

A
S
E
R
E
O

MY FAIR LADY



MIEJSKI TEATR MUZYCZNY W KRAKOWIE

Dyrektor: KAZIMIERZ KORD

Kierownik artystyczny: Marian LIDA

Scena Operetkowa ul. Lubicz 48

MY FAIR LADY

KRAKOW, MAJ 1966

MUSICAL

O musicalu można rozmaicie: że jest to forma nowa, która zarzuca przebrzmiałe wzory operetki wiedeńskiej, paryskiej czy berlińskiej, że jest po prostu operetką amerykańską, że od komedii muzycznej różni go tylko ilość wstawek muzycznych i konieczność stworzenia „the big show” — wielkiego widowiska. To wszystko po części prawda, ale prawdą jest też, że musical jest właśnie kontynuacją tradycji operetki, że jest obecnie typowy nie tylko dla teatrów Broadwayu, lecz że istnieją także musicale europejskie, zaś wiele amerykańskich musicali stworzyli właśnie Europejczycy.

A jednak musical nie jest to po prostu współczesna operetka, operetka, w której element wielkiej rewii, wielkiego widowiska doszedł do głosu. Nie, bo operetka dawno już zawarła sojusz właśnie z rewią, przed którą — nota bene — długi czas się broniła. Ale sojusz ten ma ponad trzydzieści lat. Tak więc, nie rewiiowość przesądza o stosowaniu terminu musicalu. Chcąc go dobrze zrozumieć musimy zastanowić się chwilę co doprowadziło w pewnym momencie do światowego krachu tradycyjnej operetki, co spowodowało, iż nawet uatrakcyjnienie jej elementem rewiiowym przesunęło tylko datę jej dezaktualizacji. Operetka była zawsze w swym istnieniu warunkowana specyfiką swego społecznego oddziaływania. Piękna Helena Offenbacha — była nie czym innym tylko wielkim politycznym pamfletem; operetka, ze swymi — bo tak było w typowej operetce — improwizowanymi aktualnie kupletami, pełniła rolę kabaretu; politycznego, społecznego, obyczajowego — kulturalnego wreszcie.

Powoli operetka traciła po kolei swój grunt pod nogami. Dość szybko przestała być kabaretem politycznym, choć przez pewien czas — ten właśnie jej profil starał się utrzymać Bartold Brecht z Kurtem Weilem (Opera za trzy grosze, Świetność i upadek miasta Mahagony, Siedem grzechów głównych itp.). Domeną operetki stała się wyłącznie walka z przestarzałymi formami schematów obyczajowych. To — przynajmniej otwarcie — w połączeniu z elementami rewiiowymi, wmontowywanymi na zasadzie wstawek, które miały właśnie epatować i drażnić gust burżuazyjny, równocześnie ukazując mu niesłuszność jego norm moralno-obyczajowych, było przedsięwzięciem z góry skazanym na niepowodzenie. Przez długi czas — nawet po części do chwili obecnej — operetka ratuje swą egzystencję dzięki niesłuchaniu pomysłowej konwencji. Konwencji, która — podobnie jak w wypadku powieści detektywistycznych — ma tę zaletę, że naprawdę nie ważne jest w niej co się przedstawia, jakie konflikty są jej budulcem, ale w jaki sposób, te same znane i konwencjonalne pomysły fabuły zostaną w konkretnym wypadku ułożone. W jaki sposób zostanie — z doskonale znanych elementów — zmontowana nowa całość.

Czy jednak operetka długo ostoi się tylko na zasadzie swych wartości konwencjonalnych? Pytanie to stało się bardzo ważne dla twórców już w trzydziestych latach naszego wieku.

Tu dołączyła się jeszcze druga sprawa: obie ostatnie wojny, oprócz zagłady ludzi i zniszczeń materialnych, spowodowały specyficzny rozwój intelektualny młodego człowieka. Człowieka, któremu — z przyczyn obiektywnych „umknęło jakby” szereg istotnych pozycji z literatury światowej. Problem ten był i jest tak poważny, iż spowodował konieczność kompensacji tych braków przy pomocy specjalnie dobranych metod. Pojawiły się wydania klasyków „w formie skróconej”; częstokroć dochodziło do nikczemnej wulgaryzacji arcydzieł światowej literatury, nie tylko skróconej, lecz podawanej w formie komiksów.

Inną była jeszcze sprawa tzw. wiecznej aktualności arcydzieł literatury światowej. Zdaniem wielu specjalistów od „popularyzacji sztuki” realia, sztafaż i konwencje epoki dzieł np. szekspirowskich stanowiły nieprzezwyciężoną trudność, a przynajmniej czynnik wysoce zniechęcający dla nowego, pozbawionego historycznej wyobrazni odbiorcy. Stąd konieczność aktualizacji pewnych „odwiecznych problemów”, problem nadania

im wymiarów i oprawy dostępnej dla mentalności człowieka, który nie ma czasu, a przeważnie i ochoty, dla studiowania tragedii antycznych, dla tragedii Szekspira itd. Wiemy jak doskonałym sukcesem artystycznym i kasowym okazała się „unowocześniona ekranizacja” tragedii szekspirowskiej — *Romeo i Julia* — w twórczej adaptacji i reżyserii Robbinsa z muzyką Bernsteina — *The West Side Story*. Ale pełny sukces artystyczny „*The West Side Story*” dał jeszcze więcej ciekawego materiału dla socjologów, zajmujących się problemem „upowszechnienia sztuki”. Pomimo swych artystycznych walorów — „*The West Side Story*” nie ma nic wspólnego z szekspirowskim oryginałem. Nic wspólnego, oprócz pewnej struktury kolejności wydarzeń, wydarzeń, które zresztą tylko bardzo powierzchownie zbliżone są do oryginału. Dzieło Robbinsa tętni własną, w moim przynajmniej odczuciu, doskonałą dramatycznością scen, autonomiczną, niezależną od dzieła Szekspira — logiką. I to dało bodajże najwięcej do myślenia wszystkim twórcom, którzy radzi byłiby przy pomocy doskonałego historycznego nazwiska, przy pomocy przez wieki sprawdzonego wątku dramatycznego — stworzyć dzieło nowe, wartościowe i „dzwigające w sobie” problemy poważne i ogólnoludzkie. Okazało się, że wierne przeniesienie struktury dzieł oryginalnych nie przynosi tu właściwego sukcesu. Dzieła oryginalne powinny pozostać w swej oryginalnej formie (zrozumiał to np. Cole Porter, który w swym musicalu — *Kiss me Kate* — wprowadził, na zasadzie intermedii — oryginalne sceny z szekspirowskiego „*Poskromienia złoŹnicy*”). To co moŹe być przeniesione w nową dziedzinę sztuki, to co moŹe być w nią adaptowane to właściwie sam typ konfliktu. Typ konfliktu, który jest niemalŹe tak stary jak cywilizacja europejska, czy nawet Źwiatowa, i który nie raz juŹ w literaturze, w dramacie, znajdował swe artystyczne ujęcie. Pomocą dla tak sformułowanych teorii w dziedzinie sztuki adaptacji były głoŹnie wypowiedzi psychologów. Jak wiadomo, psychologia — od czasów Freuda — zrobiła szereg cennych spostrzeŹeń — którymi posługuje się zresztą tylko jako pewnymi hipotezami. Jedną z nich jest tzw. hipoteza o zbiorowej podŹwiadomości, której autorem jest uczeń Freuda — Jung. Wg tej hipotezy, która znajduje właŹnie wiele uzasadnień w dziedzinie studiów porównawczych z historiá literatury, w naszej podŹwiadomości nurtuje szereg problemów, wspólnych dla całych kręgów kulturowych, które to problemy — Jung nazwał jej archetypami — przez swą wieczną aktualnoŹć znajdujĄ ciĄgłe twórcze uzewnętrznienie w mitologii czy sztuce.

I tu — moŹe trochę nieoczekiwanie znajdujemy się juŹ w pobliŹu interesujĄcego nas dziŹ zjawiska artystycznego jakim jest *My Fair Lady*.

W mitologii narodów basenu Morza Śródziemnomorskiego znana była legenda o rzeźbiarzu — *Pigmalionie*, który tak ukochał stworzony przez siebie cudowny posąg kobiety, iŹ bogowie widząc jego miłosny zapał oŹywili martwy marmur. Tu opowieŹ mitologiczną znajduje wiele koŹczĄcych jĄ wątków. Zdaniem jednych — rzeźbiarz był najszczeŹliwszym z ludzi, zdaniem innych oŹywiony posąg kobiety tak szybko dał mu się we znaki kapryŹnoŹciĄ, stałymi wymaganiami, iŹ biedny twórca błaŹał juŹ bogów o to by znów przywrócił marmurowy kształt oŹywiwionemu posagowi. Inni twierdzą, iŹ rzeźbiarz popełnił samobójstwo, widząc jak jego dzieło, piękne i trwałe wówczas, gdy było pięknie toczonym kamiennym posągiem — teraz starzeje się — tracąc wymarzone kształty.

Bez względu jednak na zakoŹczenie tej legendy widzimy w niej kilka przewijajĄcych się myŹli zasadniczych:

- 1) wszelka przemiana w dziedzinie właściwoŹci fizycznych jednostki ludzkiej wywiera wpływ na jej właściwoŹci psychiczne;
- 2) wysiłki zmierzajĄce do Źcisłego ukształtowania kaŹdej żywej istoty „na naszĄ modę” sĄ skazane na niepowodzenie. Nie moŹna nabyć nowych właściwoŹci psychicznych zachowujĄc niezmiennione dawne;
- 3) w odróŹnieniu od Źcisłe ukształtowanego i nie zmieniajĄcego się dzieła sztuki, człowiek ulega prawom własnego rozwoju. Przychodzi moment, kiedy tracimy panowanie nad własnymi dziełami. Ludzie, którzy jak



IWONA BOROWICKA (Eliza Doolittle) i KAZIMIERZ ROGOWSKI (Henryk Higgins)

się nam wydaje zostali ukształtowani przez nas, nie stają się dzięki temu bezdusznymi automatami, mają nie tylko świadomość wolnej woli, ale także posiadają wolność odczuwania.

Ten zakres problemów, jaki niesie w sobie archetyp Pigmaliona podejmowany był przez wielu wybitnych pisarzy i myślicieli. Możemy w historii literatury śledzić go bardzo często. Jakże często wierne córki czy synowie, których charakter tak doskonale został ukształtowany przez ich rodziców — nagle wyrrywają się ku przerażeniu i zdziwieniu swych twórców i wychowawców z ograniczających je pęt. Jakże często nasze — najdoskonalej zdawało by się zdeterminowane twory napawają nas zdziwieniem przejawiając nieoczekiwane właściwości psychiczne. Jakże blisko jesteśmy tu zagadnienia tak uparcie dyskutowanego na przestrzeni wielu wieków, dotyczącego istoty wolności człowieka, dotyczącego granic jego wolnej woli.

Z drugiej natomiast strony — choć może to dość zewnętrzna warstwa tego zagadnienia — archetyp Pigmaliona rzutował na literaturę tworząc niezliczoną wprost ilość opowieści o sztucznych ludziach (przypomnijmy średniowiecznego Golema) czy automatach, które przy dość wysokim zorganizowaniu technicznym wszczynają bunt przeciw swemu stwórcy — człowiekowi. I tu archetyp Pigmaliona — w którym jest obrazowo zawarty nurtujący świadomość i zbiorową podświadomość ludzkości problem różnicy pomiędzy materią i „materią żywą” — znajduje swe niezwykle aktualne odbicie.

* * *

Archetyp Pigmaliona — jak na to już wskazałem — ma tradycję przedstawiania go w formie żartobliwej, na pół nawet fantastycznej, przeważnie zresztą zabarwionej sarkazmem. Nic też dziwnego, iż wydawał się jakby stworzony do opracowania właśnie w popularnie pomyślanej formie musicalu. Co więcej — istniał świetny tekst dramaturgiczny — Shaw. Realia jego sztuki stanowią doskonałą oprawę dla musicalu, który miałby być utrzymany w konwencji „na pół kroku” pomiędzy dawną operetką a komedią muzyczną. Posiada już — jakże wdzięczny w operetce — smaczek epoki, którą znamy z opowieści naszych dziadków. Natomiast konflikt psychologiczny Lizy — jakże wydaje się aktualny w epoce gdy miliony takich właśnie „Liz” przeżywa okres swej emancypacji, swego awansu społecznego. A z drugiej strony, ileż potrzeba właśnie taktu w przedstawieniu problemów tego awansu i tworzących się tu konfliktów przy pomocy kostiumu niemalże historycznego, ale jeszcze przecież nie tak odległego w czasie.

Tu jednak stanęła przed realizatorami ambitnego przedsięwzięcia zaporą trudna do pokonania: autor Pigmaliona — G. B. Shaw nie zgodził się na przerobienie swej sztuki na musical. On, tak starannie czelujący każde słowo, jego dramaturgiczny rytm, wieloznaczny często sens, nie chciał by jego sztukę „zepsuli” inni literaci, by dla podłożenia pod muzykę zniszczyć tak przezeń wypracowany tok prozy.

Sprawę, jak zresztą wiele spraw — rozwiązała śmierć starego już dramaturga. W niecały rok po niej — sukcesorzy — a z nimi zawsze łatwiej się dogadać, zezwolili na wykorzystanie tej sztuki, jako libretta dla nowego Musicalu.

I tak 15 marca 1956 r. My Fair Lady — bo tak brzmi obecny tytuł musicalu opartego o dramat Shaw — zobaczyła blask premierowych reflektorów w Mark Hellinger Theatre — w Nowym Yorku. O powodzeniu, jakiego doczekała się w krótkim czasie świadczy aż siedem wydań amerykańskich na przestrzeni 1958—1964 r. Świadectwem ogromnego sukcesu adaptatora tekstu — którym był Alan Jay Lerner i muzyki, którą napisał Frederick Loewe jest też znakomity film My Fair Lady — w reżyserii Georga Cukora, film nakręcony w technicolorze, w którym główne role kreują artyści tej miary co Audrey Hepburn, Rex Harrison i Stanley Holloway. Oczywiście, wersja filmowa prezentuje o wiele większe możliwości realizacyjne dla wielu scen. Rzecz jednak

charakterystyczna, pomimo dużej popularności filmu, sceniczna wersja My Fair Lady nie traci nic ze swej atrakcyjności. Pomyślana pierwotnie jako musical, na deskach scenicznych prezentuje się w sposób może najbardziej autentyczny.

STRESZCZENIE

Na placu przed londyńską Operą tłok. Wychodzący melomani z najwyższych sfer londyńskiego towarzystwa mieszają się z tłumem. To zwykły „teren akcji” Henryka Higginsa, który w tak przypadkowo dobranym tłumie podsłuchuje. Czy jest agentem prywatnym? Czy pracuje na rzecz Scotland Yardu? Nie! Z najwyższą uwagą notuje wszelkie odcienie gwarów, w jakie obfituje londyńska ulica. Cóż za szczęśliwy traf! Tu właśnie, w samym centrum Londynu spotyka pułkownika Pickeringa — specjalistę od ... narzeczy indyjskich. Radość ze spotkania panów nie miałaby granic, gdyby nie przykry incydent z młodą kwaciarką, Elizą Doolittle, która tu właśnie sprzedaje swoje kwiatki. Dziewczyna ma dzisiejszego wieczora prawdziwego pecha. Nie dość, iż młody fircyk z „towarzystwa” — Fred Eynsford-Hill przez nieuwagę porozrzucił jej wszystkie kwiatki, to jeszcze — wydaje się naiwnej dziewczynie — dwóch tajemniczych gentelmanów — Higgins i Pickering notują jej odezwania gwarowe, śmieją się z nich, a nawet gotowi są założyć się, iż „w końcu, można by nauczyć dziewczynę prawidłowej wymowy, co zapewniłoby jej posadę w prawdziwej kwaciarni...” Jakież jest zdziwienie obu panów, gdy nazajutrz w domu Higginsa pojawia się nie kto inny, jak właśnie Eliza Doolittle, aby nauczyć się prawidłowej wymowy. Panowie, którzy przypomnieli sobie wczorajszy wieczorny incydent przed gmachem Opery zakładają się między sobą. Higgins uważa, iż wystarczy pół roku nauki, aby z mówiącej najfatalniejszym akcentem kwaciarki zrobić prawdziwą, ladylike — kobietę, którą można przedstawić na dorocznym balu w ambasadzie. Oszołomiona Eliza, nie bardzo zdając sobie sprawę z tego na co się godzi, przystaje na propozycję Higginsa. Odtąd zamieszka u niego pod opieką starszej gospodyni pani Pearce. Będzie całymi dniami uczyć się fonetyki, dobrych manier, sposobu poruszania, sposobu noszenia toalet itd. Trudna to nauka. Nie wszystko idzie jak z płatka. Przyjmując nowy, wytworny język, trzeba dostosować doń wszystkie inne elementy zachowania, tak by nie zdradzić swego pochodzenia. Trzeba nałożyć cudłe powściągliwości towarzyskiej na prosty, bezpośredni temperament. Cóż, przynajmniej — pierwsza próba, pierwszy „występ” Elizy na ekskluzywnych wyścigach koni nie wypadł olśniewająco. Posiadła już wprawdzie prawidłowy akcent, mówi wolniej, lecz chwilami, w momentach podniecenia wyścigiem traci panowanie nad sobą, wykrzykując nie całkiem parlamentarne „wyrazy”.

Jednakże, intensywny trening, codzienne wdrażanie się w arkania „dobrego stylu bycia” odciskają trwały ślad na psychice, na osobowości młodej i — co tu ukrywać — pięknej kobiety. Na bal do ambasady, gdzie olśni wszystkich zebranych, idzie już nie wyuczony manekin, nie nakręcana lalka, lecz świadoma swego młodzieńczego czaru kobieta. Kobieta, o wielkiej wrażliwości, co więcej, kobieta, w której obudziła się miłość. Jakież jest jej rozczarowanie i oburzenie, gdy po powrocie z przyjęcia w ambasadzie ani pułkownik Pickering, ani kochany przez nią Henryk Higgins nie zwracają na nią zupełnie uwagi. Omawiają jej „występ w wielkim świecie” jako wyłącznie swój własny sukces. To nic, że Eliza musi w tej sytuacji odejść. Odejdzie, może nawet robi karierę, wyjdzie dobrze za mąż, pozostanie w niej jednak osad goryczy. Mężczyzna, któremu pozwoliła modelować swą psychikę interesował się nie żywą kobietą, lecz wyłącznie wynikiem swego eksperymentu. Czy to jednak możliwe? Czy rzeczywiście Higgins nie interesuje się wcale Elizą? Czy pozostał nieczuły na jej wdzięki, na subtelność i głębokość jej nowego charakteru? Jak poczuje się w momencie gdy zdeterminowana jego postępowaniem Eliza opuści dom, w którym spędziła ostatnie pół roku? Ba, nie uprzedzajmy faktów. Kurtyna już idzie w górę, a koniec który wieńczy dzieło, orzyniesie rozwiązanie wszystkich nasuwających się wątpliwości.

Marian WALLEK-WALEWSKI



ZOFIA WEISSÓWNA



STANISŁAWA STANISŁAWSKA



ZUZANNA PIĄTKOWSKA



MARIAN LIDA

MY FAIR LADY

Musical w dwóch aktach, 18 obrazach

Tekst i piosenki: ALAN JAY LERNER

Muzyka: FREDERICK LOEWE

Przekład tekstu: Antoni Marianowicz

Przekład piosenek: Janusz Minkiewicz

wystawiona w USA przez Hermana Lewina

adaptowana na scenę muzyczną wg sztuki George'a Bernarda Shawa „Pygmalion” i scenariusza filmowego Gabriela Pascala, wystawiona jako prapremiera światowa pod kierownictwem MOSS'A HART'A

OBSADA:

(w porządku alfabetycznym)

Eliza Doolittle . . .	IWONA BOROWICKA ALEKSANDRA DUSZEWSKA ALICJA SŁAWECKA	Profesor Zoltan Karpaty	ROMAN KWIATKOWSKI ANTONI WOLAK
Henryk Higgins . . .	JOZEF HEJKIE KAZIMIERZ ROGOWSKI	Królowa Transylwanii	MARIA CHOMA ALICJA GÓRECKA
Pułkownik Pickering . . .	RYSZARD GONDEK ZYGUNT MIŁKOWSKI	Pani Hopkins . . .	HELENA CHANIECKA ZOFIA WEISSÓWNA
Alfred Doolittle . . .	ANDRZEJ GALOS WŁODZIMIERZ KOTARBA	George	ZBIGNIEW KORZENIOWSKI ZBIGNIEW PRZYBYŁO
Pani Pearce	WANDA KRUSZEWSKA MARYLA PĄCZYŃSKA	Szofer	MARIAN PASŁAWSKI
Pani Higgins	ELŻBIETA DANKIEWICZ CELINA KAPIŃSKA	Lokaj	KAZIMIERZ BAJON
Pani Eynsford-Hill . . .	FLORENTYNA KACZOROWSKA BARBARA MARCZYŃSKA	Kamerdyner	JOZEF PUTER
Fred Eynsford-Hill . . .	EDWARD ADLER BOLESŁAW HAMALUK JANUSZ ŻEŁOBOWSKI	Lord Baxington . . .	KRZYSZTOF GORAJ
Harry	TADEUSZ PODSIADŁO IHOR POTIUCH	Kwiaciarki	ALICJA GÓRECKA ALICJA ŚWIĄTEK
Jamie	ZBIGNIEW KANIEWSKI ZBIGNIEW KORZENIOWSKI	Pokojówka	STANISŁAWA SOWIŃSKA HALINA ZMARZLIK
		Przechodzień I . . .	STANISŁAW MAKOHON
		Przechodzień II . . .	BOLESŁAW HAMALUK
		Przechodzień III . . .	JAN FIREK
		Przechodzień IV . . .	ADAM ZAŁĘSKI
		Przechodzień V . . .	STANISŁAW ZIOŁKOWSKI
		Przekupień	MIECZYSLAW GACZOŁ
		Gap	JANUSZ WOLNY

Inscenizacja i reżyseria:

ZOFIA WEISSÓWNA

Kierownictwo muzyczne:

MARIAN LIDA

Scenografia:

ZUZANNA PIĄTKOWSKA

Choreografia:

STANISŁAWA STANISŁAWSKA

Dyrygenci:

MARIAN LIDA

ZBIGNIEW TOFFEL

Chórmistrz:

ZBIGNIEW TOFFEL

Asystent choreografa
i kierownik baletu:

JÓZEF PARUŻNIK

Korepetytor baletu:

MARIAN NIWELT

Korepetytor chóru:

EWA KAWA

Inspicjent:

IRENA HEMZACZEK

Sufler:

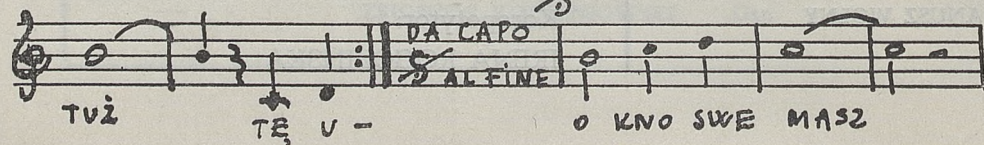
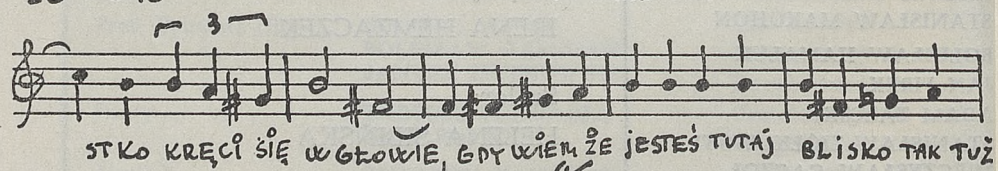
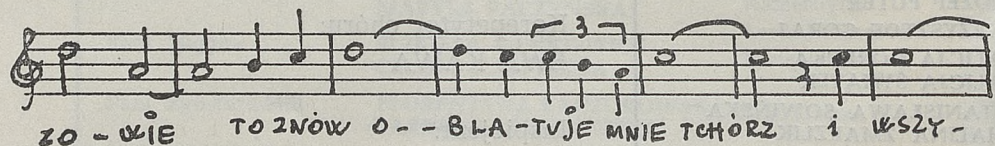
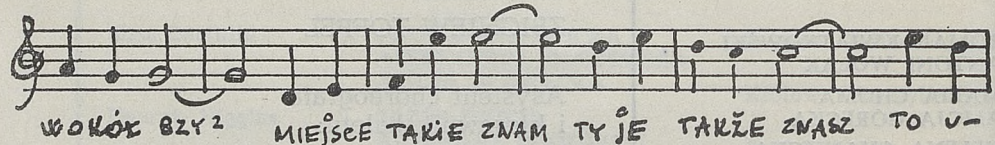
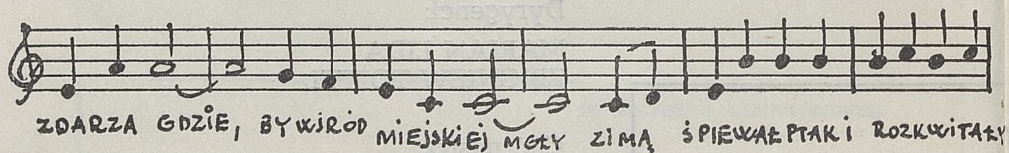
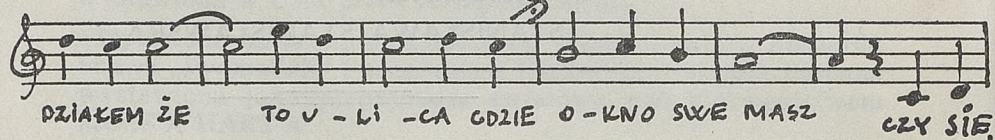
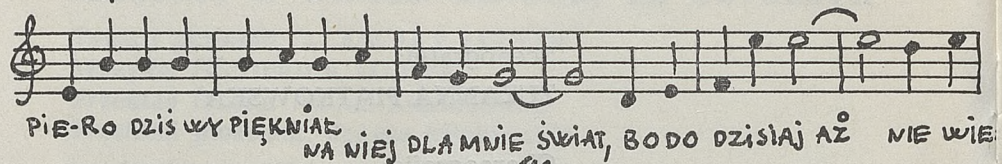
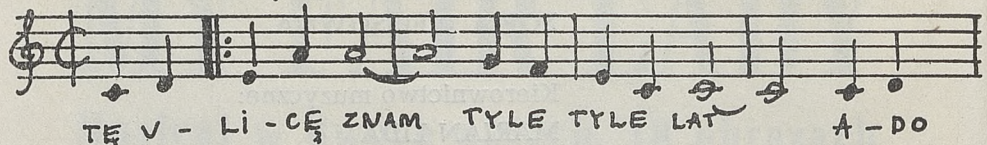
HELENA SIĘZIŃSKA

Korepetytor:

IRENA ROGOZIŃSKA

- VLICA -
(PIOSENKA FREDA)

MUZYKA:
F. LOEWE





IWONA BOROWICKA (Eliza Doolittle)

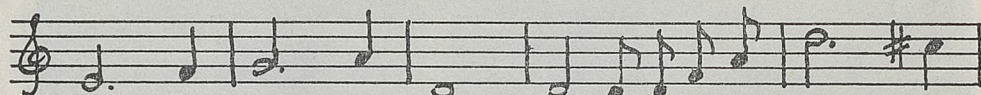
PRZETAŃCZYĆ...

(PIOSENKA ELIZY)

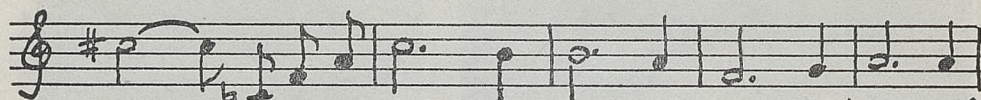
MUZYKA:
F. LOEWE



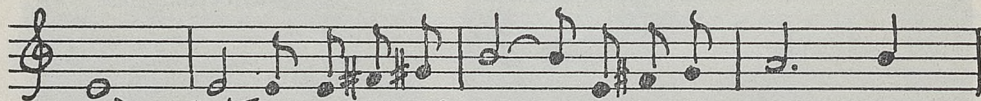
PRZETAŃCZYĆ CAŁĄ, NOC PRZETAŃCZYĆ CAŁĄ, NOC BEZ



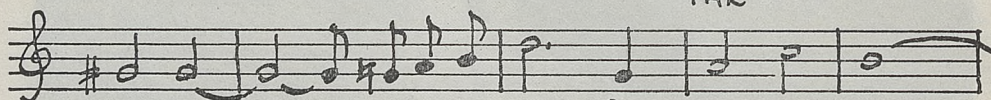
PRZE-RWY MO - GŁA BYM CHOĆBY I GO - DZIN



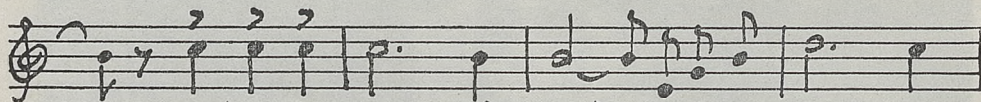
STO CHOĆBY SIĘ, MIAŁO TO ZA - KOŃCZYĆ NIE WIEM



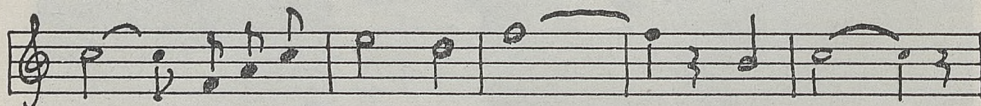
LZYM JUŻ WIEM ŻE ON MAŁDZIEK
TAK SPO - NTA -



NI - CZNY I U - ROK MA I CZA - RV MOC



i JE - SZCZE WIEM ŻE Z NI M NAPRAWDĘ MO - GŁA



BYM PRZETAŃCZYĆ CAŁĄ, NOC TĘ NOC



ZYGMUNT MIŁKOWSKI (Pułkownik Pickering) KAZIMIERZ ROGOWSKI (Henryk Higgins)

ZESPÓŁ BALETU OPERETKI

AKT I

Trupa ulicznych artystów:

Ojciec — Włodzimierz Waruszyński
Córka — balerinka — Barbara Kałużna
Tancerka — Krystyna Ungeheuer-Mietelska
Klowni — Stanisław Dobranowski
Jerzy Kozak
Zapowiadacz — Józef Kieljan

AKT II

Walc

duet: — Krystyna Ungeheuer-Mietelska
Jacek Heczko
tercet: — Mirosława Bachorz — Jerzy Kozak
Alicja Niwelt (zazdrosna żona)
duet: — Barbara Kałużna
Józef Parużnik
Teresa Chwała — Witold Major
Teresa Dzięglówna — Stanisław Dobranowski
Janina Gawlik — Włodzimierz Apostolski
Ewa Papée — Józef Kieljan
Krystyna Truszkowska — Henryk Piotrowicz
Krystyna Żuczenia — Włodzimierz Waruszyński

AKT III

Scena na targowisku

Kupcowa: * * *
Eleganci: — Józef Kieljan
Lech Michalski
Róża czerwona — Barbara Kałużna
Ogrodnik — Józef Parużnik
Róża biała — Krystyna Ungeheuer-Mietelska
Ogrodnik — Jacek Heczko
Róże białe — Mirosława Bachorz — Witold Major
Krystyna Truszkowska — Włodzimierz Waruszyński
Dalie — Mirosława Bachorz
Teresa Dzięglówna
Krystyna Truszkowska
Goździki — Janina Gawlik
Ewa Papée
Krystyna Żuczenia
Orchidee — Teresa Chwała
Alicja Niwelt
Izabella Przybyłowska

Street Cancan

Barbara Kałużna — Jerzy Kozak
Krystyna Ungeheuer-Mietelska — Włodzimierz Waruszyński
Mirosława Bachorz — Włodzimierz Apostolski
Teresa Chwała — Stanisław Dobranowski
Janina Gawlik — Lech Michalski
Izabella Przybyłowska — Witold Major

Inspektor baletu
Ewa Papée

ZESPÓŁ ORKIESTRY OPERETKI

I Skrzypce:

Leszek Skrobacki
Erwin Sitek
Czesław Kawalec
Stefan Solarczyk
Jan Wojcieszek
Edward Treściński

II Skrzypce:

Władysław Skocz
Stanisław Pilawski
Andrzej Górski
Tadeusz Lipka
Kazimierz Wysocki

Altówki:

Mieczysław Satora
Lucyna Marzec
Ryszard Czuchraj
Krystyna Myczkowska

Wiolonczele:

Stefania Górecka
Krystyna Guspiel

Kontrabasy:

Ryszard Jachimowicz
Andrzej Dutkiewicz

Flety:

Stanisław Węgrzyn
Danuta Bińczycka

Oboje:

Tadeusz Oracz
Wacław Stengl

Klarnety:

Ignacy Wyczyński
Tadeusz Wyczyński
Stanisław Orczyk

Fagoty:

Henryk Thiel
Damian Gryboś

Trąbki:

Tadeusz Jodłowski
Jan Jaracz
Adam Krzywoń

Puzony:

Jan Przybylski
Andrzej Bigoś
Włodzimierz Maksymowicz

Waltornie:

Józef Wróbel
Stefan Łabuś
Zygmunt Hojda

Perkusja:

Ryszard Peller
Andrzej Gliszewski
Barbara Nowak

Fortepian:

Irena Rogozińska

Harfa:

Bogumiła Lutak

Inspektor orkiestry:

Jan Wojcieszek

ZESPÓŁ CHÓRU OPERETKI

Soprany:

Barbara Bańska
Ewa Fuchsa
Wilhelmina Galas
Zofia Jaskier
Barbara Romanek
Stanisława Sowińska
Ewa Stuglick
Halina Zmarzlik

Tenory:

Krystian Buszkiewicz
Bolesław Hamaluk
Zbigniew Rodko
Christo Saczanow
Józef Wyroba
Adam Załęski

Basy:

Alty:

Krystyna Dobrzańska
Jadwiga Galant
Alicja Górecka
Florentyna Kaczorowska
Krystyna Ryś
Renata Sejdor

Jan Firek
Mieczysław Gaczol
Krzysztof Goraj
Stanisław Makohon
Ihor Potiuch
Jan Seyrlhuber
Janusz Wolny
Stanisław Ziółkowski

Inspektor chóru:

Stanisław Makohon

DZIAŁ TECHNICZNY

Kierownik Działu

Mieczysław Stano

Brygadzysta sceny	— Józef Ballada
Kierownik Prac. Scenotechnicznej	— Bronisław Pitala
Kierownik Prac. Kraw. Damskiej	— Zofia Borowska
Kierownik Prac. Kraw. Męskiej	— Tadeusz Drozda
Światła	— Kazimierz Ociepiński
Kierownik Pracowni Fryzjerskiej	— Edward Korzeniowski
Fryzjerki	— Aniela Fradyma
	— Czesława Gwizdała
	— Kazimiera Krosta
	— Halina Sajboth
	— Teresa Wyróstkiewicz
Kostiumy	— Pracownice M.T.M.
Fryzury	— Zespół fryzjerski M.T.M.
Dekoracje	— Pracownice M.T.M.
Rekwizyty	— Marian Paślowski
Nakrycia głów	— Halina Pazderska
Nakrycia głów	— Firma „Gustawa”

SEKCJA ORGANIZACJI WIDOWNI MTM

Kierownik Sekcji: Marian Góralczyk

Z-ca Kierownika: Józef Bryl

Biuro Sekcji Organizacji Widowni czynne jest codziennie z wyjątkiem niedziel i świąt w godz. od 7—15 w soboty od godz. 7—13, przy ul. Senackiej 6. Telefon 575-88

Przedstawienia operetkowe odbywają się w każdą środę, czwartek, piątek i sobotę o godz. 19.15

Przedsprzedaż biletów w kasie Teatru ul. Lubicz 48
w poniedziałek i wtorek od godz. 9—12 i 17—18
we środę, czwartek i piątek od godz. 9—12 i 17—19.15
w sobotę od godz. 9—10.30 i 18.15—19.15
oraz w „Filmotechnice” ul. Mikołajska 8, tel. 257-13

W przygotowaniu:

C. Zeller — PTASZNIK Z TYROLU

Cena zł 5.—