TEATR
POLSKI
W WARSZAWIE

Edmund Rostand

CYRANO DE BERGERAC

Dyrektor Teatru
ANDRZEJ KRASICKI

Dyrektor Artystyczny
AUGUST KOWALCZYK

Kierownik literacki
ERNEST BRYLL

SEZON 1979—1980

PREMIERA
W LUTYM 1979

Edmund Rostand

CYRANO DE BERGERAC

JOANNA ŻUROWSKA

CYRANO DE BERGERAC

Edmund Rostand (1868–1918) należy w historii teatru francuskiego do najbardziej wymownych przykładów nietrwałości sławy. Zawdzięczał ją „Cyranowi de Bergerac" i zdobył w kilka lat od momentu, kiedy po skończeniu prawa poświęcił się literaturze. Pochodził z południa Francji – urodził się w Marsylii, w rodzinie kultywującej różnorodne zainteresowania artystyczne – i „Cyrano" z pewnością nie podbiłby publiczności, gdyby nie gaskoński temperament autora, spokrewniający go z d'Artagnanem i „Trzema muszkieterami".

Tom tradycyjnych wierszy „Beztroskie igraszki" co prawda niczym się nie wyróżniał, jednoaktówka „Dwa Pierroty" została odrzucona przez Komedię Francuską, ale już w roku 1894 komedia wierszem „Romantyczni" odniosła sukces: ta historia dwojga marzycieli, przed którymi trzeba mnożyć sztuczne przeszkody, żeby doprowadzić do ich związku, pozbawiona głębszej psychologii, ale pełna dowcipu, przypadła do gustu publiczności i pozostała w repertuarze Komedii Francuskiej. W rok później „Księżniczka zza morza" spodobała się nawiązaniem do poezji średniowiecza, przez wykorzystanie legendarnej biografii trubadura Rudela, który poszukuje księżniczki znanej mu tylko ze słyszenia i z marzeń, a odtwarzanej – co sztuce bardzo pomogło – przez Sarę Bernhardt. Na rok 1897 przypadły dwie premiery, wiosną „Samarytanka", znów uświetniona przez Sarę Bernhardt w ryzykownej roli pięknej grzesznicy Fotyny nawracającej się po spotkaniu z Chrystusem; w grudniu „Cyrano de Bergerac" wyniósł Rostanda na szczyty sławy. W 1900 roku następny sukces, „Orlątko", jeszcze jedna wielka rola Sary Bernhardt, która licząc sobie pięćdziesiąt sześć lat czarowała publiczność jako dwudziestoletni książę Reichstadtu przeżywający swoją tragedię na dworze austriackim. Triumfalne turnée Sary Bernhardt i Coquelina Starszego w roli Metternicha po Europie i Ameryce utrwaliło pozycję Rostanda.

W tym samym roku Rostand dostał Legię Honorową, w rok później wszedł do Akademii Francuskiej, mimo sprzeciwu prawicy, której nie podobała się jego postawa w sprawie Dreyfusa. Rostand jest odtąd najbardziej znanym autorem dramatycznym Francji i Europy, jego

dzieło i osoba są tematem artykułów i odczytów. Publiczność i krytycy oczekują nowych dzieł, ale ostatnie dwa sukcesy już się nie powtarzają. Nie domagając na płuca Rostand przenosi się w okolice Pirenejów i w swojej pięknej posiadłości pisze „Chanteclaira", komedię wystawioną dopiero w roku 1910. Oryginalna z teatralnego punktu widzenia, ta średniowieczna bajka ukazująca pod postacią zwierząt społeczeństwo z różnymi jego aktualnymi problemami, zawierająca satyrę polityczną i literacką, nie dorównała w oczach publiczności „Cyranowi" ani „Orlątku".

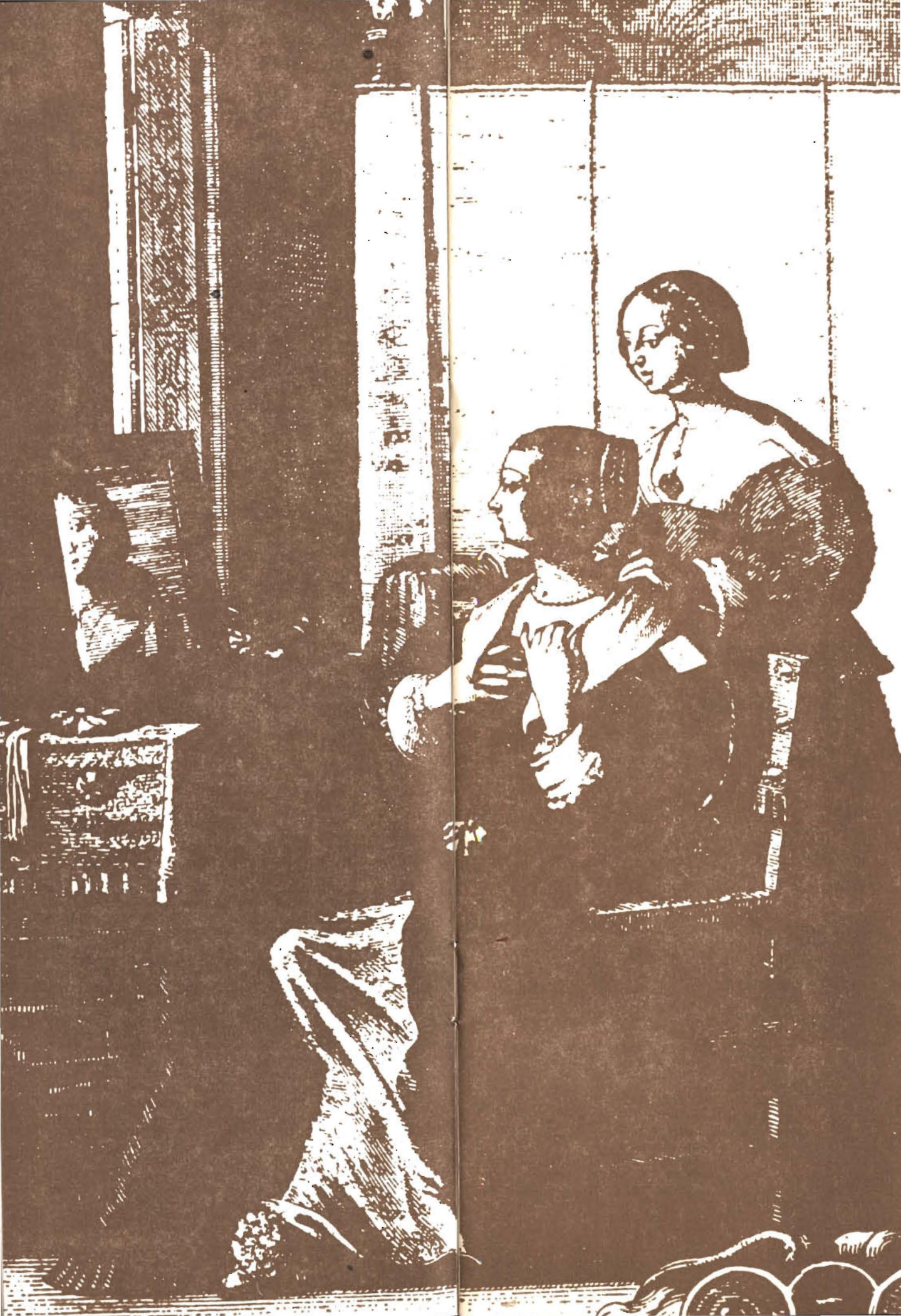
Rostand pozostał w historii teatru przede wszystkim autorem „Cyrana de Bergerac". Za współtwórcę niezwykłego powodzenia tej „komedii heroicznej", jak ją nazwał autor, trzeba niewątpliwie uznać znakomitego aktora Konstantego Coquelina, zwanego Coquelinem Starszym, który grał rolę tytułową. On to zostawił w spadku wszystkim późniejszym wykonawcom kształt legendarnego nosa, który sam opracował, i przekazał tradycję Cyrana starszego niż go przedstawia sztuka, bo kiedy zaczął grać tę rolę miał pięćdziesiąt sześć lat, a zatrzymał ją aż do śmierci w roku 1909, występując w niej 950 razy. Ale o powodzeniu „Cyrana" nie zadecydowała oczywiście sama gra Coquelina. Tłumaczy je przede wszystkim klimat francuskiego fin de siècle'u. Publiczności nie wystarczał już naturalizm, jakkolwiek świetnie był reprezentowany przez Théâtre Libre Antoine'a. Tylko nieznacznej części niezadowolonych odpowiadała dramaturgia symbolizmu, idąca drogą wyznaczoną przez Maeterlincka czy „inwazja literatur północy", jak Lemaitre nazwał rozgłos twórców tego rodzaju co Ibsen. Otworzyło się miejsce dla tradycji romantycznego dramatu wierszem, o który walczył niegdyś Wiktor Hugo i dla gaskońskiej zawadiackości „Trzech muszkieterów", która jeszcze nie próbowała zamanifestować się na scenie, chociaż Dumas-ojciec był także dramaturgiem. Zwrócenie się w tym kierunku oznaczało wprowadzenie ludowej werwy na sceny, gdzie trwał jeszcze moralizatorski realizm szkoły „zdrowego rozsądku" i jej kontynuatorów, a obok niego naturalizm i symbolizm.

Temu zwrotowi sprzyjały też nastroje społeczeństwa francuskiego po klęsce 1870 roku, wielkie tradycje historyczne — patriotyzm, heroizm z tym większą siłą mogły przemawiać z komedii uszlachetnionej formą wierszowaną i wzruszającym zakończeniem. Rostand nieomylnie trafił w gust artystyczny i nastroje polityczne szerokiej publiczności.

Bohater jego sztuki jest w zasadzie postacią historyczną, ale z Savinienem Cyrano de Bergerac ma w gruncie rzeczy bardzo mało wspólnego. Ten politykujący filozof i powieściopisarz, w czasie Frondy zwolennik Mazariniego, materialista wybiegający daleko w przyszłość, autor pośmiertnie wydanego „Tamtego świata" niewiele przypomina — choć ma też w swojej biografii epizod wojenny — postać przez długie lata oklaskiwana w teatrach Francji i całej Europy. Cyrano Rostanda jest heroiczny w stylu d'Artagnana i jego towarzyszy, a romantyczny jak bohaterowie Wiktora Hugo. Znany w całym Paryżu z odwagi i ogromnego nosa, kocha swoją kuzynkę Roksanę. Słynnemu aktorowi Montfleury'emu zabronia występować przez miesiąc na scenie za to, że ośmielił się na nią spojrzeć. Roksana wyznaczyła mu spotkanie, ale tylko po to, żeby poprosić o opiekę nad Chrystianem, którego kocha. Cyrano zgadza się na wszystko i swoje poświęcenie posuwa tak daleko, że pisze za Chrystiana listy do ukochanej, doprowadza też do ich związku. Jedyną pociechą dla niego jest to, że jego serce przemawia jego słowami w tych listach. Chrystian wszakże nie chce znosić dłużej tej niejasnej sytuacji i daje się zabić na wojnie, a śmierć przeszkadza mu wyjawić tajemnicę. Roksana chroni się do klasztoru, gdzie wierny Cyrano odwiedza ją co tydzień przez czternaście lat, żeby wysłuchiwać wspomnień o rywalu. Kiedy Roksana odkrywa prawdę, w słynnej scenie z listem, jest już za późno, ranny w głowę Cyrano umiera walcząc do końca z widmami kłamstwa, kompromisu, uprzedzeń, tchórzostwa i głupoty. Taką interpretację historycznego Cyrana częściowo uzasadniał wstęp, którym Paul Lacroix poprzedził w roku 1858 wydanie jego dzieł (pierwsze od XVII wieku), dysponując bardzo nikłymi materiałami.

Niedostateczna wiedza o pierwowzorze pozwoliła Rostandowi na rozwinięcie tematu w kierunku podsuwanym przez jego temperament artystyczny i znane mu już z dotychczasowej praktyki gusty publiczności. Nie można jednak nie przyznać, że ten zmysłowy Cyrano wykazuje szereg dobrze uchwyconych cech epoki baroku, w której żył i działał Cyrano autentyczny. W życiu cywilnym nie był on aż tak znany jako mistrz szpady i fanatyk pojedynku, słynął z tego jeden z jego włoskich współczesnych, Giuseppe Artale, wyrafinowany poeta barokowy. Savinien de Cyrano nie napisał pochwały wielkiego nosa, ale trochę starszy od niego Quevedo jest autorem wspaniałego sonetu na ten temat. „Listy miłosne" autentycznego Cyrana świadczą o tym, jak bliski był on stylowi „préciosité", czyli „pociesznych wykwintniś", z którymi w cztery lata po jego śmierci rozprawił się Molier. Epizod śmierci Cyrana jest autentyczny, z jedną tylko różnicą, że choroba filozofa zranionego w głowę belką trwała ponad czternaście miesięcy, a nie jeden dzień.

Najwybitniejsi krytycy teatralni, jak Sarcey, Lemaitre, Faguet, nie szczędzili pochwał Rostandowi i jego sztuce. Zwłaszcza Emil Faguet wynosił pod niebiosa „największe dzieło dramatyczne powstałe od pięćdziesięciu lat" i młodego autora, który „otwiera dwudziesty wiek w sposób piękny i triumfalny". Przyszłość „Cyrana" i Rostanda nie ulegała dla niego wątpliwości: „Oto wspaniałe przedstawienia aż do 1930 roku, a nawet jeszcze później, jeżeli nasi synowie nie będą karłowatymi ramolami... Oto wielka nadzieja na wzniosłą, błyskotliwą i wzruszającą twórczość teatralną. Niech pan Rostand bez pośpiechu używa swoich cudownych darów... Niech jutro zostanie odznaczony. Niech w wieku trzydziestu pięciu lat najpóźniej wejdzie do Akademii Francuskiej, skoro tak chce stary zwyczaj wielkich poetów Francji, skoro takie jest ich prawo. A zwłaszcza niech nam da jedną z tych sław dramatycznych, wzniosłych i czystych, które już od trzech stuleci co pewien czas potwierdzają wyższość literacką Francji. Jest rzeczą niewątpliwą, że to wszystko od niego zależy. Mój Boże, panie Rostand, jak ja wdzięczny jestem panu, że pan istnieje". Życzenie w sprawie Legii Honorowej sprawdziło się całkowi-



cie, do Akademii Rostand dostał się nawet wcześniej, bo w wieku trzydziestu trzech lat, ale bardziej trzeźwa ocena komedii nie dała na siebie długo czekać.

Jules Lemaitre choć przyznał, że „Cyrano" jest największym sukcesem, jakiego był świadkiem w swojej karierze krytyka, oświadczył, że wbrew Faguetowi Rostand bynajmniej nie otwiera nowej epoki w teatrze. Powodzenie sztuki, dla której korzystne jest zmęczenie publiczności tym, co wciąż widzi na scenie, i klimat polityczny, wynika z niewątpliwych zalet artystycznych dzieła, nie są to jednak zalety nowatorskie. „Zasługą tej zachwycającej komedii jest to, że niczego nie otwierając przedłuża, łączy i jednoczy w sobie bez wysiłku lecz błyskotliwie, a nawet oryginalnie, trzy wieki komizmu słownego..." Zaczynając od „Astrei" d'Urfégo, werwy Matamora z „Iluzji komicznej" Corneille'a i poczucia honoru Don Rodryga z „Cyda", przez burleskowy humor i romantycznych bohaterów jak „Ruy Blas" Wiktora Hugo, stylizowany obraz burzliwych czasów Ludwika XIII w powieściach Dumasa i w „Kapitanie Fracasse" Gautiera, Rostand zręcznie wykorzystuje z tradycji francuskiej wszystko, co było do wykrzystania. W rezultacie publiczność weszła w ten świat rozpoznając natychmiast rzeczy znajome, podczas gdy arcydzieła zawsze dezorientują. Około roku 1930, na który liczył Faguet, pesymistyczna nuta pobrzmiewająca w recenzji Lemaitre'a, znalazła całkowite potwierdzenie. Ale pochód „Cyrana" przez sceny francuskie i zagraniczne miał trwać długo.

U nas jego przekład ukazał się już w roku 1898, w rok po prapremierze paryskiej, i w tym samym roku miał premierę w Łodzi. W roku 1924 wystawiono „Cyrana" w warszawskim Teatrze Polskim w reżyserii Aleksandra Zelwerowicza, z głośną kreacją Jerzego Leszczyńskiego w roli tytułowej. Ten sam teatr wznowił „Cyrana" w roku 1932 z Mariuszem Maszyńskim. Jerzy Leszczyński powtórzył swój sukces w kilkanaście lat później, zarazem jako reżyser, na scenie Teatru Narodowego w roku 1939, a — jak mówi w swoich wspomnieniach Andrzej Biernacki — niewiele brakowało, żeby jeszcze raz podjął tę rolę, znowu w Teatrze Polskim, z inicjatywy Arnolda Szyfmana, który projektował realizację „Cyrana" w roku 1956.

Oceny Boya-Żeleńskiego, który recenzował wszystkie trzy wielkie przedstawienia polskie „Cyrana", odpowiadają ewolucji krytyki francuskiej od entuzjazmu do rozczarowania. Premierą w roku 1924 jest Boy zachwycony: „Wyobraźmy sobie Kmicica, który byłby zarazem artystą i poetą; dobroć, poświęcenie i niewinność duszy Longina Podbipięty skojarzone z dowcipem, werwą i ironią — oto ów Cyrano, wyidealizowany niewątpliwie przez Rostanda, ale zaczerpnięty z autentycznej postaci jednej z najciekawszych figur XVII wieku... Cóż tam za profuzja pomysłów, cóż za zręczność w wyzyskiwaniu epoki i autentycznej figury Cyrana! Ileż bogactw teatralnych jest w tej komedii, dowodzi fakt jej niezawodnego powodzenia poza granicami Francji!" Ta inscenizacja to „piękny wysiłek teatru, który będzie niewątpliwie uwieńczony długotrwałym powodzeniem". W roku 1932 komedia jest dla niego nadal utworem „błyskotliwym i okazałym", ale już się sypie tynk z partii heroicznych, „dobrze trzyma się natomiast komedia miłosna, w której Rostand nader zręcznie wykorzystał styl epoki". W roku 1938 wszystko wydaje mu się inne, ale sam jest zdania, że „na takie premiery trzeba by chować gdzieś w zwierzyńcu, w odosobnieniu od świata specjalnego krytyka, nie znającego Cyrana; wypuścić go o ósmej wieczór do teatru i pilnie śledzić od pierwszego aktu jego twarz: czy się uśmiechnie, czy ziewnie". Co zresztą nie przeszkodziło recenzentowi z przyjemnością oglądać Leszczyńskiego w jego sławnej roli.

Tymczasem we Francji w tym samym roku Komedia Francuska przygotowała nową inscenizację tej sztuki i Robert Kemp, recenzent dziennika „Le Temps", pamiętający jeszcze Konstantego Coquelina, wyszedł z premiery dosyć melancholijny, ale wierny Rostandowi. „Dzieło? Wiemy, że jest mniej wielkie, niż się mówiło, ale więcej warte niż mówiono. Puste i urocze. Powierzchowne i pełne życia". Trzeba je widzieć w tradycji „Ruy Blasa" i „Cyda". „Rostand jest zdrowy. Corneille jest zdrowy. Czegóż chcecie? Potrzebujemy ich naiwności, żeby odpocząć po innych".

Joanna Żurowska

WIESŁAW GÓRNICKI

O POŻYTKACH Z EDUKACJI SENTYMENTALNEJ W ROKU 1979

Więc oto wreszcie „sztuka o miłości"! Więc dyskretne sląkanie wśród pań, które tę sztukę pamiętają jeszcze sprzed wojny i nigdy nie zapomną, że im także ktoś, kiedyś mówił o miłości; zakłopotane miny panów w sile wieku, słuchających z niedowierzaniem słów, o których sądzili, że je wyklęto i ośmieszono na zawsze; ekstaza podlotków; uśmiechy znawców teatru off-off i out-out — ironiczne, lecz pełne pobłażliwości dla populistycznych upodobań Sz. Publiczności; znudzone ziewanie studentów filologii polskiej, jedynych, którzy posiadają ważny patent na nowoczesność i należyty gust literacki; osłupienie dorosłych, wysportowanych licealistów, którzy zawsze podejrzewali panią polonistkę o wyrafinowane dręczycielstwo z powodu różnych tam sonetów.

Tak to w zasadzie powinno wyglądać. Wcale jednak nie wiadomo, czy tak naprawdę będzie.

Jako uczestnicy życia społecznego i jako rodzaj ludzki wiemy dziś o sobie samych więcej, niż można było przeczuć jeszcze przed półwieczem. Opisano nasze statystyczne marzenia, prawdopodobną długość życia, typowy wzorzec awansu socjalnego, lęki i neurozy. Przeprowadzono nawet wnikliwe studia nad pewnymi czynnościami, o których jeszcze całkiem niedawno nie wypadało mówić na głos. Istnieje poza tym pewien schemat cybernetyczny, który przepowiada przyszłość każdego z nas dużo trafniej niż by to uczyniła najbardziej renomowana wróżka.

Ale o tej jednej dziedzinie, o przemianach życia uczuciowego w miarę postępów nowoczesnej cywilizacji, nie wiadomo właściwie nic. W każdym razie nic pewnego. Trudno orzec, czy rzeczywiście zmieniliśmy się tak bardzo, jak to utrzymuje potoczna opinia, czy też tzw. emocje podstawowe, wśród nich i miłość, opierają się nadal huraganom socjologicznym XX wieku, a zmiany są pozorne lub mało istotne pod względem liczbowym. Nie istnieje nic takiego, jak socjologia miłości. Nikt nie prowadzi nad nią badań w obawie przed śmiesznością, a może i z braku dostatecznie precyzyjnych definicji, gdyż pojęciem miłości ludzie i dziś, jak zawsze, obejmują najróżniejsze stany: od klinicznej monomanii po nadludzką caritas. Zresztą, nie tylko nauka stroni od tej dwuznacznej sfery. Pisarze, ze zrozumiałych powodów natury towarzyskiej, zdecydowanie wolą ból istnienia, nostalgię czasu minionego lub przynajmniej roztrząsanie następstw dypsomanii. Film chętniej pokaże tzw. zderzenia postaw niż nowego Wertera. A poeci... cóż, tylko bardzo młodzi poeci mają jeszcze odwagę, aby zawiadamiać świat o swych cierpieniach miłosnych.

Dlatego teatr, który sięga po sztukę Rostanda — a pamiętajmy, że cztery pokolenia wylały na niej Sekwanę łez i nasyciły wnętrza sal teatralnych westchnieniami o mocy milionów hektopaskali — wystawia sobie na pewno świadectwo odwagi.

A może i czegoś więcej.

Pozostawmy fachowej krytyce rozstrząsanie wszystkich wad sztuki Rostanda — nawet, gdyby miała orzec, że ekshumowanie staroświeckich melodramatów jest rzeczą w fatalnym guście, kiedy Grotowski każe czule obejmować drzewa, a Kantor i Szajna znaleźli nowy język dla eschatologii. Rostand nigdy zresztą nie był faworytem krytyki i najlepsze, czego można oczekiwać, to określenie „sentymentalna ramota".

Nie ma powodu, aby się wadzić z werdyktami krytyki. Mody modami, besserwisserstwo też się zdarza, ale to w końcu dzięki tej rozkapryszonej krytyce nie oglądamy dziś na naszych scenach żywych obrazów z prowincjonalnego muzeum.

Spójrzmy więc na tę sztukę z trochę odmiennego punktu widzenia: o ile jej szeroka recepcja społeczna może być dziś przydatna.

Nie trzeba być filologiem ani rzecznikiem pięknosłowia, aby dostrzec, że postępy cywilizacji, oprócz wszystkich błogosławionych skutków, przynoszą również dotkliwe zubożenie sfery komunikowania się między ludźmi. Cywilizacja przemysłowa opiera się w gruncie rzeczy na maksymalnej powtarzalności wszystkiego: części maszyn, stroju, wzorców kariery zawodowej, wnętrz mieszkalnych, masowego budownictwa, podziału doby i pór roku. Powtarzalność jest najpierwszym warunkiem szybkiego rozwoju materialnych podstaw życia społecznego, ale jej nieodłączną częścią jest normatywność — pisana lub kształtująca się samorzutnie, często wręcz podświadomie. Śruba musi pasować do nakrętki, podanie i protokół z zebrania muszą mieścić się w granicach normatywnej stylistyki, czerwone światło na skrzyżowaniu musi wszędzie oznaczać ten sam zakaz. Stopniowo, po przekroczeniu pewnego progu mutacyjnego, owa normatywność zaczyna się przenosić również i na ludzkie zachowania, o czym nas wyczerpująco poucza socjologia, a także — i to już jest sprawa dużo mniej znana — na reakcje emocjonalne, zwłaszcza zaś na sposób ich wyrażania.

Tak, jak sztuka oratorska ustępuje w życiu publicznym przed inwazją oschłego języka prawniczo-dyplomatycznego, tak samo i w życiu osobistym ubożeje słownik języka ojczystego, giną peryfrazy i metonimie, zanika niepowtarzalny, czysto jednostkowy autentyzm ekspresji. Norma staje się coraz bardziej agresywna, a nonkonformizm jest zawsze rzeczą kosztowną pod względem psychicznym i z reguły niesie ze sobą ryzyko śmieszności. Bardzo niewielu ludzi potrafi się przeciwstawić tej prawidłowości. Wystarczy porównać stylistykę listów miłosnych na początku stulecia z dzisiejszą, w której słowo-wytrych „cześć!" ma podobno świadczyć o czułości, a niezdarne przymiotniki, skamieniałe w idiomatycznym, gazetowym szyku, zastępują osobiste wyznania.

Być może wśród osób młodszych, o żywszej wrażliwości i lepszym oczytaniu, rolę substytutu dla własnych form ekspresji spełniają jeszcze głośne wiersze miłosne, ale i to nie jest zbyt pocieszające. Jeśli wiersz nabiera takiej popularności jak „Rozmowa liryczna" Gałczyńskiego, staje się po pewnym czasie czymś równie zdawkowym i nieautentycznym jak cepeliowski siwak: stanowi po prostu część inwentarza obyczajowego i umysłowego danej grupy społecznej. Zresztą, nawet najpiękniejsze frazy Baczyńskiego czy Małgorzaty Hillar nie zastąpią własnego języka, kiedy trzeba mówić o

sprawach serio. A miłość – cokolwiek się pod tym względem zmieniło i cokolwiek o tym myślą znawcy naszych dusz – jest ciągle jeszcze jedną z tych niewielu spraw serio, od których rzetelnej internalizacji zależy bezpośrednio bieg naszego i cudzego życia.

Coraz dotkliwsze trudności we wzajemnym porozumiewaniu się na tematy elementarne i zasadnicze wynikają z nieubłaganej prawidłowości, o której tu mowa. Zdawkowość języka powoduje stopniowe pustoszenie całej sfery emocjonalnej człowieka, zaciera różnicę odcieni, uniemożliwia rozpoznawanie klimatów i nastrojów, zwalnia wreszcie od ustawicznego definiowania własnych zasad, doznań i marzeń. Prowadzi więc nie do uproszczenia życia uczuciowego, jak to utrzymywali niegdyś rzecznicy awangardy poetyckiej, lecz do prostactwa; do wulgarnego, czarno-białego pojmowania całego świata, czyli w praktyce do galopującego uniformizmu. Krok już stąd tylko do rozmaitych nieszczęść zbiorowych i jednostkowych; ileż to par rozpadło się na zawsze z powodu błędnej, bo źle wyrażonej oceny stanu wzajemnych uczuć; iluż ludziom udało się wmówić różne brednie tylko dlatego, że początkowo nie umieli wyraźnie nazwać swoich niejasnych uczuć, a rozprawianie na ten temat uznali za rzecz wstydliwą.

„Piekło – to są inni". Zapewne. Ale niebo to także są inni. Bardzo możliwe, że w tym równaniu najwięcej zależy od stanu komunikowania się ludzi. Moda na oszczędność słów i gestów, niechęć do wielosłowia, obowiązek manifestowania ironii i sceptycyzmu, kult aluzji i skrótu – to są wszystko objawy cenne i pożądane, zrozumiałe zwłaszcza w latach trzydziestych jako ożywcza reakcja na bezwstydne gadulstwo modernу z jej tęsknicami i mgieł woalem. Tyle, że mody żyją zazwyczaj dłużej niż trwa okres ich przydatności społecznej. Nie jest wyluczone, że dziś potrzeba nam przede wszystkim jasnych i prostych słów, pozbawionych wieloznaczności; autentyzmu w gniewie, przyjaźni i miłości; uczuć – wszelkich uczuć – na tyle mocnych i czystych, aby można było mówić o nich pełnym głosem, bez szyderczego grymasu i bez skrótów, doprowadzonych do rangi algebraicznego symbolu, ponieważ takie skróty nieuchronnie zamieniają się w bełkot. O czym triumfy tak zwanej nowopolszczyzny świadczą w sposób przejmujący.

Stąd też i pomysł przypomnienia sztuki Rostanda należy uznać za cenny. Nie jest to propozycja formuły życia, lecz dowód, że o miłości, czymkolwiek jest naprawdę, można było kiedyś mówić i w taki sposób. Nie jest to nadążanie za irytującą już falą melodramatów retro, lecz raczej czynność, którą dobry teatr zajmował się zawsze: ocalanie klimatów, postaw i słów, choćby tylko po to, aby przez dwie godziny widz mógł odetchnąć od ciśnienia rozpanoszonej nowoczesności.

Kto wie zresztą, czy bogatsi w wiedzę o kompleksach i neurozach nie dostrzeżemy w naszym bohaterze zupełnie nowych cech, jakich nigdy nie podejrzewało w nim rozbawione, więc i skłonne do powierzchownej ckliwości drobnomieszczaństwo paryskie w roku prapremiery. Brzydota czy wady aparycji są dziś potężnym generatorem namiętności; nie tylko w sferze czysto osobistej.

Romantyzm Rostanda nie jest oczywiście diamentem czystej próby. Ale w dobie syntetycznych rubinów nawet skromny kryształ górski nabiera nieoczekiwanej urody.

Wiesław Górnicki

WALDEMAR ŁYSIAK

CYRANO CZYLI WIELKIEGO NOSA ŻYWOT PRAWDZIWY

6 marca 1619 roku, w paryskim domu przy ulicy Deux-Portes, pani Nadzieja de Cyrano z Bellangerów urodziła dziecię płci męskiej, które od rodziców otrzymało imię Savinien, od natury zaś nos takiego kalibru, iż wzbudzał on podejrzenie, że Mme de Cyrano zdradzała męża z nosorożcem. Ten gigantyczny orli nos, o którym mówiono później, że jest jak szyld, w dużym stopniu zdeterminował wiele fragmentów życia Savi-niena de Cyrano, był jego godłem, symbolem i wiecznym wyzwaniem dla dowcipnisiów czyli pechowców, bo wyśmiać nochal naszego bohatera w jego obecności znaczyło w najlepszym razie zostać kaleką.

Dzieciństwo spędził Savinien w rodzinnym zamku Mauvierès pod Paryżem. Gdy w roku 1626 ukończył 7 lat, jego ojciec, Abel de Cyrano (zostawmy im to de, chociaż rodzina Cyranów była mieszczańska, ale za to czepiała się szlachectwa z godnym szacunku uporem) zawiózł go na pensję do wiejskiego proboszcza-nauczyciela. Nauka obejmowała przede wszystkim śpiewanie w chórze, katechizm i łacinę. Pierwszych dwóch rzeczy Savinien i jego nos nie cierpieli, tak jak nie cierpieli niezbyt lotnego umysłowo belfra, toteż zrobili się gwałtownie antyreligijni i na długo przed tym, zanim właścicielowi nosa wyrosły pod nim wąsy, popadli obaj w heretycki libertynizm, który się w nich potem rozwinął do rozmiarów astronomicznych. Lubił natomiast Savinien czytać, co ułatwiała zasobność biblioteki rodzinnej Cyranów, w której nie brakowało Owidiusza, Ariosta, Bodina, Rabelaisa, Arystotelesa, Boccaccia, Horacego i Plutarcha. Wolne chwile spędzał biegając po łąkach i lasach z przyjacielem, innym uczniem proboszcza, Henrykiem Le Bretem.

Po pięciu latach tej edukacyjnej pańszczyzny zdrowy i wysportowany, a zarazem oczytany przyzwoicie i nieprzyzwoicie rezonujący młodzian, o którym już na pierwszy rzut oka można było powiedzieć, że jest niebezpiecznym cholerykiem i zarazem bestią tak ciekawą, że do piekła poszłaby po odpowiedź, opuścił znienawidzonego księżula i przeniósł się do Paryża w celu kontynuowania nauk na wyższym poziomie. Przed wyjazdem przysięgli sobie z Henrykiem w księżowskim ogrodzie przyjaźń od grobowej deski. Przysięgli na boga ogrodów, syna Bachusa i Wenery (ta para kochanków nie odczepiła się już od Saviniena), gdyż tak sobie życzył młody Cyrano. Stateczny i religijny Le Bret wolał co prawda przysięgać na NM Pannę, ale nie pisnął słowa w obawie przed wybuchem gniewu przyjaciela. Jest faktem, że ich przyjaźń — duchowe braterstwo dwóch natur ekstremalnie różnych, ognia i wody —

przetrwała wszystkie próby i stała się jedną z najpiękniejszych przyjaźni w dziejach nowożytnej Europy.

W Paryżu ojciec zainstalował Saviniena jako bursistę w znakomitym kolegium Presles-Beauvais, przykazując synowi, by zachowywał się przyzwoicie i nie dawał powodów do skarg (proboszcz skarżył się na chłopca nagminnie). Atoli zachowywać się przyzwoicie było młodemu Cyranowi o tyle trudno, że już podczas pierwszego posiłku przy wspólnym stole koledzy poczęli drwić z jego nosa.

— Chyba odziedziczyłeś ten kinol po Antydamasie! — krzyknął jeden.

— Wiesz skąd to wiemy? — spytał drugi. — Bo twój nos przybył tu kwadrans przed tobą i powiedział nam!

— Wygląda na to, że kilku opasłych łaciarzy kamaszów mogłoby pracować pod tym nochalem w czas deszczu i żaden by nie zmókł! — zakpił trzeci.

Każdy z tych „bon-motów" wywoływał salwy śmiechu, a że cierpliwość Saviniena była krótsza od jego nosa, po chwili najbliżej stojący żak dostał pięścią w wyszczerzone zęby i fiknął kozła, co nauczyło całe bractwo szacunku dla posiadacza czułego organu na twarzy i twardych kułaków na krańcach rąk.

Ciągłe umartwienia, modlitwy, śpiewy i kary sprawiły, że Savinien znienawidził także kolegium (dał temu później wyraz w komedii „Pedant oszukany"), aczkolwiek poziom nauczania był tam niezaprzeczalnie wysoki. Poza układaniem wraz z kolegami złośliwych dowcipów na szefa przybytku, Jana Grangiera, trzymał się osobno. Był urodzonym samotnikiem, najchętniej zatapiał się w zakazanych, libertyńskich lekturach, wśród których królowała „Historia prawdziwa" Teofila de Viau. Ożywiło go trochę przybycie do kolegium Henryka Le Breta, który jednak tak się przeraził jego bezbożnictwem, iż z miejsca począł żarliwie się modlić za zbawienie zatrutej duszy Cyrana. W sekrecie przed Henrykiem Cyrano wymykał się z uczelni do pobliskiego domu nie nazbyt prywatnego przy ulicy... Świętego Jana z Beauvais, gdzie pił tęgo i gdzie któregoś wieczora jedna z lecących pensjonariuszek pozbawiła go cnoty cielesnej. Doświadczenie to napełniło go obrzydzeniem, wrócił do kolegium biegiem i długo pluł ze wstrętem ku zdziwieniu niczego nie rozumiejącego przyjaciela. Później Cyrano sam się dziwił tej swojej reakcji, gdyż nader zasmakował w uciechach łoża.

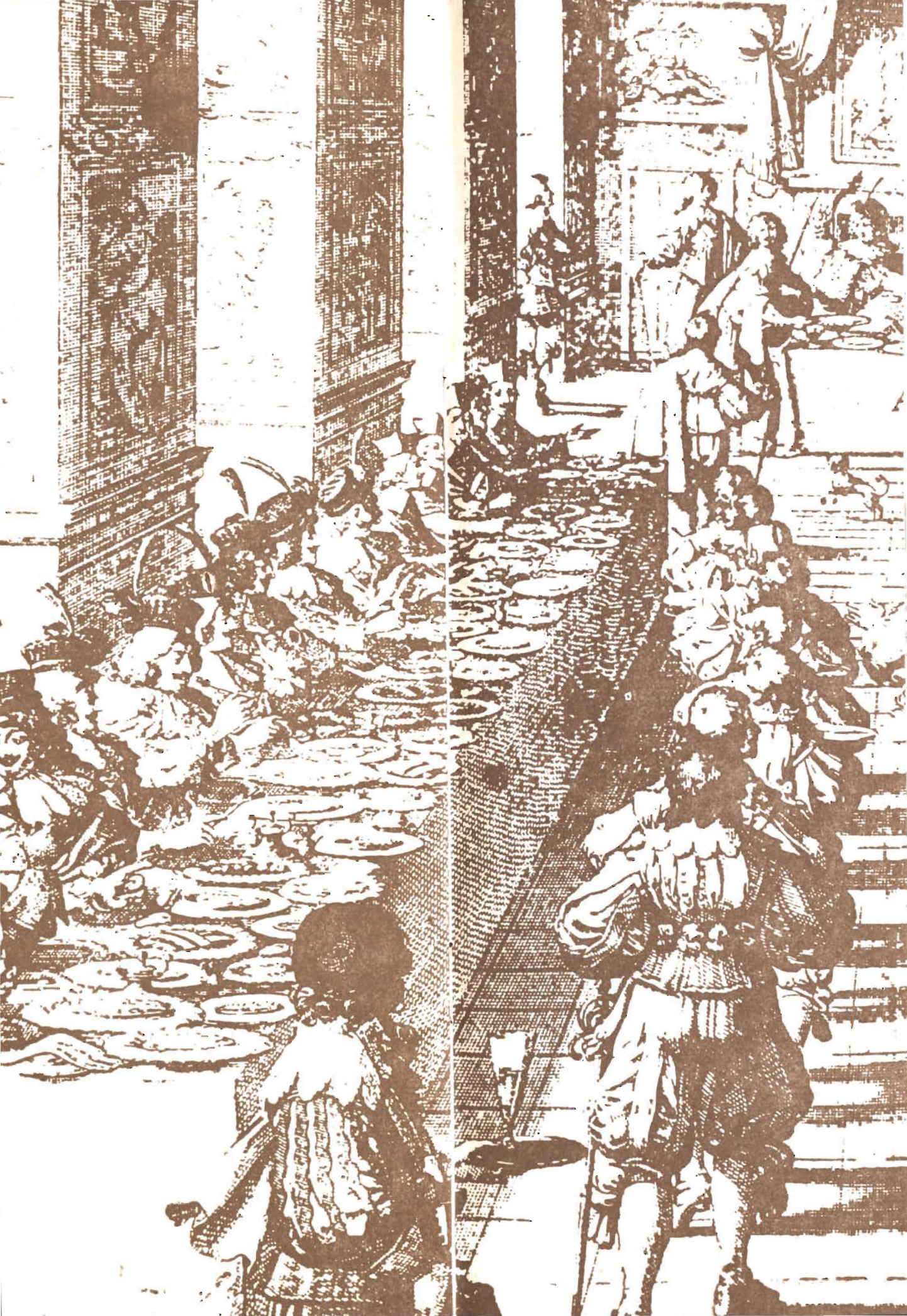
Gdy w roku 1636 Abel de Cyrano sprzedał zamek Mauvières i przeniósł się na przedmieście Paryża, Savinien pożegnał kolegium i zamieszkał z rodziną. Wtedy też, przypomniawszy sobie, że Mauvières było w wiekach XV i XVI posiadłością gaskońskiej rodziny Bergerac, uszlachcił sobie nazwisko i od tej pory zwał się Cyrano de Bergerac. Było mu to potrzebne do wejścia w wielki świat, od którego na wpół wiejskie przedmieście Saint-Jacques leżało zbyt daleko jak na jego gust. Przeniósł się do centrum stolicy. Ojciec wyznaczył mu pensję na opłacenie skromnego mieszkania i podarował na pożegnanie „Idealnego dworzanina" Castiglione'a, chociaż Cyrano nadawał się na dworskiego sługę mniej więcej w tym samym stopniu, co bengalski tygrys. Ogładzić go mogła tylko kobieta i uczyniła to jego kuzynka Magdalena Neuvillette, władająca najwytworniejszymi strojami, balami i karetami Paryża. Pod jej ręką stał się nieomal galantem, nic jednak nie stracił przez to ze swego cygaństwa. W czasie, gdy Henryk Le Bret pilnie studiował prawo, Cyrano wiele czasu spędzał w gospodach z artystami i ówczesną bohemą.

W tym właśnie towarzystwie usłyszał od poety Hénaulta o kalabryjskim mnichu Campanelli, który metafizyce Arystotelesa i ciemnocie średniowiecza przeciwstawił racjonalizm i wiedzę buntowniczą, bo wynikającą z doświadczenia. Zawarty w „Mieście Słońca" Campanelli obraz quasi-komunistycznego społeczeństwa, które nad dogmaty świeckie i kościelne przedkłada prawa natury, zachwycił go w tym samym stopniu, w jakim przeraził Le Breta, i wywarł duży wpływ na jego późniejszą twórczość, nie mówiąc już o tym, że wydatnie spotęgował jego libertynizm.

Cyrano de Bergerac — jedyny zachowany portret.

Szlachta ówczesnego Paryża wyżywała się w nieustannych pojedynkach, do których każdy powód — „złe" spojrzenie, „krzywy" uśmiech, pozór drwiny — był dobry. Cyrano, który i w tej materii pragnął osiągnąć doskonałość, znajdował się w sytuacji uprzywilejowanej — miał swój stale narażający na drwiny nos, wielki jak katedra Notre-Dame. Zaczął od sekundowania innym, po czym sam chwycił za szpadę i szybko osiągnął podobne mistrzostwo, jak w piciu i łajdaczeniu się, czym jednak ojciec — gdy się dowiedział o tak barwnym życiu synalka — nie był zachwycony. Za karę zmniejszył mu pensję i postanowił od tej pory inwestować w rokującego większe nadzieje starszego brata Cyrana, Denisa. Desperacja, w jaką Cyrano popadł w efekcie, popchnęła go w szeregi gaskońskiej kompanii gwardii pana de Castel Jaloux. Był rok 1639, trwała wojna z Hiszpanią...

Maszerując na front przez żyzne ziemie Szampanii, uważający się za Gaskończyka pełną gębą, kadet de



Bergerac na każdym postoju obdarowywał swą męskością głodne wojaków prowincjuszki i pojedynkował się przynajmniej raz dziennie, zyskując przydomek „demona brawury". Pisze się dzisiaj, że „zaliczył" w swym życiu ponad tysiąc pojedynków, w czym może jest trochę przesady, ale nie za dużo. Na wojnie miał mniej szczęścia. Już w pierwszym starciu przeszyła go nieprzyjacielska kula muszkietowa. Wykurował się zimą 1639/1640 i znowu rzucił w wir pojedynków przetykanych hazardem przy stoliku gry. Spłukany do nitki oddawał się pisaniu sonetów i elegii, wykazując talent pisarski nie gorszy od szermierczego. Było na to sporo czasu pod obleganym przez Francuzów miastem Arras we Flandrii, albowiem oblężenie szło nad wyraz ślamazarnie. Dopiero gdy kardynał Richelieu zagroził francuskim marszałkom, że stracą głowy jeśli Hiszpanie nie stracą Arras, wojska francuskie, w tym nowa jednostka Cyrana (regiment Contiego), zaatakowały twierdzę. W szturmie tym wzięło udział dwóch mistrzów szpady, rozsławiony przez Dumasa d'Artagnan i rozsławiony przez Rostanda de Bergerac, który jednak miał mniej szczęścia — od razu dostał cios szablą w szyję i stracił przytomność. O zwycięstwie dowiedział się z broszury rządowej na temat zdobycia Arras w sierpniu 1640 roku. W roku 1641 był znowu w Paryżu, bez munduru, ale z chwałą dzielnego weterana. Pił, bawił się, pojedynkował bez przerwy, pracował krótko jako korepetytor w kolegium Lisieux, pisał i słuchał w gronie uczonych mężów wywodów libertyńskiego filozofa Gassendiego, którego antyarystotelesizm w pełni podzielał. W rok później siostra Cyrana wstąpiła do klasztoru, co pogłębiło tylko jego niechęć do Kościoła. W październiku owego roku 1642 zaskoczył swych znajomych dwiema osobliwymi decyzjami: opłacił z góry dwuletnie lekcje tańca u tancmistrza Duprona i dwuletnie lekcje szermierki u fechmistrza Moussarda, mimo że świetnie tańczył i miał opinię największego zawadiaki w Paryżu! Wkrótce też nadarzyła się fantastyczna okazja do potwierdzenia tej drugiej renomy.

Pewnego dnia wpadł do apartamentu Bergeraca jego przyjaciel, kawaler de Lignière, trzęsąc się ze strachu, gdyż zbiry księcia de Guiche, obrażonego epigramem Lignière'a, urządziły na autora złośliwostki zasadzkę przy bramie Nesle. Cyrano uspokoił go, odczekał do wieczora, po czym stanął na czele nietypowej „procesji": maszerował pierwszy, za nim Lignière oświetlający drogę podniesioną do góry latarnią, dalej dwaj „ubezpieczający", kumple libertyna z regimentu Contiego, de Bourgogne i de Cuigy, a na końcu „kibice", którzy jednak w pobliżu bramy woleli się na wszelki wypadek zatrzymać. Cyrano przeszedł bramę sam, z pistoletem w jednej ręce i szpadą w drugiej, zostawiając za sobą dwóch zabitych i siedmiu ciężko rannych. Reszta zbirów uciekła. Victoria ta wzbudziła nad Sekwaną powszechny zachwyt. Wielki marszałek Gassion ofiarował człowiekowi z wielkim nosem i jeszcze większym sercem swoją protekcję, z której jednak nasz bohater nie skorzystał, gdyż nie lubił się uzależniać — pragnął pozostać wolnym.

Równie głośne stało się spotwarzenie przez Bergeraca pupila publiczności, sławnego aktora Montfleury'ego, do którego napisał kilkadziesiąt zdań w takim stylu: „Jeśli uderzenie kijem można przesłać pisemnie, to odczujesz mój list na swoim grzbiecie, ty nędzny garbusie!". Jakby nie było tego dość, Cyrano poszedł do teatru w Hotel de Bourgogne, gdzie występował w tragediach Montfleury, i krzyknął w czasie przedstawienia:

— Gruby patałachu, czyż nie zabroniłem ci występować przez miesiąc?!

Ledwo uszedł publice rozwścieczonej zerwaniem przedstawienia, lecz chociaż dalej bano się ostrza jego szpady i ostrza jego satyry, karta już odwróciła się. Pierwszą klęskę zanotował przy Pont-Neuf, gdzie zatrzymały go występy teatru marionetek i gdzie gawiedź poczęła drwić:

— Hej, panie! Czy codziennie nosisz taki nochal? Cofnij go pan o piędź, bo zasłania scenę!

Cyrano wpadł w szał, rozpędził zuchwalców, lecz w zamieszaniu, półślepy z gniewu, pchnął także szpadą klownowską małpkę. „Walka pana de Bergerac z małpą" rozśmieszyła cały Paryż. Skompromitowany i zagrożony procesem, który wytoczył mu dyrektor teatru marionetek, Brioché, Cyrano opuścił chyłkiem stolicę (1643) a może i Francję, wątpliwe jednak czy podróżował po Italii, Anglii i Polsce, jak twierdzono.

Wrócił do Paryża w roku 1645 i zaraz znowu wpadł jak śliwka w kompot. Zakochał się! Ten człowiek obcujący dotychczas tylko z tzw. „poziomymi damami" i kolekcjonujący jednonocne romanse, stracił głowę dla młodziutkiej, rudowłosej wdówki po oficerze. Najpierw udawała skromnisię, a gdy po długim czasie pozwoliła się uwielbiać także cieleśnie, błyskawicznie doprowadziła amanta do bankructwa finansowego. Zerwać z nią zdołał, ale nie zdołał już nigdy wyleczyć się ze wstydliwej choroby, którą go obdarzyła i nie pomogła tu nawet trzymiesięczna kuracja bizmutowa u golarza-chirurga (!) Pigou.

Utopił smutek w winie i twórczości (w roku 1646 ogłosił „Pedanta oszukanego"), zawsze wspierany przez Henryka Le Breta, który miał tylko tę wadę, że nie schlewał się, jak inni przyjaciele i był zbiorem wszystkich cnót. Spadek po ojcu zmarłym w roku 1648 pozwolił Cyranowi uniezależnić się (na krótko) finansowo. Związał się wówczas z Frondą możnowładców wymierzoną w króla i kardynała Mazariniego, lecz w dwa lata później zmienił front i wzorem innych ateuszy stanął po stronie dworu, czego dowodem był jego pamflet wymierzony w antymazarinistę Scarrona. Zaczął jednak także zrażać sobie przyjaciół (króla burleski, d'Assoucy'ego, nazwał z błahego powodu: „czyrakiem na d... Natury" i „wstrętnym brudasem"). Gdy wystawiono jego pełną akcentów libertyńskich „Śmierć Agryppiny", jezuici wydali na niego wyrok i kiedy wracał do pałacu księcia d'Arpajon (mieszkał tam od roku 1652), spadła mu z dachu na głowę „karząca ręka losu" w postaci drewnianej belki, o mało nie zabijając. Książę wymówił „heretykowi" gościnę nie zważając na jego ciężki stan. Osamotnionym zaopiekował się, jak zawsze Le Bret, przenosząc rannego przyjaciela do swego znajomego, Tanneguya Renaulta des Bois-Clairs.

Reszta była powolnym konaniem. Imponujący libertyn, zżarty „prezentem" od rudej piękności, z rozbitą głową, malał w oczach. Całymi dniami leżał milcząc, nie odpowiadał na pytania, zapadał w letarg. Czując zbliżającą się śmierć, poprosił Tanneguya o sprowadzenie krewnego, kuzyna Piotra, którego szanował. Piotr zabrał właściciela największego nosa na świecie do Sannois i tam 28 lipca 1655 roku Cyrano de Bergerac, dzielny człowiek i znakomity pisarz, z którego pomysłów czerpali m. in. Voltaire, Fontenelle, Swift i Molière (splagiatował on dwie sceny z „Pedanta oszukanego") zmarł, pojednawszy się uprzednio z Bogiem. Opłakujący go Henryk Le Bret wydał w roku 1657 „Tamten świat", podstawowe dzieło Bergeraca, które w pełnej wersji zawiera „Państwa i Cesarstwa Księżyca" oraz „Państwa i Cesarstwa Słońca". W tekście tej fantastyczno-utopijnej powieści historycy doszukali się wizji licznych późniejszych wynalazków i odkryć naukowych, od spadochronu i rakiet począwszy, a na radioaktywności i promieniach Roentgena skończywszy.

Waldemar Łysiak

Edmund Rostand

CYRANO DE BERGERAC

KOMEDIA BOHATERSKA

Tłumaczenie
MARIA KONOPNICKA i WŁODZIMIERZ ZAGÓRSKI

Cyrano de Bergerac
KRZYSZTOF CHAMIEC

Baron Chrystian de Neuvillette
LESZEK TELESZYŃSKI

Hrabia de Guiche
IGOR ŚMIAŁOWSKI

Ragueneau, pasztetnik
TADEUSZ WÓJCIK

Le Bret
STANISŁAW NIWIŃSKI

Cuigy
CZESŁAW JAROSZYŃSKI

Brissaille
WALDEMAR WALISIAK

Lignière, poeta
WOJCIECH ALABORSKI

Mieszczanin
MACIEJ MACIEJEWSKI
TEODOR GENDERA
MARIAN ŁĄCZ

Jego syn
JANUSZ SZYDŁOWSKI

Wicehrabia de Valvert
ANDRZEJ BIENIASZ

Margrabiowie
ZYGMUNT SIERAKOWSKI
STEFAN SZMIDT

d'Artagnan, muszkieter
PIOTR BRZEZIŃSKI

Muszkieter
BORYS MARYNOWSKI

Lokaje
TEODOR GENDERA
BOGUSŁAW SAR

Paziowie
JAN PIECHOCIŃSKI
WOJCIECH SZYMAŃSKI
JULIUSZ WYRZYKOWSKI

Odźwierny
WIKTOR NANOWSKI

Rzezimieszek
KAZIMIERZ DĘBICKI

Natręt
KAZIMIERZ MERES

Montfleury, aktor
CZESŁAW BOGDAŃSKI

Bellerose, aktor
RYSZARD NAWROCKI
MARIAN ŁĄCZ

Kucharz
RYSZARD NAWROCKI
DANIEL WOŹNIAK

Kuchciki
ANDRZEJ BIENIASZ
CZESŁAW BOGDAŃSKI
KAZIMIERZ DĘBICKI
BOGUSŁAW SAR
ZYGMUNT SIERAKOWSKI
STEFAN SZMIDT
JANUSZ SZYDŁOWSKI
WOJCIECH SZYMAŃSKI

Poeci
TADEUSZ JASTRZĘBOWSKI
KAZIMIERZ MERES
JAN PIECHOCIŃSKI
LEON PIETRASZKIEWICZ
JULIUSZ WYRZYKOWSKI

Kapitan Carbon de Castel Jaloux
JÓZEF KALITA

Kapucyn
RYSZARD PIEKARSKI
DANIEL WOŹNIAK

Gaskońscy kadeci
WOJCIECH ALABORSKI
ANDRZEJ BIENIASZ
CZESŁAW BOGDAŃSKI
PIOTR BRZEZIŃSKI
KAZIMIERZ DĘBICKI
TEODOR GENDERA
TADEUSZ JASTRZĘBOWSKI
MARIAN ŁĄCZ
MACIEJ MACIEJEWSKI
BORYS MARYNOWSKI
KAZIMIERZ MERES
JAN PIECHOCIŃSKI
BOGUSŁAW SAR
ZYGMUNT SIERAKOWSKI
STEFAN SZMIDT
JANUSZ SZYDŁOWSKI
WOJCIECH SZYMAŃSKI

Roksana
LAURA ŁĄCZOWNA
MARTA ŻAK
KATARZYNA EJMONT

Ochmistrzyni Roksany
ALEKSANDRA DMOCHOWSKA

Kwiaciarka
ELŻBIETA JAGIELSKA

Roznosicielka napojów
DANUTA ZABOROWSKA

Liza, żona Ragueneau
EWA JASTRZĘBOWSKA

Wykwintnisie
HALINA DUNAJSKA
BARBARA DOBRZYŃSKA
ZOFIA KOMOROWSKA
DANUTA RASTAWICKA
JOLANTA STILLER
JOLANTA WOŁŁEJKO

Matka Małgorzata, przełożona zakonu
HALINA KOSSOBUDZKA

Siostra Marta
ELŻBIETA KMIECIŃSKA

Siostra Klara
ANNA NEHREBECKA

Zakonnice
HALINA CZENGERY
URSZULA HAŁACIŃSKA
JADWIGA SULIŃSKA

Kobieta
KAZIMIERA UTRATA

Dziewczyna
KATARZYNA EJMONT
LAURA ŁĄCZOWNA
MARTA ŻAK

Obrazy: „Przedstawienie teatralne w Hotelu de Bourgogne", „Paszteciarnia poetów", „Pocałunek Roksany" i „Gaskońscy kadeci" rozgrywają się w roku 1640, „Gazeta Cyrana" — w roku 1655.

Reżyseria
AUGUST KOWALCZYK

Scenografia
MARIAN KOŁODZIEJ

Muzyka
TOMASZ OCHALSKI

Układ ruchu i szermierka
SŁAWOMIR LINDNER

Asystenci reżysera
RYSZARD NAWROCKI
ANDRZEJ BIENIASZ

Redakcja
ANNA BOSKA

Opracowanie graficzne
RYSZARD WINIARSKI

WYDAWNICTWO
TEATRU POLSKIEGO

Cena zł 8,—

DSP. Zam. 2757/AO/80
Nakł. 5000.
O-13.

Inspicjent
BARBARA SIWECKA

Sufler
MAŁGORZATA ADAMSKA

Kierownik muzyczny
WIT ZAWIRSKI

Główny inżynier
mgr inż. JERZY ZALESKI

Pracownia scenograficzna
MARIA TERESA JANKOWSKA

Główny specjalista d/s realizacji
mgr inż. TOMASZ OSTROWSKI

Brygadier sceny
JERZY SOBOLEWSKI

Oświetlenie
mgr inż. JERZY ZALESKI
ZBIGNIEW KREPINIEWICZ

Rekwizytornia
WŁADYSŁAW SZYMKOWSKI

Malarnia
ZBIGNIEW GULIK

Stolarnia
ANDRZEJ CHAJĘCKI

Modelatornia
EUGENIUSZ RĄCZKOWSKI

Warsztat krawiecki męski
JAN MARKO

Warsztat krawiecki damski
MARIANNA DUBAK

Perukarnia
ROMAN FILUTOWSKI

Tapicernia
STANISŁAW LENARCZYK

Warsztat szewski
ADAM KRYSTECKI

Ślusarnia
MIECZYSŁAW ZALESKI

Farbiarnia
JÓZEF TWAROWSKI