VERDI

TRAVIATA

TEATR WIELKI
OPERA
NARODOWA

Dyrektor Naczelny / General Director **Waldemar Dąbrowski**
Dyrektor Artystyczny / Artistic Director **Mariusz Treliński**
Dyrektor Polskiego Baletu Narodowego / Polish National Ballet Director **Krzysztof Pastor**
Dyrektor Muzyczny / Music Director **Tadeusz Kozłowski**

Opera w czterech aktach / Opera in four acts | Libretto / Libretto by **Francesco Maria Piave**
wg *Damy kameliowej* **Aleksandra Dumasa-syna** / after *La Dame aux camélias* by **Alexandre Dumas, the son**
Oryginalna wersja językowa / In the original Italian

TRAVIATA

Giuseppe Verdi | La Traviata

Dyrygent / Conductor **MIGUEL GOMEZ-MARTINEZ**
Reżyseria / Director **MARIUSZ TRELIŃSKI**
Scenografia / Set Deisgner **BORIS KUDLIČKA**
Kostiumy / Costume Designers **GOSIA BACZYŃSKA, TOMASZ OSSOLIŃSKI**
Choreografia / Choreography **TOMASZ WYGODA**
Przygotowanie chóru / Chorus Master **BOGDAN GOLA**
Dramaturg / Literary Consultant **PIOTR GRUSZCZYŃSKI**
Reżyseria świateł / Lighting Designer **MARC HEINZ**
Wideo / Video **DAREK BŁASZCZYK/CÓKIEREK**

Violetta Valéry **ALEKSANDRA KURZAK, JOANNA WOŚ**
Flora Bervoix **JOANNA CORTÉS, BOŻENA ZAWIŚLAK-DOLNY**
Annina **MAŁGORZATA PAŃKO, ELŻBIETA WRÓBLEWSKA**
Alfredo Germont **SÉBASTIEN GUÈZE, PAVLO TOLSTOY**
Giorgio Germont **ANDRZEJ DOBBER, ADAM KRUSZEWSKI**
Hrabia Gaston de Letorières **BORYS ŁAWRENIW, RYSZARD MINKIEWICZ**
Baron Douphol **ZBIGNIEW MACIAS, ADAM SZERSZEŃ**
Markiz D'Obigny **CZESŁAW GAŁKA**
Doktor Grenvil **JACEK JANISZEWSKI, REMIGIUSZ ŁUKOMSKI**
Giuseppe **TOMASZ PILUCHOWSKI**
Posłaniec **JACEK KOSTOŃ, TOMASZ RAFF**

Tancerze / Dancers
Aneta Bałon, Tomasz Barański, Anna Bosak, Andrzej Ciszek, Łukasz Czarnecki, Edyta Herbuś, Krzysztof Hulboj, Radek Izdebski, Anna Janikowska, Janja Lesar, Rafał Maserak, Marcin Olszewski, Robert Rowiński, Ewa Szabatin, Marta Wiejak

Chór i Orkiestra Teatru Wielkiego - Opery Narodowej
Chorus and Orchestra of the Teatr Wielki - Polish National Opera

SPONSORZY PREMIERY

Confetteria Raffaello

xerox

Prapremiera / First performed: Gran Teatro La Fenice, Wenecja / Venice, 6 marca / March 1853
Premiera polska / Polish premiere: Teatr Wielki, Warszawa / Warsaw 27 kwietnia / April 1856
Premiera obecnej inscenizacji / Premiere of this production: Teatr Wielki - Opera Narodowa, 25 lutego / February 2010

Lepiej jest spłonąć

niż wyblaknąć

Kurt Cobain

Paryż, miasto zabawy, pępek świata. W nim Violetta – królowa życia. Oddana swojej zasadzie, że najważniejsza jest wolność. Nie chce kochać, bo miłość oznacza jej utratę. Jest protegowaną możnego Douphola, gwiazdą kabaretu, najmodniejszego miejsca w mieście. Tu trafia Alfredo, który wyrwał się z rodzinnej prowincji. Oszołomiony, natychmiast zakochuje się w Violetcie. W świecie, w którym nikt już nie pamięta o monogamii, jego szczere uczucie wydaje się właściwie groteskowe, naiwne. Alfredo wznosi płomienny toast na cześć jedynej prawdziwej miłości. Violetta natomiast przyłącza się do pochwały zabawy, ale atak śmiertelnej choroby powoduje, że upada na oczach wszystkich. Szok – to nie jest miejsce do umierania, tu można najwyżej bawić się śmiercią. Alfredo szczerze przejęty stanem Violetty opiekuje się nią, oświadcza się jej, mówi o swoim uczuciu. Violetta broni się przed miłością, ale...

STRESZCZENIE

Ucieczka przed miastem, przed targowiskiem próżności. Violetta i Alfredo w luksusowej willi. Minęły trzy miesiące od wyjazdu z Paryża. Alfredo bardzo się zmienił, przywykł do wystawnego życia, stracił prowincjonalną pokorę. Od Anniny, służącej Violetty, dowiaduje się, że jego kochanka wyprzedaje majątek, by pokryć koszty ich ekskluzywnych wakacji od życia. Alfredo zdaje sobie sprawę, że sam stał się utrzymankiem. Wyjeżdża do Paryża, by zapobiec rujnowaniu się kochanki, tymczasem u Violetty pojawia się Germont – ojciec Alfreda, kategorycznie przeciwny związkowi syna z prostytutką. Bezwzględnie domaga się, by Violetta zrezygnowała z Alfreda, ich związek zagraża bowiem korzystnemu małżeństwu jego córki. Violetta, która spodziewała się kary za swoje nagłe szczęście, zgadza się. Nieszczęśliwa natychmiast jedzie do Paryża. Pisze pożegnalny list – kochanek ma uwierzyć w jej niewierność i znienawidzić ją. Alfredo wraca na wieś, nie zastaje Violetty, zastaje za to list i ojca. Germont namawia syna do powrotu. Jednak ten chce natychmiast odnaleźć Violettę i pomścić jej zdradę.

W Paryżu trwa karnawał, czas masek i przebrań. Ale dla Violetty to już nie to samo miasto. Paryż stał się przerażający. Zamienił się w arenę, na której Violetta popełni rodzaj publicznego samobójstwa. Cyganki, które wróżą miłość, są dla niej znakiem nieuchronności przeznaczenia. Matadorzy to wyrafinowani, perwersyjni zabójcy. Violetta przerywa swój występ. W tym samym momencie zjawia się Alfredo, który gra w karty o duże pieniądze, a naprawdę o Violettę, licząc, że powrócą razem na wieś, że spłaci niechciany dług utrzymanka. Violetta, wierna danemu słowu, zniechęca ukochanego, kłamiąc, że pozostaje wierna Doupholowi. Alfredo zdeterminowany i zazdrosny, hańbi ją publicznie rzucając w nią pieniędzmi. Jego gwałtowny gest robi wrażenie nawet na zblazowanym towarzystwie.

Pustka, samotność. Opuszczonej i rozgorączkowanej Violetcie nie zostało już nic poza umieraniem. Słyszy wyrok lekarza – jeszcze tylko kilka godzin życia. W jej głowie jak mantra powracają słowa listu Germonta, w którym prosi o przebaczenie i zapowiada przyjazd swój i Alfreda. Krótkie „za późno" świadczy o gorączkowym powrocie świadomości Violetty. Mimo końca złudzeń, jej ostatnie chwile przypominają film o szczęśliwej miłości, w którym Violetta chciałaby żyć, Alfredo zrobiłby wszystko, by wymazać krzywdę, a Germont, by uzyskać wybaczenie. Ale przecież jest za późno. Violetta umiera. ■

Paris: city of fun, hub of the universe. In that city lives Violetta - the queen of good living. She is faithful to one rule, that freedom is the most important thing of all. She doesn't want to love, because love means loss of freedom. A protégée of the wealthy Douphol, she is a star of the cabaret, the most fashionable venue in town. Alfredo, who has escaped from his native countryside, arrives one night. Stunned, he immediately falls in love with Violetta. In a world where no one remembers about monogamy, his genuine love actually seems grotesque, naïve. Alfredo raises his glass in a passionate toast to one and only true love. Violetta, on the other hand, joins in the praise of good fun, but a deadly disease causes her to collapse before everybody's eyes. What a shock, this is no place for dying, here you may at best play games with death. Alfredo is truly concerned about Violetta's state, he takes care of her, proposes to her, speaks of his love. Violetta resists his love, but...

SYNOPSIS

An escape from the city, from the vanity fair. Violetta and Alfredo at a luxury villa. Three months have passed since they left Paris. Alfredo has changed greatly, he is now used to a lavish lifestyle and has lost his provincial humility. From Annina, Violetta's maid, he learns that his lover has been selling off her assets to cover the costs of living during their luxury holiday from life. Alfredo realizes he has become a kept man. He goes to Paris to prevent his lover's ruin, and meanwhile Violetta receives a visit from Germont - Alfredo's father, who vehemently opposes his son's relationship with a prostitute. He absolutely demands that Violetta give up Alfredo. Their relationship is jeopardizing his daughter's advantageous marriage. Violetta, who has been expecting to be punished for her unexpected happiness, agrees. Feeling wretched, she immediately leaves for Paris. She writes a farewell letter - her lover has to believe she has been unfaithful and start hating her. Alfredo returns to the country, finds Violetta gone but also finds the letter and his father there. Germont persuades his son to return to his family. Instead, his son wants to find Violetta at once and take revenge for her infidelity.

In Paris it is the carnival, a time of masks and costumes. For Violetta, however, it is not the same city. Paris has become terrifying. It has turned into an arena where Violetta will commit a kind of public suicide. Gypsies who foretell love, to her are a sign of the inevitability of her destiny. Matadors are sophisticated, perverse killers. Violetta interrupts her performance. Just then, Alfredo appears; he is playing cards for high stakes, for Violetta in a sense, hoping to return to the country together, to repay his unwanted debt of a kept man. But Violetta, true to her word, discourages her beloved, lying that she wants to remain faithful to Douphol. Determined and jealous, Alfredo disgraces Violetta in public by tossing her the money she has spent on him. His violent gesture makes an impression even on this blasé society.

Emptiness, loneliness. Nothing is left for the abandoned and feverish Violetta but to die. She hears the doctor's sentence - just a few more hours of life left. The words from Germont's letter, in which he begs her forgiveness and announces his and Alfredo's arrival, keep going through her mind like a mantra. A curt „too late" testifies to Violetta's fever-sharpened awareness. The dream is over, but her final moments resemble a film about happy love, in which Violetta would want to live, Alfredo would do anything to make up for past wrongs, and Germont would do anything for forgiveness. But it is all too late. Violetta dies. ■

Sandro Cappelletto

Kochaj mnie, Alfredzie, tak jak ja kocham ciebie

Violetta Valéry śpiewa, stara się z ogromnym wysiłkiem zachować spokój, udaje jej się to przez chwilę: *Widzisz?... uśmiecham się do ciebie.../Będę tam, wśród kwiatów, zawsze przy tobie*.I tu, nagle, orkiestra zatrzymuje się gwałtownie. Śpiew załamuje się, rozpada wbrew wszelkim regułom *bel canto* – szlachetnej sztuki używania głosu, bo w tej chwili Violetta musi wykrzyczeć swoją desperację, świadoma, że on jej nie zrozumie: *Kochaj mnie, Alfredzie, tak jak ja kocham ciebie... Żegnaj*. Szybko wybiega do ogrodu, w stronę kwiatów – dla niej to już kwiaty żałoby – pozostawiając Alfreda w błogiej nieświadomości; przystojnego i bogatego młodzieńca z burżuazji, który wszedł w przerastającą go historię i porusza się w niej jak w bajce lub w filmie. Dalszy ciąg nastąpi, już został napisany; ona zna epilog, on udaje panicza na wiejskich włościach.

W połowie drugiego aktu, po rozmowie z niedoszłym teściem, gaśnie złudzenie, które zawładnęło umysłem Violetty w wielkiej scenie końcowej aktu pierwszego: *O radości, której nigdy przedtem nie zaznałam... być kochaną kochając!...* Nie zaznała jej jednak i tym razem również nie zazna. Nie dane jej to: zgodnie ze swoją profesją ma zapewniać rozrywkę, dawać przyjemność, a kiedy nadejdzie czas zachorować na gruźlicę – chorobę *par excellence* romantyczną – i umrzeć.

Alphonsine Plessis, *demi-mondaine* (jakbyśmy ją dzisiaj nazwali: prostytutka, *escort*?), zmarła w Paryżu w wieku dwudziestu trzech lat, poznała Aleksandra Dumasa-syna na płaszczyźnie – nazwijmy to – zawodowej, a on opowiedział historię jej życia w powieści zatytułowanej *La Dame aux camélias*. Prawdziwa Alphonsine zamieniła się w Marguerite Gautier, bohaterkę powieści, która odniosła wielki sukces, ale i wywołała skandal, i którą później autor przetworzył na sztukę teatralną.

W lutym 1852 roku, w jednym z paryskich teatrów, Giuseppe Verdi w towarzystwie żony, Giuseppiny Strepponi, widzi ten spektakl. Z wrodzoną sobie intuicją kompozytor stwierdza jeszcze tego samego wieczoru: dopiero co obejrzana sztuka to gotowy i na pewno efektowny temat, którego szuka do opery dla teatru La Fenice w Wenecji.

Verdi miał wtedy trzydzieści dziewięć lat. Wyszedł już z okresu, który określał jako „lata więzienia", okresu, w którym był zmuszony pracować, pracować, pracować i w którym nie miał ani czasu, ani dostatecznej wiary w siebie, by porywać się na odważne eksperymenty. Plon jego dotychczasowej, jedenastoletniej pracy to szesnaście oper: *Oberto, Conte di San Bonifacio*, *Un giorno di regno* (to jego jedyna opera „komiczna", napisana przed *Falstaffem*), *Nabucco*, *I Lombardi alla prima crociata*, *Ernani*, *I due Foscari*, *Giovanna d'Arco*, *Alzira*, *Attila*, *Macbeth*, *I Masnadieri*, *Jérusalem*, *Il Corsaro*, *La battaglia di Legnano*, *Luisa Miller*, *Stiffelio*. W czterdziestoleciu, które oddziela *Traviatę* od *Falstaffa* – ostatniego arcydzieła – napisze ich natomiast czternaście, z których pięć to nowe wersje wcześniej skomponowanych dzieł. Napisane raz jeszcze nie dlatego, że osłabła jego twórcza wena, ale dlatego, że nieustannie poddaje swoją twórczość coraz surowszej samokrytyce.

Młodość, jak i pierwsze lata wieku dojrzałego, upłynęły mu – zbyt szybko – na pracy w rytmie à la Rossini czy też à la Donizetti. Ówczesny rynek operowy wciąż domagał się nowości, kryzys był mu nieznany: ani we Włoszech, ani w Europie, ani też w Stanach Zjednoczonych Ameryki, które Verdi zdobył, od kiedy Lorenzo da Ponte – tak, właśnie on, librecista Mozarta – otworzył w Nowym Jorku pierwszy teatr operowy w języku włoskim. W połowie XIX wieku melodramat jest bowiem najbardziej spektakularną i najbardziej rozpowszechnioną formą sztuki: teatr każdego miasta przyciągał publiczność spragnioną kolejnych produkcji melodramatycznego przemysłu. W Bibliotece Kongresu w Waszyngtonie, w dziale „włoskie libretta operowe XIX wieku", przechowywanych jest dziesięć tysięcy tytułów.

Verdi, mimo że pracuje w zawrotnym tempie, nie zaprzestaje lektury i poszukiwań tematów odpowiadających jego twórczej osobowości. Musimy wymazać z naszej wyobraźni obraz artysty wiedzionego instynktem, złożonego z samej pasji i talentu, oddzielonego od wpływu kultury swoich czasów. Voltaire, Byron, Schiller, Szekspir, Hugo – to autorzy, którymi się inspirują, oczywiście za radą Verdiego, jego librecіści.

Kiedy tamtego wieczoru, w lutym 1852 roku, po raz pierwszy kiełkuje pomysł *Traviaty*, Verdi jest świeżo po sukcesie *Rigoletta* (marzec 1851), napisanego na podstawie dramatu *Król się bawi* Victora Hugo. Pracuje również nad *Trubadurem* (styczeń, 1853), którego libretto zostało napisane w oparciu o mało znany dramat pióra Antonia Garcii Gutiérreza. Jest pewny własnych sił, jego dzieła wystawiane są na całym świecie, kiedy więc odkrywa historię Alphonsine-Marguerite, zdaje sobie sprawę, że to właśnie on powinien przekształcić sztukę Dumasa w operę liryczną, respektując jej aktualność, jej współczesność. Oto w czym leży radykalna różnica między *Traviatą* a pozostałymi operami Verdiego: ta historia dzieje się teraz, nie w przeszłości. Nie ma tu żadnych rycerzy, krzyżowców, królów i królowych z dawnych epok. Bohaterem jest współczesne społeczeństwo burżuazyjne ze swoimi konwencjami, zasadami i zakazami. Bohaterami jesteśmy my – i wtedy, i teraz.

Ta historia dzieje się teraz, nie w przeszłości. Nie ma tu żadnych rycerzy, krzyżowców, królów i królowych z dawnych epok. Bohaterem jest współczesne społeczeństwo burżuazyjne ze swoimi konwencjami, zasadami i zakazami. Bohaterami jesteśmy my – i wtedy, i teraz.

Traviata rozpoczyna się dźwiękami balowej muzyki. Ten walc z preludium do pierwszego aktu powraca, odurzający, gdy wznoszone są toasty w domu Violetty, a potem, wciąż ten sam walc, w preludium do trzeciego aktu stygnie i skrzypi jak palec rysujący kreski na zamarzniętym szkle: odgłosy muzyki balowej, dochodzące z ulic Paryża ogarniętego karnawałem, którą ona, umierająca, słyszy po raz ostatni. To właśnie podczas świąt jest szczególnie trudno znaleźć punkt równowagi między moralnością a przyjemnością, między prywatnymi przywarami a publicznymi cnotami. To w świętowaniu niepokój próbuje zaleźć sobie kryjówkę.

Traviata to również piękny tytuł: „traviata" oznacza kobietę zbłąkaną, skazaną, która zgubiła drogę, której już nikt nie może uratować. To słowo, którego dotychczas nikt nie odważył się wymówić w operze. Teraz pojawia się ono w tytule.

„Jeśli chce się pisać dobrze, należy pisać jednym tchem, zastrzegając sobie potem możliwość wprowadzenia poprawek, unikając tym sposobem ryzyka stworzenia opery z długimi przerwami, muzyką w formie mozaiki, pozbawioną stylu i charakteru", pisał Verdi w jednym ze swoich słynnych listów. Należy jednak podkreślić, że jego natychmiastowe zainteresowanie sztuką Dumasa, ta pewność, że właśnie ona będzie podstawą jego następnego utworu, idą w parze z dojrzałą już świadomością formy. Ostateczny bowiem tytuł dzieła, które my, Włosi, nazywamy „popularną trylogią" (*Rigoletto*, *Trubadur*, *Traviata*), sugeruje nam zaskakującą nowość z punktu widzenia linii śpiewu i struktury narracyjnej.

Żeby śpiewać rolę Violetty, sopranistka musi wykazać się w równej mierze dwiema umiejętnościami: lekkością (*soprano agile*) i dramatycznością. Nie sposób oddać całego rozmachu arii końcowej pierwszego aktu, jeśli nie jest się mistrzynią wokalnych akrobacji, które dochodzą do apogeum w ostatnich wierszach sceny: *Zawsze wolna, chcę szaleć z balu na bal...*, w wirze wysokich, jakby rzeźbionych nut, zawrotnych lotów, wypunktowanych dźwięków wokalnego upojenia. Verdi obdarowuje nas tą wirtuozerią jednak po raz ostatni: Violetta celebruje triumf, a jednocześnie pisze słowo „koniec" dla złotej epoki *bel canto*. XIX wiek domaga się bowiem realizmu, a *bel canto* stanowi jego zaprzeczenie – jest zatraceniem, ekstazą, delirium. Szaleństwem.

Ta sama śpiewaczka musi również umieć podporządkować swój głos „patetycznemu śpiewowi" (zwłaszcza w duecie *Parigi o cara* i w akcie trzecim, w długim momencie nadchodzącej śmierci), wielokrotnie wyrażać wątpliwości i nadzieje, prawdziwie egzystować w burzliwej sprzeczności między pragnieniem a rzeczywistością.

To nie wszystko: od wspomnianej *sopranisti* wymaga się, by była teatralnie dramatyczna i przekonująca. Musi potrafić przeczytać ze wzruszeniem, załamana, list od Giorgia Germonta i wypowiedzieć to fatalne: *Jest późno*; musi śpiewać *Addio, del passato...*, pozostawiając niewiele miejsca urodzie i ekspansji głosu. W tym momencie widzi przed sobą całe swoje życie, wygasłe złudzenia i nadciągającą śmierć. I musi wypowiedzieć, sylaba po sylabie, swoje ostatnie przed śmiercią słowa: *Ustały ataki bólu/Odradza się we mnie.. ożywia mnie/Nadzwyczajna siła.../Powracam do życia!... Co za radość !...* A przede wszystkim musi sprostać długiej sekwencji drugiego aktu, gdy w swojej wiejskiej posiadłości – opłaconej z pieniędzy zdobytych dzięki uprawianej profesji – przyjmuje niespodziewaną wizytę Germonta-ojca. Mieszczański pan jest przekonany, że spotka kobietę lekkich obyczajów, a odkrywa damę: *Co za maniery* – mówi, zaskoczony klasą, z jaką jest przyjmowany. I zaraz potem, prawie zrezygnowany, dodaje: *Dlaczego więc, dlaczego, przeszłość Panią oskarża?* A ona, w nadziei, że uda jej się go przekonać, by zapomniał, odpowiada: *Przeszłość nie istnieje.. teraz kocham Alfreda*. Kocha Alfreda, tylko jego – mówi – odprawiła pokutę za swoje wcześniejsze życie. To jednak nie wystarczy.

Verdi znajduje absolutną wiarygodność, wierny jednej ze swoich poetyckich zasad: „wymyślać prawdę". Tworzyć rzeczywistość za pośrednictwem artystycznej inwencji, „bardziej prawdziwą od prawdy".

Oto kolejna radykalna nowość w tej operze; nowość, która przyniesie bardzo wymierne skutki. Nie byłoby drugiego aktu *Toski* Pucciniego, gdyby wcześniej nie powstał drugi akt *Traviaty*. Ten wartki dialog, to nieustające wzajemne badanie się, ta wyczerpująca gra w pytania i odpowiedzi, prowadzona aż do momentu, w którym Violetta składa broń, bo zdaje sobie sprawę, że – no właśnie – przeszłość oskarża ją bezpowrotnie (jakże bliska jest prawdy – upłynie kilka godzin i jeszcze tej samej nocy Alfredo upokorzy ją w obecności wszystkich, zapłaci jej, rzucając pod nogi pieniądze, właśnie tak, jak się postępuje z kobietami lekkich obyczajów, i uczyni to na tyle gwałtownie, że nawet ojciec zgorszy się jego postępowaniem).

W długim duecie Violetta – Giorgio Germont słowo dominuje z niespotykaną dotychczas mocą, z realizmem, który nabiera akcentów werystycznych. Sceniczna siła tego niepohamowanego dialogu w doskonały sposób oddaje metamorfozę stanów ducha tytułowej bohaterki: od nadziei na możliwość przekonania swego nieugiętego rozmówcy do desperacji. Śpiew ustępuje tutaj miejsca deklamacji, a interwencje orkiestry starają się nie przeważać nad pierwszoplanową rolą słowa. Verdi dotychczas nigdy nie napisał podobnej sekwencji. Podobnie jest w rozmowie między doktorem,

służącą Anniną i Violettą na początku trzeciego aktu – również tutaj Verdi osiąga absolutną wiarygodność, wierny jednej ze swoich poetyckich zasad: „wymyślać prawdę", tworzyć rzeczywistość za pośrednictwem artystycznej inwencji, „bardziej prawdziwą od prawdy"

„*Traviata* poniosła fiasko. Nie doszukujmy się przyczyn. Czy to moja wina, czy śpiewaków? Czas to osądzi" I dalej: „*Traviata* poniosła fiasko, gorzej, została wyśmiana. Mimo to, no cóż? Nie jestem tym poruszony. Być może się mylę, a może oni. Moim zdaniem wyrok o *Traviacie* nie został wydany wczorajszego wieczoru. Obejrzą ją ponownie i wtedy zobaczymy. Tymczasem należy odnotować fiasko" Tak pisał Verdi w dzień po premierze *Traviaty* w Wenecji, 6 marca 1853 roku. Jakie są przyczyny najsłynniejszego fiaska w całej historii opery? Nieodpowiednia sopranistka, która – jak donoszą kroniki – była pozbawiona poczucia czasu, nie miała głosu ani osobowości, nie była w stanie połączyć w jedno roli śpiewaczki i aktorki? Czy też gwałtowna reakcja publiczności, która nie wytrzymała tego okrutnego obrazu samej siebie? Verdi zachowuje pewność siebie, jest spokojny. Mija rok, 6 maja 1854 roku, znowu w Wenecji, tym razem w innym, bardziej popularnym miejscu, teatrze San Benedetto (nie szukajcie go; tam, gdzie się niegdyś mieścił, dziś stoi się w kolejce do kas supermarketu), opera powraca na scenę. Tym razem odnosi „bezprzykładny sukces", nie porównywalny do niczego. Tego wieczoru *Traviata* rodzi się na nowo i na zawsze. Zmieniono odtwórczynię głównej bohaterki, nowa sopranistka jest z całą pewnością bardziej przekonująca, lepsza, ale czy jej obecność jest wystarczająca, by usprawiedliwić tak całkowitą zmianę reakcji? Czy też wygrała siła nowości, jak zawsze, gdy mamy do czynienia z *prawdziwymi* nowościami?

Fedele D'Amico, jeden z muzykologów włoskich, którzy z ogromną uwagą obserwują relacje między muzyką, teatrem, historią a publicznością, pisze, że „*Traviata* proponuje charakter specyficzny z historycznego punktu widzenia, całkowicie nowy w operze klasycznej: mieszczańskie środowisko, świadomie ukazane takim, jakim jest naprawdę. Niebywały skandal wywołany przez pierwszą inscenizację opery w 1853 roku był spowodowany właśnie przez wspomniane elementy, które ze scenicznego punktu widzenia przybrały bardzo odważną formę: współczesne stroje, czyli jednym słowem zniesienie 'kostiumu' "

To refleksja z 1955 roku, która nasunęła się krytykowi tuż po obejrzeniu pamiętnej inscenizacji opery w mediolańskiej La Scali, w reżyserii Luchina Viscontiego, z Marią Callas w roli głównej; nadzwyczajny reżyser i artyści zwrócili wówczas temu melodramatowi jego teatralną prawdę. Kiedy Violetta, po zakończonej zabawie w pierwszym akcie, zdejmuje buty i, już sama, opada zmęczona na kanapę w salonie, podczas gdy jeden ze służących wchodzi, by zacząć porządkowanie pokoju, wszyscy zdają sobie sprawę, że *Traviata* nie należy do przeszłości. Również dzisiejszego wieczoru, bez względu na to, w jakich „kostiumach" występują śpiewacy, opera zabrzmi nowocześnie. Miał rację Verdi, kiedy nie przejął się zbytnio „fiaskiem" tamtej weneckiej premiery. ■

Sandro Cappelletto – pisarz, historyk muzyki, autor programów radiowych i telewizyjnych, na zaproszenie Giuseppe Sinopolego, dyrektor sekcji dramaturgii i dydaktyki Teatru Opery w Rzymie, od 2001 członek komisji artystycznej przy Szkole Muzycznej w Fiesole, od 2005 dyrektor Festiwalu im. Giuseppe Sinopolego w Taorminie, członek Rzymskiej Akademii Filharmonicznej, od maja 2009 jej dyrektor artystyczny; publikuje na łamach dziennika „La Stampa". Za krytykę muzyczną otrzymał w 2004 roku nagrodę Premio d'Arcangelo, ufundowaną przez festiwal w Martina Franca. Najważniejsze publikacje: *La voce perduta* (1995), *Turandot di Puccini* (1988), *Wagner o la musica degli affetti*, *L'angelo del Tempo* (2008). Autor librett do oper Claudia Ambrosiniego (*Big Bang Circus*), Matteo D'Amico (*Patto di sangue*), Luki Lombardiego (*Il re nudo*).

Rubens Tedeschi

Od Marii Duplessis do Violetty Valéry

Dzieje Traviaty to dzieje Marii Duplessis, która – zanim u Dumasa i Verdiego stała się postacią teatralną – była nad wyraz czarującą kobietą. Szczupła, obdarzona naturalną elegancją, dowcipna i inteligentna, zepsuta na tyle ile trzeba, by urzekać swą niewinnością. Trudno nie zgodzić się z Houssaye'em, że „każdy, kto przebywał w jej towarzystwie nie miał nigdy ochoty z niego rezygnować". Brzmi wiarygodnie. Dziewiętnasty wiek był niezwykle wymagający w stosunku do kobiet.

Dama z towarzystwa i utrzymanka nie składają sobie wizyt, ale starają się błyszczeć, każda w swoim środowisku: ubierają się tak samo, rozmawiają o tych samych książkach, dzielą się kochankami i mężami, wybieranymi w *tout Paris* liczącym nie więcej niż trzy tysiące mieszkańców. Kariera panny Duplessis jest zaskakująca: z najniższych warstw społecznych udaje jej się wejść do *beau monde*. Urodzona 16 lutego 1824 roku w Nonant, naprawdę nazywała się Alphonsine Plessis. Porzucona przez matkę, wychowywana przez ojca-hulakę, ma ciężkie dzieciństwo – jeśli wierzyć jej pierwszemu biografowi, Romainowi Vienne, ojciec bardzo szybko pozbywa się dziewczynki, sprzedając ją sześćdziesięcioletniemu rozpustnikowi. W wieku piętnastu lat Alphonsine dołącza do wesołej, wygłodzonej gromadki paryskich *grisettes*, dzieląc czas między pracę w krawieckich pracowniach a skromnymi uciechami Dzielnicy Łacińskiej. Pewien porządny mieszczanin, niemłody wprawdzie, za to właściciel restauracji, umieszcza ją, w roli przyjaciółeczki, w wynajętym tylko dla niej mieszkaniu. Alphonsine opuszcza je, by wkroczyć na salony świetnie sytuowanego/majętnego kochanka w: młodego, przystojnego i bardzo bogatego Agénora, hrabiego De Guisches. *Grisette,* wprowadzona w paryski *beau monde* przez właściciela restauracji, przeobraża się w światową damę, co jest wyczynem nie lada w przypadku kogoś, kto z trudem potrafi podpisać się pod listem. Z pomocą przychodzi jej wrodzona inteligencja. Kochankowie, oprócz karet i klejnotów, posyłają jej nauczycieli literatury, muzyki i tańca. Bardzo szybko uczy się, jak prowadzić intelektualną konwersację, nie popełniając błędów i cytując we właściwym momencie imię modnego autora, aktora lub będącego właśnie u szczytu sławy tancerza. Kochanków przybywa. Do hrabiego De Guische dołączają trzej młodzieńcy, posiadacze znacznych majątków, tak jak on obdarzeni tytułami. W wieku osiemnastu lat Alphonsine Plessis ustępuje miejsca Marii Duplessis.

Bardzo szybko spotyka kolejnego mężczyznę, który zajmuje ważne miejsce w jej życiu. To wicehrabia Eduard de Perrégaux, syn bankiera wyniesionego przez Bonapartego do rangi senatora, były oficer i wielki pan, lekko znudzony życiem. Perrégaux przyjmuje tytuł oficjalnego kochanka i ma przywilej otrzymywania czarujących bilecików, które dotrwały do naszych czasów. Dziś pozwalają nam podziwiać wdzięk, z jakim ich autorka potrafiła pisać tak delikatne komplementy: „Moi je t'embrasse mille milion de fois tes yeux, si tu veux bien me le permettre" („Całuję milion razy twoje oczy, o ile mi na to zezwolisz"). W zamian za to nie powinien się domagać absolutnej wierności i, kiedy przyjaciółka wyjeżdża do Włoch w innym towarzystwie, dyskretnie się usunąć.

Dwa lata później w życiu Marii pojawi się inny ważny mężczyzna – osiemdziesięcioletni hrabia Stackelberg, były ambasador Rosji na dworze austriackim w czasach Kongresu Wiedeńskiego. On, który przebywał u boku Wellingtona, Talleyranda, Metternicha w momencie gdy odnawiano Europę, zakochuje się w Marii, umieszcza ją w luksusowym mieszkaniu przy Boulevard de la Madeleine, darowuje diamenty, dwa powozy, rasowe konie, futra i wszystko, o czym zamarzy. Taką właśnie, bogatą i piękną, choć już zagrożoną przez czającą się chorobę, spotyka Aleksander Dumas syn we wrześniu 1844, na wieczorze w *Variétés*, gdzie Maria olśniewa we własnej loży u boku hrabiego Stackelberga. Dumas ma zaledwie dwadzieścia lat, z godnością nosi nazwisko rozsławione przez ojca, a i sam marzy o tym, by wstąpić do literackiej republiki. Jest przystojny, elegancki, dowcipny i bez grosza. Zostaje przedstawiony słynnej kurtyzanie, którą odwiedza wkrótce w domu, gdzie Maria nudzi się w towarzystwie młodzieńca z towarzystwa, na próżno starającego się o jej łaski. Prowadzą błyskotliwą i bardzo swobodną konwersację. W chwilę później Maria oddala się. Dumas idzie za nią i znajduje omdlałą. Zdawałoby się, że słynna scena kończąca pierwszy akt zdarzyła się naprawdę, podobnie jak obietnica miłości, gdy tylko zwiędnie czerwona kamelia.

Uwodzicielska gra pozwala im wyjść poza ustalone granice. Dumas, potajemny kochanek, pokazuje się z nią publicznie. Maria popełnia kilka błędów. Problem pieniędzy pozostaje nierozwiązany. Maria potrzebuje na życie „trzydzieści majątków", a młodzieniec ma do dyspozycji to, co dostaje od ojca i to, co pożycza u lichwiarzy. Hazard jest niepewnym źródłem dochodów – Dumas wkrótce popada w długi. Zdaje się, że Maria Duplessis, podobnie jak Violetta, chcąc pomóc kochankowi, oferowała mu własne pieniądze, tak przynajmniej wynikałoby ze słynnego listu pożegnalnego, który Dumas wysyła jej 30 sierpnia 1845: „Najdroższa Mario, nie jestem dostatecznie bogaty, by cię kochać tak, jak chciałbym, i niedostatecznie biedny, by być kochanym tak, jak ty byś chciała. Zapomnijmy więc oboje – ty imię, które jest ci prawie obojętne, ja juz niemożliwe szczęście. Nie muszę ci mówić, jak bardzo jest mi smutno, bo dobrze wiesz, jak bardzo cię kocham. Żegnaj więc. Masz zbyt wielkie serce, by nie zrozumieć powodów mojego listu i zbyt wielkiego ducha, by mi nie wybaczyć. Tysiące wspomnień. A.D."

Ich związek zakończył się zaledwie po sześciu miesiącach. Na horyzoncie Marii Duplessis pojawia się teraz, zupełnie nieoczekiwanie, gwiazda wicehrabiego Eduarda de Perrégeux. Wyjeżdżają razem do Londynu i 21 lutego 1846 roku pobierają się w Kensington, by wkrótce się rozejść i wrócić – każde do własnego domu. Marii pozostaje przywilej umieszczenia na stołowych srebrach, na bieliźnie i na papierze listowym maleńkiej korony z trzema pałkami. Wicehrabiemu zaś list od żony, w którym ona, poirytowanym tonem, zwraca mu wolność: „Pan życzy sobie, żebym na piśmie powiedziała, że jest pan wolny i że może robić, co mu się żywnie podoba. Powiedziałam to panu juz przedwczoraj, teraz powtarzam i podpisuję się pod tym. Maria Duplessis". Małżonkowie zobaczą się ponownie dopiero wtedy, gdy wicehrabia pospieszy do umierającej Marii. Tymczasem do kolekcji jej kochanków dołącza ten ostatni, najsławniejszy: Franciszek Liszt. Jak wyzna później kompozytor, była dla niego „kwintesencją kobiecości" Słynny pianista proponuje ucieczkę na Węgry i do Konstantynopola. Jej czas dobiega końca. Ta zima okaże się jej ostatnią.

Trawią ją suchoty, opuszczają przyjaciele. Pozostaje tyko stary, wierny hrabia Stackelberg. W ostatniej chwili pojawia się mąż, którego ona nie ma ochoty widzieć. Umiera 3 lutego 1847 roku, kilka dni przed swoimi dwudziestymi trzecimi urodzinami. Dumas jest w podróży. Wraca tydzień później, by zdążyć na licytację „dóbr" Marii i kupić kilka pamiątek. Napisze potem *Damę Kameliową* – opowieści o życiu kurtyzany i swojej z nią przygody. ■

Nigdy nie umiała nasycić się życiem.
Choć twierdziła, że świat jest kostnicą,
nie umiała się nim znużyć.
Uważała się za nieszczęśliwą,
ale chciała żyć jak najdłużej.
Nie znam nikogo, kto kochałby życie
w sposób tak jednoznaczny,
bez zastrzeżeń.

David Rieff

Piotr Gruszczyński

Kilka finasowych uwag do libretta, czyli

PEWNE RZECZY

Pewne rzeczy są bezcenne, za wszystkie inne można zapłacić kartą kredytową, gotówką, wziąć kredyt. Niezliczone formy płatności. Miłość na pewno jest bezcenna, w dodatku nie można jej kupić. Jest też bodaj jedynym stanem ludzkim, do którego nie można nikogo nakłonić siłą. A przecież w *Traviacie* zderzenie pieniędzy, a może nawet finansów i miłości, przedstawia się wyjątkowo ostro, a jego konsekwencje są bardzo brutalne.

Violetta handluje swoim ciałem, nie miłością, a ciałem właśnie. Ma powodzenie i jest sprytna. Dzięki zarobionym pieniądzom osiągnęła swoją pozycję społeczną. Właściwie przestała być kurwą, a zaczęłą funkcjonować w towarzystwie (oczywiście określonym, ale jednak) jako ktoś sławny i pożądany. Dziś może nazwalibyśmy ją „celebrytką". Jej pozycja da się łatwo policzyć w pieniądzach. Z drugiej strony Alfredo – pierwszy, który się w niej zakochał naprawdę i oczekuje od niej nie tylko seksu, ale także związku, jest na łasce ojca. Biedny student, który może roztrwonić majątek. Zaprzeczenie sytuacji uczuciowo-finansowej Violetty, której ojciec w niczym nie pomógł.

Na samym początku pada informacja o kartach. Tu się ciągle gra w karty na pieniądze. Hazard jest stałym elementem gry. A czym jest hazard? Adrenaliną? Narkotykiem? Czy pieniądze też są swego rodzaju używką towarzystawa?

W drugim akcie pieniądze są właściwie tematem głównym. Po pierwsze, skończyły się. Po trzech miesiącach życia na wsi, Violetta nie ma już pieniędzy i zaczyna się wyprzedawać, co oznacza, że skoro wycofała się z rynku, natychmiast zaczyna popadać w nędzę, a więc jej ciało jest całkowicie wprzęgnięte w mechanizm kapitalistyczny. To są jej środki produkcji. Po drugie, Alfredo jest podejrzanie naiwny w sprawach kosztów utrzymania w luksusowym ustroniu. Jego brak rozeznania może być błędem dramaturgicznym libretta, a może wynikać z wiary w nieprzebrane bogactwo Violetty. Kiedy w końcu orientuje sie jednak, że został utrzymankiem Violetty, nie jest w stanie tego zaakceptować. Trudno powiedzieć, czy przeszkadza mu bardziej to, że ukochana się dla niego rujnuje, czy, że żył za pieniądze pochodzące z prostytucji. A może jest jeszcze inaczej? Na początku aktu drugiego wzrusza go poświęcenie Violetty, które jest zarazem hańbą dla jego męskiej dumy (to przecież mężczyzna powinien utrzymać kobietę, ukochaną itp). A potem hańbą jest dla niego fakt, że był utrzymankiem prostytutki, co rani jego ambicję. Po trzecie, ojciec. Przychodzi do Violetty bardzo agresywnie nastawiony. Jest przekonany, że Alfredo ją utrzymuje przejadając swój „posag".

życie to „deal"

SĄ BEZCENNE

To pierwszy temat rozmowy! Nie poświęcenie dla szczęścia siostry Alfreda, lecz pieniądze. Dopiero pokazanie dokumentów, z których wynika, że Violetta wyprzedaje się, by utrzymać Alfreda, zmiękcza jego serce. Germont to kolejny człowiek, który wie i wierzy, że pieniądze rządzą światem. (Co odzwierciedla piosenka matadorów, która wyraża przekonanie, że życie to „deal", a zwłaszcza, że miłość to „deal", że w miłości nie ma niczego za darmo, dlatego ukochana warta jest pięć byków.)

Wreszcie odegranie się Alfreda w karty. To przede wszystkim akces do systemu, w którym wszystko da się wycenić i kupić. Upokorzenie Violetty jest oczywiste w porządku jej szczerej miłości (o czym Alfredo nie wie, bo jest przekonany, że go zdradziła i wróciła do systemu, czyli swojego alfonsa), ale nie do końca oczywiste w porządku świata opartego na pieniądzach. „Deale" rządzą sie swoimi prawami - to, co w porządku emocjonalnym wydaje się bezcenne, w wymiarze materialnym ma ściśle określoną wrtość. Mimo że w tej scenie Violetta, Alfredo i Germont zachowują się wbrew swojej woli, nikomu nie przychodzi do głowy żeby posłuchać tego, o czym tyle było mowy wcześniej: uczuć, emocji czy staromodnego „głosu serca". A więc pieniądz wygrał!

Temat pieniędzy ostatni raz pojawia sie na końcu opery, kiedy umierająca Violetta każe rozdać pieniądze biednym. Zostało zaledwie 20 ludwików. Całkowite bankructwo. Oznacza to także, że Violetta prawdopodobnie nie wzięła pieniędzy, które rzucił jej w twarz Alfredo. Skoro nie ma już o czym mówić, to znaczy pieniądze wyparowały, w drugim akcie pojawia się nowy wątek ofary: religia, mistyka Violetty i jej śmiertelno-miłosna euforia. Podarowano nam nawet kwestię w takich przypadkach typową, czyli brak pieniędzy na lekarza i lekarstwa, zresztą wyrachowanego i nieprzyjemnego. Pieniądze pewnie by się znalazły, Alfredo mógłby wziąć od tatusia, który już teraz na pewno nie pożałowałby na leczenie Violetty. Ale śmierć, a z nią mamy tu do czynienia, jest, jako jedyna, poza wymiarem finansowym (przynajmniej wtedy taka była). Miłość – NIE! Miłość stała się częścią rynku. ■

miłość to „deal"

MATERIAL

Some boys kiss me, some boys hug me
I think they're o.k.
If they don't give me proper credit
I just walk away

They can beg and they can plead
But they can't see the light, that's right
'cause the boy with the cold hard cash
Is always mister right, 'cause we are

Living in a material world
And I am a material girl
You know that we are living in a material world
And I am a material girl

Some boys romance, some boys slow dance
That's all right with me
If they can't raise my interest then I
Have to let them be

Some boys try and some boys lie but
I don't let them play
Only boys who save their pennies
Make my rainy day, 'cause they are

Living in a material world
Living in a material world...

Boys may come and boys may go
And that's all right you see
Experience has made me rich
And now they're after me, 'cause everybody's

Living in a material world
Living in a material world...

GIRL

MADONNA

Chłopcy mnie całują, chłopcy mnie hołubią,
Nie mam nic przeciwko.
Jednak gdy na koncie
Mają tylko debet,
Odchodzę z walizką.

Mogą się zaklinać, błagać na kolanach,
Nie pojmują wcale.
Wartość mają tylko tacy towarzysze,
Co brzęczą dolarem.

Światem rządzi pieniądz, od dawna w to wierzę,
Zaspokajam żądze w materialnej sferze...

Mogą mnie uwodzić, prowadzać na tańce,
Zwykle nie odmawiam.
Jeśli ich portfele nie budzą zazdrości,
Bez żalu ich spławiam.

Chłopcy się starają, czasem naciągają,
Nie ze mną te żarty.
Im ktoś oszczędniejszy, tym ma większe szanse,
Uwagi jest warty.

Światem rządzi pieniądz, od dawna w to wierzę,
Zaspokajam żądze w materialnej sferze...

Chłopcy się zjawiają, potem gdzieś znikają,
W miłości są zmienni.
W szybkim bogaceniu doświadczeń mam wiele,
Znajdą się kolejni.

Living in a material world...

Michel Schneider

Marylin. Ostatnie seanse

„Słuchaj, kotku – powiedział jej Clark Gable – wszyscy musimy kiedyś odejść, z jakiegoś konkretnego powodu lub bez. Śmierć jest tak samo naturalna jak życie. Ktoś, kto boi się umrzeć, za bardzo boi się żyć. Zawsze to wiedziałem. Więc jedyną rzeczą, jaką możemy zrobić, to o tym zapomnieć".

Marilyn (...) zaprosiła fotografów na długie sesje zdjęciowe, których efekty można było zobaczyć w „Life", „Vogue" i „Cosmopolitan". Próbowała kontratakować i walczyła za pomocą jedynej rzeczy, którą zawsze potrafiła spieniężyć: własnego wizerunku. 22 czerwca na okładce magazynu „Life" ukazało się jej nagie zdjęcie w basenie. Ci, którzy ją fotografowali lub nagrywali z nią wywiady w tych ostatnich dniach, przedstawiają ją na dwa krańcowo różne sposoby: lśniąca gwiazda i sfatygowana lalka. Harris widzi w niej silną i wolną kobietę, która dysponuje władzą; jest jak wiatr, płynie w aurze komety, jaką William Blade otacza postaci świętych. Jest światłem, boginią, księżycem. Przestworem i snem, tajemnicą i groźbą. Ale też wszystkim innym, także światem Hollywood. Wszystkim innym, także dziewczyną z sąsiedztwa. Natomiast dziennikarza magazynu „Life", Richarda Merymana zastanowiła jej ziemista, nieruchoma twarz. Ni biała, ni szara cera; jakby od bardzo, bardzo dawna nie zmywała makijażu. Z daleka wyglądała świetnie, lecz z bliska jej twarz przypominała teksturę. Włosom brakowało blasku, były po wielu ondulacjach, bardzo przesuszone. Niefarbowane, martwe. Nazywają to trwałą. Jedyna jej część, która nie umrze, ponieważ już jest martwa. (...)

Czerpała z życia pełnymi garściami, brała je w ramiona, przyciskała do piersi, lecz w tak chorobliwy i zachłanny sposób, że obejmowała śmierć.

Obraz zawsze dawał jej poczucie bezpieczeństwa, stanowił ochronę. Pozowanie do zdjęć oznaczało dla Marilyn pieszczotę bez ryzyka, wzbudzanie pożądania, które stanowi ekran dla niszczącej siły miłości. Chciała być pożądana, by nie myśleć, czy jest kochana.

Look Bad, not only sexy, dirty (Bądź wyzywająca, więcej niż seksowna, naprawdę wyuzdana), zapewne właśnie to powiedział Marilyn nieznany operator, nim uruchomił kamerę w obskurnym mieszkaniu w dzielnicy Willowbrook, na przedmieściach Los Angeles. Film trwa trzy minuty i czterdzieści jeden sekund. Jest czarno-biały. Bez dźwięku, później podłożono ścieżkę dźwiękową z piosenką Marilyn *My Heart Belongs to Daddy* (Moje serce należy do taty). Jeśli ten krótki film jest autentyczny, to pokazuje jej pierwszy występ przed kamerą. W wieku dwudziestu dwu lat, by utrzymać się w Hollywood, sprzedawała, co mogła każdemu, kto sobie tego zażyczył: ciało producentom i obraz tego ciała anonimowym widzom, którzy oglądali pornograficzne filmiki, kręcone na marginesie wielkich produkcji filmowych. Ich tytuły brzmiały: *Apples, Knockers and Cocks*. Zaś ten, *Porn*, jest bardzo wymowny. Aktorka pojawia się ubrana w czarną suknię, którą zdejmuje, by ukazać się w gorsecie tego samego koloru, podwiązkach, bez majtek. Ma krągły brzuch, mocne uda, pulchną twarz, której lewą stronę zakrywają potargane ciemno-rude włosy. Coś wyjątkowo wulgarnego i prostackiego emanuje z jej ciężkich kroków i obojętnych gestów, gdy wkłada w siebie przedmiot, który mężczyzna podaje jej zapakowany jak prezent. Gdyby nie jej twarz w ostatnim ujęciu, gdy paląc papierosa, patrzy na mężczyznę, którego przed chwilą ssała, po czym siada mu na kolanach, można by wątpić, że to Marilyn Monroe. Tylko ten uśmiech pozwala ją rozpoznać.

Kiedy to było? Późno w nocy Marilyn zadzwoniła do André de Dienesa, bliskiego przyjaciela, a niegdyś kochanka, by mu powiedzieć, że nie może zasnąć. Zaproponowała sesję zdjęciową na jakiejś słabo oświetlonej uliczce w Beverly Hills. Chciała pozować osamotniona i smutna. Wyskoczył z łóżka, zabrał sprzęt i przez całą noc robili zdjęcia. Fotograf zapomniał flesza, ale oświetlił ją reflektorami samochodu. Wyszły z tego bardzo melodramatyczne obrazy. Grała komedię? A może była świadoma, że w jej życiu coś jest nie tak, czuła, że wkrótce przydarzy się jej tragedia? Nic nie mogła na to poradzić. Czerpała z życia pełnymi garściami, brała je w ramiona, przyciskała do piersi, lecz w tak chorobliwy i zachłanny sposób, że obejmowała śmierć. Pasja to miłość po grób.

By chronić swą prywatność i wprowadzać w błąd natrętów, umieściła na wszystkich telefonach w swym domu fałszywy numer. Kiedy ktoś go wykręcał, zgłaszała się kostnica w Los Angeles.

Marilyn miała dwadzieścia lat i pustkę w sercu, którą starała się zagłuszyć w towarzystwie mężczyzn i kobiet, by znaleźć w sobie siły i dotrwać do rana. Przemierzała Los Angeles, krążyła w pobliżu wielkich wytwórni filmowych z oczami pełnymi obrazów, bardzo mglistych, i ukazywała przechodniom blond swych włosów, wyglądających na tle białego nieba niczym świetlisty obłok okalający fryzury aktorek na prześwietlonych starych filmach. Powtarzała w kółko swoją idée fixe: stać się kimś silnym, jakąż ważną, enigmatyczną postacią, którą mijamy, nie odwracając się za siebie, tak jak mijamy się z losem. Któregoś dnia w 1946 roku André de Dienes zawiózł Marilyn do Hollywood. Miała się tam spotkać z pewnym producentem w studiu przy Gower Street. (...) André i Marilyn, przytuleni do siebie, mijali Hollywood Memorial przy Santa Monica Boulevard. On zaproponował jej przechadzkę po cmentarzu, na którym pochowano sławy kina: Rudolfa Valentino, Normę Talmadge, Marion Davies, Douglasa Fairbanksa Seniora i wielu innych. Marilyn nie była zachwycona pomysłem, lecz fotograf rozbudził jej ciekawość, gdy wyjaśnił, że cmentarz przylega bezpośrednio do wytwórni Paramount przy Melrose Avenue, a Rudolf Valentino spoczywa o kilkaset metrów od miejsca, w którym być może ona sama zagra kiedyś w filmie.

Gdy André prowadził ją korytarzami przestronnego mauzoleum, gdzie Rudolf Valentino leży w krypcie za tablicą z białego marmuru, Marilyn zachowywała milczenie. Później dyskutowali o jego niezwykłej sławie i o tym, jaką niesamowitą reakcję wywołała wieść o jego nagłej śmierci w 1926 roku, „w roku moich urodzin", zauważyła. Może, zasugerował André, przyszła na świat, żeby go zastąpić i kontynuować jego legendarną karierę? Być może ona także będzie kiedyś sławna!

– Jeśli po to, by umrzeć tak młodo, nie warto.

– Czego możesz chcieć więcej? – odparł. Stał się nieśmiertelny!

Odpowiedziała, że woli długie i szczęśliwe życie, po czym wyjęła różę z jednej z waz stojących po obu stronach odlanej z brązu płyty pamiątkowej. (...) Zaczął jej robić zdjęcia, chcąc uchwycić najróżniejsze nastroje, które na jego prośbę starała się pokazać, całe spektrum ludzkich uczuć: szczęście, melancholię, introspekcję, błogość, smutek, zmieszanie, rozpacz... Poprosił ją nawet, by pokazała, jak wyobraża sobie śmierć. Naciągnęła koc na głowę. Następne zdjęcie było jej pomysłem. Powiedziała André, by przygotował aparat, gdyż chce mu pokazać, jak któregoś dnia będzie wyglądał jej własny zgon. Spojrzała na niego z wyjątkowo posępnym wyrazem twarzy i oświadczyła, że tytuł zdjęcia będzie brzmiał THE END OF EVERYTHING (KONIEC WSZYSTKIEGO). Szybko zrobił zdjęcie, a potem zapytał, dlaczego widzi śmierć w tak ponurych i czarnych barwach, zamiast przybrać łagodny uśmiech, jak gdyby była ona tylko przejściem z jednego świata do drugiego, pięknym przeobrażeniem. Marilny odparła, że właśnie w ten sposób wyobraża sobie śmierć. Dodała jeszcze:

– André, nie publikuj tych zdjęć od razu, zaczekaj, aż będę martwa.

– Skąd wiesz, że umrzesz wcześniej ode mnie? Przecież jestem od ciebie o dwanaście lat starszy.

– Wiem – odpowiedziała cichym, poważnym tonem.

Trwało to tylko chwilę. Zaraz potem znów była wesoła i niecierpliwiła się, kiedy wreszcie pójdzie na jakieś kolejne spotkanie, ponaglając go, mówiąc, by się pospieszył, spakował rzeczy do samochodu i ją odwiózł. De Dienes przeżył Marilyn o dwadzieścia trzy lata i często odwiedzał jej grób, zawsze 1 czerwca, w dzień jej urodzin, oraz 4 sierpnia, w rocznicę śmierci. Za każdym razem kradł złożone tam kwiaty (...). Gdy oczyma wyobraźni widział ją ze słuchawką przy uchu, zawsze przypominał sobie, że Marilyn, by chronić swą prywatność i wprowadzać w błąd natrętów, umieściła na wszystkich telefonach w swym domu fałszywy numer. Kiedy ktoś go wykręcał, zgłaszała się kostnica w Los Angeles.

(...) Dziś skończyłam trzydzieści sześć lat. Cukor wpadł we wściekłość, kiedy się dowiedział, że mamy zamiar po pracy fetować moje urodziny. „Nie na planie. Nie teraz!", powiedział. Ale wieczorem podarowali mi urodzinowy tort z zimnymi ogniami, przywieźli go z wielką pompą, na wózku, a na samym szczycie stały dwie figurki, ja w negliżu i ja w bikini. Fox! Lekką ręką wydał w Rzymie ponad pięć tysięcy dolarów na urodziny Elizabeth Taylor na planie *Kleopatry*. To ekipa złożyła się na mój tort. Dean Martin postarał się o szampana. Wszyscy śpiewali *Happy Birthday*. Kolejny sentymentalny rytuał, żeby odpędzić śmierć za pomocą słodkich frazesów i całusów. Lecz tym razem to była moja kolej. Zdawało mi się, że ten tort to ja. Że ten wózek to karawan. Uciekłam. (...)

Oddawała ciało każdemu, kogo, jak sądziła, kocha, i dawała pieniądze wszystkim, których kochała. Uwielbiała kochać; uwielbiała mówić sobie, że kocha.

Jest rok 1962, a ja urodziłam się w 1926. Sześćdziesiąt dwa to dwadzieścia sześć na wspak. Dwadzieścia sześć lat żyła Jean Harlow. Mam trzydzieści sześć lat, a ona nakręciła właśnie tyle filmów. Więc albo jest to ostatni rok mego życia, albo odnajdę wreszcie Normę Jeane, urodzoną 1.06.1926 o 9.30 rano w Los Angeles General Hospital. Właśnie o tej godzinie umarła Harlow. Są dni, gdy chciałabym przeżyć życie wstecz, tak jak cofa się taśmę. Niech pan powie, doktorze Wexler, to śmierć czy życie przewija film? Boję się, że będą to moje ostatnie chwile na planie. I moje ostatnie seanse psychoanalizy... Nic pan nie mówi. Ma pan to gdzieś. Czeka pan na koniec sesji i na moje dolary! (...) Przez sześć miesięcy tańczyłam na planie filmu *Pokochajmy się*. Bez chwili wytchnienia. Jestem wykończona. Gdzie mam teraz iść? (...)

Któregoś dnia na początku lutego 1956 roku Marilyn zjawiła się u swej terapeutki z wielką kopertą z fotografiami wykonanymi przez Miltona Greene'a. Wydano je później pod wspólnym tytułem *Czarna sesja* (Black Sitting). Pozowała w czarnej bieliźnie i kabaretkach, pijana, z na wpół zamkniętymi oczami, smutnym uśmiechem na ustach. Były to próbne zdjęcia do przygotowywanego filmu *Przystanek autobusowy*, którego reżyserem miał być Joshua Logan. Były surowe, czarne, Marilyn sprawiała na nich wrażenie kobiety zaniedbanej, zmęczonej seksem, wyczerpanej czekaniem na coś, czego żadne ciało nigdy nie zaspokoi. Ani z pewnością żadne słowo. „Chce pani zobaczyć moje stykówki?", spytała. Tęga, siwa dama przejrzała je z przerażeniem w oczach i oddała bez słowa.

(...) Stworzyłam własną definicję śmierci. Chodzi o to, by pozbyć się ciała. Ci, którzy przeżyją, myślą tylko o tym. Tak, jak mężczyźni, którzy idą za kobietą na ulicy. Z seksem jest podobnie, to często kwestia ciała, którego trzeba się pozbyć. Zbędnego ciała, o którym chcą zapomnieć, wkradając się do wnętrza. W Nowym Jorku, gdy przechodziłam pierwszą terapię u Węgierki, spisałam testament. Zamieściłam w nim moje epitafium: „Marilyn Monroe – blondynka: 94-53-89"
I dodała, tłumiąc śmiech:
– Myślę, że przy tym pozostanę, nawet jeśli trzeba będzie skorygować wymiary.

■

Michel Houellebecq

Cząstki elementarne

– Nie miałam szczęśliwego życia – powiedziała Annabelle. – Myślę, że przywiązywałam zbyt wiele znaczenia do miłości. Oddawałam się zbyt łatwo, mężczyźni zostawiali mnie, gdy tylko udawało się im osiągnąć cel, i bardzo z tego powodu cierpiałam. Mężczyźni nie uprawiają seksu z kobietami dlatego, że je kochają, ale dlatego, że ich pożądają; wiele lat musiało upłynąć, zanim wreszcie zrozumiałam tę banalną oczywistą prawdę. Tak żyli wszyscy wokół mnie, dojrzewałam w liberalnym środowisku; ale nie odczuwałam żadnej przyjemności w prowokowaniu mężczyzn czy też w ich uwodzeniu. (...) Raz tylko wydawało mi się, że przeżywam coś poważnego, zamieszkałam z jednym facetem. Był aktorem, miał coś bardzo ciekawego w wyrazie twarzy, ale nie udawało mu się przebić – i to głównie ja płaciłam rachunki za mieszkanie. Mieszkaliśmy razem przez dwa lata, zaszłam w ciążę. Poprosił, żebym ją usunęła. Zrobiłam to, ale wracając ze szpitala wiedziałam, że to koniec. Zostawiłam go tego samego wieczoru, przez jakiś czas mieszkałam w hotelu. Skończyłam trzydzieści lat, to był mój drugi zabieg, miałam wszystkiego kompletnie dość. Działo się to w roku 1988, zaczęto sobie zdawać sprawę z niebezpieczeństwa, jakim grozi AIDS, dla mnie stało się to istnym wyzwoleniem. Spałam z dziesiątkami mężczyzn i żaden nie był wart tego, żeby o nim pamiętać. Dzisiaj się wydaje, że w życiu jest taki okres, kiedy chodzimy na randki, bawimy się; potem pojawia się obraz śmierci. Wszystkich mężczyzn, których poznałam, przeraża wizja śmierci, bez przerwy myśleli o swoim wieku. Ta obsesja zaczyna się bardzo wcześnie – ja się z tym spotkałam u ludzi dwudziestopięcioletnich – potem wciąż narasta. Zdecydowałam, że stop, wychodzę z gry. Prowadzę spokojne, pozbawione radości życie. Wieczorem czytam, parzę sobie ziółka. Co weekend jeżdżę do rodziny, zajmuję się bratankiem i bratanicami. To prawda, że potrzebuję mężczyzny, czasami w nocy boję się, nie mogę zasnąć. Są na to środki nasenne, nie zawsze pomagają. Chciałabym, żeby życie szybko mijało. ■

?

Czy nigdy na ciebie nie przyszła godzina,
Boski promień spadający nagle,
aż pękają te bańki mydlane, moda, bogactwo,
Te gorliwe cele działania
– książki, polityka, sztuka, amory,
I zostaje zupełnie nic?

Walt Whitman

WYSYSANIE

Z Marcinem Koszałką rozmawia Katarzyna Kubisiowska

Ile razy dziennie myśli pan o śmierci?
Jako dziecko myślałem częściej. Duży wpływ miała na to moja matka regularnie straszącą mnie swoją rychłą śmiercią. Nabawiłem się nerwicy lękowej, bałem się, że i mnie załatwi jakaś choroba. Tak zostało do dzisiaj, choć pewną odporność na śmierć zdobyłem na moich filmowych planach. Wiem, jak ona wygląda, co się dzieje krok po kroku. Nabrałem dystansu.

To takie proste?
No nie, lęk będzie zawsze, przede wszystkim przed bólem. Z bólem fizycznym współczesna medycyna całkiem dobrze sobie radzi. Lekami wielokrotnie silniej działającymi niż morfina można uśmierzyć prawie każdy rodzaj bólu, z wyjątkiem tego, który wywołuje rak trzustki. Stosuje się też leczenie neurologiczne, np. usuwa się z kręgosłupa części nerwów. Albo wprowadza się pacjenta w stan sedacji, czyli rodzaju śpiączki; wybudzany jest on tylko na moment przyjścia bliskich. Mówię o tych najbardziej chorych, z doszczętnie wyniszczonym organizmem. Gorzej z bólem psychicznym. Kiedy człowiek zaczyna bać się tego, co nastąpi po śmierci. Albo nie nastąpi. Nie każdemu pomaga terapia psychotropowa i kontakt z psychologiem.

Dzisiaj od śmierci dzieli człowieka ogromny dystans, doprowadzony wręcz do absurdu. W Stanach Zjednoczonych istnieją Funeral Home, miejsca, gdzie można podjechać cadillakiem i nie wysiadając zza kierownicy, przez uchylającą się firanę, oglądać moment, jak np. dziadzio wjeżdża do pieca krematoryjnego.

Właśnie kończę kręcić dokument *Ucieknijmy od niej*, którego część scen dzieje się na oddziale paliatywnym. Każdy przebywający tam człowiek ma świadomość, że wkrótce już go nie będzie. Z tego, co zdołałem zaobserwować, najtrudniejsza walka, którą trzeba stoczyć z samym sobą, to zgoda na to, że ten koniec jest już blisko. Pojawia się wtedy wszechogarniający lęk. Jeśli natężenie bólu można mierzyć w skali od 1 do 10, to osiąga on maksymalną moc we wszystkich przestrzeniach psychologicznych.

Wiek człowieka ma tutaj jakiekolwiek znaczenie?
Największego szoku doświadcza osoba aktywna zawodowo, odnosząca sukcesy, w młodym czy średnim wieku, która trafia na oddział paliatywny i w przeciągu trzech tygodni musi się zmierzyć ze świadomością swojej bliskiej śmierci. Większość ludzi nie jest na to gotowa – jeszcze dwa tygodnie temu człowiek jeździł na nartach, jego myśli były zupełnie gdzie indziej, a na pewno nie w okolicach spraw ostatecznych.

Odpychanie od siebie świadomości śmierci jest konsekwencją tego, jak współczesna kultura izoluje człowieka od spraw trudnych, ostatecznych, związanych z przemijaniem. W zamian promuje atrakcyjność, witalność, wieczne zdrowie.
Ale ten, kto całkowicie odpycha od siebie myślenie o śmierci, wpadnie w paniczny popłoch, gdy już będzie musiał stawić jej czoła. W ten sposób zachowuje się większość ludzi w nowoczesnym, burżuazyjnym, bogatym społeczeństwie. To popsułoby im nastrój. Śmierć przeszkadza, szkoda przecież wraz z nią stracić cały ten materialny dorobek. Dzisiaj od śmierci dzieli człowieka ogromny dystans, doprowadzony wręcz do absurdu. W Stanach Zjednoczonych istnieją Funeral Home, miejsca, gdzie można podjechać cadillakiem i nie wysiadając zza kierownicy, przez uchylającą się firanę, oglądać moment, jak np. dziadzio wjeżdża do pieca krematoryjnego.

Jak *drive-in*.
Coś takiego, forma plenerowego kina. Ale czy to ludzi zbliża do świadomości tego, że są istotami śmiertelnymi? Raczej jeszcze bardziej oddala. Antropologiczna wiedza daje obraz dawnych społeczeństw oswajających się ze śmiercią przez całe życie. Ludzie umierali w domach, przy zwłokach czuwało się kilka nocy. W tych uroczystościach brały też udział dzieci. A dzisiaj śmierć pakuje się w ekskluzywną przestrzeń. Powstają przyjemne krematoria, z poczekalnią, gdzie można rozsiąść się w wygodnym fotelu, wypić kawę, posłuchać muzyki. Trup jest wcześniej malowany, pudrowany, trumny są klimatyzowane.

Nic nowego: już Etruskowie budowali nekropolie, które przypominają miasta żywych. Wyposażano je w broń myśliwską, naczynia kuchenne, ubrania, to wszystko, co mogło być potrzebne zmarłemu i jego rodzinie.
W Arizonie istnieje firma Alcor Life Extension, jedyna na świecie korporacja, która zajmuje się zamrażaniem ludzkiego ciała. Hibernacja następuje w ciągu dwóch minut od śmierci klinicznej, jeszcze przed śmiercią mózgu. W stanie, w którym lekarze mogą jeszcze uratować życie. Ciało zostaje opróżnione z krwi, a zamiast niej wpompowany jest specjalny, niezamarzający roztwór fizjologiczny. Potem ciało jest stopniowo oziębiane, aż do osiągnięcia temperatury ciekłego azotu, czyli minus 196 stopni Celsjusza. Cały zabieg trwa kilkanaście dni. W tym stanie człowiek może trwać nawet kilkaset lat, Alcor daje gwarancje na 500.

No dobrze, odmrożą go za kilkaset lat, ale mózg będzie wciąż martwy.
Niekoniecznie. Dla wielu naukowców jest to kompletna brednia, ale są i tacy, którzy wiedzą, że nie jest to niemożliwe. Przecież tylko 200 lat temu mówiono, że przeszczep serca nie jest możliwy.. Okazuje się, że w umarłym mózgu pozostają ślady informacji. Pracuje się już nad tym, aby tę informację udało się przechwycić, a później wtłoczyć do mózgu wykreowanego genetycznie na nowo. Brzmi to teraz jak science fiction, ale kto wie, jak szybki przebieg będą miały te badania. Alcore to obecnie najciekawsze miejsce na świecie, które pokazuje dążenie człowieka do osiągnięcia stanu nieśmiertleności, całkowicie przy tym pomijając kwestię Boga. W Alcore mrozi się już prawie 100 osób, drugie tyle czeka w kolejce.

Na razie mamy jednak wyłącznie martwe ciała, nawet jeśli są dobrze zamrożone. Paradoks tkwi w tym, że człowiek nie chce myśleć o śmierci i jednocześnie ma potrzebę patrzenia na ludzkie zwłoki. Na tej prymitywnej skłonności bazują m.in. fotografie publikowane w tabloidach. A w *Wymazywaniu* Thomasa Bernharda narrator książki, erudyta i humanista, po przyjeździe na pogrzeb tragicznie zmarłej matki, której swoją drogą szczerze nienawidzi, nie może się pogodzić z tym, że nie da się uchylić wieka trumny, w której spoczywa pokawałkowana rodzicielka.

To jest naiwne przekonanie człowieka, że patrząc na zwłoki, dotknie tajemnicy śmierci. Też miałem taką nadzieję, kiedy po raz pierwszy wszedłem z aparatem fotograficznym do prosektorium. Ale to uluda. Martwe ciało jest pustą, biologiczną tkanką... Jeśli ktoś wierzy w Boga, lepiej będzie, gdy uda się do kościoła i tam w modlitwie poszuka tej drugiej przestrzeni. Ateista też nie odkryje tajemnicy śmierci, przyglądając się zwłokom, najwyżej odnotuje, czy już wystąpiły plamy opadowe. Ja nie chciałem oglądać swoich rodziców po śmierci.. Od martwego ciała chyba bardziej szokujący jest odgłos rzężenia przy umieraniu. Następuje taki jego etap, kiedy pojawiają się bezdechy, raz na dwie minuty człowiek nabiera powietrze w płuca, wydając z siebie chrapliwe dźwięki.

Filmował pan wtedy ludzi?

To byłoby niemoralne. Śmierć jest intymnym momentem. Nie można tego czasu nikomu zabierać i tak po prostu włączyć kamerę. Nawet jeśli ten nieprzytomny człowiek nie protestuje. Trzeba wówczas myśleć za niego. Kiedyś robiłem zdjęcia umierającym ludziom, ale oni byli świadomi tego, co się naokoło dzieje. Sami domagali się tych fotografii, chcieli bliskim zostawić po sobie pamiątkę.

Jest bogata, ma wystawny dom, ubiera się w ekskluzywne stroje, poddaje kolejnym operacjom plastycznym. Chce oglądać tylko ładne rzeczy, od brzydkich odwraca oczy. A kiedy idzie do kostnicy zidentyfikować zwłoki ojca, mówi, że „dobrze wyglądał w trumnie".

Bliscy grają wtedy rolą kluczową.

Podczas powstawania *Ucieknijmy od niej* jeszcze bardziej uwierzyłem w tak tradycyjną wartość, jaką stanowi rodzina. Trzeba w nią inwestować, nawet tylko po to, aby kochali nas ludzie. Bliscy pomogą nam umrzeć: kiedy ktoś trzyma za rękę, łatwiej to zrobić... Pani doktor Iwona Bryniarska, niezwykła lekarka, wspaniała psycholożka, która pracuje właśnie na oddziale paliatywnym, opowiadała o dwudziestokilkuletnim chłopaku, do którego z daleka jechał ojciec. Ten chłopak był niesłychanie zdenerwowany tym, że ojciec nie zdąży przed jego śmiercią. Nie bał się tak swojego umierania, jak tego, że nigdy już nie zobaczy taty. W końcu udało im się spotkać. Chłopak trzy dni później umarł, ale już bardzo spokojny, właściwie inny człowiek.

Pan, kręcąc *Ucieknijmy od niej*, żegna się ze swoimi niedawno zmarłymi rodzicami.

Tytuł jest przewrotny, bo to słowa mojej siostry. Jeszcze jako dziewczynka, w trakcie spaceru nad Wisłą, wypowiedziała je do ojca, którego część Polski może znać z filmu *Jakiego pięknego syna urodziłam*. Siostra od dziecka nienawidziła matki, chciała uwolnić się od niej ze wszelką cenę. Wtedy ojciec zaczął mówic siostrze coś o odpowiedzialności, czego wtedy ona jeszcze w ogóle nie rozumiała. Dopiero jako dorosła osoba pojęła, że on matkę kochał bez żadnych warunków, przyjmował ją taką, jaka jest.

Siostra uwolniła się od matki po jej śmierci.

Teraz mówi, że ją świetnie rozumie, że wcześniej nie umiała na nią patrzeć. Ja nie mogę powiedzieć tego samego, od dawna wiedziałem, że matka nas kochała, tylko ze jednocześnie swoją lękowością demolowała najbliższe osoby. Matka wymagała pomocy lekarskiej, solidnej terapii. Ale ten tytuł *Ucieknijmy od niej* mówi o czymś jeszcze – o tym, że moja pięćdziesięcioletnia siostra wciąż nie godzi się na śmierć. Jest bogata, ma wystawny dom, ubiera się w ekskluzywne stroje, poddaje kolejnym operacjom plastycznym. Chce oglądać tylko ładne rzeczy, od brzydkich odwraca oczy. W trakcie wycieczki po Afryce robi zdjęcia, ale wyłącznie z daleka, słumsy ją nie interesują. A kiedy idzie do kostnicy zidentyfikować zwłoki ojca, mówi, że „dobrze wyglądał w trumnie" W *Ucieknijmy od niej* zabieram ją w podróż na oddział paliatywny, na plan mojego nowego filmu. Na początku gra chojraka. Wkrótce z pudełka wyskakuje diabeł, zaczyna się nasza wspólna opowieść, historia rodzeństwa, które musi skonfrontować się ze śmiercią rodziców Wtedy ten film łapie właściwy temat: wyrzut sumienia. Związany jest on z tym, że zawsze jesteśmy w dupie, że jest za późno na polepszenie relacji z najbliższymi, że zaczyna ich brakować dopiero wtedy, gdy umierają.

Czasami zwyczajnie nie da się tych relacji za życia konstruktywnie budować. Pan to świetnie wie jako autor autobiograficznego dyptyku: *Takiego pięknego syna urodziłam* i *Jakoś to będzie*.

To nie jest wytłumaczenie. I tak ten wyrzut sumienia pojawi się. W *Ucieknijmy od niej* jest scena, kiedy siostra podjeżdża na cmentarz swoim porsche. W super ciuchach, na szpilkach, w absolutnej ciszy poleruje grób rodziców. Później kładzie na nim „dizajnerskie" wiązanki. Z mogiły robi fetysz.. Nie zmienia to postaci rzeczy, że dalej nie wierzy w śmierć. Tzn. daje wiarę w kolejne życie, ale jeszcze bardziej luksusowe niż to tutaj.

Panu ten film pomógł pożegnać się z rodzicami?

Jest w nim taka scena, kiedy likwiduję ich mieszkanie: przyjeżdża firma utylizacyjna i w trzy godziny pozbywa się wszystkich rzeczy. Siostra się mnie spytała: „Dlaczego to zrobiłeś? Popatrz, ten telewizor wnosiłeś tu razem z ojcem, teraz wynosi go ktoś obcy" Wtedy po raz pierwszy pękłem. Trzymałem kamerę i jednocześnie miałem podpięty mikrofon, który zarejestrował mój wybuch płaczu. Myślałem, że będzie to niesamowite zakończyć film autentycznymi emocjami reżysera. Później się jednak okazało, że na ekranie daje to efekt pesząco-żenujący. Że te moje łzy powinienem zachować tylko dla siebie.

Swoje emocje chce pan zachować dla siebie, a emocje bliskich to już pan bez skrupułów filmuje.

Podobnie w *Ucieknijmy od niej* mówi moja siostra. Że mieszkałem z rodzicami, oni we mnie inwestowali, kupowali aparaty i kamery, a ja ich wyssałem do końca. Nawet ich śmierć. Chodzi o to, że w sztuce te etyczne granice są zawsze bardzo cienkie. Że tak naprawdę nie wiadomo, kiedy zaczyna się przez autora zżeranie prywatności swojej i najbliższych. ■

Marcin Koszałka (ur. 1970) – operator, reżyser, scenarzysta, zadebiutował głośnym dokumentem *Takiego pięknego syna urodziłam* (1999) nagrodzonym m.in. Prix Europa, nakręcił też m.in. *Imieniny* (2003), *Jakoś to będzie* (2004), *Śmierć z ludzką twarzą* (2006) i *Istnienie* (2007). Na festiwalu w Gdyni nagrodzony jako operator za *Pręgi* Magdaleny Piekorz (2004), robił też zdjęcia do *Kochanków z Marony* (2005) Izabeli Cywińskiej i *Rewersu* (2009) Borysa Lankosza. Obecnie kończy pracę nad dokumentem *Ucieknijmy od niej*.

Halina Bortnowska

Umieranie to też życie

To chyba nie jest odpowiednie miejsce na taką konstatację, ale się na nią poważę: teraz – tak, teraz – gdzieś, niezbyt daleko – dzieje się to naprawdę.

Spektakl, na który patrzymy – w którym uczestniczymy – odbywa się na tle świata, w którym prawdziwi ludzie umierają naprawdę. Właśnie w tej chwili ich ostatni oddech. Umierają różnie, w najrozmaitszych okolicznościach. Różne życie, różne umieranie; śmierć jako kres, chyba zawsze jest tym samym. Mało o niej wiemy. Tyle, że zamyka umieranie, zamyka życie.

Dostępne nauce badanie pośmiertności powie, co dzieje się z narządami, tkankami. Przedśmiertna całość, ten cielesny człowiek, po śmierci już nie istnieje. Jeśli coś trwa, to już nie ta właśnie całość.

Kiedyś pomyślałam: jak mogliśmy w czasie wojny tak sobie żyć zwyczajnie – ja na przykład chodziłam do szkoły, pisałam wypracowania, których styl i kompozycja były dla mnie niesłychanie ważne. Podobnie jak konflikty z koleżankami i pochwały nauczycieli. Tak też żyli obok dorośli. Taka sobie codzienność, w którą wdzierają się albo cichcem wpisują dramatyczne wydarzenia, ale tylko te nas dotyczące.

A przecież dzień po dniu funkcjonowało wtedy Auschwitz, na ulicach rozstrzeliwano ludzi, parę kilometrów dalej ginęli w walkach w getcie.

Umieliśmy i dalej umiemy całkowicie wyłączać bliskie umieranie z pola widzenia i nasłuchu, z pola uwagi. W końcu – już za mojej dorosłości – ta praktyka wykreślania umierających wzbudziła mój niepokój. Postanowiłam wiedzieć, pamiętać o umieraniu, które odbywa się za plecami, za ścianą albo na swoim miejscu, w szpitalu, w hospicjum, które odwiedzam.

Tak się rozpoczął mój kontakt z umierającymi.

Na pustej scenie właśnie umiera Violetta. Potem leżą tam jej zwłoki. Dla prawdy powinno być tak, że na deskach spoczywa nie aktorka – pozorując swoją śmierć – lecz kukła, *simulacrum*, które się rozpadnie. Byłoby to pewnie trudne do zniesienia.

Kontakt ze zwłokami chyba najbardziej przeraża. *Simulacrum* jest bluźniercze wobec pamięci o żyjącym. Wszystko, co należy do pośmiertności, uprzytamnia nam własną śmiertelność – tak będzie leżeć moje ciało, czyli ja? Przecież nie ja, mnie nie będzie albo – według wiary – będę inna, gdzie indziej, Bóg będzie dla mnie i we mnie wszystkim.

Warto nauczyć się widzieć w zwłokach, w szczątkach pośmiertnych coś, jakby resztki szat tego zmarłego. Zetleją, znikną, ale teraz jeszcze niosą jego ślad. Ich dotknięcie niejako z nim łączy.

Czasem udawało mi się towarzyszyć do końca komuś, kto „odchodził" Byłam wolontariuszką hospicyjną. W pewien sposób jestem nią nadal, tego nie da się z życia wykreślić, nawet wtedy, gdy – jak w mojej sytuacji – niewiele już można praktycznie zdziałać, gdy przeszkadza własny brak sprawności.

Udział w opiece hospicyjnej daje możliwość doświadczenia cudzego umierania. Wielu potrafi od tego doświadczenia uciec w gorączkowe krzątanie się albo w śledzenie własnych przeżyć: co też dzieje się we mnie, gdy na to patrzę, gdy tego dotykam?

Jeśli uda się odsunąć siebie na bok, skupić całą uwagę na tym właśnie odchodzącym drugim człowieku, wtedy coś z jego doznań może przeniknąć do osoby pozostającej w kontakcie. Ścieżką, nicią kontaktu jest uwaga.

Uważnie trwając przy kimś, coś mu daję z siebie, podtrzymuję go. Wraz z doświadczonymi lekarzami myślę, że kontakt przedłuża życie; ci, których długo nikt nie dotyka, odchodzą prędzej. Ale nie zawsze zatrzymywanie w drodze jest pomocne. Przychodzi czas, kiedy – jak mówił pewien wspaniały lekarz, przyjaciel odchodzących – „pora już ich posyłać", żegnać nie zatrzymując na bolesnym progu.

Chodzi tu o postawę wewnętrzną, która wyraża się w dotknięciu, niby takim samym, serdecznym, ludzkim, ale mogącym być tym ostatnim.

Pożegnanie też wymaga odważnej uwagi, uwagi odwróconej od siebie.

Przedtem – przed pożegnaniem – jest długa droga, którą pierwsza opisała dr Elisabeth Kübler--Ross, potem z cennymi wnioskami praktycznymi dr Cicely Saunders, założycielka pierwszego dwudziestowiecznego Hospicjum św. Krzysztofa w Londynie, inspiratorka także polskiego ruchu hospicyjnego.

Z początku, gdy do świadomości przebija się myśl o powadze sytuacji, gdy otoczenie (choćby mimowolnie) przekazuje sygnał, że to może być choroba na śmierć: typowa pierwsza reakcja to gniew, często skierowany przeciw informującym o stanie rzeczy, potem zaprzeczenie – „tak być nie może, więc nie jest!".

Protest: „dlaczego ja?". Tak jakby ktoś musiał mieć przydzielone to nieszczęście, ale niesprawiedliwie wybór padł na mnie. Samorzutnie albo przez kogoś insynuowane pojawia się podejrzenie: „to jest kara: kara umierania". Ale kto i za co tak karze? Jeśli jest Bóg, to dlaczego taki okrutny? Umierający szuka winy – swojej albo cudzej. Widywałam ulgę, gdy to poszukiwanie wygasało, gdy udało się przekonać, że to nie żadna kara, ale los, w którym tkwi zadanie.

Od pytania „dlaczego" lepsze pytanie „po co", czy może „dla kogo"

Strach o tym mówić, łepiej przekazać to bezsłownie: tak jak czuwanie przy odchodzącym, całe to odprowadzanie jest darem dla niego, można też przyjąć to, co – również bezsłownie – ten człowiek chciałby, chce dać i daje.

Nie tylko Karol Wojtyła czynił swoje umieranie darem, błogosławieństwem. Po prostu istnieje taka możliwość, taka praktyka. To się zdarza. Bywa wyraźne albo trudne do odczytania. Wiele zależy od tego, czy ktoś czuwa z uwagą, nie wymagając słów ani pamiętnych gestów.

Zdaniem psychologów bliżej końca życia ma się pojawić uspokojenie, rezygnacja. Rzeczowa troska, by jeszcze doczekać ważnego wydarzenia, by zdążyć załatwić sprawy, które znów zaczynają być ważne. Pragnienie, by dzień przeżyć bardziej znośnie, bez bólu, by działały leki i zabiegi uśmierzające jeśli nie samą przyczynę, to choćby objawy, które męczą, upokarzają, odcinają od ludzi, niepokoją bliskich – by ustały nudności, kaszel, czkawka, by odpadło coś z repertuaru udręk. Nieraz udaje się to osiągnąć. Wraca pewien optymizm. I pomału gaśnie.

Przedstawiam ten schemat, zdając sobie sprawę, że nie zawsze wszystko tak właśnie przebiega. Etapy mieszają się. Wraca się do początku. Albo nagle przeskakuje dalej.

Najczulsza uwaga nie na wszystko natrafia, nie wszędzie przenika. Są rzeczy, którymi umierający nie chcą lub nie potrafią się dzielić. Są tacy, co wstydzą się buntu, żalu, bólu fizycznego albo właśnie cierpienia – innego niż fizyczne. Tyle mają różnych lęków skłębionych, nienazwanych, dramatycznych i naiwnych. Na przykład, że widoczne pogorszenie zniechęci lekarza do starań, by było lepiej. Trudno o szczerość, gdy rośnie obawa, że bliscy nie dadzą sobie rady z sytuacją, że się im w ogóle przeszkadza żyć własnym życiem.

Dlatego obok osób ukochanych jest przy umierających miejsce dla osób spoza tego grona, ale zaufanych, w których widzi się siłę, przytomność umysłu, spokój, zdolność do skutecznego współczucia.

Współczucie to zwykle dzielenie cierpienia. Ale skuteczne współczucie to jednak rodzaj szczęścia.

Działający pragnie przynieść ulgę – wie co robić, umie tak zadziałać, widzi dobry skutek. Nie chodzi o wdzięczność; naprawdę istotne jest przekonanie o realności pomocy. Efekt może stać się niedostrzegalny. Przychodzi czas, gdy nie ma już nic do zrobienia. Nic do roboty, trzeba tylko być. Nigdzie się nie śpieszyć, nie uciekać. Uważać, dawać sygnały czuwania. Dyskretne, wypróbowane sygnały – że się jest blisko.

Jeśli ktoś umie sie modlić, to teraz szczególna na to pora. W ciszy, w samym trwaniu, samotnie. Czy jako nie przeszkadzający, wtapiający się w ścianę, skupiony, świadek lekarskich zabiegów i odchodzenia.

Nad tym tekstem umieszczonym w tak niespodziewanym zestawie, miał być tytuł „Życie jako umieranie". Ale go zmieniłam. Dla mnie prawdziwszy jest tytuł odwrotny: „Umieranie to też życie". To pewien ważny odcinek życia, ostatni czas trwania w postaci, do której przywykliśmy.

Hospicjum, oddział szpitalny, miasto, kraj, ziemia, to jakby lotnisko. Żyją tu odprowadzający i odprowadzani. I ci, co ich obsługują...

Przygarnąć odprowadzanego. Chwilę przytrzymać, z całej siły życzyć dobra. ■

Halina Bortnowska – filozof, teolog, publicystka. Animatorka przedsięwzięć społecznych, uczestniczka ruchu ekumenicznego. Od 2007 przewodnicząca Rady Helsińskiej Fundacji Praw Człowieka. Żona Kazimierza Dąbrowskiego, inżyniera konstruktora, mają czworo dzieci. Prowadzi blog „Myślennik" (halinabortnowska.blox.pl).

Tendresse

TENDRESSE.

Wolę to słowo
niż polskie czułość.
Kiedy ściska w gardle
dlatego, że istota
na którą patrzę jest
tak bardzo krucha,
ranliwa, śmiertelna,
wtedy tendresse.

Czesław Miłosz

La Traviata

Libretto: **Francesco Maria Piave**
na podstawie *Damy Kameliowej*
Aleksandra Dumasa

OSOBY
Violetta Valéry, kurtyzana sopran
Alfredo Germont, kochanek Violetty tenor
Flora Bervoix, przyjaciółka Violetty sopran
Giorgio Germont, ojciec Alfreda baryton
Annina, służąca Violetty sopran
Gaston de Letorieres tenor
Baron Douphol baryton
Markiz d'Obigny bas
Doktor Grenvil bas
Józef, służący Violetty bas
Służący Flory tenor

AKT I

SCENA I
Salon w domu Violetty, w głębi widoczne drzwi prowadzące do drugiego salonu; dwoje bocznych drzwi, na lewo kominek, nad nim lustro. Na środku bogato zastawiony stół. Violetta siedzi na kanapie, prowadzi konwersację z doktorem i kilkorgiem przyjaciół, jednocześnie kilka innych osób wychodzi naprzeciw nadchodzącym gościom, wśród których są Baron i Flora z Markizem.

CHÓR I
Minęła godzina zaproszenia,
spóźniliście się.

CHÓR II
Graliśmy u Flory.
Przy grze czas szybko upływa.

VIOLETTA
(wychodząc im naprzeciw)
Floro, przyjaciele,
spędźmy wesoło resztę nocy,
przy blasku kryształów
zabawa lepiej się toczy.

FLORA I MARKIZ
Czy i pani będzie się bawić?

VIOLETTA
Tego właśnie chcę,
zabawa leczy moje cierpienia.

WSZYSCY
Tak, radość wydłuża życie.

SCENA II
Te same osoby co w poprzedniej scenie, wicehrabia Gaston de Letorieres, Alfredo Germont, służba krzątająca się przy przyjęciu.

GASTON
(wchodząc razem z Alfredem)
Alfredo Germont,
jeszcze jeden twój wielbiciel,
niewielu przyjaciół
mu dorównuje.

VIOLETTA
(podaje rękę Alfredowi, którą on całuje)
Wicehrabio, dzięki za ten dar.

MARKIZ
Drogi Alfredzie.

ALFREDO
Markizie.
(wymieniają uścisk dłoni)

GASTON
Mówiłem ci
tu przyjaźń miesza się z zabawą.
(w międzyczasie służba przygotowała przyjęcie)

VIOLETTA
(zwracając się do służby)
Czy wszystko gotowe?
(jeden ze służących przytakuje)
Siadajcie moi drodzy:
serca łatwiej otwierają się
przy uczcie.

WSZYSCY
To prawda, przyjacielski trunek
oddala ukryte troski.

Zajmują miejsca tak, by Violetta znalazła się między Alfredem i Gastonem, naprzeciw usiądzie Flora między Markizem a Baronem, pozostałe osoby zajmą miejsca w sposób dowolny. Zapada chwila ciszy, w międzyczasie służba przechodzi z półmiskami, Violetta i Gaston rozmawiają ze sobą półgłosem, po czym:

GASTON
(zwracając się po cichu do Violetty)
Alfredo nieustannie myśli o pani.

VIOLETTA
Pan żartuje?

GASTON
Kiedy pani była chora
bywał tutaj codziennie
i zatroskany pytał o panią.

VIOLETTA
Niech pan przestanie.
Nic dla niego nie znaczę.

GASTON
Nie oszukuję pani.

VIOLETTA
(do Alfreda)
Więc to, co słyszę jest prawdą?
Nie rozumiem.

ALFREDO
(wzdychając)
Tak, to prawda.

VIOLETTA
(do Alfreda)
Dziękuję panu.
Baronie, pan się tak nie zachowywał.

BARON
Znam panią zaledwie od roku.

VIOLETTA
On zaledwie od kilku minut.

FLORA
(zwraca się szeptem do Barona)
Milczenie z pana strony byłoby
bardziej wskazane.

BARON
(odpowiada szeptem Florze)
Nie podoba mi się ten młody człowiek.

FLORA
Dlaczego?
Uważam, że jest sympatyczny.

GASTON
(do Alfreda)
A ty co, całkiem zamilkłeś?

MARKIZ
(do Violetty)
Pani powinna nim potrząsnąć.

VIOLETTA
(Nalewa wino Alfredowi)
Będę dla pana jak Hebe
nalewająca wino.

ALFREDO
(z galanterią)
Marzę, byś była
nieśmiertelna jak ona.

WSZYSCY
Pijmy.

GASTON
Baronie, nie ma pan ani wiersza,
ani toastu na tę wesołą chwilę?
(Baron daje znać, że nie)
Więc kolej na ciebie.
(do Alfreda)

WSZYSCY
Tak, tak, wznieśmy toast.

ALFREDO
Fantazja mi nie dopisuje.

GASTON
Czyżbyś nie był w tym mistrzem?

ALFREDO
(do Violetty)
Sprawiłoby to pani przyjemność?

VIOLETTA
Tak.

ALFREDO
(podnosi się)
Naprawdę?
Jestem gotowy.

MARKIZ
Słuchajmy więc.

WSZYSCY
Słuchajmy śpiewaka.

ALFREDO
Pijmy, wznieśmy kieliszki,
olśnieni twą urodą, niech ulotna chwila
nasyci się zmysłowością,
pijmy, a słodkie dreszcze
przez miłość rozbudzone
sprawią, że spojrzenie ku sercu
(wskazuje Violettę)
wszechmocnie podąży.
Pijmy, miłość obudzona szampanem
gorętsze pocałunki da.

WSZYSCY
Pijmy, miłość obudzona szampanem
gorętsze pocałunki da.

VIOLETTA
(podnosi się)
Z wami chcę spędzać
moje beztroskie chwile,
co nie jest przyjemnością w życiu,
jest tylko szaleństwem.
Bawmy się, ulotne i śpieszne
są rozkosze miłości:
bo miłość jest jak kwiat,
co rozkwita i zaraz potem umiera,
a wtedy za późno się nim cieszyć.
Bawmy się, gdy zapraszają nas
tak pochlebne i gorące słowa.

WSZYSCY
Bawmy się, wino, śpiew i śmiech
noc nam umilają: nowy dzień
zastanie nas jeszcze w tym raju.

VIOLETTA
(do Alfreda)
Życie jest tylko w zabawie.

ALFREDO
(do Violetty)
Jeśli jeszcze się nie kocha.

VIOLETTA
(do Alfreda)
Nie mówcie o tym mnie,
która tego nie zna.

ALFREDO
(do Violetty)
To moje przeznaczenie.

WSZYSCY
Bawmy się, wino śpiew
i śmiech noc nam upiększają:
nowy dzień zastanie nas
jeszcze w tym raju.
(z drugiego salonu dochodzą dźwięki muzyki)
Cóż to?

VIOLETTA
Teraz pora na tańce.

WSZYSCY
Co za miła propozycja!
Wszyscy ją przyjmujemy.

VIOLETTA
Chodźmy więc.
(kierują się w stronę środkowych drzwi, ale Violetta nagle blednie)
Och!

WSZYSCY
Co pani jest?

VIOLETTA
Nic, nic.

WSZYSCY
Co się z panią dzieje?

VIOLETTA
Wyjdźmy.
(po kilku krokach musi się ponownie zatrzymać i usiąść)
Boże!

WSZYSCY
Znowu!

ALFREDO
Pani cierpi?

WSZYSCY
Co się dzieje?

VIOLETTA
Drżę cała. Niech pan tam idzie.
(wskazuje drugi salon)
Za chwilę i ja tam będę.

WSZYSCY
Jeśli pani sobie tego życzy.
(wszyscy przechodzą do drugiej sali z wyjątkiem Alfreda, który pozostaje w tyle)

SCENA III

VIOLETTA
(przeglądając się w lustrze)
Jaka jestem blada!
(odwróciwszy się dostrzega Alfreda)
Pan tutaj!

ALFREDO
Czy minęło złe samopoczucie?

VIOLETTA
Czuję się lepiej.

ALFREDO
Tym sposobem
pani siebie zabije,
powinna pani bardziej
dbać o siebie.

VIOLETTA
Cóż powinnam czynić?

ALFREDO
Gdybyś, pani, moją była,
strzegłbym twoich pięknych dni.

VIOLETTA
Co pan mówi?
Czyż tutaj ktokolwiek
troszczy się o mnie?

ALFREDO
(ogniście)
Bo nikt na świecie
nie kocha pani.

VIOLETTA
Nikt?

ALFREDO
Z wyjątkiem mnie.

VIOLETTA
(śmiejąc się)
To prawda, zapomniałam,
że jestem kochana tak wielką miłością.

ALFREDO
Wyśmiewa się pani ze mnie?
Nie ma pani serca?

VIOLETTA
Czy mam serce?
Tak, być może,
dlaczego pan o nie pyta?

ALFREDO
Gdyby pani miała serce,
to nie kpiłaby pani tak.

VIOLETTA
Doprawdy?

ALFREDO
Nie oszukuję pani.

VIOLETTA
Od dawna pan mnie kocha?

ALFREDO
Tak, od roku, któregoś dnia,
szczęśliwa i zwiewna,
pojawiła się pani przede mną.
I od tego dnia żyję ogarnięty
nieznanym mi uczuciem.
Miłością, którą pulsuje świat cały,
tajemniczą, wyniosłą,
udręką i rozkoszą.

VIOLETTA
Jeśli to prawda niech pan odejdzie:
mogę dać panu tylko przyjaźń.
Kochać nie umiem i nie cierpię
tak heroicznej miłości.
Jestem szczera, naiwna;
niech pan innej poszuka,
wtedy z łatwością
zapomni pan o mnie.

GASTON
(pojawia się w środkowych drzwiach)
Cóż to?
Co wy tu robicie?

VIOLETTA
Żartowaliśmy.

GASTON
No dobrze, zostańcie.
(wycofuje się)

VIOLETTA
(do Alfreda)
Dość miłości.
Zgadza się pan na ten pakt?

ALFREDO
Pani posłuszny odchodzę.
(tak jakby odchodził)

VIOLETTA
Aż tak?
(wyjmuje kwiat przypięty do dekoltu)
Niech pan weźmie ten kwiat.

ALFREDO
Dlaczego?

VIOLETTA
By przynieść mi go z powrotem.

ALFREDO
(zawraca)
Kiedy?

VIOLETTA
Kiedy zwiędnie.

ALFREDO
Jutro!

VIOLETTA
No tak, jutro.

ALFREDO
(bierze z zapałem kwiat)
Jestem szczęśliwy!

VIOLETTA
Czyż nadal mnie pan kocha?

ALFREDO
(wychodząc)
Och, jak bardzo kocham panią!

VIOLETTA
Pan odchodzi?

ALFREDO
(powraca by ucałować jej rękę)
Odchodzę.

VIOLETTA
Do zobaczenia.

ALFREDO
Niczego bardziej nie pragnę.
(wychodzi)

SCENA IV
Violetta i wszyscy goście wracają z drugiego salonu rozgrzani tańcem.

WSZYSCY
Świt wschodzi,
nam odejść pora,
dzięki miła pani
za wspaniałą zabawę.
Miasto kipi od zabaw,
nadszedł czas rozpusty,
po odpoczynku zapał do uciech
na nowo odżyje w nas.
(wychodzą prawą stroną)

SCENA V
(Violetta sama)

VIOLETTA
Jak dziwnie! Jak dziwnie!
Te słowa wyryły się w moim sercu!
Czyż będzie moim nieszczęściem
ta poważna miłość?
Czego się domagasz
wzburzona duszo?
Jeszcze żaden mężczyzna
cię nie rozpłomienił!
Być kochaną, kochając – to nieznana
mi radość!
Czyż wolno mi pogardzić nią na rzecz
jałowych szaleństw mego życia?
Być może on jest tym, którego
moja dusza, samotna w cierpieniu,
wiele razy sobie wyobraziła
i malowała, używając
sekretnych farb.
Dyskretny i obecny,
przekroczył próg mojej choroby
i rozpalił nową gorączkę,
otwierając mnie na miłość.
Miłość, którą pulsuje świat,
tajemniczą, wyniosłą,
udrękę i rozkosz.
Kiedy byłam dziewczyną, to czyste
i czułe pragnienie,
ten delikatny wizerunek
pana mojej przyszłości
i promień zesłany z nieba
sprawiły, że olśniona pięknem
żywiłam się
moją boską pomyłką.
Czułam wtedy, że świat
pulsuje miłością
tajemniczą, wyniosłą,
udręką i rozkoszą!
(przez chwilę pozostaje w zamyśleniu po czym mówi)
Szaleństwo! Szaleństwo!
To tylko delirium!
Zatracam się w marzeniach.
Ja, bezradna kobieta, samotna,
porzucona w zaludnionej pustyni
zwanej Paryżem.
Na co więcej liczę? Co mam robić?
Bawić się, zatracić w wirach rozkoszy,
chcę być zawsze wolna,
szaleć od zabawy do zabawy,

chcę, by żadna przyjemność
nie ominęła mnie w życiu.
I nowy dzień i dzień, który odchodzi
znajdzie mnie zawsze chętną
do coraz to nowych rozkoszy,
tylko tym chcę zaprzątać moje myśli.
(wchodzi od lewej strony)
Pan tutaj!

AKT II

SCENA I
Dom na wsi w pobliżu Paryża. Salon na parterze. W głębi, frontem do publiczności, między dwojgiem oszklonych drzwi wychodzących na ogród kominek, a nad nim lustro i zegar. Na pierwszym piętrze również dwoje drzwi naprzeciwko siebie. Krzesła, stoliki, kilka książek, przybory do pisania. Wchodzi Alfredo w stroju myśliwskim.

ALFREDO
(odkładając strzelbę)
Z dala od niej nic mnie nie cieszy!
Upłynęły już trzy miesiące
od kiedy moja Violetta
porzuciła dla mnie przepych,
bogactwo, honory i nadęte przyjęcia,
na których, do hołdów przywykła,
wszystkich zniewalała swoją urodą.
Teraz, szczęśliwa
w tym pięknym miejscu,
dla mnie zapomniała o wszystkim.
Odradzam się przy niej
i odnowiony miłości tchnieniem,
widząc ją tak szczęśliwą,
zapominam o jej przeszłości.
Łagodnym, miłosnym uśmiechem
ostudziła młodzieńczy zapał
mego gorącego ducha!
Od dnia, w którym mi powiedziała:
chcę żyć wierna tobie,
niepamiętna świata,
czuję się prawie jak w niebie.
(on i Annina w stroju podróżnym)

ALFREDO
Annino, skąd przybywasz?

ANNINA
Z Paryża.

ALFREDO
Kto cię tam posłał?

ANNINA
Moja pani.

ALFREDO
Dlaczego?

ANNINA
By sprzedać konie, karoce
i wszystko to, co jeszcze posiada.

ALFREDO
Co ty mówisz!

ANNINA
Kosztowne to zycie tu, na osobności.

ALFREDO
I nic mi nie powiedziałaś?

ANNINA
Nakazano mi milczenie.

ALFREDO
Nakazano!
Ile potrzeba?

ANNINA
Tysiąc ludwików.

ALFREDO
Teraz ja pojadę do Paryża.
Pani nie może się dowiedzieć
o tej rozmowie. Może uda się jeszcze
wszystko naprawić.
(Annina odchodzi)

SCENA III
(Alfredo sam)

ALFREDO
Mam wyrzuty! Co za hańba!
Żyłem w takim błędzie?
Przebłysk prawdy
przerwał moje otępienie.
Ucisz się krzyku honoru w mojej piersi.
Pomszczę cię na pewno,
zmyję tę hańbę.
(wychodzi)

SCENA IV
Violetta z papierami w ręku wchodzi, rozmawiając z Anniną, Giuseppe pojawia się na chwilę.

VIOLETTA
Alfredo?

ANNINA
Przed chwilą wyjechał do Paryża.

VIOLETTA
Kiedy wróci?

ANNINA
Zanim zajdzie słońce.
Tak mi kazał powiedzieć.

VIOLETTA
To dziwne!

ANNINA
(podając jej list)
To dla pani.

VIOLETTA
(bierze list)
Dobrze.
Niedługo przybędzie tu
ktoś w interesach,
wprowadź go natychmiast.
(Annina i Giuseppe wychodzą)

SCENA V
Violetta oraz pan Germont wprowadzony przez Giuseppe, który wychodzi, podsunąwszy najpierw dwa krzesła.

VIOLETTA
(czytając list)
Flora odkryła moją kryjówkę
i dziś wieczór zaprasza mnie na tańce!
Nie doczeka się.
(rzuca list na stolik i siada)

ANNINA
Jakiś pan do Pani.

VIOLETTA
To pewnie ta osoba, na którą czekam.
(daje znak Giuseppe by go wprowadził)

GERMONT
Czy panna Valéry?

VIOLETTA
To ja.

GERMONT
Jestem ojcem Alfreda!

VIOLETTA
(zaskoczona, prosi by usiadł)
Pan!

GERMONT
(siadając)
Tak, tego, co pochopnie
zmierza ku ruinie panią zauroczony.

VIOLETTA
(podnosi się urażona)
Jestem kobietą i jestem u siebie;
pozwoli pan, że zostawię go,
leży to w pana interesie, nie moim.
(zamierza wyjść)

GERMONT
(Co za maniery!) a przecież..

VIOLETTA
Wprowadzono pana w błąd.
(siada ponownie)

GERMONT
Chce swoje dobra złożyć
pani w darze.

VIOLETTA
Dotychczas się nie odważył.
Odmówiłabym.

GERMONT
(rozglądając się wokół)
A ten przepych wokół?

VIOLETTA
Dla wszystkich
ten akt jest tajemnicą.
Niech nią nie będzie dla pana.
(podaje mu dokumenty)

GERMONT
(rzuciwszy na nie okiem)
Boże! Cóż odkrywam!
Chce się pani wyzbyć
wszystkich swoich dóbr?
Dlaczego więc, dlaczego przeszłość
panią oskarża?

VIOLETTA
(z entuzjazmem)
Przeszłość już nie istnieje,
teraz kocham Alfreda.
Bóg wszystko wymazał,
gdy wyraziłam skruchę.

GERMONT
Doprawdy wznioste uczucia!

VIOLETTA
Jakże slodko brzmią pańskie slowa!

GERMONT
(podnosząc się)
Właśnie do tych uczuć
chcę się odwołać, prosząc o ofiarę.

VIOLETTA
(podnosząc się)
Nie, niech pan milczy.
Z całą pewnością poprosi mnie pan
o coś strasznego, przewidziałam to,
czekając na pana. Byłam zbyt
szczęśliwa.

GERMONT
Los domaga się od ojca Alfreda,
by troszczył się o przyszłość swoich
dwojga dzieci.

VIOLETTA
Dwojga dzieci!

GERMONT
Tak,Bóg mnie obdarzył
córką czystą jak anioł.
Jeśli Alfredo odmówi
powrotu na tono rodziny,
jej młody ukochany i narzeczony,
którego miała poślubić,
będzie chciał się wycofać
ze zobowiązania,
którym miał ją uszczęśliwić.
Niech pani nie zamienia
miłości w cierpienie.
Niech serce pani
nie opiera się moim błaganiom.

VIOLETTA
Rozumiem, powinnam na jakiś czas
oddalić się od Alfreda,
nawet jeśli to mi sprawi ból.

GERMONT
Nie o to proszę.

VIOLETTA
Na Boga, czego więcej
pan sobie życzy?
I tak już dużo panu zaproponowałam!

GERMONT
Nie dosyć.

VIOLETTA
Czy chce pan bym na zawsze
z niego zrezygnowała?

GERMONT
Byłoby to słuszne!

VIOLETTA
Nie, nigdy! Nawet pan nie wie
jak żywe, wielkie
uczucie płonie w mojej piersi.
Czy wie pan, że nie mam przyjaciół
ani krewnych?
I że Alfredo przysiągł,
że mi ich zastąpi?
Czyż pan wie, że moje życie jest
naznaczone śmiertelną chorobą?
I że przeczuwam jego rychły koniec?
Rozstać się z Alfredem?
To tak bezlitosna tortura,
że raczej wolałabym umrzeć.

GERMONT
To ciężka ofiara,
ale niech pani będzie spokojna,
jest pani młoda i piękna.
I z czasem...

VIOLETTA
Niech pan nic więcej nie mówi.
Rozumiem pana,
ale to dla mnie niemożliwe.
Tylko jego chcę kochać.

GERMONT
Wierzę, ale często
mężczyzna jest zmienny.

VIOLETTA
(poruszona)
Wielki Boże!

GERMONT
Gdy minie czas miłości
i nadejdzie znudzenie,
co się wtedy stanie?
Niech się pani zastanowi,
drogie pani uczucia
nie przyniosą pocieszenia,
bowiem nie zamieniły się
w więź pobłogosławioną
przez niebiosa.

VIOLETTA
To prawda!

GERMONT
Niech więc pani porzuci
to złudne marzenie
i stanie się aniołem pocieszycielem
mojej rodziny.
Odwagi dziewczyno,
Violetto, opamiętaj się w porę,
Bóg tchnął w ojca
te slowa.

VIOLETTA
(z ogromnym bólem)
(Więc nieszczęsna,
co niegdyś zbłądziła
nie ma nadziei na odrodzenie!
Nawet jeśli dobrotliwy
Bóg jej wybaczy,
to człowiek nadal
będzie jej wrogi.)
(zwraca się do Germonta, płacząc)
Niech pan powie młodej pannie –
tak czystej i pięknej,
że nieszczęsna poświęci dla niej
ostatni promień szczęścia
i że umrze!

GERMONT
Płaczesz biedactwo – teraz widzę
o jak wielką ofiarę cię proszę.
Moja dusza rozumie twój ból:
odwagi! – szlachetne serce zwycięży.
(milczenie)

VIOLETTA
Niech pan rozkazuje.

GERMONT
Niech mu pani powie, że go nie kocha.

VIOLETTA
Nie uwierzy mi.

GERMONT
Niech pani wyjedzie.

VIOLETTA
Pojedzie za mną.

GERMONT
Więc co?

VIOLETTA
Niech mnie pan obejmie mocno,
jak córkę. Będę nią.
(obejmują się)
Niedługo Alfredo powróci do was
niewypowiedzianie zasmucony.
Niech pan go pocieszy.
*(wskazuje mu ogród i oddala się,
by napisać list)*

GERMONT
O czym pani myśli?

VIOLETTA
Gdyby pan wiedział,
sprzeciwiłby się pan moim myślom.

GERMONT
Wspaniałomyślna!
Cóż mogę dla pani zrobić?

VIOLETTA
(powracając do niego)
Umrę! Nie chcę by przeklinał
pamięć o mnie.
W zamian za moje okrutne cierpienie
chcę, by przynajmniej powiedział mu
pan o mojej ofierze dokonanej
w imię miłości,
która będzie należała tylko do niego,
aż po ostatnie westchnienie
mojego serca.

GERMONT
Nie, pani, tak wspaniałomyślna,
zasługuje na życie w spokoju.
Któregoś dnia niebo
wynagrodzi panią za łzy.
Ofiara pani miłości
zostanie nagrodzona;
będzie pani wtedy dumna ze swego
szlachetnego gestu.

VIOLETTA
Ktoś tu idzie, niech pan wyjdzie!

GERMONT
Moje serce jest pani
bardzo wdzięczne!

VIOLETTA
Być może już się nie zobaczymy.
(obejmują się)

OBOJE
Bądź szczęśliwa/y.
Żegnaj!
*(Germont wychodzi przez drzwi do
ogrodu)*

SCENA VI
*(Violetta, potem Annina, a następnie
Alfredo)*

VIOLETTA
Niebiosa! dodajcie mi siły!
*(siada, pisze, a następnie dzwoni na
służbę)*

ANNINA
Wolała mnie pani?

VIOLETTA
Tak, doręcz osobiście
ten list.

ANNINA
*(patrzy we wskazanym kierunku
i wyraża swoje zaskoczenie)*

VIOLETTA
Nic nie mów, idź zaraz.
(Annina wychodzi)
A teraz muszę napisać do niego.
Co mu powiem?
Kto mi doda odwagi?
(pisze i pieczętuje list)

ALFREDO
(wchodząc)
Co robisz?

VIOLETTA
(chowając list)
Nic.

ALFREDO
Pisałaś?

VIOLETTA
(zmieszana)
Tak... nie.

ALFREDO
Dlaczego jesteś tak zaniepokojona?
Do kogo pisałaś?

VIOLETTA
Do ciebie.

ALFREDO
Daj mi tę kartkę.

VIOLETTA
Nie, nie teraz.

ALFREDO
Wybacz mi,
teraz to ja jestem zaniepokojony.

VIOLETTA
(wstając)
Co się stało?

ALFREDO
Przyjechał mój ojciec.

VIOLETTA
Widziałeś się z nim?

ALFREDO
Nie, zostawił mi upominający list.
Oczekuję go,
gdy tylko cię ujrzy,
natychmiast cię pokocha.

VIOLETTA
(bardzo wzburzona)
Nie chciałabym, by mnie tu zaskoczył.
Pozwól mi się oddalić, a ty uspokój go.
Rzucę mu się do stóp, wtedy
przestanie żądać, byśmy się rozstali
i będziemy szczęśliwi,
bo ty mnie kochasz, prawda Alfredzie?

ALFREDO
Bardzo. Dlaczego płaczesz?

VIOLETTA
Były mi potrzebne te łzy,
teraz jestem spokojna.
(z wysiłkiem)
Widzisz? Uśmiecham się do ciebie.
Będę tam, wśród tych kwiatów,
przy tobie, zawsze.
Kochaj mnie, Alfredzie,
tak jak ja kocham ciebie. Żegnaj.
(wybiega do ogrodu)

SCENA VII
*Alfredo, potem Giuseppe, wreszcie
posłaniec, ale tylko przez chwilę.*

ALFREDO
Jej serce żyje tylko miłością do mnie!
*(siada, bierze do ręki jakąś
przypadkową książkę, czyta przez
chwilę, po czym podnosi się i patrzy
na zegar na kominku)*
Już późno, mój ojciec prawdopodobnie
nie pojawi się tu dzisiaj.

GIUSEPPE
(wchodząc pośpiesznie)
Pani wyjechała,
czekała na nią kareta,
jest już w drodze do Paryża.
A wcześniej zniknęła również Annina.

ALFREDO
Wiem, bądź spokojny.

GIUSEPPE
Co to wszystko znaczy?
(wychodzi)

ALFREDO
Pojechała, bo, być może, chce
szybciej pozbyć się swoich dóbr.
Ale Annina temu przeszkodzi.
*(w dali widać ojca przechodzącego
przez ogród)*
Ktoś jest w ogrodzie!
Kto to?
(zmierza w kierunku drzwi do ogrodu)

POSŁANIEC
(w drzwiach)
Pan Germont?

ALFREDO
To ja.

POSŁANIEC
Niedaleko stąd,
pewna dama, w karecie,
wręczyła mi ten list dla pana.
*(oddaje list Alfredowi, dostaje kilka
monet i odchodzi)*

SCENA VIII
*Alfredo, potem Germont, który wchodzi
od ogrodu.*

ALFREDO
Od Violetty!
Dlaczego jestem tak poruszony?
Być może prosi, bym dołączył do niej?

Drżę! O niebiosa! Odwagi!
(otwiera list i czyta)
„Alfredzie, w momencie,
w którym ten list dotrze do ciebie"
(krzyczy jakby rażony piorunem)
Ach!
(odwracając się wpada na ojca i rzuca mu się w ramiona, wykrzykując)
Ojcze!

GERMONT
Synu! Jak cierpisz!
Otrzyj łzy
i bądź znowu dumą
i chlubą twego ojca.

ALFREDO
(zrozpaczony, siada obok stolika z twarzą ukrytą w rękach)

GERMONT
Kto ci wymazał z serca morze
i ziemie Prowansji?
Co za los skradł cię promieniom
rodzinnego słońca?
Nawet w bólu nie zapominaj o tym,
że tam spędziłeś radosne chwile,
i że spokój i słońce mogą znowu
zabłysnąć dla ciebie.
Bóg mnie tu sprowadził!
Nawet nie wiesz jak cierpi
twój stary ojciec.
Rodzinny dom bez ciebie
napełnił się smutkiem.
To, że cię wreszcie znalazłem znaczy,
że moja intuicja mnie nie zawiodła,
i jeśli w tobie nie zamilkł głos honoru,
to Bóg mnie wysłuchał!
(obejmując go)
No i co?
Nie odpowiadasz
na ojcowskie uczucie?

ALFREDO
Tysiące węży pożerają moją pierś.
(odpychając ojca)
Zostaw mnie.

GERMONT
Zostawić cię?!

ALFREDO
(stanowczy)
(Och, zemsto!)

GERMONT
Nie zwlekajmy,
jedźmy jak najszybciej.

ALFREDO
(Ach, to Douphol!)

GERMONT
Czy ty mnie słuchasz?

ALFREDO
Nie.

GERMONT
Więc na próżno cię odnalazłem!
Moje wyrzuty nie docierają do ciebie.
Zapomnijmy o przeszłości,
miłość, która mnie tu przywiodła
wszystko umie wybaczyć.
Jedź ze mną,
zobaczysz twoich bliskich
ponownie szczęśliwych.
Nie pozbawiaj radości
tych, którzy dotychczas cierpieli.
Ojciec i siostra pocieszą cię.

ALFREDO
(wraca do siebie i rzuca przypadkowe spojrzenie na stół, widzi list Flory i wykrzykuje)
Ona jest na przyjęciu!
Obraza zostanie pomszczona.
(znika w pośpiechu)

GERMONT
Co ty mówisz? Zatrzymaj się!
(idzie za nim)

SCENA IX
Galeria w pałacu Flory, bogato ozdobiona i oświetlona. Drzwi w głębi i dwoje drzwi bocznych. Na prawo, bardziej na przedzie stół do gry ze wszystkimi niezbędnymi przyborami; na lewo bogato nakryty stolik zastawiony kwiatami i poczęstunkiem, sporo krzeseł, kanapa. Flora, Markiz, doktor oraz inni goście wchodzą lewymi drzwiami, rozmawiając między sobą.

FLORA
Tej nocy będziemy balować
w maskach, wicehrabia
będzie przewodził zabawie.
Zaprosiłam też Violettę i Alfreda.

MARKIZ
Nie słyszałaś nowiny?
Violetta i Germont zerwali ze sobą.

FLORA I DOKTOR
Czy to prawda?

MARKIZ
Ona przyjdzie tu z baronem.

DOKTOR
Widziałem ich wczoraj
i wydawali mi się szczęśliwi.
(po prawej stronie słychać hałasy)

FLORA
Cicho, słyszycie?

WSZYSCY
(kierują się na prawo)
Nadchodzą przyjaciele.

SCENA X
Te same osoby oraz liczne damy przebrane za Cyganki, które wchodzą przez drzwi po prawej stronie.

CYGANKI
My, Cyganeczki, przybyłyśmy z daleka.
Czytamy przyszłość z ręki.
Rozmawiamy z gwiazdami,
nic nie jest dla nas tajemnicą.
Każdemu potrafimy
przepowiedzieć to,
co wydarzy się w przyszłości.

I.
Popatrzmy! Ma pani
(biorą rękę Flory i przyglądają się jej z uwagą)
sporo rywalek.
(postępują tak samo z Markizem)

II
Markizie, nie jest pan
przykładem wierności.

FLORA
(do Markiza)
Nadal jest pan szarmancki dla dam?
Zapłaci mi pan za to.

MARKIZ
(do Flory)
Cóż pani przychodzi do głowy?
To fałszywe oskarżenie.

FLORA
Lis zrzuca sierść,
ale nie rozstaje się z wadami.
Mój Markizie, opamiętaj się,
bo inaczej pożałujesz tego.

WSZYSCY
Spuśćmy zasłonę milczenia
na to, co należy do przeszłości.
Co było, to było.
Patrzmy/patrzcie w przyszłość.
(Flora ściska rękę Markiza)

SCENA XI
Te same osoby co przedtem, Gaston i inni goście w maskach hiszpańskich matadorów i pikadorów nadchodzą z werwą z prawej strony.

GASTON I MATADORZY
My, matadorzy z Madrytu,
bohaterowie korridy,
przybyliśmy, by nacieszyć się wrzawą
Paryża podczas święta
ku czci tłustego bawoła.
Jeśli macie ochotę nas posłuchać,
opowiemy wam, jakimi potrafimy być
kochankami.

INNI
Tak, tak, opowiadajcie,
z przyjemnością posłuchamy.

GASTON I MATADORZY
Posłuchajcie.
Pewien Piquillo, przystojny
matador z Biscaglii,
o silnym ramieniu
i dumnym spojrzeniu,
pan korridy, szaleńczo się zakochał
w andaluzyjskiej dziewczynie;
a ona, śliczna i niedostępna,
tymi słowami zwróciła się
do młodzieńca:
chcę byś w jednym dniu
pięć byków pokonał na arenie.
Jeśli zwyciężysz,
oddam ci rękę i serce.
Zgoda, odpowiedział matador,
i na korridzie, zwycięski,
pięć byków na arenie położył.

INNI
Brawo, nasz matador
okazał się bardzo odważny
i udowodnił miłość
swej młodej wybrance.

GASTON I MATADORZY
Potem, wśród braw, powrócił
do damy swego serca
i w objęciach miłości odebrał
upragnioną nagrodę.

INNI
Takimi to wyczynami matadorzy
potrafią zdobywać swoje piękności!

GASTON I MATADORZY
Tutaj serca są łagodniejsze;
nam wystarczy się bawić.

WSZYSCY
Tak, tak, bawmy się, ale najpierw
wypróbujmy zmienny nastrój losu;
otwórzmy stoły dla odważnych graczy.
(mężczyźni zdejmują maski, jedni spacerują a inni przygotowują się do gry)

SCENA XII
Ci sami i Alfredo, później pojawia się Violetta z Baronem. Służący wchodzi na chwilę.

WSZYSCY
Alfredo! Pan tutaj?

ALFREDO
Tak, przyjaciele.

FLORA
Violetta?

ALFREDO
Nic o niej nie wiem.

WSZYSCY
Jakże swobodny! Brawo!
Zacznijmy wreszcie grać.

GASTON
(zaczyna przekładać karty, Alfredo i inni obstawiają karty)

VIOLETTA
(wychodzi prowadzona przez Barona)

FLORA
(wychodząc jej naprzeciw)
Byłaś tu bardzo oczekiwana.

VIOLETTA
Przyjęłam uprzejme zaproszenie.

FLORA
Wdzięczna jestem panu, Baronie,
że zechciał pan przyjąć zaproszenie.

BARON
(po cichu do Violetty)
Germont jest tutaj! Widzi go Pani?

VIOLETTA
(Na Boga, to prawda) Widzę go.

BARON
(ponury)
Niech pani nie waży się odezwać
ani jednym słowem
do tego Alfreda.

VIOLETTA
(Dlaczego tu przyszłam, nieostrożna,
zlituj się nade mną, wielki Boże!)

FLORA
(do Violetty, sadzając ją obok siebie na kanapie)
Siądź tu, przy mnie, opowiedz mi
o nowościach, które tu widzę?

(doktor zbliża się do nich podczas gdy jeszcze są pogrążone w rozmowie. Markiz rozmawia na uboczu z Baronem, Gaston przekłada karty, Alfredo i inni obstawiają grę, kilka osób przechadza się po salonie.)

ALFREDO
Czwórka!

GASTON
Znowu wygrałeś.

ALFREDO
(obstawia i wygrywa)
Kto nie ma szczęścia w miłości,
ma szczęście w kartach!

WSZYSCY
Nadal wygrywa!

ALFREDO
Tak, dziś wieczór wygram;
a potem będę się cieszył wygraną
wśród pól, gdzie powrócę szczęśliwy.

FLORA
Sam?

ALFREDO
Nie, nie, chciałbym z tą,
która niedawno ze mną tam była,
A teraz mi umknęła.

VIOLETTA
(Mój Boże!)

GASTON
(do Alfreda, wskazując na Violettę)
Nie bądź dla niej okrutny!

BARON
(do Alfreda ze źle hamowanym gniewem)
Panie!

VIOLETTA
(do Barona)
(Niech się pan hamuje,
bo inaczej zostawię pana.)

ALFREDO
(swobodny)
Baronie, czy pan mnie wołał?

BARON
Ma pan tak wielkie szczęście,
że aż mnie kusi,
żeby zagrać z panem.

ALFREDO
(z ironią)
Ach tak?
Przyjmuję wyzwanie.

VIOLETTA
(Co to będzie?
Czuję się tak,
jakbym miała umrzeć!)

BARON
(stawiając)
Sto ludwików na prawo.

ALFREDO
(stawiając)
I sto na lewo.

GASTON
As, walet, wygrałeś!

BARON
Podwajamy?

ALFREDO
Podwajamy!

GASTON
(rozdając karty)
Czwórka, siódemka.

WSZYSCY
Znowu!

ALFREDO
Tak, znowu wygrałem!

CHÓR
Jaki odważny!
Los jest całkowicie po stronie Alfreda!

FLORA
Baron zapłaci za wiejską sielankę,
już to widzę.

ALFREDO
(do Barona)
Czy gra pan dalej?

SŁUŻĄCY
Podano kolację.

FLORA
Pójdźmy.

CHÓR
(ruszając w kierunku jadalni)
Pójdźmy.

ALFREDO
(do Barona na uboczu)
Jeśli ma pan ochotę na dalszą grę…

BARON
Na razie nie możemy,
później… rewanż.

ALFREDO
W grze, którą pan wybierze.

BARON
Dołączmy do przyjaciół, a później…

ALFREDO
Zrobię to, co pan zechce.
Wszyscy wchodzą w środkowe drzwi. Scena przez chwilę pozostaje pusta)

SCENA XIII
Violetta wraca w pośpiechu, a zaraz potem nadchodzi Alfredo.

VIOLETTA
Poprosiłam, by przyszedł tutaj.
Czy przyjdzie?
Czy zechce mnie wysłuchać?
A jeśli nawet przyjdzie,
to jego okrutna nienawiść
zagłuszy moje słowa.

ALFREDO
Wezwałaś mnie, pani?
Czego sobie życzysz?

VIOLETTA
Niech pan opuści to miejsce.
Ściąga pan na siebie nieszczęście.

ALFREDO
Rozumiem! Dość tego, dość.
Ma mnie pani za tchórza?

VIOLETTA
O nie, nigdy.

ALFREDO
Czego się pani obawia?

VIOLETTA
Zawsze obawiam się Barona.

ALFREDO
Między nami jest śmiertelna kwestia.
Jeśli on umrze z mojej ręki,
jednym ciosem zabiorę pani
kochanka i protektora.
Czyż przeraża panią takie nieszczęście?

VIOLETTA
A gdyby on był zabójcą?
Takie nieszczęście
byłoby dla mnie fatalne!

ALFREDO
Moja śmierć?
Cóż ona panią obchodzi?

VIOLETTA
Musi pan wyjechać, natychmiast.

ALFREDO
Wyjadę, ale najpierw przysięgnij,
że wszędzie ze mną pojedziesz.

VIOLETTA
O nie, nigdy.

ALFREDO
Nie!... Nigdy!...

VIOLETTA
Idź, nieszczęsny.
Zapomnij imię okryte hańbą.
Idź, zostaw mnie teraz.
Złożyłam świętą przysięgę,
że cię porzucę.

ALFREDO
Któż mógł?

VIOLETTA
Ten, kto miał do tego pełne prawo.

ALFREDO
Czy to Douphol?

VIOLETTA
(z najwyższym wysiłkiem)
Tak.

ALFREDO
Wiec kochasz go?

VIOLETTA
Otóż tak, kocham go.

ALFREDO
(biegnie zagniewany do drzwi i krzyczy)
Teraz wszyscy tu, do mnie.

SCENA XIV
Osoby obecne na scenie oraz wszystkie osoby, które były tam już wcześniej, i które pospiesznie powracają.

WSZYSCY
Wołał nas pan?
Czego pan sobie życzy?

ALFREDO
(wskazując na Violettę, która załamana opiera się o stolik)
Znacie tę kobietę?

WSZYSCY
Kogo? Violettę?

ALFREDO
Wiecie, czym się zajmowała?

VIOLETTA
Ach, milcz.

WSZYSCY
Nie.

ALFREDO
Ta kobieta, z miłości do mnie,
sprzedała wszystkie swoje dobra,
a ja, zaślepiony, nieszczęsny,
byłem gotów to wszystko przyjąć,
ale jeszcze zdążę
zmyć tę wielką hańbę
i wzywam was na świadków,
że jej zapłaciłem.
(przepełniony gniewem z pogardą, rzuca sakiewkę z pieniędzmi pod stopy Violetty, która mdleje w ramionach doktora i Flory, w tym momencie wchodzi ojciec)

SCENA XV
Te same osoby i pan Germont.

WSZYSCY
Jak potworną hańbą ją okryłeś!
Tym sposobem
zabiłeś wrażliwe serce!
Niegodny prześmiewco kobiet.
Odejdź stąd,
napełniasz nas obrzydzeniem,

GERMONT
(z pełnym godności zapałem)
Nawet jeśli w gniewie,
ten, kto kobietę obraża,
czyni siebie godnym pogardy.
Gdzie jest mój syn?
Tu go nie widzę,
i w tobie, Alfredzie,
już go odnaleźć nie umiem.
(Tylko ja jeden wśród tu obecnych
wiem, jak wielkie zalety
kryje w swej duszy ta nieszczęsna,
która – wiem to – kocha go,
jest mu wierna,

i mimo to ja, jakże okrutny,
muszę milczeć!)

ALFREDO
(sam do siebie)
Ach, cóż zrobiłem!
Czuję wstręt do siebie.
Spazmy zazdrości i zawiedziona
miłość rozdzierają mi duszę,
tracę rozum.
Nigdy już nie uzyskam jej wybaczenia.
Chciałem uciec przed nią
– nie udało mi się!
Wiedziony gniewem
zjawiłem się tutaj!
Teraz, kiedy wyładowałem mój gniew,
ja – nieszczęsny! – mam wyrzuty
sumienia.

VIOLETTA
(*wracając do siebie*)
Alfredzie, Alfredzie, nie możesz
zrozumieć jak bardzo kocha ciebie
to serce.
Nie wiesz, że dałam tego dowód
nawet za cenę twojej pogardy!
Lecz nadejdzie dzień,
w którym dowiesz się
o tym i przyznasz,
że bardzo cię kochałam;
wtedy Bóg obroni cię
przed wyrzutami sumienia,
a ja, mimo że zgasła
nadal kochać cię będę.

BARON
(półgłosem do Alfreda)
Potworna obraza
uczyniona tej kobiecie,
uraziła nas wszystkich tu obecnych,
ale zapewniam pana,
że ta obelga zostanie pomszczona.
Udowodnię panu,
że potrafię poskromić
ten nadmiar dumy.

WSZYSCY
Och, jakże cierpisz!
Odwagi!
Wszyscy tutaj podzielamy twój ból.
Jesteś wśród samych
bliskich przyjaciół;
osusz łzy, ucisz płacz.

AKT III

SCENA I
Sypialnia Violetty. W głębi łóżko z podniesionymi do połowy zasłonami; okno z zamkniętymi wewnętrznymi okiennicami, przy łóżku taboret a na nim butelka z wodą, kryształowa szklanka, lekarstwa. W połowie sceny toaletka, obok kanapa, trochę dalej inny mebel na którym świeci się nocna lampka, kilka krzeseł i trochę mebli. Na lewo drzwi, naprzeciwko płonący kominek. Violetta śpi na łóżku. Annina siedzi przy kominku, ona też śpi.

VIOLETTA
(budząc się)
Annina?

ANNINA
(budzi się bardzo zmieszana)
Do usług.

VIOLETTA
Spałaś, biedactwo?

ANNINA
Tak, proszę mi wybaczyć.

VIOLETTA
Daj mi łyk wody.
(Annina spełnia prośbę)
Popatrz, czy to już dzień?

ANNINA
Jest siódma.

VIOLETTA
Wpuść trochę światła.

ANNINA
(otwiera okiennice i wygląda na ulicę)
Pan Grenvil!

VIOLETTA
Nasz prawdziwy przyjaciel.
Chcę wstać, pomóż mi.
(wstaje i ponownie opada na poduszki, po czym podtrzymywana przez Aninę idzie powoli w kierunku kanapy, doktor nadchodzi w porę by jej pomóc usiąść, Annina przynosi dodatkowe poduszki)

SCENA II
Osoby te co przedtem i doktor.

VIOLETTA
Jaki pan dobry,
pomyślał o mnie w porę.

DOKTOR
(sprawdza jej puls)
Jak się pani czuje?

VIOLETTA
Ciało cierpi,
ale moja dusza jest spokojna.
Wczoraj wieczorem był u mnie ksiądz,
przyniósł mi pocieszenie.
Religia niesie ulgę cierpiącym.

DOKTOR
A tej nocy?

VIOLETTA
Spałam spokojnie.

DOKTOR
Odwagi, najprawdopodobniej
powrót do zdrowia jest blisko.

VIOLETTA
Litościwe kłamstwo.
Lekarze mogą sobie na nie pozwolić.

DOKTOR
(ściskając jej dłoń)
Do zobaczenia później.

VIOLETTA
Niech pan nie zapomina o mnie.

ANNINA
(odprowadzając doktora pyta go półgłosem)
Jak ona się ma?

DOKTOR
(szeptem na uboczu)
Gruźlica pozwoli jej przeżyć
zaledwie kilka godzin.
(wychodzi)

SCENA III
(Violetta i Annina)

ANNINA
Odwagi.

VIOLETTA
Czy to dzień świąteczny?

ANNINA
Cały Paryż szaleje, jest karnawał.

VIOLETTA
W tej powszechnej zabawie
tylko Bóg wie,
ile nieszczęśliwych istot cierpi!
Ile pieniędzy mamy w tej szufladzie?
(wskazując na szufladę)

ANNINA
(otwiera ją i liczy)
Dwadzieścia ludwików.

VIOLETTA
Dziesięć zanieś osobiście ubogim.

ANNINA
Niewiele zostanie dla pani.

VIOLETTA
Wystarczy mi.
Potem poszukaj moich listów.

ANNINA
A pani?

VIOLETTA
Niczego nie potrzebuję.
Pośpiesz się, jeśli możesz.
(Annina wychodzi)

SCENA IV
(Violetta, sama)

VIOLETTA
(wyciąga zza gorsetu list i czyta)
„Dotrzymała pani obietnicy,
pojedynek się odbył,
Baron został zraniony,
ale już powraca do zdrowia.
Alfredo jest za granicą,
Opowiedziałem mu o pani ofierze;
wróci do pani, by prosić o wybaczenie;
ja również przyjadę.
Niech się pani leczy.
Zasługuje pani na lepszą przyszłość.
Gorgio Germont."
(zrozpaczona)
Za późno!
(podnosi się)
Czekam i czekam, ale nikt nigdy
nie przyjeżdża do mnie!...
przyszłość..
(przegląda się w lustrze)
Jakże się zmieniłam!
A tu doktor błaga mnie
bym była dobrej myśli!
W obliczu takiej choroby
wszelka nadzieja umiera.
Żegnajcie radosne marzenia
z przeszłości.
Już bledną różane policzki,
brak mi miłości Alfreda,
która była pociechą
dla zmęczonej duszy.
O Boże, uśmiechnij się do pragnień
zbłąkanej, wybacz jej, przyjmij ją,
wszystko się kończy.
Wkrótce i radość,
i ból dobiegną kresu.
Grób dla śmiertelników jest granicą
wszystkiego.
Na moim grobie nie będzie
ani łez, ani kwiatów,
ani też krzyża z imieniem,
pod którym spoczną te kości!
O Boże, uśmiechnij się do pragnień
zbłąkanej, wybacz jej, przyjmij ją,
teraz wszystko się kończy.
(siada)

CHÓR MASEK
(na zewnątrz)
Droga wolna dla czworonoga,
pana zabawy,
jego głowa
ozdobiona jest kwiatami i girlandami,
wolna droga dla najlagodniejszego
z rogaczy,
niech go wita
dźwięk rogów i fletów.
Paryżanie, ustąpcie z drogi
pochodowi tłustego bawoła.
Ani w Azji, ani w Afryce
nie widziano piękniejszego,
chluby i dumy każdej rzeźni.
Wesołe maski,
szaleni chłopcy,
hołdujcie mu wszyscy
pieśniami i muzyką!
Paryżanie, ustąpcie z drogi
Pochodowi tłustego bawoła.

SCENA V
Violetta i Annina powracająca w pośpiechu.

ANNINA
(z wahaniem)
Proszę pani!

VIOLETTA
Co się dzieje?

ANNINA
Czy to prawda,
że dzisiaj czuje się pani lepiej?

VIOLETTA
Tak, dlaczego?

ANNINA
Czy obieca mi pani,
że będzie spokojna?

VIOLETTA
Tak, co chcesz mi powiedzieć?

ANNINA
Chcę panią uprzedzić
o nieoczekiwanej radości.

VIOLETTA
Radość, powiedziałaś?

ANNINA
Tak, proszę pani.

VIOLETTA
Alfredo! Widziałaś go?
Przyjdzie! Pospiesz się.
(Annina przytakuje głową i idzie otworzyć drzwi)

SCENA VI
(Violetta, Alfredo i Annina)

VIOLETTA
(idąc do drzwi wejściowych)
Alfredzie!
(Alfredo zjawia się blady ze wzruszenia oboje padają sobie w ramiona)
Ukochany Alfredo!

ALFREDO
Moja Violetto!
Jestem winny,
wiem wszystko, najdroższa.

VIOLETTA
Ja wiem tylko,
że w końcu oddano mi ciebie.

ALFREDO
Słuchając bicia mego serca,
dowiesz się, jak bardzo cię kocham
i że bez ciebie
już nie mógłbym istnieć.

VIOLETTA
Nawet jeśli mnie zastałeś przy życiu,
wiedz, że cierpienie zabija.

ALFREDO
Zapomnij o bólu, moja ukochana,
przebacz mi i przebacz mojemu ojcu.

VIOLETTA
Ja mam tobie wybaczyć?
To ja jestem winna:
winna winą miłości.

OBOJE
Żaden człowiek,
żaden demon, o mój aniele,
nigdy już nie zdoła
oderwać mnie od ciebie.
Najdroższa/y zostawimy Paryż
i będziemy wieść wspólne życie.
Zostaniesz wynagrodzona/y
za doznane cierpienia,
twoje/moje zdrowie
rozkwitnie na nowo.
Będziesz mi powietrzem i światłem,
Przyszłość na nowo
uśmiechnie się do nas.

VIOLETTA
Już nie, pójdźmy do kościoła.
Alfredo, pójdźmy podziękować
za twój powrót.
(chwieje się)

ALFREDO
Zbladłaś.

VIOLETTA
Nie, nie, to nic.
Nieoczekiwana nadzieja
cieszy smutne serce.
(opada na krzesło z głową odchyloną do tyłu)

ALFREDO
(przerażony, podtrzymując ją)
Wielki Boże! Violetto!

VIOLETTA
(z wysiłkiem)
To moje omdlenie było skutkiem
osłabienia! Teraz jestem silna,
(z wysiłkiem)
Widzisz? Uśmiecham się.

ALFREDO
(zrozpaczony)
(Okrutny losie!)

VIOLETTA
To nic, Annino, podaj mi ubrania.

ALFREDO
Teraz? Poczekaj.

VIOLETTA
(podnosząc się)
Nie... chcę wyjść.
(Annina podaje suknię, którą ona usiłuje włożyć, ale nie udaje jej się to, wtedy mówi)
Wielki Boże!
Nie mogę!
(ze złością rzuca suknię i ponownie opada na krzesło)

ALFREDO
(do Anniny)
(O niebiosa! Co widzę!)
Idź po doktora.

VIOLETTA
(do Anniny)
Powiedz mu, że Alfredo
powrócił do mojej miłości.
Powiedz mu, że jeszcze chcę żyć.
(Annina wychodzi do Alfredo)
Jeśli ty nie uratowałeś mnie
twoim powrotem,
nikomu na ziemi nie jest dane
uratować mnie
(mówi z impetem)
Wielki Boże!
Mam umrzeć tak młodo,
ja, która tak bardzo cierpiałam!
Umrzeć w chwili, w której milknie
mój nieustający płacz!
Więc to wszystko było tylko mirażem,
naiwna była moja nadzieja,
na próżno uzbroiłam serce
w wytrwałość!
Alfredzie! Jak okrutna jest granica
narzucona naszej miłości!

ALFREDO
Duszo moja, najdroższe
drżenie mego serca!
Chcę zmieszać moje łzy z twoimi.
Zwłaszcza teraz, uwierz mi,
musisz być wytrwała.
Nie trać nadziei.
Moja Violetto, uspokój się!
Twoja rozpacz mnie zabija.
(Violetta rzuca się na kanapę)

SCENA VII
Te osoby co przedtem, Annina, pan Germont, i doktor.

GERMONT
Violetta!

VIOLETTA
Pan tutaj!

ALFREDO
Mój ojciec!

VIOLETTA
Nie zapomniał pan o mnie?

GERMONT
Dotrzymuję obietnicy i przybywam,
by przytulić cię do serca jak córkę.
O, wspaniałomyślna!

VIOLETTA
Niestety, za późno pan przyjechał
Mimo to, wdzięczna jestem panu.
Grenvil, widzi pan?
Umieram w ramionach najdroższych
mi na świecie osób.

GERMONT
Co pani mówi!
(przyglądając się Violetcie)
(Niebiosa, to prawda.)

ALFREDO
Czy ją widzisz, ojcze?

GERMONT
Nie rań mnie jeszcze bardziej,
ogromne wyrzuty dręczą moją duszę,
każde jej słowo uderza we mnie
jak piorun!
Niecpatrzny starcze!
Dopiero teraz rozumiem,
jak wielkie uczyniłem zło!

VIOLETTA
(w międzyczasie z trudem otworzyła schowek w toaletce i wyjąwszy z niego medalion mówi)
Posłuchaj mnie uważnie,
ukochany Alfredzie.
Weź, to mój wizerunek z dawnych dni,
niech przypomina tę,
która cię tak kochała.
A kiedy niewinna i młoda panna
obdaruje cię swoim sercem,
ożeń się z nią
i obdarz tym wizerunkiem.
Powiedz jej, że to dar od tej,
która w niebie, wśród aniołów,
modli się za nią i za ciebie.

ALFREDO
Nie, nie umrzesz,
nie chcę tego słuchać,
musisz żyć, miłości moja.
Bóg nie może zesłać na mnie tak
szybko tego strasznego bólu, o nie,
śmierć nie może zabrać mi ciebie.
Żyj, albo jedna trumna
przyjmie nas oboje.

GERMONT
Droga, szlachetna ofiaro
rozpaczliwej miłości.
Wybacz mi ból,
który zadałem twemu sercu,
pięknemu sercu.

GERMONT, DOKTOR I ANNINA
Dopóki wystarczy mi łez.
będę cię opłakiwać.
Unieś się między
błogosławione dusze;
Bóg wzywa cię do siebie

VIOLETTA
(wstaje ożywiona)
Jak dziwnie!

WSZYSCY
Co?

VIOLETTA
Ustały spazmy bólu.
odradza się we mnie
i porusza mną niezwyczajna siła!
Powracam do życia!
O radości!
(opada na kanapę)

WSZYSCY
O niebiosa! Umiera!

ALFREDO
Violetta!

ANNINA I GERMONT
Boże, ratujcie ją.

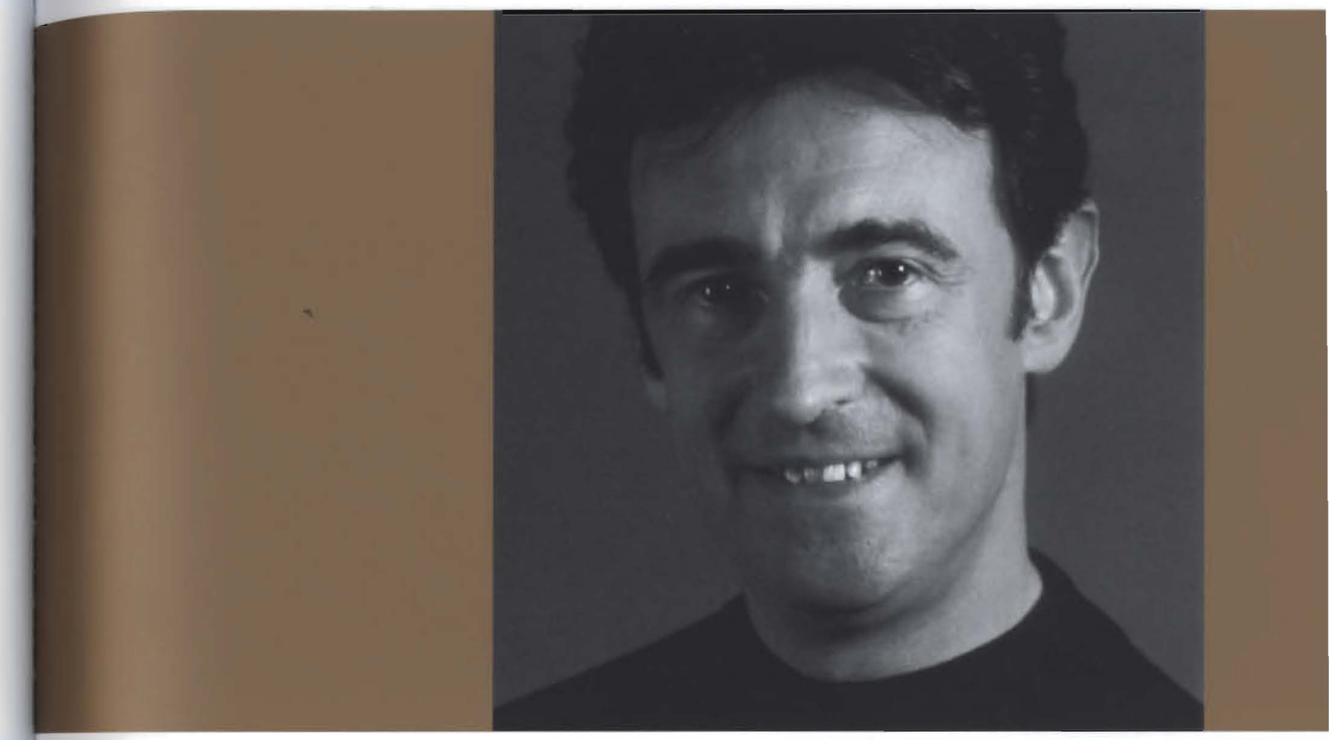
DOKTOR
(po zbadaniu jej pulsu)
Zgasła!

WSZYSCY
Okrutny bólu!

(kurtyna opada)

Przekład:
Marzenna Maria Smoleńska Mussi

Realizatorzy i wykonawcy

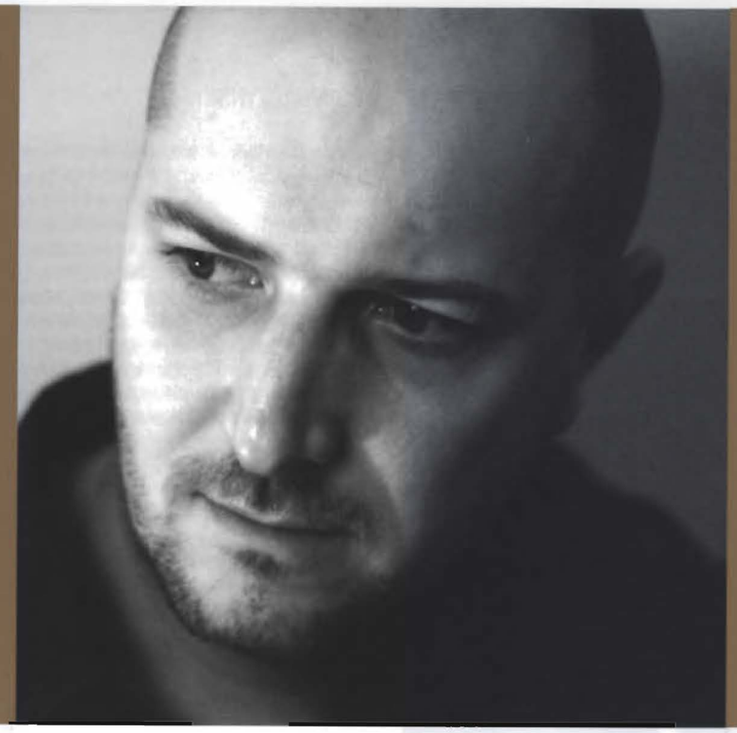


MIGUEL GOMEZ-MARTINEZ

Dyrygent hiszpański, na stałe mieszkający w Szwajcarii. Urodził się w Granadzie. Pierwszy publiczny koncert poprowadził w wieku 7 lat. Studiował w Granadzie, Madrycie, w Wiedniu u Hansa Swarowsky'ego, a także w USA. Był dyrygentem gościnnym lub rezydentem: Deutsche Oper Berlin, wiedeńskiej Staatsoper, La Scali w Mediolanie, Opery Monachijskiej, Opery Hamburskiej, Teatro Real w Madrycie, Opery Paryskiej, Covent Garden w Londynie, Grand Théâtre de Genève, a także teatrów operowych w: Barcelonie, Florencji, Wenecji, Rzymie, Zurychu, Houston, Chicago, Buenos Aires i Tokio. Gościł na wielu międzynarodowych festiwalach muzycznych (Berlin, Wiedeń, Monachium, Schleswig-Holstein, Macerata, Granada, Santander, San Sebastian i Savonlinna). Występował w salach koncertowych Europy, USA i Dalekiego Wschodu, dyrygując: Staatskapelle Dresden, orkiestrami radiowymi w Monachium i Kolonii, Bamberger Symphoniker, Philharmonia Orchestra, English Chamber Orchestra, Royal Philharmonic Orchestra, Symfonikami Wiedeńskimi, Orkiestrą Filharmonii Wiedeńskiej, Orkiestrą Szwajcarii Romańskiej, Orkiestrą Filharmonii Helsińskiej, a także wszystkimi ważniejszymi zespołami Hiszpanii. Za oceanem występował z orkiestrami symfonicznymi Houston i Denver, a także z Orquesta Filarmonica del Teatro Colon w Buenos Aires, Orkiestrą Yomiuri i tokijską NHK Symphony Orchestra. W latach 1984-87 był naczelnym dyrygentem Orkiestry RTVE w Madrycie, od 1985 roku przez sześć sezonów – dyrektorem artystycznym i naczelnym dyrygentem Teatro Real w Madrycie, a w latach 1991-93 – naczelnym dyrygentem Baskijskiej Orkiestry Narodowej w San Sebastian. Funkcję naczelnego dyrygenta i dyrektora artystycznego Nowej Opery Fińskiej w Helsinkach sprawował w latach 1993-96. Od 1990 roku przez cztery lata był szefem muzycznym Teatru Narodowego w Mannheim. W latach 1992-99 był naczelnym dyrygentem Hamburskiej Orkiestry Symfonicznej, a w latach 1997-2004 dyrektorem muzycznym Orquesta de Valencia, piastując jednocześnie to samo stanowisko w Operze Berneńskiej w Szwajcarii. Od 2004 roku jest pierwszym stałym dyrygentem Internationale Junge Orchesterakademie w Pleystein/Bayreuth. W ostatnich sezonach pracował w Nowej Operze Narodowej w Tokio nad inscenizacjami *Andrei Cheniera* Giordana, *Makbeta* i *Don Carlosa* Verdiego. W Operze Wiedeńskiej dyrygował wznowieniami *Werthera* i *Manon* Masseneta, *Manon Lescaut* Pucciniego, *Balu maskowego* i *Nieszporów sycylijskich* Verdiego, w Zurychu poprowadził *Aidę* i *Trubadura* Verdiego. Miguel Gomez-Martinez jest również uznanym kompozytorem; napisał m.in.: *Sinfonia del Descubrimiento* (1992), *Cinco Canciones Sobre Poemas de Alonso Gamo* (1996), *Sinfonia del agua* (2006). Laureat wielu nagród i wyróżnień. Ma w swoim dorobku liczne nagrania dla firm fonograficznych: Decca, Orfeo, RCA, Bongiovanni, Teldec, MDC, Dabringhaus & Grimm.

MARIUSZ TRELIŃSKI

Reżyser operowy, filmowy i teatralny. Dyrektor artystyczny Opery Narodowej w sezonie 2005/06 i ponownie od 2008 roku. Absolwent wydziału reżyserii łódzkiej PWSFTViT. Debiutował filmem telewizyjnym *Zad wielkiego wieloryba*. Nakręcił: *Pożegnanie jesieni* (1990) według powieści Witkacego (premiera na Festiwalu w Wenecji; nagrody im. Andrzeja Munka oraz ministra kultury i sztuki za najlepszy debiut), *Łagodną* (1995) na motywach opowiadania Fiodora Dostojewskiego oraz *Egoistów* (2001). Był dyrektorem artystycznym Studia im. Karola Irzykowskiego (1990-92). W Operze Narodowej debiutował w 1995 roku kameralną inscenizacją *Wyrywacza serc* Elżbiety Sikory według prozy Borisa Viana (Festiwal „Warszawska Jesień", Centrum Pompidou w Paryżu). W maju 1999 roku odbyła się na tej scenie premiera jego głośnej inscenizacji *Madame Butterfly* Pucciniego ze scenografią Borisa Kudlički (odtąd stałego współpracownika reżysera). Wielkim sukcesem było przeniesienie tej inscenizacji do Washington Opera (2001, wznowienie w 2006) na zaproszenie Placida Dominga. Kolejne inscenizacje operowe Mariusza Trelińskiego w Warszawie to: *Król Roger* Szymanowskiego (2000), *Otello* Verdiego (2001), *Oniegin* Czajkowskiego (2002), i *Don Giovanni* Mozarta (2002, Los Angeles Opera 2003). W 2001 roku artysta został laureatem Nagrody im. Karola Szymanowskiego za reżyserię *Króla Rogera* oraz otrzymał Paszport „Polityki". Później reżyserował także *Damę pikową* Czajkowskiego w berlińskiej Staatsoper unter den Linden pod dyrekcją Daniela Barenboima z Placidem Domingiem w roli Hermana (2003) oraz w Operze Narodowej (2004), operę Giordana *Andrea Chénier* (Teatr Wielki w Poznaniu i Washington Opera 2004, Opera Narodowa 2005) i *La Bohème* Pucciniego (Opera Narodowa 2006, Washington Opera 2007). W 2005 roku jego inscenizacja *Madame Butterfly* miała premierę w Teatrze Maryjskim w Sankt Petersburgu, w 2008 roku na scenie Israeli Opera w Tel Awiwie, a w 2009 roku w Palau de les Arts w Walencji. W 2006 roku Mariusz Treliński otrzymał nagrodę im. Konrada Swinarskiego, przyznaną przez miesięcznik „Teatr" za reżyserię *Andrei Chéniera* i *La Bohème* w Operze Narodowej. W 2007 roku stworzył dla Opery Wrocławskiej nową inscenizację *Króla Rogera*, którą powtórzył pod batutą Valery'ego Gergieva w Teatrze Maryjskim w Sankt Petersburgu oraz na Festiwalu Teatralnym w Edynburgu. W 2008 roku zrealizował *Borysa Godunowa* Musorgskiego w wileńskim Narodowym Teatrze Opery i Baletu oraz *Orfeusza i Eurydykę* Glucka w Słowackim Teatrze Narodowym w Bratysławie (w koprodukcji z warszawską Operą Narodową). W kwietniu 2009 roku w Teatrze Maryjskim w Petersburgu odbyła się premiera *Aleka* Rachmaninowa i *Jolanty* Czajkowskiego, dwóch jednoaktówek, zaprezentowanych w tym samym roku podczas Festiwalu w Baden-Baden. *Jolantę* pod dyrekcją Valery'ego Gergieva z Anną Netrebko w roli tytułowej zarejestrowano na DVD w Teatrze Maryjskim w Petersburgu. W maju 2009 roku na scenie Opery Narodowej odbyła się premiera inscenizacji *Orfeusza i Eurydyki*, a w październiku – *Borysa Godunowa*, obie w nowej wersji reżyserskiej Mariusza Trelińskiego.



BORIS KUDLIČKA

Scenograf, designer. Absolwent Akademii Sztuk Muzycznych w Bratysławie, odbywał staż w Akademii Sztuk Pięknych w Groningen. W 1995 roku rozpoczął współpracę z Teatrem Wielkim – Operą Narodową w Warszawie. Od 1996 roku samodzielnie realizuje scenografię do spektakli. Stale współpracuje z kilkoma reżyserami. Wspólnie z Mariuszem Trelińskim od 1999 roku Boris Kudlička zrealizował dwanaście spektakli operowych: *Madame Butterfly*, *Króla Rogera*, *Otella*, *Don Giovanniego*, *Oniegina*, *Damę pikową*, *Andréę Chéniera*, *La Bohème*, *Orfeusza i Eurydykę*, *Borysa Godunowa*, *Jolantę*, *Aleka* – głównie dla Opery Narodowej w Warszawie, a także innych scen operowych (m.in. w Berlinie, Moskwie, Sankt Petersburgu, Waszyngtonie, Los Angeles, Tel Awiwie, Bratysławie i Walencji), które prezentowane były także podczas festiwali operowych: Edinburgh International Festival, Hong Kong Festival i w Tokio. Z Dalem Duisingiem zrealizował *Podróż do Reims* Rossiniego i *Gwałt na Lukrecji* Brittena dla opery we Frankfurcie oraz *Medeę* dla opery w Enschede i *Jasia i Małgosię* Humperdincka dla opery w Bernie. Spektaklem *Śmierć w Wenecji* rozpoczął współpracę z Keithem Warnerem, następnie współtworzyli *Leara* Ariberta Reimanna i *Burzę* Thomasa Adésa dla Opery we Frankfurcie; obecnie pracują nad *Simonem Boccanegrą* Verdiego dla Opery w Strasburgu. Zainteresowania zawodowe Borisa Kudlički nie kończą się na operze. Projektował on również dekoracje do filmów, spektakli teatralnych i koncertów. Razem z Andrzejem Kreutz Majewskim stworzyli polski pawilon na Expo 2000 w Hanowerze. W 2006 roku został odznaczony medalem Zasłużony Kulturze „Gloria Artis", przyznawanym przez polskiego ministra kultury i dziedzictwa narodowego. W kolejnym roku zdobył złoty medal na Praskim Quadriennale 2007, a w 2008 roku otrzymał nominację na generalnego komisarza Praskiego Quadriennale 2011 W 2009 roku został nagrodzony na Słowacji za najlepszą scenografię do opery *Orfeusz i Eurydyka*. Obecnie pracuje nad spektaklami dla teatrów operowych w Berlinie, Frankfurcie, Tel Awiwie, Warszawie i Łodzi. Przygotowuje także polski pawilon na Expo 2010 w Szanghaju.

GOSIA BACZYŃSKA

Projektantka mody, absolwentka wydziału projektowania ceramiki i szkła Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu. Uznawana za jednego z najbardziej wpływowych projektantów mody oraz jedną z najbardziej wpływowych kobiet wg miesięcznika Home&Market w Polsce. Pierwsze doświadczenia zawodowe zdobywała jako asystentka kostiumografa, kolejne w Londynie, w firmie współpracującej z czołowymi brytyjskimi projektantami. Od roku 1997 prowadzi własną firmę „Fri.13.08" i tworzy projekty sygnowane jej nazwiskiem. Swoją pierwszą autorską kolekcję zaprezentowała w 2000 roku we Wrocławiu. Od tego czasu powstało kolejnych siedem, z których każda zachwycała krytyków i gwiazdy. Styl Gosi Baczyńskiej to połączenie doskonałości i nonszalancji. W pokazach jej kolekcji oprócz najlepszych polskich modelek brały udział także gwiazdy światowych wybiegów. Autorka kostiumów do opery *Iwona Księżniczka Burgunda* w reżyserii Marka Weiss-Grzesińskiego, której premiera odbyła się w 2006 roku. W roku 2008 została zaproszona do współpracy z Reserved – jedną z czołowych firm odzieżowych w Polsce, tworząc limitowaną kolekcję „Le Carousel - Gosia Baczyńska for Reserved", za którą otrzymała nagrodę w konkursie Doskonałość Mody Twojego Stylu. Od roku 2002 mieszka i tworzy w Warszawie. W połowie 2009 roku na granicy starej i nowej warszawskiej Pragi, przy ulicy Floriańskiej powstał pierwszy butik projektantki. W tym miejscu mieści się również atelier, gdzie powstają wyjątkowe kreacje. Laureatka licznych nagród: nominowana przez miesięcznik „Elle" w 2003 roku, w konkursie Trendy Elle (Projektant Roku), otrzymała ją dwukrotnie (2004 – nagroda specjalna redakcji; 2005 – Projektant Roku). Tytuł najlepszego projektanta roku przyznały jej, rownież magazyny: „Activist" (2005), „Fashion Magazine" (2008), „Twój Styl" (2008), a Złotą Ikonę – magazyn A4 (2006). W 2003 roku, w Lizbonie reprezentowała Polskę podczas gali akcesyjnej z okazji rozszerzenia Unii Europejskiej.

TOMASZ OSSOLIŃSKI

Projektant mody. Pochodzi ze Śląska. Debiutował w wieku siedemnastu lat kolekcją, której motywem przewodnim był gorset. Głównym projektantem Zakładów Odzieżowych Bytom został w wieku dwudziestu lat. Jego pierwsza, stworzona w trzy miesiące kolekcja, liczyła około 300 garniturów. Do mody damskiej powrócił kolekcją *Godziny* (2004). W 2006 roku zrealizował swoje wielkie marzenie, szyjąc suknię na oskarową galę dla reżyserki Hanny Polak. Podczas rozdania Oskarów jego stroje nosili również Andrzej Chyra i Paweł Małaszyński, odtwórcy głównych ról w filmie *Katyń* Andrzeja Wajdy. W 2009 roku na scenie Teatru Wielkiego, z udziałem Chóru Opery Narodowej, odbył się spektakl, którym Tomasz Ossoliński świętował piętnastolecie pracy.

TOMASZ WYGODA

Tancerz, aktor, choreograf. Ukończył wydział historii WSP w Kielcach. W latach 1997-2003 tańczył w Śląskim Teatrze Tańca w Bytomiu. Występował m.in. w spektaklach Jacka Łumińskiego i Konrada Drzewieckiego (Polska), Henrietty Horn (Niemcy), Jonathana Hollandera (USA) i Paula Claydena (Wielka Brytania). Stypendysta DanceWeb w Wiedniu (2002). Występował w USA, Wielkiej Brytanii, Niemczech, Francji, Kanadzie i we Włoszech. Z zespołem W&M Phisical Theatre współtworzył spektakl *Made in Polska – museum of imagination* (Calgary 2004). Z warszawskim Teatrem Breton Caffe stworzył spektakl *Slam out* oraz *Tańcząc Sarę Kane*. Współpracuje z Teatrem Starym w Krakowie, gdzie bierze udział w spektaklach Krystiana Lupy (*Zaratustra*, *Factory 2*), Pawła Mickiewicza (*Niewinna*), Michała Zadary (*Fedra*). Występuje także u Krzysztofa Warlikowskiego (*Oczyszczeni*, Teatr Współczesny we Wrocławiu, Teatr Polski w Poznaniu, TR Warszawa) i Agnieszki Olsten (*Lincz*, *Samsara Disco*, Teatr Polski we Wrocławiu). Autor choreografii do spektakli m.in. Michała Zadary, Mikołaja Grabowskiego i Jana Peszka, Moniki Pęcikiewicz, Wiktora Rubina, Mai Kleczewskiej. W Teatrze Maryjskim w Petersburgu opracował ruch sceniczny do *Pierścienia Nibelunga* Wagnera w reżyserii Valery'ego Gergieva/George Tsypina/Alexandra Zeldina. Z Mariuszem Trelińskim pracował nad: *La Bohème* Pucciniego (Opera w Waszyngtonie), *Borysem Godunowem* Musorgskiego (Teatr Opery i Baletu w Wilnie, Teatr Wielki – Opera Narodowa), *Królem Rogerem* Szymanowskiego, *Alekiem* Rachmaninowa i *Jolantą* Czajkowskiego (Teatr Maryjski w Petersburgu), *Orfeuszem i Eurydyką* Glucka (Opera w Bratysławie, Teatr Wielki – Opera. Narodowa)

BOGDAN GOLA

Chórmistrz, dyrygent i pedagog. Debiutował w Operze Śląskiej w Bytomiu (1977-82). Potem kierował chórami: Filharmonii im. Józefa Elsnera w Opolu, Zespołu Pieśni i Tańca „Śląsk", Akademii Muzycznej w Katowicach oraz Chórem Teatru Wielkiego w Warszawie. Jest twórcą Zespołu Muzyki Dawnej All Antico (1976-86), specjalizującego się w wykonawstwie muzyki dawnej, a także Chóru Polifonicznego Sacri Concentus, działającego w latach 1993-98 przy Warszawskim Towarzystwie Muzycznym. Z tym ostatnim zrealizował cykl nagrań archiwalnych dla TVP2 pt. *Brzmienie sacrum – polska muzyka sakralna*. Kierowany przez niego w latach 1984-95 i ponownie od 1998 roku Chór Opery Narodowej zdobył trwałe uznanie krytyki i publiczności w kraju i za granicą. Dzięki wzbogaceniu repertuaru chóru o liczne dzieła oratoryjne i symfoniczne, zespół odnosi znaczące sukcesy nie tylko na scenie operowej, lecz także na estradach koncertowych. Poziom artystyczny chóru dokumentują liczne nagrania fonograficzne i telewizyjne zrealizowane przez wytwórnie: EMI, Polskie Nagrania, CD ACCORD, Schwann Koch International, Studio Berlin Classic, CPO, a także TVP, ZDF, 3SAT, ARTE i Polskie Radio. Bogdan Gola współpracuje regularnie z zespołami chóralnymi i filharmonicznymi w kraju. W swoich programach koncertowych dyryguje wielkimi dziełami oratoryjnymi. Często sięga po stare i zapomniane partytury muzyki polskiej. Równolegle z pracą artystyczną prowadzi działalność pedagogiczną, którą rozpoczął w 1979 roku w Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach. Od 1986 roku jest pracownikiem naukowym Akademii Muzycznej, aktualnie Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie. W latach 1998-2004 był prodziekanem wydziału edukacji muzycznej, obecnie kieruje katedrą dyrygentury chóralnej. W 2001 roku otrzymał tytuł naukowy profesora sztuk muzycznych. Jest laureatem srebrnego medalu Zasłużony Kulturze „Gloria Artis"

PIOTR GRUSZCZYŃSKI

Dramaturg, krytyk teatralny, związany na stałe z Nowym Teatrem Krzysztofa Warlikowskiego. Autor książek: *Ojcobójcy* oraz *Szekspir i uzurpator – rozmowy z Warlikowskim*. Z Mariuszem Trelińskim współpracował przy realizacjach: *Borysa Godunowa* w wileńskim Narodowym Teatrze Opery i Baletu oraz w warszawskiej Operze Narodowej, *Orfeusza i Eurydyki* w Operze Narodowej oraz *Aleka i Jolanty* w Teatrze Maryjskim w Sankt Petersburgu.

MARC HEINZ

Reżyser świateł. Karierę rozpoczął w 1998 roku jako szef oświetlenia w Toneelgroep Amsterdam. W 1993 roku został niezależnym reżyserem świateł. Wykonywał projekty m.in. dla Royal Flemish Theatre (Bruksela), Royal Dutch Theatre (Antwerpia), NTG (Gandawa), The National Theatre (Haga), Het Paleis (Antwerpia), Ro Theater (Rotterdam), Holland Festival, Wiener Festwoche, Early Music Festival (Utrecht), Opera Ahoj i The National Tour Opera. Swoje prace realizował w operach w Rotterdamie, Antwerpii, Paryżu, Amsterdamie, Kolonii, Hanowerze, Wiedniu, Mannheim, Berlinie, Hamburgu, Düsseldorfie, Sankt Petersburgu, Edynburgu, Wilnie, Utrechcie, Arnheim i Bratysławie. Największym spektaklem operowym, do którego przygotował reżyserię świateł była *Aida* Giuseppe Verdiego wystawiona na Stade de France w Paryżu dla 85 tysięcy widzów. Miał też swój udział w prestiżowych produkcjach telewizyjnych, kabaretach, wydarzeniach specjalnych i spektaklach musicalowych, np. *Fame*, *Anatevka*, *Oliver!*, *Blond Brothers*, *Grease*, *Footloose*, *Kopciuszek* i *Rembrandt*. Pracował z takimi reżyserami, jak Gerardjan Rijnders, Herbert Wenicke, Wilfried Minks, Petrica Ionesco, Bernard Broca, Ken Caswell, Alize Zandwijk, Guy Cassiers, Mariusz Treliński, Johan Simons i Martin Michel.

ALEKSANDRA KURZAK
(Violetta Valéry)

Sopran. Ukończyła z wyróżnieniem Akademię Muzyczną we Wrocławiu oraz Hochschule für Musik und Theater w Hamburgu. Dwukrotnie otrzymała stypendium Ministra Kultury i Sztuki, a także stypendium fundacji Crescendum Est – Polonia Aleksandra Gudzowatego. Otrzymała również nagrodę Prezydenta Wrocławia oraz Wojewody Dolnośląskiego. W 2009 roku uzyskała tytuł doktora sztuki. Laureatka konkursów wokalnych w Warszawie, Helsinkach, Barcelonie i Kantonie. Przez 6 sezonów związana była ze Staatsoper w Hamburgu, gdzie wykonywała m.in. takie role jak: Maria, Donna Anna, Donna Fiorilla, Kleopatra, Gilda, Nanetta, Musetta, Adela, Blonda, Królowa Nocy, Zuzanna, Marcelina. W wieku 27 lat zadebiutowała w dwóch najbardziej prestiżowych operach świata: Metropolitan Opera w Nowym Yorku (Olimpia) oraz w Royal Opera House Covent Garden w Londynie (Aspasia). Od tego czasu regularnie występuje na najważniejszych scenach i estradach świata: Metropolita Opera (Blonda, Gilda), Royal Opera House (Norina, Adina, Zuzanna, Matilde di Shabran), Wiener Staatsoper (Rozyna), Bayerische Staatsoper w Monachium (Kleopatra, Adela, Rozyna, Donna Fiorilla), Théâtre du Capitole w Tuluzie (Gilda), Teatro alla Scala w Mediolanie (Gilda), Theater an der Wien (Donna Anna, Amenaide), Lyric Opera House w Chicago (Blonda), Deutsche Staatsoper w Berlinie (Królowa Nocy), Salzburger Festspiele (Anusia), Accademia Nazionale di Santa Cecilia w Rzymie (Carmina Burana). Współpracowała m.in. z takimi dyrygentami, jak: Ivor Bolton, Bruno Campanella, James Conlon, Sir Andrew Davis, Christoph von Dohnányi, Rafael Frühbeck de Burgos, Nicola Luisotti, Sir Charles Mackerras, Ingo Metzmacher, Carlo Rizzi, Simone Young. W obecnym sezonie zaśpiewa jeszcze w Royal Opera House (Donna Fiorilla), Teatro La Fenice w Wenecji (Donna Anna), Concertgebouw w Amsterdamie (*Stabat Mater* Szymanowskiego), na koncercie plenerowym Teatro alla Scala w Neapolu (*Carmina Burana* Orffa) oraz na Salzburger Festspiele (Donna Anna).

JOANNA WOŚ
(Violetta Valéry)

Sopran. Absolwentka Akademii Muzycznej w Łodzi w klasie prof. Jadwigi Pietraszkiewicz. Laureatka najważniejszych konkursów wokalnych w Polsce oraz zdobywczyni I nagrody w Międzynarodowym Konkursie Wokalnym w Bilbao. Na scenie łódzkiego Teatru Wielkiego zadebiutowała partią tytułową w *Łucji z Lammermooru* Donizettiego i została solistką tego teatru. Ma w swoim repertuarze m.in. role: Elviry w *Purytanach* Belliniego, Noriny w *Don Pasquale* Donizettiego, Olimpii w *Opowieściach Hoffmanna* Offenbacha, Fiordiligi w *Così fan tutte*, Królowej Nocy w *Czarodziejskim flecie*, Donny Anny w *Don Giovannim* i Hrabiny w *Weselu Figara* Mozarta, Rozyny w *Cyruliku Sewilskim* Rossiniego, Oskara w *Balu Maskowym*, Nanetty w *Falstaffie*, Gildy w *Rigoletcie* i Violetty w *Traviacie* Verdiego oraz Żony w *Życiu z Idiotą* Schnittkego. Równie bogaty jest także repertuar oratoryjno-kantatowy artystki. Wykonuje utwory Mozarta, Gounoda, Schuberta, Orffa, Szymanowskiego oraz pieśni Belliniego, Donizettiego, Villi-Lobosa i Berlioza.Współpracuje z Operą Narodową, Operą Krakowską, Teatrem Wielkim w Poznaniu, Filharmonią Narodową i Filharmonią Krakowską. Występuje z takimi dyrygentami, jak: Antoni Wit, Jonas Aleksy, Jerzy Maksymiuk, Tadeusz Kozłowski, Jan Krenz, Jacek Kaspszyk, Marco Baldieri, Andrea Licata, Massimiliano Caldi. Śpiewała między innymi z R. Brusonem, S. Licitry, S. Fisichelli, G. Bradley. Gościła w: Alte Oper Frankfurt, Deutsche Oper Berlin, Auditorium w Rzymie, Centrum Galiny Wiszniewskiej w Moskwie, Opery Narodowej w Wilnie, Opery Narodowej w Zagrzebiu oraz innych scen operowych i sal koncertowych w Austrii, Belgii, Danii, Holandii, Szwajcarii, Rosji iFrancji. Ostatnio dla Polskiego Radia nagrała z Kevinem Kennerem recital arii z oper Księcia Józefa Michała Poniatowskiego. W 2009 roku, wraz z Markiem Drewnowskim, zarejestrowała płytę *Pieśni Chopina*. W Operze Narodowej w Warszawie wystąpiła w przedstawieniach premierowych: jako Magda w *La Rondine* Pucciniego (2003), Królowa Nocy w *Czarodziejskim flecie* (2006) oraz partie tytułowe w: *Łucji z Lammermooru* (2008), *Lukrecji Borgii* Donizettiego (2009) oraz *Orfeuszu i Eurydyce* Glucka (2009). W kwietniu 2010 wykona *III Symfonię* op. 36 „Symfonię pieśni żałosnych" Henryka Mikołaja Góreckiego z Londyńską Orkiestrą Symfoniczną (Londyn, Royal Albert Hall).

JOANNA CORTÉS
(Flora Bervoix)

Sopran. Urodzona w Warszawie, w rodzinie kultywującej tradycje muzyczne. Studia wokalno-aktorskie ukończone z wyróżnieniem w Akademii Muzycznej we Wrocławiu (1980) kontynuowała w Niemczech oraz we Włoszech (Accademia Chigiana). Debiutowała na scenie Opery Wrocławskiej partią Tatiany w *Eugeniuszu Onieginie*. Była solistką Teatru Wielkiego w Łodzi i Poznaniu, współpracowała z Teatrem Muzycznym Roma. Od 1992 roku jest solistką Teatru Wielkiego – Opery Narodowej, na deskach której śpiewała m.in. Lady Makbet w *Makbecie* Verdiego, Salome Straussa, Toscę Pucciniego, Halkę Moniuszki, Fedorę Giordana, Carmen Bizeta, Abigaille w *Nabuccu* Verdiego, Adalgizę w *Normie* Belliniego, Zyglindę w *Walkirii* Wagnera oraz Piłę w *Ubu Rex* Pendereckiego. W inscenizacjach Mariusza Trelińskiego śpiewała partie: Hrabiny w *Andrei Chénierze* Giordana, Łariny w *Onieginie* Czajkowskiego oraz Hrabiny w *Damie pikowej* Czajkowskiego. Jej Abigaille w *Nabuccu* Verdiego okrzyknięto najciekawszym osiągnięciem sezonu 1987/88. Za rolę Carmen, najlepszą rolę kobiecą w sezonie 1991/92, otrzymała Złota Maskę przyznawaną przez łódzkich recenzentów teatralnych. W *Tosce* pod dyrekcją Antona Coppoli wystąpiła w nowojorskiej National Grand Opera (1990). Śpiewała z Placidem Domingiem (duet z *Carmen* Bizeta) podczas słynnego koncertu *Serce dla Serc* zorganizowanego przez prof. Zbigniewa Religę w Zabrzu (1992). Współpracowała z Krzysztofem Pendereckim (*Dies Irae*, *Polskie Requiem*, *Te Deum*, *Diabły z Loudun*). Brała udział w światowej premierze opery Mikisa Theodorakisa *Elektra* (Luksemburg 1995) oraz opery Zbigniewa Krauzego *Iwona księżniczka Burgunda* (Paryż 2004). Koncertuje w kraju i za granicą.

BOŻENA ZAWIŚLAK-DOLNY
(Flora Bervoix)

Mezzosopran. Absolwentka Studium Wokalno-Aktorskiego im. Danuty Baduszkowej przy Teatrze Muzycznym w Gdyni. Pierwsze lata scenicznej pracy związała z tymże teatrem, a następnie rozpoczęła współpracę z Operą Bałtycką, gdzie zadebiutowała rolą Olgi w *Eugeniuszu Onieginie* Czajkowskiego. Od 1988 roku jest solistką Opery Krakowskiej. Laureatka nagrody wojewody krakowskiego (1997) za wybitne osiągnięcia w dziedzinie kultury i sztuki. Jedna z najlepszych odtwórczyń partii Carmen Bizeta, którą śpiewała w teatrach operowych Krakowa, Warszawy, Gdańska, Bytomia, Łodzi i Szczecina. Jej rolę Carmen w Operze Bałtyckiej uznano za najlepszą kreację 1995 roku i uhonorowano nagrodą wojewody gdańskiego. W swoim repertuarze ma partie pochodzące z największych dzieł Rossiniego (*Kopciuszek*, *Cyrulik sewilski*, *Semiramida*) i Verdiego (*Bal maskowy*, *Trubadur*, *Nabucco*, *Rigoletto*, *Aida*). Jest śpiewaczką wszechstronną – z powodzeniem występuje w operetce i musicalu. Wykonuje również utwory oratoryjno-kantatowe (*Stabat Mater* Pergolesiego i Szymanowskiego, *Requiem* Verdiego i Dvořáka, *VIII Symfonię* Mahlera, *Czarodziejską miłość* de Falli). Ogromnym uznaniem cieszyła się jej interpretacja songów Kurta Weilla w przygotowanym przez Operę Śląską spektaklu *Zagraj mi melodię z dawnych lat* oraz znakomita kreacja Aldonzy-Dulcynei w wystawionym w Łódzkim Teatrze Muzycznym i Operze Krakowskiej musicalu *Człowiek z La Manchy* Leigha. Jej głośnym sukcesem była kreacja Romea w operze *I Capuleti e i Montecchi* Belliniego, przygotowanej w Krakowie pod kierownictwem Richarda Bonynga. W 2004 uhonorowana przez Ministra Kultury i Sztuki Złotym Krzyżem Zasługi. Od tego czasu jej ważniejsze role to: Evelin Huck w prapremierze operetki Szymanowskiego *Loteria na mężów*, Suzuki w *Madame Butterfly* Pucciniego oraz Hrabina w *Damie pikowej* Czajkowskiego.

MAŁGORZATA PAŃKO
(Annina)

Mezzosopran. Ukończyła warszawską Akademię Muzyczną w klasie Krystyny Szostek-Radkowej, wyróżniona medalem „Magna cum Laude" (2003). Stypendystka Marszałka Województwa Podlaskiego w roku 2010. Laureatka konkursów wokalnych: im. Ady Sari w Nowym Sączu (dwukrotnie), Polskiej Pieśni Artystycznej w Warszawie (I nagroda) i konkursu w Dusznikach Zdroju (I nagroda w kategorii oratoryjno-pieśniarskiej i Grand Prix). Laureatka Konkursu im. Montserrat Caballé w Andorze i finalistka konkursu opery kameralnej w Rheinsbergu (Niemcy). Uczestniczyła w kursach mistrzowskich Marjany Lipovšek, Ileany Cotrubas, Denyce Graves, Alberta Zeddy, Izabelli Kłosińskiej, Toma Krause i Margarity Lilovej. Śpiewała partię Melo w studenckim wykonaniu opery *Sosarme* Haendla, była Trzecią Damą w *Czarodziejskim flecie* Mozarta w Rheinsbergu. W Operze Śląskiej w Bytomiu oraz w Operze Bałtyckiej pojawiła się jako Olga w *Eugeniuszu Onieginie* Czajkowskiego. W Operze Nova w Bydgoszczy zaśpiewała partię Jasia w *Jasiu i Małgosi* Humperdincka. Na scenie Teatru Wielkiego – Opery Narodowej występuje w partii Poliny w *Damie pikowej* Czajkowskiego, Madelon i Bersi w *Andrei Cheniérze* Giordana, Margret w *Wozzecku* Berga, Trzeciej Damy w *Czarodziejskim flecie* Mozarta, Zosi w *Zabobonie, czyli Krakowiakach i Góralach* Kurpińskiego, Ciotki Pelagii w *Magicznym Doremiku* Ptaszyńskiej, Suzuki w *Madame Butterfly* Pucciniego, Rosalie w *Przysiędze* Tansmana, Jadwigi w *Strasznym dworze* Moniuszki oraz Olgi w *Onieginie* Czajkowskiego. W styczniu 2010 roku rolą Charlotte w *Wertherze* Masseneta, pod dyrekcją Modestasa Pitrenasa, debiutowała w łotewskiej Operze Narodowej w Rydze. Dwukrotnie wystąpiła na scenie warszawskiej Opery Narodowej pod batutą Valery'ego Gergieva: jako Polina w *Damie pikowej* w styczniu 2009 roku i rok później jako Olga w *Onieginie*. Śpiewała podczas koncertów inaugurujących sezon artystyczny 2007/08 Polskiej Orkiestry Radiowej (*Falstaff* Verdiego pod dyrekcją Łukasza Borowicza) oraz Filharmonii Narodowej (*Te Deum* Kurpińskiego pod dyrekcją Antoniego Wita). *Polskie Requiem* pod batutą Krzysztofa Pendereckiego wykonała w Filharmonii w Sankt Petersburgu.

ELŻBIETA WRÓBLEWSKA
(Annina)

Mezzosopran. Absolwentka Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina w Warszawie w klasie prof. Krystyny Szostek-Radkowej (2005, dyplom z wyróżnieniem). Jest laureatką Międzyuczelnianego Konkursu Polskiej Pieśni Artystycznej w Warszawie (2001, II nagroda i nagroda specjalna Związku Kompozytorów Polskich), Konkursu Wokalnego w Dusznikach-Zdroju (2002, II nagroda, pierwszej nie przyznano, w kategorii oratoryjno-pieśniarskiej oraz nagroda specjalna), a także nagrody specjalnej w Konkursie Sztuki Wokalnej im. Ady Sari w Nowym Sączu. Brała udział w kursach mistrzowskich prowadzonych przez Teresę Berganzę, Alberto Zeddę, Rockwella Blake'a. Podczas Rossini Opera Festival w 2003 roku uczestniczyła w kursie Accademia Rossiniana w Pesaro, a następnie wystąpiła w *Podróży do Reims*. Od 2003 roku jest solistką Warszawskiej Opery Kameralnej, gdzie debiutowała jako Arsace w *Semiramidzie* Rossiniego, za co została wyróżniona Nagrodą im. Andrzeja Hiolskiego w kategorii „debiut operowy sezonu 2002/03". Na scenie Warszawskiej Opery Kameralnej występuje w operach Mozarta jako: Dorabella (*Così fan tutte*), Annio (*La clemenza di Tito*), Ramiro (*La finta giardiniera*), Ascanio (*Ascanio in Alba*), Farnace (*Mitridate, rè di Ponto*), a także jako Rosina w *Cyruliku sewilskim* Rossiniego. W Teatrze Wielkim – Operze Narodowej śpiewała jako Delia w *Podróży do Reims* Rossiniego, Guwernantka w *Damie pikowej* Czajkowskiego oraz jako tytułowy *Magiczny Doremik* w operze Ptaszyńskiej. Współpracuje z Teatrem Wielkim w Poznaniu, gdzie śpiewa partię Jadwigi w *Strasznym dworze* i Cherubina w *Weselu Figara* Mozarta, a także z Operą Śląską w Bytomiu, gdzie występuje w tytułowej partii męskiej w *Orfeuszu i Eurydyce* Glucka. Wykonuje również muzykę oratoryjną (m.in. utwory Bacha, Caldary, Haendla, Mozarta, Rossiniego) oraz lirykę wokalną kompozytorów polskich i zagranicznych. Występowała przed publicznością Francji, Szwajcarii, Niemiec, Hiszpanii, Włoch, Finlandii, Czech, Rosji, Libanu, Korei, Japonii, Stanów Zjednoczonych.

SÉBASTIEN GUÈZE
(Alfredo Germont)

Tenor. Jeden z najbardziej obiecujących francuskich śpiewaków. Sztuki wokalnej uczył się w południowej Francji, studiując jednocześnie międzynarodowe stosunki gospodarcze. Postanowił całkowicie poświęcić się muzyce i rozpoczął studia w Konserwatorium Paryskim. Finalista konkursu im. Enrica Carusa w Mediolanie, laureat Srebrnego Głosu (I miejsce w kategorii głosów męskich) podczas konkursu w Metz (2003), zdobywca I miejsca w konkursie europejskim w Arles (2004). W 2006 roku uhonorowany przez francuskie stowarzyszenie artystów ADAMI tytułem „Rewelacyjny Śpiewak Operowy 2006". Otrzymał również nagrodę publiczności w organizowanym przez Placida Dominga konkursie Operalia. Uznany za „Rewelację Roku" podczas ceremonii Victoires de la Musique 2009. Partię Rodolfa w *Cyganerii* Pucciniego wykonywał w Greckiej Operze Narodowej. W roli tytułowego Romea debiutował, obok Nina Machaidze, w amsterdamskim Concertgebouw w *Romeo i Julii* Gounoda. Śpiewał partię Pinkertona w *Madame Butterfly* Pucciniego podczas Festival Musiques au Coeur d'Antibes, *Salammbô* Reyera i *Mireille* Gounoda w Opéra de Marseilles, *La Périchole* Offenbacha w Opéra National de Bordeaux. W *Fauście* Gounoda debiutował w hiszpańskiej Pampelunie. Występował w Oji Hall w Tokio, Ambasadzie Francuskiej w Waszyngtonie, paryskich Salle Pleyel i Théâtre du Châtelet, Théâtre du Capitole de Toulouse, a także w Nancy na festiwalu Choregies d'Oranges, w Marsylii, gdzie kreował partię tytułową w operze *Marius et Fanny* Cosmy ze światowej sławy tenorem Roberto Alagną. Wystąpił także na festiwalu w Royan.

PAVLO TOLSTOY
(Alfredo Germont)

Tenor urodzony na Ukrainie. Angaż do zespołu Opery Lwowskiej, w którym śpiewał do ukończenia studiów w 2005 roku, otrzymał jeszcze jako student Akademii Muzycznej we Lwowie (2002). Przez kolejne dwa lata występował na deskach Opery Wrocławskiej, śpiewając główne partie w operach Mozarta, Verdiego, Pucciniego i Szymanowskiego. Współpracuje z Operą Nova w Bydgoszczy. Dotychczas występował jako: Ferrando w *Così fan tutte* i Tamino w *Czarodziejskim flecie* Mozarta, Leński w *Eugeniuszu Onieginie* Czajkowskiego, Alfredo w *Traviacie* i Ismaele w *Nabuccu* Verdiego, Beppo w *Pajacach* Leoncavalla, Rodolfo w *Cyganerii* i Pinkerton w *Madame Butterfly* Pucciniego. Śpiewał również (jako Młody Król) w *Hagith* oraz (jako Pasterz) w *Królu Rogerze*, w realizowanych przez Operę Wrocławską inscenizacjach oper Szymanowskiego. W partii Pasterza wystąpił również w Teatrze Maryjskim i Gran Teatre del Liceu. We Wrocławiu śpiewał partię Alfreda w *Zemście nietoperza* Johanna Straussa. Pracuje z takimi reżyserami, jak: Marek Weiss-Grzesiński, Tomasz Konina, Mariusz Treliński czy Michał Znaniecki. Ma w repertuarze również utwory oratoryjno-kantatowe, m.in. *Requiem* Mozarta oraz *Mszę uroczystą* Gounoda. W Operze Narodowej debiutował w partiach Lorda Buklawa i Normana w *Łucji z Lammermooru* Donizettiego (2008). Śpiewał również partię Joségo w *Przysiędze* Tansmana (2009).

ANDRZEJ DOBBER
(Giorgio Germont)

Baryton. Absolwent Akademii Muzycznej w Krakowie. Laureat prestiżowych konkursów wokalnych m.in. w Gütersloch (Neue Europeische Stimmen), Wiedniu (Belvedere), Monachium (Grand Prix konkursu ARD). Występuje na największych scenach świata, m.in. w Berlinie (Deutsche Oper, Komische Oper, Staatsoper), Dreźnie, Essen, Frankfurcie nad Menem. Śpiewał również w Hanowerze, Hamburgu, Karlsruhe, Kolonii, Lipsku, Monachium, Norymberdze, Amsterdamie, Brukseli, Cincinnati, Edynburgu, Florencji, Glasgow, Hongkongu, Londynie (Covent Garden, Albert Hall), Maladze, Mediolanie (La Scala), Montpellier, Nowym Yorku (Metropolitan Opera, Fischer Hall), Paryżu (Opera Bastille), Petersburgu, Tel Awiwie, Tuluzie, Tokio, Vancouver, Wiedniu. Brał udział w wielu festiwalach muzycznych, m.in. Glyndebourne (*Macbeth*). W warszawskiej Operze Narodowej wystąpił w operach: *Simone Boccanegra* i *Rigoletto* Verdiego oraz *Carmen* Bizeta. Wystąpił pod batutą wielu wybitnych dyrygentów, takich jak: Christian Thielemann, Colin Davis, Roger Norrington, Arnold Oestmann, Riccardo Chailly, Gary Bertini, Edo de Waart, Pinchas Steinberg, Giuseppe Sinnopoli, Simone Yang, Helmuth Rilling, Kazushi Ono, Stefan Soltesz, Vladimir Fiedosiejew, Vladimir Jurowski, Sylvain Cambrelling, Yakow Kreizberg, Roberto Abbado, Richard Armstrong, Riccardo Muti, Carlo Rizzi, Zubin Mehta, Valery Gergiev. Spośród wielu osiągnięć artysty warto wspomnieć szczególnie debiut w mediolańskiej La Scali pod dyrekcją Riccardo Mutiego (*Rigoletto*, *Trubadur*), liczne występy na festiwalu Maggio Musicale Fiorentino z Zubinem Mehtą (*Trubadur*, *Attilla*, *Tosca*). W 2007 roku zadebiutował w nowojorskiej Metropolitan Opera i w Fischer Hall. Rok 2008 przyniósł debiut w londyńskim Covent Garden (*Traviata*). W tym samym sezonie powrócił do paryskiej Bastille (*Luisa Miller*), Amsterdamu (*Bal Maskowy*) i Hamburga (*Macbeth*), wystąpił także w spektaklach *Król Roger* w Petersburgu i Edynburgu, *Rigoletto*, *Traviata* w Hamburgu, *Traviata* w Nowym Yorku (MET), *Traviata* w Los Angeles, *Stiffelio* w MET, *Simone Boccanegra* w Touluzie. Andrzej Dobber jest jedynym polskim barytonem śpiewającym główne verdiowskie partie barytonowe na największych i najbardziej prestiżowych scenach świata. W planach na przyszłość ma: *Aidę* w hamburskiej Staatsoper, *Toskę* w Staatsoper Berlin, *Makbeta* w Glyndebourne, *Rigoletta* w Santiago de Chile, *Traviatę* w Monachium, ponownie *Toskę* w Berlinie, nową produkcję *Traviaty* w Metropolita Opera, *Jolantę* w Dreźnie, *Pajace* i *Rycerskość wieśniaczą* w Hamburgu, *Nabucco* w Brukseli, *Makbeta* w Hamburgu, *Aidę* na Festiwalu Orange, *Sprawę Makropulosa* we Florencji, *Traviatę* w Houston, *Damę pikową* w Hamburgu, *Rigoletta* w Chicago, *Króla Rogera* w Brukseli i *Traviatę* w Paryżu.

ADAM KRUSZEWSKI
(Giorgio Germont)

Baryton. Ukończył Akademię Muzyczną w Warszawie (1985). Laureat Międzynarodowego Konkursu Wokalnego w 's-Hertogenbosch (Holandia, 1987), Konkursu im. Kiepury w Krynicy (1988) oraz międzynarodowych konkursów wokalnych w Rio de Janeiro (Brazylia, 1989) i w Nantes (Francja, 1989). Po studiach związał się z Warszawską Operą Kameralną, gdzie śpiewał główne partie barytonowe w operach Donizettiego, Mozarta i Rossiniego. W sezonie 1990/91 był solistą Wiener Kammeroper, śpiewając w operach Donizettiego i Mozarta. Występował z BBC Scottish Symphony Orchestra w Glasgow. Koncertował w State Theatre w Pretorii (RPA), współpracował z Operą Narodową w Pradze. W 1992 roku wystąpił w Zabrzu obok Placida Dominga. Od 1993 roku współpracuje z Operą Narodową, gdzie kreował role: Figara w *Cyruliku sewilskim* i Don Alvara w *Podróży do Reims* Rossiniego, Rodriga w *Don Carlosie*, tytułowego *Makbeta* i Anckarströma w *Balu maskowym* Verdiego, Rambalda w *La Rondine* i Scarpii w *Tosce* Pucciniego, Adama w *Raju utraconym* Pendereckiego, Don Giovanniego w operze Mozarta oraz Mefistofelesa w *Potępieniu Fausta* Berlioza. Ostatnio występował w *Madame Butterfly* Pucciniego (Sharpless), *Traviacie* Verdiego (Germont), *Strasznym dworze* Moniuszki (Miecznik), partii tytułowej w *Królu Rogerze* Szymanowskiego, jako Amonasro w *Aidzie* Verdiego, Wędrowiec w *Curlew River* Brittena, Kaznodzieja w *Czarodziejskim flecie* Mozarta, Lord Enrico Ashton w *Łucji z Lammermooru* Donizettiego, Walenty w *Fauście* Gounoda, Marcin Pakuła w *Verbum nobile* Moniuszki i Szczelkalow w *Borysie Godunowie*. W 2004 roku jego kreacja Jagona w *Otellu* Verdiego została wyróżniona Nagrodą im. Andrzeja Hiolskiego. W 2007 roku nagrał dla Polskiego Radia partię tytułowego Falstaffa Verdiego pod batutą Łukasza Borowicza. W 2008 roku wystąpił jako *Król Roger* Szymanowskiego w Annandale-on-Hudson (Baird Summer Festival, USA).

BORYS ŁAWRENIW
(Gaston de Letorières)

Tenor. Urodził się w polskiej rodzinie we Lwowie. Studiował w tamtejszym Konserwatorium Muzycznym w klasie Romana Witoszyńskiego i prof. Niny Czubarowej i już wówczas śpiewał w Filharmonii Lwowskiej oraz koncertował w Hiszpanii, Czechach i Polsce. Za namową Marii Foltyn kontynuował i ukończył studia w łódzkiej Akademii Muzycznej w klasie prof. Jadwigi Pietraszkiewicz. Jeszcze jako student debiutował w 1994 roku na scenie łódzkiego Teatru Wielkiego w *Kniaziu Igorze* Borodina z udziałem samego Władysława Malczewskiego. Laureat międzynarodowych konkursów: Złotej Trombity w Truskawcu (II nagroda) i Konkursu Wokalnego w Dusznikach Zdroju (I wyróżnienie). Od 1995 roku jest solistą Teatru Wielkiego w Łodzi, gdzie wystąpił w rolach: Stacha w *Krakowiakach i góralach* Stefaniego, Ottavia w *Don Giovannim* Mozarta, Ismaele'a w *Nabuccu* Verdiego, Remendada w *Carmen* Bizeta, Doktora Kajusa w *Falstaffie* Verdiego, Kapelana w *Dialogach karmelitanek* Poulenca, Sportin' Life'a w *Porgy and Bess* Gershwina oraz Szymona w operetce *Student żebrak* Millöckera. W repertuarze ma również m.in. partie Alfreda (*Traviata* Verdiego), Lorda Artura Bucklawa (*Łucja z Lammermooru* Donizettiego), Hrabiego Almavivy (*Cyrulik Sewilski* Rossiniego), Leńskiego (*Eugeniusz Oniegin* Czajkowskiego) oraz Monostatosa i Tamina (*Czarodziejski flet* Mozarta). Występuje pod batutą takich dyrygentów, jak: Tadeusz Kozlowski, Andrzej Straszyński, Wojciech Michniewski, Marco Balderi, Yaacov Bergman, Andrea Licata. Śpiewał w spektaklach reżyserowanych m.in. przez Gwenę Brendt, Krzysztofa Kelma, Adama Hanuszkiewicza, Wojciecha Cedrona, Georgia Madii, Gurama Meliwę, Henryka Baranowskiego, Mariusza Trelińskiego, Laco Adamika, Wiesława Ochmana. Występował wspólnie z wieloma znakomitościami scen polskich i zagranicznych, takimi jak: Gwendolyn Bradley, Renato Bruson, Salvatore Licitra, Tiziana Bellavista. Na scenie Teatru Wielkiego – Opery Narodowej zadebiutował w kwietniu 2002 roku rolą Triqueta w *Onieginie* Czajkowskiego.

RYSZARD MINKIEWICZ
(Gaston de Letorières)

Tenor. Dziekan wydziału wokalno-aktorskiego gdańskiej Akademii Muzycznej i jej absolwent – ukończył wydział kompozycji i teorii muzyki oraz wydział wokalno-aktorski (w klasie prof. Piotra Kusiewicza). Jest laureatem III Konkursu Wokalnego im. Ady Sari w Nowym Sączu oraz 38. Międzynarodowego Konkursu Wokalnego w Tuluzie, w którym otrzymał równocześnie nagrodę Syndykatu Dyrektorów Teatrów Francuskich. Współpracował z wieloma teatrami operowymi, m.in.: Teatrem Wielkim w Warszawie i Poznaniu, Operami: Krakowską, Bałtycką, Operą Nova w Bydgoszczy, śpiewając partie Almavivy w *Cyruliku sewilskim*, Don Ramira w *Kopciuszku* i Idrenusa w *Semiramidzie* Rossiniego, Don Ottavia w *Don Giovannim* Mozarta, Ernesta w *Don Pasquale* Donizettiego, Damazego *w Strasznym dworze* Moniuszki Leńskiego *w Eugeniuszu Onieginie* i Czekalińskiego w *Damie pikowej* Czajkowskiego, Casia w *Otellu* i Alfreda *w Traviacie* Verdiego, Steuermanna w *Holendrze tułaczu* Wagnera, Andresa w *Wozzecku* Berga, Narrabotha i Izraelity *w Salome* Straussa. Wystąpił również jako Tanzmeister w *Ariadnie na Naxos* Straussa, Chór Męski w operze Brittena *Gwałt na Lukrecji*, Pasterz w *Królu Rogerze* Szymanowskiego. Śpiewał w *Zemście nietoperza* Straussa jako Eisenstein oraz Tony w *West Side Story* Bernsteina. W Operze Narodowej wykonywał partię Pasterza w *Królu Rogerze* (2000), Cassia w *Otellu* (2001), Czekalińskiego w *Damie pikowej* (2004), a w 2006 Andresa w *Wozzecku* Berga. Śpiewał z dyrygentami tej miary, co: Yehudi Menuhuin, Charles Dutoit, Simon Rattle, Kazimierz Kord i Karol Stryja. Współpracuje z niemal wszystkimi polskimi filharmoniami, wykonując liczne dzieła oratoryjno-kantatowe. Nagrywał dla Polskiego Radia. Uczestniczył w rejestracji wszystkich dzieł orkiestrowych Karola Szymanowskiego. Latem 1998 Simon Rattle, szef City of Birmingham Symphony Orchestra, wraz z angielską firmą płytową EMI zaproponował artyście nagranie partii Pasterza w *Królu Rogerze* Karola Szymanowskiego. Uczestniczył również (na zaproszenie BBC) w realizacji filmu poświęconego życiu i twórczości Szymanowskiego.

ZBIGNIEW MACIAS
(Baron Douphol)

Baryton. Dyrektor artystyczny łódzkiego Teatru Muzycznego. Tamtejszą Akademię Muzyczną ukończył w 1982 roku w klasie śpiewu Zdzisława Krzywickiego. Laureat Festiwalu Arii i Pieśni im. Jana Kiepury w Krynicy i Konkursu im. Marii Callas w Atenach. Był solistą Opery Śląskiej w Bytomiu, Teatru Wielkiego w Łodzi, współpracował z Operą Wrocławską i Teatrem Wielkim w Poznaniu. Od 1992 roku związany z Teatrem Wielkim – Operą Narodową. W repertuarze artysty znalazły się partie: Rouchera w *Andrei Chénierze* Giordana, Escamilla w *Carmen* Bizeta, Hrabiego de Sirieux w *Fedorze* Giordana, Alfia w *Rycerskości wieśniaczej* Mascagniego, Janusza w *Halce* i Miecznika w *Strasznym dworze* Moniuszki, role tytułowe w *Weselu Figara* i *Don Giovannim* Mozarta, Apostoła Piotra w *Quo vadis* Nowowiejskiego, Sharplessa w *Madame Butterfly* i Scarpii w *Tosce* Pucciniego, Bartola w *Cyruliku sewilskim* Rossiniego, Faninala w *Kawalerze srebrnej róży* i Johannana w *Salome* Richarda Straussa. Wystąpił również w roli Orestesa w prapremierze *Elektry* Theodorakisa, Amonastra w *Aidzie*, Renata w *Balu maskowym*, Rodriga w *Don Carlosie* i Don Carlosa w *Ernanim* Verdiego, Tomskiego w *Damie pikowej* Czajkowskiego. Wykonywał partie tytułowe w operach *Makbet*, *Nabucco* i *Rigoletto* Verdiego oraz *Holender tułacz* Wagnera. Wystąpił również w roli Amfortasa w *Parsifalu* Wagnera i Germonta w *Traviacie* Verdiego. Partię Don Giovanniego zaśpiewał w Sao Paulo (Brazylia), Sharplessa w Pretorii (RPA), Miecznika w Buffalo (USA). Występował na festiwalach operowych w Carcasonne (Tosca), Bregenz (*Parsifal*), Wexford (*Siberia* Giordana i *Straszny dwór*). W swoim dorobku ma nagrania płytowe *Halki* Moniuszki z Operą Narodową (jako Janusz), *Aidy* Verdiego (jako Amonasro), *Recitalu operowego* oraz recitalu musicalowego *Taki piękny wieczór*. Nagranie z Operą Narodową *Strasznego dworu* Moniuszki (Maciej), podobnie jak musicalowe *Cats* Webbera, zyskały status Złotej Płyty.

ADAM SZERSZEŃ
(Baron Douphol)

Baryton. Absolwent Państwowej Szkoły Muzycznej II st. im. Mieczysława Karłowicza w Katowicach w klasie śpiewu Danuty Rajchel oraz katowickiej Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w klasie prof. Michaliny Growiec. Zebrał liczne nagrody w wielu konkursach wokalnych, m.in. w Dusznikach-Zdroju (2000) i Łodzi (2001). Dwukrotny stypendysta ministra kultury. W latach 1998-2002 był śpiewakiem zespołu Camerata Silesia, z którym dokonał prawykonań wielu dzieł muzyki współczesnej i nagrał cztery płyty. W latach 2002-05 był solistą Opery Śląskiej. W swoim repertuarze posiada partie pochodzące z dzieł oratoryjno-kantatowych, m.in.: *Niemieckiego Requiem* Brahmsa, *Stabat Mater* i *Stworzenia świata* Haydna, *Requiem* Faurégo, *Stabat Mater* Szymanowskiego, *Magnificat* i *Ich habe genug* Bacha, *Via Crucis* Liszta, *Missa di Gloria* Pucciniego, *Missa Criolla* Ramíreza, *Faust et Hélène* Lili Boulanger. W repertuarze operowym debiutował partią Oniegina na scenie Opery Śląskiej w Bytomiu w reżyserii Wiesława Ochmana. Ma w swym dorobku 23 role w takich operach, jak: *Straszny dwór* i *Halka* Moniuszki, *Eugeniusz Oniegin*, *Dama pikowa* Czajkowskiego, *Borys Godunow* Musorgskiego, *Fidelio* Beethovena, *Carmen* Bizeta, *Aida*, *Ernani*, *Traviata*, *Don Carlos*, *Bal maskowy*, *I due Foscari*, *Stiffelio*, *Moc przeznaczenia* Verdiego, *Andrea Chénier* Giordana, *La Bohème* Pucciniego, *Così fan tutte* Mozarta, *Tannhäuser* Wagnera oraz *Europa* Krupowicza. Od 2002 roku jest asystentem w Akademii Muzycznej w Katowicach, a w latach 2003-09 roku był solistą Teatru Wielkiego w Poznaniu. Na scenie Opery Narodowej debiutował partią Księcia Jeleckiego w *Damie pikowej* (2004). Wykonywał również partie: Gérarda w *Andrei Chénierze* (2005), Marcella w *La Bohème* (2006), Janusza w *Halce* (2007), tytułowego Orfeusza w operze Glucka oraz Williama w *Zagładzie domu Usherów*. Koncertował w Niemczech, Belgii, Luksemburgu, Kanadzie, Japonii, Francji, we Włoszech i na Tajwanie. Występuje z najlepszymi polskimi orkiestrami symfonicznymi. Dokonał nagrań archiwalnych dla radia i telewizji.

CZESŁAW GAŁKA
(Markiz D'Obigny)

Bas. Urodził się w Sosnowcu, w rodzinie o dużych tradycjach muzycznych. W 1984 roku ukończył studia wokalne w Akademii Muzycznej w Katowicach. Jest zdobywcą nagród i wyróżnień ogólnopolskich konkursów wokalnych. Zajął m.in. I miejsce w Konkursie im. Jana Kiepury w Krynicy (1983), II miejsce w Ogólnopolskim Konkursie Wokalistyki Operowej w Bytomiu (1984) oraz III miejsce w konkursie wokalnym w 's-Hertogenbosch (1985). W 1981 roku brał udział w Festiwalu Feste Medicee we Florencji oraz ukończył kurs interpretacji muzyki oratoryjnej w Bayreuth, a w 1982 roku – kurs wokalny w klasie prof. Pawła Lisicjana w Weimarze. W tym samym roku zadebiutował w partii Zbigniewa w *Strasznym dworze* Moniuszki na scenie Państwowej Opery Śląskiej w Bytomiu, której solistą był w latach 1983-85. Od 1985 roku jest solistą Opery Narodowej. Artysta ma w repertuarze m.in. partie: Rudolfa w *Lunatyczce* Belliniego, Bryndasa w *Krakowiakach i góralach* Stefaniego, Surina w *Damie pikowej* Czajkowskiego, Elvira w *Xerxesie* Haendla, Stolnika i Dzięby w *Halce* oraz Zbigniewa i Skołuby w *Strasznym dworze* Moniuszki, Pimena w *Borysie Godunowie* Musorgskiego, Colina w *Cyganerii* i Zakrystiana w *Tosce* Pucciniego, Faraona w *Aidzie*, Doktora w *Traviacie*, Banka w *Makbecie* i Ferranda w *Trubadurze* Verdiego. Wykonywał także partię Miechodmucha w *Zabobonie, czyli Krakowiakach i góralach* Kurpińskiego (2007), partie Maître Luthera i Crespela w *Opowieściach Hoffmanna* Offenbacha (2007), Brandnera w *Fauście* Gounoda (2008), Astolfa w *Lukrecji Borgii* Donizettiego (2009) oraz Służącego w *Zagładzie domu Usherów* Glassa. Dla Polskiego Radia i Telewizji nagrał pieśni Moniuszki, Karłowicza, Schumanna i Schuberta. Występuje na estradach polskich filharmonii, wykonując partie basowe w oratoriach i kantatach.

JACEK JANISZEWSKI
(Doktor Grenvil)

Bas. Absolwent Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina w Warszawie w klasie prof. Romana Węgrzyna. Jako stypendysta Ministerstwa Kultury i Sztuki odbył studia podyplomowe w sofijskiej Akademii Muzycznej w klasie prof. Rusko Ruskowa. Od 1998 znajduje się pod opieką wokalną prof. Kurta Molla, a od 2008 roku prof. Francisco Araizy. Laureat Konkursu Wokalnego w Dusznikach-Zdroju (I nagroda i nagrody specjalne) oraz Konkursu Moniuszkowskiego w Warszawie (I nagroda i nagrody specjalne); finalista konkursów międzynarodowych: *Operaliów* Placida Dominga w Tokio, *Neue Stimmen* w Gütersloch (Niemcy) i *Belvedere* w Wiedniu (nagrody specjalne). Uczestniczył w wielu festiwalach muzycznych w kraju (Warszawska Jesień, Wielkanocny Festiwal Ludwiga van Beethovena) i za granicą (w Niemczech, Austrii, Anglii, Irlandii, Rosji). Współpracował z Operą w Hanowerze oraz Teatrem Muzycznym we Flensburgu, gdzie śpiewał m.in. partie: Nazarejczyka w *Salome* Straussa, Pimena w *Borysie Godunowie* Musorgskiego oraz Sparafucila w *Rigoletcie* Verdiego, a w kolejnych sezonach: Komandora w *Don Giovannim* Mozarta, Ferranda w *Trubadurze* Verdiego, Banca w *Makbecie* Verdiego oraz Don Basilia w *Cyruliku sewilskim* Rossiniego. Od grudnia 2005 roku jest zaangażowany w Teatrze Operowym w Bielefeld, gdzie występuje m.in. jako Wielki Inkwizytor w *Don Carlosie* Verdiego, Osmin w *Uprowadzeniu z seraju* Mozarta, Arkel w *Pelleasie i Melizandzie* Debussy'ego, Walter w *Luizie Miller* Verdiego, Daland w *Holendrze tułaczu* i Król Marke w *Tristanie i Izoldzie* Wagnera, tytułowy *Don Pasquale* Donizettiego. Na scenie warszawskiej zadebiutował w 1995 roku rolą Gloire'a w *Wyrywaczu serc* Sikory w reżyserii Mariusza Trelińskiego. Wykonywał również partie Zbigniewa w *Strasznym dworze* Moniuszki (2001), Leporella w *Don Giovannim* Mozarta (2002), Zunigi w *Carmen* (2004), Colline'a w *Cyganerii* Pucciniego (2007) oraz Rajmunda w *Łucji z Lammermooru* Donizettiego (2008). Brał udział w nagraniach dzieł Wagnera, Ryszarda Straussa, Szostakowicza. Współpracuje m.in. z Orkiestrą Symfoniczną Filharmonii Narodowej, Münchner Symfoniker, Schleswig-Holsteinisches Symfonie-Orchester, Staatskapelle Berlin, śpiewając repertuar oratoryjny.

REMIGIUSZ ŁUKOMSKI
(Doktor Grenvil)

Bas. Absolwent wydziału wokalnego Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina w Warszawie w klasie prof. Włodzimierza Zalewskiego. Zdobywca nagród i wyróżnień m.in. w: Konkursie Wokalnym w Dusznikach-Zdroju (2002), X Międzynarodowym Konkursie Sztuki Wokalnej im. Ady Sari w Nowym Sączu (2003), Międzynarodowym Konkursie Wokalnym Hariclea Darclée w Rumunii (2003), V Międzynarodowego Konkursu Wokalnego im. Stanisława Moniuszki w Warszawie (2004). Śpiewał m.in. jako Colline w *La Bohème* Pucinniego, Komandor w *Don Giovannim* Mozarta, Gremin w *Eugeniuszu Onieginie* Czajkowskiego, Mathieu w *Andrei Cheniérze* Giordana, Pistol w *Falstaffie* Verdiego, Altamoras w *Lodoïsce* Cherubiniego, Skołuba w *Strasznym dworze* Moniuszki, Melchtal w *Wilhelmie Tellu* Rossiniego, Zuniga w *Carmen* Bizeta, Sparafucile i Monterone w *Rigoletcie* Verdiego, Geronte w *Manon Lescaut* Pucciniego. W Operze Narodowej zaśpiewał w *Così fan tutte* Mozarta (1999), *Janku* Żeleńskiego (2000), *Eugeniuszu Onieginie* Czajkowskiego (2001), *Andrei Chénierze* (2005). Wystąpił również w operze Berga *Wozzeck* (2006), w nowej inscenizacji *La Bohème* Pucciniego (2006), w *Czarodziejskim flecie* Mozarta (2006) oraz w spektaklu *W krainie czarodziejskiego fletu* (2007). Współpracował m.in. z Grzegorzem Jarzyną (*Don Giovanni* Mozarta, 2007), Maciejem Prusem (*Eugeniusz Oniegin* Czajkowskiego, 2001), Krzysztofem Warlikowskim (*Wozzeck* Berga, 2006), Achimem Freyerem (*Czarodziejski flet* Mozarta, 2006), Michalem Znanieckim (*Don Giovanni* Mozarta, 2009) czy Karstenem Wiegandem (*Rigoletto* Verdiego, *Don Giovanni* Mozarta, 2009). Z Mariuszem Trelińskim pracował podczas realizacji oper *Andrea Chénier* Giordana (2005) oraz *La Bohème* Pucciniego (2006).

TOMASZ PILUCHOWSKI
(Giuseppe)

Baryton. Absolwent Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina w Warszawie (2007), studiował pod kierunkiem Adama Kruszewskiego i Ryszarda Karczykowskiego. Uczestnik kursów wokalnych Toma Krausego (Sachrang, Niemcy), Bożeny Harasimowicz, Leopolda Spitzera i Zofii Witkowskiej. Laureat Internationales Gesangswettbewerb w Berlinie (Deutsche Oper) i XII Konkursu Sztuki Wokalnej im. Ady Sari w Nowym Sączu (Nagroda Specjalna Dyrektora TW w Poznaniu). Ma w repertuarze partie w operach i operetkach Pergolesiego (*Il geloso schernito*, Masacco), Donizettiego (*Don Pasquale*, Malatesta), Johanna Straussa (*Zemsta nietoperza*, Falke), Moniuszki (*Verbum nobile*, Stanisław i *Loteria*, Bibułkiewicz), Elsnera (*Echo w lesie*, Lubin), Kurpińskiego (*Zamek na Czorsztynie*, Nikita), Bocka/Steina (*Skrzypek na dachu*, Perczyk, Motel), Pucciniego (*Gianni Schicchi*, Maestro Spinelloccio, Amantio di Nicolao), Bernsteina (*Candide*, King Hermann Augustus, Judge, Croupier). Występuje również w repertuarze oratoryjno-kantatowym (m.in. z orkiestrą Sinfonia Varsovia oraz Orkiestrą Akademii Beethovenowskiej). Śpiewał pod batutą m.in. Keri-Lynn Wilson, Martina Glagovseka, Łukasza Borowicza, Tadeusza Wicherka, Jana Miłosza Zarzyckiego, Sławka A. Wróblewskiego. Współpracował z reżyserami tej miary, co: Mariusz Treliński, Jerzy Gruza, Emil Wesołowski. Bierze udział w koncertach i festiwalach organizowanych w Polsce, m.in. w Filharmonii Narodowej w Warszawie, Studiu Koncertowym Polskiego Radia im. Witolda Lutosławskiego, Festiwalu Moniuszkowskim w Kudowie-Zdroju, Festiwalu Musica Sacra w Warszawie oraz za granicą, m.in. w Estonii (Tallin), Niemczech (Lubeka, Stuttgart), Austrii (Wiedner Europatage, 2009) i na Ukrainie (Lwów). Śpiewał podczas gal operowych w Warszawie, w Kammeroper Schloss Rheinsberg w Niemczech, i w Wiedniu (Theresianumsaal, Rampenlicht Theater). Współpracuje z Teatrem Wielkim w Poznaniu i Krakowską Operą Kameralną. Nagrywał dla radia i telewizji. W Operze Narodowej debiutował rolą Bojara w *Borysie Godunowie* (2009) Mariusza Trelińskiego.

WSPÓŁPRACA REALIZATORSKA

Asystenci dyrygenta: MARTA KLUCZYŃSKA, WOJCIECH SEMERAU-SIEMIANOWSKI
Asystent reżysera: JERZY KRYSIAK, PIA PARTUM
Asystenci scenografa: JOANNA KUŚ, LILIA OSTROUCH, WACŁAW OSTROWSKI, DOROTA KOWALSKA
Asystenci kostiumografów: AGNIESZKA TOMASZEWSKA, KATARZYNA KOCISZEWSKA, TIJANA TYSKI
Stylizacja: MAREK ADAMSKI, ANNA PONIEWIERSKA, JACEK MOZOLEWSKI
Stylizacja fryzur: ROBERT KUPISZ
Make-up: GONIA WIELOCHA
Asystent choreografa: ILONA MOLKA
Dyrygent chóru: MIROSŁAW JANOWSKI
Pianiści korepetytorzy solistów: HELENA CHRISTENKO, ANNA MARCHWIŃSKA, MAŁGORZATA SZYMAŃSKA
Pianiści korepetytorzy chóru: EWA GOC, WIOLETTA ŁUKASZEWSKA
Konsultacje języka włoskiego: PAOLA LARINI
Inspicjenci: TERESA KRASNODĘBSKA, KATARZYNA FORTUNA, ANDRZEJ WOJTKOWIAK
Kierownictwo produkcji dekoracji i kostiumów: MARIUSZ KAMIŃSKI
Kierownictwo obsługi sceny: ROBERT KARASIŃSKI, ANDRZEJ WRÓBLEWSKI
Realizacja świateł: TOMASZ MIERZWA
Kierownik statystów: TOMASZ NERKOWSKI
Sufleiy: LECH JACKOWSKI, BARBARA SKOWRONEK
Przygotowanie polskiego tekstu na tablicę świetlną: TERESA KRASNODĘBSKA
według przekładu: MARZENNY MARII SMOLEŃSKIEJ MUSSI
Emisja tekstu na tablicy świetlnej: JOLANTA BIEGUS
Dźwięk: IWONA SACZUK, ADAM CIESIELSKI

Producenci: MAGDALENA RACZKOWSKA, IZABELA JUST
Asystenci: KONRAD SZPINDLER, KATARZYNA SZYBIŃSKA

Confetteria

Raffaello

Więcej niż tysiąc słów...

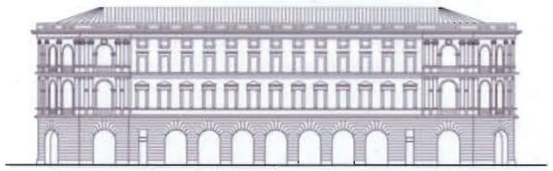
POCZUJ SMAK SŁOŃCA

California WINES
INSPIRED BY LIFE

www.california-wines.org

Tradycja
Dziedzictwo
Przyszłość

HE
Hotel Europejski
w Warszawie



ul. Krakowskie Przedmieście 13, 00-071 Warszawa

Najwidoczniej Kulturalni

- **Mecenas Kultury 2006**
- **Tytuł Business Superbrand 2007**
- **Sponsor Roku Arts & Business 2007**

ams
największe możliwości

Jako lider w branży reklamy zewnętrznej staramy się łączyć wielkie możliwości ze szlachetnymi celami. Regularnie inspirujemy i realizujemy programy z zakresu Społecznej Odpowiedzialności Biznesu. Dziękujemy za przyznane nam wyróżnienia i zapewniamy, że będziemy wspierać polską kulturę.

www.ams.com.pl

Wyjątkowy mężczyzna.

Wyjątkowe życie.

NESPRESSO
Kawa, moc i duch

www.nespresso-whatelse.com

Warszawa, Moliera 2

Salvatore Ferragamo

FUNDACJA
„DOM MUZYKA SENIORA"

00-545 WARSZAWA, ul. Marszałkowska 66 lok. 24
Tel. +48 22 621-28-02, 621-86-47, fax +48 22 628-28-35
BANK MILLENNIUM S.A. nr konta: 59 1160 2202 0000 0000 4025 4742
www.dommuzykaseniora.pl | fundacja@dommuzykaseniora.pl
KRS 0000 201927

Szanowni Państwo,

16 lutego 2004 roku Zarząd Główny Stowarzyszenia Polskich Artystów Muzyków powołał do życia Fundację „DOM MUZYKA SENIORA". Środowisko muzyczne postanowiło zjednoczyć swe wysiłki w celu stworzenia Domu Seniora, który zapewni borykającym się z życiowymi trudnościami artystom muzykom w podeszłym wieku poczucie bezpieczeństwa i godne warunki życia.

Fundacja może poszczycić się ważnymi efektami swej działalności. Otrzymała bowiem w darze działkę budowlaną o powierzchni 14.400 m² w Kątach w gminie Góra Kalwaria, projekt architektoniczny Domu Muzyka Seniora, środki finansowe na pokrycie kosztów pozostałych prac projektowych oraz znaczne wsparcie finansowe udzielone m.in. przez Chór i Orkiestrę Filharmonii Narodowej, Narodową Orkiestrę Symfoniczną Polskiego Radia, Polską Orkiestrę Radiową, Sinfonię Varsovię, Rafała Blechacza, Ewę Biegas, Grażynę Brodzińską, Ewę Bukojemską, Andrzeja Dąbrowskiego, Kazimierza Gierżoda, Mariana Gołębiowskiego, Grupę MoCarta, Krzysztofa Jakowicza, Wojciecha Kilara, Izabellę Kłosińską, Kazimierza Korda, Annę Lubańską, Alicję Majewską, Jerzego Maksymiuka, Ewę Michnik, Anne-Sophie Mutter, Jerzego Noworola, Wiesława Ochmana, Krzysztofa Pendereckiego, Ewę Podleś, Jerzego Połomskiego, Wojciecha Rajskiego, Jadwigę Rappé, Piotra Rubika, Irenę Santor, Jerzego Semkowa, Reginę Smendziankę, Stanisława Skrowaczewskiego, Dariusza Stachurę, Aleksandrę Stokłosę, Antoniego Wita, Zbigniewa Wodeckiego, Stefana Wojtasa, Tadeusza A. Żera; przez Bank BPH, Bank BGŻ, BRE Bank, Fundacja Kronenberga - City Handlowy, Fundację Kultury, Stowarzyszenie Autorów ZAiKS, Stowarzyszenie Polskich Artystów Muzyków oraz Związek Stowarzyszeń Artystów Wykonawców STOART.

Postanowieniem Sądu Rejestrowego z dnia 29 września 2005 roku przyznano Fundacji status Organizacji Pożytku Publicznego, co uprawnia do przekazywania na jej rzecz 1% podatku dochodowego.

Jesteśmy już w posiadaniu prawomocnej decyzji o ustaleniu lokalizacji inwestycji, trwają procedury zmierzające do uzyskania pozwolenia na budowę.

Licząc na zrozumienie środowiska muzycznego, ale także rzeszy miłośników muzyki zwracamy się do Państwa z uprzejmą prośbą o każdą możliwą z Państwa strony formę współpracy i wsparcia naszego przedsięwzięcia. Dołóżmy starań, by artyści muzycy, dzielący się z nami swym talentem, mogli przy końcu artystycznej drogi cieszyć się bezpieczeństwem w ich Domu Muzyka Seniora. Z góry dziękujemy wszystkim nieobojętnym!

Zarząd Fundacji

Bank Millennium S.A. Swift BIGBPLPW
Euro 75 1160 2202 0000 0000 4950 2531
USD 53 1160 2202 0000 0000 4950 2733

Nowa la Bohème

RESTAURANT & CAFE

Szanowni Państwo,

serdecznie zapraszam do restauracji Nowa la Boheme przy Placu Teatralnym w Warszawie.

Nasz kucharz przygotuje dla Państwa wyjątkowe potrawy i zadba o niezapomniany smak serwowanych dań.

Na Państwa życzenie przygotujemy menu specjalne, które uświetni biznesowe spotkanie czy rodzinną uroczystość.

Najwyższa jakość potraw i doskonały serwis, to wizytówka restauracji Nowa la Boheme.

Akadiusz Durmc

Restauracja **Nowa La Boheme**
Plac Teatralny 1, Warszawa, tel: +48 22 692 06 81
www.laboheme.com.pl

xerox

Rozwiązania do zarządzania dokumentami oraz usługi outsourcingowe.

Xerox Polska Sp. z o.o.
Trinity Park I
ul. Domaniewska 52
02-672 Warszawa
tel. +48 (22) 878 78 00
fax +48 (22) 878 78 01

infolinia: 0 801 061 061
www.xerox.com

NOWE RADIO

chilli zet

NASTAW SIĘ NA CHILL OUT

Warszawa **106,8 FM**
Gdańsk **92,0 FM**
Gdynia **101,1 FM**
Katowice **93,6 FM**
Kraków **101,0 FM**
Koszalin **106,9 FM**
Łódź **89,6 FM**
Olsztyn **91,9 FM**
Poznań **101,6 FM**
Rzeszów **96,4 FM**
Szczecin **104,9 FM**
Wrocław **106,9 FM**
Zielona Góra **92,9 FM**
oraz **98,4 FM**

www.chillizet.pl

Druk
na miarę
sztuki...

10 kolorów w jednym przelocie

Prędkość aż do 15000 arkuszy na godzinę

Format powiększony do 750 mm x 1050 mm

perfekt DRUKARNIA

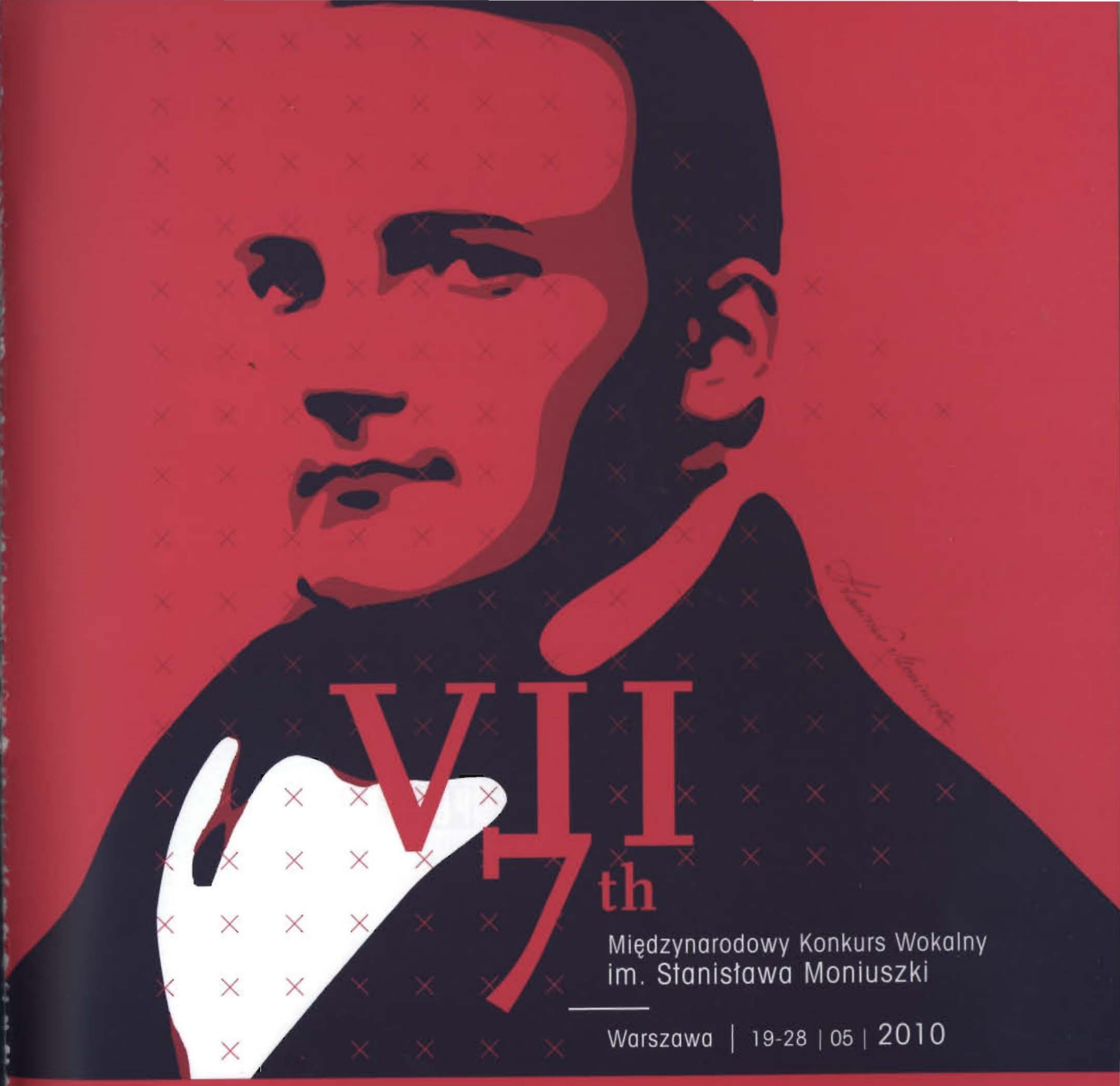
więcej na

www.drukarniaperfekt.pl

tvn24

wspieramy
kulturę
WYSOKĄ

TVN24 jest wyłącznym patronem telewizyjnym Teatru Wielkiego.



VIII th

Międzynarodowy Konkurs Wokalny
im. Stanisława Moniuszki

Warszawa | 19-28 | 05 | 2010

Teatr Wielki - Opera Narodowa w Warszawie
Dyrektor Naczelny: Waldemar Dąbrowski
Dyrektor Artystyczny: Mariusz Treliński

Przewodniczący Jury: Wiesław Ochman
Twórca i Dyrektor Artystyczny Konkursu: Maria Fołtyn

Konkurs otwarty dla śpiewaków urodzonych
nie wcześniej niż 19 maja 1975.

Nagrody:

Grand Prix im. Marii Fołtyn – 15.000 euro

w kategorii głosów kobiecych
I Nagroda – 10.000 euro
II Nagroda – 8.000 euro
III Nagroda – 6.000 euro

w kategorii głosów męskich
I Nagroda – 10.000 euro
II Nagroda – 8.000 euro
III Nagroda – 6.000 euro

Nagrody specjalne:

Uczestnictwo w przedstawieniu operowym Teatru Wielkiego – Opery Narodowej poprzedzone niezbędnym okresem prób

- Nagroda im. Marceliny Sembrich-Kochańskiej w 75-lecie jej śmierci dla najlepszego sopranu koloraturowego
- Nagroda im. Józefiny Reszke dla najlepszego sopranu lub mezzosopranu
- Nagroda im. Jana Reszke dla najlepszego tenora
- Nagroda im. Edwarda Reszke dla najlepszego basa lub barytona
- Nagroda Zamku Królewskiego w Warszawie dla najmłodszego wykonawcy (III etap)

Biuro Konkursu: Agnieszka Okupska
Teatr Wielki – Opera Narodowa
Plac Teatralny 1, 00-950 Warszawa

tel. (+48) 0-22 692 06 42, 692 05 64,
fax: (+48) 0-22 692 0548 .
e-mail: moniuszkocompetition@teatrwielki.pl
www.teatrwielki.pl

W programie wykorzystano:

Z listu pożegnalnego Kurta Cobaina, [w:] Charles R. Cross, *Pod ciężarem nieba. Biografia Kurta Cobaina*,
tłumaczenie Maciej Machała, In Rock, Poznań 2001, s. 413.
Rubens Tedeschi, *Addio, fiorito asil. Il melodaramma italiano da Rossini fino al verismo*,
tłumaczenie Marzenna Maria Smoleńska Mussi, L'arte della fuga, Edizioni Studio Tesi, Pordenone 1992, s. 214-217
Michel Houellbecq, *Cząstki elementarne*,
tłumaczenie Agnieszka Daniłowicz-Grudzińska, Wydawnictwo W.A.B, Warszawa 2006, s. 268-269.
David Rieff, *W morzu śmierci. Wspomnienia syna*,
tłumaczenie Agnieszka Nowakowska, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2009, s. 23-24, s. 111-112.
Michel Schneider, *Marilyn. Ostatnie seanse*,
tłumaczenie Jacek Giszczak, Wydawnictwo Znak, Kraków 2009, s. 112, 270, 278, 43, 281, 60-63, 245-246, 76, 87, 175.
Peter Brown/Robert Rans, *Material Girl*,
tłumaczenie Monika Szczawińska-Kilias, EMI Music Publishing Polska Sp. z o.o.
Walt Whitman, *Czy nigdy na ciebie nie przyszła godzina*,
tłumaczenie Czesław Miłosz, [w:] tegoż, *Nieobjęta ziemia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1988, s. 106.
Czesław Miłosz, *Nieobjęta ziemia*,
Wydawnictwo Literackie, Kraków 1988, s. 100.

Zdjęcia:
C. Barda (s. 51), J. Poremba (s. 52), J. Mazurek (s. 53), R. Nawrocki/Forum (s. 54),
A. Georgiew (s. 54), J. Multarzyński (s. 55), P. Sobkowicz (s 58) oraz ze zbiorów prywatnych artystów.

Patroni medialni premiery

Gazeta.pl Warszawa PANI POLITYKA

Patroni medialni Teatru Wielkiego – Opery Narodowej

tvn24 gazeta WYBORCZA.PL

Sponsor i wykonawca plakatów i afiszów Teatru Wielkiego – Opery Narodowej

perfekt DRUKARNIA

EGZEMPLARZ BEZPŁATNY

Opracowanie programu: **Piotr Matwiejczuk** (Polskie Radio)
Kierownik Działu Literackiego: **Marcin Fedisz**
Współpraca redakcyjna: **Katarzyna Budzyńska**, **Małgorzata Mokrzysz**, Izabela Jankowska
Konsultacja literacka: **Jacek Puciato**
Projekt graficzny / realizacja: **Adam Żebrowski** / **Miłosz Kaliński**, Jacek Wąsik
Projekt plakatu / fotografia: **Adam Żebrowski** / **Łukasz Murgrabia**
Druk: **Spot Color**
Wydawca: **Teatr Wielki – Opera Narodowa**, Warszawa 2010
Cena: 15 zł

business friendly social life

CONFAShION meeting&clubbing | 7DAYS WITH EXTRAORDINARY IMPRESSION

...A PO SPEKTAKLU ZAPRASZAMY PAŃSTWA DO CONFASHION

W naszych *przyjaznych* wnętrzach oferujemy azyl i atmosferę relaksu, połączone z serwisem na najwyższym poziomie.

Kuchnia otwarta jest przez 7 dni w tygodniu do późnych godzin nocnych, a szef kuchni dba o to, aby potrawy zaspokajały potrzeby wytrawnych smakoszy.

Zapraszamy jeszcze dziś!

Specjalnie dla Gości Teatru Wielkiego oferujemy 10% rabatu

ul. Moliera 2/4, przy Placu Teatralnym, tel. 22 692 85 85