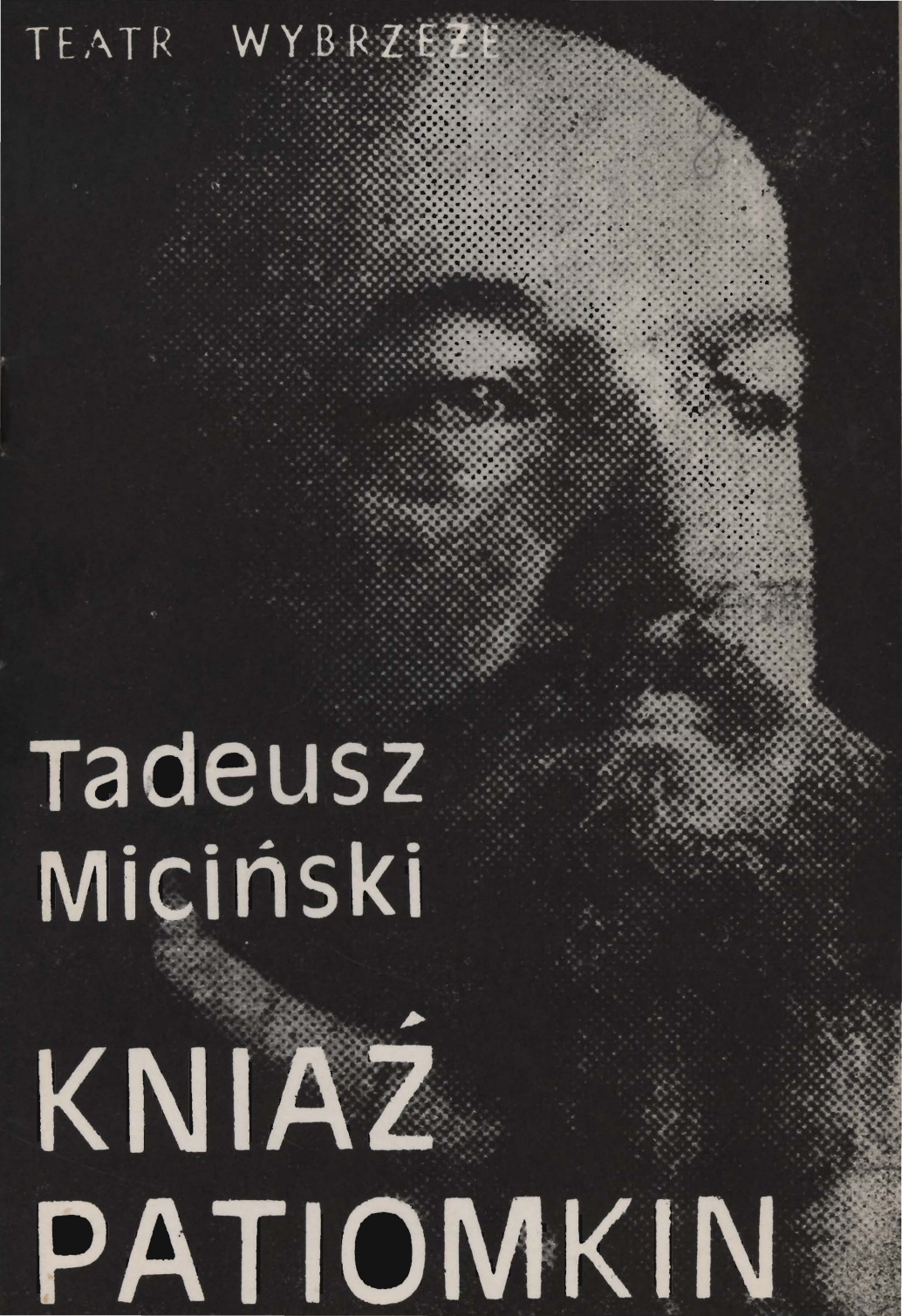
TEATR WYBRZEŻE



Tadeusz Miciński

KNIAŹ PATIOMKIN

TRZECIA PREMIERA 1981 ROKU
dnia 21 marca
w Teatrze na Targu Węglowym
w Gdańsku

Dyrektor
ANDRZEJ KUDLIK

Kierownik artystyczny
MACIEJ PRUS

Kierownik literacki
WŁADYSŁAW ZAWISTOWSKI

Ryszard Krynicki

PANCERNIK „PATIOMKIN"

Płynie przez nasze czasy
i przez nasze wzburzone serca
z pokolenia na pokolenie
Zmienia się jego załoga: widma
naszych spraw
Z pokolenia na pokolenie
wybucha na nim bunt
z powodu zepsutego mięsa
z powodu zatruwanych kłamstwem idei
z pokolenia na pokolenie
zepsute mięso jest naszym pokarmem
widma odżywiają się widmami
mięso załogi przemienia się w codzienny chleb
Pancernik „Patiomkin" płynie przez nasze czasy
i nasze oślepłe serca.

Teresa Wróblewska

„KNIAŹ PATIOMKIN" i antynomie rewolucji

Powstanie na pancerniku „Kniaź Patiomkin Tawriczeskij" było fragmentem przygotowywanej od dłuższego czasu powszechnej rewolucji w sewastopolskiej marynarce wojennej. Całokształtem akcji przygotowawczej kierowała sewastopolska Centrala Marynarska, główne ogniwo RSDRP (Rosyjska Socjaldemokratyczna Partia Robotników) w obrębie czarnomorskiej floty. Akcją tą, poza „Patiomkinem" były objęte pancerniki: „Jekatirina II", „Sinop", „Rostisław", „Georgij Pobiedonosiec", „Tri Swiatitielia", „Prut". Kierownictwo Centrali znajdowało się na „Jekatierinie II". Powstanie miało wybuchnąć na jesieni, w czasie manewrów strzeleckich eskadry w rejonie Tendry. Wypadki, które zaszły na „Patiomkinie", nieoczekiwanie pokrzyżowały te plany.

12 czerwca 1905 roku „Kniaź Patiomkin Tawriczeskij" wyszedł w morze. 13 czerwca torpedowiec Nr 267 przywiózł z Odessy prowiant z zepsutym mięsem przeznaczonym dla załogi. Rewolucyjne nastroje marynarzy doszły do zenitu, dyskutowano przez całą noc. Matiuszenko, działacz RSDRP, nawoływał do wystąpienia. Wakulinczuk, najbardziej politycznie zorientowany, ostrzegał przed przedwczesnym buntem, doradzając czekanie na przybycie eskadry, która miała dołączyć za dwa dni. Wakulinczuk zdawał sobie sprawę, że załoga pancernika spuszczonego na wodę dopiero przed rokiem nie jest jeszcze odpowiednio przygotowana do wystąpienia, ponieważ w znacznej większości składa się z rekrutów pochodzenia wiejskiego. Na 768 członków tej załogi tylko 150 było objętych progagandową akcją Centrali. Żywiołowy rozwój wydarzeń zadecydował jednak o wszystkim.

14 czerwca z popsutego mięsa ugotowano barszcz. Załoga odmówiła posiłku. Zarządzono apel. Padła komenda: „Kto chce jeść barszcz — wystąp!" Nie wystąpił nikt. Komendant Golikow wezwał wartę. Wakulinczuk, obawiając się brutalnego mordu, wystąpił pierwszy. Za nim kilku innych. Reszta nie zdążyła, została odcięta przez wartę. Na stojącą w rogu pokładu grupę zarzucono białą płachtę brezentu. Warta przygotowała się do strzału. W odpowiedzi na komendę „Ognia!" Matiuszenko zwrócił się do żołnierzy z apelem o solidarność. Warta nie wykonała rozkazu. To był początek buntu i walki na pokładzie, w której zginęło kilku marynarzy, m.in. Wilhelm Ton i Wakulinczuk, bohaterowie także dramatu Micińskiego. Powstanie skończyło się zwycięstwem marynarzy. Ale strategia i taktyka powstania były od początku błędne. Na okręcie pozostawiono kilku oficerów, komendę powierzono porucznikowi Aleksiejewowi, późniejszemu zdrajcy. Porucznik Kowalenko przeszedł na stronę powstania, inni przyczynili się walnie do późniejszej klęski.

Drugi etap „Patiomkinowskiego" buntu to Odessa. Miasto, które było ośrodkiem rewolucyjnego ruchu nad Morzem Czarnym i które wejście „Pa-

tiomkina" do portu (jeszcze 14 czerwca), powitało entuzjastycznie. Ludność Odessy dowiozła załodze prowiant, manifestowała solidarność, rozpoczęła rewolucyjne demonstracje, i — czekała na zdecydowaną akcję pancernika. „Patiomkin" tymczasem zwlekał. Czekał na eskadrę. Ale władze nie próżnowały. Na wieść o buncie marynarzy i nastrojach ludności rozpoczęto serię aresztowań, co sparaliżowało przygotowywane powstanie odesskich robotników. 15 czerwca wprowadzono do akcji czarnosecińców i rozpoczęto prowokacje. Zorganizowano pożary, plądrowanie magazynów, wypuszczono z więzień kryminalistów, urządzono pogromy Żydów. Pod osłoną tych prowokacji władze ściągnęły regularne oddziały Kozaków. Po masakrze bezbronnej ludności „Patiomkin" zdecydował się wreszcie na interwencję. Oddał strzał w kierunku teatru, w którym carska wojenna komenda obradowała nad podjęciem dalszych kroków w celu stłumienia powstania. Strzał „Patiomkina" okazał się jednak nieskuteczny. Zdradził Wedermajer, podając fałszywy celownik.

Bunt „Patiomkina" zaalarmował dowództwo floty. Przeciwko zrewoltowanemu okrętowi wysłano złożoną z 12 jednostek karną eskadrę. „Patiomkin" wyszedł jej na spotkanie i przepłynął swobodnie, bez jednego wystrzału. Na stronę zbuntowanych przeszły dwa dalsze pancerniki: „Georgij Pobiedonosiec" i „Sinop". Wkrótce jednak obydwa się wycofały, najpierw „Sinop" a potem „Georgij", i to właśnie zaważyło w decydujący sposób na dalszym rozwoju wydarzeń.

Na „Patiomkinie" od tego momentu zaczęło się rozprężenie, podsycane przez Aleksiejewa. On pierwszy rzucił hasło: „do Rumunii!" 18 czerwca „Patiomkin" przybił do Konstancy i zwrócił się z prośbą do władz o udzielenie prawa aprowizacji i uzupełnienie zapasów. Konstanca odmówiła. Ale odmówiła także wydania okrętu władzom carskim. Patiomkinowcy wystosowali depeszę do całego cywilizowanego świata, w której powiadamiali wszystkie rządy europejskie o wybuchu powstania i gwarantowali nietykalność wszystkim cudzoziemskim okrętom pływającym po Morzu Czarnym.

20 czerwca „Patiomkin" odpłynął z Konstancy i skierował się do objętej planem powstania Teodozji. Tutaj powitano go już zorganizowanym ogniem marynarki wojennej i wojska. Car wystosował do zbuntowanych marynarzy depeszę z prośbą (tak!) „o nawrócenie się". Patiomkinowcy odmówili. Ale na pancerniku zaczął się rozłam. Część załogi chciała bombardować miasto, druga część — wracać do Rumunii. Ostatecznie zwyciężyła druga tendencja. 24 czerwca „Patiomkin" wszedł ponownie do portu w Konstancy, 25 czerwca oddał się do dyspozycji rumuńskich władz. Rumunia zachowała neutralność. Jak podawał ówczesny Times — „zachowała się po męsku". Odrzuciła interwencję caratu i nie zezwoliła na aresztowanie załogi. Spośród 768 członków większość wyemigrowała do Ameryki, Kanady i Australii. Część pozostała w Rumunii i osiedliła się na roli. 54 powróciło do Rosji. Tych bez wyjątku postawiono pod wojskowy sąd i skazano na katorgę albo na wojskowe bataliony karne.

Tak wyglądał epilog powstania na pancerniku „Kniaź Patiomkin Tawriczeskij", powstania, które trwało 11 dni. Przez te 11 dni — jak pisał Lenin — Patiomkin był „niezdobytą twierdzą rewolucji". Ale w tym samym artykule oceniając przyczyny klęski powstania, Lenin stwierdzał zarazem, że miało ono w sobie „jeszcze jawne cechy starego buntu". Ilustracją pierwszej z tych tez jest *Pancernik Patiomkin* Einsensteina. Ilustracją drugiej — *Kniaź Patiomkin* Micińskiego.

(...) W *Pancerniku Patiomkinie* rewolucja jest procesem politycznym i społecznym. W *Kniaziu Patiomkinie* jest nim również: w akcie I-szym, w akcie II-gim i może przede wszystkim w IV-tym, w którym została przedstawiona działalność Rewolucyjnego Komitetu Wykonawczego, wyłonionego i kierowanego przez marynarzy — Zwenigrodzkiego i Matiuszenkę. Na początku tego aktu pada zdanie, które chyba najlepiej określa jego charakter: „Nasz pancernik zmienił się w wielki sąd nad Rosją i wara obniżać wielkie znaczenie tego słowa" Ten IV akt *Kniazia Patiomkina*, będący — w swojej połowie — wymiarem dziejowej sprawiedliwości, generalnym porachunkiem nie tylko z oficerami, lecz z całym carskim systemem i porządkiem, wydaje się świadczyć, że Miciński rozumiał polityczne znaczenie rewolucji i że umiał w niej dojrzeć pierwszą próbę władzy proletariatu sprawowanej przez proletariat.

(...) Miciński znaczenie tej władzy dostrzegał, ale dostrzegał także i polityczne przyczyny klęski rewolucji. Akcentował niedostateczne tej władzy przygotowanie, jej brak stanowczości i decyzji, błędną taktykę, której efektem było pozostawienie na pancerniku niepewnych oficerów; podkreślał także przedwczesny i żywiołowy charakter buntu (już w akcie I-szym Matiuszenko ostrzegał: „nie wybuchać przed czasem").

(...) Ale widząc to wszystko — Miciński widział w rewolucji nie tylko pewien proces społeczny. Widział w niej — może przede wszystkim — wielki proces metafizyczny i filozoficzny. I to właśnie pokazał w swojej wizji Odessy. Bo orgia Odessy kojarzyła się Micińskiemu bezpośrednio z bardzo dla niego znamienną lucyferyczną koncepcją rewolucji. Z jego przekonaniem, czy raczej tylko wyobrażeniem, że rewolucja stanowi historyczne ucieleśnienie odwiecznych kosmologicznych zmagań dobra i zła, ducha i materii, Boga i Szatana (jako dwóch odrębnych manichejskich potęg), zmagań, poprzez które, jako poprzez ogień czyśćca, dokonuje się postęp. Stąd Lucyfer i ogień — to u Micińskiego, podobnie zresztą jak u Słowackiego, dwa stałe symbole rewolucji. Lucyfer — siła aktywna, dynamiczna i twórcza, bezustannie dążąca do zawładnięcia całym „stworzeniem", i przez to właśnie wnosząca w świat czynnik prometejskiego wysiłku i buntu, pragnienie walki z zastanym status quo, żądzę łamania starych praw w imię nowych. Ogień — symbol wywodzący się z różnorodnych tradycji filozoficznych i religijno-mistycznych, oznaczający jednak zawsze cykl śmierci i regeneracji, czyli odrodzenia, oczyszczenia i przemiany przez krew, źródło ciągłości rytmu egzystencji, znamię katastrofy i wiecznej metamorfozy. W orgii Odessy zobaczył Miciński szczytowe nasilenie tego całego lucyferyzmu rewolucji, gwałtowną eksplozję kosmicznej walki ducha z materią, sił biologii i żywiołowych instynktów z siłami i duchem etyki. Zobaczył w niej — jednym słowem — „ów ciemny zasiew przyszłości i mrok Chaosu, z którego musi powstać nowa jutrznia".

(...) W imię swego ideału przyszłego społeczeństwa opartego na zasadach etycznych Miciński tak zasadniczo spierał się z rewolucją o jej dążenia i cele. W jego przekonaniu bowiem cele, które rewolucja chciała osiągnąć, były tylko materialne, utylitarne, pragmatyczne. Miciński chciał je zespolić z celami etycznymi, te bowiem miały dla niego zawsze znaczenie zdecydowanie nadrzędne.

Toteż o etyczne cele walki Miciński od początku wiódł z rewolucją swój spór.

(...) W *Kniaziu Patiomkinie* Miciński chciał na to pytanie odpowiedzieć. Chciał sprecyzować ideały, dla których warto ginąć w rewolucji i w imię których ma się uformować przyszłe społeczeństwo, co się z „chaosu wywinie".

(...) Dramaturgiczna konstrukcja postaci lejtnanta Szmidta obnaża od razu swój romantyczny wzór. Jest nim hrabia Henryk z *Nieboskiej*. Tam i tu literacka biografia bohatera rozłamuje się na dwie odrębne, wyraźnie zaznaczone sfery: sferę życia osobistego i społecznego, prywatnego i historycznego. Tam i tu bohater jest złym mężem, który przyniósł nieszczęście dziecka. Tam i tu jest ustawicznie rozdarty pomiędzy żonę a kochankę. Tylko że tam żona była ucieleśnieniem arystokratycznej harmonii i ładu, tu — jest wariantem Soni Dostojewskiego, byłą prostytutką, podniesioną do godności żony i udręczoną fałszywą szlachetnością męża. Tam śmierć Orcia była karą wymierzoną przez „przekleństwo poezji", tu — śmierć małej córeczki Szmidta jest dowodem absurdalności niezawinionego cierpienia, potwierdzeniem bezsensu świata i skierowanym do Boga protestem. Tam — hrabia Henryk był dumnym przedstawicielem ginącej arystokracji, podczas gdy lejtnant Szmidt chce być ideologiem rewolucji i powinien być tu — Pankracym. Rzecz w tym, że nim nie jest. Tak samo, jak nie jest naprawdę kochankiem Tiny. Gdyby nim był, Tina prawdopodobnie nie zostałaby onanistką i nie musiałaby wzdychać „ja już nie mogę, och, ja tak długo czekałam — za jedną noc dałabym miliony",

(...) Bezustannie rozdarcie Szmidta pomiędzy żoną a niedoszłą kochanką oznacza w *Kniaziu Patiomkinie* symboliczne rozdarcie pomiędzy egoistycznym pragnieniem zaspokojenia instynktu, biologią i materią z jednej strony, a ideą ofiary, wyrzeczenia i wierności raz podjętym zobowiązaniom — z drugiej. Wyrzekając się jednak Tiny, o ile chce być szlachetny, Schmidt powinien zachować swe cierpnienia dla siebie. Tymczasem Szmidt nie kryje się z miłością do Tiny i na każdym kroku wobec żony podkreśla: „nie mogłaś mi dać szczęścia, ale mi dałaś najgłębszą tragedię". To samo mógłby powiedzieć o rewolucji. Bo kobieta i rewolucja — to dwie zasadzki Szmidta, dwie próby jakim zostaje poddany. Pierwsza próba, osobista i domowa, odsłania to, że komfort duchowej szlachetności Szmidt osiąga za cenę fałszu. Jak wypadnie próba druga, społeczna? Kim — w sferze ideologicznej i filozoficzno-symbolicznej — jest Szmidt?

W rzeczywistości był synem admirała, czerwonym porucznikiem, który zbuntował się przeciwko caratowi i ojcu, i przeszedł na stronę ludu. Temu ludowi, jako jeden z nielicznych oficerów, od początku do końcu swojej działalności pozostaje wierny. W latach 1905—6 cieszył się wyjątkową popularnością wśród marynarzy i proletariatu Odessy. W przygotowaniu „sewastopolskiego pożaru", jak określa się powstanie, które wybuchło w marynarce w listopadzie 1905 roku odgrywał rolę niezwykle istotną. Brał udział w wiecach i mityngach, występował jako oficjalny przedstawiciel ludu, był doskonałym mówcą. Po manifeście cara z dnia 17 października 1905, w którym obiecywano pewne swobody polityczne, stanął na czele delegacji żądającej uwolnienia więźniów politycznych. 20 października wygłosił słynne przemówienie nad ciałami robotników, zabitych w czasie demonstracyjnego wiecu; za przemówienie to wydalono go z wojska i aresztowano. Uwolniony na skutek demonstracji proletariatu Sewastopola, został wybrany jednogłośnie dożywotnim delegatem Rady Marynarzy, Robotników i Żołnierzy, i obowiązki te traktował podobno z poczuciem ogromnej odpowiedzialności, czuł się nimi zaszczycony, był z nich dumny. 14 listopada, w momencie wybuchu powstania na pancerniku „Oczakow", przyjął od razu zaproponowane mu dowództwo i kierował całą powstańczą akcją. Po klęsce powstania — aresztowany i osadzony w twierdzy Bieriezań. Zginął rozstrzelany 6 marca 1906. W ostatnim słowie prosił o wydanie swego ciała robotnikom z Sewastopola i o pochowanie go wraz z ofiarami październikowej masakry.

(...) Szmidt Micińskiego jest Chrystusem, który chce zbawić rewolucję od krwi. Legendarnym, wyczekiwanym od wieków Iwanem Carewiczem, w którym skupiły się wszystkie nadzieje rosyjskiego ludu. Temu ludowi jest szczerze oddany i naprawdę szczerze pragnie całkowitej z nim integracji. Nie marzy o romantycznym przywództwie, nie pamięta o herbowym pierścieniu jak Zagozda z *Róży*, nie powtarza razem z Carewiczem „wszystko dla was, lecz bez was". Szmidt Micińskiego chce być tylko jednym wśród milionów", drobiną w przemieszaniu się epok".

Jest jurodiwym, czyli świętym prorokiem, poetą i naiwnym ludowym prostakiem, integracji z proletariacką masą szuka w drodze wyrzeczenia, miłości bliźniego, upokorzenia i ofiary. Ale jest jednocześnie niedołężnym epileptykiem, czyli „po ludzku biorąc — biednym psychopatą", rozmazanym, płaczliwym i bezustannie wahającym się inteligentem. Przywódcą, któremu brak decyzji, energii, woli, entuzjazmu, hartu i umiejętności zorganizowanego działania, przywódcą wybuchającym co pewien czas entuzjazmem, to popadającym w ogólną niemożność, przywódcą, który po prostu zwodzi lud.

(...) Ale Szmidt w *Kniaziu* ma jeszcze drugą twarz, i o niej zapomnieć nie wolno. Twarz, która jest tragiczniejsza, chociaż także nie w pełni tragiczna, twarz Chrystusa reprezentanta idei dobra i ewangelicznej miłości bliźniego, twarz uczciwego „socjaldemokraty poza partią", który chciałby za wszelką cenę uniknąć rozlewu krwi. Jeśli bowiem jako inteligent-przywódca Szmidt bohaterem być nie umie i nie potrafi, to jako Chrystus Szmidt bohaterem być n i e m o ż e. Nie może, ponieważ w systemie filozoficznym Micińskiego z okolic 1905 (chronologiczna relatywizacja jest tutaj konieczna, bowiem Miciński w zakresie swoich poglądów przechodzi ewolucję) lejtnant Szmidt musi potwierdzić tezę o statyczności dobra, i o tym, że w rozwoju i postępie świata decydującą rolę gra zło, bo tylko ono jest aktywne i twórcze. Najciekawsze, że Szmidt wie o tym od samego początku. Wie, że jego idealistyczny światopogląd i jego komunistyczna ideologia nie predestynują

go do przywództwa w rewolucji, że wobec potrzeb rewolucji ideologia ta jest nieefektowna i nieskuteczna.

I właśnie dlatego, że Szmidt o tym wie, już na samym początku przychodzi do Wilhelma Tona. Do Tona, który — jedyny w tym dramacie — mógłby być Pankracym, gdyby być nim chciał. Rzecz w tym, że nim być nie chce.

Romantyczna genealogia tej postaci daje się rozszyfrować na pierwszy rzut oka. To oczywiście Masynissa, pół-człowiek pół-bóg, pół-abstrakcja. Ucieleśnienie idei zła. Ale niewiele więcej z Masynissą go łączy. Bo pomiędzy ideą zła reprezentowaną przez Masynissę, a ideą zła reprezentowaną przez Tona jest przepaść ogromna. Mostem nad tą przepaścią jest Nietzsche, z którego wywodzi się cała ideologia i filozofia Tona, przefiltrowana przez bardzo uważną i samodzielną lekturę Dostojewskiego, zwłaszcza *Braci Karamazow* i *Biesów*. Dlatego diabeł Tona jest znacznie bardziej podobny do halucynacji Iwana Karamazowa i Adriana Leverkühna, aniżeli do romantycznych szatanów.

(...) Głównym zadaniem *Kniazia Patiomkina* miało być — jak to w epilogu określił [autor] — „Pojąć i obudzić Wolnego Człowieka". Rewolucja z którą się zetknął, zadanie to spełniła tylko częściowo, bo tylko część załogi chce w *Patiomkinie* realizować Micińskiego „sen o pełnym człowieku" i część tylko może powtórzyć za marynarzem Nikityczem: „rewolucja dała nam dusze". Większość natomiast ideę wolności ducha ludzkiego i ideę przyszłego społeczeństwa — wspólnoty zagubiła w dążeniu do celów utylitarnych i materialnych, i to właśnie m.in. pokazał Miciński w swoim obrazie Odessy. Deformujący, doprowadzony do krańców naturalistycznego wyjaskrawienia obraz odesskiej ulicy w dniach rewolucji ma tu bowiem — poza swoją symboliką metafizyczną i orgiastyczną — także bardzo wyraźnie dydaktyczny charakter: ma ostrzec i pouczyć, że reforma warunków egzystencji musi iść w parze z reformą życia wewnętrznego człowieka, że charakter przyszłego społeczeństwa jest uzależniony przede wszystkim od moralnego, wewnętrznego odrodzenia jednostki, która będzie potrafiła w obrębie tego społeczeństwa mądrze realizować prawa serca. W rozminięciu się celów etycznych rewolucji z jej praktyczną realizacją Miciński widział więc jej wewnętrzny dramat, wyrażony w *Kniaziu Patiomkinie* przez Matiuszenkę, rzeczywistego działacza rewolucji, który swe doświadczenia podsumowuje zdaniem: „przekonać ludzi o koniecznej dla nich wolności trudniej jest, niż chodzić po górach". I dodaje „ludzi, którzy chcą być niewolnikami, nie można uczynić wolnymi".

Teresa Wróblewska

Przedruk z „Dialogu" 1968, nr 3
(fragmenty)

TADEUSZ MICIŃSKI

W górach olbrzymich Jaźni płonie ogień zmartwychwstania.

Zanurzamy w nim pochodnie — rzućmy te świty na całe zatęchłe polskie mocarzysko — niechaj się sprawdzą słowa Lucifera: „będziemy jako bogowie".

Bo synami jesteśmy Bożej Tajemnicy — i tylko z Jej nieskończonych mrocznych otchłani czerpiąc — staniemy się Istnieniem — rozświetleniem tajemnic tej ziemi.

Wyzwolił się w nas niewolnik form niskich tak zwanej europejskiej kultury i rozbłysnął Człowiek wieczny.

Ciasne horyzonty egoizmu narodowego rozsłoniły się, widać nieznane ducha oceany.

Tak więc, walczmy nie o dzień 8-godzinny — nie o język polski w szkołach — walczmy o całego człowieka — którego szczytem, podziemną wartością i najgłębszym logarytmem jest Dusza.

Walka robotników całego świata jest nieświadomą walką o duszę — na tej błądzącej w mrokach nieba ziemi wędrowcu — która kręgami adoracyji otacza nadziemne słońce. —

(...) Walka o poprawę materjalną czyż jest godna być na wielkich sztandarach narodu? Walka o duszę — jest to jedyne hasło godne człowieka.

Wiedza duszy jest to istotna i najwyższa Mądrość.

(...) Biada narodowi, jeżeli sobie da sfałszować głębiny ducha i wyżyny nieba — i kapłanami przy arce staną się materyalistyczni demagodzy i lekceważący sobie wszelką prawdę Odwiecznej Duszy dziennikarscy gadacze.

„Ty głos cierpiący podnieś — i niech w Tobie
krzyknie — i naraz poważnie zaśpiewa
wszystko, co naród sądzi, że śpi w grobie.
Mów — otwórz drogi Świętemu Duchowi
mów, — a do niebios bożych pokaż wrota,
cały się naród z ducha niech wysłowi,
cały o przyszłość niech się zakłopota!
Niech na głębinach Ducha Polskiego zakwitnie puszcza
nowa a tysiącletnia — gdzie w pniach ukaże się
„człowieka twarz
z pod kory, ze spalinizny.
Z pod liści błysnął złoty łuk
i ręka i miecz czerwony —
w dębie słowiański mieszkał bóg
i nam się pokazał zjawiony".

„Do źródeł duszy polskiej" (fragment)

Tadeusz Miciński — **Termopile polskie.** Adaptacja — Stanisław Hebanowski, reżyseria — Marek Okopiński, scenografia — Marian Kołodziej, muzyka — Katarzyna Szymańska, Andrzej Bylicki.
Prapremiera 5.12.1970 w Gdańsku. Scena zbiorowa.

Tadeusz Miciński

KNIAŹ PATIOMKIN

REŻYSERIA:
MACIEJ PRUS

SCENOGRAFIA:
SŁAWOMIR DĘBOSZ

KOSTIUMY:
IRENA BIEGAŃSKA

MUZYKA:
JERZY SATANOWSKI

Asystenci reżysera — Henryk Sakowicz
Jerzy Gorzko

Inspicjent — Lidia Kacprzak

Sufler — Magda Jaraczówna

obsada:

RJESNICZENKO	Kuba Zaklukiewicz
FELDFEBEL	Kazimierz Iwor
MITIENKO	Henryk Sakowicz
MAJTEK I	Tomasz Fogiel
II	Jacek Godek
III	Stefan Socha
IV	Marian Łaszewski
WAKULINCZUK	Jerzy Gorzko
MATIUSZENKO	Jerzy Kiszkis
FELDMAN	Jan Sieradziński
NIKITICZ	Adam Kazimierz Trela
KURYŁO	Wojciech Kaczanowski
KAPITAN WAMINDO	Andrzej Nowiński
KOSZUBA	Florian Staniewski
ALEKSIEJEW	Piotr Suchora
LEJTNANT MAKAROW	Andrzej Szaciłło
KOMENDANT GOLIKOW	Edward Ożana
LEON	Maciej Szemiel (Studium Aktorskie)
LEJTNANT SZMIDT	Marian Dworakowski
WILHELM TON	Henryk Bista
PANI SZMIDT	Małgorzata Ząbkowska
DUNIA	Elżbieta Kochanowska
TINA	Joanna Bogacka
ŁADNA	Alina Lipnicka
MIESZKANIEC ŚMIETNIKA	Leszek Ostrowski
AGITATOR	Jan Sieradziński
NIEZNAJOMY	Henryk Bista
BOSIAKI	Ryszard Moskaluk
	Waldemar Gajewski
	Wiesław Nowicki
ROBOTNIK	Ryszard Jaśniewicz
ROBOTNICE	Teresa Filarska
	Elżbieta Goetel
	Teresa Iżewska
	Lidia Janus
	Teresa Kaczyńska
GUBERNATOR	Zenon Burzyński
PUŁKOWNIKOWA	Krystyna Łubieńska

aktualna obsada na tablicy w hallu.

Tadeusz Miciński — **Termopile polskie.** Adaptacja — Stanisław Hebanowski, reżyseria — Marek Okopiński, scenografia — Marian Kołodziej, muzyka — Katarzyna Szymańska, Andrzej Bylicki.
Prapremiera 5.12.1970 w Gdańsku. Stanisław Igar — Stanisław August, Halina Winiarska — Wita

Tadeusz Miciński

EPILOG

Społeczeństwo dzieli się już na dwa typy: filistrów i zatraceńców. Istotnego rewolucyonizmu, tworzącego przyszły ustrój moralny i państwowy — jak mało jest! również jak mało jest obywateli utrzymujących wielkie zasady życia narodowego! Nienawiść mą objawiam w tym dramacie względem monstrualnego zlepieńca, idącego zwartą falangą tych wszystkich, których filozofię stanowi 6 zł. i gr. 20 — tych, dla których człowiek „jest to głowa i worek z dwiema fizyologicznemi potrzebami" — z uwzględnieniem, że głowa funkcyonuje w kierunku wyuczenia pewnych praktycznych formuł przemykania się w życiu czyli na zastosowanie fachu, niby pompy ssącej wszelkie warunki egoistycznego dobrobytu. Wylęgując gnuśnie w swych miękkich łożach z nałożnicą (— o, jak to jest obojętne, jakiem społecznem mianem ona się mianuje!) zaciągają długi na zdrowiu, inteligencyi, instynkcie przyszłych pokoleń! Grynderstwo, jako czyn obywatelski; szmata, jako poemat i powieść, artykuł i wydawnictwo; zaściankowy kurnik, jako pogląd na życie, naród i jego przyszłość; nadęta próżność rozsądnego psychopaty i daltonisty w ocenianiu zjawisk prometeicznych Ducha; zawsze podłe zagarnianie rękoma ku sobie, choćby się zachlipywało od przekarmienia; nędzny uśmieszek złodziejskiego fauna, który podgląda, jakby się dobrać do swego la joie de vivre, tworzącego w rezultacie nową, lecz zato gruntownie marną istotkę w odwiecznej europejskiej kałuży: są to legalni oficerowie na wielkim pancerniku kłamstwa.

Co do tzw. ludu — tych marynarzy żywionych zgniłem cuchnącem mięsem niby-religii i niby-obowiązku, wybuchających z gwałtownością orkanu, aby nagle w odwiecznym strachu Niezrozumiałego dokoła oraz w nich — wrócić haniebnie do zwiększonej niewoli — muszę tylko zrobić uwagę: Homo sapiens jest istotą wykarmioną tysiącleciami strachu — i droga do nadczłowieczeństwa daleka, choćby w tej formie, jaką nam wykazuje harmonia życia pszczół lub w kontraście dumne wystarczanie sobie nad-Andańskich czarnych orłów.

Mamże się tłomaczyć, dlaczego wziąłem temat rosyjski i aktualny? lub dlaczego przy skrajnym realizmie treści jest forma tak mało mająca wspólnego z gwarą ludu, lub marynarzy? niech za mnie odpowie sam duch utworu, którego zadaniem jest pojąć i obudzić Wolnego Człowieka.

Podziękowanie składam znanym i nieznanym Autorom rosyjskim, od których nieraz musiałem się zapożyczyć jakoby w cytacie wielkiego dokumentu prawdy — Iziumczenko str. 37—39, Karmen 62—63, Nieznany majtek w „Myśli" 82, Menszikow w Now. Wremieni 84, wiersze bądź śpiewane na okręcie 77, 105 bądź przerobione z ulicznych świstków 95, 100 — w tłom. Belmonta z Wilde, a na str. 107, jakiś poeta żydowski w artykule „Myśli" na

str. 98, dalej Kiriłł i inż. Kowalenko w opisach całości buntu, indyjski Sarat Czandra Das w opisie Tybetu na str. 110. P.T. Wróblewskiemu z Wilna, obrońcy Lejtn. Szmidta dziękuję za szczegóły z życia tego Marzyciela, przysięgającego cieniom umarłych, który w mym przedstawieniu często nie ma nic wspólnego z fotograficzną swą podobizną, podobnie jak inne postacie Wilhelma Tona, Żony Szmidta lub Kap. Wamindo, jak zresztą cała akcya na tym myślowym pancerniku różni się od buntu bezmyślnego na istotnym „Kniazi Patiomkinie". Niezapomniane są mi też zwierzenia uczestników wyprawy do bieguna Antarktycznego — Antoniego Dobrowolskiego — mego druha.

Mając słowo jedyne wymówić — postawiłbym na czele tej książki i jako jej ostatnie Om — imię największego z buntowników którym jest: Lucifer...

przedruk z wydania książkowego
„Kniazia Potiomkina" z roku 1906

Tadeusz Miciński — **Termopile polskie.** Adaptacja — Stanisław Hebanowski, reżyseria — Marek Okopiński, scenografia — Marian Kołodziej, muzyka — Katarzyna Szymańska, Andrzej Bylicki.
Prapremiera 5.12.1970 w Gdańsku. Scena zbiorowa.

MICIŃSKI W TEATRZE „WYBRZEŻE"

Wyraźny renesans zainteresowania osobą i dziełem Tadeusza Micińskiego jaki możemy w ostatnim czasie zaobserwować należy zapewne do tych fenomenów naszego życia duchowego, które nieprędko znajdą logiczne wytłumaczenie. Nagle w ciągu kilkunastu zaledwie miesięcy ukazało się kilka książek poświęconych wciąż nieznanej twórczości autora *Nietoty* (wymieńmy tu zwłaszcza pracę Elżbiety Rzewuskiej o dramaturgii Micińskiego i książkę Jana Prokopa o jego poezji), Wydawnictwo Literackie wydało w znakomitej serii „Biblioteki Poezji Młodej Polski" pierwszy od wielu lat naprawdę obszerny tom wierszy, opracowany również przez Prokopa (na marginesie: nieliczne wydania poprzednie, jak choćby książeczka LSW w opracowaniu Piotra Kuncewicza, były po prostu marnowaniem papieru), wreszcie — co najważniejsze — to sama oficyna wypuściła z dawna wyczekiwane dwa tomy z „Utworów dramatycznych" pisarza: *Bazylissę Teofanu* (tom 2) i *Termopile polskie* (tom 3), opracowane przez Teresę Wróblewską. (Tom pierwszy nie może się jakoś dotąd urodzić, warto o tym przypomnieć na fali odnowy.) Jakby tego wszystkiego było mało w roku 1979 Teatrowi im. Siemaszkowej w Rzeszowie udało się wystawić *Kniazia Patiomkina* w adaptacji i reżyserii Krystyny Meissner. Z tej okazji odbyło się też sympozjum poświęcone twórczości Micińskiego i jakoś o nim od tamtego czasu głośniej w prasie fachowej i nie tylko. Najważniejsze jednak, że wreszcie dostępne są niektóre teksty pisarza, praktycznie nieznane dotąd nie tylko szerokiemu ogółowi, ale nawet filologom i krytykom. Wszystkie spory można więc rozstrzygać u źródła i stamtąd też wywodzić interpretacje. Do tej pory królowała w tej dziedzinie plotka i legenda.

Nie przesądzając w tej chwili dalszych losów recepcji Micińskiego i nie ferując pośpisznych diagnoz o kolejnym wieszczu, który nam właśnie przybył (albo nie), warto przecież zwrócić uwagę na skromną, ale chyba ważną rolę, jaką odegrał Teatr „Wybrzeże" w przywracaniu Micińskiego kulturze narodowej. Trudno być może w to uwierzyć, ale gdański teatr jest jednym z trzech zaledwie, które po wojnie wystawiały Micińskiego i równocześnie **jedynym**, który zaprezentował swej publiczności wszystkie trzy wielkie dramaty autora *W mroku gwiazd*, ów ogromny tryptyk, na który składają się *Termopile polskie, Bazylissa Teofanu* i prezentowany obecnie *Kniaź Patiomkin*.

Zasługa to konsekwentnej (mamy chyba prawo tak powiedzieć) polityki repertuarowej i — przede wszystkim — w odniesieniu do dwóch premier poprzednich — ogromnej pasji znawcy i wielbiciela twórczości Micińskiego, jakim jest były kierownik artystyczny naszego teatru — Stanisław Hebanowski. Już w roku 1970, wkrótce po przyjeździe do Gdańska, dochodzi z inicjatywy Hebanowskiego do premiery *Termopil polskich* w reżyserii Marka Okopińskiego. (Trzy lata wcześniej, w Poznaniu, ten sam tandem daje premierę *Bazylissy Teofanu.*) Przedstawienie gdańskie jest nie tylko sceniczną prapremierą tekstu *Termopili*, ale pierwszą w ogóle całościową prezentacją

dramatu nigdy przedtem (poza nielicznymi fragmentami) nie publikowanego i scalonego z rękopiśmiennych fragmentów i ułomków przez Teresę Wróblewską. Na bazie materiału opracowanego przez badaczkę pisze Hebanowski swój własny scenariusz teatralny — rzecz to konieczna, gdyż całość liczy ponad 250 stron maszynopisu! Zwarty, logiczny, teatralny scenariusz widowiska stał się, jak zgodnie podkreślają krytycy — jedną z głównych przyczyn sukcesu teatru. Więcej: wielkiego sukcesu Micińskiego, który w nowym wymiarze ujawnił się — przez scenę — publiczności i krytyce. Prawda, że przedstawienie czytano przez pryzmat równoległych grudniowych wypadków, które rozegrały się, najdosłowniej, wokół teatru. Prawda, że sytuacja historyczna zaktualizowała naraz sensy tekstu. Jego siła zabrzmiała jednak ponadczasowo i uniwersalnie, a zgodny chór krytyki orzekł, iż walory tekstu idą w tym przedstawieniu o lepsze z bardzo wysokim poziomem aktorstwa, znakomitą scenografią, trafnością samej inscenizacji wreszcie. Posłuchajmy zresztą głosu recenzentów, którzy pisali o przedstawieniu szeroko i licznie. Omówienia przedstawienia ukazały się w prawie wszystkich ważniejszych pismach zajmujących się teatrem — od *Nowych Dróg* poczynając na *Kobiecie i Życiu* kończąc.

„Termopile polskie" w Gdańsku są wielkim widowiskiem, lecz są jednocześnie przedstawieniem aktorskim. I więcej — być może nawet nie tyle rozwiązania inscenizacyjne (przyznaję, iż również bardzo ważne) — co interpretacja poszczególnych ról — decyduje o walorach spektaklu. — pisze w *Faktach i Myślach* Jerzy Niesiobędzki. *Spektakl gdański robi ogromne wrażenie. Odbiera się go w idealnej ciszy.* — wtóruje mu Teresa Krzemień w *Słowie Powszechnym*. Obszerną, bodaj najciekawszą interpretację przedstawienia dała w *Teatrze* Barbara Lasocka: *Znalezienie formy scenicznej dla utworu obejmującego tak ogromną ilość wydarzeń, będącego wykładem wielu różnych racji politycznych i ideowych, nie było zadaniem prostym. Forma zaprezentowana przez twórców przedstawienia wydaje się trafna. Odpowiada duchowi i stylowi dramatu.*

W kolejnych tekstach piszący o tym przedstawieniu podnosili również walory scenografii, znakomitą grę aktorów, konsekwencję w stosowaniu teatralnych efektów. A przecież — po lekturze stosu prasowych wycinków pozostaje pewien niedosyt i żal. Krytycy tak zachłysnęli się odkryciem Micińskiego, tak bardzo zafrapowała ich jego wstrząsająca i niezwykła wizja historyczna, iż zabrakło czasu i miejsca na refleksję nad teatralnym kształtem tego dzieła, choć bezwzględnie na taką — pogłębioną refleksję gdańskie *Termopile* zasługiwały. Mam chyba prawo wypowiedzieć to zdanie w dziesięć lat po premierze ja, pamiętający siebie samego, szesnastolatka podówczas przez kilka kolejnych wieczorów śledzącego wciąż na nowo, z zapartym tchem, ten „arcydramat mrącej głowy". Niech czytelnik programu wybaczy mi ten osobisty wtręt, który jest też przecież „świadectwem odbioru".

A pozostając z wdzięcznością dla twórców przedstawienia wymieńmy ich nazwiska. Adaptację Hebanowskiego, jak się rzekło reżyserował Marek Okopiński. Scenografię opracował Marian Kołodziej, ilustrację muzyczną Katarzyna Szymańska i Andrzej Bylicki, plastyką ruchu i gestu zajmowała się Józefa Sławucka. W rolach głównych wystąpili: Halina Winiarska (Wita),

Tadeusz Miciński — **W mrokach złotego pałacu czyli Bazylissa Teofanu.** Adaptacja i reżyseria — Stanisław Hebanowski, scenografia — Marian Kołodziej, muzyka — Jerzy Satanowski.

Premiera 22.04.1978 w Gdańsku. Halina Winiarska — Bazylissa Teofanu, Józef Onyszkiewicz — Choerina

Stanisław Igar (Stanisław August), Edward Ożana (Książę Józef), Henryk Bista (Lucchesini), Irena Maślińska (Katarzyna), Stanisław Michalski (Patiomkin), Bogusława Czosnowska (Tamara), Andrzej Szalawski (Suworow). Premiera odbyła się 5 grudnia 1970 roku w Gdańsku.

Do następnej premiery Micińskiego doszło w Gdańsku w osiem lat później. I znów za sprawą Stanisława Hebanowskiego, który jednak wystąpił zarówno jako adaptator jak i reżyser. Tekst tym razem przedstawiony publiczności był dużo lepiej znany, a nawet — zdążył już obrosnąć pewną legendą, głównie za sprawą Stanisława Ignacego Witkiewicza, wielbiciela i Micińskiego „w ogóle" i *Bazylissy Teofanu*, w której widział niezwykłe ucieleśnienie „czystej formy", w szczególności.

Przedstawienie *W mrokach złotego pałacu czyli Bazylissy Teofanu* (tak brzmi pełny tytuł sztuki) tak niedawne przecież, tkwi zapewne żywo w pamięci gdańskich widzów. Tym bardziej, że miało zarówno gorących wielbicieli i zwolenników, jak i zdecydowanych przeciwników. Ne pozostawiało obojętnym, pobudzało do dyskusji. W tych dyskusjach zapominano czasem, iż ten „drugi" Miciński pokazał w *Bazylissie* zupełnie inne swe oblicze, okazał się pisarzem różnym od tego, pamiętanego z *Termopil*. Dyskutowano więc z tekstem, analizowano sceniczną formę. Nikt prawie jednak nie zdobył się na to, co w istocie proponowali Miciński i jego rzecznik Hebanowski: dyskusję idei. Bo w takim i tylko w takim porządku należy czytać ten tekst. Oczywiście — kulisy bizantyjskiego dworu obchodzą nas w stopniu znikomym, zapewne — trudno dopatrzyć się logicznych motywacji psychologicznych w działaniu wielu postaci, ale też — *Bazylissa* to przecież ani nie *Quo vadis*, ani *Wujaszek Wania* i w swym kształcie i — przede wszystkim — w autorskiej intencji. *Bazylissa* to głównie dzieło filozoficzne, wykładnia myśli Micińskiego. Można jej nie rozumieć, można ją negować (zdarzyło się to pewnemu prominentowi naszej krytyki), można się z nią nie zgadzać, ale dzieła, które ją wyraża (również dzieła teatralnego) nie należy traktować jako „czegoś innego". Zdaję sobie sprawę, że być może zbyt wiele wymagam od widza, a i krytyka przyzwyczajonego na co dzień do repertuarowej sieczki i zupełnie innego rodzaju kontaktu z dziełem sztuki niż ten, którego wymaga dla siebie Miciński. Jeśli więc pozwalam sobie znów wylać trochę prywatnego żalu, to jest to żal iż to niezwykłe, trudne, mroczne przedstawienie nie zaistniało jednak w pełni w naszej świadomości.

Drugie podejście Micińskiego do panteonu kultury przyniosło i jemu i teatrowi mniejszy sukces niż *Termopile*. (Na marginesie: z tych samych przyczyn, o których wyżej, mój szacunek wzbudziła odważna recenzja radiowa Reginy Witkowskiej, choć się z nią, acz to już osobna sprawa, nie zgadzam.)

Nie było to przecież przedstawienie nieudane — nieudany był tylko odbiór, a i tak wiele z *Bazylissy* zapisał się w pamięci widzów. Więc: monumentalna, rzeźbiarska scenografia Mariana Kołodzieja, będąca sama w sobie dziełem sztuki, godnym osobnego upamiętnienia (o co upominał się już, zaraz po premierze, Tadeusz Rafałowski). Więc: tytułowa rola Haliny Winiarskiej, chyba jedna z najtrudniejszych ról w polskiej dramaturgii. Więc: kilka, a dla niektórych może nawet kilkanaście scen, wyrzeźbionych przez Stanisława Hebanowskiego w teatralnej przestrzeni z niezwykłym rozmachem

Tadeusz Miciński — **W mrokach złotego pałacu czyli Bazylissa Teofanu.** Adaptacja i reżyseria — Stanisław Hebanowski, scenografia — Marian Kołodziej, muzyka — Jerzy Satanowski.

Premiera 22.04.1978 w Gdańsku. Scena zbiorowa

i precyzją. Wreszcie: znakomita muzyka Jerzego Satanowskiego. Wymieńmy zresztą pozostałych twórców tego widowiska. Tak ważny, zwłaszcza w scenie misterium układ pantomimy był dziełem Przemysława Śliwy. W rolach głównych, obok Haliny Winiarskiej wystąpili m.in.: Jerzy Kiszkis (Bazyleus Roman), Halina Słojewska (Teodora), Stanisław Dąbrowski (Patriarcha), Tadeusz Gwiazdowski (Bringas), Józef Onyszkiewicz (Choerina), Jerzy Dąbkowski (Rumbambaropulos), Edward Ożana (Mistyk Melodos), Krzysztof Gordon (Nikefor), Lech Grzmociński (Św. Atanazy), Florian Staniewski (Seif Edewlet), Stanisław Michalski (Jan Cymisches), Zenon Burzyński (Bazyli Eunuch), Irena Maślińska (Welia), Henryk Sakowicz (Krateros). Premiera odbyła się dnia 22 kwietnia 1978 roku w Gdańsku.

I wreszcie — zamykający wielki tryptyk Micińskiego *Kniaź Patiomkin*. Być może najlepsza jego sztuka, jedyna napisana do końca i w zamkniętej formie (co więcej wydana w książce w roku 1906), najbardziej też legendarne dzieło Micińskiego, a nawet — mówiąc szczerze — jedno z legendarnych dzieł polskiego teatru, które od wielu, wielu lat wszyscy chcą wystawiać, a do premiery dochodzi tak rzadko. (Różne względy sprawiają że *Kniaź* nie może zakotwiczyć na scenie — i ogromna trudność tego dzieła i wysokie wymagania, jakie stawia wykonawcom i wreszcie — fakt, iż było to dzieło przez wiele lat niemiłe dysponentom naszej polityki kulturalnej.) Dokładniej mówiąc do premiery doszło dwukrotnie. Jako pierwszy uznał Micińskiego i docenił Leon Schiller, wystawiając *Kniazia* w Teatrze im. Bogusławskiego w Warszawie w roku 1925. Scenografię przygotowali Andrzej i Zbigniew Pronaszkowie, muzykę do V aktu skomponował Karol Szymanowski. Przedstawienie przyjęto kontrowersyjnie i raczej z rezerwą, choć doceniła je warszawska publiczność, czego dowodem ogromna jak na owe czasy liczba 48 przedstawień. Drugą inscenizacją było wspomniane już wyżej przedstawienie rzeszowskie.

Trudno dziś powiedzieć czy renesans Micińskiego rzeczywiście stanie się faktem. Myślę jednak, że tak konsekwentnie upominający się o jego dzieło Teatr „Wybrzeże" ma szczególne prawo wystąpić właśnie teraz z premierą *Kniazia Patiomkina*, zwłaszcza, iż Maciej Prus wiedzie ten tekst przez scenę ścieżką własną, opierając się na autorskiej adaptacji i nie oglądając na poprzedników.

Nie wgłębiając się szczególnie w sensy i myśli tego tekstu (obszerne na ten temat uwagi znajdzie czytelnik w innym miejscu programu) powiedzieć przecież warto, iż w *Kniaziu* ukazuje nam Miciński kolejne swoje oblicze, czym zaskoczyć może widza pamiętającego dobrze *Termopile* i *Bazylissę*. I tu Miciński jest oczywiście, mistykiem i lucyferystą, a jednak — tekst tchnie wprost realizmem, uderza opracowaniem dramaturgicznego szczegółu, obserwacji psychologicznej, jest przejmującym freskiem ludzkim zbudowanym z ciągu postaci, którym bynajmniej nie brak motywacji. Piszę o tym, przewidując, iż odbiór *Kniazia* może być daleko inny od tego, który przypadł w udziale *Bazylissie*. Niczego nie przesądzając warto jednak pamiętać, że wszystkie te trzy teksty pisał ten sam człowiek, opętany tą samą wizją i ideą.

Władysław Zawistowski

Ostatnie premiery teatru

SPRAWA DANTONA

Stanisławy Przybyszewskiej
Inscenizacja: Andrzej Wajda, reżyseria: Maciej Karpiński, scenografia: Krystyna Zachwatowicz

STO RĄK, STO SZTYLETÓW

Jerzego Żurka
Reżyseria: Ryszard Major, scenografia: Jerzy Krechowicz
Kostiumy: Waldemar Malinowski
Muzzka; Andrzej Głowiński

ŚWIATŁO DZIENNE

Czesława Miłosza
Wieczór poezji przygotowany z inicjatywy zespołu teatru zrzeszonego w NSZZ „Solidarność", w reżyserii Macieja Prusa, scenografia: Łucja i Bruno Sobczakowie, muzyka: Andrzej Głowiński

Najbliższe premiery teatru

UPIORY

Henryka Ibsena
Reżyseria: Paweł Dangel, scenografia: Sławomir Dębosz
premiera: 25 marca w Sopocie

ŚWIĘTY FRANCISZEK I WILK Z GUBBIO

opera Stefana Themersona
opracowanie muzyczne: Andrzej Bieżan, reżyseria: Ryszard Major, scenografia: Łucja i Bruno Sobczakowie
premiera 11 kwietnia w Sopocie

Brygadier sceny:
Andrzej Bieńkowski

Światło:
Tomasz Gewartowski
Zdzisław Wett

Rekwizytor:
Łada Cypukow

Kierownik techniczny:
Hubert Dolewski

Główny elektryk:
Bronisław Gruca

Elektroakustyk:
Edmund Orent

Kierownicy pracowni krawieckich:
Regina Darłak
Tomasz Szwajkowski

Kierownik pracowni stolarskiej:
Zygmunt Lubocki

Kierownik pracowni malarskiej:
Edmund Nowakowski

Kierownik pracowni tapicerskiej:
Edmund Czernik

Kierownik pracowni perukarskiej:
Danuta Taraszkiewicz

Kierownik pracowni szewskiej:
Jerzy Kilanowski

Kierownik pracowni modelatorskiej:
Marian Kujawski

Kierownik-pracowni mechaniczno-ślusarskiej:
Henryk Brojek

Główny rekwizytor:
Stefania Kujawska

Kierownicy administracyjni scen:
Stanisława Penkala (Sopot)

Redakcja programu:
Władysław Zawistowski

Projekt okładki: Jan Ledóchowski. Zdjęcia: Tadeusz Link

ZGG-649. 500 — C2

Egz. bezpłatny

Cena 20 zł,—