balkon genet

teatr
wybrzeże
gdańsk

ÓSMA PREMIERA 1985 ROKU

(DRUGA PREMIERA SEZONU 1985/86)

DNIA 17 LISTOPADA 1985

W TEATRZE NA TARGU WĘGLOWYM

W GDAŃSKU

reżyseria: ryszard major
scenografia: jan banucha
muzyka: andrzej głowiński

balkon
genet

teatr wybrzeże · gdańsk

DYREKTOR
ANDRZEJ KUDLIK
DYREKTOR ARTYSTYCZNY
STANISŁAW MICHALSKI
ZASTĘPCA DYREKTORA
TADEUSZ WOJTOWICZ
KIEROWNICTWO LITERACKIE
JERZY KOENIG
WŁADYSŁAW ZAWISTOWSKI
KIEROWNIK MUZYCZNY
ANDRZEJ GŁOWIŃSKI

paweł huelle

czerń macie osiągnąć...

KIM JEST JEAN GENET? Kukułczym jajem podrzuconym kulturze XX wieku — czy też przeciwnie — przyszedł we właściwym momencie, aby objawić nam rzeczy istotne, o których jednak w dobrym towarzystwie mówić nie wypada? Jeśli wierzyć świadectwu Simon de Beauvoir — nawet tak liberalny wydawca jak paryski Gallimard wahał się wydać *Uroczystości żałobne* w roku 1947. Miał widać swoje powody, skoro do pierwszej zbiorowej publikacji prac Geneta sześć lat później, włączył jako pierwszy tom obszerne studium Sartre'a zatytułowane: *Święty Genet, aktor i męczennik.* Fakt ten nie jest bez znaczenia — okazało się bowiem, że ówcześni czytelnicy francuscy mieli do czynienia z transakcją wiązaną — otrzymali wprawdzie Geneta, ale w filozoficznym opakowaniu, Geneta objaśnionego i „oswojonego" przez myśl egzystencjalną. Nawet w ojczyźnie markiza de Sade uznano widać, że takie wejście do literatury winno się odbyć w należytej asyście, wykluczającej możliwość brutalnego zderzenia. Bo kim był wprowadzany? Złodziejem, recydywistą, homoseksualną prostytutką, i co gorsza kimś, kto zamiast bić się w piersi i żałować swoich postępków, bezczelnie głosi pochwałę swojego rzemiosła i statusu przestępcy. W istocie, zabieg wydawcy nie pozbawiony słuszności obrócił się przeciw samemu Genetowi: Chwalca zła, bezlitosny szyderca i wróg społeczeństwa został mu przywrócony jako pisarz i dramaturg po to, by mówić najgorsze o nim rzeczy. Odtąd głos Geneta przestaje być głosem więźnia, a staje się głosem pisarza. I niezależnie od wszystkich zatsrzeżeń jakimi obwarujemy tę metamorfozę, jest to sytuacja dla jednych wciąż skandaliczna, dla innych — skandalizująca.

JAKA JEST TREŚĆ TEGO SKANDALU? Zło i występek nie są dla Geneta instrumentem zemsty, czy środkiem wio-

dącym do wymiernego społecznie celu. Gdyby tak było, jego powieści i dramaty byłyby jedynie rekompensatą sierocego dzieciństwa, pobytów w domach poprawczych i więzieniach, czy wreszcie dożywotniego wyroku odosobnienia, które przerwane zostało interwencją intelektualistów. Genet wybiera zło świadomie, złu się oddaje i złem przemawia do tych, którzy czynią lub pragną wybrać dobro. Swoją decyzję wyposaża w różne argumenty. Raz mówi o tym, że zło jest piękne, kiedy indziej przypina mu skrzydła godności i bohaterstwa, a wreszcie śladem manichejskich idei przekonuje nas, że bez występku i grzechu nie byłoby cnoty, tak jak nie byłoby społeczeństwa bez odwiecznego podziału na katów i ofiary, prześladowanych i prześladowców. Genet przeciwstawia się tradycyjnym podziałom, według których jedynie cnota może być piękna, a zło będące jej zaprzeczeniem — brzydkie i ohydne. Według trafnej uwagi Gombrowicza — *Genet znalazł potężne powiązania między aspektem pozytywnym piękna, a jego aspektem ciemnym, mrocznym.* Ta mroczność i dwuznaczność piękna, która zajmowała autora *Ślubu* na długo przed sukcesami Geneta, straciła jednak pod piórem francuskiego przestępcy atrakcyjną — z literackiego punktu widzenia — ambiwalencję. Genet poszedł dalej niż Gombrowicz. Wybrał czyste, absolutne zło, by stać się piewcą jego wzniosłości i piękna.

W interpretacji Sartre'a taki bunt nabrał znaczeń metafizycznych. Jego Genet w tytule książki jest *Świętym Genetem.* Świętym, ponieważ zło i cierpienie doświadczone tak skrajnie, bez jakichkolwiek mechanizmów ochronnych stało się aktem nadającym sens, a więc uczłowieczającym egzystencję. Bieg takiej drogi da się ująć tylko paradoksalnie — im większe brzemię grzechów, tym bliżej do świętości. Nieprzypadkowo w wywodach Sartre'a pojawiają się odniesienia do twórczości i doświadczeń mistyków. Jest to w istocie rzeczy jeszcze jeden wariant opowieści o drodze ku światłu, przez najciemniejszą noc.

Poszukiwanie zła ma jednak u Geneta także swój wymiar społeczny. Podobnie jak Beckett czy Ionesco — we współczesnej sobie zbiorowości dostrzega Genet objawy absurdu, alienacji i degradowania wartości duchowych, na rzecz cywilizacyjnej pasji produkowania i gromadzenia przedmiotów. Człowiek uprzedmiotowiony, człowiek-rzecz — oto produkt finalny cywilizacji, która u swoich początków głosiła prymat ducha nad materią. Konsekwencje są nader oczywiste. Więź między jednostkami zerwana, a dawne poczucie wspólnoty i dialogu zastępuje przemoc i gwałt. Społeczeństwa udają już tylko, że służą określonym wartościom czy ideom. W rzeczywistości — powiada Genet — wszystko to jest farsą, iluzją, grą złudzeń i uszminkowanych pozorów. Czy jest to sytuacja bez wyjścia? Otóż dla Geneta nie, bo właśnie zbrodnia, grzech, występek, są w świecie bez właściwości czymś prawdziwym i autentycznym, czymś głęboko ludzkim, bo pozbawionym pozorów i komedianctwa. To następny paradoks Geneta, z którego wywodzi swoją fascynację złem: Aby zostać zbrodniarzem nie można u d a w a ć zbrodni, trzeba ją popełnić. Przestępca jawi się skutkiem tego wobec społeczeństwa jako ktoś, kto wykonuje czyn prawdziwy, czyn którego autentyczności nie da się podważyć ani unicestwić relatywną filozofią, politycznym sloganem, czy reklamowym bełkotem. Trzeci Świat, jeszcze nie całkiem ucywilizowany, jeszcze żywotny przez swoją udrękę i cierpienie, jest w ujęciu Geneta tym samym wobec Europy, co przestępca rzucający społeczeństwu wyzwanie. Właśnie w *Parawanach,* sztuce mówiącej o walce Arabów z francuskimi kolonizatorami pojawiają się namiętne apostrofy do zła, sformułowane niczym modlitewne wersety: *Zło, wspaniałe zło, ty nam zostajesz, kiedy wszystko inne przepadło, cudowne zło, ty nam pomożesz. Do ciebie się modlę, błagam, zapłodnij mój naród.* Dla Europejczyka wychowanego na Kartezjuszu, jest to myśl tyle niechrześcijańska, co anarchiczna. Cóż jednak mają do przekazania Arabom czy Murzynom biali koloniści? Owszem, mówią o miłości, cywilizacji i postępie, które jednak w przedziwny sposób zmieniają się w głód, przymus i karabiny Legii Cudzoziemskiej. Genet, daleki od historiozofii mówi tu w istocie o najgłębszej sprzeczności naszej, to jest europej-

skiej kultury: Poczęta w myśli Platona i objawieniu Chrystusa, dążąc do Miłości Piękna i Prawdy, objawiała i objawia nikczemne oblicze gwałtu i przemocy, bez skrępowania korzystając z najwznioślejszych haseł i idei. Dlatego właśnie, chociaż nie wyłącznie dlatego, Genet wybiera Arabów przeciw Europie, a przestępców przeciw społeczeństwu i mówi ustami jednego ze swych bohaterów: *Jeżeli nie ma się do przeżycia nic prócz grzechu, trzeba żyć grzechem.*

A JEDNAK NIE WIĘZIENIE jest dla Geneta miejscem szczególnym. Zawsze, ilekroć w jego twórczości pojawi się dom publiczny, pisarz otacza go wyjątkową, metafizyczną wręcz atmosferą. Cała akcja *Balkonu* rozegrana we wnętrzach luksusowego burdelu nie jest wszak serią pospolitych aktów nierządu, skopiowanych z pornograficznej broszury. Nie zbliżenie fizyczne i kopulacja dostarczają gościom tego zakładu największej, perwersyjnej rozkoszy. Tym, co przyciąga ich tutaj jest możliwość zaspokojenia najskrytszych marzeń i pragnień, które tłumione i hamowane tam — poza burdelem — tutaj znajdują ujście i należytą oprawę. Zobaczyć własny sen, rozmawiać z postaciami, które się w nim pojawią, wystąpić w nim jak aktor, przeżyć swoją fantazję na jawie, fizycznie i namacalnie — oto niemożliwa do pomyślenia przyjemność jakiej dostarcza swoim klientom pani Irma. Właścicielka domu rozpusty staje się więc u Geneta prawdziwą artystką — ona bowiem *tworzy, przygotowuje te ich tajemne teatry.*

I rzeczywiście — każda z wizyt przypomina, a właściwie jest teatralną inscenizacją. Następujące w nich projekcje fantazmatów Generała, Biskupa i Sędziego, choć często sprzeczne wewnętrznie i niejednoznaczne — pozwalają uchwycić czego brakuje w życiu i o czym śnią te ważne w społeczeństwie osoby. *Świat to jabłko, przecinam je na pół, tu dobrzy a tu źli. Żadnych sztuczek, nic w rękawach — wyjmujemy zgniliznę i odrzucamy ją.* To przecież słowa Sędziego, stróża porządku i praworządności. Pragnie władzy i osądzania, musi zadawać ból, by przesłuchiwana wyznała prawdę. Jego erotyczny fantazmat — chłostana przez kata kobieta — rodem

OBSADA

Biskup
Sędzia
Kat Artur
Generał
Komendant Policji
Stary
Roger
Mężczyzna
Jeden z buntowników
Wysłannik
Fotograf I
Fotograf II
Fotograf III

Jerzy Łapiński
Henryk Sakowicz
Zbigniew Olszewski
Stanisław Michalski
Henryk Bista
Ryszard Moskaluk
Ryszard Ronczewski
Adam Kazimierz Trela
Waldemar Gajewski
Florian Staniewski
Andrzej Szaciłło
Igor Mielczarek
Jarosław Tyrański

Żebrak-Niewolnik
Irma-Królowa
Kobieta
Złodziejka
Dziewczyna
Carmen
Chantal
Ruda Dziewczyna

Trzy Odbicia Starego:

Stanisław Dąbrowski
Nina Grudnik
Dorota Kolak
Tomira Kowalik
Ewa Kasprzyk
Joanna Bogacka
Małgorzata Ząbkowska
Sławomira Kozieniec
Izabela Drobotowicz-
-Orkisz
Krzysztof Matuszewski
Jarosław Tyrański
Maciej Szemiel

Buntownicy: Zbigniew Albrecht
Grzegorz Chrapkiewicz
Jerzy Dąbkowski
Jerzy Gorzko
Wojciech Kaczanowski
Krzysztof Matuszewski
Jacek Mikołajczak
Ryszard Moskaluk
Edward Ożana
Maciej Szemiel

JEAN GENET — BALKON przekład MARIA SKIBNIEWSKA i JERZY LISOWSKI

· Le Balcon ·

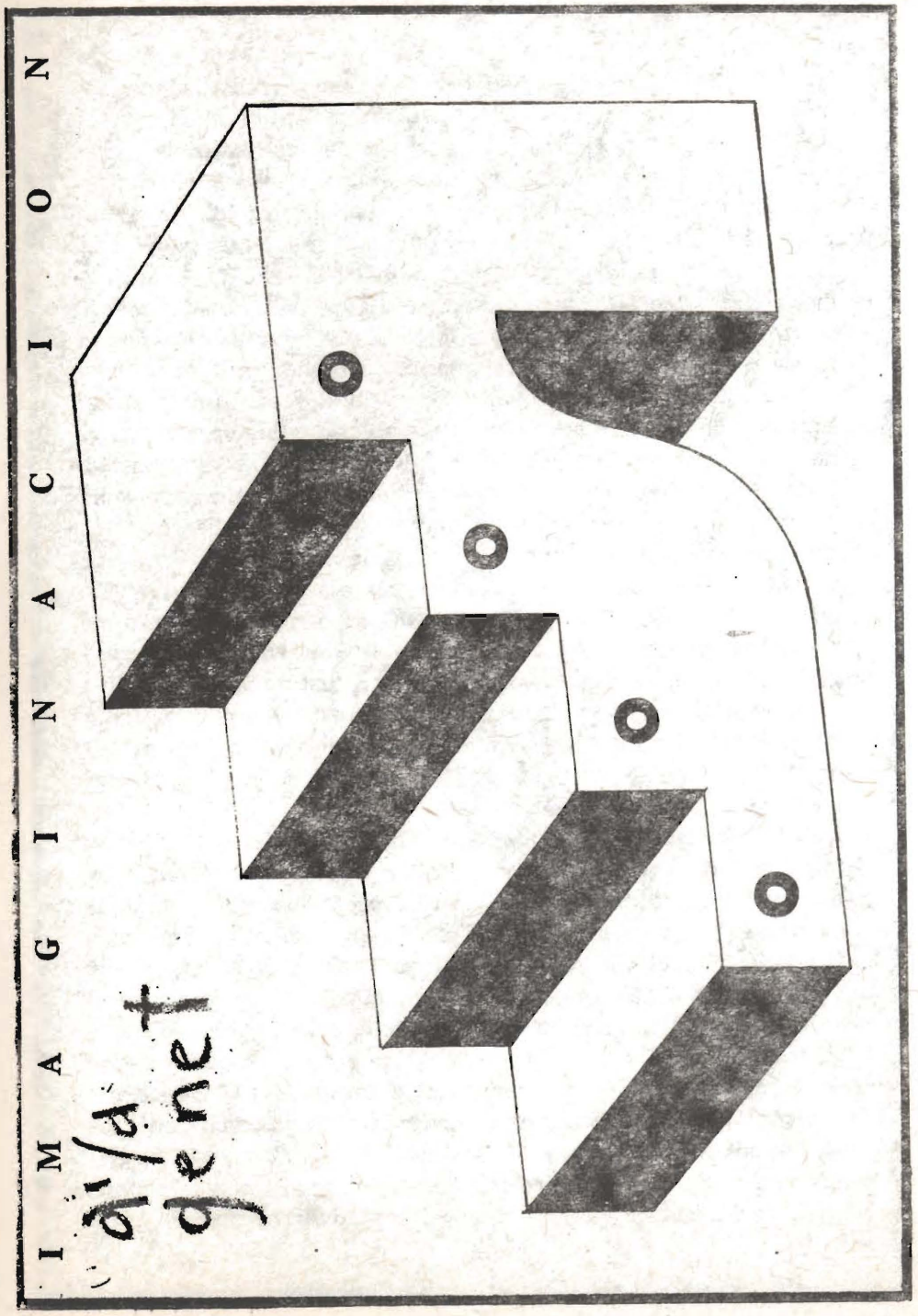
genet · balkon

reżyseria: ryszard major scenografia: jan banucha muzyka: andrzej głowiński

A XI

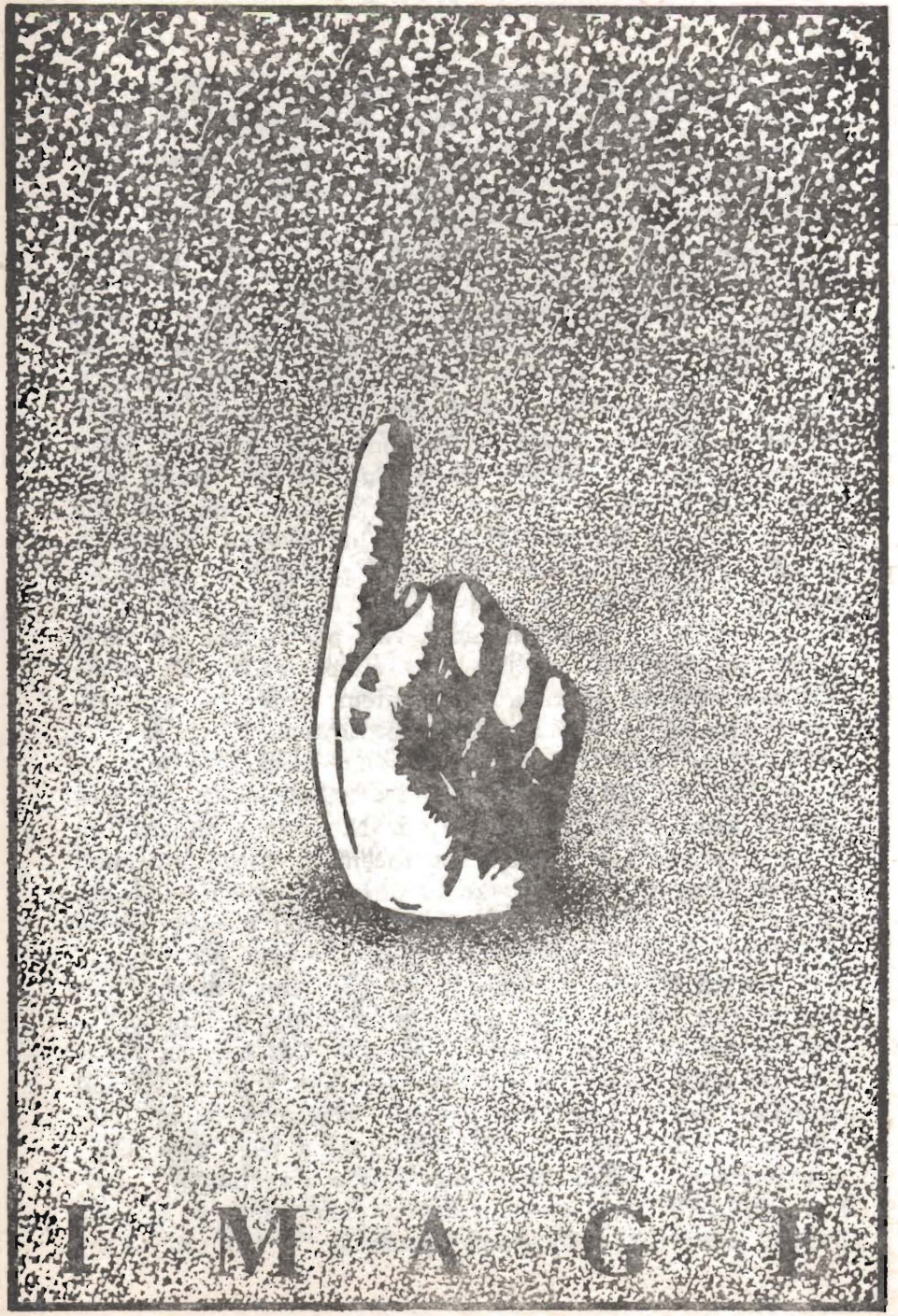
z powieści markiza de Sade, nie przysłania jednak istotnej treści marzenia. Jabłko podzielone na pół — bez żadnych sztuczek podział na dobro i zło — stanowią nieziszczalne pragnienie doskonałej, nie — ludzkiej sprawiedliwości, przysługującej jedynie Bogu po wygnaniu rodziców z raju. Biskup — uosobienie hierarchii — chciałby zniszczyć wszelką funkcję i siać zgorszenie, ale też największą przyjemność sprawia mu odpuszczanie ciężkich grzechów petentce. *Jestem już tylko wyobrażeniem tego, kim byłem* — powie Generał przy zakończeniu swojego spektaklu, który łączył w jedno chwałę bitewnych pól, rycerski mit mężczyzny, erotyzm i śmierć. *Wszyscy klienci życzą sobie poważnego ceremoniału*, toteż o swoim zakładzie może powiedzieć pani Irma, że jest *najbardziej wymyślnym, ale zarazem najbardziej uczciwym ze wszystkich domów złudzeń*. Co to oznacza? Przecież po każdym spektaklu aktorzy zmieniają dekorację, porzucają koturny i rekwizyty, stają się na powrót tymi spoza burdelu i wiedzą dobrze, że wszystko to było iluzoryczną grą, zabawą w teatr, maskaradą. *Tutaj komedia, pozór, zachowują czystość* — wyjaśnia pani Irma — *Święto jest nienaruszone*. A zatem jest to teatr na serio, taki teatr, którego dzisiaj spotkać już nie można i który — co brzmieć może paradoksalnie — sięga do swoich najgłębszych źródeł, którymi są misterium i metafizyczne przeżycie swojego losu. Bluźnierstwo, czy też przebiegłość Geneta okazują się teraz istotnie perfidne. Tylko w domu publicznym, takim jak Wielki Balkon, możliwa jest jego zdaniem sztuka. Tylko tutaj możliwe jest powstanie — mówiąc jego słowami — *prawdziwego obrazu, zrodzonego z fałszywego widowiska*. Tej zasadzie hołdował teatr grecki, z niej wyrastał nim przesłoniło go nowożytne Mimesis. Jednakże spektakle Wielkiego Balkonu różnią się od antycznych elementem zasadniczym, który nie pozwala nam utożsamić zakładu pani Irmy z ateńskim amfiteatrem. Postacie Geneta nie są bowiem tragiczne i zarówno im samym, jak widzom odmówiono przeżycia katharsis w jego symbolicznym i religijnym wymiarze.

ŚWIAT GENETA JEST ŚWIATEM DOSKONALE ZA-



MKNIĘTYM. Cała rzeczywistość *Balkonu* przedstawiona została w systemie lustrzanych odbić i powtarzalnych, naśladujących się gestów. Dramaturg ze szczególną dbałością i precyzją nakreślił w didaskaliach te momenty, w których poustawiane zwierciadła tworzą zdumiewający efekt labiryntu, lustrzanej pułapki, chwytającej odbicia osób i rzeczy, powielającej je w nieskończoną ilość obrazów, aż do ich zaniknięcia. Niezależnie od konkretnej inscenizacji już sama mnogość występujących luster przypomnieć może widzowi dziecinną zabawkę z dwoma zwierciadłami, ustawionymi naprzeciw siebie. Obraz, który wówczas powstaje jest iluzorycznym tunelem bez końca, a co dopiero, gdy ilość luster zwiększyć do trzech, czterech, dziesięciu... Każdy ruch, gest, postać, jest tylko zwielokrotnieniem istniejącego już odbicia. Rodzi się uzasadniony niepokój — który z widzianych obrazów jest prawdziwy? Czy jest wyjście z tego labiryntu? I w miejsce początkowego olśnienia wkrada się agresja — aby stąd wyjść trzeba roztrzaskać zwierciadła, skaleczyć palec, zakrwawić zaciśniętą pięść. Zapowiedzią takich wydarzeń, symbolicznego potłuczenia szkła i uwolnienia się z lustrzanego labiryntu Wielkiego Balkonu, jest towarzyszący spektaklom pani Irmy bunt. Rewolucja tych, którzy tu nie przychodzą, a jeśli przyjdą, to tylko po to, by zniszczyć, zdeptać siedlisko luksusowej i wyuzdanej rozpusty.

CZY REWOLUCJA ZMIENIA OBRAZ ŚWIATA? Gdyby tak było, zakład pani Irmy zostałby dawno zmieciony, a w ostatniej odsłonie sztuki oglądalibyśmy robotników tańczących na potłuczonym szkle i trupach Generała, Sędziego, Biskupa... Genet oszczędził nam tego widoku, bynajmniej nie z obawy przed gustami publiczności. Mówi wprawdzie ustami jednej z postaci, że *bunt jest epidemią* i że *należy jak ona do zjawisk fatalnych i uświęconych*, ale to, co obserwujemy na scenie dalekie jest od tryumfu zbuntowanych. Genet nie przypisuje zrewoltowanym żadnych racji wyższych, ani też nie wyposaża ich w zło, tak jak Arabów w *Parawanach*. Historia Chantal, która z prostytutki przemienia się w płomienną heroinę buntu nabiera przedziwnej dwuznaczności. Irma



skwituje ją ironicznie: *Podczas każdej rewolucji znajdzie się jakaś egzaltowana kurwa, która śpiewa Marsyliankę i odzyskuje dziewictwo.* Ale to tylko jedna strona zagadnienia. O drugiej mówi Roger — *Chantal zastygła w obraz, żeby walczyć z innym obrazem.* Podobnie zresztą widzi on samą rewolucję: *Bitwa nie toczy się już w rzeczywistości, ale w zamkniętym polu herbowym. Zmagania dwóch alegorii. Jedni ani drudzy już nie widzimy przyczyn naszego buntu. Musiało widać dojść do tego.* Rewolucja nie jest więc w istocie żadnym ruchem. Nie funduje występującym w niej postaciom tragizmu, albowiem nie przedstawia kolizji racji i wartości. Tak samo jak świat Wielkiego Balkonu oznacza tylko i jedynie zastygający w bezruchu obraz. *Bunt to gra. Każdy buntownik gra i lubi swoją rolę* — stwierdza Komendant. Nie jest to w jego ustach antyrewolucyjna filipika. Zdanie to określa najważniejszą zdaniem Geneta zasadę istnienia społeczeństwa i jednostek. Tą zasadą jest właśnie gra, naśladownictwo, udawanie, kostium, aktorstwo podniesione do rangi treści egzystencjalnej. Dlatego Chantal po śmierci stanie się uświęconym przez Biskupa emblematem, Roger zaś wprowadzony zostanie w rytuał Wielkiego Balkonu. Koło zamyka się szczelnie, choć scenariusz i kostium mogą ulec modyfikacji. CIĄGŁE CELEBROWANIE TEATRALNOŚCI jest stałym elementem dramaturgii Geneta. Nieustanna zmiana ról, wiecznie ponawiana kreacja, odrzucenie jednego kostiumu na rzecz drugiego — wszystko to służy uchwyceniu ludzkiej zewnętrzności. Prawda człowieka tkwi bowiem nie w jego wnętrzu, ale w kostiumie i geście, w tym jak wygląda dla innych i wobec innych. Po tym, czego nauczył nas Gombrowicz nie jest to odkrycie rewelacyjne, mimo, że ujawnia istotną w perspektywie prawdę. Cóż bowiem pokazuje ta ciągła zmiana, ciągłe przechodzenie z jednej kreacji w drugą? Niemożność przekroczenia własnej kondycji, niemożność wywikłania się z wiecznej roli, a więc uwięzienie, zamknięcie w nieskończonej ilości gestów i kostiumów. „Balkon" doskonale wciela tę zasadę i wykorzystuje w scenicznym efekcie. Nie wolno jednak zapomnieć, że ten specyficzny mimetyzm wiąże się u Geneta z erotyzmem i śmiercią. Temat wszystkich scenariuszy łączy nie tylko smutek vanitas, co właśnie śmierć, jako największa tajemnica. W świecie wydrążonych, chochołowych ludzi — mówiąc słowami Eliota — być może to właśnie jest jedyną pociechą i nadzieją. To, że istnieje jeszcze jakaś tajemnica.

ZDANIEM GEORGESA BATAILLE'A Genet jest nie tylko zręcznym mistyfikatorem, jest także uwodzicielem wciągającym czytelnika w pułapkę swoich skandali. To, co Bataille mówi o prozie Geneta, znajduje również zastosowanie w odniesieniu do jego twórczości dramatycznej. *Werbalny blichtr, zbłąkany mistycyzm,* czy *błyskotliwa parada słów* dadzą się zauważyć w literackiej warstwie takich sztuk jak *Parawany* czy właśnie *Balkon,* nie oznacza to jednak, że uwodzicielstwo Geneta sprowadza się tylko do języka. Jest on niewątpliwie mistrzem scenicznego efektu. Niezwykła swoboda z jaką operuje każdą przyjętą konwencją, a także sposób w jaki te konwencje modyfikuje i przekształca, powodują, że jego teatr tak bliski elektyzmu, tworzy oryginalną i jedyną w swoim rodzaju całość. Trudno dociec wszystkich źródeł tego fenomenu, niewątpliwie wiele wyjaśniłoby prześledzenie związków dramaturgii Geneta z komedią dell'arte, hiszpańskim esperpento, czy jarmarcznym widowiskiem kukieł i manekinów. Ale nie tylko. Bo także tragedii Racine'a i barokowego teatru Jezuitów. Najmniej łączy Geneta z teatrem absurdu, choć i tutaj nie jest wolny od zapożyczeń, a wielu krytyków do dzisiaj wymienia jednym tchem triadę — Beckett—Genet—Ionesco. To pokrewieństwo wspólne w odczytywaniu kryzysu kultury i cywilizacji, urywa się jednak przy podjęciu kwestii metafizycznych.

GENET ODWIEDZIŁ POLSKĘ przed wojną jako złodziej „w poszukiwaniu pracy", kiedy nikt, nawet on sam nie przypuszczał, że jego sztuki wystawiane będą w Paryżu, Nowym Jorku, Londynie i Warszawie. Nie napisał, niestety, swojego *Ubu króla* i do tej pory monopol na „temat polski" ma we francuskiej dramaturgii Alfred Jarry. Zostawił jednak w *Dzienniku złodzieja* zapis chwili, w której przekracza polską

granicę. W tłumaczeniu Lechonia brzmi on rzeczywiście poetycko: *Idealna linia przekraczała pole żyta, jasnego, niczym blond włosy młodych Polaków; była w nim łagodność i delikatność tej Polski, o której wiedziałem że w swej historii doznawała ona stale nowych ran i ciosów.* Ten polski paradoks Geneta wychwytuje Lechoń równie błyskotliwie, kiedy stwierdza: *Zdumiewające, że nawet ten gwałciciel, ostatni z ostatnich — wiedział o Polsce, że była najnieszczęśliwsza z nieszczęśliwych.* Trudno dziś orzec ile w tym wyznaniu Geneta było przestępczej intuicji, ile zaś obiegowego stereotypu.

OSTATNI PARADOKS GENETA wyraża się w zmianie kondycji społecznej, o której wspomniałem na początku. Bunt złoczyńcy stał się literaturą, jakkolwiek skandaliczną — już tylko literaturą. Zresztą — autor *Balkonu* wyciągnął z tego należyte wnioski. Zapytany przez dziennikarza, czy często zdarza mu się być okradanym przez małoletnich przestępców, odpowiada twierdząco. Na pytanie, czy to go nie dziwi Genet wybucha: *Zupełnie nie Zupełnie nie Jeżeli suma jest spora, to wtedy jestem zły.* I wyjaśnia dlaczego: *Jestem wściekły, bo znowu muszę prosić u Gallimarda.** To już zupełnie inny Genet. A swoją drogą, gdyby ten Gallimard wiedział...

Paweł Huelle

---

* Cytaty wykorzystane w tekście pochodzą z II tomu Transgresji pt. Odmieńcy. WM Gdańsk 1982.

zespół techniczny

KIEROWNIK TECHNICZNY
Wojciech Klimkiewicz

Z-ca KIEROWNIKA TECHNICZNEGO
Jarosław Wiłkojć

BRYGADIER SCENY
Ryszard Łęcki

ŚWIATŁO:
Tomasz Gewartowski
Alek Iwaszko

ELETROAKUSTYK:
Edmund Orent

REKWIZYTOR:
Łada Cypukow

PRACOWNIE:

Zbigniew Chrzan — kierownik prac. ślusarskiej
Rufina Pląska — kier. prac. krawieckiej damskiej
Henryk Starczewski — kierownik prac. tapicerskiej
Jerzy Kilanowski — kierownik pracowni szewskiej
Marek Waldman — kierownik prac. model-malarskiej
Zenon Szczepański — kier. prac. krawieckiej męskiej
Halina Walter — kierownik pracowni perukarskiej
Zygmunt Lubocki — kierownik pracowni stolarskiej
Jadwiga Buchalska — kier. pracowni farbiarskiej
Zofia Woś — gł. brygadier garderobianych
Stanisław Płudowski — gł. brygadier sceny
Albin Lamkiewicz — gł. rekwizytor
Bronisław Gruca — gł. elektryk
Teresa Szematowicz — zaopatrzenie

KIEROWNIK SCENY:
Izabela Penkala
Stanisława Staszak

REDAKCJA PROGRAMU:
Renata Dymna

OPRACOWANIE GRAFICZNE
Tomasz Bogusławski

Kasa czynna codziennie oprócz poniedziałków od godz. 11,00—13,00 i 3 godz. przed spektaklem, tel. 31-13-28

CENA ZŁ 40,—

Zakłady Graficzne w Gdańsku. Zam. 1195. E-6