

WIKTOR HUGO

WILBER



WIKTOR HUGO

Angelo tyran Padwy

(Angelo, tyran de Padoue)

PRZEKŁAD
MARIAN ŻURAWEK



REŻYSERIA
DANIEL BARGIEŁOWSKI

DEKORACJE I KOSTIUMY
według pomysłu reżysera
ELŻBIETA IWONA DIETRZYCH

MUZYKA
BOGDAN PAWŁOWSKI

CHOREOGRAFIA
JANINA NIESOBSKA

Asystent reżysera – GRZEGORZ MINKIEWICZ

Inspicjent – MAREK ŚWIĄTEK

Sufler – ELŻBIETA KACZMAREK

Premiera 24 maja 1986 roku

OBSADA

Angelo Malipieri, prokonsul
JANUSZ GREŃDA

Catarina Bragadini, jego żona
BEATA KOLAK
HELENA BULIK-KUJAWSKA

La Tyzbe, aktorka
DANIĘLA POPLAWSKA

Rodolfo
MACIEJ GRZYBOWSKI

Homodei
MACIEJ KORWIN

Anafesto Galeofa
IRENEUSZ WYKURZ

Orfeo
ANDRZEJ CZERNIK

Gaboardo
SŁAWOMIR SULEJ

Ordelafo
GRZEGORZ MINKIEWICZ

Reginella
MAŁGORZATA SKOCZYŁAS

Dafne
BARBARA WŁODARCZYK
ANNA SZYMAŃSKA

Murzynek, paź
* * *

Infułat od św. Antoniego
WIESŁAW WOŁOZYŃSKI

Archidiakon
JERZY GÓRNY

Strażnik nocny
HENRYK TOMCZYK

Odźwierny
MIROŚLAW KUPIEC

oraz

Lidia Grandys, Izabela Niewiarowska, Bożena Remelska, Renata Spinek, Kazimiera Starzycka-Kubalska, Anna Szymańska, Jerzy Pał; adepci: Silvana Krokówna, Mariusz Michalski, Piotr Rychlicki, a także słuchacze Państwowego Studium Kulturalno-Oświatowego w Kallszu.



Wiktor Hugo, 1829 r.

JAN KOTT

Wiktor Hugo, pisarz walezący

Pprzedmowa do *Cromwella* jest pierwszym wielkim manifestem i pierwszynie wielkim triumfem romantyzmu. Walkę toczy młodzieńki poeta z regulami, przepisami i zasadami krepującymi twórczą swobodę jednostki. Ale w istocie był to ostatni i tym razem zwycięski etap podjętej, jeszcze w osiemnastym wieku przez ideologów burżuazji, walki o dramat mieszczański, walki z klasyczną i arystokratyczną hierarchią gatunków, która komedii pozwalała wyśmiewać ludzi z gminu, a prawo do tragedii zachowywała dla władców i królów. Mieszczanin nie miał prawa być wzniosły, władca mógł być śmieszny. Hierarchia rodzajów literackich broniła arystokratycznej hierarchii społecznej.

Przedmowa do *Cromwella* była wypowiedzeniem walki o teatr mieszczańskiego widza.

Ta Melpomena — drwi Hugo z tragedii klasycznej — jak samą siebie nazywa, drży, kiedy dotknie się kroniki. Zostawia krawcowi teatralnemu całą troskę o epokę, w jakiej dzieją się dramaty, które stworzyła. Historia w jej oczach jest w złym tonie i w złym guście. W jaki sposób na przykład można tolerować królów i królowe, które klną? Trzeba wzniesić ich z godności królewskiej do godności tragicznej.

Hugo przywołuje na pomoc wielki przykład Szekspira, z tradycji teatru francuskiego wybiera Moliera i Beaumarchais'go jako wzory godne naśladowania. Walczy o pokazanie w teatrze pełni życia, jego patosu i jego brzydoty; walczy z narzucaną przez arystokratów cenzurą dobrego smaku. Posłuchajmy: *Szekspir — oto dramat, który stapia w jednym podmuchu groteskowe i wzniosłe, poetyczne i komiczne, tragedię i komedię... I dalej: Wszystko, co jest w naturze, jest w sztuce.*



Przedmowa do *Cromwella* jest dowodem, jak silny podniuch realizmu niósł ze sobą nurt postępowego romantyzmu. Odczytajmy: Rutyniarze próbują oprzeć regułę dwóch jedności na prawdopodobieństwie, kiedy właśnie zabija ich to, co jest rzeczywiste... Cóż bardziej nieprawdopodobnego, niż westybul, ów podwórzec z kolumnami, ów przedpokój, miejsca banalne, gdzie pozwalają łaskawie rozgrywać się naszym tragediom; gdzie przybywają nie wiadomo skąd konspiratorzy, aby deklamować przeciwko tyranowi i tyran, aby deklamować przeciwko konspiratorom... Gdzie widziano tego rodzaju westybul czy podwórzec? Cóż bardziej sprzecznego, nie powiemy z prawdą, bo nasi scholastycy przewracają ją do góry nogami, ale z prawdopodobieństwem? Stąd wszystko, co jest zbyt charakterystyczne, zbyt osobiste, zbyt związane z określonym miejscem, aby mogło dziać się w przedpokoju albo na podwórku, to znaczy cały dramat, dzieje się za kulisami. W ten sposób widzimy w teatrze jak gdyby tylko łokcie akcji, jej ręce są poza nią. Zamiast scen mamy opowiadania, zamiast obrazów — opisy. Poważne postacie, umieszczone jak antyczny chór między dramatem i nami, przychodzą nam opowiadać, co się stało w świątyni, w pałacu, na placu publicznym, aż często mamy ochotę krzyknąć: dobrze, dobrze, ale nas tam zaprowadźcie!

Ten sam program kontynuuje dalej przedmowa do *Hernaniego*. Ale tym razem w argumentację estetyczną wdziera się już jawnie i wyraźnie polityka. Walka ze znieprawdopodobnymi regułami o pełną swobodę twórczości jest już tylko literackim odbłyskiem innej poważniejszej walki, walki o prawa polityczne, o wolność słowa i druku, walki z despotyzmem Burbonów: *Wolność literacka jest córką wolności politycznej. Zasada ta jest zasadą tego wieku i zwycięży. Wszelkiego rodzaju reakcyjniści, klasyści lub monarchiści na darmo będą się wspierać, aby odtworzyć w całości stary ustrój, społeczeństwo i li-*

teraturę; każdy postęp kraju, każdy rozwój inteligencji, każdy krok wolności obali wszystko to, co wybudują... Po tym, co nasi ojcowie widzieli i czego dokonali, odeszliśmy wreszcie od starych form społecznych; jakżeż więc nie mamy odejść od starych form literackich? Nowemu ludowi — należy się nowa sztuka.

Teatr stał się trybuną polityczną. Premiera *Hernaniego*, która przysłała po królewskim zakazie grania wcześniejszej sztuki Wiktora Hugo *Marion Delorme*, była wielką polityczną batalią. Batalią wygraną przez romantyków. Anegdota historyczna przekazała nam pamięć o gwizdach łóż i wściekłych oklaskach parteru, o czerwonej kamizelce Gautiera, która przerażała arystokratycznych widzów. Premiera *Hernaniego* była nie tylko starciem romantyków z klasykami, starciem dwóch estetyk i dwóch ideologii. Była również starciem dwóch publiczności. Na premierę sztuki o bandycie i buntowniku, zwycięsko rywalizującym z królem o serce kobiety, przybyły — jak je nazywano wtedy pogardliwie — bandy Huga, knociarze z mansard paryskich, kamieniarze, którzy obtłukiwali pomniki i uważali się za rzeźbiarzy, muzycy, poeci i studenci, prawnicy bez spraw i klientów, lekarze bez chorych, cała owa paryska cyganeria w tym samym stopniu artystyczna, co polityczna. Tej publiczności arystokratyczni klasycy nie mogli darować Wiktrowi Hugo. Było to zwycięstwo kawiarni, poddasza i redakcji nad arystokratycznym salonem. Przed siedmiu laty w dalekim Wilnie i w dalekiej Warszawie toczył się ten sam spór, spór nie tylko romantyków z klasykami, ale parweniuszów z posesjonatami i dygnitarzami ze stolicy. Czytelników i wielbicieli Hugo nazywano „bandą” i „brudną czeladzią”, czytelników Mickiewicza nazywano „pińskimi głowami”, a jego czytelniczki „brudnymi litewskimi pomywaczkami”.

Premiera *Hernaniego* była literackim prologiem rewolucji lipcowej. Wolności, jakiej bronił Wiktor Hugo, lud nadał wkrótce nowe znaczenie. (...)



Jan Kott,
Wiktor Hugo, pisarz walczący,
Warszawa 1952.
(fragmenty)



Wiktor Hugo, dagerotyp z 1850 r.

STANISŁAW DĄBROWSKI

Dramaty Wiktor Hugo na polskich scenach

G



łośne, sławne dzieła wybitnych dramaturgów zagranicznych szybko dostały się do Polski, znajdowały chętnych tłumaczy, dyrekcje oczekujące kasowych nowości i aktorów czyhających na efektowne role. Z dziesięciu oryginalnych sztuk Wiktora Hugo osiem weszło na polskie sceny. Były to: *Angelo Malipieri* od roku 1838, *Burgrafowie* od 1845, *Hernani* od 1856, *Król się bawi* od 1866, *Lukrecja Borgia* od 1844, *Maria Delorme* od 1869, *Maria Tudor* od 1843, *Ruy Blas* od 1840. Nie grano u nas *Cromwella* ani *Amy Robsart*. Natomiast cieszyły się powodzeniem przeróbki z popularnych, ulubionych powieści: *Człowiek śmiechu* czyli *Esmeralda* czyli *Cztery rodzaje miłości* od 1854, *Dzwonnik z Notre Dame* grany również pod tytułami *Katedra Najświętszej Marii Panny* lub *Quasimodo* od 1850, *Nędznicy* od 1865, *Pracownicy morza* od 1901 roku.

Tłumaczyli zaś dramaty W. Hugo: *Angela* — Amalia Walde, Hilary Męciszewski, Emilia Kozłowska (Dobkiewicz), Tadeusz Wolański, Józef Koenig; *Burgrafów* — A. Skarżyński, Biedrzycki, K. Kaszewski; *Hernaniego* — Józef Paszkowski, F. Bernatowicz. J. W. Barankiewicz, Bezimienny, Apollo Korzeniowski; *Król się bawi* — Sabowski, Miron; *Cromwella* — Zygmunt Józefowicz; *Lukrecję Borgia* — F. Faleński; *Marię Delorme* — Apollo Korzeniowski; *Marię Tudor* — Józef Surewicz, Felicjan Faleński; *Ruy Blas* — Filip Stolzman, Bezimienny z Konstantym Majeranowskim (5 akt).

Pojawiły się następujące przeróbki sceniczne z powieści: Wincenty Rapacki spolszczył *Nędzników* pióra Karola Wiktora Hugo (syna) i inscenizował *Człowieka śmiechu*. Szczęsny Starzewski przetłumaczył dramat (5 akt) Karoliny Birch-Pfeifer *Esmeraldę*.



Krytyka odnosiła się do utworów W. Hugo z niezwykłą ostrością. Chwalono „werwę języka, gorące obrazowanie namiętności, styl przesłizyczny, nieporównaną żywość akcji”, ale widziano też nadmiar scenicznego efekciarstwa. Władysław Bogusławski twierdził np., że *Angelo Malipieri* jest tyranem nie tylko Padwy, ale i estetyki, raziły go melodramatyczne efekty, lecz zdawano sobie przy tym doskonale sprawę, że autor bierze w opiekę dziecko, kobietę, nędzarza, podrzutka, że propaguje idee humanitarne, że poza nową formą literacką przebija tu i duch rewolucyjny, zauważony w krytyce naszej już w epoce pozytywizmu.

W pierwszej połowie XIX wieku prymitywny widz przejmował się treścią utworu. W 1841 roku, w Krakowie jeden z widzów przejęty grą Rychtera (*Don Salustia de Bazar*) krzyknął głośno: „A cóż to za niegodziwiec!”. Chłodni krytycy dostrzegali i wypominali wady wystawy: dekoracji i kostiumów, wytykali czerwono-płomienną perukę Linkowskiego (*Quasimodo*) i świeżutką, modną kryolinę Esmeraldy w więzieniu. Równocześnie przesadny realizm gorszył publiczność; ukazanie nagiej piersi Tenardiera w *Nędznikach*, gdy ten rozdziera koszulę, jak i zbyt prawdziwe lachmany, które okrywały jego byłą żonę, wywoływały oburzenie w Krakowie w 1865 roku jako obrażające uczucia estetyczne.

Krytyka potrafiła też wykpić anachronizmy i bezsens kostiumowy, obserwując jak Angelo zbudzony w nocy wpada do pokoju żony w purpurze i gronostajach z orderami na piersiach, lub jak Tyzbe i Katarina wystroiły się we współczesne futrzane czapki i futra. *Lukrecja Borgia* — dla recenzenta lwowskiego z 1844 roku — *stoi na czele genialno-potwornych płodów autora, który skończył swój zawód dramaturga na uwielbieniu brzydoty moralnej*. I *Marion Delorme* denerwowała krytyków: *sukces tego autora nie leży w dramacie, którego nie*

jesteśmy wcale zwolennikami, ale niestety w szkodliwym wpływie, jaki wywarł nie tylko na drama turgię, ale na całą powieściową literaturę. Od tego utworu rozpoczął się cały szereg niezrównomyślnych i niemoralnych utworów tegoczesnych, usiłujących zrehabilitować kobiety tego rządu przez skrzywienie w społeczeństwie wrodzonego moralnego poczucia. (...)

W trzy lata po premierze paryskiej ukazuje się, jako pierwszy na scenach polskich, utwór wielkiego pisarza *Angelo Malipieri*, w Krakowie 3 lutego 1838, przyjęty z uznaniem. Już sam tytuł, typowy dla epoki, był dla publiczności frapujący: *Angelo Malipieri, tyran z Padwy*. Z prapremierowej obsady znamy wykonawców: Dąbrowską (*Tyzbe*), Elżbietę Niedzielską (*Katarina*), Juliusza Pfeiffera, ówczesnego dyrektora teatru, (*Rodolfo*). W roku 1844 dwukrotnie: 14 i 18 stycznia, wystawia dramat ten w swoim tłumaczeniu następny dyrektor teatru — Hilary Męciszewski w nowej obsadzie i hałaśliwie reklamowanej wystawie. Obsadę stanowili doskonałi ówczesni artyści: Józef Rychter (*Angelo*), ulubiony amant Krakowa, tragicznie zmarły w 1845 roku Ignacy Chomiński (*Rodolfo*), Jan Królikowski (*Homodei*), Józefa Radzyńska, zdolna do wielkiej ekspresji i wytworności (*Tyzbe*) i Teresa Palczewska, pierwsza w Polsce reżyserka, artystka dramatu, komedii i baletu (*Katarina*). Mimo to krytyka osądziła, że dramat ten jest za trudny dla sił miejscowych. Dekoracje sprowadzone z Niemiec, pędzla K. Gropiusa z Berlina (II i III akt) oraz Papego z Wrocławia (IV akt z galerią gotycką) i Bergera z Wrocławia (pałac), z precyzyjnie wykończoną perspektywą budziły zachwyt. Krakowska scena nie posiadała wówczas swoich malarzy-dekoratorów, posługiwała się starymi, o uniwersalnym użytku płótnami, a bardzo rzadko, tylko przy wystawianiu niezwykłe ważnych premier, zamawiano dekoracje za granicą.



Chronologicznie idąc, spotykamy premierę *Angela* we Lwowie, granego pt. *Rywalki* (9 lipca 1841), w wykonaniu: Apolonia Kamińska, żona dyrektora teatru J. W. Kamińskiego (Tyzbe), Aniela Starzewska (Katarina), Bogumił Dawizon, rozwijający tu właśnie swój talent (Rodolfo), Józef Słoński (Angelo) i Adam Rejmers, niezwykle zdolny, którego porwała wkrótce niemiecka scena, (Homodei). Na scenie lwowskiej wznowiono dramat ten w 1857 roku z piękną Pauliną Targowską w roli Katariny.

I Poznań ujrzał *Angela*, wystawionego tam pod dyrekcją Zygmunta Anczyca z Józefą Walde (Tyzbe) w roku 1843.

Gdy Helena Majewska-Kirkorowa (muza Władysława Syrokomli) zjechała z Wilna do Krakowa na gościnne występy, grała pierwszego wieczoru (4 lutego 1857) rolę Tyzbe, budząc zachwyty publiczności i recenzentów. W roli Katariny wystąpiła Ptańska, Rodolfa grał Antoni Janowski. (...)

Po powstaniu styczniowym *Angelo* zjawia się znów na scenach: Lublin (listopad 1866), Lwów (czerwiec 1867) z Anielą Aszpergerową (Tyzbe), Heleną Modrzejewską (Katarina), Karolem Królikowskim (Angelo), Julianem Wilkoszewskim (Rodolfo). Krakowski teatr podczas swych występów dorocznych w Poznaniu daje wznowienie dramatu (lipiec 1869), powtarzając w tej samej obsadzie w Krakowie (wrzesień 1869). Ulubiony i niezwykle zdolny Feliks Benda grał rolę tytułową, Teofila Nowakowska grała Katarinę, heroina krakowska Antonina Hoffman — Tyzbe, Bolesław Ładnowski — Rodolfa, Władysław Wolski — Homodei. Starannie przygotowany dramat stał tu na artystycznym poziomie.

Warszawski teatr, przeważnie opóźniający się na przygotowaniu nowości, dopiero w styczniu 1867 dał *Angela* dzięki Modrzejewskiej, grającej teraz już Tyzbe, Jan Królikowski objął rolę Angela, wytworny Marian Prażmowski — Rodolfa, Józef Grzywiń-

ski — Homodei. Grano w nowym przekładzie Józefa Koeniga. Grymaśny krytyk Władysław Bogusławski ostro ocenił zarówno sztukę, jak i aktorów, w których wykonaniu postacie skarłały, uwspółcześniły się, spowszedniały.

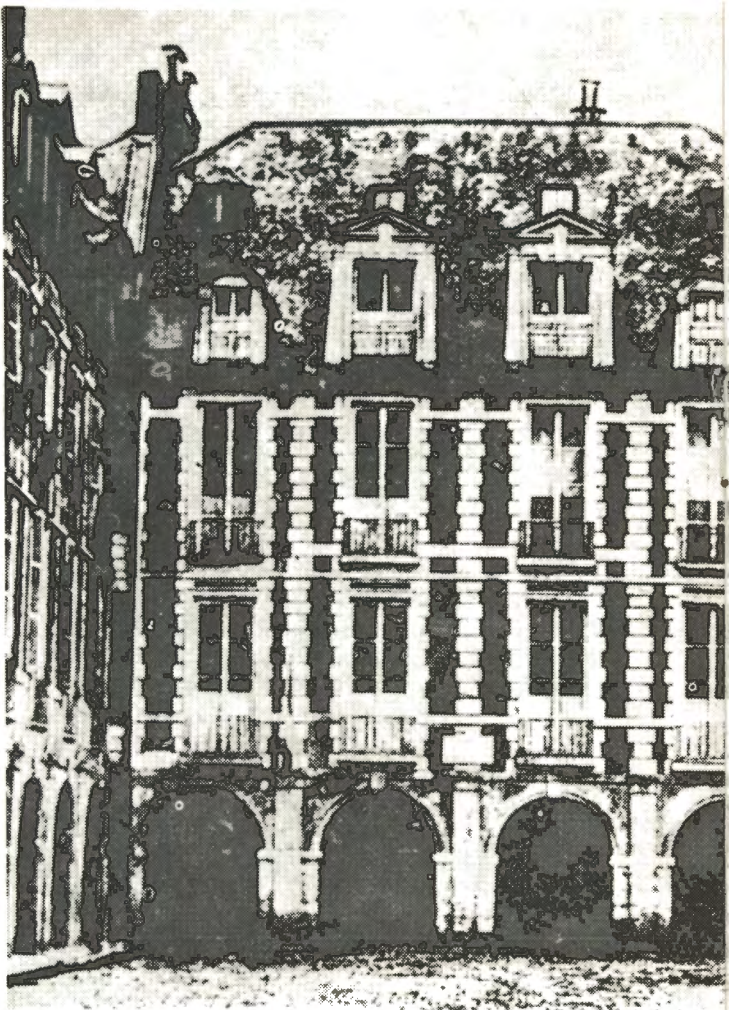
Zgorszył się Poznań ujrawszy dramat w kwietniu 1877 podczas gościnnych występów Aleksandry Rakiewiczowej (Tyzbe), gust ówczesny określił sceny jako „najskańdaliczniejsze”. Rola Rodolfa grał wówczas młodzieńki Roman Żelazowski.

Modrzejewska występy w Warszawie w 1882 roku rozpoczęła rolą Tyzbe; groźnego tyrana grał Jan Królikowski. Dwunastoletnia Helena Marczello-Chruszczewska rolę Katariny. Krytycy w prasie podzielili się na dwa obozy: zdaniem jednych Tyzbe była za miękka, za liryczna, natomiast wielbiciele widzieli w tej roli wielką kreację artystki.

Są to już ostatnie wieczory, w których *Angelo* przejmował dreszczem widownię. Dziś, po siedemdziesięciu latach, wchodzi dramat ten w światła reflektorów, by znów głosić chwałę wielkiego poety i rewolucjonisty, Wiktora Hugo.



Fragmety artykułu z programu do „*Angela, tyrana Padwy*”, wystawionego w Teatrze Polskim we Wrocławiu w 1950 r. przez Wilama Horzycę.



Dom na placu Royal, w którym
Wiktor Hugo mieszkał w latach
1832—48.

Korespondencja Wiktora Hugo z Polakami

LEONARD CHODŹKO DO WIKTORA HUGO 20 III 1846

Szanowny Panie!

Piękne i wymowne słowa, jakie wypowiedział Pan z trybuny Izby Parów na wczorajszym posiedzeniu, wypełniają serce każdego Polaka admiracją pełną wdzięczności.

Od dawna interesuje się Pan świętą i chwalebną sprawą Polski. Przed szesnastu laty należał Pan do Komitetu Polskiego, a teraz zgłaszając swój akces wraca Pan doń wielkodusznie. Jest to niezniszczalna rękojmia Pana więzów z Polską. Niech Pan raczy bronić jej przy każdej sposobności, niech żadna przeciwność losu Pana nie zraża, a Pańskie imię, które już jest głośne w Polsce dzięki przekładowi Pańskich utworów literackich, stanie się równie głośne w powszechnym odczuciu narodowym.

Proszę przyjąć raz jeszcze moje serdeczne podziękowania za miłość Pana do Polski oraz wyrazy najgłębszego szacunku
L. Chodźko

WIKTOR HUGO DO LEONARDA CHODŹKI 21 III 1846

Wzruszony jestem, Szanowny Panie, Pańskim czcigodnym listem. Spełniłem swój obowiązek. Kocham wielkie ludy tak, jak wielkie narody. Cała moja sympatia należy do Polski. Jest ona dla mnie niemal ojczyzną.

Proszę przyjąć, Szanowny Panie, wyrazy głębokiego poważania

Wiktor Hugo



LIST W SPRAWIE ANDRZEJA TOWIAŃSKIEGO
(aresztowanego 11 VII 1848)
ERNEST RUTKOWSKI DO WIKTORA HUGO
9 VIII 1848

Szanowny Panie!

Korzystając z danej mi przez Pana obietnicy dotyczącej p. Andrzeja Towiańskiego, o którym wczoraj z Panem rozmawiałem, pozwałam sobie przekazać Panu przy niniejszym liście p. pułkownika Różyckiego, który zastępuje list, jaki ja miałem do Pana napisać. Jednocześnie przesyłam Panu dokumenty (...), które będą mogły zorientować Pana, co do charakteru p. Towiańskiego.

Wyraziłem Panu wczoraj cały mój ból z powodu tej bezprzykładnej nieprawości, która dotknęła najświętszego na ziemi człowieka, a dziś nie mam nic do dodania prócz tego, że deklaruję solidarność ze wszystkimi poczynaniami Andrzeja Towiańskiego, gotów w razie potrzeby oddać życie, by dowieść tego, co czuję.

Proszę przyjąć, Szanowny Panie, wyrazy najgłębszego poważania

Ernest Rutkowski

9 sierpnia 1848
rue de l'Église 6, aux Batignolles

Proszę o jak największą łaskę, by zechciał Pan uzyskać od generała Cavaignac chwilę audiencji dla panów Mickiewicza, profesora w Collège de France, i Karola Różyckiego, pułkownika.

WIKTOR HUGO I EDGAR QUINET
DO GENERAŁA CAVAIGNACA
9 VIII 1848

General
un lettre en votre faveur.
M. Adam Mickiewicz, professeur
dans l'école de la rue de la Harpe
M. Towiański, qui a été emprisonné,
de par son implication et sans avoir pu
être entendu dans le conseil de
transportation. Dans tous ces
instances et toutes les lettres
M. Adam Mickiewicz, et d'autres
12, rue de la Harpe, aux Batignolles.
Je vous prie, j'ai écrit, l'attention
et note dans l'administration.
E. Quinet Victor Hugo
9 août 1848

Fotokopia listu do generała Cavaignaca

Generale!

Sławny poeta polski p. Adam Mickiewicz pragnąłby z Panem porozmawiać o jednym z jego rodaków, p. Towiańskim, którego objęto akcją przesiedlenia ku wielkiemu zdziwieniu wszystkich, co go znają.



Prosimy usilnie, by zechciał Pan przyjąć p. Adama Mickiewicza. Mieszka on przy ulicy du Boulevard pod numerem 12, Bagnolles.

Proszę przyjąć, Generale, wyrazy głębokiego szacunku

E. Quinet W. Hugo

**LISTY W SPRAWIE WYDALENIA Z FRANCJI
POLSKICH EMIGRANTÓW I ICH SYTUACJI
MATERIALNEJ**

J. N. Janowski otrzymał nakaz wydalenia z Francji w lipcu 1849.

**WIKTOR HUGO
DO JANA NEPOMUCENA JANOWSKIEGO
31 VII 1849**

Pański pierwszy list, Szanowny Panie, nie dotarł do mnie. Drugi otrzymuję z uczuciem bolesnego zdziwienia.

Kto Pana wydała z Francji? Jakiego podawane są racje? Czy mogę coś na to poradzić? Nie mam ani wpływu, ani kredytu zaufania, ani władzy, ale mam dobrą wolę. To niewiele, gdy się jest biednym i samotnym. Proszę przyjąć wyrazy sympatii.

Wiktor Hugo

J. N. Janowski opuścił Paryż w dniu 31 VII 1849 i udał się do Londynu. Wysiedlony został także Edmund Chojecki (Charles Edmond). Poznał on osobiście Wiktora Hugo w początku 1848 roku.



WIKTOR HUGO DO EDMUNDA CHOJECKIEGO

Szanowny Panie, skoro prześladowanie zmusza Pana do opuszczenia Francji, spodziewam się, że na innej ziemi znajdzie Pan gościnne przyjęcie, na jakie zasługują Pańskie podniosłe uczucia i Pański sympatyczny i szlachetny umysł. Ci, którzy Pana poznają, ocenią Pana bardzo szybko, a ja ze swej strony będę rad, gdy się dowiem, że nie żal Panu zbytnio Francji.

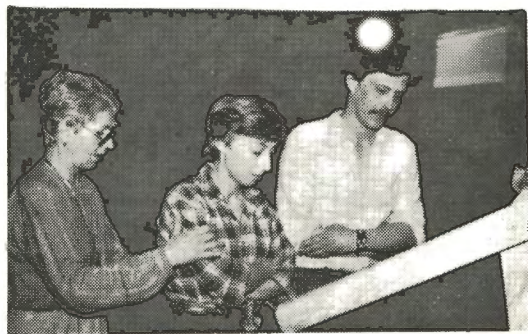
Ujrzymy tu znów Pana — nie wątpię w to — zazna Pan pomyślności po niedoli, wróci Pan przecież do Pańskiej ojczyzny, którą jest Francja i która nie zawsze będzie Pana odtrącała, proszę być tego pewnym. Nie mówię więc „żegnaj” i ślę Panu obok najlepszych życzeń szczęścia wyrazy serdecznych uczuć.

Wiktor Hugo

Jerzy Parvi
„Polska w twórczości i działalności Wiktora Hugo”
Wybór z aneksu
PIW, Warszawa 1977



*Angelo
tyran Padwy
na scenie
kaliskiej*





TEATR
im. Wojciecha Bogusławskiego
W KALISZU

DYREKTOR

Maciej Grzybowecki

DYREKTOR ARTYSTYCZNY

Maciej Korwin

DYREKTOR TECHNICZNY

Jan Grygieleki

KIEROWNIK LITERACKI

Maria Świniarska

KIEROWNIK MUZYCZNY

Fryderyk Stankiewicz



Koordynator pracy artystycznej: KRYSZYNA ŻUBEREK.
Kierownik Działu Obsługi Widzów: KRYSZYNA RUDA.
Dział Obsługi Widzów: DANIELA CICHA, TERESA KURZAWA, IGNACY LEWANDOWSKI. Kierownik techniczny: ZYGMUNT GRZESZCZYK. Główny oświetleniowiec: WIESŁAW JEZERSKI. Główny brygadier sceny: HENRYK WAWRZYŃIAK. Brygadierzy sceny: JÓZEF KRÓTKIEWICZ, ZDZISŁAW SZUWAŁA. Damska pracownia krawiecka: BARBARA HUMELT, ZUZANNA SOB CZAK, JADWIGA WASELA. Modystka: GENOWEFA PLEWA. Męska pracownia krawiecka: WŁODZIMIERZ DARDAS, JÓZEF PODOGRODZKI, MARIAN SZYMAŃSKI. Pracownia tapicerska: JAN NOWAK. Pracownia malarska: EWA PAWŁAK, MARIA ZAJAC. Pracownia fryzjerska: WIESŁAWA ANT CZAK, MAŁGORZATA PAWŁOWSKA, TERESA WIETRZYK. Pracownia stolarska: MAREK ARONOWSKI, JÓZEF SZYMAŃSKI, EUGENIUSZ WAWRZYŃIAK, JACEK WELKE. R-kwizytorzy: MACIEJ GÓRNICKI, MIROSLAW ŚNIEGULA. Akustycy: WŁADYSŁAW ALBRECHT, JERZY GORGOLEWSKI, KAROL KOTLARSKI, JACEK MANKOWSKI. Światła: GRZEGÓRZ FRAT CZAK, TADEUSZ RAKIEL, JANUSZ SZYCHTA. Garderobv: ZOFIA RASZKOWSKA, GRAZYNA CEBULSKA, HALINA ROKOSZEWSKA, STANISŁAWA TOMCZAK. Montażyści: JERZY BORON, PAWEŁ BORON, MARIAN GŁUSZCZAK, WOJCIECH KOSIŃSKI, PIOTR SZURMIŃSKI, PIOTR ZGIRSKI.

Opracowanie programu

Maria Świniarska

Projekt okładki według pomysłu reżysera

Lidia Łyszczak

Opracowanie graficzno-techniczne

Irena M. Świątek

Zdjęcia z prób oraz reprodukcje

J. Wojciech Krenz

Wydawca

Państwowy Teatr

im. Wojciecha Bogusławskiego

w Kaliszu



Przed sprzedaż biletów w kasie Teatru. Kasa czynna codziennie oprócz poniedziałków od godz. 9.00 do 13.00 i na jedną godzinę przed rozpoczęciem przedstawienia; w niedziele i święta — na dwie godziny przed spektaklem. Zamówienia na bilety zbiorowe prosimy kierować do Biura Obsługi Widzów tel. 730-47, 8, 9, w. 29.

Kwiaty na premierę dostarcza Gospodarstwo Ogrodnicze — Jadwiga i Witold Sniochowice — Kalisz, ul. Konińska 3.



Cena 50 zł

Kaliska Druk. Akcydens. z. 2914 n. 1000 egz. J-24/321 — 86.05

