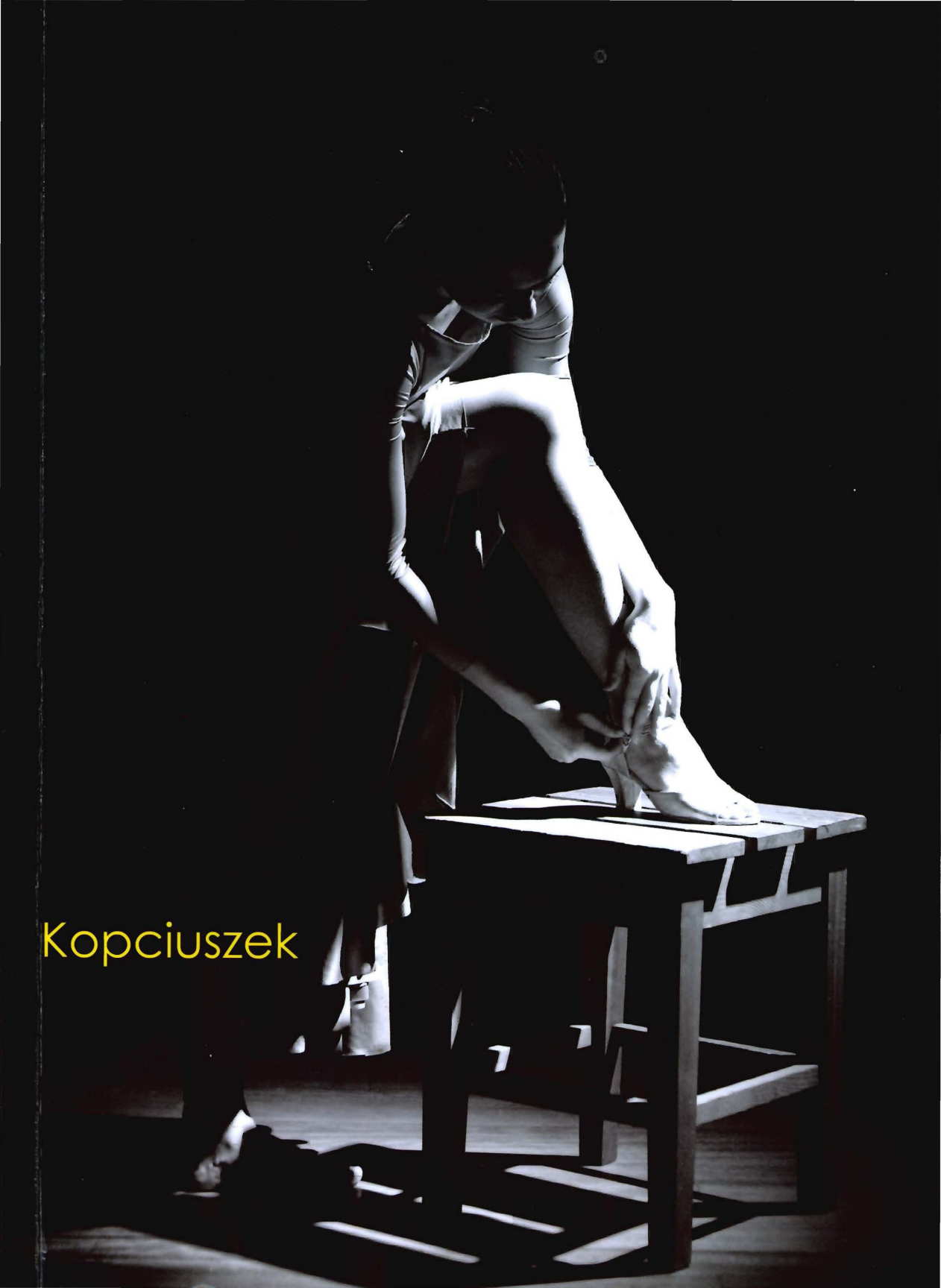

Kopciuszek

Opera Nova w Bydgoszczy
Sezon LIII
2009/2010
Dyrektor Maciej Figas

Sergiusz Prokofiew

Kopciuszek

Prapremiera
Moskwa, Teatr Wielki, 21 listopada 1945

Premiera
Bydgoszcz, 7 listopada 2009

Opracowanie programu, ikonografia, grafika
Józef Baliński

Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

Opera Nova jest finansowana ze środków
Samorządu Województwa Kujawsko-Pomorskiego
oraz Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego

Kopciuszek • Золушка • Le Cendrillon
Balet fantastyczny w trzech aktach i siedmiu obrazach

Muzyka Sergiusz Prokofiew
(materiały: Musikverlag Hans Sikorski GmbH & Co. KG, Hamburg)

Libretto
Na podstawie baśni Charlesa Perraulta Mikołaj Wołkow

Prapremiera: Moskwa, Teatr Wielki, 21 listopada 1945
Premiera polska: Bytom, Opera Śląska, 4 lipca 1953

Choreografia
Iwona Runowska

Kierownictwo muzyczne
Tadeusz Wojciechowski

Scenografia
Mariusz Napierała

Światła
Bogumił Palewicz

Współpraca choreograficzna	Wojciech Warszawski
Współpraca muzyczna	Jerzy Wołosiuk
Asystent choreografa	Ilona Jaświn – Madejska
Asystent scenografa	Kamila Michałowska
Animacje laserowe	Jarosław Nadolny
Konsultacje reżyserskie	Sebastian Gonciarz

Inspicjenci
Grażyna Juszczyk i Agnieszka Ryczak

Premiera: sobota, 7 listopada 2009

Kopciuszek
Maria Kielan-Łopatin • Marta Kowalczyk

Książę
Grzegorz Brożek • Wiktor Dieriewianko • Mariusz Kowalczyk

Matka Wróżka
Olga Marczak • Anna Tłokińska

Ojciec
Wiktor Dieriewianko • Piotr Kobierzyński • Andrei Tserakhau

Macocha
Olga Marczak • Joanna Strojna • Anna Tłokińska

Starsza siostra
Marta Dąbkowska • Maria Kielan-Łopatin • Marta Kowalczyk

Młodsza siostra
Agnieszka Błaszczyk • Doriane Dufresne • Sylwia Malicka

Przyjaciel Księcia
Grzegorz Brożek • Mariusz Kowalczyk • Vladimir Seleznev

Nauczyciel tańca
Tomasz Gruszecki • Vladimir Seleznev • Sebastian Skalski

Wróżki – Cztery pory roku
Wiosna – Sylwia Malicka • Olena Ponomarova
Lato – Marta Dąbkowska • Mariola Moder–Kułakowska
Jesień – Angelika Gembiak • Anna Pietrykowska
Zima – Anna Bobrowska • Angelika Gembiak • Olena Ponomarova • Joanna Strojna

Księżniczka Wschodu
Angelika Gembiak • Anna Pietrykowska • Joanna Strojna

Księżniczka Hiszpanii
Ewa Białek–Seleznev • Marta Dąbkowska • Sylwia Malicka

Styliści
Łukasz Licholat • Bogusz Osiński • Amadeus Pawlica • Konrad Przybytniak

Trzy pomarańcze
Tomasz Gruszecki • Konrad Przybytniak • Vladimir Seleznev • Sebastian Skalski

Ptaki
Grzegorz Brożek • Wiktor Dieriewianko • Tomasz Gruszecki • Mariusz Kowalczyk • Igor Nakonechnyi
Amadeus Pawlica • Konrad Przybytniak • Vladimir Seleznev • Sebastian Skalski

Świta Księcia, Świta Księżniczki Wschodu, Świta Księżniczki Hiszpanii
Ewa Białek-Seleznev • Anna Bobrowska • Marta Dąbkowska • Doriane Dufresne • Sylwia Malicka
Anna Pietrykowska • Olena Ponomarova • Ewa Sikorska • Grzegorz Brożek • Tomasz Gruszecki
Mariusz Kowalczyk • Piotr Kobierzyński • Łukasz Licholat • Igor Nakonechnyi • Bogusz Osiński
Amadeus Pawlica • Konrad Przybytniak • Vladimir Seleznev • Sebastian Skalski • Andrei Tserakhau

Orkiestra Opery Nova

Dyrygują
Tadeusz Wojciechowski • Maciej Figas • Jerzy Wołosiuk

Ilona Jaświn-Madejska
Agnieszka Błaszczyk
Natalia Hlinskikh-Rochna
Mariola Moder-Kułakowska
Maria Kielan-Łopatin
Ewa Sikorska
Marta Dąbkowska
Igor Nakonechnyi
Elżbieta Ponicka-Bukolt
Amadeus Pawlica
Sandra Kruk
Olga Marczak
Olena Ponomarova
Konrad Przybytniak
Paweł Kruk
Anna Bebenow
Piotr Kobierzyński
Angelika Gembiak
Ewelina Szczepańska
Sebastian Skalski
Marta Kowalczyk
Joanna Strojna
Tomasz Gruszecki
Grzegorz Brożek
Anna Bobrowska
Olessia Denissowa
Sylwia Malicka
Łukasz Licholat
Dorian Dufresne
Bogusz Osiński
Ewa Białek-Seleznev
Wiktor Dieriewianko
Anna Tłokińska
Vladimir Seleznev
Anna Pietrykowska
Ryszard Madejski
Mariusz Kowalczyk
Izabela Kobierzyńska

Tadeusz Wojciechowski. Dyrygent, wiolonczelista. Formację uzyskał w warszawskiej Akademii Muzycznej w klasie Andrzeja Orkisza i Stanisława Wisłockiego. Umiejętności doskonalił w paryskim Narodowym Konserwatorium w mistrzowskiej klasie Bernarda Michelina. Laureat licznych nagród jako wiolonczelista jak i dyrygent, w tej drugiej specjalności, m.in. na konkursach dyrygenckich w Besançon i w Katowicach. W 1976 rozpoczął współpracę z Teatrem Wielkim w Warszawie, w latach 1983–1996 był głównym dyrygentem Królewskiej Duńskiej Opery w Kopenhadze. Występował w wielu renomowanych teatrach operowych: w Metropolitan Opera w Nowym Jorku, Teatro La Fenice w Wenecji, Teatro Carlo Felice w Genui, Królewskiej Operze w Sztokholmie i Królewskiej Operze w Oslo. Jest pierwszym gościnnym dyrygentem Narodowej Opery Łotewskiej w Rydze, stale współpracuje z Bayerische Staatsoper w Monachium. Dokonał nagrań dla Polskiego Radia i Radia Duńskiego. Ma w repertuarze ponad czterdzieści dzieł operowych. Od 2002 jest szefem-dyrygentem Orkiestry Symfonicznej Filharmonii Pomorskiej, a w latach 2005–2008 był dyrektorem artystycznym Filharmonii Łódzkiej im. A. Rubinsteina. W roku 2007 Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego uhonorował jego dokonania Srebrnym Medalem *Zasłużony Kulturze – Gloria Artis*.

Iwona Runowska-Badurek. Absolwentka Państwowej Szkoły Baletowej w Warszawie. Tańczyła w Państwowym Zespole Pieśni i Tańca *Mazowsze*, następnie związała się z baletem Teatru Wielkiego w Warszawie. Na tej scenie występowała w takich spektaklach jak *Jezioro Łabędzie*, *Bits and Pieces*, *Three Pieces* Hansa van Mannena i *Don Juan* M. Béjarta. Należała do premierowej obsady musicalu *Metro* i brała udział w jego występach w Nowym Jorku na Broadwayu. Wraz z mężem Jackiem Badurkiem rozpoczęła pracę nad komercyjnymi *eventami* i programami dla telewizji, gdzie współtworzyła takie programy jak: *Teraz Polska*, *Sylwester w TVP1*, *Opole*, *Sopot*, *Trafiony-zatopiony*, *Jaka to melodia*. Swoje umiejętności pogłębia w Akademi Muzycznej im. F. Chopina w Warszawie na Wydziale Edukacji Muzycznej. Jest współtwórczynią choreografii takich tytułów jak *Grease*, *Musicale, ach te musicale*, *Koty*, *Akademia Pana Kleksa*, *Jak wam się podoba*, *Ptaszek Zielonopióry*, *42-street*, *Błądzenie wg Gombrowicza*, *Carmen*, *Loteria na mężów*, *Oto idzie panna młoda*.

Mariusz Napierała. Scenograf i grafik. Absolwent Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku, gdzie studiował na wydziałach Architektury i Wzornictwa oraz Malarstwa i Grafiki. Dyplom ze scenografii uzyskał w pracowni prof. Andrzeja Markowicza. W 1995 roku uczestniczył w Quadriennale Scenografii w Pradze. Pracuje jako niezależny projektant scenografii i kostiumów, realizując zamówienia teatrów w kraju i za granicą. Współpracuje m.in. z Teatrem Wielkim im. St. Moniuszki w Poznaniu, Teatrem Ateneum im. Jaracza w Warszawie, Teatrem Żydowskim w Warszawie i z Musical Theater Bremen. Jego ważniejsze prace w teatrze muzycznym to: *West Side Story* (2001) *I Co wy na to? Czyli Cierpienia nowego Pirandella* (2003), *Paria* Moniuszki (2005) wszystkie trzy przedstawienia w Operze na Zamku w Szczecinie, *Evita* w Teatrze Muzycznym w Bremie (2004), *Skrzypek na dachu* (2005) i *Upiór w operze* (2006) w Teatrze Muzycznym w Poznaniu, balet *Pan Twardowski* w Operze Nova w Bydgoszczy (2007), *Cabaret* w Teatrze Muzycznym w Poznaniu (2009), *Śpiewnik domowy Jana Kaczmarka* w Teatrze Polskim w Szczecinie (2009), balet *Stanisław i Anna Oświecimowie* w Teatrze Wielkim im St. Moniuszki w Poznaniu (2009).

Bogumił Palewicz. Reżyser światła. Programista. Stworzył koncepcje świateł do wielu przedstawień w teatrach Wrocławia, Poznania, Warszawy, dał się też poznać w Hiszpanii (Bilbao), Meksyku i Holandii. Współpracował z takimi artystami jak Laco Adamik, Barbara Kędzierska (*Halka* we Wrocławiu), Grzegorz Jarzyna, Felice Ross (*Così fan tutte* w Poznaniu), Wojciech Kępczyński (*Upiór w operze* w Warszawie) Tomasz Konina, Hans-Peter Lehman (*Tetralogia* Wagnera we Wrocławiu), Marek Weiss-Grzesiński, Michał Znaniecki (*Rigoletto* we Wrocławiu). W Bydgoszczy opracował oprawę świetlną do przedstawień baletowych Marka Zajączkowskiego: *Trzy kolory. Chopin w Nohant* (2006) i *Pan Twardowski* (2007), jego autorstwa jest też koncepcja świateł w operach *Madame Butterfly* (2007) i *Jaś i Małgosia* (2008).

Streszczenie libretta

Akt I

Izba w domu ojca Kopciuszka. Gdy przyrodnie siostry jak zwykle toczą między sobą spór, Kopciuszek krząta się, wykonując najcięższe prace. Od czasu do czasu, jakby z niemą skargą, zatrzymuje się przed portretem nieżyjącej matki. Dziewczynkę pociesza jak umie ojciec, ale dostaje od żony burę, która łaja i jego i pasierbicę. Naraz w drzwiach staje żebraczka z prośbą o wsparcie. Macocha oraz jej córki każą się biedaczce wynosić, Kopciuszek oddaje jej własny chleb. Tymczasem szewcy i krawcy wnoszą obuwie i szykowne suknie dla macochy i obu jej cór, wszystkie trzy bowiem wybierają się tego wieczora na bal do zamku. Ponieważ panny chcą dobrze wypaść, nauczyciel tańca poucza je, jak się mają poruszać. Wtenczas wszyscy ruszają i tylko Kopciuszek zostaje w domu sam. W samotności i ciszy może teraz pomarzyć, jakby to było, gdyby i jej wolno było pójść na bal… I znów w izbie naraz zjawia się stara żebraczka, tym razem, ku zdumieniu Kopciuszka, z parę pięknych pantofli. W chwilę potem dobrze znana jej izba przeistacza się w cudowny ogród.

Cztery wróżki – każda w szacie o barwach swojej pory roku – stroją Kopciuszka na bal. A gdy dziewczyna wygląda już jak prawdziwa księżniczka, gdy zajeżdża wspaniały zaprzęg, wróżka, którą Kopciuszek wcześniej wziął za żebraczkę, oznajmia mu, że musi wyjść z balu przed północą, bo punkt o dwunastej pryśnie czar i suknia, która ją teraz tak pięknie stroi, zamieni się w zwykły łach.

Streszczenie libretta

Akt II

Bal już trwa, gdy macocha z obiema córami wkraczają do sali. Panny od razu ruszają do tańca, a zaraz potem w sali zjawia się książę, żeby powitać gości. Kopciuszek przybywa niemal w ostatniej chwili... Nikt go tu nie zna, wszyscy wszakże są pod wrażeniem jego niezwyklej urody. Najbardziej książę, który chce tańczyć tylko z nim. Gdy służba wnosi owoce oraz napoje, Kopciuszek bierze do rąk trzy pomarańcze i częstuje nimi siostry z macochą. Potem goście rozchodzą się do innych sal i książę zostaje z Kopciuszkiem sam na sam. Lecz gdy wyznaje mu swe uczucia, uderzają zegary, bo właśnie dochodzi północ. Przerażony Kopciuszek zrywa się i umyka z balowej sali tak szybko jak tylko się da…

Jest już jednak za późno, toteż gdy mknie schodami w dół, nie tylko gubi bucik, ale czuje, jak jego balowy strój na powrót zmienia się w zwykłą sukienkę. Książę tego nie widzi, bo gdy wybiega, Kopciuszka już nie ma, a na schodach jest tylko zgubiony w pędzie bucik…

Streszczenie libretta

Akt III

G. A. Weltz, *Balonem w chmurach*, 1933

Na rozkaz księcia na dziedzińcu zamku zebrali się szewcy z całego kraju. Książę ufa, że w ten sposób ustali może pochodzenie bucika, jego nadzieje okazują się jednak płonne. Los chce, ażeby sam poszukał posiadaczki znalezionego pantofla... Ponieważ bucik, który podniósł ze schodów, nie wchodzi na stopę żadnej z dworskich dam, rusza na poszukiwania w kraj.

Tymczasem Kopciuszek w rozmarzeniu wspomina bal i radość, jaką mu sprawił taniec z księciem, zaś bucik, który szczęśliwie jej się ostał, zawija w szmatki i chowa pod spódnicą. Do domu wracają ojciec z macochą oraz jej nieustannie spierające się córki. One też wspominają bal, co jeszcze wzmaga kłótnię. Wtenczas akurat do domu dociera wiadomość o podjętych przez księcia poszukiwaniach ślicznotki, do której należy utracony but. Zaraz potem u drzwi domu staje książęcy zaprzęg. Ale i tu księcia spotyka zawód, bo maleńkiego pantofla nie może wcisnąć na stopę żadna z sióstr. Nie udaje się to rzecz jasna także ich rozeźlonej matce, która wzywa do pomocy Kopciuszka. I gdy ten schyla się u stóp macochy, spod łachów wypada mu coś, w czym wszyscy w zdumieniu rozpoznają pantofelek do pary.

W tej też chwili w izbie zjawia się wróżka, w której Kopciuszek rozpoznaje przepędzoną żebraczkę. Teraz łączy dłonie obojga zakochanych, po czym zabiera ich do krainy szczęśliwości.

Nic nowego pod słońcem

Ekskurs leksykologiczny

Józef Baliński

Kopciuszkiem, jak się można dowiedzieć z jednego z nowszych słowników polszczyzny, można nazwać każdą kobietę – zwłaszcza jeśli jest to istota nieśmiała, skromna, biednie odziana, lekceważona, wykorzystywana przez bliźnich... Według autorów tegoż dzieła, słowo wywodzi się od bohaterki baśni braci Grimm... Ale u Grimmów (1812) Kopciuszek nazywa się *Aschenputtel*, a przed nimi historię podobnie bajeczną, choć w przebiegu i niektórych detalach zdecydowanie inną, napisał czy też zapisał Charles Perrault (1697). U Perraulta Kopciuszek nazywa się *Cendrillon*. Francuzi wszakże chętniej posługują się formę *Finette Cendron*. A i Niemcy prócz *Aschenputtla* mają jeszcze *Aschenbrödla* (to u Ludwiga Bechsteina), na dodatek parę innych osobliwości nie tylko rodzaju męskiego, ale i nawet płci męskiej, jak *Aschenhans*, *Ashenpüster* czy nawet *Aschen-Iwan* – aha!

Historia Kopciuszka zaczyna się oczywiście jeszcze wcześniej – rzec można nawet grubo wcześniej. Do najstarszych europejskich jej wersji należy sofistyczna opowieść rzymskiego autora piszącego po grecku, którego dziś poufale zwiemy Elianem (II w. n.e.), młodsza od niej, choć już też wiekowa jest folklorystyczna opowieść *Kotka Cenerentola*. Tę w archaicznym dialekcie swego starożytnego miasta spisał i wydał drukiem neapolitański literat Giambattista Basile. I pod tym właśnie włoskim imieniem Kopciuszek zrobił międzynarodową

John Everett Millais (1829–1896) *Kopciuszek*, zb pryw.

Albert Anker (1831–1910) *Obierająca kartofle*, Zurych, zb pryw.

karierę. Zrazu, skromnie, w granicach Włoch oraz starej osiemnastowiecznej Anglii, później już bez ograniczeń, jak świat szeroki, za co odpowiedzialność ponoszą Walt Disney, jego film (z 1950 r.) i popularna fraza *„Cindarella, dressed in yella"*, którą zna jeśli nie każde, to co drugie małe czy duże dziecko – czy to u nas, czy w Chile, czy w Chinach. W zależności od tego, jaki przypadł mu los, każde dziecko zna też swoją Zołuszkę, Popelkę, Cenicientę czy Stachtoputkę…

Marian Roalfe Cox, w swej wciąż świeżej książce z 1893 roku, pisze o trzystu czterdziestu pięciu wariantach baśni*. Dzisiejsi uczeni znają ich wiele więcej. Dwie z nich na trwałe weszły do świadomości zbiorowej. Starsza, dworska, przykładna i budująca, w dwa solidne morały wyposażona opowieść o pantofelku ze szkła ma już bite 312 lat. Charles Perrault, który zrazu wystąpił pod pseudonimem, dał jej tytuł *Cendrillon ou la petite pantofle de verre*. Wiele późniejsza i wiele cieplejsza wersja spisana została przez braci Grimm. Tak w swym przebiegu jak i wielu szczegółach miejscami daleko odbiega od francuskiego wzorca, punkt wyjścia ma jednak podobny: i tu, i tam bohaterką jest dobra, dobrze ułożona dziewczynka, nieludzko po śmierci matki upokarzana i wyzyskiwana przez złą macochę i dwie zepsute przyrodnie siostry.

U Grimmów to one gonią Kopciuszka do palenia w piecu, one też dokuczają mu wciąż, sypiąc popiół w soczewicę i groch i przysparzając jak najwięcej roboty. Swym pasierbicom ojciec Kopciuszka przynosi z miasta perły i stroje, rodzonej córce – co prawda, na jej własne życzenie – pęd drzewa, który mu strącił z głowy czapkę, gdy w drodze do domu przejeżdżał przez las. Tę leszczynową witkę *Aschenputtel* sadzi na grobie matki i tak przelewa nad nim łzy, że wprost na oczach strzela zeń rosłe drzewo. Potem, ilekroć pod nie zachodzi, na gałązce leszczyny przysiada biały ptak, który słucha skarg i spełnia najskrytsze pragnienia sieroty. Bo Kopciuszek pamięta, co mu matka przyrzekła na łożu śmierci – że nie przestanie nad nim czuwać…

U Perraulta więź bohaterki z matką nie jest tak silna. Wszystko, co Francuz ma nam o niej do powiedzenia, zawiera się w zdaniu, że „była to najzacniejsza z kobiet". Blado zresztą wypada i ojciec pantoflarz, o którym wiemy jedynie, że ślepo spełnia wszyściutkie komendy drugiej małżonki. Wsparcie i pomoc niesie francuskiemu Kopciuszkowi nie ptaszek, tylko dobra wróżka. To ona wyczarowuje z dyni złocistą karetę, myszy przemienia w paradny zaprzęg, jaszczurki w orszak lokai. Nieprzejednanym wrogiem Kopciuszka jest właściwie jedynie macocha. Francuskie siostry nie zaprzątają sobie głów ani popiołem, ani soczewicą czy grochem. Nie szczędzą mu natomiast obelg i mają bzika na punkcie czystości… Może dlatego młodsza (jakby nieco życzliwsza) nie przezywa Kopciuszka „Cucendron", jak to czyni starsza, wystawiając sobie kiepskie świadectwo, bo to wulgarne słowo, które trudno inaczej przetłumaczyć jak „sadzą usmarowana dupa".

U Perraulta Kopciuszek jest zręczną, usłużną i schludną pokojówką przyrodnich sióstr. O popiele na twarzy, włosach czy brudnych paznokciach nie ma tu ani słowa, toteż sam dotyk czarodziejskiej różdżki starcza, by schludny fartuszek przemienił się w paradną suknię. Para pantofelków ze szkła dorzucona jest do niej niczym upominek od firmy… Za to na balu wolno mu zostać tylko do północy. Potem musi się liczyć z tym, że olśniewające szaty spadną jakby kto ręką zdarł…

Już podczas pierwszego „występu" Cendrillon pokazuje, że nie jest gąską. Tuż po tańcu triumfalnie przysiada do sióstr i częstuje je owocami ze stołu. Po balu, w domu, hardo prosi podlejszą, nie lepszą z sióstr, o użyczenie żółtej sukienki. Że prosi na próżno, nikogo nie dziwi, zdumiewa natomiast to, że nie dostaje za to zuchwalstwo kuksańca.

Z drugiego balu uchodzi wraz z ostatnim wybiciem. Do domu więc wraca bez karocy, bez lokajów, w codziennej mocno przetartej kiecce. Z pysznego stroju pozostaje mu tylko jeden – nieodczarowany, jak wolno wnioskować – bucik…

Podczas przymiarek tego, który zgubiła na pałacowych schodach, zrazu nie ma najmniejszych szans. Musi ustąpić miejsca i damom dworskim, i siostrom, nawet, co może dziwi, nie tak świeżej już przecież macosze… Dopiero po nich z pomocą i z odczarowanym na powrót balowym strojem znowu zjawia się dobra wróżka. Wtenczas Kopciuszek jedna się – szybko i szczerze – z obiema przybranymi siostrami i zastanawia się jak po weselu szybko im znaleźć przyzwoitych mężów…

W historii Kopciuszka, która jest opowieścią o wyniesieniu, jakie przychodzi po upokorzeniu, są też inne, mniej znane, intrygujące aspekty i wątki. Znamy je z włoskiej baśni *La gatta cenerentola* wydanej pierwszy raz drukiem w 1634 roku. Jej bohaterka ma barokowe imię Zezzolla i jest to bez wątpienia osóbka z charakterem. Dość powiedzieć, że już na wstępie ucina głowę pierwszej złej macosze, co czyni za pomocą wieka ciężkiego kufra… Potem skłania po raz wtóry owdowiałego ojca do ożenku z wychowawczynią, która jej w tej zbrodni pomogła. Ale ta szybko się okazuje równie zła jak poprzednia, na dodatek ściąga na dwór sześć własnych cór, o których istnieniu nikt nie wiedział. Wtenczas Zezzolka spada jak niepyszna z tronu w kąt, ściślej – pod komin, co upamiętnia jej przezwisko – La gatta cenerentola, czyli coś jakby kotka popielatka albo popiełuszka.

W jej niewiarygodnie burzliwych losach jest mnóstwo niespodziewanych zwrotów i dusz opiekuńczych jak na przykład wróżka z Sardynii czy bielsza niż śnieg gołębica. Na pierwszy bal Zezzolka udaje się w sukni, która rozpala wściekłość w sercach wszystkich sześciu przyrodnich sióstr i płomień uczuć w sercu młodego króla. Pierwszą ucieczkę królewicz znosi jeszcze w miarę spokojnie, za to po drugiej sługę, któremu dziewczę wymknęło się z rąk, maltretuje nieludzko. Następnie improwizuje liryczną *Odę do* (znalezionego) *pantofla*. Podczas przymiarek inicjatywę przejmuje sam but… „Jak tylko poczuł bliskość nóżki Zezzolki, sam się wsunął i mocno przylgnął do umiłowanej stópki – niczym sztuka metalu przyciągnięta przez magnes"…

Pierwszą operową historię Kopciuszka opowiada *La buona figiuola* Niccolò Picciniego z 1760 roku. Był to czas, w którym opery wystawiano z niebywałym przepychem, i tak też było na jej premierze w rzymskim Teatro della Dame. Autorem jej libretta był sam Carlo Goldoni, który skrył

się jednakże za zmyślonym nazwiskiem Polisseno Fegejo, może dlatego, że o wiele za wiele podkradł z modnej *Pameli* Richardsona. Rzecz wciąż żywa i stale obecna na scenie do dziś, znana jest lepiej pod krótszym tytułem *La Cecchina*...

Bezpośrednio do baśni Perraulta nawiązuje *Cendrillon* słynnego niegdyś Maltańczyka Niccolò Isouard. Premiera dziełka (1810) odniosła, jak to często w Paryżu, „bajeczny" sukces... Zachęcił on Rossiniego do napisania operowej komedii *La Cenerentola ossia la bontà in trionfo*, do której libretto opracował mu niejaki Jacopo Ferretti. I ten *Kopciuszek* odniósł triumf, i to daleko trwalszy, skoro od rzymskiej premiery (1817), w Teatro della Valle, nieprzerwanie cieszy się popularnością do dziś. Mniej szczęścia natomiast, choć może tylko do teraz, miał odkurzony ostatnio i coraz bardziej popularny *Kopciuszek* Julesa Masseneta (1899) – z librettem (Caina) opartym, na baśni Perraulta, ze słynnym walcem i całą serią kapitalnych pastiszów Lully'ego i Rameau, które to imitacje, tak jak wiedeńskie pastisze Ryszarda Straussa, nadzwyczaj cenią wyrobieni odbiorcy anglosascy.

Spośród baletów z Kopciuszkiem w tytule pierwszym, o którym warto napomknąć, jest dziełko Johanna Straußa – Syna (w Polsce przypomniane niedawno w Operze Wrocławskiej). W tej zabawnej, arcymieszczańskiej wersji, księciem z bajki – zgodnie z duchem tamtych i pewnie naszych czasów – jest właściciel domu towarowego „Cztery pory roku"... Prapremierowa publiczność baletu mogła się jednak nasycić także widokiem prawdziwych książąt krwi, ponieważ balet z cesarskiej loży opery berlińskiej podziwiali Wilhelm II i jego dostojna świta.

Najsłynniejszy baletowy Kopciuszek zwie się w oryginale *Zołuszka*, a na scenie pojawił się w innych czasach i zupełnie innych warunkach... W dramacie temat Kopciuszek może nie ma tak pamiętnych dokonań, choć jest parę sztuk zasługujących przynajmniej na wzmiankę. W *Pantofelku ze szkła* z 1823 roku znany nam autor późniejszych popowstaniowych *Pieśni polskich* (*Polenlieder,* 1831) August hrabia von Platen przekształcił baśń Perraulta w pogodną salonową komedię. Sześć lat później to samo tworzywo zainspirowało Christiana Dietricha Grabbego do

Max Libermann (1847–1935) *Sierociniec w Amsterdamie,* 1882, Frankfurt nad Menem Städel Museum

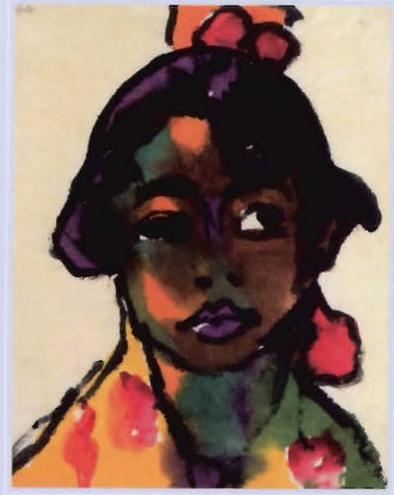
przekształcenia całej historii w żrącą satyrę społeczną z wyraźnie antysemickim wydźwiękiem. W dramoletce Roberta Walsera z 1901 roku los i postawę bohaterki determinują prawa baśni. „To baśń tak chce", mówi do siebie Kopciuszek, „ to baśni się spodobało zobaczyć nasze zaręczyny". Przewrotnym Kopciuszkiem, który nie pragnie ani księcia, ani awansu, ani nawet jakiejkolwiek odmiany losu, jest na swój sposób „kaleka bez seksapilu", „glista", „płaksa" „koczkodan", „odęta zmokła kura" – znana też z operowej sceny Iwona, księżna Burgunda*.

Do filmu Kopciuszek dostał się jeszcze w czasach pionierskich, gdy Georges Melies, na którym ogromne wrażenie wywarł *Cendrillon* Massneta, jeszcze w tym samym 1899 roku, nakręcił pierwszą z niemych wersji baśni. Kolejna powstała piętnaście lat później, w pierwszym roku Pierwszej Wojny Światowej. Kopciuszka zagrała wielka gwiazda tamtych lat, Astra Nielsen. Następne wersje to animowane próby Lotte Reinige i Walta Disneya, obie z 1922 roku. Dziesięć lat później (1932) Alf Zengerling nakręcił swą baletową filmową baśń, kolejne piętnaście lat potem (1947) pierwszy raz sfilmowana została *Zołuszka* Prokofiewa. W 1950 roku na ekrany światowych kin weszła nowa wersja Walta Disneya...

■

Marian Roalfe Cox: *Cinderella: 345 Variants of Cinderella, Catskin and Cap o'Rushes.* London 1893 (reprint 1967).

Oprócz (znanej także bydgoskiej publiczności) opery Zygmunta Krauzego z 1970 roku (przedstawienie TW gościło na XVI BFO) odnotować tutaj wypada najnowsze dzieło Philippe Boesmansa *Yvonne, princesse de Bourgogne*, którego prapremiera w Operze Paryskiej (25 stycznia 2009 r.) odniosła szeroko komentowany sukces. Autor inscenizacji opery, i jej libretta, Luc Bondy, wcześniej opracował dla Boesmansa m.in. libretto do *Opowieści zimowej* według Szekspira. O Gombrowiczowskiej Iwonie jako kopciuszku pisze m.in. Monika Żółkoś, *Iwona księżniczka Burgunda* Witolda Gombrowicza jako kopciuszek, [w:] *Siostry i ich Kopciuszek* [materiały konferencji zorganizowanej przez Zakład Teorii Literatury Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Gdańskiego i Fundację Rozwoju Uniwersytetu Gdańskiego w dniach 9–11 listopada 2000 roku p.t. *Kopciuszek w społecznych, międzyludzkich i erotycznych grach o tożsamość, władzę i urodę*], red. Ewa Graczyk, Gdynia 2002, Uraeus.



Arnil Nolde (1867–1956) ***, litografia

Krótka historia Zołuszki

Józef Baliński

Natalia Dudinska i Konstantin Siergiejew, Leningrad 1946
Galina Ułanowa i W. Rybujew (ojciec), Moskwa 1945

„Nic gorszego na świecie jak balet skomponowany przez Prokofiewa" – brzmiały pierwsze słowa toastu, który w 1940 roku, na bankiecie po premierze *Romea i Julii* wzniosła Galina Ułanowa... Tego wieczoru kompozytor mógł już przyjąć jej *propos* z uśmiechem – mniejsza, czy szczerym czy nieszczerym; wcześniej do śmiechu raczej mu nie było. Niezrozumienie, z jakim jego muzyka spotkała się u tancerzy *Большого*, krytyczna zrazu ocena cytowanej tu pierwszej Julii, niesnaski, napięcia – wszystko to znalazło konwencjonalne rozwiązanie dosyć typowe dla popremierowej euforii. Te same słowa, które ścierpieć musiał nie raz, raz wreszcie zabrzmiały niegroźnie, wręcz ironicznie, co potwierdziło jeszcze oficjalne życzenie baleriny, by szybko napisał (dla niej?) kolejny balet. Najlepiej *Śnieżkę* w oparciu o tak samo zatytułowany baśniowy dramat A. Ostrowskiego, ale ten pomysł kompozytor odrzucił *a limine*, był bowiem zdania, że temat znalazł już swoje genialne opracowanie w dziele Mikołaja Rimskiego-Korsakowa.

Mniej odstraszały go muzyczne adaptacje *Kopciuszka*, toteż gdy w 1940 roku z taką właśnie propozycją zwrócił się do niego leningradzki Teatr (wtenczas) im. Kirowa, kiedy przeczytał libretto, które Mikołaj Wolkow sporządził do spółki z Wachtangiem Czabukianim i Konstantinem Sergiejewem – wtedy naszła go chęć podjęcia nowego wyzwania. Jak łatwo pojąć, rosyjskim twórcom daleko bardziej odpowiadało bajeczne ujęcie z wróżką i zaczarowaną karocą z dyni, innymi słowy to, jakie zostawił Perrault, niż prosta, scenicznie mniej efektowna i mniej obiecująca, w zakończeniu zaś surowa nie deserowa opowieść braci Grimm.

Moira Shearer, Royal Ballet London, 1948
Margot Fonteyn , Royal Ballet London, 1948

Prapremiera przewidziana na 1941 rok nie mogła rzecz oczywista dojść w tym czasie do skutku; w czerwcu 1941 Związek Radziecki zaatakował Hitler i odtąd życie w kraju determinowała wojna z najeźdźcą. W obronę ojczyzny włączyli się również artyści, o czym Prokofiew w swoich *Wspomnieniach* opowiada w takich to słowach: *My, kompozytorzy, zaczęliśmy pisać wojenne pieśni i marsze. Muzykę, którą można było śpiewać na froncie. Sam również skomponowałem dwie pieśni i jeden marsz, potem jednakże postanowiłem powrócić do pomysłu, który po głowie mi chodził już wcześniej – i skomponować operę na kanwie wielkiej powieści Tołstoja.*

Dramatyczne oblężenie Moskwy Prokofiew przeżył daleko od stolicy, najpierw na Kaukazie, w Nalschiku, potem w domu pracy twórczej w stolicy Gruzji. Do parokrotnie przerywanej pracy nad *Kopciuszkiem* na dobre powrócił dopiero latem 1943 roku, gdy leningradzki balet zaprosił go na Ural, gdzie zespół znalazł w Permie refugium na czas blokady swego miasta. Decyzją najwyższych władz prapremiera baletu odbyła się jednak nie w Leningradzie, tylko w Teatrze Wielkim w Moskwie, 21 listopada 1945 roku, w obecności licznej i mocnej reprezentacji zwycięskich mocarstw Drugiej Wojny Światowej. Przedstawienie poprowadził Jurij Feier, choreografię stworzył Rościsław Zacharow, niebywałe wystawną – zdaniem Prokofiewa *nazbyt wystawną* – scenografię opracował Piotr Wiljams. Pierwszym księciem był Michaił Gabowicz, pierwszego Kopciuszka tańczyła... Ano, dziś, na dobrą sprawę trudno dociec kto, bo wedle jednych przekazów była to (zmarła

Robert Helpman, David Blair, Margot Fonteyn, Fredric Ashton, Royal Ballet London 1948

niedawno) Olga Lepieszyńska, wedle innych natomiast – wspomniana wcześniej Ułanowa.* Niedługo potem (8 kwietnia 1946 roku) z premierą baletu w choreografii Konstantina Siergiejewa i z jego żoną, Natalią Dudinską, w roli głównej, wystąpił Teatr im. Kirowa w Leningradzie. Była to realizacja, która kompozytorowi spodobała się daleko bardziej aniżeli moskiewska.

W 1948 roku, cztery lata po tym, jak Królewskie Towarzystwo Filharmoniczne w Londynie przyznało Prokofiewowi złoty medal, *Kopciuszek* w choreografii Fredericka Ashtona z piękną Szkotką Moirą Shearer w roli głównej i Michaelem Somesem w partii księcia odniósł triumf na scenie Covent Garden, co potwierdza również i to, że balet utrzymał się tam w repertuarze przez parę dziesięcioleci. Ashton, którego wersja zrobiła furorę także w Australii (Sydney) i w Republice Południowej Afryki (Johannesburg), był pierwszym choreografem, który role złych sióstr obsadził *en travestie*, to jest powierzając obie mężczyznom.

W scenicznych dziejach Prokofiewowskiego *Kopciuszka* za historycznie ważne uchodzą: monachijska realizacja Viktora Gsovskiego (z 1951 r.), paryska inscenizacja Waslawa Orlikowskiego (z 1963 r.), berlińska Toma Schillinga (Berlin Wschodni, 1968 r.), nowojorska w choreografii Petera Anastosa i Michaila Barysznikowa, kolejna paryska premiera w choreografii Rudolfa Nurejewa (1986 r., powtórzona potem w La Scali), który akcję baletu przeniósł, jak to ujął, „w realia" Hollywood. Szeroki rozgłos miała też spopularyzowana

od góry, od lewej do prawej:
Raisa Struczkowa, Moskwa 1949; Svetlana Zacharova, Moskwa 2006; Agnès Letestu, Paryż; Raisa Struczkowa, jw.; Olga Lepieszyńska, Moskwa 1945; Sylvie Guillen, Paryż; Alessandra Ferri, Mediolan; Irina Kolpakowa, Leningrad; Darsey Bussell, Londyn; Alina Cojocaru, Londyn →

przez film niekonwencjonalna wersja Maguy Marin przygotowana w Lyonie (1989 r.). Z najświeższych inscenizacji specjalne uznanie zyskały przedstawienia Jean-Christophe'a Maillota w Monte Carlo (1999 r.), Heinza Spoerliego w Zurychu (2000 r.), Jurija Posochova w Moskwie (2006 r.) oraz Jörga Manesa w Hannowerze (2008 r.).

Odrębne wśród nich miejsce zajmuje produkcja zatytułowana *A Cindarella Story*, którą John Neumeier przygotował ze swym zespołem w 1992 roku w Hamburgu, i którą osiem lat później (2000 r.) powtórzył z baletem Bawarskiej Opery Państwowej w Monachium. W szkicu zamieszczonym w obu towarzyszących spektaklom programach Neumeier przyznaje, że w pierwotnym jego zamyśle miała to być inna historia: *Kiedy zacząłem pracę nad dziełem Prokofiewa, uderzyła mnie myśl, że ta „bajeczna" muzyka powstała w najgorszym czasie, jaki Europa przeżyła w ciągu całego ostatniego stulecia. Pracę nad nią, rozpoczętą w kwietniu 1941 roku, przerwał najazd wojsk Hitlera na Rosję, tak że ukończona została dopiero w toku następnego roku, a prapremiery doczekała się w pół roku po zakończeniu wojny, w listopadzie 1945. Niemal równocześnie, bo w czerwcu 1942 roku, Anna Frank zaczyna pisać swój* Dziennik. *Przyszło mi zatem na myśl, by fikcję zestawić z historią prawdziwą i w jakiś sposób je skonfrontować. Długo nad tym myślałem, w końcu jednak doszedłem do wniosku, że nie znajduję formy takiego ich zestawienia, przy którym mógłbym się ustrzec ryzyka kolizji świata przedstawionego w baśni ze śmiertelną powagą historii, która zdarzyła się rzeczywiście. Musiałem zatem szukać innej drogi*... W urzeczywistnionej wersji wyobraźnię Neumeiera uskrzydliły niektóre motywy z baśni braci Grimm. Księciem jest tu malarz, który spostrzega Kopciuszka na cmentarzu, podczas pogrzebu matki, i od tego czasu nie potrafi o nim zapomnieć. Do ich pierwszego spotkania dochodzi dopiero na balu, na nim też wzajemnie się w sobie zakochują. Potem ich drogi rozchodzą się. On rusza w świat, gdzie spotyka różne kobiety, ona wraca do domu z macochą, siostrami i ojcem. Odnajdują się dopiero po latach. Na cmentarzu. Przy tym samym grobie, który swym cieniem osłania leszczyna...

Pewne światło na sprawę rzuca zamieszczone w niniejszym programie wspomnienie Mai Plisieckiej; Irena Turska w swoim rzetelnym *Przewodniku baletowym* (Kraków 1973, PWM) podaje Lepieszyńską; Jurij Martinov, w monografii kompozytora *Sergiej Prokofiev. Żizn i tworczestwo*, Moskwa 1974, wymienia Ułanową, podobnie Jerzy Jaroszewicz w książce *Prokofiew* (Kraków 1983, PWM).

Lisa-Maree Cullum, Allen Bottaini w inscenizacji J. Neumeiera, Monachium 2008, fot. Charles Tandy.

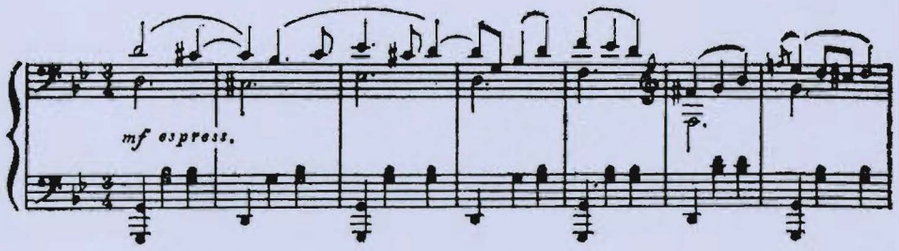
Scena pogrzebu w inscenizacji J. Neumeiera, Monachium 2008, fot. Charles Tandy.

Sergiusz Prokofiew

O Kopciuszku

Tbilisi, 23 marca 1942

Drogi Włodzimierzu Włodzimirzowiczu, bardzo byłem rad, gdy otrzymałem pańską pocztówkę z 25 lutego i gdy dowiedziałem się, że będzie Pan pisać broszurę o moich utworach. Oto dane o pracach ostatniego okresu. [...] Op. 87 – *Kopciuszek*, balet w trzech aktach, scenariusz Wołkowa. Choć wszystkie narody znają bajkę o Kopciuszku, zachciało mi się uznać ją za rdzennie rosyjską. Sam Kopciuszek jest nie tylko postacią z bajki, lecz żywym człowiekiem przeżywającym, a nawet wzruszającym się. Skomponowane zostały dwa pierwsze akty, z wyjątkiem kilku numerów. Niedawno Teatr im Kirowa potwierdził swoje zainteresowanie *Kopciuszkiem*, tak że prawdopodobnie wkrótce do niego powrócę. [...].



Podstawowa rzecz, którą chciałem przekazać w muzyce *Kopciuszka*, to poetyczna miłość Kopciuszka i księcia: narodzenie i rozwój uczucia, przeszkody na jego drodze, urzeczywistnienie marzenia.

Dużą rolę w mojej pracy nad *Kopciuszkiem* odegrała baśniowość tematu, która postawiła przede mną jako kompozytorem, szereg ciekawych problemów – tajemniczość dobrej czarodziejki – babci, fantastyczność dwunastu karzełków, które wyskakują o północy z zegara wybijającego czeczotkę, przypominając Kopciuszkowi o powrocie do domu; wartka zmiana stron świata, dokąd trafia książę w poszukiwaniu Kopciuszka; żywy, poetyczny oddech przyrody w obrazach czterech wróżek – pór roku: wiosny, lata, jesieni i zimy, i ich towarzyszy. Autorzy baletu chcieli jednak, żeby widz zobaczył w tej baśniowej oprawie żywych, czujących i przeżywających ludzi. Zwracaliśmy – N. D. Wołkow i ja – dużą rolę na dramatyczną stronę baletu. *Kopciuszek* jest w muzyce scharakteryzowany trzema tematami. Pierwszy temat – skrzywdzony Kopciuszek, drugi – Kopciuszek czysty i marzycielski, trzeci, szeroki temat – Kopciuszek zakochany, szczęśliwy. Starałem się tak przedstawić w muzyce charaktery miłego, marzycielskiego Kopciuszka, jej nieśmiałego ojca, kłótliwej macochy, kapryśnych i zapalczywych sióstr, porywczego młodego księcia, żeby widz nie był obojętny wobec ich niepowodzeń i radości.

Oprócz budowy dramatycznej bardzo ważne było dla mnie, żeby balet *Kopciuszek* był jak najbardziej taneczny, żeby tańce wpływały z tematycznej kanwy, były różnorodne, i żeby artyści baletu mieli możność w dostatecznym stopniu potańczyć i pokazać swoją sztukę. Pisałem *Kopciuszka* w tradycjach starego klasycznego baletu, jest w nim *pas de deux*, adagio, gawot, kilka walców, pawana, passepied, bourée, mazurek, galop. Każda działająca postać ma swoją wariację.

listopad 1945

Kłębowisko żmij

Maja Plisiecka

Przed moskiewska premierą *Kopciuszka* w Teatrze Wielkim o mało nie doszło do eksplozji. Muzyka, której nikt na tej planecie dotąd nie słyszał, była istotnie niezwykła. Z tego powodu członkowie orkiestry podnieśli niemal bunt przeciw Prokofiewowi – częścią z lenistwa, częścią przez wzgląd na marksistowski dogmat, że sztuka należy do ludu…

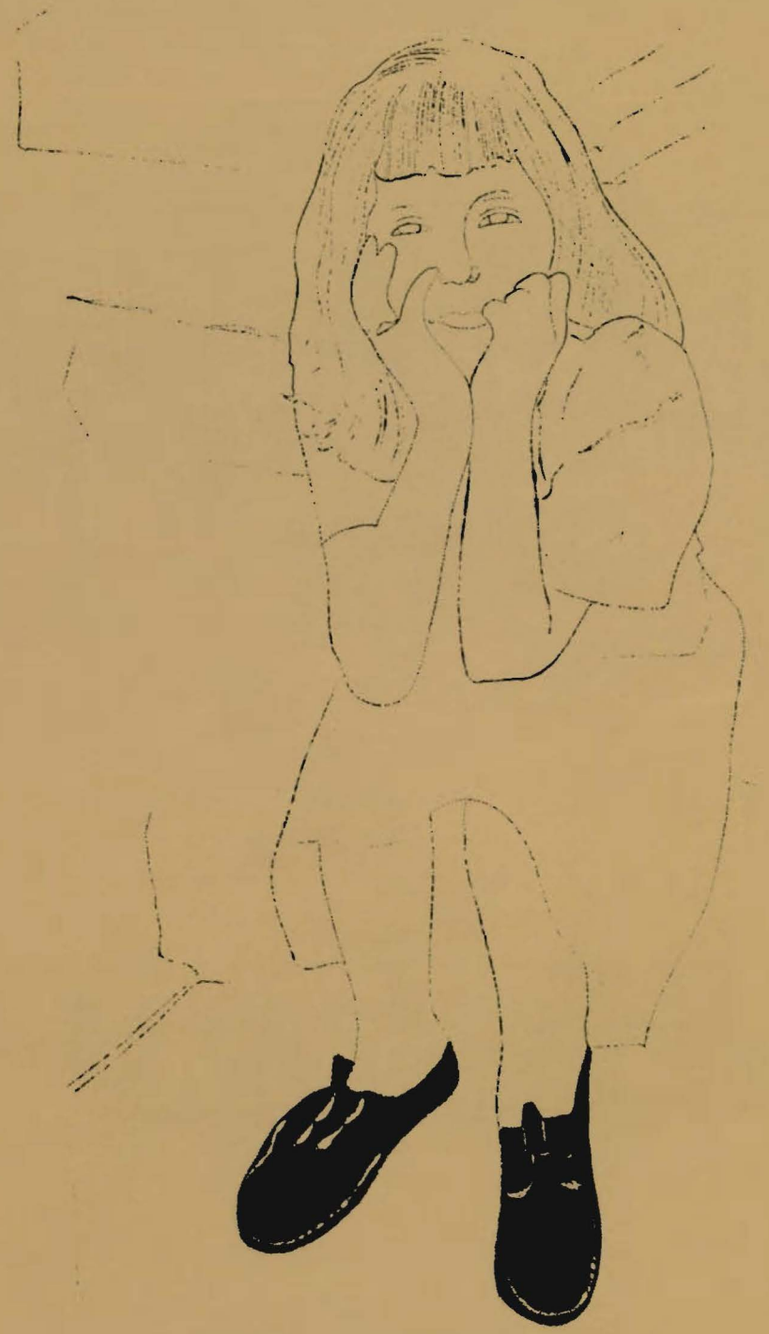
Już wcześniej w naszym teatrze partyturę jego autorstwa poddano znaczącym uproszczeniom. Najlepszym tego przykładem był balet *Romeo i Julia*, który moskiewski muzyk Borys Pogriebow zorkiestrował z uwzględnieniem oczekiwań leniwych i głuchych tancerzy. Prokofiew zachodził na próby, zaciskał zęby i roztropnie milczał.

Drugim powodem zagrożenia premiery zawieruchą było odwieczne pytanie, kto zatańczy premierę? Z wypisanych w obsadzie Siemionową od początku trzymano od roli z daleka, próbowały więc tylko Ułanowa i Lepieszyńska. Za Ułanową przemawiał taneczny kunszt, za Lepieszyńską dyrekcja* Zwyciężyła Ułanowa i po premierze Szostakowicz napisał pochwalną recenzję, w której wspomniał też o mnie.

I Ułanowa, i Lepieszyńska przebierały się w dużej garderobie na parterze. Prócz nich korzystały z niej również Tiana Galecka, Czidisdon, Julia Czerkassova oraz Jelena Michajłowna Iliuszczenko. W teatrze nazwano tę garderobę „kłębowiskiem żmij", ponieważ wszystkie bez litości kąsały, wszystkie tryskały jadem… Tylko Ułanowa zawsze milczała. Mądrzejsza od tamtych, wiedziała, że milczenie jest złotem…

Galina Ułanowa, Moskwa 1945
Olga Lepieszyńska, jw.

Por. szkic *Krótka historia Zołuszki*. Zmarła w grudniu 2008 roku Olga Lepieszyńska (urodzona w 1916 r. w Kijowie, w polskiej rodzinie szlacheckiej) uchodziła za „ulubioną baletnicę Stalina"; on często przychodził na jej występy, ona bywała w jego daczy na Krymie.



Andy Warhol, *Kopciuszek* →

Pantofelek

Bruno Bettelheim

[...] w opowieści Perraulta pantofelek Kopciuszka jest szklany, co stanowi szczegół wymyślony przez niego samego, nie występujący w innych wersjach. Wokół wymienionego szczegółu wywiązał się cały spór. Utrzymywano, że Perrault, słuchając opowieści, pomylił słowo *vair* (oznaczające w języku francuskim rodzaj skór) ze słowem *verre* (szkło) i tym sposobem pantofelek skórzany zamienił się w pantofelek szklany. Wydaje mi się jednak, że mimo wszystko był to pomysł samego autora. W następstwie musiał on pominąć ważny element pojawiający się we wcześniejszych wersjach, w których przyrodnie siostry kaleczą sobie stopy, aby pasowały do pantofelka.

Gdy słyszymy w *Kopciuszku* o pięknym drogocennym pantofelku i o ładnej małej stopie, która do niego „pasuje jak ulał", pantofelek zyskuje w naszej nieświadomości urok seksualny. Istnieje baśń, jeszcze starsza od pradawnej chińskiej opowieści o Kopciuszku – wiemy o niej z przekazu Strabona* – w której analogiczny element jest ośrodkiem całej historii. W baśni tej orzeł porywa sandałek pięknej kurtyzany Rodopy i upuszcza go przed faraonem. Na widok sandałka faraon wpada w taki zachwyt, że każe przeszukać cały kraj, żeby odnaleźć właścicielkę. Baśń świadczy o tym, że w starożytnym Egipcie – podobnie jak w naszych czasach – obuwie kobiety mogło wzbudzić miłość do niej, ponieważ w jego sferze nieświadomej stało się symbolem budzącej jego pożądanie kobiecości.
W naszej historii o dokonanym przez królewicza wyborze narzeczonej rozstrzyga pantofelek. Bohaterka baśni jest prawdziwą narzeczoną, ponieważ uwalnia królewicza od wszelkich jego lęków. Stopa jej mieści się z łatwością w pięknym pantofelku. Stanowi to dowód, że pantofelek może pomieścić w sobie coś, co jest bardzo drobne i delikatne. Bohaterka nie musi swej stopy okaleczać. Trzykrotne wycofanie się bohaterki, gdy uciekała z balu, świadczy o tym, że w przeciwieństwie do sióstr nie przejawia ona żadnej agresywności seksualnej, tylko cierpliwie czeka, aż zostanie wybrana. Kiedy jednak wybór ten następuje, nie zwleka. Sama wkłada sobie pantofelek wręczony jej przez królewicza, okazując w ten sposób, że gdy chodzi o jej własny los, nie jest bezwolna i pozbawiona inicjatywy. Przyrodnie siostry wzbudzały w królewiczu tak silny lęk, że nie był w stanie spostrzec, co się dzieje. Natomiast Kopciuszek budzi w nim poczucie bezpieczeństwa. Jak jednak rzecz się ma z punktu widzenia Kopciuszka? Królewicz okazując, jak cenny jest dla niego zgubiony przez bohaterkę pantofelek, daje dowód uczuć, jakie w nim budzi jej reprezentowana przez symbol waginalna kobiecość. Kiedy podaje on dziewczynie pantofelek, jest to symboliczne okazanie, że akceptuje bohaterkę taką, jaką jest w brudzie i poniżeniu. Wręczając dziewczynie pantofelek, sprawia, że naprawdę staje się on jej własnością. Ofiarowuje bohaterce symbolicznie jej własną kobiecość. Okazując, że akceptuje z miłością symbol waginalny, daje najwyższy dowód tego, jak ceni jej płeć. Nikt wszakże, nawet baśniowy królewicz, nie jest w stanie wyręczyć bohaterki w zaakceptowaniu własnej płci. Jedynie ona sama – choć miłość królewicza jest jej w tym pomocna – może w końcu odnaleźć akceptację własnej kobiecości. I taki jest właśnie głębszy sens opowieści, kiedy dowiadujemy się, że dziewczyna „zrzuciła swój ciężki drewniany chodak i wsunęła stopę do pantofelka, który leżał jak ulał".

Strabon z Amazei w Poncie (68 r. p.n.e. – 20 n.e.), grecki historyk i geograf; jego dzieło historyczne zaginęło, zachowała się *Geografia* w 17 księgach, która jest najważniejszą pracą geograficzną czasów starożytnych (przyp. red.).

W poszukiwaniu straconego buta

Rainer Crone

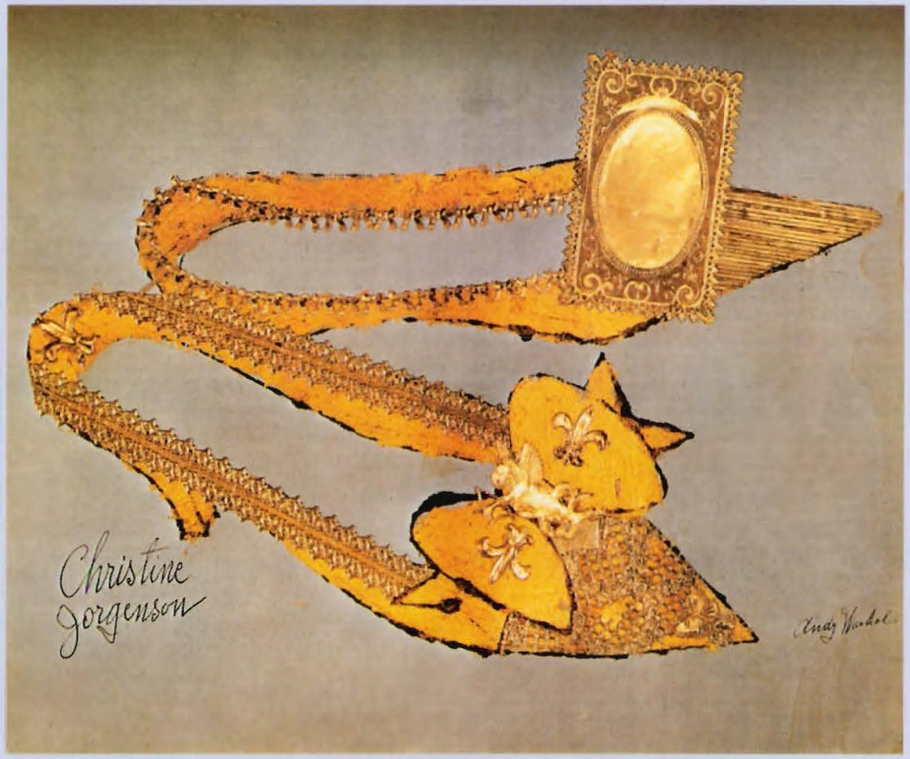
But jako przedmiot i jako element ubioru zyskał w społeczeństwie, zwłaszcza Stanów Zjednoczonych, status fetysza, a tym samym nabrał wartości symbolicznej. Znamienne w tym względzie są informacje, jakie zamieszcza *Encyclopaedia Britannica* z 1971 roku. Wynika z nich, że Stany Zjednoczone to największy producent obuwia na świecie; że na każdego mieszkańca przypadają tam trzy i pół pary butów na rok, co stanowi dwadzieścia pięć procent ogólnej światowej podaży, i że pięćdziesiąt procent tego znacznego popytu bierze się z mody. Blisko połowę całkowitej produkcji butów w Stanach Zjednoczonych stanowi obuwie damskie. Zarówno zapotrzebowanie, jak i wydatki na buty są bezpośrednio uzależnione od poziomu dochodów...

Ale but w Ameryce Północnej ma też specjalne znaczenie w kulturze ludowej – jako symbol płodności, miłości, i *vulvae*. Na weselu pan młody otrzymuje w podarku bucik panny młodej: *Rice for good luck, and bauchles (= stare buty) for bonny bairns.*

Duży rozgłos zyskał ustęp ze studium Freuda *Leonardo da Vinci* opublikowanego po angielsku w Nowym Jorku w 1947 roku, gdzie mowa o damskim bucie jako fetyszystycznym ekwiwalencie symbolu fallicznego. Podobnież but, który zamiast pończochy stawia się w wielu krajach w dniu świętego Mikołaja przy kominku, przypomina legendę o świętym Mikołaju, w której mowa, jak wspomaga pieniężnie dziewczęta zmuszone zarabiać na życie prostytucją.

W bogatej, także beletrystycznej literaturze, w której but pojawia się jako temat, na specjalną uwagę zasługuje standardowa dziś książka historyka sztuki Thomasa Wrighta *The Romance of the Shoe, being the History of Shoemaking In All ages, and especially In England and Scotland* (Londyn, 1922 r.). Zamieszczone w niej ilustracje służyły, a przynajmniej mogły służyć, za podstawę wielu collage'om i rysunkom Warhola, zwłaszcza angielskie buty z cholewami z połowy XVIII wieku, jak na słynnej karcie *James Dean*. Swą pierwszą serię przedstawień buta, z 1955 roku, Andy Warhol zatytułował *A la Recherche du Shoe Perdu**. W tejże serii po raz pierwszy pojawiają się kaligraficzne napisy, sporządzone ręką 64-letniej wtenczas matki artysty, teksty skomponowane przez Ralpha Pomeroya, przejęte z porzekadeł, popularnych piosenek, także persyflażowo potraktowanych odniesień w guście anglosaskiej poezji nonsensu, wszystko wokół tematu buta. I tak *Anyone for shoe* nawiązuje do popularnego w latach dwudziestych idiomu *Anyone for tenis*, który był wygodnym zwrotem na określenie (erotycznego) zbliżenia chłopców i dziewcząt, *Shoe of the evening, beautiful shoe*, to podmieniony cytat z *Alicji w krainie czarów* Lewisa Carrolla, a w słowach *Beauty is shoe, shoe beauty* łatwo rozpoznać aluzję do słynnej *Ody do greckiej urny* Johna Keatsa.

Nawiązanie do dzieła Marcela Prousta *W poszukiwaniu straconego czasu* (*A la recherche du temps perdu*); Warhol zastosował ortografię anglosaską, czas (*temps*) zastępuje tu but (*shoe*).



Kopciuszek

Bolesław Leśmian

Gdy Kopciuszek łachmanów rozmarzonym zgrzebiem
W balu niedostępnego wdumał się przepychy,
Wróżka, lecąca jutra niepewnym śródniebiem,
Nagle przed nim stanęła. Był wieczór dość cichy.

A ona w cudach pilna i w radości chyża
Utkała z pajęczyny, skradzionej spod płota,
Suknię, co prześwituje do oczu pobliża
Oddalami w szkarłatach zanikłego złota…

Szczypta złudy… Źdźbło jawy… Zaufaj, nim zgaśnie!
Wdzięk nicości zdrobniałej… Garść zlękłego głogu…
Już gotów koralowy naszyjnik, co właśnie
Lśniąc na piersi dziewczęcej, podobał się Bogu.

Bal się zaczął! Czas jechać! Snom wrzaw się zachciewa!
Więc szczura przedzierzgnęła w tęgiego woźnicę,
A myszy – w dwa rumaki, a wiatr – w uździenicę,
A szum drzew – w tętent koński! Strwożyły się drzewa!...

Bywały różne czasy i różne bezczasy…
Więc dynię, która soków nabrzmiała swawolą,
Przeobraziła w pudło złocistej kolasy,
Co skrzy się od wieczności, że aż oczy bolą!

Bicz świstał! Ruszyły rumaki z kopyta!
Złe jary – wyrwy w złudach, zmór pełne kałuże!
Przepaść śni się łbom końskim! Śmierć za koła chwyta!
Baczność, durny woźnico! Oszalały szczurze!

Już zmyliłeś otchłanie!... Brniesz w nicość po grudzi!
Mrok się zaśmiał!... Strach spojrzeć! Duch blednie człowieczy!
Pędzą konie! O, Boże! Szczęść myszom w ich cudzie…
Grzmi kolasa! O, Boże! Miej dynię w swej pieczy!

Marilyn Monroe i Jane Russel w filmie Howarda Hawksa *Gentlemen prefer Blondes*, 1953

Interesująca kobieta...

(Kopciuszek)

Christian Dietrich Grabbe

LUIZKA
Kazałam zawołać Kopciuszka. Ma mi zaraz rozczesać włosy.

KLORYNDA
A mnie wyrównać girlandy u sukni.

BARONOWA
Ten Kopciuch... Jak ja go nie znoszę!

LUIZKA
Też jej nie lubię. Wygląda, jakby te ciemne oczka kryły jakieś szczególne myśli, jakby ukradkiem coś szykowała... Ale nikt nie ustroi nas tak jak ona.

KLORYNDA
A tak! Z pewnością byłaby dobrą krawcową.

BARONOWA
Ależ jesteście krótkowzroczne. Głupie żarty. Czy nie widzicie, że już dałyście się zwieść? Pewnie, że nie jest tak ładna jak wy, ale jest interesująca. Uroda przemija. Opatrzy się szybko, no a interesująca kobieta chwyta w swe sidła z każdą godziną coraz więcej serc. Zwłaszcza tych, co były tak nieostrożne, że nie zwróciły na to uwagi z samego początku. Tylko dopuście ją do towarzystwa, a nie minie pół roku, jak was stamtąd wysiuda.

KLORYNDA I LUIZKA *przyglądają się sobie uważnie, po czym odpowiadają z kpiną*
Ależ ty mamo jesteś strachliwa!

Iwona, księżniczka Burgunda

Witold Gombrowicz

KSIĄŻĘ

Dlaczego nikt się tobą nie interesuje? Chwała Bogu, więc i w tobie można... Bo wie pani, jak się panią widzi, to aż korci, żeby panią do czegoś użyć. Na przykład żeby panią wziąć na linkę i pędzić, albo żeby panią użyć do rozwożenia mleka, albo żeby panią kłuć szpilką, albo żeby panią przedrzeźniać. Pani denerwuje, pani jest jak czerwona płachta, pani prowokuje.
Każdy ma taką istotę, która go przyprawia o białą gorączkę, i pani jest moją. Pani będzie moją!
Przecież pani nie może być złożona z samych tylko ułomności. Musi być w pani coś, jakaś zaleta, jakaś ostoja, jakaś racja [...]
Może wiersze piszesz, co? Jakieś żale, jakieś elegie... co... o, choćby były najgorsze, zaręczam ci, będę je deklamował z zapałem. Daj mi po prostu punkt oparcia.

KRÓLOWA

Filipciu... w uznaniu szlachetności twoich intencji pozwalamy ci przedstawić nam twoją narzeczoną, której cicha niedola poruszyła w nas wszystkie wyższe instynkty i całą nasza wspaniałomyślność. Przyjmiemy ją na zamku jak równą najznakomitszym damom...

← Fernando Botero *Balerina przy drążku* oraz *Balerina na scenie*

Królewna Lala

Adam Mickiewicz

Za czarnym i sinym morzem był kraj zbyt cudny,
Obfity w łąki i mąki, rybny i ludny.
A panował tam król Bobo wielki bojownik,
A nie dosyć że wojownik, lecz i czarownik (...)
Męskiego potomstwa nie miał król Bobo wcale,
Tylko jedną miał córeczkę na imię Lalę,
Cudnego rozumu, cudnej urody – ale
Jak była najrozumniejsza, najurodziwsza,
Tak ze wszystkich panien była najnieszczęśliwsza (...)
Bo się żaden z kawalerów nie chciał w niej kochać.
Przyjeżdżali królewice z dalekich stolic.
Odwiedzali ją książęta z bliskich okolic.
Nikt się wdziękom jej do woli nie mógł napatrzyć,
Ale nikt się o jej rękę nie chciał oświadczyć (...).
Tymczasem królewna Lala rośnie a rośnie,
Dotąd za mąż nie wydana wzdycha żałośnie.
„Każda panna z mego dworu, każda poddanka,
Czy prostaczka, czy pastucha, znajdzie kochanka.
Ma towarzysza, ma dziatki, ja tylko biedna
Bez towarzysza, bez dziadek zostanę jedna.
I nie będzie komu po mnie zapłakać szczerze,
I za moję duszę co dzień zmówić pacierze."
Tak płaczącej pannie Lali przyszła myśl dzika,
Ażeby pójść wreszcie za mąż choć za kuchcika.
Właśnie wtenczas przed oknami chłopiec niewielki,
Oszarpany, umurzany płukał rądelki (sic!).
„Przyjdź kuchciku i posłuchaj, co powiem tobie:
Ja cię z kuchty na wielkiego pana przerobię.
Naprzód rądle (sic!) rzuć do licha, i bież w krynicę,
Umyj dobrze i wyszoruj piaskiem twe lice,
I ręce umywaj póty, aż będą czyste,
Potem przyjdź tu, a ja ci dam suknie wzorzyste,
Dam ci z piórami ostrogi srebrne,
Złotą kieskę tudzież inne sprzęty potrzebne.
Za to złoto kupisz w mieście rumaka z rzędem,
Na nim wielką bramą wbież wielkim pędem,
Udasz się przed królem, ojcem moim, za księcia,
A ja dokażę, że ciebie weźmie za zięcia".

Gdy królewna tak mówiła kuchta drżał z trwogi,
Potem jak stał tak jej upadł plackiem pod nogi.
I podniósłszy głowę z płaczem wołał: „Ach, czemu
Tak żartujesz, tak urągasz chłopcu biednemu!"
„Głupi kuchto – rzekła Lala – same gołąbki
Upieczone lecą z nieba tobie do gąbki!
Jeżeli nie zrobisz głupcze co ci kazałem (sic!)
To nie odżałujesz tego twem życiem całem".

„Ach królewno, Lalo moja – kuchcik zawołał –
Choćbym chciał zrobić co każesz, to bym nie zdołał.
Nie wiesz co to lata młode przeżyć sierotą,
Nie wiesz co to być kuchcikiem, pytaj mnie o to!
Z rana trzeba iść do lasu łamać gałązki,
Zgarbiwszy się składać w kupę i wiązać w wiązki (...).
I pod ciężarami nie mogłem wyrość na człeka,
Lecz jak źrebię zajeżdżone jestem kaleka.
Przyłamana róść nie może w górę kalina,
I źrebiątko zajeżdżone – wieczna mierzyna.
Chociażbym do dworu wjechał na koniu wielkim,
Poznaliby wszyscy żem jest lichym karzełkiem".
„Nic to – rzekła mu królewna – jest na to rada:
Powiedz że ty jesteś rodem z kraju O-Łada.
Stoi w książkach, że jest kędyś kraik malutki,
Którego obywatele zwą się karłutki.
Powiesz żeś ty syn królewski z tamtecznej ziemi,
Królowie, czy są wielkimi, czyli małemi,
Czy prości, czy garbaci, są równi sobie".
Kuchta na to: „O królewno, cóż nędzny zrobię!
Popatrz no tylko na mą postać, na ręce moje,
Czyli będą mnie do twarzy książęce stroje.
Od rana do nocy muszę kręcić pieczenie,
Aż jak pieczeń tak spaliły mą twarz płomienie.
Wieczorami rądle (sic!) myję, aż dłoń stwardniała,
I patrz, z rąk mych aż do łokcia zlazła pobiała".
„Nic to – rzekła mu królewna – mów przed naszemi
Że ty jesteś syn królewski z murzyńskiej ziemi.
Wiadomo nam jak tam słońce oblicza smali.
Królowie są wszyscy równi, czarni czy biali".
Dopieroż to słysząc kuchta aż stracił mowę
I zadziwił się tak mocno aż zaszedł w głowę.
Włosy targał, ręce łamał, nogami tupał,
A zębami zgrzytał, jakby orzechy chrupał.
Płakał coraz głośniej, że aż Lalę przelęknął.
W końcu dostał śmiechu serdecznego i jęknął.
(.....)

Noty

Bruno **Bettelheim** (1903–1990) amerykański psychoanalityk pochodzenia austriackiego urodzony w rodzinie żydowskiej. Absolwent wiedeńskiego uniwersytetu, więzień obozów koncentracyjnych w Dachau i Buchenwaldzie. Od 1940 roku w Stanach Zjednoczonych. Autor głośnych prac z psychologii społecznej i antropologii kulturalnej (*Rany symboliczne. Rytuały inicjacji i zazdrość męska,* 1954, 1962; *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*, 1977).

Rainer **Crone**, ur. 1942, historyk sztuki, autor wielu książek i prac poświęconych przeważnie twórcom XX wieku (August Rodin, Paul Klee, Andy Warhol, Donald Judd, Kasimir Malewitsch, Michael Heizer, Francesco Clemente). Emerytowany profesor Uniwersytetu w Monachium, wcześniej kilku uniwersytetów amerykańskich.

Witold **Gombrowicz** (1904–1969), powieściopisarz, dramaturg. Z wykształcenia prawnik. Od wyjazdu z Polski w 1939 roku żył za granicą. W kraju napisał opowiadania zebrane w tomie *Pamiętnik z okresu dojrzewania* (1933), powieść *Ferdydurke* (1937/38), dramat *Iwona, księżniczka Burgunda* (1938). Późniejsze dramaty: Ślub (1953), *Operetka* (1966), powieści: *Trans-Atlantyk* (1953), *Pornografia* (1960), *Kosmos* (1965) oraz *Dziennik 1953–1956* (1957) ukazały się w paryskiej *Kulturze.* W kraju spuściznę Gombrowicza wydano dopiero w 1986 roku. Z 15 tomów cenzura dopuściła wtenczas 9, pozostałe wyszły drukiem w latach 1992–1997.

Christian Dietrich **Grabbe** (1801–1836), najwybitniejszy obok Georga Büchnera twórca niemieckojęzycznego dramatu romantycznego. Na nowo odkryty przez naturalistów i ekspresjonistów. W swych sztukach łamał konwencje, nie uwzględniał też ograniczeń ówczesnej techniki scenicznej. Specjalnie ceniony w czasach narodowego socjalizmu: za nacjonalistyczne tendencje (*Bitwa w Lesie Teutoburskim*, 1835) i za antysemityzm (*Kopciuszek*, 1829, 1835). Z jego bogatej spuścizny dziś częściej gra się tragedię z 1828 roku *Don Juan i Faust*.

Bolesław **Leśmian** (1877–1937), polski poeta pochodzący z asymilowanej rodziny żydowskiej. Autor baśni zawartych w zbiorach: *Przygody Sindbada Żeglarza* (1913) i *Klechdy polskie* (1956), ballad, erotyków (tomy: *Sad rozstajny* (1902), *Łąka* (1920), *Napój cienisty* (1936), poetyckiego dramatu *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych* oraz groteski powieściowej *Sezamowe prace* – parodii *Syzyfowych prac* Żeromskiego. Uważany za jednego z najwybitniejszych poetów XX wieku, był twórcą oryginalnego poetyckiego języka bogatego w neologizmy zwane leśmianizmami.

Adam **Mickiewicz** (1798–1855), poeta polskiego romantyzmu, wykładowca literatury słowiańskiej w Collège de France. Auror ballad, *Konrada Wallenroda*, *Dziadów, Sonetów krymskich, Liryków lozańskich* i epopei *Pan Tadeusz*. Zachowana we fragmencie, niepublikowana za życia *Królewna Lala* ma status „kopciuszka" z dwu powodów: jako utwór „zawstydzająco słaby" (W. Weintraub) jest właściwie poza marginesem twórczości poety, wzbudza jnatomiast uwagę, gdyż Kopciuszkiem jest tu mężczyzna, kuchcik. Mamy tu więc do czynienia z rzadkim wariantem, o którym wspominają Claude Lévi-Stauss (*Antropologia strukturalna*) i Bruno Bettelheim.

Maja **Plisiecka**, Майя Михайловна Плисецкая, ur. 1925 r., rosyjska tancerka, jedna z najwybitniejszych osobowości baletu XX wieku. Od 1943 roku związana z Teatrem Bolszoj w Moskwie, w którym w 1962 roku została primabaleriną. Współpracowała z najlepszymi zespołami baletowymi w świecie: Balet Opery Paryskiej, Ballet National de Marseille, Balet XX Wieku. Najwięksi choreografowie (Roland Petit, Maurice Béjart) tworzyli dla niej choreografie. W 1995 roku opublikowała autobiografię zatytułowaną *Ja, Maja Plisiecka.*

Sergiusz **Prokofiew**, Сергей Сергеевич Прокофьев (1891–1953), wybitny kompozytor i pianista rosyjski. Stworzył własny styl, którego charakterystyczne cechy stanowią: intensywna dynamika, efekty dźwiękowe, ilustracyjność, humor, ekspresja, łączenie dysonansów z tonalnością, nowoczesnego języka muzycznego z muzyka ludową. Jest ważnym przedstawicielem neoklasycyzmu w muzyce. Popularność przyniosły mu takie dzieła jak *Symfonia Klasyczna*, baśń symfoniczna *Piotruś i Wilk*, *Koncerty fortepianowe* (zwłaszcza III, C-dur), balet *Romeo i Julia*, suita *Porucznik Kiże* oraz muzyka do filmów S. Eisensteina. Autobiografię kompozytora, wybór korespondencji oraz wybór pism wydało po polsku w 3 tomach Polskie Wydawnictwo Muzyczne.

Źródła tekstów i ilustracji:

Szkice: *Kopciuszek. Ekskurs leksykologiczny* oraz *Krótka historia Zołuszki* Józef Baliński; Rainer Crone, Andy Warhol, A picture Show by the Artist. The Early Work (1942–1962), New York, Rizzoli International 1988; Bruno Bettelheim, Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni, przeł. i przedmową opatrzyła Danuta Danek, Warszawa 1985, t. 1–2; Witold Gombrowicz, Iwona Księżniczka Burgunda, [w tegoż:] dzieła, t. VI; Christian Dietrich Grabbe, Aschenbrödel, [w tegoż:] Werke Und Briefe, Emsdetten 1963; Bolesław Leśmian, Poezje. Wybór i wstęp Bogdan Zadura, Lublin 1989; Adam Mickiewicz, Dzieła, t. I, Wydanie Jubileuszowe, Warszawa 1955; Maja Plisiecka, Ja Maja Plisiecka, Warszawa 1999, Prószyński i S-ka; Sergiusz Prokofiew, List do Włodzimierza Dzierżanowskiego, [w tegoż:] Merci za miły list, wybór i przekład Jadwiga Ilnicka, Kraków PWM; tenże, Refleksje, notatki, wypowiedzi, przekład i opracowanie Jadwiga Ilnicka, Kraków PWM. Tłumaczenia, jeśli nie podano inaczej, redakcja; skróty nie wszędzie zaznaczone.

Karen W. Bressler, Karoline Newman, Gilian Proctor, A Century of Lingerie, London. Apple Press 1998; Rainer Crone, Andy Warhol, A picture Show by the Artist. The Early Work (1942–1962), New York, Rizzoli International 1988; René Magritte, Die Kunst der Konversation. Mit Beiträgen von Didi Ottinger, Volkmar Essers, Pierre Sterckx, Karlheinz Lüdeking, Thomas Heyden, Doris Krystof und Pia Müller-Tamm, Prestel München, New York 1997; Magritte. Katalog wystawy: Paryż, Galerie Nationale du Jeu dePaume, 11.02 – 09.06.2003; edycja niemiecka, hrsg. von Daniel Abadie, Stuttgart, Belser Verlag, 2003; Iwan Iwanowicz Martinow, Siergiej Prokofiew, Moskwa, Muzyka 1974. Michaił Michałowicz. Michajłow, Życń w balietie, Moskwa, Isskustwo 1966. Photographie des 20.Jahrhunderts, Museum Ludwig Köln, Köln 1996. Programmheft der Hamburgischen Staatsoper [do:] A Cindarella Story, Hamburg 1992; Programmheft des Bayerisches Staatsballet [do] A Cindarella Story, Monachium 2008; ponadto zbiory prywatne. Specjalne podziękowania za udostępnienie rzadkich materiałów rosyjskich redakcja składa **Pani Oldze Wołkowej**.

Fotografia na okładce oraz zdjęcia z prób
Andrzej Makowski

90 LAT PKO BP

Od 90 lat dbamy
o bezpieczeństwo
Twoich finansów

PKO BANK POLSKI
90 lat

www.pkobp.pl
infolinia 0 801 302 302* +48 (81) 535 65 65**

* Opłata jak za połączenie lokalne ** Opłata zgodna z taryfą operatora

ARTYŚCI I PRACOWNICY OPERY NOVA W SEZONIE 2009/2010

Soliści śpiewacy

Soprany
Halina Fulara-Duda
Małgorzata Grela
Katarzyna Nowak-Stańczyk
Ewa Olszewska
Magdalena Polkowska
Victoria Vatutina
Julia Iwaszkiewicz*
Wiesława Kończewska-Plac*
Agnieszka Kozłowska*
Kamila Kułakowska*
Katarzyna Oleś-Blacha*
Gabriela Orłowska de Silva*
Agnieszka Piass*

Mezzosoprany
Małgorzata Ratajczak
Dorota Sobczak
Beatriz Blanco*
Darina Gapicz*
Barbara Krahel*
Monika Ledzion*
Monika Litwin-Dyngosz*
Anetta Szczesik-Wakarecy*

Tenory
Marcin Naruszewicz
Janusz Ratajczak
Pavlo Tolstoy
Stanisław Baron*
Krzysztof Gasz*
Vasyl Grokholsky*
Tomasz Madej*
Dariusz Pietrzykowski*
Tadeusz Szlenkier*
Jacek Szymański*
Witold Wrona*
Paweł Wunder*
Adam Zdunikowski*

Barytony
Wojciech Dyngosz*
Włodzimierz Kalemba*
Andrzej Kostrzewski*
Adam Kruszewski*
Dominik Sierzputowski*
Leszek Skrla*
Rafał Songan*
Edward Stasiński*
Adam Woźniak*

Basy
Łukasz Goliński
Jacek Greszta
Andrzej Nowakowski
Ryszard Smęda
Bartłomiej Tomaka
Jerzy Gruszczyński*

Asystent reżysera
Ryszard Smęda
Edward Stasiński

Konsultant wokalny solistów
Prof. Katarzyna Rymarczyk

Korepetytorzy
Olga Wołkowa
Artur Pilch
Mariusz Klimsiak*
Larysa Tsyplakova*
Kamilla Zygmunt*

Aktorzy
Iwona Hertyńska*
Aleksandra Meller*
Marek Richter*
Andrzej Śledź*

Balet

Kierownik baletu
choreograf i pedagog
Marek Zajączkowski

Pedagog baletu
Ewa Głowacka*
Yvan Bataille*

Asystent kierownika baletu, pedagog
Ilona Jaświn-Madejska

Inspektor
Maria Adamska

Korepetytor
Sergiy Morozov

Pierwsi soliści
Olga Marczak
Anna Tłokińska
Wiktor Dieriewianko
Piotr Kobierzyński

Soliści
Olessia Denissova
Doriane Dufresne
Grzegorz Brożek
Marta Kowalczyk
Mariusz Kowalczyk

Koryfeje
Anna Bebenow
Angelika Gembiak
Maria Kielan-Lopatin
Izabela Kobierzyńska
Sylwia Malicka
Elżbieta Ponicka-Bukolt
Łukasz Lichołat
Ryszard Madejski
Igor Nakonechnyi
Bogusz Osiński
Vladimir Seleznev
Sebastian Skalski
Andrei Tserakhau

Zespół
Ewa Białek-Seleznev
Agnieszka Błaszczyk
Anna Bobrowska
Marta Dąbkowska
Natallia Hlinskikh-Rochna
Sandra Kruk
Mariola Moder-Kułakowska
Anna Pietrykowska
Olena Ponomarova
Ewa Sikorska
Joanna Strojna
Ewelina Szczepańska
Tomasz Gruszecki
Paweł Kruk
Amadeus Marek Pawlica
Konrad Przybytniak
Henryk Adamski*
Rafał Tuszyński*
Cezary Pyszka*
Kazimierz Raczek*

Masażysta-rehabilitant
Stanisław Szkotnicki
Christian Justino*

Chór

Kierownik
Henryk Wierzchoń
Asystent chórmistrza
Orlin Bebenow
Korepetytor
Valeriya Savchenko

Inspektor
Józef Guździoł

Soprany
Hanna Grot
Joanna Gwiazdowska
Izabela Januszewska
Krystyna Klimczak
Milena Mickiewicz
Renata Nowak
Klaudia Pawełczyk
Hanna Pawlitka-Pawłowska
Aleksandra Pliszka
Monika Spławska
Magdalena Stefańska
Joanna Tkaczuk
Anna Wawrzyniak
Bożena Wysocka
Mariola Winkler-Kołtyś
Agnieszka Balewska*
Aleksandra Bosek*
Dorota Chorobińska*
Monika Korybalska*
Zofia Korybalska-Wróbel*
Izabela Król*
Marlena Kuczyniecka*
Kamila Lawrenz-Sójka*
Czesława Staniszewska*
Maria Tuczkowska*
Joanna Zasada*

Alty
Hanna Bogiel
Marta Fortuna
Lidia Golińska
Anna Hołowicka-Mierzwa
Małgorzata Horoszkiewicz
Aleksandra Koczorowska
Anna Kopycińska
Tatiana Kujawska-
-Tubiszewska
Monika Kwapich
Dominika Paczkowska
Marzena Pawlicka
Barbara Rubka
Elżbieta Skrobiszewska
Danuta Słowińska
Małgorzata Wierzbiańska
Izabela Miloch*
Magdalena Polowinczak*

Tenory
Orlin Bebenow
Andrzej Brucki
Jerzy Doliński
Krzysztof Dziedzic
Józef Guździoł
Eugeniusz Kalinowski
Zbigniew Koczorowski
Marcin Mierzwa
Krzysztof Nowakowski
Marek Pawłowski
Grzegorz Szachnowski
Jacek Zieliński
Mariusz Ziółkowski
Przemysław Cierzniewski*
Przemysław Jendrzejewski*
Roman Kaniewski *
Paweł Krasulak*
Wiktor Raczyński *
Jan Rink*

Basy
Edward Bereit
Jonasz Dunajski
Zbigniew Fortuna
Jan Kujawski
Karol Malinowski
Marek Murawa
Paweł Olszyna
Janusz Stolarski
Marek Wawrzyniak
Mirosław Woźniak
Jakub Zarębski
Andrzej Piskorski*
Marian Polaszewski*
Adam Zaremba*
Marek Zasada*

Inspicjent
Grażyna Juszczyk

II Inspicjent / sufler
Agnieszka Ryczak

Orkiestra

Dyrygenci
Maciej Figas
Jerzy Wołosiuk
– asystent dyrygenta
Andrzej Knap*
Andrzej Straszyński*
Piotr Wajrak*
Henryk Wierzchoń*
Tadeusz Wojciechowski*

Inspektor
Przemysław Nawrocki

I skrzypce
Andrzej Stańczyk
(I koncertmistrz)
Helena Piniuta-Szurka
(II koncertmistrz)
Przemysław Nawrocki
Marcin Tarnawski
Wojciech Górecki
Olha Likhnyakevych
Tomasz Komorowski
Kateryna Redyk
Michał Kwaśniak
Marta Kępińska
Jarosław Pawłowski*
Agata Kopycińska-
-Karbowniczek*

II skrzypce
Alicja Zok
Anetta Szubert-Górny
Anna Sypek
Róża Woźniak
Lilia Kostiw
Piotr Buczyński
Marta Majcherczyk
Gabriela Markowska-Kłaput*
Jacek Kaczor*

Altówki
Mateusz Bocheński
Marta Lutrzykowska
Beata Figas
Ihor Lavrys
Bartosz Olejnik
Waldemar Grabarek*

Wiolonczele
Adam Szurka
(koncertmistrz)
Dorota Nogaj
Jan Przytuła
Ewa Półtorak
Grażyna Dudzińska
Cezary Krysztoforski
Joanna Powidel
Joanna Otmianowska-
-Siarkiewicz

Kontrabasy
Maciej Kuczyniecki
Dariusz Zygmunt
Dariusz Chojecki
Tomasz Madej*

Flety
Tomasz Pawlicki
Monika Jabłońska
Mirosława Pawłowska
Julia Stanecka

Oboje
Bogumił Sykuła
Jacek Polański
Bogumiła Piontek
Ewelina Klocek

Klarnety
Mirosław Dudziński
Jarosław Górny
Wojciech Kuczyniecki
Jerzy Wojciechowski*

Fagoty
Bartosz Nogacki
Andrzej Szcześniewski
Czesław Cieślak
Janusz Witkowski

Trąbki
Janusz Bobiński
Jacek Wieczorek
Krzysztof Marlewski
Łukasz Rafiński

Waltornie
Serhiy Matsenko
Wojciech Bryliński
Aleksandr Uss
Janusz Stanecki
Katarzyna Brajerek

Puzony
Andrzej Owsik
Wojciech Zwolski
Marek Fierka
Łukasz Michalski*
Cezary Zienkowski*

Tuba
Kazimierz Kmieć*
Robert Bartoszewicz*

Harfa
Marzena Krawczyk
Dorota Buraczewska

Perkusja
Grzegorz Jurczyk
Maciej Marciniak
Krzysztof Pilarski
Jacek Kwaśniak
Tomasz Bartecki*
Max Posłuszny*

Fortepian / Organy
Celesta / Klawesyn
Olga Wołkowa
Artur Pilch
Valeriya Savchenko

Akordeon
Marek Wawrzyniak

Gitara/Cymbały
Orlin Bebenow
Z-ca dyrektora
ds. inwestycyjnych
Wojciech Bartczak
Główna księgowa
Krystyna Skrzypczak
Z-ca głównej księgowej
Wanda Borowicz

Kierownik Działu
Koordynacji Pracy
Artystycznej
Piotr Karczewski
Koordynator pracy
artystycznej
Karolina Stańkowska

Kierownik Działu Spraw
Pracowniczych
Janina Litwiniuk

Kierownik Działu Promocji
i Obsługi Widzów
Robert Chojnacki
Organizator widowni
Jolanta Mikołajczak
Specjalista ds. reklamy
Ewa Chałat
Alicja Kuklińska

Kierownik Działu
Administracji
Daniela Stasiak

Bibliotekarz
Krystyna Ciabaszewska

Zespół techniczny
Kierownik działu
technicznego
Jarosław Jeziorski
Główny brygadier sceny
Jarosław Gamszej
Kierownicy pracowni
Elektrycznej
Krzysztof Augustyniak
Akustycznej
Adrian Michalski
Stolarsko-ślusarskiej
Jan Żmijewski
Plastycznej
Donat Zawisza
Fryzjersko-perukarskiej
Halina Kośnik
Krawieckich
Jolanta Lubawa
Krawieckiej męskiej
(z-ca kier.) Adam Zgoda
Szewskiej
Józef Michalski
Tapicerskiej
Tomasz Oparka

Z-ca dyrektora ds. Centrum
Kongresowego
Zbigniew Ostrowski
Główny specjalista ds.
imprez zleconych
Barbara Bukała
Specjalista ds. kongresowych
Krzysztof Sypek

Kierownik Działu
Eksploatacji i Konserwacji
Jacek Gołębiewski

* współpraca

Projekt i opracowanie programu: Józef Baliński

Opracowanie graficzne i przygotowanie do druku

studio DA VINCI agencja reklamowa

Agencja Reklamowa Studio da Vinci
85-836 Bydgoszcz, ul. Filmowa 8
tel. 052 362 91 50
e-mail: redakcja@studio-davinci.pl
www.studio-davinci.pl

Druk
Drukarnia Abedik, 85-861 Bydgoszcz
ul. Glinki 84, tel. 052 3 700 710

Wydawca
Opera Nova w Bydgoszczy
85-070 Bydgoszcz, ul. Marszałka Focha 5

Zamówienia na bilety zbiorowe przyjmuje i wszystkich informacji udziela: Dział Promocji i Obsługi Widzów
85-070 Bydgoszcz, ul. Marszałka Focha 5
tel. 052 325 16 55, fax 052 325 16 36
czynny od poniedziałku do piątku w godz. 8.30–15.30

Kasa Opery Nova, ul. Marszałka Focha 5, tel./fax 052 325 15 55

poniedziałek *	18.00–19.00
wtorek	15.00–18.30
środa	15.00–18.30
czwartek	15.00–18.30
piątek*	18.00–19.00
sobota	15.00–18.30
niedziela	16.00–18.30

* kasa czynna tylko w przypadku przedstawień
Opera w Internecie: www.opera.bydgoszcz.pl