

PAŃSTWOWE TEATRY DOLNOŚLĄSKIE

JELEŃ GÓRA — WAŁBRZYCH

188

Leon Kruczkowski

NIEMCY

Państwo

210

DYREKTOR:
WŁADYSŁAW ZIEMIAŃSKI

KIEROWNIK ARTYSTYCZNY:
ZUZANNA ŁOZIŃSKA

KIEROWNIK LITERACKI:
MIECZYŚLAW MARKOWSKI



Leon Kruczkowski urodził się w 1900 r., w Krakowie. Tam debiutował na przełomie lat 1918/1919, publikując wiersze w czasopiśmie „Maski”. Po ukończeniu studiów z zakresu technologii chemii pracował w przemyśle, w Zagłębiu Dąbrowskim. W tym czasie wydał tom wierszy pt. „Młoty nad światem” (1928) oraz powieść pt. „Kordian i cham”; pierwsza polska powieść o tendencjach rewolucyjnych, rewidująca narodowe mity i trafiająca w najczulszy nerw polskiej tradycji literackiej, stała się trwałym dorobkiem literatury polskiej.

Po sukcesie „Kordiana i chama” Kruczkowski poświęcił się wyłącznie pracy literackiej i publicystycznej. W 1935 r. powstaje przeznaczony na scenę utwór satyryczny, wymierzony przeciw nacjonalizmowi i rasizmowi, pt. „Bohater naszych czasów”, wystawiony w warszawskim teatrze „Comœdia”, oraz powieść historyczna pt. „Sidła”. Jednocześnie pisarz systematycznie współpracuje z prasą lewicową: „Sygnałami”, „Lewym torem”, „Po prostu”, „Nową Wsią”, „Epoką” i in. Efektem politycznej i publicystycznej działalności Krucz-

kowskiego są publikacje: „Człowiek i powszedniość”, „Dlaczego jestem socjalistą”, „W klimacie dyktatury” (zbiór artykułów), ukazujące się w latach 1936—1938. Pod koniec dwudziestolecia pisarz pracuje nad powieścią z czasów Stanisława Augusta oraz utworem poświęconym polskiej emigracji robotniczej w Belgii. (Obie powieści, nie ukończone, zaginęły).

Okres II wojny światowej autor „Kordiana i chama” spędza w obozie niemieckim dla jeńców wojennych. Po wojnie jest jednym z najczynniejszych organizatorów życia kulturalnego, pełniąc kolejno szereg odpowiedzialnych funkcji państwowych i społecznych. Jego praca literacka nie ulega przy tym zahamowaniu. Powieściopisarz staje się dramaturgiem.

W 1948 r. Teatr Polski w Warszawie wystawia jego „Odwety”, dramat o problematyce współczesnej, gorąco przyjęty zarówno przez publiczność, jak i krytykę, a 22 października 1949 r., na scenie Teatru Starego w Krakowie, odbywa się premiera „Niemców”.

„Niemcy”, grane na blisko dwudziestu scenach Polski, doczekały się rekordowej ilości przekładów na języki obce (14), wydań w językach obcych (8) oraz premier — w Berlinie i wielu miastach niemieckich, w Wiedniu, Paryżu, Brukseli, Pradze, Bratysławie, Rzymie, Sofii, Londynie, Helsinkach i Tokio, popularyzując w sposób dotychczas nie spotykany dramaturgię polską na świecie.

W 1950 r. pisarz wydaje tom publicystyki pod tytułem „Spotkania i konfrontacje” oraz rekonstrukcję nie znanej i nie ukończonej sztuki Stefana Żeromskiego pt. „Grzech”, którą adaptuje na scenę Teatru Kameralnego w Warszawie. W 1954 r. ukazuje się wybór artykułów z okresu powojennego pt. „Wśród swoich i obcych” oraz powstaje dramat o tragedii Rosenbergow pt. „Juliusz i Ethel”, zaś w rok później — podobnie jak „Juliusz i Ethel” — Teatr Kameralny wystawia napisaną w 1952 r. sztukę o problematyce współczesnej pt. „Odwiedziny”. W r. 1960 kilka teatrów polskich, między innymi i nasz, wystawiło sztukę Kruczkowskiego: „Pierwszy dzień wolności”. W kwietniu br. odbyła się w Warszawie prapremiera najnowszej sztuki autora „Niemców” pt. „Śmierć gubernatora”.

O genezie „Niemców”

„Niemcy” nie są pierwszym literackim wyrazem moich zainteresowań dla niemieckiej problematyki. Już w roku 1935 napisałem i wystawiłem w jednym z warszawskich teatrów reportaż sceniczny pt. „Bohater naszych czasów”, którego tematem była głośna afera niejakiego Daubmanna, tak mniej więcej charakterystyczna dla ostatnich lat republiki weimarskiej, jak słynna sprawa „kapitana z Koepenick” była kiedyś charakterystyczna dla epoki wilhelmińskiej. Później, w latach pobytu w obozie jeńców wojennych, szkicowałem m. in. pomysł dramatu o tematyce niemieckiej, do napisania go jednak nie doszło, wykorzystałem natomiast pewne elementy fabularne pomysłu — oczywiście odpowiednio zmodyfikowane — w pierwszej mojej powojennej sztuce tzn. w „Odwetach”. Wynika z tego, że „Niemcy” są w mojej twórczości dramatycznej trzecią już¹⁾ (a jeśli chodzi o realizację — drugą) próbą sięgania do tematyki, określonej w tytule tej sztuki.

Można w tym widzieć pewną znamioną ciągłość zainteresowań, może trochę zastanawiającą u pisarza, który nie tylko sam nie jest Niemcem, ale nawet — poza lekturą literacką i paru krótkimi pobytami w Berlinie, przed wojną i po wojnie — nie miał nigdy żadnych prawie osobistych kontaktów z Niemcami i życiem niemieckim (kontakt wojenno-obozowy, choć trwał ponad 5 lat, był zupełnie „specyficzny”). Istotnie, nieraz zastanawiałem się nad przyczynami moich „niemieckich” zainteresowań. Niektóre z nich bodaj zdołałem sobie uświadomić. Sądzę, na przykład, że w losach narodu niemieckiego, zwłaszcza w okresie ostatnich kilkadziesiąt lat, jest coś szczególnie dramatycznego, coś, co może pobudzać wyobraźnię każdego pisarza. Ten, ze wszystkich najbar dziej może filisterski, „mrówczy” (w sensie orga-

¹⁾ Artykuł ten napisany był w okresie prapremiery „Niemców”. Dziś dramaturgia polska wzbogaciła się już o następną sztukę Kruczkowskiego o zbliżonej problematyce, mianowicie o „Pierwszy dzień wolności”.

nizacji społecznej), pozbawiony rewolucyjnego romantyzmu i fantazji, zamiłowany w „schludności” i „porządku”, lojalistyczny i karny naród, posiada od trzydziestu lat najbardziej awanturniczą historię, przeżywa — w okresie życia jednego zaledwie pokolenia — najbardziej oszalałymi „wzloty” złowrogiej potęgi i najbardziej karkołomne upadki, katastrofy. Pisałem kiedyś, przed wojną, o „oszalałym drobnomieszczaninie”, który zaczyna „robić historię” (mowa tam była o psychologii faszyzmu). Coś z tego jest w niemieckim społeczeństwie epoki imperialistycznej. Są w losach tego narodu jakieś potężne („faustowskie”, chciałoby się powiedzieć) antynomie, jakieś tragiczne rozdarcie między „Macht” i „Geist”, rozdwojenie wewnętrzne, jakiego nie zna — a przynajmniej nie zna w tak monstrualnej skali — żaden inny naród cywilizowany.

Ale to nie jedyny powód, dla którego problematyka niemiecka może tak szczególnie intrygować pisarzy innych narodowości. Niemcy są dużym narodem i mieszkają w centrum Europy. Zbyt często i zbyt dotkliwie wdzierają się (najdosłownie) w życie innych, zwłaszcza sąsiadujących z nimi narodów. To aż nadto wystarcza, aby ich wewnętrzne sprawy budziły nasze najwyższe zainteresowanie i uwagę. Zbyt długo patrzyliśmy ze zgrozą na czyny Niemców w naszych krajach, abyśmy mogli nie zastanawiać się — po naszymu, w naszych kategoriach myślenia i odczuwania — nad tych czynów wewnętrznym mechanizmem; jak to się działo od strony ludzkiej, jak to było możliwe? Jak oni to godzili ze swoim zwykłym, ludzkim życiem — tam, w swoim Reichu, wśród swoich kobiet, rodziców, dzieci? Jak oni wyglądają sami między sobą, kiedy ich nie widzą nasze oczy?

Odpowiedź, że to cośmy widzieli, było rezultatem określonego systemu ideologicznego, wychowawczego, związanego z określonymi siłami klasowymi, wyjaśnia wprawdzie rzecz zasadniczą, jest diagnozą z politycznego, praktycznego punktu widzenia najważniejszą, rozstrzygającą także o terapii. Ale pisarz szukać winien innych jeszcze, subtelniejszych odpowiedzi, pod uniformem ideologicznym dobierać się do człowieka, do działających w nim motywów, do mechanizmu uczuciowo-myślowego, na którym grał „system”.

Jeżeli chodzi o człowieka niemieckiego epoki Hitlera, to „dobieranie się” do niego jest oczy-
(c.d. str. 9)

PAŃSTWOWE TEATRY DOLNOŚLĄSKIE
Jelenia Góra – Wałbrzych
SEZON 1960/61

Dyrektor
Władysław Ziemiański

Kierownik artystyczny
Zuzanna Łozińska

Kierownik literacki
Mieczysław Markowski

Leon Kruczkowski

NIEMCY

Sztuka w 6 obrazach

Reżyseria:
Walerian Lachnitt

Scenografia:
Wanda Czaplanka

Asystent reżysera:
Bogusław Kozak

Premiera 1 maja 1961 r. w Jeleniej Górze

OSOBY:

PROFESOR SONNENBRUCH	— <i>Adam Cieślak</i>
BERTA, jego żona	— <i>Jadwiga Jarwicz</i>
RUTH, ich córka	— <i>Jadwiga Ziemiańska</i>
WILLI, ich syn	— <i>Paweł Baldy</i>
LIESEL, wdowa po ich starszym synu	— <i>Sabina Mielczarek</i>
JOACHIM PETERS	— <i>Bogusław Kozak</i>
HOPPE	— <i>Stanisław Posiadłowski</i>
SCHULTZ	— <i>Stefan Miedziński</i>
JURYŚ	{ — <i>Witold Konar</i>
PANI SOERENSEN	{ — <i>Włodzimierz Musiał</i>
MARIKA	— <i>Zuzanna Łozińska</i>
TOURTERELLE	— <i>Ina Masiejewska</i>
FANCHETTE	— <i>Józef Powojewski</i>
OFICER WEHRMACHTU	{ — <i>Henryka Baldy</i>
GEFREITER	{ — <i>Ewa Frąckiewicz</i>
ANTONI	— <i>Maciej Polaski</i>
URZĘDNIK POLICYJNY	— <i>Władysław Sawko</i>
DZIECKO ŻYDOWSKIE	— <i>Olgierd Radwan</i>
HEINI, syn Hoppego	— <i>Bronisław Taborski</i>
	— * * *
	— * * *

Czas akcji: koniec września 1943 roku

Przerwa po obrazach 3 i 4

Kontrola tekstu:
KRYSTYNA KOZAK

Przedstawienie prowadzi:
WŁADYSŁAW SAWKO

Światło:
JAN KAZIEMKO

Efekty akustyczne:
EDMUND ORENT
BENEDYKT ZIENTALAK

Brygadier:
• JAN PRZYDRYGA

Rekwizytor:
TADEUSZ HALPERN

Brygadier sceny:
TADEUSZ TEKIELA

Kierownik techniczny:
MIECZYŚLAW KULCZYK

Kierownik prac. elektrotechn.:
BENEDYKT ZIENTALAK

Kierownik prac. krawieckiej:
EMILIA ROCHOWICZ

Kierownik prac. perukarskiej:
JÓZEFA GRABOWSKA

Kierownik prac. tapicerskiej:
WIKTOR GODYŃ

Kierownik prac. malarskiej:
HELIODOR JANKOWSKI

Kierownik prac. stolarskiej:
FRANCISZEK NOWAK

Kierownik prac. modelatorskiej:
MIROŚLAW RAKOWICZ

wiecie zadaniem przede wszystkim pisarzy niemieckich. Myślę jednak, że i my, pisarze innych narodów, mamy prawo — a może i obowiązek — drażyć tę mroczną a pasjonującą problematykę. I nie w ten sposób, albo nie tylko w ten sposób, jak to robiliśmy dotychczas, ukazując w naszych utworach postacie Niemców widziane tak, jak widzieliśmy ich między nami, w naszych krajach: jednowymiarowe, płaskie jak plakat postacie funkcjonariuszy zbrodniczej potęgi, bezdusznych hitlerowskich „robotów” przemocy i śmierci. „Niemcy są ludźmi”, taki był mój punkt wyjścia, założenie, na którym zbudowałem moją sztukę; są społeczeństwem jak każde inne cywilizowane społeczeństwo, są ludźmi, którzy wskutek określonych przyczyn historycznych i politycznych dochodzili do kresów ludzkiej natury, a nawet przekraczali jej mroczne granice. Historyczny i polityczny właśnie musi być nasz pogląd na Niemców, nie „zoologiczny”, nie fatalistyczny. Tylko to pozwoli nam widzieć możliwości przemian — i możliwości te rozwijać przez współdziałanie z istniejącymi i dziś w Niemczech siłami konstruktywnymi, demokratycznymi.

Taki właśnie jest cel mojej sztuki. Nie „rehabilituje” ona niczego, ani nie „demobilizuje”, nie oszczędza żadnej groźnej prawdy — ani tamtej, minionej, okupacyjnej, ani dzisiejszej, aktualnej. Chciałem jedynie ukazać, że jest w społeczeństwie niemieckim również prawda inna, budząca otuchę — prawda walcząca o największe, jakiego można życzyć Niemcom zwycięstwo: zwycięstwo nad samym sobą.

Tę prawdę powinniśmy znać, jej siła bowiem pomnaża i nasze siły.

Z notatnika reżysera

„Niemcy” to sztuka rozłamana na dwoje. (Kiedyś miała jeszcze człon trzeci — pozbawiony podtekstów, reporterski epilog). Pierwsze trzy obrazy (akt I) to filmowe nieomal migawki, w których — co stanowi ich charakterystyczną cechę i niepośledni urok — szczególną rolę odgrywają rekwizyty (jabłko, naszyjnik, butelka „Hennessy”). Nimi to, jak papierkiem lakmusowym roztwór chemiczny, określa się charakter postaci. Te trzy scenki to „metafory sceniczne” trzech wstępnych prób odpowiedzi na pytanie „czy Niemcy są ludźmi”, czym i jak wytłumaczyć, że Hoppe „nie chce zabijać, bo ma dzieci, ale musi, bo ma dzieci”; że Willi to równocześnie kochający syn i wyrafinowany sadysta; że Ruth, dotąd bez troski korzystająca z „niemieckiego sezonu w Europie”, nagle zaczyna szukać sensu i treści „mocnego życia”.

Dwa następne akty to zupełnie inna dramaturgia. Dramat psychologiczny, obszerniejsza analiza i diagnoza „problemu niemieckiego”. Dramat współczesnych Niemiec rozgrywa się tu w sumieniu inteligentnego ich reprezentanta. Peters natomiast reprezentuje tu nie tyle biegunowo przeciwną postawę społeczno-moralną, co staje się zjawą z „przykrego, jubileuszowego snu profesora Sonnenbrucha”.

Czy ten złamany, stary człowiek rozwiązuje problem „Niemców”? Czy problem ten w ogóle może być rozwiązywany w kategoriach psychologicznych? Czy ma on wreszcie swoje ostateczne — a jeśli tak, to jakie — rozwiązanie?

*

Profesor Sonnenbruch z swą „wewnętrzną emigracją”, z swym „nieprzyjmowaniem do wiadomości” niczego, co by mąciło jego wygodny spo-

kój — zbankrutował w ogniu argumentów sumienia — Petersa Ruth, jedyna postać w sztuce, która zmienia się, rozwija, w działaniu dopiero — i to określonym, humanistycznym, antyhitlerowskim działaniu — żyje prawdziwie mocno. Peters, który świadomie „sprzeciwia się złu”, żołnierz idei wolności człowieka, miałby pozostać zamgloną zjawą senną? „Sprawa niemiecka” to przecież nie myśli i uczucia ani klasy, ani pokolenia Sonnenbruchów. Ten niedostatek ideowy dramatu odczuł już autor, dodając sztuce epilog, w którym — co także chyba nie może być ostatnim słowem w „sprawie niemieckiej” — profesor Sonnenbruch opowiada się po stronie sił pokoju.

Co robić z tym rozłamaniem sztuki? Co zrobić z narzucającymi się faktami, które sprawiają, że „Niemcy” nie są jeszcze — i to bardzo dobrze! — sztuką historyczną, lecz utworem żywym, w pełni współczesnym, nabrzmiałym doniosłymi problemami dzisiejszego dnia. Nie można patrzeć dziś na „Niemcy” nie widząc Niemiec, zarówno NRD jak i NRF; nie można w obrazach z lat ostatniej wojny widzieć tylko studia psychologiczne, skoro dziś jednostki wskrzeszonego Wehrmachtu odbywają manewry w podbijanej układami Francji; skoro w NRD buduje się pokojowe życie, gdy NRF sięga po bazy wojskowe za Kanałem La Manche, którego nie zdołały przeskoczyć pancerne dywizje SS; skoro tacy jak Willi nie tylko zajmują dziś odpowiedzialne stanowiska w NRF, lecz zbroją się w broń atomową i coraz głośniej mówią o odwecie.

Nawet jeśli przyjmiemy, że są już dziś zastępy Ruth i zbudzonych ze swego snu Sonnenbruchów — nie oni, nie oni sami, rozwiążą problem niemiecki. To zresztą jest już dziś problem nie tylko samych Niemców, czy nawet ich sąsiadów — to problem, w którym zaangażowany jest cały świat.

*

Trzeba więc „Niemcom” na scenie dać formę **jednolitą**, jednoczącą dramaturgiczne odmienności aktu pierwszego i następnych, a zarazem **uogólniającą**, rozszerzającą zagadnienie, obejmującą „Niemcy” po klęsce stalingradzkiej (treść) i te z czasów napisania sztuki, z czasów powstania NRD i Apelu Sztokholmskiego (postawienie problemu w sztuce) i wreszcie Niemcy dzisiejsze — to wszystko, co stanowi o nie przemijającej, budzielielskiej wartości utworu, o sensie jego

wznowienia na scenie. Tylko wtedy w punkcie centralnym spektaklu stanie postać Petersa — siła idei, która ocali Niemcy, odsunie od świata straszące go widmo atomowej zagłady.

*

Surowe, proste, ażurowe ramy. Tylko niezbędne dla zaznaczenia miejsca akcji elementy dekoracyjne. Wydobyte światłem z ciemnej sceny obrazy. Metaforyka rekwizytów nie tylko zachowana, lecz podkreślona: jabłko, naszyjnik pojawia się w tym samym planie scenicznym, w którym zagrały po raz pierwszy. Akt II i III traktowane jak najbardziej „filmowo”, z takim samym jak poprzedzające obrazy nastrojowym wstępem, bez nadmiaru psychologii.

„Niemiecki sezon w Europie”. Zewsząd słychać żołdacki krok, butną jeszcze pieśń. Horyzonty Polski, Norwegii, Francji, jak innych krajów dokąd Niemcy ponieśli wojnę, jak wkrótce samych Niemiec — przekształcają w kształt połamanych swastyk kozły frontowych zasieków. Willa profesora Sonnenbrucha to nie cichy azyl, lecz taki sam obraz w kalejdoskopie historii jak trzy poprzednie obrazy sztuki. Bezkształtne „ludzie sumienie” spłodzonego Jurysia, odczuwająca instynktowny lęk przed generalizowaniem nienawiść Fanchette, „Résistance”, walka Norweżki z uczuciem matki w duszy pani Soerensen, odnajdująca miejsce człowieka w walce Ruth — wszystko to jak w soczewce skupia i tłumaczy postać Petersa.

Wreszcie obraz-epilog. Są jeszcze tacy, którzy chcieliby tamto zacząć na nowo. Walka o Niemcy trwa. Jest rok 1961. Walka o Niemcy toczy się nie tylko po obu stronach Łaby. Toczy się w ONZ. W sprawie Niemiec i my zabieramy głos. U boku Petersa stają coraz nowi bojownicy o sprawę ostatecznego i pokojowego rozwiązania problemu niemieckiego, który nie przestał być sprawą człowieka. Do nich rzuca dziś Peters, klasa i idea, którą reprezentuje, (wyjęte z ust Sonnenbrucha z dawego epilogu) słowa, obowiązujące i jutro: „O Niemcy trzeba jeszcze walczyć, długo i uparcie — walczyć!”.

W. L.

NASTĘPNE PREMIERY:

Corneille-Wypiański

„CYD”

Reżyseria: BRONISŁAW ORLICZ

Scenografia: ANNA SZELIGA

D. Roksandie

„OSTROŻNIE Z MAŁŻEŃSTWEM”

Reżyseria: KRYSZYNA WYDRZYŃSKA

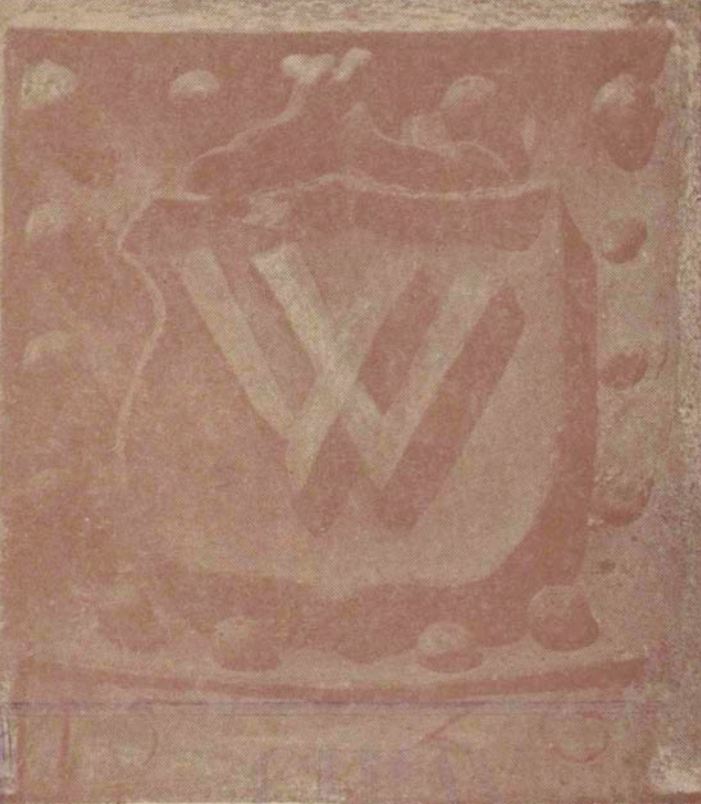
Scenografia: TADEUSZ RAJKOWSKI

Achtung!

Es steht Obdachlosigkeit, Hunger und ungelagte
Krankheitsbekämpfung, hier alle im Lager
11 Jahre Kämpfe ist um mein arbeitslose Mutter
Denn Arbeit kommt in Arbeit 1921
Körper wurde ich im Bruchteil einer Sekunde
Wieder hergestellt durch Arbeit 1922
Mitleidender! Denk daran, wenn man sich über
Ihre Söhne erheben will, was es Kriegstätigkeit
ergibt! Niemand Krieg und Tod, sondern
Frieden, Arbeit und Brot!

UNSER
VATER BLEIB
IM KRIEG





II WROCLAWSKI FESTIWAL
TEATRALNY

WROCLAW - MAJ 1961

210