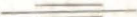


**PAŃSTWOWY TEATR MUZYCZNY  
W SŁUPSKU**



**WITOLD GOMBROWICZ**

**O P E R E T K A**



**PREMIERA: LISTOPAD 1977**

**PAŃSTWOWY TEATR MUZYCZNY W SŁUPSKU**

**DYREKTOR:**  
**BAZYLI WOLANIK**

**KIEROWNICTWO ARTYSTYCZNE:**  
**MACIEJ PRUS, JERZY SATANOWSKI**

**KIEROWNIK MUZYCZNY:**  
**GRZEGORZ NOWAK**

**KIEROWNIK LITERACKI:**  
**ZBIGNIEW BIEŃKOWSKI**

**KIEROWNIK TECHNICZNY:**  
**SEWERYN GÓRSKI**

**INSPICJENT:**  
**HALINA SADŁOWSKA**

**SUFLER:**  
**JANINA JAROCKA**

Na imię mu było Witold, nazwisko — Gombrowicz  
Z pozoru był to **sobie zwykły** spacerowicz  
Lecz tkwiła w nim dzika dziwność nieświadoma siebie  
Z tego konia kiedyś będzie niezłe żrebie!

Witkacy

**ZE ZBIORÓW**  
Działu Dokumentacji ZG ZASP

Ja chcę być Gombrowiczem tylko, niczym więcej.  
Gombrowicz

Zofia Chądzynska

MINA

Zadzwonił pytając, czy robię coś na Sylwestra.

— **Może masz zamiar się nudzić? — Ewentualnie mógłbym zabawić Cię pojedynkiem na miny, Zofio.**

Pojedynek ten wygrywał walkowerem. W minach był rzeczywście nie do pobicia, dysponował całą gamą najrozmaitszych min, ruchomych i nieruchomych, cichych i „dźwiękowych”, krótkich i przedłużanych. Za każdą z nich krył się jakiś sens, tak że nad określoną ilością czyichś wykrzywień górował natychmiast nowym pomysłem, z początku przypadkowym, który na sekundę narzucał mu wynikającą z niego podstawę.

Tworzywem minowym Gombrowicza były miny innych. Otwierał pojedynek byle jakim grymasem, mającym na celu sprowokowanie odpowiedzi przeciwnika. Dopiero ta odpowiedź dawała mu asumpt do min o określonym znaczeniu. Komponował je seryjnymi improwizacjami, przechodząc od harfisty do żebraka o drżącej powiece, od tenora włoskiej opery do chorego, zajętego wciskaniem pośmiertnej maski. W pewnej chwili gra porywała go, pojedynek urwał się, przeciwnik nie był już potrzebny, taśmowa produkcja min brała nad nim górę, taki przebiegające jego twarz przestawały od niego za-  
leżeć, stawały się nim samym, pod koniec przeważnie przeskadzał mu już śmiech. Ratował się z niego wykrzykiwając połowę ust i na chwilę przedzierzgując się w instrument muzyczny, we flet lub trąbkę, ton wydawany bokiem ust trwał, przeciągał się, kończąc się drganiem ręki na niewidocznych skrzypcach. Przerywał, już bez wydania dźwięku kończył dyrygowanie niewidzialną orkiestrą, hieratyczny, zasłuchany, zawsze na scenie.

Patrzyłam na niego w lustrze. Znowu robił miny. Nie można było przedrzeć się przez ten las. W każdym razie ja — nie umiałam. Podeszłam do okna i wychyliłam się na parną niemą argentyńską noc. Usłyszałam, że wychodzi z pokoju. Kiedy po jakiejś chwili odwróciłam głowę, zobaczyłam, że podobnie do mnie wychyla się na ulicę z okna sąsiedniego pokoju. Nie widział mnie: przykuła mnie jego mina, jedyna, której jeszcze nie znałam: jego twarz, przywykła do nieustających masek, nagle bez maski, rozebrana niejako do naga, bezbronna, przerażająca jednocześnie dramatyczna w swoim napięciu i zastygła w jakimś bezruchu, tragiczna.

\* \* \*

Witold Gombrowicz:

z „Dziennika”

MINA, GRA

Beduino i ja na przystanku, czekamy na omnibus 208. Mówię do niego: Sary! Uważasz, w omnibusie, żeby się nie nudzić, zadamy szyku! Zaimponujemy! Rozmawiaj ze mną, jakbym był dyrektorem orkiestry i jakbyś sam był muzykiem, wypytuj mnie o Toscaniniego...

Beduinowi w to graj. Wsiadamy. Umieszcza się w stosownej odległości i zaczyna głośno: — Na mój gust, to ja bym wzmocnił kontrabasy, zwróć także uwagę, mistrzu na fugato...

Ludzie się przysłuchują. Ja mówię: — Hm, hm...

On: — I na blachę w tym przejściu z Fa na Re... Kiedy masz ten koncert? Ja będę grał czternastego... A propos, kiedy mi pokażesz ten list Toscaniniego?

Ja (głośno): — Młodzieńcze, dziwię się... Toscaniego nie znałem, dyrektorem orkiestry nie jestem i nie rozumiem do-  
prawdy po co ci popisywać się przed ludźmi udając muzyka, A fe, cóż to za strojenie się w cudze piórka? To bardzo brzydko!

Wszyscy patrzą surowo na Beduina, który, w pasach, topi we mnie mordercze spojrzenie.

## Z OSTATNIEGO WYWIADU

Czy może Pan coś powiedzieć o genezie swojej pierwszej sztuki?

— Iwona księżniczka Burgunda? — wszystko co piszę powstaje jakoś samodzielnie, poza mną.

Jak pracuje Pan nad sztuką?

— Proszę przeczytać mój dziennik.

Czy asystuje Pan przy próbach?

— Nigdy.

Czy wybiera Pan reżysera? Czy Pan z nim współpracuje?  
A z aktorami?

— Nigdy.

Czy mógłby Pan coś powiedzieć o ewolucji swego dzieła.

Dokąd zmierza Pana teatr? Jaki jest jego rodowód?

— Mój teatr tak samo wybiera swoje własne drogi jak i inne moje utwory. Kiedy zaczynam sztukę, nie mam pojęcia dokąd mnie zaprowadzi. To samo jeśli chodzi o całość mego teatru. Jestem cyniczny, liczę na efekt, na poezję i zwłaszcza na wartość sceniczną. Trzy sztuki, które napisałem, zostały pomyślane i ukończone z dala od jakiegokolwiek wpływu, ponieważ nie chodzę nigdy do teatru i zwłaszcza, ponieważ żyłem w Argentynie z dala od środowisk teatralnych i literackich. W tych warunkach musiałem liczyć wyłącznie na siebie samego. Kiedy w roku 1964 dwie moje sztuki wystawiono w teatrze, krytyka zaliczyła mnie do teatru absurdu Ionesco i Becketta. Tymczasem moje sztuki były napisane: jedna w 1935, druga w 1946 roku, czyli długo przed teatrem Becketta i Ionesco. Zresztą mój teatr nie jest teatrem absurdu i jestem zasadniczo przeciwny obsesji absurdem i w ogóle przeciwny tonowi współczesnej literatury. To staje się nudne.

Czy w Pana sztukach są postacie? Czy też są to zjawiska symboliczne?

— Żadne zjawiska symboliczne. Nie jestem pisarzem XIX wieku.

Czy to co Pan pisze jest „nowym teatrem”?

— Nie wiem co to takiego.

Genet, Beckett, Ionesco, Arrabal, Artaud?

— Trudno o nich w kilku słowach. Zasadniczo podziwiam, ale z daleka, bo w teatrze nie byłem od trzydziestu lat.

Co jest dla Pana idealną przestrzenią teatralną?

— Zwykły spory teatr z dobrą akustyką.

Dekoracje, światła, dźwięki — czy grają rolę w Pańskim teatrze?

Tak, i dużą. Ale nie cierpię stylu „modnego”, wiecznie tego samego. Zresztą nie mieszam się do tych spraw, zostawiam wolną rękę reżyserowi. Staję się w tej dziedzinie wierzącym z lenistwa, zdaję się na łaskę Opatrzności.

„Operetka, boski idiotyzm, teatr doskonały”. Czy napisał Pan operetkę?

— Nie. Napisałem tragicomedie w formie operetki.

Jakie są Pana plany na przyszłość?

— Grób.

\* \* \*

Witold Gombrowicz

## K O M E N T A R Z

Tekst sztuki nowoczesnej coraz mniej nadaje się do czytania. Coraz bardziej staje się partyturą, która żyć zaczyna dopiero na scenie, w grze, w spektaklu.

A ta „Operetka” jeszcze z innego powodu jest trudna do odczytania. Mnie zawsze zachwycała forma operetkowa, jedna z najszcześniejszych, moim zdaniem, jakie wytworzyły się w teatrze. O ile opera jest czymś niemrawym, beznadziejnie wydanym pretensjonalności, o tyle operetka w swym boskim idiotyzmie, w niebiańskiej sklerozie, we wspaniałym uskrzydleniu się swoim za oprawą śpiewu, tańca, gestu, maski, jest dla mnie teatrem doskonałym, doskonale teatralnym. Nic dziwnego, że w końcu dałem się skusić...

Ale... jak tu nadziać marionetkową pustotę operetkową istotnym dramatem? Gdyż, jak wiadomo, robota artysty jest wiecznym łączeniem sprzeczności, przeciwieństw — i, jeśli zabierałem się do formy tak lekkomyślnej, to żeby ją opatrzyć i uzupełnić powagą i bólem. Z jednej strony przeto ta operetka winna być od początku do końca tylko operetką, nienaruszalna i suwerenna w swoich operetkowych elementach, a z drugiej ma być jednakże patetycznym ludzkości dramatem. Nikt by nie uwierzył, ile wysiłków pochłonęła organizacja dramatyczna tego głupstwa. Zamknąć w operetce pewną pasję, pewien dramat, pewien patos, nie naruszając jej świętej głupoty — oto kłopot nie mały!

Monumentalny idiotyzm operetkowy idący w parze z monumentalnym patosem dziejowym — maska operetki, za którą krwawi śmiesznym bólem wykrzywione ludzkości oblicze — to byłaby chyba najlepsza inscenizacja „Operetki” w teatrze. Ale i wyobraźni czytelnika.

\* \* \*

Witold Gombrowicz:

A K C J A

AKT I — Przed pierwszą wojną światową, coś tak około 1910 roku.

Zblazowany birbant i lampart, hrabia Szarm, syn księcia Himalaj, planuje uwiedzenie Albertynki, cud dziewczynki. Ale jak nawiązać znajomość z Albertynką „nie będąc jej przedstawionym?”

Szarm obmyślił następującą intrygę: specjalnie sprowadzony złodziejasek, zakradnie się do śpiącej na ławce Albertynki i coś jej zwędzi... portmonetkę, medalion....

Wtedy Szarm złapie złodziejaskę i będzie mógł bez naruszenia *savoir vivre'u* przedstawiać się cud dziewczynce.

Ale cóż to? Albertynka wyczuwa we śnie rękę złodziejaski i zamarzyło się jej dotknięcie nie złodziejaską, lecz miłosne.... nie do medalionu dobierające się, ale do ciała.... I odtąd to dziewczę, podniecone, oczarowane, marzyć będzie o nagości....

Przekleństwo! Albowiem Szarm, wyfraczony hrabia, wstydzi się nagości, strój uwielbia! I nie nagością będzie ją uwodził, ale szykiem swoich manier, garniturów! I nie rozbierać ją chce, a właśnie ubierać!....

Ale któż to przybywa w odwiedziny z Paryża na zamek Himalaj? Sam słynny Fior, dyktator mody męsko-damskiej! Więc wielki bal ma się odbyć na zamku w połączeniu z rewią mód. I gdy Albertynka o nagości marzy, Strój, Moda, Szyk, poczynają wszechwładnie się panoszyć pod Fiora przewodem.

Mistrz wszakże niepewny jest i trwożny: jakąż modę ustanowić, jaką sylwetkę lansować, gdy Czasy niejasne, schyłkowe, złowrogie, i nie wiadomo ku czemu prze Historia?....

Hufnagiel, hrabia i koniarz, rad mu swoich udziela. Zaprośmy, mówi, gości do współpracy. Niechże to będzie maskarada, a ci, co zechcą uczestniczyć w turnieju mody, niech strój przyszłości, przez siebie zaprojektowany, nałożą worek.

Na dany znak worki opadną, jury rozda nagrody za najlepsze pomysły, a mistrz Fior, wzbogacony tymi ideami, ogłosi modę obowiązującą na najbliższe lata.

Przekleństwo! Albowiem Hufnagiel nie jest ani Hufnaglem, ani hrabią, ani koniarzem! Nie, to Józef, były kamerdyner księcia, zwolniony ze służby, teraz agitator i działacz rewolucyjny! Ha, ha, ha! Wprowadzony na zamek pod przybranym nazwiskiem przez Profesora-marksistę, ten zamaskowa-

ny terrorysta pragnie pod maską Balu Maskowego przemycić na zamek Modę bardziej krwawą. Strój bardziej okropny... chce zbuntować pucujące i glancujące obuwie Lokajstwo... on chce Rewolucji.....

## AKT II — Bal na zamku Himalaj.

Przybywają w workach goście, mający uczestniczyć w konkursie na Nową Modę.

Szarm przyprowadza Albertynkę. Obładowaną garderobą (bo Szarm, zamiast rozbierać, ubiera ją) a oczarowana jeszcze dotknięciem złodziejaszka, wciąż zasypia... i o nagości śni...

A to do szafu doprowadza Szarma i jego rywala, Firuleta, Szarm przybył na bal ze złodziejaszkiem na smyczy... czy dlatego, że chce mieć go na oku?... żeby złodziejaszek czego nie nabroił?..... a może i zazdrośny o to dotknięcie złodziejaszka, swobodne, może korci go i ekscytuje, że złodziejaszek do wszystkiego może się dobrać złodziejskimi palcami?..... Firulet, rywal, też złodziejaszka swego ma na smyczy.

Niezdolni sprościć sennemu wezwaniu Albertynki, Szarm i Firulet wyszydzają się wzajemnie i tragiczna żądza samounicestwienia doprowadza ich do pojedynku. Aż wreszcie, gdy Bal roztacza się w całym splendorze toalet i masek, zrozpaczeni rywale — impotenci spuszczają ze smyczy złodziejaszków: niech robią, co chcą, niech kradną, niech się dobierają!...

Zamęt. Panika. Złodziejaszki kradną, co wlezie, goście zaś nie widząc, kto ich łechce i dotyka, piszczą, szaleją! W powszechnym wyuzdaniu manier i rozprężeniu strojów Hufnagiel — koniarz — terrorysta rusza do galopu na czele Lokajstwa....  
Rewolucja.

## AKT III — Ruiny zamku Himalaj.

Rewolucja.

Wiatr Historii.... Sporo czasu upłynęło. To już po obu wojnach światowych, i po rewolucji.

Strój ludzki oszalał... Na wietrze, w blaskach błyskawic ukazują się najdziwniejsze przebrania: książę-lampa, proboszcz-kobieta, mundur hitlerowski, maska przeciwgazowa... Wszyscy się ukrywają i nie wie się, kim się jest.....

Hufnagiel — Jeździec na czele Hufca Lokai galopuje w pogoni za faszystami i burżujami.

A mistrz Fior w przerażeniu i osłupieniu usiłuje wyznać się jakoś w tej nowej Rewii Mód.

Następnie sąd nad schwytanymi faszystami. Na próżno Fior domaga się normalnej procedury sądowej. Burza! Burza! Wicher dławi, porywa....

Lecz co to?! Ach, co to!? Szarm i Diruet wchodzą łowiąc motyle, za nimi trumna, niesiona przez dwóch grabarzy. I opowiadają, smutne swoje dzieje! Wtedy, na balu Albertynka zniknęła, odnaleźli tylko obfite resztki jej garderoby! A złodziejaszki też zniknęły. Więc, w przekonaniu że Albertynka została obnażona i zgwałcona i zabita, wybrali się w świat z tą trumną, by pogrzebać nagie ciało Albertynki.

Wówczas wszyscy składają do trumny swe klęski i swoje cierpienia. Lecz co to?! Gdy na koniec mistrz Fior przeklinając Strój ludzki, i Modę, i Maski, gestem najwyższej rozpaczki składa do trumny świętą, zwykłą, na zawsze nieosiągalną Nagość ludzką... z trumny powstaje naga Albertynka!.....

Skąd się wzięła w trumnie? Kto ją tam ukrył?

Obaj grabarze zrzucają maski: to złodziejaszki!

Oni to wykradli Albertynkę na balu, rozebrali, w trumnie ukryli...

Nagości wiecznie młoda — młodości wiecznie naga — nagości wiecznie młoda — młodości wiecznie naga.....

\* \* \*

„OPERETKA” to najbardziej kontrowersyjna sztuka najbardziej kontrowersyjnego polskiego pisarza współczesnego. Witold Gombrowicz, autor powieści: „Ferdydurke”, „Transatlantyk”, „Pornografia”, „Kosmos” oraz sztuki: „Ślub”, i „Iwona księżniczka Burgunda” dał w „Operetce” jakby sumę swoich artystycznych i myślowych propozycji, propozycji zaskakujących nonszalancją i głębią, zuchwalstwem i odwagą. I — rzecz nie najmniej zaskakująca — tę sumę swoich poglądów wyłożył w gatunku literackim uchodzącym za gatunek peryferyjny, w operetce, będącej jak sam pisarz powiada „boskim idiotyzmem”, „niebiańską sklerozą”. Ten „boski idiotyzm” zajął mu kilkanaście lat życia. „Operetka” pomyślana i zaczęta jeszcze w Argentynie, gdzie Gombrowicz spędził wojnę i kilkanaście lat powojennych, ukończona została na krótko przed śmiercią (1968) pisarza, w Paryżu. „Nikt by nie uwierzył, pisze w komentarzu do sztuki, ile wysiłków pochłonęła organizacja dramatyczna tego głupstwa”.

Czymże jest więc ta Gombrowiczowska „Operetka”? Jest oczywiście operetką przede wszystkim. Operetką klasyczną z wymyślonym światem arystokracji, zamków, salonów, konwenansów ze śmiesznymi uwodzicielami i z wydaną na łup ich chęci niewinną dziewczyną, z kupletami, tańcami i całą scenografią baśniowego sentymentalizmu. Jest to wszystko, ale jest jeszcze coś więcej. W ramy operetki wprawiony jest — w operetkowej skali — pewien tragiczny świat, świat ludzi sparaliżowanych samowiedzą własnej niemożności, ale także świat drugi, potencjał ślepego, nieuniknionego żywiołu. Lokajstwo i złodziejstwo to nie tylko sceniczne tło dla salonu. To także, to przede wszystkim siła, siła drżmiącego odwetu, rewolucyj-

ny potencjał. Środkami „boskiego idiotyzmu” Gombrowicz daje obraz — w przekroju? w perspektywie? — tych obszer-nych kompleksów obyczajowych, społecznych, politycznych, ideologicznych, wreszcie, które ujawnił Krasiński w „Nieboskiej”. Jan Błoński w swojej — przedscenicznej jeszcze — interpretacji tekstu „Operetki” doczytał się tych aluzji. Czy były one podjęte, czy stały się reżyserskim faktem?

Wystawiona po raz czwarty na naszych scenach „Operetka” w koncepcji Prusa i Satanowskiego chce po inscenizacjach w Łodzi (Dejmek), Wrocławiu (Braun), Poznaniu (Gruda) powrócić do sprawy zasadniczej i zmierzyć się z intencją gombrowiczowskiej przekory, chce konflikt nagości i konwenansu ukazać nie w dramatyczności przedstawienia, ale w dramacie działania się, rodzenia, urastania do przeczuwalnego wybuchu. Przeciwwstawienie nagości konwenansowi szeroko rozbudowane tekstem sztuki, komentowane ze sceny głosami Himalaja, Szarma, Firuleta, naznaczone wreszcie zjawieniem się Albertynki, jest faktem scenicznej oczywistości. Fraki, szarfy mówiące, chodzące, żyjące jako namiastki osobowości jawią się jako samooskarżenie świata mody, salonu, pozoru. Strój — atrybuł klasy, strój — ranga, tak, ale także strój — chochoł, uśpienie wrażliwości, sterylizacja życia. Nie darmo Fior, król panującej mody jest mistrzem ceremonii tego świata.

Nagość wiecznie młoda, młodość wiecznie naga, czymże jest? Zwycięskim larum? bojowym okrzykiem? hasłem czystej ekstazy? głosem nadziei rozlegającym się na ruinach tego świata — świata?

„Operetka” Prusa chcąc dotrzeć do pełnego sensu Gombrowiczowskiej intencji, musi z hasła „nagość”, z pojęcia „nagości”, z ekstazy „nagości” wyczytać mechanikę dramatu. „Nagość” to nie tylko antykonwenans, to przede wszystkim siła przeobrażająca wszystkie plany życia i stosunków międzyludzkich. W pojęciu „nagości” zawarte są treści z wielu zakresów, od erotyzmu do metafizyki.

Zatem pojawienie się pojęcia „nagości” w ustach Albertynki ma już w pierwszym akcie funkcję przeobrażającą.

Świat arystokracji, sparaliżowany konwenansem świat chochołów staje się jakby czułą membraną niepokoju. Jakby pojęcie nagości zawierało w sobie siłę anonimową, wielokierunkową, tając w swojej wieloznaczności przecucia i grozy. Od tego momentu już dramat wzbiera, rozstając się we wszystkich warstwach: zmysłowej, egzystencjonalnej, społecznej, ideologicznej. Śledzimy równoległość przeobrażeń na wszystkich planach. Operetkowe figle-migle Szarma i Firuleta, ceremonia Fiora dzieją się jakby na proscenium. Zstępując w głąb sceny jak w głąb sensu nagość rozrasta się, potężniejąc w grozę, by stać się w konsekwencji niemożliwym do ujarzmienia żywiołem. Żywiołem namiętności, rozpasania, urazu, rewolucji wreszcie. Co innego znaczy dla księcia, co innego dla Hufnagla. A każdy z sensów nagości jest przerażający. Groza nagości rośnie, rozrasta się, zwycięża, by... spaść w finale znowu operetkowym do rzędu banału. Operetka jak każde głupestwo ma ostatnie słowo, a cykl przeobrażeń jest błędnym kołem.

„Operetka” słupska jest dziełem reżysera i kompozytora. Udział muzyki bowiem nie pełni funkcji ilustracyjnej. Tu muzyka gra rolę dramatu. Rozbrzmiewa jak przecucie tego, co tekst dopiero później ujawnia. Już pierwsze pojawienie się Hufnagla anonsowane jest muzyką, która dopowiada jakby sens jego przyszłej funkcji. Walc z drugiego aktu swoją jadowitą, histeryczną ekspresją wprowadza nastrój „piszu wo wremja czumy”. I nie sposób oddzielić, tak są zintegrowane, środków ekspresji zastosowanych do odczytania Gombrowiczowskiej intencji. Czy została ona odczytana? Inscenizacja spełni swą rolę jeśli otworzy dyskusję.

WITOLD GOMBROWICZ

## OPERETKA

MUZYKA: JERZY SATANOWSKI

### OBSADA:

KSIAŻE  
KSIEŻNA  
SZARM

FIRULET  
FIOR  
ALBERTYNKA  
PROBOSZCZ  
PROFESOR  
MARKIZA  
HUFNAGIEL  
WŁADYSŁAW  
DAMA I  
DAMA II  
DAMA III  
KSIEŻA GOSPODYNIA  
ZŁODZIEJASZEK

— Jerzy Nowacki  
— Kaja Kijowska  
— Józef Onyszkiewicz  
(gościnnie)  
— Bogdan Kajak  
— Wiesław Sławik  
— Krystyna Wiśniewska-Sławik  
— Antoni Urban  
— Maciej Staniewicz  
— Ksenia Górską-Rosińska  
— Jacek Różański  
— Kazimierz Illukiewicz  
— Jolanta Seidel-Wiszniewska  
— Maria Karkosz-Gielnińska  
— Czesława Urban  
— Danuta Borowiecka  
— Ireneusz Wykurz

### ORAZ:

Tadeusz Borszcz, Sławomir Budrewicz, Marek Huczyk, Krystyna Jędrzej, Zygmunt Dudaniec, Dorota Kordasz, Andrzej Kirko, Adam Koszutowski, Ewa Kisiel, Piotr Emanuel-Kraus, Włodzimierz Kwiecień, Marek Król, Mirosław Lisowski, Dariusz Ławrynowicz, Piotr Nadolski, Dariusz Odija, Luiza Repetowicz, Ryszard Sadło, Halina Sadłowska, Leonard Skurnóg, Ryszard Strzelecki, Krzysztof Tyszkiewicz

Reżyseria:

**MACIEJ PRUS**

Asystent reżysera:

**KAJA KIJOWSKA**

Scenografia:

**SŁAWOMIR DĘBOSZ**

Kostiumy:

**IRENA BIEGAŃSKA**

Sufler:

**JANINA JAROCKA**

Kierownik muzyczny:

**GRZEGORZ NOWAK**

Przygotowanie wokalne:

**ROMANA KREPSÓWNA**

Choreografia:

**PRZEMYSŁAW ŚLIWA**

Asystent choreografa:

**KRYSTYNA WIŚNIEWSKA**

**SŁAWIK**

Inspicjent:

**HALINA SADŁOWSKA**

PROGRAM ZASTĘPCZY

Cena 5 zł

GZP Lębork 241 78 A-5 1000 R-8