

rzadzali niemalymi siłami. Nawet ówczesny wicekanclerz Blücher miał się w sierpniu 1952 r. wyrazić, że gdyby był szefem rządu, popierałby raczej koncepcję Hertsla i innych szermierzy polityki proarabskiej („Der Spiegel”, 13/1959, s. 18).

Zwyciężyła jednak koncepcja Adenauera, a tym samym walka Stracka o swą rehabilitację była utrudniona. Śledztwo w tej sprawie trwało 6 lat (FAZ z 30 4 1959). Federalne ministerstwo spraw zagranicznych, kierowane wówczas przez Hallsteina, starało się także usunąć z NRF referenta prasowego konsulatu egipskiego we Frankfurcie n/M Galala, na którego informacji opierała się kampania przeciw Strackowi. Gdy wreszcie wniesiono oskarżenie do sądu, gabinet federalny powziął z inicjatywy Adenauera uchwałę stwierdzającą, że Hallstein i Blankenhorn działali zgodnie ze swymi obowiązkami. („Der Spiegel”, nr 18/1959, s. 17).

Sąd okręgowy w Bonn nie podzielił wszakże tego zdania, podkreślając w swym wyroku, że nikt, nawet dyplomata czy mąż stanu, nie może stosować w życiu podwójnej moralności, innej na użytek prywatny, a innej w służbie państwowej.

Dla charakterystyki stanowiska Adenauera znamienity jest fakt, że nie zawahał się on wysunąć Blankenhorna w roku ubiegłym, a więc w końcowym stadium toczącego się śledztwa, na stanowisko ambasadora NRF w Paryżu, co było krokiem bardzo ryzykownym, chociażby z punktu widzenia zwyczajów dyplomatycznych. W tych warunkach wyrok sądu okręgowego w Bonn jest także poważnym ciosem w autorytet obecnego kanclerza.

W prasie zachodniemieckiej przypisuje się fakt, iż sprawa Stracka zakończyła się postępowaniem sądowym, także temu, że na wytoczeniu procesu zależało krajowemu rządowi Północnej Nadrenii-Westfalii, który ma być krytycznie nastawiony wobec kół rządowych w Bonn.

Blankenhorn zaraz po ogłoszeniu wyroku, od którego zapowiedział zresztą rezygnację, poprosił o urlop i jest rzeczą więcej niż prawdopodobną, że rząd zachodniemiecki będzie zmuszony zamianować nowego ambasadora we Francji. Utrzymywanie bowiem na tym stanowisku skompromitowanego i skazanego w pierwszej instancji dyplomaty byłoby wysoce nietaktowne wobec Republiki Francuskiej.

Hallstein udał się natomiast niezwłocznie po zakończeniu procesu do Brukseli, gdzie podjął urzędowanie jako prezes Europejskiej Wspólnoty Gospodarczej.

Podniosły się wszakże w prasie niemieckiej i zachodnioeuropejskiej głosy, w których krytykowano fakt, że obaj oskarżeni nie zostali odwołani z zajmowanych stanowisk. Według „Frankfurter Rundschau” z 3. 5. 1959 partia socjaldemokratyczna uważa to za skandal na miarę europejską, a gazeta holenderska „Elsevier” z 4. 5. 1959 zażądała otwarcie dymisji Hallsteina. „Der Spiegel” przytacza też (nr 18/1959) słowa tegoż Hallsteina, który miał się kiedyś wyrazić, że dyplomata, jeżeli wywołał sensację swą osobą lub postępowaniem, podać się winien do dymisji bez względu na to, czy stało się to z jego własnej winy.

Tak więc nie jest wykluczone, że proces dyptomatów bońskich pociągnie za sobą jeszcze dalsze skutki.

Lech Janicki

O ROZWOJU TEATRU SOCJALISTYCZNEGO W NIEMIECKIEJ REPUBLICE DEMOKRATYCZNEJ

Rozwój teatru w NRD jest odbiciem ogólnych przemian społeczno-ekonomicznych, jakie zaszły w tym kraju w ciągu dziesięciu lat powojennych. Jak czytamy w „Jahrbuch der Deutschen Demokratischen Republik” na r. 1956, teatry stały się teatrami ludowymi. Masy ludowe wypełniły nie tylko widownie, lecz objęły je w posiadanie w dosłownym tego słowa znaczeniu. Przez aktywny udział w pracy

teatru, dyskusje, konferencje rady widzów i kółka teatrofilskie masy wpływają na rozwój sztuki teatralnej.

Punktem szczytowym rozwoju teatru było w r. 1955 otwarcie Opery Państwowej w Berlinie i uroczystości związane z 150-leciem urodzin Fryderyka Schillera. Z tej okazji po raz pierwszy nawiązano współpracę z teatrami NRF.

Od r. 1955 rozwinięto współpracę i wymianę kulturalną z zagranicą. *Berliner Ensemble* wystawił „Kaukaskie koło kredowe” (*Der Kaukasische Kreidekreis*) Brechta na Festiwalu Paryskim, potem nastąpiła wizyta tegoż teatru w Londynie (1956) i Opery Komicznej w Pradze (1956).

W celu doskonalenia pracy teatrów ministerstwo zorganizowało w r. 1956 szereg kursów doskonalących dla reżyserów, kierowników literackich, baletmistrzów oraz klasy nauki tańca przy teatrach w Dreźnie i Lipsku. Zorganizowano także 8-tygodniowe kursy dla pracowników technicznych.

Najważniejszym wydarzeniem w życiu teatralnym w r. 1957 było wystawienie „Życia Galileusza” (*Leben des Galileo Galilei*), Brechta w Berlinie i Dreźnie. Dla uczczenia 40-rocznicy Rewolucji Październikowej wystawiono sztuki wybitnych pisarzy socjalistycznych, np. „Storm” Billa-Bielocerkowskiego (*Deutsches Theater*) i „10 Tage, die die Welt erschütterten” Johna Reeda (*Volksbühne*); w Lipsku wystawiono „Zareczyny w klasztorze” Prokofiewa.

W 1957 r. *Berliner Ensemble* ponownie odwiedził Paryż, następnie Moskwę i Leningrad. Również Opera Komiczna w 1957 r. odwiedziła Paryż¹. Z rozwojem zewnętrznym miastety nie szedł w parze rozwój ideologiczny, w wielu teatrach przeważały jeszcze poglądy mieszczańskie. Pierwsza próba skorygowania tego stanu rzeczy została podjęta na konferencji intendentów teatralnych w 1957 r. Postanowiono na niej stworzyć teatr socjalistyczny łączący rozrywkę z aspektem dydaktycznym; przystosować teatr przede wszystkim dla celów i potrzeb klasy robotniczej. Od 1957 r. wzrósł w związku z tym odsetek sztuk socjalistycznych w repertuarach teatrów. Rozwinęły się szeroko dyskusje na tematy współzależności treści i formy teatru socjalistycznego.

Polityka repertuarowa teatrów berlińskich *Deutsches Theater*, *Kammerspiele* i *Volksbühne* spotykała się od dłuższego już czasu z ostrą krytyką czynników kulturalnych i społecznych NRD. Krytykowano fakt, że większość wystawianych przez te teatry sztuk — to sztuki realizmu mieszczańskiego, a zatem problemowo i tematycznie nie są one związane z rozwojem i przemianami zachodzącymi w życiu kulturalnym Niemiec Demokratycznych. W ciągu ostatnich sezonów teatralnych, tzn. od r. 1953 wystawiano jedną sztukę rocznie, i to nawet nie zawsze o tematyce socjalistycznej.

Wyrazem stanowczego sprzeciwu i próbą zrewidowania działalności wspomnianych teatrów był opublikowany na łamach „*Neues Deutschland*” (17 II 1959) i „*Berliner Zeitung*” (17 II 1959) list otwarty organizacji partyjnej dramaturgów Berlina, zrzeszonych w Związku Pisarzy Niemieckich. List ten adresowany do Wolfganga Langhoffa, intendenta *Deutsches Theater*, zawiera bardzo poważne zarzuty. Stwierdza się w nim m. in., że Langhoff nie dopuszcza na sceny berlińskie sztuk o tematyce współczesnej, że unika wystawiania dramatów obrazujących rozwój i problematykę socjalizmu, że kierując się zasadami estetycznymi odrzucał utwory, które z powodzeniem wystawiano na scenach teatrów innych miast NRD, np. komedię Gustawa von Wangenheima pt. „*Studentenkomödie*”, graną w teatrze miejskim

¹ W roku 1955 odbudowano i przebudowano teatry we Frankfurcie nad Odrą, Borna, Eisleben, Güstrow, *Schauspielhaus* w Lipsku i *Deutsches Theater* Berlin. („*Jahrbuch der D. D. R.*” 1956). — W roku 1956 przebudowano i zmodernizowano: Teatr Tomasza Müntzera w Eisleben, teatry w Rudolstadt, Borna, Jenie, Meissen. Dotacje pieniężne dostały teatry w Neustrelitz, Frankfurcie nad Odrą, Seunftenberg, Lipsku i Weimarze. („*Jahrbuch der D. D. R.*” 1957) — W r. 1957 przebudowano Operę Komiczną w Berlinie i Operę w Lipsku. („*Jahrbuch der D. D. R.*” 1958).

w Halle. Zarzuca się także W. Langhoffowi, że sympatie swoje kieruje w stronę Remarque'a, Sartre'a, Orffa, zamiast w stronę Wangenheima, Hausera, Zinnera, Tschesno-Hella, Gorrischa lub innych autorów socjalistycznych.

Kierowane przez Langhoffa teatry kontynuowały najlepsze tradycje niemieckiego teatru narodowego. Działalność Langhoffa nie jest więc dowodem kontynuowania tych tradycji. Sztuki przez niego wystawiane nie odzwierciedlają „ożywczego oddechu naszego socjalistycznego budownictwa” (List otwarty. BZ. nr 40 z 17 II 1959 r.).

List ten wywołał szeroką dyskusję na łamach prasy codziennej (np. „Berliner Zeitung” i „Neues Deutschland”) oraz periodyków kulturalnych (np. „Theater der Zeit”, „Sonntag”, „Neue Deutsche Literatur”). Dziennik „Neues Deutschland” publikował wypowiedzi specjalistów-teatrologów, jak również wypowiedzi wielu odbiorców teatralnych. Wszystkie one były zgodne w tym, że polityka repertuarowa intendenta Langhoffa nie odpowiada istotnym zadaniom teatru socjalistycznego i że musi być poddana gruntownej rewizji.

Podsumowanie tej dyskusji odbyło się na posiedzeniu Komisji Kulturalnej SED, która zajęła ostatecznie stanowisko wobec problemów repertuarowych scen berlińskich. Postanowiono zwiększyć wpływ organizacji partyjnych i związkowych na ustalanie programu, obsady i inscenizacji w teatrach.

Intendent Wolfgang Langhoff uznał stawiane mu zarzuty za słuszne przyznając, że zbyt mało w swej pracy zawodowej liczył się z krytyką partii i że odnosił się do swego kierownika literackiego dra Heinara Kippharda bez wymaganej dozy krytycyzmu i czujności partyjnej. Drowi Kipphardtowi zarzucano hołdowanie poglądom rewizjonistycznym i niezrozumienie istotnych zadań teatru socjalistycznego.

Zmiany, mające za zadanie uzdrowienie powstałej w teatrach berlińskich atmosfery, polegają na: a) wprowadzeniu do repertuarów sztuk o problematyce socjalistycznej (*Deutsches Theater* wystawi Szolochowa „Zorany ugor”, „Studentenkomödie” Gustawa von Wangenheima oraz „Profesora Mamlocka” Fryderyka Wolffa), b) nawiązana zostanie ścisła współpraca z robotniczą „brygadą pracy socjalistycznej”, co powiąże pracę teatru z życiem i problemami świata pracy.

Dnia 20 marca r.b. odbyło się posiedzenie Niemieckiego Związku Pisarzy z udziałem intendentów i kierowników literackich teatrów berlińskich. Walther Pollatschek omawiał problem współzależności i współpracy sztuki z ogólnym rozwojem ekonomicznym i ideologicznym społeczeństwa. Referent zwrócił uwagę na fakt, że teatry berlińskie stanęły w ostatnich latach na pozycjach mieszczańskich i starając się zasłonić względami estetycznymi unikają zajęcia jednoznacznej postawy wobec zagadnień politycznych i nie przyjęły realizmu socjalistycznego za jedyną, owocną metodę twórczą. Zastąpiły one marksistowsko-leninowską estetykę ujęciami subiektywistycznymi. *Deutsches Theater*, nie spełniając zadań postawionych przez partię, oddalił się od robotniczego odbiorcy i służył w efekcie małej elicie. Tendencje te uwidoczniły się już w r. 1953—1954 i wzmagają z każdym rokiem. Kierownictwo teatrów, nie uznając decydującej roli partii, nie potrafiło wyrobić świadomości socjalistycznej wśród swoich współpracowników oraz potrzeby realizowania założeń realizmu socjalistycznego w pracy zespołu.

Z zagadnieniem tym wiąże się problem socjalistycznej twórczości dramatycznej w ogóle. Powstaje pytanie, czy utwory określane sumarycznie jako socjalistyczny dramat współczesny rzeczywiście i poprawnie ujmują problematykę budowy socjalizmu, czy krytyka teatralna w pełni wykonuje swoje zadania i czy tradycyjne rekwizyty teatralne odpowiadają wymaganiom teatru socjalistycznego. Dyskusja nad tymi problemami ma wielkie znaczenie dla wszystkich teatrów NRD.

Na zebraniu Komisji Kulturalnej SED nie przedyskutowano wielu ważnych zagadnień, np. zagadnienia subiektywizmu, mieszczańskich poglądów na rolę sztuki, braku czujności wobec rewizjonizmu, realizacji założeń polityki kulturalnej.

Gerhard Piens zwraca w artykule pt. „Repertoire des sozialistischen Theaters” (NDL, nr 5/59) uwagę na to, że tak ważne problemy, jak: wartość artystyczna poszczególnej pozycji repertuarowych, uprawnienia intendenta teatru a przede wszystkim uświadomienie sobie dotychczas popełnianych błędów i sposób ich zwalczania, nie zostały jednoznacznie sprecyzowane.

Zagadnienia te podjęto w czasie zorganizowanego w Bitterfeld spotkania przedstawicieli twórczości artystycznej, pisarzy z członkami brygad pracy socjalistycznej. Walter Ulbricht w wygłoszonym tam referacie omówił podstawowe tezy polityki kulturalnej NRD na najbliższe lata. M. in. poświęcił on też kilka uwag teatrom.

Centralnym zagadnieniem obrad w Bitterfeld był nowy, socjalistyczny stosunek twórcy do klasy robotniczej; ma to być stosunek, w którym obie strony będą i dającymi, i biorącymi, zobowiązującymi i zobowiązanymi, uczącymi się i naucającymi.

Henryk Keisch tak pisze w artykule pt. „Bitterfeld und das Theater” (NDL nr 143, 27 V 1959): „Konieczną jest rzeczą, aby ludzie teatru jak i inni twórcy na nowo przemyśleli swój stosunek do tworzącego się socjalistycznego społeczeństwa, aby szukali dróg, które zwiążą ich samych i ich sztukę z człowiekiem pracy miast i wsi. Będzie to niejednokrotnie zrewidowaniem i zmienieniem swych metod pracy i warunków życia”.

Realizm socjalistyczny w teatrze ma się zaczynać od zwrócenia się ku klasie robotniczej, ku współczesnemu życiu i jego problemom. Poprzez syntezę partyjności, ludowości i artyzmu do powstania prawdziwej kultury socjalistycznej. Wtedy nie tylko repertuar przeniknie duch socjalizmu, ale także inscenizację i w ogóle całą atmosferę pracy teatru. Wtedy właściwe problemy przeżywać będą właściwi widzowie (por. Henryk Keisch, Bitterfeld und das Theater, ND nr 143, 27 V 1959).

Narada aktywów partyjnego pracowników teatru, która odbyła się w Berlinie w dniach 28 i 29 maja, nawiązała do założeń ideologicznych V Zjazdu SED². Referat, wygłoszony przez Siegfrieda Wagnera, kierownika wydziału kultury przy KC Socjalistycznej Partii Jedności Niemiec, był podsumowaniem dotychczasowych osiągnięć teatrów NRD oraz zawierał ważne wytyczne dla dalszego ich rozwoju. Referent podkreślił, że dla zrealizowania zadań postawionych narodowi przez V Zjazd SED konieczne są głęboko sięgające przemiany kulturalne. Podstawowym warunkiem zrealizowania tych przemian jest przede wszystkim planowanie i rozwój krytyki. Krytyka ta, zdaniem Siegfrieda Wagnera, musi być wprawdzie pryncypialna i ostra, jednakże ma to być krytyka z pozycji przyjacielskich. Krytykowany i krytykujący muszą dążyć do tego samego celu: budowy socjalizmu. Referent wyklucza dyskusję z wrogiem, pisząc: „Z wrogami nie dyskutujemy długo. Wrogów zwalczamy i niszczymy”³. Dalej Wagner omówił 3 główne zagadnienia, które były przedmiotem obrad Konferencji w Bitterfeld.

1. Artysta i współczesność

W stosunku tym zaszły ostatnio gruntowne przemiany. Związek pisarza czy artysty z życiem zaciera się coraz bardziej. Artysta nie składa już, jak jeszcze przed kilku laty, „wizyt” w środowisku, które obiera za temat swej twórczości. Włącza się on teraz aktywnie do pracy brygad, rośnie w obranym przez siebie kolektywie. Przeżywa bezpośrednio wszystkie problemy danego środowiska i ze swej strony wywiera na nie wpływ. Za przykład stawia się pisarkę Reginę Hastedt pracującą według tej nowej metody z Seppen Zach i grupą górników. Z jednej

² W naradzie wzięli udział: aktyw partyjny wszystkich scen N. R. D.-owskich, aktorzy, śpiewacy, pracownicy administracyjni i techniczni, funkcjonariusze państwowi, przedstawiciele związku zawodowego, robotnicy i krytycy. Bezpartyjni pracownicy teatralni zostali przez wydział kultury również zaproszeni.

³ Siegfried Wagner. Referat na zebraniu aktywów pracowników teatru 28, 29 V/59.

strony pisarz konsultuje się stale z brygadą robotniczą, o której pisze i uwzględnia uwagi swoich współpracowników, z drugiej, pamiętać musi o wymaganiach krytyki literackiej. Referent stwierdza, że ta właśnie metoda, wbrew pozorom, pozostawia artyście maksimum swobody twórczej.

2 Zaktywizowanie kulturalne robotnika

Chodzi o to, by robotnik nie był tylko konsumentem, ale i twórcą wartości artystycznych. W dziedzinie teatru kładzie się szczególnie nacisk na tworzenie robotniczych zespołów teatralnych opracowujących na scenach świetlic problemy swojego zakładu pracy lub aktualne problemy polityczne. Autorzy-robotnicy mają pisać dla swoich kolegów aktorów-robotników. Zespoły takie z czasem mogą się tak rozwinąć, że przekształcą się w zespoły zawodowe. Rosnące potrzeby kulturalne ludności NRD zostaną wówczas z łatwością zaspokojone. W wypadku zrealizowania tych zamierzeń zapewni się narodowi nową kadrę twórców pochodzących z klasy robotniczej i umiejących zaspokoić jej potrzeby; żywotnie związanych z jej problemami.

3. Twórczość rozrywkowa

S. Wagner dobitnie zaznaczył, że należy odciąć się od tzw. „lekkiej muzy” w pojęciu mieszczańskim i od rozrywki typu amerykańskiego. Twórczość typu rozrywkowego ma spełniać także odmienną rolę od tej, którą spełnia w NRF. Zamiast perwersji, nihilizmu, mistycyzmu ma rozwijać radość pracy i zaufanie do socjalistycznej przyszłości.

Przebudowa teatru w teatr socjalistyczny jest procesem społecznym dokonującym się pod kierownictwem klasy robotniczej w ten sposób, że jej ideologia, moralność i estetyka stają się panującą ideologią, moralnością i estetyką w życiu teatru. Przemiana ta polega nie tylko na zmianie repertuaru, ale przede wszystkim jest to skomplikowany proces wychowawczy, w trakcie którego klasa robotnicza, jej partia i postępowi artyści rozprawiają się z reakcyjnymi, czasem wrogimi nawet pojęciami mając za cel zdobycie wszystkich pracowników teatru dla realizacji swoich zamierzeń. W dalszym ciągu S. Wagner mówił o dwóch podstawowych problemach: problemie realizmu socjalistycznego i systemie Stanisławskiego. Powiedział on m. in., że przemiany, którym ulega teatr, stając się teatrem socjalistycznym, oznaczają, że stanowisko klasy robotniczej jest dla niego stanowiskiem decydującym. Pracownicy teatru muszą sobie w związku z tym przyswoić światopogląd marksistowsko-leninowski i oceniać wszelkie zachodzące na świecie procesy ze stanowiska klasy robotniczej. W dziedzinie artystycznej oznacza to przejście metody realizmu socjalistycznego. Ze szczególną trudnością przyjdzie to twórcom nie pochodzącym z proletariatu i tym, których przejście do obozu klasy robotniczej jeszcze w pełni nie zostało dokonane. Przykładem może tu być przybyły niedawno z NRF Peter Hacks. Mówca zwrócił przy okazji uwagę na fakt, że dotąd na próżno oczekuje się jakiejś jednoznacznej, publicznej deklaracji ideologicznej ze strony intendentów Langhoffa i jego kierownika literackiego Kippharda. Uważa on, że obydwaj są zobowiązani to uczynić, by wytrącić argumenty z rąk wrogów.

W związku z omówieniem systemu Stanisławskiego podkreślono, że po r. 1953 niesłusznie stawiano znak równości między tym systemem a realizmem socjalistycznym. System Stanisławskiego umożliwia realizację postulatów realizmu socjalistycznego w pracy teatru, jest więc tylko środkiem do celu. System ten panuje na scenach teatrów radzieckich i okazuje się pomocnym w zobrazowaniu moralnych cech społeczeństwa socjalistycznego, np. heroizmu, ofiarności. Ma więc pełne prawo obywatelstwa na scenach niemieckich. Referent ustosunkował się także do problemu przejmowania przez kulturę socjalistyczną dorobku z poprzednich epok. Stwierdził on, że sztuka socjalistyczna jest kontynuatorką wszystkich postępowych tradycji kultury narodowej i tylko wtedy udokumentuje słuszność swoich tez, jeśli

oprze je na wielkich dziełach przeszłości. Wszelkie poglądy głoszące, że sztuka socjalistyczna powinna zerwać z całą przeszłością, by uniknąć reakcyjnych wpływów, jest absurdem. Krytyczne ustosunkowanie się do dorobku przeszłości i nawiązywanie do postępowych tradycji jest hasłem sztuki socjalistycznej. Jedną z takich tradycji staje się już dla nowej dramaturgii socjalistycznej teatr Brechta. Dyskusja wokół tych problemów, zaznaczył w zakończeniu referent, dopiero się rozpoczęła. Trzeba będzie ją kontynuować na spotkaniach dramaturgów z robotnikami i innymi ludźmi pracy. Współpraca z klasą robotniczą spowoduje przeniknięcie sztuki ich problematyką. Robotnicy staną się współtwórcami kultury im służącej. Teatr ma tu szczególnie ważne zadanie do spełnienia, ponieważ staje się instytucją, która musi nastawić się na służbę masom i na pracę dydaktyczną wśród nich. Słuszności tego twierdzenia dowodzi wzrost frekwencji w teatrach w ostatnich latach. Oto kilka danych z tego zakresu wybranych z artykułu Hansa Schulze Manitiusa pt. „Im Pro-Kopf-Verbrauch weit überholt” („Theater der Zeit” nr 5/59). Dane te pochodzą z r. 1957. W NRD istnieje ogółem 86 teatrów. Na 1000 mieszkańców przypada 3,3 miejsc na widowni. W r. 1957 teatry NRD miały ogółem 59340 miejsc. Na 1000 ogółem 17,6 milionów mieszkańców NRD — 17,9 milionów miejsc wykorzystano.

W latach 1951—1957 zwiększyła się liczba widzów teatralnych na 1000 mieszkańców z 761 do 988, czyli o 29,8%. Hans Schulze Manitius porównuje te cyfry z odpowiednimi danymi z NRF i dochodzi do wniosku, że biorąc pod uwagę stosunek obszaru i ludności 1:3, rozwój teatrów w tych samych latach był dwukrotnie większy w NRD niż w NRF.

Teresa Piotrowiak

SYTUACJA TEATRU W NIEMCZECH ZACHODNICH

Życie kulturalne zaczęło się w Niemczech zachodnich na nowo organizować już jesienią 1945 r. Prawie że równocześnie podejmowały w wielkich miastach swoją działalność teatry i nie bacząc na ogromne trudności starały się „zabezpieczyć” te „trwale wartości” (*das Bleibende*), które mogły się przyczynić do odrodzenia życia kulturalnego powojennych Niemiec¹.

Kierunek tego rozwoju dyktowały początkowo zwycięskie mocarstwa, które zamierzały również i w ten sposób reedukować społeczeństwo niemieckie. Zgodnie z tym dążeniem, Niemcy mieli teraz się zapoznać ze wszystkim, co „wolny świat” stworzył w międzyczasie. W praktyce każde z okupacyjnych mocarstw starało się w pierwszym rzędzie o propagowanie swoich osiągnięć kulturalnych.

Początkowo mocarstwa te przestrzegaly zgodnie, by niemiecka dramaturgia, nawet klasyczna, pojawiała się na scenach tylko wtedy, gdy odpowiadała programowi reedukacji. Niemcy przyjmowali jednak bez sprzeciwu i niechęci zalecany im repertuar. Powtórzyło się tu w pewnej mierze zjawisko, które miało miejsce już po I wojnie światowej, kiedy to na scenach niemieckich dominowały sztuki autorów obcych. Było to związane nie tylko z pewnego rodzaju modą na cudzoziemskość, lecz i z ciekawością rzeczy, których poznanie władze hitlerowskie przez długie lata uniemożliwiali. Było więc w tym względzie wiele zaległości do odrobienia. Po wojnie zatem sceny niemieckie mogły wystawiać przez szereg lat sztuki znane już powszechnie w krajach zachodnich. Obok zupełnie przeciętnych Niemcy poznawali dopiero po wojnie sztuki znacznie większej wartości, z których największe wrażenie zrobili: Thorntona Wildera „Unsere kleine Stadt” („Nasze małe miasto”)

¹ Charakterystykę rozwoju teatru w pierwszych latach po II wojnie światowej w Niemczech zachodnich opieram na artykule Hansa Brauna: „Bühne ohne Autor”, „Deutscher Geist zwischen Gestern und Morgen”, s. 398.