# Carmen

GLIWICKI TEATR MUZYCZNY

GEORGES BIZET opera w 4 aktach

**opera**
w 4 aktach **Georges Bizet**

# Carmen

Libretto: **Henry Meilhac i Ludovic Halévy**
wg noweli **Prospera Mérimée**

Reżyseria: **Paweł Szkotak**

Kierownictwo muzyczne: **Tomasz Biernacki**

Przygotowanie chórów: **Krystyna Krzyżanowska-Łoboda**
**Barbara Stanisz**

Scenografia: **Izabela Kolka**

Choreografia: **Jacek Badurek**

Przygotowanie wokalne solistów: **Grażyna Griner**

Przygotowanie chóru dziecięcego: **Anna Adamczuk**

Reżyseria świateł: **Damian Pawella**

Projekcja video: **Thomas Harzem**

Kierownictwo produkcji: **Grażyna Miczka**

Asystent reżysera: **Ireneusz Miczka**

Asystent choreografa: **Kamila Święcicka**

Lektorka języka francuskiego: **Beata Wilkowska**

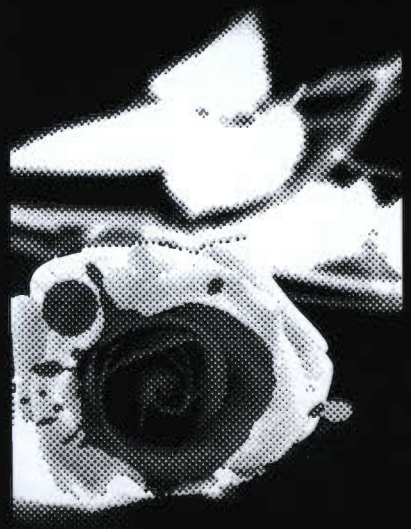
**Premiera**
**2 czerwca 2006**

# „Carmen"

## STRESZCZENIE LIBRETTA

### Akt I

Hiszpańska wojna domowa. Sewilla. Zwyczajny, senny dzień. Żołnierze ćwiczą musztrę na przerobionym na obóz treningowy placu. Obok fabryka. Do placu zbliża się młoda dziewczyna. To Micaëla, ukochana kaprala Don Joségo, która z polecenia jego matki przybyła do Sewilli odnaleźć narzeczonego i wręczyć mu list. Dziewczyna zaczyna przepytywać żołnierzy. Dowiaduje się, że dobrze trafiła, że wszyscy znają Don Joségo, który wkrótce przybędzie. Dowódca Morales stara się zachęcić Micaëlę, żeby razem z żołnierzami zaczekała na ukochanego. Dziewczyna nie daje się namówić i wymyka się z placu. Pojawiają się chłopcy. Z kijami-karabinami na plecach, bawią się w żołnierzy. Wchodzi Don José. Morales informuje go o wizycie Micaëli. Młodego kaprala przepytuje porucznik Zuniga. Chce się czegoś dowiedzieć o fabryce i pracujących tam dziewczynach. José uprzejmie wymawia się od zwierzeń. Kocha Micaëlę, więc nie interesują go inne kobiety. Nagle słychać dzwon, zwiastujący przerwę na papierosa w fabryce. Na plac wchodzą robotnice. Wszyscy jednak czekają na Carmen – najpiękniejszą i najponętniejszą z kobiet.



Carmen wchodzi i dumnie wysłuchuje miłosnych zwierzeń żołnierzy. Śpiewa habanerę (*L'amour est un oiseau rebelle*), w której wyjaśnia swoją „filozofię miłości". „Miłość to cygańskie dziecię, ona nigdy nie słucha praw" – twierdzi, przekonując, iż trudno kogokolwiek zmuszać do miłości, która zawsze nadchodzi z nieoczekiwanej strony i kpi sobie z wszelkich zaklęć. Żołnierze nie zważają na ostrzeżenia Carmen i nadal usiłują wyłudzić od niej miłosne „tak". Tylko Don José nie zwraca na nią uwagi, nic więc dziwnego, że to w jego stronę Carmen rzuca kwiat. „Jeśli istnieją czarownice, ona na pewno jest jedną z nich" – opiera się kapral, szybko chowając pod mundurem kwiat. Pojawia się ponownie Micaëla. Przekazuje Don Josému list od matki, pewną sumę pieniędzy i pocałunek. Wspominają szczęśliwe i spokojnie dni na wsi. Don José czyta list, w którym matka błaga go, by ożenił się z Micaëlą i po wojnie wrócił na wieś. Micaëla, onieśmielona, odchodzi, obiecując, że wkrótce się znowu spotkają. Don José postanawia spełnić prośbę matki. Tymczasem od strony fabryki słychać odgłosy kłótni. Wbiega Zuniga. Po chwili otaczają go kobiety, których jedna grupa twierdzi, że awanturę wywołała Carmen, a druga – że niejaka Manuelita. W każdym razie obie robotnice rzuciły się na siebie, targając się wzajemnie za włosy. Zuniga rozkazuje Don Josému, by zabrał dwóch ludzi, poszedł do fabryki i ustalił, kto jest winien awantury. Kapral szybko dochodzi do prawdy i wprowadza na plac winowajczynię – Carmen. Zuniga pyta ją, co ma na swoją obronę, ale Cyganka jedynie nuci wyzywająco piosenkę i kpi z porucznika. Zuniga rozkazuje Don Josému odprowadzić ją do więzienia. Po drodze Carmen prowokuje Don Joségo, wyjawiając mu, iż kwiat, którym w niego rzuciła, był tak naprawdę czarem i żołnierz już jest w niej zakochany. Obiecuje, że i ona go pokocha, jeśli pomoże jej w ucieczce. Przyrzeka, że będzie na niego czekać w gospodzie u Lillasa Pastii (*Près des remparts de Séville, chez mon ami Lillas Pastia*). Popycha Don Joségo. Kapral upada, a Carmen ucieka. Zuniga rozkazuje aresztować Don Joségo.

### Akt II

Dwa miesiące później. Gospoda u Lillasa Pastii. Wśród gości – w tym licznie zgromadzonych żołnierzy – prym wiedzie Carmen, wraz ze swoimi przyjaciółkami Frasquitą i Mercédès. Carmen śpiewa *Piosenkę cygańską* (*Les tringles des sistres tintaient*). W gospodzie jest również Zuniga. Usiłuje przekonać Carmen, by poszła z nim do obozu. Ta odpowiada lodowatym chłodem. Zuniga podejrzewa, że jest na niego zła z powodu Don Joségo. Przy okazji wyjawia, że kapral jest już na wolności. Tymczasem na zewnątrz słychać gromkie wiwaty. Nadchodzi Escamillo, torreador z Grenady, witany przez wielbicieli. Wchodzi do gospody i śpiewa pieśń – *Kuplety torreadora* (*Votre toast, je peux le rendre*). Jego uwagę przyciąga Carmen. Natychmiast wyznaje jej miłość, zostaje jednak odrzucony. Opuszcza gospodę, obiecując, że jeszcze wróci do Carmen.

Wchodzą partyzanci – Dancaïre i Remendado. Opowiadają o swoim przedsięwzięciu – mają przemycić niebezpieczny ładunek, do czego przyda im się pomoc pięknych dziewcząt. Frasquita i Mercédès z entuzjazmem zgadzają się do nich przyłączyć, tylko Carmen niespodziewanie oznajmia, iż zostaje w gospodzie. Jest zakochana i czeka na swego ukochanego. Partyzanci wybuchają śmiechem, tym bardziej że dowiadują się, iż obiektem jej miłości jest prosty żołnierz. Szybko zresztą dochodzą do wniosku, że przydałby im się kolejny towarzysz i skoro José jest zakochany w Carmen, to bez problemu uda się przeciągnąć go na ich stronę. Carmen mocno w to wątpi, obiecuje jednak wypytać Don Joségo. Partyzanci znikają, a do gospody wchodzi ukochany Carmen. Wyznaje jej miłość. Carmen tańczy dla niego, kiedy nagle z obozu żołnierzy słychać głos trąbki, wzywającej na wieczorny apel. Don José chce wracać, wzbudzając tym wściekłość Carmen, która nie może zrozumieć, iż żołnierz przedkłada nad miłość obowiązki. Prowokuje go. Don José śpiewa pieśń miłosną (*La fleur que tu m'avais jetée*), starając się przekonać Carmen, jak bardzo ją kocha. Ta żąda dowodu miłości – niech żołnierz rzuci służbę i wybierze wolność, przyłączając się do partyzantów. Don José nie chce się na to zgodzić i już ma z bólem serca pożegnać ukochaną, kiedy do gospody wchodzi Zuniga. Widzi Don Joségo i z pogardą szydzi z Carmen, że mogąc zdobyć oficera, wybrała zwykłego żołnierza. Don José nie wytrzymuje zniewag i rzuca się na Zunigę. Carmen woła na pomoc partyzantów. Wchodzą Dancaïre, Remendado i inni towarzysze. Wywiązuje się nierówna walka. Carmen jeszcze raz prosi Don Joségo, by przyłączył się do partyzantów. Don José nie ma już nic do stracenia. Zgadza się.

**Akt III**

Kilka miesięcy później. Partyzanci przemycają ładunek przez góry. Przerwa na odpoczynek. Don José wspomina matkę, która żyje w przekonaniu, że jej syn jest uczciwym człowiekiem. Doprowadza to do wściekłości Carmen. Kiedy w czasie kłótni grozi, że rzuci Joségo, ten odwzajemnia groźbę, zawieszając jedynie ostatnie słowo. „To co, może mnie zabijesz?" – kończy proroczo Carmen... Frasquita i Mercédès wróżą z kart. Obie snują wizje na temat idealnych mężczyzn. Mercédès wyobraża sobie młodego, dzielnego żołnierza, który pokocha ją do szaleństwa. Frasquita – starego bogacza, który się z nią ożeni i wkrótce umrze, zostawiając jej cały majątek. Do dziewczyn przyłącza się Carmen. Ciągnie swoją kartę – wychodzi jej śmierć. Partyzanci ruszają dalej. Don José ma pilnować ładunku, a zadaniem kobiet jest odciągnięcie uwagi strażnika. Wchodzi Micaëla. Po raz kolejny szuka ukochanego – po raz kolejny na polecenie jego matki. Śpiewa arię, w której modli się, by Bóg wyzwolił Don Joségo spod wpływu przeklętej Carmen (*Je dis, que rien ne m'épouvante*). Don José nagle dostrzega zbliżającego się mężczyznę. Strzela w jego kierunku. Wystraszona Micaëla ucieka. Przybyszem, jak się okazuje, jest Escamillo. Kula o włos minęła jego głowę.

Torreador przedstawia się Don Josému i opowiada o przyczynach swojego przyjazdu: jest zakochany w Carmen i zdając sobie sprawę, że miłość kobiety nie trwa dłużej niż pół roku, postanawia odbić ją żołnierzowi, którym pewnie już się znudziła. Don José wybucha gniewem i rzuca się na torreadora. Walczą. Don Joségo od zamordowania Escamilla powstrzymuje przybycie Carmen i reszty partyzantów. Escamillo obiecuje Josému, że jest gotów stanąć do walki, kiedy tylko ten będzie chciał. Odchodzi, zapraszając wszystkich na corridę do Sewilli. Remendado przyprowadza Micaëlę. Dziewczyna mówi Don Josému, że jego matka jest umierająca i błaga go, by wrócił do niej. José walczy ze sobą, w końcu ulega, ostrzegając Carmen, że to jeszcze nie koniec ich romansu. Kiedy odchodzi, z oddali słychać śpiew torreadora...

**Akt IV**

Corrida w Sewilli. Na arenie tłoczą się widzowie. Nadchodzi torreador – Escamillo. Obok niego stoi jego kochanka – Carmen. Frasquita i Mercédès ostrzegają przyjaciółkę, że w pobliżu kręci się Don José. Carmen nie boi się go – postanawia z nim porozmawiać. Wchodzi Don José. Przekonuje Carmen, że przeszłość jest nieważna, że mogą wszystko zacząć na nowo. Carmen odrzuca go; dla niej wszystko jest już skończone. Wie, że Don José ją zabije, ale nie zmieni zdania. José używa wszelkich możliwych zaklęć, by przekonać do siebie ukochaną, ta jednak rzuca mu w oczy, że już go nie kocha i że nikt nie zmusi jej do miłości. W jej słowach echem odbija się habanera... Na arenie Escamillo pokonuje byka. Tłum wiwatuje na jego cześć. Carmen chce odejść. Rzuca w twarz Josému pierścionek, który ten dał jej kiedyś na dowód miłości. José wbija w jej serce sztylet...

*Jacek Mikołajczyk*

## GEORGES BIZET I JEGO „CARMEN"

Nieczęsto się zdarza, by artysta przechodził do historii jako autor jednego, jedynego dzieła. Trudno oczekiwać, by umysł zdolny do stworzenia *Hamleta* nie był w stanie wykreować ani wcześniej, ani później utworu, który przynajmniej nie sięgałby wyznaczonego przez genialnego poprzednika poziomu. Zdarzają się artystom dzieła życia, jak *Faust* Goethego dające wyraz wieloletniej mentalnej podróży wielkiego umysłu, zdarza się, że jak w przypadku Rimbaud wcześnie rozkwitły geniusz równie szybko wycofuje się z walki o najwyższe artystyczne laury. Historii zdarzyło się jednak także zadrwić kilka razy z ludzkich oczekiwań, dając nam nawet nie przedsmak, ale doskonały przykład wielkości geniuszu, nie pozwalając jednak smakować dalszych jego owoców. Tak właśnie było w przypadku Georgesa Bizeta i jego *Carmen*.

Georges Bizet

Napisałem: „historii"... Używanie wielkich słów w odniesieniu do tego artysty może zaskoczyć wyczulonego czytelnika. Życie Bizeta, przedwcześnie i gwałtownie zakończone, przebiegało nieco obok wielkich wydarzeń XIX wieku, z rzadka tylko inspirujących artystę do tego, by dać wyraz rewolucyjnym przemianom. Jego postawa była inna. Bizet nie dedykował symfonii Napoleonowi. Żył już w innych czasach. Urodził się 25 października 1838 roku w Paryżu. Rewolucja roku 1848 przyszła zbyt wcześnie, by w jakikolwiek sposób na niego wpłynąć, kolejna – z 1870 roku – przypadła, niestety, na schyłek jego życia i niewiele już w nim zmieniła – poza tym, że w zamieszkach Komuny Paryskiej spłonął gmach Théâtre Lyrique, w którym wystawiano dzieła artysty. W każdym razie młodość i rozwój artystyczny Bizeta przypadły na okres panowania Napoleona III, czasy pozornego powrotu potęgi Francji, wewnętrznego pokoju, czasy spektakularnych sukcesów Offenbacha, Rossiniego i Meyerbeera, czasy, kiedy dworska plotka i temat nowej operetki były dla paryżan poważniejszym problemem niż jakaś tam wojna krymska. Całe życie Bizeta było związane z muzyką. Jego ojciec był nauczycielem śpiewu, matka znała podstawy muzyki; również w dalszej rodzinie można było odnaleźć kilku muzyków. Domowa edukacja muzyczna przyszłego autora *Carmen* zaczęła się, kiedy miał cztery lata. W wieku lat dziewięciu był już studentem paryskiego konserwatorium. Uczył się gry na fortepianie i organach oraz kompozycji. W tej pierwszej szybko osiągnął wirtuozerię, według pedagogów stanowiącą nawet zagrożenie dla jego rozwoju jako kompozytora. Znana jest późniejsza anegdota, kiedy Liszt, prezentując słuchaczom swoje utwory, stwierdził o jednym z pasaży, iż tylko dwaj pianiści są w stanie go zagrać: on i Hans von Bülow. Bizet podszedł do fortepianu i ze słuchu powtórzył ów pasaż. Liszt był zmuszony poszerzyć swoją listę.

W konserwatorium Bizet był uczniem m.in. Charlesa Gounoda i Jacquesa Fromentala Halévy'ego. Obaj odegrali w jego życiu ogromną rolę. O opieranie się na pierwszym będzie oskarżany przez całą swoją krótką karierę; drugi został nie tylko jego mistrzem i opiekunem, ale i teściem, choć już po swojej śmierci. Punktem honoru dla Halévy'ego stało się doprowadzenie do tego, by zdolny jego uczeń został laureatem najważniejszej ówczesnej nagrody dla młodych twórców – Wielkiej Nagrody Rzymskiej (*Grand Prix de Rome*). Była ona równoznaczna z pięcioletnim stypendium, z którego studenci dwa lata spędzali w Rzymie, rok w Austrii lub Niemczech i dwa pozostałe w Paryżu. Bizet otrzymał ją w 1857 roku i wyjechał do Rzymu.

Z tego okresu pochodzi kilka utworów Bizeta. Swoimi fugami wygrywał konkursy, *Symfonia C-Dur* stanowi dowód jego świetnej edukacji muzycznej, operetka *Le docteur Miracle* zapewniła mu pierwsze miejsce (równorzędnie z Charlesem Lecocqiem) w konkursie ogłoszonym przez Offenbacha, wreszcie kantata *Clovis et Clotilde* zdobyła dla niego Wielką Nagrodę Rzymską.

Spędzone w Rzymie lata 1858-1860 to najszczęśliwszy okres życia Bizeta. Uznawany za „młodego zdolnego", dzięki stypendium wolny od trosk finansowych, spędzał czas na pilnym studiowaniu muzyki oraz podróżach po Włoszech. Swoje przeżycia opisywał w listach do matki, z których wyłania się obraz człowieka, któremu nieobce są wątpliwości co do swoich talentów i możliwości, ale który w przyszłość patrzy z całkiem sporą dozą optymizmu. To właśnie wtedy postanowił skupić się na operze – ku zmartwieniu swoich nauczycieli, którzy, jak to w konserwatorium, preferowali raczej poważne formy sakralne niż blichtr operowego rozpasania. Bizet był jednak dzieckiem swojej epoki i marzył o sukcesie na miarę Rossiniego. Jego zdolności i predyspozycje dawały mu podstawy sądzić, że tego typu marzenia bynajmniej nie są bujaniem w obłokach. W każdym razie w jednym z listów zadziwiająco konkretnie obliczał, jakiego rodzaju pojedynczy sukces operowy zapewniłby do końca życia utrzymanie jemu i jego rodzinie.

Jeśli chodzi o obowiązki, to laureaci stypendium musieli wysyłać co roku do konserwatorium jedną większą kompozycję. Bizet skomponował dla kolegium jurorów odę na chór i orkiestrę symfoniczną *Vasco da Gama* oraz *Suitę na orkiestrę* oraz – choć regulamin wyraźnie tego zabraniał – operę komiczną *Don Procopio*, opartą na podobnym fabularnym motywie, co *Don Pasquale* Donizzettiego. Na kolejny paryski konkurs napisał nieco wymuszone *Te Deum*. Spośród tych utworów największą wartość miało *Scherzo z Suity*, które później kompozytor włączył do *Symfonii „Roma"*.

Bizetowi udało się wyprosić u kierownictwa konserwatorium przedłużenie o rok pobytu w Rzymie, kosztem wyjazdu do Niemiec. Spędził ten czas ze swoim przyjacielem Ernestem Guiraudem, późniejszym autorem recytatywów *Carmen*. W 1861 roku wrócił do Paryża. W drodze dogoniła go wieść o śmierci matki.

Życie w Paryżu absolwenta konserwatorium i niedawnego stypendysty nie było łatwe. W świecie operowym panowały uznane nazwiska. Niewiele było orkiestr symfonicznych. Przebicie się przez mur „klasyków" było prawie niemożliwe. Bizet i tak miał sporo szczęścia. Jako stypendyście Wielkiej Nagrody Rzymskiej przysługiwało mu prawo do wystawienia utworu w Opéra Comique, jednak młody kompozytor nawet z niego nie musiał korzystać. Dyrektor Théâtre Lyrique otrzymał w tym czasie od rządu sporą sumę na umożliwienie startu młodym talentom. Jako pierwszemu współpracę zaproponował Bizetowi. Tak powstała opera *Poławiacze pereł*.

Debiut Bizeta w świecie wielkiej opery był z pewnością artystycznym sukcesem. Egzotyka libretta, rozgrywającego się wśród tytułowych poławiaczy pereł na Cejlonie, pozwoliła kompozytorowi bez wyrzutów sumienia stworzyć muzykę wpisującą się w popularne gusta publiczności, a jego błahość za pomocą muzycznych środków pogłębić psychologię postaci, w czym trudno nie zauważyć zapowiedzi przyszłego arcydzieła. Prapremiera *Poławiaczy...* odbyła się w 1863 roku. Publiczność przyjęła ją – i samego kompozytora – gorąco, krytycy utyskiwali, a utwór został ostatecznie zagrany 18 razy. Trudno to uznać za sukces frekwencyjny, jednak z pewnością dla debiutanta nie była to również porażka. Dzięki *Poławiaczom pereł* Bizet zaistniał też w Paryżu jako poważny kompozytor oper.

Célestine Galli-Marié – pierwsza Carmen

Ciągle jednak daleko mu było do tryumfu, a tylko ten mógł zapewnić artyście warunki do dalszej pracy nad operami. Bizet był zmuszony podejmować się wielu nienawistnych dla niego zajęć, takich jak tworzenie wyciągów fortepianowych popularnych oper, transkrypcje koncertów, aranżowanie muzyki tanecznej, udzielanie lekcji itp. Ojciec Bizeta kupił w tym czasie kawałek ziemi pod Paryżem, gdzie obaj panowie spędzali odtąd miesiące letnie. Po kilku kolejnych przeprowadzkach Bizet właściwie zamieszkał na wsi. Jego życie miało się teraz dzielić na okresy wytężonej pracy nad nielicznymi operami i... wytężonej pracy zarobkowej pomiędzy operowymi zamówieniami. Przed Carmen napisał jeszcze trzy opery: *La Jolie Fille de Perth*, czyli *Piękne dziewczę z Perth* (premiera w Théâtre Lyrique w 1867 r.), *Djamileh* oraz *L'Arlésienne*, czyli *Arlezjankę* (obie opery wystawiono w Opéra Comique w 1872 r.). Tylko pierwsza z nich była prawdziwą „dużą" operą. *Djamileh* to jednoaktówka, a *Arlezjanka* – wzbogacony muzycznie melodramat. *Piękne dziewczę...* na premierze było wielkim sukcesem, z zachwytem pisali też o nim recenzenci, jednak z powodu kłopotów finansowych teatr był zmuszony zdjąć utwór z afisza już po kilkunastu przedstawieniach. *Djamileh* była niepowodzeniem – głównie z powodu nienajlepszego wykonania; podobnie *Arlezjanka* – zbyt nowatorska jak na spragnioną rozrywki publiczność bądź co bądź opery komicznej. Zaiste, godny podziwu jest upór Bizeta, każący mu przez lata upierać się przy ulubionej formie muzycznej.

Pracę nad swoim ostatnim dziełem – *Carmen* – Bizet zaczął w 1873 roku. O tym, że Opéra Comique zamówiła u niego kolejne dzieło, pisał w liście do swojego ucznia i przyjaciela Edmunda Galaberta już rok wcześniej. Miała to być „opera wesoła, lecz o takiej wesołości, która pozwala na zachowanie stylu". Libretto do niej dostarczyli Henry Meilhac i Ludovic Halévy, słynni paryscy libreciści, stali współpracownicy m.in. Offenbacha. Fabuła była oparta na noweli Prospera Mérimée, poety, prozaika, archeologa, historyka sztuki, przyjaciela Napoleona III. Jej podstawą była autentyczna historia byłego żołnierza, mordującego swoją kochankę. Mérimée osadził akcję w środowisku hiszpańskich przemytników i Cyganów, osnuwając ją wokół wątku fatalnej miłości tytułowej Carmen i Don Joségo, który z uczciwego i ambitnego żołnierza zamienia się w najbardziej poszukiwanego bandytę Andaluzji. Nowela była przesycona gęstym erotyzmem; poeta opisywał w niej trudny rodzaj miłości. Oryginalna Carmen była zwyczajną prostytutką i Don José przeżywał męki zazdrości nie tylko z powodu pikadora Lucasa (awansowanego w operze na torreadora Escamilla). Mężem Carmen był Garcia – ponury cygański bandyta – a głównym zajęciem Cyganki było wydobywanie przemytników z tarapatów za pomocą swojego pięknego i ponętnego ciała.

Moralny, a właściwie niemoralny wydźwięk dzieła był pierwszą przyczyną względnego niepowodzenia Carmen na premierze 3 marca 1875 roku w Opéra Comique. Pomimo zabiegów librecistów, którzy m.in. dodali do utworu postać Micaëli, niewinnej wiejskiej narzeczonej Don Joségo, oraz przesunęli akcenty w charakterze samej Carmen, na przykład redukując do minimum liczbę jej kochanków, opera ciągle nie była dziełem, na które mężowie bez obaw mogli zabrać swoje małżonki, nie wspominając o dzieciach. Oczekiwania publiczności w stosunku do premierowego wieczoru również mogły skutkować pewnym zaskoczeniem. Trudno określić *Carmen* jako operę „wesołą", nawet pamiętając o różnicach w dzisiejszym i XIX-wiecznym rozumieniu specyfiki gatunku opery komicznej. Muzyka była tu śmiała, nowoczesna, trudna wykonawczo zarówno dla chóru, który nie był przyzwyczajony do tego, że traktuje się go niemal jako zbiorowisko aktorów, jak i solistów. *Carmen* z oporami została przyjęta nawet przez dyrektora Opéra Comique, który stwierdził, że rezultat pracy Bizeta odbiega od szczegółów złożonego zamówienia. Pod względem inscenizacyjnym przygotowano

jednak dzieło starannie; gorzej było z wykonawstwem – dobra była tylko Galli-Marié w partii tytułowej, źle oceniono Don Joségo, a i orkiestra nienajlepiej wywiązała się z powierzonego zadania.

Mimo to, wbrew legendzie, trudno nazwać prapremierę *Carmen* katastrofą. Pierwszy akt został przez widzów bardzo dobrze przyjęty, dzięki czemu Bizet w przerwie mógł odebrać pierwsze gratulacje. W drugim doceniono początek i wejście Escamilla, choć dalszy rozwój akcji, odbiegający od standardów opery komicznej, zdezorientował publiczność. Lodowato przyjęty został akt czwarty – widzowie nie byli przyzwyczajeni do obserwowania dokonywanego na scenie morderstwa.

Bizet był załamany, jednak wynikało to raczej z ogromnych oczekiwań kompozytora co do utworu niż z samego jego powodzenia czy niepowodzenia. Najtrafniej byłoby stwierdzić, że *Carmen* nie była ani sukcesem, ani klęską. W końcu po premierze zagrano ją w Opéra Comique jeszcze 50 razy. Wkrótce Bizet dowiedział się też, że o prawa do utworu wystąpiła opera w Wiedniu.

Théâtre Lyrique w Paryżu

Po tym „umiarkowanym sukcesie" czy „niepełnej porażce" kompozytor wrócił do domu w Bougival. Wkrótce dało o sobie znać jego słabe zdrowie. Bizeta bolało gardło, odczuwał duszności. Wezwano lekarza. W nocy z 2 na 3 czerwca 1875 roku kompozytor zmarł. W Paryżu wyprawiono mu wspaniały pogrzeb.

Międzynarodowa kariera *Carmen* rozpoczęła się cztery miesiące po śmierci Bizeta. Wiedeńczycy zdążyli jeszcze zamówić u kompozytora napisanie recytatywów – w Paryżu, zgodnie z tradycją Opéra Comique, wystawiono *Carmen* z mówionymi dialogami, co znacznie utrudniało recepcję dzieła poza Francją. Recytatywy, jak wspominałem, skomponował ostatecznie Guiraud. 23 października odbyła się premiera *Carmen* w Wiedniu. Był to ogromny sukces, za którym szybko podążyły następne – w Brukseli, Petersburgu, Londynie i Nowym Jorku. Paryż uwierzył w *Carmen* dopiero po ośmiu latach od premiery – w 1883 roku. Po kolejnych ośmiu latach świętował 500 wystawienie opery.

Dywagacje na temat tego, co napisałby Bizet, gdyby dożył sukcesu *Carmen*, przez lata stanowiły jeden z ulubionych problemów historyków muzyki. Przez lata śmierć kompozytora wiązano z niepowodzeniem jego arcydzieła. Dziś, kiedy narosłe wokół Bizeta i *Carmen* mity zostały w dużej mierze obalone, uwagę przyciągają raczej pasjonujące z współczesnej perspektywy paradoksy życia i twórczości kompozytora. Wspaniałe zdolności, świetne wykształcenie, wczesny start, świetlana przyszłość – wszystko to łączyło się u Bizeta z pragnieniem odniesienia sukcesu, rozumianego zresztą bardzo współcześnie – jako sukces komercyjny, powodzenie u publiczności. „Chcą mieć śmietnik – będą go mieli" – tak określił Bizet słynne *Kuplety torreadora*. Nuta tragizmu w losie kompozytora odzywa się, kiedy myślimy o jego skazanym na sukces życiu, które zostało przerwane na cztery miesiące przed światowym, oszałamiającym, jednym z największych w dziejach muzyki tryumfem. Cóż... *L'amour est un oiseau rebelle*. Życie również.

**Jacek Mikołajczyk**

Korzystałem z:
•Martin Cooper: *Georges Bizet*, London, New York, Toronto 1938 •Georges Bizet: *Carmen*. Text by David Voil, New York 2005 •Jerzy Gabryś: *„Carmen" J. Bizeta*, PWM, Kraków 1961 •Prosper Mérimée: *Carmen*, Warszawa 1989

# CARMEN

GEORGES BIZET

**OBSADA:**

Carmen:
**Elżbieta Kaczmarzyk-Janczak**
**Małgorzata Walewska**
**Agnieszka Zwierko**
Don José:
**Marcello Bedoni**
**Tomasz Jedz**
**Janusz Ratajczak**
Micaëla:
**Wioletta Białk**
**Małgorzata Długosz**
Escamillo:
**Ireneusz Miczka**
**Rafał Songan**
Frasquita:
**Małgorzata Długosz**
**Anita Maszczyk**
Mercédès:
**Jolanta Kremer**
**Magdalena Wilczyńska-Goś**
Zuniga:
**Bogdan Kurowski**
**Ryszard Smęda**
Morales:
**Andrzej Bułło**
Remendado:
**Witold Wrona**
Dancaïre:
**Marek Dynowski**
**Ireneusz Miczka**
Lalkarze:
**Marek Dindorf**
**Piotr Gabriel**
Matka Boska:
**Natalia Łubkowska**
Byk:
**Bartosz Borowski**
Trębacz:
**Jarosław Spałek**
chór, balet i orkiestra Gliwickiego Teatru Muzycznego
Zespoły Wokalne Akademii Muzycznej w Katowicach
Chór Dziecięcy Państwowej Szkoły Muzycznej
I st. w Gliwicach
pod dyrekcją **Tomasza Biernackiego**

Inspicjent:
**Bogdan Szolc**

Teatr Miejski ok. 1939 r. Zdjęcie ze zbiorów Muzeum Miejskiego w Gliwicach

## *„Carmen" – 100 lat temu w Teatrze Miejskim w Gliwicach:*

*W pierwszym akcie przedstawienie pod kierownictwem pana Michaela Reinera było na średnim poziomie. Borykało się z problemami scenariusza i utworów chóralnych.*
*W drugim akcie poprawił się poziom gry aktorów oraz orkiestry. To, co w tym akcie ucieszyło widzów w postaci pełnego temperamentu wykonania utworu, w akcie trzecim podniosło się ponad normalne ramy codzienności. Efektowny końcowy akt czwarty ukoronował wieczór. Dał dyrekcji i reżyserowi najlepsze świadectwo. Przede wszystkim honory należą się orkiestrze. Tej grupie radośnie grających muzyków (znani członkowie naszej wojskowej orkiestry – regimentu piechoty) pełnej energii, wewnętrznej ruchliwości, muzykalnego wyrazu i siły dźwięku, należy się specjalne wyróżnienie.*
*Panna Emma Judae zagrała Carmen. (...) Pokazała nam wczoraj typ kobiety w swej najniebezpieczniejszej postaci, pełnej wyrafinowanej kokieterii, beznamiętnie grającej z mężczyzną, o którym wie, że jest w jej mocy. Na pierwszy plan artystka postawiła elementy erotyczno-ponętne, demoniczno-czarujące, bezsercowo-kokieteryjne. Mimo to przedstawiła tę cygańską dziewczynę z dużym wdziękiem, tak że nie była odrażająca. Miękkimi, czarującymi ruchami dzikiego zwierza okrążyła w tańcu swoją ofiarę.*
*Nadzwyczajny był głos artystki. Jej ujmujący obszerny głos powoduje, że potrafi szeptem oddać nastrój pełen erotyki, jak i pełnym donośnym głosem dramaturgię przedstawienia.*
*Don José zaśpiewał Michael Reiner. Jest on artystą posiadającym zewnętrzne i muzyczne środki wyrazu oraz doskonałe artystyczne wykształcenie. Jego głos łączy młodzieńczą świeżość, siłę, miękkość i sympatyczne ciepło oraz naturalność.*
*(...)*
*W sumie był to wieczór teatralny, który mógł zadowolić wysokie wymagania i udowodnił, że nasze kierownictwo teatru z całą powagą pielęgnuje sztukę.*

*z recenzji „Carmen"*
*w „Der Oberschlesische Wanderer"*

VATTENFALL

## „CARMEN" NA PŁYTACH KOMPAKTOWYCH

Arcydzieło Bizeta należy do najczęściej nagrywanych oper. Skoncentruję się w tym artykule na produkcjach studyjnych, dokonanych w języku oryginalnym, czyli po francusku.

Zacznijmy od klasycznego nagrania firmy EMI z 1950 roku, zrealizowanego z zespołem paryskiej Opéra Comique, gdzie jak wiadomo odbyła się prapremiera *Carmen* w 1875 roku. Mamy tu wersję oryginalną, z dialogami. André Cluytens dyryguje w niezwykle szybkich tempach, mieszcząc się w 130 minutach. Bardziej współczesne nagrania osiągają 170 minut (Karajan II – DG). Gwiazdą jest Solange Michel w partii tytułowej, obdarzona głosem o kontraltowym brzmieniu. Na scenie wykonywała Carmen ponad 500 razy. Tworzy postać raczej dystyngowaną niż zmysłową, ale w sumie jest świetna. Raoul Jobin śpiewa Don Joségo dobrze, ale barwa jego głosu jest nieciekawa. Reszta obsady głównych partii nie wychodzi poza poprawność (Martha Angeleci – Micaëla, Michel Dens – Escamillo).

Rok później firma DECCA dokonała konkurencyjnego nagrania, także z zespołem Opéra Comique, pod dyrekcją Alberta Wolffa. Jednak tutaj mamy wersję z recytatywami Ernesta Guirauda. Suzanne Juyol, obdarzona mocnym głosem sopranowym (śpiewała najcięższe partie wagnerowskie), jest bardziej hardą niż namiętną Carmen, a tenor Libero De Luca zdecydowanie lirycznym Don Josém. Janine Micheau (Micaëla) brzmi świeżo, a Julian Giovanetti jest zuchwałym Escamillem. Zaletą tego wykonania jest francuska stylowość i udana praca zespołowa, lecz wszystkim artystom daleko do supergwiazd.

W 1951 roku nagrała *Carmen* także firma RCA (z recytatywami, co stało się regułą aż do końca lat 60. XX wieku). Tym razem mamy w obsadzie prawie samych Amerykanów, znanych ze sceny Metropolitan Opera i doskonale obznajomionych ze swoimi partiami. Ciemny mezzosopran Risë Stevens (Carmen) silnie kontrastuje z nieco piskliwym sopranem Licii Albanese (Micaëla). Jan Peerce (Don José) i Robert Merrill (Escamillo) mają odpowiednio mocne głosy i śpiewają solidnie, ale trochę bez fantazji. Gwiazdą jest tutaj dyrygent Fritz Rener, podkreślający bogactwo rytmu i barwność instrumentacji dzieła Bizeta.

Pierwsze pomnikowe nagranie w historii *Carmen* zrealizowała firma EMI w latach 1958-59. Angielski maestro, Sir Thomas Beecham, dyryguje raczej w wolnych tempach, choć bardzo zróżnicowanych, i daje kwintesencję francuskiego stylu. Victoria de los Angeles jest po prostu rewelacyjną Carmen, subtelną i wyrafinowaną – zarazem elegancką i zmysłową. Jej sopran brzmi ciepło i soczyście także w dole mezzosopranowej skali. Świetny Nicolai Gedda dowodzi, że można partię Don Joségo śpiewać również typowo lirycznym tenorem, nie forsując głosu. Reszta obsady jest bardzo dobra (Janine Micheau, Ernest Blanc), chociaż ustępuje najlepszym wykonawcom partii Micaëli i Escamilla.

Dwie edycje powstały w roku 1963 (DECCA i RCA). Łączy je przebogata i pełna fantazji realizacja dźwięku, dotąd nieprześcigniona. Producentem obu był słynny John Culshaw, prawdziwy artysta w swojej dziedzinie. W pierwszej (DECCA) Regina Resnik jest pełną temperamentu i doświadczoną scenicznie Carmen, ale jej mezzosopran jest moim zdaniem nadmiernie rozwibrowany. Joan Sutherland to luksusowa Micaëla, z olśniewająco pięknym głosem i brawurową techniką wokalną, a Tom Krause – wyjątkowo wyrazisty Escamillo. O Mario del Monaco (Don José) ktoś powiedział, że popełnia trzy morderstwa: zabija Carmen, styl Bizeta i język francuski. Być może, ale ja nie mogę się oprzeć pięknu i potędze jego ciemnego, metalicznego głosu. Młody dyrygent Thomas Shipper jest żywiołowy i ma się wrażenie, że to, co robi, sprawia mu po prostu radość (przy pełnym profesjonalizmie).

Herbert von Karajan mistrzowsko prowadzi operę Bizeta w kolejnym, po Beechamie, nagraniu, które tworzy historię (RCA). To *Carmen* inna niż wszystkie: w stylu *grand opéra*. Jest tu połączenie dyscypliny z niesamowitym bogactwem nastrojów i barwnością. Karajan ma fenomenalną obsadę. Leontyne Price jest świetna wokalnie (co za ciepły, pulsujący sopran!) i porywająca aktorsko. Ekscytuje seksem pozbawionym wulgarności. Jest pełna radości życia w pierwszych dwóch aktach, poraża tragizmem w dwóch pozostałych. Młodziutka Mirella Freni jest po prostu idealną Micaëlą o głosie świeżym i pełnym, Franco Corelli – obok Dominga – najlepszym Don Josém na płytach dzięki bogactwu pełnego blasku dramatycznego tenora i sile wyrazu emocjonalnego, Robert Merrill znakomitym, pełnym wigoru Escamillem. To moje ulubione nagranie.

Następna edycja (EMI, 1964) ma tylko jeden

atut, ale za to jaki! Maria Callas nigdy nie śpiewała partii Carmen na scenie (podobnie jak Leontyne Price), a stwarza na płytach taką kreację, że jej bohaterkę po prostu „widzimy". Callas gra głosem. Potrafi przekazać klarownie sens słów w powiązaniu z muzyczną frazą, odkrywając niezmierzone bogactwo niuansów emocjonalnych. Jej interpretacja to kwintesencja dramatyzmu. Tragiczny motyw przeznaczenia dominuje w niej od początku, już w habanerze. Nicolai Gedda jako Don José śpiewa mniej świeżym głosem niż poprzednio, ale partnerstwo Callas wyzwala w nim świetnego aktora. Niestety reszta obsady (Andréa Guiot – Micaëla i Robert Massard – Escamillo) jest przeciętna, a dyrygent Georges Prêtre czasem nieprecyzyjny, a często powierzchowny lub banalny. Kolejne nagranie, przywracające modę na wersję z dialogami, ma niewątpliwie atuty w osobie znakomitego dyrygenta i trojga śpiewaków (EMI, 1969). Frühbeck de Burgos łączy hiszpański temperament z francuskim wdziękiem. Grace Bumbry (Carmen) ma głos o barwie złocistego piasku i śpiewa z wielką naturalnością frazy, Mirella Freni (Micaëla) może konkurować tylko sama z sobą, a Jon Vickers (Don José) łączy wagnerowski timbre głosu z bardzo subtelną, poetycką interpretacją, chociaż brak mu młodzieńczej świeżości. Kostas Paskalis (Escamillo) śpiewa dobrze, ale wyrazowo jest nieco prostacki.

O rok późniejsze nagranie firmy EURODISC/RCA ma nieco niepewną wokalnie, lecz bardzo ciekawą interpretacyjnie Carmen w osobie Anny Moffo, poprzednio specjalizującej się w partiach liryczno-koloraturowych. Franco Corelli jest nadal wspaniałym Don Josém, Piero Cappuccilli niezwykle wyrazistym Escamillem o verdiowskim głosie barytonowym, a Helen Donath pełną ciepła, choć dla odmiany jakby mozartowską Micaëlą. Lorin Maazel dyryguje ekscentrycznie, szczególnie jeśli chodzi o wybór temp, ale interesująco. Całość jest zupełnie niestylowa, jednak może właśnie dlatego intrygująca.

W kolejnym nagraniu (DG, 1972) Leonard Bernstein dyryguje zespołem Metropolitan Opera manierycznie, ale fascynująco. Podobnie jak Karajan ma własną, odrębną wizję partytury, do której potrafi przekonać (np. niezwykle powolna uwertura). Marylin Horne śpiewa Carmen świetnie, lecz tworzy postać świadomie wulgarną. Reszta obsady jest niestety słaba (Adriana Maliponte – Micaëla, podstarzały Tom Krause – Escamillo) lub kompromitująca (James McCracken – upiorny wokalnie i nieporadny aktorsko Don José, kojarzący się raczej ze starym farmerem z Dzikiego Zachodu niż młodym hiszpańskim żołnierzem).

Festiwalową obsadę ma nagranie pod energiczną, pełną rozmachu, niepozbawioną też czasem subtelności dyrekcją wielkiego Georga Soltiego (DECCA, 1975). Tatiana Troyanos jest wspaniałą Carmen – pełną ciepła, a zarazem tragiczną. To wyjątkowej piękności głos mezzosopranowy, o konsystencji i barwie miodu. Głos Kiri Te Kanawa kojarzy się dla odmiany z kremową śmietanką. To najlepsza Micaëla na płytach po Mirelli Freni, której ustępuje o włos, a tuż obok świetnej, choć odmiennej w wyrazie Joan Sutherland. Młody Plácido Domingo zniewala już samym brzmieniem złocistego głosu i świeżością interpretacji w swoim pierwszym wcieleniu w partii Don Joségo, którą uczynił własną w naszej epoce. José van Dam to po prostu najlepszy Escamillo na płytach – jego bas-baryton jest idealnym instrumentem w tej partii. Wielkie nagranie!

Równie wspaniałe jest następne (DG, 1977), dokonane po serii przedstawień na Festiwalu w Edynburgu. Czuje się tu magię teatru. Claudio Abbado jest mistrzem precyzji, wyczucia proporcji i dobrego stylu. To prawdziwy klasyk, niepozbawiony temperamentu. Teresa Berganza, o delikatnym, lirycznym głosie mezzosopranowym, tworzy postać kobiety prawdziwie wolnej i świadomej swoich walorów. To Carmen bardzo hiszpańska – pełna godności i zarazem tragiczna. Plácido Domingo śpiewa równie świetnie jak w nagraniu Soltiego, a jego interpretacja została pogłębiona dzięki scenicznemu doświadczeniu. Ileana Cotrubas jest wzruszającą Micaëlą, a obdarzony jednym z najpiękniejszych barytonów Sherrill Milnes, pełnym męskiego wigoru i sex-appealu Escamillem.

Pewien zawód przynosi drugie nagranie von Karajana (DG, 1982). Mistrz tak zakochał się w muzyce Bizeta, że żal mu się rozstać z każdą frazą. Wszystko jest wypieszczone i wycyzelowane, podporządkowane zmysłowemu pięknu brzmienia. Wolne tempa powodują jednak czasem spadek napięcia dramatycznego. A śpiewacy są znakomici. Agnes Baltsa (Carmen) ma głos o fiołkowej barwie i miękkości aksamitu. Świetnie wciela się w postać lekkomyślnej dziewczyny, ulegającej urokowi młodego żołnierza, potem spotykającej prawdziwą miłość (Escamilla), dla której gotowa jest ponieść śmierć. Dla tej Carmen najważniejsza jest wolność wyboru. José Carreras w partii Don Joségo stworzył jedną ze swoich najlepszych płytowych kreacji. Szlachetne brzmienie bogatego głosu, mistrzowskie cieniowanie fraz i wyrazista charakterystyka prostego chłopaka, który pod wpływem miłosnego zawodu staje się postacią tragiczną, stawiają go w klasie Dominga i Corelliego. Wybór Katii Ricciarelli, jednej z ulubionych śpiewaczek Karajana, do partii Micaëli, jest dyskusyjny, bo jawi nam się w tym nagraniu bardziej jako wielka primadonna niż prosta wiejska dziewczyna, ale śpiewa bardzo pięknie. José van Dam (Escamillo) powtarza sukces z nagrania Soltiego. Silny kontrast przynosi drugie nagranie pod dyrekcją Lorina Maazela (ERATO, 1982). Tempa są żywe, proporcje bardzo dobrze wyważone. Karajanowskiej *grand opéra* Maazel przeciwstawia *opéra comique*, ale nie pozbawioną dramatycznych akcentów. Porzucił też szczęśliwie ekscentryczność z własnego wcześniejszego nagrania. Julia Migenes-Johnson (Carmen) nie ma z pewnością szczególnie pięknego głosu, ale jej interpretacja jest wyrazista, eksponująca cygański temperament bohaterki i silny erotyzm. Plácido Domingo (Don José) jest jeszcze lepszy niż w poprzednich nagraniach, subtelniejszy i bardziej dojrzały emocjonalnie, można powiedzieć: bardziej wyrafinowany. Faith Esham jest raczej bladą Micaëlą, Ruggero Raimondi świetnym wokalnie, eleganckim Escamillem.

Kolejne nagranie (PHILIPS, 1988) można określić jako dziwaczne. Seiji Ozawa prawie we wszystkich scenach z Carmen pozwala na tak wolne tempa, że wypadają one wręcz letargicznie. Być może życzyła sobie tego Jessye Norman, ale w rezultacie na przykład habanera czy seguidilla pozbawione są zarówno temperamentu, jak wdzięku, nie mówiąc już o erotyzmie. Norman ma oczywiście piękny głos i silną osobowość artystyczną, ale w tej roli mnie nie zachwyca. Neil Shicoff (Don José) jest w świetnej formie wokalnej. Przekonująco ukazuje postać młodego chłopaka o nieco neurotycznej wrażliwości. Simon Estes jest raczej prymitywnym Escamillem o brzydkim, szorstkim głosie. Mirella Freni znowu śpiewa Micaëlę bardzo pięknie, ale jej głos rozwinął się z sopranu lirycznego w lirico-spinto i pasuje bardziej do *Aidy* czy *Toski*.

W 1994 roku powstało interesujące nagranie małej firmy AUVIDIS VALOIS z rewelacyjną Béatrice Uria-Monzon w partii tytułowej. Obdarzona bogatym i zmysłowym mezzosopranem o ciemnej barwie, tworzy żywą postać bohaterki, reprezentując najlepsze tradycje francuskiej wokalistyki. Leontina Vaduva jest słodką Micaëlą, a Vincent Le Texier młodzieńczym i pewnym siebie Escamillem. Łatwo wygrywa rywalizację z Don Josém Christiana Papisa nie tylko w dramacie, lecz i na polu wokalnym, bo głos tego ostatniego jest cienki i rozchwiany. Dyryguje lekko i z wdziękiem Alain Lombard.

Nagranie firmy TELDEC z 1995 roku przynosi miłe niespodzianki. Jennifer Larmore postanowiła, że jej Carmen będzie chłodna, zdystansowana i ironiczna. To jakby feministyczna interpretacja – bardzo ciekawa, bo odmienna niż wszystkie. Przy tym dysponująca pięknym mezzosopranem specjalistka od Rossiniego spokojnie radzi sobie z fragmentami muzyki wymagającymi dramatycznej siły głosu. Angela Gheorghiu jest obdarzoną soczystym głosem i silnym charakterem Micaëlą, Samuel Ramey nieco flegmatycznym, ale dobrze śpiewającym Escamillem. Bardzo słaby jest niestety Thomas Moser (Don José). Stara się śpiewać z wyrazem, ale brzmi staro, bo to po prostu brzydki głos. Giuseppe Sinopoli wnosi włoski temperament i świeżość spojrzenia.

Najnowsze nagranie *Carmen* dokonane zostało w roku 2002 przez firmę EMI. Przynosi ciekawostkę: bezpośrednio po habanerze wykonana zostaje pierwotna piosenka głównej bohaterki, dotychczas właściwie nieznana. Wybrano też wersję z recytatywami Ernesta Guirauda. Angela Gheorghiu jest wokalnie doskonała. Pod względem barwy i siły głosu sytuuje się gdzieś pomiędzy liryczną Victorią de los Angeles i dramatyczną Marią Callas. Jej Carmen postaciowo jest równie wyrazista jak tamtych śpiewaczek, ale odmienna, co oznacza inne rozłożenie akcentów pomiędzy prowokacyjną zmysłowością, wdziękiem, poczuciem humoru i tragiczną determinacją wobec losu. Przede wszystkim jest kobietą pewną siebie i dominującą. Roberto Alagna jako Don José stworzył jedną ze swoich najlepszych kreacji płytowych. Głos brzmi naturalnie, soczyście; frazy mają elastyczność i są dobrze wykończone. Inva Mula czaruje ciepłym i miłym głosem, ale jej Micaëli daleko jest do gwiazd. Partia Escamilla nabiera wyjątkowej szlachetności w wykonaniu Thomasa Hampsona. Michel Plasson dyryguje z werwą i elegancją, unikając skrajnych temp.

***Piotr Nędzyński***

## Paweł Szkotak

Z wykształcenia reżyser i psycholog kliniczny. W 1988 roku założył Teatr Biuro Podróży, którego był dyrektorem do 2003 r. Od 2003 r. jest dyrektorem Teatru Polskiego w Poznaniu. Jego najważniejsze prace reżyserskie to: *Giordano* z 1992 r. (spektakl autorski, Teatr Biuro Podróży), *Carmen Funebre* z 1994 r. (spektakl autorski, Teatr Biuro Podróży), *Nie wszyscy są z nas* z 1997 r. (spektakl autorski, Teatr Biuro Podróży), *Pijcie ocet, panowie* z 1998 r. (wg prozy Daniła Charmsa, Teatr Biuro Podróży), *Selenauci* z 1999 r. (spektakl autorski, Teatr Biuro Podróży), *Pod drzwiami* z 2000 r. (wg Wolfganga Borcherta, Teatr Współczesny we Wrocławiu), *Millennium Mysteries* z 2000 r. (koprodukcja Teatru Biuro Podróży z The Belgrade Theatre z Coventry, W. Brytania), *Rękopis Alfonsa van Wordena* z 2001 r. (wg *Rękopisu znalezionego w Sarragossie*, Teatr Biuro Podróży), *Martwa królewna* z 2001 r. (Nikołaj Kolada, Teatr Polski w Poznaniu), *Rodzina wampira* z 2002 r. (Wasilij Sigariew, Teatr Polski w Bydgoszczy), *Sonata Belzebuba* z 2002 r. (S. I. Witkiewicz, Teatr Współczesny we Wrocławiu), *Zaćmienie* z 2003 r. (spektakl autorski, Teatr Biuro Podróży), *Świniopolis* z 2003 r. (autorski spektakl plenerowy, Teatr Biuro Podróży), *Lament* z 2004 r. (Krzysztof Bizio, Teatr Polski w Poznaniu), *Zwyczajne szaleństwa* z 2005 r. (Petr Zelenka, Teatr Polski w Poznaniu), *Kim jest ten człowiek we krwi?* z 2005 r. (na podst. dramatu Williama Shakespeare'a, Teatr Biuro Podróży), *Odwiedziny* z 2006 r. (Jon Fosse, Teatr Polski w Poznaniu). Laureat następujących nagród: Paszport „Polityki" w 2005 r., Nagroda za reżyserię na III Festiwalu Dramaturgii Współczesnej w Zabrzu w 2003 r., Nagroda publiczności na Festiwalu „Interpretacje" w Katowicach w 2003 r., Nagroda za reżyserię spektaklu *Martwa królewna* na Festiwalu „Interpretacje" w Katowicach w 2003 r., Nagroda za reżyserię spektakli *Martwa królewna* i *Rodzina wampira* na Festiwalu Prapremier w Bydgoszczy w 2002 r., Nagroda publiczności na Festiwalu „Kontrapunkt" w Szczecinie w 2002 r., Grand Prix dla spektaklu *Martwa królewna* na Festiwalu „Kontrapunkt" w Szczecinie w 2002 r., Nagroda Ministra Kultury w 2002 r., Nagroda Ministra Spraw Zagranicznych w 2002 r., Nagroda za reżyserię spektaklu *Pijcie ocet, panowie* na Festiwalu Komedii w Tarnowie w 1998 r., Nagroda Fringe First (1995), Critics' Award (1995) i Hamada Award (1996) na Festiwalu Teatralnym Fringe w Edynburgu dla spektaklu *Carmen Funebre*, Medal Młodej Sztuki w 1993 r., Nagroda za reżyserię spektaklu *Giordano* na Łódzkich Spotkaniach Teatralnych w 1992 r., Nagroda Kapituły Miasta Poznania w 1991 r. Przedstawienia w reżyserii Pawła Szkotaka zostały pokazane na festiwalach teatralnych w Bogocie, Bombaju, Buenos Aires, Chicago, Delhi, Filadelfii, Kairze, Meksyku, Moskwie, Minneapolis, Nowym Jorku, Perth (Australia), Phoenix, St. Petersburgu, Seulu, Singapurze oraz w prawie wszystkich krajach europejskich. Paweł Szkotak jest od dziewięciu lat dyrektorem Festiwalu Teatralnego „Maski" w Poznaniu.

## Krystyna Krzyżanowska-Łoboda

Ukończyła z wyróżnieniem studia na Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach na Wydziale Wychowania Muzycznego w klasie prof. Napoleona Siessa i prof. Jana Wojtachy. Ukończyła również podyplomowe studia z emisji głosu w Akademii Muzycznej w Bydgoszczy (dyplom z wyróżnieniem, 1990) oraz studia podyplomowe na Wydziale Organizacji i Zarządzania Politechniki Śląskiej w Gliwicach (2001; specjalność – zarządzanie oświatą). Od roku 1987 jest pracownikiem dydaktycznym Akademii Muzycznej w Katowicach, gdzie w latach 1987-1998 prowadziła zajęcia dydaktyczne ze studentami Wydziału Wychowania Muzycznego, a w latach 1998-2004 ze studentami Wydziału Wokalno-Aktorskiego. Obecnie pracuje na stanowisku adiunkta II st. ze studentami Wydziału Wokalno-Instrumentalnego w Katedrze Wokalistyki oraz Wydziału Kompozycji, Interpretacji, Edukacji i Jazzu w Katedrze Chóralistyki. Od 1998 do 2001 roku pracowała również jako adiunkt i zastępca dyrektora Studium Dyrygentury Chóralnej w Opolu. Prowadziła liczne zespoły m.in.: Chór Męski „Echo" w Katowicach, Zespół Kameralny „Canticorum" w Gliwicach, Chór Mieszany „Ogniwo" w Katowicach, Chór Państwowej Filharmonii Śląskiej, Akademicki Chór Politechniki Śląskiej w Gliwicach, Akademicki Zespół Muzyczny Politechniki Śląskiej. Z kierowanymi przez siebie zespołami koncertowała w wielu krajach świata. Do tej pory AZM wydał płyty CD: *Koncert na chandrę, AZZM, Anioł pasterzom mówił* oraz dwupłytowy album *Gospel*. W lipcu 2004 r. z Akademickim Zespołem Muzycznym Krystyna Krzyżanowska-Łoboda zdobyła Grand Prix na 18 Międzynarodowym Konkursie Chórów Akademickich IFAS 2004 w Pardubicach (Czechy). Ostatni wielki sukces zespołu to pierwsze miejsce na 22 Międzynarodowym Konkursie Franciszka Szuberta w Wiedniu (Austria, listopad 2005). Krystyna Krzyżanowska-Łoboda jest dyrektorem artystycznym okręgu gliwicko-zabrskiego PZCHiO oraz wiceprezesem Gliwickiego Towarzystwa Muzycznego. Zdobyła liczne nagrody i wyróżnienia, m.in.: akt uznania wydany przez PZCHiO za upowszechnianie kultury muzycznej na Śląsku (1989), Odznakę Zasłużonego Działacza Kultury (1995), Srebrną Odznakę PZCHiO (1995), Brązowy Krzyż Zasługi (1995), Medal 50-lecia Politechniki Śląskiej (1995), Odznakę Międzynarodowego Ambasadora Artystycznego People to People International (1997), Zasłużony dla Politechniki Śląskiej (1999), Nagrodę dla Najlepszego Dyrygenta na Międzynarodowym Festiwalu Pieśni Adwentowej i Kolęd w Pradze (1999), Nagrodę Prezydenta Miasta Gliwice 2002 w kategorii twórców, Złotą Odznakę PZCHiO (2004), Złoty Dyplom Oddziału Śląskiego PZCHiO za działalność Akademickiego Zespołu Muzycznego Politechniki Śląskiej, szczególnie za Międzynarodowe Warsztaty Muzyczne „Musica pro Europa".

## Tomasz Biernacki

Absolwent Akademii Muzycznej w Krakowie i Accademia Musicale Chigiana w Sienie. Uczestnik kursów mistrzowskich pod kierunkiem m.in.: H. Rillinga, C. M. Giuliniego i G. Gelmettiego. Brał udział w konkursach dyrygenckich w Besançon i Białymstoku. Od sezonu 2000-2001 związany z Teatrem Muzycznym w Gliwicach jako konsultant muzyczny i kierownik orkiestry. Od 2001 r. kierownik muzyczny i dyrygent Gliwickiego Teatru Muzycznego. Założyciel krakowskiej Orkiestry „Brillante". W GTM dyryguje spektaklami operowymi, operetkowymi i musicalami oraz, jako kierownik muzyczny i dyrygent, prowadzi koncerty estradowe. W 2002 r. jako kierownik muzyczny zrealizował w GTM *Cyrulika sewilskiego* G. Rossiniego oraz prapremierę europejską musicalu *Footloose-wrzuć luz!* T. Snowa, w 2003 – *Hello, Dolly!* J. Hermana, w 2004 – *Zemstę nietoperza* J. Straussa, w 2005 – *Kwiat Hawaii* P. Ábraháma i *42 ulicę* H. Warrena. W 2004 r. zajął I miejsce w XI Międzynarodowym Konkursie „Franco Capuana" dla Młodych Dyrygentów w Spoleto we Włoszech. W 2005 r. w Spoleto dyrygował operą *Łucja z Lammermooru* G. Donizettiego.

## Barbara Stanisz

Pedagog, wokalistka, chórmistrz i dziennikarka. Studiowała na Uniwersytecie Wrocławskim i Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie na Wydziale Filozoficzno-Historycznym. W tym czasie zdobyła również wykształcenie muzyczne. Swoją karierę zawodową rozpoczęła w krakowskim Teatrze Muzycznym. Później pracowała w Państwowej Operze Śląskiej w Bytomiu, a następnie w Państwowym Zespole Ludowym Pieśni i Tańca „Mazowsze". Najdłużej pracowała w Zespole Pieśni i Tańca „Śląsk", gdzie pełniła funkcję solistki, asystentki i pedagoga. Kierownik chóru Gliwickiego Teatru Muzycznego, gdzie jako chórmistrz zrealizowała *Wiedeńską krew* i *Zemstę nietoperza* J. Straussa, *Kota w butach* M. Rosińskiego, A. Hundziaka, *Hello, Dolly!* J. Hermana, *Kwiat Hawaii* P. Ábraháma oraz koncerty *Wiedeń moich marzeń* i *Batuta, frak i elegancja*.

## Izabela Kolka

Absolwentka Liceum Sztuk Plastycznych w Nałęczowie i Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu. Scenograf teatralny, projektantka kostiumów. Po ukończeniu studiów nawiązała trwającą do dziś współpracę z Teatrem Biuro Podróży (spektakle: *Selenauci* – 1999, *Millennium Mysteries* – 2000, *Rękopis Alfonsa van Wordena* – 2001, *Zaćmienie* – 2003, *Świniopolis* – 2003). Wspólnie z reżyserem Pawłem Szkotakiem pracowała także nad przedstawieniami: *Pod drzwiami* wg Wolfganga Borcherta (1999), *Sonata Belzebuba* Stanisława Ignacego Witkiewicza (2002) w Teatrze Współczesnym we Wrocławiu; *Martwa królewna* Nikołaja Kolady (2002), *Zwyczajne szaleństwa* Petra Zelenki (2005) w Teatrze Polskim w Poznaniu; *Rodzina wampira* Wasilija Sigariewa (2002) w Teatrze Polskim w Bydgoszczy; *Lament* Krzysztofa Bizio (2004 – koprodukcja Teatru Polskiego w Bydgoszczy i Teatru Polskiego w Poznaniu). Zaprojektowała także scenografię do *Opowieści argentyńskich* wg Witolda Gombrowicza w reżyserii Pawła Kamzy (Teatr Polski w Poznaniu, 2004) oraz *Dzikich łabędzi* Hansa Christiana Andersena (2000), *Ślimaczka i Zmorki* Anny Bocian (2003 – reż. Janusz Ryl-Krystianowski) w Teatrze Animacji w Poznaniu.
Roman Pawłowski wyróżnił ją w sezonie 1999/2000 (TEATR nr 12) za „dywan z portretem Adolfa Hitlera" w przedstawieniu *Pod drzwiami* wg Wolfganga Borcherta. Została także nominowana przez TMA (The Theatrical Management Association) do brytyjskiej nagrody Barclays Theatre Awards (2000) za scenografię do *Millenium Mysteries*. Scenografia do *Rodziny wampira* Wasilija Sigariewa w plebiscycie publiczności na Festiwalu Kontrapunkt w Szczecinie (2003) została uznana za najlepszą. Artystka jest laureatką przyznawanego corocznie przez Oficynę Wydawniczą „Głos Wielkopolski" Medalu Młodej Sztuki.

## Jacek Badurek

Pracę zawodową rozpoczął jako aktor premierowej obsady musicalu *Metro*. Brał udział w spektaklach teatru Studio Buffo. Twórca choreografii i założyciel zespołu tańca nowoczesnego Amos, z którym przygotował spektakle: *Wyjścia, Kolejność uczuć, Jaka ja* (w technice tańca modeme), wystawione w warszawskich teatrach: Rozmaitości, Nowym, Małym i Na Woli; oraz przedstawienie w technice tańca jazzowego – *Na krawędzi wieku* – w stołecznym Teatrze Polskim. Współtwórca choreografii do spektakli w Teatrze Dramatycznym w Warszawie: *Jak wam się podoba* w reż. Piotra Cieślaka i *Ptaszek zielonopióry* w reż. Piotra Cieplaka. Reżyser i choreograf wielu widowisk parateatralnych i komercyjnych. Mistrz Polski i zdobywca IV miejsca na mistrzostwach świata w tańcu boogie woogie. Autor choreografii do musicali *Grease* i *Koty* w warszawskim Teatrze Roma oraz do spektakli *Błądzenie* wg Witolda Gombrowicza w reż. Jerzego Jarockiego i *Happy end* wg Bertolta Brechta w reż. Tadeusza Bradeckiego. W Gliwickim Teatrze Muzycznym przygotował choreografię do musicalu *42 ulica*, za którą otrzymał nagrodę „Złota Maska".

# „Boli mnie Hiszpania"

**– Miguel de Unamuno**

Kiedy zapytano Bizeta, czy chciałby się udać do Hiszpanii, by poznać specyfikę kultury kraju, w którym miała się rozgrywać jego opera, odpowiedział: „To by mi tylko przeszkadzało". *Carmen*, choć to w ogólnym mniemaniu wcielenie hiszpańskości, według historyków opery jest dziełem na wskroś francuskim, co najwyżej oddającym obraz Hiszpanii w oczach Francuzów. Hiszpania to jedyny kraj w zachodnim świecie, w którym *Carmen* nie odniosła wielkiego tryumfu. Hiszpanie nie lubią *Carmen*. Zawarta w niej Hiszpania to według nich Hiszpania na pokaz, turystyczna, nieprawdziwa. Półświadome użycie przez Bizeta hiszpańskich melodii ludowych czy nieświadomy plagiat z Sebastiana de Yradiera niewiele tu zmieniają.

A jednak. Michel del Castillo, pół-Francuz, pół-Hiszpan, usiłując w książce *Hiszpańskie czary* oswoić ojczyznę swej matki, twierdzi, iż odrzucenie *Carmen* przez Hiszpanów to rozpaczliwa próba ukrycia przez nich swojej natury. Hiszpanie wstydzą się hiszpańskości. Hiszpańskość nie jest tylko powodem do dumy. Hiszpania to problem. Hiszpania boli.

Centralnym motywem i problemem *Carmen* jest śmierć – śmierć ujęta bardzo specyficznie. Zachowania Carmen – przede wszystkim Carmen, ale również Don Joségo – nie da się wytłumaczyć według zasad logiki zachodnioeuropejskiego racjonalnego świata. Motyw śmierci w relacji Carmen – Don José pojawia się już w drugim akcie. W trzecim karty tarota wróżą Carmen śmierć. W czwartym akcie Carmen jest już pewna, że zginie z ręki Don Joségo. We wszystkich tych momentach zadziwia jedno – zupełna, zdaje się, bezwolna akceptacja śmierci przez bohaterkę. Widać to jaskrawo, kiedy przed Don Josém ostrzegają Carmen Mercédès i Frasquita. Co robi Carmen? Nic. Czeka na Don Joségo, choć wie dobrze, czym skończy się ich rozmowa. Tę bezwolność staramy się zazwyczaj wytłumaczyć paradoksalnie umiłowaniem przez bohaterkę wolności. Znamy wszak z habanery filozofię Carmen. Tyle że nie wyjaśnia to wszystkiego. Owszem, możemy dzięki temu zrozumieć, iż Carmen woli śmierć od niwelującej jej wolność miłości, ale ciągle nie możemy pojąć, dlaczego Carmen na Joségo czeka, dlaczego niemalże go przyzywa, dlaczego prowokuje.

Czym jest mit Hiszpanii?. „Od bez mała dziesięciu wieków Hiszpania żyje porządkiem śmierci" – pisze del Castillo. Historia, literatura, kultura tego kraju są naznaczone śmiercią... Jednak nie chodzi tutaj o ucieczkę przed śmiercią. Raczej o przygotowanie do niej. Nie przypadkiem w naszej świadomości Hiszpania ciągle funkcjonuje jako kraj przywiązany do katolicyzmu, choć przecież w samym XX wieku trudno wskazać miejsce w Europie, w którym spontaniczny antyklerykalizm wybuchnąłby z większą siłą. Śmierć hiszpańska podobna jest do śmierci chrześcijańskiej. Nie jest czymś, od czego należałoby uciekać. Jest ciągłym towarzyszem człowieka. To ostateczny etap jego życia, najważniejszy, ten, do którego człowiek przez całe życie zmierza i który rzutuje na wszystkie jego poczynania. Hiszpanie są do śmierci przyzwyczajeni, w pewnym sensie śmierć jest przez nich oswojona. Hiszpan „uczy się spokojnie patrzeć jej w oczy, bawić się nią i pogardzać. Ta gra uświadamia mu własną wolność".

Niczym innym niż rytuałem oswajania śmierci jest corrida. W założeniu nie jest ona przecież zwyczajną rzezią. To uporządkowana według jasnych reguł gra, której wynik – co najważniejsze – znany jest od początku. W mitologicznym zespoleniu ucieleśnia ona ambiwalencję ludzkiego losu. Z jednej strony byk jest śmiercią i człowiek, zabijając byka, usiłuje zwyciężyć śmierć. Z drugiej – nieuchronność śmierci byka, odwlekanie jej według ściśle określonego scenariusza, przywodzi na myśl ludzkie szamotanie się z życiem. Walka jest nierówna. Matador zwyciężył już niejednego byka. Matador wie, czym musi się zakończyć pojedynek. Dla byka doświadczenie walki jest nowe. Walczy, czasem jest bohaterski, czasem zdobywa sympatię tłumu, ale koniec jest zawsze ten sam. Hiszpanie dzięki corridzie patrzą więc na walkę ze śmiercią nieco z góry, z dystansu. Uświadamiają sobie jej reguły. Być może łatwiej im dzięki temu umierać. Z pewnością łatwiej zabijać.

Najbardziej tragicznym momentem w historii Hiszpanii była wojna domowa w latach 1936-1939. Pochłonęła co najmniej 150 000 ofiar, nie licząc późniejszych frankistowskich represji. W wojnie tej starły się w uproszczeniu dwie siły: Hiszpanii tradycyjnej, ziemiańskiej, arystokratycznej oraz Hiszpanii ludowej, wolnej, rewolucyjnej, ostatecznie – anarchistycznej. Po obu stronach konfliktu szalał terror, eskalujący się w miarę napływu wieści o wzajemnych okrucieństwach. Charakterystyczne, że przeciwnicy różnili się również tym, w jaki sposób zadawali śmierć. Republikanie bywali okrutni, ziali nienawiścią do swoich ofiar, zabijali z pasją. Rebelianci – przeciwnie: byli chłodni, metodyczni, traktując zabijanie przeciwników jako niezbędny element strategii. Trudno byłoby się w młodych, dobrze wychowanych, arystokratycznych oficerach dopatrzyć nienawiści do rozstrzeliwanych „czerwonych" chłopów. Zdarzało się, że przy masowych egzekucjach niefrasobliwie gawędzili sobie z czekającymi na swoją kolej skazańcami. Zresztą ci ostatni nie widzieli w tym nic zdrożnego. Umrzeć należy godnie, a śmierć jest tylko ostatnim etapem życia. Łatwiej ponoć zabija się odważnych i dzielnych, nie należy więc okazywać strachu egzekutorowi. W końcu role mogą się łatwo odwrócić.

Jednak wojna hiszpańska to również preludium do II wojny światowej. To *blitzkrieg*, to wyniszczanie ludności cywilnej, to międzynarodowe zaangażowanie, to wreszcie naloty dywanowe na miasta, walka na wyniszczenie. To wojna czarno-biała, bez półcieni. Zapytano kiedyś Picassa, jakie są jego poglądy polityczne na temat Hiszpanii. „No, a kto teraz rządzi w Hiszpanii?" „Król..." „No i dobrze! Jestem monarchistą." Ale nawet ten wyznawca „partii Picassa" w czasie wojny domowej musiał się wy-

raźnie opowiedzieć po czyjejś stronie. I opowiedział się! Rząd republikański mianował go dyrektorem Prado. Mniejsza z tym, że wkrótce trzeba było ewakuować zbiory do Walencji i Pablo ironicznie komentował, że jest dyrektorem samych murów. Najważniejsze, że artysta przyjął zamówienie na udekorowanie hiszpańskiego pawilonu w czasie paryskiej Wystawy Powszechnej w 1937 roku. Picasso nie cierpiał tworzyć na zamówienie, pracowało mu się więc niełatwo. Ale problem szybko się rozwiązał – niestety. 26 kwietnia o 19.30 po nalocie niemieckich heinklów i junkersów baskijskie miasteczko Guernica zostało zrównane z ziemią. Picasso już wie, jaki będzie temat jego dzieła.

Pablo Picasso

Wracając do *Carmen*, trudno zaprzeczyć, że w dziele Bizeta mit Hiszpanii, czyli mit śmierci, znajduje doskonałe odzwierciedlenie. Nie tak trudno to wytłumaczyć. To przecież siła mitu kształtuje stereotypy. To mitom najłatwiej poruszać wyobraźnię artystów – Prospera Mérimée, Georgesa Bizeta. Genialny umysł jest w stanie się przebić przez malowniczy „koloryt lokalny" i dotrzeć do drzemiących pod jego powierzchnią i kształtujących go archetypicznych sił. Don José nie zachowuje się jak „prawdziwy" Hiszpan. Skomle i błaga o miłość. Carmen – bardziej Hiszpanka niż Cyganka – w tej chwili nie może już go pokochać. Carmen kocha go, gdy jest silny, gdy sprzeciwia się Zunidze. Jego strach przed starą, pomarszczoną, wegetującą gdzieś na wsi matką może co najwyżej wzbudzić u niej pogardę. Ale jest coś jeszcze. Carmen stwarza Joségo, zmusza go do zachowywania się jak mężczyzna, jak hidalgo. Jej finałowe prowokacje, upór, pobudzanie nienawiści Joségo, to jej akt litości w stosunku do zniszczonego przez nią człowieka. Kiedy José wstaje z klęczek i wbija w serce Carmen nóż, jest znowu mężczyzną, jest znowu Hiszpanem. „W Hiszpanii wiele jest dziewcząt takich jak Carmen – pisze del Castillo – a większość mężczyzn przypomina Don Joségo. Sądzę, że właśnie dlatego Hiszpanie nie lubią tej historii. Ale jeśli się ich zna, jeśli się jest jednym z nich, można zrozumieć przyczyny tej wrogości. Hiszpanie boją się, że rozpoznają samych siebie w historii Carmen".

***Jacek Mikołajczyk***

Korzystałem z:
•Michel del Castillo: *Hiszpańskie czary*, Warszawa 1989 •Manuel Tuñón de Lara, Julio Valdeón Baruque, Antonio Domínguez Ortiz: *Historia Hiszpanii*, Kraków 1997 •Henry Gidel: *Picasso. Biografia*, Warszawa 2004

HOTEL DIAMENT
www.hoteldiament.pl

***Prosper Mérimée o Cygankach:***

***Wśród Gitan hiszpańskich piękność jest nader rzadka. Bardzo młode mogą uchodzić za sympatyczne brzydule, ale po dziecku stają się ohydne. Niechlujstwo obu płci jest czymś niewiarygodnym; kto nie widział włosów matrony cygańskiej, z trudem wytworzy sobie o nich pojęcie, nawet wyobrażając sobie szczeć najbardziej twardą, tłustą, nabitą kurzem. W większych miastach młode dziewczyny, powabniejsze od innych, bardziej dbają o siebie. Te chodzą tańczyć za pieniądze – tańce ich bardzo są podobne do tych, których zabroniono u nas na balach publicznych w karnawale. Pastor Borrow (...) upewnia, iż bez przykładu jest, aby Gitana dopuściła do siebie mężczyznę obcej rasy. Zdaje mi się, że jest wiele przesady w pochwałach, jakie oddaje ich czystości. Zresztą większość jest w położeniu owej brzyduli z Owidiusza: „Casta quam nemo rogavit". Co się tyczy ładnych, są, jak wszystkie Hiszpanki, trudne w wyborze kochanka. Trzeba im się podobać, trzeba je sobie zasłużyć. (...) Gitany okazują swoim mężom nadzwyczajne oddanie. Nie ma niebezpieczeństwa ani utrapienia, na które by się nie narażały, aby im pomóc w złej doli. Jedno z mian, jakie sobie dają Cyganie, „rome", czyli małżonkowie, świadczy o czci tego plemienia dla instytucji małżeństwa. W ogóle można powiedzieć, że ich główną cnotą jest patriotyzm, jeśli tak można nazwać wiarę, której strzegą w stosunku do współplemieńców, ich gorliwość w pomaganiu sobie wzajem, niezłomna tajemnica, jaką zachowują w kompromitujących sprawach. Zresztą, we wszystkich tajnych stowarzyszeniach, będących poza prawem, widzi się coś podobnego.***

Prosper Mérimée: „Carmen"

MediaMarkt
**MediaMarkt Zabrze**, ul. Skubacza 1, 41-800 Zabrze
telefon (032) 37 37 100, telefax (032) 37 37 109, **www.mediamarkt.pl**

| | |
|---|---|
| **Dyrektor** | **Paweł Gabara** |
| **Zastępca dyrektora** | **Grzegorz Krawczyk** |
| **Kierownik artystyczny** | **Krzysztof Piotrowski** |
| **Kierownik muzyczny** | **Tomasz Biernacki** |
| **Kierownik literacki** | **Jacek Mikołajczyk** |

| | |
|---|---|
| Główny specjalista ds. finansowych | Lucyna Lenkiewicz |
| Główny księgowy | Adam Rakowski |
| Administrator zarządzający | Joanna Rakowska |
| Główny specjalista ds. realizacji projektów i marketingu | Grażyna Miczka |
| Kierownik chóru | Barbara Stanisz |
| Kierownik baletu | Anna Siwczyk |
| Dyrygenci | Tomasz Biernacki, Antoni Duda, Maciej Niesiołowski, Andrzej Rosół, Ruben Silva |
| Konsultant wokalny | Grażyna Griner |
| Korepetytorzy | Grażyna Griner, Krzysztof Solik, Ewa Zug |
| Rekwizytor | Jacek Tomaszewski |
| Dział Koordynacji Pracy Artystycznej | Wanda Nowosielska – kierownik<br>Wioletta Załęcka |
| Biuro Obsługi Widzów i Promocji Teatru | Kinga Knapik – kierownik<br>Zuzanna Weiss – rzecznik prasowy<br>Agnieszka Kremska<br>Joanna Jendryczko<br>Marek Różyński |
| Impresariat | Jolanta Szymura – kierownik<br>Beata Sokołowska |
| Kierownik Kancelarii | Jolanta Łabiak |
| Kierownik techniczny | Adam Prażuch |
| Brygadier sceny | Jarosław Maksymowicz |
| Oświetlenie | Wacław Czarnecki |
| Realizacja dźwięku | Mirosław Bestecki, Mateusz Klein |
| Dekoracje i kostiumy wykonały pracownie Gliwickiego Teatru Muzycznego. | |
| Kierownik pracowni malarsko-modelatorskiej | Barbara Ciszek |
| Brygadierzy pracowni: | |
| krawiecka damska | Irena Sławińska |
| krawiecka męska | Justyna Curyło |
| zdobnicza | Janina Łubkowska |
| tapicerska | Jarosław Jochacz |
| stolarska | Ryszard Sierny |
| farbiarska | Zofia Małujło |
| fryzjerska | Małgorzata Śliczniuk |
| Redakcja programu | Jacek Mikołajczyk |
| Opracowanie graficzne, projekt plakatu i okładki | Bogna Otto-Węgrzyn |

ZE ZBIORÓW
Instytutu Teatralnego

W programie wykorzystano reprodukcje obrazu Pabla Picassa „Guernica".

Mecenas Gliwickiego Teatru Muzycznego:

VATTENFALL

Współfinansowano ze środków:

MINISTERSTWO KULTURY
PROMOCJA TWÓRCZOŚCI

Województwo Śląskie

Sponsorzy:

Mercedes-Benz
Sosnowiec

After Eight

HOTEL ROYAL

Media Markt

Patroni medialni:

Jedynka
POLSKIE RADIO

gazeta
WYBORCZA

www.kamerton.net
internetowy wortal muzyczny

Polskie Radio
KATOWICE

Twój STYL

ultramaryna

Gliwicki magazyn kulturalny

Gliwicki Teatr Muzyczny jest
miejską samorządową instytucją kultury

Gliwicki Teatr Muzyczny jest członkiem
Stowarzyszenia Dyrektorów Teatrów

**Gliwicki Teatr Muzyczny**
ul. Nowy Świat 55/57, 44-100 Gliwice (+48) 032 230 67 18 (centrala) **Rezerwacja biletów:** 032 232 13 39 (kasa) 032 230 49 68 (Biuro Obsługi Widzów i Promocji) 032 301 51 93 (fax) e-mail: bow@teatr.gliwice.pl **Ruiny Teatru Miejskiego** al. Przyjaźni 18
**Impresariat** Rynek 18, 44-100 Gliwice, tel./fax: (+48) 032 231 88 13, 032 231 37 29, e-mail: impresariat@teatr.gliwice.pl
**Kino Amok** ul. Wyszyńskiego 5, tel. (+48) 032 231 56 99, **Kwartet Śląski** tel.: (+48) 032 251 21 24, e-mail: silesians@yahoo.com
**www.teatr.gliwice.pl**

# Carmen

GLIWICKI TEATR MUZYCZNY

Dyrektor
Paweł Gabara
Kierownik artystyczny
Krzysztof Piotrowski

PREMIERA
**2 czerwca**
**2006 roku**
**Ruiny Teatru Miejskiego w Gliwicach**

GEORGES BIZET

Zapraszamy **20, 21, 22, 23, 24, 27** czerwca 2007
W roli Carmen występują: **Małgorzata Walewska, Elżbieta Kaczmarzyk-Janczak, Agnieszka Zwierko**

*Georges Bizet*

# Carmen

***opera w IV aktach***

Libretto tej opery opiera się na jednej z najbardziej malowniczych i melodramatycznych historii w dziejach gatunku. Pobrzmiewa w nim echo francuskiego „płaszcza i szpady", choć jego dramaturgia, ładunek emocjonalny i siła oddziaływania wybiega daleko poza standardy dawnych przygodowych opowieści. Muzyka to prawdziwe arcydzieło XIX-wiecznej twórczości operowej – dziś funkcjonuje niemal jako synonim gatunku, zajmując stałe miejsce zarówno w żelaznym repertuarze światowych oper, jak i w kanonach kultury popularnej. *Carmen* – opera doskonała? W Gliwickim Teatrze Muzycznym niezwykłość tego dzieła znajdzie prawdziwie doskonały wyraz w niezwykłości realizacji i teatralnej inscenizacji. Reżyser **Paweł Szkotak** – europejskiego formatu twórca plenerowych teatralnych megawidowisk – akcję *Carmen* przenosi w realia hiszpańskiej wojny domowej, a całość inscenizuje w magicznej przestrzeni gliwickich Ruin Teatru Miejskiego. Będzie to przedstawienie przeniknięte duchem hiszpańskości: splotem odwiecznej sprzeczności między miłością i nienawiścią, poczuciem tragizmu losu człowieka, ucieleśnianym w figurze corridy. Partię *Carmen* wykonają jej największe współczesne polskie odtwórczynie – solistka Teatru Wielkiego w Warszawie i gwiazda światowych scen operowych **Małgorzata Walewska**, solistka Opery Dolnośląskiej **Elżbieta Kaczmarzyk-Janczak** oraz solistka Opery w Ostrawie **Agnieszka Zwierko.**

Zapraszamy na wydarzenie śląskiego sezonu operowego 2005/2006!

Libretto:
**Henry Meilhac i Ludovic Halèvy, wg Prospera Merimée**

Reżyseria:
**PAWEŁ SZKOTAK**

Kierownictwo muzyczne:
**TOMASZ BIERNACKI**

Przygotowanie chóru:
**KRYSTYNA KRZYŻANOWSKA-ŁOBODA (ZWAM)**

Współpraca:
**BARBARA STANISZ (GTM)**

Przygotowanie chóru dziecięcego:
**ANNA ADAMCZUK**

Scenografia:
**IZABELA KOLKA**

Choreografia:
**JACEK BADUREK**

Asystent reżysera:
**IRENEUSZ MICZKA**

Kierownictwo produkcji:
**GRAŻYNA MICZKA**

Carmen:
**Elżbieta Kaczmarzyk-Janczak**
**Małgorzata Walewska**
**Agnieszka Zwierko**

Don José:
**Marcello Bedoni**
**Tomasz Jedz**
**Janusz Ratajczak**

Micaela:
**Wioletta Białk**
**Małgorzata Długosz**

Escamillo:
**Ireneusz Miczka**
**Rafał Songan**

Frasquita:
**Małgorzata Długosz**
**Anita Maszczyk**

Mercédes:
**Jolanta Kremer**
**Magdalena Wilczyńska-Goś**

Zuniga:
**Marek Dynowski**
**Bogdan Kurowski**
**Ryszard Smęda**

Morales:
**Andrzej Bułło**
**Michał Musioł**

Remendado:
**Witold Wrona**

Dancaire:
**Ireneusz Miczka**

chór, balet i orkiestra
Gliwickiego Teatru Muzycznego
pod dyrekcją **Tomasza Biernackiego**
Zespoły Wokalne
Akademii Muzycznej w Katowicach
Chór Dziecięcy
Państwowej Szkoły Muzycznej
I i II st. w Gliwicach

Projekt współfinansowany przez • Ministerstwo Kultury – program operacyjny Promocja Twórczości • Samorząd Miasta Gliwice • Województwo Śląskie

***Gliwicki Teatr Muzyczny***, ul. Nowy Świat 55/57, 44-100 Gliwice, tel. 032 230 67 18 (centrala), **www.teatr.gliwice.pl**, e-mail:gtm@teatr.gliwice.pl ***Ruiny Teatru Miejskiego*** al. Przyjaźni 18, 44-100 Gliwice ***Rezerwacja biletów:*** 032 232 13 39 (kasa), 032 230 49 68 (Biuro Obsługi Widzów i Promocji), e-mail: bow@teatr.gliwice.pl