



BRECHT
WEILL

SIEDEM GRZECHÓW GŁÓWNYCH-

-TEATR WIELKI-OPERA NARODOWA-WARSZAWA-





Opera Narodowa

Rok narodzin / Founded in 1778

Dyrektor naczelny / General Director

Waldemar Dąbrowski

Dyrektor artystyczny i muzyczny / Artistic and Music Director

Jacek Kasprzyk

Kurta Weilla i Bertolta Brechta nie było na warszawskim afiszu operowym od dziesięcioleci, od inscenizacji *Rozkwitu i upadku miasta Mahagonny*, zrealizowanej w Operze Warszawskiej przez Adama Hanuszkiewicza z inspiracji niezapomnianego Bohdana Wodiczki. Podobnie jak on w latach sześćdziesiątych, tak i my dzisiaj pragniemy otworzyć przestrzeń sceny operowej nie tylko dla współczesnej literatury muzycznej, ale też dla twórców teatralnych, którzy wspierają nas w poszukiwaniu nowej estetyki polskiego teatru operowego.

Dlaczego *Siedem grzechów głównych*? Weill z Brechtem wciąż powracają. Urozmaicają klasyczną ofertę programową scen operowych, pojawiają się też na scenach dramatycznych. Są nadal atrakcyjni dla współczesnego teatru. A przy tym, Warszawa nie знаła dotąd tego dzieła, choć sam Weill uważał je za jedno z najlepszych w swoim dorobku. Ale nie to jest najważniejsze.

Ten oryginalny gatunkowo utwór, określony przez samego kompozytora jako *ballet chanté*, stawia przed teatrem szczególne zadania. Zrobiliśmy wszystko, by im sprostać na miarę możliwości polskiego teatru. Bardzo osobista estetyka teatralna Janusza Wiśniewskiego, od lat związanego ściśle z choreografem Emilem Wesołowskim i z projektantką kostiumów Ireną Biegańską, a także kukły wprowadzone przez Wojciecha Myjaka, gwarantują temu utworowi twórcze partnerstwo. Na naszą prośbę, nową polską wersję językową songów Brechta zechciał zaproponować sam Stanisław Barańczak, któremu pragnę złożyć tu specjalne podziękowania.

A wreszcie, sprawa niezwyklej wagi. *Siedem grzechów głównych* nie może pojawić się na scenie bez wielkiej indywidualności śpiewaczej i aktorskiej zarazem. Warto było czekać przez lata z tą premierą, by zaprosić do roli głównej wspaniałą Krystynę Jandę. Mam nadzieję, że również dla debiutującej Joanny Liszowskiej rola ta stanie się pięknym polem do popisu.

Waldemar Dąbrowski



Kurt Weill und Bert Brecht

Karykatura Benedikta Dolbina, 1929

Kurt Weill
SIEDEM GRZECHÓW GŁÓWNYCH

The Seven Deadly Sins

Ballet chanté w jednym akcie / in one act

Libretto: Bertolt Brecht

Polska wersja językowa / Polish version

Stanisław Barańczak

Dyrygent / Conductor **TOMASZ BUGAJ**

Inscenizacja i reżyseria / Producer and Director **JANUSZ WIŚNIEWSKI**

Choreografia / Choreographer **EMIL WESOŁOWSKI**

Kostiumy / Costumes **IRENA BIEGAŃSKA**

Autor kukieł / Puppets **WOJCIECH MYJAK**

Aktorzy oraz Soliści, Balet i Orkiestra Opery Narodowej
Actors, Soloists, Ballet and Orchestra of the National Opera

© Schott Musik International, Mainz

Prapremiera / World premiere

Théâtre des Champs-Élysées, Paryż 7 czerwca / June 1933

w wykonaniu zespołu Les Ballets 1933, choreografia: Georges Balanchine

Premiera warszawska / Warsaw premiere

Teatr Wielki - Opera Narodowa, Warszawa, 16 listopada / November 2001

KURT WEILL (1900-1950)

- 1921 *I Symfonia*
- 1922 *Sinfonia sacra*
- 1922 *Zaubernacht*
- 1922 *Divertimento*
- 1923 *Koncert na skrzypce i instrumenty dęte*
- 1925 *Protagonista* / Georg Kaiser
- 1927 *Car każe się fotografować* / Georg Kaiser
- 1927 *Mahagonny Songspiel* / Bertolt Brecht
- 1928 *Opera za trzy grosze* / Bertolt Brecht
- 1929 *Das Berliner Requiem*
- 1929 *Rozkwit i upadek miasta Mahagonny* / Bertolt Brecht
- 1930 *Der Jasager* / Bertolt Brecht
- 1931 *Die Bürgschaft* / Caspar Neher
- 1933 *Der Silbersee* / Georg Kaiser
- 1933 *Siedem grzechów głównych* / Bertolt Brecht
- 1933 *II Symfonia*
- 1936 *Der Weg der Verheissung* / Franz Werfel
- 1938 *Knickerbocker Holiday* / Maxwell Anderson
- 1940 *Lady in the Dark* / Maxwell Anderson
- 1943 *One Touch of Venus* / Perelman, Ogden Nash
- 1945 *Down in the Valley* / Arnold Sundgaard
- 1946 *Street Scene* / Elmer Rice
- 1949 *Lost in the Stars* / Maxwell Anderson

Ważniejsze kompozycje



Kurt Weill (rys. Raffaello Busoni)

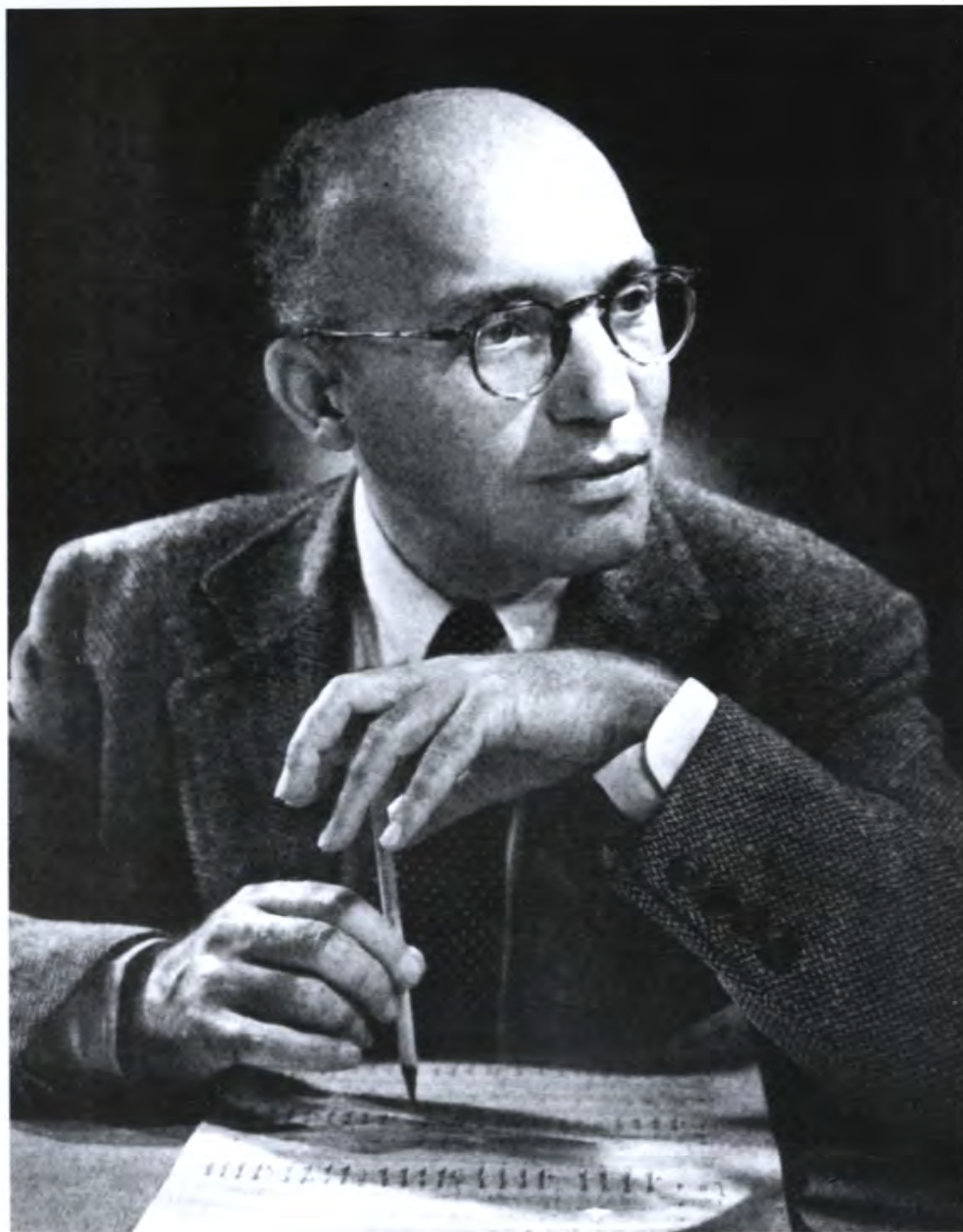
BERTOLT BRECHT (1898-1956)

- 1926 *Człowiek jak człowiek*
- 1928 *Opera za trzy grosze* / Kurt Weill
- 1929 *Happy End* / Kurt Weill
- 1929 *Rozkwit i upadek miasta Mahagonny* / Kurt Weill
- 1929 *Lot Lindberghów* / Kurt Weill i Paul Hindemith
- 1930 *Der Jasager und der Neinsager* / Kurt Weill
- 1931 *Matka* / Hanns Eisler
- 1934 *Powieść za trzy grosze*
- 1937 *Karabiny pani Carrar*
- 1938 *Strach i nędza III Rzeszy*
- 1939 *Życie Galileusza*
- 1939 *Sąd nad Lukullusem* / Paul Dessau
- 1939 *Matka Courage i jej dzieci* / Paul Dessau
- 1940 *Dobry człowiek z Seczuanu* / Paul Dessau
- 1940 *Pan Puntila i jego sługa Matti* / Paul Dessau
- 1941 *Kariera Artura Ui*
- 1944 *Kaukaskie kredowe koło* / Paul Dessau
- 1949 *Opowiadania z kalendarza*
- 1949 *Dni Komuny* / Hanns Eisler

Ważniejsze utwory



Bertolt Brecht (rys. ?)



Kurt Weill

Awangardysta między bolszewią i burdelem, czyli Kurta Weilla *Siedem grzechów głównych* ku ucieście burżujów brawurowo popełnione

Andrzej Chłopecki

Rozkwit i upadek tego kompozytora, syna kantora i kompozytora muzyki religijnej, może być symbolem nie tylko meandrycznej i wielce osobliwie poplątanej w swym ideowym rozwoju sztuki lat dwudziestych, trzydziestych i czterdziestych ubiegłego wieku, ale i naszej tej sztuki recepcji nie tylko wtedy, ale i dziś. Kurt Weill, urodzony w Dessau 2 marca 1900 r., zmarły 3 kwietnia 1950 r. w Nowym Jorku, zamieszkał w naszej wyobraźni przede wszystkim jako twórca songów, pisanych do strof Bertolta Brechta, jako kompozytor *Opery za trzy grosze* oraz *Rozkwitu i upadku miasta Mahagonny*. To właśnie stało się jego przepustką do wieczności i do naszej wyobraźni. Dwa tytuły, powstałe raptem w ciągu dwóch lat: *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* jako śpiewogra (jako pełnospektaklowa opera w 1930 r. wywołała w Lipsku wielki skandal, tłumiony policyjnymi środkami perswazji) miała swe prawykonanie na festiwalu w Baden-Baden w roku 1927; w 1928 r. *Dreigroschenoper* przebojem odniosła sukces, dając kompozytorowi sławę, całkiem przyzwoite pieniądze i miejsce w historii. Są tacy artyści, którzy tworzą swój czas, bywają takie czasy, które rodzą swych twórców. Weilla dotyczy bardziej syndrom drugi, niż pierwszy.

Bogusław Schaeffer w pierwszym tomie swych esejów *Kompozytorzy XX wieku* (Wydawnictwo Literackie, 1990) o songach z *Opery za trzy grosze* pisze, że „są to swoiste arcydzieła, z którymi nie może się równać nic w zamierzeniu równie lekkiego, bodaj od czasów Johanna Straussa. Weill zrehabilitował lekką muzykę europejską w czasie, gdy ostatnie popłuczyny po operetkach stały się niemożliwe do słuchania nawet dla tych, którzy poza muzyką rozrywkową zupełnie muzyką się nie interesowali”. I dalej kontynuuje: „Weill nie waha się

zastosować różnych rodzajów tematyki i różnych gatunków od jazzu aż po chorały pseudokościelne, którym nie można odmówić swoistej – acz nieco śmiesznej – powagi. Rozmyślnie prymitywna składnia melodyczna z owymi Weillowskimi fałszywymi nutami, ukrytymi – lub przeciwnie: właśnie prymitywnymi – modulacjami i prostacka, niedwuznacznie przecząca wymogom rzemiosła instrumentacja przyczyniają się do zarysowania odrębności, o której nie mógł marzyć nikt z jego pokolenia. Świetna inspiracja łączy się tu z umyślnym negowaniem jakiegokolwiek kryterium dobrego smaku; zwroty banalne stają się wartościowe dlatego, że nie są wynikiem nieudolności, lecz środkiem wyrazu, równie dobrym jak starannie wyselekcjonowane media u innych kompozytorów”.

To żydowskiego pochodzenia zwierzę niemieckiego teatru muzycznego, Kurt Weill, pojawiło się na muzycznej scenie właśnie wtedy, gdy usilnie go ona potrzebowała. W tym tyglu się gotowało. Gdy milkły armaty pierwszej wojny powszechnej, osiemnastoletni Weill szukał swego idiomu. Studiował kompozycję w Berlinie u Engelberta Humperdincka, autora baśni operowej *Jaś i Małgosia*, po przerwie, gdy był korepetytorem muzycznym w teatrze w Dessau, w latach 1921-24 studia kontynuował u Ferruccia Busoniego. Na jego estetycznym horyzoncie jako inspiracje pojawili się i Reger, i Skriabin, znaczącym impulsem stały się *Pierrot lunaire* Schönberga i *Historia żołnierza* Strawińskiego. Pojawiło się nazwisko Hindemitha i idea „Gebrauchsmusik”, idee neoklasycyzmu spletały się z tym, co amerykańska armia do Europy z sobą przywlokła, jako nowy idiom – jazz i pojęcie kultury masowej. Lecz przecież gotowało się w tym tyglu też ekspresjonistycznie, gotowało się też rewolucyjnie, lewacko, marksistowsko i ko-

munistycznie. Wyrastający na wulkanie europejskich idei Weilla, po piętnastu latach budowania swej europejskiej kariery, piętnaście następnych lat spędził w USA, walcząc o uznanie i pieniądze na Broadwayu i mając ambicję wejść do establishmentu, mocą nazwy Hollywood władającego umysłami Amerykanów. Tu kariera nie rosła już tak błyskotliwie, a osiągnięcia artystyczne nie były aż tak frapujące.

Weill był młodzieńczym produktem czasu pierwszej wojny powszechnej, podczas której i skutkiem której wszystko, co dotąd, albo stało się na głowie, albo – przynajmniej – poniosło tyleż drastyczny, co dramatyczny szwank na niedawno jeszcze niedyskutowanych, bo rzekomo niewzruszonych, wartościach i sensach. Chłonał swój *Zeitgeist* niczym gąbka, wpisując się w to, czym ten czas żył. A żył już ten czas nutą (lub przednutami) ekspresjonizmu w równej mierze, co nutą (lub prolegomeną do) neoklasycyzmu. Żył też w otwierającej się za sprawą radia i fonografii, kabaretów i tancred, przestrzeni kultury masowej, sztuki popularnej. Ten czas, przerażony latami wojny powszechnej, pęczniał od ideologicznych utopii, wśród których szczególnie komunistyczna działała z siłą obezwładniającą duszę i mózg. To była bez wątpienia scheda po futurystach, szczególnie włoskich, głoszących wtedy, gdy Weill miał lat raptem – naście, wiek pary i ruchu, maszyn i aeroplanów, elektryczności i miasta, welocypedów i automobili, w końcu proletariatu i komunizmu. Ci sami będą wielbić już stosunkowo niedługo, jako wcielenie swych ideałów, Mussoliniego, gdy Weill z Europy zacznie umykać, przewidując słusznie kres swego europejskiego żywota. Kurt Weill, młody muzyk z miasta Dessau, mógł – bo go do tego ciągnęło – zająć się dodekafonią, towarzysząc muzyce bardziej Berga niż Schönberga, bo taki miał temperament. Zapewne marnie skończyłby w obozie w Teresinie, jak wielu z jego pokolenia, którym nazizm przeznaczył epitet „entartete Kunst”. Mógł też – bo ciągnęło go we wczesnej młodości ku temu idiomowi w sposób oczywisty – budować swój ekspresjonistyczny kształt ekspresji, konsekwencje wyciągając z twórczości Franza Schreckera lub nawet Hansa Pfitznera. Mógł też być towarzyszem niewiele starszego od siebie Hindemitha, balansując pomiędzy jego pojmowaniem „muzyki użytkowej” a ideą „neoklasycyzmu” swego profesora, Ferruccia Busoniego, albo towarzyszyć twórczej drodze swe-

go rówieśnika, Ernsta Kreneka. Wczesne utwory Weilla otworzyły perspektywę na te wszystkie kierunki, na młodym kompozytorze skupiając uwagę ówczesnej niemieckiej opinii i krytyki, jako na rodzącej się gwiazdzie europejskiego modernizmu.

Pierwotnie uczył się u kapelmistrza teatru operowego w Dessau, Alberta Binga, w 1918 r. podjął naukę w berlińskiej Hochschule für Musik u Humperdincka, lecz w 1919 r. wrócił do Dessau, gdzie przez kilka miesięcy był asystentem Binga i Knappertsbuscha, polykając bakcyli muzyki scenicznej. Do Berlina na studia wrócił w roku 1920, gdy dyrektorem szkoły został Franz Schrecker, nawiązał przyjacielskie stosunki z Hermannem Scherchenem i za jego poparciem stał się studentem w klasie mistrzowskiej Ferruccia Busoniego w Pruskiej Akademii Sztuk. Busoni jednocześnie skierował Weilla na prywatne lekcje do swego studenta, Philippa Jarnacha – w latach 1921-22 Weill był bardziej studentem Jarnacha, niż Busoniego, co na złe mu bynajmniej nie wyszło. Właśnie Jarnachowi Weill dedykował swą *Sinfonię sacra* op. 6, dzięki Jarnachowi otrzymał pierwsze zamówienie kompozytorskie – na balet dzieciący *Zaubernacht*, z sukcesem wystawiony w Berlinie w 1922 r., po dwóch latach pokazany też w Nowym Jorku jako *Magic Night*. Wtedy w Berlinie grano już kilka utworów Weilla – m.in. *Sinfonię sacra* i *Divertimento*.

Związki z teatrem zaczynają się na dobre w grudniu 1923 r., gdy Weill nawiązuje współpracę z ekspresjonistycznym dramaturgiem Georgem Kaiserem. To skutkuje powstaniem pierwszego dzieła spółki Kaiser-Weill, opery w jednym akcie pod tytułem *Protagonista*. Premierę prowadził Fritz Busch w 1926 r. w Dreźnie i rzecz została natychmiast okrzyknięta jako dowód narodzin nowego, wielkiego talentu powojennej niemieckiej twórczości operowej. Następna inicjatywa miała skutki jeszcze poważniejsze. Założona przez Paula Hindemitha organizacja Deutsche Kammermusik Baden-Baden zamówiła u Weilla *songspiel* o mieście Mahagonny z tekstami Bertolta Brechta. To moment szczególny. Niedawno, bo w 1926 r. poślubiona przez Weilla śpiewaczka, Lotte Lenya, staje się dlań inspiracją, dla niej powstają kolejne *songi*, które obojgu przyniosą sławę. Pięć lat później zdarzy się dziwny incydent, jednocześnie stosunki Weilla z Brechtem zostaną zerwane i Kurt z Lenyą się rozwiodą, dwa lata później, przy



Kurt Weill z żoną Lotte Lenyą

okazji emigracji do Paryża i komponowania *Siedmiu grzechów głównych* współpracę Weilla z Brechtem zostanie nawiązana ponownie, a Kurt z Lenyą powtórnie wstąpią w związek małżeński. Bez aktywności Lotte Leny po śmierci Weilla, bez jej „zarażenia” następnych pokoleń odtwórczyni jego *songami* – z Gisela May, Teresą Stratas, Milvą, Anne Sofie von Otter czy Ute Lemper, by wymienić tylko niektóre – nasza recepcja Weilla mogłaby pogrzebać jego imię w niepamięci.

Do krytycznego roku 1933, gdy powstaje *Siedem grzechów głównych*, Weill jest także kompozytorem krótkiej opery buffa z 1928 r., napisanej do tekstu Kaisera, *Car każe się fotografować*. Ma w swej kompozytorskiej tece, przypieczętowane często entuzjastycznymi krytykami po prawykonaniach, takie utwory symfoniczne, jak *I Symfonia* z 1921 r., *Divertimento* op. 5 z 1922 r., *Sinfonia sacra* op. 6 (w częściach: *Fantasia*, *Pasacaglia*, *Hymn*) z 1922 r., *Koncert na skrzypce i instrumenty dęte* op. 12 z 1923 r. i *II Symfonia*, ukończona w 1933 r. już po przy-

byciu do Paryża i bezpośrednio przed rozpoczęciem komponowania *Siedmiu grzechów*. Jest też autorem dwóch kwartetów smyczkowych – h-moll z 1919 r. i op. 8 z 1923 r. oraz *Sonaty na wiolonczelę i fortepian* z roku 1920. Między 1923 a 1929 rokiem powstają jego utwory kantatowe: *Recordare* op. 11, *Der neue Orpheus* op. 15 z tekstem Iwana Golla na sopran, skrzypce i orkiestrę, i trzy kompozycje z tekstami Brechta: *Vom Tod im Wald* op. 23 na baryton i 10 instrumentów dętych, *Das Berliner Requiem* na tenor, baryton, bas, chór i orkiestrę oraz *Der Lindberghflug* na tenor, baryton, chór i orkiestrę. Z niewymienionych dotąd pozycji teatru muzycznego trzeba przywołać tu także *Royal Palace* op. 17, operę-balet w jednym akcie z librettem Iwana Golla, napisaną w latach 1925-26, komedię *Happy End* i radiową operę szkolną *Der Jasager (Konformista)* z tekstami Brechta, powstałe w latach 1929-1930, *Die Bürgschaft*, operę w 3 aktach z librettem Caspara Nehera z roku 1931, kolejny wy-nik współpracy z Kaiserem w postaci „opowieści zimowej” w trzech aktach – *Der Sil-*

bersee, już z roku 1933. Potem mamy *Die sieben Todsünden*, spektakl taneczno-śpiewany z tekstami Bertolta Brechta, prawykonywany w Paryżu, na Champs Elysées, 7 czerwca 1933 r. A później przede wszystkim *Der Weg der Verheissung*, dramat biblijny w 4 aktach wg Franza Werfla (skądinąd trzeciego męża Almy Mahler, gdyby kto pytał...) w reżyserii Maxa Reinhardta, wystawiony w 1936 r. na przywitanie Nowego Jorku, już pod tytułem *The Eternal Road* i ewentualnie *Lady in the Dark*, musical powstały we współpracy m.in. z Idą Gershwinem, bratem George'a w 1940 r., kompozycję symbolizującą całą dalszą serię produkcji, za których sprawą młody i cokolwiek dziki, niemiecki, lewicujący kompozytor o rysach awangardysty, przynajmniej progresywnego modernisty lat dwudziestych i początku lat trzydziestych, wchłaniany był po kres dni swoich przez komercję i banał nowojorskich scen na Broadway'u, by zarobek swój użytkować wedle ceny przez popolitą gawieź oferowaną. Flirt z filmem nie przyniósł raczej Weillowi spodziewanych sukcesów tak

Lotte Lenya i Tilly Losch w paryskiej prapremierze *Siedmiu grzechów głównych*, 1933 (fot. G. Hoyningen-Huene)



artystycznych, jak i finansowych. Do historii kina przeszedł jednak za sprawą bardziej wielkiego Pabsta, ekranizującego *Operę za trzy grosze*, niż za sprawą Hollywood.

Warto tu, uzupełniając opowieść o Kurcie Weillu, wspomnieć, że raptem 23-letni, zaczął na prywatnych lekcjach nauczać, a do jego uczniów należeli m.in. Claudio Arrau, Nikolaos Skalkottas i Maurice Abravanel, że od roku 1924 pisał cotygodniowe artykuły do pisma „Der Deutsche Rundfunk”. Dopiero od 1929 r. zajmuje się wyłącznie komponowaniem. Jest to jednak czas niebezpieczny – dotąd odnosił sukcesy, odtąd sprawy wikłają się niebezpiecznie i problematycznie. W 1929 r. następuje wielki, światowy kryzys finansowy, w 1930 r. premiera opery o powstaniu i upadku miasta Mahagonny z agresywnym politycznym tekstem Brechta kończy się w Lipsku wielkim skandalem. Zaczyna się prasowa kampania przeciwko Weillowi, dotycząca szczególnie jego aktywności na deskach operowych teatrów finansowanych przez republikę weimarską. Kampania ucicha wprawdzie na moment po sukcesie kompozytorskiego koncertu Weilla w grudniu 1932 r. w sali Gaveau w Paryżu, lecz zbliża się chmura z totalnym grabobiciem. Mamy jeszcze kulminację w artystycznej obecności Weilla w Niemczech – potrójna premiera kolejnej sztuki spółki Kaiser-Weill w lutym 1933 r. w trzech miastach: Lipsku, Magdeburgu i Erfurcie – *Der Silbersee* – wynosi go na szczyty na kilka zaledwie dni przed krachem. Gdy naziści dochodzą do władzy, Weill już 14 marca ucieka do Paryża z Lottą i szkicami swej drugiej symfonii. I tu otrzymuje zamówienie od świeżo założonej przez Borysa Kochno i George'a Balanchine'a grupy „Les Ballets 1933” na *Siedem grzechów*. Przyjęcie utworu, wykonanego po niemiecku, było we Francji zimne, choć Weill uważał tę partyturę za jedną z najlepszych w swym dorobku. W Paryżu nawiązane przyjacielskie kontakty m.in. z Dariusem Milhaudem i Arturem Honeggerem osładzają gorycz exilu, lecz przecież nie obiecują życia w euforii sukcesów czy to artystycznych, czy finansowych, by nie mówić już o ich połączeniu. We wrześniu 1935 r., we współpracy z Franzem Werflem i Maxem Reinhardtem przygotowuje więc *Der Weg der Verheissung*, spektakl oparty na biblijnej historii żydów i przenosi się do Nowego Jorku, gdzie rzecz otrzymuje nowy, angielskojęzyczny tytuł. Europa traci z oczu Kurta Weilla, pozostawiając mu poczucie emigracyjnego weltschmercu. Po wyjeździe z Niemiec,



Lotte Lenya na scenie i Kurt Weill za kulisami podczas paryskiej prapremierze *Siedmiu grzechów głównych*, 1933 (fot. G. Hoyningen-Huene)



całkowicie skreślony z niemieckojęzycznej sceny muzycznej, za sprawą drugiej wojny zmasowany ze sceny europejskiej, on, rosnący na germańskiej frazie ekspresjonistycznej i komunistycznie bluzgającej społecznej protest-poezji, ciągnąc za sobą smugę swej europejskiej, niegdysiejszej sławy, pragnął być kompozytorem amerykańskim. Choćby podrzędnym, byle pokupnym. W jakiejś części to się udało, lecz nie to jest jego legitymacją do mieszkania w naszej wyobraźni, lecz to, co zdziałać zdążył przed raptem swych trzynastu lat twórczych lat, między swym 20. i 33. rokiem życia, gdy istniał na niemieckiej scenie słowa i dźwięku, scenie historycznej i diabolicznej, szaleńczej, tryskającej przeżuwany i wydalany miązmatami czasu nie tak dawnej, burżuazyjnej (a co?), błogiej i pozornej szczęśliwości.

Weill od początku mieszał artystyczny i estetyczny krok. Choćby w swej młodzieńczej sonacie wiolonczelowej, w której zderza pomysły wzięte z Maxa Regera z trawestacją tematu pop ularnego walca, by – całość wieńcząc, zgodnie z duchem czasu napisaną, rozbudowaną, finałową fugą – odesłać słuchacza w poprzednich częściach do klasycznego modelu muzyki Mendelssohna. To był rok 1920, niewiele miesięcy po skomponowaniu przez Strawińskiego *Pulcinelli* i niewiele przed proklamowaniem przez Busoniego idei neoklasycyzmu. A jednocześnie ta *Sonata* w oczywisty sposób puszcza este-

tyczne oko ku dwóm głównym adresom początku wieku: już atonalnemu Schönbergowi i ku quasi-serialnemu Skriabinowi, budując swą przestrzeń trans-tonalności. W tych młodzieńczych utworach Weilla można więc zapewne dostrzec to, czym zafrapował raptem kilka lat później. Płatanie gatunków, nieustanna zmiana kroków, ciągle kodowanie się na różnych piętrach znaczeń i kontekstów. Mistrzowska nieumiejętność, artystowska i wzniosta plebejskość, karkołomnie sprawne prostactwo. Agresywny styl jego songów, jakby toporny, walczy o lepsze z romantycznym, obłaskawionym pięknem pieśniowych fraz Schuberta, przetrzucając sens na inne piętro znaczenia. Weill nakłada na siebie pelerynę tego Verdiego, który swymi operowymi melodiami podniecał tłumy do politycznej rewolty. Śpiewanie songów jest u Weilla zazwyczaj tonalne, by wpadło w ucho, instrumentalne interludia są u niego z zasady atonalne, by zastanawiały i niepokoiły. Forma songu stała się za sprawą Weilla alternatywą romantycznej pieśni i kunsztownej ballady, wrzucaną w folklor miejskich slumsów, forma kantaty oddała się we władanie radiowego przekazu, rzekoma naiwność fraz rodem z utworów Erica Satie połączyła się z gniewnym pomrukiem podalkoholizowanego Musorgskiego, a z angielskich oratoriów Haendla (nie tylko z *The Beggar's Opera* Johna Gaya z 1729 r., będącej pierwowzorem dla *Opery za trzy grosze*) wyrosła ekspresja proletariackiej demonstracji, rzygają-

cej hasłem „chcemy chleba!” (jakby im już ciastka nie wystarczały...).

Siedem grzechów głównych to częściowo monodram, częściowo kantata, to śpiewany balet. Jak wszystkie rzeczy sceniczne Weilla, i *Grzechy* są mieszanką gatunków. Plakat, zapraszający na premierę 7 czerwca 1933 r. na Champs Elysées obwieszczał „spektakl z wierszami Bertolta Brechta”, Weill w autografie partytury rzecz oznaczył jako „ballet chanté”, krytycy określali ją jako „cantate pantomime”, krótką operę lub „immorality play”. Zapewne u źródeł szczególnego kształtu tego utworu jest uwaga Ferruccio Busoniego z wczesnych lat dwudziestych, gdy Weill był jego studentem, że jego ideałem opery jest „rodzaj śpiewanej pantomimy”. Zapewne w jakimś stopniu wzorem dla kompozytora mogła być też *Mawra Igora* Strawińskiego z 1922 r. W owej mieszance śpiewu i tańca mamy więc dwie Anny – jedna śpiewa, druga tańczy, lecz przecież są emanacjami tej samej osoby. Ten pomysł na „dwuszpaltowość” teatralnych bohaterów, nowy w kompozycji Brechta-Weilla, stanie się w drugiej połowie wieku aż nadto popularny. Nieoczywistość gatunkowa stała się dla operowej muzyki Kurta Weilla, dla uprawiania dramatu muzycznego znakiem rozpoznawczym tak, jak mieszanie, rozdzielanie i łączenie na nowo gatunków dla Bertolta Brechta stała się sposobem na teatr epicki. W tej sprawie ich intuicje artystyczne współbrzmiały z wyjątkową zgodnością.

Współbrzmiały ich intuicje też w etycznym przesłaniu, w politycznym zaangażowaniu, w ekspresji ideologicznej. *Siedem grzechów głównych*, spis ludzkich przywar i ułomności ducha wzięty z katechizmu, mógłby stać się planem alegorycznego oratorium, z odniesieniami do płócien Hieronima Boscha lub scen z *Boskiej komedii* Dantego. Tych siedem scen-dyskursów, poprzedzonych prologiem i zamkniętych epilogiem – jak jest u Weilla – mogłoby w ujęciu innego autora tekstu i innego kompozytora, poszybować w wymiar metafizyczny. U nich mamy ściąganie idei na ziemię, na ziemię dziewczyn podejrzanej konduity, mężczyzn lewych interesów i rodzin, które za spełnione marzenie o nowym domu chętnie przehandlują jakieś moralizatorskie banały, które obłudnie głoszą. I Brecht, i Weill, ukąszeni ideologią bolszewii, na ołtarzu swego artystowskiego miłosierdzia stawiali prostytutki, alfonsov, gangsterów i ludzi nędznych, instytucją burdelu i występku dając w pysk miesz-

czańskiemu kołtunowi i instytucji zadowolonego z siebie społeczeństwa. Tak radykalni, że aż awangardowi, jakoś przecież poruszyć potrafili sumieniami burżujów, których ów „inny” świat tak czy owak intrygował, i mocno wstrząsnęli kształtem dwudziestowiecznej kultury. Bez względu na ich późniejsze gorzkie refleksje, Weilla w USA i Brechta w NRD, bez względu na nasz stosunek do ich ideowych inspiracji, ta sztuka – nie pozbawiona jadu i nie stroniąca od argumentu pięści – potrząsa autentyczną i wciąż świeżą siłą artystycznej ekspresji.

Andrzej Chłopecki

Sony Music Polska

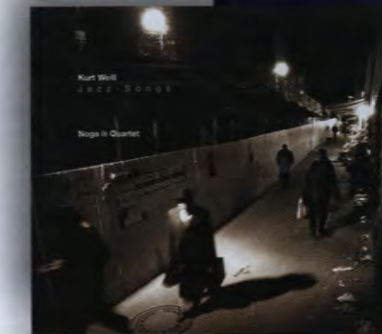
KURT WEILL



SEVEN DEADLY SINS
MHK 63222



LADY IN THE DARK
MHK 62869



JAZZ SONGS
5006162



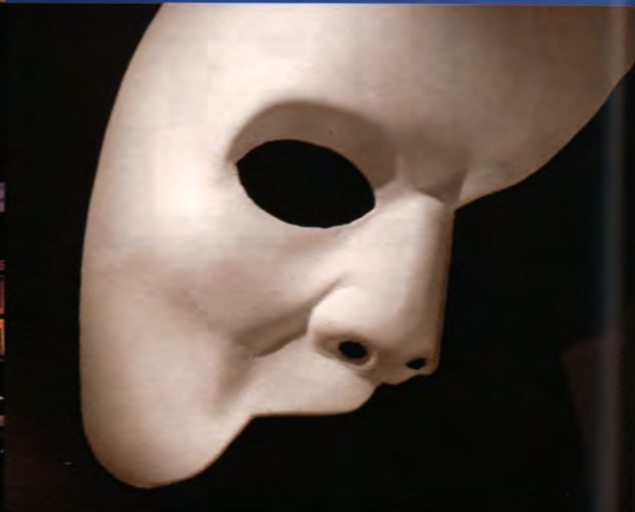
LOTTE LENYA SINGS KURT WEILL
MHK 60647



SEPTEMBER SONGS
SK 63046



Sony Music Entertainment Polska Sp. z o.o.
02-879 Warszawa, ul. Chóralna 14. Tel.: (0 22) 737 63 63, fax: (0 22) 737 63 00
Dystrybucja: DDD, ul. Osmańska 9, 02-823 Warszawa, tel.: (0 22) 549 17 00, fax: (0 22) 549 17 50
Oryginalny produkt tylko z hologramem ZPAV/ZAiKS www.sonymusic.pl



Polskie Linie Lotnicze LOT

Oficjalnym Przewoźnikiem

Artystów Teatru Wielkiego

- Opery Narodowej



Zamiast streszczenia

Kochani Aktorzy i Współpracownicy!

Francuski biograf Pietera Bruegela Starszego twierdzi, że wielki Flamand namalował obraz pod tytułem *Wszystkie babskie środki przeciwko śmierci*. Kłopot w tym, że nikt inny o takim obrazie nie słyszał. Nikt w Muzeum Narodowym, nikt w Muzeum Wiedeńskim, nikt w Muzeum Narodowym w Amsterdamie, ani w Belgii, nikt - wszędzie gdzie pytałem, nikt ze specjalistów od Bruegelów. Znając choćby *Przysłowia* tego malarza należało się spodziewać zupełnie niezwyklej, rozmalowanej listy tych „babskich środków”.

Co było na obrazie, po którym został jedynie tytuł? Jaka była ta lekcja kobiet krzątających się w „ciemnym gospodarstwie”, w lęku przed „ostatnią nocą”? Postanowiłem sam namalować ten obraz w teatrze. Teraz właśnie zabierzemy się do może ostatniego już fragmentu, albo lepiej - do szkicu do obrazu, który przecież kiedyś musi wreszcie powstać.

Powiem wam jaki jest punkt wyjścia do naszego przedstawienia. Wszystko urządzimy na scenie: orkiestrę, miejsca dla publiczności i niewielkie pole gry, które pozwoli nam oglądać aktorów z bliska. Widzowie zajmując miejsca będą musieli deptać malunki na podłodze, naszą MAPE PODRÓŻY i będą musieli przeciskać się obok Stacji Zgorszenia, których konstelację ustawimy na tej mapie; miną WYPADEK, OBRZYDLIWY STÓŁ, KAŻDĄ DZIEWCZYNKĘ W PIASKOWNICY, MURZYNÓW... Atmosfera musi być trochę jak na wystawie hiperrealistów; wszystkie obiekty są na wyciągnięcie ręki i można je oglądać z różnych stron. Za chwilę przyćmimy światło, zagra orkiestra i wejdzie bohaterka, Anna, która wyśpiewa swoją podłą i żalną historię.

Co może być pociągającego w wyznaniu wypalanej i cynicznej tancerki ze spelun i utrzymanki bogatych facetów? Co znaczy ta opowieść dziwki? Czy będzie żądała od nas tanich wzruszeń nad jej losem?

Bo oto jej historia jest banalna i podobna do wszystkich takich historii. Rodzina - Matka, Ojciec i Dwóch Braci marzą o małym domku, więc wysyłają dwie córki, dwie Anny na zarobek w świat - do Siedmiu Miast, do Siedmiu Stolic Grzechu, na Siedem Placów Zabaw Szatana, przez Siedem Stacji Zgorszenia i Boleści.

Siedem to liczba doskonała, to liczba pełni, dlatego też i podróż trwa siedem lat, aby przeżyły i poznały wszystko w pełni. Anna opowiada o swoim losie tak, jakby podróż odbywała ze swoją siostrą, ale być może siostra w rzeczywistości nie istnieje, może jest tylko inną, jaśniejszą stroną jej samej, owym drugim „ja”, które należało przemienić, zniszczyć lub porzucić, aby przeżyć w koszmarnym świecie. Siedem to też liczba Grzechów Głównych. A więc Anna i Anna zstępują do pełni Grzechu, do pełni piekielnej. Jednakże u Brechta i Weilla także piekło jest zawsze „popla-prestidigitatorskie”, ułożone jakby z „wycinków zelżałych gazet”, kiczowate i tandetnie krzykliwe. To jest ich sposób ujęcia, który czyni, że temat jest tak przejmujący.

Brecht i Weill wybrali kobiece medium, lodowate i spustoszone, aby spod śmieci, z jej pamięci o parszywym doświadczeniu, o lękach, i z tego o czym nie chce się pamiętać, a także z bolesnych przebłysków wydobyć i ułożyć sens losu nowego Everymana. Co się ułoży? Zgrzyt zębów, przekleństwo, czy też spokój dany „nielicznym, którzy oglądają przez pamięć”?

Lecz kropka jest postawiona w innym miejscu. „Tu kończy się opowieść, ale nie słowa”. Bolesny i podły los się zamyka, ale pojawia się sens. Bo oto przecież siostry wracają razem, obie. Brecht i Weill ocalają tę drugą siostrę. Grzech jest śmiercią i śmiercią jest odrzucenie kategorii grzechu, choćby bezwolne, albo choćby w imię wolności. Anna w gruncie rzeczy śpiewa o ocalonej siostrze (takiej, jak opisaliśmy tę postać). To jest jej babski środek przeciwko śmierci. To jest nasz punkt wyjścia do zbudowania przedstawienia.

Janusz Wiśniewski

The Seven Deadly Sins

Within a month of arriving in Paris in 1933 Weill had been commissioned to compose a ballet by the English philanthropist Edward James, who was funding the first season of Balanchine's and Kochno's dance company „Les Ballets 1933”, which had just broken away from Diaghilev's Ballets Russes. James insisted on a role for his estranged wife, the dancer Tilly Losch, in the hope that it would lead to a reconciliation (it didn't - they divorced spectacularly the following year), and when the basic idea of dividing a split personality between a dancer and a singer, between flesh and spirit, was established, James in turn suggested Lotte Lenya for the singing role, although Weill and Lenya were at the time in the middle of their own divorce proceedings (they remarried in the US in 1937). Lenya's lover at the time, Otto von Pasetti, was given one of the tenor roles in the family.

When Cocteau declined to write the libretto, James urged Brecht on a none-too-willing Weill: they had fallen out over the Kurfürstendamm *Mahagonny* 18 months earlier. Brecht was at first unenthusiastic about the scenario, but managed to feed enough social criticism into it to salve his conscience. When the libretto was included in his collected works after the war, he expanded the title to *Die sieben Todsünden der Kleinbürger* ('of the Petty-Bourgeois'), lest anyone miss the point. (...)

Weill here achieved a perfect synthesis of popular form and weightiness of content. The tunes beguile, the dance rhythms sparkle; yet the score is rigorously organized along traditional symphonic lines. The sardonic musical wit balances that in the text, but the composer triumphs decisively over the detached librettist in the compassion he shows for human, instinctive, nearwordless Anna II. The final bars are heart-rending. The premiere, attended by the Parisian *beau monde*, was an artistic triumph, but the season as a whole was a financial disaster. Among those who attended the first run was Lincoln Kirstein, who recognized Balanchine's genius and was to lure the choreographer to the US and found the New York City Ballet for him. The company gave the US premiere (and first postwar performance) of Weill's ballet in 1958, with Lenya. It has been given numerous productions since. When Lenya was engaged for the premiere, Weill sanctioned downward transpositions of parts of the score to accommodate her limited resources. It has been recorded mostly in that form.

After *The Penguin Opera Guide*,
Edited by Amanda Holden,
Penguin Books, London 1997

Kurt Weill przy pracy, 1926



In Place of a Synopsis

Dear Actors and Collaborators!

The French biographer of Pieter Bruegel the Elder claims that the great Fleming painted a picture called *All the Female Measures Against Death*. The trouble is, nobody else has ever heard of such a painting. Nobody at the National Museum, nobody at the Vienna Museum, nobody at the National Museum in Amsterdam, nor in Belgium – everywhere I asked, no expert on Bruegel knew a thing. Anyone with any knowledge of this painter's *Proverbs*, for example, could expect an absolutely extraordinary, broadly painted list of such „female measures”.

What was in the picture of which only the title remains? What was the lesson of the women busy about the „dark household”, in fear of the „final night”? I decided to paint this picture myself in the theatre. Right now we are starting work on perhaps the last fragment, or better – on the sketch for a painting that simply has to come into being at some point.

I'll tell you what the starting point is for our production. We will arrange everything onstage: the orchestra, seats for the audience, and a small area for playing that will allow us to see the actors from close up. Going to their places, the spectators will have to step on the pictures painted on the floor, on our MAP OF THE JOURNEY, and will have to inch past the Stations of Depravity whose constellation we will place on that map; they will go past the ACCIDENT, the DISGUSTING TABLE, EVERY LITTLE GIRL IN A SANDBOX, the BLACKS... The atmosphere has to be a little like an exhibition by hyperrealists; all the objects are within reach and can be viewed from different sides. In a moment, we will dim the lights, the orchestra will start playing, and the heroine, Anna, will enter to sing out her sordid and piteous story.

What can be alluring about the confession of a burned-out and cynical bar-room dancer and fancy woman of rich blokes? What is the meaning behind this story of a whore? Will she demand that we bow down in cheap sympathy for her fate?

In fact, her story is banal and similar to all such stories. The family – Mother, Father and Two Brothers, dream of a little house, so they send their two daughters, the two Annas, out into the world to make money – to Seven Cities, to the Seven Capitals of Sin, to the Seven Playgrounds of Satan, through Seven Stations of Depravity and Anguish.

Seven is the ideal number, the number of fullness, so the journey lasts seven years, to let them live and experience everything in full. Anna tells her story as if she were travelling with her sister, but perhaps the sister doesn't really exist, perhaps she is only the other, brighter side of her, her other self which had to be transformed, destroyed or abandoned to allow her to survive in a nightmare world. Seven is also the number of Deadly Sins. So, Anna and Anna step down into the fullness of Sin, to the fullness of hell. However, for Brecht and Weill even hell is always something of a conjuror's trick, put together from pieces of deflated newspapers, kitschy and shoddily flashy. That is their approach, which makes the subject so terribly poignant.

Brecht and Weill chose a female medium, ice-cold and ravaged, and then, from under the refuse, from her memory of her wretched experience, her fears, from all that she doesn't want to remember and from painful flashes of memory, they extracted and arranged the meaning of the new Everyman's fate. What will be the result? A gnashing of teeth, a cursing, or the peace given „to the few who look at things through memory”? But the full stop has been placed elsewhere. „The story ends here, but not the words”. The painful and sordid fate has come to an end, but now the sense emerges. The sisters return together, the two of them. Brecht and Weill save the other sister. Sin is death, and rejection of the category of sin is death, even if the rejection is passive, or made in the name of freedom. Anna is in fact singing about her saved sister (such as we have described the character). This is her female measure against death. This is our starting point for building our performance.

Janusz Wiśniewski



Bertolt Brecht
SIEDEM GRZECHÓW GŁÓWNYCH
Przekład: Stanisław Barańczak

PROLOG

Anna I, Anna II

1. LENISTWO

Rodzina

2. PYCHA

Anna I i Rodzina

3. GNIEW

Anna I, Anna II i Rodzina

4. OBŻARSTWO

Rodzina

5. NIECZYSTOŚĆ

Anna I, Anna II i Rodzina

6. CHCIVOŚĆ

Rodzina

7. ZAZDROŚĆ

Anna I i Rodzina

EPILOG

Anna I, Anna II

OSOBY

Anna I sopran

Anna II tancerka

Rodzina:

Ojciec baryton

Matka bas

Syn tenor

Syn tenor

PROLOG

Anna I

Moja siostra i ja, obie z Luizjany,
Gdzie się w dal toczy Mississippi księżycowo srebrna,
Z dwiema wyjechałyśmy walizkami,
Pewne, że wrócimy tam jednak
Czy to prędzej, czy później.

Anna II

mówi

Lepiej prędzej niż później.

Anna I

Cały miesiąc nam zajęła podróż
W stronę wielkich miast, tam gdzie próbuje się szczęścia:
„Wpierw dorabiamy się przez siedem lat -
I powrót w dawny świat”.

Anna II

mówi

Może wystarczy sześć lat.

Anna I

A tam już czeka tato, mama i dwóch braci w Luizjanie,
Dla nich nasze harowanie, oszczędzanie:
Za te pieniądze postawimy mały zgrabny dom,
Nieduży dom nad Mississippi w Luizjanie.

mówi

Prawda, Anno?

Anna II

mówi

Tak, Anno.

Anna I

Siostra ma szyk i wdzięk, ja - znam życie;
To o niej mówią „świr” - „cwaniara” to ja.
Nie są to właściwie dwa istnienia,
Ale jedno rozcięte na dwa,
A imię obu - Anna.
I wspólne noce i dnie,
I oszczędnościowa książeczka, też jedna na dwie,
I każda z nas wie,
Co dla tej drugiej dobre.

mówi

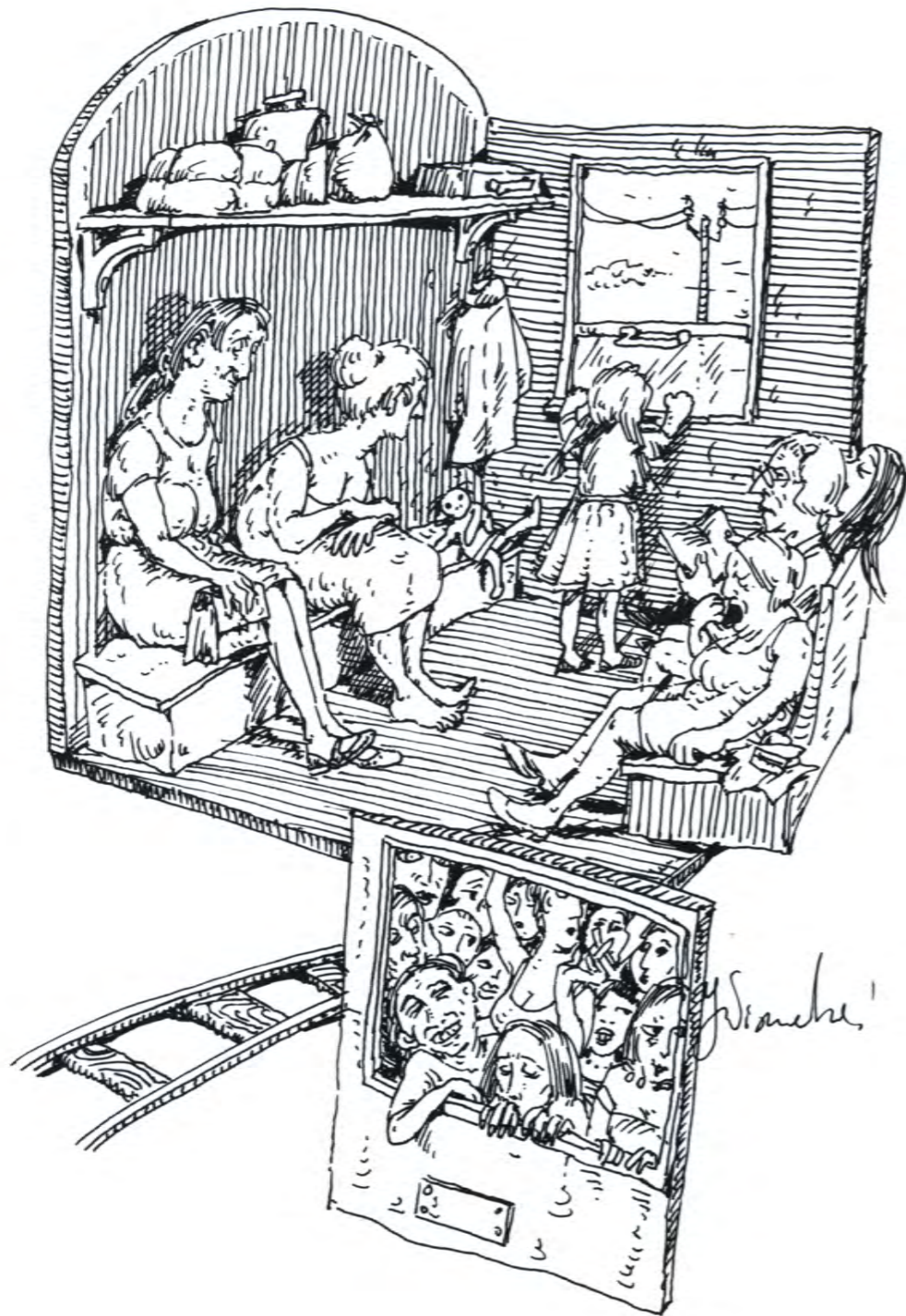
Zgadza się, Anno?

Anna II

mówi

Tak, Anno.





1. LENISTWO

Rodzina

Matka

Znowu nic?
Kiedyż ona weźmie się do pracy?

Ojciec i bracia

Kto się leni, tego diabeł ceni!

Matka

Wolała zawsze wylegiwać się niż wstać.

Ojciec i bracia

Kto się leni, tego diabeł ceni!

Matka

A jeśli nikt jej nie wyrzucił z łóżka...

Ojciec i bracia

Kto się leni, tego diabeł ceni!

Matka

...Umiała przespać cały Boży ranek.

Ojciec i bracia

Kto się leni, tego diabeł ceni!

Matka

Choć i tak, Anna jest to najgrzeczniejsze dziecko, jakie znam.

Ojciec i bracia

Kto się leni, tego diabeł ceni!

Matka

Dla rodziców zawsze miała cześć i posłuszeństwo...

Ojciec i bracia

Kto się leni, tego diabeł ceni!

Matka

Zawsze czciła ojca swego oraz matkę swoją...

Ojciec i bracia

Kto się leni, tego diabeł ceni!

Matka

...I ufamy, że w szerokim świecie...

Ojciec i bracia

Kto się leni, tego diabeł ceni!

Matka

...Myśli czasem o nas, nie ustając w pilnej pracy.

Ojciec i bracia

Kto się leni, tego diabeł ceni!

Rodzina

O, czuwaj nad tym dzieckiem, Panie,
Oświetlaj drogę prowadzącą do Twych bram.
Napełniaj dusze otuchą, dopomóż nam.
Niech Twoje Prawo, przed wiekiem kute w skale,
Wieczną łaską nam się staje.

2. PYCHA

Anna I

Trzeba było zacząć od zakupów -
Sukni, pończoch, kapelusika -
Za to wkrótce znalazła pracę -
Tancerki w kabarecie „C'est La Vie”.

A wszystko w Memphis,
W początkach naszej wyprawy!
Trudny był to czas dla Anny.

Strój nazbyt strojny
Ujawnia pychę skrytą w nas.
Tygrysyca, widząc w wodzie
Własne odbicie,
Zatruwa życie siostrom.

Artystyczne ambicje
Miała w te dni -

I to tam, w zapluskwionym
„C'est La Vie”!

Tym samym, gdzie miała swój własny debiut.

Nie tego trzeba było publiczności,
Artystyczności tam nie żądał nikt.

Gość płacił, więc miał prawo się złościć:
„Mała, tańcz kankana, nie ten kit!”

Mężczyzna chętnie się pogapi na biust albo parę ud,
Lecz kiedy brak golizny - ziewa.

Więc powiadam siostruni mojej Annie:

„Pycha to grzech, na który stać bogacza;
Rób, co każą, nie to, co byś chętnie robiła, lecz o co nikt nie prosi”.

Ileż ja się namęczyłam wtedy

Ucząc Annę

Większej pokory,

Wiele nocy

Siedziałam przy niej,

Tuląc i pocieszając tak:

Rodzina

O, czuwaj nad tym dzieckiem, Panie,
Oświetlaj drogę prowadzącą do Twych bram,
Kto nagnie pod jarzmo kark swego Ja,
Może liczyć na Raj.

Anna I

Pamiętaj jedno: dom w Luizjanie!





3. GNIEW

Rodzina

Kompletny impas!
 Kolejny przekaz -
 Za tak śmieszne sumy nikt nie zbuduje domu.
 Co zarabia, to przejada.
 Trzeba jej powiedzieć parę słów,
 Bo będzie trwał impas,
 Aż przyjdzie znów przekaz
 I znowu za mało jak na budowę domu.
 Co zarabia, to przejada.
 Trzeba jej powiedzieć parę słów,
 Bo znów nam cię przyśle przekaz,
 Gdzie będą znów te śmieszne sumy,
 Za mało na budowę domu.

Anna I

Coś się ruszyło!
 Jesteśmy już w Los Angeles.
 A tutaj dla statystów wszystkie drzwi otwarte.
 Wystarczy wziąć się znów za siebie,
 unikać błędów i potknięć,
 I co mnie wstrzyma w drodze
 Na sam wierzchołek?

Rodzina

O, czuwaj nad tym dzieckiem, Panie,
 Oświetlaj drogę prowadzącą do Twych bram!

Anna I

Walcz o lepszy byt galernika -
 W czerep palnie cię zaraz czyjeś wiosło;
 Gdy się natkniesz na zło, lepiej zamilcz,
 Bo wnet kwiatki na tobie wzrosną.
 Kto nie chce podłości znosić,
 Ten sam jest nie do zniesienia: żąda pokut, gdy pokus
 Tyle zna Ziemia.

Trochę trwało, lecz Anna pojęła to -
 W L. A., trzecim mieście z naszej listy -
 Że gniew nic nie daje, choćby nawet zło
 Objawiło nam się nagle w stanie czystym.
 Zawsze mówię jej: „Panuj nad sobą, Anno,
 Bo wiesz, dokąd wiedzie bezhołowie”.

A ona:

Anna II

mówi
 Wiem, Anno.

4. OBŻARSTWO

Rodzina

Anna pisała z Filadelfii.
Wszystko u niej gra: płacą jej nareszcie.
Ma kontrakt, tańczy solo w jakimś Bóg-wie-gdzie.
Gorzej, że. Gorzej, że. Gorzej, że.
Że jej nie wolno jeść co chce i kiedy chce.
Ciężki los to dla naszej Anny:
Ten łakomczuch nie znosi diety.
Oby tylko trzymała się kontraktu:
Hipopotamic nie kocha w Filadelfii nikt.

Matka

Co dzień ważą ją dokładnie:

Syn 1, Syn 2, Ojciec

Cień nadwagi - awantura.

Matka

Nie wymaga uzasadnień...

Baryton

Nie wymaga uzasadnień...

Syn 2

Nie wymaga uzasadnień...

Syn 1

...procedura, ale sama tego chciałaś...

Matka

...że pięćdziesiąt kilo, sama podpisałaś...

Ojciec, Syn 2, Syn 1

Cień nadwagi - awantura!

Matka

Jeszcze więcej - katastrofa,
Jeszcze trochę - czarna dziura.

Syn 1, Syn 2, Ojciec

Cień nadwagi - co za awantura!

Syn 1

Ale Anna to nie głupia flądra -
Dobrze wie, że kontrakt znaczy kontrakt.
Z dietą typu szpinak z kaszką manną
Zerwie, kiedy z Anną w Luizjanie staną:

Rodzina

Frytki! Kaczki! Bitki! Flaczki!

Matka

I to żółciuteńkie ciasto z miodem!

Rodzina

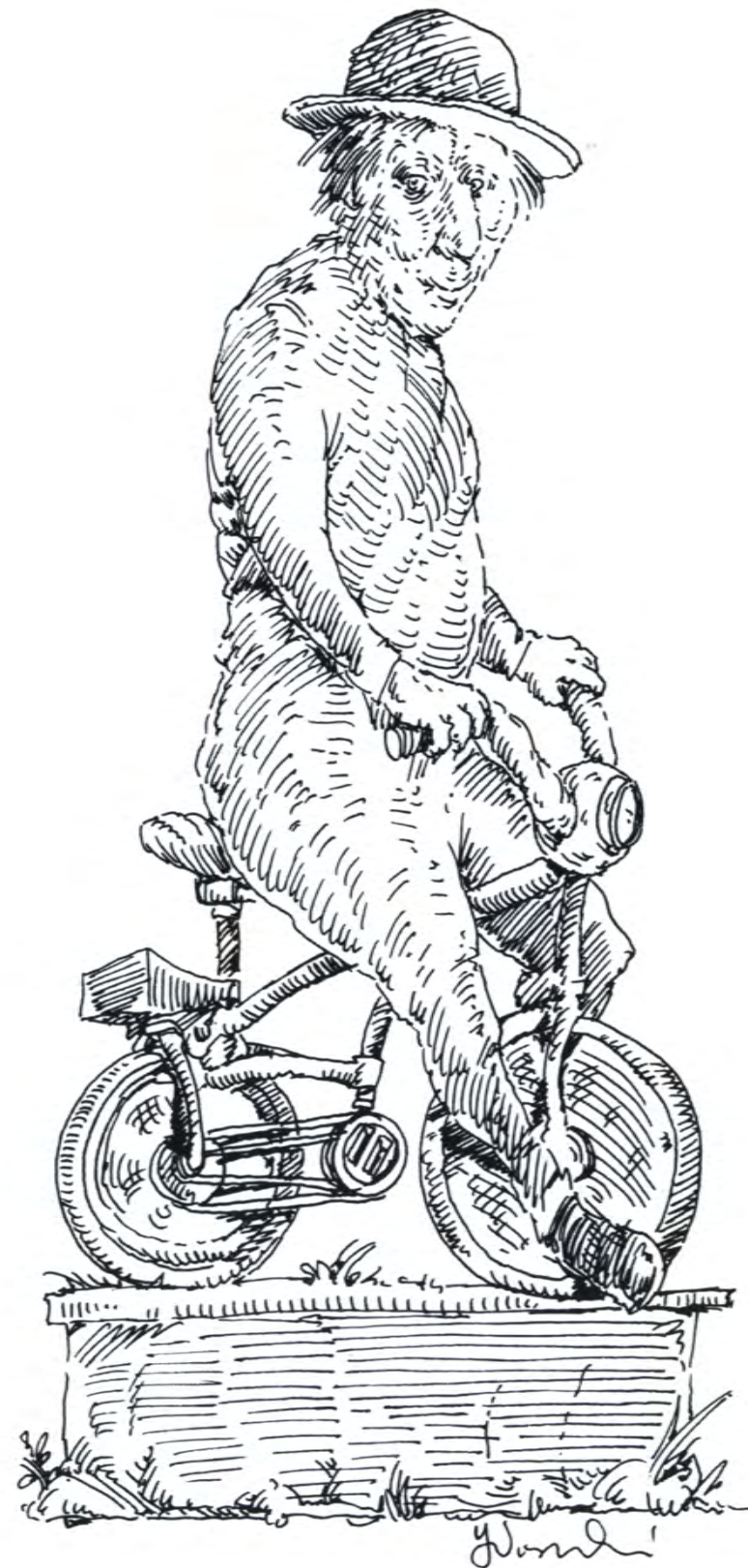
Myśl o naszym domku w Luizjanie!

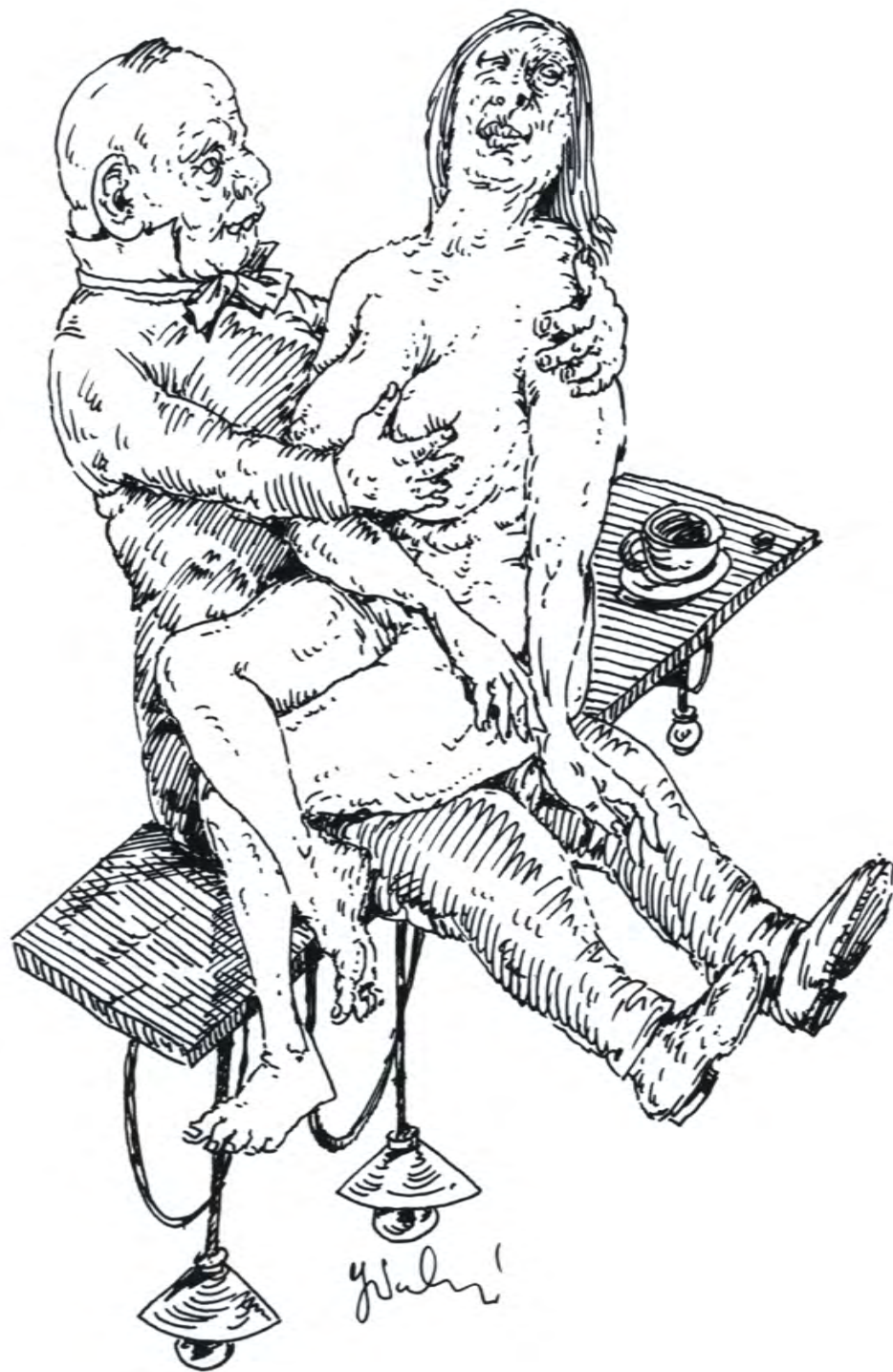
Syn 1

Tam! Jak on się rozrasta!

Matka

Tam! Jak on...
Ukróć apetyty, chętki i oskomy:
Ten, kto rzadko syty, smak ma wyczulony.





5. NIECZYSTOŚĆ

Anna I

Potem był zamożny gość w Bostonie.
Płacił Annie dużo, bo z miłości.
A ja miałam z siostrą nowy problem:
Ona też się kochała, lecz w kimś młodszym.
Utrzymywała go, jak to w miłości.

A mówiłam: ech, być utrzymanką!
Prawda, filar wszystkiego to seks,
Lecz mężczyzna przemienia w banknot
Wdzięczność za to, że go wielbić chcesz.

Ktoś się milionerką rodzi,
A ktoś inny - myszką tak jak ja.
Utrzymance nic nie zaszkodzi,
Jeśli tylko swoje miejsce dobrze zna.

I radzę jej: „Nie próbuj się na dwa stołki”;
Jej gachowi mówię zaś tak: kochacie się jak dwa amorki,
Lecz gdy brak pieniędzy zrobi z Anny wrak?...

Ktoś się w złotych wannach pławi,
Demonstrując, że go na to stać.
Utrzymanki ten styl nie bawi:
Masz? Nie marnuj, ale na książeczkę wpłać.
Widywałam Fernanda i potem,
Między nami - nigdy nic...

mówi

- Jeszcze by!...

śpiewa

Lecz raz Anna słyszała plotkę
I złe słowa były, i łzy...

Rodzina

O, czuwaj nad tym dzieckiem, Panie,
Oświetlaj drogę prowadzącą do Twych bram.
Napełniaj dusze otuchą, dopomóż nam.
Niech Twoje Prawo, przed wiekiem kute w skałę,
Wieczną łaską nam się staje.

Anna I

Dziś gdy Anna swój biały, krągły zadek
(Więcej wart niż kamienica czy jacht)
Gratis w barze pokaże, gości, gapie, kucharze,
Aż płaczą: - Piękny ten świat!

Ktoś się milionerką rodzi,
A ktoś inny - swoje miejsce zna.
Utrzymance nikt nie przeszkodzi,
Gdy dyskretnie się na lepsze miejsce pcha.

Rodzina

Kto nagnie pod jarzmo kark swego Ja,
Może liczyć na Raj.

Anna I

Nie było łatwo wszystko to odkręcać,
Najpierw pożegnać się z Fernandem,
Edwarda prosić, aby nie był zły;
I te długie noce, gdy za ścianą siostra,
Płacząc gorzko, pytała:

Anna II

mówi

To wszystko racja, Anno,
Ale jak to znieść?

6. CHCIVOŚĆ

Ojciec

W prasie dzisiaj wielki szum:
Anna zjechała do Baltimore.
Z jej powodu co dzień ktoś
Strzela tam sobie w łeb.

Syn 2, Ojciec

Ha,
Więc to tak,
Więc się nieźle jej wiodło
(Piszą o niej - w „Kurierze”! Och!)
Cały ten szum,
Cały zgłęk,
Cały rozgłos -
To w jej karierze
Nowy krok?

Matka

W słowie „kariera” tkwi niemiły sens...

Syn 2

„Łapczywość” albo „pazerność” wręcz?
„Chciwość”, czy może „zachłanność”?

Ojciec

Czy to „zachłanność” czy „chciwość” wręcz?
Może „pazerność”? „Łapczywość”?

Matka

Wiem tyle: nie jest to najmiłsza z cech.

Syn 1

Kto siadł na złota wór
I dba tylko o ten swój skarb -
Wytykany palcami przez tłum,
Runie w otchłań bez wag i bez miar.
Co chcesz wziąć w jedną dłoń,
Druga wnet oddać musi;
Świat cały zawisł na szalach wagi:
„Funt za funt” -
Rdzeń wszelkich praw!

Syn 2, Ojciec

A nadzieja w tym, że Anna
Także zdrowy okaże sąd
I nie zacznie zdzierać koszul z nas
Ani sprawdzać bankowych kont!

Matka

Naga chciwość szpetna jest jak piekło.

Rodzina

Naga chciwość szpetna jest jak piekło.

Matka

Naga chciwość szpetna jest jak piekło.





7. ZAZDROŚĆ

Anna I

A ostatnim z wielkich miast było San Francisco.
Wszystko szło dobrze, i tylko
Anna wciąż cierpiała męki zazdrości:
Na przykład o nieśpieszność, z jaką myśli mędzrec;
Dumę nieprzekupionych,
O gniew na widok niesprawiedliwości;
Impulsywnych, słuchających rozkazów krwi;
Tych, co wiernie kochają;
Tych, którzy biorą, gdy im czegoś brak.
I powiadam mojej biednej siostrze,
widząc, jak zazdrości, mówię tak:
„Siostrzo, choć każdy od chwili narodzin
Życie swe kleci, uprawia czy tka,
Próżniak je „chłonie” (czym budzi w nas podziw)
Lecz czy on zna,
Lecz czy on zna,
Lecz czy on zna rzeczywisty smak dnia?
Siostrzo, czy muszę raz jeszcze ci wpajać,
Że świat jest to potrzask, nie mgła i nie dym -
Nawet gdy uznać, że człowiek to pajac,
Kim jest ten brzdąc,
Kim jest ten brzdąc,
Kim jest ten brzdąc, który bawi się nim?
Staw opór ciału i jego podszeptom,
Kto kocha - płaci, czy stać go, czy nie.
Miłość to słoik, wciąż jeszcze z nalepką,
Choć nie ma już,
Choć nie ma już
Choć nie ma już konfitury w tym szkle.
Siostrzo, ty wiesz: gdy dzień Sądu nastanie,
Dobrzy o wyrok nie będą się bać:
Złych tylko sparzą kipiące otchłanie
Jak gniazdo os,
Jak gniazdo os,
Jak gniazdo os, kiedy wrzątkiem je zlać”.

Rodzina

Kto nagnie pod jarzmo kark swego Ja,
Może liczyć na Raj.

Anna I

Powra...

EPILOG

Anna I (cd.)

...camy więc do naszej Luizjany,
Gdzie się w dal toczy
Mississippi księżycowo srebrna,
Siedem lat spędziłyśmy w wielkich miastach,
Poszukując w nich szczęścia:
Kapitał szybko rósł
I oto on:
Mały domek w stanie Luizjana;
I o to wreszcie on,
Nasz własny mały dom,
Nad brzegiem Missisipi,
Gdzieś w Luizjanie...
mówi
Nieprawda, Anno?

Anna II

Prawda, Anno.

Koniec.

Przekład
Stanisław Barańczak



OBSADA / CAST

Anna I

KRYSTYNA JANDA

JOANNA LISZOWSKA

Anna II

DOMINIKA KRYSZTOFORSKA
MAŁGORZATA DĘBSKA

Anna Cień / Anna the Shadow

IWONA KUROWSKA
ANNA NOWAK

Mała Anna / Little Anna

Anastasja Dobber

(uczennica szkoły baletowej / ballet school pupil)

OBSADA / CAST

Ojciec / Father
RYSZARD CIEŚLA

Matka / Mother
CZESŁAW GAŁKA

Syn / Son
JACEK PAROL

Syn / Son
KRZYSZTOF SZMYT

Ferdynand / Ferdinand
MARCIN KACZOROWSKI
WALERIJ MAZEPCZYK

Jeździec / Rider
GRZEGORZ JAŚNIAK
KLAUDIUSZ PARADZIŃSKI

Współlokatorka / Fellow-lodger
BEATA GRZESIŃSKA
EWA NOWAK

Łowca talentów / Talent Scout
WŁADYSŁAW TRACZYK

Koleżanki z kabaretu „C'est La Vie”
Cooleagues from the „C'est La Vie” cabaret

Krystyna Cichorzewska, Magdalena Ciechowicz, Sylwia Dytkowska,
Barbara Habdas, Małgorzata Marcinkowska, Milena Onufrowicz,
Irina Wasilewska, Magdalena Zielińska, Henryk Czarnowski, Karol Urbański

Edward, czyli kochankowie, którzy płacą / Edward, or the lovers who pay
Waldemar Bartczak, Sebastian Borkowski, Paweł Darmopuk, Paweł Kordel,
Klaudiusz Paradziński, Tomasz Prusak, Rafał Tuszyński, Łukasz Tużnik



JANUSZ WIŚNIEWSKI

Reżyser teatralny, scenograf, grafik. Absolwent wydziału filologii polskiej i słowiańskiej Uniwersytetu Warszawskiego (1972) oraz Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej w Warszawie (1980). Jako reżyser zadebiutował spektaklem *Dom Bernardy Alba* Garcii Lorki w warszawskim Teatrze Powszechnym (1978), a w rok później inscenizował dla poznańskiego Teatru Nowego *Balladynę* Słowackiego. W 1981 roku przygotował prapremierową inscenizację *Manekinów* Zbigniewa Rudzińskiego dla Opery Wrocławskiej. W następnym sezonie przedstawienie to miało również swoją premierę na scenie kameralnej warszawskiego Teatru Wielkiego i wciąż pozostaje w naszym repertuarze. Było ono także wielokrotnie pokazywane na scenach niemieckich i francuskich; odniosło też ogromny sukces podczas sofijskiej edycji Teatru Narodów. W 1982 roku artysta przygotował na scenie Teatru Nowego w Poznaniu swój pierwszy spektakl autorski *Panopticum a la Madame Tussaud*. W rok później odbyła się tam premiera kolejnej jego inscenizacji - *Końca Europy*, prezentowanego później w wielu krajach świata. Kolejne autorskie inscenizacje artysty to: *Walka karnawału z postem* (Teatr Współczesny, Warszawa 1984), *Modlitwa chorego przed nocą* (Teatr Nowy, Poznań 1987), *Czarny pociąg* (Stadttheater, Kassel 1988) i *Olśnienie* (Teatr Wielki, Warszawa 1989). Inszenizował także: *Balladynę* Słowackiego dla Teatru TV (1994), *Czarodziejski flet* Mozarta dla Opery Wrocławskiej (1995), *Dybuka* An-skiego (1996) i *Fausta* Goethego (1997) dla Schauspielhaus w Düsseldorfie, *Doktora Faustusa* Marlowe'a dla Stadttheater w Mainz (1999), *Ecce Homo* według Karola Wojtyły dla Meininger Theater 1999 i *Wesole Wypiańskiego* dla Teatru Nowego w Poznaniu (2001).

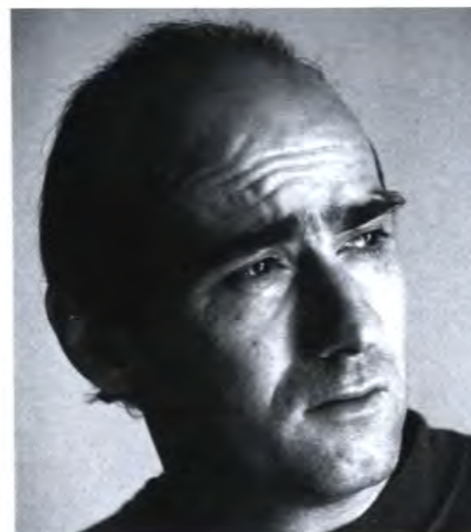
Duży jest także dorobek graficzny artysty. Przez kilka lat współpracował z redakcjami „Szpilek”, „Kultury”, „Jazzu” oraz „ITD”. Uczestniczył w licznych wystawach krajowych (Warszawa, Poznań, Łódź, Kraków, Wrocław i zagranicznych (Dania, Francja, Niemcy, Szwecja, Wielka Brytania, Japonia). Jest twórcą wielu plakatów teatralnych i ilustracji książkowych.

Uhonorowany został wieloma nagrodami, otrzymał m.in. Grand Prix Teatru Narodów w Nancy za *Panopticum a la Madame Tussaud*, Grand Prix i Nagrodę Krytyki w Belgardzie za *Koniec Europy*, Nagrodę Specjalną za *Koniec Europy* i I Nagrodę za *Olśnienie* na Festiwalu Teatralnym w Edynburgu oraz nagrodę za swoją telewizyjną *Balladynę* na II Festiwalu Polskiej Twórczości TV. Jest laureatem Nagrody im. Konrada Swinarskiego, Nagrody Ministra Spraw Zagranicznych i Nagrody m. Poznania.



TOMASZ BUGAJ

Dyrygent. Absolwent warszawskiej Akademii Muzycznej w klasie prof. Stanisława Wiślickiego. W 1974 roku związał się z Warszawską Operą Kameralną; był tam kolejno asystentem, pierwszym dyrygentem i dyrektorem muzycznym. Zetknął się wówczas z niezwykle szerokim repertuarem, jednak jego specjalnością stała się muzyka Mozarta. Był dyrektorem artystycznym Filharmonii Pomorskiej w Bydgoszczy (1980–84) i Filharmonii Łódzkiej (1986–90), regularnie współpracował z Filharmonią Narodową, Wielką Orkiestrą Symfoniczną Polskiego Radia i Telewizji w Katowicach i z zespołami krakowskimi. Swą międzynarodową karierę zawdzięcza zwycięstwom w konkursie dyrygenckim w Bristolu (Wielka Brytania, 1978). Dyrygował w niemal wszystkich krajach europejskich, a także w USA, Ameryce Południowej i na Dalekim Wschodzie. Występował przed festiwalową widownią w Bath, Bergen, Cheltenham, Mediolanie, Montreaux, Newport i w Stambule, a także podczas Berliner Festwochen i Karintischer Sommer. Był gościem prestiżowych sal koncertowych: Alte Oper we Frankfurcie, Filharmonii Berlińskiej, Herkulessaal w Monachium, Liederhalle w Stuttgarcie, Barbican Hall w Londynie, Auditorio Nacional de Música w Madrycie, Grieghallen w Bergen i Wielkiej Sali Konserwatorium w Moskwie. Regularnie dyryguje orkiestrami: BBC, Mozarteum w Salzburgu, Sinfonica Nacional de Chile w Santiago, a także zespołami operowymi i symfonicznymi w Hiszpanii. W 1998 roku objął stanowisko dyrektora artystycznego Filharmonii Krakowskiej, jest także jej pierwszym dyrygentem. Zajmuje się również działalnością pedagogiczną; w krakowskiej Akademii Muzycznej prowadzi klasę dyrygentury. (fot. L. Myszkowski)



EMIL WESOŁOWSKI

Choreograf i pedagog, dyrektor Baletu Teatru Wielkiego - Opery Narodowej. Ukończył Państwową Szkołę Baletową w Poznaniu i zaangażował się do Baletu Opery Poznańskiej. W 1973 roku opuścił operę z Conradem Drzewieckim i został pierwszym solistą w jego Polskim Teatrze Tańca. Stworzył tam szereg kreacji w inscenizacjach choreograficznych Drzewieckiego, był pierwszym wykonawcą roli Jazona w balecie *Medea* Teresy Kujawy. Występował z tym zespołem w wielu krajach Europy.

Od 1979 roku kierował baletem Opery Wrocławskiej, a potem Teatru Wielkiego w Poznaniu. W latach 1982–85 był kierownikiem baletu w warszawskim Teatrze Wielkim. Później zrezygnował z tej funkcji, by rozwinąć kontakty z teatrami dramatycznymi i operowymi. Pracował z wybitnymi reżyserami, zdobywając bezcenne doświadczenia inscenizatorskie. Szczególnie interesująca okazała się paroletnia współpraca z Januszem Wiśniewskim przy jego kolejnych przedstawieniach autorskich. Był choreografem realizacji operowych w Łodzi, Poznaniu, Warszawie i we Wrocławiu. W uznaniu dorobku artystycznego w 1992 roku otrzymał tytuł głównego choreografa, a w 1995 roku został dyrektorem Baletu Teatru Wielkiego - Opery Narodowej w Warszawie. Jest wykładowcą w warszawskiej Akademii Teatralnej.

Najważniejsze realizacje choreograficzne Emila Wesołowskiego: *Quattro movimenti* (muz. B. Schaeffer, Opera Wrocławska, 1980); *Ballada* (muz. F. Chopin, VII Łódzkie Spotkania Baletowe, 1983); *Trytony* (muz. Z. Rudziński, TW w Warszawie, 1985); *Gry* (muz. C. Debussy, TW w Warszawie, 1989, a później w TW w Łodzi, Polskim Teatrze Tańca i Operze Wrocławskiej); *Mozartiana* (muz. P. Czajkowski, Polski Teatr Tańca, 1990); *Dies irae* (muz. R. Maciejewski, TW w Warszawie, 1991); *Legenda o Józefie* (muz. R. Strauss, TW w Łodzi, 1991 i TW w Warszawie, 1992); *Święto wiosny* (muz. I. Strawiński, TW w Warszawie, 1993), *Romeo i Julia* (muz. S. Prokofiew, TW w Warszawie, 1996), *Clio's Triumph* (muz. J. Sapiejewski, Washington Ballet, USA, 1997), oraz *Tryptyk polski: Harnasie Szymanowskiego, Powracające fale Karłowicza i Krzesany Kilara* (TW w Warszawie, 1997) aż po *Cudownego mandaryna* Bartóka (TW w Warszawie, 1999). Swoich *Harnasiów* zrealizował też z baletem Teatru Wielkiego w Poznaniu, a *Romeo i Julię* na scenie Opery Bałtyckiej w Gdańsku. Przygotował choreografię do wielu inscenizacji operowych, w tym do głośnych warszawskich realizacji *Madame Butterfly* Pucciniego i do *Króla Rogera* Szymanowskiego. (fot. K. Gierałowski)



IRENA BIEGAŃSKA

Absolwentka wydziału projektowania odzieży Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Łodzi (1964). Początkowo była projektantką w Modzie Polskiej. Współtworzyła wtedy wiele kolekcji, prezentowanych w kraju i za granicą (wszystkie kraje Europy i Australia). Od 1975 roku jest scenografką ze specjalnością kostiumologa. Pracowała dla teatrów dramatycznych i operowych, a także dla filmu. Zaprojektowała kostiumy do blisko 150 spektakli teatralnych, wśród których znajdują się: *Awantura w Chioggi* Goldoniego, *Noc listopadowa* Wyspiańskiego, *Dziady* Mickiewicza, *Książdz Marek*, *Horsztyński* i *Kordian* Słowackiego, *Nie-Boska komedia* Krasińskiego, *Sen nocy letniej*, *Perykles* i *Burza* Szekspira, *Zmierzch* Schöffera, *Ślub* i *Operetka* Gombrowicza, *Czerwone nosy* Barnesy, *Rozkwit i upadek miasta Mahagonny* Brechta/Weilla, *Panopticum a la Madame Tussaud*, *Modlitwa chorego przed nocą* i *Koniec Europy* Janusza Wiśniewskiego (Grand Prix i Nagroda Krytyki na Festiwalu BITEF w Belgradzie, Grand Prix w Nancy, nagrody w Amsterdamie i Hanowerze), a także musicale *Skrzypek na dachu* Bocka/Steina, *Getto* Sobola, *Kuglarze i wisielcy* Kaczmarskiego/Satanowskiego i *Dekadance* Satanowskiego. Projektowała również kostiumy do wielu przedstawień operowych i baletowych, m.in.: do *Borysa Godunowa*, *Bram raju*, *Damy pikowej*, *Fausta*, *Macbetha*, *Manekinów* (Opera w Sofii), *Strasznego dworu*, *Święta wiosny*, *Traviaty*, *Trubadura* (Teatr Narodów w Sofii) i *Jeziora łabędziego*. Od wielu lat stale współpracuje z Teatrem Telewizji, gdzie była autorką kostiumów m. in. do wielkich inscenizacji *Dziadów* i *Kordiana*. Jest laureatką wielu nagród. Jej projekty kostiumów do *Operetki* zostały wyróżnione na Festiwalu Polskich Sztuk Współczesnych (1980), a do *Nie-Boskiej komedii* na Festiwalu Klasyki Polskiej (1982). Przez 10 lat była profesorem kostiumologii na wydziale scenografii warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. (fot. W. Bietkowska)



WOJCIECH MYJAK

Rzeźbiarz i konserwator. Absolwent wydziału konserwacji dzieł sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie (1984). Autor rzeźb sakralnych i pomników nagrobnych. Zajmuje się renowacją XVIII- i XIX-wiecznych pomników i kaplic na warszawskich cmentarzach oraz zabytkowymi wystrojami kościołów. W 1994 roku był uczestnikiem polsko-egipskiej misji archeologiczno-konserwatorskiej w świątyni Hatszepsut w Deir el-Bahari (Egipt). Dokonał tam aranżacji rzeźbiarskiej trzeciego, najważniejszego portyku świątyni i rekonstrukcji siedmiu monumentalnych, wapiennych, polichromowanych figur królowej Hatszepsut, przedstawionej pod postacią boga Ozyrysa. Praca ta zaowocowała udziałem w wystawie *Tajemnicza królowa Hatszepsut. Sztuka Egiptu XV wieku p.n.e.* zorganizowanej przez Muzeum Narodowe w Warszawie, gdzie zaprezentował studium rzeźbiarskie wizerunku królowej (1997). Ważne miejsce w twórczości artysty zajmuje współpraca scenograficzna z reżyserem Januszem Wiśniewskim. Do jego przedstawień wykonuje rzeźby - manekiny teatralne. Pojawiały się one w inscenizacjach *Dybuka* An-skiego (1996) i *Fausta* Goethego (1997) na scenie Schauspielhaus w Düsseldorfie, *Ecce Homo* według Karola Wojtyły w Meininger Theater (1999), *Doktora Faustusa* Marlowe'a w Stadttheater w Mainz (1999) i *Wybrałem dziś zaduszne święto wg Samuela Zborowskiego* Słowackiego w warszawskim Teatrze Narodowym (1999). (fot. Archiwum)

WSPÓŁPRACA REALIZATORSKA

Asystenci dyrygenta: Piotr Wajrak, Sławek A. Wróblewski.
Asystent reżysera: Beata Redo-Dobber. Asystent choreografa: Kalina Schubert
Asystenci scenografa: Ewa Mikułowska, Iga Wóycicka
Pianiści-korepetytorzy solistów: Teresa Brzozowska, Maciej Grzybowski
Pedagodzy-korepetytorzy baletu:
Janina Galikowska, Renata Smukała, Halina Wiśniewska, Ireneusz Wiśniewski
Pianiści-akompaniatorzy baletu:
Robert Kania, Marta Pińkowska, Andrzej Płatek, Danuta Rzążewska, Jerzy Suchwałko
Inspektorzy baletu: Jolanta Andraka, Witold Kiwacz, Barbara Żelazny
Kierownictwo obsługi sceny: Stanisław Jurkiewicz, Andrzej Wróblewski
Kierownictwo produkcji dekoracji i kostiumów: Bogusław Synkiewicz
Światła: Stanisław Zięba. Inspicjenci: Teresa Krasnodębska, Andrzej Wojtkowiak
Dźwięk: Barbara Okoń-Makowska (konsultacja), Iwona Saczuk, Małgorzata Skubis



KRYSTYNA JANDA

Znakomita aktorka filmowa i teatralna. Absolwentka warszawskiej PWST (1975). Związana początkowo z Teatrem Ateneum, od 1987 roku występuje przede wszystkim na scenie Teatru Powszechnego. Do jej ważniejszych osiągnięć scenicznych należą role w przedstawieniach: *Śluby panieńskie* Fredry w reżyserii Jana Świderskiego, *Portret Doriany Gray'a* według Wilde'a w reżyserii Andrzeja Łapickiego, *Mewa Czehowa* w reżyserii Janusza Warmińskiego, *Edukacja Rity Russella* i *Kotka na rozpalonym blaszanym dachu* Williama w reżyserii Andrzeja Rozhina, *Panna Julia* Strindberga i *Dwoje na huśtawce* Gibsona w reżyserii Andrzeja Wajdy, *Medea* Euripidesa w reżyserii Zygmunta Hübnera, *Shirley Valentine* Russella w reżyserii Macieja Wojtyłki, *Macbeth* Szekspira w reżyserii Mariusza Trelińskiego i *Maria Callas - Lekcja śpiewu* McNally'ego w reżyserii Andrzeja Domalika. Stworzyła wiele wybitnych kreacji teatralnych w ponad 40 spektaklach Teatru Telewizji. Na ekranie filmowym zadebiutowała jako Agnieszka w słynnym *Człowieku z marmuru* Andrzeja Wajdy, grała też w innych jego filmach (*Bez znieczulenia*, *Człowiek z żelaza*, *Dyrygent*). Pracowała również z takimi reżyserami, jak: Filip Bajon (*Przedwiośnie*), Paweł Karpiński (*To tylko rock*), Krzysztof Kieślowski (*Krótki film o zabijaniu*), Waldemar Krzystek (*W zawieszeniu*, *Zwolnieni z życia*), Radosław Piwowarski (*Kochankowie mojej mamy*), Jan Rybkowski (*Granica*), Piotr Szulkin (*Golem*, *Wojna światów*), Krzysztof Zanussi (*Stan posiadania*, *Życie jako śmiertelna choroba przenoszona drogą płciową*) i Andrzej Żuławski (*Na srebrnym globie*). Wielkim sukcesem artystki okazała się też rola Antoniny Dziwisz w filmie Ryszarda Bugajskiego *Przesłuchanie*, za którą otrzymała jedną z najbardziej prestiżowych nagród - Złotą Palmę na Festiwalu Filmowym w Cannes za najlepszą rolę kobiecą (1990). Wystąpiła w wielu filmach zagranicznych m.in. we Francji, Niemczech, Szwajcarii i na Węgrzech (słynny obraz Istvana Szabo *Mefisto*). Jej związki z piosenką datują się od 1977 roku, kiedy na Festiwalu Piosenki Polskiej w Opolu zaśpiewała słynną *Gumę do żucia*. Od tamtej pory wielokrotnie występowała na estradzie, m.in. w Kabaracie „Pod Egidą” i na Festiwalu Piosenki Aktorskiej we Wrocławiu. Od kilku lat również reżyseruje. Zadebiutowała musicalu *Na szkle malowane* Ernesta Brylla w Teatrze Powszechnym. Dla Teatru Telewizji zrealizowała m.in. *Hedde Gabler* Ibsena, *Cyda* Corneille'a, *Fizjologię małżeństwa* Balzaca i *Klub kawalerów* Bałuckiego. W 1995 roku stanęła po raz pierwszy po drugiej stronie kamery, reżyserując *Pestkę* według powieści Anki Kowalskiej (1995), gdzie zagrała także główną rolę. Jest laureatką wielu nagród. Otrzymała m.in.: Nagrodę im. Cybulskiego (1978), Nagrodę im. Schillera (1980), Srebrny Asteroid na XIX Międzynarodowym Festiwalu Filmów Fantastycznych w Trieście za rolę w filmie *Golem* (1981), Złote Lwy Gdańskie za najlepszą rolę kobiecą w *Przesłuchaniu* (1990), Srebrną Muszlę w San Sebastian za rolę w *Zwolnionych z życia* (1992), Nagrodę Indywidualną za debiut reżyserski - *Pestkę* na Festiwalu Filmowym w Gdyni (1995). Dwukrotnie zdobyła statuetkę Złotej Kaczki, a także Super Złotej Kaczki dla najlepszej aktorki w historii polskiego kina. Uhonorowana została Złotym Krzyżem Zasługi (1989), Medalem im. Vittorio de Sici (1990) oraz francuskim Orderem Sztuk Pięknych i Nauk Humanistycznych (1991). (fot. R. Wolański)



JOANNA LISZOWSKA

Absolwentka Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej w Krakowie. Studiowała tam m.in. pod kierunkiem Anny Polony, Krzysztofa Globisza, Krystiana Lupy i Edwarda Linde-Lubaszenki. Na scenie zadebiutowała rolami dyplomowymi w *Pracowni krawieckiej* Grumberga w reżyserii Wojciecha Pszoniaka oraz w *Rajskim ogródku* Tadeusza Różewicza w reżyserii Pawła Miśkiewicza. Wystąpiła także w *Panu de Pourseaugnac* Moliera oraz w *Wielebnych* Sławomira Mrożka. Ma już na swoim koncie nagrody dwóch kolejnych edycji Festiwalu Piosenki Aktorskiej we Wrocławiu: Nagrodę im. Agnieszki Osieckiej (2000) oraz III Nagrodę i Nagrodę ZASP-u dla najlepszego wykonawcy piosenki aktorskiej (2001), a także wyróżnienie Festiwalu Interpretacji Piosenek Agnieszki Osieckiej w Sopocie (2000). Uhonorowana też została Grand Prix na V Festiwalu Piosenki Artystycznej w Rybniku oraz nagrodą aktorską za rolę w spektaklu *Rajski ogródek* Tadeusza Różewicza na XIX Festiwalu Szkół Teatralnych w Łodzi, obie w 2001 roku. (fot. J. Kamiński)



DOMINIKA KRYSZTOFORSKA

Absolwentka warszawskiej szkoły baletowej (1994). Rok wcześniej została laureatką Ogólnopolskiego Konkursu Tańca w Gdańsku, otrzymując tam I nagrodę w kategorii junierek. Po ukończeniu szkoły baletowej zaangażowana do zespołu baletowego Teatru Wielkiego w Warszawie. Już w pierwszym sezonie zadebiutowała jako Odetta w *Jeziorze łabędzim*, zwracając powszechną uwagę na swe nieprzeciętne zdolności. Rok 1996 przyniósł artystce Brązowy Medal na II Światowym Konkursie Baletowym w Nagoi (Japonia), Medal Wójcikowskiego przyznawany dorocznie najzdolniejszemu polskiemu tancerzowi młodego pokolenia oraz tytuł solistki. W dwa lata później została pierwszą solistką baletu Teatru Wielkiego - Opery Narodowej. Najważniejsze role artystki w repertuarze klasycznym: Odetta-Odylia w *Jeziorze łabędzim*, partia tytułowa w *Giselle*, Wróżka Delikatności w *Śpiącej królownie* i Królowa Śniegu w *Dziadku do orzechów*. W baletach współczesnych choreografów występowała jako: Marina w *Greku Zorbie* Massine'a, Królowa w *Trzech muszkieterach* Prokovsky'ego i Pani T. w *Grach* Wesołowskiego. Tańczyła partię solistyczną w *Carminach burana* Fodora oraz role Żony, Faszystki i Nauczycielki w *La dolce vita* Zofii Rudnickiej. Występowała gościnnie z poznańskim Teatrem Tańca Ewy Wycichowskiej w Niemczech. (fot. J. Giluń)



RYSZARD CIEŚLA

Baryton. Absolwent warszawskiej Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina w klasie Romana Węgrzyna (1983). Bezpośrednio po studiach zaangażował się do Teatru Wielkiego w Warszawie, gdzie śpiewa do dziś. Umiejętności wokalne doskonalił pod kierunkiem Kazimierza Pustelaka. W latach 1983-87 był członkiem zespołu muzyki dawnej *Bornus Consort*. Laureat II Nagrody oraz nagrody specjalnej za wykonanie pieśni niderlandzkiej na Międzynarodowym Konkursie Wokalnym w 's-Hertogenbosch (Holandia, 1986). Stypendysta Ministerstwa Kultury i Sztuki w Hochschule für Musik und Darstellende Kunst w Wiedniu (1988/89). W jego repertuarze operowym znajdują się partie barytonowe w takich operach, jak:

Carmen Bizeta, *Faust* Gounoda, *Czarodziejski flet* i *Wesele Figara* Mozarta, *Raj utracony* Pendereckiego, *Madame Butterfly* i *Turandot* Pucciniego oraz *Bal maskowy* i *Rigoletto* Verdiego. W 1983 roku związał się równocześnie z Filharmonią im. R. Traugutta, od 1986 roku jest jej kierownikiem muzycznym, a od 2000 roku pełni obowiązki szefa artystycznego zespołu. Za działalność w Filharmonii został wyróżniony przez Niezależną Fundację Popierania Kultury Polskiej „Polcul Foundation” w Australii. Reżyserował spektakle muzyczne: *Pieśń ujdzie cało...*, *Nie całkiem straszny dworek*, *Podnieś rękę Boże Dziecię*, *Warszawskie Dzieci*, *Patrz Kościuszek na nas z nieba*, *Witaj Majowa Jutrzenko*, *Orfeusz i Eurydyka w Krainie Tęczy*. Prowadzi także działalność koncertową, występuje z recitalami pieśni, uczestniczy w wykonaniach kantat i oratoriów. Nagrał do zbiorów archiwalnych Polskiego Radia pieśni Mahlera, Moniuszki, Paderewskiego, Ravela, Schuberta, Schumana, Straussa i Szymanowskiego. Z Filharmonią im. Traugutta zarejestrował zbiór pieśni z okresu odzyskania niepodległości (Studio Hard Record). Zajmuje się też działalnością pedagogiczną, od 1991 roku był asystentem w klasie wokalne Kazimierza Pustelaka, a począwszy od 1997 roku prowadzi samodzielną klasę na stanowisku adiunkta. (fot. L. Myszkowski)



CZESŁAW GAŁKA

Bas. Absolwent katowickiej Akademii Muzycznej, którą ukończył w klasie Stanisławy Marciniak-Gowarzewskiej (1984). W 1981 roku brał udział w Festiwalu Feste Medicee we Florencji i uczestniczył w kursie interpretacji muzyki oratoryjnej pod kierunkiem Pekki Saalomy w Bayreuth, a w 1982 roku w kursie wokalnemu Pawła Lisicjana w Weimarze. Jest laureatem Konkursu im. Jana Kiepury w Krynicy (I miejsce, 1983) oraz Ogólnopolskiego Konkursu Wokalistyki Operowej w Bytomiu (II miejsce, 1984). Debiutował w 1982 roku na scenie bytomskiej jako Zbigniew w *Strasznym dworze* Moniuszki i przez dwa lata był solistą Opery Śląskiej. Od 1985 roku jest solistą Teatru Wielkiego w Warszawie. Ma w swoim dorobku następujące partie operowe:

Rudolfa w *Lunatykce* Belliniego, Bryndasa w *Krakowiakach i góralach* Stefaniego, Elvira w *Xerksie* Haendla, Stolnika i Dziembę w *Halce*, Zbigniewa i Skołubę w *Strasznym dworze* oraz Serwacego w *Verbum nobile* Moniuszki, Masetta w *Don Giovannim* Mozarta, Pimena w *Borysie Godunowie* Musorgskiego, Halbana w koncertowym wykonaniu *Litwinów* Ponchiello, Colline'a w *Cyganerii* Pucciniego, a także role Verdiowskie: Horna w *Balu maskowym*, Banka w *Macbecie*, Montana w *Otelli*, Hrabiego Ceprano w *Rigoletcie*, Doktora Grenvilla w *Traviacie* i Ferranda w *Trubadurze*. Występuje także w repertuarze oratoryjno-kantatowym, śpiewał m.in. w *Mesjaszu* i *Samsonie* Haendla, *Porach roku* Haydna, *Oratorium na Boże Narodzenie*, *Wielkiej mszy h-moll*, *Pasji wg św. Jana* i *Pasji wg św. Mateusza* Bacha oraz w *Requiem* Mozarta. Artysta nagrał też dla Polskiego Radia i Telewizji pieśni Moniuszki, Karłowicza, Schumanna i Schuberta. (fot. W. Bietkowska)



JACEK PAROL

Tenor. Pierwsze doświadczenia wokalne zdobywał jako chłopiec w szeregach Centralnego Zespołu Artystycznego ZHP pod kierunkiem Władysława Skoraczewskiego. Później studiował w warszawskiej Akademii Muzycznej, którą ukończył w klasie Aliny Bolechowskiej (1986). Ale już od 1984 roku był solistą Teatru Wielkiego, debiutował na scenie kameralnej w roli Markiza de Lussaca w *Paziach królowej Marysieńki* Dunieckiego. Jeszcze jako student rozpoczął współpracę z Zespołem Muzyki Cerkiewnej ks. Jerzego Szurbaka. Na scenie operowej oglądaliśmy artystę w rolach: Organda w *Amadigim di Gaula* Haendla, Dzidziego w *Hrabinie Moniuszki*, Ferranda w *Così fan tutte* i Pedrilla w *Uprawdzeniu z seraju* Mo-

zarta, Jurodiwego w *Borysie Godunowie* Musorgskiego, tytułowego Manru w operze Paderewskiego, Jedidiego w *Czarnej masce* Pendereckiego, Taty w operze dziecięcej *Pan Marimba* Marty Ptaszyńskiej, Gora w *Madame Butterfly* i Panga w *Turandot* Pucciniego, Lindora we *Włoszce w Algierze* Rossiniego, Edzia w *Manekinach* Rudzińskiego, Jonka w *Krakowiakach i góralach* Stefaniego, Theopompusa w *Historii o św. Katarzynie* Twardowskiego, Malkolma w *Macbecie*, Mattea Borsy w *Rigoletcie* i Gastona w *Traviacie* Verdiego oraz Kirkora w *Gopłanie* Zeleńskiego. Występował na innych krajowych scenach operowych i estradach filharmonicznych. Uczestniczył w występach gościnnych na scenach Francji, Izraela, Holandii, Luksemburga, Niemiec i Włoch. Brał udział w nagraniach płytowych, radiowych i telewizyjnych, a w 1987 roku nagrał partię Ferranda w filmowej wersji opery *Così fan tutte* Mozarta w reżyserii Krzysztofa Tchórzewskiego. W 1998 roku śpiewał w koncercie poświęconym muzyce Johanna Straussa w Londynie. (fot. Archiwum)



KRZYSZTOF SZMYT

Tenor. Ukończył z wyróżnieniem warszawską Akademię Muzyczną, gdzie studiował pod kierunkiem Marii Halfter (1983). Już w 1982 roku został solistą Teatru Wielkiego w Warszawie. Laureat międzynarodowych konkursów wokalnych: w Karlovych Varach (III nagroda, 1979), w Wiedniu (II nagroda i nagroda specjalna, 1986) i w Salzburgu (II nagroda, 1988) oraz Nagrody Młodych I stopnia im. Stanisława Wyspiańskiego. Artysta ma w swoim dorobku wiele partii tenorowych: Czekałińskiego w *Damie pikowej* Czajkowskiego, Przyjaciela zwierząt w *Kynologu* w *rozterce* Czyża, rolę tytułową w *Mistrzu i Małgorzacie* Kunada, Damazego w *Strasznym dworze* Moniuszki, rolę Mozartowskie: Ferranda w *Così fan tutte*, Tamina w *Czarodziejskim flecie*, Don Ottavia w *Don Giovannim* i Belmonta w *Uprawdzeniu z seraju*, a także Jurodiwego w *Borysie Godunowie* Musorgskiego, Hadanka w *Czarnej masce* Pendereckiego, Gora w *Madame Butterfly* Pucciniego, Lindora we *Włoszce w Algierze* Rossiniego, Oberżystę w *Kawalerze srebrnej róży* Richarda Straussa, Roderiga w *Otelli* i Mattea Borsę w *Rigoletcie* Verdiego oraz Mima w *Złocie* Wagnera. Występował z operą warszawską w Austrii, Francji, Holandii, Jugosławii, Luksemburgu, Niemczech, Rosji i Szwajcarii. Wykonuje także utwory oratoryjno-kantatowe, a przede wszystkim dzieła Bacha, Haendla i Mozarta. Bogaty jest też jego repertuar pieśniarski: od pieśni renesansowych, poprzez klasyczne (Mozart, Beethoven, Haydn) i romantyczne (Schubert), aż po współczesną lirykę wokalną. Współpracuje z Poznańskim Chórem Chłopców Jerzego Kurczewskiego i z Filharmonią Poznańską, a także z zespołami: Fiori Musicali, Concerzo Avenna, Capella Bydgosiensis, z Polską Orkiestrą Kameralną i zespołem muzyki dawnej Ars Nova. Nagrywa dla radia i firm fonograficznych. (fot. L. Myszkowski)

TEATR WIELKI - OPERA NARODOWA

Kierownictwo w sezonie 2001/2002

Dyrektor naczelny WALDEMAR DĄBROWSKI
Dyrektor artystyczny i muzyczny JACEK KASPSZYK

Pierwszy zastępca dyrektora naczelnego JERZY BOJAR
Zastępca dyrektora artystycznego STANISŁAW LESZCZYŃSKI

Dyrektor baletu EMIL WESOŁOWSKI

Dyrektor techniczny JANUSZ CHOJECKI

Dyrektor ekonomiczny ZOFIA KOWALCZYK-ZAWADZKA

Naczelny scenograf ANDRZEJ KREÜTZ MAJEWSKI

Kierownik chóru BOGDAN GOLA

Kierownik literacki PAWEŁ CHYNOWSKI

Kierownik Organizacji Pracy Artystycznej BOGDAN HOFFMANN

Kierownik Muzeum Teatralnego ANDRZEJ KRUCZYŃSKI

Kierownik Pracowni Scenograficznej EWA MIKUŁOWSKA

Kierownik Biura Prasowego, Promocji i Reklamy IRENA GROBLEWSKA


Kierownik Biura Organizacji Widowni HANNA KSIĘŻOPOLSKA

Kierownik Działu Obsługi Widzów OLGA SZAYKOWSKA

Kierownik Biblioteki Muzycznej RENATA PAWLAK

Kierownik Działu Produkcji Środków Inscenizacji BOGUSŁAW SYNKIEWICZ

Kierownicy pracowni MARIAN MADYJAK, STANISŁAW ŻELECHOWSKI,
MAREK SOTEK, LUDWIK FIEGEL, WIEŚŁAW KALINOWSKI, JULIAN WORONIECKI,
MARIA MALINOWSKA, STEFAN KĘPIŃSKI, JÓZEF ROTUSKI, IWONA JARMUŻEK,
ELŻBIETA SŁAWIŃSKA, MAŁGORZATA ZDRODOWSKA

la Bohème

Restauracja
Cafe-Bar

nawiązuje do teatralnych tradycji i gorąco zaprasza wszystkich gości do spotkania się ze swoimi przyjaciółmi **przed lub po przedstawieniu**
returns to the former elegant theatre going tradition and warmly invites all guests to have dinner or drinks with their friends **before and after performances**

W prawym skrzydle gmachu Teatru Wielkiego
Pl. Teatralny 1
00-094 Warszawa
Rezerwacja / For reservations
Tel. 6920 681
Tel./fax: 6920 684



Na okładce:

Plakat Janusza Wiśniewskiego (str. 1)
oraz zdjęcia Bertolta Brechta z Kurtem Weilem
podczas próby w jednym z berlińskich teatrów, 1928 (str. 2-3)

Opracowanie programu: Paweł Chynowski
Redakcja: Katarzyna Budzyńska
Rysunki i opracowanie graficzne: Janusz Wiśniewski
Realizacja komputerowa projektu: Jacek Wąsik
Wydawca: Teatr Wielki - Opera Narodowa, Warszawa 2001
Druk: Zakład Poligraficzny Jacek Witkowski
Cena 10 zł

MOVADO

the art of time



Wyłączny dystrybutor: W.P.C. Sp. z o.o.
01-248 Warszawa, ul. Jana Kazimierza 1/29
tel.: 532-0800, fax: 532-0801
e-mail: wpc@wpc.com.pl



LIPTON

LONDON



Lipton

GOLDEN CEYLON TEA



*Finest black tea
hand-picked in the
mountains of
Sri Lanka*



Opera Narodowa

Rok narodzin 1778

Dyrektor naczelny i artystyczny JACEK KASPSZYK

Kurt Weill
SIEDEM
GRZECHÓW GŁÓWNYCH

THE SEVEN DEADLY SINS

Ballet chanté w jednym akcie

Libretto BERTOLT BRECHT

Polska wersja językowa STANISŁAW BARAŃCZAK

Sala Moniuszki, 6 i 7 lutego 2003, czwartek i piątek, godz. 20 (po raz 8 i 9)
bez przerwy, zakończenie ok. godz. 20.45

Obsada

Anna I **JOANNA LISZOWSKA**

Anna II **DOMINIKA KRYSZTOFORSKA**

Anna Cień **IWONA KUROWSKA**

Mała Anna **Anastasia Dobber**

Ojciec **RYSZARD CIEŚLA**

Matka **CZESŁAW GAŁKA**

Syn **JACEK PAROL**

Syn **KRZYSZTOF SZMYT**

Ferdynand **ZBIGNIEW CZAPSKI-KŁODA**

Współlokatorka **BEATA GRZESIŃSKA**

Jeździec **GRZEGORZ JAŚNIAK**

Łowca talentów **WŁADYSŁAW TRACZYK**

Koleżanki z kabaretu "C'est La Vie"

**KRYSTYNA CICHORZEWSKA, MAŁGORZATA MARCINKOWSKA,
MILENA ONUFROWICZ, IRINA WASILEWSKA, KAROL URBAŃSKI**

Edward, czyli kochankowie którzy płacą

WALDEMAR BARTCZAK, KLAUDIUSZ PARADZIŃSKI, TOMASZ PRUSAK, RAFAŁ TUSZYŃSKI

BALET I ORKIESTRA OPERY NARODOWEJ

Dyrygent TOMASZ BUGAJ

Inscenizacja i reżyseria JANUSZ WIŚNIEWSKI

Choreografia EMIL WESOŁOWSKI

Kostiumy IRENA BIEGAŃSKA

Autor kukieł WOJCIECH MYJAK

PREMIERA: 16 LISTOPADA 2001

Asystent dyrygenta **Sławek A. Wróblewski**. Asystent reżysera **Beata Redo-Dobber**
Pedagog-korepetytor baletu **Kalina Schubert**. Inspicjenci **Andrzej Wojtkowiak, Teresa Krasnodębska**
Światła **Stanisław Zięba** Dźwięk **Iwona Saczuk, Małgorzata Skubis**
Nakład 500 egz. (druk bezpłatny)

REPERTUAR 2002/2003

Bela Bartók / Emil Wesołowski CUDOWNY MANDARYN (balet)
Georges Bizet CARMEN

Piotr Czajkowski / Boris Eifman CZAJKOWSKI, Misterium życia i śmierci (balet, premiera 2003)

Piotr Czajkowski / Andrzej Glegolski DZIADEK DO ORZECHÓW (balet)
Piotr Czajkowski EUGENIUSZ ONIEGIN

Piotr Czajkowski / Irek Muchamiedow JEZIORO ŁABĘDZIE (balet)

Piotr Czajkowski / Jurij Grigorowicz ŚPIĄCA KRÓLEWNA (balet)

Claude Debussy PELEAS I MELIZANDA* (wersja na fortepian)

Ferdinand Hérold / Frederick Ashton CÓRKA ŻŁE STRZEŻONA (balet)

Mieczysław Karłowicz / Emil Wesołowski POWRACAJĄCE FALE (balet)

Wojciech Kilar / Emil Wesołowski KRZESANY (balet)

Franz Lehár WESOŁA WDÓWKA

Stanisław Moniuszko HALKA

Stanisław Moniuszko STRASZNY DWÓR

Wolfgang A. Mozart DON GIOVANNI (premiera 2002)

Siergiej Prokofiew / Emil Wesołowski ROMEO I JULIA (balet)

Marta Ptaszyńska PAN MARIMBA* (opera dziecięca)

Giacomo Puccini JASKÓŁKA / LA RONDINE (premiera 2003)

Giacomo Puccini MADAME BUTTERFLY

Giacomo Puccini TURANDOT

Ture Rangström / Birgit Cullberg PANNA JULIA (balet)

Gioacchino Rossini PODRÓŻ DO REIMS / IL VIAGGIO A REIMS (premiera 2003)

Dmitrij Szostakowicz / Elwira Piorun, Karol Urbański TYLKO RAZ W ŻYCIU* (balet)

Karol Szymanowski / Emil Wesołowski HARNASIE (balet)

Karol Szymanowski KRÓL ROGER

Mikis Theodorakis / Lorca Massine GREK ZORBA (balet)

Giuseppe Verdi NABUCCO

Giuseppe Verdi OTELLO

Giuseppe Verdi LA TRAVIATA

Richard Wagner WALKIRIA

Kurt Weill SIEDEM GRZECHÓW GŁÓWNYCH

oraz

GALA BALETOWA (wieczór koncertowy)

ŚWIĘTA WIOSNA* (spektakl teatralno-baletowy)

* Przedstawienie w Sali Młynarskiego
Teatr zastrzega sobie prawo do zmiany repertuaru

OBOWIĄZUJE ZAKAZ FOTOGRAFOWANIA, FILMOWANIA I NAGRYWANIA DŹWIĘKU!

Prosimy również o wyłączenie telefonów komórkowych!

NO PHOTOGRAPHS, VIDEO OR AUDIO RECORDINGS DURING PERFORMANCE!

Please turn off mobile telephones inside the auditorium!

Osoby spóźnione na przedstawienie będą mogły wejść na widownię dopiero w czasie pierwszej przerwy.
Teatr wypożycza urządzenia dla osób niedosłyszących.

Terminy przedstawień znajdują Państwo:

w naszych folderach repertuarowych, na afiszach miesięcznych,
na naszej stronie internetowej: www.teatrwielski.pl oraz w Telegazecie 2 na stronie 210 i w prasie codziennej.

Promocja i informacja: tel. (22) 692 02 66, 692 02 56, tel/fax (22) 826 56 97; e-mail: reklama@teatrwielski.pl

Rezerwacja biletów: tel. (22) 826 50 19, 692 02 08; e-mail: bow@teatrwielski.pl

Sprzedaż biletów:

w dni powszednie tel. (22) 826 32 88, 692 02 10; w dni świąteczne tel. (22) 826 32 87, 692 05 08

Zapraszamy do kas w godz. 9-19, a w dni świąteczne w godz. 10-19.

Sprzedaż biletów
przez
Internet


www.eBilet.pl


RENAULT

Mecenaszem
Teatru Wielkiego
Opery Narodowej

Oficjalny przewoźnik artystów
Teatru Wielkiego - Opery Narodowej


POLSKIE LINIE LOTNICZE

Patroni medialni
Teatru Wielkiego - Opery Narodowej


TELEWIZJA POLSKA S.A.



