# TEATR NARODOWY

ROK ZAŁOŻENIA 1765

LEON KRUCZKOWSKI

# NIEMCY

1960/61

PREMIERA
NA SCENIE PRZY PLACU TEATRALNYM
15 WRZEŚNIA 1961 R.

*Tomasz Mann*

# „TO JUŻ CHYBA COŚ WIĘCEJ NIŻ PYTANIE..."

Oto wyłamano wrota do tej warownej izby tortur, w którą przeistoczone zostały Niemcy pod niecną, od początku zaprzysiężoną nicości władzą, a hańba nasza została otwarcie objawiona całemu światu, zagranicznym komisjom, którym powszędy pokazuje się teraz te niewiarygodne widoki, a które po powrocie składają u siebie sprawozdania: to, co oglądały, przewyższa swą ohydą wszystko, co wystawić sobie potrafi ludzka fantazja. Powiadam: hańba nasza. Bo czyż to jedynie hipochondria wmawiać sobie, że wszystko, co niemieckie, a więc i duch niemiecki, myśl niemiecka, słowo niemieckie, dotknięte zostały również tym hańbiącym zdemaskowaniem i również strącone zostały w otchłań podejrzliwości? Czyż chorobliwa to jedynie skrucha zadawać sobie pytanie, jak w ogóle w przyszłości „Niemcy" w jakiejkolwiek swej postaci będą się mogły odważyć na zabranie głosu w jakiejkolwiek ludzkiej sprawie?

Gdyby nawet nazwać to wszystko, co tu wyszło na światło dzienne, ujawnieniem najmroczniejszej możliwości natury ludzkiej w ogóle, – to jednak właśnie Niemcy, dziesiątki i setki tysięcy Niemców dokonały tego, przed czym ludzkość się wzdryga, a wszystko, co żyło na modłę niemiecką, stanęło oto przed światem jako obrzydliwość i jako przykład zła. Jakże będzie można przynależeć do narodu, którego historia ciężarna jest tak ohydną klęską, do narodu obłąkanego z własnej przyczyny i wypalonego duchowo, który sam przyznaje, że w rozpaczy zwątpił, aby sobą mógł rządzić, i za rzecz najlepszą uważa przeistoczenie się w kolonie obcych mocarstw; do narodu, który w zamknięciu będzie żyć musiał sam ze sobą, podobnie Żydom w getcie, ponieważ straszliwie wokół niego narosła nienawiść nie pozwoli mu ukazać się

ZE ZBIORÓW
Działu Dokumentacji ZG ZASP

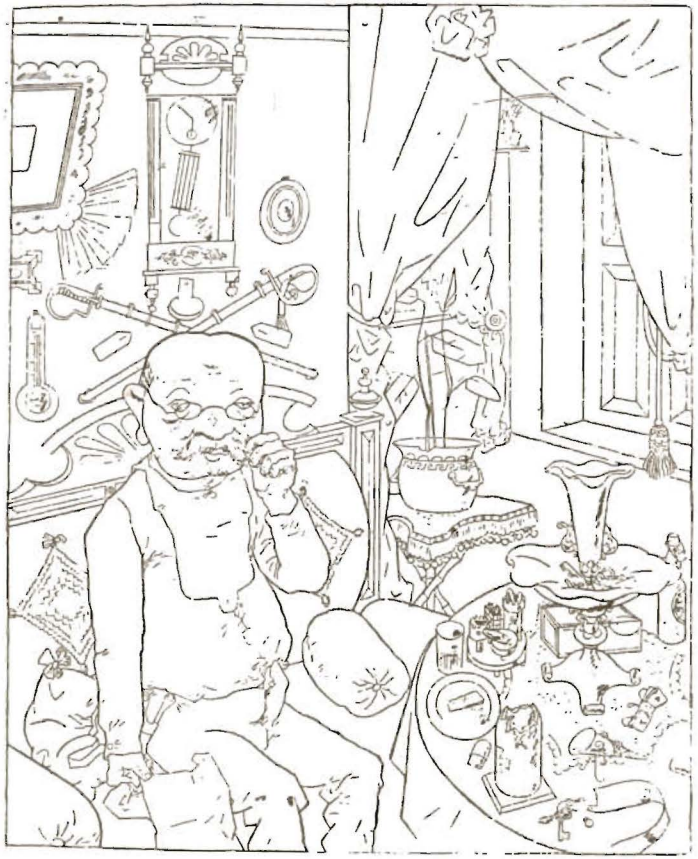
Rys. George Grosz

poza granicami własnego kraju, – do narodu, który nie będzie mógł się innym pokazać na oczy?
Przekleństwo, przekleństwo niszczycielom, co wprowadzili do szkoły zła ten pierwotnie poczciwy, rzetelny, nazbyt jedynie pojętny, nazbyt chciwie karmiący się teoriami gatunek ludzki! Jakąż ulgę przynosi przekleństwo, jakąż ulgę przyniosłoby ono, gdyby wyrwało się z wolnej i nieskrępowanej piersi! Miłość ojczyzny wszakże, która z otwartym czołem utrzymałaby, że ów krwawy twór państwowy, którego dyszącej agonii jesteśmy świadkami, który według wyrażenia Lutra „na własną



głowę" wziął ciężar niezmierzonej zbrodni, przy którego wrzaskliwej proklamacji, przy którego wniwecz prawa ludzkie obracających enuncjacjach tłumy porywał wir nadludzkiej szczęśliwości i pod którego krzykliwymi sztandarami maszerowała nasza młodzież z błyszczącym wzrokiem, w dumnym uniesieniu i z płomienną wiarą, – że twór ten jest naturze naszego narodu absolutnie obcy, narzucony i nie znalazłby w niej dla siebie gleby – taka miłość ojczyzny wydała mi się bardziej wielkoduszna niż prawdziwie rzetelna. W słowach swoich i czynach czyż nie była owa władza jedynie zniekształconą, piętnem motłochu naznaczoną i zohydzoną realizacją pewnej intelektualnej i światopoglądowej tendencji, której przyznać należy autentyczny charakter, a chrześcijanin i humanista czyż nie rozpozna z przerażeniem jej śladów w rysach największych naszych i najpotężniejszych postaci, ucieleśniających ideę niemieckości? Pytam – i czyż pytam zbyt wiele? Ach, to już chyba coś więcej niż pytanie, czy ten pobity naród dlatego właśnie z błędnym wzrokiem stanął wobec nicości, że ostatni jego i najskrajniejszy wysiłek znalezienia dla siebie własnego politycznego kształtu załamał się w tak straszliwej klęsce.

Fragment z „Doktora Faustusa". Przekład Marii Kureckiej i Witolda Wirpszy. „Czytelnik" 1960.



Rys. George Grosz

1933 r. 30 I Dojście Hitlera do władzy. Hitler kanclerzem Rzeszy. NSDAP jedyną partią polityczny. Rozwiązanie związków zawodowych. Organizowanie pierwszych obozów koncentracyjnych. Prześladowanie Żydów (1935 r. – „prawa norymberskie"; zakaz zawierania małżeństw z osobami o nie-aryjskim pochodzeniu – „Prawo chroniące niemiecką krew i niemiecki honor". Listopad 1938 r. – spalenie synagog na terenie Niemiec; masowe eksterminacje). Masowa emigracja prześladowanych przez nazistów polityków, uczonych, artystów, pisarzy, Żydów. „Emigracja wewnętrzna". 20 VII 1934 r. – SS przyznano rangę samodzielnej organizacji, pod dowództwem Himmlera.

1935 r. 16 III Wprowadzenie w Niemczech powszechnego obowiązku służby wojskowej.
Paźdź. Zajęcie Abisynii przez Włochy.

1936 r. 18 I Wybuch wojny domowej w Hiszpanii. Atak gen. Franco na Front Ludowy, pomoc aktywna Niemiec i Włoch. Wojna hiszpańska trwa do 1939 r.
Paźdź. Układ niemiecko-włoski (tzw. „Oś" Berlin–Rzym).
List. Pakt „antykominternowski" między Niemcami i Japonią. (List. 1937 r. – przystąpienie Włoch do paktu.)

1937 r. Lipiec. Japonia napada na Chiny. Początek wojny chińsko-japońskiej.

1938 r. 13 III Przyłączenie Austrii do Rzeszy.
29 IX Konferencja w Monachium (Hitler, Mussolini, Chamberlain, Daladier)

1939 r. Marzec. Zajęcie Czechosłowacji.
Kwiecień. Zajęcie Albanii przez Włochy.
1 IX Napaść na Polskę.
3 IX Wypowiedzenie wojny Niemcom przez Anglię i Francję.
27 IX Upadek Warszawy.

1940 r. 9 IV Zajęcie Danii. Atak na Norwegię (Narwik); kapitulacja Norwegii 9 VI.
10 V Początek działań wojennych przeciw Holandii (kapitulacja 14 V), Belgii (kapitulacja 28 V), Francji (14 VI zajęcie Paryża, 22 VI podpisanie zawieszenia broni przez nowy gabinet marsz. Pétaina).
27 IX „Pakt trzech", z udziałem Niemiec, Włoch i Japonii, dla „zaprowadzenia nowego porządku w Europie i Wschodniej Azji". Listopad 1940 r. – przyłączenie się do paktu Węgier, Rumunii, Słowacji.

Mc Donald: A kiedy oddamy mu jeszcze Kłajpedę, Korytarz, Górny Śląsk, Alzację, Lotaryngię, Eupen, Malmedy, Szlezwik i tuzin kolonii – pokój światowy będzie zagwarantowany. Rys. Antonin Pelc

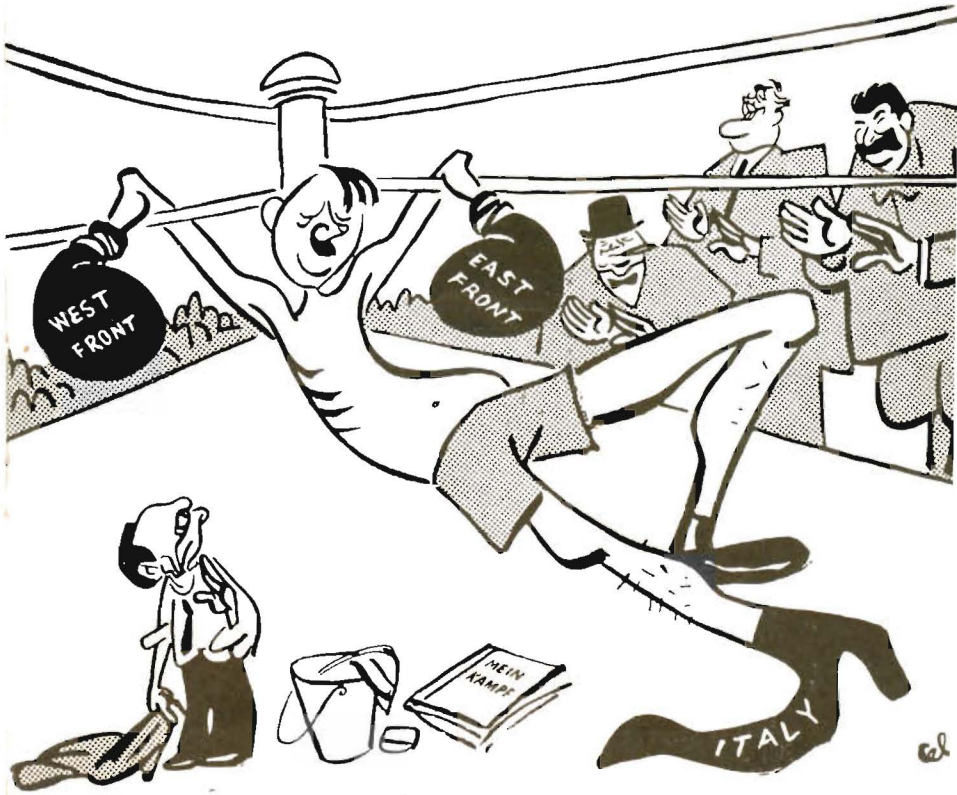
Marzec 1941 – przyłączenie się do paktu Bułgarii.
28 X Atak Włoch na Grecję.

1941 r. Luty. Utworzenie „Afrikakorps", lądowanie wojsk niemieckich w Afryce, pomoc Włochom w wojnie z Anglikami.
6 IV Wkroczenie wojsk niemieckich do Jugosławii i Grecji.
Maj. Zajęcie Krety.
22 VI Napaść na Związek Radziecki.
12 VII Zawarcie sojuszu między Związkiem Radzieckim i Anglią.
Paźdź. Próba bezskuteczna okrążenia i zajęcia Moskwy.
7 XII Napaść Japonii na flotę amerykańską w Pearl Harbour. Nazajutrz wypowiedzenie wojny Japonii przez Stany Zjednoczone i Anglię.
11 XII Wypowiedzenie wojny Stanom Zjednoczonym przez Niemcy i Włochy.

1942 r. 8 XI Lądowanie wojsk sojuszniczych w Maroku i Tunezji.
List. Okrążenie armii niemieckiej w Stalingradzie.

1943 r. 31 I Kapitulacja wojsk niemieckich pod Stalingradem.
9 VII Lądowanie sprzymierzonych na Sycylii.
6 XI Wyzwolenie Kijowa.
List.–grudz. Konferencja w Teheranie (Stalin, Roosevelt, Churchill).

Knock out! Goebbels: A mówiłem mu, że ma za ciężkie rękawice i że prawy but uwiera. Rys. Antonin Pelc



1944 r. 3 I Armia Czerwona osiąga linię przedwojennej wschodniej granicy polskiej.
28 III Wkroczenie Armii Czerwonej do Rumunii.
4 VI Wyzwolenie Rzymu.
6 VI Lądowanie sprzymierzonych na północnym wybrzeżu Francji.
14 VI Pierwsze pociski „V-Waffe" padają na Londyn.
Czerw. Ofenzywa Armii Czerwonej (2 VII Mińsk, 13 VII Wilno, 18 VII Białystok, 27 VII Brześć; dojście do Wisły).
20 VII Zamach na Hitlera w kwaterze na terenie Prus Wschodnich.
1 VIII Wybuch powstania warszawskiego.
15 VIII Lądowanie sprzymierzonych na południu Francji (24 VIII wyzwolenie Paryża).
Wrzesień. Armia Czerwona wkracza na Węgry. Sprzymierzeni dochodzą do granic Niemiec.
18 X Utworzenie „Volkssturmu".

1945 r. 12 I Początek ofenzywy radzieckiej (17 I Warszawa, 19 I Kraków, do końca stycznia wyzwolenie b. Prus Wschodnich, Śląska, dojście do Odry).
4–11 II Konferencja jałtańska.
5 IV Początek ofenzywy sprzymierzonych we Włoszech. 21 IV załamanie się frontu niemieckiego, 2 V kapitulacja wojsk niemieckich na terenie Włoch.
20 IV Okrążenie Berlina przez Armię Czerwoną.
25 IV Spotkanie Armii Czerwonej i wojsk amerykańskich nad Łabą.
30 IV Samobójstwo Hitlera.
2 V Zajęcie Berlina przez Armię Czerwoną.
9 V Ostateczna kapitulacja Niemiec.
2 IX Kapitulacja Japonii.

*Leon Kruczkowski*

# JESZCZE O „NIEMCACH"
## (fragmenty)

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 „chwiejności 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".

o

Spróbujmy w literaturze odejść od plakatowej wizji „szczekającego Niemca", postawmy sobie pytanie: 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 terorystycznego 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 najżywszego 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 wewnętrznym mechanizmem tego wszystkiego, co nas dręczyło – fizycznie, politycznie i moralnie – w latach 1939–45.
Myślę, że w tym znaczeniu formuła „Niemcy są ludźmi" jest dostatecznie wyraźnie czytelna w przesłankach mojej sztuki, w jej niepisanym przedtekście czy „podtekście". Na karcie tytułowej, po ostatecznym ukończeniu utworu, zostali po prostu *Niemcy*.

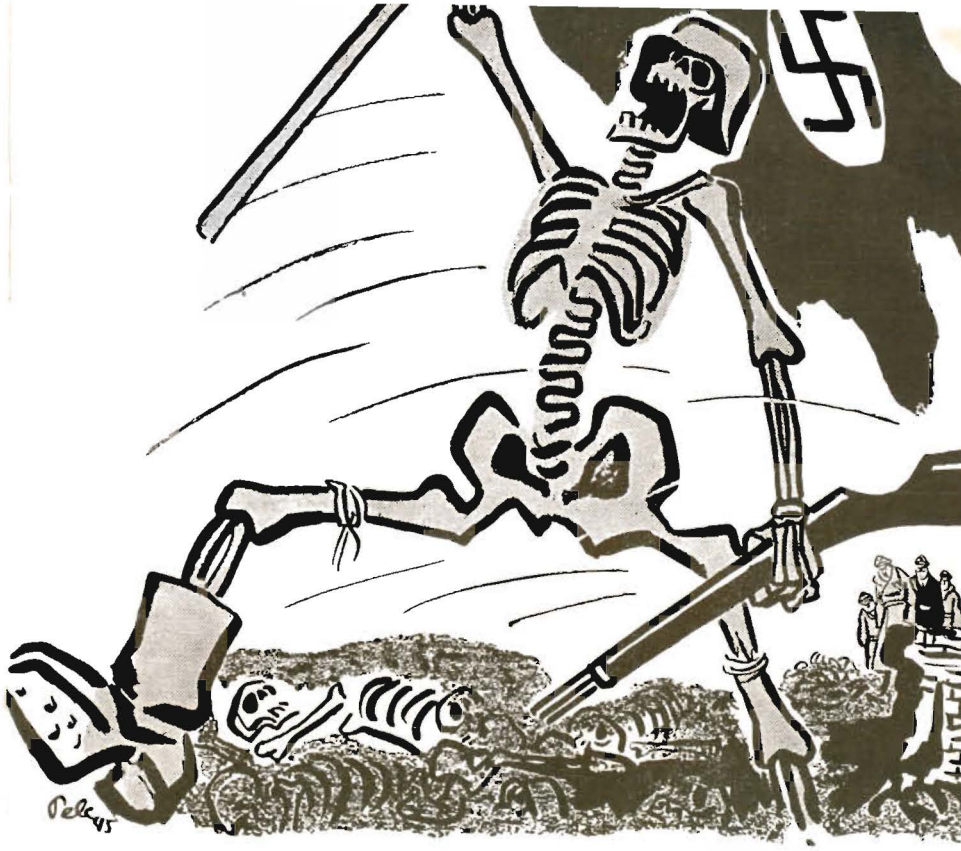
o

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 opiłków, nie daje jednak odczuć potęgi magnesu", to znaczy proletariatu niemieckiego jako hegemona klasowego.
To ostatnie ujęcie wydaje mi się zbyt schematyczne. Z niewątpliwie zasadniczego faktu, że proletariat jako klasa 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 polityczz-

Leon Kruczkowski

nego 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 narodu europejskie poznały na sobie całą brutalność i bezwzględność brunatnego faszyzmu, przez szereg lat „pokojowych" ćwiczył on swoje metody we własnym kraju, głównie na niemieckiej klasie robotniczej. W latach 1932–36 wymordowano 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 wszystkiego, 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, oszałamiających sukcesów zbrojnych Hitlera, jeśli zmieniły coś w tym obrazie, 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 wielkich 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 swojej postawy umieli dorabiać sobie „filozofię"...
Potwierdzają to, najbardziej chyba kompetentnie, wypowiedzi samych Niemców: niemiecka literatura (choćby książki Anny





Rys. Antonin Pelc

Seghers) i publicystyka demokratyczna, potwierdzają to – po wystawieniu mojej sztuki w Berlinie – wszystkie niemal głosy niemieckie, jakie na temat szerokiej t y p o w o ś c i Sonnenbruchów miałem możność czytać w prasie i słyszeć w dyskusjach i rozmowach. Na podstawie tych głosów doskonale mogę sobie wyobrazić akcję, zasadniczą treść i ludzi mojej sztuki, przeniesione bez większych zmian w jakiekolwiek inne środowisko społeczeństwa niemieckiego tego samego okresu.

Rys. George Grosz

A zatem: to jednak naprawdę – „Niemcy"? Może „uogólnienie" nie takie znów bezpodstawne? Ale jeśli już koniecznie „dramat opitków", to może po prostu przyjąć, że hitleryzm – wbrew swojej programowej *Volksgemeinschaft* – w jakiś doprawdy „totalnie" pustoszący sposób z a t o m i z o w a ł niemieckie społeczeństwo, łącznie z większością klasy robotniczej?

Rys. George Grosz

*Niemcy* nie są i n i e m i e l i b y ć dramatem o niemieckim ruchu oporu (myślę, że to jest temat raczej dla postępowych pisarzy niemieckich) – lecz sztuką o braku ruchu oporu w Niemczech, powiedzmy ściśle: o przyczynach nikłości i odosobnienia tego ruchu, który – przy całym swoim m o r a l n y m 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 „opiłków", 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 żądzach burżuazji!

Rzecz znamienna: w Polsce nie wszyscy zrozumieli, że sztuka mająca zapoczątkować przełom psychologiczny w naszym widzeniu ludzi i problemu niemieckiego, musiała już w samym tytule uwydatnić generalność swego założenia, swój poniekąd „uderzeniowy" charakter – i że zadania tego nie spełniłby dla publiczności polskiej nic nie mówiący, choć może „rzeczowo" ściślejszy tytuł, na przykład: *Rodzina Sonnenbruchów*. Natomiast w Berlinie dla Niemców nic nie mówiący tytuł *Niemcy* zwężono do *Sonnenbruchów* – i mimo to wszyscy odczuli i poznali, że tutaj *Jedermanns Sache verhandelt wird**, że ta rodzina profesorska jest „reprezentatywna" nie tylko dla swojego środowiska socjalnego, ale że daje ona „niemal wyczerpującą typologię Niemców podczas hitlerowskiej wojny" (Ernst Reissig w „Sonntag"), że *Sonnenbruchowie* są „jak dotąd najbliższą prawdy sztuką o niemieckiej rzeczywistości" (Fritz Erpenbeck w „Neues Deutschland").

1950

o

POST SCRIPTUM. W dwanaście lat po swej prapremierze *Niemcy* po raz szósty prezentowani są ze sceny warszawskiej publiczności teatralnej. Nie jest to już ta sama publiczność, co wówczas, w roku 1949. Po pierwsze, jest jej znacznie więcej niż było wtedy. Po wtóre, są wśród niej tysiące takich, co wtedy byli jeszcze dziećmi. Co najważniejsze jednak: w ciągu tych dwunastu lat problem niemiecki stał się znowu najbardziej zapalną sprawą Europy.

Wtedy, w roku 1949, mogło się zdawać, że chodzi jedynie o osąd niedawnej przeszłości, o ustalenie winy „porządnego" Niemca za zbrodnie powalonego hitleryzmu. Problem profesora Sonnenbrucha mógł się nam wówczas wydawać tylko jednym z fenomenów dopiero co zamkniętego rozdziału historii. Dzisiaj, niestety, aktualność sporu między Petersem a Sonnenbruchem – choć w odmienionej znacznie scenerii – odżywa na nowo. Problem „sonnenbruchizmu" czyli połowiczności sumienia, t.zn. uchylanie się wielu uczciwych i porządnych ludzi od współodpowiedzialności za wynik toczących się zmagań między siłami wojny i pokoju – czyli, w konsekwencji, popierania zbrodni tam, gdzie ona się przygotowuje: ten problem znowu gwałtownie narasta w centrum Europy, w kraju, gdzie pod komendą byłych hitlerowskich generałów odbudowuje się niemiecki militaryzm, a nawet coraz zuchwalej żąda się dla niego również broni atomowej. Niestety, ta dzisiejsza, roku 1961, aktualność *Niemców* nie cieszy ani autora, ani chyba nikogo w naszym kraju. Wielka to rzecz jeśli utwór literacki „sprawdza się" po latach, t.zn. żywo brzmi swoją prawdą i żywo oddziaływa swoimi środkami artystycznymi. Osobiście wolałbym jednak, żeby polityczna prawda mojej sztuki, t.zn. jej aktualność, należała już do zamkniętej na zawsze przeszłości. Zupełnie wystarczałaby mi ta cząstka prawdy ludzkiej – po prostu ludzkiej – która, pozwalam sobie nieśmiało w to wierzyć, zawarta jest w tym utworze. Myślę, że gdyby jej tam nie było, nie miałby on i politycznej – żadnej – wartości. Być może, przyjdzie czas, kiedy aktualność *Niemców* wygaśnie całkowicie. Chciałbym, żeby została w nich wtedy ta cząstka prawdy ludzkiej, zawsze czytelnej: gorzki okruch naszego historycznego i osobistego doświadczenia.

1961

L. K.

* Chodzi o sprawę każdego z nas.

## KRONIKA „NIEMCÓW"

Prapremiera *Niemców* odbyła się 22 października 1949 r. w Krakowie, na dużej scenie Teatru Starego. Reżyseria B. Dąbrowskiego, scenografia J. Kosińskiego.

Obsada: Sonnenbruch – T. Białoszczyński, Berta – J. Bukojemska, Ruth – L. Castori, Willi – S. Rydel, Liesel – H. Gryglaszewska, Peters – T. Kondrat, Hoppe – W. Macherski, Schultz – J. Dwornicki, Juryś – J. Fitio, Soerensen – Z. Jaroszewska, Marika – W. Niemczycka, Tourterelle – S. Jaworski, Fanchette – L. Legut, Oficer – W. Sadecki, Bennecke – T. Burnatowicz, Gefreiter – A. Kruczyński, Antoni – J. Daniel, Urzędnicy policji – T. Kalinowski, A. Słociński, Dziecko żydowskie – J. Złotnicki.

W tydzień później, dnia 29 października, odbyły się dwie dalsze premiery: we Wrocławiu i w Berlinie.
Przedstawienie wrocławskie (Teatr Kameralny) reżyserowała M. Broniewska, scenografia M. Wenzla, rolę Sonnebrucha grał J. Karbowski, rolę Ruth – H. Mikołajska.
Przedstawiewie warszawskie (Teatr Współczesny – 5 XI 49) reżyserował E. Axer, scenografia J. Rybkowskiego, wykonawcy głównych ról: Sonnenbruch – S. Daczyński, Berta – M. Gorczyńska, Ruth – D. Szaflarska, Willi – J. Duszyński, Liesel – H. Kossobudzka, Peters – J. Jaroń, Hoppe – K. Pągowski.
W ramach jubileuszu Karola Adwentowicza odbyło się w dniu 28 lutego 1950 w Państwowym Teatrze Polskim w Warszawie uroczyste przedstawienie *Niemców* w wykonaniu zespołu łódzkiego Teatru Powszechnego, z jubilatem w roli Sonnenbrucha i Ireną Eichlerówną w roli Ruth. Reżyseria I. Grywińskiej, scenografia Z. Węgierkowej.

W ciągu lat 1950–1953 wystawiono *Niemców* we wszystkich miastach „teatralnych" Polski, czyli na blisko dwudziestu scenach. Ponadto sztuka weszła do repertuaru licznych teatrów niezawodowych.

Teatr Współczesny w Warszawie: *Niemcy*. J. Duszyński (Willi), Soerensen (I. Horecka)

Teatr Narodowy w Warszawie: *Niemcy*. T. Białoszczyński (Sonnenbruch), E. Kunina (Berta), I. Śmiałowski (Willi), H. Kossobudzka (Liesel), D. Szaflarska (Ruth)

Deutsches Theater w Berlinie: *Niemcy*.

Zagraniczne wykonania *Niemców* rozpoczęła uroczysta premiera w berlińskim Deutsches Theater (Kammerspiele), która, jak już wspomniano, odbyła się w dniu 29 października 1949. Reżyserował M. Hellberg, scenografia U. Damrau, w rolach głównych wystąpili: Sonnenbruch – Paul Bildt, Berta – Gerda Müller, Ruth – Ursula Burg, Peters – Wolfgang Langhoff. Od

Unity Theatre w Londynie: *Niemcy*.

jesieni 1950 rolę Sonnenbrucha w przedstawieniu berlińskim objął Eduard von Winterstein.
W czerwcu 1950 zespół berliński przez dwa tygodnie występował z *Sonnenbruckami* w Wiedniu, na scenie Teatru „Scala".
W latach 1950–1952 sztuka przeszła przez sceny około dwudziestu teatrów Niemieckiej Republiki Demokratycznej (m.in.

Drezno, Weimar, Magdeburg, Halle, Erfurt, Schwerin, Chemnitz).
We wrześniu 1951 zespół teatru drezdeńskiego na gościnnych występach w Polsce zaprezentował swoje przedstawienie *Niemców* w Warszawie, Krakowie i Łodzi.
2 listopada 1950 odbyła się premiera *Niemców* w Paryżu, w sali teatru Verlaine, w wykonaniu zespołu Théatre Independant, w reżyserii Clementa Harrari. Sztuka szła przez kilka miesięcy, po czym zespół wyjechał z nią w objazd po Francji oraz do Brukseli.
Również w listopadzie 1950 wystawił *Niemców* Teatr Kameralny w Pradze (reż. O. Ornesta), a w grudniu tegoż roku Narodni Divadlo w Bratysławie, gdzie sztukę reżyserował zaproszony z Warszawy Janusz Warnecki. Prócz stołecznych, sztukę wystawiło również kilka innych teatrów czeskich i słowackich.
W ciągu roku 1951 wystawiają *Niemców* kolejno: w Rzymie – Teatr Pirandello, w Sofii – Teatr Narodowy, w Londynie – Unity Theatre.
Rok 1952 przynosi premierę *Niemców* w Helsinkach, oraz – pod koniec roku – wystawienie sztuki przez japoński zespół teatralny „Hichiyikai" w Tokio.
W 1950 r. niemiecka wytwórnia filmowa DEFA wyprodukowała filmową wersję *Niemców* pt. *Sonnenbruchowie*. Scenariusz opracował realizator filmu G. C. Claren przy współpracy Leona Kruczkowskiego i znanego reżysera filmowego dra Kurta Maetziga. Role główne kreowali w filmie artyści Deutsches Theater: E. von Winterstein i Ursula Burg, rolę Fanchette – Aleksandra Śląska.
Sztuka Kruczkowskiego została dotąd przetłumaczona na następujące języki obce: francuski, rosyjski, niemiecki, angielski, włoski, hiszpański, japoński, czeski, słowacki, węgierski, bułgarski, fiński, albański, holenderski, perski i chiński.
Drukiem w całości wydane zostały dotychczas przekłady: rosyjski, niemiecki, francuski, włoski, hiszpański (w Meksyku), japoński, albański, holenderski, perski i chiński.
W roku 1950 Leon Kruczkowski otrzymał za *Niemców* Nagrodę Państwową I stopnia.
Teatr Polskiego Radia dwukrotnie opracowywał *Niemców* jako słuchowisko radiowe, w grudniu 1952 roku w reżyserii E. Axera oraz w czerwcu 1960 r. w reżyserii J. Rakowieckiego.



Teatr Narodowy wystawił *Niemców* po raz pierwszy w 1955 r. w reżyserii E. Axera, dekoracjach J. Kosińskiego i kostiumach I. Nowickiej. Obsada: Sonnenbruch – T. Białoszczyński, Berta – E. Kunina, Ruth – A. Śląska, Willi – I. Śmiałowski, Liesel – B. Klukowska, Peters – A. Szczepkowski, Hoppe – W. Kaczmarski, Schulz – Z. Szymański, Juryś – T. Fijewski, J. Woszczerowicz, Soerensen – H. Skarżanka, Marika – K. Kamieńska, Tourterelle – S. Kwaskowski, Fanchette – J. Walterówna, Oficer – Z. Kęstowicz, Gefreiter – M. Czechowicz, Antoni – E. Kowalczyk, Urzędnicy policyjni – J. Bylczyński, J. Dobrowolski.
Teatr Telewizji Warszawskiej przygotował inscenizację telewizyjną *Niemców* w styczniu 1961 r. w reżyserii A. Hanuszkiewicza i scenografii K. Pankiewicza.
*Niemcy* są obecnie lekturą podstawową w XI klasie Szkoły Ogólnokształcącej.
Państwowy Instytut Wydawniczy wydał *Niemców* sześciokrotnie w łącznym nakładzie blisko 70.000 egzemplarzy.
Obecna premiera w naszym teatrze jest dwudziestą piątą polską inscenizacją teatralną *Niemców*.

o

Leon Kruczkowski zadebiutował tomem wierszy *Młoty nad światem* (1928), lecz prawdziwy sukces i rozgłos pisarski osiągnął jako prozaik dzięki powieści *Kordian i cham* (1932).
W okresie międzywojennym pisze: pierwszy utwór sceniczny *Bohater naszych czasów* (1935) – wystawiony w warszawskim Teatrze „Comoedie", powieść *Sidła* (1937) oraz publikacje *Człowiek i powszedniość*, *Dlaczego jestem socjalistą* i *W klimacie dyktatury* (zbiór artykułów).
Po wojnie Kruczkowski pisze szereg utworów dramaturgicznych: *Odwety* (1948 – premiera na scenie Teatru Polskiego w Warszawie), *Niemcy* (1949 – premiera Teatr Stary w Krakowie), *Juliusz i Ethel* (1954 – premiera w Teatrze Kameralnym w Warszawie), *Odwiedziny* (1955 – Teatr Kameralny w Warszawie). Ostatnio odbyły się dwie prapremiery nowych sztuk: *Pierwszy dzień wolności* (1959 – Teatr Współczesny w Warszawie) oraz *Śmierć gubernatora* (1961 – Teatr Polski w Warszawie). Ponadto dorobek Kruczkowskiego zawiera dwa tomy publicystyki: *Spotkania i konfrontacje* (1950), oraz *Wśród swoich i obcych* (1954).

*Dr Jacek Lipiński*
Instytut Sztuki PAN

# DYREKCJA WOJCIECHA BOGUSŁAWSKIEGO 31.VIII.1799 – 30.IV.1814

## 1

W latach 1795–1798, podczas których w gmachu Teatru Narodowego przy Placu Krasińskich rozmaici antreprenerzy usiłowali nie dopuścić do całkowitej zagłady sceny polskiej w porozbiorowej Warszawie, Wojciech Bogusławski – z bezcennym dobytkiem obejmującym bibliotekę, „muzyki" i garderobę teatralną (kostiumy, rekwizyty itp.) – przebywał we Lwowie, gdzie schroniło się również wielu aktorów. Działalność Bogusławskiego we Lwowie stanowi odrębny rozdział dziejów naszej sceny, łączy się jednak ściśle z historią Teatru Narodowego. We Lwowie nauczył się Bogusławski pod pozorem popierania widowisk niemieckich propagować i doprowadzić do rozkwitu teatr rodzimy. Udało się Bogusławskiemu przekonać cenzurę o rzekomej nieszkodliwości politycznej zabronionych w Galicji *Krakowiaków i Górali*, których wystawił w wielkim amfiteatrze pod otwartym niebem w Ogrodzie Jabłonowskich, udało się rozentuzjazmować publiczność stworzonymi, przy współpracy muzycznej Józefa Elsnera i malarskiej Antoniego Smuglewicza, własnymi melodramatami *Iskahar* i *Amazonki*, w których brały udział tłumy statystów. Potrafił obronić polską scenę i zadziwić obcokrajowców jej wysokim poziomem.

Artykuł drugi z cyklu materiałów obejmujących historię Teatru Narodowego, drukowanych w kolejnych programach naszego teatru. O okresie pierwszym (lata 1765–1799) pisała Karyna Wierzbicka w programie do *Szkoły obmowy* W. Bogusławskiego.

Wojciech Bogusławski, staloryt Jamesa Hopwooda

Przyjeżdżając w lecie 1799 do Warszawy – by połączyć się z zespołem Agnieszki Truskolaskiej – Bogusławski cieszył się zatem sławą nie tylko lat minionych; tyle że w Warszawie wyrosły teraz przed nim nowe trudności.



W wyludnionej po rozbiorach stolicy Bogusławski nie mógł liczyć na codzienną frekwencję w teatrze. Zawierając trzyletnią umowę o wynajem teatru z ówczesnym właścicielem gmachu, księciem Józefem Poniatowskim, zastrzegł sobie zatem tylko trzy dni w tygodniu oraz wszystkie niedziele i święta. Arystokracja warszawska odnosiła się z pogardą do sceny polskiej, trzeba więc było walczyć z popieranymi przez rodzimych „Francuzów" zespołami obcymi. Oto np. z końcem roku 1801 zjawiła się w Warszawie włoska opera buffo, która zadomowiła się w Teatrze Narodowym zagrażając poważnie operze polskiej. Opery tłumaczone przez Bogusławskiego i wystawiane w Warszawie począwszy od roku 1799 nazywano „niemieckimi wyciami", a zespół polski cechować miała, zdaniem Włochów, całkowita nieudolność. Klęska Polaków zdawała się bliska. Stało się jednak inaczej. Przeciw Włochom „wytoczył" Bogusławski przetłumaczoną jeszcze we Lwowie operę Mozarta *Flet czarnoksięski*. Ogromny sukces *Fletu*, do którego przyczynili się zarówno zdolni wykonawcy jak piękne „architektoniczne" dekoracje Smuglewicza, oraz powodzenie wystawionej jesienią tegoż roku opery Wintera *Przerwana ofiara*, stały się ciosem, pod którym – jak pisał sam Bogusławski – upadła „mająca nas przed rokiem domęczyć opera włoska".

Nie tylko z Włochami walczyć musiał Bogusławski. Wiele kłopotu sprawiali mu, zwłaszcza z początku, Prusacy. W roku 1801 naraził się władzom pruskim rozrzuciwszy podczas przedstawienia sztuki *Otto na Wittelsbach* życzenia noworoczne. Wierszowana ulotka napisana rzekomo przez samego... bohatera sztuki (wiersz nosił tytuł „Otto do spektatorów śmierci swojej") czyniła niedwuznaczną aluzję do rychłego zmartwychwstania Polski, to też Bogusławskiego ukarano natychmiast: przez kilka miesięcy nie mógł występować na scenie, a dość łagodna dotychczas „władza" zaczęła go traktować jak niebezpiecznego wichrzyciela. Dopiero po wielu trudach udało się Bogusławskiemu wymóc uchylenie zakazu, który przestał obowiązywać począwszy od jesieni 1801.

Od roku 1800 zespół Bogusławskiego wyjeżdżał każdego lata na występy gościnne do Poznania i Kalisza. Konkurencja Polaków nie podobała się antreprenerowi niemieckiemu w Poznaniu Karolowi Döbbelinowi. W latach 1802–1803 Bogusławski

składał temu przedsiębiorcy po trzysta talarów „frycowego", żeby ten nie czynił wstrętów zespołowi polskiemu. Zrazu okup skutkował, jednak w roku 1804 Döbbelin przeszedł do kontrataku i postanowił uzyskać od władz pruskich wyłączny przywilej na dawanie widowisk teatralnych w Warszawie. Bogusławski udaremnił zamiary Döbbelina przedstawiając wcześniej od niego kamerze pruskiej projekt sprowadzenia teatru niemieckiego do stolicy, z tym, że teatr ten znajdowałby się pod kierownictwem... Bogusławskiego. Pokonany sprytem antreprenera polskiego Döbbelin występował wraz ze swym zespołem w Warszawie tylko w październiku 1804. Od listopada 1804 do maja 1806, obok zespołu polskiego, występowali w Warszawie zakontraktowani przez Bogusławskiego aktorzy niemieccy, do których dyspozycji oddano salę teatralną w pałacu Radziwiłłowskim przy Krakowskim Przedmieściu. Doświadczenia lwowskie Bogusławskiego przyniosły plon: antreprenerem teatru niemieckiego w Warszawie znajdującej się pod okupacją pruską – został... Polak.

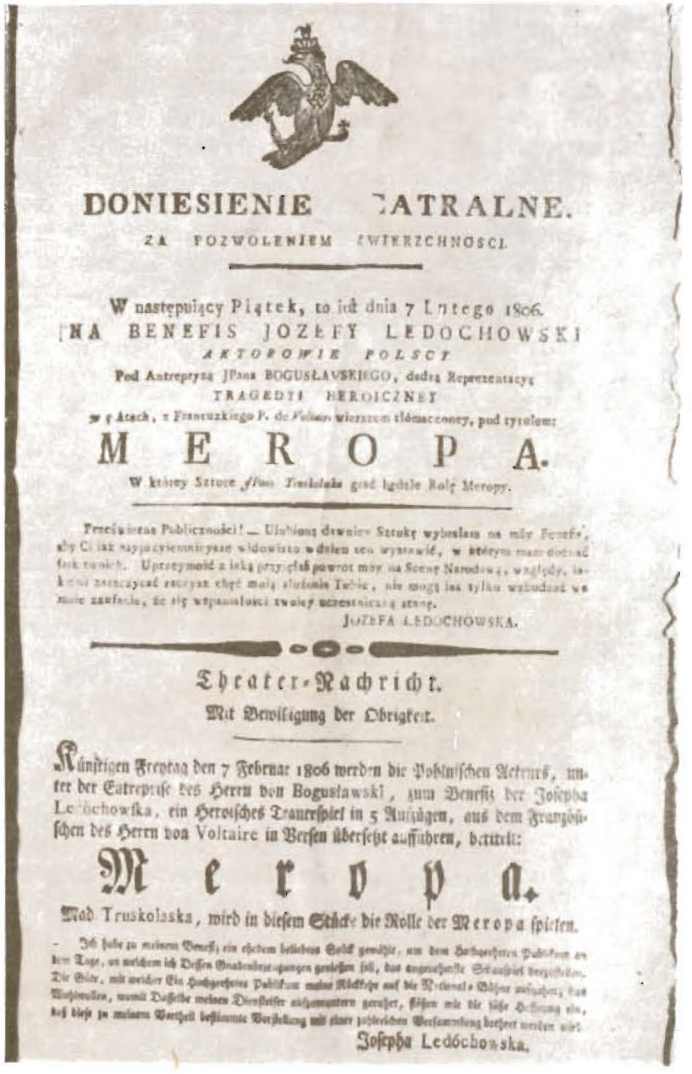
Bardzo rozmaicie układały się stosunki Bogusławskiego z teatrem francuskim. Zespoły francuskie, przywilejowane przez warszawską publiczność lubiącą wszystko „co się nad Sekwaną ulęgło", pojawiały się w stolicy w latach 1799–1814 kilkakrotnie. Pierwsza „mała kompania" francuska pod kierownictwem pani Lavandes oraz panów Dupare i Merville odwiedziła Warszawę przejazdem do Petersburga zimą 1802. Teatr Narodowy serdecznie gościł Francuzów, którzy występowali m. i. jako tancerze w *Krakowiakach i Góralach*, a pani Levandes jako jedna z Krakowianek wygłosiła nawet kilka słów po polsku. „Takim to tylko sposobem – pisał później Bogusławski – wszystkich narodów artyści wspólnie się szanując, wzajemnie kochać się mogą". Druga trupa francuska antreprenera Fourèsa występowała w Warszawie jesienią 1806 – najpierw razem z zespołem Bogusławskiego w Teatrze Narodowym (we wrześniu), później oddzielnie w pałacu Radziwiłłowskim, wyjechawszy następnie do Kopenhagi. Po wkroczeniu z końcem listopada tegoż roku do Warszawy armii Napoleona – Fourès wrócił niespodziewanie z Danii i wykorzystując obecność wojska francuskiego oraz entuzjazm publiczności warszawskiej dla oswobodzicieli poważnie nadszarpnął dochody Teatru Narodowego. Latem 1807 „podebrał" następnie Bogusławskiemu z trudem wynajętą salę teatralną



w Poznaniu, zubożając występujący gościnnie zespół polski o kilka dni zarobków.

Istotnie, w latach 1807–1808 francuszczyzna panoszyła się w Warszawie w sposób przypominający gallomańskie tradycje czasów Stanisławowskich. Pod redakcją Emila Murray'a wychodziło tu przez półtora roku, obok dwóch polskich gazet warszawskich, czasopismo „Journal de Varsovie", które publikowało m. i. recenzje teatralne z występów nowej „małej kompanii" francuskiej Alexandre'a i Peroux. Kompania ta nie stanowiła jednak niebezpieczeństwa dla teatru polskiego, ponieważ publiczność entuzjazmowała się wówczas przede wszystkim repertuarem aktualnym lub aktualizowanym, jak np. patriotyczno-urzędowymi dramami napoleońskiej *Andromedy* L. Osińskiego lub jej prosaskimi replikami, *Karol Wielki i Witykind* oraz *Wanda*, pióra ministrowej Łubieńskiej; wystawił je Teatr Narodowy na cześć nowego władcy Księstwa Warszawskiego, króla saskiego Fryderyka Augusta. Mniej oficjalnej a bardziej popularnej strawy dostarczały utwory L. A. Dmuszewskiego lub taki „gwóźdź" sezonu 1808 jak patriotyczna opera Stefaniego z librettem W. Pękalskiego *Rotmistrz Górecki*. Jednak kryzys gospodarczy wpłynął na spadek frekwencji w teatrze, co się dało odczuć zwłaszcza latem 1807 oraz w kwietniu 1808. Zadłużony u aktorów i zalegający z wypłatą gaż Bogusławski zaproponował wówczas by aktorzy Teatru Narodowego – wzorem aktorów–udziałowców Comèdie Française w Paryżu – odkupili od niego bibliotekę teatralną, „muzyki" oraz kostiumy i dekoracje i prowadzili antrepryzę na koszt i ryzyko własne. Ostatecznie niebezpieczny kryzys minął, Bogusławski zdecydował się prowadzić teatr sam. Jesienią 1808 powróciła na scenę popularna tragiczka Józefa Ledóchowska, która opuściła teatr podczas wiosennych „niepokojów", a wyjazd gościnny do Białegostoku podreperował finanse teatru. Dźwignęła się również opera, podupadła po śmierci Zofii Petrasch-Dmuszewskiej (1807) i „„oddaleniu się" kilku innych śpiewaków – dzięki staraniom Józefa Elsnera, który przygotował do występów scenicznych swą żonę Karolinę z Drozdowskich, mającą już wkrótce odnieść zasłużone triumfy w *Genowefie* Mayera i *Achillesie* Paëra. Zimą 1809 występował „połączony" z antrepryzą polską tancerz francuski Volange wraz ze swoją rodziną.

Józefa Ledóchowska



DONIESIENIE TEATRALNE.

ZA POZWOLENIEM ZWIERZCHNOSCI.

W następujący Piątek, to iest dnia 7 Lutego 1806.
NA BENEFIS JOZEFY LEDOCHOWSKI
AKTOROWIE POLSCY
Pod Antrepryzą JPana BOGUSŁAWSKIEGO, dadzą Reprezentacyę
TRAGEDYI HEROICZNEY
w 5 Atach, z Francuzkiego P. de Voltaire wierszem tłómaczoney, pod tytułem:

MEROPA.

W którey Sztuce JPani Truskolaska grać będzie Rolę Meropy.

Przeświecna Publiczności! — Ulubiona dawniey Sztuka wybieram na mój Benefis, aby Ciaż najuczciwiey widowisko widzom ten wyrazić, w którym mam dochować fak wielu. Uprzeymość z iaką przyciąłem powrot moy na Scenę Narodową, względy, iakemi zaszczycać raczysz chęć moią złożonie Tobie, nie mogą ia tylko wzbudzać we mnie zaufanie, że się wspaniałości twoiey uczestniczą strony.

JOZEFA LEDOCHOWSKA.

Theater-Nachricht.

Mit Bewilligung der Obrigkeit.

Künftigen Freytag den 7 Februar 1806 werden die Polnischen Acteurs, unter der Entreprise des Herrn von Bogusławski, zum Benefiz der Josepha Ledóchowska, ein Heroisches Trauerspiel in 5 Aufzügen, aus dem Französischen des Herrn von Voltaire in Versen übersetzt aufführen, betitelt:

Meropa.

Mad. Truskolaska, wird in diesem Stücke die Rolle der Meropa spielen.

Ich habe zu meinem Benefiz ein ehedem beliebtes Stück gewählt, um dem Hochgeehrten Publikum an dem Tage, an welchem ich Dessen Gnadenbezeugungen genießen soll, das angenehmste Schauspiel darzustellen. Die Güte, mit welcher Ein Hochgeehrtes Publikum meine Rückkehr auf die National-Bühne aufnahm, das Wohlwollen, womit Dasselbe meinen Dienstleistungen aufmunternd gerufen, flößen mir die süße Hoffnung ein, daß diese zu meinem Vortheil bestimmte Vorstellung mit einer zahlreichen Versammlung beehret werden wird.

Josepha Ledóchowska.

Afisz o benefisie Józefy Ledóchowskiej

Względnie pomyślny okres został jednak znowu przerwany przez wojnę. Od 16 kwietnia do 4 czerwca 1809 teatr warszawski zawiesił przedstawienia, ponieważ stolicę zajęły wojska austriackie. Straty finansowe usiłował Bogusławski nadrobić dzieląc latem tegoż roku swój zespół na grupy, z których jedna pojechała do Poznania, a druga do Kalisza. Największych zarobków spodziewał się w Krakowie, dokąd przybył z większością swego zespołu natychmiast po wyzwoleniu i dał w ciągu sierpnia, września i z początkiem października 1809 pięćdziesiąt kilka przedstawień cieszących się olbrzymim powodzeniem. Tyle, że gażę artystom wypłacono w „bankocetlach" austriackich, które w Warszawie były bez wartości. To też w roku 1810 Bogusławski wystosował na ręce prefekta Departamentu Warszawskiego K. Nakwaskiego projekt utrzymania Teatru Narodowego przez skarb publiczny. Projekt ten, łącznie z wnioskiem o założenie w Warszawie szkoły teatralnej, rozpatrzył Fryderyk August, który wyznaczył Bogusławskiemu 36.000 złotych polskich corocznej subwencji na wsparcie sceny polskiej i powołał do życia tzw. Dyrekcję Rządową Teatru Narodowego jako organ doradczy i nadrzędny wobec Bogusławskiego, nie zgodził się jednak na to, by antrepryzę teatru prowadził i finansował kto inny. Bogusławski pozostał zatem nadal dyrektorem Teatru Narodowego, wkrótce zaś mianowano go również dyrektorem Szkoły Dramatycznej otwartej latem 1811.

## 2

W sezonie wiosennym a także jesiennym 1810 sprawą teatru z niespotykanym dotąd impetem zajęła się warszawska prasa. Krytyka teatralna w języku polskim istniała w stolicy od roku 1802 i niejednokrotnie już oceniała warszawskie przedstawienia.

Publiczność – wbrew presji kół „oficjalnych" – upodobała sobie nowość, niecodzienną akcję, częste zmiany dekoracji, mrożące krew sytuacje, śpiew i muzykę, słowem widowiskowość, której dostarczała i drama i opera. Powaby deklamacji, „odwieczne" prawdy psychologiczne i wzorowe konstrukcje znamionujące tragedie i komedie „wyższe" nie miały powodzenia. W sezonie 1811/1812 w repertuarze Teatru Narodowego zwyciężyły drama i melodramat, co, acz niechętnie, musieli przyznać najbardziej nawet „klasyczni" krytycy.

Bogusławski, mimo swej „zasiedziałości" w kraju, utrzymywał żywe kontakty z europejską myślą i praktyką teatralną i wiedział dobrze, że z początkiem wieku dziewiętnastego francuska tragedia klasyczna straciła związek z życiem i zainteresowaniami widzów, że przeżyła się nie tylko we Francji. Jeżeli w Polsce u zarania wieku niektóre z tragedii odnosiły jakie takie sukcesy, to działo się to bądź dlatego, że przepajał je duch patriotyczny i wysokie poczucie obywatelskiego honoru (np. *Cyd*, *Horacjusze*, lub *Cynna* Corneille'a), bądź dzięki ich postępowej tendencji i możliwościom inscenizacji „widowiskowej" (najbardziej podobały się publiczności typowe pod tym względem tragedie Voltaire'a), bądź wreszcie za swe ustępstwa na rzecz nieprawdopodobnej i „okropnej" akcji (tragedie Crèbillona i Du Belloy'a). Tragedię klasyczną propagował i tłumaczył nie Bogusławski, lecz „ostatni klasyk" – Ludwik Osiński, który czynił to od schyłku wieku osiemnastego po lata dwudzieste wieku następnego. To Osiński i „klasycy" polscy spod znaku Warszawskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk walczyli o prawa tragedii klasycystycznej i im przede wszystkim zawdzięczamy jej rozkwit w latach 1801–1803. Oczywiście, Bogusławski wystawiał je i w nich występował; doceniał znaczenia tragedii będącej m. i. szkołą aktorów, którzy nie mogliby pogłębić swego kunsztu występując tylko w płytkich dramach i komediach. Zainteresował się jednak nie tyle francuską klasyką ile Diderotem, Lessingiem i Szekspirem. Już we Lwowie – jako pierwszy z Polaków – wystawił w roku 1797 *Hamleta* we własnym przekładzie. Po przyjeździe do Warszawy dał poznać publiczności *Otella* (1801), *Króla Leara* (1805) i *Makbeta* (1812), które zostały w żelaznym repertuarze teatru. Był wielbicielem *Dramaturgii hamburskiej* G. E. Lessinga, którego cenił nie tylko jako autora (*Emilię Galotti* wystawił w latach 1799, 1805, 1811, a *Minnę von Barnhelm* w r. 1805), lecz właśnie jako krytyka i teoretyka teatru. Walczył energicznie z reakcją pseudoklasyczną propagującą niemal wyłącznie „klasyczną" twórczość Fraucuzów. Główna linia rozwojowa Teatru Narodowego w latach 1799–1814 zmierzała wyraźnie w kierunku opery, wodewilu, dramy i melodramatu, w kierunku teatru „ludowego". Tendencja ta jest podstawową bodaj różnicą między czasami

dyrekcji Bogusławskiego a pierwszymi przynajmniej latami dyrekcji Osińskiego – i była niewątpliwie jedną z przyczyn późniejszych zatargów Bogusławskiego z krytyką.

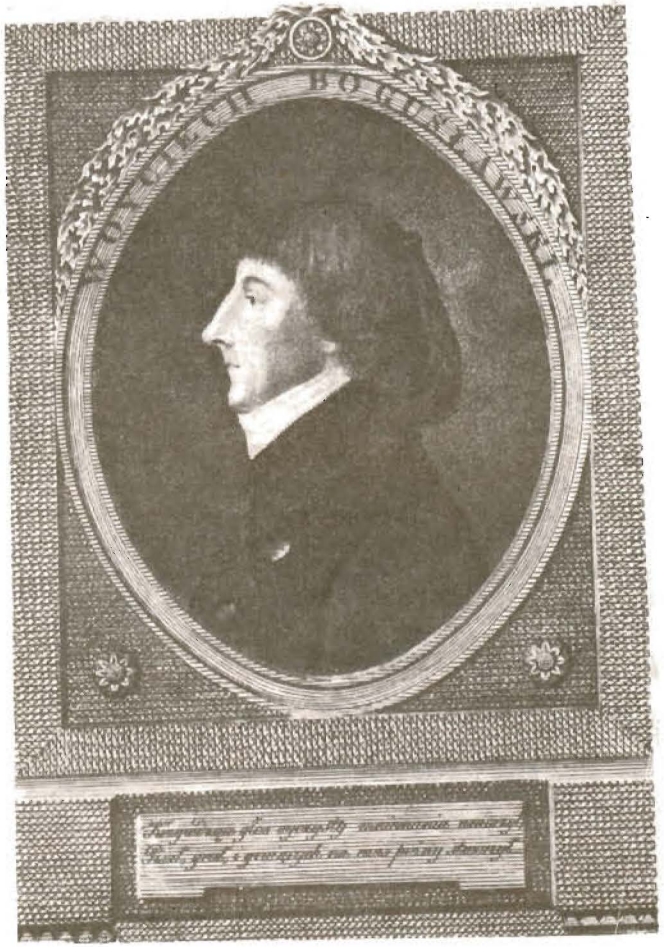
Jaką rolę w istocie przeznaczał repertuarowi klasycystycznemu wyczytać możemy najlepiej z „projektu nowego urządzenia widowisk narodowych", który opracował Bogusławski podczas swej choroby jesienią 1811. Bogusławski marzył o tym, by wybudować w Warszawie – zamiast jednego Teatru Narodowego – trzy odrębne sceny: teatr opery polskiej (rozszerzony Teatr Narodowy przy Placu Krasińskich), ogromny teatr „komiczny" dla ludu (wzorem paryskiej Opéra Comique) i wreszcie teatr „klasyczny" (pod nazwą Narodowego), który specjalizowałby się w utworach „wzorowych" polskich i obcych. „Ten teatr – pisał Bogusławski – nie miałby przyczyny być bardzo obszernym ani wysokim; mógłby się nawet obejść bez paradyzu. Dwa piętra wygodnych i wspaniałych lóż; parter najwięcej na trzysta, galeria na sto osób, byłaby aż nadto dostatecznym przestworem dla pomieszczenia wszystkich klasyczności umiejących ocenić widzów. Za lat sto łatwo by było obszerniejszy postawić". Jak widzimy – nie miał Bogusławski złudzeń co do „dziejowej" roli pseudoklasycznej tragedii i „wyższej" komedii.

3

Nie ma chyba aż po wiek dwudziesty okresu w dziejach naszego teatru, w którym antreprener tak bez reszty byłby związany ze swoją sceną, tak nad nią dominował swoją wiedzą, powagą, doświadczeniem – jak działo się to właśnie w omawianym przez nas okresie. Bogusławski, dyrektor Teatru Narodowego, był wreszcie nie tylko aktorem, reżyserem, ale i wychowawcą całego pokolenia aktorów, bez których pracy i talentu tak owocna działalność teatru nie byłaby możliwa.

Łączników „osobowych" (poza Bogusławskim) z czasami króla Stasia nie było wśród aktorów wielu. Karol Świeżawski, doskonały komik, „primus Poloniae actor", postarzał się bardzo, występował rzadko i niewiele zapewne mógł nauczyć młodszych – podobnie jak jego rywal Jakub Hempiński, który również wycofywał się powoli ze sceny. Odeszła z teatru





Wojciech Bogusławski, miedzioryt Jana Ligbera

w roku 1803 świetna aktorka starszego pokolenia, „Melpomena polska" – Agnieszka Truskolaska, występująca w latach późniejszych niezwykle rzadko – przeważnie tylko po to, by uświetnić benefisy swej córki Józefy Ledóchowskiej. Pokolenie

młodsze wzorować się zatem mogło na samym Bogusławskim (czynił to zapewne „aktor do wszystkiego" i pierwszy amant L. A. Dmuszewski, komik – Alojzy Fortunat Żółkowski i tragik – Marcin Szymanowski), z drugiej zaś na... Józefie Ledóchowskiej, którą „ukształciła" sławna matka i która niewątpliwie stała się podstawowym wzorem tradycyjnej, opartej na francuskich kanonach gry aktorskiej. Z Ledóchowską rywalizowała w latach 1804–1808 kształcona przez ojca Rozalia Bogusławska; po roku 1808 jednak córka Truskolaskiej została jedynym wzorem dla swych młodszych kolegów. W zespole operowym (do którego w owym czasie należeli wszyscy aktorzy, każdy musiał umieć śpiewać) wyróżniały się Karolina Stefani i Zofia Petrasch-Dmuszewska. Obie jednak zmarły młodo. W latach Księstwa Warszawskiego wsławiła się Drozdowska-Elsnerowa i Konstancja Pięknowska-Dmuszewska. Żadna jednak – nawet Elsnerowa – nie miała, jak się zdaje, naprawdę rewelacyjnego głosu. Z mężczyzn najlepszym śpiewakiem był „bassista" Józef Szczurowski, który należał do pokolenia starszego. Większość zespołu była jednak młoda. Aktorzy i aktorki Teatru Narodowego zaangażowani przez Bogusławskiego uczyli się swej sztuki „na gorąco", w teatrze – i jeśli stali się z czasem zespołem zgranym, to jest to zapewne również w dużej mierze zasługą niestrudzonego antreprenera.

4

„Wojną w 1807 zachwiana antrepryza moja, wojną 1809 nachylona, w 1813 wojną zniszczona została!" – pisał Bogusławski. Zaledwie zaświtała nadzieja poprawy finansów teatru, dzięki repertuarowi, który dla „niedostatku sztuk klasycznych" musiał się orientować w sezonie 1811/1812 na dramę i operę, gdy oto wyprawa Napoleona na Rosję latem 1812 przerwała normalne życie teatru i skierowała uwagę publiczności na wydarzenia ważniejsze od spraw sceny narodowej. Jeszcze jesienią 1812 teatr grywał normalnie, a krytycy – jak przed laty – próbowali raz jeszcze „pogrążyć" dramę wszczynając batalię o Molierowsko-Zabłockiego *Amfitriona*. Odwrót spod Moskwy przerodził się w bezładną ucieczkę i straszliwą klęskę: wojska rosyjskie zajęły stolicę, Księstwo Warszawskie przestało istnieć, a wraz z nim Dyrekcja Rządowa Teatru i... pomoc finansowa dla sceny polskiej. Teatr Narodowy borykał się z coraz większymi trudnościami. Do repertuaru wracają niewybredne komedie i farsy m.in. Augusta Kotzebuego, mnożą się benefisy, rosną długi antreprenera. Przełom lat 1813/1814 – stabilizują się stosunki polityczne i gospodarcze – przynosi pewną poprawę. Bogusławski, obciążony 180 000 złotych polskich długu, korzysta z wygaśnięcia z dniem 30.IV.1814 terminu czteroletniej umowy o najem teatru i sprzedaje swą „antrepryzę" – wraz z biblioteką, kostiumami itp. – swemu zięciowi, Ludwikowi Osińskiemu, za 108 000 złotych polskich.

I choć ostatnią sztuką oryginalną wystawioną przez Bogusławskiego była komedio-opera L. A. Dmuszewskiego pt. *Szkoda wąsów* (15.IV.1814), za swój spektakl pożegnalny uważał wieloletni dyrektor Teatru Narodowego operę Karola Kurpińskiego do libretta A. Żółkowskiego pt. *Szarlatan* (23.I.1814). „Przyjemnym dla serca mego zdarzeniem – wspomina w swych *Dziejach Teatru Narodowego* – jak odważyłem się niegdyś dać pierwszy raz na scenie naszej usłyszeć śpiew przez narodową operę; tak i skończyłem moje około niego starania, przez rodowite dzieło".



DSP – ZAM. 6131. S-9. CENA Zł. 3.–

ZE ZBIORÓW
Działu Dokumentacji ZG ZASP

# LEON KRUCZKOWSKI

# NIEMCY

Sztuka w trzech aktach

Osoby:

Profesor Sonnenbruch
JAN KRECZMAR

Berta, jego żona
ZOFIA TYMOWSKA

Ruth, jego córka
HANNA ZEMBRZUSKA

Willi, ich syn
MIECZYSŁAW KALENIK

Liesel, wdowa po ich starszym synu
JOANNA WALTERÓWNA

Joachim Peters
MIECZYSŁAW MILECKI
STANISŁAW ZACZYK

Hoppe
TADEUSZ BARTOSIK

Schultz
KAZIMIERZ WICHNIARZ

Juryś
WŁODZIMIERZ KMICIK

Pani Soerensen
ZOFIA LINDORFÓWNA
JANINA NICZEWSKA

Marika
ALICJA BOBROWSKA

Tourterelle
JANUSZ ZIEJEWSKI

Fanchette
GRAŻYNA STANISZEWSKA

Oficer Wehrmachtu
IGOR ŚMIAŁOWSKI

Gefreiter
WILHELM WICHURSKI

Antoni
ZDZISŁAW SALABURSKI

Urzędnik policyjny
WITOLD FILLER
JÓZEF ŁOTYSZ

Dziecko żydowskie
* * *

Heini
* * *

Czas akcji: koniec września 1943 roku

Reżyseria: JÓZEF WYSZOMIRSKI
Scenografia: STANISŁAW BĄKOWSKI
Muzyka: ZBIGNIEW TURSKI
Asystent reżysera: ZDZISŁAW SALABURSKI
Asystent scenografa: JAN KRZEWICKI

Dyrektor Teatru
WŁADYSŁAW DASZEWSKI

Pr. P. 5901a
ARCHIWUM
in. 3340