

PIOTR CZAJKOWSKI

EUGENIUSZ ONIEGIN



Teatr Wielki w Łodzi | 2016

Piotr Czajkowski

EUGENIUSZ ONIEGIN

Opera w trzech aktach

Libretto kompozytora i Konstantego Szyłowskiego na podstawie poematu Aleksandra Puszkina

spektakle w sezonie 2016/2017:

29.10 sobota, 19:00	Premiera
30.10 niedziela, 19:00	Premiera II
5.11 sobota, 18:30	Premiera z Expressem
6.11 niedziela, 17:00	
2.02 czwartek, 18:30	
7.02 wtorek, 18:30	

Realizatorzy:

kierownictwo muzyczne: **WOJCIECH RODEK**
reżyseria: **PAWEŁ SZKOTAK**
scenografia i reżyseria świateł: **BRUNO SCHWENGL**
choreografia: **IWONA RUNOWSKA**
kierownictwo chóru: **DAWID JARZĄB**
producent: **ŁUKASZ MITKA**

obsada:

Eugeniusz Oniegin: Stanisław Kuflyuk, Andrzej Kostrzewski, Rafał Songan
Tatiana: Iwona Sobotka, Anna Wiśniewska-Schoppa, Dorota Wójcik
Leński: Łukasz Gaj, Paweł Skatuba
Olga: Bernadetta Grabias, Agnieszka Makówka, Olga Maroszek
Gremi: Patryk Rymanowski, Grzegorz Szostak, Robert Ulatowski
Łarina: Agnieszka Makówka, Jadwiga Postrożna
Filipiewna: Olga Maroszek, Jadwiga Postrożna
Triquet: Dawid Kwieciński, Krzysztof Marciniak
Zarecki: Michał Barański, Andrzej Staniewski
Rotmistrz: Romuald Kisielewski
Guillot: Krzysztof Dytus
chór, balet i orkiestra Teatru Wielkiego w Łodzi

Piotr Czajkowski jest bez wątpienia najbardziej europejskim z kompozytorów rosyjskich XIX wieku, większość jego utworów scenicznych – zarówno operowych jak i baletowych – powstało w oparciu o literaturę zachodnioeuropejską. Wyjątkiem jest opera *Eugeniusz Oniegin*, której libretto opracowywał sam kompozytor na podstawie poematu Aleksandra Puszkina.

Jest to jedna z najpiękniejszych oper w światowej literaturze muzycznej, opowiadająca o jakże częstym w życiu każdego z nas zignorowaniu napotkanego na swojej drodze szczęścia w postaci ukochanej osoby. Znużony życiem tytułowy bohater wyjeżdża na wieś, gdzie odtrąca szczerą miłość młodziutkiej Tatiany. Jednak po latach spotyka ją ponownie i zakochuje się w niej – lecz na tę miłość jest już za późno.

Opera zawdzięczała natychmiastowy sukces idealnemu zespoleniu muzyki i Puszkiniowskiego tekstu, doprowadzonego przez samego kompozytora do perfekcji. Dzieło utkane jest z lirycznych fraz muzycznych, wyrafinowanej płynności rytmicznej i przebogatej inwencji melodycznej, co sprawia, że odbierane być może jako operowy evergreen.

ZROZUMIEĆ ONIEGINA

Jakub Walczak

Fragment tekstu dostępnego w całości
w programie do spektaklu *Eugeniusz Oniegin* Teatru Wielkiego w Łodzi.

Bohaterowie w kostiumach operowych

W obsadzie opery znalazło się dziesięciu solistów-śpiewaków, w tym cztery postacie kobiece i sześć męskich. Wiodącą rolę ma czworo z nich – wydarzenia, na których opiera się zasadniczy konflikt, rozgrywają się wokół postaci Tatiany, Olgi, Leńskiego i Oniegina.

Relacje pomiędzy bohaterami są relacjami konfliktu, sprzeczności i antagonizmu. Jednym z muzycznych środków do wyrażenia tych zależności w operze był odpowiedni dobór głosów, jakimi śpiewają uczestnicy dramatu – są to odpowiednio: sopran (Tatiana), alt (Olga), tenor (Leński), baryton (Oniegin). Czajkowski stosuje celowy kontrast pomiędzy portretami wokalnymi. W przypadku sióstr Łarin wysoki głos sopranowy, z jakim skojarzył kompozytor główną kobiecą postać opery – Tatianę, symbolizuje wspomnianą przez samego Czajkowskiego „dziewiczą duszę przepętnioną czystym kobiecym pięknem”, idealizm i czystość uczuć. Przeciwwstawiony jest mu niski głos altowy, jakim śpiewa w operze Olga, która charakteryzuje samą siebie w słowach arii z pierwszego obrazu (akt I): *Я беззаботна и шаловлива, меня ребенком все зовым* (*Jestem beztraska i figlarna, wszyscy mnie nazywają dzieckiem*). pomiędzy portretami Tatiany i Olgi istnieje wyraźna antyteza, podobnie zresztą jak pomiędzy portretami Leńskiego i Oniegina. W tym przypadku kompozytor również zestawiał dwa różne głosy.

Trzeba też wyraźnie podkreślić, że nie ma tutaj miejsca na wartościowanie postaw. Podobnie jak u Puszkina, w operze Czajkowskiego nie dokonuje się podziału bohaterów na pozytywnych i negatywnych: nie ma tu charakterów dobrych czy złych, nie ma też dobrego czy złego postępowania. Takiemu podziałowi sprzyjałoby zapewne jednostronne, jednoznaczne, chciałoby się rzec, „operowe” traktowanie uczestników akcji. Czajkowski także w tym względzie udowadnia, że jego utwór wyróżnia się na tle propozycji operowych analogicznego okresu.

Portret Tatiany skonstruowany jest przez kompozytora z dbałością o różne aspekty osobowości bohaterki. Mając na uwadze różnorodność stanów emocjonalnych postaci (melancholia, zapał, żal, tęsknota, namiętność), Czajkowski opisuje muzycznie tę postać w sposób bogaty i rozbudowany. Charakterystyka muzyczna opiera się tu na motywach przewodnich, choć trzeba zaznaczyć, że nie chodzi tu o porównanie tych rozwiązań z rozbudowanym systemem tematycznym Richarda Wagnera. Zamiast systemu lejtymotywów jest w *Eugeniuszu Onieginie* nie mniej ważny system związków

melodycznych, który wyraża wspólnotę losów bohaterów oraz ich świat wewnętrzny. Związki te, pozornie niezauważalne, są jak ogniwa, które podtrzymują jedność lirycznej atmosfery, jaka panuje w operze Czajkowskiego.

Centralną sceną dla portretu Tatiany jest scena pisania listu. Scena ta wydaje się chwilowym zatrzymaniem akcji opery, służy jednak prezentacji duchowej przemiany Tatiany, i w tym sensie jest sceną dynamiczną. Scena pisania listu jest intymną, kameralną formą pokazującą przeżycia bohaterki, która uświadamia sobie swoje uczucia do Oniegina i decyduje się je wyznać. Scena-monolog jest podzielona na cztery epizody, w których ciągle zmienia się i rozwija muzyczny portret Tatiany. W pierwszej części bohaterka w zdecydowanej deklaracji, która oparta jest na energicznej, pełnej porywu melodii, przyznaje, że gotowa jest wyznać prawdę i dać się ponieść własnym pragnieniom (od słów: *Пусть погибну я / Niech zginę*). Cała scena listu posuwa się zrywami, trwającymi dłużej lub krócej przytykami i odtykami przeżyć wewnętrznych. Wyraża się to w zmianach charakteru melodyki – od kantylenowej do deklamacyjnej – występowaniu fragmentów recytacyjnych, a także oddzielających fragmentów instrumentalnych. Drugim takim zrywem jest epizod, w którym Tatiana zaczyna pisać do Oniegina (od słów: *Я к вам пишу, чего же боле? / Piszę do Pana – trzebaż więcej?*), co przechodzi w pełne szczerych słów miłosne wyznanie w epizodzie trzecim (od słów: *Друзья!.. Нет, никому на свете не отдала бы сердца я! / Inny!... Nie, nigdy! Dla miłości ta jedna tylko jest ostoja!*). Początkowo Tatiana obawia się śmieszności, nie jest pewna, czy dobrze dobiera słowa, boi się wyrazić swoje uczucia, co wyraża się w muzyce za pomocą urywanych fraz wokalnych, przerywanych znaczącymi pauzami. Nie ma tu jeszcze miejsca na rozlewną kantylenę. Za to w czwartym epizodzie pojawia się temat oparty na szerokiej kantylenowej melodii, który otwiera ostatnią część monologu Tatiany. W melodii pobrzmiewa jakby emocjonalna apostrofa do Oniegina – adresata listu; muzyka wyraża stan bohaterki, która wreszcie wydaje się być pozbawiona wątpliwości, jest pewna swojego uczucia oraz tego, że gotowa jest wyznać je Onieginowi (od słów: *Кто ты, мой ангел ли хранитель / Kim jesteś? Czy aniołem stróżem*).

Zupełnie różny od tego portretu jest muzyczny obraz Tatiany w akcie trzecim, gdzie bohaterka ukazana jest już jako żona Gremina. Wokalne frazy śpiewane przez bohaterkę wydają się bardziej powściągliwe, wyważone, spokojne lub nawet chłodne, jakby koncentrowały emocjonalną zawartość w środku. Ciekawe, że w momencie, gdy Tatiana zostaje ponownie przedstawiona Onieginowi, tym razem już jako dojrzała kobieta, w orkiestrze powraca muzyczny temat ze sceny pisania listu, przywołujący tym samym atmosferę minionych wydarzeń. Portret Tatiany znów ulega zmianie. Czajkowski musiał oddać w partii Tatiany wewnętrzną walkę bohaterki, która przyznaje, że nadal kocha Oniegina, ale dylemat rozstrzyga małżeńska przysięga, którą złożyła innemu mężczyźnie. Czajkowski cytuje znów temat Tatiany z pierwszego aktu, który spaja koncepcję tej postaci: Tatiana, mimo że osobowościowo jest już zupełnie odmieniona, dzięki powracającej melodii staje się na chwilę tą samą kobietą, która wcześniej zdecydowała się pierwsza wyznać miłość Onieginowi.

Operowy **portret Oniegina** stanowi przeciwny wektor w stosunku do portretu Tatiany. Ewolucja Tatiany przebiega od gwałtownego, emocjonalnie nasyconego sposobu muzycznego portretowania, ku wyciszeniu i łagodnej kulminacji. Portret Oniegina jest antytezą: na początku opery kompozytor prezentuje bohatera jako człowieka zdystansowanego, zrównoważonego, nawet chłodnego; w ostatnim zaś obrazie opery następuje zdecydowany przełom. Słuchacz poznaje Oniegina pełnego afektowanych emocji, jakby „wybudzonego” z marazmu, potem cierpiącego. Wszystko to znajduje odzwierciedlenie w muzyce. W pierwszych dwóch aktach dramaturgiczna funkcja portretu Oniegina wiąże się z następującym celem: skontrastowanie jego osoby z postaciami Leńskiego i Tatiany. Dopiero w akcie trzecim Oniegin znajduje się na pierwszym planie, stając się bez wątpienia pełnoprawnym tytułowym bohaterem opery. Początkowe frazy Oniegina brzmią lakonicznie i spokojnie. Oniegin, trwający w swojej pozycji mizantropa, wydaje się być obcym, jakby „nie na miejscu”. Muzyczny portret Oniegina dynamicznie rozwija się w momencie, kiedy przybywa on do Tatiany po tym, jak otrzymał od niej list (obraz trzeci). Cała ta scena jest zaprzeczeniem „operowości”, wymyka się ze schematu operowych duetów pełnych patosu i pokazowej melodramatyczności. Przed Tatianą Onieginowi nie pozostaje nic innego, jak być sobą i otwarcie powiedzieć bolesną dla dziewczyny prawdę. Aby to zilustrować Czajkowski posługuje się spokojną muzyką, pełną prostych, za to wyrazistych brzmień.

Monolog tytułowego bohatera składa się z trzech części. Recytatyw *Вы мне писали / Pani pisała do mnie* stanowi część pierwszą monologu tytułowego bohatera. Oniegin wydaje się być opanowany, pełen uprzejmości i szczerości. Ma to swoje odzwierciedlenie w zapisie muzycznym jego słów: w recytatywie kompozytor, zapisując tekst za pomocą równych wartości, stosuje naturalną, swobodną prozodię mowy, zgodną zresztą w pełni z Puszkiniowskim wierszem. Dzięki temu uzyskuje się spokój i charakterystyczną płynność wypowiedzi Oniegina, który prosi Tatianę, by ta wysłuchała jego „spowiedzi” (*Примите ж исповедь мою: себя на суд вам отдаю / Przyjm pani spowiedź mą w ofierze i osądź mnie: chcę mówić szczerze*). Rozwinięciem recytatywu jest środkowa część monologu o charakterze aryjnym w umiarkowanym tempie, w której zauważalne są związki melodyczne z muzycznymi tematami Tatiany; zdecydowanym kontrastem w stosunku do niej jest ostatnia część (od słów: *Мечтам и годам нет возврата / Sny nie wracają ani lata*). W tym najbardziej emocjonalnym fragmencie monologu Oniegin w sposób bezpośredni i szczery odsłania swoje odczucia i zamierzenia, wyznając Tatianie, że wszystko, co może jej zaoferować, to *miłość brata* (*Я вас люблю любовью брата / Ja kocham panią sercem brata*).

W kolejnych obrazach (czwarty i piąty w akcie drugim) Oniegin jest prezentowany jako cyniczny i zde gustowany uczestnik prowincjonalnego balu, podczas którego jego zachowanie prowokuje wyzwanie na pojedynek z Leńskim. Właściwie na pierwszym planie muzycznym znajduje się tu Leński.

Ważniejszym zaś dla muzycznego rozwoju portretu Oniegina wydaje się być akt trzeci. Styl i ton wypowiedzi Oniegina w obrazie szóstym wnoszą dużo nowych informacji do charakterystyki tej postaci. W słowach bohatera pobrzmiewa nieokreślona tęsknota, dekadenski splin, nastrój zniechęcenia, przygnębienia, melancholii. Potwierdza to arioso Oniegina, które śpiewa, obserwując gości tańczących

poloneza na balu w Petersburgu, gdzie niebawem ponownie spotyka Tatianę. Krótki monolog Oniegina prezentuje go jako człowieka zrezygnowanego – on sam przyznaje, że nie ma celu, do którego by dążył; w podtekście odczytać można także pretensje do samego siebie o to, że zabił przyjaciela. W sytuacji rozmowy z Tatianą Czajkowski oddał zdenerwowanie, zmieszanie i niepewność Oniegina, który śpiewa krótkimi, urywanymi frazami. Właściwie nie ma tu żadnej akcji, a dramat odbywa się na poziomie myśli uczestników akcji. Punktem kulminacyjnym obrazu szóstego jest precyzyjnie skonstruowane arioso, które śpiewa Oniegin zaraz po tym, jak pożegnał Tatianę. Wokalna partia Oniegina w tym momencie ulega diametralnej przemianie, tak samo zresztą jak sam bohater. Kompozytor ukazuje w pełni różne możliwości wyrazowe głosu barytonowego i jego zdolność prezentowania rozmaitych, często sprzecznych ze sobą, cech jednej postaci.

Melodia ariosa Oniegina *Увы, сомненья нет, – влюблен я (Stało się! Bez wątpienia ja ją kocham)* jest tożsama do tej, którą w scenie pisania listu śpiewała już Tatiana (od słów: *Пускай погубну я...*). Jest to ważny zabieg konstrukcyjny w portrecie Oniegina. Dla podkreślenia analogii, jaka występuje w stanie emocjonalnym obojga bohaterów, Czajkowski wykorzystuje nie tylko ten sam materiał tematyczny, ale dodatkowo „każe” swojemu bohaterowi zaśpiewać te same słowa, które niegdyś wypowiedziała Tatiana:

<i>Пускай погубну я, но прежде</i>	<i>Niech zginę, ale przedtem w ślepej nadziei</i>
<i>Я в ослепительной надежде</i>	<i>przyzywam mroczne szczęście,</i>
<i>Вкушу волшебный яд желаний</i>	<i>poznaję rozkosz istnienia!</i>

Uwieńczeniem portretu tytułowego bohatera opery jest końcowy kameralny duet Tatiany i Oniegina. Finał *Eugeniusza Oniegina* nie jest typowym wielkim finałem operowym, jest raczej, zgodnie z założeniem „scen lirycznych”, próbą ukazania zaistniałego wewnętrznego konfliktu. Arioso Oniegina *О, не гони меня (Nie odpędzaj mnie)* wydaje się być liryczną kulminacją portretu tytułowego bohatera. W jego partii wydzielone są szczególnie znaczące słowa (np. zaczerpnięta z Puszkina fraza śpiewana w duecie z Tatianą: *Счастье было так возможно, так близко / A szczęście było do zdobycia, tak blisko było*), zanika także spokojna rytmika na rzecz ogarniającego bohatera nieopanowania i wyrażonego w muzyce cierpienia.

Fragmenty tekstu poematu A. Puszkina w tłumaczeniu A. Ważyka

dr Jakub Walczak – historyk literatury i kultury rosyjskiej, pracownik naukowo-dydaktyczny Instytutu Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu Wrocławskiego, absolwent tejże uczelni oraz Akademii Muzycznej im. K. Lipińskiego we Wrocławiu. Jego naukowe zainteresowania skupione są wokół relacji literatury i muzyki, a także przekładoznawstwa, retoryki, mediów. Autor książki *Kiedy literatura staje się muzyką: Puszkiniowska klasyka w kompozycjach Piotra Czajkowskiego* na temat adaptacji literackich arcydzieł w kompozycjach muzycznych.

Wielka miłość na tle wielkiej historii

O pracy reżysera i najnowszej premierze Teatru Wielkiego w Łodzi, operze *Eugeniusz Oniegin* Piotra Czajkowskiego, opowiada Paweł Szkotak – aktor, reżyser, założyciel i dyrektor poznańskiego teatru Biuro Podróży.

Anna Bralewska: Czym dla pana jest opera?

Paweł Szkotak: Opera to wielki, wspaniały film, tylko ekran na którym go oglądamy jest o wiele większy niż ten w kinie. W operze możemy naprawdę poczuć, że podpatrujemy świat, który jest bogaty, wielowymiarowy, monumentalny, a czasem intymny. Do tego słyszymy fenomenalną muzykę na żywo i coś co jest najdoskonalszym instrumentem – ludzki głos. Tak wielu doznań jednocześnie nie doświadczymy nigdzie. Ani kino, ani teatr dramatyczny tego nie daje. To możemy poczuć, usłyszeć i zobaczyć tylko w operze.

Wcześniej zajmował się pan głównie reżyserowaniem spektakli w teatrze dramatycznym. W jakim stopniu praca w teatrze operowym różni się od tej w dramatycznym?

W operze uczucia i myśli wyraża się bardziej poprzez nuty niż słowa. To muzyka jest podstawowym żywiołem, który uruchamia emocje najpierw wykonawców, a potem widzów. Myślę, że trzeba po prostu kochać muzykę i starać się ją rozumieć, wtedy wszystko staje się łatwiejsze, bardziej naturalne. Różnic jest sporo. W teatrze dramatycznym mamy na przykład próby stolikowe, których w operze nie ma. Bo co mieliby artyści operowi podczas nich robić? Czytać libretto? To muzyka uruchamia emocje, bardziej niż słowa. Nie postępuje się też dowolnie z materiałem, z którą się ma do czynienia. Robienie skrótów tzw. „vide” jest określone tradycją. Co więcej, jest to całość nie tylko myślowa, tekstowa, ale także muzyczna. Zatem tych możliwości, które są przy pracy nad tekstem dramatycznym, jest tutaj mniej. Jednak na tyle dużo, że można tę samą operę za każdym razem pokazać inaczej.

Z wykształcenia jest pan również psychologiem. Czy pomaga to panu w pracy reżysera?

Naturalnie, dlatego że zawsze jest etap analizowania postaci, szukania motywów postępowania, działania, także jeśli się pracuje nad operą. O tym też rozmawiamy z solistami. Taki namysł jest potrzebny i pewnie wiedza psychologiczna się przydaje. Ale nie stosuję hipnozy w pracy z solistami. Będziemy się starali zahipnotyzować publiczność.

To trzeci spektakl operowy, którego realizacji się pan podjął. Pierwszy w Teatrze Wielkim w Łodzi. Dlaczego akurat *Eugeniusz Oniegin*?

To piękna muzyka, a także piękna opowieść o tym, jak łatwo przez nieuwagę możemy stracić coś niezwykle ważnego w życiu, czyli miłość. „Szczęście było tak bliskie, tak bliskie” – śpiewają w finale Oniegin i Tatiana. Milan Kundera napisał kiedyś, że „życie jest jak szkic do nigdy nie namalowanego obrazu”. Nie wiemy, jak potoczyłoby się nasze życie, gdybyśmy tak jak Tatiana napisali „ten” list. Albo nie napisali? To niezwykle urokliwość naszego losu polegająca na tym, że wszystko przytrafia się po raz pierwszy. A błędy, które popełniamy czasem ważą na naszym życiu. Tak jak na losie Oniegina, który nie docenił uczuć Tatiany. Ta historia wydaje mi się piękna i uniwersalna.

Ile czasu potrzeba na przygotowanie spektaklu operowego?

Próby reżyserskie zaczęliśmy pod koniec sierpnia, a premiera będzie pod koniec października. Wcześniej soliści i chór uczyli się swoich partii. Sporo czasu zajmuje też zbieranie dodatkowych informacji, opracowywanie projektów scenografii i kostiumów. Jeżeli to możliwe, a w tym przypadku tak, analizuje się także pierwowzór, którym jest poemat Aleksandra Puszkina pt. *Eugeniusz Oniegin*, będący podstawą libretta opery Czajkowskiego. Puszkina zawarł w swoim dziele sporo wskazówek, które były dla mnie inspirujące. Na przykład tajemniczy dziesiąty rozdział *Oniegina*, który w szczątkach dotrwał do współczesności. Jego akcja dzieje się w czasie powstania dekabrystów. To oznacza, że już Puszkina myślał o tym, żeby w życiu Oniegina pojawił się jakiś bunt, rewolucja! W mojej interpretacji dzięki przesunięciu czasu akcji opery, trzeci akt dzieje się po rewolucji październikowej. Praca nad operą nie jest działaniem indywidualnym. W tej pracy towarzyszą mi: Bruno Schwengl – autor scenografii i kostiumów oraz Iwona Runowska, która zajmuje się choreografią. Moim muzycznym przewodnikiem jest dyrygent Wojciech Rodek.

Czy tworząc spektakl myśli pan bardziej o samej sztuce czy o widzu? Czy są granice, których pan jako reżyser nie przekroczy, aby przyciągnąć widza do teatru?

Takie granice są dosyć oczywiste. Z jednej strony to granice zdrowego rozsądku, a z drugiej strony granice etyczne. Na przykład nie dręczyłbym zwierząt na scenie, nie prosiłbym tenora, żeby wykonywał swoją arię po np. 10-minutowym biegu. Poza tym nie ma żadnych granic poza granicami naszej wyobraźni. Kiedy pracuję nad spektaklem, zawsze myślę przede wszystkim o tym, co wydarza się pomiędzy bohaterami opery i jakie są motywy ich postępowania. Chcę przede wszystkim pokazać ich emocje. Wierzę, że jeżeli to jest czytelnie i mocno osadzone w solistach, to będzie budziło emocje i odzew u widza. Oczywiście to polega nie tylko na emocjach. Ważny jest także interpretacyjny pomysł. Zdaje mi się, że pomysł z rewolucją i z pokazaniem dwóch Rosji jest ciekawy. Będziemy mieli do czynienia z jednej strony ze światem, który w pamięci Oniegina jest wyidealizowany, z tym przedrewolucyjnym światem ładu i harmonii. Oczywiście już tam widać źródła tego społecznego napięcia, które potem przeradza się w rewolucję. W kolejnej odsłonie zobaczymy świat po rewolucji, który miał być idealny, ale okazał się być światem pełnym przemocy i okrucieństwa. Wydaje mi się, że ta wielka historia w tle podkreśla wybory życiowe naszych bohaterów.

Czy pomysł na umieszczenie akcji w czasie rewolucji październikowej jest pierwszą koncepcją, czy powstał po pewnym czasie? Skąd wzięło się takie połączenie?

Najpierw był pomysł, żeby to wszystko było retrospektywą Oniegina, już starego mężczyzny. Potem pomyślałem, że dobrze byłoby umieścić akcję w takiej historycznej panoramie, która da tej operze nowy kontekst. Taka interpretacja powoduje, że wiele postaci ma ciekawsze, głębsze motyw swojego działania. Ich wybory są bardziej skomplikowane. Tatiana wychodzi za Gremina nie tylko dlatego, że została odrzucona przez Oniegina, ale być może dlatego, że musi w ten sposób ratować swoje życie. Gremin nie jest miłym, starszym wojskowym, który zakochał się w młodej dziewczynie. Wiemy, że jako generał Armii Czerwonej musi mieć krew na rękach. Wydaje mi się, że są to ciekawsze, głębsze i bardziej wyraziste motywacje dla postaci.

Na początku spektaklu możemy zobaczyć Eugeniusza takiego, jakim jest on na końcu opery. Przez prawie całe przedstawienie towarzyszy mu maska. Jaka jest pańska koncepcja tego bohatera?

Spektakl zaczyna się w momencie kiedy Oniegin po wyjściu z łągru przeżywa jeszcze raz swoje życie. Może w ramach ekspiacji, może po to, żeby zrozumieć, dlaczego wtedy tak postąpił. To daje interesujące możliwości inscenizacyjne. Oniegin może pojawiać się w scenach, w których normalnie go nie ma. Na przykład w słynnej scenie pisania listu, wyobrażając sobie, jak wyglądała ta noc, kiedy Tatiana pisała do niego swoje wyznania miłosne. W wielu momentach Oniegin może ujawnić swój monolog wewnętrzny, oglądając świat oczami starego Oniegina. Porcelanowa filiżanka, z której pije się herbatę, dla Oniegina, który przeżył rewolucję i upadek tego świata znaczy coś zupełnie innego niż dla młodego Oniegina, który jest po prostu częstowany herbatą.

Jaka jest pana interpretacja tej opery? Co chce pan przekazać widzom?

Oczywiście na to pytanie muszą odpowiedzieć sami widzowie opery. Ale gdybym miał to wyrazić jednym zdaniem, to nazwałbym tę adaptację opowieścią o wielkiej miłości na tle wielkiej historii. O tym, jak nasze wybory warunkowane są tym, co dzieje się wokół nas w wielkiej szerokiej perspektywie. Historia czasem zagarnia ludzi, niszcząc ich najczęściej i pozbawiając złudzenia, że tak wiele od nich zależy.

Czy muzyka Czajkowskiego przepiętna słowiańskością i rosyjskim folklorem pasuje do takiej interpretacji tego dzieła?

Czajkowski jest przede wszystkim wielkim romantykiem. To muzyka wspaniałych emocji, wielkich uczuć, ale też niepozbawiona poczucia humoru. Myślę, że Czajkowski fantastycznie rozumie psychikę kobiety i emocje, jakim się poddaje. W słynnej arii pisania listu bardzo dobrze opisał sprzeczności, które targają Tatianą. To wielka, piękna aria. Długa, a przecież nie dłuży się ani przez sekundę, kiedy się jej słucha.

Czym inspiruje się pan w pracy nad spektaklem?

Oprócz muzyki i libretta zawsze staram się szukać różnych dodatkowych inspiracji. Wspominałem Puszkina, sięgałem do tekstów literackich i malarstwa z tego okresu. Cichym sprzymierzeńcem tej interpretacji jest Czechow. Myślę, że świat, który opisuje np. w *Wiśniowym sadzie*, to podobny świat idyllicznego ładu, do którego się tęskni. Przynajmniej w jakichś wymiarach. Potem wszystko kończy się katastrofą. Obejrzałem też na nowo *Spalonych stołcem* Nikity Michalkowa.

Czy sama Łódź może inspirować?

Łódź jest niezwykle miastem. Miastem ogromnej energii, które ma ciekawą, bogatą ofertę kulturalną, a jednocześnie fantastyczną wielokulturowość, która jest jeszcze ciągle dziś obecna na jej ulicach. Ma również swoje niezwykle wydarzenie, którym była rewolucja 1905 roku, zupełnie inna niż ta październikowa. To chyba jedyne miasto w Polsce, które na taką skalę doświadczyło ogromnego przesilenia, jakim jest wybuch masowego robotniczego protestu. O tych wszystkich sprawach myślałem, kiedy pracowałem nad *Onieginem*, wiedząc, że premiera będzie właśnie tutaj, w Łodzi.

Dziękuję za rozmowę i życzę udanych realizacji.

WOJCIECH RODEK

Absolwent dyrygentury w klasie prof. Marka Pijarowskiego w Akademii Muzycznej we Wrocławiu (2003). Ukończył również Filologię Słowiańską na Uniwersytecie Wrocławskim oraz Instytut Języka Rosyjskiego im. Puszkina w Moskwie. W 2005 roku wygrał konkurs na stanowisko asystenta Antoniego Wita w Filharmonii Narodowej w Warszawie, gdzie pracował w latach 2005-2007. Prowadzi klasę dyrygentury w Akademii Muzycznej we Wrocławiu. Posiada tytuł doktora sztuki. Jest laureatem II nagrody na III Przeglądzie Dyrygentów im. Witolda Lutosławskiego w Białymstoku (2002). W 2011 roku został wyróżniony Teatralną Nagrodą Muzyczną im. Jana Kiepury w kategorii: Najlepszy Dyrygent. W 2015 roku odznaczony medalem Zasłużony Kulturze-Gloria Artis.

Od 2010 roku związany był z Filharmonią Lubelską (dyrektor artystyczny, I dyrygent) i Gliwickim Teatrem Muzycznym (kierownik muzyczny, dyrygent). W 2014 roku został dyrektorem artystycznym Filharmonii Dolnośląskiej w Jeleniej Górze. We wrześniu 2015 roku Wojciech Rodek został zastępcą dyrektora ds. artystycznych Teatru Wielkiego w Łodzi.

Dyrygował wieloma zespołami symfonicznymi m.in. Orkiestrą Filharmonii Narodowej w Warszawie, Orkiestrą „Sinfonia Varsovia”, Narodową Orkiestrą Polskiego Radia w Katowicach, Polską Orkiestrą Radiową, Orkiestrą „Sinfonia Iuventus”, niemal wszystkimi orkiestrami filharmonicznymi w Polsce, licznymi zespołami kameralnymi. Stale współpracuje z Ankara Presidential Symphony Orchestra, Antalya State Symphony Orchestra, Bursa Regional Symphony Orchestra, Izmir State Symphony Orchestra, European Johann Strauss Orchestra, INSO-Lviv, Lviv Philharmonic Orchestra.

Przygotowywał premiery w Theatre Montansier w Wersalu (*Apollo i Hiacynt* W.A. Mozarta), Teatrze Muzycznym „Capitol” we Wrocławiu (*My Fair Lady* F. Loewego), dla festiwalu Wratislavia Cantans (*Mały kominiarczyk* B. Brittena), Gliwickiego Teatru Muzycznego (*Wesoła wdówka* F. Léhara, *Noc w Wenecji* J. Straussa, *The Sound of Music* R. Rodgersa, *The Addams Family* A. Lippy – Teatralna Nagroda im. J. Kiepury 2015 za najlepszy spektakl), w Teatrze Wielkim – Opery Narodowej (*Oresteja* A. Zubel). Od 2002 roku gości regularnie z zespołem „Opera Polska” w najważniejszych salach koncertowych Europy i Chin. Brał udział w renomowanych festiwalach, w tym Wratislavia Cantans, Xanten Sommerfestspiele, „Wirtuozi” we Lwowie. Od 2013 roku prowadzi orkiestrę Międzynarodowych Kursów Muzycznych w Łańcut, a od 2014 roku dyryguje w Teatrze Muzycznym w Poznaniu.

W swoim dorobku posiada ogromną ilość nagrań muzyki symfonicznej, filmowej i rozrywkowej. Nagranie VII symfonii Angela Illaramendi zdobyło prestiżowe wyróżnienie hiszpańskiego czasopisma „Compact CD” jako najlepsze nagranie muzyki hiszpańskiej roku 2009. Nagranie to zostało wykorzystane również jako ścieżka dźwiękowa do filmu *La Buena Nueva* w reżyserii Heleny Taberna i uzyskało nagrodę XIV Festiwalu Filmowego w Tuluzie.

PAWEŁ SZKOTAK

Aktor, reżyser, założyciel Teatru Biuro Podróży. Jest dyplomowanym reżyserem teatralnym, a także absolwentem psychologii na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu.

Założony przez Pawła Szkotaka w 1988 roku Teatr Biuro Podróży – w którym łącznie zrealizował kilkanaście spektakli – jest jednym z najciekawszych polskich teatrów alternatywnych. Sławę Teatrowi przyniosły efektowne spektakle plenerowe: *Giordano* (1992); obsypane nagrodami na festiwalach przedstawienie *Carmen funebre* (1994); *Selenauci* (1999); *Millenium Mysteries* (2000) nawiązujące do obrzędów wielkanocnych; *Rękopis Alfonsa van Wordena* (2001) i *Kim jest ten człowiek we krwi?* na motywach *Makbeta* Szekspira (2005). W nieco innej stylistyce i dla zamkniętej, kameralnej przestrzeni powstały przedstawienia: *Pijcie ocet, Panowie* (1998) – owoc fascynacji poezją rosyjskiej grupy poetyckiej, tzw. oberiutów, *Nie wszyscy są z nas* (1997) czy *Zaćmienie* (2003).

Szkotak jest też autorem scenicznej interpretacji *Sonaty Belzebuba* Witkacego (Wrocławski Teatr Współczesny im. Edmunda Wiercińskiego, 2002) i *Mewy* Antoniego Czechowa (Teatr Polski w Poznaniu, 2007). Jednak w ostatnich latach reżyser realizował przede wszystkim dramaty współczesne. W poznańskim Teatrze Polskim, w którym był dyrektorem w latach 2003–2015, pokazał m.in. *Martwą królową* Nikołaja Kolady (2001), *Zwyczajne szaleństwo* Petra Zelenki (2005), *Szarańczę* Biljany Sribljanović (2008) i *Trupa* Erica Cobblego (2010). Inne realizacje najnowszej dramaturgii to *Rodzina wampira* Wasilija Sigariewa (2002) na bydgoskiej scenie Teatru im. Hieronima Konieczki oraz *Eine kleine Nachtmusik* Silke Hassler w Teatrze im. Wilama Horzycy w Toruniu (2009). W Teatrze Polskim w Poznaniu zrealizował ponadto *Amadeusza* Petera Shaffera (2011), *Hamleta* (2012) i *Otella* (2013) Williama Szekspira oraz musical *Opera za trzy grosze* Bertolta Brechta i Kurta Weilla (2014). Na scenie łódzkiego Teatru Powszechnego zrealizował *Miarkę za miarkę* Szekspira (2016). Spektakle w jego reżyserii prezentowane były podczas największych festiwali teatralnych na świecie – Ameryka Północna i Południowa, Australia, Azja, Bliski Wschód, jak również w wielu europejskich państwach.

Dwukrotnie podjął się reżyserii operowej – w 2006 roku zrealizował *Carmen* Georges Bizeta w Gliwickim Teatrze Muzycznym oraz w 2007 roku polską prapremierę opery *Stiffelio* Giuseppe Verdiego w Teatrze Wielkim w Poznaniu, z kolei poznańskim Teatrze Muzycznym wyreżyserował musical *Człowiek z La Manchy* Mitcha Leigha (2011).

Jest laureatem kilkunastu nagród indywidualnych za reżyserię, w tym Medalu Młodej Sztuki – I nagrody za reżyserię spektaklu *Giordano* na Łódzkich Spotkaniach Teatralnych (1992) oraz podczas licznych festiwali i przeglądów teatralnych w całej Polsce i zagranicą – za spektakl *Makbet: kim jest ten człowiek we krwi?* otrzymał nagrodę reżyserską na Festiwalu Fajr w Teheranie (2008). Zdobywca wielu wyróżnień zespołowych za spektakle w jego reżyserii.

Paweł Szkotak jest też laureatem Nagrody Artystycznej Miasta Poznania (1991), Nagrody Ministra Kultury i Nagrody Ministra Spraw Zagranicznych (2002), w 2005 roku otrzymał Paszport Polityki w dziedzinie teatru; odznaczony Brązowym Medalem Zasłużony Kulturze Gloria Artis (2008), a w 2014 roku Złotym Krzyżem Zasługi, który wręczył mu Prezydent Bronisław Komorowski. Od 2013 roku był wiceprezesem Stowarzyszenia Dyrektorów Teatrów, a od września 2015 jest jego prezesem.

BRUNO SCHWENGL

Pochodzi z Salzburga w Austrii. Jako projektant kostiumów i scenografii zadebiutował w Teatro La Fenice w Wenecji, Teatro dell'Opera w Rzymie i Los Angeles Opera. W sezonie 1990/91 współpracował z Seattle Opera, realizując *Ariadnę na Naxos* Richarda Straussa (kostiumy), *Gianni Schicchi* Giacomo Pucciniego (dekoracje i kostiumy) oraz *Wojnę i pokój* Sergiusza Prokofiewa (kostiumy). Ponownie w 1997 roku dla tej sceny zaprojektował także scenografię do *Kawalera srebrnej róży* Richarda Straussa. W 2002 w Royal Danish Opera stworzył scenografię do *Idomeneusza* Wolfganga A. Mozarta oraz do *Normy* Vincenzo Belliniego w Royal Swedish Opera.

Ostatnie realizacje Bruna Schwengla obejmują m.in. *Salome* Richarda Straussa i *Tryptyk* Giacomo Pucciniego w San Francisco Opera, *Lucio Silla* Mozarta w Opera de Nice, *Wesele Figara* Mozarta i *Złoty bilet* Petera Asha w Opera Theatre of Saint Louis, *Czarodziejski flet* Mozarta w Greckiej Operze Narodowej. W koprodukcji Teatru Wielkiego w Łodzi, Teatru Wielkiego im. Stanisława Moniuszki w Poznaniu oraz Opery Śląskiej w Bytomiu był autorem scenografii do opery *Maria Stuarda* Gaetano Donizettiego (2009, 2010, 2011), w łódzkiej operze zrealizował ponadto dekoracje i kostiumy do *Opowieści Hoffmanna* Jacquesa Offenbacha (2007) oraz *Jeziora łabędziego* Piotra Czajkowskiego (2009).

Swoje projekty realizował w wielu teatrach operowych w Stanach Zjednoczonych, m.in. w Seattle, Los Angeles, Houston, Santa Fe, Saint Louis, Denver, Nowy Jork. W Europie współpracował z Operą w Zurichu, Royal Danish Opera w Sztokholmie i Kopenhadze, Royal Opera House w Londynie, a także z teatrami operowymi w Wenecji, Rzymie, Neapolu i Monachium.

IWONA RUNOWSKA

Absolwentka Państwowej Szkoły Baletowej im. Romana Turczynowicza w Warszawie, studentka Uniwersytetu Muzycznego im. Fryderyka Chopina w Warszawie na Wydziale Edukacji Muzycznej, specjalność Pedagogika Baletu. Stypendystka Joel Hall Dancers & Center. Związana z Państwowym Zespołem Pieśni i Tańca „Mazowsze”, zespołem Teatru Wielkiego w Warszawie. Występowała w premierowej obsadzie musicalu *Metro* Janusza Stokłosa w reżyserii Janusza Józefowicza (1991) – spektaklu, z którym była w Broadway Minskoff Theater.

Współtwórczyni choreografii widowisk komercyjnych (Gala „Teraz Polska” w Sali Kongresowej; otwarcie Międzynarodowych Igrzysk Polonijnych, Lublin 2000; 10 lat TV Polonia, Teatr Polski w Warszawie; Festiwal Sopot 2003; Sylwester 2003 w Dwójce).

W Teatrze Muzycznym „Roma” współtworzyła choreografię do spektaklu *Grease* Warren’a Caseya i Jima Jacobsa (2002), jest także autorką choreografii w spektaklach *Koty* Andrew’a Lloyd Webbera i *Akademia Pana Kleksa* Andrzeja Korzyńskiego (2007) oraz widowisk *Najlepsze z Romy* (2010) i *Ale musicale!* (2013). Stworzyła wiele choreografii do spektakli operowych, baletowych i operetkowych w teatrach muzycznych i operach, m.in. w Operze Krakowskiej *Loterię na mężów* Karola Szymanowskiego (2007), *Kopciuszka* Sergiusza Prokofiewa (2009), *Rusalkę* Antonína Dvořáka (2012), spektakl taneczno-baletowy *Magiczne zabawki* (2015) i *Don Carlosa* Giuseppe’a Verdiego (2016) w Operze Nova w Bydgoszczy, *Hrabiego Luxemburg* Franza Lehára (Teatr Muzyczny w Lublinie, 2010) czy *Przygody Sindbada Żeglarza* do muzyki Grzegorza Turnaua w Teatrze Muzycznym im. Danuty Baduszkowej w Gdyni (2014).

Swoje choreografie realizowała także na scenach teatrów dramatycznych – w Teatrze Narodowym w Warszawie przygotowała *Błądzenie* Witolda Gombrowicza (2004), w warszawskim Teatrze Komedia spektakl *Oto idzie panna młoda* Johna Chapmana i Raya Cooneya (2009), w Teatrze im. Juliusza Słowackiego w Krakowie był to *Czarnoksiężnik z krainy Oz* Lymana Franka Bauma (2011), a w warszawskim Teatrze Palladium – spektakl familijny *Magiczny sklep z zabawkami* (2011).

DAWID JARZĄB

Studiował dyrygenturę symfoniczną w klasie prof. Marka Pijarowskiego na Wydziale Dyrygentury, Kompozycji, Teorii Muzyki i Muzykoterapii Akademii Muzycznej we Wrocławiu. Kształcił się również pod kierunkiem prof. Alana Urbanka na Wydziale Edukacji Muzycznej na specjalności: chóralistyka. Edukację uzupełniał, biorąc udział w licznych kursach z dziedziny dyrygentury, chóralistyki i prowadzenia zespołów, m.in. w Mistrzowskich Kursach Dyrygenckich prowadzonych przez Tadeusza Strugąłę oraz Gabriela Chmurę.

Jako śpiewak Chóru NFM (Filharmonii Wrocławskiej) koncertował z takimi dyrygentami, jak m.in. Jacek Kasprzyk, Krzysztof Penderecki, Gabriel Chmura, Tomasz Bugaj, Jerzy Maksymiuk, Konrad Junghaenel, Rolf Beck, Benjamin Bayl, Ben Parry, Paul McCreesh, Robert Hollingworth, Giovanni Antonini czy Bob Chilcott. Występował na wielu festiwalach, w tym MUSMA, Warszawska Jesień, Wratislavia Cantans, BBC Proms. Brał udział w nagrywaniu płyt pod dyktando Paula McCreasha, nagradzanych prestiżowymi Diapason d'or czy BBC Awards. Wielokrotnie przygotowywał Chór NFM do projektów a cappella i wokalo-instrumentalnych. W 2013 został korepetytorem w Polskim Narodowym Chórze Młodzieżowym, a rok później pełnił tam funkcję dyrygenta-asystenta. Na profesjonalnej scenie zadebiutował w styczniu 2014 roku. Jako dyrygent współpracował z Chórem Filharmonii Wrocławskiej, Wrocławską Orkiestrą Kameralną Leopoldinum, Orkiestrą Filharmonii Szczecińskiej, Orkiestrą Filharmonii Świętokrzyskiej, a także Akademicką Orkiestrą Symfoniczną oraz Kameralną Akademii Muzycznej we Wrocławiu.

Jest laureatem I nagrody na I Ogólnopolskim Konkursie Studentów Dyrygentury im. Adama Kopczyńskiego we Wrocławiu (2013), a także III nagrody oraz nagrody specjalnej za najlepszą interpretację utworu Claudia Monteverdiego na VI Międzynarodowym Turnieju Dyrygentury Chóralnej W stronę Polifonii (2014). Jest stypendystą Prezydenta Miasta Wrocławia.

Od września 2015 pełni funkcję kierownika chóru Teatru Wielkiego w Łodzi.

ALTERNATYWNA RZECZYWISTOŚĆ

Wacław Sporski & Alex Sporski

wernisaż prac malarskich

Żart, gra jak najbardziej mogą sąsiadować w twórczości z poważnymi refleksjami filozoficznymi. Dlatego że i tak z każdym obrazem, cegielka po cegielce, budowana jest świątynia mego rozumienia tego świata. Twórca miłosierdzie pozwolił nam, abyśmy byli współautorami tego, co tworzymy – mówi Wacław Sporski, współautor wystawy ALTERNATYWNA RZECZYWISTOŚĆ, która towarzyszy premierze Eugeniusza Oniegina Piotra Czajkowskiego w reżyserii Pawła Szkotaka.

Wernisaż: 29 października 2016, godz. 19:00

Sala Kameralna Teatru Wielkiego w Łodzi

Wystawa czynna dla widzów do końca listopada 2016 godzinę przed spektaklem oraz w czasie przerw.

Wacław Sporski (ur. 1960) – ukończył Państwową Szkołę Plastyczną im. A. K. Głębowa w Mińsku (1979 r.) W roku 1983 zainaugurował swoją działalność wystawienniczą. Na koncie ma wiele wystaw indywidualnych i zbiorowych w rodzinnej Białorusi (Grodno), Rosji (Sankt Petersburg, Moskwa), Polsce (Warszawa, Kraków, Sopot) na Ukrainie (Lwów), w Holandii, Japonii i na Litwie (Kłajpeda). Niezliczona ilość prac artysty trafiła do wielu prywatnych kolekcji na świecie. Mieszka i tworzy w Grodnie na Białorusi, należy do Towarzystwa Plastyków Polskich przy Związku Polaków na Białorusi.

Alex Sporski – współczesny artysta malarz młodego pokolenia. Urodził się w 1983 roku na Białorusi. Absolwent Grodzieńskiego Uniwersytetu im. Janki Kupały. Artysta o niezwyklej wyobraźni i fantazji. W jego pracach dominuje symbolika, posługiwanie się metaforą. Artysta o ogromnym potencjale, wysoko rekomendowany wśród rodzimych historyków sztuki. Syn znanego białoruskiego malarza Wacława Sporskiego. Zrzeszony w Towarzystwie Plastyków Polskich przy Związku Polaków na Białorusi.

Kookaburra Studio jest autorskim projektem Renaty Mosiołek. Szeroko pojęta promocja kultury, ekspozycje, wystawy, promocja sztuki i artystów oraz kampanie promujące interesujące wydarzenia i obiekty kultury są wizytówką firmy. W Łodzi przy ul. Piotrkowskiej 36 mieści się salonik wystawienniczy – Galeria Sztuki Kookaburra Studio – w którym znajduje się kolekcja prac malarskich artystów promowanych przez Galerię. Galeria realizuje projekt *Słowiańskie widzenia malarskie* promujący twórczość artystów z Polski, Białorusi, Serbii, Ukrainy i Albanii. W 2014 odbyła się wystawa *Transgraniczna Strefa Sztuki*, promująca 11 malarzy z Białorusi. Galeria jest także organizatorem wystaw indywidualnych, m.in. Gienadija Pitsko (Białoruś, 2013), Davida Patarai (Gruzja, 2015).

DOROTA WÓJCIK

Srebrny jubileusz na pięćdziesięciolecie

Kiedy w 1991 roku prof. Halina Romanowska zaproponowała swoją młodszą studentkę do partii Micaëli w *Carmen* Bizeta nikt nie mógł przypuszczać, że oto na scenie startuje do swojego maratonu operowego przyszła rekordzistka. Żadna bowiem artystka naszego Teatru nie ma w swoim dorobku tylu przygotowanych i zaprezentowanych partii, co Dorota Wójcik. I nie o ilość tylko chodzi... Zawsze otwarta na kolejne wyzwania, zaskakująca, często podejmująca się, wydawać by się mogło, karkołomnych zadań – wychodzi z nich zwycięsko dopisując do listy swoich sukcesów – kolejne, wysoko oceniane przez krytyków i gorąco oklaskiwane przez publiczność role.

I choć obsypana nagrodami i wyróżnieniami (m.in. Złotą Maską za partię Antonii w *Opowieściach Hoffmanna* Offenbacha), prezentująca swój kunszt wokalny na wielu scenach polskich i zagranicznych, do dziś pozostaje wierna naszemu Teatrowi, będąc jednym z jego artystycznych filarów. 25 lat na scenie, dziesiątki partii operowych, operetkowych i musicalowych, setki przedstawień, niezliczone koncerty i recitale... I choć to iście imponujący dorobek, to partią Liu w ostatniej premierze naszego Teatru – *Turandot* Pucciniego – udowodniła, że do mety maratonu jeszcze trochę pozostało.

Jubileusz 25-lecia pracy artystycznej Doroty Wójcik będziemy fetować w Teatrze Wielkim 6 listopad, przed spektaklem *Eugeniusz Oniegin*.



fot. Maciej Piąsta

WARSZTATY KALIGRAFICZNE DLA DZIECI

DAWNA SZTUKA EPISTOLARNA

Gęsie pióro, stalówki maczane w kałamarzach, gorący lak? Tak! Mamy dla was wyjątkową propozycję - warsztaty kaligraficzne, które uzmysłwią najmłodszym użytkownikom pisma, jakimi metodami dawniej pisano. Cofniemy się do XIX wieku, by bardziej poczuć epokę Eugeniusza Oniegina. To do tego literackiego i operowego bohatera Tatiana napisała jeden z najpiękniejszych listów. Jak sobie poradzimy my?

23 października 2016 / niedziela / Sala Kameralna Teatru Wielkiego
Warsztaty dla dzieci w wieku 8-12 lat (koniecznie piśmiennych)

I grupa / godz. 11.00

II grupa / godz. 12.30

koszt: 20 zł od osoby

zapisy: promocja@teatr-wielki.lodz.pl

Na samym początku poznamy dawne narzędzia pisarskie - zaostrzone pióra gęsie oraz stalówki w obsadkach maczane w kałamarzach napełnionych kolorowymi atramentami. Dowiemy się też z czego i w jaki sposób sporządzano atramenty. Po wybraniu narzędzi popracujemy nad kształtem naszych liter, by pięknie napisać list. Gotowy, zapisany i zaadresowany arkusz złożymy sposobem XIX-wiecznym w kopertę, którą zapieczętujemy prawdziwym lakiem. Na koniec jako ukoronowanie naszego dzieła odbijemy na rozgrzanym laku pieczęć. Zapraszamy wszystkie dzieci, które nie boją się ubrudzić dłoni atramentem!

Prowadzenie: **Aleksandra Ćwikowska**

Absolwentka Państwowego Liceum Plastycznego w Bydgoszczy, o profilu techniki graficzne. Studentka Konserwacji i Restauracji Papieru i Skóry na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu. Stypendystka i członek Polskiego Towarzystwa Kaligraficznego. Wykładowa Krakowskiej Szkoły Kaligrafii, Iluminatorstwa i Dziedzin Pokrewnych w Krakowie. Jej prace można oglądać na wystawach indywidualnych i zbiorowych w Polsce. Laureatka wielu konkursów plastycznych.