



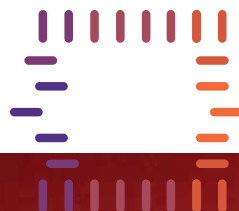
Filharmonia
Łódzka

im. Artura
Rubinsteina

Instytucja Kultury Samorządu
Województwa Łódzkiego

MADAME BUTTERFLY

GIACOMO PUCCINI



The Metropolitan Opera

HD LIVE



**Filharmonia
Łódzka**

im. Artura
Rubinsteina

Instytucja Kultury Samorządu
Województwa Łódzkiego

dyrektor naczelny
Tomasz Bęben

dyrektor artystyczny
Paweł Przytocki

chórmistrz, szef chóru
Dawid Ber

The Met
ropolitan
Opera **HD**
LIVE

dyrektor generalny
Peter Gelb

honorowy dyrektor muzyczny
James Levine

dyrektor muzyczny
Yannick Nézet-Séguin

główny dyrygent
Fabio Luisi

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

**The Neubauer Family
Foundation**

Cyfrowe wsparcie cyklu
The Met: Live in HD zapewnia

**Bloomberg
Philanthropies**

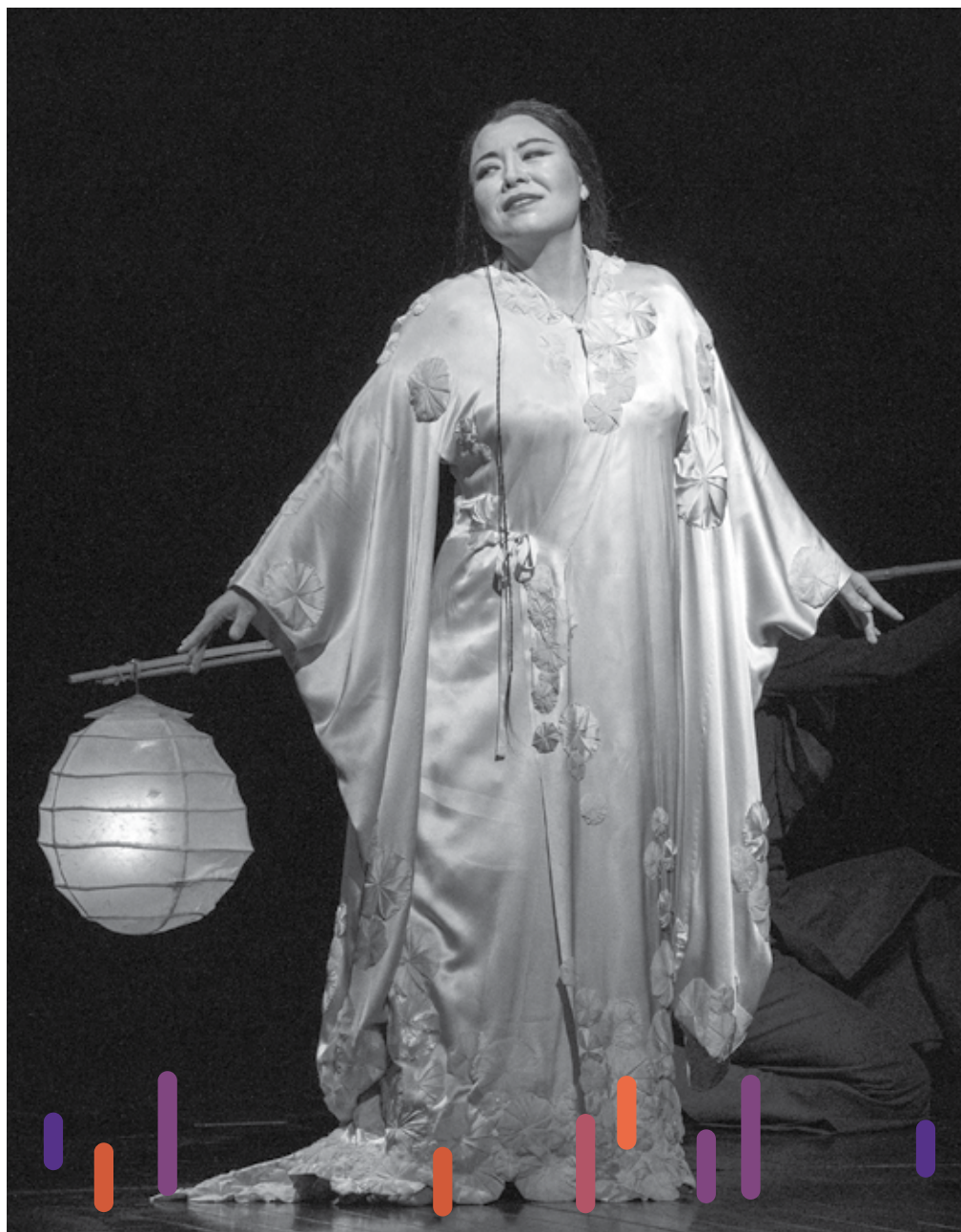
Cykl *The Met: Live in HD*
jest wspierany przez



ROLEX

Transmisje w technologii HD
są wspierane przez

Toll Brothers
AMERICA'S LUXURY HOME BUILDER



Hui He jako Cio-Cio-San w *Madame Butterfly*. Fot. Richard Termine / Met Opera

Prapremiera w Teatro alla Scala w Mediolanie – 17 lutego 1904 roku

Premiera niniejszej inscenizacji w The Metropolitan Opera w Nowym Jorku – 25 września 2006 roku

Transmisja z The Metropolitan Opera w Nowym Jorku – 9 listopada 2019 roku

Przedstawienie trwa ok. trzech godzin i dziesięciu minut z dwiema przerwami

Przedstawienie w języku włoskim z napisami w języku polskim

MADAME BUTTERFLY

OPERA W TRZECH AKTACH

LIBRETTO: GIUSEPPE GIACOSA & LUIGI ILLICA

OSOBY

Blanche de la Force _____ sopran
Cio-Cio-San _____ sopran
Suzuki _____ mezzosopran
Pinkerton _____ tenor
Sharpless _____ baryton

REALIZATORZY

reżyseria _____ Anthony Minghella
scenografia _____ Michael Levine
kostiumy _____ Han Feng
światło _____ Peter Mumford
choreografia _____ Carolyn Choa
animacja lalek _____ Blind Summit Theatre

OBSADA

Cio-Cio-San _____ Hui He
Suzuki _____ Elizabeth DeShong
Pinkerton _____ Andrea Carè
Sharpless _____ Paulo Szot

solіści, chór, balet i orkiestra The Metropolitan Opera
dyrygent _____ Pier Giorgio Morandi

*Spektakl jest koprodukcją The Metropolitan Opera, Narodowej Opery Angielskiej
oraz Narodowej Opery Łotewskiej.*

Inscenizacja jest darem Mercedes i Sid Bass.

Wznowienie jest darem Barbary Augusty Teichert.

PIER GIORGIO MORANDI

DYRYGENT

Włoski dyrygent operowy i symfoniczny. Przez 10 lat był pierwszym oboistą w orkiestrze mediolańskiego Teatro alla Scala. Studiował kompozycję w Konserwatorium Verdiego w Mediolanie i dyrygenturę w Mozarteum w Salzburgu u Ferdinanda Leitnera. Był asystentem dyrygenta Riccarda Mutiego i Giuseppa Patanè. Studiował też w Stanach Zjednoczonych u Leonarda Bernsteina i Seiji Ozawy. W 1987 r. został laureatem Nagrody Bernsteina. Był głównym dyrygentem w Teatro dell'Opera w Rzymie i Budapeszteńskiej Operze Narodowej, a także Orkiestrze Symfonicznej w Helsingborg i Królewskiej Operze w Sztokholmie. Dysponuje bogatym repertuarem, obejmującym

głównie dzieła kompozytorów włoskich. Ostatnio prowadził przedstawienia *Don Carlosa* i *Aidy* G. Verdiego oraz *Łucji z Lammermooru* G. Donizettiego w mediolańskiej La Scali, *Otella* Verdiego i *Napój miłosnego* Donizettiego w Narodowym Centrum Sztuk Wykonawczych w Pekinie, *Manon Lescaut* Pucciniego w Nowym Teatrze Narodowym w Tokio, *Rigoletta* w Operze Bastylii. Występował też m.in. w Palermo, Rzymie, Marsylii, Dreźnie, Frankfurtach, Sewilli, Sydney, Osace, Seulu. Dokonał wielu nagrań. W The Metropolitan Opera po raz pierwszy wystąpił w 2017 r., dyrygując *Rigolettem* Verdiego.

HUI HE

CIO-CIO-SAN (SOPRAN)

Chińska sopranistka operowa, dysponująca głosem typu lirico spinto. Partia Cio-Cio-San należy do jej najważniejszych ról, przyniosła jej wielkie uznanie w Europie i Stanach Zjednoczonych. Wykonywała ją m.in. w Deutsche Oper w Berlinie, Operze w Zurychu, Teatro Real w Madrycie i Teatro Massimo w Palermo. Wystąpiła też w spektaklu wystawionym z okazji stulecia prapremiery tego tytułu. Hui He studiowała w Chinach w konserwatorium w Xi'an. Zajęła drugie miejsce w konkursie Operalia (2000) oraz pierwsze w konkursie „Voci Verdiane” w Busetto (2002). Karierę rozpoczęła jako mezzosopranistka, debiutując partią Dorabelli w *Così fan tutte* W.A. Mozarta

w operze w Szanghaju. Jako pierwsza Chinka wykonała partię Aidy w operze G. Verdiego. Tę rolę kreowała w Wiedniu (2008), Nowym Jorku (2010) i Chicago (2012), dwukrotnie nagrała ją na wideo. Debiutowała nią w The Metropolitan Opera (2010). Jest także ceniona za interpretację roli tytułowej w *Tosce* G. Pucciniego. W 2013 r. – w dwusetną rocznicę urodzin Verdiego – wzięła udział w wykonaniu *Requiem* tego kompozytora w Arena di Verona, *Aidy* w mediolańskiej La Scali oraz *Balu maskowego* w Teatrze Narodowym w Pekinie. W tym samym roku wystąpiła jako Elsa w *Lohengrinie* R. Wagnera. Mieszka w Weronie.

ELIZABETH DESHONG

SUZUKI (MEZZOSOPRAN)

Amerykańska mezzosopranistka. Studiowała śpiew w Oberlin College. Jest laureatką nagrody „Artysta Roku” Opery Narodowej w Waszyngtonie w 2010 r. za rolę Kompozytora w *Ariadnie na Naxos* R. Straussa. W Met zadebiutowała jako Suzy w operze G. Pucciniego *Jaskółka* w 2008 r. Na tej scenie wystąpiła też w *Semiramidzie* G. Rossiniego, *Lulu* A. Berga, *Śnie nocny letniej* B. Brittena. Śpiewała w Operze Lirycznej w Chicago (jako Fenena w *Nabucco* G. Verdiego i Adalgisa w *Normie* V. Belliniego), Bawarskiej Operze Państwowej (Suzuki w *Madame Butterfly*), Kanadyjskim Zespole Operowym w Toronto (Calbo w *Mahomecie II* G. Rossiniego), Waszyng-

tońskiej Operze Narodowej (*Alcina* G.F. Händla) i in. Brała udział w prestiżowych festiwalach, m.in. w Glyndebourne i Edynburgu. Wykonuje także repertuar oratoryjno-kantatowy, między innymi oratorium *Kingdom* E. Elgara, *Requiem* W.A. Mozarta i G. Verdiego, oratorium *Mesjasz* G.F. Händla. Występowała m.in. z Królewską Szkocką Orkiestrą Narodową, The English Concert i Accademia Nazionale di Santa Cecilia. Jej kalendarz na bieżący sezon, oprócz The Metropolitan Opera, obejmuje występy w Royal Opera House w Londynie, Operze Lirycznej w Chicago i Operze we Frankfurtach oraz koncert z Orkiestrą Symfoniczną w Melbourne.

ANDREA CARÈ

PINKERTON (TENOR)

Studiował w Konserwatorium Verdiego w Turynie. Był jednym z ostatnich uczniów Luciana Pavarottiego i protegowanym legendarnej sopranistki Rainy Kabaivanskiej. W 2005 r. zwyciężył w Międzynarodowym Konkursie Operowym w Spoleto. W jego repertuarze dominują opery włoskie. Wykonuje partie w dziełach G. Verdiego (tytułowa w *Don Carlosie*, Gustavo w *Balu maskowym*, Makduf w *Makbecie*), G. Pucciniego (Cavaradossi w *Tosce*), A. Ponchiello (Enzo Grimaldo w *La Gioconda*), L. Cherubiniego (Jazon w *Medei*), V. Belliniego (Pollio w *Normie*). Występował w Szwedzkiej Operze Królewskiej, Operze w Rouen, moskiewskim Teatrze Bolszoi, Gran Teatre del Liceu w Barcelonie, Deutsche

Oper w Berlinie, Narodowym Centrum Sztuk Wykonawczych w Pekinie i in. Współpracował z wybitnymi dyrygentami, takimi jak: Riccardo Chailly, Gianandrea Noseda, Evelino Pidò, Roberto Polastri czy Massimo Zanetti. Wystąpił w nagrany na DVD spektaklu *Nabucco* G. Verdiego w Royal Opera House z udziałem Plácido Domingo (2015). W tym sezonie, oprócz The Metropolitan Opera (debiut na tej scenie), artysta występuje w Teatro Real w Madrycie (rola tytułowa w *Don Carlosie* Verdiego), moskiewskim teatrze Bolszoi (Riccardo w *Balu maskowym* Verdiego), Operze w Rouen (Cavaradossi w *Tosce* G. Pucciniego).

PAULO SZOT

SHARPLESS (BARYTON)

Brazylijski baryton operowy, śpiewak i aktor polskiego pochodzenia – jego rodzice wyemigrowali do Ameryki Południowej po II wojnie światowej. Studiował m.in. na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie. Śpiewał w Zespole Pieśni i Tańca „Śląsk”. Zadebiutował w 1997 r. jako Figaro w *Cyryliku sewilskim* G. Rossiniego w Teatro Municipal w São Paulo. Występuje w znaczących teatrach operowych w Europie, Stanach Zjednoczonych, Australii i Brazylii, m.in. w Operze Narodowej w Paryżu, Teatro Real w Madrycie, Muscat Opera w Omanie, Operze Australijskiej w Sydney, Operze w Rzymie. W jego repertuarze znaczące miejsce

zajmują także role operetkowe i musicalowe. Występował na scenie u boku Lizy Minelly i Kelli O'Hara. W 2008 r. wziął udział we wznowieniu musicalu *South Pacific* w teatrze w Lincoln Center i za rolę Emile'a de Becque otrzymał nagrody Tony, Drama Desk, Outer Critic's Circle oraz Theatre World. Jego debiut w The Metropolitan Opera miał miejsce w 2009 r. w serii letnich recitali. Na tej scenie kreował role Kowalowa w *Nosie D. Szostakowicza*, Escamilla w *Carmen* G. Bizeta, Lescaut w *Manon* G. Masseneta, Dr. Falke w *Zemście nietoperza* J. Straussa, Kapitana w *Śmierci Klinghoffera* J. Adamsa.

ANTHONY MINGHELLA

REŻYSER

Brytyjski dramaturg i reżyser filmowy, pochodzący z rodziny włoskich imigrantów. Żył w latach 1954–2008. Zyskał sławę dzięki filmowym ekranizacjom powieści. W 1996 r. otrzymał Oscara za film *Angielski pacjent*, będący adaptacją powieści Michaela Ondaatje. Karierę zawodową Minghella rozpoczął jako scenarzysta, pisząc sztuki dla teatru, radia i telewizji. W 1984 r. został uznany za najbardziej obiecującego dramaturga roku przez londyńskich krytyków teatralnych. Rozgłos w Europie przyniosła mu telewizyjna trylogia *What If It's Raining?* Miał w dorobku scenariusze do wszystkich krótkometrażowych telewizyjnych filmów

z wyróżnionej nagrodą Emmy serii *Storyteller*. Był autorem scenariusza do filmu *Living with Dinosaurs*, również nagrodzonego Emmy (1990). Jako reżyser zadebiutował w 1991 r. filmem *Głęboko, prawdziwie, do szaleństwa* z Juliet Stevenson i Alanem Rickmanem; obraz ten zdobył wiele wyróżnień, m.in. nagrodę BAFTA. Inne znane filmy Minghelli to *Utalentowany pan Ripley* (1999) na podstawie powieści Patricii Highsmith oraz *Wzgórze nadziei* (2003) na motywach powieści Charlesa Frazier. W 2009 r. powstał film dedykowany zmarłemu twórcy – *Zakochany Nowy Jork*, który był ostatnim projektem, przy jakim brał udział.

MAŁA DZIEWCZYŃKA NA SZCZYCIE PAGÓRKA

Lutowy wieczór 1904 roku w mediolańskiej La Scali, kiedy to Giacomo Puccini zaprezentował *Madame Butterfly*, przypominał zdarzenia z dwóch innych prapremier słynnych oper: *Cyrułika sewilskiego* i *Traviaty*. Poniosły one klęskę w pierwszym spotkaniu z publicznością. U Rossiniego w znacznej mierze zawinił jednak pośpiech, w przypadku Verdiego pomyłką było obsadzenie w roli głównej zbyt korpulentnej śpiewaczki, która budziła rozbawienie widzów jako umierająca na suchoty Violetta. Tymczasem Puccini nie popełnił takich błędów, wystawienie *Madame Butterfly* przygotowano z największą starannością. A jednak nie udało się odnieść sukcesu.

W roli Cio-Cio San wystąpiła obdarzona we Włoszech najpiękniejszym sopranem lirycznym Rosina Storchio, lecz i ona spotkała się co najwyżej z chłodną obojętnością. Kiedy w drugim akcie powiew powietrza wzniósł jej kimono, widzowie zaczęli się śmiać, krzycząc: „Butterfly znów jest brzemienna!”. Wzruszającą arię *Un bel di vedremo* skwitowano złowrogim milczeniem. Generalnie zaś gniew publiczności skierowany był przeciwko Pucciniemu, gdyż uważano, że kompozytor po raz kolejny oferuje to samo. W trakcie przedstawienia ciągle można było usłyszeć, jak widzowie wykrzykiwali: „Cyganeria! Cyganeria! To już słyszeliśmy”. Niepowodzenie nowej

opery było tak oczywiste, że wydawca Pucciniego, Giulio Ricordi zdecydował się wycofać ją natychmiast i zwrócić dyrekcji teatru dwadzieścia tysięcy lirów pobranych z tytułu praw autorskich. Za życia Pucciniego *Madame Butterfly* nigdy już nie została wystawiona w La Scali.

Dla samego kompozytora było to przeżycie tym bardziej dotkliwe, że do nowego dzieła i jego bohaterki był szczególnie przywiązany: „Kiedy pisałem muzykę, widziałem ją przed sobą, małą dziewczynkę siedzącą na szczycie pagórka, z głową zwróconą ku oczekiwaniu – zwierzał się po prapremierze przyjacielom. – Wczoraj wieczór natomiast czułem ze sceny przewalającą się burzę. Lecz kocham nadal *Butterfly*. Pisałem ją z taką emocją! Nie słucham nigdy z przyjemnością własnych dzieł, z wyjątkiem może ostatniego aktu *Cyganerii*. Tę jednak operę zawsze słucham całą i odczuwam zarówno przyjemność, jak i zainteresowanie. Jestem przekonany, że napisałem najbardziej nowoczesną z mych oper”.

Te słowa wynikały z głębokiego przekonania, co nie zmienia faktu, że wkrótce po porażce Giacomo Puccini zabrał się za poprawki w *Madame Butterfly*. Przede wszystkim uznał słuszność argumentów Artura Toscaniniego, który miał dyrygować prapremierą w La Scali, oraz autorów libretta Giuseppe Giacosa i Luigiego Illiki,



Hui He jako Cio-Cio-San w *Madame Butterfly*. Fot. Richard Termine / Met Opera

kórzy od początku radzili mu, by zrezygnował z podziału na dwa akty. Ten drugi, obejmujący zdarzenia od wyjazdu Pinkertona do jego powrotu z amerykańską żoną, przedzielony na dodatek orkiestrowym intermezzo, trwał na prapremierze ponad półtorej godziny, co potęgowało zniecierpliwienie widzów. Dodał w trzecim akcie arię Pinkertonowi, który nieobecny przez cały drugi akt, potem pojawiał się tylko na chwilę. Usunął również parę mało znaczących epizodów obyczajowych z ceremonii zaślubin i tak odmieniona *Madame Butterfly* została wystawiona w maju 1904 roku w Teatro Grande w Brescii i odniosła nieprawdopodobny sukces, rozpoczynając triumfalny marsz po scenach świata.

Jedna historia, kilku autorów

Na pomysł skomponowania opery o japońskiej gejszy Puccini wpadł po obejrzeniu w 1900 roku sztuki zapomnianego dzisiaj amerykańskiego dramaturga Davida Belasco, zatytułowanej właśnie *Madame Butterfly*. Niemal natychmiast zaczął nalegać na swojego wydawcę Ricordiego, by uzyskał zgodę pisarza do przeróbki na operowe libretto jego sztuki. W fascynacji tą opowieścią nie był odosobniony, cieszyła się ona wtedy nieprawdopodobnym zainteresowaniem i nie osłabiał tego sukcesu fakt, że Belasco skorzystał z gotowego pomysłu: z powieści *Madame Chrysanthème* Francuza Pierre'a Lotiego o małżeństwie japońskiej gejszy z oficerem amerykańskiej marynarki. Oczyszczył tę historię z rozmaitych szczegółów obyczajowych i postaci drugiego planu, wzmocnił tragiczną

wymowę zakończenia (w powieści tytułowa bohaterka po próbie samobójstwa została odratowana), ale to, co najważniejsze – różnice kulturowe, odmienne pojmowanie miłości, wierności i złożonej przysięgi – pozostało bez zmian.

W początkach XX wieku europejskich i amerykańskich odbiorców ta opowieść kusiła egzotyką i pewną nieobyčajnością. Ludzie cywilizacji zachodniej dopiero zaczęli poznawać Daleki Wschód, niewiele jeszcze wiedzieli o Japonii, jej kulturze, obyczajach, o życiu gejsz i panujących tam relacjach między kobietą a mężczyzną. Dziś, ponad sto lat po powstaniu opery *Madame Butterfly*, spoglądamy na nią jak na konwencjonalną tragedię. Czym bowiem Cio-Cio-San różni się na przykład od naszej Halki czy czeskiej Jenufy, także uwiedzionych i porzuconych przez mężczyzn z innej sfery?

Schemat tych tragedii jest bardzo podobny, każda przemawia do widza z równą siłą. Tym niemniej trzeba oddać sprawiedliwość zarówno Davidowi Belasco, jak i Pierre'owi Lotiemu, że dostrzegli pewien problem swoich czasów. Pod koniec XIX wieku Ameryka, ale także Francja czy Wielka Brytania zaczynały polityczną penetrację Dalekiego Wschodu, więc i Japonii, a sytuacje takie, jak w *Madame Butterfly* nie były odosobnione. Amerykańscy, francuscy czy brytyjscy oficerowie poślubiali na pewien czas japońskie gejsze w pełni świadomi możliwości otrzymania rozwodu z chwilą powrotu ojczyzny. Gwoli ścisłości trzeba dodać, że owe związki nie prowadziły zawsze do tragedii, rozwód wiązał się

najczęściej ze stosowną gratyfikacją pieniężną dla porzuconych małżonek. Historia przedstawiona w *Madame Butterfly* wydawała się zaś na tyle prawdziwa, że historycy zaczęli szukać prawdziwej Cio-Cio-San i znaleźli O-Czo-San żyjącą w drugiej połowie XIX wieku w Nagasaki, a nazwaną tak od motyla, jej rodzinnego godła. Poślubił ją angielski kupiec, a potem porzucił. Ona zaś popełniła harakiri, lecz została odratowana.

Po wybuchu bomby atomowej

W naszych czasach egzotyczna kultura i obyczajowość przedstawione w *Madame Butterfly* straciły znaczenie. A Japonia bardzo się zmieniła w ciągu ostatnich stu lat; fascynuje nas, Europejczyków, nie z powodu kolorowych kimon i gejsz, a raczej technologiczną potęgą, a za sprawą popkultury – opowieściami o odważnych samurajach. Obsypany kwiatami wiśni domek Cio-Cio-San bywa niekiedy traktowany jako symbol operowego kiczu, zatem inscenizatorzy szukają współczesnego odpowiednika dla tej uniwersalnej tragedii miłosnej. Z prób innego przedstawienia historii Cio-Cio-San szczególnie interesujące wydają się te podjęte w 1995 roku przez japońskiego filmowca Kiju Oshidę w Operze w Lyonie czy w Operze Wrocławskiej przez Giancarlo del Monaco w 2015 roku. Akcję utworu Giacomo Pucciniego przenieśli oni do Nagasaki po zakończeniu II wojny światowej. Wyniszczona militarną klęską, zrujnowana wybuchami bomb atomowych Japonia przeżywała wtedy najazd amerykańskich żołnierzy, którzy chętnie wiązali się z młodymi Japonkami w chwilowe

związki. One zaś tym bardziej im wierzyły, ponieważ dawny system wartości wyznawanych w tym kraju legł w gruzach jak domy zniszczone atakami bombowymi.

Niezależnie jednak, w jakim czasie historycznym teatr umieszcza akcję *Madame Butterfly* Giacomo Pucciniego, jedno pozostaje niezmiennie: jej bohaterka. Trudno wskazać drugą operę, w której wszystko byłoby tak podporządkowane kobiecie i jej przeżyciom. Nawet gdy nie ma jej na scenie, to, co się wówczas rozgrywa, dotyczy Cio-Cio-San. To rola niewiarygodnie trudna dla każdej śpiewaczki nie z powodu szczególnych zadań wokalnych, choć są one niebagatelne. Bohaterka Pucciniego przeżywa w trakcie trzech aktów ogromną przemianę. Poznajemy ją jako narzeczoną pełną dziewczęcego wdzięku i naiwności. Potem staje się namiętną kochanką, wierną żoną i matką. Gdy uświadamia sobie, jak bardzo została oszukana, postanawia walczyć o swą godność, decydując się na najbardziej heroiczny czyn, wykazując się znacznie większą odwagą niż Pinkerton. Na jej wizerunek składa się cała gama odmiennych nastrojów: radości i przerażenia, humoru i gniewu, uśmiechu i przygnębienia, rozpacz i rezygnacji, uległości i heroizmu, pokornej cierpliwości i gwałtownego buntu. Do tego trzeba pamiętać, że w chwili poznania Pinkertona wyjawia mu, że ma zaledwie piętnaście lat. Taką bohaterkę może zaś wiarygodnie przedstawić śpiewaczka dysponująca doświadczeniem życiowym i artystycznym, bez tego nie można myśleć o zmierzeniu się z partią Butterfly.



Paulo Szot jako Sharpless w *Madame Butterfly*. Fot. Richard Termine / Met Opera

Filmowy montaż

Nie ma też piętnastu laty artystka, której w obecnym sezonie powierzono w Metropolitan rolę Cio-Cio-San w nowojorskim przedstawieniu. To Hui He, pierwsza chińska śpiewaczka, która zrobiła naprawdę światową karierę. Zaczynała śpiewać – i to mezzosopranem – w ojczyźnie, debiutowała w Szanghaju w roli Dorabelli w *Così fan tutte*. Dopiero potem stała się sopranem. Poważne sukcesy zaczęła odnosić na początku tego stulecia najpierw we Włoszech i jako przedstawicielka Dalekiego Wschodu w *Madame Butterfly* (wystąpiła m. in. w 2004 roku na festiwalu w Torre del Lago z okazji stulecia prapremiery tej opery). Nie mniej ważna stała się dla niej *Tosca*, którą debiutowała m.in. La Scali i Staatsoper w Monachium. Kolejna rola-wizytówka to *Aida*, w tej z kolei pojawiła się po raz pierwszy na scenie Metropolitan.

Od dawna zresztą teatry chętnie powierzają rolę *Madame Butterfly* śpiewaczkom pochodzącym z Azji, co ma dodawać tej operze

autentyzmu. Pierwsza była Japonka Miura Tamaki zaangażowana przez London Opera House już w 1915 roku. Potem sukcesy odnosiła urodzona w Jokohamie z matki Japonki i ojca Holendra, Teiko Kiwa. Od siedemnastego roku życia mieszkała i kształciła się w Europie, w latach dwudziestych w *Madame Butterfly* wystąpiła także w Poznaniu i Warszawie.

Pinkertonem będzie tym razem Andrea Carè, 38-letni włoski tenor debiutujący tą rolą w Metropolitan. Partię konsula Sharplessa zaśpiewa brazylijski baryton Paul Szot. Inscenizacja hołduje teatralnej tradycji, ale jednocześnie ma współczesny, niemal filmowy montaż. Trudno się dziwić, skoro stworzył ją nieżyjący już reżyser Anthony Minghella, twórca tak znanych filmów, jak oscarowy *Angielski pacjent* czy *Utalentowany pan Ripley*. Pomysł, by stworzyć w 2007 roku ten spektakl, był jedną z pierwszych decyzji Petera Gelba, który wówczas zaczynał dyrektorskie rządy w Metropolitan. Miał rację, do dzisiaj ta inscenizacja cieszy się powodzeniem w Nowym Jorku.

Jacek Marczyński

Krytyk i publicysta muzyczny, operowy i baletowy, stały recenzent dziennika „Rzeczpospolita”, publikuje w „Ruchu Muzycznym” i „Teatrze”, felietonista Onetu, współpracuje z TVP Kultura. Wykładał na Wydziale Dziennikarstwa Uniwersytetu Warszawskiego, w latach 90. prowadził kwartalnik „Scena operowa”. Zajmował się działalnością fonograficzną, pracował przy organizacji Międzynarodowego Konkursu Wokalnego im. Stanisława Moniuszki. Autor wielu książek, m.in. „Przewodnika operowego” (2011), „Dziesięciu tańczących facetów” (2014), „Dziesięć tańczących kobiet” (2016), „Prywatnego alfabetu śpiewaków” (2017), „Twarze Wotana” (2019).





STRESZCZENIE LIBRETTA

AKT I

Japonia u progu XX stulecia.

Porucznik amerykańskiej marynarki Benjamin Franklin Pinkerton dokonuje inspekcji domu, którego okna wychodzą na port Nagasaki. Wynajął go od Goro, pośrednika matrymonialnego, który dodatkowo zaoferował mu usługi trojga służących i gejszy Cio-Cio-San, znanej jako Madame Butterfly. Umowa wynajmu ma trwać przez dziewięćset dziewięćdziesiąt dziewięć lat, z koniecznością comiesięcznego przedłużania. Nadchodzi amerykański konsul Sharpless, zdyszany po górskiej wspinaczce. Pinkerton przedstawia mu swoją filozofię życiową: jest nieustraszonym Jankesem, przemierzającym świat w poszukiwaniu doświadczeń i przyjemności. Choć nie jest pewny, czy jego uczucie do młodej Japonki to miłość, czy chwilowa zachcianka, zamierza jednak poślubić ją według japońskiej tradycji. Sharpless zwraca uwagę, że dziewczyna być może postrzeżga ich relacje zupełnie inaczej, lecz Pinkerton odrzuca jego skrupuły, planuje bowiem, że pewnego dnia będzie miał „prawdziwą” amerykańską żonę. Częstojuje konsula whiskey i proponuje toast za spełnienie swoich zamiarów.

Pojawia się Butterfly ze świadkami ceremonii. Podczas konwencjonalnej rozmowy po formalnej prezentacji gości dziewczyna przyznaje, że ma zaledwie piętnaście lat. Pochodzi ze zubożałej rodziny i do tej pory musiała zarabiać na życie jako gejsza. Przybywają jej krewni, wszyscy rozmawiają o ślubie. Cio-Cio-San pokazuje Pinkertonowi swój niewielki dobytek i cicho wyjawia mu, że odwiedziła siedzibę chrześcijańskiej misji, by przyjąć religię swego męża. Konsul odczytuje umowę małżeńską, krewni gratulują młodej parze. Nagle z oddali rozlega się groźny głos – to Bonze, wuj Butterfly, kapłan. Przeklina dziewczynę za to, że porzuciła wiarę swoich ojców. Pinkerton stara się w łagodnych słowach uspokoić Cio-Cio-San. Suzuki pomaga jej przebrać się w ślubne kimono, co poprzedza miłosne spotkanie małżonków w ogrodzie.

AKT II

Minęły trzy lata. Cio-Cio-San wciąż czeka na powrót męża. Suzuki modli się, prosząc bogów o pomoc, ale Butterfly krytykuje jej wiarę w leniwe japońskie bóstwa i gani brak wiary w obietnicę powrotu złożoną przez Pinkertona. Nadchodzi Sharpless z listem od Pinkertona,

jednak zanim zdoła go przeczytać, pojawia się Goro z najnowszym zalotnikiem, zabiegającym o względy Butterfly. To bogaty książę Yamadori. Butterfly uprzejmie częstuje gości herbatą, jednak podtrzymuje swą decyzję, że nie jest gotowa do nowego małżeństwa – wierzy, że jej amerykański mąż jej nie opuścił. Gdy Goro i Yamadori oddalili się, Sharpless próbuje przeczytać jej list Pinkertona i sugeruje, że powinna ponownie przemyśleć propozycję księcia. W odpowiedzi Butterfly przedstawia mu swojego syna ze związku z Pinkertonem. Mówi, że jego imię brzmi „Smutek”, ale gdy jego ojciec powróci, będzie mógł zmienić je na „Radość”. Zdenerwowany Sharpless nie jest w stanie wyjawić Butterfly treści listu. Obiecuje jej powiadomić Pinkertona o chłopcu i odchodzi.

Wystrzał armatni w porcie zapowiada przybycie statku. Butterfly i Suzuki przez lunetę dostrzegają, że statek należy do Pinkertona. Ucieszone kobiety dekorują dom ogrodowymi kwiatami. Choć zapada noc, Butterfly, Suzuki ani chłopiec nie idą spać; czekają na przybycie gościa, wciąż kierując swój wzrok w stronę portu.

AKT III

Nastaje świt. Suzuki nalega, by Butterfly choć trochę się przespała. Dziewczyna wnosi synka do domu. Nadchodzi Sharpless z Pinkertonem i jego nową żoną, Kate. Suzuki orientuje się, kim jest nieznana kobieta i zgadza się przekazać tę wiadomość swojej pani. Pinkerton, pełen poczucia winy, ucieka z domu Butterfly, ale co rusz zatrzymuje się, wspominając chwile spędzone niegdyś w tym miejscu. Cio-Cio-San, szukając Pinkertona, spotyka zamiast niego Kate. Butterfly szybko zrozumiała, co się wydarzyło. Zgadza się więc oddać im swego syna, ale nalega, by Pinkerton po niego przyszedł. Odprawia obecnych i wyciąga sztylet, za pomocą którego jej ojciec popełnił samobójstwo; ona też woli umrzeć z honorem, niż żyć we wstydzie. W realizacji tego zamiaru przez moment przeszkadza jej synek; Butterfly żegna się z nim i zawiązuje mu oczy. W chwili, gdy przebija się sztyletem, wbiega Pinkerton, wykrzykując jej imię.

EX ORIENTE LUX – ŚWIATŁO PRZYCHODZI ZE WSCHODU, Z ZACHODU PRZYCHODZI MIŁOŚĆ

Zainteresowanie Orientem w kulturze europejskiej datuje się od bardzo dawna. Wielkie odkrycia geograficzne, dokonane już w czasie dogasającego średniowiecza, zmieniły zupełnie rozumienie świata, tak w sensie świadomościowym, jak i kartograficznym. Zaczęto rysować nowe mapy, wypełniono kolorami dotychczasowe białe plamy. Nieznane zaczęło się coraz bardziej zbliżać, gdy tylko „statki wyruszyły na morza, by szukać nowej drogi do Indii”, a wypłynęły, bo „być może – są inne kontynenty na tym świecie”, jak mówił zaniepokojony poeta Gringoire w powieści Wiktora Hugo „Katedra Marii Panny w Paryżu”. Średniowieczni uczeni i artyści, którzy władali łaciną i wszelką wiedzą, płynącą z łacińskich ksiąg, zdawali sobie sprawę z wagi dziejących się zmian. Symbolizowała je Biblia, która od renesansu zaczęła być przekładana na różnorakie języki narodowe, stając się tym samym wreszcie powszechnie dostępna, oraz – tajemnicze „światło ze Wschodu”. Ta druga formuła, wzięta pośrednio z Ewangelii według świętego Mateusza (2,2), oznaczała ni mniej ni więcej tylko otwarcie, dosłowne i przenośne, na inne kultury. Nasz kontynent nigdy zresztą nie stronił od wiedzy i inspiracji, płynących zewsząd,

także z Azji. Kusity i podniecały wyobraźnię śmiałków podróże na Wschód, bliski i całkiem daleki. Z każdej wyprawy Europejczycy przywozili z sobą poza wrażeniami także nowe doświadczenia, towary i technologie.

Pisząc o rozwoju śródziemnomorskiej cywilizacji, historyk Fernand Braudel zwracał uwagę na rolę podróży, szczególnie kupieckich, we wzbogacaniu życia Europejczyków. Wyprawy lądem, w stronę Wschodu, z każdą niemal podejmowaną próbą, posuwały się dalej i dalej. W połowie XII wieku hiszpański rabin Beniamin przybył do Bagdadu, sto lat po nim franciszkanie rozpoczęli swoją misję chrystianizowania Mongolii, a kilka dekad później weneccjanin Marco Polo wyruszył do Chin. To w jego słynnym „Opisaniu świata” (1325) pojawiają się, poza relacjami z Państwa Środka, także pierwsze wiadomości o Zinpangu, czyli – o Japonii.

Ten wyspiarski kraj o wielowiekowej historii długo opierał się europejskiej ekspansji i właściwie nigdy jej tak naprawdę nie uległ. Sam zresztą przechodził różne koleje, raz będąc pod wpływem świata zewnętrznego – raz izolując się od związków z bliższymi i dalszymi sąsiadami.



Hui He jako Cio-Cio-San i Elizabeth DeShong jako Suzuki w *Madame Butterfly*. Fot. Richard Termine / Met Opera

Europejczycy byli obecni w Japonii stale od XVI wieku – portugalscy, a potem angielscy, holenderscy i hiszpańscy kupcy oraz misjonarze na dobre wtedy rozgościli się na wyspach. Dokonywana w atmosferze wzajemnej ciekawości wymiana skór, jedwabiu, szkła i srebra rozszerzała i zacieśniała jednocześnie wszelakie kontakty handlowe, a za nimi i międzyludzkie. Japończycy poznali instrumenty i książki naukowe Zachodu, Holendrzy i Anglicy zafascynowali się trwale sztuką Kraju Kwitnącej Wiśni.

Na dobre temat Orientu, w tym także specyfiki kultury japońskiej, wprowadził do europejskiej kultury romantyzm. Najbardziej pociągające dla naszych twórców literatury, muzyki i ikonografii, poszukujących zawsze Innego i inności, były – doświadczone czy też wyobrażone – obszary egzotyki, dalekiej od Zachodu i różniącej się od niego nieomal wszystkim. Opozycyjny wobec tradycji klasycznej i myśli racjonalistycznej wzór kulturowy, reprezentowany przez Bliski i Daleki Wschód dawał wyczerpanej ideowo i zmęczonej samą sobą Europie coraz to nowe inspiracje i pomysły. Orientalizm romantyczny był nie tylko modą, ale i nurtem myślowym, skłonny czerpać wiedzę, doświadczenie i satysfakcję poznawczą ze wschodniej filozofii, historii, psychologii i estetyki. Same nazwy odległych państw brzmiały niezwykle pociągająco: Egipt, Turcja, Persja, Chiny, Mongolia, Japonia... Europejczykom, ruchliwym, ciekawskim, zmiennym, przemierzającym obszary świata w poszukiwaniu nowych ziem i własnej tożsamości, imponował

tajemniczy i niezrozumiały Wschód, w którym ważne są stałość, skupienie i trwanie. Egzotyczni bohaterowie, gdy już zagospzczą w poematach i powieściach, prezentują zgoła odmienne od pospolitych zachowań postawy: nie okazują gwałtownych uczuć, wolą czyn od rozwlekłych rozważań i deliberacji, jednoznacznie oceniają ludzi i świat. Europejskiemu roztargnieniu i gadatliwości przeciwstawiają uważność i milczenie. Szanują innych, ale nie mają wątpliwości co do słuszności własnych racji czy przekonań. Są uczciwi, religijni, dotrzymują słowa.

Powstałe w 1904 roku libretto opery Giacomo Pucciniego „Madame Butterfly” do takiego rozumienia Orientu nawiązuje i z takiej tradycji stosunku Europejczyków do Dalekiego Wschodu wyrasta. Luigi Illica i Giacomo Giacosa, wzorując się na sztuce Davida Belasco „Madame Butterfly” z 1900 roku, ukażą historię ponoć autentyczną, opowiadającą o niefortunnym, nieszczęśliwym i obrazującym nieprzekraczalne bariery kulturowe związku Amerykanina i Japonki. Pierwowzorem zarówno dla sztuki teatralnej, jak i libretta operowego była zapomniana dziś zupełnie popularna powieść Pierre’a Lotiego pt. „Madame Chrysantheme” (1882). Motyl i kwiat – te metaforyczne imiona bohaterki najtrafniej opisują zarówno jej delikatną, nieuchwytną do końca naturę, jak i stosunek do niej przybysza, Europejczyka czy Amerykanina. Pastelowa, piękna i uległa dziewczyna, która nie stawia mężczyźnie wymagań... Kobieta Wschodu stanie się nieodwołalnie wymarzoną bohaterką melodramatu,

gwarantującą powodzenie scenicznym próbom opisanie jej historii. Nigdy do końca nieodkrytej historii.

Kim jest owa legendarna, pociągająca i wciąż tajemnicza bohaterka „japońskiej tragedii” operowej? Bohaterka tytułowa, pierwszoplanowa, obecna w każdej scenie dzieła, a jednocześnie do końca nierozpoznana, i – w odbiorze zachodniego widza – jakoś mało ważna? Z pewnością była centralną postacią dziewiętnastowiecznej mody na wszystko, co japońskie. Artyści, zainspirowani sztuką dalekich wysp, wprowadzili japonizm w sztuce wysokiej i użytkowej; na obrazach, w opisach literackich i w realnych salonach pojawiają się ściśle związane z japońską tradycją rekwizyty: kimona, parasolki, wachlarze, długie drewniane szpilki do włosów. Modelką, ubraną w te wszystkie wspaniałości, jest zazwyczaj gejsza. W języku japońskim jej miano oznacza dosłownie artystkę. I taką artystką, na poziomie tego, co ogólnie nazywamy „sztuką życia”, gejsza niewątpliwie jest. Elegancka i wykształcona, bo umie pisać, czytać, tańczyć i śpiewać; bystra i taktowna, bo zna literaturę, geografie i zasady *savoir-vivre*’u; atrakcyjna towarzysko, bo umie rozmawiać w miły i zajmujący sposób, a kiedy trzeba – uprzyjemnić czas grą na instrumencie. Tym instrumentem jest najczęściej *samisen* (*shamisen*), „japońskie banjo” o trzech strunach, subtelnie i apetycznie nazywanych „strunami trzech smaków”.

Taką bohaterkę – damę do towarzystwa, pełniącą rolę służebną w Domu Picia Herbaty

– przedstawia popularna swego czasu operetka Sidneya Jonesa z 1896 roku; w całej Europie (w tym w Polsce od 1919 roku) wystawiano dziełko pod tytułem „Geisha”. Akcja i przesłanie utworu dobitnie unaoczniają ówczesny stosunek: Zachodu do Wschodu, rasy (wtedy jeszcze używano tego pojęcia) „białej” do „żółtej”, klasy panów do służby, wreszcie – mężczyzn do kobiet. Poczucie wyższości cywilizacyjnej i wszelkiej innej rządzi tym światem niepodzielnie, a zasada podległości obowiązuje bezwyjątkowo. To tylko komedia, a jednak mówi nam więcej o stosunkach społecznych i kulturalnych tamtych czasów (i tamtej przestrzeni) niż rozprawy naukowe.

Oficer brytyjskiej marynarki wojennej Reginald Fairfax zakochuje się w gejszy imieniem Mimosa. Jego angielska dziewczyna, chcąc odzyskać narzeczonego i wierząc w potęgę czarnej Kobiety Wschodu, zakłada tradycyjny japoński strój i w nim... zostaje natychmiast sprzedana jako niewolnica. Próby uratowania Molly z rąk bogatego właściciela, dokonywane przez Anglika przy pomocy dyskretnej Mimosy San stanowią istotną akcję komediodramatu. Walc „Tańcz, mała gejszo, tańcz!” jest dziś jedyną pamiątką po operetce; bywa czasem śpiewany podczas koncertów solowych jako rzewna piosenka.

Charakterystyczny w librecie Owena Halla jest sposób przedstawienia tytułowej gejszy: trudny zawód dziewczyny do towarzystwa w herbaciarni wykonuje rodowita Japonka Mimosa; potem w taką

„rodowitą Japonkę” próbuje się wcielić angielska turystka. Obie są traktowane jako osoby potrzebne, a nawet momentami interesujące, ale z pewnością zajmujące podrzędną rolę w obowiązującej hierarchii społecznej; w każdej hierarchii społecznej. Powodem tej podrzędności jest przede wszystkim płeć. Dziewczęta nie mają wiele do powiedzenia od siebie – każda ich kwestia jest wyuczona; nie mogą też decydować o sobie w żadnej, najdrobniejszej nawet sprawie: ich rola polega na spełnianiu męskich potrzeb i pragnień, na dostosowywaniu się do gościa-mężczyzny, a nie na kreowaniu własnej przestrzeni i siebie. „Praca” gejszy nie służy w żadnym stopniu realizacji jej ambicji, przeciwnie – jest oparta na wypełnianiu oczekiwań patriarchalnego społeczeństwa i tych, którzy mają w nim realną władzę.

Gejsza podlega więc i symbolicznej, i całkiem realnej, przede wszystkim psychicznej przemocy. Osoba ludzka, skryta za maską grubej warstwy makijażu, nikogo nie ciekawi. Ten paradoks – pewnego wyniesienia i jednoczesnego poniżenia kobiety – uświadamia widzom, o dziwo, farsowa przebieranka teatralna. Oto Angielka Molly Seamore, przebrana (by odzyskać miłość mężczyzny!) w strój gejszy, zostaje potraktowana jak niewolnica i sprzedana. Zataste białym, ryżowym pudrem i czarną peruką europejskie rysy, czyli jej „lepsze”, uprzywilejowane, a niewidoczne pod przebraniem pochodzenie nie może jej chronić. Staje się podwójnie, a nawet potrójnie wykluczona: jako kobieta, nie-Europejka i gejsza. Odczuwa na własnej skórze

egzotyczne i czasowe, ale jak najbardziej realne „piekło kobiet”, polegające na całkowitym braku głosu i praw. Oczywiście – to nasz współczesny punkt widzenia, uwzględniający kulturowy i społeczny postęp w zakresie praw człowieka. W operetce z końca XIX wieku refleksja feministyczna i postkolonialna (np. na temat stosunku Anglików do Japonii) była nieobecna, a nawet niemożliwa.

W blahej „Gejszy” i w poważnej „Madame Butterfly” autorzy, celowo i mimowolnie, pokazali to samo: że przybysze z Ameryki i Europy często zapominali o szacunku dla egzotycznej kultury i obyczajów; że mylili gejszę z płatną kochanką; że poczucie władzy nad kobietą, pomnożone przez poczucie wyższości nad „dziką” czy nieznaną cywilizacją (w obu przypadkach równie nieuzasadnione) owocowało często nieporozumieniami, dramatycznymi wypadkami, a nawet tragediami. Dobrowolne oddanie kobiety mężczyźnie w równorzędnym, partnerskim związku, narzeczeńskim czy małżeńskim, nie miało nic wspólnego z rolą damy do towarzystwa; to tak, jakby wybór przeciwstawić przymusowi. Niestety, gejsza – symboliczna Kobieta Wschodu – bardzo rzadko taki wybór miała. Z butą Amerykanina o mentalności bezwzględniego zdobywcy zderzy się marzenie Butterfly o wiernej i pięknej miłości. Relacja tych dwojga to kompletne nieporozumienie; dosłownie: nie-porozumienie. Podrzędne rozumienie roli kobiety sprzężone z brakiem należytego szacunku dla obyczajów odwiedzanego kraju przyniesie efekt fatalny: oto zakochana i podwójnie oszukana – przez brak prawdziwej wzajemności

i niepoważnie traktowane małżeństwo – dziewczyna odbierze sobie życie. Spotkanie kultur nie zaowocowało tym razem nową wartością, tylko ludzką tragedią.

A że historia lubi się powtarzać i w sztuce, i w życiu – Claude-Michel Schönberg skomponował w 1989 roku musical oparty o „Madame Butterfly” Pucciniego. „Miss Sajgon” opowiada historię miłości, znów jednostronnej i znów nieszczęśliwej, między amerykańskim żołnierzem-najeźdźcą a wietnamską dziewczyną z baru. Z powodu okrucieństwa świata, wojny i człowieka, i ta opowieść skończy się źle.

Wszystkie te oszukane skośnookie dziewczyny, we wszystkich odległych zakątkach świata, o imionach kwiatów i motyli: Chryzantema, Cio-cio-san, Mimosa, Kim; ze swoją głupią dobrocią, wiernością i oddaniem – przegrają. Pokona je bezwzględny świat, rządzony przez zarozumiałych i nieczułych mężczyzn. One, jak japońska cesarzowa-poetka z IV wieku, wierzyły w prawdziwą miłość; jak ona zapewniały:

*będę tu trwać
czekać na ciebie, panie,
aż moje włosy
gładkie i czarne teraz
szronem okryją się białym*

Oni, cóż – nie wracają już nigdy albo przybywają po latach ale tylko na moment, z należycie poślubioną kobietą z własnej sfery i „rasy”, głównie po to, by jeszcze bardziej zranić dawną, niepoważnie traktowaną dziewczynę; aby odebrać Chryzantemie, Mimozie, Butterfly, Kim jej dziecko, synka, ostatnią nadzieję i sens życia, pamiątkę po wielkim uczuciu, a na pożegnanie powiedzieć: „tam będzie mu lepiej,” kładąc kres oczekiwaniu na statek, na męża, na miłość... „Kobieta Wschodu to jest płomień w kostce lodu”, pisał polski poeta piosenki, usiłując oddać paradoksalną, bo dwoistą naturę skromnej i żarliwej jednocześnie gejszy. Spotkanie kultur – Zachodu ze Wschodem, Europy z Japonią, amerykańskiego kapitana z czarnowłosą gejszą – nie przyniosło *happy endu*. Dziewczyna została sama. Delikatna jak kwiat śliwy albo płatek śniegu, trwa mimo przechodzących rytmicznie pór roku, spoglądając z nadzieją w (swoją) wschodnią stronę. Jeśli statek, na który czeka, nie przyptynie do portu, jej wzrok zatrzyma się w końcu na starym, rodzonym sztylcie.

Joanna Maleszyńska

Profesor w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu. Pracuje w Zakładzie Poetyki Historycznej i Krytyki Literackiej oraz w Centrum Badań nad Teatrem Muzycznym, które to centrum współtworzyła z prof. E. Nowicką. Zajmuje się związkami literatury i muzyki, piosenką, musicalem i operą, librettologią oraz historią gatunków literacko-muzycznych.

PLAN TRANSMISJI

w sezonie 2019/2020

9 LISTOPADA 2019 / G. 18.55

GIACOMO PUCCINI

„MADAME BUTTERFLY”

NOWA OBSADA

obsada: Hui He (Cio-Cio-San),
Elizabeth DeShong (Suzuki),
Andrea Carè (porucznik Pinkerton),
Paulo Szot (konsul Sharpless)
dyrygent: Pier Giorgio Morandi
reżyseria: Anthony Minghella

30 LISTOPADA 2019 / G. 18.55

JULES MASSENET

„MANON”

RETRANSMISJA / NOWA OBSADA

obsada: Lisette Oropesa (Manon),
Michael Fabiano (kawaler des Grieux),
Carlo Bosi (Guillot de Morfontaine),
Artur Ruciński (Lescaut),
Brett Polegato (Brétigny),
Kwangchul Youn (hrabia des Grieux)
dyrygent: Maurizio Benini
reżyseria: Laurent Pelly

4 STYCZNIA 2020 / G. 18.55

GIACOMO PUCCINI

„TURANDOT”

RETRANSMISJA / NOWA OBSADA

obsada: Christine Goerke (Turandot),
Eleonora Buratto (Liu),
Yusif Eyvazov (Nieznany Księżę – Kalaf),
James Morris (Timur)
dyrygent: Yannick Nézet-Séguin
reżyseria: Franco Zeffirelli

11 STYCZNIA 2020 / G. 18.55

ALBAN BERG

„WOZZECK”

PREMIERA SEZONU

obsada: Elza van den Heever (Marie),
Tamara Mumford (Margret),
Christopher Ventris (Tamburmajor),
Gerhard Siegel (Kapitan),
Andrew Staples (Andres), Peter Mattei
(Wozzeck), Christian Van Horn (Doktor)
dyrygent: Yannick Nézet-Séguin
reżyseria: William Kentridge

1 LUTEGO 2020 / G. 18.55

GEORGE GERSHWIN

„PORGY I BESS”

PREMIERA SEZONU

obsada: Angel Blue (Bess), Golda Schultz
(Clara), Latonia Moore (Serena),
Denyce Graves (Maria),
Frederick Ballentine (Sportin' Life),
Eric Owens (Porgy), Alfred Walker (Crown),
Donovan Singletary (Jake)
dyrygent: David Robertson
reżyseria: James Robinson

29 LUTEGO 2020 / G. 18.55

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL

„AGRYPINA”

PREMIERA SEZONU

obsada: Brenda Rae (Poppa),
Joyce DiDonato (Agyrypina), Kate Lindsey
(Neron), Iestyn Davies (Otton), Duncan
Rock (Pallas), Matthew Rose (Klaudiusz)
dyrygent: Harry Bicket
reżyseria: Sir David McVicar

14 MARCA 2020 / G. 17.55

RICHARD WAGNER

„HOLENDER TUŁACZ”

PREMIERA SEZONU

obsada: Anja Kampe (Senta),
Mihoko Fujimura (piastunka Mary),
Sergey Skorokhodov (myśliwy Erik),
David Portillo (Sternik), Sir Bryn Terfel
(Holender), Franz-Josef Selig
(żeglarz Daland)

dyrygent: Valery Gergiev

reżyseria: François Girard

28 MARCA 2020 / G. 18.55

PHILIP GLASS

„ECHNATON”

RETRANSMISJA / PRAPREMIERA MET

obsada: Dísella Lárusdóttir (królowa Teje),
matka Echnatona, J'naï Bridges
(Nefretete, żona Echnatona), Anthony
Roth Costanzo (Echnaton), Aaron Blake
(Arcykapłan Amona), Will Liverman
(dowódca wojsk Horemhab, przyszły
faraon), Richard Bernstein (Ai, ojciec
Nefretete, doradca faraona), Zachary
James (Amenhotep, syn Hapu, Pisarz)

dyrygent: Karen Kamensek

reżyseria: Phelim McDermott

18 KWIETNIA 2020 / G. 18.55

GIACOMO PUCCINI

„TOSCA”

RETRANSMISJA / NOWA OBSADA

obsada: Anna Netrebko (Floria Tosca),
Brian Jagde (Mario Cavaradossi),
Michael Volle (Scarpia),
Patrick Carfizzi (Zakrystian)
dyrygent: Bertrand De Billy
reżyseria: Sir David McVicar

9 MAJA 2020 / G. 18.55

GAETANO DONIZETTI

„MARIA STUART”

NOWA OBSADA

obsada: Diana Damrau (Maria),
Jamie Barton (Elżbieta),
Stephen Costello (Leicester),
Andrzej Filończyk (Cecil),
Michele Pertusi (Talbot)

dyrygent: Maurizio Benini

reżyseria: Sir David McVicar

Dyrekcja Met uprzejmie informuje, że repertuar i obsady mogą ulec zmianie.
Opracowano na podstawie materiałów nadesłanych przez Met z uwzględnieniem
czterech zmian terminów transmisji (*Manon*, *Turandot*, *Echnaton*, *Tosca*)
z powodu innych wydarzeń artystycznych w Filharmonii Łódzkiej.
Prezentowany plan transmisji dotyczy tylko Filharmonii Łódzkiej.



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)



Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.

MECENAS SEZONU 2019/2020



Bank Polski



Filharmonia Łódzka im. A. Rubinsteina jest instytucją kultury Samorządu Województwa Łódzkiego współprowadzoną przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego

PATRONI MEDIALNI



MUZKA FILM SZTUKA
Presto

PARTNER TECHNOLOGICZNY



Uczestnictwo w wydarzeniach organizowanych przez Filharmonię Łódzką oznacza akceptację regulaminu widowni, który jest dostępny w kasie biletowej FŁ oraz na stronie www.filharmonia.lodz.pl.

WYDAWCA

Filharmonia Łódzka
im. Artura Rubinsteina

OPRACOWANIE PROGRAMU

Magdalena Sasin

PROJEKT GRAFICZNY

Mamastudio

ZDJĘCIA

Richard Termine / Metropolitan Opera

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

29 października 2019 r.



Filharmonia

Łódzka

im. Artura

Rubinsteina

Institucja Kultury Samorządu
Województwa Łódzkiego