



OPERA
NA ZAMKU
w Szczecinie

W.A. Mozart
Czarodziejski flet
Die Zauberflöte



Wolfgang Amadeus Mozart

Czarodziejski flet
Die Zauberflöte

Premiera 1 marca 2025

Premiere 1. März 2025

Dyrektor / Intendant

Jacek Jekiel

Zastępca dyrektora

Stellvertretende des Intendanten

Joanna Prokocka

Interreg



Kofinanciert von der Europäischen Union
Dofinansowany przez Unię Europejską

Mecklenburg-Vorpommern / Brandenburg / Polska



INSTYTUCJA KULTURY
SAMORZĄDU WOJEWÓDZTWA
ZACHODNIOPOMORSKIEGO



Mecenas Opery na Zamku w Szczecinie
w sezonie artystycznym 2024/2025



Mecenas Opery na Zamku w Szczecinie w 2025 r.



Mecenas Opery na Zamku w Szczecinie
w sezonie artystycznym 2024/2025



Partner Opery na Zamku w Szczecinie



Patroni medialni

Wolfgang Amadeus Mozart

Czarodziejski flet

Die Zauberflöte

Opera w dwóch aktach do libretta Emanuela Schikanedera
Oper in zwei Akten, Libretto von Emanuel Schikaneder

Prapremiera / Uraufführung
30 września 1791, Wiedeń / 30. September 1791, Wien

Premiera / Premiere
Opera na Zamku, Szczecin / Oper im Schloss Stettin
1 marca 2025 / 1. März 2025

Neue Mozart-Ausgabe, Bärenreiter-Verlag Kassel - Basel - London - New York - Praha

Kierownictwo muzyczne / Musikalische Leitung **Kuba Wnuk**
Reżyseria / Regie **Natalia Babińska**
Scenografia i kostiumy / Bühnenbild **Aleksandra Reda**
Reżyseria światła / Lichtregie **Maciej Igielski**
Ruch sceniczny / Bühnenbewegung **Grzegorz Brożek**
Projekcje multimedialne / Multimedia-Projektionen **Jagoda Chalcińska**
Przygotowanie chóru / Vorbereitung des Chors **Małgorzata Bornowska**
Przygotowanie dzieci / Vorbereitung des Kindererzettes **Barbara Halec**
Asystent dyrygenta / Assistenz des Dirigenten **Julia Kurzydłak**
Asystent reżysera / Regieassistent **Victoria Vatutina**
Korepetytorzy solistów / Die Korrepetitoren der Solisten **Olha Bila, Liudmila Horbach**
Przygotowanie materiału filmowego do projekcji /
Vorbereitung des Filmmaterials für die Inszenierung **Nyx Media**

Obsada / Besetzung

Królowa Nocy / Königin der Nacht Marta Mazanek-Matuszewska, Joanna Sojka
Sarastro Krzysztof Borysiewicz, Karol Skwara
Pamina Julia Pliś, Victoria Vatutina
Tamino Łukasz Ratajczak, Pavlo Tolstoy
Papagena Maja Melchinkiewicz, Wiktoria Oskroba
Papageno Mateusz Kulczyński, Jędrzej Suska
Dama I / Erste Dame Aleksandra Bałachowska-Jagusz, Tetiana Bilchak
Dama II / Zweite Dame Julita Jabłonowska, Sandra Klara Januszewska
Dama III / Dritte Dame Anna Kopytko, Katarzyna Nowosad
Przemawiający / Sprecher Janusz Lewandowski, Grzegorz Pelutis
Kapłan I / Erster Priester Tomasz Łuczak, Adam Szramski
Kapłan II / Zweiter Priester Jacek Lech, Rafał Żurek
Chłopiec I / Erster Knabe Karolina Chomicz, Alicja Kondziola, Filip Łukowski
Chłopiec II / Zweiter Knabe Miriam Bizoń, Antonina Kamińska, Alicja Kondziola
Chłopiec III / Dritter Knabe Marcelina Bąkowska, Karolina Misiorek
Monostatos Ruslan Bilchak, Paweł Wolski
Zbrojny I / Erster Geharnischer Jacek Lech, Rafał Żurek
Zbrojny II / Zweiter Geharnischer Tomasz Łuczak, Karol Skwara
Niewolnicy / Sklaven Piotr Calli, Dariusz Kotlarz, Oleksandr Polianskyi
 Patryk Ufir, Piotr Urban, Jarosław Zadon
Chór grecki / Griechischer Chor Małgorzata Kieć, Maria Krahel, Kateryna Tsebriy,
 Aleksandra Wojtachnia, Justyna Zawilińska
Bestie / Bestien Nadine De Lumé, Emma McBeth, Rena Miyamoto
Słudzy Sarastra / Diener Alessandro Imperiali, Damiano Maffei, Giulio Refosco

Orkiestra, Chór i Balet Opery na Zamku w Szczecinie

Orchester, Chor und Ballet der Oper im Schloss Stettin

Dyrygent / Dirigent Kuba Wnuk
Inspicjentki / Inspizientinnen Katarzyna Berowska, Maria Malinowska-Przybyłowicz

Szanowni Państwo

Zapraszam na premierę *Czarodziejskiego fletu* w Operze na Zamku, podczas której będzie można odbyć podróż po magii i muzycznym geniuszu Wolfganga Amadeusza Mozarta. Od swojej premiery w 1791 r. w Wiedniu arcydzieło to nie przestaje zachwycać głębią i pięknem. Mozart skomponował operę pełną dźwiękowych klejnotów i emocji. Jak stwierdził E.T.A. Hoffmann, „*Czarodziejski flet* to arcydzieło, które pełne jest tajemnic i magicznych momentów pozwalających zanurzyć się w cudowny świat Mozarta”.

Czarodziejski flet jest dziełem, które łączy w sobie elementy komedii, filozofii, magii i symboliki masońskiej, tworząc unikatową mozaikę muzycznych doznań. To opera, która przemówi do każdego, niezależnie od wieku czy gustu muzycznego, oferując nie tylko rozrywkę, ale i refleksję nad ludzką naturą, miłością i dążeniem do mądrości.

Inscenizacja w Operze na Zamku stawia sobie za cel nie tylko oddanie oryginalnego ducha Mozarta, ale i wprowadzenie nowoczesnych elementów, które pozwolą widzom na nowo odkryć tę klasykę. Każdy dźwięk, każda scena będzie jak zanurzenie się w innym wymiarze.

Przeżyjmy wspólnie tę magiczną podróż, którą kompozytor chciał nas obdarzyć. Życzę Państwu udanego wieczoru.

Olgierd Geblewicz
Marszałek Województwa Zachodniopomorskiego

Sehr geehrte Damen und Herren,

ich lade Sie herzlich zur Premiere der *Zauberflöte* an der Oper im Schloss ein, bei der Sie auf eine Reise durch die Magie und den musikalischen Genius von Wolfgang Amadeus Mozart gehen können. Seit ihrer Premiere im Jahr 1791 in Wien hat dieses Meisterwerk nie aufgehört, mit seiner Tiefe und Schönheit zu begeistern. Mozart komponierte eine Oper voller musikalischer Juwelen und Emotionen. Wie E.T.A. Hoffmann feststellte, ist „die *Zauberflöte* ein Meisterwerk, das voller Geheimnisse und magischer Momente steckt, die es ermöglichen, in die wundervolle Welt Mozarts einzutauchen“.

Die Zauberflöte ist ein Werk, das Elemente der Komödie, Philosophie, Magie und der freimaurerischen Symbolik miteinander vereint und so ein einzigartiges musikalisches Mosaik aus Erlebnissen schafft. Es ist eine Oper, die jeden anspricht, unabhängig von Alter oder musikalischem Geschmack, und nicht nur Unterhaltung, sondern auch eine Reflexion über die menschliche Natur, Liebe und den Streben nach Weisheit bietet.

Die Inszenierung an der Oper im Schloss verfolgt nicht nur das Ziel, den ursprünglichen Geist Mozarts zu bewahren, sondern auch moderne Elemente einzuführen, die es dem Publikum ermöglichen, dieses Klassikerwerk neu zu entdecken. Jeder Klang, jede Szene wird wie ein Eintauchen in eine andere Dimension sein.

Lassen Sie uns gemeinsam diese magische Reise erleben, die der Komponist uns schenken wollte. Ich wünsche Ihnen einen schönen Abend.

Olgierd Geblewicz
Marschall der Woiwodschaft Westpommern

Szanowni Państwo

Wchodząc do magii opery Mozarta, wchodzi Państwo do ogrodu tajemnic. Ten geniusz nut, a zarazem mason, stworzył *Czarodziejski flet* jako labirynt symboli, w którym liczba trzy jest tajemnym hasłem. Trzy światy, trzy świątynie, trzy próby – to nie tylko elementy fabuły, ale i fundamenty masońskiej filozofii, gdzie trójka symbolizuje życie, śmierć, ale i... wiedzę. Tu flet i wąż są jak dwie strony tej samej tajemnicy. Flet, dar dla Tamina, to nie tylko muzyka, ale i symbol mądrości, który prowadzi przez ciemność. Wąż, początek podróży, to chaos i konieczność konfrontacji z nieznanym, by przejść transformację.

Kobiety w tej operze są jak diaboliczne, zagadkowe klucznice. Królowa Nocy to współczesna wojowniczką, która może tworzyć i niszczyć. Trzy Damy „kierując” niejako przeznaczeniem, pokazują, że kobiety są też reżyserkami współczesnej opowieści. *Czarodziejski flet* jest jak tajemne wezwanie do nowego początku. Czy feministycznego?

Ta opera to coś więcej niż magia – to opowieść o ludziach, ich zmaganiach z lękami, władzą, własną przeszłością.

Zapraszam do zanurzenia się w baśń pełną tajemnic i przemian.

Jacek Jekiel
Dyrektor Opery na Zamku

Sehr geehrte Damen und Herren,

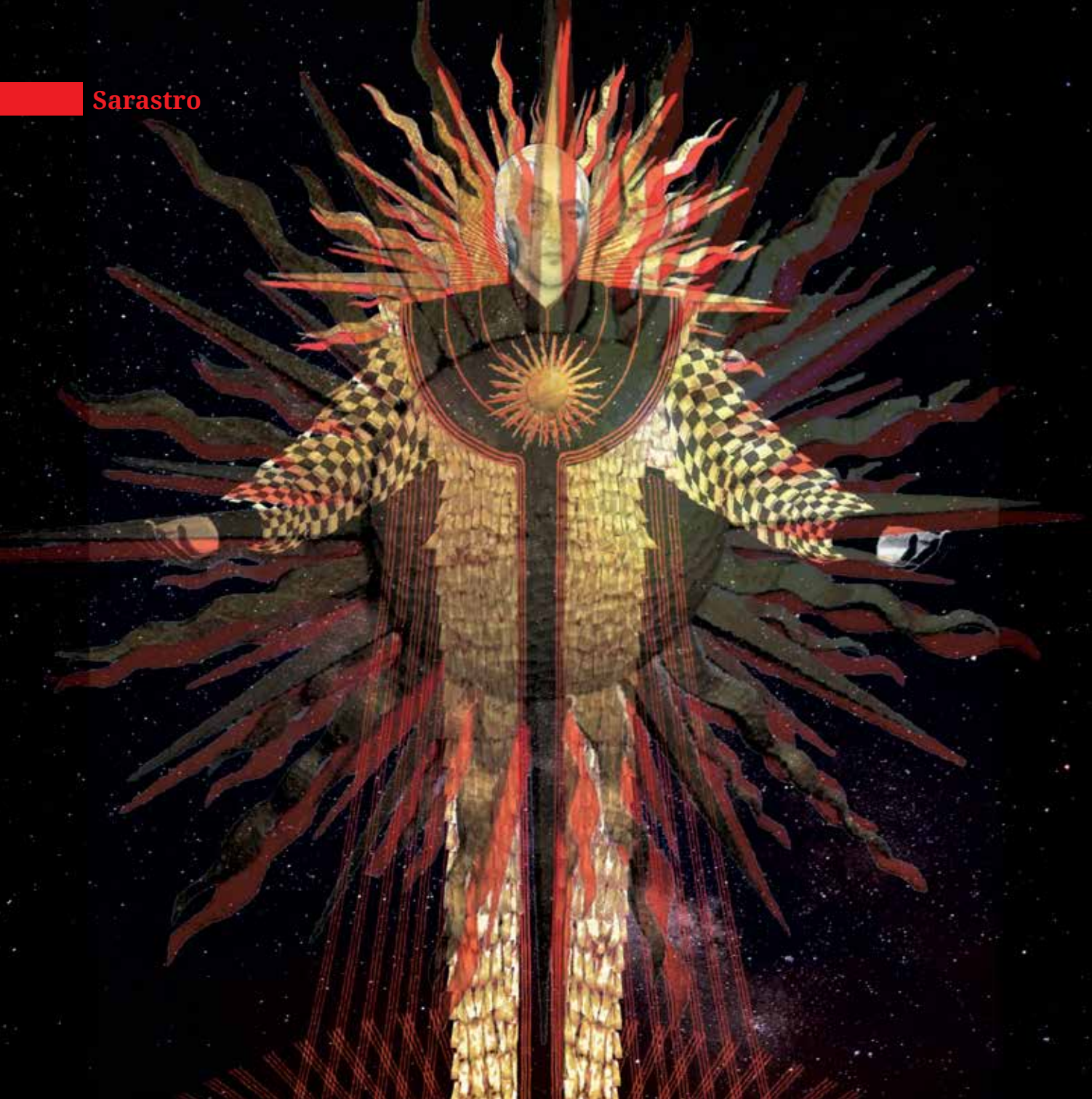
sobald Sie in die Magie von Mozarts Oper eintauchen, betreten Sie einen Garten der Geheimnisse. Dieser musikalische Genius und zugleich Freimaurer schuf die *Zauberflöte* als ein Labyrinth von Symbolen, in dem die Zahl Drei das geheime Leitmotiv ist. Drei Welten, drei Tempel, drei Prüfungen – sie sind nicht nur Elemente der Handlung, sondern auch Grundlagen der freimaurerischen Philosophie, in der die Drei für Leben, Tod und... Wissen steht. Hier sind die Flöte und die Schlange wie zwei Seiten ein und desselben Geheimnisses. Die Flöte, ein Geschenk für Tamino, ist nicht nur Musik, sondern auch ein Symbol der Weisheit, das durch die Dunkelheit führt. Die Schlange, der Beginn der Reise, steht für Chaos und die Notwendigkeit, sich dem Unbekannten zu stellen, um Transformation durchleben zu können.

Die Frauen in dieser Oper sind wie dämonische, rätselhafte Hüterinnen. Die Königin der Nacht ist eine moderne Kämpferin, die erschaffen und zerstören kann. Die drei Damen, die gewissermaßen das Schicksal „lenken“, zeigen, dass Frauen auch die Regisseurinnen moderner Geschichten sind. *Die Zauberflöte* ist wie ein geheimer Aufruf zu einem neuen Anfang – vielleicht sogar einem feministischen?

Diese Oper ist mehr als nur Magie – sie erzählt von Menschen, von ihrem Ringen mit Ängsten, Macht und ihrer eigenen Vergangenheit.

Ich lade Sie ein, in ein Märchen voller Geheimnisse, und Transformationen einzutauchen.

Jacek Jekiel
Intendant der Oper im Schloss



Streszczenie

Akt I

Ścigany przez ogromnego węża książę Tamino wzywa pomocy, po czym pada zemdłony na ziemię. Trzy tajemnicze kobiety ratują go, zabijając węża. Ptasznik Papageno chwali się odzyskującemu przytomność księciu, że to on, Papageno, zabił potwora. Gdy trzy kobiety wracają, karcą gadułę, zamykając mu usta na kłódkę. Dają się poznać jako damy ze świty Królowej Nocy, bo to właśnie do jej krainy trafił książę. Królowa jest w rozpacz, gdyż jej córka Pamina została uprowadzona. Damy wręczają księciu portret Paminy, a młodzieniec zakochuje się w niej. Wkrótce nadchodzi Królowa Nocy we własnej osobie i obiecuje księciu rękę córki, jeśli on zdoła uwolnić ją z rąk złego Sarastra. Książę chętnie przystaje na ten warunek, a Papageno ma mu towarzyszyć w niebezpiecznej wyprawie. Książę otrzymuje czarodziejski flet, jego kompan – dzwoneczki, które mają im pomóc w kłopotach. Kłódka zostaje zdjęta z ust Papagena, a trzej chłopcy wskazują drogę do królestwa Sarastra. Aby przyspieszyć poszukiwania, młodzieńcy postanawiają rozdzielić się.

Tymczasem w pałacu Sarastra, pod nieobecność władcy, nadzorca niewolników Monostatos chce zmusić Paminę do miłości. Papageno, który pierwszy odnajduje drogę do Paminy, ratuje ją (raczej z konieczności) przed oprawcą. Pamina dowiaduje

Zusammenfassung

1. Akt

Von riesiger Schlange verfolgt, ruft Prinz Tamino um Hilfe, bevor er bewusstlos zu Boden fällt. Drei geheimnisvolle Frauen retten ihn, indem sie die Schlange töten. Der Vogelfänger Papageno rühmt sich gegenüber dem wieder zu Bewusstsein kommenden Prinzen, dass er selbst das Ungeheuer getötet habe. Als die drei Frauen zurückkehren, tadeln sie den Angeber und verschließen ihm den Mund mit einem Vorhängeschloss. Sie geben sich als Damen aus der Gefolgschaft der Königin der Nacht zu erkennen, in deren Reich der Prinz gelangt ist. Die Königin ist verzweifelt, weil ihre Tochter Pamina entführt wurde. Die Damen überreichen dem Prinzen ein Porträt von Pamina, in das sich der junge Mann augenblicklich verliebt. Kurz darauf erscheint die Königin der Nacht persönlich und verspricht dem Prinzen die Hand ihrer Tochter, wenn es ihm gelingt, sie aus den Händen des bösen Sarastra zu befreien. Der Prinz nimmt diesen Auftrag gerne an, und Papageno soll ihn auf der gefährlichen Reise begleiten. Der Prinz erhält eine Zauberflöte, sein Gefährte ein magisches Glockenspiel, die ihnen in der Not helfen sollen. Das Schloss wird von Papagenos Mund entfernt, und drei Knaben zeigen ihnen den Weg ins Reich Sarastros. Um die Suche zu beschleunigen, beschließen die jungen Männer, sich zu trennen.

się o księciu Taminie i bardzo się cieszy, że ratunek jest już blisko. W tym czasie księżę dociera do Świątyni Mądrości i orientuje się, że damy i Królowa Nocy wprowadziły go w błąd. Za pomocą czarodziejskiego fletu wzywa Paminę. Z kolei Pamina i Papageno próbują odnaleźć księcia, ale przeszkadza im w tym Monostatos ze swoimi niewolnikami. Papageno używa czarodziejskich dzwoneczków: ich dźwięk zmusza wartowników do nieustannego tańca. Wówczas pojawia się Sarastro. Okazuje łaskę intruzom i nakazuje ukarać Monostatosa. Jednak nie zgadza się na uwolnienie Paminy. Dziewczyna pozostanie u Sarastra, dopóki Tamino i Papageno nie przejdą tajemniczych prób w świątyni.

Akt II

Sarastro oznajmia kapłanom w świątyni, że Tamino musi przejść szereg prób, zanim udowodni swą godność i zostanie przyjęty do Świątyni Mądrości, a także – stanie się godny Paminy. Tamino jest zdecydowany stawić czoło próbom, nawet jeśli byłyby śmiertelnie niebezpieczne. Papageno, skuszony obietnicą nagrody w postaci powabnej Papageny, podąża za księciem, aczkolwiek niechętnie. Pierwsza próba polega na zachowaniu absolutnego milczenia. Tamino i Papageno nie mogą rozmawiać z nikim. Damy Królowej Nocy ostrzegają księcia i jego towarzysza przed kapłańskimi podstępami i śmiertelnym zagrożeniem. Tamino i Papageno nie dają temu wiary. Z kolei Monostatos zakradł się do śpiącej Paminy. Jego niegodne zamiary zostają udaremnione przez Królową Nocy, która odnajduje córkę i zaklina ją, by zabiła Sarastra i odzyskała

Inzwischen versucht im Palast Sarastros der Sklavenaufseher Monostatos, die abwesende Pamina zur Liebe zu zwingen. Papageno, der zuerst den Weg zu Pamina findet, rettet sie (wenn auch aus der Not heraus) vor ihrem Peiniger. Pamina erfährt von Prinz Tamino und ist überglücklich, dass Rettung naht. Währenddessen erreicht der Prinz den Tempel der Weisheit und erkennt, dass die Damen und die Königin der Nacht ihn getäuscht haben. Mithilfe der Zauberflöte ruft er nach Pamina. Gleichzeitig versuchen Pamina und Papageno, den Prinzen zu finden, doch Monostatos und seine Sklaven hindern sie daran. Papageno benutzt das magische Glockenspiel, dessen Klang die Wächter zum ununterbrochenen Tanzen zwingt. Da erscheint Sarastro, zeigt Gnade gegenüber den Eindringlingen und bestraft Monostatos. Er weigert sich jedoch, Pamina freizugeben. Das Mädchen bleibt bei Sarastro, bis Tamino und Papageno ihr Können im Prüfungstempel bewiesen haben.

2. Akt

Sarastro erklärt den Priestern im Tempel, dass Tamino eine Reihe von Prüfungen bestehen muss, um seine Würde zu beweisen und in den Tempel der Weisheit aufgenommen zu werden. Tamino ist entschlossen, sich den Prüfungen zu stellen. Papageno, folgt dem Prinzen, wenn auch widerwillig. Die erste Prüfung besteht darin, völliges Schweigen zu bewahren. Die Damen der Königin der Nacht warnen den Prinzen und seinen Gefährten vor den Täuschungen der Priester. Tamino und Papageno schenken diesen Warnungen keinen Glauben. Monostatos schleicht

amulet Siedmiokrotnego Kręgu Słonecznego, oznakę wielkiej władzy. Monostatos zabiera Paminie podarowany przez matkę sztylet i grozi: miłość albo śmierć. Sarastro ratuje Paminę przed natarczywym niewolnikiem. Ale nie wyjaśnia, na czym polegają próby, którym poddawani są Tamino i Papageno. Gdy dziewczyna szuka wsparcia w ukochanym, Tamino, którego obowiązuje zakaz rozmawiania, milczy. Dziewczyna czuje się zdradzona i chce sobie odebrać życie. Trzej chłopcy powstrzymują i pocieszą Paminę. Także Papageno chce umrzeć, ponieważ nie może już liczyć na obiecaną nagrodę: Papagenę. Kiedy jednak trzej chłopcy podszeptują mu, aby za pomocą czarodziejskich dzwoneczków wezwał ukochaną, smutek Ptasznika zmienia się w radość. Papageno i Papagena snują wspólne plany sielskiego życia w otoczeniu gromadki dzieci. A Pamina i Tamino za pomocą czarodziejskiego fletu zwycięsko przechodzą ostatnią, śmiertelnie niebezpieczną próbę wody i ognia. Sarastro musi zaakceptować Tamina w gronie oświeconych i zezwolić na jego związek z Paminą. Tymczasem Królowa Nocy wdziera się razem ze świtą do królestwa Sarastra. Żądza władzy i obłuda okazują się drogą, która wiedzie do ruiny i zniszczenia.

sich zu der schlafenden Pamina, doch seine niederträchtigen Absichten werden von der Königin der Nacht vereitelt, die ihre Tochter findet und sie beschwört, Sarastro zu töten und das Amulett des Siebenfachen Sonnenkreises, das Zeichen großer Macht, zurückzugewinnen. Monostatos entreißt Pamina den Dolch, den ihre Mutter ihr gegeben hat, und droht ihr mit der Wahl zwischen Liebe oder Tod. Sarastro rettet Pamina vor dem Aufdringlichen. Er erklärt jedoch nicht, worin die Prüfungen bestehen, denen sich Tamino und Papageno unterziehen müssen. Als das Mädchen Trost bei ihrem Geliebten sucht, schweigt Tamino, der dem Schweigegebot unterliegt, selbst auf ihr flehentliches Bitten um ein Liebeswort. Pamina fühlt sich verraten und will sich das Leben nehmen. Die drei Knaben halten sie davon ab und trösten sie. Auch Papageno möchte sterben, weil er nicht mehr auf die versprochene Belohnung – Papagena – hoffen kann. Doch die drei Knaben flüstern ihm zu, dass er mithilfe des magischen Glockenspiels seine Geliebte herbeirufen könne. Papageno und Papagena schmieden gemeinsam Pläne für ein idyllisches Leben mit vielen Kindern. Pamina und Tamino bestehen mithilfe der Zauberflöte die letzte, tödlich gefährliche Prüfung von Wasser und Feuer. Sarastro akzeptiert Tamino als Mitglied der Erleuchteten und erlaubt ihm die Verbindung mit Pamina. Inzwischen dringt die Königin der Nacht mit ihrem Gefolge in Sarastros Reich ein. Doch Machtgier und Heuchelei führen letztlich zu ihrem Untergang und ihrer Vernichtung.

Wolfgang Amadeus Mozart

Mozart

Piotr Deptuch

Muzyczny megageniusz i paranoidalny kabotyn, oświecony humanista i lekkomyślny dandys, wrażliwy mąż, ojciec rodziny i rozpasany erotoman, uduchowiony artysta i prostacki grubianin. Wszystkie te pokutujące w naszej świadomości antytezy, nie zawsze zresztą zgodne z historyczną prawdą, dotyczą Mozarta. Niepodważalne jest z pewnością stwierdzenie, że w całej historii muzyki trudno znaleźć bardziej krystaliczny i niezwykły talent. Wokół życia i śmierci austriackiego kompozytora narosło wiele legend i niejednoznaczności. Dotyczą one zarówno niezwykłego tempa komponowania poszczególnych arcydzieł, jak i finansowych problemów ich twórcy, zagadkowej śmierci i tragicznego pochówku we wspólnej mogile dla biedaków.

Mozart zaczął komponować w wieku zaledwie czterech lat, a pierwsze zachowane kompozycje są dziełem sześciolatka. W wieku lat ośmiu mógł się poszczycić swoją pierwszą symfonią, jako dwunastolatek był już autorem trzech w pełni własnych dzieł scenicznych. Drugie z nich, opera *La finta semplice*, było pełnospektaklowym, trzyaktowym utworem, trwającym dwie i pół godziny. Żaden ze słynnych kompozytorów nie zadebiutował tak wcześnie i z takim impetem nie zaprezentował światu swojego dziecięcego talentu. Rekord Mozarta do dziś pozostaje niepokonywany. W roku 1770 czternastoletni Wolfgang Amadeusz był już

Ein musikalisches Mega-Genie und ein paranoider Effekthascher, ein aufgeklärter Humanist und ein rücksichtsloser Dandy, ein sensibler Ehemann, ein Familienvater und ein besessener Erotomane, ein spiritueller Künstler und ein ungehobelter Grobian. All diese Gegensätze, die in unserem Bewusstsein verweilen und nicht immer mit der historischen Wahrheit übereinstimmen, betreffen Mozart. Es steht außer Zweifel, dass es in der gesamten Musikgeschichte schwerfällt, ein talentierteres und außergewöhnlicheres Genie zu finden. Um das Leben und den Tod des österreichischen Komponisten ranken sich zahlreiche Legenden und Unklarheiten. Diese betreffen sowohl das außergewöhnliche Tempo, in dem er seine Meisterwerke komponierte, als auch die finanziellen Probleme des Schöpfers, seinen rätselhaften Tod und die tragische Beisetzung in einem Armengrab.

Mozart begann bereits im Alter von nur 4 Jahren zu komponieren, und die ersten erhaltenen Werke stammen aus seiner Zeit als Sechsjähriger. Mit acht Jahren konnte er seine erste Sinfonie vorweisen, und als Zwölfjähriger war er bereits der Schöpfer von drei vollständig eigenständigen Bühnenwerken. Das zweite davon, die Oper *La finta semplice*, war ein abendfüllendes, dreiaktiges Werk mit einer Dauer von zweieinhalb Stunden. Kein ande-

rwiazdą muzycznego życia Europy. Na zamówienie książęcego teatru w Mediolanie skomponował *operę seria Mitridate, re di Ponto* (*Mitrydates, król Pontu*). Szeroko rozbudowane dzieło bez skrótów trwa prawie cztery godziny, a dodane arie i muzyka baletowa uczyniły z premierowego spektaklu sześciogodzinny maraton. Sukces był olbrzymi, o czym świadczy seria 22 przedstawień w całości wykupionych przez wybredną włoską publiczność. Jeśli jakiś niedowiarek miałby wątpliwości co do wartości tej opery, skomponowanej, było nie było, przez dziecko, niech sięgnie po znakomite nagranie wytwórni płytowej Decca (dyr. Christophe Rousset), a przekona się, z jakiego kalibru muzyką i jak niezwykłymi wymaganiami wokalnymi mamy tu do czynienia.

Wolfgang Amadeusz był genialnym pianistą wirtuozem, którego talent od najmłodszych lat silnie eksploatował jego ojciec Leopold, wytrawny kompozytor, twórca wartościowych dziś dla nas traktatów teoretycznych. Mały muzyk, zarabiając całkiem niezłe pieniądze, nieustannie podróżował po Europie, poznając wszystkie aktualne prądy stylistyczne i mody. Opera była wówczas sztuką niezwykle popularną. Tracąc swój elitarny dworski charakter, docierała do coraz szerszych kręgów społeczeństwa. Wśród nowo tworzonych dzieł scenicznych ciągle dominującym gatunkiem była wspomniana już wyżej *opera seria*, o barokowym rodowodzie, która właśnie wchodziła w stadium pewnego przesilenia. Wirtuozowskie popisy wokalne gwiazdorskich primadonn i kastratów spychały muzykę i teatr na plan dalszy. Kontrpropozycje stanowiły pełne rubasznego, często niewybrednego humoru komedie muzyczne. Jeszcze innym mod-

rer berühmter Komponist debütierte so früh und präsentierte der Welt sein kindliches Talent mit solcher Wucht. Mozarts Rekord bleibt bis heute unübertroffen. Im Jahr 1770 war der vierzehnjährige Wolfgang Amadeus bereits ein Star des musikalischen Lebens in Europa. Im Auftrag des fürstlichen Theaters in Mailand komponierte er die *Opera seria Mitridate, re di Ponto*. Das umfangreiche Werk dauert in seiner ungekürzten Form fast vier Stunden, und die hinzugefügten Arien sowie die Ballettmusik machten die Uraufführung zu einem sechsstündigen Marathon. Der Erfolg war enorm, wie die Serie von 22 Vorstellungen beweist, die von dem anspruchsvollen italienischen Publikum komplett ausverkauft waren. Sollte ein Zweifler die Qualität dieser Oper, komponiert von einem Kind, in Frage stellen, möge er sich die hervorragende Aufnahme der Plattenfirma Decca unter der Leitung von Christophe Rousset anhören. Er wird erkennen, welche hochkarätige Musik und welche außergewöhnliche gesangliche Anforderungen hier vorliegen.

Wolfgang Amadeus Mozart war ein genialer Klaviervirtuose, dessen Talent schon in jungen Jahren von seinem Vater Leopold stark gefördert und genutzt wurde. Leopold Mozart, ein erfahrener Komponist und Verfasser wertvoller theoretischer Abhandlungen, ließ seinen Sohn durch ganz Europa reisen. Dabei verdiente der junge Musiker nicht nur beachtliche Summen, sondern lernte auch alle aktuellen stilistischen Strömungen und Moden kennen. Die Oper war damals eine äußerst populäre Kunstform. Sie verlor zunehmend ihren höfisch-elitäreren Charakter und fand Zugang zu

nym wówczas gatunkiem była śpiewogra (*singspiel*). Która, łącząc teksty mówione i śpiewane, miała nieco bardziej ludyczny, by nie powiedzieć – populistyczny charakter. Kompozytorem próbującym usystematyzować panujący w operowym świecie „stylistyczny bałagan” był Christoph Willibald Gluck, który ograniczając wirtuozowski popis, chciał przywrócić swoim dziełom niezbędną równowagę muzyki i poezji. Jego głównym opozycjonistą stał się Niccolò Piccinni, twórca niemal kompletnie zapomnianych dziś oper komicznych. Między oboma kompozytorami, a właściwie ich zwolennikami, w Paryżu – muzycznej stolicy Europy – rozgorzała prawdziwa wojna. Jej świadkiem był młody Wolfgang Amadeusz, który jako baczny obserwator i mistrz syntezy, nie opowiadając się po żadnej ze zwaśnionych stron, wy dobył z nich dla własnej twórczości wszystko, co najlepsze.

Podczas swojego krótkiego życia Mozart skomponował 24 dzieła sceniczne, w tej liczbie zawierają się również kompozycje nieukończone oraz takie, których jest on tylko współautorem. Pierwszym niekwestionowanym arcydziełem kompozytora jest *Idomeneo* (*Idomeneusz, król Krety*), w którym z pozoru skostniała konwencja *opery seria* nabiera nowych muzycznych i teatralnych wartości. To właśnie podczas monachijskiego prawykonania tego utworu muzyka Mozarta objawiła publiczności swój silny emocjonalizm i dramatyzm, zbliżając się do preromantycznego stylu *Sturm und Drang* (burza i napór). Sam kompozytor wzorem klasycznych ideałów oświeceniowej epoki później poszukiwał jednak swojej równowagi dla swoich dzieł. Pisał o tym w liście do ojca z 26 września 1781 roku w następujących

breiteren Gesellschaftsschichten. Unter den neu entstehenden Bühnenwerken war die bereits oben erwähnte Opera seria, mit barockem Ursprung, nach wie vor das dominierende Genre, das gerade in eine Phase der gewissen Wende trat. Die virtuosen Gesangsdarbietungen von Primadonnen und Kastratenstars rückten Musik und Theater oft in den Hintergrund. Eine Gegenbewegung dazu waren die komödiantischen Musikwerke, die häufig mit derbem und oft wenig anspruchsvollem Humor gefüllt waren. Ein weiteres populäres Genre jener Zeit war das Singspiel, das gesprochene und gesungene Texte verband und einen eher volkstümlichen, wenn nicht gar populistischen Charakter hatte. Ein Komponist, der versuchte, die „stilistische Unordnung“ in der Welt der Oper zu systematisieren, war Christoph Willibald Gluck. Durch die Reduktion virtuoser Darbietungen wollte er das Gleichgewicht zwischen Musik und Dichtung in seinen Werken wiederherstellen. Sein Hauptkonkurrent war Niccolò Piccinni, ein Schöpfer fast vollständig vergessener komischer Opern. Zwischen den Anhängern der beiden Komponisten entbrannte in Paris, der musikalischen Hauptstadt Europas, ein regelrechter Krieg. Der junge Wolfgang Amadeus war ein aufmerksamer Beobachter und ein Meister der Synthese. Ohne Partei zu ergreifen, zog er aus beiden Lagern das Beste für seine eigene Kunst.

Während seines Lebens schuf Mozart 24 Bühnenwerke – darunter auch unvollendete Kompositionen und Werke, bei denen er lediglich Mitautor war. Das erste unbestrittene Meisterwerk des Komponisten ist *Idomeneo*, in dem die schein-

bar erstarrte Konvention der Opera seria neue musikalische und theatrale Werte erhält. Während der Münchner Uraufführung dieses Werks offenbarte Mozarts Musik dem Publikum eine starke Emotionalität und Dramatik, die sich dem vorromantischen Stil des Sturm und Dranges annäherte. Der Komponist selbst suchte jedoch, gemäß den klassischen Idealen der aufgeklärten Epoche, später eine eigene Balance in seinen Werken. Darüber schrieb er in einem Brief an seinen Vater vom 26. September 1781 folgende Worte: „Die Leidenschaften, selbst die heftigsten, dürfen niemals die Grenzen des guten Geschmacks überschreiten, und die Musik, selbst in der schrecklichsten Situation, darf nie unangenehm für das Ohr sein. Im Gegenteil, sie muss immer erfreuen, denn Musik sollte immer Musik bleiben.“



Leopold Mozart, Pietro Antonio Lorenzoni

Das erste Werk, das Mozart nach seiner Übersiedlung nach Wien komponierte, war das Singspiel *Die Entführung aus dem Serail* – eine Erzählung über die Liebe in der exotischen, arabischen Welt des Islams. Mozart teilte in seinen Briefen an seinen Vater häufig Beobachtungen und Gedanken, die uns einen tieferen Einblick in seinen kreativen Prozess und den rhetorisch-affektierten, stark theatralischen Stil seiner Musik gewähren. Im bereits zitierten Brief beschreibt er die Arie Belmontes O wie ängstlich, o wie feurig, die für ihn das Bild eines vor Liebe schlagenden Herzens darstellt: „Weiß Papa, wie er das ausdrücken soll? Mit zwei Violinen in einer Oktave. Man hört und fühlt darin Angst und Zittern, sieht eine wogende Brust (die ich mit einem Crescendo wiedergegeben habe),

bar erstarrte Konvention der Opera seria neue musikalische und theatrale Werte erhält. Während der Münchner Uraufführung dieses Werks offenbarte Mozarts Musik dem Publikum eine starke Emotionalität und Dramatik, die sich dem vorromantischen Stil des Sturm und Dranges annäherte. Der Komponist selbst suchte jedoch, gemäß den klassischen Idealen der aufgeklärten Epoche, später eine eigene Balance in seinen Werken. Darüber schrieb er in einem Brief an seinen Vater vom 26. September 1781 folgende Worte: „Die Leidenschaften, selbst die heftigsten, dürfen niemals die Grenzen des guten Geschmacks überschreiten, und die Musik, selbst in der schrecklichsten Situation, darf nie unangenehm für das Ohr sein. Im Gegenteil, sie muss immer erfreuen, denn Musik sollte immer Musik bleiben.“

Pierwszym dziełem stworzonym przez kompozytora po osiedleniu się w Wiedniu był *singspiel Urowadzenie z seraju* – opowieść o miłości w egzotycznym, arabskim świecie islamu. Mozart, tworząc swoje dzieło, w listach do ojca niejednokrotnie dzielił się spostrzeżeniami, które pozwalają nam głębiej wniknąć w sam proces twórczy i retorycznie afektowany styl jego muzyki, tak bardzo przecież teatralny. W liście cytowanym wyżej czytamy opis arii Belmonta *O wie ängstlich, o wie feurig*, która dla jej twórcy jest obrazem serca bijącego z miłości. „Czy wie Papa, jak to wyrazić? Za pomocą dwojga skrzypiec w oktawie. Słyszysz się w niej i czuje niepokój i drżenie, widzi falującą pierś (co oddałem za pomocą *crescenda*), słyhać szepty i wzdychania (pierwsze skrzypce z sordinami i fletem *unisono*)”.

W roku 1783 Mozart poznał niezwykle malowniczą postać, którą był Lorenzo Da Ponte, genialny operowy librecista, słynny z awanturniczego i skandalizującego trybu życia. Wspólnie z Da Ponte kompozytor stworzył operowy tryptyk, który jest jednym z najwspanialszych osiągnięć teatru muzycznego w ogóle. Składają się nań trzy arcydzieła: *Wesele Figara*, *Don Giovanni* i *Così fan tutte*. Tym, co może najbardziej fascynujące, jest relatywny obraz świata, jaki się z nich wyłania. Większość pojawiających się tam postaci zawiera pewną tajemnicę, nieustannie balansując pomiędzy dobrem a złem, a granice ulegają zatarciu. Szczytowym osiągnięciem pod tym względem jest tylko z pozoru komiczna opera *Così fan tutte*, w której dwie pary po fikcyjnym rozstaniu uwodzą się nawzajem. Ta niewinna, zdawałoby się, igraszka przeradza się w coraz bardziej perwersyjną grę w „niebezpiecz-

man hört Flüstern und Seufzen (die erste Violine mit Sordins und Flöte im Unisono).“

Im Jahr 1783 lernte Mozart eine äußerst malerische Gestalt kennen, Lorenzo Da Ponte, einen brillanten Opernlibrettisten, der für seinen abenteuerlichen und skandalösen Lebensstil berühmt war. Gemeinsam mit Da Ponte schuf der Komponist ein Operntriptychon, das zu den größten Errungenschaften des Musiktheaters überhaupt zählt. Es besteht aus drei Meisterwerken: *Die Hochzeit des Figaro*, *Don Giovanni* und *Così fan tutte*. Was vielleicht am faszinierendsten ist, ist das relative Bild der Welt, das sich aus ihnen ergibt. Die meisten der Charaktere, die dort auftauchen, sind von einem gewissen Mysterium geprägt, balancieren ständig zwischen Gut und Böse, und die Grenzen verschwimmen. Höhepunkt dieser Errungenschaft ist die komisch anmutende Oper *Così fan tutte*, in der sich zwei Paare nach einer scheinbaren Trennung gegenseitig verführen. Dieses scheinbar harmlose Spiel verwandelt sich in ein zunehmend perwerses Spiel um „gefährliche Beziehungen“, das in vielerlei Hinsicht den Ideen der zeitgenössischen Dramaturgie oder des psychologischen Kinos voraus ist. Mozart und da Ponte vermitteln uns aus der Perspektive des ausgehenden 18. Jahrhunderts überraschend zeitgemäße Einsichten über die moralische Verfassung des Menschen sowie über die Essenz von Liebe und Verrat.

Mozart starb jung. Zum Zeitpunkt seines Todes, um den sich zahlreiche romantische Legenden ranken, war er erst 35 Jahre alt. Wie aus dem ausführlichen

ne związki”, wyprzedzając w wielu aspektach pomysły współczesnej dramaturgii czy psychologicznego kina. Mozart i Da Ponte mówią nam z perspektywy schyłku XVIII stulecia rzeczy zaskakująco współczesne o moralnej kondycji człowieka oraz istocie miłości i zdrady.

Mozart umarł młodo. W chwili śmierci, wokół której krąży tak wiele romantycznych legend, miał zaledwie 35 lat. Jak wynika z obszernego artykułu australijskiego uczonego Petera J. Daviesa *Mozart's Illnesses and Death (Choroby i śmierć Mozarta)*, przyczyną choroby kompozytora było zakażenie się bakterią paciorkowca, które nastąpiło prawdopodobnie podczas otwarcia nowej siedziby loży masońskiej Zur gekrönten Hoffnung. Stało się to 18 listopada 1791 r., tuż po znakomicie przyjętych premierach dwóch, niemal jednocześnie skomponowanych oper: *Czarodziejski flet* i *Łaskawość Tytusa*. Po zaledwie dwutygodniowej chorobie, do której dołączyły się niewydolność nerek i wylew krwi do mózgu, 5 grudnia nastąpił zgon.

Mozart nie był człowiekiem majątnym, ale też trudno było go uznać za nędzarza. Żył na przyzwoitym poziomie, jego poszczególne dzieła osiągały mniejsze lub większe, ale zawsze jednak powodzenie. Był wziętym nauczycielem, miał sporo dobrze sytuowanych uczniów. Dlaczego więc jego udziałem stał się pogrzeb trzeciej klasy i złożenie ciała do wspólnej mogiły? Owszem, lubił wydawać pieniądze, a Konstancja, jego żona, była w tej dziedzinie niemal mistrzynią niefrasobliwości. Czy jednak można stracić wszystko, „spłukując się doszczętnie”? Historia mówi nam, że tak.

Artikel des australischen Wissenschaftlers Peter J. Davies *Mozart's Illnesses and Death* hervorgeht, war die Ursache seines Ablebens eine Streptokokkeninfektion, die er sich wahrscheinlich bei der Eröffnung der neuen Räumlichkeiten der Freimaurerloge Zur gekrönten Hoffnung am 18. November 1791 zugezogen hatte. Diese Infektion folgte kurz nach den erfolgreich aufgenommenen Premieren zweier nahezu zeitgleich komponierter Opern: *Die Zauberflöte* und *La clemenza di Tito*. Nach nur zwei Wochen Krankheit, während derer auch Nierenversagen und eine Hirnblutung hinzukamen, verstarb Mozart am 5. Dezember 1791.

Mozart war kein wohlhabender Mann, aber auch keineswegs ein Bettler. Er lebte auf einem angemessenen Niveau, und seine Werke erzielten unterschiedlich große, aber dennoch stets spürbare Erfolge. Er war ein gefragter Musiklehrer mit zahlreichen wohlhabenden Schülern. Warum aber wurde er dennoch in einem Begräbnis der dritten Klasse bestattet, und sein Leichnam in einem Gemeinschaftsgrab beigesetzt? Zugegeben, Mozart gab gerne Geld aus, und seine Frau Constanze war in dieser Hinsicht nahezu ein Meister der Sorglosigkeit. Doch kann man tatsächlich alles verlieren, indem man schlichtweg „bis auf den letzten Groschen“ lebt? Die Geschichte zeigt uns, dass dies durchaus möglich ist.

Am Ende sollte noch eine weitere Legende entkräftet werden: Man behauptete lange, dass am Tag von Mozarts Beerdigung ein wahres meteorologisches Unwetter tobte – strömender Regen, plötzliche

Na koniec pora obalić jeszcze jedną legendę. Otóż powiadano, że w dniu pogrzebu Mozarta na dworze rozpętało się istne atmosferyczne pandemonium: zacinający ulewny deszcz, nagły, porywisty wiatr, przenikliwie zimno. Tymczasem, jak zapisał hrabia von Zinzendorf, tego dnia „było ciepło, a od jakiegoś czasu pojawiało się na niebie parę chmur”. Jak podkreśla znakomity mozartolog Ireneusz Dembowski: „Poza grabarzami nie było świadków złożenia trumny do grobu i pogrzebienia ciała, gdyż w obawie przed częstymi epidemiami ówczesne przepisy zabraniały żałobnikom odprowadzania zwłok na cmentarz”. Konstancja, której poślubienie opiewał Mozart niegdyś dźwiękami *Wielkiej mszy c-moll*, z powodu złego stanu zdrowia nie wybrała się na cmentarz. Dlaczego uczyniła to dopiero po 17 latach? Cóż, paradoksy historii pozostają niewytłumaczalne.

Sturmböen, eisige Kälte. Tatsächlich notierte jedoch Graf von Zinzendorf, dass an diesem Tag „warme Temperaturen herrschten und nur hin und wieder einige Wolken am Himmel auftauchten.“

Wie der herausragende Mozart-Forscher Ireneusz Dembowski betont, war niemand außer den Totengräbern bei der Beisetzung der Leiche anwesend. Dies lag daran, dass damalige Vorschriften aus Angst vor häufigen Epidemien den Trauergästen untersagten, die Toten zum Friedhof zu begleiten. Constanze, die Mozart einst in den Klängen der *Großen Messe in c-Moll* besungen hatte, begleitete ihren Mann nicht auf den Friedhof – angeblich aus gesundheitlichen Gründen. Doch warum besuchte sie Mozarts Grab erst 17 Jahre später? Die Paradoxien der Geschichte bleiben oft unerklärlich.



Constanze Mozart, Hans Hansen

Wolfgang Amadeus Mozart, Barbara Kraut






Harmonia idealna

Czarodziejski flet jest bezsprzecznie najniezwyklejszą z oper Mozarta. Oświeceniowy racjonalizm miesza się w nim z mistyczną symboliką, a wysublimowana duchowość – z burleskową niemal błazenadą. Muzyka opery zawiera z pozoru wykluczające się elementy: z jednej strony wirtuozerię barokowej opery seria i klasycyzujący patos dzieł Glucka, z drugiej proste, niemal piosenkowe arietki naszpikowane komicznymi gagami. Osobą, która podsunęła Mozartowi pomysł napisania dzieła, był wiedeński aktor i wpływowy impresario Emanuel Schikaneder. To właśnie on namówił kompozytora na przyjęcie konwencji singspielu, czyli opery z rozbudowanymi dialogami mówionymi. Na temat samego procesu komponowania *Czarodziejskiego fletu* i sposobu wyłaniania się koncepcji dzieła wiemy niewiele. Legenda, którą później podtrzymywał mający skłonności do pewnej megalomanii Schikaneder, mówi, że pojawił się on w mieszkaniu Wolfganga Amadeusza rankiem 7 marca 1791 roku i błagał kompozytora o zgodę na napisanie muzyki do stworzonego przez siebie libretta, co miało uratować teatralną trupę przed niechybną finansową plajtą. Dalsze wzmianki o dziele zawiera list Wolfganga do żony Konstancji z 11 czerwca, w którym pisze o komponowaniu z nutów arii do nowej opery (przypuszczalnie chodziło o arię Monostatos z drugiego aktu).

Perfekta Harmonie

Die Zauberflöte ist zweifellos die außergewöhnlichste Oper von Mozart. In ihr vermischt sich der aufklärerische Rationalismus mit mystischer Symbolik, und die feinste Spiritualität trifft auf beinahe burleskeartige Albernheit. Die Musik der Oper enthält scheinbar widersprüchliche Elemente: Einerseits die Virtuosität der barocken Opera seria und die klassizistische Erhabenheit von Werken Glucks, andererseits einfache, fast liedhafte Arien, die mit komischen Gags durchzogen sind. Die Person, die Mozart die Idee für das Werk vorschlug, war der Wiener Schauspieler und einflussreiche Impresario Emanuel Schikaneder. Er war es auch, der den Komponisten dazu überredete, die Konvention des Singspiels, also einer Oper mit ausgedehnten Dialogen, zu übernehmen. Über den Kompositionsprozess von *Die Zauberflöte* und die Entstehung des Werkes wissen wir nur wenig. Die Legende, die später von Schikaneder, der zu gewissen Übertreibungen neigte, aufrechterhalten wurde, besagt, dass er am Morgen des 7. März 1791 in Mozarts Wohnung auftauchte und den Komponisten flehentlich bat, Musik zu dem von ihm selbst verfassten Libretto zu schreiben, um die Theatertruppe vor dem drohenden finanziellen Ruin zu retten. Weitere Erwähnungen des Werkes finden sich erst in einem Brief Mozarts an seine Frau Constanze vom 11. Juni, in dem er darüber spricht, dass er aus Langerweile



Jak dowodzą liczni komentatorzy dzieła, najwcześniejszym literackim źródłem libretta *Czarodziejskiego fletu* jest francuska powieść *Séthos, histoire ou vie* (*Życie Setosa*). Jej twórcą jest Abbé Jean Terrasson, który trawestuje wątki staroegipskie. Już pierwsza scena opowiadania – walka bohatera z przerażającym wężem – dowodzi bliskich związków libretta Schikanedera z francuskim opowiadaniem. Sceny chóralne *Czarodziejskiego fletu* nawiązują z kolei do *Thamosa*, dramatu Tobiasza Filipa von Geblera, do którego muzykę Mozart skomponował już w roku 1776.

Istotny wpływ na kształtowanie się koncepcji libretta miało też naukowe studium Ignaza von Borna *Tajemnice Egipcjan*. Von Born, utytułowany mineralog, oświecony naukowiec, był członkiem tej samej loży masońskiej, do której należeli Mozart i Schikaneder. Wielu komentatorów uważa go nawet za pierwowzór postaci Sarastro, na co trudno jednak znaleźć przekonujące dowody. W innych opowiadaniach pojawiają się archetypy postaci, które także zostały włączone w obręb libretta *Fletu*: bohater zakochujący się w portrecie kobiety, wielostopniowe próby charakteru rozgrywane na tle egipskich piramid oraz trzech oświeceni chłopcy symbolizujący wytrwałość, cierpliwość i roztropność. Inne elementy dzieła zostały z kolei zaczerpnięte ze starofrancuskiego, średniowiecznego romansu *Yvain*, którego twórcą jest Chrétien de Troyes. To właśnie tutaj pojawia się postać księdza wędrującego samotnie przez obcą krainę, którego wybawiają z opresji trzy zafascynowane jego urodą damy i później przedstawiają królowej egzotycznego państwa. Wcześniej spotykamy postać niesamowitego, na wpół

eine Arie für die neue Oper komponiere (vermutlich handelte es sich um die Arie des Monostatos aus dem zweiten Akt.

Wie zahlreiche Kommentatoren des Werkes zeigen, ist die früheste literarische Quelle des Librettos von *Die Zauberflöte* der französische Roman *Séthos, histoire ou vie* [*Das Leben von Sethos*]. Der Autor ist Abbé Jean Terrasson, der alte ägyptische Themen verarbeitet. Schon die erste Szene der Erzählung, der Kampf des Helden mit einer furchterregenden Schlange, weist auf die enge Verbindung des Librettos von Schikaneder mit der französischen Erzählung hin. Die Chorszenen von *Die Zauberflöte* wiederum beziehen sich auf *Thamos, König in Ägypten*, das Drama von Tobias Philipp von Gebler, für das Mozart bereits 1776 die Musik komponierte.

Ein bedeutender Einfluss auf die Entstehung des Librettos hatte auch die wissenschaftliche Studie von Ignaz von Born *Über die Geheimnisse der Ägypter*. Von Born, ein geadelter Mineraloge und aufgeklärter Wissenschaftler, war Mitglied der gleichen Freimaurerloge, der auch Mozart und Schikaneder angehörten. Viele Kommentatoren betrachten ihn sogar als das Modell für die Figur des Sarastro, doch es ist schwer, dafür überzeugende Beweise zu finden. In anderen Erzählungen erscheinen archetypische Figuren, die ebenfalls im Libretto der *Zauberflöte* aufgenommen wurden: der Held, der sich in ein Porträt einer Frau verliebt, die verschiedenen Charaktertests vor den ägyptischen Pyramiden sowie die drei erleuchteten Knaben, die Ausdauer, Geduld und Weisheit symbolisieren. Andere Elemente des Werkes wurden wie-

dzikiego mężczyzny o ponadludzkiej sile, odzianego w dziwaczną skórę, deklarującego swoje pełne człowieczeństwo, na przekór niesamowitej fizjonomii. Ten czysty głos natury w cywilizowanym świecie księcia gra rolę komicznego outsidera, będąc protoplastą postaci Papagena w *Czarodziejskim flecie*. Na kształt dzieła w wymiarze bardziej ogólnym wpływ miały także i inne źródła literackie, wśród których wymienia się symbolicznie oddziałujące elementy mitu Orfeusza oraz Szekspirowską *Burzę*. Niewątpliwie duży wpływ wywarły też estetyczne koncepcje wypracowane przez Mozarta w czasie komponowania *Idomenea (Idomeneusza, króla Krety)* i *Uprowadzenia z seraju*.

Po powrocie Mozarta do Wiednia rozpoczęły się próby *Czarodziejskiego fletu*. Jak wynika z grafologicznej analizy rękopisu partytury dzieła, Wolfgang Amadeusz dosłownie w ostatniej chwili, niejako rzutem na taśmę, dokomponował nie tylko uwerturę (co było jego normalnym zwyczajem), ale także marsz, tercet trzech chłopców, arię Paminy oraz tercet Paminy, Tamina i Sarastro. Długo oczekiwana premiera dzieła odbyła się 30 września 1791 roku, w tym samym dniu w Pradze miało miejsce ostatnie przedstawienie *Łaskawości Tytusa*. *Czarodziejski flet* okazał się sukcesem, przedstawienie przyciągało publiczność i dawało satysfakcję zarówno kompozytorowi, jak i nieźle na nim zarabiającemu Schikanederowi, kreującemu zresztą postać Papagena.

W datowanym na 7 października liście Mozart pisze do żony: „Właśnie wróciłem z opery. Sala była nabita jeszcze bardziej niż poprzednio. Duet *Mann und Weib*

derum aus dem altfranzösischen, mittelalterlichen Roman *Yvain ou Le Chevalier au lion* von Chrétien de Troyes entnommen. Hier erscheint die Figur eines Priesters, der allein durch ein fremdes Land wandert und von drei Damen, die von seiner Schönheit fasziniert sind, aus einer Gefahr gerettet wird, die ihn später der Königin eines exotischen Landes vorstellt. Wir treffen hier auch auf die Figur eines unglaublichen, fast wilden Mannes mit übermenschlicher Stärke, der in seltsame Haut gehüllt ist und seine Menschlichkeit trotz seiner außergewöhnlichen Erscheinung erklärt. Diese „reine Stimme der Natur“ in der zivilisierten Welt des Prinzen spielt die Rolle des komischen Außenseiters und ist der Vorläufer von Papageno in *Die Zauberflöte*. Einfluss auf die Form des Werks im allgemeineren Sinne hatten auch andere literarische Quellen, darunter symbolisch wirkende Elemente des Orpheus-Mythos sowie von Shakespeares *Der Sturm*. Zweifellos hatten auch die ästhetischen Konzepte, die Mozart während der Komposition von *Idomeneo (Idomeneus, König von Kreta)* und *Die Entführung aus dem Serail* entwickelte, einen großen Einfluss.

Nach Mozarts Rückkehr nach Wien begannen die Proben zu *Die Zauberflöte*. Wie eine graphologische Analyse der Handschrift der Partitur zeigt, komponierte Wolfgang Amadeus buchstäblich in letzter Minute – fast im letzten Moment – nicht nur die Ouvertüre (was seine übliche Gewohnheit war), sondern auch den Marsch, das Terzett der drei Knaben, die Arie der Pamina sowie das Terzett von Pamina, Tamino und Sarastro. Die lange erwartete Premiere fand am 30. September 1791 statt, und am selben Tag fand

[duet Paminy i Papagena *Bei Männern* – przyp. aut.], scenę z dzwoneczkami z pierwszego aktu jak zwykle bisowano. Podobnie tercet chłopców z drugiego aktu. Ale największą przyjemność sprawił mi milczący aplauz! Widać coraz wyraźniej, jak ta opera idzie w górę”. Na spektaklu 14 października pojawił się sam Salieri, najbardziej wpływowy wiedeński kompozytor, który w myśl legendy, targany zazdrością, miał otruć Mozarta. Wolfgang pisze w liście, że „Od uwertury aż po końcowy chór Salieri patrzył i słuchał z największą uwagą. Po każdym fragmencie wołał: »Bravo! Bello!«. Szybko postępująca choroba wyeliminowała Mozarta z udziału w dalszych przedstawieniach *Fletu*. Podobno w nocy tuż przed śmiercią, którą poprzedziła agonía, nękany gorączką Wolfgang wpadł w rodzaj delirium. Miał wówczas szepnąć: „Cisza, cisza. Właśnie Hofer [pierwsza Królowa Nocy – przyp. aut.] bierze wysokie F”. Były to jego ostatnie słowa.

Czarodziejski flet był największym za życia operowym sukcesem Mozarta i jest często interpretowany jako ostateczny testament genialnego twórcy, wyrażający jego tęsknotę za światem harmonii idealnej. To właśnie w tym dziele otrzymujemy niemal ekumeniczne przesłanie braterstwa i szlachetności, wkraczając w idealne królestwo muzyki i miłości.

Symboliczną przestrzeń *Czarodziejskiego fletu* wyraża magiczna liczba trzy. Zasadniczą tonacją opery jest Es-dur, zawierająca trzy bemole. Początek prób obwieszcza trzykrotny sygnał, akord. W przebiegu dzieła pojawiają się trzy damy Królowej Nocy oraz trzech chłopcy. Poszczególne postaci opery poruszają się na trzech symbolicznych piętach, wyznaczanych przez

in Prag die letzte Vorstellung von *La clemenza di Tito* statt. Die *Zauberflöte* war ein Erfolg, die Aufführung zog das Publikum an und gab sowohl dem Komponisten als auch dem dabei gar nicht so schlecht mitverdienenden Schikaneder, der die Figur des Papageno spielte, Zufriedenheit.

In einem Brief vom 7. Oktober schreibt Mozart an seine Frau: „Ich bin gerade aus der Oper zurückgekommen. Der Saal war noch voller als beim letzten Mal. Das Duett ‚*Mann und Weib*‘ [das Duett zwischen Pamina und Papageno, *Bei Männern* – Anm. d. Autors] und die Szene mit den Glocken aus dem ersten Akt wurden wie gewohnt wiederholt, ebenso das Terzett der Knaben aus dem zweiten Akt. Aber am meisten Freude machte mir der stumme Applaus! Es wird immer deutlicher, wie diese Oper an Bedeutung gewinnt.“ Am 14. Oktober war auch der einflussreichste Wiener Komponist Salieri in der Aufführung anwesend, der laut Legende Mozart aus Eifersucht vergiftet haben soll. Wolfgang berichtete in einem Brief, dass „Salieri von der Ouvertüre bis zum letzten Chor mit größter Aufmerksamkeit schaute und hörte. Nach jedem Stück rief er ‚Bravo! Bello!‘.“ Der sich schnell verschlechternde Krankheitszustand verhinderte, dass Mozart an weiteren Aufführungen von *Die Zauberflöte* teilnahm. Angeblich fiel er in der Nacht vor seinem Tod, die gleichzeitig der Beginn seiner Agonie war, in eine Art Delirium und flüsterte: „Ruhe, Ruhe. Hofer [die erste Königin der Nacht – Anm. d. Autors] nimmt das hohe F.“ Es waren seine letzten Worte.

niemal kosmologiczną przestrzeń władzy, przestrzeń miłości i przestrzeń natury. Najwyżej w owej hierarchii usytuowani są: oświecony Sarastro i demoniczna Królowa Nocy. Dźwiękowe przestrzenie, w których dane jest im się poruszać, podlegają zasadzie totalnego kontrastu. Królowa Nocy włada przestrzenią ciemności, dla której muzycznym ekwiwalentem jest wokalny ekstremizm mający podbić wrażenie niesamowitości, supremacja wirtuozerii i eksponowanie najwyższych dźwięków. W takim ujęciu demoniczna królowa jawi nam się jako nowe wcielenie barokowej heroiny więdźmy, siostra niepokojących bohaterok oper Händla: Armidy z *Rinaldo*, Medei z *Tesea* i Melissy z *Amadigięgo*. Chce bezskutecznie zdobyć władzę nad Kręgiem Słonecznym. Przegrywa jednak podwójnie; jako królowa traci władzę, jako matka – córkę. Sarastro rządzi światem jasności. Jest przeciwwagą i antytezą Królowej Nocy. Najwyższym sopranowym rejestrom przeciwniczki przeciwstawia głębię i siłę głosu basowego, a niespokojnej koloraturowej wirtuozerii – miękkosć legata. Czy jest mozartowskim odpowiednikiem czarodziejskiego maga Zoroastra z *Orlanda* Händla, który z kolei znajduje swój pierwowzór w mitycznym Zaratustrze?

Tamino i Pamina to para kochanków o idealistycznym rodowodzie. Ich miłosć co prawda ma początkowo wymiar zmysłowej fascynacji, ale w trakcie przebiegu dzieła poddana zostaje duchowej sublimacji. W ten sposób otwiera się przestrzeń dla koncepcji romantycznych, których ostatecznym spełnieniem stanie się kilkadziesiąt lat później *Tristan i Izolda* Wagnera. Muzyka mozartowskich kochanków jest miękka, łagodna i subtelnie afektowana.

Die Zauberflöte war Mozarts größter Opernerfolg zu Lebzeiten und wird oft als sein letzter Wille interpretiert, als Ausdruck seiner Sehnsucht nach einer Welt idealer Harmonie. In diesem Werk vermittelt er eine beinahe ökumenische Botschaft der Brüderlichkeit und Edelmut und führt uns in ein ideales Reich der Musik und Liebe.

Der symbolische Raum von *Die Zauberflöte* wird durch die magische Zahl drei ausgedrückt. Die Grundtonart der Oper ist Es-Dur, die drei B-Vorzeichen enthält. Der Beginn der Proben wird durch ein dreifaches Signal, einen Akkord, angekündigt. Im Verlauf des Werkes erscheinen drei Damen der Königin der Nacht sowie drei Knaben. Die verschiedenen Figuren der Oper bewegen sich auf drei symbolischen Ebenen, die durch fast kosmologische Räume der Macht, der Liebe und der Natur bestimmt sind. An höchster Stelle in dieser Hierarchie stehen der erleuchtete Sarastro und die dämonische Königin der Nacht. Die Klangräume, in denen sie sich bewegen, unterliegen dem Prinzip des totalen Kontrasts. Die Königin der Nacht beherrscht den Raum der Dunkelheit, dessen musikalisches Pendant der vokale Extremismus ist, der das Gefühl des Unheimlichen verstärken soll, eine Dominanz der Virtuosität und das Hervorheben der höchsten Töne. In dieser Darstellung erscheint die dämonische Königin als neue Inkarnation der barocken Heldin der Hexe, die Schwester der beunruhigenden Heldinnen in Händels Opern: Armida aus *Rinaldo*, Medea aus *Teseo* und Melissa aus *Amadigi*. Sie möchte vergeblich die Macht über den Sonnenkreis erlangen. Sie verliert jedoch doppelt: als Königin verliert sie ihre Macht, als Mutter verliert sie ihre Tochter. Sarast-

Świat duchowej przemiany osiąga w niej swoje spełnienie. Papageno i Papagena to z kolei wyraziciele czystej natury. Ich intelektualnie nieskomplikowanym światem rządzi czysta zmysłowość i erotyzm, a muzyczny ekwiwalent stanowi tu ludyczna prostota i jaskrawe światło groteskowej karykatury. Wszystkie trzy symboliczne piętra, na których poruszają się bohaterowie opery, podlegają w finale drugiego aktu syntezie. Wyłania się z niej świat jasności i prawdy – świat harmonii idealnej.

Piotr Deptuch

Text z archiwum Opery na Zamku w Szczecinie, z programu do premiery *Czarodziejskiego fletu* W.A. Mozarta z 4 kwietnia 2003 r.

ro herrscht in der Welt des Lichts. Er ist das Gegenstück und die Antithese zur Königin der Nacht. Gegen die höchsten Sopranregister der Gegnerin setzt er die Tiefe und Stärke der Basstimme und gegen die unruhige koloraturhafte Virtuosität die Weichheit des Legato. Ist er Mozarts Entsprechung zum Zauberer Zoroaster aus Händels *Orlando*, der wiederum sein Vorbild im mythischen Zarathustra hat? Tamino und Pamina sind ein Liebespaar von idealistischem Ursprung. Ihre Liebe hat zunächst einen sinnlichen Charakter, doch im Verlauf des Werkes wird sie einer spirituellen Sublimierung unterzogen. Auf diese Weise öffnet sich der Raum für romantische Konzepte, deren endgültige Erfüllung in den Jahren später in Wagners *Tristan und Isolde* gefunden wird. Die Musik der Mozart'schen Liebenden ist weich, sanft und subtil affektiert. Die Welt der geistigen Umwandlung erreicht in ihr ihre Erfüllung. Papageno und Papagena sind Ausdruck purer Natur. Ihre intellektuell unkomplizierte Welt wird von reiner Sinnlichkeit und Erotismus beherrscht, und der musikalische Ausdruck dafür ist eine kindliche Einfachheit und das grelle Licht grotesker Karikaturen. Alle drei symbolischen Ebenen, auf denen die Helden der Oper sich bewegen, vereinen sich am Ende des zweiten Aktes in einer Synthese. Sie offenbaren die Welt des Lichts und der Wahrheit – die Welt der idealen Harmonie.

Piotr Deptuch

Text aus dem Archiv der Oper im Schloss Stettin (aus dem Spielplan zur Uraufführung von W.A. Mozarts *Die Zauberflöte* am 4. April 2003).

*Czy do stworzenia lepszego świata
wystarczy cnota i mądrość władców?*

*Gibt es genügend tugendhafte und weise Herrscher,
um eine bessere Welt zu schaffen?*

foto: Kama Bork



Natalia Babińska

Subiektywnie o *Czarodziejskim flecie*

Myślę, że w teatrze tak naprawdę jeszcze nikt nie zrobił dobrze *Czarodziejskiego fletu*. Zdarzały się inscenizacje ciekawe, odkrywcze, błyskotliwe, ale żadna nie stanęła na wysokości tak złożonego zadania. Reżyser, biorąc na warsztat ostatnią operę Mozarta, musi mieć tego świadomość. Z jednej strony swoim baśniowym librettem opera zdaje się być adresowana do dzieci i sugeruje naiwną estetykę, która z kolei kłóci się z tajemnicami masońskimi i pompatycznymi zapowiedziami lepszego świata. Obok błazenady błyszczą wielkie, proste prawdy o nas, o świecie, o życiu. Połączenie bajki i powagi sprawia trudności z osadzeniem dzieła w jakimś konkretnym świecie i z zaspokojeniem konkretnych gustów. Jeden trop przekreśla drugi, jakby pomysły Mozarta i Schikanedera składające się na ten utwór kłóciły się ze sobą. Mozart napisał swoisty testament, sięgając gwiazd, Schikaneder okazał się rzemieślnikiem, który myślał raczej komercyjnie, tworząc coś w rodzaju towaru na sprzedaż.

Druga sprawa to anachronizm i sprzeczności, na przykład pompatyczność Kapłanów i Sarastro w połączeniu z mizoginicznymi strofami, oświeceni mędracy praktykujący niewolnictwo, Pamina jako nagroda za trudy mężczyzny. Trudno dziś obronić przesłanie głoszone przez Kapłanów w Świątyni Mądrości. Z jednej strony oczekujemy, że bajka, którą

Subjektive Überlegungen zur *Zauberflöte*

Ich glaube, dass im Theater bislang niemand *Die Zauberflöte* wirklich gut inszeniert hat. Es gab zwar interessante, innovative und brillante Interpretationen, doch keine wurde der komplexen Aufgabe vollständig gerecht. Ein Regisseur, der sich an Mozarts letzte Oper heranwagt, muss sich dessen bewusst sein. Einerseits scheint die Oper mit ihrem märchenhaften Libretto an Kinder gerichtet zu sein und suggeriert eine naive Ästhetik, die jedoch im Widerspruch zu den freimaurerischen Geheimnissen und den pompösen Verheißungen einer besseren Welt steht. Neben der Komik leuchten große, einfache Wahrheiten über uns, die Welt und das Leben auf. Die Verbindung von Märchen und Ernsthaftigkeit erschwert es, das Werk in einer klaren Welt zu verorten und den Geschmack eines spezifischen Publikums zu treffen. Eine Richtung schließt die andere aus, fast so, als würden sich Mozarts und Schikaneders Ideen, die dieses Werk formen, gegenseitig widersprechen. Mozart schrieb eine Art Testament und griff nach den Sternen, während Schikaneder ein Handwerker war, der kommerziell dachte und eine Art „Produkt“ zum Verkauf schuf.

Ein weiteres Problem ist der Anachronismus und die Widersprüche, etwa die Pompösität der Priester und Sarastros, gepaart mit frauenfeindlichen Textstellen. Dann gibt es da noch die aufgeklärten Weisen, die Sklaverei praktizieren. Schließlich wird Pamina als Belohnung für die Mühen des Mannes dargestellt.

znamy, na nowo zostanie zagrana zgodnie z naszymi przyzwyczajeniami, z drugiej – spore fragmenty tej opowieści nie wytrzymują próby czasu. Zmieniać więc czy nie zmieniać? I tak źle, i tak niedobrze.

Jednak zmieniać

Praca nad realizacją jest rozmową z utworem. Zgadamy się z ideami, zachwycamy się pomysłem lub się z nim kłócimy. Polemika jest lepsza od obłudnego przytakiwania. Reżyser nie ma innego wyjścia, jak tylko dyskutować poprzez zmianę rozwiązań sytuacyjnych, nadając im taki kontekst, aby dzieło przemówiło w nowy sposób. Jednym z bardzo ważnych tematów, o których opowiada *Czarodziejski flet*, jest kwestia władzy. Kto powinien rządzić i jakie cechy powinien mieć? Czy przez ponad 200 lat nasza opinia w tej sprawie się nie zmieniła? Czy istnieje gdziekolwiek tajemna świątynia, która jest w stanie wyrzeźbić lepszych ludzi? Czy do stworzenia lepszego świata wystarczy cnota i mądrość władców?

Nie, nie zgadzam się, nie ma mowy. Nie ma takiej świątyni (nawet metaforycznie) i nie ma takich królów. Gdy atmosfera polityczna po raz kolejny staje się duszna, demokracja zmanipulowana, a niepewność jutra coraz częściej dokucza tak, że utartym powiedzeniem staje się: „już nie ma dokąd uciec”, chciałoby się nowej, skutecznej odpowiedzi na pytanie: „co z tą władzą?”. Odpowiedź jest niezwykle potrzebna.

Es ist heutzutage schwierig, die Botschaft der Priester im Tempel der Weisheit zu verteidigen. Einerseits erwarten wir, dass das Märchen, das wir kennen, erneut in vertrauter Weise erzählt wird. Andererseits halten viele Teile dieser Geschichte dem Test der Zeit nicht stand. Soll man also verändern oder nicht verändern? Beides ist problematisch.

Fürs Verändern

Die Arbeit an einer Inszenierung ist ein Dialog mit dem Werk. Wir stimmen den Ideen zu, bewundern sie oder setzen uns mit ihnen auseinander. Ein Streit ist besser als heuchlerisches Nicken. Ein Regisseur hat keine andere Wahl, als durch die Veränderung szenischer Lösungen zu diskutieren und ihnen einen neuen Kontext zu verleihen, damit das Werk auf neue Weise spricht. Eines der zentralen Themen der *Zauberflöte* ist die Frage nach der Macht. Wer sollte regieren und welche Eigenschaften sollte er oder sie haben? Hat sich unsere Meinung dazu in über 200 Jahren nicht geändert? Gibt es irgendwo einen geheimen Tempel, der in der Lage ist, bessere Menschen zu formen? Gibt es genügend tugendhafte und weise Herrscher, um eine bessere Welt zu schaffen?

Nein, ich bin anderer Meinung, auf keinen Fall. Es gibt keinen solchen Tempel (nicht einmal metaphorisch) und keine solchen Herrscher. In einer Zeit, in der die politische Atmosphäre erneut erdrückend wird, die Demokratie manipuliert ist und die Unsicherheit über die Zukunft so stark zunimmt, dass das geflügelte Wort „Es gibt keinen Ort mehr, wohin man fliehen könnte“ immer häufiger zitiert wird, sehnt man sich nach einer neuen, effektiven Antwort auf die Frage: „Was tun mit der Macht?“ Diese Antwort ist dringend nötig.

Jeśli nawet pesymistycznie stwierdzam, że nie ma doskonałego władcy i ludziom nie uda się stworzyć lepszego świata (samodzielnie), to przecież warto starać się być coraz lepszym. Podjęty w *Czarodziejskim flecie* wątek prób, jakie nas rzeźbią i uczą, to wartościowa lekcja. Nie staniemy się idealni, ale przecież nie musimy. Wysiłki i tak nie zostaną zmarnowane. Prędzej czy później każdy dostaje lekcję od losu. Często przyznajemy, że trudne doświadczenia okazują się prezentem i błogosławieństwem lub przynajmniej odgrywają jakąś ważną rolę. Wszystko zależy od tego, jak podchodzimy do problemów. Życzymy sobie jednak, by w chwilach najmroczniejszych złapali nas za rękę trzej świetliści geniusze, niosąc wsparcie i podsuwając rozwiązanie, jak to ma miejsce u Mozarta. Czy w prawdziwym życiu anioł stróż zawsze przychodzi w porę – tego nie wiem.

Siła miłości

Na pewno więcej aniołów mamy wokół siebie, jeśli kierujemy się miłością. I to jest właściwie najwspanialszy i ponadczasowy przekaz *Czarodziejskiego fletu*. Każda próba jest możliwa do zniesienia i każdy ciężar do udźwignięcia, jeśli dzieli się je z ukochaną osobą. Wzajemne otwarcie, zaufanie – nie ma ważniejszych skarbów i potężniejszej siły. Chyba że mamy na myśli potęgę muzyki. Ta przewyższa wszystko i tak naprawdę o niej opowiada *Czarodziejski flet*.

Einen Versuch ist es wert

Selbst wenn ich pessimistisch feststelle, dass es keine perfekten Herrscher gibt und die Menschen nicht in der Lage sein werden, eine bessere Welt (aus eigener Kraft) zu erschaffen, so lohnt es sich dennoch, zu versuchen, immer besser zu werden. Das in der *Zauberflöte* thematisierte Motiv der Prüfungen, die uns formen und lehren, ist eine wertvolle Lektion. Wir werden niemals perfekt sein, aber das müssen wir auch nicht. Die Anstrengungen sind dennoch nicht umsonst. Früher oder später erhält jeder seine Lektion vom Schicksal. Oft geben wir zu, dass schwierige Erfahrungen sich als Geschenk und Segen erweisen oder zumindest eine wichtige Rolle erfüllen. Alles hängt davon ab, wie wir mit Problemen umgehen. Wir wünschen uns jedoch, dass in den dunkelsten Momenten drei leuchtende Genies unsere Hand ergreifen, uns unterstützen und eine Lösung aufzeigen – so wie bei Mozart. Ob im echten Leben der Schutzengel immer rechtzeitig kommt, das weiß ich nicht.

Die Kraft der Liebe

Ganz sicher haben wir mehr Engel um uns, wenn wir uns von Liebe leiten lassen. Und das ist eigentlich die wunderbarste und zeitloseste Botschaft der *Zauberflöte*. Jede Prüfung ist erträglich, jede Last tragbar, wenn man sie mit einer geliebten Person teilt. Gegenseitige Offenheit und Vertrauen – das sind die wichtigsten Schätze und die größte Kraft. Es sei denn, man meint die Kraft der Musik. Diese übertrifft alles, und letztlich erzählt *Die Zauberflöte* genau davon.

*Celem władzy
jest władza*

*Der Zweck der Macht
ist die Macht*

George Orwell

Eryk Krasucki

Mozart na inauguracji Trumpa. Co nam podpowiada niedorzeczna ramota?

Søren Kirkegaard nie obszedł się z tekstem *Czarodziejskiego fletu* zbyt łaskawie. „Słowa libretta – pisał duński filozof – które zawdzięczamy albo Schikanederowi, albo autorom przekładów, są na ogół tak głupie i niedorzeczne, że jest prawie niepojęte, jak się udało Mozartowi stworzyć do nich to, co stworzył”¹. Inny filozof, tym razem pochodzący z Niemiec, Hans Georg Gadamer, pisał, że „w istocie to ramota łącząca co bardziej efektowne motywy z tradycji opery fantastycznej, zlepek wątków najrozmaitszego pochodzenia i wydawałoby się, że nie warto w ogóle zastanawiać się nad jego samoistnym sensem”². Jest w tym sporo racji. Najpewniej gdyby nie to, że tekst Emanuela Schikanedera uzupełniła muzyka Wolfganga Amadeusza Mozarta, samoistnie interesowałby dziś on jedynie zajmujących się epoką oświecenia badaczy literatury lub opery buffo. Nawet wielkiemu Goethemu, który podjął się kontynuacji wątków znanych z *Czarodziejskiego fletu*, nie udało się nadać tekstowi znamion wyjątkowości. Jego znajomi ubolewali, że podjął się tak „niewdzięcznego, mistycznego i nieteatralnego tworzywa”. Klęska była całkowita, bo poeta nie znalazł również nikogo, kto mógłby napisać muzykę porównywalnej jakości, jak ta stworzona przez austriackiego kompozytora.

Mozart bei der Inauguration von Trump. Was verrät uns dieser unsinnige Kram?

Søren Kirkegaard ging mit dem Text der *Zauberflöte* nicht gerade gnädig um. „Die Worte des Librettos – schrieb der dänische Philosoph – die wir entweder Schikaneder oder den Übersetzern verdanken, sind im Allgemeinen so dumm und unsinnig, dass es fast unbegreiflich ist, wie es Mozart gelungen ist, dazu das zu schaffen, was er geschaffen hat.“¹ Ein anderer Philosoph, diesmal aus Deutschland, Hans-Georg Gadamer, schrieb, dass es „im Grunde ein lächerliches Machwerk ist, das die spektakuläreren Motive der Tradition der fantastischen Oper miteinander verbindet, ein Sammelsurium von Themen unterschiedlichster Herkunft, und es scheint, als lohne es sich gar nicht, über seinen eigenständigen Sinn nachzudenken.“² Da ist einiges dran. Höchstwahrscheinlich würde der Text von Emanuel Schikaneder heute nur diejenigen interessieren, die sich mit der Epoche der Aufklärung, der Literatur oder der Opera buffa beschäftigen – wenn nicht die Musik von Wolfgang Amadeus Mozart hinzugekommen wäre. Selbst dem großen Goethe, der versuchte, die Handlung der *Zauberflöte* weiterzuführen, gelang es nicht, dem Text eine außergewöhnliche Qualität zu verleihen. Seine Freunde bedauerten, dass er sich mit einem solch „undankbaren, mystischen und untheatralischen

Schodząc nieco z wysokiego kulturalnego C, warto przywołać Jeffreya Wikstroma, autora zabawnych streszczeń popularnych dzieł kultury. Tak opisał on sceny otwierające pierwszy akt opery Schikanedera i Mozarta: „Jest taki jeden facet. Jest w porządku, spaceruje po lesie i – jak to się zdarza wielu wędrowcom każdego lata – nieomal zostaje zjedzony przez smoka. Ucieka przed nim, potyka się, uderza głową o pień, jest na straconej pozycji. Smok czuje się z tym całkiem dobrze, ale ponieważ opera nie opowiada o smoku, ale o facecie z czarodziejskim fletem, smokowi nie udaje się go dopaść, bo po lesie przechadza się w tym samym czasie trupa nimf gwiazdnych, dam dworu Królowej Nocy. Nawet jeśli mają jakieś inne zajęcia, to nie są one ważne, ponieważ natychmiast porzucają to, co w danej chwili robią i stają do walki ze smokiem. Wszystko to dzieje się w ciągu pierwszych pięciu minut trwania opery. Tak czy inaczej, po zgładzeniu smoka nimfy zakładają, że w ramach nagrody za uratowanie mu życia przystojny książę odwdzięczy im się seksem. Wpierw jednak postanawiają pójść opowiedzieć Królowej Nocy o całej sprawie i tu pojawia się ten zabawny fragment, w którym jedna z nimf mówi: »OK, wy dwie idźcie i powiedzcie o wszystkim Jej Wspaniałej Ciemności, ja zostanę tutaj i będę pilnować/chędożyć księcia«. Dwie pozostałe nimfy nie zgadzają się na jej plan, każda z osobna próbuje postawić na swoim i zostać tą, która będzie się indywidualnie cieszyć cielesnymi rozkoszami z młodzieńcem. Ostatecznie nimfy decydują się, że jednak wszystkie trzy pójdą i opowiedzą o wszystkim Królowej Nocy, a potem wrócą i wspólnie przelecają faceta”³.

Stoff“ befasst hatte. Der Misserfolg war komplett, denn der Dichter fand auch niemanden, der Musik von vergleichbarer Qualität hätte schreiben können wie die des österreichischen Komponisten.

Indem wir ein wenig von der hohen kulturellen Ebene herabsteigen, lohnt es sich, Jeffrey Wikstrom zu erwähnen, den Autor humorvoller Zusammenfassungen populärer Werke der Kultur. So beschrieb er die Eröffnungsszenen des ersten Akts der Oper von Schikaneder und Mozart: „Da ist so ein Typ. Er ist ganz in Ordnung, spaziert durch den Wald und – wie es vielen Wanderern jeden Sommer passiert – wird er beinahe von einem Drachen gefressen. Er rennt vor ihm weg, stolpert, schlägt mit dem Kopf gegen einen Baumstamm und ist völlig aufgeschmissen. Der Drache fühlt sich dabei ziemlich überlegen, aber da die Oper nicht von einem Drachen handelt, sondern von einem Typen mit einer Zauberflöte, gelingt es dem Drachen nicht, ihn zu erwischen. Denn zur gleichen Zeit spaziert eine Gruppe von Sternennymphen, die Hofdamen der Königin der Nacht, durch den Wald. Selbst wenn sie etwas anderes zu tun haben sollten, ist das völlig unwichtig, denn sie lassen sofort alles stehen und liegen und stürzen sich in den Kampf gegen den Drachen. All das passiert in den ersten fünf Minuten der Oper. So oder so: Nachdem sie den Drachen erledigt haben, gehen die Nymphen davon aus, dass der hübsche Prinz als Dank für die Rettung seines Lebens mit ihnen schlafen wird. Zunächst beschließen sie jedoch, der Königin der Nacht von der ganzen Sache zu berichten, und hier kommt die amüsante Stelle, in der eine der Nymphen sagt: „Okay, ihr zwei geht und berichtet Ihrer Majestät der



Owszem, nie jest to wysmakowane, ale wiernie oddaje zawartość tekstu Schikanedera. Wydaje się też, że każdemu, kto po raz pierwszy ogląda *Czarodziejski flet*, nie znając zupełnie jego fabuły, w głowie wyświełcić się mogą równie absurdalne skojarzenia, choć może nie tak sprośne. Wikstrom jest prześmiewczy, równocześnie refleksyjny, swoją analizę zatytułował przecież nie inaczej jak *Patriarchalny flet*. Zaproponował ponadto alternatywną nazwę dla opery, która w jego przekonaniu brzmieć powinna: *Rasistowscy masoni są niesamowici, a kobiety naturalnie gorsze*. Co więcej, Papagenę chciałby ubrać w koszulkę z napisem: „Ja i wszystkie kobiety jesteśmy wyłącznie symbolami mądrości, do której dążą wszyscy mężczyźni. Zapytaj mnie, jak to robią”.

W tym miejscu dochodzimy do sedna sprawy, bo cokolwiek by nie powiedzieć o librecie Schikanedera, ono wciąż – współcześnie znacznie częściej niż wcześniej – wywołuje kontrowersje. W skrajnych przypadkach pojawiają się nawet wątpliwości, czy tę XVIII-wieczną sztukę należy dziś wystawiać. Obecnie nikogo specjalnie nie drażnią już masońskie symbole i oświeceniowe przesłanie opery, ale nie da się ukryć, że jej tekst jest w wielu miejscach mizoginistyczny oraz rasistowski. W warstwie psychologicznej oddaje mało komfortową sytuację, w której pojawia się podejrzenie o nadużycie i przemoc, ale nie ma pewności, czy zaufać zaprzeczeniu bohaterki, czy raczej intuicji, która podsuwa najbardziej mroczne sugestie. W czasach #metoo oraz wokeizmu stawia to operę w oczywisty sposób w rzędzie dzieł podejrzaných.

Dunkelheit alles, ich bleibe hier und passe auf den Prinzen auf... beziehungsweise schlaf mit ihm.“ Die anderen beiden Nymphen sind mit diesem Plan nicht einverstanden, und jede versucht einzeln durchzusetzen, dass sie diejenige sein wird, die allein die körperlichen Freuden mit dem jungen Mann genießen darf. Letztendlich entscheiden die Nymphen, dass sie doch alle drei gemeinsam gehen und der Königin der Nacht Bericht erstatten – um danach zurückzukehren und den Kerl zusammen flachzulegen.“³ Ja, es ist sicherlich nicht besonders geschmackvoll, aber es spiegelt den Text Schikaneders ziemlich genau wider. Es scheint auch, dass jedem, der *Die Zauberflöte* zum ersten Mal sieht, ohne die Handlung zu kennen, ähnlich absurde Assoziationen in den Sinn kommen könnten – wenn auch vielleicht nicht so anzüglich. Wikstrom ist satirisch, gleichzeitig aber auch nachdenklich. Schließlich hat er seine Analyse nicht umsonst mit dem Titel *Die patriarchale Flöte* versehen. Darüber hinaus schlug er einen alternativen Namen für die Oper vor, der seiner Meinung nach lauten sollte: *Rassistische Freimaurer sind großartig, und Frauen sind natürlich minderwertig*. Außerdem würde er Papagena gerne ein T-Shirt anziehen, auf dem steht: „Ich und alle Frauen sind bloß Symbole der Weisheit, nach der alle Männer streben. Frag mich, wie sie das machen.“

Und hier kommen wir zum Kern der Sache: Denn was auch immer man über Schikaneders Libretto sagen mag, es löst auch heute – und sogar häufiger als früher – Kontroversen aus. In extremen Fällen wird sogar infrage gestellt, ob dieses Werk aus dem 18. Jahrhundert heute überhaupt noch aufgeführt

Twórcy radzili sobie z tym problemem na różne sposoby. Jedni, zdając sobie sprawę z patriarchalnego wydźwięku sztuki, starali się nie tyle go zanegować, co zreinterpretować, inni szli w bezpośrednią konfrontację z tradycyjnym, a ich zdaniem archaicznym przesłaniem opery. Pierwszą ścieżkę wybrał np. Ingmar Bergman w filmowej wersji sztuki z 1975 r. Nie miał złudzeń, że jej tekst jest przesycony pogardą dla kobiet, starał się więc pewne wątki wyciszać, główny akcent kładąc na uczuciu. „Miłość łagodzi nasz smutek – pisał. – Miłość przenika życie na wskroś. Płomienie miłości wypełniają naturę. W miłości całe życie nabiera nowego kształtu. Miłość bowiem kieruje głównym planem. Bożym dziełem jest kobieta i mężczyzna. Bożym dziełem jest ona i on. On i ona. Ona i on. Niebo pomaga im być jednym (...) Niech mnie diabli, jeśli to nie jest sedno sprawy”⁴.

Nie o banał jednak w tym wszystkim idzie, interpretatorzy sugerują, że Bergman zaproponował coś, co można nazwać „regresywną modyfikacją”. Termin ten odsyła do tradycji hinduistycznej i znany jest dobrze praktykującym jogę. Obejmuje dwa procesy. W pierwszym następuje wewnętrzne skupienie na rozpuszczeniu egoizmu, w drugim dokonuje się transformacja, w efekcie czego dusza osiąga cel wędrówki, ale pozostaje niezmienną. Bergman mówi, że można akceptować patriariat, który wydaje się w *Czarodziejskim flecie* naturalnym porządkiem świata, jednocześnie szanując i rozumiejąc psychologię kobiet oraz ich prawa. Jest w tym ambiwalencja, ale już Jean-Luc Godard wypowiedział znaną opinię, że „tylko Bergman wie, jak filmować mężczyzn, których kobiety kochają, ale ich nienawidzą, i kobiety, których mężczyźni nienawidzą, ale je kochają”.

werden sollte. Heutzutage stören sich nur noch wenige Menschen an den freimaurerischen Symbolen und der aufklärerischen Botschaft der Oper. Doch es lässt sich nicht leugnen, dass der Text an vielen Stellen misogyn und rassistisch ist. Auf psychologischer Ebene thematisiert er eine unangenehme Situation, in der der Verdacht auf Missbrauch und Gewalt aufkommt – ohne jedoch die Gewissheit zu geben, ob man der Zurückweisung der Protagonistin vertrauen oder eher den düsteren Andeutungen seiner Intuition folgen sollte. In Zeiten von #MeToo und Woke-Kultur wird die Oper damit zwangsläufig zu einem Werk, das in die Kategorie der „verdächtigen“ Stücke fällt.

Die Schöpfer haben dieses Problem auf verschiedene Weise angegangen. Einige, die sich des patriarchalischen Tons des Werks bewusst waren, versuchten nicht so sehr, diesen zu leugnen, sondern ihn neu zu interpretieren. Andere wiederum suchten die direkte Konfrontation mit der traditionellen und ihrer Meinung nach überholten Botschaft der Oper. Den ersten Weg wählte beispielsweise Ingmar Bergman in seiner Filmversion der Oper von 1975. Er machte sich nichts vor und wusste, dass der Text von Frauenverachtung durchdrungen ist, und bemühte sich daher, bestimmte Motive abzuschwächen, während er den Schwerpunkt auf das Gefühl der Liebe legte.

„Die Liebe mildert unsere Trauer“, schrieb er. „Die Liebe durchdringt das Leben vollständig. Die Flammen der Liebe erfüllen die Natur. Durch die Liebe nimmt das gesamte Leben eine neue Gestalt an. Denn die Liebe lenkt den großen Plan. Gottes Werk ist der Mann und die Frau. Gottes Werk ist sie und er. Er und sie. Sie und er. Der Himmel hilft ihnen, eins zu

Kenneth Branagh w filmowej adaptacji z roku 2006 wybrał drogę środka. Wygładził niemal wszystkie potencjalne konflikty – być może ze względów komercyjnych? – zwracając uwagę przede wszystkim na starcie pomiędzy bezrozumną ciemnością a wartościami zrodzonymi z oświecenia, między zniszczeniem a rozwojem, między Królową Nocy i Sarastrem. Jego adaptację wyróżnia w pierwszej kolejności scenografia. Osadził on akcję opery we frontowej i przyfrontowej scenerii z okresu I wojny światowej. Dlatego nie zobaczymy tu węża, który atakuje Tamina w lesie, bo rolę przejęły gazy bojowe, wnikaające w błotniste okopy, podobne do tych spod Ypres czy Bolimowa. Królowa Nocy objawia się głównemu bohaterowi, wjeżdżając władczo na czołgu Mark IV, słynną arię *Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen* wyśpiewuje we wnętrzu ostrzelanego flamandzkiego wiatraka i niczym Spiderman wspina się po ścianach pałacu swego antagonisty.

Istotniejsze od scenografii i pomysłów fabularnych jest jednak przesłanie adaptacji, a więc wskazanie na sekretne pokrewieństwo pomiędzy przeciwieństwami: dobrem i złem, światłem i ciemnością. Królowa finalnie wybiera samobójstwo, odtrącając pomocną dłoń Sarastra, ale w pożegnalnych spojrzeniach obojga dostrzec można współzależność oraz rozpacz. I wiemy już, że nawet jeśli bitewne pola, pełne militarnego żelastwa walającego się na wypalanej ziemi, zazieleniły się jak za dotknięciem czarodziej-skiej różdżki, to jest to jedynie chwilowy triumf. Zło nie znika, umiejętnie wraca, jest częścią tego świata, a pokój może łatwo zmienić się w wojnę, tak więc próba ognia i wody, jeden z głównych motywów

werden (...) Zum Teufel, wenn das nicht der Kern der Sache ist.“⁴

Hier geht es jedoch nicht um Banalitäten. Interpret:innen deuten an, dass Bergman etwas vorgeschlagen hat, was man als „regressive Modifikation“ bezeichnen könnte. Dieser Begriff stammt aus der hinduistischen Tradition und ist Praktizierenden von Yoga gut bekannt. Er umfasst zwei Prozesse: Im ersten erfolgt eine innere Konzentration auf die Auflösung des Egoismus, im zweiten findet eine Transformation statt, durch die die Seele ihr Ziel erreicht, dabei aber unverändert bleibt. Bergman schlägt vor, dass man den Patriarchat akzeptieren kann, der in der *Zauberflöte* als natürliche Weltordnung erscheint, während man gleichzeitig die Psychologie der Frauen respektiert und versteht sowie ihre Rechte anerkennt. Diese Haltung ist ambivalent. Aber schon Jean-Luc Godard formulierte die bekannte Aussage: „Nur Bergman weiß, wie man Männer filmt, die von Frauen geliebt, aber gehasst werden, und Frauen, die von Männern gehasst, aber geliebt werden.“

Kenneth Branagh wählte in seiner Filmadaption von 2006 einen Mittelweg. Er glättete fast alle potenziellen Konflikte – vielleicht aus kommerziellen Gründen? – und konzentrierte sich vor allem auf den Gegensatz zwischen unvernünftiger Dunkelheit und den Werten der Aufklärung, zwischen Zerstörung und Fortschritt, zwischen der Königin der Nacht und Sarastro. Das herausragendste Merkmal seiner Adaption ist zweifellos die Inszenierung. Branagh verlegte die Handlung der Oper in die Front- und Vorfrontszenarie des Ersten Weltkriegs. Deshalb gibt es hier kei-



Słudzy Sarastro / Diener

opery, będzie się powtarzać bez końca. Otóż to, warto tę myśl zapamiętać: końca historii nie będzie.

Konfrontację z tradycją realizacyjną *Czarodziejskiego fletu* przynosi z kolei spektakl wyreżyserowany dla londyńskiego Royal College of Music przez Polly Graham. Jego akcja rozgrywa się w szkole dla dziewcząt, gdzie wciąż królują mundurki i tradycyjny model wychowawczy. Sarastro jest jej dyrektorem, to lubieżnik, który chętnie nadużywa swej władzy. Najistotniejsza w całym przedstawieniu wydaje się Pamina, uczennica szóstej klasy, zbuntowana i otwarta na rozmaite eksperymenty, od narkotycznych po seksualne. Zachęta do podążania za pragnieniami i konfrontacji z wewnętrznymi demonami jest tutaj głównym motywem. Te spotkania mają moc wyzwalającą, niszcząc zastany i zmurszały porządek rzeczy.

Inspiracją dla reżyserki przedstawienia była twórczość Sabiny Spielrein, rosyjskiej Żydówki, lekarki i psychoterapeutki, pionierki psychoanalizy dzieci, blisko związanej w pewnym okresie życia zawodowo z Zygmuntem Freudem oraz Carlem Gustavem Jungiem. Jak wiele naukowczyń została zapomniana i sprowadzono ją niemal wyłącznie do statusu „kochanki Junga”. To dodatkowy kontekst inscenizacji Graham. Istotniejsze są jednak pytania, które Spielrein zadała w pracy *Destrukcja jako przyczyna stawania się*, do którego nawiązała Polly Graham: „Z moich doświadczeń z dziewczętami mogę powiedzieć, że zazwyczaj to uczucie lęku towarzyszy uczuciom związanym z wyparciem, stanowiąc ich tło, gdy po raz pierwszy pojawia się możliwość realizacji pragnienia, i jest to bardzo szczególna forma lęku: od-

nen Wald und keinen Drachen, der Tamino angreift – diese Rolle übernehmen stattdessen Giftgase, die in schlammige Schützengraben eindringen, wie man sie aus Ypern oder Bolimów kennt. Die Königin der Nacht erscheint dem Helden in einer imposanten Szene, indem sie auf einem Mark-IV-Panzer majestätisch auffährt. Ihre berühmte Arie *Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen* singt sie im Inneren einer von Granaten zerschossenen flämischen Windmühle und erklimmt wie Spider-Man die Wände des Palasts ihres Gegenspielers.

Wichtiger als die Szenerie und die erzählerischen Einfälle ist jedoch die Botschaft der Adaption: der Hinweis auf die geheime Verwandtschaft zwischen Gegensätzen – zwischen Gut und Böse, zwischen Licht und Dunkelheit. Die Königin der Nacht entscheidet sich am Ende für den Selbstmord und weist Sarastros helfende Hand zurück. Doch in den Abschiedsblicken der beiden spiegelt sich ihre gegenseitige Abhängigkeit und eine tief empfundene Verzweiflung. Wir erkennen, dass selbst wenn die Schlachtfelder, übersät mit militärischem Schrott, der auf verbrannter Erde liegt, sich wie durch einen Zauber plötzlich begrünen, dies nur ein vorübergehender Triumph ist. Das Böse verschwindet nicht, es kehrt geschickt zurück, denn es ist ein Teil dieser Welt. Der Frieden kann sich jederzeit wieder in Krieg verwandeln. So wird die Feuer- und Wasserprobe, eines der zentralen Motive der Oper, sich endlos wiederholen. Genau das ist die entscheidende Erkenntnis: Es wird kein Ende der Geschichte geben.

czuwamy wroga w samych sobie, nasz własny zapal miłosny z żelazną koniecznością zmusza nas do czegoś, czego nie chcemy; mamy poczucie kresu, przemijalności, od której na próżno chcielibyśmy uciec w nieznaną dal.

Czy to wszystko? – chciałoby się zapytać. Czy to już punkt kulminacyjny, czy nie ma już niczego poza tym? Co w aktywności seksualnej jednostki uzasadnia takie odczucie?”⁵.

Fascynujące, na jak rozmaite sposoby i jak głęboko wnikać można w opowieść o gatunku ludzkim za sprawą, jak to już zauważono, pełnej niedorzeczności ramoty z końca XVIII w. A to przecież tylko cząstka tego, co napisano w kontekście *Czarodziejskiego fletu*. Zadać sobie można jednocześnie pytanie, czy wszystkie te interpretacje i reinterpretacje nie są nadużyciem wobec oryginalnego tekstu, osadzonego przecież w określonej epoce, odnoszącego się do takiej, a nie innej sytuacji społeczno-kulturalnej. Czy można mieć do Schikanedera i Mozarta pretensję o mizoginię, skoro najęźsze umysły ich czasów wyrażały podobne opinie? Jean-Jacques Rousseau twierdził przecież, że kobiety „nie lubią żadnej dziedziny sztuki, na żadnej się nie znają i nie mają żadnego geniuszu”, a jeśli już tworzą, to jest to „całe tak zimne i śliczniutkie jak one”. Denis Diderot żywił z kolei przekonanie, że „kobieta nosi w sobie pewien organ podatny na straszliwe spazmy, dysponujący nią i podsycający w jej wyobraźni różnego rodzaju fantomy”⁶. To za jego sprawą „cofa się ona w przeszłość, wzbija się w przyszłość i wszystkie czasy są w niej obecne”. Czy to nie pasuje idealnie do szowinistycznie skrojonego obrazu Królowej Nocy?

Die Konfrontation mit der traditionellen Inszenierung von *Die Zauberflöte* wird in der Inszenierung von Polly Graham für das Royal College of Music in London sichtbar. Die Handlung spielt in einer Mädchenschule, in der immer noch Schuluniformen und das traditionelle Erziehungsmodell vorherrschen. Sarastro ist der Direktor der Schule, ein Lustmolch, der seine Macht gerne ausnutzt. Am bedeutendsten in der gesamten Aufführung erscheint Pamina, eine Schülerin der sechsten Klasse, die rebellisch und offen für verschiedene Experimente ist – von Drogen bis hin zu sexuellen Abenteuern. Die Aufforderung, den eigenen Wünschen zu folgen und sich den inneren Dämonen zu stellen, ist hier das zentrale Motiv. Diese Begegnungen haben eine befreiende Kraft, die die festgefahrene und verfallene Ordnung zerstört.

Eine Inspiration für die Regisseurin war das Werk von Sabina Spielrein, einer russischen Jüdin, Ärztin und Psychotherapeutin, einer Pionierin der Kinderpsychoanalyse, die in einer bestimmten Phase ihres Lebens beruflich eng mit Sigmund Freud und Carl Gustav Jung verbunden war. Wie viele Wissenschaftlerinnen wurde sie vergessen und fast ausschließlich auf den Status „Jungs Geliebte“ reduziert. Dies bildet einen zusätzlichen Kontext für Grahams Inszenierung. Wesentlicher sind jedoch die Fragen, die Spielrein in ihrer Arbeit *Destruktion als Ursache des Werdens* aufwarf, auf die Polly Graham anspielte: „Aus meinen Erfahrungen mit Mädchen kann ich sagen, dass dieses Gefühl der Angst meist mit Gefühlen der Verdrängung einhergeht und ihren Hintergrund bildet, wenn zum ersten Mal die Möglichkeit besteht, ein Verlangen zu realisieren, und es handelt sich

Albo czy może nas dziś dziwić takie, a nie inne umiejscowienie w sztuce postaci Sarastra, jako kogoś, kto łączy w sobie funkcje kapłana, mędrca i władcy, bezwzględnie przekonanego o swoich racjach, manipulującego innymi i jednocześnie podziwianego. Wydaje się, że inaczej być nie mogło, skoro józefinizm, a więc austriacki wariant oświeconego absolutyzmu, reformował państwo w myśl zasady „wszystko dla ludu, nic przez lud”. Cesarz chciał, aby go podziwiano. To, co ofiarowali nam Schikaneder i Mozart wzięło się stamtąd, z mikrokosmosu epoki, ogrodów Schönbrunnu i wiedeńskich ulic, gdzie mieszały się języki i poglądy, ale też z ówczesnych dzienników i politycznych broszur, w których z niepokojem poszukiwano odpowiedzi na to, jaki świat wyłoni się z wielkiej zmiany, która się wówczas dokonywała na kontynencie europejskim i w Stanach Zjednoczonych⁷.

O tym nie należy zapominać. Ideologie i mody, choć nadzwyczaj zmienne, są częścią historii i są istotne jak ona sama. Jednak obok jest coś jeszcze, co czyni *Czarodziejski flet* dziełem niezmiennie intrygującym. Nie, nie chodzi o muzykę, bo ona jest ponad wszystkim, ale o taki komponent treści, który pozwala na to, by wyruszyć na fascynującą wędrówkę pomiędzy różnymi poziomami interpretacji. Prowadzić nas ona może od banalnej przecież, choć barwnej i w wielu miejscach zaskakującej opowieści o młodzięńczej przygodzie, poprzez historię o duchowej przemianie, prawdziwej miłości i sprawiedliwości, aż do namysłu nad możliwością zbudowania utopii oraz o istocie władzy, której symbolami są czarodziejski flet i słoneczny amulet. Moc instrumentu jest znacząca, ale nie może się równać z tym, czym jest siedmiokrotny

um eine sehr besondere Form der Angst: Wir fühlen den Feind in uns selbst, unsere eigene Leidenschaft zwingt uns mit eiserner Notwendigkeit zu etwas, das wir nicht wollen; wir haben das Gefühl des Endes, der Vergänglichkeit, vor der wir vergeblich in unbekannte Ferne fliehen möchten. Ist das alles? – möchte man fragen. Ist dies der Höhepunkt, gibt es nichts mehr außer diesem? Was in der sexuellen Aktivität des Einzelnen rechtfertigt solch ein Gefühl?“⁵

Es ist faszinierend, wie vielfältig und tiefgehend man in die Erzählung der menschlichen Gattung eindringen kann – dank einer, wie bereits bemerkt wurde, völlig absurden Posse aus dem späten 18. Jahrhundert. Und das ist nur ein kleiner Teil dessen, was im Kontext der *Zauberflöte* geschrieben wurde. Man könnte sich gleichzeitig die Frage stellen, ob all diese Interpretationen und Neuinterpretationen nicht eine Überspitzung des ursprünglichen Textes darstellen, der schließlich in einer bestimmten Epoche verankert ist und sich auf eine spezifische sozio-kulturelle Situation bezieht. Kann man Schikaneder und Mozart wirklich des Frauenhasses anklagen, wenn doch die klügsten Köpfe ihrer Zeit ähnliche Meinungen äußerten? Jean-Jacques Rousseau behauptete schließlich, dass Frauen „keine Kunst mögen, sich in keiner auskennen und keinen Genius haben“, und wenn sie schon erschaffen, sei es „alles so kalt und hübsch, wie sie selbst“. Denis Diderot wiederum war der Überzeugung, dass „die Frau in sich ein Organ trägt, das anfällig für schreckliche Spasmen ist, das sie beherrscht und ihre Fantasien mit allerlei Phantomen anheizt.“⁶ Es ist nicht schwer, diese Ansichten in das chauvinistisch geprägte Bild der Königin der Nacht zu projizieren.



Bestie / Bestien

słoneczny krąg, oznaczający władzę absolutną, którą uwiarygadnia ceremonia wtajemniczenia. Cała intryga, dziś powiedzielibyśmy raczej gra, zbudowana jest więc wokół kilku fundamentalnych i uniwersalnych pytań: co jest źródłem władzy? kto powinien ją posiadać, czyli kto ma rządzić kim? jaki jest jej zakres? co usprawiedliwia jej nadużycia? Nie na wszystkie pytania znajdziemy w operze odpowiedź, bo jest to z wielu względów niemożliwe, ale oglądając zmagania Królowej Nocy z Sarastrem oraz perypetie innych bohaterów, konfrontować je możemy bezpośrednio z tym, co znamy z naszego doświadczenia.

Źródłem władzy jest w *Czarodziejskim flecie* nie dobre urodzenie, nie prawo naturalne czy boskie naznaczenie, ale wiedza. W tym momencie uważnym czytelnikom takich myślicieli politycznych jak Michel Foucault czy Zygmunt Bauman puls zaczyna bić szybciej. To oni mówili bowiem, że wiedza sama w sobie nie jest czymś dobrym i że nie dobru jedynie służy. Zwracali uwagę, że bezwiedny oświeceniowy entuzjazm to śpiew przeszłości. Jego kres przyszedł wraz z bezsensowną rzezią, jaka dokonała się w okopach I wojny światowej, ostateczny cios przyszedł wraz z Auschwitz. „Najbardziej szanowane zasady i osiągnięcia nowoczesnej nauki – pisał Bauman – ujawniły swój śmiertcionośny potencjał. Postulaty oddzielenia rozumu od emocji, racjonalności od presji normatywnych i wydajności od etyki należały do tych okrzyków bojowych, które towarzyszyły nauce niemalże od chwili jej poczęcia. Ich realizacja uczyniła jednak z nauki oraz jej niezliczonych, często imponujących technologicznych zastosowań uległe narzędzie w rękach bezwzględnej władzy”⁸. Foucault

Oder sollte uns heute etwa überraschen, wie die Figur des Sarastro in der Kunst positioniert wird, als jemand, der die Funktionen eines Priesters, Weisen und Herrschers vereint, der unerschütterlich von seinen eigenen Überzeugungen überzeugt ist, andere manipuliert und gleichzeitig bewundert wird? Es scheint, dass es anders gar nicht sein konnte, wenn man bedenkt, dass der Josephinismus, also die österreichische Variante des aufgeklärten Absolutismus, den Staat nach dem Prinzip reformierte: „Alles für das Volk, nichts durch das Volk“. Der Kaiser wollte bewundert werden. Das, was Schikaneder und Mozart uns boten, stammte aus diesem Mikrokosmos der Epoche, aus den Gärten von Schönbrunn und den Wiener Straßen, wo sich Sprachen und Ansichten vermischten, aber auch aus den Zeitungen und politischen Flugblättern jener Zeit, in denen mit Besorgnis nach Antworten auf die Frage gesucht wurde, welche Welt sich aus der großen Veränderung herausbilden würde, die damals auf dem europäischen Kontinent und in den Vereinigten Staaten stattfand.⁷

Das darf man nicht vergessen. Ideologien und Moden, so wechselhaft sie auch sein mögen, sind ein Teil der Geschichte und genauso wichtig wie diese selbst. Doch daneben gibt es noch etwas anderes, das die *Zauberflöte* zu einem Werk macht, das unablässig fasziniert. Nein, es geht nicht um die Musik, denn die ist übergeordnet, sondern um einen inhaltlichen Bestandteil, der es ermöglicht, eine faszinierende Reise zwischen verschiedenen Ebenen der Interpretation zu unternehmen. Diese Reise kann uns von der banalen, wenn auch farbenfrohen und an vielen Stellen überraschenden Erzählung eines jugendlichen



Niewolnicy / Sklaven

Abenteuers bis hin zu einer Geschichte über spirituelle Transformation, wahre Liebe und Gerechtigkeit führen und uns schließlich zur Überlegung anregen, wie eine Utopie aufgebaut werden könnte und was die Essenz der Macht ist, deren Symbole der Zauberflöte und das Sonnenamulett darstellen. Die Macht des Instruments ist bedeutend, aber sie kann nicht mit dem, was der siebenfache Sonnenkreis bedeutet, verglichen werden – er symbolisiert die absolute Macht, die durch das Ritual der Einweihung legitimiert wird. Die gesamte Intrige, die man heute wohl eher als ein Spiel bezeichnen würde, ist also um einige fundamentale und universelle Fragen aufgebaut: Was ist die Quelle der Macht? Wer sollte sie besitzen, also wer soll wen regieren? Was ist ihr Umfang? Was rechtfertigt ihren Missbrauch? Nicht alle Fragen finden wir in der Oper beantwortet, weil dies aus vielen Gründen nicht möglich ist, aber wenn wir die Kämpfe der Königin der Nacht mit Sarastro und die Abenteuer der anderen Figuren beobachten, können wir diese Fragen direkt mit dem konfrontieren, was wir aus unserer eigenen Erfahrung kennen.

In der *Zauberflöte* ist die Quelle der Macht nicht edle Geburt, nicht das Naturrecht oder eine göttliche Bestimmung, sondern Wissen. An diesem Punkt beginnen die Herzen der aufmerksamen Leser: innen politischer Denker wie Michel Foucault oder Zygmunt Bauman schneller zu schlagen. Denn sie sagten, dass Wissen an sich nicht etwas Gutes ist und nicht nur dem Guten dient. Sie wiesen darauf hin, dass der unbewusste Enthusiasmus des Aufklärungszeitalters ein Lied der Vergangenheit ist. Sein Ende kam mit dem sinnlosen Massaker, das in den Schützengrä-

twierdził, że władza jest ściśle sprzężona z wiedzą i przejawia się w sprawowaniu społecznej kontroli nad ciałem i umysłem. To już nie jest przywilej, ale strategia, w której dominację osiąga się poprzez określone działania zarówno takie, które rozpoznać niełatwo, jak i takie, które używają przemocy, czyli tradycyjnego atrybutu władzy.

Odnosząc ten koncept do dzieła Schikanedera i Mozarta, zyskać możemy interesującą perspektywę. Tylko jeden przykład: o czarodziejskim flecie trzecia z nimf mówi: „Wraz z nim zyskujesz władzę wielką, / Odmieniać możesz ludzkie serca, / Ponurym dasz radości w bród, / Pyszałkom zaś miłości cud”. Brzmi to lekko i optymistycznie, ale podejrzliwość skłania do pytania: jakie to melodie wygrywają dziś rozmaite „czarodziejskie flety”? A mówiąc wprost: jak wielką władzę poruszania naszych emocji mają współcześnie rozmaite media, którym niemal bezwiednie oddaliśmy swoją prywatność? Co znamienne, one służą dziś w większym stopniu nienawiści niż miłości, a algorytmy na pierwszym miejscu stawiają kontrowersje i skrajności. Bo to one dziś przyciągają naszą uwagę, a więc lepiej się sprzedają. Albo takie pytanie: komu oddaliśmy władzę? Czy potrafimy ją dziś właściwie zidentyfikować? Łudzimy się, że demokracja działa, jednocześnie czując, że nasz wpływ na rządzących jest ograniczony do skądinąd ważnego gestu wrzucenia kartki wyborczej. Dużo to czy mało? Czasem zasłona się rozsuwa i dane nam jest coś niecoś podejrzeć. Styczniowa ceremonia inauguracyjna prezydenturę Donalda Trumpa na waszyngtońskim Kapitolu pokazała całemu światu, że biznesowi oligarchowie, zarządzający komunikacją, rozrywką, zabawnymi filmikami, memami, promocją

ben des Ersten Weltkriegs stattfand, und der endgültige Schlag kam mit Auschwitz. „Die ehrwürdigsten Prinzipien und Errungenschaften der modernen Wissenschaft – schrieb Bauman – offenbarten ihr todbringendes Antlitz. Die Befreiung der Vernunft vom Gefühl, der Rationalität von normativen Zwängen, der Effizienz von der Ethik war seit Anfängen Programm der Wissenschaften. In der Praxis verwandelten sich die Wissenschaft und die mit ihr die von ihr hervorgebrachte Technik jedoch in ein williges Instrument skrupelloser Machthaber.“⁸ Foucault behauptete, dass Macht eng mit Wissen verbunden ist und sich in der sozialen Kontrolle über Körper und Geist manifestiert. Es ist nicht mehr ein Privileg, sondern eine Strategie, bei der Dominanz durch bestimmte Handlungen erreicht wird – sowohl durch solche, die schwer zu erkennen sind, als auch durch solche, die Gewalt anwenden, also das traditionelle Attribut der Macht.

Bezogen auf dieses Konzept im Zusammenhang mit dem Werk von Schikaneder und Mozart, können wir eine interessante Perspektive gewinnen. Nur ein Beispiel: Die drei Damen sprechen über die Zauberflöte: „Hiermit kannst du allmächtig handeln, / der Menschen Leidenschaft verwandeln: / der Traurige wird freudig sein, / den Hagestolz nimmt Liebe ein“, klingt leicht und optimistisch, aber Misstrauen regt dazu an, die Frage zu stellen: Welche Melodien spielen heute die verschiedenen „Zauberflöten“? Anders ausgedrückt: Wie viel Macht haben die heutigen Medien, die unsere Emotionen bewegen, denen wir fast unbewusst unsere Privatsphäre überlassen haben?



radości, przyjaźni, zachęcający nas stale do ekspresji własnego „ja”, są dziś w istocie nie klientami władzy, ale właśnie władzą. „Ujarzmić ludzi to znaczy wytworzyć w nich ja” – pisał Foucault, myśliciel nieprzesadnie optymistyczny co do możliwości samoobrony⁹.

Daliśmy się ujarzmić, mówiąc jego językiem, bo uwierzyliśmy w bajkę o tym, że jesteśmy bystrzy i samodzielni, bo – wbrew oczywistym faktom – zaufaliśmy własnej wszechmocy. Pragniemy, aby człowiek dotknął swymi stopami Marsa, a wciąż nie udało nam się rozwiązać tylu podstawowych z punktu widzenia ludzkości spraw. Konflikty wojenne są czymś stałym, dochodzi do nowych ludobójstw, miliardy ludzi głodują i nie mają dostępu do wody oraz opieki medycznej, mężczyźni uciskają kobiety, szerzy się religijny i polityczny fanatyzm, można tak wymieniać bardzo długo.

A my? Wyciągamy rękę ku górze, żeby pokazać nasze gwiazdne aspiracje. Kiedy jednak ona na chwilę nieruchomieje, dostrzegamy nie przyszłość, ale przeszłość, stare gesty odsyłające nas do najbardziej mrocznego czasu. Co z tym zrobimy? Najpewniej nic, bo rozleniwiliśmy się i nadal wierzymy w to, że dźwięki czarodziejskiego fletu zrodzić mogą harmonię i przemianę, w efekcie której zagości pośród nas wieczna miłość oraz wzajemne zrozumienie. Ale końca historii nie będzie. To jedno jest pewne.

Pozostają złudzenia. Jest nimi przepełniona również wieczna muzyka Mozarta. To niewiele, ale na jakiś czas powinno wystarczyć. Przynajmniej do kolejnych prób ognia i wody.

Hass als der Liebe, und die Algorithmen stellen Kontroversen und Extreme an erste Stelle. Denn diese ziehen heute unsere Aufmerksamkeit an und verkaufen sich daher besser. Oder eine andere Frage: Wem haben wir die Macht übergeben? Können wir sie heute richtig identifizieren? Wir täuschen uns, dass die Demokratie funktioniert, während wir gleichzeitig das Gefühl haben, dass unser Einfluss auf die Herrschenden auf die ohnehin wichtige Geste der Wahlzettelabgabe begrenzt ist. Ist das viel oder wenig? Manchmal öffnet sich der Vorhang, und wir können etwas erhaschen. Die Zeremonie zur Amtseinführung von Donald Trump im Januar im Kapitol in Washington zeigte der ganzen Welt, dass die oligarchischen Geschäftsleute, die Kommunikation, Unterhaltung, lustige Videos, Memes, die Förderung von Freude und Freundschaft steuern und uns ständig zur Expression unseres eigenen „Ichs“ anregen, heute in Wahrheit nicht Kunden der Macht sind, sondern die Macht selbst. „Die Menschen zu zähmen bedeutet, in ihnen das ‚Ich‘ zu erschaffen“, schrieb Foucault, ein Denker, der hinsichtlich der Möglichkeit der Selbstverteidigung nicht übermäßig optimistisch war.⁹

Wir haben uns zähmen lassen, um in Foucaults Sprache zu sprechen, weil wir an das Märchen geglaubt haben, dass wir klug und selbstständig sind, weil – trotz offensichtlicher Fakten – wir unserer eigenen Allmacht vertraut haben. Wir sehen uns danach, dass der Mensch mit seinen Füßen den Mars berührt, während wir immer noch nicht in der Lage sind, so viele grundlegende Probleme der Menschheit zu lösen. Kriege sind eine konstante Realität, es gibt neue Völkermorde, Milliarden von Menschen verhungern

PS

Zebrani na Kapitolu nie usłyszeli fragmentów *Czarodziejskiego fletu*. Choć pokazał się tam niezły tenor Christopher Macchio, to największe brawa otrzymała wokalistka country Carrie Underwood.

Eryk Krasucki, historyk, profesor w Instytucie Historycznym Uniwersytetu Szczecińskiego, naukowo zajmuje się dziejami XX wieku, historią komunizmu, Pomorza Zachodniego oraz studiami biograficznymi.

und haben keinen Zugang zu Wasser oder medizinischer Versorgung, Männer unterdrücken Frauen, religiöser und politischer Fanatismus breitet sich aus – die Liste könnte lange weitergeführt werden.

Und wir? Wir strecken die Hand nach oben aus, um unsere himmlischen Bestrebungen zu zeigen. Doch wenn sie für einen Moment stillhält, sehen wir nicht die Zukunft, sondern die Vergangenheit, alte Gesten, die uns an die dunkelste Zeit erinnern. Was werden wir damit tun? Wahrscheinlich nichts, weil wir träge geworden sind und immer noch glauben, dass die Töne der Zauberflöte Harmonie und Transformation hervorrufen können, durch die unter uns ewige Liebe und gegenseitiges Verständnis Einzug halten. Aber das Ende der Geschichte wird es nicht geben. Das ist sicher.

Es bleiben Illusionen. Auch die ewige Musik Mozarts ist von ihnen erfüllt. Es ist wenig, aber für eine Weile sollte es genügen. Mindestens bis zu den nächsten Prüfungen von Feuer und Wasser.

PS

Die Versammlung im Kapitol hörte keine Auszüge aus der *Zauberflöte*. Obwohl der talentierte Tenor Christopher Macchio dort auftrat, erhielt die Country-Sängerin Carrie Underwood den größten Applaus.

Eryk Krasucki, Historiker, Professor am Historischen Institut der Universität Szczecin, forscht zur Geschichte des 20. Jahrhunderts, zur Geschichte des Kommunismus, Westpommerns und zu biografischen Studien.

¹ Søren Kierkegaard, *Stadia erotyki bezpośredniej, czyli erotyka muzyczna*, w: tegoż, *Albo – albo*, tłum. Jarosław Iwaszkiewicz, t. 1, Warszawa 1976, s. 93.

² Hans-Georg Gadamer, *Kształtowanie człowieczeństwa*, tłum. Małgorzata Łukasiewicz, w: Program *Czarodziejskiego fletu* Wolfganga Amadeusza Mozarta w reżyserii Laco Adamika, premiera: październik 1986, red. Ewa Obniska, Wiktor A. Brégy, b.m.r.w, b.p.

³ Jeffrey Wikstrom, *The Patriarchal Flute*, na: <http://www.jeffwik.com/2012/03/23/the-patriarchal-flute/> (dostęp: 25.01.2025).

⁴ Rose Laub Coser, *The Principle of Patriarchy: The Case of The Magic Flute*, „Signs” 1978, z. 4, s. 337–348.

⁵ Sabina Spielrein, *Destrukcyjność jako przyczyna stawania się*, w: *Imago psychoanalizy*, wybór, opracowanie i wstęp Agnieszki Sobolewskiej, Gdańsk 2021, s. 220.

⁶ Jarosław Ślęzak, *Walka o podmiotowość prawną kobiet w epoce Oświecenia*, „Cywilizacja i Polityka” 2015, t. 13, s. 152–163.

⁷ Moritz Csáky, *Mozart w Wiedniu, czyli polityczny i kulturowy kontekst józefinizmu*, w: *Czarodziejski flet – tekst i konteksty. Studia nad librettem opery*, red. Lucjan Puchalski, Kraków 2016, s. 17–43.

⁸ Zygmunt Bauman, *Nowoczesność i Zagłada*, tłum. Tomasz Kunz, Kraków 2009, s. 232.

⁹ Michel Foucault, *Historia seksualności*, tłum. Bogdan Banasiak, Tadeusz Komendant, Krzysztof Matuszewski, Warszawa 2000, s. 58.

¹ Søren Kierkegaard, *Stadia erotyki bezpośredniej, czyli erotyka muzyczna*, in: ders., *Albo – albo*, Übers. Jarosław Iwaszkiewicz, Bd. 1, Warschau 1976, S. 93.

² Hans-Georg Gadamer, *Kształtowanie człowieczeństwa*, Übers. Małgorzata Łukasiewicz, in: Programm zu Wolfgang Amadeus Mozarts *Die Zauberflöte* in der Regie von Laco Adamik, Premiere: Oktober 1986, hrsg. von Ewa Obniska, Wiktor A. Brégy, o. O., o. J., o. S.

³ Jeffrey Wikstrom, *The Patriarchal Flute*, auf: <http://www.jeffwik.com/2012/03/23/the-patriarchal-flute/> (Zugriff: 25.01.2025).

⁴ Rose Laub Coser, *The Principle of Patriarchy: The Case of The Magic Flute*, „Signs“ 1978, Nr. 4, S. 337–348.

⁵ Sabina Spielrein, *Destrukcyjność jako przyczyna stawania się*, in: *Imago psychoanalizy*, Auswahl, Bearbeitung und Vorwort von Agnieszka Sobolewska, Danzig 2021, S. 220.

⁶ Jarosław Ślęzak, *Walka o podmiotowość prawną kobiet w epoce Oświecenia*, „Cywilizacja i Polityka” 2015, Bd. 13, S. 152–163.

⁷ Moritz Csáky, *Mozart w Wiedniu, czyli polityczny i kulturowy kontekst józefinizmu*, in: *Czarodziejski flet – tekst i konteksty. Studia nad librettem opery*, hrsg. von Lucjan Puchalski, Krakau 2016, S. 17–43.

⁸ Zygmunt Bauman, *Dialektik der Ordnung: Die Moderne und der Holocaust*, Übers. Tomasz Kunz, Krakau 2009, S. 232.

⁹ Michel Foucault, *Historia seksualności*, Übers. Bogdan Banasiak, Tadeusz Komendant, Krzysztof Matuszewski, Warschau 2000, S. 58.

Kuba Wnuk

Kierownictwo muzyczne



fot. arch. prywatne

Musikalische Leitung

Ukończył studia w zakresie dyrygentury orkiestrowej i korepetycji operowej w Hochschule für Musik und Theater w Rostocku oraz muzyki kościelnej i dyrygentury chóralnej w Akademii Sztuki w Szczecinie. W latach 2013–2018 był korepetytorem w Szkole Operowej HMT Rostock. Umiejętności doskonalił podczas licznych kursów mistrzowskich.

Od roku 2019 do 2024 związany z Warszawską Operą Kameralną, od 2024 współpracuje z orkiestrą Polish Art Philharmonic. Za sprawą dorocznego Festiwalu Mozartowskiego w Warszawie ma w swoim repertuarze większość dzieł scenicznych Mozarta. Stołecznej publiczności prezentował również mniej popularne dzieła, m.in. Donizettiego i Menottiego. W WOK-u, poza licznymi wznowieniami, poprowadził premiery 7 tytułów operowych. W latach 2021–2024 sprawował kierownictwo muzyczne Festiwalu Mozart Junior. Dyrygował Galą Finałową 30. Festiwalu Mozartowskiego (2021) z udziałem światowej sławy sopranistki Simone Kermes. Mozartowskie *Wesele Figara* wykonywał m.in. w Japonii (2019). Współpracował z wieloma orkiestrami, m.in.:

Er absolvierte ein Studium im Bereich Orchesterdirigieren und Korrepetition an der Hochschule für Musik und Theater Rostock sowie Kirchenmusik und Chordirigieren an der Kunstakademie Stettin. Von 2013 bis 2018 war er Korrepetitor an der Opernschule der HMT Rostock. Seine Fähigkeiten vertiefte er in zahlreichen Meisterkursen.

Von 2019 bis 2024 war er an der Warschauer Kammeroper tätig, seit 2024 arbeitet er mit dem Orchester der Polish Art Philharmonic zusammen. Dank des jährlichen Mozart-Festivals in Warschau hat er die meisten Bühnenwerke Mozarts in seinem Repertoire. Dem Warschauer Publikum präsentierte er auch weniger bekannte Werke, darunter Kompositionen von Donizetti und Menotti. An der Warschauer Kammeroper leitete er neben zahlreichen Wiederaufnahmen die Premieren von sieben Operntiteln. Zwischen 2021 und 2024 übernahm er die musikalische Leitung des Festivals Mozart Junior. Er dirigierte die Abschlussgala des 30. Mozart-Festivals (2021) mit der weltberühmten Sopranistin Simone Kermes. Mozarts *Die Hochzeit des Figaro* führte er u.a. 2019 in Japan auf.

Opery Krakowskiej, Opery na Zamku, Filharmonii Warmińsko-Mazurskiej, Filharmonii Zielonogórskiej, Opery i Filharmonii Podlaskiej, Opery Wrocławskiej, Filharmonii Dolnośląskiej, Staatskapelle Schwerin, Theater Vorpommern, Nürnberger Symphoniker, Camerata Stargard, Polską Orkiestrą Sinfonia Iuventus i Musicae Antiquae Collegium Varsoviense. Obecnie ma otwarty przewód doktorski na Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina w Warszawie. Pracuje jako wykładowca w Akademii Sztuki w Szczecinie.

Er arbeitete mit vielen Orchestern zusammen, darunter: die Krakauer Oper, die Oper im Schloss in Stettin, die Philharmonie Ermland-Masuren, die Philharmonie Zielona Góra, die Oper und Philharmonie Podlachien, die Breslauer Oper, die Niederschlesische Philharmonie, die Staatskapelle Schwerin, das Theater Vorpommern, die Nürnberger Symphoniker, Camera-ta Stargard, das Polnische Orchester Sinfonia Iuventus und Musicae Antiquae Collegium Varsoviense. Derzeit promoviert er an der Fryderyk-Chopin-Universität für Musik in Warschau. Außerdem arbeitet er als Dozent an der Kunstakademie in Stettin.

Natalia Babińska

Reżyseria



foto: Kama Bork

Regie

Reżyser i pedagog. Ukończyła Akademię Muzyczną w Warszawie i stołeczną Akademię Teatralną. Zrealizowała kilkadziesiąt przedstawień, są to m.in. *Noce Szeherazady*, *Halka* (wileńska) i *Straszny dwór* Moniuszki, *Demetrio* i *Cyrułik sewilski* Rossiniego, *Hrabina Marica* Kálmána, *Rigoletto* Verdiego, *Historia najmniej prawdopodobna* Kornowicza, *Audycja V* (metaopera, Krzanowski). Jest autorką muzyki do 4 spektakli teatralnych, teatru tv, słuchowisk i seriali tv. Napisała 11 scenariuszy do teatru, teatru dla dzieci i filmu.

Za swoją pracę artystyczną otrzymała wiele nagród, m.in. Złotą Maskę za *Cyrułika sewilskiego* (2014) i nagrodę im. J. Kiepury dla najlepszego reżysera i najlepszego spektaklu za *Dokręcanie śruby* (2017). Otrzymała stypendium MKiDN (2024), w którego ramach realizuje Eksperymentalny Projekt Operowy, czyli performatywną opowieść o skomplikowanym środowisku i kulisach teatru muzycznego. Od wielu lat zajmuje się pracą pedagogiczną w szerokim tego słowa znaczeniu. Współpracuje z uczelniami w całej Polsce (m.in. Akademia Muzyczna w Poznaniu i Łodzi, UMFC i Akademia Teatralna w Warszawie).

Regisseurin und Pädagogin. Sie absolvierte die Musikakademie in Warschau sowie die Warschauer Theaterakademie. Sie hat mehrere Dutzend Inszenierungen realisiert, darunter unter anderem *Scheherazades Nächte* von Dowgiałło, *Halka* (wilnische Version) und *Geistervilla* von Moniuszko, *Demetrio* und *Der Barbier von Sevilla* von Rossini, *Graf Marica* von Kálmán, *Rigoletto* von Verdi, *Die am wenigsten wahrscheinliche Geschichte* von Kornowicz sowie *Audycja V* (eine Meta-Oper von Krzanowski). Sie komponierte die Musik für vier Theateraufführungen, Fernsehproduktionen, Hörspiele und TV-Serien. Zudem verfasste sie 11 Drehbücher für Theater, Kindertheater und Film.

Für ihre künstlerische Arbeit wurde sie mit zahlreichen Auszeichnungen geehrt, darunter der *Golde-ne Maske* für *Der Barbier von Sevilla* (2014) und der J. Kiepura Preis für die beste Regie und das beste Stück für *The Turn oh the Screw* anziehen (2017). Sie ist Stipendiatin des Ministeriums für Kultur und Nationales Erbe Polens [MKiDN] (2024), im Rahmen dessen sie das Experimental Oper Project umsetzt,

Realizuje też projekty dla dzieci i z udziałem dzieci (np. 4 edycje musicali w Filharmonii Gorzowskiej, w których wzięło udział 300 młodych artystów). Pro-wadzi regularne zajęcia w ZPSM nr 1 w Warszawie. Pasjonuje się krzewieniem kompetencji artystycznych wśród amatorów i tworzeniem oryginalnych propozycji kulturalnych w małych ośrodkach. Obecnie realizuje interdyscyplinarny projekt międzypokoleniowy w ramach stypendium Burmistrza miasta Piaseczna.

eine performative Erzählung über das komplexe Umfeld und die Kulissen des Musiktheaters. Seit vielen Jahren ist sie in der pädagogischen Arbeit aktiv, insbesondere im Bereich der Kunstvermittlung. Sie arbeitet mit Universitäten in ganz Polen zusammen, darunter die Musikakademien in Posen und Łódź, die Musikuniversität in Warschau sowie die Warschauer Theaterakademie. Sie realisiert auch Projekte für und mit Kindern, wie etwa vier Auflagen von Musicals in der Philharmonie in Gorzów, an denen 300 junge Künstler teilnahmen. Sie leitet regelmäßig Kurse an der ZPSM Nr. 1 in Warschau. Ihre Leidenschaft gilt der Förderung von künstlerischen Kompetenzen bei Amateuren sowie der Schaffung origineller kultureller Angebote in kleinen Orten. Derzeit realisiert sie ein interdisziplinäres Generationenprojekt im Rahmen des Stipendiums des Bürgermeisters von Piaseczno.

Aleksandra Reda

Scenografia i kostiumy



foto. Jacek Poremba

Bühnenbild und Kostüme

Absolwentka Wydziału Scenografii i Wydziału Konserwacji Dzieł Sztuki warszawskiej ASP. Wykładowczyni tejeż uczelni. Jej realizacje można obecnie zobaczyć w teatrach dramatycznych i operowych m.in. w Warszawie, Krakowie, Gdańsku. Obrazy filmowe tworzyła we współpracy z Teatrem TVP i Wytwórnią Filmów Dokumentalnych i Fabularnych. Jest laureatką nagrody XXII Festiwalu Teatru Polskiego Radia i Teatru Telewizji „Dwa Teatry” (2023) za scenografię do spektaklu *Konrad Wallenrod*. Otrzymała nominację do Teatralnych Nagród Muzycznych im. J. Kiepury za scenografię do opery *Don Desiderio* w Operze Śląskiej w Bytomiu (2019). Jej projekty scenografii i kostiumów były pokazywane m.in. w Muzeum Łazienki Królewskie w Warszawie, na wystawie „Costume at the Turn of the Century: 1990–2015” w Warszawie i „World Stage Design 2022” w Calgary.

Absolventin der Fakultät für Bühnenbild und der Fakultät für Restaurierung von Kunstwerken an der Kunstakademie in Warschau. Sie ist Dozentin an derselben Hochschule. Ihre Arbeiten sind derzeit in dramatischen und Operntheatern in Warschau, Krakau und Danzig zu sehen. Filmische Szenenbilder schuf sie in Zusammenarbeit mit dem Theater TVP und der Dokumentar- und Spielfilmproduktion. Sie ist Preisträgerin des XXII. Festivals des Polnischen Radios und des Fernsehtheaters „Dwa Teatry“ (2023) für das Bühnenbild des Stücks *Konrad Wallenrod*. 2019 wurde sie für das Bühnenbild der Oper *Don Desiderio* an der Oper Śląska in Bytom für den Theaterpreis im Bereich Musiktheater nach Jan Kiepura nominiert. Ihre Bühnenbild- und Kostümdesigns wurden unter anderem im Königlichen Łazienki Museum in Warschau, in der Ausstellung „Costume at the Turn of the Century: 1990–2015“ in Warschau und bei „World Stage Design 2022“ in Calgary gezeigt.

Maciej Igielski

Reżyseria światel



foto. Honorata Kicmal

Lichtregie

Od 1990 r. związany jest z Teatrem Wielkim – Operą Narodową, gdzie projektuje oświetlenie do spektakli baletowych, operowych i teatralnych. Wyreżyserował światła do ponad stu spektakli. Jego realizacje oświetlenia scenicznego można zobaczyć m.in. w Operze Nova, Operze Podlaskiej, Operze Wrocławskiej, Teatrze Wielkim w Łodzi i w Poznaniu, w Teatrze Narodowym w Warszawie, Teatrze im. J. Słowackiego w Krakowie, a także w Narodowym Teatrze Opery i Baletu w Wilnie. Współpracował m.in. z takimi reżyserami i choreografami jak: K. Kolberger, M. Prus, M. Treliński, N. Babińska, K. Nurowski, K. Wuss, M. Hycnar, P. Szkotak, E. Wesołowski, K. Pastor, R. Bondara, J. Przybyłowicz. W Operze na Zamku w Szczecinie reżyserował światła do spektakli: *Guru*, *Dokręcanie śrubby*, *Wieczór baletów polskich*, *Hrabina Marica*. Ostatnio zrealizował opery: *Orfeusz i Eurydyka* (Opera Nova) i *Vóló Bóskó* (Teatr Wielki – Opera Narodowa).

Seit 1990 ist er mit dem Großen Theater – Nationaloper verbunden, wo er die Beleuchtung für Ballet-, Opern- und Theateraufführungen entwirft. Er hat die Beleuchtung für mehr als hundert Vorstellungen entworfen. Seine Beleuchtungsinszenierungen sind u. a. in Opera Nova, Podlaska Opera, Wrocław Opera, dem Großen Theater in Łódź und Poznań, dem Nationaltheater in Warschau, dem J. Słowacki Theater in Kraków und dem Nationalen Opern- und Ballettheater in Vilnius zu sehen. Er hat mit Regisseuren und Choreographen wie K. Kolberger, M. Prus, M. Treliński, N. Babińska, K. Nurowski, K. Wuss, M. Hycnar, P. Szkotak, E. Wesołowski, K. Pastor, R. Bondara und J. Przybyłowicz zusammengearbeitet. An der Oper im Schloss in Szczecin führte er die Lichtregie bei den Aufführungen von *Guru*, *The Turn of the Screw*, *Abend der polnischen Ballette*, *Gräfin Mariza*. Zu seinen jüngsten Inszenierungen gehören die Opern *Orpheus und Eurydike* (Opera Nova) und *Vóló Bóskó* (Großes Theater – Nationaloper).

Grzegorz Brożek

Ruch sceniczny



fot. Bartosz Madej

Bühnenbewegung

Tancerz i choreograf. Absolwent Ogólnokształcącej Szkoły Baletowej w Poznaniu i Akademii Humanistyczno-Ekonomicznej w Łodzi (Wydział Pedagogika Tańca). W latach 2018–2019 pełnił funkcję asystenta kierownika baletu w Teatrze Wielkim w Łodzi. Dwukrotnie otrzymał stypendium Ministra Edukacji i Nauki za znaczące osiągnięcia artystyczne (2020 i 2021). Jest autorem takich choreografii, jak: *Face The Truth*, *I can Pretend*, *Faustus*, *Seeking Affection*, *The puppet*, *Nostalgia*, *Habanerra*, *Mandragora* i *Twisted relations*. W 2001 r. zdobył drugie miejsce w XII Ogólnopolskim Konkursie Tańca im. Wojciecha Wiesiołowskiego w Gdańsku i drugie miejsce w międzynarodowym konkursie choreograficznym w Tarnowie w ramach X Międzynarodowego Festiwalu Teatrów Tańca „Scena otwarta” za fragment spektaklu *Face The Truth*.

Tänzer und Choreograf. Absolvent der Staatlichen Ballettschule in Posen sowie der Akademie für Geistes- und Wirtschaftswissenschaften in Łódź, Fachbereich Tanzpädagogik. In den Jahren 2018–2019 war er als Assistent des Ballettdirektors am Großen Theater in Łódź tätig. Er erhielt zweimal ein Stipendium des Ministers für Bildung und Wissenschaft für herausragende künstlerische Leistungen (2020 und 2021). Er ist Autor von Choreografien wie *Face The Truth*, *I Can Pretend*, *Faustus*, *Seeking Affection*, *The Puppet*, *Nostalgia*, *Habanerra*, *Mandragora* und *Twisted Relations*. Im Jahr 2001 gewann er den zweiten Platz im XII. Polnischen Tanzwettbewerb Wojciech Wiesiołowski in Danzig und den zweiten Platz im internationalen Choreografie Wettbewerb in Tarnów im Rahmen des X. Internationalen Festivals für Tanztheater „Offene Bühne“ für einen Ausschnitt aus dem Stück *Face The Truth*.

Jagoda Chalcińska

Projekcje multimedialne



fot. arch. prywne

Multimedia-Projektionen

Artystka wizualna, autorka projekcji teatralnych. *Czarodziejski flet* to jej druga realizacja dla Natalii Babińskiej. Współpracowała z cenionymi reżyserami teatralnymi, operowymi i baletowymi, w tym z Robertem Bondarą (*Faust*, *Królowa Śniegu*, *Nothing Twice*, *Orfeusz i Eurydyka*), Krystyną Jandą (*Mąż i żona*), Krystianem Ladą (*Sigismondo*), Anną Gryszkówną (*Śnieg*, *Panny z Wilka*, *Rapsod*) i Wawrzyńcem Kostrzewskim (*Alicja w Krainie Snów*, *Tango*). Jej projekcje były prezentowane na scenach czołowych teatrów, takich jak Teatr Wielki – Opera Narodowa w Warszawie, Teatr Muzyczny w Kłajpedzie, Teatr Wielki w Poznaniu, Opera Śląska i Polska Opera Królewska. Twórczość artystki zdobyła uznanie na festiwalach międzynarodowych, m.in. Mapping Festival w Genewie i European Media Art Festival w Osnabrücku.

Visuelle Künstlerin und Autorin von Theaterprojektionen. *Die Zauberflöte* ist ihre zweite Zusammenarbeit mit Natalia Babińska. Sie arbeitete mit renommierten Theater-, Opern- und Ballettregisseuren zusammen, darunter Robert Bondara (*Faust*, *Die Schneekönigin*, *Nothing Twice*, *Orpheus und Eurydike*), Krystyna Janda (*Ehemann und Ehefrau*), Krystian Lada (*Sigismondo*), Anna Gryszkówna (*Der Schnee*, *Die Mädchen aus Wilko*, *Rhapsodie*) und Wawrzyniec Kostrzewski (*Alice im Traumland*, *Tango*). Ihre Projektionen wurden auf den Bühnen führender Theater präsentiert, darunter das Große Theater – Nationaloper in Warschau, das Musiktheater in Klaipėda, das Große Theater in Posen, die Schlesische Oper und die Polnische Königliche Oper. Ihre Arbeiten wurden auf internationalen Festivals wie dem Mapping Festival in Genf und dem European Media Art Festival in Osnabrück anerkannt.

Małgorzata Bornowska

Przygotowanie chóru



fol. Ryszard Filipowicz

Vorbereitung des Chors

Absolwentka akademii muzycznych w Warszawie i Bydgoszczy. W 2011 r. uzyskała stopień doktora sztuki muzycznej w dyscyplinie dyrygentura na Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina, w 2018 – doktora habilitowanego w Akademii Muzycznej w Gdańsku. Od 2013 r. jest wykładowcą na Wydziale Edukacji Muzycznej w Akademii Sztuki w Szczecinie, od 2019 na stanowisku profesora AS. W Operze na Zamku w Szczecinie pracuje jako chórmistrz od 2005 r. Sprawowała kierownictwo muzyczne m.in. nad spektaklami: *Farfurka królowej Bony* i *O krasnoludkach i sierotce Marysi*, oraz widowiskiem *Dla Niepodległej*. Prowadzi również własną działalność koncertową. Jest inicjatorką powstania Chóru Amatorskiego przy Operze na Zamku, z którym pracuje od 2017 r., a także dyrektorem artystycznym Międzynarodowych Spotkań Chóralnych „Stetinum Cantat” organizowanych przez Operę na Zamku w Szczecinie.

Sie ist Absolventin der Musikhochschulen in Warschau und Bydgoszcz. 2011 erlangte sie den Dokortitel der Musikalischen Künste im Fach Dirigieren an der Fryderyk-Chopin-Musikuniversität, 2018 folgte die Habilitation an der Musikakademie in Danzig. Seit 2013 ist sie Dozentin an der Fakultät für Musikpädagogik der Kunstakademie Stettin, seit 2019 im Rang einer Professorin der Akademie. In der Oper im Schloss Stettin ist sie seit 2005 als Chordirektorin tätig. Sie übernahm die musikalische Leitung verschiedener Inszenierungen, darunter *Das Töpfchen der Königin Bona*, *Von den Wichtelmännchen und dem Waisenkind Marysia* sowie die Aufführung *Für die Unabhängigkeit*. Neben ihrer Tätigkeit in der Oper widmet sie sich auch ihrer eigenen Konzertarbeit. Sie ist Initiatorin des Amateurchors der Oper im Schloss, den sie seit 2017 leitet, und künstlerische Leiterin der Internationalen Chortreffen „Stetinum Cantat“, die von der Oper im Schloss in Stettin organisiert werden.



Papageno i Papagena

<p>Artyści i pracownicy Opery na Zamku w Szczecinie w sezonie 2024/2025</p>
<p>Dyrektor Jacek Jekiel</p>
<p>Zastępca dyrektora Joanna Prokocka</p>

Soliści śpiewacy

Soprany: Lucyna Boguszewska, Ewa Olszewska, Joanna Tylkowska-Drożdż, Victoria Vatutina, Aleksandra Bałachowska-Jagusz*, Bożena Bujnicka*, Zuzanna Ciszewska*, Anna Farysej*, Yana Hudzovska*, Julita Jabłonowska*, Aleksandra Klimczak*, Paula Maciołek*, Marta Mazanek-Matuszewska*, Agnieszka Nurzyńska*, Gabriela Orłowska-Silva*, Wiktoria Oskroba*, Julia Pliś*, Małgorzata Priebe*, Anna Rosa*, Olga Rusin*, Daria Sawczuk*, Joanna Sojka*, Ewa Tracz*, Anna Wiśniewska-Schoppa*.
Mezzosoprany: Anna Bernacka*, Anna Borucka*, Sandra Klara Januszewska*, Anna Kopytko*, Monika Korybalska-Kozarek*, Maja Melchinkiewicz*, Ewa Menaszek*, Katarzyna Nowosad*, Ewa Zeuner*.
Kontratenor: Michał Sławecki*.
Tenorzy: Pawlo Tolstoy, Paweł Wolski, Jarosław Bielecki*, Bartosz Gorzkowski*, Max Jota*, Aleksander Kruczek*, Dawid Kwieciński*, Tomasz Madej*, Irakli Murjikneli*, Łukasz Ratajczak*, Paweł Skałuba*, Witalij Wydra*, Adam Zdunikowski*, Rafał Żurek*.
Barytony: Tomasz Łuczak, Krzysztof Bobrzecki *, Łukasz Klimczak*, Mirosław Kosiński*, Mateusz Kulczyński*, Christian Oldenburg*, Kamil Pękala*, Tomasz Rak*, Maksymilian Skiba*, Karol Skwara*, Jędrzej Suska*.
Bas-barytony: Janusz Lewandowski, Grzegorz Pelutis*, Adam Tomaszewski*.
Basy: Krzysztof Borysiewicz*, Rafał Pawnuk*, Bartłomiej Tomaka*, Jakub Zarębski*.
Aktorzy: Olga Adamska*, Tomasz Bacajewski*, Katarzyna Bieschke-Wabich*, Krzysztof Cybiński*, Karol Drozd*, Anna Federowicz*, Anna Gigiel*, Maciej Glaza*, Michał Janicki*, Anna Januszewska*, Danuta Kamińska*, Małgorzata Kotek*, Janusz Kruciński*, Wiesław Łągiewka*, Wiesław Paprzycki*, Konrad Pawicki*, Jerzy Jan Połoński*, Wojciech Socha*, Marta Wiejak*, Marcin Wortmann*.
Dzieci: Marcelina Bąkowska*, Jacob Bremer*, Filip Łukowski, Antonina Kamińska*, Zofia Kamińska*, Maria Kędzierska*.

* współpraca

Orkiestra

Dyrygenci: Adam Banaszak*, Małgorzata Bornowska*, Przemysław Fiugajski*, Vladimir Kiradjiev*, Lilianna Krych*, Agnieszka Nagórka*, Ewelina Rożek-Jaworska*, Kuba Wnuk*, Przemysław Zych*

* współpraca

I skrzypce: Krzysztof Buszczyk* (koncertmistrz), Aleksandra Głowacz*, Karalina Nasko*, Tomasz Rutkowski*, Maria Grajewska (inspektor orkiestry), Anna Kaźmierska, Natalia Lebedeva, Alicja Stangreciak, Jarosław Wojtasiak.
II skrzypce: Misza Tsebriy*†, Olga Haritonow, Paulina Majchrzak, Agnieszka Murawska, Karolina Szponar.
Altówki: Edyta Prątnicka*†, Aleksandra Stępień*, Ewelina Stępień*, Bogdan Krochmal, Marzena Rutkowska, Andrzej Słoniecki.
Wiolonczele: Wojciech Jaworski*† (koncertmistrz), Małgorzata Olejak*, Szymon Walenciak*, Sylwia Duszyńska, Mirosława Lignarska, Bogumiła Wójcik.
Kontrabas: Iurii Skakun*.
Flety: Włodzimierz Kopczuk*, Joanna Wojdyło*.
Obój: Michał Balcerowicz*.
Rożek angielski/obój: Katarzyn Sobeńko*.
Klarnety: Karol Sowa*, Piotr Mróz.
Fagoty: Andriy Moroz*, Marcin Szczygieł.
Waltornie: Taras Dovhopol*, Łukasz Reginia*, Ivan Yurkou.
Trąbki: Mansfet Masny*†, Igor Zuziański*.
Puzony: Arkadiusz Głogowski*, Oleksij Haritonow*.
Tuba: Sergii Shchur*.
Harfa: Alicja Badach*.
Perkusja: Renata Bułat-Piecka*†, Dominika Sobkowiak*.

* muzyk solista, † prowadzący grupę

Chór

Kierownik chóru: Małgorzata Bornowska.
Soprany: Tetiana Bilchak*, Kornelia Iwaćkowska, Małgorzata Kieć, Maria Krahel, Tetiana Loznieva-Dovhopol, Kateryna Tsebriy, Marzena Wiencis-Mamrot*.
Alty: Valentina Chornous, Monika Gałczyk-Lewicka, Wanda Morawska, Marina Waszyńska, Aleksandra Wojtachnia (inspektor chóru), Justyna Zawilińska, Małgorzata Zgorzelska*.
Tenory: Ruslan Bilchak*, Piotr Calli, Jacek Lech, Marcin Scech*, Piotr Urban.
Basy: Dariusz Hibler, Winicjusz Jankowski, Dariusz Kotlarz, Oleksandr Polianskyi, Dawid Safin, Adam Szramski, Jarosław Zadon.

* solista chóru

Balet

Kierownik baletu: Grzegorz Brożek.
Asystent-pedagog: Emma McBeth.
Akompaniator baletu: Ewelina Fogiel.
Soliści: Boglárka Novák, Ksenia Naumets, Patryk Kowalski, Paweł Wdówka.
Koryfeje: Klaudia Batista, Żaneta Bagińska, Aleksandra Głogowska, Olga Kuźmina-Pietkiewicz, Nadine De Lumé, Emma McBeth, Stéphanie Nabet, Damiano Maffeis, Giulio Refosco, Piotr Nowak (inspektor baletu).
Tancerze zespołowi: Chiara Belloni, Leena Coulie, Aleksandra Januszak-Kacperska, Suimu Kanai, Rena Miyamoto, Julia Safin, Martina Vanzetto, Álef Gabriel Carvalho, So Hadano, Alessandro Imperiali, Kazutora Komura, Ervin Szelepcsényi, Taiga Ueno.
Masażystka-rehabilitantka: Alicja Kita.

Korepetytorzy-akompaniatorzy: Olha Bila, Liudmila Horbach.

Inspicjentki: Katarzyna Berowska, Maria Malinowska-Przybyłowicz.

Dział dekoracji i obsługi sceny: Andrzej Kieć (kierownik), Ryszard Kotecki (z-ca kierownika), Krzysztof Wojtasik (z-ca kierownika), Józef Jaworski, Patryk Karolczyk, Bartosz Madej, Michał Marszałek, Ryszard Masłowski, Katarzyna Meronk, Marek Mierzejewski, Filip Misiewicz, Paweł Nowakowski, Illia Pashchenko, Maciej Pieróg, Marcin Stachowicz.
Dział kostiumów i charakteryzacji: Dorota Jagodzińska (kierownik), Edyta Biernacik, Diana Gozdowska, Elżbieta Milańska, Wiesława Misiewicz, Anna Skowron, Justyna Szulc-Urban, Agnieszka Targowska, Małgorzata Tataro, Olha Sydorenko, Katarzyna Romańska, Wiesława Zygmunt, Marzena Głuch*, Danuta Sowa*, Agata Włodarczyk*.
Dział elektro-akustyczny: Dawid Karolak (kierownik), Zbigniew Carlo, Paweł Kois, Andrzej Kryński, Aleksander Miśkiewicz, Jakub Skowroński.

* współpraca

Administracja

Sekretariat: Izabela Szcześniak.
Dział finansowo-księgowy: Monika Sałdan (główna księgowa), Beata Bujalska, Beata Gralak.
Dział marketingu: Anna Markiewicz-Czaus (kierownik), Kinga Baranowska (z-ca kierownika), Anna Basek, Marta Peszko.
Rzecznik prasowy: Magdalena Jagiełło-Kmieciak.
Dział organizacji pracy artystycznej: Katarzyna Ładczuk (kierownik), Monika Stawiarska, Szymon Piotrowski (stroiciel fortepianów), Misza Tsebriy (bibliotekarz).
Dział administracyjno-gospodarczy: Agnieszka Płocha (kierownik), Andrzej Betka, Mateusz Fryśny, Janusz Grzegorzcyk, Robin Mamrot, Andrzej Rzesutek, Yevheniia Shchuka, Krystyna Sikora, Magdalena Sikora, Mirosław Szarmach, Ewa Świerzyńska, Natalia Vozniuk, Łukasz Warlikowski (informatyk), Elżbieta Zawadzka.
Dział kadr: Małgorzata Pigan (kierownik), Konrad Kieć.
Gł. spec. ds. fund. zewnętrznych i sponsorów: Agnieszka Balcerczyk.
Kasa opery: Marzena Kaczmarek-Pudło, Katarzyna Ozorowska.
Archiwum: Konrad Kieć.
Specjalista ds. BHP: Grażyna Chojna.
Inspektor IOD: Przemysław Oćwieja.

Koncepcja i opracowanie / Konzept und Redaktion
Anna Markiewicz-Czaus

Współpraca redakcyjna / Redaktionelle Zusammenarbeit
Marta Peszko

Projekt i skład / Layout und Satz
Agata Pelechaty

Tłumaczenie / Übersetzung
Marta Matusiak, Alexander Kohlmann

Korekta / Textkorrektur
Krystyna Pawlikowska

Wykorzystano projekty kostiumów Aleksandry Redy
Hier wurden die Kostüm von Aleksandra Reda verwendet

Grafika na okładce / Titelbild
Diana Marszałek-Malicka

Źródła ilustracji / Bildnachweise
Wikimedia Commons: ss. 15, 18, 19

Druk / Druck
Zakład Poligraficzny SINDRUK



www.opera.szczecin.pl