

LEON KRUCZKOWSKI

# NIEMCY



TEATR DRAMATYCZNY  
IM. ALEKSANDRA WĘGIERKI  
W BIAŁYMSTOKU

DYREKCJA  
I ADMINISTRACJA  
BIAŁYSTOK  
UL. ELEKTRYCZNA 12

Dyrektor  
TADEUSZ  
ALEKSANDROWICZ

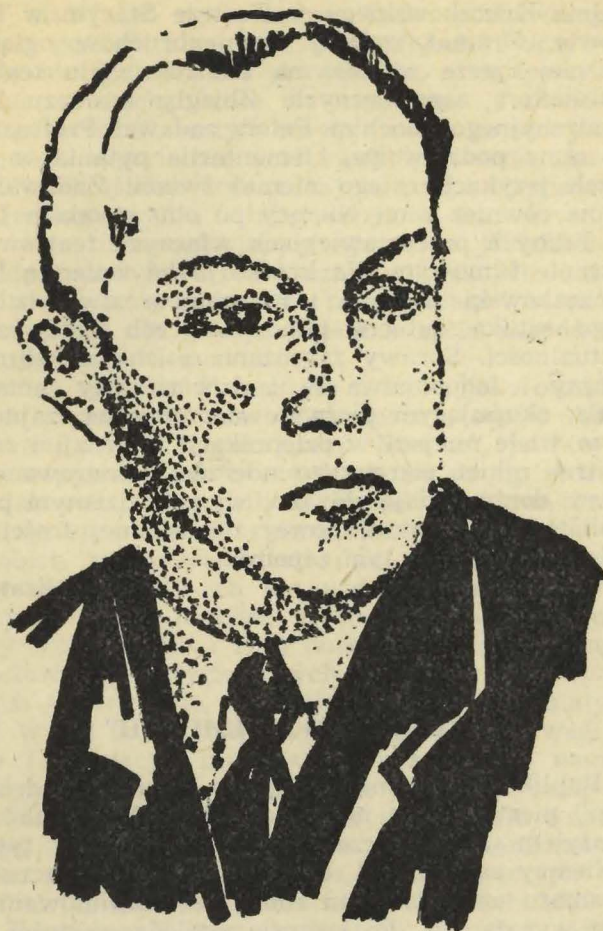
Wicedyrektor  
ds. administracyjnych  
ZDZISŁAW JAKUBOWSKI

Kierownik działu  
upowszechniania teatru  
ZBIGNIEW ZABIEGAJ

Telefony:

Centrala:  
415-990, 415-973, 415-966

Dyrekcja:  
416-267, 416-622  
DZIAŁ  
UPOWSZECHNIANIA  
TEATRU  
415-740



Leon Kruczkowski

35 lat temu odbyła się prapremiera „Niemców” Leona Kruczkowskiego w Teatrze Starym w Krakowie. Dramat rodziny Sonnenbruchów oglądały później rzesze widzów na scenach wielu teatrów polskich i zagranicznych. Zbiegły z obozu koncentracyjnego Joachim Peters zadawał Profesorowi te same podstawowe, elementarne pytania w różnych językach całego niemal świata. Zadawali je sobie również sami Niemcy po obu stronach Łaby w licznych przedstawieniach własnych teatrów i na ekranie filmowym. Na krótko przed śmiercią Leon Kruczkowski z żalem i niepokojem stwierdził, że jego sztuka nabiera ponownie cech najwyższej aktualności. Sprawy zagrożenia i śmierci, zbrojeń, wojny i ludobójstwa są i dziś niestety tematem dnia, okupującym pierwsze strony gazet, zajmującym wiele miejsc w dziennikach telewizji i radia. Ostrze rakiet pierwszego uderzenia skierowane na nasze domy nadają słowom, wypowiedzianym przez bohaterów dramatu, nowej złowróbniej treści. Nie wolno nam o tym zapominać.

**Realizatorzy**

## JESZCZE O „NIEMCACH”

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

„Niemcy są ludźmi” znaczyło u mnie, jako punkt wyjścia: spróbujmy — w literaturze — odejść od plakatowej wizji „szczekającego Niemca”, postawmy sobie pytanie: jak to się działo od strony ludzkiej? Jak oni „to” godzili ze swoim zwykłym, ludzkim życiem — tam w swoim Reichu, wśród swoich kobiet, rodziców, dzieci? Jak wyglądali sami między sobą, kiedy ich nie widziały nasze oczy? Niemcy są dużym narodem i mieszkają w centrum Europy. Zbyt często i zbyt dotkliwie wdzierali się (najdosłowniej) w życie innych narodów, aby również ich wewnętrzne, „ludzkie” sprawy nie miały budzić w nas najwyższego zainteresowania i uwagi. Wojna i okupacja hitlerowska przybliżyły nam „problem niemiecki” tak okrutnie blisko, że „zainteresowanie” musiało przeobrazić się u wielu z nas w pasję, w pasję dociękań także nad mechanizmem wewnętrznym tego wszystkiego, co nas dręczyło — fizycznie, politycznie i moralnie — w latach 1939-1945. Formuła „Niemcy są ludźmi” czytelna jest, mam nadzieję, dość wyraźnie w przesłankach mojej sztuki, niejako w jej przedtekście. Na karcie tytułowej, po ostatecznym ukończeniu utworu zostali po prostu „Niemcy”.

Ustalając taki właśnie ostateczny tytuł sztuki, zdawałem sobie sprawę z tego, że zakres pojęciowy słowa „Niemcy” jest znacznie szerszy od uściślo-

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

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

Nie moją rzeczą osądzać w jakim stopniu udało mi się pewna zamierzona typizacja postaw niemieckich ery hitlerowskiej demonstrowana na postaciach mojej sztuki. Osobiście byłbym skłonny uważać za najbardziej „reprezentatywne” w tym sensie dwie postacie: profesora Sonnenbrucha z jednej — i „prostego człowieka” Hoppego z drugiej strony. Pomędzy nimi dwoma mieści się, sędzę, dość duża skala odcieni zabarwiająca całą „zglaj-

szlachtowaną” lub wierną wobec hitlerizmu ogromną większość społeczeństwa Trzeciej Rzeszy. Antyfaszysta Peters należy do innego świata i ma w sztuce określoną funkcję: symbolizuje tragizm niemieckiego ruchu oporu, jego zaszczerłą samotność i brak „zaplecza”, spełnia głównie rolę katalizatora treści wewnętrznych „tamtych”.

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

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

Myślę, że wszystko to potrosze. Stawiając postać Ruth, nie zamierzałem celowo jej komplikować — dla efektów samej komplikacji — ale czułem, że nie podobna jej budować na jednym tylko, wyraźnym i świadomym motywie działania. W hitlerowskich Niemczech, w szczytowym okresie ich totalnego owdładnięcia społeczeństwem, dwie tylko były formy czynnego protestu: klasowa, politycznie ugruntowana, uparta i konsekwentna działalność antyfaszystowska, której bolesnym symbolem jest w mojej sztuce Joachim Peters — i indywidualne odruchy bezwiednego nieraz heroizmu jednostek, czasem zdawałoby się najmniej do tego predysponowanych. Mimo wszystko Ruth jest niezawodnie córką swego ojca — z jego wewnętrzną prawością, ale bez jego klerkowskiej filozofii, z dużą za to

własną witalnością i z tą szczególną, powiedziałbym „sportową” odwagą jaką miewają nieraz młode, piękne kobiety. Mimo wszystko, co mówi, jakby, dla zagłuszenia czegoś w sobie, o „mocnym życiu” i o tym, że „ja przecież nie robię nikomu nic złego” mimo to wszystko jest w niej (już od sceny „francuskiej” w pierwszym akcie) wzbierający skrycie bunt przeciw systemowi, opartemu na przemocy i strachu, przeciw ohydzie hitlerowskiej „Volksgemeinschaft”, przeciw nieludzkiemu „Kadavergehorsam” całego otoczenia, przeciw reżimowi śmierci.

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

Leon Kruczkowski  
(„Kućnica” nr 46 1949 r.)

W wersji niemieckiej grywano „Niemców” pod tytułem *Die Sonnenbruks*. Okoliczność właściwie małej wagi; nie sędzę bowiem, iżby ta zmiana tytułu mogła mieć istotne znaczenie dla kierunku tamtejszych inscenizacji czy wymowy ideowej przedstawień. Sama jednak możliwość takiego przesunięcia akcentu w tytule wydaje się symptomatyczna. Swoisty 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 „powodzi błota i krwi, barbarzyństwa i szaleństwa” — ów tedy model rodziny, przynależny bez reszty do kategorii formy, może tu zos-

tać 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, sprawa Niemców została rozegrana przede wszystkim na płaszczyźnie ocen moralnych, z których, niejako wtórnie, wynika dopiero jakaś diagnoza o typie ideologicznym. Przy takim ujęciu problemu formuła dramatu rodzinnego daje oczywiście znacznie lepsze wyniki.

Punktem wyjścia musi być rzeczywistość „niemieckiej Europy” w roku, powiedzmy, 1943: Niemcy w akcji, Niemcy w „terenie”. Trzy kolejne obrazy dramatyczne zwarte, doskonale napisane, bez jednej niemal zbędnej kwestii — to swoisty reportaż dramatyczny z owej „niemieckiej Europy”. Reportaż znakomity. Przydały się tu Kruczkowskiemu wcześniejsze, przedwojenne doświadczenia z „literaturą faktu”. Każdy z tych trzech obrazków pierwszego aktu jest sam dla siebie zamkniętą, spointowaną całością dramatyczną; wszystkie trzy są bezbłędną ekspozycją dramatu, uszeregowane przy tym na zasadzie stopniowania — stopniowego wgłębiania się w problem: od sytuacji elementarnych — prostych odruchów i reakcji Hoppego — do coraz bardziej złożonych i na swój sposób wyrafinowanych splotów psychologiczno-moralnych.

Drugi akt „Niemców” to dramat rodzinnej dezintegracji. Sonnenbruchowie w salonie i na urlopie, obcy i podzieleni na wrogie obozy, formalnie pojednani i doraźnie sklejeni jubileuszem dostojnego taty.

To sztuczne jubileuszowe spoiwo pryska gwałtownie z pojawieniem się Petersa. Trzeci akt należy do niego i jest już właściwie poza dramatem rodzinnym. Są to w efekcie dwa długie duety (Peters - Ruth, i Peters - Sonnenbruch), przedzielone krótką, sytuacyjną sceną zbiorową. Znowu owe „żeromskie” dysputy parami. Niestety, Peters i Ruth nie mają sobie jeszcze wiele do powiedzenia; „nastrojowość” tego duetu jest więc nużąco rozwlekła i watowana. Wbrew natomiast niektórym

TEATR DRAMATYCZNY IM. AL. WĘGIERKI W BIAŁYMSTOKU

Scena duża

LEON KRUCZKOWSKI

# N I E M C Y

Sztuka w 3 aktach

Obsada:

Profesor Sonnenbruch	TADEUSZ KOZŁOWSKI
Berta, jego żona	DAGNY ROSE
Ruth, ich córka	MAŁGORZATA ANDRZEJAK
Willi, ich syn	IRENA LIPCZYŃSKA (gościnnie)
Liesel, wdowa po ich starszym synu	PAWEŁ BINKOWSKI
Joachim Peters	GRAŻYNA JUCHNIEWICZ
Hoppe	ANDRZEJ REDWANS
Schultz	JERZY SIECH
Juryś	WIESŁAW OSTROWSKI
Pani Soerensen	FRANCISZEK UTKO
Marika	BARBARA ŁUKASZEWSKA
Tourterelle	MAŁGORZATA SZALIŃSKA (adeptka)
Fanchette	ANDRZEJ KAROLAK
Oficer Wehrmachtu	MAŁGORZATA ANDRZEJAK
Gefreiter	TADEUSZ GROCHOWSKI
Antoni	SŁAWOMIR OLSZEWSKI
I Urzędnik policyjny	CZESŁAW MEISSNER
II Urzędnik policyjny	MAREK MOROZ
	JÓZEF SAJDAK

Czas akcji: koniec września 1943 r.

Reżyseria

TADEUSZ KOZŁOWSKI

Scenografia

RYSZARD KUZYSZYN

Opracowanie muzyczne: GRAŻYNA KUKLIŃSKA

Kontrola tekstu: Małgorzata Szalińska

Przedstawienie prowadzi Bogdan Mancewicz

Sezon 1984/85

24 X

utartym opiniom nie jest wcale rozwlekły dialog Petersa z Sonnenbruchem. To generalne starcie racji moralnych i ideowych, mimo pewnej, chwilami, deklamacyjności Petersa, bilansuje przecież dramat w sposób tutaj konieczny.

Skądinąd przecież „Niemcy” są bodaj ściślej jeszcze niż „Odwety” powiązane z ibsenowskim modelem dramatu. Owe gęste, znaczące „międzyteksty” i pauzy drugiego aktu, milcząca Liesel i Hoppe z jabłkami — to „ibsenizm” najłatwiej czytelny. Postać Ruth, mimo jej całej psychologicznej współczesności jakoś przecież bliska, podobna jak wnuczka babciom z portretów owym Heddom i Norom — buntowniczym, niepokojącym, „zagadkowym”, nieobliczalnym — to już znacznie więcej. Ale najsubtelniej ibsenowskie jest to, że Ruth ginie naprawdę z winy ojca 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 wyrasta na koniec z całej tej złożonej i wielorodnej struktury jako istotna przecież miara dramatu, który pozostał czołową i reprezentatywną pozycją dramaturgii polskiej lat czterdziestych. Z dramatycznego więc najpierw reportażu, z modelu potem „rodziny reprezentatywnej”, z ideowej wreszcie dysputy i starcia partnerów twarzą w twarz — wyłania się nie tylko postać żywa i znamienna, ale i węzłowy dla tegoczesnej — niestety — kultury europejskiej i wiedzy o człowieczeństwie dylemat moralny i historyczny w ujęciu poniekąd „wzorcowym” na długie lata, a przecież jakże dalekim od schematu.

**Józef Kelera**

(„Kpiarze i moralści”

Wydawnictwo Literackie, Kraków 1966)

## „NIEMCY” LEONA KRUCZKOWSKIEGO

Paul Valery pisał po pierwszej wojnie światowej (Varietes II), że wielkie cnoty narodu niemieckiego jak pracowitość, zmysł porządku itd., itd., zawsze były nieszczęściem dla innych narodów. „Zawsze były nieszczęściem”, „zawsze” — znamy je dobrze, słowa z języka fatalistycznego, słowa i zdania, w jakich lubi się wypowiadać myślenie magiczne, czyli bez perspektyw, bez nadziei.

(...) Społeczeństwo polskie w ciągu niewielu ostatnich lat przeszło przez głębokie przeobrażenia nie tylko gospodarcze i społeczno-polityczne, ale i duchowe, i poznawcze. Zaczęło się orientować, gdzie mieszczą się zatrute źródła, które przeczarowały całe odłamy narodu niemieckiego w hordy „Amoklauferów”. „Niemcy zawsze”, „tacy są Niemcy” — stopniowo, nie bez trudu, otrząsamy się z tych formuł i zaklęć magicznych! Myślenie magiczne jest nie tylko fałszywe. Jest bez perspektyw i nadziei. Naród nasz, który musiał rozpocząć od nowa życie wśród ruin i zgliszcz, musiał wyteńczyć maksimum energii i rozumienia, ale też i wyteńczyć słuch na głos nadziei — „ptaka śpiewającego wśród ciemności”.

I tak oto sprawa niemiecka z fatalistycznie-rasowej, z psychologicznej czy eschatologicznej wykrystalizuje się w zagadnienie poznawczo-polityczne. Tak narasta u nas coraz bardziej neodparta potrzeba dokładnego zrozumienia, i nie tylko zrozumienia, ale i wszechstronnego poznania, i nie tylko poznania, ale i konkretnego unaocznienia sobie, jak to się stało i jak do tego doszło, jak to było możliwe i jak to się działo, że w światłym i ucywilizowanym wieku XX stare ucywilizowane społeczeństwo, które obok wad i obciążeń historycznych szczyci się niepospolitymi zaletami i osiągnięciami spośród najwyższych w dziejach kultury, jak to ucywilizowane społeczeństwo, jak ludzie tego społeczeństwa stali się sprawcami, narzędziem, a w najlepszych razach choćby tylko użytkownikami zbrodni, najgorszej z tych, które zna historia.

Z tej neodpartej potrzeby rozumienia wyrosła

sztuka Leona Kruczkowskiego. Że ta potrzeba jest u nas ogólna, niech świadczy i to, że równocześnie z Kruczkowskim, bez żadnej zmywy, analogiczne próby podjęli inni pisarze polscy, m.in. autor tych słów, który od roku pracuje nad powieścią na podobny temat.

Leon Kruczkowski jest autorem kilku znakomych powieści, w których z precyzją anatoma obnażał strukturę i schorzenia polskiego społeczeństwa. W sztuce „Niemcy” nie zamierzał, rzecz jasna, objąć całokształtu zagadnienia hitleryzmu. Nie na samej też zbrodni skupił swoją uwagę — zbrodnia jest raz na zawsze dana, ujawniona, wiadoma, o niej relacjonuje w skrócie akt pierwszy, niby chór tragedii antycznej w bardzo współczesnym ujęciu — chwilami z zastanawiającą siłą dramatyczną, jak choćby w tej paraleli dziesięcioletniego dziecka żydowskiego i niemieckiego i jabłek, które jedno i drugie dostaje. Nie skupia też autor uwagi na zbrodniarzach i sadystach — ci są tylko zamarkowani, aby demonstrować rzeczywistość, w której rozgrywał się problem profesora Sonnenbrucha. Któż to jest profesor Sonnenbruch? Mówiąc z prosta i z gruba, jest to fachowiec, który całe życie pracował rzetelnie i dbał o to, aby osobiście zachować „czyste ręce” — poza tym reszta go „nie dotyczy”, a w każdym razie nie zależy od niego.

W istocie dla pisarza, w szczególności dla dramaturga — sadysta, zбочeniec, morderca nie jest zagadką. Do takich zagadek historia i literatura od wieków dorabiała klucze czy wytrychy. Natomiast naprawdę niepokojące dla naszego rozumienia jest to, jak to się działo, że miliony ludzi, którzy mieli lub mniemają, że mieli prawo uważać siebie za ludzi przyzwoitych, w ciągu tylu lat współdziałały z sadystami i mordercami.

Nie sądźmy, że osoba i problem Sonnenbrucha jest marginesowy lub podrzędny. Dziś wiemy przecież, że to nie brunatne i czarne szturmówki stanowią siłę Hitlera, ale właśnie miliony i miliony „pryzwoitych ludzi”, lojalnych fachowców, inżynierów, robotników, uczonych, urzędników, którzy swoją codzienną pilną i rzetelną pracą podtrzy-

mywali istnienie reżimu. Bez nich nie przetrzymałby on zapewne pierwszego wstrząsu. Większość „szła razem”, wielu było przeciwnych, ale wszyscy dla niego pracowali. Jeżeli nie byli kierowcami wozu historii, to byli kołami, na których się ona toczyła ku swoim występny i obłąkanym celom i które gruchotały kości milionów ludzi będących na drodze. Ich błędy rozumowania, ich *Kadawergehorsam*, ich tchórzostwo i oportunizm były istotnym warunkiem funkcjonowania gazowych komór i pieców krematoryjnych.

Profesor Sonnenbruch ze sztuki Kruczkowskiego jest wysublimowanym, optymalnym ich reprezentantem. Nie tracąc nic ze swojej indywidualnej prawdy, jest typem dostatecznie reprezentacyjnym, aby stać się nazwą zbiorową.

„Jestem uczciwym Niemcem” — mówi o sobie, odsuwając butelkę ulubionego koniaku Henessy, ponieważ córka przywiozła ją „stamtąd”, z terenów okupowanych. „Nie chcę mieć z tym wszystkim nic wspólnego”. Ale gdy trzeba nazwać rzeczy po imieniu, gada o „nieposkromionych nadziejach i znikomości faktów”. Gdy mowa o jego myślach, o tym, że gdyby ludzie znali jego myśli... — „Mam je wyłącznie dla siebie. Przyzwyczailem się wystarczać sam sobie. Stać mnie na to”. A gdzie indziej: „Moja samotność! Jestem dumny z mojej samotności. Jest to samotność człowieka, który chce, który musi przetrwać! Ocalić w sobie wszystko to, co dziś sponiewierane, wypędzone z naszego życia”. Kiedy Joachim, zbieg z KZ, zarzuca profesorowi, że swoją owocną pracą nad metodami transplantacji tkanek pomaga wydatnie armii Hitlera, profesor nie odwołuje się do tak rozpowszechnionego w podobnych okolicznościach oportunistycznego argumentu, że jest wojna i trzeba bądź co bądź spełniać „obowiązek patriotyczny”, on sięga wyżej: „Cóż mógłbym robić innego? Nauka jest jak obrót ziemi, nie ustaje nigdy!” Co za trafny i głęboki wybór motywacji! „Tamto” jest polityką, nikczemnością, a to jest nauką. Jego praca naukowa nad metodami transplantacji tkanek nie może ustać, jak nie może ustać obrót ziemi. Podobnie jak



praca innych Sonnenbruchów — nad udoskonaleniem raketowych pocisków, jak praca inżynierów fachowców nad usprawnieniem komór gazowych i palenisk w piecach Oświęcimia. „Tamto” jest reżimem, polityką, a oto jest mój zawód inżyniera, tokarza, sędziego, kalkulatora, dowódcy batalionu. Oddzielność nauki, oddzielność i nieodpowiedzialność mojej pracy, mojego fachu, oddzielność mojej osobistej odpowiedzialności moralnej (w najlepszym razie) za siebie samego, wyłącznie za siebie (bo nawet nie za dzieci swoje, na które zgoła nie staram się wpłynąć).

Sztuka Kruczkowskiego powstała nie tylko z nieodpartej potrzeby zrozumienia. Powstała z gniewu i z pasji moralnej. Jest żarliwym apelem do niemieckich Sonnenbruchów, do Sonnenbruchów wszystkich narodów: zbudźcie się! Przejrzyjcie! Przejrzyjcie, zanim nowa straszna próba rzuci wam w oczy fałsz waszej postawy, waszą winę nie do odkupienia! Bo wtedy będzie za późno.

**Aleksander Wat**  
(„Odrodzenie” 1949, nr 44)

Polska najdotkliwiej odczuła na własnej skórze, czym jest wojna, nazizm, obozy koncentracyjne. Przysłała nam film „Ostatni Etap”, dający okropną, wstrząsającą prawdę. Film ten musiał być nakręcony. Nie można i nie wolno było przemilczeć tej prawdy. Film jest oskarżeniem, dokumentem, wybuchem. Co innego sztuka o Sonnenbruchach. Po oskarżeniu, któremu poświęcone są pierwsze trzy obrazy, autor usiłuje dotrzeć do rdzenia. Jak wyglądali ludzie, którzy mieszkali w hitlerowskich Niemczech w owym czasie? Jak się to mogło stać?

Wraz z Joachimem, Polak Kruczkowski pyta i szuka: co pozostało z owych innych Niemiec, do czego my (Polacy) możemy tu nawiązać? Przełamano krzyk „ostatniego etapu”, a nawet ciszę po tym krzyku. Musieliśmy czekać na tę chwilę. Czy ktoś z nas przeżył tę pauzę po krzyku, któryśmy słyszeli? Pozwólcie więc nam zacząć, a mosty są i my je znajdziemy.

**Bodo Scheykowsky**  
(„Start”, 21 X 1949 r.)

Powiedzmy zaraz na wstępie: w Teatrze Kameralnym ujrzeliśmy po raz pierwszy sztukę, która w sposób dla wszystkich dostępny i trafny mówi o sytuacji w Niemczech za hitlerowców. A aktualną tę sztukę napisał Polak! Napisał zupełnie bez uczucia nienawiści, ale też bez jakichkolwiek upiększeń! Tak a nie inaczej było i jest u nas. Kruczkowski widzi też jedyną możliwą drogę uzdrowienia, drogę do nowego życia: jest nią przyjaźń, współpraca ze wszystkimi postępowymi siłami świata, walka o pokój.

**Konrad Stauffen**  
(„Tribune”, 1 XI 1949 r.)

Kruczkowski potrafił nam dać najlepszą, jak dotychczas, sztukę osnutą na tematyce wojny i okresu powojennego.

(„Vorwärts”, 31 X 1949 r.)

Szlachetna sztuka, która nie tylko usiłuje być sprawiedliwa w stosunku do Niemców, ale jest wobec nich sprawiedliwa. Nie okazuje żadnego śladu nienawiści czy choćby odrazy, lecz pokazuje jedynie nazistów, zwolenników i przeciwników, jak ich znaliśmy i znamy. Łotrem jest właściwie tylko SS-man Willi Sonnenbruck, oprócz niego, jego szwagierki i jego matki (jednej z tych znanych czcicielek bożków), wszyscy inni zaplątani w brutalności nazich, działają pod przymusem i nie pozwalają sercu umilknąć. Jest wątpliwe, czy któryś Niemiec wydałby tak łagodny i wyrozumiały wyrok o Niemcach, jak Kruczkowski w swoim utworze, zwłaszcza gdyby, jak autor, sam poznał zbrodnie nazistów.

**Kurt Zieliński**  
(„Das Theater”, 15 XI 1949 r.)

Fragmenty recenzji, które ukazały się w prasie NRD po premierze „Niemców” w Deutsches Teater w Berlinie w 1949 r.

Kierownik techniczny  
**WIKTOR PIÓRKOWSKI**

Z-ca kierownika technicznego  
**MIROŚLAW CYBULKO**

Główny brygadier  
**JÓZEF KLIM**

Brygadier sceny  
**MARIAN DROZDOWSKI**

Kierownicy pracowni:

Krawieckiej damskiej  
**MARIA BROŻ**

Krawieckiej męskiej  
**MIECZYŚLAW NEWEL**

Stolarskiej  
**JERZY RYBNIK**

Fryzjersko-perukarskiej  
**ANTONINA PAWLUCZUK**

Elektrycznej  
**ZDZISŁAW TOMASZEWSKI**

Akustycznej  
Inż. **LESZEK KALISZEWSKI**

Wydawca:  
TEATR DRAMATYCZNY IM. AL. WĘGIERKI  
W BIAŁYMSTOKU

Redakcja i korekta  
LECH PIOTROWSKI

Opracowanie graficzne  
IWONNA BOROWIK

Rysunek na okładce  
HENRYK WILK

**Egzemplarz bezpłatny**

**CENA 15 ZŁ**