

The Fairy Queen

HENRY PURCELL
Polski Kobiety 2011



**TEATR
WIELKI**
im. Stanisława Moniuszki
w Poznaniu



Instytucja kultury
Samorządu Województwa
Wielkopolskiego

ROK KOBIEC 2011
pod Honorowym Patronatem
Małżonki Prezydenta RP
Pani Anny Komorowskiej



**TEATR
WIELKI**

im. Stanisława Moniuszki
w Poznaniu

dyrektor Michał Znaniecki

The Fairy Queen

HENRY
PURCELL

semi-opera w dwóch częściach i pięciu aktach
libretto anonimowe

prapremiera poznańska 7 maja 2011

we współpracy z Operą na Zamku w Szczecinie

The Fairy Queen

HENRY
PURCELL

kierownictwo muzyczne

reżyseria i kostiumy

scenografia

choreografia

reżyseria świateł

kierownictwo chóru

kierownik artystyczny

zespołu La Tempesta

współpraca muzyczna

asystent reżysera

wznowienie choreografii

Wacław Kunc

Michał Znaniecki

Luigi Scoglio

Katarzyna Aleksander-Kmieć

Bogumił Palewicz

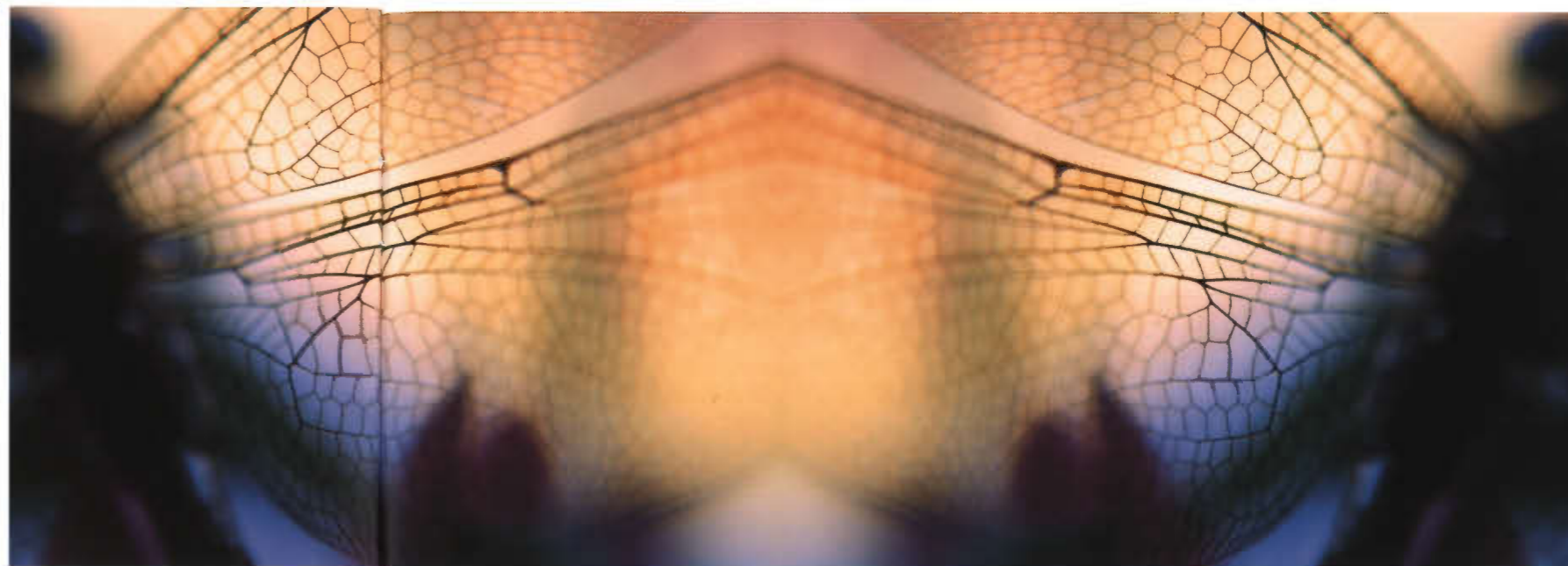
Mariusz Otto

Jakub Burzyński

Wiktor Lemko

Zofia Dowjat

Aleksandra Zdebska



HERMIA

HELENA

TYTANIA

OBERON

DEMETRIUSZ

POETA

LIZANDER

Wróżka I, Kobieta II

Wróżka II, Noc, Nimfa, Kobieta I

Juona, Tajemnica, Wiosna

Sekret, Lato, Chińczyk II

Mopsa, Febus, Jesień, Chińczyk I

Pijany Poeta, Sen, Hymen

Korydon, Zima

RZEMIEŚLNIK I **Chinka**

RZEMIEŚLNIK II

RZEMIEŚLNIK III

RZEMIEŚLNIK IV

PUK

ŻONA POETY

Małgorzata Olejniczak / Natalia Puczniewska

Marelize Gerber / Monika Mych

Iwona Hossa / Małgorzata Olejniczak / Barbara Tritt

Michał Czerniawski / Tomasz Raczekiewicz

Matteo Mezzaro

Tomasz Mazur

Patryk Rymanowski / Maciej Straburzyński

Lucyna Białas / Barbara Gutaj

Piotr Friebe / Tomasz Raczekiewicz

Karol Bochański / Bartłomiej Szczeszek

Karol Bochański / Matteo Mezzaro / Bartłomiej Szczeszek

Maciej Astramowicz (akrobata)

Aleksandra Zdebska (tancerka)

chór i balet Teatru Wielkiego w Poznaniu

zespół muzyki dawnej La Tempesta



Szekspirowskie postacie poszukują autora

z reżyserem Michałem Znanieckim
rozmawia Jacek Marczyński

Kto jest Pana zdaniem artystą ważniejszym w *The Fairy Queen* – Szekspir czy Purcell? Co w tej scenicznej feerii muzycznej zostało z komediowego pierwowzoru literackiego, a co wniósł kompozytor?

Przewrotnie w dramaturgii mojego spektaklu najważniejszy powinien być Szekspir, ale jako poeta, dramaturg, pisarz, człowiek, nie zaś jego dzieło, czyli *Sen nocy letniej*. Purcell nie wchodzi w treść tej Szekspirowskiej komedii, jak to zrobił w XIX wieku Mendelssohn, komponując muzykę ilustracyjną do tekstu, z której zresztą największą popularność zyskał marsz weselny, odbierany dziś przez nas i tak bez żadnych konotacji ze sztuką Szekspira. *The Fairy Queen* zaś od dawna jest traktowana jak intermezzo czy przerywnik satyryczno-liryczny, nie nawiązuje bowiem bezpośrednio do postaci ze *Snu nocy letniej*. Jedynie coś do nich dopowiada, tworzy nowe, zresztą fragmentarycznie przedstawione fabuły i relacje, luźno związane z Szekspirem. Na prapremierze *The Fairy Queen* publiczność londyńska przede wszystkim bawiła się żartami i aluzjami do ówczesnych wydarzeń polityczno-towarzyskich, a anonimowy dla nas autor libretta oraz sam Purcell nie szczędzili sił, by dogryźć swoim kolegom po piórze, stąd niekiedy ten utwór ma wręcz cechy pamfletu.

Ten kontekst jest jednak kompletnie niezrozumiały dla dzisiejszego widza, co najwyżej może być przedmiotem badań historyków.

Dlatego postanowiłem bardziej odwołać się do Szekspira i połączyć jego świat ze światem Purcella w sposób niebezpośredni. Wychodząc od pierwszej sceny, w której w librecie pojawia się Pijany Poeta, opowiadam historię jego zmagania z niemocą twórczą i próbą stworzenia dzieła na miarę *Snu nocy letniej*. Jest to sytuacja trochę jak ze słynnej sztuki *Sześć postaci w poszukiwaniu autora*, napisanej przez Luigię Pirandella w drugiej dekadzie XX wieku. U mnie postacie Szekspirowskie też będą szukać swojego autora, wyciągać go z kryzysu, z alkoholizmu, z impotencji emocjonalnej, z próżni. Nie ma natomiast w spektaklu słowa mówionego, jest tylko śpiew. Zredukowałem też liczbę postaci Purcella, a czasami dokonałem ich połączenia, tak więc np. Noc czy Wiosna stają się Tytanią. Zależało mi bowiem szczególnie na wzmocnieniu muzyką Purcella postaci Szekspirowskich. Obok Tytanii na scenie pojawia się też Oberon, Puk, czwórka młodych zakochanych i oczywiście rzemieślnicy z ich cyrkowym humorem.

Dzieło Purcella zresztą zmusza inscenizatora, by ten ingerował w jego materię. W przeciwieństwie do typowych oper, w *The Fairy Queen* reżyser ma prawo tworzyć własną opowieść, a poza tym nie da się dziś wystawić tego dzieła dokładnie w takim kształcie, jak wymyślił kompozytor.

Jeśli mielibyśmy użyć tekstu Szekspira i dodać w miejscach ustalonych – czyli między aktami – muzykę Purcella, to spektakl trwałby ponad siedem godzin, a jego przygotowanie zajęłoby z pewnością ponad pięć miesięcy. Tworząc dramaturgię wykorzystującą tylko materiał Purcella, udaje nam się zbudować zwartą opowieść, w której cytujemy inspiracje i wzory, na których opierał się autor muzyki. Nie dajemy się zdominować Szekspirowi i jego słowom.

Czy przystępując do pracy korzystał pan jednak z własnych wcześniejszych doświadczeń szekspirowskich?

Nie tylko korzystałem, ale wręcz cytuję moje poprzednie prace nad Szekspirem. W teatrze realizowałem jego tragedie – *Henryka V*, *Makbeta*, *Ryszarda III*, *Hamleta*, *Króla Leara*, a także komedie, w tym trzykrotnie sam *Sen nocy letniej*. Postanowiłem wykorzystać swoje doświadczenia, aby postaciom, które wpisują się w kontekst purcellowski, nadać silnego charakteru wywiezionego z innego spektaklu, a nie tylko z literatury. Tak więc przenieśliśmy niektóre sytuacje, relacje, rysy postaci z moich poprzednich zmagania z Szekspirem. Cytuję także Maxa Reinhardta i jego wielkie inscenizacje w ogrodach Boboli we Florencji, realizowane w latach dwudziestych poprzedniego stulecia. Zresztą w strojach będą też odniesienia do międzywojnia.

Zrobił pan wiele przedstawień na pograniczu teatru dramatycznego i opery. Lubi pan takie balansowanie na granicy dwóch sztuk?

Łączenie takich światów dodaje wiele świeżości, ale i powoduje liczne konflikty. Nigdy słowo mówione nie przebijie energią emocjonalną współobecnej z nim muzyki. Myślę poza tym, że warto obcować z samym Purcellem, który jest twórcą mało znanym polskiej publiczności. Staram się więc przedstawić go bez obciążania dodatkowymi znaczeniami, nie chcę też niwelować uroku jego muzyki, tak aby pasowała wyłącznie do słów wypowiedzianych przez aktorów.

Czy dla zrozumienia *The Fairy Queen* nie jest również ważna sama konwencja siedemnastowiecznego teatru angielskiego?

Myślę, że miałyby podstawowe znaczenie wówczas, jeśli spektakl łączyłby w pełnym wymiarze tekst *Sen nocy letniej* oraz muzykę Purcella. Znów jednak musimy postawić sobie pytanie, czy takie odniesienia do siedemnastowiecznego baroku byłyby czytelne dla widzów. Powszechna wiedza o tym rozdziale historii teatru jest raczej skromna. W tej inscenizacji traktuję dzieło Purcella jako niezależny utwór operowy i staram się go pokazać tak, by widz mógł go ewentualnie porównać z tym, co mu bliższe, a więc z tzw. klasyczną operą XVIII- i XIX-wieczną.

Ale w wielu wcześniejszych inscenizacjach chętnie bawił się pan różnymi konwencjami teatralnymi.

Oczywiście! Uważam, że zabawa konwencjami, zabawa formą czy zabawa cytatami z rozmaitych utworów może bardzo sprzyjać twórczej kreatywności. Dlatego i tym razem nie mogłem pozbawić się tej przyjemności – nawiązuję więc do takich mistrzów, jak Szekspir, Pirandello, Reinhardt, a nawet Giorgio Strehler z jego *Arielem* na linii w słynnej inscenizacji *Burzy* czy Peter Brook z wymyślonym przez siebie białym po-



kojem, w którym akrobacje miłosne Heleny, Demetriusza, Lizandra i Hermii wpłynęły na historię współczesnego teatru. Ciekaw jestem, jak wiele z tych cytatów i szarad zostanie odszyfrowanych przez publiczność.

To może zależeć również od tego, na ile z utworu Purcella da się zrobić spektakl atrakcyjny dla współczesnego widza. Co pana zdaniem może nas przede wszystkim pociągać? Klimat erotycznej zabawy? Poetycki nastrój? Urok samej muzyki?

Muzyka Purcella wydaje się hipnotyczna, ale i często przewidywalna. Zadaniem realizatorów tej premiery jest pokazanie walorów samej muzyki. Powrotu do jej limfy życiowej, kiedy to wzbudzała emocje, poruszała tłumy, wręcz powodowała awantury. Dzisiaj cały barok wydaje się nam niesłychanie spokojny i poukładany muzycznie, a tymczasem pełen był niuansów i zaskakujących rozwiązań. Trzeba się tylko wsłuchać w tę muzykę. Dlatego inscenizacja jest bardzo oszczęd-

na, bez licznych efektów specjalnych; chodzi o to, aby tej muzyki nie zagłuszyć. Oczywiście, odwołam się jednak do pewnych mechanizmów teatru barokowego z jego maszynarią, fantastycznym i onirycznym światem oraz baletem.

Czy często jako reżyser wypuszcza się pan w tak daleką przeszłość? Nie woli pan dzieł bliższych naszej współczesności?

Współczesności trzeba szukać w dalekich światach zapisanych w partyturach poprzednich epok. To jest główne zadanie reżysera, który musi podjąć się interpretacji dawnych konwencji oraz przetłumaczenia ich na dzisiejszy język emocji. Wydaje mi się to ciekawsze niż proste odtworzenie dobrze napisanych relacji w utworze współczesnego kompozytora. Jest to jakaś misja i wyzwanie. A dzieło Purcella do łatwych interpretacyjnie nie należy.

Współczesny sen nocy letniej

Maria Majewska



To, że dzisiaj opera, zarówno jako gatunek muzyczny jak i teatralny przeżywa swój prawdziwy renesans nie ulega już wątpliwości. Oprócz żelaznego repertuaru operowego dyrektorzy teatrów zamawiają również nowe dzieła, jak również sięgają do utworów zapomnianych, które przeleżały często kilka stuleci po to, aby powrócić na sceny po wielu latach. Na gruncie silnego nurtu związanego z zainteresowaniem muzyką dawną na nowo odkryto barokową muzykę dramatyczną: opery Monteverdiego, Vivaldiego, Haendla i wielu innych mistrzów. Niestety dzieła te, mimo wielkiej wartości artystycznej sprawiają niekiedy realizatorom olbrzymie trudności. Nie wystarczy bowiem odczytać i poprawnie wykonać zapisaną w partyturze muzykę, ale trzeba coś zrobić, aby ożywić ten model, tchnąć w niego nowego ducha. Z tego powodu barokowy teatr jest prawdziwym wyzwaniem dla realizatorów – zarówno reżyserów jak i dyrygentów. Istnieje wiele strategii zaprezentowania dzieła barokowego. Można zrobić to zgodnie z XVII-wieczną tradycją, czyli stworzyć przedstawienie, które będzie rodzajem wiernej historycznej rekonstrukcji. Wówczas sięga się po stroje z epoki oraz zazwyczaj statyczną choreografię i oszczędne gesty. W ten sposób eksponuje się głównie partie wokalne. Scenografia również powinna odwoływać się do środków stosowanych w baroku (choć często ogranicza się do tych mniej wyszukanych). Takie realizacje przypominają koncerty w kostiumach i mimo, iż często cechują się najwyższym poziomem wykonania partii wokalnych, chyba nie są w stanie wzbudzić zainteresowania w operowym melomanie. Innym pomysłem jest odnalezienie w dziele elementów aktualnych, współczesnych, z którymi widz mógłby dyskutować, lub się utożsamiać. Ten sposób wydaje się wbrew pozorom równie historyczny, co przedstawienie w kostiumach z epoki, ponieważ ucieleśnia podstawową ideę barokowego teatru. Jak wówczas, tak i teraz sztuka ma odnosić się do czasów bliskich słuchaczowi. Często zatem akcje opery przenosi się w czasy współczesne. Takie ujęcie pozwala niejednokrotnie na nowe odczytanie zawartych w utworze treści i zwiększa jego atrakcyjność. Kolejnym sposobem zachęcenia widza do obejrzenia spektaklu barokowego jest swoista gra z historyczną konwencją. To wsadzenie dzieła w rodzaj nawiasu, w cudzysłów, który często stwarza okazję do wprowadzenia wielu humorystycznych akcentów wynikających z zestawienia ze sobą elementów odległych epok. Możliwości jest wiele i to w dużej mierze od realizatorów zależy czy spektakl odniesie sukces. Sytuacja dodatkowo komplikuje się, gdy mamy do czynienia z przedstawieniem tylko częściowo operowym, jak w przypadku angielskiej maski, czyli przedstawienia, które w dużej mierze uzależnione jest od dramatu mówionego. Anglia wszak była jednym z nielicznych europejskich krajów, który oparł się urokowi włoskiego operowego wzorca. Wynikało to najprawdopodobniej z mocno ugruntowanej tradycji elżbietańskich przedstawień dramatycznych, w której idea prawdopodobieństwa i wiarygodności była niezwykle istotna. Z tego powodu niemożliwe wy-

dawało się, aby wszystkie partie były partiami śpiewanymi. Dlatego też angielska maska, to rodzaj wstawek muzycznych, które prezentowano pomiędzy aktami właściwej sztuki. Interludia te często pisane były na specjalne okazje związane z życiem dworu, takie jak śluby, oficjalne wizyty państwowe, czy też wystawne obchody tradycyjnych świąt. W związku z tym, iż cała akcja przekazywana była w partiach mówionych nie było potrzeby wprowadzania recytatywów. Materiał muzyczny opierał się w większości na pieśniach oraz tańcach, które często były łączone z partiami chóralnymi. Muzyka w masce była jedynie dodatkiem, ornamentem, przerywnikiem w dramacie mówionym.

Tak też się dzieje w przypadku maski *The Fairy Queen*, która została napisana przez Henry'ego Purcella prawdopodobnie w związku z obchodami piętnastej rocznicy ślubu pary królewskiej. Została wystawiona w Londynie w Queen's Theatre Dorset Garden 2 maja 1692 roku. Dzieło to jest oparte na anonimowej adaptacji *Snu nocy letniej* Szekspira. Tekst sztuki został w odpowiednich miejscach skrócony i dopasowany tak, aby umożliwić wprowadzenie rozbudowanych scen muzycznych. Pierwotnie partytura zawierała jedynie muzykę towarzyszącą czterem aktom. Dopiero w drugiej wersji dzieła Purcell dokomponował również scenę z pijanym poetą, która uzupełniła pierwszy akt sztuki. Z zachowanych dokumentów wiemy, że była to olbrzymia i kosztowna produkcja zrealizowana z wielkim rozmachem. Na scenie pojawiały się smoki, małpy oraz inne rzadko spotykane zwierzęta. Szczególnie wrażenie na publiczności robiła ostatnia maska, której sceneria rozgrywa się w chińskim ogrodzie. Scena ta, inspirowana zapewne popularną wówczas chinoiserie, stanowiła również rodzaj hołdu złożonego parze królewskiej: Williamowi III i Mary, będąc pochwałą miłości małżeńskiej. Dzieło to cieszyło się dużą popularnością, mimo iż niektórzy ostro krytykowali konieczne zmiany, które zostały wprowadzone do ory-

ginalnego tekstu sztuki. Niestety już w 1695 roku, po śmierci Purcella partytura dzieła zaginęła, dlatego nie było ono wykonywane aż do momentu ponownego jej odnalezienia na początku wieku XX w bibliotece Royal Academy of Music w Londynie.

The Fairy Queen Purcella należy traktować jako rodzaj dopełnienia Szekspirowskiego dramatu, jako rodzaj muzycznych czarów zarządzonych przez Tytanię – królową wróżek. Purcell z wielkim wyczuciem wybrał takie miejsca w dramacie, które naturalnie i najbardziej logicznie nadawały się do wprowadzenia muzyki. Mimo scenicznej łączności ze strukturą dramatu w kolejnych maskach brak akcji, nie pojawiają się w nich również szekspirowscy bohaterowie. Wszystkie postaci pochodzą z zaczarowanego królestwa Tytanii i Oberona – są to wróżki, ale także postaci alegoryczne, takie jak Sen, Noc, Tajemnica, Pory Roku.

I co zrobić z takim fantem – wystawić podobne dzieło w całości jest rzeczą prawie nierealną. Dramat Szekspira wraz z muzyką Purcella osiągnąłby wówczas monumentalny rozmiar – od 4 do nawet 7 godzin, stając się tym samym konkurentem wagnerowskich dramatów muzycznych! Wielu realizatorów skraca zatem dramat Szekspira, ograniczając go jedynie do koniecznych słów łączących maski niezbędnymi szwami, które nadają im sens dramatyczny. Reżyser poznańskiego spektaklu – Michał Znaniecki postawił sobie inny cel. Postanowił zrobić z maski prawdziwą operę. Podjął się zatem zadania niezmiernie trudnego, ponieważ ze struktury, która z założenia nie mogła posiadać własnej, niezależnej od treści sztuki dramaturgii, postanowił stworzyć dzieło z wewnętrzną narracją. W konsekwencji musiał, wykorzystując sytuację sceniczną, nadać kolejnym ogniwoom nowe znaczenie. Wykreowana w ten sposób struktura dramatyczna rozgrywa się wokół postaci poety (który w pierwotnym układzie pełnił jedynie rolę marginalną) oraz jego małżeńskich problemów. Sy-

tuacja ta zarysowana zostaje już w uwerturze. Wszystkie wydarzenia rozgrywają się w chorej wyobraźni, lub przepojonej alkoholem głowie artysty. To on jest autorem dramatu, widzimy jego zmagania i presję, wynikającą z chęci napisania arcydzieła na miarę *Snu nocy letniej*. Takie rozwiązanie dramaturgiczne nasuwa wyraźne skojarzenie ze słynną sztuką Luigiiego Pirandella *Sześć postaci w poszukiwaniu autora* i stanowi ciekawe uzasadnienie dla wprowadzania kolejnych scen. Ze względu na konieczność zespolenia poszczególnych masek w jedną dramaturgiczną całość, Znaniecki powierzył niektóre partie (najczęściej postaci alegorycznych) bohaterom *Snu nocy letniej* – Tytanii, Oberonowi, Helenie, Hermii, Demetriuszowi i Lizandrowi. Co więcej, reżyser zastosował niezwykle inteligentną grę z konwencją, nie tylko operową, ale również teatralną. Na scenę przeniósł cytaty zaczerpnięte z szekspirowskich realizacji Maxa Reinhardta (odniesienie do lat dwudziestych ubiegłego stulecia), Giorgio Strehlera (elementy cyrkowej akrobatyki), czy też Petera Brooka (pusty, biały pokój). W efekcie powstała ciekawa, bogata w konteksty całość. Koncepcja reżyserska zakłada również odniesienia do tradycji wystawiania dzieła operowego. Wywiedziona z barokowego teatru jest widowiskowość, maszyneria, która umożliwia zmianę sceny przy otwartej kurtynie. Reżyser nie rezygnuje również ze sceny pudełkowej, ale często ją otwiera ukazując przestrzenie alternatywne. Ten historyczny element realizacji jest dodatkowo podkreślony przez samą muzykę, która wzorem najlepszych światowych produkcji jest wykonywana na autentycznych instrumentach, co staje się niezwykle istotnym atutem przedstawienia.

Dzięki takiej koncepcji reżyserskiej muzyka Purcella odsłania cały swój przepych i bogactwo. Jego niesamowita inwencja melodyczna jak również pomysłowość w zakresie budowania formy i struktury sceny podkreślona jest w wielu miejscach. Na uwagę zasługuje mistrzowski sposób przeplatania frag-

mentów chóralnych z odcinkami solowymi oraz kunsztowny sposób opracowywania prostych wzorców melodycznych w ramach kontrapunktycznej faktury. W przedstawieniu poznańskim oprócz muzyki pięciu masek kończących kolejne akty, zastosowana jest również muzyka wykonywana podczas tych aktów, dlatego wielokrotnie w trakcie przedstawienia pojawiają się tańce. W *The Fairy Queen* ujmują liczne sceny humorystyczne – jak np. scena z pijanym poetą, którego stan jednoznacznie podkreślany jest poprzez zastosowanie glissand w partii instrumentów smyczkowych. O uroku tego dzieła świadczą również liczne pieśni, bardzo często oparte o charakterystyczną formułę basu typu *chaconne*. Do najsławniejszych fragmentów partytury należą: *Hush - no more, If love sweet passion why does it torment*, *Now Winter comes slowly*, czy też *Oh, let me weep*.

Sen nocy letniej ze względu na dość skomplikowaną fabułę bardzo rzadko był w całości opracowywany muzycznie. Powstawały, rzecz jasna utwory, które były zainspirowane dziełem Szekspira (balety, pieśni, utwory symfoniczne), czy też muzyka incydentalna towarzysząca przedstawieniom dramatycznym (kompozycje Mendelssohna, czy też Carla Orffa), ale zazwyczaj były one luźno powiązane z samym dramatem. Próby stworzenia całościowej muzycznej wersji komedii podjął się dopiero w XX w Benjamin Britten. Opera ta nie tylko prezentuje w całości akcję dramatyczną sztuki, ale również pojawiają się w niej elementy nawiązujące do twórczości Purcella. Być może w ten sposób Britten chciał złożyć hołd swym wielkim rodakom. *The Fairy Queen*, mimo iż w Poznaniu zaprezentowane bez fabuły szekspirowskiego dramatu, należy rozpatrywać w jego ideowym kontekście. Dzieło to jest samo w sobie właśnie takim snem nocy letniej, w którym wkraczamy do świata wyobraźni i muzyki. Snem, który rządzi się swoimi prawami, przemawia do nas nie za pomocą fabularnych zdarzeń, ale za sprawą dźwięku i obrazu.

Sceny z życia wróżek

Patryk Czaplicki



Królestwo formalnego chaosu. Niedookreślone postaci, czasoprzestrzenne zawieszenie, chwiejna konstrukcja dramaturgiczna, nieskładnie zarysowane wątki. Lektura anonimowego libretta *The Fairy Queen* może powodować dzisiaj sporą konfuzję. Na pierwszy rzut oka trudno doszukać się w nim spójności, a dyskusja o literackiej maestrii w tym przypadku zdaje się podlegać dożywotniemu odroczeniu. Oto utwór sprawiający wrażenie impresji początkującego autora. Argumenty, jakie można dzisiaj wytoczyć przeciwko *Królowej Wróżek* niewiele różnią się od tych formułowanych przez badaczy w XX wieku. I choć niektóre z zarzutów wciąż wydają się zasadne, specyfika gatunku, jakim była semi-opera, pomaga zrozumieć, że *The Fairy Queen* nie jest utworem chybnym, bądź niekompletnym.

Gatunkowe instrumentarium, z jakim mamy tu do czynienia, odsyła do tradycji masek dworskich, konwencji siedemnastowiecznego teatru angielskiego, specyfiki muzycznych intermediiów, reminiscencji teatru elżbietańskiego. To właśnie wielość różnorodnych referencji tłumaczy hybrydyczny charakter *The Fairy Queen* – semi-opery, w której bogactwo kontekstów, zarówno teoretycznoteatralnych, jak i literackich, sprawia, że interpretować ją dzisiaj można jako projekt teatru niemożliwego. Dzieło, któremu za alibi we współczesnej praktyce scenicznej służy historia teatru. I rzeczywiście, trudno wyobrazić sobie dzisiaj jego realizację bez odniesień metateatralnych. Co więcej, okazuje się, że mogą uczynić one z niego hit na miarę samej prapremiery, jaka odbyła się w londyńskim Queen's Theatre (Dorset Garden), 2 maja 1692 roku.

Dowodzi tego najgłośniejsza inscenizacja *Królowej Wróżek* ostatnich lat – spektakl wyreżyserowany przez Jonathana Kenta, który święcił tryumfy na operowym festiwalu w Glyndebourne w 2009 roku. Głównymi atutami jego przedstawienia stały się barokowy splendor, spotęgowana teatralność i umiejętne wykorzystanie konwencji teatru w teatrze, a wszystko to w ramach sprawnie uruchomionej i zaskakującej intertekstualnej ruletki, za sprawą której na jednej scenie pojawiały się boginie, spływające z nieba w ociekających złotem rydwanach, jak i wyskakujące spod ziemi różowe króliki, biorące udział w wielkiej orgii. Oszałamiający sukces tej wersji *The Fairy Queen* dowiódł ponad wszelką wątpliwość, że eklektyzm tej semi-opery, budzący skojarzenia z jednej strony z komiczną operą mydlaną, a z drugiej, z feerycznym wodewilem, stanowi o jej sile, a nie słabości.

Libretto *The Fairy Queen* oparte zostało na wątkach ze *Snu nocy letniej* i przez eksplorację motywów obecnych w dziele Szekspira, tak jak oryginał, zaprasza do otwarcia się na wiele perspektyw interpretacyjnych. Odsyła do owej baśniowej krainy, w której w los czwórki śmiertelników ingerują postaci ze świata nadprzyrodzonego. Historia zaczyna się od ucieczki dwójki kochanków, Hermii i Lizandra, którzy chcąc ocalić łączące ich uczucie, uciekają do podateńskiego lasu. Ojciec Hermii nie zgadza się bowiem na ich związek i pcha córkę w ramiona Demetriusza. Za uciekinierami podąża sam Demetriusz, zakochany w Hermii oraz Helena, zakochana w Demetriuszu. Ten czworokąt miłosny poddany zostaje wyjątkowej próbie wytrzymałości, bo kochankowie trafiają na terytorium miłosnych rozgrywek

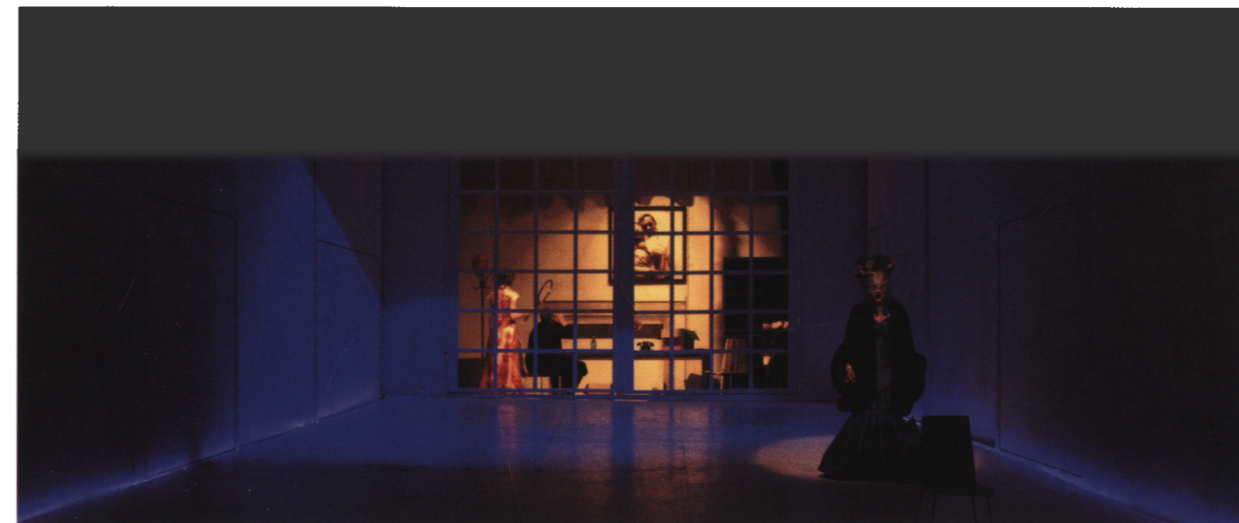
Tytanii, królowej elfów, lub jak kto woli, wróżek, i jej męża Oberona, króla elfów. Trzecia grupa bohaterów *Snu nocy letniej* to członkowie trupy teatralnej, przygotowującej w tym samym lesie spektakl na okoliczność zaślubin Tezeusza z Hippolitą, królową Amazonek.

Jednak w libretcie próżno doszukiwać się obecności wszystkich tych postaci i stąd też w różnych inscenizacjach *The Fairy Queen* eksploatowane są one z różną intensywnością. Wątki z szekspirowskiej komedii trafiają tu bowiem na scenę w postaci dialogów mówionych umiejscowionych między poszczególnymi maskami, w zależności od koncepcji reżysera. Samo libretto wprowadza zaś na scenę szereg postaci nieobecnych w szekspirowskim oryginale, na przykład Pijanego Poetę, z którym droczą się wróżki w akcie I. Przed jego pojawieniem się, królowa każe wystawić intermedium, aby zabawić swojego tajemniczego podopiecznego, indyjskiego chłopca. Spór, jaki toczy o niego z Oberonem stanowi jedną z ciekawszych osi szekspirowskiej komedii.

W siedemnastowiecznych angielskich przekazach postać królowej wróżek ukazywana była zwykle przez pryzmat dominacji i walki o władzę. Nie inaczej jest w przypadku Tytanii, która przeciwstawia się woli męża i odmawia wydania mu indyjskiego chłopca. Jej emancypacyjne zakusy szybko zostają poskromione, a Oberonowi udaje się upokorzyć żonę w wyjątkowo perfidny sposób. Za sprawą czarów wielka królowa wróżek traci głowę z miłości do mężczyzny o wdzięcznym imieniu Dupka, który – także przez czary – swoją głowę traci w sensie dosłownym. Puk, prawa ręka Oberona, zamienia bowiem głowę Dupka w głowę osła. Tytania pozbawiona zostaje więc nie tylko zdrowego rozsądku, ale przez uwikłanie w miłosną relację z niegodnym królewskiej uwagi mężczyzną, także honoru. Co więcej, rzucając się w objęcia namiętności, nieświadoma własnych czynów, przestaje kryć się ze swoimi erotycznymi fascynacjami względem śmiertelników.

Napiętnowanie Tytanii wpisuje się tutaj w szerszy kontekst społeczny, gdzie obowiązuje dyktat norm patriarchalnych – każdą nieposłuszną żonę winna spotkać kara. Charakterystyczne jest jednak to, że w świecie, w którym mężczyźni stanowią prawa, siła ich argumentów okazuje się zbyt słaba i żeby dopiąć swego, muszą uciekać się do podstępów. Tak oto, w dość przewrotny sposób, jak to w komediach Szekspira bywa, w sposób iście magiczny, obnażona zostaje rzeczywistość niemości świata męskiej dominacji.

Transformacja potężnej Tytanii w istotę bezwonną, oddającą się miłosnym igraszkom z pół-człowiekiem, jest w *Śnie nocy letniej* źródłem wyjątkowego humoru sytuacyjnego. Sceny ośmieszające królową, tak dzisiaj, jak i kiedyś, potrafią wzbudzić nieklamany śmiech. Jednak z drugiej strony, stanowią dowód dystansu, jaki charakteryzować musiał angielskich widzów. Zaskakujący jest bowiem fakt, że w królowej wróżek publiczność teatru elżbietańskiego mogła widzieć samą Elżbietę I. Taka interpretacja tej postaci rozpowszechniła się m.in. za sprawą poematu Edmunda Spencera *The Faerie Queene*. Niektórzy badacze uważają też, że Szekspir mógł wpaść na pomysł powiązania królowej wróżek z rzeczywistą władczynią podczas festiwalu teatralnego Lorda Hertforda. Podczas tego wydarzenia aktor odgrywający rolę królowej wróżek nałożył na skroń Elżbiety I noszoną przez siebie koronę z kwiatów. Epizod ten miał się wydarzyć trzy lata przed tym, jak Szekspir przystąpił do pracy nad *Snem nocy letniej*. Inne powiązanie postaci królowej wróżek z królową Anglii podsuwa historykom romans Elżbiety I z Lordem Leicester, w którym była ponoć bardzo zakochana, a który odrzucił jej wdzięki i ożenił się z Hrabinią Essex. Wielkie uczucie nie przeszkodziło królowej planować zamążpójścia za francuskiego Księcia Alencon. Odwołania do tych miłosnych perturbacji doszukiwano się właśnie w *Śnie nocy letniej*. Książę Alencon miał się w nim pojawić w osobie Dupka, z niejasnych powodów kilkanaście



razy zwracającego się do elfów tytułem monsieur. Co się zaś tyczy tytułów, ciekawe konotacje wywołuje postać indyjskiego chłopca – jedyny tak istotny, a bezimienny bohater komedii stradfordczyka. Według legend, dzieci nieochrzczone narażone były ze strony wróżek na szczególne niebezpieczeństwo. Wykradane nocą, podczas snu, na zawsze trafiały do świata elfów. Czy tak właśnie trafił do Tytanii indyjski chłopiec, nie wiadomo. Widać jednak, że poetyka snu i motyw przywłaszczenia pełnią w *Śnie nocy letniej* niebagatelną rolę.

Gdy perypetie bohaterów zostają już rozwiązane, wróżki i elfy sprawiają, że swoje wcześniejsze miłosne roszczenia Helena, Hermia, Demetriusz i Lizander zapamiętać mają jedynie jako sen. To on służy za usprawiedliwienie ich przygód w świecie nadprzyrodzonym. Sen przynosi im ocalenie, ale sprowadza też na nich błogą nieświadomość. Oniryczne zaślepienie otwiera kochankom drogę do szczęścia – w wielkim finale stają na ślubnym kobiercu, a ich domostwu z ukrycia błogosławią sami Tytania i Oberon. Tak oto za sprawą wróżek i elfów zwykli śmiertelnicy, przekonani o własnej omnipotencji, mogą przystąpić do celebracji odradzającego się wokół nich życia.

Apoteoza związku małżeńskiego obecna w *Śnie nocy letniej*, wzmacniona w ostatnim obrazie *The Fairy Queen* zapaleniem latarni boga małżeństwa, Hymena, wydaje się jednocześnie aktem kapitulacji wobec tego, co nadnaturalne i nierzeczywiste. Zgodnie z librettem na scenie wykreowany ma zostać Chiński Ogród, symbolizujący świat zgody i harmonii, w którym odbędzie się taniec sześciu małp. Zupełnie niewiarygodna i abstrakcyjna egzotyka tej sekwencji ośmiesza radosną celebrę i miłosne obrzędy śmiertelników. Wydaje się ekstrawagancką aberracją, nawet w kontekście mar i czarów, bogów i bogiń, z jakimi chwilę wcześniej mieliśmy do czynienia. Przywodzi też na myśl niepokojące tropy interpretacyjne, jakie przywoływał w swoim czytaniu Szekspira Jan Kott. W Tytanii widział on jasnowłosą Skandynawkę, wtulającą się w wielkiego Murzyna... Dla Kotta *Sen nocy letniej* był brutalną opowieścią o chorej miłości. Królestwem miłosnego, a nie formalnego chaosu, w którym przytaczane powyżej „sceny z życia wróżek” byłyby w obliczu skrytej w mroku sceny teatralnej tajemnicy, jedynie zabawnymi ciekawostkami.



Wacław Kunc

Studia odbył w warszawskiej Akademii Muzycznej w klasach prof. B. Madeya i H. Czyża. Był dyrektorem Toruńskiej Orkiestry Kameralnej w latach 1989-92. Następnie kierował Operą na Zamku w Szczecinie w latach 1992-2004, 2008-2011. Sprawował kierownictwo muzyczne w ponad pięćdziesięciu spektaklach operowych, operetkowych, baletowych i musicalowych. Jego zainteresowania muzyczne są niezmiernie szerokie – od muzyki baroku (*Jefte G. Carissimiego*, *The Fairy Queen* H. Purcella), poprzez klasyczny repertuar operowy (*Carmen*, *Tosca*, *Traviata*, *Cyganeria*, *Urowadzenie z Seraju*, *Czarodziejski flet*, *Kawaler srebrnej róży*, *Fidelio*) do klasycznej operetki (*Wesoła wdówka*, *Baron cygański*, *Orfeusz w piekle*), skończywszy na musicalu (*My Fair Lady*, *West Side Story*). Szczególnym zainteresowaniem darzy twórczość Moniuszki. W roku 2005 był dyrektorem artystycznym Festiwalu Vivat Moniuszko w Szczecinie, gdzie zaprezentowano wszystkie opery kompozytora. Prowadzi też ożywioną działalność koncertową. Z jego inicjatywy powstały Letnie Sezony Operowe, organizowane od 1993 roku na dziedzińcu Zamku Książąt Pomorskich w Szczecinie. Jest też twórcą Wielkiego Turnieju Tenorów Opery na Zamku. Jako dyrygent występował w Hiszpanii, Niemczech, Austrii, Rosji, Szwajcarii i na Litwie. Dokonał nagrań archiwalnych z Orkiestrą PR w Krakowie oraz NOSPR w Katowicach. Z Orkiestrą Opery na Zamku nagrał muzykę do filmu *To ja, złodziej* J. Bromskiego, *Credo* H. Seroki, *Wesołą wdówkę* F. Lehára i *Parię* S. Moniuszki, wyróżnioną w 2009 roku w Paryżu „Złotym Orfeuszem” przez paryską Académie du Disque Lyrique oraz *Flisa* i *Verbum nobile* S. Moniuszki. Prowadził prawykonania: *Loterii na mężów* K. Szymanowskiego (wersja koncertowa z fortepianem i solistami, 1999), *I co wy na to? czyli Cierpienia Nowego Pirandella* A. Gronau (2002). Prowadzi działalność pedagogiczną. Jest doktorem habilitowanym w dziedzinie dyrygentury. Za osiągnięcia otrzymał wiele wyróżnień i odznaczeń.



Michał Znaniecki

Reżyser, dramaturg, scenograf i pedagog. Rozpoczął studia w warszawskiej PWST, następnie studiował na Uniwersytecie w Bolonii u Umberto Eco. Kolejnym etapem były studia u Giorgio Strehlera w Teatro Piccolo di Milano. W niedługim czasie swoje umiejętności reżyserskie potwierdził, debiutując w mediolańskiej La Scali spektaklem opartym na muzyce Monteverdiego. Miał wówczas zaledwie 24 lata i był najmłodszym w historii reżyserem debiutującym w tym najslynniejszym włoskim teatrze operowym. Uznaný za największy talent reżyserski w 1995 r. zaczął utwierdzać swoją pozycję w teatrach operowych i dramatycznych we Włoszech, Francji, Belgii, Hiszpanii, Argentynie, Irlandii i Polsce. Jest autorem ponad 120 spektakli muzycznych i dramatycznych. W teatrze operowym oprócz pozycji repertuarowych (*Don Pasquale*, *Carmen*, *Straszny dwór*, *Makbet*, *Simon Boccanegra*, *Bal maskowy*, *Otello*, *Rigoletto*) pasjonu-

je się odkrywaniem i realizacją dzieł rzadkich i nieznanych jak *Maddalena* Prokofiewa, *Drei Pintos* Mahlera, *Ożenek* Musorgskiego, *Żydówka* Halevy'ego czy *Flaminio* Pergolesiego, współpracując z Operą Bolońską, Rossini Opera Festival w Pesaro, Cantiere di Montepulciano, Wexford Opera Festival, Festival Pergolesi Spontini w Jesi, Festival di Due Mondi w Spoleto, Luglio Musicale Trapanese na Sycylii.

W ostatnich sezonach pojawił się jako reżyser i scenograf na scenach najważniejszych teatrów Włoch, między innymi w Rzymie, Trieście, Florencji, Bolonii, Pizie, Cremonie, Como, Brescii i wielu innych. Został odznaczony Medalem Regionu Puglia za osiągnięcia artystyczne w 2008 roku.

Rok 2007 otworzył spektakl *Cyrano de Bergerac* z Placido Domingo w roli tytułowej zrealizowany w Walencji, co rozpoczęło współpracę z teatrami hiszpańskimi. Między innymi zainaugurował sezon opery w Bilbao *Zamkiem Sinobrodego* Bartóka, wrócił tam z *Così fan tutte* i *Ernanim*, a następnie zrealizował spektakle w Teatro Real w Madrycie, Teatro la Maestranza w Sewilli i na Festiwalu w Santander.

W Polsce kontynuuje współpracę z teatrami Krakowa (*Don Giovanni*, *Oniegin*), Szczecina (*The Fairy Queen*), Łodzi (*Włoszka w Algierze*), Warszawy (*Łucja z Lammermoor* i *Lucrezia Borgia*) i Wrocławia, gdzie oprócz spektakli repertuarowych (*Così fan tutte*, *Hagith*, *Napój miłosny*, *Samson i Dalila*, *Rigoletto*) wyspecjalizował się w megaprodukcjach plenerowych takich jak: *Napój miłosny* na Pergoli, *Otello* na Wyspie Piskowej czy *Turandot* na Stadionie Olimpijskim.

Jego musicale realizowane w chorzowskim Teatrze Rozrywki *Dr Jekyll and Mr Hyde* i *Producers* otrzymały Złote Maski za Spektakl Roku 2007 i najlepszą reżyserię w 2009.

1 lipca 2009 został mianowany dyrektorem naczelnym Teatru Wielkiego w Poznaniu.



Luigi Scoglio

Jest absolwentem State Arts Institute „E. Basile” w Mesynie (sekcja złotników) oraz Akademii Sztuk Pięknych, Wydziału Scenografii w Urbino, którą ukończył z wyróżnieniem pracą na temat funkcji i rozwoju światła w teatrze XX wieku.

Od roku 1999 pracuje jako scenograf w teatrze, filmie i reklamie – nie tylko we Włoszech (m.in. Rzym, Mediolan, Ferrara, Bolonia, Modena, Trewir, Perugia, Parma, Brescia, Wenecja), ale i w Wielkiej Brytanii, Szwajcarii, Austrii, Francji, Hiszpanii, Argentynie i Izraelu.

Jego realizacje teatralne dotyczą przede wszystkim teatru operowego i muzycznego – ma w doroku współpracę z takimi artystami, jak Luca Ronconi, Mario Corradi, Rosetta Cucchi, Italo Nunziata, Fabrizio Crisafulli, Anne Riit-

te Ciccone, Denis Krief, Patricia Panton, Giorgio Rossi, Paolo De Falco czy wreszcie – Michał Znaniecki.

Dwunastoletnia współpraca z Michałem Znanieckim zaowocowała wieloma inscenizacjami oper i dramatów w całej Europie. Stworzył projekty scenografii do następujących spektakli: *Żydówka* J.F. Halévy'ego (asystent scenografa, Teatr Wielki w Poznaniu, 2000), *Król walca* J. Straussa (dekoracje, Teatr Muzyczny, Poznań 2001), *Lucja z Lammemoor* G. Donizettiego (współpraca scenograficzna, Teatr Wielki – Opera Narodowa w Warszawie, 2008), *Włoszka w Algierze* G. Rossiniego (współpraca scenograficzna, Teatr Wielki w Łodzi, 2008), Gala otwarcia sezonu 2008/2009 (aranżacja scenograficzna, Teatr Wielki – Opera Narodowa w Warszawie, 2008), *Don Giovanni* W.A. Mozarta (asystent, Opera Krakowska, 2009), musical *Producenci* M. Brooksa (scenografia, Teatr Rozrywki w Chorzowie, 2009), *Lukrecja Borgia* G. Donizettiego (asystent scenografa, Teatr Wielki – Opera Narodowa w Warszawie, 2009), *Ernani* G. Verdiego (scenografia, Teatr Wielki w Poznaniu, 2009; ABAO w Bilbao, 2011; Tel Awiw Opera, 2011), *Candide* L. Bernsteina (scenografia, Teatro del Giglio w Lucce, 2010; Teatr Wielki w Poznaniu, 2010), *Maly kominiarczyk* B. Brittena (Teatr Wielki w Poznaniu, 2010), *Eugeniusz Oniegin* P. Czajkowskiego (scenografia, Opera Krakowska, 2010; Teatro Argentino de La Plata w Buenos Aires, 2011, ABAO w Bilbao, 2011), *The Fairy Queen* H. Purcella (dekoracje, Opera na Zamku w Szczecinie, 2010; Teatr Wielki w Poznaniu, 2011).

W roku 2010 był nominowany do nagrody za najlepszą scenografię, za musical *Producenci* w chorzowskim Teatrze Rozrywki. Ostatnio zajmuje się również instalacjami video, fotografią oraz wystawami dzieł sztuki.



Katarzyna Aleksander-Kmieć

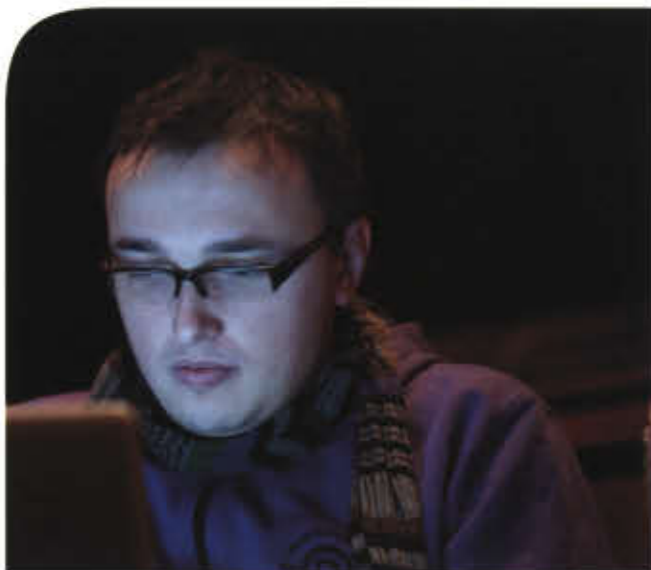
Pedagog tańca, choreograf, tancerka, jedna z najciekawszych postaci w młodym pokoleniu polskiej choreografii. Jest absolwentką (z wyróżnieniem) Konserwatorium Tańca im. Barata w Lake Forest – Illions, gdzie studiowała m.in. taniec nowoczesny, klasyczny, jazzowy, pedagogikę tańca, choreografię, produkcję tańca oraz improwizację.

Obecnie jest nauczycielem tańca współczesnego w Ogólnokształcącej Szkole Baletowej w Bytomiu oraz Teatrze Rozrywki w Chorzowie. Gościnnie

współpracuje z John Cranko School Stuttgart. Tworzy autorskie wariacje współczesne i przygotowuje uczniów szkoły do udziału w konkursach tańca w kraju i za granicą, gdzie zdobywają wysokie miejsca, nagrody i wyróżnienia (m.in. w Czechach, Francji i we Włoszech).

Jest laureatką nagrody za najlepszą współczesną choreografię XII (2001) oraz XVI (2009) Ogólnopolskiego Konkursu Tańca w Gdańsku, nagrody za współczesną choreografię na I Międzynarodowym Konkursie Baletowym „Złote Pointy” w Szczecinie (2008) i Złotej Maski za choreografię do spektaklu *KRZYK według Jacka Kaczmarskiego*. Wśród wielu dowodów uznania jej talentu znajdują się również: Brązowy Krzyż Zasługi (2005), dyplom Ministra Kultury (2006), nagroda Marszałka Województwa Śląskiego dla Młodych Twórców (2006), nagroda Prezydenta Bytomia w dziedzinie kultury (2008), odznaka honorowa „Zasłużony dla Kultury Polskiej” Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego (2009).

Do najciekawszych jej realizacji choreograficznych należą spektakle: *KRZYK według Jacka Kaczmarskiego*, *Rent*, *Jekyll & Hyde*, *Zobacz Alicjo* (spektakl autorski, Teatr Rozrywki w Chorzowie), *Zagubieni w sobie* (przedstawienie autorskie, Gliwicki Teatr Muzyczny), *Ballady kochanków i morderców* (Teatr Korez w Katowicach), *Korowód według Marka Grechuty* oraz *Szwejk* (Teatr Polski w Bielsku-Białej), *Underground* (Teatr Śląski w Katowicach), *Krym z piosenkami* (Teatr im. A. Mickiewicza w Częstochowie, Teatr Syrena w Warszawie), *Baron Cygański*, *Don Giovanni* (Opera Krakowska), *Piękna i Bestia* (spektakl autorski, Teatr J.Ch. Andersena w Lublinie).



Bogumił Palewicz

Karierę zawodową rozpoczął od współpracy przy realizacji koncertów, m.in. Sonique we Wrocławiu. Zajmował się programowaniem oświetlenia do spektakli w Teatrze Muzycznym Capitol: *Opera za trzy grosze* B. Brechta, *Gorączka*, *Scat, czyli od pucybuta do milionera*. Współpracował z Holiday on Ice (Holandia) przy realizacjach *Hollywood* i *Diamonds*. Ważnym etapem zdobywania doświadczenia scenicznego był dla niego pobyt w Meksyku i praca w firmie Tihany Spectacular, w charakterze reżysera światła i szefa oświetlenia. Kolejne realizacje miały miejsce w Polsce i były to: *Così fan tutte* W. A. Mozarta (Teatr Wielki w Poznaniu), *Taniec Wampirów*, *Akademia Pana Kleksa* (Teatr Muzyczny ROMA). Współpracował m.in. z takimi artystami jak: Michał Znaniecki, Sarah Kawahara, Robin Cousins, Durham Marengi, Felice Ross, Hans-Peter Lehmann, Grzegorz Jarzyna, Wojciech Kościelniak, Laco Adamik, Barbara Kędzierska, Cornelius Baltus, Simon Tutchener, Franz Czeisler.

Współpraca z reżyserem Michałem Znanieckim przyniosła liczne produkcje – zagraniczne: *Cyrano de Bergerac* F. Alfano (Palau de les Arts w Walencji), *Zamek Sinobrodego* B. Bartóka i *Così fan tutte* W.A. Mozarta (ABAO w Bilbao), *El diario de un desaparecido* L. Janáčka (Teatro Real w Madrycie), *Eugeniusz Oniegin* P. Czajkowskiego (Teatro Argentino de La Plata i ABAO w Bilbao); jak i w kraju, w tym *Rigoletto* G. Verdiego (Opera Wrocławska), *Łucja z Lamermoor* G. Donizettiego (Teatr Wielki – Opera Narodowa), *Don Giovanni* W.A. Mozarta (Opera Krakowska), *Samson i Dalila* C. Saint-Saënsa (Opera Wrocławska), *Lukrecja Borgia* G. Donizettiego (Teatr Wielki – Opera Narodowa), *Ernani* G. Verdiego (Teatr Wielki w Poznaniu), *The Fairy Queen* H. Purcella (Opera na Zamku w Szczecinie), *Candide* L. Bernsteina (Teatr Wielki w Poznaniu). Wspólnie zrealizowali też spektakle plenerowe – superwidowiska we Wrocławiu: *Napój miłosny* G. Donizettiego (Opera Wrocławska / Hala Ludowa), *Otello* G. Verdiego (Opera Wrocławska / Wyspa Piaskowa), *Turandot* G. Puccini (Opera Wrocławska / Stadion Olimpijski). Od 2004 pracuje w Operze Wrocławskiej na stanowisku reżysera światła. Pracował tam m.in. przy realizacjach spektakli: *Antygona* Z. Rudzińskiego, *Halka* i *Straszny dwór* S. Moniuszki, *Bal życia* do tekstów A. Osieckiej, *Traviata* G. Verdiego, *Ester* T. Praszczkała, *Hagith* K. Szymanowskiego, *Cyganeria* G. Pucciniego, *Wolny strzelec* C.M. von Webera, *Jezioro łabędzie* i *Dziadek do orzechów* P. Czajkowskiego, *Król Roger* K. Szymanowskiego, *Jutro* T. Bairda, *Kobieta bez cienia* R. Straussa, *Chopin* G. Orefice. W Operze Nova w Bydgoszczy zrealizował m.in. spektakle: *Odcienie bieli*, *Rain forest*, *Chopin w Nohant*, *Kopciuszka*, *Madame Butterfly*, *Jaś i Małgosia*, *Gioconda*. W Teatrze Wielkim w Poznaniu zrealizował światła do spektakli *Ernani* G. Verdiego, *Stworzenie świata* J. Haydna, *Werther* J. Masseneta i *Candide* L. Bernsteina.



Mariusz Otto

Urodzony w Poznaniu. Wieloletni członek chóru i wychowanek szkoły Jerzego Kurczewskiego. Absolwent Akademii Muzycznej im I.J. Paderewskiego w Poznaniu. Śpiewak i dyrygent. Od 1997 roku związany z Teatrem Wielkim im. Stanisława Moniuszki w Poznaniu, przede wszystkim jako najbliższy współpracownik Jolanty Doty-Komorowskiej, po której w 2007 roku objął stanowisko dyrektora chóru. Pod jego kierownictwem chór przygotowany został m.in. do takich produkcji jak *Tannhäuser* R. Wagnera, *Skrzypek na dachu* J. Bocka / J. Steina, *Stworzenie świata* J. Haydna, *Werther* J. Masseneta, *Cyganeria* i *Tosca* G. Pucciniego, *Maria Stuarda* G. Donizettiego – za każdym razem zdobywając uznanie krytyki i publiczności.

La Tempesta

Zespół powstał w 1998 roku. Zajmuje się stylową prezentacją muzyki XVI-XIX wieku – często są to rekonstrukcje wydarzeń z przeszłości bądź programy łączące muzykę, literaturę i taniec. W zależności od repertuaru zmienia się skład wykonawców – od męskiego zespołu wokalnego w polifonii renesansu po rozbudowany chór i orkiestrę w wielkich formach oratoryjnych baroku i klasycyzmu. Zespół koncertuje na terenie całego kraju, m.in. Studio S1 im. W. Lutosławskiego, Filharmonia Narodowa, Zamek Królewski w Warszawie, Filharmonia Śląska.

Koncert z okazji Roku Bachowskiego (2000) z udziałem chóru La Tempesta oraz solistów Międzynarodowej Akademii Muzyki Dawnej w Wilanowie transmitowany był przez Europejską Unię Radiową (EBU). W 2002 roku zespół nagrał dla firmy Canon płytę zawierającą instrumentalne i wokalnie-instrumentalne kompozycje późnego baroku. W 2003 roku na zaproszenie Alliance Francaise odbyła się trasa koncertowa prezentująca francuską muzykę i literaturę XVI wieku. W tym samym roku na XIII Festiwalu Muzyki Dawnej w Warszawie zespół otrzymał prestiżowe wyróżnienie im. Eugenii i Juliana Kulskich. W 2004 roku nakładem szwedzkiej wytwórni BIS ukazała się kolejna płyta, zawierająca kompozycje sakralne Antonio Vivaldiego. Została ona okrzyknięta płytą roku brytyjskiego portalu internetowego MusicWeb International. W tym samym roku nastąpił debiut zespołu na festiwalu Wratislavia Cantans, z udziałem znakomitej sopranistki Olgi Pasiecznik. W 2005 roku zespół został zaproszony do stałej współpracy przy zakrojonym na szeroką skalę projekcie fonograficznej rejestracji jasnogórskich muzykaliów, czego efektem jest siedem albumów z sakralną muzyką XVIII i XIX wieku. W roku 2009 wydana została za granicą kolejna płyta zespołu – tym razem w niemieckim wydawnictwie Arts ukazały się utwory J.S. Bacha. W tym samym roku zespół debiutował na festiwalu Berliner Tage für Alte Musik. W 2010 roku wykonana została między innymi Pasja wg św. Jana J.S. Bacha oraz koncert muzyki żałobnej w hołdzie ofiarom katastrofy pod Smoleńskiem. Zespół rozpoczął również współpracę z Operą na Zamku w Szczecinie, biorąc udział w spektaklach *The Fairy Queen* H. Purcella. Najnowszym przedsięwzięciem fonograficznym zespołu jest rejestracja wirtuozowskich barokowych arii operowych Leonarda Vinciego.

Kierownikiem artystycznym i dyrygentem zespołu jest jego założyciel, Jakub Burzyński.
www.latempesta.pl

skrzypce I

Juliusz Żurawski
Natalia Moszumarska
Ludmiła Piestrak
Ewa Chmielewska

skrzypce II

Leszek Firek
Agnieszka Obst
Kamila Koczywąs

altówka

Marcin Stefaniuk

wiolonczela

Tomasz Frycz

kontrabas

Grzegorz Zimak

oboje

Rafael Gabriel Przybyła
Agnieszka Mazur

trąbki

Marian Magiera
Michał Tyrański

teorba

Anton Birula

klawesyn

Jakub Dmerński

chór

soprany

Lucyna Białas
Anita Furgol-Kownacka
Małgorzata Hadrych
Agnieszka Lubawy-Lehmann
Iwona Neumann
Barbara Siwek

alty

Ewa Bielawska
Joanna Chmielnicka
Marta Kostanciak
Danuta Kulcenty
Monika Matuszak
Lilla Suszka

tenory

Jan Mantaj
Maciej Marcinkowski
Piotr Płończak
Robert Pucek
Sebastian Radecki

basy

Adam Glapiak
Jarosław Górczak
Bartłomiej Kornacki
Paweł Matz
Witold Nowak

balet

Marta Anczykowska
Paulina Golak
Ekaterina Kitajewa
Beata Macioszczyk
Zuzanna Perszewska
Katarzyna Samól
Lidia Zwolińska

EGZEMPLARZ BEZPŁATNY

dyrektor / Michał Znaniecki
z-ca dyrektora ds. artystycznych / Renata Borowska-Juszczynska
z-ca dyrektora ds. muzycznych / Mieczysław Nowakowski

z-ca dyrektora ds. baletu / Jacek Przybyłowicz
z-ca dyrektora ds. ekonomiczno-administracyjnych / Ryszard Markow
z-ca dyrektora ds. technicznych / Jacek Wenzel

kierownik chóru	Mariusz Otto
kierownik literacki	Michał J. Stankiewicz
kierownik koordynacji	
i produkcji artystycznej	Michał Grudziński
z-ca kierownika koordynacji	Maciej Wieloch
kierownik Biura Obsługi Widzów	Andrzej Frąckowiak
główny księgowy	Ewa Olczak
z-ca głównego księgowego	Dorota Wenzel
impresariat	Katarzyna Liszkowska Kamila Badoń-Lehr
kierownik sekretariatu	Magdalena Kulczyńska
kierownik działu promocji	Magdalena Sowińska
konsultant PR i marketingu	Jakub Biegaj
rzecznik prasowy	Anna Kochnowicz
kierownik Służb Pracowniczych	Grażyna Kostro
pozyskiwanie funduszy	Anna Pliszka
edukacja	Zofia Dowjat
kierownik administracji	Hanna Maląg
inwestycje	Norbert Sobczak
radca prawny	Agnieszka Brzozowska-Wilczek
archiwum	Tadeusz Boniecki
przygotowanie solistów	Olga Lemko, Wanda Marzec Olena Skrok, Marcello Giusto
asystenci reżysera	Wiesław Bednarek, Krzysztof Szaniecki
asystent choreografa	Małgorzata Połyńczuk-Stańda
inspektor baletu	Andrzej Płatek
akompaniatorzy baletu	Grażyna Lewandowska Magdalena Maryniak
pedagog baletu	Uran Azymov
inspicjenci	Danuta Kaźmierska, Wiesława Wiza Ryszard Dłużewicz, Paweł Kromolicki Janusz Temnicki
suflerzy	Magdalena Głuszyńska, Wadim Zorin

kierownik produkcji	Zbigniew Łakomy
pracownia scenograficzna	Czesław Pietrzak
realizator światła	Marek Rydian
scena	Dariusz Michalski
dekoratornia	Robert Niedrich
garderobiane	Ewa Wower
malarnia	Jacek Wysocki
pracownia krawiecka damska	Krystyna Jędrzycka
pracownia krawiecka męska	Grażyna Tumidaj
modystki	Elżbieta Bogusławska
pracownia obuwnicza	Kazimierz Mikołajczak
ślusarnia	Damian Prendke
stolarnia	Marek Kwiatkowski
redakcja i opracowanie programu	Michał J. Stankiewicz
opracowanie graficzne wnętrza	Blanka Tomaszewska / fenomedia.pl
na okładce wykorzystano plakat	foto: Magda Wunsche & Agnieszka Samsel typo: Fryderyk Klyszcz
druk	Zakład poligraficzny Moś i Łuczak / mos.pl
zdjęcia ze spektaklu	Juliusz Multarzyński
zdjęcia realizatorów	Marek Grotowski, Jarosław Gwoździk Juliusz Multarzyński, Katarzyna Zalewska archiwum

Teatr Wielki w Poznaniu
ul. Fredry 9
61-701 Poznań
tel. 61 65 90 200
opera@opera.poznan.pl
www.opera.poznan.pl

ZE ZBIORÓW
Instytutu Teatralnego

GOKO

RESTAURACJA JAPONSKA

Poznaj
japoński
smak



TRADYCYJNA KUCHNIA JAPONSKA

TRADITIONAL JAPANESE CUISINE

- Partner Teatru Wielkiego w sezonie 2010/2011
- Partner of the Poznań Opera House in the 2010/2011 season
- Miejsce biznesowych spotkań / Place of business meetings
- Specjalna salka VIP / VIP room

Poznań, ul. Woźna 13 (przy Mostowej), tel.: 61 639 0 639, www.goko.com.pl



Instytucja kultury
Samorządu Województwa
Wielkopolskiego

Ministerstwo
**Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego**

patroni medialni

**GŁOS
WIELKOPOLSKI**

Classic

empik

STYL.PL

City Poznań

polityka.pl

Merkuriusz

inyou pocket
SOŁECZNA DOKŁADKA

THE VISITOR
www.thevisitor.pl
KONTRATY PRZEWODNIKI

INTERIA.PL

partnerzy Roku Kobiet

konsola
STOWISKO ZWIĄZKU KOBIEC

BABILAQ

skin fite
dermatologica

dermalogica
KOSMETYKI DERMATOLOGICZNE

THALGO
LA BEAUTE MARINE

terraviva

Organic
CHAMA CIOBRIA

**KOSMETYKOWE
LUDKI**

www.opera.poznan.pl