



Filharmonia
Łódzka

im. Artura
Rubinsteina

Instytucja Kultury Samorządu
Województwa Łódzkiego

APOLLO
FILM
SPÓŁKA Z O.O.

DON GIOVANNI

WOLFGANG AMADEUS MOZART



The Metropolitan Opera

HD LIVE



Filharmonia

Łódzka

im. Artura
Rubinsteina

Instytucja Kultury Samorządu
Województwa Łódzkiego

dyrektor naczelny

Tomasz Bęben

The Met
ropolitan
Opera **HD**
LIVE

dyrektor generalny

Peter Gelb

honorowy dyrektor muzyczny

James Levine

dyrektor muzyczny

Yannick Nézet-Séguin

główny dyrygent

Fabio Luisi

APOLLO
FILM
SPÓŁKA Z O.O.

prezes

Jacek Jankowski

wiceprezes

Łukasz Strutyński

Cykl *The Met: Live in HD* jest realizowany dzięki
szczodremu finansowemu wsparciu jego fundatora, czyli

**The Neubauer Family
Foundation**

Globalnym sponsorem cyklu
The Met: Live in HD jest także

**Bloomberg
Philanthropies**

Transmisje w technologii HD są wspierane przez

Toll Brothers
America's Luxury Home Builder®



Simon Keenlyside jako tytułowy Don Giovanni w operze W.A. Mozarta. Fot: Marty Sohl / Metropolitan Opera

Prapremiera w Pradze – 29 października 1878 roku

Premiera w The Metropolitan Opera w Nowym Jorku – 13 października 2011 roku

Transmisja z The Metropolitan Opera w Nowym Jorku – 22 października 2016 roku

Retransmisja z The Metropolitan Opera w Nowym Jorku – 5 listopada 2016 roku

Przedstawienie trwa około trzech godzin i dwudziestu pięciu minut z jedną przerwą

Przedstawienie w języku włoskim z napisami w języku polskim

DON GIOVANNI

OSSIA IL DISSOLUTO PUNITO

DON JUAN

ALBO ROZPUSTNIK UKARANY

OPERA W DWÓCH AKTACH
LIBRETTO: LORENZO DA PONTE

OSOBY

Donna Anna _____ sopran
 Donna Elvira _____ sopran
 Zerlina _____ mezzosopran
 Don Ottavio _____ tenor
 Don Giovanni _____ baryton
 Leporello _____ bas/baryton
 Masetto _____ bas
 Komandor _____ bas

REALIZATORZY

reżyseria _____ Michael Grandage
 scenografia i kostiumy _____ Christopher Oram
 światło _____ Paule Constable
 choreografia _____ Ben Wright

OBSADA

Donna Anna _____ Hibla Gerzmava
 Donna Elvira _____ Malin Byström
 Zerlina _____ Serena Malfi
 Don Ottavio _____ Paul Appleby
 Don Giovanni _____ Simon Keenlyside
 Leporello _____ Adam Plachetka
 Masetto _____ Matthew Rose
 Komandor _____ Kwangchul Youn

chór, balet, orkiestra

dyrygent _____ Fabio Luisi

AKCJA ROZGRYWA SIĘ W ANONIMOWYM HISZPAŃSKIM MIEŚCIE
 W ŚRODKOWYCH LATACH XVIII STULECIA

FABIO LUISI

DYRYGENT

Włoski dyrygent, urodzony w Genui. Laureat nagród Grammy i ECHO Klassik. Obecnie generalny dyrektor muzyczny Opery w Zurychu i główny dyrygent The Metropolitan Opera. W sezonie 2017/18 będzie także sprawował funkcję głównego dyrygenta Narodowej Duńskiej Orkiestry Symfonicznej (DNSO). W Met po raz pierwszy wystąpił prowadząc „Don Carlosa” G. Verdiego w 2005 r. W bieżącym sezonie, oprócz „Don Giovanniego”, prowadzi także spektakle „Wilhelma Tella” G. Rossiniego. W dorobku ma także dzieła P. Mascagniego, R. Leoncavalla, G. Pucciniego, W.A. Mozarta, G. Verdiego, A. Berga, V. Belliniego i in. Był generalnym dyrektorem

muzycznym Staatskapelle w Dreźnie i saksońskiej Staatsoper, dyrektorem artystycznym Lipskiej Środkowoniemieckiej Rozgłośni Radiowej, dyrektorem muzycznym Orkiestry Szwajcarii Romańskiej, głównym dyrygentem Tonkünstler-Orchester w Wiedniu, dyrektorem artystycznym Orkiestry Symfonicznej w Grazu oraz głównym dyrygentem Symfoniaków Wiedeńskich (co przyniosło mu Złoty Medal i Pierścień Brucknera). Występuje z zespołami Accademia Teatro alla Scala Orchestra, Opery Narodowej w Paryżu, Filharmonii Malezyjskiej, Orkiestry Akademii św. Cecylii w Rzymie, Teatro Regio w Turynie oraz Juilliard and Philadelphia Orchestra.

HIBLA GERZMAVA

DONNA ANNA (SOPRAN)

Rosjanka, pochodząca z Moskwy. Ukończyła Konserwatorium Moskiewskie w 1994 r. Od 1995 r. jest solistką Teatru Muzycznego im. Stanisławskiego i Niemirowicza-Danczenki w Moskwie. Występuje też na innych scenach, m.in. w Teatrze Maryjskim w Sankt Petersburgu, Théâtre des Champs Élysées i Théâtre du Châtelet w Paryżu, londyńskim Covent Garden, Bayerische Staatsoper w Monachium, Teatro dell'Opera di Roma. Na scenie Met po raz pierwszy wystąpiła w 2010 r. jako Antonia/Stella w „Opowieściach Hoffmanna” J. Offenbacha. W repertuarze ma partie Adiny w „Napoju miłosnym”, Mimi w „Cygankach” G. Pucciniego, Violetty

w „Traviacie” G. Verdiego, Tatiany w „Eugeniuszu Onieginie” P. Czajkowskiego, Vitelli w „Łaskawości Tytusa” W.A. Mozarta i in. W 2010 r. występ w roli tytułowej w operze G. Donizettiego „Łucja z Lammermooru” przyniósł jej najwyższą rosyjską nagrodę teatralną – Złotą Maskę. Otrzymała też nagrodę krytyków Casta Diva i nagrodę rządu moskiewskiego za wkład do światowej sztuki i kultury. Występuje z recitalami w Szwecji, Francji, Holandii, Austrii, Belgii, Hiszpanii, Grecji, Stanach Zjednoczonych, Japonii i Turcji. Jej repertuar obejmuje również partie oratoryjne, m.in. w dziełach J. Haydna, W.A. Mozarta, L. van Beethovena, E. Cavalieriego.

MALIN BYSTRÖM

DONNA ELVIRA (SOPRAN)

Jest Szwedką. Studiowała w Akademii Muzyki i Dramatu na Uniwersytecie w Göteborgu oraz w Uniwersyteckim College'u Operowym w Sztokholmie. Miejscem jej operowego debiutu była Opera Królewska w Londynie, gdzie w 2002 r. zaśpiewała partię Amalii w „Zbójcach” G. Verdiego. W Szwecji po raz pierwszy wystąpiła pięć lat później – jako Małgorzata w „Fauście” Ch. Gounoda w Operze w Göteborgu. Tą samą partią zadebiutowała na scenie Met. W bieżącym sezonie wystąpi na tej scenie jako Donna Elvira i Donna Anna w „Don Giovannim” Mozarta. Latem tego roku po raz pierwszy zaśpiewała na scenie Opery w San Francisco

(tytułowa Jenůfa w operze Janáčka). Występowała w Bawarskiej Operze Państwowej w Monachium, na festiwalach w Salzburgu oraz w Aix-en-Provence, w Królewskiej Szwedzkiej Operze w Sztokholmie, Covent Garden i in. Jej repertuar jest bardzo zróżnicowany: zawiera m.in. partie tytułowe w „Thaïs” Masseneta (występ z Plácido Domingo w Pałacu Sztuk w Walencji) i „Sancta Susanna” P. Hindemitha, partie Marszałkowej w „Kawalerze z różą” R. Straussa, Romildy w „Xerxes” J.F. Haendla, Hanny Gławari w operetce „Wesoła wdówka” F. Lehára i in. Ma też w dorobku dzieła oratoryjne.

SIMON KEENLYSIDE

DON GIOVANNI (BARYTON)

Urodzony w Londynie w 1959 r. w rodzinie zawodowych muzyków. Jako chłopiec był członkiem Chóru College'u Św. Jana. Na scenie operowej zadebiutował jako hrabia Almaviva w „Weselu Figara” W.A. Mozarta w 1987 r. w Operze Państwowej w Hamburgu. Występował na wszystkich znaczących scenach operowych świata, w tym Royal Opera House w Covent Garden, operach w San Francisco, Genewie, Paryżu i Sydney, w Operze Paryskiej i na festiwalu w Glyndebourne. W Met śpiewa od dwudziestu lat; jego pierwszą rolę na tej scenie był sierżant Belcore w „Napoju mił-

nym” G. Donizettiego. Dokonał nagrań muzyki B. Brittena, E. Chabrier, M. Duruflé i H. Purcella dla Hyperion Records. Dysponuje szerokim repertuarem, od Mozarta, poprzez Verdiego, Rossiniego i Wagnera, po Brittena i Berga. Brał udział w prawykonaniach oper współczesnych: „The Tempest” T. Adèsa (2004) i „1984” L. Maazela (2005). Wykonuje także operetki („Wesoła wdówka”, „Zemsta nietoperza”) oraz pieśni, zwłaszcza utwory F. Schuberta, R. Schumann, R. Straussa, J. Brahmsa, G. Fauré, H. Wolfa i G. Mahlera. Nagrał wiele płyt dla wytwórni Gramophone, w tym pieśni angielskie.

ADAM PLACHETKA

LEPORELLO (BAS-BARYTON)

Pochodzi z Pragi. Jest laureatem pierwszej nagrody na Międzynarodowym Konkursie Wokalnym im. Antonina Dvořáka w Karlowych Warach. Zadebiutował w Teatrze Narodowym w Pradze w 2005 r. W 2010 r. został członkiem zespołu Wiener Staatsoper, gdzie wykonywał partie w operach G. Pucciniego (Schaunard w „Cyganerii”), J.F. Haendla (Melisso w „Alcinie”), G. Donizettiego (Dulcamara w „Napoju miłosnym”), G. Rossiniego (Mustafá we „Włosze w Algierze”, Alidoro w „Kopciusku”), W.A. Mozarta (Don Giovanni, Figaro, Publio w „Łaskawości Tytusa”). Występuje na prestiżowych festiwalach (w Salzburgu, Baden-Baden,

Glyndebourne) oraz znakomitych scenach: Bawarskiej Opery Państwowej w Monachium, Królewskiego Teatru w Brukseli, Królewskiego Teatru w Covent Garden, Musikverein w Wiedniu, Opery Niemieckiej w Berlinie, Carnegie Hall w Nowym Jorku, Teatro alla Scala w Mediolanie i in. Dokonał nagrań dla wytwórni Arte, Arthaus Musik, Česká televize, Český rozhlas, Deutsche Grammophon, Mezzo, Naxos, Orfeo, ORF i Supraphon. Występuje pod batutą takich dyrygentów, jak: Marco Armiliato, Daniel Barenboim, Valery Gergiev, Marc Minkowski, Riccardo Muti, John Nelson, Tomáš Netopil, Yannick Nézet-Séguin, Robin Ticciati czy Franz Welser-Möst.

MICHAEL GRANDAGE

REŻYSER

Brytyjski reżyser teatralny i producent, urodzony w 1962 r. Aktualnie dyrektor artystyczny Michael Grandage Company. Na początku kariery przez dwanaście lat pracował jako aktor, m.in. w Royal Shakespeare Company. Jego debiut reżyserski miał miejsce w Mercury Theatre w Colchester („The Last Yankee” Arthura Millera) w 1996 r. Dwa lata później na zaproszenie Sheffield Theatres wyreżyserował pierwszą sztukę Szekspira: „Jak wam się podoba”. W latach 2000–2005 był dyrektorem artystycznym Sheffield Theatres. Wyreżyserował wówczas ok. czterdziestu sztuk, głównie we współpracy z młodymi reżyserami i projektantami. W latach 2002–2012 był dyrektorem

artystycznym Donmar Warehouse w Londynie. Rozbudował repertuar o dzieła autorów europejskich, wprowadził bogaty program edukacyjny i zorganizował międzynarodowe tournées zespołu po różnych kontynentach. W 2010 r. rozpoczął pracę dla opery; jego pierwszym tytułem był „Billy Bud” B. Brittena, przygotowany dla festiwalu Glyndebourne. W 2011 r. założył Michael Grandage Company, specjalizujące się w produkcjach teatralnych, filmowych i telewizyjnych. Jest laureatem wielu nagród, m.in. Tony, Drama Desk, Olivier, Evening Standard, oraz Komandorem Orderu Imperium Brytyjskiego.

ROZPUSTNIK UKARANY,

czyli o pożytkach z przekraczania nieprzekraczalnych terminów i uciekania przed dłużnikami do Ameryki

Piętnastego października:
„Najdroższy przyjacielu! Myśli pan zapewne, że moja opera została już wystawiona... Niestety, trochę się pan przeliczył. Po pierwsze, tutejszy zespół nie jest tak sprawny jak wiedeński, aby się móc wyuczyc opery w tak krótkim czasie, po drugie – kiedy tu przyjechałem, okazało się, że bardzo niewiele przygotowano [...], wobec czego okazało się, że wystawienie opery 14-go (czyli wczoraj) okazało się absolutnie niemożliwe. [...] *Don Giovanni* ma być wystawiony 24-go”. Dwudziestego pierwszego października: „Istotnie był zapowiedziany na 24-go, ale jedna ze śpiewaczek zachorowała i znowu trzeba go było przełożyć. A poza tym trupa jest bardzo nieliczna i impresario okropnie się o nią boi [...]. Wszystko się tak wlecze, ponieważ śpiewacy, z lenistwa, nie chcą robić prób w dni przedstawień, a antreprenier, ze strachu, nie chce ich do prób zmuszać”¹.

Październik 1787 r. musiał być dla „antreprenera” wyjątkowo stresujący nie tylko z powodu leniwych śpiewaków – planowana na 14 października premiera *Don Giovanniego* miała uświetnić oficjalną wizytę króla Saksonii, tymczasem kompozytor pojawił się w teatrze

niewiele ponad tydzień wcześniej bez brakującej części partytury. Przez kolejne dni w dużym pośpiechu pracował nad partiami Masetta i Komandora oraz fragmentami chóralnymi (legendy krążą o niezaschniętych jeszcze stronicach, które podawał ponoć przez okno gońcowi z teatru), uwerturę zaś przekazał kopistom... dzień przed premierą, której datę (trzecią z kolei) po wszystkich perturbacjach wyznaczono ostatecznie na 29 października 1787 r. Tym razem nikt się nie rozchorował, nuty były w komplecie, sala Staromiejskiego Teatru Narodowego w Pradze zaś pękała w szwach. Publiczność drżała z ciekawości i zniecierpliwienia – ileż można czekać na spektakl, o którego wspaniałości plotki krążyły od dłuższego czasu? Szalony entuzjazm wybuchł już na sam widok Mozarta zmierzającego w stronę dyrygenckiego pulpitu, natomiast to, co się działo po zapadnięciu kurtyny, było ponoć nie do opisania – frenetycznym owacjom, radosnym okrzykom i wiwatom nie było końca. Nerwowość ostatnich tygodni odeszła w niepamięć, wzruszony kompozytor mógł zaś po raz kolejny powiedzieć: „Meine Prager verstehen mich” („Moi prażanie mnie rozumiej”).



Simon Keenlyside jako Don Giovanni i Hilda Gerzmava jako Donna Anna.
Fot: Marty Sohl / Metropolitan Opera

Nie po raz pierwszy bowiem spotkał się w tym mieście z tak gorącym przyjęciem. Po tutejszej premierze *Wesela Figara* cała Praga dosłownie oszalała na punkcie Mozartowskiego arcydzieła – pochodzące zeń melodie rozbrzmiewały w każdej piwiarni, podśpiewywali je sklepikarze, fryzjerzy i przekupki na targu. Gdy w styczniu 1787 r. do miasta zawitał w końcu sam kompozytor (przywoząc w dodatku do prawykonania swe najnowsze dzieło orkiestrowe, nazwane później *Symphonią praską*), fetowano go jak króla („to był jeden z najszcześniejszych dni w moim życiu”, pisał). Dyrektor działającej w tutejszym teatrze włoskiej trupy operowej natychmiast złożył u Mozarta zamówienie na nową operę i w ten sposób żywot swój zaczął *Don Giovanni*.

Przygody legendarnego uwodziciela z Sewilli jako podstawę libretta zaproponował Lorenzo da Ponte – współautor sukcesu *Wesela Figara* – z pewnością nie tylko z powodu dogłębnej znajomości tematu (jego własna biografia – choć formalnie był księdzem – była, nazwijmy, „bogata”), lecz również ze względu na dążenie do ułatwiania, a nie utrudniania sobie życia. Oper na temat Don Juana istniało już wówczas niemało, najnowsza – *Don Giovanni Tenorio* Giuseppego Gazzanigi – święciła właśnie triumfy w Wenecji, nic więc nie stało na przeszkodzie, by jej zgrabnym librettem (autorstwa Giovanniego Bertatiego) ciut się zainspirować. Ukończony w ciągu kilku kolejnych miesięcy tekst należałoby określić mianem opracowania raczej niż autonomicznego dzieła – jednoaktowy pierwowzór Bertatiego rozwinął

da Ponte, co prawda, do dwóch aktów, skopiował jednak prawie dokładnie jego strukturę (tzw. „aria katalogowa”, na przykład, istniała już w operze Gazzanigi) i obsadę. Materiał zatem dysponował tą samą co poprzednik, jednak, obdarzony o niebo większym talentem (i zestawem dobrych rad udzielonych mu ponoć przez... samego Casanovę), stworzył z niej dramaturgiczny majstersztyk, ze świetnymi dialogami i wartko toczącą się akcją. W czerwcu 1787 r. Lorenzo da Ponte wręczył Mozartowi rękopis libretta opatrzony tytułem *Il dissoluto punito, ossia il Don Giovanni* (*Rozpustnik ukarany, czyli Don Giovanni*) oraz dopiskiem *dramma giocoso* (wesoly dramat), który stał się później źródłem wielu nieporozumień.

Romantycy, postrzegający *Don Giovanniego* przez pryzmat swojej epoki, uznali to określenie za wizjonerską klasyfikację gatunkową, wskazującą jednoznacznie na istotną rolę elementów poważnych – wzniosłych, a nawet tragicznych, w dziele zasadniczo komediowym. Obecność dwóch owych teatralnych żywiołów jest w *Don Giovannim* niekwestionowana, jednak łączenie tego faktu ze wspomnianą nazwą wynikało z niezajomości kontekstu historycznego. Określenia *dramma giocoso* użył po raz pierwszy Carlo Goldoni – wielki reformator włoskiej opery komicznej – jako zamiennika pojęcia *opera buffa* i w takim znaczeniu było ono stosowane przez cały wiek XVIII. Lorenzo da Ponte tym właśnie mianem podpisywał wszystkie tworzone przez siebie libretta oper *buffa* (*Wesela Figara* i *Così fan tutte* nie wyłączając!),

to określenie stosował do swych komicznych dzieł Giovanni Gazzaniga, jako *dramma giocoso* funkcjonuje nawet *Aptekarz* Haydna, Mozart zaś – ukończywszy 28 października 1787 r. *Don Giovanniego*, wpisał jego tytuł do prywatnego katalogu swych... oper *buffa*, co rozwiewa wszelkie wątpliwości w tej materii.

Z całą pewnością więc nie sama obecność postaci rodem z opery *seria* (poważnej) stanowi o nowatorstwie partytury *Don Giovanniego* (bo takowe pojawiały się wówczas w operze *buffa* od wielu już dziesięcioleci), lecz sposób, w jaki Mozart swą genialną muzyką rozsadził gatunkowe konwencje. Postacie, występujące tu w zestawie charakterystycznym dla opery *buffa* (tkwiącej korzeniami głęboko w komedii *dell'arte*, a zatem operującej „typami” z wyeksponowaną jedną szczególną cechą), są dzięki sporządzonym przez kompozytora dźwiękowym portretom żywe, pełnokrwiste i wielowymiarowe – budzą śmiech, ale za chwilę również współczucie lub przerażenie. Śpiewane przez bohaterów arie i ansamble (z liczbową przewagą tych drugich) cechuje niezwykła wyrazistość – trudno wręcz byłoby wskazać takie, które natychmiast nie zapadają w pamięć. Źródło tak niewiarygodnego bogactwa inwencji melodycznej wydaje się być poza zasięgiem naszego pojmowania – wobec skończonego piękna tych melodii pozostajemy bezradni...

Absolutnie mistrzowsko prowadzi Mozart w *Don Giovannim* muzyczną narrację, fajerwerki pomysłowości osiągając zwłaszcza

w długich, błyskotliwie rozpisanych łańcuchowych finałach aktów (każdy z nich, co znamienne, kończy się w okolicznościach imprezowo-biesiadnych). W scenie balu z aktu pierwszego słyszymy w pewnym momencie trzy orkiestry grające jednocześnie (główna orkiestra w kanale i dwie małe, dodatkowe na scenie), lecz każda w innym metrum (menuet na 3/4, kontredans na 2/4 i taniec wiejski na 3/8) – kunsztowny przykład polimetrii synchronicznej. Z kolei w jednej z finałowych sekwencji aktu drugiego Mozart posłużył się cytatami z najnowszych (znanych wszystkim doskonale) operowych hitów – obzerającemu się Don Giovanniemu ucztę umila muzyka Martina y Solera, Giuseppego Sartiego, a także kompozytora najwyraźniej nieznanego bohaterom opery, w którym po trzech pierwszych nutach rozpoznajemy... samego Mozarta i jego *Wesele Figara* (to oczywiście oczko puszczone ze sceny do ukochanej praskiej publiczności). Największe emocje czekają nas jednak na samym końcu. Dramatyzm skomponowanej w posępnym d-moll (tonacja *Requiem!*) kulminacyjnej sceny z drugiego aktu jest po prostu porażający – muzyka, w której objawiają się nieludzkie moce z Tamtego Świata, przenosi nas już w sam środek następnej epoki, można więc tylko próbować sobie wyobrazić, w jaki stan wprowadzała słuchaczy w wiekach XVIII i XIX.

Ci ostatni tę właśnie scenę uważali za właściwy finał opery, argumentując, że w Wiedniu (gdzie wystawiono ją rok po praskiej premierze) w takiej właśnie wersji



Simon Keenlyside jako Don Giovanni i Kwangchul Youn jako Komandor.
Fot: Marty Sohl / Metropolitan Opera

zaprezentował ją sam Mozart. Ich oponenci przypominają jednak o istnieniu umoralniającego sekstetu, w którym pozostałe przy życiu postacie dramatu w radosnym tonie wyrażają zadowolenie z ukarania grzesznika. *Opera buffa* – twierdzą zwolennicy ansamblu – nie może kończyć się sceną tak ponurą, więc ów sekstet (przywracający emocjonalną równowagę i obecny w wersji z Pragi) jest finałem najodpowiedniejszym. Spór pozostaje nierozstrzygnięty. Co zaś do Wiednia – niestety operę przyjęto tam dość chłodno („to zbyt twardy kąsek dla moich wiedeńczyków” – słowa cesarza²), ale szybko upomniął się o nią inne miasta (już w dwa lata po prawykonaniu wystawiono ją w Warszawie!), niebawem

zachwycała się *Don Giovannim* cała Europa, w latach dwudziestych XIX wieku zaś dzieło dotarło do Stanów Zjednoczonych. Stało się to za sprawą... Lorenza da Pontego, który, ścigany listem gończym (długa historia...), trafił do Nowego Jorku i w 1825 r. doprowadził tam do historycznej premiery Mozartowskiego arcydzieła na kontynencie amerykańskim. Niedługo później założył w Nowym Jorku pierwszą w mieście operę. Teatr, co prawda, zbankrutował i został zlicytowany za długi (a potem jeszcze dwukrotnie spłonął), jednak jego bezpośrednią kontynuatorką została... Metropolitan Opera, która dziś zaprasza Państwa na wieczór z *Don Giovannim*.

Anna Pęcherzewska-Hadrych

Urodzona w 1971, związana z Trójmiastem kompozytorka, nauczycielka i publicystka muzyczna. Współpracowała m.in. z „Glissandem”, „Ruchem Muzycznym”, „Tygodnikiem Powszechnym”, Muzykoteką Szkolną i gdańskim ośrodkiem TVP. W latach 2006–2014 prezes Gdańskiego Oddziału Związku Kompozytorów Polskich, inicjatorka i organizatorka cyklu koncertów muzyki współczesnej pt. „Nowe Brzmienia Gdańskie”.

¹ Fragmenty listów Mozarta w tłumaczeniu Ireneusza Dembowskiego (Wolfgang Amadeusz Mozart, *Listy*, PWN, Warszawa 1991, ss. 499–500).

² Z pamiętników Lorenza da Pontego, cyt. za: Piotr Kamiński, *Tysiąc i jedna opera*, PWM 2008, ss. 1038–1039).





Simon Keenlyside jako Don Giovanni. Fot: Marty Sohl / Metropolitan Opera

STRESZCZENIE LIBRETTA

AKT I

Hiszpania, połowa XVIII wieku. Leporello, służący szlachcica Don Giovanniego, trzyma nocną wartę przed domem Komandora. Nagle jego córka, Donna Anna, wybiega, siłując się z zamaskowanym Giovannim. Komandor, który ją śledził, wzywa napastnika na pojedynek i zostaje zabity. Giovanni i Leporello uciekają. Anna prosi swego narzeczonego, Don Ottavia, by pomścił śmierć jej ojca.

Rankiem Giovanni i Leporello spotykają niedawną miłość pierwszego z nich, Donnę Elvirę, załamaną zdradą kochanka. Leporello uzmysławia jej, że nie jest ani pierwszą, ani ostatnią ofiarą jego pana i pokazuje dziewczynie katalog z imionami wszystkich kobiet, które udało mu się uwieść.

Wieśniacy świętują ślub Masetta i Zerliny. Giovanni flirtuje z panną młodą, mącąc jej w myślach, że została przeznaczona do lepszego życia. Elvira nalega, by Zerlina wymknęła się zalotnikowi. Ostrzega też Annę, która wciąż nie wie, kto zabił jej ojca, a nawet

prosi Don Giovanniego o pomoc w znalezieniu mordercy. Ten zaś twierdzi, że Elvira jest szalona; Anna i Ottavio nie wiedzą, komu wierzyć. Gdy Giovanni opuszcza przyjęcie, Anna nagle uświadamia sobie, że jego głos jest głosem mordercy. Zdruzgotana, ale jednocześnie pełna determinacji, prosi Ottavia, by ją pomścił. On zastanawia się, w jaki sposób przywrócić swojej narzeczonej spokój ducha. Giovanni zaprosił wszystkich weselników do swojego domu, oczekuje wieczoru wypełnionego mocnymi trunkami i tańcami.

Przed domem Giovanniego Zerlina prosi Masetta o wybaczenie. Gospodarz wprowadza gości do środka. Annę, Elvirę i Ottavia, skrywających swoją tożsamość pod maskami, wita Leporello. W sali balowej Giovanni tańczy z Zerliną, a potem próbuje zaciągnąć ją do sąsiedniego pokoju. Gdy dziewczyna woła o pomoc, uwodziciel wskazuje na Leporella jako winnego. Anna, Elvira i Ottavio zdejmują maski i wraz z Zerliną oraz Masettem oskarżają go o wyrządzone im krzywdy. On, choć na początku bardzo zaskoczony, daje jednak radę uciec.

AKT II

Leporello zamienia się ubraniami ze swoim panem i w przebraniu zabiera Elvirę na nocny spacer, co stwarza Giovanniemu możliwość dalszego uwodzenia jej pokojówki śpiewną serenadą. Gdy Masetto przybywa wraz z grupą wieśniaków, by schwytać Giovanniego, on, wciąż w przebraniu swojego sługi, rozsyła ich w różnych kierunkach, a później atakuje Masetta. Zerlina odnajduje pobitego narzeczonego i pociesza go.

Później tej samej nocy Leporello – wciąż uważany przez Elvirę za Giovanniego – zostaje zaskoczony przez Annę, Zerlinę i Masetta, którzy odkrywają, że nie jest tym, za kogo się podaje. Obawiając się o własne życie, Leporello wyjawia swoją tożsamość, a potem ucieka.

Ottavio ogłasza, że zemści się na Giovannim i prosi pozostałych, by zaopiekowali się Anną. Elvira rozmyśla o Giovannim, którego mimo wszystko wciąż darzy uczuciem.

Na cmentarzu Giovanni i Leporello zauważają pomnik Komandora, który przepowiada uwodzicielowi

córki i swojemu mordercy rychły koniec. Mimo to Giovanni zmusza przerażonego Leporella, by zaprosił posąg Komandora na przyjęcie. Zaproszenie zostaje zaakceptowane.

Ottavio ponownie prosi Annę o rękę, ale ona twierdzi, że nie wyjdzie za mąż, dopóki śmierć jej ojca nie zostanie pomszczona.

Na przyjęcie przybywa Elvira. Podejmuje ostatnią desperacką próbę przekonania Giovanniego, by zmienił swoje życie, ale on tylko się z niej wyśmiewa. Przybyły na wieczór „Komandor” żąda od Giovanniego okazania skruchy. Gdy ten bezczelnie odmawia, ginie w płomieniach. Nadchodzi Elvira, Anna, Ottavio, Zerlina, Masetto i Leporello. Wszyscy snują refleksje na temat losu, jaki spotkał człowieka pozbawionego moralności oraz zastanawiają się nad swoją przyszłością.

„PIĘKNOŚĆ MNIE PORYWA WSZĘDZIE”

Postać Don Juana w literaturze i kulturze europejskiej

Ślady pierwowzorów postaci Don Juana, który tak silnie zapisał się w kulturze europejskiej i doczekał licznych literackich, ikonograficznych i muzycznych wcieleń, odnaleźć można w średniowiecznym folklorze bardzo rozległych obszarów Europy, nie tylko Hiszpanii, ale również Portugalii, Francji, Italii, a nawet Danii. Znane badaczom legendy, wywodzące się z różnych regionów i kultur, przedstawiające perypetie młodego niemoralnego hulaki, choć często fabularnie odmienne, mają wspólny trzon, stanowiący sens ich filozoficznego przekazu: oto niefrasobliwy, nieokiełznany w swych popędach młodzieniec znieważa przypadkowo znalezionej czaszkę, zaprasza ją na ucztę, zostaje przez swego niezwykle gościa surowo ukarany, ale unika wiecznego potępienia dzięki zawieszonemu na szyi relikwiarzowi. Wśród owych legend, eksponujących nierozdzielny związek winy i kary, na szczególną uwagę – z perspektywy poszukiwania literackich korzeni mitu Don Juana – zasługują średniowieczne hiszpańskie romance, odnalezione i opublikowane przez Victora Saida Armesta¹. Zawierają one w swej fabule wszystkie motywy konstytutywne dla opowieści

o niemoralnym swawolniku: nieokiełzanego erotyzmu tytułowego bohatera, profanacji czaszki lub nagrobnego posągu, wspólnej wieczerzy z przybyszem z zaświatów oraz relikwiarza jako rękojmi uniknięcia ostatecznej katastrofy. Wskazane tu motywy zostały podjęte i twórczo zmodyfikowane w kilku ważnych utworach powstałych w czasie rozkwitu hiszpańskiego dramatu i teatru, charakteryzującego pierwsze dekady XVII stulecia: w sztukach Lopego de Vegi *Szelmostwa Celaura* (1600) i *Wieśniak w swoim zakątku* (1612), a także w *Góralce spod lasu* Luisa Véleza de Guevara (1603) oraz dramacie *Nigdy nie mów nigdy* Andrésa de Claramonte (1617). Wyraźne związki z legendą Don Juana wykazuje także jeden z zabytków siedemnastowiecznej kultury niemieckiej, drama pod tytułem *Von Leontio* wystawiona w roku 1615 w kolegium jezuickim w Ingolstadt. Wszystkie te sztuki jednak, choć reprezentatywne dla historii ewolucji motywu Don Juana, pod względem popularności, a nade wszystko roli w procesie ugruntowania ważkości tego motywu w literaturze europejskiej, zdecydowanie ustępują pierwszeństwa innemu hiszpańskiemu

dramatowi z okresu *Siglo de Oro* – arcydziełu Tirsza de Moliny *Zwodzićiel z Sewilli i kamienny gość* (1630).

W swoim dramacie Tirso de Molina ujmuje opowieść o erotycznie niezaspokojonym młodzieńcu w ramy kluczowego dla ówczesnej ontologii pytania – o możliwość zbawienia postrzeżaną w perspektywie związku między ludzkim przewinieniem a Bożym miłosierdziem. Średniowieczną legendę – opartą na ideowym fundamencie słusznie ukaranej winy i następującego po tym akcie nawrócenia – autor *Zwodzićiela z Sewilli* przekształca w sceniczną sztukę o nieprzejednanym grzeszniku, który, nie zważając na liczne ostrzeżenia pochodzące ze świata nadprzyrodzonego, uparcie pogrąża się w przestrzeni moralnego upadku. Dramat ten, rozgrywający się na dwóch planach – ziemskim i metafizycznym – ukazuje zatem człowieka w pełni świadomego ostatecznych konsekwencji swych ziemskich wyborów i ukaranego nie tyle za swe erotyczne nieokiełznanie, ile za brak pokory przed Boską instancją oraz uparte trwanie w grzechu. Ciekawie na tym tle sytuuje się inny doskonały dramat podejmujący motyw Don Juana, nie mniej ważny w historii europejskich literackich wcielenń narcystycznego uwodziciela, *Don Juan czyli Kamienny gość* Molière'a, powstały w roku 1665. Molierowski bohater, w odróżnieniu od postaci wykreowanej w dramacie Tirsza, jest raczej frywolnym libertynem niż upadłym chrześcijaninem świadomym wagi swego grzechu, bardziej filozofującym intelektualistą skłonny do przewrotnej samoanalizy

niż wcieleniem niepohamowanej naturalnej siły. Tym samym dzieło Molière'a ukazuje zupełnie nowe oblicze bohatera o imieniu Juan, dające się interpretować również w kategoriach socjologicznych, nie tylko religijnych.

Niegasnące zainteresowanie motywem Don Juana wśród pisarzy i artystów w XVII i XVIII stuleciu (dzieła Thomasa Corneille'a, Onofria Giliberta, Carla Goldoniego) przybrało jeszcze na sile w okresie romantycznego przełomu. Bohater, któremu towarzyszyło bezustannie tchnienie śmierci, gotowy oddać życie za swą ideę, stworzony – jak trafnie napisał w eseju *Wprowadzenie do Don Juana* José Ortega y Gasset – „specjalnie po to, by drażnić opinię publiczną”², dla romantyków stał się symbolem niepokojów nurtujących współczesnego człowieka. Wspaniałym i kontrowersyjnym zarazem, literackim wcieleniem Don Juana wykreowanym w okresie europejskiego romantyzmu jest tytułowy bohater poematu dygresyjnego George'a Gordona Byrona, dzieła ogromnego, choć nieukończonego, napisanego w latach 1818–1824. O indywidualnych cechach Byronowskiego uwodziciela zdecydowały przede wszystkim względy poetyckie – specyfika gatunku, cechującego się stałą przemiennością warstwy fabularnej i dygresyjnej, oraz obecność w utworze kategorii romantycznej ironii. Poprzez mnogość dygresji, zawierających dywagacje narratora poematu na przeróżne tematy: historyczne, literackie, filozoficzne, społeczne i polityczne, oraz poprzez zastosowanie technik

ironii romantycznej (między innymi bezpośrednich zwrotów do czytelnika, łamania iluzji fabularnej, odkrywania tajników poetyckiego warsztatu), w dziele swoją obecność wyraźnie zaznacza sam autor, który nie stroni od bezpośredniego przedstawienia bohatera jako postaci całkowicie podporządkowanej jego twórczej instancji. Don Juan Byrona zatem, w przeciwieństwie do tych literackich poprzedników, którzy wybierali swój los z pełną świadomością konsekwencji podejmowanych działań, okazuje się postacią bezwolną, marionetkową, pozbawioną możliwości wyboru postępowania i wpływu na własne przeznaczenie. Tym samym przeprowadza Byron efektowną i wirtuozerską grę literacką z tak istotnym dla tradycji europejskiej motywem, świetnie oddającą sensy romantycznego poczucia egzystencjalnej pustki oraz romantycznej metafory „rozbitego świata”.

Dwa inne znakomite przykłady fascynacji motywem Don Juana w literaturze dziewiętnastego stulecia – opowiadanie Ernsta Theodora Amadeusa Hoffmanna *Don Juan*. *Z dziennika podróżującego entuzjasty* (1813) oraz esej Sørensa Kierkegaarda *Stadia erotyki bezpośredniej, czyli erotyka muzyczna* (1843), dowodzą natomiast, jak silny i trwały wpływ na sposób pojmowania tej postaci w okresie romantyzmu i całym wieku dziewiętnastym miał *Don Giovanni* Wolfganga Amadeusa Mozarta (1787). Kwintesencją myślenia dziewiętnastowiecznych pisarzy i filozofów o postaci Don Juana była bowiem tak ważna dla romantycznej antropologii niepoznawalność,

nieprzeniknioność i irracjonalizm decydujące o jestestwie tego bohatera. Autorzy obu wskazanych tu utworów dotyczą w swej filozoficznej materii tych właśnie kwestii, posługując się przykładem Mozartowskiego *Don Giovanniego*. Świetnie ów sposób myślenia wyłożył zwłaszcza Kierkegaard w ramach analizy arcydzieła niemieckiego kompozytora, przedstawiając tytułowego bohatera opery nie jako konkretnego człowieka reprezentującego zespół określonych indywidualnych cech, lecz bezosobowe wcielenie idei zmysłowości. Argumenty potwierdzające słuszność tego myślenia duński filozof odnalazł w partyturze – zdaniem Kierkegaarda bohaterowie *Don Giovanniego* są muzycznymi „oddźwiękami” tytułowej postaci, jego głos jest obecny w wypowiedziach towarzyszących mu osób (zwłaszcza Leporella i Elviry), nawet gdy jego samego nie widać na scenie³. Tym samym – dzięki bezpośredniemu oddziaływaniu muzyki – jest on obecny wszędzie i nigdzie zarazem, jest bytem bezosobowym, ideą zmysłowej genialności.

Nie ulega wątpliwości, że arcydzieło Mozarta rzeczywiście reprezentuje pionierski, wyprzedzający swą epokę sposób interpretacji mitu Don Juana, zarówno w płaszczyźnie literackiej, jak i muzycznej, który dla twórców kolejnych epok okazał się tak inspirujący. W latach 1777–1787 powstało ponad dziesięć innych dramatyczno-muzycznych wersji legendy o Don Juanie, wśród nich wenecka opera Giuseppe Gazzanigi z librettem Giovanniego

Bertatiego oraz wiedeńskie dzieło Vincente'a Martina y Solera z tekstem Lorenza da Pontego. Na tym tle *Don Giovanni* zaskakuje nie tylko formalnym nowatorstwem, ale przede wszystkim śmiałością w ekspozycji naczelnego tematu opery – refleksji nad miejscem człowieka pełnego wewnętrznych sprzeczności w bezustannym starciu antagonistycznych sił dobra i zła oraz skontrastowanych ze sobą sfer ziemskiej i metafizycznej. W dziele Mozarta i da Pontego przejawia się to w ciągłym zestawianiu kontrastujących elementów: pierwiastków komicznych i tragicznych, wzniosłości i groteski, powagi i beztroski. Don Giovanni funkcjonuje zaś w owym świecie niezbywalnych kontrastów nie tylko jako znak żywiołu zmysłowości,

ale również jako symbol izolacji jednostki nieprzystosowanej do powszechnie przyjętych norm: religijnych, etycznych i społecznych. W tym świetle nowego znaczenia nabiera zdanie wygłoszone przez Molierowskiego Don Juana, we francuskiej komedii odnoszące się jedynie do miłosnych podbojów uwielbiającego kobiecie piękno uwodziciela: „Piękność mnie porывa wszędzie”⁴. W kontekście postrzeganego przez pryzmat romantycznej filozofii *Don Giovanniego* wyznaczenie to sytuuje bohatera Mozarta w przestrzeni fascynacji pięknem rozumianym jako odwrotność dobra (wbrew pojęciu kalokagatii), a jego samego czyni postacią – jak chciałby Kierkegaard – o zwielokrotnionej obecności, wiodącej ku zatraceniu.

Alina Borkowska-Rychlewska

dr hab. nauk humanistycznych, adiunkt w Zakładzie Literatury Romantyzmu Instytutu Filologii Polskiej UAM, członkini Centrum Badań nad Teatrem Muzycznym UAM w Poznaniu. W kręgu jej zainteresowań znajdują się przede wszystkim dramaty i teatr XIX wieku, związki opery z literaturą, filozofią i estetyką romantyczną, problemy przekładu libretta operowego oraz XIX-wieczna krytyka literacka i teatralno-muzyczna. Autorka książek „Poema muzyczne. Studia o operze w Polsce w okresie romantyzmu” (Kraków 2006), „Szekspir w operze XIX wieku. Romantyczne konteksty, inspiracje i nawiązania” (Poznań 2013), współautorka monografii „Opery Verdiego w polskich XIX-wiecznych przekładach” (Poznań 2016).

¹ V. Said Armesto, *La legenda de Don Juan*, Madrid 1968. Por. L. Biały, Wstęp [do:]

T. de Molina, *Dramaty. Wybór*, wybrał, przełożył i opracował L. Biały, Wrocław 1999, s. LI.

² Zob. J. Ortega y Gasset, *Wprowadzenie do Don Juana*, [w:] tenże, *Dehumanizacja sztuki i inne eseje*, przeł. P. Niklewicz, wybrał i wstępem opatrzył S. Cichowicz, Warszawa 1980, s. 125.

³ Zob. S. Kierkegaard, *Stadia erotyki bezpośredniej, czyli erotyka muzyczna* [w:] tegoż, *Albo-albo*, tłum. A. Buchner, oprac. J. Iwaszkiewicz, Warszawa 1976, s. 138–139.

⁴ Molière, *Don Juan czyli Kamienny gość*, [w:] tegoż, *Wybór komedii*, przeł. B. Korzeniowski, oprac. J. Pawłowiczowa, Wrocław 2001, s. 134.

PLAN TRANSMISJI

w sezonie 2016/2017

8 PAŹDZIERNIKA 2016

W FILHARMONII ŁÓDZKIEJ I KINIE ZORZA
G. 18.00

W KINIE KIJÓW.CENTRUM G. 17.45

RICHARD WAGNER „TRISTAN I IZOLDA”

obsada: Nina Stemme (Izolda),
Ekaterina Gubanowa (Brangena),
Stuart Skelton (Tristan), Evgeny Nikitin
(Gorwenal), René Pape (Król Marek)
dyrygent: Sir Simon Rattle
reżyseria: Mariusz Trelipiński

22 PAŹDZIERNIKA 2016

W KINIE KIJÓW.CENTRUM G. 18.45

W KINIE ZORZA G. 19.00

5 LISTOPADA 2016

W FILHARMONII ŁÓDZKIEJ G. 19.00

WOLFGANG AMADEUS MOZART „DON GIOVANNI”

obsada: Hilda Gerzmawa (Donna Anna),
Malin Byström (Donna Elvira),
Serena Malfi (Zerlina), Rolando Villazón
(Don Ottavio), Simon Keenlyside
(Don Giovanni), Adam Plachetka
(Leporello), Matthew Rose (Masetto),
Kwangchul Youn (Komandor)
dyrygent: Fabio Luisi
reżyseria: Michael Grandage

10 GRUDNIA 2016

W FILHARMONII ŁÓDZKIEJ I KINIE ZORZA
G. 19.00

17 GRUDNIA 2016

W KINIE KIJÓW.CENTRUM G. 18.45

KAIJA SAARIAHO „L'AMOUR DE LOIN”

obsada: Susanna Phillips (Clémence),
Tamara Mumford (Pielgrzym),
Eric Owens (Jaufré Rudel)
dyrygent: Susanna Mälkki
reżyseria: Robert Lepage

7 STYCZNIA 2017

W FILHARMONII ŁÓDZKIEJ I KINIE ZORZA
G. 19.00

W KINIE KIJÓW.CENTRUM G. 18.45

GIUSEPPE VERDI „NABUCCO”

obsada: Liudmyła Monastyrska (Abigaille),
Jamie Barton (Fenena), Russell Thomas
(Ismaele), Plácido Domingo (Nabucco),
Dmitrij Biełosielski (Zaccaria)
dyrygent: James Levine
reżyseria: Elijah Moshinsky

21 STYCZNIA 2017

W FILHARMONII ŁÓDZKIEJ I KINIE ZORZA
G. 19.00

W KINIE KIJÓW.CENTRUM G. 18.45

CHARLES GOUNOD „ROMEO I JULIA”

obsada: Diana Damrau (Julia), Vittorio
Grigolo (Romeo), Elliot Madore (Merkucjo),
Michaił Pietrenko (Ojciec Laurenty)
dyrygent: Gianandrea Noseda
reżyseria: Bartlett Sher

25 LUTEGO 2017

W FILHARMONII ŁÓDZKIEJ I KINIE ZORZA
G. 19.00

W KINIE KIJÓW.CENTRUM G. 18.45

ANTONIN DVOŘÁK „RUSAŁKA”

obsada: Kristine Opolais (Rusałka),
Katarina Dalayman (Obca Księżniczka),
Jamie Barton (Jeżibaba),
Brandon Jovanovich (Książe),
Eric Owens (Wodnik)
dyrygent: Sir Mark Elder
reżyseria: Mary Zimmerman

11 MARCA 2017

W FILHARMONII ŁÓDZKIEJ I KINIE ZORZA
G. 19.00

W KINIE KIJÓW.CENTRUM G. 18.45

GIUSEPPE VERDI
„TRAVIATA”

obsada: Sonia Jonczewa (Violetta Valéry),
Michael Fabiano (Alfredo Germont),
Thomas Hampson (Giorgio Germont)
dyrygent: Nicola Luisotti
reżyseria: Willy Decker

25 MARCA 2017

W FILHARMONII ŁÓDZKIEJ I KINIE ZORZA
G. 18.00

W KINIE KIJÓW.CENTRUM G. 17.45

WOLFGANG AMADEUS MOZART
„IDOMENEO”

obsada: Elza van den Heever (Elettra),
Nadine Sierra (Ilija), Alice Coote
(Idamante), Matthew Polenzani
(Idomeneo), Alan Opie (Arbace)
dyrygent: James Levine
reżyseria: Jean-Pierre Ponnelle

22 KWIETNIA 2017

W FILHARMONII ŁÓDZKIEJ I KINIE ZORZA
G. 19.00

W KINIE KIJÓW.CENTRUM G. 18.45

PIOTR CZAJKOWSKI
„EUGENIUSZ ONIEGIN”

obsada: Anna Netrebko (Tatiana),
Elena Maksimowa (Olga),
Aleksiej Dołgow (Leński),
Dmitrij Chworostowski (Oniegin),
Štefan Kocán (Griemin)
dyrygent: Robin Ticciati
reżyseria: Deborah Warner

13 MAJA 2017

W FILHARMONII ŁÓDZKIEJ I KINIE ZORZA
G. 18.30

W KINIE KIJÓW.CENTRUM G. 18.15

RICHARD STRAUSS
„KAWALER Z RÓŻĄ”

obsada: Renée Fleming (Marszałkowa),
Elina Garanča (Oktawian), Erin Morley
(Sophie), Matthew Polenzani (Śpiewak),
Marcus Brück (Faninal),
Günther Groissböck (Baron Ochs)
dyrygent: Sebastian Weigle
reżyseria: Robert Carsen



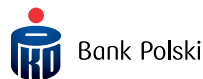
**Filharmonia
Łódzka**
im. Artura
Rubinsteina
Instytucja Kultury Samorządu
Województwa Łódzkiego

ADRES
Filharmonia Łódzka im. Artura Rubinsteina
ul. Narutowicza 20/22
90-135 Łódź
www.filharmonia.lodz.pl

INFORMACJE, REZERWACJA I SPRZEDAŻ BILETÓW
42 664 79 79
bilety@filharmonia.lodz.pl
(honorujemy karty płatnicze)

ORGANIZATORZY, SPONSORZY, PARTNERZY

MECENAS SEZONU 2016/2017



kijów • • • centrum

ADRES
al. Krasieńskiego 34, 30-101 Kraków
12 433 00 33
www.kijow.pl

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.

INFORMACJA I SPRZEDAŻ BILETÓW
12 433 00 33
kijow@kijowcentrum.pl
www.kijow.pl
(honorujemy karty płatnicze)

SPRZEDAŻ BILETÓW GRUPOWYCH
503 021 901
rezerwacje.grupowe@kijowcentrum.pl
www.kijow.pl

MECENASI TRANSMISJI



PATRONI TRANSMISJI



K I N O zorza

ADRES

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

REZERWACJA I SPRZEDAŻ BILETÓW

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

PATRONAT HONOROWY OBJĄŁ PREZYDENT MIASTA RZESZÓWA



PATRONAT MEDIALNY





**Filharmonia
Łódzka**

im. Artura
Rubinsteina

Instytucja Kultury Samorządu
Województwa Łódzkiego

WYDAWCA

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

OPRACOWANIE PROGRAMU

Magdalena Sasin

PROJEKT GRAFICZNY

Mamastudio

ZDJĘCIA

Marty Sohl/Met

KOREKTA

Ewa Juszyńska-Poradecka

SKŁAD, ŁAMANIE, PRZYGOTOWANIE DO DRUKU

Media Press P. Augustyniak i wspólnicy S.J.
Beata Gawłowska / www.media-press.com.pl

NAŚWIETLENIA, DRUK

Zakład Poligraficzny Sindruk

ODDANO DO DRUKU

11 października 2016 r.



**Filharmonia
Łódzka**

im. Artura
Rubinsteina

Instytucja Kultury Samorządu
Województwa Łódzkiego

**APOLLO
FILM**

SPÓŁKA Z O.O.