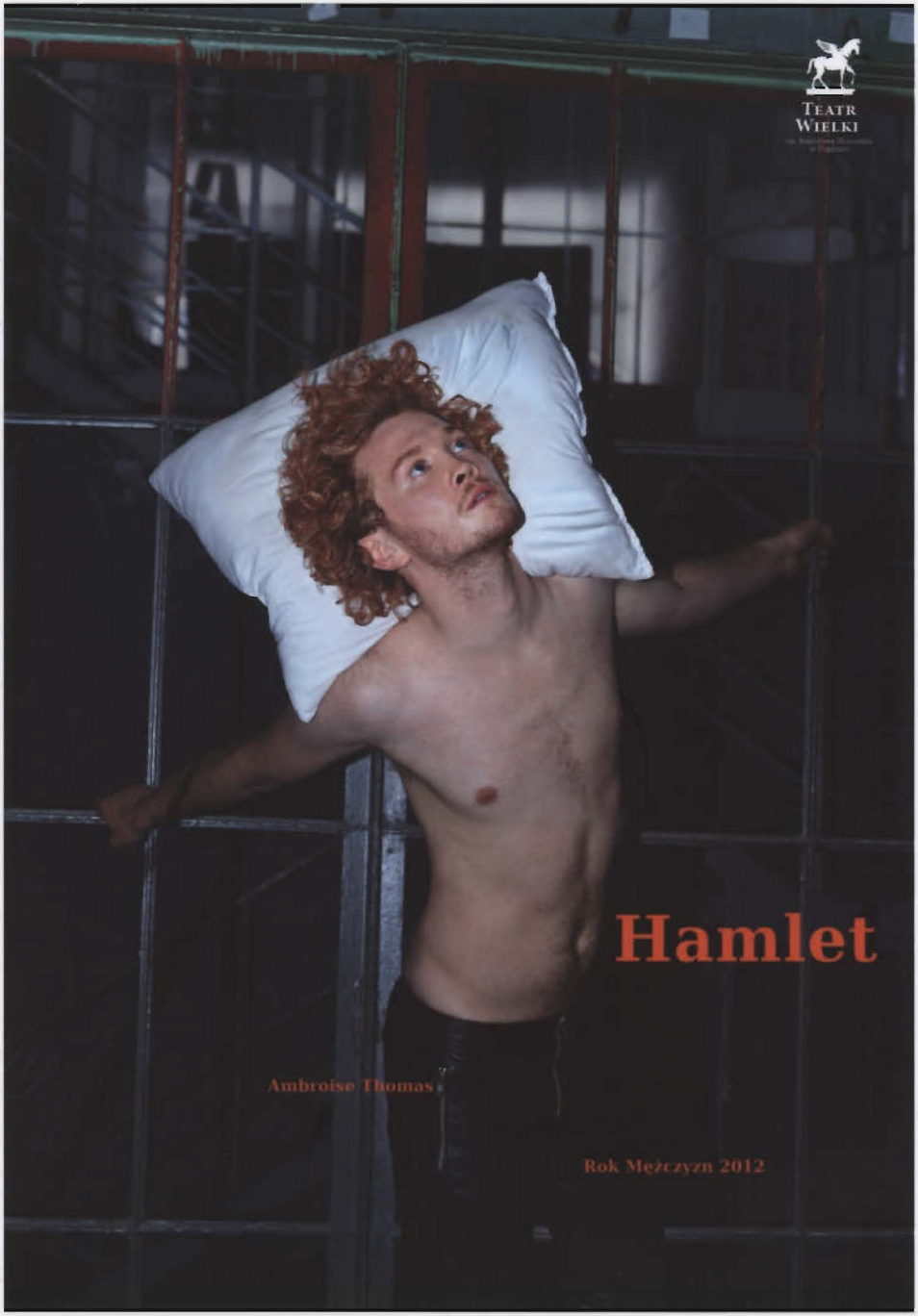


Hamlet

Ambroise Thomas

Rok Mężczyzn 2012

Teatr
Wielki
im. Stanisława Moniuszki
w Poznaniu

2012
ROK MĘŻCZYZN

INSTYTUCJA KULTURY
SAMORZĄDU WOJEWÓDZTWA
WIELKOPOLSKIEGO

TEATR WIELKI
im. Stanisława Moniuszki
w Poznaniu

dyrektor Michał Znaniecki

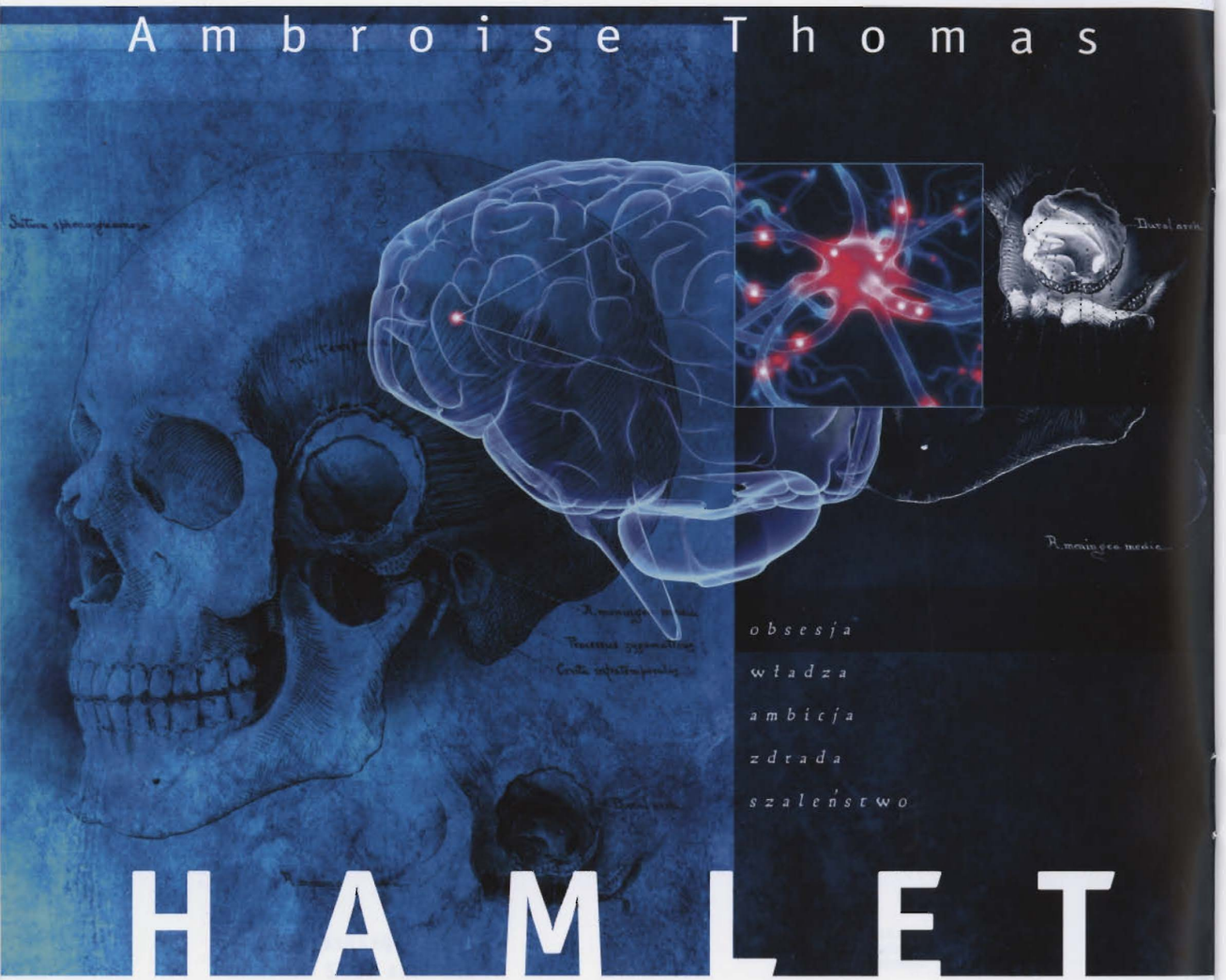
Ambroise Thomas

HAMLET

opera w pięciu aktach
libretto Jules Barbier i Michel Carré
na podstawie dramatu Williama Szekspira

wersja Covent Garden

polska prapremiera
26 maja 2012



kierownictwo muzyczne	**Tadeusz Kozłowski**
reżyseria	**Ignacio García**
dekoracje	**Tiziano Santi**
kostiumy	**Magdalena Dąbrowska**
choreografia	**Iwona Pasińska**
reżyseria świateł	**Bogumił Palewicz**
kierownictwo chóru	**Mariusz Otto**
współpraca muzyczna	**Aleksander Gref**
asystent reżysera	**Wiesław Bednarek**

Hamlet książę duński, syn króla Hamleta i królowej Gertrudy	Giuseppe Altomare / Tomasz Mazur
Ofelia córka Poloniusza	Joanna Moskowicz / Małgorzata Olejniczak-Worobiej
Gertruda królowa duńska, matka Hamleta	Galina Kuklina / Magdalena Wilczyńska
Klaudiusz król duński, stryj i ojczym Hamleta	Krzysztof Bączyk / Patryk Rymanowski
Laertes syn Poloniusza	Piotr Friebe / Hubert Stolarski
Duch Króla ojca Hamleta	Marian Kępczyński / Rafał Korpik
Marcellus przyjaciel Hamleta	Hubert Stolarski / Bartłomiej Szczeszek
Horacjo przyjaciel Hamleta	Jaromir Trafankowski / Eryk Rymanowski
Poloniusz ojciec Ofelii	Rafał Korpik / Paweł Myszkowski
Grabarz I	Andrzej Ogórkiewicz / Jaromir Trafankowski
Grabarz II	Bartłomiej Szczeszek / Marek Szymański
tancerze	Agata Kaźmierowska, Iga Krata, Anna Panas Michał Kaczmarczyk, Antonio Minini, Andrzej Płatek

chór, balet, orkiestra, statyści

AKT I

obraz 1

Dwór w Elsynorze świętuje zaślubiny króla Klaudiusza z królową Gertrudą. Klaudiusz odziedziczył bowiem po zmarłym bracie nie tylko tron, ale i żonę. Gertrudę niepokoi nieobecność syna Hamleta, który pojawia się dopiero po wyjściu gości. Prześladuje go pamięć o ojcu i myśl o pospiesznym zamążpójściu matki. Spostrzegłszy piękną Ofelię, córkę szambelana Poloniusza, przypomina jej miłosne przysięgi. Ich związek cieszy się przychylnością Laertesa, brata Ofelii, ten musi jednak z królewskiego polecenia ruszyć na dwór norweski. Podczas weselnej uczty Horacjo i Marcellus przynoszą Hamletowi wstrząsającą wieść: na murach zamku błądzi nocą duch jego ojca.

obraz 2

Hamlet wychodzi wraz z przyjaciółmi na spotkanie Ducha, ten pojawia się zaś niezwłocznie, wzywając ku sobie syna, by mu powierzyć straszną tajemnicę: brat Klaudiusz otruł go gdy spał, aby przejąć koronę i rękę Gertrudy. Hamlet przysięga zemstę.

AKT II

obraz 1

W pałacowym ogrodzie Ofelia duma ze smutkiem nad nagłą odmianą w zachowaniu Hamleta. Zaskoczona przez Gertrudę, zwierza się ze swej rozterki, budząc w królowej podejrzenie: czyżby Hamlet coś odgadł? Gertruda natychmiast powierza swe obawy mężowi, który bezskutecznie próbuje wydrzeć synowcowi tajemnicę. Zbywszy go wymijającymi odpowiedziami, Hamlet ogłasza mu przybycie wędrownej trupy aktorskiej. Na jego rozkaz komedianci odegrają sztukę zatytułowaną *Zabójstwo Gonzagi*. Hamlet wiąże z tym fortelem pewne nadzieje, wznosi więc toast za jego powodzenie.

obraz 2

Przed całym dworem trupa odgrywa sztukę zgodnie z zaleceniami Hamleta. Rozpoznawszy w intrydze własną zbrodnię, Klaudiusz zrywa się nagle i opuszcza przedstawienie, potwierdzając tym oskarżenie Ducha. Rozwścieczony Hamlet oskarża go publicznie, co zebrani biorą za objaw pomieszania zmysłów.

AKT III

W pokoju królowej, przed portretami obu braci, Hamlet zastanawia się dlaczego nie zabił ojczyma na miejscu oraz – nad sensem istnienia. Ukryty za zasłoną, wysłuchuje następnie spowiedzi Klaudiusza, widząc jednak króla na klęczniku, znów wstrzymuje cios. Tymczasem krótka rozmowa króla z Poloniuszem wyjawia wspólnictwo szambelana w zbrodni. Opuściwszy kryjówkę, Hamlet spotyka niespodzianie Ofelię, którą wzgardliwie odsyła do klasztoru. W czasie spotkania z matką oskarża ją wprost o udział w morderstwie, gwałtowność jego słów sprowadza jednak ponownie Ducha, gotowego bronić żony. Nieprzytomna rozmowa syna z niewidzialnym dla niej upiorem utwierdza Gertrudę w przekonaniu, że młodzieniec oszalał. Nakazawszy matce skruchę, Hamlet porzuca ją w rozpaczy.

AKT IV

Odepchnięta przez Hamleta Ofelia postradała zmysły, błądzi po polach wokół Elsynoru, przyłączając się do wiejskiej zabawy, gdzie intonuje żałosną piosenkę. Pochyliwszy się nad rwącym prądem rzeki, traci równowagę i tonie.

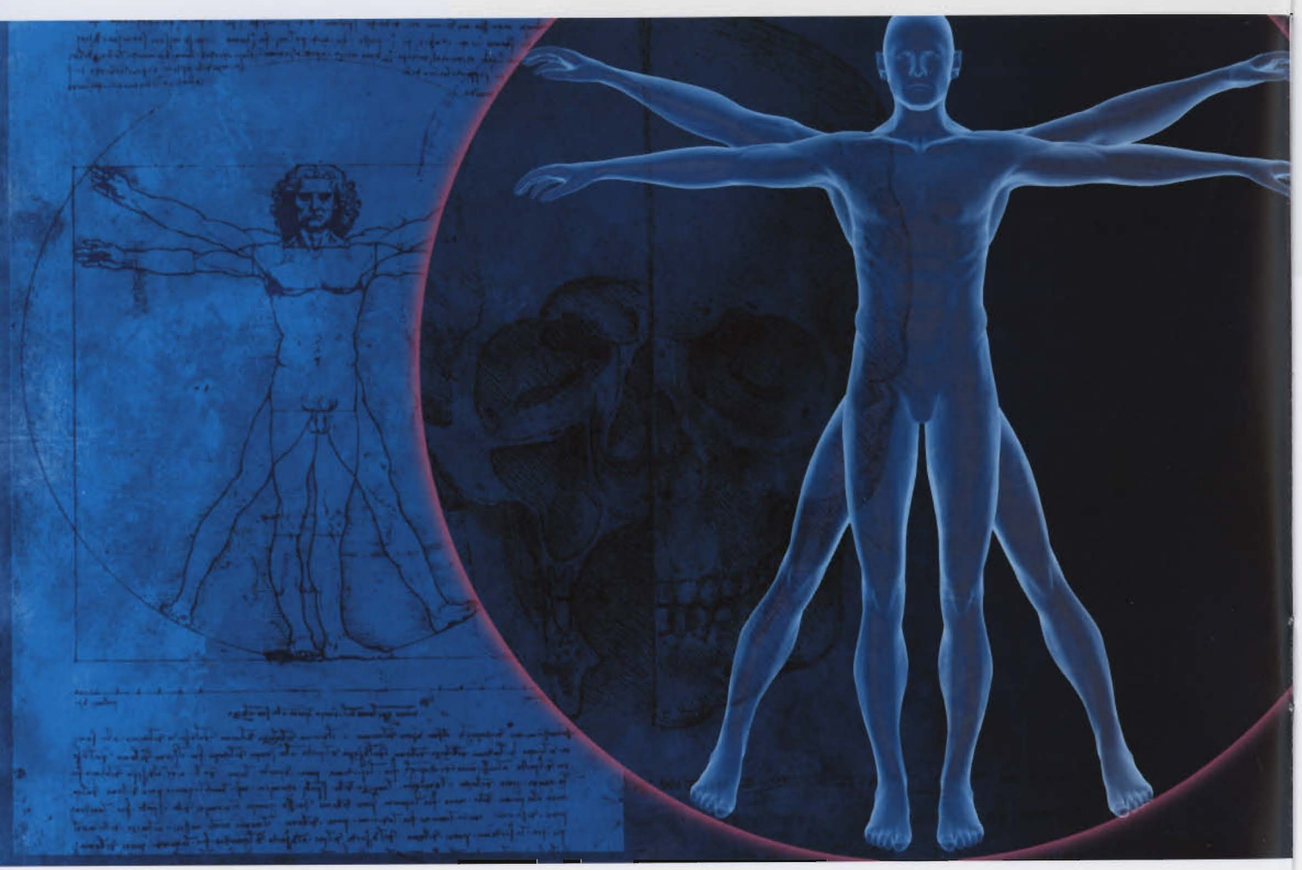
AKT V

Na cmentarzu w Elsynorze dwóch Grabarzy kopie grób dla Ofelii, rozprawiając o śmierci. Hamlet, który uciekł z zamku przed mordercami Klaudiusza, obserwuje ich z oddali, pogrążony w ponurych rozmyślaniach. Na wezwanie króla, do Danii powrócił Laertes, który rzuca teraz Hamletowi wyzwanie i wymienia z nim kilka sztychów. Ranny Hamlet widzi nadchodzący kondukt żałobny Ofelii. Gotów przebić się mieczem i pójść z nią do grobu przypomina sobie o pomszczeniu ojca. Rzuca się wpierw na stryja i go zabija, po czym, na wpół przytomny, zrozpaczony pada do ciała Ofelii i przy niej umiera.

na podstawie: Piotr Kamiński,
Tysiąc i jedna Opera, PWM 2008

Myśli o HAMLECIE

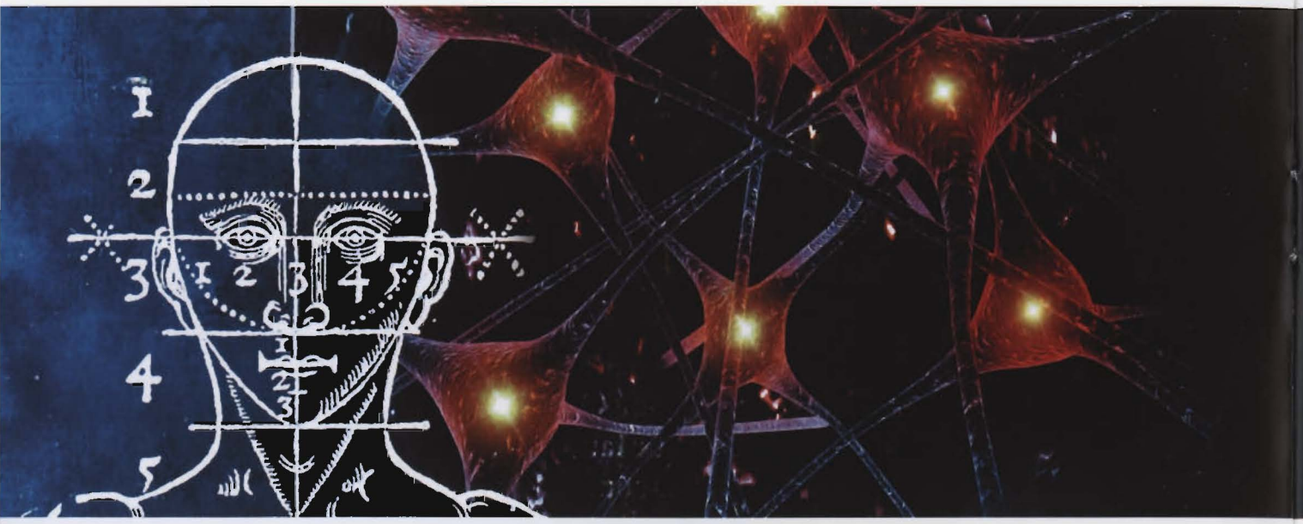
· Piotr Urbański

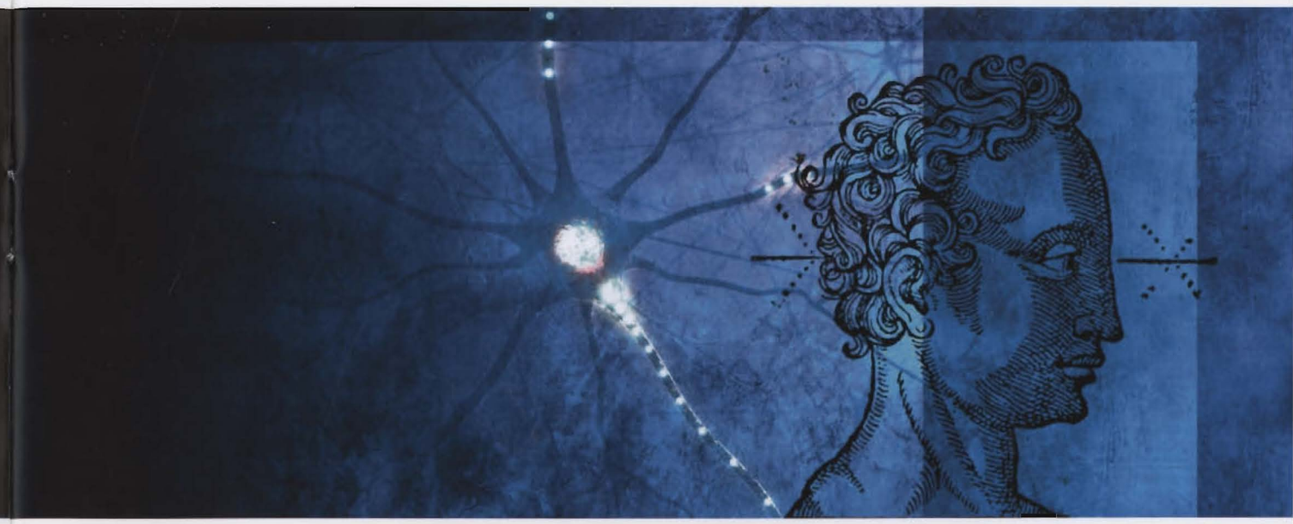


Napisany na przełomie 1600 i 1601 r. *Hamlet* – najdłuższa sztuka Williama Szekspira – wystawiany bez jakichkolwiek skrótów trwałby sześć godzin. Dzieło wymaga więc interwencji reżysera, wybierającego spośród możliwych jego sensów i możliwości, interpretującego je w przewidzianych a czasem nieprzewidzianych przez autora kierunkach, konfrontującego je ze współczesnością.

Dawniejsi krytycy zastanawiali się przede wszystkim nad wpisaną w dramat filozofią, dokonywali psychologizujących wiwisekcji tytułowego bohatera; dziś pytają raczej o dramatyczny potencjał sztuki, o to, jak zrealizować tkwiące w sztuce możliwości. Hamlet bywa więc przede wszystkim studentem uniwersytetu; dążącym do należnej mu korony królewiczem; intelektualistą-filozofem, który nie chce ani władzy, ani korony, bo nie wiedziałby, jak z nich zrobić sensowny użytek; myślicielem badającym naturę ludzką i wpisany w nią fałsz; człowiekiem, który czuje powołanie do reformowania świata i rządów ludzi niegodziwych; młodzieńcem załamanym śmiercią ojca, żyjącym w niechętnym mu świecie stryja-ojczyma i matki, który upomina się o prawa do uczuć i miłości; człowiekiem czynu, starającym się pokonać piętrzące się przed nim przeszkody; jednostką gwałtowną i porywczą, który przez te cechy nie może zrealizować swoich celów; osobnikiem o słabej woli, który nie może podjąć należnych działań; uosobieniem wahania i pasywności, niezdolnym do decyzji, „hamletyzującym", którego stać jedynie na retoryczne tyrady, spotykające się z gwałtowną niechęcią innych bohaterów dramatu; renesansowym sceptykiem, czytającym *Próby* Michela de Montaigne'a, gdzie znajduje odpowiedzi na wszystkie nurtujące go wątpliwości oraz problemy, i który musi podjąć decyzję o swoim prawie do średniowiecznej zemsty rodowej; uosobieniem renesansowej melancholii, która determinuje wszystkie jego poczynania; człowiekiem barokowych paradoksów; jedynym sprawiedliwym, wyższym moralnie od całego otaczającego go świata, którego złu musi jednak ulec. Wreszcie możemy się zgodzić z dominującą w wieku XIX interpretacją Johanna Wolfganga Goethego: dzieło mistrza ze Stratfordu to „opowieść o wzniosłej duszy, przed którą postawiono wielkie zadanie, a która do spełnienia tego zadania nie dorosła". Możliwości interpretacyjne można by niewątpliwie mnożyć.

Hamlet opowiada historię duńskiego księcia, zapisaną już około roku 1200 przez Saxa Grammaticusa, który nazywa go Amlethem. Dwa znaczenia tego staronorweskiego słowa: 'dzielny w bitwie' i zarazem 'szalony' sugerują dwie fundamentalne cechy naszego bohatera. O jego czynach wojennych co prawda nic nie wiemy, pojawiający się jednak w finale sztuki norweski książę Fortynbras mówi o poległym Hamlecie jako o żołnierzu i nakazuje przygotować pogrzeb godny bohatera. A szaleństwo, obłęd, które dla średniowiecznego kronikarza są rzeczą oczywistą i efektem psychicznej choroby, stają się w dramacie Szekspira swego rodzaju kostiumem i narzędziem, które mają mu ułatwić realizację woli Ducha Ojca i zemstę na zabójcy ojca, stryju Klaudiuszu. Hamlet udaje szaleństwo, chcąc osłabić czujność wrogiego mu otoczenia, kontroluje swe czyny i ekscentryczne wypowiedzi, prowokując nimi negatywne reakcje i działania swoich wrogów: „odtąd / Choćbym się nie wiem jak dziwnie zachowywał / (A pewnie nieraz świadomie postąpię / W sposób dziwaczny lub zaskakujący) – / Żebyście nigdy, pod żadnym pozorem / Nie próbowali przy takich okazjach / Okazać innym, że coś o mnie wiecie" – mówi książę do swoich przyjaciół; „Muszę znowu udawać szaleństwo"; „Można zwariować od tego udawania wariata". Tego typu działania Jacek Bolewski komentuje następująco: „Pod wpływem doświadczenia, związanego z duchem zmarłego, w słowach i w działaniu Hamleta ujawniają się już od pierwszej chwili ambiwalencje: oszołomienie, które jest autentyczne, i sza-





leństwo, które jest udawane. Tak jakby bohater, dostawszy się w wir, próbował nad nim zapanować, a zdradza, zarazem, że traci panowanie".

Szekspir ulega konwencjom współczesnego mu teatru elżbietańskiego, bez czego porozumienie z widzami nie byłoby możliwe. Sam podjęty przez niego gatunek, tragedia zemsty, wyprowadzona z poetyki tragedii Seneki, narzucał na przykład konieczność finałowej śmierci niemal wszystkich bohaterów. A także wprowadzenie postaci widma – Ducha Ojca, wzywającego syna do zemsty („Pomścij nikczemność, której [ojciec] padł ofiarą, / Owo potworne morderstwo"), którego ideowa obcość w świecie dzieła jest aż nadto wyraźna. „Nas dziś ta maszyneria teatralna, nawet w najefektowniejszej inscenizacji, nie działa tak silnie, jak na publiczność szekspirowską i zarówno z duchem, jak ze stosem trupów godzimy się tylko przez rozumowanie historyczne, jak z ustępstwami wielkiego poety na rzecz wymagań popularnych" – pisał pierwszy polski monografista stratfordczyka, Roman Dyboski. Następnie – doskonale przez dramaturga wyzyskana koncepcja „teatru w teatrze", wprowadzenie granego przez grupę wędrownych aktorów przedstawienia *Morderstwo Gonzagi*, która staje się „pułapką na myszy" i doprowadza Klaudiusza do załamania i pośredniego przyznania się do bratobójstwa. Wreszcie – rozbudowane retoryczne tyrady i monologi bohatera, obecne we wszystkich aktach, w których czytelnicy *Hamleta* odnajdują filozoficzne przesłanie mistrza ze Stratfordu.

Centralną pozycję zajmuje w dramacie słynny monolog z aktu III, znajdujący się dokładnie w połowie sztuki, w którym bohater zadaje pytanie „Być albo nie być" – najbardziej chyba kontrowersyjną kwestię w całym dramacie, od której interpretacji zależy sens całości dzieła. Hamlet zastanawia się nad samobójstwem. Jest ono jedynym racjonalnie umotywowanym czynem, jaki człowiek, który zdaje sobie sprawę ze zła otaczającego świata, powinien podjąć. Jednak obawa przed tym, że po śmierci może nie spotkać go upragniona nicość, powoduje, że nie może podjąć takiej decyzji, skazując się na kolejne dni przynoszące cierpienie. Jeśli jednak rację ma Peter Brook – jest to błędne odczytanie. Hamlet pyta nie o to, czy wybrać między życiem a śmiercią, ale o to, jak być, jak istnieć, jak działać w świecie takim, jaki jest. Hamlet nie ucieka, Hamlet działa na tyle, na ile może, na ile jego udawane szaleństwo pozwala osiągnąć zamierzony cel. Chociaż ginie od draśnięcia zatrutego floretu Laertesa, odnosi jednak zwycięstwo – pokonał swoich wrogów i w wymiarze moralnym, doprowadzając do jednoznacznego przyznania się Klaudiusza do zbrodni a matkę udręczając do tego stopnia, że znajduje się na skraju obłędu. Zwycięża również, ponieważ ginie i Poloniusz, i Klaudiusz, a finał wyraźnie sugeruje, że Fortynbras sięga po prawnie należący się mu tron i tym samym daje nadzieję na to, że w Danii zapanuje sprawiedliwość. Konsekwencja działania Hamleta kwestionuje to, czego tak bardzo bał się w monologach – niezdolności do czynu. Wymiar filozoficzny Hamleta, zawarty w monologach, jest jednak tylko pewną możliwością, która musi być poruszona przez akcję i z nią skonfrontowana; to reżyserska decyzja o tym, jak zrealizować autorski scenariusz, doprowadzi do interpretacji, która zaproponuje jedno z możliwych odczytań arcydramatu. Także reżyser musi decydować o tym, na ile uwierzyć możemy w to, że szaleństwo bohatera – zgodnie z jego deklaracją – jest precyzyjnie kontrolowanym teatrem, czynionym na użytek innych postaci, a na ile jest rzeczywiste. Wreszcie to on, reżyser, musi zdecydować, czy jego Hamlet ma być zgodnie z romantyczną tradycją sceniczną nadwrażliwym młodzieńcem, czy też człowiekiem dojrzałym, trzydziestoletnim (taki wiek bohatera jednoznacznie został zapisany przez Szekspira w kwestii grabarza), doświadczonym i pewnym swoich racji. A także o tym, czy popularnie

rozumiane „hamletyzowanie" – wahanie się, „jaskółczy niepokój" (by użyć Kordianowego sformułowania) jest cechą, którą chce uznać za prawdziwą, czy też – zgodnie z przekonaniem Stanisława Wyspiańskiego, wnikliwego czytelnika dramatu: „Hamletyzowanie – to wcale co innego niż Hamlet. Hamlet nie hamletyzuje, tylko myśli. Myśl jego ma cel. Celem jest rozwój. Rozwój!". I ten rozwój bohater, acz ostatecznie musi zginąć, osiąga, potwierdzając, że potrafić znaleźć odpowiedź na swe pytania „jak być" w świecie pełnym zła.

Dlaczego jednak Hamlet, książę wcale nie szalony, ale pełen i umysłowych, i fizycznych sił, nie mógł „naprawdę" zwyciężyć, dlaczego było to zwycięstwo okupione jego śmiercią? Być może odpowiedzi na to pytanie należy poszukiwać w okolicznościach zewnętrznych, a nie w psychice bohatera, kreowaniu świata na wzór tragedii greckiej, realizującej przekonanie, że losy człowieka i wszystkie jego emocje są pod władzą tajemniczych, transcendentnych sił. Być może nie mógł zwyciężyć ze względu na fatalizm charakteru. Być może ze względu na temperament, skłonność do bezczynności, pesymizmu, melancholii, tchórzostwa. Być może ze względu na kryzys i przemianę, jakie dokonały się w nim w związku ze wstrząsem związanym z historią rodzinną.

Wszystkie postaci w *Hamlecie* są ważne ze względu na relacje z tytułowym bohaterem, a zarazem nie do końca jednoznaczne, także moralnie. Taki jest przede wszystkim zdający się głównym wrogiem księcia szambelan Poloniusz, paradoksalnie ojciec ukochanej Ofelii, którego działania przeciwko Hamletowi trudno objaśniać tylko przekonaniem, że jest ona wyłącznie zabawką w rękach księcia. Czym Poloniusz zagrażał Hamletowi, że tak bezwzględnie działał przeciwko niemu? Dlaczego Hamlet drwi z Poloniusza, wręcz go nienawidzi, a wreszcie z zimną krwią go zabija i pastwi się nad trupem? Dlaczego Poloniusz nie wahał się użyć córki jako przynęty? Dlaczego chciał odebrać Hamletowi uczucie, które było dla niego ważniejsze niż przyjaźń z Horacjem? Dlaczego chciał doprowadzić do całkowitej jego samotności? Dlaczego nie ufał swemu synowi, Laertesowi?

Stryj i zabójca ojca Hamleta, Klaudiusz, jest studium przeciętności. W przekonaniu Hamleta jest on łajdakiem i zwyrodnialcem, ale nieuprzedzona lektura pozwoli dostrzec jego wady i zalety. Jest dobroduszny, jowialny, próżny, uwielbia dworskie ceremonie, pragnie aprobaty ludu oraz spokoju u boku ukochanej matki Hamleta, Gertrudy, której miłości pragnie okazać się godny. Przecież jego przejmująca modlitwa pokazuje, jak bardzo świadomy jest konsekwencji czynionego zła, może wzbudzać litość: „Nie potrafię nawet / Modlić się, choćbym nie wiem jak się starał. / Poczucie winy przemaga chęć skruchy". Na ile można Hamleta uczynić winnym za ostateczny upadek Poloniusza i Klaudiusza? Dlaczego nieustannie ich prowokuje, wydobywając z nich wszystko to, co w nich najgorsze, co prowadzi do kolejnych złych czynów, nie pozwala zabłysnąć temu, co dobre? Czy Hamlet nie jest odpowiedzialny za zło, które czynią niejako w reakcji na jego prowokacje? Hamlet na swoich wrogów wydał wyrok moralnego potępienia bez osądzenia ich działań.

Z kolei Gertruda, matka Hamleta – czy jednoznacznie możemy być pewni, że wiedziała o planowanym przez Klaudiusza zabójstwie? Z synem łączy ją niewiele, nie rozumieją się wzajemnie, ale nie można zapewne w tekście sztuki dopatrywać się istniejącego pomiędzy nimi konfliktu czy – jak w interpretacjach psychoanalitycznych – odrzucenia. Nie jest osobą złą, przewrotną, ale całkowicie odrzuca możliwość moralnego nawrócenia i pokuty, pomimo tego, że syn doprowadził ją do krawędzi decyzji: „Dość, Hamlecie. / Zmuszasz mnie, abym zajrzała w głąb własnej / Duszy i widzę tam szkaradne plamy: / Ich czerni nic nie zmyje".

Czysta ukochana księcia, Ofelia, śpiewa w scenie obłędu sprośną ludową piosenkę... Jego przyjaciel Horacjo, wierny świadek wydarzeń, którego stoicyzm Hamlet podziwia, chce uciec w śmierć, by ostatecznie stać się Rzymianinem. Brat Ofelii, Laertes, daje się wciągnąć ojcu i królowi w intrygę przeciwko Hamletowi, acz powody nie są dość jasne.

Bohaterowie dramatu pozwalają nam lepiej poznać Hamleta, określić go przez relacje z nimi. Ich portrety nie są obiektywne, patrzymy na te postaci przez pryzmat wypowiedzi i kategorycznych osądów księcia, co przyczynia się do złego wyważenia naszej oceny. Co więcej, Hamlet jest wobec nich często okrutny i być może w ten sposób współodpowiedzialny za zło, które czynią. Domaga się bowiem od nich tego, czego wydobyć z siebie nie są w stanie. „«Miły książę» – pisał Henryk Zbierski – któremu po śmierci, według słów Horacego, mają śpiewać «chóry anielskie», powoduje śmierć sześciu osób, zanim – we własnej obronie, a nie w planowanej zemście, czyli w akcie «naprawy» porządku moralno-politycznego – zabije wreszcie Klaudiusza". Natomiast Laertes i Fortynbras, rówieśnicy księcia, wydają się jego *alter ego* – w nich jest to, co ukryte w Hamlecie, co w innych okolicznościach mogłoby określać jego osobowość.

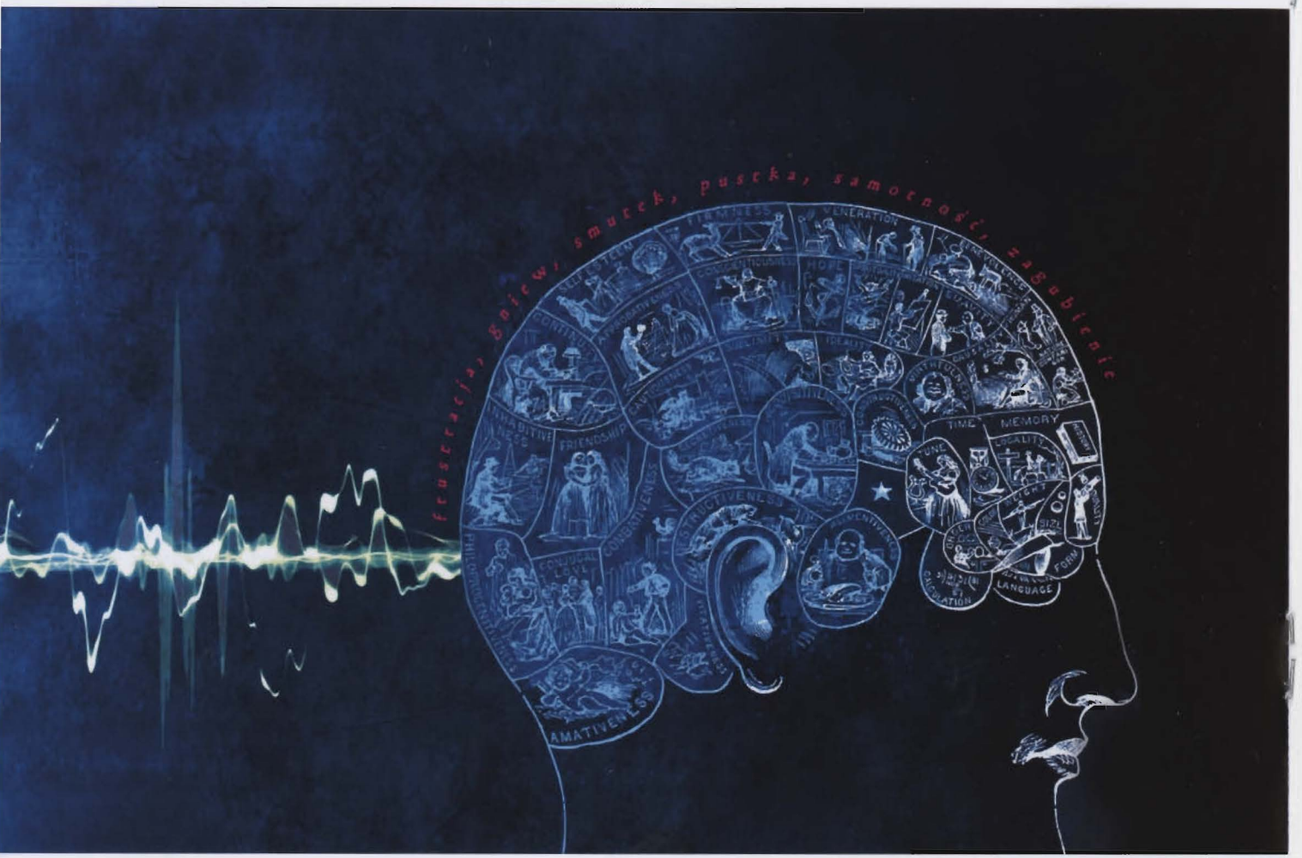
Hamlet jest scenariuszem domagającym się interpretacji. Da się opowiedzieć i jako historyczna kronika, i jako romans kryminalny, i jako dramat filozoficzny. Niedookreśloność bohaterów dzieła wymaga zbudowania postaci scenicznych, w zależności od przyjętej interpretacji uwypuklającej te a nie inne cechy. Te same czyny będą więc spełniać ludzie o różnej osobowości, a ich kwestie nabiorą odmiennego znaczenia. W konsekwencji będą to zupełnie różne dzieła. Pierwszorzędne znaczenie będzie mieć zawsze koncepcja Fortynbrasa, postaci, która tylko dwa razy pojawia się w sztuce, a która nieustannie jest obecna w wypowiedziach bohaterów, przypominających wydarzenia, które nastąpiły w dniu urodzin Hamleta – zwycięski pojedynek ojca Hamleta z ojcem Fortynbrasa, w wyniku którego Norwegia stała się zależna od Danii. W finale dzieła to Fortynbras sięga (słusznie lub nie) po duńską koronę: „Przyjmuję dar fortuny – choć ze smutkiem. / Mam dawne prawa do tego królestwa / I ta tragedia to dla mnie sposobność, / Aby się o nie upomnieć". To on wypowiada końcowe słowa dramatu, heroizujące Hamleta („byłby się zapewne / Okazał królem w pełnym sensie słowa") i zapowiadające przywrócenie Danii utraconego ładu i pokoju. Czy Fortynbras jest w intencji Szekspira uosobieniem woli losu, nieracjonalnego i bezsensownego przeznaczenia, czy też symbolem zwycięstwa sprawiedliwości i ładu, który po wszystkich okrutnych wydarzeniach zapanuje wreszcie w królestwie? Zło, które rozpoczęło się w dniu narodzin Hamleta wraz ze śmiercią króla Norwegii z ręki króla Danii, wreszcie zostało przezwyciężone i odkupione.

Warto na koniec przywołać opinię Henryka Zbierskiego, wybitnego poznańskiego szekspirologa, który tak podsumowuje swe rozważania o arcydramacie: „*Hamlet* – arcydzieło angielskiego świeckiego baroku, jest sztuką «o tym, że nie wie się na pewno» – to w literaturze jedyna w swoim rodzaju, zarazem twórcza i destruktywna niepewność".

Piotr Urbański – prof. nadzw. Uniwersytetu Szczecińskiego, konsultant literacki i dramaturg Opery na Zamku. Zajmuje się naukowo literaturą nowołacińską, tradycją antyczną, a także studiami operowymi i reżyserią operową. Opublikował m.in. książki Natura i łaska w poezji polskiego baroku *(1996)*, Theologia Fabulosa: Commentationes Sarbievianae *(2000)*, Casimir Britannicus *(2008, 2010)*, Od literatury do opery i z powrotem. Studia nad estetyką teatru operowego *(2010)*.

HAMLET – pierwsze przykazanie

Maria Majewska



1. „Pierwsze przykazanie: nie będziesz do opery Thomasa przykładać szekspirowskiej miary" – takim komentarzem Piotr Kamiński opatrzył dzieło francuskiego kompozytora w swym *opus magnum* – *Tysiąc i jedna Opera*. Pozwala to z pewnością uniknąć zbędnych rozczarowań, a jednocześnie daje możliwość rozkoszowania się tym, co dla opery francuskiej charakterystyczne: uproszczeniem fabuły oraz cudowną przewidywalnością. W operze Thomasa od początku wszystko jest jasne. Hamlet kocha Ofelię a Ofelia Hamleta, ten jednak porzuca ją dowiadując się, że jej ojciec – Poloniusz spiskował przeciw królowi. Wiadomo kto zabił króla i wiadomo, kto musi ponieść karę za popełnienie tej zbrodni. Hamlet nie jest już filozofem, ale raczej zranionym i dumnym następcą tronu pragnącym pomścić śmierć ojca i zdemaskować zdrajcę.

2. Popularność *Hamleta* w dziewiętnastowiecznym Paryżu rozpoczęła się od bezprecedensowego wydarzenia – przedstawienia z udziałem Harriet Simphson w roli Ofelii, które zostało wystawione w paryskim Odeonie 11 września 1827 roku. Spektakl przygotowany przez Williama Abbota na długo zapadł w pamięci francuskiej publiczności, wśród której znaleźli się m.in. Alexander Dumas oraz Hector Berlioz. To nagłe zainteresowanie dziełem Szekspira w kręgach paryskich sprawiło, że Dumas, dwudziestopięcioletni wówczas nowelista i dramatopisarz postanowił przygotować nowy francuski przekład tej sztuki. Wcześniejsze tłumaczenie, które funkcjonowało na paryskich scenach od roku 1769 autorstwa Jean-Françoisa Ducisa znacznie wypaczało Szekspirowski pierwowzór. Redukcja postaci, rezygnacja ze sceny z duchem i pojedynkiem oraz całkiem zaskakujące zakończenie, w którym główny bohater nie tylko nie ginie, ale triumfalnie zostaje obwołany nowym królem, to niewątpliwie próba dostosowania sztuki do francuskich gustów. Dumas świadomy rozbieżności tego przekładu z angielskim pierwowzorem postanowił w sposób bardziej wierny przenieść na ojczysty grunt dzieło wielkiego dramaturga. Wersja Dumas-Meurice (Dumas nie posługiwał się biegle językiem angielskim, dlatego asystował mu młody pisarz Paul Meurice) została zaprezentowana z wielkim sukcesem w Théâtre Historique w 1847 roku. Na tej wersji sztuki oparli się Michel Carré oraz Jules Barbier, którzy przygotowali operowe libretto dla Ambroise'a Thomasa. Na potrzeby libretta sztuka została zdecydowanie skrócona i uproszczona, zgodnie z powszechnym mniemaniem, że operowa publiczność nad złożoność i zawiłość wątków przedkłada wyrazistą intrygę prowadzącą do szczęśliwego zakończenia. Z trzydziestu Szekspirowskich bohaterów libreciści pozostawili zaledwie cztery główne: Hamleta (baryton), Ofelię (sopran), Klaudiusza (bas) i Gertrudę (mezzosopran) oraz siedem pobocznych. Taki układ postaci wpisywał się doskonale w tetradyczny model, charakterystyczny dla francuskiej *grand opéra* od czasów Meyerbeera, w którym jest zachowana równowaga postaci męskich i żeńskich. Zasadniczą zmianę widać w konstrukcji postaci Ofelii, która staje się prawdziwą, dziewiętnastowieczną operową heroiną. Scena jej obłędu z IV aktu stała się jedną z najbardziej lubianych przez publiczność i wpisywała się doskonale w tradycję operowych scenicznych szaleństw. Libreciści dodali również pieśń pijacką Hamleta w II akcie, stwarzając tym możliwość wprowadzenia kolejnego chwytliwego numeru, spełniającego oczekiwania publiki. Najwięcej zmian wprowadza jednak samo zakończenie z operowym *happy endem*.

3. Szekspir odmienił Hamleta na zawsze. Ale musimy mieć właśnie świadomość, że odmienił, ale nie stworzył. Hamlet – duński książę, to postać prawdopodob-

nie historyczna, a jego dzieje opisał w kronice *Gesta Danorum* (*Czyny Duńczyków*) średniowieczny kronikarz znany jako Saxo Grammaticus.

Szekspir z dużą nonszalancją potraktował dzieje duńskiego księcia Hamleta, czyniąc go człowiekiem z krwi i kości. Jego dramat stał się kulminacją wcześniejszej myśli humanistycznej i po dziś dzień funkcjonuje jako niedościgniony ideał językowy i filozoficzny. Niestety dramat kontemplujący zagadnienia ludzkiej egzystencji nie bardzo nadaje się na libretto operowe. Również skonwencjonalizowany język muzyczny nie jest chyba w stanie wyrazić niuansów, odcieni czy półcieni wykreowanych przez Szekspira postaci. Wielowątkowość, niedookreśloność dramatu Szekspira nie odpowiada wymogom prostej konstrukcji libretta. Z tego powodu pierwsze produkcje operowe oparte na motywach *Hamleta* należy traktować jako adaptacje podania duńskiego historyka, a nie jako transpozycje dramatu Szekspira. Do dzieł tych zaliczyć można osiemnastowieczne opery, takie jak: *Amleto* Francesco Gasparinego (1706), Domenico Scarlattiego (1715), Luigiego Caruso (1789) i Gaetano Andreozziego (1792). Dziewiętnasty wiek przynosi kolejne operowe produkcje (Saverio Mercadante, Franco Facio), ale bardziej znaczące od nich wydają się dzieła instrumentalne, inspirowane szekspirowskim bohaterem. Do najważniejszych należą poemat symfoniczny Franza Liszta *Hamlet* oraz Piotra Czajkowskiego *Uwertura-fantazja* op. 67. Wydaje się, iż utwory te bliższe są duchowi Szekspira – nie posługują się tekstem, a jedynie dźwiękiem, który jest w stanie oddać abstrakcyjne idee i emocje. Dźwięki nie kaleczą angielskiego brzmienia oryginału, a jedynie dopowiadają i dopełniają zawarte w nim emocje. Równocześnie w dziewiętnastym wieku z cienia zaczyna wychodzić, dotąd tłumiona przez dominujący charakter Hamleta – Ofelia. Kompozytorzy zainspirowani tą postacią i jej bierną tragedią tworzyli pieśni, czasami cykle. Do najbardziej udanych należy zaliczyć kompozycje Hectora Berlioza, Johannesa Brahmsa, Richarda Straussa czy też Ernesta Chausson. Dwudziesty wiek przynosi dychotomiczne ujęcie szekspirowskiego wątku. Nieśmiałe dziewiętnastowieczne próby ukazania w świetle reflektorów dramatu Ofelii nabierają mocy i bohaterka zaczyna wkraczać również na deski teatrów operowych. Załamanie się „tradycyjnej" estetyki operowej sprawia, że Szekspirowski dramat – mimo że nadal zmodyfikowany – nie musi wpisywać się już w sztywne ramy konwencji. Na powrót może stać się dziełem filozoficznym i kontemplacyjnym. Postać Hamleta często ulega w tych dziełach redukcji, a jego egzystencjalne rozterki często ukazywane są przez pryzmat zaburzeń psychicznych czy też emocjonalnych. Wypacza to oryginał, ale jednocześnie ukazuje aktualność postaci, jej ponadczasowość. Oprócz przedstawień operowych równie chętnie realizowane są spektakle baletowe (Michael Tippett / John Neumeier, Philip Glass, Boris Blacher), które podobnie jak opera wyzwoliły się z okowów zmanierowanej sztampy. Z drugiej strony *Hamlet* wkracza również na grunt popkultury – wersy wyjęte z Szekspira pojawiają się w musicalach: *Rockabye Hamlet* Cliffa Jonesa, *Hamlet goes Homie* Jaded Moon czy też w *Hair* Jamesa Rado oraz Gerome Ragni. Z tej samej inspiracji powstały również piosenki: *The Three-Minute Hamlet* Adama McNaughtona oraz w wersji rapowej *Hamlet as Told on the Street* Shel Sylversein.

4. Ambroise Thomas długo nie miał szczęścia do dobrych librett. Co smaczniejsze kąski przeznaczone były dla znaczniejszych od niego kompozytorów: Aubera, Halévy'ego czy też Meyerbeera. Dopiero *opera Mignon*, oparta na sztuce Goethego (do libretta Michela Carré oraz Julesa Barbiera) przyniosła mu sławę i na długie lata stała się jednym z najpopularniejszych produktów eksportowych opery francuskiej. Podobna popularnością cieszył się początkowo *Hamlet*, jednak dzieło to odeszło w zapomnienie niedługo po śmierci kompozytora.

Thomas rozpoczął pracę nad librettem *Hamleta* ok. 1859 roku. Mimo, iż napisane było w czterech aktach, kompozytor musiał zmienić je na pięcioaktową wersję, gdyż takie były wymagania Opery Paryskiej. Konieczne było również wprowadzenie sceny baletowej. Z tego powodu Thomas podzielił ostatni akt, na dwa. Aby rozbudować akt IV dodał scenę baletową pomiędzy chorałowa introdukcją a arią i recytatywem Ofelii. Pierwotne szkice muzyczne dzieła uległy zmianom ze względu na obsadę wykonawczą. Na ostateczny kształt partii głównej bohaterki miał wpływ wybór śpiewaczki, która miała zaprezentować dzieło podczas premiery. Pierwotna wersja została zmieniona tak, aby uwypuklić wszelkie atuty i umiejętności szwedzkiej sopranistki Christine Nilsson. Prawdopodobnie również przez wzgląd na solistkę Thomas wprowadził do aktu IV szwedzką balladę. Partia Hamleta pierwotnie została przewidziana dla głosu tenorowego. Thomas jednak był wielce nieusatysfakcjonowany kandydatami do tej roli i postanowił przetransponować partię tytułowego bohatera na głos barytonowy. Ostatecznie powierzył ją nadzwyczajnemu dramatycznemu głosowi Jean-Baptiste Faure. Premiera dzieła odbyła się w Operze Paryskiej 9 marca 1868. W następnych latach było ono wystawiane także w Królewskiej Operze Włoskiej, londyńskim Covent Garden, Lipsku, Budapeszcie, Brukseli, Pradze, Nowym Jorku, Petersburgu, Berlinie i Wiedniu. Opera została uznana za wielki sukces, jednak nie dorównała popularnością *Mignon*. Zmiany, jakie zostały dokonane we francuskiej wersji sztuki, a co za tym idzie również w operze sprawiły, iż dość krytycznie patrzono na nią w krajach anglosaskich.

5. Sukces jaki początkowo odniósł *Hamlet* na operowych scenach wynika zapewne z niezwykłej sprawności kompozytora w operowaniu ciekawymi pomysłami muzycznymi oraz umiejętnym kreowaniu nastroju poszczególnych scen. W swej operze Thomas zastosował wiele myśli muzycznych, tematów przypisanych konkretnym bohaterom, które pojawiają się w kluczowych miejscach dramatu oraz wpływają na spójność dramatyczno-muzyczną całości. Nie należy im jednak przypisywać roli wagnerowskich motywów przewodnich. Do najbardziej znaczących należą spokojny i dostojny temat Hamleta oraz kontrastujący z nim schromatyzowany temat Ofelii. Charakter obu tematów podkreślony jest również za pomocą instrumentacji – temat Hamleta powierzony jest niskobrzmiącym smyczkom, natomiast w temacie Ofelii ważną rolę odgrywa flet, którego sfigurowana kadencja zapowiada koloraturowe fragmenty w partii wokalnej bohaterki. Już w pierwszym akcie opery pojawia się duet miłosny kochanków (nie do przyjęcia, w szekspirowskiej koncepcji dramatu). Tekst tego duetu „Doute de la lumiére" („Wątp, czy gwiazdy lśnią na niebie; Wątp o tym, czy słońce wschodzi; Wątp, czy prawdy blask nie zawodzi; Lecz nie wątp, że kocham ciebie") jest parafrazą szekspirowskiego czterowiersza, listu miłosnego Hamleta do Ofelii. Początek linii melodycznej w partii Hamleta – motyw miłości Hamleta do Ofelii – powraca wielokrotnie w całej operze, ze szczególnym nasileniem pod koniec sceny obłędu Ofelii.

Thomas wielokrotnie z niezwykłym wyczuciem oddaje muzycznie charakter sceny – interesująca jest scena 2 z I aktu, w której Hamlet spotyka się z duchem swego ojca. Już od pierwszych dźwięków rozpoczynającego ją preludium kompozytor kreuje złowieszczą atmosferę, mistrzowsko oddaje ponury charakter miejsca oraz nastrój Hamleta. Towarzyszący przysiędze zemsty temat orkiestrowy powraca

w kluczowych fragmentach dzieła. Ciekawie skonstruowana jest również scena występu trupy teatralnej odgrywającej pantomimę, która ma zdemaskować zabójcę. Oprócz pantomimy pod koniec sceny pojawia się rozbudowana scena zespołowa. Akt trzeci – oś całego dramatu – jest jednym z najlepiej opracowanych fragmentów z całego dzieła zarówno pod względem muzycznym, jak i dramatycznym. Stopniowe przejścia od zmagań wewnętrznych i rozterek Hamleta (filozoficzny monolog zaczynający się od słów „Être ou ne pas être" („Być albo nie być"), pojawia się tutaj bez znaczących zmian względem oryginału, aczkolwiek jest mocno skrócony), poprzez odtrącenie Ofelii, aż po duet Hamleta i Królowej Gertrudy, w którym syn doprowadza matkę do wyznania wszystkich zbrodni sprawiają, że akt ten można uznać za punkt kulminacyjny całego utworu. Akt IV to w zasadzie jeden wielki monolog Ofelii, która nie może pogodzić się z utratą miłości Hamleta. Akt rozpoczyna się baletem, który przynosi moment odprężenia po dramatycznie nasyconym akcie III. Ten trwający prawie 15 minut odcinek – mimo, że nieuzasadniony pod względem dramaturgicznym – był podobnie jak rozwinięcie struktury dzieła do pięciu aktów koniecznym ustępstwem na rzecz obowiązujących reguł w Operze Paryskiej (w wielu dzisiejszych produkcjach fragment ten bywa pomijany). Następująca po nim scena szaleństwa jest wielką narastającą kadencją wirtuozowską Ofelii, która rozwija się w kilku fazach; po wstępnym recytatywie pojawiają się kolejno Andante, Walc, Ballada i w końcu Finał, w którym ironicznie brzmi temat miłości Hamleta do Ofelii. Spektakularne figuracje, ozdobniki i koloratury sprawiają, że muzyka z IV aktu na długo pozostaje w pamięci. Akt V domyka dzieło – Hamlet, który ostatecznie dowiaduje się o śmierci Ofelii sam próbuje popełnić samobójstwo. Powstrzymuje go duch ojca, który nakazuje mu dokończyć zemsty.

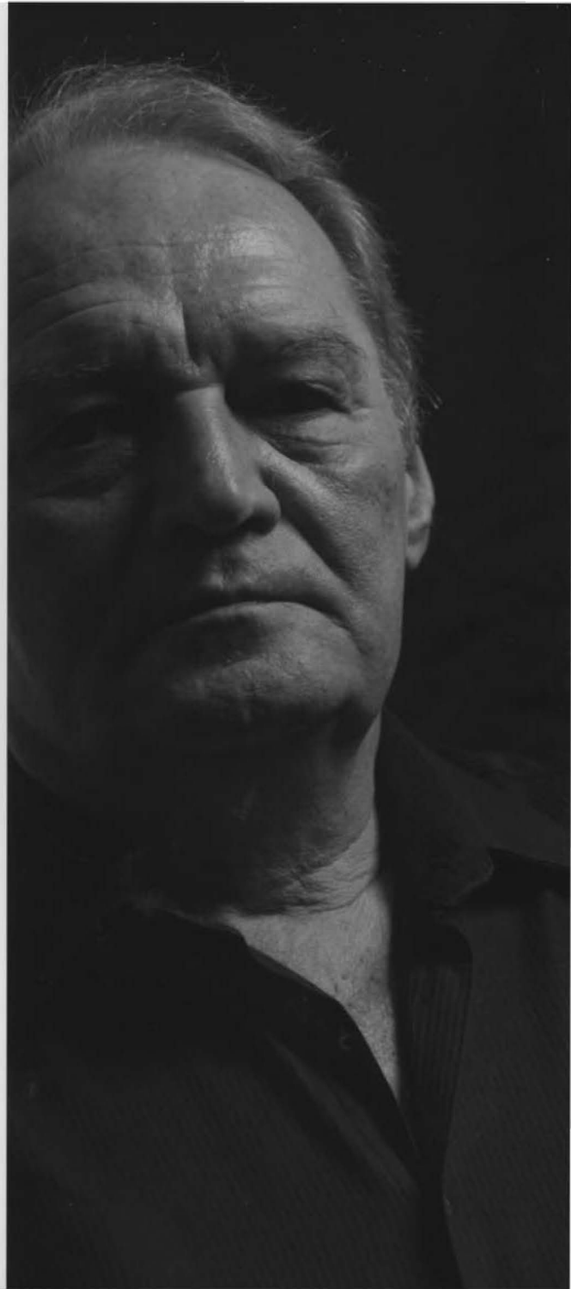
Istnieją również dwie alternatywne wersje zakończenia. Pierwszą przygotował sam Thomas (tzw. wersja Covent Garden) świadomy, iż prawdopodobnie żaden teatr angielski nie wystawi opery, która kończy się koronacją Hamleta. Nie wiadomo jednak czy za życia kompozytora wersja ta została zaprezentowana publiczności. Druga alternatywna wersja zakończenia została opracowana przez Richarda Bonynge na potrzeby przedstawienia w Sydney w 1982 roku. W zakończeniu tym Hamlet również ginie, ale powodem jego śmierci jest rana zadana mu w pojedynku przez Laertesa.

6. Każda epoka ma swojego Hamleta. Odpowiada on na potrzeby widzów, słuchaczy, czytelników... W czynach, słowach i myślach Hamleta odbija się zawsze obraz epoki z jej namiętnościami i tęsknotami, gustami i wartościami. A może należy pójść jeszcze dalej i stwierdzić, że każdy ma swojego Hamleta? W tej szerokiej panoramie Hamlet Ambroise'a Thomasa jest ciekawym, aczkolwiek dla wielu jedynie historycznym odbiciem myśli Szekspira.

Maria Majewska – absolwentka Akademii Muzycznej im. I.J. Paderewskiego w Poznaniu. Studentka V roku w Katedrze Muzykologii UAM (specjalizacja operologiczna). Współpracowała przy organizacji festiwali: Probaltica (Toruń), Poznański Festiwal Nauki i Sztuki, Interakcje – Sztuka Młodych (Poznań), Musica Polonica Nova (Wrocław), Poznańska Wiosna Muzyczna. Od 2009 roku jest zatrudniona na stanowisku asystenta w Zakładzie Teorii Muzyki w Akademii Muzycznej w Poznaniu, gdzie prowadzi działalność dydaktyczną i naukową.

TADEUSZ KOZŁOWSKI

Studia dyrygenckie ukończył w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Warszawie w klasie dyrygentury symfoniczno-operowej prof. Bogusława Madeya. Jeszcze w czasie studiów został zaangażowany do Teatru Wielkiego w Łodzi, gdzie przeszedł wszystkie stopnie kariery dyrygenckiej (asystent dyrygenta, dyrygent, kierownik wokalny, dyrygent-szef orkiestry), by w latach 1981-87 pełnić funkcję dyrektora artystycznego tej sceny.
W roku 1985 wraz z zespołem Teatru Wielkiego w Łodzi i gwiazdami takimi jak Maria Chiara, Fiorenza Cossotto, Nunzio Todisco i Ivo Vinco zainaugurował działalność odrestaurowanego Teatro Vittorio Emanuele w Messynie.
W latach 1987-92 był pierwszym dyrygentem Macedońskiej Opery Narodowej i Macedońskiej Filharmonii Narodowej w Skopje, koncertował także w wielu miastach republiki oraz wielokrotnie prowadził gościnnie spektakle w Chorwackiej Operze Narodowej w Zagrzebiu.
Po powrocie do kraju w latach 1996-98 pełnił funkcję dyrektora artystycznego Teatru Muzycznego w Łodzi. We wrześniu 1998 roku na nowo objął stanowisko dyrektora artystycznego Teatru Wielkiego w Łodzi i pełnił ją do roku 2000, a następnie ponownie w latach 2004-2005. Dla tej sceny przygotował ponad 50 premier, w tym prapremiery polskie: *Echnaton* Ph. Glassa, *Dialogi karmelitanek* F. Poullenca, *Adriana Lecouvreur* F. Cilei, *Kandyd* L. Bernsteina. W latach 2001-2002 był dyrektorem artystycznym Opery i Operetki w Krakowie.
Ma w repertuarze ponad 70 pozycji operowych, baletowych i operetkowych. Poprowadził ponad 3000 spektakli oraz koncertów symfonicznych i kameralnych. Występował gościnnie w niemal wszystkich krajach Europy. Jest laureatem Brązowego Medalu Zasłużony Kulturze GLORIA ARTIS i „Maski Masek" – Nadzwyczajnej Złotej Maski przyznanej podczas jubileuszu 40-lecia Teatru Wielkiego w Łodzi za 50 znakomitych realizacji w tym teatrze. Od 2005 był w nim I dyrygentem, od października 2008 pełnił w Teatrze również funkcję kierownika muzycznego, a następnie do lipca 2011 – zastępcy dyrektora ds. muzycznych. Począwszy od września 2009 do połowy 2011 był również także dyrektorem muzycznym Opery Narodowej w Warszawie.



IGNACIO GARCÍA

Absolwent Królewskiej Wyższej Szkoły Teatralnej w Madrycie. Zdobył nagrodę dla młodych reżyserów przyznawaną przez Stowarzyszenie Reżyserów Hiszpańskich, a także pierwszą nagrodę w konkursie sztuki scenicznej organizowanym przez Teatro Real w Madrycie. W latach 2004-2009 był asystentem dyrektora artystycznego Teatro Español w Madrycie.

Na deskach teatrów dramatycznych wyreżyserował m.in. *Los empeños del mentir* Hurtado de Mendozy i Quevedy, *Los empeños de una casa* Juany Inés de la Cruz oraz *Kwiat jesieni* Rodrígueza Méndeza. W roku 2008 wziął udział w międzynarodowym festiwalu MESS w Sarajewie ze spektaklem *La armonía de las esferas*. Rok później odbyła się premiera sztuki *En el oscuro corazón del bosque* José Luisa Alonso de Santos w Teatrze Lope de Vegi w Sewilli, a także *En la roca* Ernesto Caballero w Teatro Español w Madrycie.

W swoim dorobku posiada również reżyserię dzieł muzycznych, tj. *Dydona i Eneasz* Purcella, *Jedwabna drabinka* Rossiniego, *Historia żołnierza* Strawińskiego, *La serva padrona* G.B. Pergolesiego, *Wieczna pieśń* oraz *Pajac Black* P. Sorozábala, *Mały kominiarczyk* B. Brittena, *Iberia* Albéniza, *Il tutore burlato* V. Martína y Soler, *Oberto Conte di San Bonifacio* i *Aida* G. Verdiego, *Emilia di Liverpool*, *Rita* i *Poliuto* G. Donizettiego czy *Faust* Ch. Gounoda.

Reżyserował w Teatro Real w Madrycie, Zarzuela Español, Albéniz y María Guerrero w Madrycie, Arriaga y Euskalduna w Bilbao, Teatro Pergolesi w Jesi, Operze w Lozannie, Teatro Colón w La Coruña, a także w Schauspielhaus w Bremie, Operze Bałtyckiej w Gdańsku, Teatro Verdi w Trieście i Teatro Herodes Ático. W Teatrze Wielkim w Poznaniu wyreżyserował operę *Werther* J. Masseneta.

W ostatnich latach zajmuje się również pracą pedagogiczną – wykłada we Włoszech, w Hiszpanii i Anglii. Jest profesorem Akademii Sztuk Pięknych Santa Giulia w Brescii oraz Szkoły Teatralnej w Valladolid.

TIZIANO SANTI

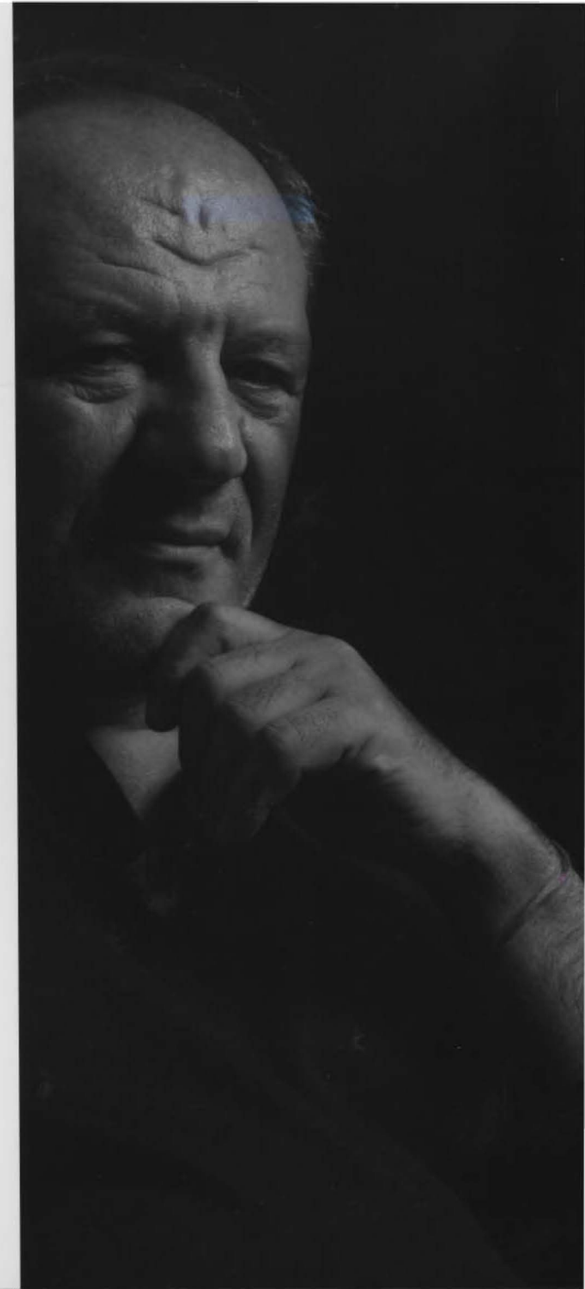
Absolwent wydziału Techniki Scenicznej w Państwowym Instytucie Sztuki „Paolo Toschi" w Parmie oraz Projektów Teatralnych na Akademii Sztuk Pięknych w Bolonii. Specjalizował się w Teatro alla Scala w Mediolanie i Teatro Arena w Weronie.

Jego doświadczenie jako scenografa rozciąga się od teatru muzycznego (opera, operetka, musical), przez teatr dramatyczny i taniec, aż do teatru eksperymentalnego. Jako szef techniczny brał udział w wydarzeniach specjalnych, takich jak „Progetto Domani" dla Olimpiady Kulturalnej (Turyn, 2006), Mistrzostwa Świata w Pływaniu (Rzym, 2009) czy licznych festiwalach we Włoszech i w Europie.

Swoje prace scenograficzne realizował m.in. w Kuala Lumpur (Malezja) dla koncernu Y.T.L., z którym współpracował w latach 1995-2001, Teatro San Carlo w Neapolu, Teatro Regio w Turynie, Teatro Regio w Parmie, Teatro Comunale w Bolonii, Abao w Bilbao, Operze Wrocławskiej, Opéra Royal de Wallonie w Liège, a także podczas Festival Verdi w Parmie i Santander Festival. W Teatrze Maryjskim w Petersburgu zrealizował scenografię do opery *Cosi fan tutte* W.A. Mozarta, za którą otrzymał nominację do nagrody „Złota Maska", po raz pierwszy przyznaną obcemu projektantowi spoza Rosji. Z okazji 300. rocznicy lokacji Petersburga zaproszony został do stworzenia scenografii do tryptyku G. Pucciniego, cyklu reprezentującego Włochy w oficjalnych obchodach rocznicowych, za który otrzymał nagrodę „Złoty Sufit" – najwyższe wyróżnienie Petersburga.

W ramach projektu „Progetto Domani" stworzył scenografię do pięciu spektakli – trzy z nich dostały nagrodę „Ubu" w kategorii Najlepsza Scenografia.

W ostatnich latach zaprojektował scenografię do przedstawień teatralnych – *Antygona*, *Changeling*, *Sen nocy letniej* w reżyserii Waltera Le Moliego; *Fahrenheit 451* w reżyserii Luki Ronconiego, *A voi che m'ascoltate* w reżyserii Victora Ardittiego oraz operowych – *Samson i Dalila* C. Saint-Saënsa, *Don Pasquale* G. Donizettiego, *Jaskółka* G. Pucciniego, *Podróż do Reims* G. Rossiniego. Zajmuje się także działalnością edukacyjną, prowadząc zajęcia z zakresu projektowania scenografii w Scuola dell'Opera Italiana w Bolonii oraz na Uniwersytecie Architektury IUAV w Wenecji.



MAGDALENA DĄBROWSKA

Projektantka mody, kostiumów teatralnych, charakteryzatorka, scenografka. Absolwentka Wyższej Szkoły Handlu i Prawa, Studium Plastycznego (wydział charakteryzacji) i Szkoły Artystycznego Projektowania Ubioru. Prowadziła zajęcia z projektowania ubioru w Aktywnym Studium Technik Teatralno-Filmowych i w Warszawskiej Szkole Reklamy. Jej projekty dotarły do finału takich konkursów jak Oskary Mody, OFF Fashion i Złota Nitka. Prezentowała prace podczas Gali prof. Barbary Hanuszkiewicz. Brała udział w wystawach zbiorowych będących prezentacją Międzynarodowego Konkursu Projektantów Kapeluszy we Francji. Przygotowała kostiumy i scenografie do przedstawień Studia Teatralnego KOŁO (*Taksówka, Spacerowicz, Ukryj mnie w gałęziach drzew, Starucha* – reż. Igor Gorzkowski) oraz kostiumy i dekoracje do imprezy *Obchód Teatru, czyli kim jest Wojciech B.?* w Teatrze Narodowym.

W 2009 roku otrzymała główną nagrodę mediów i wyróżnienie w kategorii premier vision w konkursie Złota Nitka za kolekcję Mechanika Piękna. Kolekcja ta była prezentowana również na OFF Fashion (wyróżnienie honorowe), Warsaw Fashion Street oraz na Łódź Design. Z Kajką Woźnicką współtworzy nieformalną artystyczną grupę HIHOT (akcje miejskie, fotografia). W roku 2010 zrealizowała kostiumy do opery *O Genowefie* w Teatrze Wielkim w Poznaniu.

W 2011 otrzymała nagrodę za najlepszy kostium festiwalu United Solo w Nowym Jorku (do monodramu *Mozart's Sister*).

IWONA PASIŃSKA

Przez 11 lat była pierwszą solistką Polskiego Teatru Tańca. Tańczyła główne role w całym repertuarze teatru (w choreografiach m.in. E. Wycichowskiej, J. Przybyłowicza, M. Eka, G. Veredona, Y. Berga, B. Cullberg, V. Pahkinen, T. Vergera). Jej szczególna sceniczna osobowość została wyróżniona w 1997 roku Medalem im. Leona Wójcikowskiego dla najwybitniejszego polskiego tancerza młodego pokolenia. Jest wykładowcą Katedry Dramatu, Teatru i Widowisk na UAM, gdzie zajmuje się badaniem doświadczenia ciała we współczesnym teatrze tańca.

Od kilku lat zajmuje się choreografią oraz dramaturgią ruchu. W Atelier Polskiego Teatru Tańca zrealizowała autorskie spektakle: *Gra I. Czas*), *Moment gra – dwójka Gra: my x 3*. Jako dramaturg ruchu scenicznego współpracowała m.in. z teatrami: Współczesnym w Szczecinie (*Makbet*, reż. M. Liber), Wybrzeże w Gdańsku (*Ksiądz H., czyli anioły w Amsterdamie*, reż. B. Frąckowiak), Lubuskim (*Pływanie synchroniczne* oraz *Medea* reż. B. Mazuch), Witkacego w Zakopanem (*Szekspir albo róbta, co chcecie* oraz *Na przełęczy* reż. A. Dziuk), Horzycy w Toruniu (*Człowiek z Bogiem w szafie*, reż. P. Kruszczyński), Modrzejewskiej w Legnicy (*III Furie*, reż. M. Liber), Ochoty (*Starucha*, reż. I. Gorzkowski) Szaniawskiego w Wałbrzychu (*Aleksandra*, rzecz o Piłsudskim, reż. M. Liber).

Od 2010 roku współpracuje z Teatrem Wielkim w Poznaniu (*Piotruś i Wilki, Św. Franciszek i Wilk z Gubbio, czyli kotlety Świętego Franciszka, Ophelia, O Genowefie, Mandragora, Dzień świra*). Jest współautorką uniwersytecko-teatralnego (UAM – Teatr Wielki w Poznaniu) popularyzatorsko-edukacyjnego projektu „Teren Tańca. Reinterpretacje".

W 2008 roku powołała własny zespół Movements Factory, w którym zrealizowała autorskie projekty: *Bodyland, Gramy 4 U, Saligia. 7 Grzechów Miejskich* oraz *Trop: Dance as Art*, uznany przez Teatr za najciekwszy spektakl teatrów tańca w 2010.

BOGUMIŁ PALEWICZ

Karierę zawodową rozpoczął od współpracy przy realizacji koncertów, m.in. Sonique we Wrocławiu. Zajmował się programowaniem oświetlenia do spektakli w Teatrze Muzycznym Capitol. Ważnym etapem zdobywania doświadczenia scenicznego był dla niego pobyt w Meksyku i praca w firmie Tihany Spectacular, w charakterze reżysera świateł i szefa oświetlenia.

Od 2005 do 2008 pracował w Operze Wrocławskiej na stanowisku reżysera świateł. Pracował tam m.in. przy realizacjach spektakli: *Antygona, Halka i Straszny dwór, Bal życia, Traviata, Ester, Hagith, Cyganeria, Wolny strzelec, Jezioro łabędzie.*

Współpraca z reżyserem Michałem Znanieckim przyniosła liczne produkcje – zagraniczne: *Cyrano de Bergerac* (Palau de les Arts w Walencji), *Zamek Sinobrodego, Cosi fan tutte* (ABAO w Bilbao), *El diario de un desaparaciedo* (Teatro Real w Madrycie), *Eugeniusz Oniegin* (Teatro Argentino de La Plata, ABAO w Bilbao), *Ernani* (ABAO w Bilbao, Israeli Opera w Tel Awiwie), *Samson i Dalila* (Teatro Lirico Giuseppe Verdi w Trieście, Thessaloniki Concert Hall), *Mandragora* (Festival Internacional de Santander, Plaza de Santa Ana w Madrycie / Teatro Español); jak i w kraju: *Rigoletto* (Opera Wrocławska), *Łucja z Lammermoor* (Teatr Wielki – Opera Narodowa w Warszawie), *Don Giovanni* (Opera Krakowska), *Samson i Dalila* (Opera Wrocławska), *Lukrezia Borgia* (Teatr Wielki – Opera Narodowa). Wspólnie zrealizowali też spektakle plenerowe – superwidowiska we Wrocławiu: *Napój miłosny* (Opera Wrocławska / Hala Ludowa), *Otello* (Opera Wrocławska / Wyspa Piaskowa), *Turandot* (Opera Wrocławska / Stadion Olimpijski).

Od 2008 roku jako „wolny strzelec" zrealizował wiele produkcji operowych i musicalowych w kraju i za granicą w tym: *Król Roger, Jutro, Kobieta bez cienia, Chopin, Kniaź Igor, Madame Butterfly, Gioconda, Carmen, Baron cygański, Akademia Pana Kleksa, Upiór w Operze, Jerry Springer – The Opera, Maria Stuarda, Otello.*

Od 2009 roku tworzy pokazy multimedialne dla fontann we Wrocławiu, Toruniu, Krakowie. W Teatrze Wielkim w Poznaniu zrealizował światła do spektakli *Ernani, Stworzenie świata, Werther, Candide, The Fairy Queen, Maria Stuarda, Lady Makbet mceńskiego powiatu* i *Eugeniusz Oniegin.*

MARIUSZ OTTO

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

ORKIESTRA

skrzypce I
Eliza Schubert-Pietrzak
Piotr Kostrzewski
Magdalena Olech
Anna Machowska
Aleksandra Lesner
Giedy Jędrzejczak
Dezydery Grzesiak
Małgorzata Hadyńska
Katarzyna Janda-Dawidziuk
Agata Kabacińska
Urszula Pietz
Sylwia Kaczmarek-Subera
Wojciech Sablik
Tomasz Citak
Dawid Fabisiak

skrzypce II
Tomasz Żelaśkiewicz
Monika Dworczyńska
Ryszard Chmielewski
Wiesław Ziółkowski
Andre Kasztelan
Dawid Walczak
Maria Bawolska-Dastych
Maria Matuszewska
Joanna Modzelewska
Olga Hała
Krzysztof Masłyk
Monika Sieracka-Salas

altówki
Łukasz Kierończyk
Dominika Sikora
Agnieszka Kubasik
Remigiusz Strzelczyk
Jędrzej Kaczmarek
Ryszard Hoppel
Wojciech Gumny
Bogumiła Kostek

wiolonczele
Dorota Hajzer
Krzysztof Kubasik
Marta Łupacz
Aleksandra Awtuszewska
Andrzej Nowicki
Aleksandra Jóźwiak
Agata Maruszczak

kontrabasy
Donat Zamiara
Ryszard Kaczanowski
Jerzy Springer
Tomasz Grabowski
Stanisław Binek
Michał Francuzik

harfa
Paulina Kostrzewska
Hanna Petruk
Anna Blum

flety
Karolina Porwich
Sebastian Łukaszewski
Brygida Gwiazdowska-Binek
Maciej Piotrowski

oboje
Mariusz Dziedziniewicz
Wiesław Markowski
Maria Pasternak
Piotr Furtak

klarnety
Kazimierz Budzik
Sławomir Heinrychowski
Krzysztof Mayer
Tomasz Goliński

fagoty
Dariusz Rybacki
Joanna Kołodziejska
Andrzej Józefowicz
Błażej Pasternak

waltornie
Mikołaj Olech
Damian Lotycz
Joanna Kubiś
Ewa Szychowiak
Mirosław Sroka
Emilia Sołkowicz
Jakub Chomicki
Piotr Kowalski

trąbki
Maciej Słomian
Leszek Kaczor
Leszek Kubiak
Henryk Rzeźnik

puzony
Zbigniew Starosta
Piotr Banyś
Piotr Nobik
Tomasz Stanisławski
Tomasz Kaczor
Mirosław Miłkowski

tuba
Jacek Kortylewicz

perkusja
Piotr Kucharski
Piotr Szulc
Małgorzata Bogucka-Miler
Aleksandra Szymańska
Łukasz Berlin

instrumenty klawiszowe
Krzysztof Leśniewicz

CHÓR

soprany
Lucyna Białas
Izabella Błasiak
Ewa Boguszewska
Irina Filippovitch
Anita Furgol-Kownacka
Małgorzata Hadrych
Joanna Kopeć-Hoffmann
Kinga Krasowska
Agnieszka Lubawy-Lehmann
Anna Muraszko
Iwona Neumann
Barbara Siwek
Wiesława Urbaniak

alty
Ewa Bielawska
Joanna Chmielnicka
Małgorzata Frąckowiak
Urszula Klawiter-Maniecka
Marta Kostanciak
Danuta Kulcenty
Monika Matuszak
Ewa Pszczółka
Elwira Radzi-Pacer
Lidia Röbken
Jolanta Snuszka
Lilla Suszka
Violetta Zawadzka

tenory
Michał Gumienny
Jarosław Gwoździk
Sławomir Lebioda
Rafał Malęgowski
Jan Mantaj
Jerzy Mantaj
Maciej Marcinkowski
Przemysław Myszkowski
Piotr Płończak
Robert Pucek
Sebastian Radecki
Dariusz Stręk
Paweł Szajek
Jan Wower

basy
Lech Algusiewicz
Piotr Bróździak
Adam Glapiak
Jarosław Górczak
Andrzej Just
Bartłomiej Kornacki
Tomasz Kostanciak
Paweł Matz
Krzysztof Napierała
Witold Nowak
Romuald Piechocki
Piotr Skołuda

dyrektor / Michał Znaniecki
z-ca dyrektora ds. artystycznych / Renata Borowska-Juszczyńska
z-ca dyrektora ds. muzycznych / Mieczysław Nowakowski
z-ca dyrektora ds. baletu / Jacek Przybyłowicz
z-ca dyrektora ds.ekonomiczno-administracyjnych / Ryszard Markow
z-ca dyrektora ds. technicznych / Jacek Wenzel
główny księgowy / Ewa Olczak

---

kierownik chóru
kierownik literacki
z-ca kierownika koordynacji
kierownik działu promocji i marketingu
kierownik impresariatu
kierownik sekretariatu
kierownik biura obsługi widzów
radca prawny
kierownik działu kadr
kierownik działu administracyjno-gospodarczego
kierownik działu inwestycji i eksploatacji
z-ca głównego księgowego
pozyskiwanie funduszy
sekcja edukacji, produkcja artystyczna
archiwum

kierownik produkcji środków inscenizacji
główny spec. ds. kostiumografii
kierownik bryg. oświetlenia scenicznego
kierownik bryg. elektroakustycznej
kierownik sceny
główny energetyk
perukarnia
garderobiane
malarnia
dekoratornia
pracownia krawiecka damska
pracownia krawiecka męska
modystki
pracownia obuwnicza
ślusarnia
stolarnia

Mariusz Otto
Michał J. Stankiewicz
Maciej Wieloch
Magdalena Sowińska
Katarzyna Liszkowska
Magdalena Kulczyńska
Andrzej Frąckowiak
Agnieszka Brzozowska-Wilczek
Grażyna Kostro

Hanna Malag
Norbert Sobczak
Dorota Wenzel
Anna Pliszka
Zofia Dowjat
Tadeusz Boniecki

Zbigniew Łakomy
Czesław Pietrzak
Marek Rydian
Krystian Kołakowski
Dariusz Michalski
Piotr Książkowski
Anna Hampelska
Ewa Wower
Jacek Wysocki
Robert Niedrich
Krystyna Jędryczka
Grażyna Tumidaj
Elżbieta Bogusławska
Kazimierz Mikołajczak
Damian Prentke
Marek Kwiatkowski

inspicjenci

suflerzy
przygotowanie solistów

asystenci reżysera
asystent choreografa
akompaniatorzy baletu

pedagog baletu
inspektor baletu
inspektor chóru

inspektor orkiestry

zdjęcia realizatorów
na okładce wykorzystano plakat

redakcja programu
opracowanie graficzne wnętrza
druk

Danuta Kaźmierska, Wiesława Wiza, Ryszard Dłużewicz, Paweł Kromolicki
Magdalena Głuszyńska, Wadim Zorin
Olga Lemko, Wanda Marzec, Olena Skrok, Marcello Giusto
Wiesław Bednarek, Krzysztof Szaniecki
Małgorzata Połyńczuk-Stańda
Grażyna Lewandowska, Magdalena Maryniak
Uran Azymov
Andrzej Płatek
Agnieszka Lubawy-Lehmann, Lech Algusiewicz
Dominika Sikora

Katarzyna Zalewska
foto: Krzysztof Kozanowski / typo: Bożena Ślaga

Michał J. Stankiewicz
Blanka Tomaszewska / fenommedia.pl
Zakład poligraficzny Moś i Łuczak / mos.pl

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

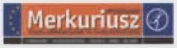
Instytutu Teatralnego

INSTYTUCJA KULTURY
SAMORZĄDU WOJEWÓDZTWA
WIELKOPOLSKIEGO

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

patroni medialni

empik



partner premiery

www.opera.poznan.pl