

CARMEN



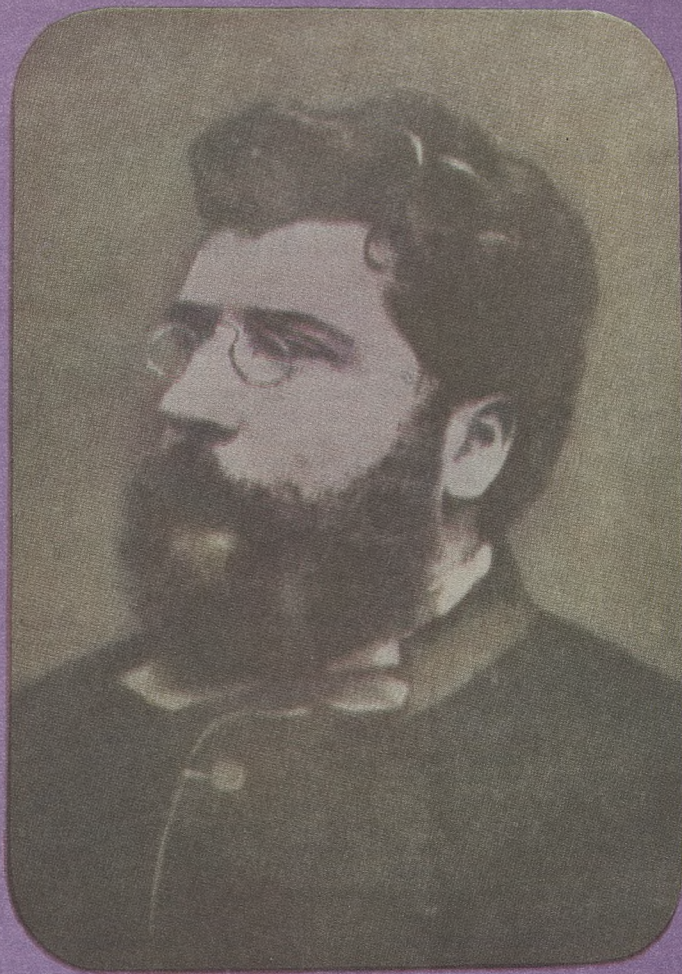
KRAKOWSKI TEATR MUZYCZNY

SCENA
OPEROWA

DYREKTOR I KIEROWNIK ARTYSTYCZNY

Wiktorya Chlebowa

Z-ca Dyrektora:
WIKTOR HERZIG
Kierownik literacki:
JÓZEF OPALSKI



GEORGES BIZET

Jerzy Gabryś

O LIBRETCIE „CARMEN”

Mówiąc o sukcesach opery, nie można pominąć roli współtwórców kompozytora: autora noweli i librecistów, którym przypada znaczny udział w powodzeniu dzieła.

Prosper Mérimée (1803 — 1870), poeta i nowelista francuski, archeolog, historyk sztuki, konserwator zabytków, przyjaciel rodziny Napoleona III, spędził większość życia poza granicami Francji. W swych licznych i długotrwałych podróżach czterokrotnie zwiedzał Hiszpanię, wówczas kraj dziki, o surowych obyczajach, egzotyczny niemal, cel westchnień i marzeń romantyków. Mérimée romantykiem nie był, nie marzył, lecz wojażował przez cały kraj najgorszymi nawet drogami, zawierał znajomości z prostymi ludźmi: pikadorami, wozwodami, Cyganami, rzeźmieszkami, nie stroniąc jednak od hiszpańskiej arystokracji. Nie był też romantykiem w twórczości literackiej; oszczędność słowa i staranne dobieranie formy zbliżają go do tradycji klasycznych. „Mérimée opowiada tak jak wytworny *causeur* najlepszego towarzystwa — pisze o poecie Boy-Zeleński w *Antologii literatury francuskiej* — bez podnoszenia głosu, bez nieumiarkowanych gestów, bez mieszania do akcji uczuć i zapatrywań opowiadającego; umie on samym uszeregowaniem faktów wydobyć w całej pełni efekt, który zamierzał. Efekt ten byłby nieraz dotkliwy i brutalny, gdyby go nie łagodziła zawsze miara i smak artysty. „Toteż nadsyłane z Hiszpanii listy Mérimée’go do „*Revue de Paris*” w 1830 r. choć opowiadały o corridach, Cyganach i krwawych egzekucjach, nie budziły zgorszenia.

W jednym z takich listów pisze Mérimée o bandycie José Marii, który poprzednio był żołnierzem; list ten wydaje później jako nowelkę pod tytułem *Carmen*. O dziwnych losach żołnierza i jego miłości opowiedziała poecie Maria Manuela hr. Montijo, którą poznał w czasie swej pierwszej podróży do Hiszpanii (druga córka hrabiny, Eugenia, wychowana przez Mérimée, została żoną cesarza Napoleona III). W opowiadaniu opartym na rzeczywistym wydarzeniu, nie było Cyganki, co wyjaśnia list poety do hrabiny z 16.V.1845: „Zamknąłem się teraz na osiem dni i pracuję nad tą historią, którą mi pani przed piętnastu laty opowiedziała. Obawiam się, że całość popsulem (...) Mam na myśli tę historię o Jacques de Malaga, który zamordował swoją kochankę (...) Ponieważ ostatnio studiuję życie Cyganów, zrobiłem z niej Cygankę”.

Nowelka Mérimée, pisana zwięzłym i obrazowym stylem, wywiera silne wrażenie, może nawet było ono zbyt silne dla dziewiętnastowiecznych paryżan, jej pierwszych czytelników. Realistyczną treść łagodziła jednakże kunsztowna forma opowiadania, czego nie dało się przenieść do libretta operowego. Meilhac i Halévy zmuszeni byli poczynić poważne zmiany.

Obaj libreciści znali dobrze rzemiosło; gdy zabierali się do opracowania *Carmen*, mieli już za sobą przeszło dziesięć lat wspólnej pracy i kilka sukcesów, zwłaszcza w dziedzinie komicznej opery czy operetki (operetki Offenbacha: *Piękna Helena*, *Życie paryskie*, *Księżna Gerolstein* i i.). Ich role były podzielone: Meilhac projektował główne linie akcji, budował konstrukcję, którą wypełniał następnie swoimi pomysłami Halévy, rozpracowując zwłaszcza arie i duety. Libretto *Carmen* rozłożyli na cztery akty, każdy rozgrywa się na tle innej scenerii, przy czym skrajne akty operują zwiększonym aparatem scenicznym, dużą ilością statystów i potężnymi chórami.

Bizet, studiując libretto, głęboko rozważył jego problemy; miał zresztą przed sobą jedno z najlepszych librett operowych, jakie w owych czasach napisano. Z jego listów do Galaberta i Lacombe'a wiadomo, ile wagi przywiązywał do dokładnej analizy psychologicznej postaci dramatu, zanim zabierał się do pisania muzyki. Do *Carmen* trzeba było skomponować taką muzykę, żeby oddała cały tragizm sytuacji, żeby oddała atmosferę miłości, zbrodni i hiszpańskiego środowiska. I Bizet skomponował taką muzykę. Do możliwie najbardziej sugestywnego przedstawienia akcji dramatycznej posłużył się wszystkimi dostępnymi wówczas środkami techniki kompozytorskiej. Nie ma w *Carmen* indywidualnego opisu śpiewaka, nie ma koloratury, pustych efektów. Każdy numer muzyczny nie tylko że jest umotywowany akcją dramatu, lecz niejako sam tę akcję twyrzy. Różnorodne elementy opery uzupełniają się, pogłębiają, łączą w bardzo logiczną i konsekwentną całość, tworząc mocno oddziałyującą wizję fragmentu prawdziwego życia, prawdziwych ludzi i ich namiętności.



JÓZEF OPALSKI

CARMEN !

Trudno o postać w dziejach opery popularniejszą! Ta ognista hiszpańska dziewczyna jest jedną z najjaśniejszych gwiazd konstelacji heroin operowych, dzieli zachwyt i uwielbienie słuchaczy (i marzenia śpiewaczek!) stając obok Normy, Butterfly, Tosci, Traviaty... Jest symbolem i uosobieniem pełno-krwistej postaci scenicznej. Trudno też dziś wyobrazić sobie, że na premierze, która odbyła się z górą sto cztery lat temu

Carmen Bizeta poniosła klęskę!

Rankiem, 3 marca 1875 roku, w dniu premiery swego ukochanego dzieła, kompozytor otrzymał wstęgę Legii Honorowej. Wieczorem w Opéra-Comique zebrał się tłum ciekawego nowego utworu, o którego niemoralności krążyły już legendy. W teatrze spotkał się cały „wielki świat” (choć odradzano zabierania ze sobą dam na tę operę!), muzycy, wydawcy... Jak przebiegał spektakl pisze w swoim pamiętniku Ludovic Halévy:

„Akt I dobrze przyjęty. Pieśń Galli-Marié (*Habanera*) wywołała oklaski, podobnie duet Micaëli i don Joségo. Zakończenie aktu dobre, oklaski, głosy. W czasie przerwy Bizet otoczony tłumem gratulujących. Drugi akt mniej szczęśliwy. Początek świetny, antrakt powtarzany dwukrotnie, wejście torreadora bardzo efektowne. Od tego momentu, gdy opera Bizeta poczyną odbiegać od przyjętych zwyczajów opery komicznej, publiczność czuje się zaskoczona, oszukana. Między aktami mniej gratulujących wokół Bizeta. Jeszcze więcej chłodu w czasie III aktu; tylko pieśń Micaëli utrzymana w starym stylu, ma powodzenie. Po IV akcie, który był przyjęty lodowato od początku do końca, nikt, z wyjątkiem paru najbliższych przyjaciół, nie spieszył złożyć gratulacji kompozytorowi. *Carmen* przepadła.”

To niepowodzenie *Carmen* nie było może aż tak wielkie jak skandal w La Scali w dwadzieścia dziewięć lat później (17 lutego 1904 roku) innego „przeboju” operowego — *Madame Butterfly* Pucciniego, zaważyło przecież na losie kompozytora. Kiedy z początkiem roku 1873 Bizet przystępował do pracy nad swym ostatnim dziełem pełen był najlepszych nadziei. Przerwał pracę nad operą tylko na czas skomponowania uwertury *Patrie* (*Ojczyzna*), której wykonanie przyniosło mu olbrzymi sukces. Już jednak latem 1874 roku, w swej siedzibie letniej w Bougival dokonał gigantycznej pracy — w ciągu dwóch miesięcy zinstrumentował tysiąc dwieście stron partytury *Carmen*. Pisał wtedy do przyjaciela:

„Zarzucono mi wiele rzeczy, że jestem niezrozumiały, zawili, nawet nudny, że posiadam więcej łatwości technicznej niż prawdziwej inspiracji. Dobrze, lecz tym razem napisałem kompozycję, która w całości jest przejrzysta i żywa, barwna i pełna melodii.”

Toteż rozczarowanie Bizeta przyjęciem opery było ogromne. Na ogół wszystkie recenzje potępiały jej niemoralność, wypisywano też banały o wpływach wagnerowskich a przyjęcie publiczności dalekie było od entuzjazmu... Zaledwie w trzy miesiące po premierze, 3 czerwca 1875 roku dotarła do Paryża wiadomość — Bizet nie żyje! Zmarł w nocy z 2 na 3 czerwca na nieznaną chorobę gardła, dokładnie o tej godzinie, gdy w Paryżu kończył się IV akt trzydziestego trzeciego z kolei przedstawienia *Carmen*.

Uroczystości pogrzebowe były wspaniałe; tłumy publiczności chciały jak gdyby wynagrodzić krzywdę, którą wyrządziły kompozytorowi za życia. Ironia losu wykrzywiła się szyderczo nad trumną

artysty, bo oto niewiele trzeba było miesięcy by *Carmen* zaczęła triumfalnie przemierzać sceny świata. Od premiery wiedeńskiej (23 X 1875) entuzjazm publiczności i grono wielbicieli rosły coraz chężej: po Wiedniu oszalała Bruksela (1876), potem Petersburg (tu po usłyszeniu *Carmen* Czajkowski przepowiedział, że wkrótce będzie to jedna z oper najpopularniejszych), Londyn i Nowy Jork. (1878). Następnie wystawiano dzieło Bizeta w Berlinie, Neapolu (tu zachwycił się nim Nietzsche, ogłaszając *Carmen* ideałem wszelkiej muzyki i prawdziwym wybawieniem od potwora wagnerowskiego dramatu) — wreszcie zawędrowała historia pięknej cyganki do Kairu i do Warszawy (5 VII 1882).

Niechętnie natomiast przyjmują *Carmen* Hiszpanie, za złe mając hiszpańszczyznę według nich zbyt francuską. Rzeczywiście, tak popularna „hiszpańskość” opery jest w całości umownym krajem scenicznym. Nakreślonym jednakże z taką wyrazistością i talentem, iż *Carmen* stała się od razu synonimem Hiszpanii w operze. A przecież zaledwie dwa miejsca w partyturze mają swe źródło w folklorze hiszpańskim. Pierwsze z nich to melodia, którą śpiewa Carmen w I akcie, zaraz po bójce w fabryce. Drugim jest temat wstępu do IV aktu, który pochodzi z repertuaru Manuela Garcii, śpiewaka i kompozytora hiszpańskiego, który w początkach XIX wieku śpiewał go z wielkim powodzeniem w Paryżu. Był to rodzaj tańca cygańskiego czy hiszpańskiego zwany *polo*.

Inne „hiszpańskie” fragmenty opery są w gruncie rzeczy bardzo francuskie. Nawet hiszpańskość *Habanery* jest fałszywa. Bizet chciał napisać jakiś taniec dla pierwszej wykonawczyni partii Carmen — Galli-Marié, która pomimo przedstawionych trzynastu propozycji melodii, wciąż nie mogła się zdecydować. Dopiero taniec znaleziony w zbiorze *Fleurs d'Espagne* (wyd. 1864) Sebastiana de Yradier, kompozytora hiszpańsko-amerykańskiego, zadowolił śpiewaczkę. Melodia ta została przywieziona aż z Hawany, stąd jej nazwa — *habanera*.

Carmen stała się postacią-symbolem a taka funkcja przynależy tylko bohaterom najwybitniejszym w dziejach sztuki. Nic też dziwnego, że kusi ona rozmaitych artystów do zmierzenia się z jej legendą lub odkrywania w niej nieprzeczuwalnych dotąd możliwości. Zainteresował się historią pięknej cyganki i film, począwszy od burleski Charlie Chaplina aż po wspaniały film z 1954 roku *Carmen Jones* (znany w Polsce jako *Czarna Carmen*) Otto Premingera. Film ten stał się jedną z najoryginalniejszych interpretacji opery Bizeta. Preminger obsadził dzieło aktorami wyłącznie murzyńskimi i przeniósł akcję w lata drugiej wojny światowej osiągając efekty rewelacyjne.

Warto też wspomnieć o inscenizacji opery dokonanej przez Włodzimierza Niemirowicza-Danczenkę na scenie moskiewskiego MCHAT-u w latach trzydziestych. Zmienione libretto zatytułowane *Carmencita i żołnierze* opracował Konstanty Lipskierow — i z pewnością była to jedna z ciekawszych interpretacji dramatu.

Wreszcie wielkie sukcesy odnosiła *Carmen* w realizacjach baletowych, żeby przypomnieć tylko układ francuskiego choreografa Rolanda Petit z lat pięćdziesiątych czy balet w opracowaniu muzycznym Rodiona Szczedrina wystawiony w 1967 roku w Moskwie z fenomenalną kreacją Maji Plisieckiej.

Lata sześćdziesiąte i siedemdziesiąte przyniosły też kilka nowych, wybitnych kreacji śpiewaczek w tej operze, żeby przypomnieć tylko Marię Callas, Leontynę Price, Grace Bumbry czy Teresę Berganzę. Dziś *Carmen* Georges Bizeta wraca na scenę Krakowskiego Teatru Muzycznego. Wierzę, iż ku szczeremu zadowoleniu Szanownej Publiczności.

Maria Cieśla

PROSPER MÉRIMÉE

W roku 1803, w Paryżu, urodził się syn pary malarzy, któremu nadano imię Prospera. Ojciec jego był profesorem École des Beaux Arts, wielbicielem klasycyzmu, angielskiego malarstwa i literatury. Matka, dzieląca te upodobania męża, wniosła ponadto w atmosferę domu wolteriańskiego ducha ateizmu, republikańizmu i osiemnastowiecznej filozofii. Mały Prosper, od dzieciństwa parający się malarstwem i literaturą, studiując wszelako prawo, by rychło wkroczyć w świat literatury i salonów jako doskonały znawca i wielbiciel literatury angielskiej, w szczególności — Byrona. Ten ostatni, jako pisarz i człowiek, miał się stać wzorem dla Mérimée. Romantykiem w typie Byrona — a więc ateistą, republikaninem, dandysem i ironistą po trosze był też w istocie młody autor „Teatru Klary Gazul”. Nic też dziwnego, iż więzami przyjaźni związał się nie z grupą młodych romantyków francuskich, skupionych wokół czasopisma „*La Muse Française*” (do których należeli m. in. Victor Hugo i Alfred de Vigny), lecz ze Stendhalem, który też poważnie wpłynął na ukształtowanie jego talentu.

W roku 1825 młody Mérimée opublikował (we własnym tłumaczeniu) zbiór sztuk teatralnych hiszpańskiej aktorki Klary Gazul, opatrzone swoim komentarzem i portretem autorki. Były to dramaty niepokojąco liberalne i rewolucyjne w treści, intrygująco nowoczesne w formie. Dzieło to zostało przyjęte z entuzjazmem przez całą Europę, tłumaczone na wiele języków i wystawiane. Zwiodło wszystkich, gdyż w istocie było udaną mistyfikacją Prospera Mérimée, prawdziwego autora dramatów nieistniejącej Hiszpanki, do której fikcyjnego portretu użyczył też zaprzyjaźnionemu z nim malarzowi, Stefanowi Delécluze, swojej twarzy. Dzięki owej mistyfikacji udało się przemycić na scenę utwory, bulwersujące swym antyfeudalizmem, antyklerykalizmem i libertynizmem.

W roku 1827 ukazuje się, wydany z całym aparatem krytycznym, zbiór ballad południowo-słowiańskich, zatytułowany „*Guzla*”. Historia powtarza się. Cała Europa (z Goethem i Puszkinem na czele) literacka i naukowa, zachwyca się odkryciem — w istocie kolejną mistyfikacją nomen omen Prospera. Odsłonić miał on prawdę dopiero w roku 1842, wydając „*Guzlę*” powtórnie.

W latach następnych ukazuje się „*Żakerla*”, udratyzowany obraz wojny chłopskiej w XIV-wiecznej Francji, powieść historyczna „*Kronika Karola IX*” i pierwsze nowele, w których objawił się nowy Mérimée, mistrz (przed Maupassantem) tego tak popularnego później gatunku. W tych jego dziełach miesza się okruszek poważnych zainteresowań — archeologia, historia, krytyka, psychologia wreszcie. Początkowo są to nowele krótkie, zwieszle, których tematem niekiedy jest jakaś pojedyncza sytuacja: „*Mateo Falcone*”, „*Wzięcie reduty*”, „*Widzenie Karola XI*” czy „*Tamango*”, „*Federigo*”, „*Waza etruska*”.

W 1834 roku Mérimée zostaje inspektorem zabytków historycznych, wskutek czego zaczyna wiele podróżować — nie tylko po Francji, ale też po Korsyce, Włoszech, Grecji, Hiszpanii i Azji Mniejszej. Podróże te owocują kolejnymi nowelami, dłuższymi nieco, z których niektóre można by niemal uznać za krótkie powieści: „*Wenus z Ille*”, „*Arsène Guilloit*”, „*Colomba*” i „*Carmen*” wreszcie. Na wszystkich utworach Mérimée wyciskają swe piętno pewne wzorce, schematy, akcesoria romantyczne — egzotyka, tajemniczość i groza. Ich forma jednakowoż nie ma wiele wspólnego z romantyzmem — jest zwięzła,

oszczędna. Autor zaznacza swój dystans w stosunku do frenetycznej fabuły, obramowując ją chłodnymi rozważaniami lingwistycznymi, historycznymi, itp. Boy nazwał to słusznie „kokieterią dandyzmu”.

W roku 1844 Mérimée zostaje członkiem Akademii Francuskiej; kolejna to godność obok godności senatora, oficera legii honorowej, sekretarza ministerstwa oświaty. Zajmuje się z nieustającym zapalem pracą naukową w dziedzinie historii — utonęła ona w mrokach niepamięci. Interesuje się też (z większym sukcesem) kolejną, po angielskiej i hiszpańskiej, literaturą obcą — rosyjską. Tłumaczy Puszkina, Gogola i Turgieniewa.

Ostatnim swym dziełem, na rok przed śmiercią wydaną nowelą „Lokis” (1869) przybliży się Mérimée w pewien sposób do Polski. A oto anegdotyczne niemal okoliczności, towarzyszące jej powstaniu. Nieco wcześniej, bo w 1852, opublikował on swój przyczynek do wielokrotnie opracowywanej historii Dymitra Samozwańca. W celu poznania realiów historycznych wertował pamiętniki i dokumenty polskie (tak!), korespondował z Przeździeckim (podobnie jak później, przygotowując „Lokisa”, z Edmundem Chojeckim) — a przecież nie uniknął zabawnego błędu. Pisząc mianowicie o urodzie Maryny Mniszchówny i zachwycając się urodą wszystkich Polek, dla poparcia tej opinii przytacza fragment, który przetłumaczył z domniemanego poematu Puszkina: „Non, il n'y a pas de fille de roi qui vaille une jeune Polonaise. Enjouée!... on dirait une chatte gambadant autour de poêle; rose comme la rose, blanche comme la crème, ses jeux brillent comme deux flambeaux.” W istocie tłumaczy Mérimée „Trzech bu-drysów” Mickiewicza! Dziwnie zaista mistyfikacja, odbita jak bumerang, wróciła, by dosięgnąć samego Mérimée. Niegdyś bowiem Mickiewicz (a za nim Puszkina) tłumaczył „Guzłą”, wierząc święcie iż tłumaczy pieśni południowych Słowian, dziś — Mérimée jako opinię wielkiego romantyka rosyjskiego przytacza coś, co wyszło spod pióra romantyka — polskiego. Ślad tego qui pro quo znajdziemy następnie we wspomnianym już „Lokisie”, historii (jakże wówczas gorszącej!) potomka żmudzkiej arystokratki i — niedźwiedzia. Królewieckiego profesora „nabiera” w tej noweli młoda Polka, dając mu swoje tłumaczenie wyżej wspomnianej ballady Mickiewicza jako autentyczny żmudzki poemat ludowy.

Badacze sądzą, iż prototypem owej pięknej i dowcipnej Polki była adresatka trwającej sześć lat korespondencji Mérimée, szwagierka wspomnianego wyżej Aleksandra Przeździeckiego, piękna Li-za. Korespondencja owa, stanowiąca przedłużenie zabawy w odtwarzanie średniowiecznego rytuału miłości dworskiej na dworze cesarzowej Eugenii, gdzie obydwójce przebywają (Mérimée — ten anty-royalista!); korespondencja, nosząca wyraźny charakter marivaudage'u, wydana została jako „Lettres à une Autre Inconnue”. Dziwnie niewiele da się powiedzieć o życiu osobistym Mérimée, chłodnego dyndysa, cynika i ironisty, lekce sobie ważącego damy, bywalca salonów, kochanka (bardzo przelotnego) George Sand. Dopiero gdy się postarzeje, objawi on w swych listach do innej „nieznajomej”, markizy Daquin, inną twarz, twarz bez maski, twarz człowieka zakochanego i błagającego o względy — tragikomiczną u podstarzałego dandysa.

Wydaje się, że tak w życiu jak i w dziełach Prosper Mérimée rozdarty był między romantycznym porywem a klasycznym umiarem, między frenezją a chłodem, między zamiłowaniem do egzotyki i mallowniczością a oschłą, rzeczową informacją. On sam wyczuł swe duchowe pokrewieństwo z Byronem — nikt jednak nie mógł wówczas przeczuć tego, iż za czas jakiś pojawi się idealne wcielenie cynika-dandysa, lord Paradoxa, Oscar Wilde.

CARMEN

AKT I. Przy jednym z placów w Sewilli znajduje się fabryka cygar, zaś po przeciwnej stronie — koszarzy wojskowe. Niebawem ma się odbyć zmiana warty, toteż gromadzi się już gawieź barwnego widowiska. Pojawia się też młoda piękna dziewczyna, zapytując o sierżanta Don Joségo — to jego narzeczona, Micaëla. Dowiedziawszy się, iż przybędzie on dopiero ze zmianą warty, oddala się pośpiesznie, mimo pełnych galanterii zaprosin sierżanta Moralesa.

Głos trąbki zwiastuje zmianę warty — nowy oddział prowadzony jest przez porucznika Zunigę oraz sierżanta Don Joségo. Dzwonek z fabryki oznajmia przerwę w pracy. Z bramy wysypuje się barwny tłum robotnic, wśród których szczególną uwagę zwraca młoda, piękna Cyganka, Carmen (jej wejście poprzedza charakterystyczny, wyrazisty motyw w orkiestrze). Wolna jak ptak, wierzy ona w potęgę miłości, lecz nie uznaje ani żadnych wiążących uczucie przysięg i obietnic, ani też — wierności (*habanera*). Z lekceważeniem odrzuca Carmen zaloty otaczających ją młodych mężczyzn, natomiast wywiera na niej wrażenie całkowita obojętność Don Joségo, który podczas jej śpiewu i tańca najspokojniej czyścił łańcuszek swej szabli. Gdy dzwonek znów wzywa robotnice do pracy, Carmen przed odejściem rzuca Don Josému trzymany w rękę kwiat. Dar ten budzi niepokój w sercu młodego żołnierza. Lecz oto ponownie pojawia się Micaëla, niosąc Josému list i pozdrowienia od jego matki (*duet*). Wtem w fabryce wybucha wrzawa. Na rozkaz porucznika Zunigi Don José z żołnierzami udaje się tam, aby przywrócić porządek. Po chwili wraca, prowadząc Carmen, która w kłótni zraniła nożem koleżankę. Grozi jej więzienie — jednak Cyganka drwi sobie z pogroźek koleżanek i porucznika Zunigi. Gdy pozostaje sama pod strażą Don Joségo, szybko udaje się jej urokiem swej postaci oraz obietnicami miłości i rozkoszy (*seguidilla*) całkowicie podbić serce młodzieńca i sprawić, że ten wypuszcza ją na wolność.

AKT II. W podmiejskiej gospodzie Lillas Pastii gromadzą się przemytnicy, Cyganie i szukający rozrywki wojskowi. Carmen oraz jej przyjaciółki, Frasquita i Mercedes, śpiewają i tańczą przy dźwięku kastanietów. Entuzjastycznie witają zebrani przybyłego do gospody słynnego toreadora Escamilla, który odpowiada im o pełnym chwały i zwycięstw zawodzie bohatera areny (*aria*). Oczarowany pięknnością Carmen wyjawia jej Escamillo swe uczucie, lecz nie dostaje wyraźnej odpowiedzi. Carmen odmawia też udziału w zamierzonej na dzisiejszą noc wyprawie przemytników, gdyż — jak oświadcza — oczekuje Don Joségo, który wtrącony do więzienia za sprzeniewierzenie się żołnierskim obowiązkom, dziś właśnie ma odzyskać wolność.

Oto słychać już z oddali słowa żołnierskiej pieśni o dragonie z Alcali (motywy jej rozbrzmiewały we wstępie do II aktu). To Don José śpieszy na spotkanie z ukochaną. Carmen namawia go, aby wraz z nią wyruszył na wyprawę, lecz Don José stanowczo odmawia. Śpiew Carmen miesza się z dalekim odgłosem trąbek wzywających żołnierzy do koszar. Rozdrażniona Cyganka w gwałtownych słowach daje wyraz swemu niezadowoleniu — nie chce słuchać czułych wyznań Don Joségo i zapewnień o jego gorącej miłości, której symbolem jest kwiat nigdyś od niej otrzymany i przechowywany przez cały czas pobytu w więzieniu (*aria „z kwiatkiem”*). Wtem zjawia się w gospodzie porucznik Zuniga, a jego zaloty do Carmen budzą zazdrość w sercu Don Joségo, który z bronią w rękę rzuca się na swego przełożonego. Teraz droga powrotu do służby jest dlań zamknięta — wbrew własnej woli przystać musi do przemytników i wraz z nimi uchodzić w góry.

CARMEN

GEORGES
BIZET

Premiera 3 czerwca 1979

Kompozytor
GEORGES BIZET

Libretto
HENRI MEILHAC
LUDOVIC HALÉVY

Tłumaczenie
WIKTOR BRÉGY
KAZIMIERZ CZEKOTOWSKI

Kierownictwo muzyczne
KRZYSZTOF MISSONA

Reżyseria
HALINA GRYGLASZEWSKA

Scenografia
EWA TĘCZA

Choreografia
PRZEMYSŁAW ŚLIWA

Asystent choreografa
EDWARD SZPOTAŃSKI

Asystent reżysera
MAGDALENA GRODYŃSKA

Kierownictwo chóru
ZBIGNIEW TOFFEL

Dyryguje:
KRZYSZTOF MISSONA
AGNIESZKA KREINER
ROMAN MACKIEWICZ



CARMEN

OBSADA

Carmen	— ZOFIA JABŁOŃSKA, EWA PODLEŚ
Micaëla	— JADWIGA ROMAŃSKA, ALICJA ŚWIĄTEK
Frasquita	— ZOFIA JANKOWSKA, TERESA WESSELY
Mercedes	— HALINA SZYMAŃSKA, STEFANIA ZACHARJASZ
Don José	— RYSZARD BROŻEK, JANUSZ WENZ

Escamillo	— WINCENTY GŁODEK, PAWEŁ JANOWSKI
Remendado	— JÓZEF GARŁAK, BOGUSŁAW WOJNOWSKI
Dancairo	— RAFAŁ KAZANOWSKI, JAN LACHOWSKI
Zuniga	— PAWEŁ JANOWSKI, RYSZARD SMĘDA
Morales	— JAN FIREK, STANISŁAW ZIÓŁKOWSKI

25-lacie Krakowskiego Teatru Muzycznego



Korepetytorzy solistów
IRENA CELIŃSKA
KRYSTYNA WALDEK
EWA BATOR

Inspicjent
ANNA JAWORSKA

Sufler
IRENA HEMZACZEK



AKT III. Pełne poezji, melodyjne intermezzo maluje obraz cichej, pogodnej nocy w górach. Znajduje się tu wraz z przemysłnikami Don José i Carmeê, która znudzona już miłością sierżanta coraz częściej myśli o bohaterskim toreadorze. Frasquita i Mercedes stawiają sobie kabałę — wróży im ona miłość i szczęście. Gdy jednak Carmen również chce poznać swój los, karty zwiastują jej rychłą śmierć (*aria* „z kartami”). Przemysłnicy ruszają na wyprawę. Tylko Don José pozostaje w ukryciu na straży obozu. W opustoszałej dolinie pojawia się szukająca swego narzeczonego Micaëla (*aria*), lecz płoszy ją nagły odgłos wystrzału. To Don José dał ognia, widząc postać czającą się wśród skał. Nieznajomym śmiałościem okazuje się Escamillo, który przybył tu, lekceważąc sobie niebezpieczeństwo, a na uwagę Don Joségo, iż łatwo mógł zostać zabity, odpowiada wesoło, że „zakochanym sprzyja los”. Gdy z dalszej rozmowy obaj mężczyźni orientują się, iż są rywalami w miłości do tej samej kobiety, dochodzi między nimi do walki, w której Escamillo ulega mimo swej siły i zręczności. Przybycie Carmen z przemysłnikami ocala mu życie, a co więcej — w oczach pięknej Cyganki czyta toreador zapowiedź bliskiego spełnienia swych pragnień. Odchodząc zaprasza wszystkich zebranych na swój najbliższy występ w cyrku w Sewilli. Gwałtowną scenę między Carmen a zazdrosnym Don Josém przerywa ponowne zjawienie się Micaëli, która przynosi Don Josému wiadomość, iż matka jego z żalu rozchorowała się ciężko i przed śmiercią raz jeszcze pragnie ujrzeć syna. Pod wpływem wyrzutów sumienia, Don José, szczerze kochający matkę, spieszy do niej wraz z Micaëlą, lecz odchodząc grozi zemstą niewiernej Cygance.

AKT IV. Plac przed cyrkiem w Sewilli wypełnia barwny tłum spiesząc na walki byków. Entuzjastycznie witany przez zebranych, wkracza do cyrku toreador Escamillo w towarzystwie odświętnie wystrojonej Carmen. Frasquita i Mercedes ostrzegają Carmen przed zemstą Don Joségo, lecz Cyganka lekceważy sobie niebezpieczeństwo. Pozostaje na placu, gdzie odnajduje ją Don José. Przybył raz jeszcze błagać niewierną kochankę, by porzuciła toreadora i poszła z nim (*duet*). Jednak ani jego prośby i zakłęcia, ani wspomnienia dawnych dni miłości nie znajdują oddźwięku w duszy Carmen. Woli ona raczej śmierć niż życie przy boku człowieka, którego już nie kocha. Gdy spoza murów cyrku rozbrzmiewają okrzyki i oklaski na cześć zwycięskiego toreadora, Carmen rzuca się ku cyrkowej bramie, chcąc jak najprędzej ujrzeć Escamilla. W tym momencie nieprzytomny z rozpaczony Don José przebiega ją sztyłem.

I skrzypce

JANUSZ MIRYNSKI — (koncertmistrz)
LESZEK SKROBACKI
ERWIN SITEK
TERESA SZAREK
STANISŁAW MOSKAŁ
STEFAN SOLARCZYK
ANNA KLIMCZYK
JAN WOJCIESZEK
ALEKSANDER OPASKA
JACEK KALIŃSKI

II skrzypce

BENEDYKT SZYMURA
ANNA BURZYŃSKA
ZBIGNIEW ULIASZ
HENRYK OLEJNICZAK
JAN MALIK
EWA TOSIK

Altówki

MIECZYŚLAW SATORA
ALEKSANDRA SENISSON
ZOFIA KOWALSKA
TADEUSZ KOSTECKI
KRYSZYNA STERKOWICZ

Wiolonczele

BARBARA WRÓŃSKA
RYSZARD STERKOWICZ

Kontrabasy

RYSZARD WĘGRZYN
MAREK MACKIEWICZ
WIESŁAW GREŁA
PIOTR MAZUR

Flety

STANISŁAW WĘGRZYN
DANUTA BIŃCZYCKA
BRONISŁAW ZAJĄC

Oboje

MAGDALENA PAŹDZIÓR
MAREK WŁODKOWSKI
STANISŁAW KORTA

Klarnety

IGNACY WYCZYŃSKI
STEFAN SIWIEC
STANISŁAW ORCZYK

Fagoty

DAMIAN GRYBÓŚ
EUGENIUSZ STUDNICKI
HENRYK URBAŃSKI

Trąbki

TADEUSZ JODŁOWSKI
MAGDALENA STARZYCKA
RYSZARD WOJNAROWSKI

Waltornie

CZESŁAW PECIOLEWICZ
JÓZEF WRÓBEL
TADEUSZ NOGA
ZYGMUNT FIRLIT
IRENEUSZ GAJEWSKI
LECH SKOCZYŁAS

ORKIESTRA

Puzony

MAKSYMILIAN GROBORZ
ANDRZEJ BIGOŚ
ANDRZEJ WSOŁEK

Perkusja

KAZIMIERZ DOBROWOLSKI
ANNA RZEPA
STANISŁAW WELANYK
PIOTR KANIA

Harfa

MAŁGORZATA SKOCZEŃ
BOŻENA ZALEWSKA

Inspektor orkiestry
JAN WOJCIESZEK

Soprany

MARIA CZARNECKA
MARIA CIEŚLA
HALINA GACZOŁ
WILHELMINA GALAS
KRYSZYNA JUREK
HALINA KOTARBA
KATARZYNA KOZŁOWSKA
BOGUSŁAWA KONKIEL
MIROSŁAWA KRAJDOCHA
BOŻENA LEWANDOWSKA
KRYSZYNA MATYS
JOLANTA PAL
BARBARA PASIERB
LIDIA POLAŃSKA-ZAREMBA
ZDZIŚŁAWA SZNAJDER
EWA SZUMNY
ELŻBIETA TOWARNICKA
BEATA WĄSOWICZ
JADWIGA WIERZBICKA

Alty

BARBARA ADAMIK
ANNA BARTNIK
HELENA BRYŚ
WANDA DUSZA
KRYSZYNA DOBRZAŃSKA
IWONA FENCZYN
JADWIGA GALANT
JANINA GRYGIEL
KRYSZYNA PISARZOWSKA
EWA ROGOWSKA
BARBARA STRUZIK
JÓZEFA KITAJKOWSKA
RENATA SEJDOR
ANNA WŁODKOWSKA

Tenory

ANDRZEJ CAŁKA
PIOTR CZUPRYŚ
JÓZEF DREŚCIK
JÓZEF GARLAK
BOGUSŁAW GADEK
JERZY GONET
JAROSŁAW HEMZACZEK
RAFAŁ KAZANOWSKI
JACEK KĄDZIELAWA
KRZYSZTOF KIEŁBIŃSKI
JAN MAKSYMOWICZ
WOJCIECH RADON
ANDRZEJ WIERZBICKI
BOGUSŁAW WOJNOWSKI
STANISŁAW ŻYŁA

Basy

MIECZYŚŁAW DOMAGALSKI
EMIL DŹWIGON
JAN FIREK
MIECZYŚŁAW GACZOŁ
ZBIGNIEW GIERASIŃSKI
TADEUSZ HAJDUK
JAN HANDZEL
KAZIMIERZ JĘDRALCZYK
JÓZEF KOPCZYŃSKI
JAN KOWALCZYK
ROMAN KWIATKOWSKI
ALEKSANDER KWAŚNY
STANISŁAW MAKOHON
JERZY SZAWEL
ANDRZEJ WEŁNA
JAN WIERZBICKI
STANISŁAW ZIÓŁKOWSKI

CHÓR

Kierownik Chóru
ZBIGNIEW TOFFEL

Inspektor chóru
RAFAŁ KAZANOWSKI

Korepetytorzy
EWA BATOR
MAŁGORZATA WESTRYCH

BALET

Kierownictwo baletu:
TOMASZ GOŁĘBIEWSKI
Inspektor baletu:
JÓZEF KIELJAN
Korepetytor baletu:
TADEUSZ MARKOWSKI

Soliści

KRYSTYNA UNGEHEUER
ALINA TOWARNICKA
BARBARA GATTY KOSTYAL
EDWARD SZPOTANSKI
JÓZEF KIELJAN
JACEK HECZKO
MIECZYŚLAW BANET
BOGUSŁAW WILK
JACEK SULIGA

Koryfeje

JOANNA ANDZIAK
ANNA GLISZEWSKA
GRAZYNA KARAS
MAŁGORZATA MAZUR
BARBARA KOTARBA
ALICJA NIWELT
WŁODZIMIERZ APOSTOLSKI
WŁODZIMIERZ SZŁĘK

Zespół

IRENA BARAN
ANNA BIL
JOLANTA BOCHACZEK
ILONA DWORSKA
JANINA GAWLIK
RUTA MĄCZKA
JADWIGA PYTEL
ALEKSANDRA RÓG
ALEKSANDRA TYMOSIEWICZ
MAŁGORZATA URANEK
LECH DRUCH
MAREK FIMA
WŁODZIMIERZ GURGUL
KRZYSZTOF OCHONSKI
ADAM PIETRZYK
STANISŁAW URBANIK
LIDIA PAŁASINSKA
ELŻBIETA KOSMAŁA

PROSPER MÉRIMÉE Z „CARMEN” —

Wątpię, aby panna Carmen była czystej rasy; przynajmniej była nieskończenie ładniejsza od wszystkich jej krajanek, które kiedykolwiek spotkałem. Aby kobieta była ładna, powiadają Hiszpanie, trzeba aby jednoczyła trzydzieści *si*, lub jeśli kto woli, aby można ją było określić za pomocą dziesięciu przymiotników, z których każdy odnosi się do trzech szczegółów jej osoby. Na przykład ma mieć trzy rzeczy czarne: oczy, powieki i brwi; trzy cienkie: palce, usta, włosy etc. Resztę znajdziecie w Brantomie. Moja cyganka nie mogła sobie rościć praw do tytułu doskonałości. Skóra jej, bardzo zresztą gładka, zbliżała się barwą do tonu miedzi. Oczy były skośne, ale prześlicznie wykrojone; wargi nieco grube ale dobrze zarysowane, odsłaniały zęby bielsze niż migdał obrany ze skóry. Włosy, może za mało jedwabiste, były czarne z odcieniem niebieskim jak skrzydło kruk; przy tym długie i lśniące. Aby nie nużyć rozwlekłym opisem, powiem ogólnie, że z każdą wadą łączy się przymiot, uwydatniony jeszcze silniej przez kontrast. Była to piękność oryginalna i dzika, twarz, która zdumiewała w pierwszej chwili, ale której nie można było zapomnieć, Oczy jej zwłaszcza miały wyraz zmysłowy i okrutny, którego nie spotkałem później u żadnej ludzkiej istoty. „Cygańskie oko, wilcze oko” — jest takie przysłowie hiszpańskie, świadczące o spostrzegawczości. Jeśli nie macie czasu iść do ogrodu botanicznego aby studiować spojrzenie wilka, przyjrzyjcie się swemu kotowi, kiedy czai się na wróble.

Każdy rozumie, że śmieszne byłoby dać sobie wróżyć w kawiarni; toteż poprosiłem piękną czarownicę, aby mi pozwoliła towarzyszyć sobie do domu.

XXX

Skorośmy zostali sami, Cyganka dobyła z kufra karty, widocznie mocno wysłużone, magnes, zasuszonego kameleona i parę innych przedmiotów właściwych jej sztuce. Następnie kazała mi uczynić w lewej dłoni znak krzyża monetą, i zaczęły się ceremonie magiczne. Zbyteczne byłoby przytaczać jej przepowiednie, co zaś do sposobu w jaki brała się do rzeczy, widać było, że z niej czarownica całą gębą.

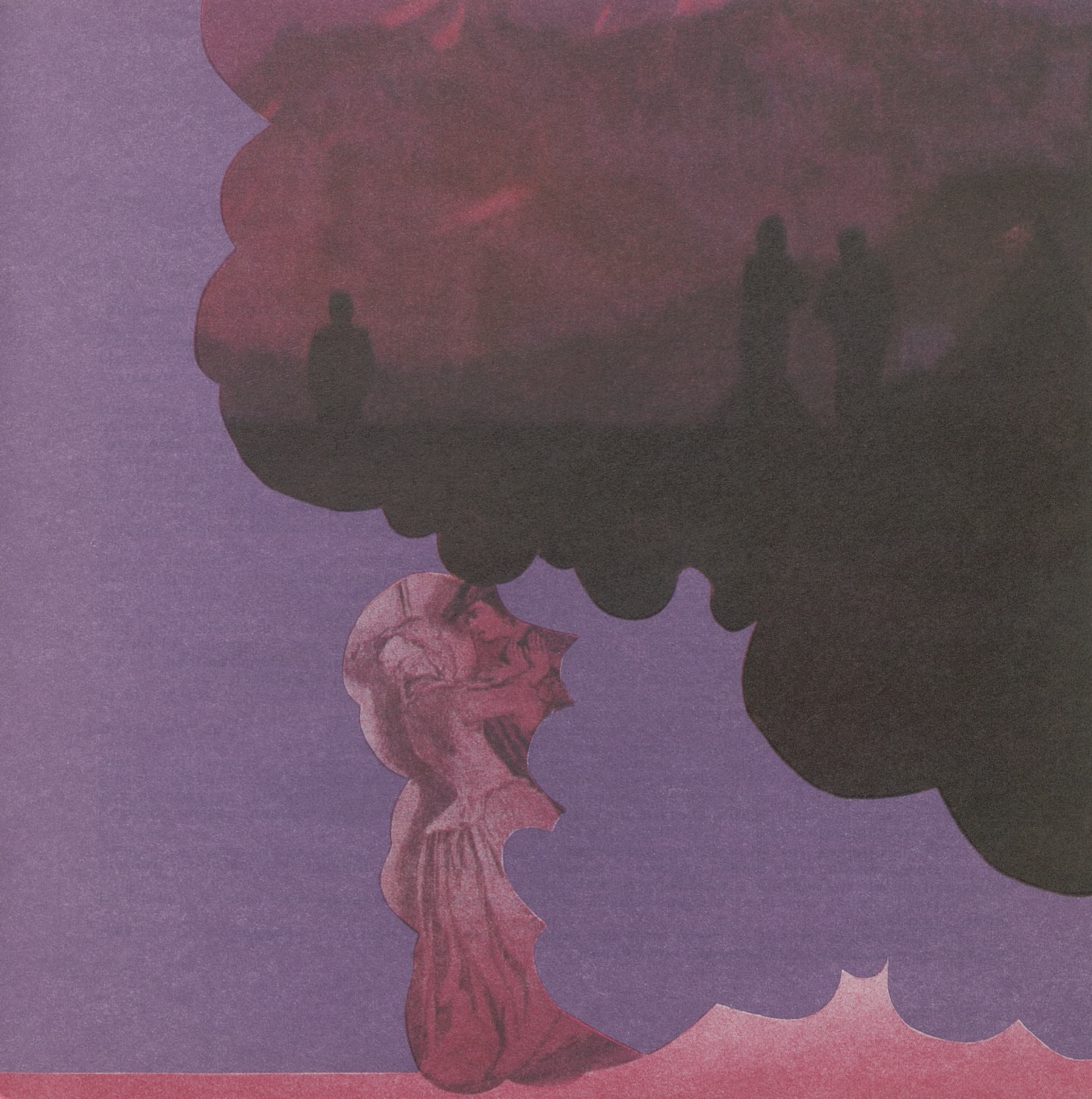
XXX

Ujrzałem Carmen. Miała bardzo krótką, czerwoną spódnicę, poniżej której widać było białe jedwabne pończochy, dobrze dziurawe oraz małe trzewiki z czerwonego safianu, przymocowane wstążkami koloru płomienia. Rozchyliła mantylkę, tak aby pokazać ramiona i duży bukiet kasji sterczący zza koszuli. Miała też kwiat kasji w kąciku ust i szła kołysząc się w biodrach niby klacz z kordowańskiej stadniny. W naszych stronach, na widok kobiety w tym stroju, każdy by się przeżegnał. W Sewilli każdy rzucał jej dwuznaczny komplement; odpowiadała, zawracając oczyma, z ręką na biodrach, bezczelna jak szczerza Cyganka. W pierwszej chwili nie podobała mi się, wróciłem też do swojej roboty; ale ona, obyczajem kobiet i kotów, które nie przychodzą kiedy je wołać a przychodzą kiedy nie wołać, przystanęła i zwróciła się do mnie:

— Kumoterku — rzekła modą andaluzyjską — czy zechcesz mi dać ten łańcuszek? nosiłabym na nim klucze od mojej kasy.

— To na przetyczkę do strzelby — odparłem.

— Do strzelby! — wykrzyknęła, śmiejąc się. Myślałam, że pan dobrodziej będzie robił koronkę tym sydelkiem.



Wszyscy zaczęli się śmiać, ja czułem że się czerwienię, nie umiałem nic odpowiedzieć.

— Doskonale, moje serduszko — podjęła — zrób mi siedem łokci czarnej koronki na mantylkę, ty moja słodka koronczarko!

I, wyjmując kwiat kasji, który miała w ustach, rzuciła mi go zręcznym ruchem wprost między oczy. Panie, to mnie tak ugodziło jak kula. Nie wiedziałem gdzie się podziać, stałem jak słup... Kiedy weszła do fabryki, spostrzegłem kwiat kasji, który upadł mi pod nogi; nie wiem co mi się stało, ale podniosłem go tak, żeby koledzy nie widzieli i schowałem troskliwie do kieszeni. Pierwsze głupstwo.

W parę godzin później, myślałem o tym jeszcze, kiedy wpada na strażnicę odźwierny, bez tchu, zmieniony na twarzy. Powiada, że w wielkiej sali fabrycznej zamordowano kobietę i że trzeba tam posłać straż. Sierżant każe mi wziąć dwóch ludzi i iść zobaczyć. Biorę dwóch ludzi i idę. Niech pan sobie wyobrazi, iż, wszedłszy do sali, widzę najpierw trzysta kobiet w koszuli lub prawie — wszystkie krzyczą, wyją, wymachują rękami, robią hałas taki, że grzmotu byś nie usłyszał. Z jednej strony leży jedna, na wznak, okryta krwią, z twarzą naznaczoną w kształt litery X dwoma cięciami noża. Na wprost rannej, którą opatrywały najpocześniejsze dziewczęta z tej zgrai, widzę Carmen; kilka robotnic przytrzymuje ją. Zraniona kobieta woła: „Księdza! księdza! umieram!”. Carmen nie mówiła nic; zaciskała zęby, toczyła oczyma jak kameleon.

— Co się stało? — spytałem. — Z trudem dowiedziałem się co zaszło, bo wszystkie mówiły na raz. Zdaje się, że zraniona kobieta chwaliła się, że ma w kieszeni dosyć pieniędzy, aby kupić osła na jarmarku w Tirana. „Ej, rzekła Carmen, która miała ostry języczek, nie wystarczy ci już miotła?” Tamta dotknięta przymówką (może i miała nieczyste sumienie w tej mierze) odparła, że nic jej po miotle, ile że nie ma zaszczytu być chrześniaczką szatana, ale że panna Carmen pozna się niebawem z jej osłem, kiedy pan koregidor zaprowadzi ją na przechadzkę, z dwoma lokajami idącymi za nią, aby ją oganiać od much. „A ja powiada Carmen, zrobię ci na twarz koryto do picia dla much i narysuję ci szachownicę.” Na to, ciach, ciach! nożem, którym uciniała końce cygar, kreśli jej krzyż św. Andrzeja na policzku.

Sprawa była jasna; ująłem Carmen za ramię: — Moja panno — rzekłem grzecznie — trzeba iść za mną. — Rzuciła mi spojrzenie takie jakby mnie poznała, ale rzekła z rezygnacją:

— Chodźmy. Gdzie mój płaszczyk? — Włożyła go na głowę w ten sposób, iż było widać tylko jedno wielkie oko i poszła za mymi dwoma ludźmi, potulna jak baranek. Skorośmy przybyli na strażnicę, sierżant orzekł, że rzecz jest poważna i trzeba odprowadzić dziewczynę do więzienia. Znowuż ja miałem ją eskortować. Umieściłem ją między dwoma dragonami i szedłem z tyłu, jak jest powinnością kaprała w takich razach. Zrazu Cyganka milczała; ale, na ulicy Wężej — zna ją pan, zasługuje na swą nazwę, tak jest kręta — otóż na ulicy Wężej, zaczyna od tego, że spuszcza płaszczyk na ramiona, aby mi pokazać swego szelmowskiego buziaka, i, obracając się ku mnie, rzecze:

Panie oficerze, dokąd mnie pan prowadzi?

Do więzienia, moje biedne dziecko — odparłem najłagodniej jak umiałem, tak jak dobry żołnierz powinien mówić do więźnia, a zwłaszcza do kobiety.

Och! cóż się tam ze mną stanie? Panie oficerze, niech się pan ulituje nade mną. Pan jest taki młody, taki ładny!...

Potem, nieco ciszej: — Niech mnie pan puści — rzekła — a dam panu kawalek *bar lachi*, który sprawi, że wszystkie kobiety będą pana kochały.

XXX

Carmen rzekłem chcesz pójść ze mną? Wstała, rzuciła drewnianą miseczkę i włożyła mantylkę na głowę, jakby gotowa do drogi. Przyprowadzono mi konia, siadła za mną, i ruszyliśmy. Zatem rzekłem, skorośmy ujechali kawałek Carmen moja, chcesz iść ze mną, nieprawdaż? Iść za tobą w śmierć, tak; ale nie będę już żyła z tobą.

Znaleźliśmy się w ustronnym wąwozie; zatrzymałem konia.

To tu? — rzekła.

Jednym skokiem była na ziemi. Zdjęła mantylkę, rzuciła ją sobie pod nogi, i stała nieruchomo z ręką na biodrze, patrząc na mnie bystro.

Chcesz mnie zabić, widzę to dobrze — rzekła — tak jest pisane; ale nie sprawisz abym ustąpiła.

Proszę cię — mówiłem — bądź rozsądna. Słuchaj mnie! wszystko co było zapomniane. Pomyśl, wiesz o tym, to ty mnie zgubiłaś; dla ciebie zostałem złodziejem i mordercą. Carmen! moja Carmen! pozwól mi ocalić cię, i ocalić siebie wraz z tobą.

José — odparła — żądasz niepodobieństwa. Nie kocham cię już; ty mnie jeszcze kochasz i dlatego chcesz mnie zabić. Mogłabym cię jeszcze okłamywać; ale nie chce mi się tego trudu. Wszystko skończone między nami. Jako mój *rom*, masz prawo zabić swoją *romi*; ale Carmen zawsze będzie wolna. Urodziła się *kalli*, jako *kalli* umrze.

Rzuciłem się do jej nóg, ująłem jej ręce, wilżąc je łzami. Przypominałem jej wszystkie szczęsne chwile, które spędziliśmy razem. Ofiarowałem się zostać rozbójnikiem, byle zachować jej miłość. Wszystko, panie, wszystko; ofiarowałem jej wszystko, byle mnie chciała kochać jeszcze!

Rzekła:

Kochać cię jeszcze, to niemożliwe. Żyć z tobą dłużej — nie chcę.

Wściekłość mnie ogarnęła. Wyjąłem nóż. Byłbym chciał, aby się złękła i prosiła mnie o litość, ale ta kobieta to był wcielony czart.

Po raz ostatni krzyknąłem chcesz zostać ze mną?

Nie! nie! nie! — rzekła, tupiąc nogą.

Zdjęła z palca pierścioneł, który jej niegdyś dałem, i rzuciła go w krzaki.

Ugodziłem dwa razy. Za drugim ciosem padła bez krzyku. Zdaje mi się, że widzę jeszcze jej wielkie czarne oko patrzące we mnie uparcie; potem zamglilo się i przymknęło. Stałem dobrą godzinę bezwładny nad trupem. Potem przypomniałem sobie, że Carmen mawiała często, że chciałaby być pochowana w lesie. Wykopałem jej grób nożem i złożyłem ją w nim. Długo szukałem jej pierścionka; znalazłem go wreszcie. Włożyłem go do dołu obok niej wraz z małym krzyżykiem. Może źle uczyniłem. Następnie dosiadłem konia, poczułowałem do Kordowy i przy pierwszej strażnicy rzekłem kim jestem. Powiedziałem, że zabiłem Carmen; ale nie chciałem zdradzić, gdzie leży jej ciało.

ZESPÓŁ TECHNICZNY

Kierownik działu technicznego
MIECZYŚLAW STANO
Z-ca kierownika działu technicznego
ZBIGNIEW TYŃSKI
Brygadier sceny
WIESŁAW KUTYŁA
Kier. prac. scenotechnicznej
FRANCISZEK FREŃ
Kier. prac. kraw. damskiej
ALICJA TEKIELA
ZOFIA ZIEMBIŃSKA
Kier. prac. kraw. męskiej
TADEUSZ DROZDA
FRANCISZEK MUSIAŁ
Kier. prac. peruk.-fryzjerskiej
CZESŁAWA GWIZDAŁA
JADWIGA BĄK
Światło
EUGENIUSZ WIECHEĆ
Akustyka
ZBIGNIEW JANIK
Kostiumy
Pracownie KTM
Fryzury
Zespół fryzjerski KTM
Nakrycia głowy
HALINA PAZDERSKA
Pracownia modelarska
WOJCIECH STĘPNIOWSKI
MARIAN PAŚLAWSKI
Obuwie
Sp-nia „GROMADA”

Koordynacja Pracy Artystycznej

CELINA KARPIŃSKA
LUCYNA KOŁODZIEJCZYK

Organizacja Widowni

JANUSZ LIJOWSKI
IRENA VALENTA
JANUSZ MODRAKOWSKI

Redakcja programu
JÓZEF OPALSKI

Współpraca
SŁAWA BEDNARCZYK

Collage z cytatami Goyi
MŚCIWOJ OLEWICZ

KRAKOWSKI TEATR MUZYCZNY

**Dyrekcja Teatru
ul. Senacka 6
kod 31-002**

**Dyrektor i Kierownik Artystyczny
Sekretariat — tel. 208-79**

**Z-ca Dyrektora
tel. 262-10**

**Organizacja Widowni
tel. 261-85, 278-07**

SCENA OPEROWA W TEATRZE IM. J. SŁOWACKIEGO

Plac Św. Ducha 1

**kasa — tel. 243-64 (wejście od strony plant)
centrala — tel. 245-75**

SCENA OPERETKOWA

ul. Lubicz 48

31-512 Kraków

centrala tel. 144-66

kasa tel. 146-18

