

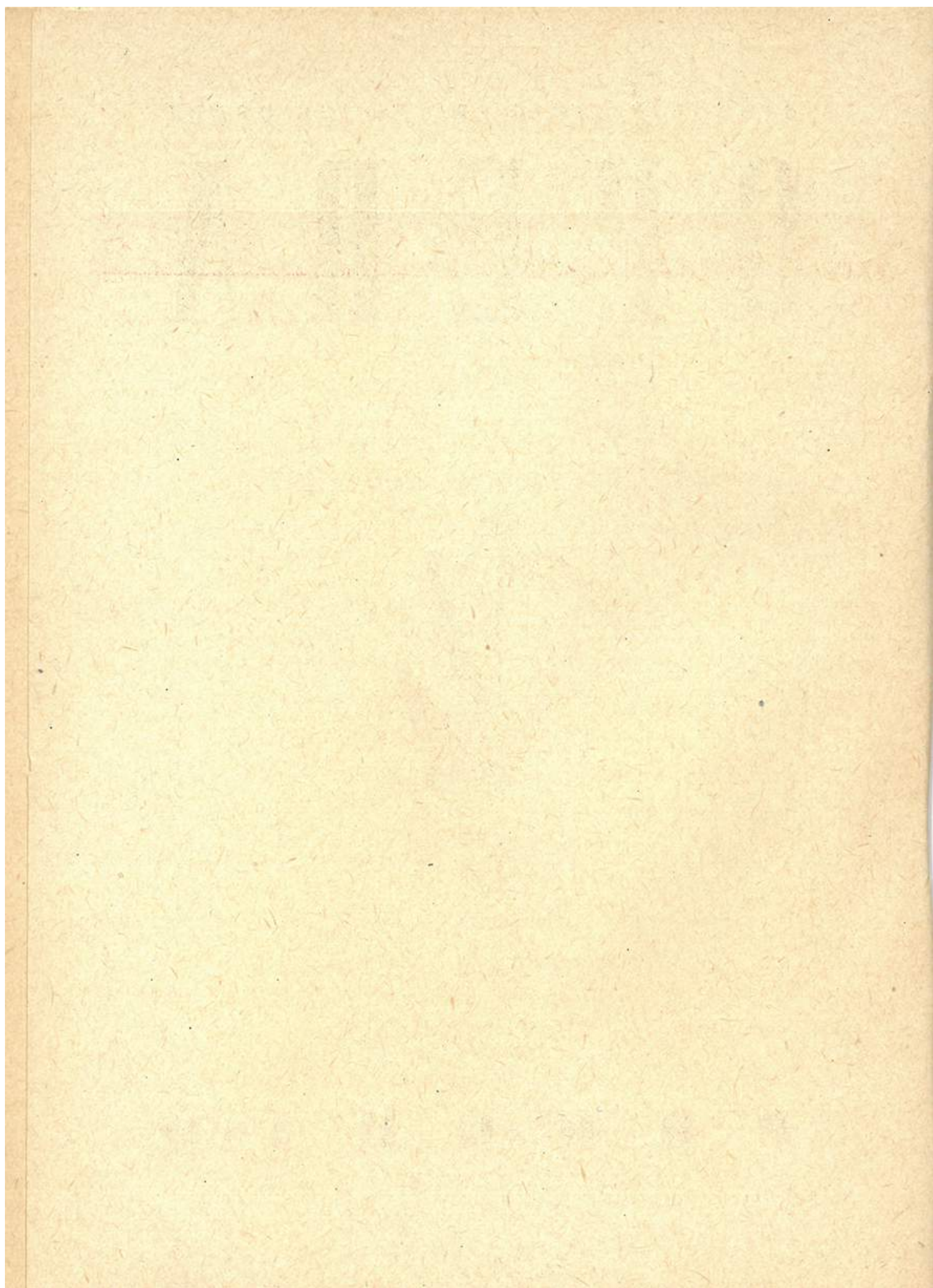
STOWARZYSZENIE PRZYJACIÓŁ OPERY

ŁÓDZKA OPERA



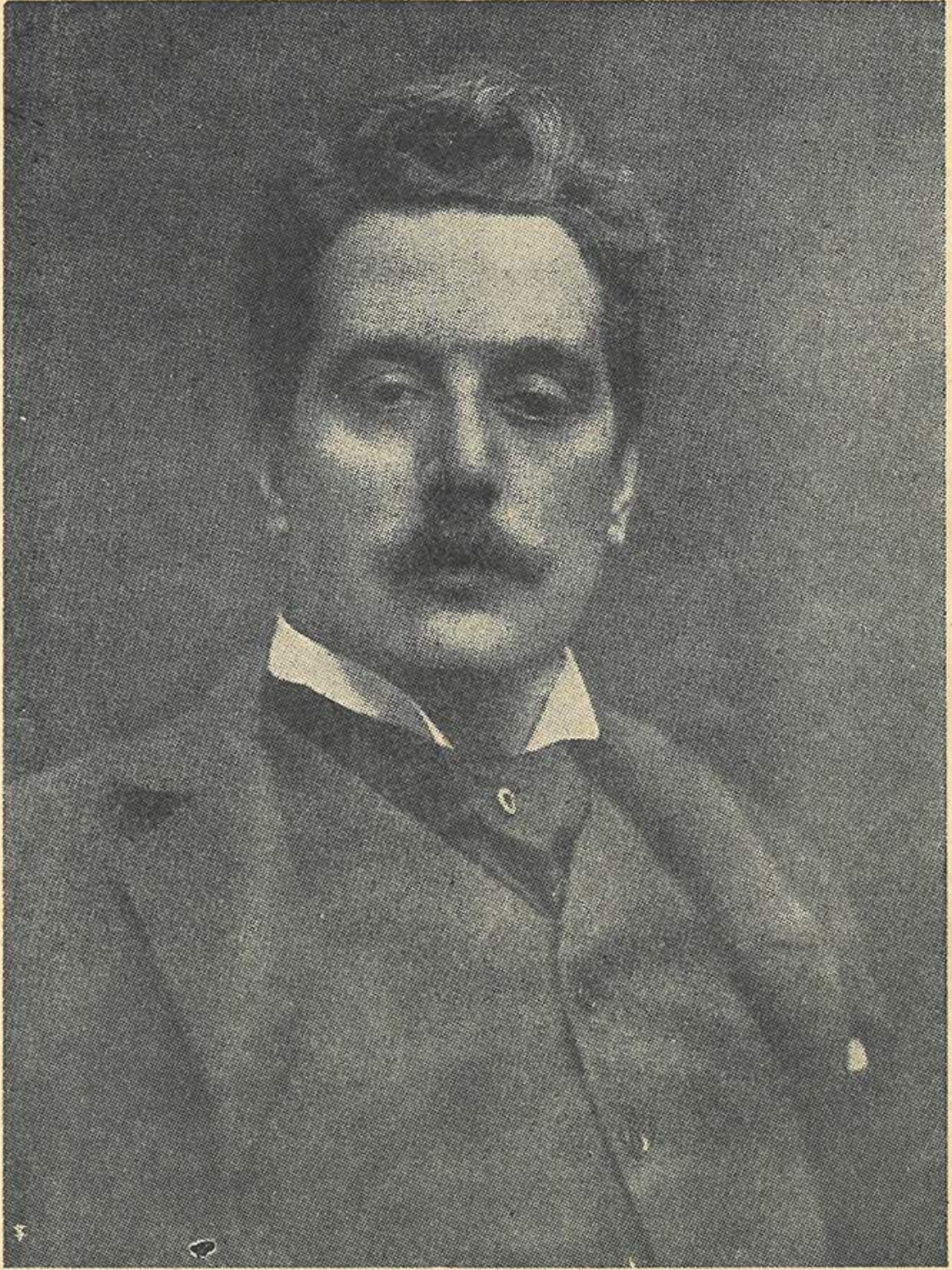
Cyfrowe Muzeum Teatru Wielkiego w Łodzi

P R O G R A M



GIACOMO PUCCINI

MADAMA
BUTTERFLY



GIACOMO PUCCINI
(1858—1924)

GIACOMO PUCCINI (1858-1924)

W dziejach „najpiękniejszej ze sztuk“ — muzyki — nie brak całych dynastii twórców, całych rodów, cierpliwie przez stulecia budujących gmach swej sławy, przekazujących z ojca na syna nie tylko tajniki swych muzycznych umiejętności, ale i ową „bożą iskrę“: talent. Dzieje rozwoju tych rodowych tradycji są zwykle zadziwiające. Ich droga ku doskonałości osiąga w pewnym okresie swój szczyt i na firmamencie wielkiej sztuki rozbłyska „z wielkich największy“, a po nim już żywot muzycznego rodu przygasa, jeśli nie gaśnie zupełnie...

Stosunkowo mało znany szerszemu gronu wielbicieli Pucciniego jest fakt, że i on jest ogniwem w nieprzerwanym łańcuchu muzycznej dynastii Puccinich i to ogniwem ostatnim. Przez niemal trzy wieki w niewielkim lecz niegdyś sławnym miasteczku toskańskim — Lucca — działali i tworzyli organiści, kapelmistrzowie i kompozytorzy naszący to dźwięczne nazwisko. Zadziwiające jest przywiązanie do swego miasta tych przedstawicieli pięciu kolejnych pokoleń Puccinich, z których ostatni, Giacomo, syn dyrektora luccańskiego konserwatorium, zyskał największą sławę.

Giacomo Puccini urodził się również w Lucca 22 grudnia 1858 roku. Spośród siedmiorga rodzeństwa on jeden ujawnia cechy wybitnej muzykalności, zapowiada się jako „cudowne dziecko“. Przyszły mistrz opery zrazu nie wykazuje żadnego nią zainteresowania choć komponuje wiele i to już jako kilkunastoletni chłopiec. Poza muzyką religijną frapuje go zrazu twórczość symfoniczna. Pierwsze większe formy przezeń napisane („Preludium symfoniczne“, „Msza“ na chór i orkiestrę) zdobywają uznanie, są zręczne, poprawne, ale nie porywające. Zamykają one w życiu Pucciniego okres młodzieńczych poszukiwań nie uwieńczonych zresztą znalezieniem tego, co wkrótce stanie się istotnym wykładnikiem jego osobowości artystycznej.

Bożyszczem opery włoskiej jest wówczas Giuseppe Verdi niemal o pół wieku starszy od Pucciniego. „Aida“, opera będącego wówczas u szczytu sławy mistrza, oczarowała dwudziestokilkolletniego Pucciniego. Jakby pod wpływem nagłego olśnienia, jakiegoś błysku intuicji ukazującej perspektywę tej jedynej, prawdziwej drogi Giacomo Puccini pojął,

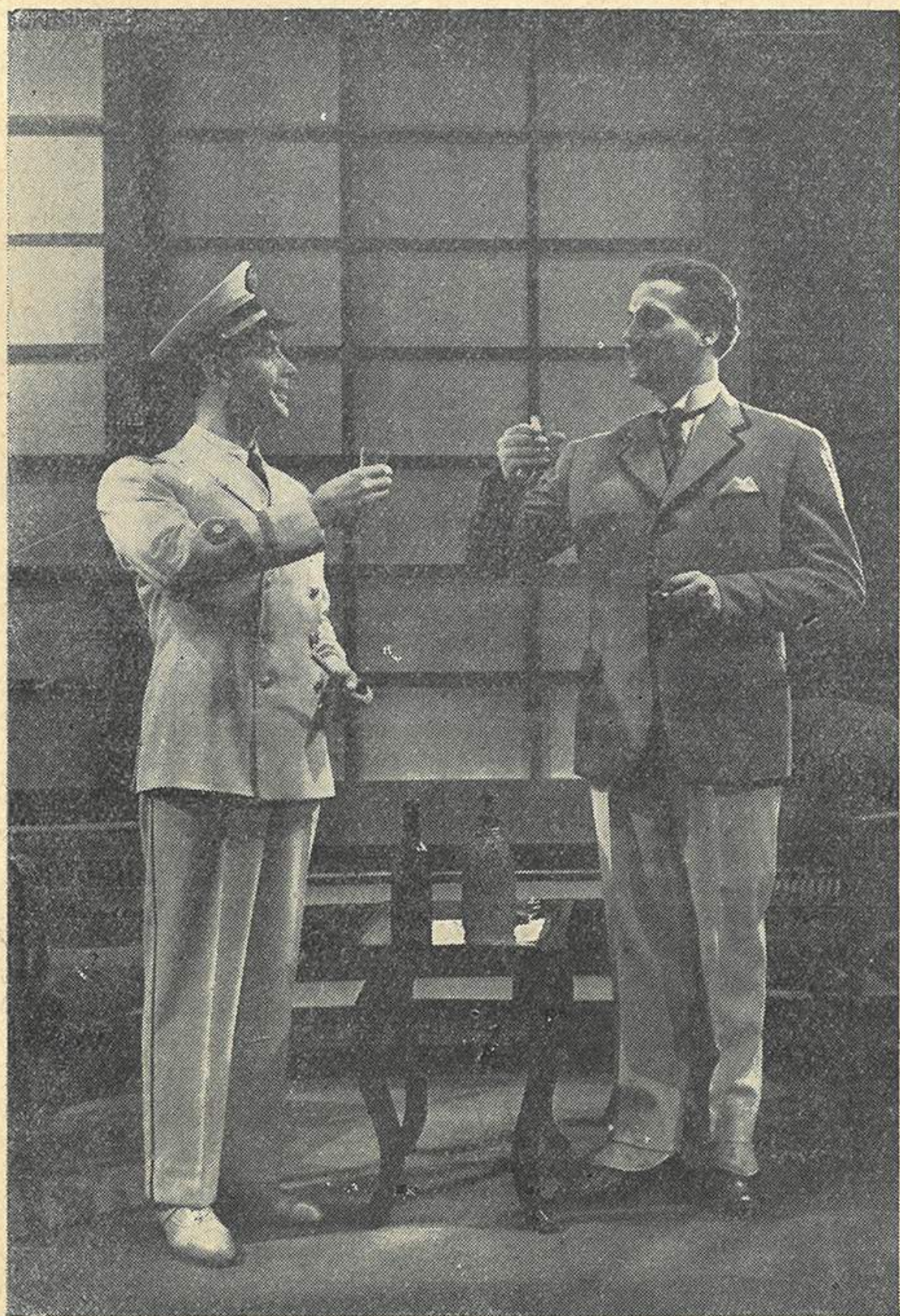
że tylko opera jest dlań formą, w której pragnąłby i w której mógłby dać z siebie wszystko. Pod wpływem nagle uświadomionych sobie niedostatków wykształcenia muzycznego Puccini zaczyna forsowną, żmudną i odbywaną w iście „spartańskich“ warunkach życiowych naukę w Mediolanie, będącym Mekką wyznawców opery. Wiodąc żywot, którego genre tak świetnie potem zobrazowany zostanie w jego „Cyganerii“, Puccini kończy mediolańskie konserwatorium (1883), w którym zwraca już na siebie uwagę jako wybitny talent, znajduje opiekunów i przewodników. Jednym z nich jest profesor Amilcare Ponchielli. Jemu to zawdzięcza Puccini ostateczny szlif kompozytorski, on to utwierdza go w przeświadczeniu, że opera winna być dlań jedynym celem.

Wyzwolenie się z więzów szkolnego „akademizmu“ spleta się z okazją: Puccini bierze udział w konkursie na operę jednoaktową. Bolesnym ciosem dlań była zapewne wiadomość, że jego „Willidy“ odpadły... Mimo to zostają one wkrótce potem wystawione i... odnoszą wielki — może zbyt wielki w zestawieniu z ich istotną wartością — sukces. „Willidami“ i ich młodym kompozytorem zainteresowuje się mistrz Verdi. Kompozytor Boito sprawia, że Puccini zostaje przedstawiony Verdiemu i ten ostatni będzie odtąd bacznie śledził życzliwym okiem dalsze sukcesy młodego kompozytora tak, jak i drogę artystyczną innych swych rodaków: Giordana, Franchettiego czy Mascagniego. Druga próba operowa Pucciniego, „Edgar“, przynosi raczej niepowodzenie niż sukces. Dopiero w trzeciej swej operze, „Manon Lescaut“, Puccini osiąga swój specyficzny styl. Przynosi mu ona ogromny sukces i otwiera wreszcie drogę na szerszy świat. Jest rok 1893. Puccini zagrzany sukcesem „Manon“, rzuca się w wir pracy, szuka najlepszych tematów, szkicuje liczne pomysły. Wiele z nich trafia równolegle do różnych jego oper. Zawistni — a takich nie brak nawet mniej uzdolnionym niż Puccini — skwapliwie wykorzystują ten fakt i pomawiają go o słabą inwencję melodyjną...

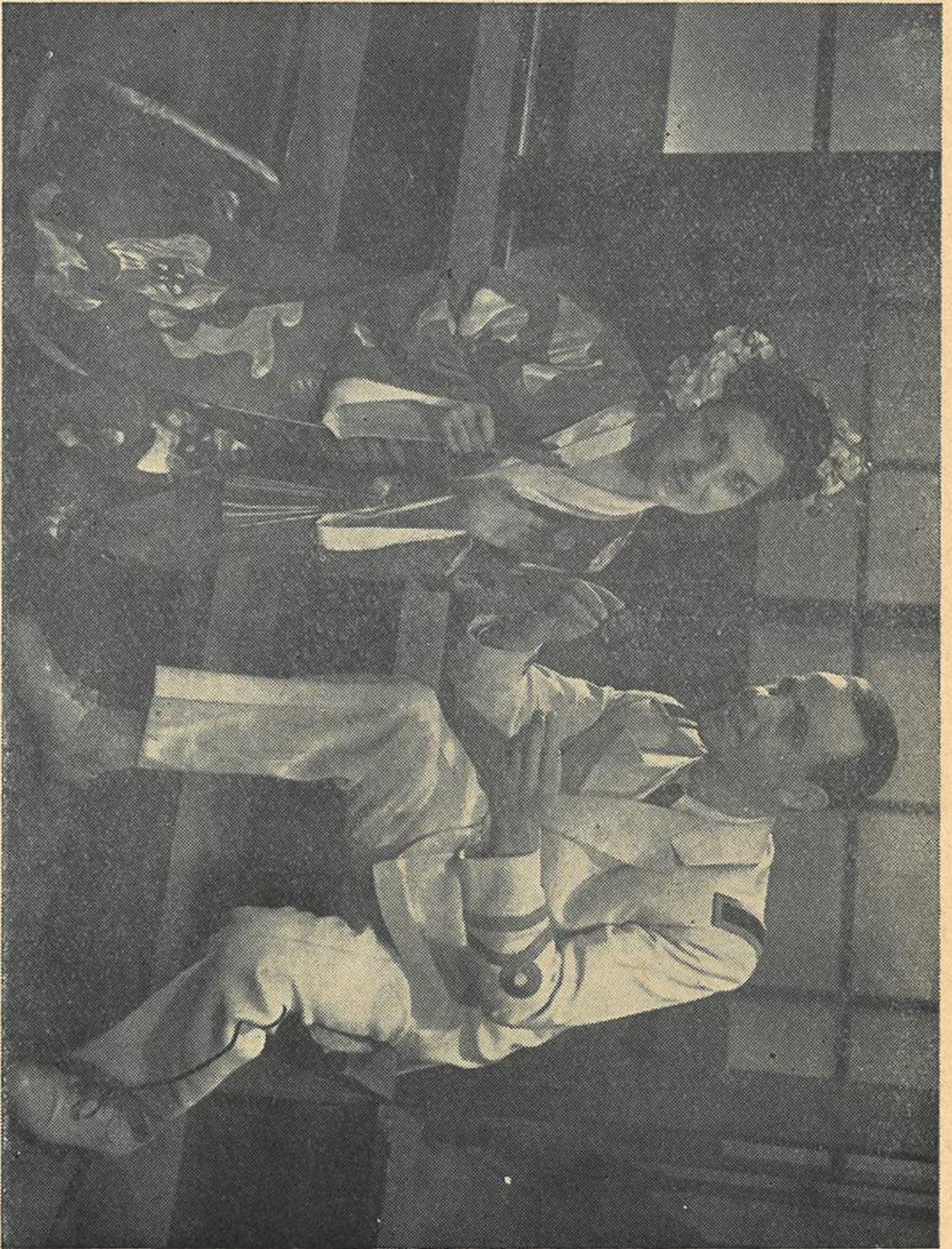
Dziesięciolecie 1893—1903 staje się szczytowym okresem twórczości Pucciniego. Kamienie milowe tej drogi na szczyt to „Cyganeria“, „Tosca“ i „Madama Butterfly“ (taki jest tytuł włoskiego oryginału ze zitalizowaną formą francuskiego „Madame“).

* * *

W okresie kiedy Giacomo Puccini odnosi swe pierwsze sukcesy, widowisko operowe ma już za sobą prawie trzy stulecia rozwoju i przemian. Wyrosła jako najcenniejszy owoc muzycznego renesansu opera początkowo z konieczności zasklepia się w klasycystycznej tematyce mitologicznej, potem skłania się w stronę coraz silniejszego uwypuklenia pierwiastka dramatycznego. Genialni reformatorzy tej miary co Monteverdi czy Gluck zrobili wiele dla przeobrażenia opery w coraz bliższe dramatycznej prawdy widowisko, ale ostateczne konsekwencje z ich poczynań



I akt, R. Spsychalski i Z. Klimek



I akt. Z. Sliwińska i R. Sychalski

wyciągnął dopiero Ryszard Wagner w wieku XIX. Patetyczny monumentalizm jego „dramatu muzycznego“ nie mógł jako wzorzec ostać się długo wobec coraz silniejszych tendencji jakie nurtowały w literaturze drugiej połowy XIX wieku. A literatura od dawna zespoliła się ściśle z operą: niemal wszystkie arcydzieła Shakespeare'a, liczne utwory Goethego czy Puszkina doczekały się swych operowych wersji i — można zaryzykować twierdzenie — w tych właśnie wersjach docierały częściej do szerokiego kręgu odbiorców niż w wersjach oryginałów. Ów nowy zwrot w literaturze wypłynął zarówno z przesytu romantyczną fantastyką jak i z ujawniających się coraz silniej tęsknot za sztuką odzwierciedlającą *p r a w d z i w e* życie *p r a w d z i w y c h* ludzi, ludzi walczących, kochających, cierpiących w jakiejś bliskiej odbiorcom skali problematyki psychologicznej i społecznej. Aczkolwiek poprzedzony dość śmiały próbami eparcia widowiska operowego na tematyce z życia prawdziwych, współczesnych ludzi (Verdi: „Traviata“ 1853, Bizet: „Carmen“ 1875) prąd ten, od swych realistycznych tendencji zwany *w e r y z m e m* (łac. verus — prawdziwy), wykwitł dość nagle na drodze rozwoju opery. Zainaugurowały go niejako opery włoskie Mascagniego („Rycerskość wieśniacza“ 1890), Leoncavalla („Pajace“ 1892) oraz mniej sławnych: Catalanigo, Tasci, Giordana czy Spinelliego. Weryzm bardzo szybko swe realistyczne tendencje przerodził niekiedy w przesadny naturalizm, nie wolny od brutalnych, szokujących ówczesnego widza akcentów. Kierunek ten znalazł wkrótce naśladowców i poza Italią (w Niemczech: d'Alberty „Niziny“ i „Zamarłe oczy“, we Francji: owiana atmosferą paryskiego Montmartre'u „Luiza“ Charpentiera), a promieniowanie jego dotarło nawet do kompozytorów doby współczesnej takich jak Korngold czy Schreker.

Czy Puccini był werystą? Niewątpliwie tak. Nawet w „Willidach“ i „Edgarze“ wyprzedzał werystyczne pomysły jakie niebawem ukazać miał Mascagni w swej „Rycerskości wieśniaczej“, otwierającej nową erę operową. Nigdy jednak, może poza nielicznymi fragmentami „Toski“, „Dziewczęcia Złotego Zachodu“ i „Płaszcz“, Puccini nie popadł w skrajny naturalizm, nie dał się porwać tendencjom do stosowania przesadnie brutalnych akcentów, jakie wkrótce stały się chlebem powszednim werystów. Począwszy od „Manon Lescaut“, opartej fabularnie na powieści Prévosta, Puccini zdaje się wyznawać francuską formę weryzmu, która — poprzedzona i przygotowana przez Bizeta — nigdy nie przybrała tych drastycznych cech w jakie obfitował weryzm włoski i niemiecki. W jaki sposób Giacomo Puccini osiągał swe cele odnośnie tej „łagodniejszej“ linii weryzmu? Przede wszystkim przez niezwykłą dbałość o prawdziwość nastroju poszczególnych scen operowych (wykluczającą przesadę) oraz — co szczególnie odnosi się do „Madama Butterfly“ — przez

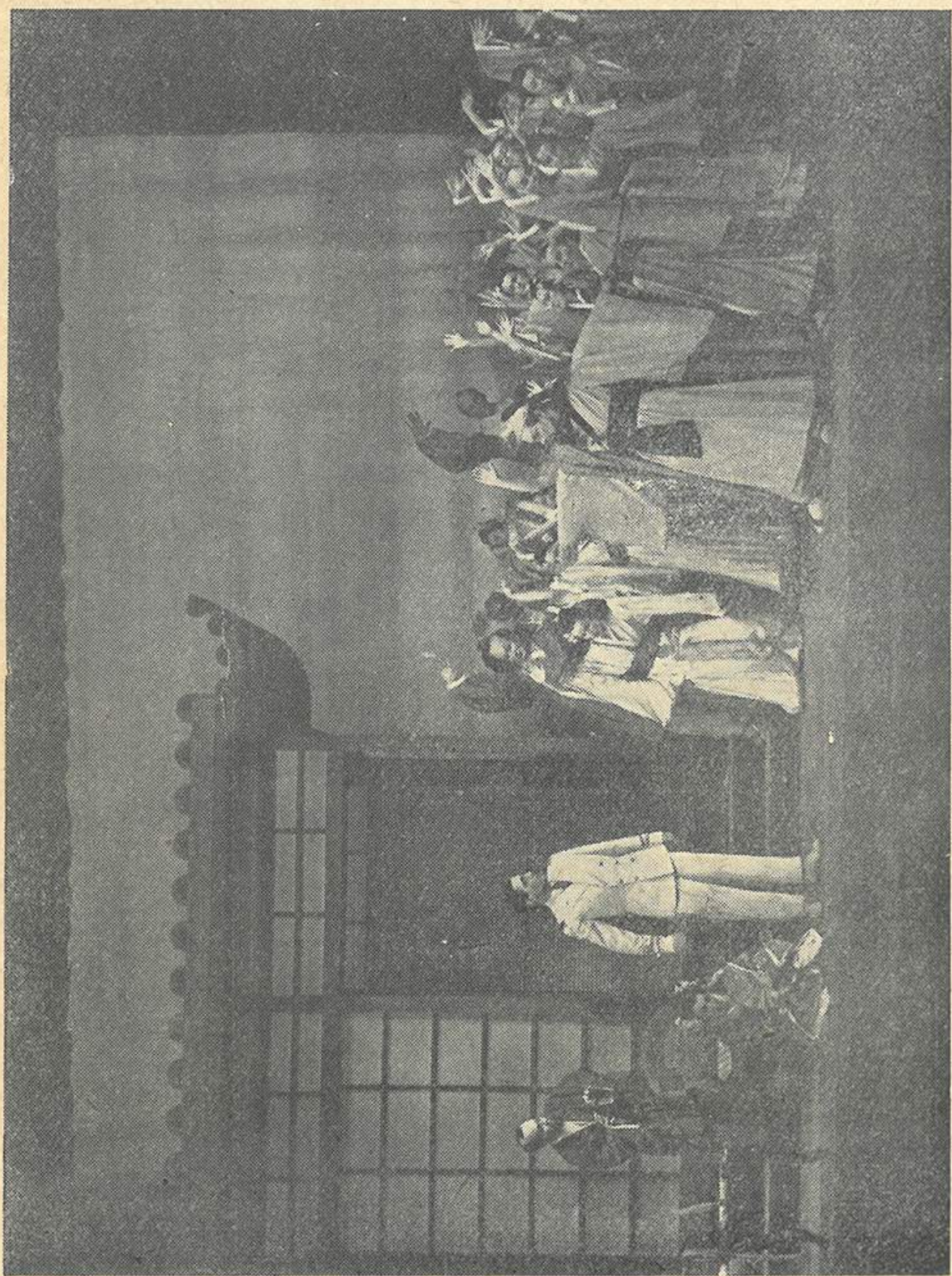
zręczne wykorzystanie egzotycznego kolorytu, znakomicie „zmiękczającego“ i wydelikatniającego nawet bardzo silne ekspresyjnie sceny.

„Tragedia Japonki“, taki podtytuł posiadała „Butterfly“, do której libretto opracowali Illica i Giacosa na podstawie opowieści J. L. Longa. Jej muzyczna „japońskość“ jest oczywiście fałszywa, oparta na niezwykle wówczas skromnych, często fałszowanych materiałach o muzyce orientalnej. Tragedia wzrusza, przepełniona jest mirażami nadziei, akcentami bólu i rezygnacji. Są to sceny trosk i konfliktów zwykłych, acz egzotycznych ludzi. Jest to więc weryzm choć nie ten brutalny mimo, iż nie brak w nim rozpacz i śmierci... 17 lutego 1904 roku „Madama Butterfly“ została wystawiona po raz pierwszy w mediolańskiej La Scala. Owa prapremiera dostarczyła Pucciniemu wielu gorzkich rozczarowań. Publiczność przyjęła operę chłodno, komentarze były ironiczne... Kompozytor wycofał partyturę opery, przedstawienia przerwano. Dyrekcja La Scali zażądała od rozgoryczonego kompozytora wysokiego odszkodowania... W maju tegoż roku „Butterfly“ w nieco zmienionej wersji zostaje wystawiona w Eresci. Tym razem sukces jest oszałamiający. Rolę Cho-Cho-San kreuje sławna wówczas śpiewaczka polska Salomea Kruszelnicka. Puccini promienieje. Jesienią tego samego roku nowa jego opera wystawiana jest aż przez cztery teatry w Stanach Zjednoczonych. Do dwu dotychczasowych pereł granych już na scenach całego kulturalnego świata, a więc „Cyganerli“ i „Toski“, przybywa trzecia: „Madama Butterfly“!

* * *

Przez lata całe do dobrego tonu należało i za świadectwo pełnego „wyrobienia muzycznego“ uchodziło krytykowanie Pucciniego jako kompozytora płytkiego, żerującego na niewybrednych upodobaniach publiczności, skłonnego do melodyjnych łatwizn i tanich efektów. Miał on też swoich fanatycznych obrońców wyrządzających mu nie mniejszą krzywdę przesadą w kierunku przeciwnym, kreujących go na „największego geniusza operowego wszystkich czasów“. Dziś w dobie wielkich przeobrażeń i przewartościowań stwierdzić musimy jedno: sztuka Pucciniego żyje i porywa. Jest ona wiecznie świeża, ludzka, oparta na świetnej znajomości problematyki środowiska i ludzi obranych za jej bohaterów. Muzyka Pucciniego, wraz z całą zadziwiającą melodyjnością, mistrzowską instrumentacją i frapującą harmoniką, wytrzymała próbę czasu półwiekowego przeszło okresu. Dziś, szczególnie na Zachodzie, śmiało można mówić o prawdziwym jej renesansie. Nie doszukujmy się w niej wartości innych niż te, które posiada, bierzmy z niej to co w niej najlepsze, a wówczas zapewnimy Pucciniemu właściwe miejsce w historii i pojmemy źródła jego niezwyklej popularności.

ROMAN IŻYKOWSKI



I akt, scena zbiorowa

GIACOMO
MADAMA B

Opera w 2 aktach
Libretto L. Illica

O s o

Madama Butterfly	{ WERA KUŹMIŃSKA ZOFIA STEFAŃSKA
Suzuki	{ KRYSTYNA JACKOWSKA NINA JURDZIŃSKA IZABELLA STRZAŁKOWSKA
Kate	{ MARIA BARTOSZ JANINA HAMERNIK DANUTA PRUSKA TERESA SIECZKOWA
Pinkerton	{ TADEUSZ KOPACKI STEFAN RÓŻAŃSKI ROMUALD SPYCHALSKI

Matka, krewni, przyjaciółki, prz
Akcja toczy się w Nagas

ZESPÓŁ WOKALNY

ORKIESTRA PAŃSTWOWEJ FILI

Solo skrzypcowe — ZENON HODOR, JAN SZALEK; solo altówkowe — ZY

Inscenizacja i reżyseria
EMIL CHABERSKI

Asyst. reżysera
BARBARA JAKLICZ
PIOTR WIDLICKI

Kierownictwo
WŁADYSŁAW

Dyrektor
WŁADYSŁAW
MIECZYŚLAW W
WITOLD D

Dyrektor: SABINA NOWICKA

PUCCINI UTTERFLY

h (3 odsłonach)

i G. Giacosa

y:

Konsul	{ TADEUSZ GAWROŃSKI STANISŁAW HEIMBERGER ZDZISŁAW KLIMEK
Goro	{ ROMAN OSIŃSKI JAN WODZYŃSKI
Yamadori	{ JAN OBRZUT MIROSŁAW ZAWORSKI
Bonza	{ MICHAŁ MARCHUT IGOR MIKULIN IRENEUSZ PINTERA
Komisarz	{ WIKTOR CHODZIUK MARIAN KAŁUZIŃSKI
Urzędnik	{ MAREK KAŁUŻYŃSKI JERZY LESZCZYŃSKI

ujaciele Cho-Cho-San i służba

ni w końcu XIX wieku

OPERY ŁÓDZKIEJ

HARMONII W ŁODZI

GMUNT OLCZYK; solo wiolonczelowe — BRONISŁAW NAGUJEWSKI

muzyczne
RACZKOWSKI

Scenografia
STANISŁAW JAROCKI

ują
RACZKOWSKI
OJCIECHOWSKI
BRZYŃSKI

Przygotowanie solistów
EWA MIKUCKA
TAMARA SAMUJŁO

Kierownik artystyczny: WŁADYSŁAW RACZKOWSKI

„MADAMA BUTTERFLY“

Treść libretta

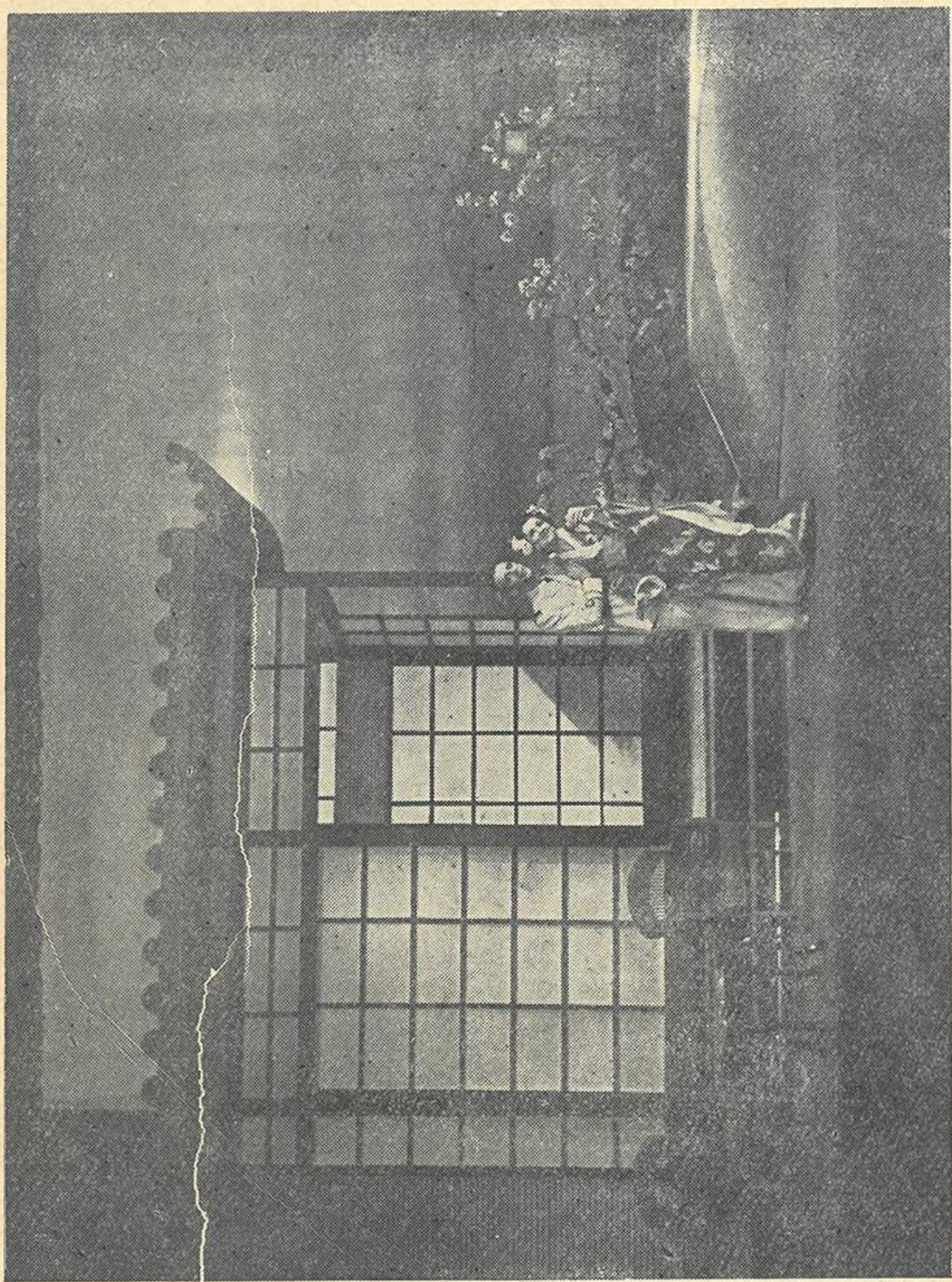
AKT I.

W pobliżu japońskiego portu Nagasaki niewielki domek z tarasem. Wszystko zalane słońcem, niczego złego nie wróżąc... Oto zjawia się na scenie „bohater“ akcji widowiska, porucznik wojennej marynarki amerykańskiej — Pinkerton i usłużny a przebiegły pośrednik japoński — Goro. Pokazuje on przybyszowi ustronny domek, który na polecenie Pinkertona wynajął dlań i jego przyszłej żony, piętnastoletniej gejszy Cho-Cho-San, zwanej z angielska Butterfly czyli Motyl... Lekkomysłny Amerykanin, chciwy emocji i przygód, pomimo, że w ojczyźnie czeka na termin ślubu narzeczona Katy, nawiązuje zaimprovizowany romans w jednej z herbaciarni z uroczą, ale i naiwną gejszą. Ażeby nie zrazić do siebie i nie speszzyć wybranej, przyrzeka jej — zwyczajem japońskim — zawrzeć ślub, opiewający na „999 lat“, ale za to z krótkoterminowym, bo tylko miesięcznym wypowiedzeniem... Okoliczność, że młoda Japonka całą tę historię bierze poważnie, jest początkiem tragedii.

Goro pomyślał dla wygody przyszłych małżonków, a po przewidzianym wyjeździe Pinkertona z urlopu do swego kraju — już dla samej tylko Butterfly również i o służbie. Przyprowadza odrazu ze sobą trzy osoby: służącą Suzuki, kucharza i ogrodnika, bo kwiaty w życiu Japończyków grają dużą rolę... tam istnieje nawet „Święto Kwitnienia Jabłoni“...

Tymczasem przybywają na uroczystość zaślubin zaproszeni goście. Jako pierwszy przychodzi konsul amerykański miasta Nagasaki, który zwraca uwagę Pinkertowi na jego nieuczciwość i krzywdę, jaką tym rzekomo „wieczystym“ ślubem gotuje szczerze zakochanej w nim Japonczce. Jeszcze nie skończył konsul swego ostrzeżenia, a zbliżają się zdala inni goście, prowadząc ze sobą rozradowaną Butterfly.

W pewnej chwili, gdy zostaje ona sam na sam z Pinkertonem, pokazuje mu, wyjmując z zanadrza, sztylet, którym — jak oświadcza — ojciec jej z rozkazu mikada, dokonał na sobie tradycją japońską uświę-



I akt. Z. Sliwińska i R. Spsychalski

conego samobójstwa, zwanego „hara-kiri“. Przez scenę przeszedł nagle wiew tragicznej grozy. Ale już zjawia się urzędnik stanu cywilnego i młodej parze udziela ślubu. Nagle powstaje zamieszanie, które wywołał wuj oblubienicy, piastujący zaszczytne dla otoczenia miano bonzy. Dowiedział się on mianowicie, że jego krewniaczka z miłości dla amerykańskiego oficera porzuciła wiarę przodków i udała się do klasztoru chrześcijańskich misjonarzy, gdzie przyjęła chrzest. Za to ją bonza przeklina! Przerażoną i zrozpaczoną Butterfly uspokaja Pinkerton... Zbliża się wieczór, a za nim piękna, gorąca i gwiazdzista noc. Upajająca woń kwiatów i czar urody oblubienicy Pinkertona składają się na wzajemne wyznania miłosne w postaci pięknego duetu, kończącego akt pierwszy opery.

AKT II.

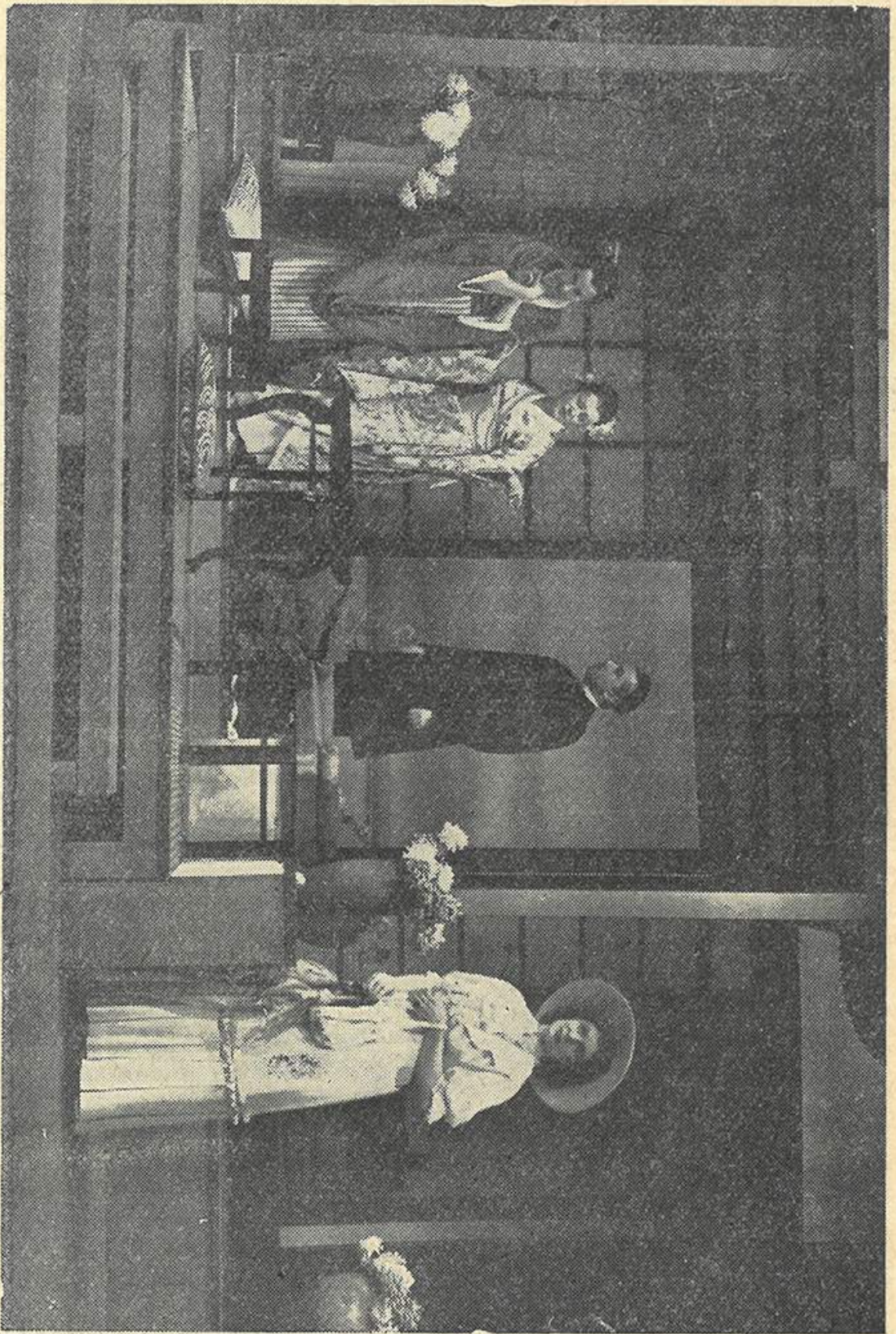
Zatroskana o swą panią, Suzuki modli się codzień przed posągiem Buddy o lepsze dla niej jutro... Aż pewnego razu zjawia się nagle ...pan konsul, przynosząc ze sobą list od Pinkertona. Na sam widok pisma, kreślonego ręką męża, Butterfly ogarnia nieopisana radość. Nie czekając na słowa wyjaśnień konsula cieszy się jak dziecko. Gdy w obecności gościa znany nam już Goro oznajmia przybycie księcia Yamadori, który pragnie poślubić opuszczoną Butterfly, ta odtrąca tę propozycję z oburzeniem i wstrętem. Nic nie pomagają słowa perswazji konsula. Na jego ryzykowne zapytanie, skierowane do Butterfly — co by zrobiła, gdyby Pinkerton nie wrócił, ta w odpowiedzi pokazuje konsulowi uroczego jasnowłosego chłopczyka, któremu nadała imię „Smutek“... obiecując sobie, że gdy wróci ojciec — Pinkerton, zmieni je na „Radość“, a tymczasem z dnia na dzień, z godziny na godzinę czeka powrotu Pinkertona pełna miłosnej tęsknoty... Niedoczytany od Pinkertona list zawiera między innymi wiadomość, że w Ameryce ożenił on się ze swą dawną narzeczoną Katy, z którą zamierza wkrótce przybyć — choć na krótko — do Nagasaki.

Huk wystrzału armatniego oznajmia przybycie do portu okrętu. Butterfly, jakby w szale radości utrzymuje, że właśnie na tym statku przybył Pinkerton. Istotnie, statkiem tym jest okręt wojenny „Abraham Lincoln“, na którym właśnie pełni swą służbę Pinkerton. W porywie szczerej radości, Butterfly stroi się w ślubną suknię, zdobi cały dom pękami jej ulubionych chryzantem.

Zwolna zapada zmierzch... Obydwie kobiety wraz z dzieckiem siadają na tarasie w niemym oczekiwaniu na przybycie Pinkertona. Suzuki zasypia u nóg swej Pani. Tymczasem zmierzch powoli przeobraża się w noc. Butterfly jak kamienny posąg stoi nieruchoma u wejścia do



II akt. J. Wodzyński, K. Jackowska, Z. Stefańska, M. Zaworski, Z. Klimek



II alct. N. Jurdzińska, W. Kuźmińska, T. Gawroński, D. Pruska

domu, aby pierwsza radośnie powitać przybyłego męża. A z oddali uolatuje upajająca melodia bez słów, jedna z najpiękniejszych melodii w muzyce operowej.

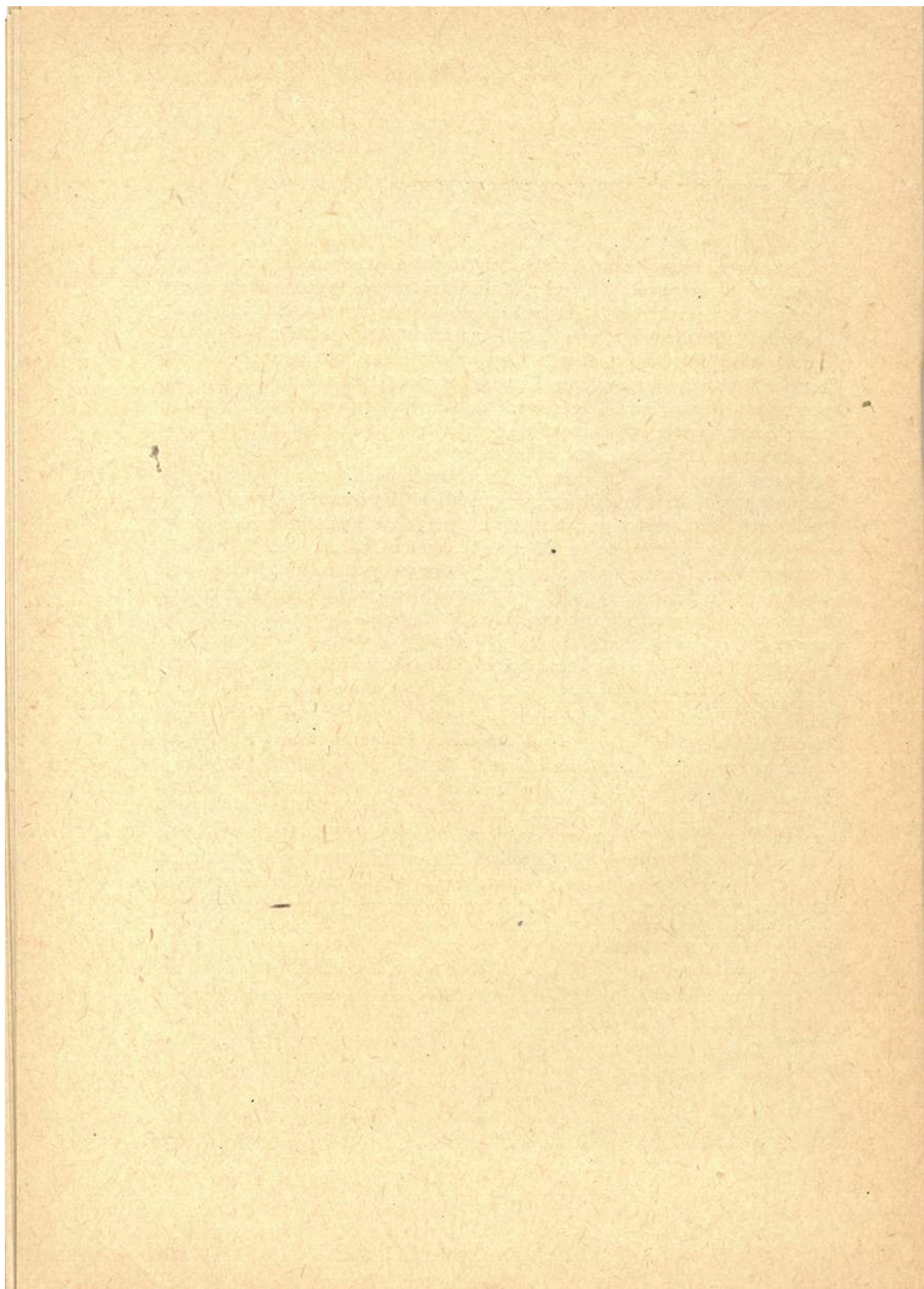
AKT III.

Rozsłoneczniony poranek dnia następnego. Całonocne oczekiwanie zmęczyło niepokieszoną Butterfly. Suzuki namawia ją, aby udała się na spoczynek, przyrzekając, że gdyby Pinkerton się w międzyczasie zjawił nie omieszka natychmiast Panią swoją zbudzić. Rzeczywiście — po niedługiej chwili dostrzega Suzuki trzy osoby: oficera marynarki — Pinkertona, konsula i nieznaną damę. Bez ogródek oświadczono jej, żeby powiadomiła swą Panią, że celem ich wizyty jest odebranie dziecka, które odtąd będzie wychowywane przez obecną żonę Pinkertona — Amerykankę. Zbudzona rozmową przybyłych, Butterfly wyczuwa intuicją kochającej żony i matki grożące niebezpieczeństwo. Zrozumiała natychmiast beznadziejność swej sytuacji. W tej chwili przypomina sobie swoje postanowienie z przed lat: „gdy on zapomni o mnie, zostaje mi tylko śmierć“. Niegdyś najśliczniejsza gejsza, pełna życia śpiewaczka i tancerka pod brzemieniem tej nagłej krzywdy i bólu załamała się... Straciła już cel swego życia! Zrezygnowana postanawia iść śladem ojca. Przecież na klindze pozostałego po nim sztyletu, który Butterfly przechowuje jako drogocenną rodzinną pamiątkę, widnieje napis-rozkaz: „Niech umiera z honorem ten, komu los nie dozwolił żyć z honorem“.

Nastrój tragiczny potęguje się — scena tchnie przygnębieniem i grozą. Każda chwila zbliża nieuniknioną już katastrofę. Nic nie pomagają wysiłki Suzuki, aby odwieść swą Panią od rozpaczliwej decyzji. W powietrzu zawisła śmiertelna cisza... Butterfly ostatnim wysiłkiem klęka przed posągiem Buddy, po krótkiej modlitwie zawiązuje swemu jasnowłosemu dziecku oczęta, aby nie widziało czynu największej rozpaczyny swej matki i... dokonywa na sobie „świętego“ harakiri... Na usłyszane z ogrodu wołanie Pinkertona „Butterfly, Butterfly...“ resztką siły czołga się do drzwi, ukazując wchodzącym ręką — swój nade wszystko ukochany „Smutek“, który wbrew jej nadziejom, nie przeistoczył się w „Radość“...

Opracował

BOLESŁAW BUSIAKIEWICZ.



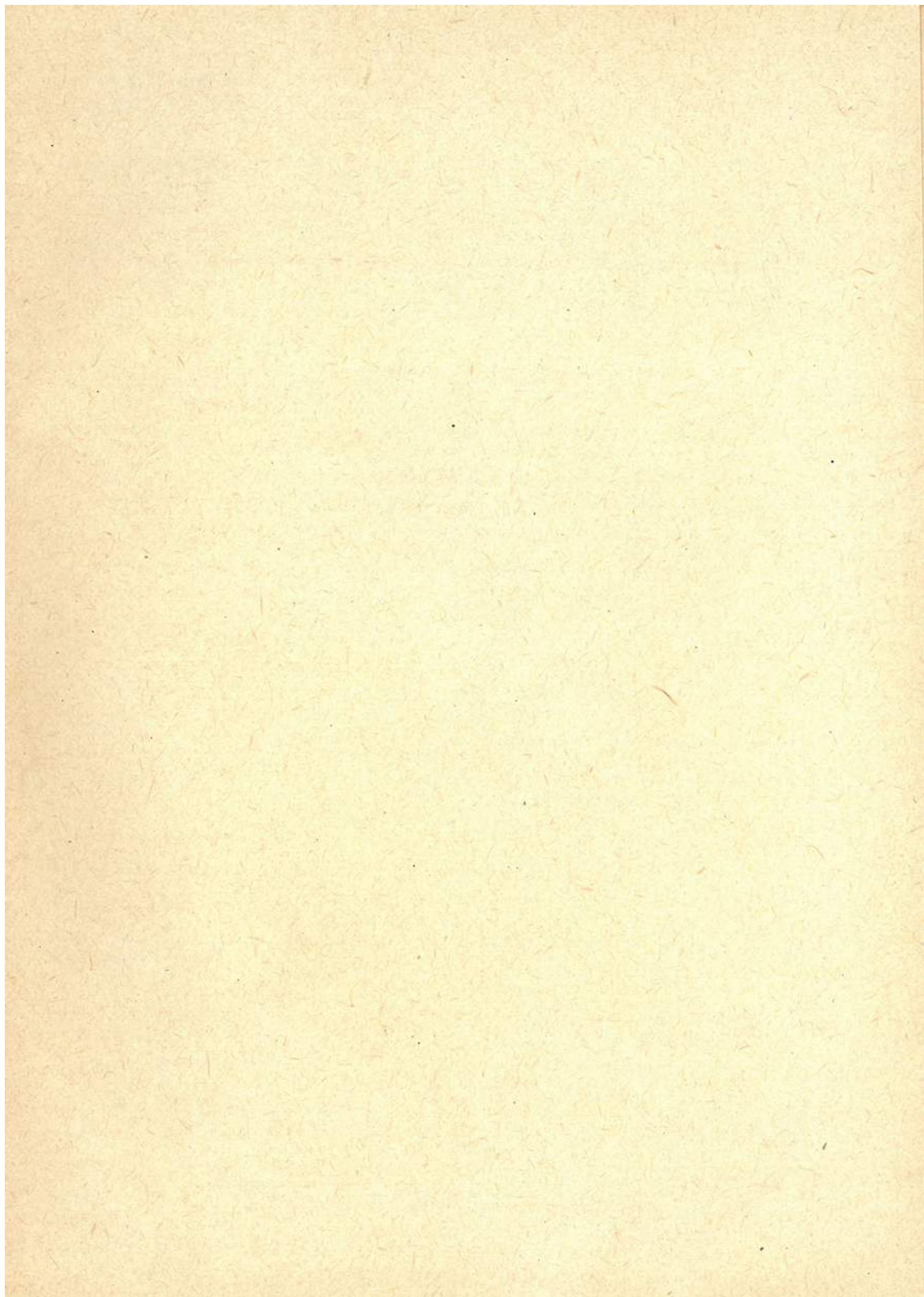
ZESPÓŁ WOKALNY OPERY ŁÓDZKIEJ

Bartosz Maria
Dowgiałło Regina
Hamernik Janina
Jackowska Krystyna
Jaklicz Barbara
Janowska Barbara
Jurdzińska Nina
Kepner Anna
Kuźmińska Weronika
Lipińska Józefa
Lukas Zofia
Malisiewicz Mieczysława
Masłowska Teresa
Mielczarek Elżbieta
Narkiewicz Maria
Ostrowska Halina
Panow Genowefa
Pruska Danuta
Rajch Eugenia
Romanowska Halina
Rudnicka Zofia
Sobajda Romana
Stefańska Zofia
Stocka Jadwiga
Strzałkowska Iza
Szcawińska Wanda
Śliwińska Janina
Walczak Lucyna
Walczak Urszula
Wójcikiewicz Irma
Wieczorek Krystyna
Cegiella Tadeusz
Chodziuk Wiktor

Cybulski Kazimierz
Gawroński Tadeusz
Heimberger Stanisław
Kacperski Józef
Kałużyński Marian
Kałużyński Marek
Kamiński Edward
Klimek Zdzisław
Kopacki Tadeusz
Krogulski Ludwik
Leszczyński Jerzy
Marchut Michał
Michoński Stanisław
Mikulin Igor
Misztela Kazimierz
Narkiewicz Kazimierz
Nowaliński Ryszard
Obrzut Jan
Osiński Roman
Pintera Ireneusz
Romański Tadeusz
Różański Stefan
Spychalski Romuald
Stępień Marian
Szymoniak Stanisław
Śledź Józef
Toroń Marian
Waloch Zbigniew
Wawrzyniak Władysław
Wodzyński Jan
Zawadzki Kazimierz
Zaworski Mirosław
Zieliński Ryszard

DEKORACJE I KOSTIUMY
WYKONANO W CENTRALNYCH WARSZTATACH TEATRÓW
ŁÓDZKICH

Kierownik Techniczny	— MIECZYŚLAW WIŚNIEWSKI
Kierownik pracowni:	
stolarskiej	— ALEKSANDER KROWIRANDA
malarskiej	— STEFAN POLANOWSKI
tapicerskiej	— HENRYK LEŚNIAK
krawieckiej męskiej	— ZYGMUNT CIESIELSKI
krawieckiej damskiej	— LEOKADIA STYCZYŃSKA
perukarni męskiej	— EUGENIUSZ KARDYNI
perukarni damskiej	— HELENA PODGÓRSKA
szewskiej	— JÓZEF WRÓŻYŃSKI
Brygadier sceny	— ZYGMUNT ZDZIECHOWSKI
Główny oświetleniowiec	— HENRYK GŁOWACKI



Cena zł 2,—

PREMIERA

5. III. 1957 r.