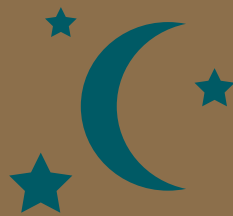


The Metropolitan
Opera **HD**
LIVE



RUSALKA

RUSALKA

ANTONÍN DVOŘÁK





Filharmonia
Łódzka
im. Artura
Rubinsteina

Institucja Kultury Samorządu Województwa Łódzkiego

GŁÓWNY DYRYGENT
DANIEL RAISKIN

CHÓRMISTRZ
DAWID BER

DYREKTOR NACZELNY
TOMASZ BĘBEN



PREZES
RYSZARD RUTKOWSKI

WICEPREZES
JACEK JANKOWSKI

The Met
ropolitan
Opera 

DYREKTOR GENERALNY
PETER GELB

DYREKTOR MUZYCZNY
JAMES LEVINE



ANTONÍN DVOŘÁK (1841–1904)

RUSAŁKA

BAŚŃ LIRYCZNA W TRZECH AKTACH
LIBRETTO: JAROSLAV KVAPIL

OSOBY

KSIĄŻĘ — TENOR
CUDZOZIEMSKA KSIĘŻNICZKA — SOPRAN
RUSAŁKA — SOPRAN
WODNIK — BAS
CZAROWNICA (JEŻIBABA) — MEZZOSOPRAN
LEŚNICZY — TENOR
KUCHCIK — SOPRAN
PIERWSZA LEŚNA NIMFA — SOPRAN
DRUGA LEŚNA NIMFA — SOPRAN
TRZECIA LEŚNA NIMFA — ALT
MYŚLIWY — BARYTON

TOWARZYSZE KSIĘCIA, GOŚCIE, LEŚNE NIMFY, RUSAŁKI

PRAPREMIERA W NÁRODNÍ DIVADLO W PRADZE
31 MARCA 1901 ROKU

PREMIERA W THE METROPOLITAN OPERA W NOWYM JORKU
11 LISTOPADA 1993 ROKU

TRANSMISJA PRZEDSTAWIENIA Z THE METROPOLITAN OPERA
W NOWYM JORKU – 8 LUTEGO 2014 ROKU

REALIZATORZY

REŻYSERIA — OTTO SCHENK
DEKORACJE — GÜNTHER SCHNEIDER-SIEMSEN
KOSTIUMY — SYLVIA STRAHAMMER
ŚWIATŁO — GIL WECHSLER
CHOREOGRAFIA — CARMEN DE LAVALLADE

OBSADA

KSIĄŻĘ — PIOTR BECZAŁA
CUDZOZIEMSKA KSIĘŻNICZKA — EMILY MAGEE
RUSAŁKA — RENÉE FLEMING
WODNIK — JOHN RELYEA
JEŻIBABA — DOLORA ZAJICK
LEŚNICZY — VLADIMÍR CHMELO
KUCHCIK — JULIE BOULIANNE
PIERWSZA LEŚNA NIMFA — DÍSELLA LÁRUSDÓTTIR
DRUGA LEŚNA NIMFA — RENÉE TATUM
TRZECIA LEŚNA NIMFA — MAYA LAHYANI
MYŚLIWY — ALEKSIEJ ŁAWROW

CHÓR, BALET, ORKIESTRA THE METROPOLITAN OPERA
W NOWYM JORKU

DYRYGENT — YANNICK NÉZET-SÉGUIN

PRZEDSTAWIENIE TRWA OKOŁO CZTERECH GODZIN
[Z DWIEMA PRZERWAMI]

PRZEDSTAWIENIE W JĘZYKU CZESKIM
Z NAPISAMI W JĘZYKACH POLSKIM I ANGIELSKIM

STRESZCZENIE LIBRETTA

AKT PIERWSZY

Łąka nad jeziorem. Wśród śpiewających i tańczących nad wodą leśnych nimf siedzi smutna Rusałka. Zwierza się swojemu ojcu, Wodnikowi, że zakochała się w Księżciu, który przychodzi kąpać się w jeziorze. Rusałka chce stać się kobietą i żyć z nim na łądzie. Przerażony Wodnik przestrzega ją przed ludźmi – złymi i pełnymi grzechu – ale Rusałka twierdzi, że są oni przepelnieni miłością. Wodnik radzi córce, by porozmawiała z Jeżibabą i zrozpaczony ukrywa się na dnie jeziora. Osamotniona Rusałka śpiewa do księżycy pieśń o miłości. Nadchodzi Jeżibaba. Twierdzi, że jest w stanie podarować Rusałce ludzkie ciało, ale ostrzega, że jeżeli mężczyzna, którego ona kocha, nie odwzajemni jej miłości, zostanie potępiona na wieki, a jej ukochany umrze. Rusałka stając się śmiertelna, straci także zdolność mówienia. Przekonana, że jej uczucia do Księcia przewyciężą wszystkie zaklęcia, Rusałka zgadza się i wypija otrzymany od Jeżibaby magiczny napój. O świcie nad jeziorem pojawia się Księżę w otoczeniu myśliwych. Dostrzega Rusałkę. Nie jest w stanie porozumieć się z nią, ale urzeczony jej urodą, prowadzi ją do swojego zamku. W oddali słychać zrozpaczone głosy Wodnika i wodnych nimf, oplakujących utratę Rusałki.

AKT DRUGI

W książęcym zamku Leśniczy i Kuchcik rozmawiają o zbliżającym się ślubie Księcia i jego dziwnej narzeczonej, której imienia nikt nie zna. Księżę, który właśnie wraz z Rusałką przybył do zamku, zastanawia się, dlaczego naręczona okazuje mu tak mało uczuć, ale nie zmienia to jego postanowień. Zaproszona na ślub Cudzoziemska Księżniczka drwi z niemoty Rusałki i wyrzuca Księżciu ignorowanie gości. Księżę prosi Rusałkę, by przystroić się na bal, a sam towarzyszy Księżniczce w drodze do zamku, w którym mają rozpocząć się uroczystości weselne.

W stawie w opustoszałym zamkowym ogrodzie pojawia się Wodnik. Spotyka się z zapłakaną Rusałką, coraz trudniej znoszącą niechęć otoczenia. Odzyskawszy głos, błaga ona ojca o pomoc – jest przekonana, że Księżę już jej nie kocha. Po chwili do ogrodu przybywa Księżę i Cudzoziemska Księżniczka. Rusałka usłyszawszy, że Księżę wyznaje Księżniczce miłość, rzuca mu się w ramiona, ale on ją odtrąca. Zrozpaczony Wodnik przestrzega Księcia, mówiąc mu o czekającym go losie, i razem z córką znika w wodzie. Księżę prosi Księżniczkę o pomoc, ale ona wyśmiewa go, radząc, by udał się za narzeczoną do piekła.

AKT TRZECI

Rusałka siedzi nad jeziorem, opłakując swój los. Jeżibaba drwi z niej i wręcza jej nóż, aby zabiła Księcia – to jedyny sposób, by mogła siebie uratować. Siostry odwracają się od niej, a wtedy zrozpaczona Rusałka pogrąża się w jeziorze. Leśniczy i Kuchcik przybywają do Jeżibaby z prośbą o pomoc dla Księcia – dziwna leśna dziewczyna zaczarowała go i ma on zamiar ją poślubić. W wodzie ukazuje się wówczas rozniewany Wodnik, który twierdzi, że to Książę oszukał Rusałkę. Przerażeni widokiem nadprzyrodzonej zjawy, Leśniczy i Kuchcik uciekają. Leśne nimfy rozpoczynają taniec, ale usłyszawszy od Wodnika o losie Rusałki, milkną i znikają.

Zdesperowany i pełen wyrzutów sumienia Książę poszukuje Rusałki, błagając o przebaczenie i choć jeden pocałunek. Nimfa usłyszawszy go, wyłania się z wody i wyrzuca mu zdradę. Odmawia pocałunku, bo wie, że go nim zabije. Książę jednak, godząc się na swój los, prosi, aby pocałunkiem wyznała mu miłość. Rusałka całuje Księcia, który umiera w jej ramionach. Nimfa modli się o spokój jego duszy i znika pod wodą.

YANNICK NÉZET-SÉGUIN

Pochodzi z Montrealu, ukończył konserwatorium w Quebecu. Od sezonu 2012/2013 jest dyrektorem muzycznym Philadelphia Orchestra, od 2008 r. – dyrektorem muzycznym Rotterdam Philharmonic Orchestra (zastąpił na tym stanowisku W. Giergie-wa) i głównym gościnnym dyrygentem London Philharmonic Orchestra. Wcześniej, w 2000 r., został dyrektorem artystycznym i głównym dyrygentem Orchestre Métropolitain w Montrealu, w tym czasie współpracował też z wieloma kanadyjskimi i europejskimi zespołami (m.in. Berliner Philharmoniker, Dresden Staatskapelle, Bavarian Radio Symphony Orchestra,

DYRYGENT

Wiener Philharmoniker, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Royal Stockholm Philharmonic i Chamber Orchestra of Europe). W 2010 r. Rotterdam Philharmonic Orchestra pod jego batutą dała koncert w słynnej sali Concertgebouw, wystąpiła w Théâtre des Champs-Élysées w Paryżu, na BBC Proms oraz na Festiwalu Giergie-wa w Rotterdamie. W Met poprowadził przedstawienia *Carmen* G. Bizeta, *Fausta* Ch. Gounoda oraz *Don Carlota* i *Traviaty* G. Verdiego. Jest doktorem *honoris causa* L'Université du Québec w Montrealu. *Rusalką* dyrygował już w Covent Garden w Londynie.

PIOTR BECZAŁA

Polak, pochodzi z Czechowic-Dziedzic, kształcił się w Katowicach. Zaliczany jest do czołowych tenorów lirycznych na świecie. Po studiach wyjechał do Linzu, do Landestheater, od 1997 r. śpiewał na scenie Opernhaus Zürich. Od 2000 r. występuje na najsłynniejszych scenach świata, m.in. w Covent Garden, Opéra national de Paris, San Francisco Opera, La Scali, De Nederlandse Opera, Deutsche Oper Berlin, Deutsche Staatsoper (Unter den Linden) czy Bayerische Staatsoper. Świetne recenzje zyskały jego solowe płyty *Salut!* oraz *Slavic Opera Arias*, wiele przedstawień z jego udziałem zostało nagranych na płyty DVD,

KSIĄŻĘ [TENOR]

m.in. *Traviata* i *Rigoletto* G. Verdiego, *Łucja z Lammermooru* G. Donizettiego, *Don Giovanni*, *Uprowadzenie z seraju* i *Czardziejski flet* W. A. Mozarta oraz *Kawaler srebrnej róży* R. Straussa. W Met wystąpił już w *Manon* J. Masseneta (Kawaler des Grieux), *Eugeniuszu Onieginie* P. Czajkowskiego (Leński), *Łucji z Lammermooru* G. Donizettiego (Edgar), *Cyganerii* G. Pucciniego (Rudolf), *Romeo i Julii* Ch. Gounoda (Romeo) i *Rigoletcie* G. Verdiego (Książę Mantui). Na Salzburger Festspiele w 2008 r., gdzie śpiewał partię Księcia w *Rusalka*, był przyjmowany entuzjastycznie.

EMILY MAGEE

Amerykanka, absolwentka University Jacobs School of Music. W Stanach Zjednoczonych związana jest z Chicago Lyric Opera, gdzie najczęściej występuje w partii Fiordiligi w *Così fan tutte* W. A. Mozarta i Elsy w *Lohengrinie* R. Wagnera, ale jej kariera rozwija się głównie w Europie. W Teatro alla Scala w Mediolanie, Teatro del Liceu w Barcelonie, Staatsoper w Wiedniu, Staatsoper w Hamburgu, Covent Garden, Bayerische Staatsoper w Monachium i Opernhaus Zürich śpiewa partie z oper G. Verdiego, G. Pucciniego, A. Dvořáka, P. Czajkowskiego, B. Brittena,

CUDZOZIEMSKA KSIĘŻNICZKA [SOPRAN]

L. Janáčka, B. Martinů i E. W. Korngolda, ale przede wszystkim R. Wagnera (oprócz partii Elsy w *Lohengrinie* także Ewy w *Śpiewakach norymberskich* i Frei w *Złocie Renu*) i R. Straussa (tytułowe partie w *Ariadnie na Naksos* i *Elektrze*). Przedstawienie *Ariadny na Naksos* w Opernhaus Zürich z jej udziałem zostało nagrane na płyty DVD. Wielokrotnie występowała na Bayreuther Festspiele. Nagrywa dla EMI Classics, Arthaus Musik, Teldec, Euroarts i TDK. Partię Cudzoziemskiej Księżniczki śpiewała już na Salzburger Festspiele.

RENÉE FLEMING

Amerykanka. Przez wielu krytyków uznawana za największą gwiazdę *bel canta*. Jest laureatką wielu nagród, m.in. im. G. Soliego, R. Tuckera i G. Londona, jej płyty czterokrotnie zostały uhonorowane Nagrodą Grammy. Występuje w repertuarze klasycznym (m.in. *Alcina* i *Rodelinda* G. F. Händla, *Thais* i *Manon* J. Masseneta, *Così fan tutte*, *Wesele Figara* i *Don Giovanni* W. A. Mozarta, *Otello* i *Traviata* G. Verdiego, *Armida* G. Rossiniego), wykonuje również utwory współczesne (*Tramwaj zwany pożądaniem* A. Previné'a, *Porgy i Bess* G. Gershwin, *Kandyd* L. Bernsteina). Szczególnie ceni muzykę R. Straussa – w reper-

RUSAŁKA [SOPRAN]

tuarze ma partię Arabelli, Marszałkowej w *Kawalerze srebrnej róży*, tytułową w *Ariadnie na Naksos* oraz Hrabiny w *Capriccio*. Jej zdjęcie ukazało się w wydany przez A. Leibovitz albumie fotografii najbardziej wpływowych kobiet świata XX w. Rząd francuski przyznał jej Legię Honorową (2005), przez króla Szwecji Karola Gustawa została uhonorowana Polar Music Prize (2008), przez prezydenta B. Obamę – National Medal of Arts (2013). Nagranie *Rusalki* z jej udziałem otrzymało nagrodę magazynu „Gramophone” w dwóch kategoriach: nagranie roku i najlepsze wykonanie opery.

JOHN RELYEA

Kanadyjczyk, bas-baryton. Absolwent Curtis Institute of Music (1998), laureat nagród im. R. Tuckera (2003) i im. B. Sills (2009). Śpiewa pierwszoplanowe partie w szeregu dzieł, m.in. partię Figara w *Weselu Figara* W. A. Mozarta, Raimonda w *Łucji z Lammermooru* G. Donizettiego, Giorgia w *Purytanach* V. Belliniego, Escamilla w *Carmen* G. Bizeta, Don Basilia w *Cyruliku sewilskim* G. Rossiniego, Collinè'a w *Cyganerii* G. Pucciniego, Króla Marka w *Tristanie i Izoldzie* R. Wagnera, Caspara w *Wolnym strzelcu* C. M. von Webera, Banka w *Makbecie* G. Verdiego oraz Mefistofelesa w *Fauście* Ch. Gounoda i *Potępieniu Fausta* H. Berlioza.

DOLORA ZAJICK

Amerykanka, jedna z najbardziej cenionych współczesnych wykonawczyń partii mezzosopranowych w operach G. Verdiego. Rola Azuceny w *Trubadurze*, którą zadebiutowała w San Francisco Opera, przyniosła jej światową sławę, ugruntowaną przez kolejne role w operach G. Verdiego: Amneris w *Aidzie*, Ebo-li w *Don Carlosie*, Ulryki w *Balu maskowym*, ale także Lady Makbet w *Makbecie*, wykonywane w najslawniejszych teatrach operowych w Stanach Zjednoczonych i Europie. W repertuarze ma również partie z oper M. Musorgskiego, P. Mascagniego, V. Belliniego, G. Bizeta, G. Donizettiego, J. Masseneta, F. Cilei

OTTO SCHENK

Austriacki aktor, reżyser i producent. W Stanach Zjednoczonych znany jest przede wszystkim jako autor monumentalnych, tradycyjnych realizacji w Metropolitan Opera: m.in. *Pierścienia Nibelunga*, *Śpiewaków norymberskich* i *Parsifala* (z P. Domingiem) R. Wagnera, a także *Rigoletta* G. Verdiego (z L. Nuccim, L. Pavarottim i J. Anderson) i *Elektry* R. Straussa. Zadebiutował w Met w 1968 r., reżyserując przedstawienie *Toski* G. Pucciniego, jego ostatnim dziełem był spektakl *Don Pasquale* G. Donizettiego w 2006 r. Reżyserował również w Staatsoper w Wiedniu (m.in. *Lulu* A. Berga, *Carmen* G. Bizeta, *Don Giovanni*

WODNIK [BAS]

Występuje też w San Francisco Opera, Seattle Opera, Royal Opera House, Covent Garden, Opéra de Paris, Staatsoper w Monachium i Staatsoper w Wiedniu. Współpracował ze słynnymi dyrygentami (m.in. z P. Boulezem, sir C. Davisem, B. Haitinkiem, J. Levine'em, L. Maazelem, sir Ch. Mackerrasem, sir N. Marrinerem, Z. Mehtą, K. Nagano) i słynnymi orkiestrami całego świata. Trzy przedstawienia Met z jego udziałem zostały nagrane na płyty DVD: *Śpiewacy norymberscy* R. Wagnera, *Don Giovanni* W. A. Mozarta i *Purytanie* V. Belliniego.

JEŽIBABA [MEZZOSOPRAN]

i C. Saint-Saënsa. W ostatnich latach dołączyła do swojego repertuaru partię Ortrud w *Lohengrinie* R. Wagnera i Hrabiny w *Damie pikowej* P. Czajkowskiego. Wzięła udział m.in. w nagraniach *Aidy*, *Trubadura* i *Don Carlosa* (wszystkie pod dyrekcją J. Levine'a, Sony) oraz *Mocy przeznaczenia* i *Requiem* G. Verdiego (dyr. R. Muti, EMI), *Herodiady* J. Masseneta (dyr. W. Giergiew, Sony) i *Rusałki* A. Dwořáka (dyr. Ch. Macckerras, Decca). Nagrała również płytę solową: *Dolora Zajick: The Art of the Dramatic Mezzo-Soprano* (dyr. Ch. Rosenkrantz, Telarc). Występem w *Rusałce* świętuje dwadzieścia pięć lat na scenie Met.

REŻYSER

W. A. Mozarta z C. Siepim, *Andrea Chénier* U. Giordana z P. Domingiem, *Kawaler srebrnej róży* R. Straussa i *Fidelio* L. van Beethovena pod dyrekcją L. Bernsteina), w La Scali (*Wesele Figara* W. A. Mozarta z T. Berganzą, M. Freni i J. van Damem pod dyrekcją C. Abbado), Covent Garden (*Bal maskowy* G. Verdiego z K. Ricciarelli i P. Domingiem, również pod dyrekcją C. Abbado), Bayerische Staatsoper w Monachium i Staatsoper w Hamburgu. W Austrii popularność zawdzięcza aktorstwu – wystąpił w ponad trzydziestu filmach i wielu sztukach dramatycznych.





„RUSAŁKA” OKAZAŁA SIĘ DZIEŁEM ATRAKCYJNYM TEATRALNIE,
W KTÓRYM SCENY CZYSTO LIRYCZNE, BAŚNIOWE, ZNAJDUJĄ KONTRAPUNKT
W EPIZODACH WYWIĘDZIONYCH WPROST Z OPERY KOMICZNEJ.

„RUSAŁKA”. O WARTOŚCIACH BAŚNI

1. Epigon Beethovena? Wagnera? Co prawda w twórczości Antonína Dvořáka można dostrzec wpływy obu wymienionych na wstępie panów, a także Ferenc Liszta, ale czy – pisząc muzykę u schyłku potężnej i ważnej epoki – można uwolnić się zupełnie od pokusy stąpania śladami wielkich poprzedników? Ten jeden z największych czeskich kompozytorów próbował, co nie uchroniło go przed innego rodzaju zarzutami: byli w naszej muzyce – twierdzili wpływowi czescy krytycy – twórcy, którzy nawet z tradycji folkloru potrafili czerpać w sposób bardziej oryginalny. Posadowienie Dvořáka w wygodnej dla dyskutantów roli epigona także Bedřicha Smetany, zwanego ojcem czeskiej opery, przez całe lata kazało postrzegać jego twórczość w zgoła skrzywionej perspektywie.

Dvořák miał kilka „mocnych wejść” na światowe estrady (koncerty – fortepianowy g-moll czy wiolonczelowy h-moll po prawykonaniach podbijały publiczność; obu kompozycjom dorównywały popularnością *Symfonia „Z Nowego Świata”* i *Stabat Mater*). Nazwisko czeskiego kompozytora znane było melomanom i muzykom od Europy po Amerykę. Szanował Dvořáka Johannes Brahms, natomiast nie znosił Hugo Wolf. Popierał wpływowy wiedeński krytyk Edward Hanslick, niepochlebnie wyrażał się o nim jeden z najbardziej znanych pisarzy swej epoki George Bernard Shaw. W Czechach kompozytor odnosił zasłużone triumfy, do czasu. Czeska krytyka muzyczna, zrazu nieśmiało, potem coraz głośniej przekonywała, że triumfy „epigona Bedřicha Smetany” są przesadne,

a zaszczyty nieuzasadnione. Zdezawuowanie walorów muzyki Dvořáka w jego własnym kraju, głosami miejscowych prominentnych recenzentów, nie pozostało bez wpływu na jej światową recepcję: po śmierci kompozytora fala zainteresowania jego twórczością po pewnym czasie opadła. Po pewnym czasie – i na pewien czas. Życie koncertowe daje niejedną przykłady przyływów i odpływów zainteresowania. Deprecjonowanie muzyki Antonína Dvořáka było co poniektórym potrzebne, by wydobyć z zapomnienia Bedřicha Smetanę. Gdy to się dokonało, oddano późną sprawiedliwość i Dvořákowi. On sam o „ojcu czeskiej opery” wyrażał się zawsze z najwyższym uznaniem – jako muzyk orkiestrowy niejedną koncert wykonywał pod jego batutą, jako młody kompozytor korzystał w znacznym stopniu z muzycznych środków wypracowanych przez dojrzałego mistrza, a jednym z pragnień było dorównanie mu na polu opery. I tu pojawia się pewien problem, w równym stopniu dotyczący chyba obu muzyków – libretta. Rzadko się bowiem zdarza, że twórca trafia na tekst, który nie ma słabych punktów (a jeśli są, spostrzegamy je podczas gabinetowej analizy, ale na pewno nie na operowej widowni). Smetana miał takie szczęście przy *Sprzedanej narzeczonej*, Dvořák (choć był już autorem dziewięciu dzieł scenicznych, wśród nich *Wandy*, *Dimitrija* i *Jakobina*) dopiero przy *Rusałce*.

2. Spotkania z rusalkami przeważnie kończyły się źle. Nic dziwnego: rusalkami zostawały młode kobiety, zmarłe nienaturalną śmiercią, czasem przez przypadkowe utonięcie, czasem (jak podaje etnograf Bohdan Baranowski)

z nadużycia alkoholu, czasem z własnej ręki. Mogły się nimi stawać także dusze małych dziewczynek nieochrzczonych lub zamordowanych przez matki. Rusałki, tańczące na nadbrzeżnych polanach, potrafiły łaskotać młodzieńców tak długo, aż ci wyzionęli ducha. Straszły bydło pasące się na łąkach. Nie lubiły dzieci... Wiły, boginki, mamuny. Z upływem lat zacierały się w tradycji ludowej „kompetencje” poszczególnych demonów, na tradycyjne opowieści nakładały się baśniowe wątki przejmowane z literatury pisanej, ta z kolei – jak wiemy – karmiła się mitologią ludu i tak to się wszystko latami ucierało w tyglu wierzeń, opowieści, baśni i poezji. Rusałki były bardzo piękne (choć niektóre używały swych piersi jak kijanek, służących do prania bielizny). Jeśli już pojawiały się w okryciu, było ono przeważnie białe (i dość przejrzyste), czasem jednak nic nie zakrywało urody dziewczęcego ciała przed okiem pożądliwego młodzieńca.

Gorzej bywało, gdy rusałki zbyt fascynowały się światem doczesnym i zamiast pozbawiać ducha nieostrożnych i nadto pobudzonych, same pragnęły zaznać szczęścia z istotą śmiertelną. Nie zdarzało się to zbyt często: zaznanie zakazanej miłości, które można spełnić jedynie przekraczając granicę dwóch światów, w ostatecznym rozrachunku nie jest warte zapłaconej ceny, bo unieszczęśliwia wszystkich zainteresowanych. Zostawmy egzegezę reżyserom (niejednego z nich, jak Państwo zapewne pamiętają, zwiódła niebezpieczna skłonność do natrętnej psychoanalizy).

Zbyt lekki ton? Ależ to tylko baśnie, atrakcyjne dla słuchaczy, czytelników, widzów. Chociaż problem tkwiący w nich głęboko, a dający się w dużym uproszczeniu ująć jako obraz nieprzystawalności wyobrażeń, wymaga innej nuty.

3. Rusałki uwodziły i kompozytorów. Opera i balet dziewiętnastego wieku kilkakrotnie sięgały do tych wątków. O czym jest *Giselle* Adama, atrakcyjna wizualnie baletowa opowieść o dziewczynie, która zmarła z bólu po zdradzie ukochanego, stając się po śmierci wilą? W innym balecie – *Sylfidzie* – dziewczę ze świata duchów osiąga i utrzymuje miłość młodzieńca, ale – jak zwykle – wtrącają się złe moce. Romantyczna tradycja literacka, jak się już powiedziało, wchłaniała różne podania i baśnie, tworzyła nowe i oddawała je opowiadaczom. Wielki wkład w dzieło mieli libreciści.

Opowieść o porzuconej dziewczynie, która po samobójczej śmierci w nurtach rzeki przemienia się w rusałkę, stała się kanwą opery rosyjskiego kompozytora Aleksandra Dargomyżskiego. Smutna historia rusałki, która pragnęła ludzkiego życia, by móc połączyć się z ukochanym – to z kolei libretto opery Antonína Dvořáka. Obie opery dzieli niemal pięćdziesiąt lat (Dargomyżski pracował nad swoją operą siedem lat, od roku 1848 do 1855, Dvořák napisał swoje dzieło w ciągu kilku miesięcy ostatniego roku dziewiętnastego wieku). Punktem wspólnym jest jedynie śmierć głównego męskiego bohatera (w obu przypadkach Księcia) i – tak czy inaczej – smutny los rusałki. Utwór Dargomyżskiego utrzymany jest w bardziej realistycznej poetyce, opera Dvořáka pozostaje liryczną baśnią.

I znów wracamy do literatury: gdyby Jaroslav Kvapil nie sięgnął na wakacjach po *Małą syrenkę* Andersena, gdyby nie był, jak „jego” kompozytor, miłośnikiem baśni Karela Jaromila Erbena i Boženy Němcovej, nie powstałoby libretto, do którego Dvořák (niesłychanie krytyczny wobec dostarczanych mu tekstów), nie miał najmniejszych



choćby zastrzeżeń. Dodajmy jeszcze jedno „gdyby”: gdyby szkicem libretta zainteresowali się Josef Suk lub Oskar Nedbal, którzy pracę Kvapila poznali wcześniej, czeska muzyka operowa straciłaby może jedno ze swych sztandarowych dzieł. Jako źródło swojej inspiracji Kvapil podawał przede wszystkim *Ondynę* Friedricha Heinricha Carla de la Motte Fouqué (1811), temat, który wykorzystał później niemiecki romantyczny kompozytor Albert Lortzing w operze pod tym samym tytułem. Nigdy nie wiadomo, co wzmoże impuls twórczy. W majątku swego szwagra w miejscowości Vysoká u Příbramě miał Dvořák swoje ulubione miejsca – wśród nich śródleśne jezioro, nazywane teraz Jeziorem Rusałki. Topografia zatem była niemal dana, przy pracy wystarczyło mieć w pamięci tajemniczą, nierzeczywistą aurę tego zakątka – by pamięć odświeżyć, wystarczył krótki spacer, cała bowiem opera powstała w miejscowości Vysoká. Czy już wówczas krążyły jakieś opowieści o wodnych nimfach, wyłaniających się z toni, czy nazwa jest wtórna? To rzecz drugorzędna, przecież „Willę Rusałki” nazwano dom, w którym kompozytor swe dzieło pisał, a budowla jakoś nie obrosła legendami. Arcydzieło czeskiej opery i jedno z największych dokonań dojrzałego, by nie rzec schyłkowego, romantyzmu muzycznego powstawało w wymarzonej scenerii. Komponował je Dvořák w ostatnim okresie swej drogi twórczej, kiedy coraz częściej odwoływał się do słowiańskiego folkloru, nie tylko w kwestiach melodycznych, ale i formalnych. Zresztą również i treściowych: cztery poematy symfoniczne napisane kilka lat przed *Rusałką* oparł na balladach wspomnianego już Karela Erbena, które przetwarzały wątki ludowe, jak *Vodník* czy *Polednice* (by wymienić tylko te, które „przepowiadały” rodzaj baśniowości późniejszej opery). Trzeba dodać, że między owymi poematami a *Rusałką*

kompozytor znalazł czas, by napisać pełnospektaklową operę komiczną *Diabeł i Kasia*, również czerpiąc pełnymi garściami z czeskiego folkloru.

4. Národní Divadlo w Pradze. Pierwsza pod względem znaczenia czeska scena była miejscem prapremiery *Rusałki* 31 marca 1901 roku. Dyrygował Karel Kovařovic (jeszcze jeden muzyk, który, mając okazję przyjrzeć się przed Dvořakiem librettu Kvapila, nie podjął pomysłu napisania opery na zaproponowany temat). Sukces był wielki, dzieło od razu weszło do kanonu arcydzieł czeskiej sztuki muzycznej. Złożyło się na to kilka przyczyn natury czysto muzycznej: Dvořák był melodystą pełnym inwencji, a jego warsztat pozwalał olśniewać słuchacza barwą orkiestry (instrumentacja zawsze była mocną stroną kompozytora – wystarczy wspomnieć *IX Symfonię e-moll* „Z Nowego Świata”). Operę charakteryzuje zauważana przez wszystkich komentatorów zmienność i różnorodność planów brzmieniowych. Wpływy muzyki Richarda Wagnera są dość oczywiste – to użyty tutaj język harmoniczny, system motywów przewodnich. Ale jest to wagneryzm „zmiękczo-ny” odwołaniami do muzycznego folkloru Czech, złągodzony liryzmem, wysubtelniony. Już za kilka chwil usłyszą Państwo jedną z najpiękniejszych arii w całej romantycznej literaturze operowej: sopranowa aria tytułowej bohaterki – zdaniem krytyka Piotra Kamińskiego – „rzUCA brawurowe wyzwanie najwznioślejszym inspiracjom Pucciniego”. A przy tym – pewnie dzięki dobremu libreciście – *Rusałka* okazała się dziełem atrakcyjnym teatralnie, w którym sceny czysto liryczne, baśniowe, znajdują kontrapunkt w epizodach, jak zauważa nestor polskiej krytyki operowej Józef Kański, wywiedzionych wprost z opery komicznej. Prascy widzowie ujrzeli wreszcie Dvořáka jako pełnopraw-

nego następcę Bedřicha Smetany. *Rusałka* drugą *Sprzedaną narzeczoną*? Coś w tym jest – obie opery łączy wspomniana już doskonałość konstrukcyjna. Wszystkie późniejsze polemiki wokół dzieła wydają się więc z perspektywy czasu niezbyt uzasadnione. Owszem, nie pozostały bez wpływu na jego światową recepcję, ale ten etap na szczęście mamy już za sobą. Obecność na scenach Europy *Rusałka* zapoczątkowała w kilka lat po praskiej premierze, od wiedeńskich występów Divadla w 1910 roku. Potem były sceny niemieckie (na których sporą popularność zyskała inna opera Dvořáka – *Jakobin*), Anglia, całkiem niedawno Francja i Stany Zjednoczone. *Rusałka* pojawiła się w Polsce przed wojną dwa razy (w Katowicach w roku 1928 i w rok później w Łodzi). Po wojnie do utworu wróciła Opera Wrocławska (1955, z parą świetnych śpiewaków: Weroniką Pelczar i Stanisławem Romańskim), Teatr Wielki w Łodzi (2010) oraz Opera Nova w Bydgoszczy (2012). Mają dziś Państwo okazję obejrzeć spektakl, którego premiera, ze słynną czeską śpiewaczką Gabrielą Benačkovą, odbyła się przeszło dwadzieścia lat temu (11.11.1993). Bohaterka wieczoru, znana Państwu doskonale Renée Fleming, objęła partię tytułową po kilku latach od premiery (w roku 1997), teraz do niej powraca. Partneruje jej Piotr Beczała, który zapowiedział przed rozpoczęciem sezonu transmisji

z Met, że nie straci okazji, by pozdrowić polską publiczność. W roli Jeżibaby wystąpi – jak na premierze – Dolora Zajick.

Antonín Dvořák zmarł na atak serca, przygnębiony niepoważnym, jego zdaniem, muzycznym przygotowaniem premiery *Armidy*, swej ostatniej opery. Myślę, że Otto Schenk potraktował *Rusałkę* z pełną powagą, ofiarowując Państwu przyjemność wielorakiego „odczytania” tej inscenizacji, tak, wydawałoby się, tradycyjnej. Nie zastosowano do niej brutalnie wytrycha psychoanalizy, podkreślono i uwypuklono za to całą niezwykle baśniowość dzieła. Wiara w inteligencję widza bardzo popłaca.

Bruno Bettelheim, wielka postać amerykańskiej psychologii, jedną ze swych najważniejszych książek zatytułował: *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*.

LECH KOZIŃSKI

recenzent i publicysta muzyczny, w latach 1993–2013

współpracownik „Ruchu Muzycznego”;

w latach dziewięćdziesiątych XX wieku współpracownik

nieistniejących już pism muzycznych „Studio” i „Klasyka”

oraz 2 Programu Polskiego Radia







RUSAŁKI, WODNICE I INNE DEMONY

ZGODNIE Z TRADYCYJNYMI LUDOWYMI WYOBRAŻENIAMI, PRZEKAZYWANYMI DROGĄ USTNĄ Z POKOLENIA NA POKOLENIE, NA POGRANICZU BAGIEN, WÓD I LASÓW NAPOTKAĆ MOŻNA OSOBLIWE ISTOTY FASCYNUJĄCE I INTRYGUJĄCE SWYM WYGLĄDEM, ALE TEŻ SKRAJNIE DLA CZŁOWIEKA NIEBEZPIECZNE.

Są to demony wodne, do których należą między innymi wodniki, wodnice, wiły, utopce, a także rusałki. Wierzenia związane z tą ostatnią kategorią mitycznych postaci lokalizowane są przez badaczy kultury ludowej przede wszystkim na terenie Białorusi i Ukrainy (gdzie znane są pod tą właśnie nazwą), odnotowane jednak zostały także w Polsce, głównie na terenach wschodnich. Niezależnie od źródeł folklorystycznych o znacznej popularności w naszej kulturze narodowej postaci rusałki i związanych z nią motywów zadecydowały jednak głównie jej literackie wizerunki zawarte między innymi w utworach Adama Mickiewicza, Józefa Bohdana Zaleskiego czy Bolesława Leśmiana, a także sugestywne prezentacje tej zadziwiającej istoty w cyklu malarskim Jacka Malczewskiego (*Opętany, Boginka w dziewannach, On i ona, Topielec w uściskach dziwożony, Załaskotany*). W znanej balladzie Mickiewicza *Świtezianka* opisana została rusałka w sposób charakterystyczny dla estetyki romantycznej i ukazana jako czarująca, pełna niezwykle wdzięku kobieta:

Jej twarz jak róży białej zawoje,
Skropione jutrzeńki łezką;
Jako mgła lekka, tak lekkie stroje
Obwiały postać niebieską.¹

Autor *Ballad i romansów*, dysponujący znaczną wiedzą na temat folkloru, osłuchany z pieśniami i czarodziejskimi opowieściami z okolic Nowogródka, w swym poetyckim opisie uwzględnił więc najistotniejsze cechy przypisywane rusałkom – urodę, powab i tajemniczość. Folklorysty i etnolodzy na podstawie badań terenowych dodają do tej charakterystyki dalsze szczegóły: długie jasne włosy swobodnie rozpuszczone, sięgające po pas, przystrajane niekiedy wiankami z ziół, wyraziste, błyszczące oczy: zazwyczaj czarne, czasem zielone, a nawet – podobnie jak w przypadku licznych postaci demonicznych – czerwone, żywienie się rosą, ale też bycie jej „siewcami”. W tym zbiorowym konterfekcie elementem często powtarzającym się jest też intrygująca nagość, przypisywana również innym demonom żeńskim. Odznaczają się przy tym rusałki pięknym, zniewalającym głosem, którym wabią mężczyzn samotnie przebywających nad rzekami czy w lasach. Przypominają pod tym względem mitologiczne syreny – znane przede wszystkim z *Odysei* Homera piękne kusicielki, którym udało się oprzeć bohaterowi epepei, powracającemu po wojnie trojańskiej do swej Itaki. Mówi się też o rusałkach, że „lubią śmiać się rozgłośnie, klaskać w dłonie, a w nocy księżycowe na nowiu tańczyć na haliznach i polanach.”² Zgodnie z ludowymi wierzeniami przepadają one za muzyką i tańcem, dzieląc tę fascynację z najmniejbezpiecznym

ze wszystkich demonów diabłem. Jak czytamy w *Kulturze ludowej Słowian*: „Nadzwyczaj rozpowszechnione wśród Słowian i ludów sąsiednich jest wierzenie, według którego liczne demony lubują się w tańcu. Mordwini mówią nawet wprost, że nikt nie umie tak tańczyć jak czarci. Na Białorusi wiele słyszymy o tańczących i grających rusałkach, a tu i ówdzie lud tamtejszy pokazuje wśród borów puste piaszczyste łysiny (...) i nazywa je ihryszczami, tzn. dosłownie miejscami igr, czyli zabaw, w danym wypadku przede wszystkim tańców.”³ Także na Ukrainie miejscowi informatorzy prowadzących tam badania terenowe folklorystów wskazywali na łąkach „wytańczone” kręgi zieleńszej i bujniejszej trawy świadczące, ich zdaniem, o obecności rusałek odbywających tam swe tańce przy świetle księżyca. Niekiedy obraz ten konkretyzowany jest charakterystyczną wzmianką, że rusałki trzymają się wtedy za ręce, do tańca przygrywa im czart, a one same śpiewają pieśni-kłątwy na swych rodziców⁴. Antropomorficzny obraz rusałki, mimo iż nie jedyny w ludowej tradycji (zdarzają się też wyobrażenia hybrydyczne – u Słowian wschodnich na przykład istoty te „wyposażane” są też niekiedy w ptasie łapy, skrzydła lub rybi ogon), okazał się jednak najpopularniejszy, najgłębiej też zapadł w tzw. zbiorową pamięć członków tradycyjnych wspólnot. Charakterystyczne wydaje się przy tym, iż przy całym wewnętrznym zróżnicowaniu wizerunków tej demonicznej istoty (poleskie i wschodniobiałoruskie rusałki odznaczały się patologicznie długimi sutkami, które – na przykład przy karmieniu niemowlęcia – mogły być przerzucane przez ramię), najatrakcyjniejszy dla użytkowników ludowej tradycji okazał się zaadaptowany przez literaturę piękną i utrwalony w jej najwybitniejszych dokonaniach wzór odznaczający się określonymi walorami estetycznymi, związanymi z piękną, młodą kobietą, wpi-

sując się, co szczególnie ważne, w swoisty językowy obraz świata i zaznaczając swą obecność we frazeologizmach używanych w języku potocznym, jak na przykład w porównaniach: „chuda jak rusałka” czy „rozpuściła włosy jak rusałka”⁵.

W stosunku do ludzi (zwłaszcza mężczyzn) rusałki zachowują się w sposób agresywny i napastliwy, wabią ich do siebie, wciągają w rzeczne głębiny bądź też dostawszy ich w swe ręce, łaskotaniem wywołują spazmatyczny śmiech, który doprowadza nieszczęśników do śmierci (motyw wykorzystany przez Malczewskiego we wspomnianym wcześniej obrazie *Załaskotany*). Osobliwie spektakularnym sposobem pozbawiania życia pochwyconego przez rusałki człowieka okazuje się porwanie go w taniec, kiedy to „póty z nim wirują, póki ze zmęczenia nie skona.”⁶ Obraz ten żywo przypomina znane głównie z tradycji średniowiecznego malarstwa alegoryczne przedstawienie *danse macabre*, jak również nawiązuje do popularnego w ludowych opowieściach wierzeniowych motywu przedśmiertnego tańca, do którego diabeł porywa niedoszłą narzeczoną, zakończonego urwaniem głowy ofierze i porwaniem jej duszy do piekła. Zdarza się też, że rusałki zadają swym ofiarom trudne zagadki, których właściwe rozwiązanie sprawić może, że demoniczna istota utraci władzę nad swą ofiarą, w innym przypadku nieszczęśnika czeka śmierć.⁷ Szczególnie niebezpieczne były te istoty w tygodniu poprzedzającym Zielone Świątki, uważanym przez Słowian wschodnich za dni zaduszne⁸. Odstraszyć je było można płonącymi głowniami, z którymi biegali po wsi młodzi mężczyźni, a także pałac w sobótkowy wieczór ogniska, będące potężnym środkiem apotropaicznym, unieszkodliwiającym zło. Skuteczne okazywały się też zioła – między



innymi tojad, goryczka, mięta, lubczyk czy piołun, który trzymany przez mężczyzn w kieszeniach, odstraszać miał demony.⁹ Sprawdzonym sposobem zabezpieczenia się przed demoniczną postacią było też nakreślenie wokół siebie magicznego kręgu, zamykając w ten sposób złym mocom dostęp do siebie. „Gdy Poleszuk podróżujący w zielonoświątecznym tygodniu na wozie po swych puszczech usłyszy dziwne odgłosy zapowiadające bliskość rusałek, kreśli wokół wozu toporem koło na tyle obszerne, by demon nie mógł go przez nie osiągnąć ręką.”¹⁰ Ten sam efekt osiągnąć można było, posługując się nożem (przedmiotom wykonanym z żelaza przypisywano w kulturze ludowej funkcje izolacyjne i zabezpieczające), za pomocą którego pracujący czy nocujący na polu w okresie, gdy pojawiają się tam rusałki, kreślili wokół siebie magiczny krąg. Niekiedy radzono sobie z nimi w zupełnie prozaiczny, powiedzieć można brutalny sposób. Interesującą relację na ten temat, bogatą w różnego rodzaju etnograficzne detale, ze szczególnym uwzględnieniem związku magicznych mocy i demonicznych postaci z księżycem, zapisaną w okolicach Saratowa nad Wołgą, przytacza Moszyński: „Była księżycowa noc (...) Nastąpiła już północna pora, kiedy stary [mieszkaniec pobliskiej wsi] naciął łyka i związał je w pęczek. Właśnie chciał wracać, gdy nagle słyszy: woda w moczarze zafalowała i ktoś zaczął się kąpać. Stary wziął kij i zaczął podkradać się w stronę bagna. Patrzy: wyłazi z wody piękna dziewczka... wyszła na brzeg, siadła na trawę i zaczęła sobie czesać włosy... A księżyc to skryje się za obłok, pociemnieje, to znów robi się jasno. Gdy zaś księżyc chowa się za obłok, dziewczka woła: ‘Świeć, świeć miesiącu!’ Stary nuż podkradać się do niej coraz bliżej w tym zamiarze, by ściągnąć ją kijem po karku. Księżyc skrył się znowuż. Dziewka znów woła:

‘Świeć, świeć miesiącu!’ Stary podszedł i podniósł kij. Gdy tylko miesiąc wyjrzał i oświecił ją, stary jak wyrznie po karku i jak krzyknie... a ona – buch! w bagno.”¹¹

Charakterystyczne cechy i obiegowe motywy składające się na specyficzny kulturowy model postaci rusałki tworzą więc swego rodzaju konglomerat – obraz bogaty i wewnętrznie zróżnicowany. Składają się nań różne regionalne tradycje, a także typowe dla kultury ludowej kontaminacje różnorodnych wątków wierzeniowych, wiązanych pierwotnie nie tylko z interesującą nas postacią „wodnej panny”, ale też z innymi demonicznymi postaciami (na przykład z utopiami, wiłami czy z diabłem). Wszystkie jednak wersje kulturowego obrazu rusałki łączy wspólne dla nich wierzenie dotyczące genezy tych niezwykłych istot. Członkowie tradycyjnych wspólnot lokalnych, podzielający wyobrażenia składające się na tradycyjny światopogląd typu ludowego, byli więc przekonani, iż rusałki to dusze osób, zwykle rodzaju żeńskiego, przedwcześnie zmarłych, pokrzywdzonych przez los. Mogły to być więc dusze dzieci nienarodzonych (tzw. porońców), niechcący uduszonych przez matkę w wieku niemowlęcym lub nieochrzczonych, najczęściej jednak dusze dziewcząt, które będąc zaręczone, zmarły przed ślubem (bądź w ogóle nie zostały wydane za mąż); popularne było również przeświadczenie, iż rusałki to dusze dziewcząt samobójczyń, które utopiły się bądź powiesiły w lesie (stąd pojawiające się czasem rozróżnienie rusałek „wodnych” i „leśnych”), a nawet które „spiły się śmiertelnie” podczas wesela.¹² Nienaturalna (zwłaszcza będąca efektem zabójstwa lub samobójstwa) bądź przedwczesna śmierć wiązana przez lud z niemożliwością dopełnienia ważnych ról i obowiązków społecznych (głównie zawarcia małżeństwa i prokreacji) traktowana była przy

tym jako motywacja wrogiego stosunku rusalek do ludzi, zwłaszcza do mężczyzn. Poczucie krzywdy i niespełnienia decydowało więc o napastliwym, często nacechowanym zazdrością, nastawieniu ich do ludzi żywych, interpretowanym niekiedy jako chęć pewnego rodzaju rewanzu, czasem zemsty za doświadczone cierpienia i życiowe niepowodzenia. Ten aspekt wizerunku rusalki zadecydował w znacznej mierze o jego literackiej popularności, inspirując twórców, głównie romantycznych, do kreacji „dziewiczych piękności” jako bohaterek niezwykłych i dynamicznych, pod względem aksjologicznym niejednoznacznych, łączących opozycyjne cechy charakteru, jak również antagonistyczne porządku natury i kultury. Współczesny badacz kultury dostrzec w nich może swoiste wcielenie *femme fatale* – kobiety zewnętrznie pięknej, lecz w istocie złej, świadomej swej mocy i dominacji nad mężczyzną, pragnącej rozkoszy, zachłannej i zaborczej, z charakterystycznym dla tego typu postaci stereotypem działań mających na celu uwiedzenie, zdobycie władzy nad mężczyzną, jego zgubę i zatracenie.¹³ Z drugiej jednak strony „niosły one ze sobą aspekt życiодajny, mogły one powodować urodzaj, płodność pól,

sprowadzać wilgoć”¹⁴, aktywizując w ten sposób archetyp kobiety-matki wpisany w porządek natury, w której woda, kojarząca się „z chłodem, nocą, obojętnością, zapomnieniem, brakiem wrażliwości na ludzkie cierpienia i śmierć”¹⁵ łączy się też z życiem (jest jego naturalnym środowiskiem), a także z kobiecością. Przetworzony na warsztatach wybitnych twórców literatury pięknej ludowy obraz rusalki odkrywa zatem „inną twarz feminy” – ambiwalentną i niepokojącą, mroczną, ale też fascynującą, odsłaniającą zapomniane związki ze światem natury, o którym po trosze zapomnieliśmy, oddzieleni od niego murem cywilizacyjnych udogodnień i kulturowych konwencji.

JOLANTA ŁUGOWSKA
profesor doktor habilitowany, kierownik Zakładu Literatury Ludowej, Popularnej i Dziecięcej Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Wrocławskiego, autorka pięciu książek i stu trzydziestu artykułów poświęconych problematyce literatury i folkloru, redaktor naczelny dwumiesięcznika „Literatura Ludowa”

¹ A. Mickiewicz, *Wybór poezji*, oprac. C. Zgorzelski, Wrocław 1997, s. 117.

² K. Moszyński, *Kultura ludowa Słowian*, t. II, *Kultura duchowa*, cz. 1, Warszawa 1967, s. 602.

³ Tamże, s. 640.

⁴ Według relacji górali ruskich zamieszkujących lasy karpackie, cyt. za: K. Moszyński, *op. cit.*, s. 640.

⁵ Tamże, s. 624.

⁶ Tamże, s. 641.

⁷ Tamże, s. 602–603.

⁸ A. Gieysztor, *Mitologia Słowian*, Warszawa 1982, s. 226.

⁹ P. Zych, W. Vargas, *Bestiariusz słowiański. Rzecz o skrzatach, wodnikach i rusalkach*, Olszanica 2013, s. 156.

¹⁰ K. Moszyński, *Kultura ludowa Słowian*, *op. cit.*, s. 322.

¹¹ Tamże, s. 601–602.

¹² Tamże, s. 678.

¹³ B. Wałęciuk-Dejneka, *Inny obraz feminy. Szkice folklorystyczno-literackie*, Siedlce 2012, s. 37–38.

¹⁴ Tamże, s. 114.

¹⁵ Tamże, s. 114.





Filharmonia
Łódzka
im. Artura
Rubinsteina

Institucja Kultury Samorządu Województwa Łódzkiego

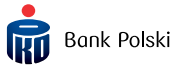
ADRES

ul. Narutowicza 20/22, 90-135 Łódź
(+48 42) 664 79 18 / 664 79 10
(+48 42) 664 79 70 faks
filharmonia@filharmonia.lodz.pl

REZERWACJA I SPRZEDAŻ BILETÓW

(+48 42) 664 79 79
bilety@filharmonia.lodz.pl
(honorujemy karty płatnicze)

ORGANIZATOR, PARTNER



PARTNER TRANSMISJI „THE METROPOLITAN OPERA: LIVE IN HD”



kijów • • • centrum

ADRES

al. Krasieńskiego 34, 30-101 Kraków
(+48 12) 433 00 33

SPRZEDAŻ BILETÓW GRUPOWYCH

(+48) 603 100 645
m.michna@apollofilm.pl
www.kijow.pl

PATRONAT HONOROWY

OBJĄŁ MARSZAŁEK MAŁOPOLSKI

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

REZERWACJA I SPRZEDAŻ BILETÓW

(+48) 12 433 00 33
kijow@kijowcentrum.pl
www.kijow.pl

CENY

BILETY INDYWIDUALNE
rzędy 1–5 oraz 18–22: 49 zł
rzędy 6–17: 57 zł

KARNETY

5 transmisji (pierwsze lub drugie
5 przedstawień w sezonie): 230 zł
10 transmisji (cały sezon): 450 zł

MECENASI TRANSMISJI



PATRON TRANSMISJI



PATRONI



PATRONI MEDIALNI



PARTNERZY



WYDAWCA
FILHARMONIA ŁÓDZKA
IM. ARTURA RUBINSTEINA
W POROZUMIENIU
Z APOLLO FILM SP. Z O.O.

OPRACOWANIE PROGRAMU
AGNIESZKA SMUGA

PROJEKT GRAFICZNY
WWW.POLKADOT.COM.PL

ZDJĘCIA
KEN HOWARD/MET

KOREKTA
EWA JUSZYŃSKA-PORADECKA

SKŁAD, ŁAMANIE,
PRZYGOTOWANIE DO DRUKU
MEDIA PRESS P. AUGUSTYNIAK
I WSPÓLNICY S.J. / BEATA GAWŁOWSKA

NAŚWIETLENIA, DRUK
ZAKŁAD POLIGRAFICZNY SINDRUK

ODDANO DO DRUKU
30.10.2013

K I N O zorza

ADRES
ul. 3 Maja 28, 35-030 Rzeszów
(+48 17) 853 26 37 / zorza@kinozorza.pl
www.kinozorza.pl

REZERWACJA I SPRZEDAŻ BILETÓW
(+48 17) 853 26 37
zorza@kinozorza.pl, www.kinozorza.pl
(honorujemy karty płatnicze)

PATRONAT HONOROWY OBJĄŁ PREZYDENT MIASTA RZESZOWA



SPONSOR



PATRONAT MEDIALNY



WSPÓŁORGANIZATORZY

**filmowa
cafe**



SPONSORZY I PARTNERZY THE METROPOLITAN OPERA

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

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

Toll Brothers[®]
America's Luxury Home Builder™

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

Bloomberg

