



?

N O S

— H O C —

?

DYMITR
SZOSTAKOWICZ





Filharmonia
Łódzka
im. Artura
Rubinsteina

Institucja Kultury Samorządu Województwa Łódzkiego

GŁÓWNY DYRYGENT
DANIEL RAISKIN

CHÓRMISTRZ
DAVID BER

DYREKTOR NACZELNY
TOMASZ BĘBEN



PREZES
RYSZARD RUTKOWSKI

WICEPREZES
JACEK JANKOWSKI

The Met
ropolitan
Opera **HD**
LIVE

DYREKTOR GENERALNY
PETER GELB

DYREKTOR MUZYCZNY
JAMES LEVINE



DYMITR SZOSTAKOWICZ (1906-1975)

NOS

HOC

OPERA W TRZECH AKTACH Z EPILOGIEM

LIBRETTO: KOMPOZYTOR, ALEKSANDER PREIS, GIEORGIJ JONIN

I JEWGIENIJ ZAMIATIN WEDŁUG MIKOŁAJA GOGOLA

OSOBY

KOWALIOV ————— BARYTON

IWAN JAKOWLEWICZ ————— BAS
cyrulik

PRASKOWIA OSIPOWNA ————— SOPRAN
jego żona

POLICMAJSTER ————— TENOR

IWAN ————— TENOR
służący Kowaliowa

NOS ————— TENOR

PANI PODTOCZINA ————— MEZZOSOPRAN

PANNA PODTOCZINA ————— SOPRAN

URZĘDNIK W REDAKCJI GAZETY ————— BAS

JARYŹKIN ————— TENOR
przyjaciel Kowaliowa

DOKTOR ————— BAS

POLICJANCI, PRZECHODNIE, SŁUŻBA, STUDENCI

PRAPREMIERA W TEATRZE MAŁYM W LENINGRADZIE
18 STYCZNIA 1930 ROKU

PREMIERA W THE METROPOLITAN OPERA W NOWYM JORKU
5 MARCA 2010 ROKU

PRZEDSTAWIENIE W THE METROPOLITAN OPERA W NOWYM JORKU
26 PAŹDZIERNIKA 2013 ROKU

REALIZATORZY

REŻYSERIA ————— WILLIAM KENTRIDGE

WSPÓŁPRACA ————— LUC DE WIT

DEKORACJE ————— WILLIAM KENTRIDGE
SABINE THEUNISSEN

KOSTIUMY ————— GRETA GOIRIS

ŚWIATŁO ————— URS SCHÖNEBAUM

OBSADA

KOWALIOV ————— PAULO SZOT

IWAN JAKOWLEWICZ ————— WŁADIMIR OGNOWIENKO

PRASKOWIA OSIPOWNA ————— CLAUDIA WAITE

POLICMAJSTER ————— ANDRIEJ POPOW

NOS ————— ALEXANDER LEWIS

IWAN ————— SIERGIEJ SKOROCHODOW

PANI PODTOCZINA ————— BARBARA DEVER

PANNA PODTOCZINA ————— YING FANG

URZĘDNIK W REDAKCJI GAZETY ————— JAMES COURTNEY

JARYŹKIN ————— ADAM KLEIN

DOKTOR ————— GIENNADIJ BIEZZUBIENKOW

CHÓR, ORKIESTRA THE METROPOLITAN OPERA
W NOWYM JORKU

DYRYGENT ————— PAWEŁ SMIEŁKOW

PRZEDSTAWIENIE TRWA OKOŁO DWÓCH GODZIN (BEZ PRZERWY)

PRZEDSTAWIENIE W JĘZYKU ROSYJSKIM
Z NAPISAMI W JĘZYKACH POLSKIM I ANGIELSKIM

STRESZCZENIE LIBRETTA

AKT PIERWSZY

Petersburg/Leningrad. Asesor kolegialny Kowaliow goli się u cyrulika Iwana Jakowlewicza. Następnego dnia rano Jakowlewicz, ku swojemu przerażeniu, znajduje ludzki nos w świeżo upieczonym bochenku chleba. Jego żona, bardzo zdenerwowana tym odkryciem, jest przekonana, że odciął on nos któremuś ze swoich klientów i nakazuje mu pozbyć się go. Jakowlewicz próbuje porzucić nos na ulicy, ale uniemożliwia mu to spotkanie znajomych. Postanawia więc wrzucić nos do Newy, ale spostrzega go policmajster i zabiera na przesłuchanie.

Kowaliow budzi się i odkrywa, że jego nos zniknął. Początkowo niedowierza, później jest przerażony. Wyrusza na poszukiwanie. Znajduje modlący się Nos, teraz wielkości człowieka, w Soborze Kazańskim, ubrany w mundur radcy stanu. Prosi go, aby powrócił na swoje miejsce, ale Nos nie chce mieć do czynienia z niższym rangą i udaje, że go nie rozumie. Ucieka, korzystając z nieuwagi Kowaliowa.

AKT DRUGI

Ciągle szukając swojego zaginionego nosa, Kowaliow udaje się do mieszkania szefa policji. Nie zastaje go jednak, postanawia więc zamieścić ogłoszenie w gazecie. Urzędnik w redakcji jest akurat zajęty przyjmowaniem ogłoszenia w sprawie zaginionego psa pewnej hrabiny. Kiedy Kowaliow może wreszcie opowiedzieć o swoim problemie, urzędnik odmawia przyjęcia ogłoszenia, twierdząc, że gazeta straci przez nie dobrą reputację. Kowaliow błaga go i odsłania twarz, udowadniając, że naprawdę nie ma nosa. Zdziwiony urzędnik prosi, by Kowaliow opowiedział swoją historię i w geście przyjaźni częstuje go szczyptą tabaki. Obrażony Kowaliow wychodzi. Powróciwszy do domu, zastaje swojego służącego Iwana leżącego bezczynnie na kanapie i grającego na bałałajce. Rozzłoszczony Kowaliow odsyła go i użala się nad swoim losem.

AKT TRZECI

Policjanci postanawiają zorganizować obławę na Nos i zbierają się na obrzeżach miasta na stacji kolejowej pełnej podróżnych. Ich uwagę przyciąga uliczna sprzedawczyni precli. Powstaje zamieszanie, a wtedy nagle wbiega na stację Nos, usiłując zatrzymać pociąg. Otoczony i pobity przez tłum Nos zostaje aresztowany. Wraca do normalnego rozmiaru i zostaje owinięty w kawałek papieru.

Policmajster zwraca nos Kowaliowowi, a ten bezskutecznie próbuje umieścić go na właściwym miejscu. Nawet sprowadzony lekarz okazuje się bezradny. Kowaliow zaczyna podejrzewać, że to, co go spotkało, jest zemstą Pani Podto-cziny, która rzuciła na niego urok, mszcząc się za odmowę zawarcia małżeństwa z jej córką. Píše więc do niej list, ale odpowiedź przekonuje go, że nie miała ona nic wspólnego z utratą przez niego nosa. Tymczasem w mieście rozeszły się plotki, że Nos jest na wolności, i mieszkańcy gromadzą się, chcąc zobaczyć go na własne oczy. Tłum rozpędza policja.

Następnego poranka Kowaliow budzi się i stwierdza, że nos jest na właściwym miejscu. Uradowany tańczy polkę. Ogolony przez Iwana Jakowlewicza, który przyszedł do niego zaraz po wyjściu z więzienia, udaje się na spacer po Newskim prospekcie. Zachwycony powrotem nosa, pozdrawia spotykanych znajomych. Wszystko jest takie, jak dawniej.

PAWEŁ SMIEŁKOW

Rosjanin, dyrygent i kompozytor, absolwent Konserwatorium im. M. Rimskiego-Korsakowa w Petersburgu. Jest dyrektorem artystycznym i dyrygentem założonej przez siebie w 1999 r. Młodzieżowej Orkiestry Kameralnej Baltica oraz od 2000 r. dyrygentem Teatru Maryjskiego w Petersburgu, w którym prowadził przedstawienia m.in. *Idomeneo, króla Krety* i *Don Giovanniego* W. A. Mozarta, *Kniazia Igora* A. Borodina, *Eugeniusza Oniegina*, *Mazepy*, *Damy pikowej* i *Jolanty* P. Czajkowskiego, *Don Carlosa*

i *Falstaffa* G. Verdiego, *Wojny i pokoju* S. Prokofiewa, *Borysa Godunowa* M. Musorgskiego, *Nosa* i *Graczy* D. Szostakowicza, dyryguje także przedstawieniami baletowymi, m.in. *Dziadka do orzechów* P. Czajkowskiego. Z zespołem tego teatru odbył wiele tournées (po Francji, Finlandii, Austrii, Niemczech, Izraelu i Stanach Zjednoczonych). Jest laureatem Złotej Maski – prestiżowej rosyjskiej nagrody teatralnej. W Met prowadzi także przedstawienia *Borysa Godunowa* M. Musorgskiego.

DYRYGENT

PAULO SZOT

Urodził się w São Paulo, jego rodzice są Polakami. Studiował na Uniwersytecie Jagiellońskim, śpiewać zaczynał w Zespole Pieśni i Tańca Śląsk. W 2008 r., za rolę w wystawionym na Broadwayu musicalu *Południowy Pacyfik* R. Rodgersa w reżyserii B. Shera, otrzymał aż cztery nagrody, w tym jako pierwszy Brazylijczyk został uhonorowany Nagrodą Tony dla najlepszego aktora musicalowego. W dzieciństwie uczył się gry na skrzypcach i fortepianie, był także uczniem szkoły baletowej. Dopiero w wieku dwudziestu jeden lat zdecydował, po kontuzji kolana, o karierze wokalne. Na operowej scenie zadebiutował

w São Paulo w *Cyruliku sewilskim* G. Rossiniego (1997), następnie występował m.in. w New York City Opera, Palm Beach Opera, Canadian Opera Company, Opéra de Marseille i Vlaamse Opera w *Napoju miłosnym* G. Donizettiego, *Cyganerii* G. Pucciniego, *Don Giovannim*, *Così fan tutte* i *Weselu Figara* W. A. Mozarta, *Rycerskości wieśniaczej* P. Mascagniego, *Pajacach* R. Leoncavalla i *Carmen* G. Bizeta. W Met wystąpił już w roli Lescauta w *Manon* J. Masseneta obok A. Netrebko i P. Beczały oraz Escamilla w *Carmen*, z R. Alagną w roli Don José.

KOWALIOW (BARYTON)

ANDRIEJ POPOW

Rosjanin, absolwent Konserwatorium im. M. Rimskiego-Korsakowa w Petersburgu, solista Teatru Maryjskiego w tym mieście od 2007 r., uhonorowany nagrodą specjalną na Międzynarodowym Konkursie dla Młodych Śpiewaków Operowych im. Rimskiego-Korsakowa (1994). Występuje głównie w rosyjskim repertuarze, m.in. w dziełach M. Rimskiego-Korsakowa (*Złoty kogucik*, *Bajka o carze Saltanie*), S. Prokofiewa (*Miłość do trzech pomarańczy*), M. Musorgskiego (*Borys Godunow*), D. Szostakowicza (*Gracze*, *Lady Makbet mceńskiego powiatu*), I. Strawińskiego (*Oedipus rex*) czy współczesnego kompozytora

A. Smielkowa (*Bracia Karamazow*), ale także w *Falstaffie* G. Verdiego, *Madame Butterfly* i *Turandot* G. Pucciniego, *Trojanach* H. Berlioza, *Weselu Figara* i *Czarodziejskim flecie* W. A. Mozarta, *Ariadnie na Naksos* i *Kobiecie bez cienia* R. Straussa oraz *Złocie Renu* i *Siegfriedzie* R. Wagnera. Z zespołem Teatru Maryjskiego występował w Londynie, Nowym Jorku, Waszyngtonie, Pekinie, Tokio, Helsinkach, Brukseli, Paryżu, Baden-Baden, Walencji, Tel-Awiiwie, Las Palmas, Birmingham i Cardiff.

POLICMAJSTER (TENOR)

ALEXANDER LEWIS

Australijczyk, uczestnik Lindemann Young Artist Development Program przy Metropolitan Opera, wcześniej był uczestnikiem Merola Opera Program przy operze w San Francisco, gdzie śpiewał partię Nemorina w *Napój miłosnym* G. Donizettiego. Absolwent Western Australian Academy of Performing Arts (w czasie studiów otrzymywał stypendium m.in. Opera Foundation Australia). W przedstawieniach przygotowywanych przez studentów i absolwentów tej uczelni wykonywał partię Fredericka Barreta w musicalu *Titanic* M. Yestona, Anthony'ego

NOS [TENOR]

Hope'a w musicalu *Sweeney Todd: demoniczny golibroda* z *Fleet Street* S. Sondheim'a i Raoula w *Upiorze w operze* A. Lloyda Webbera. Aktualnie jest zapraszany do wykonywania partii Upiora w przedstawieniach studentów i absolwentów szkoły. Na koncertach wykonuje tenorowe partie w dziełach F. Cilei (*Adriana Lecouvreur*), G. Rossiniego (*Mała msza uroczysta*) i B. Brittena (*Serenada na tenor, waltornię i orkiestrę kameralną*) z towarzyszeniem Opera Orchestra of New York. W Met występuje także w roli Borsy w *Rigoletcie* G. Verdiego.

WILLIAM KENTRIDGE

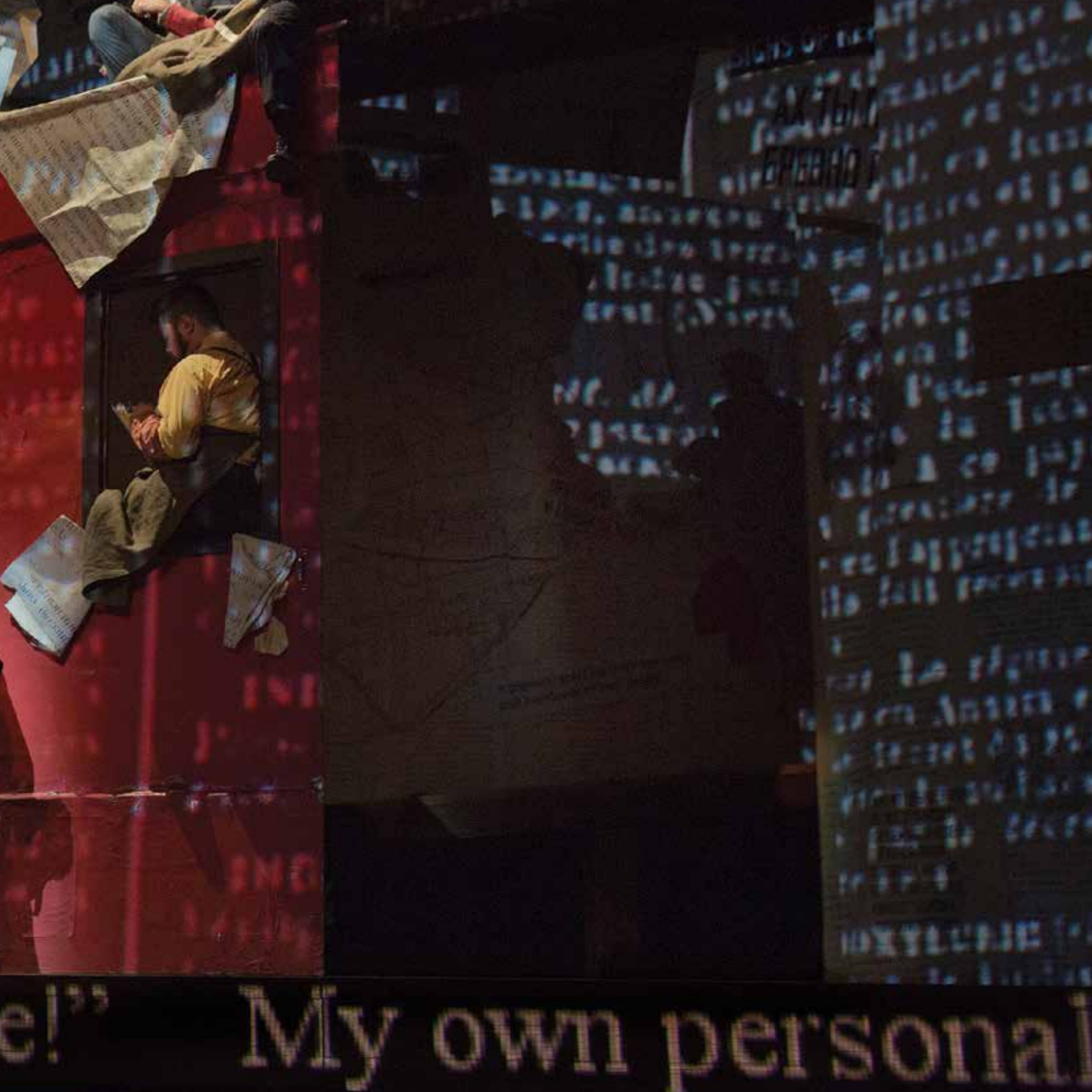
Południowoafrykański grafik, reżyser filmów animowanych i rzeźbiarz. Jest absolwentem University of the Witwatersrand w Johannesburgu oraz L'École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq w Paryżu. Jego prace plastyczne, w których łączy sztukę filmową, rzeźbę, malarstwo, animację i fotografię, pokazywane były m.in. w San Francisco Museum of Modern Art, Philadelphia Museum of Art, Centrum Pompidou i Luwrze w Paryżu, Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku i Palais des Beaux-Arts w Brukseli. Jest laureatem wielu nagród, m.in. Kyoto Prize i Oskar Kokoschka Award. Royal College

REŻYSER

of Art w Londynie oraz południowoafrykańskie uczelnie Rhodes University w Grahamstown oraz jego macierzysty uniwersytet w Johannesburgu uhonorowały go tytułem doktora *honoris causa*. Premierze oglądanego dziś przedstawienia *Nosa* towarzyszyły wystawy jego prac plastycznych, zorganizowane przez San Francisco Museum of Modern Art i Museum of Modern Art w Nowym Jorku. To jego trzecia realizacja w teatrze operowym, wcześniej w Lincoln Center w Nowym Jorku wyreżyserował *Powrót Ulisesa do ojczyzny* C. Monteverdiego, a w Teatro alla Scala w Mediolanie – *Czarodziejski flet* W. A. Mozarta.



"My nose"



e!" My own personal

„NOS”

– MUZYKA KIPiąCA OD POMYSŁÓW

Nos Dymitra Szostakowicza należy do najważniejszych i najbardziej niezwykłych dzieł opery XX wieku. Fakt, że pozycja ta dotychczas nie trafiła na żadną z naszych scen, należy do rejestru wstydliwych zaniedbań repertuarowych polskiej opery. Dzieło zatem właściwie nie jest znane polskiej publiczności, która jedyną okazję do kontaktu z nim miała... trzydzieści siedem lat temu, gdy na Warszawską Jesień zjechał zespół Moskiewskiego Kameralnego Teatru Muzycznego z legendarną dzisiaj inscenizacją Borysa Pokrowskiego pod batutą Gennadija Rożdniestwińskiego (autor tych słów miał szczęście być na widowni).

Literackim pierwowzorem dzieła jest słynne opowiadanie Mikołaja Gogola pod tym samym tytułem – perła w koronie rosyjskiej fantastyki, groteski i satyry. Nurt gogolowskiej tradycji, do którego przypisać można wielu wybitnych twórców rosyjskiej literatury XIX i XX wieku (wśród nich tak u nas uwielbianego Michaiła Bułhakowa), należy do jej najcenniejszych i najbardziej charakterystycznych fenomenów i po dziś dzień pozostaje żywy.

Opowiadania, rzecz jasna, nie można było zaadaptować wprost, należało wpiąć stworzyć na jego podstawie libretto, włożyć słowa w usta postaci scenicznych, rozbudować zdarzenia, o których Gogol jedynie krótko wspomina. Pracowało nad tym kilku autorów. Pierwszym był Jewgienij Zamiatin, autor słynnej powieści *My*, wydanej w 1922 roku w Paryżu, którą uważa się za pierwowzór *Roku 1984* Orwella. Szostakowicz nie był jednak zadowolony z jego szkiców i niewiele z nich wykorzystał. Lepiej

układała mu się współpraca z dwoma młodymi literatami Aleksandrem Preisem i Gieorgijem Joninem. Największą część jednak skonstruował sam na zasadzie „montażu literackiego”, korzystając z wyrażen i całych zdań zaczerpniętych z innych utworów Gogola, takich jak *Ożenek*, *Jarmark w Soroczyńcach*, *Taras Bulba*, *Noc majowa*, *Pamiętnik wariata*, *Staroświeccy ziemianie* czy *Martwe dusze* – chodziło mu bowiem o to, by zachować w tekście autentyczny styl Gogola i jego epoki.

A była to także epoka Mikołaja I, w liberalnych kręgach nazywanego „Pałkinem”: epoka rozbudowy administracji państwowej, tajnej policji, cenzury, kategoryzacji według majątku, urodzenia i „czynu”, płaszczenia się i poniżania, w zależności od pozycji na drabinie społecznej. Satyryczny portret takiego społeczeństwa znajdujemy u Gogola: ten może zadzierać nosa, kto ma większą liczbę guzików na urzędniczym mundurze. Jak wiele z mentalnej spuścizny samodzierżawia odrodziło się w czasach sowieckich, wskazują losy opery Szostakowicza. Wprawdzie powstawała ona jeszcze w „szalonych latach dwudziestych”, w okresie względnej swobody artystycznej, ale dość było kilku lat, aby kulturalny krajobraz sowieckiej Rosji został całkowicie zdewastowany przez nowych Pałkinów, zwalczających każdą nowość i tropiących wszelkie odchylenia od linii partyjnej. Zwłaszcza dla utworów takich jak *Nos*, awangardowych pod względem środków wyrazu, a zarazem pełnych sarkastycznej krytyki władzy i systemu (jakakolwiek byłaby to władza i jakikolwiek system) już na początku lat trzydziestych nie było dobrej pogody.

W tej to właśnie, stopniowo gęstniejącej atmosferze, udało się jednak doprowadzić do prapremiery *Nosa* w 1930 roku w ówczesnym Leningradzie, na scenie Teatru Małego, który bardzo zdecydowanie zabiegał o możliwość wystawienia utworu. Zainteresowany był nim również wielki reżyser Wsiewołod Meyerhold, którego poglądy estetyczne znalazły żywe odbicie w stylistyce dzieła dwudziestodwuletniego kompozytora. Meyerhold zamierzał wystawić *Nos* na scenie moskiewskiego Teatru Bolszoi, ale wciąż był zajęty innymi projektami i ostatecznie do planowanej premiery nie doszło. Spektakl w Teatrze Małym, przygotowany pod muzycznym kierownictwem Samuila Samosuda, w ciągu dwóch sezonów pokazano aż czternaście razy, przy wielkim zainteresowaniu publiczności i zajadłych atakach krytyków, walczących o „proletariacką kulturę”, którzy podkreślali, że utwór jest „zupełnie niepotrzebny hutnikowi, robotnikowi i kołchoźnikowi, przychodzącemu dziś do teatru”. Potem o *Nosie* na wiele lat zapomniano. Powrócono do niego najpierw na Zachodzie, gdy wiedeńskie wydawnictwo Universal Edition w 1962 roku wydało partyturę, a w końcu i w ówczesnym Związku Radzieckim, wystawiając w 1974 roku wspomnianą już inscenizację Pokrowskiego i Roźdiestwienskigo.

Nos to muzyka kipiąca od pomysłów, błyskotliwa, skomplikowana i niezwykle zróżnicowana wewnątrz – jakby młodziutki kompozytor chciał w tym jednym utworze zademonstrować całą swą wiedzę, cały potencjał twórczy i najwyższą jakość swego rzemiosła. Język dźwiękowy opery jest niezwykle odważny, wręcz zuchwały: ostro dysonansowy, niekiedy całkowicie oderwany od tonalności, pełen niesamowitej inwencji w doborze środków, z drugiej zaś strony – świadomie zrywający z akademickim ideałem jednolitości stylistycznej, śmiało sięgający po dźwiękową

groteskę, ilustrację, cytat, a w razie potrzeby nawet banał zaczerpnięty z muzyki trywialnej – wszystko po to, by jak najcelniej, jak najbardziej sugestywnie przedstawić gogolowską fabułę i oddać gogolowską atmosferę. Teatr nie góruje tu nad muzyką ani muzyka nad teatrem – Szostakowicz w swych pierwszych komentarzach na temat utworu nazywa go „symfonią muzyczno-teatralną”, podkreślając równoprawność obu warstw, scenicznej i muzycznej. Orkiestra „opowiada”, buduje akcję na równi ze śpiewakami, a zarazem ją komentuje, cechy groteskowe i ironiczne wysuwają się zatem nieraz na pierwszy plan. Nie brak tu ponadto samodzielnych fragmentów instrumentalnych, takich jak galop w pierwszym akcie czy antrakt w drugim. Historyczną osobliwość stanowi antrakt na zakończenie drugiej sceny pierwszego aktu, uważany za pierwszy w dziejach muzyki europejskiej samodzielny utwór na zespół perkusyjny.

Kompozytor przed premierą zastrzegł się: „Mimo komicznego charakteru tego, co rozgrywa się na scenie, orkiestra nie usiłuje być komiczna. Uważam to za słuszne, ponieważ Gogol o komicznych wydarzeniach opowiada w poważnym tonie i na tym polega siła i wartość jego humoru. Nie stara się być dowcipny. I muzyka także nie stara się być dowcipna”. Dobrze, że te realistyczne założenia pozostały w rzeczywistości na papierze, a muzyka *Nosa* ze sceny na scenę pograża się w cudownym i wyzywającym, parodystyczno-groteskowym szaleństwie. Instrumenty w wielu momentach pełnią funkcję komiczną, czy to przez swoje indywidualne brzmienie, czy też osobliwe zestawienia (fagot, puzon, ksylofon, cztery bałajki z fleksatonem, flet piccolo w parze z klarnetem basowym itp.). Ogromna jest rola perkusji, nie tyle mocno obsadzonej, co mocno eksponowanej.



THANK YOU

Seen this show
any time before

For mechanics

Сумрачный

SELF-SUSTAINING

Вечерняя

Смелый

GOING!

FOR ME

With envy

Our competing

IT'S CURSE!!

Вечерняя

Вывеска

COMPENSAT

charging into view!

ВЕСЕННЯЯ

618 THECK

JUST IN TIME

With envy

COMPENSAT

ВЕСЕННЯЯ

618 THECK

ВСЕ
КОНСТРУКТИВНО
ПОЭТ

24
МУЗЫКАЛЬ
ИСКУССТВО

ВМ

Orkiestra liczy niewiele ponad czterdzieści osób, faktura jest niekiedy gęsta, niekiedy bardzo cienka, skameralizowana. *Nos* jednakże trudno uważać za operę kameralną, jeśli uświadamiamy sobie, że przez scenę przewija się tu ponad siedemdziesiąt (!) postaci i tylko niektóre spośród epizodycznych ról mogą być „obsługiwane” przez tych samych śpiewaków; nie można też zapominać o niezwykle tu ważnej funkcji chóru. Skądinąd solowe partie wokalne są nie-raz dalekie od tego, do czego przyzwyczała nas tradycyjna opera. Małżonka cyrulika, który znalazł w chlebie nos, wyrzuca męża wraz ze znaleźnikiem, blisko pięćdziesiąt razy wykrzykując „won!” w najwyższym rejestrze sopranu. Bohatera poznajemy, gdy jeszcze śpi i potężnie chrapie. Rewirowy, przełożony grupy policjantów – jego niezwykle wysoka tessytura sięga dwukreślnego ges! – wprost cudownie naśladuje wycie psa (pieśń w trzecim akcie do tekstu ukraińskiego klasyka Iwana Kotlarewskiego). Wyjątkową urodę muzyczną ma scena w Soborze Kazańskim, gdzie główny bohater, major Kowaliow, trafia w pogoni za utraconym nosem. Kompozytor na parę minut rezygnuje tu z tonu groteski i sarkazmu, i daje odczuć powagę szczerzego rozmodlenia. *Nota bene* fragment ten (chór, wysoki sopran i tenor solo) nie ma żadnych znamion cytatu ani nawet stylizacji muzyki cerkiewnej. Na tym tle rozwija się dialog Kowaliowa z Nosem, który zdążył się już przedzierzgnąć w radcę stanu. Kowaliow, który jest zaledwie asesorem kolegialnym, demonstruje więc uniżoność, *Nos* zaś traktuje go z wielkopańską wyższością. Niezwykle ciekawie rozwiązana jest „scena korespondencyjna” w trzecim akcie – Kowaliow z pomocą przyjaciela pisze list do damy, którą podejrzewa o rzucenie uroku na jego nos. Na drugiej części sceny widzimy adresatkę z córką, jak niemal natychmiast odczytują list i układają odpowiedź, którą jeszcze w trakcie pisania (!) czytają obaj mężczyźni. Dzięki tej niezwyklej koncentracji czasu i nawarstwieniu akcji otrzy-

ujemy chyba najbardziej oryginalną spośród niezliczonych operowych scen pisania i czytania listu, bez wątpienia inspirowaną językiem obrazów filmowych.

Chyba najbardziej olśniewające są trzy duże sceny zbiorowe z udziałem chóru i solistów, każda zbudowana z łańcucha fantastycznie zaaranżowanych mikroscenek – w gazetowym biurze ogłoszeń (akt drugi), na stacji dyliżansu (akt trzeci) i na Newskim prospekcie (epilog), w których bez przerwy coś się dzieje, zarówno pod względem muzycznym, jak i dramatycznym. To zawrotne tempo akcji jest w pewnej mierze zasługą doskonałej dramaturgii i zwartej formy, *Nos* bowiem, mimo iż podzielony na akty (trzy plus epilog) i sceny (dziesięć), odbiera się jako ciąg krótszych lub dłuższych epizodów. Tu także można mówić o filmowej inspiracji. Kompozytor był, jak powszechnie wiadomo, znakomicie obznajomiony z językiem filmu, jako że podczas studiów zarabiał na życie, akompaniując do niemych filmów.

Podziw budzi i głęboko zapada w pamięć rewelacyjna charakterystyka sytuacji i postaci, bogactwo i różnorodność instrumentalnych i wokalnych rozwiązań. Dziś, po upływie tylu dziesięcioleci, nie ma już wątpliwości, że oglądając i słuchając *Nosa* spotykamy się z arcydziełem, które można postawić obok najwybitniejszych dzieł teatru muzycznego XX wieku, poczynając od *Peleasa i Melizandy*, *Salome*, *Wozzecka* i *Żywotu rozpustnika*, i które też pod żadnym względem nie ustępuje drugiej operze Szostakowicza *Lady Makbet mceńskiego powiatu*.

OLGIERD PISARENKO
*redaktor „Ruchu Muzycznego” (od 1972 roku),
w latach 2008–2013 redaktor naczelny*

10.35	5.40	...	20.0	22.20	—	От. Ленинград	Pr.
4.25	0.10	...	1.5	4.30	276	Пр. Псков...	От.
...	10.40	...	—	От. Болого...	Пр.
...	10.45	...	358	Пр. Псков...	От.
...	20.5	...	—	От. Гдов...	Пр.
...	115	Пр. Псков...	От.
...	—	От. Остков...	Пр.
...	53	Пр. Псков...	От.

WE 4030
LET FLOOD

Октябрьская ж.д. д.р
СКО

5.33	20.0	...	1.35	5.10	5	Возрождение	...
3.38	23.13	5.21	5	Возрождение	...
2.56	22.31	7	30	Додроведк
2.45	22.20	...	2.44	6.24	36	...	Красные П
1.36	21.16	...	4.1	7.35	68	...	Сошихино
1.7	20.47	...	4.19	7.52	78	...	Сергинец
0.48	20.28	...	4.41	8.13	87	...	Русские
0.15	19.55	...	5.22	8.49	102	...	Тригоран
...	6.40	9.6	111	...	Кудакн
...	7.12	9.27	122	...	Восшаг

АХ ТЫ ПАНКУ,
БРЕВНО ГОЛУБОЕ

...	16.0	...	—	От. Псков...	Pr.
...	Пр. Псков...	От.

„NOS” GOGOLA – SZOSTAKOWICZA

MOŻNA PODZIWIĄĆ DWUDZIESTODWULETNIEGO DYMITRA DYMITROWICZA SZOSTAKOWICZA, KTÓRY NA PRZEŁOMIE 1927 I 1928 ROKU ZDECYDOWAŁ SIĘ NAPISAĆ MUZYKĘ DO LIBRETTA OPEROWEGO STWORZONEGO NA PODSTAWIE NIEŚMIERTELNEGO OPOWIADANIA MIKOŁAJA GOGOLA *NOS*, POWSTAŁEGO PRAWIE STO LAT WCZEŚNIEJ [1832-1833].

Oba te utwory są uznawane dzisiaj za wybitne dokonania – o ile nie za arcydzieła – światowej literatury i kultury muzycznej, nie tylko zresztą rosyjskiej. Powstawały one bowiem w żywym, bieżącym kontakcie z aktualnym, europejskim dziedzictwem literackim i muzycznym oraz obficie z niego korzystały. Gogol nawiązywał tedy do swawolnego i przekornego stylu angielskiego pisarza Laurence’a Sterne’a oraz do groteskowej fantastyki Niemca E. T. A. Hoffmanna. Z kolei Dymitr Szostakowicz inspirował się w pewnym stopniu współczesną mu operą *Wozzeck* austriackiego kompozytora Albana Berga, skomponowaną do libretta osnutego na wydanych po śmierci autora fragmentach dramatu *Woyzeck* Georga Büchnera. Krytycy muzyczni odnajdują ponadto w operze Szostakowicza liczne echa współczesnych mu kompozytorów zagranicznych. Wskazują, iż młody, utalentowany i buńczuczny kompozytor – idąc pod prąd oficjalnej, intensywnie propagowanej w porewolucyjnej Rosji „kultury proletariackiej” – stworzył godną uwagi, prekursorską oraz awangardową anty-operę.

Dodajmy w tym miejscu jako ciekawostkę, że Gogol, znakomity autor powieści *Martwe dusze* i *Taras Bulba*, twórca komedii *Rewizor*, pochodził z ziem Ukrainy i że w jego żyłach płynęła – rzadko się o tym wspomina – także krew polskich przodków, którzy w przeszłości osiedlili się na kresach. We wczesnym okresie życia nosił on nawet polskie nazwisko Janowski, z którego zrezygnował po powstaniu listopadowym pod wpływem represji wobec Polaków. Także Dymitr Szostakowicz miał w rodzinie od strony ojca kresowych przodków. Dziadek Szostakowicza Bolesław (1845–1919) pomoc Polakom w okresie powstania styczniowego w zaborze rosyjskim opłacił surowymi represjami ze strony władz carskich: wyrokiem katorgi, zamienionym później w drodze łaski na konfiskatę mienia i zesłanie na Syberię. Pomagał on między innymi wybitnemu polskiemu powstańcowi Jarosławowi Dąbrowskiemu uniknąć carskiego wyroku piętnastu lat syberyjskiej katorgi i zbiec szczęśliwie do Francji.

Odważnej, brawurowej literackiej koncepcji *Nosa* odpowiadała muzycznie i wokalnie prowokacyjna w porewolucyjnej atmosferze Rosji opera Szostakowicza. Wykonano ją w formie koncertu rok po jej powstaniu, a następnie wystawiono w Małym Teatrze Operowym w Leningradzie 18 stycznia 1930 roku. Ściągnęła ona na kompozytora gniew ówczesnych krytyków proletariackich za formalizm i eksperymentatorstwo. Ta chłoszcząca krytyka nie wytrzymała jednakże próby czasu. Brytyjski kompozytor Gerard McBurney tak oto oceniał z dzisiejszej perspektywy wczesną, niekonwencjonalną anty-operę Szostakowicza. Pisał: „Opera *Nos* stanowi młodzieńczy popis mistrzostwa,

jest elektryzującym *tour de force* akrobatyki wokalne, zawrotnej kolorystyki instrumentalnej i teatralnego absurdu, a na wszystko to nakłada się oszałamiająca atmosfera śmiechu i wściekłej pasji...” McBurney porównywał operowy majstersztyk Szostakowicza do twórczości znanego i bliskiego angielskiemu odbiorcy komika Charliego Chaplina i zespołu Monty Pythona: „Mimo wspaniale absurdalnego tematu i wirtuozerii muzycznej operę *Nos* odbiera się doskonale i niewątpliwie dostarcza ona ogromnej porcji rozrywki na teatralny wieczór”.

Zatrzymajmy się nad opowiadaniem Gogola, które wywarło na młodym Szostakowiczu wielkie wrażenie i zachęciło do śmiałego przekładu utworu na język opery i awangardowej muzyki. Otóż *Nos* był opowiadaniem na swoje czasy nowatorskim – niesamowitym i komicznym, łączącym z finezją i brawurą swawolną narrację, fantastykę, groteskę i realizm. Łamał czytelnicze przyzwyczajenia i konwencje epoki, pamiętającej przecież ciągle o klasycystycznej regule czystości gatunków i stylów. Nie było więc zapewne przypadkiem, że ówczesne pismo „Moskiewski obserwator” („Moskowskij nabljudatiel”) uznało opowiadanie za „kiepskie, wulgarne i trywialne” i odmówiło publikacji. Na wartości *Nosa* poznał się jednakże Aleksander Puszkina, poeta i prozaik życzliwy Gogolowi i protegujący przybylsza z dalekiej Połtawszczyzny w rosyjskim, stołecznym, wielkomiejskim świecie. Dostrzegł on w opowiadaniu „rzeczy zaskakujące, fantastyczne, wesołe i oryginalne”. I to właśnie Puszkina przekonał Gogola, aby mimo początkowego niepowodzenia opublikował *Nos* w czasopiśmie „Sowriemiennik”, gdzie ukazało się ono drukiem w 1836 roku. Publikacja zapoczątkowała wielką, czytelnictwem karierę tego niezwykłego, kipiącego fantazją i groteskowością fantastyką utworu.

Rzecz w tym, iż *Nos* należy niewątpliwie do fascynujących, lecz jednocześnie zagadkowych i wieloznacznych utworów, spędzających sen z oczu krytyków i badaczy. Próbuje oni od ponad stu pięćdziesięciu lat „rozgryźć” to opowiadanie, innymi słowami – ustalić jego sens i odgadnąć rzeczywiste intencje autora. Dotychczasowe interpretacje nie uzyskały jednak statusu ostatecznych i obowiązujących. Dyskusja nad wymową utworu trwa nieprzerwanie.

Co zatem niezwykłego było w opowiadaniu, które potrafiło wywołać tak sprzeczne i skrajne reakcje, jak odraza i entuzjazm? Z pewnością były to jego wbijające się w pamięć postacie, nieprawdopodobna fabuła i komiczny styl. Do rozpalenia krytycznych namiętności przyczyniły się ponadto wyzywająca alogiczność fabuły i zaskakująca puenta narratora, wcielającego się w przeciętnego – nieufnego i krytycznego wobec autora – czytelnika utworu, naśladowującego jego sposób myślenia, głos i ton, parodiującego i ośmieszającego zarazem oczekiwaną reakcję i wypowiedane opinie: „Lecz co jest dziwniejsze, najdziwniejsze ze wszystkiego: jak autorzy mogą brać podobne tematy? Przyznam się, że to już całkiem niepojęte, po prostu... nie! nie! nic a nic nie rozumiem. Przede wszystkim: żadnej, ale to żadnej korzyści dla ojczyzny; po wtóre... ale po wtóre również żadnej korzyści. Słowem, nie wiem, co to za...” Słowa „żadnej, ale to żadnej korzyści dla ojczyzny; po wtóre... ale po wtóre również żadnej korzyści” oraz „nie wiem, co to za...” zrobiły furorę jako satyryczna aluzja do wymaganego od autorów moralizatorstwa, dydaktyzmu i utylitaryzmu. Stały się przewrotnym manifestem niezależności pisarza i prawa do nieskrępowanej, swobodnej fantazji, wolnej od czytelniczej lub urzędowej cenzury.

Być może przytoczone wyżej Gogolowskie spuentowanie fabuły opowiadania było dla kompozytora ważną sugestią



КОМОУ-О

ПРЕТЪВЪРЯВА СЕ ПОР
КОЕ МЕСТО

rd salted
ВЪЗДРЖИТЕЙ И СЪ

80 КОРЕКС

RM

w dobie narastającej w porewolucyjnej Rosji presji na uległość twórców wobec oficjalnej polityki kulturalnej oraz stale ponawiających się żądań, aby – pod groźbą napiętnowania jako „wróg ludu” – całkowicie podporządkować się władzy. Wypada zatem zauważyć, że Szostakowicz odniósł się do przesłania Gogola wyłącznie artystycznymi środkami muzycznymi oraz nawiązaniem do żywej, kanonizowanej w Rosji tradycji literackiej, krytycznej wobec epoki caratu, a nie wprost, czyli deklaratywnie lub ideologicznie. Replika artysty była jednak – jak na atmosferę panującą w porewolucyjnej Rosji pod koniec lat dwudziestych – zbyt nowatorska, niezależna i mocna, aby mogła być zrozumiana i zaakceptowana, nie wspominając już o gęstniejącej atmosferze czystek, pokazowych procesów i terroru w latach trzydziestych. Opera Szostakowicza została zatem usunięta w cień i niemal całkowicie zapomniana. Jej drugie sceniczne wykonanie w Związku Radzieckim odbyło się dopiero po czterdziestu pięciu latach.

Opowiadanie Gogola ma fantastyczną, komiczną i wesołą fabułę. Oto petersburski golibroda Iwan Jakowlewicz, zamieszkały, jak pedantycznie informował narrator, przy Woźniesieńskim prospekcie, przystępując wczesnym rankiem do śniadania, wydlubał – przy zwyczajowym akompaniamencie wyzwisk i połajanek swarliwej żony Praskowii, wytykającej mu pijaństwo i zaniedbywanie z tego powodu obowiązków małżeńskich – w świeżo upieczonym chlebie ludzki nos. Ku swemu ogromnemu zdziwieniu i przerażeniu rozpoznał w nim nos jednego ze swoich stałych klientów, mianowicie asesora kolegialnego Kowaliowa. Tego samego poranka Kowaliow, który po obudzeniu się postanowił przyjrzeć się sobie w lustrze, stwierdził ze zdumieniem, że na jego twarzy zamiast nosa znajduje się gładkie miejsce, które, jak potwierdził później

urzędnik gazety, „wygląda niczym świeżo upieczony blin” i pozostaje „niewiarygodnie równe”. Poranny szok asesora był zatem nie mniejszy niż golibrody. Ubrawszy się Kowaliow pośpiesznie pobiegł wprost do oberpolicmajstra, aby zameldować o braku nosa.

Te dwa przełomowe momenty – wydlubanie nosa przez cyrulika oraz zauważenie braku nosa przez asesora – rozpoczynają dramatyczną, a zarazem paralelną i kontrastową akcję utworu, obfitującą w serię komicznych następstw, wydarzeń i perypetii. Trwa ona, jak podaje narrator, od chwili fatalnego zawiązania 25 marca do szczęśliwego rozwiązania 7 kwietnia, czyli równo dwa tygodnie. Bojaźliwy cyrulik Iwan Jakowlewicz, wypędzony z domu przez rozsierdzoną małżonkę, nękany świadomością nagannego czynu przy goleniu, szuka tedy gorączkowo sposobności, aby za wszelką cenę pozbyć się nosa, urwanego, jak przypuszczał, Kowaliowowi podczas golenia (pijaństwo było prawdopodobną przyczyną, że cyrulik tego zdarzenia w ogóle nie pamiętał). Tymczasem sfrustrowany asesor, przeciwnie, podejmuje energiczne działania, aby za wszelką cenę odzyskać nos.

Odnalezienie utraconego nosa, stanowiącego o tożsamości, godności i poczuciu własnej wartości asesora, okazało się nieporównanie ważniejsze od małostkowej chęci jego pozbycia się przez cyrulika, wynikającej z obawy poniesienia kary. Kowaliow stał się w rezultacie główną postacią w wesołym opowiadaniu Gogola.

Przedstawiając poszukiwanie nosa, pisarz wprowadził kilka epizodów charakteryzujących zarówno Płatona Kowaliowa (portretował go osobny fragment opowiadania), jak i jego znajomych oraz „znajome damy”, bliższe i dal-

sze otoczenie, policjantów, urzędników, służbę, doktora, odnoszenie się postaci do siebie i do innych, społeczność petersburską, panującą w niej atmosferę. W przebiegu akcji znamienne z kolei było to, że usilne próby Kowalio-wa odzyskania nosa kończyły się fiaskiem. W toku tych prób stanął on nawet na jednej z ulic oko w oko z własnym nosem w ludzkim kształcie, jednakże chęć skłonienia tegoż do powrotu na przypisane mu miejsce u prawowitego wła-ściciela spełzła na niczym. Okazało się bowiem, że uczło-wieczony nos reprezentował wyższą rangę urzędniczą niż sam ambitny Kowaliow, który zresztą rangę tę uzyskał nie z racji wykształcenia i kompetencji, jak z sarkastycz-ną ironią podkreślał narrator, lecz w nagrodę za służbę wojskową na Kaukazie. Ów zaginiony nos objawił się tedy asesorowi „w wyszywanym złotem mundurze, z wielkim stojącym kołnierzem, nosił zamszowe pantaloney, przy boku miał szpadę. Po kapeluszu z piórami można było poznać, że to radca stanu”. Ranga radcy stanu czyniła własny, usamodzielniony – przypadkowo napotkany – nos personą niedostępną dla niższego stopniem Kowaliowa.

Dwa następne epizody przedstawiały wizyty zdesperowa-nego Kowaliowa w gazetowej „ekspedycji pism”, w dziale ogłoszeń, w którym pragnął on przekazać do prasy wiadomość o krępującej zgubie, a następnie w komisariacie policyjnego cyrkułu. „Zajęty” poobiednią sjeść komisarz zbył go, a z kolei urzędnik w dziale ogłoszeń nie był w sta-nie pojąć, na czym polegał nietypowy problem klienta. Mimo braku zrozumienia i porozumienia uprzejmy urzęd-nik zaproponował Kowaliowowi dla uspokojenia „niuch tabaki”. Rozłościło to jedynie tego ostatniego, albowiem gest urzędnika zdawał się ignorować fakt, iż asesor utracił organ powonienia i przyszedł do działu ogłoszeń właśnie z tą sprawą.

Tymczasem w opowiadaniu dokonał się nagle zaskakujący zwrot akcji. Powrót do domu zgotował bowiem zdespero-wanemu Kowaliowowi radosną niespodziankę. Nieoczeki-wanie odwiedził go policjant, który sięgnąwszy do kiesze-ni, wyjął z niej papierowe zawiniątko z utraconym nosem. Radość asesora nie miała granic. Na pytanie, jak ów nos odnalazł się, policjant wyjaśnił, iż stało się to „przez dziw-ny przypadek: złapano go nieomal w drodze. Już wsiadał do dyliżansu i chciał wyjechać do Rygi. I paszport miał dawno wystawiony na imię pewnego urzędnika!”. Chro-nicznie krótkowzroczny, lecz przytomny i przezorny poli-cjant włożył na swój nos okulary i dzięki temu rozpoznał w uciekinierze poszukiwany nos asesora. Warto zauważyć, że Szostakowicz rozbudował i udratyzował w libretcie ten epizod.

Scena ta nie zakończyła bynajmniej przygód Kowaliowa. Okazało się bowiem, że nos nie daje się z powrotem przy-kleić. Nie pomogły w tej materii ani domowa wizyta dok-tora, zupełnie bezradnego wobec niezwyklego przypadku, ani listowna interwencja u pewnej damy o nazwisku Alek-sandra Podtoczina, podejrzewanej przez Kowaliowa o rzu-cenie na jego nos złośliwego uroku za odmowę poślubienia jej córki. Koniec końcem nos niespodziewanie sam z siebie powrócił na dawne miejsce. Jasna, optymistyczna scena ponownego golenia Kowaliowa przez Iwana Jakowlewicza kończyła nieprzyjemne – wręcz niesamowite – przygody obu postaci. Delikatną aluzją do minionych wydarzeń było to, iż asesor odmówił tym razem cyrulikowi zgody na trzymanie podczas golenia bezcennego organu.

Jak odnieść się do sensu historii opowiedzianej przez Gogola? Mnogość interpretacji i domysłów nie pozwala zająć się wszystkimi, lecz warto wspomnieć przynajmniej

o przybliżonej, wspólnej dla nich tendencji i wymowie. Zauważono na przykład, że opowiadanie przedstawia zdarzenia, które z jednej strony są całkowicie nieprawdopodobne i, by użyć potocznego i obrazowego wyrażenia, nie mieszają się w głowie, z drugiej strony – nie towarzyszą im żadne wyjaśnienia i próby ich uprawdopodobnienia przez narratora. Nie wiemy zatem, w jaki sposób nos oderwał się z twarzy Kowaliowa, jakim cudem znalazł się u golibrody w świeżo upieczonym bochenku chleba, dlaczego nie upiekł się razem z chlebem, w jakim kształcie, wrzucony w panice przez cyrulika do Newy, został z niej wydobyty: w formie nosa czy człowieka, jakim sposobem był zdolny egzystować podwójnie: jako zwyczajny nos i jako poważny radca stanu podróżujący kareta, jakie okoliczności powodowały, że potrafił prowadzić uprzejmą konwersację z prawowitym właścicielem, jak wreszcie medycznie było możliwe jego oderwanie się od ciała, przemiana w samodzielną postać i następnie triumfalny powrót na twarz asesora.

Wszystkie te pytania nie znajdowały w utworze odpowiedzi. Ukazane sytuacje były jawnie absurdalne, niemożliwe. Absurd ów, zazwyczaj zresztą celowo obnażany przez narratora, był pewnego rodzaju katalizatorem, który powodował, iż czytelnik stykał się w opowiadaniu nie tylko z wydarzeniami i zjawiskami jaskrawo sprzecznymi z wiedzą o świecie, rozumem, zasadą przyczynowości, logiką, doświadczeniem i zdrowym rozsądkiem, lecz także, paradoksalnie, z realistycznym w zasadzie (w sensie odkrywanej i komunikowanej prawdy o ludziach i świecie) wizerunkiem głównego bohatera oraz wielu drugoplanowych postaci. Ten wielowarstwowy i wieloznaczny realizm – nazwijmy go za rosyjskim literaturoznawcą Michałem Bachtinem realizmem groteskowym – przenikał w istocie

rzeczy cały utwór: jego język, styl, kompozycję, narrację, fabułę, świat przedstawiony.

Gogol-narrator kierował w opowiadaniu *Nos ostre*, krytyczne i przenikliwe demaskatorskie spojrzenie na rzeczywistość i stosunki panujące za jego życia w „prawdziwej Rosji”. Działał jako pisarz subtelnie, posługując się metodą przesady, dyskretnych aluzji oraz niedopowiedzeń. Przytaczał mnóstwo błahych – na pierwszy rzut oka – zewnętrznych detali. Rejestrował tedy takie drobiazgi, jak wygląd postaci, jej zachowanie, gesty, sposób ubierania się, toaletę, dbałość o higienę itd. Tymczasem odmalowywał w gruncie rzeczy duchową pustkę, odczłowieczenie, urzeczowienie, wyrachowanie, karierowiczostwo, samolubstwo, umysłową tępotę, interesowność i materializm. Unikając skrętnie moralizatorstwa, Gogol przedstawiał te zjawiska żartobliwie i jakby od niechcienia, w trybie pozornego nieprawdopodobieństwa, w aurze wyzwalającego od sztywności i patosu domyślnego śmiechu.

Komizm ukazywał defekty postaci niewątpliwie o wiele celniej, niż można by się spodziewać. Odsłaniał przed czytelnikami pozorne *serio* i sztuczność przedstawianej rzeczywistości, wyjawiał gnieźdzącą się w niej nicość i pustkę, pozwalał za sprawą wyzwalającego śmiechu nie ulec jej zaborczej presji. Umożliwił więc zdystansowanie się do niej, a w konsekwencji – zdystansowanie się czytelnika do samego siebie. Uświadamiał bowiem przekornie, że jakaś cząstka natury Płatona Kowaliowa oraz Iwana Jakowlewicza drzemie w każdym z nas.

Szostakowicz, jeden z kilku współautorów libretta (innym współautorem był znany pisarz Jewgienij Zamiatin) podążał dość wiernie tropem akcji opowiadania Gogola.

Trzeba jednak zaznaczyć, że przekład opowiadania na język opery powodował siłą rzeczy silniejsze, bardziej wyraziste udramatyzowanie i nasycenie libretta dialogami (replikami) kosztem niuansów narracji literackiej. Szostakowicz ponadto rozbudował niektóre sceny, zwłaszcza scenę siódmą (początek trzeciego aktu). Posłużył się także pierwotną wersją opowiadania Gogola, przedstawiającą scenę spotkania Kowaliowa z własnym nosem w roli radcy stanu w czczonym w Rosji w Soborze Kazańskim przy Newskim prospekcie (Gogol, oskarżany o profanację świętości, zastąpił tę scenę w następnej wersji prozaicznym spotkaniem przed sklepem). Liczba postaci występujących w przedstawieniu operowym zwiększyła się do siedemdziesięciu ośmiu. Efektem pracy kompozytora nad stroną instrumentalno-wokalną była ogromna, licząca pięćset stron partytura. W ocenie krytyków Szostakowicz niezwykle emocjonalnie, stosownie do własnych predyspozycji, zinterpretował w operze opowiadanie Gogola. Niektórzy wielbiele pisarza nazywają z tej racji operę Szostakowicza „anty-gogolowską”. Nie zmienia to faktu, że opowiadanie Gogola i opera Szostakowicza są dziełami sobie bliskimi i – każde na swój sposób – oryginalnymi i wybitnymi.

EDWARD KASPERSKI

profesor doktor habilitowany, profesor zwyczajny na Uniwersytecie Warszawskim, kierownik Zakładu Komparatystyki Instytutu Literatury Polskiej UW, wykładowca w Akademii Humanistycznej im. A. Gieysztora w Pułtusku; zajmuje się historią literatury XIX i XX wieku, metodologią, teorią literatury i poetyką, teorią romantyzmu, problematyką kresową, estetyką parodii i groteski, komparatystyką oraz antropologią literatury; badacz C. Norwida i S. Kierkegarda

БРЕВНО ГЛУПОЕ!





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



Bank Polski

PARTNER TRANSMISJI „THE METROPOLITAN OPERA: LIVE IN HD”

TOYA STUDIOS

kijów • • centrum

ADRES

al. Krasińskiego 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



opera.info.pl



DZIENNIK POLSKI

GAZETA
Krakowska

EKS MAGAZYN
Kodyfikacja cnoty barokowej

RADIO
KRAKÓW

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
LEE BROOMFIELD
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:
26.09.2013

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 MEDIANY



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

