



Filharmonia  
Łódzka

im. Artura  
Rubinsteina

Instytucja Kultury Samorządu  
Województwa Łódzkiego

APOLLO  
FILM  
SPÓŁKA Z O.O.

# MAKBET

GIUSEPPE VERDI



The Metropolitan Opera

HD LIVE



**Filharmonia  
Łódzka**

im. Artura  
Rubinsteina

Instytucja Kultury Samorządu  
Województwa Łódzkiego

dyrektor naczelny  
Tomasz Bęben

główny dyrygent  
Daniel Raikin

chórmistrz, szef chóru  
Dawid Ber

The Met  
ropolitan  
Opera **HD**  
LIVE

dyrektor generalny  
Peter Gelb

dyrektor muzyczny  
James Levine

**APOLLO  
FILM**  
SPÓŁKA Z O.O.

prezes  
Ryszard Rutkowski

wiceprezes  
Jacek Jankowski



Prapremiera w Teatro della Pergola we Florencji – 14 marca 1847 roku  
Premiera drugiej wersji w Théâtre Lyrique Impériale w Paryżu – 21 kwietnia 1865 roku  
Premiera w Metropolitan Opera w Nowym Jorku – 22 października 2007 roku  
Transmisja przedstawienia z Metropolitan Opera w Nowym Jorku – 11 października 2014 roku  
Przedstawienie trwa około trzech godzin i piętnastu minut (z jedną przerwą)  
Przedstawienie w języku włoskim z napisami w językach polskim i angielskim

# MAKBET

## MACBETH

### OPERA (MELODRAMMA) W CZTERECH AKTACH LIBRETTO: FRANCESCO MARIA PIAVE WEDŁUG WILLIAMA SZEKSPIRA

#### OSOBY

Dunkan, *król Szkocji* \_\_\_\_\_ rola niema  
 Makbet, *dowódca jego wojsk* \_\_\_\_\_ baryton  
 Banko, *drugi z wodzów* \_\_\_\_\_ bas  
 Lady Makbet \_\_\_\_\_ sopran  
 Dama dworu Lady Makbet \_\_\_\_\_ mezzosopran  
 Makduf, *szlachcic szkocki, tan Fiffu* \_\_\_\_\_ tenor  
 Malkolm, *syn Dunkana* \_\_\_\_\_ tenor  
 Fleance, *syn Banka* \_\_\_\_\_ rola niema  
 Medyk \_\_\_\_\_ bas  
 Sługa Makbeta \_\_\_\_\_ bas  
 Sicario, *najęty zbir* \_\_\_\_\_ bas  
 Herold \_\_\_\_\_ bas

#### REALIZATORZY

reżyseria \_\_\_\_\_ Adrian Noble  
 scenografia \_\_\_\_\_ Mark Thompson  
 światło \_\_\_\_\_ Jean Kalman  
 choreografia \_\_\_\_\_ Sue Lefton  
 przygotowanie chóru \_\_\_\_\_ Donald Palumbo

#### OBSADA

Dunkan \_\_\_\_\_ Raymond Renault  
 Makbet \_\_\_\_\_ Željko Lučić  
 Banko \_\_\_\_\_ René Pape  
 Lady Makbet \_\_\_\_\_ Anna Netrebko  
 Dama dworu Lady Makbet \_\_\_\_\_ Claudia Waite  
 Makduf \_\_\_\_\_ Joseph Calleja  
 Malkolm \_\_\_\_\_ Noah Baetge  
 Fleance \_\_\_\_\_ Moritz Linn  
 Medyk \_\_\_\_\_ James Courtney  
 Sługa Makbeta \_\_\_\_\_ Christopher Job  
 Sicario \_\_\_\_\_ Richard Bernstein  
 Herold \_\_\_\_\_ Seth Malkin  
 chór, balet, orkiestra  
 dyrygent \_\_\_\_\_ Fabio Luisi

AKCJA ROZGRYWA SIĘ W SZKOCJI, PRZEWAŻNIE  
 NA ZAMKU MAKBETA, NA POCZĄTKU CZWARTEGO AKTU  
 – NA GRANICY MIĘDZY SZKOCJĄ I ANGLIĄ

**FABIO LUISI**

DYRYGENT

Genueńczyk, główny dyrygent Metropolitan Opera (od 2011 r.), a także dyrektor muzyczny Opernhaus Zürich (od 2012 r.), uhonorowany Nagrodą Grammy. Wcześniej był dyrektorem muzycznym Semperoper w Dreźnie (2004–2010) oraz Dresden Staatskapelle (2007–2010), dyrektorem artystycznym MDR Sinfonieorchester w Lipsku (1999–2007), dyrektorem muzycznym Orchestre de la Suisse Romande (1997–2002), głównym dyrygentem Tonkünstlerorchester w Wiedniu (1995–2000) i Grazer Philharmonische Orchester (1990–1995). Prowadził przedstawienia w słynnych teatrach operowych: Wiener Staatsoper, Bayerische

Staatsoper, Royal Opera House Covent Garden, Deutsche Oper i Staatsoper w Berlinie. Dyrygował renomowanymi orkiestrami: New York Philharmonic, Orchestre de Paris, Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, Wiener Philharmoniker, orkiestrami symfonicznymi w Chicago, Bostonie i Filadelfii, NHK Symphony Orchestra w Tokio, Münchner Philharmoniker, Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia i Royal Concertgebouw w Amsterdamie. W Met poprowadził m.in. przedstawienia *Siegfrieda* i *Zmierzchu bogów* R. Wagnera, *Manon* J. Masseneta i *Traviaty* G. Verdiego.

**ŻELJKO LUČIĆ**

MAKBET (BARYTON)

Serbski śpiewak, laureat pierwszej nagrody Francisco Viñas Contest w Barcelonie (1997), jest aktualnie uznawany za jednego z najwybitniejszych barytonów verdiowskich. W Met wystąpił już w roli Rigoletta, Nabucca, Hrabiego Di Luny w *Trubadurze* i Germonta w *Traviacie*, Michele w *Płaszczu* G. Pucciniego i Barnaby w *Giocondzie* A. Ponchiello, a także Henryka Ashtona podczas tournée zespołu po Japonii z przedstawieniami *Łucji* z *Lammermooru* G. Donizettiego. Śpiewa również w Covent Garden, Oper Köln, Teatro alla Scala, Wiener Staatsoper, Opéra national de Paris, San Francisco Opera, Lyric

Opera w Chicago i Bayerische Staatsoper. W repertuarze ma jeszcze m.in. partie: Jagona w *Otelli*, Millera w *Luizie Miller*, Don Carlosa w *Mocy przeznaczenia* i *Ernanim*, tytułową w *Simonie Boccanegrze*, Rodriga w *Don Carlosie*, Renata w *Balu maskowym* i Amonasra w *Aidzie* G. Verdiego, a także Scarpia w *Tosce*, tytułową w *Giannim Schicchim* oraz Sharplessa w *Madame Butterfly* G. Pucciniego i Jeleckiego w *Damie pikowej* P. Czajkowskiego. W roli Makbeta poza Met wystąpił m.in. w przedstawieniu w reżyserii P. Steina pod dyrekcją R. Mutiego na Salzburger Festspiele oraz w Oper Frankfurt.

**RENÉ PAPE**

BANKO (BAS)

Magazyn „Opera News” nazwał go najbardziej charyzmatycznym basem na świecie. Niemiecki śpiewak na scenie Met występuje od 1995 r., od 1988 r. jest solistą Deutsche Staatsoper. Po roli Borysa Godunowa niemiecka krytyka przyznała mu tytuł Artysty Roku 2006. Jego międzynarodową karierę rozpoczął występ – na zaproszenie sir G. Soltiiego – w partii Sarastra w *Czarodziejskim flecie* W. A. Mozarta na Salzburger Festspiele w 1995 r. Rok wcześniej po raz pierwszy zaśpiewał w Bayreuth (Fasolt w *Złocie Renu* pod dyrekcją J. Levine’a), w 1997 r. wykonał partię Króla Henryka w *Lohengrinie* w Covent Garden (dyrygował W. Giergiel),

w 1998 r. był Królem Markiem w *Tristanie i Izoldzie* w Opéra national de Paris (dyrygent J. Conlon), a rok później wystąpił w roli Pognera w *Śpiewakach norymberskich* w Lyric Opera w Chicago (dyrygował Ch. Thielemann). Nagrywa dla Deutsche Grammophon i EMI Classics, często występuje na koncertach pod kierownictwem m.in. K. Masura, G. Soltiiego, D. Barenboima i J. Levine’a. W przedstawieniach transmitowanych z Met zaśpiewał już partie: tytułową w *Borysie Godunowie* M. Musorgskiego, Mefistofelesa w *Fauście* Ch. Gounoda i Gurnemanza w *Parsifalu* R. Wagnera.

**ANNA NETREBKO**

LADY MAKBET (SOPRAN)

Rosjanka. Jest gwiazdą Metropolitan Opera, od kilku lat bierze udział w przedstawieniach inauguracyjnych sezon artystyczny tej sceny. Jej międzynarodową karierę rozpoczął występ w partii Donny Anny w *Don Giovannim* W. A. Mozarta na Salzburger Festspiele w 2002 r. Od tego czasu pojawia się w najsłynniejszych teatrach operowych świata. W Met po raz pierwszy wystąpiła w 2002 r. w roli Nataszy w *Wojnie i pokoju* S. Prokofiewa. Partię tę śpiewała później także w Covent Garden, La Scali i Teatro Real. Kolejne jej wielkie role to m.in.: Mimi w *Cyganerii* G. Pucciniego, Elwira w *Purytanach* i Amina w *Lunatycze*

V. Belliniego, Antonia/Stella w *Opowieściach Hoffmanna* J. Offenbacha, tytułowe bohaterki w *Łucji z Lammermooru* i *Annie Boleyn* oraz Norina w *Don Pasquale* G. Donizettiego, a także Julia w *Romeo i Julii* Ch. Gounoda, Tatiana w *Eugeniuszu Onieginie* P. Czajkowskiego i Violetta Valéry w *Traviacie* G. Verdiego. Często występuje na koncertach, nie tylko w słynnych salach koncertowych, ale również przed masową widownią. Jest zdobywczynią wielu nagród i tytułów. W 2007 r. „Time” umieścił jej nazwisko na liście najbardziej wpływowych ludzi na świecie.

**JOSEPH CALLEJA**

MAKDUF (TENOR)

Maltańczyk. Rola Makdufa była jego debiutem (Astra Theatre na Malcie, 1997). Jest laureatem trzech ważnych konkursów: Hans Gabor Belvedere Gesangwettbewerb (1997), Caruso Competition (1998) i Placido Domingo's World Opera Competition *Operalia* (1999). Aktualnie śpiewa we wszystkich najsłynniejszych teatrach Europy i Stanów Zjednoczonych, występuje także na Salzburger Festspiele, Regensburg Festival, Bregenzer Festspiele, BBC Proms, Festival dei Due Mondi w Spoleto i Rossini Opera Festival w Pesaro. Magazyn „Gramophone” w uhonorował go tytułem Artysta Roku, w tym samym 2012 r. otrzymał

zaszczytny tytuł ambasadora kulturalnego Malty. Ukazało się pięć jego solowych płyt. Nagranie DVD *Traviaty* G. Verdiego z Covent Garden, gdzie wystąpił obok z R. Fleming i T. Hampsona, zostało nominowane do Nagrody Grammy. Zagrał E. Carusa w filmie *Imigrant* (2013). Występował na prywatnych koncertach przed prezydentem B. Obamą oraz królową Elżbietą II i księciem Filipem, koncertuje także wspólnie z piosenkarzami pop. W przedstawieniach transmitowanych z Met zaśpiewał główną partię w *Opowieściach Hoffmanna* J. Offenbacha.

**ADRIAN NOBLE**

REŻYSER

Anglik, dyrektor artystyczny i naczelny Royal Shakespeare Company w latach 1990–2003. Wyreżyserował tam m.in. *Opowieść zimową* (Nagroda Globe dla najlepszego reżysera) i *Sen nocy letniej* (dokonał także adaptacji filmowej). W tym czasie pracował również w teatrach na West Endzie – wyreżyserował m.in. musicale *Chitty Chitty Bang Bang* R. i R. Shermanów i *Tajemniczy ogród* L. Simon. Wcześniej pracował w Drama Studio London, Bristol Old Vic i Royal Exchange Theatre w Manchesterze. W 2008 r. dla Stratford

Shakespeare Festival wyreżyserował *Hamleta*, w 2010 r. – w Wiener Staatsoper *Alcyonę* G. F. Händla. Inne jego realizacje w teatrze operowym to: *Così fan tutte*, *Wesele Figara* i *Don Giovanni* W. A. Mozarta w Opéra de Lyon, *Carmen* G. Bizeta w Opéra Comique, *Kserkses* G. F. Händla w Theater an der Wien i *Simon Boccanegra* G. Verdiego w Teatro dell'Opera di Roma. Jest także laureatem London Drama Critics' Award i Circle Theatre Award, ponaddwudziestokrotnie był nominowany do prestiżowej Lawrence Olivier Award.

# SZEKSPIROWSKA OPERA O ŻONIE MAKBETA

**O ile dwie fantastyczne i nierzeczywiste sceny z Makbetem i wiedźmami wynikały z dawniejszej estetyki teatralnej, to sposób muzycznego potraktowania postaci Lady Makbet zdecydowanie wykraczał poza wcześniejsze wzory dramatyczne.**

Dzieła dramatyczne Szekspira zawsze były doceniane i traktowane jako klasyka teatru, ale dopiero romantyzm odkrył ich aktualność i ponadczasowość, a podziw dla twórczości wielkiego Anglika przełożył się na próby wykorzystania jego utworów jako podstawy do tworzenia librett operowych. XIX-wieczne opery o tematyce szekspirowskiej, takie jak *Otello* Gioachina Rossiniego, *Romeo i Julia* Charles'a Gounoda czy *Hamlet* Ambroise'a Thomasa, fascynowały publiczność, która – znając oryginały Szekspira – mogła z zafrapowaniem śledzić ich muzyczne wersje.

W tym kręgu twórczości nie zabrakło kompozycji scenicznych Giuseppe Verdiego, najwybitniejszego włoskiego twórcy operowego XIX stulecia. Jego trzy arcydzieła – *Makbet*, *Otello* i *Falstaff* – tworzą kamienie

milowe w muzycznej recepcji dramatów Szekspira. O ile dwie ostatnie z wymienionych oper stanowią przykłady dzieł późnych, w których doświadczony kompozytor pewną ręką budował dramaturgię muzyczną, to tworzony kilkadziesiąt lat wcześniej *Makbet* wydaje się szczególnie interesujący, gdyż powstawał w czasie, gdy kompozytor jeszcze dość wiernie nawiązywał do tradycji włoskiej opery *bel canto*. Jej XIX-wieczna wersja, wypracowana przez Rossiniego, Belliniego i Donizettiego, faworyzowała popis śpiewaczy, a kompozytorzy chętnie eksponowali kantylenowe melodie i wprowadzali skomplikowane fioritury wokalne. Szczególna problematyka psychologiczna Szekspirowskiego *Makbeta* sprowokowała jednak Verdiego do eksperymentowania z tą popularną w jego czasach





stylistyką, do przełamywania jej zasad estetycznych i formalnych.

*Makbet*, dziesiąta z kolei opera Verdiego, powstała do libretta cenionego wówczas literata i człowieka teatru, Francesca Marii Piave. Prawykonanie dzieła nastąpiło 14 marca 1847 roku na scenie florenckiego Teatro della Pergola i było jednym z wielkich sukcesów kompozytora. Kolejne prezentacje utworu w różnych teatrach europejskich stały się dość oczywistą konsekwencją tego sukcesu, jednak zastanawiający wydaje się fakt, że przez szereg lat Verdi nie uznawał tej opery za kompozycję kompletną i doskonałą. W latach sześćdziesiątych, a więc kilkanaście lat później, podjął się redakcji partytury, dokonując zmian, poprawek, ale także wprowadzając nowy materiał muzyczny. Ta druga wersja *Makbeta* została wykonana 21 kwietnia 1865 roku w Paryżu, na scenie tamtejszego Théâtre-Lyrique. Nad Sekwaną już dziesięć lat wcześniej Verdi przedstawił *Nieszpory sycylijskie*, a dwa lata po premierze nowej wersji *Makbeta* miała miejsce paryska prapremiera *Don Carlosa*. W obu utworach tworzonych dla Paryża Verdi uwzględnił w znacznym stopniu przyzwyczajenia francuskiej publiczności, stąd stylistyka tych dzieł wyraźnie odbiega od utworów komponowanych w tym samym czasie dla scen włoskich. Te konteksty wydają się także istotne dla nowej wersji *Makbeta*, wprowadzone bowiem zmiany w dużym stopniu wynikały ze specyfiki francuskiej opery XIX-wiecznej, choć stanowiły także konsekwencję niezwykle dynamicznej ewolucji stylistycznej, jaka cechowała

twórczość Verdiego w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych.

Już wersja pierwotna *Makbeta* zaskakuje oryginalnością twórczego podejścia z uwagi na wyrazistą charakterystykę psychologiczną postaci i sugestywne wyeksponowanie motywacji bohaterów. Verdi próbował znaleźć przekonujący sposób zaprezentowania osobowości Makbeta, a zwłaszcza jego żony, przedsiębiorczej i demonicznej zarazem Lady Makbet. Zogniskowanie uwagi na tej parze bohaterów zadecydowało o dość marginalnym potraktowaniu pozostałych postaci – Banka, Makdufa czy Malkolma, których obecność jest potrzebna wyłącznie do zarysowania dyskursu dramaturgicznego, ale sposób ich muzycznego zobrazowania wykazuje jedynie cechy konwencjonalne. Większość partii opery tworzą epizody z udziałem Makbeta i jego żony. O ile jednak dwie fantastyczne i nierzeczywiste sceny z Makbetem i wiedźmami wynikały z dawniejszej estetyki teatralnej, to sposób muzycznego potraktowania postaci Lady Makbet zdecydowanie wykraczał poza wcześniejsze wzory dramatyczne, co doprowadziło do stworzenia wielowymiarowej osobowości scenicznej, zaskakująco nowoczesnej. O dominującej roli Lady Makbet w przebiegu opery świadczy przede wszystkim wielość i waga jej solowych występów – w pierwotnej wersji były to trzy arie, ale dla wystawienia paryskiego Verdi dokomponował jeszcze jedną, czwartą arię przeznaczoną dla tej postaci. Kolejne arie Lady Makbet dają okazję zarówno do zaprezentowania

poszczególnych aspektów jej osobowości, jak i są wyrazem pomysłowości kompozytora i doskonałości jego artystycznego *métier*.

Pierwszą arię *Nel di della vittoria* – *Vieni t'affretta* Lady Makbet śpiewa po otrzymaniu listu od męża, który donosi jej o prorocत्वach wiedźm. Ta stosunkowo konwencjonalna aria, o dwuczęściowej budowie *cantabile* – *cabaletta*, zgodnej ze stylem i wymaganiami opery *bel canto*, służy ukazaniu dominujących cech osobowościowych bohaterki: ambicji, bezkompromisowości, determinacji. Wyrazista gestyka muzyczna, przesycona karkołomnymi skokami wokalnymi i koloraturą, przywołuje na myśl heroiny Donizettiego – Marię Stuart czy Lukrecję Borgię. Silna osobowość bohaterki i jej dominacja zarysowane zostają w pełni i wyraziście, a atrakcyjna – choć zarazem nieco stereotypowa aria – stanowi punkt odniesienia dla następujących później partii, w których zaznaczają się nowe aspekty psychologiczne tej postaci.

Jako druga spomiędzy czterech arii Lady Makbet następuje *La luce langue*, którą kompozytor napisał specjalnie dla nowej wersji opery. W tej arii bohaterka rozważa dalsze kroki, jakie należy podjąć dla zrealizowania zamiaru osadzenia małżonka na tronie królewskim, i dochodzi do wniosku, że konieczne będzie zamordowanie Banka. Medytacyjny charakter tej sytuacji znajduje odwzorowanie w melodeklamacyjnym stylu arii, pozbawionym jakiegokolwiek popisu czy rysów konwencjonalnych. Dzięki zastosowaniu wyraźnej

ascezy środków muzycznych udaje się Verdiemu w znaczącym stopniu pogłębić dramatyzm opery, a specyficzna aura powagi i skoncentrowania przywołuje na myśl wielkie sceny bohaterek Verdiowskich z dzieł powstałych na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych: Amelii z *Balu maskowego*, Leonory z *Mocy przeznaczenia* czy Elżbiety z *Don Carlosa*. Odmienny świat i zupełnie inna stylistyka tej arii powodują oczywiste pytania o spójność dzieła w nowej redakcji. Wydaje się jednak, że kwestie stylistyczne stanowiły już wówczas dla kompozytora element znacznie mniej ważny niż dążenie do psychologicznej wiarygodności postaci i dramaturgicznej funkcji jej muzycznej wypowiedzi solowej.

Następna okazja do zarysowania cech osobowościowych Lady Makbet pojawia się w *brindisi*, toaście wznoszonym przez nią podczas przyjęcia. Melodyjny kształt tej partii, kojarzący się z piosenką zabawową, nie ma jedynie funkcji dekoracyjnej, ale służy przede wszystkim ukazaniu kolejnej istotnej cechy bohaterki – umiejętności znalezienia się w każdej sytuacji, zachowania zimnej krwi i pewności siebie. Co nie jest bynajmniej łatwe, wszak to właśnie podczas uczty Makbet widzi ducha zmarłego Banka, reagując na to przerażeniem i wprowadzając gości w konsternację. Jego gotowa na wszystko żona ratuje sytuację, a wpadająca w ucho wesoła melodia toastu wprowadza silne napięcie dramatyczne, bo rozwija się w specyficznym tle i kontekście sytuacyjnym, nacechowanym napięciem, niepewnością i lękiem.



I wreszcie czwarta, ostatnia duża partia solowa przeznaczona dla Lady Makbet – niezwykle oryginalna scena lunatyczna *Una macchia è qui tuttora*. Ten niezwykle epizod domaga się wręcz interpretacji freudowskiej, gdyż w jawny sposób oznacza wniknięcie w podświadomość bohaterki, zaprezentowanie treści jej *id* – stłumione i wyparte wyrzuty sumienia odzywają się podczas snu w przerażających wizjach plam krwi. Nierealistyczny sposób narracji słownej znajduje genialną realizację w sferze muzycznej, a Verdi zdecydował się w 1847 roku (bo scenę tę zawierała już wersja pierwotna) na przekroczenie Rubikonu konwencji stylistycznej. Rezygnując z typowej arii dwuczęściowej i wprowadzając – zamiast regularnej frazy – dziwne, pourywane motywy muzyczne, zapoczątkował nowy styl narracyjny, który rozwijał w kolejnych dziełach. Taka formuła, która zyskała później nazwę *stile parlante misto*, polegała na swobodnym przechodzeniu od elementów recytacyjnych do aryjnych, na łączeniu tych dwóch podstawowych sposobów wypowiedzi wokalne w jeden

spójny typ frazowania, zależny od okoliczności dramatycznych i uwarunkowany chwilowymi stanami emocjonalnymi postaci.

Niewiele jest w historii włoskiego teatru muzycznego XIX wieku postaci tak silnie wyrazistych jak Lady Makbet. To jej przypada centralna funkcja, tak w dziele Verdiego, jak i dramacie Szekspira, to ona prowokuje rozwój zdarzeń i wpływa na fluktuację napięć emocjonalnych. W sugestywności zarysowania cech osobowościowych tej bohaterki włoski kompozytor z pewnością dorównał angielskiemu dramaturgowi, osiągając mistrzowski poziom inwencji twórczej i kompetencji artystycznej. Postawione przez Verdiego zadania wokalne i aktorskie związane z kreacją Lady Makbet są jednak zarazem wyzwaniem najwyższej próby, a o sukcesie kolejnych realizacji scenicznych *Makbeta* zawsze będzie decydować obecność charyzmatycznej wykonawczynie tej roli. Poziom wyznaczony w latach pięćdziesiątych XX wieku przez genialną Marię Callas wciąż pozostaje absolutnym punktem odniesienia.

### **Ryszard Daniel Golianek**

profesor doktor habilitowany, pracownik Katedry  
Muzykologii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza  
w Poznaniu, kierownik Katedry Teorii Muzyki  
Akademii Muzycznej w Łodzi





# STRESZCZENIE LIBRETTA

## AKT I

Szkocja. Makbet i Banko, przywódcy armii szkockiej, spotykają wiedźmy, które przepowiadają im przyszłość: Makbet zostanie tanem Kawdoru i królem Szkocji, Banko – ojcem królów. Mężczyźni próbują dowiedzieć się czegoś więcej, ale wiedźmy znikają. Pierwsza część wróżby spełnia się bardzo szybko – oto przybywają posłańcy z wieścią, że Duncan, aktualny król Szkocji, mianował Makbeta tanem Kawdoru.

Zamek Makbeta. Lady Makbet czyta list od męża, w którym ten donosi jej o najnowszych wydarzeniach i dziwnej przepowiedni. Gdy służa przynosi wiadomość, że Duncan wkrótce złoży im wizytę, Lady Makbet postanawia pomóc losowi i zrealizować swoje ambitne plany. Kiedy do zamku wraca Makbet, nalega, by zabili króla. Przybywa Duncan. Makbet przeżywa rozterki, ale nie cofa się przed popełnieniem morderstwa. Po jego dokonaniu opowiada żonie o przeżytych lękach, ale Lady Makbet utwierdza go w wyborze obranej drogi. Oboje opuszczają miejsce zbrodni. Morderstwo króla odkrywają Banko i Makduf. Makbet i jego żona udają przerażenie i wraz z innymi potępiają mordercę.

## AKT II

Makbet został królem. Syn Dunkana, Malkolm, podejrzewany o zabójstwo ojca, uciekł do Anglii. Pamiętając przepowiednię wiedźm, Makbet i jego żona planują zabić Banka i jego syna Fleance'a. Lady Makbet wyraża nadzieję, że dzięki tej zbrodni będą bezpieczni na tronie.

W okolicy zamku zabójcy czekają na Banka. Wódz nadchodzi wraz z synem, któremu zwierza się ze swoich dziwnych przeczuć. Banko ginie, ale Fleance'owi udaje się uciec.

Lady Makbet w sali bankietowej wita gości i wznosi toast, tymczasem Makbet dostaje wiadomość, że Banko zginął, a jego syn uciekł. Makbet, patrząc na miejsce Banka przy stole, ma przerażającą wizję – duch przyjaciela oskarża go o swoją śmierć. Lady Makbet nie jest w stanie uspokoić roztrzęsionego męża, dworzan zastanawia dziwne zachowanie króla. Makduf postanawia opuścić kraj rządzony przez przestępców.

## AKT III

W lesie zbierają się wiedźmy. Makbet, dręczony wizją przyszłości, żąda od nich kolejnych proroctw. Wiedźmy twierdzą, że potrafią to tylko duchy od nich silniejsze. Pierwsza zjawa nakazuje Makbetowi strzec się Makdufa i zapewnia, że nie pokona go nikt, kogo zrodziła kobieta, oraz że będzie niezwyciężony, dopóki Las Birnamski nie podejdzie pod mury jego zamku. W kolejnej wizji ukazuje się Makbetowi pochód przyszłych królów, potomków Banka. Wiedźmy znikają, zemdlonego Makbeta znajduje żona. Oboje postanawiają wymordować Makdufa i jego rodzinę.

## AKT IV

Makduf, którego żona i dzieci zostały zabite, dołączył do obozu uchodźców na pograniczu Szkocji i Anglii. Malkolm staje na czele angielskich żołnierzy i rusza do Szkocji.

Lady Makbet krąży po zamku w lunatycznym śnie, dręczona przez wspomnienia zbrodni, których dokonała ona i jej mąż.

Makbet, oczekujący przybycia wrogów, uświadamia sobie, że nie będzie mu dane doczekać spokojnej starości. Posłańcy przynoszą wieści, że Lady Makbet umarła, a Las Birnamski zbliża się do zamku – to angielscy żołnierze, osłonięci gałęziami. Makduf staje przed Makbetem, który twierdzi, że nikt zrodzony z kobiety nie może go zabić, ale Makduf nie urodził się w sposób naturalny, ale poprzez cesarskie cięcie. Zabija Makbeta i ogłasza Malkolma królem Szkocji.



# WYOBRAŹMY SOBIE MAKBETA

**To nie złowróżbność wyobraźni  
jest przyczyną ogromnej  
popularności Makbeta, lecz jej moc,  
która nic sobie nie robi z naszych  
racjonalnych ustaleń.**

Makbet uchodzi za wcielenie zła – wymordował wszystkich, którzy stali na jego drodze do zdobycia tronu, zgładził również swojego przyjaciela i towarzysza walki. Makduf wręcz powie w czwartym akcie: „Nawet w zastępach/ Piekielnych nie ma diabła równie złego/ Jak Makbet”. Czasem winą za jego zbrodnie obarczana jest Lady Makbet, która nie tylko wspierała męża w jego zbrodniczych przedsięwzięciach, ale czyniła też wszystko, aby rozwiązać jego wątpliwości i zmotywować go do bezwzględnej konsekwencji. Można by uznać, że są doskonale dobraną parą „urodzonych morderców” czy „morderczych maszyn” (jak to ujął Harold Bloom). Skąd jednak wzięło się w nich zło? Najczęściej wskazywana jest ambicja i żądza władzy – a te skąd? Niemal natychmiastowa odpowiedź brzmi: bo taka jest natura ludzka... I właśnie z równie wnikliwego, co bezwzględnego odślaniania blasków i – znacznie częściej – cieni ludzkiej natury słynie Szekspir.

Tu jednak pojawia się pewien problem, ponieważ w wielu miejscach

dramatu, już od pierwszego aktu, Makbet zauważa, że jego zbrodnicze działania są wbrew jego naturze. Lady Makbet powie nawet: „Jedno tylko/ Trwoży mnie: twoja poczciwa natura. Nazbyt opita mlekiem ludzkich uczuć” (akt I, scena 5). A zatem to nie własna natura nakazuje Makbetowi mordować. Świadczą o tym również informacje o jego postawie w przedakcji. W trakcie przygotowań do ostatecznej rozprawy z Makbetem Malkolm przypomni Makdufowi, że „tyran, którego już samo/ W głos wymówione imię parzy język,/ Uchodził niegdyś za wzór cnoty: również/ Ty go wielbiłeś”. Może zatem winna jest jego żona, „bo to zła kobieta była” (jak powiedziałyby zapewne Władysław Pasikowski). Jednak i w tę przyczynę uważny odbiorca nie będzie skłonny łatwo uwierzyć, ponieważ Lady Makbet nie wychodzi z inicjatywą ani zdobycia władzy, ani kolejnych morderstw – można by wręcz ją uznać za doskonale spolegliwą żonę, gdyż wszystkie jej działania, już od pierwszego aktu, stanowią jedynie odpowiedź na plany

i marzenia Makbeta. To Makbet informuje ją w liście o niezwykłym zbiegu okoliczności i rysującej się przed nimi perspektywie władzy. Píše do niej: „Pomyślałem sobie, że powinienem przekazać ci tę wieść, najdroższa współniczko mojej chwały, abyś przez nieświadomość, jaka wielkość jest ci pisana, nie utraciła należnego ci udziału w naszej wspólnej radości. Weź to sobie do serca”. I to właśnie Lady Makbet czyni – nie oponuje, nie spiera się z nim, lecz z oczekiwaną przez męża pasją i pełnym zaangażowaniem wspiera go w dążeniu do „wielkości”.

Kto zatem jest winien? Do podejrzanych muszą dołączyć Trzy Wiedźmy (w operze Verdiego zwielokrotnione do trzech chórów kobiecych). Jednak to nie one mordują – jedynie roztaczają przed zdumionym i wyczerpanym mordercą walkę Makbetem perspektywę jego przyszłej kariery władcy: hrabstwa Glamis, hrabstwa Kawdor i wreszcie królestwa Szkocji. To one stanowią wyobrazeniową ramę dramatu, to one rozpoczynają tragedię. W podwójnym sensie: dosłownym – ich dialog otwiera pierwszy akt; i metaforycznym – „gdy ucichnie zamęt/ Tej bitwy, która wciąż szaleje” infekują „ociężyły” (jak sam go określa) umysł Makbeta. Choć w elżbietańskiej Anglii wiedźma była zwiastunem i wyobrazeniem zła, w innych dramatach Szekspira, również w tych mrocznych, nie znajdziemy jej wśród *dramatis personae*. Lecz nawet tutaj ich obecność jest ulotna. „Pozorna ich cielesność/ Była jak oddech i uniósł ja wiatr” – powiedział o nich Makbet; Banko miał podobne wątpliwości: „Czy to wszystko/ Naprawdę

się zdarzyło, czy też jakiś/ Blekot opętał nam zmysły?” (akt I, scena 1).

Współczesny psycholog powiedziałby, że ich pojawienie się właśnie przed oczyma Makbeta i Banka tuż po stoczonych przez nich ciężkich walkach jest całkiem naturalne, ponieważ stanowią (upostaciowaną w charakterystyczny dla imaginarium ich czasów) wyobrazeniową reakcję i mentalne przedłużenie przeżyć, które przekraczają normalne ludzkie doświadczenia (takie właśnie są przeżycia wojenne, niezależnie od odgrywanej w nich roli). I to właśnie „pocziwa natura” Makbeta czyni go szczególnie podatnym na stres wojenny, którego skutki mogą się utrzymywać również po całkowitej zmianie otoczenia. Zestresowany umysł może przechowywać i karmić wyobraźnię obrazami przeżytych koszmarów jeszcze przez długi czas. Tym dłużej i tym intensywniej, im silniejszy stres i im słabsza konstrukcja psychiczna. Charakterystyczną cechą zespołu stresu pourazowego jest stałe poczucie zagrożenia i silne stany lękowe (tak częste u wielu współczesnych żołnierzy powracających ze strefy działań wojennych).

Eskalacja zła i przemocy rodzi się z lęku Makbeta. I paradoksalnie, jak wnikliwie dostrzegł Jan Kott, z jego pragnienia świata bez zbrodni, a właściwie z pragnienia świata bez mordów będących konsekwencją pierwszego. Oczywiście dla Makbeta tym pierwszym mordercą jest zasztyletowanie Dunkana. Według współczesnej psychologii pierwsza zbrodnia ukryta jest jeszcze w wojennej nawale. W interpretacji

Kotta Makbet pokonuje trzy kolejne stopnie inicjacji w szalony kołowrót zbrodni, pragnąc jedynie wewnętrznego spokoju. „Makbet, który zabił, nie może się zgodzić na Makbeta, który zabił. Więc morduje dalej, aby wreszcie skończył się koszmar śladów przypominających mu o tym, że jest tym, który zabił. (...) Makbet marzy o końcu koszmaru i coraz głębiej zapada się w koszmar. Makbet marzy o świecie bez zbrodni i coraz bardziej pograża się w zbrodnię.” Tym samym *Makbet* staje się egzystencjalną tragedią zbrodniarza, który robi wszystko, aby zapomnieć o swojej zbrodniczej przeszłości, a dokładniej – morduje wszystkich, którzy mogą mu tę przeszłość przypominać. Makbet lęka się właśnie tej pamięci. Niszcząca pamięć, chce pokonać lęk przed nią. To drugie oblicze jego tragedii. Bardziej nam chyba współczesne, bo wiemy, że pamięci o zbrodniach ani nie wolno, ani nie da się zdusić. Wzrok należy skierować bezpośrednio na lęk, ponieważ to nie pamięć jest jego źródłem. Jednak Makbet nie jest tego świadom.

Makbet wraca z wojny i zadaje sobie pytanie, na które nie znajduje odpowiedzi: „czemu (...) / Ulegam owym podszeptom, o treści / Tak strasznej, że się jeży włos, a serce / Wbrew swej spokojnej naturze łomocze / O klatkę żeber?”. I całkiem rozsądnie dodaje: „Lepsza groza rzeczy, / Które istnieją, niż groza majaków”. Jednak to nie rozum, lecz właśnie owe mroczne wyobrażenia zawładną jego umysłem. Tuż po bitwie, w chwale obrońcy królestwa, dowiaduje się, że dwa pierwsze stopnie kariery władcy ma już za sobą.

Od spełnienia trzeciej przepowiedni dzieli go już tylko król: „Choć to morderstwo jest jedynie płodem / Imaginacji, myśl o nim tak wstrząsa / Moim jestestwem, że wolę działania / Paraliżuje to wyobrażenie, / I to jest tylko we mnie, czego nie ma”. Tym samym całkowicie oddaje się we władzę zainfekowanej wyobraźni. Jest tego nie tylko świadomy, broni się też przed jakąkolwiek inną ewentualnością: „Niech blask nie wnika w głąb mojego mroku: / Niech oko nie wie, co czyni skrwawiona / Dłoń; ale krwawy czyn niech się dokona”. To właśnie moment, w którym „najjaśniejszy z aniołów padł w otchłań”.

Harold Bloom w swojej błyskotliwej interpretacji *Makbeta* rozgrzesza wiedźmy, twierdząc, że „nie są w stanie odmienić rzeczywistych wydarzeń, jednak halucynacje mogą i robią to”. Oczywiście halucynacje Makbeta. Twierdzi również, że wielkość i wyjątkowość tej tragedii tkwi w odstąpieniu pełni mocy wyobraźni, którą tylko w tym dramacie Szekspir doprowadził „do jej moralnych granic”. A dokładniej – pokazał, że ludzka wyobraźnia takich granic nie ma. Makbet jest pod tym względem kreacją tytaniczną – cokolwiek pojawi się w jego wyobraźni, ma moc stawania się rzeczywistością dla niego i jego świata. Tym jednak, co odróżnia go od innych bohaterów Szekspirowskich, jest jego inteligencja, a właściwie – jej brak. „Makbet, potężna mordercza maszyna jest wyposażona przez Szekspira w inteligencję mniejszą niż przeciętna”. Przez co jest on zupełnie bezwolny wobec swoich imaginacji: „Między tym, co Makbet sobie

wyobraża, a tym, co czyni, jest tylko czasowa szczelina, w której on sam wydaje się całkowicie pozbawiony woli". Rolę jego woli wypełniają najpierw wiedźmy, a później jego żona. Ta Makbetowa bezwolność wobec mrocznych wyobrażeń, którym Banko tak samo doświadczony wojną przecież się nie poddaje, stanowi w istocie źródło zła.

Jednak to nie złowróżbność wyobraźni jest, zdaniem Blooma, przyczyną ogromnej popularności *Makbeta*, lecz jej moc, która nic sobie nie robi z naszych racjonalnych ustaleń, z jakiegokolwiek, w tym również moralnego, porządku. Zdaniem Blooma, *Makbet* stanowi doskonale zwierciadło potencjalnej otchłani wyobrażeń, którą każdy z nas może w sobie dzięki niemu odkryć. I właśnie to, jak twierdzi Bloom, jest dla nas fascynujące. Szczególnie w teatrze, ponieważ wyobrażenia nie jest tu jedynie fakultatywną, obok np. intelektu i emocji, władzą umysłu. Jest niezbywalna. Bez niej pozostałe wydają się bezużyteczne.

To ona stanowi *conditio sine qua non* specyficznie teatralnego doświadczenia. A przynajmniej tego, na które Szekspir chciał skierować uwagę swych odbiorców, żeby nie „dać umysłów na pośmiewisko” i nie pozbawić sztuki godności. To ona stanowi podstawę dla innych trybów aktywności. Do jej tworów ma się odnosić i z nimi współdziałać wola, myślenie i emocje – nie do realnych osób, zdarzeń i jakości. Samo przedstawienie nie jest w pełni samoistne – niezbędna dla niego jest szczególna aktywność odbiorcy. Dopiero jego akty mentalne kreują osoby i zdarzenia dramatu, które same w sobie są niepełne i niedoskonałe – dopiero „uskrzydłona wyobraźnią myśl” jest w stanie dopełnić miejsca niedookreślone. Dotyczy to nie tylko dramatyczno-teatralnego tutaj–teraz, rozciąga się również na zdarzenia „postdramatyczne” – wszak to już tylko od widzów zależy, w jaką relację wejdą ze swoimi wyobrażeniami, na co im pozwolą.

### **Mariusz Bartosiak**

*adiunkt w Katedrze Dramatu i Teatru  
Uniwersytetu Łódzkiego*

#### **Źródła cytatów:**

Harold Bloom, *Shakespeare. The Invention of the Human*, New York 1998.

Jan Kott, *Szekspir współczesny*, Kraków 1990.

William Shakespeare, *Makbet*,

przeł. S. Barańczak, Kraków 1998.

# PLAN TRANSMISJI

## 11 PAŹDZIERNIKA 2014

w Filharmonii Łódzkiej i Kinie Zorza

godz. 19.00

w kinie Kijów.Centrum godz. 18.45

**GIUSEPPE VERDI**

**„MAKBET”**

wykonawcy: Anna Netrebko, Joseph Calleja, Željko Lučić, René Pape  
Fabio Luisi – dyrygent  
Adrian Noble – reżyseria

przewidywany czas trwania:

trzy godziny piętnaście minut

## 18 PAŹDZIERNIKA 2014

w Filharmonii Łódzkiej i kinie Zorza

godz. 19.00

w Kinie Kijów.Centrum godz. 18.45

**WOLFGANG AMADEUS MOZART**

**„WESELE FIGARA”**

wykonawcy: Amanda Majeski,  
Marlis Petersen, Isabel Leonard,  
Peter Mattei, Ildar Abdrazakow  
James Levine – dyrygent  
Richard Eyre – reżyseria

przewidywany czas trwania:

trzy godziny pięćdziesiąt minut

## 1 LISTOPADA 2014

w kinie Kijów.Centrum godz. 17.45

w kinie Zorza godz. 18.00

## 8 i 9 LISTOPADA 2014

w Filharmonii Łódzkiej godz. 18.00

**GEORGES BIZET**

**„CARMEN”**

wykonawcy: Anita Hartig,  
Anita Rachwelszwilli, Aleksandrs  
Antonenko, Ildar Abdrazakow  
Pablo Heras-Casado – dyrygent  
Richard Eyre – reżyseria

przewidywany czas trwania:

trzy godziny czterdzieści minut

## 22 LISTOPADA 2014

w Filharmonii Łódzkiej i kinie Zorza

godz. 19.00

## 23 LISTOPADA 2014

w kinie Kijów.Centrum godz. 18.00

**GIOACHINO ROSSINI**

**„CYRULIK SEWILSKI”**

wykonawcy: Isabel Leonard, Lawrence  
Brownlee, Christopher Maltman, Maurizio  
Muraro, Paata Burchuladze  
Michele Mariotti – dyrygent  
Bartlett Sher – reżyseria

przewidywany czas trwania: trzy godziny

dwadzieścia pięć minut

## 13 GRUDNIA 2014

w Filharmonii Łódzkiej i kinie Zorza

godz. 18.00

w kinie Kijów.Centrum godz. 17.45

**RICHARD WAGNER**

**„ŚPIEWACY NORYMBERSCY”**

wykonawcy: Annette Dasch, Karen Cargill,  
Johan Botha, Paul Appleby,  
Johan Reuter, Johannes Martin Kränzle,  
Hans-Peter König, Martin Gantner,  
Matthew Rose  
James Levine – dyrygent  
Otto Schenk – reżyseria

przewidywany czas trwania:

sześć godzin

## 17 STYCZNIA 2015

w Filharmonii Łódzkiej i kinie Zorza

godz. 19.00

w kinie Kijów.Centrum godz. 18.45

**FRANZ LEHÁR**

**„WESOŁA WDÓWKA”**

wykonawcy: Renée Fleming,  
Kelli O'Hara, Nathan Gunn,  
Alek Shrader, Thomas Allen  
Andrew Davis – dyrygent  
Susan Stroman – reżyseria

przewidywany czas trwania: trzy godziny

**31 STYCZNIA 2015**

w Filharmonii Łódzkiej i kinie Zorza  
godz. 19.00

w kinie Kijów.Centrum godz. 18.45

**JACQUES OFFENBACH**  
**„OPOWIEŚCI HOFFMANNA”**

wykonawcy: Erin Morley, Cristine Rice,  
Hibla Gerzmava, Kate Lindsey,  
Vittorio Grigolo, Thomas Hampson  
Yves Abel – dyrygent  
Bartlett Sher – reżyseria

przewidywany czas trwania:  
trzy godziny czterdzieści pięć minut

**14 LUTEGO 2015**

w Filharmonii Łódzkiej i kinie Zorza  
godz. 18.30

w kinie Kijów.Centrum godz. 18.15

**PIOTR CZAJKOWSKI**  
**„JOLANTA”**

wykonawcy: Anna Netrebko,  
Piotr Beczała, Aleksiej Markow,  
Elchin Azizow, Aleksiej Tanowicki

**BELA BARTÓK**  
**„ZAMEK SINOBRODEGO”**

wykonawcy: Nadja Michael,  
Michał Pietrenko  
Walery Giergiew – dyrygent  
Mariusz Treliński – reżyseria

przewidywany czas trwania:  
trzy godziny czterdzieści minut

**14 MARCA 2015**

w Filharmonii Łódzkiej i kinie Zorza  
godz. 18.00

w kinie Kijów.Centrum godz. 17.45

**GIOACHINO ROSSINI**  
**„PANI JEZIORA”**

wykonawcy: Joyce DiDonato,  
Daniela Barcellona, Juan Diego Flórez,  
John Osborn, Oren Gradus  
Michele Mariotti – dyrygent  
Paul Curran – reżyseria

przewidywany czas trwania:  
trzy i pół godziny

**25 KWIETNIA 2015**

w Filharmonii Łódzkiej i kinie Zorza  
godz. 18.30

w kinie Kijów.Centrum godz. 18.15

**PIETRO MASCAGNI**  
**„RYCERSKOŚĆ WIEŚNIACZA”**

wykonawcy: Eva-Maria Westbroek,  
Marcelo Álvarez, Željko Lučić

**RUGGERO LEONCAVALLO**  
**„PAJACE”**

wykonawcy: Patricia Racette,  
Marcelo Álvarez, George Gagnidze,  
Lucas Meachem  
Fabio Luisi – dyrygent  
David McVicar – reżyseria

przewidywany czas trwania:  
trzy i pół godziny



**Filharmonia  
Łódzka**  
im. Artura  
Rubinsteina  
Instytucja Kultury Samorządu  
Województwa Łódzkiego

**ADRES**

Filharmonia Łódzka im. Artura Rubinsteina  
ul. Narutowicza 20/22  
90-135 Łódź  
[www.filharmonia.lodz.pl](http://www.filharmonia.lodz.pl)

**INFORMACJE, REZERWACJE I SPRZEDAŻ BILETÓW**

42 664 79 79  
[bilety@filharmonia.lodz.pl](mailto:bilety@filharmonia.lodz.pl)  
(honorujemy karty płatnicze)



Bank Polski

**kijów • • • centrum**

**ADRES**

al. Krasińskiego 34, 30-101 Kraków  
12 433 00 33  
[www.kijow.pl](http://www.kijow.pl)

**PATRONAT HONOROWY  
OBJĄŁ MARSZAŁEK MAŁOPOLSKI**

Budynek kina jest przystosowany do potrzeb osób niepełnosprawnych.  
Transmisje odbywają się w dużej sali kina KIJÓW.CENTRUM.  
Sala otwierana jest 20 minut przed transmisją.  
Mile widziane stroje wieczorowe.

**REZERWACJA I SPRZEDAŻ BILETÓW**

12 433 00 33  
[kijow@kijowcentrum.pl](mailto:kijow@kijowcentrum.pl)  
[www.kijow.pl](http://www.kijow.pl)  
(honorujemy karty płatnicze)

**SPRZEDAŻ BILETÓW GRUPOWYCH**

603 100 645  
[m.michna@apollofilm.pl](mailto:m.michna@apollofilm.pl)  
[www.kijow.pl](http://www.kijow.pl)

**MECENASI TRANSMISJI**



**PATRONI TRANSMISJI**





#### ADRES

ul. 3 Maja 28, 35-030 Rzeszów  
17 853 26 37 / zorza@kinozorza.pl  
www.kinozorza.pl

#### REZERWACJA I SPRZEDAŻ BILETÓW

17 853 26 37  
zorza@kinozorza.pl  
www.kinozorza.pl  
(honorujemy karty płatnicze)

#### PATRONAT HONOROWY OBJĄŁ PREZYDENT MIASTA RZESZÓWA



#### WSPÓŁORGANIZATORZY



#### PATRONAT MEDIALNY



#### SPONSORZY I PARTNERZY THE METROPOLITAN OPERA

Realizacja cyklu „The Metropolitan Opera: Live in HD” jest możliwa dzięki grantowi Neubauer Family Foundation

Transmisje „The Metropolitan Opera: Live in HD” są wspierane przez

Bloomberg jest główną firmą sponsorującą cykl „The Metropolitan Opera: Live in HD”.

**Toll Brothers**<sup>®</sup>  
America's Luxury Home Builder™

**Bloomberg**





**Filharmonia  
Łódzka**

im. Artura  
Rubinsteina

Instytucja Kultury Samorządu  
Województwa Łódzkiego

**WYDAWCA**

Filharmonia Łódzka  
im. Artura Rubinsteina  
w porozumieniu  
z Apollo Film Sp. z o.o.

**OPRACOWANIE PROGRAMU**

Agnieszka Smuga

**PROJEKT GRAFICZNY**

Mamastudio

**ZDJĘCIA**

Ken Howard/Met  
Marty Sohl/Met

**KOREKTA**

Ewa Juszyńska-Poradecka

**SKŁAD, ŁAMANIE, PRZYGOTOWANIE DO DRUKU**

Media Press P. Augustyniak i wspólnicy S.J.  
Beata Gawłowska / [www.media-press.com.pl](http://www.media-press.com.pl)

**NAŚWIETLENIA, DRUK**

Zakład Poligraficzny Sindruk

**ODDANO DO DRUKU**

1.10.2014 r.



**Filharmonia  
Łódzka**

im. Artura  
Rubinsteina

Instytucja Kultury Samorządu  
Województwa Łódzkiego

**APOLLO  
FILM**  
SPÓŁKA Z O.O.