DYMITR SZOSTAKOWICZ / KRZYSZTOF MEYER

GRACZE

BENJAMIN FLEISCHMANN / DYMITR SZOSTAKOWICZ

SKRZYPCE ROTSZYLDA

OPERA BAŁTYCKA

GRACZE
SKRZYPCE ROTSZYLDA

PREMIERA 26 STYCZNIA 2013

Dymitr Szostakowicz
Krzysztof Meyer

GRACZE

opera w dwóch aktach wg Mikołaja Gogola

KIEROWNICTWO MUZYCZNE
Michał Klauza
INSCENIZACJA I REŻYSERIA
Andrzej Chyra
SCENOGRAFIA
Magdalena Maciejewska
WSPÓŁPRACA DRAMATURGICZNA
Małgorzata Sikorska-Miszczuk
ŚWIATŁA
Piotr Miszkiewicz

ASYSTENT DYRYGENTA
Rafał Kłoczko
ASYSTENT REŻYSERA
Paweł Faust
ASYSTENT SCENOGRAFA
Anna Cierpiał
PRZYGOTOWANIE SOLISTÓW – PIANIŚCI KOREPETYTORZY
Liana Krasyun-Korunna, Tetyana Dranchuk

OBSADA

ICHARIEW	Jacek Laszczkowski
UTIESZITIELNYJ	Leszek Skrla
SZWOCHNIEW	Paweł Konik
KRUGEL	Aleksander Kunach
MICHAIŁ GŁOW	Marian Kępczyński
ALEKSANDER GŁOW	Tomasz Rak
GAWRIUSZKA	Makarij Pihura
ALEKSIEJ	Daniel Borowski
ZAMUCHRYSZKIN	Paweł Faust

oraz ORKIESTRA OPERY BAŁTYCKEJ
Michał Klauza – dyrygent
Paweł Robak – gitara basowa (solo)
Halina Jastrzębska, Katarzyna Filipiak,
Joanna Welz, Anna Sawicka (kwartet smyczkowy)

Benjamin Fleischmann
Dymitr Szostakowicz

SKRZYPCE ROTSZYLDA

na podstawie opowiadania Antona Czechowa

KIEROWNICTWO MUZYCZNE
Michał Klauza
INSCENIZACJA I REŻYSERIA
Marek Weiss
SCENOGRAFIA
Magdalena Maciejewska
CHOREOGRAFIA
Izadora Weiss
PRZYGOTOWANIE CHÓRU
Anna Michalak
ŚWIATŁA
Piotr Miszkiewicz

ASYSTENT DYRYGENTA
Rafał Kłoczko
ASYSTENT REŻYSERA
Magdalena Szlawska
ASYSTENT SCENOGRAFA
Anna Cierpiał
PRZYGOTOWANIE SOLISTÓW – PIANISTA KOREPETYTOR
Liana Krasyun-Korunna

OBSADA

YAKOV	Piotr Nowacki
MARFA	Ewa Marciniec
ROTSZYLD	Witalij Wydra
DYRYGENT	Krzysztof Rzeszutek

oraz BAŁTYCKI TEATR TAŃCA, CHÓR I ORKIESTRA OPERY BAŁTYCKEJ
Michał Klauza – dyrygent
Anna Szewczyk – flet (solo)
Anna Jastrzębska – skrzypce (solo)
Anna Michalak – dyrygent Chóru

W spektaklu wykorzystano dwa utwory na chór a cappella Dymitra Szostakowicza:
– wokaliza z filmu *Król Lear* (1970), op. 137
– *Powiały wiatry* (1957), op. 104 nr 1

Gracze, na zdjęciu: Daniel Borowski, Paweł Konik, Jacek Laszczkowski, Leszek Skrla

Szostakowicz i uczniowie

Nasza nowa premiera jest projektem pełnym sprzeczności. Zaplanowana na 2012 rok nie odbyła się z powodu cięć budżetowych. Nieoczekiwana pomoc Miasta Gdańska umożliwiła jej realizację w 2013. Firmowana jest przez genialnego Szostakowicza, ale jego muzyki jest w tym spektaklu mniej niż jego uczniów Fleischmanna i Meyera. Opowiada o świecie pozbawionym wartości, ale w rezultacie do tych wartości się odwołuje i głosi ich niezbywalną chwałę. Jest bardziej zbliżona do dramatu muzycznego niż opery tradycyjnej, ale właśnie w takiej formie zapowiada jej przyszły rozkwit. Jest lekka i zabawna, a przecież jej wykonanie jest najeżone trudnościami przewyższającymi wszystko, co do tej pory wykonywaliśmy w Bałtyckiej. Opowiada o świecie, z którego kobiety zostały wyeliminowane, a przecież daje świadectwo odwiecznej prawdzie, że bez kobiet świat nie ma sensu. W scenografii prezentującej jedną przestrzeń, spektakl reżyserowany jest przez twórców pochodzących z różnych planet. Wydaje się kontynuacją pracy tandemu Weissów, ale ich udział jest w tej premierze skromny i stanowi tylko okazję do pojawienia się na scenie Opery Bałtyckiej nowej grupy znakomitych realizatorów: Michała Klauzy, Andrzeja Chyry i Magdy Maciejewskiej. Na końcu trzeba podkreślić, że chociaż fragmenty tego spektaklu pojawiały się na świecie w różnych konfiguracjach, to w tym układzie, jako całość ta realizacja jest prapremierą światową.

Marek Weiss

Marek Weiss, Andrzej Chyra

Nic dwa razy się nie zdarza

Rozmowa Marka Weissa, Andrzeja Chyry i Małgorzaty Sikorskiej-Miszczuk

Małgorzata Sikorska-Miszczuk: Leży przed nami wywiad, jakiego udzieliliście „MaleMENowi", w którym ty, Marku, mówisz, że nie przepadasz za teatrem Warlikowskiego – a zaprosiłeś do współpracy jego głównego aktora, czyli Andrzeja Chyrę...

Marek Weiss: Bo Chyra jest jego niekwestionowanym sukcesem. Uważam, że Krzysztof wyhodował aktora pełną gębą. Andrzej to wie.

Andrzej Chyra: (*śmiech*)

M.W.: Zależało mi, aby w Operze Bałtyckiej pojawił się zupełnie inny teatr, aby zaistniały dwa różne podejścia do tworzenia spektaklu operowego.

Zaczęło się od tego, że chciałem, aby *Graczy* robił aktor. Dobry, twórczy, kreatywny aktor. Żeby pokazał śpiewakom różnego rodzaju zadania, które ich zróżnicują – żeby w efekcie powstał collage barwnych postaci. Chodziło mi też o to, aby nie iść „gotowcem" inscenizacyjnym, który towarzyszy odtwarzaniu rosyjskiej atmosfery: samowar, brzózki, śnieg, ikony itd. To jest nieznośne, szczególnie, gdy towarzyszy temu tak nowoczesna i drapieżna muzyka, jaką stworzył Szostakowicz... Więc zastanawiałem się, kto by to mógł być? Wśród współczesnych aktorów nie widzę wielu wybitnych, czyli takich, którzy grając przekazują innym ludziom jakieś znaki, metaforę, poezję. To jest dziś bardzo nieliczna grupa.

M.S.M.: Nieliczna grupa? Andrzej, mam nadzieję, że się nie zgodzisz?

A.C.: *(robi wdech, by odpowiedzieć)*

M.W.: Tak, nieliczna grupa, i Andrzej według mnie do niej należy – choć on też marnuje swój talent przy różnych okazjach. Jednak na całe szczęście nie poddaje się do końca temu reklamiarskiemu, drapieżnemu światu, jak większość.

M.S.M.: Ale wracając do pytania, dlaczego Chyra?

M.W.: Bo patrzę, siedzi na koncercie. Widzę go raz, drugi, trzeci...

M.S.M.: Może nie miał co robić z czasem?

A.C.: (*śmiech*)

M.W.: *(kontynuuje)* ...Myślę: facet, który słucha muzyki poważnej? Aktor? No nie wiem, ilu jest nas dzisiaj? Siedmiu, ośmiu? To jest głuchy kraj! Mówię to z goryczą, agresywnie, ale coś w tym jest. Nie zapomnę, jak Bardini na zajęciach z reżyserii przynosił i odtwarzał płyty z muzyką poważną, chciał dyskutować o tej muzyce z nami, a my ani be, ani me... I on się zwinął z tymi płytami, powiedział, że to jest ostatni rok, z którym będzie rozmawiał o muzyce.

Gdy później sam prowadziłem zajęcia na reżyserii w Krakowie i postanowiłem pogadać o operze, o *Salome*, to w rezultacie odchorowałem to. Dosłownie. Ale wyłuskałem też z grupy jedną dziewczynę, która później zrobiła u nas w Gdańsku *Traviatę*, Karolinę Sofulak.

M.S.M.: Czyli Andrzej też został wyłuskany...?

M.W.: Andrzej chodzi do opery, do filharmonii, słucha. Gdy się zgodził, byłem w siódmym niebie. A jaki zrobi spektakl, to się okaże, rozmawiamy przecież w trakcie prób.

M.S.M.: Andrzej, czemu właściwie poszedłeś do opery – i to nie jeden raz, ale drugi i trzeci, aż cię zobaczył Marek Weiss?
A.C.: Myślę, że to jest część mojego ogólnego dojrzewania życiowego.
M.W.: Grałeś w szkole na instrumencie?
A.C.: Tak, w szkole podstawowej przez rok grałem na flecie poprzecznym, potem na skrzypcach. Później, będąc na studiach, zacząłem tak na dobre słuchać jazzu i właściwie przez dziesięć lat nie słuchałem niczego innego. Choć od czasu do czasu słuchałem też muzyki poważnej, miałem swoje ulubione kawałki. Później? Cóż, jedni potrzebują komplikacji, a inni prostoty. Ja potrzebowałem komplikacji. Zacząłem więc chodzić do filharmonii. Nie do opery. Opera długo mnie nie pociągała. Spodobała mi się, gdy w jej repertuarze pojawiło się trochę „nowej" opery – nowoczesnej – i trochę dużo starszej, jak Monteverdi, Haendel. Bo ja nie jestem wielbicielem dziewiętnastowiecznej, klasycznej opery. Zacząłem więc chodzić do opery, a jak człowiek zacznie chodzić, to zaczyna się przyzwyczajać, i zaczyna coś więcej rozumieć. I słyszeć. Coś go zaczyna interesować, zaczyna słyszeć głosy, już nie są te wszystkie koloratury takie same, te wszystkie basy i tenory. Zaczynasz słyszeć barwę.
M.S.M.: Ale nie myślałeś jeszcze wtedy o reżyserowaniu opery?
A.C.: Nie, pracując wiele lat jako aktor z Krzyśkiem Warlikowskim czułem, że jego teatr, estetyka, myślenie o teatrze jest mi bardzo bliskie i zaspokaja moją potrzebę ekspresji. Często mnie pytano: czemu sam czegoś nie wyreżyserujesz? – przecież skończyłem studia reżyserskie – ale ja nie znajdowałem prawdziwego powodu, żeby się do czegoś zabrać jako reżyser. Gdy jednak Marek Weiss zaproponował mi zrobienie *Graczy* to, po pierwsze, pomyślałem, że Szostakowicz jest kompozytorem, który zawsze bardzo silnie na mnie działał i to było ważnym argumentem „za". Po drugie, opera, a nie teatr, czyli przejście w zupełnie inną sferę, która mnie a priori nie przeraża, wręcz intryguje. Pomyślałem więc, że propozycja Marka to jakiś omen, coś, z czym warto się skonfrontować.
M.S.M.: Jaka jest różnica w reżyserowaniu między teatrem a operą?
A.C.: Przede wszystkim ważne jest, że w operze trzeba poddać się rygorowi istniejącej już formy i dopiero w tym rygorze szukać wolności. W dzisiejszych czasach teatr stał się dziedziną niezwykle swobodną formalnie. W teatrze można wszystko. Forma tekstu, wiersz czy proza, stała się już – w dużym stopniu – niezobowiązująca jako materia spektaklu. W operze tak nie jest.
I jeszcze coś w kwestii rygoru: ja, jako aktor, jestem przyzwyczajony do tego, że ktoś mi coś narzuca, bo tak się dzieje nawet jeśli jestem partnerem dla reżysera. Próba znalezienie życia i swobody w materii opery wydała mi się więc zupełnie naturalna.
A sztuczność operowa? To, że tekst jest zaśpiewany nie jest naturalną formą ekspresji. A mnie w teatrze tak naprawdę zawsze najbardziej interesowało zmaganie z formą, szukanie języka, wychodzenie poza prosty realizm. Czuję, że opera z tymi wszystkimi utrudnieniami jest mi w sumie dosyć bliska – a na pewno nowoczesna opera, taka jak ta, którą napisał Szostakowicz. Choć *Gracze* są, moim zdaniem, bardziej dramatem muzycznym niż klasyczną operą. Ileż w *Graczach* jest tekstu!
No i ostatnia ważna kwestia: wracaliśmy niedawno z próby z Jackiem Laszczkowskim [odtwórcą postaci Ichariewa] i rozmawialiśmy o tym, że gdyby ktoś nagle wypadł z naszej obsady, to nie ma nikogo, kto go zastąpi, bo ta opera jest kompletnie nowa i nieznana w Polsce. Oczywiście można sięgnąć do tych wykonawców, którzy śpiewali

Gracze, na zdjęciu: Paweł Konik, Jacek Laszczkowski, Leszek Skrla

Gracze, na zdjęciu: Leszek Skrla, Paweł Konik

w 2006 roku w Poznaniu, ale to było już dość dawno. Ale to akurat mi się podoba, ten brak wcześniejszych realizacji, niemożność porównania inscenizacji, brak jakiegoś, jakby to powiedzieć...

M.S.M.: Kanonu?

A.C.: Tak, kanonu, to też mnie zachęciło i dodało skrzydeł. ...Dopiero teraz przyszło mi do głowy, że to był jeden z powodów, dla których zdecydowałem się robić *Graczy*. Że powiedziałem sobie „raz kozie śmierć".

M.S.M.: Marku, jak pojawiła się idea połączenia dwóch dzieł, czyli Fleischmanna dokończonego przez Szostakowicza i Szostakowicza dokończonego przez Meyera?

M.W.: Z natury jestem wielbicielem jedności świata. Każdy rodzaj manicheizmu, czy dualizmu, jest mi nienawistny. To Platon wprowadził tę straszną pomyłkę do filozofii jaką jest podział na ideę i świat realny – co potem poskutkowało podziałem na ciało i duszę. Gdy czuję dualizm, gdy coś się ze sobą konfrontuje i znosi, to mam odruch łączenia. Większość ludzi uważa, że opera jest dualistyczna, że jest muzyka i tekst, muzyka i teatr, i pytają, co jest ważniejsze? To szkodliwe dla rozumienia opery i dla odczuwania w niej rozkoszy. Jest jedność. O tę jedność trzeba walczyć. W naszym projekcie wszystko się składa z dwóch połówek: żaden utwór nie został napisany przez jednego człowieka, mamy też dwa różne spektakle, które pozornie są od siebie niezależne, a tak naprawdę tworzą całość. Teraz szukam dla nich wspólnego mianownika. Widzę też znaczące zbiegi okoliczności: uczeń zginął, mistrz (Szostakowicz) dokończył, mistrz zmarł, a uczeń, a teraz mistrz (Meyer) dokończył. Sam Szostakowicz był rozdwojony, łączył postać tchórza i służalca z genialnym, nowatorskim artystą. Był też wykonawcą poleceń systemu jako urzędnik od muzyki, a równocześnie był tego systemu ofiarą. Co jeszcze? W *Graczach* mamy wizję świata jako cynicznej gry, wizję świata bez wartości. Gra jest postawiona ponad wszystkim. Jest amoralna. W drugiej opowieści jest coś odwrotnego: mamy człowieka, który nagle odnajduje w chaosie i destrukcji jaka go otacza coś, co nadaje sens wszystkiemu. Pojawia się w nim zachwyt, że istnieje piramida wartości, że jest ona nienaruszalna. Zachwyca go wizja świata, w którym wszystko ma sens i porządek, że ktoś to pięknie wymyślił, a człowiek tego nie rozumie i tylko psuje. To znów tworzy jedność.

M.S.M.: Andrzej powiedział, że do *Graczy* przyciągnął go cynizm, amoralne rozgrywki mężczyzn, przemoc. W *Graczach* nie ma odkupienia ani iskierki nadziei. Kompletny brak wartości.

M.W.: Nie zgadzam się. Tam też są wartości, nie może ich nie być. Ja naprawdę nie wierzę, że mamy podział na czerń i biel, noc i dzień.

M.S.M.: Jest noc.

M.W.: To tylko jedna z faz pośrednich doby.

M.S.M.: Gdzie w *Graczach* jest mowa o wartościach? Bo w *Skrzypcach Rotszylda* rzeczywiście jest.

M.W.: Nie chcę mówić za Andrzeja, ale...

M.S.M.: Chyba że uznamy, że główny bohater, Ichariew, przeciwstawia jako wartość swój głód wygranej i gorącą krew szajce zimnokrwistych, wyrachowanych, na zimno rozgrywających go przeciwników?!

M.W.: Nikt tam nie jest zimnokrwisty! Każdy z nich jest zanurzony w grze, ale każdy ma swoje powody, zaplecze. W *Graczach* jest zawarta przestroga: jeśli uważasz, że wszystko jest tylko grą i chodzi o to, żeby wygrać, to pamiętaj, że zawsze może się znaleźć lepszy gracz od ciebie i będziesz cierpiał. Będzie bolało. To napomnienie odwołuje cię wtedy do porządku świata, że nic nie dzieje się bez odwetu, bez

reakcji, w oderwaniu. Nic w świecie nie jest oderwane od całej reszty.
M.S.M.: Dziękuję, to było „słowo na niedzielę", którego wysłuchałam z pokorą chrześcijańską.
M.W.: Tu ci wejdę w słowo i powiem, że akurat ja należę do grona stuprocentowych ateistów. Moja teoria jedności świata nie pociąga za sobą żadnych misyjnych konsekwencji.
M.S.M.: Wróćmy więc do naszego jednego, choć podwójnego, spektaklu: składają się na niego dwa ukończone utwory literackie: opowiadanie Czechowa i dramat Gogola. Mamy też dwa niedokończone utwory muzyczne: Szostakowicza, który przestał pisać z nieznanych przyczyn...
M.W.: ...Nawet Meyer nie wie, z jakich.
M.S.M.: ...i Fleischmanna, który zginął, więc może była potrzeba w świecie, by te niedokończone historie zostały dokończone? Że w tym jest porządek? Może ty, Marku, jesteś takim Porządkowym?
M.W.: Może. Toscanini zawsze odwracał się tam, gdzie się kończył rękopis Pucciniego *Turandot* i pokazywał że „w tym miejscu maestro Puccini zakończył dzieło, ale my zagramy"...
M.S.M.: Mam do was ostanie pytanie: pierwsza opera w życiu? Kiedy? Gdzie?
M.W.: Byłem na *Don Carlosie* z mamą, ona się interesowała historią, a to było o Hiszpanii.
I pamiętam te tortury, bo to są tortury, to, co się przeżywa, gdy się pierwszy raz siedzi w operze. Trzeba być kimś genialnym, żeby poczuć operę od pierwszego razu. Więc męczę się i męczę, gdy nagle słyszę coś niesamowitego. Wezwali Inkwizytora – i wszedł Inkwizytor. Pyta: wzywałaś mnie, królu? A Inkwizytorem był Ładysz. Dźwięk jego głosu – magia. Cała widownia nagle się obudziła, bo wszedł ktoś straszliwy. Ładysz był wielkim artystą. Wielkim. Zrobił coś takiego, że powiało grozą. To był taki wstrząs, że od tego momentu zacząłem słuchać. Pamiętam, że później ten spektakl wiele razy mi się śnił.
A.C.: Ja nie mam takiej ładnej historii. Pierwsza opera? To chyba było jakieś *Nabucco*...
M.W.: W Warszawie?
A.C.: Tak.
M.W.: To musiało być moje! Konie wjeżdżały?
A.C.: Tak... Chyba tak. Który to był rok?
M.W.: 1984.
A.C.: No, może...W czasie studiów chodziłem jednak głównie do Operetki Warszawskiej, z kolegą. Operetka wydawała mi się dużo śmieszniejsza niż opera, która trwała strasznie długo... *(śmiech)* To mogło być *Nabucco*... Ja nie uważam się za znawcę opery. Coraz bardziej ją doceniam, powiększam swoją wiedzę, uczę się jej słuchać, ale wciąż czuję się dyletantem.
M.S.M.: To akurat jak my wszyscy wobec życia – dodam więc do rymu:
nic dwa razy się nie zdarza
i nie zdarzy. Z tej przyczyny
zrodziliśmy się bez wprawy
i pomrzemy bez rutyny.
I to powiedziała noblistka, więc powinniśmy jej zaufać.

Gracze, na zdjęciu: Daniel Borowski, Tomasz Rak

Małgorzata Sikorska-Miszczuk

Parada wielkich pisarzy rosyjskich, a wśród nich Gogol się skrzy

Gogol wielkim pisarzem był
Więc maszeruje wraz z innymi
W rosyjskiej paradzie piątą aleją
Wprawdzie to tylko aleja Cmentarna
Ale za to w Niebie

Idą pisarze duchy:
Wielkoduchy lekkoduchy małoduchy
Podwiewa ich wietrzyk
Choć giganci przecież
Ale niecięższy

Paradują maszerują
Puszkin poeta głowa-nie-ta
Bania się nad nim rozbiła z poezją
I przygniotła
Choć inni mówią, że przyczyną zgonu był pojedynek
Kula, śmiertelna rana
Ale najnowsze badania dowodzą, że zabiła go poezja
Uprawiana w nieodpowiednim czasie i miejscu
Kto tam jeszcze idzie?
Dostojewski katorżnik

W młodości socjalista więc nie został świnią na starość
Poza tym żona go wspierała
Młodsza o dwadzieścia pięć lat
Silna i pełna entuzjazmu
Fanka literatury

Kroczy też z kosą
Lew hrabia Tołstoj
Któremu majątek ciążył na starość
Pieniądze ciążyły
W sukmanie płóciennej maszeruje
Może lnianej
Z chłopska znaczy się przyodziany
No, ładnie wygląda
Ale ludzkość nie za wygląd go kocha
Tylko za wojnę i pokój
Albo za zdanie wszystkie szczęśliwe rodziny podobne są do siebie
Każda zaś nieszczęśliwa, jest nieszczęśliwą po swojemu

Turgieniewa jakoś nie widzę
Może Turgieniew się nie załapał
W grobie niebieskim leży zapomniany, choć też hrabia
Za to Czechow maszeruje na pewno
Widać go wyraźnie i jego binokle
Maszeruje z transparentem: „gigant literatury światowej"
Jako Pisarz maszeruje i jako Dramaturg
A mówił reżyser Meyerhold
Że Czechow się skończył

Racji nie miał, oj, nie miał
Ale nie za to go Stalin rozstrzelał
Tylko za co innego
Idzie więc Czechow
Zdrowia zawsze słabego był
Nawet teraz w niebie słabuje
Transparent kazali nieść, to niesie, ale wolałby poleżeć

Maszeruje też Bułhakow
W górę spogląda, wzrok odzyskał po śmierci
(takie są pożytki ze śmierci, a jest ich wiele)
Leci nad pisarzem Małgorzata na miotle
Dymi się z miotły jak z pieca
A z dymu napis się formuje: „genialny pisarz rosyjski"
Dlatego też Bułhakow nie musi nieść żadnego bannera
Idzie, *a ruki swobodnyje*
A wszystko dzięki Małgorzacie
Bo Małgorzata to uczynna diablica

No i w końcu Gogol
Który wielkim pisarzem jest
Z dymów się miotlanych wyłania
Parady ozdoba i duma
Skrzy się Gogol, jak wspomniano w tytule
Zębami zgrzyta, a zgrzyta
Iskry krzesze
Choć w Niebie, a niezadowolony
Choć paraduje, ale jakoś krzywo

Patrzy z góry na dół
Na nas
I na co to było, po co? – myśli –
Cała ta moja aktywność twórcza?
Nie pojęli, nie przeniknęli
Wszystko tak byle jak
Po wierzchu
Prześlizgnęli się po mnie
Przeczytali jak gazetkę z Tesco
Gdzie napisane:
Funt mięsa po rublu, promocja
Znaczy funt mięsa po rublu, promocja
A to boli przecież

Że bliżej mi do Houellebecka niż do Zoszczenki
Nikt nie zauważył
Żem metafizyczny, a nie satyryczny
Wszystko to niepojęte zostało

W tej sytuacji składam podanie
O uwolnienie mnie od obowiązku parady
I przeniesienie na stałe do ogrodu zoologicznego
Oraz
O wyznaczenie mi klatki obok ptaków śpiewających
Którym czytał będę komedie i dramaty
W pełnej harmonii:
Pieśń za pieśń
(fragment sztuki *Bułhakow i Małgorzata*)

Mikołaj Gogol i *Gracze*

Twórczość Gogola jest żelaznym punktem kanonu literackiego w Rosji. Badania statystyczne przeprowadzone w 2008 roku w Jekaterynburgu (czwarte pod względem wielkości miasto Rosji) wykazały, że współczesny rosyjski czytelnik wskazuje Gogola jako autora, do którego się wraca (52% respondentów w wieku 40–50 lat), którego dzieła respondenci posiadają w domowej bibliotece (94% respondentów we wszystkich przedziałach wiekowych), a większość bez trudu potrafiła wymienić jego utwory, charakteryzując Gogola jako „genialnego satyryka" oraz „surowego realistę".

Być może on sam nie zgodziłby się akurat z tymi określeniami na swój temat – tu przywołać można choćby opublikowaną już po jego śmierci *Spowiedź autorską*, w której tłumaczy, co chciał osiągnąć i do czego dążył w pisarstwie – jednak niegasnąca popularność jego utworów w Rosji jest bezsporna.

Jak każdy gigant literatury stał się też Gogol przedmiotem badań naukowych – obrazowo można rzec, że obrósł jemiołą tysięcy dysertacji, artykułów, analiz i esejów na każdy, nawet najbardziej fantastyczny, temat związany z nim samym oraz z tym, co pisał, z jednym tylko wyjątkiem: są nimi *Gracze*.

Gracze należą do najbardziej niedocenionych, pominiętych i tajemniczych utworów Gogola.

Niejasności związane z *Graczami* rozpoczynają się wśród badaczy już na poziomie dywagacji o czasie powstania utworu. Cześć literaturoznawców przychylała się do przypisania go w okolice roku 1835–1836, a część ku 1841–42. Wbrew pozorom nie jest to dyskusja akademicka i ma swoje konsekwencje: jeśli *Gracze* powstali w latach 30., należą do okresu „formowania się talentu", jeśli zaś w latach 40. to oznacza to okres pisarskiego „rozkwitu i dojrzałości" Gogola.

Obecnie uważa się, że najbardziej prawdopodobna wydaje się teza o latach 40.; wiemy na pewno, że Gogol wysłał swemu wydawcy ostateczną wersję dramatu w sierpniu 1842 roku.

O czym są *Gracze*?

Najprostsza odpowiedź jest taka: *Gracze* są dramatem o spotkaniu i pojedynku szulerów karcianych.

W tej sytuacji pojawia się pytanie: kim byli szulerzy i czym była gra w karty w czasach Gogola?

Gry hazardowe w czasach Gogola

Gry karciane dzieliły się na „hazardowe" i „komercyjne", co dla polskiego czytelnika może być dość niejasnym podziałem. Zacznę od tego, że gry hazardowe w Rosji końca XVIII i początku XIX wieku formalnie były zakazane jako niemoralne, choć w praktyce kwitły.

Gry hazardowe, takie jak „faraon" i jego odmiany: „sztos" i „bank" różniło od komercyjnych to, co warunkuje wygraną: rachuba/strategia czy przypadek.

Gry komercyjne – np. preferans, comber, pikieta, tentere, wist charakteryzowały względnie skomplikowane reguły (w porównaniu z hazardowymi), co powodowało, że rozgrywka stawała się pojedynkiem intelektualnym między graczami.

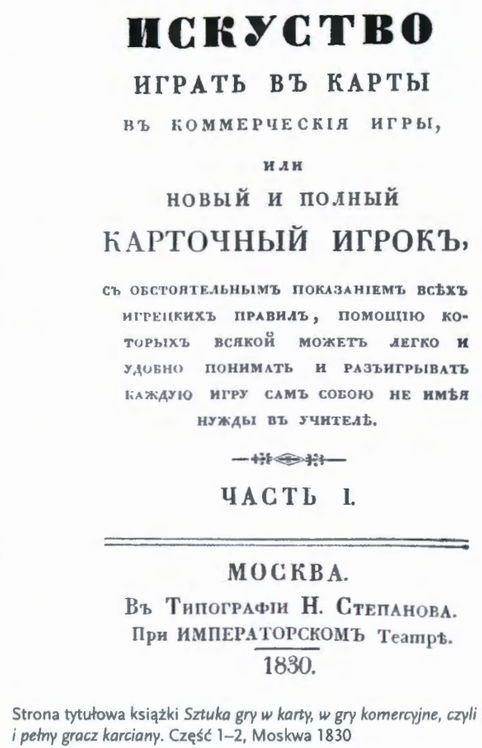
Taki rodzaj gier uważany był za „moralny" i „przyzwoity", nie uwłaczający godności ludzi „solidnych".

W przypadku gier hazardowych wygraną (przy uczciwej grze) warunkował czysty przypadek.

Jak wyglądała i na czym polegała hazardowa karciana rozgrywka? Sięgnijmy do opisu: „Każdy z graczy otrzymuje talię kart. Aby uniknąć szulerstwa, talie wydaje się nowe, nierozpieczętowane. Rozpieczętowuje się je na miejscu, specjalnie wypracowanym ruchem: zaklejone na krzyż talie kart mocno ściska się lewą ręką i w rezultacie zaklejka pęka z trzaskiem. Ponieważ nie wolno grać dwa razy tymi samymi kartami, po rozegraniu całej talii wyrzuca się ją pod stół, a gracze otrzymują nowe karty (...) Z reguły bankier i poniterzy są rozlokowani po różnych stronach wydłużonego, prostokątnego stołu, pokrytego zielonym suknem, które służy do zapisywania stawek i długów. (...) Przed każdym poniterem leży kawałek kredy, szczotka i postawiona przez niego kupka pieniędzy. Najczęściej trzeba było rozliczać się od razu, na miejscu, choć można było również grać „na kredę", czyli zaciągać długi". (Jurij Łotman *Rosja i znak*)

Gracze dzielili się na bankiera (wykładającego karty) i poniterów (graczy). Przed grą właściwą ustalało się wysokość początkowej stawki („kusz"). Następnie gracz lub każdy z graczy wybierał ze swojej talii jedną kartę i kładł ją koszulką do góry – bankier nie wiedział, jaka to karta. Następnie gracz „przekładał" – „przecinał" talię bankiera i rozpoczynała się rozgrywka.

Bankier odwracał swoją talię tak, by dwie pierwsze karty w talii stały się widoczne dla graczy: pierwszą kartę przesuwał w ręku na prawą stronę („łob"), a drugą – na lewą („sonik"). Wówczas gracz (gracze) odkrywali swoje karty, które obstawili. Jeśli karta bankiera „łob" miała tę samą wartość co karta gracza (kolor nie grał roli), to wygrywał bankier. W terminologii karcianej używało się sformułowania, że karta ponitera została „zabita". Jeśli jednak karta z lewej strony, czyli „sonik" okazywała się tej samej wartości, wygrywał gracz.



ИСКУСТВО

ИГРАТЬ ВЪ КАРТЫ

ВЪ КОММЕРЧЕСКІЯ ИГРЫ,

ИЛИ

НОВЫЙ И ПОЛНЫЙ

КАРТОЧНЫЙ ИГРОКЪ,

СЪ ОБСТОЯТЕЛЬНЫМЪ ПОКАЗАНІЕМЪ ВСѢХЪ ИГРЕЦКИХЪ ПРАВИЛЪ, ПОМОЩІЮ КОТОРЫХЪ ВСЯКОЙ МОЖЕТЪ ЛЕГКО И УДОБНО ПОНИМАТЬ И РАЗЪИГРЫВАТЬ КАЖДУЮ ИГРУ САМЪ СОБОЮ НЕ ИМѢЯ НУЖДЫ ВЪ УЧИТЕЛѢ.

ЧАСТЬ I.

МОСКВА.

Въ Типографіи Н. Степанова.

При ИМПЕРАТОРСКОМЪ Театрѣ.

1830.

Strona tytułowa książki *Sztuka gry w karty, w gry komercyjne, czyli Nowy i pełny gracz karciany*. Część 1–2, Moskwa 1830

Jeśli bankier odsłaniał jako prawą i lewą karty o tej samej wartości, wygrywał bankier.
Gra toczyła się do wyczerpania wszystkich kart w talii.

Karty do gier hazardowych drukowano w ogromnych nakładach i robiono to niechlujnie. Były to, jak wspomniano, karty jednorazowego użytku. Niechlujność druku stwarzała podstawy do nieuczciwej gry – znaczenia kart, uczenia się „rysunku" koszulki itd., o czym za chwilę. Niezwykła popularność gier hazardowych w środowisku szlacheckim spowodowała, że w latach 30. XIX wieku dochody ze sprzedaży kart do gry zostały oficjalnie przeznaczone na cele filantropijne, pod patronatem samej cesarzowej.

Jakie kwoty wygrywa i przegrywa się w *Graczach*?
Główny bohater, szuler Ichariew, pojawia się w zajeździe ponad miesiąc po tym, jak udało mu ograć pułkownika Czebotariowa na 80 tysięcy rubli.
Jego przeciwnicy: szajka szulerów złożona z przywódcy – Utieszitielnego, Szwochniewa i Krugla ograła właśnie księcia Szeńkina na 36 tysiecy.
Ostatecznie szajce udaje się wcisnąć Ichariewowi fałszywy weksel na 200 tysięcy rubli i uciec z jego pieniędzmi w siną dal.
Dla wyobrażenia, co oznaczały wówczas wymienione sumy, zacytuję list poety Aleksandra Puszkina do Michała Sudijenki [bogatego oficera, właściciela ziemskiego] z 15 stycznia 1832 roku:
„Muszę Ci wyznać, że od roku jestem żonaty i że wskutek tego zmienił się całkowicie mój tryb życia ku nieopisanemu zmartwieniu Zofii Astafiewny [właścicielki popularnego w Petersburgu domu publicznego]. Od dwóch lat zerwałem z grą w karty i kości. Na moje nieszczęście przegrywałem i moje długi karciane w połączeniu z wydatkami ślubnymi nadszarpnęły moje interesy. Zwracam się więc do Ciebie: gdybyś mógł mi pożyczyć dwadzieścia pięć tysięcy rubli na trzy lub co najmniej dwa lata, stanąłbym mocno na nogach. Na wypadek śmierci posiadam majątek [Kistieniewo], który byłby zabezpieczeniem Twoich pieniędzy".
Jak wynika z listu pieniądze przegrywane w *Graczach* są ogromnymi sumami. Czy tak było w rzeczywistości, czy też Gogol udramatyzował akcję?
Sięgnijmy znów do Jurija Łotmana: „Nieuczciwa gra towarzyszyła grom hazardowym od samego początku ich rozpowszechniania. Jednakże w latach 30. i 40. XIX wieku przemieniła się ona w prawdziwą epidemię. Światowego szulera zastąpił profesjonalista, dla którego „złodziejstwo karciane" stało się podstawowym i stałym źródłem utrzymania (...) Drużyny szulerów były stałymi uczestnikami hucznych świąt, które przyciągały na coroczne jarmarki szlachtę z najbliżej leżących powiatów, często z miejscowości oddalonych o ponad sto wiorst. Tutaj przegrywano całe majątki. Drużyny zawodowych graczy, udających przypadkowo przybyłych podróżnych, dosłownie puszczały z torbami prostych właścicieli ziemskich, młodych oficerów, którzy przypadkiem trafili w ich sieci".
Pamiętajmy, że są to czasy przed reformą uwłaszczeniową cara Aleksandra II – do 1861 chłopi w Rosji byli przedmiotem transakcji kupna i sprzedaży, zastawu i darowizny.
Żeby dać wyobrażenie o tym, jakie konsekwencje niosło przegranie majątku dla przypisanych do niego chłopów, zacytuję *Wspomnienia* Awdotii Panajew (wprawdzie opisującą podział „dusz" pomiędzy

Wymierzanie kary kijami. Rysunek, gwasz (z ilustracji do rękopisu *Relacji o Moskowii*, 1731)

spadkobierców po śmierci właściciela, ale transakcja nosi ten sam charakter):
„Kiedy nadszedł czas losowania [chłopów pomiędzy spadkobiercami], cała czeladź otoczyła pański dom, olbrzymia sień wypełniła się ludźmi. Słysząc o tym, że matki i ojcowie mają się rozstać z dziećmi, ludzie zaczęli rozpaczać: zewsząd rozległy się jęki, szlochy, krzyki... Matki zapominając o strachu wtargnęły na salę i padły do nóg spadkobiercom błagając, by nie rozłączano ich z dziećmi. Długo nie mogłam przyjść do siebie po tych wstrząsających scenach [...] Panajewowi udało się dokonać wymiany z wujami: oddał im młodego, silnego lokaja w zamian za wątłą dziewczynkę, by nie rozdzielać rodziny. Wujkowie chętnie przystali na taką transakcję, wyśmiewając się ze swego niepraktycznego siostrzeńca" [opisywana rzecz dzieje się w majątku Narmonka w kazańskiej guberni w 1839 r.].

Szulerskie sztuczki
Gra hazardowa w karty jest pojedynkiem z Przeznaczeniem/Przypadkiem. Jurij Łotman analizując przyczyny rozkwitu gier hazardowych w Rosji wskazywał na bezpośredni związek z tyranią i samodzierżawiem. Im mniej wolności, twierdził, tym więcej hazardu, im mniej wpływu na rzeczywistość, tym więcej rzucania wyzwania przypadkowi, igrania z ogniem, zatracania się, chęci śmierci.
Namiętność do kart skutkowała niezwykłymi fabułami: w 1802 roku książę Aleksander Golicyn, utracjusz i karciarz, przegrał w karty swoją żonę, księżnę Marię Gawriłowną (z domu Wiaziemską). Doszło do rozwodu, a następnie ślubu ze zwycięzcą, hrabią Lwem Razumowskim.
Skoro jest popyt, musi być i podaż. Namiętni gracze – produkt stosunków społecznych wg Łotmana – stają się łupem dla szulerów.
Czy i jak można było oszukiwać w kartach? I czy było to niebezpieczne – np. groziło wykluczeniem „z towarzystwa"? Otóż w kategoriach społecznych nie była to wówczas najgorsza z przywar. Defraudant państwowych pieniędzy, tchórz, który nie stawił się na pojedynek, tchórz na polu bitwy – wszyscy ci ludzie nie zostaliby zaakceptowani w tzw. towarzystwie. Jednak światowy szuler mógł liczyć na daleko idącą tolerancję społeczną.

Główny bohater *Graczy* – Ichariew – poświęcił wiele lat na doskonalenie się w szulerskim fachu. Zapewne potrafił on ukryć asa w rękawie, podmieniać karty podczas gry, fałszować karty za pomocą specjalnego proszku – znał inne niezbędne w fachu tricki, wymagające zręcznych rąk i bystrych oczu. W dramacie opisuje wysiłek, jaki włożył w zapamiętanie rysunku koszulki każdej karty w specjalnej, znaczonej talii, którą nazwał Adelajdą Iwanowną. Adelajda miała mu zapewnić wygraną, gdy stawki poszybują w górę i roznamiętnieni gracze nie zauważą „podmianki".
Dlaczego więc Ichariew przegra? I co to nas – uczciwych (?) ludzi to obchodzi, że szulerzy ograli szulera? Czemu Gogol uważał, że warto zainwestować w tę historię?

Literackie tropy *Graczy*
Do późnych lat 80. XX wieku dominowała opinia, że *Gracze* są jedynie „zwierciadłem życia dziewiętnastowiecznej Rosji", satyrycznym obrazem rzeczywistości społecznej, historią o tym, że „trafił swój na swego", czyli że kłamca i oszust napotkał lepszego od siebie.
Dopiero koniec lat 80. wniósł nową energię w rozczytywanie *Graczy*. Przede wszystkim dogłębnie zbadano literackie parantele tekstu. Wskazano na wyraźne odniesienia do ważnych dzieł literatury światowej i rosyjskiej, które inspirowały Gogola, miedzy innymi na Alain-René Lesage'a z jego sztuką *Turcaret*, na sztukę Symeona Połockiego *Komedia o synu marnotrawnym*, *Damę pikową* Aleksandra Puszkina, a przede wszystkim *Hamleta* Szekspira z jego ideą teatru w teatrze.
Po raz pierwszy – po 171 latach od powstania *Graczy* – powstało przekonanie, że jest to dramat, który tworzy metaforę świata, dlatego odczytywanie go przez pryzmat sztuki o szulerach (potępienie oszustwa) jest niezwykłym uproszczeniem.
Człowiek – w tym wypadku Ichariew – wkracza do gry (życia) z pełnym przekonaniem o swojej sprawczości i podmiotowości. W rzeczywistości jednak staje się przedmiotem cudzej gry – w fabule *Graczy* jest to gra Utieszitielnego. Utieszitielnyj aranżuje swoją grę i jest jej reżyserem. Jako reżyser „wystawia" spektakl przed Ichariewem, angażuje do niego „aktorów", dba też o dobrą „grę" – a w rezultacie tworzy spektakl idealny, w którym widz, Ichariew, będąc w teatrze Utieszitielnego sądzi, że jest „w rzeczywistości" i w pełni panuje nad życiem (grą).
W ramach szulerskiej fabuły *Graczy* nieuchronnie musi dojść do odkrycia „prawdy" przez Ichariewa, tj. do uzmysłowienia sobie przez niego faktu, że został oszukany, że iluzją była jego gra.
Jednak – patrząc na tę fabułę jedynie jako metaforę – to ludzie (widzowie) mogą żyć do śmierci nieświadomi faktu, że są reżyserowani przez kogoś lub coś, że są tylko częścią cudzej gry. Czyja to miałaby być gra? Kto jest Wielkim Reżyserem? I czy istnieje sposób, by nie być częścią czyjejś gry – czy istnieje taka ziemia, takie królestwo, które nie jest królestwem oszustwa i iluzji?

Szostakowicz i Gogol
W sierpniu 1842 roku, dzień po wysłaniu ostatecznej wersji rękopisu *Graczy* do wydawcy, Gogol pisze w liście do przyjaciela: „Człowiek prawy, twardy i nie pogubiony, zawsze wygrywa; taki człowiek widzi jasno, nie da się go otumanić – znajdzie wyjście z każdego labiryntu".
Sto lat później, w styczniu 1942 roku, Szostakowicz pisze: „Czasami nocami płaczę, dręczony bezsennością. Łzy leją się obfite i gorzkie.

Okładka magazynu „Time" z dnia 20 lipca 1942 roku

Nina [żona] i dzieci śpią w sąsiednim pokoju, ale to nie przeszkadza mi płakać. Potem się uspokajam. Nerwy szaleją" (styczeń 1942).

W 1942 roku, kiedy „nerwy szaleją" Szostakowicz znów sięga po Gogola. Komponuje, choć nie kończy, operę *Gracze*. Sam pisze libretto. Dlaczego wybrał właśnie ten tekst?

Nie ma na to odpowiedzi. Dysponujemy jedynie strzępami informacji na temat postępu prac nad *Graczami*, których nazywał Szostakowicz „moją nierealną operą".

Możemy jednak spróbować zrekonstruować *tamten* świat – a raczej tamten zawalony świat, po którym nigdy już nic nie było takie samo. Może w jego obrazie zawarta jest odpowiedź?

Jest 22 czerwca 1941 r.
Szostakowicz wybiera się na mecz piłkarski. Bilety kupił z wyprzedzeniem. Kompozytor chodzi często na mecze, emocjonuje się grą. Jednak mecz się nie odbędzie. Siedząc w Małej Sali Konserwatorium Leningradzkiego Szostakowicz dowiaduje się, że Hitler zaatakował Związek Radziecki. Radio transmituje przemówienie Mołotowa, wygłoszone przez niego, jak wspominają świadkowie, „drewnianym głosem". Dla mieszkańców ZSRR zaczęła się Wielka Wojna Ojczyźniana. Szostakowicz natychmiast zgłasza się do wojska, ale nie zostaje przyjęty. Ma tworzyć muzykę, słyszy.
Niemcy palą leningradzkie składy z żywnością. Miasto pustoszeje. Cały lipiec i sierpień trwa gorączkowa ewakuacja mieszkańców i instytucji. Szostakowicz wciąż odmawia wyjazdu, mimo że

ewakuowano już Konserwatorium, „wyjechał" Związek Kompozytorów. Zgadza się dopiero w końcu sierpnia, ze względu na dzieci. 29 sierpnia ma wyjechać z rodziną do Ałma-Aty. Tego samego dnia niemieckie wojska odcinają miasto od reszty kraju. Zaczyna się blokada Leningradu. Szostakowicz zaczyna pełnić dyżury jako strażak-ochotnik (na dachu konserwatorium, gdzie często zabiera ze sobą partyturę *VII Symfonii*, nad którą pracuje). Jego słynne zdjęcie w kasku zamieszcza amerykański „Time". Pewien bogaty Amerykanin zatroskany brakiem ludzi do gaszenia bomb zapalających w Rosji oferuje, że wyśle na swój rachunek zawodową ekipę strażacką, by zastąpiła Szostakowicza.

Irina Antonowna Szostakowicz, przyszła żona Szostakowicza, również znajduje się wówczas w oblężonym Leningradzie. Ma wtedy 6 lat. Wspomina: „Czasami spóźnialiśmy się do schronu – trzeba było się ciepło ubrać, a to trwało – zima była ostra – potem trzeba było przejść przez podwórko... Bomby, odłamki... Trafił odłamek w człowieka – i zostawała z niego jakby szmatka, kupka szmatek.
U tych, którzy to przeżyli, czas się inaczej liczy. Widziałam i bohaterstwo, i tchórzostwo, nawet podłość.
Niemcy podchodzili szybko. Wokół miasta zamknęła się pułapka i nikt nie wiedział, co się dalej stanie... Teraz wszyscy uważają, że myśmy wtedy wiedzieli, że zwyciężymy i tak dalej, ale tak wcale nie było. Nie wiadomo było, co będzie. To był straszny czas".

Pierwszego października 1941 roku Szostakowicz z żoną i dziećmi wsiada do niewielkiego samolotu, którym szczęśliwie doleci do Moskwy. Przez dwa tygodnie mieszka w hotelu, czekając na dalszą ewakuację z Teatrem Bolszoj. Niemcy są już blisko, trudno zapanować nad paniką. Piętnastego października na dworcu ludzie walczą o skrawek miejsca w wagonie. Do wagonu przeznaczonego dla czterdziestu osób z Teatru Wielkiego, wpycha się ponad sto. Walizki, wrzucane byle gdzie, giną. Rodzinie Szostakowiczów przepada bagaż, nie mają w co się ubrać. Ginie również torba z egzemplarzem *VII Symfonii*. Torba z *Symfonią* odnajdzie się dopiero w okolicach stacji Ruzajewka. Podróż do Kujbyszewa, zajmująca normalnie kilka godzin, trwa tydzień.
Szostakowicz z rodziną zamieszkuje w szkole; w każdej klasie ludzie śpią na ziemi, po 18 osób w sali. Ktoś płacze, ktoś chrapie. Z łazienek z napisem „dla chłopców" wychodzą rankiem mężczyźni podśpiewujący operowe arie. Wkrótce jednak Szostakowicz z rodziną otrzymuje osobny pokój, a później dwupokojowe mieszkanie. Sytuacja się polepsza.
Jednak w grudniu 1941 roku kompozytor pisze: „Żyję bardzo źle. Dniem i nocą myślę o rodzinie i bliskich, którzy zostali w Leningradzie. Oni nie mają czego jeść. Moja mama została bez pieniędzy, gdyż to, co jej posyłam, nie zawsze dociera. Codziennie chodzę po urzędach w nadziei, że uda mi się załatwić wywiezienie ich z Leningradu. Dopóki tego nie osiągnę, nie ruszę się z Kujbyszewa".
W Leningradzie oprócz matki została siostra z synem, rodzice i rodzeństwo żony. W lutym 1942 roku Szostakowicz pisze: „Ciężko mi czytać listy od nich. Mój pies został zjedzony. Robię wszystko, by ich stamtąd wyrwać, ale wciąż bez rezultatu".
Jednak w marcu 1942 roku wydarza się długo wyczekiwany sukces: rodzina się łączy. W mieszkaniu Szostakowicza mieszka teraz jedenaście osób.

„Wszyscy członkowie mojej rodziny są zdrowi – i tymi zdrowymi, donośnymi głosami rozmawiają tylko o produktach żywnościowych. Słuchając ich zapomniałem, że istnieje wiele słów, ale pamiętam takie słowa jak: chleb, masło, pół kilo, wódka, dwieście gram, przepustka, wyroby czekoladowe. Głęboko wierzę, że niedługo wrócimy do domu, do swoich własnych mieszkań, i będziemy chodzić do siebie w gości. Dużo pracuję. Wreszcie „popchnąłem" operę *Gracze*" (listopad 1942 roku). No właśnie, *Gracze*.
Historia o tym, że jeden, przekonany o swoich umiejętnościach szuler, zostaje rozegrany przez innych, lepszych od siebie. Właśnie nie ograny, tylko rozegrany psychologicznie.

Jak pisze Niekricz i Heller w książce *Utopia u władzy* Stalin uważnie śledził „karierę" Hitlera. Cytują oni notatkę Waltera Kriwickiego relacjonującego reakcję Stalina na „noc długich noży" podczas nadzwyczajnego posiedzenia Biura Politycznego w 1934 roku: „Rozpatrywano sprawę „nocy długich noży" w Niemczech, zlikwidowania przez Hitlera jego byłych bliskich współtowarzyszy – przywódców SA. Stalin podsumował – odrzucając poglądy tych, którzy w zamordowaniu przez Hitlera Rohma dopatrywali się osłabienia jego władzy: „Wydarzenie w Niemczech w żadnym razie nie świadczą o bliskim upadku nazizmu. Odwrotnie – powinny one doprowadzić do konsolidacji reżimu i umocnienia władzy".

Atak Hitlera na Związek Radziecki w 1941 roku był dla Stalina absolutnym zaskoczeniem. Zachowały się liczne świadectwa mówiące o tym, że do ostatniej chwili negował on realność zbliżającej się wojny z Hitlerem. Na pięć dni przed atakiem Stalin otrzymał kolejny raport, w którym informator, tym razem z niemieckiego Ministerstwa Lotnictwa, twierdził, że „przygotowania do niemieckiego ataku na Związek Radziecki zostały zakończone i może on nastąpić w każdej chwili". Stalin napisał na marginesie raportu następujące słowa: „Towarzyszu Mierkułow [od niego otrzymał raport] może pan wysłać swego informatora ze sztabu niemieckiego lotnictwa do diabła. To nie informator, lecz dezinformator".

Prawdopodobnie nigdy się nie dowiemy, czy w intencji Szostakowicza, komponującego operę *Gracze*, skrywała się idea, by wpisać w gogolowską historię o szulerach współczesną mu rozgrywkę tych dwóch graczy. Faktem jest, że prowadził on nieustanny dialog ze Stalinem „językiem Ezopa", poprzez swoje dzieła.
W oficjalnej propagandzie tamtych czasów Stalin sławiony był jako przywódca „mądry, genialny, stalowy, żelazny", lecz również „drogi, bliski jak ktoś z rodziny, dobry, czuły, wielki przyjaciel ludzi".
W tym samym czasie w gwarze obozowej, łagiernej, Stalin doczekał się innych epitetów, które zacytuję za *Historycznym słownikiem sowieckich instytucji penitencjarnych*: zwierz, fajka, wąs, czort wąsaty, czarnodupiec. Ze świata GUŁAG-u pochodzi też wyrażenie karciane: „grać na piątego". Oznacza ono, że jeśli podczas gry w karty więzień nie ma już co stawiać, ale chce dalej grać, to „stawia na piątego", czyli zobowiązuje się w przypadku przegranej zamordować piątą osobę, która wejdzie do baraku.

Może echo takiej właśnie gry słychać w *Graczach*?

Pistolety pojedynkowe firmy Lepage'a, 1818 rok

Danuta Gwizdalanka

GRACZE

Jesienią 1941 Dymitra Szostakowicza z rodziną ewakuowano z oblężonego Leningradu. Przewieziono go na tyły frontu, do Kujbyszewa (obecnie Samara), gdzie ukończył *VII Symfonię*, znaną później pod nazwą „Leningradzkiej". Tam też podjął pracę nad kolejną, trzecią już operą – według komedii Mikołaja Gogola *Gracze*. W listopadzie 1942 powiadamiał przyjaciela, kompozytora Wissariona Szebalina: „Powoli piszę nierealną operę *Gracze*. Nierealną nazywam ją z powodu jej nierealności: muzyki jest już na 30 (sic!) minut, a stanowi to mniej więcej jedną siódmą całej opery. Za długie. Jednak pracuję nad tym z przejęciem i zadowoleniem". Pomimo „przejęcia i zadowolenia", po skomponowaniu mniej więcej 50 minut muzyki przerwał pracę w połowie taktu. W Kujbyszewie nie było nikogo, kto mógłby przygotować dla niego libretto, tekst Gogola umuzyczniał więc bez skrótów. Zapowiadało się powstanie wielogodzinnego dzieła, jakiego prawdopodobnie nie zechciałby wystawić żaden teatr.

Jesienią 1978 roku Giennadij Rożdiestwienski z solistami oraz Orkiestrą Filharmonii Leningradzkiej – teraz już imienia Szostakowicza – przedstawił porzucony początek *Graczy* w wersji koncertowej i świat dowiedział się o istnieniu nieznanego wcześniej dzieła tego kompozytora.

Na fali rosnącego zainteresowania muzyką Szostakowicza w Europie Zachodniej wkrótce znalazła się scena operowa – w Wuppertalu (miasto kojarzone z jedyną w Europie „podniebną" kolejką miejską) – która postanowiła *Graczy* wystawić. Nie widząc jednak artystycznego sensu w przestawianiu publiczności spektaklu urwanego w połowie zdania, zwrócono się do Krzysztofa Meyera z propozycją dokończenia dzieła. Polski kompozytor podjął się tego zadania, zaczynając od przykrojenia Gogolowskiego tekstu do rozmiarów stosownych dla spektaklu operowego.

Sceniczna premiera kompletnych *Graczy* odbyła się 12 września 1983, a więc prawie 30 lat temu, mniej więcej 1000 km na południowy -zachód od Opery Bałtyckiej.

Dlaczego *Gracze*?

Dlaczego Szostakowicz przystąpił do pisania *Graczy*? Może dlatego, że zawsze zdradzał upodobanie do groteski...? Jego pierwszą operą był wszak *Nos* według Gogola, przy którym *Gracze* to utwór realistyczny, by nie rzec werystyczny. Prawdopodobne jest też i to, że po patetycznej symfonii „Lenigradzkiej", którą dopiero co ukończył, zapragnął radykalnej zmiany. Zresztą parę lat później stworzył jeszcze jeden utwór wykpiwający otaczającą go rzeczywistość pisząc – ale już tylko dla siebie – *Rajoka*, gorzką satyrę z ponurej „walki z formalistami" prowadzonej w 1948 roku przez Andrieja Żdanowa i jego popleczników w środowisku radzieckich kompozytorów.

A może w komedii Gogola kompozytor dopatrzył się paraleli do sytuacji, jaka powstała po napadzie Niemiec w 1941 roku na swego niedawnego sojusznika? Wszak do tego momentu Moskwa wraz z Berlinem tworzyły koalicję z ambicjami „ograniа świata", a przynajmniej sporej części Europy, teraz zaś Rosja sama padła ofiarą braku lojalności ze strony partnera. Metafora może wydawać się odległa, ale w końcu zaskoczenie Stalina atakiem Hitlera było – *toutes proportions gardées* – jak nie przymierzając reakcja Ichariewa w ostatniej scenie

Józef Stalin

Graczy, gdy dowiaduje się, że sam został wystrychnięty na dudka przez nielojalnych sojuszników.

Bez względu na to, co skłoniło Szostakowicza do sięgnięcia po tę komedię Gogola, praca nad *Graczami* musiała być dla niego doświadczeniem ważnym, a wskazuje na to powrót do nich po 33 latach w *Sonacie na altówkę i fortepian*. W utworze tym, komponowanym w ostatnich tygodniach życia przez bardzo już schorowanego artystę, odzywają się echa jego młodzieńczej *Suity na dwa fortepiany* poświęconej pamięci ojca oraz *XIV Symfonii*, której tematem jest śmierć. Z *Graczy* pochodzi większość muzyki w scherzu.

Dlaczego Krzysztof Meyer?

Zaproponowanie dokończenia *Graczy* Krzysztofowi Meyerowi było poniekąd naturalne, gdyż stosunkowo wcześnie doczekał się opinii eksperta od muzyki Dymitra Szostakowicza. W 1973 roku napisaną przez niego monografię życia i twórczości rosyjskiego twórcy wydała krakowska oficyna PWM, siedem lat później tłumaczenie jej ukazało się w NRD. O ile polscy czytelnicy otrzymali tekst mocno pocięty przez cenzora, w niemieckiej wersji zachowało się wszystko to, czego nie chciano ujawniać w Polsce. Niemcy nie wpadli bowiem na pomysł, że w PRL teksty cenzurowano tuż przed samym drukiem, a więc mozolnie złożone już przez linotypistę, choć znacznie taniej wypadałoby okrawać je wcześniej, w maszynopisie autora. Otrzymawszy więc od autora PWM-owskie „szczotki", wydawca z Lipska przekazał je do tłumacza, przeświadczony o politycznej nieskazitelności tekstu. W 1986 roku PWM wznowił tę książkę, teraz z innymi już skrótami cenzorskimi, bo w połowie lat 80. przed opinią publiczną ukrywano inne epizody z historii ZSRR.

Czytając wspomnienia Meyera z przebiegu prelekcji, jaką na temat Szostakowicza wygłosił przed laty w krakowskiej siedzibie Towarzystwa Przyjaźni Polsko-Radzieckiej łatwo sobie wyobrazić, że nie był to temat łatwy politycznie.

„Kiedy przybyłem do TPPR w wyznaczonym terminie, sala była już pełna. Po krótkich, ogólnych informacjach biograficznych przeszedłem *ad rem*. Nie minęło wiele czasu, a z widowni zaczęły dobiegać coraz wyraźniejsze szmery. Wydawało mi się, że ludzie szeptem komentowali moje wystąpienie. Dodało mi to tylko animuszu i kontynuowałem w jeszcze ostrzejszych słowach.

– Tak się złożyło, że co dwanaście lat kompozytora spotykały szczególne szykany – tłumaczyłem zebranym. – W 1936 roku Stalin osobiście nakazał potępić operę *Lady Makbet mceńskiego powiatu* i Szostakowicza obwołano wrogiem narodu, w 1948 roku miał miejsce frontalny atak na czołówkę kompozytorów radzieckich, także na Prokofiewa, Miaskowskiego i Chaczaturiana. W 1960 roku, już w czasie chruszczowowskiej odwilży, zmuszono twórcę do wstąpienia do partii.

Kątem oka dostrzegłem, że ludzie zaczęli wstawać i kierować się ku wyjściu. Wpierw podniosło się kilka osób, później coraz więcej. Nie chcąc wywoływać natychmiastowego skandalu, położyłem na talerz adapteru płytę i pokazałem fragment jednej z symfonii. Niewiele to jednak zmieniło. Ludzie nadal wychodzili. W tej sytuacji, jakby chcąc, by poszli sobie jak najprędzej, kontynuowałem już bez żadnych zahamowań:

– I co zrobiono z Szostakowiczem?! – wołałem. – Posłuchajcie państwo: tu mamy fragment *IV Symfonii*, jednego z jego najbardziej nowatorskich dzieł – i w tym momencie zaprezentowałem nagranie oszałamiającego fugata z pierwszej części – a tu *I Kwartet smyczkowy* skomponowany dwa lata później, muzyka pod naciskiem tragicznej sytuacji do maksimum uproszczona, wręcz nieciekawa – z kolei puściłem fragment tego dzieła. – Dużo się mówiło o tym, że za Chruszczowa zlikwidowano wszelkie błędy przeszłości i partyjne wypaczenia. I co? Najnowsza, *XIII Symfonia* jest zabroniona i do dziś nie doczekała się ani wydania, ani nagrania.

Po tych słowach słuchacze, jakby zalęknieni, z niepewnymi minami zaczęli gremialnie opuszczać salę. Po kilkunastu minutach na widowni pozostała tylko dyrektorka Towarzystwa, Mieczysław Tomaszewski i moi koledzy z roku. Mówiłem jeszcze przez kilka minut, ale widząc, że nie pozostał już prawie nikt z publiczności, skończyłem. W grobowej ciszy dyrektorka podeszła do Tomaszewskiego i szepnęła mu coś na ucho, po czym też wyszła" (*Mistrzowie i przyjaciele*, Kraków PWM 2011, s. 222–223).

Kiedy „glasnost" pozwoliła na dotarcie do nieznanych wcześniej materiałów na temat życia twórcy *Graczy* nowy, obszerniejszy wariant książki Krzysztofa Meyera ukazał się w paru językach i dzisiaj można go nabywać w księgarniach niemieckich, francuskich, holenderskich i hiszpańskich. W Polsce – po wyczerpaniu książki wydanej przez PWM w 1999 roku – natrafić można na nią jedynie w antykwariatach i na allegro.

Gracze były pierwszą i najbardziej spektakularną przygodą Meyera z muzyką Szostakowicza już nie w roli autora, lecz kompozytora. W późniejszych latach polski twórca dokonał adaptacji *Sonaty na skrzypce z fortepianem* na utwór koncertowy z orkiestrą oraz skomponował „hipotetyczny" *XVI Kwartet smyczkowy* Szostakowicza w postaci pastiszu *Au-delà d'une absence* („Ponad nieobecnością", „po drugiej stronie życia").

Czyje są *Gracze*?

Na to pytanie odpowiedzi są dwie, w zależności od tego, czy pytać będziemy o ilość, czy o charakter muzyki.

W pierwszym przypadku na miano głównego autora zasługuje Krzysztof Meyer, gdyż to on napisał mniej więcej dwie-trzecie muzyki wykonywanej podczas spektaklu. Jego wkład znacznie przekracza rozmiary pierwotnego fragmentu, jest to więc sytuacja inna niż

Dymitr Szostakowicz i Krzysztof Meyer w 1964 roku. Archiwum K. Meyera

w przypadku *Turandot* Giacomo Pucciniego czy *Lulu* Albana Berga, które faktycznie wymagały jedynie dokończenia.

W drugim przypadku autorstwo przypada Dymitrowi Szostakowiczowi. Chociaż bowiem praca Meyera nad partyturą była wyzwaniem twórczym, gdyż nie mógł oprzeć się na żadnych szkicach pozostawionych przez Szostakowicza, lecz równocześnie polegała na możliwie najwierniejszym imitowaniu stylu rosyjskiego twórcy z lat czterdziestych (acz znawca dosłucha się w *Graczach* reminiscencji jego późniejszych dzieł, a w partyturę wkomponowane są również „pieczątki" samego Meyera).

Kto uczestniczy w tej grze?

W *Graczach* nie występują kobiety, podobnie jak nie ma ich w operze sprzed dwustu lat *Józef w Egipcie* Étienne Méhula (ironią losu liryczna aria głównego bohatera tej opery dziś pamiętana jest raczej w „wariancie" marszowym, jako nazistowska Horst-Wessel Lied „Die Fanne hoch"). Monoseksualna obsada *Graczy* szybko natomiast budzi skojarzenie z *Siostrą Angeliką*. Warto dalej porównywać te dzieła, bo oto u Pucciniego mamy same kobiety, białe habity i modlitwę, a u Szostakowicza – samych mężczyzn, czarne charaktery, hazard i „szampanskoje". Równie ostry jest między nimi kontrast muzyczny: tam liryzm – tu kpina.

Bezgłośnie, ale kobiecość jest jednak obecna w *Graczach*, i to w głównym nurcie zarówno muzyki jak i libretta. Ichariew posiada talię kart, którą pieszczotliwie nazywa Adelajdą Iwanowną. Potrafi rozpoznać w niej każdą kartę ze znacznej odległości, toteż wiąże z nią nadzieje na wielokrotne i wysokie wygrane. Do owej talii kart żywi uczucia równie namiętne jak do kochanki, co wyraźnie zdradza jego śpiew. Motyw Adelajdy jest też głównym wątkiem muzycznym całej opery, powracającym wielokrotnie, a także wykorzystanym jako temat fugi, którą śpiewają rozczarowani szulerzy, gdy po wyjściu starego Głowa wydaje się, że nie będą mieli już kogo ograć w karty. W tekście Gogola także jest leitmotiv: z ust bohaterów coraz to padają słowa: „Niech to diabli". W finale, gdy zdesperowany Ichariew posyła Adelajdę Iwanowną do diabła, oba te motywy – muzyczny i słowny – podają sobie ręce. Bohaterowie opery trochę grają, ale przede wszystkim intrygują i oszukują. Jedynym uczestnikiem *Graczy*, który czasem głosi prawdę, a na pewno nie może oszukiwać – bo będzie to od razu słyszalne – jest orkiestra. To do niej należy pierwsze i ostatnie słowo w tym spektaklu, jej zasługą jest muzyczny dowcip opery, ona wymierza bohaterom sprawiedliwość. O ile bowiem fragment pozostawiony przez Szostakowicza jest muzyczną burleską, to w kontynuacji Meyera orkiestra, która dotychczas towarzyszyła śpiewakom ilustrując i ubarwiając ich partie, zaczyna „krytycznie komentować" przebieg akcji.

Można rzec, iż w *Graczach* uczestniczy dziewięć głosów męskich – od niskiego basa po wysoki tenor – oraz różnobarwna orkiestra na prawach dziesiątego solisty. Antrakty dla orkiestry „solo" poprzedzają trzy główne odsłony. Pierwszy jest baletowo-groteskowy, utrzymany w atmosferze Szostakowiczowskich baletów z lat 20. i 30. Charakter drugiego można by określić mianem *adagia à la Musorgski*. Trzeci atrakt jest scherzem-fugą nawiązującym do uwertur Rossiniego, a równocześnie wyraźną strettą muzyczną i czytelnym finałem widowiska.

W scenach z udziałem solistów kolejne epizody różnią się kolorystyką instrumentalną. W grze w karty, która pogrążyć ma młodego Głowa, po raz pierwszy odzywa się złowieszczy chór dętych drewnianych. „Bezbrzeżną nudę" Ichariewa oddaje zespół samych instrumentów smyczkowych. Są też zabawne efekty instrumentacyjne, jak na przykład zestawienie piccola z kontrafagotem, a egzotycznie brzmi bałałajka basowa, przy której „filozofuje" służący Gawriuszka.

Co przypomina ta muzyka?

Bohaterowie komedii Gogola niejednokrotnie mówią bardzo dużo i niekoniecznie z sensem, a umuzycznienie ich paplaniny potęguje jej komizm. Dowcip w *Graczach* wynika bowiem w znacznej mierze z muzyki, która czasem budzi skojarzenia, a kiedy indziej celowo rozmija się z konwencją. Dla tekstu Gogola muzyka jest jak szkło powiększające, bo to, co zwyczajne lub pospolite powiększone zostaje do rozmiarów karykaturalnych. Czasami zaś orkiestra podpowiada to, co jest zakryte, gdy słyszy się same tylko słowa.

Dwukrotnie rozbrzmiewa recytatyw. Za pierwszym razem przypomina operę seria, tyle, że zamiast opiewać bohaterskie czyny lub odsłaniać dramaty – służy „apoteozie sera". Za drugim razem, tuż po „rossiniowskim antrakcie", nieodparcie nasuwa myśl o operze buffa, bo podobnie jak to się dzieje w *Cyruliku sewilskim*, kiedy nie można odesłać do domu Don Basilio, tak teraz w *Graczach* nie sposób dowiedzieć się od Zamuchryszkina, kiedy do urzędu prześlą pieniądze, na które czeka młody Głow i reszta kompanii. Ponieważ zaś w rolę klawesynu wciela się fortepian, więc efekt jest jeszcze komiczniejszy, bo wyobraźnia przenosi nas z sali operowej – do świetlicy z pianinem.

Treścią patetycznego ariosa jest „złota myśl" na temat sera: „Ser dobry jest wtedy, kiedy po jednym obiedzie nałożysz drugi – oto gdzie jest jego prawdziwy sens". Podniosła, cerkiewna harmonia towarzyszy prośbie Głowa o to, by baczyć na jego syna, żeby go „urzędnicy jacyś nie oszukali..." Muzyka pełna bezbrzeżnej melancholii, kojarząca się z epickimi scenami z dramatów Musorgskiego, służy wyznaniu: „Ech, gdyby tak! (...) moja wygrana osiemdziesiąt tysięcy u pułkownika Czebotariowa miała miejsce w ubiegłym miesiącu. Od tego czasu nie miałem praktyki w ciągu całego miesiąca. Wyobrazić sobie nie możecie jak mi było nudno przez cały ten czas. Nuda, śmiertelna nuda!"

W chwili, gdy Utieszitielnyj wręcza Ichariewowi bezwartościowy weksel, wymownie odzywa się echo *Historii żołnierza* Strawińskiego: skrzypce grają solo, tak właśnie jak instrument oszukanego przez Diabła Żołnierza.

W części Meyera są też aluzje do samego Szostakowicza. Liryczny (!) komentarz do słów Ichariewa „Ręka po prostu drży, aż nie mogę się golić" rozbawi tego, kto pamięta scenę golenia majora Kowalowa w *Nosie*, naturalistycznie ilustrowaną przez flażolety kontrabasów. Z kolei fagot, który „wprowadza" starego Głowa na scenę, przypomina podobne wejście Borysa Timofiejewicza (teścia) w *Lady Makbet mceńskiego powiatu*.

Kogo przypominają ci gracze?

Gracze wpisują się w zastanawiająco bogatą tradycję hazardu w rosyjskiej muzyce scenicznej; przypomnijmy: Piotr Czajkowski – *Dama pikowa*, Siergiej Prokofiew – *Gracz*, a ewentualnie jeszcze Igor Strawiński – balet *Gra w karty*. Jest to bodaj jedyna komedia kryminalna w dziejach opery, w której nie chodzi o to „kto zabił", tylko o to „kto oszukał", a szwindel jest niebagatelny, gdyż na sumę co najmniej 200 tysięcy rubli carskich. Nieobecność dam i wątków romansowych sprawia, że nie zderzamy się ze sferą obyczajową, która od czasów Gogola, a nawet Szostakowicza, uległa poważnej ewolucji, toteż podobieństwo zachowania postaci występujących w tej operze do czynów osób znanych nam dzisiaj, i to z pierwszych stron gazet, jest tym bardziej uderzająco współczesne.

Głównym bohaterem *Graczy* jest zawodowy szuler Ichariew. Dla niego szulerowanie jest taką samą profesją jak każda inna, niesprawiedliwie – jego zdaniem – dyskredytowaną mianem szalbierstwa. Swoje niepowodzenie przyjmuje w finale jako klęskę „etosu oszustwa rzetelnego", który nadzieję na sukces wiąże z pracą, przygotowaniem i doświadczeniem.

Szeregowiec i podoficer pułku huzarów lejbgwardii w 1821 roku. Litografia. Lata czterdzieste XIX wieku.

Przeciwnikami Ichariewa jest grupa oszustów, w skład której wchodzą trzej zawodowi szulerzy – Krugel, Utieszitielnyj i Szwochniew oraz dwaj pomocnicy uczestniczący w mistyfikacji. Jeden z nich pojawia się jako (rzekomy) ojciec rodziny Głow, drugi – jako (równie rzekomy) urzędnik z hipoteki Zamuchryszkin. Kompanię dopełnia „słup", który występuje w roli (rzekomego) syna (rzekomego) Głowa; jakiś czas temu sam padł ofiarą tej piątki oszustów, ograny do ostatniej koszuli i teraz, w nadziei na swoją „działkę" zgodził się uczestniczyć w kolejnym oszustwie.

W *Graczach* niejednokrotnie padają słowa nadające szachrajstwu rangę takiej samej działalności jak każda inna, sporo jest hipokrytycznego moralizowania i wiele sytuacji godnych Moliera. Prawie, że chciałoby się potraktować je jak metaforę co najmniej paru sfer naszego życia. Trudno więc dziwić się, że coraz to sięgają po tę sztukę teatry, a poczynając od pierwszej inscenizacji telewizyjnej przedstawionej w 1939 przez BBC żyje ona również na ekranie tego nowszego medium. Dzieło Gogola zagościło też w kinie. Pierwszą adaptację zrobili w 1950 roku Francuzi; w filmie *Les joueurs* w reżyserii Claude Barma w głównej roli wystąpił Louis de Funès. W 2007 roku *Graczy* na ekran przenieśli sami Rosjanie – Paweł Czuchraj wyreżyserował ich pod tytułem *Rosyjska gra*.

Co widzimy na scenie?

Ichariew niedawno wygrał 80 tysięcy rubli i szuka kolejnej okazji do gry. W zajeździe gdzieś na prowincji napotyka na trójkę podróżnych chętnych do gry, ale szybko okazuje się, że są oni podobnymi do niego, zawodowymi szulerami. Zawierają więc sojusz i wspólnie rozpoczynają poszukiwania ofiary. Tymczasem gospodę opuszcza zamożny ziemianin Głow, pozostawiając synowi upoważnienie do odbioru 200 000 rubli. Za namową zjednoczonej tymczasem czwórki szulerów lekkomyślny młodzian siada do gry i wszystko przegrywa. Wygrana jest jednak wirtualna, bo gotówki na razie nie ma. Jak zapewnia urzędnik hipoteki, nie nadejdzie zresztą wcześniej jak za dwa tygodnie, a tymczasem trójka szulerów spieszy się do kolejnej okazji obiecującej sowitą wygraną. Ichariew chętnie zgadza się więc dać im swoje 80 000 gotówką w zamian za weksel o wartości 200 000 rubli. Czy należy dodawać, że weksel okazuje się bezwartościowym świstkiem papieru?

Danuta Gwizdalanka – autorka książek o muzyce (m.in. *Przewodnika po muzyce kameralnej*, współautorka monografii Witolda Lutosławskiego), w tym poświęconych rzadkim w polskim piśmiennictwie społecznym aspektom historii muzyki (*Muzyka i polityk*, *Muzyka i płeć*). Ostatnio wydała 4-tomowy cykl podręczników do historii muzyki (PWM, Kraków).

Skrzypce Rotszylda, na zdjęciu: Piotr Nowicki

Mateusz Grzesiński

Dzieło ocalone z zagłady...

O kompozytorze *Skrzypiec Rotszylda* wiemy niewiele, a jeszcze mniej po nim zostało. Wielcy artyści, którzy umierają młodo, to szczególnie ważny rodzaj ludzi. Należy o nich pamiętać i pielęgnować to, co po sobie pozostawili, właśnie dlatego, że nie mieli szansy pozostawić więcej.

Wiemy na pewno, że Benjamin Josifowicz Fleischmann urodził się 20 lipca 1913 roku w Bieżecku, w obwodzie twerskim, 280 km na północ od Moskwy. Ponieważ w Rosji to żadna odległość, zazwyczaj źródła podają, że urodził się pod Moskwą.

Pochodził z biednej żydowskiej rodziny. To oznacza, że nauka gry na instrumencie mogła być dla niego nie tylko kultywowaniem tradycji, ale również szansą na poprawę losu. Fleischmann jako dziecko grał oczywiście na skrzypcach.

O jego dalszych losach w rodzinnym mieście wiemy tylko tyle, że uczył muzyki w miejscowej szkole. Nic dziwnego, że w końcu, w wieku 22 lat zdecydował się wyjechać do Leningradu, by tam nauczyć się komponować. Po 2 latach życia i nauki w mieście Lenina, a właściwie Piotra Wielkiego, dostał się do konserwatorium i trafił do klasy człowieka, któremu zawdzięcza, prawie wszystko... Tym człowiekiem był Dymitr Szostakowicz.

Za jego namową w 1939 roku Fleischmann wziął do ręki jedno z magicznych opowiadań Antona Czechowa – *Skrzypce Rotszylda*.

Uwielbienie dla twórczości Czechowa, który Szostakowiczowi był szczególnie bliski, sprawiło, że Fleischmann stał się ulubieńcem wielkiego kompozytora. Nie bez znaczenia dla troski, z jaką Szostakowicz potraktował dzieło swojego studenta, była także jego miłość do narodu żydowskiego i jego muzyki:

Fleischmann, wraz z dwoma innymi studentami kompozycji ostrzeliwał czołgi wroga ze środka bunkra. W krótkiej chwili zostali otoczeni przez Niemców i bunkier wysadzono w powietrze.
Ich oddział składał się z naprędce zebranych, niewyszkolonych i źle uzbrojonych robotników, studentów i leningradzkich intelektualistów.
Dla Żdanowa tacy ludzie byli mięsem armatnim, prawie nikt nie przeżył.

Solomon Volkov,
rosyjski dziennikarz, muzykolog

Żydowska muzyka zrobiła na mnie ogromne wrażenie... ma wiele twarzy, potrafi być wesoła będąc jednocześnie tragiczną... Ta cecha żydowskiej muzyki jest bliska temu czym według mnie powinna być muzyka w ogóle. Zawsze powinny być w niej dwie warstwy. Żydzi byli dręczeni przez tyle wieków, że nauczyli się ukrywać swą rozpacz. Potrafią wyrażać ją w muzyce tanecznej.
Solomon Volkov, Dymitr Szostakowicz, *Świadectwo*

Nad swoją pierwszą operą Fleischmann pracował do 1941 roku. Informacje co do autorstwa libretta są sprzeczne, jednak najbardziej prawdopodobne jest to, że Fleischmann zredagował libretto sam (tylko w jednym przypadku mówi się, że librecistą był Alexander Preis, autor libretta do *Lady Makbet mceńskiego powiatu*).
Fleischmann zdążył jedynie dokonać częściowej orkiestracji muzyki, zapisanej na fortepian...
W czasie studiów komponował również pieśni, preludia i romanse oparte na tekstach Johanna Wolfganga Goethego i Michaiła Lermontowa, jednak żaden z tych utworów nie przetrwał do dzisiaj.

Zgłosił się na ochotnika. Oni wszyscy byli przeznaczeni na śmierć. Byli ledwo wyszkoleni, nie mieli uzbrojenia i rzucono ich w najgorszy region walk. Żołnierz mógł mieć nadzieję na przetrwanie, ale nie ochotnik.
Solomon Volkov, Dymitr Szostakowicz, *Świadectwo*

Szostakowicz dowiedział się o śmierci Benjamina Fleischmanna będąc już w Kujbyszewie (dziesiejsza Samara), gdzie został ewakuowany wraz z rodziną. Wiedział też, że żona Fleischmanna, Ludmiła, zostawiła manuskrypt *Skrzypiec Rotszylda* w siedzibie Związku Kompozytorów w Leningradzie. W 1942 roku napisał list do jednego ze swoich byłych studentów:

Drogi przyjacielu, jeśli opera wciąż znajduje się w Leningradzie, zaopiekujcie się nią, a najlepiej zróbcie kopię i prześlijcie ją do mnie, do Kujbyszewa kiedy tylko będzie okazja!
Zależy mi na tej operze, boję się, że może przepaść.

Manuskrypt dostarczono Szostakowiczowi w 1943 roku. Mimo tego, że nie był oryginałem, a tylko częściową kopią, Szostakowicz twierdził, że musiał jedynie dokończyć orkiestrację i skopiować to, co Fleischmann zapisał ołówkiem. Oryginalnego manuskryptu Fleischmanna nigdy nie odnaleziono.

Premiera *Skrzypiec Rotszylda* była wykonaniem koncertowym z udziałem solistów i zespołu Filharmonii Moskiewskiej w Moskiewskim Związku Kompozytorów 20 czerwca 1960 roku.
Dwa lata później z udziałem tego samego zespołu zorganizowano transmisję opery w radiu.
Najważniejsze, pierwsze sceniczne wykonanie opery odbyło się w Leningradzie w kwietniu 1968 roku. Zainaugurowano w ten sposób Eksperymentalne Studio Oper Kameralnych Solomona Volkova, muzykologa, autora między innymi kontrowersyjnej książki *Świadectwo* (1979), zawierającej wspomnienia Dymitra Szostakowicza, które Volkov miał spisać podczas rozmów z kompozytorem między 1971 a 1974 rokiem.
Pierwszym scenicznym wykonaniem opery zadyrygował syn Dymitra Szostakowicza, Maxim. Niestety mimo pochlebnych recenzji wystawienie opery spotkało się ze srogą krytyką cenzury, która zarzuciła autorom spektaklu m.in. syjonizm. Nie podejmowano kolejnych prób wystawienia *Skrzypiec* w Związku Radzieckim. Po premierze Volkov napisał: „Była to porażka zarówno dla Szostakowicza jak i dla mnie".

W 2007 roku miało miejsce pierwsze z ważniejszych wykonań scenicznych opery. Produkcję wystawił w filmowym studiu Covent Garden brytyjski teatr operowy Second Movement Opera. Druga ważna premiera to spektakl Bayerishe Staatsoper z lutego 2011 roku, gdzie *Skrzypce* wystawiono razem z *Herzland* Sarah Nemtsov i sceniczną wersją opowiadania Hanny Krall *Decyzja*. Wcześniej podejmowano się raczej wykonań koncertowych, m.in. w 2003 roku w Konzerthaus Berlin z inicjatywy dyrygenta Vladimira Stoupela. Na wpół inscenizowane wykonanie koncertowe zorganizowano również w Wielkiej Brytanii dzięki Towarzystwu Dziedzictwa Muzyki Żydowskiej, a w Stanach Zjednoczonych *Skrzypce Rotszylda* wystawiono po raz pierwszy w nowojorskiej Juilliard School w 1990 roku.

Mateusz Grzesiński – dziennikarz telewizyjny, tłumacz, na stałe współpracuje z TVP Kultura.

Skrzypce Rotszylda, na zdjęciu: Ewa Marciniec, Piotr Nowacki

Krzysztof Meyer
KOMPOZYTOR

Urodził się 11 sierpnia 1943 w Krakowie. Studiował kompozycję w krakowskiej Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej: początkowo w klasie Stanisława Wiechowicza, a po jego śmierci u Krzysztofa Pendereckiego. Kompozycję ukończył w 1965 roku, zaś w następnym roku również teorię. Uzupełniające studia w zakresie kompozycji i gry na fortepianie odbywał w Paryżu pod kierunkiem Nadii Boulanger w latach 1964, 1966 i 1968. W latach 1966–68 współpracował jako pianista z Zespołem MW2, koncertując w Polsce i większości krajów europejskich. Nauczał w Akademii Muzycznej w Krakowie (1966–87, ponownie od 2008), od 1987 do 2008 był profesorem kompozycji w Hochschule für Musik w Kolonii. Prowadził także wykłady z problematyki muzyki współczesnej w wielu krajach (Austria, Brazylia, Francja, Niemcy, Szwajcaria, Wenezuela, Związek Radziecki).

Zajmuje się również pisarstwem muzycznym. Jest autorem monografii Dymitra Szostakowicza i współautorem dwutomowej monografii Witolda Lutosławskiego, jak również kilkudziesięciu artykułów, głównie poświęconych muzyce współczesnej, publikowanych w Polsce i za granicą. W latach 1971–89 był członkiem Zarządu Głównego Związku Kompozytorów Polskich, zaś w latach 1985–89 jego prezesem. Oprócz tego przez czternaście lat (1974–88) uczestniczył w pracach komisji programowej Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień".

W jego dorobku znajdują się m.in. opery *Cyberiada* i *Klonowi bracia*, oratorium *Stworzenie świata*, *Msza*, *8 symfonii* oraz inne utwory na orkiestrę (*Symfonia w stylu Mozarta*, *Fireballs*, *Hommage a Johannes Brahms*, *Musica incrostata*, *Muzyka pożegnalna*), koncerty m.in. na obój, klarnet, saksofon, trąbkę, fortepian, dwa koncerty na flet, dwa na skrzypce, dwa na wiolonczelę, gitarę, liczne utwory kameralne – w tym 13 kwartetów smyczkowych oraz solowe. Większość z nich nagrana jest na płytach.

Za swoje utwory Krzysztof Meyer otrzymał wiele krajowych i międzynarodowych nagród, m.in. Grand Prix księcia Pierre de Monaco (1970) za operę *Cyberiada*, dwukrotnie odznaczenia na Międzynarodowej Trybunie Kompozytorów UNESCO w Paryżu (1970 za *II Kwartet smyczkowy*; 1976 za *III Kwartet smyczkowy*), jest też laureatem Nagrody Ministra Kultury i Sztuki (1975), niemieckiej nagrody im. Herdera (1984), Nagrody Związku Kompozytorów Polskich (1992), nagrody Fundacji im. A. Jurzykowskiego (1993), oraz nagrody im. Stamitza (1996).

Michał Klauza

KIEROWNICTWO MUZYCZNE

Absolwent Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina w Warszawie w klasie dyrygentury symfoniczno-operowej prof. Ryszarda Dudka oraz dwuletnich studiów podyplomowych w Konserwatorium im. Nikołaja Rimskiego-Korsakowa w Sankt Petersburgu w klasie prof. Ilji Musina.
Swój warsztat dyrygencki doskonalił także podczas międzynarodowych kursów pod kierunkiem prof. Kurta Redla (Rzym 1996) i Valery'ego Gergieva (Rotterdam 1997). Działalność artystyczną rozpoczął w 1993 roku, zakładając w warszawskiej Akademii Muzycznej im. F. Chopina Orkiestrę Kameralną „Concertino".
Współpracował z licznymi orkiestrami w kraju i za granicą, m.in. z Narodową Orkiestrą Symfoniczną Polskiego Radia w Katowicach, Orkiestrą Filharmonii Narodowej, orkiestrą Sinfonia Varsovia, Orkiestrą Symfoniczną Polskiego Radia w Krakowie, z orkiestrami symfonicznymi większości polskich filharmonii i akademii muzycznych, Capellą Bydgostiensis, Polską Filharmonią Kameralną, Orchestre National Capitole de Toulouse, międzynarodową orkiestrą smyczkową działającą w ramach Festival Junger Künstler w Bayreuth (1999–2001), Orkiestrą Akademii Beethovenowskiej (m.in. tournée Niemcy 2010 w ramach Comarch Young Europe Experience / Dortmund, Frankfurt, Monachium), Państwową Orkiestrą Symfoniczną Federacji Rosyjskiej i Filharmonią Moskiewską (2002).
W październiku 2009 roku dyrygował Państwową Filharmoniczną Orkiestrą Armenii w ramach festiwalu Dni Muzyki Krzysztofa Pendereckiego w Erywaniu. W marcu 2010 roku wraz z Narodową Orkiestrą Symfoniczną Polskiego Radia w Katowicach wystąpił, w ramach międzynarodowych obchodów Roku Chopinowskiego, w krajach Zatoki Perskiej (Katar, Kuwejt i Zjednoczone Emiraty Arabskie). We wrześniu 2011 roku w Bazylei poprowadził galowy koncert poświęcony pamięci Mścisława Rostropowicza, z Ivanem Monighettim, Sol Gabettą i Mischą Maiskym w roli solistów (w programie znalazło się m.in. *Concerto grosso nr 1* Krzysztofa Pendereckiego). W grudniu 2011 roku poprowadził w Narodowej Operze Ukrainy w Kijowie *Króla Rogera* w wersji koncertowej, przygotowanego jako finałowe wydarzenie Zagranicznego Programu Kulturalnego Polskiej Prezydencji w Radzie Unii Europejskiej.
W latach 2004–2008 był dyrygentem i zastępcą dyrektora muzycznego Welsh National Opera w Cardiff (Wielka Brytania). Pod jego dyrekcją wystawione zostały takie przedstawienia, jak: *Carmen* Bizeta, *Rigoletto*, *Trubadur*, *Aida*, *Falstaff* (z Brynem Terfelem w roli głównej) i *Otello* Verdiego, *Wesoła wdówka* Lehára (spektakl zarejestrowany przez Telewizję BBC), *Wesele Figara* i *Don Giovanni* Mozarta oraz *Cyganeria* Pucciniego. W latach 1998–2003 był dyrygentem w Teatrze Wielkim – Operze Narodowej w Warszawie, gdzie przygotował i poprowadził wiele przedstawień operowych i baletowych, m.in.: *Śpiącą królewnę* i *Jezioro łabędzie* Czajkowskiego, *Króla Rogera* Szymanowskiego, *Don Giovanniego* Mozarta, *Córkę źle strzeżoną* Hérolda, *Traviatę* Verdiego, *Toskę* Pucciniego i *Straszny dwór* Moniuszki. W swoim dorobku artystycznym posiada również szereg nagrań radiowych i telewizyjnych, między innymi w lutym 2011 roku z Narodową Orkiestrą Symfoniczną Polskiego Radia dokonał pierwszej studyjnej rejestracji operetki Szymanowskiego – *Loteria na mężów*. W maju 2002 roku z zespołami Teatru Wielkiego – Opery Narodowej w Warszawie nagrał spektakl *Król Roger* Szymanowskiego, transmitowany w ramach Międzynarodowej Unii Radiowej.
Od stycznia 2009 roku pełni funkcję drugiego dyrygenta Narodowej Orkiestry Symfonicznej Polskiego Radia w Katowicach. Jest zatrudniony na stanowisku asystenta Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach.
Od 2012 roku współpracuje z Operą Bałtycką, gdzie prowadził spektakle *Salome* Straussa i *Czarodziejski flet* Mozarta.

Andrzej Chyra

INSCENIZACJA I REŻYSERIA

Aktor teatralny i filmowy. Ukończył Wydział Aktorski (1987) i Wydział Reżyserii (1994) Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej w Warszawie. Występował w stołecznym Teatrze Rampa oraz Scenie Prezentacje w *Dyskretnym uroku faunów* Marta Crowleya w reżyserii Romualda Szejda (1992). Na Scenie Prezentacje u Szejda grał również Bertrama Chesterfielda w *Omdlałym koniu* Francoise Sagan (1994), Artura Crabtree w *Billym Kłamcy* Willisa Halla i Keitha Waterhouse'a (1995). Wystąpił także w roli Zaliwskiego w Teatrze Narodowym w *Nocy listopadowej* Stanisława Wyspiańskiego w inscenizacji Jerzego Grzegorzewskiego (1997). Jako reżyser debiutował w 1994 roku spektaklem *Z dziejów alkoholizmu w Polsce* Wojciecha Biedronia (1994) w Teatrze Stara Prochownia. Późniejsze jego realizacje reżyserskie to *Przegryźć dżdżownicę* (1997) według Katarzyny Grocholi na Scenie na Piętrze w Poznaniu. Rok później w Centrum Kultury Teatr w Grudziądzu przeniósł na scenę *Kochanka* Harolda Pintera.
W 1999 roku zagrał w filmie *Dług* w reżyserii Krzysztofa Krauzego, w którym stworzył postać demonicznego Gerarda szantażującego dwóch młodych biznesmenów.
Za role tę otrzymał najważniejsze polskie nagrody filmowe: nagroda dla najlepszego aktora na 24. FPFF w Gdańsku, nagroda za debiut na 4. Wrocławskim Festiwalu Filmowym „Najnowsze Kino Polskie", Polski Orzeł za najlepszą męską rolę drugoplanową (2000).
Po sukcesach kinowych Chyra wrócił do teatru. Występował w *Barbarzyńcach* Gorkiego przygotowanych przez Agnieszkę Glińską w Teatrze Współczesnym w Warszawie. W latach 2000–2007 Chyra był aktorem warszawskiego Teatru Rozmaitości (w 2003 roku scena zmieniła nazwę na TR Warszawa). Wystąpił tam jako Dionizos w *Bachantkach* Eurypidesa w inscenizacji Krzysztofa Warlikowskiego (2001), jako Christian w *Uroczystości* Thomasa Vinterberga i Morgensa Rukova w reżyserii Grzegorza Jarzyny (2001), Andrew w *Obróbce* Martina Crimpa w reżyserii Artura Urbańskiego (2002). Kolejne jego role w spektaklach Warlikowskiego to Antonio w Szekspirowskiej *Burzy* (2003), Chanan / Adam S. w *Dybuku. Między dwoma światami* na podstawie tekstów Szymona Anskiego i Hanny Krall (2003). Stworzył postać Roya M. Cohna w *Aniołach w Ameryce* Tony'ego Kushnera (2007), za którą otrzymał Nagrodę im. Aleksandra Zelwerowicza. Był także tytułowym bohaterem w *Giovannim* wg Mozarta i Moliera w inscenizacji Grzegorza Jarzyny (2006).
Od 2008 roku jest w zespole Nowego Teatru w Warszawie, którego szefem artystycznym jest Krzysztof Warlikowski. Wystąpił tam w przedstawieniu Warlikowskiego *(A)polonia* wg m.in. utworów Eurypidesa i Hanny Krall (2009). Był także Stanleyem w spektaklu *Tramwaj* wyprodukowanym przez Nowy Teatr w Warszawie i Théâtre de l'Odéon w Paryżu (2010).
W ostatnich latach Chyra stworzył wiele sugestywnych ról w filmie: *Symetria* Konrada Niewolskiego (2003), *Zmruż oczy* Andrzeja Jakimowskiego (2003), *Tulipany* Jacka Borcucha (2004), *Persona non grata* Krzysztofa Zanussiego (2005), *Palimpsest* Konrada Niewolskiego (2006). Znakomitą kreację stworzył jako młody, bezwzględny komornik sądowy Lucjan Bohme w *Komorniku* Feliksa Falka (2005). Otrzymał za tę rolę wiele nagród m.in.: nagroda za pierwszoplanową rolę męską na 30. FPFF w Gdyni, Orzeł – Polska Nagroda Filmowa za najlepszą główną rolę męską, „Jańcio Wodnik" – nagroda za najlepszą rolę męską, za rolę tytułową na 13. Ogólnopolskim Festiwalu Sztuki Filmowej „Prowincjonalia" we Wrześni; „Złota Kaczka" – nagroda dla najlepszego polskiego aktora w plebiscycie czytelników miesięcznika „Film", „Złoty Rycerz" za najlepszą pierwszoplanową rolę męską na 15. Międzynarodowym Forum Filmowym „Złoty Rycerz" w Moskwie. Zagrał w *S@motności w sieci* Witolda Adamka (2006), *Strajku* Volkera Schlondorffa (2006), *Wszyscy jesteśmy Chrystusami* Marka Koterskiego (2006), *Katyniu* Andrzeja Wajdy (2007), *Nieruchomym poruszycielu* Łukasza Barczyka (2008). W 2009 roku wystąpił w filmie *Magiczne drzewo* Andrzeja Maleszki oraz *Wszystko, co kocham* Jacka Borcucha. Kolejny rok przyniósł kolejne dwa filmy z jego udziałem *Mistyfikacja* Jacka Koprowicza oraz *Trick* Jana Hryniaka. 2011 to role w *Daas* Adriana Panka, *Sponsoringu* Małgorzaty Szumowskiej oraz w *Znieważonej ziemi* Michale Boganim.

Marek Weiss

INSCENIZACJA I REŻYSERIA

Ukończył polonistykę na Uniwersytecie Warszawskim (1974) i reżyserię w warszawskiej PWST (1980). Debiutował realizacją dramatu Szekspira *Troilus i Kressyda* w Teatrze Narodowym. Jako dyrektor Teatru Muzycznego w Słupsku (1978–81) z grupą młodych aktorów zrealizował kilka inscenizacji dramatów Szekspira. Stypendium British Institute w Warszawie umożliwiło mu studia szekspirowskie w Wielkiej Brytanii. Ich efektem była realizacja *Hamleta* nagrodzona na festiwalu w Toruniu. Został zaangażowany jako reżyser etatowy do Teatru Narodowego w Warszawie, gdzie wyreżyserował *Czekając na Godota* Becketta. W 1981 roku zrealizował w Operze we Wrocławiu prapremierę opery Zbigniewa Rudzińskiego wg Schulza *Manekiny*, która prezentowana była na Festiwalu w Rennes oraz na Festiwalu Narodów w Sofii.
W latach 1982–88 i 1992–95 był głównym reżyserem Teatru Wielkiego w Warszawie. Zrealizował na tej scenie kilkanaście oper. Znalazły się wśród nich: *Borys Godunow* Musorgskiego, *Fidelio* Beethovena, *Wozzeck* Berga (prapremiera polska), *Łucja z Lammermoor* Donizettiego, *Straszny dwór* Moniuszki, *Turandot* Pucciniego, *Mane-*

kiny Rudzińskiego, *Aida*, *Makbet*, *Traviata* i *Nabucco* Verdiego, *Mistrz i Małgorzata* Kunada, *Bramy raju* Bruzdowicz, *Dama pikowa* Czajkowskiego, *Salome* Straussa, *Raj utracony* Pendereckiego (prapremiera polska) i *Faust* Gounoda.
Od 1989 roku pełnił funkcję dyrektora artystycznego Teatru Północnego w Warszawie. W 1991 roku powrócił do opery i zrealizował w Teatrze Wielkim w Łodzi: *Diabły z Loudun* Pendereckiego i *Don Giovanniego* Mozarta. Tę ostatnią operę przygotował także pod koniec 1998 roku w Operze Narodowej w Warszawie na inaugurację dyrekcji Jacka Kaspszyka.
Wiele z jego spektakli było prezentowanych w Paryżu, Londynie, Berlinie, Monachium, Wiedniu, Moskwie, Brukseli, Hadze, Luksemburgu, Atenach, Pekinie, Tokio, Jerozolimie i w kilkunastu innych miastach Europy i Azji. Za granicą zrealizował jako reżyser *Trubadura* Verdiego w Sofii, *Mahagonny* Brechta/ Weilla w Tel Avivie, *Nabucco* Verdiego w Istambule, *Króla Rogera* Szymanowskiego i *Straszny dwór* Moniuszki w USA, *Traviatę* Verdiego i *Łucję z Lammermoor* Donizettiego w Korei Południowej, *Aidę* w Belgii i Holandii oraz *Eugeniusza Oniegina* w Finlandii. Wielokrotnie realizował spektakle na festiwalach w Atenach, Vichy, Jerozolimie, Xanten, Carcassonne i Pafos.
W latach 1995–2001 był dyrektorem artystycznym Teatru Wielkiego w Poznaniu. Zrealizował tam: *Nabucco*, *Traviatę*, *Trubadura* i *Aidę* Verdiego, światową prapremierę *Elektry* Theodorakisa, *Toskę* i *Butterfly* Pucciniego, *Wesele Figara* i *Czarodziejski flet* Mozarta, *Cyrulika sewilskiego* Rossiniego, *Salome* Straussa, *Diabły z Loudun* Pendereckiego, *Carmen* Bizeta oraz *Borysa Godunowa* Musorgskiego. Polska prapremiera *Galiny* Landowskiego, zrealizowana w 1999 została zaproszona na EXPO 2000 w Hanowerze.
W 2001 roku jego produkcja *Wolnego strzelca* Webera otworzyła nowo odbudowaną scenę Opery Wrocławskiej. Z jej zespołem zrealizował także *Antygonę* Rudzińskiego i *Kolonię karną* Bruzdowicz, *Czarodziejski flet* i *Wesele Figara* Mozarta oraz widowiska w Hali Ludowej, takie jak: *Nabucco*, *Skrzypek na dachu* i *Aida*.
We wrześniu 2004 roku został mianowany zastępcą dyrektora artystycznego Opery Narodowej. Rok później, po odwołaniu dyrektora Kaspszyka, zrezygnował ze swojej funkcji. W Teatrze Narodowym zrealizował dla festiwalu „Warszawska Jesień" prapremierę opery Zygmunta Krauzego *Iwona, księżniczka Burgunda*. W 2007 przeniósł tę realizację do Opery Narodowej.
Jako Marek Weiss wydał powieść *Boskie życie* uznaną za jeden z najciekawszych debiutów prozatorskich ostatnich lat. Od tego czasu używa nazwiska Weiss również jako reżyser.
Od 2006 jest etatowym reżyserem Warszawskiej Opery Kameralnej, gdzie zrealizował *Wolnego strzelca* Webera, *Juliusza Cezara* Haendla i *Żywot rozpustnika* Strawińskiego. Od 2008 jest dyrektorem naczelnym i artystycznym Opery Bałtyckiej, w której wcześniej reżyserował *Butterfly*, *Fausta* i *Rigoletto*. Wraz z dyrygentem José Marią Florêncio i choreografem Izadorą Weiss przekształcił ten teatr w nowoczesną placówkę z młodym, dynamicznym baletem współczesnym i zespołem operowym dobieranym do każdej premiery z castingów. W uznaniu dla tych przekształceń został wraz z żoną Izadorą uhonorowany Pomorską Nagrodą Artystyczną przyznawaną przez Marszałka Województwa Pomorskiego. Pierwszymi realizacjami Marka Weissa, stawiającymi na jakość muzyczną i teatralne nowatorstwo, był tryptyk Mozarta: *Don Giovanni*, *Wesele Figara* i *Czarodziejski flet* oraz *Eugeniusz Oniegin* Czajkowskiego. Najważniejszą realizacją tego etapu była *Ariadna na Naxos* Straussa. Spektakl był prezentowany na festiwalu TV Mezzo i transmitowany do wielu krajów świata. W ramach festiwalu Solidarity of Arts 2010 została zaprezentowana w Operze Bałtyckiej jego premiera *Makbeta* Verdiego.
Telewizja BBC uznała Operę Bałtycką za jedną z najlepszych w Europie w sezonie 2010/11. Wielką sensację wzbudziła kolejna premiera z muzyką Straussa *Salome*. Spektakl został uznany przez prasę za jedną z trzech najważniejszych realizacji tego sezonu w Polsce. Kolejny sezon Weiss rozpoczął premierą *Madame Curie* Elżbiety Sikory. Opera napisana została na zamówienie Prezydenta Gdańska. Opera Bałtycka wystawiła ten tytuł w Paryżu na zaproszenie UNESCO, z okazji obchodów roku Marii Skłodowskiej-Curie w ramach oficjalnego Zagranicznego Programu Kulturalnego Polskiej Prezydencji w Radzie Unii Europejskiej. Jednocześnie Bałtycki Teatr Tańca za choreografie Izadory Weiss został doceniony przez mistrza Jiřiego Kyliána, który postanowił, że kolejną premierę zrealizuje wraz z nią w tym brawurowo wykreowanym zespole. Ten spektakl i premiera Marka Weissa *Carmen* zwieńczyły czteroletni okres budowy nowego bezkompromisowego zespołu Opery Bałtyckiej, dla której władze postanowiły na wniosek dyrektora podjąć się budowy nowej siedziby na miarę ambicji jej artystów i aspiracji mieszkańców Trójmiasta.

Magdalena Maciejewska

SCENOGRAFIA

Scenografka i autorka kostiumów, pracuje przede wszystkim dla teatru i Teatru Telewizji oraz dla potrzeb filmu. Absolwentka Architektury na Politechnice Warszawskiej oraz Wydziału Scenografii Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie (1986).
W jej scenograficznym dorobku znajdują się spektakle Grzegorza Jarzyny zrealizowane w TR Warszawa: *Magnetyzm serca*, *Książę Myszkin*, *Uroczystość*, *Giovanni*, *T.E.O.R.E.M.A.T.*, *Między nami dobrze jest*, *Nosferatu*. Z Grzegorzem Jarzyną współpracuje także poza TR Warszawa. Przygotowała scenografię do *Doktora Faustusa* w Teatrze Polskim we Wrocławiu i *Historii* wg Gombrowicza w Teatrze Telewizji, *Fedry* w Toneelgroep Amsterdam, *Dziecka i czarów* Ravela i *Karła* Zemlinsky'ego w Staatsoper w Monachium, *Gracza* Prokofiewa w Opera de Lyon. Przygotowała również scenografię do spektakli *Lew w zimie* oraz *Medea* w Burgtheater w Wiedniu. Za scenografię do *Medei* otrzymała nagrodę na Small Scene Theatre Festival (Rijeka, Chorwacja). W Schauspiel Essen w ramach projektu *Odyseja Europa* zrealizowała scenografię do spektaklu Grzegorza Jarzyny *Areteia*.
Zaprojektowała scenografię i kostiumy do spektakli TR Warszawa: *Howie i Rookie Lee*, *Obróbka w reżyserii* Artura Urbańskiego, *Made in China*, *Electronic City*, *Benvolio i Rozalina* w reżyserii Redbada Klijnstry, *Stosunki Klary* w reżyserii Krystiana Lupy, *Cokolwiek się zdarzy, kocham cię*, *Dwoje biednych Rumunów mówiących po polsku* w reżyserii Przemysława Wojcieszka, *Helena S.* w reżyserii Aleksandry Koniecznej i *Strefa działań wojennych* w reżyserii Natalii Korczakowskiej.
Stale współpracuje również z Agnieszką Glińską. Współpracowała także z Andrzejem Sewerynem, Krystyną Jandą, Andrzejem Żuławskim. Zaprojektowała scenografię do teatralnej realizacji filmu Agnieszki Holland *Aktorzy prowincjonalni* wystawianego w Teatrze im. Jana Kochanowskiego w Opolu. Przygotowywała także scenografię do spektakli Redbada Klijnstry: *111* w Teatrze Narodowym w Warszawie i *Gier* we Wrocławskim Teatrze Współczesnym.
Jest autorką scenografii i kostiumów do filmu *Przemiany* w reżyserii Łukasza Barczyka (2003) oraz kostiumów do filmów: *Łagodna* Mariusza Trelińskiego (1995), *Egzekutor* Filipa Zylbera (1999), *Cisza* Michała Rosy (2001), *Tulipany (2004)* i *Wszystko co kocham (2009)* Jacka Borcucha, *Wesele* Wojciecha Smarzowskiego (2004). Przygotowywała także scenografie i kostiumy do wielu teatrów telewizji.

Małgorzata Sikorska-Miszczuk

WSPÓŁPRACA DRAMATURGICZNA

Dramatopisarka i scenarzystka, ukończyła Wydział Dziennikarstwa i Nauk Politycznych oraz Gender Studies na Uniwersytecie Warszawskim. Jest absolwentką Studium Scenariuszowego PWSFTiT w Łodzi.
Jest autorką sztuk *Szajba*, *Śmierć Człowieka-Wiewiórki*, *Katarzyna Medycejska*, *Burmistrz*, *Walizka*, *Człowiek z Polski w czekoladzie*, *Zaginiona Czechosłowacja*, *Żelazna kurtyna*, *Koniec świata*, *Madonna*, *Bruno Schulz: Mesjasz*, *Popiełuszko*, *Niezwykła podróż Pana Wieszaka* (dla dzieci), a także scenariusza pełnometrażowego filmu animowanego *Tytus, Romek i A'Tomek wśród złodziei marzeń* (2003). Jest także współautorką sztuki teatralnej *III Furie* – razem z Magdą Fertacz i Sylwią Chutnik (2011), która otrzymała II nagrodę na Festiwalu Prapremier w Bydgoszczy (2011).
Spektakle na podstawie jej tekstów reżyserowali Paweł Łysak, Marcin Liber, Jan Klata, Piotr Kruszczyński, Natalia Korczakowska, Michał Zadara, Anna Trojanowska, Maria Spiss, Dorota Ignatjew, Nina Guehlstorff, Katarzyna Kurzeja. Prezentowane były w Polsce i za granicą.
Teksty sztuk zostały przetłumaczone na angielski, niemiecki, francuski, serbski, chorwacki, czeski, rosyjski, rumuński, ukraiński, szwedzki, hiszpański, hebrajski. Czytania tekstów sztuk odbywały się w Polsce oraz w Niemczech, Francji, Szwecji, Czechach, Rosji, Rumunii, Belgii, Hiszpanii i USA. Otrzymała liczne nagrody: wyróżnienie za tekst sztuki *Śmierć Człowieka-Wiewiórki* podczas konkursu „ulrike" (TR Warszawa 2006) i w ramach XIII Ogólnopolskiego Konkursu na wystawienie polskiej sztuki współczesnej (2007); za sztukę *Walizka* otrzymała Główną Nagrodę oraz Nagrodę Publiczności w Konkursie „Metafory Rzeczywistości" (2008); słuchowisko, które powstało na podstawie tekstu *Walizki* otrzymało Grand Prix na Festiwalu PRiTV „Dwa Teatry" – Sopot 2009 oraz Prix Bohemia 2012 (Czechy); *Walizka* otrzymała też Główną Nagrodę w kategorii tekst sztuki teatralnej w XV Konkursie na wystawienie polskiej sztuki współczesnej (2009); *Szajba* otrzymała II Nagrodę oraz nagrodę dzien-

nikarzy na Festiwalu R@aport (2009). Sztuka *Madonna* zwyciężyła w Konkursie Teatru im. Szaniawskiego w Wałbrzychu na dramat inspirowany *Zemstą* Aleksandra Fredry (2009); sztuka *Burmistrz* znalazła się w finale Konkursu Dramaturgicznego R@port w Gdyni (2010) oraz w finale międzynarodowego konkursu Stueckemarkt w Berlinie (2011).

Sztuka *Bruno Schulz. Mesjasz* wystawiona przez Schauspielhaus Wien w Wiedniu została uznana przez European Theatre Convention za jedną z najlepszych współczesnych sztuk europejskich (2012).

Autorka współpracuje też jako dramaturg z reżyserem Marcinem Liberem – przy spektaklu *ID* Teatru Współczesnego ze Szczecina (2008), *Herbert – rekonstrukcja poety* (2008), *Oratorium – Piekło nasze* (2010), *III Furie* Teatru w Legnicy (2011), *Makbet* (Teatr Współczesny, Szczecin 2011).

Za sztukę *Popiełuszko* autorka otrzymała Gdyńską Nagrodę Dramaturgiczną 2012.

Izadora Weiss

CHOREOGRAFIA

Absolwentka Państwowej Szkoły Baletowej w Warszawie i Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina. Dwukrotna stypendystka Ministerstwa Kultury i Sztuki. Po ukończeniu szkoły pracowała w Teatrze Wielkim w Warszawie i jednocześnie studiowała na wydziale pedagogiki baletu. Jako choreograf debiutowała w 1996 roku w Teatrze Wielkim w Poznaniu spektaklem *Sny nocy letniej*. Jego owacyjne przyjęcie przez publiczność zbiegło się ze znakomitymi recenzjami prasowymi. Od tamtego czasu artystka przygotowała choreografię do wielu spektakli operowych – *Turandot, Straszny dwór, Galina, Salome, Czarodziejski flet, Don Giovanni, Aida,Carmen, Wolny strzelec, Nabucco, Eugeniusz Oniegin, Faust, Halka* oraz *Juliusz Cezar*. Spektakle te były prezentowane na najważniejszych scenach krajowych oraz w USA, Francji, Niemczech, Luxemburgu, Holandii i Finlandii. Realizowała choreografie również na festiwalach w Irlandii, Francji, Niemczech i Holandii.

Przełomowym spektaklem w jej dorobku był *Pierwszy Koncert skrzypcowy* Krzysztofa Pendereckiego zrealizowany w Teatrze Wielkim w Poznaniu. Po tej realizacji Jiří Kylián zaprosił ją do Nederlands Dance Theater, by odbyła u niego staż choreograficzny. Wielokrotny pobyt w zespole jednego z największych choreografów naszych czasów dał jej szansę doskonalenia swojego warsztatu u jego boku oraz innych znakomitych twórców, takich jak Hans van Manen, Ohad Naharin, Paul Lightfoot, Sol Leon i Saburo Teshigawara. W ramach festiwalu Malta 2000 przygotowała spektakl *Cztery pory roku* Vivaldiego w nagraniu Nigela Kennedy'ego.

W 2005 zrealizowała w Operze Bałtyckiej balet do muzyki Michała Lorenca *...z nieba* z jej własnym librettem. Następnie przygotowała pełnospektaklowy balet – *Eurazja*. Napisała do niego libretto i dobrała muzykę reprezentującą odrębność kulturową Wschodu i Zachodu. *Eurazja* miała swoją prapremierę we wrocławskim teatrze „Capitol". Izadora rozpoczęła pracę nad projektem Warszawskiego Teatru Tańca przy Centrum Sztuki „Montownia". Zawiesiła jednak ten projekt po otrzymaniu propozycji współpracy z Operą Bałtycką, gdzie zrealizowała spektakl *4&4* do muzyki Lisy Gerrard, Alessandra Marcello oraz Vivaldiego i Bacha w nagraniach Nigela Kennedy'ego. Kolejną premierą był tam powtórzony z licznymi modyfikacjami spektakl autorski *Eurazja*.

Wielomiesięczna praca nad tymi realizacjami pozwoliła na zbudowanie w Operze Bałtyckiej znakomitego zespołu tańca współczesnego, którego młodzieńczą dynamikę i jakość wychwalają nie tylko recenzenci, ale także coraz liczniej napływająca do tego teatru publiczność. Zwieńczeniem tej pracy była premiera baletu opartego na dramacie Szekspira *Romeo i Julia*, którego akcja została przeniesiona w czasy współczesne. Muzykę Izadora Weiss złożyła jak zwykle z ulubionych fragmentów wielkich dzieł i utworów takich kompozytorów jak Glass, Beethoven, Prokofiew, Lisa Gerrard i Santaollala. Spektakl ten otrzymał wiele prestiżowych nagród, między innymi nagrodę Prezydenta Gdańska za najlepszy spektakl roku. Przez warszawską publiczność balet został przyjęty owacją na stojąco w Teatrze Narodowym.

Jesienią 2009 roku odbyła się w Warszawskiej Operze Kameralnej światowa premiera tryptyku Haendla *Tre Donne Tre Destini* z Olgą Pasiecznik w roli głównej. Inscenizatorką tego wydarzenia była Izadora Weiss, która reżyserowała spektakl, ułożyła do niego choreografię i wystąpiła u boku Olgi Pasiecznik jako tancerka. „Rzeczpospolita" uznała tę realizację za jedno z dwóch najważniejszych wydarzeń teatru muzycznego w Polsce 2009 roku.

Kolejnym autorskim spektaklem Izadory Weiss w Operze Bałtyckiej był *Out* z muzyką Saint Colombe, Marais, Bacha i innych kompozytorów, których utwory stale towarzyszą pracy choreografki i jej tancerzy – występujących od tej premiery jako Bałtycki Teatr Tańca. W marcu 2010 roku Izadora Weiss została jego dyrektorem artystycznym. Uhonorowano ją Pomorską Nagrodą Artystyczną za 2009 rok, a telewizja BBC zdecydowała się nakręcić o niej i stworzonym przez nią zespole specjalny film.

Najbardziej spektakularnym sukcesem Izadory Weiss w BTT było, zaprezentowane po raz pierwszy na scenie Teatru Narodowego w Warszawie, *Święto wiosny* z muzyką Igora Strawińskiego w nagraniu legendarnej orkiestry wenezuelskiej pod dyrekcją Gustavo Dudamela. Brutalna opowieść o męskiej przemocy we współczesnym świecie wywołała, zgodnie z tradycją tego tytułu, szok na widowni. Krytyka jednogłośnie wychwalała perfekcyjną choreografię i znakomity zespół BTT, który wszedł przebojem do ścisłej krajowej czołówki.

Kolejnym spektaklem Izadory Weiss było kameralne *Czekając na...* z muzyką barokową i współczesną. Nawiązanie w tytule do sztuki Becketta nie jest przypadkowe. Jest to najbardziej filozoficzna i poetycka kreacja choreografki, która coraz odważniej buduje swój autorski teatr oparty na wyrazistym języku tańca i bezkompromisowym traktowaniu wartości. Po obejrzeniu tej premiery, połączonej ze *Świętem wiosny*, Jiří Kylián zaproponował przekazanie BTT swoich choreografi *No More Play* oraz *Six Dances* do muzyki Weberna i Mozarta i połączenie ich w jednym wieczorze z najnowszym spektaklem Izadory Weiss *Windows* do muzyki Mozarta, Marais i Bacha oraz kompozycji napisanej specjalnie dla niej przez Leszka Możdżera. Premiera wieczoru odbyła się w maju 2012.

Anna Michalak

PRZYGOTOWANIE CHÓRU

Jest absolwentką Akademii Muzycznej im. J. I. Paderewskiego w Poznaniu w klasie dyrygentury chóralnej profesora Janusza Dzięcioła. Wykształcenie artystki jest wszechstronne, jest nie tylko dyrygentem, ale również skrzypaczką i śpiewaczką (w klasie śpiewu profesor Jadwigi Gałęskiej-Tritt, warsztat wokalny doskonaliła też pod okiem Jolanty Żmurko – solistki Opery Wrocławskiej, oraz Roberta Nakonecznego – konsultanta wokalnego Opery Bałtyckiej).

Doświadczenie zawodowe Anny Michalak to przede wszystkim współpraca przy realizacjach operowych i koncertowych z takimi dyrygentami, jak Gustaw Kuhn (Erl Festspiele), Siegfried Heinrich (Frankfurter Kammerchor), Antonino Fogliani (Rossini in Wildbad), William Keitel (Bayreuth Festspiele), Ewa Michnik (Opera Wrocławska). Sukcesami zakończyły się przygotowania do realizacji takich dzieł, jak *Carmen, Traviata, Wolny Strzelec, Zar und Zimmerman, Czarodziejski Flet, Nabucco* (Hersfelder Festspiele), *Turek w Italii, Ser Marcantonio* (Rosini in Wildbad), *Zmierzch Bogów, Parsifal* (Erl).

W 2004 roku związała się z Operą Wrocławską jako asystentka Małgorzaty Orawskiej, gdzie przygotowywała z zespołem chóru m.in. *Cosi fan tutte, Carmina Burana, Straszny dwór, Zmierzch bogów*. Od 2011 roku związana z Operą Bałtycką, gdzie od stycznia 2012 roku jest kierownikiem Chóru. W sezonie 2011/12 przygotowała Chór do spektaklu *Carmen* w reżyserii Marka Weissa.

Na stałe współpracuje ze Stowarzyszeniem i Chórem im. J. S. Bacha przygotowując głównie dzieła kantatowo-oratoryjne. Wspólnie mają na swoim koncie pierwsze po latach wykonanie *Rappresentatione per Anima e di Corpo* Cavalieriego, pierwsze po 200 latach koncertowe wykonanie *Pasji wg św. Mateusza* Orlando di Lasso, dzieła Verdiego, Beethovena, Brucknera, Bacha, Mahlera.

Piotr Miszkiewicz

ŚWIATŁA

Oświetleniowiec, pasjonat teatru, związany z Operą Bałtycką od 1987 roku. Zrealizował światła do spektakli operowych w reżyserii Marka Weissa, m.in. *Don Giovanni, Wesele Figara, Czarodziejski flet* Mozarta, *Ariadna na Naxos* i *Salome* Straussa, *Makbet* Verdiego, *Madame Curie* Sikory, *Carmen* Bizeta.

Współpracował jako realizator świateł do spektakli Izadory Weiss, m.in. *4&4, Romeo i Julia, Out, Czekając na...*, oraz do spektaklu Wojciecha Misiuro *Sen*.

W Operze Bałtyckiej przygotował także światła do *Halki* Moniuszki w reżyserii Eweliny Pietrowiak, *Gwałtu na Lukrecji* Brittena w inscenizacji Petera Telihaya oraz do *Traviaty* w reżyserii Karoliny Sofulak.

Jacek Laszczkowski
tenor / Ichariew

Edukację muzyczną rozpoczął w Państwowej Szkole Muzycznej w Białymstoku ucząc sie gry na klarnecie. Studia wokalne w Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina w Warszawie ukończył z wyróżnieniem. Był dwukrotnym stypendystą Ministra Kultury i Sztuki.
Debiutował w Warszawskiej Operze Kameralnej w *Uprowadzeniu z Seraju* Mozarta. Jeszcze jako student zadebiutował w wiedeńskiej Kammeroper jako Ernesto w *Don Pasquale* Donizettiego. W 1991 został zwycięzcą Międzynarodowego Konkursu Wokalnego w Vercelli. Rok później był finalistą konkursu w Tuluzie. W 1992 wziął udział w prawykonaniu opery Rossiniego *Ermione* w Queen Elizabeth Hall w Londynie, które było transmitowane i nagrywane przez BBC3. W 1994 wziął udział w Festiwalu Rossiniego w Pesaro.
W 1995 wystąpił na Festiwalu Della valle D'Itria w operze Mercadantego *Caritea regina di Spagna*. Opera została nagrana i wydana na CD. W 1996 wystąpił w mediolańskiej La Scali w operze *Gracz* Prokofiewa.W trakcie tego pobytu pobierał lekcje u wielkiego tenora Franco Corellego. W tym samym roku zagrał główną rolę w filmie *Dusza śpiewa* Krzysztofa Zanussiego. Wystąpił również w kilku innych polskich filmach fabularnych.
W latach 1997–98 kreował wiele ról w klasycznych operetkach na scenie Teatru Muzycznego Roma. Wraz z Warszawską Operą Kameralną uczestniczył w licznych tournée tego zespołu występując w operach między innymi Rossiniego i Mozarta.
W roku 1998 zadebiutował jako sopranista. Śpiewał na scenach m.in. Hamburgische Staatsoper, Bayerische Staatsoper w Monachium, Palais Garnier w Paryżu, Semperoper w Dreźnie, Royal Opera House Covent Garden w Londynie.
W 1999 miał swój własny autorski show w telewizji TVN *Start w TVN-ie meta na scenie*. W 2000 roku był zaproszony przez Michela Plassona do wykonania *Carmina Burana* Orffa z Orchestre National du Capitole de Toulouse.
W 2002 wystąpił jako Tony u boku Julji Migenes jako Marii w *West Side Story* w Nicei. Rok później prestiżowe czasopismo operowe „Opernwelt" przyznało mu tytuł Śpiewaka Roku. Występował w wielu prawykonaniach oper współczesnych. W 2007 TV Arte nakręciła godzinny film – portret ukazujący wszechstronność artysty.
W 2010 został zaproszony przez Orkiestrę Deutsche Kammerphielharmonie Bremen do udziału w produkcji dedykowanej polskiej kulturze, gdzie śpiewał wielkie arie tenorowe z polskiego repertuaru operowego. W 2011 wziął udział w prawykonaniu opery Pierre Thilloy *Le Jour des Meurtres* kreując rolę Hamleta. W tym sezonie wystąpił w Operze na Zamku w Szczecinie w roli Alfreda w *Traviacie* oraz Pinkertona w *Madama Butterfly*.
Jako tenor wystąpił w ponad 1000 spektaklach operowych, operetkowych, koncertach i galach operowych. W 2012 został uhonorowany srebrnym medalem „Zasłużony Kulturze Gloria Artis".

Leszek Skrla
baryton / Utieszitielnyj

Ukończył z wyróżnieniem Wydział Wokalno-Aktorski Akademii Muzycznej w Gdańsku, gdzie kształcił się pod kierunkiem Andrzeja Koseckiego oraz Piotra Kusiewicza.
W 1987 został wyróżniony na XXII Międzynarodowym Konkursie Wokalnym im. A. Dworzaka w Karlovych Varach, a w roku następnym na Konkursie Wokalnym im. Ady Sari w Nowym Sączu.
Debiutował na scenie Opery Bałtyckiej w Gdańsku w roli Figara w *Cyruliku sewilskim* Rossiniego. Występuje bardzo często jako solista koncertów oratoryjnych w kraju i za granicą (Niemcy, Belgia, Francja, Dania, Hiszpania, Holandia, Szwajcaria, Izrael). Współpracuje z uznanymi dyrygentami jak np.: Maksymiuk, Pijarowski, Salwarowski, Bugaj, Florêncio, Silva, Kaspszyk, Kozłowski, Katlewicz, Michniewski, Buman, Straszyński, Wojciechowski. Brał udział w festiwalach „Warszawska Jesień", „Wratislavia Cantans", „Musica Polonia Nova", „Viva il Canto" oraz wielokrotnie w Bydgoskim Festiwalu Operowym. W swoim dorobku artystycznym posiada ponad 30 pierwszoplanowych partii barytonowych w operach Verdiego (*Makbet, Rigoletto, Traviata, Ernani, Zbójcy*), Pucciniego (*Tosca, Cyganeria, Madama Butterfly*), Mozarta (*Wesele Figara, Czarodziejski flet, Don Giovanni*), Bizeta (*Carmen*), Wagnera (*Tannhäuser*), Rossiniego (*Cyrulik sewilski*), Moniuszki (*Straszny dwór, Halka, Verbum nobile*), Donizettiego (*Don Pasquale*), Staussa (*Salome*), Sikory (*Madame Curie*).
W sezonie 2001/2002 artysta został uhonorowany Nagrodą Teatralną Marszałka Województwa Pomorskiego za kreację partii Wolframa w operze Wagnera *Tannhäuser*.
W 2005 został zaproszony przez Teatro Massimo w Palermo do zaśpiewania tytułowej roli w *Królu Rogerze* Szymanowskiego, w 2006 inaugurował sezon artystyczny w Operze „Nova" w Bydgoszczy śpiewając partię Uroka w *Manru* Paderewskiego (spektakl zarejestrowany i wydany na DVD przez firmę DUX). W sezonie 2008/2009 artysta dokonał premierowego nagrania opery Moniuszki *Paria* pod dyrekcją Warcisława Kunca. Z okazji inauguracji gmachu Opery Krakowskiej został zaproszony do wykonania partii Ojca Grandiera w operze *Diabły z Loudun* Pendereckiego w reżyserii Laco Adamika. W sezonie 2009/2010 uczestniczył w nagraniach oper Moniuszki *Flis* i *Verbum nobile* pod batutą Warcisława Kunca. W kwietniu 2010 wziął udział w inauguracji Bydgoskiego Festiwalu Operowego, kreując postać Barnaby w operze *Gioconda* Ponchiellego w reżyserii Krzysztofa Nazara.
Leszek Skrla zajmuje się także pracą pedagogiczną – jako profesor kształci młodych wokalistów na Wydziale Wokalno-Aktorskim w Akademii Muzycznej w Bydgoszczy i Gdańsku.

Paweł Konik
bas / Szwochniew

Urodzony w 1987 w Cieszynie ukończył studia licencjackie w Akademii Muzycznej w Katowicach w klasie prof. Jana Ballarina, a obecnie kontynuuje naukę pod kierunkiem prof. Ewy Biegas. Uczestniczył w kursach mistrzowskich prowadzonych m.in. przez Andrzeja Dobbera, Ryszarda Karczykowskiego, Izabelę Kłosińską, Ingrid Kremling, Marka Rzepkę i Wiesława Ochmana.
Jest laureatem I Nagrody XIII Międzynarodowego Konkursu Wokalnego Iuventus Canti im. Imricha Godina we Vrablach na Słowacji (2011) i finalistą Ogólnopolskiego Konkursu Duetów z Fortepianem w Warszawie (2012). Występował z Narodową Orkiestrą Symfoniczną Polskiego Radia w Katowicach, Filharmonią Śląską w Katowicach, Sinfonietą Cracovią oraz Orkiestrą Barokową Akademii Muzycznej w Katowicach, pod kierunkiem takich dyrygentów jak Michał Klauza, Marek Toporowski, Jan Wincenty Hawel, Robert Kabara, Ewa Strusińska.
Jest stypendystą Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

Aleksander Kunach
tenor / Krugel

Absolwent Wydziału Wokalnego Akademii Muzycznej w Warszawie w klasie Jerzego Knetiga. Naukę kontynuował pod kierunkiem Toma Krause w Escuela Superior de Musica Reina Sofia w Madrycie. Specjalizuje się w muzyce oratoryjno-kantatowej. Brał udział w wykonaniach takich dzieł, jak *Stabat Mater* Haydna, *Acis i Galatea* Haendla, *Te Deum* Kurpińskiego, *Msza koronacyjna* i *Requiem* Mozarta, *Passio Domini Nostri Jesu Christi secundum Joannem* Arvo Pärta, *Wielka Msza h-moll* Bacha.
Jest laureatem nagrody specjalnej na V Międzyuczelnianym Konkursie Pieśni Polskiej w Warszawie oraz finalistą Konkursu Wokalnego w Dusznikach-Zdroju. Otrzymał także nagrodę w Konkursie Młodych Twórców zorganizowanym przez Fundację Kultury, a w 2009 III nagrodę i Nagrodę Specjalną na IV Międzynarodowym Konkursie Mozartowskim w Pradze. W 2004 zadebiutował jako Eumete w *Il ritorno d'Ulisse in patria* i Lucane w *Koronacji Poppei* Monteverdiego wystawionych przez Warszawską Operę Kameralną. W repertuarze posiada również partie Tamina w *Czarodziejskim flecie* Mozarta, Argiria w *Tankredzie* i hrabiego Almavivy w *Cyruliku sewilskim* Rossiniego, Filippa w *L'infedelta delusa* i Ecclitica w *Il mondo della luna* Haydna, Toma Rakewella w *Żywocie rozpustnika* Strawińskiego. W 2005 wykonał partię Ewangelisty w rekonstrukcji *Pasji według św. Marka* Bacha.
Koncertuje w kraju i za granicą. Współpracował z dyrygentami polskimi, m.in. z Markiem Toporowskim, Janem Tomaszem Adamusem, Kaiem Bumannem, Władysławem Kłosiewiczem, Bohdanem Jarmołowiczem, Jerzym Swobodą, Piotrem Wijatkowskim i zagranicznymi: Paulem McCreeshem, Paulem Goodwinem, Reinerem Schmidtem, Philipem Bonderem, Hansjörgiem Schellenbergerem.
Od 2007 jest solistą Warszawskiej Opery Kameralnej. W Operze Bałtyckiej występuje w partii Tamina w *Czarodziejskim flecie* Mozarta, Malkolma w *Makbecie*, Gastona w *Traviacie* Verdiego, Czwartego Żyda w *Salome* Straussa oraz Remendada w *Carmen* Bizeta.

Marian Kępczyński
bas / Michail Głow

Jest absolwentem wydziału Wokalno-Aktorskiego warszawskiej Akademii Muzycznej. Dyplom uzyskał w klasie prof. Victora i Zofii Bregy. W 1978 będąc na roku dyplomowym został przyjęty przez Mieczysława Dondajewskiego i zadebiutował w Teatrze Wielkim w Poznaniu, z którym związany jest do dziś. Na tej scenie buduje konsekwentnie swój artystyczny dorobek. Posiada w repertuarze ponad 100 partii operowych, w tym większość pierwszoplanowych. Podziwiano go między innymi jako Osmina w *Uprowadzeniu z Seraju* i Sarastra w *Czarodziejskim flecie* Mozarta. Uznanie przyniosły mu partie w operach Verdiego: Zachariasz w *Nabucco*, Ramfis w *Aidzie*, Padre Guardiano w *Mocy przeznaczenia*, Silvo w *Ernani*, Filip i Inkwizytor w *Don Carlosie*. Zachwyca jako Don Basilio w *Cyruliku sewilskim* Rossiniego, Borys Godunow w *Borysie Godunowie* i Dosifiej w *Chowańszczyźnie* Musorgskiego, Kończak w *Kniaziu Igorze* Borodina, Gremin w *Eugeniuszu Onieginie* Czajkowskiego, Mefisto w *Fauście* Gunoda, Gurnemanz w *Parsifalu* Wagnera.
Artysta brał udział w wielu nagraniach dla Radia i Telewizji. Występował gościnnie we wszystkich polskich operach i wielu festiwalach muzycznych w kraju i zagranicą (Wratislavia Cantas, Praska wiosna, Kudowa Zdrój i inne). Artysta odbył liczne tournée po Europie.

Tomasz Rak
baryton / Aleksander Głow

W 2005 ukończył Wydział Wokalno-Aktorski Akademii Muzycznej w Łodzi w klasie prof. Piotra Micińskiego. Jeszcze w czasie studiów zadebiutował na scenie Teatru Wielkiego w Łodzi jako Gulielmo w *Cosi fan tutte* Mozarta. W tym samym czasie został solistą łódzkiego Teatru Muzycznego i występuje tam do dziś.
Od września 2007 roku jest też solistą Warszawskiej Opery Kameralnej. W swoim repertuarze posiada wiele partii, np.: Figara w *Cyruliku sewilskim* Rossiniego, Papagena w *Czarodziejskim flecie* Mozarta, Jontka w *Halce* Moniuszki (wersja wileńska), Nicka Shadowa w *Żywocie rozpustnika* Strawińskiego, Ottokara w *Wolnym strzelcu* Webera, Bardosa w *Krakowiakach i góralach* Stefaniego, Daniły w *Wesołej wdówce* Lehara, Paula Langevina w *Madame Curie* Sikory, Escamillo w *Carmen* Bizeta. Na scenie Opery Bałtyckiej zadebiutował partią tytułową w *Eugeniuszu Onieginie*. Występował na wielu prestiżowych europejskich scenach takich jak Filharmonia Berlińska, Palais des Beaux-Arts w Brukseli czy Koenigin Elisabethzaal w Antwerpii. Z Operą Kameralną występuje na scenach Hiszpanii, Francji i Japonii. Koncertował również w Indiach i Kanadzie.

Makariy Pihura
bas / Gawriuszka

Absolwent Liceum Muzycznego im. S. Ludkiewicza we Lwowie (2004 – dyrygentura chóralna). W 2009 ukończył studia magisterskie na Lwowskiej Akademii Muzycznej na Wydziale Wokalnym w klasie prof. Wasyla Dudara. Obecnie kontynuuje naukę w Akademii Muzycznej w Krakowie na Wydziale Wokalno-Aktorskim pod kierunkiem prof. Marka Rzepki.
Brał udział w wielu kursach mistrzowskich, m.in. u prof. Marvina Kenzi, prof. Evy Blahovej i prof. Ryszarda Karczykowskiego. Jest laureatem konkursów wokalnych. Zdobył I nagrodę na Międzynarodowym Konkursie Wokalnym 21 Century Art w Worzele na Ukrainie (2006), wyróżnienie na Międzynarodowym Konkursie Wokalnym im. S. Kruszelnickiej we Lwowie (2009) oraz I nagrodę na Międzynarodowym Konkursie Wokalnym Iuventus Canti im. Imricha Godina we Vrablach na Słowacji (2012).
W latach 2006–2010 był solistą Studia Operowego przy Akademii Muzycznej we Lwowie, a obecnie jest solistą zespołu Don Kosaken Chor Serge Jeroff w Niemczech.

Daniel Borowski
bas / Aleksiej

Absolwent Akademii Muzycznej w Warszawie. Wkrótce po ukończeniu studiów rozpoczął współpracę z wiodącymi teatrami operowymi Europy. W Staatsoper w Berlinie występował, m.in. jako: Komandor w *Don Giovannim*, Sarastro w *Czarodziejskim flecie* Mozarta, Banko w *Makbecie* Verdiego, Oroveso w *Normie* Belliniego. Podczas Schwetzingen Opera Festival wykonał rolę Komandora w *Don Giovannim* w inscenizacji Achima Freyera. Spektakl był transmitowany na żywo przez telewizję ARTE. Współpracował także z Alte Oper we Frankfurcie, gdzie wystąpił jako Colline w *Cyganerii*, Glyndebourne Opera Festival (*Simone Boccanegra*). Śpiewał partię Wodnika w *Rusałce* Dworzaka w Holandii (transmisja radiowa) oraz dokonał nagrania rzadko wykonywanej opery Verdiego *I Masnadieri* w Londynie pod dyrekcją Sir Edwarda Downesa. Występował także w Grand Théâtre de Geneve, Teatro San Carlo Neapoli, Teatro Carlo Felice w Genui, teatrach operowych w Nantes i Angers oraz w Teatro Real w Madrycie i Teatro Liceo w Barcelonie. W Bazylei zaśpiewał koncert galowy z Editą Gruberovą i Neilem Shicoffem.
Wystąpił w partii Pustelnika w rzadko wykonywanym dziele Donizettiego *Pia de Tolomei* (La Fenice w Wenecji) oraz zadebiutował w mediolańskiej La Scali w *Salome* Straussa pod batutą Daniela Hardinga. Wystąpił także jako Trulove w *Żywocie rozpustnika* w Santa Cecilia w Rzymie i Timur w *Turandot* w Operze w Montpellier, a także w *Purytanach* w Nederlandse Opera w Amsterdamie i w *Królu Rogerze* Szymanowskiego (Palermo, Barcelona). Wziął udział w tournée koncertowym z Sir Nevillem Marinerem i Orkiestrą St. Martin in the Fields (*Requiem* Mozarta). Koncert *Stabat Mater* Rossiniego z jego udziałem transmitowany był przez włoską telewizję RAI. To samo dzieło nagrał dla wytwórni Harmonia Mundi pod dyrekcją Marcusa Creeda i z towarzyszeniem Akademie für Alte Musik. Artysta wystąpił w partii basowej w koncertowym wykonaniu i nagraniu *Fidelia* Beethovena w londyńskim Barbican Center, z Sir Colinem Davisem i London Symphony. Partię tę wykonał także z Michaelem Tilson-Thomasem i San Francisco Symphony.
Po spektakularnym debiucie w partii Banka w *Makbecie* Verdiego w Nowym Jorku został wybrany Artystą Roku New York City Opera. W teatrze tym zaśpiewał m.in.: Colline w *Cyganerii* i Komandora w *Don Giovannim*, Raimonda w inscenizacji *Łucji z Lammermooru*. W USA występował także na Spoleto Festival jako Daland w *Latającym Holendrze* Wagnera, w Boston Lyric Opera jako Sparafucile w *Rigoletto*, w San Diego Opera i Michigan Opera w Detroit jako Sarastro w *Czarodziejskim flecie* Mozarta. Śpiewał także Don Ferrando w *Trubadurze* Verdiego w Houston Grand Opera, Fiesco w *Simone Boccanegra* w Santa Fe Opera. Występował także w Chicago Symphony Hall. W Opéra de Montréal zaśpiewał Oroveso w *Normie*.
Nagrywał z wieloma orkiestrami europejskimi i amerykańskimi. W repertuarze oratoryjno-symfonicznym współpracował z takimi wytwórniami jak: Philips Classics, Harmonia Mundi, m.in. z London Symphony Orchestra, Orchestra of St. Martin's in the Fields, Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI Torino, Tokyo Symphony Orchestra, BBC Symphony Orchestra, Accademia di Santa Cecilia, Polska Orkiestra Radiowa, Narodowa Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia, San Francisco Symphony. Artysta koncertował w ważnych salach europejskich takich jak Royal Albert Hall, filharmonie w Monachium, Dreźnie, Hannoverze, Dusseldorfie, Madrycie.
Daniel Borowski jest laureatem I nagrody w kategorii głosów męskich na II Międzynarodowym Konkursie Wokalnym im. Stanisława Moniuszki oraz John Christie Award przyznawanej przez Glyndebourne Festival.

Paweł Faust
tenor / Zamuchryszkin

Artysta Chóru Opery Bałtyckiej, z którą współpracuje również jako asystent reżysera od 2004 roku. Debiutował w wieku 8 lat na scenie Opery na Zamku w Szczecinie jako sopran w Słowikach Szczecińskich. Występował z nimi w Europie Zachodniej i USA. Działalność artystyczną kontynuował w Teatrze Rozrywki w Chorzowie i Teatrze Muzycznym w Łodzi, wykonując partie chóralne oraz liczne role charakterystyczne. Z łódzkim Teatrem Muzycznym gościł na scenach: Deutsche Oper, Schiller Theater w Berlinie, oraz filharmoniach: w Monachium, Berlinie i Lipsku. Współpracował z Uckermärkischen Bühnen Schwedt i agencją artystyczną Uli Gerhartz, dla której wykonywał rolę Rona w musicalu *Hair*. W 2003 z chórem Teatru Wielkiego w Łodzi i orkiestrą Combattimento Consort z Amsterdamu, przygotował dla Festiwalu Flandryjskiego operę *Kamień filozoficzny* Emanuela Schikanedera, utrwaloną na płytach DVD. Wystąpił także podczas festiwalu w Altusried (Niemcy) w operetce *Ptasznik z Tyrolu* Zellera.

Piotr Nowacki
BAS / Yakov

Absolwent Wydziału Wokalno-Aktorskiego Akademii Muzycznej w Łodzi w klasie śpiewu Włodzimierza Zalewskiego. Jeszcze jako student został solistą Teatru Wielkiego w Łodzi, gdzie debiutował w partii Bonzy w operze *Madama Butterfly* Pucciniego.

Laureat wielu konkursów wokalnych, spośród których warto wymienić I nagrodę na Konkursie Pieśni i Ballad Stanisława Moniuszki w Warszawie (1984), czy nagrodę na konkursie w Krynicy, czego efektem było zaproszenie artysty do wykonania głównej partii w *Bajce o carze Sałtanie* Rimskiego-Korsakowa w mediolańskiej La Scali. Był także finalistą Konkursu Wokalnego Belvedere w Wiedniu oraz laureatem Konkursu im. Luciano Pavarottiego w Filadelfii, co zaowocowało zaproszeniem do wykonania roli Wurma w operze *Luisa Miller* Verdiego.

W swoim bogatym repertuarze posiada partie z oper: *Borys Godunow* Musorgskiego, *Eugeniusz Oniegin* Czajkowskiego, *Dmitrij* Dworzaka, *Ritorno di Ulisse in Patria* Monteverdiego, *Tosca* Pucciniego, *Kawaler srebrnej róży* Straussa, *Lombardczycy*, *Rigoletto*, *Otello* Verdiego, *Parsifal* Wagnera, *Straszny dwór* i *Halka* Moniuszki, *Purytanie* Belliniego, *Mazepa* i *Dama pikowa* Czajkowskiego, *Król Roger* Szymanowskiego, *Potępienie Fausta* Berlioza, *Don Giovanni* i *Wesele Figara* Mozarta a także *Carmen* Bizeta. Artysta wykonuje także repertuar oratoryjno-symfoniczny, biorąc udział w licznych koncertach na deskach najważniejszych teatrów operowych i sal koncertowych na świecie.

Piotr Nowacki jest solistą Teatru Wielkiego-Opery Narodowej w Warszawie.

Ewa Marciniec
MEZZOSOPRAN / Marfa

Jest absolwentką dwóch wydziałów Akademii Muzycznej w Gdańsku: Kompozycji i Teorii Muzyki oraz Wokalno – Aktorskiego w klasie profesor Zofii Janukowicz – Pobłockiej (oba ukończone w 1992 roku dyplomami z wyróżnieniem). Dzięki stypendium DAAD kontynuowała naukę na artystycznych studiach podyplomowych w Musikhochschule w Stuttgarcie w klasie profesor Luisy Bosabalian (dyplom z wyróżnieniem w 1996 roku).

Wiedzę muzyczną i umiejętności wokalne doskonaliła na kursach mistrzowskich pod kierunkiem takich autorytetów jak: Carlo Bergonzi (Accademia Musicale Chigiana – Siena), Paul Esswood (Internationale Händel Akademie – Karlsruhe), Helmuth Rilling (Stuttgarter Bach Akademie), Adele Stolte (Kurs Interpretacji Muzyki J.S. Bacha – Gdańsk).

Brała udział w prestiżowych konkursach wokalnych, m.in. Wykonawstwa Polskiej Pieśni Artystycznej w Warszawie (I nagroda i dwie nagrody specjalne – w tym od Krystyny Szostek – Radkowej „za najlepsze wykonanie pieśni artystycznych i za najpiękniejszy głos"), im. Ady Sari w Nowym Sączu (wyróżnienia), International Vocal Competition's-Hertogenbosch (finał), ARD München (finał).

Jej krąg zainteresowań obejmuje muzykę dawną (Bach *Pasja św. Mateusza*, Händel *Mesjasz*, *Alcina*, *Rodelinda*, Vivaldi *Griselda*), poprzez romantyczną (Mahler *Das Lied von der Erde*, *Kindertotenlieder*, Brahms *Rhapsodie für Alt*), aż do współczesności (Penderecki *Siedem bram Jerozolimy*, *Credo*, Sikora *Omnia tempus habent* – prawykonanie skomponowanego na 1000-lecie Gdańska oratorium, Kilar *Missa pro pace*).

Występowała z wieloma orkiestrami, prezentując wielkie formy muzyki sakralnej na estradach koncertowych w kraju: w Warszawie z Filharmonią Narodową, Studio Koncertowe PR „S1", Katowicach z Filharmonią Śląską, NOSPR, Krakowie, Gdańsku, Poznaniu, oraz za granicą: w Niemczech z Berliner Philharmonie, Konzerthaus Berlin, Gewandhaus Leipzig, MDR Sinfonieorchester Leipzig, Rundfunk – Sinfonieorchester Saarbrücken, Belgii z Palais des Beaux-Arts, Orchestre Philharmonieque de Strasbourg, Orchestre Philharmonique de Liege, Charlemagne Orchestra, Szwajcarii z Kunsthaus Luzern, Kongresshaus Zürich, Casino Basel, Casino Bern, Włoszech z Teatro La Fenice di Venezia, Filarmonica della Scala, w Watykanie, Hiszpanii z Real Filharmonia de Galicia, Chorwacji, Danii, Holandii z Orkiestrą XVIII wieku, Francji, Israelu, Słowacji.

Występowała na scenach międzynarodowych teatrów operowych: Włoch (Teatro dell`Opera di Roma, Teatro Comunale di Bologna, Teatro Comunale Giuseppe Verdi di Trieste, Teatro Nuovo Giovanni di Udine), Niemiec (Oper Frankfurt, Hessisches Staatstheater Wiesbaden, Staatstheater Oldenburg), Austrii (Landestheater Linz). Brała udział w wielu festiwalach muzycznych. Do ważniejszych zaliczyć można: Międzynarodowy Festiwal „Wratislavia Cantans" (Wrocław), Festival Europalia (Brussel), Kulturfestival (Bornholm), Bard Summer Scape (Annandale-on-Hudson, New York), Festiwal Krzysztofa Pendereckiego (Kraków), Festiwal „Muzyczna Praga" (Warszawa), Abu Ghosh Music Festival (Izrael), Dni Muzyki Organowej (Kraków), „Musica Sacra Europea" (Nürnberg), Festiwal Muzyki Organowej w Katedrze Oliwskiej, Festiwal Muzyki Kameralnej „Musica nos unit" (Gdańsk).

Współpracowała z takimi dyrygentami, jak: Marc Albrecht, Tomasz Bugaj, Frans Brüggen, Myung-Whun Chung, Danielle Gatti, Christopher Hogwood, Toshiyuki Kamioka, Jacek Kaspszyk, Jerzy Katlewicz, Kazimierz Kord, Jan Krenz, Jun Märkl, Wojciech Michniewski, Gabor Ötvös, Marek Pijarowski, Stefan Anton Reck, Jerzy Salwarowski, Jerzy Semkow, Stanisław Skrowaczewski, Tadeusz Strugała, Antoni Wit, Tadeusz Wojciechowski.

Na estradach koncertowych i scenach operowych wystąpiła z uznanymi na świecie gwiazdami. W tym gronie są m.in.: Susan Anthony, Susan Bullock, Albert Dohmen, Wojciech Drabowicz, Simon Estes, Sabine Hass, Julia Juon, Hans Joachim Ketelsen, Chris Merritt, Wiesław Ochman, David Pittman – Jennings, Kenneth Riegel, Kurt Rydl, Hans Sotin, Elżbieta Szmytka, Alan Titus, Ingrid Tobiasson, Endrik Wottrich. Dokonała nagrań dla Polskiego Radia (utwory kompozytorów polskich). Ma w swoim dorobku także nagrania na płytach CD (Rossini *Messa di Gloria*, Händel *Mesjasz* w opracowaniu Mozarta, Mahler *VIII Symfonia*, Penderecki *Credo*, *Siedem Bram Jerozolimy*, Szymanowski *Demeter*, *Stabat Mater*, Janacek *Glagolitic Mass*).

Witalij Wydra
Tenor / Rotszyld

Urodził się na Ukrainie. W 2005 roku ukończył wydział finansów na Tarnopolskim Narodowym Uniwersytecie Ekonomicznym. W 2008 został laureatem II nagrody II Ogólnoukraińskiego Konkursu Młodych Wokalistów Teodora Teren – Juśkiwa we Lwowie.

Od maja 2009 jest artystą Chóru Opery Bałtyckiej. W maju 2009 na I Europejskim Konkursie Tenorów im. Jana Kiepury w Sosnowcu zdobył nagrodę specjalną Przewodniczącego Jury Wiesława Ochmana, a także nagrodę Mazowieckiego Teatru Muzycznego Operetka – występ na Koncercie Noworocznym w Filharmonii Narodowej w Warszawie. We wrześniu 2009 wystąpił w Operze Śląskiej na koncercie Galowym Tenorów, zorganizowanym w związku z jubileuszem 90-lecia urodzin i 70-lecia pracy artystycznej Bogdana Paprockiego. Artysta, na zaproszenie Wiesława Ochmana, brał udział w prowadzonych przez niego koncertach w różnych miastach Polski. W październiku 2009 zadebiutował rolą Alfreda w operetce *Zemsta nietoperza* (spektakl Mazowieckiego Teatru Muzycznego). W Operze Bałtyckiej występuje jako I Zbrojny w *Czarodziejskim flecie* Mozarta, Góral w *Halce* Moniuszki, Zapiewajło w *Eugeniuszu Onieginie* Czajkowskiego oraz III Żyd w *Salome*.

Krzysztof Rzeszutek
tenor / Dyrygent

Artysta Chóru Opery Bałtyckiej, z którą współpracuje od 1981 roku. Uczeń Zofii Czepiel. W swoim dorobku ma szereg ról drugoplanowych, wśród nich wyróżnić należy: Indianina w *Sprzedanej narzeczonej*, Gastona w *Traviacie*, Grzesia w *Strasznym Dworze*, Rotmistrza w *Eugeniuszu Onieginie*.

ZESPOŁY OPERY BAŁTYCKIEJ W SEZONIE 2012/2013

dyrektor naczelny i artystyczny Marek Weiss
zastępca dyrektora Danuta Grochowska
zastępca dyrektora ds. finansowych Elżbieta Hałuszczak
dyrektor artystyczny Bałtyckiego Teatru Tańca Izadora Weiss
kierownik muzyczny Jakub Kontz
kierownik Chóru Anna Michalak

SOLIŚCI ŚPIEWACY

soprany Joanna Cortes, Anna Fabrello, Ingrida Gapova, Katarzyna Hołysz, Julia Iwaszkiewicz, Aleksandra Kubas-Kruk, Izabela Matuła, Anna Mikołajczyk, Joanna Woś
mezzosoprany Ariana Chris, Monika Fedyk-Klimaszewska, Monika Ledzion, Anna Lubańska, Margarita Mamsirowa, Ewa Marciniec, Małgorzata Pańko, Karolina Sikora
kontratenory Karol Bartosiński, Piotr Łykowski, Jan Monowid, Tomasz Raczkiewicz
tenory Aleksander Kunach, Krzysztof Kur, Jacek Laszczkowski, Ryszard Minkiewicz, Paweł Skałuba, Krzysztof Szmyt, Marek Szymański, Paweł Wunder, Adam Zdunikowski
barytony Robert Gierlach, Zbigniew Macias, Bartłomiej Misiuda, Tomasz Rak, Leszek Skrla, Robert Szpręgiel, Mikołaj Zalasiński
basy Daniel Borowski, Marian Kępczyński, Szymon Kobyliński, Paweł Konik, Dariusz Machej, Andrzej Malinowski, Mieczysław Milun, Piotr Nowacki, Adam Palka, Makarij Pihura, Krzysztof Szumański

BAŁTYCKI TEATR TAŃCA

z-ca kierownika Ireneusz Stencel
manager Agnieszka Tokarska-Więcek
coaching Sylwia Kowalska-Borowy
tancerze Graziano Bongiovanni, Elżbieta Czajkowska-Kłos, Daniel Flores Pardo, Amelia Forrest, Beata Giza, Sayaka Haruna, Ronnie Kerkhoff, Franciszka Kierc, Bartosz Kondracki, Sylwia Kowalska-Borowy, Julia Lawrenowa, Michał Łabuś, Natalia Madejczyk, Filip Michalak, Michał Ośka, Radosław Palutkiewicz, Maciej Szymczak, Marta Śrama, Agnieszka Wojciechowska, Paulina Wojtkowska
inspicjent / inspektor Piotr Borowy
koordynator Szkoły Tańca BTT Aleksandra Michalak
fizjoterapeuta Jakub Witczyński

CHÓR OPERY BAŁTYCKIEJ

soprany Magdalena Babińska-Kurek, Anna Banaszuk, Grażyna Brzeska, Małgorzata Dawid, Elżbieta Frankiewicz, Danuta Glegoła-Brzostowska, Ewa Jurczyk-Kepke, Lilianna Kamińska, Zuzanna Kassak, Zofia Kotlicka-Wiesztordt, Monika Kulecka, Kamila Nehrebecka, Anna Osior, Marzena Ostryńska, Magdalena Pfeifer, Jadwiga Ratajczyk, Anna Szczukowska
alty Franciszka Adamus, Danuta Dunst-Surowiec, Katarzyna Grajewska, Agata Hoppe, Izabela Plath, Alina Robak, Renata Sergiel, Marta Szamal, Joanna Wesołowska
tenory Krzysztof Brzozowski, Paweł Faust, Marek Gerwatowski, Wojciech Lewandowski, Tomasz Potkowski, Krzysztof Rzeszutek, Witalij Wydra
barytony Wojciech Dowgiałło, Leszek Kruk, Jan Kurek, Krzysztof Mendyk, Marcin Miloch, Waldemar Sadowski,Rafał Sambor
basy Jacek Jasman, Wojciech Jurga, Andrzej Kosecki, Maciej Kozłowski, Adam Siebiera
korepetytor Izabela Paszkiewicz-Posańska
inspektor, z-ca kierownika Jan Kurek

ORKIESTRA OPERY BAŁTYCKIEJ

I skrzypce Halina Jastrzębska (koncertmistrz), Anna Manicka (I z-ca koncertmistrza), Maria Stolarczyk-Kmiecik (II z-ca koncertmistrza), Anna Czarny, Izabela Dobrowolska-Mahusay, Aneta Fidrych, Katarzyna Januszajtis-Mielczarek, Anna Jastrzębska, Agnieszka Kotuk-Pozorska, Marta Stachowiak
II skrzypce Katarzyna Filipiak (prowadzący grupę), Ewa Juszczyk-Kowalkowska (z-ca prowadzącego grupę), Hanna Bieńkowska, Julita Bobrzecka, Agnieszka Halman, Magdalena Pawłowska, Edyta Tomaszczuk-Gudojć, Przemysław Treszczotka
altówki Joanna Welz (prowadzący grupę), Maria Kowalkowska-Urbańska (z-ca prowadzącego grupę), Magdalena Bock, Ewa Dulewicz, Danuta Kowalczuk, Andrzej Murowaniecki, Maria Nizio
wiolonczele Anna Sawicka (koncertmistrz), Magdalena Romanowska-Niewiadomska (I z-ca koncertmistrza), Agnieszka Kaszuba (II z-ca koncertmistrza), Mirosław Czochór, Maria Staśkowiak, Marcin Szczypiorski
kontrabasy Sebastian Wyszyński (prowadzący grupę), Krzysztof Poznański (z-ca prowadzącego grupę), Beata Leszczyńska
flety Anna Ekielska-Skóra (I głos), Aleksandra Pyrcz (I głos), Anna Szewczyk (I głos)
oboje Marietta Stefaniak (I głos), Marta Różańska-Nowakowska (I głos), Katarzyna Rutyna
rożek angielski Iwona Pozorska-Argalska (I głos)
klarnety Grzegorz Wieczorek (I głos), Kazimierz Milewski (I głos), Wojciech Koliński (+ klarnet basowy)
fagoty Grzegorz Hoga (I głos), Zuzanna Leidel-Elert (+ kontrafagot)
waltornie Bartłomiej Skrobot (I głos), Zbigniew Kaliciński (I głos), Viktor Korunnyy (I głos), Dariusz Wojciechowski, Anna Wyrzykowska
trąbki Michał Jaskulski (I głos), Kamil Kruczkowski, Tadeusz Milewski
puzony Marian Stefanowicz (I głos), Artur Borkowski, Bogdan Kwiatek
tuba Łukasz Gruba (I głos)
perkusja Szczepan Polewski (I głos), Lidia Romanowska (I głos), Zenon Elert, Tomasz Siedlik
harfa Aleksandra Sznajdrowicz (I głos)
inspektor Zenon Elert

ADMINISTRACJA

asystentka dyrektora Aleksandra Witkowska
koordynacja pracy artystycznej
Zygmunt Żabiński (kierownik), Magdalena Szlawska (asystent reżysera/inspicjent), Liana Krasyun-Korunna (korepetytor solistów), Urszula Krasnowska, Krzysztof Rzeszutek (bibliotekarze)
dział promocji
Olimpia Schneider (kierownik), Marta Boleska, Ryszard Szczeszak
biuro obsługi widzów
Karolina Maj (kierownik), Mirosław Ołdak, Marzena Prochacka
sekcja obsługi widowni
Kamila Borkowska (kierownik), Lucyna Kowalska
impresariat
Agnieszka Tokarska-Więcek (kierownik), Aleksandra Filipek
dział ds. pracowniczych i płac
Elżbieta Ortman (kierownik), Małgorzata Białecka, Mariola Żychlińska
dział księgowo-finansowy
Alina Zboińska (kierownik), Małgorzata Dąbczak, Lucyna Stolarek, Emilia Zalewska, Witold Młynarczyk
archiwum Teresa Czyż-Manthey
lekarz Marianna Forycka-Nowakowska

DZIAŁ TECHNICZNY

kierownik techniczny Adam Jabłonowski
biuro techniczne Katarzyna Wilewska (kierownik)
sekcja zaopatrzenia Zbigniew Ratajczyk (kierownik), Aleksander Rybicki
specjalista ds. informatyki Maciej Dubiel
scena Sebastian Ćwikła (kierownik)
sekcja oświetlenia Piotr Miszkiewicz (kierownik), Robert Krawczyk, Michał Krumholc (operatorzy nastawni oświetleniowej), Jarosław Borowiak, Andrzej Borucki, Łukasz Lenga (oświetleniowcy)
sekcja multimedialna Maksym Kohyt (kierownik), Michał Lewandowski
sekcja akustyczna Marcin Dąbrowski (kierownik), Michał Filipiak
rekwizytorzy Mirosława Adamczyk, Mirosława A. Adamczyk
sekcja charakteryzatorska Bernadeta Nirewicz (kierownik), Krystyna Krukowska, Dorota Majchrzak
sekcja garderobianych Grażyna Wiśniewska (kierownik), Barbara Leśniewska (brygadzistka), Lila Białecka, Wiesława Frelak, Grażyna Gajewska, Danuta Górska
sekcja montażystów Krzysztof Materny (mistrz sceny), Sławomir Machtelewski, Dariusz Tyrała (brygadziści), Artur Dąbrowski, Krzysztof Dolny, Piotr Jedziński, Dariusz Klichowski, Mariusz Kolman, Patryk Plath, Mariusz Rychalski, Michał Szczukowski, Michał Guza, Adam Jałoszyński

dział produkcji scenicznych Hanna Szymczak (kierownik)
pracownia krawiecko-modystyczna Teresa Biegalska (kierownik), Katarzyna Grenda, Dorota Jarząbek-Rabant, Krystyna Lewińska,Katarzyna Marchewicz (modystka)
pracownia szewska Izabela Pytloch, Jerzy Karłowicz

dział eksploatacji i inwestycji Marian Rębała (kierownik)
grupa konserwacyjno-remontowa Benedykt Sturmowski (brygadzista), Jurek Jaworski, Mirosław Pepliński
konserwatorzy-malarnia Danuta Kopernik-Forycka (brygadzistka), Marian Sputo
sekcja energetyczna Maciej Kalinowski (kierownik), Piotr Dzioba, Henryk Liedke, Grzegorz Siek

dział administracyjno-gospodarczy Marzena Swaciak (kierownik), Grażyna Michalska (st. referent), Aleksandra Herstowska, Helena Jakielska, Maria Malinowska, Justyna Małachowska, Bożena Miler, Barbara Piejek, Danuta Wróblewska, Grażyna Wróblewska, Helena Zdybel (sprzątaczki), Andrzej Bolda, Adam Roznerski (pracownicy gospodarczy), Jacek Prokopek (woźny)
służby przeciwpożarowe Sylwester Gralak (kierownik), Norbert Kroll, Zbigniew Jończyk, Piotr Zaczyński
bhp Marek Liedtke

KURSY językowe

My School

Szkoła „My School" przygotowała całe rzesze uczniów do swobodnego posługiwania się językiem obcym

Dziś prowadzimy kursy dla wszystkich grup wiekowych w ponad 20 placówkach na terenie Trójmiasta i okolic

- kursy angielskiego grupowe (4 – 10 osób)
- kursy odświeżające refreshers
- kursy intensywne i konwersacyjne
- kursy indywidualne

UCZYMY NIEPRZERWANIE OD 1989 ROKU

Mamy świetne wyniki w przygotowywaniu do egzaminów:

- gimnazjalnego i kompetencji
- matury podstawowej i rozszerzonej
- Cambridge FCE CAE CPE

Firmom i osobom indywidualnym oferujemy ponadto:

- kursy general i business English
- język polski dla obcokrajowców
- język francuski, niemiecki, rosyjski
- kursy tematyczne specjalne

Centrum Edukacyjno-Usługowe
„My School"
Wrzeszcz ul.Matejki 1/1
(róg ul. Do Studzienki)
tel 58 341 2754 666 20 21 22
www.myschool.uk.com

baw się z nami językowo

Anna Chęćka-Gotkowicz

Ucho i umysł

Słuchanie muzyki jest demokratyczną przyjemnością. Istnieje jednak zasadniczy kłopot dotyczący dyskursu, który uwspólniłby odmienne perspektywy odbiorcze. Analityczny opis muzyki może zniechęcać humanistę, o ile nie miał okazji poznać słownictwa z zakresu kontrapunktu czy harmonii. Zniechęcenie może również ogarnąć muzyka profesjonalistę, gdy czyta poetycki opis subiektywnego muzycznego doznania. Powinno się jednak pamiętać, że prawda o tym doświadczeniu kształtuje się pomiędzy obiektywną, zdystansowaną perspektywą badawczą a zaangażowanym, osobistym odbiorem. Książka Ucho i umysł stanowi udaną próbę pogodzenia tych dwóch, pozornie rozbieżnych perspektyw.

Bohdan Dziemidok

Wykonawcy nie zawsze potrafią sobie wyobrazić problemy, z jakimi podczas odbioru dzieła styka się słuchacz. A przecież przeżycia słuchacza i wykonawcy są efektem podobnych mechanizmów. Na wspólnej, ludzkiej płaszczyźnie doznawania ulegają oni przepływowi muzycznego czasu, stawiają sobie pytania o istnienie muzycznej przestrzeni, o rolę dźwięku jako bodźca działającego na umysł i ciało czy też o relację między ciszą a dźwiękiem. To tylko niektóre spośród kwestii stanowiących trzon książki Anny Chęćki-Gotkowicz.

Katarzyna Popowa-Zydroń

INTERESUJĄ NAS NIEBANALNE OPOWIEŚCI. DLATEGO WSŁUCHUJEMY SIĘ WE WSZYSTKIE DŹWIĘKI.

MALEMEN
Life Style and Everything InBetween

Czy wolisz potęgę dramatu,
czy cenisz lekkość komedii - liczą się emocje.
I to, że przeżywamy je razem.

Sztuka wspierania kultury Dla Ciebie

LOTOS

OPERA
BAŁTYCKA

WYDAWCA:
OPERA BAŁTYCKA
Al. Zwycięstwa 15, 80-219 Gdańsk
e-mail: sekretariat@operabaltycka.pl
www.operabaltycka.pl

Licencje na wystawienie utworów zostały wydane przez Polskie Wydawnictwo Muzyczne S.A. (*Gracze*) oraz Stowarzyszenie Autorów ZAIKS (*Skrzypce Rotszylda*).

projekt plakatu i programu: Piotr Białas / tatastudio
zdjęcie na okładce oraz zdjęcia z prób: Sebastian Ćwikła
zdjęcie Krzysztofa Meyera pochodzi z archiwum PWM, fot. M. Makowski
redakcja: Małgorzata Sikorska-Miszczuk
współpraca redakcyjna i korekta: Marta Boleska, Danuta Grochowska, Olimpia Schneider

OPERA BAŁTYCKA

INSTYTUCJA KULTURY
SAMORZĄDU
WOJEWÓDZTWA
POMORSKIEGO

GDAŃSK
miasto wolności

Partner strategiczny

LOTOS

PATRONI MEDIALNI

MALEMEN

gazeta WYBORCZA.PL

ams

Radio Gdańsk

trojmiasto.pl

TVP GDAŃSK

OPERA
BALTYCKA

www.operabaltycka.pl