczesne mity ideologiczne, głoszone pompatycznie i wyniesione na romantyczny koturn. Dwie pierwsze książki rozprawiły się z mitem „wszyscy spokojnej, wszyscy wesolej” i z hasłem „z polską szlachcią polski lud”, wcale poważnie traktowanym wówczas w kraju, którego trzecim wieszczem był Zygmunt Krasiński. Zwłaszcza „Kordian i cham”, odważna krytyczna analiza społeczna „szlacheckiego powstania” roku 1830, poruszyła wówczas opinię czytelniczą i do dziś pozostała żywym świadectwem dramatu narodowego — nie przecięzionego, dopóki sprawa wyzwolenia narodowego nie utożsamiała się z wyzwoleniem społecznym. Tragedia wojny, a potem wyzwolenie i rozwój polskiej rewolucji nie uczyniły tej książki bynajmniej anachronizmem — stały się sprawdzianem dojrzałości jej historycznego osądu. Trzecia przedwojenna powieść Kruczkowskiego „Sidła”, była z kolei ostrą interwencją krytyczną pisarza, wkraczającą w mity o „posłannictwie inteligencji”, interwencją ukazującą obłudny fałsz tego mitu w sytuacji kryzysu, bezrobocia i pogardy dla wiedzy, inteligencji, kultury. Ta konsekwentnie krytyczna postawa pisarza, związanego blisko z ruchem rewolucyjnym, wytworzyła wokół Kruczkowskiego atmosferę, w której stojący „ponad” politycznym zaślepieniem i ce-

Przekład: Lech Piątkowski

niący talent pisarski autora „*Kordiana i chama*”, Irzykowski, nie mógł oprzeć się pokusie zgryźliwych złośliwości.

Po wojnie w twórczości Leona Kruczkowskiego zaczyna dominować dramaturgia. Jedną z pierwszych prób wprowadzenia na scenę aktualnej problematyki ideologicznej i moralnej, starcia różnych racji i postaw życiowych, dramatów osobistych i rodzinnych, znamienych dla burzliwego, rewolucyjnego przełomu były „*Odwety*” — sztuka grana w licznych teatrach całej Polski, w pierwszych latach powojennych (opublikowana również w formie książkowej). Drugim głośnym dramatem Kruczkowskiego, sztuką, która przeszła przez sceny teatralne wielu krajów, byli „*Niemcy*” (prapremiera w roku 1949. W rok później wydanie książkowe). Nakręcona przez „*Defę*” filmowa wersja tej sztuki, zatytułowana „*Rodzina Sonnenbrucków*”, przysporzyła jej jeszcze większej popularności, uzasadnionej w pełni wagą postawionego w niej problemu: moralnym i politycznym rozrachunkiem z narodem, w którego łonie rozwinął się hitleryzm. Sztuka Kruczkowskiego, surowa, dramatyczna i sprawiedliwa, zaliczana jest już obecnie do klasycznego rzędu dzieł podejmujących ten problem, ukazujących w samym narodzie niemieckim sprawców i poszkodowanych. W następnych latach dochowuje Kruczkowski nadal wierności scenie. W roku 1951 wystawia nie ukończony dramat Żeromskiego „*Grzech*” we własnym opracowaniu; na głośny wyrok amerykańskiego sądu, skazujący na śmierć Rosenbergow, odpowiada dramatem „*Juliusz i Ethel*” (opublikowanym w roku 1954 w formie książkowej). W roku 1956 wystawia sztukę współczesną „*Odwiedziny*”.

W grudniu 1959 r. na scenie Teatru Współczesnego w Warszawie ukazuje się „*Pierwszy dzień wolności*” (sztuka reprezentująca Polskę na jednym z Festiwalu Teatru Narodów w Paryżu), a w 1961 — „*Śmierć gubernatora*”, ostatnia sztuka autora „*Niemców*” — dramat człowieka, którego antyludzkie czyny są zdeterminowane zakresem jego władzy i postawą społeczną.

W.S.

BERTOLT BRECHT

DO RODAKÓW

*Wy, coście w miastach umarłych przeżyli,
Sami nad sobą wreszcie się zlitujcie,
Na nowe wojny już nie maszerujcie,
Jak gdyby wojny dawne nie starczyły;
Proszę, nad sobą sami się zlitujcie!*

*Mężczyźni, kielnie chwytajcie, nie noże!
Dawno nad głową dach już miałibyście,
Lecz dotąd zbyt nożom ufaliście.
Przecież bez dachu nad głową żyć gorzej.
Proszę was, kielnie chwytajcie, nie noże!*

*Wy, którym wojny oszczędzono, dzieci,
Proście rodziców waszych, by pojęli,
Ze wy w ruinach już mieszkać nie chcecie,
Ni cierpieć tego, co oni cierpieli;
Wy, którym wojny oszczędzono, dzieci!*

*Wy, matki, którym z wolnej woli przecie
Dane jest wojnę lub pokój wybierać,
Proszę was, życie dla dzieci wybierzcie,
Dajcie mi prawo żyć, a nie umierać.
Wy, matki, życie dla dzieci wybierzcie!*

Przekład: Lech Piłanowski

„NIEMCY”, CZYLI KTO ZAWINIŁ

W styczniu 1949 roku w czasie szczecińskiego Zjazdu Literatów udzielił mi Leon Kruczkowski wywiadu dla „Trybuny Ludu” na temat swych planów twórczych i nowych prac. Powiedział wtedy: „Kończę sztukę, pt. „Niemcy są ludźmi”, która rozgrywa się w czasie wojny w niemieckim mieście uniwersyteckim. W dotychczasowej literaturze współczesnej (polskiej i zagranicznej), jeżeli opierała się ona na tematyce wojennej, Niemcy byli traktowani w powieściach i sztukach w sposób «przyrodniczy», «biologiczny», jako specjalny gatunek zbrodniarzy, ludzi obciążonych z natury skłonnościami patologicznymi. Ten sposób widzenia Niemców przez naszych autorów mógł się tłumaczyć przejściami okupacyjnymi. Na dłuższą metę musimy jednak zacząć patrzeć na Niemców w sposób bardziej właściwy, widząc w nich normalnych ludzi, którzy przez pewien określony system społeczno-ustrojowy zostali odpowiednio spreparowani. Bez takiego założenia mrzonką byłyby jakiegokolwiek próby reedukacji narodu niemieckiego. Sztuka jest próbą spojrzenia na Niemców w tym aspekcie, pokazania ich między sobą”.

Wiosną tego roku ukazał się na łamach „Odrodzenia” pierwszy akt sztuki, pt. „Niemcy są ludźmi”.

Dopiero przed premierą pisarz nadał utworowi ogólniejsze znaczenie, poprzestając na tytule „Niemcy”. „Publikując wiosną bieżącego roku w Odrodzeniu pierwszy akt mojej sztuki o Niemcach — wyjaśnia autor w Komentarzu socjologicznym ogłoszonym w 46 nrze «Kućnicy» z roku 1949 — postużyłem się jeszcze pierwotną wersją tytułu: «Niemcy są ludźmi». Dopiero po napisaniu całości dramatu uświadomiłem sobie, że to sformułowanie 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» określa 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 i 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 wartości poznawczej, mówił o gestach i minach, o funkcjach i uczynkach — nic jednak, albo prawie nic, o motywach działania, o mechanizmie wewnętrznym funkcjonariuszy zbrodni... 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? ...Niemcy są dużym narodem i mieszkają w centrum Europy. Zbyt często i zbyt dotkliwie wdzierali się (najdostówniej) w życie innych narodów, aby również ich wewnętrzne ludzkie sprawy nie miały budzić w nas najwyższego zainteresowania i uwag. Wojna i okupacja hitlerowska przybliżyły nam problem niemiecki tak okrutnie blisko, że zainteresowanie musiało przeobrazić się u wielu 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 przestankach mojej sztuki, niejako w jej podtekście. Na karcie tytułowej po ostatecznym ukończeniu utworu zostały po prostu „Niemcy”.

Wynika z tych wyjaśnień wyraźnie intencja, jaka przyświecała Kruczkowskiemu przy pisaniu „Niemców”. Miała to być próba pokazania różnicowania niemieckiego społeczeństwa, usiłowanie przeciwstawienia się dość często podówczas w Polsce pogładowi, traktującemu wszystkich Niemców jako jednolitą masę zbrodniarzy, faszystów i ludobójców. Dydaktyczna i polityczna funkcja sztuki, jej ideowe i wychowawcze znaczenie było w roku 1949 oczywiste. Przecież Niemcy nie przestali być naszymi sąsiadami, a w okresie pisania sztuki rodziła się właśnie koncepcja Niemieckiej Republiki Demokratycznej, pierwszego demokratycznego państwa narodu niemieckiego, w którym decydującą rolę mieli odgrywać nie pruscy junkrzy i niemieccy przemysłowcy czy mieszczaństwo, ale robotnicy i chłopci, komuniści, socjaliści i wszyscy inni wrogowie nacjonalizmu i hitleryzmu.

To credo ideowe Kruczkowskiego, konsekwentnego wroga nacjonalizmu wszelkiego rodzaju, konsekwentnego bojownika o wychowanie społeczeństwa polskiego w duchu internacjonalizmu i ludowego patriotyzmu, nie straciło po dziś dzień swojej aktualności. W tym sensie nie straciła także aktualności jego sztuka o Niemcach. Jak wyjaśnia Kruczkowski jej funkcję polityczną?

„Sprawa stosunku do Niemców jest w naszym społeczeństwie jednym z głównych mierników zbiorowego odczuwania

i myślenia. Sonnenbruchowie są nie tylko jeszcze jedną, lepszą czy gorszą, sztuką teatralną. Są również — w moim rozumieniu i intencji — pewnym aktem politycznym i moralnym, są polską próbą przedarcia się przez gęste i lepkie opary pamięci naszej o prawdzie hitlerowskiej okupacji. Jeśli ta próba była — już w cztery lata po wojnie — możliwa, jest to przede wszystkim wyrazem zachodzących u nas przemian, tych przemian, na których historycznym szlaku sily postępu w Polsce spotykają się — musiały się spotkać! — z siłami odrodzenia Niemiec. Tysiące autentycznych wczorajszych Joachimów Petersów walczą dziś mężnie w pierwszej linii, na najgorętszym bodaj odcinku wspólnego nam wszystkim współczesnego frontu światowych zmagają o przyszłość ludzkości. Niechaj ten fakt zdecyduje o ostatecznym, nie teatralnym już, lecz historycznym epilogu rzeczywistego od niedawna dramatu wszystkich niemieckich «Sonnenbruchów»."

Poprzez analizę społeczeństwa niemieckiego od wewnątrz i od zewnątrz odpowiada Leon Kruczkowski na pytanie: kto zawinił? Kto ponosi odpowiedzialność za zbrodnie hitlerowskie i za dopuszczenie Hitlera do władzy?

„Pokazać tych ludzi u siebie i między sobą, spojrzeć na nich nie jak dotąd patrzyliśmy w literaturze okupacyjnej, ale jakby na tę ich drugą stronę — od wnętrza, od ich prywatnego, własnego życia... Taka jest geneza, takie założenia i punkt wyjścia mojej sztuki” — pisał Kruczkowski w artykule opublikowanym na łamach krakowskiego dziennika.

Miliony antyhitlerowsko nastawionych Niemców, pisze Aleksander Abusch — patrzyły biernie na walkę i śmierć najlepszych spośród siebie, udzielając im od wypadku do wypadku skąpej, ukradkowej pomocy, a w końcu zastraszone okrutnym prześladowaniem, zadowolają się biernie pociechą: Nie zmieniam moich przekonań, nie ma jednak innej rady, jak tylko przeczekać. W ten sposób przyczyniali się oni do rozbitcia ruchu podziemnego i odosobnienia go od własnego społeczeństwa. Istotne znaczenie bojowników podziemia niemieckiego — dodaje Abusch — polega na tym, że uosabiali oni nadzieję i wiarę w przyszłość.

To właśnie reprezentuje Joachim Peters — stwierdza Kruczkowski — w mojej sztuce. Wynikło tak nie tylko z wierności dla prawdy historycznej, ale — przede wszystkim — z samego założenia sztuki. Niemcy nie są i nie mieli być dramatem o niemieckim ruchu oporu (myśle, że to jest temat raczej dla postępowych pisarzy niemieckich), lecz sztuką o braku ruchu oporu w Niemczech, powiedzmy ściślej: o przyczynach nikłości i odosobnienia tego ruchu, który przy całym swoim moralnym znaczeniu nadziei i wiary w przyszłość — nie był i w żaden sposób nie

mógł być — w danych warunkach — owym potężnym magnesem dla milionów, dziesiątków milionów opilków, nie tylko drobnomieszczańskich... W „Niemcach” chodziło mi o próbę dotarcia do błędu i winy uczciwego Niemca, bo na jego błędach i winach hitleryzm oparł się znacznie mocniej i szerzej niż na dywizjach SS i sieci gestapo. Na głupocie i tchórzostwie drobnomieszczaństwa, na słabości i bezwładzie milionowej klasy robotniczej — równie jak na imperialistycznych żądach burżuazji”.

Gorzkie to są słowa, ale jakże prawdziwe. Każdy, kto przeżył w polsce niemiecką okupację, zadawał sobie wielokrotnie to pytanie: jakże to było możliwe, że naród Bacha i Beethovena, Goethego i Schillera, naród Liebknechta i Thälmana mógł dopuszczać się takich zbrodni, przypatrywać się bez próby masowego buntu hitlerowskiemu barbarzyństwu? Kruczkowski okazał się lepszym marksistą od swych krytyków, gdyż nie zawierzył schematowi, lecz podjął przed napisaniem swojej sztuki wnikliwą próbę zbadania prawdy społecznej i moralnej o Niemcach czasu wojny, o postawach całego społeczeństwa niemieckiego pod panowaniem Adolfa Hitlera. Publiczność polska bardzo dobrze zrozumiała intencje autora „Niemców” i temu zawdzięcza sztuka swe ogromne powodzenie.

Analiza „Niemców” następuje obok problemów treści również wiele ciekawych zagadnień formy.

Najlepszy jest akt pierwszy sztuki, oparty na ulubionym chwycie dramatycznym Kruczkowskiego — reporterskim montażu zdarzeń. Są to trzy sceny o własnej, zamkniętej konstrukcji i dramaturgii. Każda z nich ma swoją ekspozycję, konflikt i puentę. Łącznie stanowią ekspozycję całego dramatu, ale mogłyby być także grane oddzielnie, jak jednoaktówki z „Dwóch teatrów” Szaniawskiego. Przy tym wyraźne są tu reminiscencje z polskiego dramatu romantycznego, który chętnie posługiwał się taką luźną konstrukcją krótkich scen, powiązanych wspólną myślą. Znakomita scena, rozgrywająca się między esesmanem Willim Sonnenbruchem a Panią Soerensen, matką norweskiego patrioty, zamordowanego przez hitlerowskich zbirów, jest do pewnego stopnia repliką słynnej rozmowy Pani Rollison z Senatorem z „Dziadów” Mickiewicza.

Znakomicie posługuje się Kruczkowski w tej części dramatu rekwizytami. Stanowią one jakby łącznik między pierwszym i drugim aktem „Niemców”. Pierwsza scena rozgrywa się w Polsce. Woźny uniwersytecki z Getyngi, Hoppe, obecnie w mundurze niemieckiego policjanta, ma rozstrzelać żydowskie dziecko. Przed śmiercią częstuje je jabłkiem. Jabłko powraca w akcie drugim, kiedy Profesor Sonnenbruch ofiaruje je małemu synkowi Hoppego, w swoim pięknym mieszkaniu w Getyndze. Skojarzenie jest natychmiastowe, kontrast między zachowaniem się dobrodusznego

go ojca, jakim jest Hoppe w domu, i jego postępowaniem w okupowanej Polsce — wstrząsający. Ten sam człowiek jest wobec dziecka w podobnych sytuacjach kimś zupełnie innym. Rekwizyt charakteryzuje tu dwie twarze tej postaci, dwa sposoby jej bycia i dwa warianty postępowania.

W drugiej scenie pierwszego aktu podobną rolę odgrywa naszyjnik Pani Soerensen. Willi Sonnenbruch wyłudza go od matki norweskiego patrioty, uczestnika ruchu oporu, prawdopodobnie swego rówieśnika, by ofiarować go swej matce. Willi kocha matkę gorąco i serdecznie, i jest to bardzo ludzka cecha, w jaką wyposaża Kruczkowski tę postać. Tym ostrzej zarysowuje się kontrast między jego postępowaniem wobec własnej matki i wobec matki człowieka, którego sam zamordował czy też zamordowanego z jego rozkazu. Oczywiście, sprawa naszyjnika powraca w drugim akcie, kiedy Willi ofiaruje go Pani Sonnenbruch, nie podejrzewającej nawet, w jaki sposób i poprzez jaką sprawę dostał się on w ręce jej ukochanego syna.

I wreszcie koniak „Hennessy”, ulubiony koniak Profesora Sonnenbrucha; Ruth przywozi go ojcu ze swego tournée po okupowanej przez Niemców Francji. W trzeciej scenie pierwszego aktu ona jest bohaterką. Staje się świadkiem egzekucji, wykonanej na oczach całego miasteczka na francuskich patriotach. A w drugim akcie wręcza ojcu przywiezioną z tego kraju butelkę koniaku. Tradycyjny gest rodzinny, podarek wręczony w dniu urodzin ojcu przez córkę kojarzy się ze scenami egzekucji, z pacyfikacjami francuskich wsi i miasteczek i ruchem oporu w okupowanym kraju.

Drugi akt „Niemców” ma w sobie najwięcej z mieszczańskiego dramatu rodzinnego, ale napięcie wzmaga się dzięki wprowadzeniu środków zaczerpniętych z literatury sensacyjnej. Poszukiwany przez policję „przestępca” usiłuje ukryć się w domu swych przyjaciół, to przecież wątek jakby ze sztuki kryminalnej. Cóż z tego, że Peters jest więźniem politycznym, zbiegiem z hitlerowskiego obozu koncentracyjnego? Nic to przecież nie zmienia w fabularnej konstrukcji sztuki. Akcja jest w tej części dramatu pełna napięcia, jej dynamika rośnie z każdą sceną w oczekiwaniu rozwiązania w akcie trzecim.

I tu Kruczkowski zaskakuje swych widzów. Pisze trzeci akt w konwencji dramatu filozoficznego, nie dbając zupełnie o realia i prawdopodobieństwo sytuacji. Najważniejszymi jego scenami są dwie wielkie rozmowy między Petersem i Ruth oraz Petersem i Profesorem Sonnenbruchem. Autor jakby nagle przestał dbać o bieg akcji, zawiesza ją i lekceważy całkowicie. Ważna jest tu już teraz tylko zawartość ideowa i moralna, uniwersalny walor tych dwóch wielkich dialogów, które kojarzą się znowu — jak słusznie zauważył



Zdjęcie z próby sztuki L. KRUCZKOWSKIEGO „Niemcy”.
Jadwiga Wrońska (Berta) i Rudolf Luszczak (Profesor Sonnenbruch)

Józef Kelera — z tradycjami polskiego dramatu romantycznego i neoromantycznego (rozmowa Pankracego z Hrabią Henrykiem z „Nieboskiej Komedii”, dialogi z drugiego aktu „Wesela” czy „Wyzwolenia” Wyspiańskiego).

A kiedy zawodzi w dramatach Kruczkowskiego słowo, kiedy wydaje się ono już autorowi niewystarczające, potrafi on po mistrzowsku posługiwać się milczeniem. Zwrócił na to uwagę po krakowskiej premierze „Niemców” Henryk Vogler: „Jednym ze sposobów osiągnięcia najmocniejszych efektów jest u Kruczkowskiego milczenie. Milczenie nie jest jałowe i puste, ale wypełnione groźną, pozasłowną treścią dramatyczną”.

Stąd istnienie aż dwóch postaci scenicznych niemal całkowicie zbudowanych na milczeniu, tj. Fanchette i Liesel. Dodajmy: stąd też niewiele znaczące słowa, za którymi kryje się niezwykle bogata, niewypowiedziana treść, którą wyrazić może tylko milczenie nabrzmiałe myślami, jak owe ostatnie słowa Ruth: „Ach, Liesel, Liesel!” Jest w nich wyrzut i współczucie, oskarżenie o zabójstwo i pogarda dla obłąkanej nienawiścią, zaszczepionej faszyzmem ofiary i morderczyni w jednej osobie. Ten typ pisarstwa daje ogromne możliwości interpretacyjne wybitnym aktorom, nic dziwnego, że jeszcze dziś słyszę, jak wypowiedziała te słowa Irena Eichlerówna, niezrównana interpretatorka roli Ruth, która zagrała ją, jak pisał autor. „z odkrywczą intuicją i prawdziwym mistrzostwem aktorskim”.

Roman Szydtowski

„Dramaturgia Leona Kruczkowskiego” — 1970 r.



JÓZEF KELERA

KRUCZKOWSKIEGO FORMY DRAMATYCZNE

Śmiercią Leona Kruczkowskiego zostało ostatecznie zamknięte powojenne siedemnastolecie polskiej dramaturgii. Jest wycinkiem historii, który można już dzisiaj bez trudu i chyba bez omyłki „periodyzować” — dzielić na etapy i podokresy, jakże różne, jakże odrębne! Artystycznie odrębne tak dalece — w dramaturgii właśnie widać to jaskrawiej niż w prozie, ostrzej nawet niż w poezji — że wręcz znaczone nazwiskami zupełnie różnych pisarzy. Szaniawski, Zawieyski, Hołuj, Otwinowski, Ważyk — to etap pierwszy. Gruszczyński, Lutowski, Brandstaetter, Maliszewski, Korcelli, Tarn — etap drugi. Broszkiewicz, Rózewicz, Grochowiak — etap trzeci. Trudno tu znaleźć jakiegoś wspólnego mianownika. Ten wyjątkowo pokawałkowany obraz naszej powojennej dramaturgii może się wydać zastanawiający, nawet przy pełnej świadomości przeobrażeń naszego życia, zmiennych kolei losu literatury i teatru.

Wspólny mianownik dla dramaturgii tych lat tworzy bodajże jedynie twórczość Kruczkowskiego. Obecna na każdym z etapów i dla każdego w jakimś stopniu reprezentatywna: obecna nie w sensie zewnętrznym tylko, czy koniunkturalnym, ale w sensie moralnym i ideowego współuczestnictwa. Obecna także w sensie współuczestnictwa czysto artystycznego. Ta dramaturgia, świadomie raczej tradycyjna, daleka tendencjom awangardowym, całą swą uwagę skupiająca na treściach ideowych, nie na poszukiwaniach formalnych — przechodzi wraz z teatrem siedemnastolecia ewolucję artystyczną mniej może jaskrawą, ale nie mniej — a kto wie, czy nie bardziej — charakterystyczną i godną prześledzenia. Właśnie dlatego, że tu na pewno nie jest ona wynikiem mody, zmiennych koniunktur czy owczego pędu, lecz przede wszystkim wyrazem szerszej ewolucji myśli.

W wersji niemieckiej grywano „Niemców” pod tytułem „Die Sonnenbrucks”. Okoliczność właściwie małej wagi: nie sądzę bowiem, by ta zmiana tytułu mogła mieć istotne znaczenie dla kierunku tamtejszych inscenizacji czy wymowy ideowej przedstawień. Sama jednak możliwość takiego prze-

sunięcia akcentu w tytule wydaje się symptomatyczna. Swój model rodziny reprezentatywnej, która — jeśli przez licencję dopuścić jeszcze do rodziny Hoppego i Petersa — skupia pełny wachlarz ideowych i moralnych postaw Niemców w owych latach „biota i krwi, barbarzyństwa i szaleństwa” — ów tedy model rodziny, przynależny bez reszty do kategorii formy, może tu zostać potraktowany nieco bardziej dosłownie, bardziej „rodzinnie” niż pragnął tego Kruczkowski.

Znowu bowiem dramat rodzinny jest odskocznią, Ale tym razem nie dla konstrukcji i agitacji o charakterze bezpośrednio politycznym. Wbrew pozorom, czy nawet przyszywanym dodatkom (takim jak ów chybiony, okazjonalny epilog, za wiedzą autora pomijamy zresztą już stałe we wszystkich późniejszych wznowieniach teatralnych), sprawa Niemców została rozegrana przede wszystkim na płaszczyźnie ocen moralnych, z których, niejako wtórnie, wynika dopiero jakaś diagnoza o typie ideologicznym. Przy takim ujęciu samego problemu formuła dramatu rodzinnego daje oczywiście znacznie lepsze wyniki.

Po „Odwetach” — „Niemcy” zaskakują jednak również niewątpliwym wzbogaceniem warsztatu dramatycznego.

Należy chyba zdać sobie sprawę, skoro już o tym mowa, że epitet „publicystyka”, pojęty jako zarzut, mogły trafiać chwilami w konkretne ukształtowanie dialogu, nie może natomiast trafiać w samą zasadę scen, nazwanych dysputami. Myślę wręcz, że są one świadomym podjęciem najbardziej polskiego dramatu. Mieści się w niej nie tylko Żeromski (powiedzmy: Czarowiec i Zagłada w „Róży”), z którym, przy haśle „tradycja”, kojarzymy Kruczkowskiego automatycznie, ale i Wyspiańskiego (Konrad i Maski w „Wyzwoleniu”, osoby i widma w „Weselu”) i Krasińskiego (Hrabia Henryk z Pankracym). Na dobrą sprawę, można zresztą wyśledzić w „Niemcach” reminiscencje romantyczne innego jeszcze typu: świadome aluzje literackie, świadome odbitki sytuacyjne. Wizyta Soerensenowej u Willi’ego to przecież aluzja: pani Rollinson u Senatora.

Skądinąd przecież — oto paradoks żywej materii twórczej, która nie daje się poklasyfikować wedle tablicy pierwiastków — „Niemcy” są bodaj ściślej jeszcze, niż „Odwety”, powiązani z ibsenowskim modelem dramatu. I nie powierzchownie. Owe gęste, znaczące „międzyteksty” i pauzy drugiego aktu, milcząca Liesel i Hoppe z jabłkami — to „ibsenizm” najłatwiej czytelny. Postać Ruth, mimo całej psychologicznej współczesności jakoś przecież bliskiej, podobnej, jak wnuczka babciom z portretów, owym Heddow i Norom — buntowniczym, niepokojącym, „zagadkowym”, nieobliczalnym — to już znacznie więcej. Ale najsubtelniej ibsenowskie jest to, że Ruth ginie naprawdę z winy ojca



Zdjęcie z próby sztuki L. KRUCZKOWSKIEGO „Niemcy”. Od lewej: Rudolf Luszczyk (Professor Sonnenbruch), Małgorzata Kozłowska (Liesel), Bronisław Wlizek (Willi), Jadwiga Wrońska (Herta), Jolanta Szajna (Ruth), Mieczysław Dembowski (Joachim Peters)

i jest to wina o ileż bardziej autentyczna niż „błąd” rodziców Julka! Ruth świadomie — świadomością moralną, nie ideologiczną — płaci za ojca rachunek, którego Sonnenbruch uporczywie nie chciał przyjąć do wiadomości. Płaci go właśnie dlatego.

Kreacja Sonnenbrucha to najbardziej istotna miara tego dramatu, który pozostał czołową, reprezentatywną pozycją dramaturgii polskiej lat czterdziestych. Mieści się przecież w tej kreacji nie tylko ibsenizm: ogarnia ona znacznie szerszy zakres węzłowych problemów współczesnej historii, myśli, kultury europejskiej.

Józef Kelera

„Dialog” nr XII — 1962 r.

KRZYSZTOF WOLICKI

DYLEMAT KRUCZKOWSKIEGO

(Fragmenty)

Leon Kruczkowski zmarł przedwcześnie, nie zakończywszy pracy: pozostawił kilkanaście kartek nowego dramatu. Fakt ten potraktujemy jednak raczej jako symbol niż dowód: niemożność dopełnienia i zamknięcia tkwiła bowiem w istocie tego pisarstwa, wywodziła się z postawy autora. Zwano go często ideologiem. W tym, co pisał, nie okazywał się jednak posiadaczem gotowej mozaiki świata, właścicielem szyfru pozwalającego gromadzone doświadczenia i doznania w mozaikę taką wpasować. Może raczej budował ją mozolnie, według planu nie gotowego jeszcze, rozwijającego się w trakcie pracy, nieraz przeto zakładającego sprzeczności. Chyba jednak w plan ten wierzył. Wywodził go z własnego życia.

Nie był ideologiem, natomiast: pisarzem-politykiem. Jeśli chcecie, politykiem-pisarzem, gdyż kolejność nie odgrywała tu żadnej stałej roli; decyduje łącznik, kojarzący obie funkcje i nie dopuszczający rozdziału. I jako pisarz, i jako polityk korzystał Kruczkowski z tego samego tworzywa, wybór pisarski traktował jako wybór polityczny i odwrotnie. O ile jednak pisarz poszukiwał sensu, polityk szukał uzasadnienia, czasem — usprawiedliwienia. W twórczości Leona Kruczkowskiego odnajdujemy przeto napięcie, które stanowi o jej wartości: dążenie do pogodzenia, do nigdy nieosiągalnego wewnętrznego pojednania. I może właściwe jest zaznaczyć już tutaj, jak bardzo własny okazał się w końcu okrucuch mozaiki ułożony przez tego realistę i jak zamknięta w kręgu własnych doznań jest ta dramaturgia, tak podobno agitacyjna.

Kruczkowski nie pisał wiele. „Niemcy” (1949) były jego następnym utworem po „Odwetach”. Wobec stosunkowo wolnego tempa pracy autora, można powiedzieć: bezpośrednio po następnym. Zaskakuje różnica efektu: po dramacie zdecydowanie słabym, sztuka znakomita. Wiadomo oczywiście, że nieprzetrawiona miłość do nowoczesności formalnej każe dziś niektórym znawcom wybrzydzać się również i na ten utwór Kruczkowskiego. Nie zmienia to jednak osądu ani teatrów, ani ich widzów.

Wspomniałem już, że „niemieckość” „Niemców” jest po trosze pretekstem. Nie oznacza to oczywiście, by obraz postaci niemieckich, ich działań i myśli nie mógł odpowiadać rzeczywistości hitlerowskiego roku 1943. Znając te sprawy z własnego doświadczenia, skłonny jestem sądzić, że odpowiadała jej znakomicie i że „naprawdę tak było”. Pisząc o pretekście, mam co innego na uwadze. Mianowicie: wbrew pozorom, prawidłowości sytuacji i działań ludzkich w „*Niemcach*” mają walor bardzo ogólny. Niemieckie, wyłącznie niemieckie są tylko realia. Nie sądzą, by warto było poświęcić czas czytelnika na analizę ich ścisłości i reprezentatywności historycznej. Ostrzegam tylko przed braniem zbyt na serio pochwał typu „jaka to świetna charakterystyka duszy niemieckiej”, mimo że sam Kruczkowski mógł je od czasu do czasu traktować poważnie. Jako „analiza duszy niemieckiej „*Niemcy*” są utworem dość banalnym: są właśnie zbyt ogólne. „Niemieckość” tego utworu pełni wprawdzie pewną funkcję istotną, już bynajmniej nie pretekstową.

Konstrukcja myślowa dramatu, jak już podkreślałem, posiada walor ogólniejszy, wiąże się z Kruczkowskiego wiedzą o świecie i ludziach, nie tylko o Niemcach Hitlera.

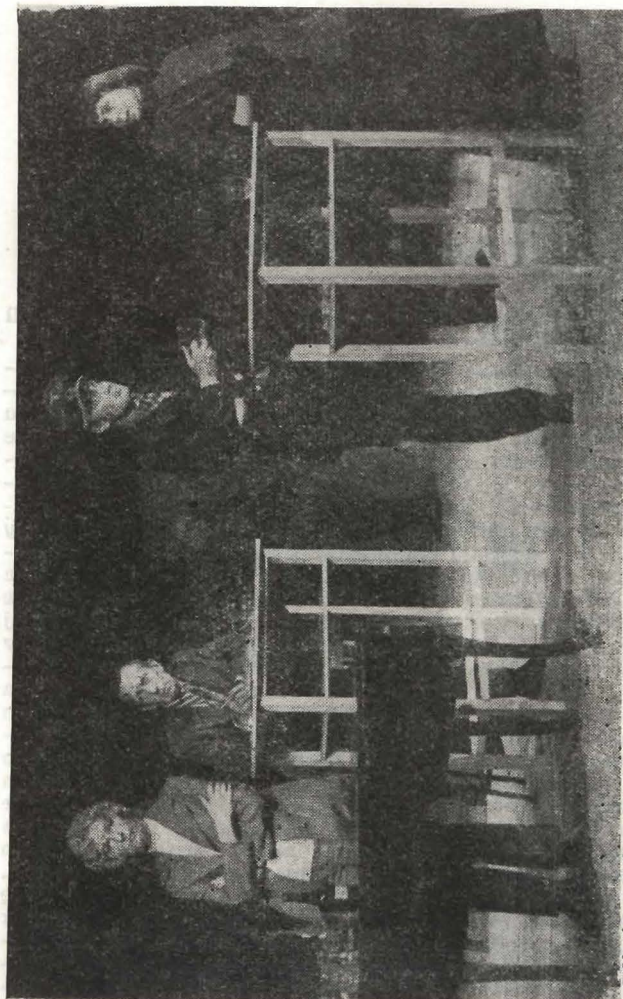
Otóż, jeśli przypomnimy sobie zbiorowości dawniej przez tego autora powoływane do życia, dojdziemy do wniosku, że mamy do czynienia z daleko idącą komplikacją problemu: Kruczkowskiego poglądy na świat stają się wielowarstwowe.

W twórczości Kruczkowskiego pojawia się w nowej postaci zagadnienie wyboru i podejrzenie, że spoza krainy wszelkich podziałów promieniają ku ludziom wartości bezwzględne, do których zawsze trzeba się odwołać, gdy stoi przed nami człowiek. Wartości te mogą być stłamszone, odwołanie do nich może okazać się bezskuteczne. Ale zniknąć nie mogą. Stąd — tęsknota...

I taką tęsknotą do człowieka, który może wybierać, owiał dramaturg najlepszą postać swego teatru: Ruth Sonnenbruch. Dlatego Ruth angażuje autora i widza w sposób niedostępny postaci Joachima Petersa. Peters jest już od dawna poza wyborem i poza zbiorowością Niemiec, mimo wysiłków Kruczkowskiego-polityka, abyśmy go za członka tej zbiorowości uznali. Fascynująca żywotnością i nieco przewrotnym nonkonformizmem Ruth Sonnenbruch właśnie jest „człowiekiem wolnym, który chce robić to, co robić powinien.”

Krzysztof Wolicki

„Dialog” nr XII — 1962 r.



Zdjęcie z próby sztuki L. KRUCZKOWSKIEGO „Niemcy”. Od lewej: Zofia Dobrzańska (Fanchette, Mieczysław Tarnawski (Tourterelle), Andrzej Grzybowski (Officer Wehrmachtu), Jolanta Szajna (Ruth). Na drugim planie: Rudolf Luszczyk (Profesor Sonnenbruch).

AUTOR O „NIEMCACH”

Zacznijmy od tytułu, ponieważ to on właśnie wzbudził najwięcej zastrzeżeń i nieporozumień.

Publikując wiosną 1949 w „*Odrodzeniu*” pierwszy akt mojej sztuki, posłużyłem się pierwotną — prowizoryczną — wersją tytułu „*Niemcy są ludźmi*”. Dopiero po napisaniu całości dramatu uświadomiłem sobie, że to sformułowanie nie wyraża dostatecznie ściśle zawartości treściowej utworu. Nie znaczy to, że w toku pracy odszedłem od pierwotnego zamierzenia, nie oznacza to żadnej „chwijności koncepcji” sztuki. Rzecz raczej w tym, że formuła „*Niemcy są ludźmi*” określała po prostu punkt wyjścia, stanowisko, z którego podjąłem temat — i w tym sensie miała niewątpliwie pewne ostrze polemiczne. Polemiczne mianowicie w stosunku do ujmowania w dotychczasowej naszej (i nie tylko naszej) literaturze powojennej spraw i ludzi niemieckich — niemal wyłącznie od strony doznaniowej, urazowej, emocjonalnej. Literacki obraz Niemca w naszych współczesnych powieściach, nowelach, dramatach i filmach na tematy okupacyjne był obrazem raczej diabolicznym niż realistycznym, obrazem o bardzo nikłej lub zgoła żadnej wartości poznawczej; mówił o gestach i minach, o funkcjach i uczynkach, nic jednak, albo prawie nic, o motywach działania, o mechanizmie wewnętrznym „funkcjonariuszy zbrodni”, tym mechanizmie, na którym hitlerowski imperializm grał swoje potworne „imbroglio”.

Tę prowadzącą do niebezpiecznych uproszczeń metodę należało jakoś przewyciężyć, zwłaszcza w miarę tego, jak z upływem czasu zaczęła się rysować nieodparta konieczność szukania ideologicznych i praktyczno-politycznych koncepcji rozwiązania „problemu niemieckiego” w sposób korzystny dla pokoju świata i dla życia narodów sąsiadujących z Niemcami. U podstawy tych koncepcji musiała być założona również konieczność odpowiednich, innych niż dotychczasowe, dyspozycji psychologicznych u narodów, które przeżyły hitlerowską okupację.

I otóż „*Niemcy są ludźmi*” znaczyło u mnie jako punkt wyjścia: Spróbujmy w literaturze odejść od plakatuwej wizji „szczekającego Niemca”, postawmy sobie pytanie:



LEON KRUCZKOWSKI

NIEMCY

Sztuka w dwóch aktach

Premiera dnia 20 kwietnia 1974 r.

Reżyseria	—	ALOJZY NOWAK
i inscenizacja	—	WIESŁAW LANGE
Scenografia	—	ZENON KOWALOWSKI
Muzyka	—	

PAŃSTWOWY TEATR POLSKI W BIELSKU-BIAŁEJ

LEON KRUCZKOWSKI

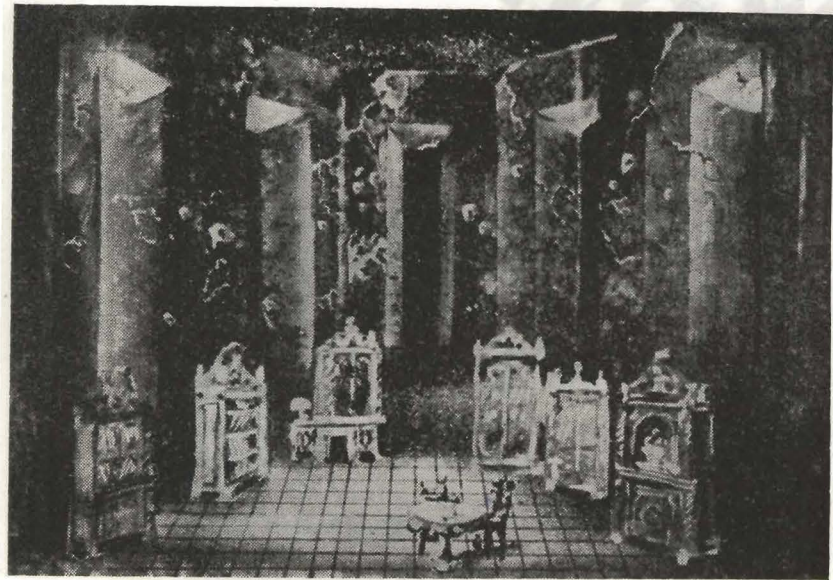
NIEMICY

Sztuka w dwóch aktach

OSOBY:

PROFESOR SONNENBRUCH	RUDOLF LUSZCZAK
BERTA, jego żona	JADWIGA WROŃSKA
RUTH, ich córka	JOLANTA SZAJNA
WILI, ich syn	BRONISŁAW WILCZEK
LIESEL, wdowa po ich starszym synu	MAŁGORZATA KOZŁOWSKA
JOACHIM PETERS	MIECZYŚŁAW DEMBOWSKI
HOPPE	MIECZYŚŁAW ZIOBROWSKI
SCHULTZ	STANISŁAW KOSMALEWSKI
JURYŚ	RYSZARD WILDA
PANI SOERENSEN	DANUTA MANCEWICZ
MARIKA	IWONA WIERZBICKA
TOURTERELLE	MIECZYŚŁAW TARNAWSKI
FANCHETTE	ZOFIA DOBRZAŃSKA
OFICER WEHRMACHTU	ANDRZEJ GRZYBOWSKI
URZĘDNIK	MICHAŁ ADAMCZEWSKI
GEFREITER	MACIEJ RAKOWSKI
ANTONI	ADAM ROKOSSOWSKI
CHAIMEK (dziecko żydowskie)	* * *
HEINI	* * *

Czas akcji: koniec września 1943 r.



WIEŚLAW LANGE — scenografia

jak oni „to” godzili ze swoim zwykłym ludzkim życiem — tam, w swoim Reichu, wśród swoich kobiet, rodziców, dzieci? Jacy oni byli sami między sobą, kiedy ich nie widziały nasze oczy? Nie hitlerowska, tresowana bestia, członek NSDAP, kadra terrorystycznego aparatu — ale zwykły „normalny” człowiek niemiecki: jaki on był właściwie i na czym polegała jego wina?

Niemcy są dużym narodem i mieszkają w centrum Europy. Zbyt często i zbyt dotkliwie wdzierali się (najdosłowniej) w życie innych narodów, aby nie tylko ich polityka, ale również ich wewnętrzne, „ludzkie” sprawy nie miały budzić w nas najwyższego zainteresowania i uwagi. Wojny i okupacja hitlerowska przybliżyły nam „problem niemiecki” tak okrutnie blisko, że „zainteresowanie” musiało przeobrazić się w wielu z nas w pasję, w pasję dociekań także nad wewnętrznym mechanizmem tego wszystkiego, co nas dręczyło — fizycznie, politycznie i moralnie — w latach 1939 — 1945.

Myszę, że w tym znaczeniu formuła „*Niemcy są ludźmi*” jest dostatecznie wyraźnie czytelna w przesłankach mojej sztuki, w jej napisanym przedtekście czy „podtekście”. Na karcie tytułowej, po ostatecznym ukończeniu utworu, zostali po prostu „Niemcy”. I tu właśnie zaczęły się sprzeczności oraz nieporozumienia.

Czytałem i słyszałem wielokrotnie, że „Niemcy” jako tytuł są zbyt szerokim uogólnieniem zawartego w moim dramacie zakresu konkretnych treści: konfliktu fabuły i ludzi. Mówiono, że środowisko inteligencko-mieszczańskie, do którego należy rodzina Sonnenbruchów, nie może być uznane za dostatecznie „reprezentatywne” dla wszystkiego, co mamy na myśli mówiąc: Niemcy. Jeden z publicystów wyraził się obrazowo, że sztuka moja „daje nam wiedzę o losach opilków, nie daje jednak odczuć potęgi magnesu” to znaczy proletariatu niemieckiego jako hegemonu klasowego.

To ostatnie ujęcie wydaje mi się zbyt schematyczne. Z niewątpliwie zasadniczego faktu, że proletariatus jest rewolucyjnym hegemonem naszej epoki, nie wynika wcale, by masy robotnicze jakiegoś określonego kraju, w określonym czasie i z określonych powodów nie mogły znaleźć się przejściowo w sytuacji nie mającej nic wspólnego nie tylko z hegemonią rewolucyjną, ale w ogóle z jakąkolwiek podmiotową samodzielnością politycznego działania. Co do sprawy, o którą chodzi w tym wypadku, warto może przypomnieć pewne fakty, widocznie nie dość u nas znane lub nie dość — zapamiętane.

Faktem jest, że reżim hitlerowski w pierwszych latach swego panowania zlikwidował niemal doszczętnie cały

ogromny liczebnie aktyw polityczny niemieckiego proletariatu. Zanim narody europejskie poznały na sobie całą brutalność i bezwzględność brutalnego faszyzmu, przez szereg lat „pokojowych” ćwiczył on swoje metody we własnym kraju, głównie na niemieckiej klasie robotniczej. W latach 1932—36 wymordował w Niemczech około 250 tysięcy antyfaszystów, w większości członków KPD, ponad 600 tysięcy zamknięto na wiele lat w obozach i więzieniach, reszta ratowała się ucieczką na emigrację.

Po roku 1936 zostały w Niemczech już tylko nikłe okruchy, rozproszone i izolowane od mas szczątki tego wszytkiego, co stanowiło mózg, system nerwowy i ramię niemieckiego proletariatu. Nigdy bodaj przedtem w historii wielomilionowa klasa społeczna (około 50% ludności Niemiec), klasa w istocie swej rewolucyjna, nie została równie dokładnie i skutecznie na szereg lat obezwładniona, pozbawiona swego politycznego kośćca, swego rewolucyjnego aktywu. Początkowe lata wojny, lata pierwszych, oszalałających sukcesów zbrojnych Hitlera, jeśli zmieniły coś w tym obozie, to tylko na gorsze. Dopełniły one w umysłach mas niemieckich dzieła spustoszenia, sprawiły, że w życiu Niemiec był to okres najgłębszego bodaj upadku, zamroczenia i paraliżu świadomości i woli klasowej warstw ludowych.

Opowiadano mi w Berlinie o jednej z wielu hut niemieckich, w której — przez cały okres hitleryzmu — na 12 tysięcy zatrudnionych robotników liczba członków NSDAP nie przekroczyła nigdy 150. Wszystkiego więc zaledwie 1,2%, liczba ta na pewno ma dobrą wymowę. Ale — w tej samej hucie przez cały okres wojny nie było ani jednego wypadku sabotażu, ani jednej próby zakłócenia najwyższego, jaki narzucała wojna, wysiłku produkcyjnego — i to także ma swoją wymowę. Sonnenbruchowie byli nie tylko na katedrach uniwersyteckich, pilnowali również pieców hutniczych i stali przy obrabiarkach. Tyle że ci z katedr do swej postawy umieli dorobić sobie „filozofię”...

Potwierdzają to, najbardziej chyba kompetentne, wypowiedzi samych Niemców: niemiecka literatura (choćby książki Anny Seghers) i publicystyka demokratyczna, potwierdzają to — po wystawieniu mojej sztuki w Berlinie — wszystkie niemal głosy niemieckie, jakie na temat szerokiej typowości Sonnenbruchów miałem możność czytać w prasie i słyszeć w dyskusjach i rozmowach. Na podstawie tych głosów doskonale mogę sobie wyobrazić akcje, zasadniczą treść i ludzi mojej sztuki, przeniesione bez większych zmian w jakiegokolwiek inne środowisko społeczeństwa niemieckiego tego samego okresu.

A zatem: może to jednak naprawdę — „Niemcy”? Może „uogólnienie” nie takie znowu bezpodstawne? A jeśli już koniecznie „dramat opłków”, to może po prostu przyjąć, że hitleryzm — wbrew swojej programowej „Volksgemein-

schaft” — w jakiś doprawdy „totalnie” pustoszący sposób zatomizował niemieckie społeczeństwo, łącznie z większością klasy robotniczej?

Jeden z dzienników berlińskich przeprowadził w listopadzie ubiegłego roku wśród pisarzy, ludzi teatru i działaczy społecznych ankietę na temat Sonnenbruchów. Przytoczywszy szereg wypowiedzi w paru kolejnych numerach, podsumował je w artykule redakcyjnym. W artykule tym, zatytułowanym znamienne: „Chodzi o sprawę każdego z nas”, autor zastanawia się, na czym polega i nowość Sonnenbruchów w stosunku do sztuk niemieckich postępowych autorów na podobne tematy, granych po wojnie na scenach berlińskich?

„Głębokie wrażenie Sonnenbruchów w niemałym stopniu wynika z tego, że... (sztuka ta) przynosi wyjaśnienie wewnętrznej sytuacji nie Niemiec, lecz Niemców w hitlerowskiej Rzeszy. Większość dotychczasowych sztuk zaledwie dotyka tej sprawy. Ukazując faszyzm od zewnątrz (...) nie obejmowały one zjawiska w całej pełni, nie wyjaśniały go zatem, lecz niepojęte czyniły jeszcze bardziej niepojętym. Brutalna bestia, fanatyczny zbrodniarz, którym się te sztuki zajmowały, był przecież tylko symptomem zarazy, nie samą zarazą. Nie mógłby on stać się postacią reprezentatywną, gdyby infekcja całego niemal organizmu narodowego nie dała mu pożywki dla rozwoju. Za tą infekcją właśnie — choć jeszcze nie za jej źródłami — tropimy w Sonnenbruchach i to najbardziej odróżnia tę sztukę od podobnych tematycznie sztuk niemieckich”.

O cóż konkretnie chodzi?

„Dotychczasowe antyfaszystowskie sztuki niemieckie (...) przedstawiające zbrodnicze działania zwyrodniałych jednostek pozwalały widzowi (niemieckiemu — p. aut.) skutecznie się od nich dystansować. Sonnenbruchowie, jako pierwsza próba w nowym kierunku, już na to nie pozwalają. Tu bynajmniej nie chodzi o eksponowanych osobników i ich potworne czyny, lecz o powszedniego Niemca, o mnie i o ciebie, o nas siedzących na widowni. *Tua res agitur*: roztrząsana jest słabość i wina każdego z nas...”

Przytoczyłem ten dość długi cytat nie tylko dlatego, żeby refleksem berlińskim oświetlić sprawę słuszności czy niesłuszności polskiego tytułu mojej sztuki. Chodzi mi również o odpowiedź na drugi jeszcze zarzut, z jakim się czasem — w Polsce! — spotykałem, ten mianowicie, że nie ukazałem w dostatecznym stopniu niemieckiego ruchu oporu, reprezentowanego u mnie, jak wiadomo, raczej symbolicznie przez postać Petersa.

Byłem zawsze i jestem z najwyższym szacunkiem dla bohaterstwa niemieckich antyfaszystów. Napisałem już przy innej okazji, że było to bohaterstwo najwyższej chyba miary — właśnie z powodów, o których wyżej, właśnie dlatego

go, że byli to ludzie „samotni” w swoim sterroryzowanym społeczeństwie, bojownicy bez zaplecza. Trzeba było, do-
prawdy, największego hartu ducha, aby nie zwątpić i wal-
czyć tam właśnie, w samym centrum potęgi wroga, u źró-
deł jego niszczycielskiej siły, między zbiorczym, masowym
fanatyzmem jednej — i głuchym bezwładem drugiej czę-
ści własnego narodu.

A oto bolesne wyznanie jednego z tych ludzi:

„Miliony antyhitlerowsko nastawionych Niemców — pi-
sze Aleksander Abusch — patrzyły biernie na walkę
i śmierć najlepszych spośród siebie, udzielając im od wy-
padku do wypadku skąpej, ukradkowej pomocy, a w końcu,
zastraszone okrutnym prześladowaniem, zadawały się
biernie pociechą: „Nie zmieniam swoich przekonań, nie ma
jednak innej rady, jak tylko przeczekać”. W ten sposób
przyczyniali się oni do rozbitcia ruchu podziemnego i od-
osobnienia go od własnego społeczeństwa”.

„Istotne znaczenie bojowników podziemia niemieckiego —
dodaje ten sam autor — polegało na tym, że uosabiali oni
nadzieję i wiarę w przyszłość”.

To właśnie reprezentuje Joachim Peters w mojej sztuce.
Wynikło to nie tylko z wierności dla prawdy historycznej,
ale — przede wszystkim — z samego założenia sztuki.

„Niemcy” nie są i nie mieli być dramatem o nie-
mieckim ruchu oporu (myślę, że to jest temat raczej dla
postępowych pisarzy niemieckich) — lecz sztuką o braku
ruchu oporu w Niemczech, powiedzmy ściśle: o przyczy-
nach nikłości i odosobnienia tego ruchu, który — przy ca-
łym swoim moralnym znaczeniu „nadziei i wiary
w przyszłość” — nie był w żaden sposób i nie mógł być —
w danych warunkach — owym „potężnym magnesem” dla
milionów, dziesiątków milionów „opilków”, nie tylko drobno-
mieszczańskich... W „Niemcach” chodziło mi o próbę dotar-
cia do błędu i winy „uczciwego Niemca”, bo na jego błę-
dach i winach hitleryzm oparł się znacznie mocniej i szer-
zej niż na dywizjach SS i sieci gestapo. Na głupocie i tchó-
rzostwie drobnomieszczaństwa, na słabości i bezwładzie mi-
lionowej klasy robotniczej — równie jak na imperialistycz-
nych żądach burżuazji!

Rzecz znamienne: w Polsce nie wszyscy zrozumieli, że
sztuka mająca zapoczątkować przełom psychologiczny w na-
szym widzeniu ludzi i problemu niemieckiego, musiała już
w samym tytule uwydatnić generalność swego zało-
żenia, swój poniekąd „uderzeniowy” charakter — że za-
dania tego nie spełniłyby dla publiczności polskiej nic nie
mówiący, choć może „rzeczowo” ściślejszy tytuł na przykład:
„Rodzina Sonnenbruchów”. Natomiast w Berlinie dla Niem-
ców nic nie mówiący tytuł „Niemcy” zwięzono do „Sonnen-
bruchów” — i mimo to wszyscy odczuli i poznali, że tytuł
„Jedermann Sache verhandelt wird”, że ta rodzina profe-

sorska jest „reprezentatywna” nie tylko dla swojego środo-
wiska specjalnego, ale że daje ona „niemal wyczerpującą ty-
pologię Niemców podczas hitlerowskiej wojny” (Ernst
Reissig w „Sonntag”), że Sonnenbruchowie są „jak dotąd
najbliższą prawdy sztuką o niemieckiej rzeczywisto-
ści” (Fritz Erbanbeck w „Neues Deutschland”, central-
nym organie SED).

Z wszystkich niemal, żywych i drukowanych głosów, któ-
re mnie doszły w Berlinie i z Berlina, mam prawo sądzić,
że w znacznym stopniu udało mi się pewna — zamierzona
— typizacja postaw niemieckich ery hitlerowskiej, postaw
nie zwyrodnialców i tresowanych zbrodniarzy, lecz nor-
malnych, zwykłych ludzi niemieckich. Osobiście byłbym
skłonny uważać za najbardziej znamienne w tym sensie
dwie postacie na antypodach intelektu i kultury: profesora
Sonnenbrucha z jednej i „prostego człowieka” z drugiej stro-
ny. Pomiedzy nimi dwoma mieści się, myślę, dość duża
skala odcieni, zabarwiająca całą „zglajchszaltowaną” lub
bierną wobec hitleryzmu ogromną większość społeczeństwa
Trzeciej Rzeszy. Antyfaszysta Peters należy oczywiście do
innego świata i ma w sztuce określoną funkcję: symboli-
zującą tragizm i „odosobniony od własnego społeczeństwa”
heroizm niemieckiego ruchu oporu — spełnia głównie rolę
katalizatora, zagęszczającego lub wyzwalającego treści wew-
nętrne „tamtych”.

Jest jednak w mojej sztuce postać — właśnie wśród „tam-
tych” — która pozornie wymyka się „typizacji”. Myślę oczy-
wiście o Ruth. Postać ta, budząca najwięcej zainteresowań,
dociekań i sprzecznych interpretacji, wydaje się — w istocie
— ze wszystkich najmniej „czytelna”, tym samym może
najbardziej drażniąca, ponieważ to ona właśnie, w swojej
niezwykle ostrej, ale na pozór nie dość jasno umotywo-
wanej, prawie ekscentrycznej aktywności, buduje główny
dramatyczny wątek fabuły.

Parokrotnie już miałem okazję komentowania postaci Ruth
i tego, co ona reprezentuje w zamierzeniu autora. Ale
wszelkie składane ex post komentarze autorskie mogą ucho-
dzić za jednostronne i „naciągane”. Cóż więc przyjąć za
podstawę analizy? Sądzę, że w sztuce tego rodzaju jak
Niemcy trzeba się oprzeć na dwóch przynajmniej elemen-
tach: na tekście i na pewnej ogólnej znajomości
przedmiotu (w danym wypadku jest nim stan społe-
czeństwa niemieckiego w dobie hitleryzmu).

Otóż, przedmiotowo biorąc, w prasie niemieckiej pod-
kreślano, że i postać Ruth, przy całym jej indywidualizmie
i wewnętrznym skomplikowaniu, mieści się w granicach
typologii tego społeczeństwa. Należy ona do tej mniej zna-
nej części młodzieży niemieckiej, która zdołała oprzeć się
tresurze hitleryzmu, ale nie zawsze umiała osiągnąć poli-
tycznie ugruntowaną świadomość antyfaszystowską. I otóż
wśród tej właśnie młodzieży często zdarzały się wypadki

indywidualnego bohaterstwa w sytuacjach, w których zawodziły inne, „trzeźwiejsze” czy bardziej oportunistyczne elementy sterroryzowanego społeczeństwa.

Ruth jest niewątpliwie córką swego ojca, odziedziczyła po nim pewne jakości wewnętrzne, pewien — powiedzmy — estetyczny humanizm i kulturę uczuciową. To właśnie pozwoliło jej oprzeć się, w zasadzie, niszczącym, antyhumanistycznym wpływowi tresury nazistowskiej. Nie sposób jednak przypuścić, aby nie doszło do niej nic z atmosfery hitlerowskiego wychowania i jego „filozoficznych” podstaw, kultu woli, władczości i „mocnego życia”. Osobowość Ruth jest rezultatem tych dwóch sprzecznych oddziaływań. I właśnie tego typu osobowość wśród bezwładnego „Kadavergehor-sam” społeczeństwa Trzeciej Rzeszy miała bodaj najwięcej danych, aby zdobywać się w pewnym układzie okoliczności, na akty czynnego protestu, na niespodziane wybuchy aktywności, na indywidualne wystąpienia przeciw otaczającej rzeczywistości (naturalnie, pomijam tutaj aktywność prawdziwych antyfaszystów, opartą na świadomości politycznej — Ruth nie należy do nich, lecz do tej olbrzymiej „reszty” społeczeństwa, o której obraz chodziło przecież w „Niemcach”).

A jak to wyglądała w tekście sztuki?

„Mam swoją własną moralność”, „żyję i chcę żyć wyłącznie na własny rachunek” — w tych wypowiedziach Ruth trudno słyszeć jedynie i wyłącznie pogłos nietzscheanizmu, wyzwolonej „moralności panów” i egoistycznego uwielbienia własnej mocy — skoro równocześnie (w scenie francuskiej) tak wyraźny niepokój dźwięczy w jej słowach: „Pan myślał, że w Europie naprawdę nie kochają nas?” i tak energiczny sprzeciw w owym „nie zrobiłam i nie robię nikomu nic złego”. Nie, upór z jakim Ruth podkreśla odrębność swojego postępowania i samodzielność swej postawy, to nie dość może świadome, ale twarde odcięcie się od panującej wokół konwencji hitlerowskiej „Volksgemeinschaft”, od ślepego posłuszeństwa, bierności i tchórzostwa otoczenia. Od tego już chyba dość prosta droga, przy pewnej dozie charakteru i odwagi osobistej, do czynnego przeciwstawienia się całej rodzinie (i czemuś groźniejszemu poza nią) w sprawie pomocy dla Petersa — nawet jeśli się (jeszcze?) nie rozumie jego roli, sensu jego politycznej walki.

A frazes o „mocnym życiu”, najbardziej zdaje się dezorientujący? Trzeba pamiętać, że Ruth jest postacią ukazaną w dramatycznym rozwoju, w rozwoju, którego punktem krytycznym jest właśnie epizod francuski. „Chcę, muszę to zobaczyć”, mówi do Majora, dowiedziawszy się o egzekucji zakładników. Jest to mus spojrzenia w oczy prawdzie hitlerowskiej okupacji, mus stwierdzenia naocznie, dlaczego to „w Europie nie kochają nas” — i nie żadna tania perwersja, lecz poczucie zakrepu życiowego. I jeśli

dotąd Ruth, z całym biologicznym przekonaniem, nieraz zapewne używała swego frazesu o „mocnym życiu”, to na-
zajutrz po tym epizodzie podróznym, w rozmowie z ojcem, rzuca ten frazes jeszcze raz, ale już jakby w cudzysłowie, z poczuciem zgęzła nowego, złowrogiego sensu tych dwóch słów: tak właśnie, jak to zrobiła z odkrywczą intuicją i prawdziwym mistrzostwem aktorskim Irena Eichlerówna.

Nie, Ruth nie ratuje Petersa — jak chce jeden z krytyków polskich — „dla wrażeń”. Uważna analiza tekstu uchroniłaby przed tego rodzaju lekkomyślną interpretacją. Natomiast zgadzam się z tym samym krytykiem, gdy stwierdza trafność intuicji autorskiej, która „nie pozwoliła ocalić Ruth”. Istotnie, „na tę dziewczynę padł cień ostatecznego schyłku jej klasy”. Głębokim bowiem znamiem schyłku burżuazji jest nie tylko to, że odchodzi ona w paroksyzmach zbrodni i najwyższej brutalności wobec mas ludowych, ale również i to, że gubi bezlitośnie i bezpłodnie najlepsze, najwartościowsze jednostki spośród samej siebie, z własnej klasy, z własnego środowiska. Niemcy hitlerowskie dostarczyły na to niemało dowodów — jednego z nich nie mogło braknąć w „Niemcach”.

Leon Kruczkowski

Z programu Państw. Teatru Śląskiego, Katowice — 1953 r.





Zofia Rysiówna (Ruth) i Gustaw Holoubek (Peters) w telewizyjnym spektaklu „Niemców”, r. 1961



Gustaw Holoubek (Peters) i Zdzisław Mrożewski (Sonnenbruch) w telewizyjnym spektaklu „Niemców”, r. 1969

Niemcy o „Niemcach”

Przełożył Jerzy Koenig

HANS MAYER

KRUCZKOWSKI I TEMAT NIEMIECKI

Sam Kruczkowski oświadczył kiedyś drwiąco, że przypisuje mu się powszechnie „szczególne zainteresowanie problemem niemieckim”. Jest to prawdziwe tylko z formalnego punktu widzenia: w rzeczywistości napisał jedynie trzy sztuki teatralne poświęcone tematyce niemieckiej. Przy szczegółowym rozważaniu tego, co w twórczości Kruczkowskiego nosi nazwę „dramaturgii niemieckiej”, okaże się, że sąd opinii powszechnej jest niezupełnie trafny. To, że akcja dramatyczna rozgrywa się na ziemi niemieckiej i że uczestniczą w niej obywatele niemieccy, nie oznacza wcale podjęcia problematyki niemieckiej ani szczególnego zainteresowania niemieckim tematem.

Nie znam pierwszej pozycji z cyklu tak zwanych „dramatów niemieckich” Kruczkowskiego, „Przygody z Vaterlandem”. Została napisana, zdaje się, jakieś trzydzieści lat temu. Pierwszy dzień wolności rozgrywa się wprawdzie w Niemczech, tuż przed zakończeniem drugiej wojny światowej, jego bohaterami są Polacy i Niemcy, między którymi rozgrywa się ów dramat pierwszego dnia wolności, ale „specyfika niemiecka” jest tu równie umowna, jak w sarte'owskich „Uwięzionych z Altony”. Zresztą, sztuka Kruczkowskiego o polskich oficerach uwolnionych z niemieckiego oflagu jest w pewnych fragmentach blisko spokrewniona z dramatem Sartre'a.

Pozostają więc „Niemcy”. Tutaj sam autor był prawdopodobnie zdania, że rzecz dotyczy bezpośrednio społecznej i moralnej problematyki niemieckiej, jak zresztą wskazuje na to tytuł oryginalny. Na scenach niemieckich i — po opracowaniu udanej wersji filmowej tej sztuki — dla niemieckich widzów filmowych dramat Kruczkowskiego był znany pod tytułem „Die Sonnenbrucks”. Ci, którzy oglądali w roku 1949 niemiecką premierę sztuki Kruczkowskiego, przygotowaną na scenie wschodniobерlińskiego teatru Kamerspiele, zbudowanego na początku naszego wieku przez Maxa Reinhardta dla inscenizacji sztuk Strindberga, Wedekinda czy Czechowa — ci bezpośredni świadkowie zapamiętali przede wszystkim wielką kreację znakomitego, dziś już nieżyjącego aktora, Paula Bildta, który wystąpił w roli profesora Sonnenbrucha. Inny wielki aktor niemiecki, należący również do pokolenia Maxa Reinhardta i również dziś już nieżyjący, sędziwy Eduard von Winterstein wystąpił

w roli profesora z Getyngi w filmie pod tym samym tytułem.

Pamiętam dobrze berlińską premierę „Niemców”. Oczekiwano jej z niepokojem. Na widowni plotka goniła plotkę. Szeptano, że oryginalny tytuł polski mówi po prostu o „Niemcach”. Ci lepiej poinformowani (jak się okazało, niezbyt dokładnie, mimo wszystko) zdradzali więcej szczegółów; sztuka wysuwa tezę, że Niemcy są w końcu także ludźmi. Wydarzenia wojenne tkwiły mocno w pamięci, tamte minione lata były bardzo świeżą przeszłością. Sam teatr był tylko nieznacznie uszkodzony w czasie bombardowania Berlina, mógł więc już w 1947 roku zacząć normalną działalność. Idąc na przedstawienie, trzeba jednak było piąć się po gruzach, dookoła stały ponure ruiny. Przeczowano, co może w takiej chwili powiedzieć widowni niemieckiej polski pisarz, do jakich słów i jakich stwierdzeń ma prawo. Lękano się, czy premiera nie będzie mimo wszystko zbyt wielkim szokiem.

Premiera istotnie była szokiem, jednak z zupełnie innych powodów. Widownia była przygotowana na to, że Kruczkowski podejmie temat niedawnej przeszłości niemieckiej. Oczywiście, sztuka była także rozprawą z latami wojny, ale nie sprawa przeszłości, nie problemy Trzeciej Rzeszy i drugiej wojny światowej stanowiły jej główny temat. W gruncie rzeczy była to sztuka o powojennej współczesności niemieckiej, o sprawach rozgrywających się „po wojnie”, o najbliższej przyszłości Niemiec.

Dla widza współczesnego, wychowanego na tradycji „dramatu niemieckiego, było rzeczą jasną, że Kruczkowski w „Niemcach” przejął coś z Ibsena i Hauptmanna, że sztuka ta nawiązuje do tradycji tamtych pisarzy, którzy w swojej twórczości uprawiali konsekwentnie krytykę świata mieszczańskiego. Patrząc w teatrze berlińskim na profesora Sonnenbrucha i jego rodzinę, trudno było nie wspomnieć o sztuce Gerharda Hauptmanna „Przed zachodem słońca”, wystawionej w roku 1932 przez Maxa Reinharda w sąsiedztwie, na scenie słynnego Deutsches Theater. Profesor Sonnenbruch to u Hauptmanna radca Clausen. Obaj są reprezentantami mieszczańskiej tradycji, podobny jest ich stosunek do nauki i do życia. Obaj są otoczeni przez znacznie młodsze od nich pokolenie oportunistów, karierowiczów, pozornie apolitycznych konsumentów życia, którzy są pilnymi strażnikami ustalonego porządku społecznego. Już w dniu premiery zrozumieliśmy przecież i coś innego; że Kruczkowski przejmuje od Ibsena i Gerharda Hauptmanna jedynie schemat dramatyczny sztuki rodzinnej. Nie dotyczy to właściwie tematu sztuki, wpisanego w dramacie rodziny Sonnenbruchów. U Hauptmanna wszystkie wątki dramatyczne były podporządkowane historii miłości starszego pana, ojca rodziny, do młodziankowej dziewczyny; temat miłości Goethego do młodej Ulriki von Levetzow wpleciony

jest jako motyw przewodni do tragedii Goetheowskiego radcy Clausena. W wypadku profesora Sonnenbrucha nie mamy jednak do czynienia z przenikaniem wątków dramatycznych ze sfery prywatnej do sfery publiczno-patriarchalnej. „Niemcy” są sztuką o odpowiedzialności moralnej. Kruczkowski stawia dość generalne pytanie; czy w czasach pogardy, w epoce obozów koncentracyjnych można dochować wierności niemieckiej tradycji wartościowania moralnego, czy uda się obronić tradycyjny model postawy uczonego? Pytanie, które nie mieści się w pocziwym schemacie dramatów Gerharda Hauptmanna.

Dodajmy jeszcze, że w Hauptmannowskim „Przed zachodem słońca” radca Clausen jest sam, że jego protagonistami są wszyscy członkowie rodziny. Obowiązuje tutaj zasada przeciwstawienia postaci tragicznej — rodzinie. Pięką aktualność sztuki o Niemcach z okresu wojny polega na wprowadzeniu nieco innego układu konfliktów; profesor Sonnenbruch zbyt długo trwa po stronie rodziny, nie odcina się w najbardziej przełomowych scenach dramatycznych od postawy reprezentowanej przez własnych domowników, wśród których mamy zarówno apolitycznych konformistów mieszczańskich, jak zdeklarowanych nazistów. Odwołanie się do tradycji uniwersyteckich jest już tylko gestem bez pokrycia, tradycyjna moralność mieszczańska przestaje w tej sytuacji cokolwiek znaczyć, nie wystarcza dla zachowania człowieczeństwa. Dopiero spotkanie z więźniem z obozu koncentracyjnego otworzy oczy Sonnenbruchowi, pozwoli mu na uświadomienie sobie, kim się oto stał i komu jako uczonego służy.

„Niemcy” były tą właśnie sztuką, którą wtedy powinno się było grać w całych Niemczech. Trafiła na sceny tylko części Niemiec, i tylko do części kin. Oczywiście, temat winy i odpowiedzialności przewijał się stale w powojennym dramacie niemieckim, zarówno na zachodzie, jak na wschodzie. Nie powstało jednak wtedy ani jedno ważne dzieło sceniczne, dramat niemiecki nie umiał się dobrać we właściwy sposób do tego uparcie wracającego tematu. Nie umiano sobie poradzić ze środkami teatralnymi. Usiłowano nawiązać do dramatu ekspresjonistycznego, odświeżano i modyfikowano jego środki wyrazu — z reguły bezskutecznie. Słowo było za głośne, ton nazbyt podniosły, postacie były zjawami na poły symbolicznymi, mało realnymi i mało przekonywającymi, próby ekspresjonistyczne okresu powojennego skończyły się równie szybko, jak ekspresjonistyczny dramata z lat dwudziestych, nic właściwie nie tworząc.

Sztuka Kruczkowskiego przemówiła tak silnie w latach powojennych i zrobiła takie wrażenie dlatego właśnie, że postacie z rodziny Sonnenbruchów były jednocześnie realne, umieszczone w dniu codziennym Niemiec okresu wojny — i reprezentatywne. Reprezentatywne wszakże nie w znacze-

niu abstrakcyjnych symboli; reprezentowały po prostu określone postawy społeczne, typowe w Niemczech w latach międzyrokiem 1933 i 1945. Powstała w ten sposób sztuka, która z biegiem czasu nie traciła wiele na aktualności.

W większości sztuk niemieckich z okresu powojennego centralną postacią był z reguły faszysta. Tutaj faszysta jest postacią uboczną. Bohaterem jest człowiek, który z przekonania i postawy nie jest faszystą, nie ma z faszyzmem nic wspólnego, poza tym, że dopuścił, by ten doszedł do władzy, by działał w jego imieniu i przeciwko niemu. „*Niemcy*” są sztuką o „*biernych kibicach*”. Polski dramaturg jako pierwszy zobaczył i pokazał problem, który dziś publicystyka zachodnoniemiecka próbuje zdobyć przy pomocy frazesu o „*przeszłości, z którą niemożliwy jest rozrachunek*”.

To wszystko było niewątpliwie już w dniu berlińskiej premiery. Sukces przedstawienia nie był przypadkowy. Pozostaje więc tylko kłopotliwa sprawa epilogu. Konsekwentnie przestrzegana w całej sztuce jedność czasu została tu złamana. Profesor Sonnenbruch wrócił po wojnie do aktywnej działalności; jako profesor uniwersytetu i jako człowiek, dla którego przeszłość była także lekcją polityki. Autor każe mu spotkać się z synem, byłym hitlerowcem, który po wojnie niewiele się zmienił. Człowiek przemieniony staje wobec człowieka trwającego przy przeszłości. Paul Bildt zagrał znakomicie tę scenę, w której profesor Sonnenbruch odwraca się od syna i od własnej przeszłości. Mimo to pannaowała wówczas opinia (wyrażona także przez krytyków), że dramaturg wdał się niepotrzebnie w aktualno-moralistyczną dydaktykę użytkową.

Myłono się chyba. Jeżeli spojrzeć dziś na epilog do „*Niemców*” z perspektywy podzielonych Niemiec, okaże się, że ówczesny szok, jakim była niemiecka premiera sztuki Kruczkowskiego, był sprawą nie tyle rozrachunku z przeszłością, ile podjęciem tematu przyszłości tego kraju. „*Niemcy*” były sztuką o ówczesnej rzeczywistości niemieckiej, zmuszały, dzięki epilogowi, do trzeźwego zastanowienia się nad przyszłością.

Epilog pod wieloma względami okazał się proroczy. Restauracja społeczeństwa burżuazyjnego, podjęta na zachodzie równocześnie z utworzeniem Niemieckiej Republiki Demokratycznej, prowadzi nieuchronnie do ponowienia problematyki Sonnenbruchów, tyle że w zmienionych ramach. Oczywiście, znaleźli się również intelektualiści, którzy tym razem postąpili podobnie jak profesor z Getyngi w sztuce Kruczkowskiego. Warto wspomnieć, że właśnie z uniwersytetu w Getyndze wyszedł znany apel podpisany przez najznakomitszych niemieckich fizyków atomowych. Niemniej, środowisko mieszczańskie rodziny Sonnenbruchów nie było wymysłem, Sonnenbruchowie autentyczni powtarzają z czasem gesty, sytuacje i słowa Sonnenbruchów ze sztuki

Kruczkowskiego. Epilog nie był zatem doraźnym moralizowaniem, ukazywał perspektywę prawdopodobnego rozwoju. Sztuka Kruczkowskiego z końca lat czterdziestych, wierna tradycjom dramaturgii Ibsena i Hauptmanna, prowadzi do podobnych wniosków i konkluzji, co „*Kariera Artura Ui*” Brechta, napisana w roku 1941:

Lecz wy się uczcie patrzeć, a nie gapić.

Czynu potrzeba, nie zbytecznej mowy.

Ten pomiot niemal świat zagarnął w łapy!

Ludy go starty, lecz niechaj do głowy

Triumf przedwczesny nie uderza —

Płodne wciąż łono, co wydało zwierzę.

Czy „*Pierwszy dzień wolności*”, napisany mniej więcej w dziesięć lat po „*Niemcach*”, jest czymś w rodzaju powtórnego podjęcia problematyki niemieckiej, a może jej rozwinięciem? Sztuka rozgrywa się, jak informuje autor, w marcu 1945 roku, a więc w czasie dzielącym właściwie zakończenie „*Niemców*” od epilogu. Rozgrywa się w gruncie rzeczy w momencie między wojną i zakończeniem wojny. Pierwsze chwile na wolności, polscy oficerowie wracają do domu po uwolnieniu z oflagu. Wiadomo powszechnie, że w „*Pierwszym dniu wolności*” — inaczej niż w „*Niemcach*” — jest sporo elementów autobiograficznych. Pozostaje więc tylko zastanowić się, czy współczesność „*Pierwszego dnia wolności*” jest równie precyzyjnie zarysowana, co w „*Niemcach*”.

Akcja tej sztuki toczy się w Niemczech, w małym miasteczku niemieckim, położonym gdzieś w pobliżu świętego rozwiązanego obozu jeńców wojennych. Stają naprzeciw siebie polscy oficerowie i ich niedawni niemieccy „zwycięzcy”. Ale Kruczkowski nie ułatwia sobie zadania. W „*Niemcach*” udało mu się uniknąć stereotypowego przeciwstawienia profesora Sonnenbrucha reszcie rodziny — jak to uczynił Hauptmann. Tu Kruczkowski również unika łatwizny, jaką byłoby postawienie uwolnionych Polaków twarzą w twarz z niedawnymi strażnikami obozowymi.

Rozgrywka, jaką proponuje autor, jest dość skomplikowana; przeciwnikami dramatycznymi są zupełnie przypadkowi cywile niemieccy, jak ów lekarz i jego trzy córki, którzy prawdopodobnie sami żadnej bezpośredniej winy nie ponoszą. Nie jest to więc powtórzenie — tyle że w odwrotnym porządku — sytuacji obozowej, gdzie także byli zwycięzcy i zwyciężeni. Byłaby to również sztuka o pierwszym dniu wolności. Ale na tym właśnie polega rozczarowanie uwolnionych oficerów; w tym pierwszym dniu wolności, kiedy odwróciły się nareszcie role, kiedy dawni zwyciężeni stali się nagle zwycięzcami, nie mogą korzystać ze swoich przywilejów, nie występują wcale w roli zwycięzców. Michał mówi nie bez racji; „*Dziwny ten pierwszy dzień, wszystko jest inaczej, niż miało być*”. Ranny Hiero-

nim jest zdziwiony sytuacją, w jakiej się znalazł. Chciał jako zwycięzca rozkazywać lekarzowi, należącemu przecież do narodu zwyciężonych, tymczasem nie udaje mu się to, staje się bezradnym cywilem, jednym z wielu pacjentów szukających pomocy.

Rzecz jasna, w sztuce dochodzi do głosu również specyficznie niemiecka problematyka powtarzająca motywy „Niemców”; wraca uparty refren o współodpowiedzialności Niemców, którzy swoją obojętnością i biernością przyczynili się do zrealizowania planów nazistowskich w ich pełnym wymiarze. Kruczkowski w sztuce o pierwszym dniu wolności odnosi się jednak dość sceptycznie do swojego rodzaju schematyzmu ideologicznego, który żąda „protestu”, „walki”, „obalenia” nawet wtedy, gdy nie ma najmniejszej możliwości gestów heroicznych w stylu bohaterów Schillerowskich. W „*Niemcach*” dźwięczy jeszcze silnie idealistyczna zasada przemiany duchowej. Bohaterowie „*Pierwszego dnia wolności*”, tak Polacy, jak i Niemcy, zarówno mężczyźni, jak i kobiety, są wymownym dowodem na to, że w sytuacji, gdy tyrada o wolności jakiegoś markiza Posy nie ma już adresata ani przeciwnika, należy przede wszystkim zrewidować obiegowe pojęcia „oportunizmu” i „oporu wewnętrznego”.

W dwa lata po berlińskiej premierze „*Niemców*” napisał Friedrich Dürrenmatt swój słynny dialog „*Nocna rozmowa*”. Jest to dyskusja walczącego o wolność pisarza z najętym przez państwo katem, który zjawia się nocą w mieszkaniach, aby ukradkiem, po cichu, tak, żeby nikt nie znał treści ostatnich wyznań, złożonych przez ofiary przed śmiercią, zabijać ludzi, wykonując jedynie polecenie, którego jest bezwolnym i sprawnym wykonawcą. W takim momencie tracą wszelki sens tradycyjne podziały na partnera aktywnego i biernego, na bohatera i złoczyńcę. Dürrenmatt jest zdania, że w naszych czasach nie ma już miejsca na tragedię. Temu stuleciu przystoi już tylko komedia. Kruczkowski dla określenia swojego utworu dramatycznego o polskich oficerach i zwyciężonych Niemcach wybiera nazwę neutralną; „sztuka”. Padają strzały, w filmie mamy trupa — a jednak nie będzie to tragedia. Autor dotarł do swojego Sartre'a i swojego Dürrenmatta. Lecz myśl o bezsensie ofiary, wypowiedziana w „*Pierwszym dniu wolności*” przez Anzelma, nie jest wyłącznie powtórzeniem wniosków Dürrenmatta. Jest także, i to jest ważniejsze od szukania pierwowzorów literackich, jawną antytezą pierwotnej postawy profesora Sonnenbrucha. Anzelm jest jednak u Kruczkowskiego postacią epizodyczną. Właściwa dyskusja toczy się między Janem a Ingą, zgwałconą niemiecką dziewczyną. I tu kończy się temat niemiecki. Oczywiście, Jan działa przez cały czas jako polski oficer, który dzieli los swoich towarzyszy z oflagu. Jednak

zarówno on, jak tamci, myślą przede wszystkim o tym, by po latach spędzonych wspólnie w niewoli uwolnić się od tej narzuconej im więzi. Również Inga czuje się związana z Niemcami jedynie wskutek przymusowej sytuacji, w jakiej się znalazła. Gdyby walczące na tyłach jednostki SS istotnie zdołały zająć miasteczko i gdyby pokonały uwolnionych jeńców wojennych, jej rola zwyciężonej zamieniłaby się na powrót w rolę zwyciężczyni. Oczywiście, Inga tego pragnie. Kruczkowski pokazuje jednak, że te konflikty narodowe, czy nawet wojenne są w gruncie rzeczy mało ważne, marginesowe.

Konflikt właściwy dotyczy wolności, jej treści i rodzaju jej użytkowania. Jan został uwolniony, jednakże nie jest wolny. Pomimo wszystko nie udaje mu się pokonać strachu i pustki w sobie. Anzelm jest bardziej konsekwentny, dla niego prawdziwą wolnością była niewola w obozie. Luzzi odnajduje wolność w możliwości użycia, chcąc w ten sposób uniknąć losu siostry. Anzelm wierzy, że problem wolności rozstrzygnie się przy użyciu słów „muszę” i „mogę”. Wolność i „muszę” to pojęcia, których nie da się pogodzić. Wolność dla jednego jest równoznaczna z odebraniem wolności drugiemu. Jan w rozmowie z Anzelmem odrzuca takie rozumowanie, nie potrafi temu jednak nic innego przeciwstawić.

Sztuka Kruczkowskiego kończy się więc może, zdaniem autora, uznaniem wolności za możliwość wyboru, który czyni z Jana zabójcę i z Ingi ofiarę? Sartre, który jest współobecny w sztuce Kruczkowskiego, zgodziłby się przypuszczać na takie rozwiązanie. Jego Franz z „*Uwięzionych z Altony*” działa podobnie. W ten sposób w decydującym momencie znika jednak ze sztuki Kruczkowskiego problematyka niemiecka. Autor nie tworzy, mimo wszystko nowej, konkretnej sytuacji historycznej. W „*Niemcach*” zaproponował konflikt skrajnie historyczny. „*W Pierwszym dniu wolności*” miejsce jego zajmuje konflikt niemniej skrajnie filozoficzny. Widać to — na ile wolno sądzić o tym krytykowi niemieckiemu, zdanemu na przekład — między innymi w sposobie wypowiedzania się postaci w tych obu sztukach.

Świadczy to tylko o uczciwości dramatopisarskiej Kruczkowskiego, że rozbił w „*Niemcach*” tradycyjne stereotypy hitlerowca i anty-hitlerowca. W ten sposób sztuka nabrała proroczej przenikliwości. O podobnej uczciwości autora świadczy fakt, że w „*Pierwszym dniu wolności*” zrezygnował równie ambitnie z wygodnego i może nawet nęcącego stereotypu uwięzionych i strażników, zwycięzców i zwyciężonych. Tym razem poprzestał jednak, jak mi się zdaje, na postawieniu niekonwencjonalnego pytania. W sztuce nie padła odpowiedź zadowalająca, w myśl klasycznego katharsis. Zresztą, jak miałaby brzmieć taka odpowiedź?

Hans Mayer

Wolfgang Langhof (Peters) i Werner Peters (Willi) w spektaklu berlińskim „Niemców” (granych pt. „Die Sonnenbrucks”).



STEFAN HEYMANN

W OCZACH NIEMCA

Prapremiera sztuki polskiego pisarza Leona Kruczkowskiego, która odbyła się jednocześnie w Warszawie i w „Deutsches Theater” w Berlinie, jest niezmiernie doniosłym wydarzeniem w dziejach polsko-niemieckich stosunków kulturalnych. Była to godzina poważnego zastanowienia się a zarazem poznania, w jaki sposób, za pomocą jakich środków naród niemiecki może odzyskać zaufanie innych narodów. Nie przypadkowo przecież w manifestie Niemieckiej Rady Ludowej w sprawie Frontu Narodowego, jak również w programowych przemówieniach prezydenta Wilhelma

Piecka i premiera Otto Grotewohla podkreślano, że u podstaw prawdziwie demokratycznego rozwoju narodu niemieckiego stanąć musi zrozumienie własnej winy z okresu hitlerowskiego barbarzyństwa. Zrozumienie to jest podwójnie konieczne, gdyż rozwijający się w Niemczech zachodnich ruch neofaszystowski wskrzesza legendy o „wbitym w plecy sztylce” — po to, by uniewinnić faszystowskie panowanie mordu i starym mordercom utorać drogę do powtórzenia ich zbrodni. Błędny byłby pogląd, że utwór polskiego pisarza przychodzi za późno, że nie jest już aktualny. Niestety — jest jeszcze bardzo aktualny i scenie „Deutsches Theater” należy się uznanie za to, że to wybitne dzieło uprzęstąpiła niemieckiej publiczności.

Dla nas, Niemców, którzyśmy uczciwie walczyli z faszyzmem, a teraz walczymy o nasz demokratyczny rozwój, jest coś jakby bolesnego i zawstydzającego w tym, że to polski pisarz pierwszy tak prawdziwie ukazuje Niemców z okresu hitlerowskiego. W trzech aktach sztuki spełnia się los prof. Sonnenbruch, który tchórzliwie chce stać na uboczu, zamyka oczy na zło i właśnie dlatego traci w końcu wszystko. Zostaje sam.

Dramat daje głębokie spojrzenie w duszę narodu niemieckiego. Kruczkowski nie poprzestał jednak na obrazie historycznym, uzupełnił go epilogiem, który ukazuje pozostałych przy życiu w roku 1948. Czego nie uświadomił mu rozwój wydarzeń, jaki nastąpił po tym okresie najbardziej ponurego barbarzyństwa. Trzeba się zdecydować: najlepsze pierwiastki życia narodowego nie tkwią — jak błędnie sądził Sonnenbruch za czasów hitlerowskich — w sercu jednego uczonego, lecz w łącznej pracy wszystkich postępujących sił narodu.

Dlatego sztuka Kruczkowskiego przemawia tak głęboko: z zapartym tchem śledzi widz to, co dzieje się na scenie, bo autor umie charakteryzować ludzi z konsekwentnego stanowiska. Sercem należy on do sił antyfaszystowskich całego świata. Mówiąc o wojnie z hitleryzmem, nie zapomina, że Churchill, którego bombowce burzą nasze miasta, jest wrogiem postępu. Zawsze istniały dwojaki Niemcy — Niemcy reakcyjne i Niemcy postępowe. Ale dotąd w historii brały zawsze górę Niemcy reakcyjne. Jeżeli dziś istnieją Niemcy postępowe, mamy to do zawdzięczenia Związkowi Radzieckiemu, mamy do zawdzięczenia bojownikom antyfaszystowskim. W ich szeregu widzimy Kruczkowskiego. Nie zapomnieliśmy odważnych słów, które jako przedstawiciel pisarzy polskich powiedział 28 sierpnia w Weimarze podczas uroczystości ku czci Goethego. Sztuka jego to artystyczne potwierdzenie jego bojowej antyfaszystowskiej postawy politycznej.

I jeszcze z jednego powodu znaczenie tego dzieła jest tak doniosłe. Widzieliśmy już wiele z dobrej woli zrodzonych

prób scenicznego ujęcia współczesnych wydarzeń. Ale nie ma bodaj utworu, który by także pod względem artystycznym tak bardzo czynił zadość wymaganiom, jakie stawia się dobrej sztuce scenicznej. Utwór porywa nie tylko od strony politycznej, ale też od strony ludzkiej. I właśnie dlatego, że porywa od strony ludzkiej, może dopiero spełnić swe zadania wychowawcze w dziedzinie politycznej.

Stefan Heymann

Z programu P. Teatru Śl. Katowice — 1953 r.



„Niemcy” Leona KRUCZKOWSKIEGO w Pradze Czeskiej.
Scena z aktu drugiego: J. Petrovická (Ruth), R. Lukavský
(Joachim Peters), B. Vrbský (Walter Sonnenbruch).

MOSKIEWSKI „TIEATR” (1953)

o „NIEMCACH”

W październikowym numerze „Tieatra” autor artykułu o teatrach niemieckich poświęca sporo miejsca grąnym w wielu teatrach NRD „Niemcom” Kruczkowskiego. Czytamy: „Widziałem tę sztukę w Weimarze i Berlinie. Trudno opisać, co się działo na widowni w czasie przedstawienia i po jego zakończeniu. Widownia płakała nad losem córki Sonnenbrucha i oburzała się z powodu zachowania jego syna. Pewien uczony powiedział mi podczas przerwy: „To zdumiewające, że Polak potrafił tak wyraźnie zobaczyć tajniki niemieckiego życia”.

Powodzenie sztuki, którą widz radziecki zna z niemieckiego filmu „Dzieje pewnej rodziny”, zawdzięcza Kruczkowski nie tylko doskonałym wykonawcom. I temat sztuki, i bohaterowie jej, i akcja są tak bliskie niemieckiej inteligencji, tak boleśnie przywodzą na myśl niedawną przeszłość, że trudno przeprowadzić linię demarkacyjną między sceną i życiem”.

„Warto poświęcić słów parę — pisze w dalszym ciągu „Tieatr” — sprawie „Niemców” w Weimarze. Na repertuar tej sceny składają się klasyczne utwory literatury niemieckiej i światowej. Nie zadowalało to młodych, którzy domagali się nowej sztuki współczesnej. Po długich walkach teatr odstąpił od konserwatywnych pozycji i wystawił „Niemców”. Wykonanie sztuki w Weimarze można określić jako koncertowe. Wykonawcy jak gdyby mówili widowni: „Pamiętajcie, cośmy przeżyli. Koszmar ten nie może się powtórzyć”.

„Pragnienie przekroczenia granicy między widownią i sceną — kończy „Tieatr” — jest charakterystyczne dla finałów wielu widowisk niemieckich. Mówiliśmy już o profesorze, który podczas przerwy wyraził zdziwienie, jak Polak mógł z taką precyzją podpatrzeć tajniki niemieckiego życia. Otóż po zakończeniu przedstawienia podszedł do niego jakiś młodzieniec i powiedział: „Nie zdobył się na to żaden Niemiec, ponieważ zabrakło mu odwagi”.



TEATR HICHIOKAI w TOKIO; „NIEMCY” Leona KRUCZKOWSKIEGO w przekładzie Tokusamuro Dan. Obraz drugi aktu pierwszego.

Opracowanie graficzne programu:

Jerzy Moskal

Makieta i korekta programu:

Leopold Dutkiewicz

Kontrola tekstu:
Halina Stachura

Inspicjent:
Bernard Siwczak

ZESPÓŁ TECHNICZNY:

Kierownik techniczny	—	Władysław Szymański
Kierownik oświetlenia	—	Józef Duda
Brygadier sceny	—	Władysław Garbiak
Rekwizytor	—	Czesław Fołta
Kier. prac. krawieckiej damsko-męskiej	—	Władysław Ścieszka
Kier. prac. perukarskiej i charakteryzacja	—	Ryszard Paluch
Kier. prac. stolarskiej	—	Marian Kobielski
Pracownia tapicerska	—	Stanisław Fołta
Pracownia ślusarska	—	Rudolf Bizoń
Pracownia malarska	—	Kazimierz Małkiewicz

EGZEMPLARZ BEZPŁATNY

Cena zł 5,—

R O K T E A T R U XXIX
SEZON TEATRALNY 1973/74
PREMIERA Nr 288/VI/N6

TELEFONY:

Kierownik objazdu:

Alina Stweczyńska tel. 231-88

Organizacja widowni:

Irena Paluchowa tel. 284-53