

## »Niemcy« ze zmienionym epilogiem

1

Leon Kruczkowski należy do tych pisarzy, których twórczość potwierdza konieczność jak najbliższej współpracy autora dramatycznego z teatrem. Dlatego „emocje” podróży z Warszawy do Szczecina na premierę „Niemców” (ze zmienionym epilogiem) nasunęły sporo myśli, które miały znaleźć potwierdzenie w nowej realizacji tej sztuki.

W przedziałach rozmawiano nie tylko o pogodzie, jednym z wielu tematów, poruszonych w przypadkowym gronie czterech współpasażerów „sypanego” były również wrażenia ze sztuki, którą po raz trzeci miałem obejrzeć w Szczecinie.

— „Obiektywnie, sztuka warta jest reklamy, jaką jej robią w prasie — stwierdził apodyktycznym tonem obywatel w średnim wieku i pyjanie, przypominającej obozowy pasiak (zdaje się jakiś inspektor z Ministerstwa Handlu Zagranicznego). Mocna i nawet sensacyjna. Tyle, że pisana „na zagranicę”. My, panie, znamy innych Niemców. Ale grana była pierwszorzędnie. Sami filmowi artyści. Zwłaszcza Barszczewska znakomita była w roli „tej Niemki”.

Drugi rozmówca widział „Niemców” w Krakowie. Jemu również „podało się”, chociaż uważa sztukę za „ponurą”. Nlestety, w Krakowie nie było „filmowych artystów”, dlatego grali gorzej, z wyjątkiem Jaroszewskiej, która wystąpiła „przebrana” za matkę i Konrada w roli „tego Żyda”.

Sluchając tych „opinii” zarzuciłem początkowy zamiar przyłączenia się do rozmowy. Zbyt wiele nerwów kosztowałoby tłumaczenie im, że Kruczkowski nie pisał „Niemców” na eksport (mimo berlińskiej prapremiery), że Barszczewska „nie grała „tej Niemki” i, że Joachim Peters nie jest Żydem. Postanowiłem jednak treść rozmowy zanotować jako *curiosum*, jako przykład typowy dla mieszczańskiej interpretacji zjawisk kulturalnych o zdecydowanie postępowym obliczu.

2

Natomiast prawdziwe emocje rozpoczęły się w Szczecinie, okazało się bowiem, że premiera „Niemców” uzależniona jest od ukończenia budowy nowej sceny, stanowiącej — pod nazwą „Teatru Współczesnego” — filię Państwowego Teatru Polskiego. Dla ogarnięcia kroniki budowy tego teatru jednym, ale rozumiejącym emocjonalną wymowę cyfr i faktów spojrzeniem, należy posłużyć się „warszawskimi okularami”. Praca, która według przyjętych w budownictwie norm powinna była trwać około 8 miesięcy, została wykonana przez załogę SPB w 8 tygodni i 2 dni. Większość robotników przekroczyła 200 proc. normy, żaden z nich nie zszedł poniżej 150-ciu proc. Istotę ich walki z czasem określał wstęp do „programu teatralnego”: „...Ludźmi, których nazwiska powinny otwierać dziesięć spektakli są robotnicy — w okolicznościach naprawdę niezwykłych dźwignęli oni nowy teatr. W ciągu 8-mią tygodni, które obejmują jego narodziny, dali oni, prowadzeni przez aktywny partyjny, piękny wzór dyscypliny i tempa nie ustającej ani na chwilę pracy. Od momentu rozpoczęcia robót, aż po czas ich ukończenia nie było w tej pracy przerwy. Robota na trzy zmiany, to nie nowina — ale fakt, że trwała ona w ciągu świąt, ma swoją specjalną wymowę...”

„Wszystkie oklaski jakie usłyszysz ta sala przez lata będą nieświadomą często podzięką za ten właśnie robotniczy trud...”

Istotnie, nazwiska robotników: Waraksa (345 proc. normy), Kurowskiego (340 proc.), Zgorzelaka (272 proc.), Maślanki, Jezierskiego, Kazimierskiej, Nalepy, Bujkowskiego i innych, którzy przyczynili się do punktualnego (co do minuty) przekazania teatru zespołowi artystycznemu, powinny również stwierdzać sprawozdanie z premiery „Niemców”. Teatr Współczesny, jest bowiem jedną z piękniejszych placówek teatralnych w kraju.

3

Przytoczona poprzednio „rozmowa podsłuchana” może stanowić paradygmaty, nieco, ale trafny przykład dowolności, z jaką nie tylko publiczność, lecz także reżyserzy, aktorzy i nawet krytycy interpretują zdawałoby się proste i jak najbardziej komunikatywne (w sensie nie tylko teatralnym) sprawy, które autor „Niemców” porusza poza głównym dramatem profesora Sonnenbrucha, dochodzącym do punktu kulminacyjnego podczas jego rozmowy z Joachimem Petersem w III akcie. Dowolność tę uzasadnia — jak sądzę — różnorodność środków dramatycznych, zastosowanych w jednym utworze: od migawkowego, opisowo-sprawozdawczego charakteru pierwszego aktu, przez dwa dalsze, cpierające rozwój akcji przede wszystkim na motywacji psychologicznej, do potraktowanego szkicowo epilogu (na którym nb. można zbudować fabułę nowej sztuki).

Dramat profesora Sonnenbrucha narasta w nim samym. Wówczas nie ma już na scenie żadnej z tych osób, które poprzednio poznaliśmy w działaniu. Mogłoby się wydawać, że ci wszyscy ludzie, cała rodzina Sonnenbruchów i Hoppe z synem, odegrali już swoją rolę do końca i dalsze ich losy powinny być zupełnie obojętne. Utrzymuje się jedynie pełna współczucia ciekawość dla dalszych losów Ruth. Tymczasem ostatni, dramatyczny i pełen napięcia dialog między profesorem i Petersem (mimo dłużym jakiej tej scenie zarzucano, tak jakby można w niej było powiedzieć mniej niż zostało powiedziane) podnosi moralny ton konfliktów oraz komentuje ich wyraz polityczny. W czasie tej decydującej dla dalszych losów profesora Sonnenbrucha dyskusji przestają być również obojętne dalsze losy innych Niemców, zwłaszcza Liesel i Willi’ego. Gdyby autor zostawił sztukę bez epilogu, kaząc „resztę” dopowiedzieć wyobraźni widza, ocenił *dramatis personae* za ich czyny i wymierzył im sprawiedliwość — wówczas ów „sąd wyobraźni” tylko Ruth i może profesora Sonnenbrucha uwolniłby od winy i lary. Jednak rzeczywistość jest inna, innymi kryteriami operują sądy denazyfikacyjne, w zachodnich teatrach Niemiec.

Dlatego potrzebny był epilog, w którym poznajemy przemienionego już profesora Sonnenbrucha, komentującego poprzednie zdarzenia argumentami politycznymi. Człowiek, którego zawiódł „instynkt moralny”, nauczył się oceniać życie miarą rozumem, dzięki czemu znajduje w sobie dość sił na wyrzucenie własnego syna za drzwi. Ten gest jest tak rzetelny i zrozumiały, że nie mamy powodu nie wierzyć słowom Sonnenbrucha, świadczącym o przemianie, jaka w nim zaszła. Uzasadnioną wątpliwość budzi jedynie jego zapewnienie, że „nie czuje się emerytem”. Zdawał sobie z tego sprawę autor,

skoro po czwartej — po Krakowie, Warszawie i Wrocławiu — szczecińskiej premierze swojej sztuki wprowadził małą, ale w dużym stopniu rozszerzającą tę wątpliwość zmianę. Polega ona na pokazaniu w epilogu przedstawiciela niemieckiej młodzieży demokratycznej, pokolenia świeżego, nie zatrutego jadem hitlerizmu, które powinno nabierać coraz więcej siły, decydującej o odrodzeniu Niemiec w szczerze demokratycznym duchu. Nową postacią epilogu znamy z krótkiej sceny II aktu — jest nią Heini, syn Hoppego.

Początkowe zdania poprawionego epilogu nawiązują tylko, uprzedzają tę zmianę, której ciężar umieszczony został na samym końcu, w dopisanej ostatniej scenie:

„Hoppe: Przepraszam, panie profesorze, mój Heini kręcił się tu po korytarzu. Natarłem mu uszów, bo przecież powinien teraz siedzieć w laboratorium, ale — powiada — chciałby dwa słowa z panem profesorem w sprawie tego egzaminu. Pan profesor psuje go swoją dobrocią...”

Dalszy ciąg odbywa się jak w pierwszej redakcji, dopiero w ostatniej scenie, w której profesor podpisuje akt rezygnacji z katedry, zjawia się Heini. Słyszy i rozumie decyzję profesora.

Oto nowe zakończenie: „Sonnenbruch: (wyprowadzany z biurkiem odprowadza Beneckiego oczyma, nagle spostrzega obok drzwi pod ścianą Heini’ego, twarz mu się powoli zmieniła, rozjaśnia).

Heini: (machinalnie przechodzi kilka kroków, przestraszcza i mieszanie w oczach).

Sonnenbruch: (z uśmiechem): Heini? (idzie ku niemu). Widzę po twojej minie, że słyszałeś... (staje przy nim, kładzie mu dłoń na ramieniu). Głowa do góry, mój chłopcze! Nie wolno zatrzymywać się w polowie drogi. Wyjaśnij mi sytuację — i będziemy robić swoje. Tak, będziemy robić swoje! (z nagłym wzruszeniem przyciska go do piersi, sam równocześnie jakby krzepnął i odpałdował nowe siły w tym uścisku).“

Jak widzimy ta niezachowana, oparta raczej na „podtekście” niż na tekście poprawka dopełnia ideologicznej wymowy problemu „Niemców” i osobistego konfliktu profesora Sonnenbrucha. Co więcej, konflikt „człowieka samotnego”, który przegrał walkę o swoje „azylum” zyskuje szerszą, bardziej uzasadnioną perspektywę społeczną.

4

Udział Teatru w wydobyciu pewnych szczególnych rysów sztuki Kruczkowskiego (a zatarciu innych) wyjaśnia zestawienie krakowskiej (Bronisław Dąbrowski) i warszawskiej (Erwin Axer) inscenizacji, w których dwie różne metody realizacji scenicznej inaczej nasświetlają problematykę utworu — ze szczecińskim debiutem reżyserskim Jana Perza. Dwa pierwsze wypadki są przykładem świadomego zastosowania rozmaitych środków teatralnych dla komplikowania albo upraszczania wymowy faktów. Reżyser szczeciński przedstawił przystąpił do pracy nad tą trudną sztuką z o wiele uboższym zasobem środków i z nierównym zespołem aktorskim. Dlatego inscenizacja w teatrze szczeciń-

skim grzeszyła miejscami nieporadnością.

Przełamanie epilogu przez Axera miało zdaje się jedną tylko zaletę: od pierwszej chwili wprowadziło profesora Sonnenbrucha jako główną osobę dramatu. W inscenizacji Dąbrowskiego profesor jest jednym ze środowiska, jednym z Sonnenbruchów, którego istotną rolę wydobywa dopiero epilog. W Szczecinie profesor Sonnenbruch był postacią pierwszoplanową dzięki „niezwykłej, pełnej, temperamentu” grze Stanisława Brylińskiego. Axer złożył ciężar przedstawienia przede wszystkim na barki aktorów, którzy na ogół wygrali wszystkie subtelności dialogu. Dąbrowski starał się aktorem uprościć zadanie przez bardzo wyraźny układ sytuacji, albo wprost przez efekty zewnętrzne, pozwalające wydobyć właściwe akcenty środkami technicznymi, lub odpowiednim zastosowaniem rekwiizytów. Młody reżyser Perz, jakby zapominał o rekwiizytach (może to wina premierowej gorączki), gubili mu się nawet tak proste motywy sztuki, jak jabłko ofiarowane Chaimkowi i melodia przewijająca się przez migawkowe obrazy I aktu. Można powiedzieć, przedstawienie bez żadnych efektów, ale też — i tę wartość należy podkreślić — bez najmniejszego efekciarstwa.

W krakowskim przedstawieniu na pierwszy plan wysuwa się charakter środowiska, dzięki czemu mocne wrażenie wprowadza dysonans, spowodowany wejściem Petersa. Zyskuje też na takim ujęciu III akt, a zwłaszcza decydująca rozmowa Petersa z profesorem, w której kapitulacja fałszywych argumentów wobec ideowej prawdy nie powinna budzić najmniejszej wątpliwości. Z rozmowy tej profesor musi wyjść całkowicie zdruzgotany: Peters urasta do wielkości symbolu. Inscenizacja Dąbrowskiego jest pod tym względem wzorowa. Ale co ciekawsze w przedstawieniu szczecińskim — chyba dzięki intuicji aktorów — przeprowadzenie III aktu było zadziwiająco trafne.

Najlepiej wykonania aktorskie znalazły w Szczecinie trzy główne role: profesor Sonnenbruch, Joachim Peters i Ruth.

Stanisław Bryliński jako profesor Sonnenbruch wydobyl z roli akcenty charakterystyczne, mniej zwracając uwagi na jej wewnętrzny nurt intelektualny, wiodący go do szkodliwej i brzemiennej w skutki izolacji. Wyjątkowo sugestywny w roli Petersa Wiktor Grotowicz był zarazem może najbliższy z dotychczas oglądanych kreacji tego typu postaci. Nową interpretację Ruth dała Maria Malicka. W tym ujęciu trudno docepnie Ruth jakąś „filozoficzną łatkę” w rodzaju „nietzscheizmu”, „egzystencjalizmu”, albo przeciwnie „heroizmu”. I słusznie. „Filozofii” mocnych przeżyć, reprezentowanej przez Ruth, nie można brać zbyt poważnie, tak jak nie bierzemy poważnie frazeologicznej Tourterelle’a wyjątkowej truzimem: „słońce śmieci dla wszystkich”. W interpretacji Malickiej „mocne przeżycia”, to u Ruth tylko słowa, pokrywające wewnętrzny, głęboko ukryty bunt wobec koszmarnie rzeczywistości, bunt człowieka ulepionego z dobrej gliny. Nic nie zmienia faktu, że Ruth ginie dla wielkiej sprawy. Ginie, ponieważ nie zawiódł jej „instynkt moralny”. Również Berta w interpretacji Burskiej stanowi aktorkę silną pozycję przedstawienia.

Inni na próżno oczekiwali pomocy reżysera, któremu z kolei w najmniejszym stopniu nie pomógł scenograf.

Bogdan Butrynczuk