

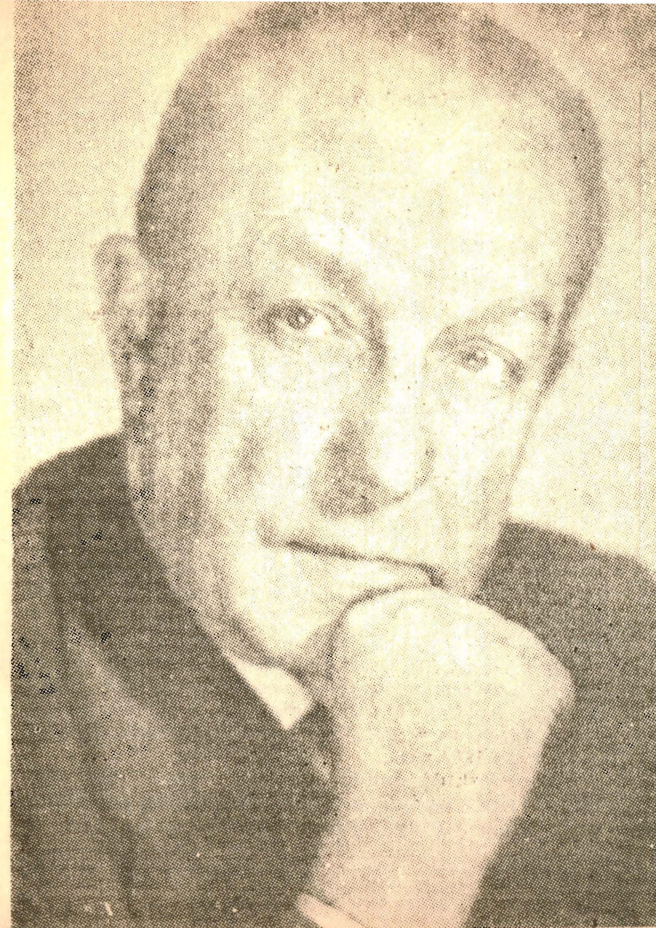
LESISTY TEATR ALNE



PAŃSTWOWY
TEATR

ZIEMI LUBUSKIEJ

W ZIELONEJ GÓRZE • DYREKTOR • BOHDAN CZECHAK



LEON KRUCZKOWSKI urodził się 28 czerwca 1900 r. w Krakowie. W r. 1918 ukończył studia na Wydziale Chemii Wyższej Szkoły Przemysłowej i rozpoczął pracę w przemyśle. Przez pewien czas był również wykładowcą przedmiotów technicznych w szkolnictwie zawodowym na terenie Zagłębia Dąbrowskiego. W tym okresie zadebiutował jako poeta na łamach czasopisma „Maski”. Dziesięć lat później wydał drukiem tomik poezji pt. **Młoty nad światem**. Po ogłoszeniu **Kordiana i chama** Kruczkowski opuścił Zagłębie Dąbrowskie i w r. 1933 wrócił do rodzinnego Krakowa, gdzie prowadził ożywioną działalność kulturalną w lewicowych organizacjach społecznych. W Krakowie rozpoczął wydawanie czasopisma pt. „Biuletyn Literacki”, które jednak ingerencja cenzury zlikwidowała po pierwszym numerze.

W tym okresie zwrócił się Kruczkowski ku scenie. W r. 1934 napisał sceniczny utwór satyryczny **Bohater naszych czasów**, przerobił też na scenę powieść **Kordian i cham**. Obie sztuki zostały wystawione w r. 1935 przez teatr Comoedia w Warszawie i obie spotkały się z życzliwym przyjęciem ze strony publiczności, musiały jednak ustąpić przed represjami władz, które zagroziły teatrowi eksmisją.

Lata 1935-39 stanowią okres pogłębiania doświadczeń życiowych i społecznych pisarza, są one również okresem bogatej jego działalności publicystycznej. Jego artykuły ukazywały się we wszystkich pismach walczącej lewicy społecznej, czynny był jego udział w Zjeździe Pisarzy we Lwowie w roku 1936. Wybrane artykuły z tego okresu zebrał w r. 1938 w książce pt. **W klimacie dyktatury**, w tym też roku ogłosił swą programową broszurę pt. **Dlaczego jestem socjalistą?** W broszurze tej z właściwą sobie pasją formułuje społeczne i ideowe przesłanki przyjęcia teorii socjalizmu jako własnej, osobistej platformy życia.

Uznanie, jakie zyskał w tym czasie Kruczkowski nowymi powieściami **Pawie pióra** i **Sidla**, skłoniło wydającą jego powieści firmę wydawniczą Gebethner i Wolff do zawarcia z autorem umowy na powieść o życiu polskich górników pracujących na emigracji w Belgii i Francji. Materiały do tej powieści miał autor zdobyć podczas kilkumiesięcznego pobytu za granicą. Kruczkowski wybrał się w tę podróż w r. 1938. Maszynopis powieści, doprowadzonej do połowy, zaginął w czasie okupacji.

Tuż przed wojną pracował Kruczkowski nad powieścią historyczną z czasów Stanisława Augusta. Zamierzał w niej ukazać skomplikowany układ sił politycznych i społecznych w owych czasach rozpada się państwowość polskiej. Powieść tę spotkał podobny los jak „belgijską” — zaginęła w latach okupacji. Podobnie zaginęła **Przygoda z ojczyzną**, nowa wersja dramatu **Bohater naszych czasów**, którą w r. 1939 miał wystawić w Krakowie Karol Frycz.

2

W r. 1939 Kruczkowski brał udział w kampanii wrześniowej i dostał się do niewoli. Przez cały okres wojny przebywał w obozach jenieckich. Po uwolnieniu w r. 1945 natychmiast powrócił do kraju. Wstąpił do Polskiej Partii Robotniczej, został członkiem Krajowej Rady Narodowej i wiceministrem Kultury i Sztuki (ustąpił z tego stanowiska w r. 1948). W r. 1947 został wybrany na posła do Sejmu, wybór ten był ponawiany przy każdej zmianie kadencji sejmowej.

Równocześnie rozwinął Kruczkowski bogatą działalność literacką i publicystyczną. Zaraz po powrocie z niewoli wziął udział w zorganizowaniu i wydawaniu miesięcznika „Twórczość”, następnie wszedł do władz Związku Literatów Polskich, gdzie od r. 1949 do 1956 pełnił funkcję prezesa.

Od r. 1948 brał czynny udział w ruchu obrońców pokoju. Był jednym z inicjatorów Kongresu Pokoju we Wrocławiu (1948), a następnie delegatem Polski na kongresy i zjazdy w Paryżu, Nowym Jorku, Sztokholmie, Wiedniu. W r. 1949 został członkiem prezydium Ogólnopolskiego Komitetu Obrońców Pokoju, był również członkiem Światowej Rady Pokoju od chwili jej powstania.

Ożywiona działalność polityczna i związane z tym częste wyjazdy zagraniczne nie osłabiły pióra wybitnego pisarza. Pisał niemal do ostatniej chwili życia, kiedy to w pełni sił twórczych zmarł w dniu 1 sierpnia 1962 roku.

Jego artykuły publicystyczne i eseje (dwa ich tomy wyszły osobno w latach 1950 i 1954) podejmowały wiele istotnych problemów współczesności, ze

szczególnym uwzględnieniem węzłowych spraw życia literackiego i kulturalnego.

W latach powojennych wysunął się Kruczkowski na czoło pisarzy dramatycznych. Jego dramaty, od **Odwetów** (1948) do **Śmierci Gubernatora** (1961) będące wyrazem walki „o współczesność w naszych teatrach”, wystawiane były na wszystkich większych scenach kraju, a za dramat **Niemcy**, który stał się już klasyczną pozycją repertuarową, otrzymał autor nagrodę państwową I stopnia. **Niemcy** wystawiane były także na wielu scenach zagranicznych, weszły na ekrany w niemieckiej przeróbce filmowej i doczekały się wielu wydań książkowych w tłumaczeniu na obce języki. Wydano również za granicą wiele przekładów innych dzieł Kruczkowskiego; należy on do najczęściej tłumaczonych polskich autorów współczesnych.

Zenona Macużanka: „Leon Kruczkowski”
Warszawa 1962.

LEON KRUCZKOWSKI

O WSPÓŁCZESNOŚĆ W NASZYCH TEATRACH (fragmenty)

Potężny w naszych czasach rozwój filmu i telewizji budzi niekiedy tu i ówdzie niepokój o losy teatru. Rodzą się nieraz pytania, czy ta odwieczna, ograniczona w swoich środkach, „chałupnicza” forma sztuki widowiskowej nie staje się już przeżytkiem, skazanym na uwiad starczy? Czy potrafi ona wytrzymać wzrastającą gwałtownie konkurencję innych, na nowoczesnej technice opartych środków najbardziej masowego upowszechniania wartości kulturalnych, pokrewnych teatrowi lub z niego się wywodzących?

Zapewne, konkurencja taka w pewnym stopniu już dzisiaj istnieje — i teatr wydaje się w niej być słabszym jak gdyby partnerem. Zdają się wskazywać na to odpowiednie badania, ankiety i obserwacje, przeprowadzone w różnych krajach, zwłaszcza wysoko rozwiniętych. Za wcześniej byłoby wyciągać z nich od razu konkluzje zbyt daleko idące. Ale jeden przynajmniej wniosek nasuwa się jako nieunikniony: szanse teatru, jako autonomicznej formy sztuki widowiskowej, we współzawod-

3

nictwie z innymi, bardziej „nowoczesnymi” środkami jej kształtowania i upowszechniania, zależeć będą od tego, w jakim stopniu będzie on zdolny rozwijać swe ambicje nowatorskie — w podwójnym, artystycznym i ideowym sensie, tzn. w sensie nowatorstwa form i nowatorstwa treści...

Jest rzeczą zupełnie oczywistą, że prawdziwe nowatorstwo artystyczne w teatrze — jeżeli ma być bodźcem dalszego rozwoju, a nie uprzykrzającą się szybko igraszką czy sztubackim „wywalaniem języka” — musi być równocześnie nowatorstwem ideowym, nowatorstwem treści. Jak z tego punktu widzenia przedstawiało się nasze życie teatralne w okresie kilku lat ostatnich?...

W ciągu krótkiego stosunkowo czasu przez sceny polskie (nie wyłączając głębiej „prowincjonalnych” np. kieleckiej) przeszła spora część najgłośniejszej współczesnej dramaturgii francuskiej, angielskiej. z nazwiskami takimi, jak: Giraudoux, Coteau, Anouilh, Sartre, Camus, Osborne, Williams, Betti, Dürrenmatt, Beckett, Ionesco. Uzupełniały ją adaptacje sceniczne pisarzy takich jak Dostojewski czy Kafka. Literatura i sztuka, nawet w swoich ekscesach filozoficznych i formalnych, są ważnym źródłem poznawania procesów zachodzących w świa-

domości społecznej, zwłaszcza tych najbardziej „głębinowych”.

Z tego właśnie, poznawczego punktu widzenia za cenne w zasadzie należy uznać fakty pojawienia się na naszych scenach utworów Camusa czy Becketta, nie mówiąc już o szczególnie interesujących sztukach Dürrenmatta. Cenny był nawet sprzeciw wewnętrzny, jaki u większości widzów budziły sztuki Ionesco. Trudno natomiast zgodzić się z tym, że przez kilka sezonów teatralnych właśnie wymienieni wyżej autorzy zachodni — i niemal tylko oni — reprezentować mieli na naszych scenach dramaturgię współczesną — i więcej jeszcze: jej nowatorski kierunek. Moglibyśmy, w kraju budującym socjalizm, inaczej patrzeć na tę czy inną sztukę, nawet obcą nam ideologicznie, gdyby pojawiały się one w kontekście repertuarowym innych, bliższych nam utworów dramaturgii socjalistycznej, czy w ogóle postępowej w swoim ładunku myślowym i emocjonalnym.

Ta jednostronna, uboga w gruncie rzeczy, orientacja artystyczna, wyraźnie zresztą rozbieżna z rzeczywistymi zainteresowaniami szerszych kręgów dojrzałej publiczności teatralnej, wysuwała na planie ideologicznym dalekie od rzeczywistego nowatorstwa, często wręcz wsteczne, antyhumanistycz-

ne treści filozoficzne, społeczne i moralne. Dawała głos temu nurtowi myśli, który dekadencję określonej klasy społecznej, uwikłanej we własne sprzeczności, utożsamia z ogólnym, całkowitym i nierozwiązalnym rzekomo kryzysem kultury, kryzysem wszelkich wartości humanistycznych. Absurdalność ludzkiego losu, samotność i bezsilność człowieka wobec historii, całkowita dezintegracja jego świata wewnętrznego — oto co niektórzy uważają za znamiona „nowoczesności”, za rewelacyjne odkrycia „awangardowej” literatury i sztuki XX wieku.

Nie ma to, oczywiście, nic wspólnego z rzeczywistym nowatorstwem ideowym, nowatorstwem treści — z tym nowatorstwem, które dla żywotności sztuki, a więc i dla dalszego rozwoju teatru, ma znaczenie decydujące. Teatr jako bawialnia czy jako egzystencjalistyczny „ogród udręczeń” — to w gruncie rzeczy różne odmiany tego samego burżuazyjnego teatru. Teatr w największych swych epokach bywał zawsze trybunałem lub trybuną: antyczny, szekspirowski, romantyczny — aż po teatr socjalistyczny, po teatr Gorkiego i Brechta.

Może to zbyt gromkie słowa, zbyt skore uogólnienia. Zstąpmy na naszą powszednią scenę. Teatr w Polsce Ludowej ma za sobą dużo i różnych do-

świadczeń. Zdobył przede wszystkim jedno oderwał się od śliskiego gruntu teatru komercyjnego i rozstał się z właściwą tamtemu mieszczańską publiczką. To fakt społeczny o daleko idących konsekwencjach ideowo-artystycznych. Widownie naszych teatrów zapełniają od przeszło dziesięciu lat w ogromnej większości ludzie pracy, chociaż w ostatnim okresie spadła znacznie liczba widzów robotniczych, co jest osobnym zagadnieniem, wymagającym właściwych rozwiązań nie tylko programowych, ale i organizacyjnych.

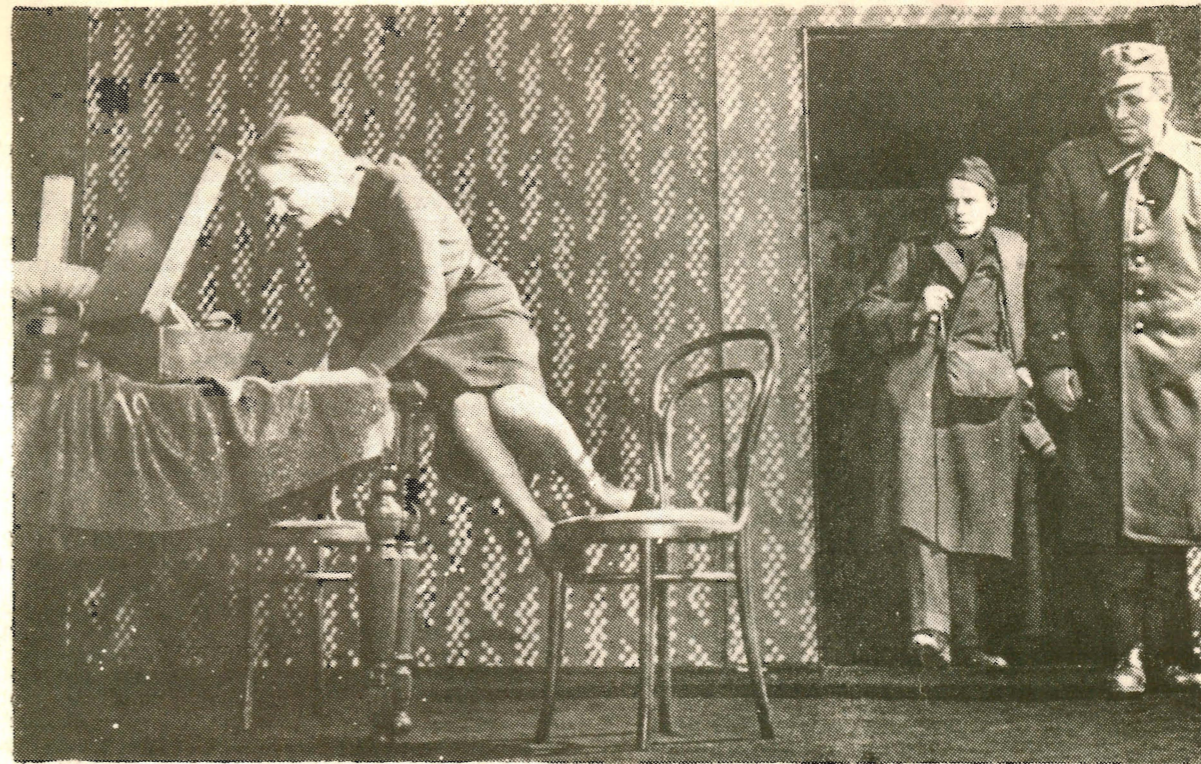
Tym przemianom na widowniach odpowiada w zasadzie ambitna, znacznie mniej kompromisowa niż przed rokiem 1939 linia repertuarowa nie tylko paru czołowych, ale i ogółu teatrów... Mamy teraz nie tylko stałe teatry w takich miastach, gdzie o nich w Polsce przedwrześniowej nawet nie marzono (a raczej przeciwnie, gdzie można było wtedy o nich tylko marzyć), ale — co ważniejsze — repertuar tych skromnych nawet scen kształtowany jest bardziej ambitnie niż przed wojną na niejednej z czołowych scen polskich. Trzeba i to zaliczyć do bezspornych i świadomych osiągnięć polityki kulturalnej ludowego państwa, polityki w swoich podstawowych założeniach słusznej przez cały okres 15-lecia, polityki skutecznie realizującej postulat

szerokiego upowszechniania rzeczywistych wartości kulturalno-wychowawczych...

Ani schematyczne „produkcyjniaki”, ani filozoficzny język Camusa i Ionesco nie mogą wyznaczać dróg rozwoju współczesności naszego teatru, jeżeli chcemy mieć społecznie i kulturalnie aktywny teatr w kraju budującym socjalizm. Teatr taki — w swoim głównym nurcie, obok którego jest miejsce na różne inne ludzkie wzruszenia — winien być trybunałem i trybuną dla społecznie zaangażowanych twórców i artystów: winien osądzać nasze współczesne życie i dawać pełnię głosu przodującym myślom naszego wieku, ukazywać człowieka w procesie historycznym, żywić i posilać jego wiarę w możliwość świadomego przekształcania świata, w skuteczność zbiorowych wysiłków. Winien być teatrem nowatorskim w swoich treściach tematycznych i problemowych — i równocześnie

teatrem śmiałym w poszukiwaniu środków sobie właściwych, a mogących owe treści przekazywać widzowi w sposób najbardziej sugestywny i pobudzający do myślenia...

Teatr socjalistyczny — to teatr wielkich 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, rządzonego przez wilcze prawa; to gorący przyjaciel i sprzymierzeniec ludzi pracy w ich codziennym trudzie tworzenia lepszego, sprawiedliwszego i piękniejszego życia dla wszystkich.



Teatr Współczesny w Warszawie: „Pierwszy dzień wolności”. Inga — A. Słaska, Jan — T. Łomnicki, Michał — J. Bylczyński.

O „PIERWSZYM DNIU WOLNOŚCI”

TADEUSZ DREWNOWSKI

Pierwszy dzień wolności jest, spośród wszystkich (dramatów Kruczkowskiego — przypisek nasz) sztuką najbardziej osobistą. Nie moją będzie rzeczą dopatrywać się w niej podłoża czy motywów osobistych, ani tym bardziej szukać autorskiej podobizny. W odróżnieniu od innych sztuk jest jednak w **Pierwszym dniu** coś, co pozwala mówić o bardziej własnej, bardziej prywatnej filozofii autorskiej. Do tej pory dramaty Kruczkowskiego przypominały po trosze rozprawę przed trybunałem historii. Ustalały stan faktyczny i przesłanki dziejowej sprawiedliwości; były zimne chłodem obiektywnej „klasowości”. Historia miała twarz sfinksa. Popadam tu w sprzeczność z sobą, bo surowy obiektywizm, antysentymentalizm, był przecież początkowo mocną i nową stroną twórczości Kruczkowskiego — ale, jak zbyt przyciągający się flirt na chłodno, począł widać samego autora nużyć.

W **Pierwszym dniu wolności** anegdota frontowa (autentyczna, wzięta z jenieckiego wspomnienia) służy dywagowaniu wokół pojęcia wolności. A więc wokół jednego z tych pojęć, które jak kometa wlecząc za sobą przez dzieje rozmaite znaczeń i impponderabiliów; pojęć-złogów, o których mniej czy bardziej bezwzględna rewizja kuszą się pokolenia ludzkie, a człowiek wzdycha za prawdziwym urzeczywistnieniem tego wielkiego słowa. Wśród przypadków pierwszego dnia na wolności poczyna ono w sztuce fosforyzować różnymi kolorami zachowań, postaw, poglądów, układając się w bogate widmo współczesne tego pojęcia.

Niech ta metaforyka nie naprowadzi na wrażenie oschłego eksperymentu z wypreparowanymi duchami. Kruczkowski potwierdza nową sztuką, że umie świetnie charakteryzować i samodzielnie wyłaniać żywe i wielokształtne figury. Jeśli je jednak — by zbadać myślowe płaszczyzny dramatu — porozstawiać, trzeba by na jednym krańcu umieścić grupę jeniecką, a na drugim — Anzelma „a może i Luzzi, którzy pozostaną poza główną rozgrywką. Anzelm, abnegat życiowy i myśliciel, prezentuje powaby „wolności pustej”. Swoją wolność osiągnął i pozostawił za drutami, gdzie wszystko — obowiązek, jarzmo rodzinne — zostało mu odjęte, poza wolnością dla „persczyzny”, wobec której sam nie żywi złudzeń. „Samotny i wolny. Lecz taka wolność przypomina śmierć” — pisze Sartre. Co może z tym noszącym w sobie zarody śmierci abnegatem łączyć pełną radości i życia Luzzi? Ją, która nie zdążyła w nic uwierzyć, sse to samo poczucie pustki, brak pewności, czy warto o sobie „myśleć dłu-

żej niż tyle, ile trzeba, żeby się rozebrać albo ubrać”.

Poza tą krańcowością **Pierwszy dzień...** daje niemalą luk możliwości, oferowanych przez wolność, już w sensie wolności pojętej jako prawo wyboru, wolności — w imię czegoś. Antypody tego łuku stanowią Paweł i Jan; na nich wsparta jest konstrukcja dramatu. Paweł — to człowiek prymitywny, zadowolający się smakiem zdobywania (chcieć to móc) i konsumowania darów życia... A Jan? Odłożymy na razie tę charakterystykę — już przed jego „zaformułkowaniem” można zaryzykować ogólniejszy wniosek: te charakterystyki modelowane są bardziej na dzisiejszość niż na historię. Na dramacie poniekąd historyczny nakłada się migotliwie plan współczesny.

Przez 3 akty sztuki przerzucamy się w dwie sytuacje — obydwie krańcowe, obydwie elementarne: w „złotą wolność” pasa przyfrontowego, w którym nie rządzi nikt, i w śmiertelne zagrożenie przez niespodziewany manewr rozbitego wroga. Próbie tych dwóch elementarnych sytuacji poddana jest grupka ludzi. Dla jeńców wyzwolenie oznacza kres obrzydliwości, przymusowej wspólnoty pryczy i głodu, możliwość upragnionego rozejścia się. Absurdalny pomysł Jana, aby „po raz pierwszy i ostatni zrobić coś razem, coś niewielkiego, ale godnego pamięci. Coś co pomoże nam samym odbudować własne życie” — tym czymś ma być uratowanie dwóch dziewcząt przed brutalnymi uprawieniami zwycięzców — tylko tę rozsypkę przyspieszy i wyrażni. Wolność obnaża swoje inne, egzystencjalne oblicze. Problematu wolności nie

określają bowiem indywidualne wybory jedynie wobec życia zbiorowego — również wobec tego, co je na odmienny sposób określa: wobec nieubłaganej zatury, wobec urody świata, wobec **ewig Weibliche**. Zagrożenie życia przywraca na powrót utraconą solidarność; w niej mieści się i triumf Hieronima, i poświęcenie Pawła, i strzał Jana...

Dramaty Kruczkowskiego dały dotąd dwie wielkie, spontaniczne, wymykające się wszelkim formułkom kreacje: to Ruth z **Niemców** i Jan z **Pierwszego dnia wolności**. Jan jest postacią głęboko wewnętrznie sprzeczną, jest naiwnym utopistą i trzeźwym realistą, chowa w sobie tęsknotę za własnym głosem i instynkt społeczny. On jeden rozumie potrzebę „wspólnego ogniska” i przewrotność historii. To postać na wskroś współczesna, doświadczona cierpką niewspółmiernością intencji i wyniku czynu. Dzięki niej do widzianej z zewnątrz biografii tego pisarstwa — obok dylematu słowa i czynu — przybył nowy rys: tragizmu czynu.

Wokół dramatów Kruczkowskiego.
Dialog 1959 nr 11.

ZENONA MACUZANKA

Dramat polski ostatnich lat kilku nie może poszczycić się wielu wybitniejszymi literacko utworami, niewiele też możemy odnotować utworów scenicznych budzących żywszy oddźwięk w społeczeństwie. Dwa utwory dramatyczne Kruczkowskiego z tego okresu **Pierwszy dzień wolności** i **Śmierć Gubernatora**, wywołały jednak z miejsca żywy oddźwięk.

W **Pierwszym dniu wolności** autor wraca po raz trzeci do problemu niemieckiego. I tutaj pokazuje autor odmianę czy konsekwencję pasjonującego go problemu sonnenbruchizmu. Fabuła dramatu jest jednak tylko pretekstem do wydobycia innych jeszcze problemów moralno-filozoficznych.

Chodzi o treść pojęcia „wolność”, o granice wolności. Problem ten, wysunięty i wyeksponowany przez literaturę egzystencjalistyczną i inne kierunki filozoficzno-literackie odległe od marksizmu nie mógł nie zafrapować również Kruczkowskiego, pisarza o zdecydowanym zacięciu filozoficznym i moralistycznym.

Wolność — marzenie obozowiczów, odciętych przez wiele lat drutem kolczastym od normalnego życia, ukazuje tuż za bramą obozu swą twarz różnorodną, trudną do uchwycenia i przeniknięcia. Ludzie, których zespoliła wspólna niedola, i których zbliżyło nieszczęście, w chwilę po odzyskaniu wolności różnią się zasadniczo w rozumieniu słowa: wolność.

Centralna postać dramatu, Jan, chce już od początku w sposób godny człowieka skorzystać z odzyskanej wolności. Chce sam decydować o swych dalszych losach. Ratuje Inę i Luzzi przed zaborczością kolegów, próbuje przeciwstawić się prawom odwetu. Postawa jego okaże się wkrótce brzemienne w skutki. Zagrożona przez bandę ginącej armii hitlerowskiej grupa obozowiczów jest raz jeszcze zmuszona podjąć walkę o swą wolność. Jan staje przed koniecznością zawarcia powtórnego sojuszu ze swymi obozowymi przyjaciółmi. Mimo rodzącego się uczucia do Ingi strzela do dziewczyny, widząc, że współdziała ona z bandą hitlerowską.

Czy istnieje wolność jako taka, czy człowiek podejmujący decyzję jest wolny od tego wszystkiego, co determinuje historia? Perypetie byłych jeńców w pierwszym dniu wolności — to skrót, którego istotą jest dramat naszych dni, konflikty, które dziś przenikają świat. Co więc oznacza wolność? Jakiej sfery przeżyć i jakich decyzji dotyczy? Gdzie się kończy wolność decyzji, a zaczyna konieczność wyznaczona biegiem nieugiętych praw historycznych? Jak splatają się jednostkowe dążenie do godnego, ludzkiego życia z bezwzględными prawami rządzącymi światem? Oto problematyka moralna i filozoficzna, podjęta przez Kruczkowskiego w **Pierwszym dniu wolności**.



Teatr Współczesny w Warszawie: „Pierwszy dzień wolności”. Hieronim — K. Rudzki, Jan — T. Łomnicki, Karol — Z. Zapasiewicz.

Sezon teatralny 1963/64

Z-ca dyrektora: Jan Gajewski

Z-ca dyrektora do spraw finansowych: Kazimierz Kaszku

Kierownik techniczny: Andrzej Rogulski

Główny elektryk: Władysław Lisowski

Brygadier sceny: Marian Pakuła

Rekwizytor: Edward Tuliszka

Kierownik pracowni stolarskiej — Stanisław Świętek, malarskiej — Waldemar Jodkowski, modelatorskiej — Tadeusz Rogowski, tapicerskiej — Bronisław Walczak, fryzjerskiej — Emilio Daniel, krawieckiej — Wolf Klejman, kostiumy damskie — Walentyna Rogowska, garderobiana — Irena Zwierzyńska

Wydawca: Państwowy Teatr Ziemi Lubuskiej w Zielonej Górze. Opracowanie „Zeszytu”: Bożena Winnicka. Projekt okładki i afisza: Witold Nowicki.

Druk. Zielonogórskie Zakłady Graficzne, zam. 2762 7-64 500 egz. — S-3/610

Kierownik
literacki teatru
BOŻENA WINNICKA

LEON KRUCZKOWSKI

PIERWSZY DZIEŃ WOLNOŚCI

SZTUKA W 3 AKTACH

OBSADA:

Jan
Michał
Hieronim
Paweł
Karol
Anzelm
Doktór
Inga
Luzzi
Lorchen



oficerowie,
uwolnieni
z obozu
jeńców

— Jerzy Jasiński
— Konrad Fulde
— Wirgiliusz Gryń
— Tadeusz Wiczorek
— Zdzisław Grudzień
— Jerzy Glapa
— Stanisław Cynarski
— Danuta Ambroż
— Anna Wróblówna
* * *

REŻYSERIA: ANTONI SŁOCIŃSKI

SCENOGRAFIA: KRZYSZTOF WEJMAN

MUZYKA: RYSZARD GARDÓ

Realizacja akustyczna: Zenon Andrzejewski

Asystent reżysera: Jerzy Glapa

Inspicjent: Józef Michalcewicz

Premiera 17. VII. 1964 r.

NR 10 (61)
ROK VI

Cena zł 3,-