# TEATR POLSKI

PAŃSTWOWE
TEATRY
DRAMATYCZNE
W SZCZECINIE

Dyrektor
Czesław
Staszewski

Kierownik
artystyczny
Józef Gruda

Kierownik
literacki
Teresa Worono

z-ca Dyrektora
Adam Koman

S-Z-Graf. 895-407 10000 Z-2-658

# Sonnenbruchowie

# Człowiek teatru

„Funkcje" twórcze i społeczno-organizacyjne, jakie — od powtórnego debiutu literackiego: *Kordian i cham* w r. 1932 po wcześniejszych próbach poetyckich — przez trzydzieści lat pełnił, wiązały go z teatrem stale, konsekwentnie, coraz bardziej świadomie, głębiej i dojrzalej. Adaptator własnej powieści na scenę, autor sztuki *Bahater naszych czasów*, recenzent teatralny — do r. 1939. W oflagu na Pomorzu Zachodnim, między Piłą a Szczecinem, kierowanie scenę obozową: „Teatrem Symbolów". Praca nad realizacjami *Dożywocia* czy *Lata w Nohant*, fragmentami *Dziadów* i *Sędziów*, kilka własnych prac reżyserskich, wśród nich i *Faust*. I jeszcze pisywanie również recenzji teatralnych do czasopisma „Za drutami", szkicowanie nowych prób dramatycznych. A w Polsce Ludowej: pierwszy, na stanowisku wiceministra kultury i sztuki i szef kształtującego się żywiołowo życia teatralnego, kilkuletni kierownik literacki Teatru Polskiego w Warszawie, polityk kulturalny i publicysta, a nade wszystko czołowy, najsilniej na społeczeństwo oddziaływający dramaturg. Klasyk polskiej dramaturgii realizmu socjalistycznego.

*Niemców* grały, zdaje się wszystkie miejskie ośrodki teatralne w kraju, czasem w nowych wersjach kilkakrotnie. Docierały z tym dramatem sceny objazdowe do zapadłych wsi. Za przedstawieniami poszło sześć wydań książkowych, o łącznej ilości 70 tysięcy egzemplarzy, nie licząc zbiorowej edycji dramatów. Moskwa, Praga, Berlin, Paryż, Wiedeń i Rzym, Antwerpia i Sofia, sceny chińskie, japońskie i arabskie znają dramaturgię Kruczkowskiego. Ostatnie jego pozycje: *Pierwszy dzień wolności* przełożono m. in. na angielski, hiszpański, flamandzki, perski; *Śmierć gubernatora* grana już jest na scenach Czechosłowacji, Belgii i NRF. Dramaturgią Kruczkowskiego zajął się film, sięgnęła po nią telewizja.

(...) Był dramaturgiem w pełni świadomym wagi i precyzji słowa, jako podstawowego wyraziciela treści ideologicznej i filozoficznej przedstawienia teatralnego. Dla Kruczkowskiego teatr jest najściślej związany z literaturą, ze słowem. Wyraża człowieka. A więc aktor jest głównym sprawcą sztuki teatru.

Zauważono wielokrotnie, że w poetyce dramaturgii Kruczkowskiego przeważa refleksja nad wyobraźnią. Jego teatr — to teatr gorącej, pasjonującej dyskusji intelektualnej. Nie szeleści ona papierem. Prowadzą ją ludzie z krwi i kości, między którymi najczęściej dramatycznie natęża się walka o sens humanizmu najwyższy: o wolność i życie człowieka.

(...) Kruczkowski, wierny sobie, był przecież wrażliwy na zmiany dokonujące się w sztuce współczesnej. Polemizował otwarcie i stanowczo z przeciwnikami jego poglądów ideowych i artystycznych, ale równocześnie przyswajał sobie wartości tych odkryć, doświadczeń i osiągnięć, które jego zdaniem, po nowemu i w sposób artystycznie czysty odsłaniały skomplikowany świat wewnętrzny człowieka działającego. Działającego w zmiennej rzeczywistości czasu teraźniejszego historii.

Doceniał też ewolucję teatru jako zjawiska artystycznego. Zasięg społecznego oddziaływania teatru, większy u nas niż kiedykolwiek, przecież ograniczoną będzie mieć rolę w stosunku do łatwości masowego wpływu filmu i telewizji. Ale to nie może zwalniać naszego teatru od roli teatru socjalistycznego.

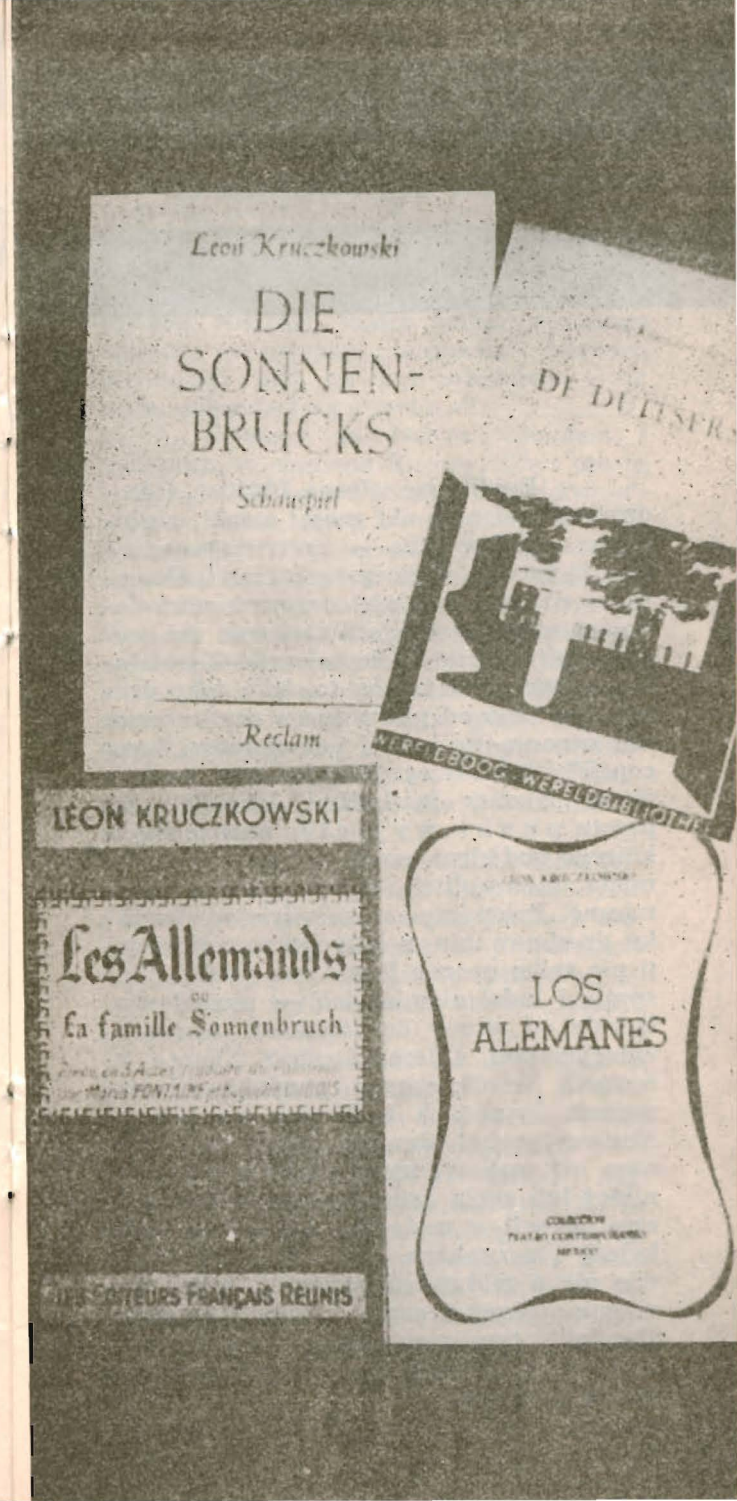
Według jednego z ostatnich sformułowań Kruczkowskiego (przypomnijmy je) „teatr socjalistyczny — to teatr wiel-

kich uczuć i dojrzałych, a zarazem śmiałych myśli, to atmosfera integracji wewnętrznej człowieka, głęboko naruszonej w epoce kapitalizmu. Jeśli nasz ludzki świat ma się dalej rozwijać, musimy ją odbudować tak, jak odbudowujemy miasta zniszczone przez wojnę. Teatr socjalistyczny — to szkoła solidarności człowieka z innymi ludźmi, to potężna siła przeżyć zbiorowych, oczyszczająca nas z cech i nawyków wyhodowanych w starym społeczeństwie, rządzonym przez wilcze prawa; to gorący przyjaciel i sprzymierzeniec ludzi pracy w ich codziennym trudzie tworzenia lepszego, sprawiedliwego i piękniejszego życia dla wszystkich".

(...) Teatr, przynoszący w sposób śmiały nowatorstwo treści socjalistycznej współczesności, musi — idziemy dalej za tokiem myśli i postulatów Kruczkowskiego — przeciwstawiać się tradycyjnej, nawet solidnej szkole realizmu, walczyć z muzealnym stosunkiem do klasyki, ze „zrutynizowaną wyobraźnią", odżywiać się tymi zagadnieniami, którymi „rzeczywiście ludzie w Polsce żyją — normalni ludzie, robotnicy, inżynierowie, nauczyciele, kolejarze oraz ich żony, ich rodziny".

Czyli, że i teatr, jego zbiorowość twórcza, musi — jak pisarz — posiadać własną „biografię wewnętrzną". Żyć intensywnie swoim czasem, jego procesem historycznym.

*Stanisław Witold Balicki*
„Nowa Kultura" 1962, nr 44



# Jeszcze o „Niemcach"

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 mechaniźmie wewnętrznym „funkcjonariuszy zbrodni", tym mechaniźmie, na którym hitlerowski imperializm grał swoje potworne imbroglio.

/.../ I otóż „Niemcy są ludźmi" znaczyło u mnie jako punkt wyjścia: 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 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 polityka, ale również ich wewnętrzne, „ludzkie" sprawy nie miały budzić w nas najwyższego zainteresowania i uwagi. Wojna i okupacja hitlerowska przybliżyły nam „problem niemiecki" tak okrutnie blisko, że „zainteresowanie" musiało przeobrazić się u wielu z nas w pasję, w pasję dociekań także nad 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 wykończeniu utworu, zostali po prostu „Niemcy".

/.../ 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 wy-

mowę. Sonnenbruchowie byli nie tylko na katedrach uniwersyteckich, pilnowali również pieców hutniczych i stali przy obrabiarkach. Tyle, że ci z katedr do swej postawy umieli dorabiać sobie „filozofię"...

/.../ Byłem zawsze i jestem z najwyższym szacunkiem dla bohaterstwa niemieckich antyfaszystów. Napisałem już przy innej okazji, że było to bohaterstwo najwyższej chyba miary, — właśnie dlatego, że byli to ludzie „samotni" w swoim sterroryzowanym społeczeństwie, bojownicy bez zaplecza. Trzeba było, doprawdy, największego hartu ducha, aby nie zwątpić i walczyć tam właśnie, w samym centrum potęgi wroga, u źródeł jego niszczycielskiej siły, między zbrodniczym, masowym fanatyzmem jednej — i głuchym bezwładem drugiej części własnego narodu.

/.../ To właśnie reprezentuje Joachim Peters 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 (myślę, że to jest temat raczej dla postępowych pisarzy niemieckich), lecz sztuką o braku ruchu oporu w Niemczech. 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.

/.../Z wszystkich niemal żywych i drukowanych głosów, które mnie doszły w Berlinie i z Berlina, mam prawo sądzić, że w znacznym stopniu udała mi się pewna — zamierzona — typizacja postaw niemieckich ery hitlerowskiej, postaw nie zwyrodnialców i tresowanych zbrodniarzy, lecz normalnych, zwykłych ludzi niemieckich. Osobiście byłem skłonny uważać za najbardziej znamienne w tym sensie dwie postacie na antypodach intelektu i kultury: profesora Sonnenbrucha z jednej i „prostego człowieka" Hoppego z drugiej strony. Pomiędzy 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: symbolizując tragizm i „odosobniony od własnego społeczeństwa" heroizm niemieckiego ruchu oporu — spełnia głównie rolę katalizatora zagęszczającego lub wyzwalającego treści wewnętrzne „tamtych".

Leon Kruczkowski
„Spotkania i konfrontacje"
Warszawa 1950

Premiera 12 września 1969 r.

## LEON KRUCZKOWSKI

# Sonnenbruchowie

## (NIEMCY)

Sztuka w trzech aktach

Układ tekstu: Józef Gruda

| | |
|---|---|
| Profesor Sonnenbruch | Bohdan A. Janiszewski |
| Berta, jego żona | Jadwiga Okońska |
| Ruth, ich córka | Danuta Chudzianka |
| Willi, ich syn | Henryk Giżycki / Henryk Talar |
| Liesel, wdowa po ich starszym synu | Jadwiga Lesiak |
| Joachim Peters | Wacław Ulewicz |
| Hoppe | Marian Nosek |
| Schultz | Cezariusz Chrapkiewicz |
| Juryś | Józef Chwiejczak |
| Pani Soerensen | Zofia Mirska |
| Marika | Olga Sitarska |
| Tourterelle | Zdzisław Relski |
| Fanchette | Barbara Sokołowska |
| Oficer Wehrmachtu | Wojciech Kostecki |
| Gefreiter | Henryk Giżycki / Henryk Talar |
| Antoni | Wincenty Wesołowski |
| Urzędnik policji | Roland Głowacki |
| Dziecko żydowskie | * * * |
| Heini | * * * |

Reżyseria: JÓZEF GRUDA

Scenografia: JAN BANUCHA

Asystent reżysera: Wacław Ulewicz

Inspicjent: Eustachy Kojałłowicz

Sufler: Eugeniusz Jarmuła

# Dylemat Kruczkowskiego

Kruczkowski nie pisał wiele. *Niemcy* (1949) były jego następnym utworem po *Odwetach*. Wobec stosunkowo wolnego tempa pracy autora, można powiedzieć: bezpośrednio następnym. Zaskakuje różnica efektu: po dramacie zdecydowanie słabym, sztuka znakomita.

Każdy, kto zechce poświęcić nieco czasu na analizę tekstów, zorientuje się jednak odrazu, że przeskok jakościwy nie wynika tu bynajmniej z usprawnienia warsztatu. *Niemcy* są na pewno lepiej od *Odwetów* „zrobionym" dramatem, nie ze wszystkim jednak lepiej — np. w konstrukcji szwankują mocno, co znalazło wyraz w przeróbce epilogu — i nie o tyle lepiej, by w tym kryło się wyjaśnienie przeskoku.

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 odpowiadał 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.

(...) Kruczkowski obierając temat utworu sięga raz jeszcze do swego przedwojennego doświadczenia pisarskiego, w szczególności do *Przygody z Vaterlandem*. Znów znajduje obiekt podatny jego metodom analizy. Znów mamy do czynienia ze zbiorowością o potwornej sile determinowania sytuacji i działań jednostkowych, zbiorowością niejako absolutną, jak tamto „całościowe" społeczeństwo. Ta zbiorowość (naród niemiecki pod władzą Hitlera) charakteryzuje postaci sceniczne natychmiast, bez żadnego wysiłku, bez sztucznych starań, bez psychologizowania. A płaszczyzna konfliktu? Tu doświadczenie przedwojenne ustaje, powtórzy się natomiast przeciwstawienie kategorii z *Odwetów*. Zbiorowość *Niemców*, swoją siłą determinacyjną pełni jednak odmienne funkcje: nie jest sama w utworze, przeciwstawiona przypadkowej jednostce lub czemuś spoza nawiasu, jest jedną z dwóch zbiorowości. Ta druga jest w utwór włączona w sposób bardzo specjalny: na scenie ma tylko swych wysłanników — postaci z okupowanych krajów, Petersa. Sama — jest na widowni. Drugą zbiorowością *Niemców* są Polacy ze swoją historią wojny, są — w szerszym sensie — narody okupowanej do niedawna Europy. I tu tkwi właśnie owo niepretekstowe znaczenie „niemieckości" w *Niemcach:* nie w analizie duszy niemieckiej, ale przeciwnie, w doświadczeniu historii polskiej i europejskiej.

Trudno nie wspomnieć, jak znakomicie buduje Kruczkowski potrzebne wiązadła pomiędzy dwiema zbiorowościami utworu, jak podkreśla niesamoistność i niesamowystarczalność „swoich" Niemców. Nie są to bowiem Niemcy jako tacy, Niemcy między sobą, ale Niemcy, na których się patrzy, z którymi się walczy, których się ocenia i których się — przynajmniej w intencji — uczy.

(...) Dzięki takiemu przeciwstawieniu kategorii zbiorowych Kruczkowski, nie rezygnując z charakterystyki wiodącej od cech zbiorowych do indywidualnych,

może wprawić swe zbiorowości w ruch, w wewnętrzną walkę, wyprowadzić ze sztywnego i abstrakcyjnego przeciwstawienia. Nie jest tu dla nas istotna analiza ściśle polityczna: czy autor-internacjonalista nie był zbytnim optymistą, jeśli chodzi o Niemców. Ważne jest to, że w przebiegu sztuki łamie, rozrywa zbiorowość niemiecką w sposób przekonywający, że, innymi słowy, napawa swą widownię poczuciem siły. W połączeniu z oczywistym poczuciem słuszności własnych racji nadaje to odbiorowi *Niemców* przemożny akcent optymizmu. I tutaj może uwaga natury pozaliterackiej. Naród polski miał od stulecia w stosunku do Niemców szczególny i szczególnie niszczycielski psychicznie kompleks. Mianowicie kompleks słuszności bezsilnej, kompleks historii — wiecznej krzywdzicielki. Spojrzenie na dzisiejszą sytą i pewną siebie NRF znów czyni go aktualnym. Utwór Kruczkowskiego, w którym dochodzi do głosu nie nienawiść, nie triumf silniejszych i nie zemsta słabszych, ale doskonale trafne połączenie poczucia słuszności, siły i zwycięstwa — odegrał i odgrywa ważką niewątpliwie rolę w leczeniu wspomnianego kompleksu. Stąd, jak sądzę, olbrzymie, niekoniunkturalne powodzenie sztuki.

Napisałem wyżej, że Kruczkowski w przebiegu akcji łamie i rozrywa zbiorowość niemiecką: jest to, rzecz jasna, proces równoznaczny z uruchomieniem niemieckich postaci dramatu i obdarzeniem ich możliwością wyboru. Rozpatrzmy go nieco bliżej: pojawiają się przy tym różne możliwości interpretacyjne, nie bez znaczenia dla dalszego rozwoju centralnej problematyki pisarza. Pytanie-miernik: czy postacie niemieckie istotnie uzyskują w przebiegu akcji możliwość wyboru? Czy zatem zbiorowość niemiecka łamie się i rozrywa przede wszystkim pod ciśnieniem z zewnątrz, atakowana i znienawidzona przez ową drugą zbiorowość widowni i historii, czy też przyczyna tkwi głównie w niejednorodności i sprzecznościach wewnętrznych samych Niemiec? W drugim przypadku znaczyłoby to, że zbiorowość niemiecka determinuje wprawdzie swoje postaci, ale determinuje je w sposób sprzeczny, a tym samym — dopuszcza do wyboru. Przypadek pierwszy równał by się niejako niedocieraniu bodźców determinujących do postaci, zerwaniu psychicznego kontaktu pod naporem przeciwnika.

Tak sformułowane pytanie, zaadresowane do historii, wydaje się trywialne: wiadomo, że działały obie serie przyczyn, że nakładały się na siebie i że żadnej nie sposób przypisać pierwszeństwa. Kierując jednak to samo pytanie pod adresem rzeczywistości scenicznej *Niemców* możemy dowiedzieć się czegoś istotnego: konstrukcja myślowa dramatu, jak już podkreślałem, posiada walor ogólniejszy, wiąże się z Kruczkowskiego wiedzą o świecie i ludziach, nie tylko o Niemczech Hitlera.

(...) W *Niemcach* ów nacisk zewnętrzy odgrywa niewątpliwie rolę olbrzymią. Działa na wszystkie bez wyjątku postaci niemieckie sztuki, aż po ową Liesel, która straciwszy dom i rodzinę, drżąc z lęku przed bombardowaniem, szaleje z nienawiści i strachu. Poza naciskiem zewnętrznym, wyzwalana przezeń, działa jednak również przyczyna druga, wewnętrzna dialektyka i sprzeczność zbiorowości niemieckiej. Taki typ zbiorowości pojawia się u Kruczkowskiego po raz pierwszy. Jest to po raz pierwszy zbiorowość, o którą nie tylko jednostka walczy z wrogiem zewnętrznym, lecz której musi bronić przed nią samą. Jest to również, po raz pierwszy, zbiorowość, którą można zdradzić z godnością. Implicite zatem pojawia się w twórczości Kruczkowskiego w nowej postaci zagadnienie wyboru i podejrzenie, że spoza krainy wszelkich podziałów promieniują ku ludzim wartości bezwzględne, do których zawsze trzeba się odwołać, gdy stoi przed nami człowiek. Wartości te mogą być stłamszone, odwołanie się 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*
(fragmenty artykułu — „Dialog" 1962, nr 12)

# Berlińska premiera

Na scenach niemieckich i — po opracowaniu udanej wersji filmowej tej sztuki — dla niemieckich widzów dramat Kruczkowskiego był znany pod tytułem *Die Sonnenbrucks*.

Pamiętam dobrze berlińską premierę *Niemców* (1949 r.) 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. Przeczuwano, 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.

(...) Sztuka Kruczkowskiego przemówiła tak silnie w latach powojennych i zrobiła takie wrażenie dlatego właśnie, że postaci z rodziny Sonnenbruchów były jednocześnie realne, umieszczone w dniu codziennym Niemiec okresu wojny — i reprezentatywne. Reprezentatywne wszakże nie w znaczeniu abstrakcyjnych symboli: reprezentowały po prostu określone postawy społeczne, typowe w Niemczech w latach między rokiem 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 przekonań 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 dramatopisarz jako pierwszy zobaczył i pokazał problem, który dziś publicystyka zachodnioniemiecka próbuje zbyć przy pomocy frazesu o „przeszłości, z którą niemożliwy jest rozrachunek".

*Hans Mayer*
*Kruczkowski i temat niemiecki*
„Dialog" 1962, nr 12

# Utwory Leona Kruczkowskiego

**„Młoty nad światem" zbiór — wierszy (1928)**

**„Kordian i cham" — powieść (1932)**

**„Kordian i cham" — przeróbka sceniczna (1935)**

**„Pawie pióra" — powieść (1935)**

**„Bohater naszych czasów" („Przygoda z Vaterlandem") — dramat satyryczny (1935)**

**„Sidła" — powieść (1937)**

**„Odwety" — dramat (1948)**

**„Niemcy" — dramat (1949)**

**„Juliusz i Ethel" — dramat (1954)**

**„Odwiedziny" — dramat (1955)**

**„Pierwszy dzień wolności" — dramat (1960)**

**„Śmierć gubernatora" — dramat (1961)**

**„Szkice z piekła uczciwych i inne opowiadania" (1963)**

**Wydawca: Państwowe Teatry Dramatyczne w Szczecinie**
**Redakcja programu: Teresa Worono i Jadwiga Adamowicz**

SZGraf. 2619. 2500+25 Z-4-1723

Kierownik techniczny
Roman Głaz

Kierownicy pracowni:

malarskiej
Michał Tuszyński

krawieckiej męskiej
Stanisław Kaczmarczyk

krawieckiej damskiej
Gertruda Madajczyk

perukarskiej
Maksymilian Rajter

ślusarskiej
Andrzej Zołotucho

stolarskiej
Florian Wolny

szewskiej
Kazimierz Rypiński

tapicerskiej
Władysław Jałowski

modystka
Romualda Hejmanowska

główny elektryk
Kazimierz Krzanowski

brygadier sceny
Mieczysław Witkowski

światło
Andrzej Olenderek

Cena zł 3.00