



**TEATR DRAMATYCZNY**  
**m. st. Warszawy**

**Stanisław Ignacy Witkiewicz**

**W MAŁYM DWORKU**

---

**WARIAT I ZAKONNICA**

Stanisław Ignacy Witkiewicz

**W MAŁYM DWORKU**

---

**WARIAT I ZAKONNICA**

P r e m i e r a  
grudzień 1959

**P R O G R A M**



*Stanislaw Ignacy Witkiewicz*

*Tadeusz Żeleński-Boy*

## TEATR STANISŁAWA IGNACEGO WITKIEWICZA

Nazwisko Witkiewicza jest dobrze znane i bardzo szanowane w świecie sztuki polskiej.

Ojciec, Stanisław, krytyk walczący, odkrywca Zakopanego i Tatr, które sławił w swojej uroczej książce „Na przełęcz”, jeden z twórców polskiej sztuki dekoracyjnej, zaliczał się do najwybitniejszych ludzi wnoszących nową treść w nasze życie przedwojenne.

Syn, Stanisław Ignacy, odziedziczył po nim zarówno skłonność do walki, jak ciekawość do mnóstwa spraw. Przewyższa jednak ojca nieokiełznanym rozmachem i — powiedziałbym — demonizmem osobowości.

Rewolucjonista jako malarz, płodny tak dalece, że jego obrazy i portrety można liczyć niemal na tysiące, teoretyk sztuki głoszący antyrealizm, ideę „czystej formy”, broni swoich teorii, nadużywając dialektyki matematycznej i filozoficznej w „Nowych formach w malarstwie” i w „Szkicach estetycznych”; ostatnio zaś poruszył świat literacki i podbił publiczność „Pożegnaniem jesieni”\*, powieścią śmiałą mimo niewinnego tytułu. W Polsce nie po raz pierwszy trafia się podobne połączenie talentu malarskiego z pisarskim: za przykład może tu służyć choćby wielki Wyspiański.

Ale jedną z najpotężniejszych namiętności tego propagatora nowych form jest teatr. Nie dość było S. I. Witkiewiczowi, że poświęcił mu specjalną książkę (Teatr), że polemizował i dyskutował na jego temat w wielu oddzielnych artykułach, potwierdził swoje poglądy teoretyczne (na szczęście, nie zawsze z absolutnym rygoryzmem), prawie trzydziestoma sztukami teatralnymi, których większość, jak dotąd, pozostaje zresztą na dnie jego teki. Dzieła te wykraczają poza ramy scen oficjalnych, a Polska jest na razie zbyt uboga, aby pozwolić sobie na „Teatr Witkiewicza”. A jednak teatr taki istniał w Zakopanem, gdzie trupa amatorska odgrywała z wielkim talen-

\* Wyd. w r. 1927.

tem jego sztuki; na nieszczęście, w Zakopanem nie ma warunków sprzyjających dla istnienia stałego teatru. Przed paru laty wolny teatr „Elsynora” w Warszawie wystawił na otwarcie sztukę Witkiewicza zatytułowaną „Pragmatyści”. Ponadto kilka jego sztuk oglądało światła rampy w sposób jak najbardziej rozmaity. Zdarzyło się, że jakiś teatr ponosiła szlachetna ambicja awangardyzmu: tak to, na przykład, w Toruniu, mieście niewielkim, grano jedną ze sztuk Witkiewicza „formistycznych” czy „ekspresjonistycznych” (jakże się tu obejść bez etykiety?) z takim oto zastrzeżeniem: „Dla młodzieży i wojskowych wstęp wzbroniony”. Innym razem teatr przedmieścia\*, teatr robotniczy w Warszawie przemycił „Wścieklicę” i nie tylko zyskał gorące uznanie wśród literatów, lecz objechał z tą sztuką całą Polskę. Nawet teatry oficjalnie ośmieliły się pod naporem ogólnego zaciekawienia — wystawić kilka sztuk Witkiewicza, „ekstrawaganckich” — zdaniem pewnych krytyków.

Pierwszy Kraków wystawił „Tumora Mózgowicza” i „Kurkę wodną”. Teatr Mały w Warszawie pokazał niedawno „Wariata i zakonnicę”, a także „Nowe wyzwolenie” — tryumfując nad wieloma przesadami. Tymczasem krytycy zmienili ton wyraźnie: na początku traktowano Witkiewicza jako kpiarza, blięgi, degenerata, niemal „bolszewika”; stopniowo jednak, po każdym kolejnym spektaklu, ujarzmiał coraz większą ilość opornych i zmiołł wiele uprzedzeń. Po ostatniej premierze warszawskiej rozległ się zgodny okrzyk: „Ależ to olbrzymi talent!...” Niemniej Witkiewicz pozostaje wciąż na marginesie naszego życia teatralnego; rutyna repertuaru, naruszona chwilowo, wraca do swoich praw.

Rozgłos Witkiewicza dotarł do młodych kół literackich za granicą. Sztuki jego tłumaczone na francuski, niemiecki i angielski, spoczywają w rękopisie w rękach tych lub innych propagatorów nowego teatru, czekając, aż pójdą na scenę. Witkiewicz ma swoich entuzjastów niemal wszędzie.

Osobliwy jest ów teatr. Porównują go z teatrem Pirandella (którego zresztą Witkiewicz nie znał wcale), lecz podobieństwo to jest raczej pozorne. Pirandello — to mózg; Witkiewicz — to siła żywiołowa. Napisać sztukę teatralną w kilka nocy, a jednocześnie w dzień machnąć ponad dziesięć doskonałych portretów — oto proceder twórczy, właściwy Witkiewiczowi.

Gdyż u niego malarstwo i teatr stanowią jedno. Dzieła malarskie Witkiewicza to teatr zastygły na

\* Teatr przedmieścia — teatr im. Fredry w roku 1925.

plótnie, teatr o życiu tak intensywnym, że artysta musi uwewnętrznić jego nadmiar dopomagając sobie płucami aktora, przetwarzając je na głosy; a jednocześnie przekształca raz po razie swój teatr w serię obrazów znieruchomiałych, które jakby w osłupieniu odtwarzają sen życia. Postawa Witkiewicza wobec sztuki i życia jest z gruntu tragiczna, ale wyraża się oszalałą farandolą\* masek, potworów wykrzywiających się w ohydny uśmiechu, a następnie wypowiedziających słowa, które pograżają w zadumie i zaraz wyrwywają z niej brutalnym zgrzytem. I całość nasuwa na myśl metafizyczne blażeństwo, gdzie kulisami jest wieczność, a poliszynelem dusza ludzka, zawsze ta sama, zawsze jednakowa pod pstrokaczną kostiumów.

Teatr Witkiewicza jest egzotyczny. On to zawsze chodzi do góry nogami, z cudacznie wykrzywioną twarzą, on to Hamletowskiemu: „Być albo nie być”, przydaje akompaniament melodj murzyńskiego jazzu, podczas gdy wokół tłum masek wybladłych w upiornym odblasku jego życia własnego próbuje tanecznych pas.

Oczywiście logika sztuk Witkiewicza różni się od logiki obowiązującej w teatrze „normalnym”, którego Witkiewicz nienawidzi. Pojęcie o niej, dość zresztą mgliste, mogłaby dać owa fantazja Teofila Gautier (w „Pannie de Maupin”) na temat Szekspirowskiego „Jak wam się podoba”, z tą mniej więcej różnicą, że Witkiewicz posuwa się znacznie dalej w swoim irracjonalizmie i że przyprawia go nie komedią, ale tragedią. Wychodzi daleko poza granice tego, co było dotychczas teatrem — teatrem, gdzie nawet i śmiałość koncepcji ustępuje wobec prawa rzeczywistości życia. Witkiewicz odczuwa potrzebę najgwałtowniejszych wstrząsów, która w połączeniu z nieoczekiwaną reakcją jego wyobraźni inspiruje mu sytuację, gdzie bohaterowie sztuki wyrzynają się wzajem na zimno między dyskusją dialektyczną a dźwiękiem wystrzelającym jak raca; co zaś do trupów, wynosi się je z zimną krwią za kulisy, chyba że autor je wskrzesi, aby wypuklić tym drastycznie elementarną nicość wypadków. Tę mieszaninę życiowej groteski i życiowego tragizmu, których splot jak świat światem radował mistrzów teatru, uświetnił Witkiewicz nową kombinacją form i kolorów. W tym teatrze okropności jest coś z guignolu\* — guignolu, którego marionetkami poruszałyby artysta inteligentny, obdarzony duchem piekielnym. Humor Witkiewicza, cierpki i gorzki, zniewala dzięki swoim oryginalnym błyskom. Postacie kobiece w jego sztukach niepoko-

\* Farandola — ludowy taniec prowansalski w takcie 6/8.

\* Guignol — teatr marionetek.

ją drażniącą przewrotnością dziewcząt przedwcześnie zblazowanych; mężczyzna — bohater sztuki — jest zazwyczaj wyposażony siłą byka. Miejsce akcji — to świat szeroki i urojony, skrzyżowanie dróg, na którym spotykają się wszystkie ludy i wszystkie rasy, silnie nacechowane egzotykiem. Gdyby ułożyć pełną listę postaci występujących w owych trzydziestu sztukach, dodać do tego szczegółowe portrety, sporządzone przez autora, stanęlibyśmy przed bardzo oryginalnym światkiem!

W jednej ze swoich sztuk Witkiewicz wykipił okrutnie „psychoanalityków”. Freudyści mogliby na pewno wziąć odwet, robiąc jego psychoanalizę. Tak czy inaczej, interesującą rzeczą byłoby przyjrzeć się skokom, do jakich zmusiło go życie, zanim objawił się talent Witkiewicza-dramaturga. Wychowany od dziecka w Zakopanem, przedsięwziął, z przyczyny dramatu osobistego, podróż do Australii. Ale wybuchła wojna światowa. Kiedy Witkiewicz wrócił spod zwrotników, wcielono go do armii rosyjskiej. Walczy na froncie jako chorąży gwardii, jest świadkiem rewolucji bolszewickiej, w czasie której wywarł nań znaczny wpływ taki oto przypadek: zaznajomił się w Moskwie z obrazami Picassa. Rzekłbyś, że zamorskie reważe, brutalna bezwzględność wojny, koszmarny rewolucji — łącznie ze spekulacjami matematycznymi i filozoficznymi tego mózgu teoretyka skojarzonego z nadzwyczaj wrażliwą duszą artysty — że wszystkie te elementy wywołały w nim rodzaj „urazu psychicznego”, „kompleksu”, który można rozpoznać w każdym z jego dzieł, mimo ich różnorodności. Schyłek cywilizacji i sztuki, szaleństwo postępu mechanicznego — oto fakty stanowiące dlań ustawiczną obsesję.

Postawa Witkiewicza wobec sztuki jest czysto dramatyczna. To jedna z owych dusz umęczonych, szukających w sztuce nie sukcesów (Witkiewicz aż nadto gardzi nimi!), ale rozwiązania problemu własnego „ja”. Określiłbym stan naturalny Witkiewicza jako nieustanne osłupienie metafizyczne. „Jaki to wszystko ma sens? Dlaczego właśnie to, a nie co innego?” — oto nad czym zastanawia się każdy z nas, lecz on ma wciąż ów znak zapytania przed oczami. Otchłań Pascalowska ze wszystkich stron ziele u jego stóp. Witkiewicz wykrzywia się sardonicznie, obserwując sam fakt wielości zjawisk, odnosi się z ironią do swojego własnego „ja”, które jako jedno z „istnień szczególnych” narusza swoim charakterem przypadkowym samą istotę jedności.

To samo również osłupienie wobec kosmarnu życia kondensuje się chwilami w śmiech spazmatyczny, szyderczy i rozpaczliwy, który po chwili obraca się w zadumę. I podążylibyśmy doprawdy fałszywą drogą, zaglądając, w związku z tym teatrem, do kodek-

su moralności, a to właśnie uczynili na początku zgorzeleni krytycy. Opowiadamy — nieprawdą? — bez najmniejszego zakłopotania i bez cienia skrępowań o rzeczach najpotworniejszych, któreśmy sobie wymarzyli: wszystko to jest na ogół tylko snem! Absolutny irrealizm teatru Witkiewicza łagodzi do pewnego stopnia wrażenie brutalności, jakiego doznawalibyśmy w teatrze normalnym, gdyby na scenie odgrywano i mówiono chociaż część tego, co się dzieje w sztukach Witkiewicza.

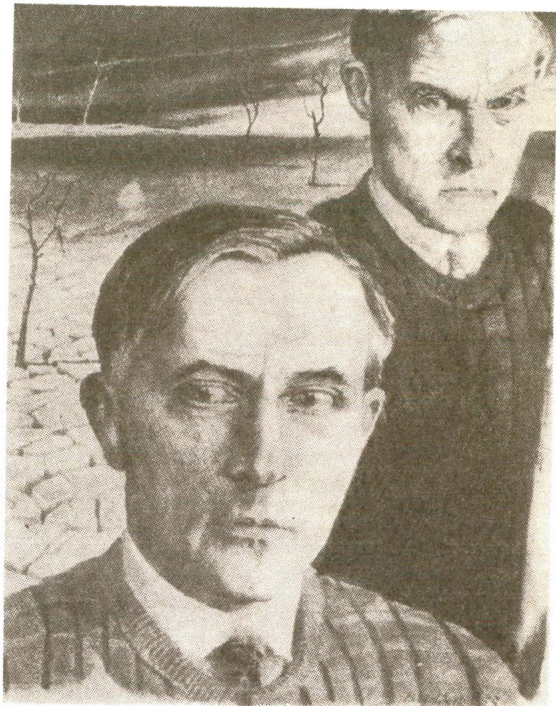
„Wariat i zakonnica” — to może jedna ze sztuk najbliższych Witkiewiczowi. Bohater jej, ustrojony w kaftan bezpieczeństwa, powiada: „W głowie idzie mi piekielna maszyna. I nie wiem, na którą godzinę, którego dnia jest nastawiona. Nie wiem, kiedy pęknie. (...) Czasem myślę, że już nie może dłużej trwać ta męka. (...) A jak raz cała maszyna, stara, słaba maszyna wejdzie w ruch tak szalony, to musi iść dalej, czy się tworzy jeszcze, czy nie. Mózg się wyczerpuje, a maszyna idzie dalej. Dlatego to artyści muszą popępiać szaleństwa. Cóż robić z bezmyślnie rozpędzonym motorem, którego nikt już skontrolować nie może?...”

Słowa te wyrażają zapewne najbardziej osobisty stan duszy owego poety, malarza i myśliciela w jednej osobie, człowieka dotkniętego szaleństwem sztuki, szaleństwem myśli, szaleństwem możliwie jak najszybszego utleniania. „Non-saturatio” — oto słowo, które Witkiewicz puścił w obieg, a które przyjęto jako termin specjalny. Ale czy to nienasycenie nie jest mimo wszystko jedną z masek, jakie nakłada wieczysty romantyzm?

Na scenę przeniknęły, rzecz jasna, sztuki Witkiewicza najbardziej dostępne dla publiczności, to znaczy te, które posiadają najpoważniejszą ilość zawartości życiowej. Nie te sztuki autor ceni najwyższej, przeciwnie, uważa je za owoc kompromisu, głosząc w jednej ze swoich fundamentalnych teorii, że zawartość życiowa, zawartość myślowa, jest niczym w dziele sztuki; tylko zawartość formalna stanowi jego esencję. Oczywiście, można by mu odpowiedzieć, że zawartość formalna łączy się z zawartością życiową przy pomocy wewnętrznej, tajemniczej więzi i że jednej nie sposób oddzielić od drugiej stosując proceder chemiczny, jak z kory drzewa chinowego dobowyamy sulfat chininy. Forma i treść łączą się więzią ukrytą — jak dusza z ciałem; można je rozdzielić, wiadomo, dzieliwszy mocno człowieka kijem po głowie. Witkiewicz nie gardzi tym środkiem: wali swoją publiczność, wali na odlew.

Witkiewicz nie powiedział chyba dotąd w teatrze swojego ostatniego słowa, ale czy wypowie je kiedykolwiek? Nie wiem i nikt nie może przewidzieć, dokąd poniesie go pasja twórcza, niespokojna i drażniąca natura, którą nękają nieustannie smutek, rozpacz i nuda. A jednak nie waham się ogłosić tego genialnego improwizatora jednym z talentów najciekawszych i najoryginalniejszych, jakie wydała twórczość dramatyczna — i nie tylko w Polsce.

„Pologne Littéraire” nr 18 1928. Przekł. pol. Juliana Rogozińskiego z tomu VI Pism Boya, wyd. PIW.



Stanisław Ignacy Witkiewicz  
Rysunek Bronisława Linkego

St. Ign. Witkiewicz

## KILKA UWAG O TEATRZE

Każdy utwór ma pewną tylko, ograniczoną ilość interpretacji, poza których granicą przestaje być tym, czym został przez autora stworzony. Miary jednak obiektywnej na to nie posiadamy. Szekspir wystawiony z realizmem Stanisławskiego przestaje, według nas, być Szekspirem, sentymentalnie grany Beethoven — Beethovenem, ale niestety nie mamy na to żadnego obiektywnego kryterium. Pozostanie zawsze możność mniejszego lub większego akcentowania treści życiowej, nieunikniona brudność każdego dzieła sztuki, nawet najczystsze: w wykonaniu i słuchaniu w muzyce i w teatrze, w możliwości widzenia świata przedmiotów w malarstwie. Zależy to oczywiście od tego, na ile sam autor zaakcentował treść formalną, a na ile życiową. Każdą rzecz w czystej formie można wystawić realistycznie, ale nie z każdego utworu realistycznego można zrobić formalną czysto całość, choćby dany reżyser na głowie się nawet postawił. Tylko o ile w malarstwie i rzeźbie mamy jedynie dzieła i widzów, muzyka i teatr są na tyle upośledzone, że muszą zależeć od wykonania, co w teatrze komplikuje się do szalonych wprost rozmiarów. Nadanie *formalnego tonu* zależy oczywiście od reżysera. Zrozumienie czysto formalnej treści utworu i stworzenie jednolitej konstrukcyjnej całości jest rzeczą niesłychanie trudną. Ale jako ogólną wskazówkę moglibyśmy wypowiedzieć zasadę czysto negatywną: *zapomnieć kompletnie o życiu i nie zwracać uwagi na żadne życiowe konsekwencje tego, co się dzieje na scenie w danej chwili, w stosunku do tego, co się ma dzieć w chwili następnej*. Oczywiście: w chwili następnej na scenie. Naturalnie nie mówimy tu o życiowych konsekwencjach poza sceną, w rodzaju możliwości: pustej kasy, zbiecia reżysera, aktorów i autora przez tłumy i tym podobnych wypadkach, na które jednak dykcja eksperymentującego teatru nie powinna, według nas, również na razie zwracać uwagi.

Mimo całego braku znanstwa teatru, który można nam zarzucić, wierzymy, że istota tego, co powiedzieliśmy, jest słuszna, oczywiście z formalnego pun-

ktu widzenia, a rzecz sama jest zupełnie wykonalna. Przypuśćmy, że na pierwszym przedstawieniu będą ludzie faktycznie ryczeli ze śmiechu, szukając tego sensu, który zawsze przywykli w teatrze znajdować i który ich *au fond* zdruział już do głębi. Możliwe jest, że wyrafinowani znawcy i teatromani będą krzywili się z niesmakiem lub głośno wymyślali. Ale sądzimy, że po pewnym czysto zewnętrznym otrząskaniu się z samą powłoką rzeczy można by w tego rodzaju przedstawieniach znaleźć daleko większą przyjemność niż we francuskich farsach, od których chce się już wprost rzygać, w dramatach o „prawdzie” tak wielkiej, że przechodzących w prawdziwości samo życie, i wzniosłościach chodzących na szczytach lub różnych specjałach „odrodzeń”. Nie chcemy tu bynajmniej odwartościowywać wielkich arcydzieł epok minionych. Tylko czy nie czas przestać powtarzać to wszystko, co w swej najdoskonalszej formie dawno już zostało stworzone? Kulturować rzeczy dawne z należytych odczuciem ich istoty, i to tylko rzeczy pierwszorzędnej, przez wieki uświęconej wartości, a z drugiej strony puścić się na bezkresne (przynajmniej pozornie) morze eksperymentu — oto co proponujemy. Tak jak w wymiarach przedmiotu, z punktu widzenia życia niezdeformowanego, nic już do stworzenia w malarstwie nie było oprócz bezmyślnego naturalizmu, który przypominał walenie głową o nieprzebyty mur — to jest o niedosiężną doskonałość natury, tak jak w poezji sens wyczerpany do dna stanowił tamę dla nowych formalnych kombinacji, tak samo jest z teatrem. Niech nikt nie mówi, że będą to prywatne, niezrozumiałe dla innych baliwery, indywidualny język, który tylko twórca jego pojmować będzie, lub działania ludzi chorych na schizofrenię. Wszystkie te zarzuty mogą być słuszne, o ile na sztukę patrzymy z punktu widzenia życia. Forma w naszym znaczeniu jest czymś wyższym ponad przedmioty i sens życiowy, które są środkami w czysto osobistym procesie tworzenia. Trzeba rozwiązać ręce i nogi, odniebłować usta i wytrząsnąć z głowy wszystkie dawne nałogi. Przypuśćmy, że nic się nie stanie, że wszystko klapnie na nowo w tę samą nudę i szarzyznę współczesnej nam twórczości i w to nieskończone przeżuwanie rzeczy dawnych aż do mdłości. Przypuśćmy, że to jest fikcja chorego mózgu, mózgu osobnika nie rozumiejącego teatru, który niczym innym być nie może, jak tym, czym był dotąd. Czyż nie warto jednak spróbować?

„Blizsze wyjaśnienia w kwestii Czystej  
Formy na scenie” — „Skamander” 1921

Tadeusz Kotarbiński

## O WITKIEWICZU

Cała produkcja Stanisława Ignacego — zarówno filozoficzna, jak literacka, jak plastyczna wreszcie (nie wyłączając nader interesujących portretów) — nosi na sobie znamię genialności zrosłe w jedno z piętnem niedouczenia. Witkiewicz-filozof wiele samotnych godzin przesłuchał nad dziełami filozofów, na obrzeżach stronic zostawiając po lekturze mnóstwo bazgranych ukosem głos, przewisk, wykrzyków, protestów. Pod koniec życia był już dość czytany, ale nigdy nie zdołał nadrobić braków podstawowego, elementarnego wykształcenia logicznego. Obciążał jego intelekt grzech nie przerobionej za młodu porządnej propedeutyki filozoficznej. To kwestia niedouczenia. Ale powiedziało się o znamieniu genialności... Czy Witkiewicz był człowiekiem genialnym? W rozmowach ze sobą samym odpowiadam na to pytanie odróżniając genialność i należenie do typu ludzi genialnych. Aby stwierdzić genialność, trzeba mieć jej dowody rzeczowe w dziełach szarpających przyzwyczajeniami środowiska, nadzwyczajnie oryginalnych, w pełni dojrzałych i nadzwyczajnie cennych. On stworzył wiele dzieł o wyraźnych walorach. Nie znam wszelako ani jednego dzieła Witkiewicza, które by można było uznać za dojrzałe w pełni i wolne od dziwactw, słabizn i kleksów. Ale od jego twórczości bije łuna i ona świadczy niezbitcie o nie wychodzonych z zarodki możliwościach. Dorodny ten i potężnie męski mężczyzna, posiadacz czoła nadczłowieczo wysokiego, promieniował rozsadzającymi wszelkie parkany protuberancjami siły żywotnej. Wrzały w nim zasoby przenaizomniejszych potencyj, kottowała się w tym wulkanie lava o nie spotykany gdzie indziej składzie chemicznym i tę lawę wulkan wyrzucał z siebie w postaci brył zapiekłych. Był on typem genialnym, geniuszem niejako potencjalnym jedynie, gdyż rodził nie dzieła do porodu gotowe, lecz raczej embriony dzieł...

Z eseju:  
„Filozofia St. I. Witkiewicza” (Stanisław Ignacy Witkiewicz, Człowiek i twórca. Księga pamiątkowa, PIW W-wa 1957).





*Stanisław Ignacy Witkiewicz — Dwie głowy*



*Maria Klejdysz*



*Józef Noisak*



*Janina Traczykówna*

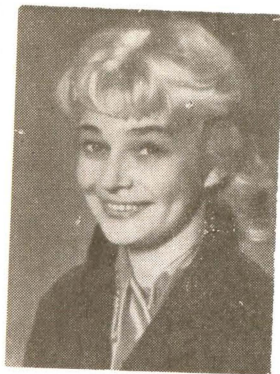


*Alicja Wyszyńska*

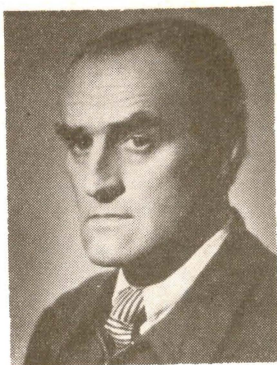




*Wiesław Golas*



*Lucyna Winnicka*



*Jarosław Skulski*



*Zdzisław Leśniak*



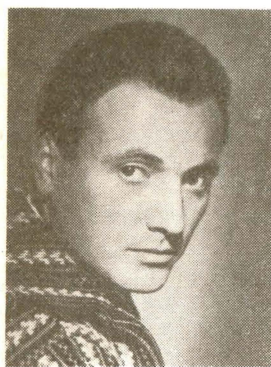
*Helena Krzywicka*



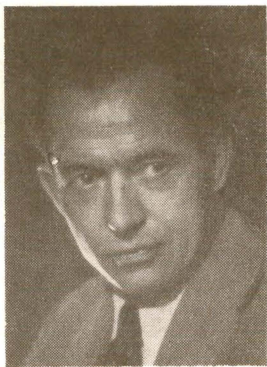
*Czesław Kalinowski*



*Helena Bystrzanowska*



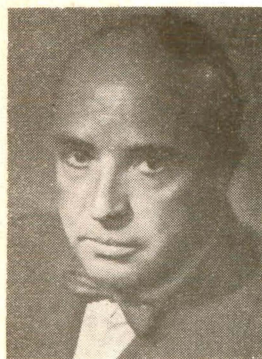
*Ignacy Gogolewski*



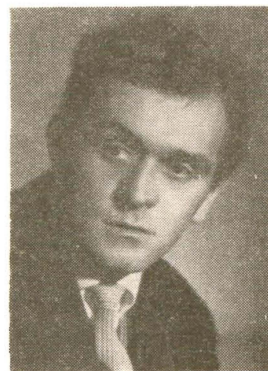
*Eugeniusz Dziekoński*



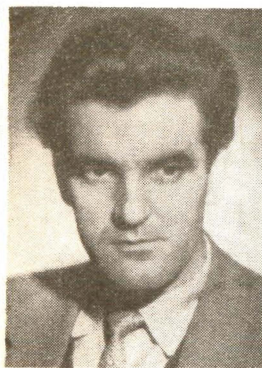
*Wojciech Pokora*



*Marian Trojan*



*Ludwik Pak*



*Bolesław Ciesielski*



**Cena zł 2,50**



Teatr Dramatyczny m. st. Warszawy

Dyrektor *Marian Meller*

**Stanisław Ignacy Witkiewicz**

**W M A Ł Y M D W O R K U**

**W A R I A T I Z A K O N N I C A**

Reżyser: *Wanda Laskowska*

Scenograf: *Józef Szajna*

Kierownictwo artystyczne

*Jan Kosiński, Marian Meller, Ludwik René*

*Jan Świdorski*

Kierownictwo literackie

*Konstanty Puzyna*

Premiera: grudzień 1959 r.

## OBSADA:

### W MAŁYM DWORKU

Ojciec — Dyapanazy Nibek . . . . .	— <i>Czesław Kalinowski</i>
Zosia — Nibekówna, jego córka . . . . .	— <i>Alicja Wyszyńska</i>
Amelka — Nibekówna, jego córka . . . . .	— <i>Janina Traczykówna</i>
Kuzyn — Józory Pasiukowski . . . . .	— <i>Ignacy Gogolewski</i>
Aneta Wasiewiczówna . . . . .	— <i>Lucyna Winnicka</i>
Widmo matki Anastazji Nibek . . . . .	— <i>Maria Klejdysz</i>
Ignacy Kozdroń . . . . .	— <i>Józef Nowak</i>
Józef Maszejko . . . . .	— <i>Wojciech Pokora</i>
Kucharka . . . . .	— <i>Helena Krzywicka</i>
Chłopiec kuchenny . . . . .	— * * *

### WARIAT i ZAKONNICA

Mieczysław Walpurg . . . . .	— <i>Wiesław Golas,</i>
Siostra Anna . . . . .	— <i>Lucyna Winnicka</i>
Siostra Barbara . . . . .	— <i>Helena Bystrzanowska</i>
Dr Jan Burdygiel . . . . .	— <i>Jarosław Skulski</i>
Dr Efraim Grün . . . . .	— <i>Zdzisław Leśniak,</i> <i>Ludwik Pak</i>
Prof. Ernest Walldorff . . . . .	— <i>Eugeniusz Dziekoński</i>
Posługacz Pafnucy . . . . .	— <i>Marian Trojan</i>
Posługacz Alfred . . . . .	— <i>Bolesław Ciesielski</i>

Kierownik muzyczny: *Janusz Jędrzejczak*  
As. reżysera: *Bolesław Ciesielski*  
As. scenografa: *Aniela Wojciechowska*  
Inspicjent: *Elżbieta Wieczorkowska*  
Sufler: *Halina Friedman*

Brygadier sceny: *Makary Majewski*  
Światło: *Nikodem Stępniewski*  
Charakteryzacja: *Helena Maniowa*  
*Edward Świętochowski*

Kostiumy wykonano pod kierownictwem:  
*Wiktorii Jędrzejewskiej*  
*Wincentego Wtulicha*

Kier. prac. malarskiej — *Jan Molga*  
Kier. prac. modelarskiej — *Janusz Ciarkowski*  
Kier. prac. stolarskiej — *Stanisław Kręgiel*  
Kier. prac. szewskiej — *Antoni Wichliński*  
Kier. prac. tapicerskiej — *Eugeniusz Nowak*  
Efekty akustyczne — *Czesław Szydziak*

Kierownik techniczny  
inż. *Ryszard Kowalski*