



Filharmonia
Łódzka

im. Artura
Rubinsteina

Instytucja Kultury Samorządu
Województwa Łódzkiego

LA TRAVIATA

GIUSEPPE VERDI



The Metropolitan Opera

HD LIVE



**Filharmonia
Łódzka**

im. Artura
Rubinsteina

Instytucja Kultury Samorządu
Województwa Łódzkiego

dyrektor naczelny
Tomasz Bęben

dyrektor artystyczny
Paweł Przytocki

chórmistrz, szef chóru
Dawid Ber

The Met
ropolitan
Opera **HD**
LIVE

dyrektor generalny
Peter Gelb

honorowy dyrektor muzyczny
James Levine

dyrektor muzyczny
Yannick Nézet-Séguin

główny dyrygent
Fabio Luisi

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

**The Neubauer Family
Foundation**

Cyfrowe wsparcie cyklu
The Met: Live in HD zapewnia

**Bloomberg
Philanthropies**

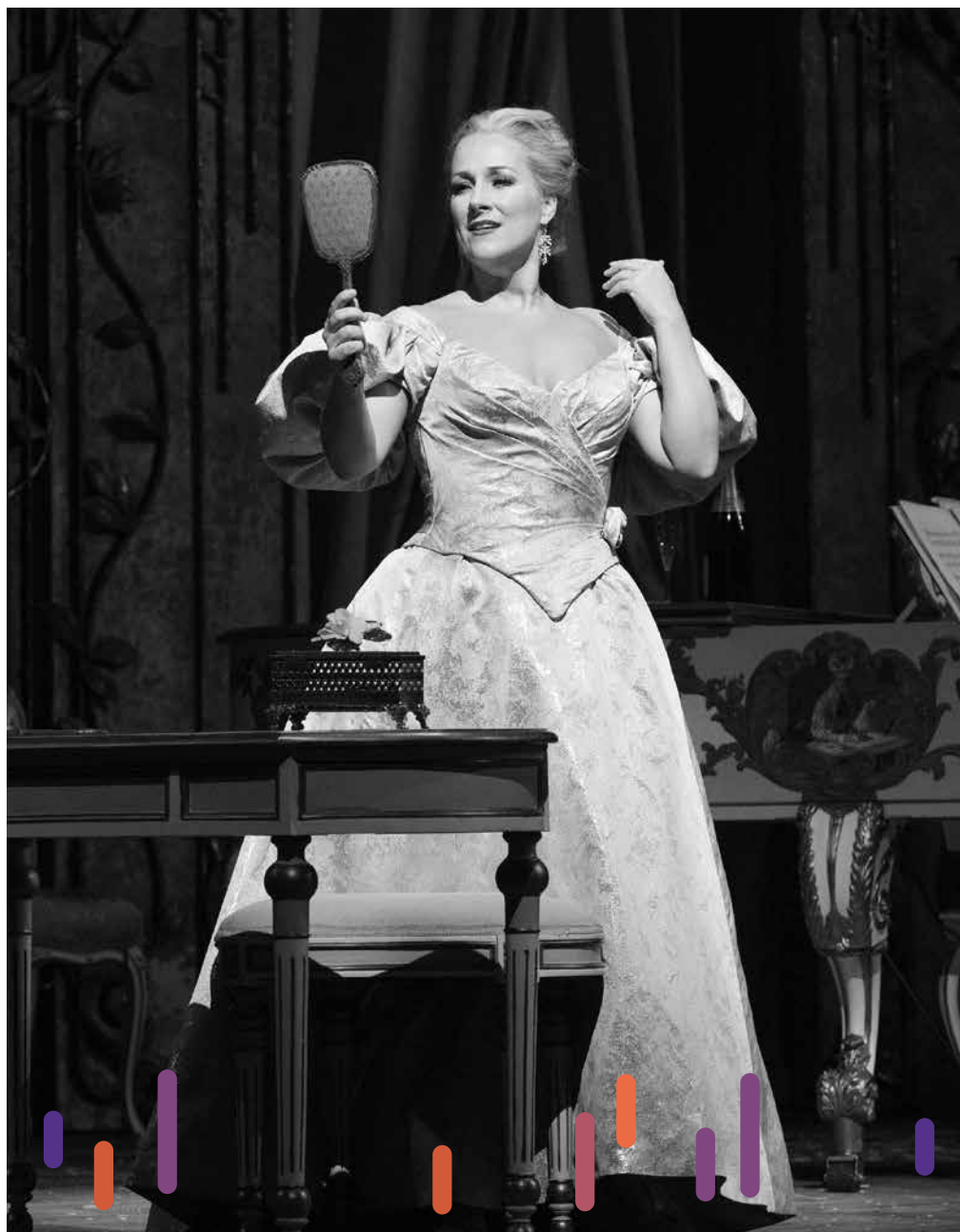
Cykl *The Met: Live in HD*
jest wspierany przez



ROLEX

Transmisje w technologii HD
są wspierane przez

Toll Brothers
AMERICA'S LUXURY HOME BUILDER



Diana Damrau jako Violetta. Fot. Marty Sohl / Metropolitan Opera

Prapremiera w Wenecji – 6 marca 1853 roku

Premiera niniejszej inscenizacji w The Metropolitan Opera w Nowym Jorku – 4 grudnia 2018 roku

Transmisja z The Metropolitan Opera w Nowym Jorku – 15 grudnia 2018 roku

Przedstawienie trwa około 3 godzin i 5 minut (z dwiema przerwami)

Przedstawienie w języku włoskim z napisami w języku polskim

LA TRAVIATA

OPERA W TRZECH AKTACH

LIBRETTO: FRANCESCO MARIA PIAVE

WEDŁUG DAMY KAMELIOWEJ ALEKSANDRA DUMASA-SYNA

OSOBY

Violetta Valéry _____ sopran

Alfredo Germont _____ tenor

Giorgio Germont _____ baryton

REALIZATORZY

reżyseria _____ Michael Mayer

scenografia _____ Christine Jones

kostiumy _____ Susan Hilferty

światło _____ Kevin Adams

choreografia _____ Lorin Latarro

OBSADA

Violetta Valéry _____ Diana Damrau

Alfredo Germont _____ Juan Diego Flórez

Giorgio Germont _____ Quinn Kelsey

solisci, chór, balet i orkiestra The Metropolitan Opera

dyrygent _____ Yannick Nézet-Séguin

AKCJA ROZGRYWA SIĘ W PARYŻU OK. 1830 R.

Inscenizacja jest darem Evy-Marie i Raya Berry / The Paiko Foundation

Dodatkowe fundusze pochodzą od Mercedes T. Bass, Mr. i Mrs. Paul M. Montrone oraz Rolex

YANNICK NÉZET-SÉGUIN

DYRYGENT

Kanadyjski dyrygent i pianista. Od września 2018 r. jest dyrektorem muzycznym Metropolitan Opera. Tę funkcję pełni także w Orchestre Métropolitain w Montrealu oraz Orkiestrze w Filadelfii. Jest członkiem honorowym Europejskiej Orkiestry Kameralnej. Wcześniej był głównym dyrygentem Orkiestry Filharmonicznej w Rotterdamie (2008–2018) oraz głównym dyrygentem gościnnym Londyńskiej Orkiestry Symfonicznej (2008–2014). Blisko współpracuje z Filharmonikami Berlińskimi, Filharmonikami Wiedeńskimi oraz Orkiestrą Symfoniczną Radia Bawarskiego. Bierze udział w festiwalach BBC Proms, Mostly Mozart w Nowym Jorku oraz festiwalach w Edynburgu, Lucernie, Salzburgu

czy Grafeneggu (Wiedeń). Z orkiestrą w Filadelfii regularnie występuje w Carnegie Hall. Prowadzi kursy mistrzowskie w Instytucie Curtisa w Filadelfii oraz w Julliard School w Nowym Jorku. W repertuarze ma zarówno utwory symfoniczne, jak i opery. Jego debiut w Met odbył się w sezonie 2009/2010 z nową inscenizacją *Carmen* G. Bizeta. Od tego czasu występuje na tej scenie w każdym sezonie. Dyrygował m.in. w Teatro alla Scala, Royal Opera House w Londynie i Wiedeńskiej Operze Państwowej. Prowadził cykl wykonań siedmiu dojrzałych oper Mozarta, połączony z nagraniami dla Deutsche Grammophon.

DIANA DAMRAU

VIOLETTA VALÉRY (SOPRAN)

Niemiecka śpiewaczka – sopran koloraturowy. Kształciła się w Hochschule für Musik w Würzburgu pod okiem Carmen Hangau. Po ukończeniu studiów kontynuowała naukę w Salzburgu u Hanny Ludvig. Zadebiutowała na scenie jako Barbarina w *Weselu Figara* w Teatrze Miejskim w Würzburgu. Występowała na tak prestiżowych scenach, jak Opera Wiedeńska, Metropolitan Opera, Covent Garden Theatre w Londynie. Mówi się o niej, że jest najlepszą Królową Nocy obecnego stulecia (partia z *Czarodziejskiego fletu* W.A. Mozarta). Ponadto ma w dorobku m.in. partie z oper: G. Donizettiego (Norina w *Don Pasquale*, tytułowa Łucja

z *Lammermooru*), R. Straussa (Sophie w *Kawalerze srebrnej róży*, Aminta w *Milczącej kobiecie*), G. Rossiniego (Rozyna w *Cyruliku sewilskim*), L. van Beethovena (Marcelina w *Fideliu*), C.M. von Webera (Ania w *Wolnym strzelcu*), J. Offenbacha (Olimpia w *Opowieściach Hoffmanna*). Wykonuje też dzieła oratoryjne, m.in. J.S. Bacha, J.F. Haendla, W.A. Mozarta, L. van Beethovena, J. Brahmsa, G. Fauré, G. Mahlera, C. Debussy'ego, C. Orffa. Współpracowała z takimi dyrygentami, jak Sir Colin Davis, Christoph von Dohnanyi, James Levine, Lorin Maazel, Pierre Boulez, Nikolaus Harnoncourt, Riccardo Muti, Leonard Slatkin, Ádám Fischer.

JUAN DIEGO FLÓREZ

ALFREDO GERMONT (TENOR)

Peruwiański śpiewak operowy, uważany za najśłynniejszego tenora lirycznego na świecie. Rozpoczął jako nastolatek, śpiewając piosenki pop w klubach Limy. W wieku 17 lat rozpoczął naukę w Narodowym Konserwatorium Muzycznym w Limie. W latach 1993–1996 przebywał na stypendium w Curtis Institute w Filadelfii, gdzie zaczął brać udział w studenckich spektaklach operowych. Jego profesjonalny debiut miał miejsce w 1996 roku, kiedy to wziął udział w festiwalu Rossini w Pesaro (Włochy). W wieku 23 lat (1996) wystąpił po raz pierwszy w meiodolańskiej La Scali, w 1997 – w Covent Garden, gdzie wcielił się w rolę hrabiego Potockiego w światowej premierze koncerto-

wej *Elisabetty* G. Donizettiego. Rolą hrabiego Almavivy w *Cyruliku sewilskim* Rossiniego zadebiutował w 1999 r. w Wiedniu oraz trzy lata później w Metropolitan Opera. Specjalizuje się w dziełach G. Rossiniego oraz operach *bel canto* V. Belliniego i G. Donizettiego. W 2007 r. został uhonorowany najwyższym odznaczeniem państwowym – Krzyżem Wielkim Orderu Słońca Peru, jest też laureatem Orderu Zasługi, przyznanego przez prezydenta Limy. Został mianowany Honorowym Profesorem Uniwersytetu San Martín de Porres. Do najważniejszych przyznanych mu nagród muzycznych należą Rossini d'oro, Bellini d'oro, Premio Aureliano Pertile i Premio Abbiati.

QUINN KELSEY

GIORGIO GERMONT (BARYTON)

Amerikanin, urodzony w Honolulu. Ukończył Uniwersytet Hawajski. Występuje na najlepszych światowych scenach, takich jak: Opera Liryczna w Chicago, Opera Paryska, Norweska Opera Narodowa, opery w San Francisco, Santa Fe, Rzymie, Frankfurt, Deutsche Oper w Berlinie i in. W The Metropolitan Opera po raz pierwszy wystąpił w 2008 r. jako Schaunard w *Cyganerii* G. Pucciniego. Na tej scenie oklaskiwano go też w rolach Marcella w tym samym dziele, Monterone w *Rigoletcie*, Germonta w *Traviacie*, hrabiego Di Luny w *Trubadurze* G. Verdiego, Petera w *Jasiu i Małgosi* E. Humperdincka oraz Enrica w *Łucji z Lammermooru*

G. Donizettiego. Wykonuje głównie partie z oper włoskich, ale ma też w dorobku partie Melota w *Tristanie i Izoldzie* R. Wagnera czy tytułową w *Don Giovannim* W.A. Mozarta. Artysta również koncertuje i odbywa recitale w Stanach Zjednoczonych, Wielkiej Brytanii, Niemczech i Norwegii. Ma w repertuarze m.in. *IX Symfonię* L. van Beethovena, *VIII Symfonię* G. Mahlera, *Carmina Burana* C. Orffa oraz *Stabat Mater* K. Szymanowskiego. Reprezentował Stany Zjednoczone w konkursie BBC Cardiff of the World w 2005 r. Jest laureatem nagrody Beverly Sills, przyznawanej młodym artystom w Metropolitan Opera.

MICHAEL MAYER

REŻYSERIA

Amerykański reżyser teatralny, filmowy i telewizyjny oraz dramaturg. Laureat nagród Tony i Drama Desk Award. Studiował aktorstwo na uniwersytecie w Nowym Jorku (NYU), wkrótce jednak zwrócił się ku reżyserii. Po 15 latach doświadczeń w reżyserowaniu musicali na Broadwayu, zadebiutował jako reżyser filmowy w 2004 r. obrazem *A Home at the End of the World* z udziałem Colina Farrelli i Robina Wrighta Penna. Wyreżyserował też m.in. film familijny *Flicka* (2006), *Alpha House* z udziałem Johna Goodmana, *The Seagull* z Annette Benning. Przygotował nowojorską premierę *Antygony* w Nowym Jorku polskiego drama-

turga Janusza Głowackiego (1996, Vineyard Theatre). Jako reżyser operowy zadebiutował w 2012 r., przygotowując dla The Metropolitan Opera *Rigoletto* G. Verdiego, w którym akcję przeniósł z XVI-wiecznej Mantui do Las Vegas lat 60. XX wieku. W bieżącym sezonie dla Met przygotowuje dwa tytuły: *Traviatę* oraz *Marnie*. Mayer kilkakrotnie otrzymał nominacje i nagrody Tony (m.in. 2007 – nagroda za najlepszą reżyserię musicalu *Spring Awakening*) i Drama Desk Award jako reżyser (*Thoroughly Modern Millie*, *Spring Awakening*) lub też te nagrody były przyznawane przygotowanym przez niego spektaklom.

WALC ZE ŚMIERCIĄ

W 1835 roku niejaki pan John Sanderson – nauczyciel seminarium duchownego w Filadelfii, pisarz i dziennikarz – wybrał się w podróż do Europy. Swoje wrażenia z pobytu w stolicy Francji, za czasów monarchii lipcowej pod berłem Ludwika Filipa, podsumował w dowcipnych *Szkicach paryskich*, wydanych niemal równolegle w Londynie pod tytułem *Amerykanin w Paryżu*. W styczniu 1836 roku zawędrował na wielki bal dworski w Palais des Tuileries, nieistniejącej już rezydencji królewskiej. Wpadł w zachwyty: *tyle osób, eleganckich i bogato odzianych, splecionych naraz w jednym tańcu; krzyżujących się, ścigających ze sobą, zmieniających partnerów; to płasających, to przystających, żeby odpocząć; łączących każdy ruch z muzyką. Setki par wirujących w walcu, ledwie muskających parkiet lekkimi stopami; najpierw w rumieńcach i z ochoczym sercem, potem coraz bardziej zmęczonych, wycofujących się jedna po drugiej, aż do ostatniej, najostatniejszej pary. A w niej tancerka najzdrowsza, obdarzona największym wdziękiem i najpiękniejsza, z partnerem obejmującym jej smukłą kibić, stopa przy stopie, kolano przy kolanie, wirują oboje krok w krok – aż i na nich natura weźmie odwet, aż dziewczę osłabnie, zemdleje, skona!* Tutaj pan Sanderson „w swej skromności” prosi czytelników o wybaczenie, ale nie podejmie się opisać tej sceny.

W 1844 roku dwudziestoletni Aleksander Dumas syn wdał się w romans ze swoją rówieśnicą,

kurtyzanką Marie Duplessis, o której kapryсах i zamiłowaniu do luksusu już wówczas krążyły legendy: wśród nich opowieść o wielkiej komodzie z siedmioma szufladami na męską garderobę, zamówionej przez siedmiu kochanków, którym zależało na wygodzie naprzemiennych wizyt w buduarze Marie. Młody Aleksander kochał się w dziewczynie na zabój, trwonił majątek na jej zachcianki, bezskutecznie próbował odegrać się w bakarata. Urządził kurtyzanie sceny zazdrości, martwił się stanem jej zdrowia, wreszcie przekonał ją do wyjazdu na wieś. Duplessis nie wytrzymała na prowincji. Wróciła do Paryża, miasta wystawnych przyjęć i dusznych sal balowych, gdzie wirujące w tańcu pary zarażały się prątkami gruźlicy do białego rana. Dumas odszedł. W liście z sierpnia 1845 roku napisał, że nie jest *tak bogaty, żeby móc kochać, ani tak biedny, żeby być kochanym*. Marie nie odpowiedziała. Zmarła niespełna dwa lata później. Aleksander nie był przy jej śmierci. Zdążył dopiero na aukcję mebli i kosztowności, z której dochód miał pokryć długi po rozrutnej i zagubionej w okrutnym świecie kurtyzany.

W 1848 roku Dumas syn wydał powieść *Dama kameliowa*, której bohaterka – Marguerite Gautier – nosi wyraźne rysy ukochanej pisarza. Cztery lata później zaadaptował swoje dzieło na scenę. Premiera sztuki odbyła się 2 lutego 1852 roku w paryskim Théâtre du Vaudeville i zakończyła ogromnym sukcesem. Na jednym z pierwszych przedstawień



Juan Diego Flórez jako Alfredo i Diana Damrau jako Violetta. Fot. Marty Sohl / Metropolitan Opera

pojawił się Verdi ze swoją partnerką, sopranistką Giuseppiną Strepponi. Czytał już wcześniej powieść Dumasa. Wiele wskazuje, że opisane w niej perypetie znał z własnych doświadczeń: w jego wcześniejszych listach do librecisty Francesca Marii Piavego pojawiły się wzmianki o tajemniczym weneckim „anielu”, niejkiej Toni, która ponoć groziła, że złoży kompozytorowi wizytę w Busseto. Nie bacząc na obecność Strepponi, która przed wejściem w związek z Verdim urodziła co najmniej troje nieślubnych dzieci innym mężczyznom. Strepponi i Verdi doskonale zdawali sobie sprawę, że sztuka Dumasa w równym stopniu godzi w porządek francuskiego dramatu romantycznego, jak i w burżuazyjną konwencję opery spod znaku librett Eugène'a Scribe'a. W finale *Damy kameliowej* nie zatriumfowała moralność. Zwyciężył realistyczny obraz Paryża – przeżartej gruźlicą nowoczesnej metropolii, symbolu dwuznacznego „postępu”, okupionego klęską niewinnych uczuć i prostodusznych relacji międzyludzkich.

Tuż po powrocie z Francji Verdi zabrał się ostro do pracy nad rozgrzebanym wcześniej *Trubadurem*, nie mógł się jednak otrząsnąć z wrażeń po obejrzanej sztuce Dumasa. Z miejsca docenił jej operowy potencjał: mimo że już w styczniu 1852 roku podpisał z weneckim teatrem La Fenice kontrakt na utwór przeznaczony do wystawienia w następnym sezonie karnawałowym, kolejne pomysły, a ponoć nawet całe, gotowe już libretto Piavego, lądowały w koszu. W październiku Verdi ostatecznie zdecydował się na adaptację *Damy kameliowej* – mimo słusznych obaw,

że nie obejdzie się bez perypetii z cenzurą. O dziwo, strażnicy porządku i moralności zmienili jedynie tytuł opery (na *Miłość i śmierć*), polecili też cofnąć akcję do czasów kardynała Richelieu. Nie to jednak zdecydowało o ambiwalentnym przyjęciu pierwszej inscenizacji 6 marca 1853 roku. Poszło przede wszystkim o błędy obsadowe, którym Verdi nie zdołał zapobiec: w roli młodziutkiej, dogorywającej na suchoty Violetty wystąpiła blisko czterdziestoletnia i mocno zażywna Fanny Salvini-Donatelli, publiczność zżymała się też na niedostatki wokalne Felice Varesiego, pierwszego odtwórcy partii Makbeta i Rigoletta, który tym razem wypadł znacznie poniżej swoich możliwości. Nie jest jednak prawdą, że prapremiera skończyła się fiaskiem: kompozytora wzywano do oklasków już po preludium orkiestrowym, a późniejsze o rok przedstawienie w Teatro San Benedetto w Wenecji przyniosło Verdiemu prawdziwy tryumf.

Bo publiczność nie dała się zbałamucić cenzorom. Mimo pozornie konwencjonalnych cabalett, rozbudowanych duetów i wielkich scen chóralnych całą partyturę *Traviaty* przenika żywioł walca – ewokujący klimatem całkiem współczesnych paryskich salonów i sal balowych, w których eleganckie i pięknie ubrane pary wirowały do upadłego, aż po śmierć ostatniej, najostatniejszej tancerki. Walcowe rytmy pobrzmiwają nawet w słynnej arii Violetty *Addio, del passato* z III aktu – choć już tylko w partii orkiestry, kulawe i pokiereszowane, punktowane żalosną łabędzią skargą różka angielskiego. Verdiowski walc w *Traviacie* to symbol społeczeństwa zatraconego w pędzie epoki, lekceważącego choroby ciała, duszy i umysłu, próbującego zagłuszyć



Juan Diego Flórez jako Alfredo. Fot. Marty Sohl / Metropolitan Opera



Diana Damrau jako Violetta i Quinn Kelsey jako Giorgio Germont. Fot. Marty Sohl / Metropolitan Opera

głód uczuć blichtrzem przelotnych, bezmyślnie trwonionych fortun.

Znacznie ciekawsze jest jednak nowatorstwo w sposobie ukazania głównej bohaterki dramatu – nowatorstwo, które często umyka uwagi dzisiejszych reżyserów, uparcie kreujących Violetę na bezwolną ofiarę patriarchalnej opresji. Librecista wyraźnie złagodził mizoginiczny wydźwięk powieści Dumasa, poniekąd zrozumiały z uwagi na autobiograficzny charakter dzieła. Verdi poszedł krok dalej: wyposażył Violetę w potężny arsenał środków muzycznych, które z aktu na akt coraz dobitniej obnażają słabość manipulujących nią mężczyzn. Słychać to już w I akcie, kiedy Violetta w duecie z Alfredem podchwytuje jego żarliwe frazy, ale z miejsca je rozwija, dopełnia, nadaje im znacznie piękniejszą i bardziej ludzką formę. Przełom następuje w akcie II, w dialogu z Giorgio Germontem. Z pozoru mamy do czynienia z przykładem skutecznego szantażu emocjonalnego. Ojciec Alfreda chce doprowadzić do zerwania kochanków: najpierw oskarża kurtyzanę, że skrzywdziła mu syna, później odwołuje się do honoru rodziny, wreszcie argumentuje, że Violetta powinna się rozstać z Alfredem w imię prawdziwej miłości. Gdyby poprzestać na lekturze libretta, można by odnieść

wrażenie, że Violetta ponosi całkowite fiasko w tym starciu. Tymczasem po jej słowach *Dite alla giovine si bella e pura* muzyczny porządek rzeczy ulega całkowitemu odwróceniu. W partię Violetty wsącza się anielski spokój, partia Germonta zaczyna się rwać, traci ciągłość dramaturgiczną, staje się pustym echem fraz pogodzonej z nieszczęściem kobiety. Giorgio postawił na swoim i przegrał – szczęście syna i własny spokój ducha. Ten mistrzowsko skonstruowany duet jest niewątpliwie osią całej narracji. Verdi zadaje kłam konwencjonalnie pojmowanej moralności. W finale będziemy płakać nad kobietą podejrzaną konduity: rozpacz Alfreda zbędziemy wzruszeniem ramion, udrekę Giorgio – gorzkim uśmiechem politowania.

Traviata jest ostatnim ogniwem tak zwanej *trilogia popolare* – trzech arcydzieł Verdiego, które najgłębiej trafiły do serc XIX-wiecznej publiczności. I być może najbardziej uniwersalnym, bo w przeciwieństwie do *Rigoletta* i *Trubadura* rozegranym w kameralnej przestrzeni, między kilkorgiem wiarygodnych psychologicznie postaci, z początku beztrosko wirujących w paryskim walcu, żeby stopniowo, przez obyczajowe okrucieństwo epoki, zatańczyć się na śmierć. W przypadku obu panów Germontów – za życia.

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 wokalnejskiej „Upiór w operze” (www.atorod.pl).





STRESZCZENIE LIBRETTA

AKT I

Violetta Valéry wie, że wkrótce umrze, wyczerpana niespokojnym życiem kurtyzany. Podczas przyjęcia poznaje Alfreda Germonta, który od dawna jest nią zafascynowany. Płotka głosi, że każdego dnia pytał o jej zdrowie. Goście są rozbawieni tą pozornie naiwną i emocjonalną postawą i proszą Alfreda, aby wzniósł toast. Ten wygłasza toast sławiący prawdziwą miłość, a Violetta odpowiada na chwałę wolnej miłości. Jest poruszona szczerym zachowaniem i uczciwością Alfreda. Nagle ogarnia ją słabość, goście wychodzą. Tylko Alfredo pozostaje i wyznaje jej miłość. W jej życiu nie ma miejsca na takie uczucia, odpowiada Violetta, ale daje mu kamelię, prosząc go, aby wrócił, gdy kwiat zwiędnie. Alfredo zdaje sobie sprawę, że to oznacza, iż zobaczy ją ponownie następnego dnia. Gdy Violetta zostaje sama, targają nią sprzeczne emocje – nie chce zrezygnować ze swojego stylu życia, ale jednocześnie czuje, że Alfredo obudził w niej pragnienie bycia naprawdę kochaną.

AKT II

Violetta wybrała życie z Alfredem. Para cieszy się swą miłością na wsi, z dala od społeczeństwa. Alfredo odkrywa, że mogą sobie na to pozwolić tylko dlatego, że Violetta wyprzedaje swój majątek, i natychmiast wyjeżdża do Paryża, by zdobyć pieniądze. Violetta otrzymała zaproszenie na bal maskowy, ale nie dba już o takie rozrywki. Pod nieobecność Alfreda jego ojciec, Giorgio Germont, składa jej wizytę. Domaga się, by rozstała się z jego synem, ponieważ ich związek zagraża związkowi siostry Alfreda, która niedługo ma korzystnie wyjść za mąż. W trakcie rozmowy Germont uświadamia sobie, że Violetta nie związała się z jego synem dla pieniędzy, lecz jest kobietą, która kocha bezinteresownie. Apeluje zatem do jej hojności ducha i wyjaśnia, że z burżuazyjnego punktu widzenia jej związek z Alfredem nie ma przyszłości. Opór Violetty zmniejsza się, aż w końcu kobieta zgadza się na zawsze opuścić ukochanego. Dopiero po jej śmierci pozna on prawdę o tym, dlaczego

powróciła do dawnego życia. Przyjmuje zaproszenie na bal i pisze pożegnalny list do kochanka. Alfredo wraca i gdy czyta list, pojawia się ojciec, by go pocieszyć. Ale wszystkie wspomnienia domu i szczęśliwej rodziny nie mogą powstrzymać wściekłego i zazdrosnego Alfreda od szukania zemsty za rzekomą zdradę Violetty.

Na balu maskowym szerzy się nowina o rozstaniu Violetty i Alfreda. Groteskowy pokaz taneczny wyśmiewa wystrychniętego na dudka kochanka. Tymczasem przybywa Violetta z nowym adoratorem, baronem Douphol. Alfredo i baron mierzą się przy stole hazardowym. Alfredo wygrywa fortunę – wszak szczęście w kartach idzie w parze z nieszczęściem w miłości. Gdy wszyscy odchodzą, Alfredo staje twarzą twarz z Violettą, która utrzymuje, że szczerze kocha barona. Wściekły Alfredo wzywa gości na świadków i oznajmia, że nie jest Violetcie nic winien. Rzuca w kobietę swą wygraną. Giorgio Germont, który był świadkiem sceny, gani syna za jego zachowanie. Baron wzywa rywala na pojedynek.

AKT III

Violetta umiera. Ostatni przyjaciel, który przy niej pozostał, Doktor Grenvil, zdaje sobie sprawę, że zostało jej już tylko kilka godzin życia. Ojciec Alfreda napisał do Violetty, informując ją, że jego syn nie został ranny w pojedynku. Pełen skruchy Germont powiedział synowi o poświęceniu Violetty. Alfredo chce dotrzeć do ukochanej tak szybko, jak to możliwe. Violetta boi się, że może być już za późno. Agonii kobiety towarzyszą dobiegające z zewnątrz odgłosy radosnego świętowania. Na szczęście Alfredowi udaje się przybyć na czas, a spotkanie z ukochanym wprawia Violettę w euforię. Powraca jej energia i radość życia. Wydaje się, że cały smutek i cierpienie odeszły w niepamięć – okazuje się to jednak być iluzją, bo śmierć upomina się o nią.

NAJSTARSZY ZAWÓD ŚWIATA W OPERZE

W *Przewodniku operowym* Józef Kański pisze, że premiera *La Traviaty* nie okazała się sukcesem, bo wywołała skandal obyczajowy. Powodem oburzenia miała być oczywiście treść dzieła, w którym główną bohaterką sztuki operowej uczyniono prostytutkę. Działo się tak, ponieważ w ocenie mieszczańskiej publiczności przedstawicielka tej profesji jako kobieta upadła nie powinna być pokazywana w świątyni sztuki. Proceder, którym się trudniła, był oceniany jako niezwykle wstydlivy i niegodny publicznego pokazywania. Obecnie może nas to dziwić, bo współczesna popkultura nie stygmatyzuje prostytutek. Weźmy choćby przykład filmu *Pretty Woman* (1990, reż. Garry Marshall), w którym za główną rolę Julia Roberts otrzymała Złoty Glob oraz nominację do Oscara. I właśnie podobna zmiana statusu społecznego prostytutki wydaje się być interesującym zagadnieniem. Ale po kolei.

Scenarzysta popularnego serialu *Jak poznałem Waszą matkę?* w którymś z odcinków wkłada w usta jednego z głównych bohaterów, Marshalla, pewną tezę. Wedle niej już prosta analiza logiczna definicji prostytucji (seks za pieniądze) wskazuje na to, że w żaden sposób nie mógł być to najstarszy zawód świata. Klienci prostytutek, żeby mieć czym zapłacić za usługę seksualną, musieli wcześniej zarobić pieniądze. Z tego względu

zapewne uprzednio wykonywali jakiś inny zawód. Zatem – podchodząc do sprawy czysto logicznie – minimum jeden zawód musi być od prostytutki starszy. Jednak nie ulega żadnej wątpliwości, że praca prostytutki jest „stara jak świat” oraz rozpowszechniona niemal na całym globie. Nie znaczy to, że nie zmieniała się w perspektywie czasowej i międzykulturowej, bo właśnie w tych obszarach badacze odnotowywali wiele różnic.

Zróżnicowanie i uniwersalia kulturowe prostytucji

W starożytnych kulturach Bliskiego Wschodu (Babilonia, Persja) prostytucja przybierała formę sakralną. Kobiety oddawały się obcym mężczyznom w świątyniach, opłaty zaś za ich usługi pobierane były przez władców. W starożytnej Grecji popularność tej profesji w pewnych miastach była tak duża, że nazwa Koryntu, portowego miasta położonego sto kilometrów na zachód od Aten, kojarzy się również aktualnie z nierządem. Wśród Achajów, w starożytnym Rzymie czy dawnej Japonii hierarchia społeczno-ekonomiczna wśród prostytutek była czymś oczywistym. To akurat nie zmieniło się do dziś. Różnice pomiędzy przydrożną tirówką a kobietami, którym – wedle dziennikarskiej prowokacji z 2013 roku – „ułatwiał kontakty” ze starszymi biznesmenami Wojciech Fibak, są oczywiste. Współcześnie jednak



Juan Diego Flórez jako Alfredo i Diana Damrau jako Violetta. Fot. Marty Sohl / Metropolitan Opera

nie mamy w kalendarzu żadnego święta prostytutek, w starożytnym Rzymie zaś – wskazuje Marek Karpiński – były aż dwa: 23 kwietnia (ku czci Wenus Volgivy, czyli Wenus Uliczniczy) oraz 28 kwietnia. To drugie święto miało uczcić pamięć legendarnej nierządnicy Flory, która zyski ze swojej pracy przekazywała Rzymowi.

Rzymski obywatel oraz święty Kościoła katolickiego – Augustyn z Hippony (dziś to Annaba w Algierii) dostrzegał pozytywne aspekty prostytucji. Pisał: *usuń prostytucję ze społeczeństwa, a rozpusta rozszaleje się wśród uczciwych kobiet. Prostytucja w mieście jest jak ściek w pałacu. Zlikwidujesz ściek, to cały pałac zacznie śmierdzieć.* Najprawdopodobniej to funkcjonalne podejście sprawiło, że w średniowieczu prostytucja mimo potępienia jako grzech istniała w określonych ramach prawnych. Istniały wówczas cechy branżowe, a w samym tylko Paryżu około roku 1560 do gildii należeć miało cztery tysiące nierządnic. Właśnie w tych czasach zaczęto wyznaczać specjalne dzielnice, których pozostałość stanowi współczesna amsterdamska De Wallen, czyli Dzielnica Czerwonych Latarni. Marek Karpiński w pracy o historii prostytucji wskazuje na rudymenty podobnych obszarów w nazwach niemieckich ulic jak Frauengasse, Frauenpforte czy Frauenfleck.

Wraz z centralizacją władzy monarchicznych, np. w absolutystycznej Francji, w Rosji po Wielkiej Smucie i po powstaniu absolutyzmu oświeconego w Prusach, zmieniła się również sytuacja prostytutek. Ośrodki regionalne zmarginalizowały się na rzecz stolic, gdzie w nowożytności prostytucja

jeszcze bardziej zaczęła się koncentrować. Czasy te charakteryzowały się choćby tym, że w hierarchicznych strukturach władzy prostytucja mogła stanowić źródło awansu dla kobiet z nizin społecznych. Przykładem podobnego mechanizmu ma być oczywiście Katarzyna I (właśc. Marta Helena Skowrońska), która była córką litewskiego chłopca i kobiety pełniącej kulinarną, medyczną i erotyczną opiekę nad szwedzkim wojskiem. Początkowo miała być partnerką urzędników carskich, później zaś padła na nią oko samego cara Piotra I Wielkiego.

Liczne w historii Europy wojny również sprzyjały przeobrażeniom funkcji i charakteru działań prostytutek. Najśłynniejszą z zaangażowanych w konflikty zbrojne prostytutką była Mata Hari. Jej losy i przygody są tematem na osobne opracowanie, więc lepiej podkreślić inny, nowszy aspekt historii prostytucji, a mianowicie: zaangażowanie ich do dywersyjnych działań Armii Krajowej. Jan Karski w *Tajnym państwie* pisał, że jako Armia Krajowa *kilkakrotnie posłużyliśmy się stręczycielami do zaaranżowania schadzek niemieckich oficerów z prostytutkami, o których wiedzieliśmy, że są zarażone chorobami wenerycznymi.* Ciekawe, czy niektóre kobiety lekkich obyczajów w zarażaniu Niemców kiłą widziały swój patriotyczny obowiązek? Z kolei patriotyczne prostytutki to termin, który wprowadzili Steven Lievitt i Stephen J. Dubner w książce *Superfreakonomia*, gdy analizowali wzrost cen za ich usługi z okazji święta 4 lipca. Marek Karpiński w *Historii prostytucji* przytacza anegdotę japońskiego turysty, który, dopytując o ceny za usługi seksualne w Polsce, usłyszał, że *we wszystkich miejscach*

na kuli ziemskiej, niezależnie od rynku, cena usługi seksualnej świadczonej przez zawodową pracownicę równa się cenie pary męskich trzewików. Zapewne miał na myśli pewne uśrednione kwoty. Jednak zagadnienie rynku usług seksualnych zostało całkiem dokładnie opisane w przytaczanej już *Superfreakonomii*.

Rynek usług seksualnych

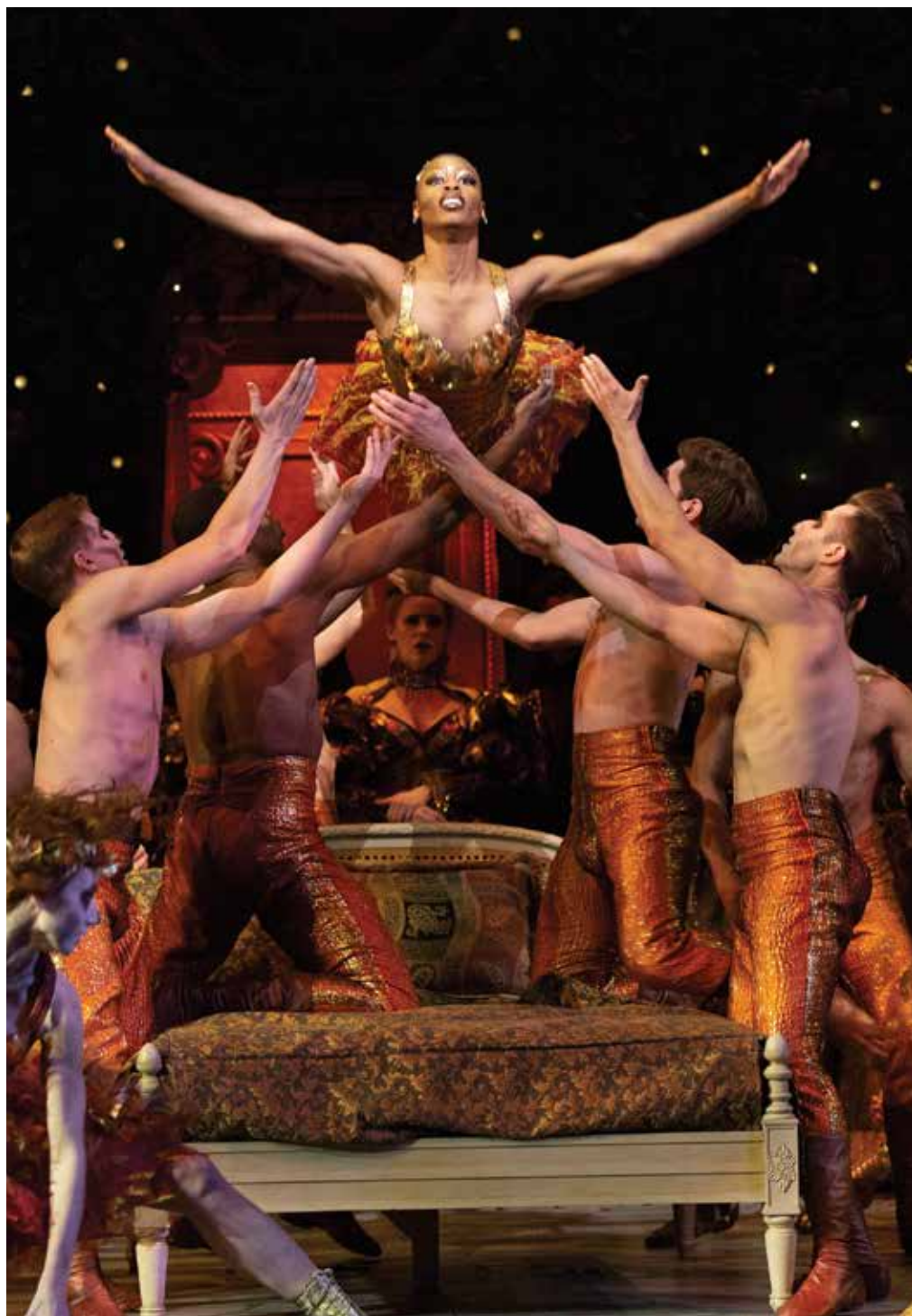
Podstawą funkcjonowania rynku usług seksualnych – piszą autorzy wspomnianej pracy – jest pragnienie mężczyzn, którzy od niepamiętnych czasów chcieli uprawiać więcej seksu, niż mogli otrzymać za darmo. Ten podwyższony popyt skutkowało podażą kobiet, które za odpowiednią opłatą gotowe były go zaspokoić. Pytanie o faktyczne ceny usług prostytutek w Chicago postawił sobie amerykański socjolog Sudhir Venkatesh. Uznał, że uzyskanie odpowiedzi na takie pytanie wymagało będzie wykorzystania specjalnych technik badawczych. Obawiał się bowiem, że zatrudnienie zwyczajnych ankietatorów obarczy wyniki błędem zbyt wysokich lub zbyt niskich cen. Z tego względu zdecydował się zatrudnić byłe prostytutki, które za zadanie miały dowiadywać się, ile kosztują różne świadczone usługi. „Tropicielki” stały z prostytutkami na ulicy, przesiadywały z nimi w klubach i po tym, jak klient wyszedł, dopytywały się o szczegóły każdej z obserwowanych transakcji. Wedle wyników tych badań najdroższą usługą chicagowskich prostytutek był seks analny. Badacz tłumaczył to pewnym „podatkiem od tabu”. Te usługi seksualne, które zdają się bardziej odbiegać od przyjętych społecznie norm, są po prostu droższe. W latach pięćdzie-

siątych i sześćdziesiątych ubiegłego wieku cena za seks oralny była wedle jego informacji dwa razy wyższa niż obecnie. Oznacza to, że w Stanach Zjednoczonych praktyka ta upowszechniła się istotnie i nie stanowi tabu, jak miało to miejsce we wspomnianych „cudownych latach”. Wyniki badań Venkatesha można podsumować tabelarycznie:

Rodzaj aktu seksualnego	Procentowy udział [%]	Średnia cena [USD]
Stymulacja manualna	15	26,70
Seks oralny	55	37,26
Seks waginalny	17	80,05
Seks analny	9	94,16
Inny	4	Brak danych

Źródło: Steven Levitt, Stephen J. Dubner. 2009. *Superfreakonomia. Globalne ochłodzenie, patriotyczne prostytutki i dlaczego zamachowcy-samobójcy powinni wykupić polisę na życie*, Kraków: Znak, s. 47, 48.

Jednak badane prostytutki z Chicago nie utrzymywały przez większą część roku średnich cen. W okresach wzmożonego zainteresowania podnosiły je wedle Venkatesha o ok. trzydzieści procent i brały tyle nadgodzin, ile to możliwe. Chodzi tu o okresy różnych świąt w rodzaju wspomnianego Dnia Niepodległości. Sezonowe zyski – zdaniem Dubnera i Levitta – zdają się rekompensować straty, jakie prostytutki ponoszą od czasów feministycznej rewolucji. Ciekawe, że podobną prawidłowość odnotowali inni badacze tego zjawiska. Dzieje się tak – ich zdaniem – z uwagi na wzrost konkurencji. Kto jednak stanowi konkurencję dla prostytutki? Otóż ich zdaniem każda kobieta, która jest w stanie oddać się mężczyźnie za darmo. W przeszłości więcej mężczyzn korzystało z usług prostytutek, niż dzieje się to obec-



Scena 2 z II aktu opery *La Traviata*. Tancerka solistka: Martha Nichols (w centrum). Fot. Marty Sohl / Metropolitan Opera

nie. Liberalizacja obyczajów sprawiła, że konkurentki-amatorki odbierają zawodowym prostytutkom całkiem sporo klientów. Skoki w bok, przyjaźń z bo-nusami albo romanse są dziś popularniejsze niż kiedyś. Wystarczy prześledzić odsetek rozwodów, urodzeń pozamałżeńskich itp. Zjawisko prostytucji przybiera współcześnie również nowe formy, jak np. sponsoring.

O tempora, o mores

Spółeczny status prostytucji również się zmienia. Można zwrócić uwagę na przemianę języka, którym się o niej mówi i pisze. Coraz częściej zamiast

słowa „ prostytutka ” stosowane jest określenie „pracownik seksualny” (ang. *sex-worker*). Podobna praktyka językowa ma na celu demarginalizację osób świadczących te usługi. Termin ten przyjęty został przez Światową Organizację Zdrowia (ang. WHO) i miał za zadanie oddzielić wykonywanie opisywanej pracy od jakiegokolwiek oceny moralnej, czyli znormalizować się. To z kolei pokazuje, że pod pewnymi względami żyjemy w zupełnie innych czasach niż Giuseppe Verdi i również dlatego oglądanie jego dzieł w najlepszym wykonaniu może być dla nas tak ciekawe. Miłego spektaklu!

dr Ziemowit Socha

(zsocha@fcsb.unl.pt) – socjolog i pracownik branży badań rynku i opinii, wykładowca Wyższej Szkoły Bankowej w Toruniu. Absolwent UMK w Toruniu i Uniwersytetu Wrocławskiego. Brał udział w empirycznych projektach badawczych na zlecenie Polskiego Centrum Informacji Muzycznej, Polskiej Rady Muzycznej oraz Fundacji Muzyka jest dla wszystkich. Publikował w „Przeglądzie Socjologicznym” i „Muzyce”. Odbił staże naukowe w Zakładzie Socjologii i Antropologii Historycznej Muzyki w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Humboldtów w Berlinie oraz Centrum Studiów z Socjologii i Estetyki Muzycznej na Nowym Uniwersytecie w Lizbonie. Prowadzi blog www.socjologia-muzyki.blogspot.com

PLAN TRANSMISJI

w sezonie 2018/2019

6 PAŹDZIERNIKA 2018 / G. 18.55

GIUSEPPE VERDI

„AIDA”

NOWA OBSADA

obsada: Anna Netrebko (Aida),
Anita Rachvelishvili (Amneris),
Aleksandrs Antoņenko (Radamès),
Quinn Kelsey (Amonasro),
Ryan Speedo Green (Faraon)

dyrygent: Nicola Luisotti

reżyseria: Sonja Frisell

12 STYCZNIA 2019 / G. 18.55

FRANCESCO CILÈA

„ADRIANA LECOUVREUR”

PREMIERA SEZONU

obsada: Anna Netrebko (Adriana
Lecouvreur), Anita Rachvelishvili
(Księżna de Bouillon), Piotr Beczała
(Maurizio), Carlo Bosi (Książdz de Chazeuil),
Ambrogio Maestri (Inspicjent Michonnet),
Maurizio Muraro (Książę de Bouillon)

dyrygent: Gianandrea Noseda

reżyseria: Sir David McVicar

20 PAŹDZIERNIKA 2018 / G. 18.55

CAMILLE SAINT-SAËNS

„SAMSON I DALILA”

PREMIERA SEZONU

obsada: Roberto Alagna (Samson),
Elina Garanča (Dalila),
Laurent Naouri (Arcykapłan),
Elchin Azizov (Abimélech),
Dmitry Belosselskiy (Stary Żyd)

dyrygent: Sir Mark Elder

reżyseria: Darko Tresnjak

2 LUTEGO 2019 / G. 18.55

GEORGES BIZET

„CARMEN”

NOWA OBSADA

obsada: Clémentine Margaine (Carmen),
Aleksandra Kurzak (Micaëla),
Roberto Alagna (Don José),
Alexander Vinogradov (Escamillo)

dyrygent: Louis Langrée

reżyseria: Sir Richard Eyre

15 GRUDNIA 2018 / G. 18.55

GIUSEPPE VERDI

„LA TRAVIATA”

PREMIERA SEZONU

obsada: Diana Damrau (Violetta Valéry),
Juan Diego Flórez (Alfredo Germont),
Quinn Kelsey (Giorgio Germont)

dyrygent: Yannick Nézet-Séguin

reżyseria: Michael Mayer

23 LUTEGO 2019 / G. 18.55

GIACOMO PUCCINI

**„DZIEWCZYNA
Z DZIKIEGO ZACHODU”**

RETRANSMISJA / NOWA OBSADA

obsada: Eva-Maria Westbroek (Minnie),
Jonas Kaufmann (Dick Johnson /
Ramerrez), Carlo Bosi (Nick),
Željko Lučić (Jack Rance),
Michael Todd Simpson (Sonora),

Matthew Rose (Ashby),
Oren Gradus (Jake Wallas)
dyrygent: Marco Armiliato
reżyseria: Giancarlo del Monaco

2 MARCA 2019 / G. 18.55

GAETANO DONIZETTI

„CÓRKA PUŁKU”

NOWA OBSADA

obsada: Pretty Yende (Marie),
Javier Camarena (Tonio),
Stephanie Blythe (Markiza de Berkenfield),
Maurizio Muraro (Sulpice)
dyrygent: Enrique Mazzola
reżyseria: Laurent Pelly

30 MARCA 2019 / G. 17.00

RICHARD WAGNER

„WALKIRIA”

NOWA OBSADA

obsada: Christine Goerke (Brünhilde),
Eva-Maria Westbroek (Sieglinde),
Stuart Skelton (Siegmund),
Jamie Barton (Fricka),
Greer Grimsley (Wotan),
Günther Groissböck (Hunding)
dyrygent: Philippe Jordan
reżyseria: Robert Lepage

6 KWIETNIA 2019 / G. 18.55

NICO MUHLY

„MARNIE”

RETRANSMISJA / PREMIERA SEZONU /
PO RAZ PIERWSZY W MET

obsada: Isabel Leonard (Marnie),
Janis Kelly (Pani Rutland),
Denyce Graves (Matka Marnie),
Iestyn Davies (Terry Rutland),
Christopher Maltman (Mark Rutland)
dyrygent: Robert Spano
reżyseria: Michael Mayer

11 MAJA 2019 / G. 18.00

FRANCIS POULENC

„DIALOGI KARMEŁITANEK”

PO RAZ PIERWSZY W HD

obsada: Isabel Leonard (Blanche
de la Force), Adrienne Pieczonka
(Pani Lidoine, nowa przeorysza),
Erin Morley (Siostra Konstancja),
Karen Cargill (Matka Maria),
Karita Mattila (Pani de Croissy,
stara przeorysza), David Portillo
(Kawaler de la Force),
Dwayne Croft (Markiz de la Force)
dyrygent: Yannick Nézet-Séguin
reżyseria: John Dexter

Dyrekcja Met uprzejmie informuje, że repertuar i obsady mogą ulec zmianie.
Opracowano na podstawie materiałów nadesłanych przez Met z uwzględnieniem
dwóch zmian terminów transmisji (*Dziewczyna z Dzikiego Zachodu*, *Marnie*)
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)

MECENAS SEZONU 2018/2019



Bank Polski

PARTNER



PARTNER TECHNOLOGICZNY



PATRONI MEDIALNI



Presto
MUZYKA FILM SZTUKA

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

WYDAWCA

Filharmonia Łódzka
im. Artura Rubinsteina

OPRACOWANIE PROGRAMU

Magdalena Sasin

PROJEKT GRAFICZNY

Mamastudio

ZDJĘCIA

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

4 grudnia 2018 r.



Filharmonia

Łódzka

im. Artura

Rubinsteina

Institucja Kultury Samorządu
Województwa Łódzkiego