ŻYCIE TEATRU

PAŃSTWOWY TEATR IM. STEFANA ŻEROMSKIEGO

KIELCE — RADOM

Dyrektor i kierownik artystyczny

ZDZISŁAW GRYWAŁD

Zeszyt
wydany z okazji premiery

„N O R A"

HENRYKA IBSENA

Ósma premiera sezonu

ADOLF RUDNICKI

HELMER I NORA

FRAGMENT

W *Norze (Dom Lalki)* Henryka Ibsena, napisanej siedemdziesiąt lat temu, chodzi o to, że żona adwokata Helmera, chcąc umożliwić mężowi wyjazd do Włoch, nieodzowny dla uratowania mu życia, pożycza w tajemnicy pewną sumę, na którą daje weksel z fałszywym żyrem. Trudno się zorientować, jak długo potem Nora spłaca dług. Czyni to prawdopodobnie z sum, które otrzymuje od męża na dom.

Z chwilą gdy sztuka się zaczyna, sprawy materialne mają ulec przejaśnieniu. Helmer otrzymał właśnie posadę dyrektora banku, z czym wiąże się większa pensja, nie będą się więc dusić jak dotąd. Ale tego samego dnia do domu Helmerów puka diabeł dramatu. Helmer swą nową pracę ma zamiar zacząć od wyrzucenia z posady adwokata Günthera, który posiada weksel Nory. Günther to dawny kolega szkolny Helmera, nienawidzą się nawzajem. Günther sfałszował kiedyś podpis na wekslu i w ten sposób przekreślił swą pozycję społeczną.

Tym razem Günther postanowił się bronić, ma dosyć chleba posypanego popiołem wzgardy ludzkiej, posada w banku daje mu twarz. Zmusi Helmera, by go zatrzymał, ma w ręku niezawodną kartę — weksel Nory. Rozumie, iż Helmer nie dopuści, by rzecz się rozeszła po ludziach, za bardzo boi się opinii, zanadto kocha siebie, dzieci, dom, swą własną pozycję, Norę. Günther zaczyna działać poprzez Norę. Ale Nora nie ma odwagi przyznać się mężowi do fałszerstwa. Günther pisze więc sam do Helmera.

2.

Po drugim akcie, w nieco chłodnej palarni Teatru Śląskiego w Katowicach, trzej obywatele w średnim wieku, którzy przyjechali ze stolicy po to właśnie, by obejrzeć spektakl, orzekli, że trąci on myszką, że magia trwa póty, póki scena jest otwarta, po czym człowiek od razu wszystko zapomina. Jeśli zaś chodzi o młode pokolenie — doszli zgodnie do wniosku — że ono nic prawdopodobnie nie rozumie z tego wszystkiego, czym je Teatr Śląski raczy.

Pierwszy z trzech obywateli, cudowny scenograf, żądał przy tym innej dekoracji, bardziej albumowej, oprawy, odpowiedniejszej dla czasów naszych prababek.

Drugi mówił: — pokazują młodemu pokoleniu Ibsena? To bardzo dobrze. Niech się dowie, że żył kiedyś Henryk Ibsen, że świat się nim zachwycał, że grało się go w okresie Młodej Polski. Chociaż z drugiej strony dlaczego akurat wywlekli tego Ibsena, a nie kogoś innego? Ale dobre i to!

Ostatni z trójki miał coś bardzo ciętego na języku, ale akurat rozległ się dzwonek, więc zdusił szybko papierosa i wraz z towarzyszami pobiegł na widownię.

3

Z oceną należy zawsze poczekać do końca; zdawałoby się, że trzej bywalcy powinni byli pamiętać o tym, a jednak... Trzeci akt zmienił całą sztukę, wprowadził ją pod królewski pułap poezji, ogień trzeciego aktu przetopił rudę dwóch poprzednich. Weksel, lichwiarz, tajemnica przed mężem — stały się składnikami sprawy dwojga ludzi, zawsze zrozumiałej, zawsze — w głębszym sensie — współczesnej, bliskiej, zastanawiającej, wzruszającej. Odległość w czasie i w przestrzeni stały się odległościami pozornymi, w jednej chwili nie było już nieznanych, na pół martwych realiów. Miłość, poparzywszy je swym kwasem, wydobyła ich kaliber i kolor. Naraz okazało się, iż mimo odległości w czasie i w przestrzeni, mimo zmienionych warunków, dalecy Norwegowie sprzed lat byli bardzo podobni do ludzi, którzy po dwóch wielkich wojnach i rewolucji siedzieli na widowni.

W trzecim akcie Helmer i Nora stali naprzeciw siebie. Helmer krzyczał o ośmiu latach małżeństwa, które były jego radością i dumą, a skończyły się „straszliwym przebudzeniem"; wołał, iż znalazł się w rękach Günthera, to ostatnie musiało być najdotkliwsze dla niego. Gadatliwy na ogół Ibsen na temat znających się od dzieciństwa obu adwokatów mówi niewiele, ale wyczuwa się, iż Helmer cierpi na kompleks Günthera; cokolwiek widz wpisał tu od siebie nie mylił się. Helmer nie oszczędzał Nory. „Dodaj miłość — wszystko dobrze, odejmij miłość — wszystko źle" — te słowa, które mają już wiele wieków, nigdy się nie starzeją.

Kiedy tak Helmer stoi naprzeciw Nory miotając w nią przekleństwa, wołając, iż oszukiwała go przez całe życie, wchodzi służąca i oddaje mu... weksel. Jego wróg, Günther, przeżył dzisiaj swój wielki dzień, odzyskał panią Linde, którą od lat kochał bez wzajemności; pani Linde jest przyjaciółką Nory i ona to wpłynęła na tę decyzję. Nora odchodzi do swego pokoju. Poprzez drzwi, równie radosny jak przedtem gorzki, Helmer woła, że teraz są uratowani, że będą znów szczęśliwi jak przedtem, że trzeba będzie jak najprędzej zapomnieć o dzisiejszym okropnym wieczorze. Za drzwiami Nora ubiera się, jeszcze dzisiejszej nocy opuści dom męża n a z a w s z e. Goryczy tych słów Helmer zrazu nie czuje, odczuje jednak nim kurtyna zapadnie.

— Zostawi męża z trojgiem dzieci? — spytałem nazajutrz kierownika literackiego Teatru Śląskiego. — Przecież za tydzień wróci...

— Nie wróci. Norwegowie mają charakter. Zobacz, co na ten temat pisze Engels — odpowiedział mi.

Zatem Nora odejdzie tej nocy i nie wróci. Ta noc przekonała ją, iż małość charakteru męża dorównuje jego ślepocie, jego uczucie do niej jest na miarę jego charakteru.

Nie wydaje mi się, by Nora po ośmiu latach małżeństwa nie znała swego męża, by pewnej nocy mogła przyznać, iż jest to noc niezwykła. Przed chwilą był u Helmerów doktor Rank. Doktor Rank kochał Norę od lat. Dzisiejszej nocy odszedł n a z a w s z e. Nim odszedł, zostawił w skrzynce bilet wizytowy z czarnym krzyżem — znak, iż ciężko chory, do-

„NORA" Henryka Ibsena. Danuta Kwiatkowska (Nora), Gustaw Holoubek (Dr Rank) (Katowice, Teatr Śląski — 1954 rok).

wiedział się właśnie dzisiaj, że pozostał mu zaledwie miesiąc życia. To wielkie nieme uczucie, ta śmierć w tle mogła wpłynąć na decyzję Nory w równym stopniu, co nędza duszy jej męża. Ale gdyby nawet tak nie było, sztuka ma prawo do spięć kosztem linii prawdopodobieństwa. Ten ostatni akt koronuje sztukę.

— Powiedz mi, Zosiu — zwróciłem się nazajutrz do dwudziestoletniej dziewczyny należącej do ZMP, o której wiedziałem, że była na Ibsenie — powiedz mi, jak to jest? Ty byś chyba powiedziała mężowi, w czym rzecz, i nie pozwoliła rosnąć tajemnicy do tego stopnia?

— Jak to: powiedziałabym? — oburzyła się i spojrzała na mnie wilkiem. — Czy w a m można coś powiedzieć?... — W tym miejscu przypomniały mi się sceny po spektaklu: kobiety wychodziły z Ibsena zadziorne i napastliwe, mężczyźni jacyś niepewni, pełni poczucia winy; podobne sceny powtarzały się co wieczór. — Nie — dorzuciła dziewczyna — mężczyźni są po prostu głupi i wielu rzeczy nie można im powiedzieć. Nie zrozumieją, stała podejrzliwość oślepia ich. W każdym małżeństwie występuje ten problem: pewnych rzeczy nie można powiedzieć, a potem wbrew jednej i drugiej stronie tajemnice urastają do nieba.

4.

Te słowa młodej dziewczyny zawierają znacznie więcej, niż to się na pierwszy rzut oka wydaje. Potrzeba miłości jest w kobietach ogromna, zbyt uporczywa, aby mogły być szczęśliwe z nami, którzy może marzymy o miłości, ale głęboko i prawdziwie kochamy tylko naszą pracę. Nie, w żadnym wypadku szanse w grze miłości nie są sprawiedliwie rozłożone. Artyści, którzy nachylają się nad duszą kobiet, zwłaszcza kobiet zawiedzionych w miłości, mają serce „przebite na wieki". Przy tym czują się urzeczeni przez kobiety, zakochani w „wiecznej kobiecości". Nie, mężczyźni nie dorośli jako partnerzy. Ze swymi ciężarami, ze swymi wielorakimi zadaniami, kobiety są dużo bardziej samotne od nas.

Adwokat Helmer, który uważa swą małą Norę, rodzącą mu dzieci, podsuwającą mu szlafrok i miękkie pantofle, je-

dynie za lalkę rozmiłowaną w łakociach i w trwonieniu jego pieniędzy, jest typowym głupcem, jednym z miliona, zanurzonym w swych kancelaryjnych śmieciach, zupełnie niezdolnym do odczytania tego, co się dzieje wokoło niego. Helmer byłby zdumiony, gdyby mu ktoś powiedział, że jego laleczka przerasta go o niebo, choć to on w nią tchnął tajemnicę, choć to on, ożywiwszy w niej uczucie, rozkołysał morze.

Byłby zdumiony do owej nocy. Ale po tej nocy, która czarną kreską przepołowi jego życie, już nie będzie zdumiony. Gdy zostanie sam w czterech ścianach domu, gdy przyjdzie mu w samotności wymierzyć czernie nocy i szarości poranków, zrozumie, ile ta mała Nora znaczyła, jak wielka tajemnica w niej była zawarta, jak wielka siła, dużo większa niż ona sama mogła to pojąć. Po tej nocy Helmer uświadomi sobie swoją własną duszę, tak jak dzięki niemu Nora uświadomiła sobie swoją. Jednakże pomiędzy tą podwójną świadomością legnie ich miłość potrzaskana już na zawsze, nie do odratowania! Są ciosy, po których miłość już się nie podnosi.

5

Przyjacielem domu Helmera i Nory jest doktor Rank, który cierpi na dziedziczną chorobę „za niezawinione grzechy" (ulubiony motyw Ibsena); jego ojciec za dużo hulał. Doktor Rank całymi latami kocha po cichu Norę. Pozwalamy Ibsenowi mówić nam, że Nora nic o tym nie wie; żadna kobieta w to nie uwierzy! Pewnego wieczoru, kiedy śmiertelnie chory doktor Rank wyznaje jej swą miłość, Nora jest oburzona; obyczaje epoki wymagają, by szanująca się kobieta nie wiedziała o tym. Ale w tym momencie na widowni — po dwóch wielkich wojnach i wielkiej rewolucji — rozległ się syk; zachowanie się Nory nie znalazło aprobaty. Tego wieczoru widownia w większości składała się z ludzi, którzy dopiero ostatnio zaczęli chodzić do teatru i do tych subtelności jeszcze nie doszli. Ich zachowanie się świadczyło, iż są przekonani, że kto kocha, ma prawo mówić.

Notuję ten szczegół dla dziejopisa naszej młodej powojennej obyczajowości.

(„Niebieskie kartki" — Wyd. Literackie, Kraków 1956).

Helena Modrzejewska
Zdjęcie z ok. 1870 r.

HELENA MODRZEJEWSKA:

Znalazłam się w Polsce, gdzie powitano mnie entuzjastycznie. Mój autorytet był teraz bezapelacyjny po zdaniu egzaminu aktorskiego w dwu sezonach londyńskich; poczułam się znowu młoda i powróciłam do ról Julii, Ofelii i Anieli, naiwnej w komedii Fredry.

Wywołałam też duże poruszenie wśród moich przyjaciół i krytyków występując w Domu Lalki Ibsena. Kiedy powiedziałam moim przyjaciołom, że mam w sztuce wleźć pod stół i szczekać, a w ostatnim akcie porzucić męża i dzieci, orzekli, że oszalałam, żeby grać taką rolę. Wszyscy oni w mniejszym lub większym stopniu ulegali konwencjom i takie wyraźne zbliżenie do naturalizmu musiało ich szokować. W dniu przedstawienia jednak aplaudowali gorąco, przyznając, że sztuka ma swój urok, szczekanie wcale nie razi, a w opuszczeniu nieprzejednanego męża nie ma nic tak zdrożnego.

Krytycy byli w ogromnym kłopocie. Jedni potępili sztukę, inni znowu wynosili ją pod niebiosa. Rezultatem tych podzielonych opinii było długie powodzenie Domu Lalki, po polsku zwanego krótko Norą.

(„Wspomnienia i wrażenia" — Wyd. Literackie, Kraków 1957).

ADAM GRZYMAŁA SIEDLECKI

„IBSEN I IBSENIZM"

(fragmenty)

Rasowego dramatopisarza, a więc nie liryka czy epika, poznać w Ibsenie łatwo choćby z jego pasji do człowieka. Powieść, nowela, poemat mogą figury ludzkie uzupełniać jakim kto chce naddatkiem opisów czy rozważań. W dramacie wszelkie rozważania, wszelka teza musi się przekształcić w człowieka i jego losem się wypowiedzieć. Dramaty Ibsena stają przed nami jako wzór.

Klasycznie dramatopisarski zmysł pozwalał Ibsenowi, jak rzadko któremu z jego współzawodników, zaludnić deski sceniczne rzeszą postaci wprost fenomenalnych. To właśnie ważne, że fenomenalnych. Poza niezbędnymi komparsami w tłumnych jego dramatach, niemal że nie sposób natrafić na figurę zdawkową, na figurę niejako bezimienną. Każdy z jego ludzi przynosi ze sobą jakiś swój własny a wyraźny znak osobisty, każdy rozciekawia nas swoją odrębnością własną orbitą pochodu przez życie.

U wszystkich niemal przedibsenowskich pisarzy scenicznych np. u Dumasa syna, konflikt powstaje z wydarzeń, które się odbywają lub które się odbyły w sztuce na naszych oczach. U Ibsena zasadniczy konflikt powstaje z tego, co się w życiu bohaterów działo w ich przeszłości. Po ciśnieniem odbywających się na scenie wydarzeń, często niespodziewanie, naraz w dziesiejszy dzień bohaterów utworu wkracza widmo ich dawnych przeżyć, dawnych przewinień czy omyłek, czynów

nieraz — zdawało się — zapomnianych i ono od tej chwili zaczyna dysponować dalszymi losami figur działających.

Dramatyczna interwencja przeszłości nie stanowiła jednak głównej cechy ibsenizmu. Podobną sprężynę działania można by tu i ówdzie odnaleźć i u innych, wcześniejszych autorów. Ważną natomiast dla ibsenizmu będzie powaga etyczna, z jaką skandynawski poeta ukazuje tragiczną nieodwołalność popełnionych niegdyś czynów. Siłę antycznego fatum ma ten ibsenowski „upiór" przeszłości. To jedno, a następnie wtór emocjonalny, jaki zazwyczaj u Ibsena promieniuje z tego wtargnięcia przeszłości w teraźniejszość. Niemal zawsze przynosi on ze sobą jakiś prawie że nierealny podźwięk, nastrój. Wszystkie jego „białe konie", wszystkie jego „wołania" toni morskich, jego pojawianie się postaci niesamowitych w wyrocznych godzinach życia ludzkiego — wszystko to, co nazwano symbolizmem ibsenowskim, wpływało bezpośrednio, jako owoc tego nastroju, towarzyszącego „tragizmowi przeszłości".

Był myślicielem i bojownikiem o jasno sprecyzowaną ideę. Tą jego naczelną ideą była obrona indywidualizmu. Trudno by go było nazwać z tego względu prorokiem czy nawet nowatorem. Sztandar indywidualizmu łopotał głośno od dni Byrona ale boje Ibsena o tę sprawę tym były wówczas znamienne, że rozbrzmiewały w czasach, kiedy „jednostka" miała już złą prasę. Była to już epoka socjologizmu; nauka, polityka, wydarzenia dziejowe i nastawienia uczuciowe z entuzjazmem zwracać się zaczęły w stronę zbiorowości ludzkich i ich praw. Entuzjazm ten był nieodłączną cząstką pozytywizmu, a przypomnijmy sobie, że August Comte już na pierwszym *wykładzie swojego Kursu Filozofii Pozytywnej wygłosił, że* dla pozytywisty nie ma nauki, „zwanej psychologią", jest tylko nauka socjologii. Religia indywidualizmu Ibsena płynie więc buntownie pod prąd czasów i trwając uparcie jako spadkobierczyni romantyzmu, staje się równocześnie zwiastunką tego intelektualnego prądu, który przybierze nazwę modernizmu artystycznego. „Wszyscyśmy z niego" mogą o Ibsenie powiedzieć najwybitniejsi nawet przedstawiciele literatury z przełomu wieków XIX i XX.

O AUTORZE NORY

Znakomity dramaturg norweski i wielki reformator teatru Henrik Johan Ibsen urodził się w Skien 20 marca 1828 r. W związku z bankructwem ojca piętnastoletni poeta przyjmuje — dla chleba — nie odpowiadającą mu posadę pomocnika aptekarskiego w Grimstad, gdzie — dzieląc czas na odważanie proszków i zachłanną lekturę — wkracza buntowniczo na ścieżkę poezji.

Twórczość dramatyczną, początkowo w duchu romantycznym, zaczyna od tragedii *Katylina (Catilina)* w r. 1850. W latach 1851—1857 piastuje funkcję „poety teatralnego" w Bergen dostarczając tamtejszemu teatrowi kilku dramatów, m. in. *Pani Inger na Ostraat (Fru Inger til Ostraat, 1885)* i *Uczta na Solhaugu (Gildet paa Solhaug, 1856)*. Następny etap to kierownictwo teatru narodowego w Christianii. Tu m. in. powstaje *Komedia miłości (Kjaerlighedens komedie,* 1862), satyra antyromantyczna i pierwszy atak na mieszczańskie kołtuństwo, który wywołał burzę protestów zarówno w Norwegii, jak i Danii — oraz *Pretendenci do tronu (Kongs — emnerne,* 1864). W tym samym roku Ibsen, któremu mimo funkcji w teatrze powodzi się nienadzwyczajnie, występuje do Stortingu z prośbą o przyznanie mu pensji poety, podobnej do tej, jaką otrzymał Björnson. (Została mu ona przyznana dopiero dwa lata później, po ukazaniu się *Branda,* 1866). Storting odrzuca prośbę, a poeta, urażony w swoich ambicjach, opuszcza ojczyznę na dwadzieścia siedem lat. Ten wieloletni pobyt za granicą (Italia, Drezno, Monachium) to okres najdoskonalszej, a zarazem prawdziwie nowatorskiej twórczości Ibsena. W Italii powstają dwa poematy dramatyczne *Brand* (1866), głoszący

„Peer Gynt" Henryka Ibsena. Karol Adwentowicz w roli tytułowej. (Teatr Miejski w Łodzi — rok 1923)

ewangelię niezłomnej woli pod hasłem „wszystko albo nic" — i *Peer Gynt* (1867), jego antyteza i w pewnym sensie parodia ibsenowskiej koncepcji życia. W czasie pobytu w Dreźnie pisze poeta swój pierwszy nowoczesny dramat prozą *Związek młodzieży* (*De unges forbund,* 1869) i również prozą ogromną dylogię — studium dramatyczne — o Julianie Apostacie *Cesarz i Galilejczyk* (*Keiser og Galilaeer,* 1873).

Krótka wizyta w ojczyźnie daje Ibsenowi rekompensatę za niepowodzenia pierwszego okresu trudnej kariery dramatopisarza. Storting przyznaje mu dożywotnią pensję, a ostatnie dzieła umacniają jego już europejską sławę.

Następny okres pobytu w Niemczech to zdecydowane zerwanie z poezją i egzaltowaną prozą Galilejczyka, to długa seria dramatów społeczno-politycznych, w których Ibsen wypowie bezkompromisową walkę wszystkim siłom w społeczeństwie tamującym wolny rozwój jednostki. Okres ten rozpoczyna w r. 1877 dramat *Podpory społeczeństwa* (*Samfunnets stötter*), mogący swoim tytułem służyć za motto późniejszej twórczości i symbol demaskowanych w niej bożków. Odtąd w odstępach niemal regularnie dwuletnich będą się ukazywać coraz to nowe dramaty, coraz nowe uderzenia taranem w kruszące się filary mieszczańskiego społeczeństwa. Rok 1879 przynosi więc *Dom lalki,* znany u nas pt. *Nora* (*Et dukkehjem*), 1881 *Upiory* (*Gengangere*), odpowiedź na krytykę Nory Z kolei w latach 1882 i 1884 ukazują się *Wróg ludu* (*En folkefiende*) i *Dzika kaczka* (*Vildanden*). W utworach tych może najwyraźniej zarysowuje się filozofia Ibsena, a zarazem bodaj najpełniej dochodzi do głosu jego kunszt dramatyczny. I wreszcie, po nowej podróży do Norwegii, ostatni okres, w którym znowu w dwuletnich interwałach powstaną — jeszcze w Niemczech — dramaty: *Rosmersholm* (1886), *Pani morza* (*Fruen fra havet,* 1888) i *Hedda Gabler* (1890) — a po osiedleniu się w Christianii w r. 1891 — *Budowniczy Solness* (*Bygmester Solness,* 1892), *Mały Eyolf* (*Lille Eyolf,* 1894), *John Gabriel Borkman* (1896) i wreszcie ostatni dramat *Gdy wstaniemy z martwych* (*Naar vi döde vaagner,* 1899, wyrażający najgłębsze przekonania poety, że poświęcenie miłości nawet najwyższym celom nie przyczyni się do ich realizacji.

„Upiory" Henryka Ibsena. Stanisława Wysocka w roli Pani Alving. (Teatr Miejski w Łodzi — rok 1933)

Ostatnie lata życia Ibsena to lata choroby połączonej z zanikaniem sił fizycznych i umysłowych. Linię wytyczoną u progu swej twórczości doprowadził do końca z nieubłaganą dyscypliną, choć może tej właśnie surowej dyscypliny żałował, zapowiadając w liście do hr. Prozora, że jeśli wróci „na pole bitwy, — to z nową bronią i w nowej zbroi". Zmarł w Christianii dn. 28 maja 1906 r. W dziejach dramaturgii europejskiej odegrał doniosłą rolę otwierając przed teatrem nowe możliwości i stawiając mu nowe zadania. Wraz z G.B. Shawem Ibsen należy niewątpliwie do twórców współczesnego, postępowego teatru.

644. RSW „Prasa", Kielce. 1000. K-3-453.

WYDAWCA
PAŃSTWOWY TEATR IM. STEFANA ŻEROMSKIEGO
KIELCE – RADOM

CENA 3 zł

PAŃSTWOWY TEATR IM. STEFANA ŻEROMSKIEGO

KIELCE RADOM

HENRYK IBSEN

NORA

(„DOM LALKI")

DRAMAT W 3 AKTACH

Przekład: JACEK FRÜHLING

Reżyseria:

BOHDAN CZECHAK

Scenografia:

MARIAN GOSTYŃSKI

Kierownik literacki

WIESŁAW GŁOWACZ

Kierownictwo artystyczne

ZDZISŁAW GRYWAŁD

Premiera w Radomiu dnia 28 kwietnia 1965 r.

OSOBY:

TORWALD HELMER, adwokat	—	Lubomir Jabłoński
NORA, jego żona	—	Irena Malarczyk
DOKTOR RANK	—	Bohdan Czechak
KRYSTYNA LINDE	—	Maria Kubicka
KROGSTAD, adwokat	—	Jerzy Wasiuczyński
HELENA, niania	—	Hanna Zielińska
POSŁANIEC		* * *

OPRACOWANIE MUZYCZNE:
Edward Wejman

UKŁAD TAŃCA:
Bogusław Wolczyński

OBSŁUGA PRZEDSTAWIENIA

PRZEDSTAWIENIE PROWADZI: Eliza Krupska

KIELCE – RADOM

KONTROLA TEKSTU

Romualda Kamińska — Eliza Krupska

BRYGADIER SCENY

Bolesław Pobocha — Mieczysław Wulczyński

REKWIZYTOR

Jan Kubicki — Stefan Sokołowski

ŚWIATŁO

Stefan Dudzic — Mieczysław Stypiński

Henryk Domagała — Edmund Pomarański

KOSTIUMY WYKONANE POD KIERUNKIEM

Bronisławy Borowikowej

Mariana Mazura

Prace perukarskie — Władysława Kukułka

Prace stolarskie wykonano pod kierunkiem — Zbigniewa Karysia

Prace modelarskie — Edward Morek

Prace malarskie — Marian Sztuka

Prace tapicerske — Jan Staniec

Prace farbierskie — Stefania Tomaszewska

Kierownik techniczny — Bogusław Zieliński