

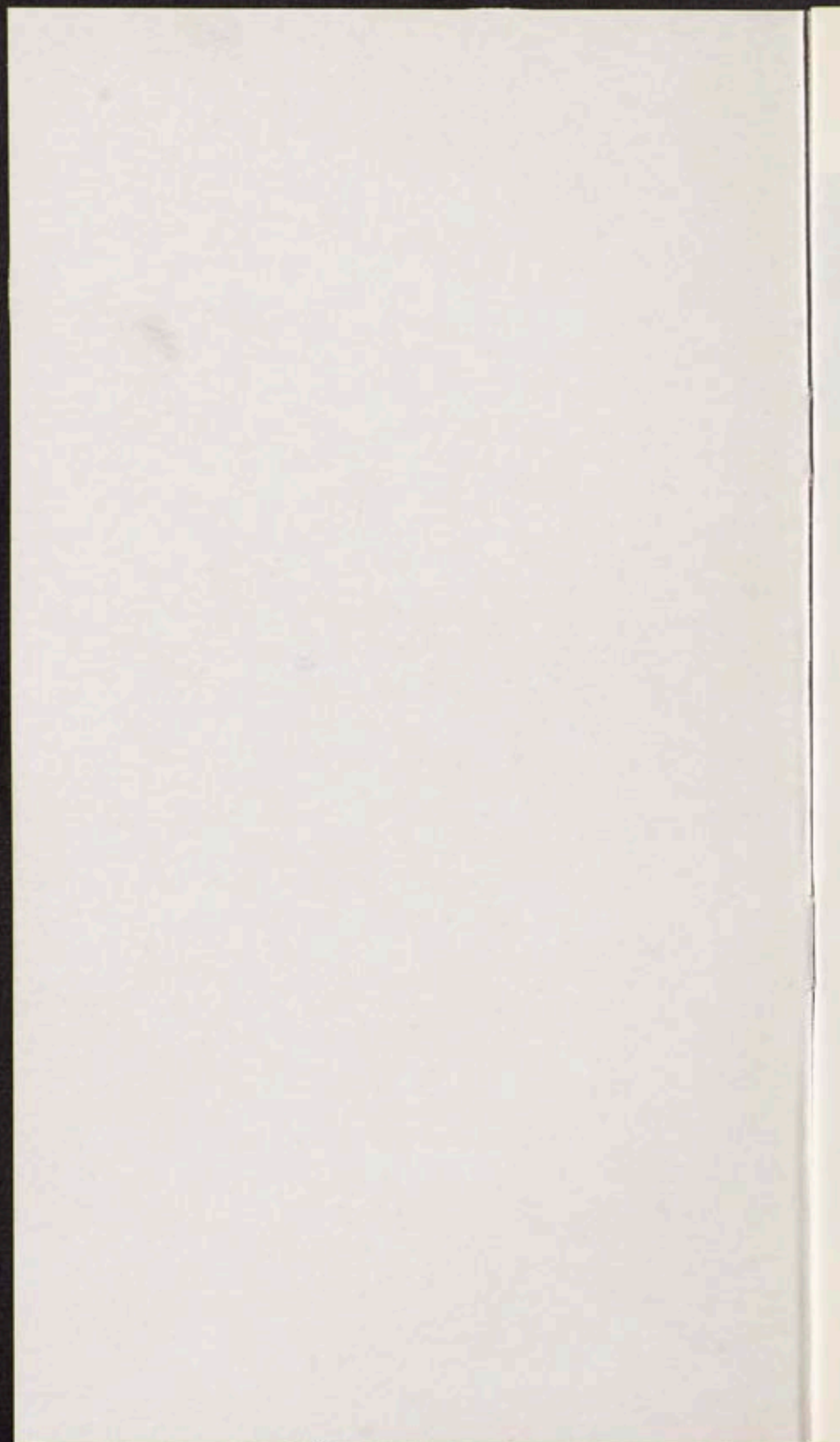
TEATR WIELKI

W ŁODZI

Cyfrowe Muzeum Teatru Wielkiego w Łodzi

Giuseppe Verdi

TRAVIATA



Dyrektor naczelny
SŁAWOMIR PIETRAS

Giuseppe Verdi

TRAVIATA

(La Traviata)

Opera w trzech aktach
Libretto: FRANCESCO MARIA PIAVE
wg „Damy Kameliowej”
Aleksandra Dumasa — syna
Przekład: STANISŁAWA PLATÓWNA
ZYGMUNT BILIŃSKI



*Pamięci niezapomnianej
polskiej Traviaty
BARBARY KOSTRZEWSKIEJ
spektakl dzisiejszy
poświęcają
Realizatorzy i Wykonawcy*

KILKA SŁÓW

O BARBARZE KOSTRZEWSKIEJ

Krytycy nazywali ją „polskim słowikiem”, poeci „polską Gretą Garbo”. Dla Waleriana Bierdiajewa była Basienią, najukochańszym „operowym dzieckiem”, primadonną w wielkim stylu paradowaną — w marzeniach srebrnowłosego Maestra — „w powozie, w piórach i w żorzetach”. [Pani Barbaro — grzmiała spod łańcuckiego platana królewskim głosem Irena Eichlerówna — zapraszamy na przejażdżkę landem w stronę kwitnących magnolii i czerwonych buków.

— Dziękuję, przed wojną miałam własny powóz, więc się najeździłam — odpowiedziała pani Barbara wychylając się wdzięcznie z okna hotelowego apartamentu].

Dla mnie była Barbara Kostrzewska największym i najwierniejszym przyjacielem, Basią, Basieńką, czarującą kobietą, która wносиła do naszego życia kolor, ciepło, pogodę, radość życia i niezwykłą elegancję. (Któż nie oglądał w telewizji podczas festiwalowych transmisji z Łańcuta jej paryskich i nowojorskich kreacji czy owianych już legendą futer z gronostajów, popielic, białych lisów i pastelowych nerek?)

Biografia Barbary Kostrzewskiej mieni się od wielkich triumfów i obfituje w najbardziej ponure tragedie. Natura hojnie obdarzyła ją urodą, talentem, słowiczym głosem. Ta sama natura odebrała jej wszystko: najbliższą rodzinę, nawet jedyne go syna, który dopiero wchodził w dorosłe życie. Mimo tych przeciwności losu nikt nie oglądał na twarzy tej dzielnej kobiety łez. Tylko grono najbliższych przyjaciół wiedziało, że kiedy zostaje sama, płacze. Szczególnie w czasie świąt Bożego Narodzenia, które przez te wszystkie lata spędzała samotnie, zamknięta w mieszkaniu, z wyłączonym telefonem. Czuliśmy się wówczas okropnie, bo nikt z nas nie mógł jej pomóc. I tak było aż do końca.

Barbara Kostrzewska przeszła do historii jako jedna z najświetniejszych gwiazd polskiej opery, ostatnia w pełnym tego słowa znaczeniu primadonna, otoczona tłumami wielbicieli i wielbicielek, przez 50 lat wypełniających sale teatrów, w których śpiewała.

[„Chce pan kupić program — wyjaśniała jakiemuś melomanowi bileterka z Opery Poznańskiej — dzisiaj, kiedy „Traviatę” śpiewa Kostrzewska? Trzeba było przyjść godzinę wcześniej!”]

Liryczny, pełen romantycznego patosu sopran Kostrzewskiej znakomicie wykształcony we włoskiej szkole Augusta Dianiego, stworzony był do kreowania tragicznych bohaterek w operach Verdiego, Masseneta i Gounoda, zaś wirtuozowska technika predysponowała ją do śpiewania czołowych postaci w komicznych operach włoskiego belcanta, szczególnie w „Cyruliku sewilskim” i „Don Pasquale”.

[„Zaraz po wojnie — wspomina Andrzej Majewski — oglądałem „Cyrulika sewilskiego” w Krakowie z Kostrzewską w roli Rozyny. To było zachwycające. Podczas cavatiny Kostrzewska wskoczyła na krzeselko sugerując widowni, że boi się myszki przebiegającej przez pokój. Tego momentu nigdy nie zapomnę”.]

Repertuar Barbary Kostrzewskiej był ogromny: 70 czołowych partii w operach, operetkach i musicalach, setki pieśni wykonywanych na estradach koncertowych w kraju i za granicą. Z tego ogromnego dorobku trzy role zapisane zostały wśród największych sukcesów polskiego teatru muzycznego. Pierwszą z nich była Małgorzata w „Fauście”, śpiewana w głośniejszej inscenizacji Dołżyckiego na scenie przedwojennego Teatru Wielkiego w Warszawie, drugą Violetta w „Traviacie”, kreowana 600 razy w Operze Poznańskiej pod dyрекcją Bierdiajewa, a potem na wszystkich polskich scenach i ostatnią Dolly w podziwianym musicalu „Hello Dolly”, wystawionym w Operetce Wrocławskiej zarządzanej przez Kostrzewską 13 lat.

Cieszymy się, że „Traviata” Teatru Wielkiego w Łodzi została dedykowana tej niezwykłej Artystce, która pozostanie dla nas jednym z symboli świetności polskiej opery ostatniego półwiecza.

Bogusław Kaczyński

W repertuarze operowym nie ma nic bardziej wyświechtanego niż „Traviata”. Nie świadczy to źle o „Traviacie”, natomiast nie najlepiej świadczy o repertuarach naszych oper. Gdyby dzieło to było zawsze wykonywane zgodnie z jego muzycznym zapisem i w klimacie mieszczańskiej scenerii środka ubiegłego stulecia, wtedy jego morał i romansowa perypetia błyszczałyby należycie ze sceny swym wzruszającym pięknem.

Cóż z tego, kiedy co „ambitniejszy” reżyser doszukuje się w literackim pierwowzorze Aleksandra Dumas głębokości przesłania i prądów epoki ponad miarę i zdrowy rozsądek. W „Traviacie” większe znaczenie ma przecież głębokość dekoltu (akt I) i kierunek prądu powietrza poruszanego wspaniałymi wachlarzami, gdy Violetta Valéry omdlewa w scenie gry w karty (akt III). Bywają zespoły wystawiające ten spektakl za wszelką cenę. Nieważne, że bohaterka tytułowa przypomina żonę sytuowanego rzeźnika, Alfred Germont wyfraczzonego subiekta, a jego papa zlicytowanego ojca Goriot, ważne, aby kołysać obfitościami natury w scenie „Więc pijmy za zdrowie miłości”, a w finale umierać na obszernym pstrokatym szezlongu, rozmiarami ciała i krzykliwością głosu zadając oczywisty kłam medycznemu twierdzeniu, że gruźlica wycieńcza organizm.

Razem z milionami wielbicieli operowej Damy Kameliowej przymykam oczy, wsłuchując się w muzykę Verdiego. Widzę moją pierwszą w życiu Violetkę. Było to wiele, wiele lat temu w Operze Śląskiej w Bytomiu. Barbara Kostrzewska wpłynęła wtedy na scenę w krynolinie, z kameliami, wachlarzem i swymi wielkimi, płonącymi oczyma zaczarowała na trwale wyobraźnię najmłodszego widza.

Od tamtego czasu oglądałem niezliczoną ilość przedstawień „Traviaty”. Jeszcze teraz widzę tylko Tamtą.

Zabrakło Kostrzewskiej. Nie wstydzę się łez...

Otrzymajmy je i szukajmy godnych następczyń. Kończy się właśnie preludium do I aktu. Kurtyna w górę!

Kawonin Pietras

VIOLETTY W NASZEJ PAMIĘCI

Wprawdzie nie należymy jeszcze do osób, które z wagą opowiadają młodzieży „za czasów naszej młodości słuchaliśmy tych i tamtych...”, ale przecież mieliśmy już okazję oglądać na warszawskiej scenie żywą legendę dawnej opery polskiej: samą Ewę Bandrowską-Turską. Śpiewała w „Romie” partię Violetty w towarzystwie Michała Szopskiego i bodajże Albina Fechnera. Trudno jest nam dziś naprawdę wspomnieć, jak śpiewała: pamiętamy, że wyglądała dostojnie i poruszała się z niezwykłą godnością. Ale były to czasy, gdy występ tej słynnej primadonny, aczkolwiek zapewne już nie w pełni wokalne formy, był świętem co się zowie: cały dzień mówiło się w domu o tym, że wieczorem oczekuje nas coś niezwykłego. Zachowane nagrania świadczą o wielkiej klasie i wokalnym formacie śpiewaczki, a była to rzeczywiście wielka gwiazda, która umiała się jeszcze nosić, jak prawdziwa, dawna primadonna legendarnych czasów, taka, której na scenę rzucano wspaniałe bukiety i ofiarowywano brylanty. Dziś o tym czyta się już tylko w książkach...

Wspaniałą Violetką naszych studenckich czasów była młodziutka wtedy i pełna uroku Halina Słonicka. Chyba dosyć krótko występowała w tej roli, a przecież zostawiła po sobie niezatarte wspomnienia: prześliczny, barwny, ciepły głos, lekkość koloratur, wdzięk i szczególne promieniowanie stworzonej przez nią postaci spowodowały, iż była zupełnie wyjątkowym scenicznym zjawiskiem. O jej niezwykłych możliwościach świadczyło też rewelacyjne, jak na owe czasy, wykonanie sopranowej partii w Wielkiej Mszy c-moll Mozarta (czy to nie Semkow dyrygował wtedy?). Późniejsze wykonawczynie tej roli na polskich scenach, nawet te najlepsze, nie miały chyba tej odrobiny magii, która powoduje, że z bardzo dobrego wykonania powstaje nagle to wyjątkowe... A może to myśmy wówczas umieli szczególnie dobrze słuchać?

Nie mieliśmy niestety okazji oglądać na scenie legendarnej już dzisiaj Marii Callas w jej koronnej roli Violetty. Słynne przedstawienie La Scali z 1955 r. w reżyserii Viscontiego i dyrygowane przez Giuliniego, gdzie partnerami wielkiej gwiazdy byli di Stefano i Bastianini zostało jednak bodajże częściowo sfilmowane; jeden z naszych włoskich przyjaciół pokazał nam fragmenty tego filmu (taśmę trzyma pod kluczem i nie chce się z nikim dzielić). Musiało to rzeczywiście być coś wyjątkowego, ale i atmosfera premiery była wyjątkowa: wszyscy oczekiwali na coś wielkiego i rzeczywiście nastąpił cud. Nawet chyba nie tyle wokalny (przedstawienie jest nagrane i w miarę dostępne, więc można to sprawdzić), ile właśnie emocjonalny i dramatyczny. Toscanini, który mawiał swoim śpiewakom „skoro kochasz jak szalony, musisz to tak zaśpiewać!” byłby zapewne zachwycony: w scenie publicznej kłótni w trzecim akcie, zakończonej rzucaniem banknotami mieliśmy rzeczywiście do czynienia ze zdrętwiałą z przerażenia kobietą i na pół oszalałym, nie panującym już nad niczym, zawiedzionym kochankiem. I to właśnie tak było zaśpiewane.

Inny wielki teatr, sławny reżyser, ale drugorzędni śpiewacy: „Traviata” u Felsensteina. Były to czasy, gdy nawet do klasyki, czy było trzeba, czy nie trzeba, doczepiano za wszelką cenę wydźwięk ideologiczny. Melitta Muszely na berlińskiej scenie grała więc nieszczęśliwą ofiarę burżuazyjnej moralności, otoczoną zewsząd przegniłą zgrają kapitalistycznych przeżytków. Nic nie zostało pozostawione domyślności ani wyobraźni widzów: było to szkolenie polityczne, ale jak zrobione! Ale dziś nieżyjący już reżyser mógłby sobie popatrzeć z chmurki i powiedzieć, że ten się śmieje, kto się śmieje ostatni: teraz właśnie na wielu operowych scenach zachodu rewolucyjnie nastawieni młodzi artyści produkują podobne przedstawienia jedno za drugim, a publiczność jeszcze płaci za to, by obejrzeć, jak jest wstrętne i jak już niedługo zostanie zmieciona przez młodzież z portretem Guevary na piersiach. Dobrze jej tak.

Grudniowa premiera „Traviaty” w mediolańskiej Scali w 1964 r. także przeszła do historii. Antonio Ghiringhelli, ówczesny nie tyle dyrektor, ile wręcz właściciel tego teatru (bo był to bogacz, który nie tylko nie brał tam żadnego wynagrodzenia, ale solidnie dopłacał z własnej kieszeni) nie wiedział, na jakie ryzyko idzie, zapraszając



Maria Callas. La Scala 1955

do przygotowania tego przedstawienia Herberta Karajana. Zarówno włoscy kapelmistrze, włoscy muzycy, jak i wreszcie włoska publiczność uznali to za osobistą obrazę. „Nasz Verdi w rękach obcego? Poczekaj, przybłądo, już

ty dostaniesz za swoje". Ofiarą powszechnego gniewu padła nieszczęsna Mirella Freni: przedstawienie zostało bezlitośnie wygwizdane od początku do końca. A biedna Freni wcale nie wypadła źle: muzykalna, sprawna, swobodna i szczerą, tyle tylko, że nie Traviata, a Traviattina. A po Tebaldi i Callas zdecydowano we Włoszech, że tylko mocne, dramatyczne soprały spinto i to z koloraturą mają prawo dotykać się tej roli... Na marginesie dodajmy zresztą, że w ostatnich czasach w niektórych teatrach soliści płacą klakierom nie tyle za oklaski dla siebie, co

Mirella Freni. La Scala 1964

Fot. E. Piccagliani





Anna Moffo. Metropolitan Opera 1961

za wygwizdanie kolegów. Byliśmy w Scali na przedstawieniu, gdzie trójka czołowych solistów śpiewała jak marzenie i wszyscy zostali solidnie wygwizdani. Fachowcy przyjęli zamówienie i uczciwie wykonali swe zadanie...

Wcześniej nieco jeszcze zabłysła na operowym firmamencie gwiazda amerykańsko-włoskiego pochodzenia, Anna Moffo. Rzeczywiście, piękny, raczej liryczny, niż dramatyczny głos, znakomicie wyglądała na scenie, zasłynęła tyleż atrakcyjnym wykonaniem roli Violetty, co niekończącą się serią zakulisowych awantur i skandali. Zrywanie przedstawień było jej stałym chwytem: tak właśnie trafiło się nam w Rzymie, gdzie po nienajgorszym wykonaniu pierwszego aktu (nie było to jednak to, czego

oczekiwano) gwiazda w przerwie dostała ataku hysterii i kazała się odwieźć do hotelu. Publiczność głośnie klęła, wymyślała i urągała tak, jak to tylko Włosi (no, może obok Rosjan) umieją. Co bardziej krewcy zawiedzeni widzowie obiecywali, że oni ją jeszcze dostaną, jeśli się tylko w Rzymie pokaże. Czy się jednak pokazała, nie wiemy.

Pamiętamy też z przyjemnością dwie inne włoskie gwiazdy tamtych lat: Antoniettę Stellę i Renatę Scotto. Stella nie była w „Traviacie” ideałem: niewielka, mało atrakcyjna zewnętrznie, chyba nieco pozbawiona temperamentu. Ale wszystko było zaśpiewane równo, porządnie,

Renata Scotto i Luciano Pavarotti
Covent Garden 1965
Fot. D. Southern





Joan Sutherland i Alfredo Kraus (Alfred)
Covent Garden 1975
Fot. S. Robinson

spokojnie, z absolutną pewnością siebie. O kilka lat młodszą Scotto (rówieśniczka Moffo) była w latach sześćdziesiątych nadzieją Italii na prawdziwą, piękną, dramatyczną koloraturę. Rzeczywiście, jej *Lucja*, *Gilda*, a potem właśnie *Violetta* były na pewno warte słuchania (mniej może oglądania). Ale minęło parę lat i sama zdecydowała, że będzie śpiewał także duże, dramatyczne role w mocnych operach Verdiego. Z głosu zostały szczątki... Ciekawe,



Teresa Stratas w filmie Franco Zeffirellego

czemuż to tylu wspaniałych śpiewaków z maniackim uporem rujnuje własne głosy biorąc się za nazbyt ciężki repertuar? Tym bardziej, że tych naprawdę wyjątkowych głosów jakby coraz mniej i mniej na świecie.

Dwie gwiazdy już naszych lat: Joan Sutherland w londyńskiej Covent Garden i Montserrat Caballé w Wiedniu. Pierwsza nie robiła na scenie dobrego wrażenia: duża, koścista, w wielkiej rudej peruce, z niezbyt określonym

pod względem barwy głosem. Miała dwa olbrzymie atuty: oddech bez końca i sprawną technikę. Tym też tylko posługiwała się bez przerwy. Skutek był taki, że nie rozumiało się ani jednego słowa, każda fraza była ciągiem niekończących się portament, w końcu arii dodawała sobie zupełnie niepotrzebne Es, co brzmiało niczym uderzenie młotkiem. Skakali koło niej wokoło malutki Alfred i niewiele większy ojciec, obaj niczym disneyowskie krasnoludki. Było to na pewno ciekawe przeżycie. Natomiast Caballé w końcu lat sześćdziesiątych śpiewała niczym zesłany z nieba anioł. Jej głos miał po prostu wyjątkową, lekką, świetlistą barwę, trafiającą wprost do serca, a mogła nim wyśpiewać, co tylko chciała. Nie była jeszcze wtedy tak ogrąbla i potężna jak dziś (a może to nam się tak zdawało?), ale wszelkie tak zwane zadania aktorskie zgola jej nie obchodziły. Mówiono o niej „praktisch unbewegbar” i odpowiadało to w pełni rzeczywistości.

I wreszcie na koniec wspomnienie o słynnej filmowej Violetcie naszych czasów: Teresa Stratas w filmie Zeffirellego. Nie widzieliśmy jej na scenie, mimo iż w początkach lat sześćdziesiątych przewinęła się przez liczne niemieckie i austriackie sceny, zanim nowa dyrekcja nowojorskiej Metropolitan uznała, że jest to dobry materiał na współczesną gwiazdę. Wścibscy dziennikarze donoszą, iż nie stroni od tytoniu, alkoholu i wszelkich innych przyjemności życia. Jej sprawa, nie nasza. Ale w filmie stworzyła zupełnie niesamowitą postać, właśnie przez swoją bezpośredniość i prostotę. Jej Violetta nie planuje, nie rachuje, chyba nawet nie myśli: żyje z dnia na dzień, jest szczerą i uczciwą do maksimum, w tym sensie, że miarą wszystkiego i wszystkich jest tylko własne uczucie. Bardzo piękna, nawet tragiczna postać i na pewno znaczny talent aktorski. Bieda w tym, że także śpiewa i że miarą oceny jej śpiewu są inne, lepsze śpiewaczki. Bo głos Stratas jest aktorski: chora Violetta śpiewa właśnie chorym głosem, górne dźwięki są wymęczone i ciężkie, słysząc wysiłek i cierpienie. Słucha się tego po prostu źle. Ale może to tak ma być? Potraktowaliśmy to jako ciekawy eksperyment. Na co dzień jednak wolimy słuchać śpiewaczek, które i miłość, i zdradę, i cierpienie umieją przedstawiać pięknymi, czystymi i swobodnymi głosami. Bo tak naprawdę, to tylko to w operze jest prawdziwą sztuką.

Ewa i Janusz Łętowscy

REALIZATORZY

TADEUSZ KOZŁOWSKI

Kierownictwo muzyczne

GUY COUTANCE (Francja)

Reżyseria

MARIUSZ CHWEDCZUK

Dekoracje

XYMENA ZANIEWSKA

Kostiumy

LEON ZABOROWSKI

Przygotowanie chóru

EMIL WESOŁOWSKI

Choreografia

Asystent dyrygenta: Piotr Wujtewicz

Asystenci reżysera: Gilles Mounaix, Maria Szczucka,
Leonard Katarzyński,
Bohdan Wróblewski

Asystent scenografa: Wanda Zalas

Asystent choreografa: Kazimierz Knol

Inspicjenci: Alicja Derkacz, Urszula Rybicka,
Andrzej Koperwas

Pianiści korepetytorzy: Elżbieta Zwierzchowska,
Nadjeżdza Pawlak, Ewa Szpakowska, Iwona Wierucka,
Maria Czerkawska

Akompaniatorzy baletu: Alina Włodarska

OBSADA

Violetta Valéry	— JOANNA CORTÈS SYLWIA MASZEWSKA KRYSTYNA RORBACH JOANNA WOŚ
Flora Bervoix, przyjaciółka Violetty	— JOLANTA BIBEL EWA SZYMKIEWICZ
Annina, pokojówka Violetty	— ELŻBIETA GORZĄDEK ELŻBIETA WALASZCZYK JOLANTA ZIELIŃSKA
Alfred Germont	— KRZYSZTOF BEDNAREK SYLWESTER KOSTECKI JAN KUNERT RYSZARD WRÓBLEWSKI
Georges Germont, ojciec Alfreda	— JERZY JADCZAK ZENON KOWALSKI ZBIGNIEW MACIAS
Gaston, wicehrabia de Letorières	— SYLWESTER KOSTECKI ROMAN WERLIŃSKI
Baron Douphal	— ANDRZEJ KOSTRZEWSKI KRZYSZTOF LESZCZYŃSKI ANDRZEJ NIEMIEROWICZ
Markiz d'Obigny	— ZBIGNIEW MACIAS EUGENIUSZ NIZIOŁ
Doktor Grenvil	— RYSZARD CZOGAŁA LEONARD KATARZYŃSKI KAZIMIERZ KOWALSKI PIOTR NOWACKI
Józef, służący Violetty	— RYSZARD ADAMUS (art. chóru)
Służący Flory	— ZDZISŁAW CHUDECKI (art. chóru)
Posłaniec	— ZBIGNIEW PLICHTA (art. chóru)

CHÓR • BALET • ORKIESTRA

Dyrygent — ALEKSANDER TRACZ
PIOTR WUJTEWICZ

Pierwsza przerwa — 20 minut

Druga przerwa — 15 minut

TRAVIATA
ALBO KONIEC IDYLLI

„Traviata” była bez wątpienia dziełem przełomowym, które — podobnie jak wszystkie inne tego typu utwory — najpierw wywołało zdumienie i dezorientację, a dopiero potem podbiło publiczność, by wreszcie okazać się kamieniem milowym na drodze rozwoju dramaturgii operowej XIX w. Wszak właśnie w „Traviacie” po raz pierwszy znalazły odbicie czasy współczesne, po raz pierwszy społeczeństwo zostało przedstawione bez historycznych kostiumów, po raz pierwszy wreszcie do minimum został zmniejszony dystans czasowy dzielący owo społeczeństwo od scenicznego portretu. Ważne zatem jest, jak doszło do pojawienia się takiego dzieła w tradycji operowej epoki i w twórczości autora.

Eklektyzm

Ponieważ pierwsze utwory Verdiego kojarzą się zwykle z bitewnym zgiełkiem i biciem w wielki bęben. „Traviata”, powstała w trochę więcej niż 10 lat po triumfie „Nabucco”, była zaskoczeniem i mówi się o niej jako o „momencie zwrotnym” w sztuce Verdiego, przejściu do realizmu i kameralności, zarysowującymi się już w „Luizie Miller” z 1849 r. i „Stiffeliu” z 1850, a znajdującymi pełny swój wyraz w 1853 r. w adaptacji dramatu Dumasa. Gdy jednak mowa o Verdim należy stanowczo wystrzegać się tak kategorycznych przeciwstawień: wystarczy przecież wspomnieć, że zaledwie dwa miesiące dzieli „Traviatę” od wystawionego w styczniu 1853 r. w Rzymie „Trubadura”, który jest wszak pełną apoteozą tego rycerskiego i heroicznego świata, od którego Violetta zdecydowanie odwraca się plecami i że „Bitwa pod Legnano”, opera na wskroś patriotyczna i bojowa, powstała w tym samym roku, co „Luiza Miller”.

Okres odpowiadający w twórczości Verdiego tradycyjnym „latom katongi” jest w rzeczywistości znacznie mniej monolityczny niż zwykło się mniemać i są w nim wyłomy w stronę gatunków niczym nie związanych z wojennym

zapaleń; poszukując początków zwrotu sztuki Verdiego ku kameralności należałoby się cofnąć aż do roku 1844, kiedy to powstała opera „Dwaj Foscari”. Dzieło to opisuje co prawda długą drogę krzyżową rodziny Foscari, którą niesłusznie prześladowe swą nienawiścią członek innego wielkiego rodu weneckiego, Loredano, ale tym, co interesuje Verdiego w tej ponurej historii nie jest epickie ścieranie się przeciwstawnych sił i dążeń, a nieszczęście, powoli lecz nieubłagane spadające na Foscari (...). Raczej wąta intryga ustępuje w tej operze miejsca długiej analizie patetycznej sytuacji i nigdzie nie znajdziemy w niej gorączkowości, jaka w innych dziełach wiąże akcję i jej gwałtowne zmiany.

O ekletyzmie Verdiego świadczy zresztą jego list zawierający odpowiedź na zarzuty poety Giustiego, który mówiąc o „Makbecie” wymawiał kompozytorowi, że zaniedbuje literaturę swego kraju, by szukać natchnienia poza jego granicami i do tego w gatunku nieodpowiednim do okoliczności; oczywiście, oczywiście, odpowiada kompozytor, ale czy to jego wina, jeśli — nie znajdując tego, czego mu potrzeba u Włochów — poszukuje gdzie indziej? Nie można jaśniej wyrazić poglądu, że sztuka ma swoje racje, które nie zawsze pokrywają się z racjami politycznymi. Prawdopodobnie zresztą pragnienie, by tworzyć dzieła o mniej gwałtownym i wojowniczym charakterze musiało głęboko tkwić w sercu Verdiego, skoro w 1856 r., a więc w 3 lata po „Traviacie”, zwierzał się poecie Somma, że marzy o „spokojnym” prostym i delikatnym dramacie”: o czymś w rodzaju „Lunatyczki”, co nie byłoby jednak jej imitacją.

Zróżdła obiektywne i subiektywne

A mimo wszystko nie mylimy się dostrzegając w „Luizie Miller” początek pewnej przemiany, związanej bez wątpienia z dwoma faktami, które króciutko teraz omówimy, jako że poprzedzają one bezpośrednio powstanie „Traviaty”. Chodzi o upadek rewolucji 1848 r. i o związek kompozytora z Giuseppiną Strepponi. Verdi, przebywający wówczas w Paryżu, śpieszy do Włoch, gdy tylko dochodzą go wieści o antyaustriackich rozruchach w Mediolanie i z prawdziwą rozpaczą przygląda się upadkowi patriotycznych i rewolucyjnych ideałów. W latach 1849—59 kompozytor zamyka się w sobie i po długich przemysle-

niach przystaje do zwolenników monarchii piemonckiej, która miała posłużyć Cavourovi do zjednoczenia Włoch. W efekcie prowadzi to Verdiego do porzucenia młodzieńczych ideałów i do przejścia z pozycji republikańskiego stronnika Mazziniego na pozycję zwolennika Cavoura. W tym samym okresie wiąże się już na stałe ze śpiewaczką Giuseppiną Streponi. Problemy, jakie napotyka, nim prowincjonalne i ograniczone środowisko uzna jego związek z Giuseppiną (poślubi ją dopiero w 1859 r.) tłumaczą być może po części, dlaczego podjął tematykę moralności rodzinnej i małżeńskiej oraz relacji między miłością a społeczeństwem w sposób mniej ostry niż w pierwszych dziełach: „Luiza Miller” ukazywała przecież tragedię, do jakiej mogą doprowadzić ambicja i duma społeczna stojące na drodze miłości, zaś wystawiony w Trieście w 1850 r. „Stiffelio” porusza ni mniej ni więcej tylko problem cudzołóstwa i rozwodu.

Opera „semiseria”

Podając współczesną problematykę w bardziej nowoczesnej oprawie Verdi natyka się na włoską tradycję opery *semiseria*. Opera *semiseria* stoi w pół drogi między operą *buffo* i dramatem romantycznym; ten „pośredni” gatunek, z jednej strony podejmujący sentymentalny wątek niektórych XVIII-wiecznych oper *buffo*, z drugiej strony zawierający pewne ślady wpływu łzawej komedii francuskiej, reprezentuje mniej ważny, ale nie pozbawiony znaczenia nurt tradycji lirycznej (...)

Gatunek ten posługiwał się ściśle określonym kodem: wprowadzał na scenę postaci z warstw średnich, mieszczan lub przedstawicieli ludu, akcję osadzał w skromnych i w miarę współczesnych ramach i obok patetycznych fragmentów (związanych najczęściej z losami niewinnie prześladowanej kobiety) umieszczał sceny, jeśli nie naprawdę komiczne, to przynajmniej lekkie. Jeśli pominąć konwencję szczęśliwego zakończenia, które w operze *semiseria* przypieczętowanie triumfu niewinności, to trzeba stwierdzić, że — jak świadczą o tym: dobór tematu (mezalians między szlachcicem a wieśniaczką), miejsce akcji i jego sielankowy charakter (cicha wioska leżąca u stóp zamku ambitnego i aroganckiego pana) i postać bohaterki (delikatnej i cnotliwej dziewczyny, perfidnie zmuszonej do wyrzeczenia się swej miłości) — „Luiza



Victoria de Los Angeles. Metropolitan Opera 1957

Miller" z niej właśnie częściowo się wywodzi, choć zarazem toruje drogę do „Traviaty”.

Paryż

Ostatnim elementem, jaki należy uwzględnić analizując genezę ducha „Traviaty” jest bez wątpienia spotkanie Verdiego z Paryżem. Stosunek kompozytora do Francji, oparty na niezaprzeczalnej więzi emocjonalnej, ale zara-

zem nacechowany pewną nieufnością wobec życia paryskiego, jego blichtru i frywolności, nie zawsze był jednoznaczny, a w jego korespondencji znaleźć można wyrażenia kojarzące się ze ściśle określonymi passusami z „Traviaty”: gdy Verdi pisze, że kocha Paryż, ponieważ nikt się tu o niego nie troszczy i „wśród takiego zgiełku mam wrażenie, jakby był na pustyni”, przypominają się słowa Violetty o „ludnej pustyni” z zakończenia I aktu; porównanie z Violetta narzuca się również, gdy czytamy, że w 1866 r. Giuseppina pragnie opuścić stolicę, „gdzie życie jest tak gwałtowne; pośpieszne i wyczerpujące rozgorączkowanie, które prowadzi do grobu”. Ale Verdi nie poprzestał na otarciu się o życie paryskie, poznał intelektualną i artystyczną stolicę tak dobrze, że mógł wyczuć „w którą stronę wieje wiatr”, a ściślej przeczuci, że pod gruzami rewolucji 1848 r. skończy się pewien romantyzm. Tak więc eklektyzm w ewolucji twórczości Verdiego, reperkusje wydarzeń politycznych, wpływ opery semiseria i odkrycie Paryża składają się na zewnętrzne czynniki związane z genezą „Traviaty”; pozostaje jeszcze prześledzić, idąc śladem wcześniejszych dzieł, jej dzieje wewnętrzne.

Stały motyw ukrywanego przed innymi wyrzeczenia

Adaptując „Damę Kameliową” dla potrzeb opery Verdi zmienił co prawda epokę i miejsce, ale nie zmienił samego tematu, ponieważ w sztuce Aleksandra Dumasa odnalazł centralny motyw swej własnej dramaturgii: motyw wyrzeczenia. Wyrzeczenie się przez kobietę swej miłości na rzecz takiej czy innej sprawy jest, od „Oberta” do „Aidy”, głównym tematem jego oper; jest najsilniejszą więzią łączącą dzieła, w których kobiety są tytułowymi bohaterkami („Alzira”, „Joanna d'Arc”, „Luiza Miller”, „Traviata”, „Aida”). Nawet jeśli miłość pozwala Violetcie poznać samą siebie i unaocznia jej, że nie jest tą oschłą kurtyzaną, za jaką się miała i że w głębi duszy pozostała dziewczynką, to dla Verdiego znacznie ważniejszy jest wątek wyrzeczenia i jego następstw. Violetta płaci za winę w jej przeświadczeniu już wcześniej zmazaną i dopiero śmierć przywraca ją światu, z którego wykluczyła ją jej profesja (..)

Ten nieubłagany cykl poświęcenia występuje w twórczości Verdiego już w pierwszej jego operze, w której



Renata Tebaldi. Teatro La Fenice w Wenecji 1948

Leonora wyrzeka się swej miłości, podporządkowując się żądzy zemsty swego ojca Oberto, ale zanim osiągnął on intensywność uczuciową taką jak w „Traviacie” musiały zostać spełnione dwa warunki, które kompozytor urzeczywistnił w latach oddzielających debiut od popularnej trylogii: dopracowanie koncepcji postaci i odkrycie życia duchowego. Dopiero w „Ernanim” bohater przestaje być li tylko wcieleniem jakiejś postawy moralnej, wyboru drogi politycznej czy religijnej i nabiera nieskomplikowanej, ale wyraźnej fizjonomii (...). Trzeba poczekać na „Makbeta”, aby życie wewnętrzne postaci, jej stosunek

do samej siebie, wewnętrzne konflikty i wahania zyskały muzyczne odbicie i zostały dostrzeżone jako coś odrębnego od teatru zdarzeniowego (...)

W „Rigoletcie” rozłam między wnętrzem a zewnętrzną formą przebiega przez samo serce postaci. Zapowiada go już Francesco Foscari, który cierpi, ponieważ nie może być jednocześnie ojcem i dożą, ale w pełni wyrazi go dopiero Rigoletto, łączący w sobie przeciwstawne cechy błazna dworskiego i ojca. Wiadomo zresztą, że ta dychotomia między groteskowym wyglądem zewnętrznym a wzniosłą duszą fascynowała Verdiego i z tego punktu widzenia Rigoletto jest ni mniej ni więcej Violetta ante litteram. Nawet jeśli pominiemy głębokie analogie łączące obydwa dzieła (oba zaczynają się sceną uczty, na której bohater ukazuje swe „światowe” oblicze, dalej następuje długi duet w wykonaniu sopranu i barytonu, potem przychodzi poniżająca konfrontacja bohatera i otoczenia, itd.), obie postaci mają wiele wspólnego: profesja Violetty i jej wymuszona przynależność do świata rozkoszy jest odpowiednikiem garbu Rigoletta; zdeprawowana tylko powierzchownie Violetta żywi — podobnie jak Rigoletto — głęboką tęsknotę za prostym i czystym życiem, ale umrze, bo zgubny wpływ miasta jest nieodwracalny, tak jak i Rigoletto nie zdoła umknąć przekleństwu swej zasadniczej dwulicowości.

Opozycja między jednostką a społeczeństwem zajmuje coraz więcej miejsca w twórczości Verdiego i nasila się aż do momentu, w którym bohater zostaje sam na sam ze sobą i własnym losem. Ta samotność osiąga pełnię w postaci Violetty. Nie bez znaczenia jest przy tym fakt, że — inaczej niż zwykle — finał I aktu stanowi aria Violetty: po rozejściu się gości, w szarości smutnego świtu Violetta odczuwa nagle swą samotność jako całkowitą obcość wobec świata, do którego jednak należy. Ta sama samotność powróci w III akcie wraz ze zgiełkiem zabaw wdzierających się przez okna do pokoju, w którym Violetta, opuszczona przez wszystkich, kończy życie.

Zmierzch patriarchy

W miarę jak zwiększa się subtelność analiz Verdiego, traci na sile moralny nakaz, który w pierwszych jego dziełach zmuszał jednostkę do ścisłego przestrzegania pewnych norm etyczno-społecznych. Można uważać, że



Ileana Cotrubas i Giacomo Aragall (Alfred)
Staatsoper w Monachium 1975
Fot. A. Kirchbach

Oberto jest podły, ponieważ poświęca córkę swej żądzy zemsty i odrzuca honorowy przecież kompromis uważając, że hańbę można zmyć tylko krwią; można go nie usprawiedliwiać, ale też można go przynajmniej zrozumieć, biorąc pod uwagę, jak bardzo ekstremalne są zapre-

zentowane postawy i jak sztywny jest kodeks honorowy. Silwę, Zachariasza czy Pagano, których surowość graniczy wręcz ze zbrodnią, nie sposób darzyć pełną sympatią, ale z drugiej strony posępna wielkość tych nieugiętych ojców budzi podziw. Późniejsze utwory wprowadzą na scenę ojców całkowicie pozbawionych heroicznej aury, takich jak hrabia Walter, który w „Luizie Miller” przeciwstawia się małżeństwu syna tylko dla niskich ambicji politycznych i — by do mezaliansu nie dopuścić — ucieka się do najpodlejszych środków. (...)

Erozja heroicznego ideału, zmniejszenie się wyrazistości osoby ojca i zwątpienie w wartości pewnych zachowań we współczesnym świecie czynią interesującą, mniej konwencjonalną niż zwykło się mówić postać Germonta, który, przy całej swej sztywności w przestrzeganiu zewnętrznych konwenansów, znakomicie przecież ukazuje dwuznaczność i nieaktualność pewnej moralności. Być może zresztą jest tego świadom: wie, że już nie może grzmieć, a tylko ganić, że niczego nie może narzucić, a tylko prosić; jego dotychczasowe kryteria zawodzą w odniesieniu do złożonej osobowości Violetty, a jego etyka nie ma władzy nad godnością moralną młodej kobiety. Odniesie, co prawda, zwycięstwo, ale odjedzie po nim bez tej dumnej pewności siebie, jaka charakteryzowała dawniejszych ojców i jaką on sam wydawał się posiadać przy pierwszym spotkaniu z Violetta, gdy był jeszcze przekonany, że ma do czynienia z wulgarną i interesowną kokotą. Do jego serca wkradły się wyrzuty sumienia, tworzące nastrój ogólnej niepewności, której trudno nie dostrzec, jeśli uważnie się słucha wielkiego duetu z II aktu. Dostyc subtelna w sumie koncepcja postaci świadczy o tym, że Verdi był świadom nowoczesności podjętego przez siebie tematu.

(...)

Koniec idylli

Pewne pokrewieństwo „Traviaty” z operą semiseria uwidacznia jednocześnie olbrzymią przepaść, jaka dzieli losy Violetty od tego gatunku. Odnosi się wrażenie, jakby — opowiadając historię wykołejonej miłości, ale nadając jej przy tym wymiar tragedii — Verdi zakończył ten gatunek, a zarazem zadał mu ostateczny cios wykazaniem, jak bardzo anachroniczne we współczesnym

społeczeństwie są jego estetyka i ideologia. Twierdzenie to zresztą nie jest pozbawione głębokiej nostalgii, którą można by tak uzasadnić: atmosfera opery semiseria jest wręcz sielankowa, jeśli nie idylliczna (...), pokazane są sidła, jakich muszą się wystrzegać cnota i niewinność, ale zakończenie sankcjonuje ich triumf, a zarazem utwierdza ideał tradycyjnego i prowincjonalnego trybu życia, opartego na respektowaniu przez całą społeczność słusznych hierarchii i na kultywowaniu cnót pracowitości i uczciwości. (...) Trudno oszacować popularność tej patriarchalnej idylli, ale musiała być ona wielka we Włoszech i dlatego boleśnie odczuto fakt, że „Traviata” zadała jej kłam. (...)

(...) Violetta gubi się w paryskim zgiełku, czyniąc tym samym swój powrót do rodzinnej wsi tyleż upragnionym, co niemożliwym. Jeśli Alfredowi udaje się ją podbić, to nie dlatego, że zapalała do niego miłością od pierwszego wejrzenia taką, jaka łączy Don Josego i Carmen, a dlatego, że jest on jedynym człowiekiem, który w kurtyzanie dostrzega dziewczynę i kocha ją taką miłością, jakiej ona pragnie. Jest zatem rzeczą całkiem naturalną, że wspomnienie o Alfredzie wywołuje w jej arii obraz księcia z bajki, „tego słodkiego pana, którego spotkam”, o jakim marzyła od dzieciństwa. W tym kontekście pobyt Alfreda i Violetty na wsi nabiera znaczenia mitycznego powrotu do źródeł (...), nie tylko przeciwstawia on intymność dwojga zakochanych czemuś zgiełkowi wielkiego miasta, ale jest również symbolicznym przekreśleniem złego snu, jakim były lata spędzone przez Violetkę w Paryżu. Niestety, plamy nie da się tak łatwo usunąć i Germont pojawia się, by o tym przypomnieć. Podczas krótkiej ulgi w cierpieniach i radosnego spotkania z Alfredem w III akcie, jedynym marzeniem kochanków jest opuścić Paryż, ale jest już za późno. Tak więc, poza życiem paryskim zarysowuje się tu inne życie, inny system wartości, inne miejsce, niedostępne dla Violetty. (...) Wielkość Verdiego polega właśnie na tym, że w szlachetny i pozbawiony zbędnej frazeologii sposób opisał dzieje tragicznego wyrzeczenia, nie uroniwszy przy tym nic ze świeżości i delikatności marzenia Violetty.

Gilles de Van
Przedruk z: *L'avant scène*;
Verdi „La Traviata”, Paryż,
kwiecień 1983
Tłum. Izabella Gutewicz

Giuseppe Verdi TRAVIATA

Dyskografia

Osoby: Violetta, Alfred, Georges Germont

1. Anna Rosza, Alessandro Ziliani, Luigi Borgonovo
Chór i Orkiestra: Teatro alla Scala
Dyrygent — Carlo Sabajno
HMV — nagranie sprzed 1936 r.
2. Mercedes Capsir, Lawrence Cecil, Carlo Galeffi
Chór i Orkiestra: Teatro alla Scala
Dyrygent — Lorenzo Molajoli
Columbia — nagranie sprzed 1936 r.
3. Licia Albanese, Jan Peerce, Robert Merrill
Chór i Orkiestra Symfoniczna NBC
Dyrygent — Arturo Toscanini
RCA — nagranie z 1946 r.
4. Adriana Guerrini, Luigi Infantino, Paolo Silveri
Chór i Orkiestra: Teatro dell'Opera di Roma
Dyrygent — Vincenzo Bellezza
Columbia — nagranie z 1947 r.
5. R. Noli, Giuseppe Campora, Carlo Tagliabue
Chór i Orkiestra: Teatro dell'Opera di Roma
Dyrygent — Berrettoni
Remington — nagranie z 1949 r.
6. F. Schimenti, A. Pola, W.M. Chesì
Chór i Orkiestra: Teatro dell'Opera di Roma
Dyrygent — Ricci
Remington — nagranie z 1952 r.
7. Maria Callas, Francesco Albanese, Ugo Savarese
Chór i Orkiestra: RAI — Torino
Dyrygent — Gabriele Santini
Cetra — nagranie z 1953 r.
8. Renata Tebaldi, Gianni Poggi, Aldo Protti
Chór i Orkiestra: Accademia di Santa Cecilia
Dyrygent — Francesco Molinari-Pradelli
Decca — nagranie z 1954 r.
9. Antonietta Stella, Giuseppe di Stefano, Tito Gobbi
Chór i Orkiestra: Teatro alla Scala
Dyrygent — Tullio Serafin
EMI/HMV — nagranie z 1955 r.
10. Rosanna Carteri, Cesare Valetti, Leonard Warren
Chór i Orkiestra: Teatro dell'Opera di Roma
Dyrygent — Pierre Monteux
RCA — nagranie z 1956 r.

11. Victoria de Los Angeles, Carlo del Monte, Mario Sereni
Chór i Orkiestra: Teatro dell'Opera di Roma
Dyrygent — Tullio Serafin
EMI/HMV — nagranie z 1959 r.
12. Anna Moffo, Richard Tucker, Robert Merrill
Chór i Orkiestra: Teatro dell'Opera di Roma
Dyrygent — Fernando Previtali
RCA — nagranie z 1960 r.
13. Renata Scotto, Gianni Raimondi, Ettore Bastianini
Chór i Orkiestra: Teatro alla Scala
Dyrygent — Antonino Votto
Deutsche Gramophon — nagranie z 1962 r.
14. Joan Sutherland, Carlo Bergonzi, Robert Merrill
Chór i Orkiestra: Maggio Musicale Fiorentino
Dyrygent — John Pritchard
Decca — nagranie z 1962 r.
15. Montserrat Caballé, Carlo Bergonzi, Sherrill Milnes
Chór i Orkiestra: RCA Italiana
Dyrygent — Georges Pretre
16. Pilar Lorengar, Giacomo Aragall, Dietrich Fischer-Dieskau
Chór i Orkiestra: Deutsche Oper Berlin
Dyrygent — Lorin Maazel
Decca — nagranie z 1968 r.
17. Beverly Sills, Nicolai Gedda, Rolando Panerai
John Alldis Choir, Royal Philharmonie Orchestra
Dyrygent — Aldo Ceccato
EMI/HMV — nagranie z 1971 r.
18. Mirella Freni, Franco Bonisolli, Sesto Bruscantini
Chór: Staatsoper Berlin, Orkiestra: Staatskapelle Berlin
Dyrygent — Lamberto Gardelli
Acanta — nagranie z 1973 r.
19. Ileana Cotrubas, Placido Domingo, Sherrill Milnes
Bayerischer Staatsoperchor, Bayerisches Staatsorchester
Dyrygent — Carlos Kleiber
Deutsche Gramophon — nagranie z 1976 r.
20. Joan Sutherland, Luciano Pavarotti, Matteo Manuguerra
London Opera Chorus, National Philharmonic Orchestra
Dyrygent — Richard Bonynge
Decca — nagranie z 1979 r.
21. Renata Scotto, Alfredo Kraus, Renato Bruson
Ambrosian Opera Chorus, Philharmonia Orchestra
Dyrygent — Riccardo Muti
EMI/HMV — nagranie z 1980 r.
22. Teresa Stratas, Placido Domingo, Cornell Mac Neil
Chór i Orkiestra: Metropolitan Opera House, New York
Dyrygent — James Levine
Wea — nagranie z 1982 r.
(tzw. soundtrack filmu Franco Zeffirellego)

opracował: Piotr Nędzyński

LIBRETTO

AKT I

W apartamentach pięknej kurtyzany Violetty Valéry odbywa się wspaniały bal. Gospodynię otacza rój paryskiej złotej młodzieży, a także i kilku starszych arystokratów. Młody Alfred Germont intonuje toast na cześć władającej światem miłości. Alfred jest po raz pierwszy w domu Violetty, wprowadzony przez jednego z przyjaciół. Widywał ją jednak nieraz i pokochał gorąco od pierwszego wejrzenia. Nie tai przed Violettą swych uczuć, ona jednak oświadcza, iż jej serce nie jest już zdolne do prawdziwej miłości, i radzi Alfredowi, aby starał się zapomnieć o niej, póki jeszcze czas. Jednak pod wpływem gorących słów Alfreda w sercu Violetty budzą się echa dawnych, zapomnianych już uczuć. Zostawszy sama, rozmyśla nad pustką i nicością życia, jakie dotychczas pędziła, pozornie tylko wesołego i beztroskiego. Postanawia zerwać z przeszłością i u boku Alfreda rozpocząć nowe życie.

AKT II

Odsłona 1

Alfred i Violetta porzucili Paryż i żyją w ustronnej willi pod miastem, z dala od świata, zajęci wyłącznie swoją miłością. Alfred nie domyśla się, że Violetta ma poważne trudności materialne. Gdy przypadkiem dowiedział się od służącej Anniny, że pani kazała jej jechać do Paryża i sprzedać znajdujące się tam sprzęty i kosztowności, śpieszy sam do miasta, by zdobyć środki potrzebne dla uregulowania długów i zobowiązań swej ukochanej. Wkrótce po jego odjeździe zjawia się w willi Violetty ojciec Alfreda. Przyjechał, by odebrać Violetcie swego syna. Siostra Alfreda jest bowiem zaręczona i do małżeństwa tego rodzina Germontów przykłada wielką wagę, gdyby jednak narzeczony jej dowiedział się, że Alfred żyje u boku upadłej kobiety, zerwałby zaręczyny. Stary Germont widzi, że Violetta nie jest już płochą zalotnicą, jaką była dawniej, wielkość jej miłości wzrusza go głęboko, jednak przeważa w nim wzgląd na obyczaje i przesady, głęboko zakorzenione w jego środowisku.

Błaga więc Violetkę, aby dla dobra Alfreda i jego rodziny zrezygnowała ze swej miłości. Violetta, która już wiele poświęciła dla Alfreda, godzi się wreszcie i na tę najcięższą ofiarę. Gdy Alfred wraca, oświadcza mu, że musi na krótki czas wyjechać. Po odjeździe Violetty Alfred odnajduje list, w którym ukochana donosi, że wyjeżdża na zawsze, postanowiła bowiem wrócić do Paryża i prowadzić dawny tryb życia. Miotany gniewem i zazdrością, chce natychmiast podążyć w ślad za nią, jednak wybierając z domu spostrzega w drzwiach — swego ojca. Starzec w serdecznych słowach błaga Alfreda, by nie szukał Violetty i wrócił do rodziny; prośby jego jednak nie odnoszą skutku. Alfred śpieszy do Paryża szukać Violetty.

Odsłona 2

U Flory Bervoix, przyjaciółki Violetty, odbywa się przyjęcie. Dla zabawienia licznie zebranych gości gospodyni zaprosiła hiszpański zespół baletowy. Wśród przybyłych widzimy Violetkę u boku barona Douphal. Zjawia się Alfred. Udując, że nie dostrzega Violetty, zasiada do gry w karty z baronem. Szczęście mu sprzyja — wygrywa poważne sumy, następnie prowokuje rozdrażnionego już rywala do ostrej wymiany zdań i wreszcie wyzywa go na pojedynek. Gdy Violetta stara się przeszkodzić starciu, Alfred obrzuca ją oblegami, następnie ciska jej pod nogi wygrane przed chwilą pieniądze, jako zapłatę za chwile spędzone razem z nią. Upokorzona i załamana Violetta mdleje, zaś ojciec Alfreda, który zjawia się właśnie w tym momencie, wyprowadza syna czyniąc mu wyrzuty za jego brutalne zachowanie.

AKT III

Tragiczne przejścia podkopały do reszty i tak już słabe zdrowie Violetty. Ciężko chora, leży samotna w swym mieszkaniu, marząc tylko o tym, by przed śmiercią jeszcze ujrzeć ukochanego. Alfred dowiedział się poniewczasie, jak wielką ofiarę poniosła dla niego Violetta, i zdołał u ojca wyblagać zezwolenie na ślub z ukochaną. Przybywają obydwaj do domu Violetty, która na widok Alfreda zapomina o swej chorobie i wraz z nim snuje plany szczęśliwej przyszłości. Jednak jest już za późno. Życie Violetty z wolna gaśnie — w ramionach ukochanego oddaje ostatnie tchnienie.

*Józef Kański
Przewodnik Operowy*

SEZON 1986/87

PREMIERA

7 MARCA 1987

W programie wykorzystano zdjęcia: ze zbiorów
Bogusława Kaczyńskiego; z wydawnictwa L'avant scène;
Verdi „La Traviata”, Paryż, kwiecień 1983

Spektakl zrealizowano przy współpracy TEXTILIMPEXU,
Centralnego Ośrodka Badawczo-Rozwojowego,
Przemysłu Jedwabniczo-Dekoracyjnego w Łodzi,
Łódzkiej Fabryki Koronek FAKO.

Redakcja programu — Agnieszka Smuga
Redakcja techniczna — Leszek Sochaczewski
Reprodukcja zdjęć — Chwalisław Zieliński

TEATR WIELKI W ŁODZI

Plac Dąbrowskiego, 90-249 Łódź

Telex 884500 TWY PL

Kasy Teatru czynne codziennie w godz. 12.00—19.00,
tel. 33-77-77, 33-99-60.

Przedsprzedaż biletów odbywa się codziennie z wyjątkiem
niedzieli i świąt na 15 dni naprzód. Bilety można rezer-
wować telefonicznie. Zamówienia zbiorowe przyjmuje
Biuro Obsługi Widzów, tel. 33-31-86, 33-99-60 w. 122.

Wydawca — Teatr Wielki w Łodzi

Nakład — 5.000 egz.

Cena — 1000 zł

Druk — Oficyna Drukarska, Łódź, ul. Zielona 50, zam. 27/90

Żyjemy
w ciekawych czasach.



Ale chwilami
trzeba od nich odpocząć.



„Ruch Muzyczny” przeniesie Cię
w krąg problemów odmiennych,
choć równie współczesnych.



Odpoczywaj, czytając
„Ruch Muzyczny”!



