

William
Shakespeare *Krol Lear*





Teatr Powszechny im. Jana Kochanowskiego

26 – 600 Radom, Plac Jagielloński 15

tel. kasy – (0 48) 36 213 66

e-mail: teatr@radom.net, www.teatr.radom.net

Dyrektor - Linas Marijus Zaikauskas

Zastępca dyrektora - Lech Stachurski

William Shakespeare

Król Lear

(King Lear)

przekład

Zofia Siwicka

opracowanie tekstu

**Witalij Asowski,
Linas Marijus Zaikauskas**

reżyseria

Linas Marijus Zaikauskas

scenografia

Jerzy Sitarz

muzyka

Włodzimierz Kiniorski

ruch sceniczny

Julitta Łubińska – Zielińska

układ pojedynków

Andrzej Bieniasz

asystenci reżysera

**Danuta Fulde,
Andrzej Bieniasz**

inspicjent, sufler

Danuta Fulde

premiera – 16 września 2000r. , Duża Scena

Poświęcone Ojcu

L.M. Zaikauskas

osoby:

Lear – król Brytanii	Stanisław Witold Biczysko
Król Francji	Wojciech Ługowski
Książę Burgundii	Bogumił Karbowski
Książę Kornwalii – mąż Regany	Marcin Kiszluk
Książę Szkocji – mąż Goneryli	Piotr Krukowski Jerzy Pożarowski
Hrabia Kent	Robert Łuchniak
Hrabia Gloster	Andrzej Bieniasz
Edgar – syn Glostera	Piotr Kaźmierczak
Edmund – nieprawy syn Glostera	Jarosław Rabenda
Oswald – dworzanin ze świty Goneryli	Paweł Audykowski
Lekarz	Marcin Kiszluk
Błazen	Marek Pyś
Goneryla	Danuta Dolecka
Regana	Agnieszka Greinert
Kordelia	Teresa Dzielska
Dworzanie	Bogumił Karbowski Wojciech Ługowski
Kobiety	Beata Niedziela Iwona Pieniążek Monika Stasiak

Dziesiąty następca mitycznego Brutusa, równie mityczny król Leir (imię Lear ustalił dopiero Shakespeare) , powołany został niejako „oficjalnie” do życia po raz pierwszy na kartach baśniowej *Historii królów brytańskich (Historia regum Britanniae)* benedyktyna Geoffreya z Monmouth już w pierwszej połowie XII wieku. Opowieść tę włączył do swych *Kronik* zmarły około 1580r. Raphael Holinshed, często wykonywany przez Shakespere'a jeszcze w okresie powstawania dramatów królewskich. Angielski przekład *Prób Montaigne'a*, dokonany przez Johna Florio i *A Declaration of Egregious Popish Impostures (Opis śmiałych papieskich oszustw)* Samuela Harsnetta, a także *A Mirror for Magistrates (Zwierciadło dla dostojników)* , w którym John Higgins umieścił poetycką skargę Kordelii, wreszcie fragment *Brytanii* współczesnego Shakespeare'owi Williama Camdena – oto dodatkowe źródła, z jakich poeta mógł czerpać pomysły do swego opracowania tragedii. Nie ulega jednak wątpliwości, że źródłem bezpośrednim - i najważniejszym – stała się anonimowa sztuka *The True Chronicle History of King Leir and His Three Daughters (Prawdziwa historia króla Leara i jego trzech córek)* , po raz pierwszy opublikowana w 1605r. , lecz napisana i wystawiona na scenie już kilka lat wcześniej. Nie ulega też wątpliwości, że Shakespeare'a – poetę zainspirował również poeta Edmund Spenser, który w sześciu strofach X pieśni drugiej księgi *Królowej wrózek (The Faerie Queene)* wspominał dzieje Leara, Regany i Kordelii, kończąc je opisem przywrócenia Leirowi korony przez Kordelię i późniejszego jej – po śmierci ojca – panowania. (...)

Bo warto wiedzieć, że wszystkie poprzedzające tragedię Shakespeare'a wersje mitycznego wątku kończyły się względny happyendem: Lear odzyskiwał koronę, Kordelia panowała jeszcze długo po jego zgonie. Dopiero Shakespe-

are zmienił to zakończenie, rozbudował zresztą także całą powieść. Anonimowy dramat grywany poprzednio pozbawiony był np. całego wątku Glouceстера, więc także postaci Edgara i Edmunda, pozbawiony był także Błazna. Nie trzeba zatem podkreślać, jak bardzo – i jak zasadniczo – wersja Shakespeare'a różniła się od zwykłej, wzruszającej, melodramatycznej bajki, nie wolnej wprawdzie od moralistycznej refleksji, lecz nawet w przybliżeniu nie ogarniającej właściwych Shakespeare'owi horyzontów filozoficznych. (...)

Otóż *Król Lear* powstał w latach 1605/6, w każdym razie pierwsze jego wydanie *in quarto* (1607r.) podaje, iż „historię o królu Learze grano w obecności króla w pałacu Whitehall w uroczystość św. Szczepana ubiegłego roku”. A zatem Jakub Stuart oglądał sztukę 26 grudnia 1606.

Juliusz Kydryński, *Przypisy do Szekspira*,

Kwiaty Na Tor, Warszawa 1993



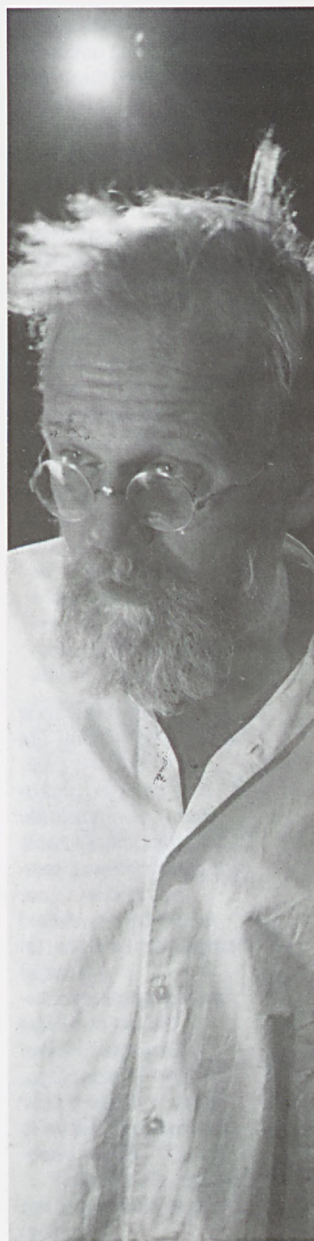
LEAR I TRAGEDIA

Shakespeare uchwycił w *Królu Learze* coś, co podważa sam ten rodzaj ekspresji, na jakim zasadza się sztuka teatralna. (...) Błazen uczestniczy w czymś, co można by nazwać ogólnoludzkim fałszem, a co ten dramat przyjmuje za całkiem naturalne. Błazen jest niejako członkiem rodziny. Rodzina zaś ze swej istoty nie sprzyja wszelkim formom otwartego wyrażania uczuć. Lear, domagając się deklaracji miłości, łamie tę zasadę – i dostaje od Goneryli i Regany to, na co zasłużył. Sama Kordelia nie może jednak również

uchronić się od fałszu, bowiem nutkę fałszu w jej odpowiedzi wywołuje samo w sobie fałszywe żądanie Króla. W sytuacji rodzinnej wszystko to staje się nie do zniesienia. Fałszywy ton wszystkich ludzkich spraw w tym dramacie rodzi się z tego pierwotnego gwałtu, który Lear zadaje rodzinnej ciszy. (...) Rodzina nie wyraża tego, co czuje. (...)

W tym dramacie zanegowana zostaje sama zasada aktorstwa – gry, która nadaje taki blask ostatniej scenie w Juliuszu Cezarze. Skoro kwestie samych bohaterów Króla Leara brzmią fałszywie, o ileż bardziej będą brzmieć tak w ustach aktorów! Nikt nie zagra subtelności fałszywych nut – zwłaszcza, że fałsz ten lokuje się jakby poza logiką scenicznych zdarzeń. Płyne on z generalnego pomysłu sztuki o rodzinie, która musi się odsonić, w której dobrych członków rodziny zmusza do nienaturalności nienaturalność innych, złych. (...) W Królu Learze same postacie są nie na miejscu i wydają fałszywe nuty, których nie sposób zagrać; to rodzaj nagiego krzyku, który nie zniesie gry. (...)

Lear pod wieloma względami jest najbardziej realistyczną, wiejską i domową sztuką Shakespeare'a. Sceny na zamku Glouceстера, poza zamkiem, szopa i gospodarstwo – wszystko tu jest przedstawione z pedantyczną dokładnością. Choćby porównanie z powierzchownym i schematycznym wizerunkiem bitwy pod Dover uzmysławia, jak plastycznie zarysowana została w dramacie sfera domowa. Atmosfera sztuki jest swojska: pełna szarych, codziennych okrucieństw i ożywczych cnót. W sztukach takich jak Romeo i Julia, Koriolan, Antoniusz i Kleopatra życie domowe jest ukazywane wyłącznie w formie stylizowanej, ze znacznie większą przy tym werwą i temperamentem pisarskim, skrótowo i dowcipnie. W Learze nie ma postaci charakterystycznych, nikt nie jest reprezentantem jakiegoś typu postaci. Edmund jest łotrem nietypowym, obie kobiety także nie



wydają się potworami: ich mentalność zdaje się raczej odróżniająca i trywialna, a ich rywalizacja o Edmunda nie wyrasta przecież z namiętności, lecz z żądz. Cała trójka – podobnie jak wszyscy inni w tej sztuce – nie dorasta do swoich ról (w sensie, w jakim Lady Makbet dorasta do swej roli tak dramatycznie) .

(...) To dramat, w którym akceptuje się życiową nieprzystawalność, ludzkie wyczerpanie, nudę pracy, codzienny kołowrót narodzin i śmierci. (...) Krytycy szukali w nim odniesień do historii Hioba oraz dostrzegali przejście przez czyszczenie zakończzone odkupieniem przez miłość. Fałszowali jednak w ten sposób to, co i tak przedziwnie wskazuje ten dramat, a co dotyczy obu starców: daremność ich doświadczenia. Lear rozpoznaje Kordelię, a Gloucester umiera ze świadomością, że jest przy nim jego syn, Edgar: taka jest potrzeba dramaturgicznego rozwiązania akcji. W rzeczywistości Lear i Gloucester nadal żyją, a pomagają im ludzie dobrej woli. Bezosobową czułość tego doświadczenia Lear akceptuje z uczuciem ulgi, jakby nagle przestał go boleć ząb.

Tragizm Króla Leara jest trzeźwy, łagodny i cierpliwy, bywa radosny i spontaniczny. Nie ma w nim miejsca na wielkie sceny, takie, jakie z sukcesem powtarza się w cowieczornym spektaklu. W tym dramacie jest jakaś tajemnicza przeszkoda utrudniająca grę, trafienie w konkretny, teatralny ton. (...)

Każda epoka ma takiego Leara, na jakiego zasługuje. I każda epoka ma własne pojęcie tragizmu. Ma też własne sposoby stereotypizowania Kordelii – postaci, która nie pasuje ani do każdorazowo obowiązującego pojęcia tragedii, ani do sposobów inscenizacji dramatu (które są szczęśliwie nie tak zmienne) . Kordelia ucieleśnia ten aspekt Króla Leara, w którym sztuka stara się umknąć samej sobie, uwolnić się od statusu i formy tragedii. Kordelia mało, że nie

Zapytałem któregoś dnia Kotta: słuchaj, ale kto to jest, ten Lear, co z nim było przedtem? A on powiada: eee tam, matkę zabił, tego zasztyletował, tamtego znowu. . . no, to straszny człowiek! Pomyślałem: o Boże, on ma rację! I proszę sobie wyobrazić, że w tekście wszystko to mówi Edgar! W monologu, kiedy w III akcie Lear zapytuje go: „Kimże ty byłeś? ”, Edgar odpowiada: „Dworakiem”. . . Proszę przeczytać ten monolog!

została do tragedii stworzona; wydaje się, że w ogóle nie pasuje do dzieła sztuki. (...) Nie jest oryginalna czy niezwykła, jest postacią mijającą się ze swym dramatem.

Wrażenie to – a u Shakespeare'a wrażenie jest najważniejsze – wywołane zostaje z początku w sposób całkiem prosty. Lear wybrał sobie, wygląda, że świadomie, pewną rolę: w sztuce, którą odgrywa, będzie kochającym ojcem i mądrym starcem, zrzeknie się władzy na rzecz młodych. Ponosi jednak fiasko: wybrał rolę, w którą sam nie wierzy. Czy stary człowiek może rzeczywiście pojąć swoją starość? Wielka scena Leara kończy się kłapą, kłapa przemienia się w sugestywny dramat wściekłości i odrzucenia Kordelii. Jeśli przyrzec się z boku tej scenie, okaże się, że powodem kłapy nie jest to, że Kordelia usiłuje zagrać niewłaściwą osobę. Ona w ogóle nie ma pojęcia o granicy. Lear, można sądzić, byłby mniej poirotowany nieposłuszeństwem córki, która jego roli przeciwstawia rolę własną – niż tym, że córka przez odmowę grania wystawia na szwank dramatyczną koncepcję ojca.

Lear niewątpliwie przejmuje się rolą – znacznie bardziej niż inni bohaterowie Shakespeare'a – a to sprawia, że nieuczestnictwo Kordelii staje się tym bardziej widoczne. (...) Lear za wszelką cenę pragnie odegrać rolę godną siebie. Określa swój teatr, jego wszystkie namiętności i pozy – teatr, w którym dla Kordelii nie ma miejsca.

Powstaje pytanie: co robili i jak się zachowywali wcześniej? Tutaj także, jak w wielu miejscach, dramat brzmi fałszywie, zwłaszcza jeśli się pamięta o harmonii konstrukcji Szekspirowskich postaci. Zdaniem Maurice'a Morganna, konstrukcja ta zazwyczaj uwzględnia dawniejsze doświadczenie bohaterów: wchodząc na scenę wnoszą te doświadczenia w sobie. Wystarczy przypomnieć nie wprowadzane na scenę doświadczenia Gertrudy, Klaudiusza, Hamleta,

*„Dworakiem z pychą
w sercu i umyśle; kimś,
kto trefił włosy, zatykał
rękawiczki za wstążkę
kapelusza; dogadzał
żądrom kochanki
i dopuszczał się z nią
mrocznych postępków;
złożył pod miłosiernym
niebem tyle przysięg,
ile słów zdążył wymó-
wić, a wszystkie złamał.
Byłem kimś, kto zasyp-
piał snując lubieżne
plany, a budził się,
by je wcielać w życie.
Wino kochałem całym
sercem, grę w kości
– całą duszą; z kobie-
tami bisurmanitem się
gorzej niż turecki sul-
tan. Fałsz miałem
w sercu, złe rady
w uchu, krew na
rękach; gnuśny jak
wieprz, chytry jak lis,
łapczywy jak wilk,
wściekły jak pies, dra-
pieźny jak lew”. . .
To jest curriculum vitae
pana Leara.*

Tadeusz Łomnicki

Jak to było?,

z: Teatr nr 6, 1992

Makbeta czy Lady Makbet. Łatwo je sobie dopowiedzieć, skoro stanowią część całego życia osób dramatu. W Królu Learze inaczej: jeden ze składników tragedii zależny jest od czegoś spoza tragedii, w ogóle spoza tekstu. (...)

W Królu Learze nie ma żadnego tła. Tak, jakby życie zaczynało się wraz z ceremonią sprawdzianu miłości. Wszystko, co przedtem, zostaje jakby zawieszane, przyćmione. Lear podejmuje swoją rolę i oczekuje, że wszyscy go wesprą, zwłaszcza ukochana córka. Kordelia w tych warunkach po prostu nie może zaistnieć. Jej egzystencja zdaje się nie mieć przyszłości: pustka towarzyszy jej zgodnie na małżeństwo z Francuzem, w pustce też sprzeciwia się ojcu. Postacie innych tragedii Shakespeare'a mają nie tylko przeszłość, ale także przyszłość. Nawet śmierć jej nie przekreśla: przyjaciele mogą sobie wyobrazić, jakby wyglądało ich życie. Hamlet „niewątpliwie bowiem / Byłby wzorem królów się okazał / dożywszy berła”, Lady Makbet w naturalnym biegu rzeczy „powinna była umrzeć nieco później”. Życie i śmierć Kordelii pozostają jakby poza taką fikcją przyszłości, którą Shakespeare tworzy zazwyczaj z zadziwiającą łatwością.

Te aspekty postaci Kordelii są jednak nie najistotniejsze i chyba nie zamierzone. Jej wypowiedzi nie różnią się od innych kwestii, jakie mogą paść w sztuce, pisanej białym wierszem. A jednak są to słowa i n n e, co przecież dostrzega każdy; nadto prowadzą do nieporozumień. Kordelia umie czasami mówić prosto z serca, niemniej w całości dramatu swymi wypowiedziami dyskredytuje poezję, zresztą nie wprost: po prostu nigdy nie ucieka się do poezji chcąc zaakcentować swoją wolę i osobowość. Lear, dwie pozostałe córki, Edmund i wszyscy pozostali w y k o r z y s t u j ą poezję, tak jak korzysta się z retoryki. Shakespeare sugeruje – i jest to naprawdę wspaniały popis stylu – że Kordelii na to nie



stać. (...) Kordelia mówi nielogicznie i nie potrafi skupić się na sobie samej. Nawet jej radość i żal nie nadają się do uogólnień. Całe to krasomówstwo kontrastuje z zaskakująco prostymi słowami wypowiedzianymi tuż przed odjazdem ze świeżo poślubionym królem Francji: „Kordelia ze łzami żegna was”. Gdy Lear, odzyskawszy zmysły, widzi ją ponownie, dostrzega najpierw jej łzy: „Są li wilgotne twe łzy?” Tylko w tej jednej, najbardziej w dramacie wzruszającej chwili słowa ojca i córki współbrzmia. Żadne nie mówi dla efektu retorycznego, słowa są jak pocałunek czy dotknięcie kochanej osoby. (...)

Lear sądził, że jak siostry, i ona nie może go kochać. Ale teraz już wie o jej miłości i uważa ją za niewątpliwą, choć niedawno domagał się od niej specjalnej deklaracji. Jak się zdaje, najbardziej poruszająca w tej scenie jest świadomość, że ten stan nie będzie trwał dłużej niż chwilkę. Przyimowanie rzeczy za naturalne nie leży w charakterze Leara. To, co rzeczywiste, i to, co wyobrażone, jest dla niego tragedią w tym samym stopniu. W scenie po bitwie tonem nieznośnym sprzeciwu zaprojektuje radosną wizję przyszłości swojej i Kordelii, na zawsze połączonych:

Będziemy tak sobie śpiewali we dwoje
Jak ptaki w klatce. Gdy mię ty poprosisz
O udzielenie ci błogosławieństwa,
Ja klęknę wtedy i prosić cię będę
O przebaczenie. Tak sobie żyć będziem;
Modlić się, śpiewać, pleść stare powieści;
Śmiać się do złotych motylów i słuchać,
Jak prostaczkowie opowiadać będą,
Co się u dworu dzieje; kto wygrywa,
Kto traci; kto jest w łasce, kto w niełasce.
Będziemy też i my gawędzić z nimi
I w pogadance tej przybierać minę
Tak tajemniczą, jak gdybyśmy byli
Powiernikami bogów.

(akt V, scena 3)





Edmund:
*O, te zaćmienia wróżą
rozstrojenie:
fa, sol, la, mi...*
(akt1, scena 2)

Wizja Leara to raz jeszcze wizja potęgi, królewskości. Kordelia będzie teraz cała jego, dopełniając mu fantazję życia, tę, którą usiłował narzucić na początku sztuki i od której wszystko się zaczęło. I Kordelia – podobnie, jak rzeczywistość – znowu nie ma nic do powiedzenia. Jej ostatnia kwestia wypowiedziana jest z najprostszą i jednocześnie przedziwną intonacją: „Nie zobaczymyż tych dwóch siostr, tych córek? ”

Sztuka zaczyna się od sprawdzianu miłości. Co oznacza, że – niezależnie od rozwoju wypadków – żądań Leara nie da się spełnić. Starzec pragnie rzeczy niemożliwej. Kordelia zdaje sobie z tego sprawę i musi się z tym pogodzić. Nie wpływa to na jej poczucie powinności, nie zmienia jej miłości, niemniej w swojej odpowiedzi daje wyraźnie ojcu do zrozumienia, że jego prośba jest niewykonalna. Tajemnica, która otacza pospolitość Kordelii, kryje w sobie prostą i niemożliwą do przyjęcia prawdę. Goethe powiedział, że każdy stary człowiek jest królem Learem; można dopowiedzieć, że każdy człowiek, stary czy młody, dąży do tego, by się nim stać.

O ile Kordelia w ogóle nie czuje roli, o tyle Błażen jest tej roli pozbawiony. Z początku znajduje się on poza akcją ze względu na swą funkcję. Błażen jest przecież komentatorem wydarzeń i namiętności rozpętywanych przez innych aktorów. Wygłasza więc parę wzgardliwych uwag na temat roli przyjętej przez Leara: rozgniewanego ojca, rozjuszonego władcy. Pojawiając się w czwartej scenie ponownie, Błażen porzuca już swój dystans; wchodzi do akcji w tym samym stopniu, co Feste w Wieczorze Trzech Króli.

Jednak akcja ta wykracza poza ramy zwykłego dramatu i dramatycznej intrygi. Intrygi, nad którą Błażen ze swą otwartością i domorosłym rozumem mógłby zapanować. Burza, wichura i potoki deszczu wypychają Błażna

w lodowaty świat, gdzie przyzwyczajony do dworskiej sceny staje się tylko małym człowieczkiem szczękającym zębami w deszczu. Dworskie intrygi i łajdactwa karleją w obliczu świata, który jest po prostu ciemny, zimny i mokry. Przeniesiony w takie warunki mechanizm konwencjonalnego dramatu staje się komicznie sztuczny i zwrócony ku samemu sobie. Jak w mowie Kenta do Rycerza, jak we wściekłych popisach retorycznych Leara „Dmijcie wietrzyska, aż wam miechy pękną”. A dzieje się tak w dużej mierze za sprawą Błazna, który postradał swą rolę komentatora ludzkiej głupoty wraz ze sceną, na której ją odgrywał. Błazen zupełnie poza swym żywiołem jest w dramacie postacią osobliwą, podobnie jak „Biednemu Tomkowi zimno” to dziwny okrzyk, jak na tragedię. (...)

Błazen nie gra roli zwykłej osoby, jak mogłoby się zdziżyć u Becketta, nie mieści się też w melancholijnej konwencji każącej żartami skrywać zranione serce. W świecie deszczu i wichury, wyciągnięty ze sceny, która mu była domem, wlecze się krańcowo wyczerpany. Żadna sztuka ówczesna (późniejsza zresztą też) nie dostarcza równie silnego wrażenia dyskomfortu: dzieje się tak właśnie dzięki Błaznowi. Pojawienie się przebranego Edgara wyrwa mu z gardła okrzyk „Na pomoc! ”: nie jest to wołanie, jakiego oczekivalibyśmy od Błazna. Ale gdy Edgar przekonująco odegra obłąkanego – Błazen milknie: ta rola doskonale mieści się w intrydze, a jej pomysłowość budzi szacunek. Drastyczny występ Edgara zaćmiewa Błazna, który jakby przestaje znajdować sobie miejsce w dramacie. Akcja czyni Błazna naturalnym – to jest zmarzniętym, zalęknionym, niesamodzielnym jak dziecko. Na kwieciste tyrady pseudoszaferca odpowiada tak, jakby to czynił każdy zaniepokojony jegomość w podróży: „Ta noc wykieruje nas wszystkich na błaznów i wariatów”. Nie potrafi skomentować szaleństwa Króla:





na obłąkane pytanie Leara, czy Edgara także skrzywdziły córki odpowiada cierpliwie Kent: „On nie ma córek”. Niezamierzony efekt komiczny tej wypowiedzi ma inny charakter, niż komizm, którego źródłem mógłby być przebrany Edgar czy usunięty w cień Błazen.

Ich komentarze nie pasują do sytuacji – podobnie jak się dzieje z większością kwestii w *Królu Learze*. Błazen próbuje co prawda doprowadzić do humorystycznego sądu – ale właściwie w tej scenie pozostaje bierny. Wszystko wydaje mu się smutne, ciemne, mroczne. Jego ostatnia wypowiedź jest próbą nadania sensu przenicowanemu światu: jego pan wieczerza rano, on sam idzie spać w południe. Ale nie jest to ostatni jego występ na scenie, która przestała być sceną. Kent wysyła go do Dover: „Tu zostać nie możesz”. Edgar dodaje „Gdy lepszych od nas widzimy w poniewierce, własnych nędz naszych zapomina serce” – co poniekąd leży w interesie intrygi dramatu i wyraża potrzebę, by wrócić do normy twierdzeń i zdań. Ale Błaznowi przeznaczone jest milczenie. To samo milczenie, z którego Kordelia czerpie swoje zrozumienie świata i w którym pozostaje przez całą tragedię. W całym *Królu Learze* te sfery milczenia kryją w sobie ufność i swobodę, choć także poczucie straty. Radość na skałach Dover, rozpacz po śmierci Kordelii – nie mieszczą się w tragedii. I poza nią pozostaje również los Błazna.

John Bayley

przeł. Magda Iwińska

i Piotr Paszkiewicz

Dialog 1991 nr 9



Biuro Obsługi Widzów - Jolanta Janus (kierownik) , Maria Kaim (kasjerka) , Lidia Pałasz (kasjerka) , **Kierownik widowni** - Sabina Kamińska

Kierownik techniczny - Tadeusz Kobiątka, **Pracownia elektroakustyczna** - Marek Zielonka (kierownik) , Michał Kolasa, Dariusz Kowalczyk, Sylwester Krawczyk, Henryk Paniec, Tomasz Świątkowski

Pracownia malarsko – modelatorska - Wojciech Weryk (kierownik) , Alicja Zawadzka, **Pracownia krawiecka** - Jerzy Oracz (kierownik) , Teresa Dudela, Anna Wilk, **Pracownia stolarska** - Czesław Lew (kierownik) , Tadeusz Fajdek, **Pracownia fryzjersko – perukarska** - Bogumiła Ciecieląg (kierownik) , Maria Opozda, **Pracownia tapicerska** - Krzysztof Szałapski, **Pracownia ślusarska** - Roman Kucharczyk (kierownik) , Franciszek Ambroziewicz, **Maszyniści sceny** - Janusz Młynarczyk (główny brygadier) , Waldemar Dolega, Artur Fajdek, Tadeusz Maciąg (rekwizytor) , Bogdan Zawistowski, **Garderobiana** - Halina Młynarczyk

Koordynator pracy artystycznej - Andrzej Bieniasz, **Sekretariat i dział kadr** - Wioletta Aderek, **Media** - Wojciech Ozimek.

Księgowość - Irena Kucharska (główny księgowy) , Małgorzata Fiuk, Anna Klimas (kasjerka) , Marzena Włoskowicz

Administracja - Dorota Dużbabel, **Magazyny** - Wiesława Pietrasik, **Pralnia i farbiarnia** - Krystyna Szostek

Redakcja programu - Dorota Kolano

Zdjęcia – Kamil i Marian Strudzińscy

Skład, łamanie i druk programu: „Szewczyk” Agencja Poligraficzno Reklamowa (0-48) 381 51 40

