

PAŃSTWOWY

Teatr

IM. JULIUSZA OSTERWY
W LUBLINIE

SŁAWOMIR
MROŹEK

EMIGRANCI

... Nie ma bardziej opacznej drogi do szczęścia jak życie w wielkim świecie, w jego wirze i huku (high life); zmierza ono bowiem do przekształcenia naszego nędznego bytowania w nieustający ciąg radości, rozkoszy, przyjemności, rozczarowanie jest więc nieuniknione, podobnie jak nieuniknione jest przy wzajemnym okłamywaniu się, towarzyszącym temu obowiązko-wo.

Przede wszystkim każde towarzystwo wymaga wzajemnego przystosowania i odpowiedniej temperatury; dlatego im jest większe, tym bardziej mdle. Całkiem sobą każdy może być tylko dopóty, dopóki jest sam; kto zatem nie lubi samotności, ten nie kocha też wolności, wolnym bowiem człowiek jest wtedy tylko, gdy jest samotny. Przymus jest nieodłączny od każdego towarzystwa, każde też wymaga ofiar, tym cięższych, im wybitniejszą jest indywidualność człowieka. Każdy więc ucieka od samotności, znosi ją lub kocha stosownie do wartości własnego ja. W samotności bowiem człowiek marny czuje całą swą marność, wielki duch — swą wielkość, krótko mówiąc, każdy czuje, ile sobą naprawdę przedstawia.

Artur Schopenhauer: *Aforyzmy o mądrości życia*. Warszawa 1974



W szerokiej amplitudzie różnorodnych konwencji, środków wyrazu i indywidualności twórczych, jaka rozciąga się od dramatów Kruczkowskiego aż do Różewicza i Mrożka, zakodowana jest i czytelna troska o tę narodową przeszłość i zawarte w niej implikacje na dziś (...) Dramat, jako literacka wizja widowiska teatralnego, dzięki swej naturalnej sugestywności i odwiecznej technice ukazywania bohaterów uwikłanych w sytuacje konfliktowe, jest szczególnie predestynowany do przeprowadzania konfrontacji z historią narodu.

Można zaryzykować jeszcze jedną tezę: współczesny dramat polski, zapuszczający głęboką sondę w mroki narodowej przeszłości, karmi się obficie sokami polskiej poezji i dramaturgii okresu romantyzmu, które obok zadań literacko-estetycznych spełniały funkcję budzenia i amplifikowania dążeń narodowowzwoleńczych. Genealogii romantycznej (Mickiewicz, Słowacki, Krasiński, Norwid, Wyspiański) o różnym odcieniu, w różnych nasileniach i transformacjach dopatrzeć się można w całym niemal znaczącym dorobku XXX-lecia, a więc u Kruczkowskiego, Mrożka, Różewicza, Broszkiewicza, Brylla i wielu innych (...)

W 1959 roku miał miejsce debiut dramaturgiczny Sławomira Mrożka. Poszukiwanie rodzi-nej genealogii dramaturgii Mrożka wiedzie, jeśli posuwamy się wstecz, w prostej linii do Gałczyńskiego, Gombrowicza, Witkacego, Wyspiańskiego i Wielkich Romantyków. Bliskie pokrewieństwo łączy jego twórczość z Ionesco i teatrem absurdu aż po Alfreda Jarry. Charakterystyczne jest przy tym, że Mrozek, podobnie jak Ionesco, nie komponuje wodowisk, nie pisze sztuk stanowiących zaczyn dla agresywnej ingerencji inscenizatora. Podstawowy walor ich leży w tekście głównym, w dialogu, a nie w wyobraźni scenicznej zakodowanej w didaskaliach autorskich. Ta bowiem programowo nie wykracza poza granice naturalistycznej dosłowności, ale po to, by poprzez absurdalność sytuacji wyjściowej i kondensację dokonującą się w dialgu nabierać nadrealnych znaczeń. Wy-

mieniłem szereg sprzężeń i powiązań literackich Mrożka. Autor bynajmniej ich nie kamufluje, często imituje stylistykę innych pisarzy lub pewne typy frazeologii społecznej — na zasadzie pastiszu, wykazując przy tej okazji słuch absolutny. Technika ta nie jest jednak dla niego celem samym w sobie, lecz służy atakowaniu anachronicznych postaw ideowych, stereotypów i schematów myślowych.

Demaskując różnego autoramentu sztampę i załganie, operując bezlitośnie ostrzem drwiny i sarkazmu, kpiąc zarówno z awangardowego anarchizmu, jak i z prób ratowania systemu wartości, stawia Mroźek egzystencjalne pytania dotyczące autentyczności i sensu życia (...)

Władysław Orłowski: 30-letnie
pożycie dramaturgii z teatrem.
„Scena” 1974, nr 9.



W POSZUKIWANIU MIARY

(TWÓRCZOŚĆ DRAMATOPISARSKA
SŁAWOMIRA MROŹKA)

„Witkacy przyszedł za wcześniej, Gombrowicz jest obok, Mroźek pierwszy przyszedł w samą porę. Nie za wcześniej i nie za późno. I to na obu zegarkach: polskim i zachodnim”. Jest to cytata z komentarza do *Tanga*. Tyle właśnie czasu i aż *Tanga* potrzebowała krytyka, bu zauważyć w teatrze Mrożka dwoisty układ odniesienia. Polski i zachodni, prowincję i uniwersum (...)

Postać i sytuacja — jest to pierwsza opcycja dramaturgii Mrożka. Nie jest bynajmniej oryginalna, wywodzi się z teatru egzystencjalnego, z filozofii „człowieka w sytuacji”, które to określenie znaczy przede wszystkim niewspółmierność. Jakoż niewspółmierne są również postaci i sytuacje teatru Mrożka. Już jednak od początku — *Policji*, *Męczeństwa Piotra Ohey’a* — Mroźek odcina się wyraźnie od egzystencjalistów, od których przejmuje punkt wyj-

ścia. Przewyciężenie niewspółmierności nie stanowi problemu dramatycznego. Postacie Mrożka nie chcą bynajmniej uporać się ze światem i same w tym czynie ukonstytuować. Nie cofa się też Mroźek w głąb — jak tylu dramaturgów i tylu grafomanów naśladowujących Becketta — i nie podejmuje dramatycznej eksplikacji niewspółmierności raz skonstatowanej. Jego problemem jest **pomieszczenie** postaci w sytuacjach nie na ich miarę. Innymi słowy teatr Mrożka pyta o możliwość i cenę współbywania jednostki i zbiorowości. W tym też sensie jest od razu poszukiwaniem miary: najpierw jako umiaru. Jest w tym sprzeczność, gdyż przecież niewspółmierność przyjęliśmy jako założenie. I sprzeczność ta istotnie rozsądzi potem konstrukcje teatralne Mrożka. Tymczasem jednak, na początku, możemy nie zwracać na nią uwagi; umiar pomiędzy niewspółmiernymi biegunami bywał już uludą niejednego moralisty, a poddawali się jej ci zwłaszcza, którzy sądzili, że są odporni na wszelkie uludy i że nigdy więcej „nie pozwolą się zwiariować”. Mrożka tyle razy krytyka ogłaszała wielkim demystyfikatorem, że warto chyba oznaczyć, jaki mu najpierw przyświecał ideał. Trzeba jedynie pamiętać, że umiar nie jest tu ani synonimem kompromisu, ani ugodowości. Właśnie dlatego, że bieguny są niewspółmierne, o ugodzie nie może być mowy: poszukiwanie umiaru nie jest więc mieszanym bieli i czerni w szarą, lecz rozgraniczeniem zasięgu ważności. W pierwszych tekstach dramatycznych Mrożka, który wyciąga niejako wnioski z literatury obyczajowej — jej szlachetnych historii, bujnych ideałów i nieco zakłamanych sprawozdań — tendencja rozgraniczeń jest z góry dana: umiar winien by oznaczać wytyczenie sfery bytu, w której jednostka czułaby się pełnoprawnym gospodarzem i nie poddawała żadnym, mówiąc ówczesną modą, alienacjom. Chodzi więc o uprawomocnienie każdego z Piotrów Ohey’ów w sposób dla nich samych niewątpliwy (...)

W ostatnich sztukach Mrożka ów pozbawiony niewspółmierności umiar znaczy: kompromis. Otóż tym, co nie zostało dopowiedziane w pos-

tacjach *Rzeźni*, są granice kompromisu, dopuszczalnego i możliwego dla każdej z nich. Po tym dopowiedzeniu byłiby bohaterowie *Rzeźni* „pełnymi ludźmi“, tak jak są nimi AA i XX z *Emigrantów*.

Ostatnia sztuka Mrożka jest drugim obok *Zabawy* szczytem jego twórczości teatralnej (...) W sztuce tej wszystko jest w słowach; to co jest niesłowne w sytuacji, ma sens wyłącznie techniczny, jest scenografią sensu stricto, technicznym minimum teatralności, bez żadnych konceptów, znaczeń, metafor. Potem już wszystko zawiera się w dialogu i poprzez dialog, w postaciach.

(...) Akcją *Emigrantów* jest odsłanianie i odkrywanie dwóch ludzi. W tej sztuce wszelkie a priori jest po to, by ulec zniszczeniu. A jest to w istocie to samo a priori, które eksplikowano w *Karolu*: socjologia inteligencji i ludu, dychotomia, która stanowi ponoć o współżyciu i niemożności współżycia ludzi. Mroźek nie ułatwia sobie zadania: punktem wyjścia rozprawy z tamtym pojmowaniem jest wszystko, co wtedy osiągnął i — i więcej jeszcze. Kiedy o braku wody w kranie XX mówi: „nie ma, bo się nie leje“, zaś AA odpowiada „nie leje się, bo nie ma, kretynie“ — kapitalny skrót unaczynia nam, jakie mistrzostwo osiągnął Mroźek w dobitnej charakterystyce różnic w widzeniu świata u przedstawicieli obu stron dychotomii. I wykorzystuje w *Emigrantach* całe to mistrzostwo: partnerzy dialogu, w ataku i w obronie, określają się nawzajem i sami siebie zarazem, narzucają na siebie wszystkie prawdy, które wypracowała historia, i czynią to z przedziwną zaciekleścią, za którą — lecz już bez żadnych cytatów — kryje się cały dorobek naszej literatury o chamach i inteligentach, i własny dorobek Mrożka. I te prawdy przystają: każde uderzenie jest celne, przy czym właśnie o celności słów świadczą działania fizyczne, zaczątki bójek, morderstwa, samobójstwa, sfunckjonalizowane tu do tego stopnia, że zatracają się właściwie rozróżnienie pomiędzy słowem i gestem, dialogiem i ruchem, językiem i cielesnością. Jakiż gęsty teatrem jest ten dramat. Zatem wszystko się powtarza. Ale po każdej potwierdzonej prawdzie, po każdym odślonięciu — coś jeszcze zostaje do odkrycia. Niewyczerpalność tych ludzi. Kiedy wszystko zostało

powiedziane i sztukę kończą sen i płacz, wiemy już, że wszystkiego — nie było dość. Prawda nigdy nie będzie cała. I to jest właśnie cena kompromisu: niezbywalny cień obcości. Umiar oznaczałby więc: być razem, lecz osobno. Szanować osobowość, póki potrzebuje się obecności. „Całkiem sobą każdy może być tylko dopóty, dopóki jest sam; kto zatem nie lubi samotności, ten nie kocha też wolności“. (Schopenhauer)

Krzysztof Wolicki (*Dialog* 1975, nr 1)



EMIGRANCI

czyli wielkie wyobcowanie

Techniką pisarską „Emigranci“ bardzo mi przypominają „Czekając na Godota“. I napisani są może równie świetnie. Użył też Mroźek tego samego co Beckett chwytu — wyobcował bohaterów z otaczającego świata, aby tym swobodniej mogli rozmawiać o swoich sprawach.

Didi i Gogo w „Czekając na Godota“ wyobcowani są poprzez swoją kondycję społeczną clochardów. AA i XX ze sztuki Mrożka wyobcowani są poprzez pozycję emigrantów obcych w kraju, w którym żyją. XX co niedziela chodzi na dworzec, bo — jak zauważa AA — tam tylko nie czuje się jak obcy, bowiem dworzec jest właśnie dla obcych, a więc nie ma tam w ogóle obcych, czyli wszyscy są na dworcu tutejsi. Styl rozmów i zachowania się bohaterów Mrożka również przypomina postaci „Godota“. I nawet ta próba powieszenia się jednego i nich (...)

... I owa jedność czasu, miejsca i akcji. Akcji oczywiście wewnętrznej, jeszcze bardziej wewnętrznej niż u Becketta, ponieważ w „Emigrantach“ nie pojawia się na scenie już nikt więcej, a czynności bohaterów ograniczają się do ubierania i rozbierania, picia koniaku, palenia papierosów i darcia papierów. To darcie będzie zresztą kulminacją akcji. Zniszczenie banknotów przez XX i darcie własnych rękopisów przez AA.

Ale na tym kończą się podobieństwa. Rozmowy bohaterów Mrożka nie są ani metafizyczne ani abstrakcyjne. A i charakterystyka obu jest bardzo konkretna. Można by niemal

c. d. na str. 10

SŁAWOMIR MROŻEK

EMIGRANCI

O B S A D A:

AA — ZBIGNIEW SZTEJMAN

XX — KAZIMIERZ SIEDLECKI

REŻYSERIA:
JÓZEF SŁOTWIŃSKI

SCENOGRAFIA:
LILIANA JANKOWSKA

ISPICJENT I SUFLER:
JANINA LICHODZIEJEWSKA

PREMIERA: MARZEC 1978

spisać ich życiorysy. A przede wszystkim rodowody narodowe i społeczne. Sztuka Mrożka jest bowiem bardzo polska, choć zarazem uniwersalna. Mówi o konkretnych polskich emigrantach w jakimś kraju na Zachodzie, choć nie ogranicza się do spraw dla nich tylko charakterystycznych i może zainteresować nie tylko Polaków.

Mówi również o szerszych, ogólniejszych sprawach naszego świata i w tym połączeniu tego, co polskie, z tym co powszechne, tkwi sukces autora. Zanim doszło do polskiej premiery „Emigrantów” w Teatrze Współczesnym w Warszawie, sztukę grano przecież z powodzeniem poza naszym krajem.

W obskurnym piwnicznym pokoju mieszkają dwaj przybysze z Polski. Ludzie bardzo różniący się od siebie. Intelktualista (zapewne literat) i robotnik rodem z polskiej wsi. Ten drugi (XX) przybył tu żeby zarobić i wrócić. Ciężko pracuje i oszczędza nawet na zapalkach. Jada konserwy przeznaczone dla zwierząt domowych. Pierwszy (AA) wyemigrował z innych powodów. Interesują go problemy wolności. W kraju odczuwał zapewne brak wolności twórczej — bał się bowiem napisać książkę o niewolnictwie doskonałym.

Nie ma zresztą co do siebie większych złudzeń: „Ja jestem taka sobie szmata. Zwyczajny tchórz”. Dlaczego jednak mieszkają razem? Dlaczego AA mający zapewne inne możliwości, zamieszkał tak nędznie razem z chciwym i do absurdu skąpym XX i jeszcze płaci za niego czynsz? Wyjaśnia to swemu współlokatorowi w końcowych partiach tej długiej, sylwestrowej rozmowy, jaką stanowi w istocie rzeczy cała sztuka. Oto XX jest dla niego ostatnią nadzieją, wzorem doskonałego niewolnika. Jego muza i natchnieniem. Materiałem do dzieła, które ma powstać.

Problemy wolności tu, na emigracji wyglądają jednak inaczej. Bystro dostrzega to AA, tak bystro jak sam autor „Emigrantów”. To XX jest niewolnikiem własnej chciwości, niewolnikiem rzeczy, których pożąda, które chce mieć, które może kupić za pieniądze. „Być niewolnikiem rzeczy, to niewola jeszcze doskonalsza, niż więzienie. To niewola doprawdy idealna, bo tu już nie ma żadnej przemoc z zewnątrz, żadnego przymusu. To już tylko sama dusza niewolnicza niewolę sobie stwarza, bo niewoliłaknie. Ty masz duszę niewolnika i dlatego tylko mnie interesujesz”.

Zdaniem AA XX tak dalece popadł w ową tyranię własnej chciwości, że nigdy nie wróci

ze swymi pieniędzmi do kraju, do żony, dzieci. Bo zawsze będzie chciał mieć więcej, wciąż więcej. Tu jednak nie przewidział gwałtownego gestu XX, który w przypiływie rozpaczy drze swoje pieniądze na kawałeczki, z których nie już zrobić nie można. Gest tak bardzo polski! Nic to, że za chwilę XX zapagnie się powiesić, czego jednak nie wykona, tylko rzuci się na łóżko i zaśnie z głośnym chrapaniem.

Jednak AA się pomylił, jednak XX nie ma duszy niewolnika, skoro pozwolił sobie na taką manifestację wolności. Więc AA podrze rękopisy swoich notatek do dzieła, którego już nie będzie.

Jest w tym wszystkim oczywiście wiele Mrożkowej ironii w stosunku do obu bohaterów. Ale za chwilę w finale sztuki pojawia się ton inny, poważny i dramatyczny. Myślę o owym monologu AA skierowanym już tylko do siebie samego. Monologu — marzenia o dobrej i rozumnej wspólnotcie, oczywiście nie tu, ale tam, w kraju. Tam, dokąd XX wróci i nigdy nie będzie niewolnikiem, ani on, ani jego dzieci.

Monolog AA kończy pytanie uogólniające, dotyczące zła, różnic i nieporozumień, jakie między nami istnieją, stanowiące bardzo ważny akcent spektaklu, skłaniające do zastanowienia. „Jeżeli wszyscy mamy wspólny cel, jeżeli wszyscy chcemy jednego, to cóż nam przeszkadza zbudować taką dobrą i rozumną wspólnotę?”

(...) Mrozek dał nam w „Emigrantach” sztukę nie tylko znakomicie napisaną, ale naprawdę ważną i istotną. Sztukę, z którą nie może się równać ani „Szczęśliwe wydarzenie”, ani „Rzeźnia” ani tym bardziej „Garbus”. Najważniejszą od czasów „Tanga”.

Andrzej Wł. Kral



Premiery sztuk Mrożka w Lublinie:

1. „Na pełnym morzu”

Teatr im. J. Osterwy (Scena kameralna)
Praprem. 1.VI.1961 r.

Reż. zbiorowa, scen. Jerzy Torończyk

2. „Zabawa”

Lublin, Teatr im. J. Osterwy (Scena Małych Rzeczywistości) Prem. 27.V.1964 r.
Reż. Ludwik Paczyński, scen. Liliana Jankowska

3. „Karol”, „Czarowna noc”

Lublin, Teatr im. J. Osterwy, Prem. 5.XI. 1964 r.
Reż. Zb. Czeski, scen. Liliana Jankowska

4. „Tango”

Lublin, Teatr im. J. Osterwy, Prem. 26.V. 1966 r.
Reż. Józef Gruda, scen. Liliana Jankowska

5. „Szczęśliwe wydarzenie”

Lublin, Teatr im. J. Osterwy, Prem. 20.III. 1974 r.
Reż. Kazimierz Braun, scen. T. Targońska

6. „Emigranci”

Lublin, Teatr im. J. Osterwy, Prem. III.1978 r.
Reż. Józef Slotwiński, scen. Liliana Jankowska



Sławomir Mrozek

MAŁE LISTY

„Co pan sądzi o...”

Po pierwsze — nic nie sędzę. Trzeba trafu, żebym spomiędzy miliona spraw akurat miał sąd gotowy na temat tej jednej. A nawet jeżeli myślałem już przedtem o tej sprawie, to moje myślenie było zaledwie procesem, nie ukończonym, nie doszło do sądu. Sąd, to wyrok, werdykt i pieczęć.

Ale teraz, skoro pan (pani) o to mnie pyta, nie wypada powiedzieć, że nic nie sędzę. Zgodziłem się na wywiad i moja szczerza odpowiedź

byłaby poczytana za sabotaż, uchylenie się od reguł gry, którą przecież przyjąłem. Za non-szalancję wobec publiczności.

Więc improwizuję. Nie mając materiału, narzędzi ani pojęcia, klecę na poczekaniu coś, co pan (pani) zapisuje w notesie. W skrócie, własnymi, nawet nie moimi słowami. Mój chaos streszcza pan (pani) do kilku znaczków, które potem napompuje pan (pani) do rozmiarów wymaganych przez redakcję pisma. To, co od początku było koślawe, potem pan (pani) wykrzywi. I publiczność otrzyma mój sąd.

Instytucja wywiadów nie przestaje mnie zadziwiać. Picasso był „wielkim malarzem”. W cudzysłowie, bo od dziecka słyszałem, że nim był, więc były to cudze słowa. Sam nigdy się nad tym nie zastanawiałem, bo do niczego mi nie myło potrzebne ustalenie, czy był wielkim malarzem, czy małym. Kiedy oglądam obrazy, nie jest ważne, jakimi epitetami są obdarzeni ci, którzy je namalowali. Więc zgoda, był wielkim malarzem. Czy to znaczy, że cokolwiek powiedział na jakikolwiek temat — było mądre? Logicznie — raczej tylko w sprawie malarstwa można było od niego oczekiwać mądrości. A jednak cokolwiek powiedział w jakiegokolwiek sprawie, przyjmowaliśmy na kolanach.

Póki biedy Picasso. Poza tym, że był malarzem, był także znaczną osobowością. Długo, wiele i ciekawie żył, można się zgodzić, że w wielu sprawach miał coś mądrego do powiedzenia, choć na pewno nie we wszystkich. Ale taki, co ma dobry głos i umie śpiewać? Czy sprawność strun głosowych oznacza samo przez się, że przy pomocy owych strun nie plecie on byle czego, kiedy go pytają o rzeczy nie mające nic wspólnego ze śpiewaniem? Plecie, biedaczek, ale to nie jego wina. Pytają go, więc musi odpowiadać. To raczej nasza wina, wina tych, którzy go pytają, i tych, którzy słuchają jego odpowiedzi z nabożeństwem. Dlaczego? Czy dlatego, że umie śpiewać? Nie, tylko dlatego, że jest sławny i kwita. (Choć sławny jest tylko dlatego, że umie śpiewać i nic więcej).

Z drugiej strony... Odkąd nastąpiły wywiady, może uczciwiej jest... Dawniej ludzie sławni byli pod ochroną. Objawiali się tylko przez gotowe dzieła, tylko przez to, co mieli najlepszego. Mężowie stanu wygłaszali tylko oficjalne przemówienia, pisarze publikowali tylko książki, malarze pokazywali tylko obrazy, aktorzy tylko grali w teatrze. Nikt nie udzielał wywiadów. Do publiczności przenikała tylko ich mądrość, ich głupstwo było cenzurowane. Tylko ich mądrość była publiczną własnością, ich głupota pozostawała w ukryciu jako ich własność prywatna.

Ale kto w masie publiczności umie dostrzec głupstwo jako głupstwo? Głupstwo w blasku sławy najczęściej bywa nierozpoznawane. Przeciwnie, przyjmowane jest jako mądrość, ponieważ sukces, sława je uświęca. Sława jest jedyną wartością. Czy ktoś, kto jest częściowo mądry, a częściowo głupi, może być całkowicie sławny? (Może, może). Nie, to nie do wiary. (A jednak...) Dalejże więc totalnie wielbić totalną sławę.

Uczciwiej czy nie uczciwiej, są jeszcze tacy, co nie udzielają wywiadów. Beckett nie udziela ich nigdy. Salinger przestał już dwadzieścia lat temu. Być może uważając, że nie udzielać jest uczciwiej, niż udzielać. Jeżeli tak uważają rzeczywiście, to zważywszy, kim są, i to, że mieliby do powiedzenia znacznie więcej i znacznie ciekawiej niż ci, którzy mówią i mówią bez żenady, rzecz daje do myślenia.

Sławomir Mrożek: Małe listy.
Dialog 1973, nr 11.



Repertuar Teatru:

JAN PAWEŁ GAWLIK

EGZAMIN

MAURICE LEBLANC — FRANCIS DE CROISSET

ARSENE LUPIN

W przygotowaniu:

AUGUST STRINDBERG

PANNA JULIA

WITOLD GOMBROWICZ

OPERETKA

WASILIJ SZUKSZYN

ENERGICZNI LUDZIE



Dyrektor i Kierownik Artystyczny —
ZBIGNIEW SZTEJMAN

Zastępca Dyrektora —
ANTONI NIEMCZYNOWSKI

Sekretarz literacki — STEFAN MÜNCH

Kierownik muzyczny — ADAM KOWALCZYK

Kierownik techniczny: Jerzy Sztejman

Kierownik pracowni stolarskiej:
Jerzy Ostrowski

Kierownik pracowni krawieckiej męskiej:
Zenon Morszczyzna

Kierownik pracowni krawieckiej damskiej:
Zofia Ładniak

Kierownik pracowni perukarskiej:
Marian Marzycki

Światło: Edward Ciechoński

Pracownia szewska: Stanisław Kuna

Pracownia modelatorska: Jadwiga Markowska

Kierownik pracowni malarskiej:
Romuald Lameński

Rekwizyty: Zbyszek Pietrzak

Realizacja akustyczna: Krzysztof Duński

Projekt okładki: RYSZARD TKACZYK

Redakcja programu: STEFAN MÜNCH

Wydawca:
PAŃSTWOWY TEATR IM. J. OSTERWY

Cena: 10 zł



