



ELŻBIETA TEŃLIŃSKA - BARBARA KACZMAREK



MOLIÈRE LEKARZ MIMO WOLI

TEKST POLKI TADEUSZ ŻELEŃSKI-BOY

PREMIERA LISTOPAD 1993.

TEATR MUZYCZNY OPERETKA WROCŁAWSKA

TEATR MUZYCZNY

Operetka Wrocławska



Dyrektor naczelny – Marek Rostecki
Zastępca dyrektora – Władysława Koba

LEKARZ MIMO WOLI

Molière

Komedia w trzech aktach z 1666 roku
z współczesnym prologiem, śpiewanymi wstawkami i epilogiem

tekst polski – TADEUSZ ŻELEŃSKI-BOY
tekst piosenek – ARTUR KUSAJ

muzyka – Jan Walczyński

reżyseria

EDWARD KALISZ

kierownictwo muzyczne

BOGUSŁAWA ORZECHOWSKA

choreografia

WALDEMAR STASZEWSKI

scenografia

ELŻBIETA TERLIKOWSKA

PREMIERA – listopad 1993 r.

24

OBSADA

Sganarel	- EDWARD KALISZ DARIUSZ LECH
Geront	- ZDZISŁAW SKOREK WOJCIECH ZIEMBOLEWSKI
Jagusia	- MARIA CIELEWICZ-GISICZ ELŻBIETA CIEŚLAWSKA
Marcyna	- ELŻBIETA BRUŻ-MISIEWICZ MAŁGORZATA SZEPTYCKA
Lucynda	- EWA SZYDŁO DOROTA WOROŻBICKA
Łukasz	- ROBERT KOWALSKI KRZYSZTOF OSMĘDA
Walery	- WITOLD GROCHOWSKI MAREK KONOPCZAK
Leander	- RYSZARD KLANIECKI JERZY MULARCZYK
Robert	- JERZY KROBICKI MARIAN OGORZELEC

CHÓR – BALET – ORKIESTRA

Przygotowanie wokalne
BOGUSŁAWA ORZECZOWSKA

Asystent choreografa
JUSTYNA RYMWID-MICKIEWICZ

Asystent reżysera
WOJCIECH KUPCZYŃSKI

Kontrola tekstu – Jolanta Kawalec
Wojciech Kupczyński

Inspicjent – Wanda Tokarz
Wojciech Kupczyński



Jean Baptiste Poquelin, czyli późniejszy Moliere, w młodym wieku

„LEKARZ MIMO WOLI”

Komedia w 3 aktach z 1666 roku
z współczesnym prologiem, śpiewanymi wstawkami i epilogiem

*Życie bywa krótkie,
sztuka zaś
może je przedłużyć nieco
daj się przeto skusić
śmieć się, bau,
bo już światła rampy świecą.*

(Artur Kusaj – „Prolog”)

Akt I

Na leśnej drodze pojawia się Sganarel i jego żona Marcyna kłócąc się niemiłosiernie i narzekając, że kiedyś zdecydowali się na wspólne pędzenie życia. Marcyna wypomina mężowi, że jest lekkoduchem, nicponiem i że przepija cały jej majątek. Sganarel ma dość żoninego gderania. W końcu łapie za kij i zaczyna nim okładać połowicę. W tym momencie nadchodzi sąsiad, pan Robert i próbuje interweniować, ale Marcyna ma mu za złe, że wtrąca się w nie swoje sprawy. Nie aprobując zachowania przybysza także Sganarel i nie szczędząc mu razów kijem, przepędza intruza. Małżonkowie pozornie się godzą, ale Marcyna postanawia zemścić się na Sganarelu za lanie, które jej sprawił. Wracając do domu spotyka dwóch służących – Walerego i Łukasza, bardzo strapionych utratą mowy przez córkę ich pana. Poszukują oni lekarza, który przywróciłby zdrowie panience. Marcyna poleca im wspaniałego medyka, zaznaczając, że jest to wyjątkowy dziwak i początkowo nie przyznaje się, iż potrafi leczyć. Trzeba go wprzód obić kijem, zmuszając w ten sposób do zajęcia się pacjentem. Chodzi jej oczywiście o Sganarela, który przecież nie ma nic wspólnego z medycyną.

W następnej scenie dwaj młodzi mężczyźni spotykają Sganarela i gdy ten, wielce zdumiony postawioną mu propozycją wyleczenia panienci, próbuje wyjaśnić nieporozumienie, zostaje srodze pobity. Okładany kijem godzi się być nie tylko lekarzem, ale i aptekarzem.

Akt II

Pokój w domu pana Geronta. Walery i Łukasz oświadczają swojemu chlebodawcy, że znaleźli lekarza-cudotwórcę, choć wyjątkowego dziwaka. Jagusia-mamka, żona Łukasza, nie dowierza im i oświad-

cza panu, że jego córkę mógłby uzdrowić tylko odpowiedni dla niej, ukochany chłopak. Takim najlepszym kandydatem do ręki panny Lucyndy byłby Leander. Łukasz próbuje poskromić żonę, gdy właśnie nadchodzi Sganarel odziany w togę i spiczasty kapelus. Geront przebacza domniemanemu medykowi jego nader dziwne zachowanie, byle tylko przybysz uleczył Lucyndę. Pojawia się wreszcie wezwana przez ojca córka i usiłuje porozumieć się ze Sganarelem na migi. Geront tłumaczy, że oniemiała ona, gdy miało dojść do małżeństwa panienci, z wybranym przez niego córce majątnym człowiekiem. Pojawia się też i Leander, a gdy zostaje sam na sam ze Sganarelem, wyjaśnia mu, że niemota ukochanej Lucyndy jest tylko udawaniem, które miało ją uchronić przed niechcianym zamążpójściem.

Akt III

W pobliżu domu Geronta spotyka się znów Sganarel z Leandrem, przebranym za aptekarza. Ponieważ ojciec Lucyndy nigdy nie widział jej ukochanego, uwierzy więc zapewne w autentyczność „pigularza”. Sganarel informuje też młodzieńca, że nie jest tym, za kogo się podaje, a do pełnienia roli lekarza został zmuszony. Mimo to dobrze się czuje w nowej skórze, bo wieść się rozeszła o nim i teraz nie brak pacjentów z pełną sakiewką.

Akcja przenosi się znów do domu Geronta. Sganarel tak jak poprzednio umizguje się do Jagusi, która mu wpadła w oko, ale sielankę przerywa zazdrosny mąż – Łukasz. Dochodzi też wreszcie do spotkania Geronta z Leandrem. Lucynda odzyskuje mowę i oświadcza ojcu, że nie wyjdzie za mąż za Horacego, tylko za Leandra, którego kocha. Sganarel każe „aptekarzowi” zająć się pozorną chorobą Lucyndy i zaaplikować jej lekarstwo, a sam bierze na siebie Geronta. Nagle wbiega Łukasz i oznajmia, że młoda para uciekła, a ów lekarz-cudotwórca jest oszustem. Pojawia się i Marcyna. Wszystko się jednak dobrze kończy. Leander wraca z Lucyndą i prosi Geronta o jej rękę dodając, że właśnie otrzymał list, iż zmarły wuj zapisał mu znaczny majątek. Geront godzi się na takiego zięcia, który nie jest biedakiem.

MUZYKA DWORSKA W CZASACH MOLIERA

Gdy po śmierci kardynała Mazariniego młody król Ludwik XIV objął rzeczywiste rządy we Francji, rozwój kultury i sztuki doszedł do niebywałego rozkwitu. Dwór królewski sprawował hojny i rozległy mecenat artystyczny, dzięki któremu mogła rozwijać się muzyka, balet, literatura i architektura. Wszystko to wtopione było w elegancki świat dworski pełen intryg politycznych i obyczajowych. Tłem wydarzeń był głównie pałac w Wersalu, gdzie odbywała się większość inscenizowanych spektakli, koncertów, wykonań oper i kantat.

Właśnie na dworze Ludwika XIV spotkali się dwaj wielcy artyści tego czasu: Jean Baptiste Molier i Jean Baptiste Lully. Obaj działali w różnych dziedzinach sztuki, a jednak poczynania ich się uzupełniały i były od siebie uzależnione. Aby to pełniej zrozumieć, spróbujmy inaczej spojrzeć na rolę muzyki w uroczystościach dworskich.

W czasach Ludwika XIV wszystkie formy wokalne-instrumentalne, w tym także opera, były raczej luźnym związkiem wszystkich elementów (muzyka, literatura, sztuka aktorska, taniec, scenografia). Autonomia głównych współtwórców każdego wykonania okolicznościowego była tak dalece respektowana, że żaden librecista nie miał za złe kompozytorowi, jeżeli ten opuścił część tekstu, pod warunkiem, że cały dramat był drukowany w programie. Kompozytora natomiast nie obchodziły dalsze losy libretta; mogli z niego korzystać i inni twórcy muzyki. Ponieważ jednak śpiewacy otrzymywali najwyższe honoraria, oni właściwie dyktowali, jaki miał być ostateczny kształt artystyczny dzieła. Być może właśnie dlatego w ramach współpracy obu twórców, skrzypek i kompozytor Lully często ukazywał się na scenie występując jako aktor w dramatach Moliera, lub jako śpiewak w specjalnie skomponowanych interme-diach. Obaj należeli do niezwykle przedsięwziętych twórców w tym okresie, co nie zawsze budziło sympatię. W czasie gdy Molier pojawił się na dworze królewskim, kariera muzyczna Lully'ego miała już uformowany, dojrzały kształt. Po kilku latach gry w słynnej orkiestrze „24 Violons du Roi”, objął jej kierownictwo, a następnie korzystając z przychylności króla utworzył nowy, mniejszy zespół zwany „Les petits Violons”, złożony z 16 skrzypków. Był Lully niezwykle ruchliwym, przedsiębiorczym dyrygentem orkiestry

i towarzyszył niemal wszystkim uroczystościom dworskim. W programie umieszczał często małe kantaty, formy cykliczne i koncerty instrumentalne. Współpraca z Molierem miała nieco szerszy charakter. Najchętniej kompozytor pisał tak zwane divertissements, rodzaj wkładek baletowych do komedii Moliera. Odtworzenie tych fragmentów jest dziś niestychanie trudne. Lully bowiem zapisał je często tylko w ogólnych zarysach, pozostawiając wyłącznie szkice. Do komedii Moliera samodzielnie wprowadzał także swoje arie i najchętniej sam je wykonywał.

Drugim gatunkiem wynikającym ze współpracy obu twórców były tańce. Pisał je Lully na rozpoczęcie i zakończenie każdego aktu. W tańcach tych brali udział nie tylko aktorzy i tancerze, ale często sam król wraz ze swoim najbliższym otoczeniem. To prawdopodobnie tłumaczy ich majestatyczny, powolny charakter. Do ulubionych form należały chaconne i pasacaglia. Tańce te zyskiwały często tak ogromną popularność, że rozpoczynały własny, muzyczny żywot. Tak było na przykład ze słynnym menuetem pisanym jako ilustracja do sceny lekcji tańców w przedstawieniu „*Mieszczanin szlachcicem*”.

Ambicje Lully'ego sięgały jednak dalej. W 1672 roku uzyskał on pozwolenie na otwarcie opery „Académie royale de musique” i odtąd poświęcił się twórczości operowej. Swoje opery nazwał tragediami lirycznymi. Korzystał tu ze znakomitych tekstów literackich takich sław, jak Jean B. Racine, Pierre Corneille i Philippe Quinault. Zarówno utworzenie charakterystycznego zespołu, jak i twórczość Lully'ego odegrały wielką rolę w rozwoju francuskiej muzyki barokowej. Kompozytor, co paradoksalne, z pochodzenia Włoch, stworzył francuski styl barokowy, polegający nie tylko na konwencji stylistycznej, lecz także na specyficznej manierze wykonawczej. Wprowadzenie ujednoliconego smyczkowania i artykulacji, żelazna dyscyplina w zakresie rytmu i intonacji były pierwszym w tym okresie zabiegami zmierzającym do uporządkowania muzycznego przebiegu. Lully ujednolicił także katalog muzycznych ozdobników i przestrzenne stosowanie dynamiki.

Wpływ dokonań Lully'ego był ogromny. Już pod koniec XVII wieku pisano w Europie o „charakterystycznym stylu francuskim”, a Georg Muffat opisał ten styl w swoim traktacie. Lully był wybitną osobowością tego czasu, nie dokonałby jed-

nak tyle, gdyby nie specyficzny mecenat artystyczny dworu królewskiego, możliwości wykonawcze i pozycja niezależnego

kompozytora, którą sobie sam wywalczył.

dr Walentyna Węgrzyn



Na zdjęciu Renata Jasińska – Lucynda i Edward Kalisz – Sganarel. Jest to jedna ze scen „Lekarza mimo woli” Moliera, przedstawienia w reżyserii Bogdana Baera. Główny bohater tej sztuki jest reżyserem spektaklu, który można właśnie obejrzyć na naszej scenie. A zatem parę słów o reżyserze.

Edward Kalisz ukończył w 1977 roku krakowską Państwową Wyższą Szkołę Teatralną. Jego ważniejsze role to: Czeladnik w „Szewcach” Witkacego w reż. M. Ratyńskiego, por. Zieliński w „Pieszo” S. Mrożka w reż. Krystiana Lupy, Jerry w „Dwojgu na huśtawce” Gibsona we własnej reżyserii, Tibulus w „Jednookim” Maneta, w reż. Andrzeja Gałły itp.

Edward Kalisz jest urodzony pod znakiem Wagi. Umie: prowadzić samochód, tańczyć, grać na gitarze, pływać. Uprawia judo i żeglarsstwo

TRAGICZNY KOMEDIOPISARZ

Urodził się 15 stycznia 1622 roku w Paryżu, jako syn królewskiego tapicera, Poquelin'a, a na chrzcie dano mu imię Jean Baptiste. Wzrastał w zamożnej, mieszczańskiej rodzinie i był przysposabiany do zajęcia kiedyś, w przyszłości, stanowiska po ojcu. Otrzymał więc staranne wykształcenie, najpierw w Kolegium Jezuickim, potem studiując prawo. Gdy jednak w wieku lat 21 poznał Madeleine Béjart, porzucił myśl o ustabilizowanym życiu, związanym z dworem i przystał do wędrownego trupy aktorskiej, w której występowała przyjaciółka. W 1643 roku założył własny L'illustre Théâtre, przybierając równocześnie pseudonim Molier. To nazwisko towarzyszyło mu przez całe życie i stało się nieśmiertelne.

Jednak początki kariery późniejszego najśłynniejszego komediopisarza Francji, mistrza farsy, którą rozpoczął zresztą swą działalność pisarską, nie były usiane różami. Jego teatr szybko zbankrutował, a sam Molier, za długi, powędrował do więzienia. Gdy znów znalazł się na wolności, wrócił do zawodu wędrownego aktora. W 1658 roku postanowił jednak osiąść w ukochanym Paryżu. Znalazł się niebawem w teatrze, znajdującym się pod opieką brata króla, Księcia Andegawęńskiego i rozpoczął ciąg utarczek i zacieklej walk m.in. z włoskim zespołem aktorów Comedians Italiens, z panującą wtedy modą na cklive romansidła. Odnosił w końcu zwycięstwo sztuką „Pocieszenie wykwinłnisie”, w 1659 roku.

W trzy lata później ożenił się, niestety niezbyt fortunnie, z Armandą Béjart – oficjalnie siostrą, a de facto nieślubną córką Madeleine – młodzieńką, wychowującą się w teatrze 20-latką. Jak pisze w „Szkicach o literaturze francuskiej” Tadeusz Boy-Żeleński, Molier kochał się w niej bez pamięci. Natomiast ona „na jego udrękę, stała się jedną z najbardziej niepospolitych i uroczych aktorek swojego czasu (...) Armanda, otoczona hołdem najświetniejszej młodzieży, aż nazbyt wiele dostarczała mężowi powodów do zgrzytów i zazdrości. Ale nie wypuszczała go z rąk, wszak był dyrektorem teatru i pisał dla niej świetne role! I Molier ulegał, silił się zamykać oczy na wiele rzeczy, ale równocześnie, party geniuszem komedii, własny ból, upokorzenie, śmieszność, wydawał na pastwę publiczności...”

Być może to nieszczęśliwe małżeństwo powodowało, że w twórczości Moliera tak wiele jest sarkazmu, szyderstwa, wytyka-



Portret Moliera, dyrektora teatru

nia ludzkich wad i przywar. Korzystając jednak z sympatii króla Ludwika XIV, jego poparcia i protekcji, mógł sobie komediopisarz pozwolić na niejedno. Napastliwość antagonistów wyzwolona szczególnie „Szkołą żon”, krytykowaną za „wzgardę dla świętych prawideł Arystotelesa”, za zbyt swobodny język, sprowokowała Moliera do jeszcze ostrzejszej krytyki wad społeczeństwa Francji w XVII wieku. Powstaje też niebawem „Świętoszek”, wykonywany najpierw przy pełnej aprobacie króla, a potem przez niego zdjęty wskutek interwencji Towarzystwa Świętego Sakramentu, tajnej organizacji klerikalnej. Molier się jednak nie poddawał, a ślady jego walki zawierają kolejne sztuki, takie jak: „Don Juan”, „Mizantrop”, „Skąpiec”, „Mieszczanin szlachcicem”.

„Mizantrop”, napisany w 1666 roku, utwór najbardziej osobisty, zamykający w twórczości Moliera okres heroicznej walki, nie zyskał jednak nadmiernego aplauzu u publiczności. Szukała ona w komedii przede wszystkim rozrywki. Dlatego też Jean Poquelin pisze naprędce „Lekarza mimo woli”, posługując się farsą, jak fortecą i stwarza w tym gatunku arcydzieło. Błażostwa i farsowość tego utwo-

ru wywoływały wesołość na widowni i ponownie zyskały dla autora sympatię. On sam zresztą tę komedię zaliczał do swoich ulubionych sztuk, a wypada dodać, że rozpoczynała ona nowy etap w jego twórczości. Odtąd będzie się starał bardziej bawić publiczność, niż zmuszać do refleksji nad sobą. Jest też „*Lekarz mimo woli*” swoistą wypowiedzią stosunku Moliera do medyków. Nie była ta opinia zbyt pozytywna, co zapewne wiązało się z długotrwałą chorobą płuc, na którą komediopisarz zachorował w 1667 roku. Jedną z anegdot o Molierze, jaka zachowała się do naszych czasów, opowiada jak to kiedyś autor „*Chorego z urojenia*” spotkał znajomego lekarza i został powitany tymi słowami: „Mistrzu, muszę panu powiedzieć o ciekawym przypadku, jaki mi się zdarzył. Coś takiego przytrafiło mi się po raz pierwszy”. — Molier przerywając wywód

Z NIELUBIANYM MEDYKIEM W TYTULE

„*Lekarz mimo woli*” — to najweselsza i najulubieńsza komedia zarówno Moliera, jak i króla Ludwika XIV. W utworze tym, nie siląc się na oryginalność sięgnął pisarz do starego tematu, który już sam kiedyś zastosował w mało znanym „*Latającym lekarzu*”. Patrząc bardziej wstecz, można znaleźć motyw żony, mszczącej się na mężu, w starej klechdzie „*La Vilain Mire*”. Natomiast żart o niemej niewieście spotyka się u Rabelais'go. Molier z tych zapożyczonych motywów stworzył pełną wesołości sceniczną perełkę, wystawianą przez teatry wielu krajów.

W Polsce miał „*Lekarz mimo woli*” wiele ciekawych inscenizacji. Po II wojnie światowej Zenobiusz Strzelecki, rówieśnik Kantora, kolega Kosińskiego z PIST, od 1947 roku opracowując plastycznie blisko sto przedstawień na scenach różnych miast kraju, w tej komedii Moliera w 1956 roku nawiązał do teatru jarmarcznego (z podestem na krzyżach) — jak pisze Marta Fik. Natomiast Jerzy Ronald Bujański — aktor, reżyser, dyrektor Teatru Starego w Krakowie, sprawując opiekę artystyczną nad teatrem w Zakopanem, w drugiej połowie lat pięćdziesiątych, inscenizował „*Lykorza nieswojej woli*” Moliera, w gwarze góralskiej. Także Tadeusz Byrski, jako kierownik artystyczny i reżyser teatru w Opolu, w sezonie 1948/49 wystawił „*Lekarza mimo woli*” cieszącego się dużym powodzeniem i powtórzo-

medykowi rzekł: „Już wiem, wiem. Pewnie pański pacjent wyzdrowiał”. Nie wyleczył się niestety nigdy Jean Poquelin z gruźlicy, a mimo to do ostatnich dni życia pracował bez wytchnienia. W stosunkowo krótkim okresie od 1668 do 1673 roku napisał m.in. najpopularniejszego do dziś „*Skąpca*”, komedię „*Mieszczanin szlachcicem*”, „*Uczone białogłowy*” i „*Chorego z urojenia*” — ostatni utwór mistrza, w którym walczył do końca z czyhającą nań śmiercią. Grał w tej sztuce Argana, owego tytułowego bohatera. Podczas czwartego przedstawienia zasłabł i w ostatnim balecie został zniesiony ze sceny. Zmarł w godzinę później, nie doczekawszy się pomocy od żadnego lekarza. Także żaden ksiądz nie chciał mu udzielić ostatniej posługi. Dopiero król całym swoim majestatem wywalczył dlań najskromniejszy chrześcijański pogrzeb.

nego potem w Toruniu oraz Kielcach. Natomiast w sezonie 1966/67 dyrektor Andrzej Witkowski w ówczesnym wrocław-



Stefan Jaracz w „*Szkole żon*” Moliera, przedstawieniu reżyserowanym przez Stanisławę Perzanowską w warszawskim Ateneum w 1936 roku

skim Teatrze Rozmaitości wśród dziewięciu premier umieścić i „*Lekarza mimo woli*”, potykając się jednak dotkliwie na tej Molierowskiej farsie — jak stwierdza Józef Kelera w książce pt. „*Wrocław teatralny*”, dodając, że nieco kostyczny dowcip reżysera nie kojarzył się w ogóle najszczęśliwiej z tym utworem.

„*Lekarz mimo woli*” wystawił też w sezonie 1982/83 Teatr Dramatyczny w Jeleniej Górze, w reżyserii Bogdana Baera. W roli Sganarela wystąpił wtedy Edward Kalisz, reżyser obecnego przedstawienia. We Wrocławskiej Operetce-Teatrze Muzycznym farsa Moliera otrzymała

szczególną oprawę baletową i chóralną. Muzykę skomponował Jan Walczyński, stylizując ją pod epokę baroku, używając klasycyzującej harmonii. Ten swoisty pastisz sprowadza się głównie do tańców, takich jak gawot czy menuet, a więc szczególnie modnych na dworach władców panujących w XVII wieku. Tamtą epokę przybliży współczesnemu widzowi przedstawienie Operetki Wrocławskiej proponując beztroską farsę ugarniowaną wstawkami baletowymi i śpiewem. A zatem dobrej zabawy!

Zofia Frąckiewicz

DYREKCJA I ZESPOŁY OPERETKI WROCŁAWSKIEJ

Dyrektor naczelny — MAREK ROSTECKI
Zastępca dyrektora — WŁADYSŁAWA KOBA

Kierownik artystyczny — MARIA ORACZEWSKA-SKOREK
Kierownik muzyczny — JAN WALCZYŃSKI
Kierownik literacki — ZOFIA FRĄCKIEWICZ

SOLIŚCI — ŚPIEWACY

Elżbieta Bruż-Misiewicz	Roman Baranowicz
Maria Cielewicz-Gisic	Wiesław Gawalek
Elżbieta Cieślawska	Henryk Głębiński
Anna Dębska-Molenda	Edward Kalisz
Janina Garbińska-Budzińska	Ryszard Klaniecki
Felicja Jagodzińska	Marek Konopczak
Ewa Klaniecka	Robert Kowalski
Ewa Nizańska-Wójtowicz	Jerzy Krobicki
Małgorzata Piotrowska	Dariusz Lech
Alicja Sagadyn-Baranowicz	Jerzy Mularczyk
Daria Sobin	Marian Ogorzelec
Małgorzata Szeptycka	Krzysztof Osmęda
Alicja Szeska	Krzysztof Pajęczkowski
Ewa Szydło	Bogdan Ryncarz
Wiesława Wawrzyniak	Zbigniew Sass
Dorota Worozbicka	Zdzisław Skorek
Maria Zygmianiak-Lesiak	Stanisław Stelmaszek
Ewa Żurakowska	Jerzy Szlachcic
	Henryk Teichert
	Wojciech Ziembolewski

Pedagog wokalistów: FELICJA JAGODZIŃSKA
Korepetytor: ANDRZEJ GAŚNIENIEC

ZESPÓŁ ORKIESTRY

I skrzypce

Edward Mirek – koncertmistrz
Tomasz Kuzio
Ewa Michalik
Tomasz Kolbuszewski
Danuta Fąfara
Anna Urbanek

II skrzypce

Grzegorz Kasperski – zastępca
koncertmistrza
Henryka Rolska
Krystyna Ślęzak
Dorota Michalczak
Jarosław Górniak
Barbara Moryson

altówki

Wiktor Wojciechowski
Swietła Kołosz
Henryk Binkowski

wiolonczele

Konrad Kożuszek – zastępca
koncertmistrza
Mirosława Lignarska
Dorota Nowak
Robert Stencel

kontrabasy

Henryk Szymecki
Cyryl Banicki

puzony

Leonard Ciośniński
Wacław Kopa
Miroslaw Linette
Andrzej Wierziński

perkusja

Marek Tomczyk
Jan Kamisiński
Jerzy Smoliński

gitary

Henryk Szymecki
Kazimierz Czernichowski

flety

Renata Schubert
Joanna Wagner
Piotr Głosz

oboje

Mirosława Pajęczkowska
Alicja Narożna
Renata Więclewska

klarnety-saksofony

Barbara Baran
Maciej Chrobak
Witold Doroba
Janusz Buliński

fagoty

Piotr Baran
Andrzej Fiutek
Bernard Mulik

trąbki

Mirosław Siodłowski
Miroslaw Marcisz
Władysław Bortkiewicz

waltornie

Jan Fluder
Henryk Lis
Jan Misiewicz
Zbigniew Wasik

fortepian

Andrzej Giszcz
Danuta Bowtrukiewicz

akordeon

Marian Szczebak

Inspektor orkiestry: RENATA SCHUBERT
Dyrygenci: MARIA ORACZEWSKA-SKOREK
BOGUSŁAWA ORZECZOWSKA
JAN WALCZYŃSKI

CHÓR

Elżbieta Hawrylczak
Jolanta Juszczyk
Marta Kasek
Anna Kłak
Iwona Krasnowska
Małgorzata Minta
Regina Rzeczkowska
Bronisława Scholz
Małgorzata Sobańska

Jolanta Szczęsna
Anna Barbara Tabaczek
Monika Taras
Julita Woźniak
Daniela Zielińska
Monika Zwolska

Wojciech Bryll
Tadeusz Gudzio
Witold Grochowski
Wojciech Hejnowicz
Piotr Jaroński
Zbigniew Kośnicki
Krzysztof Marusieński
Piotr Pelc
Jarosław Zalewski

Kierownik chóru: BOGUSŁAWA ORZECZOWSKA
Inspektor chóru: TADEUSZ GUDZIO

ZESPÓŁ BALETOWY

SOLIŚCI

Lidia Słomińska
Danuta Tyborska
Danił Aleksandrow
Waldemar Staszewski
Włodzimierz Zagozda
Julian Żychowicz

KORYFEJE

Jolanta Drużdż
Grażyna Filipowska-Śnieżek
Alina Łubińska
Justyna Rymwid-Mickiewicz
Beata Skolimowska
Mirosława Stocka
Bernardyna Unysko
Marek Iwanaszko
Janusz Idzkiewicz
Andrzej Klag
Krzysztof Targoński
Witold Wojtas

ZESPÓŁ

Urszula Jędrysiak
Jacek Gębura
Jerzy Karpeta
Maciej Tuz

Kierownik baletu:
WALDEMAR STASZEWSKI

Inspektor baletu:
WITOLD WOJTAS

Pedagog baletu:
SERGIEJ ALEKSANDROW

Akompaniator:
JERZY WĄSOWICZ

Asystent ds. ruchu scenicznego:
ALICJA SZESKA

ZESPÓŁ TECHNICZNY

Kierownik działu technicznego – Włodzimierz Kliber
Brygadier sceny – Wiesław Hutnik
Kierownik pracowni krawieckiej damskiej – Bogumiła Zalewska
Kierownik pracowni krawieckiej męskiej – Jan Hetmanowski
Kierownik pracowni perukarskiej – Janina Komorowska
Kierownik pracowni elektrycznej – Ryszard Żurkowski
Kierownik pracowni stolarskiej – Stefan Łoziński
Akustyk – Leszek Radecki
Kostiumernia – Zofia Starzyk
Tapicer – Jan Gudra
Kierownik działu administracyjnego i gospodarczego – Teresa Sobczak

Kierownik Biura Obsługi Widzów
GRAŻYNA LISIECKA-ŚLESAK

Koordynator pracy artystycznej
ELŻBIETA DĄBROWSKA



Redakcja programu
ZOFIA FRĄCKIEWICZ

Opracowanie graficzne
JOANNA BARYLIŃSKA

Okładka wg projektu plakatu
ELŻBIETY TERLIKOWSKIEJ

TEATR MUZYCZNY
OPERETKA WROCŁAWSKA
W SEZONIE 1993/94
PRZEDSTAWIA

J. Bock, J. Stein, S. Harnick
„SKRZYPEK NA DACHU”

A. Gajcer
„HISZPAŃSKA MUCHA”

wg L. Rydla
„BETLEEM POLSKIE”

J. Kander
„CABARET”

J. Strauss
„ZEMSTA NIETOPERZA”

„MUSIC-HALL” — REWIA PRZEBOJÓW

F. Lehár
„WESOŁA WDÓWKA”

dla dzieci:
W.A. Mozart
„MAŁY CZARODZIEJSKI FLET”

W przygotowaniu:

J. Strauss
„WIEDEŃSKA KREW”

Jerry Herman
„HELLO, DOLLY”

bajka dla dzieci
„KRÓLOWA ŚNIEGU”

Wszystkich chętnych do zamieszczenia ogłoszenia
w programie teatralnym prosimy o kontakt:
„Operetka Wrocławska”, tel. 356-52

Adres dyrekcji:

ul. Piłsudskiego 72, 50-020 Wrocław, tel. 380-51, 44-49-16

Zamówienia i sprzedaż biletów zbiorowych:

Biuro Obsługi Widzów, tel. 356-52, ul. Piłsudskiego 67, 50-019 Wrocław

Kasa biletowa czynna:

codziennie oprócz poniedziałków w godzinach 13–19, niedziela w godzinach 9–11

W dni powszednie początek przedstawień o godz. 18.30 lub 19.00.

W niedziele o godz. 11.00. W poniedziałki i wtorki Teatr nieczynny

Pracownie: 44-38-18, warsztaty: 55-99-42, sale prób: 44-59-97, portiernia: 44-68-00
Informujemy, że przy Teatrze działa ognisko baletowe dla dzieci, chętnych
zapraszamy, tel. 380-51

Zezbi...
Działu Dokumentacji
ZG ZASP