

1971

BO
RYS
GO
DU
NOW

MIEJSKI TE
ATR MUZY
CZNY *w* KRA
KOWIE *Dyre*
ktor i kiero
wnik artystycz
ny Andrzej
Rozmaryno

WICZ

* SCENA OPEROWA

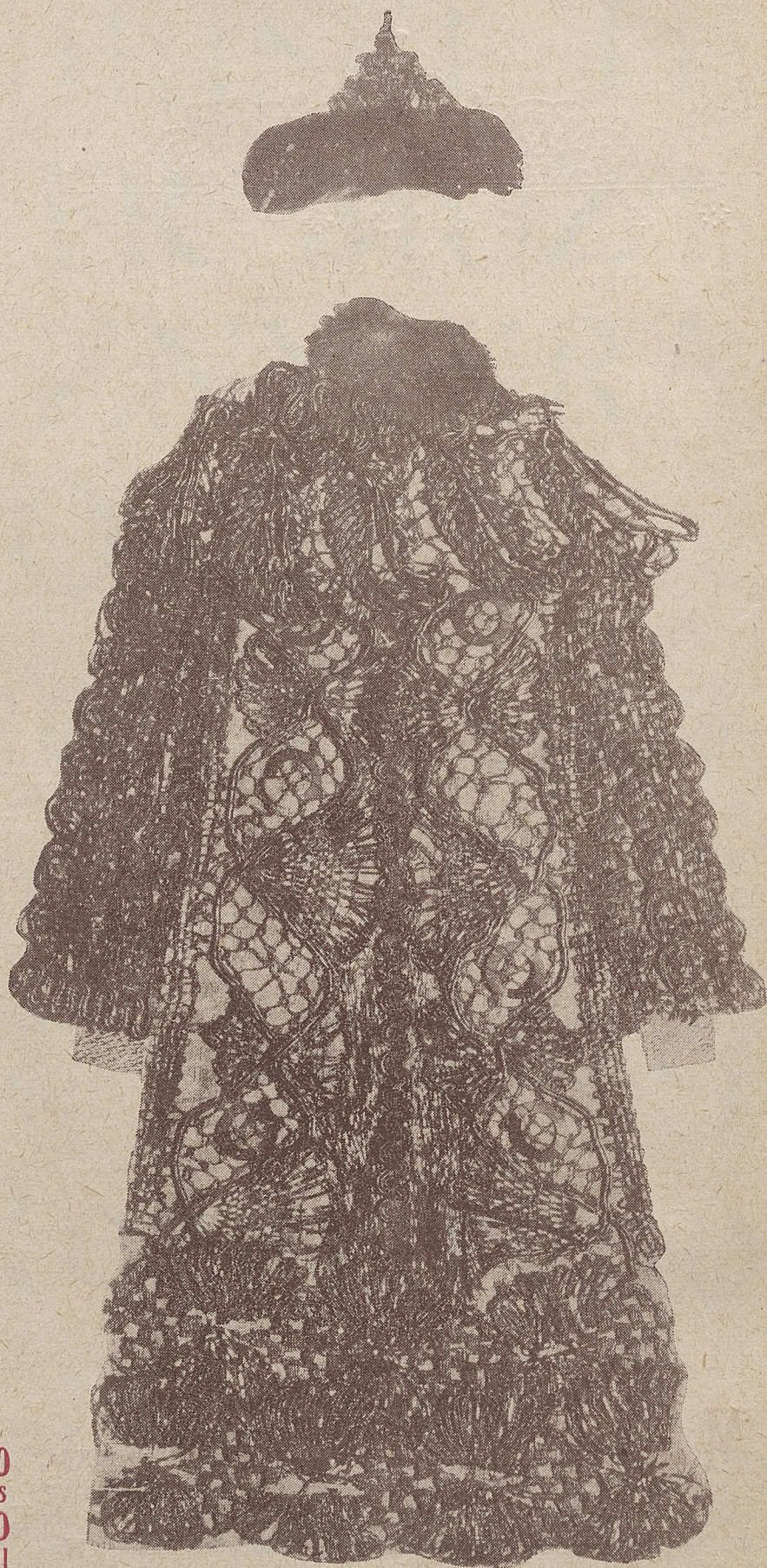
w Teatrze im. Juliusza Słowackiego *

PREMIERA * 17 MAJA 1971 *



MAŁO ZDARZA SIĘ W HISTORII SZTUKI SPOTKAĆ talentów tak samorodnych, tak nie obarczonych tym, co potocznie nazywamy „tradycją” artystyczną danej epoki, tak odrębnych. Vermeer van Delft, Artur Rimbaud, Modest Musorgski... Mogli nie tworzyć szkół — ale byli nie tylko twórcami, którzy oddziałali na wyobraźnię współczesnych i następujących po nich pokoleń. Sami stanowili syntezę swych czasów i niepokoju człowieka znajdującego swe miejsce w otaczającym go świecie. Co więcej — nie musieli oddziaływać bezpośrednio. Ich życie mogło przebiegać niejako na marginesie tego wielkiego i ożywczego strumienia, którym była ich sztuka. Mogli się jej zapierać jak Rimbaud, mogli

O
P
E
R
A



BO
RYS
GO
DU
NOW

niknąć w fali konkurencji jak Vermeer. Mogli wreszcie — tak jak Musorgski podążać na fali samozniszczenia, samozapalenia. W jakimś sensie żyli na marginesach własnych epok, choć nikt zapewne tych epok — z naszej, potomnych, perspektywy — nie potrafił równie precyzyjnie ująć w jeden symbol twórczy.

OPERA

MUSORSKI BYŁ DYLETANTEM — NIE POSIADAŁ właściwego, konserwatoryjnego wykształcenia... Czy to właśnie decydowało o odrębności jego muzycznej wypowiedzi, o niezafalszowaniu prawdy, jaką przemawia do nas? Zostawmy uczonym szperaczom roztrząsanie zagadki, co byłoby, gdyby Musorgski już we wczesnej młodości wdrożył się w dyscyplinę klasycznego kontrapunktu, w manierę chromatyzowanych harmonii romantyzmu. Co by się stało, gdyby znał założenia programowe Wagnera, gdyby potrafił określić swe miejsce w historii opery światowej. Nie potrafimy odpowiedzieć na te pytania i — praktycznie nie posiadają one dla nas znaczenia.

CO DECYDUJE O ODRĘBNOŚCI MUSORSKIEGO?

Możemy skreślić próbny katalog tych cech:

melodyka, która w silnym stopniu nawiązuje do intonacji mowy rosyjskiej, co powoduje, iż praktycznie każde tłumaczenie jego oper na języki obcych grup językowych prowadzi do koszmarnych wynaturzeń samej muzyki;

rytmika uwikłana w tradycję staroruskich bylin, w rytmikę rosyjskiego języka;

instrumentacja kierująca się nie tyle doborem ładnego brzmienia barw, stopnia ich stopliwości lub selektywności, co ściśle i nierozzerwalnie związana z barwą głosu ludzkiego, jakiemu instrumenty towarzyszą, dramaturgiczną sytuacją i jej emocjonalną aurą; u Musorgskiego nie ma „ładnych brzmień” orkiestry — są tylko brzmienia konieczne;

harmonika jest u Musorgskiego raczej czynnikiem drugoplanowym, jest — przy całej swej odrębności — podobnie jak i instrumentacja tylko elementem dramaturgii; napięcia harmoniczne, przebiegi pewnych współbrzmień są wyłącznie wykładnikiem rozwoju sytuacji w dramacie: tych realizowanych na scenie, i tych, które uległy prawidłom rządzącym psychologicznie logiką, rozgrywają się we wnętrzu bohaterów opero-dramatów Musorgskiego. A jednak, pomimo swej wtórności, jest harmonika Musorgskiego czymś tak odrębnym, iż wystarczy częstokroć proste zestawienie akordów, aby rozpoznać w nich jego własny, indywidualny język.

ZAMIAST ROZPATRYWAĆ PO KOLEI ELEMENTY stylu muzycznego Modesta Musorgskiego — warto może zwrócić uwagę na to, co stanowi ich całościowy zestaw. Całość, którą obejmujemy jednym prostym aktem percepcji: brzmienie. Jedyne w swym rodzaju, niepowtarzalne. Jeżeli twórczość Musorgskiego jest w jakimś sensie momentem zwrotnym w dziejach europejskiej muzyki, to dzieje się to poprzez specyfikę brzmienia, a jego tajemnica tkwi w nieświadomości wypracowanych przez wieki kanonów piękna. Brzmienie w każdym utworze wyznaczone jest nie tradycją, nie receptą na piękno. Mamy wątpliwości, czy twórca w ogóle pragnął tworzyć piękne brzmienia. Wiemy natomiast, iż zawsze znajdował w swej palecie instrumentacyjnej i har-



BO
RYS
GO
DU
NOW

monicznej brzmienie ściśle przylegające do sytuacji w jakiej stawał swych bohaterów. Podobny w tym do swego wielkiego współczesnego kolegi-pisarza — Dostojewskiego, nie obawiał się brzydoty, nie unikał drastyczności: domagał się tylko prawdy: psychologicznej i dramaturgicznej, prawdy o człowieku uwikłanym w podwójną sytuację — gdy jest aktorem i widzem w teatrze świata.

I TU POPRZEZ ODRĘBNOSĆ BRZMIENIA MUZY-
ki Musorgskiego dochodzimy, pozornie paradoksal-
nie, do istoty dramatycznej — nie zaś tylko dramatur-
gicznej — sytuacji człowieka w rozumieniu Musorgskiego.



Jego bohaterowie są nie tylko osobowościami psychologicznymi, skomplikowanymi, obrosłymi wielością najpoważniejszych moralnych problemów, nie tylko posiadają swe „wnętrze”, również uwikłani są — lub też, co na jedno wychodzi, sami wikłają się — w sytuacje „zewnętrzne”. Tragiczny rozziew, jaki istnieje pomiędzy psychiką bohaterów Musorgskiego a koniecznością podejmowanych przez nich działań, jest treścią i zasadniczą ideą dramaturgiczną człowieka — takiego, jakim go widzi Musorgski. Najłatwiej prześledzić to na przykładzie postaci tytułowej — Borysa. Władcy, który całą swą psychikę buduje równocześnie „od wewnątrz” — ale też i wchodzi w wielorakie kontakty zewne-

O
P
R
A

trzone zasadniczo sprzeczne z jego „modelem psychicznym”. Borys nie godzi się z popularną dziś w nihilistycznej części społeczeństw zasadą, że „sytuacja ma rację”. Nie, on tej racji nie potrafi przyznać... A jednak się jej podporządkowuje. I to jako aktor. Gdyż dla Borysa władza jest wyborem roli w życiu. To ona, rola dyktuje mu warunki, w jakich musi dokonać morderstwa na prawym następcy tronu; to prawidła władczej roli alienują go, tworząc nieprzebyty mur między nim i ludem, który w zasadzie wielbi. To ona — sytuacja, czy rola nakazuje mu moralny przetarg z Bogiem, przetarg, w myśl którego on — władca, samodziernca — stoi ponad prawem, nawet tym ustanowionym przez Boga... I wreszcie, to właśnie sytuacja monarchy, cara nakazuje mu przyjąć konwencję teatralnej, skonwencjonalizowanej, wcale nie ludzkiej śmierci.



MUZYCZNE OPERO-DRAMATY MUSORGSKIEGO MA-
ją w literaturze jedno tylko dopuszczalne porówna-
nie — to „Kroniki Królewskie” Shakespeare’a. Analogie się-
gają tu sprawy zasadniczej — tak u Shakespeare’a, jak u Mu-
sorgskiego są to dramaty obnażające Wielkie Mechanizmy
Władzy: walki o jej zdobycie, zasady działania prowadzące
do jej utrzymania i wreszcie automatyzm jej upadku i usta-
nowienia nowej władzy. Lecz podobnie jak w wypadku
Shakespeare’a, błędem byłoby twierdzenie, iż tylko Wielkie
Mechanizmy Władzy są właściwymi protagonistami dzieł Mu-
sorgskiego. Choć nawet największe namiętności ludzkie mu-
szą im w ostatecznym rozrachunku ulegać, to jednak kon-

**O
P
E
R
A**

kretny kształt walki, jaką śledzimy na scenie, modelują czynniki osobnicze, relacje międzyludzkie, zdefiniowane w kategoriach nie — socjologicznych, lecz indywidualnie psychologicznych. Choć mikroporuszenia, mikrodziałania obdarzonych psychologią marionetek, jakimi jesteśmy w wielkiej historii świata, nie mają wielkiego znaczenia, gdyż świat i tak musi iść według prawideł swego Wielkiego Rozwoju, to jednak poszczególne kroki, poszczególne fazy modelowane są myślą i ręką ludzi. I w rzeczywistej ludzkiej męce.

WIELE PISANO NA TEMAT „BORYSA GODUNOWA” —

dramatu, którego bohaterem jest lud. To prawda, lecz jak wszystkie prawdy podane w potocznym języku i ta wymaga pewnego uściślenia. Prawdą jest, iż lud w „Borysie” — jak w żadnej może z oper (kto wie czy specyficzną konkurencją nie byłaby tu opera Wagnera — „Śpiewacy Norymberscy”) bierze „czynny udział w akcji”. Jest w scenie koronacji, jest w scenie pod cerkwią błogosławionego Wasyla. A jednak jego rola nie odbiega wiele od tradycyjnej roli chórów operowych. Lud jest motorem pewnych działań i pewnych sytuacji. I jedno i drugie powodowane jest swoistą inercją, potężną siłą bezwładu, który zawsze może przełamać się w tragiczny bunt, krwawy, autentycznie rewolucyjny rozlew krwi. Ale źródłem rewolucji, czy w ogóle działania, jest tu przede wszystkim zachwianie równowagi, wyrzucenie z punktu stagnacji; to wielki ruch masy wód morskich, gigantyczny żywioł; to jeszcze nieświadoma swych praw, swych wymagań walka, czy działanie. Musorgski na wzór poprzedzających go romantyków dostrzega w ludzie wielką, może zasadniczą siłę napędową w wielkiej walce władzy. Lecz jest to tylko spotworzone zburzenie niezindywidualizowanej, nierozpoznanej nawet siły. Siły, która ze swego żywota in potentia przechodzi często w niszczycielską, żywiołową akcję.

MODEST MUSORFSKI

BORYS GODUNOW БОРИС ГОДУНОВ

opera w VII obrazach

TEKST WEDŁUG A. PUSZKINA i N. KARAMZINA *napisał* KOMPOZYTOR
TŁUMACZENIE: JOANNA KULMOWA

O B S A D A:

Borys Godunow	Tadeusz MAJGIER Andrzej SACIUK Jerzy SYPEK ✓
Fiodor, jego syn	Urszula CHOLEWA Czesława FIJAŁKOWSKA Zofia JABŁOŃSKA ✓
Ksenia, jego córka	Ewa STENGL Stefania ZACHARIASZ ✓
Niania	Wanda DUSZA Halina SZYMAŃSKA ✓
Kniaź Szujski	Jan LACHOWSKI ✓ Stefan STARZYK Tadeusz PODSIADŁO ✓
Pimen, mnich-kronikarz	Jerzy SYPEK Jan LACHOWSKI Ryszard SŁYSZ ✓
Grigorij-Dymitr Samozwaniec	Czesława FIJAŁKOWSKA Halina SZYMAŃSKA ✓ Stanisław LACHOWICZ ✓
Karczmarka	Janusz WOLNY Franciszek MAKUCH Stefan STARZYK ✓
Waarłam, włóczęga	Wincenty GŁODEK Adam SZYBOWSKI Kazimierz MYRLAK ✓
Misail, włóczęga	Stefan STARZYK Stanisław MAKOHON Stanisław ZIÓŁKOWSKI ✓
Andrzej Szczelkałow	Franciszek MAKUCH ✓ Zbigniew RODKO Tadeusz PODSIADŁO ✓
Jurodiwy (Nawiedzony)	Ihor POTIUCH Aleksandra POLAK Ewa STENGL ✓
Mitiucha	Anna DARMAS Renata SEJDOR ✓
Bojar	Franciszek MAKUCH ✓ Zbigniew RODKO ✓
Naczelnik straży	
I baba	
II baba	
Chłop	

OPERA

INSCENIZACJA I REŻYSERIA:	DEKORACJE:	KOSTIUMY:	DYRYGENT:	CHOREOGRAFIA:	KIEROWNICTWO MUZYCZNE:
Bolesław Jankowski	Xymena Zaniewska	Krystyna Zachwatowicz	Roman Mackiewicz ✓	Jacek Heczko	Roman Mackiewicz
ASYSTENT REŻYSERA:	CHORMISTRZ:	KOREPETYTORZY SOLISTÓW	KOREPETYTOR CHÓRU:	INSPICJENT:	SUFLER:
Magdalena Grodyńska	Zbigniew Toffel	Irena Blahaczkowa, Krystyna Waldek	Ewa Kawa	Anna Jaworska	Irena Hemzaczkowa

ZESPÓŁ ORKIESTRY

CHÓR

I SKRZYPCE

Tadeusz Mirowicz
koncertmistrz
Mieczysław Małecki
Leszek Skrobacz
Erwin Sitek
Teresa Szarek
Stefan Solarczyk
Stanisław Moskal
Zofia Patrońska
Jan Wojcieszek
Anna Burzyńska
Wiesław Glazer
Zdzisław Staszewski

II SKRZYPCE

Henryk Olejniczak
Władysław Skocz
Benedykt Szymura
Jolanta Frączek
Tadeusz Lipka
Jan Malik
Janusz Wroński

ALTOWKI

Mieczysław Satora
Krzysztof Wieczorek
Henryk Żywicki
Aleksandra Senisson
Zofia Boklak

WIOŁONCZELE

Henryk Zarzycki
koncertmistrz
Andrzej Hajduk
Krystyna Guspiel
Wanda Biczal
Barbara Wrońska

KONTRABASY

Jan Salamon
Czesław Ząbek

FLETY

Kazimierz Moszyński
Stanisław Węgrzyn
Danuta Bińczycka

OBOJE

Wacław Stengl
Magdalena Paszyńska
Tadeusz Oracz

KLARNETY

Ignacy Wyczyński
Stefan Siwiec
Stanisław Orczyk

FAGOTY

Damian Gryboś
Henryk Urbański
Jan Śmigacz

TRĄBKI

Zygmunt Kunert
Tadeusz Jodłowski
Jerzy Kruk

WALTORNIE

Czesław Peciułewicz
Władysław Drzyzgula
Józef Wróbel
Andrzej Bartnik
Zygmunt Firlit

PUZONY

Zbigniew Grudzień
Jan Przybylski
Andrzej Bigoś

TUBA

Eugeniusz Kania

PERKUSJA

Andrzej Gliszewski
Barbara Nowak
Emil Reindl

FORTEPIAN

Krystyna Waldek

HARFA

Barbara Bujak

INSPEKTOR ORKIESTRY

Jan Wojcieszek

WOŹNI ORKIESTRY

Edward Kołodziejczyk
Władysław Wieczorek

SOPRANY

Wilhelmina Galas
Zofia Martyniak
Aleksandra Polak
Daniela Rybarczyk
Stanisława Sowińska
Ewa Stengl
Ewa Stuglick
Stanisława Szubryt
Halina Zmarzlik

ALTY

Barbara Adamik
Anna Darmas
Krystyna Dobrzańska
Wanda Dusza
Jadwiga Galant
Zofia Jabłońska
Renata Sejdor

TENORY

Andrzej Całka
Emil Dźwigoń
Rudolf Dudek
Adam Głogowski
Rafał Kazanowski
Jan Maksymowicz
Franciszek Makuch
Zbigniew Rodko
Kazimierz Różewicz
Christo Saczanow

BASY

Jan Firek
Mieczysław Gaczol
Edward Kurek
Stanisław Makohon
Eugeniusz Ostafin
Ihor Potiuch
Janusz Wolny
Franciszek Wołoch
Stanisław Ziółkowski

INSPEKTOR CHORU

Jan Firek

ZESPÓŁ POWIĘKSZONY
O CZŁONKÓW CHORU
POLSKIEGO RADIA
W KRAKOWIE

LUD PRZEMAWIA W „BORYSIE” GŁOSEM SWEGO proroka. Lepiej: głosem swych proroków i kapłanów. Paradoksalnie bowiem i Pimen, i Jurodiwy są w jakimś sensie koryfeuszami misterium władzy. Władza jest święta, władza jest niezwykła. Fakt zindywidualizowania już dopełnia pewnego etapu sakralizacji. Ale są różne stopnie wtajemniczeń sakralnych — tak jak są różne stopnie władzy. „Borys” skonstruowany jest na kształt wielkiej alegorii wielostopniowej władzy, coraz wyższego stopnia ubóstwienia. W tej hierarchii na samych szczytach stoją: z urzędu — Borys, z powołania — Jurodiwy. Obaj przewodzą ludowi. Nad oboma jest tylko milczące Niebo. Jeden z nich jest poetą, drugi strategiem. Obaj są samozwańcami. Utalentowanymi. Obaj są pomazańcami — jeden przez święcenia carskie, drugi przez szaleństwo. Praktycznie nie ma pomiędzy nimi żadnych relacji. Każdy działa w swej dziedzinie. Uwikłani w automatyzm rządu i obłąkania. Jeden sprawujący władzę — drugi władzę tę absurdalnie posiadający. Co więcej — i jest to chyba rys specyficznie rosyjski, specyficznie wydestylowany w tyglu tradycji absolutyzmu carskiego, który jest gwarantem boskiego porządku na ziemi — nie ma tu wcale spodziewanej walki. To jakbyśmy mieli dwa różne aspekty jednej monstrualnej i transcendentnej — wychodzącej spoza ludzi — władzy. Rzecz jasna, plan transcendencji władzy, problem jej boskości, zarówno w przedstawicielu hierarchii, jak i poety ludu — rzuca dodatkowo na Wielki Mechanizm Władzy i Małe Mechanizmy Psychologii. Ale prawdziwie wielkie dzieła teatralne są w rzeczywistości zawsze bardzo złożone. Tu jako dodatkowa komponenta do zasadniczych wątków filozofii dramatu dołącza się warstwa obyczajowa. Obyczajowa w potocznym sensie tego terminu. Może najmniej ważna, ale zapewniająca „koloryt lokalny”. Jest zapewne sprawą dyskusyjną na ile ów koloryt lokalny, owa obyczajowość powinny ciążyć nad samym spektaklem. To, iż rzecz dzieje się nie ponadczasowo i nie obok realiów historycznych — to jedno. Ale — powstaje przed realizatorami pytanie: o ile realia te są istotne w przedstawieniach, na których publiczność rekrutuje się z ludzi nie znających tych właśnie ostatnioplanowych „realiów” — jednym słowem w przedstawieniach przed publicznością nierosyjską. Wydaje się, że to trudne zadanie wymaga znakomitej znajomości widowni, przed którą ma się zamiar wystawiać „Borysa Godunowa”.



O
P
E
R
A

I NA DZIEDZIŃCU KLASZTORU DZIEWICZEGO
zebrany jest tłum, zanoszący modły, by Borys
Godunow, który zatrzymał się w tym klasztorze przyjął
ofiarowywaną mu koronę rosyjskich carów.

II SCENA KORONACJI: BORYS UDAJE SIĘ Z PA-
lacu Kremłowskiego do cerkwi; pragnie być praw-
dziwym ojcem swego ludu, nie zaś tylko koronowanym
władcą.



III

SĘDZIWI MNICH PIMEN, ZASZYTY W CISZĘ

swej celi w Czudowskim klasztorze kończy kronikę dziejów Rusi. Pozostała mu jeszcze jedna, ostatnia karta, której straszną treść zwierza młodemu mnichowi — Grigorijowi. Oto małoletni carewicz Dymitr został zamordowany na rozkaz Borysa...

OPERA

IV

KARCZMA NA LITEWSKIEJ GRANICY. DWAJ

wędrowni mnisi Warlaam i Misail opowiadają o dziwnych wydarzeniach tego świata. Jest z nimi Grigorij, który pragnie potajemnie przekroczyć granicę.



BO
RYS
GO
DU
NOW

Pojawiają się też wysłannicy z Moskwy, którzy poszukują zbiegłego mnicha. Jednak on — wykorzystując niepiśmienność dowódcy straży — wszelkie podejrzenia kieruje w stronę Warlaama, sam zaś ucieka.

V KOMNATA KREMLOWSKA. DZIECI BORYSA
oczekując na przybycie ojca uczą się i bawią. Słowa carewicza Fiodora o ogromie państwa, nad którym przyjdzie mu kiedyś panować, lękiem napawają cara Borysa. Przychodzi właśnie kniaź Szujski, podejrzewany przez Borysa o spisek przeciw niemu; donosi, iż caro-



wi zagraża uzurpator, który w Polsce znalazł możnych sprzymierzeńców. Samozwaniec nosi imię Dymitr. Borys przeżywa wstrząs na myśl, iż carewicz Dymitr nie został zamordowany — kniaź Szujski zapewnia go jednak, iż sam widział zwłoki carewicza. Pozostawszy w samotności Borys przeżywa koszmar — wydaje mu się, iż w kącie komnaty pojawia się krwawe widmo zamordowanego dziecięcia — prawego carewicza.

O
P
E
R
A

VI **POD CERKWIĄ WASYLA BŁAŻENNEGO**
zbiera się lud błagający cara o zmiłowanie i od-



**BO
RYS
GO
DU
NOW**

wrócenie klęski głodu. Wśród zebranej gromady znajduje się obłąkany — Nawiedzony. Jest sumieniem ludu. Jest uosobieniem wielkiej ludowej mądrości — jego zawodzenia to najwspanialszy chyba fragment opery.

VII NA KREMLU NARADA BOJARÓW, KTÓRZY radzą nad stanowiskiem wobec nadciągającego pod Moskwę Dymitra Samozwańca. Przybywa chory i załamany car Borys. Przed rozpoczęciem narady książę Szujski prosi o posłuchanie dla starego mnicha. Pimen opowiada o cudzie uzdrowienia ślepego u grobu zamordowa-



nego carewicza Dymitra w Uglickim Soborze. We śnie ślepcą carewicz prosił o modlitwy... Borys pojmuje, że stary mnich doskonale zna tajemnicę jego zbrodni. Złamuje się ostatecznie. Pragnie rozpocząć pokutę i synowi Fiodorowi oddaje rządy nad Rosją, powierzając mu i swą myśl polityczną. Jednakże zamiar odejścia do klasztoru jest niewykonalny. Złamany wyrzutami sumienia, na pół obłąkany Borys umiera u stopni carskiego tronu...

O
P
E
R
A

MODEST PIETROWICZ MUSORGI (1839—1881) kompozytor rosyjski — zaliczany do tzw. Potężnej Gromadki (Balakiriew, Cui, Borodin, Rimski-Korsakow, Musorgski). Twórczość: opery — „Ożenek” i „Salambo” (niedokończone), „Borys Godunow”, „Chowańszczyzna” (dokończona przez Korsakowa) i „Jarmark soroczyński” (dokończona przez Cezara Cui). Jeden akt z opery „Mlada” pisanej wraz z Borodinem, Cezarem Cui i Mikołajem Rimski-Korsakowem; poemat symfoniczny — „Noc na Łysej Górze”; cykle pieśni: „Bez słońca”, „Pieśni i tańce śmierci”, „Izba dziecięca”; pieśni ludowe na chór męski; cykl „Obrazki z wystawy” — na fortepian, oraz 12 małych utworów fortepianowych; muzyka do dramatów: „Oedipus Rex” — Ozierowa i „Zburzenie Sennacherib” wg Byrona.



ZESPÓŁ TECHNICZNY

KIEROWNIK DZIAŁU TECHNICZNEGO

Mieczysław Stano

*

BRYGADIER SCENY

Włodzimierz Kopacz

*

KIEROWNIK PRACOWNI KRAWIECKIEJ DAMSKIEJ

Zofia Borowska

*

KIEROWNIK PRACOWNI KRAWIECKIEJ MĘSKIEJ

Tadeusz Drozda

*

KIEROWNIK PRACOWNI SCENOTECHNICZNEJ

Antoni Gąsiorek

*

KIEROWNIK PRACOWNI FRYZJERSKIEJ

Edward Korzeniowski

*

ŚWIATŁO

Eugeniusz Wiecheć

*

AKUSTYKA

Krzysztof Łuba

Zbigniew Janik

*

KOSTIUMY

Pracownie MTM

*

PERUKI

Pracownia MTM

*

OBUWIE

Spółdzielnia „Gromada”

*

DEKORACJE

Pracownie MTM

*

REKWIZYTY

Irena Czerny

Józefa Kopacz

Marian Paślowski

*

REDAKCJA PROGRAMU

Teresa Michalska

*

ILUSTRACJE — PROJEKTY
KOSTIUMÓW

Krystyna Zachwatowicz

*

OPRACOWANIE GRAFICZNE

Lech Przybylski

O
P
E
R
A

**BO
RYS
GO
DU
NOW**