



ZBIGNIEW RUDZIŃSKI

# MANEKINY

Zbigniew Rudziński

# MANEKINY



TEATR WIELKI w WARSZAWIE  
SALA im EMILA MŁYNARSKIEGO

premiera

17 października 1982





Dyrektor naczelny i artystyczny  
**ROBERT SATANOWSKI**

Premiera 17 października 1982

**ZBIGNIEW RUDZIŃSKI**  
**MANEKINY**

libretto wg prozy Brunona Schulza  
ZBIGNIEW RUDZIŃSKI

Kierownictwo muzyczne: **ROBERT SATANOWSKI**

Inscenizacja: **JANUSZ WIŚNIEWSKI,**  
**MAREK GRZESIŃSKI**

Reżyseria: **MAREK GRZESIŃSKI**

Dekoracje: **JANUSZ WIŚNIEWSKI**

Kostiumy: **IRENA BIEGAŃSKA**

obsada:

JAKUB — Jerzy Artysz, Marek Wojciechowski  
ADELA, służąca — Ewa Gawrońska, Izabela Kłosińska  
POLDA } dziewczynki — Jolanta Witkowska  
PAULINA } do zycia Justyna Biernacka, Katarzyna  
Klejne, Teresa Książak

KRÓLOWA DRAGA — Irena Słifarska, Anna Vranova

MAGDA WANG,  
kobieta z biczem — Ewa Gawrońska, Izabela Kłosińska

EDZIO KALEKA — Piotr Czajkowski, Dariusz  
Walendowski

ANARCHISTA LUCCHENI — Julian Kowalczyk,  
Kazimierz Soćko

i inne MANEKINY

**ORKIESTRA KAMERALNA TEATRU WIELKIEGO**

dyryguje:

**ROBERT SATANOWSKI**

Współpraca muzyczna: **Agnieszka Kreiner**

Asystent reżysera: **Danuta Markowska**

Scenografowie asystenci: **Teresa Działak,**  
**Ewa Mikutowska**

Inspicjenci: **Jadwiga Bursztynowicz, Bogumił Skorski**

**ZBIGNIEW RUDZIŃSKI** urodził się w 1935 r. w Czechowicach. Studia kompozycji odbywał w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Warszawie pod kierunkiem Piotra Perkowskiego, potem kontynuował je jako stypendysta rządów francuskiego i holenderskiego. Jest laureatem ogólnopolskich konkursów kompozytorskich, jego utwory wykonywane były na szeregu festiwali muzyki współczesnej w Polsce i zagranicą. Wykłada kompozycję w warszawskiej Akademii Muzycznej, gdzie otrzymał tytuł docenta, a obecnie jest prorektorem. Do jego ważniejszych kompozycji należą: *Sonata* na 2 kwartety smyczkowe, fortepian i kotły (1960), *Epigramy* na flet, chór i perkusję (1962), *Trio smyczkowe* (1964), *Contra fidem* na orkiestrę (1964), *Momenty muzyczne I, II, III* na orkiestrę (1965—68), *Impromptu* na 2 fortepiany, 3 wiolonczele i perkusję (1966), *Trzy pieśni* na tenor i dwa fortepiany (1969), *Symfonia* na chór męski i orkiestrę (1969), *Muzyka nocą* na orkiestrę kameralną (1970), *Requiem ofiarom wojen* na chór i orkiestrę, *Tutti e solo* na sopran, flet, róg i fortepian (1973), *Sonata fortepianowa* (1975), *Campanella* na zespół perkusyjny (1977), *Trytony* na zespół perkusyjny (1980). Opera *Manekiny* do libretta kompozytora wg Brunona Schulza jest pierwszym dziełem scenicznym w dorobku Zbigniewa Rudzińskiego.

60-82/936/13  
S. 11.



## RZECZYWISTOŚĆ OPEROWA

rozmowa ze Zbigniewem Rudzińskim przed premierą „Manekinów” w Teatrze Wielkim

**MIROSLAW BUJKO:** Uczestniczyłem (jako widz) w próbie „Manekinów”, znam je także z partytury. Odnoszę wrażenie, iż dzieło to w swojej istocie i zamierzeniu jakby „ciąży” ku teatrowi, iż nie ma tu idealnej równowagi pomiędzy muzycznością a teatralnością.

**ZBIGNIEW RUDZIŃSKI:** Próbowałem stworzyć operę, a może teatr muzyczny (kwestia terminologii nie jest tu najważniejsza), taką operę, w której nie byłoby sztuczności rażącej w tradycyjnie pojmowanej operze. Istotą owej sztuczności — moim zdaniem — jest istnienie podstawowej sprzeczności między fabułą, librettem a sposobem realizowania tekstu — czyli śpiewem na scenie. Z tego też powodu, o czym mówiłem już przy okazji wywiadu udzielanego przed prapremierą wrocławską „Manekinów” Wojciechowi Dzięduzyckiemu, lubię operę dawną. W dziełach Periogo, Cacciniego, Monteverdiego, Glucka sprzeczności pomiędzy muzyką a realistyczną akcją i realistycznym tekstem ulegają stonowaniu. Postacie są tam symbolami a tekst wyraża symboliczne prawdy i idee, które znakomicie dadzą się odwzorować w muzycznej warstwie dzieła. Z podobnych powodów genialnym, według mnie, połączeniem muzyki z dramatem jest „Wozzeck” Albana Berga, dzieło w zasadzie realistyczne, ale dążące do symbolu, do absolutu... Podjąłbym się następnej próby operowej jedynie w przypadku takim, (a stało się tak właśnie z „Manekinami”), gdybym znalazł kolejny tekst dający się śpiewać. Musi to być literatura czy poezja o charakterze symbolicznym, bez konkretnych (realistycznych) postaci, bez tradycyjnie potraktowanej akcji, z nieokreślonością bądź wielotorowością czasu i miejsca. Dlatego odpowiada mi klimat prozy Schulza, klimat dający się przetłumaczyć w kategoriach języka muzycznego.

**M.B.** Z tego wniosek, iż ucieczka przed sztucznością nie polega w pańskim dziele na zbliżeniu się do świata realnego, do świata rzeczywistości „pozaoperowej”?

**Z.R.** Odwrotnie. Jest to próba stworzenia nierealnego świata, swoistego nierealnego mikrokosmosu operowego. Teatr dramatyczny posługuje się elementami rzeczywistości realnie





istniejącej, w operze te elementy są nieporządane.

M.B. „*Manekiny*” po wrocławskiej prapremierze w październiku 1981 roku prezentowane były także zagranicznej publiczności. Czy bariera językowa nie zubożyła komunikatywności spektaklu?

Z.R. Z moich rozmów po dwóch zagranicznych wykonaniach spektaklu, (w Rennes i w Sofii) wynika, iż bariera języka okazała się pozorna. Wszyscy doskonale zrozumieli, o czym to jest i co ma wyrażać.

M.B. Wracamy więc, a właściwie ja uparcie wracam do dominującej teatralności „*Manekinów*”...

Z.R. Dlaczego do teatralności? To właśnie muzyka jest dominantą spektaklu. Teatr jest tu oczywiście warstwą bardzo istotną, ale muzyka w większym stopniu posiada walor uniwersalnego — ponadjęzykowego i ponadznaczeniowego komunikatu. W mojej operze dramat artysty — a więc dramat samego Schulza i kreacyjny dramat jego postaci — Jakuba chciałem wyrazić głównie poprzez muzykę, której partnerują ruch sceniczny, scenografia, koncepcja reżyserska. Wydaje mi się, iż tak pojęty język dzieła operowego ma więcej szans nawiązania prawdziwego i ważkiego kontaktu z odbiorcą niż język i konwencja opery realistycznej.

M.B. Moje dotychczasowe kontakty z „*Manekinami*” wywołały we mnie wrażenie, iż muzyka w części potraktowana została ilustracyjnie, tzn. tak — jak traktuje się ją w teatrze dramatycznym czy też w filmie. Wrażenie to potęguje się we wszystkich tych momentach, w których tok zdarzeń muzycznych przyporządkowany został ściśle w warstwie rytmicznej, dynamicznej czy też tonalnej określonym kulminacjom zdarzeń scenicznych.

Z.R. Ilustracyjność, w moim przekonaniu, polega na ilustrowaniu dźwiękami pewnych akcji to znaczy, iż chce się przetłumaczyć pojęcie realne na pojęcie abstrakcyjne. Nigdy nie pojmowałem w ten sposób funkcji muzyki, takiej też „ilustracyjności” w „*Manekinach*” nie ma. To, że muzyka z konieczności podąża za dramatem jest procesem nieuniknionym i nie ma w tym nic niewłaściwego z punktu widzenia moich zamierzeń. Istotniejsze jest to, w jaki sposób realizuje się ten proces. W historii teatru operowego nieomal zawsze były okresy dominacji jednego składnika dzieła nad drugim i odwrotnie. Idealna synteza leży chyba ciągle jedynie w zasięgu twórców operowych. W sierpniu tego roku byłem w Bayreuth. Mi-

mo genialności fragmentów dzieła Wagnera jest dla mnie czymś nieznośnym w odbiorze. Powody, dla których tak źle słucha mi się Wagnera? Jest to właśnie śpiewany teatr, głównie teatr — twór przez swoje założenia sztuczny, nienaturalnie rozbudowany w czasie. Brakuje w nim artystycznego skrótu, syntezy, dzięki której sztuka może być analogonem życia ludzkiego i ludzkiego sposobu pojmowania i odczuwania świata. Piękny sam w sobie śpiew jest w dramacie wagnerowskim dla mnie czymś nienaturalnym, niepotrzebnym. W „*Tetralogii*” nie ma praktycznie rzecz biorąc scen zespołowych, dominuje długi — nienaturalnie rozciągnięty w czasie monolog i dialog. Jest to śmierć muzyki. Istota opery polega według mnie, między innymi na sprawdzonych, tradycyjnych formach: popisowych ariach, duetach, tercetach, kwartetach i scenach zespołowych. „*Manekiny*” operują tymi formami, oczywiście nie w klasycznym a zaadoptowanym do potrzeb współczesnego języka muzycznego rozumieniu. Dlatego w przypadku „*Manekinów*” nie irytuje mnie posądzenie o przerost teatralności nad muzycznością, zetknąłem się bowiem z realizatorami, którzy chcąc zrobić teatr doskonale uświadomili sobie fakt, iż robią operę. Olbrzymia zasługa Roberta Satanowskiego, Marka Grzesińskiego, Janusza Wiśniewskiego i Ireny Biegańskiej polega na doskonałym zrozumieniu, istoty możliwości wykorzystania artysty operowego, jako aktora. Zrozumienie to polegało na znalezieniu odpowiedniego klucza inscenizacyjnego. Śpiewaka operowego „nie wtlacza” się tu siłą w świat teatru dramatycznego, bazuje się raczej na zasobie naturalnych możliwości tkwiących w wykonawcy przyzwyczajonym do świata opery. Warstwa teatralna dopasowana została do możliwości i osobowości poszczególnych wykonawców. Proszę zauważyć, iż zwykle odbywa się to odwrotnie: wykonawców dopasowuje się do z góry założonej koncepcji. Powstał w ten sposób pewien naturalny związek między tym, co dzieje się na scenie a muzyką. Nie wiem, czy uda się powtórzyć zastosowanie owego „klucza” przy warszawskiej realizacji, ale we Wrocławiu realizatorzy zdołali to z powodzeniem osiągnąć. Śpiewacy, na których tyle pomstujemy za ich nieumiejętność scenicznego ruchu, za nienaturalność i pompatyczność gestu, mimiki w „*Manekinach*” mają szansę być po prostu sobą. Bowiem teatr „*Manekinów*” polega na zsyntetyzowaniu tych wszystkich cech, które są w wykonawcy naturalne. Śpiewak-aktor nie powinien tu poczuć się do niczego



zmuszany. Podobnie czytelnik prozy Schulza może w sposób dowolny wybierać kolejność elementów autorskiego świata, tonąc w odnogach rozgałęziającego się czasu, zgubić się w nieokreśloności miejsca i historii, w różnorodności proponowanych wizji odrealnionego świata. M.B. Czy na tym między innymi polegałaby swoista „muzyczność” prozy Schulza, jej podatność na tego typu adaptację?

Z.R. Nie szukałem w tym tekście muzyczności, szukałem natomiast pretekstu do tego, by śpiewanie prozy Schulza uczynić czymś naturalnym. Wszystko co zawiera tekst Schulza jest przeniesione w sferę umowności, w sferę symbolu. Podobnie umowna i symboliczna może być rzeczywistość operowa. Dlatego nie zgodziłem się na umieszczenie w programach kolejnych inscenizacji „Manekinów” tradycyjnego streszczenia libretta. To streszczenie jest tu niepotrzebne. Nie chcę przygotowywać odbiorcy do oglądania dzieła podając mu skondensowaną papkę fabularną, która może zdeterminować jego percepcję, ukierunkować ją na określoną kolejność wydarzeń, zasugerować przesłanie i idee dzieła. Interpretacje i wnioski chcę pozostawić widzowi, nie narzucając mu z góry niczego. Myślę, że i w tym miejscu podporządkowałem się klimatowi Schulza. Nie wszystko da się jednak wyrazić muzyką w sposób absolutny — czysty. Przy pomocy teatru jednak jestem w stanie podjąć taką próbę.

W inscenizacji „Manekinów” staraliśmy się unikać rozwiązań przypadkowych, nie wynikających z istoty tekstu i z istoty języka muzycznego. Dlatego spektakl „ograniczony” został przestrzenią kulis. Tu za żelazną kurtyną wszyscy jesteśmy w teatrze, mamy równe prawa do poczucia, iż stanowimy element odrębnego świata. Czy wyobraża Pan sobie Schulza w środku wielkiej sceny Teatru, Schulza oddzielonego od widza orkiestronem, rampą i czerwonym dywanikiem...?

M.B. W jaki jednak sposób, by nie zanegować tego co Pan powiedział zaspokoić możemy naturalną ciekawość widza i jego niepokój wynikający z braku w programie tradycyjnego streszczenia libretta?

Z.R. Idealnym rozwiązaniem byłoby sprezentowanie każdemu tomu prozy Schulza, bądź egzemplarza libretta „Manekinów”. Idealnych rozwiązań jednak, jak wiadomo, nie ma... Proponuję fragment wspomnianego już wrocławskiego wywiadu, w którym starałem się przedstawić ogólne dyspozycje dzieła, w jego warstwie scenicznej:

„W operze „Manekiny” występują postacie realne: Jakub — kupiec bławatny, Polda i Paulina, Adela. Polda i Paulina to manekiny żywe — istoty niepełne. W operze postacie te nie śpiewają, mówią mechanicznie, jak nakręcone kukły. Jest to pewnego rodzaju „Sprechgesang”. Adela, której pierwowzorem jest służąca z opowiadań Schulza — jest to postać niema. Obok tych postaci „żywych manekinów”, występuje cały szereg manekinów kalekich, niektóre z nich są nawet martwymi lalkami, kształtami postaci, czasem tylko poruszają się mechanicznie, a niektóre — jak np. Edzio są kalekami tworamami Jakuba-stwórcy. Magda Wang — kobieta z pejcem z masochistycznych rysunków Schulza, nieszczęśliwa Królowa Draga — są to właściwie postacie surrealistyczne, senne majaki — w moim dramacie śpiewają, gdyż we śnie, zamiast mówić — możemy śpiewać. Jakub śpiewa. Wyraża się tak kwieciste i niezrozumiałe, że gdyby nawet mówił. byłby równie niezrozumiały dla otoczenia.

Spektakl grany jest bez przerwy i składa się z trzech scen: Pierwsza scena to wykład Jakuba. Jakub niezrozumiany ponosi porażkę. Druga scena to ponowne próby porozumienia się z otoczeniem i wygłaszanie dalszych prawd o sztuce. I tu ponosi sromotną porażkę. Nikt, nawet stworzone przez niego manekiny nie rozumie go. Po raz trzeci zrywa się do lotu, zdaje mu się, że jego wykład dotarł do otoczenia... ale znów ponosi klęskę! I wówczas następuje coda (nieistniejąca u Schulza): Po ostatniej klęsce, kiedy wszyscy go już opuszczają — następuje olśnienie! Błyska łaska Boga — Bóg daje artyście zwycięstwo nad światem... może nad samym sobą? Jakub kołysany do snu przez będącą ponad jego dramatem Adelę śpiewa pieśń o pogodzeniu się z niedostępną śmiertelnikom tajemnicą tworzenia”.

rozmawiał Mirosław M. Bujko



WSPOMNIENIE  
O BRUNONIE SCHULZU

Rzecz dziwna — nie mogę sobie przypomnieć, jak zapoznałem się z Brunonem Schulzem. Czy to nastąpiło na jednym z zebrań u Zofii Nałkowskiej? Nie, chyba on zatelefonował do mnie, że czytał mój „Pamiętnik z okresu dojrzewanja” i chciałby ze mną pogadać.

Ale mam go w oczach, takim jak go po raz pierwszy ujrzałem: małeńki człowieczek. Małeńki i załężniony, mówiący cichuteńko, nieporozny, spokojny, łagodny, tyle tylko że z jakimś okrucieństwem, z surowością utajoną na dnie spojrzenia, prawie dziecięcego.

Ten to człowieczek był najznakomitszym artystą ze wszystkich, jakich poznałem w Warszawie — nieporównanie znakomitszy od Kadena, Nałkowskiej, Goetla i tylu innych akademików literatury, lśniących od honorów, panoszących się w prasie i w salonach stolicy. Proza rodząca się pod jego piórem była twórcza i nieskalana, to był wśród nas artysta najbardziej europejski, mający prawo zasiadać w gronie najwyższej arystokracji intelektualnej i artystycznej Europy. Jednakże, gdy go poznałem — a było to po wydaniu pierwszej jego książki *Sklepy cynamonowe* — Bruno był skromnym belfrem w Drohobyczu, przybyłym na parę miesięcy do stolicy, istotą bezbronną i klepaną po ramieniu. Takim zahukanym nauczycielem z prowincji pozostał aż do tragicznej śmierci w niemieckim obozie\* I obawiam się, że dziś za późno (z pewnych względów, o których za chwilę powiem) aby sztuka jego mogła narzucić się Zachodowi. A w Polsce ktoś go zna dzisiaj? Kilkuset poetów? Trochę pisarzy? Pozostał tym czym był, księciem podróującym incognito.

Wówczas, gdy przyszedł do mnie na Służewską, jego sytuacja literacka była mimo wszystko o wiele solidniejsza od mojej. Nie przeniknął do szerszej publiczności, ale elita znała go i poważała. Ale w masochistycznej naturze Brunona tkwiła potrzeba usuwania się na drugi plan... wolał podziwiać niż być podziwiany. Po cichu i poufnie, z dobrocią, ale jakąś dziwną, powiedziałbym „w głębi twardą” zaczął mi prawie nadzwyczajne pochwały.

— Cóż to za tom! Jestem olśniony pana nowelami... Sam na nic podobnego nigdy bym się nie zdobył...

\* W rzeczywistości Bruno Schulz zginął zastrzelony przez gestapo w południe 19 listopada 1942 roku w rodzinnym Drohobyczu.





... I wkrótce miałem się przekonać, że nie były to frazesy — nikt nie okazał mi tyle wielkodusznej przyjaźni i tak gorliwie mnie nie poparł.

Taki był wstęp do licznych rozmów, prawie nigdy na tematy osobiste — Bruno przywoził z Drohobycza nienasyconą żądzę współzycia duchowego i intelektualnego, był w tym nieraz gorączkowy, męczący. On pytał i słuchał — ja wywnętrzałem się i rozprawiałem — on komentował, precyzował, docierał do sedna coraz nowe stawiając pytania. Od pierwszej chwili przybrał w stosunku do mnie postawę raczej bierną, tego kto informuje się i wypytuje... mogłoby się zdawać, doprawdy, że jest predestynowany do roli drugich skrzypiec... ale jego skupienie i natężenie, niezwykle jakieś osadzenie w swoim losie, przeznaczeniu, demoniczna siła pasji jego rodzącej się gdzieś w sferze seksualnej i dlatego tak tragicznej i namiętnej, czyniły jego skromne potakiwania czymś bardzo doniosłym. I wystarczyło zajrzeć do jego książki, aby objawił się Schulz zgoła odmienny, a majestatyczny, o zdaniu ciężkim i wspaniałym, rozwijającym się powoli jak olśniewający ogon pawi, poeta niewyczerpany w tworzeniu metafor, niesłychanie czuły na formę, umiejący stopniować, cieniować, prowadzący tę prozę swoją ironicznie barokową jak śpiew. Niejedno z zadań artystycznych, jakie sobie stawiał, było wręcz karkołomne — a karku nie zwicznął. Wszelako w dalszym z nim obcowaniu wykryłem dwie wady, które osłabiały jego zasięg: jedna, że był zanadto poetą i tylko poetą, stąd proza jego, naładowana metaforami, sprawiała po trosze wrażenie pomyłki, chciało się odesłać go do wiersza, który był jego właściwym żywiołem. A druga, że jak wszyscy poeci polscy był zupełnie bezradny poza metaforą, nie umiał sobie dać rady ze światem i nie był w stanie go asymilować — wypracował sobie pewną formę, dosyć wąską acz bezdenną, i nie umiał pisać inaczej ani wyjść poza swoją dosyć skąpą problematykę.

Tacy ludzie zdobywają się na wielkie osiągnięcia gdy są oryginalni. Ale Bruno posuwał się śladami Kafki, z którym łączyła go krew semicka i choć w niejednym był odkrywczy, trudno nie uznać iż wizja tamtego zapłodniła i jego świat. Oto czemu nie rokuję światowego powodzenia jego rzeczą, dziś tłumaczonym na obce języki, choć wzbudzają one zachwyt niejednego znakomitego Francuza czy Anglika.

Ze mną różnił się zasadniczo w tym, że ja, równie jak on przejęty formą, dążyłem jednak do jej rozbicia i pragnąłem rozszerzenia mojej literatury aby mogła coraz więcej zjawisk obej-

mować — gdy on zamykał się w swojej formie jak w fortecy, lub jak w więzieniu.

Nigdy nie spotkałem kogoś mniej zawistnego, a bardziej wielkodusznie hojnego. Zawist bywa, co tu gadać, cechą literatów — ale są inteligentni i to w wysokim stopniu cywilizuje jej ewentualne dzikości, najczęściej tak jest, że nie szkodzi, ale też żaden palcem nie ruszy żeby pomóc rywalowi w wydrapaniu się na Parnas. Wspaniała bezinteresowność Bruna wybuchnęła całym swoim blaskiem, gdy ukazało się trzecie z kolei moje dziecko, powieść *Ferdydurkę*. Pierwsze jego zetknięcie z nią było niezbyt szczęśliwe.

Dałem mu rękopis, jeszcze daleki do końca, za którymś z jego przyjazdów z Warszawy. Po kilku dniach powiedział mi łagodnie, ale z nieopuszczającą go surowością czy ostrością na dalszym i męczeńskim planie: — Jabym radził zostawić to... niech pan wróci do tamtego rodzaju, z „*Pamiętnika z okresu dojrzewania*”, którym pan tak świetnie włada... mnie się zdaje, że tego nie trzeba publikować...

Zrobiło mi się zimno.

Nikt poza nim nie czytał tego utworu. w który tyle pracy włożyłem. Bruno był pierwszy. Do niego miałem zaufanie. A trzeba wziąć pod uwagę, że *Ferdydurka* to było zapuszczanie się na tereny dziewicze, próba odkrywania nowych łądów, wyrąbywanie nowych ścieżek — robota, słowem ryzykowna i nie dająca się dobrze skontrolować. Diabli wiedzą! A nuż to rzeczywiście nie było nic warte? Dwa lata wysiłku! Tyle nadziei!

Byłem bliski wyrzucenia tego do śmieci. Ale zdobyłem się na heroizm, postanowiłem pchać dalej taczkę. Po roku mniej więcej książka była już gotowa i jeden z pierwszych egzemplarzy posłałem mu do Drohobycza. Stał się cud. W ciągu jednego dnia otrzymałem wtedy od niego kilka telegramów — bo w miarę czytania biegł na pocztę żeby coraz nowymi mnie raczyć pochwałami. A potem przybywszy do Warszawy, zalekniony i cichuteńki Schulz wygłosił w Związku Literatów odczyt w którym nie podnosząc specjalnie głosu zakomunikował zebranym artystom, iż weszło słońce gaszące wszystkie gwiazdy. Bagatela! Sala zaczęła protestować i omal nie doszło do skandalu...

A przecież my startowaliśmy razem — i gatunek naszej twórczości czynił nas rywalami — i on był o dziesięć lat, ode mnie starszy! Taka bezinteresowność nie często się zdarza wśród pisarzy.

Witold Gombrowicz



# ORKIESTRA KAMERALNA TEATRU WIELKIEGO

Skrzypce I — *Maria Brylanka-Liebig, Dorota Wrochno-Choma*

Skrzypce II — *Witold Kolasiński, Zbigniew Henzel*

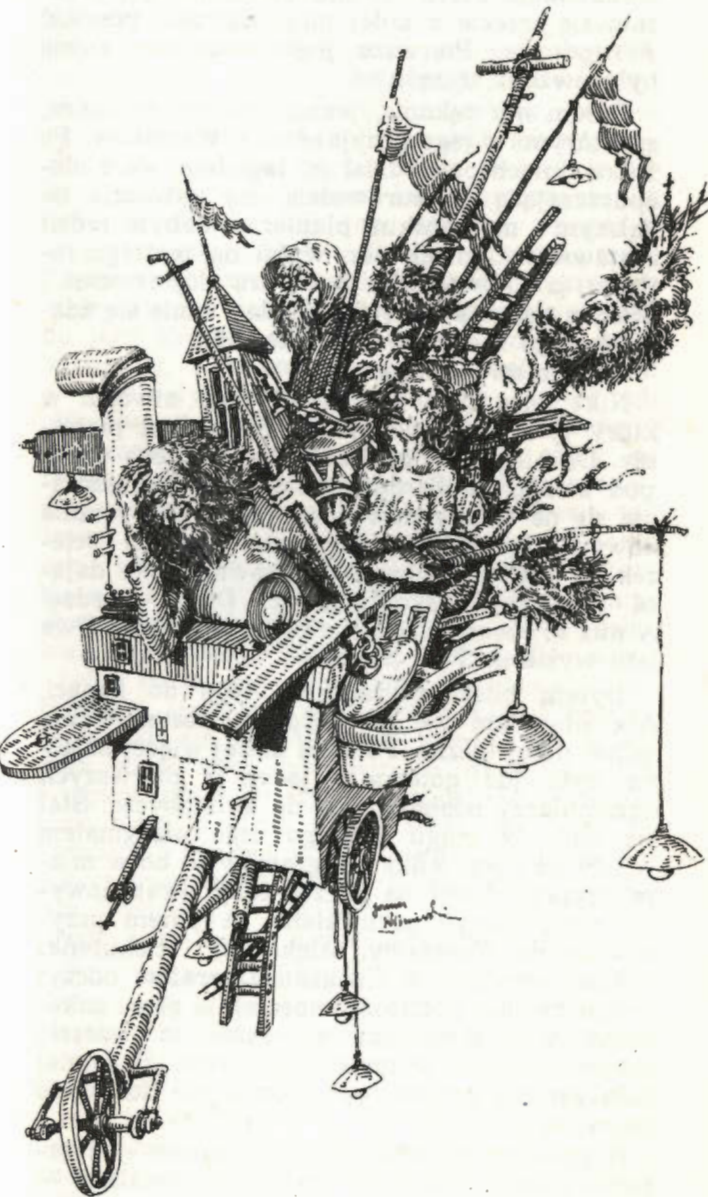
Altówka — *Błażej Sroczyński, Andrzej Szymański*

Wiolonczela — *Zbigniew Liebig, Jerzy Ługiewicz*

Flet — *Elżbieta Dastych-Szwarc, Andrzej Wojakowski*

Klarnet — *Krzysztof Mastalerski, Roman Wawrzyniak*

Perkusja — *Ryszard Gubała, Edward Iwicki  
Henryk Mikołajczyk, Stanisława Włodarczyk*



Asystent reżysera: *Danuta Markowska*  
Scenografowie asystenci: *Teresa Działak,  
Ewa Mikołowska*

Pianiści korepetytorzy solistów: *Teresa Brzozowska,  
Alina Liwska, Irena Sobczyńska*

Inspicjenci: *Jadwiga Bursztynowicz, Bogumił Skorski*

Suflerzy: *Bogusława Szwarc-Bronikowska,  
Romuald Walter*

Dyrektor techniczny: *mgr inż. Jerzy Bojar*

Światło: *Stanisław Zięba*

Dźwięk: *Janusz Pollo*

Kierownik działu pracowni dekoracji i kostiumów:  
*mgr inż. Kazimierz Olbryś*

Kierownicy pracowni: *Janina Ajnenkiel, inż. Wiesław  
Kalinowski, Wacław Krawczyk, Lucyna Kudajczyk,  
Jan Lipiec, dr inż. Tadeusz Michalec, Teresa Misierowicz,  
Wojciech Niedbał, Elżbieta Sławińska, Marek Sotek  
Adam Starachowski, Julian Woroniecki, Stanisław  
Zelechowski, Kierownik zespołu garderobianych:  
*Tadeusz Iwanowski**

Kierownik działu elektrycznego: *inż. Piotr Marconi*

Kierownik działu sceny: *mgr inż. Mirosław Łysik*

Brygadier sceny: *Józef Boniecki*



ORKIESTRA KAMERALNA  
TEATRU WIELKIEGO

Skrypcy I — Maria Brylanka-Lisicki, Dorota Wrochno  
— Chroma  
Skrypcy II — Witold Kosiński, Zdzisław Hensel  
Alto — Błażej Szwedziński, Andrzej Szymbalski  
Wiolonczela — Zdzisław Lisicki, Józef Kozłowski  
Flet — Elżbieta Dąbrowska-Szwarc, Andrzej Wojtkowski  
Klarinet — Krzysztof Matulewski, Roman Wawrzyniak  
Fagot — Ryszard Górecki, Edward Jędrzejko  
Kontrabas — Mirosław Mikołajczyk, Stanisław Włodarczyk

Streszczenie libretta  
**Marek Grzebiński**

Redaktor programu  
**Mirosław Bujko**

Projekt okładki i grafiki  
**Janusz Wiśniewski**

Układ graficzny i redakcja techniczna  
**Andrzej Żuk**

Wydawca  
**Teatr Wielki w Warszawie**

CENA ZŁ 28.—

DIW ZZ 442/82 3000 Z-3



