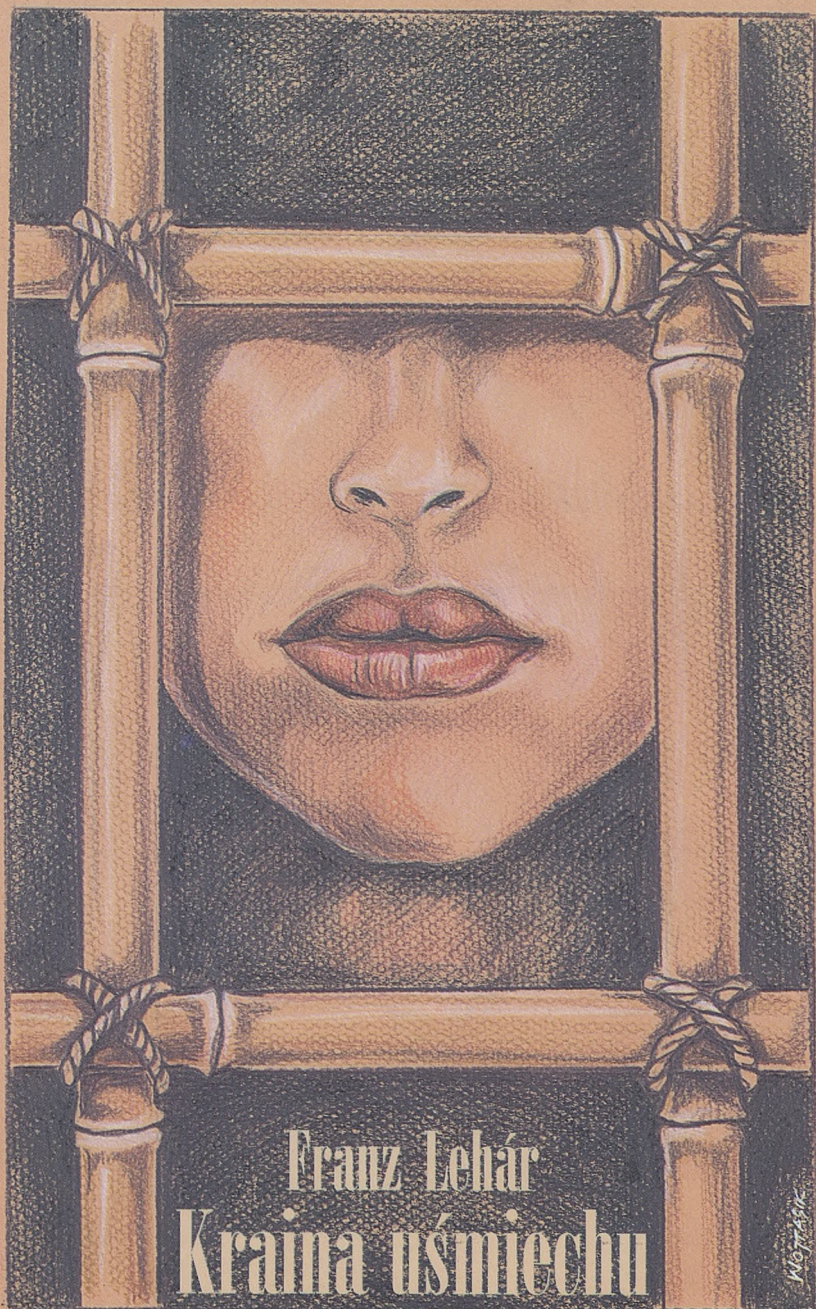




Franz Lehár
Kraina uśmiechu

Opera i Operetka w Krakowie



Franz Lehár

Kraina uśmiechu
(*Das Land des Lächelns*)

Premiera / Première

17, 18 października / October 1998



DYREKTOR NACZELNY / GENERAL DIRECTOR

Jerzy Noworol

DYREKTOR ARTYSTYCZNY / ARTISTIC DIRECTOR

Kai Bumann

Z-CA DYREKTORA d/s TECHNICZNO-ADMINISTRACYJNYCH
TECHNICAL & ADMINISTRATIVE DIRECTOR

Andrzej Gurda

BANK BPH



BANK PRZEMYSŁOWO-HANDLOWY SA

Sponsor strategiczny Opery i Operetki w Krakowie

ISBN 83-910003-1-1

Franz Lehár

Kraina uśmiechu ***(Das Land des Lächelns)***

Operetka w 2 aktach / Operetta in 2 Acts

LIBRETTO

Ludwig Herzer i Fritz Löhner-Beda

(wg pomysłu Victora Léona)

ADAPTACJA / ADAPTOR

Daniel Kustosik

TLUMACZENIE

Krystyna Chudowska

KIEROWNICTWO MUZYCZNE / CONDUCTOR

Marian Lida

REŻYSERIA / DIRECTOR

Daniel Kustosik

SCENOGRAFIA I KOSTIUMY / SET AND COSTUME DESIGNER

Tatiana Kwiatkowska

CHOREOGRAFIA / CHOREOGRAPHER

Maria Surowiak

Prapremiera / World première: Berlin, 10 października / October 1929

Premiera polska / Polish première: Warszawa, 8 stycznia / January 1935



KALENDARIUM ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI FRANZA LEHÁRA (1870–1948)

1870

Przychodzi na świat 30 kwietnia w Komárom na Węgrzech, w rodzinie wojskowego kapelmistrza i kompozytora.

1882

W praskim konserwatorium rozpoczyna naukę gry na skrzypcach. Uczy się tam także teorii muzyki a prywatnie pobiera lekcje kompozycji.

1888

Konserwatorium kończy w klasie skrzypiec i podejmuje pracę w orkiestrze teatrów Elberfeld-Barmen w Rhineland, gdzie wkrótce zostaje koncertmistrzem.

1890

Rozpoczyna służbę w armii austro-węgierskiej i pełni w niej funkcję kapelmistrza.

1893

Z myślą o konkursie kompozytorskim pisze swoją pierwszą operę – *Rodrigo*, która nie znajduje uznania w oczach jurorów.

1896

27 listopada odbywa się w Stadttheater zakończone niepowodzeniem prawykonanie opery *Kukuschka*.

1899

Osiedla się w Wiedniu.

1901–1902

Marsze – *Jetzt geht's los!* i *Asklepios*, oraz walc *Gold und Silber*, to pierwsze sukcesy kompozytorskie Lehára.

1902

Ostatecznie porzuca służbę wojskową i obejmuje stanowisko dyrygenta w słynnym „Theater an der Wien”. Wystawia tam dwie operetki: *Wiener frauen* (*Wiedeńskie kobiety*) oraz *Rastelbinder* (*Druciarz*), które zostają przyjęte z entuzjazmem.

1905

30 grudnia w „Theater an der Wien” odbywa się premiera *Die lustige Witwe* (*Wesoła wdówka*). Przedstawienie przynosi kompozytorowi sławę i pieniądze.

1910

Apogeum kompozytorskiej sławy Lehára. Jego operetki triumfują na światowych scenach.

1910–1914

Podjmuje ambitniejsze próby kompozytorskie, które nie są jednak akceptowane przez miłośników jego muzyki.

1914–1918

Podczas wojny dyryguje wieloma koncertami dla wojska.

1918–1924

Okres mniej twórczy i utrata popularności.

1924

Poznaje śpiewaka Ryszarda Taubera, z którym się zaprzyjaźnia i pisze dla niego partie tenorowe w swoich operetkach.

1925

20 października odbywa się premiera *Paganiniego*, pierwszej z serii pisanych dla Taubera operetek.

1927

W Berlinie ma miejsce prapremiera operetki *Der Zarewitsch* (*Carewicz*), której libretto jest oparte na motywach sztuki Gabrieli Zapolskiej.

1929

Powstaje *Das Land des Lächelns* (*Kraina uśmiechu*), najbardziej popularna operetka z okresu „tauberowskiego”.

1934

Dla Opery Wiedeńskiej pisze swoje ostatnie dzieło sceniczne *Giuditte*, której wykonanie relacjonuje 120 stacji radiowych.

1935

Lehár zakłada własne wydawnictwo i stara się przejąć prawa autorskie swoich utworów (wydawnictwo Karczag posiadające wcześniej prawa do wielu kompozycji Lehára zbankrutowało).

1939–1945

Sympatyzuje z nazizmem i dyryguje koncertami dla Wehrmachtu, co sprawia, że po zakończeniu wojny Szwajcaria i Węgry odmawiają mu obywatelstwa.

1948

24 października, 78-letni kompozytor, po długiej i ciężkiej chorobie umiera samotnie w austriackim Bad Ischl.

Lesław Czaplinski

PRZYGODA Z CHIŃSZCZYZNĄ: „Kraina uśmiechu”

„Cóż, tam, panie, w polityce?
Chińczyki trzymają się mocno!?”
S. Wyspiański „Wesele”

Ten klasyczny cytat z Wyspiańskiego przypomina, że Chiny od dawna budziły żywe skojarzenia, choć wyobrażenia o nich bywały na ogół powierzchowne i dość odległe od rzeczywistości. W szerszym rozumieniu moda na tematykę orientalną posiada w europejskiej muzyce scenicznej długi rodowód, zwłaszcza w odniesieniu do Bliskiego Wschodu i tureczyny (od singspielu Mozarta „Urowadzenie z seraju”, poprzez opery buffa Rossiniego: „Włoszka w Algierze” i „Turek we Włoszech”, po operetkę Leo Falla „Róża Stambułu”). Dotyczy to też w pewnym stopniu Indii („Afrykanka” Meyerbeer’a, „Paria” Moniuszki, „Poławiacze pereł” Bizeta, „Lakme” Delibesa) i Japonii („Madame Butterfly” Pucciniego czy klasyczne operetki szkoły londyńskiej: „Mikado” Sullivana i „Gejsza” Jonesa), natomiast Państwo Środka, zamknięte Wielkim Murem, odgradzającym je od barbarzyńskich koczowników, a faktycznie zewnętrznego świata, utożsamiano zrazu z egzotyczną krainą baśni nieomal z tysiąca i jednej nocy. W tym kontekście przywołam „Księżniczkę Turandot” Carlo Gozziego, fantazję sceniczną z repertuaru komedii dell’arte, która zainspirowała opery Ferruccio Busoniego i Giacomo Pucciniego, przy czym dopiero ten ostatni zadbał o stylizację partii orkiestrowej na koloryt brzmieniowy miejscowych widowisk muzyczno-choreograficznych „cing si”, w Europie znanych bardziej pod szukającą analogii niż oddającą istotę zjawiska nazwą „operę pekińską”.

Pozwoliłem sobie na ten wstęp, albowiem poważne operetki Franza Lehára wydają się mieć o wiele więcej wspólnego z operą niż tradycyjnymi komediami muzycznymi, a cechy te w znacznym stopniu reprezentuje właśnie „Kraina uśmiechu”. Wynikało to prawdopodobnie z jego niespełnionych ambicji poświęcenia się dramatowi muzycznemu (z podejmowanych w młodości prób wymienić należy rozpoczętego w 1892 r. „Kirasiera”, skomponowanego na konkurs niemieckich jednoaktówek w 1893 r. - lecz nie nagrodzonego - „Rodryga”, wreszcie, wystawioną w Lipsku w 1896 r. i Budapeszcie w 1899 r. „Kukułkę”, wznowioną następnie jako „Tatiana” w Brnie i Wiedniu w 1905 r.). W „Nareszcie sami” (1914 r.) Lehár pokusił się o wypełnienie muzyką całego aktu, będącego w istocie nieprzerwanym ductem miłosnym. Również jego ostatnie dzieło sceniczne, napisaną na zamówienie Wiener Staatsoper „Giuditte” (1934 r.), zwykło się uważać za znacznie wykraczającą poza dotychczasowe ramy gatunku. Zresztą po jej premierze pewien krytyk napisał, że istnieją trzy rodzaje muzyki scenicznej: „opera, operetka i Lehár”. Poza tym, przez cały okres swej zawodowej aktywności, starał się on przeszczerpić na grunt lekkiej i podkasanej Muzy zdobywcze współczesnej mu symfoniki (Debussy’ego, Mahlera i - szczególnie podziwianą - Richarda Straussa), głównie w zakresie orkiestrowej instrumentacji.

Z drugiej strony, kompozytor kontynuował jednak dziedzictwo klasycznej operetki wiedeńskiej, przejmując je poniekąd z rąk samego Johanna II Straussa, z czego zapewne nie do końca zdawał sobie sprawę, kiedy 10 maja 1891 r. jako młody kapelmistrz wojskowej orkiestry z Lozoncza wręczał Mistrzowi, wraz z Karlem Komzakiem, okolicznościowy wieniec laurowy (Bernard Grun, „Dzieje operetki”, Kraków 1974, s. 269). Co prawda nie dostawało mu Offenbachowskiego *charme’u*, straussowskiego poczucia wiedeńskości, czy późniejszego węgiersko-cygańskiego zacięcia Kálmána i Ábraháma. Ustępował im też pod względem spontaniczności i melodycznej inwencji, co rekompensował solidnością kompozytorskiego rzemiosła. Stąd uznać go można za czołowego reprezentanta akademizmu w rozwoju tego gatunku.

Dramaturgia większości operetek polega na przeciwstawieniu sobie kosmopolitycznego świata imperialnych stolic belle epoque (np. Paryża w „Wesołej wdówie” 1905 r. i „Hrabim Luxemburgu” 1909 r. czy Wiednia w „Krainie uśmiechu”) egzotycznym z ich perspektywy krajom

(odpowiednio - Czarnogórze i Chinom), bądź środowiskom (słowaccy wieśniacy w „Druciarzu” 1902 r., Cyganie w „Cygańskiej miłości” 1910 r., robotnicy w „Ewie” 1911 r., którą uznać można za operetkowy odpowiednik „Luizy” Gustave’a Charpentiera). W warstwie muzycznej przejawem powyższego są z jednej strony rytmy nawiązujące do walca, a z drugiej, znacznie przetworzone i na ogół obiegowe motywy folklorystyczne. Zazwyczaj skonfrontowane w ten sposób różnice stanowe lub cywilizacyjne okazują się przeszkodami nie do przezwyciężenia. A zatem, wbrew melodramatycznym pointom, w „smutnych” operetkach Lehára („Skowronku” 1918 r., „Paganinim” 1925 r., „Carewiczu” 1927 r. wg Zapolskiej, osnutej wokół biografii Goethego „Fryderyce” 1928 r., „Krainie uśmiechu” i „Giuditcie”) bohaterowie żyją może jeszcze nawet i długo, ale chyba niezbyt szczęśliwie...

Lehár nie zwykł spisywać na straty utworów, które nie zyskały należytego powodzenia i poddawał je powtórnym opracowaniom („Dziecko księcia” 1909 r. i „Księżę gór” 1932 r., „Nareszcie sami” 1914 r. i „Piękny jest świat” 1930 r., „Astronom” 1916 r., „Taniec Libelli” 1922 r. i „Gigolette” 1926 r.). Podobny los przypadł w udziale „Żółtemu kaftanowi”, prototypowi późniejszej „Krainy uśmiechu”. Mimo, że została ona opatrzona określeniem „operetki romantycznej”, to śmiało można zaryzykować twierdzenie o jej werystycznym rodowodzie, albowiem pomysł jej libretta zrodził się jakoby pod wpływem autentycznego zdarzenia, zaczerpniętego za pośrednictwem „Die Woche” z wiedeńskich kronik towarzyskich, a dotyczącego ślubu attaché chińskiego poselstwa Su-chi-Czonga z pewną berlinianką. Także córka librecisty, a żona późniejszego wykonawcy głównej roli, Lizzy Léon-Marischka, wspominać miała o adorującym ją w młodości chińskim dyplomacie (Lucjan Kydryński - „Usta milczą, dusza śpiewa”, Warszawa 1992, s. 142). W pierwszej wersji, która ujrzała światła rampy 9 lutego 1923 r. w Theater an der Wien z udziałem Huberta Marischki i Louise Kartousch, miłość Lizy i Su Czonga wystawiona zostaje na próbę podczas ich pobytu w Chinach, gdzie dają znać o sobie różnice na tle obyczajowym, lecz w końcu dochodzi do pojednania pomiędzy małżonkami, gdy znów odnajdą się w scenerii naddunajskiej stolicy.

Ceremonia nadania Su Czongowi przywileju noszenia żółtego kaftana to jedyny fragment, który w nie zmienionej postaci wszedł do nowego opracowania (Libretto Victora Léona przeredagowali Ludwig

Herzer i Fritz Löhner-Beda), wystawionego jako „Kraina uśmiechu” 10 października 1929 r. w berlińskim teatrze Metropol. Odstępstwem od reguł operetkowego gatunku jest w nim nie tylko brak szczęśliwego zakończenia (bohaterowie się rozstają), do którego zdążono się już przyzwyczaić (Maria Peteani w biografii „Franz Lehár, seine Musik, sein Leben” napisała w związku z tym, że „wzbogacił on operetkę o łzy”), ale również nietypowe potraktowanie samych postaci. W jego tradycji leżało bowiem występowanie obok głównej pary kochanków, ich sentymentalnych odpowiedników charakterystycznych, wnoszących do intrygi przede wszystkim wątki komediowe. Z początku może się wydawać, że do praktyki tej stosują się z jednej strony hrabianka Liza i książę Su Czong, a z drugiej, jego siostra Mi i porucznik Gustaw. Jednakże, wraz z rozwojem wydarzeń, sprawy się komplikują i wszystko wskazuje na to, że Liza po powrocie do kraju poślubi bliźszego jej urodzeniem, rasą i zamiłowaniem do hippiki, Gustawa, natomiast chińskie rodzeństwo długo będzie chować w sobie urazy wynikające z doznanych zawodów, choć w zgodzie z nakazami swej kultury nie da tego poznać po sobie, jak zapewniają o tym słowa przewodniego motywu (pierwsza aria Su Czonga oraz jego finałowy duet z Mi): „Uśmiech na ustach, choć w sercu wre ból”.

W pierwszym, „wiedeńskim” akcie, w partii Lizy, jak przystało na rodowitą postać z tego miasta, przeważają tematy w rytmie walca (wejściowa pieśń „Gdy rumak niesie mnie z wiatrem w zawody”). Jej ukochanego zapowiada zaś nucona przez nią, a oparta na pentatonice, melodia chińskiej pieśni miłosnej „Kwitnąca gałąź mej jabłoni”, w całości zaśpiewana przez Su Czonga w dalszej części aktu. Wcześniej jednak, zaraz po swym pierwszym pojawieniu się, Su Czong wykonuje wzmiankowaną arię, stanowiącą leitmotiv całej operetki. Z kolei w dwóch aktach „pekińskich”, Lehár – podobnie jak Puccini, z którym pozostawał zresztą w przyjaźni – z umiarem stosuje środki orientalnej stylizacji, zwłaszcza w wielkich scenach zespołowych z udziałem chóru (przywoływana uroczystość nadania żółtego kaftana, oraz ceremonia zaślubin czterech chińskich żon). Na marginesie warto zauważyć, że w marszu gości weselnych pobrzmiwają echa zawodowej przeszłości kompozytora jako muzyka wojskowego. Natomiast dość zaskakującym pomysłem wydać się może wprowadzenie odniesień do współczesnych mu

standardów muzyki rozrywkowej związanych z siostrą Su Czonga – księżniczką Mi – która urasta w ten sposób do personifikacji emancypacyjnych aspiracji chińskich kobiet, co znajduje wyraz w programowym nieomal songu „W Chinach teraz taka moda”. Zarazem jednak to jej właśnie powierzony został jeden z najbardziej wzruszających ustępów, pieśń rozstania „Jak rýchło pożółkł mego szczęścia kwiat”, w której dochodzi do głosu liryczna strona talentu Lehára, występująca wcześniej m. in. w „Pieśni o Wilii” („Wesoła wdówka”) czy arii Soni „Ktoś mnie wybierze wśród innych miliona” („Carewicz”).

Na berlińskiej premierze w głównych rolach wystąpili: Vera Schwarz i Richard Tauber (od „Paganiniego” – stały wykonawca muzyki Lehára, stąd ten okres w jego twórczości ochrzczono mianem „tauberowskiego”). Rok później Max Reichmann sfilmował „Krainę uśmiechu” z udziałem tego popularnego tenora. Kolejna jej ekranizacja, zrealizowana w równoległych, niemieckiej i angielskiej wersji językowych, powstała w 1952 r. w Berlinie, w reżyserii Hansa Deppe. Obsadę tworzyli: Jan Kiepura, Marta Eggerth i Paul Hörbiger, a w chińską scenę wcieliły się syjamskie plenery (Lucjan Kydryński, „Kiepura na ekranie”, „Iluzjon” 2/1983, s. 39).

Polska premiera odbyła się w poznańskim Teatrze Operetkowym – nomen omen – „Uśmiech” 14 listopada 1931 r. (kierownictwo muzyczne sprawował Zygmunt Wojciechowski, reżyserował i jednocześnie zagrał Gustaw Józef Sendeci, któremu partnerowali: H. Dudiczówna, J. Fontanówna i K. Czarnecki). Z kolei krakowska publiczność miała po raz pierwszy okazję zapoznać się z „Krainą uśmiechu” 27 marca i 3 kwietnia 1933 r. Spektakle Opery w Teatrze Słowackiego poprowadził Bolesław Wallek-Walewski, reżyserem i odtwórcą roli Su Czonga był Józef Stępniewski obok którego wystąpili: Maria Kisielewska, Zofia Laskowska i Zbigniew Woźniak.

Lehár, nazywany niekiedy „Puccinim operetki”, podobnie jak tamten spotykał się z niechęcią i lekceważeniem ze strony środowiska i krytyki. Znany kompozytor Stanisław Wiechowicz tak pisał w „Kurierze Poznańskim” po wspomnianej premierze: „Znaczenie i powodzenie tej operetki polega wyłącznie na wykonawcach, sama bowiem w sobie nie byłaby zdolna obudzić żywszego zainteresowania. (...) Ani librecista, ani kompozytor, nie wyszli poza komunały”. Z kolei recenzent krakowskiego „Czasu” nie bez cienia złośliwości odnotował, że „soliści śpie-

wem proszą o cukier do herbaty” (aluzja do duetu Lizy i Su Czonga z I aktu).

Nieco wcześniej Julian Tuwim na łamach „Wiadomości Literackich” bezlitośnie szydził z wszelkiej operetkowej formy, a nawet szerzył wobec niej estetyczną nienawiść i wręcz nawoływał do popełnienia zbrodni: „Starą idiotkę, operetkę, należy zamordować. Nawet ją trochę pomęczyć przed śmiercią”. Ostrze swej felietonowej satyry kierował szczególnie przeciw nonsensom i naiwności librett: „Czy to „Hrabina Mariaca” czy „Maryna Carica”, „Fasquidera” czy „Bajaquita” (...) – wszędzie wiecznie to samo: grafy, szampiter (...) duecik, balecik, gabinecik, (...) boskie nieporozumienia (np. ojciec nie poznaje córki, gdy włożyła nowe rękawiczki, całująca się para nie spostrzega wchodzącego do pokoju pułku ciężkiej artylerii)”. To jego nieprzejednanie wynikało być może z chęci odreagowania własnego poczucia winy i konieczności zawierania kompromisów, albowiem w celach zarobkowych Tuwim parał się tłumaczeniem tychże librett. „Kraina uśmiechu”, która w pewnej mierze odbiega od przytaczanych przez niego szablonów, pojawia się na polskich scenach w jednym z trzech istniejących przekładów. Najstarszy – Fontany – najpełniej oddaje charakter oryginału, nie siląc się przy tym na uprawdopodobnienie „boskiego idiotyzmu” świata tradycyjnej operetki, w opinii Gombrowicza uchodzącego za najdoskonalszy przejaw teatralnej umowności. Zachowuje też typowy dla tego gatunku komizm konwersacyjny, polegający na wielokrotnym powtarzaniu natrętnych powiedzeń. Wykorzystano go w pamiętnej inscenizacji Wila ma Horzycy w krakowskiej Operetce w 1955 roku, w której wystąpili: Iwona Borowicka, Barbara Dolińska-Grabowska, Roman Węgrzyn, Kazimierz Pustelak i Kazimierz Rogowski, a utrwalonej na taśmach Polskiego Radia i wydanej ostatnio na kasetach. W latach 60. powstała dość swobodna, by nie rzec dowolna wersja, autorstwa Krystyny Chudowolskiej i Lecha Terpiłowskiego. Wychodząc naprzeciw postulatom Tuwima zdemokratyzowano nieco towarzystwo wiedeńskiej arystokracji, degradując hrabiów na baronów, a wojskowych przenosząc do cywila, gdzie zajęli posady bankierów. Poza tym wprowadzono nieobecnych w pierwowzorze amerykańskich nuworyszy (gubernator i jego córki), a Buddę z posążka ofiarowanego Lizie przez Su Czonga zastąpił Konfucjusz. Natomiast pewnym anachronizmem mogą się dziś



wydać odniesienia do realiów maoistowskich Chin (dworski Eunuch posługujący się cytatami z książeczki poręcznych prawd), podobnie jak ogólniejszej natury aluzje polityczne do totalitarnej władzy, aktualizujące się w wizji wszechobecności jej „oczu” i „uszu” w państwie chińskim czyli wszędzie, jak to ujął w stosunku do Rosji Daniel Charms. Zdecydowanie lepiej bronią się rozsiane po tekście odwołania do znajomości operetkowej literatury (np. Baronowa z rozrzewnieniem wspominająca adorującego ją w młodości Mikada). Wreszcie na użytek własny inscenizacji w gdyńskim Teatrze Muzycznym w 1971 r. trzeciego opracowania dokonała Danuta Baduszkowa wraz z Ryszardem Markiem Grońskim i Antonim Marianowiczem.

Tuwim proponował, aby operetkę – jak ją nazywał – „grubą, nudną Niemczurę, tę ubrylantowaną panią Raffke sztuki teatralnej” odesłać do panopticum. Jednakże nie słabnące wciąż powodzenie u publiczności dzieł scenicznych autora „Krainy uśmiechu”, skłania w konkluzji raczej do sparafrazowania przywołanego na wstępie Wyspiańskiego: „Cóż, tam, panie, w teatrze muzycznym? Lehár i operetka trzymają się mocno!?”.



KRAINA UŚMIECHU

Romantyczna operetka w 2 aktach

Libretto: Ludwig Herzer i Fritz Löhner-Beda wg Victora Léona

Akcja operetki rozgrywa się w Wiedniu i Pekinie w 1912 roku. W jej klimat wprowadza uwertura, będąca rodzajem popularnego w tamtym okresie potpourri z głównych, występujących w niej tematów muzycznych.

Akt I

Akcja rozpoczyna się w salonach recepcyjnych pałacu Barona. Gospodarz raz po raz zajęty jest tuszowaniem gaf kłopotliwego, acz ze względów finansowych pożądanego gościa – amerykańskiego milionera – który przyjechał do Europy, aby nobilitować swe nazwisko proporcjonalnie do posiadanej fortuny. Dodatkowy kontrast z wytwornym towarzystwem stanowią jego cztery, ekscentryczne córki – bliźniaczki. Nadchodzi Liza, której posłaniec wręcza złotą figurkę Konfucjusza, dar od nieobojętnego jej sercu konsula Su Czonga. Po przejściu gości do jadalni, pogrążoną w zamyśleniu Lizę odnajduje zakochany w niej kuzyn, porucznik dragonów, Gustaw von Pottenstein. Jego oświadczyny spotykają się z uprzejmą, lecz kategoryczną odmową – duet:

„Nigdy nie jest tak źle,
by nie mogło gorzej być.
Jeśli przegrasz, uśmiechnij się
dobry humor pomaga nam żyć.”

Nie czując do siebie urazy, wychodzą, by dołączyć do uczujących. Przybywa konsul Su Czong. W opustoszałym salonie oddaje się melancholijnym rozmyśleniom o losie cudzoziemca z odległego kraju w świecie obcych mu obyczajów – aria:

„Uśmiech na ustach na dobre i na złe,
nikt nie odgadnie,
że prawdy są dwie:
inna dla siebie i dla świata”.

Wchodzi Liza i proponuje egzotycznemu gościowi wspólne wypicie herbaty. W nieśmiałych słowach próbują wyrazić przepełniające ich uczucia – duet:

„Herbatka sam na sam,
przyćmione światło lamp,
za oknem noc...
Kwietniowa noc.”

Liza i Su w rozmarzeniu opuszczają salon. Ich miejsce zajmują rozbrykane amerykańskie pannice, których pragnieniem jest poznać prawdziwego księcia. A gdy on się zjawia, bezceremonialnie zasypują go pytaniami na temat wschodnich obyczajów miłosnych. Su ujmuje odpowiedź w wyszukaną formę orientalnej pieśni:

„Gdy z drzew opada kwiat jabłoni,
nikt przed miłością się nie broni
w kwietniową, księżycową noc.”

Scenę przerywa przybycie sekretarza poselstwa z wiadomością o odwołaniu Su do kraju. Gdy chce się on wycofać niepostrzeżenie, ponownie zjawia się Liza. Zamiast słów pożegnania, wyznają sobie miłość.

Akt II

Sala audiencjonalna w zamku Czanga, stryja Su Czonga. Wyniosły Mandaryn przyjmuje od swego bratanka i następcy tronu sprawozdanie z jego wiedeńskiej misji dyplomatycznej. Ostrem słowem krytyki podaje sprzeniewierzenie się przezeń w stroju i zachowaniu starym obyczajom. Miary jego oburzenia dopełnia pojawienie się księżęcej siostry Mi w przywiezionym z Europy maskaradowym kostiumie. Starzec żąda, aby Su dostosował swe plany matrymonialne do jego zamiarów w tym względzie.

W zamkowym ogrodzie Księżę spotyka się z Lizą, która podażyła za nim do jego ojczyzny, gdzie obdarzono ją wdzięcznym mianem „Kwiatu lotosu”. Kochankowie ponownie zapewniają się o swej miłości – duet:

„Kto dał nam klucze do miłości bram,
wśród miliona serc,
kazał się odnaleźć właśnie nam”.

Po ich wyjściu wbiega przebrana w tradycyjny strój Mi. W żywej pieśni daje upust swym buntowniczym nastrojom:

„Salon mody pod Pagodą
Staroświecką straszy moda,
a ja nie chcę szat
sprzed tysiąca lat”.

Po jej zniknięciu pojawia się incognito Gustaw w orientalnym stroju śledzony przez dworskiego eunucha. Przyłapawszy go na tym, wyciąga od niego domowe sekrety, dotyczące małżeńskich zobowiązań Księcia. Ale oto wypadki ulegają przyspieszeniu. Czang postanawia, że poczwórny chiński ślub bratanka ma się odbyć jeszcze tego samego dnia. Wstrząśnięty Su stara się przekonać siebie samego, że jego miłość do Lizy pozostała bez zmian – aria:

„Twoim jest serce me
i cały świat niech o tym wie.
Jak nieodłączny cień,
na drodze swej odnajdziesz mnie”.

W zamkowym ogrodzie dochodzi też do spotkania i zawarcia znajomości pomiędzy Mi i Gustawem, którzy natychmiast przypadają sobie do gustu. Rodzący się flirt przybiera postać bezpretensjonalnego ductu:

„Moja miłość, twoja miłość,
nasze a, b, c,
takie łatwe, takie proste,
gdy zakochasz się.”

Wreszcie Gustaw ma okazję zobaczyć się z Lizą, która nie chce uwierzyć w przyniesione przezeń rewelacje. Zaskakuje ich Su i wyzywa porucznika na pojedynek. Z oddali dobiegają dźwięki marsza, towarzyszącego gościom weselnym, przybywającym na uroczystość zaślubin. Liza nie mając już najmniejszych złudzeń co do prawdziwych intencji narzeczonego, postanawia opuścić Chiny i powrócić do Europy. W tym kraju jednak ostatnie słowo należy do mężczyzny, a Su nie zamierza wyrzec się swych praw do jej osoby. Mi ustala z Lizą szczegóły ucieczki jej i Gustawa. Nieoczekiwanego sojusznika znajdują w osobie Czanga, który pragnie w ten sposób uwolnić bratanka od niepożądanych dla przyszłego władcy rozterek i wpływów. Dla Mi oznacza to

zarazem kres młodzięczego zadurzenia i nadziei wiązanych z Gustawem – duet:

„Zig zig zig
Gdy chryzantem kwitnie łąn,
na Paihao”.

Mi wskazuje swym europejskim przyjaciółom bezpieczne przejście do portu. Gdy zostaje sama, powtarza strofy pieśni, której nauczył ją Gustaw: „Moja miłość, twoja miłość”. Liza i Gustaw nie mogą jednak uciec. Przy sekretnym przejściu czeka już ukryty Su. Rozumie jednak, że nie jest w stanie siłą zatrzymać Lizy i zmusić ją do miłości, a zatem zwraca jej wolność. Wzruszeni jego wielkodusznością wiedeńscy opuszczają pałac. A chińskiemu rodzeństwu nie pozostaje nic innego, jak ze wschodnim fatalizmem pogodzić się z wyrokami losu i starannie skrywać przed otoczeniem swe prawdziwe uczucia, w myśl starej maksymy, że „Uśmiech na ustach, na dobre i złe... nikt nie odgadnie, że prawdy są dwie.”

Lesław Czapliński

THE LAND OF SMILES

A romantic operetta in two acts

Libretto: Ludwig Herzer and Fritz Löhner-Beda after the story by Victor Léon

The action takes place in Vienna and Beijing in 1912. The audience becomes acquainted with its specific ambience with the overture, which is a *pot-pourri* of popular contemporary musical themes.

Act 1

The action begins in the reception chambers of the Baron's palace. The host, at regular intervals, is busy trying to hush up the *faux-pas* of a troublesome, but for financial reasons, much desired visitor – an American millionaire, who has arrived in Europe in order to ennoble himself, commensurate with his wealth. An additional contrast with the other noble guests is created by the presence of his quadruple daughters, who are rather eccentric. In comes Lisa, to whom a messenger hands a golden statuette of Confucius – a gift from Sou Chong, a consul, who does not find her unattractive. When the guests have left for the dining room, Lisa, who is deep in thought, is accosted by her cousin, Gustav von Pottenstein, a dragoon lieutenant, who is in love with her. His offer of marriage is met by a polite, yet firm refusal – the duo are singing:

„It is never so bad
That it couldn't get worse.
If you lose, keep smiling
Our sense of humour helps us get by”

Without holding any grudges, they leave to join the rest of the diners. Sou Chong, the consul, arrives. In the deserted sitting room he falls into melancholy thoughts about the fate of a foreigner from a distant land in a world of outlandish customs – an aria:

„A smile on our lips for the good and the bad;
Nobody will ever guess
That there are two truths:
One for yourself, the other for the world”.

Lisa enters and proposes to the exotic guest that they have tea together. In timid words they hint at feelings which have overwhelmed them – a duet:

„A cup of tea for two,
The dim light of lamps,
Outside the window - night...
An April night.”

Lisa and Sou leave the living room, dreaming. They are replaced by the spoilt American misses, whose desire is to meet a genuine prince. And when one appears, without reticence, they begin to bombard him with questions about amorous customs in the Far East. Sou puts his reply into the sophisticated form of an oriental song:

„When apple tree flower falls
Nobody can resist love
On an moonlit April night.”

The scene is interrupted by the arrival of a consular secretary with news that Sou is to be recalled from his post. When the consul wants to leave the castle without being noticed, Lisa appears again. Instead of saying goodbye, they declare their love for each other.

Act 2

The audience chamber in Chang's castle in Beijing. The supercilious Mandarin receives from his nephew Sou, the successor to the throne, a report from his diplomatic mission in Vienna. He berates him severely for betraying the old customs of dress and behaviour. He becomes even more infuriated by the arrival of Mi, the prince's sister, who is wearing a European fancy-dress ball costume. The old man insists that his matrimonial plans for Sou should be complied with.

In the castle garden the prince meets Lisa, who has followed him to his homeland, where she has been given the name „Lotus flower”. The lovers declare their undying love – a duet:

„Who has given us the keys to the gates of love,
Amongst millions of hearts
He made us find each other.”

H 31



ROMA
PAU
(PARENTAL)

After they have left, Mi, now dressed in a traditional costume, rushes onto the stage. In a lively song she reveals her mutinous mood:

„The gown-shop under the Pagoda
Scares us away with its out-moded fashions
And I don't want clothes
That are one thousand years old.”

When she leaves, Gustav appears incognito, in an oriental disguise, closely followed by a court eunuch. Having caught him, Gustav forces him to reveal the secrets of the house concerning the matrimonial commitments of the prince. However, events suddenly gather pace. Chang decides that the quadruple Chinese marriage of his nephew should be held that very day. The shocked Sou tries to convince himself that his love for Lisa has remained unchanged – an aria:

„Yours is my heart
And may the whole world know.
Like an inseparable shadow
You'll find me on your way.”

In the castle garden Mi and Gustav also meet, and they immediately become attracted to each other. The developing flirtation turns into a duet:

„My love, your love
Our ABC
So easy, so simple
When you fall in love.”

At last Gustav has a chance to see Lisa, who does not want to believe in the sensational news. Sou surprises them and challenges the lieutenant to a duel. In the distance the sound of a march can be heard, heralding the guests, who are coming to participate in the wedding ceremony. Lisa, her illusion about the real intentions of her fiancé dispelled, decides to leave China and return to Europe. In China, however, a man has the right to make a final decision, and Sou is reluctant to relinquish his claim to her hand. Mi and Lisa discuss details of how she and Gustav can escape. They find an unexpected ally in Chang, who wants to free his nephew from his dilemma and any influences unfitting for a future ruler. For Mi this means an end to her adolescent infatuation with Gustav – a duet:

„Zig zig zig
When a row of chrysanthemums blooms
On Paihao.”



Mi shows her European friend a safe route to the port. When she is alone, she repeats the stanzas of the song that Gustav taught her: „My love, your love...” Lisa and Gustav, however, cannot escape. At the secret passage Sou is awaiting in hiding. He realises that he cannot stop Lisa by force and compel her to love him, so he takes back his word and frees her. The Viennese guests, moved by his magnanimity, leave the palace. And the Chinese brother and sister have no choice, but to accept the verdict of fate with their oriental *sang-friod* and to hide their real feelings from others, as per the old adage: „A smile on our lips for the good and the bad; nobody will ever guess that there are two truths.”

Compiled by: *Lesław Czapliński*

WSPÓŁPRACA REALIZATORSKA

PRZYGOTOWANIE CHÓRU

Ewa Bator

ASYSTENT REŻYSERA

Jan Wilga

ASYSTENT DYRYGENTA

Tomasz Lida

KOREPETYTORZY SOLISTÓW

Małgorzata Westrych

Christian Maggio

KOREPETYTOR CHÓRU

Małgorzata Westrych

INSPICJENCI

Anna Jaworska

Hanna Podkanowicz-Zarycka

SUFLER

Jolanta Kaczorowska

OBSADA/CAST

SU-CZONG

Janusz Dębowski, Jan Zakrzewski

LIZA

Małgorzata Lesiewicz, Agnieszka Mazur-Świder, Krystyna Tyburowska

MI

Karin Kałucka, Marta Poliszot, Joanna Rakoczy

GUSTAW

Jan Migala, Wojciech Wróblewski, Aleksander Żurawiecki

CZANG

Franciszek Makuch, Kazimierz Różewicz

HRABIA LICHTENFELS

Władysław Guzik, Stanisław Knapik

BARONOWA

Maria Domańska, Antonina Malarz

KOKO

*Kamila Mędrek
Lidia Zoń-Raymond*

GUBERNATOR

*Stanisław Knapik
Kazimierz Różewicz*

FIFI

*Aleksandra Sotnicka
Małgorzata Sznajder*

FU-LI

*Adam Sadzik
Jerzy Szawel*

BUBI

*Zofia Ciszewska
Lidia Pirowska*

PI-PI

*Adam Sadzik
Stanisław Ziółkowski*

MIKI

*Małgorzata Hyży
Teresa Tippe*

KAMERDYNER

*Wiesław Popiołek
Ludomir Rogalewski*

KIEROWNIK DZIAŁU KOORDYNACJI PRACY ARTYSTYCZNEJ
Iwona Futro-Stepan

KIEROWNIK DZIAŁU MARKETINGU
Zbigniew Lampart

KIEROWNIK BIURA OBSŁUGI WIDZA
Ewa Świderska-Winnicka

ZESPÓŁ TECHNICZNY

KIEROWNIK DZIAŁU TECHNICZNEGO
Magdalena Zagórska

ZASTĘPCA KIEROWNIKA DZIAŁU TECHNICZNEGO
Ryszard Hodur

KIEROWNIK SCENY
Tadeusz Sajak

KIEROWNIK PRACOWNI ELEKTRYCZNO-AKUSTYCZNEJ
Józef Rybarczyk

KIEROWNIK PRACOWNI KRAWIECKIEJ DAMSKIEJ
Alicja Tekiel

KIEROWNIK PRACOWNI KRAWIECKIEJ MĘSKIEJ
Maria Odrobina

KIEROWNIK PRACOWNI PERUKARSKO-FRYZJERSKIEJ
Jadwiga Bąk-Gach

PRACOWNIA MODNIARSKA
Helena Dziubek

PRACOWNIA MALARSKA
Marek Jarosz

PRACOWNIA ŚLUSARSKA
Franciszek Szumny

PRACOWNIA STOLARSKA
Henryk Czarnecki

PRACOWNIA MODELATORSKA
Wacław Didur

CHÓR

SOPRANY

Maria Czarnecka
Joanna Grandys
Joanna Guzik
Bożena Kielbińska
Aleksandra Sotnicka
Jadwiga Wierzbicka-Deleka
Lidia Zoń-Raymond

ALTY

Agnieszka Czekaj
Katarzyna Gąsior
Anna Juszczyk
Maria Mitkowska
Maria Pawlisz
Joanna Piękoś
Lidia Pirowska
Teresa Tippe
Monika Wojtasiewicz-Oleniak

TENORY

Andrzej Całka
Jarosław Dijuk
Józef Garlak
Krzysztof Kogut
Dariusz Pallonek
Wiesław Popiołek
Wojciech Radoń
Adam Rusek
Paweł Szczepanek
Łukasz Zakrzewski

BASY

Krzysztof Dębicki
Krzysztof Kielbiński
Adam Kossek
Józef Perun
Ludomir Rogalewski
Jerzy Szawel
Andrzej Wartalski

INSPEKTOR CHÓRU

Maria Pawlisz

BALET

SOLIŚCI

Jacek Drozdowski
Zbigniew Hatłas
Adam Kłafczyński
Marek Kobielski
Wiktor Korpusenko
Krzysztof Szymaniuk
Marek Zajączkowski
Michał Zubkow

KORYFEJE

Marzena Biesiadecka
Joanna Dobrzańska
Wioletta Maciejewska
Magdalena Malska
Maja Witkowska-Miś
Małgorzata Piechnik
Tomasz Wojciechowski
Marta Żurawska-Kobielska

TANCERZE

Monika Powiadacz
Gabriela Rybicka
Kinga Szablowska
Tomasz Szaro

INSPEKTOR BALETU

Tomasz Szaro

KIEROWNIK BALETU

Jacek Drozdowski

Z-CA KIEROWNIKA BALETU PEDAGOG

Marek Zajączkowski

AKOMPANIATOR BALETU

Marian Malinowicz

ORKIESTRA

I SKRZYPCE

Świetłana Siemiannikowa (koncertmistrz)
Paweł Wójtowicz (II koncertmistrz)
Ewa Sobczak
Teresa Szarek
Irena Wójtowicz
Barbara Łobaczewska-Kuźnia
Igor Laszkiewicz
Anna Stolarz
Adam Ziętkiewicz
Michał Sternicki

II SKRZYPCE

Anna Burzyńska-Bandos
Bożena Baran
Tomasz Kuźnia
Halina Boroni
Ewa Welanyk
Jan Malik
Agnieszka Majerska
Angela Sznicar
Iwona Ibek-Milewska

ALTÓWKI

Aleksandra Michajlenko
Igor Petryczenko
Vitalij Michajlenko
Maria Drak
Magdalena Wróbel
Piotr Augustyn

WIOLONCZELE

Barbara Drobniań-Jakóbiak (koncertmistrz)
Alina Grochala
Krzysztof Wójtowicz
Barbara Wrońska-Korzeniowska
Danuta Pańczyk
Stanisława Komońska
Leszek Pacanek

KONTRABASY

Jerzy Porosło
Marek Lewandowski
Marek Bednarczyk
Beata Leszczyńska-Królik

FLETY

Janusz Pańczyk
Wiesław Suruło
Małgorzata Gładys
Bronisław Zajac

OBOJE

Leonid Pozdeev
Miroslaw Drak
Sylvia Tomera

KLARNETY

Jerzy Krowicki
Dezyderiusz Boroni
Ryszard Cieśla
Stanisław Olko

FAGOTY

Arkadiusz Babiński
Piotr Miś
Marcin Krakowski

WALTORNIE

Jarosław Jaworski
Ryszard Rakoczy
Paweł Siedlik
Antoni Pietras
Marek Jatocha

TRĄBKI

Marek Domagalski
Maurycy Biesiadecki
Jacek Król

PUZONY

Krzysztof Przybył
Bogdan Piznal
Arkadiusz Bała
Wacław Fular

PERKUSJA

Sylvia Romek
Maria Stojek
Marcin Kotarba
Jacek Wac

HARFA

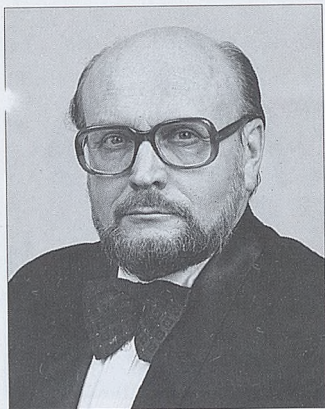
Liliana Kosiorowska-Wysocka

CELESTA

Maria Mazurkowska

INSPEKTOR ORKIESTRY

Janusz Pańczyk



MARIAN LIDA kompozytor, dyrygent

Urodził się w roku 1928 w Tomaszowie Mazowieckim. Podczas studiów w krakowskiej Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej był animatorem kultury studenckiej. Dyrygował Studencką Orkiestrą Symfoniczną i Chórem Politechniki Krakowskiej. Po ukończeniu studiów kompozytorskich u A. Maławskiego i dyrygentury u K. Stryi związał swą artystyczną działalność z Krakowem. Początkowo, w latach 1955-57 pracował jako dyrygent w Filharmonii Krakowskiej, a w 1960 roku rozpoczął pracę w krakowskim Teatrze Muzycznym, gdzie przez wiele lat pełnił funkcję dyrektora artystycznego sceny operetkowej. W latach 1957-76 uczył w Państwowej Szkole Muzycznej II stopnia im. W. Żeleńskiego w Krakowie. Prowadził także działalność w dziedzinie upowszechniania

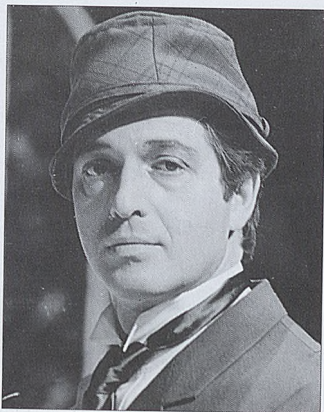
kultury muzycznej, przez wiele lat był członkiem Zarządu Okręgu SPAM w Krakowie, pełnił także funkcję prezesa Okręgowego Oddziału Zarządu ZAKR.

Jest twórcą ponad sześćdziesięciu realizacji muzycznych: operetek i musicali wystawianych w kraju, a także za granicą. Ilość wykonań skomponowanych przez niego operetek osiągnęła rekordową liczbę czterech tysięcy.

Do najpopularniejszych jego musicali należą m.in. : *Mama płaci alimenty* (1967), *Miłość szejka* (1968), *Najpiękniejsza* (1972), *Cafe pod Minogą* (1974), *Saga rodu Gzymsików* (1975).

DANIEL KUSTOSIK reżyser, śpiewak, aktor

Działalność artystyczną rozpoczął w 1974 roku na scenie Teatru Dramatycznego w Wałbrzychu. Następnie występował w Teatrze Współczesnym w Poznaniu, kreując role m.in. w sztukach Brechta, Gombrowicza, Mrożka, Witkacego, Dostojewskiego i Szekspira. Równolegle współpracował z Teatrem Telewizji oraz występował w filmach (*Wściekły* w reż. R. Żaluskiego, *Misja* w reż. P. Komorowskiego).



W latach 1981 - 88 związany był z Operetką Wrocławską. Jego repertuar obejmował wówczas główne role w operetkach Lehára, Ábraháma, Kálmána, Straussa. Od 1989 roku pełni funkcję dyrektora Teatru Muzycznego w Poznaniu.

Jest reżyserem operetek (*Księżniczka czardasza* Kálmána, *Wesoła wdówka* Lehára, *Student żebrak* Millöckera, *Zemsta nietoperza* Straussa), musicali (*Hello Dolly* Hermana, *My Fair Lady* i *Gigi* Loewego, *Me and My Girl* Gaya), bajek baletowych (*Kopciuszek* Prokofiewa, *Jaś i Małgosia* Humperdincka), spektakli muzycznych (*Żołnierz Królowej Madagaskaru* J. Tuwima), rewii oraz koncertów jubileuszowych. Wraz z zespołem Teatru Poznańskiego występował gościnnie na scenach krajowych i zagranicznych (Niemcy, Francja).

TATIANA KWIATKOWSKA scenograf

Jest absolwentką warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. W swoim dorobku posiada liczne projekty opracowane dla teatrów dramatycznych (m.in. do *Hamleta*, *Wesołych kumoszek z Windsoru*, *Marii Stuart*) i muzycznych (do *Nocy w Wenecji*, *Hrabiego Luxemburga*, *Cnotliwej Zuzanny*, *Kota w butach*, *Pierścienia i róży*, *Czerwonego Kapturka*). Od wielu lat współpracuje z Telewizją Polską; jest autorką scenografii i kostiumów m.in. do *Kabaretu Olgi Lipińskiej* i odznaczonego Złotym Ekranem *Czupurka*.

Wyrazem uznania dla jej dokonań artystycznych jest dwukrotnie przyznana Nagroda Prezesa Rady Ministrów oraz Nagroda dla najlepszego scenografa widowisk telewizyjnych dla dzieci, przyznana na festiwalu w Poznaniu. Stale współpracuje z warszawskim teatrem „Syrena”, gdzie zrealizowała kilkanaście rewii i widowisk muzycznych.



MARIA SUROWIAK-WOLCZYŃSKA choreograf

Jest absolwentką Wydziału Choreografii Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej w Warszawie. Przez wiele lat była solistką baletu Opery Warszawskiej – Teatru Wielkiego oraz pedagogiem w Państwowej Średniej Szkole Baletowej w Warszawie. Jest autorką choreografii do ponad 30 operetek i musicali, wystawianych w teatrach muzycznych i operetkach w Warszawie, Gliwicach, Szczecinie, Toruniu, Wrocławiu, Lublinie i Łodzi.

Współpracuje ze szkołami baletowymi w Holandii, Niemczech, Szwajcarii, (m.in. z Wyższą Szkołą Muzyki i Teatru w Hanowerze i z Wyższą Szkołą Sztuk w Arnheim). Związana jest także z teatrami: Opernhaus w Hanowerze, Opernhaus w Karlsruhe i z grupą baletową Introdans w Arnheim.

Była nagrodzona Wojewódzką Nagrodą Kultury (Katowice), Nagrodą Miasta Gliwic, nagrodą za choreografię na Festiwalu Zespołów Tanecznych w Polczynie-Zdroju. Otrzymała medal *200-lecia Baletu Polskiego* za zasługi dla Teatru Wielkiego w Warszawie oraz *Złotą Odznakę Zasłużonemu w Rozwoju Województwa Katowickiego*.

Jest członkiem komisji weryfikacyjnej w Departamencie Teatru, Muzyki i Estrady przy Ministerstwie Kultury i Sztuki.



Opera i Operetka w Krakowie
ul. Bracka 12, 31-005 Kraków
tel. 422 62 10, 421 28 13, 422 57 26
fax 422 08 79

Biuro Obsługi Widza
(rezerwacja biletów indywidualnych i zbiorowych)
czynne od poniedziałku do piątku w godz. 9.00–15.30
tel. 422 78 07

KASY BILETOWE
Teatr im. Juliusza Słowackiego, pl. Św. Ducha 1
czynna codziennie w godz. 9.00–19.00
z wyjątkiem wtorku i niedzieli w godz. 12.00–19.00
tel. 423 17 00

Scena przy ul. Lubicz 48
czynna od poniedziałku do soboty w godz. 9.00–19.00
tel. 421 42 00

Prosimy o nienagrywanie i niefotografowanie spektakli!
No photographs, video or audio recordings during performances!



OPERATOR INTERNETU

ul. Krasickiego 18
30-515 Kraków
tel.: 423 64 64
<http://www.krakus.top.pl>

Patronat medialny

DZIENNIK POLSKI





PIENIĄDZE POTRZEBUJĄ DYRYGENTA

Stworzyliśmy bank z myślą o spełnianiu oczekiwań naszych Klientów. Staramy się zaspokoić życzenia każdego, kto obdarzy nas zaufaniem. Od blisko 10 lat nasi pracownicy codziennie służą Państwu radą i pomocą w ponad 180 placówkach Banku BPH na terenie całego kraju. Współpraca z Bankowym Towarzystwem Leasingowym S.A., Spółdzielczym Bankiem Rozwoju "Samopomoc Chłopska" i Towarzystwem Ubezpieczeniowym "Compensa" SA pozwala nam na rozszerzenie oferty naszych usług.

Każdy Klient jest dla nas najważniejszy, bo myślimy o ludziach, nie tylko o pieniądzach.

Bank, który myśli o Tobie

Centrala Banku:
ul. Na Zjeździe 11, 30-527 KRAKÓW
tel.: (12) 422 33 33, 618 78 88
fax: (12) 618 78 43, 618 78 03
Internet: www.bph.pl

BANK BPH
BANK PRZEMYSŁOWO-HANDLOWY SA



Redakcja programu

Agata Bożek

Druk

A&E

ISBN 83-910003-1-1