TEATR WIELKI
OPERA
NARODOWA

POLSKI
BALET
NARODOWY

JOHN NEUMEIER

SEN NOCY LETNIEJ

TEATR WIELKI
OPERA NARODOWA

POLSKI BALET NARODOWY

Dyrektor naczelny / General Director
WALDEMAR DĄBROWSKI

Dyrektor artystyczny / Artistic Director
MARIUSZ TRELIŃSKI

Dyrektor muzyczny / Music Director
CARLO MONTANARO

Polski Balet Narodowy / Polish National Ballet
Dyrektor / Director
KRZYSZTOF PASTOR

William Szekspir

Szanowni Państwo,

witam dziś Państwa ze szczególną przyjemnością i wielką satysfakcją. Nieczęsto bowiem zapraszamy naszych Widzów na przedstawienia komediowe, a w balecie zdarzają one niezwykle rzadko. Jednak tym razem mamy pewność, że wybraliśmy dla Państwa to, co najlepsze. Gwarantują nam to najwybitniejsi: William Szekspir z Johnem Neumeierem.

Dzieła Szekspira odgrywają znaczącą rolę w dorobku repertuarowym sztuki baletowej. Począwszy od połowy XVIII wieku, kiedy Jean-Georges Noverre pchnął taniec artystyczny w kierunku baletu narracyjnego. Już on sam przeniósł na scenę baletową Antoniusza i Kleopatrę, a za nim poszli inni, tworząc w następnych latach setki kompozycji choreograficznych natchnionych tą wielką literaturą dramatyczną.

W Warszawie inspiracja szekspirowska pojawiła się w choreografii wraz z narodzinami pierwszego polskiego zespołu baletowego. Tancerze Narodowi Jego Królewskiej Mości Stanisława Augusta Poniatowskiego rozpoczęli swoją działalność w 1785 roku baletem Hylas i Sylwia w realizacji Françoisa Gabriela Le Doux według komedii Rochona de Chabannes osnutej na wątku z Burzy Szekspira.

Pomny na silne europejskie powiązania kultury narodowej, dla sztuki tanecznej wręcz źródłowe, Polski Balet Narodowy pod dyrekcją Krzysztofa Pastora przyjął na najbliższe lata oryginalny projekt repertuarowy, poprzedzający światowe obchody 400-lecia śmierci Williama Szekspira. Do 2016 roku balety szekspirowskie będą jednym z ważnych nurtów w jego planach repertuarowych – zarówno te w uznanych, klasycznych już wersjach choreograficznych, jak i w nowych, własnych opracowaniach.

Cykl premier inspirowanych twórczością Szekspira otwieramy inscenizacją Snu nocy letniej. Na przestrzeni lat sięgali do tej sztuki różni choreografowie, zdarzyły się także nieliczne polskie realizacje. Żadna jednak nie dorównała tej, jaką stworzył w 1977 roku John Neumeier. Dopiero jego dzieło oddaje w pełni magię i ducha tej uroczej komedii lirycznej, zdobywając uznanie na scenach całego świata.

Jesteśmy dumni, że wielki amerykański choreograf, legendarny kreator Baletu Hamburskiego, przyjął zaproszenie Polskiego Baletu Narodowego, udostępniając naszej scenie jedno z arcydzieł teatru baletowego. Mamy nadzieję, że nie zawiedziemy jego wysokich wymagań artystycznych proponując naszej publiczności jedno z najpiękniejszych przedstawień współczesnego repertuaru baletowego.

Waldemar Dąbrowski

Waldemar Dąbrowski
DYREKTOR NACZELNY
TEATRU WIELKIEGO - OPERY NARODOWEJ

And sleep,
that sometimes shuts up sorrow's eye,
steal me awhile from mine own company.

A Midsummer Night's Dream, Act III, Scene 2

Przybądź, śnie słodki,
niech w skrzydeł twych cieniu
chwilę o własnym zapomnę istnieniu.

Sen nocy letniej, akt III, scena 2 / przekład Leon Ulrich

SEN NOCY LETNIEJ

A MIDSUMMER NIGHT'S DREAM

BALET JOHNA NEUMEIERA WEDŁUG WILLIAMA SZEKSPIRA
BALLET BY JOHN NEUMEIER BASED ON WILLIAM SHAKESPEARE

PRAPREMIERA / WORLD PREMIERE: **10/07/1977**, HAMBURG BALLETT, HAMBURG
PREMIERA POLSKA / POLISH PREMIERE: **15/03/2013**, POLSKI BALET NARODOWY, WARSZAWA

CHOREOGRAFIA I KONCEPCJA ŚWIATEŁ / CHOREOGRAPHY AND LIGHTING CONCEPTION
JOHN NEUMEIER

MUZYKA / MUSIC
FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY, GYÖRGY LIGETI
ORAZ **TRADYCYJNA MUZYKA KATARYNKOWA** / AND **TRADITIONAL BARREL ORGAN MUSIC**

DYRYGENT / CONDUCTOR
ŁUKASZ BOROWICZ

SCENOGRAFIA I KOSTIUMY / SET & COSTUME DESIGNER
JÜRGEN ROSE

REALIZACJA BALETU / STAGING
VICTOR HUGHES, JANUSZ MAZOŃ, NIURKA MOREDO

REALIZACJA ŚWIATEŁ / LIGHTING RECONSTRUCTION
RALF MERKEL

POLSKI BALET NARODOWY
ORKIESTRA TEATRU WIELKIEGO - OPERY NARODOWEJ
UCZENNICE OGÓLNOKSZTAŁCĄCEJ SZKOŁY BALETOWEJ
IM. ROMANA TURCZYNOWICZA I STATYŚCI

POLISH NATIONAL BALLET
ORCHESTRA OF THE TEATR WIELKI - POLISH NATIONAL OPERA
STUDENTS OF THE ROMAN TURCZYNOWICZ STATE BALLET SCHOOL AND EXTRAS

TREŚĆ
SYNOPSIS

Prolog

WIECZÓR PRZED WESELEM

KOMNATA HIPOLITY

W przeddzień ślubu Hipolity z Tezeuszem, księciem Aten, odbywają się ostatnie przygotowania. Przyjaciółki Hipolity – Helena i Hermia, pomagają jej w wykańczaniu ślubnej sukni. Nad wszystkim czuwa Filostrat, mistrz ceremonii na dworze Tezeusza. Skarbnik wręcza Hipolicie klejnoty ślubne. Towarzyszy mu oficer Demetriusz, dawny narzeczony Heleny, który teraz daremnie zabiega o względy Hermii. Demetriusza wciąż jednak kocha Helena. Ogrodnik Lizander przynosi weselne kwiaty Hipolity.
Jest on zakochany z wzajemnością w Hermii. Daje jej potajemnie list z prośbą o spotkanie w lesie pod drzewem oliwnym. Ten list odnajduje jednak Helena i pokazuje go Demetriuszowi.
Grupa rzemieślników pod wodzą tkacza Spodka przedstawia Hipolicie tekst swojej sztuki „Pyram i Tysbe", którą chcieliby wykonać w czasie uroczystości ślubnych.
Tezeusz odwiedza Hipolitę. Wprawdzie wręcza jej różę, ale Hipolita jest świadoma jego flirtów z damami dworu. Kiedy zostaje sama znajduje przypadkiem list miłosny Lizandra do Hermii. Zamyślona zasypia z różą od Tezeusza w ręce. Śni...

Prologue

THE EVENING BEFORE THE WEDDING

HIPPOLYTA'S ROOM

It is the evening before the wedding of Hippolyta and Theseus, Duke of Athens.
Last minute preparations are being made, supervised by Philostrat, Master of the Revels at Theseus' court. Hippolyta's friends, Helena and Hermia, are helping put finishing touches to her bridal gown.
The Court Treasurer presents the bridal jewels to Hippolyta. He is accompanied by the officer, Demetrius, Helena's former fiancé, who is now intent on winning Hermia's attentions – unsuccessfully. Helena still loves Demetrius. The gardener Lysander arrives bringing Hippolyta's wedding flowers. He loves Hermia, and his love is returned.
He secretly gives her a letter asking her to meet him in the wood under an olive tree. Helena finds the letter and shows it to Demetrius.
A group of rustics, lead by the weaver Bottom present Hippolyta with their text for a play „Pyramus and Thisbe" which they wish to perform for the marriage festivities.
Theseus arrives to visit Hippolyta. Although he brings her a rose, Hippolyta is aware of his flirting with the ladies of the court. Left alone, Hippolyta finds and reads Lysander's love letter to Hermia. Pensive, she falls asleep with Theseus' rose in her hand. She dreams...

Akt I

SEN

NOC W LESIE. KRAINA ELFÓW
Tytania, królowa wieszczek, sprzecza się z Oberonem, królem elfów. Zirytowany Oberon daje Pukowi kwiat o czarodziejskiej mocy. Kiedy się nim potrząśnie nad oczami śpiącego, ten po zbudzeniu zakocha się w pierwszej napotkanej osobie. Z polecenia Oberona Puk ma spłatać takiego figla Tytanii. Lizander i Hermia spotykają się w lesie. Tymczasem Demetriusz szuka Hermii, a jego śledzi Helena. Obserwuje ich wszystkich Oberon i współczuje Helenie. Dlatego nakazuje Pukowi użyć mocy czarodziejskiego kwiatu wobec Demetriusza, by ten ponowne pokochał Helenę. Lizander i Hermia zagubili się w lesie i układają się do snu. Przez omyłkę Puk potrząsa kwiatem miłości nad Lizandrem, którego budzi przypadkowo Helena. Lizander natychmiast zakochuje się namiętnie w Helenie, a ona ucieka zmieszana jego zalotami. Tymczasem budzi się Hermia i szuka Lizandra. Spodek i jego towarzysze poszukują w lesie miejsca, aby próbować swoją sztukę. Rozdzielają role i Spodek rozpoczyna próbę. Ogląda ich Puk i przyprawia Spodkowi głowę osła. Inni rzemieślnicy są przerażeni jego widokiem i uciekają.
Tytania i jej orszak zasypiają, a Puk wykorzystuje teraz miłosny kwiat wobec Tytanii. Zbudzoną przypadkiem przez Spodka z oślą głową, ogarnia natychmiast niepohamowana żądza. Widząc Demetriusza, którego uczucia nadal są skierowane wobec Hermii, Oberon uświadamia sobie błąd Puka. Poleca więc Pukowi, by użył mocy kwiatu wobec śpiącego Demetriusza. Helena, ścigana przez Lizandra, potyka się i budzi Demetriusza, który zakochuje się także w niej. Trwa całkowite zamieszanie, dlatego Oberon rozkazuje Pukowi przywrócić wszystko do porządku. Puk posłusznie układa teraz śpiących kochanków obok siebie i potrząsa nad nimi kwiatem miłości.

Act I

THE DREAM

NIGHT IN THE WOOD. THE REALM OF THE FAIRIES
Titania, Queen of the Fairies, argues with Oberon, King of the Elves. In his anger Oberon gives Puck, a flower which has magical powers. If shaken over the eyes of someone asleep, that person will fall in love with the first person seen when he awakens. Oberon orders Puck to use the love-flower on Titania. Lysander and Hermia meet in the wood. Demetrius looks for Hermia, followed by Helena. All are observed by Oberon. Taking pity on Helena, Oberon orders Puck to use the love-flower on Demetrius, so that he will love return her love. Lysander and Hermia are lost in the wood and lie down to sleep. Mistaking Lysander for Demetrius, Puck shakes the love-flower over him. Helena accidentally awakens Lysander and he at once falls passionately in love with her. Confused by his attentions, she flees. Hermia awakens and searches for Lysander. Bottom and his companions are looking for a spot in the woods to rehearse their play. The place found, roles are distributed, and Bottom leads the rehearsal. They are observed by Puck who transforms Bottom's head into that of an ass. Frightened at his appearance, the other rustics run away.
Titania and her followers fall asleep and Puck now uses the love-flower on her. She is accidentally awakened by Bottom, and is suddenly consumed with desire for him. Observing Demetrius, whose affections are still directed towards Hermia, Oberon realizes that Puck has made a mistake. He orders Puck to use the flower on the sleeping Demetrius. Helena, pursued by Lysander, stumbles over and awakens Demetrius. He also falls madly in love with her. Confusion reigns. Oberon commands Puck to bring all the relationships in order. He obliges, arranging the sleeping lovers in their proper combinations and once again uses the love-flower on them all.

Akt II

PRZEBUDZENIE I WESELE

ŚWIT W LESIE
Kochankowie budzą się wreszcie w zgodzie: Hermia z Lizandrem, a Helena z Demetriuszem. Rzemieślnicy spotykają Spodka.

KOMNATA HIPOLITY
Hipolita śni w swoim łożu, a Tezeusz obserwuje ją przez chwilę i budzi czule. Rodzi się między nimi uczucie. Wchodzą obie zakochane pary i proszą Tezeusza o pozwolenie na ślub. Książę Aten udziela im swojego błogosławieństwa.

SALA BALOWA W PAŁACU KSIĄŻĘCYM TEZEUSZA
Rozpoczyna się ceremonia weselna. Rzemieślnicy prezentują swoją sztukę „Pyram i Tysbe". Po wyjściu gości weselnych Tytania i Oberon pozostają połączeni miłością.

Act II

AWAKENING AND WEDDING

DAWN IN THE WOODS
The lovers awaken and are united: Hermia with Lysander and Helena with Demetrius. The rustics find Bottom.

HIPPOLYTA'S ROOM
After quietly observing the sleeping Hippolyta – dreaming upon her couch – Theseus gently awakens her. A love develops between them. Both pairs of lovers enter and beg permission to wed. Theseus blesses their unions.

A FESTIVE ROOM IN THESEUS' DUCAL PALACE
The Wedding ceremonies begin. The rustics perform their piece, „Pyramus and Thisbe". After the wedding guests have left, Titania and Oberon are again united in love.

OBSADA
CAST

Prolog / Prologue

WIECZÓR PRZED WESELEM
THE EVENING BEFORE THE WEDDING

KOMNATA HIPOLITY
HIPPOLYTA'S ROOM

HIPOLITA, NARZECZONA TEZEUSZA
HIPPOLYTA, FIANCÉE OF THESEUS
DAGMARA DRYL, YUKA EBIHARA, ANETA ZBRZEŹNIAK, MARIA ŻUK

HERMIA, ZAKOCHANA W LIZANDRZE
HERMIA, IN LOVE WITH LYSANDER
MARTA FIEDLER, EMILIA STACHURSKA, MARIA ŻUK

HELENA, ZAKOCHANA W DEMETRIUSZU
HELENA, IN LOVE WITH DEMETRIUS
DAGMARA DRYL, ALEKSANDRA LIASHENKO, IZABELA MILEWSKA, ANETA ZBRZEŹNIAK

PRZYJACIÓŁKI HIPOLITY / HIPPOLYTA'S FRIENDS
MAŁGORZATA AFTOWICZ, ALICE BERTSCHY, MARTA CZERNIAWSKA, ANNA HOP, PAULINA JURKOWSKA, YURIKA KITANO, IWONA KUROWSKA, ANITA MIKOŁAJCZYK, EWA NOWAK, SWIETŁANA OWSIANKINA, MAGDALENA RYMAR, MARGARITA SIMONOVA, URSZULA SOLECKA, LYNSEY SUTHERLAND, EMI UEHARA, ELIZA WALASZCZYK, ALICJA ZŁOCH

DEMETRIUSZ, OFICER / DEMETRIUS, AN OFFICER
VIKTOR BANKA, PAWEŁ KONCEWOJ, MAKSIM WOITIUL

DWAJ ŻOŁNIERZE / TWO SOLDIERS
VIKTOR BANKA, PIOTR BEDNARCZYK, MICHAŁ CHRÓŚCIELEWSKI, ROBIN KENT, JAROSŁAW ZANIEWICZ

LIZANDER, OGRODNIK / LYSANDER, A GARDENER
SERGEY POPOV, VLADIMIR YAROSHENKO, SIMON YOSHIDA, JAROSŁAW ZANIEWICZ

DWAJ POMOCNICY OGRODNIKA
TWO ASSISTANTS OF THE GARDENER
KENNETH DWIGANS, TOMASZ FABIAŃSKI, VADZIM KEZIK, PAWEŁ KONCEWOJ, SEBASTIAN SOLECKI, OSKAR ŚWITAŁA, PATRYK WALCZAK

TEZEUSZ, KSIĄŻĘ ATEN
THESEUS, DUKE OF ATHENS
ADAM KOZAL, SERGEY POPOV, MAKSIM WOITIUL, VLADIMIR YAROSHENKO

FILOSTRAT, MISTRZ CEREMONII
PHILOSTRAT, MASTER OF THE REVELS
PAWEŁ KONCEWOJ, PATRYK WALCZAK, MAKSIM WOITIUL, SIMON YOSHIDA

RZEMIEŚLNICY / THE RUSTICS:

SPODEK, TKACZ / BOTTOM, A WEAVER
ADAM KOZAL, WOJCIECH ŚLĘZAK, KURUSZ WOJEŃSKI

FUJARA, MIECHOWNIK
FLUTE, A BELLOWS-MENDER
BARTOSZ ANCZYKOWSKI, PAWEŁ KONCEWOJ

PIGWA, CIEŚLA / QUINCE, A CARPENTER
ŁUKASZ TUŻNIK, MICHAŁ TUŻNIK

GŁODZIK, KRAWIEC / STARVELING, A TAILOR
TOMASZ FABIAŃSKI, CARLOS MARTÍN PÉREZ, SEBASTIAN SOLECKI, BARTOSZ ZYŚK

RYJEK, KOTLARZ / SNOUT, A TINKER
EDUARD BABLIDZE, PIOTR BEDNARCZYK, MICHAŁ CHRÓŚCIELEWSKI

CICHY, STOLARZ / SNUG, A JOINER
ADAM MYŚLIŃSKI, JACEK TYSKI

KLAUS, MUZYK / KLAUS, A MUSICIAN
ZBIGNIEW CZAPSKI-KŁODA, ARKADIUSZ GOŁYGOWSKI

SZWACZKI / THE SEAMSTRESSES
MAŁGORZATA AFTOWICZ, BARBARA BARTNIK, LUBOW CHMIELEWSKA, MARTA CZERNIAWSKA, ANNA CZESZEJKO, MAŁGORZATA DĘBSKA, JOANNA DRABIK, PAULINA JURKOWSKA, ANA KIPSHIDZE, AGATA KUCZYŃSKA, ROSEANNA LENEY, ANITA MIKOŁAJCZYK, SWIETŁANA OWSIANKINA, MAGDALENA RYMAR, MARGARITA SIMONOVA, EMI UEHARA, ALEXANDRA VADON, ELIZA WALASZCZYK, ANETA WIRA, OLGA YAROSHENKO

MALARZ DWORSKI / COURT PAINTER
EDUARD BABLIDZE, OSKAR ŚWITAŁA

SKARBNIK DWORSKI / COURT TREASURER
ŁUKASZ TUŻNIK, MICHAŁ TUŻNIK

LOKAJE / LACKEYS STATYŚCI / EXTRAS

Akt 1 / Act 1

SEN
THE DREAM

NOC W LESIE. KRAINA ELFÓW
NIGHT IN THE WOODS. THE REALM OF FAIRIES

HELENA, HERMIA, DEMETRIUSZ, LIZANDER, RZEMIEŚLNICY ORAZ ŚWIAT ELFÓW:
HELENA, HERMIA, DEMETRIUS, LYSANDER, THE RUSTICS AND THE REALM OF FAIRIES:

ORAZ / AND

TYTANIA, KRÓLOWA WIESZCZEK
TITANIA, QUEEN OF FAIRIES
DAGMARA DRYL, YUKA EBIHARA, ANETA ZBRZEŹNIAK, MARIA ŻUK

OBERON, KRÓL ELFÓW / OBERON, KING OF ELVES
ADAM KOZAL, SERGEY POPOV, MAKSIM WOITIUL, VLADIMIR YAROSHENKO

PUK, ELF / PUCK, AN ELF
PAWEŁ KONCEWOJ, PATRYK WALCZAK, MAKSIM WOITIUL, SIMON YOSHIDA

PAJĘCZYNA / COBWEB
DAGMARA DRYL, KAROLINA SAPUN, SVETLANA SIPLATOVA, ANETA WIRA

KWIAT GROSZKU / PEASEBLOSSOM
MARTA FIEDLER, ROSEANNA LENEY, ANNA LORENC, PALINA RUSETSKAYA

ZIARNO GORCZYCY / MUSTARDSEED
YURIKA KITANO, EWA NOWAK, EMILIA STACHURSKA

ĆMA / MOTH
RAPHAËL RAUTUREAU, OSKAR ŚWITAŁA, SIMON YOSHIDA

ORSZAK TYTANII / TITANIA'S ATTENDANTS
VIKTOR BANKA, PIOTR BEDNARCZYK, MICHAŁ CHRÓŚCIELEWSKI, KENNETH DWIGANS, TOMASZ FABIAŃSKI, ROBIN KENT, VADZIM KEZIK, SHUNSUKE MIZUI, ADAM MYŚLIŃSKI, LACHLAN PHILLIPS, RAPHAËL RAUTUREAU, TAKESHI WATANABE, JAROSŁAW ZANIEWICZ, BARTOSZ ZYŚK

ULUBIONY ELF TYTANII
TITANIA'S FAVOURITE FAIRY
EDUARD BABLIDZE, KURUSZ WOJEŃSKI

WIESZCZKI / THE FAIRIES
MAŁGORZATA AFTOWICZ, BARBARA BARTNIK, ALICE BERTSCHY, LUBOW CHMIELEWSKA, MARTA CZERNIAWSKA, ANNA CZESZEJKO, MAŁGORZATA DĘBSKA, JOANNA DRABIK, IZABELA GRZESZCZAK, ANNA HOP, PAULINA JURKOWSKA, ANA KIPSHIDZE, AGATA KUCZYŃSKA, IWONA KUROWSKA, ANITA MIKOŁAJCZYK, EWA NOWAK, SWIETŁANA OWSIANKINA, PALINA RUSETSKAYA, MAGDALENA RYMAR, KAROLINA SAPUN, ROSEANNA LENEY, MARGARITA SIMONOVA, URSZULA SOLECKA, EMILIA STACHURSKA, LYNSEY SUTHERLAND, EMI UEHARA, ALEXANDRA VADON, ELIZA WALASZCZYK, IRINA WASILEWSKA, ANETA WIRA, OLGA YAROSHENKO, ALICJA ZŁOCH

Akt 2 / Act 2

PRZEBUDZENIE I WESELE
AWAKENING AND WEDDING

ŚWIT W LESIE. KOMNATA HIPOLITY. SALA BALOWA W PAŁACU KSIĄŻĘCYM TEZEUSZA
DAWN IN THE WOODS. HIPPOLITA'S ROOM. A FESTIVE ROOM IN THESEUS' DUCAL PALACE

HIPOLITA, HELENA, HERMIA, TEZEUSZ, DEMETRIUSZ, LIZANDER, FILOSTRAT
HIPPOLYTA, HELENA, HERMIA, THESEUS, DEMETRIUS, LYSANDER, PHILOSTRAT

ORAZ / AND

GOŚCIE WESELNI / WEDDING GUESTS
LUBOW CHMIELEWSKA, MAGDALENA CIECHOWICZ, MARTA FIEDLER, DOMINIKA KRYSZTOFORSKA, ROSEANNA LENEY, ANITA MIKOŁAJCZYK, PALINA RUSETSKAYA, KAROLINA SAPUN, EMILIA STACHURSKA, EMI UEHARA, ANETA WIRA; MICHAŁ CHRÓŚCIELEWSKI, ROBIN KENT, VADZIM KEZIK, ADAM MYŚLIŃSKI, LACHLAN PHILLIPS, OSKAR ŚWITAŁA, ŁUKASZ TUŻNIK, MICHAŁ TUŻNIK, SIMON YOSHIDA

OTOCZENIE DEMETRIUSZA
DEMETRIUS' ACQUAINTANCES
VIKTOR BANKA, PIOTR BEDNARCZYK, MICHAŁ CHRÓŚCIELEWSKI, ROBIN KENT, JAROSŁAW ZANIEWICZ; ROSEANNA LENEY, ANNA LORENC, PALINA RUSETSKAYA, KAROLINA SAPUN, SVETLANA SIPLATOVA, ANETA WIRA

DRUHNY HELENY / HELENA'S BRIDESMAIDS
LUBOW CHMIELEWSKA, MARTA CZERNIAWSKA, AGATA KUCZYŃSKA, ROSEANNA LENEY, ANITA MIKOŁAJCZYK, SWIETŁANA OWSIANKINA, MAGDALENA RYMAR, MARGARITA SIMONOVA, EMILIA STACHURSKA, EMI UEHARA, ALICJA ZŁOCH

OTOCZENIE LIZANDRA
LYSANDER'S ACQUAINTANCES
KENNETH DWIGANS, TOMASZ FABIAŃSKI, VADZIM KEZIK, PAWEŁ KONCEWOJ, SEBASTIAN SOLECKI, OSKAR ŚWITAŁA, PATRYK WALCZAK; ALICE BERTSCHY, ANNA HOP, YURIKA KITANO, IWONA KUROWSKA, EWA NOWAK, LYNSEY SUTHERLAND, ALEXANDRA VADON, ALICJA ZŁOCH

DRUHNY HERMII / HERMIA'S BRIDESMAIDS
MAŁGORZATA AFTOWICZ, BARBARA BARTNIK, ANNA CZESZEJKO, MAŁGORZATA DĘBSKA, JOANNA DRABIK, ANA KIPSHIDZE, URSZULA SOLECKA, ELIZA WALASZCZYK

DRUHNY HIPOLITY / HIPPOLYTA'S BRIDESMAIDS
UCZENNICE SZKOŁY BALETOWEJ
STUDENTS OF THE BALLET SCHOOL

DIVERTISSEMENT:
PYRAM I TYSBE / PYRAMUS AND THISBE

SPODEK JAKO PYRAM / BOTTOM AS PYRAMUS
ADAM KOZAL, WOJCIECH ŚLĘZAK, KURUSZ WOJEŃSKI

FUJARA JAKO TYSBE / FLUTE AS THISBE
BARTOSZ ANCZYKOWSKI, PAWEŁ KONCEWOJ

PIGWA JAKO ŚCIANA / QUINCE AS WALL
ŁUKASZ TUŻNIK, MICHAŁ TUŻNIK

RYJEK JAKO ŚCIANA / SNOUT AS WALL
EDUARD BABLIDZE, PIOTR BEDNARCZYK, MICHAŁ CHRÓŚCIELEWSKI

GŁODZIK JAKO ŚWIATŁO KSIĘŻYCA
STARVELING AS MOONSHINE
TOMASZ FABIAŃSKI, CARLOS MARTÍN PÉREZ, SEBASTOAN SOLECKI, BARTOSZ ZYŚK

CICHY JAKO LEW / SNUG AS LION
ADAM MYŚLIŃSKI, JACEK TYSKI

KLAUS, MUZYK / KLAUS, A MUSICIAN
ZBIGNIEW CZAPSKI-KŁODA, ARKADIUSZ GOŁYGOWSKI

TRZY ŚWIATY
TRZY STYLE

WYBÓR MUZYCZNY
JOHNA NEUMEIERA

JOHN NEUMEIER'S
SELECTION OF MUSIC

Prolog / Prologue

1. Felix Mendelssohn Bartholdy:
Uwertura *Sen nocy letniej* / Overture *A Midsummer Night's Dream*, op. 21

Akt I / Act I

2. György Ligeti: *Volumina* na organy / *Volumina* for organ
(Nagranie / Recording: Zsigmond Szathmary, da camera, Mannheim SM 93237)

3. Felix Mendelssohn Bartholdy: *Scherzo, Marsz elfów* & *Intermezzo* z muzyki teatralnej do *Snu nocy letniej* / *Scherzo, March of the Elves* & *Intermezzo* from the incidential music for *A Midsummer Night's Dream*, op. 61

4. Muzyka katarynkowa / Barrel organ music
(Nagranie / Recording: *Musikautomaten unserer Grosseltern*, EMI Electrola 1 C 053-28934)

5. Felix Mendelssohn Bartholdy: Uwertura *Powrót do ojczyzny* / Overture *Son and Stranger* (*Die Heimkehr aus der Fremde*), op. 89

6. Muzyka katarynkowa / Barrel organ music
(Nagranie / Recording: *Musikautomaten unserer Grosseltern*, EMI Electrola 1 C 053-28934)

7. György Ligeti: Etiuda nr 1 na organy *Harmonies* & *Volumina* na organy / Etude No 1 for organ *Harmonies* & *Volumina* for organ (Nagranie / Recording: Zsigmond Szathmáry, Wergo 60161-50)

8. Felix Mendelssohn Bartholdy: Uwertura / Overture *Ruy Blas* op. 95

9. György Ligeti: *Continuum* na klawesyn i Etiuda nr 2 *Coulées* na organy / *Continuum* for dulcimer and Etude No 2 for Organ *Coulées* (Nagranie / Recording: Antoinette Vischer, Wergo WER 60045 & Zsigmond Szathmáry, organy / organ, da camera, Mannheim SM 93237)

Akt 2 / Act 2

10. Felix Mendelssohn Bartholdy: *Nokturn* z muzyki teatralnej do *Snu nocy letniej* / *Nocturne* from the incidential music for *A Midsummer Night's Dream*, op. 61

11. Muzyka katarynkowa / Barrel Organ Music
(Nagranie / Recording: *Musikautomaten unserer Grosseltern*, EMI Electrola 1 C 053-28934)

12. Felix Mendelssohn Bartholdy: Uwertura *Cisza morska i szczęśliwa podróż* / Overture *Calm Seas and Prosperous Voyage*, op. 27

13. Felix Mendelssohn Bartholdy: *Marsz weselny* z muzyki teatralnej do *Snu nocy letniej* / *Wedding Marche* from the incidential music for *A Midsummer Night's Dream*, op. 61

14. Felix Mendelssohn Bartholdy: *Marsz żałobny* z muzyki teatralnej do *Snu nocy letniej* / *Funeral Marche* from the incidential music for *A Midsummer Night's Dream*, op. 61

15. Felix Mendelssohn Bartholdy: *Taniec prostaków* z muzyki teatralnej do *Snu nocy letniej* / *Dance of the Clowns* from the incidential music for *A Midsummer Night's Dream*, op. 61

16. Muzyka katarynkowa wybrana z *Traviaty* Verdiego / Barrel organ music with a selection from Verdi's *La Traviata* (Nagranie / Recording: *Musikautomaten unserer Grosseltern*, EMI Electrola 1 C 053-28934)

17. Felix Mendelssohn Bartholdy: Uwertura do *Atalii* / *Overture* for *Athalie*, op. 74

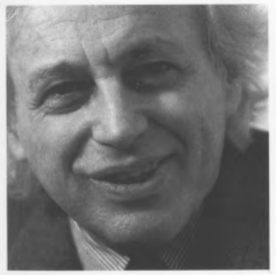
18. Felix Mendelssohn Bartholdy: *Warsz weselny* & *Uwertura* z muzyki teatralnej do *Snu nocy letniej* / *Wedding March* & *Overture* from the incidential music for *A Midsummer Night's Dream*, op. 61

Muzyka katarynkowa

Katarynka to przenośny mechaniczny instrument muzyczny wynaleziony w początkach XVIII wieku przez włoskiego fabrykanta Giovanniego Barberiego z Modeny, a potem rozpowszechniony szeroko w Europie. Stąd jego francuska nazwa *orgue de Barbarie*, deformująca zresztą prawdziwe nazwisko wynalazcy. Według Józefa W. Reissa, owa „dziwna nazwa polska, będąca zdrobniałą formą imienia Katarzyna, poszła stąd, że pierwsi wędrowni kataryniarze, którzy pojawili się u nas ok. 1760 roku, chodząc po ulicach i domach ze swoimi pozytywkami, pokazywali przy tym różne zabawki, a m.in. także i tańczącą wkoło po podłodze lalkę, którą nazywali *charmante* lub *schöne Katharinka*; dlatego w Warszawie przyjęła się odtąd nazwa *szejne katarynka* na oznaczenie tego instrumentu". Umieszczony w niewielkiej przenośnej lub przewoźnej skrzynce, działa on przy obracaniu korbką na zasadzie miniaturowych organów. Kręcenie korbką powoduje ruch miechów tłoczących powietrze do wiatrownicy i obraca wałek melodyczny, którego zadaniem jest otwieranie w odpowiedniej kolejności i na odpowiedni czas kanałów kierujących powietrze do piszczałek. Gra na katarynce nie wymaga jakiegokolwiek przygotowania muzycznego, dlatego chętnie używali jej wędrowni grajkowie uliczni, odtwarzając dla zarobku rozmaite popularne melodie, w tym także z repertuaru operowego. John Neumeier sięgnął w swoim przedstawieniu *Snu nocy letniej* do nagrań takiej właśnie muzyki katarynkowej naszych pradziadków z płyty zatytułowanej *Musikautomaten unserer Grosseltern*.

Felix Mendelssohn Bartholdy (1809-1847)

Niemiecki kompozytor, dyrygent i pianista. Jeden z głównych przedstawicieli romantyzmu w muzyce europejskiej. Jego talent i staranna edukacja sprawiły, iż mając kilkanaście lat był już wykształconym muzykiem. Pierwsze lekcje fortepianu odbywał pod kierunkiem matki, potem uczył się u Marie Bigot w Paryżu i u Ignaza Moschelesa w Berlinie. Kompozycję studiował u Karla Friedricha Zeltera, a w 1819 roku wstąpił do berlińskiej Singakademie. Rodzice zorganizowali prywatny zespół wykonujący jego pierwsze kompozycje, a potem wysyłali syna do Paryża, gdzie poznał on takich sławnych muzyków, jak: Meyerbeer, Rossini, Halévy, Kalkbrenner i Spontini. Zdobył tam duże uznanie jako pianista. W 1829 roku za jego sprawą doszło do odkrycia zapomnianej *Pasji wg św. Mateusza* Bacha. Wkrótce odbył liczne podróże koncertowe po Europie, które przyniosły mu międzynarodową sławę. W 1835 roku objął stanowisko kapelmistrza orkiestry lipskiego Gewandhausu. Był także przez dwa lata generalnym królewskim dyrektorem muzycznym w Berlinie i założył Konserwatorium Lipskie, w którym wykładał fortepian i kompozycję. W jego dorobku symfonicznym znalazło się m.in. pięć symfonii, uwertury (*Sen nocy letniej*, *Hebrydy*, *Cisza morska i szczęśliwa podróż*, *Piękna Meluzyna*, *Ruy Blas*), dwa koncerty fortepianowe, *Capriccio brillant* na fortepian i orkiestrę oraz *Koncert skrzypcowy*. Był również twórcą szeregu utworów chóralnych, muzyki do sztuk teatralnych (m.in. do *Snu nocy letniej* Szekspira), utworów kameralnych, miniatur fortepianowych i pieśni na głos z fortepianem. Światową sławę kompozytora ugruntowało już w 1829 roku londyńskie wykonanie *Uwertury do „Snu nocy letniej"*, którą skomponował jako 19-latek. Jest ona kwintesencją stylu Mendelssohna. Melodyjna, liryczna i chochlikowo lekka, łączy w typowy dla niego sposób doskonałą klasyczną formę z romantyczną nastrojowością i programową fantastyką. Dużo później, bo w 1843 roku skomponował muzykę do całego *Snu nocy letniej*, z której szczególną popularność zyskał z czasem *Marsz weselny* (wg. przewodników koncertowych PWM).



György Ligeti (1923-2006)

Austriacki kompozytor i teoretyk węgierskiego pochodzenia. Jeden z najwybitniejszych twórców muzyki XX wieku. Studiował początkowo u Ferenca Fárkasa w konserwatorium w Kolozsvár (obecnie Cluj w Rumunii), a następnie prywatnie u Pála Kadosy oraz w Akademii Muzycznej w Budapeszcie. Po stłumieniu powstania węgierskiego przez Armię Czerwoną w 1956 roku uciekł do Austrii i przyjął tam obywatelstwo. Współpracował ze Studiem Muzyki Elektronicznej w Kolonii, wykładał na Międzynarodowych Kursach Nowej Muzyki w Darmstadcie i w sztokholmskiej Akademii Muzycznej, był członkiem zachodnioberlińskiej Akademie der Künste oraz kompozytorem-rezydentem kalifornijskiego Stanford University. W latach 1973-1987 wykładał też kompozycję w Staatliche Hochschule für Musik w Hamburgu. W tym okresie poznał go John Neumeier, zyskując pozwolenie na wykorzystanie wybranych utworów kompozytora w swoim balecie *Sen nocy letniej* (1977). Ligeti był autorem wielu publikacji naukowych, głównie z zakresu muzyki współczesnej. Jego twórczość kompozytorska uznawana jest za jedno z najbardziej oryginalnych zjawisk w muzyce XX wieku. Stale rozwijany język muzyczny kompozytora odznaczał się niezwykle charakterystycznymi cechami stylistycznymi, a jednym z ciekawszych osiągnięć warsztatowych Ligetiego była tzw. technika mikropolifonii. Na tle rozwoju współczesnej muzyki europejskiej jego dorobek świadczy o bardzo indywidualnej postawie estetycznej twórcy, nie tylko podejmującego bieżące wyzwania awangardy, ale zawsze dążącego do odnalezienia własnych, nieporównywalnych z żadnymi innymi rozwiązań technicznych i stylistycznych. Jego kompozycje są przystępne w odbiorze, więc chętnie włączane są do programów festiwali i koncertów muzyki współczesnej. W powszechnej świadomości znany jest przede wszystkim jako twórca utworów, których części zostały wykorzystane w 1968 roku jako muzyka do słynnego filmu Stanleya Kubricka *2001: Odyseja kosmiczna* (wg. przewodników koncertowych PWM).

Johann Heinrich Füssli, *Tytania pieści ośłą głowę Spodka*, 1794

Johann Heinrich Füssli, *Oberon skrapia sokiem kwiatu oczy śpiącej Tytanii*, 1794

TYTANIA I GŁOWA OSŁA

JAN KOTT

I niechaj wszyscy powrócą do Aten,
Nie wspominając wypadków tej nocy,
Tak jak się przykrych snów nie przypomina.

(*Sen nocy letniej*, IV, 1)

Filologowie dawno już odkryli diabelskie pochodzenie Puka. Puk był po prostu jedną z nazw diabła; straszono nim kobiety i dzieci na równi z wilkołakiem i inkubem. Autorzy komentarzy do Szekspira dawno również wskazywali na podobieństwo między Pukiem i Arielem, powtórzenia sytuacji, a nawet kwestii. Puk i Ariel zwodzą wędrowców, wyprowadzają ich na bezdroża, stają się błędnymi ognikami na bagnach:

... a nocnych wędrowców
Zwodzisz i szydzisz, gdy się zabłąkają.
(*Sen nocy letniej*, II, 1)

Było to zawsze ulubione zajęcie wszystkich ludowych diabłów. Oddają mu się z zamiłowaniem zarówno Puk, jak i Ariel. (...) Tylko w dwóch sztukach Szekspir stwory wprowadził na scenę: w *Śnie nocy letniej* i w *Burzy*. *Sen* jest komedią; *Burza* także długo była uważana za komedię. *Sen* jest zapowiedzią *Burzy*, tylko napisaną w innej tonacji; w tym samym stopniu, jak zapowiedzią *Króla Leara* było już *Jak wam się podoba*. Czasem wydaje się, że Szekspir napisał naprawdę trzy albo cztery sztuki i tylko powtarzał je we wszystkich rejestrach i we wszystkich tonacjach, jak ten sam temat w dur i w moll, aż do zerwania z wszelką harmonią w konkretnej muzyce *Króla Leara*. (...)

Powinowactwa Puka i Ariela są nie tylko ważne dla literackiej interpretacji *Snu* i *Burzy;* może jeszcze ważniejsze dla ich teatralnej realizacji. Jeżeli Ariel, „airy spirit", jest diabłem, Prospero staje się jednym z wcieleń Fausta, podobnie jak Faust panuje nad mocami przyrody i jak Faust ostatecznie przegrywa. (...)

Ale również zmienić się musi Puk, jeśli ma być w nim cząstka przyszłego Ariela. Już nie może być tylko figlarnym krasnoludkiem z niemieckiej bajki dla dzieci czy nawet poetyckim chochlikiem z romantycznej feerii. Może wtedy wreszcie uda się teatrowi pokazać jego dwoistą naturę: dobrodusznego Robina-Koleżki i groźnego diabła Hobgoblina („Those that Hobgoblin call you and sweet Puck", II, 1). Mały elf boi się go, mówi do niego pieszczotliwie, chce go oswoić. Puk, domowy skrzat, nagle przybiera postać Złego:

Czasami będę koniem, to znów psem czasami.
Knurem, bez łba niedźwiedziem albo płomykami.
I będę rżał i szczekał, kwiczał, ryczał, błyskał.
Jak koń, pies, knur i niedźwiedź lub płomień ogniska.
(*Sen nocy letniej*, III, 1)

(...) To poczciwy Robin-Koleżka rozpędza trupę zacnego pana Pigwy, która nikomu przecież nic nie zawiniła. Puk jest diabłem i także potrafi się uwielokrotnić. Łatwo sobie wyobrazić przedstawienie, gdzie Pukowi towarzyszyć będą jak zwierciadlane odbicia jego diable sobowtóry. Puk, podobnie jak Ariel, szybki jest jak myśl:

I po orbicie pomknę wokół Ziemi
W minut czterdzieści.
(*Sen nocy letniej*, II, 1)

(...) Dla Puka, podobnie jak dla Ariela, nie istnieje czas i przestrzeń. Puk jest transformistą i prestidigitatorem jak Arlekin z komedii dell'arte. (...) Wszystkie postacie mają ograniczony repertuar gestów, Arlekin zna wszystkie gesty. Ma inteligencję diabła, jest demonem ruchu.

Grają sztukę. Będę więc jej widzem
Albo aktorem, gdy mi się spodoba.
(*Sen nocy letniej*, III, 1)

Puk nie jest pajacem. Nawet nie jest tylko aktorem. To on, podobnie jak Arlekin, pociąga za sznurek wszystkie postacie. Wyzwala instynkty i uruchamia mechanizm tego świata. Puszcza go w ruch i jednocześnie wyszydza. Puk i Ariel są i reżyserami widowiska, które zaplanowali Oberon i Prospero. Puk sokiem z jagód spryskał oczy kochanków. Kiedy wreszcie teatr pokaże w Puku diabła i Arlekina? (...)

Pierwsze przedstawienie *Snu nocy letniej* odbyło w starym londyńskim pałacu Southamptonów na rogu Chaucery Lane i Holbornu. Był to wielki późnogotycki dom z galeriami i galeryjkami, które biegły jedne nad drugimi wokół otwartego prostokątnego podwórza z przyległym ogrodem, po którym można było spacerować. Trudno wyobrazić sobie lepszą scenerię dla rzeczywistej akcji *Snu nocy letniej*. Już późna jest noc i kończy się zabawa. Spełniono już wszystkie toasty i ustały tańce. Na podwórzu stoją jeszcze pachołkowie z latarniami. Ale w sąsiednim ogrodzie jest ciemno. Przez bramę powoli przemykają splecione pary. Wino hiszpańskie jest ciężkie, kochankowie zasnęli. Ktoś przeszedł, prysnął sok z jagód, chłopak się obudził. Nie widzi dziewczyny, która śpi przy nim: wszystko zapomniał, zapomniał nawet, że to z nią wyszedł z zabawy. Obok jest inna dziewczyna, wystarczy wyciągnąć ramię; już je wyciągnął, już za nią biegnie. Już nienawidzi z tą samą siłą, z jaką przed godziną pożądał:

Ja mam się cieszyć z Hermii? O, żałuję
Każdej minuty, jaką z nią spędziłem.
Nie Hermię, lecz Helenę tylko kocham.
(*Sen nocy letniej*, II, 2)

U Szekspira zawsze jest wspaniała nagłość miłości. Fascynacja zjawia się od pierwszego spojrzenia, zaczadzenie od pierwszego zetknięcia się rąk. Miłość spada jak jastrząb, świat się zapadł, kochankowie widzą tylko siebie. Miłość u Szekspira wypełnia całą istotę, jest zachwyceniem i pożądaniem. W *Śnie nocy letniej* z tych miłosnych pasji zostaje tylko nagłość pożądania:

LIZANDER
Niepoczytalny byłem, gdym jej przysiągł.
HELENA
Niepoczytalny jesteś, gdy ją rzucasz.
LIZANDER
Demetriusz kocha Hermię, a nie ciebie.
DEMETRIUSZ *budząc się*
O, Heleno, bogini, nimfo boska!
Z czymże, najdroższa, oczy twe porównam?
Kryształ to błoto.
(*Sen nocy letniej*, II, 2)

Sen nocy letniej jest najbardziej erotyczną ze wszystkich sztuk Szekspira. I w żadnej chyba z tragedii i komedii poza *Troilusem i Kresydą* erotyka nie jest tak brutalna. (...) Tradycje teatralne *Snu nocy letniej* są szczególnie nieznośne, i to zarówno w swoim wzorcu klasycystycznym, z kochankami w tunikach i marmurowymi schodami w tle, jak i w wariancie drugim: operowo-tiulowo-linoskoczkowym. Teatry od dawna wystawiają *Sen* najchętniej jako bajkę Grimma, i może dlatego ostrość i brutalność sytuacji i dialogów zostaje na scenie całkowicie zatarta. Niemal się jej nie widzi, niemal się jej nie słyszy.

LIZANDER
Odczep się, kocie; precz, nędzna istoto,
Albo cię strząsnę z siebie jak gadzinę.
HERMIA
Skąd ta brutalność? Skąd ta zmiana, miły?
LIZANDER
Co? Miły? Miły? Precz, czarna Tatarko,
Precz, mdłe lekarstwo, obrzydły napoju!
(*Sen nocy letniej*, III, 2)

Komentatorowie dawno już zauważyli, że w tym miłosnym kwartecie kochankowie są niemal nie zróżnicowani. Dziewczyny różnią się właściwie tylko wzrostem i kolorem włosów. Może jedna Hermia ma parę indywidualnych rysów, które pozwalają odgadnąć w niej wcześniejszą Rozalindę ze *Straconych zachodów* i późniejszą Rozalindę z *Jak wam się podoba*. Chłopcy różnią się już od siebie tylko imionami. Całej czwórce brak tej wyrazistości i niepowtarzalności, jaką Szekspir już niejednokrotnie osiągał. Kochankowie są wymienialni. A może właśnie o to szło? Bo przecież cała akcja tej gorącej nocy, wszystko, co się dzieje na tym pijackim *party*, polega na całkowitej wymienialności miłosnych partnerów. Zawsze mi się wydaje, że u Szekspira nie ma nic przypadkowego. Puk chodzi nocą po ogrodzie i mija pary, które się krzyżują i wymieniają. (...)
Helena kocha Demetriusza, Demetriusz kocha Hermię, Hermia kocha Lizandra. Potem Lizander ściga Helenę, Helena ściga Demetriusza, Demetriusz ściga Hermię. To mechaniczne odwrócenie pożądań i wymienność kochanek jest nie tylko założeniem intrygi. Redukcja postaci do miłosnego partnera wydaje się najbardziej charakterystyczną cechą tego okrutnego snu. I może najbardziej współczesną. Partner nie ma już imienia, nie ma już nawet twarzy. Jest tylko najbliżej. Jak w niektórych sztukach Geneta nie ma jednoznacznych postaci, są tylko sytuacje. Wszystko staje się ambiwalentne.

HERMIA
Za co? Co się stało?
Czym ja nie Hermia? Czyś ty nie Lizander?
Jestem tak piękna, jak byłam przed chwilą.
(*Sen nocy letniej*, III, 2)

Hermia nie ma racji. Bo naprawdę nie ma Hermii, tak jak nie ma Lizandra. Albo raczej są dwie różne Hermie i dwóch różnych Lizandrów. Hermia, która spała z Lizandrem, i Hermia, z którą Lizander nie chce spać. Lizander, który śpi z Hermią, i Lizander, który ucieka od Hermii.

Sen nocy letniej wystawiony został po raz pierwszy jako okolicznościowa komedia, niemalże „prywatna"', na uroczystościach weselnych. Najpewniej było to (...) wesele świetnej matki Earla of Southampton. Jeśli tak, młody hrabia musiał brać udział w przygotowywaniu spektaklu, a zapewne i sam w nim grał w towarzystwie swoich miłośników. Na wesele matki przybyli wszyscy jego kochankowie i kochanki, przyjaciele i przyjaciółki, cały ten wspaniały krąg towarzyski, w którym przed paru laty Szekspir znalazł się razem z Marlowe'em. Chciałbym, aby między pierwszymi widzami *Snu nocy letniej* znajdowała się również Czarna Dama z *Sonetów*.(...)

Metaforyka miłości, erotyki i seksu ulega w *Śnie* bardzo istotnym przemianom. Na początku jest jeszcze całkowicie tradycyjna: miecz i rana, róża i deszcz, łuk Kupida i złoty grot. Zderzenie dwóch rodzajów obrazowania uderza w monologu Heleny, który jest kodą pierwszej sceny pierwszego aktu. Jest to właściwie monolog odautorski, jakby rodzaj songu, w którym po raz pierwszy zapowiedziany zostaje filozoficzny temat *Snu nocy letniej*. Jest nim Eros i Tanatos.

Things base and vile, holding no quantity,
Love can transpose to form and dignity,
Love looks not with the eyes, but with the mind,
And therefore is wing'd Cupid painted blind.
(I, 1)

(...) Amor, dzieciak z zawiązanymi przepaską oczami, który na oślep strzela z łuku, został w tym monologu przywołany. Ale tylko na krótką chwilę. Bo obrazowanie jest o wiele bardziej abstrakcyjne i wkracza już w zupełnie inną strefę znaczeń:

Wings, and no eyes, figure unheedy haste.
(I, 1)

Ślepy Amor przemieniony został w monologu Heleny w pędzącą na oślep Nike instynktu: „Skrzydła bez oczu w pędzie bez pamięci". Ten właśnie obraz Schopenhauer zapożyczył ze *Snu nocy letniej*. Ale ta ślepa Nike pożądania jest jednocześnie ćmą. Od tego właśnie monologu Heleny Szekspir coraz natrętniej zaczyna wprowadzać zwierzęcą symbolikę erotyzmu. Robi to konsekwentnie, uparcie, niemal obsesyjnie. Przemiany obrazowania są tutaj tylko zewnętrznym wyrazem gwałtownego odejścia od petrarkowskiej idealizacji miłości czystej. Snem nocy letniej, a przynajmniej tym snem, który dla nas wydaje się najbardziej współczesny i odkrywczy, jest przejście przez zwierzęcość. To jest ten główny temat, który łączy wszystkie trzy odrębne akcje, równolegle prowadzone przez Szekspira w *Śnie*. Przez tę zwierzęcą erotykę Tytania i Spodek przejdą w sensie zupełnie dosłownym, nawet wizualnym. Ale w ciemną zonę animalnej erotyki wchodzi również miłosny kwartet kochanków:

HELENA
Jestem jak wyżeł twój, o Demetriuszu,
Chociaż mnie bijesz, ja się jednak łaszę,
O, daj mi być swym wyżłem, gardź mną, bij mnie...
(*Sen nocy letniej*, II, 1)

I jeszcze raz:

Już nic gorszego spotkać mnie nie może
Niż to, że tylko psem jestem dla ciebie.
(*Sen nocy letniej*, II, 3)

Wyżły krótko trzymane na smyczy, rwące się do gonitwy albo łaszące się do swojego pana, pojawiają się często na gobelinach flandryjskich przedstawiających sceny myśliwskie. Były one ulubioną dekoracją ścian w królewskich i książęcych pałacach elżbietańskiej Anglii. Ale tutaj tym wyżłem łaszącym się do swojego pana nazywa samą siebie dziewczyna. Metaforyka jest brutalna, niemal masochistyczna.

Warto zresztą bliżej się przyjrzeć całemu bestiarium przywołanemu przez Szekspira w *Śnie nocy letniej*. Pod wpływem romantycznej tradycji - utrwalonej, niestety, w teatrze przez muzykę Mendelssohna - las w *Śnie* wydaje się ciągle powtórzeniem Arkadii. Tymczasem naprawdę jest to raczej las zamieszkały przez diabły i strzygi, w którym czarownice i wiedźmy mogą znaleźć bez trudu wszystko, co jest potrzebne do uprawiania ich praktyk.

You spotted snakes with double tongue,
Thorny hedgehogs, be not seen;
Newts, and blind-worms, do no wrong;
Come not near our fairy queen.
(II, 2)

Tytania układa się do snu na łące pośród dzikich róż, powojów, fiołków i stokrotek, ale kołysanka, którą przed zaśnięciem nucą jej towarzyszki, wydaje się dość przerażająca. Po żmijach o rozdwojonym języku, kolczastych jeżach, padalcach i nietoperzach wymienione zostają z kolei długonogie i trujące pająki, chrząszcze i ślimaki. Taka kołysanka nie zapowiada najprzyjemniejszych snów.

Bestiarium *Snu nocy letniej* nie jest przypadkowe. Wysuszona skóra żmii, utarte na proszek pająki, chrząstki nietoperza występują w każdej farmakopei średniowiecznej czy renesansowej jako leki na niemoc erotyczną i różnego rodzaju przypadłości kobiece. Wszystkie te stworzenia są lepkie, śliskie i kosmate, nieprzyjemne w dotknięciu i często budzące gwałtowny wstręt. Ten wstręt podręczniki psychoanalizy określają jako psychonerwicę. Zwierzęta wymienione w tej kołysance nuconej przed snem dla Tytanii: węże, ślimaki, nietoperze i pająki. należą również do ulubionego bestiarium freudowskiego sennika. W takim właśnie śnie każe Oberon pogrążyć kochanków:

By na ich czoła zszedł podobny śmierci
Sen ołowiany, nietoperzoskrzydły.
(*Sen nocy letniej*, III, 2)

Dwór Tytanii stanowią: Pease-Blossom, Cobweb, Moth, Mustard-Seed. Strąk Grochu, Pajęczyna, Ćma i Gorczyca zostały we wszystkich polskich przekładach, od Koźmiana do Gałczyńskiego, przemianowane i zdrobnione na Groszek, Pajęczynkę, Ciemkę i Gorczyczkę. Zaciążyło tutaj znowu odczytywanie *Snu* wyłącznie jako romantycznej feerii. W teatrze ten orszak Tytanii przedstawiany jest prawie zawsze w postaci skrzydlatych duszków podskakujących i ulatujących w powietrze albo baleciku niemieckich krasnoludków. Sugestia ta jest tak silna, że nawet komentatorom tekstu trudno się od niej uwolnić. Wystarczy jednak zastanowić się nad doborem i znaczeniem tych nazw: strąk grochu i gorczyca, ćma i pajęczyna, aby przekonać się, że należą one do miłosnej apteczki wiedźm i czarownic. (...)

A kogokolwiek ujrzy, gdy się zbudzi,
Lwa czy niedźwiedzia, wilka czy buhaja,
Przedrzeźniającą małpę lub pawiana —
W każdym z tych stworzeń na śmierć się zadurzy.
(*Sen nocy letniej*, II, 1)

Oberon wyraźnie zapowiada, że za karę Tytania będzie spała ze zwierzęciem. I znowu dobór tych zwierząt jest bardzo charakterystyczny, zwłaszcza w drugiej z kolejnych gróźb Oberona:

Be it ounce, or cat, or bear,
Pard or boar writh bristled hair...
(II, 2)

Pawian, buhaj, kocur, żbik, dzik i wieprz - wszystkie te zwierzęta wyobrażają jurność, a niektóre z nich odgrywają doniosłą rolę w seksualnej demonologii. Spodek zostaje ostatecznie przemieniony w osła. Ale osioł w tym koszmarze nocy letniej nie symbolizuje wcale głupoty. Od antyku do renesansu osłowi przypisywana jest największa potencja seksualna i wśród wszystkich czworonogów obdarzony ma być najdłuższym i najtwardszym fallusem. (...)

Ty jesteś mędrzec i piękność zarazem.
(*Sen nocy letniej*, III, 1)

Sceny między Tytanią i Spodkiem przemienionym w osła rozgrywane są w teatrze często humorystycznie. Ale myślę, że jeśli można tutaj mówić o humorze, to tylko w angielskim znaczeniu tego słowa i że raczej jest to „humour noir", okrutny i skatologiczny, jak często u Swifta.

Wiotka, czuła i liryczna Tytania pragnie zwierzęcej miłości. Puk i Oberon przemienionego Spodka nazywają potworem. Krucha i słodka Tytania potwora ciągnie do łóżka niemal siłą, niemal gwałtem. Takiego kochanka chciała. O takim kochanku marzyła. Tylko nigdy, nawet przed samą sobą nie chciała się do tego przyznać. Sen ją wyzwala z oporów. Przez poetycką Tytanię, która nie przestaje szczebiotać o kwiatkach, gwałcony jest monstrualny osioł.

TYTANIA
Księżyc jest dzisiaj cały zapłakany,
A gdy on płacze, to z nim wszystkie kwiatki
Nad gwałtem, który z dziewic zrobił matki.
Usta mu zwiążcie. Uwińcie się cicho.
(*Sen nocy letniej*, I, 1)

Tytania ze wszystkich osób dramatu najdalej i najgłębiej wchodzi w ciemną strefę seksu, gdzie nie ma już piękna i brzydoty, i zostaje tylko zaczadzenie i wyzwolenie. W kodzie pierwszej sceny zapowiadała już Helena:

Rzeczom lichym i nędznym użycza
Miłość uroku i kształty przemienia.
(*Sen nocy letniej*, III, 1)

Miłosne sceny między Tytanią i osłem powinny wydawać się jednocześnie nierzeczywiste i realne, fascynujące i odpychające. Budzić zachwyt i obrzydzenie, przerażenie i wstręt. Powinny być dziwne i straszne zarazem.

Chodź, usiądź tutaj, na tym łożu kwietnym.
Niech twe powabne policzki popieszczę,
Niech róże wepnę w twoją lśniącą głowę,
I uszy twoje wielkie ucałuję.
(*Sen nocy letniej*, IV, 1)

(...) Noc już dogasa i zbliża się świt. Kochankowie już przeszli przez ciemną zonę zwierzęcej miłości. Ironiczną piosenkę na zakończenie trzeciego aktu zaśpiewa Puk. Jest to jednocześnie koda i song, które zamykają doświadczenia tej nocy.

Jack shall have Jill;
Nought shall go ill;
The man shall have his mare again,
And all shall be well.
(III, 2)
Jaś Małgosię swą odnajdzie;
Zagubiona klacz się znajdzie.

Tytania budzi się i widzi nad sobą gbura z głową osła. Spędziła z nim tę noc. Ale teraz jest dzień. Już nie pamięta, że go chciała. Już nic nie pamięta. Już nic nie chce pamiętać.

TYTANIA
Mój Oberonie, ach, cóż za widziadła!
Śniłam, że osieł był moim kochankiem.
OBERON
Oto twój luby.
TYTANIA
Ach, jak to się stało,
Że teraz moim oczom jest on wstrętny.
(*Sen nocy letniej*, IV, 1)

Rano zawstydzeni są wszyscy: Demetriusz i Hermia, Lizander i Helena. Nawet Spodek. On także nie chce przyznać się do swojego snu.

Mnie się śniło coś takiego, że tego żaden człowiek nie wypowie. (...)
Mnie się śniło, że ja byłem - nie ma takiego człowieka, żeby powiedział kim...
(*Sen nocy letniej*, IV, 1)

W gwałtownych kontrastach miłosnego szaleństwa, które wyzwala noc, i cenzury dnia, która każe o wszystkim zapomnieć, Szekspir wydaje się najbardziej współczesny i prekursorski. Koncept „życie - snem" nie ma tutaj nic w sobie z barokowej mistyki. Noc jest kluczem do dnia.

Myśmy z tej samej materii
Co mary senne...
(*Burza*, IV, 1)
(...)
Wariat i zakochany, i poeta -
Wszyscy trzej z wyobraźni są utkani.
(*Sen nocy letniej*, V, 1)

Szaleństwo trwało całą czerwcową noc. Kochankowie wstydzą się tej nocy i nie chcą o niej mówić, „tak jak się przykrych snów nie przypomina". Ale ta noc wyzwoliła ich od nich samych. Byli w swoich snach prawdziwi. Wolni od kłamstwa i oporów.

Śnie, który czasem rozpacz kosisz,
Na chwilę wyzwól mnie od siebie samej.
(*Sen nocy letniej*, III, 2)

Las jest zawsze u Szekspira wyobrażeniem Natury. Ucieczka do Ardeńskiego Lasu jest ucieczką od okrutnego świata (...). Ale Naturą jest nie tylko las. Naturą są instynkty, które są w nas samych. Są one równie szalone jak świat.

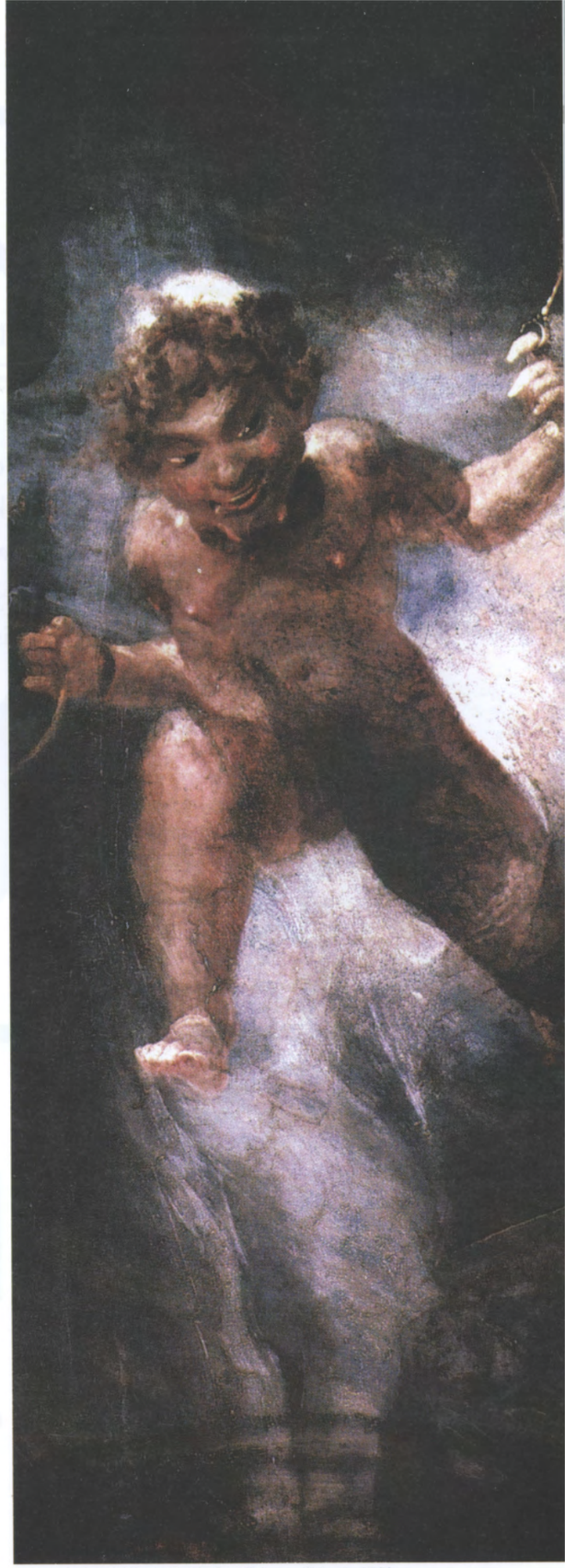
Miłość z obłędem ma wspólne podłoże.
(*Sen nocy letniej*, V, 1)

Temat miłości powróci raz jeszcze w starej tragedii o Pyramie i Tysbe, odegranej na zakończenie *Snu nocy letniej* przez trupę pana Pigwy. Kochankowie rozdzieleni są murem, nie mogą się dotknąć, widzą się tylko przez szparę. Nigdy nie połączą się z sobą. Na miejsce spotkania przyjdzie głodny lew. Tysbe ucieknie w popłochu. Pyram odnajdzie jej skrwawioną chustkę i przebije się sztyletem. Tysbe wróci, odnajdzie trupa Pyrama i przebije się tym samym sztyletem. Świat jest okrutny dla prawdziwych kochanków.

Świat jest szalony i szalona jest miłość. W tym wielkim szaleństwie Natury i Historii chwile szczęścia są krótkie.

Jak cień przelotne, kruche jak marzenie,
Nikłe jak w czarnej nocy błyskawica.
(*Sen nocy letniej*, I, 1)

[**Jan Kott** (1914-2001), krytyk i teoretyk teatru, poeta, tłumacz, eseista, krytyk literacki. Profesor uniwersytetów we Wrocławiu, Warszawie, Yale, Berkley i Stony Brook. Po wydarzeniach marca 1968 roku został przez władze PRL pozbawiony tytułu profesora i wystąpił o azyl w USA. Autor wielu książek, z których najbardziej znane są jego interpretacje dramatów Szekspira, opublikowane w zbiorze *Szkice o Szekspirze* i jego poszerzonej wersji *Szekspir współczesny*. Książka ta była wielokrotnie wznawiana i tłumaczona m.in. na angielski, niemiecki, francuski, hiszpański, portugalski, grecki i arabski. Z niej także pochodzą publikowane tu fragmenty eseju *Tytania i głowa osła*, PIW, Warszawa 1965. Cytaty z Szekspira autor zamieszczał w przekładach: Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego (*Sen nocy letniej*) i Leona Ulricha (*Burza*)]



Johann Heinrich Füssli, *Robin Goodfellow – Puk*, ok. 1790

KOMEDIA OMYŁEK

JULIUSZ KYDRYŃSKI

W okresie pisania *Snu nocy letniej* Szekspir liczy niewiele ponad trzydzieści lat i oprócz innych dzieł ma w swym dorobku komedie takie, jak znakomite *Serc staranią stracone*, a wśród tragedii: *Romea i Julię*. Jest więc pisarzem już w pełni dojrzałym, cieszącym się przy tym dużą popularnością, a także uznaniem krytyki. Franciszek Meres w swoim wydanym w roku 1598 (a więc mniej więcej w trzy lub cztery lata po napisaniu *Snu*) dziełku pt. *Palladis Tamia* notuje: „Tak jak Plautus i Seneka liczą się między najlepszych w komedii i w tragedii wśród latyńczyków, tak samo Szekspir jest wśród Anglików najlepszy w obu tych rodzajach scenicznych".

Wreszcie już od dwóch lat, tzn. od powstania poematu *Venus i Adonis*, zadedykowanego młodemu hrabiemu Southampton, przybysz ze Stratfordu zyskał poparcie, a chyba nawet przyjaźń świetnego arystokraty. I nie jest wykluczone, że właśnie ponowne zaślubiny owdowiałej matki Southamptona, hrabiny Mary z wysokim dostojnikiem dworskim Sir Thomasem Heneage Szekspir postanowił uczcić świeżo napisaną komedią. Samuel Schoenbaum pisze: „Jeden z najnowszych biografów posuwa się tak daleko, że uważa za fakt, iż Szekspir skomponował swoją fantazję na uroczystości w Southampton House 2 maja 1594" (*William Shakespeare. A Compact Documentary Life*). Jednakże krytyk lojalnie dodaje, że w świetle badań innych uczonych (np. dra Stanleya Wellsa) nie jest to bynajmniej takie pewne.

W każdym razie możemy przyjąć, że *Sen nocy letniej* powstał w roku 1594 (najpóźniej w 1595 roku) i został napisany z okazji jakichś arystokratycznych zaślubin. Cała sztuka jest przecież jakby jednym wielkim epitalamium, choć trzeba przyznać, że jest to epitalamium dość szczególnego rodzaju. W finale ślub połączy trzy pary kochanków, lecz zanim to nastąpi – dwie z nich ulegną przedziwnym szaleństwom czerwcowej nocy, dwukrotnie odmienią skłonności swych serc i zmysłów, ukażą na swym przykładzie skomplikowane koleje ludzkich uczuć i wynikających z nich postępków, otrą się niemal o granicę obłędu, utoną w szyderczych igraszkach wyobraźni. „Wariat, poeta, człowiek zakochany – są utworzeni wszyscy z wyobraźni" – powie Tezeusz. A wyobraźnia poety święci w tym poemacie scenicznym wyjątkowe triumfy.

Czy tylko w dziedzinie „godziwej rozrywki", beztroskiej zabawy, mającej – jak się powiedziało – uświetnić rodzinną uroczystość w magnackim domu? W zasadzie tak, lecz Szekspir nie byłby Szekspirem, gdyby w owej feerii, za jaką niektórzy tylko i wyłącznie *Sen nocy letniej* pragną uważać, nie ukrył ironii, może nawet goryczy, a także zadumy nad ludzkim losem, a więc nastrojów i myśli, od których raczej daleki był popularny dostarczyciel dworskich komedii rozrywkowych John Lyly (choć wpływy Lyly'ego zarówno w *Śnie*, jak i w *Serc staraniach straconych* są wyraźnie widoczne).

Przeważa jednak w *Śnie* atmosfera zabawy, a przede wszystkim poezji tak wysokiego lotu, że dziewiętnastowieczny krytyk i sam świetny poeta Algernon Charles Swinburne z pewną, oczywiście, przesadą, lecz ze szczerym entuzjazmem nazwał tę komedię „prawdopodobnie, a raczej na pewno najpiękniejszym dziełem ludzkim". Toteż trudno zgodzić się z tymi współczesnymi nam krytykami, którzy – jak gdyby w reakcji na postawę uczonych dawniejszych, niezdolnych dostrzec w komedii niczego więcej poza „czystym, tęczowym pięknem i czystą, baśniową fantazją" – dla odmiany demonizują *Sen*, każąc nam wierzyć, że jest on niemal koszmarem.

Wyjaśnię za chwilę ten pogląd, tymczasem stwierdźmy, że ta bardzo piękna komedia dowodzi w pierwszym rzędzie wysokiego już kunsztu dramaturgicznego u młodego poety, wspaniałego opanowania wiersza, zdumiewającej wyobraźni i poczucia humoru. Natomiast – co ciekawe – obydwie tak odmienne, a przytoczone o niej wyżej opinie, biorą za punkt wyjścia wprowadzenie przez poetę do sztuki świata czarów: tajemniczej domeny Oberona i Tytanii i służących im elfów, czy – jak chce tłumacz Maciej Słomczyński: duszków – a zwłaszcza Puka, zwanego też Robinem Goodfellow (Robinem-Dobrym towarzyszem).

Szekspir prowadzi tutaj równocześnie precyzyjnie z sobą połączone aż cztery wątki: Tezeusza i Hipolity, dwóch par kochanków, rzemieślników ateńskich, przygotowujących ku czci książęcych zaślubin swoją „żałosną komedię", a wreszcie wątek świata czarów, ingerującego w losy śmiertelnych. Zauważono słusznie, że poza *Snem nocy letniej* ów świat występuje u Szekspira jedynie w *Burzy*, stąd też niektórzy lansowali tezę, że *Sen* jest jak gdyby przygotowaniem do *Burzy* i dziełem w dużym stopniu jej pokrewnym. Otóż jakkolwiek pewne pokrewieństwa istnieją, są one jedynie natury formalnej i chyba w żadnym wypadku nie można zestawiać z sobą dwóch sztuk istniejących w zupełnie innej rzeczywistości, przede wszystkim: filozoficznej. Jeśli o jakiejś szczególnej filozofii *Snu* w ogóle można mówić.

Wydaje się, że można, choć teza o zmienności ludzkich upodobań, o złudzeniach miłosnej imaginacji i wyższości, jaką rzeczywistość promiennego dnia posiada nad nocnymi majakami, nie jest specjalnie odkrywcza. A raczej wystrzegałbym się skrajnej opinii niektórych dzisiejszych krytyków i ludzi teatru, dopatrujących się w *Śnie* – jak wspomniałem – niemal koszmaru, wyuzdanej orgii, wywołanej i kierowanej przez diabelskie moce, uosobione w postaci nieszczęsnego Puka – nie tyle, powiadają owi znawcy, Robina-Dobrego towarzysza, ile groźnego diabła Hobgoblina.

W orgii tej – zdaniem Jana Kotta, autora szkicu *Tytania i głowa ośla* [także zamieszczonego przez nas we fragmentach – przyp. red.] – biorą udział zarówno obie pary kochanków, jak i Tytania, rzekomo opętana animalnym erotyzmem. Sądzę jednak, że Kott już zbyt „nowocześnie", poprzez ekscesy pijackie (o których nb. w tekście utworu nie ma ani słowa) oraz modne do niedawna *sex-parties* odczytuje tekst Szekspira, jakkolwiek – trzeba przyznać – argumentuje wcale sugestywnie. Nie waha się nawet przypominać (w związku ze słynną sceną Tytania-Spodek) dość przerażających

Caprichos Goi. (Nawiasem: uważam, że Słomczyński interesująco zastąpił Koźmianowskiego „Spodka" jakże wyrazistym „Dupkiem". „Bottom" znaczy wprawdzie w tym wypadku raczej „motek" względnie „kłębek nici", lecz słowo to oznacza przecież również ową tak ważną, a niesłusznie pogardzaną część ciała, od której tłumacz utworzył imię głupiego, zarozumiałego tkacza).

Jednakże Kott, zafascynowany sceną Tytanii z osłem oraz – przez pomyłkę przecież wywołanymi przez Puka – nieporozumieniami wśród czworga kochanków, uległ w swych rozważaniach niewątpliwej autosugestii, przesłaniającej mu wymowę całości dzieła. Ta zaś niewiele ma wspólnego z animalnym, demonicznym erotyzmem, dużo więcej z erotyczną zabawą, urozmaiconą jedynie magicznymi sztuczkami. Jeśli idzie o repertuar tych sztuczek i o głównego ich sprawcę Puka, należy przyznać słuszność tym komentatorom, którzy twierdzą, że Szekspir znał te sprawy od dzieciństwa: po prostu z ludowego folkloru, jakże żywotnego za jego czasów w niewielkim Stratfordzie, sąsiadującym z tajemniczym, pełnym poezji i dziwów Ardeńskim Lasem.

Element magiczny funkcjonuje więc w *Śnie* na zasadzie na pół humorystycznej, poetyckiej bajki, niezwykle pomocnej zarówno w strukturze, jak i w przebiegu intrygi utworu, a nie na zasadzie jego demonicznie filozoficznego tła. Kołysanka śpiewana Tytanii przez elfy nie powinna budzić w krytyku aż tak dogłębnych skojarzeń ze średniowieczną i renesansową farmakopeą. Po prostu śpiąc w lesie, rzeczywiście można się narazić na ukąszenie węża czy pająka.

Mówiąc poważnie, erotyzm stanowi rzeczywiście zasadniczy temat i osnowę *Snu,* lecz jest to erotyzm pogodny, uprawiany na ogół w marzeniu w noc sobótkową (*Midsummer Night* – to przecież noc w wigilię św. Jana), erotyzm wiodący czasem na manowce, lecz mający budzić w widzu lub czytelniku pobłażliwy uśmiech, życzliwe zaciekawienie, nie zaś przerażenie „ciemną zoną animalnej erotyki", jak chce „nowoczesny" krytyk. Jeśli zaś kochankowie z nastaniem dnia czują się zawstydzeni, jeśli zawstydzona czuje się także Tytania po przebudzeniu się z magicznego snu, jeśli Spodek-Dupek, którego nic nie potrafi wyprowadzić z równowagi, jest swą osobliwą przemianą też nieco zbulwersowany, to przecież jeszcze nie znaczy, że całe to towarzystwo cierpi na katzenjammer po orgii. Znaczy to tylko, że wyobraźnia, której roli nie tylko u poety, lecz także u stworzonych przez niego postaci nie sposób nie docenić, że ta wyobraźnia zachwiała we śnie ich – ustalonym na jawie – obrazem świata (nawet eterycznego świata Tytanii). Zapewne: pod wpływem miłości, ślepej i – jak większość uczuć – irracjonalnej.

Ustalmy więc, że Puk nie jest diabłem, lecz psotnym, ale i dobrym chochlikiem, że Tytania nie jest dziwką, lecz jednak królową baśniowego świata, której Oberon, zazdrosny o pazia (czemuż by nie?) robi złośliwy dowcip, wiodący zresztą w konsekwencji do pojednania się tych dwojga, że wreszcie Demetriusz i Lizander, Helena i Hermia nie są bandą rozwydrzonych dzikusów, lecz czwórką dość przyzwoitych młodych ludzi, mających sercowe kłopoty, a te – po nieodzownych w komedii powikłaniach – ostatecznie także za sprawą Oberona przestają być kłopotami. Ustalmy, że *Sen,* będąc wspaniałym epitalamium, jest wreszcie także „komedią omyłek", o ileż jednak dojrzalszą, kunsztowniejszą i niezrównanie bardziej poetycką od pierwszej, młodzieńczej krotochwili niewypierzonego jeszcze Stratfordczyka. Ustalmy, że nie będziemy dopatrywać się ponurej nocy, pełnej chorych namiętności tam, gdzie jest mowa o dziwnej, lecz w końcu pięknej nocy sobótkowej, ani brutalności tam, gdzie jej nie ma. Ustalmy wreszcie, że trzydziestoletni poeta, od niewielu lat dopiero przebywający na stałe w Londynie, wraca w tej sztuce (jak często będzie wracał) z upodobaniem do wspomnień ze Stratfordu i Ardeńskiego Lasu, że z wypracowaną „klasyką" wymyślonych Aten łączy romantyzm własnej – dość burzliwej – młodości spędzonej na angielskiej prowincji.

Z tej prowincji też, jakby żywcem, przeniósł do sztuki kapitalne postacie rzemieślników, przygotowujących swoje przedstawienie. Może istotnie – jak chcą niektórzy – sekwencje owych prostaków służą ośmieszeniu teatru chłopców czy nieporadnych, amatorskich imprez cechowych – lecz może są raczej sentymentalnym wspomnieniem podobnych imprez, oglądanych przez Szekspira przed laty, jeszcze w Stratfordzie. Świadczyłyby o tym wypowiedziane w obronie prostaków słynne i wielekroć cytowane słowa Tezeusza.

Jasne jest w końcu, że sam Tezeusz (a w postaciach księcia Aten i królowej Amazonek poeta pragnął uczcić rzeczywistą parę nowożeńców, dla których sztukę zagrano po raz pierwszy), że zatem Tezeusz reprezentuje uosobienie trzeźwości i ładu, który po wszystkich bajkowych szaleństwach owej „nocy letniej" zostaje wreszcie przywrócony. Epitalamium może zabrzmieć już teraz pełnym, czystym tonem – przy akompaniamencie błogosławieństw Tytanii, Oberona i całego świata elfów, wyrażających swoje dobre życzenia pod adresem trzech par. Słuchając owej – przewijającej się zresztą przez całą sztukę – pochwały małżeństwa, trudno nie myśleć o małżeństwie samego Szekspira, które – jak wiadomo – nie należało do udanych.

*

Badacze źródeł twórczości Stratfordczyka nie mają tym razem zbyt łatwego zadania. A ponieważ trudno w piśmiennictwie wcześniejszym znaleźć utwor, którego *Sen nocy letniej* mógłby być – jak to się dzieje w tylu innych przypadkach – uszlachetnioną, pogłębioną, naznaczoną piętnem prawdziwej poezji, krótko mówiąc, Szekspirowską wersją, badacze zmuszeni są przyznać, że ta znakomita komedia jest owocem oryginalnej inwencji poety. Wspomniałem już, że wszystko to, co dotyczy w sztuce świata elfów, Szekspir zaczerpnął z ludowej tradycji. Podobnie cała intryga sztuki jest jego niezaprzeczalną własnością, choć historycy literatury wspominają oczywiście o dziełach, z których Szekspir mógł korzystać przy opracowywaniu pewnych wątków utworu. Wymienia się tu zwłaszcza Plutarcha, a także Chaucera i jego *The Knight's Tale,* jeśli idzie o wątek Tezeusza, Hipolity i czwórki kochanków; wymienia się *Metamorfozy* Owidiusza i Apulejusza, jeśli idzie o wątek Tytanii (i osła); wymienia się średniowieczny romans *Chanson de geste Hugon de Bordeaux* (gdzie po raz pierwszy pojawia się imię Oberona), wymienia się wreszcie sztukę Anthony Mundy'ego *John a Kent and John a Cumber* (jako źródło wątku rzemieślników i ich amatorskiego przedstawienia). Lecz zapożyczenie motywów nie zmienia faktu, że *Sen nocy letniej,* podobnie jak *Burza,* nie ma dla twórczości Szekspira żadnego wcześniejszego wzoru, względnie odpowiednika.

„Kariera" (jeśli można tak powiedzieć) tego utworu była i jest niewątpliwa. Po serii przeróbek w wieku XVIII (których nie uniknęły także inne dzieła Szekspira) *Sen* wystawiano (począwszy od słynnego spektaklu Keana w Covent Garden w roku 1816) ze względnym przynajmniej pietyzmem dla tekstu, któremu od roku 1840 (pierwsze wykonanie również w Covent Garden) towarzyszy słynna muzyka Mendelssohna, do dzisiaj chętnie wykonywana i wyzyskana także w głośnym w latach trzydziestych filmie, nakręconym w USA przez Maxa Reinhardta. Wystawiano też *Sen* pod gołym niebem (w londyńskim Regent's Park, ale nie tylko). W Polsce od końca wieku XIX grywa się tę komedię stosunkowo często, a po II wojnie światowej mieliśmy kilka jej interesujących, choć czasem przereklamowanych inscenizacji. [...]

*

Wypada wreszcie wspomnieć o polskich przekładach sztuki. Pierwszy przetłumaczył ją w roku 1839 Ignacy Hołowiński (nb. pod tytułem *Sen w wigilię św. Jana*), z roku 1866 pochodzi najbardziej później ceniony przekład Stanisława Koźmiana, w roku 1895 przetłumaczył *Sen* Leon Ulrich. W czasie okupacji – podjąwszy, podobnie jak Ulrich, olbrzymią pracę przełożenia wszystkich dzieł Szekspira – dał nam również przekład *Snu* Władysław Tarnawski. Przekład ten ukazał się drukiem w Bibliotece Narodowej dopiero w roku 1970. Tymczasem jeszcze w roku 1952 swego rodzaju sensacją literacką stało się opublikowanie przez PIW przekładu *Snu nocy letniej*, dokonanego przez wielkiego poetę Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego. Ponieważ Gałczyński – to prawda – niejednokrotnie sprzeniewierzył się w tej pracy ścisłej wierności oryginałowi, zwłaszcza w zakresie wersyfikacji, ściągnął na siebie ostre zarzuty skrupulatnych filologów, niezdolnych docenić ekwiwalentu poetyckiego, jaki w stosunku do dzieła Szekspira dał nam poeta polski. Jeden tylko Włodzimierz Lewik uznał ten przekład za „niepospolity wkład wielkiego poety w wieloletnią i daleką jeszcze od kresu pracę naszych tłumaczy nad przyswojeniem polskiej literaturze prawdziwego Szekspira".

Kolejnym etapem tej pracy jest – szóste z kolei – tłumaczenie Macieja Słomczyńskiego, który – po Ulrichu i Tarnawskim – jako trzeci w dziejach naszej literatury autor podjął niezwykły trud przekładu „całego Szekspira".

[**Juliusz Kydryński** (1921-1994) prozaik, krytyk teatralny i tłumacz, m.in. dramatów elżbietańskich. Brat Lucjana Kydryńskiego. W latach okupacji działacz podziemia kulturalnego w Krakowie, m.in. aktor Teatru Rapsodycznego. Przyjaciel Karola Wojtyły, późniejszego papieża Jana Pawła II. Autor książki *Gwiazda dwóch kontynentów* o Helenie Modrzejewskiej, zbioru esejów *Itaka i mgła* oraz wielu publikacji prasowych. Opatrzył swoimi posłowiami dzieła wszystkie Williama Szekspira w przekładzie Macieja Słomczyńskiego dla Wydawnictwa Literackiego. Publikowany tekst jest jego posłowiem do wydania *Snu nocy letniej* Szekspira, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1982. Tytuł eseju nadany został przez redakcję programu; w tekście zmieniono także zastosowaną przez autora, oryginalną pisownię nazwiska „Shakespeare" na tradycyjną polską „Szekspir"]

William Blake, *Oberon, Tytania i Puk z tańczącymi wieszczkami*, ok.1786

„SEN NOCY LETNIEJ" W BALECIE WYBRANE WERSJE

Rok	Choreograf	Muzyka	Zespół
1798	Filippo Beretti	?	Residenztheater, Monachium
1845	Richard Risley (danza mimi-aerea)	?	Grupa Richarda Risley'a, Teatro alla Scala, Mediolan
1855	Giovanni Casati (pt. *Shakespeare, ovvero Il sogno d'una notte d'estate*)	Paolo Giorza	Teatro alla Scala, Mediolan
1876	Marius Petipa	Felix Mendelssohn, Ludwig Minkus	Teatr Maryjski, Sankt Petersburg
1906	Michaił Fokin	Felix Mendelssohn, Fryderyk Chopin, Michaił Glinka	Petersburska Szkoła Teatralna, Sankt Petersburg
1920	Jean Börlin (pt. *La Nuit de Saint-Jean*)	Hugo Alfven	Les Ballets Suédois, Paryż
1924	Michaił Fokin (pt. *Elves*)	Felix Mendelssohn	Fokine American Ballet, Nowy Jork
1933	David Lichine (pt. *Nocturne*)	Jean-Philippe Rameau, Roger Desormière	Ballets Russes de Monte Carlo, Londyn
1935	Josef Jenčik	Felix Mendelssohn	Slovenské Národné Divadlo, Bratysława
1938	Lew Christensen	Felix Mendelssohn	San Francisco Ballet, San Francisco
1940	William Christensen	Felix Mendelssohn	San Francisco Ballet, San Francisco
1944	Boris Romanoff	Felix Mendelssohn	Dominion Opera Guild, Montreal
1946	Frederick Ashton (pt. *The Fairy Queen*)	Henry Purcell	Covent Garden, Londyn
1955	Jean-Jacques Etcheverry	Felix Mendelssohn	Théâtre de la Monnaie, Bruksela
1962	George Balanchine	Felix Mendelssohn	New York City Ballet, Nowy Jork
1964	Frederick Ashton (pt. *The Dream*)	Felix Mendelssohn	Royal Ballet, Londyn
1967	Janina Jarzynówna-Sobczak (pt. Tytania i osioł)	Zbigniew Turski	Opera Bałtycka, Gdańsk
1970	Manfred Taubert	Felix Mendelssohn	Staatstheater, Braunschweig
1973	John Hart	Felix Mendelssohn	Joffrey Ballet, Nowy Jork
1976	Heinz Spoerli	Felix Mendelssohn	Basler Theater, Bazylea
1977	Maxine Mahon	Felix Mendelssohn	California Ballet, San Diego
1977	John Neumeier	Felix Mendelssohn, György Ligeti, tradycyjna muzyka mechaniczna	Hamburg Ballett, Hamburg
1977	Ann Brodie, Adolfina Suarez-More	Felix Mendelssohn, Gioachino Rossini, Francesco Geminiani	Columbia City Ballet, Columbia
1980	Thomas Fletcher	Felix Mendelssohn	Städtisches Theater, Mainz
1980	Oscar Araiz	Felix Mendelssohn	Grand Théâtre, Genewa
1980	Horst Müller	Henry Purcell, Anton von Webern	Musiktheater, Norymberga
1981	Tom Schilling (pt. *Ein neuer ommernachtstraum*)	Georg Katzer	Komische Oper, Berlin
1981	Robert de Warren	Felix Mendelssohn, Leonard Salzedo	Northern Ballet Theatre, Manchester
1984	Luboš Ogoun	Václav Trojan	Národní Divadlo, Brno
1985	Germinal Casado	Felix Mendelssohn	Badisches Staatstheater, Karlsruhe
1985	Gray Veredon	Felix Mendelssohn	Fiński Balet Narodowy, Helsinki
1986	Bruce Wells	Felix Mendelssohn	The Boston Ballet, Boston
1986	Henryk Tomaszewski (pt. *Akcja – Sen nocy letniej*)	Jean-Michel Jarre, Felix Mendelssohn, Ralph Lundsten, Jean Sibelius i in.	Wrocławski Teatr Pantomimy, Wrocław
1986	Jürgen Heiß	Johann Sebastian Bach, Leonard Bernstein i in.	Stadttheater, Hagen
1987	Daryl Gray	Felix Mendelssohn	Berkshire Ballet, Pittsfield
1987	Irene Schneider	Felix Mendelssohn	Theater, Krefeld
1987	Harald Wandtke (pt. *Puck*)	Felix Mendelssohn	Komische Oper, Berlin
1988	Birgit Lang	Felix Mendelssohn, Alfred Schnittke	Städtischen Bühnen, Munster
1988	Günter Pick	Felix Mendelssohn, Carl Orff	Gartnerplatztheateater, Monachium
1988	Alun Jones	Felix Mendelssohn	Louisville Ballet, Louisville
1989	Uwe Scholz	Felix Mendelssohn, Henry Purcell, Charles Chaplin, Nino Rota	Opernhaus, Zurich
1989	László Seregi	Felix Mendelssohn, János Novák	Opera Budapeszteńska, Budapeszt
1989	Riccardo Duse	Felix Mendelssohn	Stadttheater, Luzern
1989	Dennis Nahat	Felix Mendelssohn	Cleveland Ballet, Cleveland
1990	Peter Anastos	Felix Mendelssohn	Garden State Ballet, Newark
1991	Barry Moreland	Maurice Ravel	West Australian Ballet, Melbourne
1992	Bryan Pitts	Felix Mendelssohn	Ballet Oklahoma, Oklahoma City
1992	Peter Wissmann (pt. *Sommer-Nacht-Traum*)	Felix Mendelssohn	Stadttheater, Aachen
1993	Robert Cohan	Felix Mendelssohn, Barrington Pheloung	Scottish Ballet, Glasgow
1993	Amedeo Amodio	Felix Mendelssohn	Aterballetto, Reggio Emilia
1993	Ingrid Collet	Darius Milhaud, Jacques Ibert, Francis Poulenc, Jean Francaix	Staatstheater, Oldenburg
1994	Heinz Spoerli	Felix Mendelssohn, Steve Reich, Philip Glass	Deutsche Oper am Rhein, Düsseldorf
1995	György (Youri) Vámos	Felix Mendelssohn	Oper, Bonn
1997	Christopher Wheeldon	Felix Mendelssohn	Colorado Ballet, Denver
1997	Linda MacArthur Miele	Felix Mendelssohn, Aleksander Głazunow	Maine State Ballet, Falmouth
1998	Jean Christophe Blavier	Roderik Yanderstaeten	Stuttgarter Ballett, Stuttgart
1998	Krzysztof Pastor	Felix Mendelssohn	Litewski Teatr Opery i Baletu, Wilno
1999	William Starrett	Felix Mendelssohn	Alexandra Ballet, St. Louis
2000	Graham Lustig	Felix Mendelssohn	American Repertory Ballet, New Brunswick
2000	David Nixon	Felix Mendelssohn	BalletMet Columbus, Columbus
2000	Mauro Bigonzetti	Elvis Costello	Aterballetto, Bolonia
2001	François Klaus	Felix Mendelssohn, Charles Ives, John Metcalf	Queensland Ballet, Brisbane
2002	Amanda Miller	Henry Purcell	Grand Théâtre, Genewa
2002	John Alleyne (pt. *The Faerie Queen*)	Henry Purcell	Ballet British Columbia , Vancouver
2002	Amanda Miller (pt. *Oberon's Flower*)	Jens Galler	Ballett Freiburg Pretty Ugly, Freiburg
2003	Victoria Morgan	Felix Mendelssohn	Cincinnati Ballet, Cincinnati
2003	David Nixon	Felix Mendelssohn, Johannes Brahms	Northern Ballet Theatre, Leeds
2004	Marguerite Donlon	Johann Sebastian Bach, Georg Friedrich Händel, Georg Ph. Telemann i in.	Saarländisches Staatstheater, Saarbrücken
2004	James Sutherland	Felix Mendelssohn, Dmitrij Szostakowicz, Art of Noise, Queen i in.	Theater, Pforzheim
2006	Etienne Frey	Peter Zagar	Slovenské Národné Divadlo, Bratysława
2006	Marek Cholewa	Felix Mendelssohn	Alexandra Ballet, St. Louis
2006	Libor Vaculík	Felix Mendelssohn	Státní Opera, Praga
2007	Jennifer Hart	Felix Mendelssohn	Metropolitan Ballet, Minneapolis
2008	Davis Robertson	Felix Mendelssohn	Catskill Ballet Theatre, Kingston
2008	Ib Andersen	Felix Mendelssohn	Ballet Arizona, Phoenix
2008	Ralf Rossa	Felix Mendelssohn, John Dowland, Robert Johnson, The Beatles, Peter Breiner	Ballett Rossa, Oper, Halle
2010	Maria Popa	Felix Mendelssohn	Opera Națională, Bukareszt
2010	Jorma Elo	Felix Mendelssohn	Staatsballett, Wiedeń
2010	Paul Vasterling	Felix Mendelssohn	Nashville Ballet, Nashville
2010	Joseph Rodgers, Soleste Lupu	Felix Mendelssohn	Ballet Tucson, Tucson
2010	Attila Egerházi	Felix Mendelssohn	Jihočeské Divadlo, Český Krumlov
2010	Jörg Mannes	Benjamin Britten, Frank Bridge, Georg F. Händel	Staatsoper, Hannover
2011	Robert Gardner	Felix Mendelssohn	Minnesota Ballet, Duluth
2011	Matjash Mrozewski	Felix Mendelssohn	Theater, Augsburg
2011	Mark McClain	Felix Mendelssohn	Landestheater, Coburg
2011	Karol Urbański	Felix Mendelssohn	Opera Nova, Bydgoszcz
2011	Kristin Wilson	DJ Redwood	Tshwane Dance Theatre, Johannesburg
2011	John Clifford	Felix Mendelssohn	Portland Ballet, Portland
2012	Richard Ševčík	Felix Mendelssohn Bartholdy	Komorní Divadlo, Pilzno
2012	Jacqueline Colledge	Felix Mendelssohn	Utah Regional Ballet, Lindon
2012	Hans Henning Paar	The Doors, Duke Ellington, Keith Jarrett, Miles Davis i in.	Zespół Tańca Współczesnego, Ankara
2013	Carlo Pacis	Felix Mendelssohn	Ballet Philippines, Pasay
2013	William Whitener	Felix Mendelssohn	Kansas City Ballet, Kansas City

Opracowanie: pch

SZEKSPIR I TANIEC

WALTER SOREL

Przebudzenie zarówno ducha, jak i ciała, które dokonało się w Europie w okresie renesansu nie zatrzymało się przed kanałem La Manche. Anglicy, znani w świecie jako naród wielkich kupców, a do tego panujący przez długi czas na morzach, mieli częste kontakty z innymi narodami europejskimi. Natomiast francuscy tancmistrze oraz włoscy aktorzy nierzadko przekraczali kanał La Manche. Angielskie trupy teatralne odwiedzały kontynent, a faktycznie wiele z nich było zmuszonych do wyjazdu za granicę, ponieważ w londyńskich teatrach ciągle więcej było aktorów niż ról do obsadzenia.

Taniec był wówczas nieodzownym elementem wyszkolenia każdego aktora. Szekspir, ale też inni dramatopisarze jego czasów poprzez lakoniczne wskazówki reżyserskie „taniec" lub „tańczą" dawali do zrozumienia, że zakładają u aktorów takie właśnie umiejętności. W owych czasach żaden kierownik teatru nie musiał trudzić się, żeby znaleźć aktora, który potrafi też tańczyć, czy też tancerza, który ma zdolności aktorskie. Taki stan wywodził się z ducha komedii dell'arte, która wówczas przeżywała swój rozkwit we Włoszech. Takie same zadania stawiała przed aktorami angielska edukacja teatralna. Wymóg wszechstronności u aktorów w komedii dell'arte może dziś zadziwiać. Najlepsi przedstawiciele tego zawodu byli wybitnymi mimami w tradycji rzymskich wzorców, akrobatami, wprawnymi tancerzami i muzykami, byli doświadczeni w fechtunku; posiadali przy tym zaskakująco wysokie wykształcenie. Angielski aktor za granicą, w porównaniu z jego włoskim kolegą, wypadał całkiem nieźle. A szczególnie cenione i chwalone były jego taneczne zdolności.

Zwyczajowo każde przedstawienie kończyło się tańcem, w którym udział brało wielu członków trupy teatralnej. Istnieje relacja studenta medycyny z Bazylei, Thomasa Plattera, który swój pobyt w Londynie od 18 września do 20 października 1599 roku opisał w następujący sposób:
„W dniu 21 września po posiłku, około godziny drugiej, razem z moim towarzyszem udaliśmy się za rzekę, żeby w prowizorycznie zadaszonym teatrze obejrzeć tragedię pierwszego cesarza Juliusza, dobrze odegraną przez około piętnastu aktorów. Na zakończenie tańczyli, odpowiednio do swoich kostiumów, z należytymi manierami. Dwaj w męskich i dwaj w damskich kostiumach robili to wyjątkowo zgodnie. Przy innej okazji, również po posiłku, widziałem komedię (...), gdzie na zakończenie tańczono bardzo elegancko w stylu angielskim i irlandzkim..."

W epoce elżbietańskiej uroczystościom dworskim towarzyszyła tzw. maska (masque). Natomiast w teatrach publicznych po przedstawieniu publiczność oczekiwała tańca gigue, jeśli przynajmniej jeden lub dwóch członków trupy teatralnej nie zakończyło przedstawienia tańcem; tak jest w komedii *Wiele halasu o nic*, gdzie w ostatnich słowach pojawia się wezwanie: „grajcie, muzykanci!", albo w *Jak wam się podoba*, gdzie wypędzony książę ogłasza szczęśliwie połączonym parom:

Grajcie, grajkowie, a wy, nowożeńcy
W tańcu okażcie radości najwięcej.
(przekład: Maciej Słomczyński)

Królowa Elżbieta I w tańcu z Robertem Dudley'em, hrabią Leicester, obraz anonimowego autora (fragment); zasłynął pod takim ironicznym tytułem, ale obecnie uważany jest za wizerunek tańca volta w przypadkowym wykonaniu, ok. 1580, Penshurst Place, Kent

Wezwanie do „the measures", pełnego przepychu tańca przypominającego pawanę, najczęściej z następującymi po sobie szybkimi figurami, rozbrzmiewa w ostatnich słowach księcia:

Zaczynać. Wierzę, że po tym obrzędzie
Weselnym radość ich długo trwać będzie.
Taniec
(przekład: Maciej Słomczyński)

Publiczność zwyczajowo w epilogu widziała naturalne przejście do tańca lub do gigue'a. Również przedstawienia amatorskie, których było całkiem sporo w Anglii, kończyły się tańcem. Szekspir, który w *Śnie nocy letniej* dworuje z amatorów w uroczystym przedstawieniu rzemieślników, każe Spodkowi zapytać księcia Aten Tezeusza: „Czy zechcecie teraz ujrzeć epilog, czy wysłuchać bergamaskiego tańca, odtańczonego przez dwóch z naszego zespołu?" (przekład: Maciej Słomczyński). Tezeusz wybiera bergamaskę, popularny taniec po kole.

Widzowie teatralni epoki elżbietańskiej brali aktywny udział we wszystkim, co działo się na scenie, co było pokazywane i mówione. Wytwarzała się często silna ruchowo-cielesna reakcja – proces, który angażował aktorów i widzów. Wówczas ludzie potrafili jeszcze łączyć ze sobą niewinną rozrywkę, magię słów i ruch. Oczywiście nie mieli innego wyboru, niż poddać się sztuce i aktorom, ponieważ przedstawienia wymagały najwyższej uwagi i wielkiej siły wyobraźni. Najczęściej były realistyczne, dekoracji nie było w ogóle lub była znikoma; tylko w słowach można było rozpoznać miejsce akcji, a poezja szkicowała odczucia bohaterów, komunikowała wydarzenia. Jedynie słowem można było stworzyć atmosferę miłosnej sceny, było to tym trudniejsze, że role kobiece grane były przez młodych chłopców, a ucho widza musiało podążać za szybką deklamacją tekstu.

Dlatego też zrozumiałe staje się, że tak dużą wagę przywiązywano do tańca, i że dla wytchnienia publiczności do akcji dramatu wplatane były muzyczne przerywniki, do których nierzadko tańczył ktoś na scenie. W *Wiernej pasterce* Fletchera znajdziemy następujące wersy: „Potrzebni są jeszcze ci, którzy, gdy chłopiec tańczy pomiędzy aktami, całą sztukę zechcą poddać cenzurze".

Patrząc na to w ten sposób, staje się zrozumiałe, że widz po zakończeniu przedstawienia życzył sobie pozostać jeszcze na swoim miejscu, aby zobaczyć taniec. Niekiedy, tak jak ma to miejsce w *Henryku IV*, epilog wygłaszany jest przez tancerza. Gdy słyszymy pod koniec w jego mowie: „Język mój zmęczony, a gdy nogi się zmęczą, powiem wam dobranoc" (przekład: Leon Ulrich), wydaje się to nielogiczne, ponieważ po ostatnim słowie oczekujemy już zamknięcia kurtyny. Wtedy jednak rozpoczyna się taniec, aż nogi rzeczywiście okażą się zmęczone.

Szekspir wspomina dwanaście różnych tańców, a w swoich sztukach i wierszach zajmuje się tańcem pięćdziesiąt razy. Ponieważ tak często porównywał życie do sceny, będąc zdania, że sztuka trzyma przed naturą zwierciadło, możemy z dużą pewnością przyjąć, że teatr elżbietański pełen był muzyki i tańca – jako wierne odbicie ówczesnego życia. Taniec był wielką pasją królowej Elżbiety I, była ona dobrze wyszkoloną tancerką i miała wrodzone poczucie rytmu. Podobno codziennie rano ćwiczyła od sześciu do siedmiu galiard. Kiedy przyglądała się tańczącym podążała głową, ręką i stopą za metryczną kadencją. Zamiłowanie do tańca towarzyszyło jej aż do śmierci. Uczestnictwo królowej w uroczystościach Dwunastej Nocy w 1599 roku została opisana w listach hiszpańskiego ambasadora z wielką ironią: „głowę kościoła anglikańskiego i irlandzkiego, mimo jej podeszłego wieku, widziano tańczącą trzy lub cztery galiardy". Jeszcze w roku 1602 tańczyła dwie galiardy z księciem Nevers.

Londyn królowej Elżbiety I był pełen szkół tańca, które odwiedzane były zarówno przez szlachtę, jak i mieszczaństwo. Książę Burbon mówi z pogardą w *Henryku V* (III, 5):

Iść, w szkole tańców angielskiej się ćwiczyć,
W szczytnych lawoltach i lotnych kurantach.
(przekład: Leon Ulrich)

Kto mógł sobie na to pozwolić jechał do Francji, która była centrum tańca. Modne w tym czasie tańce nie były łatwe, korzystały na tym londyńskie szkoły tańca. Najbardziej popularne były te przykuwające spojrzenie swoją teatralnością, ze skomplikowanymi krokami, skokami, podnoszeniami. Były to tańce, które dziś kojarzą się nam bardziej ze sceną lub z salą balową. Nie należy zapominać, że chodzi tu o tańce dworskie przejęte z Francji, które potem przyczyniły się do powstania tańca figurowego, a także tzw. Ballet Comique de la Reine.

Tańce francuskie zawładnęły życiem towarzyskim Anglii, pomimo swojej trudności po połowie szesnastego wieku zyskiwały na popularności. Gość jednej z londyńskich szkół tańca w roku 1585 roku, przyglądając się tancerzowi podczas wykonywania galiardy, zauważył: „w momencie gdy się pojawiliśmy wykonał sekwencje szesnastu, bądź siedemnastu skomplikowanych kroków – nie mogę sobie teraz tego dokładnie przypomnieć – skakał, wirował i zakończył całość przepięknie". Londyńskie mieszczaństwo było we francuskich tańcach nie gorsze od dworzan. Oczywiście zadziwiony gość obserwował amatora podczas prób dla swojej własnej przyjemności. Jeśli zatem amatorzy byli tak dobrymi tancerzami, to można sobie wyobrazić, jakich osiągnięć można było oczekiwać po artystach scenicznych.

Najlepszy obraz elżbietańskiego zapału do tańca dają jednak przeciwnicy tego nałogu oraz autorzy próbujący go ośmieszyć. Najgłośniejsi byli purytanie, kaznodzieje oraz moraliści, jak również London Council, który nieustannie przywoływał widmo dżumy w swoich działaniach ograniczających działalność teatralną oraz podchodził z podejrzliwością do wszystkich pomysłów młodzieży z obawy o jej moralność i cnotliwość. Philip Stubbes wyrażał swoją niechęć do tańca w *Anatomii odszczepieństwa* (1583): „Niektórzy podczas skakania, kręcenia się, czy uderzania głową, połamali sobie nogi (...) mężczyźni i kobiety wespół (...) podczas publicznych zgromadzeń z bydlęcym ślinotokiem, pocałunkami i złym zachowaniem (...) każdy podskok w tańcu zbliża ich do piekła". Z archiwum sędziego z Middlesex dowiadujemy się, że w roku 1612 wprowadzony został przepis „zakazujący gigue'a na zakończenie spektaklu, z tego powodu, że frywolne gigue'i, piosenki i tańce, jak ma to miejsce w Fortune-Theater, prowadzą do zakłócenia spokoju oraz gromadzenia się złodziei i ludzi źle usposobionych".

Purytanie martwili się o kobiety, które znajdowały przyjemność w tańcu, a ruch i akrobatykę postrzegały jako cnotę. Niesłyszący, który nie rozpoznawał powiązania pomiędzy muzyką a tańcem, obserwował w jednej z londyńskich szkół tańczącego galiardę i pomyślał o tancerzu: „zaprawdę jest on szalony i odszedł od zmysłów".

Tańce wymieniane w dramatach Szekspira są najpopularniejsze dla jego epoki. Trudno jest jednak powiedzieć, jak dokładnie one wyglądały, ponieważ w późnym wieku szesnastym do nazewnictwa tańców wkradł się duży nieporządek. Nawet jeszcze w 1728 roku Soame Jenyns pisał w swojej *Sztuce tańca*:

Długo była sztuka tańca niedostatecznie dojrzała:
Dlatego też zatracona była w błędzie i niepewności:
Na zasady i reguły nie ma tu miejsca,
Ponieważ każdy mistrz nauczał według innej maniery.

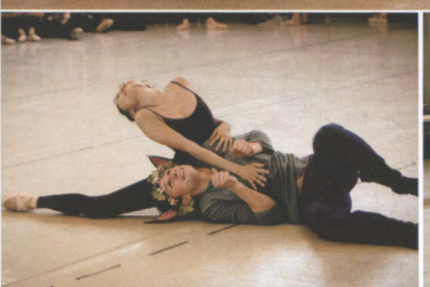
Dobrzy tancerze zmieniali kroki, wymyślali własne wariacje. Thomas Morley, jeden z najlepszych kompozytorów tamtych czasów, powiedział, że taniec „osiągnął doskonałość tam, gdzie każdy zdolny tancerz porusza się wbrew taktom, tak, że przestaje mieć znaczenie, jakie metrum utworu zostało przewidziane". Richard Brome, dramatopisarz za Stuartów, uczeń Bena Jonsona, uczynił ten bałagan tematem satyry *The City Wit*, w której jeden z aktorów odnosząc się do tańca przyjaciela mówi: „proszę Cię, naucz mnie tych kilku sztuczek", na co inny odpowiada "Ha! Sztuczki, dwadzieścia w kolejności: trawersy, przejścia, kroki w tył, skoki, kroki końcowe, kroki początkowe, skróty, skręty, ozdobniki – do kurantów, volt, gigue'ów, measures, pawan, branli, galiard, czy canarier".

Zwinni i zgrabni Anglicy epoki elżbietańskiej, którzy tak chętnie importowali sztukę taneczną z kontynentu, odczuwali dumę i radość również ze swoich licznych tańców ludowych. Były one obecne obok tych sprowadzonych z Francji i tak samo nauczano ich w szkołach tańca, mimo że składały się z łatwych kroków. Na dworze często wykonywano tańce francuskie, których tańczenie wymagało wiele ćwiczenia, ale przede wszystkim uzdolnienia. Dworzanin mógł bardzo łatwo we francuskim tańcu wykonać złą figurę, a za czasów Jakuba I mówiono nawet sarkastycznie, że „łatwiej jest założyć piękne szaty, niż nauczyć się tańców francuskich", dlatego na dworze „widzimy – nic tylko tańce ludowe".

To oczywiście przesada, ale pokazuje, że nie można wyznaczyć jasnej granicy pomiędzy ludowymi tańcami angielskimi, a dworskimi tańcami francuskimi, ponieważ tańce te cały czas przekraczały społeczne granice. Na scenie spotykamy oczywiście to samo zamieszanie i bałagan.

Głównym wkładem dworu angielskiego w dziedzinie tańca była rosnąca popularność tzw. maski (masque). Za panowania królowej Elżbiety I zaczęła ona odgrywać ważną rolę, ale za Stuartów stała się naprawdę modna. Tancmistrze, jako choreografowie tamtych czasów, tworzyli tańce, nauczali tancerzy wywodzących się ze szlachty. Próby do maski trwały zwykle wiele tygodni. Tancmistrze starali się oczywiście stworzonym przez siebie tańcem przypaść do gustu Jego Wysokości. Jakub I preferował podczas maski tańce żywe i rozbudowane. W kulminacyjnym punkcie trwania widowiska aktorzy zapraszali do tańca gości płci przeciwnej. To bratanie się wykonawców z publicznością było momentem kulminacyjnym przedstawienia.

[**Walter Sorell** (1905-1997), austriacko-amerykański krytyk tańca, eseista i tłumacz. Po ukończeniu Uniwersytetu Wiedeńskiego, był dziennikarzem i kierował teatrem uniwersyteckim. W 1939 roku wyemigrował do Nowego Jorku. Zasłynął tam jako krytyk tańca, publikując w „Dance Magazine", „Ballet Today", „Dance Scope" i „Dance News". Wykładał też literaturę dramatyczną i historię tańca w Columbia Universyty. Tłumaczył na język angielski dzieła Hermanna Hessego. Wydał biografie Almy Mahler-Werfel i Gertrude Stein. Autor cenionych książek nt. tańca i baletu, a wśród nich *The Dance Through the Ages*, wydanej także po niemiecku jako *Buch vom Tanz* (Verlagsanstalt Th. Knaur Nachf., München / Zürich, 1969), z której zaczerpnęliśmy powyższy fragment. Przekład z języka niemieckiego: Konrad Szpindler]



1. Yuka Ebihara z zespołem
2. Yuka Ebihara i Kurusz Wojeński
3. Aleksandra Liashenko i Maksim Woitiul
4. Marta Fiedler i Jarosław Zaniewicz
5. Victor Hughes, Vladimir Yaroshenko i Patryk Walczak

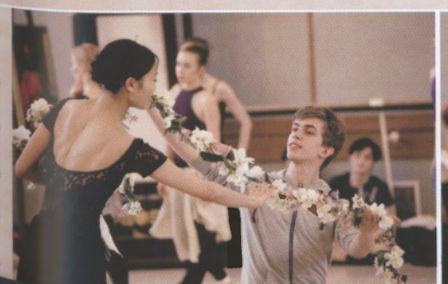
Fot. Ewa Krasucka

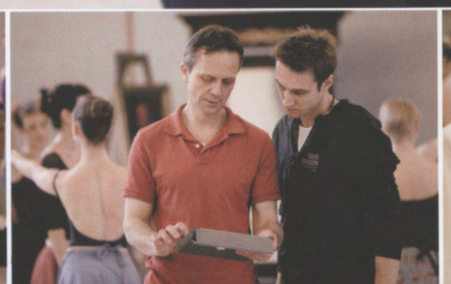
1. Vladimir Yaroshenko i Patryk Walczak
2. Aneta Zbrzeźniak i Sergey Popov
3. Marta Fiedler i Jarosław Zaniewicz
4. Izabela Milewska i Paweł Koncewoj
5. Emilia Stachurska i Vladimir Yaroshenko

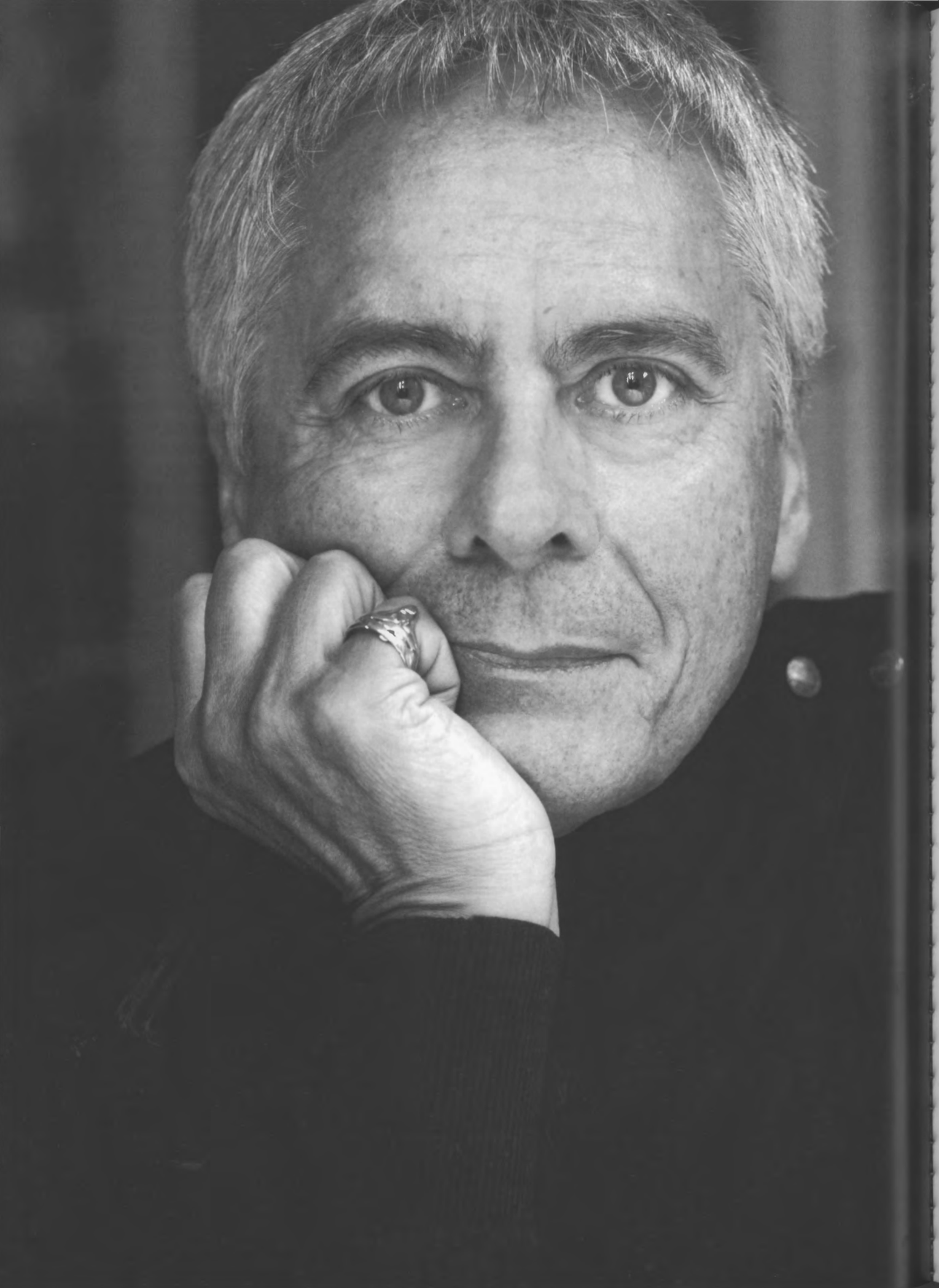
Fot. Ewa Krasucka

1. Yuka Ebihara i Kurusz Wojeński
2. Kurusz Wojeński, Jacek Tyski, Michał Chróścielewski, Michał Tużnik, Bartosz Anczykowski
3. Yuka Ebihara i Patryk Walczak
4. Janusz Mazoń i Maksim Woitiul
5. Yuka Ebihara

Fot. Ewa Krasucka







John Neumeier

Choreograf, założyciel i dyrektor Baletu Hamburskiego (Hamburg Ballett). Legendarny twórca współczesnego baletu. Urodził się w 1942 roku w Milwaukee (Wisconsin), USA. Jego matką była Polka, a ojciec pochodził z rodziny niemieckiej. Naukę tańca rozpoczął w rodzinnym Milwaukee i kontynuował w Kopenhadze oraz w londyńskiej Royal Ballet School. Uzyskał także licencjat z nauk humanistycznych w dziedzinie literatury angielskiej i studiów teatralnych w Marquette University (Wisconsin), gdzie tworzył swoje pierwsze prace choreograficzne. W 1963 roku John Cranko zaangażował go w Balecie Stuttgarckim (Stuttgart Ballett) i tam osiągnął pozycję solisty.

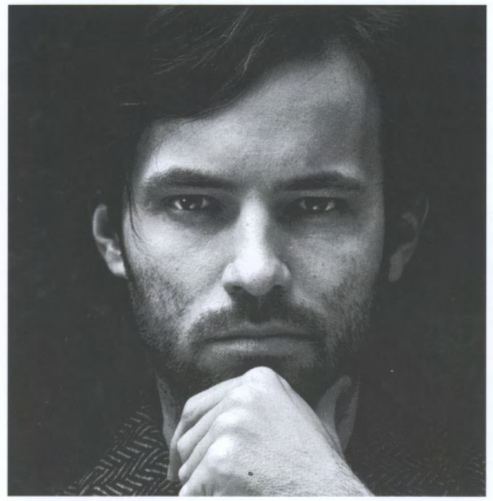
W 1969 roku Ulrich Erfurth mianował Johna Neumeiera dyrektorem baletu we Frankfurcie. Z kolei w 1973 roku został dyrektorem artystycznym i naczelnym choreografem Baletu Hamburskiego. Od 1996 roku jest dyrektorem generalnym tego autonomicznego już zespołu. Hamburg Ballett stał się pod jego przywództwem jedną z czołowych formacji baletowych niemieckiej sceny tanecznej i wkrótce uzyskał szerokie międzynarodowe uznania. Występował gościnnie w 30 krajach świata; dwukrotnie odwiedzał także Polskę: Gdańsk (1976) i Warszawę (1979). Niezależnie od tego, sam John Neumeier wystąpił w 1992 roku na scenie naszego Teatru Wielkiego w gali charytatywnej *Artyści baletu sprawnym inaczej*, prezentując z Marcią Haydée dwuosobowy balet Maurice'a Béjarta *Krzesła* wg Eugène'a Ionesco.

Jako choreograf skoncentrował się w swojej twórczości na podtrzymywaniu tradycji baletowej, nadając jej jednak nowoczesną strukturę dramatyczną. Zaangażowanie w tej dziedzinie objawia się zwłaszcza w jego oryginalnych wersjach klasycznych baletów narracyjnych. Szczególne uznanie w świecie przyniosły mu jednak rewolucyjne choreografie symfonii Gustava Mahlera. Jedna z nich, *Miłość i ból i świat i marzenie* z muzyką I i X Symfonii Mahlera powstała w 1980 roku dla Baletu XX Wieku w Brukseli, a w cztery lata później artysta zrealizował również to dzieło z Baletem Teatru Wielkiego w Warszawie. Jego ostatnie prace dla Baletu Hamburskiego to jednoaktowy *Polnisches Tryptychon* do muzyki Andrzeja Panufnika (2010) oraz dwa duże balety: *Purgatorio* do muzyki *Pieśni* Almy Schindler-Mahler i X Symnonii Mahlera i *Liliom* z oryginalną muzyką skomponowaną przez Michela Legranda (oba w 2011).

W roku 1975 stworzył Hamburskie Dni Baletu (Hamburger Ballett-Tage), doroczny festiwal finalizujący odtąd każdy sezon w Hamburgu. W 1978 roku założył Szkołę Baletu Hamburskiego. W 1989 roku jego szkoła i zespół zostały wyprowadzone z Opery Hamburskiej do nowego Centrum Baletowego, ufundowanego przez władze Hamburga. Wyposażone ono zostało w dziewięć sal baletowych i internat dla ponad trzydziestu uczniów. Obecnie, ponad 80 procent składu Baletu Hamburskiego to tancerze wychowani przez tę szkołę. W 2006 roku powołał Fundację Johna Neumeiera dla zabezpieczenia swojej ogromnej kolekcji bezcennych obiektów związanych z historią tańca i baletu oraz materiałów dokumentujących jego własną twórczość artystyczną. W 2011 roku utworzył dodatkowo pierwszy w Niemczech zespół Narodowego Baletu Młodzieżowego. Składa się on z ośmiu młodych tancerzy, jego bazą jest Centrum Baletowe w Hamburgu, a dyrektorem i opiekunem artystycznym – także John Neumeier.

Artysta pracował gościnnie jako choreograf z wieloma zespołami, wśród których znalazły się m.in.: Państwowe Opery w Wiedniu, Monachium i Dreźnie, Royal Ballet w Londynie, Balet Stuttgarcki (dla którego stworzył kilka nowych dzieł), Królewski Balet Duński, Balet Opery Paryskiej, Balet Tokijski, American Ballet Theatre w Nowym Jorku, National Ballet of Canada, moskiewskie Teatry: Bolszoj i Stanisławskiego, petersburski Teatr Maryjski i San Francisco Ballet. W 2012 roku gościł też w Narodowym Balecie Chin, wystawiając tam swoją *Małą syrenkę* (*The Little Mermaid*).

John Neumeier jest posiadaczem Niemieckiego Federalnego Krzyża Zasługi. W 2003 roku został mianowany Kawalerem Legii Honorowej przez prezydenta Francji, Jacquesa Chiraca. W 2006 roku otrzymał Nagrodę Niżyńskiego za całokształt twórczości, a w 2007 roku Nagrodę Muzyczną Herberta von Karajana. Jest honorowym obywatelem Hamburga, co stanowi najwyższy dowód uznania władz tego miasta. W listopadzie 2012 roku Medalem Przyjaźni odznaczył go prezydent Rosji, Władimir Putin. W marcu 2013 roku jego zasługi dla kultury zostały także uhonorowane w Polsce Złotym Medalem Gloria Artis, przyznanym wielkiemu choreografowi przez naszego ministra kultury i dziedzictwa narodowego. (Fot. Steven Haberland)



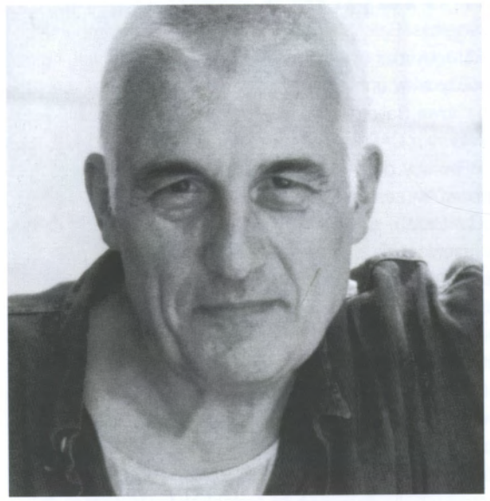
Łukasz Borowicz

Dyrygent. Dyrektor artystyczny Polskiej Orkiestry Radiowej. Urodził się w Warszawie. Studiował w klasie Bogusława Madeya w Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina w Warszawie, gdzie uzyskał tytuł doktora w dziedzinie dyrygentury pod kierunkiem Antoniego Wita. Był kolejno asystentem Ivána Fischera w Budapest Festival Orchestra (2000/01), Antoniego Wita w Filharmonii Narodowej (2002-05) i Kazimierza Korda w Teatrze Wielkim - Operze Narodowej (2005/06). Od 2006 roku pełni funkcję pierwszego dyrygenta gościnnego Filharmonii Poznańskiej, a od marca 2007 roku jest dyrektorem artystycznym Polskiej Orkiestry Radiowej. Wielokrotny stypendysta Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz laureat nagród na konkursach dyrygenckich w Trydencie (1999), Atenach (2000), Porto (2002) i Bambergu (2004). W styczniu 2008 został wyróżniony Paszportem Polityki, a w październiku 2011 nagrodą Koryfeusz Muzyki Polskiej.

Dyrygował wieloma orkiestrami, m.in.: Royal Philharmonic Orchestra (London), BBC Scottish Symphony Orchestra, Konzerthausorchester Berlin, Komische Oper Berlin, NDR Radiophilharmonie Hannover, MDR Sinfonieorchester Leipzig, Düsseldorfer Symphoniker, Staatskapelle Halle, Orkiestrą Opery w Marsylii, I Pomeriggi Musicali (Mediolan), Słowacką Radiową Orkiestrą Symfoniczną, Praską Orkiestrą Symfoniczną FOK, Narodową Filharmoniczną Orkiestrą Rosji, Ukraińską Narodową Orkiestrą Filharmoniczną i większością polskich orkiestr symfonicznych. Występował na wielu festiwalach, w tym na Festiwalu Rossiniego w Pesaro, gdzie poprowadził koncert Ewy Podleś z muzykami Orchestra Haydn, oraz na Schleswig-Holstein Music Festival, gdzie dyrygował *Halką* Moniuszki z udziałem NDR Radiophilharmonie Hannover.

Jako dyrygent operowy zadebiutował w Teatrze Wielkim - Operze Narodowej prowadząc *Don Giovanniego* Mozarta. Kolejne jego realizacje to m.in. opera *Orfeusz i Eurydyka* oraz balety *Święto wiosny* i *Sen nocy letniej* w TWON, *Don Giovanni*, *Eugeniusz Oniegin* i *Halka* w Operze Krakowskiej, *Czarodziejski flet*, *Rusałka*, *Zamek Sinobrodego* oraz *Dydona i Eneasz* w Teatrze Wielkim w Łodzi. W naszym teatrze dyrygował także baletami *Jezioro łabędzie* i *Bajadera*. Ma w swoim dorobku recitale i nagrania z polskimi i międzynarodowymi gwiazdami opery takimi jak: Ewa Podleś, Piotr Beczała, Mariusz Kwiecień i Samuel Ramey.

W ramach koncertów i nagrań z Polską Orkiestrą Radiową wykonuje wiele zapomnianych dzieł operowych, jak: *Flis* Moniuszki, *Bezdomna jaskółka* Laksa (EDA Records); wydane na płytach kompaktowych przez Polskie Radio: *Maria* Statkowskiego, *Przygoda króla Artura* Grażyny Bacewicz i *Monbar czyli Flibustierowie* Dobrzyńskiego. Podczas Wielkanocnych Festiwali Ludwiga van Beethovena, we współpracy z Polskim Radiem poprowadził też *Lodoïskę* Cherubiniego, *Berggeist* Spohra, *Euryanthe* Webera, *Marię Padillę* Donizettiego i *L'amore dei tre re* Montemezziego. W listopadzie 2010 roku dyrygował koncertowym wykonaniem opery *Giovanna d'Arco* Giuseppe Verdiego w Filharmonii Poznańskiej. Dla wytwórni Chandos nagrał komplet koncertów skrzypcowych Grażyny Bacewicz (z solistką Joanną Kurkowicz), a dla wytwórni CPO nagrywa komplet dzieł symfonicznych Andrzeja Panufnika z Polską Orkiestrą Radiową i z Konzerthausorchester Berlin. Jego nagrania zostały nagrodzone Diapason d'Or (marzec 2010), BBC Music Orchestral Choice (sierpień 2010) oraz dwukrotnie nagrodą Fryderyka (2007, 2010). Były także nominowane do Midem Classical Awards (2008) i Preis der Deutschen Schallplatenkritik (2009). (Fot. Justyna Mielniczuk)



Jürgen Rose

Scenograf. Wybitny artysta niemiecki, ceniony w świecie za swoje projekty dla opery, baletu i teatru dramatycznego. Urodził się w Bernburgu nad Saale. Studiował w berlińskiej Akademii Sztuk Pięknych i w tamtejszej Szkole Teatralnej. Pracę zawodową rozpoczynał jako asystent wybitnego reżysera Gustava Rudolfa Sellnera w Landestheater Darmstadt. Wkrótce został scenografem słynnego Müncher Kammerspiele, dla którego projektował przez wiele lat dekoracje i kostiumy, m.in. do sztuk Szekspira, Büchnera, Czechowa i Lessinga.

W 1961 roku pracował w Stuttgarcie nad scenografią sztuki Szekspira *Jak wam się podoba* i poznał wtedy wybitnego brytyjskiego choreografa Johna Cranko. Niedługo potem zaprojektował dla niego scenografię i kostiumy do *Romea i Julii*. Ich wspólna produkcja weszła z czasem także do repertuarów Narodowego Baletu Kanady, Baletu Australijskiego, Opery Bawarskiej w Monachium, Opery Paryskiej, Państwowej Opery w Wiedniu i mediolańskiej La Scali. W dalszych latach współtworzył z Johnem Cranko inne realizacje w Balecie Stuttgarckim: *Jeziora łabędziego* (także w Monachium i Frankfurcie), *Ognistego ptaka* (również w Boston Ballet), *Oniegina* (później też w Balecie Opery Bawarskiej, Balecie Australijskim, Królewskim Balecie Szwedzkim, London Festival Ballet, Balecie Hamburskim, Narodowym Balecie Kanady i American Ballet Theatre), *Initialen R.B.M.E.*, *Poème de l'extase* (również w Royal Ballet), *Spuren* oraz inscenizację operetki *Wesoła wdówka*. Już po śmierci sławnego choreografa zaprojektował nową scenografią i kostiumy słynnego *Poskromienia złośnicy* Cranki do realizacji tego baletu w Monachium i Hamburgu. Tworzył również dla innych choreografów: Antony'ego Tudora (*Giselle*), Celii Franki (*Dziadek do orzechów*, *Kopciuszek*) i Kennetha MacMillana (*Concerto*, *Pocałunek wieszczki*). Z czasem Jürgen Rose został ulubionym partnerem plastycznym Johna Neumeiera, który począwszy od 1972 roku współpracował z nim najpierw w Balecie Frankfurckim (*Pocałunek wieszczki*, *Dafnis i Chloe*), a potem przez długie lata w Balecie Hamburskim. Projektował tam dla Neumeiera dekoracje i kostiumy do baletów: *Dziadek do orzechów* (również dla Baletu Monachijskiego i Royal Winnipeg Ballet), *Romeo i Julia* (także dla Królewskiego Baletu Duńskiego), *Iluzje – jak „Jezioro łabędzie"*, *Śpiąca królewna*, *Sen nocy letniej* (później też w Paryżu, Moskwie, Kopenhadze, Sztokholmie, Wiedniu i Dreźnie), *Dama kameliowa* (również w Stuttgarcie, Paryżu, Nowym Jorku, Monachium, Mediolanie i Dreźnie), *Ognisty ptak*, *Peer Gynt* i *Historia Kopciuszka*.

W 1970 roku artysta rozpoczął również owocną pracę dla opery. Projektował scenografię m.in. do *Salome* w Operze Wiedeńskiej i La Scali, *Kawalera srebrnej róży* w Monachium i Mediolanie, *Cosi fan tutte* w Wiedniu i Berlinie, *Don Giovanniego* w Monachium i Berlinie, *Parsifala* i *Uprowadzenia z seraju* w Wiedniu, do *Arabelli*, *Eugeniusza Oniegina*, *Złota Renu* i *Walkirii* w Hamburgu, *Balu maskowego* w Londynie, *Idomenea* w monachijskim Cuvilliés Theater, do *Tannhausera* dla Festiwalu w Bayreuth, do *Wozzecka* i *Ariadny na Naxos* dla Festiwalu w Salzburgu itd.

Niezależnie od swoich prac scenograficznych dla baletu i opery, nadal projektował także dla czołowych teatrów dramatycznych Hamburga, Berlina i Monachium. Od lat łączy go bliska współpraca z wybitnym niemieckim reżyserem dramatycznym i operowym Dieterem Dornem. Również sam Jürgen Rose reżyseruje przedstawienia operowe; inscenizował m.in. *Don Carlosa*, *Lisiczkę Chytruskę*, *Elektrę* i *Lulu*. W latach 1973-2000 był profesorem scenografii w Akademii Sztuk Pięknych w Stuttgarcie. (Fot. Wilfried Hösl)

Victor Hughes

Asystent choreografa. Baletmistrz, były artysta Baletu Hamburskiego (Hamburg Ballett). Urodził się w Johannesburgu. Naukę baletu i pracę tancerza rozpoczynał w uniwersyteckim zespole w Kapsztadzie (University of Cape Town Ballet Company), a potem kontynuował karierę w zespole baletowym CAPAB (Cape Performing Arts Board). W 1965 roku opuścił RPA, aby doświadczyć kultury sceny europejskiej. Najpierw występował w zespole London Festival Ballet (późniejszym English National Ballet), a następnie w szwajcarskiej Zürich Opera. W 1970 roku przeniósł się do Niemiec i dołączył do nowo powstałego Baletu Opery Frankfurckiej pod dyrekcją Johna Neumeiera. Kiedy Neumeier został dyrektorem baletu Państwowej Opery Hamburskiej w 1973 roku, przeniósł się wraz z nim jako solista i baletmistrz. Po zakończeniu kariery tancerza w Hamburg Ballett nadal pracuje dla Johna Neumeiera realizując jego balety na całym świecie. Wystawiał je m.in. z Baletem Bawarskim, Baletem Stuttgarckim, Królewskim Baletem Duńskim, Królewskim Baletem Szwedzkim, Fińskim Baletem Narodowym, moskiewskim Baletem Bolszoj, Baletem Tokijskim, Baletem Teatro alla Scala w Mediolanie, Baletem Monte Carlo, Baletem Opery Paryskiej i American Ballet Theatre w Nowym Jorku. W 1984 roku pracował także z warszawskim zespołem baletowym podczas realizacji baletu *Miłość i ból i świat i marzenie* Johna Neumeiera w Teatrze Wielkim. Prowadzi również seminaria dla dorosłych na temat baletu i jest wykładowcą historii baletu w Hamburskiej Szkole Baletowej Johna Neumeiera. (Fot. Ewa Krasucka)

Janusz Mazoń

Asystent choreografa. Baletmistrz i choreograf, były pierwszy solista Baletu Hamburskiego (Hamburg Ballett). Urodził się w Bytomiu. Ukończył bytomską szkołę baletową i przez sezon tańczył z Baletem Opery Śląskiej. W 1980 roku dołączył do Baletu Teatru Wielkiego w Warszawie, gdzie w krótkim czasie otrzymał tytuł pierwszego solisty. W 1982 roku zdobył I nagrodę IV Ogólnopolskiego Konkursu Tańca w Gdańsku, a w rok później został uhonorowany Medalem Wójcikowskiego dla wybijającego się polskiego tancerza młodego pokolenia. W jego warszawskim dorobku znalazły się m.in. główne role w *Giselle*, *Jeziorze łabędzim*, *Śpiącej królewnie* oraz w *Córce źle strzeżonej* Fredericka Ashtona, a także partie solowe w *La Ventana* Augusta Bournonville'a, *Suite en blanc* Serge'a Lifara, *Lalkach* Alberto Méndeza, *Fantazjach* Ericha Waltera, aż po Miłość *i ból i świat i marzenie* Johna Neumeiera z muzyką I i X Symfonii Gustava Mahlera. W 1985 roku przeniósł się do Baletu Hamburskiego i pozostał tam przez kolejne 12 lat, osiągając pozycję jednego z czołowych pierwszych solistów. Tańczył główne i solowe role w baletach Johna Neumeiera: *Romeo i Julia, Sen nocy letniej, Iluzje – jak „Jezioro łabędzie", Śpiąca królewna, Dziadek do orzechów, Dama kameliowa, Peer Gynt, Bach-Suite 2, Magnificat, Mozart 338, Pasja św. Mateusza, Don Kichot, V Symfonia Gustava Mahlera, Requiem, Historia Kopciuszka* i innych; a także w *Onieginie* Johna Cranko i *There is a Time* José Limóna. Występował z zespołem Neumeiera na wielu scenach Europy, Azji i Ameryki Południowej. Po zakończeniu kariery tancerza, w 1997 roku wyjechał do Marietty (Georgia) w Stanach Zjednoczonych, gdzie został baletmistrzem Georgia Ballet. Zrealizował z tym zespołem kilka kameralnych baletów Johna Neumeiera, ale przede wszystkim kształcił tancerzy i tworzył własne choreografie. Znalazły się wśród nich: *American Dreamer, Interruptions, A Sleepy Hollow Story, Ognisty ptak, A Young Dancer's Guide to the Orchestra, Enigmatic Tangos* i *Pinokio*. Ukończył też w Georgii studia chiropraktyczne w Life University i poza szkoleniem artystów Georgia Ballet prowadził również ostatnio własny gabinet chiropraktyczny w Marietcie. (Fot. Ewa Krasucka)

Niurka Moredo

Asystentka choreografa. Baletmistrzyni, była solistka Baletu Hamburskiego (Hamburg Ballett). Urodziła się w Puerto Rico. Tam także rozpoczęła swoją edukację taneczną w szkole tańca Nany Hudo, a kontynuowała naukę i debiutowała w zespole Southern Ballet Theater w Orlando na Florydzie. Wystąpiła tam jako Mirta w *Giselle*, tańczyła partie solowe w baletach Bournonville'a, Balanchine'a, Lichine'a i choreografów współczesnych. W latach 1990-1995 pracowała w Królewskim Balecie Duńskim w Kopenhadze, gdzie była m.in. solistką w baletach klasycznych Augusta Bournonville'a oraz w *Śpiącej królewnie* w choreografii Helgi Tomassona. Później przeniosła się do Baletu Hamburskiego i została tam solistką w 2000 roku. Występowała w Hamburgu w partiach solowych takich baletów Neumeiera, jak: *Mewa, Śpiąca królewna, Dziadek do orzechów, Dama kameliowa, Historia Kopciuszka, Saga króla Artura, Niżyński, III Symfonia Mahlera, V Symfonia Mahlera, Waclaw, Pasja św. Mateusza, Mesjasz, Odyseja, Święto, Peer Gynt, Magnificat*; a także w *Śpiącej królewnie* w choreografii Matsa Eka oraz w baletach Johna Cranko, Jiřiego Kyliána, Kevina Haigena, Stephana Thossa, Gustava Sansano i Petra Zuski. Zakończyła karierę sceniczną w 2007 roku i została jednym z baletmistrzów zespołu. Pracuje na co dzień w Balecie Hamburskim, ale realizowała także balety Johna Neumeiera w San Francisco Ballet, w moskiewskim Teatrze im. Stanisławskiego oraz w Królewskim Balecie Duńskim. (Fot. Balet Hamburski)

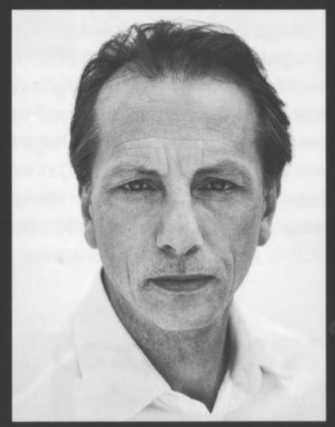
Współpraca

Baletmistrzowie-korepetytorzy: Stéphane Dalle, Anita Kuskowska, Walery Mazepczyk, Renata Smukała
Asystentka dyrygenta: Lilianna Krych
Asystentka choreolog: Berenika Jakubczak
Asystentki scenografa: Tijana Tyski (kostiumy), Jadwiga Wóycicka (dekoracje, rekwizyty)
Akompaniatorzy baletu: Jerzy Jarawka, Marcin Mazurek, Sergey Morozov, Paulina Nosek
Opieka nad uczniami szkoły baletowej: Łukasz Gruziel, Henryk Czarnowski, Irina Kacprzycka
Inspicjenci: Katarzyna Fortuna, Teresa Krasnodębska
Koordynator techniczny baletu: Klaudiusz Paradziński
Asystent dyrektora baletu: Maciej Krawiec
Inspektorzy baletu: Jolanta Andraka (koordynacja), Witold Kiwacz, Barbara Żelazny

Dyrektor techniczny: Janusz Chojecki
Produkcja środków inscenizacji: Mariusz Kamiński, Katarzyna Luboradzka (kostiumy), Tomasz Wójcik (dekoracje)
Kierownictwo obsługi sceny: Robert Karasiński, Andrzej Wróblewski
Kierownik statystów: Tomasz Nerkowski
Realizatorzy świateł: Tomasz Mierzwa, Stanisław Zięba
Realizacja dźwięku: Iwona Saczuk, Adam Ciesielski, Michał Polański
Produkcja: Małgorzata Szabłowska, Konrad Szpindler, Katarzyna Szybińska

Polski Balet Narodowy
Polish National Ballet
2012/2013

polskibaletnarodowy.pl



Dyrektor / Director
KRZYSZTOF PASTOR

Kierownik ds. programowo-organizacyjnych / Director's Proxy
PAWEŁ CHYNOWSKI

Koordynator pracy baletu / Coordinator of the Ballet Work
KALINA SCHUBERT

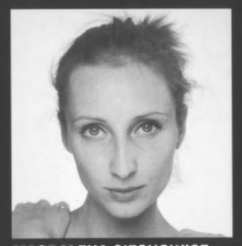
Baletmistrzowie i pedagodzy / Ballet Masters and Teachers
STÉPHANE DALLE, ANITA KUSKOWSKA, WALERY MAZEPCZYK, KALINA SCHUBERT, RENATA SMUKAŁA

Baletmistrzowie gościnni / Guest Ballet Masters
KATHRYN BENNETTS, VICTOR HUGHES, JUDY MAELOR-THOMAS, JANUSZ MAZOŃ, NIURKA MOREDO

Pedagodzy gościnni / Guest Teachers
FILIP BARANKIEWICZ, EWA GŁOWACKA, TERESA MEMCHES, PIOTR NARDELLI

PIERWSI SOLIŚCI / FIRST SOLOISTS

SERGEY BASALAEV



MAGDALENA CIECHOWICZ

MARTA FIEDLER

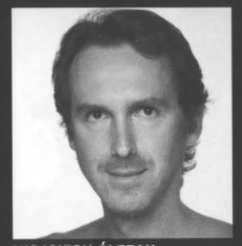
KAROLINA JUPOWICZ

DOMINIKA KRYSZTOFORSKA

ALEKSANDRA LIASHENKO

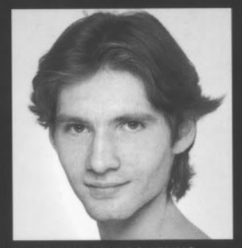
IZABELA MILEWSKA

SERGEY POPOV



WOJCIECH ŚLĘZAK

MAKSIM WOITIUL



VLADIMIR YAROSHENKO

MARIA ŻUK

TANCERZE GOŚCINNI
GUEST DANCERS

ROBERT GABDULLIN

RUBI PRONK

SOLIŚCI / SOLOISTS

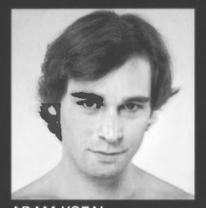
BARTOSZ ANCZYKOWSKI

DAGMARA DRYL

YUKA EBIHARA

ARKADIUSZ GOŁYGOWSKI

PAWEŁ KONCEWOJ


ADAM KOZAL

ANNA LIPCZYK

EWA NOWAK

CARLOS MARTÍN PÉREZ

AGNIESZKA PIETYRA

SVETLANA SIPLATOVA

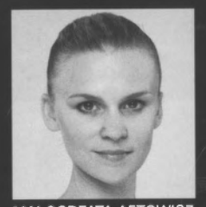
SEBASTIAN SOLECKI

JACEK TYSKI

IRINA WASILEWSKA

ANETA ZBRZEŹNIAK

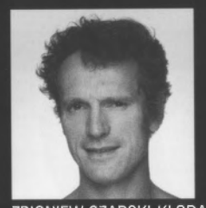
KORYFEJE / CORYPHÉES


MAŁGORZATA AFTOWICZ

BARBARA BARTNIK

ROBERT BONDARA

MICHAŁ CHRÓŚCIELEWSKI


ZBIGNIEW CZAPSKI-KŁODA

JOANNA DRABIK

ANA KIPSHIDZE

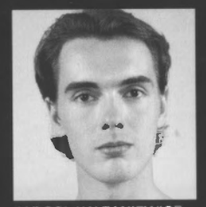
ANNA LORENC

EMILIA STACHURSKA

MICHAŁ TUŻNIK

PATRYK WALCZAK

KURUSZ WOJEŃSKI


JAROSŁAW ZANIEWICZ

BARTOSZ ZYŚK

ZESPÓŁ BALETOWY
CORPS DE BALLET

EDUARD BABLIDZE

VIKTOR BANKA

PIOTR BEDNARCZYK

ALICE BERTSCHY

LUBOW CHMIELEWSKA

MARTA CZERNIAWSKA

ANNA CZESZEJKO

MAŁGORZATA DĘBSKA

KENNETH DWIGANS

TOMASZ FABIAŃSKI

ALEKSANDRA FOLTMAN

IZABELA GRZESZCZAK

ANNA HOP

PAULINA JURKOWSKA

ROBIN KENT

VADZIM KEZIK

YURIKA KITANO

AGATA KUCZYŃSKA

IWONA KUROWSKA

ROSEANNA LENEY

ANITA MIKOŁAJCZYK

SHUNSUKE MIZUI

ADAM MYŚLIŃSKI

SWIETŁANA OWSIANKINA

ŁACHLAN PHILLIPS

RAPHAËL RAUTUREAU

PALINA RUSETSKAYA

MAGDALENA RYMAR

KAROLINA SAPUN

MARGARITA SIMONOVA

REMIGIUSZ SMOLIŃSKI

URSZULA SOLECKA

LYNSEY SUTHERLAND

OSKAR ŚWITAŁA

ŁUKASZ TUŻNIK

EMI UEHARA

ALEXANDRA VADON

ELIZA WALASZCZYK

TAKESHI WATANABE

ANETA WIRA

OLGA YAROSHENKO

SIMON YOSHIDA

AGATA ZIÓŁKOWSKA

ALICJA ZŁOCH

Gościnni artyści charakterystyczni / Guest Character Dancers
ANNA BIAŁECKA, EWA GŁOWACKA, ANITA KUSKOWSKA, WALERY MAZEPCZYK

Tancerze urlopowani / Dancers on Leave DANIELA GNIEWASZEWSKA, KATARZYNA LEWANDOWSKA, IZABELA SZYLIŃSKA

Baletmistrz operowy / Opera Ballet Mistress ILONA MOLKA

Asystentka-choreolog / Assistant-Choreologist BERENIKA JAKUBCZAK

Akompaniatorzy / Pianists JERZY JARAWKA, MARCIN MAZUREK,
SERGEY MOROZOV, PAULINA NOSEK, DANUTA RZĄŻEWSKA (współpraca)

Administrator JOLANTA ANDRAKA

Koordynator techniczny / Technical Coordinator KLAUDIUSZ PARADZIŃSKI

Asystent dyrektora / Assistant to the Director MACIEJ KRAWIEC

Inspektorzy / Administrative Assistants BARBARA ŻELAZNY, WITOLD KIWACZ (współpraca)

Fizjoterapeuci / Physical Therapists URSZULA KOMAR, ANNA UGNIEWSKA, BOGDAN WITKOWSKI

Zdjęcie dyrektora: Łukasz Murgrabia; portrety artystów: Justyna Mielniczuk

Przywracamy zdrowie aktywnym

Sztuka leczenia w Carolina Medical Center

Klinice ortopedii i medycyny sportowej

Carolina Medical Center to jeden z najlepszych i najnowocześniejszych ośrodków ortopedii i medycyny sportowej w Europie, oferujący swoim pacjentom najwyższe standardy leczenia. Zatrudnieni w klinice lekarze mają możliwość korzystania z najnowszej wiedzy i techniki medycznej, dzięki czemu mogą zagwarantować pacjentom optymalne i dobrane do ich indywidualnych potrzeb i wymagań metody leczenia.

W CMC stosujemy zasadę objęcia pacjenta kompleksową opieką medyczną, na którą składają się diagnostyka obrazowa i funkcjonalna, leczenie zachowawcze, fizjoterapia, a jeśli jest taka konieczność również leczenie operacyjne. Pragniemy służyć naszym pacjentom profesjonalną pomocą w procesie powracania do pełnej sprawności i aktywności fizycznej. W tym celu stworzyliśmy wewnątrz kliniki centra kompetencji, które skupiają zespoły specjalistów, których wiedza i doświadczenie w najwyższym stopniu koncentrują się na określonej specjalizacji medycznej oraz specyficznych urazach i dolegliwościach poszczególnych partii ludzkiego ciała.

Opieką medyczną obejmujemy osoby w każdym wieku, a szczególnie tych, którzy prowadzą aktywny tryb życia. Umożliwiamy naszym pacjentom szybki powrót do pełnej sprawności i aktywności fizycznej. Jest to szczególnie ważne, gdy pacjentami są sportowcy wyczynowi, czy też zawodowi tancerze. Wypracowane wzorce współpracy z Polskim Komitetem Olimpijskim i nabyte doświadczenie w opiece nad czołowymi sportowcami naszego kraju, zostały wykorzystane w nawiązanej pomiędzy CMC, a Polskim Baletem Narodowym współpracy. Na mocy podpisanego porozumienia jesteśmy Partnerem Medycznym tej instytucji, oferując artystom swoje usługi i otaczając ich opieką medyczną.

Carolina Medical Center
ul. Pory 78
02-757 Warszawa
tel. (+48 22) 355 82 00
www.carolina.pl
cmc@carolina.pl

Carolina Medical Center

Teatr Wielki Opera Narodowa · Polski Balet Narodowy

Partner Medyczny Polskiego Baletu Narodowego

www.pwc.pl

Budujemy pomost między światem kultury a biznesem

pwc

To ambitne wyzwanie chcemy zrealizować poprzez dzielenie się tym, co mamy najcenniejsze jako firma, czyli wiedzą. Bardzo ważnym obszarem zaangażowania PwC jest inicjowanie lub aktywne uczestniczenie w debacie publicznej na istotne gospodarczo jak i społecznie tematy, a kultura na pewno jest jednym z nich.

Partnerstwo z Teatrem Wielkim wpisuje się również w działania PwC na rzecz społecznej odpowiedzialności biznesu, które stanowią integralny element naszej strategii biznesowej. W firmie działa zespół ds. zrównoważonego rozwoju i odpowiedzialnego biznesu, który na co dzień doradza naszym klientom, ale także dzieli się swoją wiedzą i doświadczeniem z innymi uczestnikami rynku, budując świadomość CSR w Polsce.

© 2012 PwC Polska Sp. z o.o. Wszystkie prawa zastrzeżone. W tym dokumencie nazwa "PwC" odnosi się do PwC Polska Sp. z o.o., firmy wchodzącej w skład sieci PricewaterhouseCoopers International Limited, z których każda stanowi odrębny i niezależny podmiot prawny.

OPERALAB

Dowiedz się więcej o aktualnych projektach na operalab.pl

We współpracy Teatru Wielkiego - Opery Narodowej i BMW.

TEATR WIELKI OPERA NARODOWA

Partner medialny: ams

BMW Group Polska

www.bmw.pl

Radość z jazdy

Autor projektu: Jeff Koons

RADOŚĆ TO PASJA TWORZENIA.

Już ponad cztery dekady **BMW Group** jest zaangażowane we wspieranie kultury i sztuki na całym świecie. To ważny element strategii firmy i odpowiedzialności społecznej. Sztuka współczesna i nowoczesna, jazz i muzyka klasyczna, architektura i design – **BMW Group** realizuje długoterminowe działania we wszystkich tych obszarach, od początku współpracując z największymi artystami, m.in.: Andym Warholem, Royem Lichtensteinem, Jenny Holzer i Jeffem Koonsem. Warszawski Teatr Wielki – Opera Narodowa stanowi kolejną szanowaną instytucję, którą od dłuższego czasu wspiera **BMW Group Polska**. Partnerstwo tej klasy to dla nas niewysłowiony zaszczyt.

BMW Group Polska jest partnerem Teatru Wielkiego – Opery Narodowej.

TEATR WIELKI OPERA NARODOWA

VALENTINO

Moliera 2, Warszawa

SHISEIDO

140 Anniversary

140 lat doświadczenia w kreowaniu przyszłości

TEATR WIELKI
OPERA
NARODOWA

W Sezonie 2012/13 **Shiseido** oraz **Teatr Wielki – Opera Narodowa** rozpoczęły partnerską współpracę. Podłożem wspólnych działań są wartości jakimi kierują się obie marki: miłość do sztuki, pasja i tradycja w połączeniu z innowacyjnymi projektami. Zaangażowanie w sztukę oraz wrażliwość estetyczna to ważne elementy strategii koncernu Shiseido na całym świecie. Od początku swego istnienia firma wspiera wydarzenia o charakterze kulturalnym i artystycznym, uznając tę sferę życia jako istotną wartość kształtującą wrażliwość i piękno każdego człowieka. Hołdując filozofii Shiseido „Żyć dobrze to żyć w pięknie" pragniemy wspólnie dotrzeć do wrażliwych serc i umysłów.

SONY
make.believe

Telewizor Sony BRAVIA® serii HX95

Poczuj, jak kolory rosną w potęgę, gdy oglądasz żywe obrazy na ekranie z podświetleniem Full LED. Zachwyć się minimalistycznym wzornictwem i zaawansowaną technologią podświetlenia strefowego, która zapewnia intensywność bieli, głęboką czerń i zjawiskową feerię płynnie zmieniających się barw.

Sony Centre

Znajdź najbliższy salon na sony.pl/SonyCentre

„Sony", „make.believe", „BRAVIA", są zastrzeżonymi znakami handlowymi Sony Corporation.

Harvard Business Review POLSKA

SZTUKA ZARZĄDZANIA

Harvard Business Review Polska

Sukces zawodowy to zarówno perfekcyjnie wykonany ruch, jak i wyrażona nim pasja. To odwaga wzniesienia się ponad codzienność w imię realizacji marzeń oraz upór w dążeniu do osiągnięcia wyznaczanych sobie celów.

Wiedza na temat zarządzania, którą dzielimy się na łamach Harvard Business Review Polska , to nie tylko praktyczne rozwiązania, ale także materiał do przemyśleń i inspiracja do własnego rozwoju. Wszystko po to, by zarządzanie stało się sztuką.

» tel. 22 250 11 44 www.hbrp.pl

tvn24

TVN24 jest wyłącznym patronem telewizyjnym

Teatru Wielkiego - - Opery Narodowej

Confetteria
Raffaello

Więcej niż tysiąc słów...

Najwidoczniejsi Kulturalni

sen plakat

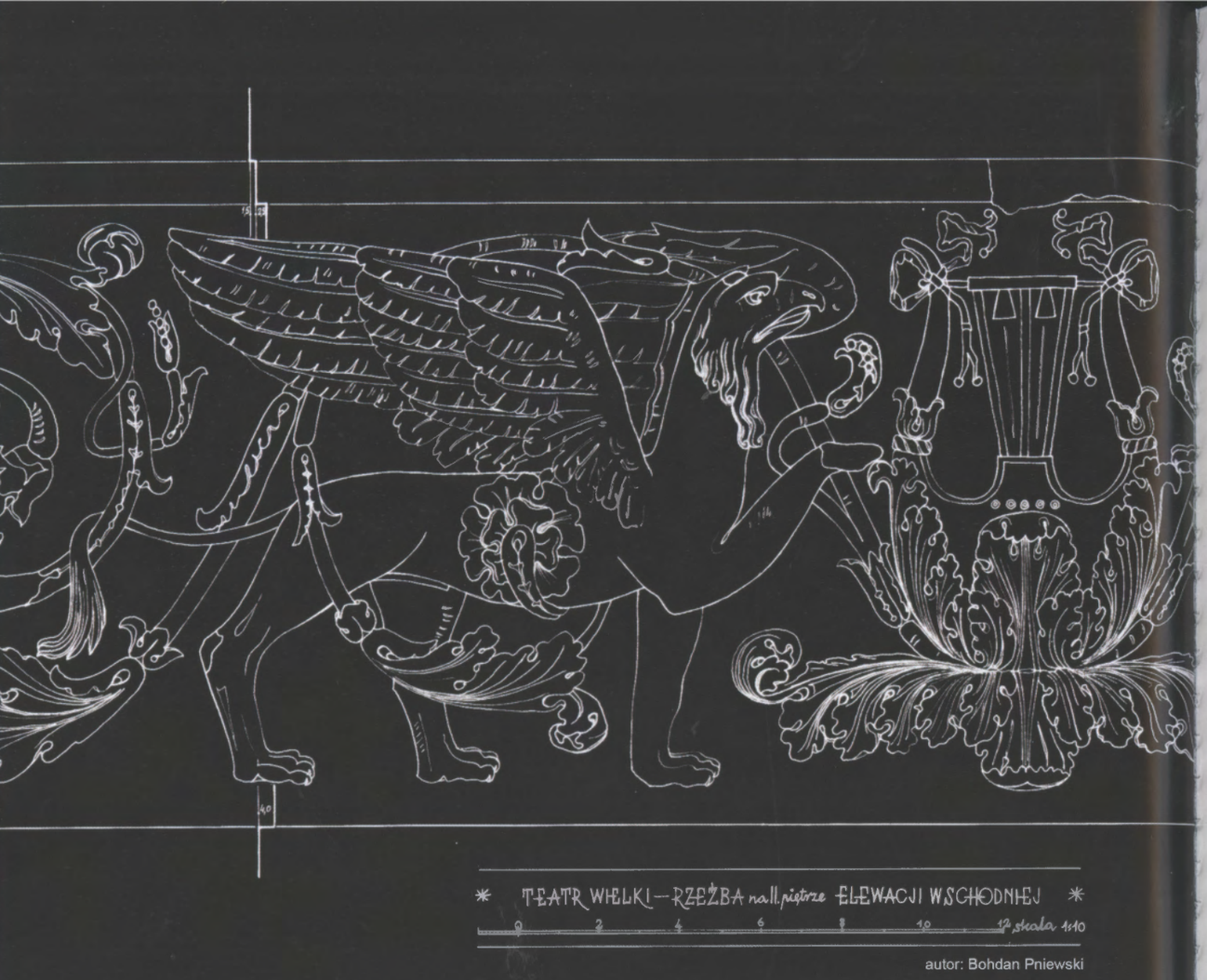
Jako lider w branży reklamy zewnętrznej staramy się łączyć wielkie możliwości ze szlachetnymi celami. Regularnie inspirujemy i realizujemy programy z zakresu Społecznej Odpowiedzialności Biznesu. Dziękujemy za przyznane nam wyróżnienia i zapewniamy, że będziemy wspierać polską kulturę.

- Mecenas Kultury Krakowa 2008, 2009, 2010
- Dobroczyńca Muzeum Narodowego w Krakowie 2007, 2009/2010
- Tytuł Business Superbrand 2007
- Sponsor Roku Arts & Business 2007
- Mecenas Kultury 2006

www.ams.com.pl

*na zdjęciu plakat autorstwa Adama Żebrowskiego, foto: Shelli Jensen

ams
największe możliwości



autor: Bohdan Pniewski

PRACE KONSERWATORSKIE ELEWACJI TEATRU WIELKIEGO – OPERY NARODOWEJ W WARSZAWIE. ETAP IV-VIII

Projekt współfinansowany przez Unię Europejską ze środków
Europejskiego Funduszu Rozwoju Regionalnego
w ramach Programu Operacyjnego Infrastruktura i Środowisko

INFRASTRUKTURA I ŚRODOWISKO
NARODOWA STRATEGIA SPÓJNOŚCI

OPERA NARODOWA

UNIA EUROPEJSKA
EUROPEJSKI FUNDUSZ
ROZWOJU REGIONALNEGO

CUKIERNIE ◎ RESTAURACJE CAFÉ BLIKLE ◎ DELIKATESY

ANTONI KAZIMIERZ BLIKLE
ZAŁOŻYCIEL FIRMY

A. Blikle®
1869

MARCEPANY
CHOPIN

*Marcepany A.Blikle dla poszukujących oryginalnych smaków.
Ręcznie robione marcepany A. Blikle nasączone są alkoholami w sześciu smakach i oblane najlepszą belgijską czekoladą. Oryginalną bombonierkę zdobi reprodukcja obrazu Henryka Siemiradzkiego pt.: „Chopin grający na fortepianie w salonie Księcia Radziwiłła". W środku opakowania oprócz dwunastu marcepanów, znajduje się jeden z czterech mini albumów z fotograficznymi impresjami Tomka Sikory: wiosna, lato, jesień i zima.*

◎ WWW.BLIKLE.PL ◎

BODEGAS SANTA RUFINA

Viña Rufina

jedyne takie winiarskie miejsce

www.bodegassantarufina.pl

Bodegas Santa Rufina Kraków
ul. Mały Rynek 4 (wejście do Księgarni Hiszpańskiej)
31-041 Kraków
e-mail: krakow@bodegassantarufina.pl

Bodegas Santa Rufina Warszawa
ul. Bohdanowicza 3
02-127 Warszawa
e-mail: info@bodegassantarufina.pl

Punkty partnerskie „La Hacienda", ul. Kilińskiego 9, Częstochowa
„Buon Gusto", CH Targówek, ul. Świętokrzyska 40, Żywiec

Zmysł Smaku
CATERING
Sylwester Drężek

ZMYSŁ SMAKU CATERING
Sylwester Drężek
www.zmyslsmaku.pl
zmyslsmaku@zmyslsmaku.pl
885 770 100

Partnerzy Teatru Wielkiego - Opery Narodowej

Partner technologiczny Teatru Wielkiego - Opery Narodowej

Partner Medyczny PBN

Patroni medialni Teatru Wielkiego - Opery Narodowej

Opracowanie programu: Paweł Chynowski
Projekt graficzny i realizacja: Jacek Wąsik
Plakat i okładka: Adam Żebrowski, zdjęcie: Silvano Ballone
Zdjęcia z przedstawienia Baletu Hamburskiego: Holger Badekow (s.10-11), Silvano Ballone (s. 4-5, 14-15)
Współpraca redakcyjna: Maciej Krawiec
Malarstwo i portery kompozytorów: Polska Agencja Fotografów FORUM
Wydawca: Teatr Wielki - Opera Narodowa, Warszawa 2013
Druk: Argraf
Cena: 20 zł
ISBN 978-83-63432-26-3

EGZEMPLARZ BEZPŁATNY

ZE ZBIORÓW
Instytutu Teatralnego

TEATR WIELKI
OPERA NARODOWA

POLSKI BALET NARODOWY

teatrwielki.pl