



Filharmonia
Łódzka

im. Artura
Rubinsteina

Instytucja Kultury Samorządu
Województwa Łódzkiego

TAK CZYNIĄ WSZYSTKIE ALBO SZKOŁA KOCHANKÓW

WOLFGANG AMADEUSZ MOZART



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**

Globalnym sponsorem cyklu
The Met: Live in HD jest także

**Bloomberg
Philanthropies**

Transmisje w technologii HD są wspierane przez

Toll Brothers
America's Luxury Home Builder®



Kelli O'Hara jako Despina w *Così fan tutte* W.A. Mozarta.
Fot. Marty Sohl/Metropolitan Opera

Prapremiera w Burgtheater w Paryżu – 26 stycznia 1790 roku

Premiera niniejszej inscenizacji w The Metropolitan Opera w Nowym Jorku – 15 marca 2018 roku

Transmisja z The Metropolitan Opera w Nowym Jorku – 31 marca 2018 roku

Retransmisja w Filharmonii Łódzkiej – 26 maja 2018

Przedstawienie w języku włoskim z napisami w języku polskim

TAK CZYNIĄ WSZYSTKIE ALBO SZKOŁA KOCHANKÓW (*COSÌ FAN TUTTE, OSSIA LA SCUOLA DEGLI AMANTI*)

**OPERA BUFFA W DWÓCH AKTACH KV 588
LIBRETTO: LORENZO DA PONTE**

OSOBY

Fiordiligi _____ sopran
Dorabella _____ sopran
Despina _____ sopran
Ferrando _____ tenor
Guglielmo _____ bas
Don Alfonso _____ bas

REALIZATORZY

reżyseria _____ Phelim McDermott
scenografia _____ Tom Pye
kostiumy _____ Laura Hopkins
światło _____ Paule Constable

OBSADA

Fiordiligi _____ Amanda Majeski
Dorabella _____ Serena Malfi
Despina _____ Kelli O'Hara
Ferrando _____ Ben Bliss
Guglielmo _____ Adam Plachetka
Don Alfonso _____ Christopher Maltman

Chór i orkiestra The Metropolitan Opera
dyrygent – David Robertson

AKCJA ROZGRYWA SIĘ W STANACH ZJEDNOCZONYCH
W LATACH PIĘDZIESIĄTYCH XX W.

DAVID ROBERTSON

DYRYGENT

Pełnił funkcje dyrektora artystycznego St. Louis Symphony, pierwszego dyrygenta gościnnego BBC Symphony Orchestra, dyrektora artystycznego Orchestre National de Lyon, dyrygenta gościnnego Jerusalem Symphony Orchestra oraz dyrektora artystycznego paryskiego Ensemble Intercontemporain. Znany jest z wykonawstwa muzyki współczesnej – jego dyskografia obejmuje nagrania utworów Adamsa, Bartóka, Bouleza, Cartera, Ginastery, Milhauda i Reicha. Współpracował z takimi orkiestrami,

jak New York Philharmonic, Los Angeles Philharmonic, Boston Symphony Orchestra, Chicago Symphony Orchestra, Berlin Philharmonic, Staatskapelle Dresden czy Hong Kong Philharmonic Orchestra. Zajmuje się również pracą pedagogiczną – pracował ze studentami w Carnegie Hall's Academy, Konserwatorium Paryskim czy Juilliard School. W Met debiutował w 1996 r., dyrygując operą Leoša Janáčka *Věc Makropulos*.

AMANDA MAJESKI

FIORDILIGI (SOPRAN)

Amerykanka, absolwentka prestiżowego Curtis Institute of Music w Filadelfii. Po pierwszym występie w partii Hrabiny Almavivy (w Lyric Opera of Chicago pod dyktando sir A. Davisa), „Chicago Magazine” napisał: „Majeski zawiązała scenę”. Partię tę śpiewała później w Opera Theatre of Saint Louis, Semperoper w Dreźnie i podczas Glyndebourne Festival (w przedstawieniu w reżyserii M. Grandage’a). Inne jej role to m.in.: Donna Elvira w *Don Giovannim* W.A. Mozarta

w Opera Philadelphia, Witelia w *Łaskawości Tytusa* W.A. Mozarta w Lyric Opera of Chicago, Małgorzata w *Fauście* Ch. Gounoda w Opernhaus Zürich, Marszałkowa w *Kawalerze srebrnej róży* R. Straussa, Blanche de la Force w *Dialogach karmelitanek* F. Poulenc’a i tytułowa w *Rusalka* A. Dvořáka w Oper Frankfurt. Często występuje również na estradach filharmonicznych, śpiewając utwory A. Berga, W.A. Mozarta, J.S. Bacha, G. Mahlera i G.F. Haendla.

SERENA MALFI

DORABELLA (MEZZOSOPRAN)

Studiowała w rzymskim Konserwatorium i Accademia di Santa Cecilia. Zadebiutowała w 2009 r. w *La Grotta di Trofonio* A. Salieriego na Festiwalu Winterthur. Występowała na scenach florenckiego Teatro Comunale Firenze, Teatro dell’Opera Roma, amsterdamskiego Concertgebouw, Palau de les Arts Valencia, madryckiego Teatro Real, Opera de Oviedo, Opéra National de Paris, Theatre des Champs Elysees, Teatro Colon Buenos Aires, Opery Wiedeńskiej, Staatsoper Berlin, mediolańskiego

Teatro alla Scala, Milano, londyńskiego Covent Garden in London, Bayerische Staatsoper w Monachium czy Staatsoper Dresden. Współpracowała m.in.: z Fabiem Luisim, Markiem Minskowskim, Michelelem Mariottim, Ottaviem Dantonem i Alanem Curtisem. W swoim repertuarze ma takie partie, jak Pippo w *Sroce złodziejce* G. Rossiniego, Romeo w *Capuleti i Montecchi* V. Belliniego, Zerlina w *Don Giovannim* i Cherubino w *Weselu Figara* W.A. Mozarta czy Dydona w *Dydonie i Eneaszu* H. Purcella.

KELLI O'HARA

DESPINA (SOPRAN)

Amerykańska śpiewaczka musicalowa, aktorka i autorka tekstów piosenek, znana z występów w teatrach Broadwayu i off-Broadwayu. Kilkakrotnie nominowana do Nagrody Tony (wyróżniono ją także nominacjami do nagród: Drama Desk i Outer Critics Circle) m.in. za role w musicalach *Południowy Pacyfik* i *Król i ja* R. Rodgersa, *Daleko od nieba* S. Farnkela, *Pizamowa rozgrywka* R. Adlera i J. Rossa, *Dracula* F. Wildhorna i *Follies* S. Sondheima. Kilkakrotnie wystąpiła na koncertach z okazji przyznania

Kennedy Center Honors – corocznych nagród za wkład w amerykańską kulturę, bierze udział w koncertach z okazji Dnia Niepodległości, wystąpiła także w Carnegie Hall. Za partie Elizy w *My Fair Lady* F. Loewego i Julii Jordan w *Karuzeli* R. Rodgersa w koncercie z udziałem The New York Philharmonic zebrała owacyjne recenzje. Występowała również w filmach telewizyjnych. W Metropolitan Opera debiutowała rolą Walentyny w *Wesołej wdówce* F. Lehara.

BEN BLISS

FERRANDO (TENOR)

Jest laureatem licznych wyróżnień, m.in. nagrody Martina E. Segala 2016, konkursów (na Francisco Viñas International Competition 2015 zdobył drugie miejsce), otrzymał także prestiżowe stypendia, np. był uczestnikiem Met's Lindemann Young Artist Development Program. Na deskach Metropolitan Opera debiutował jako Vogelgesang w *Śpiewakach norymberskich* R. Wagnera pod batutą Jamesa Levine'a. W swoim repertuarze ma takie partie,

jak Tamino w *Czarodziejskim flecie* W.A. Mozarta, Cassio w *Otelli* G. Verdiego, Arturo w *Łucji z Lamermooru* G. Donizettiego, Sternik w *Holendrze tułaczu* R. Wagnera, Camille de Rosillon w *Wesołej wdówce* F. Lehára czy Tom Rakwell w *Żywocie rozpustnika* I. Strawińskiego. Wykonuje również utwory oratoryjne i kantatowe takie jak *Magnificat* i *Pasja wg św. Mateusza* J.S. Bacha czy *Mesjasz* G.F. Haendla.

ADAM PLACHETKA

GUGLIELMO (BAS-BARYTON)

Pochodzi z Pragi. Jest laureatem pierwszej nagrody na Międzynarodowym Konkursie Wokalnym im. Antonína Dvořáka w Karlowych Warach. Zadebiutował w Teatrze Narodowym w Pradze w 2005 r. W 2010 r. został członkiem zespołu Wiener Staatsoper, gdzie wykonywał partie w operach G. Pucciniego (*Schaunard w Cyganerii*), G.F. Haendla (*Melisso w Alcinie*), G. Donizettiego (*Dulcamara w Napoju miłosnym*), G. Rossiniego (*Mustafą we Włoszce w Algierze*, *Alidoro w Kopciuszku*), W.A. Mozarta

(*Don Giovanni*, *Figaro*, *Publio w Łaskawości Tytusa*). Występuje na prestiżowych festiwalach (w Salzburgu, Baden-Baden, Glyndebourne) oraz znakomitych scenach: Bawarskiej Opery Państwowej w Monachium, Królewskiego Teatru w Brukseli, Królewskiego Teatru w Covent Garden, Musikverein w Wiedniu, Opery Niemieckiej w Berlinie, Carnegie Hall w Nowym Jorku, Teatro alla Scala w Mediolanie i in. Dokonał nagrań dla wytwórni: Arte, Arthaus Musik, Česká televize, Český rozhlas, Deutsche Grammophon i in.

CHRISTOPHER MALTMAN

DON ALFONSO (BARYTON)

Swoje umiejętności wokalne doskonalił w londyńskiej Royal Academy of Music (oprócz tego na Warwick University studiował biochemię). W 1997 roku został laureatem Lieder Prize podczas Cardiff Singer of the World Competition. Występował w tak prestiżowych salach koncertowych i teatrach, jak salzburskie Mozarteum, amsterdamski Concertgebouw, mediolańska La Scala, nowojorskie Carnegie Hall i Lincoln Center, frankfurcka Alte Oper, Opera

Wiedeńska, berlińska Deutsche Staatsoper czy londyński Royal Opera House. Na deskach Metropolitan Opera debiutował rolą Arlekina w *Ariadnie na Naksos* R. Straussa, następnie angażowano go jak Papagena w *Czarodziejskim flecie* W.A. Mozarta, Lescauta w *Manon Lescaut* G. Pucciniego, Figara w *Cyruliku sewilskim* G. Rossiniego, Eisensteina w *Zemście nietoperza* J. Straussa syna i Silvia w *Pajacach* R. Leoncavalla.

PHELIM MCDERMOTT

REŻYSER

W teatralnej branży pracuje od 1984 roku. W 1996 r. współtworzył przedsięwzięcie teatralne Improbable, które przygotowało takie widowiska, jak *Hill Lane*, *Lifegame*, *Animi*, *Coma*, *Spirit*, *Sticky*, *The Hanging Man*, *Cinderella*, *Panic*, *Theatre of Blood* (wspólnie z londyńskim National Theatre) czy *Beauty and the Beast* (wspólnie z ONEOFUS). W Metropolitan Opera debiutował realizacją opery Ph. Glassa *Satyagraha*, odpowiadał również za widowisko *Zaczarowana wyspa* z muzyką G.F. Haendla,

J.-P. Rameau i A. Vivaldiego i librettem J. Samsa oraz Galę 125-lecia. Poza operą *Satyagraha* reżyserował również dwie inne Ph. Glassa: *The Perfect American* oraz *Akhna-ten*, która została uhonorowana 2017 Olivier Award dla Najlepszego Nowego Spektaklu Operowego. Jednym z jego najnowszych projektów jest *Bambino* L. Pattersona dla Scottish Opera, przeznaczona dla dzieci między szóstym a osiemnastym miesiącem życia.

TAK CZYNIĄ WSZYSTKIE I WSZYSCY

Pewien duży europejski teatr operowy – w ramach noworocznego żartu – opublikował listę postanowień podjętych przez bohaterów dzieł z żelaznego repertuaru. Fiordiligi i Dorabella, ferraryjskie panny zaręczone z żołnierzami o imionach Guglielmo i Ferrando, obiecały sobie, że zapiszą się na wizytę u okulisty: żeby już nigdy nie paść ofiarą równie podstępnej intrygi jak ta, która stała się osiǳ *Così fan tutte*. Gdyby w dwóch albańskich zalotnikach od razu rozpoznały swoich narzeczonych, oszczędziłyby sobie mnóstwo wstydu. A przy okazji pozbawiłyby miłośników opery jednego z najwspanialszych arcydzieł gatunku *buffa* – nie tylko w dorobku Wolfganga Amadeusza Mozarta.

Zadziwiająco, że ta niejednoznaczna i w ostatecznym rozrachunku dość gorzka opowieść wciąż cieszy się mniejszą popularnością niż poprzednie dwa człony Mozartowskiej „trylogii miłosnej” do librett Lorenza Da Ponte – *Wesele Figara* z 1786 roku i późniejszy o rok *Don Giovanni*. Czyżby operomanom zabrakło czytelnych odwołań do pierwowzoru literackiego? W *Weselu* Da Ponte nawiązał do *La Folle Journée ou le Mariage de Figaro* Beaumarchais’go, drugiej po *Cyruliku sewilskim* komedii o perypetiach hrabiego Almavivy i jego łebskiego słuźącego. *Don Giovanni* jest dzieckiem wielu ojców, począwszy od *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* Tirsa de Moliny, poprzez *Dom Juan*

ou le Festin de pierre Moliera, skończywszy na bezpośredniej inspiracji, czyli libretcie Giovanniego Bertatiego do opery Giuseppe Gazzanigi *Don Giovanni Tenorio*, o sia *Il convitato di pietra*, która miała prapremierę w Wenecji zaledwie osiem miesięcy przed pierwszym wystawieniem Mozartowskiego *dramma giocoso* w Pradze. *Così fan tutte* sprawia w tym zestawie wrażenie literackiej sieroty, poparte XIX-wieczną anegdotą o cesarzu Józefie II, który rzekomo podsunął twórcom temat – historię opartą na faktach, a w każdym razie szeroko komentowaną w rozplotkowanych salonach Wiednia.

Tyle że to nieprawda. Topos zamiany narzeczonych był popularny już w średniowieczu, a skandalizujące rozwinięcie znalazł w *Dekameronie* Boccaccia, który w połowie XVI wieku znalazł się na indeksie ksiąg zakazanych. Nawiązywał do niego Szekspir, między innymi w *Cymbelinie* i *Poskromieniu złońnicy*. Nie wspominając o tym, że smutną historię zazdrosnej Prokrysy, która przez przypadek padła trupem z ręki niesłusznie podejrzewanego o zdradę Cefala, znacznie wcześniej opisał Owidiusz w *Metamorfozach*. Da Ponte przewrotnie domknął swój „traktat miłosny”: zdaniem włoskiego muzykologa Massima Milli, w *Weselu Figara* opisał pogoń za miłosnym szczęściem, w *Don Giovannim* dowiódł niemożności prawdziwego kochania, w *Così* – dokonał cynicznej



Adam Plachetka jako Guglielmo i Kelli O'Hara jako Despina w *Così fan tutte* W.A. Mozarta.
Fot. Marty Sohl/Metropolitan Opera



Amanda Majeski jako Fiordiligi w *Così fan tutte* W.A. Mozarta.
Fot. Marty Sohl/Metropolitan Opera

rekapitulacji wcześniejszych wniosków i wskazał, że miłość jest z natury rzeczy niedoskonała.

W świetle najnowszych badań upadła nawet teza, że pomysłodawcą *Cosi* był cesarz Józef. Za tę samą historię wziął się Antonio Salieri, opery jednak nie dokończył. W annałach dziejów muzyki zachodniej zapisał się utwór Mozarta – skomponowany w ciągu niespełna czterech miesięcy, wykonany po raz pierwszy w Burgtheater 26 stycznia 1790 roku, po śmierci cesarza zdjęty z afisza do czerwca, potem zagrany jeszcze pięć razy i od tamtej pory niewidziany i niesłyszany na wiedeńskich scenach przez ponad trzy dekady. Przez cały XIX wiek *Cosi fan tutte* wzbudzała na przemian zgrozę i oburzenie. Edward Said, urodzony w Jerozolimie palestyński krytyk i teoretyk kultury, pisał o *Fideliu*, że można go zinterpretować jako bezpośrednią i dość rozpaczliwą reakcją na *Cosi*; że jedyna opera Beethovena poniekąd powieliła narrację opery Mozarta, a zarazem daje jej stanowczy odpór, stając po stronie kochanków wiernych, lojalnych i nieprzejednanych. Ryszard Wagner wydał znamieny werdykt na *Cosi fan tutte* – jego zdaniem byłoby haniebne, gdyby Mozart wyposażył to ekscentryczne libretto w muzykę równą maestrii *Wesela Figara*. Intryga zawarta w librecie nie raziła uczuć współczesnych Mozartowi wiedeńczyków. Stała się solą w oku XIX-wiecznej burżuazji, która uznała tę przewrotną opowieść za zbyt przyziemną, amoralną, a może wręcz niemoralną – i przez to naruszającą ówczesny porządek świata.

Naprawdę trudno oceniać *Cosi*, pomijając kilka kluczowych w tym

kontekście narracji. Przede wszystkim nawracającą w dziejach kultury zachodniej fascynację kulturą Wschodu – w XVIII-wiecznej codzienności Wiednia objawiającą się zarówno chichotliwym szyderstwem z dzikich mieszkańców Orientu, jak i fascynacją ich odmiennością – tajemniczym urokiem haremów, płynnością ról płciowych, przepychem kostiumu, niecodzienną dla Zachodu swobodą w podejściu do sfery zmysłów. Dwaj narzeczeni, wplątani w niecną intrygę przez Don Alfonsa, podszywają się pod Albańczyków – egzotycznych, a przy tym kusząco niebezpiecznych przybyszów z Imperium Osmańskiego. Dwie siostry próbują im się oprzeć, w końcu jednak ulegają piętrowej intrydze zaprawionego w erotycznych bojach Alfonsa i poddają się jego podszeptom, choć nie do końca świadomej powagi sytuacji, pokojówki Despiny.

To nie jest wesółka powiastka o kochankach poddanych próbie wierności. To przewrotna opowieść o mechanizmach władzy, w tym przypadku sprawowanej przez cynicznego Don Alfonsa, który stoi ponad wszelkimi nakazami zachodniej moralności. W tej mrocznej postaci nie ma nic z Sarastra, który manipuluje dwojgiem młodych z *Czarodziejskiego fletu*, żeby wpoić im dojrzałą sztukę kochania. Nie ma też nic z Komandora, który przestrzega Wielkiego Rozpustnika, czym kończy się bunt przeciw dotychczasowej hierarchii. Don Alfonso jest kłopotliwą figurą libertyna – doskonale wykształconego, racjonalnie myślącego i gorzko doświadczonego światowca, który z niejednego pieca jadł chleb i pod niejedną pierzyną zaznawał erotycznych rozkoszy,



Christopher Maltman jako Don Alfonso i Kelli O'Hara jako Despina w *Così fan tutte* W.A. Mozarta.
Fot. Marty Sohl/Metropolitan Opera

a teraz chce tylko jednego: zemścić się na młodszych od siebie, odrzec ich ze złudzeń, udowodnić, że tak czynią wszystkie i inaczej nie będzie. Że miłość aż po grób jest tylko społecznym konstruktem, który nie ma nic wspólnego z nieubłaganą, biologiczną rzeczywistością ludzkiego gatunku.

Cała ta przewrotna manipulacja odnajduje dobitne odzwierciedlenie w muzyce: w sekstecie z pierwszego aktu, rozpoczynającego się frazą Don Alfonsa „Alla bella Despinetta vi presento, amici miei”, w którym Mozart otwarcie drwi ze sztywnej, formalnej konwencji *opera seria*; w cudownym tercecie „Soave sia il vento”, gdzie dwie zakochane siostry życzą swoim narzeczonym pomyślnych wiatrów w podróży, tymczasem Alfonso co rusz wymyka się zgodnym współbrzmieniom, śmiejąc się w kułak, że jego intryga przebiega zgodnie z planem. Narracja nieubłaganie zmierza w stronę finału, który bynajmniej nie obiecuje szczęśliwego zakończenia. Don Alfonso ujawnia swoje machinacje i łączy zdemaskowane pary – nie wiadomo jednak, co stanie się dalej. Nie wiadomo, czy Fiordiligi i Guglielmo dożyją końca swych dni w niezmqconej zgodzie, czy Dorabella i Ferrando z ufnością zawierzą sobie nawzajem swój los. Jedno jest

pewne: tak czynią wszystkie, koło będzie się toczyć w nieskończoność, cyklu zdrady i podejrzeń nie przerwie nawet śmierć któregoś z partnerów. Na każdej miłości kładą się cieniem wstyd, gniew, żal i obezwładniający lęk przed przyszłością.

Mozart rozpiął tę cierpką komedię na sześć nie do końca określonych głosów – trzy soprany w rolach kobiecych, tenora w partii Ferranda i dwa basy w rolach Guglielma i Don Alfonsa. We współczesnej praktyce wykonawczej dąży się do większego zróżnicowania – nie tylko po to, by osiągnąć bogatsze współbrzmienie w ansamblach, ale też przez wzgląd na konieczność zarysowania indywidualnych cech postaci. Dojrzałszej, sopranowej Fiordiligi przeciwstawia się „płochą”, mezzosopranową Dorabellę, w partii Don Alfonsa obsadza się często lżejsze barytony, przewrotnie kontrastujące z dźwięcznym, młodzieńczym basem Guglielma. Reszta zależy od kunsztu śpiewaków, mądrości dyrygenta i reżysera. *Così fan tutte* nie ma nic wspólnego z beztroską farsą. To opera w nieustannym przebraniu: wąsatego Albańczyka, pociesznego notariusza, mówiącego dziwnym językiem lekarza. Przebierańcom ufać nie wolno – coś tu się musi źle skończyć.

Dorota Kozińska

zajmuje się krytyką muzyczną, tłumaczy poezję, beletrystykę, eseistykę i literaturę popularnonaukową; przez wiele lat prowadziła dział koncertowy, później dział operowy w „Ruchu Muzycznym”, pisała felietony pod pseudonimem Mus Triton; współpracownica „Tygodnika Powszechnego”, „Teatru”, „Muzyki w Mieście” i Programu 2 Polskiego Radia (jest jednym z dwójga stałych sędziów Trybunału Dwójki – drugim jest Kacper Miklaszewski); redagowała „Goniec Chopinowski” – gazetę Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego im. F. Chopina; prowadzi blog o operze i sztuce wokalnejs „Upiór w operze” (www.atorod.pl).





Scena z II aktu *Così fan tutte* W.A. Mozarta. Fot. Marty Sohl/Metropolitan Opera

STRESZCZENIE LIBRETTA

AKT I

Stany Zjednoczone, lata pięćdziesiąte XX w. Dwóch oficerów, Ferrando i Guglielmo, przebywa na wakacjach ze swoimi narzeczonymi, siostrami Dorabella i Fiordiligi, w motelu Skyline niedaleko Pleasure Garden. W nocnym klubie cyniczny Don Alonso, nowy przyjaciel oficerów, dzieli się z nimi swoimi wątpliwościami dotyczącymi problemu kobiecej wierności. Proponuje im zakład: dowiedzie, że ich ukochane okażą się niewierne jak wszystkie inne kobiety. Mężczyźni bronią swych narzeczonych i przyjmują zakład.

Następnego ranka Fiordiligi i Dorabella, przechadzając się po deptaku, rozmawiają o swych kochankach. Nadchodzi Alfonso i oznajmia, że ich ukochanych wezwano na wojnę. Dziewczęta pozostają niepokieszone.

Despina, motelowa pokojówka, skarży się na ogrom pracy. Widząc smutek sióstr po odjeździe ukochanych mężczyzn, zachęca je, by cieszyły się daną im wolnością i znalazły sobie nowych adoratorów. Fiordiligi i Dorabelli nie podoba się ta propozycja.

Don Alfonso przekupuje Despinę, aby pomogła mu przedstawić obu siostrom jego dwóch młodych przyjaciół, zauroczonych wdziękiem dziewcząt. Za młodzieńców przebrali się Guglielmo i Ferrando. Fiordiligi i Dorabella są oburzone ich zalotami i nie chcą słuchać miłosnych wyznań. Oficerowie są pewni wygrania zakładu.

Alfonso wprowadza w życie dodatkowy plan: młodzi ludzie udają, że z rozpaczcy zażyli truciznę. Liczą na współczucie ze strony sióstr. Despina i Alfonso udają się po pomoc, pozostawiając obie dziewczyny, by zaopiekowały się w tym czasie nieznanymi. Despina, przebrana za „Doctora Magnetico” udaje, że ratuje młodzieńców za pomocą swojej słynnej maszyny wibracyjnej. Kiedy „przywrócić do życia” Ferrando i Guglielmo proszą dziewczęta o pocałunki, aby w pełni odzyskać siły, siostry, nadal odrzucając ich umizgi, zaczynają ostrożnie interesować się nieznanymi.

AKT II

Despina karci Fiordiligi i Dorabellę za brak umiejętności postępowania z mężczyznami. Siostry rozważają sugestię pokojówki – przecież niewinny flirt z przystojnymi nieznajomymi to nic złego. Każda więc wybiera młodzieńca, który jej się spodobał – sęk w tym, że obie wskazują na nie swoich narzeczonych. Don Alfonso zabiera siostry do Pleasure Garden na spotkanie z mężczyznami.

W wesołym miasteczku Dorabella szybko przyjmuje zaloty Guglielma. Ten wręcza jej prezent, a ona odrzuca medalion z portretem Ferranda. Z kolei Fiordiligi nie poddaje się urokowi Ferranda, choć przyznaje przed sobą, że młodzieniec zdobył jej serce.

Ferrando jest już pewien, że wygrali zakład. Guglielma uszczęśliwia wiadomość, że Fiordiligi pozostała mu wierna, jednak gdy pokazuje przyjacielowi portret otrzymany od Dorabelli, Ferrando czuje się zawiedziony. Guglielmo prosi don Alfonsa o wypłacenie jego połowy wygranej, ale ten przypomina mu, że dzień się jeszcze nie skończył.

Fiordiligi gani Dorabellę za jej zdradę. Ta postanawia opuścić Pleasure Garden i dołączyć do ukochanego przy bramie parku.

Nagle pojawia się Ferrando i namiętnie wyznaje miłość Fiordiligi. Ta przyjmuje wyznanie, a Guglielmo tylko bezsilnie przygląda się tej scenie. Obaj zalotnicy są strapieni niewiernością narzeczonych. Rozbawiony don Alfonso namawia ich, aby wybaczyli ukochanym i poślubili je. Przecież ta „niewinna” zdrada wynika z ludzkiej natury.

Ślubu z młodymi nieznajomymi udziela siostrom udająca prawnika Despina. Nagle don Alfonso oznajmia powrót Guglielma i Ferranda z wojny. Siostry w panice ukrywają swoich przyszłych mężów. Prawdziwi narzeczeni udają przerażenie ujawnionymi kontraktami małżeńskimi. W końcu obaj przyznają się do intrygi, a Fiordiligi i Dorabella proszą o wybaczenie im lekkomyślności. Don Alfonso zwraca się z prośbą do zakochanych, aby sobie dobrze przyswoili przerobioną lekcję.

ŚMIECH MOZARTA

Zdawałoby się, że miano „najbardziej filozoficznej z oper” należy się bezdyskusyjnie „Don Giovanniemu”. W końcu arcydzieło Mozarta stało się kanwą słynnej filozoficznej interpretacji, jaką na jego marginesach napisał Søren Kierkegaard w pierwszym tomie rozprawy „Albo-albo”. Określenie to nie pojawiło się jednak przy okazji „Don Giovanniego”, lecz przy na pozór bezpretensjonalnej, Mozartowskiej komedii *Così fan tutte, ossia La scuola degli amanti* – „Tak czynią wszystkie, czyli szkoła kochanków”. Zawsze było to – i jest – dzieło trochę pechowe i trochę kłopotliwe. Najpierw pech: koniec osiemnastego wieku, który mógł jeszcze dzieło docenić, właściwie go nie poznał. Mimo że *Così fan tutte* zaprezentowano w wiedeńskim Burgtheater 26 stycznia 1790 roku, to wykonano je ledwie pięć razy. Żałoba po śmierci cesarza Józefa II przerwała spektakle, a po żałobie do „Tak czynią wszystkie” już nie powrócono. Także zagraniczne teatry wykazywały umiarkowane zainteresowanie. Co prawda londyński King’s Theatre wystawił operę w 1811 roku, ale nawet bardzo spóźniona amerykańska premiera – Metropolitan Opera wystawiła *Così fan tutte* dopiero w 1922 roku! – nie przerwała braku większego zainteresowania. Brak zainteresowania to zresztą niedokładne określenie: *Così fan tutte* nie tyle zapomniano, co raczej metodycznie omijano. Dzieło jawiło się bowiem publiczności między 1815 a 1945 rokiem – tej najbardziej

purytańskiej publiczności, jaką sztuka kiedykolwiek miała – jako kłopotliwie niemoralne, nieuchronnie naznaczone arystokratyczną i ludową nieprzyzwoitością wcześniejszych stuleci. Dopiero po 1945 roku, w zmieniających się znowu warunkach obyczajowych, do opery powrócono: zyskała popularność – wedle statystyk jest dziś czternastą najczęściej wystawianą operą świata – i uznanie publiczności, ale nie przestała być kłopotliwa. Co wcześniej piętnowano za niemoralność, teraz oskarżono o zawstydzającą mizoginię. Jest to dzisiaj zarzut tak poważny, jak oskarżenie o niemoralność w dziewiętnastym wieku. Możemy sobie jedynie wyobrazić, co działoby się, gdyby dzisiejsza publiczność zobaczyła na własne oczy już niedostępny, najgrubszy żart Mozarta: aria *Come scoglio* z interesującej nas opery to szczyt okazjonalnej złośliwości. Wykonywała ją pierwotnie Adriana Ferrarese del Bene, która słynęła z bardzo zabawnych ruchów głową przy atakowaniu bardzo wysokich i bardzo niskich dźwięków. Mozart skomponował więc arię z takich skoków melodycznych, które zmuszały primadonnę do nieustannego atakowania niewygodnych dźwięków, wskutek czego śpiewu było ponoć niewiele, ale głowa śpiewaczki trzęsa się nieustannie ku ucieście kompozytora i publiczności. W każdym razie *Così fan tutte* stała się przedmiotem głośnego sporu interpretatorów, sporu o tyle istotnego, że wydobył on z całą mocą pytanie o to, jak w operze



Amanda Majeski jako Fiordiligi i Serena Malfi jako Dorabella w *Così fan tutte* W.A. Mozarta.
Fot. Marty Sohl/Metropolitan Opera

mają się do siebie słowo i dźwięk, o to, co właściwie w tego rodzaju dziele jest znaczeniem – gdzie to znaczenie tkwi.

Co jest właściwie przedmiotem sporu? Zaczniemy od akcji scenicznej, ona to bowiem jest powodem większości kontrowersji. Niejedynie to przecież kłopotliwe libretto, jakie wyszło spod pióra Lorenza da Ponte. Wystarczy krótki zarys. Dwóch wojaków chełpi się stałością uczuć i wiernością uczuć swoich kochanek. Rozbawiony ich naiwnością filozofujący Don Alfonso namawia żołnierzy na eksperyment: bohaterowie pozorują wyjazd, po czym wracają w przebraniu Albańczyków, aby *incognito* uwieść własne kochanki i wypróbować ich wierność. Zwróćmy uwagę na te przebrania, wskazujące na wieczną atrakcyjność barwnego awanturnika jako uwodziciela. Osiemnastowieczna Europa zna jeszcze Albańczyków, tych wąsatych, fascynujących górali o drażliwym honorze, pojawiających się wszędzie, gdzie potrzeba najemnego żołnierza, wolnych jak ptaki i śmielszych niż Kozacy, których nie powstrzymuje nawet religia: „gdzie szabla, tam wiara” – mówi albańskie przysłowie. Bez względu na wszelkie opory, kłopoty i niepewności, koniec końców przebrani Albańczycy stawiają na swoim i sprawy już idą w stronę ołtarza – w końcu „tak czynią wszystkie”. Po udowodnieniu jednak tego, co było do udowodnienia, opadają maski i w miejsce krwawej zemsty – szczęśliwie dla kobiet to tylko fałszywi Albańczycy – następuje pełne dobrego humoru powszechne przebaczenie, w którym „intrygant” Don Alfonso ma swój znaczący udział.

Niemoralność: wszyscy bohaterowie *Così fan tutte* postępują

niemoralnie. Don Alfonso intryguje kosztem przyjaciół i ich kochanek, by udowodnić banalną skądinąd tezę, że wszyscy są niemoralni. Tezę tę zresztą udowadnia. Żołnierze postępują niemoralnie, oszukując własne kochanki i odgrywając „albańską” komedię. Nie tylko są zresztą niemoralni, są także zupełnie nieporadni – gdyby nie interwencje pokojówki, nie osiągnęliby nic. Kochanki żołnierzy postępują niemoralnie: nie tylko w końcu ulegają, ale i ich opory okazują się bardziej konwenansem i strachem przed konsekwencjami niż wiernością. A jak są podręcznikowo niewierne! Pozostają przecież przekonane, że ich kochankowie udali się na bitwę, a czyż jest niewierność bardziej archetypiczna i bardziej wołająca o pomstę niż niewierność kochanki względem walczącego żołnierza? A jednak – i tutaj tkwi najgłębsza niemoralność – nie ma żadnej pomsty, nie ma żadnej kary. Jest ironiczne zakłopotanie, zrozumienie, wzajemne wybaczenie i śmiech. Wszyscy zachowują dobry humor. Nikt nikogo nie zabija (nawet siebie), nikt nie idzie do klasztoru, nikt nie czuje się pohańbiony, wszyscy mają zdrowe żądki i żadnych pretensji do świata. Nie stało się nic wielkiego, a wiele zabawnego. Żeby choć grom z jasnego nieba albo jakaś straszliwa *vendetta* godna pióra Lorda Byrona...

Mizoginia: kobiety okazują się płocze, niemądre, niestałe, obdarzone sumieniem jedynie okolicznościowym i skrupułami oraz „głębią uczuć” jedynie dzięki hipokryzji. Mężczyźni manipulują nimi, jak zechcą. No, może nie jak zechcą – nasi „Albańczycy” nie grzeszą inteligencją i zręcznością – ale nawet jeśli potrzebują pomocy, w końcu osiągają swój cel. Kobieta to

raz jeszcze „puch marny”. Nie chodzi przy tym o te dwie konkretne kobiety, przecież od początku występują one jedynie jako przykład prawa ogólnego: *cosi fan tutte*.

Nic więc dziwnego, że wiek dziewiętnasty wolał tę operę ominąć, a zarazem hedonistyczny i ideologiczny przełom wieku dwudziestego i dwudziestego pierwszego ma z nią problem: zakochał się w muzyce Mozarta, a ze swoim zmysłem ironii i lekkości czerpie przyjemność z komedii, ale żadną miarą nie chce być mizoginistyczny. Rozkoszuje się więc *Cosi fan tutte* z nieczystym sumieniem i żeby się usprawiedliwić tworzy sofizmaty. Najważniejsze usprawiedliwiający rozumowanie głosi, że całość przesłania libretta *Cosi fan tutte* jest podważana przez znaczenie samej muzyki. I oto nagle jesteśmy pośrodku najtrudniejszego problemu, jaki filozofia muzyki w ogóle może sobie postawić: pytania o znaczenie „muzyki samej”, *music alone*, jak mawia filozof Peter Kivy. Nawet po części nie będziemy tutaj odpowiadać na tego rodzaju pytanie. Być może jest ono nierozstrzygalne, przynajmniej w odniesieniu do artystycznej muzyki Europy. Zresztą to właśnie ta muzyka stworzyła samo pytanie, rozdzielając najpierw słowo i dźwięk, nadając jednemu i drugiemu osobne życie i zmuszając nas, by wciąż na nowo ustalać stosunki między nimi. Nie jest to wbrew pozorom problem uniwersalny i nie sposób przenieść go na tego rodzaju muzykę, gdzie jak w bluesie słowo i dźwięk rodzą się w jednym, nierozdzielny geście i tylko jako owa jednia są znaczeniem. Na pewno jednak jest to problem Mozarta. W tym miejscu powinniśmy napisać

książkę. Zastąpimy ją jednak tylko kilkoma uwagami. Bez względu na to, czy muzyka sama posiada znaczenie czy też nie, musiałoby to być znaczenie innej natury niż to, które posiada język. Gdyby były to znaczenia tego samego rodzaju, to wiedzielibyśmy, o czym jest *Trio a-moll* Brahmsa i inne utwory muzyki absolutnej, „o czym są” w tym samym sensie jak wiemy, o czym jest powieść. A jeśli znaczenie muzyki samej jest innej natury niż znaczenie języka (ciągle skracamy domniemaną książkę), to jak może być ono sprzeczne lub zgodne z tym, co mówi język, np. libretto opery? Gdybyż jeszcze Mozart pozostawił po sobie rodzaj słownika znaczeń muzycznych na kształt Wagnerowskich list motywów przewodnich – przedsięwzięcie nie byłoby może beznadziejne. Nie ma jednak takiej listy pochodzącej od Mozarta. Twierdzić więc, że niewygodne znaczenie libretta *Cosi fan tutte* jest podważane przez muzykę samą, to w najlepszym razie formułować odczucie. Odczucie to może być zasadne i godne wyartykułowania, ale przekształcać je w interpretację, w rozprawę o znaczeniu opery – to już sofizmat. Gdyby Antonio Salieri ukończył swoją operę do tego samego libretta – a przecież zaczął taką pisać – mielibyśmy chociaż materiał do porównania i jakiś punkt wyjścia.

Wydaje się więc, że *Cosi fan tutte* jest wciąż dziełem w szczególnej sytuacji. Uwodzi pięknem swojej muzyki, a jest to – jeśli wolno wyrazić taką opinię – jedna z najpiękniejszych oper w całej historii muzyki, a geniusz Mozarta sięgnął tutaj jednego ze swych szczytów. Zarazem jednak nie sposób zignorować jego niewygodnego przesłania i jego



Ben Bliss jako Ferrando Dorabella w *Così fan tutte* W.A. Mozarta.
Fot. Marty Sohl/Metropolitan Opera

niedopasowania do dzisiejszych sposobów myślenia. Lepiej zresztą radzić sobie z tą sprzecznością przez sofizmaty niż przez przemilczenie. *Così fan tutte* należy zresztą do całej rodziny takich dzieł zachwycających i niewygodnych, by wspomnieć tylko antysemickie wycieczki w tekstach opracowywanych przez Jana Sebastiana Bacha z *Pasją według św. Jana* na czele, czy *Carmina Burana* Orffa – dzieło wykonywane do dziś mimo jej związków z hitlerowską SS-*Jugendkultur*. Przypadek *Così fan tutte* należy więc do łagodnych. „Filozoficzność” tej opery polega na owych sprzecznościach, na tym, że jej słuchanie i oglądanie staje się nieuchronnie refleksją nad naturą samego dźwięku i samego słowa. Być może wystarczy zachować samą tę problematyczność.

A jednak moja własna opinia o *Così fan tutte* różni się od tych najczęściej wypowiedzianych. Nie widzę w tej operze mizoginii. Jej ostrze nie jest skierowane przeciw kobietom, lecz przeciw wszystkim. Kobiety i mężczyźni są tutaj równie niemoralni, niestali, śmieszni, nieporadni i niemądrzy. Mądrość Don Alfonsa polega na tym jedynie, iż wie on, że wszystko jest niemądre. Jest to dzieło równie bardzo antymęskie, co antykobiece.

Zresztą nie wydaje mi się ani takie, ani takie. Da Ponte i Mozart nie czynią przecież komukolwiek zarzutu: wszystko zostaje wybaczone i wyśmiane. Ludzie są niemądrzy i niemoralni – taki jest porządek rzeczy. Nie sądzę też, by było to dzieło niemoralne, wprost przeciwnie. Wszystko ogarnia tutaj moralność opierająca się na świadomości ułomności świata i ludzi, świadomości, która mimo wszystko, świat ten przyjmuje, jakim jest i świat ten kocha. Być przeciwko niemoralności tych mężczyzn i tych kobiet – to być niejako przeciwko samej mocy życia. Pozorna niemoralność jest tylko niszczeniem złudzeń, odzieraniem kolejnych masek hipokryzji, za którymi stoi śmieszny w swojej pretensjonalności człowiek. A nad wszystkim unosi się wszechogarniająca, pozamoralna, nieziemsko piękna muzyka. Jest to moralność „Kandyda”, która przeniknęła już złudzenia moralności konwencjonalnej. I zachowała dobry humor. Być może czytelnicy pamiętają pewien stały motyw z powieści Hermana Hessego *Wilk stepowy*. Za każdym razem, gdy bohater tej powieści, Harry Haller, gubi się w głębiach metafizycznych dociekań, egzystencjalnych lęków, wątpliwości co do siebie i świata, gdy – jak mawiał Nietzsche – „patrzy w otchłań” – słyszy niestosownie dźwięczący i nazbyt donośny śmiech Mozarta.

Krzysztof Moraczewski

Doktor habilitowany, profesor poznańskiego Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Zakładzie Badań nad Kulturą Artystyczną Instytutu Kulturoznawstwa. Zajmuje się zagadnieniami teorii i historii kultury artystycznej, ze szczególnym uwzględnieniem kultury muzycznej oraz problemami metodologii nauk humanistycznych. Autor książki „Sztuka muzyczna jako dziedzina kultury”.

PLAN TRANSMISJI

w sezonie 2017/2018

7 PAŹDZIERNIKA 2017 / G. 18.55

VINCENZO BELLINI

„NORMA”

PREMIERA SEZONU

obsada: Sondra Radvanovsky (Norma),
Joyce DiDonato (Adalgiza), Joseph Calleja
(Pollione), Matthew Rose (Orowist)

dyrygent: Carlo Rizzi

reżyseria: Sir David McVicar

14 PAŹDZIERNIKA 2017 / G. 18.55

WOLFGANG AMADEUS MOZART

„CZARODZIEJSKI FLET”

PO RAZ PIERWSZY W HD /
WERSJA ORYGINALNA

obsada: Golda Schultz (Pamina),
Kathryn Lewek (Królowa Nocy),
Charles Castronovo (Tamino),
Markus Werba (Papageno),
Christian Van Horn (Przemawiający),
René Pape (Sarastro)

dyrygent: James Levine

reżyseria i kostiumy: Julie Taymor

18 LISTOPADA 2017 / G. 18.55

THOMAS ADÈS

„ANIOŁ ZAGŁADY”

PREMIERA SEZONU /

PO RAZ PIERWSZY W MET

obsada: Audrey Luna (Leticia Maynar),
Amanda Echalar (Lucia de Nobile),
Sally Matthews (Silvia de Ávila), Sophie
Bevan (Beatriz), Alice Coote (Leonora
Palma), Christine Rice (Blanca Delgado),
Iestyn Davies (Francisco de Ávila), Joseph
Kaiser (Edmundo de Nobile), Frédéric
Antoun (Raúl Yebenes), David Portillo
(Eduardo), David Adam Moore (Colonel
Álvaro Gómez), Rod Gilfry (Alberto Roc),
Kevin Burdette (Señor Russell),

Christian Van Horn (Julio),

John Tomlinson (doktor Carlos Conde)

dyrygent: Thomas Adès

reżyseria: Tom Cairns

10 LUTEGO 2018 / G. 18.00

GAETANO DONIZETTI

„NAPÓJ MIŁOSNY”

NOWA OBSADA

obsada: Pretty Yende (Adina),
Matthew Polenzani (Nemorino),
Davide Luciano (Belcore),
Ildibrando D'Arcangelo (Dulcamara)

dyrygent: Domingo Hindoyan

reżyseria: Bartlett Sher

24 LUTEGO 2018 / G. 18.30

GIACOMO PUCCINI

„CYGANERIA”

NOWA OBSADA

obsada: Sonya Yoncheva (Mimi),
Susanna Phillips (Musetta), Michael
Fabiano (Rodolfo), Lucas Meachem
(Marcello), Alexey Lavrov (Schaunard),
Matthew Rose (Colline), Paul Plishka
(Benoit / Alcindoro)

dyrygent: Marco Armiliato

reżyseria i scenografia: Franco Zeffirelli

10 MARCA 2018 / G. 18.55

GIOACHINO ROSSINI

„SEMIRAMIDA”

PO RAZ PIERWSZY W HD

obsada: Angela Meade (Semiramida),
Elizabeth DeShong (Arsace), Javier
Camarena (Idrenus), Ildar Abdrazakov
(Assur), Ryan Speedo Green (Oroe)

dyrygent: Maurizio Benini

reżyseria: John Copley

14 KWIETNIA 2018 / G. 18.30

GIUSEPPE VERDI

„LUIZA MILLER”

PO RAZ PIERWSZY W HD

obsada: Sonya Yoncheva (Luiza), Olesya Petrova (Fryderyka), Piotr Beczała (Rudolf), Plácido Domingo (Miller),

Alexander Vinogradov (Walter),

Dmitry Belosselskiy (Wurm)

dyrygent: James Levine

reżyseria: Elijah Moshinsky

28 KWIETNIA 2018 / G. 18.55

JULES MASSENET

„KOPCIUSZEK”

PREMIERA SEZONU /

PO RAZ PIERWSZY W MET

obsada: Joyce DiDonato (Kopciuszek),

Alice Coote (księżę Charmant),

Stephanie Blythe (Madame de Haltière),

Kathleen Kim (Wróżka), Laurent Naouri

(Pandolf)

dyrygent: Bertrand de Billy

reżyseria i kostiumy: Laurent Pelly

26 MAJA 2018 / G. 18.55

WOLFGANG AMADEUS MOZART

„COSÌ FAN TUTTE”

(„TAK CZYNIĄ WSZYSTKIE”)

RETRANSMISJA / PREMIERA SEZONU

obsada: Amanda Majeski (Fiordiligi),

Serena Malfi (Dorabella), Kelli O'Hara

(Despina), Ben Bliss (Ferrando),

Adam Plachetka (Guglielmo),

Christopher Maltman (Don Alfonso)

dyrygent: David Robertson

reżyseria: Phelim McDermott

9 CZERWCA 2018 / G. 18.55

GIACOMO PUCCINI

„TOSCA”

RETRANSMISJA / PREMIERA SEZONU

obsada: Sonya Yoncheva (Tosca),

Vittorio Grigolo (Cavaradossi),

Bryn Terfel (baron Scarpia),

Patrick Carfizzi (Zakrystian)

dyrygent: Andris Nelsons

reżyseria: Sir David McVicar

Dyrekcja Met uprzejmie informuje, że repertuar i obsady mogą ulec zmianie. Opracowano na podstawie materiałów nadesłanych przez Met z uwzględnieniem dwóch zmian terminów transmisji (*Tosca*, *Così fan tutte*) 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)

ORGANIZATORZY, SPONSORZY, PARTNERZY

MECENAS SEZONU 2017/2018



Bank Polski

WYDAWCA

Filharmonia Łódzka
im. Artura Rubinsteina

OPRACOWANIE PROGRAMU

Aida Stępnik

PROJEKT GRAFICZNY

Mamastudio

ZDJĘCIA

Marty Sohl / 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

14 maja 2018 r.



**Filharmonia
Łódzka**

im. Artura
Rubinsteina

Institucja Kultury Samorządu
Województwa Łódzkiego