JERRY HERMAN

HELLO, DOLLY!

OPERA I OPERETKA KRAKÓW

AMERYKANIE NA BROADWAYU?

Postawiony w tytule znak zapytania nie jest bezpodstawny. W ostatnim dziesięcioleciu prym na Broadwayu wiedli bowiem Brytyjczycy ze swoimi produkcjami przenoszonymi z powodzeniem z londyńskiego Westu Endu. Nad przyczyną tego stanu rzeczy zastanawia się Sheridan Morley (*The Times*, 16 XII 1989) i stwierdza, że Brytyjczycy pojawili się co prawda na Broadwayu już w roku 1917 — w osobach P. G. Woodhouse'a i Guy Boltona, znaczące role odgrywali i odgrywają na przykład Noel Coward, Sandy Wilson czy Lionel Bart — jednak dopiero od musicalu *Cats* można mówić o ich dominacji; opanowali Broadway okupowany przez Amerykanów od czasów Gilberta i Sullivana. Stało się tak głównie dzięki wysiłkom pięciu osób: kompozytora Andrew Lloyd Webbera, choreografia Gillan Lynne, producenta Camerona Mackintosha, scenografa Johna Napiera i reżysera Trevora Nunna. Równie ważną przyczyną zmiany jest fakt, że brytyjskie musicale sprzedają się jak hamburgery. Są zawsze tak samo doskonałe, niezależnie od tego gdzie i kiedy są przedstawiane, i co niebagatelne — łatwe w konsumpcji.

Te realizowane z ogromnym rozmachem, kosztowne, ale i przynoszące fantastyczne, wielomilionowe zyski przedsięwzięcia nie stawiają przed odbiorcami żadnych wymagań. Nie występuje tu bariera językowa czy kulturowa, nieważne jest to jakim dziedzictwem czy wykształceniem legitymują się widzowie. Stąd ich międzynarodowa kariera. Są dobrym towarem, pisze Morley i podkreśla rolę, jaką odgrywa firma de Wynters skupiająca teatralnych wydawców i twórców reklamy. To oni właśnie starają się, żeby ich towar, czyli musical, został jak najkorzystniej sprzedany. Warunkiem jest zachęcające „opakowanie", którym w tym wypadku są sygnowane atrakcyjnymi symbolami graficznymi plakaty, T-shirty, ręczniki itp. Doświadczony w branży reklamowej Russ Eglin twierdzi, że musical musi mieć swój znak graficzny tak samo jak Coca Cola czy Mercedes. Wymyślenie i przygotowanie „opakowania" wymaga sporo czasu, toteż Eglin zaczyna pracować z twórcami spektaklu co najmniej rok przed rozpoczęciem prób.

Brytyjczycy zdali więc sobie sprawę, że chcąc zdobyć rynek amerykańskiego showbusinessu muszą wziąć pod uwagę jego przyzwyczajenia, gusty oraz prawa. Ale pomimo komercyjnego sukcesu, brytyjscy krytycy — powodowani, jak pisze Morley, artystycznym snobizmem — nie są skłonni przyznać, że dobry musical może dorównać wielkością Shakespeare'owi, Ibsenowi czy Czechowowi. Brytyjscy twórcy Willy Russell i Howard Goodall niepokoją się, że traktowany jak międzynarodowy towar musical pozbawiony został pierwiastków narodowych. Kiedyś amerykańska *Oklahoma*

E.v. Reznicek, Valse bleue

mówiła coś o Ameryce, a dziś brytyjski *Upiór w operze* nie mówi wiele o życiu w Wielkiej Brytanii. Czy Amerykanie podzielają te niepokoje? Czy próbują się bronić przed inwazją z Wysp?

W Nowym Jorku w roku 1965 widziałem *Hello Dolly*!, *Funny Girl* i *Mame* w ciągu trzech kolejnych wieczorów i nie było w tym fakcie nic nadzwyczajnego — pisze Morley. Dodajmy, że były to wszystko amerykańskie produkcje. Wzrastające koszty, zakulisowe dyskusje związków zawodowych, rozszerzanie się AIDS w środowisku tancerzy wpłynęły na to, że od *La Cage Aux Folles* sprzed pięciu lat aż do obecnego sezonu nie powstał na Broadwayu żaden oryginalny amerykański przebój na miarę światową. Czyżby więc tytułowe pytanie wyrażało tylko zwątpienie?

Broadway — ogłasza Holly Hill (*The Times*, 22 XI 1989) — kolebka musicalu, nie ma się czym chwalić. Hill stwierdza wręcz, że amerykańskie propozycje ubiegłej jesieni załamałyby nawet największego, „ślepego" optymistę. Dwa spektakle: *Meet Me in St. Louis* (*Spotkajmy się w St. Louis*) i *Grand Hotel* próbują wykorzystać popularność, jaką cieszyły się przed laty filmowe wersje obu tytułów z takimi gwiazdami jak John Barrymore, Judy Garland czy Greta Garbo w rolach głównych. Próby te trudno jednak nazwać udanymi. *Meet Me in St. Louis* zdaje się zapominać, że niektóre wartości związane z pojęciem rodziny wyznawane na przełomie wieków przetrwały jeszcze do lat pięćdziesiątych, ale obecnie nieco się zdezaktualizowały, twierdzi Hill, i dodaje, że spektakl powoduje raczej mdłości niż nostalgię. Reżyserowi Louisowi Burke'owi nie bardzo też powiodło się z obsadą, prawdziwą bowiem gwiazdą przedstawienia jest jeżdżący po scenie w tonacji złoto-różowej, dzwoniący tramwaj. *Grand Hotel* w realizacji Toma Tune'a od strony scenograficznej przypomina z kolei stare pożółkłe fotografie, a gwiazdą tego przedsięwzięcia jest reżyser, starający się papierowym charakterom, luźno powiązanym wątkom i ckliwej muzyce nadać wygląd eleganckiego Broadwayowskiego musicalu.

Sting, znany skądinąd wykonawcom muzyki rockowej, zadebiutował jako Mackie Majcher w przygotowanej przez Johna Dextera wersji *Opery za trzy grosze*. Jednak mimo widocznych wysiłków nie udało mu się sprostać wymaganiom musicalowej sceny, a całe przedstawienie, zdaniem Hilla, jest dosyć anemiczne.

Stanowczo bardziej interesujące jest wznowienie *Sweeney Todd* w teatrze Circe in the Square Theatre, którym reżyser Susan H. Schulman udowadnia, że ten utwór Sondheima znakomicie sprawdza się w niewielkiej obsadzie i kameralnej scenerii, chociaż trzy syntetyzery „sugerują" jedynie muzykę. Sondheim wraca również w porywającym wznowieniu *Gypsy*, którego ozdobą jest Tyne Daly, do tej pory aktorka telewizyjna. Holly Hill podkreśla, że dwie dobre, ale nie więcej niż dobre, produkcje amerykańskie związane są z jednym i tym samym nazwiskiem. Czy jednak genialny Stephen Sondheim jest naprawdę jedynym Amerykaninem zaj-

mującym się z powodzeniem gatunkiem: teatr muzyczny?

Zaprzeczają temu Jack Kroll i Maggie Malone (*Newsweek*, 8 stycznia 1990) ogłaszając cud na Broadwayu. *City of Angels* (*Miasto aniołów*) — amerykański musical, z amerykańskimi dowcipami, w amerykańskim jazzowym rytmie, powstały według oryginalnego amerykańskiego scenariusza zakradł się, czy wśliznął, jak piszą Kroll i Malone, na Broadway bez próbnych przedstawień na innych scenach i podbił zarówno widownię jak krytykę. Twórcami cudu są kompozytor Cy Coleman i pisarz Larry Gelbart. Nazywając obecny sezon ,,manewrami sił amerykańskich'' krytycy z Newsweeka wysuwają właśnie *City of Angels* na pierwsze miejsce, przepowiadając, że spektakl ten może oznaczać przełom w brytyjsko-amerykańskiej rywalizacji na Broadwayu. (...)

Kluczowym elementem jest w tej produkcji muzyka Colemana, która swingując z wdziękiem kryje za tą pozorną łatwością i lekkością mistrzostwo swego twórcy. Coleman sądzi, że ludzie oczekują powrotu na Broadway głównego podstawowego nurtu musicalu amerykańskiego. Postawił więc przede wszystkim na muzykę, a przy doborze wykonawców na ich umiejętności wokalne, ale, mimo obaw jego współpracowników, wszyscy okazali się też dobrymi aktorami. *City of Angels* stanowi przełom także od strony produkcyjnej, bowiem gigantyczna Shubert Organization i jej mniejszy rywal Jujamcyn Theaters wyprodukowały nowy musical wspólnymi siłami. Być może po to, by podzielić ryzyko zainwestowania czterech i pół miliona dolarów w niepewne przedsięwzięcie. Coleman nie jest jednak debiutantem. Zaczął karierę jako pianista, cudowne dziecko, a ma już za sobą takie przeboje musicalowe jak *Little Me, Sweet Charity* czy *Barnum*.

Oprócz dominacji brytyjskiej jednym z istotniejszych problemów Broadwayu pisze Holly Hill (*The Times*, 16 XII 1989), jest jego walka, by przetrwać nie tylko jako miejsce prezentacji wystrzałowych musicali, lekkich komedyjek, czy miejsce wskrzeszania staroci, których obsadę przeładowuje się gwiazdami. Co prawda, jeśli chodzi o gwiazdy, to w interesujący sposób korzysta z ich udziału reżyser John Tillinger w sztuce A. R. Gurneya Jra *Love Letters* (*Listy miłosne*) w Edison Theatre. Dwoje bohaterów, będących kwintesencją anglosaskiego protestantyzmu — ,,bogate biedactwo'' i obowiązkowo konwencjonalny mężczyzna — odczytuje na scenie listy, które wymieniają między sobą w ciągu czterdziestu paru lat. Ta zabawna i wzruszająca historia pokazuje, że czasami można głębiej poznać i pokochać drugiego człowieka ,,korespondencyjnie'' — niż dzięki osobistym kontaktom. Sztuka ta nie wymaga długich prób, co tydzień zmieniają się aktorzy odtwarzający jej bohaterów.

Mniej udana jest satyryczna komedia polityczna Larry Gelbarta *Mastergate* w Criterion Centre przedstawiająca posiedzenie amerykańskiego senatu. Posiedzenie w sprawie próby przekazania broni partyzantom w Ameryce Środkowej przez CIA. CIA wykorzystuje do tego celu przejęte przez siebie studio hollywoodzkie realizujące na Filipinach, rządzonych przez dyktatora Marcosa, film o wojnie wietnamskiej. Pytanie jakie stawia sztuka dotyczy roli w tym wszystkim prezydenta.

Dramat sądowy *A Few Good Men* (*Kilku dobrych ludzi*) w Music Box nie może rywalizować z takimi klasykami gatunku jak choćby *Świadek oskarżenia*, daje za to Broadwayowi obiecującego autora w osobie Aarona Sorkina, którego najmocniejszą stroną w przypadku *A Few Good Men* są żywe, błyskotliwe dialogi. Przedstawienie reżyserował Don Scardino, a w roli adwokata z marynarki wojennej, który ma bronić dwóch oskarżonych o morderstwo marynarzy, występuje Tom Hulce.

Jaki więc będzie Broadway Anno Domini 1990? W kwietniu pojawi się znów Lloyd Webber ze swoim londyńskim przebojem *Aspects of Love*, a następnie Brytyjczycy przeniosą na nowojorską scenę *Miss Saigon*, kolejny sukces twórców *Les Misérables*. Tak więc Brytyjczycy nie poddają się. Ale rosną też ambicje Amerykanów, zwłaszcza po *City of Angels*. Coleman pracuje nad dwoma projektami. Jeden z nich to show o Willu Rogersie i Ziegfeld Follies mający być od strony muzycznej mieszanką country and western i stylu panującego w showbusinessie w latach trzydziestych. Drugi podejmuje trudny temat prostytucji w Nowym Jorku podyktowany przez problemy związane z AIDS. Obsadę tego popjazzowego musicalu zatytułowanego *The Life* (*Życie*) stworzą w siedemdziesięciu pięciu procentach artyści czarnoskórzy.

Co stałoby się z brytyjskim musicalem, gdyby zabrakło Lloyda Webbera? — pytają z naciskiem Amerykanie. W ciągu ostatnich kilku tygodni za Atlantykiem pojawiły się pewne oznaki świadczące o tym, że rodzimy amerykański musical być może odrodzi się wreszcie w mieście, gdzie jeden wielki liryczny przebój potrafi zmienić oblicze całego Manhattanu — pisze Morley. Natomiast Kroll i Malone kończą swój artykuł w *Newsweeku* zdaniem: okej Lloyd Webber, nie daj się — mając na myśli planowany przez Colemana spektakl *The Life*, ale chodzi im o wyzwanie ogólniejsze.

kac

„Dialog" 1990 nr 4

Bruno Paul. 1904.

LUCJAN KYDRYŃSKI

Rodowód tego musicalu jest skomlikowany i odległy. W 1834 angielski pisarz John Oxenford napisał sztukę *A Day Well Spend*, z której pomysł zaczerpnął popularny komediopisarz wiedeński Johann Nestroy do swej farsy *Einen Jux will er sich machen*, zagranej w Wiedniu osiem lat później (i grywanej tam zresztą często do dziś). Na tej farsie oparł libretto swego musicalu Karuzela Andrzej Jarecki. Najprawdopodobniej w 1927 w Berlinie obejrzał utwór Nestroya znakomity pisarz amerykański Thornton Wilder i on z kolei oparł na jej pomyśle sztukę *The Marchant of Yonkers*, wystawioną na Broadwayu (w inscenizacji Maxa Reinhardta) w 1938. Sztuka nie miała powodzenia; Wilder (autor *Naszego miasta i Id marcowych*) przerobił ją po latach i wystawił ponownie w 1954 jako *The Matchmaker*.

Ta właśnie sztuka stała się podstawą musicalu *Hello, Dolly*! Musical odniósł ogromny sukces — głównie dzięki piosenkom Jerry Hermana, spośród których zwłaszcza tytułowy przebój zyskał w świecie niewiarygodną popularność. *Hello, Dolly*! nagrano w setkach wersji głosami najznakomitszych wokalistów (m.in. Armstronga, Elli Fitzgerald, Judy Garland, Lizy Minelli, Franka Sinatry), ale i inne piosenki — łatwo wpadające w ucho, oparte najczęściej na prostych trójdźwiękach — stały się przebojami, np. *So Long Dearie*!

Hello, Dolly! odróżnia się od innych musicali także i tym, że bohaterką nie jest podlotek; rolę Dolly obsadza się wielkimi gwiazdami starszego pokolenia. Na Broadwayu grały ją m.in. Carol Channing (na premierze), Mary Martin, Ginger Rogers, Pearl Bailey, Betty Grable, w Las Vegas — Dorothy Lamour. Tylko na ekranie (1969; Gene Kelly) zagrała Dolly młoda, modna gwiazda — Barbara Streisand. W Polsce odtwórczyniami Dolly były m.in. Beata Artemska i Barbara Kostrzewska.

„Przewodnik operetkowy" PWM 1984

Paul Rath Promenade 1902.

Antoni Marianowicz

HELLO, DOLLY!

Muzyka i teksty piosenek: Jerry Herman
Libretto: Michael Stewart
Premiera: Nowy Jork, 1964

Przypomnijmy, że utwór Hermana i Stewarta stanowi przeróbkę granej u nas farsy Thorntona Wildera *The Matchmaker* (*Pośredniczka matrymonialna*), stanowiącej z kolei przeróbkę dziewiętnastowiecznej farsy Austriaka Johanna Nestroya *Einen Jux will er sich machen* (*Ale się zabawił*), która dla odmiany jest... przeróbką farsy Anglika Johna Oxenforta *A Day Well Spent* (*Dobrze spędzony dzień*). Premiera Hello, Dolly! odbyła się w połowie stycznia 1964 roku, w nowojorskim St. James Theatre. Reżyserem i choreografem pamiętnego spektaklu był Gower Champion.

Rzecz dzieje się w Nowym Jorku w latach 1890-tych. Przed dworzec kolejowy zajeżdża w dorożce pani Dolly Gallagher-Levi, swatka i w ogóle pośredniczka udzielająca porad finansowych, lekcji gry na mandolinie i tak dalej. Przechodnie witają panią Levi entuzjastycznie. Ona odpowiada im piosenką o tym, że jest powołana do załatwiania trudnych spraw.

Pani Dolly Levi jest wdową w wieku nieco już zaawansowanym. Jedzie właśnie do podmiejskiego Yonkers, gdzie mieszka Horace Vandergelder, właściciel hurtowni spożywczej. Dolly swatała go z modystką panią Malloy, ale w ostatniej chwili postanowiła sama wydać się za mąż za bogacza. W drodze do Yonkers towarzyszy Dolly niejaki Ambrose Kemper, kandydat do ręki bratanicy Vandergeldera, młodziutkiej Ermengardy.

Tymczasem hurtownik w towarzystwie swoich pracowników Corneliusa i Barnaby'ego, opowiada o swoich matrymonialnych planach. Otóż, jego zdaniem, małżeństwo to cena, jaką się płaci gosposi, by czuła się panią domu.

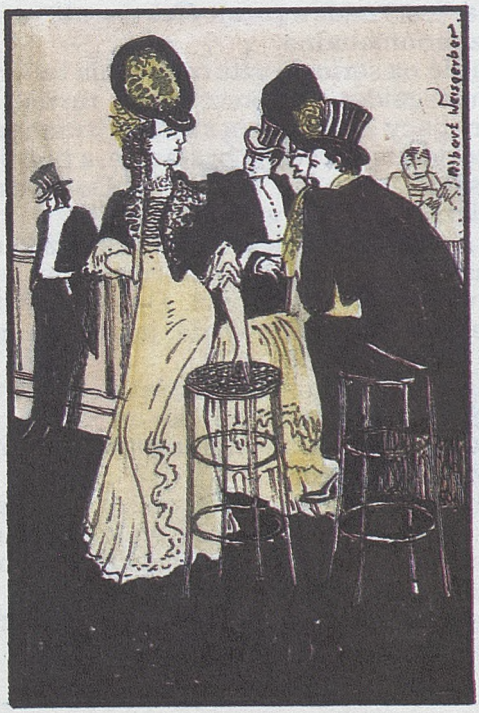
Dolly Levi, zjawia się w Yonkers i umiejętnie obrzydza Vandergelderowi panią Malloy. Jednocześnie przeprowadza intrygę, która wbrew chciwemu stryjowi, połączyć ma ubogiego malarza z posażną Ermengardą.

Pracownicy hurtowni, 33-letni Cornelius i 17-letni Barnaby, wykorzystują wyjazd szefa na uliczną paradę do Nowego Jorku, ażeby po raz pierwszy w życiu się zabawić (*Put on Your Sunday Clothes*).

Przeniesiemy się teraz na chwilę do sklepu z kapeluszami pani Malloy. Jej pomocnica, Minnie, krytykuje kapelusz szefowej jako zbyt frywolny dla szanującej się wdowy. Ale wybierająca się ponownie za mąż pani Malloy ma dość żałoby. (*Ribbons down My Back*).

Poszukujący nowojorskich atrakcji Cornelius i Barnaby trafiają do sklepu pani Malloy, znęceni przez szybę widokiem właścicielki i jej pomocnicy. Ale flirtowi przeszkadza pojawienie się Vandergeldera. Modystka usiłuje ukryć obu mężczyzn, zaś Dolly, która przybyła tam na spotkanie z Vandergelderem, odwraca jego uwagę patriotyczną piosenką o Ameryce.

Niestety, obecność Corneliusa i Barnaby'ego wychodzi na jaw — oburzony Vandergelden opuszcza sklep wdowy Malloy. Dolly wmawia pani Malloy i jej pomocnicy, że Cornelius jest najsławniejszym playboyem Nowego Jorku, zaś Barnaby niewiele mu ustępuje jako lew salonowy. Dlaczego obie niewiasty w to wierzą, pozostaje tajemnicą librecisty. Wszyscy umawiają się ze wszystkimi na wieczór do lokalu „Harmonia Gardens", gdzie przed dziesięciu laty zwykła królować Dolly u boku swego małżonka, pana Levi. Ponieważ. Cornelius i Barnaby — dwaj playboye — nie umieją tańczyć, swatka udziela im w obecności pani Malloy i Minnie skróconej lekcji modnych tańców, bo jak wiadomo, Dolly potrafi wszystko. (*Dancing*).



Dolly obiecuje Vandergelderowi, że w „Harmonia Gardens" pozna go z nową kandydatką na żonę. Tak akt I kończy się finałowym tematem *Before the Parade Passes by*.

Akt II rozpoczyna się sceną uliczną. Cornelius i Barnaby maszerują z obiema damami do lokalu, ponieważ, jak twierdzą, jest to najelegantsza forma pokonywania nowojorskich odległości. Obaj są bowiem bez grosza przy duszy. (*Elegance*).

Znajdujemy się w lokalu „Harmonia Gardens", gdzie już, nawzajem o sobie nie wiedząc, zajmują stoliki: Vandergelder z nową kandydatką na żonę Ernestyną oraz jego rozbawieni pracownicy z dwiema modystkami. Przypadkowo — bo wszystko w tej sztuce jest dziełem niebywałych przypadków — dochodzi do zamiany portfeli między Vandergelderem i Barnabym, co roztacza przed wesołą czwórką nieoczekiwane możliwości finansowe. Tymczasem personel lokalu zauważa wkraczającą po długiej nieobecności Dolly. Następuje słynna sekwencja powitania, nie tylko nie posuwająca naprzód akcji musicalu, ale wręcz bezsensowną w swym przepychu: dlaczego w taki królewski sposób przyjmują tu panią Dolly Levi, pozostaje znowu słodką tajemnicą Michaela Stewarta. Niemniej scena jest nadzwyczaj efektowna, a piosenka *Hello, Dolly*! — wręcz fenomenalna.

Dolly zabiera się na serio do szturmowania twierdzy, jaką okazał się Horace Vandergelder. Rozpoczyna się turniej taneczny, który wygrywają startujący za namową swatki Ermengarda wraz z ukochanym. Horace dostrzega swoją bratanicę, a później swoich dwóch pracowników szalejących na parkiecie. Dochodzi do zakłócenia porządku publicznego i interwencji policji.

W następnej scenie uczestniczymy w posiedzeniu sądu. Na ławie oskarżonych zasiadają wszyscy bohaterowie musicalu, a broni ich... oczywiście uniwersalna Dolly Levi. Ogromne wrażenie sprawia zeznanie Corneliusa, który opowiada, jak to w ciągu jednej chwili zakochał się w pani Malloy.

Wszyscy zostają uniewinnieni, z wyjątkiem Vandergeldera. Ale nawet w tej ciężkiej sytuacji broni się on jeszcze przed poślubieniem Dolly. Swatka wykonuje manewr taktyczny i udaje, że na zawsze opuszcza skazanego.

Wszystko jednak szczęśliwie się skończy. Vandergelder oświadczy się o rękę Dolly, jego bratanica wyjdzie za mąż za malarza Kempera, a pracownicy znajdą szczęście u boku modystek. W dodatku Cornelius zostaje wspólnikiem hurtowni Vandergeldera. Tak więc energiczna swatka uszczęśliwia wszystkich bohaterów musicalu, nie mówiąc już o publiczności...

Hello, Dolly! to efektowne widowisko, na którym można było się trochę uśmiać i trochę wzruszyć. Ale przede wszystkim postać Dolly wymyślona została z szatańskim sprytem: Amerykanka irlandzkiego pochodzenia, dochowująca wierności ukochanemu mężowi-Żydowi, niemłoda, a nie pozbawiona życiowych szans. Zjednywało to zarazem publiczność irlandzką i żydowską, ale przede wszystkim widzów w wieku średnim, a zwłaszcza wdowy, stanowiące w Ameryce potęgę! Można by przytaczać dalsze argumenty, ale sądzę, że to wystarczy, by zrozumieć, dlaczego *Hello, Dolly*! oglądały chętnie miliony widzów na całym świecie.

Antoni Marianowicz — „Przetańczyć całą noc..." W-wa 1979

HELLO, DOLLY!

Musical w 2 aktach: libretto (wg sztuki Thorntona Wildera *The Matchmaker*):
muzyka i teksty piosenek:
Jerry Herman
libretto: Michael Stewart
Prapremiera:
Nowy Jork 16 I 1964
Premiera polska:
Gliwice 24 VI 1972
Tłumaczenie:
Antoni Marianowicz
i Janusz Minkiewicz.

Kierownictwo muzyczne
MARIAN LIDA
Reżyseria i choreografia
BOGDAN JĘDRZEJAK
Scenografia
MAREK LEWANDOWSKI
Przygotowanie solistów
IRINA ERETSKAJA
Przygotowanie chóru
ZBIGNIEW TOFFEL
Asystent reżysera
ZBIGNIEW BATOR
Asystent choreografa
GRAŻYNA KARAŚ

Inspicjent **ANNA JAWORSKA**
Sufler **BEATA GARPIEL**

OBSADA

Dolly — **MARIA DOMAŃSKA**
ANNA PLEWNIAK
BOŻENA ZAWIŚLAK

Molloy — **ANTONINA MALARZ**
MIROSŁAWA OGIŃSKA

Minnie — **MIROSŁAWA OGIŃSKA**
JADWIGA WIERZBICKA

Ermenegarda — **ELŻBIETA MIKULSKA**
ALEKSANDRA SOTNICKA

Ernestyna — **WŁADYSŁAW GUZIK**
PAWEŁ MIŚKOWIEC

Horacy — **FRANCISZEK MAKUCH**
KAZIMIERZ RÓŻEWICZ

Ambroży — **PAWEŁ MIŚKOWIEC**
JAN WILGA

Kornel — **JAN MIGAŁA**
WOJCIECH WRÓBLEWSKI

Barnaba — **ANDRZEJ BERNAGIEWICZ**
ADAM SADZIK

Rudolf — **STANISŁAW KNAPIK**
STANISŁAW ZIÓŁKOWSKI

Sierżant — **ZBIGNIEW BATOR**
ALEKSANDER KWASNY

Starszy Kelner — **JERZY SZAWEL**

CHÓR

Soprany

ALINA ANTONIK
BOGUMIŁA GORCZYCA
MAŁGORZATA HYŻY
BOGNA RYMARKIEWICZ
KATARZYNA SZAREK
RENATA WOJTOWICZ
LIDIA ZOŃ

Tenory

JACEK BIELAS
JAROSŁAW CHYB
WALDEMAR KOŁODZIEJ
RAFAŁ PRZYBYŁA
RYSZARD SŁYSZ
WIESŁAW SOBOTA

Alty

LUCYNA BEŁTOWSKA
ELŻBIETA GEBEL
MAŁGORZATA GRABSKA
ANNA JĘDRZEJEWSKA
MARIA PACEK
MARIA PAWLISZ
MONIKA WOJTASIEWICZ
IWONA ŚWIERCZEK

Basy

GRZEGORZ DMYTRZAK
TADEUSZ HAJDUK
KRZYSZTOF KIEŁBIŃSKI
ADAM KOSSEK
MICHAŁ LEŚNIAK
JAN OGÓREK
RYSZARD SKALSKI
ZBIGNIEW ŻARKOWSKI

BALET

I tancerze

ALINA TOWARNICKA
WACŁAW NIEDŹWIEDŹ

Soliści

RENATA GAŁCZYŃSKA
GRAŻYNA KARAŚ
MAŁGORZATA ZALEJSKA
ALEKSANDER ABRITALIN
JACEK DROZDOWSKI

Koryfeje

RENATA GODEK
ELŻBIETA PIWOWARSKA
IWONA WÓJCIK

Zespół

ILONA DWORSKA
WIOLETTA MACIEJEWSKA
MAŁGORZATA PIECHNIK
MARZENA WOJTASIK
TOMASZ SZARO
TOMASZ WOJCIECHOWSKI

Doangażowani

MONIKA MYŚLIWIEC

ORKIESTRA

I Skrzypce

LESZEK SKROBACKI
Koncertmistrz
IRENA WÓJTOWICZ
SWIETŁANA SIEMIANNIKOWA
ALEKSY BIELSKI
BARBARA KUŹNIA
EWA SOBCZAK
ANNA STOLARZ
TERESA SZAREK

II Skrzypce

ANNA BURZYŃSKA
BOŻENA BARAN
TOMASZ KUŹNIA
EWA WELANYK
ZBIGNIEW ULIASZ
JAN MALIK
ANNA KLIMCZYK

Altówki

MAŁGORZATA PIEKARCZYK
JURIJ SZEWCZENKO
ALEKSANDRA MICHAJENKO
MIECZYSŁAW SATORA

Wiolonczele

BARBARA WROŃSKA
BARBARA DROBNIAK
MAGDALENA ZUBRZYCKA
KRYSTYNA GUSPIEL
LESZEK PACANEK

Kontrabasy

MAREK MARKOWICZ
JERZY POROSŁO

Flety

BRONISŁAW ZAJĄC
ANNA BOREJCZUK

Klarnety-saksofony

STANISŁAW OLKO
IGNACY WYCZYŃSKI
STANISŁAW PRZYSTAŚ
TADEUSZ PACIOREK

Trąbki

TADEUSZ JODŁOWSKI
MIKOŁAJ SKICZKO
MAURYCY BIESIADECKI

Puzony

BOGDAN PIZNAL
KRZYSZTOF WĘGRZYN
TADEUSZ GMYREK

Perkusja

MACIEJ SOBOL
MIECZYSŁAW DECOWSKI
MARIA MASTALSKA

Fortepian

MARIA MAZURKOWSKA

Inspektor orkiestry

BARBARA WROŃSKA

ZESPÓŁ TECHNICZNY

kierownik produkcji — TADEUSZ JANIK
kierownik techniczny sceny — TADEUSZ KONIECZNY
kier. prac. elektryczno-akustycznej — JÓZEF RYBARCZYK
kier. prac. kraw. damskiej — ALICJA TEKIELA
kier. prac. kraw. męskiej — MARIA ODROBINA
kier. prac. perukarsko-fryzjerskiej — CZESŁAWA GWIZDAŁA
kier. prac. stolarskiej — JÓZEF KMIEĆ
pracownia malarska — HENRYK PIOTROWSKI
pracownia modniarska — HELENA DZIUBEK
pracownia tapicerska — TADEUSZ SZCZERBA

KOORDYNACJA PRACY ARTYSTYCZNEJ
kierownik — URSZULA LALURNY-WAĆ
BIURO OBSŁUGI WIDZA
kierownik — JOLANTA PISARSKA
Opracowanie graficzne — JANUSZ WRZESIŃSKI

OPERA I OPERETKA W KRAKOWIE
DYREKCJA TEATRU 31-002 Kraków Senacka 6
DYREKTOR NACZELNY I ARTYSTYCZNY
Sekretariat — tel. 22-08-79
V-ce DYREKTOR — tel. 22-62-10
BIURO OBSŁUGI WIDZA tel. 21-26-30
SCENA OPERETKOWA I SCENA DZIECIĘCA
ul. Lubicz 48 centrala 21-22-66, 21-42-00
kasa 21-16-30
SCENA OPEROWA W TEATRZE IM. J. SŁOWACKIEGO
pl. św. Ducha 1, tel. 22-45-75
kasa tel. 22-45-75

CO DWA TYGODNIE!

ruch muzyczny

ARTYKUŁY
ESEJE
RECENZJE koncertów, przedstawień operowych, płyt, książek
WYWIADY
FELIETONY

ruch muzyczny

WIĘCEJ WIEDZIEĆ WIĘCEJ SŁYSZEĆ

ruch muzyczny
PRZEWODNIK po życiu muzycznym
w kraju i na świecie