TEATR POLSKI

WROCŁAW

SCENA KAMERALNA

SEZON 1968/1969

KIEROWNICTWO ARTYSTYCZNE
KRYSTYNA SKUSZANKA • JERZY KRASOWSKI

Leon Kruczkowski

NIEMCY

SCENOGRAFIA: ALEKSANDER JĘDRZEJEWSKI

OPRACOWANIE TEKSTU I REŻYSERIA: ROMUALD SZEJD

Warsztat reżyserski pod opieką artystyczną

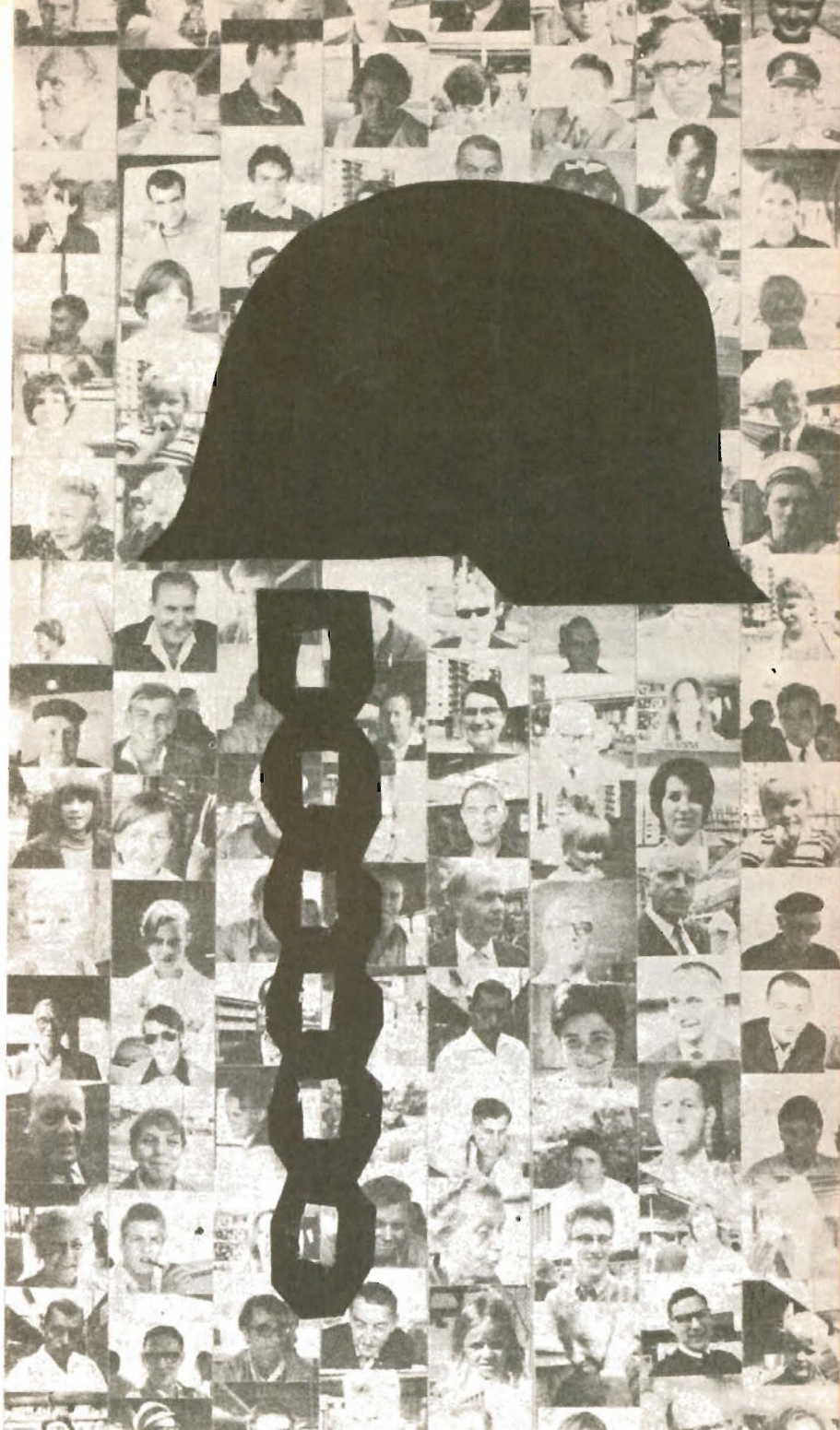
PROF. DRA BOHDANA KORZENIEWSKIEGO

PREMIERA 20 MARCA 1969

OBSADA:

PROFESOR SONNENBRUCH	ADOLF CHRONICKI
BERTA	JANINA MARTYNOWSKA
RUTH	IRENA REMISZEWSKA
WILLI	WOJCIECH MALEC
LIESEL	JOANNA KELLER
PETERS	ROMUALD MICHALEWSKI
HOPPE	WŁADYSŁAW DEWOYNO
PANI SOERENSEN	IGA MAYR
FANCHETTE	IRENA SZYMKIEWICZ
OFICER	ZYGMUNT BIELAWSKI
DZIECKO ŻYDOWSKIE oraz HEINI	JÓZEF SKWARK
ANTONI	ALBERT NARKIEWICZ
GEFREITER, urzędnik policyjny	JERZY ZASS

PRZEDSTAWIENIE PROWADZI: KAZIMIERZ HERBA
SUFLER: ANDRZEJ WRÓBLEWSKI
ŚWIATŁO: HENRYK JANOWSKI



Nasz interes to jest nasze dobre, pospólne prawo do życia, godnego tej nazwy. Chcemy korzystać z tego prawa, chcemy uczynić je zasadą ludzkich urządzeń, całego wszechludzkiego prawodawstwa.

Leon Kruczkowski

LEON KRUCZKOWSKI

ur. 28 VI 1900 w Krakowie, zm. 1 VIII 1962 w Warszawie. Dramaturg, powieściopisarz, publicysta i działacz społeczny. Z wykształcenia chemik, pracował do 1930 w przemyśle naftowym i cementowym oraz w szkolnictwie zawodowym na terenie Zagłębia Dąbrowskiego. W 1933 osiadł w Krakowie, poświęcając się działalności społeczno-kulturalnej w organizacjach lewicowych (m. in. w TUR) oraz pracy literackiej. Jako publicysta współpracował m. in. z „Gazetą Literacką" i „Wiadomościami Literackimi" oraz z pismami lewicy społecznej: „Naprzód", „Lewar", „Lewy Tor", „Po prostu", „Sygnały". Występował z krytyką mieszczańskiej obyczajowości, demaskował nacjonalizm i faszyzację życia politycznego, propagował idee socjalistyczne („Człowiek i powszedniość" 1936, „Dlaczego jestem socjalistą?" 1938, „W klimacie dyktatury" 1938). Uczestnik kampanii wrześniowej; wzięty do niewoli, okres okupacji spędził w hitlerowskich obozach jenieckich. Po powrocie do kraju został w 1945 r. członkiem KRN; 1945—1948 wiceminister kultury i sztuki, od 1947 poseł do Sejmu, 1949—1956 prezes ZLP, od 1957 członek Rady Państwa. Członek Prezydium Polskiego Komitetu Obrońców Pokoju (od 1949) i Światowej Rady Pokoju (od 1950), odznaczony w 1953 międzynarodową Leninowską nagrodą pokoju. W 1950 i 1955 wyróżniony państwową nagrodą artystyczną. Wybitny działacz partyjny (był m. in. przewodniczącym Komisji Kultury KC PZPR), odegrał doniosłą rolę w kształtowaniu socjalistycznej polityki kulturalnej w Polsce Ludowej. Dorobek publicystyczny okresu powojennego zgromadził w tomach: „Spotkania i konfrontacje" (1950), „Prawo do kultury" (1952), „Wśród swoich i obcych" (1954).

W okresie młodzieńczym Kruczkowski uprawiał poezję, będącą wyrazem radykalizującej myśli społeczno-filozoficznej (debiut w 1918 r. w piśmie „Maski", zbiór „Młoty nad światem", 1928).

Czołowe miejsce w polskiej literaturze społeczno-rewolucyjnej okresu międzywojennego zajmują powieści Kruczkowskiego: „Kordian i cham" (1932), „Pawie pióra" (1935), „Sidła" (1937).

Z czasem główną formą wypowiedzi literackiej Kruczkowskiego stał się dramat. W 1935 wystawiona została w Warszawie jego adaptacja sceniczna „Kordiana i chama" oraz sztuka „Bohater naszych czasów" (Daubmann), będąca satyrą na stosunki w Niemczech hitlerowskich. W nowej wersji temat ten został opracowany w r. 1938 w „Przygodzie z Vaterlandem", druk w „Dialogu" 1962, nr 12.

Wybitne miejsce we współczesnej dramaturgii polskiej zajęła powojenna twórczość Kruczkowskiego. Obok aktualnej tematyki, związanej z rewolucyjnymi przekształceniami społeczno-politycznymi w Polsce Ludowej („Odwety" 1948, „Odwiedziny" 1955), podejmuje pisarz — w utworach utrzymanych w zintelektualizowanej, niekiedy metaforycznej formie — problematykę bardziej uniwersalną, dotyczącą przede wszystkim wyboru moralno-ideowego. W głośnej, wystawianej na wielu scenach europejskich sztuce „Niemcy" (1949) przeprowadził wnikliwą analizę procesu faszyzacji społeczeństwa niemieckiego i obnażył bezsilę liberalnego humanizmu mieszczańskiego w epoce gwałtownych konfliktów historycznych. W dramacie „Juliusz i Ethel" (1954) ukazał heroizm ludzi wiernych do końca swym przekonaniom ideowym. Do tematyki niemieckiej sięgnął ponownie w „Pierwszym dniu wolności" (1960), podejmując moralno-filozoficzną problematykę, wiążącą się z antynomią wolności ludzkiej i konieczności historycznej. Zagadnienie władzy i konfliktu między polityką a moralnością jest przedmiotem ostatniej jego sztuki „Śmierć gubernatora" (1961), w której fatalistycznemu pojmowaniu historii przeciwstawił ideę jej czynnego i odpowiedzialnego kształtowania. W opowiadaniach zgromadzonych pośmiertnie w zbiorze „Szkice z piekła uczciwych" (1963) dokonał próby rozrachunku z bolesnymi doświadczeniami politycznymi okresu stalinowskiego, z pozycji obrony ideowych wartości socjalizmu.

Żarliwy, zaangażowany ideowo moralista, podejmujący węzłowe problemy społeczne i narodowe, był Kruczkowski twórczym kontynuatorem tego nurtu polskiej literatury, który wywodził się z rewolucyjnej tradycji romantyzmu, a później znalazł wyraz w dziełach Wyspiańskiego i Żeromskiego.

[wg WEP, Warszawa 1965]

Hans Mayer

„NIEMCY" - SZTUKA O BIERNYCH KIBICACH

Sam Kruczkowski oświadczył kiedyś drwiąco, że przypisuje mu się powszechnie „szczególne zainteresowanie problemem niemieckim". Jest to prawdziwe tylko z formalnego punktu widzenia: w rzeczywistości napisał jedynie trzy sztuki teatralne poświęcone tematyce niemieckiej. Przy szczegółowym rozważeniu tego, co w twórczości Kruczkowskiego nosi nazwę „dramaturgii niemieckiej", okaże się, że sąd opinii powszechnej jest niezupełnie trafny. To, że akcja dramatyczna rozgrywa się na ziemi niemieckiej i że uczestniczą w niej tylko obywatele niemieccy, nie oznacza wcale podjęcia problematyki niemieckiej ani szczególnego zainteresowania niemieckim tematem [...] *Pierwszy dzień wolności* rozgrywa się wprawdzie w Niemczech, tuż przed zakończeniem drugiej wojny światowej, jego bohaterami są Polacy i Niemcy, między którymi rozgrywa się ów dramat pierwszego dnia wolności, ale „specyfika niemiecka" jest tu równie umowna jak w Sartre'owskich *Uwięzionych z Altony*. Zresztą, sztuka Kruczkowskiego o polskich oficerach uwolnionych z niemieckiego oflagu jest w pewnych fragmentach blisko spokrewniona z dramatem Sartre'a.

Pozostają więc *Niemcy*. Tutaj sam autor był prawdopodobnie zdania, że rzecz dotyczy bezpośrednio społecznej i moralnej problematyki niemieckiej, jak zresztą wskazuje na to tytuł oryginalny. Na scenach niemieckich i po opracowaniu udałej wersji filmowej tej sztuki — dla niemieckich widzów filmowych dramat Kruczkowskiego był znany pod tytułem *Die Sonnenbruchs*. Ci, którzy oglądali w roku 1949 niemiecką premierę sztuki Kruczkowskiego, przygotowaną na scenie wschodnioberlińskiego teatru Kammerspiele, zbudowanego na początku naszego wieku przez Maxa Reinhardta dla inscenizacji sztuk Strindberga, Wedekinda czy Czechowa — ci bezpośredni świadkowie zapamiętali przede wszystkim wielką kreację znakomitego, dziś już nie żyjącego aktora Paula Bildta, który wystąpił w roli profesora Sonnenbrucha [...].

Pamiętam dobrze berlińską premierę *Niemców*. 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 r. zacząć normalną działalność. Idąc na przedstawienie trzeba było jednak 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 innnych powodów. Widownia była przygotowana na to, że Kruczkowski podejmie temat niedawnej przeszłości niemieckiej. Oczywiście, sztuka była t a k ż e 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.

Dla widza współczesnego, wychowanego na tradycji dramatu niemieckiego, było rzeczą jasną, że Kruczkowski w *Niemcach* przejął coś z Ibsena i Hauptmanna, że sztuka ta nawiązuje do tradycji tamtych pisarzy, którzy w swojej twórczości uprawiali konsekwentnie krytykę świata mieszczańskiego. Patrząc w teatrze berlińskim na profesora Sonnenbrucha i jego rodzinę, trudno było nie wspomnieć o sztuce Gerarda Hauptmanna *Przed zachodem słońca*, wystawionej w roku 1932 przez Maxa Reinhardta w sąsiedztwie, na scenie słynnego Deutsches Teater. Profesor Sonnenbruch to u Hauptmanna radca Clausen. Obaj są reprezentantami mieszczańskiej tradycji, podobny jest stosunek do nauki i życia. Obaj są otoczeni przez znacznie młodsze od nich pokolenie oportunistów, karierowiczów, pozornie apolitycznych konsumentów życia, którzy są pilnymi strażnikami ustalonego porządku społecznego. Już w dniu premiery zrozumieliśmy przecież i coś innego: że Kruczkowski przejmuje od Ibsena i Gerarda Hauptmanna jedynie schemat dramatyczny sztuki rodzinnej. Nie dotyczy to właściwego tematu sztuki, wpisanego w dramat rodzinny Sonnenbruchów. U Hauptmanna wszystkie wątki dramatyczne były podporządkowane historii miłości starszego pana, ojca rodziny, do młodziutkiej dziewczyny: temat miłości Goethego do młodej Ulriki von Levetzow wpleciony jest tylko jako motyw przewodni do tragedii goethowskiego radcy Clausena. W wypadku profesora Sonnenbrucha nie mamy jednak do czynienia z przenikaniem się wątków dramatycznych ze sfery prywatnej do sfery publiczno-patriarchalnej. *Niemcy* są sztuką o odpowiedzialności moralnej. Kruczkowski stawia dość generalne pytanie: czy w czasach pogardy, w epoce obozów koncentracyjnych można dochować wierności niemieckiej tradycji wartościowania moralnego, czy uda się obronić tradycyjny model postawy uczonego? [...]

Piekąca aktualność sztuki o Niemcach z okresu wojny polega na wprowadzeniu nieco innego układu konfliktów: profesor Sonnenbruch zbyt długo trwa po stronie rodziny, nie odcina się w najbardziej przełomowych scenach dramatycznych od postawy reprezentowanej przez własnych domowników, wśród których mamy zarówno apolitycznych konformistów mieszczańskich, jak zdeklarowanych nazistów. Odwołanie się do tradycji uniwersyteckich jest już tylko gestem bez pokrycia, tradycyjna moralność mieszczańska przestaje w tej sytuacji cokolwiek znaczyć, nie wystarcza dla zachowania człowieczeństwa. Dopiero spot-

kanie z więźniem obozu koncentracyjnego otworzy oczy Sonnenbruchowi, pozwoli mu na uświadomienie sobie, kim się oto stał i komu jako uczony służy.

Niemcy były tą właśnie sztuką, którą wtedy powinno się było grać w całych Niemczech. Trafiła na sceny tylko części Niemiec i tylko do części kin. Oczywiście, temat winy i odpowiedzialności przewijał się stale w powojennym dramacie niemieckim, zarówno na zachodzie, jak i na wschodzie. Nie powstało jednak wtedy ani jedno ważne dzieło sceniczne, dramat niemiecki nie umiał się dobrać we właściwy sposób do tego uparcie wracającego tematu. Nie umiano sobie poradzić ze środkami teatralnymi. Usiłowano nawiązać do dramatu ekspresjonistycznego, odświeżano i modyfikowano jego środki wyrazu — z reguły bezskutecznie. Słowo było za głośne, ton nazbyt podniosły, postaci były zjawami na poły symbolicznymi, mało realnymi i mało przekonywającymi, próby ekspresjonistyczne okresu powojennego skończyły się równie szybko jak ekspresjonistyczny dramat z lat dwudziestych, nic właściwie nie tworząc.

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".

Przełożył Jerzy Koenig

[*Kruczkowski i temat niemiecki*, „Dialog" 1962, nr 12]

Krzysztof Wolicki

DYLEMAT KRUCZKOWSKIEGO

Leon Kruczkowski zmarł przedwcześnie, nie zakończywszy pracy: pozostawił kilkanaście kartek nowego dramatu. Fakt ten potraktujemy jednak raczej jako symbol niż dowód: niemożność dopełnienia i zamknięcia tkwiła bowiem w istocie tego pisarstwa, wywodziła się z postawy autora. Zwano go często ideologiem. W tym, co pisał, nie okazywał się jednak posiadaczem gotowej mozaiki świata, właścicielem szyfru pozwalającego gromadzone doświadczenia i doznania w mozaikę taką wpasować. Może raczej budował ją mozolnie, według planu nie gotowego jeszcze, rozwijającego się w trakcie pracy, nieraz przeto zakładającego sprzeczności. Chyba jednak w plan ten wierzył. Wywodził go z własnego życia.

Nie był ideologiem, natomiast: pisarzem-politykiem. Jeśli chcecie, politykiem-pisarzem, gdyż kolejność nie odgrywała tu żadnej stałej roli; decyduje łącznik, kojarzący obie funkcje i nie dopuszczający rozdziału. I jako pisarz, i jako polityk korzystał Kruczkowski z tego samego tworzywa, wybór pisarski traktował jako wybór polityczny i odwrotnie. O ile jednak pisarz poszukiwał sensu, polityk szukał uzasadnienia, czasem — usprawiedliwienia. W twórczości Leona Kruczkowskiego odnajdujemy przeto napięcie, które stanowi o jej wartości: dążenie do pogodzenia, do nigdy nie osiągalnego wewnętrznego pojednania [...]

Dla dramaturgii Kruczkowskiego dość charakterystyczny jest początek: jeśli pominiemy przeróbkę *Kordiana i chama*, pisać dla sceny zaczyna Kruczkowski wówczas, gdy od tematu intymnie własnego, potraktowanego realistycznie, nasyconego elementami osobistych przeżyć, przechodzi do poszukiwań fabularnych, śledząc wątki, które by odpowiadały frapującym go konstrukcjom myślowym [...]

Przygoda z Vaterlandem [...] potwierdza w dość oczywisty sposób to przypuszczenie. Jest to zresztą utwór, w którym debiutanta (w sensie teatralnym) zdradza bynajmniej nie warsztat: jedynie wielość i wielopłaszczyznowość problematyki, wywołująca z kolei niejednorodność formalną. Mamy w *Przygodzie z Vaterlandem* pamflet na prawicę niemiecką, zwłaszcza na hitlerowców. Mamy zagadnienie uzurpacji, podjęcia cudzej roli [...] Nietrudno dostrzec, że mamy tu, przynajmniej w zalążku, parę problemów, które będą u Kruczkowskiego powracać aż po ostatnie dni twórczości. Pomijam najbardziej powierzchowną analogię — niemiecki teren akcji i ową „analizę duszy niemieckiej", w którą, jak można sądzić, przerosła później satyra z *Przygody z Vaterlandem* i za którą Kruczkowskiego tyle chwalono [...] Niemieckość *Pierwszego dnia wolności* i nawet *Niemców* nie jest bynajmniej istotniejszym elementem tych utworów niż niemieckość tematu Daubmanna, że — wręcz przeciwnie — jest nawet mniej istotna, bardziej pretekstowa niż w *Przygodzie z Vaterlandem*, nieodłącznie związanej z krytyką hitleryzmu.

[...] „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. Niemieckie, wyłącznie niemieckie, są tylko realia. Ostrzegam tylko przed braniem zbyt na serio pochwał typu „Jaka to świetna charakterystyka duszy niemieckiej", mimo że sam Kruczkowski mógł je od czasu do czasu traktować poważnie. Jako „analiza duszy niemieckiej" *Niemcy* są utworem dość banalnym: są właśnie zbyt ogólne [...]

Kruczkowski obierając temat utworu (najlepiej uchwycony właśnie w tytule — *Niemcy*) sięga raz jeszcze do swego przedwojennego doświadczenia pisarskiego, w szczególności do *Przygody z Vaterlandem*. Znów znajduje obiekt podatny metodom jego analizy. Znów mamy do czynienia ze zbiorowością o potwornej sile determinowania sytuacji i działań jednostkowych, zbiorowością niejako równie 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? [...]

Zbiorowość *Niemców*, podobna do „całościowego" społeczeństwa z dawnych utworów, swoją siłą determinacyjną pełni jednak odmienne funkcje: nie jest sama w utworze, przeciwstawiona przypadkowej jednostce lub czemuś spoza nawiasu, jest (jak w *Odwetach*) 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 [...]

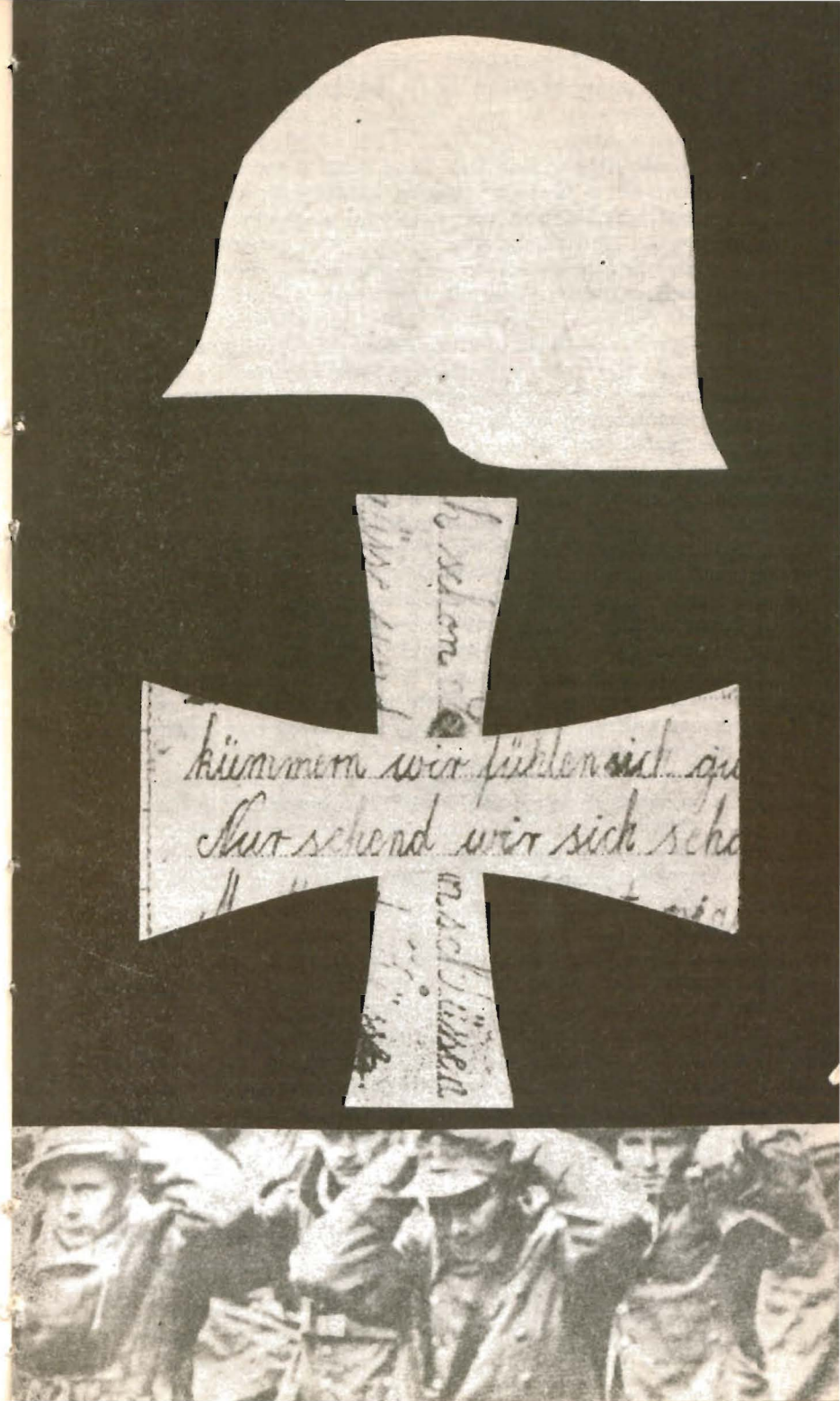
Kruczkowski w przebiegu akcji łamie i rozrywa zbiorowość niemiecką: jest to, rzecz jasna, proces równoznaczny z uruchomieniem niemieckich postaci dramatu i obdarzeniem ich możliwością wyboru. Rozpatrzmy go nieco bliżej; pojawią się przy tym różne możliwości interpretacyjne, nie bez znaczenia dla dalszego 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 bierność niemiecka determinuje wprawdzie swoje postaci, ale determinuje je w sposób sprzeczny, a tym samym —

dopuszcza do wyboru. Przypadek pierwszy równałby 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 zewnętrzny 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 ludziom wartości bezwzględne, do których zawsze trzeba się odwołać, gdy stoi przed nami człowiek. Wartości te mogą być stłamszone, odwołanie do nich może okazać się bezskuteczne, ale zniknąć nie mogą.

[„Dialog" 1962, nr 12]



SONNENBRUCH

W istocie dla pisarza, a w szczególności dla dramaturga — sadysta, zboczeniec, morderca nie jest zagadką. Dla takich zagadek historia i literatura od wieków dorabiała klucze czy wytrychy. Natomiast naprawdę niepojęte 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 stanowiły o sile Hitlera, ale właśnie miliony i miliony „przyzwoitych ludzi", lojalnych fachowców, inżynierów, robotników, uczonych, urzędników, którzy swoją codzienną pilną i rzetelną pracą podtrzymywali 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 występnym i obłąkanym celom i które gruchotały kości milionów ludzi będących na drodze. Ich błędy rozumowania, ich Kadavergehorsam, 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. Przyzwyczaiłem 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 rakietowych 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 odpowiedzialności moralnej (w najlepszym razie) za siebie samego, wyłącznie za siebie (bo nawet nie za dzieci swoje, na które zgoła nie staram się wpływać).

[...] Ale czy jest to tylko cecha niemiecka? [...] Czy nie występuje ona, może mniej wyraźnie, mniej masowo i w odmiennej skali niż w Niemczech — również u innych narodów i w innych krajach, oczywista dziś zwłaszcza tam, gdzie siły imperializmu szykują się do ponowienia zbrodni nad ludzkością? Powiedzmy sobie wyraźnie: problem uchylania od moralnej współodpowiedzialności za wszystkich i wszystko — w epoce bezwarunkowej współzależności wszystkich i wszystkiego — inaczej mówiąc: problem uchylania się od politycznej odpowiedzialności — to sprawa nie tylko niemiecka i nie tylko przeszłościowa. Sonnebruchów nie brak w żadnym kraju.

[...] 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.

[Z książki: *Leon Kruczkowski*, opr. Z. Macużanka, Warszawa 1962, s. 170 n.]

RUTH

Postać ta, budząca najwięcej zainteresowań, dociekań i sprzecznych interpretacji, wydaje się — w istocie — ze wszystkich najmniej „czytelna", tym samym może najbardziej drażniąca, ponieważ to ona właśnie w swojej niezwykle ostrej, ale na pozór nie dość jasno umotywowanej, prawie ekscentrycznej aktywności buduje główny dramatyczny wątek fabuły.

Parokrotnie już miałem okazję komentowania postaci Ruth i tego, co ona reprezentuje w zamierzeniu autora. Ale wszelkie składane ex post komentarze autorskie mogą uchodzić za jednostronne i „naciągane". Cóż więc przyjąć za podstawę analizy? Sądzę, że w sztuce tego rodzaju jak „Niemcy" trzeba się oprzeć na dwóch przynajmniej elementach: na tekście i na pewnej ogólnej znajomości przedmiotu (w danym wypadku jest nim stan społeczeństwa niemieckiego w dobie hitleryzmu).

Otóż, przedmiotowo biorąc, w prasie niemieckiej podkreślano, że i postać Ruth, przy całym jej indywidualizmie i wewnętrznym skomplikowaniu, mieści się w granicach typologii tego społeczeństwa. Na-

leży ona do tej mniej znanej części młodzieży niemieckiej, która zdołała oprzeć się tresurze hitleryzmu, ale nie zawsze umiała osiągnąć politycznie ugruntowaną świadomość antyfaszystowską. I otóż wśród tej właśnie młodzieży często zdarzały się wypadki indywidualnego bohaterstwa w sytuacjach, w których zawodziły inne, „trzeźwiejsze" czy bardziej oportunistyczne elementy sterroryzowanego społeczeństwa.

Ruth jest niewątpliwie córką swego ojca, odziedziczyła po nim pewne jakości wewnętrzne, pewien — powiedzmy — estetyczny humanizm i kulturę uczuciową. To właśnie pozwoliło jej oprzeć się, w zasadzie, niszczącym, antyhumanistycznym wpływom tresury nazistowskiej. Nie sposób jednak przypuścić, aby nie doszło do niej nic z atmosfery hitlerowskiego wychowania i jego „filozoficznych" podstaw, kultur woli, władczości i „mocnego życia". Osobowość Ruth jest rezultatem tych dwóch sprzecznych oddziaływań. I właśnie tego typu osobowości wśród bezwładnego Kadavergehorsam społeczeństwa Trzeciej Rzeszy miały bodaj najwięcej danych, aby zdobywać się w pewnym układzie okoliczności na akty czynnego protestu, na niespodziewane wybuchy aktywności, na indywidualne wystąpienia przeciw otaczającej rzeczywistości (naturalnie pomijam tutaj aktywność prawdziwych antyfaszystów, opartą na świadomości politycznej — Ruth nie należy do nich, lecz do tej olbrzymiej „reszty" społeczeństwa, o której obraz chodziło przecież w „Niemcach").

A jak to wygląda w tekście sztuki?

„Mam swoją własną moralność", „żyję i chcę żyć wyłącznie na własny rachunek" — w tych wypowiedziach Ruth trudno słyszeć jedynie i wyłącznie pogłos nietzscheanizmu, wyzwolonej „moralności panów" i egoistycznego uwielbienia własnej mocy — skoro równocześnie (w scenie francuskiej) tak wyraźny niepokój dźwięczy w jej słowach: „Pan myśli, że w Europie naprawdę nie kochają nas?", i tak energiczny sprzeciw w owym „nie zrobiłam i nie robię nikomu nic złego". Nie, upór, z jakim Ruth podkreśla odrębność swojego postępowania i samodzielność swej postawy, to nie dość może świadome, ale twarde odcięcie się od panującej wokoło konwencji hitlerowskiej Volksgemeinschaft, od ślepego posłuszeństwa, bierności i tchórzostwa otoczenia. Od tego już chyba dość prosta droga, przy pewnej dozie charakteru i odwagi osobistej, do czynnego przeciwstawienia się całej rodzinie (i czemuś groźniejszemu poza nią) w sprawie pomocy dla Petersa — nawet jeśli się (jeszcze?) nie rozumie jego roli, sensu jego politycznej walki.

A frazes o „mocnym życiu", najbardziej zda się dezorientujący? Trzeba pamiętać, że Ruth jest postacią ukazaną w dramatycznym rozwoju, w rozwoju, którego punktem krytycznym jest właśnie epizod francuski. „Chcę, m u s z ę to zobaczyć" — mówi do Majora, dowiedziawszy się o egzekucji zakładników. Jest to mus spojrzenia w oczy prawdzie hitlerowskiej okupacji, mus stwierdzenia naocznie, dlaczego to „w Europie nie kochają nas" — i nie żadna tania perwersja, lecz poczucie zakrętu życiowego. I jeśli dotąd Ruth z całym biologicznym przekonaniem nie raz zapewne używała owego frazesu o „mocnym życiu", to nazajutrz po tym epizodzie podróżnym, w rozmowie z ojcem, rzuca ten frazes jeszcze raz, ale już jakby w cudzysłowie, z poczuciem zgoła nowego, złowrogiego sensu tych dwóch słów [...] Nie, Ruth nie ratuje Petersa — jak chce jeden z krytyków polskich — „dla wrażeń". Uważna analiza tekstu uchroniłaby przed tego rodzaju lekkomyślną interpretacją. Natomiast zgadzam się z tym samym krytykiem, gdy stwierdza trafność intuicji autorskiej, która „nie pozwoliła ocaleć Ruth". Istotnie „na tę dziewczynę padł cień ostatecznego schyłku jej klasy".

Leon Kruczkowski

[*Spotkania i konfrontacje. Jeszcze o „Niemcach"*, Warszawa 1950]

Z PUBLICYSTYKI LEONA KRUCZKOWSKIEGO (1938)

„Dyktatury i demokracje": te dwa pojęcia zastosowane do mapy współczesnej Europy, oznaczają coś więcej niż tylko różne formy ustrojowe; oznaczają przede wszystkim różnice klimatów duchowych, w jakich oddychają milionowe masy ludzkie. Między klimatem dyktatur a klimatem demokracji istnieje stan potencjalnego napięcia, które wcześniej czy później może się wyładować w walnej, frontowej batalii [...] Dyktatury powojenne, pod wielu względami tak bardzo różne od wszystkich innych znanych z historii form despocji, w jednym przecież na pewno podobne są do starych, minionych absolutyzmów: w zdolności wytwarzania pozorów potęgi. Ten fakt musi być wzięty pod uwagę, jeśli chcemy analizować problem siły dyktatur i sił demokracji w granicach jak najbardziej zbliżonych do rzeczywistości, bez plątania w rachunku pozycji fałszywych czy fikcyjnych.

Na czymże polega owa, właściwa wszystkim ustrojom samowładczym i dyktatorskim „zdolność wytwarzania pozorów potęgi", czyli jak gdyby pewnych efektów dodatkowych, ponad miarę rzeczywistej siły? Niewątpliwie, w pierwszym rzędzie przypisać ją należy samym już właściwościom ludzkiego myślenia. Wiadomo, że milion skupiony w ręku jednego człowieka stwarza w nas wyobrażenie potęgi pieniądza o wiele silniejsze, niż ten sam milion w rękach tysiąca osobników. Ta sama „optyka" myślowa stanowi psychologiczny sekret wrażenia, jakie na większości ludzi wywierają ustroje autokratyczne. Ona to zdolna jest wytwarzać wrażenie, jakoby potęga władzy skupionej w ręku jednego człowieka oznaczała zarazem — sama przez się — potęgę danego społeczeństwa (państwa, ustroju) [...]

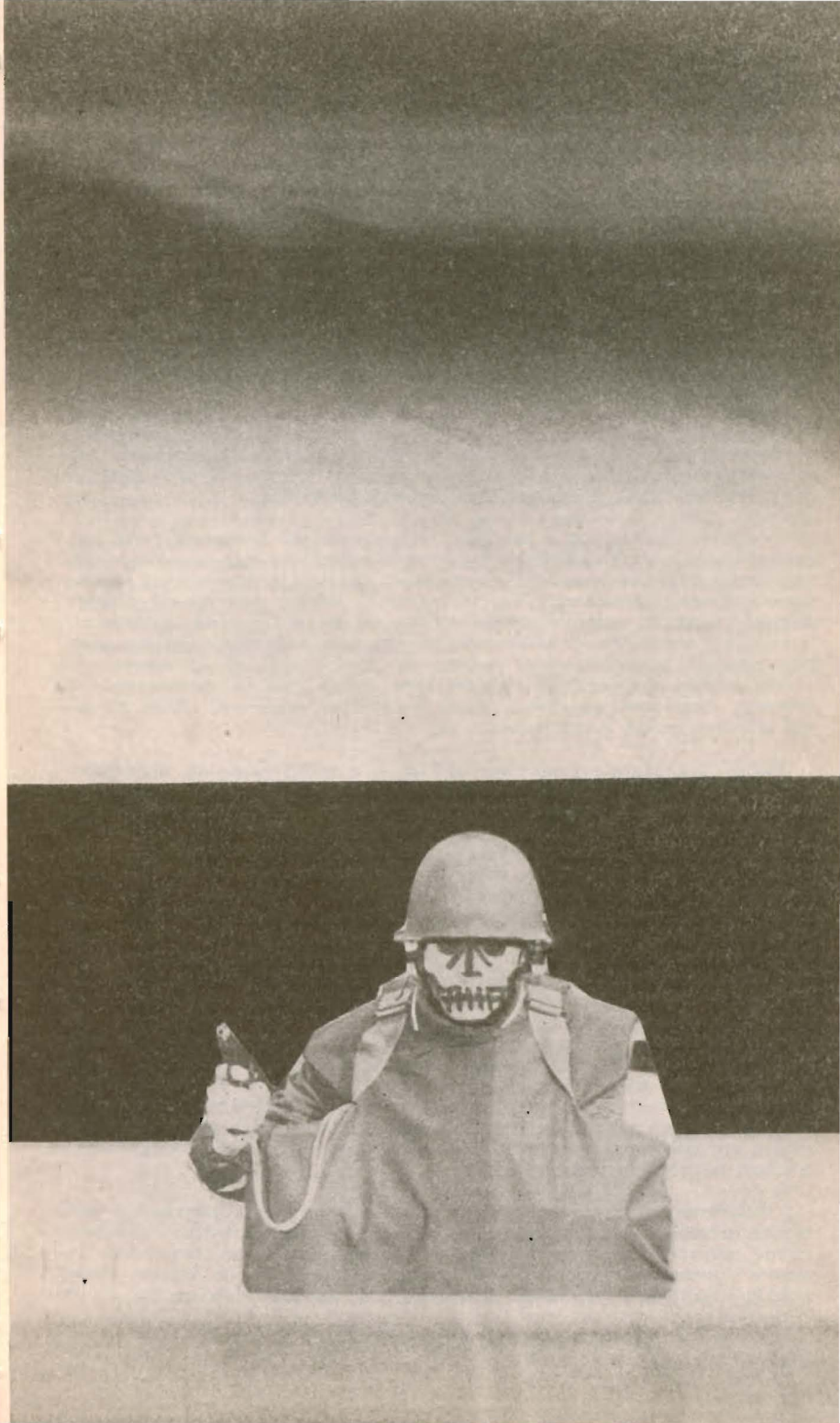
Drugim, bardziej nawet od poprzedniego sugestywnym momentem, dzięki któremu autokracje i dyktatury wzmacniają wywierane przez się wrażenie potęgi, jest technika ich działań. Nie ma ona, co prawda, znaczenia decydującego, niemniej swoją prostotą, zbliżoną do techniki czysto militarnej, sprawnie operującą wszystkimi elementami taktycznymi (zwłaszcza „zaskoczeniem"), stwarza efekty szczególnie błyskotliwe i jaskrawe. Czy jednak ta efektywność techniki działania, niewątpliwie zresztą umożliwiona właśnie przez krańcową koncentrację władzy, nie pochodzi głównie stąd, że jej mechanizm wewnętrzny jest dla nas szczelnie ukryty, niejawny? Wiele przemawia za tym, że błyskotliwość działań narzuca dyktatorom to właśnie, co stanowi groźny zaród ich przyszłych katastrof: to, co można by nazwać przymusem ryzyka i hazardu, nieuchronnym w każdej dyktaturze. Stwarza on, oczywiście, pole dla rozwijania talentów taktycznych (co już samo w sobie jest loterią), ale wątpliwym jest, czy świadczy również o solidnym poczuciu rzeczywistej siły. Szachistów siedzących na bagnetach obowiązuje gra mistrzowska; błąd, choćby drobny i dla zwykłego gracza zgoła nieszkodliwy, może ich kosztować — życie!

*

Atoli najważniejszym może czynnikiem wytwarzania pozorów potęgi, owych niejako dodatkowych premii wielkości i świetności, jest w rękach dyktatur to właśnie, co stanowi samą istotę ich bytu: zdławienie wszelkiej jawnej swobodnie wypowiadającej się opozycji wewnętrznej. Oczywiście, gdzie prócz obowiązkowych wrzasków na cześć samowładcy-wodza nie słuchać żadnych innych głosów — krytyki, protestu czy buntu — tam łatwo, zwłaszcza w oczach postronnie patrzącego, powstaje złudne wrażenie bezgranicznej, fundamentalnej wszechpotęgi panującego ustroju. Złudne, bo tylko głupiec mógłby naprawdę uwierzyć w możliwości zupełnego i trwale skutecznego pętania żywych społeczeństw ludzkich — środkami mechanicznego rygoru. Złudne, lecz niemniej przecież sugestywne, zwłaszcza w oddziaływaniu na umysły prymitywne.

*

Dyktatury demoralizują jednak nie tylko swoje szeregi ściśle organizacyjne. Daleko groźniejsze są procesy, jakie pod ich ciśnieniem zachodzą w psychice



całych społeczeństw. Rzecz znamienna: jednym z programowych założeń każdego systemu dyktatorskiego, zwłaszcza w okresie dążenia do władzy, jest idea uspokojenia społeczeństwa, uśmierzenia miotających nim namiętności politycznych czy socjalnych, i to te właśnie systemy w praktyce najusilniej dbają o to, aby rządzone przez się zbiorowości utrzymywać w stanie ustawicznego, wciąż za pomocą specjalnej, olbrzymiej aparatury podsycanego napięcia i naprężenia. W państwach dyktatur współczesnych odbywa się codzienna, monstrualna w swych rozmiarach, rabunkowa wprost eksploatacja wrażliwości uczuciowej mas. I tu właśnie zaczynają się zjawiska najdonioślejsze ze stanowiska interesującego nas zagadnienia. Społeczeństwu, utrzymywanemu jakby w ciągłym transie, grozi — po krótkim stosunkowo czasie — niebezpieczeństwo straszliwego wprost wyczerpania psychicznego, zobojętnienia, apatyzacji [...]

*

Dyktaturę, jak wspomnieliśmy bardziej niż jakąkolwiek inną formę rządzenia, obowiązuje mus sukcesów i rzec by można — mus genialności. Atoli „łatwość" sukcesów ma swoje, w końcu, granice, a „wódz" nawet najgenialniejszy może pewnego dnia palnąć głupstwo [...]

Charakterystyczne są w tym względzie koncepcje tzw. wojny błyskawicznej, obmyślane dziś w kraju najpełniejszej, najbardziej „totalnej" dyktatury: w Trzeciej Rzeszy [...] Otwarcie mówiąc, postulat „wojny błyskawicznej" oznacza dla wysuwających go dyktatur co najmniej połowę przyszłej klęski — klęski już poniesionej, zanim jeszcze mogło przyjść do wojny.

*

Nie ulega wątpliwości, że w pewnych środowiskach współczesnego życia polityczno-ideowego bardzo wydatną rolę odgrywa swoista propaganda, którą można by określić mianem demagogii młodzieżowej. Z niej to wywodzi się modny obecnie frazes „dynamizmu", ona to, operując hasłami przeróżnych „buntów młodych", próbuje narzucić społeczeństwu — w miejsce istotnych, nurtujących je zmagań i konfliktów — najdonioślejszy jakoby ze wszystkich rzekomy „konflikt pokoleń". Przeciwstawienie „młodzi" — „starzy" stało się od samego urodzenia ruchów faszystowskich ulubioną tych ruchów formułą ideologiczną. Hitlerowcy, wierni swej narodowej cnocie: niemieckiej pedanterii, zdołali już nawet stworzyć „naukę o pokoleniach" [...]

*

Ruchy faszystowskie pojmowane bywają — a raczej same tak się najchętniej pojmują — jako rzekome ruchy młodych, ruchy wchodzącego w życie powojennego pokolenia, rozumianego zresztą jako żywioł jednolity, niezróżnicowany. Otóż fakty dowodzą, że opinia taka jest z gruntu fałszywa.

Zapewne, kadry „szturmowe" obu najpoważniejszych dziś ruchów faszystowskich: włoskiego i niemieckiego, stanowiły — w okresie ich marszu do władzy — młode stosunkowo roczniki elementów „kombatanckich", za którymi podążały dalsze kolejne roczniki tej młodzieży mieszczańskiej, która w wojnie już udziału nie brała. Niewątpliwie też oba te ruchy rozwijały się w atmosferze pewnej względnej opozycji do „starych", czyli liberalistycznych ugrupowań prawicowych. Wiadomo jednak, że właściwym twórcą ideologii faszytowskiej i głównym inspiratorem ruchu „czarnych koszul" był nie tyle Mussolini, ile raczej starszy od niego o dwadzieścia lat d'Anunzio — człowiek, który w okresie „marszu na Rzym" liczył sobie pełnych lat... sześćdziesiąt! [...] Jeżeli zaś chodzi o hitleryzm, to i tu również dwa fakty są dostatecznie znane i bezsporne: po pierwsze — wiadomo, jak ściśle ruch ten związany był w całym swym rozwoju ze „starszymi panami" z rad nadzorczych niemieckiego ciężkiego przemysłu; po wtóre — wiadomo również, że Hitler nie zdobył władzy drogą rewolucyjną, lecz została mu ona przekazana z „ciepłej ręki" sędziwego reprezentanta starych Niemiec, feldmarszałka Hindenburga.

*

[...] znalezienie wspólnego języka w sprawach zasadniczych — „starym" o wiele łatwiej przychodzi niż „młodym". Co więcej, gdy wśród „starych" najwydatniejszą rolę zdają się odgrywać raczej antagonizmy personalne, zadawnione komeraże i porachunki osobiste, to w młodym pokoleniu góruje właśnie ostrość rysunku konfliktów istotnych, programowych. Młodzież bowiem wchodząca w życie publiczne nie wlewa się doń zwartą i jednolitą masą swojego żywiołu. Wsącza się ona — inaczej przecież być nie może! — w łożyska istniejących już, zastanych ruchów i sił społecznych. Rzuca się w ich różnoimienne nurty z całym impulsem biologicznej świeżości. Właściwa jej wiekowi skłonność do egzaltacji i przesady oraz nikłość zmysłu krytycznego czynią jej stosunek do przyjmowanych idei i światopoglądów — radykalnym i jaskrawym [...] „Totalizm, niszcząc owe różnoimienne łożyska „starych" ruchów, kanlizuje całą młodzież w swoim wyłącznie, mocno obwałowanym korycie wychowawczym, obficie posługując się przy tym — zwłaszcza w fazie początkowej — hasłami „walki pokoleń" [...] dzieło podjęte przez „Baillę" czy „Hitlerjugend" nie będzie — nie może być — skuteczne i trwałe. Ta prawda jest jasna dla każdego, kto życie społeczeństw ludzkich ocenia cierpliwą skalą h i s t o r i i, nie kieszkonkową podziałką samodurnej h i s t e r i i politycznej.

*

Klasyczny okres „dulszczyzny" zamknęła wojna światowa. Przemiany, jakie ona wywołała, nie oszczędziły — rzecz prosta — tej warstwy społecznej. To prawda, że pierwsze lata powojennej odbudowy raczej wzmogły ją liczebnie, ale daleko ważniejsze były procesy psychiczne, wywołane zaczynającym się równocześnie kryzysem samych podstaw ustrojowych. [...] Jedno tylko nie uległo zmianie: zasadnicza aspołeczność postawy duchowej, religia komórkowego egoizmu, organiczny brak poczucia istotnych więzi zbiorowych, właściwy tej formacji społecznej, która nigdy w kolektywnym współdziałaniu, lecz zawsze w brutalnym współzawodnictwie widziała całą swoją kramarską mądrość życiową: mądrość życiową tzw. stanu średniego [...] I oto pewnego dnia „kołtun" ubojowił się politycznie. Z czterech ścian swojego aspołecznego bytowania wyszedł — na ulicę [...] Stał się klientem faszyzmu. Najistotniejszym składnikiem jego „bazy masowej".

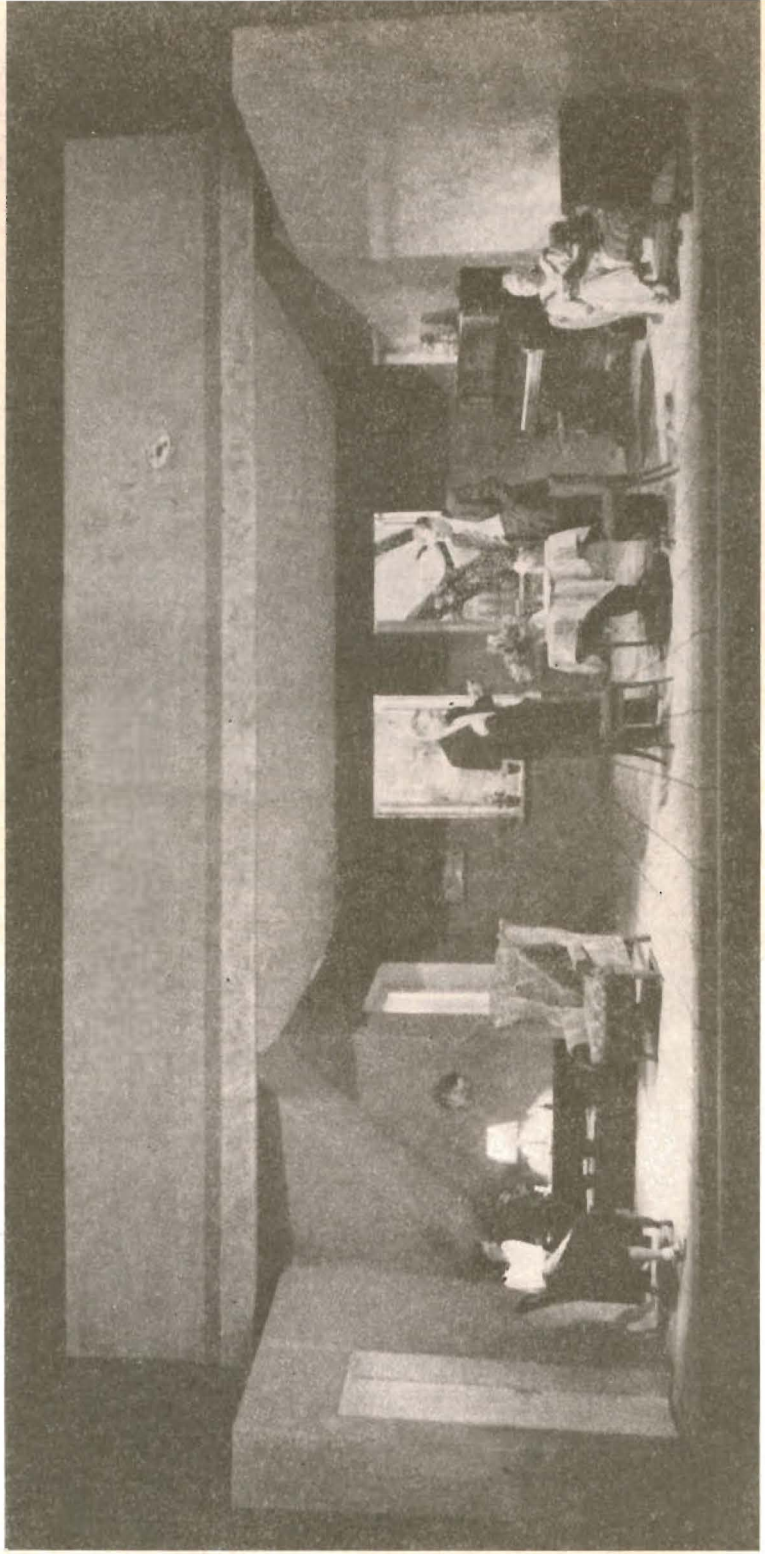
Jeśli chcecie zrozumieć psychologiczną istotę faszyzmu, pamiętajcie, z czego wywodzi się jej rodowód: z „dulszczyzny".

[L. K r u c z k o w s k i, *W klimacie dyktatury*, Kraków 1938]

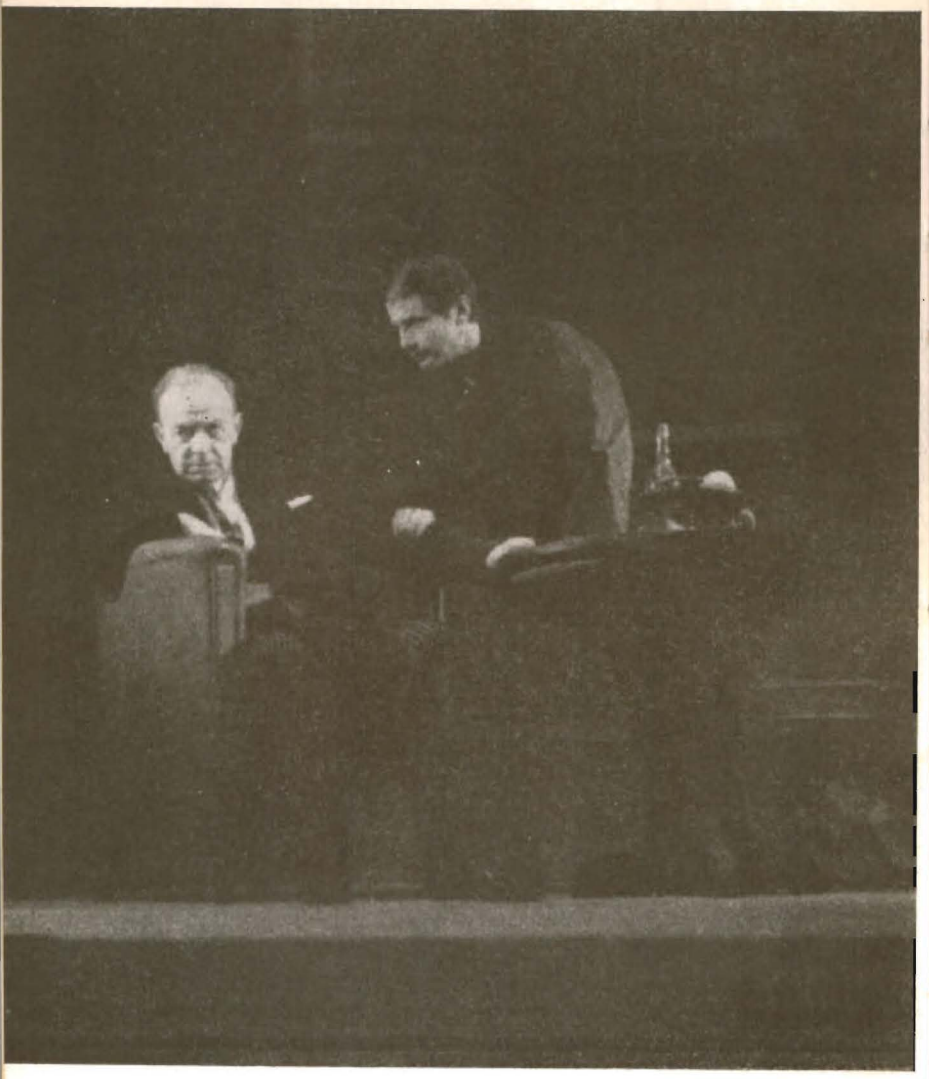
DRAMATY KRUCZKOWSKIEGO NA SCENIE TEATRU POLSKIEGO WE WROCŁAWIU

„Niemcy". Reż.: M. Broniewska, scen.: M. Wenzel. T. Schmidt (oficer Wermachtu), H. Chmielewska (Fanchette), H. Mikołajska (Ruth). Premiera 29 października 1949.

„Odwety". Reżyseria: M. Broniewska, scen.: A. Jędrzejewski, W. Lange. Premiera 4 czerwca 1949 r.



J. Karbowski (Profesor Sonnenbruch), S. Baczyński (Peters)



„Pierwszy dzień wolności". Reż.: A. Dobrowolski, scen.: M. Wenzel, J. Szulc (Michał), P. Kurowski (Anzelm), M. Wiśniowski (Jan). Premiera 3 maja 1960 r.

M. Wiśniowski (Jan), A. Dzieszyński (Paweł), J. Szulc (Michał)

SPIS TREŚCI str.

Leon Kruczkowski 5
H. Mayer, *„Niemcy" — sztuka o biernych kibicach* 6
K. Wolicki, *Dylemat Kruczkowskiego* 10
Sonnenbruch 14
Ruth 15
Z publicystyki Leona Kruczkowskiego 18

W REPERTUARZE TEATRU POLSKIEGO

JULIUSZ SŁOWACKI — „FANTAZY"
ERNEST BRYLL — „RZECZ LISTOPADOWA"
WILLIAM SZEKSPIR — „JAK WAM SIĘ PODOBA"

W PRZYGOTOWANIU

STANISŁAW WYSPIAŃSKI — „PROTESILAS I LAODAMIA"

W REPERTUARZE SCENY KAMERALNEJ

LEON KRUCZKOWSKI — „NIEMCY"
BOHDAN DROZDOWSKI — „KONDUKT"
PROSPER MÉRIMÉE — „HISZPANIE W DANII"

W PRZYGOTOWANIU

RUZZANTE — „ANKONITANKA"

BRYGADIER SCENY:
TADEUSZ KACZMAREK
KIEROWNIK TECHNICZNY:
MIROSŁAW DZIKI
KIEROWNICY PRACOWNI:
KRAWIECKIEJ DAMSKIEJ:
WANDA PRECKAŁO
KRAWIECKIEJ MĘSKIEJ:
JÓZEF PRECKAŁO
PERUKARSKIEJ DAMSKIEJ:
ZOFIA HEJNE
PERUKARSKIEJ MĘSKIEJ:
MIECZYSŁAW WOJCZYŃSKI
SZEWSKIEJ:
MIKOŁAJ BRATASZ
MODELATORSKIEJ:
ALOJZY CZEPUŁKOWSKI
STOLARSKIEJ:
MICHAŁ PRAJSNER
MALARSKIEJ:
TADEUSZ CHĄDZYŃSKI
TAPICERSKIEJ:
RYSZARD TKACZYK
ŚLUSARSKIEJ:
RYSZARD MOSTOWICZ

Cena 4 zł,—

WDN - Zam. 1091/69 - I - 7/197

REDAKTOR PROGRAMU
HANNA SARNECKA-PARTYKA
OPRACOWANIE GRAFICZNE
WANDA GOŁKOWSKA

11