8 III 58

PAŃSTWOWA OPERA WE WROCŁAWIU

Dyrektor: KAZIMIERZ WIŁKOMIRSKI

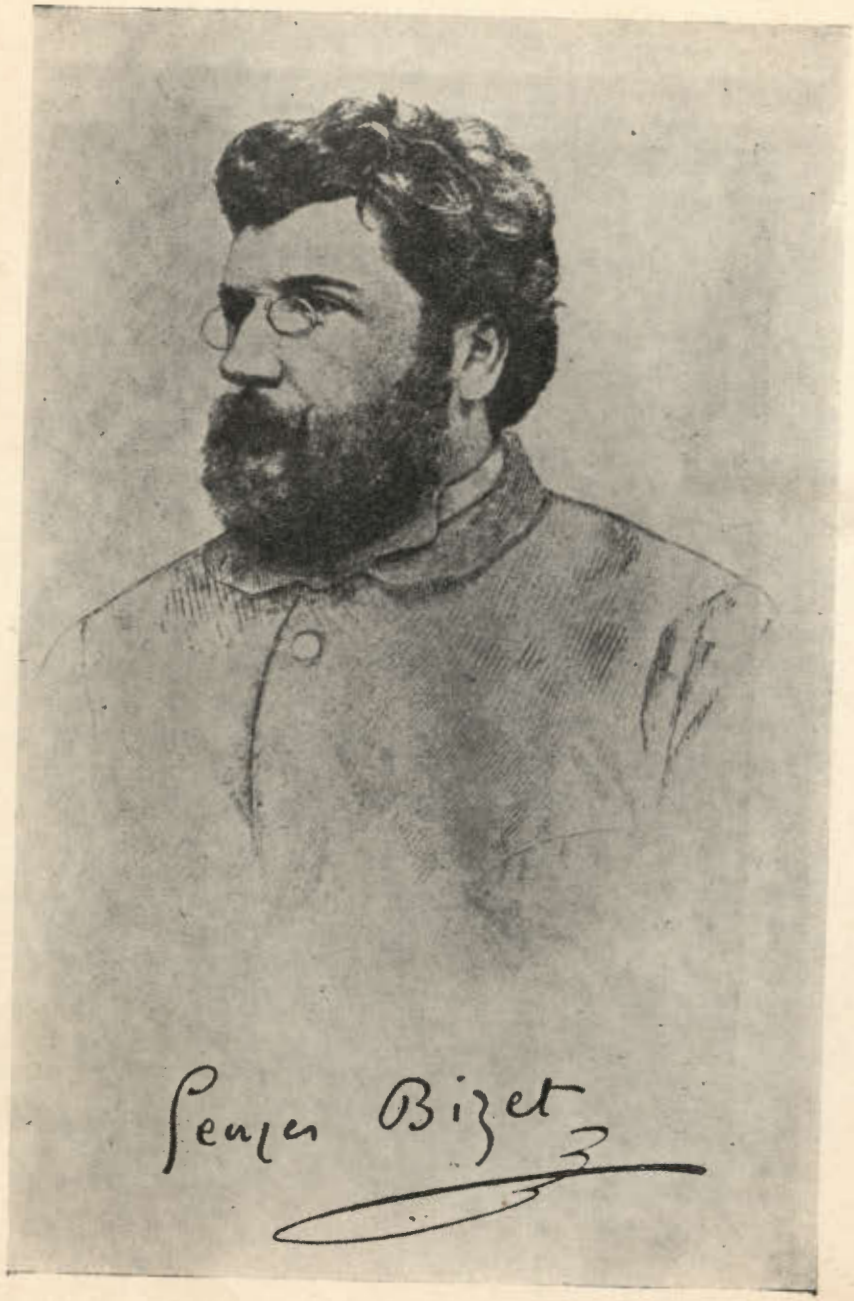
GEORGES BIZET

CARMEN

Opera w 4-ch aktach

Przedsprzedaż biletów zbiorowych — 3 dni przed przedstawieniem od godz. 9—12. Bilety indywidualne w kasie Opery — 3 dni przed przedstawieniem od godz. 16—18,30, w przeddzień przedstawienia, w dniu przedstawienia od godz. 9 do 12 i od 16 do 18,45, w niedzielę i święta od godz. 14—19 oraz w kasie „Orbisu" — Rynek 38, 5 dni przed przedstawieniem od godz. 10,30—18, w poniedziałek od godz. 12—18,-tej w niedzielę i święta przedsprzedaży nie ma. Dyrekcja zastrzega sobie prawo ewentualnych zmian w repertuarze i obsadzie. Wstęp na salę po rozpoczęciu spektalu wzbroniony. Dzieciom do lat 7 wstęp wzbroniony. Zapotrzebowania na bilety zbiorowe przyjmowane są tylko w dniu 20-tego każdego miesiąca (w razie przypadającego w tym dniu święta w dniu następnym) na miesiąc następny.

Wdn — Zam. 776/58 — 5000 — P-2-321



KIM BYŁ JERZY BIZET?

I on był przedstawicielem typu „nieszczęśliwych" kompozytorów — oczywiście za życia. Nigdy nie działo mu się dobrze, nigdy nie opływał w dostatki, nigdy nie mógł beztrosko powiedzieć do swych najbliższych: „niczego mi nie brak". Nie wydaje się sprawą zwyczajną zaczynać felieton o życiu tak później sławnego twórcy od stwierdzenia, że właśnie brak powodzenia jego najwspanialszego dzieła był przyczyną jego śmierci. Bo Jerzy Bizet, Francuz, który nigdy nie przekroczył granic Hiszpanii, autor dzieła o chwale zapirenejskiej ziemi, — był przez całe życie niemalże poniewieranym muzykiem. Po prostu nie składały mu się warunki bytowe. Nie dożył nawet czterdziestki. Jego ojciec — skromny nauczyciel śpiewu — przeżył go o wiele lat. Urodziny Bizeta przypadły na rok 1838 a miejscem jego pierwszych dni był Paryż. Kulturalna stolica świata ma również „odwrotną stronę medalu", posiada dzielnice zabudowane ruderami, o których się nawet przedwojennemu Bełzowi nie śniło. Paryż bywa nazbyt często miastem biedaków.

Nie w luksusowym otoczeniu urodził się Jerzy Bizet. Ale przyniósł ze sobą na świat wielki talent muzyczny, objawiony bardzo wcześnie. Gdy jego rówieśnicy bawili się piłką w Jardin d' Acclimatation — ten dziewięciolatek z wiecznie nastroszoną czupryną, (co mu zostało do końca życia charakterystycznym rysem) biegał na lekcje do konserwatorium. Dziesięć lat uczył się w jego dostojnych i bardzo zachowawczych murach. Studiował nie tylko fortepian i organy: interesował się kompozycją, a tę dziedzinę wiedzy posiadł u Halevyego, autora sławnej przez wiele lat „Żydówki". Młodzieniec nie ukończył jeszcze dwudziestu lat, gdy spotkał się z nielada zaszczytem: udzielono mu wielkiej „nagrody rzymskiej". Pojechał... Włóczył się po Via Appia, pijał Falerno i wchłaniał, tak zresztą bliską sobie atmosferę Medyteranu. Ale też pilnie pracował, a wysyłane do Paryża kompozycje musiały zadawalać surowych profesorów. Znalazła się nawet i opera „Don Procopio" — najpierw wętknięta w czeluście szuflad, później wydobyta przed światło sceniczne i dopiero w 1906 roku w Monte Carlo wystawiona. Bizet pracował niestrudzenie

KAZIMIERZ WIŁKOMIRSKI
Kierownictwo muzyczne

STANISŁAW DRABIK
Inscenizacja i reżyseria

ROMAN BUBIEC
Scenografia i kostiumy

ZYGMUNT PATKOWSKI
Choreografia

i jedną po drugiej kończył nowe partytury. Nie było dobrze wiadome, czy się poświęcił symfonice, czy operze. W jednym i drugim kierunku działał równie intensywnie. Któż jednak dziś poważnie słucha jego symfonii C dur (odgrzebanej i wykonywanej czasem przez Zdzisława Górzyńskiego), któż z uwagą studiuje suitę symfoniczną „Roma"?...

Niestety obie wczesne opery („Poławiacze pereł" i „Piękne Dziewczę z Perth") nie miały powodzenia: zarówno paryska jak i wiedeńska publiczność nie zaufały młodemu kompozytorowi i wolały raczej gładziznę Rossiniego lub tuby Wagnera niż nową śpiewność nikomu nie znanego Francuza, choćby nawet uwieńczonego sławą „rzymskiej nagrody". Gdy jeszcze i „Djamileh" padła po prapremierze, Bizet zniechęcił się na dłuższy czas do opery i przemiósł swe usiłowania w innym, bardziej „lekkim" kierunku. Nadarzyła się okazja skomponowania ilustracji muzycznej do ludowej sztuki Alfonsa Daudeta „Arlezjanka". Bizet podjął się natychmiast zamówienia i gdy dziś nikt już nie pamięta przebrzmiałej sztuki teatralnej, estrady całego świata nieodmiennie powtarzają dwie prześliczne suity symfoniczne, z których Francja może być tak samo dumna, ile szczyci się „Carmeną". Ileż znakomitych dyrygentów prowadziło owe suity z „Arlezjanki". Iluż tę czarującą muzykę nagrało na płyty. Należy ona obecnie do światowego repertuaru doskonałej muzyki popularnej, obok „Peer Gynta" Griega i „Smutnego walca" Sibeliusa. Ale natura rasowego człowieka opery nie wytrzymała zbyt długiej z lirycznym teatrem rozłąki. Przy jakiejś okazji poznał Bizet nowelę Prospera Merimée o dziejach uwodzicielskiej Cyganki. Temat tak dalece oczarował kompozytora, że natychmiast przystąpił do pracy nad nową partyturą. Rzecz dziwna i niepojęta. Podczas prapremiery w dniu 3 marca 1875 roku „Carmen" poniosła zdecydowaną klęskę, co się stało nawet powodem zgryzoty kompozytora, zakończonej w tym samym roku przedwczesną śmiercią. O ile Rossini łatwo mógł się pocieszyć upadkiem swego „Cyrulika Sewilskiego" (przyczyną wygwizdania był stary i zawistny rywal Paesiello), o tyle „Carmen" padła bez żadnych ubocznych przyczyn. Po prostu nie raczyła podobać się publiczności. Długo powtarzano sobie zgryźliwą uwagę pewnego krytyka muzycznego, który po premierze „Carmen" miał się wyrazić, że jedynym „hiszpańskim" momentem był przeraźliwy ścisk publiczności przy garderobie, przypominający tłok na walkach byków w Saragossie. Dziś nikt nie pamięta nazwiska owego „krytykusa", lecz nie ma pomiędzy operowymi melomanami człowieka, któryby nie nucił „Seguidilli" lub kupletów Torreadora.

Trudna rada — „Carmen" stała się światowej sławy dziełem operowym i zawsze może liczyć na pełen aplauz publiczności. Kompozytor nie doczekał jasnych dni sukcesu, ale wdowa po nim z domu Halévy, która przeżyła męża o lat 51, mogła u boku swego drugiego małżonka ze wzruszeniem przysłuchiwać się powszechnym dowodom popularności „hisz-

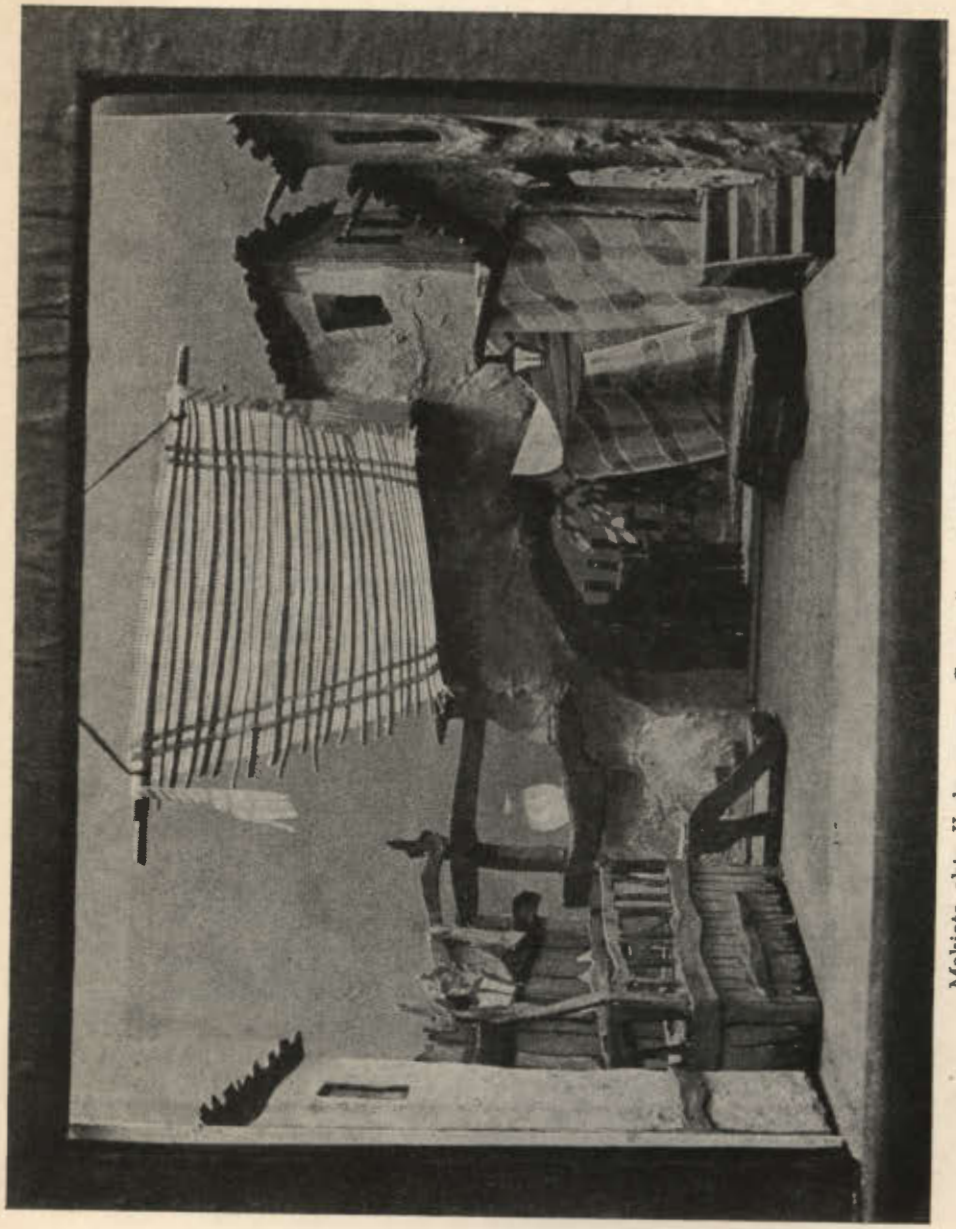
pańskiej" opery, dzieła najwyższej skali w rejestrze światowej sztuki operowej.

Skrzętny historyk muzyki mógłby jeszcze przypomnieć, że Bizet komponował pieśni solowe, liczne dzieła fortepianowe, wspomniałby o symfoniczno-chóralnej odzie na cześć Vasco de Gama i o szeregu chóralnych utworów muzyki kościelnej. My zadowolimy się raczej ustawieniem „Carmeny" na najwyższym szczeblu twórczej muzyki Bizeta. Ani wcześniejsi „Poławiacze pereł", ani nawet zachwycająca „Arlezjanka" nie zdołają tej muzyce dorównać. „Carmen" prowadzi nas w świat przedziwnego uroku. Nie czuje się w niej zapachu krwi, choć „corrida" — nie bywa całkiem lirycznym widowiskiem — słychać w tej muzyce wiew gór wraz ze śpiewem przemytników. Czuje się najwyraźniejszą „hiszpańskość". Bizet — Francuz z dziada pradziada — pisze tak świetnie odczute frazy z tamtej strony Pirenejów poczęte, że nawet rodowity Hiszpan, Pablo Sarasate nie wahał się z tanecznych melodii „Carmeny" ułożyć wielką fantazję na skrzypce i orkiestrę. Dawno już słyszałem interesujący szczegół od znawców półwyspu iberyjskiego, że zawsze na zaczęcie walk byków gra się tam popularnego marsza Torreadora.

Nowela Merimèego przyswojona została polskiemu czytelnikowi przez Boya. Libretto opery już od lat wielu „pracuje" na naszych scenach. Świat nadal interesuje się romantycznym życiem Cyganki... W roku 1957 Pablo Picasso opracował długi cykl rysunków do „Carmen". A choć sławny Goya raczej okropności „corridy" w licznych szkicach pozostawił potomności ku przestrodze — „Carmen" kroczy zgrabną nóżką na czele pochodu sławnych żeńskich postaci operowych. Jakże daleko pozostawiła za sobą ociężałe „Walkirje"...

Oto znowu jesteśmy świadkami polskiego wznowienia — nie wiadomo już nawet dobrze którego — tej jedynej w światowej kulturze opery Bizeta. Ileż wspaniałych śpiewaczek przesunęło się przez polskie sceny w fascynującym rytmie „seguidilli". Żeby wspomnieć tylko Jadwigę Lachowską, Aleksandrę Szafrańską, Wandę Wermińską... Dziś idą ku scenie młode pokolenia śpiewaczek, ale wszystkie chyba marzą o „Carmen". I my z nimi również. Zaczyna się uwertura, — do białości rozpala się żarem hiszpańskich tańców. Zaroją się tłumy, barwnym kolorytem odziane. Zaczyna się „Carmen" Jerzego Bizeta — kompozytora, który nie znalazł za życia szczęścia. Posiadł je dopiero w czasach, lubiących stawiać pomniki zmarłym.

Dr Jerzy Młodziejowski



Makieta aktu II do opery „Carmen". — Scenograf: Roman Bubiec

Jak przebiegała moja praca reżyserska nad „CARMEN"

Bizetowskie dzieło operowe CARMEN jest niewątpliwie dla każdego reżysera operowego „nęcącym kęskiem" w sensie reżysersko-inscenizacyjnym. Szczególnie reżyserowi-wokaliście oraz doświadczonemu pedagogowi operowemu daje ono duże możliwości wysunięcia na pierwszy plan zarówno strony tekstowo-śpiewnej, jak też — przy rozbudowaniu tak zwanego „warsztatu aktorskiego" nakreślenia żywych i związanych z akcją i treścią dzieła — postaci. Te ważne i zasadnicze elementy decydują bezwzględnie o należytym przygotowaniu i wykonaniu Bizetowskiego dzieła. Partytura opery CARMEN — poza kilkoma głównymi a znanymi ogólnie partiami solowymi, naszpikowana jest przeróżnymi rolami epizodycznymi, które — powiązane nierozerwalnie z całością akcji scenicznej, zarówno pod względem wokalnym jak i aktorskim winny oddziaływać pełnią artystycznego wyrazu na wyobraźnię widza teatralnego. W tej właśnie operze nawet rola statysty powinna być podniesiona do rangi dobrego aktora, zważywszy, że CARMEN należy do rzędu tych dzieł operowych, w których na całość odtwórczą składają się równocześnie wszystkie muzyczno-sceniczne elementy a więc śpiew, taniec, gra aktorska, wyrazista i czytelna gestykulacja oraz mimika. Gdy do tej „wielobarwnej" całości artystycznej, włączymy jeszcze sugestywne oddziaływanie śpiewno-sceniczne zespołu chóralnego, tworzącego w CARMEN tło do akcji scenicznej, musimy stwierdzić, że wszystkie elementy tego tworzydła muzyczno-scenicznego w CARMEN mogą podziałać twórczo na wyobraźnię i inwencję reżysera i inscenizatora spektalu.

Najważniejszym jednak czynnikiem oddziaływującym twórczo na inwencję artystyczną realizatora obrazu scenicznego, jest niewątpliwie strona muzyczna samego dzieła. W niej też szukamy zwykle natchnienia w rozwiązywaniu wszelkich koncepcji scenicznych — dostosowując je do charakteru muzyki i jej rytmu. Ścisłe powiązanie akcji scenicznej z poszczególnymi frazami i całościowymi ustępami muzycznymi, podbudowanie i podkreślenie ilustracji muzycznej czytelnym obrazem scenicznym, oto warunek właściwej interpretacji dzieła operowego, co — jeśli chodzi o CARMEN — daje duże pole do popisu reżyserowi operowemu.

Moje przygotowania do reżyserii i inscenizacji opery CARMEN — powzięte nagle, — oraz dostosowanie własnej koncepcji scenicznej do wykonanych już dla Opery Wrocławskiej kostiumów i dekoracji, nie były na pewno łatwe, tymbardziej, że stanąłem przed problemem terminowej realizacji premiery. Jeśli podjąłem się tak trudnego i odpowiedzialnego zadania, uczyniłem to w tym przekonaniu, że w oparciu o talent odtwórczy i doświadczenia całego artystycznego zespołu Opery Wrocławskiej, będę mógł — przeprowadzając swoje zamysły artystyczne w CARMEN z żelazną konsekwencją zrealizować w zupełności swoje koncepcje reżysersko-inscenizacyjne.

Tak też się stało! Nakreślone przeze mnie poszczególne obrazy sceniczne zostawały z miejsca przez zespół realizowane, tym samym nie traciliśmy ani jednej chwili na jakiekolwiek niedomówienia czy wahania. Zarówno soliści jak i zespół chóralny, — bez większych przeszkód opanowywali swoje trudne partie „wciągając się" w klimat hiszpańskiej Carmeny, co ułatwiało mi rozwiązywanie każdego problemu scenicznego. Zastosowana przeze mnie nowa metoda pracy, polegająca na ustawieniu sytuacji scenicznych najpierw bez muzyki — dawała dobre rezultaty i została przyjęta przez zespół z dużym zadowoleniem. Omawiając i analizując każdą poszczególną partię czy też frazę muzyczną, posługiwałem się tak zwanym „podtekstem", co szczególnie w teatrze Operowym — odgrywa dużą i zasadniczą rolę. Dążyłem nie tylko do pokazania na scenie związanych z akcją i treścią opery żywych postaci, lecz również do podkreślenia w sposób sugestywny ich charakterystyki.

W tym wypadku podkład muzyczny Carmeny był mi najlepszym doradcą i inspiratorem. Łącząc u artysty operowego wokalistykę i grę sceniczną w nierozerwalną całość interpretacyjną, rozwijając przy tym jego talent w kierunku psychologicznego odczuwania wykonywanej przez siebie postaci — w czasie przygotowywania Carmeny byłem świadkiem wielu artystycznych osiągnięć, które wpłyną niewątpliwie dodatnio na całość przedstawienia.

Zarówno wykonawcom partii czołowych jak i epizodycznych oraz zespołowi chóralnemu poświęciłem bez reszty całą swoją wiedzę i doświadczenie, i muszę przyznać, że „sceniczno-warsztatowa" praca z tym uzdolnionym i ambitnym zespołem dawała mi dużo zadowolenia, pozwalając zapomnieć niejednokrotnie o wielu troskach życia codziennego. A praca z zespołem ambitnym i świadomym swoich celów — to duża satysfakcja dla reżysera. Zastosowując przy inscenizowaniu i reżyserowaniu CARMEN moje wieloletnie doświadczenia aktorskie, wokalistyczne i reżyserskie udało mi się — dzięki świetnej reakcji wykonawców na moje wskazówki wydobyć przeróżne nastroje sceniczne od najdramatyczniejszych do najbadziej humorystycznych, jakich — w tej pulsującej życiem operze, nie brakuje. Udało mi się także uzyskać w zespole ważną rzecz: sztukę słuchania na scenie swego partnera, tym samym czytelność akcji scenicznej spotęgowała się w dużym stopniu.

Pragnąc uniknąć jednostajności w akcji scenicznej, utaneczniłem w pewnym sensie dla podkreślenia folkloru i tradycji charakteryzujących zwyczaje ludzi Hiszpanii — niektóre postacie, zaś muzyczno-śpiewne fragmenty wyrażające w muzyce żart sceniczny, potraktowałem do pewnego stopnia jako groteskę, co powinno być korzystne dla całości spektalu. Dążyłem przy tym równocześnie do pogłębienia walorów artystyczno-twórczych u samych wykonawców.

Ludzi tych — oprócz talentu i wybitnych walorów głosowych, ce-

chuje walor najcenniejszy: umiłowanie sztuki i pracy. Przygotowując z tymi „zapaleńcami" CARMEN zaprowadziliśmy bez przeszkód na naszych próbach konieczny rygor i dyscyplinę. Praca w tak korzystnych warunkach dawała nam wszystkim duże zadowolenie. Podkreślam też podziwu godną ofiarność całego zespołu na rzecz sztuki i placówki. Na tym miejscu składam również szczery i serdeczny ukłon pod adresem dzielnego zespołu technicznego sceny operowej, o którego trudnej pracy — nawet melomani i entuzjaści Opery Wrocławskiej niewiele wiedzą. Z prawdziwą satysfakcją odnotowuję przy tej okazji drogę artystycznego rozwoju całego zespołu — bowiem mnie było dane znać zespół Opery Wrocławskiej od Jego zarania.

W zakończeniu moich wypowiedzi na temat inscenizowania i reżyserowania opery CARMEN chciałbym jeszcze dodać, że przy opracowywaniu tego dzieła operowego na scenie Opery Wrocławskiej, odżyły mimo woli wspomnienia o moich znakomitych i sławnych partnerkach z lat ubiegłych jak: Wanda Wermińska, Rozeta Andey, Nikoleidi, Vera Schwarc, Conchitta Velazquez i Maria Maksakowa, których wspaniałe kreacje stanęły mi znowu jak żywe przed oczyma.

Wrocławskim wykonawczyniom partii tytułowej życzę również pięknych i zasłużonych sukcesów, zaś wszystkim odtwórcom i współrealizatorom premiery CARMEN wyrażam słowa uznania i podzięki za współpracę oraz pełne zrozumienie i wyczucie moich zamysłów w realizacji dzieła.

W ręce kierownika muzycznego i dyrygenta spektalu — dyr. Kazimierza Wiłkomirskiego składam z pietyzmem opracowaną scenicznie operę CARMEN w przekonaniu, że przez synchronizację muzyczno-orkiestrowych elementów ze sceną, uzyskamy zwarty i całościowy obraz Bizetowskiej CARMENy.

Stanisław Drabik

Wrocław, lipiec 1958 r.

Opera Warszawska — 1936 rok. Występ gościnny w operze „Carmen" zasłużonej artystki ZSRR — Marii Maksakowej. Carmen — Maria Maksakowa; Don José — Stanisław Drabik

GEORGES BIZET

CARMEN

opera w 4-ch aktach

libretto: H. Meilhac i L. Halévy

tłumaczenie polskie: Wiktor Bregy i Kazimierz Czekotowski

Tło: Hiszpania Czas: wiek XIX

Obsada:

Carmen	~~Janina Romańska, Halina Szczegłowska~~ H. Kostal
Micaela	Ludwika Kaczkowska, Weronika Pelczar, Halina Słoniowska
Frasquita	Salomea Bilińska, Mira Przybylska
Mercedes	Janina Kozon, Wanda Szczepanik
Don José	Stanisław Romański, Józef Widera
Escamillo	Piotr Ikowski, Aleksander Majewski, Eugeniusz Stawierski
Remendado	Stanisław Kolada, Władysław Szeptycki
Dancairo	Alfred Czopek, Adam Duliński
Zuniga	Zygmunt Biliński, Maciej Kański, Antoni Szczurowski, Wacław Wroneckl
Morales	Stanisław Szuflet, Janusz Tartyłło

Lilias Pastia — właściciel oberży i jego służba — żołnierze, robotnice, ulicznicy, przekupnie, dzieci, cyganie, cyganki, przemytnicy, lud, mieszczanie.

BALET FARANDOLA: Klara Kmitto, Lidia Cichocka, Leszek Panowicz, Henryk Sawicki

Taniec cygański: Kunegunda Górzyńska, Maria Figacz, Jerzy Figacz, Franciszek Warliński

PASTORALE: Irena Basiukówna, Maria Mrozowa, Bronisław Dłowski, Klemens Nowicki, Antoni Biedroń, Roman Łubnicki, Waldemar Karst, Władysław Kołodziejczyk

Zespół baletowy: Z. Matuszczyk, J. Greb, M. Warzynek, S. Netter, L. Ziółkowska, K. Plan, C. Nowakówna, S. Stopczyńska, J. Poderwanik, M. Półtorak, R. Zgadzaj, M. Mizerski, Al. Wanoth, Z. Rakoczy, J. Ananko, T. Rasiński

Taniec hiszpański: D. Stokowy, Z. Dudzicz, S. Stopczyńska, K. Plan, L. Kamprowska, S. Netter, J. Greb

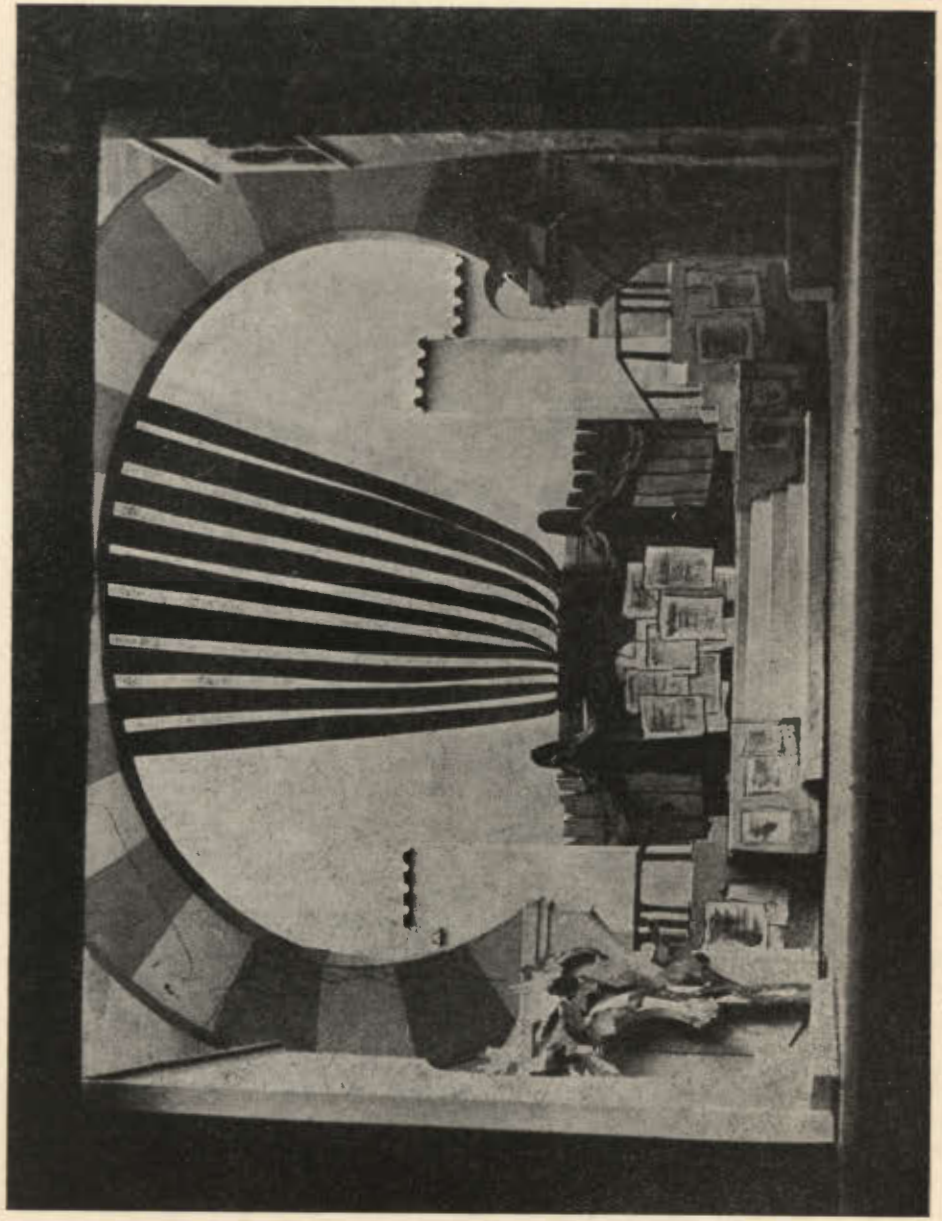
Akt I. plac w Sewillii
Akt II. wnętrze szynkowni (tawerna)
Akt III. wąwóz w górach
Akt IV. przed areną cyrkową w Sewillii

Inscenizacja i reżyseria: STANISŁAW DRABIK
Kierownictwo muzyczne: KAZIMIERZ WIŁKOMIRSKI
Scenografia i kostiumy: ROMAN BUBIEC
Choreografia: Zygmunt Patkowski
Kierownik chóru: Jan Marynowski
Asyst. reżyser: Zygmunt Biliński
Ewolucje taneczne solistek-śpiewaczek: Krystyna Gruszkówna
Asyst. scenografa: Kazimierz Gac
Przygotowanie muzyczne solistów: E. Ćwieczkowska, L. Wilecka, L. Zamorska, K. Bończa-Tomaszewski, B. Fotygo, J. Marynowski
Korepetytor baletu: Sławomir Gwizdała
Inspicjent: Włodzinierz Filipowski

Główny kostiumer: Kazimierz Szych
Kierownik techniczny: Jerzy Goliński
Kierownik sceny: Szczepan Choroszy
Światła: Ignacy Kurzawa

Prace krawieckie: W. Karnkowskiej, W. Mitusia i M. Wery; malarskie: K. Gaca i P. Szymłowskiego; modelarskie: J. Wójcickiego; stolarskie: J. Kondaka; perukarskie: J. Bambrowicza; szewskie: Wł. Strutyńskiego; tapicerskie: L. Mroza; ślusarskie: P. Górnika; modystka: J. Krotke; farbiarz: Wł. Gojan

Premiera 8 lipca 1958 r.



Makieta aktu IV do opery „Carmen" — Scenograf: Roman Bubiec

Treść Opery

I Akt

Muzyka, wprowadza słuchacza w nastrój corridy: tryumfalne dźwięki marsza, szczęk broni, wesołe okrzyki tłumu, z daleka dobiega motyw słynnych kupletów toreadora. Marsz nagle się urywa. Pełna wyczekiwania pauza generalna i na tle złowieszczego tremola pojawia się motyw przeznaczenia. Dramatyczny nastrój potęgują głuche uderzenia kotłów.

Plac w Sewilii przed wartownią koło fabryki cygar. Ożywiony ruch uliczny. Sierżant Morales siedzi przed wartownią i rozmawia z żołnierzami. Na scenę wchodzi piękna dziewczyna wiejska — Micaela. Widząc zakłopotanie nieznajomej, żołnierze zaczepiają dziewczynę. Ta jednak nie daje się wciągnąć w rozmowę, wyjaśnia tylko, że szuka don Josego, sierżanta oddziału wartowniczego. Morales wyjaśnia Micaeli, że José przyjdzie wraz z drugim oddziałem żołnierzy na zmianę warty. Micaela wychodzi.

Z daleka słychać sygnał trąbki i wesołe dźwięki fletów. Poprzedzany tłumem gapiów i dzieci wkracza oddział wojska, na którego czele znajduje się oficer Zuniga i sierżant don José. Następuje zmiana warty. Morales oddala się ze swoim oddziałem otoczony wesołymi gapiami. Zuniga, który niedawno przybył do Sewilli, wypytuje don Josego o dziewczęta pracujące w fabryce cygar. Ale don José, wierny Micaeli, nie zwraca uwagi na zalotne robotnice. A oto właśnie rozbrzmiewa dzwon

w fabryce. W raźnym rytmie plotkują przechodnie, czekając na pojawienie się dziewcząt. Kołyszący rytm towarzyszy wchodzącym zalotnym krokiem dziewczętom, wśród których znajduje się piękna cyganka Carmen. Carmenę otaczają młodzi ludzie, ale ona drwi z ich zalotów. Pociąga ją don José, ponieważ nie zwraca na nią uwagi. Carmen uwodzi obojętnego sierżanta, śpiewając słynną „Habanerę": „Miłość to cygańskie dziecię...". Kiedy Josego nie wzruszają agresywne zaloty cyganki, Carmen rzuca mu w twarz czerwony kwiat, który trzymała w ustach i wybiega do fabryki...

Kwiat rzucony przez pełną temperamentu Carmenę ugodził jak kula w serce Josego. Przyciska podarunek cyganki do ust i chowa za bluzę, na serce. Zjawia się Micaela. W sam czas, aby przerwać rozmyślania Josego o uwodzicielskiej cygance. W pełnym słodyczy duecie Micaela przekazuje don Josemu pozdrowienia i błogosławieństwo matki. Jose zapewnia dziewczynę o swym przywiązaniu.

Zaledwie jednak Micaela się oddaliła, wypada z bramy fabryki rozkrzyczany tłum robotnic, które chaotycznie opowiadają o awanturze, wywołanej przez gwałtowną Carmenę. Zuniga wysyła Josego, aby przyprowadził winowajczynię. Po chwili José wprowadza Carmenę, która — jak się okazuje — ugodziła w sprzeczce nożem jedną z koleżanek. Zuniga stara się przesłuchać Carmen, ale ta kpi sobie z badania i na wszystkie zapytania odpowiada nawpół drwiącym, nawpół zalotnym śpiewem: „Tra-la-la-la-la...". Bezsilny w złości oficer każe Josemu związać ręce cyganki i odprowadzić ją do więzienia, sam zaś wściekły wraca na wartownię.

Na scenie pozostaje José z Carmeną. Cyganka w namiętnej „Seguidilli", namawia Josego, żeby ułatwił jej ucieczkę i wskazuje mu miejsce spotkania: w oberży Liliasa Pastia za murami Sewilli. José nieomal bezwiednie ulega namowie pięknej uwodzicielki i ułatwia jej ucieczkę, za co zostaje osadzony w areszcie.

II Akt

Po krótkim wstępie muzycznym, w którym słyszymy reminiscencje żołnierskiej piosenki don Josego, kurtyna się podnosi i znajdujemy się w podmiejskiej oberży Liliasa Pastia, znanej jako miejsce spotkań przemytników. Carmen, Frasquita i Mercedes śpiewają cygańskie pieśni, goście tańczą. Pieśń od łagodnego Allegretta przechodzi stopniowo w szalone tempo Presto. Carmen dowiaduje się, że sierżant, który ułatwił jej ucieczkę został zwolniony z aresztu. Cyganka spodziewa się, że José przyjdzie lada chwila na umówione miejsce spotkania, stara się więc pozbyć gości z gospody.

Tymczasem nadchodzi witany owacyjnie słynny toreador, Escamillo, który pijąc podany mu przez Carmenę kielich wina, wznosi toast za zdrowie obecnych. Następują słynne kuplety toreadora, najbardziej chyba znana melodia operowa na świecie. Escamillo opowiada w nich o walce toreadora na arenie. Opowiadanie i temperament toreadora oczarowują Carmenę, która patrząc w oczy Escamilla nie zwraca uwagi na umizgi oficera Zunigi. Toreador wychodzi, za nim wszyscy goście. Zuniga zapowiada swój powrót. W gospodzie zostają tylko trzy dziewczęta, Carmen, Frasquita i Mercedes i dwaj przywódcy przemytników — Dancairo i Remendado. Następuje piękny i bardzo trudny do wykonania kwintet, w którym dziewczęta i przemytnicy omawiają plan wyprawy przez granicę. Carmen nie chce jednak iść. Kocha don Josego i czeka na jego przyjście. Z daleka słychać śpiew oczekiwanego sierżanta. Carmen wita go radośnie i chcąc całkowicie zawładnąć sercem ukochanego, tańczy przed nim namiętny taniec z kastanietami. Nagle z daleka słychać głos trąbki, wzywający wszystkich żołnierzy do koszar. Don José zrywa się i chce biec na apel. Carmen zawiedziona i zazdrosna drwi z takiej miłości, którą rozwiewa byle wezwanie trąbki. Zrozpaczony José waha się między miłością a obowiązkiem. W pięknej arii opowiada Carmenie o tym jak rzucony przez nią kwiat przypominał mu w więzieniu jej postać. Ale Carmen nie wierzy, nie słucha jego zaklęć. Wtedy dopiero uwierzy w miłość Josego, gdy ten połączy się z przemytnikami i ujdzie z nią w góry, w krainę wolności i miłości. José odmawia. Żegna Carmenę na zawsze i już chce wybiec z oberży, gdy zjawia się Zuniga. Oficer zazdrosny o sierżanta każe mu natychmiast wracać do koszar. Tym razem jednak José odmawia. Carmen woła na pomoc cyganów. Tłum przemytników rzuca się na Zunigę, rozbraja go i więzi. Teraz don José nie może już wrócić do koszar, gdyż za niesubordynację grozi mu sąd wojskowy. Ku radości Carmen musi przyłączyć się do bandy przemytników i uchodzić w niedostępne góry.

III Akt

Nastrojowy wstęp orkiestralny: Na tle akompaniamentu harfy tajemniczy temat snuje flet wprowadzając w klimat nocy w górach. Znajdujemy się w skalistym wąwozie, przez który przemytnicy przeprawiają się za granicę. Dancairo poleca mężczyznom porzucić na chwilę dźwigane ciężary, odpocząć i rozpatrzyć się w sytuacji. Zmęczone niewiasty gromadzą się koło ognia. Carmen dowiaduje się od Josego, że gnębią go wciąż wyrzuty sumienia. — Wstydzi się występnego życia w gronie przemytników, tęskni za matką, żałuje nieroztropnego przyłączenia się do bandy Dancaira. Jedynie miłość do Carmen nie pozwala mu odejść. Znów w or-

kiestrze pojawia się dramatyczny motyw przeznaczenia, zapowiadając tragedię.

Mercedes i Frasquita wróżą sobie z kart. Także i Carmen pragnie zapytać kart o swoją przyszłość. Śpiewając słynną „arię z kartami", kładzie kabałę, z której dowiaduje się, że czeka ją nieszczęście: Śmierć! Śmierć! wróżą niezmiennie wykładane karty!

Ponury nastrój rozprasza wejście przywódców bandy, którzy oznajmiają, iż droga jest wolna. Przemytnicy wychodzą, w ukryciu pozostaje jedynie na straży don José. Niespodziewanie zjawia się prowadzona przez przewodnika Micaela, która szuka w górach Josego, aby go namówić do powrotu do domu i oznajmić mu o ciężkiej chorobie matki. Staruszka zaniemogła z żalu i wstydu.

Nagle pada strzał. To don José strzela do zbliżającej się postaci. Micaela chowa się w cieniu skały, a nieznajomym, którego o mało nie ugodziła kula don Josego, okazuje się Escamillo. Don José dowiaduje się, że toreador jest jego rywalem. Po gwałtownej sprzeczce przeciwnicy chwytają za broń. José jest zręczniejszy i gdyby nie Carmen, która w ostatniej chwili zatrzymała wzniesiony nóż kochanka, toreador padłby z ręki rywala. Zbiegają się przemytnicy i rozdzielają walczących. Pewny siebie Escamillo zaprasza wszystkich na corridę do Sewilli i odchodzi, patrząc ironicznie na wyrywającego się z rąk przemytników don Josego. Nagle Remendado spostrzega ukrytą za skałą Micaelę. Nieszczęśliwa dziewczyna błaga ukochanego, aby powrócił do wioski.

Z daleka słychać głos Escamilla. Carmen jak zahipnotyzowana chce biec w stronę, skąd dobiega śpiew toreadora, ale José zabiega jej drogę. Tragedia zbliża się szybkimi krokami.

IV Akt

Pełen ognia, porywający wstęp orkiestry wprowadza nas na plac przed cyrkiem, w którym za chwilę wystąpi najsłynniejszy toreador Hiszpanii, Escamillo! Chór widzów czekających niecierpliwie na walki byków odprowadza pochód matadorów, picadorów i torreros. Wchodzi wspaniale wystrojona Carmen pod rękę z Escamillem, którego tłum wita wesołymi okrzykami.

Dziewczęta ostrzegają Carmenę: widziano don Josego o ponurej twarzy i groźnym wyrazie oczu. Ale Carmen, upojona nową przygodą miłosną, zapomina o ostrożności. Escamillo wchodzi do cyrku otoczony tłumem wielbicieli. Carmen zostaje na chwilę sama. Zjawia się don José i zastępuje drogę kochance. Błaga o litość, mówi o swej wiernej miłości. Carmen odtrąca prośby zrozpaczonego Josego. Sytuacja staje się coraz bardziej dramatyczna. Zaklęcia don Josego mieszają się

z okrzykami tłumu wiwatującego w cyrku na cześć Escamilla. W orkiestrze pojawia się znów groźny motyw przeznaczenia. Carmen nie pomna ostrzeżeń, rzuca pierścień, który otrzymała kiedyś od don Josego. Zaślepiony zazdrością, doprowadzony do ostateczności José wyciąga nóż i zatapia go w piersi niewiernej kochanki. W tym samym momencie w cyrku rozbrzmiewa zwycięska pieśń toreadora. Na krzyk umierającej Carmeny zbiegają się ludzie. Nieprzytomny z rozpaczy don José przy akompaniamencie rozdzierającego motywu przeznaczenia, brzmiącego po raz ostatni w orkiestrze, oddaje się w ręce nadbiegających żołnierzy.

Goya — Corrida

ORKIESTRA

I Skrzypce

Hakowska-Rozgórska Alicja (koncertmistrz)
Sowa Alojzy (z-ca koncertmistrza)
Siwek Jerzy
Kiepura Bronisław
Pękała Wilhelm
Zdanowicz Florian
Tatarczyk Wanda
Banaś Alfred
Pińczykowski Ireneusz
Wilczyński Jan
Plutecki Jan
Romański Maksymilian
Grabiec Stanisław

II Skrzypce

Magierowski Władysław
Urbański Antoni
Wesołowski Kazimierz
Popiołek Franciszek
Kryjak Alina
Rolak Henryk
Fuglewicz Marian
Lankamer Jerzy
Bochyński Bogdan

Altówki

Michalski Jan
Tatarczyk Antoni
Fidelak Edward
Barczyk Roman
Halicki Aleksander
Junyszek Zbigniew

Wiolonczele

Turczyn Stefan
Weinman Gustaw
Banaś Stanisław
Kurpiela Oskar
Dembiński Józef
Butor Zdzisław

Kontrabasy

Jaworek Bolesław
Piskorski Witold
Szulc Radomir
Buchmann Kurt
Likus Marian
Foterek Władysław

Flety

Biegała Zygfryd
Dolata Szczepan
Mrozik Jerzy
Gołaszewski Bronisław

Oboje

Popiel Stanisław
Wojciechowski Czesław
Izdebski Aleksander (rożek ang.)
Brzozowski Stanisław (rożek ang.)

Klarnety

Strach Paweł
Świtalski Ignacy
Posejpal Jan
Żukowski Kazimierz

Fagoty

Bardelecki Bronisław
Baran Edward
Hassa Zygmunt
Baran Władysław

Waltornie

Jacyszyn Janusz
Kuropatnicki Bolesław
Fluder Jan
Nowicki Edmund
Babian Stefan
Wolski Stefan
Oczepa Jan

Trąbki

Graczyk Józef
Głowacz Józef
Klimek Jan
Haba Jan

Puzony

Berezowski Aleksander
Natoński Bolesław
Kessler Franciszek
Maciejewski Marian

Tuba

Cichoński Bernard

Perkusja

Treichel Edmund
Prochota Henryk
Skowerski Antoni
Knapek Franciszek

Bibliotekarz

Knapek Franciszek

Inspektor orkiestry

Nowicki Edmund

CHÓR

Soprany I

1. Dyś Kazimiera
2. Dzięglewska Aleksandra
3. Dziurowicz Janina
4. Hora Krystyna
5. Kozubek Maria
6. Krawiec Kazimiera
7. Łazarewicz Zofia
8. Magiera Helena
9. Majchrzak Wiktoria
10. Różnowska Małgorzata
11. Szczęsnowicz Helena
12. Żochówna Ludmiła

Soprany II

1. Bolcewicz Ludwika
2. Kańska Czesława
3. Niedzielska Halina
4. Pilaczyńska Maria
5. Sobolewska Lidia
6. Zakrzeńska Albina
7. Zaleska Zofia

Alty I

1. Buczacka Wiktoria
2. Kręglicka Irena
3. Matysek Zdzisława
4. Oćwieja Maria
5. Suchwałko Regina
6. Zalewska Krystyna

Alty II

1. Baraniuk Marta
2. Iwaniszyn Zofia
3. Jackowska Kazimiera
4. Sillich Urszula
5. Szadejko Bronisława
6. Wanoth Maria

Tenory I

1. Chasapis Kostas
2. Graf Zygmunt
3. Kirschenblat Aron
4. Kozicki Jan
5. Lisowski Aleksander
6. Łączkowski Lech
7. Niedzielski Władysław
8. Stupiński Tadeusz
9. Tomaszczuk Zbigniew
10. Tarnawski Feliks

Tenory II

1. Grzesik Roman
2. Kaczmarek Marian

3. Porębski Kazimierz
4. Pynka Jan
5. Szymański Stanisław

Basy I

1. Czarniecki Czesław
2. Iwaniszyn Michał
3. Kaleta Stanisław
4. Reimer Zygmunt
5. Szymański Czesław (Insp. chóru)
6. Wojnarowicz Tadeusz
7. Zalewski Stanisław

Basy II

1. Goczał Franciszek
2. Marcinowski Ryszard
3. Mielniczuk Michał
4. Olbrych Tadeusz
5. Osika Tadeusz
6. Szopiak Andrzej
7. Tarasewicz Jan
8. Wycisk Ewald

BALET

Solistki

1. Klara Kmitto — Prima balerina
2. Irena Basiukówna
3. Krystyna Dąbrowska
4. Maria Mrozowa
5. Ruta Syldorf

Soliści

1. Klemens Nowicki
2. Stefan Boroń
3. Bronisław Dłowski
4. Leszek Panowicz
5. Henryk Sawicki
6. Franciszek Warliński
7. Jacek Zelent

Koryfejki

1. Irena Borowska
2. Lidia Cichocka
3. Kunegunda Górzyńska

Koryfeje

1. Jerzy Figacz
2. Roman Łubnicki

Zespół żeński

1. Danuta Bufnalówna
2. Zenobia Dudzicz
3. Maria Figacz
4. Janina Greb
5. Barbara Kałużna
6. Lucyna Lesiak
7. Stefania Kołodziejczyk
5. —
9. Zenobia Matuszczyk
10. Sonia Netter
11. Cecylia Nowakówna
12. Kamila Plan
13. Urszula Rybkówna
14. Danuta Stokowy
15. Stefania Stopczyńska
16. Maria Wawrzynek
17. Liliana Ziółkowska

Zespół męski

1. Jerzy Ananko
2. Antoni Biedroń
3. Waldemar Karst
4. Władysław Kołodziejczyk
5. Eugeniusz Kowalski
6. Mieczysław Mizerski
7. Jan Poderwanik
8. Michał Półtorak
9. Zdzisław Rakoczy
10. Tadeusz Rasiński
11. Alfons Wanot
12. Rene Zgadzaj

DZIAŁ TECHNICZNY

Kier. techniczny inż. Goliński Jerzy Główny Kostiumer Kazimierz Szych

Pracownia krawiecka damska

Karnkowska Walera — Kier.
Rajecka Irena — Z-ca kier.
Buda Emilia
Wiśniewska Janina
Aleksiejczyk Maria
Klasek Anna
Feliniak Helena

Pracownia krawiecka męska

Mituś Władysław — Kier.
Wera Michał — Z-ca kier.
Klonowski Wilhelm
Michna Mieczysław
Mucha Józef
Adamowicz Mikołaj
Andrzejewski Józef
Baran Ludwik

Pracownia modystyczna

Krotke Józefa — Kier.
Zarakowska Zofia

Magazyn kosiumów

Gilówna Stanisława — Kier.
Bratasz Stefania

Pracownia malarska i modelatornia

Szymłowski Piotr — Kierownik
Wójcicki Jerzy — Z-ca kier.
Joczyn Anatol
Gac Joanna
Szymłowska Zofia
Szymłowski Romuald

Pracownia perukarska

Bambrowicz Józef — Kierownik
Kociński Czesław — Z-ca kier.
Fijor Wanda
Biernaczyk Otylia
Snopczyński Ryszard
Młodzińska Maria

Elektrycy

Kurzawa Ignacy — Gł. elektryk
Małecki Wacław — Z-ca kier.
Walicki Kazimierz
Ptak Aleksander
Choroszy Oktawian
Sawicki Jarosław
Komaszyński Roman

Garderobiarze

Urbańska Maria
Józefowicz Stefan
Kraus Zofia
Goryczkiewicz Michał
Kłosowska Michalina
Jancewicz Stanisława
Krzymianowska Janina
Czyżewska Halina
Stenik Janina
Adlokant Zofia
Orłowski Stanisław

Farbiarnia i Pralnia

Gojan Władysław — Kierownik
Steinwald Olga
Mazurkiewicz Erna

Pracownia szewska

Strutyński Władysław — Kierownik
Butkiewicz Jan — Z-ca kier.
Jabłoński Jan
Mielniczuk Aleksander
Kluj Feliks

Pracownia stolarska

Kondak Jan — Kierownik
Bąkowski Józef — Z-ca kier.
Słupianek Piotr
Gielas Marian

Pracownia ślusarska

Górnik Piotr — Kierownik
Kiełbasowicz Bazyli
Breman Kazimierz
Sobczak Józef

Pracownicy sceniczni

Choroszy Szczepan — Kierownik
Prędki Stefan — Bryg.
Skwarek Władysław — Bryg.
Schmidt Zygmunt — Bryg.
Tarsa Julian
Skrobiś Stefan
Doburzyński Jan
Domin Jan
Mazurek Longin
Tarsa Kazimierz
Sroka Józef
Szymczak Mieczysław
Ryka Władysław
Jankowska Franciszka
Janik Stanisław
Kokoszka Jan
Mydłowski Władysław
Kret Stanisław
Jabłoński Jan
Chrobak Zbigniew
Karawan Janusz
Klonowski Andrzej
Kurakowski Eugeniusz
Firman Bronisław
Koruna Irena

Tapicernia

Mróz Leonard — Kierownik
Zarakowski Edward
Wojciechowski Wacław

Cena zł 4,—

Teatr Polski
[illegible] dla [illegible]
Grzegorz Przesdzicki Kraków

Tablice
(malowane

Zgnieciony
Chmurki
Szary bokiem
Fotel
Czarnowłosa : Kurwalis
- profile (1) Jan (2) Respektowe
(3) Tomtag
Spał pacome
[illegible] [illegible]
Prowadzka skol
(4) Solalia - (5) Ane
Nothe z opite
Dzwon
(6) Gopto - Jenowa
(7) Goplana
(8) Ballaofne
(9) Ballaofne Królowe
(10) Mrakle
pheten
pesulis
zodruk
(11) Kanci
szyrie
(Dekoracje
Opera
Tragedia
Prawdziwe