TEATR ŚLĄSKI
IM. ST. WYSPIAŃSKIEGO

sezon 1978-79

TEATR ŚLĄSKI
IM. STANISŁAWA WYSPIAŃSKIEGO
w KATOWICACH

Odznaczony Orderem Sztandaru Pracy
I Klasy

Rok założenia 1922

DYREKTOR I KIEROWNIK ARTYSTYCZNY
MICHAŁ PAWLICKI

Jarosław Marek Rymkiewicz

KRÓL MIĘSOPUST

Tragifarsa w dwóch aktach

Premiera w kwietniu 1979 r.

Pierwszy publikowany dramat Rymkiewicza, to maleńka scenka o prawdziwej Eurydyce, obudzonej w aktorce, która grała Eurydykę i o fałszywych Orfeuszach, którzy nie chcieli schodzić do otchłani. Drugi był niewiele dłuższą scenką o Odysie, nie wiadomo, czy przez wiatry niesionym, czy też wędrującym bez końca z własnej woli, niesionym przez swój los, i wiatry świata. Bo Odys Rymkiewicza choć być może Itakę i Penelopę mógł mieć w każdym Beryczowie, nigdy nie mógłby w Berdyczowie być przyjęty jako Odys-wędrowiec z wiosłem. Odys ten wędruje w nieskończoność, Itaka i Odys w pewnym sensie się wykluczają, motyw przez Rymkiewicza został wywrócony na opak, jak calderonowska księżniczka. Trzecia sztuka Rymkiewicza była o wędrującym królu-wygnańcu, o nędzy majestatu, o królu, który jak wiadomo krąży po demokratycznym mieście. Stary król w łachmanach, umierający, w pleśni i purpurze, z całą tyrańską przeszłością królów-gnębicieli ludów i z całą przeszłością renesansowo-dworską, wersalsko-wiedeńską. Przeszłością, z której już nic nie pamięta, bo tego króla-widmo straszą widma królewskich morderców. Bo ten król snów śni sen królewski, strach królewski: gilotynę. Czwarty dramat był ożywionym obrazem Rembrandta. Tto sztuka o sztukmistrzu-chirurgu, który „w śmierci czyniąc" ożywił umarłego, dokonał cudu zmartwychwstania, on człowiek dobry znawca swej sztuki lekarskiej, nie Chrystus wskrzeszający zmarłych nadludzką mocą. W Królu Mięsopuście znów jest król. Z Calderona tylko?

Ten król z Mięsopustu to już czwarty król u Rymkiewicza — po błądzącym Odysie, po znędzniałym tyranie w szafie zimującym, po Życiu snem. Król! „Jaką on sobie dziwną postawę wymarzył!" można się zdumiewać słowami Goplany. Cóż ten Rymkiewicz tyle o tych królach? Ale król Rymkiewicza to król szczególny: wygnany, błądzący, zdetronizowany, widmo i duch.

Taki król-wędrowiec i wygnaniec był bohaterem Homera i Sofoklesa. Odys i Edyp w Kolonie, którego żadna grecka ziemia nie chciała z jego strasznym grzechem przyjąć, choć grób jego miał się stać błogosławieństwem gościnnej ziemi — i stał się wreszcie błogosławieństwem u kresu wędrówki. Obaj antyczni królowie-wygnańcy ścigani po lądach i morzach przez swój tragiczny los odnajdywali w końcu ziemię, pojednanie, ocalenie. Przez długie wieki kultury chrześcijańskiej był jeden król łączący majestat z hańbą, władzę z cierpieniem i śmiercią, ale jego królestwo było już nie z tego świata — Chrystus. Lecz królem i pielgrzymem był zarazem każdy, kto w moralitecie przez ziemskie błądzenie dążył do obiecanego królestwa w niebiosach. I, oczywiście, król Artur... Aż Shakespeare kroniki królewskie napełnił bardziej ludzkimi i ziemskimi namiętnościami władców, a wtedy król-wygnaniec pojawił się znowu w konkretnej, ale alegorycznej i nie boskiej postaci: król Lear w łachmanach, w lesie, w burzy, król tragiczny. I Calderona król Zygmunt, który, gdy jest ziemskim królem to wtedy jest potworem, tyranem, godnym kar najsroższych: gdy zaś nie wierzy w ziemskie królestwo, gdy obejmuje panowanie we śnie — jest królem. Jest królem ni z tego ni z tamtego świata i ta dwuznaczość chroni go od tragedii.

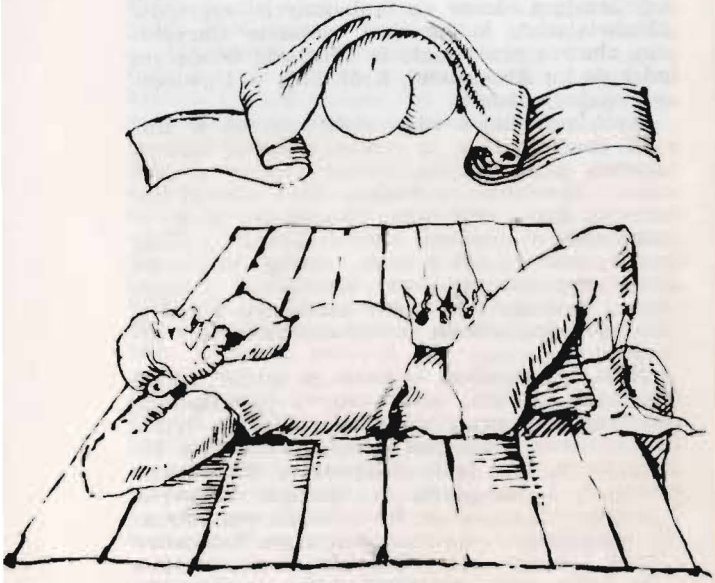
Potem, gdy zdetronizowano i ścięto rzeczywistego króla, ten król-wygnaniec odziedziczył po nim grzechy historyczne i strach przed rewolucją. Nabrał rysów tyrana siedzącego na zachwianym tronie, był królem napoły umarłym, stał się już odtąd królem-upiorem żyjącym po swojej śmierci w rewolucji francuskiej. Takimi przecież byli wszyscy królowie Europy XIX wieku: królami zbrodni królewskich, obiektem zemsty ludu i ludów. Od czasu rewolucji król w literaturze już zawsze musi słyszeć „straszne okrzyki ludu w tę noc zbrodni ciemną", jak Maria Stuart Słowackiego, i żaden infernalny Botwel („chodź, Mario uciekajmy! chodź za mną!") nie przyjdzie im na pomoc. To dla niego w romantycznych wierszach świecą sztylety i noże; szykują powrozy, napełniają puchary trucizną. Król w biały dzień na oczach tłumu ścięty, teraz każdej nocy ma w sypialni romantycznego królobójcę, „zabójcę", „mściciela", „carów kata", wykonującego samotnie wydany ongiś przez ludy wyrok. Król i jego morderca stają się parą nierozłączną. Lecz jednocześnie romantyk wskrzesza błądzącego króla jako ducha przez mękę ciał, krew i zbrodnie łamiącego opór starych form. Popiel w Królu-Duchu Słowackiego jest tyranem i zbrodniarzem i duchem przewodnim. Odysem błądzącym przez całą „genezyjską" przeszłość świata, tyran przelewający oczyszczającą krew z rubasznych czerepów „zleniwiałach", ludów, jest wreszcie Chrystusem, zbawcą przez materię i historię wiodącym ludzkość ku Absolutowi, Król duch — i „wieczny rewolucjonista".

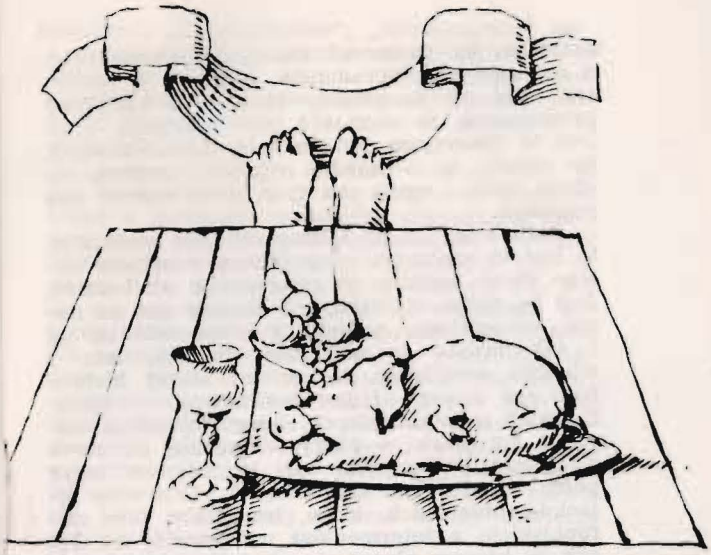
Król może mieć więc wiele znaczeń w tradycji poetyckiej, w tę postać wpisano historii ogromną problematykę. Poczet królów w dramatach Rymkiewicza otwiera Odys, niezbyt homerycki król wędrowiec. Następny, Król w szafie miał w sobie coś z Króla Leara i z króla tyrana, lecz też coś z króla, którego królestwo jest snem: śniącego swój sen lęków królewskich i śniącego jako sen o majestacie i nędzy, śnionego jako bohater moralitetu zarazem i historii. (..)

Król Rymkiewicza — i ten „w szafie", i król Mięsopust, to król historyczny i niewątpliwie zgilotynowany przez rewolucję. Ale nie tylko. Bo zabójstwo króla jest tematem nie tylko historycznym, lecz także mitycznym. W licznych rytuałach i obrzędach, w tekstach ludowych i „uczonych", nawet w historiozofii romantycznej odnajdziemy myślenie mityczne. Zabójstwo królów i bogów było ofiarą dla życia, martwe ciało króla było „ziarnem", które zmartwychwstanie w plonach, zapowiedzią odrodzenia.

Dzień śmierci króla jest więc świętem, jest zakłóceniem porządku świata by ów porządek się odrodził; śmierć jest negacją śmierci, bo „umierać musi co ma żyć", żałoba jest radością, czarne — białym, następuje zmiana ról, świat się wywraca na opak: saturnalia, karnawał, mięsopust.

Jeśli dodamy teraz zaświadczony we wszystkich niemal obrzędach rytualnego uśmiercania królów fakt, że na okres tej orgii przedśmiertnej bywał wybierany król zastępczy, król saturnaliów, król wesołek, król rządził na opak tym światem „odwrotnym", tym świętem jadła, pijaństwa i płodzenia, świętem ciała, zmysłów — i jeśli dodamy, że właśnie tego króla przebranego w dniu zakończenia obrzędów karnawałowych, w „popielec" w sposób mniej lub bardziej symboliczny „zabijano", a głowy posypywano popiołem, przypominając o obróceniu w proch tego, co z prochu powstało, ukazywały rzeczywistość jako sen, z którego budzi do prawdziwej rzeczywistości dopiero brzęk kosy — jeśli więc to wszystko dodamy jeszcze, możemy zrozumieć, że tak zagmatwanej, a jednak jednorodnej symbolice, tej wielozródłowej i wielopiętrowej całości towarzyszy w dramacie Rymkiewicza wieloraka i skomplikowana stylizacja. Ale czy to jest stylizacja jeszcze, czy nowy stop stylowy? Zdaje się, że Rymkiewicz w swoich imitacjach Calderona, w Słowackim, w barokowym moralitecie zobaczył coś więcej niż materiał do stylizacji. A motyw „z chłopa król", motyw zaświadczony w całej kulturze europejskiej od Danii po Hiszpanię (u Calderona prócz Życia snem jest i „Księżniczka na opak wywrócona", również imitowana przez Rymkiewicza), a także, jak podaje „Systematyka bajki", zaświadczony w kulturze orientalnej, szczególnie tureckiej, potwierdzał mu jedność kulturową Polski z Europą. Bo przecież znany on był, ten chłop przebrany za króla we śnie pijanym już przed Baryką polskiemu dramatowi, bo Baryka w 1637 roku powołuje się na facecję o „Pijanicy co cesarzem był". A po Baryce — używali tego wątku Zabłocki Fredro, Słowacki. Wszystko to może było dla Rymkiewicza dowodem istnienia pewnego kulturowego stopu symboliki i języka obecnego od czasów najdawniejszych, a — przez romantyczne problemy królewskie — żywego do bardzo niedawna. Stopu, który mógłby mu może stać się wzorem. Ale się chyba nim nie stał. Lub, jeśli stał się, to „stopiło" się to wszystko w nową całość chyba tylko na piętrze języka poetyckiego. Bo można zrozumieć





symbolikę tej sztuki. Można ją odtworzyć, rozwiązać, można się domyślić, dlaczego z repertuaru możliwych postaci Rymkiewicz wybrał sobie postać króla i jego romantycznego mordercy, i zapustnego zastępcy. Można uznać, że chyba miał rację, bo w tych postaciach kołacze się jakieś życie, nie są symbolami nieczytelnymi i obojętnymi, i można też zrozumieć dlaczego szansę ponownego odegrania tej starej historii zobaczył w teatrze ubogim, jasełkowo-ludowym, pochodzenia barokowego przecież. Zobaczył zresztą za Schillerem i Dejmkiem, a także za Wyspiańskim i wreszcie za Mickiewiczem, choć jakże jest inny ów teatr słowiańskiej feerii duchów od skromnej farsy dziejącej się na łóżku, pod łóżkiem, wokół łóżka w „Mięsopuście", który pod tym względem nie „teatr ogromny" przypomina, lecz kabaret ludowy Schillera. Możemy więc sobie to wszystko opisać i zobaczyć, że razem się łączy w całość organiczną wielką, jednolitą mimo różnorodności i niedowolną. Ale czy powiązanie tych nerwów tradycji biegnących przez farsę Calderona, romantyczne wiersze o nożach dla tyranów; czy zejście w ciemne sztolnie, gdzie tradycja literacka graniczy z etnografią; czy rozsupływanie węzłów zatrzymanego krwiobiegu słów poetów umarłych mitów dokonało tego cudu, jaki sprawił uczony chirurg Tulp w sztuce Rymkiewicza, „czyniący" w martwym ciele? Cudu, bez którego cały ten kunsztowny splot staje się krzyżówką na temat historii kultury, a król ani duchem, ani rewolucjonistą, lecz jakby ulepiony przez Frankensteina z martwych ciał potworem?

Rymkiewicz woli jednak nie o duchu literatury mówić, lecz o jej słowie, a siebie widzi nie jak poetę-medium, przez które ma przemówić duch i prawda, ale skromniej, jak poetę-rzemieślnika sztuki, a więc „sztucznie" w niej „czyniącego". Zaś słowu „sztucznie" nadaje sens wieloznaczny, o czym można przeczytać w jego manifestach. Oczywiście jego teoria kultury i jego praktyka literacka tworzą całość nierozłączną, jego imitacje i przekłady, stopy poetyckie z których najbardziej kunsztownym jest chyba „Król Mięsopust", są tym samym dziwnym klasycyzmem, zawłaszczającym tereny uznane tradycyjnie za romantyczne: poezję ludową, której Rymkiewicz nie jest skłonny przeciwstawiać poezji oficjalnej, wysokiej. We wstępie do swoich „imitacji" hiszpańskich romane pisze przecież o tożsamości fundamentalnych doświadczeń „pieśni gminnej" i „poezji uczonej". Podszyty jest ten dziwny klasycyzm średniowieczem, barokiem, romantyzmem i musi być nimi podszyty, musiał zaanektować to

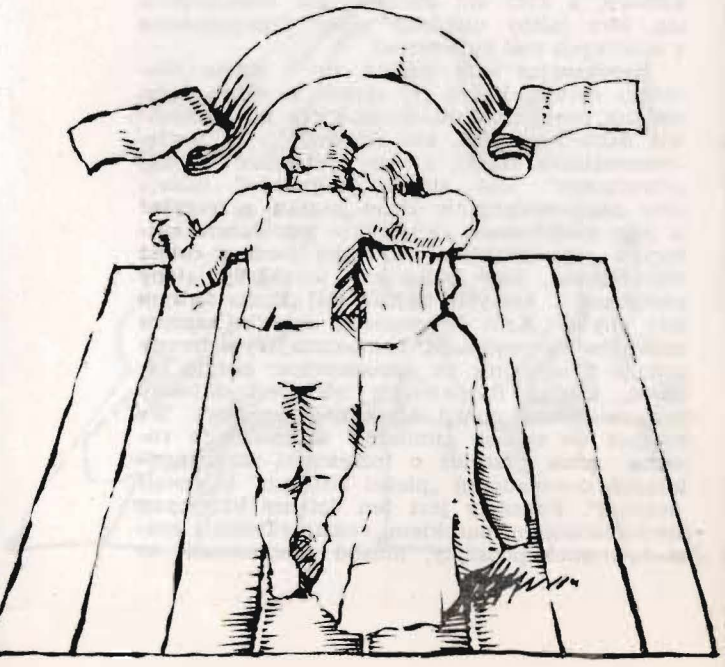
wszystko, by zachować klasyczne przekonanie o ciągłości i jednorodności „jedności w wielości" tego, co nazywamy kulturą. I klasyczne przekonanie, że wszystko jest repetycją, choć jest to klasycyzm już na tyle zhistoryzowany, by mówił, że w każdej repetycji zawiera się obraz czasu i ocena czasu, w jakim została ona napisana.

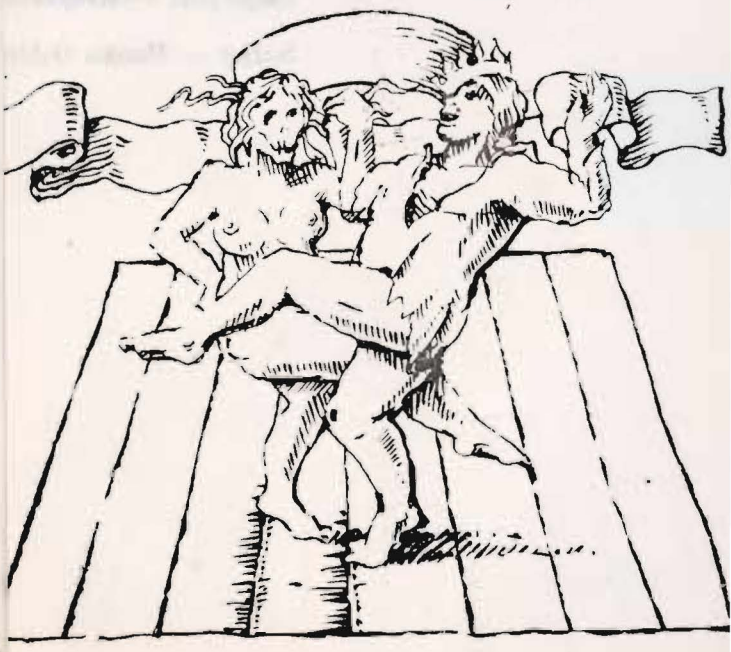
Jeśli więc „Król Mięsopust" jest stylizacją, to jest to stylizacja programowa, repetycja całego stanu kultury od saturnaliów po Ionesco. Jest to próba opowiedzenia jeszcze raz na nowo wszystkiego, podjęta z pełną wiedzą, że i tak będzie to ta sama historia, lecz z wielkim wysiłkiem, by w tej starej historii było coś nowego. I jest coś nowego — język. Z jakich najważniejszych elementów został stopiony ów język, w którym obracają się barokowe koła Fortuny tak miłe Morsztynom, język pełen luster i snu Calderona i pełen scen pijacko-grubiańskich, łóżka, brzucha z fars staropolskich, z intermediów mięsopustnych? Język, w którym plączą się nie tylko odbicia postaci z postaciami prawdziwymi, bo wszystko jest przecież „na opak", lecz plączą się nawet formy gramatyczne, a Roberto (role travesti) przemawia to w męskim to w żeńskim rodzaju. I tak musi przemawiać, tak być widzianym, bo przecież ten Roberto, bandolero jest „nią". Wolnością z obnażoną piersią wiodącą lud na barykady, królów na gilotynę i „nim" jest, bladym spiskowcem, młodzieńcem ze sztyletem, Kordianem w sypialni cara. By wreszcie na końcu zmienić się w postać z moralitetu i — jak w ikonografii średniowiecznej czy w filmie Bergmana — królom i pijakom, księżniczkom i dziewkom kuchennym kazać tańczyć taniec śmierci a barokową wieloznaczność snu i jawy, odbić lustrzanych i rzeczywistości, w której się zatracają postacie nie odróżniające już siebie od innych, rozbić jednoznacznym, glinianym „lustrem" śmierci, wiecznego odbicia życia, tym wielkopostnym i odwiecznym memento. Jaki jest ten język tak różnolity?

Wydaje się, że najważniejszym wzorem dla Rymkiewicza był Słowacki (...) Wystarczyło fragment sztuki Rymkiewicza wyposażyć w obfitą interpunkcję Słowackiego, żeby zobaczyć, jak romantyczne wzory obiera sobie ten klasyk. Ale dodać interpukcję, to znaczy zmienić całą melodię wiersza, którą Rymkiewicz woli nazwać dykcją. Bo ta dykcja albo ta melodia jest budowana na monotonii naiwnej wystukiwanki różnych „Żywotów Józefa", „Chłopów księciem", „Dziewosłębów", „Mięsopustów" etc. z sześciu tomów Dramatów staropolskich. Tę to dykcję w wierszu niby ze Słowackiego Rymkiewicz imituje z dziecinnym wyrafinowaniem: ja tu Florek, co mi Florek, a tu a tam a co mi tam".

I teraz problem: dramaty staropolskie, to cóż to właściwie jest? Ich fragmenty przechowane w jasełkach, herodach, szopkach, to przecież nasza ukochana od romantyzmu twórczość ludowa, to owa świeżość i prymityw lub też dusza ludu przemawiająca w tradycji (...) Nie da się zaprzeczyć, że są to w większości komedie dworskie lub mieszczańskie, że rozkwit ich nastąpił w wieku XVII, że korzystają obficie z efektów sztuki baroku, że na śmierć średniowieczną z kosą nakłada się w nich antyczna figura Czasu, że pełno tu figur mitologicznych, jak pełno było łaciny w polszczyźnie makaronicznej, że ta farsa przepojona jest uczonością, że w karczmie co chwila zjawia się jakiś bóg pijany i farsa wtedy dźwięczy dalekim Horacym. „Czas wszystko nam przynosi i odchodzi z czasem "— czytamy w Mięsopuście nie Rymkiewicza, staropolskim. (...) I wtedy gdy między farsą a Sępem-Szarzyńskim rozpina się wspólne uniwersum kultury, Rymkiewicz może stylizować z hiszpańska po Calderonowsku życie snem swojej pary króla-ducha i króla wieprza, króla mięsopusta, pary sprzężonej jak dusza anielska z czerepem rubasznym, życie ze śmiercią i duch z materią. A Calderon zgodzi mu się z Gębą, który pochodzi prosto z „Dziewosłębu" zawartego w owych wspomnianych sześciu tomach, dialogi Roberto z dialogami różnych postaci ze śmiercią etc. etc. Ów zaś finał, gdy biegnie, łapie, goni i tak się kręci w kółko, co się z kołem Fortuny kojarzy i ze śmieszną w obliczu śmierci zapobiegliwością życia, ten finał będzie wielce wyrafinowany, a zarazem wiernie stylizowany na wielu takich farsowych gonitwach, na jednej zaś szczególnie, tej z tomu IV Dramatów staropolskich, ze strony 90.

W wyznaczeniu mostu od sarmackiego baroku przez Calderona po współczesność wzorem był Rymkiewiczowi także Słowacki. Ten Słowacki, który romantyzmowi polskiemu ofiarował na miejsce mitycznego średniowiecza rycerskiego mniej mityczną, lecz również malowniczą i straszną przeszłość Polski sarmackiej. Barwny kostium, makaronizmy, półwschodnią osobliwość i przepychy tej jedynej w swoim rodzaju kultury, którą przez filtr romantycz-





JAROSŁAW MAREK RYMKIEWICZ

KRÓL MIĘSOPUST

TRAGIFARSA W DWÓCH AKTACH

Osoby:

Florek	MAREK WŁODARCZYK
Filip, król hiszpański	MIROSŁAW KRAWCZYK
Rosalinda, księżniczka maltańska	EWA NIJAKI
Kasia	MAŁGORZATA PIEKLUS
Gęba (DWORZANIE)	MARIAN SKORUPA
Skoczek (DWORZANIE)	ADAM BAUMANN
Belinda (Damy księżniczki maltańskiej)	BARBARA KOBRZYŃSKA
Florinda (Damy księżniczki maltańskiej)	GRAŻYNA DYLĄG
Roberto, bandorello (role travesti)	MARIA STOKOWSKA

Reżyseria
MICHAŁ PAWLICKI

Scenografia
WIESŁAW LANGE

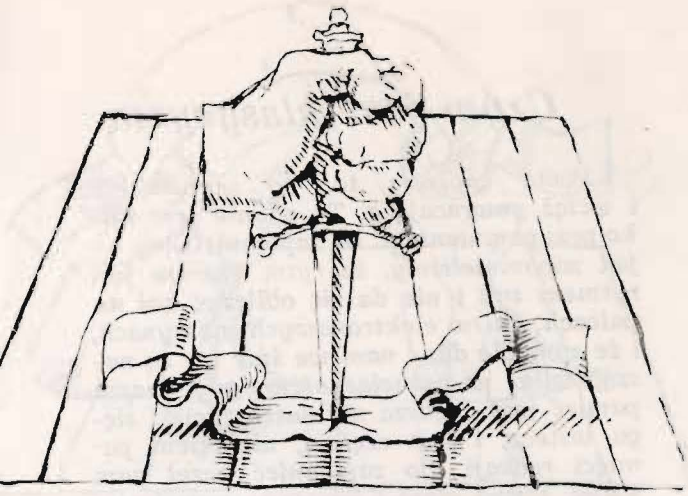
Muzyka
MACIEJ MAŁECKI

Ruch sceniczny
MARTA BOCHENEK

Asystent reżysera
PAWEŁ PARTYKA

Inspicjent — **Krzysztof Jucewicz**

Sufler — **Hanka Orlewicz**



sał we wszystkich przepływających przez nas i wokół nas czasach. Aby więc wiersz odzyskał utraconą godność, aby zapis na kartce papieru nie był tylko dziennikarską plotką, tylko znikającym, bo zauważonym z dnia na dzień artefaktem, zamierzchłą godność musi odzyskać przede wszystkim poeta. Myślę — i myślę, powtarzam, bezwstydnie — o godności maga, godności człowieka, wywołującego zmarłych i nie narodzonych, godności słowotwórcy rządzącego czasem. (...)

Czym jest więc wiersz, czym jest poezja? Mógłbym odpowiedzieć: nie wiem, ale ta powtarzająca się z uporem odpowiedź wydaje mi się wstydliwa i wykrętna i — co więcej — skłamana. Wstydliwa, jako że zapisywanie na marginesach wierszy swoich przemyśleń (a więc określania kontekstu i tła, w jakim wiersze winny być czytane) uważane jest często za coś zawstydzającego, za coś, co powinno zostać utajone, albo za coś, czego poeta robić nie powinien. (...) Skłamana, bo poeta zazwyczaj wie, czym jest poezja, a przynajmniej wie, czym są jego wiersze i jak się je powinno czytać. Zachowajmy jednak niezbędną ostrożność, używając liczby pojedynczej: czym jest poezja dla mnie, czym jest ten wiersz, który napisałem przed chwilą? Jest ponowieniem wzoru (lub wzorów) czasu minionego, rekreacją zamierzchłych symboli, archetypicznych obrazów, danych mi we śnie lub w tym stanie półsnu, jakim jest pisanie. Ten archetypiczny wzór, którego pojawienie się w czasie poeta może oczywiście prześledzić w książkach i na obrazach wieków minionych, jest, jak sądzę, nie propozycją ale rozkazem. Poeta jest więc wybierany, co oczywiście nie zwalnia go od wyboru i kontroli. Ponieważ wiersz jest ujawnieniem (oczywiście nie ujawnieniem osobowości poety, lecz ujawnieniem plemiennej podświadomości czy racji, jak chce Jung, nieświadomości), a ujawnienie jest zawsze próbą — cóż z tego, że skazaną na niepowodzenie — rozjaśnienia mroków, poeta może stać się łatwym łupem ciemności, łupem morza zwanego przeszłością. Wiersz ewokujący archetypiczne symbole przeszłości jest więc, jak mi się zdaje, nie tylko ujawnieniem, ale również ofiarą złożoną owemu morzu, zaklęciem i oswojeniem czasu minionego, by mógł on się stać czasem przeszłym. Proces pisania — i proces odbioru tekstu przez czytelnika mogą więc być porównane do rytuału inicjacyjnego. Rytuał inicjacyjny jest rytuałem obronnym: ten, kto mu podlega, otrzymuje, jak wiemy, stosowną dawkę wiedzy o przeszłości po to, by nie stać się w latach dojrzałych owej przeszłości łupem.

Czy to ofiary, składane przeszłości, te zaklęcia, przyzywające zmarłych, są skuteczne? Tym razem mogę odpowiedzieć bez wahania: ja nie wiem. „Bardzo rozsądną — pisze Marcel Proust — wydaje mi się wiara celtycka, że dusze tych, których straciliśmy, uwięzione są w jakiejś niższej istocie, w zwierzęciu, roślinie, rzeczy nieożywionej, straconej w istocie dla nas aż do dnia — dla wielu nie przychodzi on nigdy — gdy nam się zdarzy przejść koło drzewa, wejść w posiadanie przedmiotu będącego ich więzieniem. Wówczas drżą, wołają nas skorośmy je tylko poznali, czar pryska. Oswobodzone przez nas, zwyciężyły śmierć i wracają, aby żyć z nami".

Przeszłość nie jest rzeczą, którą się traci, nie jest zgubionym adresem czy kartką wyrwaną z książki. I poecie współczesnemu może przypaść w udziale nagłe i niezasłużone szczęście: szczęście napotkania w czasie minionym (lecz czy minionym) wiersza, którego dykcja i rozkład akcentów będą mu tak bliskie, że zechce uznać go za napisany przez siebie. Ten wiersz czasu minionego będzie od tej chwili czymś więcej niż wzorem i wszystkie nowe wiersze poety współczesnego będą od tej chwili czymś więcej niż repetycjami tekstów sprzed lat. Będą wspólną własnością dwóch poetów, spotkaniem dwóch wyobraźni, dwóch struktur mitologicznych, połączonych już i nierozdzielonych.

Czym jest klasycyzm
J. M. Rymkiewicz
PIW, Warszawa 1967 r.

W repertuarze:

DUŻA SCENA (ul. Rynek 2)

Stanisław Wyspiański

WESELE
reżyseria — Michał Pawlicki
scenografia — Krzysztof Pankiewicz

●

Aleksander Fredro

DAMY I HUZARY
reżyseria — Jan Machulski
scenografia — Zafia de Inez-Lewczuk

●

Sławomir Mrożek

RZEŹNIA
reżyseria — Józef Gruda
scenografia — Andrzej Markowicz

●

Siergiej Michałkow

BAŁAŁAJKIN i SPÓŁKA
reżyseria — Kazimierz Kutz
scenografia — Marian Kołodziej

●

Jarosław Marek Rymkiewicz

KRÓL MIĘSOPUST
reżyseria — Michał Pawlicki
scenografia — Wiesław Lange

MAŁA SCENA (ul. Wieczorka 4)

Jan Nepomucen Kamiński

LEPIEJ BYŁOBY, GDYBYM SIĘ BYŁ NIE ŻENIŁ
reżyseria i dekoracje —
Marek Kostrzewski
kostiumy — Barbara Ptak

●

W przygotowaniu

Ireneusz Iredyński

GŁOSY

Główny Inżynier — Marek Twardosz, Kierownik techniczny — Bogdan Chomiak, główny elektryk — Jerzy Hołówka, kierownik oświetlenia — Hubert Stempin, kierownik pracowni elektroakustycznej — Andrzej Witaszek. Kierownicy pracowni technicznych: krawieckiej damskiej — Gizela Szendzielorz, krawieckiej męskiej — Stanisław Klecki, perukarskiej — Zofia Jankowska, malarskiej i modelatorskiej — Konrad Cudok, tapicerskiej — Jerzy Rajwa, szewskiej — Marian Sobolewski, rekwizytor — Kazimierz Rawski.

Redakcja programu — Jadwiga Bargiełowska

Ilustracje — Tomasz Łuczyński

CENA zł 7,—

DUŚ zam. 521/79, 3000 G-16.

Cena zł 7,—