OPERA KRAKOWSKA



à Madame Ida Rubinstein

JEANNE D'ARC AU BÛCHER
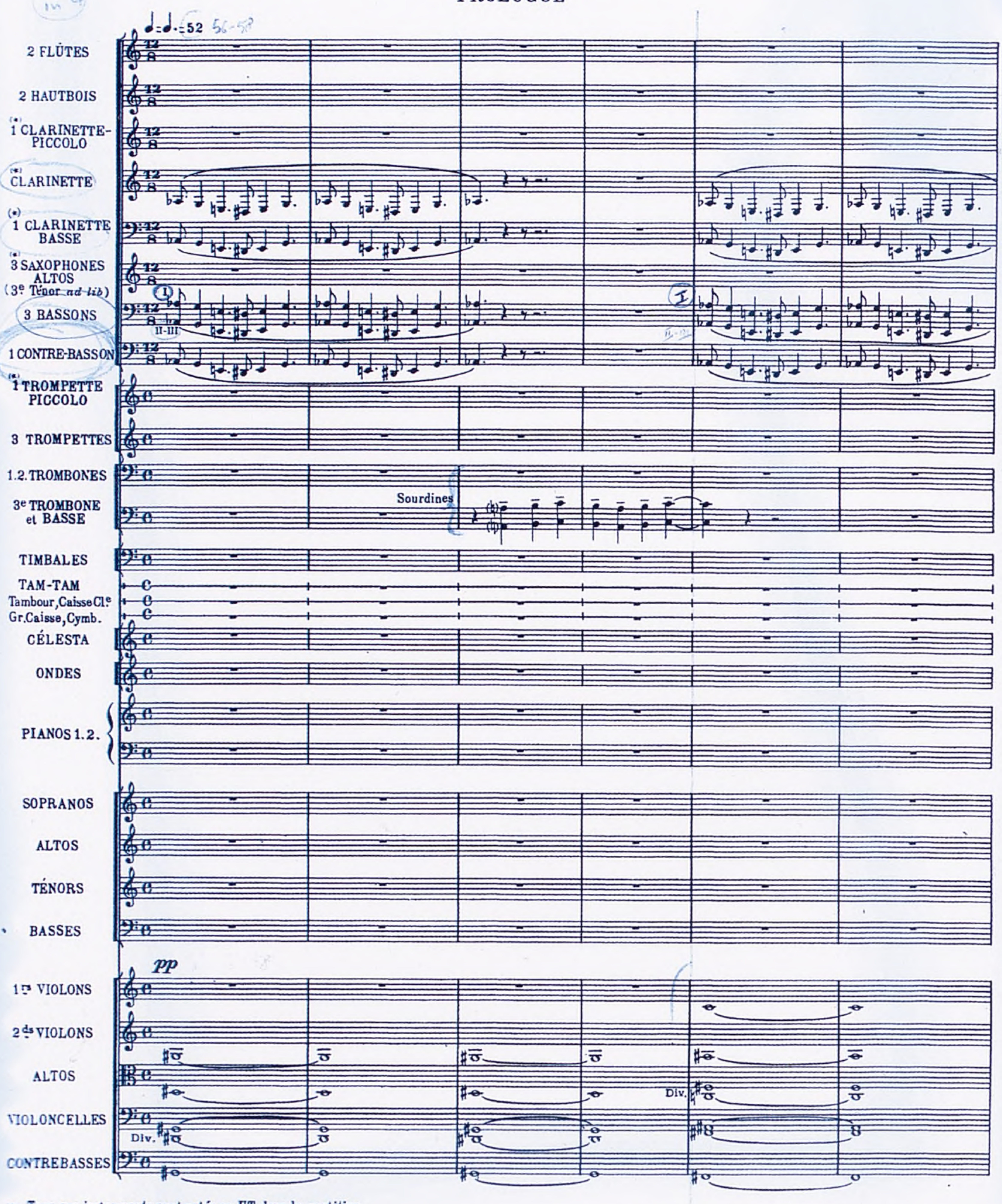
JOAN OF ARC AT THE STAKE

JOHANNA AUF DEM SCHEITERHAUFEN

Pœme de
PAUL CLAUDEL
English version by Dennis ARUNDELL (1)
Deutsche Fassung von Hans REINHART (1)

Musique de
ARTHUR HONEGGER

PROLOGUE



(*) Tous ces instruments sont notés en UT dans la partition
All instruments are noted in C
Alle Instrumente sind in C notiert

(1) Lorsque la prosodie n'a pu être exactement précisée pour les versions Anglaise et Allemande et diffère de la prosodie Française, ne tenir compte que de la syllabe de départ.

First Copyright MCMXXXIX by Editions Maurice Senart
New Copyright with Prologue MCMXLVII by Editions Salabert
International Copyright secured all rights reserved

EDITIONS SALABERT Paris 22 Rue Chauchat

Printed in France
E.A.S. 15615

Tous droits d'exécution publique, de traduction, de reproduction et d'arrangements réservés pour tous pays, y compris la Suède, la Norvège et le Danemark.

OPERA KRAKOWSKA

INSTYTUCJA KULTURY
WOJEWÓDZTWA
MAŁOPOLSKIEGO

ARTHUR HONEGGER

JOANNA D'ARC NA STOSIE

PREMIERA / PREMIERE

6.12.2019

MAŁOPOLSKA

ARTHUR HONEGGER

JOANNA D'ARC NA STOSIE

Jeanne d'Arc au bûcher / *Joan of Arc at the Stake*

oratorium dramatyczne w 11 scenach z prologiem

dramatic oratorio in 11 scenes with a prologue

libretto – PAUL CLAUDEL

tłumaczenie / translation – DOROTA SAWKA

opracowanie tekstów dramatycznych / dialogues – PAWEŁ DEMIRSKI

prapremiera / world premiere

Bazylea / Basel, Grosser Musiksaal, 12.05.1938

polska premiera sceniczna / Polish theatrical premiere

Państwowa Opera w Poznaniu, 15.09.1979

kierownictwo muzyczne / music director

TOMASZ TOKARCZYK

reżyseria / director

MONIKA STRZĘPKA

scenografia / set designer

AREK ŚLESIŃSKI

kostiumy / costume designer

JULIA KORNACKA

choreografia i ruch sceniczny / choreographer and stage movement designer

DOMINIKA KNAPIK

multimedia i reżyseria światła / multimedia and lighting designer

JAKUB LECH

przygotowanie chóru / choir masters

JACEK MENTEL, JOANNA WÓJTOWICZ

przygotowanie chóru dziecięcego / children's choir masters

MAREK KLUZA, BEATA KLUZA

partia fal Martenota / ondes Martenot part

DAWID MAKOSZ

wykonanie oprogramowania dla uzyskania efektu fal Martenota
creation of the software producing the ondes Martenot effect

MATEUSZ BIEŃ

obsada / cast

Porcus
JAROSŁAW BIELECKI
ŁUKASZ GAJ

Madonna / Virgin Mary
AGNIESZKA KUK
KATARZYNA OLEŚ-BLACHA

Małgorzata / Margaret
PAULA MACIOŁEK
IWONA SOCHA

Katarzyna / Catherine
BARBARA BAGIŃSKA
MONIKA LEDZION-PORCZYŃSKA

Herold / Herald
SEBASTIAN MARSZAŁOWICZ
WOŁODYMYR PAŃKIW

Joanna d'Arc / Joan of Arc
MARIANNA LINDE

Brat Dominik / Brother Dominic
KRZYSZTOF ZAWADZKI

Pani od wina / Wine Lady
MAŁGORZATA ZAWADZKA

Heurtebise
ANA NOWICKA

ze specjalnym udziałem / special appearance by
ELŻBIETY KARKOSZKI

Joanna d'Arc dziecko / Joan of Arc as a child
MAJA AFFELTOWICZ, ZOSIA STOCH

Mieszkańcy Rouen / People of Rouen
MARIA CZARNECKA-REICHEL, MARTA CIĘCIWA, KAMIL CHRUŚCIEL
MONIKA FERET, AGATA GWIZDAŁA, LAURA HERMANOWICZ
ZUZANNA ŁAKOMSKA, LAURA ŁOMOTOWSKA, ANNA MALKIEWICZ
STANISŁAW MAŚLANKA, STANISŁAW NOWAKOWSKI
DANUTA OKOPSKA, FAUSTYNA OSTRÓŻKA, JAN PANEK
ANTONINA PIETRUNIEC, ALICJA SZOPA
KRZYSZTOF SZOPIŃSKI
BOHDAN ZYGADŁO

ORKIESTRA, BALET, CHÓR
I CHÓR DZIECIĘCY OPERY KRAKOWSKIEJ
KRAKOW OPERA ORCHESTRA, BALLET, CHOIR
AND CHILDREN'S CHOIR

dyrygent / conductor
TOMASZ TOKARCZYK

asystent kierownika muzycznego / music director's assistant
JOACHIM KOŁPANOWICZ

asystentka reżysera / director's assistant
AGNIESZKA SZTENCEL

asystentka choreografa / choreographer's assistant
GABRIELA KUBACKA

asystent reżysera multimediów / multimedia designer's assistant
ADAM ZDUŃCZYK

inspicjenci / stage managers
MATEUSZ MAKSELON, DAGMAR BILIŃSKA-KORBAN

suflerki / prompters
DOROTA SAWKA, MARIA MITKOWSKA

korepetytorzy solistów / soloists' coaches
KRISTINA KUTNIK, EMANUELE LEOMPORRI, KATARZYNA STARZYCKA

akompaniatorka chóru / choir accompanist
OLGA PIOTROWSKA-CENDER

akompaniatorki baletu / ballet accompanist
EMILIA STRZECHA, OLENA YASILKIVSKA



ARTHUR HONEGGER

1892-1955



PAUL CLAUDEL

1868-1955

Pomnik Joanny d' Arc na Place des Pyramides w Paryżu
Statue of Joan of Arc on Place des Pyramides in Paris



Joanna d' Arc zwana Dziewicą Orleańską, bohaterka narodowa Francji, święta. Urodziła się ok. 1412 r. w Domrémy (Lotaryngia). Pochodziła z rodziny chłopskiej i – jak większość ówczesnego społeczeństwa – była niepiśmienna.

Pojawiła się w krytycznym dla Francji momencie wojny stuletniej 1337-1453, gdy po zwycięstwie wojsk angielskich pod Azincourt (1415) oraz dzięki pomocy sprzymierzonego z Anglikami stronnictwa burgundczyków, traktatem w Troyes (1420) zagwarantowano następstwo francuskiego tronu królowi angielskiemu Henrykowi V, z pominięciem praw delfina Karola. Co prawda po niemal jednoczesnej śmierci ojca i Henryka V (1422) Karol VII koronował się, ale jego władza obejmowała tylko część Francji. W trudnej sytuacji dopomógł królowi patriotyzm francuskiego ludu, który coraz niechętniej odnosił się do angielskich najeźdźców.

Wyrazicielką tych uczuć stała się Joanna d'Arc. Kiedy w październiku 1428 r. Anglicy oblegli Orlean, uwierzyła, że uda jej się zmusić ich do odstąpienia od miasta. Ogarnięta mistyczną wiarą w posłannictwo uwolnienia Francji od Anglików z nielicznym oddziałem ochotników zjawiła się w lutym 1429 r. u Karola VII w Bourges; z trudem pozyskała jego dwór dla swych planów, a następnie na czele niewielkiej armii udała się na odsiecz Orleanowi i wyzwoliła go z oblężenia (8 V 1429).

To zwycięstwo, pierwsze od pół wieku, miło olbrzymie znaczenie moralne, stając się dla Francuzów sygnałem do podjęcia walki z Anglikami; wkrótce potem udało się Joannie d'Arc nakłonić Karola VII do wyprawy na Reims, gdzie za jej przyczyną 18 VII 1429 odbyła się jego powtórna koronacja, tym razem zgodnie z uświęconą tradycją.

Sława Joanny d'Arc wywołała niechęć i zawiść na dworze królewskim; wysłana z niewielkimi siłami przeciw burgundczykom oblegającym Compiègne (1430), w czasie potyczki została przez nich ujęta i sprzedana Anglikom za 10 tysięcy liwrów; oskarżono ją o czary i postawiono przed sądem inkwizycji, czego domagał się wrogi jej Uniwersytet Paryski. Proces, którego zadaniem było wykazanie, że Joanna d'Arc była wysłanniczką diabła, miał skompromitować Karola VII; sędziowie w jej wypowiedziach dopatrzyli się dwunastu stwierdzeń, które – po konsultacjach z Uniwersytetem Paryskim – uznali za heretyckie. Joanna d'Arc początkowo odwołała swoje zeznania i została skazana na dożywotnie więzienie, ale później zdecydowała się bronić swoich przekonań; umożliwiło to sędziom przekazanie jej, jako niepoprawnej heretyczki, władzy świeckiej; 30 V 1431 r. została spalona na stosie na Starym Rynku w Rouen; w jej obronie nie wystąpił ani Karol VII, ani jego stronnicy. W 1457 zrehabilitował ją papież Kalikst III. W 1909 r. została beatyfikowana, 1920 r. – kanonizowana. Popularność Joanny d'Arc wzrastała po jej śmierci i wkrótce dla Francji stała się symbolem patriotyzmu.

Dzieje Joanny d'Arc były tematem wielu dzieł literackich (Wolter, F. Schiller, G. B. Shaw, J. Anouilh), muzycznych (F. Liszt, G. Verdi, P. Czajkowski), rzeźbiarskich (F. Rude i E. Frémieta), malarskich (P. Delaroche, J. A. D. Ingres, J. Matejko *Dziewica Orleańska* 1886 – Muzeum Narodowe, Poznań). Ikonografia jej poświęcona stała się bardzo popularna w XIX w.; można wyróżnić trzy dominujące typy przedstawień: Joanna d'Arc słuchająca głosów z nieba, Joanna d'Arc w zbroi (pomniki w Paryżu i Orleanie) i męczeństwo świętej.

Encyklopedia PWN

Bohdan Pociej

o Arthurze Honeggerze

Urodził się (1892) w rodzinie szwajcarskiej i protestanckiej, we francuskim i katolickim Hawrze. Wcześnie dostrzeżono w nim talent muzyczny i zaczęto uczyć muzyki, jakkolwiek nie był „cudownym dzieckiem". A w miarę jego rozwoju i dojrzewania rysowała się znamienna polaryzacja: rodziców i rodzeństwo przyciągała rodzinna Szwajcaria (Zurych), gdzie w latach 1909-11 młody Arthur studiował w konserwatorium, jemu samemu natomiast bliższa była Francja i Paryż. Tam też odbył gruntowne studia muzyczne (…). W latach przedwojennych, wojennych i powojennych jest Honegger w samym paryskim centrum ówczesnej awangardy europejskiej. Przyjaźni się z Cocteau, Picassem, Strawińskim, z innymi młodymi muzykami, kompozytorami, malarzami, poetami. Talent młodego kompozytora rozwija się, kształci, dojrzewa w atmosferze symbiozy i korespondencji sztuk – dynamicznej i nowoczesnej. Ta aura i promieniowanie sztuki otwartej, sztuki bez granic – przenikającej życie, wnikającej w szarą, codzienną rzeczywistość w sposób dotychczas nie spotykany, sztuki deklaratywnej, często krzykliwej i wyzywającej – wpłynęła wydatnie na kształtowanie osobowości młodego kompozytora. A osobowość ta rysowała się w tych latach wcale nie prosto i jednoznacznie. Można by powiedzieć, iż młodego Honeggera określały dwie przeciwstawne tendencje, dążenia: intensywne i ekstensywne. Z jednej strony więc – rdzennie kompozytorska i tradycyjna chęć zamykania się w ciszy własnej pracowni (mówi o tym wyraźnie w swoich wyznaniach) i skupiania się maksymalnego w pracy nad dziełem muzycznym; własny warsztat kompozytorski, z całą jego muzyczną specyfiką, warsztat nie różniący się w swej istocie od tego, jakim posługiwali się jego uwielbiani mistrzowie: Bach i Haydn, Beethoven i Wagner, Debussy i Fauré. Z drugiej strony – równie silne pragnienie uczestnictwa w życiu społecznym i świecie: opera, teatr, radio, film, koncerty, podróże, spotkania…. (…)

Styl [własny Honeggera] osiąga pełną dojrzałość po I wojnie, z początkiem lat dwudziestych. Zarysowuje się charakterystyczna dwunurtowość, wynikająca ze wspomnianej biegunowości postaw: z jednej strony jest to skłonność do form czysto instrumentalnych – symfonicznych i kameralnych – ekspresywnie melodycznych, intensywnych lirycznie,

Bohdan Pociej

on Arthur Honegger

He was born (1892) into a Protestant Swiss family in the Catholic French city of Le Havre. His musical talent was noticed, and musical education launched, at an early age, but he was not a 'child prodigy'. As he developed and matured, a characteristic polarization grew discernible: his parents and siblings felt a pull towards their native Switzerland (Zurich), where young Arthur studied at the conservatory (1909-11), while France and Paris were closer to his heart, and that was where he completed his extensive musical studies (…). In the years preceding, during, and after the war, Honegger was in the very centre of European avant-garde, i.e in Paris. He was friends with Cocteau, Picasso, Stravinsky, and other young musicians, composers, artists, and poets. The young composer's talent continued to develop and mature in the atmosphere of symbiosis and correspondence of the arts – dynamic and modern. This aura and the radiation of open art – an art without bounds, penetrating life, permeating the drab everyday reality in unprecedented ways, a declarative art, often vociferous and defiant – had a major influence on the formation of the young composer's personality, which was far from simple and unambiguous during those years. You could even say that young Honegger was determined by two opposite tendencies: intensive and extensive. Thus, on the one hand, a composer's generic and traditional desire to isolate himself in the quiet of his own studio (he makes explicit references to that in his confessions) and maximum concentration in his work on music, his own set of compositional techniques and skills, with all its musical idiosyncrasy, and yet one that was in its essence not so different from those used by his admired masters: Bach and Haydn, Beethoven and Wagner, Debussy and Fauré. And then, on the other hand, an equally strong craving for participation in the social life and the world: opera, theatre, radio, film, concerts, travels, meetings…. (…)

His style reached its full maturity after the first war, in the early nineteen-twenties. A characteristic split into two trends can be observed here, stemming from the bipolarity of attitudes described above: on the one hand, it is an inclination towards purely instrumental forms: symphonic and chamber – expressively melodic, lyrically intense, often with symphonic and chamber (…). This category includes primarily the typically

o silnych często napięciach dramatycznych (…). Tu należą przede wszystkim swoiste Honeggerowskie poematy symfoniczne: *Horace Victorieux* (1920-21), *Pacific 231* (1923), *Rugby* (1928), i tu też najsilniej, najwyraźniej przejawiają się ówczesne awangardowe cechy, skłonności i sympatie Honeggera: witalny ruch, uporczywy, wyrazisty, często motoryczny rytm (…).

Z drugiej strony Honegger – spadkobierca tradycji bachowskich – upodobał sobie formy monumentalne, oratoryjne, z wielką tematyką – chóry, soliści, recytacje; rozległy plan muzycznego teatru. Tutaj równym – jeśli nie większym – tytułem do sławy młodego kompozytora był psalm symfoniczny *Król Dawid* (1921), dzieło inicjujące nurt oratoryjny, prowadzący poprzez dramat biblijny *Judyta* (1925), *Antygonę* (1924-27), oratorium *Cris du Monde* (1931) aż do tego zwieńczenia twórczości Honeggera, jakim będzie oratorium *Joanna d'Arc na stosie* (*Jeanne d'Arc au bûcher* – 1935).

Tuż po I wojnie zawiązuje się w Paryżu „Grupa Sześciu"; Honegger jest, obok Milhauda, jej najwybitniejszym przedstawicielem, najsilniejszą indywidualnością. Ale też nie bardzo się mieści w założeniach ideowych, w antyromantycznej i antyimpresjonistycznej estetyce „Grupy". Jego estetyka, jego muzyczny światopogląd jest maksymalnie pluralistyczny: czerpać z różnych źródeł inspiracji – bliższych i dalszych, z tradycji i współczesności; próbować różnych sposobów, stylów muzycznej wypowiedzi; kształtować muzykę nie według z góry przyjętych systemicznych założeń, ale według instynktu twórczego (…). Chce pisać muzykę dla słuchacza – zrozumiałą i oczywistą, podobającą się i poruszającą emocjonalnie. Nową w środkach – gdyż to, co powstaje, nigdy nie powinno być „stare" – ale w istocie nie różniącą się od tej, jaką pisali Bach i Haendel, Mozart i Beethoven, Liszt i Wagner. (…)

Teatr staje się ulubionym środowiskiem Honeggera (wszak i jego oratoria najsłynniejsze – *Król Dawid* i *Joanna d'Arc* – swoje premiery miały na scenie, w inscenizacji teatralnej). A poprzez teatr w biografię kompozytora wplatają się sławne postacie, twórcy życia kulturalnego Francji i Europy międzywojennej. René, Morax (libretto *Króla Dawida*), aktor

Honeggerian symphonic poems: *Horace Victorieux* (1920-21), *Pacific 231* (1923), and *Rugby* (1928), and this is also where Honegger's avant-garde features, predilections, and preferences of that time come through the most powerfully and conspicuously: vital movement and obstinate, pronounced, often motoric rhythm (…).

On the other hand, as a successor to the Bach tradition, Honegger had a special preference for monumental oratorio forms with grand subjects, choirs, soloists, recitations – a vast musical theatre space. Here, an equal – if not greater – claim to fame on the part of the young composer was his symphonic psalm *King David* (*Le roi David*, 1921), the work that initiated the oratorio thread in his oeuvre, running through the biblical drama *Judith* (1925), *Antigone* (1924-27), the *Cris du Monde* (1931), all the way to the crowning of Honegger's work, i.e. *Joan of Arc at the Stake* (*Jeanne d'Arc au bûcher*, 1935).

Soon after the first war, a group of composers was formed in Paris known as Les Six; next to Milhaud, Honegger was its most prominent representative, and strongest individuality. But he also could not be fitted into the bounds of the group's professed tenets, into their anti-romantic and anti-impressionist aesthetics. His aesthetics, his musical agenda was extremely pluralistic: to draw inspiration from various sources – close and distant, traditional and modern; to try different ways, styles of musical expression; to shape music not according to some presupposed systemic assumptions but rather by following creative instincts (…). He wished to write music for the listener – comprehensible and obvious, pleasing and emotionally moving. New in terms of the means – because anything that is being created should not be 'old' – but in its essence not different from the music written by Bach and Handel, Mozart and Beethoven, Liszt and Wagner. (…)

The theatre became Honegger's favourite environment (after all; his most celebrated oratorios – *King David* and *Joan of Arc* – premiered as theatrical stagings). And it was through theatre that his biography became interwoven with those of the prominent figures in the cultural life of interwar France and Europe: René, Morax (libretto for *King David*), actor

i reżyser Jean-Louis Barrault, tancerz Serge Lifar. Najwięcej sławnych nazwisk wokół *Joanny*: tancerka Ida Rubinstein, wielki pisarz i dramaturg Paul Claudel (autor tekstu), później – aktorka Ingrid Bergman, reżyser Roberto Rossellini... Honegger pisze muzykę do dzieł tak wybitnych, jak dramat *Atłasowy trzewiczek* Claudela. Ale nie stroni też – jako kompozytor – od gatunków lżejszych, operetkowych (*Les Aventures du Roi Pausole* – 1929-30). Nawiązuje współpracę z filmem, pisze m. in. muzykę do *Napoleona*, sławnego „giganta" Abla Gance'a. W roku 1928 odbywa pierwszą podróż do Stanów Zjednoczonych.

Międzywojenna biografia kompozytora to – zdawałoby się – niczym nie zakłócone pasmo sukcesów. Jego muzyka jest znana, uznana i lubiana; wykonują ją znakomici dyrygenci tych lat: Ansermet, Kusewicki, Műnch.

Lata wojny spędza Honegger częścią w Szwajcarii, częścią we Francji. W tych latach w jego twórczości zawiązuje się nurt najgłębszy, muzycznie najbardziej esencjalny, wyznaczany przez cztery symfonie: *II* (na smyczki i trąbki – 1941), *III (Liturgiczna* – 1945-46), *IV* (*Deliciae basilienses* – 1946), *V* (*Di tre re* – 1950) – to jakby ekstrakt i summa jego stylu symfonicznego – wysublimowany dramatyczno-liryczny zapis doświadczeń i przeżyć, refleksji, przemyśleń i odczuć świata w całej jego grozie, tragizmie i pięknie.

W roku 1947 kompozytor znowu odwiedza Amerykę – Północną i Południową – z koncertami i wykładami. Podczas podróży powala go ciężka choroba, walczy ze śmiercią. Odtąd, przez ostatnich osiem lat życia, jego zdrowie będzie już poważnie nadszarpnięte i zagrożone. W tym ostatnim okresie prócz *V Symfonii* powstaną jeszcze; *Une Cantate de Noël, Monopartita, Suite archaïque*.

Honegger umiera 27 listopada 1955 roku.

Fragment *Posłowia* do: Arthur Honegger *Jestem kompozytorem*, PWM 1985.

and director Jean-Louis Barrault, or dancer Serge Lifar. The most famous names are those associated with *Joan of Arc*: the dancer Ida Rubinstein, the great author and playwright Paul Claudel (the words), and subsequently the actress Ingrid Bergman and the director Roberto Rossellini… Honegger wrote music for works as outstanding as Claudel's play *The Satin Slipper*. But the composer did not shy from lighter subjects either, for example in operetta (*Les Aventures du Roi Pausole*, 1929-30). He wrote some music for film, e.g. for Napoléon by the famous 'giant' Abel Gance. In 1928, he made his first trip to the United States.

The composer's interwar biography would appear to have been an uninterrupted series of successes. His music was widely known, recognized, and well liked; it was performed by celebrated conductors, such as Ansermet, Koussevitzky, or Münch.

Honegger spent the war years partly in Switzerland and partly in France. During that time, a new trend germinated in his work, the deepest and musically the most essential, epitomized by four of his symphonies: *The Second* (for strings and trumpet, 1941), *The Third* (*The Liturgical*, 1945-46), *The Fourth* (*Deliciae basilienses*, 1946), and *The Fifth* (*Di tre re*, 1950); these represent, in a way, a concentrated extract and *summa* of his symphonic style – a sublime dramatic-lyrical record of his experiences and sensations of, and reflections and ponderings on, the world in all its horror, tragedy, and beauty.

In 1947 the composer visited America, both North and South, again, with concerts and lectures. During the tour, he came down with a serious illness, to the point of battling death. Afterwards, for the remaining years of his life, his health remained considerably diminished and endangered. In that final period, in addition to *The Fifth Symphony*, he also composed *Une cantate de Noël*, *Monopartita*, and the *Suite archaïque*.

Honegger died on 27 November 1955.

Excerpt from the postface for Arthur Honegger, *Jestem kompozytorem*, PWM, 1985.

o narodzinach dzieła

Wbrew szeroko rozpowszechnionemu przekonaniu wielkie postacie historyczne dostarczają tematów dość opornych literackiej wyobraźni twórczej. Pisarz nie może działać swobodnie, nie jest panem kompozycji, cała jego praca polega niejako na koloryzowaniu rysunku narzuconego z zewnątrz. (…) Szczególnie wielkie są te trudności, gdy chodzi o Joannę d'Arc. Oczywiście, nie ma w świecie historii cudowniejszej i bardziej wzruszającej, lepiej na pierwszy rzut oka nadającej się do teatru. Ale ta historia jest zarazem doskonale wszystkim znana i bardzo mało swobody pozostawia wyobraźni artysty. Nie możemy zrobić z Joanny d'Arc, co nam się podoba, przeciwnie, to ona, święta dziewczynka, robi z nami, co zechce, i samą swoją obecnością wyznacza nam niezbyt chlubną rolę pomocników i komentatorów. Nie można wkładać Joannie d'Arc w usta naszych słów, trzeba tylko oddać jej głos, sposób, w jaki się wypowiadała, narzucił się naszej pamięci, utrwalony w autentycznych aktach dwóch wielkich procesów stanowiących niezbite świadectwo. Wiadomo, że nie można ozłocić złota ani wybielać lilii. To przysłowie doskonale stosuje się do słów Joanny d'Arc.

Toteż bez entuzjazmu przyjąłem propozycję Arthura Honeggera, gdy pewnego zimowego dnia odwiedził mnie i wyraził życzenie, abym napisał scenariusz sztuki o Joannie d'Arc, do której muzykę miał skomponować na zlecenie Idy Rubinstein. Wszystkie argumenty, które wyżej przytoczyłem, przedstawiłem mojemu gościowi, który odszedł mocno zbity z tropu. Po czym wsiadłem do pociągu i pojechałem do Brukseli, gdzie wzywały mnie pewne obowiązki. Przejrzałem niezbyt ciekawą popołudniową gazetę i już w kąciku wagonu układałem się do snu, gdy nagle pod moimi przymkniętymi powiekami i w na pół uśpionym umyśle zarysował się z wyrazistością i siłą wstrząsu elektrycznego pewien gest. (…) Ten gest był znakiem krzyża. (…) Ten gest

Paul Claudel

on the genesis of the work

Contrary to widespread belief, great historical figures are rather refractory subjects for the literary imagination. The writer no longer has the necessary freedom, is no longer the master of his composition; all that is to be done, in a way, is to add colour to a drawing made elsewhere. (…) This difficulty is especially formidable in the case of Joan of Arc. Certainly there is no story more wonderful or touching in the world, or that would seem more perfect for the stage at first sight. But there is also no story better known, and that leaves little to the artist's imagination. We cannot make of Joan of Arc anything we wish; quite the contrary, it is she, the holy maiden, who does with us as she pleases, and by her very presence confines us to the lacklustre role of assistant and presenter. We cannot make Joan speak, we can only let her speak; and just how she spoke is imprinted on our memory by the indelible testimony of the authentic records of two great trials. It has been written that one can neither colour gold nor gild lilies. Indeed this adage applies to the words of Joan of Arc better than to any others.

It was therefore without any particular enthusiasm that I received a visit one day last winter from Arthur Honegger, who came to ask me to write the script for a play about Joan of Arc for which Mrs Ida Rubinstein had commissioned him to compose the music. I made my visitor aware of all the arguments that I have just presented to you, and he left discontented. Soon afterwards I boarded a train for Brussels, where my duties called me. After reading a midday newspaper, not a particularly interesting one as it turned out, I was about to take a nap when a gesture flashed in outline before my mind's heavy-lidded eye with the sharpness of an electric shock. (…) That gesture was the sign of the cross. (…) It dictated my subject to me; it both evoked and sanctified the whole

podyktował mi treść mojej sztuki. Jednocześnie powoływał do życia i uświęcał cały dramat. Jak Chrystusa nie można oddzielić od krzyża, tak też Joanny d'Arc nie wolno było oddzielić od narzędzia jej pasji, jej męczeństwa i jej uświęcenia, to znaczy od stosu. Joanna d'Arc na stosie, tak wyznaczyłem rozpiętość dzieła, narzuconego mi przez zbieżność zewnętrznych okoliczności i wewnętrznego pragnienia. Czułem wokół siebie obecność wezwania, na które nie wolno mi było nie odpowiedzieć.

Mówi się, że umierający w jednym przebłysku, w ciągu tej minuty poprzedzającej wyrok, widzą roztoczony przed ich oczyma obraz wszystkich zdarzeń minionego życia. Można więc przypuszczać, że i dla Joanny d'Arc, jak dla jej boskiego wzoru, spełniły się te słowa: „A ja, gdy będę podwyższony nad ziemię, pociągnę wszystko do siebie". – Joanna d'Arc także została podwyższona i z wysokości stosu, jak Chrystus z wysokości swojego krzyża, pociągnęła wszystko do siebie, mogła zmierzyć spojrzeniem przebytą drogę i połączyć wszystkie jej etapy; mogła ujrzeć urzeczywistnione już wzniosłe powołanie, którego ostatecznym aktem będą płomienie u jej stop.

Raz jeszcze liczy wszystkie swoje kroki z Rouen aż do Domrémy, ten ostatni moment na stosie ukazuje ich prawdziwy sens. Nadeszła dla tej posłusznej dziewczyny chwila, gdy Bóg wraz z nią pochyla się nad doskonałym dziełem i dzieli się z nią tajemnicą swoich zamierzeń, pozwala jej zrozumieć, co zrobiła.

przełożyła Maria Skibniewska

fragment komentarza do dzieła z 1951 r. w: Paul Claudel *Wybór dramatów*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 1998.

drama. No more than Christ can be separated from the cross was it feasible for Joan of Arc to be separated from the instrument of her Passion, her martyrdom, and her sanctification, that is to say: her stake. *Joan of Arc at the Stake*, that was the span of the work that was imposed on me by the coincidence of external circumstance and intimate petition. I felt around me the presence of a calling to which I could not fail to respond.

It is said that the dying see in a flash, in the minute preceding their sentence, a picture of all the events of their life unfolding. It may thus be supposed that, for Joan of Arc, as for her divine model, these words came true: 'When I am lifted up, I will draw all things to myself.' Joan of Arc was lifted up too, and from the height of her stake, like Christ from the height of His cross, she drew all things to herself, was able to measure at a glance the progress that she had made and survey all of its stages; she could regard in its full realization this sublime vocation for which the flames under her feet were to be the supreme vehicle.

She recounts all her steps from Rouen to Domrémy: it is this final moment that endows them with meaning. The moment has come for this obedient maiden when God looks at the work she has accomplished and shares with her the secret of His plans; the moment when she will comprehend what she has done.

Paul Claudel at the conference held in Basel for the premiere of *Joan of Arc at the Stake*, 1938.
Published in *Les Cahiers du Rhône*, April 1942.

Arthur Honegger

o współpracy z Paulem Claudelem

Jedną z największych radości w życiu było dla mnie to, że „librecistą" moich utworów został Paul Claudel – oczywiście, jeśli jego przepiękne poematy *Joanna d'Arc na stosie* i *Taniec umarłych* wolno mi nazwać „librettami". (…)

Claudel wie dobrze, co do teatru wnieść może muzyka i jak dalece może się przyczynić do wydobycia wartości tekstu. Nie interesuje go opera ani teatr muzyczny w ścisłym pojęciu, ponieważ razi go szufladkowanie narzucone przez rutynę, która wymaga, żeby wszystko na scenie było śpiewane, nawet to, czego śpiewać nie trzeba. Chciałby, żeby teatr stanowił syntezę wszystkich elementów składających się na spektakl, i żeby wszystkie odnalazły w nim właściwe miejsce. Przy każdym utworze, nad którym miałem szczęście z nim pracować, wskazywał mi scena po scenie, można nawet powiedzieć – wiersz po wierszu, budowę muzyczną partytury. Wprowadzał mnie w atmosferę, pozwalał odczuwać jej natężenie, sugerował zarys melodii, o który mu chodziło, a który ja miałem wyrazić muzycznie.

Arthur Honegger *Jestem kompozytorem*, tłum. Anna Porębowiczowa, PWM 1985.

Arthur Honegger

on working with Paul Claudel

One of the greatest joys of my life has been to have Paul Claudel for 'librettist' – that is, if one may call the marvelous poems of *Joan of Arc at the Stake* and *The Dance of the Dead* 'librettos'.

As regards theatre, Claudel knows how greatly music can contribute and add value to the text. (…) What interests him is not opera in the strictest sense or lyric drama – for he deplores the compartmentalization brought on by the routine which dictates that everything in every scene be sung, even the parts that should not be. He wants a theatre that is a synthesis of all the elements of a spectacle, in which each one has its appropriate place. (…) For each of the pieces that I had the pleasure of working on with him, he pointed out to me, scene by scene, one might almost say line by line, the musical structure of the score. He knew how to make me sense the atmosphere, the intensity, the melodic contour that he had in mind and that he was giving me, the composer, the task of conveying in my own musical language.

Arthur Honegger, 'Paul Claudel, créateur musical', *XXe siècle*, 11 April 1946.

Piotr Kamiński

o historii dzieła

Joanna d'Arc zawdzięcza narodziny artystce, której nazwisko nie figuruje na okładce partytury: to Ida Rubinstein (1888-1960), tancerka, aktorka, choreograf i mecenas sztuki, ukraińska Żydówka urodzona w Charkowie, uczennica Fokina, tancerka w Baletach Rosyjskich Diagilewa od roku 1909, z których odeszła dwa lata później. Chcąc nawiązać do starych form teatralnych: tragedii antycznej, średniowiecznego misterium, sojuszu słowa, muzyki, tańca i pantomimy, rozpoczęła w roku 1911 niezależną karierę, wystawiając i tańcząc w Châtelet *Misterium św. Sebastiana* do tekstu Gabriela d'Annunzio z muzyką Claude'a Debussy'ego. Wśród jej najsławniejszych kreacji – a było ich wiele – znajdziemy *La valse* i *Bolero* Ravela. Honegger spotkał ją dzięki Cocteau, zbliżyła ich zaś do siebie *Judyta* – to oryginalne dzieło zrobiło na niej bowiem duże wrażenie. Ida Rubinstein zamówiła u Honeggera wiele muzyki teatralnej (…). Powzięła projekt spektaklu poświęconego osobie Joanny d' Arc. Natychmiast też zwróciła się do Paula Claudela. Poeta odrzucił propozycję, uznając, że starczy już dzieł teatralnych na ten temat (ostatnimi były *Święta Joanna* G. B. Shawa, 1923 i *Święta Joanna ślachtuzów* Bertolta Brechta, 1931), ostatecznie jednak, pod wpływem słynnej wizji mistycznej, której doznał w czasie podróży z Brukseli do Paryża, przystał na udział w projekcie. Pierwsza wersja libretta powstała w dwa tygodnie, pozwalając Honeggerowi zabrać się do komponowania w lecie 1934 roku, w ścisłej współpracy z poetą. Komentatorów wciąż zdumiewa harmonijna współpraca między katolikiem Claudelem, kalwinistą Honeggerem i żydówką Rubinstein. Sztuka potrafi najwyraźniej wysublimować i pojednać wszystkie, duchowe inspiracje – nie leży jednak w jej mocy powstrzymanie nieubłaganego rydwanu dziejów. Partytura, ukończona w sierpniu 1935, miała triumfalne prawykonanie koncertowe w Bazylei, pod dyrekcją Paula Sachera i z udziałem Rubinstein,

Piotr Kamiński

on the history of the piece

Joan of Arc owes its origin to an artist whose name is not featured on the cover of the score: Ida Rubinstein (1888-1960), dancer, actress, choreographer, and patron of the arts, a Ukrainian Jew born in Kharkiv, a student of Fokin's, from 1909 a dancer with Diaghilev's Ballets Russes, which he left two years later. Wishing to make reference in her work to old theatrical forms – ancient tragedy, medieval mystery play, an alliance of words, music, dance and pantomime – she started an autonomous career, staging and dancing in *The Martyrdom of Saint Sebastian* to the words of Gabriele d'Annunzio and music by Claude Debussy at the Théâtre du Châtelet. Her most celebrated performances – and these were quite a few – included *La valse* and *Boléro* by Ravel. Honegger met her through Cocteau, and they became close through *Judith*: this original work made a tremendous impression on her. Ida Rubinstein commissioned a great deal of music for theatre from Honegger (…). She came up with an idea of a spectacle devoted to Joan of Arc. She immediately approached Paul Claudel about it. The poet turned down the suggestion, arguing that there had been more than enough theatrical works on the subject (the most recent ones being G. B. Shaw's *Saint Joan*, 1923, and Bertolt Brecht's *Saint Joan of the Stockyards*, 1931); eventually, however, compelled by his famous mystical vision on a train from Brussels to Paris, he agreed to take part in the project. The first draft of the libretto took two weeks to write, which enabled Honegger to start work on the composition in the summer of 1934, in close collaboration with the poet. To this day, commentators continue to be amazed by the harmonious cooperation between the Catholic Claudel, the Calvinist Honegger, and the Jewish Rubinstein. Apparently, art is capable of sublimating and reconciling all spiritual inspirations even though it is not within its powers to halt the relentless chariot of history. The score,

Francja poznała jednak dzieło dopiero 6 V 1939 r. w Orleanie, w ramach festiwalu Joanny d' Arc; Rubinstein wykonała tam po raz ostatni rolę tytułową w dławiącej atmosferze antysemityzmu. (…)

W roku 1944 r. Claudel i Honegger dopisali prolog zestawiający obie okupacje; zostanie on wykonany po raz pierwszy po wojnie w Operze paryskiej, w ramach francuskiej premiery scenicznej (dyr. Louis Fourestier, w rolach głównych: Claude Nollier i Jean Vilar). Przez 9 lat odbędą się 93 przedstawienia, równocześnie zaś *Joannę* grać będą w innych teatrach. Szczególną sławę zyskała produkcja neapolitańskiego San Carlo (1953), z Ingrid Bergman, w reżyserii Roberta Rosselliniego. Znana uprzednio z wykonań koncertowych, *Joanna d'Arc na stosie* doczekała się polskiej premiery scenicznej w Poznaniu w roku 1979. Jest to po dziś dzień najczęściej wykonywane dzieło teatralne Honeggera.

Piotr Kamiński *Tysiąc i jedna opera*, PWM 2008.

completed in August 1935, had a triumphant concert premiere in Basel, conducted by Paul Sacher and featuring Ida Rubinstein. France did not, however, come to know this work until 6 May 1939 in Orleans, as part of the Joan of Arc Festival; on that occasion Rubinstein performed the title role for the last time, in a suffocating atmosphere of antisemitism. (...)

In 1944 Claudel and Honegger added a prologue juxtaposing the two occupations; it was performed for the first time after the war, as part of the French theatrical premiere at the Opéra de Paris (conducted by Louis Fourestier, with Claude Nollier and Jean Vilar in the leading roles). The show ran to 93 performances over a period of 9 years, while *Joan* was put on at other theatres as well. One of the most celebrated productions was staged at the Teatro di San Carlo in Naples (1953), directed by Roberto Rossellini, with Ingrid Bergman as Joan. Previously known from its concert performances, *Joan of Art at the Stake* had its Polish theatrical premiere in Poznań in 1979. To this day, it is the most performed theatrical work by Honegger.

Piotr Kamiński, *Tysiąc i jedna opera*, PWM, 2008.

TREŚĆ

Prolog. Chór opłakuje los Francji pod panowaniem najeźdźcy (*Ténèbres, ténèbres!*), odwołując się do Opatrzności. Nadziei na imię Joanna. **Scena 1: Głosy z niebios.** Głosy niebieskie trzykrotnie wzywają Joannę. **Scena 2: Ksiega.** Joanna rozmawia z Bratem Dominikiem, który otwiera przed nią księgę jej życia. Odczyta jej wszystkie wydarzenia, od końca poczynając. **Scena 3: Głosy ziemi.** Joanna została oskarżona przez plugawy trybunał. Zostanie wydana pod sąd dzikich bestii. **Scena 4: Joanna wydana bestiom.** Ponieważ tygrys, lis i wąż odmówiły uczestnictwa w procesie, Świnia (Porcus)* zgadza się przewodniczyć obradom trybunału (*Ego nominor Porcus*) złożonemu z baranów i osła. Proces odbywa się w kuchennej łacinie, niezrozumiałej i wulgarnej, gdzie każde słowo Joanny zostaje zniekształcone i zapisane jako przyznanie się do winy. Joanna zostaje skazana na stos. **Scena 5: Joanna pod pręgierzem**. Wycie psa rozdziera nocną ciszę, budząc przestrach Joanny, przywiązanej do pręgierza. Brat Dominik uspokaja ją, tłumacząc, że wyrok wydali plugawi doktorowie oddani Diabłu, a nie wierzący w Boga, a jej życie zostało przegrane przy karcianym stoliku. Joanna nie wie, co to znaczy. **Scena 6: Królowie albo wynalazek gry w karty.** Heroldowie wyjaśniają grę, w której uczestniczą czterej królowie, cztery damy i cztery walety, nie licząc blotek. Wchodzą Król Francji w towarzystwie Jej Wysokości Głupoty, Król Anglii, któremu towarzyszy Pycha, Książę Burgundii pod rękę ze Skąpstwem, czwarty król zaś to Śmierć poślubiona Rozpuście. Partię rozegrają walety: książę Bedford, Jan Luksemburski, Régnault de Chartres i Guillaume de Flavy. Partii niepodobna zrozumieć, tylko jej rezultat jest oczywisty: Joanna zostaje wydana Anglikom. **Scena 7: Katarzyna i Małgorzata.** Dzwonią dzwony, a poprzez diabelskie wycia do Joanny docierają znów jej niebiańskie głosy, Katarzyna i Małgorzata, które przemawiały do niej w rodzinnej wiosce Domrémy.

SYNOPSIS

Prologue. The choir laments the fate of France under the rule of the English invaders (*Ténèbres, ténèbres!*), and appeals to Providence. Hope has a name, and that name is Joan. **Scene 1: The Voices of Heaven.** The celestial voices call Joan three times. **Scene 2: The Book.** Joan talks to Brother Dominic, who opens the book of her life before her. He reads all the events from it, starting at the end. **Scene 3: The Voices of the Earth.** Joan has been accused by a wretched court. She will be given up to the judgment of savage beasts. **Scene 4: Joan Given Up to the Beasts.** As the Tiger, the Fox and the Serpent have refused to take part in the trial, the Pig (Porcus)* agrees to preside over the session of the court (*Ego nominor Porcus*) composed of sheep and the Ass as recorder. The trial is held in vulgar Latin, rather incomprehensible, where every word uttered by Joan is distorted and recorded as a confession of guilt. Joan is condemned to the stake. **Scene 5: Joan at the Stake.** A dog's howl rips through the night-time silence, frightening Joan, now bound to the stake. Brother Dominic soothes her, explaining that the judgment has been passed by wretched doctors who serve the Devil rather than God, and her life has been lost in a game of card. Joan does not understand what it means. **Scene 6: The Kings, or the Invention of the Game of Cards.** The Heralds explain the game played by four Kings, four Queens, and four Jacks, to say nothing of the plain cards. Enter the King of France, accompanied by Her Majesty Ignorance, the King of England, with his Queen, Pride, and the Duke of Burgundy, holding hands with Avarice, while the fourth King is Death, married to Lust. The game will be played by the Jacks: Duke of Bedford, John of Luxembourg, Reynold of Chartres, and William of Flavy. The game seems beyond comprehension but its outcome is more than obvious: Joan is given up to the English. **Scene 7: Catherine and Margaret.** Bells toll and, through diabolic howls, Joan is again reached by her celestial voices, Catherine and Margaret, who spoke to her before in her home village of Domrémy. They entrust her with saving France.

Powierzają jej ratowanie Francji. **Scena 8: Król idzie do Reims.** Tłum opiewa ponowne złączenie dwóch rozdzielonych części Francji - Heurtebise (Północy bogatej w zboże) i Pani od wina (Mère aux Tonneaux, Południa winem płynącego). Herold wzywa lud, by sławił Króla zmierzającego na koronację w katedrze w Reims. Gdy Joanna sobie przypisuje to wielkie wydarzenie, Brat Dominik przypomina jej, że jest jedynie Bożą służką. Piekielne wycia potępiające Joannę zagłuszają niebawem krzyki radości. **Scena 9: Miecz Joanny.** Joanna słyszy znowu głos Małgorzaty, która każe jej nie tracić nadziei. Joanna podziwia wiosenną Normandię, śniąc zarazem o swej rodzinnej Lotaryngii. Brat Dominik prosi, by przypomniała dzieje swego miecza. Dano go jej w Domrémy, wzywając ją do obrony ojczyzny. Nagle Joanna widzi znów siebie jako małą dziewczynkę, śpiewającą piosenki z innymi dziećmi. A potęga, jaką zdobyła, to ów miecz, któremu na imię miłość. Bóg i maj to potęgi najwyższe. **Scena 10: Trimazô.** Joanna śpiewa swoją starą piosenkę, prosząc ludzi o jedną łzę, jedną modlitwę i jedną myśl. **Scena 11: Joanna d'Arc w płomieniach.** Madonna ukazuje się nad palem Joanny, by przyjąć w swe ręce płomień jej przeznaczony. Tłum gromadzi się wokół stosu, zbłąkany i otumaniony. Księga Joanny zamknęła się, a Brat Dominik zniknął; została już tylko Joanna i jej ludzkie przerażenie w obliczu męczarni. Madonna i lud mówią jej, że nie jest sama, ale w cierpieniu człowiek jest zawsze sam. Kapłan podsuwa jej papier, który trzeba podpisać; to wyznanie wszystkich zbrodni, jakże jednak kłamać w ostatniej chwili? Madonna, Katarzyna i Małgorzata wzywają Joannę do siebie – najczystszy płomień, co tryska z serca Francji. Pękają kajdany, zerwane potęgą miłości, gdyż nie ma miłości większej nad ofiarę złożoną z własnego życia dla tych, których kochamy.

Piotr Kamiński, *Tysiąc i jedna opera*, PWM 2008.

* Świnia: „cochon" (franc.); Pierre Cauchon (1371-1442), biskup Beauvais, Przewodniczył trybunałowi, który skazał Joanną d'Arc.

Scene 8: The King Sets Out for Rheims. The crowd sings praise of the reunion of the two separated parts of France, epitomized by the giant Heurtebise (the North, abounding in crops) and the Wine Lady (Mère aux Tonneaux, the South, rich in wines). A Harold calls upon the people to cheer for the King as he sets out for his coronation at the Rheims Cathedral. When Joan claims credit for the grand occasion, Brother Dominic reminds her that she is merely a servant of God. Infernal voices condemning Joan soon drown the cries of joy. **Scene 9: The Sword of Joan.** Joan can hear the voice of Margaret again, encouraging her not to lose hope. Joan rejoices in the glorious views of springtime Normandy, while cherishing memories of her native Lorraine. Brother Dominic asks her to recount the story of her sword. It was given to her at Domrémy, with a mission to defend her homeland. Suddenly Joan can see herself as a little girl, singing songs with other children. And the power that she has gained is this sword, whose name is love. God and May are the highest powers. **Scene 10: Trimazô**. Joan sings an old song, asking people for one tear, one prayer, and one thought. **Scene 11: The Burning of Joan of Arc.** The Virgin appears above Joan's stake to take up the flames intended for the girl. The crowd gathers around the stake, stupefied and erratic. The Book of Joan is closed, and Brother Dominic is gone; all that is left is Joan herself and her human horror in the face of a martyred death. The Virgin Mary and the people say that she is not alone, but then a suffering human being is always alone. The Priest tells her to sign a paper, a confession of all the crimes she is charged with, but how could she lie in her last moments? The Virgin, Catherine and Margaret call Joan up to them – the purest flame rising from the heart of France. The shackles break, shattered by the power of love as there is no love greater than the sacrifice of one's own life for the lives of those that one loves.

Piotr Kamiński, *Tysiąc i jedna opera*, PWM, 2008.

*The Pig (Fr. Cochon); Pierre Cauchon (1371-1442), Bishop of Beauvais, presided over the court that sentenced Joan of Arc to death.



ROZMOWA z TOMASZEM TOKARCZYKIEM

kierownikiem muzycznym

Co wpłynęło na decyzję o realizacji *Joanny d'Arc na stosie* w Operze Krakowskiej?

Honegger jest jednym z czołowych kompozytorów XX wieku. Choć narodowości szwajcarskiej, to jednak całe swoje artystyczne życie związany był z Francją, i z nią jest utożsamiany. Paradoksem można nazwać fakt, że jako kompozytor chciał pisać wyłącznie opery, tymczasem faktycznie nie napisał żadnej. *Orlątko* napisane wspólnie z Jacques'em Ibertem jest jedynym utworem, który określił mianem „opery". Oprócz twórczości instrumentalno-symfonicznej – jego słynny *Pacyfik 231* wykonaliśmy z zespołem Opery Krakowskiej podczas gali sylwestrowej – szczególnie upodobał sobie formy monumentalne, oratoryjne na duży zespół wykonawczy (chóry, soliści, recytacje). *Joanna d'Arc na stosie*, dzieło oficjalnie określone jako oratorium dramatyczne, jest zwieńczeniem poszukiwań Honeggera, związanych z teatrem muzycznym. Zawsze interesowały mnie dzieła sceniczne łączące gatunki – taki teatr totalny, podejmujący ważny temat z uniwersalnym przesłaniem, napisany zrozumiale i poruszający emocjonalnie.

Po raz kolejny wprowadza pan do repertuaru Opery Krakowskiej dzieło XX-wieczne.

Tak. Muzyka Honeggera na zachodzie Europy jest znana i lubiana. Kariera kompozytora to pasmo sukcesów, ponieważ głównym jego mottem było komponowanie muzyki dla słuchacza – zrozumiałej i podobającej się. Forma jak i struktura dzieła oparte są na klasycznych wzorcach, inspirowane wieloma kompozytorami: od Bacha poprzez Wagnera, nie pomijając współczesnych mu twórców jak Debussy czy Strawiński. Stąd jej różnorodność i bogactwo. Mnie osobiście muzyczny światopogląd honeggerowski jest bardzo bliski. Tradycja i współczesność, różne style i sposoby muzycznej wypowiedzi, a wszystko oparte na niezawodnym instynkcie twórczym.

Honegger z powodzeniem uprawiał bardzo różne gatunki i style, nie wstydząc się eklektyzmu. Szukał natchnienia w wielu muzycznych tradycjach. Która wydaje się panu decydująca w *Joannie*?

Poznając bliżej postać i twórczość Honeggera wpadałem w coraz większy zachwyt i szacunek. Jako człowiek i artysta uderza swym bezpośrednim, spontanicznym, prostym i szczerym podejściem do świata i muzyki. Zajmowała go praca nad dziełami scenicznymi jak: *Antygona* (tragedia muzyczna), *Fedra* (muzyka sceniczna), *Judyta* (dramat biblijny); następnie takie gatunki jak balet, operetka czy wodewil aż po muzykę filmową i muzykę dla radia. Nie można nie wspomnieć o muzyce symfonicznej i kameralnej. Stylistycznie jest pluralistyczny, czerpie z tradycji i współczesności. Nie boi się używać, mówić, wypowiadać różnymi językami. „Honegger pisze taką muzykę, jaka mu się w danym momencie najbardziej podoba" – to zdanie Bohdana Pocieja najlepiej obrazuje etapy twórczości kompozytora.

It is yet another time that you introduce a 20th century work into the repertoire of the Krakow Opera.

Yes. Honegger's music is well known and appreciated in Western Europe. The composer's career path is paved with success as his main motto was to create music for audiences, that is, to make it understandable and likeable. Both the form and the structure of the piece are based on classical models and inspired by many composers: from Bach, through Wagner, to Honegger's contemporaries such as Debussy and Strawiński. This is the source of versality and richness of the piece. I personally find the composer's musical worldview very close. Tradition and modernity, various styles and means of musical expression – all this based on foolproof creative instinct.

Honegger successfully created in various genres and styles and did not shy away from eclecticism. He searched for inspiration in many musical traditions. Which of those do you find to be dominant in *Joan*?

The more I got to know Honegger and his work, the more admiration and respect I had for him. Both as a person and an artist, he strikes as direct, spontaneous, simple and honest towards the world and music alike. He worked on pieces such as *Antigone* (musical tragedy), *Phedre* (stage music), *Judith* (Biblical drama), followed by ballet, operetta, and vaudeville, all the way to music for film and radio. We must not forget to mention symphonic and chamber music. In terms of style, Honegger is pluralistic, he drew form both the classical and the modern. He was not afraid to use or speak many languages. 'Honegger writes whatever music he is most keen on at the time.' This quote by Bohdan Pociej best represents the different periods of this composer's work.

Dzieło Honeggera, jak ładnie napisał kiedyś jeden z krytyków, „buszuje po wszystkich muzycznych szufladkach": od muzyki ludowej po jazz. Jakie to wyzwanie dla orkiestry?

Zarówno dla wykonawcy, jak i dla widza Honegger jest interesujący pod wieloma względami: od romantycznej, emocjonalnej ekspresji we frazie melodycznej, poprzez bogatą harmonię i kontrapunkt, mocno inspirowany Bachem, po wartości rytmiczne i formę dzieła. Ciekawy jest też sam skład orkiestry, do której Honegger wprowadza fortepiany preparowane oraz swoje ulubione instrumenty czyli: fale Martenota , saksofony oraz klarnet Es i trąbkę D, rzadko występujące w składzie orkiestry symfonicznej.

***Joanna D'Arc na stosie* to dzieło często wystawiane w wersji koncertowej. W Operze Krakowskiej zobaczymy sceniczną wersję tego utworu. Jakim doświadczeniem jest dla Pana współpraca z Moniką Strzępką – reżyserką teatralną, debiutującą w teatrze operowym?**

Joanna d'Arc jest pozycją, po którą chętnie sięgają dyrygenci i orkiestry filharmoniczne, jednak jej premiera odbyła się na scenie, w inscenizacji teatralnej. I myślę, że tam jest jej miejsce. Cieszę się, że Monika Strzępka przyjęła zaproszenie Opery Krakowskiej, a sprawa Joanny stała się dla nas polem twórczych, teatralnych poszukiwań.

rozmawiała Justyna Nowicka

Honegger's piece, as it was nicely put by one of the critics 'fumbles through all the musical drawers' – from folk music to jazz. What kind of challenge does this pose for an orchestra?

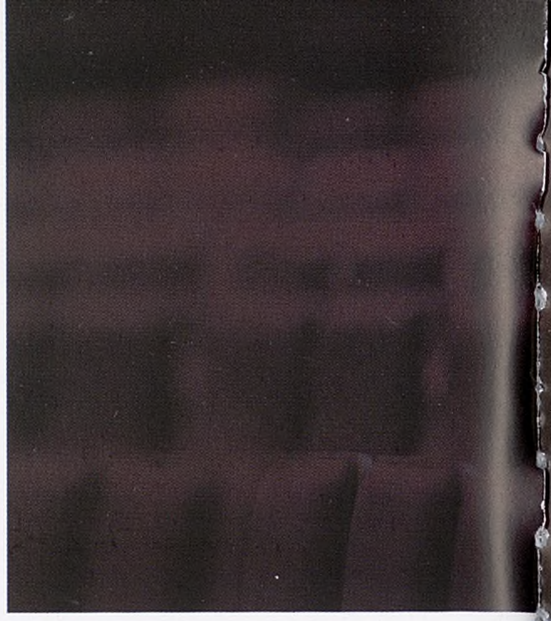
Both those performing and those admiring Honegger's work find him interesting in many respects, starting from romantic and emotional expression in the melody, through rich harmony and a counterpoint which is strongly inspired by Bach, to rhythmical values and the form. The composition of the orchestra is quite intriguing too, as Honegger introduced prepared pianos, as well as his favourite instruments, that is ondes Martenot, saxophones, E-flat clarinet and D trumpet (rarely used in symphonic orchestras).

***Joan of Arc at the Stake* is often staged in a concert version. However, the Krakow Opera will present its stage version. How would you describe your experience working with Monika Strzępka, a theatre director, who is debuting in opera theatre?**

Joan of Arc is a work frequently chosen by conductors and philharmonic orchestras, but it premiered on a theatre stage. And I believe this is where it belongs. I'm glad Monika accepted Krakow Opera's invitation, and Joan's story afforded us a chance for creative and theatrical exploration.

Interview by Justyna Nowicka

ROZMOWA z MONIKĄ STRZĘPKĄ reżyserką



Debiutuje pani w operze, ale to nie jest pani pierwszy spektakl muzyczny. Wyreżyserowała pani trzy musicale, śpiewa w zespole punkowym. Jak pani definiuje miejsce muzyki w swoim teatrze?

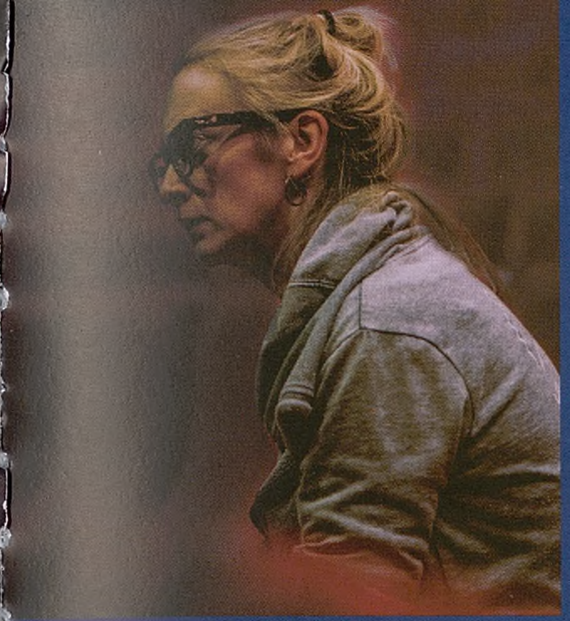
Nie mam gotowej odpowiedzi. Wiem, że trudno byłoby mi sobie wyobrazić spektakl bez muzyki. Boję się rutyny, im jestem starsza, tym bardziej panicznie, więc za każdym razem w pewnym sensie debiutuję. Pracowałam z różnymi kompozytorami, w różnych gatunkach. Muzyka ma wielką moc współnototwórczą, zwłaszcza wykonywana na żywo. Operę reżyseruję po raz pierwszy, ale podczas pracy nad musicalami sytuacja była jeszcze bardziej skomplikowana: stwarzaliśmy te spektakle od początku – libretto, muzykę, wszystko.

Oratorium Honeggera to z pewnością wyzwanie odświeżające warsztatowo?

Ten utwór stanowi pomost między teatrem a operą. W jego strukturze mieszczą się partie wokalne, chóralne i role dramatyczne dla aktorów. Bierze udział balet, dzieci, statyści. Taka bogata, gęsta faktura to jest coś, co lubię. Duże zespoły na scenie stwarzają większą skalę trudności, niż kameralna obsada, ale pozwalają kreować świat, który w teatrze dramatycznym nie jest możliwy.

W teatrze reżyser często jest władcą absolutnym, w operze o strukturze decyduje muzyka. Nie paraliżuje pani ten rygor?

Ja to uwielbiam! Mam nawet złośliwą satysfakcję, że aktorzy wreszcie będą musieli zmieścić się we frazie, której długość ściśle zapisana jest w partyturze. W teatrze myślę o słowie bardzo muzycznie.



INTERVIEW WITH MONIKA STRZĘPKA director

This is your opera debut, but not your first musical performance. You have directed three musicals and you sing in a punk band. How would you define the place of music in your theatre?

I don't have a ready-made answer. I know it would be hard to imagine a theatrical performance without music. I am afraid of routine, the older I become, the more intense this fear is, so, in a certain sense, I debut each time. I have worked with various composers and in different genres. Music has a grand co-creative power, especially when it's performed live. This is my first time directing an opera, but it was even more complicated when working on musicals: we had to create them from scratch – libretto, music, and all.

Honegger's oratorio is surely a refreshing challenge in terms of perfecting your skills?

This piece constitutes a bridge between theatre and opera. Its structure combines sung and choir parts as well as dramatic roles performed by actors. There are ballet, children, and extras involved. Large ensembles pose greater difficulties than smaller ones, but allow to create a world that is impossible in dramatic theatre.

In theatre, the director is often an absolute ruler, whereas in opera the structure is commanded by music. Aren't you paralysed by this rigour?

I love it! I even find it meanly satisfactory that the actors will finally have to fit into a phrase whose length is strictly defined in the score. In theatre, I think of words in terms of music. My actors are

Moi aktorzy dobrze wiedzą, że w tej kwestii jestem tyranem – rytm, fraza, intencja, sens – egzekwuję to dosyć bezlitośnie. Od wielu lat pracuję z Pawłem Demirskim – dramatopisarzem, który pisze bardzo nieszablonowo i zdarzają mu się zdania naprawdę wielokrotnie złożone. Długość frazy też przesądza o skuteczności przekazu. Muzyczność, brzmienie słowa, to dla mnie elementarne kwestie. Po kilku tygodniach prób w operze nie mam poczucia, że praca tutaj fundamentalnie różni się od mojej praktyki teatralnej.

Wątek Joanny d'Arc wciąż pojawia się w wielu opracowaniach literackich i filmowych, temat inspiruje. Także panią – najpierw sięgnęła pani po *Świętą Joannę* George'a Bernarda Shawa w krakowskiej Akademii Sztuk Teatralnych, a zaraz potem po oratorium Honeggera.

Kolejność była inna. Kiedy już ustaliliśmy, że będę reżyserować w Operze Krakowskiej utwór Honeggera, dyrektor Bogusław Nowak, wiedząc, że przygotowuję się do pracy ze studentami zasugerował, abym wzięła na warsztat *Świętą Joannę* Shawa. To był bardzo dobry ruch – praca pozwoliła mi zobaczyć główną bohaterkę na różnych etapach jej drogi, z zupełnie innej perspektywy, niż ta „na stosie". Oratorium i dramat to jednak dwie różne materie i nieporównywalne doświadczenia. Jednego byłam pewna rozpoczynając pracę nad Honeggerem: nie chcę robić przedstawienia o dziewczynie, która komunikuje się ze światem skromnie spuszczając oczy. Bo z tym w pracy ze studentami było nam najtrudniej. Niby w tekście jest zapisana charyzmatyczna młoda kobieta, ale „narzut kulturowy", który nam organizuje rzeczywistość, każe jednak świętość utożsamiać z podległością. To jest chyba w micie Joanny najciekawsze: niby wiemy, że musiała mieć nadzwyczajną siłę, wyobraźnię, jakieś szaleństwo, by dokonać tych wszystkich niemożliwych rzeczy, a jednak obrazujemy ją jako potulną, skromną, z oczami wzniesionymi ku niebu. Możesz zakwestionować cały istniejący porządek, możesz wrzucić bombę w system – ale jednak bycie świętą kościoła katolickiego zobowiązuje. To oczywiście więcej mówi o nas i naszej „salce katechetycznej", w której tkwimy, niż o Joannie. I to naprawdę nie ma znaczenia, czy jesteś praktykującą katoliczką, apostatką, czy nieochrzczoną ateistką. Ta salka katechetyczna organizuje nam mózgi, zachowania, relacje.

well aware that I am a tyrant in this respect: rhythm, phrase, intention, sense – I execute them quite mercilessly. For many years I have worked with Paweł Demirski, a playwright whose creations are far from standard and who, at times, produces extremely complex sentences. The length of a phrase determines whether the message is conveyed with success. To me, musicality and the sound of a word are elementary. After a few weeks of rehearsals in the opera I don't find my work here much different from the experiences gathered in theatre.

The story of Joan of Arc can be found in various pieces of literature and film, it is a source of inspiration. For you as well – first you worked on *Saint Joan* by George Bernard Shaw at the AST National Academy of Theatre Arts in Krakow, only to move on to Honegger's oratorio soon after.

The order was actually reversed. After it has been agreed that I would direct Honegger's piece at the Krakow Opera, its general manager, Bogusław Nowak, who knew I was preparing for working with students, suggested I worked on Shaw's *Saint Joan*. It was an excellent idea, this task allowed me to observe the eponymous character on various stages of her path and from a different perspective than that presented in *Joan of Arc at the Stake*. Oratorio and drama are, after all, two distinct matters and experiences. I was certain of one thing ahead of working on Honegger's piece: I did not intend to make a show about a girl who communicates with the world by keeping her head down. This is the approach my students and I had to take. Although the story presents a young charismatic woman, the 'cultural pressure' which rules our reality makes us identify holiness with compliance. And I believe this is the most intriguing part of Joan's myth – we seem to realize she had to possess extraordinary strength, imagination, and some madness to do all those impossible things, and yet, we portray her as meek, modest, and with her eyes looking up to heaven. You may question the status quo, you may drop a bomb on the system, but the status of a saint in the Catholic Church carries certain obligations. This, of course, says more about us and the confines of the 'Sunday school' we are locked in than about Joan. And it is irrelevant whether you are a practising Catholic, an apostate, or an unbaptized atheist. 'Sunday school' thinking

To tkwi w nas głębiej, niż nam się wydaje. Taki mam zysk z pracy nad *Świętą Joanną* w AST.

Jaka będzie Joanna w Operze Krakowskiej?

Joanna potrafiła sobie wyobrazić świat na nowych zasadach. Co więcej, miała odwagę i siłę, żeby te zasady wprowadzić. Była wojowniczką, rewolucjonistką. Wykraczała poza ramy, narzucone i ściśle kontrolowane przez władzę i kościół. Tym samym wydała na siebie wyrok. Płonie w zasadzie od chwili, w której miała odwagę pomyśleć. Skazuje ją wiara, nadzieja i miłość. Tym się kierowała, tym był Bóg, w imię którego działała. Do jej egzekucji można było doprowadzić jedynie w wyniku ścisłej, wzorcowej współpracy władz świeckich i kościelnych. Sądził kościół, winną herezji „jedynie" wykluczył z kościoła, przekazał władzom świeckim. Władze świeckie podpaliły stos. Wszystko – jak to się dzisiaj mawia – w prawie.
Postać tytułową gra Marianna Linde, studentka krakowskiej AST. Wypatrzyliśmy ją z Pawłem w internecie w związku z koncertem „Proszę Państwa, będzie wojna", który przygotowywaliśmy dla Przeglądu Piosenki Aktorskiej we Wrocławiu w 2015 roku. Marianna ma ten rodzaj wrażliwości, który wydał mi się tu konieczny. Dość szybko wiedziałam, że to jest nasza Joanna.

Rola chóru ma także wpływ na Pani interpretację tego utworu?

Chór u Honeggera to głos ludu, głos społeczeństwa. W naszym spektaklu historia Joanny dzieje się współcześnie, może nawet w nieodległej przyszłości. Siłą rzeczy chór jest więc naszym głosem, wyraża poglądy i przekonania całego społeczeństwa. Często wykluczające się, sprzeczne. Ulega podsuwanym przez władzę treściom, łatwo wydaje wyroki.

Spektakl w Operze Krakowskiej opowiada o podzielonej polskiej wspólnocie?

Teatr jest miejscem napięcia między tym, co na scenie, a tym, co na widowni. Nie ma teatru bez widza. Widz przychodzi do teatru ze świata, w którym żyje. Nie sposób go od tego oderwać. Siłą rzeczy odnosi rzeczywistość sceniczną do swojego doświadczenia. To, co dzisiaj dzieje się w Polsce – choć oczywiście to szersze zjawisko, nie tylko nasze – pokazuje, jak wątłe są podstawy wspólnoty, tego

organises our brains and determines behaviours and relations. It is rooted in us deeper than we imagine. This is what I learnt working on *Saint Joan* at the AST.

What will Joan be like at the Krakow Opera?

Joan was able to imagine the world operating under new rules. Moreover, she had the strength and courage to impose those rules. She was a warrior and a revolutionist who went beyond the limits imposed and strictly controlled by the authorities and the Church. This is how she sentenced herself. She has been burning ever since she had the courage to think. She was sentenced by faith, love, and hope. These were her leading values and the synonym of God in whose name she acted. Her execution could have been arranged for only as a result of a close and well-organised cooperation between secular and church authorities. The Church sentenced her and, having found her guilty of heresy, 'merely' excommunicated Joan and put her into the hands of secular authorities. They, in turn, lit the stake. All was done, as they say, in compliance with the letter and spirit of the law. The eponymous character is played by Marianna Linde, a student of the AST in Krakow. Paweł and I found her online in connection to the concert *Proszę Państwa, będzie wojna (Ladies and Gentleman, there will be war)* which we prepared for the Stage Songs Review concert in Wrocław in 2015. Marianna boasts this kind of sensitivity which we found necessary for this production. It wasn't long before I knew she was our Joan.

Does the role of the choir influence your reading of this piece?

Honegger's choir constitutes the voice of the people, the society. In our staging, the story of Joan is set in modern days, maybe even in not so distant future. The choir is, then, our voice, it expresses the views and beliefs of the whole society. These are often conflicting, contradictory. It succumbs to content created by the authorities, and is eager to judge.

Is the show staged at the Krakow Opera about the divided Polish society?

Theatre is a place of tension between what takes place on stage and among the audience. There is no theatre without a spectator. Audiences enter the theatre from the world they live in. It is impossible

„bytu wyobrażonego", jak łatwo rozpadają się te wyobrażenia. Jak to się dzieje, że w ciągu kilku zaledwie miesięcy polskie społeczeństwo dramatycznie zmniejszyło swoje poparcie dla uchodźców – początkowo kwestię przyjmowania uchodźców popierało 75% badanych, a po 5 miesiącach 75% kategorycznie było przeciw? Jako społeczeństwo jesteśmy łatwo sterowalni, a władza zbija na tym polityczny kapitał. Jak pisze Claudel, zachowujemy się, „jak stado baranów", tańcząc „jak nam ta orkiestra zagra". Ja również czuję się ofiarą uprzedzeń, też im ulegam... Długo nie mogłam sobie poradzić z tekstem Claudela zakładając z góry, że on, jako katolik, będzie chronił instytucję, której jest członkiem. Tymczasem autor libretta *Joanny d'Arc na stosie* mówi: jeżeli kościół staje ci na drodze do Boga – pomiń ją i rozmawiaj bez pośredników. Bóg nie jest klerem. Jest wiarą, nadzieją i miłością. Tym jest Bóg. Niby proste, ale Europa, tak dumna przecież ze swoich chrześcijańskich korzeni, przestała tę prawdę słyszeć i rozumieć.

Ofiara Joanny ma jakiś sens?

Joanna nie chciała być ofiarą. Żeby się ratować podpisała przyznanie się do winy, do wszystkich bzdur, które jej zarzucano. Chciała żyć. Nie dążyła do zostania męczennicą. Działała z wizerunkami Jezusa i Maryi na sztandarze dla poprawienia losu ludzi, wspólnoty, z której się wywodziła. Nie rozumiała, że jest elementem propagandowej machiny, że kiedy przestanie być użyteczna – zostanie zmiażdżona. Nie wiem, czy dzisiaj w ogóle możemy mówić o sensie ofiary. Stosy płoną codziennie, ale mają krótki termin ważności. A my „skrolując fejsbuka" przenosimy wzrok z jednego na drugi. Ale jakoś nie idzie za tym opamiętanie.

rozmawiała Justyna Nowicka

Justyna Nowicka, dziennikarka Radia Kraków. Zajmuje się współczesnym teatrem, operą i sztukami wizualnymi, autorka wywiadów i audycji publicystycznych.

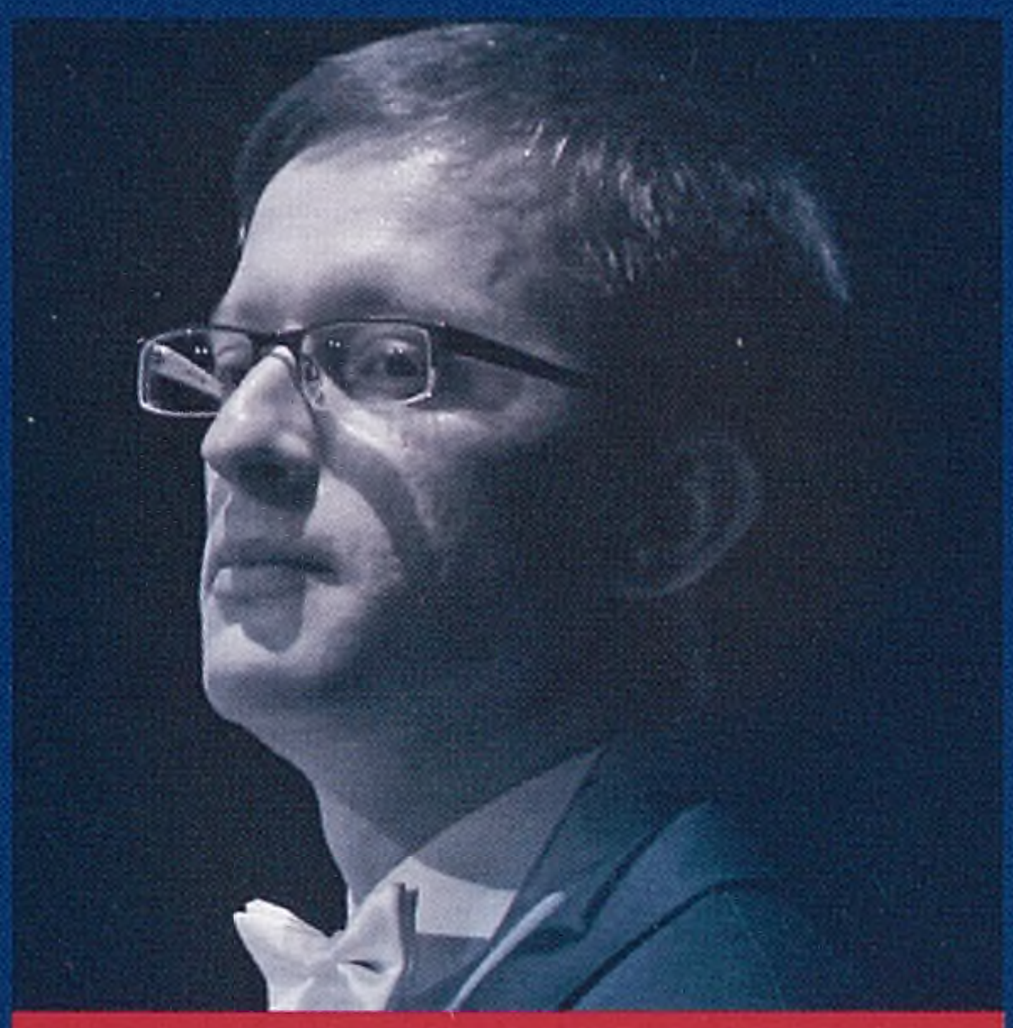
to separate them. Quite understandably, they interpret the stage reality with respect to their own experiences. The events currently taking place in Poland show how fragile the foundation of a community – the 'imagined being' – is, and how easily those images can fade. Within merely a few months, the Polish society's support for accepting refugees into our country has dramatically lowered – it changed from 75% people being for it to 75% being against. This is an example of how, as a society, we easily fall victims of manipulation, which allows the authorities to increase their political capital. Claudel wrote that we behave like 'herded rams' and dance 'to the tunes of the orchestra'. I, too, believe to be a victim of prejudices, and fall for them, as well... It took me some time to deal with Claudel's text, as I assumed he, as a Catholic, would defend the institution he belonged to. Meanwhile, the author of the libretto to *Joan of Arc at the Stake* says that if Church stands in your way to God, you should omit it and talk to Him without intermediaries. God and clergy are not one. He is faith, hope, and love. That's what God is. Seems straightforward, but Europe, so proud of its Christian roots, ceased to hear and understand this simple truth.

Does Joan's sacrifice make any sense?

Joan did not want to be a victim. To protect herself, she signed a confession and admitted to being guilty of all the rubbish she was charged with. She wanted to live. She did not intend to be a martyr. She operated with the images of Jesus and Mary on her banner to improve the lives of the people, the community she came from. Joan failed to understand that she was an element of propaganda and would be crushed the moment she was no longer useful. I'm not sure if we can even speak of making sense of sacrifice these days. The stakes burn on daily basis, but they have a short expiration date. And we scroll through Facebook, jump from one social networking service to another. And somehow, coming to our senses does not follow.

Interview by Justyna Nowicka

Justyna Nowicka is a journalist of Radio Krakow. Her interests include modern theatre, opera and visual arts, she is an author of interviews and political commentary broadcasts.



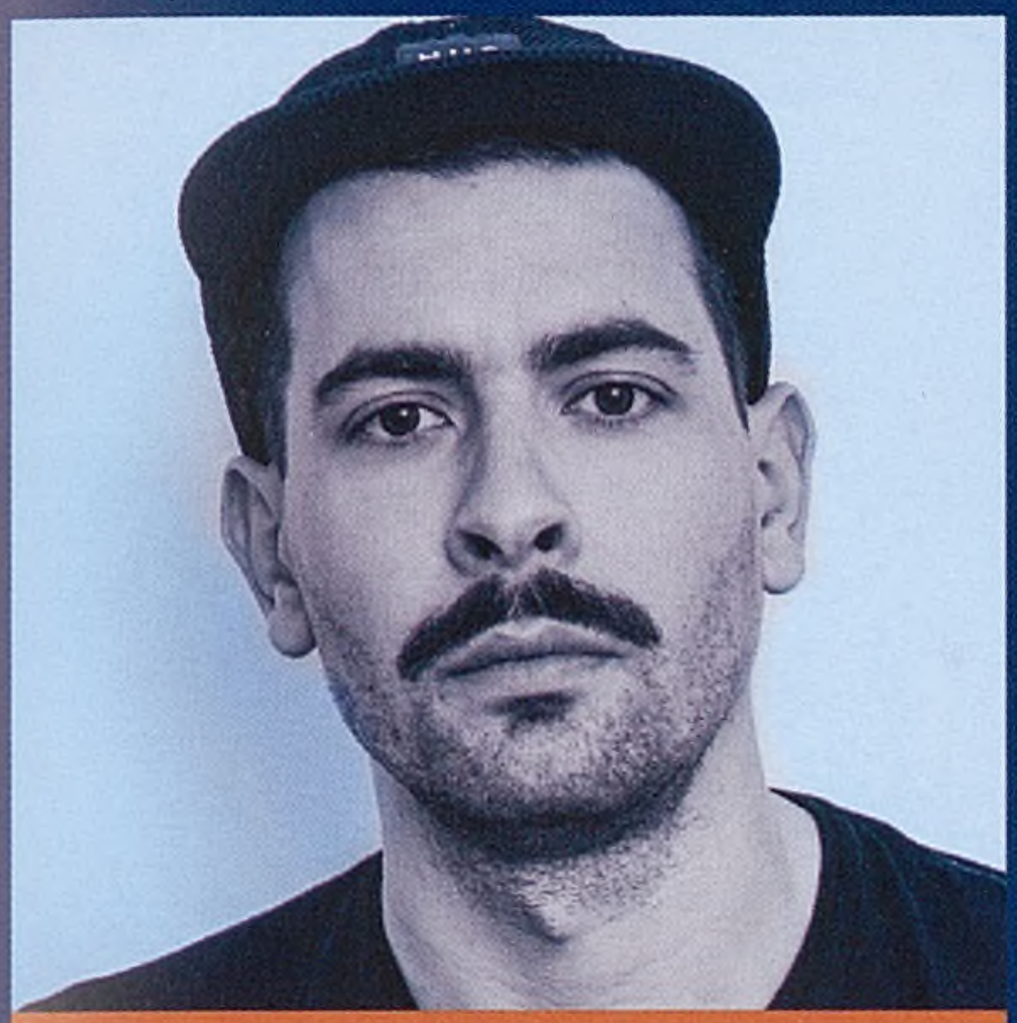
TOMASZ TOKARCZYK
kierownictwo muzyczne

Kierownik muzyczny, dyrygent. Absolwent Akademii Muzycznej w Krakowie w klasie dyrygentury Jerzego Katlewicza oraz w klasie skrzypiec Ewy Szubry-Jargoń. W latach 2002-2004 był dyrygentem oraz kierownikiem muzycznym w Operze na Zamku w Szczecinie. Od 2004 roku związany z Operą Krakowską jako jej dyrygent i kierownik muzyczny. Poprowadził ponad 500 spektakli operowych i operetkowych, w tym sprawował kierownictwo muzyczne w ponad 30 premierach. Dyryguje również wieloma koncertami symfonicznymi i oratoryjnymi. Współpracuje z licznymi instytucjami w kraju i za granicą, m.in. z Festiwalem w Wexford (Irlandia), z orkiestrą symfoniczną w Trondheim (Norwegia), Teatrem Opery i Baletu w Czelabińsku (Rosja), Polską Orkiestrą Sinfonia Iuventus, Filharmonią Pomorską w Bydgoszczy, Operą Wrocławską. Występuje z wybitnymi artystami, m.in. Andrzejem Dobberem, Mariuszem Kwietniem, Katarzyną Oleś-Blacha, Arturem Rucińskim, Małgorzatą Walewską. Od roku akademickiego 2016/2017 jest wykładowcą Akademii Muzycznej w Krakowie.



MONIKA STRZĘPKA
reżyseria

Reżyserka teatralna. Zadebiutowała w 2004 r. *Polaroidami* Marka Ravenhilla na Scenie Polskiej w Czeskim Cieszynie. Kolejne realizacje powstały w Bydgoszczy, Gdańsku i Jeleniej Górze. Od 2007 r. pracuje w duecie z dramatopisarzem Pawłem Demirskim. Pierwszymi wspólnie przygotowanymi przedstawieniami były *Dziady. Ekshumacja* (Teatr Polski we Wrocławiu, 2007), *Był sobie Polak, Polak, Polak i Diabeł* (Teatr Dramatyczny w Wałbrzychu, 2007). Do ich najważniejszych spektakli należą: *Niech żyje wojna*, *Był sobie Andrzej, Andrzej, Andrzej i Andrzej* (Teatr Dramatyczny w Wałbrzychu), *W imię Jakuba S.* (Teatr Dramatyczny w Warszawie), *Tęczowa Trybuna 2012*, *Courtney Love* (Teatr Polski we Wrocławiu), *Nie-boska komedia. WSZYSTKO POWIEM BOGU!*, *Triumf woli* (Narodowy Stary Teatr w Krakowie). Jest laureatką Paszportu „Polityki" 2010 (wraz z Pawłem Demirskim). W 2015 roku wyreżyserowała 8-odcinkowy serial *Artyści*. Jest wokalistką punkowego zespołu „Czerwone Świnie". Debiutancka płyta grupy ukazała się w kwietniu 2019 roku. Ostatnie realizacje to *K.* w Teatrze Polskim w Poznaniu, *Król* na podstawie powieści Szczepana Twardocha w Teatrze Polskim w Warszawie oraz *Rok z życia codziennego w Europie Środkowo-Wschodniej* w Narodowym Starym Teatrze w Krakowie.



AREK ŚLESIŃSKI
scenografia

Autor scenografii i kostiumów teatralnych. Absolwent Historii Sztuki na Uniwersytecie Wrocławskim. Współpracował m.in. z Moniką Strzępką (*Triumf woli, Rok z życia codziennego w Europie Środkowo-Wschodniej*, Narodowy Stary Teatr w Krakowie, *Król*, Teatr Polski w Warszawie), Krystianem Lupą (*Pływalnia*, PWST Kraków), Michałem Zadarą (*Dziady*, Teatr Polski we Wrocławiu), Martą Górnicką (*Requiemaszyna*, Instytut Teatralny w Warszawie) i Leną Frankiewicz (*Roberto Zucco*, Teatr im. W. Horzycy w Toruniu). Zajmuje się również aranżacją przestrzeni wystawienniczych m.in. w Muzeum Śląskim w Katowicach.



JULIA KORNACKA
kostiumy

Projektantka mody, autorka kostiumów teatralnych. Urodziła się w Łodzi. Absolwentka tamtejszej Akademii Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego. Pracowała w wielu teatrach w Polsce, wśród których znalazły się: Narodowy Stary Teatr w Krakowie, Teatr Słowackiego w Krakowie, Teatr Narodowy w Warszawie, Teatr Wielki - Opera Narodowa, Teatr Powszechny, Teatr Studio i Teatr Polski w Warszawie, Teatr Współczesny i Teatr Capitol we Wrocławiu, Opera Wrocławska, Teatr Nowy i Teatr im. Stefana Jaracza w Łodzi, Teatr Rozrywki w Chorzowie, Teatr Wybrzeże w Gdańsku, Teatr Współczesny w Szczecinie, a także w teatrach za granicą: Luzerner Theater i Theater St. Gallen (Szwajcaria), Schauspielhaus Graz (Austria) oraz na scenach niemieckich: Bayerische Staatsoper w Monachium, Thalia Theater w Hamburgu, Theater Junge Generation w Dreźnie, Staatstheater w Stuttgarcie, Theater Dortmund i Komische Oper w Berlinie. Współpracowała m.in. z takimi reżyserami, jak: John Fulljames, Wojtek Klemm, Michał Zadara, Barbara Wysocka, Monika Strzępka, Ewelina Marciniak, Krzysztof Garbaczewski, Anna Badora, Jan Peszek, Iga Gańczarczyk, Monika Pęcikiewicz, Paweł Świątek i Zdzisław Jaskuła. Projektuje również kostiumy i tworzy stylizacje do teledysków, projektów telewizyjnych, modowych oraz muzycznych.



fot. Wolfgang Macher

DOMINIKA KNAPIK
choreografia i ruch sceniczny

Choreografka, tancerka, aktorka i reżyserka. Absolwentka AST w Krakowie. W 2008 roku założyła wraz z Wojtkiem Klimczykiem kolektyw artystyczny Harakiri Farmers, w ramach którego zrealizowała kilkanaście interdyscyplinarnych projektów. Regularnie współpracuje z teatrami dramatycznymi w Polsce i za granicą (Niemcy, Rosja, USA) tworząc choreografie do spektakli dramatycznych (m.in. Igi Gańczarczyk, Eweliny Marciniak, Jana Klaty, Mai Kleczewskiej, Pawła Miśkiewicza, Radka Rychcika, Anny Smolar, Anny Augustynowicz, Remigiusza Brzyka, Bartosza Szydłowskiego, Leny Frankiewicz). Realizuje własne projekty taneczne (*Testament Optymisty*, Teatr Łaźnia Nowa), filmy (*There*), jak również spektakle dramatyczne (*BANG BANG*, Teatr im. Stefana Jaracza w Łodzi) oraz spektakle teatralno-taneczne: *Popołudnie Fauna* w Teatrze Rozrywki w Chorzowie (2017) oraz *Obóz Katarakta* w Teatrze im. J. Słowackiego w Krakowie (2017). Najnowszy spektakl w jej reżyserii to *Baba-Dziwo* Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej w Teatrze im. J. Szaniawskiego w Wałbrzychu (2019).



JAKUB LECH
multimedia i reżyseria światła

Artysta wizualny, reżyser światła i multimediów poruszający się w obszarze nowych technologii i działań badających relację obrazu z dźwiękiem i przestrzenią. Członek i współzałożyciel kolektywu artystycznego [IP] IDENTITY PROBLEM GROUP oraz współtwórca IP STUDIO. Rysownik, twórca animacji, krótkich form filmowych, wizualizacji, instalacji interaktywnych oraz opraw multimedialnych do kilkudziesięciu spektakli teatralnych, koncertów i wystaw. Współpracował z wieloma teatrami oraz reżyserami w Polsce i na świecie realizując projekcje wideo oraz projektując elementy scenografii multimedialnej. Ostatnie realizacje to między innymi *Mo Fei* w reż. K. Lupy w Teatrze Wielkim w Tjanjinie, *Lokis* w reż. Ł. Twarkowskiego w Teatrze Narodowym w Wilnie, *Ciemności* w reż. M. Strzępki oraz *Es war einmal... das Leben* w reż. Ł. Twarkowskiego w Schauspielhaus w Hanowerze. Najnowsze projekty w ramach IP Group to *Transforma* w ramach Festiwalu Nowe Horyzonty, *Kontr-akt* w ramach 18. Biennale Sztuki Mediów WRO 2019.



JACEK MENTEL
przygotowanie chóru

Dyrygent. Studiował dyrygenturę symfoniczną w krakowskiej Akademii Muzycznej pod kierunkiem Jerzego Katlewicza (dyplom z wyróżnieniem). Od 1987 do 2009 r. był dyrygentem i kierownikiem Chóru Mieszanego Filharmonii Krakowskiej przygotowując ponad 300 pozycji z repertuaru wokalno-instrumentalnego oraz na chór a cappella. Od 2016 r. kieruje Chórem Opery Krakowskiej. Jest pedagogiem w Katedrze Dyrygentury krakowskiej Akademii Muzycznej. Współpracuje z zespołem folklorystycznym Krakus przy Akademii Górniczo-Hutniczej w Krakowie. Warsztat dyrygencki doskonalił na licznych kursach i seminariach (m.in. Bachakademie Stuttgart, Internationalen Dirigentenseminar Leipzig) oraz jako stypendysta w Eugen (USA) w ramach Oregon Bach Festival. Jako dyrygent koncertów symfonicznych, oratoryjnych oraz muzyki chóralnej pojawia się na wielu estradach krajowych oraz zagranicznych (Francja, Niemcy, Norwegia, USA). Jest wiceprezesem Polskiego Towarzystwa Bachowskiego.



JOANNA WÓJTOWICZ
przygotowanie chóru

Dyrygent chóru. Absolwentka Akademii Muzycznej w Krakowie. Od 2011 r. dyrygent chóru Opery Krakowskiej, z którą współpracowała od 2008. W 2014 r. uzyskała stopień doktora sztuk muzycznych na kierunku Dyrygentura krakowskiej AM. Jest asystentem w Katedrze Chóralistyki.



MAREK KLUZA

przygotowanie chóru dziecęcego

Dyrygent i pedagog, absolwent Akademii Muzycznej w Krakowie. Dyrygent orkiestr dziecięcych i kierownik Chóru w Zespole Państwowych Szkół Muzycznych im. M. Karłowicza w Krakowie. Był wykładowcą i dyrygentem na Bilkent University w Ankarze, a od 1994 do 2007 roku - chórmistrzem i zastępcą dyrektora w Chórze Polskiego Radia w Krakowie. Od 2006 roku związał się z Operą Krakowską, pracując jako kierownik Chóru. Od 2011 roku jest kierownikiem Chóru Dziecięcego, który założył w 2008 r. wraz z żoną Beatą Kluzą.



BEATA KLUZA

przygotowanie chóru dziecęcego

Absolwentka Akademii Muzycznej w Krakowie. Pracowała jako nauczyciel fortepianu w Ogólnokształcącej Szkole Muzycznej I st. w Krzeszowicach, następnie jako akompaniator w Akademii Muzycznej w Krakowie, z którą związana jest do dzisiaj. Była wykładowcą i akompaniatorem w Bilkent University w Ankarze, potem akompaniatorem Chóru Polskiego Radia w Krakowie. Od 2008 roku pracuje z Chórem Dziecięcym Opery Krakowskiej, który założyła z mężem Markiem Kluzą.

KARNET



Twój klucz do Krakowa

Your Key to Kraków

BEZPŁATNY MIESIĘCZNIK / FREE MONTHLY MAGAZINE

www.karnet.krakow.pl





BARBARA BAGIŃSKA Katarzyna

Mezzosopran. Absolwentka Akademii Muzycznej we Wrocławiu w klasie prof. Eugeniusza Sąsiadka. Pierwsza polska stypendystka Kursu Wagnerowskiego w Bayreuth w roku 2004. Stypendia Wagnerowskie otrzymała trzykrotnie. Była również stypendystką Universität für Musik und Darstellende Kunst w Wiedniu i trzykrotną stypendystką prezydenta miasta Wrocławia. Laureatka nagrody specjalnej na Międzynarodowym Konkursie Wokalnym im. St. Moniuszki w Warszawie. Jest solistką Opery Wrocławskiej. W swoim repertuarze posiada szereg partii operowych: Marcelina w *Weselu Figara*, Cześnikowa w *Strasznym dworze*, Mamka w *Borysie Godunowie*, Mercedes w *Carmen*, Quickly w *Falstaffie*, Ulryka w *Balu maskowym*, Amneris w *Aidzie*, Suzuki w *Madame Butterfly*, Berta w *Cyruliku sewilskim*, Łarina w *Eugeniuszu Onieginie*, Tisbe w *Kopciuszku*, Old Lady w *Kandydzie*, Markiza de Berkenfield w *Córce pułku*, Grzech w *Raju utraconym*. Śpiewała partie Erdy w *Złocie Renu* i w *Zygfrydzie*, Rossweisse w *Walkirii* i Pierwszej Norny w *Zmierzchu bogów* w ramach wystawianego przez Operę Wrocławską *Pierścienia Nibelunga* R. Wagnera. Współpracuje z filharmoniami, jej repertuar obejmuje także dzieła muzyki współczesnej.



JAROSŁAW BIELECKI Porcus

Tenor. Solista Opery Krakowskiej. Absolwent Akademii Muzycznej w Krakowie w klasie śpiewu ks. dra hab. Zdzisława Madeja (dyplom z wyróżnieniem). Brał udział w kursach wokalnych prowadzonych m.in. przez Rannveig Bragę oraz Mariusza Kwietnia. Współpracował z Krakowską Operą Kameralną (Bastien w *Bastien und Bastienne* Mozarta) oraz Warszawską Operą Kameralną (Bojomir w *Zamku na Czorsztynie* Kurpińskiego). Koncertował również z orkiestrą Filharmonii Krakowskiej oraz Filharmonii Częstochowskiej. Laureat nagrody specjalnej Konkursu Wokalnego im. Jana, Edwarda, Józefiny Reszków. W Operze Krakowskiej wystąpił w ostatnich premierach tej sceny: jako Hrabia Almaviva w *Cyruliku sewilskim*, jako Kandyd w dziele L. Bernsteina, Flavio w *Normie*, Gherardo w *Giannim Schicchi*, Sir Hervey w *Annie Bolenie* i in.



ŁUKASZ GAJ Porcus

Tenor. Absolwent Akademii Muzycznej w Katowicach w klasie śpiewu solowego (dyplom z wyróżnieniem w 2008 r.). Współpracuje m.in. z Operą Wrocławską, Operą Śląską, Teatrem Wielkim w Łodzi, Operą Krakowską. W swoim repertuarze posiada ponad 30 partii operowych i operetkowych, to m.in.: Rodolfo (*Cyganeria*), Książę Mantui (*Rigoletto*), Nemorino (*Napój miłosny*), Ferrando (*Così Fan Tutte*), Tamino (*Czarodziejski flet*), Hrabia Almaviva (*Cyrulik sewilski*), Don Ottavio (*Don Giovanni*), Fenton (*Falstaff*), Alfredo (*La Traviata*), Pasterz (*Król Roger*).



fot. R. Korneck

ELŻBIETA KARKOSZKA

Aktorka Narodowego Starego Teatru. Już na pierwszym roku studiów w krakowskiej PWST debiutowała na scenie „Starego" w przedstawieniach Władysława Krzemińskiego i Andrzeja Wajdy. Pierwsze lata po uzyskaniu dyplomu spędziła w Teatrze Rozmaitości (dziś Bagatela) w Krakowie. W 1970 r. powróciła do Starego Teatru, gdzie stworzyła kilkadziesiąt ról. Kreowała niezapomniane postacie w legendarnych inscenizacjach najwybitniejszych reżyserów: Konrada Swinarskiego (Hermia w *Śnie nocy letniej*, Sowa w *Dziadach*), Andrzeja Wajdy (Maria *Szatow w Biesach*, Nike spod Cheronei w *Nocy listopadowej*, Emilia Chomińska w *Z biegiem lat, z biegiem dni…*, Ismena w *Antygonie*), Jerzego Jarockiego (Waria w *Wiśniowym sadzie*), Jerzego Grzegorzewskiego (Masza w *Dziesięciu portretach z czajką w tle*), Kazimierza Kutza (Raganella w *Spaghetti i mieczu*, Aniela w *Damach i huzarach*). Jest pedagogiem w Akademii Sztuk Teatralnych w Krakowie.



AGNIESZKA KUK Madonna

Sopran. Absolwentka Akademii Muzycznej w Krakowie, solistka Opery Krakowskiej, gdzie kreuje m.in. rolę Elżbiety w *Tannhäuserze* Wagnera, Ulany w *Manru* Paderewskiego, Toski w operze Pucciniego. Związana z Teatrem Wielkim w Łodzi występuje jako tytułowa Turandot w operze Pucciniego, Halka w operze Moniuszki oraz Senta w *Holendrze Tułaczu* Wagnera. W repertuarze ma takie partie jak Violetta w *Traviacie*, Gianetta w *Napoju miłosnym*, tytułowa Dydona w operze *Dydona i Eneasz*, Mystery w *The Fairy Queen* Purcella, Pierwszy kwiat w *Parsifalu* Wagnera. Prowadzi aktywną działalność koncertową i estradową, znakomicie odnajduje się zarówno w poezji śpiewanej, piosence aktorskiej, musicalu jak i operze czy operetce. Współpracuje z mediolańską Orchestra Lirico Sinfonica Idea Opus, a także sycylijską Taormina Opera Stars.



MONIKA LEDZION-PORCZYŃSKA Katarzyna

Mezzosopran. Absolwentka Akademii Muzycznej im. F. Chopina w Warszawie. W latach 2000-2017 była solistką Warszawskiej Opery Kameralnej, w której wystąpiła m.in. w partii Olgi w *Eugeniuszu Onieginie*, Dorabelli w *Così fan tutte*, Karolki w *Jenufie* Janáčka. Od 2004 r. współpracuje z Teatrem Wielkim – Operą Narodową. Kreowała tu m.in. role Poliny w *Damie pikowej*, Bersi w *Andrea Chénier*, Maddaleny w *Rigoletcie*, Siebla w *Fauście*, II Damy w *Czarodziejskim flecie*, tytułowej Carmen oraz Azy w *Manru* (2018). Partię Carmen, którą po raz pierwszy śpiewała w Operze Krakowskiej, wykonuje dziś także na scenach Poznania, Łodzi, Gdańska, Bydgoszczy, Białegostoku. W Operze Krakowskiej śpiewała także partię Jadwigi w *Strasznym dworze* Moniuszki, Heleny w *Pięknej Helenie* Offenbacha, Wenus w *Tannhäuserze* Wagnera. Od 2017 r. jest solistką Polskiej Opery Królewskiej. W 2018 r. wzięła udział w nagraniu *Strasznego dworu* i *Halki* podczas festiwalu „Chopin i jego Europa".



MARIANNA LINDE Joanna d'Arc

Studentka V roku Akademii Sztuk Teatralnych w Krakowie na wydziale wokalno-aktorskim. Zdobywczyni nagrody Grand Prix za wybitną osobowość sceniczną na 37. Festiwalu Szkół Teatralnych w Łodzi za rolę Becky w dyplomie *Co gryzie Gilberta Grape'a* w reż. Marcina Czarnika. Debiutowała na deskach Teatru Muzycznego Capitol w musicalu *Mock* w reż. Konrada Imieli (październik 2019). Współpracę z Moniką Strzępką rozpoczęła od udziału w Finałowym Koncercie Galowym „Proszę Państwa, będzie wojna" na 36. Przeglądzie Piosenki Aktorskiej w Teatrze Polskim we Wrocławiu (2015).



PAULA MACIOŁEK Małgorzata

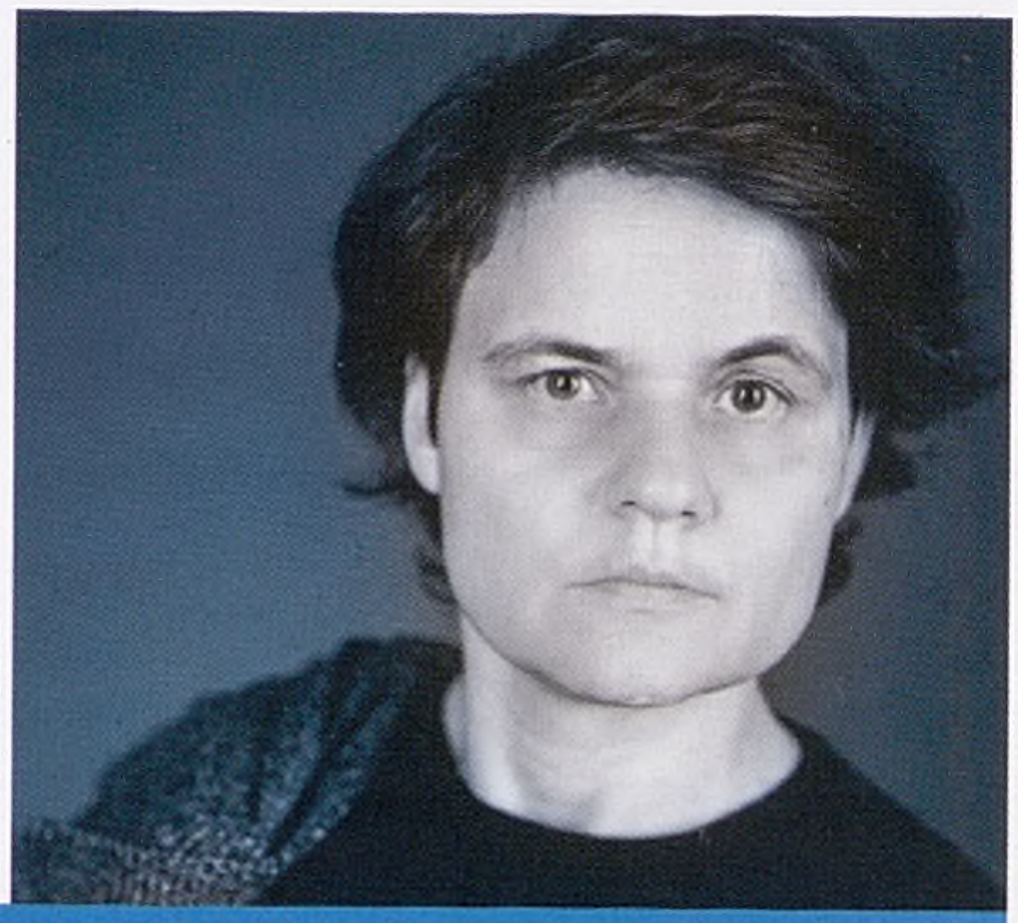
Sopran. Solistka Opery Krakowskiej. Absolwentka Akademii Muzycznej Wydziału Wokalno-Aktorskiego w Krakowie w klasie śpiewu Katarzyny Oleś-Blacha. Laureatka I nagrody w IV Ogólnopolskim Konkursie Wokalnym im. Barbary Kostrzewskiej. Laureatka III nagrody w Międzynarodowym Konkursie Operetkowo-Musicalowym im. Iwony Borowickiej. Na

scenie Opery Krakowskiej występowała w partiach: Lauretty w *Giannim Schicchi* i Mimi w *Cyganerii*, Noriny w *Don Pasquale*, Zuzanny w *Weselu Figara*, Paquette w *Kandydzie* L. Bernsteina, Doroty w *Beacie* Moniuszki, Lizy w *Hrabinie Maricy* i Adeli w *Zemście nietoperza*. Warsztat wokalny doskonaliła przez udział w kursach mistrzowskich, które prowadzili m.in.: Mariusz Kwiecień, Piotr Beczała, Iwona Sobotka, Ryszard Karczykowski. Absolwentka Politechniki Rzeszowskiej, Wydziału Budownictwa i Inżynierii Środowiska.



SEBASTIAN MARSZAŁOWICZ Herold

Bas. Ukończył z wyróżnieniem Akademię Muzyczną w Krakowie w klasie prof. Piotra Kusiewicza (2014), wcześniej Wydział Inżynierii Materiałowej i Ceramiki Akademii Górniczo-Hutniczej. Stale współpracuje z Orkiestrą Straussowską „Obligato" oraz z pianistką Martą Mołodyńską-Wheeler. Jego udział w 2014 r. w warsztatach mistrzowskich reżysera Michała Znanieckiego zaowocował blisko czteroletnią współpracą. Jako solista zadebiutował na deskach Opery Nova w Bydgoszczy w 2015 r. w partii Dziemby w *Halce* Moniuszki. Współpracuje z Krakowską Operą Kameralną oraz z Warszawską Operą Kameralną: partia Osmina w *Uprowadzeniu z Seraju* Mozarta (2018). Od sezonu 2018/19 jest solistą Opery Krakowskiej, gdzie śpiewa partię Don Basilia w *Cyruliku sewilskim*, Cara Iwana i Inkwizytora w *Kandydzie*.



fot. Piotr Kubic

ANA NOWICKA Heurtebise

Aktorka teatralna i filmowa, założycielka i dyrektor Teatru BARAKAH w Krakowie. Absolwentka krakowskiej PWST, reżyser kilkudziesięciu spektakli w polskich teatrach instytucjonalnych i nieinstytucjonalnych. Zadebiutowała w *Lunatykach* Krystiana Lupy w Narodowym Starym Teatrze w Krakowie. Za działalność artystyczną otrzymała m.in.: nagrodę aktorską na Festiwalu Teatralnym Talia w Tarnowie i nagrodę za reżyserię spektaklu *Szyc* na Ogólnopolskim Festiwalu Teatralnym Pierwszy Kontakt w Toruniu. W 2011 r. została stypendystką Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego za projekt teatralny *Levin i inni* – sceny z życia. Pracowała także poza Teatrem BARAKAH: jako współreżyser wraz z Iwoną Kempą sztuki pt. *Udręka życia* Hanocha Levina w Teatrze im. J. Słowackiego w Krakowie, reżyser spektaklu *Poper* H. Levina w Teatrze Nowym w Poznaniu oraz reżyser *Porucznika z Inishmore* Martina McDonagh'a i *Body Art* Igora Bauersima w Teatrze im. W. Horzycy w Toruniu.



fot. Piotr Suchodolski

KATARZYNA OLEŚ-BLACHA Madonna

Sopran koloraturowy. Absolwentka Akademii Muzycznej w Krakowie, pedagog tej uczelni. Laureatka wielu międzynarodowych konkursów wokalnych. Jest solistką Opery Krakowskiej, posiada w swym dorobku kilkadziesiąt partii operowych w tym Królowej Nocy w *Czarodziejskim flecie*, Donny Anny w *Don Giovannim* oraz Hrabiny Almaviva i Zuzanny w *Weselu Figara*, Hanny w *Strasznym dworze*, Gildy w *Rigoletcie*, Violetty w *Traviacie*, Leonory w *Trubadurze*, Zerbinetty w *Ariadnie na Naxos*, Adiny w *Napoju miłosnym*, Eurydyki w *Orfeuszu i Eurydyce* Ch. W. Glucka, Małgorzaty w *Mefistofelesie* A. Boito, Musetty w *Cyganerii*, Fiorilli w *Turku we Włoszech* G. Rossiniego, Olimpii, Antonii, Giulietty i Stelli w *Opowieściach Hoffmanna* J. Offenbacha, Kunegundy w *Kandydzie* L. Bernsteina, tytułową Normę w operze V. Belliniego, Annę Bolenę i Łucję operach G. Donizettiego. Rolą Łucji debiutowała w 2008 roku w Operze Narodowej w Warszawie. Współpracuje z wieloma teatrami operowymi, filharmoniami i zespołami muzyki dawnej. W kręgu zainteresowań artystki znajduje się również muzyka oratoryjno-kantatowa oraz kameralna. Chętnie wykonuje utwory współczesnych kompozytorów. Koncertuje w kraju i za granicą (m.in. Warszawa, Wrocław, Szczecin, Katowice, Stuttgart, Wolfsburg, Innsbruck, Linz, Hanower, Berlin, Monachium, Ratyzbona, Fulda, Graz, Strasburg, Szanghaj, Wiedeń, Lizbona, Rzym).



WOŁODYMYR PAŃKIW Herold

Bas. Urodził się w Drohobyczu na Ukrainie, studiował na wydziale wokalnym w Wyższym Instytucie Muzycznym im. Łysenki we Lwowie, potem w Akademii Muzycznej w Krakowie, którą ukończył w 2004 r. Jest solistą Opery Krakowskiej, gdzie kreował m.in. partie Colline'a w *Cyganerii*, Rajmonda w *Łucji z Lammermoor*, Stolnika w *Halce*, Ojca Rangier w *Diabłach z Loudun*, Mefista w *Fauście*, Komandora w *Don Giovannim*, Gremina w *Eugeniuszu Onieginie*, Dulcamary w *Napoju miłosnym*, Bartola w *Weselu Figara*, Ferranda w *Trubadurze*, Króla Treflowego w *Miłości do trzech pomarańczy*, tytułowego Mefistofelesa w operze Arrigo Boito (również w premierowych spektaklach w Trondheim w Norwegii), Landgrafa w *Tannhäuserze*, Crespela w *Opowieściach Hoffmanna*, Orovesa w *Normie*, Enrica w *Annie Bolenie*, Orosa w *Manru*, Don Basilia w *Cyruliku sewilskim*. Śpiewał partię Zachariasza w *Nabucco* na scenach operowych w Poznaniu i we Lwowie, jako Basilio wystąpił w *Cyruliku sewilskim* na deskach Opera Lyra w Ottawie. Współpracuje z Operą Narodową w Warszawie, Operą Wrocławską i Operą na Zamku w Szczecinie. Występuje w repertuarze oratoryjnym.



fot. Ewa Miketa

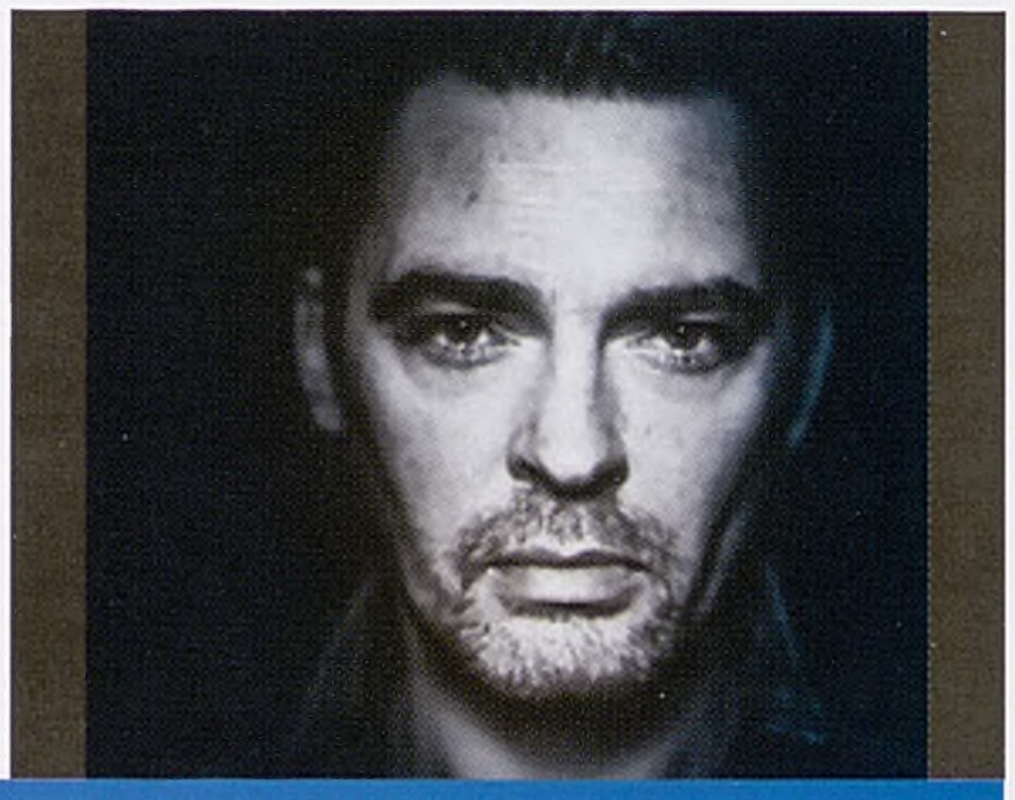
IWONA SOCHA Małgorzata

Sopran. Absolwentka AM w Katowicach i Wydziału Radiowo-Telewizyjnego Uniwersytetu Śląskiego. Finalistka i laureatka krajowych i międzynarodowych konkursów Wokalnych. Otrzymała teatralną nagrodę muzyczną im. Jana Kiepury w kategorii najlepsza śpiewaczka operowa 2013. Współpracuje z Teatrem Wielkim-Operą Narodową w Warszawie, Teatrem Wielkim w Łodzi, Operą Wrocławską, Śląską i Operą Nova w Bydgoszczy. Jest solistką Opery Krakowskiej, gdzie śpiewała m.in. partie Donny Anny w *Don Giovannim*, Zuzanny w *Weselu Figara*, Adiny w *Napoju miłosnym*, Violetty w *Traviacie*, Mimi w *Cyganerii*, Eurydyki w *Orfeuszu i Eurydyce*, Roksany w *Królu Rogerze*, Neddy w *Pajacach*, Adeli i Rozalindy w *Zemście nietoperza*, Micaëli w *Carmen*, Saffi w *Baronie cygańskim*, Miny w *Hrabinie Maricy*. Występuje z filharmoniami w Polsce i za granicą, jest częstym uczestnikiem polskich i międzynarodowych festiwali muzycznych. W jej dorobku znajdują się nagrania dla radia i telewizji.



MAŁGORZATA ZAWADZKA Pani od wina

Aktorka. Absolwentka krakowskiej PWST. Debiutowała rolą Mary Warren w Teatrze im. J. Słowackiego w *Czarownicach z Salem* w reż. Barbary Sass. Od 2000 r. związana z Narodowym Starym Teatrem w Krakowie, w którym zagrała prawie 30 ról. Współpracowała m.in. z Krystianem Lupą, Jerzym Jarockim, Janem Klatą, Moniką Strzępką. W jej dorobku są też role serialowe i filmowe: m.in. w *Na dobre i na złe*, *Artyści*, *Egzamin z życia*, *Kochankowie z Marony*, *Słońce, to słońce mnie oślepiło*.



KRZYSZTOF ZAWADZKI Brat Dominik

Aktor teatralny, filmowy i telewizyjny. Po ukończeniu krakowskiej PWST (1997) związał się na dekadę z teatrem im. J. Słowackiego w Krakowie, gdzie zagrał wiele tytułowych ról we flagowym repertuarze tej sceny m.in.: Gustawa Konrada w *Dziadach* A. Mickiewicza, Myszkina w *Idiocie* F. Dostojewskiego czy Hansa Castorpa w *Czarodziejskiej górze* T. Manna. Etat w Narodowym Starym Teatrze w Krakowie zaowocował współpracą z czołówką polskich reżyserów teatralnych: K. Lupą, M. Grabowskim, J. Klatą, K. Garbaczewskim czy M. Strzępką i P. Demirskim. Jest laureatem wielu nagród i wyróżnień teatralnych.

Dyrektor Naczelny / General Director BOGUSŁAW NOWAK
Główny Reżyser / Senior Director LACO ADAMIK
Kierownik Muzyczny / Music Director TOMASZ TOKARCZYK

Kierownik Chóru / Choir Master JACEK MENTEL
Kierownik Baletu / Ballet Director WIOLETTA MACIEJEWSKA
Kierownik Artystyczny Baletu / Artistic Director KATARZYNA ALEKSANDER-KMIEĆ

ADMINISTRACJA / ADMINISTRATION
Z-ca Dyrektora ds. Organizacyjnych / Deputy Manager for Organisation KATARZYNA RYTYSA-BAŃBUŁA
Główny Księgowy / Chief Accountant MAŁGORZATA ŻAK
Kierownik Działu Koordynacji Pracy Artystycznej / Artistic Coordination Manager KRZYSZTOF SZAFRAN
Sekretarz Literacki / Publications Manager ELŻBIETA TOSZA
Kierownik Działu Marketingu i Organizacji Widowni / Marketing and Customer Service Head Manager BEATA CIECHANOWSKA
Kierownik Działu Kadr / Human Resources Manager JOLANTA SADOWSKA
Kierownik Administracji / Administrative Manager RENATA HOFFMAN

ZESPÓŁ TECHNICZNY / TECHNICAL STAFF
Z-ca Dyrektora ds. Produkcji, Główny Inżynier Deputy Production Manager, Head Engineer WIESŁAW SAWA
Kierownik Działu Produkcji / Deputy Production Manager WERONIKA KOWALCZYK
Kierownik Działu Eksploatacji / Operations Department Manager EDWARD FIC
Kierownik Sceny / Stage Manager WOJCIECH SZCZYGIEŁ

Pracownia Scenotechniczna / Stage Technology Section PAWEŁ JUREK
Pracownia Akustyczna / Acoustic Section JĘDRZEJ RUSIN
Pracownia Elektryczna / Electrical Section PIOTR ROPEK
Pracownia Modelatorska / Modelling Section WACŁAW DIDUR
Pracownia Ślusarska / Metalwork Section FRANCISZEK SZUMNY
Pracownia Malarska / Painting Section MAREK JAROSZ
Pracownia Krawiecka Damska / Ladies' Dressmaking Atelier KATARZYNA KŁĘBCZYK
Pracownia Krawiecka Męska / Men's Dressmaking Atelier EWA DURA
Magazyn Kostiumów / Costume Stockroom ELŻBIETA KOWAL
Pracownia Perukarsko-Fryzjerska / Hairdressers ELŻBIETA LEBIEST
Pracownia Modniarska / Millinery Atelier EULALIA SZLACHETKA
Sekcja Obsługi Garderób / Dressing Room Service Section MAŁGORZATA SKÓRAŚ

Opera Krakowska
ul. Lubicz 48, 31-512 Kraków
tel. +48 12 296 61 01 (02), fax +48 12 296 61 03
sekretariat@opera.krakow.pl

Rezerwacja / Booking
tel. +48 12 296 62 62 (63)
Kasa biletowa / Box Office
Opera Krakowska, ul. Lubicz 48
tel. +48 12 296 62 60 (61)

Kasa czynna / Box Office opening hours
pn-sb 10.00-19.00 / Mon-Sat 10 am - 7 pm
niedziele i święta na dwie godziny przed wieczornym spektaklem
on Sundays and Public Holidays 2 hours before an evening performance
Bilety do nabycia w Kasie oraz online na www.opera.krakow.pl
Tickets are available at the Krakow Opera Box Office and at www.opera.krakow.pl

opracowanie graficzne / graphic design by GRAŻYNA MAŚLANKOWSKA

na okładce wykorzystano plakat LUKI RAYSKIEGO
on the cover: a poster by LUKI RAYSKI

tłumaczenie / translation JERZY JURUŚ
BUSINESS LINGO BIURO TŁUMACZEŃ

wydawca / publisher Opera Krakowska
listopad / November 2019

www.opera.krakow.pl

INSTYTUCJA KULTURY
WOJEWÓDZTWA
MAŁOPOLSKIEGO

OPERA KRAKOWSKA

MAŁOPOLSKA

Mecenas
Opery Krakowskiej

Sponsor
Opery Krakowskiej

KRAKÓW AIRPORT
im. Jana Pawła II

Bank Polski

100
1919/2019

Patroni medialni premiery

RZECZPOSPOLITA

TVP 3
KRAKÓW

RMF Classic

inyour pocket
ESSENTIAL
CITY GUIDES

TYGODNIK
ANGORA

Presto
MUZYKA FILM SZTUKA

KARNET

„Ruch Muzyczny” od stycznia 2020 roku ponownie będzie DWUTYGODNIKIEM i zyska nową FORMĘ

[redacted]



Gratisowy egzemplarz odnowionego numeru próbnego dołączony będzie do wydania #12/2019 „Ruchu Muzycznego”

WWW.OPERA.KRAKOW.PL