Teatr Wielki w Poznaniu

G. ROSSINI

CYRULIK SEWILSKI

TEATR
WIELKI
im. STANISŁAWA MONIUSZKI
W POZNANIU

Dyrektor naczelny Sławomir Pietras

CYRULIK SEWILSKI

Gioacchino Rossini

Premiera 17 maja 1997

Jeśli w dużym teatrze operowym śpiewa zespół solistów różnych pokoleń obdarzonych pięknymi głosami i talentami aktorskimi, jeżeli ma się do czynienia z dobrą orkiestrą, a w niej wieloma wysokiej klasy instrumentalistami, wreszcie mając do dyspozycji grono realizatorów pełnych fantazji i poczucia humoru – należy wystawić *Cyrulika sewilskiego*.

Dodatkowym, ale jakże ważnym argumentem, są interpelacje publiczności, jakże lubiącej tę Rossiniowską komedię, oglądaną i słuchaną zawsze z wielką przyjemnością po obrazach morderstw, gwałtów i grozy zawartych w dziełach Verdiego, Pucciniego czy Musorgskiego.

Przedstawianie klasyki opery buffo jest zadaniem trudnym, albowiem wymaga precyzji, dbałości o styl, finezji i dobrego smaku. Jeżeli nam się to dzisiaj uda, prosimy o duże brawa!

Gioacchino Rossini

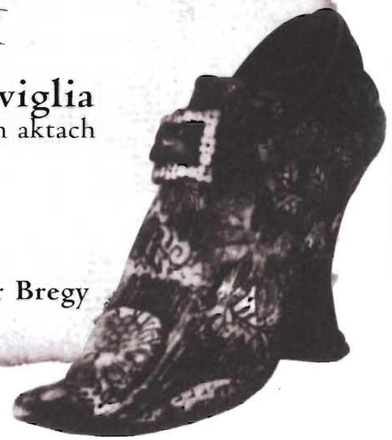
CYRULIK SEWILSKI

Il Barbiere di Siviglia

opera komiczna w dwóch aktach

Libretto według Pierre'a Beaumarchais
Cesare Sterbini

Przekład
Ireneusz Ziółkowski i Wiktor Bregy



Kierownictwo muzyczne Tomasz Bugaj
Inscenizacja i reżyseria Marek Weiss-Grzesiński
Scenografia Ryszard Kaja
Reżyseria świateł Marek Rydian
Przygotowanie chóru Jolanta Dota-Komorowska, Maciej Wieloch

Współpraca muzyczna Maciej Wieloch
Asystent reżysera Krzysztof Szaniecki

Hrabia Almaviva
Piotr Friebe
Błażej Grek
Radosław Rydlewski
Adam Zdunikowski

Doktor Bartolo
Wiesław Bednarek
Piotr Liszkowski
Andrzej Ogórkiewicz

Rozyna
jego wychowanica
Agnieszka Dondajewska
Iwona Hossa
Agnieszka Mikołajczyk
Elżbieta Stengert

Figaro, cyrulik
Włodzimierz Skalski
Krzysztof Szaniecki
Bogusław Zalasiński

Don Basilio
nauczyciel muzyki
Marian Kępczyński
Bogdan Kurowski
Aleksander Teliga

Berta
Wacława Górny-Rann
Urszula Jankowiak
Wiesława Wiza

Fiorello
Andrzej Bułło
Rafał Korpik
Jaromir Trafankowski

Oficer
Wiesław Bednarek
Rafał Korpik
Paweł Myszkowski

Chór i orkiestra
Teatru Wielkiego w Poznaniu

Streszczenie

akt pierwszy

O świcie, hrabia Almaviva śpiewa serenadę pod balkonem Rozyny, wychowanicy starego doktóra Bartolo. Rozyna nie pojawia się, więc zrezygnowany hrabia odprawia muzyków i sam zamierza odejść. Nadchodzi Figaro, sprytny i wszędobylski balwierz, znany w całej Sewilli. Almaviva, zachęcony przez Figara śpiewa jeszcze raz i tym razem udaje mu się zamienić z Rozyną kilka słów, jednak spłoszona czymś dziewczyna szybko znika we wnętrzu domu. Bartolo zamierza poślubić swą młodą wychowanicę i zazdrośnie kryje ją przed światem. Almaviva chce więc za wszelką cenę dostać się do domu doktora, przebiegły Figaro poddaje pomysł przebrania się za pijanego żołnierza, który pod dachem Bartola chce znaleźć kwaterę.

Rozyna, zainteresowana młodzieńcem, pragnie go poznać. Pod okiem podejrzliwego opiekuna nie jest to jednak łatwe. Dziewczyna pisze do hrabiego list, a przekazanie go powierza uczynnemu Figaro, który – jako cyrulik – ma do domu Bartola swobodny wstęp. Tymczasem nieufny starzec wie, że w Sewilli pojawił się Almaviava, który przybrał imię Lindora, i że Rozyna wpadła mu w oko. Obawiając się rywala prosi o radę Basilia, nauczyciela muzyki, wielkiego chciwca i intryganta. Basilio ma niezawodny sposób na intruza – plotka i obmowa zniszczy każdego.

Do drzwi domu doktora Bartolo puka podpity żołnierz – przebrany Almaviva nachalnie żąda wpuszczenia do środka, lekceważąc protesty gospodarza. Coraz głośniejsze krzyki wabią tłum gapiów, a zaraz potem patrol wojskowy, który przybywa zaaresztować awanturnika. Almaviva dyskretnie ujawnia oficerowi swoją prawdziwą tożsamość i żołnierze – oddając honory – wycofują się, wprawiając tym zebranych w osłupienie.

akt drugi

Almaviva, po nieudanej próbie zakwaterowania się w domu Bartola, podszywa się pod ucznia Don Basilia imieniem Alonzo i w zastępstwie rzekomo chorego muzyka przybywa udzielić Rozynie lekcji śpiewu. Podstęp udaje się, ale zaledwie kochankowie zamieniają kilka czułych słów, nieoczekiwanie pojawia się sam Basilio. Figaro, który przybył właśnie ogolić Bartola, zmyślnie ratuje sytuację – wmawia nauczycielowi muzyki poważną chorobę i ten – przerażony – szybko wraca do domu. Fikcyjna lekcja muzyki toczy się dalej, ale czujnego Bartola niepokoją szepty Alonza i Rozyny – domyśla się mistyfikacji i z wściekłością wyrzuca Figara i Almawiwę za drzwi. Pospiesznie udaje się po notariusza, aby natychmiast wziąć ślub z Rozyną; ją samą zamyka tymczasem w domu na klucz. Figaro i Almaviva dostają się po drabinie przez balkon do domu doktora. Rozyna początkowo jest nieufna – Bartolo przekonał ją, że młodzieniec imieniem Lindor wcale jej nie kocha, jest tylko narzędziem w ręku hrabiego Almawiwy. Wszystko zostaje wyjaśnione – Lindor i Almaviva to ta sama osoba. Tymczasem Bartolo sprzątnął spod balkonu drabinę, a do domu wkracza już Basilio w towarzystwie notariusza. Sprytny Figaro wmawia urzędnikowi, że małżeństwo ma być zawarte między Rozyną i Almawiwą, a Don Basilia za pomocą sakiewki przekonuje do zaświadczenia o odbytej ceremonii własnoręcznym podpisem. Bartolo przybywa za późno – kontrakt ślubny jest już podpisany.

Czy „Cyrulik" nie jest dowodem na to, że Rossini urodził się w nieodpowiedniej epoce - po prostu za późno?

Tomasz Bugaj Albo za wcześnie... Jest bardzo współczesny w sposobie podejścia do teatru. To jest czysta konwencja, umowność, wywodząca się z jednej strony z komedii dell'arte, a z drugiej – antycypująca dwudziestowieczny neoklasycyzm. W każdym razie ładunek energetyczny tej muzyki wcale nie jest osiemnastowieczny, choć Rossini operuje osiemnastowieczną formą i w tym sensie można by go uznać za relikt.

Motoryka i energia - zgoda, ale przecież w tej muzyce jest mnóstwo schematyzmu, mechaniczności...

T. B. A czy nie ma jej na przykład u Strawińskiego? To jest szalenie niejednoznaczne, poza tym nie mówmy o Rossinim w całości, a raczej skoncentrujmy się na jego operze buffa.

Marek Weiss-Grzesiński A ja w ogóle nie potrafię rozmawiać na temat: „jak Rossini się ma do historii". W odniesieniu do spektaklu to jest jak kamień u szyi. My dostajemy materiał, otwieramy partyturę i – bez względu na to, czy Rossini jest współczesny czy nie jest – trzeba robić współczesne przedstawienie, ponieważ przychodzi współczesny widz i wszystko dzieje się teraz.

T. B. Bogiem a prawdą, Rossini jest w rzeczywistości kompozytorem ahistorycznym, tak trochę jak Fredro w literaturze – kiedy on właściwie pisał?

M. W.-G. Świetne porównanie. Płodność ta sama, poczucie humoru, lekkość traktowania tematu, proporcja, arcydzieło całości dorobku i ukryta pod żartami gorycz.

T. B. Będąc człowiekiem trochę skażonym muzykologią, nie chcę zupełnie odrywać się od kontekstu historycznego, ale jesteśmy tutaj zgodni co do tego, że nasz *Cyrulik* jest *Cyrulikiem* widzianym przez współczesnych realizatorów i przeznaczonym dla bardzo współczesnej widowni.

Co zatem jest istotą tej opery?

M. W.-G. Ja mam do tej realizacji szczególny stosunek. Zwykle sam sobie wybieram pozycję i robię to ze względu na ducha, który jej przyświeca – na to, co jest jej ideą przewodnią, przesłaniem czy odniesieniem do jakichś ważkich spraw, wartości – lubię utwory, które coś ważnego mówią o człowieku. *Cyrulik* natomiast, to jest rzecz błaha – nie ma w niej żadnej wielkiej myśli. Pozornie, bo – tak jak w każdym arcydziele – jego duch i wielkość kryją się nie w samej opowieści i bezpośrednim przesłaniu, ale w konstrukcji, albo formie – pozostającej w jakimś stosunku do chaotycznej reszty świata. *Cyrulik* opowiada historię w zasadzie tragiczną – oszukanego starca, który sobie umyślił, że wychowa młodą dziewczynę, a potem posiądzie ją na własność. To próba zawłaszczenia drugim człowiekiem – nieczysta, podszyta zupełnie innymi intencjami, niż te deklarowane na początku. Ta historia, mimo że pozornie błaha i ograna, włożona jest w formę błyskotliwego żartu, skrzącego się różnymi drobiazgami, perypetiami, dowcipami, a wszystko opowiedziane lekkim tonem, bardzo szyderczo i bezwzględnie...

T.B. Cynicznie...

M.W.-G. Tak – cynicznie. Jednocześnie pomiędzy wierszami, w urodzie tej muzyki i momentach zawieszenia całej opowieści, brzmi niezwykły smutek – że tak jest na świecie, że ludzie tak żyją, nie mogąc pogodzić podstawowych wartości kultury z podstawowymi dążeniami natury.

T.B. To jest Pana koncepcja. Nie sądzę, aby Rossini szedł aż tak głęboko.

M.W.-G. W ogóle mnie nie interesuje, dokąd szedł Rossini. Bierzemy dzieło i szukamy w nim tego, co sami możemy znaleźć. Naginamy je – bardziej lub mniej. To, co Rossini myślał na ten temat, prawdopodobnie bardzo by nas zaskoczyło. Bałbym się zadawać pytań, co się w tym utworze kryje. Mogę natomiast odpowiadać na temat tego, co ja w nim znalazłem.

W *Cyruliku* widzę następującą rzeczywistość. Ta pozornie błaha historyjka jest odbiciem wielkiego problemu, jaki w kulturze europejskiej funkcjonuje od dawna, od czasów gdy chrześcijaństwo narzuciło swoją interpretację kultury, usiłując zmienić różne pogańskie obyczaje. Tekst Beaumarchais'go jest odbiciem mitu, który przewija się w różnoraki sposób, ale opowiada zawsze o tym samym: jak w naszej kulturze – dyscyplinującej obyczajowo, bardzo surowej w sprawach seksualnych – znaleźć furtkę do normalnego funkcjonowania człowieka będącego produktem natury. Ten konflikt trwa cały czas i wśród różnych pomysłów na jego rozwiązanie, *Cyrulik sewilski* jest jednym z nich. Postać Figara – weterynarza, doradcy, cwaniaczka, alfonsa itd. – można porównać z Pukiem w *Śnie nocy letniej* i z wieloma innymi postaciami, które podprowadzają, rajfurzą, kojarzą pary, są swatkami, doradcami w sprawach miłości. Sami są cyniczni, pozbawieni skrupułów, sentymentów – bo to nie oni kochają – natomiast zakochanym, którzy mają trudności, ułatwiają nazwanie rzeczy po imieniu.

T.B. Figaro kocha tylko pieniądze...

M.W.-G. To jest postać diabelska. Daleki kuzyn szatana, który namawia wszystkich do tego, aby używali życia, bo nie ma w tym nic złego, a jemu jeszcze za to płacili. Obok tego stary, który popełnia niegodny czyn – a używa do tego wzniosłych epitetów, moralizuje – zostanie wystrychnięty na dudka i z jednej strony jest to uczciwe i sprawiedliwe, a z drugiej strony – tragiczne. Bartolo jest na końcu postacią tragiczną bo wszyscy go oszukali. Wielu z nas – jeśli dożyje sędziwego wieku – czeka ten los. Postać Bartola, to przyszłość wielu z nas.

A zatem to jest przesłanie?...

M.W.-G. W takim cynicznym, ostrym, szyderczym lusterku można się przejrzeć dla ostrożności i – bawiąc się tą komedią – pomyśleć sobie, że w życiu trzeba uważać.

Zagranie klasycznego teatru buffo nie miało by sensu?

T.B. To w gruncie rzeczy jest klasyczny teatr buffo, bardzo klasyczny, ale we współczesnym tego słowa znaczeniu – teatr bardzo konsekwentny, kierujący się żelaznymi regułami dobrego teatru.

M.W.-G. Bardzo niebezpieczne jest określenie – robić „klasycznie" bądź „nowatorsko" – w ogóle nie istnieje taki podział. Klasycznie – to nie znaczy robić teatr, który powtarza pewne schematy i jest nudny dla współczesnego widza. Teatr klasyczny, to znaczy opierający się na jakimś sensie, na związku przyczynowo-skutkowym

i wywodzący się z klasycznego myślenia o sztuce – istnieje forma, przez nią przekazana jest jakaś treść, a jedno z drugim musi być adekwatne. Łamanie form i burzenie sensu zostało już dokonane i udowodniono, że nie służy niczemu. Podobnie dawno już nie ma podziału między realizmem a symbolizmem. Większość współczesnych dzieł sztuki jest mieszaniną - symbolizmu i realizmu, myślenia klasycznego i anarchistycznego elementu buntu.

T.B. Przede wszystkim Rossini musi zostać Rossinim. Pozbawiony wszelkiego fałszu – szalenie precyzyjny, jasny, klarowny, żywy, pogodny – bo w warstwie muzycznej Rossini taki niewątpliwie jest. Wyłamywanie otwartych od dawna drzwi było by zupełnie bez sensu. Ponadto jedno z drugim zupełnie się nie kłóci. Pana wizja sceniczna wymaga jak najbardziej klasycznej, precyzyjnej i zdyscyplinowanej realizacji muzycznej, zresztą myślę, że zawsze Rossini wykonany niestarannie jest nie do zniesienia. Chciałbym się podpisać pod ogłoszoną tu koncepcją współczesnego klasycyzmu teatralnego, bo pewnie moglibyśmy zrobić jeszcze jednego *Cyrulika*, dokładnie według didaskaliów autorskich, i co z tego? Od strony muzycznej chcę zachować jedynie nawiązanie do dobrego wzoru tradycji Rossiniowskiej – najwyższa dyscyplina, podkreślenie niewątpliwych walorów tej muzyki, a więc energia, dynamizm, kapitalne poczucie humoru (bo nawet liryzm jest tu zawsze podszyty humorem człowieka opowiadającego i podśmiechującego się zarazem).

Pytając o klasyczną komedię miałam na myśli pozbawiony intelektualnej podbudowy teatr, przynoszący widzowi chwilę wytchnienia i dobrej zabawy. Czy nie to jest Panów celem?

M.W.-G. Jak najbardziej. Zagadnienie poczucia humoru jest dzisiaj bardzo istotne. Współczesna rzeczywistość teatralna, to przede wszystkim wielka błazenada. Różnica między „Piwnicą pod Baranami" sprzed lat, a współczesnymi kabaretami jest straszliwa. Ryk śmiechu jest jedynym celem i jedynym kryterium komizmu. Wszystko, co jest dzisiaj śmiesznością bez żadnych ograniczeń, której podporządkowane jest wszystko na scenie – sens, uczucia, wartości – aby było do śmiechu...

T. B. Rechot...

M.W.-G. Rechot mnie brzydzi. W *Cyruliku* – niestety – trzeba się zmieścić pomiędzy Scyllą rechotu i Charybdą nudy. To bardzo trudne.

T. B. Tradycją wystawiania *Cyrulika* było robienie z niego farsy, błazenady. To jest szalenie włoskie. Włosi stworzyli największą sztukę nowożytną, a jednocześnie rzeczy o wiele bardziej „osadzone na ziemi". Są na swój sposób wulgarni – tam przecież najpiękniejsze kościoły sąsiadują z domami publicznymi i wszystko to znakomicie koegzystuje, a nawet – dopełnia się. I tak też jest z Rossinim. To nie jest muzyka choćby nawet ocierająca się o wyżyny subtelności Mozarta i jego oper komicznych, weźmy chociażby *Figara*. Ale myślę, że żaden rasowy muzyk nie jest obojętny na tę zmysłową naturalność tej muzyki, jej organiczność – jest taka jak wszystko, co jest z gruntu włoskie.

A skąd pomysł pokazania machiny teatralnej, obnażenia, tajemnic, które kryją kulisy - czy to kolejny element kpiny i ironii?

M.W.-G. Nie. Ten utwór jest zabytkiem. Nie jest to dzieło otwarte, jak niektóre, nawet starsze od niego. Jest skończone, doskonałe, nic nie można tu dodać ani ująć, nie warto. Najlepsze jest już zrobione. Trzeba się trzymać akcji, jej logiki, wszystko rozgrywa się w jakimś starym teatrzyku i nic lepszego nie wymyślimy, poza tę starą maszynkę, która kiedyś została wynaleziona do tego grania. Ten zabytek wstawiamy w nasz współczesny teatr i oglądamy go z maleńkim dystansem – tworzymy małe passe-partout, dzięki któremu widać – to jest stare, a to jesteśmy my naokoło, którzy to gramy.

Pomiędzy nieustannymi sporami na temat wyboru odpowiedniej wersji językowej, Panowie znaleźliście kompromis...

M.W.-G. Jest taka praktyka, że recytatywy śpiewa się po polsku, a resztę po włosku. My zrobiliśmy jeszcze inaczej i mam nadzieję, że reguły naszych decyzji są czytelne dla widza.

T.B. Można przeprowadzić następującą analogię – zaczyna się śpiewać wtedy, kiedy już nie starcza mowy. W pewnym momencie pojawiają się koloratury, bo już nie wystarcza normalny śpiew – trzeba coś dodać, czymś go ozdobić. A w pewnym momencie nie wystarcza język polski i trzeba zaśpiewać po włosku.

Ta opera istotnie obfituje niespotkaną ilością fioritur, ale też stawia przed śpiewakiem mnóstwo niełatwych zadań aktorskich. Czy można podzielić drogę zawodową solisty pracującego nad nią na „przed" i „po" Cyruliku?

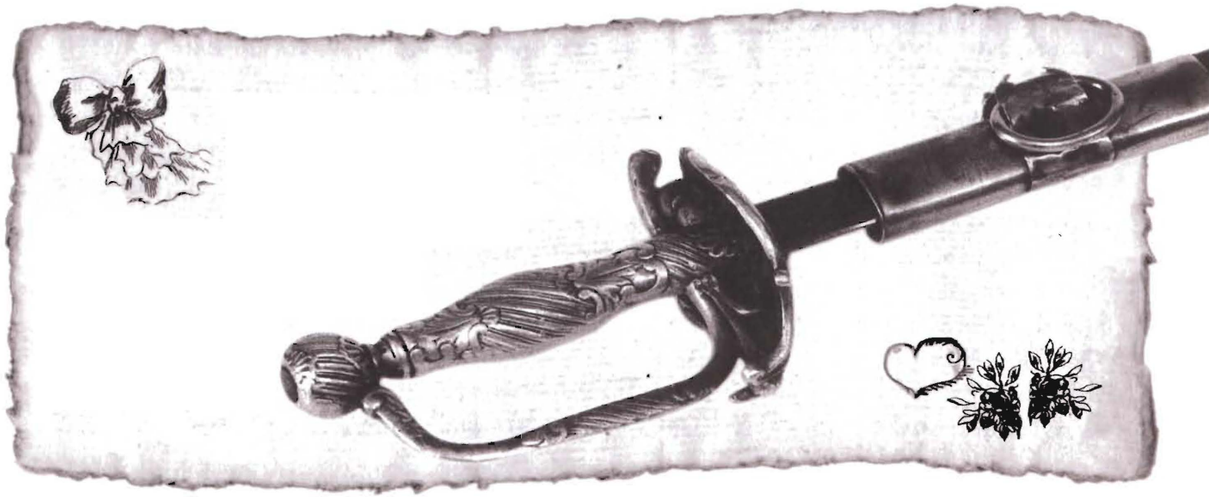
M.W.-G. Tak. To jest wielka szkoła, dlatego *Cyrulika* opracowuje się ze studentami – tak jak na dyplomach w szkołach aktorskich przygotowuje się Szekspira i Moliera, bo nie ma lepszej nauki zawodu.

T.B. Wspaniałe dyscyplinowanie zawodowe. Rossini bezlitośnie obnaża wszystkie braki.

M.W.-G. Amator, bałaganiarz nie ma tu czego szukać.

T.B. To rzecz bardzo trudna wykonawczo – jest przejrzysta, porównywalna z przejrzystością dzieł Mozarta, ale faktura Mozartowska jest naturalniejsza, życzliwsza wykonawcom. Rossini ustawia wszystko na poziomie cyrku. Stawia wymagania na poziomie cyrkowych wirtuozów – nieustanne chodzenie po linie, skoki na trapezie i tresura drapieżnych zwierząt. Spadając z liny, można skręcić kark, a kiepski treser może zostać zjedzony przez tygrysa...

Rozmawiała Katarzyna Liszkowska



Błyszcząca chwila teatru

Cyrulik sewilski Rossiniego, według libretta Cesare Sterbiniego w tłumaczeniu Wojciecha Bogusławskiego, oparty na słynnej komedii Pierre Beaumarchais, przedstawionej w 1775 roku w Komedii Francuskiej bez szczególnego sukcesu, a znanej warszawskiej widowni od 1785 roku, został pokazany w stolicy po raz pierwszy 29 października 1825 już jako „opera wszędzie z upodobaniem przyjęta" i wkrótce stał się tu najpopularniejszym spektaklem. Otwarto nim po powstaniu listopadowym nowo wybudowany Teatr Wielki (24 lutego 1833), utrzymując prawie niezmienioną obsadę. Na premierze Rozynę śpiewała Katarzyna Aszpergerowa, Almavivę – Faustyn Żyliński, doktora – Jan Nepomucen Szczurowski, a Figara – Józef Polkowski, którego potem zastąpił Filip Wejnert. Tydzień po premierze ukazała się litografia z arią Rozyny-Aszpergerowej *To mi tajny mówi głos*, a po piątym przedstawieniu czterokrotnie żądano powtórzenia ulubionych fragmentów dzieła. Niecały rok wcześniej, 16 marca 1824 roku, Warszawa obejrzała baletową wersję *Cyrulika* układu tancerki Saint-Clair Carrey (i na jej benefis), a fragmenty baletu weszły w skład pokazywanych w 1824 i 1825 roku tzw. quodlibetów, czyli przedstawień składanych na zasadzie „co kto lubi", w tym czasie bardzo popularnych. Odtąd ta dwuaktowa opera wpisuje się na stałe do repertuaru, choć jej „protoplasta", komedia Beaumarchais, jest dziś rzadziej grywana i być może należy już raczej do historii dramatu i sceny europejskiej niż do żywego teatru.

Co zadecydowało o takim sukcesie opery Sterbiniego-Rossiniego?

Bez wątpienia pierwszy krok w tym kierunku uczynił librecista. Sterbini przerobił komedię Beaumarchais, odzierając ją do teatralnego fundamentu z literackich smaczków, zabaw i „faramuszek". Zastosował znane, wręcz „klasyczne" działania adaptacyjne. Przede wszystkim skrócił Cyrulika z czterech do dwóch aktów, postępując zresztą w tym względzie śladem autora, który pierwszą wersję utworu, przeznaczonego dla paryskiego Theatre Italien, więc dla tzw. Włochów, skrócił do czterech aktów i pozbawił muzyki, po czym oddał go tzw. Francuzom, czyli Komedii Francuskiej, gdzie miał prapremierę. Sterbini jednak zaingerował w tekst jeszcze głębiej – zaprojektował substytucje na poziomie muzycznym (np. monolog Bazylia zmienił się dzięki temu w słynną arię o oszczerstwie i plotce), wykorzystał praktykę amplifikacji (dopełnienia, wzbogacenia), kojarząc ją zresztą piętrowo z ekwiwalentyzacją (tak na przykład scenę pisania listu przez Rozynę, dopełnioną jej monologiem informującym widza o sytuacji dziewczyny, przekształcił we wpół miłosną, wpół intrygową cavatinę *To mi tajny mówi głos*); nie obawiał się inwersji (przestawek), pozwalających zagęścić szaleńcze imbroglio (rozciągnięty w komedii pomysł przebrania hrabiego w libretcie pojawia się nader szybko po otwarciu akcji). Ale dzięki tym zabiegom dramaturgiczne podłoże spektaklu zyskało tempo, zwiększone nieprawdopodobieństwo i wyrazistość linearnego rysunku licznych powtórzeń, paralel, meandrów intrygi, działań i postaci, naśladując wzór arabeski. Ta niespokojna, falista forma wyrastała z głębi pierwotnego odczucia chaosu świata. Nie tracąc nic z nadanego jej wcześniej charakteru ornamentu pozostawała wyrazem anarchii, zwyciężającej rozum i regułę. Był to ornament zaiste olśniewający; nie tworzył obramowania dla innej struktury, lecz stanowił istotę dzieła, kształtował substancję dramatyczno-teatralną i motywował całą – nie tylko muzyczną czy sceniczną formę jej bytu.

Cyrulik sewilski w swej operowej postaci pozostaje dla mnie tryumfem falującej niczym ozdobna arabeska teatralnej chwili, chwili zabawy, igraszki pozbawionej na pozór głębszego znaczenia, szybko niknącej wraz ze spektaklem. Właśnie – ze spektaklem. Jest bowiem operową grą czystą materią teatru, szalenie skonwencjonalizowaną w całej swej migotliwości i zmienności, jest bytem paradoksalnym w swej trwałości i zmienności zarazem.

Na dobrą sprawę plasuje się on (razem z teatrem, którego konwencje tak świetnie wykorzystuje) na delikatnej granicy między istnieniem i nieistnieniem, jako wyraz porzuconego marzenia o wiecznym arcydziele; wszak w teatrze, żyjącym pod presją chwili, arcydzieło jest nie tylko niemożliwe, także niepotrzebne. Czas teatru nie dąży przecież do wieczności, teatr zawsze żył i żyje chwilą, czasem szaloną, czasami ryzykowną lub podniosłą, niekiedy nudną. Ale właśnie ta chwila określa jego egzystencję, wyznacza

jego dziwną lokalizację – usytuowanie w swoistej przerwie, niejako w dziurze upływającego czasu. Nie bez powodu dla Platona chwila stanowiła przejście od jedności do wielości i od wielości do jedności, od tożsamości do różnicy i odwrotnie. „Teraz" teatru zawsze wyrastało z przepaści między „było" i „będzie", między czasem przeszłym i czasem przyszłym, wszak chwila przemija i pozostaje chwilą, jest drobiną spektaklu świata, przedstawieniem odchodzącej natychmiast w niebyt scenicznej nicości i iluzoryczności. Iluzoryczności doskonałej.

Wszystkie chwyty teatralne są w tej operze zgrane, sprane i stare. Ogrywany tysiące razy placyk (piazetta) z balkonem (zwykle udawał go praktykabel), potem ten sam pokój oglądany od środka, z zamkniętą balkonową żaluzją (za nią będą się chować „spiskowcy", najpierw Figaro, potem Rozyna, hrabia, znów Figaro, do balkonu przystawią drabinę, którą Bartolo usunie ku swojej klęsce); znane widowni imbroglio, to jest nieprawdopodobne zagmatwanie i zawikłanie intrygi dramatycznej, kilkakrotnie wykorzystujące przebieranki (travesti) – hrabiego za Lindora, za pijanego żołnierza, za nauczyciela muzyki, ponownie za Lindora (Boże, jakie to wszystko zużyte); kilka listów – pierwszy Rozyna zrzuca z balkonu, drugi daje Figarowi, pojawia się też list hrabiego do dziewczyny, w pewnym momencie szybko przez nią podmieniony na list do krewnego, w końcu powraca list pierwszy, który fałszywy nauczyciel muzyki specjalnie oddaje w ręce Bartola. Konwencjonalne są także dramatyczne motywacje piosenek – chóru pod balkonem Rozyny, piosenki hrabiego, śpiewu Bazylia, arii Rozyny, piosenki Bartola.

Sztukę otwiera replika tzw. włoskiej sceny nocnej, popularnej jeszcze w XVIII wieku; jest oczywiście umowna, grano ją zresztą tradycyjnie w jasnym blasku ramp; po drodze w zawirowania imbroglia włącza się burza, kłótnie i bastonada w stylu włoskim, pojawiają się kłopoty z kontraktem ślubnym i widzimy, jak narasta piekło w domu Bartola. „Piekielny hałas", „wrzawa niesłychana", „dzień przeklęty" – doprawdy, początkowa krucha równowaga sytuacji zamienia się w totalny chaos.

A postacie? właściwie niemal szkoda słów. Stary opiekun, niewinna wychowanka, świetny i bogaty kochanek, sprytni totumfaccy – jeden (Figaro) po jednej, drugi (Bazylio) po drugiej stronie barykady; akcja? śmiech pusty bierze, tak jest odwieczna w tym niskim, spokrewnionym z jarmarkiem teatrem, do którego sztuka się odwołuje; oglądamy więc

starca, który chce żenić się z młódką (dla jej majątku) i zostanie pięknie oszukany – to już właściwie wszystko.
Tekstura czyli tkanina motywów także daleka jest od oryginalności i składa się z serii powtórzeń – niejeden raz „zabrzęczy" tu motyw złota, które wznieca dowcip, budzi miłość i opłaca usługi, kilkakrotnie powraca wspomnienie trafu niespodzianego, wybornego, ślepego bądź szalonego, trzy razy plotki, oszczerstwa i potwarzy, ślubu, który nastąpi dziś jeszcze (oczywiście, jest to „dziś" teatru), kobiecego sprytu, chusteczki i głupiej starości... Już z tego prostego zestawienia widać, że gorzej być niemal nie może, że śmieszy nas stary teatr popularny, nawet jarmarczny, obsceniczny i drwiący z oficjalnej moralności, ze swymi rozmaitymi „klockami", który chwilowość i ulotność własnego bytu rekompensował sobie trwaniem chwytów, postaci, motywów, cząsteczek akcji i intrygi...
Podłoże zatem jest – jakie jest. Ale to przecież w nim właśnie ukrywa się częściowo tajemnica powodzenia *Cyrulika*, w nim – a dokładniej rzecz biorąc w uroku i urodzie (nawet zaszarganej) dawnego teatru, bawiącego się doskonale własną teatralnością i teatralnością świata, w którym przecież zawsze toczy się tylko gra. Nic więcej. Teatr Cyrulika jest teatrem świadomej i dowcipnej zabawy w teatr w stylu włoskim. Nie mamy w nią wierzyć, skądże, wcale nie chce być prawdopodobna, mamy się tylko nią bawić, niczego wiecej odeń nie żądając nawet wtedy, gdy od niechcenia i nieoczekiwanie ujawni nam kilka prawd znanych od przedwczoraj: o młodości, która odrwi starość, o miłości, która wygra z chciwością, o inteligencji i sprycie, które zwyciężą zadufaną w sobie głupotę. Nic nowego pod słońcem – a jednak, a jednak wciąż jest to dzieło zabawne i żywe, może dlatego, że w migawkowym skrócie chwyta chaos rzeczywistości, chaos żywy i zwycięski, może dlatego że wykorzystuje w tym celu wpisaną w muzykę doskonałość ulotnej chwili scenicznej, może także dlatego, że signore Rossini spotkał się w tym utworze z ówczesnym stylem brillant.
Na styl brillant, znamienny dla pierwszej połowy XIX wieku, można spojrzeć jako na chwilę wykonawczą podniesioną do rangi doskonałości, chwilę błyszczącą, wirtuozowską. Teatr dramatyczny wszedł wtedy, w latach dziesiątych i dwudziestych stulecia i nie bez udziału stylu brillant, na drogę wiodącą go do dominacji wielkich gwiazd aktorskich; teatr operowy (zwłaszcza włoski) od dawna kwitł w jej blasku. W wywodzącej się wpół

z włoskiego, wpół z francuskiego ducha tradycji – operowej, teatralnej, dramatycznej – odnajdujemy pulsującą w ówczesnych sztukach brillant wariantowość figur, chwytów i przekształceń popularnych wzorów, swoistą technikę figuracyjno-wariacyjną, tak ślicznie korespondującą z formą arabeski. Odnajdujemy tu wirtuzowskie wykonanie pełne blasku, brawury i czaru, które – na różnych poziomach dzieła – wyraża zgodność i odpowiedniość użytych środków i podporządkowuje je przekornej i paradoksalnej zasadzie trwałości w momentalności, jedności w zmienności; które chwyta i ukazuje zwariowaną logikę świata chaotycznego, więc takiego, jaki naprawdę jest. Świata, którym rządzi nie celowość ale przypadek, w którym bez końca improwizujemy role niedostatecznie przez nas wyuczone (popatrzmy na przykład, jak wypadają z ról bohaterowie Cyrulika) i w którym życie dell'arte i teatr dell'arte nieustannie się nakładają.

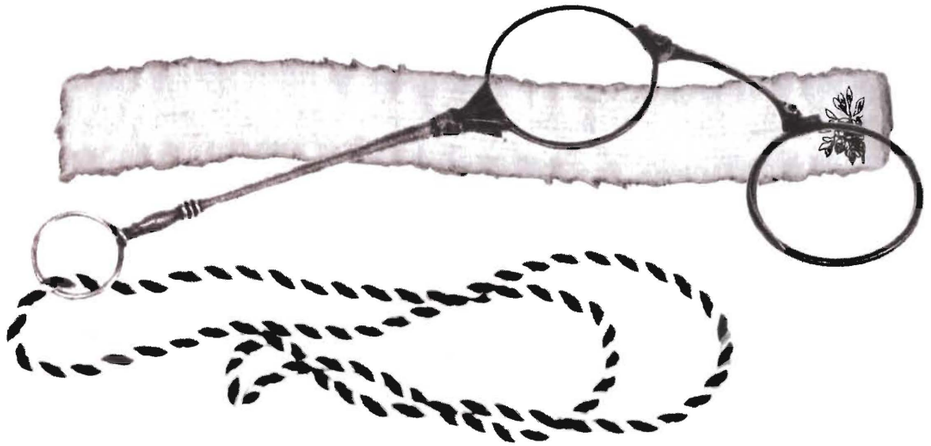
Opera Rossiniego jest dziełem efektownym, przy czym dążenie do efektu teatralnego, na który składa się muzyka, dramat i scena (więc akt wykonania) nie uległo jeszcze w takim stopniu zautonomizowaniu, jak w operach drugiej połowy stulecia, gdzie efekt rządzi sceną, muzyką i dramatem. Tu efekt pozostaje osadzony w swym teatralnym podłożu i choć decyduje o całej błyskotliwości wykonania, choć wymaga od wykonawców wirtuozerii, nie dominuje nad światem teatru, ani nad światem-teatrem, pełnym lepszych i gorszych aktorów.

Styl brillant – zmysłowy, techniczny, sztuczny (jak teatr operowy), w dramacie nieprawdopodobny (więc również z tego powodu skrajnie uteatralizowany), wdzięczny i pełen uroku (zamiast piękny), efektowny i dbający o olśnienie odbiorcy – odnajdziemy w pierwszej połowie XIX wieku w dziełach rozmaitej proweniencji i miary. Takie są przecież *Śluby panieńskie* Fredry (1833), nasza wspaniała manifestacja dramatyczno-teatralnego stylu brillant, taka jest błyskotliwa komedia Ksawerego Godebskiego *Miłość i próżność* (1827), taka jest pełna uroku i dowcipu jednoaktówka przestosowana z francuskiego przez Wawrzyńca Krasińskiego *Krętosz, lokaj bez służby* (1821), należąca do literatury repertuarowej więc zgoła niewysokiej, najczęściej wychodzącej spod piór dostawców teatralnych.

Te dzieła i dziełka stanowią przykłady swoistej doskonałości stylowej, mistrzostwa i wirtuozerii teatralnej i dramatycznej. Zapewniały one odbiorcy chwilę teatralnego szczęścia, zapomnienia i radości. Wprawdzie szczęście było iluzoryczne i krótkotrwałe, w dodatku oparte na banalnym odkryciu teatralnej natury świata, wprawdzie nic nie zostawało tu ukryte, gdyż głębia zlewała się z powierzchnią w kolejnych aktach gry w grze, lecz dla odbiorcy takie odczucia były nie tylko pociągające, więcej – miały niejasny walor magiczny i archetypowy, a przedstawienie urzekające przez moment swoją barwnością i intensywnością zachowywało doskonałość nadaną kształtowi teatralnej „chwili brillant" – gry w życie i gry w teatr zarazem.

W sytuacji, w której zastanawiamy się dziś nad funkcją brzydoty i niedoskonałości w sztuce, uroda, wdzięk i doskonałość *Cyrulika* niosą odświeżający powiew dawnego teatru. Nie szkodzi, że to niski teatr tzw. drugiego nurtu, daleki od klasycznego dążenia do wielkości i wiecznego trwania, obyczajowo nader podejrzany, budzący przyjemność płynącą ze złamania tabu, często z obsceniczności. Jakże jednak pełen wciąż nie dostrzeganej przez nas artystycznej doskonałości. Ta nieprzyzwoita, dwuznaczna doskonałość na szczęście nie może dziś ulec deprecjacji. Niczego więcej nie potrzebuje jak zabłysnąć na moment spektaklu. Gdyż zaiste Rossini nie powiedziałby (myślę) nigdy jak Faust: „Trwaj chwilo, jesteś tak piękna". Zamiast tego mógłby (co podejrzewam) zawołać: „Przemiń chwilo w całym swym olśniewającym blasku i uroku".

Dobrochna Ratajczakowa



29 lutego 1792
Rossini przychodzi na świat we włoskim miasteczku Pesaro nad Adriatykiem; rodzice muzycy wcześnie dbają o muzyczne wykształcenie syna – w pobliskim Lugo, a potem w Bolonii uczy się kontrapunktu i muzyki kościelnej

1806
zostaje przyjęty do bolońskiego Liceo Musicale; zapoznaje się z kompozycjami Haydna, a zwłaszcza Mozarta („fascynacja mojej młodości, powód rozpaczy wieku dojrzałego i pocieszenie na starość"); jest zainteresowany śpiewem, wielkie wrażenie wywiera na nim sztuka wokalna dwojga śpiewaków – sopran Izabelli Colbran i głos kastrata Veluttiego, (śpiew o „niebywałej czystości, cudownej giętkości i przejmującej sile oddziaływania") zapamięta na długie lata, a wraz ze stopniowym odchodzeniem ostatnich kastratów będzie ubolewał nad jednoczesnym schyłkiem sztuki operowej; Rossini ma już za sobą pierwsze kompozycje instrumentalne (*Sześć sonat na instrumenty smyczkowe*)

1813
premiery trzech oper (*La cambiale di matrimonio* 1810, *L'inganno felice* 1812, *Il Signor Bruschino* 1813) pisanych dla weneckiego Teatro San Moise odnoszą sukces; zdyscyplinowany określonym budżetem i niezbyt wielką obsadą wykonawczą; po latach wspomni te zamówienia jako doskonałą szkołę kompozycji; pisze również dla teatrów w Mediolanie i Bolonii; weneckie premiery oper *Tancredi* i *L'italiana in Algeri*, przynoszą wielkie uznanie i popularność; dwudziestoletni kompozytor ma już na swym koncie dziewięć oper

1815
Rossini podpisuje kontrakt z teatrem San Carlo w Neapolu, kierowanym przez Domenico Barbaję, dla którego do 1822 roku napisze dziewięć oper (m.in. *Otello* według Szekspira, *Mose in Egitto*, *Ermione* według Racine'a i *La donna del lago* według Waltera Scotta); równolegle komponuje drugie tyle oper dla innych teatrów Włoch; w grudniu książę Sforza Cesarini zamawia dla Teatro Argentina w Rzymie operę karnawałową do dowolnego libretta; z powodu naglącego terminu kompozytor zgadza się na materiał literacki komedii Beaumarchais'go *Le Barbier de Seville*, jednak bez większego przekonania ze względu na popularność opery Giovanniego Paisiella pod tym samym tytułem

1816
wbrew pozornej życzliwości Paisiella („Nie wątpię, że gwiazda geniuszu mego młodego rywala przyda staremu tematowi nowego wdzięku") premierę *Cyrulika* (*Almaviva, ossia L'inutile precauzione* poprzedzają liczne intrygi i spektakl kończy się fiaskiem; na szczęście kolejne przedstawienia powiększają rzeszę entuzjastów tej opery

1824
Rossini obejmuje kierownictwo Teatru Włoskiego w Paryżu, staje się jednocześnie szarą eminencją francusko-włoskiego świata operowego i otacza opieką młodych kompozytorów – Donizettiego, Meyerbeera, Belliniego; dwa lata wcześniej Barbaia organizuje mu sezon w Wiedniu (tam poślubia śpiewaczkę Izabellę Colbran, będącą wówczas u schyłku kariery), a potem w Londynie (King's Theatre); w Rzymie, Wenecji, Mediolanie i Neapolu odbyły się tymczasem, ze zmiennym powodzeniem, premiery nowych oper (w tym *Semiramide*, *La Cenerentolla*, *La gazza ladra*) drugi kontrakt podpisuje z Theatre Italien w Paryżu w 1826 jako „pierwszy kompozytor królewski" i „główny inspektor muzyczny Francji" – wystawia nowe, „paryskie" wersje swoich dwóch oper – *Le siege de Corinthe* (1826, dawniej *Maometto II*) oraz *Moise* (1827, dawniej *Mose in Egitto*); korekty partytur, łagodzące ekstremalnie rozbudowane wirtuozowskie linie wokalne na rzecz deklamacyjności, przygotowują premiery nowych oper stylistycznie łączących włoski liryzm z deklamacyjnością opery francuskiej („przyjrzyj się uważnie mojej pierwszej partyturze *Demetrio e Polibio* [przed 1809] i *Wilhelmowi Tellowi* [1829], a zobaczysz, że nie byłem ślimakiem!" – z listu do Ricordiego, 1868)

1829
premiery nowych dzieł skomponowanych dla Opery Paryskiej – *Le Comte Ory* (1928, według E. Scribe'a i C.G. Delestre-Poirsona) oraz *Guillaume Tell* (1829, według Schillera); partytura powstaje w niespotykanie u Rossiniego długim czasie dziesięciu miesięcy i otwiera stylistyczną epokę francuskiej opery historycznej; krótko po premierze kompozytor wraca do Bolonii, wiosną 1830 zamierza napisać operę według *Fausta* Goethego, ale po upadku rządu w 1830 roku nie odnawia kontraktu. Trzydziestosześcioletni autor 39 oper napisanych w ciągu 19 lat teraz milknie, nie pozostawiając śladu powodów tej decyzji („pracował już dostatecznie długo i ciężko" – z listu ojca z 1827 roku). Opuszcza żonę i sam wyjeżdża do Paryża

1832
Rossini niewiele komponuje (*Stabat mater, Soirees musicales*); zapada na zdrowiu (co może mieć podłoże psychologiczne); pielęgnuje go Olimpia Pelissier, której dedykuje kantatę *Giovanna d'Arco*; podróżuje po Europie, gdzie wykonywane są jego opery; w Niemczech poznaje Mendelssohna i pozostawia go pod wrażeniem swojej osobowości („inteligencja, witalność i uprzejmość w każdym momencie i w każdym słowie; jeśli ktokolwiek nie widzi w nim geniusza, musi go usłyszeć choć raz, a natychmiast zmieni zdanie")

1837
rozstaje się z żoną i wyjeżdża z Olimpią Pelissier do Mediolanu, gdzie organizują – na wzór paryskich – wieczory muzyczne

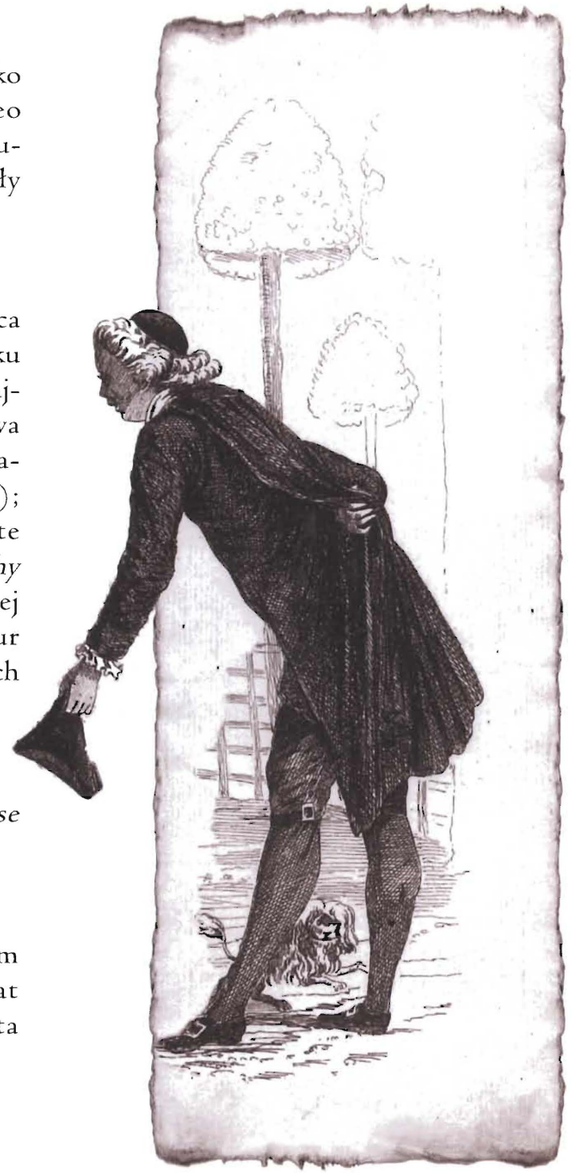
1841
Donizetti dyryguje pierwszym włoskim wykonaniem *Stabat mater* w Bolonii („entuzjazm był nieopisany [...] Rossiniego odprowadzał do domu tłum liczący 500 osób")

1846
małżeństwo z Olimpią Pelissier po śmierci Colbran; od sześciu lat jedyną funkcją sprawowaną przez Rossiniego jest stanowisko honorowego konsultanta w bolońskim Liceo Musicale; wykonuje niewielkie partie instrumentalne na koncertach swoich utworów – zły stan zdrowia nie pozwala na więcej

1857
od dwóch lat mieszka z żoną w Paryżu i wraca do sił po długotrwałym kryzysie (w 1854 roku pisze - „opłakany stan zdrowia, w jakim się znajduję od długich pięciu miesięcy i uporczywa choroba nerwowa, która odbiera mi sen sprawiają, że moje życie stało się bezużyteczne"); komponuje pierwsze utwory kameralne, ujęte później w zbiór *Peches de la viellesse* (*Grzechy starości*) – echa humoru i nieobecnej wcześniej w historii muzyki ironii niektórych miniatur spotkamy w dwudziestowiecznych kompozycjach Erika Satie czy Camille'a Saint-Saensa

1863
powstaje Mała Msza Uroczysta (*Petite Messe Solennelle*)

13 listopada 1868
Rossini umiera i jest pochowany na paryskim cmentarzu Pere Lachaise; dziewiętnaście lat później jego prochy spoczną w kościele Santa Croce we Florencji



Realizacje Cyrulika Sewilskiego

na scenie „pod Pegazem"

5 lutego 1921

kierownictwo muzyczne Adam Dołżycki
reżyseria Adam Dołżycki i Adam Ludwig
scenografia Leon Dołżycki

obsada premierowa

Hrabia Almaviva	Stanisław Drabik
Figaro	Adam Ludwig
Rozyna	Stefania Marynowicz-Madejowa
Doktor Bartolo	Jan Popiel
Don Basilio	Karol Urbanowicz
Berta	Janina Lipińska
Fiorello	Czesław Rawita
Oficer	Józef Krawczyk

17 lutego 1935

kierownictwo muzyczne Zygmunt Latoszewski
reżyseria Karol Urbanowicz
scenografia Zygmunt Szpingier

obsada premierowa

Hrabia Almaviva	Adam Raczkowski
Figaro	Zenon Dolnicki
Rozyna	Maria Kaupe
Doktor Bartolo	Witold Szpingier
Don Basilio	Karol Urbanowicz
Berta	Halina Majchrzakówna
Fiorello	Antoni Warchalewski

19 października 1945

kierownictwo muzyczne Zygmunt Wojciechowski
reżyseria Maria Janowska-Kopczyńska
scenografia Zygmunt Szpingier

obsada premierowa

Hrabia Almaviva	Witold Łuczyński
Figaro	Cezary Kowalski
Rozyna	Zofia Fedyczkowska
Doktor Bartolo	Witold Szpingier
Don Basilio	Robert Sauk
Berta	Maria Janowska-Kopczyńska
Fiorello	Zygmunt Mariański
Oficer	Antoni Farulewski

Witold Szpingier (Doktor Bartolo) i Robert Sauk (Don Basilio)
1945
fot. Archiwum

Felicja Kurowiak (Berta), Krystyna Pakulska (Rozyna), Antoni Majak (Don Basilio), Marian Woźniczko (Figaro), Józef Przęda (Almaviva)
1958
fot. Grażyna Wyszomirska

21 lipca 1963

kierownictwo muzyczne Edwin Kowalski
reżyseria Jan Maciejowski
scenografia Stanisław Bąkowski

obsada premierowa

Hrabia Almaviva	Józef Prząda
Figaro	Jerzy Sergiusz Adamczewski
Rozyna	Bożena Karłowska
Doktor Bartolo	Bogdan Ratajczak
Don Basilio	Henryk Łukaszek
Berta	Felicja Kurowiak
Fiorello	Edward Kmiciewicz
Oficer	Lech Koperny

Inscenizacja z 1963 roku utrzymywała się w repertuarze opery poznańskiej przez rekordowo długi czas trzydziestu lat; do czerwca 1993 roku odbyło się blisko dwieście spektakli, produkcja była czterokrotnie prezentowana za granicą w Holandii, Niemczech i Szwajcarii (1986, 1988, 1991, 1992)

scena zespołowa, 1963
fot. Grazyna Wyszomirska

ORKIESTRA

I skrzypce
Piotr Kostrzewski – koncertmistrz, Giedy Jędrzejczak – zastępca koncertmistrza, Krzysztof Dastych – zastępca koncertmistrza, Romuald Hejnowicz, Teresa Zielątkiewicz, Maria Olszewska, Dezydery Grzesiak, Maria Bawolska, Małgorzata Hadyńska, Tadeusz Kunysz, Zbigniew Broniewski

II skrzypce
Jerzy Stasik, Ryszard Chmielewski, Stanisław Suchoń, Wiesław Ziółkowski, Olga Hała, Danuta Radziszewska, Krzysztof Masłyk, Halina Farbotnik, Joanna Modzelewska, Tomasz Żelaśkiewicz

altówki
Aleksander Rybkowski, Ryszard Hoppel, Sylwia Balachowska, Wojciech Gumny
Bogumiła Kostek, Agnieszka Sobieraj

wiolonczele
Bożena Zimowska – koncertmistrz, Arkadiusz Broniewski – koncertmistrz, Dorota Hajzer, Antonina Górska, Ewa Pruchniewska, Agata Maruszczak, Aleksandra Jóźwiak

kontrabasy
Franciszek Radziszewski, Ryszard Kaczanowski, Krystyna Dymaczewska, Jerzy Springer, Stanisław Binek, Józef Pszczółka

flety
Jerzy Pelc, Agnieszka Gandecka, Katarzyna Mitrosz

oboje
Mariusz Dziedziniewicz, Wiesław Markowski, Krzysztof Nowak

klarnety
Lucjan Wiza, Kazimierz Budzik, Krzysztof Mayer, Michał Holas

fagoty
Jan Janas, Dariusz Rybacki, Andrzej Józefowicz

waltornie
Witold Habdas, Kazimierz Kostyra, Włodzimierz Kuzik, Leszek Walkowiak

trąbki
Leszek Kubiak, Sylwester Szychowiak, Stanisław Kwapisz, Henryk Rzeźnik

perkusja
Henryk Dycha, Lucyna Dastych, Aleksandra Szymańska, Małgorzata Bogucka, Piotr Kucharski

gitara
Janusz Musielak

klawesyn
Katarzyna Kędzierska

I Zastępca dyrektora naczelnego **Jerzy Bojar**
Dyrektor artystyczny **Marek Weiss-Grzesiński**
Dyrektor muzyczny **José Maria Flôrencio Júnior**

Dyrektor chóru Jolanta Dota-Komorowska
Dyrektor baletu Liliana Kowalska
Główny scenograf Ryszard Kaja
Kierownik wokalny Ewa Wdowicka
Kierownik literacki Katarzyna Liszkowska
Koordynacja pracy artystycznej Maria Krystyna Różańska
Przygotowanie solistów Katarzyna Kędzierska, Lucyna Klockiewicz
Krystyna Kujawa, Wanda Marzec, Rajmund Nowicki
Inspicjenci Danuta Kaźmierska, Ryszard Dłużewicz, Janusz Temnicki
Suflerzy Izabella Kopiec, Wadim Zorin

Kierownik techniczny Jacek Wenzel
Kierownik produkcji Wanda Zielińska

Kierownicy pracowni
Główny oświetleniowiec Marek Rydian
Scena Dariusz Michalski
Dekoratornia Konrad Nowicki
Perukarnia Ewa Niedźwiedź
Garderobiane Ewa Wower
Rekwizytornia Władysław Hoedt
Malarnia Marian Kobiałka
Pracownia krawiecka damska Anna Nowak
Pracownia krawiecka męska Jan Furszpaniak
Modystka Eugenia Jędraszczyk
Pracownia obuwnicza Kazimierz Mikołajczak
Ślusarnia Roman Derucki
Stolarnia Marek Kwiatkowski

Opracowanie programu Katarzyna Liszkowska
Projekt okładki i liternictwo tytułu Ryszard Kaja
Projekt graficzny STUDIO PROMOCJI
Druk Zakład Poligraficzny – Mirosław Fabisiak

W programie wykorzystano ryciny z albumu
SAIXANTE PLANCHES GRAVEES PAR A. GUILLAUMOT FILS
COSTUMES & COIFFURES DU XVIII SIECLE D'APRES DESRAIS, COCHIN, WATTEAU, FILS
udostępnionego dzięki uprzejmości Biblioteki Muzeum Narodowego w Poznaniu

Ze zbiorów
Działu Dokumentacji
ZG ZASP

Ze zbiorów
Działu Dokumentacji
ZG ZASP