



Filharmonia
Łódzka

im. Artura
Rubinsteina

Instytucja Kultury Samorządu
Województwa Łódzkiego

APOLLO
FILM
SPÓŁKA Z O.O.

CARMEN

Georges Bizet



The Metropolitan Opera

HD LIVE



**Filharmonia
Łódzka**

im. Artura
Rubinsteina

Instytucja Kultury Samorządu
Województwa Łódzkiego

dyrektor naczelny
Tomasz Bęben

główny dyrygent
Daniel Raikin

chórmistrz, szef chóru
Dawid Ber

The Met
ropolitan
Opera **HD**
LIVE

dyrektor generalny
Peter Gelb

dyrektor muzyczny
James Levine

**APOLLO
FILM**
SPÓŁKA Z O.O.

prezes
Ryszard Rutkowski

wiceprezes
Jacek Jankowski



Prapremiera w Opéra Comique w Paryżu – 3 marca 1875 roku

Premiera w The Metropolitan Opera w Nowym Jorku – 31 grudnia 2009 roku

Transmisja przedstawienia z The Metropolitan Opera w Nowym Jorku – 1 listopada 2014 roku

Retransmisje w Filharmonii Łódzkiej – 8 i 9 listopada 2014 roku

Przedstawienie trwa około trzech godzin i czterdziestu minut (z jedną przerwą)

Przedstawienie w języku francuskim z napisami w językach polskim i angielskim

CARMEN

OPERA W CZTERECH AKTACH LIBRETTO: HENRI MEILHAC I LUDOVIC HALÉVY WEDŁUG PROSPERA MÉRIMÉEGO

OSOBY

Carmen, *Cyganka* _____ mezzosopran
Don José, *sierżant* _____ tenor
Escamillo, *toreador* _____ baryton
Micaëla, *wieśniaczka* _____ sopran
Zuniga, *porucznik* _____ bas
Morales, *sierżant* _____ baryton
Frasquita, *przyjaciółka Carmen* _____ sopran
Mercédès, *przyjaciółka Carmen* _____ mezzosopran
Lillas Pastia, *oberżysta* _____ rola niema
Dancaire, *przemysłownik* _____ baryton
Remendado, *przemysłownik* _____ tenor

REALIZATORZY

reżyseria _____ Richard Eyre
scenografia _____ Rob Howell
światło _____ Peter Mumford
choreografia _____ Christopher Wheeldon
przygotowanie chóru _____ Donald Palumbo

OBSADA

Carmen _____ Anita Rachweliszwili
Don José _____ Aleksandrs Antonienko
Escamillo _____ Ildar Abdrazakow
Micaëla _____ Anita Hartig
Zuniga _____ Keith Miller
Morales _____ John Moore
Frasquita _____ Kiri Deonarine
Mercédès _____ Jennifer Johnson Cano
Dancaire _____ Malcolm MacKenzie
Remendado _____ Eduardo Valdes
chór, chór dziecięcy, balet, orkiestra
dyrygent _____ Pablo Heras-Casado

AKCJA ROZGRYWA SIĘ W SEWILLI I OKOLICACH
OKOŁO 1820 ROKU

PABLO HERAS-CASADO

(DYRYGENT)

Hiszpan, uhonorowany przez pismo „Musical America” tytułem Dyrygent Roku 2014, od sezonu 2012/2013 główny dyrygent Orchestra of St. Luke’s w Nowym Jorku, aktualnie także główny dyrygent gościnny Teatro Real w Madrycie. Dyrygował m.in. London Symphony Orchestra, Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, Münchner Philharmoniker, Chicago Symphony Orchestra, San Francisco Symphony, Berliner Philharmoniker, Gewandhausorchester Leipzig, Royal Concertgebouw i Orchestra dell’Accademia Nazionale di Santa Cecilia. Współpracuje także

z Freiburger Barockorchester (nagranie *III i IV Symfonii* F. Schuberta zostało uhonorowane nagrodą 2014 ECHO Klassik). Występował na Salzburger Festspiele i Festival d’Aix-en-Provence. Sony Classical wydało płytę P. Dominga z barytonowymi ariami G. Verdiego pod jego kierownictwem muzycznym, płyta DVD z nagraniem *Rozkwitu i upadku miasta Mahagonny* K. Weilla została wyróżniona prestiżową nagrodą Diapason d’Or. *Carmen* to jego pierwsze przedstawienie w Met, poprowadził także m.in. *Traviatę* G. Verdiego w Festspielhaus Baden-Baden i *El público* M. Sotelo (prapremiera) w Teatro Real.

ANITA RACHWELISZWILI

CARMEN (MEZZOSOPRAN)

Gruzinka, absolwentka Konserwatorium w Tbilisi, uhonorowana Nagrodą im. P. Burchuladze, uczestniczka programu dla młodych artystów przy Teatro alla Scala. Od czasu występu w roli Carmen w przedstawieniu inauguracyjnym sezon w tym teatrze (2009, partnerował jej J. Kaufmann, dyrygował D. Barenboim) uważana jest za jedną z najwybitniejszych współczesnych wykonawczyń tej partii. W roli Carmen wystąpiła później w Canadian Opera Company w Toronto, Staatsoper w Berlinie oraz Arena di Verona (partnerował jej M. Álvarez), w Metropolitan Opera (z R. Alągną w roli Don

José), Bayerische Staatsoper w Monachium (ponownie z J. Kaufmannem), San Francisco Opera oraz Seattle Opera. Sukcesem był także jej występ w Carnegie Hall w koncertowym wykonaniu *Adriany Lecouvreur* F. Cilei obok A. Gheorghiu i J. Kaufmanna. Jej repertuar obejmuje również m.in. partie: Adalgisy w *Normie* V. Belliniego, Maryny Mniszchówny w *Borysie Godunowie* M. Musorgskiego, Charlotty w *Wertherze* J. Masseneta, Liubaszki w *Carskiej narzeczonej* M. Rimskiego-Korsakowa, Dalili w *Samsonie i Dalili* C. Saint-Saënsa, Dulcinei w *Don Kichocie* J. Masseneta i Konczakówny w *Kniazu Igorze* A. Borodina.

ALEKSANDRS ANTONIENKO

DON JOSÉ (TENOR)

Pochodzi z Rygi, jest absolwentem Łotewskiej Akademii Muzycznej. W 1997 r. został członkiem zespołu chóru Łotewskiej Opery Narodowej, ale już kilka miesięcy później stał się jej solistą. Na tej scenie śpiewał m.in. partie: Oberta w *Alcynie* G. F. Händla, Don Ottavia w *Don Giovannim* W. A. Mozarta, Leńskiego w *Eugeniuszu Onieginie* P. Czajkowskiego, Rudolfa w *Cyganerii* G. Pucciniego, Alfreda w *Traviacie* G. Verdiego i Eryka w *Holendrze tułaczki* R. Wagnera. Jego międzynarodowa kariera rozpoczęła się po otrzymaniu najwyższej łotewskiej nagrody muzycznej.

Aktualnie występuje w słynnych europejskich teatrach operowych, m.in. w Teatro alla Scala, Opéra national de Paris i Covent Garden (Giuseppe Hagenbach w *La Wally* A. Catalanigo, Cavaradossi w *Tosce*, Kawaler Des Grieux w *Manon Lescaut*, Dick Johnson w *Dziewczynie z Zachodu* i Kalaf w *Turandot* G. Pucciniego, Radames w *Aidzie* i tytułowa partia w *Otellu* G. Verdiego, Herman w *Damie pikowej* P. Czajkowskiego i in.). W Met wystąpił w *Rusalcie* A. Dvořáka (Książę, obok R. Fleming) i w *Borysie Godunowie* M. Musorgskiego (Grigorij/Dymitr Samozwaniec).

ILDAR ABDRAZAKOW

ESCAMILLO (BAS)

Rosjanin, laureat wielu konkursów wokalnych. Solista Teatru Maryjskiego w Petersburgu (m.in. Figaro w *Weselu Figara* i Leporello w *Don Giovannim* W. A. Mozarta, Księżę Rudolf w *Lunatyczce* V. Belliniego, Rajmund w *Łucji z Lammermooru* G. Donizettiego). Jego kariera międzynarodowa datuje się od 2001 r., kiedy to po zwycięstwie w International Maria Callas Grand Prix wystąpił z recitalem w Teatro alla Scala. W Met zadebiutował w 2004 r. rolą Masetta w *Don Giovannim* W. A. Mozarta, później pojawił się na tej scenie m.in. w roli Escamilla, Mustafy we *Włoszce w Algierze*

G. Rossiniego (pod dykcją J. Levine'a), Mefistofelesa w *Fauście* Ch. Gounoda i *Potępieniu Fausta* H. Berlioza, Henryka VIII w *Annie Boleyn* G. Donizettiego, Alidora w *Kopciuszkę* G. Rossiniego, Kniazia Igora w operze A. Borodina i ostatnio – Figara w operze W. A. Mozarta. W styczniu br. ukazała się jego solowa płyta *Power Players. Russian Arias for Bass*. Wiele przedstawień z jego udziałem zostało nagranych na DVD (m.in. *Książę Igor* i *Łucja z Lammermooru* z Met, *Oberto* G. Verdiego z Opera de Bilbao, *Norma* V. Belliniego z Teatro Regio).

ANITA HARTIG

MICAËLA (SOPRAN)

Rumunka, absolwentka Academia de Muzica Gheorghe Dima w Cluj-Napoc (2006), uczennica I. Cotrubas. Jest laureatką wielu międzynarodowych konkursów wokalnych. Kariera tej młodej artystki toczy się błyskawicznie: trzy lata po debiucie w operze w Cluj (w roli Mimi w *Cyganerii* G. Pucciniego) została zaproszona do wykonania partii Musetty w *Cyganerii* w wiedeńskiej Staatsoper i, dołączwszy do zespołu tego teatru, szybko stała się tam gwiazdą, śpiewając także m.in. partię Paminy w *Czarodziejskim flecie* i Zuzanny w *Weselu Figara* W. A. Mozarta.

Sławę przyniosła jej partia Mimi, śpiewała ją w Metropolitan Opera, Welsh National Opera, Teatro alla Scala, Wiener Staatsoper, Covent Garden, Staatsoper w Hamburgu, Staatsoper w Monachium, Deutsche Oper w Berlinie i Opéra national de Paris. Jej repertuar obejmuje także partie: Zerliny i Donny Elviry w *Don Giovannim* oraz Despiny w *Così fan tutte* W. A. Mozarta, Frasquity w *Carmen*, Marceliny w *Fidelio* L. van Beethovena, Echa w *Ariadnie na Naksos* R. Straussa i Liu w *Turandot* G. Pucciniego.

RICHARD EYRE

REŻYSER

Brytyjski reżyser teatralny, telewizyjny i filmowy (*Iris* z J. Dench i K. Winslet, *Notatki o skandalu* z J. Dench i C. Blanchett). W latach 1967–1972 pracował w Royal Lyceum Theatre w Edynburgu, od 1973 do 1978 r. był dyrektorem artystycznym Nottingham Playhouse, a w latach 1987–1997 reżyserem Royal National Theatre. Jego najgłośniejsze przedstawienia to: *Hamlet* W. Szekspira, zrealizowany dwukrotnie: z J. Pryce'em (1980) i D. Day-Lewisem (1989), *Król Lir* W. Szekspira (z I. Holmem), *John Gabriel Borkman* H. Ibsena (z P. Scofieldem i V. Redgrave), reżyserował także sztuki T. Stopparda, A. Bennetta,

Ch. Hamptona i N. Wrighta. Jego pierwszą realizacją operową była *Traviata* w Royal Opera House, Covent Garden z A. Gheorghiu pod dykcją sir G. Solti. Za film o wojnie na Falklandach (*Tumbledown*, z C. Firthem) otrzymał Nagrodę BAFTA dla najlepszego reżysera. Pięciokrotnie zdobył Nagrodę im. L. Oliviera. Jest kawalerem Orderu Imperium Brytyjskiego, kawalerem francuskiego Orderu Sztuki i Literatury, w 1997 r. królowa Elżbieta II nadała mu tytuł szlachecki. *Carmen* była jego pierwszą realizacją w Met, później wyreżyserował jeszcze *Werthera* J. Masseneta i *Wesele Figara* W. A. Mozarta.

KASTANIETY I ŚMIERĆ

**Tajemnica popularności *Carmen*
zawiera się w żywotności
i dynamizmie muzyki.**

W stronę kompozytora

Zanim toreador wyjdzie na *corridę*, zanim popłynie krew zmysłowej *Carmen*, poświęćmy chwilę uwagi samemu twórcy jednej z najśłynniejszych oper. Życie Georges'a Bizeta było dalekie od barwnych wyobrażeń o kolejach losu sławnego i uznanego w świecie kompozytora. Pełnia sławy, o jakiej pewnie marzył, przyszła w niewłaściwym czasie – pośmiertnie.

Bizet swoją przygodę z muzyką zaczął bardzo wcześnie, czemu z pewnością sprzyjała atmosfera rodzinnego, na wskroś muzycznego domu. Ojciec kompozytora był nauczycielem śpiewu, matka grała na fortepianie i to najprawdopodobniej ona była pierwszą nauczycielką syna. Dziewięcioletni Georges Bizet wstępuje w mury paryskiego konserwatorium muzycznego, gdzie kształci się przede wszystkim jako pianista. Zdolności kompozytorskie ujawniają się stopniowo. Młodemu

Bizetowi wrócono karierę wirtuoza fortepianu, co nie było niczym zaskakującym, ponieważ popisy wirtuozów stanowiły w ówczesnym Paryżu fundament życia koncertowego. Mimo świetnie zapowiadającej się kariery muzycznej, zdobyciu przez niego kilku prestiżowych nagród, nikt wtedy zapewne nie przypuszczał, że Bizet wejdzie do panteonu kompozytorów.

Dziś o francuskim kompozytorze pamięta się głównie za sprawą jego twórczości operowej, przede wszystkim *Poławiaczy pereł* i *Carmen*. Istnieje jeszcze trzynaście innych jego dzieł scenicznych, nie wszystkie zostały jednak ukończone, a część nigdy nie zagościła na żadnej scenie. Należy także pamiętać, że Georges Bizet pozostawił po sobie kilka dzieł instrumentalnych, a wśród nich odnaleźć można *I Symfonię C-dur*, *Symfonię rzymską* czy też dwie uwertury koncertowe. W dorobku Bizeta znajdują się także utwory wokально-instrumentalne, kantata



Clovis i Clotilde, wspaniały hymn *Te Deum* oraz wiele pieśni. Istotną część twórczości autora *Carmen* stanowią dzieła fortepianowe, a wśród nich popularne w owym czasie – ze względu na wirtuozowskie walory – walce, nokturny i preludia.

Wróćmy jednak do oper. Ilekroć Bizetowi udawało się doprowadzić do wystawienia któregoś ze swych dzieł scenicznych, tylekroć nie odnosiły one spektakularnych sukcesów, na jakie liczył kompozytor. Pierwsze jego opery przeszły właściwie bez echa, z reguły przyjmowane przez publiczność i krytyków dość chłodno. Fatalny los nie odwrócił się także przy okazji premiery dobrze znanej dzisiejszemu widzowi opery *Poławiacze peretł*; jedyną entuzjastyczną recenzję opublikował Hector Berlioz, a dzieło po jedenastu spektaklach zeszło z afisza Théâtre Lyrique, co – biorąc pod uwagę ówczesne realia – nie stanowiło szczególnie imponującej liczby prezentacji scenicznych.

Carmen – opera nie na swój czas

Dziś trudno byłoby na całym świecie znaleźć teatr operowy, który nie wystawiłby choć raz *Carmen*, jednej z najśłynniejszych oper w historii gatunku. Dzieło francuskiego kompozytora, choć tak porywające i niezmiennie budzące sympatię publiczności, nie urzekło widzów zgromadzonych 3 marca 1875 roku w Opéra Comique. Wokół premiery *Carmen* narosło wiele mitów i niejasności, które przez dziesiątki lat urosły do rangi prawdy. Warto jednak kilku sprawom przyjrzeć się

nieco uważniej. Powszechnie uważa się, że premiera ostatniej opery Georges'a Bizeta była klęską kompozytora, a nawet przyczyniła się do jego przedwczesnej śmierci. Otóż nie jest to cała prawda. Na początku warto sobie uświadomić, gdzie *Carmen* została wystawiona po raz pierwszy. Paryska Opéra Comique w tamtym czasie pełniła funkcję sceny o charakterze zdecydowanie rozrywkowym. Gościły na niej opery *buffa*, wodewile i operetki, skądinąd bardzo popularne i lubiane przez paryżan. *Carmen* jest natomiast pełnokrwistym dramatem, utkanym z fatalnych zauroczeń, pełnym szemranych interesów oraz postaci niekoniecznie budzących szacunek i podziw. Stąd też publiczność nawykłą do lekkich i pogodnych fabuł siłą rzeczy musiała zaskoczyć w finale śmierć głównej bohaterki. Za prawdziwością takiej tezy przemawia chociażby fakt, że pierwszy i drugi akt zostały przyjęte bardzo dobrze, o czym donosiły gazety, w tym samym duchu wypowiedzieli się też naoczni świadkowie. Na premierze *Carmen* zjawili się wielu cenionych kompozytorów: Jules Massenet, Jacques Offenbach, Léo Delibes i Charles Gounod.

Choć premiera nie przyniosła pełni sukcesu, nie poniosła też fiaska. Mimo chłodnego przyjęcia pierwszego spektaklu paryska publiczność okazała dość żywe zainteresowanie nową operą Bizeta, która w trzy miesiące później, w dniu śmierci kompozytora, szła po raz trzydziesty trzeci. Swoją drogą, czy dziś można sobie wyobrazić, że jeden teatr gra

ponad trzydzieści razy ten sam tytuł w tak krótkim czasie?

Trudno też w pełni zgodzić się z opinią, jakoby *Carmen* była operą werystyczną, co także podnosi się w kontekście premiery. Rzeczywiście, libreciści nie oszczędzili mieszczańskiej publiczności sporej dawki realizmu, przejawiającego się w usytuowaniu akcji opery w świecie, w którym rządzą proste instynkty a nie salonowa elegancja. Należy jednak pamiętać, że wszystko to jest tłem, a nie tematem dzieła. Twórcy nie skupiali się na ukazaniu ciężkich warunków życia bohaterów, tak jak uczynił to Puccini w *Cyganerii*, a na przedstawieniu tragicznej w skutkach relacji łączącej Don José z *Carmen*.

Co w partyturze piszczy?

Choć Bizet nie zrewolucjonizował gatunku operowego, znalazł złoty środek, który zapewnił nieśmiertelność jego ostatniej operze. Tajemnica popularności *Carmen* zawiera się w żywotności i dynamizmie muzyki. Choć dzieło w swej budowie nie wykracza poza model następstwa poszczególnych numerów muzycznych, nie trąci też skostniałą konwencją. Taki stan rzeczy jest zasługą doskonałego wyczucia kompozytora i korespondencji między dramatycznym przebiegiem akcji i narracji muzycznej. Już uwertura od pierwszych taktów przykuwa uwagę słuchacza, przedstawiając najważniejsze tematy muzyczne, które do dziś uważane są za jedne z najbardziej rozpoznawalnych melodii operowych.

Partytura *Carmen* odznacza się klarowną fakturą, szczególnie warta podkreślenia jest partia orkiestry, która bardzo rzadko zostaje sprowadzona do funkcji akompaniamentu, w znakomitej większości zachowuje pełną samodzielność. Kiedy analizujemy partie wokalne, na pierwszy plan wysuwa się niezwykła plastyczność fraz i pełna finezji melodyka, która nie tylko odznacza się ogromnym ładunkiem ilustracyjności, ale przede wszystkim zachwyca naturalnością.

Bizet nigdy nie wybrał się w podróż do Hiszpanii, dlatego też nie miał okazji gruntownie poznać hiszpańskiego folkloru. Wielu muzykologów i znawców twórczości francuskiego kompozytora dostrzega realizację owej hiszpańskości poprzez nawiązanie do rytmów muzyki flamenco, użycie charakterystycznych instrumentów, jak np. kastaniety, oraz wprowadzenie w warstwie harmonicznnej dzieła elementów skali cygańskiej.

Powierzchnowa znajomość muzycznego folkloru Hiszpanii doprowadziła Bizeta do nieświadomego plagiatu. Otóż jeden z najsłynniejszych fragmentów opery, ognista habanera *L'amour est un oiseau rebelle*, stanowiąca swoiste *credo* głównej bohaterki, została oparta nie na ludowej pieśni, jak początkowo sądził Bizet, a na kompozycji hiszpańsko-amerykańskiego kompozytora Sebastiana Iradiera. Po wykryciu niezamierzonego plagiatu Bizet dodał stosowną notatkę w partyturze, przywołując w niej nazwisko Iradiera.



A jednak arcydzieło!

Z końcem XIX wieku, bo od roku 1884, kiedy to po raz pierwszy *Carmen* została wystawiona na deskach najświetniejszej sceny operowej Ameryki – The Metropolitan Opera w Nowym Jorku – dzieło Bizeta zyskało nowe życie, wchodząc stopniowo do repertuaru innych teatrów operowych: od San Francisco, poprzez Wiedeń i Berlin, po londyńską Covent Garden. Polska premiera miała miejsce w Warszawie w roku 1882.

Dziś opera Bizeta należy do żelaznego repertuaru operowego, zarówno w Europie, jak i Ameryce, a *Carmen* to jedna ze sztandarowych ról w dorobku każdej ambitnej mezzosopranistki, występowały w niej niemal wszystkie wielkie śpiewaczki XX wieku. Urokowi muzyki Bizeta nie potrafiły się oprzeć także sopran, wykonując słynną habanerę, pokusie uległa również największa z największych, Maria Callas.

Adam Olaf Gibowski

muzykolog, krytyk muzyczny, członek Centrum Badań nad Teatrem Muzycznym Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu; współpracuje z kwartalnikiem kulturalnym „Opcje”; kilkuletni stały recenzent „Gazety Wyborczej” w Poznaniu; na platformie www.natemat.pl prowadzi blog poświęcony muzyce klasycznej





STRESZCZENIE LIBRETTO

AKT I

W Sewilli, na miejskim placu, przy którym mieści się fabryka cygar, żołnierze obserwują przechodzących ludzi. Jest wśród nich Micaëla, wiejska dziewczyna, która poszukuje sierżanta Don José. Morales proponuje jej, żeby przyszła po zmianie warty. Wkrótce przybywa oddział żołnierzy, dowodzony przez porucznika Zunigę. Kiedy rozlega się fabryczny dzwon, co oznacza przerwę w pracy, mężczyźni gromadzą się, żeby popatrzeć na robotnice, a zwłaszcza na Cygankę Carmen. Carmen wierzy w miłość, lecz nie uznaje żadnych ograniczających jej wolność zasad (habanera *L'amour est un oiseau rebelle*). Tylko jeden mężczyzna nie zwraca na nią uwagi – Don José, Carmen zaczepia go więc, rzucając w niego kwiatem. Dziewczęta wracają do fabryki, a José podnosi kwiat i chowa go, widząc zbliżającą się Micaëłę. Dziewczyna wręcza mu list od jego matki (duet *Parle-moi de ma mère*). José zaczyna czytać, a Micaëla odchodzi. Myśli José krążyć wokół kwiatu, kiedy w fabryce wybucha bójka między Carmen i inną robotnicą. Sierżant na rozkaz Zunigi przyprowadza Cygankę. Ta odmawia odpowiedzi na pytania porucznika i José ma odprowadzić ją do więzienia. Zostawszy z nim sama, Carmen nęci go perspektywą spotkania w oberży Lillas Pastii

dzisiejszego wieczoru (seguidilla *Près des remparts de Séville*). Zauroczony José rozwiązuje jej więzy i Carmen ucieka. Don José zostaje aresztowany.

AKT II

Carmen i jej przyjaciółki Frasquita i Mercédès zabawiają gości w oberży (pieśń *Les tringles des sistres tintaient*). Zuniga powiadamia Carmen, że José zakończył już odbywanie kary. Do oberży przybywa toreador Escamillo i wychwala przyjemności swojej profesji (aria *Votre toast, je peux vous le rendre*). Próbuje flirtować z Carmen, ale dziewczyna odtrąca jego zaloty, mówiąc, że interesuje ją ktoś inny. Kiedy toreador i pozostali goście wychodzą, dwaj przemysłowcy Dancaïre i Remendado przedstawiają współpracownikom plany kolejnej wyprawy (kwintet *Nous avons en tête une affaire*). Frasquita i Mercédès decydują się wziąć w niej udział, ale Carmen stanowczo odmawia, ponieważ czeka na ukochanego. Przemysłowcy wycofują się, widząc wchodzącego Don José. Carmen budzi jego zazdrość, opowiadając o swoim tańcu dla Zunigi. Teraz tańczy dla sierżanta, ale nagle rozlega się dźwięk trąbki oznaczający dla José powrót do koszar. Carmen sztydzi z jego posłuszeństwa. Żeby dowieść swojej miłości, José pokazuje jej kwiat,

którym w niego rzuciła, twierdząc, że to dzięki niemu przetrwał trudne chwile w więzieniu (aria *La fleur que tu m'avais jetée*). Carmen jest niewzruszona: jeśli José rzeczywiście ją kocha, powinien porzucić służbę i zacząć z nią życie na wolności, w górach. José odmawia, a wtedy Carmen każe mu odejść. Wtem zjawia się w gospodzie porucznik Zuniga. Zaleca się do Carmen, a oszalały z zazdrości José atakuje przełożonego. Wracają przemytnicy i rozbrajają Zunigę. José nie ma teraz wyboru i przyłącza się do nich.

AKT III

W górskim obozie przemytników Carmen, kłócąc się z José, przyznaje, że jej miłość wygasta i radzi kochankowi powrócić do matki. Frasquita i Mercédès stawiają kabałę, żeby dowiedzieć się, jaki czeka je los. Karty przepowiadają im miłość i bogactwo, a Carmen – śmierć (aria *En vain pour éviter*). Pojawia się szukająca José Micaëla; jest przerażona górami i obawia się spotkania z kobietą, która namówiła José do wejścia na drogę przestępstwa (aria *Je dis que rien ne m'épouvante*). Chowa się, słysząc strzał. To José strzelał do intruza, którym okazał się być Escamillo. Kiedy mężczyźni orientują się, że są rywalami, zaczynają walczyć. Rozdzielają ich wracający z wyprawy

przemytnicy. Odchodząc Escamillo zaprasza wszystkich, a zwłaszcza Carmen, na swoją walkę w Sewilli. Micaëla wychodzi z ukrycia i błaga José, by wrócił z nią do domu. Ten zgadza się, dowiedziawszy się, że matka jest umierająca, ale przed wyruszeniem w drogę grozi Carmen zemstą za zdradę.

AKT IV

Na ulicach Sewilli tłum wiwatuje na cześć toreadorów udających się na arenę. Przybywa również Carmen wsparta na ramieniu Escamilla. Frasquita i Mercédès ostrzegają ją, że w pobliżu jest Don José. Carmen czeka, aż tłum wejdzie na arenę. Pojawia się José i błaga ją, żeby rozpoczęli nowe życie (duet *C'est toi – C'est moi!*). Cyganka chłodno oznajmia, że ich romans jest skończony: urodziła się wolna i wolna chce umrzeć. Słychać tłum wiwatujący na cześć Escamilla. Don José przytrzymuje Carmen, która chce już wejść na widownię. Wtedy dziewczyna rzuca mu pod nogi pierścionek i ponownie kieruje się ku wejściu. Don José zabija Carmen.

CZARNOOKA CARMEN PROSPERA MÉRIMÉEGO

Styl Mériméego pozostaje w całkowitej antynomii do wybujałości romantyków: opanowany, trzymający na wodzy egzaltowane uczucia, daleki od egotycznego ekshibicjonizmu szkoły romantycznej.

Prosper Mérimée (1803–1870) potrafił w genialny sposób uczynić z postaci kobiecych prawdziwe heroiny, których imiona uświetniają jego najslynniejsze nowele: *Colomba* (1840) – opowiadająca historię korsykańskiej dziewczyny, która mści się w obronie honoru swojego rodu – oraz *Carmen* (1845), kreśląca dzieje miłości i śmierci namiętnej Cyganki z Andaluzji, nieśmiertelnionej w operze Bizeta w 1875 roku, a później przez współczesną kinematografię.

Rodzice Mériméego pochodzili z Normandii; ojciec Jean-François Léonor był malarzem, uczył rysunku na Politechnice, matka Anne-Louise (z domu Moreau) była wnuczką Marii Leprince de Beaumont, która odegrała ważną rolę w literackim życiu swojego prawnuka. Nie jest przecież sprawą przypadku, że Prosper Mérimée największe sukcesy odnosił właśnie w krótkich formach narracyjnych. Jego prababka, autorka siedemdziesięciotomowej edycji różnego rodzaju powiastek, bajek, nowel, opowiadań itp.,

zasłynęła między innymi podziwianą przez miliony młodych (i nie tylko) odbiorców, a zekranizowaną współcześnie przez Walta Disneya bajką *Piękna i bestia*. Zapewne odcisnęła ona twórcze piętno na autorze równie popularnych, czytanych, oglądanych na ekranie i scenach operowych nowel oraz opowiadań. Również Normandia naznaczyła się dobitnie w intelektualnym życiu pisarza, zaszczipiając mu ducha realizmu, pogoni za przygodą, pasji do podróży, umiłowania wolności, a nade wszystko utrzymywania stałej równowagi między uczuciem a rozumem. Jak twierdzą znawcy jego twórczości literackiej, w żyłach Mériméego płynął cydr, o którym Flaubert (obywatel Normandii z dziada pradziada) pisał: „Jest to napój cierpki i sfermentowany, który czasami może nawet wysadzić szpunt”. Faktycznie, niekiedy autor *Teatru Klary Gazul* popada w stany gwałtownego uniesienia, egzaltacji, a nawet mistyfikacyjnej prowokacji (tworzył utwory oparte na fałszywych źródłach, wędrował

po imaginacyjnych krainach, bił się heroicznie w pojedynku o swoją kochankę Emilie Lacoste). Niekiedy też ciężko doświadczał swojego najwierniejszego przyjaciela Stendhala, któremu z przekory odbił damę serca Mme Azur: „Byłem w rozpacz przez cztery dni – wyznaje załamany Stendhal w *Pamiętniku egotysty*. – Skoro rozpacz osłabła, poszedłem prosić Mériméego, aby oszczędził moją boleść przez dwa tygodnie. – Dwa lata – odpowiedział. – Ona mi się wcale nie podoba. Widziałem, jak się jej pończochy gurbią”.

A przecież Mérimée – mimo że schlebiał gustom swojej epoki (nie obawiał się przywoływać w swoich utworach zoofilii, sodomii, nekrofilii, kazirodztwa itd.) – utrzymywał pewien dystans do twórców romantycznych i samego romantyzmu. Odrzucał *en bloc* pisarstwo Chateaubrianda i Wiktora Hugo. Z domu wyniósł postawę wolteriańską wobec religii, powoływał się na zasady moralne Helwecjusza, gardził fałszywą czułościowością *à la* Jean-Jacques Rousseau. Jego przyjaźnie i kontakty literackie koncentrują się głównie na twórcach silnie związanych z tradycją oświeceniową: wspomnianym Stendhalem, Paul-Louis Courierem, Deléclusem, Victorem Jacquemontem, Jean-Jacques Ampèrem, Faurielem. Styl Mériméego pozostaje w całkowitej antynomii do wybujałości romantyków: opanowany, trzymający na wodzy egzaltowane uczucia, daleki jest od egotycznego ekshibicjonizmu szkoły romantycznej. Tworząc małe dramaty nieokiełznanych namiętności czy opowiadając miniaturowe tragedie z historii Francji, zawsze zachowywał do nich odpowiedni dystans, jakby

parodiował je, ironizował, a nawet z nich szydził.

Po powrocie z pierwszej podróży *tra los montes* (przez Pireneje) w 1830 roku, Mérimée opublikował w „*Revue de Paris*” cztery *Listy z Hiszpanii*, stanowiące mieszankę gatunkową – opisu podróży i fikcji literackiej. W centrum uwagi pisarza znalazły się między innymi: *Corrida*, *Egzekucja*, *Historia rozbójnika*, *Hiszpańska czarownica*. Wszystkie te wątki/listy znajdują się później w noweli *Carmen* opublikowanej w „*Revue des Deux Mondes*” (1845). W tzw. międzyczasie pisarz poświęcił się wnikliwym badaniom obyczajów Cyganów – szczególnie bacznie zainteresował się losem czarownicy zwanej Carmencita. Echa tych studiów odnajdujemy w omawianej noweli, gdzie w formie polifonicznej ukazana jest sylwetka Carmen, widziana raz jako „osobliwe i dzikie piękno” (rozdział II), innym razem „dziewczyna diabeł” czy „demon” (III), wreszcie jako osoba o pochodzeniu i tożsamości romskiej (IV). Również José przedstawiony jest w stereoskopijnym ujęciu kamery: narrator porównuje go do „Szatana Milтона” (I), Carmen zaś widzi w nim „kureń”, „kanarka”, „owieczkę”, którą jako „dzika bestia” może łatwo pożreć. W swojej cygańskiej wróżbie tak oto czarnooka Carmen przepowiada przyszłość sobie i José: „Ty jesteś mój *rom* (mąż), a ja twoja *romi* (żona) (...) Pies i wilk nie długo wyżyją w zgodzie (...) Zapomnij już, co to Carmencita, lub zaślubiłbyś przy niej wdowę o drewnianych nogach [szubienicę]” – jak wiemy, bohater noweli skończy na szafocie...

Carmen – bohaterka, której egzaltowany antykonformizm

i miłość do wolności Bizet wynosi pod niebiosa, dla Mériméeego jest postacią z marginesu społecznego, Cyganką w dziurawych pończochach, która sprowadza José (*alter ego* narratora) na manowce żywota rozbójnika i czyni z niego biernego wykonawcę jej kapryśnych namiętności. W oczach Carmencity José jest fujarką, kiepem: „Ty zawsze będziesz dudek!”. On natomiast nie zazna spokoju sumienia dopóty, dopóki nie zneutralizuje urokliwego czaru zbyt energicznej i nadpobudliwej Cyganki: „Ładna dziewczyna opęta cię, pobijesz się dla niej, zdarzy się nieszczęście, trzeba żyć w górach i z przemytnika stajesz się złodziejem, nim się obejrzyś”. Carmen i José w noweli francuskiego pisarza stanowią parę zakochanych rozbójników (może warto w osiemdziesiątą rocznicę śmierci Bonnie Parker i Clyde’a Barrowa przypomnieć zakorzeniony we współczesnej popkulturze mit pary odrzuconych przez społeczeństwo, podobnych do nich, legendarnych przestępców).

W operze Bizeta Carmen czuje całą swoją kobiecą duszą, że nie jest dostatecznie kochana przez José. A przecież to on jest jej mężem („rom”), powinien więc kochać ją wielką miłością, natomiast toreador Escamillo to tylko kaprys, przygoda („minchorrò”). Bardzo udany, wręcz rewelacyjny tekst libretta autorstwa Meilhaca i Halévy’ego ukazuje subtelną grę uczuć i gradację psychologicznych napięć, którym odpowiadają ściśle formy muzyczne rodem z „klasycznego geniuszu Mozarta”. Natomiast w noweli Mériméeego znajdujemy uczucie miłosnego wypalenia, egzystencjalnego znudzenia,

spleenu czyniącego z José bezwonną ofiarę, popchniętą do zbrodni przez kobietę diabła, „chrześniaczkę szatana”, „wcielonego czarta”. Mamy tutaj zatem dwie możliwości interpretacyjne: opowiedzianą w noweli tragedię rozkładu moralnego José i jego stopniowego, nieubłaganego upadku, powolnego zaniku woli aż do zbrodniczego buntu spowodowanego czarami i lubieżnymi kapryśkami Cyganki oraz ukazaną w tekście libretta tragedię Carmen, która traci swoją wielką miłość i umiera tragicznie, ugodzona sztyletem ukochanego „roma”. Ma zapewne rację Piotr Kamiński, kiedy sugeruje, że „dudek” nie mógł zasztyletować dumnej Cyganki: „Nikt się nie da zamordować z podobnym fatalizmem (przy akompaniamencie odpowiedniego motywu muzycznego) facetowi bez znaczenia. Może w życiu, ale nie w teatrze...”

Mérimée jest mistrzem techniki narracyjnej. Potrafi umiejętnie operować kontrastem – jego bohaterowie często łączą dewocję z namiętnością lub zbrodnią. Z klasyczną maestrią używa litoty, przedkładając niedomówienie nad przesadną emfazę. W swojej noweli stosuje zasadę zaskoczenia i ironicznego dystansu wobec rzeczywistości, o której nie bardzo wiadomo, co sądzić! Jest to klasyczna konstrukcja literatury fantastycznej, którą opisał Sartre w swojej analizie tekstu Maurice’a Blanchota *Aminabad*. Motyw diabła, szatana (w przypadku Carmen – „diablicy”) stanowi tutaj typową ilustrację zauroczenia grzechem. W literaturze europejskiej, po sukcesie *Fausta* Goethego, powraca średniowiecza alegoria opętania przez czarownicę/

femme fatale, która sprowadza bohatera z prostej drogi życia i wiedzie go do wrót piekieł. W noweli Mériméego matka José jest świętą, piękna zaś czarnooka Cyganka ladacznicą. Między tymi przyciągającymi się biegunami bohater traci równowagę i upada. Broni jednak honoru swojej kochanki, oskarżając środowisko romskie o brak jakichkolwiek zasad edukacyjno-moralnych: „Biedne dziecko. To oni są winni, że ją tak wychowali...”

Zupełnie inaczej rozkłada akcenty libretto dzieła Bizeta. Upadła Carmen jest tutaj ofiarą swojej namiętnej miłości do José, to starsza siostra Violetty z opery Verdiego *La traviata*. W tym duchu Peter Brook przygotował spektakl teatralny oparty na motywach *Carmen*. Dla adaptacji scenicznej tekstu opery Bizeta wybrał także znaczący tytuł: *Tragedia Carmen* (1981).

W ramach konkluzji warto na koniec oddać więcej sprawiedliwości autorowi noweli, przywołując w jego obronie ważne źródło *Carmen*. Chodzi o mało znany list Mériméego z 16 maja 1845 roku do przyjaciółki Eugonii de Montijo, późniejszej cesarzowej Francji: „Spędziłem w odosobnieniu osiem dni na opisanium historii, którą opowiedziałaś mi Pani

piętnaście lat temu. Rzec dotyczy młodego wieśniaka z Malagi, który zabił swoją kochankę, gdyż wybrała ulicę (...) nic bardziej moralnego nie znalazłem dla naszych pięknych dam. Ponieważ od pewnego czasu prowadzę wnikliwie studia nad Cyganami, przeto uczyniłem moją bohaterkę Cyganką”. Autor *Carmen*, podobnie jak Stendhal w *Czerwonym i czarnym*, przetworzył zdarzenie z kroniki sądowej na kanwę swojej andaluzyjskiej opowieści. Hiszpańskie klimaty zostały jednak mocno wycieniowane, bohaterka bowiem jest Cyganką, a bohater Baskiem. Raz jeszcze mamy do czynienia z typową dla Mériméego mistyfikacją czy może raczej z literackim synkretyzmem gatunkowym. Pojawia się tutaj figura palimpsestu, gdzie wspomniane już *Listy z Hiszpanii* (1830), stanowiące połączenie opisu podróży z fikcją literacką, nakładają się na *petits faits vrais* z kroniki towarzyskiej, i to wszystko zostało przyprawione fantastyką zbójczą. Zaiste trudno zdecydować się na wybór między interpretacją proponowaną przez libretto opery Bizeta a nowelą Mériméego. Można oczywiście, zgodnie z poetyką mistyfikacji, przyjąć oba rozwiązania, ale wówczas pozostaje niewyjaśniona kwestia z wróżby Carmen: jak długo wyżyje w zgodzie pies z wilkiem?

Remigiusz Forycki

profesor doktor habilitowany; romanista, historyk literatury i idei, komparatysta; przez wiele lat był dyrektorem naukowym Stacji Naukowej PAN oraz Biblioteki Polskiej w Paryżu, aktualnie jest dziekanem Wydziału Neofilologii Uniwersytetu Warszawskiego; opublikował m.in. książki: „Droga do Rosji. Spór o imperium carów (1761–1839)” i „Stendhal. Geniusz podejrzeń” oraz ponad siedemdziesiąt rozpraw naukowych; przełożył na język polski książkę „Adam Mickiewicz w oczach Francuzów” Z. Mitosek

PLAN TRANSMISJI

22 LISTOPADA 2014

w Filharmonii Łódzkiej i kinie Zorza
godz. 19.00

23 LISTOPADA 2014

w kinie Kijów.Centrum godz. 18.00

GIOACHINO ROSSINI

„CYRULIK SEWILSKI”

wykonawcy: Isabel Leonard, Lawrence Brownlee, Christopher Maltman, Maurizio Muraro, Paata Burchuladze
Michele Mariotti – dyrygent
Bartlett Sher – reżyseria

przewidywany czas trwania: trzy godziny
dwadzieścia pięć minut

13 GRUDNIA 2014

w Filharmonii Łódzkiej i kinie Zorza
godz. 18.00

w kinie Kijów.Centrum godz. 17.45

RICHARD WAGNER

„ŚPIEWACY NORYMBERSCY”

wykonawcy: Annette Dasch, Karen Cargill,
Johan Botha, Paul Appleby,
Johan Reuter, Johannes Martin Kränzle,
Hans-Peter König, Martin Gantner,
Matthew Rose
James Levine – dyrygent
Otto Schenk – reżyseria

przewidywany czas trwania:
sześć godzin

17 STYCZNIA 2015

w Filharmonii Łódzkiej i kinie Zorza
godz. 19.00

w kinie Kijów.Centrum godz. 18.45

FRANZ LEHÁR

„WESOŁA WDÓWKA”

wykonawcy: Renée Fleming,
Kelli O'Hara, Nathan Gunn,
Alek Shrader, Thomas Allen
Andrew Davis – dyrygent
Susan Stroman – reżyseria

przewidywany czas trwania: trzy godziny

31 STYCZNIA 2015

w Filharmonii Łódzkiej i kinie Zorza
godz. 19.00

w kinie Kijów.Centrum godz. 18.45

JACQUES OFFENBACH

„OPowieści Hoffmanna”

wykonawcy: Erin Morley, Cristine Rice,
Hibla Gerzmava, Kate Lindsey,
Vittorio Grigolo, Thomas Hampson
Yves Abel – dyrygent
Bartlett Sher – reżyseria

przewidywany czas trwania:
trzy godziny czterdzieści pięć minut

14 LUTEGO 2015w Filharmonii Łódzkiej i kinie Zorza
godz. 18.30

w kinie Kijów.Centrum godz. 18.15

PIOTR CZAJKOWSKI
„JOLANTA”wykonawcy: Anna Netrebko,
Piotr Beczała, Aleksiej Markow,
Elchin Azizow, Aleksiej Tanowicki**BELA BARTÓK****„ZAMEK SINOBRODEGO”**wykonawcy: Nadja Michael,
Michaił PietrenkoWalery Giergiew – dyrygent
Mariusz Trelński – reżyseriaprzewidywany czas trwania:
trzy godziny czterdzieści minut**14 MARCA 2015**w Filharmonii Łódzkiej i kinie Zorza
godz. 18.00

w kinie Kijów.Centrum godz. 17.45

GIOACHINO ROSSINI
„PANI JEZIORA”wykonawcy: Joyce DiDonato,
Daniela Barcellona, Juan Diego Flórez,
John Osborn, Oren Gradus
Michele Mariotti – dyrygent
Paul Curran – reżyseriaprzewidywany czas trwania:
trzy i pół godziny**25 KWIETNIA 2015**w Filharmonii Łódzkiej i kinie Zorza
godz. 18.30

w kinie Kijów.Centrum godz. 18.15

PIETRO MASCAGNI
„RYCERSKOŚĆ WIEŚNIACZA”wykonawcy: Eva-Maria Westbroek,
Marcelo Álvarez, Željko Lučić**RUGGERO LEONCAVALLO****„PAJACE”**wykonawcy: Patricia Racette,
Marcelo Álvarez, George Gagnidze,
Lucas MeachemFabio Luisi – dyrygent
David McVicar – reżyseriaprzewidywany czas trwania:
trzy i pół godziny



**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)



Bank Polski

kijów • • • centrum

ADRES

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

**PATRONAT HONOROWY OBJAŁ
MARSZAŁEK WOJEWÓDZTWA MAŁOPOLSKIEGO
MAREK SOWA**

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

12 433 00 33
kijow@kijowcentrum.pl
www.kijow.pl
(honorujemy karty płatnicze)

SPRZEDAŻ BILETÓW GRUPOWYCH

603 100 645
m.michna@apollofilm.pl
www.kijow.pl

MECENASI TRANSMISJI



PATRONI TRANSMISJI





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



WSPÓŁORGANIZATORZY



PATRONAT MEDIALNY



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

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

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

Bloomberg



**Filharmonia
Łódzka**

im. Artura
Rubinsteina

Institucja Kultury Samorządu
Województwa Łódzkiego

WYDAWCA

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

OPRACOWANIE PROGRAMU

Agnieszka Smuga

PROJEKT GRAFICZNY

Mamastudio

ZDJĘCIA

Ken Howard/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

22 października 2014 r.



**Filharmonia
Łódzka**

im. Artura
Rubinsteina

Instytucja Kultury Samorządu
Województwa Łódzkiego

**APOLLO
FILM**
SPÓŁKA Z O.O.