PAŃSTWOWA OPERA BAŁTYCKA

Wesele Figara

Wolfgang Amadeusz Mozart

Opera Bałtycka

LUTY 2009

Wolfgang Amadeusz Mozart

Wesele Figara

libretto *Lorenzo da Ponte*
na podstawie sztuki *Pierre'a Beaumarchais'go*
Le marriage de Figaro
prapremiera Wiedeń, 1 maja 1786
premiera polska Warszawa, 1885

premiera niniejszej inscenizacji
Opera Wrocławska, 30 grudnia 2008
Opera Bałtycka, 14 lutego 2009

kierownictwo muzyczne *José Maria Florêncio*
inscenizacja i reżyseria *Marek Weiss*
scenografia *Małgorzata Słoniowska*
przygotowanie Chóru *Dariusz Tabisz*

asystent kierownika muzycznego *Jakub Kontz*
asystent reżysera *Paweł Faust*
korepetytorzy solistów *Liana Krasyun-Korunna, Olga Nieczipor enko*
inspicjent *Magdalena Szlawska*

oryginalna wersja językowa

spektakl zrealizowany w koprodukcji z Operą Wrocławską

Obsada
Hrabia Almaviva Stanisław Kufluk / Leszek Skrla
Hrabina Almaviva Anastazja Lipert / Katherina Jakhelln Semb / Anna Wierzbicka
Zuzanna - pokojówka Hrabiny, narzeczona Figara Julia Iwaszkiewicz / Iwona Leśniowska-Lubowicz
Figaro - lokaj Hrabiego Robert Gierlach / Dariusz Machej / Adam Palka
Cherubin - paź Hrabiego Karol Bartosiński / Jan Monowid
Marcelina - klucznica Bartola Anna Fabrello / Agnieszka Kurowska
Bartolo - doktor praw z Sewilli Andrzej Malinowski / Piotr Nowacki
Basilio - nauczyciel muzyki Krzysztof Kur / Jacek Szymański
Don Curzio - sędzia Łukasz Wroński
Antonio - ogrodnik Hrabiego, wuj Zuzanny Wiktor Gorelikow / Andrzej Kosecki / Janusz Zawadzki
Barbarina - córka Antonio Julia Iwaszkiewicz / Jaryna Kuźmych

Chór i Orkiestra Państwowej Opery Bałtyckiej w Gdańsku
dyrygent *José Maria Florêncio*

Jean-Honore Fragonard, *Ciekawość*

Giovanni Battista Tiepolo, *Zuzanna i starcy*

Marek Weiss

O inscenizacji

Aria przechodzi w duet, potem w tercet, potem w kwartet, kwintet i wreszcie w oktet!. Tak Mozart sam tłumaczył cesarzowi Józefowi zalety swojej nowej opery. I ta cudowna eskalacja dotyczy nie tylko muzyki, ale i komplikacji uczuciowych i erotycznych. Najbardziej seksowna i zarazem liryczna z oper Mozarta. Napięcie pomiędzy zmysłowością i tęsknotą za prawdziwą miłością jest w tym utworze zasadniczym motorem działania bohaterów. Muzyka utrzymuje to napięcie tak pięknie, że nie zauważamy upływu czasu. Jedna z trzech najważniejszych oper Mozarta, interpretowana na różne sposoby i realizowana w całej gamie stylów, mód i tendencji, uważana jest dość powszechnie za dzieło komiczne. Jeśli jednak realizuje się ją zdecydowanie jako komedię, traci się ową ciemną stronę księżyca, tak charakterystyczną dla dzieł Mozarta i być może istotniejszą niż dominująca w jego muzyce radosna nuta. Czym jest ta ciemna strona? W *Weselu Figara* to według mnie *gorzka wiedza na temat ułudy seksualnych rozkoszy*. Niby oczywiste i banalne, a jednak gorzkie w każdorazowym indywidualnym doświadczeniu. Kiedy poszukiwanie uciech staje się rozpaczliwym remedium na brak miłości, może to przybrać wymiar komiczny dla obserwatora z zewnątrz. Ale w teatrze, gdzie obserwator z zewnątrz staje się, przez swoje specyficzne uczestniczenie w spektaklu, osobą dramatu i ma szansę przeżyć oczyszczającą refleksję, takie zaspokajanie seksualnego głodu może być odbierane jako akt rozpaczy i warto przy realizacji *Wesela Figara* o tym pamiętać.

Wierzę, że siła teatru tkwi w jego *tu i teraz*. Jesteśmy świadkami zdarzeń, które dzieją się na scenie w rzeczywistości, patrzymy na żywych ludzi i odgrywane przez nich emocje, które przecież często są prawdziwe, a nie tylko sztucznie sygnalizowane przy pomocy mimiki. Wielcy artyści sceny, bez względu na to, jak potem to tłumaczą, angażują swoje prawdziwe emocje w kreowanie emocji postaci. Zwykle się tego wypierają i wstydzą, ale my na widowni wiemy przecież jak jest naprawdę. Siła teatru zwiększa się niepomiernie, jeśli sprawy, o których mówi dotyczą nas i naszego współczesnego świata. Stąd pęd teatrów, by wszystko grać w kostiumach współczesnych i uciekać od obrazów historycznych z ich sztafażem scenograficznym i sposobem zachowania się postaci. Zwłaszcza w przypadku arcydzieł, w których muzyka nie zestarzała się ani o sekundę i wciąż ma

zdolność poruszania naszej wrażliwości, chciałoby się dostrzec w opowiadanych perypetiach coś, co ma związek z naszymi aktualnymi problemami.
Sprawy ludzkie się nie zmieniają. Miłość, pożądanie, nienawiść i poczucie winy - zawsze te same problemy i ta sama rozpacz bez względu na epokę. Inne są tylko ubrania, technologie, przy pomocy których toczy się życie, tempo tego życia i obyczaje, czyli sposób publicznych zachowań. Tu różnimy się bardzo od każdego poprzedniego pokolenia. Coraz bardziej. Te odległości rosną w postępie geometrycznym. Jak więc opowiadać o ludziach z czasów Mozarta, dla którego Beaumarchais był pisarzem współczesnym, komuś, kto wyhodował swoją wrażliwość na dzisiejszych pisarzach-brutalistach? Rzecz niemożliwa na pierwszy rzut oka, a jednak próbujemy przeskakiwać te odległości. Z maniackim uporem staramy się przedstawiać perypetie naszych prapradziadków jako wciąż żywe, aktualne i wzruszające, bo moc muzyki i poezji przekonuje nas, że zasadniczo nic się nie zmieniło.

Staramy się dzisiaj w teatrach operowych opowiadać nieco szybciej, niż zakładał to Mozart czy Verdi, ale to jest konieczne. Tempo przyswajania informacji i metafor zmieniło się prawie tak jak tempo podróżowania, czy załatwiania spraw na mieście, prowadzenia ważnych rozmów i kochania się. Z pewnością jest to zmiana zasadnicza. Ale jeszcze większa zmiana tkwi gdzieś głęboko ukryta w psychice każdego odbiorcy. Dotyczy progu przyzwolenia na zachowania niemoralne. Ten próg obniża się niepostrzeżenie i odmiennie dla każdego człowieka, ale się obniża. Telewizja oswaja nas z obrazami nieszczęść naszych bliźnich, na które ledwie reagujemy, popijając domową herbatkę. Wielkie gwiazdy, z prezydentami włącznie, oswajają nas ze swoją bezkarnością wobec społecznych norm. Przypadki Billa Clintona, Kate Moss, czy naszych rodzimych odpowiedników przekonują nas, że naganność staje się wręcz motorem rosnącej popularności, czyli sukcesu i bogactwa. Jakże trudno w takiej sytuacji utrzymać wysoką poprzeczkę naszych moralnych ocen!

Na szczęście *Wesele Figara* nie jest moralitetem i możemy sobie pozwolić na większą swobodę uwspółcześniania relacji pomiędzy naszymi bohaterami. My możemy, ale czy widz pozwoli sobie na odejście od schematów i zechce bawić się z nami mieszanką pastiszu i poszukiwania odpowiedzi na pytania o współczesne odniesienia mozartowskiej muzyki do seksualnych gier pomiędzy małżeńskimi trójkątami. W tych pytaniach świadomie unikamy tematu społecznej nierówności pomiędzy bohaterami dramatu, chociaż stanowił on przecież zasadniczą warstwę dzieła Beaumarchais'go. Rewolucja Francuska, czerpiąca natchnienie z tego dramatu, jest przez nas widziana z tak odmiennej perspektywy, że wszelkie konotacje historiozoficzne bierzemy w szczelny nawias. To pozbawia nas szansy drążenia wątku *prawa pierwszej nocy*, ale nie będziemy się tym martwić. Jeśli komuś ten wątek jest szczególnie bliski, może przecież pozostać nieukontentowany wraz z tymi, którzy na przykład będą odczuwali brak realiów historycznych w scenografii.

Arcydzieł się nie poprawia, ale stosujemy dość powszechną na całym świecie praktykę skracania recytatywów i ograniczania ich do ilości niezbędnej dla wyjaśnienia akcji. W muzyce stosujemy tradycyjne vide z wykreśleniem arii Marceliny i Basilia, które nie wnoszą istotnych wartości, a z całą pewnością stanowią wyzwanie dla cierpliwości widzów wyczuwających, że historia ma się ku końcowi, którego odwlekanie powinno jednak mieć istotniejsze powody, niż popisy wokalne postaci drugoplanowych. Libretto traktujemy z całym szacunkiem i odpowiedzialnością w przeciwieństwie do wielu dzisiejszych inscenizacji, gdzie to o czym się śpiewa, nie ma dla przebiegu spektaklu większego znaczenia. Jednak nie mogliśmy się oprzeć zabawie w interpretowanie pewnych wątków po swojemu. Szczególnie ważny stał się dla nas motyw malarstwa pojmowanego jako substytut posiadania drugiego człowieka. Uwięzienie pożądanej osoby w utrwalonym na zawsze wizerunku jest przecież do dzisiaj motywem o głębokich psychologicznych konsekwencjach. Zwłaszcza w dobie nasycenia naszego życia technologiami ułatwiającymi to zadanie, sprawa staje się nieodłącznym atrybutem seksualnych relacji. Żeby ułatwić widzowi śledzenie tej zabawy interpretacyjnej, proponujemy streszczenie naszej teatralnej wersji zamiast libretta. ■

Jean-Honore Fragonard, *Zasuwka*

Wiliam Hogarth, *Nazajutrz po ślubie*

Streszczenie

Akt I

Dom Hrabiego Almavivy znanego nam z *Cyrulika sewilskiego*, którego akcja przebiegała w Sewilli, około dziesięć lat wcześniej. Teraz na wsi hrabiostwo i ich wierny sługa Figaro nie są już tamtymi, pełnymi wigoru ludźmi, ale oto w ich życiu pojawiła się nowa osoba, młodziutka Zuzanna, którą zakochany Figaro chce poślubić jak najszybciej. Właśnie przydzielono im pokój pomiędzy sypialnią Hrabiny i sypialnią Hrabiego (szczęśliwi niegdyś małżonkowie po tylu latach śpią już w osobnych pokojach). Podczas pełnych czułości i zabaw chwil spędzanych przed ślubem, Zuzanna uświadamia ukochanemu, że ta lokalizacja nie jest przewidziana jedynie dla szybkiej reakcji na wezwania Hrabiny, ale również po to, by Hrabia miał bliżej do nowego obiektu pożądania, jakim stała się Zuzanna. Wzburzony Figaro, któremu do głowy nie przyszła tak prosta konsekwencja urody narzeczonej, postanawia przeprowadzić skomplikowaną intrygę, która poskromi rozpustnika i ocali cnotę Zuzanny. Jego plan jest stary jak świat i polega na rozbudzeniu zazdrości Hrabiego o prawowitą małżonkę.

Zjawia się zadomowiony u hrabiostwa doktor Bartolo. Jego wieloletnia gospodyni domowa Marcelina pała dziwną skłonnością do Figara. Podstępem, i Bóg wie czym jeszcze, wyłudziła od niego przyrzeczenie małżeństwa na piśmie. Bartolo cieszy się, że w ten sposób będzie się mógł po dziesięciu latach zemścić na cyruliku za wykradzenie z jego domu wychowanicy Rozyny, która teraz jest żoną Hrabiego Almavivy. Zuzanna przyłapawszy natrętną rywalkę w swoim pokoju nie szczędzi jej złośliwości. O mało co nie dochodzi między nimi do rękoczynów. Po ucieczce Marceliny pojawia się młodziutki pazik Hrabiny, Cherubin, który właśnie przeżywa okres dojrzewania. Jego seksualne pobudzenie pozbawiło go nie tylko rozsądku, ale i zdolności wyboru obiektu pożądania. Opowiada o tym w swojej arii, dając Zuzannie napisaną przez siebie kanconetę adresowaną do wszystkich kobiet, które kocha.

Nadchodzi Hrabia. Cherubin chowa się w popłochu i jest świadkiem umizgów pana do pokojówki żony. Molestowana Zuzanna nie wie jak wybrnąć z kłopotliwej sytuacji, kiedy zjawia się nauczyciel muzyki Don Basilio, szpiegując swoim zwyczajem

kto z kim, gdzie i kiedy...Hrabia ukrywa się podobnie jak Cherubin, ale czy w tym domu można się w ogóle jakoś ukryć? Basilio prowokuje Hrabiego swoimi insynuacjami do ujawnienia się, a po chwili Hrabia odkrywa schowanego pod ślubną suknią Cherubina. Wspaniały tercet wieńczy tę aferę, by przejść w chór sławiący wielkoduszność Hrabiego z okazji jego rezygnacji z prawa pierwszej nocy. Nie wie naiwny chór, że rezygnacja była obłudna i Hrabia chciałby zachować to prawo w jego tajnej postaci. Dlatego niebezpieczny Cherubin zostaje zesłany jak większość niebezpiecznych młodzieńców *w kamasze* i na pożegnanie słucha nieśmiertelnej arii Figara *Non piu andrai, farfallone amoroso*.

Akt II

Hrabina w samotności wylewa żale nad przemijająca urodą, młodością, a przede wszystkim miłością Hrabiego Almavivy. Migrena, skłonność do zagłuszania smutków najróżniejszymi specyfikami, melancholia wywołana narastającą nudą doprowadziły ognistą niegdyś Rozynę nad skraj przepaści i tęsknoty za śmiercią. Na dodatek Zuzanna opowiada jej o umizgach Hrabiego. Nadchodzi Figaro z planem zemsty, która ma zadowolić i Zuzannę i Hrabinę. Polega on na tym, że Figaro dostarczy Hrabiemu bilecik rzekomego kochanka do Hrabiny. Zazdrosny Hrabia zrozumie, że to jemu grozi niebezpieczeństwo przyprawienia rogów, w które chce wyposażyć Figara. To poruszy jego sumienie i wtedy zgodzi się na ślub Zuzanny bez egzekwowania swoich dawnych praw. A jeśli to nie wystarczy - przebiorą Cherubina za Zuzannę i to on uda się na schadzkę z Hrabią w ogrodzie. Tam przyłapany przez żonę, zgodzi się na wszystko. Kiedy więc po wyjściu Figara zjawia się Cherubin z patentem, który otrzymał od Hrabiego na wyjazd do koszar, Hrabina z Zuzanną przebierają go za kobietę. Odkrywają ranę, którą Cherubin przewiązał wstążką Hrabiny ukradzioną Zuzannie. Hrabina wysyła pokojówkę po opatrunki i zostawszy sama z paziem jest o krok od uległości, kiedy nagle do jej drzwi zaczyna dobijać się Hrabia. Paź ukrywa się w przebieralni obok. Hrabia wtargnąwszy do sypialni żony, słyszy jego obecność za drzwiami i żąda od Hrabiny ich otwarcia. Ta upiera się, że tam jest Zuzanna, a jej cześć wymaga, by mąż jej zaufał i nie żądał od pokojówki ani ujawnienia się, ani nawet odezwania. Zazdrość Hrabiego gwałtownie rośnie. Przynosi młotek, by wyważyć drzwi. W tym czasie pazikowi udaje się wyskoczyć oknem, a w przebieralni chowa się Zuzanna. Kiedy wreszcie drzwi zostają otwarte, Hrabia jest zdruzgotany, że osobą ukrywającą się jest rzeczywiście Zuzanna, a on musi żonę przepraszać za krzywdzące podejrzenia. Zjawia się ponownie Figaro, którego Hrabia przepytuje w sprawie rzekomego bileciku do Hrabiny. Sprawę komplikuje ogrodnik, który przychodzi na skargę, że ktoś wyskoczył przez okno i zniszczył kwiaty pod balkonem. Wspaniały kwintet toczy się wokół patentu, który paź zgubił podczas ucieczki, a Figaro, który twierdzi, że to on właśnie skakał, musi odgadnąć co to za papier przyniósł ogrodnik Hrabiemu. Dopiero Hrabina, która widziała patent u Cherubina, podpowiada właściwą odpowiedź. Znów udało się pognębić Hrabiego, gdy nagle w towarzystwie Bartola i Basilia wkracza Marcelina, żądając dotrzymania przez Figara obietnicy małżeństwa. Hrabia uszczęśliwiony obrotem sprawy, bierze na siebie rolę sędziego w sporze i zapowiada sprawiedliwy wyrok.

Akt III

Hrabia oddaje się swemu ulubionemu zajęciu, czyli kontemplacji piękna kobiecego ciała. Obecnie Zuzanna jest najbardziej pożądanym przez niego obiektem i malując ją, tak jak Figaro, próbuje w ten sposób symbolicznie wziąć ją w swoje posiadanie. Zuzanna ulega do pewnego stopnia jego zachciankom, ponieważ liczy na swój małżeński posag. W jakimś sensie sprzedaje się Hrabiemu, ale tylko troszeczkę. Taka to specyficzna niewinność, którą Mozart piętnuje bardzo wyrozumiale. Hrabia, wściekły odkryciem, że jest wykorzystywany przez sprytną pokojówkę, postanawia rzeczywiście oddać Figara Marcelinie. Podczas sądu, któremu przewodniczy Don Curzio, Marcelina czuje się więc pewna swej wygranej i rychłego połączenia się z ukochanym Figarem. Nagle wszystko się odwraca, bo okazuje się, że wyjaśnienia rodowodu Figara prowadzą do odkrycia, że to właśnie Marcelina i Bartolo są rodzicami porwanego niegdyś nieślubnego dziecka. Zuzanna, która zjawia się ze swoim posagiem, by wykupić Figara z rąk Marceliny, nagle staje wobec zupełnie nowej sytuacji i swoich przyszłych teściów tak cudownie odnalezionych.

Barbarina prowadzi Cherubina do swego domu, gdzie mają go znów przebrać w kobiece szatki i w ten sposób pomóc mu zdezerterować z wojska (już w czasach Mozarta transwestytyzm był sposobem na rekruckie cierpienia). Hrabina wciąż samotna i nieszczęśliwa skarży się na swój los, nie zważając na to, że świat dokoła niej jest światem komedii. Przy pomocy Zuzanny pisze list do Hrabiego, który ma go zwabić na schadzkę-pułapkę. Wyobrażając sobie sytuację, w której nastąpi spotkanie Zuzanny z mężem, Hrabina na chwilę identyfikuje się z Zuzanną, staje się nią i dzięki temu mamy jeden z najbardziej niezwykłych i pięknych duetów, jakie powstały w operze.

Nadchodzą dziewczęta, wśród których ukrywa się w przebraniu Cherubin. Hrabina i Zuzanna udają, że dały się nabrać na to przebranie. Tę perwersyjną grę przerywa Hrabia, który przy pomocy Basilia i Antonia demaskuje pazia i grozi surowymi karami. Ale nagle Barbarina demaskuje Hrabiego, przypominając mu, że za jej seksualne usługi Hrabia obiecał jej spełnienie każdej prośby. Teraz sprytna dziewczyna domaga się oddania jej Cherubina na wieczną własność. Słychać dźwięki marsza, który zwiastuje uroczystości weselne, ale w naszym spektaklu również przybycie prawdziwego wojska na kwaterę. Skoro paź nie dotarł do wojska, wojsko przyszło do niego. Hrabia gubi list Zuzanny i kłując się w palec szpilką, która spinała list, szuka jej na ziemi, nie dbając o ilość świadków, jacy towarzyszą tej konfuzji. Dla niego najważniejsze jest to, że Zuzanna daje mu do zrozumienia, iż ślub z Figarem nie przeszkodzi jej spotykać się ze swoim dobroczyńcą. Wszystko więc rozstrzygnie się w noc poślubną w czwartym akcie.

Akt IV

Barbarina w ciemnościach szuka swojej szpilki wśród śpiących wojaków. Jest to w jakimś sensie scena symboliczna. Nie wnikając w to zbyt szczegółowo, obserwujemy spotkanie Figara z nieszczęśliwą panienką. Dowiedziawszy się o szpilce, którą Zuzanna zapieczętowała list do Hrabiego (wzywający go na schadzkę), Figaro czuje się straszliwie oszukany i skarży się matce na niewierność kobiet, co też - w jakimś sensie - jest sceną symboliczną, zwłaszcza, jeśli zważymy, jakie kontakty łączyły go wcześniej z cudownie odnalezioną matką. W swojej słynnej arii ostrzega wszystkich mężczyzn przed wiarołomnymi kobietami, nie bacząc na to, że zwraca się przecież do słuchaczy, wśród których z trudem można by odnaleźć osobę godną miana wiernego męża.

Sebastiano Ricci, *Bathsheba w kąpieli*

Weselu Figara

Jak wystawić operę, jeśli sztuka - na podstawie której powstała - objęta jest całkowitym zakazem wystawiania? Lorenzo Da Ponte przekonywał Józefa II: *Układając libretto, nie zaś komedię, musiałem opuścić wiele scen, a jeszcze więcej bardzo skrócić, opuściłem zatem i skróciłem to, co mogło obrażać delikatność i obyczajność przedstawienia, które Wasza Cesarska Mość zaszczyca swoją obecnością. Muzyka zaś nadto - o ile mogę sądzić - wydaje mi się zachwycająco piękna.*
Cesarz zgodził się.

Sukces wiedeńskiej premiery *Wesela Figara* (1786) określa się jako umiarkowany, tłumacząc zbyt krótkimi przygotowaniami (kompozytor kończył partyturę w przeddzień pierwszego przedstawienia). Jeden z wykonawców wspomina ten wieczór jednak inaczej: *Słysząc oklaski po zakończeniu opery myślałem, że publiczność nigdy nie przestanie wywoływać Mozarta na scenę. Zaczęto bisować każdy numer po kolei, aż opera rozrosła się do niemal podwójnych rozmiarów i cesarz poczuł się w obowiązku zakazać powtórek, począwszy od kolejnego przedstawienia. Nie było większego i pełniejszego triumfu niż przepełniona widownia na każdym spektaklu mozartowskiego* Wesela Figara.

Jeszcze w tym samym roku Mozart podbił serca również czeskiej publiczności, co wspomina w jednym z listów: *Całe miasto o niczym innym nie mówi, tylko o* Figarze, *wszędzie się gra, śpiewa, nuci i gwiżdże tylko* Figara, *żadna opera nie wzbudza takiego zainteresowania jak* Figaro, *nic tylko* Figaro.

A co z kwestią podziału społecznego, tak istotną dla Beaumarchais'go, a tak niebezpieczną dla arystokracji (zakaz wystawiania dzieła obowiązywał do 1784)? Czy w związku z usunięciem tego typu wypowiedzi konflikt między panem a sługą zszedł na dalszy plan? Opinie na ten temat są podzielone. Frits Noske: *Nawet jeśli w operze tej dobitny wyraz znajdują napięcia społeczne, nie powinniśmy wysnuwać stąd wniosku, że celem kompozytora było odsłonięcie ucisku niższych klas społecznych przez bezwzględną arystokrację.* Wesele Figara *pozbawione jest jakiegokolwiek przesłania i nie wskazuje bynajmniej na konieczność reformy porządku społecznego. Każdy, kto nie jest pozbawiony wzroku ani słuchu, przyznać musi, że Mozart jedynie zilustrował panującą wówczas atmosferę społeczną, nie opowiadając się po niczyjej stronie. W jego ujęciu Hrabia nie jest żadnym potworem, a Figaro - bohaterem narodowym.*

Z powyższą wypowiedzią polemizują autorzy książki *Druga śmierć opery* - Slavoj Žižek i Mladen Dolar: *Każdy, kto nie jest pozbawiony wzroku ani słuchu, bez trudu może się przekonać, że cała opera do tego stopnia przepojona jest krytyką społeczną, że pominięcie jednego czy drugiego elementu niewiele może zmienić.*

Spośród ich argumentów warto wymienić choćby słynną kawatynę Figara (*Se voul ballare, signore Contino*): *Sama możliwość zwrócenia się z taką nonszalancją do hrabiego oznacza, że jest on już człowiekiem przegranym, zasługującym wyłącznie na szyderstwa, których nie wynagrodzą jakiekolwiek przejawy społecznego konformizmu. Niezależnie od swych poczynań, po takiej kawatynie nie jest on już w stanie uratować swego statusu społecznego, a akcja operowa dopiero się ropoczyna. Nie wspominając już o tym, że libretto w tym fragmencie jest o wiele ostrzejsze i bardziej sarkastyczne w swej wymowie aniżeli wersja Beaumarchais'go, w warstwie muzycznej zaś znajdziemy tu wzgardliwą parodię formy menueta, czyli arystokratycznego tańca par exellence.*

Co ciekawe, zatarcie różnic społecznych umożliwiają tu kobiety. Noske zauważa, że pod względem muzycznym między Hrabiną, a Zuzanną prawie nie istnieją różnice klasowe, natomiast wymieniając się strojami, wymieniają się również rolami społecznymi.

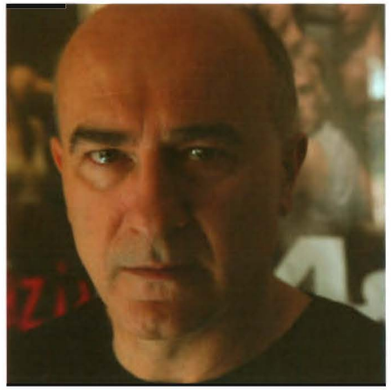
Stanisław Barańczak: *Byłoby ogromnym uproszczeniem sprowadzanie całego* Wesela Figara *jedynie do przesłania społecznego [...] naprawdę bowiem chodzi tej operze przede wszystkim o to, aby nas wzruszyć, rozśmieszyć i olśnić, a przez spełnienie tych elementarnych zadań wszelkiej sztuki dobrej dostarczyć nam zabawy - tylko tyle i aż tyle.* ■

Realizatorzy

José Maria Florêncio

dyrygent, altowiolista, kompozytor

Absolwent Uniwersytetu Minas Gerais w Belo Horizonte. Swoje umiejętności doskonalił także na kursach mistrzowskich w Brazylii, w nowojorskiej Juilliard School of Music, wiedeńskim Musikhochschule oraz warszawskiej Akademii Muzycznej im. F. Chopina. Kształcił się m.in. u Davida Machado, Eugene'a Ormandyego i Henryka Czyża. Po ukończeniu studiów był koncertmistrzem altówek Orkiestry Symfonicznej Minas Gerais w Belo Horizonte i Orkiestry Symfonicznej Bahia w Salwadorze. Występował także jako solista na koncertach i recitalach. W roku 1985 przyjechał do Polski i rozpoczął karierę dyrygencką. Współpracował z wieloma ośrodkami muzycznymi w kraju, prowadząc koncerty symfoniczne i kameralne oraz spektakle operowe, operetkowe i baletowe. Obecnie jest nowym dyrektorem Orquestra Sinfonica do Teatro Municipal de Sao Paulo, jednej z ważniejszych instytucji muzycznych kontynentu południowoamerykańskiego. Za wybitne osiągnięcia artystyczne został uhonorowany licznymi nagrodami, m.in. Srebrną Łódką za najlepsze spektakle teatralne roku: *Ernani* Verdiego (1992) i *Cavalleria rusticana* Mascagniego (1993), nagrodą krytyków muzycznych Sao Paulo dla najlepszego dyrygenta sezonu 1992 oraz prestiżową nagrodą Sereia de Ouro (1997) brazylijskiej Telewizji GLOBO. W Operze Bałtyckiej w Gdańsku pełni funkcję zastępcy dyrektora artystycznego. Przygotował tu premiery *Don Giovanniego* i *Gwałtu na Lukrecji*.



Marek Weiss

reżyser teatralny i operowy

Ukończył polonistykę na Uniwersytecie Warszawskim i reżyserię w warszawskiej PWST. Debiutował realizacją dramatu Szekspira *Troilus i Kressyda* w Teatrze Narodowym. Dzięki stypendium British Institute podjął studia szekspirowskie w Wielkiej Brytanii, których efektem była głośna realizacja *Hamleta* nagrodzona na festiwalu w Toruniu. W latach 1982-88 i 1992-95 był głównym reżyserem Teatru Wielkiego w Warszawie. Zrealizował wówczas kilkanaście oper, wśród których znalazły się: *Borys Godunow*, *Fidelio*, *Wozzeck*, *Turandot*, *Manekiny*, *Aida*, *Macbeth*, *Traviata*, *Nabucco*, *Bramy raju*, *Salome* oraz *Faust*. Wiele z nich prezentowanych było w Niemczech, Francji, Austrii, Belgii, Holandii, Luxemburgu, Chinach, Japonii, Izraelu i Rosji. Zapraszany przez teatry zagraniczne zrealizował *Trubadura* w Sofii, *Mahagonny* w Tel Avivie, *Nabucco* w Istambule, *Króla Rogera* i *Straszny dwór* w USA, *Traviatę* i *Łucję z Lammermoor* w Korei Południowej, *Aidę* w Belgii i Holandii oraz *Eugeniusza Oniegina* w Finlandii. Wielokrotnie realizował spektakle na festiwalach w Atenach, Vichy, Jerozolimie, Xanten, Carcassonne i Pafos. W latach 1995-2001 był dyrektorem artystycznym Teatru Wielkiego w Poznaniu, z którym przygotował m.in. światową prapremierę *Elektry* (Luksemburg, 1995). Od marca 2006 jest etatowym reżyserem Warszawskiej Opery Kameralnej. Na scenie Opery Bałtyckiej przygotował inscenizację *Madamy Butterfly* (2000), *Fausta* (2004), *Rigoletta* (2007) oraz *Don Giovanniego* (2008). Od roku 2008 piastuje stanowisko dyrektora naczelnego i artystycznego Opery Bałtyckiej.

Małgorzata Słoniowska

scenograf, kostiumograf

Absolwentka Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu. Od 1988 związana z Operą Wrocławską, dla której projektuje scenografię i kostiumy. Współpracuje z teatrami operowymi w kraju i za granicą m.in. z Teatrem Wielkim w Łodzi, Teatrem Muzycznym we Wrocławiu, Stadtheater Görlitz. Uznanie przyniosły jej scenografie m.in. do: *Szeherezady*, *Hello Dolly*, *Peer Gynta*, *Napoju miłosnego*, *Don Pasquale*, *La serva padrona*, *Symphonie fantastique*, *Le Sacre du Printemps*, *Pietruszki*, *Zemsty nietoperza*, *Pierścienia Nibelunga*, a także scenografia do filmu telewizyjnego *Gwiazda* w reżyserii Stefana Szlachtycza. Projektowała również kostiumy do spektakli baletowych (*Jezioro łabędzie*, *Dziadek do orzechów*) oraz do *Strasznego dworu* dla Opery Lwowskiej i Teatru Muzycznego w Lublinie. Entuzjazm najmłodszej widowni wzbudziły jej kostiumy przygotowane do *Czerwonego Kapturka*. Dla Opery Bałtyckiej przygotowała kostiumy do *Kawalera srebrnej róży*.

Dariusz Tabisz

dyrygent

Edukację muzyczną rozpoczął w Poznańskiej Szkole Chóralnej Jerzego Kurczewskiego. Wraz z chórem Polskie Słowiki odbył liczne tournées po krajach Europy i Azji, a także współpracował z Teatrem Wielkim w Poznaniu. Absolwent Akademii Muzycznej im. Ignacego Jana Paderewskiego w Poznaniu w klasie dyrygentury symfonicznej prof. Jerzego Salwarowskiego oraz dyrygentury operowej prof. Antoniego Grefa. W roku 2004 uzyskał drugi dyplom w Królewskim Konserwatorium Muzycznym w Brukseli, gdzie kontynuował naukę na studiach podyplomowych w zakresie dyrygentury symfonicznej i operowej oraz fugi. Stypendysta Rządu Flamandzkiego. Laureat Nagrody Polskiego Związku Chórów i Orkiestr (Kłodzko 1999) oraz Nagrody Wspólnoty Flamandzkiej Patrimonium (Bruksela 2006). W latach 1997-2002 był dyrygentem i managerem założonej przez siebie młodzieżowej orkiestry kameralnej Kamerata Nowego Wieku w Poznaniu, z którą dokonał wielu nagrań radiowych i telewizyjnych, prawykonań utworów kompozytorów współczesnych, m.in. Augustyna Blocha i Darii Kwiatkowskiej. Podczas studiów w Belgii współpracował z Flamandzką Orkiestrą Radiową, Brussels Chamber Orchestra, młodzieżową orkiestrą kameralną YUE, a także prowadził trzy zespoły amatorskie Fundacji Jan Niklaas Prowincji Vlaams Brabant. W roku 2006 współpracował także z Chórem im. Stanisława Moniuszki w Poznaniu. Spośród swych mistrzów dyrygentury artysta ceni szczególnie Maestro José Maria Florêncio, którego uczniem był w latach 2000-2002 oraz Maestro Valerego Gergieva, przy którego próbach z London Symphony Orchestra, Rotterdams Philharmonisch Orkest oraz Mariinsky Theater asystował w latach 2005-2007. Od stycznia 2008 roku jest kierownikiem Chóru Opery Bałtyckiej.

Skład zespołów Baletu i Orkiestry Państwowej Opery Bałtyckiej w sezonie 2008/2009

dyrekcja: Dyrektor Naczelny i Artystyczny - Marek Weiss, Zastępca Dyrektora ds. Artystycznych - José Maria Florêncio, Zastępca Dyrektora - Jerzy Snakowski, Zastępca Dyrektora ds. Finansowych - Elżbieta Hałuszczak, kierownik techniczny - Adam Jabłonowski.

soliści: soprany - Liliana Kamińska, Anna Fabrello, mezzosopran - Magdalena Lewandowska, tenory - Krzysztof Gasz, Paweł Skałuba, Jacek Szymański, baryton - Leszek Skrla, współpraca: soprany - Ewa Biegas, Aleksandra Buczek, Bożena Harasimowicz, Joanna Horodko, Julia Iwaszkiewicz, Katharine Jakhelln - Semb, Agnieszka Kozłowska, Barbara Kubiak, Galina Kuklina, Agnieszka Kurowska, Iwona Leśniowska-Lubowicz, Yang Li, Anna Mikołajczyk, Agnieszka Piass, Anna Wierzbicka, Magdalena Witczak, mezzosoprany - Monika Fedyk, Katarzyna Otczyk, Alicja Rumianowska, Janja Vuletic, Małgorzata Walewska, Alicja Węgorzewska, Ewelina Wojciechowska, kontratenory - Karol Bartosiński, Jan Monowid, tenory - Krzysztof Kur, Ryszard Minkiewicz, Dariusz Pietrzykowski, Johannes Weiss, Adam Zdunikowski, barytony - Robert Gierlach, Mariusz Godlewski, Grzegorz Piotr Kołodziej, Bartek Misiuda, Jerzy Mechliński, Łukasz Rosiak, Kazimierz Staniucha, Grzegorz Ufnal, Wiard Witholt, Krzysztof Witkowski, Mikołaj Zalasiński, basy - Łukasz Goliński, Marian Kępczyński, Bogdan Kurowski, Andrzej Malinowski, Piotr Nowacki, Adam Palka, Ryszard Smęda, korepetytorzy solistów: Liana Krasyun-Korunna, Olga Nieczipor enko.

chór Opery Bałtyckiej: kierownik chóru - Dariusz Tabisz, soprany: Magdalena Babińska-Kurek, Anna Banaszuk, Małgorzata Dawid, Elżbieta Frankiewicz, Danuta Glegoła-Brzostowska, Ewa Jurczyk-Kepke, Zofia Kotlicka-Wiesztordt, Jaryna Kuzmych, Monika Kulecka, Anna Machnowska, Magdalena Miętki, Kamila Nehrebecka, Anna Osior, Marzena Ostryńska, Jadwiga Ratajczyk, Anna Szczukowska, alty: Franciszka Adamus, Danuta Dunst-Surowiec, Izabela Plath-Kohyt, Alina Robak, Renata Sergiel, tenory: Krzysztof Brzozowski, Paweł Faust, Wojciech Lewandowski, Krzysztof Mendyk, Krzysztof Rzeszutek, Łukasz Wroński, barytony: Wojciech Dowgiałło, Leszek Gołąb, Leszek Kruk, Jarosław Mielniczuk, Waldemar Sadowski, Jan Szenk, basy: Jacek Jasman, Andrzej Kosecki, Michał Kuźma, Adam Siebiera, zastępca kierownika chóru: Jan Kurek, korepetytor: Janina Matusewicz

balet Opery Bałtyckiej: kierownik baletu - Roman Komassa, skład: Żanetta Borówka, Elżbieta Czajkowska-Kłos, Beata Giza, Karolina Jastrzębska, Franciszka Kierc, Magdalena Kotlarz, Sylwia Kowalska-Borowy, Agnieszka Krajewska, Joanna Lichorowicz, Aleksandra Michalak, Marzena Socha, Anna Wierzchucka-Tryksza, Dorota Zielińska, Leszek Alabrudziński, Piotr Borowy, Michał Łabuś, Filip Michalak, Piotr Nowak, Radosław Palutkiewicz, Łukasz Przytarski

Agnieszka Wojciechowska, Dorota Zielińska, Bartosz Kondracki, Michał Ośka, Ireneusz Stencel, Bogdan Szymaniuk,

orkiestra: I skrzypce Halina Jastrzębska / koncertmistrz, Anna Manicka / I głos, z-ca koncertmistrza, Maria Stolarczyk-Kmiecik / I głos, Anna Czarny, Aneta Fidrych, Katarzyna Januszajtis-Mielczarek, Anna Jastrzębska, Agnieszka Kotuk-Pozorska, II skrzypce Katarzyna Filipiak / I głos, Piotr Bukowski, Agnieszka Elert, Ewa Juszczyk-Kowalkowska, Maria Krzemińska, Edyta Tomaszczuk-Gudojć, Przemysław Treszczotka, altówki Joanna Welz / I głos, Magdalena Bock, Danuta Kowalczuk, Maria Kowalkowska-Urbańska, Andrzej Murowaniecki, Maria Nizio, wiolonczele Anna Sawicka / koncertmistrz, Magdalena Romanowska-Niewiadomska / I głos, z-ca koncertmistrza, Agnieszka Kaszuba / I głos, Mirosław Czochór, Maria Staśkowiak, Marcin Szczypiorski, kontrabas Sebastian Wyszyński / I głos, Beata Leszczyńska, Krzysztof Poznański, flety Adam Łazarewicz / I głos, Aleksandra Pyrcz/ I głos, Anna Kotwica oboje Marietta Stefaniak / I głos, Karolina Zjawiona / I głos, Katarzyna Rutyna, rożek angielski, Iwona Pozorska-Argalska / I głos, klarnety Kazimierz Milewski / I głos, Grzegorz Wieczorek / I głos, Wojciech Koliński, fagoty Grzegorz Hoga / I głos, Zuzanna Leidel-Elert (+ kontrafagot), waltornie Irena Morawska-Śliwa / I głos, Bartłomiej Skrobot / I głos, Dariusz Wojciechowski, Anna Wyrzykowska, trąbki Michał Jaskulski / I głos, Tadeusz Milewski puzony Marian Stefanowicz / I głos, Bogdan Kwiatek, Marek Sikora, tuba Jerzy Ulatowski / I głos, perkusja Szczepan Polewski / I głos, Lidia Romanowska / I głos, Zenon Elert, Tomasz Siedlik, harfa Aleksandra Sznajdrowicz / I głos

zespół obsługi technicznej sceny: kierownik sceny - Zbigniew Ratajczyk, specjalista ds. technicznych - Maksym Kohyt, starszy mistrz oświetlenia i akustyki - Piotr Miszkiewicz, mistrz oświetlenia i akustyki - Agnieszka Preis, operatorzy nastawni oświetleniowej - Marcin Dąbrowski, Grzegorz Płomiński, oświetleniowcy - akustycy - Jarosław Borowiak, Andrzej Borucki, Robert Krawczyk, Łukasz Lenga, specjalista ds. informatyki - Piotr Gosztyła, rekwizytorzy - Mirosława Adamczyk (starszy rekwizytor), Mirosława A. Adamczyk, pracownia perukarsko-fryzjerska - kierownik - Bernadeta Nirewicz, Anna Knera, Krystyna Krukowska, garderobiane: Grażyna Michalska (mistrz), Grażyna Gajewska, Danuta Górska, Wiesława Frelak, Elżbieta Klichowska, Barbara Leśniewska, Irena Rogala, montażyści dekoracji - Krzysztof Materny (mistrz), Sławomir Machtelewski (brygadzista), Dariusz Tyrała (brygadzista), Krzysztof Dolny, Marcin Glombin, Michał Guza, Piotr Jedziński, Adam Jałoszyński, Dariusz Klichowski, Mariusz Kolman, Jacek Prokopek, Michał Szczukowski, Grzegorz Zagrabski, zespół scenograficzno-warsztatowy: specjalista ds. produkcji artystycznej - Hanna Szymczak, pracownia krawiecka damska - kierownik - Teresa Korycka , Teresa Biegalska, Teresa Firin, Katarzyna Grenda, modniarka - Katarzyna Marchewicz, pracownia szewska - Jerzy Karłowicz, Izabela Pytloch,

koordynacja pracy artystycznej: koordynator - Zygmunt Żabiński, specjalista - Ewa Baranowska.

Rembrandt Harmensz van Rijn, *Kąpiel*

Summary

Act I

Act I takes place at the home of Count Almaviva, who is known to us from *The Barber of Seville*, the action of which proceeded in Seville around ten years previously. Now out in the countryside, the Count, Countess and their faithful servant Figaro are no longer the vigorous people they were, and a new figure has appeared in their lives, the very young Susanna, whom the enamoured Figaro wishes to marry as soon as possible. The couple are allotted a room between the sleeping chambers of the Countess and Count (the once happy couple after so many years sleep in separate rooms). In a moment of tenderness while enjoying themselves prior to the marriage Susanna informs her beloved that the choice of location was not solely to allow a prompt response to the summons of the Countess, but equally for Count to be closer to the new object of his desire, for such Susanna has become. The agitated Figaro, to whom this clear consequence of the beauty of his fiancee had never occurred, decides to enact a complicated scheme in order to curb the lecher and save Susanna's virtue. His plan is as old as the world and relies on arousing the Count's envy regarding his lawful wife. Appearing at this point is Dr Bartolo, who is living with the Count and Countess and whose 'housewife' of many years' standing, Marcellina, burns with a strange affection for Figaro; by intrigue and God knows what she has obtained from Figaro a written pledge of marriage. Bartolo is glad that he may in this way, after ten years, take revenge on the barber for stealing from his home his ward Rosina, now wife to Count Almaviva. Susanna catches her persistent rival in her room and spares no malice: they all but come to blows. With the flight of Marcellina comes the Count's adolescent page boy, Cherubino. His sexual arousal has deprived him not only of reason, but also capacity to choose the object of his desire. He tells of this in his aria, giving up to Susanna a canzonetta he has written addressed to all of the women he loves.

The Count approaches. Cherubino hides in panic and witnesses his master's advances to his wife's chambermaid. With the harassed Susanna not knowing how to escape her awkward situation, the music master Basilio appears, spying according to his custom, 'who with whom, where and when...'. The Count hides as Cherubino did, but is it at all possible to hide in this house? By his insinuations Basilio provokes the Count into showing himself, and, soon after, the Count discovers Cherubino hiding beneath the wedding dress. The splendid trio crowns the affair, becoming a chorus praising the magnanimity of the Count in surrendering the right of the first night. The naive chorus knows not that the surrender was duplicitous and that the Count aims to retain the right in its secret form. Thus the dangerous Cherubino is banished, as are the majority of dangerous young men, to don a soldier's boots; he in parting listens to the immortal aria of Figaro, *Non piu andrai, farfallone amoroso*.

Act II

The Countess in solitude pours out her regrets at the fading of her beauty and youth and, above all, at the vanishing love of Count Almaviva. Migraine, a tendency to drown her sorrows by the most varied of means and a melancholy brought on by a growing boredom have led the once passionate Rosina to the edge of a precipice and a longing for death. As if this were not enough, Susanna tells her of the advances of the Count. Figaro arrives with a plan for revenge which aims to satisfy both Susanna and the Countess, a plan based on Figaro delivering to the Count a card from an alleged lover to the Countess. The jealous Count will then understand that he is in danger of being cuckolded as he would cuckold Figaro and, this playing on his conscience, he will agree to the marriage of Susanna without exercise of his ancient rights. And if this does not suffice, they will dress Cherubino as Susanna to feign a tryst with the Count in the garden. Caught in the act there by his wife he would agree to anything. When, therefore, with the exit of Figaro, Cherubino appears with the commission he has received from the Count, for departure to the barracks, the Countess and Susanna transform him into a woman. In doing so, they discover an injury Cherubino has ban-daged with a sash belonging to the Countess and stolen from Susanna. The Countess sends the chambermaid for dressings and, left alone with the page, is a step from acquiescence when suddenly the Count begins to hammer on her door. The page hides himself in a small side room, but the Count barges into his wife's bedchamber, hears the presence behind the door and demands that the Countess open it. She insists that it is Susanna, demanding that her husband believe her and not require that the chambermaid either reveal herself or even comment. The jealousy of the Count erupts violently. He fetches a hammer to batter down the door, giving the page time to leap from the window and allowing Susanna to hide in his place. When at last the door is opened the Count is devastated to find that the person within is indeed Susanna, and the Count is forced to apologise to his wife for his unjust suspicions. Figaro appears again and is questioned by the Count regarding the alleged card to the Countess. The gardener complicates matters, arriving to complain that someone has jumped from the window and ruined the flowers beneath the balcony. That wonderful quintet courses round the matter of the commission, which the page lost in his escape; Figaro, who claims that it was he who leapt, is forced to guess what on earth this piece of paper, brought by the gardener to the Count, might be. The Countess, who has seen the document, suggests the proper answer. With the Count having once more been troubled, Marcellina suddenly enters, accompanied by Bartolo and Basilio, demanding that Figaro keep his promise of marriage. Extremely happy at the turn events have taken, the Count takes upon himself the role of judge in the dispute to issue a just verdict.

Act III

The Count gives himself over to his favourite pastime, namely contemplation of the beauty of the female body. It now being Susanna who is the object of his greatest desire, he paints her as Figaro does, trying symbolically to take possession of her. Susanna yields to some degree to his whims, counting on her dowry; she is in a certain sense selling herself to the Count, though only a very little. This is a special innocence and one which Mozart denounces with understanding. The Count, furious at the discovery that he is being exploited by the cunning chambermaid, decides to deliver up Figaro to Marcellina. At a trial headed by Don Curzio, Marcellina thus feels certain of her victory and of imminent union with her beloved Figaro. At which point everything is turned on its head when clarification of Figaro's origins leads to the realisation that in actual fact Marcellina and Bartolo are his parents, he an illegitimate child abandoned at the church gate. Susanna arrives with her dowry to buy Figaro from the hands of Marcellina and stands at once before a completely new situation, with her future in-laws so miraculously revealed.

Barbarina leads Cherubino to her home, where they are to dress him again in women's clothing and by this means aid him in deserting the army. In Mozart's time transvestitism was already a remedy for the anguish of a recruit. The Countess, still lonely and miserable, complains of her lot, heedless of the fact that the world around her is one of comedy. She writes with Susanna's help a letter to the Count luring him to a tryst - a trap. Imagining the situation in which Susanna and her husband meet, the Countess for a moment identifies herself with Susanna, becoming her; through this, we enjoy one of the most extraordinary and beautiful duets existing in opera.

Girls approach, with Cherubino in disguise among them; the Countess and Susanna pretend to be taken in. The perverse game is broken off by the Count, who, with the aid of Basilio and Antonio, unmasks the page and threatens him with severe punishments. Yet now Barbarina exposes the Count in turn, reminding him that for her sexual favours he had promised to fulfil her every request. Now, this smart girl demands Cherubino be given her, forever to be her property. The tones of a march are heard, heralding the wedding celebrations, but also in our performance the army itself arriving at its billet. When the page will not go to the army, the army will come to him. The Count loses Susanna's letter and, pricking himself with the pin that fastened it, searches on the ground with no care for the number of witnesses accompanying the confusion. All important for him is Susanna's explanation that marriage to Figaro will not hinder her in meeting her benefactor. All is therefore to be settled on the wedding night in the fourth.

Act IV

Barbarina searches for her pin in the darkness among the sleeping soldiers. This is in a certain sense a symbolic scene, but without dwelling further we look on as Figaro meets the poor girl. Informed of the pin with which Susanna sealed the letter to the Count summoning him to the tryst, Figaro feels terribly deceived and complains to his mother of the infidelity of women. This too is in a certain sense a symbolic scene, especially when we consider the relations that earlier linked him to this mother so marvellously unveiled. In his renowned aria he warns all men of faithless women, unheeding of the fact that he addresses listeners among whom it would be difficult to discover a person worthy of that faith.

The tryst begins in the depths of the night, with Susanna playing the role of the Countess and the Countess that of Susanna. The heartbreakers with uncanny ease fall for the trick, despite not being in a sexual darkroom where there is in fact nothing to be seen, but in a garden, in which there is no way that a person known for years could go unrecognised. The convention serves, however, to allow Mozart to construct a further symbolic scene, which results for us in the moral that sexual games, role reversal and the search for ever newer stimuli lead us sooner or later astray. Only love can straighten all paths and, fortunately, the opera's finale is founded on this very revelation. The loving couples return to each other and find a wise calm in this ordered world of eternally insatiable sexes.

Jean-Honore Fragonard, *Przedstawienie*

Państwowa Opera Bałtycka
al. Zwycięstwa 15
80-219 Gdańsk
tel. 058 763 49 12/13
opera@operabaltycka.pl

www.operabaltycka.pl

teksty i redakcja programu
Beata Dunajewska, Aleksandra Kwiatkowska

projekt graficzny
Magda Beneda

W programie wykorzystano zdjęcia Marka Grotowskiego
z premiery w Operze Wrocławskiej
oraz ilustracje z archiwum Opery Bałtyckiej
i plakat Rafała Olbińskiego

Jean-Honore Fragonard, *Skradziony pocałunek*

PAŃSTWOWA OPERA BAŁTYCKA

dyrektor naczelny i artystyczny:
Marek Weiss

sezon artystyczny
2008/2009 LIX

Organizatorem instytucji jest
Samorząd Województwa Pomorskiego

OPERA WROCŁAWSKA

INSTYTUCJA KULTURY SAMORZĄDU WOJEWÓDZTWA DOLNOŚLĄSKIEGO
WSPÓŁPROWADZONA PRZEZ MINISTRA KULTURY I DZIEDZICTWA NARODOWEGO

DYREKTOR EWA MICHNIK

partnerzy:

gazeta WYBORCZA.PL

103,7 FM Radio Gdańsk

trojmiasto.pl
Portal Regionalny

MAESTRO

inyourpocket.com
ESSENTIAL CITY GUIDES

Wrota Pomorza

THE VISITOR
BEZPŁATNE PRZEWODNIKI