

PROCES

PHILIP GLASS



OPERA
NA ZAMKU
w Szczecinie



OPERA
NA ZAMKU
w Szczecinie

PROCES

PHILIP GLASS

Der Prozess

Polska prapremiera /
Polnische Uraufführung
19 stycznia 2019 /
19. Januar 2019

Opera na Zamku w Szczecinie /
Oper im Schloss Stettin

PROCES PHILIP GLASS

Philip Glass Proces / Der Prozess

Opera kameralna w dwóch aktach do libretta **Christophera Hamptona**
opartego na powieści Franza Kafki /
Kammeroper in zwei Akten, Libretto von **Christopher Hampton**
nach Franz Kafka

Prapremiera / Uraufführung

The Music Theatre Wales, London, Linbury Studio Theatre, Royal Opera House
10 października 2014 / 10. October 2014

Polska prapremiera / Polnische Uraufführung

Opera na Zamku w Szczecinie / Oper im Schloss Stettin
19 stycznia 2019 / 19. Januar 2019

Oryginalna wersja językowa z polskimi i niemieckimi napisami /
Originalversion mit polnischen und deutschen Übertiteln

Tłumaczenie w języku polskim / Polnische Übersetzung
Agnieszka Jagiełło

Tłumaczenie w języku niemieckim / Deutsche Übersetzung
Benjamin Wäntig, Theater Magdeburg

Kierownictwo muzyczne / Musikalische Leitung..... **Jerzy Wołoskiuk**
Reżyseria / Regie..... **Pia Partum**
Scenografia, multimedia, reżyseria światła /
Bühne, Multimedia, Lichtregie..... **Wojciech Puś**
Kostiumy / Kostüme..... **Wojciech Dziejcz**
Ruch sceniczny / Bühnenbewegung..... **Agnieszka Dmochowska-Sławiec**
Konsultacje kaskaderskie / Stuntberatung..... **Andrzej Słomiński**
Asystent dyrygenta / Assistent des Dirigenten..... **Mateusz Rusowicz**
Asystent kostiumografa / Kostümbildnerassistent..... **Emil Wysocki**

OBSADA / BESETZUNG

Józef K. / Josef K. **Christian Oldenburg**
Panna Bürstner / Fräulein Bürstner | Leni **Anna Farysej**
Pani Grubach / Frau Grubach **Gosha Kowalinska**
Pracznia (żona Woźnego sądowego) / Waschfrau (Frau des Gerichtsdieners).. **Sandra Klara Januszewska**
Titorelli | Siepacz / Prügler | Student (Berthold) **Pavlo Tolstoy**
Strażnik 1 / Wächter 1 (Franz) **Piotr Zgorzelski**
Block **Marcin Scech**
Woźny sądowy / Gerichtsdienner | Adwokat Huld / Advokat Huld **Tomasz Łuczak**
Strażnik 2 / Wächter 2 (Willem) |
Sędzia śledczy / Untersuchungsrichter **Janusz Lewandowski**
Ksiądz / Gefängniskaplan **Rafał Pawnuł**
Inspektor / Aufseher | Wuj Albert / Onkel Albert **Andrew Robert Munn**
Asystent / Assistent **Dawid Safin**
Dyrektor kancelarii / Kanzleidirektor **Dariusz Hibler**
Głosy zza sceny / Stimmen hinter der Bühne
..... **Anna Farysej, Sandra, Klara Januszewska, Gosha Kowalinska, Marcin Scech, Dawid Safin**

Statyści / Statisten
Monika Gałczyk-Lewicka, Małgorzata Kieć, Maria Krahel, Kateryna Tsebriy, Justyna Zawilińska
Dariusz Hibler, Adam Kacperski, Dawid Safin, Marcin Scech, Piotr Urban

Orkiestra Opery na Zamku w Szczecinie / Orchester von Oper im Schloss Stettin

Dyrygent / Dirigent **Jerzy Wołoskiuk**

Inspicjent / Inspizient **Katarzyna Berowska**

Wykonania odbywają się z materiałów wydawnictwa Chester Music Ltd.
i za zgodą Duvagen Music Publishers, Inc. /
Die Aufführungen finden unter Verwendung des Verlagsmaterials Chester Music Ltd.
und mit Zustimmung von Duvagen Music Publishers, Inc. statt.

foto. Bartek Barczyk / Opera na Zamku

P



Szanowni Państwo

Nowy rok to zawsze nowe plany i postanowienia. Wśród nich warto pamiętać o uczestnictwie w wydarzeniach kulturalnych. Nie mam wątpliwości, że Państwo – widzowie Opery na Zamku w Szczecinie – taką aktywność postrzegają jako naturalną. Ambitne plany ma również Opera, która na rok 2019 przygotowała spektakle z najwyższej półki. Wśród nich kolejne wydarzenie, którego skala sięga poza Szczecin i Pomorze Zachodnie – polska prapremiera opery Philipa Glassa *Proces*. Dzieło Franza Kafki to klasyka literatury. *Proces* stał się punktem odniesienia we wciąż aktualnej dyskusji na temat relacji obywatel – państwo. Jestem niezmiernie ciekaw, w jaki sposób twórcy spektaklu przedstawią pełne tajemnic i napięcia perypetie Józefa K. Nie mam wątpliwości, że utalentowany zespół artystów naszej Opery osiągnie wyżyny swoich umiejętności, by pokazać nam zupełnie nowe spojrzenie na tę historię.

Życzę wspaniałych wrażeń

Olgierd Geblewicz
Marszałek Województwa Zachodniopomorskiego

Sehr geehrte Damen und Herren,

Das neue Jahr bedeutet immer neue Pläne und Beschlüsse. Unter ihnen es lohnt sich, an kulturellen Veranstaltungen teilzunehmen. Ich habe keinen Zweifel, dass Sie – Zuschauer der Oper im Schloss Stettin – diese Tätigkeit als natürlich empfinden. Die Oper hat auch ehrgeizige Pläne und sie hat für 2019 Aufführungen auf höchstem Niveau vorbereitet. Unter ihnen ist eine andere Veranstaltung, deren Ausmaß über Stettin und Westpommern hinausgeht – die polnische Erstaufführung der Oper *Der Prozess* von Philip Glass. Das Werk von Franz Kafka gehört zur Klassik der Literatur. *Der Prozess* ist zu einem Bezugspunkt in der immer noch laufenden Diskussion über die Beziehung zwischen Bürger und Staat geworden. Ich bin sehr gespannt, wie die Schöpfer des Spektakels voller Geheimnisse und Spannungen von Josef K. Abenteuern präsentieren werden. Ich habe keinen Zweifel, dass die talentierte Künstlergruppe aus unserer Oper wird die Höhe seiner Fähigkeiten erreichen, um uns einen völlig neuen Blick auf diese Geschichte zu geben.

Ich wünsche Ihnen wunderbare Eindrücke

Olgierd Geblewicz
Woiwodschaftsmarschall in Westpommern

Szanowni Państwo

Prapremiera – to już trochę nasza specjalność. Zaczę od cytatu z *Procesu*, słynnej powieści Franza Kafki: „Wszystko przecież należy do sądu”. To słowa, które usłyszał główny bohater Józef K., oskarżony o przestępstwo. Jakie przestępstwo? Nie wiadomo.

Wierne powieści libretto skłania do autorefleksji – wielu z nas to Józef K., nagle wplątany w walkę z opresyjną machiną. Człowiek słaby i samotny, stłamszony. To opera o nas, ludziach należących do symbolicznego sądu...

Dziś zobaczą Państwo po raz pierwszy w Polsce arcydzieło opery kameralnej Philipa Glassa pod tym samym tytułem – zaledwie pięć lat po światowej prapremierze w Royal Opera House w Londynie. To opera współczesnych geniuszy. Philip Glass, nominowany do Oscara wirtuoz nut, zdobywca Złotego Globu, razem z librecistą Christopherem Hamptonem, zdobywcą statuetki Akademii Filmowej, stworzyli operę, o której kompozytor mówi: „Koszmar biurokracji i jej przemiana w czarną komedię – jeśli tak na to spojrzymy, z pewnością dostrzeżemy przekaz *Procesu*. Ale to nie są tylko żarty ze świata, który stał się niestabilny, zbyt skomplikowany, z przesadnym nadzorem, tak że rozsądny człowiek nie może nawet dotrzeć do sądu”. To dzieło ponadczasowe, pełne napięcia i tajemnicy. Wspaniała symbioza amerykańskich nut, polskiej sceny i kafkowskiego absurdu.

Życzę Państwu dobrego wieczoru w Operze na Zamku w towarzystwie... czarnej komedii.

Jacek Jekiel
Dyrektor Opery na Zamku w Szczecinie

Sehr geehrte Damen und Herren,

Eine Uraufführung – das ist schon fast unsere Spezialität. Beginnen wir mit einem Zitat aus dem *Prozess*, dem berühmten Roman von Franz Kafka: „Alles doch gehört zum Gericht“. Dies sind die Wörter, die dem Hauptcharakter Josef K. gehört, der eines Verbrechens beschuldigt wird. Was für ein Verbrechen? Das ist nicht bekannt.

Das Libretto, das dem Roman entspricht, neigt zur Selbstreflexion – viele von uns sind wie Josef K., der der plötzlich in den Kampf gegen die bedrückende Maschine verwickelt wurde. Ein schwacher, einsamer zerquetschter Mensch. Dies ist eine Oper über uns, Leute, die zum symbolischen Gericht gehören.

Heute sehen Sie zum ersten Mal in Polen das Meisterwerk der gleichnamigen Kammeroper von Philip Glass, nur fünf Jahre nach der Welturaufführung im Royal Opera House in London. Dies ist eine Oper der zeitgenössischen Genies. Philip Glass, der Oscar-nominierte Notenmeister, Gewinner des Golden Globe Awards, zusammen mit dem Librettist, Christopher Hampton, Gewinner der Filmakademie-Statuette, schufen eine Oper, über die der Komponist spricht: Ein Albtraum der Bürokratie und ihre Verwandlung in eine schwarze Komödie – wenn wir sie uns anschauen, werden wir sicherlich die Botschaft des Romans *Der Prozess* sehen. Aber das sind nicht nur Witze aus einer Welt, die mit übertriebener Aufsicht zu instabil, zu kompliziert geworden ist, so dass eine vernünftige Person nicht einmal das Gericht erreichen kann. Es ist eine zeitlose Arbeit voller Spannung und Mysterium. Eine großartige Symbiose mit amerikanischen Noten, polnischer Bühne und dem Absurd von Kafka. Ich wünsche Ihnen einen schönen Abend in der Oper im Schloss Stettin in Begleitung von... einer Schwarzkomödie.

Jacek Jekiel
Intendant der Oper im Schloss Stettin



Streszczenie libretta

AKT I

Pewnego ranka urzędnik bankowy Józef K. zostaje aresztowany w swoim pokoju przez dwóch strażników, Franza i Willema, i nie dostaje informacji, jakich wykroczeń miałby się dopuścić. Zatrzymany początkowo uważa całe zdarzenie za żart, który jego koledzy z pracy zrobili mu na trzydzieste urodziny. Strażnicy zatrzymują go aż do przybycia nadzorcy. Również on nie potrafi wyjaśnić, dlaczego doszło do aresztowania. Mimo zaistniałej sytuacji K. może jak zwykle wypełniać swoje codzienne obowiązki w pracy.

Józef K. szuka porady u swojej sekretarki, pani Grubach, która mu radzi, żeby nie brał tej sprawy na poważnie. Następnie rozmawia ze swoją sąsiadką, panną Bürstner. Ona z kolei tajemnicze okoliczności aresztowania uznaje za bardzo interesujące. K. zostaje po raz pierwszy poddany przesłuchaniu – tu znowu dochodzi do absurdalnej sytuacji, ponieważ nie podano mu ani miejsca przesłuchania, ani godziny. Na dodatek sędzia śledczy monituje jego spóźnienie. Zdezorientowany Józef z powodu aresztowania daje upust swojemu gniewowi w płomiennym oskarżeniu przeciwko skorumpowanej biurokracji, co zyskuje aprobatę obecnych. Na koniec zdaje sobie sprawę, że jego domniemani stronnicy są ludźmi należącymi do... sądu.

Tydzień później K. powraca do sali posiedzeń, jednak nie zastaje tu nikogo poza żoną woźnego sądowego. Kobieta skarży się, że jest narażona na nadużycia ze strony sędziego i pewnego studenta o imieniu Berthold. Wkrótce zjawia się Berthold i wyrzuca ją. Następnie K. spotyka woźnego sądowego, który również jest bezradny wobec przemocy i nieoczekiwanie przyznaje, że temu wszystkiemu współwinna jest jego żona.

W banku Józefa odwiedza jego wuj. Mężczyzna jest podenerwowany, mówi, że chce zasięgnąć porady u swojego kolegi z czasów szkolnych, adwoka-

Handlung

1. AKT

Der Bankprokurist Josef K. wird eines Morgens in seinem Zimmer von den zwei Wächtern Franz und Willem verhaftet, ohne Auskunft darüber zu erhalten, welche Verbrechen er begangen haben soll. K. hält das Geschehnis erst für einen Scherz seiner Arbeitskollegen zu seinem 30. Geburtstag. Doch die Wächter halten ihn bis zur Ankunft des Aufsehers fest. Auch dieser kann K. nicht über den Grund seiner Verhaftung aufklären. Allerdings darf K. trotz Verhaftung wie gewohnt seinen Tagesgeschäften nachgehen.

K. sucht Rat bei seiner Zimmerwirtin Frau Grubach, die ihm rät, die Angelegenheit nicht zu ernst zu nehmen. Als nächstes spricht K. mit seiner Nachbarin Fräulein Bürstner. Sie findet die mysteriösen Umstände von K.'s Verhaftung äußerst anziehend. K. begibt sich zu seiner ersten Anhörung, für die er weder eine genaue Adresse noch eine Uhrzeit erhalten hat. Trotzdem moniert der Untersuchungsrichter K.'s Verspätung. K. macht seinem Ärger über die Umstände seiner Verhaftung in einer flammenden Anklage gegen die korrupte Bürokratie Luft, die den Beifall der Anwesenden erregt. Am Ende erkennt K. jedoch, dass seine vermeintlichen Sympathisanten allesamt dem Gericht angehören.

Eine Woche später kehrt K. in den Sitzungssaal zurück, doch außer der Frau des Gerichtsdieners ist niemand da. Sie beklagt, dass sie den Übergriffen des Untersuchungsrichters und eines Studenten namens Berthold schutzlos ausgeliefert sei. Prompt erscheint Berthold und zerrt die Frau fort. Dann trifft K. auf den Gerichtsdieners, der seine Frau an all dem für durchaus mitschuldig hält.

In der Bank wird K. von seinem aufgebracht Onkel aufgesucht, der einen alten Schulfreund, den Advokaten Huld, zu Rate ziehen will. Als sie aufbre-

ta Hulda. Gdy obaj wyruszają, K. słyszy odgłosy dochodzące z komórki. Jak się okazuje, są to odgłosy chłosty, której poddano strażników, na których złożył skargę w sądzie. K. nie może przerwać wymierzania kary.

AKT II

Wuj Albert i Józef zostają przyjęci przez adwokata Hulda mimo jego choroby. W charakterze gościa jest też zaproszony dyrektor kancelarii sądowej odpowiedzialny za proces. Leni, pokojówka Hulda, wzbudza wielkie zainteresowanie K. i zwabia go do sąsiedniego pokoju. Kiedy zbliżają się do siebie, ona mu opowiada o malarzu Titorellim, który ma wiele wartościowych kontaktów. Albert jest skonsternowany, że Józef zaprzepaścił szansę na rozmowę z dyrektorem kancelarii.

Titorelli podpowiada Józefowi K., jakie są możliwości prowadzenia procesu, i uświadamia mu, że całkowite uniewinnienie jest praktycznie niemożliwe. Po wyjściu z kawiarenki K. ze zdziwieniem zauważa, że w korytarzu są podobne barwy jak w kancelarii sądowej. Titorelli wyjaśnia, że na każdym strychu w mieście jest kancelaria prawna.

Czekając na adwokata Hulda, K. rozmawia z kupcem Blockiem. Zdesperowany i bezradny mężczyzna zaangażował we własną sprawę co najmniej sześciu prawników. Józef przychodzi, aby odebrać Huldowi swoje pełnomocnictwo. Odpowiadając, Huld zauważa, że K. był dotąd zbyt dobrze traktowany, i pozwala sobie na ponížanie Blocka w obecności Józefa.

W katedrze Józef K. spotyka kapelana więziennego, od którego dowiaduje się, że jego proces ma się źle. Kapelan opowiada mu legendę o odźwierzonym. K. dochodzi do wniosku, że jego proces nie ma doprowadzić do ustalenia prawdy.

Do Józefa K. w wieczór poprzedzający jego trzydzieste pierwsze urodziny przychodzą dwaj strażnicy i wyprowadzają go z domu.

chen, hört K. ein Geräusch aus einer Abstellkammer. Dort werden die Wächter ausgepeitscht, über die sich K. beim Gericht beschwert hatte. Ihre Bestrafung kann K. nicht verhindern.

2. AKT

Onkel Albert und K. werden trotz Krankheit vom Advokaten Huld empfangen. Zufällig ist auch der für den Prozess zuständige Kanzleidirektor zu Gast. Dennoch erregt Leni, Hulds Hausmädchen, K.'s größeres Interesse und lockt ihn in ein achbarzimmer. Während sie sich näher kommen, berichtet sie ihm vom Maler Titorelli, der über viele wertvolle Kontakte verfüge. Onkel Albert ist fassungslos, dass K. die Chance zu einem Gespräch mit dem Kanzleidirektor verpasst hat.

Titorelli gibt K. eine umfangreiche Einführung in die Möglichkeiten der Prozessführung und führt ihm vor Augen, dass ein uneingeschränkter Freispruch praktisch unmöglich ist. Beim Verlassen des Ateliers wundert sich K. über die Ähnlichkeit des Korridors mit den Gerichtskanzleien. Titorelli klärt ihn auf, dass es auf jedem Dachboden der Stadt Kanzleien gebe.

Beim Warten auf den Advokaten Huld unterhält sich K. mit dem Kaufmann Block, der in seiner Hilflosigkeit nicht weniger als sechs Anwälte engagiert hat. K. ist jedoch gekommen, um Huld seine Vertretung zu entziehen. Huld zeigt K., dass er bislang zu gut behandelt worden sei, indem er Block in K.'s Beisein erniedrigt.

Im Dom begegnet K. dem Gefängniskaplan, der ihm eröffnet, dass es um seinen Prozess schlecht stehe. Außerdem erzählt er K. die Legende vom Türhüter. K. erkennt, dass sein Prozess überhaupt nicht der Wahrheitsfindung dienen soll.

Am Vorabend seines 31. Geburtstages kommen die zwei Wächter, um K. abzuholen.

Benjamin Wäntig, Theater Magdeburg



Philip Glass

Dzięki swoim operom, symfoniom i kompozycjom dla swojego zespołu oraz współpracy z wieloma artystami, jak Twyla Tharp, Allen Ginsberg, Woody Allen oraz David Bowie, Philip Glass wywarł niezwykle i bezprecedensowy wpływ na życie muzyczne i intelektualne swoich czasów.

Jego dzieła, m.in. *Einstein on the Beach*, *Satyagraha*, *Echnaton*, *The Voyage*, są wystawiane przez wiodące opery na całym świecie. Glass skomponował muzykę dla teatru eksperymentalnego oraz do nagradzanych przez Akademię takich filmów, jak *Godziny* i *Kundun – życie Dalaj Lamy* Martina Scorsese, a *Koyaanisqatsi*, pierwszy film z udziałem Godfrey Reggio i Philip Glass Ensemble, może być najbardziej radykalnym i wpływowym połączeniem dźwięku i wizji od czasu *Fantazji*. Jego osobiste i zawodowe powiązania ze znanymi na całym świecie czołowymi artystami muzyki rockowej i pop sięgają lat 60. XX w., w tym początki współpracy z artystą Robertem Wilsonem. Glass jest pierwszym kompozytorem, który zdobył szeroką, wielopokoleniową publiczność zarówno w operze, jak i w sali koncertowej, a także w świecie tańca, filmu i muzyki popularnej.

Urodził się w 1937 r. w Baltimore, gdzie dorastał. Studiował na Uniwersytecie w Chicago, a następnie uczył się w Juilliard School i w Aspen u Dariusza Milhauda. Niezadowolony z tego, co wówczas uchodziło za muzykę współczesną, przeprowadził się do Europy, gdzie studiował pod kierunkiem legendarnej pedagog Nadii Boulanger (uczącej również Aarona Coplanda, Virgila Thomsona i Quincy'ego Jonesa) oraz ściśle współpracował z wirtuozem gry na sitarze i kompozytorem Ravim Shankarem. W 1967 r. wrócił do Nowego Jorku i założył Philip Glass Ensemble –

zespół składający się z siedmiu muzyków grających na instrumentach klawiszowych i różnych instrumentach dętych drewnianych, wzmacnianych i przepuszczanych przez mikser.

Nowy styl muzyczny rozwijany przez Glassa został nazwany minimalizmem. Sam Glass woli mówić o sobie jako kompozytorze „muzyki o powtarzalnych strukturach”. Duża część jego wczesnej twórczości opierała się na rozbudowanym powtórzeniu krótkich, zgrabnych fragmentów melodycznych, splecionych w tkaninę wrażeń słuchowych. Inaczej mówiąc, zanurzały słuchacza w oceanie wszechogarniających, burzących, zmieniających i rozwijających się dźwięków.

W ciągu 25 lat Glass skomponował ponad dwadzieścia dużych i małych oper, dziesięć symfonii, dwa koncerty fortepianowe oraz koncerty dla kwartetu składającego się ze skrzypiec, z fortepianu, kottów i saksofonu, dla orkiestry i kwartetów smyczkowych, a także stale zwiększającą się liczbę dzieł na fortepian i organy solo. Napisał ścieżki dźwiękowe do filmów, począwszy od nowych partytur dla stylizowanej klasyki Jeana Cocteau, a skończywszy na filmie dokumentalnym Errola Morrisa, opowiadającym o byłym sekretarzu obrony USA Robertcie McNamarze. Współpracował m.in. z artystami tej miary, co Paul Simon, Linda Ronstadt, Yo-Yo Ma i Doris Lessing. Prowadzi wykłady i warsztaty, daje solowe występy na keyboardzie na całym świecie, a także regularnie występuje z Philip Glass Ensemble.

źródło: www.philipglass.com

Philip Glass

Dank seiner Opern, Sinfonien und Kompositionen für seine Musikgruppe und der Zusammenarbeit mit vielen Künstlern wie Twyla Tharp, Allen Ginsberg, Woody Allen und David Bowie, hatte er einen außergewöhnlichen und beispiellosen Einfluss auf das musikalische und intellektuelle Leben seiner Zeit.

Seine Werke, unter anderem *Einstein on the Beach*, *Satyagraha*, *Akhnaten*, *The Voyage* werden in bekannten Operntheater auf der ganzen Welt gezeigt. Glass komponierte die Musik für das experimentelle Theater und die von der Akademie verliehenen Filme wie *The Hours – Von Ewigkeit zu Ewigkeit*, *Kundun – das Leben des Dalai Lama* (Regie: Martin Scorsese), und *Koyaanisqatsi*, der erste Film mit Godfrey Reggio und Philip Glass Ensemble, ist möglicherweise die radikalste und einflussreichste Kombination aus Klang und Vision seit *Fantasia*. Seine persönlichen und beruflichen Beziehungen zu weltberühmten Rock- und Popmusikkünstlern reichen bis in die 1960er Jahre zurück, darunter auch zur Beginn der Zusammenarbeit mit dem Künstler Robert Wilson. Er ist der erste Komponist, der ein breites, generationenübergreifendes Publikum sowohl in der Oper als auch im Konzertsaal sowie in der Welt des Tanzes, des Films und der Unterhaltungsmusik gewonnen hat.

Er wurde 1937 in Baltimore geboren, wo wuchs er auf. Er studierte an der University of Chicago und anschließend an der Juilliard School und in Aspen bei Darius Milhaud. Da er mit der damaligen zeitgenössischen Musik unzufrieden war, zog er nach Europa, wo er bei der legendären Lehrerin Nadia Boulanger (ihre Schüler waren unter anderem Aaron Copland, Virgil Thomson und Quincy Jones) unterrichtete, und arbeitete eng mit dem Virtuosen des

Sitars und Komponisten Ravim Shankar zusammen. 1967 kehrte er nach New York zurück und gründete das Philip Glass Ensemble - eine Band, die aus sieben Musikern bestand, die Keyboards und verschiedene durch Mischpult verstärkte Holzblasinstrumente spielten.

Der von Glass entwickelte neue Musikstil wurde als Minimalismus bezeichnet. Glass selbst spricht lieber von sich selbst als Komponist von „Musik mit sich wiederholenden Strukturen“. Ein großer Teil seines frühes Werk basierte auf einer umfangreichen Wiederholung kurzer, sauberer Fragmente melodischer, ineinander greifender Hörempfindungen. Mit anderen Worten, sie tauchten den Hörer in das Meer der allumfassenden, zerstörenden, sich verändernden und sich entwickelnden Klänge.

Glass hat in 25 Jahren über zwanzig große und kleine Opern, zehn Sinfonien, zwei Klavierkonzerte und andere Konzerte (für ein aus Violine, Klavier, Pauken und Saxophon bestehendes Quartett, für Orchester und Streichquartette) komponiert. Die Anzahl seiner Werke für Solo Klavier und Orgel nimmt ständig zu. Er hat Tonspuren für Filme geschrieben, beginnend mit neuen Partituren für die stilisierten Klassiker von Jean Cocteau bis zu einem Dokumentarfilm von Errol Morris über den ehemaligen Verteidigungsminister der USA Robert McNamar. Er arbeitete unter anderem mit Künstlern dieser Maßnahme, wie Paul Simon, Linda Ronstadt, Yo-Yo Ma und Doris Lessing zusammen. Er hält Vorträge und Workshops, gibt Soloauftritte auf Keyboards auf der ganzen Welt und tritt regelmäßig mit Philip Glass Ensemble auf.

www.philipglass.com



*Myślę o swoich kameralnych operach
jak o bombach neutronowych –
małe, ale z potężną siłą rażenia...*

*Ich denke über meine Kammeroper
als über Neutronenbomben – klein,
aber mit einem schrecklichen Faustschlag...*

P. Glass

Sylwia Wachowska

Philipa Glassa 
myślenie muzyką

Das Musikdenken von Philip Glass

Kilka miesięcy po prapremierze *Procesu*, która odbyła się 10 października 2014 roku w Londynie, Philip Glass opublikował autobiograficzną książkę *Words Without Music*. Wspomnienia te dają możliwość prześledzenia jego niezwykle bogatej artystycznej drogi kompozytorskiej. To, co jest w nich szczególnie ciekawe, to język. Język Glassa przypomina jego muzykę, w jego wypowiedziach powtarzają się słowa, frazy i całe struktury gramatyczne. Glass, którego nazwisko powszechnie wiązane jest z muzycznym minimalizmem, sam tego określenia nie lubi. Swoją twórczość woli określać jako „muzykę z powtarzającymi się strukturami”. Struktury takie znaleźć można w większości jego dzieł, także w operze skomponowanej do libretta Christophera Hamptona na motywach *Procesu* Franza Kafki. Snując opowieść o swoim życiu, Glass stale powraca do pytań o istotę muzyki. Pisze: „Jako student pierwszego roku na University of Chicago zadawałem sobie pytanie, skąd bierze się muzyka. Próba odpowiedzenia na nie doprowadziła mnie do napisania pierwszego utworu. Kilkanaście lat później wciąż nurtowała mnie ta sama kwestia, zapytałem więc Ravięgo Shankara. W odpowiedzi uklonił się przed zdjęciem swojego guru i powiedział: «Poprzez jego łaskę siła muzyki spłynęła z niego na mnie». Z czasem moje pytanie ewoluowało. I zacząłem pytać: «Czym jest muzyka?».

Na jakiś czas wystarczała mi odpowiedź, że muzyka jest pewnym miejscem. Miałem na myśli miejsce równie prawdziwe jak Chicago albo jakiegokolwiek inne istniejące miejsce, miejsce posiadające cechy rzeczywiste – głębość, zapach, pamięć. Używam słowa miejsce w sensie poetyckim, pragnę jednak przekazać solidną treść tego pojęcia. Miejsce jest sposobem odgraniczenia konkretnego spojrzenia na rzeczywistość. [...] Gdy mówię więc, że muzyka jest miejscem równie rzeczywistym, co Chica-

Einige Monate nach der Uraufführung des *Prozesses*, die am 10. Oktober 2014 in London stattfand, veröffentlichte Philip Glass ein autobiografisches Buch *Words Without Music*. Diese Erinnerungen geben die Gelegenheit, seinen sehr reichen künstlerischen Komponistenweg zu verfolgen. Was an ihnen besonders interessant ist, ist die Sprache. Glass' Sprache erinnert an seine Musik, seine Worte, Sätze und ganzen grammatischen Strukturen wiederholen sich in seinen Aussagen. Glass, dessen Name üblicherweise mit musikalischem Minimalismus verbunden ist, mag diesen Begriff selbst nicht. Er beschreibt eher seine Arbeit als „Musik mit sich wiederholenden Strukturen“. Solche Strukturen sind in den meisten seiner Werke zu finden, auch in der zum Christopher Hamptons Libretto und nach den Motiven des Franz Kafkas *Prozesses* komponierten Oper. Während Glass eine Geschichte über sein Leben schreibt, kehrt er ständig zu Fragen über das Wesen der Musik zurück. Er schreibt: „Als Student im ersten Jahr an der University of Chicago habe ich mich gefragt, woher die Musik kommt. Ein Versuch, sie zu beantworten, brachte mich dazu, das erste Musikstück zu schreiben. Ein Dutzend Jahre später beschäftigte ich mich immer noch mit der gleichen Frage, also fragte ich Ravi Shankar danach. Als Antwort verneigte er sich vor dem Porträt seines Gurus und sagte: «Durch seine Gnade ist die Kraft der Musik von ihm zu mir geflossen». Und ich fing an zu fragen: «was ist die Musik?»

Für einige Zeit mit der Antwort zufrieden, dass Musik ein Ort ist. Ich meinte einen Ort, der so real ist wie Chicago oder jeder andere bestehende Ort, ein Ort mit echten Merkmalen – Tiefe, Geruch, Erinnerung. Ich benutze das Wort, Ort' im poetischen Sinne, möchte aber den festen Inhalt dieses Begriffs vermitteln. Der Ort ist eine Möglichkeit, eine bestimmte Sicht der Realität zu begrenzen. [...] Wenn

go, chodzi mi o to, że w naszych umysłach mieści się w bardzo podobny sposób. [...] Ostatnio myślałem o muzyce jeszcze inaczej, mniej alegorycznie, bardziej zaś zastanawiając się, co naprawdę się zdarza. Teraz, gdy piszę muzykę, nie zastanawiam się nad strukturą; nie myślę o harmonii; nie myślę o kontrapunkcie. Nie myślę o niczym, czego się nauczyłem. Nie myślę o muzyce. Myślę muzyką. Mój mózg przedstawia się na muzykę. Nie myśli za pomocą słów. Jeśli myślałbym słowami, starałbym się znajdować dźwięki, które by do nich pasowały. Tego jednak nie czynię. Kiedy pracuję z innymi mediami, muszę znajdować muzykę pasującą do tańca; muszę znajdować muzykę pasującą do tekstu dramatycznego; muszę znajdować muzykę pasującą do obrazu albo do słów. I muszę tę muzykę znajdować w samej muzyce. Jedynym sposobem, by to osiągnąć, czego się z czasem nauczyłem, jest praca nie od zewnątrz, ale od wewnątrz. Muszę usłyszeć muzykę w konkretnym miejscu. Innymi słowy, kiedy zastanawiam się, jaka powinna być ta muzyka, odnajduję ją, przyglądając się danej rzeczy. Więc kiedy ktoś pyta – «Jak piszesz muzykę do filmu?» – odpowiadam zgodnie z prawdą: «Oglądam film i zapisuję muzykę». Nie piszę muzyki, która pasuje do filmu. Piszę muzykę, która jest filmem. Wcześniej nie miałem umiejętności słyszenia w ten sposób, więc wielu utworów nie mógłbym napisać. Niedawno skomponowałem operę opartą na *Procesie* Franza Kafki. Główny bohater, Józef K., znajduje się w kancelarii swojego prawnika. Czeka na spotkanie z prawnikiem, w biurze znajduje się też inny klient, niejaki Block.

K. pyta Blocka: «Jak się pan nazywa?»
«Block. Jestem biznesmanem» – brzmi odpowiedź.
«Czy to pana prawdziwe nazwisko?» – pyta K.
«A dlaczego miałoby nie być?» – odpowiada Block”.

I tu Philip Glass wykrzykuje z zachwytem: „Cóż za wspaniała odpowiedź – «A dlaczego miałoby nie być?»!”

ich also sage, dass Musik ein Ort ist, der so real ist wie Chicago, meine ich, dass sie auf ähnliche Weise in unseren Gedanken passt. [...] In letzter Zeit habe ich auf andere Art und Weise über Musik nachgedacht, weniger allegorisch und eher überlegend, was wirklich passiert. Wenn ich jetzt Musik schreibe, denke ich nicht an die Struktur; ich denke nicht an Harmonie, ich denke nicht an Kontrapunkt. Ich denke nicht an etwas, was ich gelernt habe. Ich denke nicht an Musik. Ich denke Musik. Mein Gehirn wechselt zur Musik. Es denkt nicht mit Worten. Wenn ich mit Worten nachdachte, würde ich versuchen, passende Klänge zu finden. Ich mache das aber nicht. Wenn ich mit anderen Medien arbeite, muss ich Musik finden, die zum Tanz passt. Ich muss Musik finden, die zum dramatischen Text, zum Bild oder den Wörtern passt. Und ich muss diese Musik in der Musik selbst finden. Die einzige Möglichkeit, dies zu erreichen, die ich im Laufe der Zeit gelernt habe, ist die Arbeit nicht von außen, sondern von innen. Ich muss die Musik an einem bestimmten Ort hören. Mit anderen Worten, wenn ich mich frage, was die Musik sein soll, finde ich sie, wenn sie eine bestimmte Sache betrachte. Wenn jemand fragt – «Wie schreibst du Musik für einen Film?» – antworte ich wahrheitsgemäß: «Ich schaue einen Film und schreibe Musik auf». Ich schreibe keine Musik, die zum Film passt. Ich schreibe Musik, die ein Film ist. Früher hatte ich nicht die Fähigkeit, auf diese Weise zu hören, so könnte ich viele Stücke nicht schreiben. Vor kurzem habe ich eine Oper nach dem *Prozess* Franz Kafkas komponiert. Die Hauptperson, Josef K. ist im Büro seines Anwalts. Er wartet auf ein Treffen mit dem Anwalt. Im Büro gibt es auch einen anderen Kunden, Block.

K. fragt Block: «Wie heißen Sie?»
«Block. Ich bin Geschäftsmann» – das ist seine Antwort.
«Ist das Ihr richtiger Name?» - Fragt K.
«Warum sollte es nicht sein?» - antwortet Block

I objaśnia przyczynę swojego zachwyty: „W ten sam sposób, kiedy piszę teraz muzykę do teatru, filmu albo tańca, mogę szczerze powiedzieć – «A dlaczego miałyby tak nie być?». I coś takiego można powiedzieć, jedynie rozumiejąc, a nawet dobrze znając swoją relację z konkretną sceną, filmem czy układem tanecznym. Ta więź powstaje wskutek świadomej, niewerbalnej kontemplacji. Kiedy więź pomiędzy twórcą a materiałem zostanie ustanowiona, realizuje się ona na głębokim, niekonceptualnym poziomie, pomiędzy materią artystyczną a wewnętrznym głosem muzycznym kompozytora. Ta więź jest kluczem. Gdy się ją ma, nie trzeba martwić się, by muzyka pasowała do sceny, bo scena automatycznie będzie doskonale pasować do muzyki”.

Droga do owej jedności z muzyką w przypadku Philipa Glassa była dość długa. Urodził się w 1937 roku w Baltimore. Był najmłodszym z trojga rodzeństwa. Jego matka, bibliotekarka i nauczycielka angielskiego, była kobietą nowoczesną i postępową. Wywarła na niego, jak sam podkreśla, wielki wpływ. Do dalekich kuzynów Glassa należał Al Jolson, gwiazda *Śpiewaka jazzbandu*, pierwszego filmu dźwiękowego w historii kina. Pierwsze kontakty z muzyką zawdzięczał ojcu, który prowadził sklep z płytami długogrającymi. Jak wspominał po latach, początkowo jego ojciec nie potrafił odróżnić płyt dobrych od złych czy raczej tych, które miały szansę dobrze się sprzedać, od tych, którym pisane było zaleganie na półkach. „Brat wszystko to, co proponowała mu hurtownia. Potem przynosił do domu te płyty, które się nie sprzedawały, i słuchał ich, żeby dowiedzieć się, co było z nimi nie tak, by dzięki temu nie sprowadzać więcej do sklepu płyt niechodliwych”. Pod koniec lat czterdziestych nie sprzedawały się płyty z muzyką Béli Bartóka, Dymitra Szostakowicza i Igora Strawińskiego. Ben Glass słuchał ich na okrągło, aż stał się rzecznikiem nowej muzyki. Tych „niedobrych” płyt słuchał razem

Und hier ruft Philip Glass mit Freude: „Was für eine großartige Antwort: «Warum sollte es nicht sein?»».

Und erklärt den Grund für seine Bewunderung: „Wenn ich jetzt Musik für Theater, Film oder Tanz schreibe, kann ich ehrlich sagen: Warum sollte es nicht sein? Und so etwas kann nur gesagt werden, wenn man die Beziehung zu einer bestimmten Szene, einem Film oder Tanzsystem versteht und sogar kennt. Diese Verbindung entsteht durch bewusste, nonverbale Kontemplation. Wenn die Beziehung zwischen dem Schöpfer und dem Material hergestellt ist, wird dies auf einer tiefen, nicht konzeptuellen Ebene zwischen dem künstlerischen Stoff und der inneren musikalischen Stimme des Komponisten realisiert. Diese Verbindung ist ein Schlüssel. Wenn man sie hat, braucht man sich keine Sorgen zu machen, ob die Musik zu eine Szene passt, da die Szene automatisch perfekt in die Musik passt.“

Der Weg zu dieser Einheit mit der Musik im Fall von Philip Glass war ziemlich lang. Er ist 1937 in Baltimore geboren. Er war der jüngste von drei Geschwistern. Seine Mutter, Bibliothekarin und Englischlehrerin, war eine moderne und fortschrittliche Frau. Wie er betont, sie übte auf ihn einen großen Einfluss aus. Zu den weit entfernten Vettern von Glass gehörte Al Jolson, der Star aus dem ersten Tonfilm in der Geschichte des Kinos, *Der Jazzsänger*. Seine ersten Kontakte zur Musik verdankte er seinem Vater, der einen Laden mit Schallplatten betrieb. Wie er sich Jahre später erinnerte, konnte sein Vater anfangs nicht zwischen guten und schlechten Platten unterscheiden, oder besser zwischen solchen, die sich gut verkaufen konnten, und denen, die in den Regalen liegen mussten. „Er nahm alles mit, was die Großhandlung ihm bot. Dann brachte er die Platten mit, die nicht verkauft wurden, und hörte ihnen zu, um herauszufinden, was mit ihnen nicht stimmte, um nicht mehr nicht

marktgangige Platten in den Laden zu bringen. Ende der 1940er Jahre die Schallplatten mit Musik von Béla Bartók, Dmitri Schostakowitsch, Igor Strawinsky, waren schwer zu verkaufen. Ben Glass hörte ihnen immer wieder zu, bis er Anhänger für neue Musik wurde. Diese „schlechten“ Schallplatten hörte mit ihm auch sein Sohn, Philip. Die gemeinsamen Anhören bestimmten maßgeblich die späteren musikalischen Vorlieben von Glass. Bereits als Student an der University of Chicago entdeckte er den Jazz - vor allem den Bebop des Saxophonisten Charlie Parker, den er „Johann Sebastian Bach in Jazz“ nannte. Er war auch fasziniert von vielen anderen Interpreten und von der „ungezügelter Vitalität“, die in Aufnahmen von John Coltrane oder Bud Powell anwesend war. Zur gleichen Zeit lernte und entdeckte er die großen Sinfonien von Gustav Mahler und Anton Bruckner, die zu dieser Zeit - in den 1950. Jahren - in Amerika noch nicht sehr populär waren und selten aufgenommen wurden. „Wir hörten viele Stunden lang Alben mit symphonischer Musik von Bruckner und Mahler, verglichen Aufnahmen von Bruno Walter, Jascha Horenstein und Wilhelm Furtwängler, die selbst in Chicago schwer zu bekommen waren. Von diesen dreien war dieser hohe, herrische Furtwängler der Meister des langsamen Spiels. Er konnte zwischen Viertelnoten einen fast unvorstellbaren Abstand finden. Er brachte Dynamik und Tempo in eine Art Extreme. [...] Ein weiterer Meister des langsamen Spiels, den ich später kennen gelernt habe, ist Bob Wilson, mit dem ich bei der Schaffung der Oper *Einstein on the Beach* zusammengearbeitet habe. In gewissem Sinne war es das Hören der Sinfonien von Bruckner und Beethoven in den Furtwängler-Aufnahmen, die mich auf die Zusammenarbeit mit Wilson vorbereiteten. In Bobs Fall es ging natürlich um das Tempo im visuellen Sinne, aber in Wirklichkeit ist es dasselbe. Sowohl bei Furtwängler als auch bei Wilson fällt das Tempo der Metronomschläge unter die Komfortzone

z nim jego syn Philip. Te wspólne odstępy w dużej mierze zdeterminowały późniejsze sympatie muzyczne Glassa. Już jako student University of Chicago odkrył jazz – przede wszystkim bebop grany przez saksofonistę Charliego Parkera, którego nazywał „Janem Sebastianem Bachem jazzu”. Fascynował się też wieloma innymi wykonawcami i obecną – w nagraniach Johna Coltrane’a czy Buda Powella – „siłą nieokiełznanej witalności”. Jednocześnie poznawał i odkrywał wielkie symfonie Gustava Mahlera i Antona Brucknera, w owym czasie – w latach pięćdziesiątych – wciąż w Ameryce niezbyt popularne i rzadko nagrywane. „Przez długie godziny słuchaliśmy płyt z muzyką symfoniczną Brucknera i Mahlera, porównując nagrania, wówczas trudne do zdobycia nawet w Chicago, Bruno Waltera, Jaschy Horensteina i Wilhelma Furtwänglera. Z nich trzech to wysoki, władczy Furtwängler był mistrzem gry WOLNEJ. Potrafił znajdować niemal niewyobrażalną przestrzeń pomiędzy ćwierćnutami. Dynamikę i tempo doprowadzał do swego rodzaju skrajności. [...] Innym mistrzem gry WOLNEJ, którego poznałem znacznie później, jest Bob Wilson, z którym współpracowałem przy tworzeniu opery *Einstein on the Beach*. W pewnym sensie to właśnie słuchanie symfonii Brucknera i Beethovena w nagraniach Furtwänglera przygotowało mnie do współpracy z Wilsonem. W przypadku Boba chodziło oczywiście o tempo w sensie wizualnym, w gruncie rzeczy jest to jednak ta sama sprawa. Tak u Furtwänglera, jak i Wilsona tempo uderzeń metronomu spada poniżej strefy komfortu ludzkiego serca. Ci wspaniali i głębocy artyści odkrywają przed nami całe światy nieogarnionego piękna”.

Dziś Philip Glass uważany jest za jedną z ikon nowoczesności w amerykańskiej muzyce klasycznej XX wieku. Choć w swojej twórczości radykalnie odszedł od europejskiej tradycji muzycznej, kształcił się w sposób jak najbardziej tradycyjny. Sztukę orkie-

des menschlichen Herzens. Diese wunderbaren und tiefgründigen Künstler zeigen uns ganze Welten von immenser Schönheit.“

Heute gilt Philip Glass als eine der Ikonen der Moderne in der klassischen amerikanischen Musik des 20. Jahrhunderts. Obwohl er sich in seiner Arbeit radikal von der europäischen Musiktradition entfernte, wurde er auf traditionelle Weise ausgebildet. Als Autor zahlreicher Werke, die für kleine mobile Kompositionen geschrieben wurden, erlernte die Kunst der Instrumentierung mit einer seit Jahrhunderten bekannten Methode, nämlich dem Kopieren von Partituren. Glass erinnert sich: „In meinem Fall, war es Mahlers Symphonie Nr. 9, die Note für Note auf großen Notizblättern buchstäblich transkribiert wurde, um Noten zu schreiben. Mahler war ein Meister der Details in seiner Orchestrierung. Und obwohl ich diese Übung nicht abgeschlossen habe, habe ich viel daraus gelernt. Genau so die Maler lernten und lernen - auch heute kann man sie in Museen zu finden, da sie traditionelle Gemälde kopieren. In der Musik funktioniert es genauso. Das Kopieren von Werken aus der Vergangenheit ist das verlässlichste Hilfsmittel für das Lernen, da es die Entwicklung einer soliden Kompositionstechnik im Bereich Orchestrierung ermöglicht.“

Mit der Zeit erweiterte sich der Kreis der musikalischen Faszinationen des Mitschöpfers des Minimalismus erheblich und umfasste die Werke von Karlheinz Stockhausen, Hans Werner Henze, Luigi Nono, Luciano Berio i Pierre Boulez. Glass scheut sich auch nicht vor der Musik berühmter amerikanischer Komponisten wie Charles Ives, Roy Harris, Aaron Copland, Virgil Thomson oder William Schuman. Er ärgerte Copland während eines erfolglosen Treffens in Aspen, weil Glass nicht auf seinen Ratschlag zur Orchestrierung hören wollte. Er nahm Unterricht bei

stracji ów autor licznych utworów pisanych na małe mobilne składy poznawał za pomocą metody znanej od wieków, mianowicie kopiując partytury. „W moim przypadku – wspomina Glass – była to *IX Symfonia* Mahlera, przepisana dosłownie nuta po nucie na dużych rozmiarów papierze nutowym do pisania partytur. Mahler był mistrzem szczegółu w swojej orkiestracji. I chociaż nie doprowadziłem tego ćwiczenia do końca, bardzo wiele się dzięki niemu nauczyłem. Właśnie w ten sposób uczyli się i uczą malarze – nawet dziś można ich spotkać w muzeach, jak kopiują tradycyjne obrazy. W muzyce działa to w ten sam sposób. Kopiowanie dzieł z przeszłości jest najsolidniejszym narzędziem do nauki, bo pozwala rozwinąć solidną technikę kompozytorską w dziedzinie orkiestracji”.

Z czasem krąg muzycznych fascynacji współtwórcy minimalizmu znacznie się poszerzył i objął dzieła Karlheinz Stockhausena, Hansa Wernera Henzego, Luigiego Nono, Luciana Berio i Pierre’a Bouleza. Glass nie stronił też od muzyki słynnych w owym czasie kompozytorów amerykańskich, takich jak Charles Ives, Roy Harris, Aaron Copland, Virgil Thomson czy William Schuman. Coplanda zirykował podczas nieudanego spotkania w Aspen, nie chcąc słuchać jego rad na temat orkiestracji. Lekcje zaś brał u Virgila Thomsona, który dziś pamiętany jest w znacznej mierze jako znakomity krytyk i autor złośliwej maksymy: „W każdym amerykańskim mieście jest apteka i student Nadii Boulanger”. Wielka francuska nauczycielka kompozycji Nadia Boulanger rzeczywiście udzielała lekcji niezliczonym kompozytorom przybywającym do niej zza oceanu. Glass pracował z nią w Paryżu w latach 1964–1966 (w Paryżu poznał też Samuela Becketta, do którego sztuk pisał muzykę).

Virgil Thomson, der heute weitgehend als exzellenter Kritiker und Autor einer böseartigen Maxime in Erinnerung geblieben ist: „In jeder amerikanischen Stadt gibt es eine Apotheke und ein Student von Nadia Boulanger”. Die berühmte französische Kompositionslehrerin Nadia Boulanger gab tatsächlich Unterrichte unzähligen Komponisten, die von der anderen Seite des Ozeans zu ihr kamen. 1964-1966 arbeitete Glass in Paris mit ihr zusammen (dort traf er auch Samuel Beckett, zu dessen Theaterstücken schrieb er Musik).

Glass behandelte das Studium bei Nadia Boulanger als eine Schule des Handwerks, deren unvollständige Beherrschung ein ernstes Hindernis für die Entwicklung seiner Karriere darstellte. Jahre später erinnerte er sich: „Ich würde es so definieren: Wenn jemand Tischler werden will, muss er lernen, den Hammer und die Säge zu benutzen, und richtig Messungen durchzuführen. Dies ist die Basis. Und wenn eine solche Person gebeten wird, einen Tisch zu machen, wird sie es tun, auch wenn es ihr erster Tisch im Leben sein wird, vielleicht nicht sehr schön und nicht sehr stabil. Frau Boulanger lehrte, wie man einen Hammer hält, wie man eine Säge benutzt und wie man misst, wie man sich vorstellt, was eine Person schafft und wie der gesamte Arbeitsprozess geplant wird. Mit diesem Wissen könnte man den Tisch bauen. Für sie ging es in der Wissenschaft um Technik. Nach dem Studium bei ihr, wenn man ein fleißiger Schüler wäre, würde man mit einer Kiste voller glänzender Werkzeuge abfahren und wissen, wie man sie benutzt.

Philip Glass ist seit Beginn seiner Karriere eng mit der Welt der Kunst verbunden. Leidenschaftlich besuchte er Museen und Galerien. In New York hatte er die Gelegenheit, viele herausragende Künstler kennenzulernen, befreundete sich mit vielen und er arbeitete eng zusammen. Wie er sich erinnert,



Naukę u Nadii Boulanger Glass potraktował jako szkołę rzemiosła, którego niedoskonałe opanowanie odczuwał jako poważną przeszkodę w rozwoju swojej kariery. Po latach wspominał: „Określiłbym to w ten oto sposób: jeśli ktoś chce być stolarzem, musi nauczyć się posługiwać młotkiem, piłą i prawidłowo zdejmować wymiary. To jest podstawa. I jeśli taką osobę poprosi się o zrobienie stołu, zrobi go, nawet jeśli to będzie jej pierwszy stół w życiu, może niezbyt ładny i niezbyt stabilny. Pani Boulanger uczyła, jak trzymać młotek, jak posługiwać się piłą, jak mierzyć, jak wyobrazić sobie to, co człowiek tworzy, jak zaplanować cały proces pracy. Posiadłszy tę wiedzę, można się było brać za budowanie stołu. [...] Dla niej nauka polegała na ćwiczeniu techniki. Po studiach u niej, jeśli było się pilnym uczniem, wyjeżdżało się ze skrzynką pełną lśniących narzędzi i wiedzą, jak ich używać. I to była wielka rzecz”.

Philip Glass od początku swojej kariery był blisko związany ze światem sztuki. Namiętnie odwiedzał muzea i galerie. W Nowym Jorku miał okazję poznać bardzo wielu wybitnych artystów, z wieloma zaprzyjaźnił się i blisko współpracował. Jak wspomina, jednym z kluczowych momentów dla jego twórczości była wizyta, na przełomie 1959 i 1960 roku, w nowojorskim Museum of Modern Art, w którym odbywała się wówczas jedna z najważniejszych wystaw w historii sztuki XX wieku – „16 Americans”. Jak sam twierdzi, skłoniła go ona do przemyślenia na nowo granic współczesnego malarstwa. Na wystawie tej pokazywane były m.in. dzieła Jaspiera Johnsa, Roberta Rauschenberga, Franka Stelli i Louise Nevelson. „Kiedy zobaczyłem obrazy Stelli – pisze Glass w książce *Words Without Music* – byłem na początku w głębokim szoku. Głowę miałem w końcu wciąż pełną Pollocka i Kooninga. Szybko jednak przyszła głębsza refleksja: tempo zmian w świecie sztuk wizualnych jest znacznie, znacznie szybsze niż mogłoby się

war einer der Schlüsselmomente für sein Werk ein Besuch des New Yorker Museum of Modern Art, an der Wende von 1959 und 1960. Dort fand eine der wichtigsten Ausstellungen der Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts statt – „16 Americans”. Wie er selbst behauptet, ermutigte sie ihn, die Grenzen der zeitgenössischen Malerei zu überdenken. Auf der Ausstellung wurden unter anderem Werke von Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Frank Stella und Louise Nevelson gezeigt. Als ich die Bilder von Stella sah – schreibt Glass im Buch *Words Without Music* –, war ich am Anfang in einem tiefen Schock. Mein Kopf war doch voll von Pollock und Kooning. Eine schnelle Reflexion kam jedoch bald: Das Tempo des Wandels in der Welt der visuellen Künste ist viel, viel schneller als es in der Musik der Fall sein könnte. In der Welt der Malerei wurden Innovationen und neue Ideen erwartet, und in der viel konservativeren Musikwelt gab es keinen Platz für diese neuen Ideen. Die Welt der Musik war immer noch von „neuer Musik” [Zwölftonmusik – S.W.] besessen, die über fünfzig Jahre alt war. Es war ein Moment der Befreiung für mich.

Glass suchte Befreiung und Inspiration auch bei Treffen mit Jazz, Avantgarde-Theater, Happening und schließlich in der orthodoxen Einhaltung der vegetarischen Diät, in Praktizieren von Yoga und in Entdecken der Religionen des Ostens. Diese Suchen haben seine wichtigsten Opern, aus denen die Trilogie besteht, stark geprägt. Das sind *Einstein on the Beach*, *Satyagraha* und *Akhmaten*. Die Trilogie wurde 1984 fertiggestellt und 1986 zum ersten Mal von der Stuttgarter Oper als Vollzyklus aufgeführt.

Glass erinnert sich: „Mein Leben als Opernkomponist begann Anfang der achtziger Jahre, als das Komponieren von Opern Teil meines Alltags war. Zu dieser Zeit unternahm ich Schritte, um ein neues Leben für meine neuen Werke sicherzustellen.“

zdarzyć w muzyce. W świecie malarstwa oczekiwano innowacji i nowych pomysłów, w świecie muzyki zaś, który był znacznie bardziej konserwatywny, nie było na owe nowe idee specjalnie miejsca. Świat muzyki miał wciąż obsesję na punkcie «muzyki nowej» [dodekafonizmu, przyp. S.W.], która miała już ponad pięćdziesiąt lat. To była dla mnie chwila swego rodzaju wyzwolenia”.

Wyzwolenia i inspiracji Glass szukał także w spotkaniach z jazzem, awangardowym teatrem, happeningiem, wreszcie w ortodoksyjnym przestrzeganiu diety wegetariańskiej, uprawianiu jogi i zgłębianiu religii Wschodu. Poszukiwania te odcisnęły silne piętno na jego najważniejszych, tworzących trylogię operach *Einstein on the Beach*, *Satyagraha* i *Echnaton*. Trylogia ta została ukończona w 1984 roku, zaś w roku 1986 po raz pierwszy wykonana jako pełen cykl przez operę w Stuttgarcie.

„Moje życie jako kompozytora operowego – wspomina Glass – zaczęło się na dobre na początku lat osiemdziesiątych, wówczas komponowanie oper stało się częścią mojej codziennej pracy. W owym czasie podjąłem kroki, które miały zapewnić dłuższe życie moim nowym dziełom. Po skończeniu opery starałem się, by miała ona dwie niezależne inscenizacje w tym samym roku. Zauważyłem bowiem, że bardzo ciężko jest ocenić jakość nowej opery w taki sposób, aby wyabstrahować ją od pierwszej inscenizacji. A to nie jest bez znaczenia. Marna opera może zostać wystawiona bardzo błyskotliwie. I na odwrót. Z tego właśnie powodu nowo skomponowana opera może czekać kilka dekad na to, by zostać właściwie ocenioną. Mój pomysł polegał na tym, by dzieło wystawione zostało przynajmniej dwa razy w tym samym sezonie. Nie chodziło mi o to, by dwie różne inscenizacje widzieli ci sami ludzie. Po prostu w ten sposób zdwajałem szanse dzieła na udaną «prapremierę».

len. Nach der Beendigung der Oper versuchte ich im derselben Jahr zwei unabhängige Inszenierungen zu machen. Ich bemerkte, dass es sehr schwierig ist, die Qualität der neuen Oper so einzuschätzen, dass sie von der ersten Inszenierung abstrahiert wird. Und das ist nicht ohne Bedeutung. Eine schwache Oper kann sehr glänzend aufgeführt werden. Und umgekehrt. Aus diesem Grund kann die neu komponierte Oper mehrere Jahrzehnte warten, um richtig ausgewertet zu werden. Meine Idee war, dass das Werk in derselben Saison mindestens zweimal aufgeführt werden sollte. Ich wollte nicht, dass zwei verschiedene Inszenierungen von denselben Leuten gesehen werden. Es ist nur so, dass ich die Chance einer Arbeit für eine erfolgreiche „Uraufführung“ verdoppelt habe. Diese Situation erleichterte auch ihre Bewertung.

In dreißig Jahren hat Philip Glass fast dreißig Opern geschrieben. Wie er sagt, der Schlüssel zum Erfolg steckt in der Regelmäßigkeit, die er sich sorgfältig geplant beibrachte: „Die Übung war wie folgt: Ich stellte die Uhr aufs Klavier, legte das Notenpapier auf den Nebentisch und setzte mich von 10.00 bis 13.00 Uhr am Klavier. Es war mir egal, ob ich in dieser Zeit mindestens eine Note schreiben würde. Meine Strategie bestand darin, meine Muse zu bändigen und sie zu ermutigen, nur während der Stunden aktiv zu sein, in denen ich sie eingestellt habe.“ Die Idee erwies sich als ermüdend und schmerzhaft, brachte jedoch mit der Zeit Ergebnisse: „Nach einigen Wochen hat der Übergang von einem Zustand des Wahnsinns und Frusts zu einem Gefühl der Konzentration stattgefunden. Ich habe weniger als zwei Monate gebraucht, um an ihn heranzukommen. Ich würde nicht sagen, dass es einfach war, aber es brachte mich näher an den Ort, wo ich sein wollte. Seitdem gewöhnte ich mich daran, die Aufmerksamkeit auf mich zu lenken, um in meinem Leben viel Ordnung zu bringen.“ Diese Denkweise erlaubt Glass weiterzumachen, egal

Taka sytuacja ułatwiała też jego ocenę”.

Na przestrzeni trzydziestu lat Philip Glass napisał niemal trzydzieści oper. Jak mówi, kluczem do sukcesu jest systematyczność, której uczył sam siebie w sposób starannie zaplanowany: „Ćwiczenie wyglądało następująco: ustawiałem zegar na fortepianie, na stoliku obok kładłem papier nutowy i siedziałem przy owym fortepianie od 10.00 do 13.00. Nie miało dla mnie znaczenia, czy w tym czasie skomponuję chociaż jedną nutę. Dodatkowe założenie było takie, że w ogóle nie będę pisał muzyki w innym czasie. Strategia moja polegała na tym, aby okiełznać moją muzę, zachęcić ją, by uaktywniała się tylko w godzinach, które jej wyznaczyłem”. Pomysł okazał się męczący i bolesny, ale z czasem przyniósł rezultaty: „Po kilku tygodniach dokonano się przejście od stanu bliskiego obłądki i frustracji do uczucia przypominającego skupienie. Dojście do niego zajęło mi niespełna dwa miesiące. Nie powiedziałbym, że było to łatwe, ale zbliżało mnie do miejsca, w którym pragnąłem się znaleźć. Od tego czasu nabrałem zwyczaju skupiania uwagi, który pozwolił mi wprowadzić wiele porządku w moje życie”. Ten sposób myślenia pozwala Glassowi wciąż iść dalej, bez względu na to, jak niechętnie odnoszą się do niego niektórzy wykonawcy i dość liczni krytycy. Jeden z nich po premierze *Procesu* napisał: *Proces* Glassa? To brzmi jak pointa żartu. A może raczej jak żart bez pointy”. Philip Glass jednak żartuje bardzo rzadko.

wie ungerne einige seiner Darsteller und zahlreiche Kritiker auf ihn verweisen. Einer von ihnen schrieb nach der Premiere des *Prozesses*: „Der Prozess von Glass? Es klingt wie eine Pointe eines Witzes. Oder eher wie ein Witz ohne Pointe“. Philip Glass scherzt jedoch sehr selten.

Jakub Ekier

**Der Process
oder an welchem
Theater spielen Sie**

**Proces, czyli
w którym teatrze
panowie grają**

Jakub Ekier (ur. 1961) – poeta, eseista, tłumacz,
autor drugiego polskiego przekładu *Processu*.
Mieszka w Warszawie.

Jakub Ekier (geb. 1961), Lyriker, Übersetzer und Essayist,
hat u.a. die zweite polnische Übersetzung des *Processes*
veröffentlicht. Lebt in Warschau.

PROCES

Najpierw był rękopis. 161 kartek papieru zapętnił Kafka zamasztyrzym pismem, a gdzieś znakami stenograficznymi. I na tym, niepewny swego, chciał w roku 1915 poprzestać. *Procesu*, jak i większości swoich utworów, 32-letni wtedy autor nie przeznaczył do druku. Dopiero po jego śmierci zaczęto tę powieść drukować, także na różnych kontynentach i w coraz to nowych przekładach. Choć pisarz nie dokończył nawet niektórych rozdziałów i nie rozstrzygnął ich kolejności, całość bywa rekonstruowana w rozmaitych edycjach. Raz po raz miewa także adaptacje radiowe, telewizyjne, filmowe, teatralne, operowe... Bogata historia tej książki rozpoczęła się – no właśnie, kiedy?

Taki moment, pierwszy bodziec dla utworu, trudno zazwyczaj uchwycić u Kafki. Ten geniusz prozy, na co dzień wysoki urzędnik Zakładu Robotniczych Ubezpieczeń Wypadkowych w Pradze, czerpał wprawdzie realia z najbliższego otoczenia, z mieszczańskiego świata początków XX wieku. Lubił jednak przewrotnie je odsiewać i mieszać, dobarwiać raz okrucieństwem, raz humorem. Thomas Mann, jeden z pierwszych entuzjastów pisarza, nazwał to „alogiczną i lękliwą błazenadą snów”. Nic dziwnego więc, że badacze dzieł Kafki unikają ich prostych wykładni. I że nieczęsto też określają, co mogło tak niezwykle wyobraźni służyć za pożywkę.

Co do *Procesu* jednak wiedzą swoje. Areszt nałożony na Józefa K. w pierwszym rozdziale zgodnie łączy ze zdaniem: „Byłem związany jak przestępca”. Tak właśnie w swoim dzienniku, pod datą 6 czerwca 1914 roku, podsumował Kafka własne zaręczyny z Felice Bauer. Perypetie uczuciowe z tą młodszą o cztery lata berlińską narzuciły mu i dalsze uderzające metafory. „Trybunałem” nazwał później zerwanie narzeczeństwa. Poprzedzone niemiłą rozmową w gronie paru osób, nastąpiło 12 lipca.

Zunächst war eine Handschrift da. 161 Blatt Papier hatte Kafka mit schwungvollen Lettern oder hie und da mit stenographischen Zeichen gefüllt. Dabei wollte er es, sich seiner Sache nicht sicher wie er war, bewenden lassen. 1915 hat der damals 32-jährige Verfasser den *Process* (so schrieb er das Wort in seinem Prager Deutsch) ebenso wie sonst den größeren Teil seiner Werke nicht zum Druck bestimmt. Erst nach seinem Tode wurde und wird dieser Roman gedruckt, erscheint auch in immer neuen Übersetzungen auf verschiedenen Kontinenten. Der Text mancher Kapitel wurde vom Autor nicht vollendet noch deren Anordnung beschlossen, und doch wird das Ganze so oder anders rekonstruiert. Immer wieder wird es auch bearbeitet: für den Rundfunk, für das Fernsehen, auf die Leinwand, auch für die Theater- oder Opernbühne. Die Geschichte dieses Romans begann aber – ja, wann eigentlich?

Ein solcher Zeitpunkt, der erste Anreiz für ein Werk lässt sich bei Kafka gewöhnlich schlecht ausmachen. Dieses Genie von Prosadichter, vom Hauptberuf hoher Beamter der Arbeiter-Unfall-Versicherungs-Anstalt zu Prag, pflegte zwar Anregungen aus seiner Umgebung, der bürgerlichen Welt des beginnenden 20. Jahrhunderts, zu beziehen. Gerne siebte er jedoch diese Wirklichkeitsdetails aus, vermengte sie miteinander auf subversive Weise, gab ihnen eine Tönung bald von Grausamkeit, bald von Humor. Thomas Mann, der zu den ersten Bewunderern Kafkas gehörte, nannte das eine „alogische und beklommene Narretei der Träume“. Kein Wunder also, dass die Forscher vor allzu einfachen Deutungen der Werke Kafkas zurückscheuen. Und dass sie nur selten darauf hinweisen, was Nahrung für seine so ungewöhnliche Fantasie hätte bieten können.

I już półtora miesiąca później Kafka zaczął w *Procesie* opisywać osądzenie bez podania winy... Wreszcie własny list do rodziców Felice, wysłany tuż po zerwaniu zaręczyn, określił jako „przemowę z miejsca straceń”. A w powieści właśnie takim miejscem stał się kamieniołom, dokąd fikcyjnego bankowca zaprowadziło dwóch dżentelmenów zaopatrzonych w rzeźniczy nóż.

Autor uśmiercił bohatera – ale nie związek z Felice. Trwał on, wśród zerwań i powrotów, jeszcze trzy lata. Perspektywa wspólnego życia z tą osobą przestraszała Kafkę i zarazem nęciła, odkąd poznał przyszłą narzeczoną u swojego najbliższego przyjaciela, pisarza Maxa Broda. Szybko awansującą pracownicę wytwórni dyktafonów, pochodzącą jak i Kafka z mieszczańskiej rodziny żydowskiej, ciekawiła nowsza literatura, ruch syjonistyczny i podróże. Wszystko to musiało dodawać pannie Bauer atrakcyjności w oczach Franza. Ona jednak chciała zostać żoną i matką, a on, nie tylko ze względu na swobodę pisania, lękał się roli męża i ojca. W kwestii Felice przeżywał wyniszczające rozdarcie. Historię wzajemnych relacji obojga, znaną choćby połowicznie dzięki listom i dziennikom Kafki, pisarz noblista Elias Canetti nazwał „drugim procesem”.

Ten pierwszy, powieściowy, miał zmierzać do unicestwienia podsądnego już w najwcześniejszym zamyśle. Autor najpierw napisał rozdziały początkowy i końcowy, w których przedstawił aresztowanie i stracenie bohatera. Chciał ująć w klamrę rozwój fabuły, wiedząc, że inaczej nad nim nie zapanuje. Jego inwencja bowiem potrafiła gasnąć równie szybko, jak gwałtownie wybuchała. Wprawdzie przeżywał w tamtych latach szczególną erupcję twórczości. Ze względu na pracę w biurze zmuszony pisać nocami, pewnego razu od północy do rana stworzył w 1912 roku *Wyrok*, jedno ze swoich najważniejszych opowiadań. Ale bywało, że tracił impet.

Bei dem *Process* wissen sie aber schon Bescheid. Die Verhaftung Josef K.'s im ersten Kapitel verbinden sie übereinstimmend mit dem Satz „Wargefangen wie ein Verbrecher“. Was Kafka in seinem Tagebuch unter dem Datum 6. Juni 1914 derart zusammenfasste, war seine Verlobung mit Felice Bauer. Das Hin und Her seiner Beziehung zu der vier Jahre jüngeren Berlinerin drängte ihm noch weitere auffällige Assoziationen auf. Einen „Gerichtshof“ nannte er später die Entlobung. Diese erfolgte, von einer peinlichen Besprechung in größerer Runde eingeleitet, am 12. Juli. Und schon anderthalb Monate später begann der Autor, im *Process* darzustellen, wie eine Verurteilung ohne Schuldangabe vollzogen wird. Schließlich bezeichnete er auch seinen eigenen, kurz nach der Entlobung abgesendeten Brief an Felices Eltern als eine „Ansprache vom Richtplatz“. Zu einem solchen Platz wurde aber der Steinbruch im Roman, wohin der junge Bankbeamte von zwei feinen, mit einem Fleischermesser ausgerüsteten Herren abgeführt wurde.

Der Verfasser brachte seinen Romanhelden um, nicht aber seine eigene Liebesbeziehung. Diese hielt, unter mancherlei Brüchen und Neuanknüpfungen, noch drei Jahre lang. Von der Vorstellung eines gemeinsamen Lebens mit Felice fühlte sich Kafka genauso abgeschreckt wie angelockt, seitdem er die künftige Verlobte bei seinem engsten Freund Max Brod kennengelernt hatte. Die schnell vorwärtskommende Angestellte einer Diktaphonfabrik entstammte wie Kafka einer jüdischen Bürgerfamilie, interessierte sich für neuere Literatur, für die zionistische Bewegung und ferne Reisen. Dies alles musste Fräulein Bauer für Franz noch attraktiver erscheinen lassen. Sie aber wollte Ehefrau und Mutter werden, er wiederum fürchtete, nicht nur im Hinblick auf seine Ungebundenheit als Schriftsteller, die Rolle als Ehemann und Vater. Gegenüber Felice wurde er von einer geradezu vernichtenden Zerrissenheit geplagt. Die Geschichte der beiderseitigen Beziehung, wie sie aus

Rozpocząwszy w tymże roku powieść *Zaginiony* (wydawaną najpierw jako *Ameryka*), później tę książkę zarzucił. Tego samego obawiał się teraz, kiedy od końca sierpnia roku 1914 obmyślał nową powieść.

Obawiał się, choć nie wszystko w niej zmyślał. Rękopis *Procesu* w scenie śmierci Józefa zawiera na przykład znamienne poprawkę. Mowa tutaj, że K. (przedstawiany zawsze w trzeciej osobie), oczekując śmiertelnego pchnięcia nożem, „uniósł ręce”. Ale pierwotna, skreślona wersja brzmiała: „uniostem”. Trudno o lepszy dowód na pokrewieństwo bohatera z autorem. Jednak innych tego świadectw też w *Procesie* nie brak. Trzydziestoletni prokurent bankowy K. łatwo wyda się podobny do Kafki, rok starszego koncypienta w zakładzie ubezpieczeń. Inicjały Felice Bauer okazują się takie same, jak Fräulein Bürstner, molestowanej przez Józefa sublokatorki zza ściany. I tak dalej, i temu podobne, aż po legendę o odzwiercym pilnującym wejścia do prawa oraz przybyszu daremnie liczącym na wpuszczenie. W zachowaniach obu tych postaci są dwoistości i sprzeczne sygnały, a to przypomina różne fakty znane z życia Kafki.

Ambivalentnie odnosił się on między innymi do swoich rękopisów. Pośród nich, pośród utworów zaniechanych, wylądował stos kartek opatrzone tytułem *Der Process* po tym jak, zgodnie z jego przewidywaniem, pisarza zawiadła inwencja. W dzienniku, częściej niż postępy różnych rozdziałów, notował on własną bezradność. Słowa o „zastoju w pracy” uderzająco przypominają przemycane w powieści napomknienia, że proces Józefa nie posuwa się naprzód. 7 lutego roku 1915 zapisek o „udrękach bez końca” zamyka wzmianki o pracy nad *Procesem*. A kiedy dwa lata później Max Brod prosi o użyczenie tego rękopisu, Kafka odmawia. „Czemu odgrzebywać rzeczy stare i wymęczone” – odpisuje. „Tylko dlatego, że ich dotąd nie spaliłem?” To właśnie ma zrobić Brod po śmierci przyjaciela: tamten, trawiony chorobą płuc, tak wkrótce rozporządza.

Kafkas Briefen und Tagebüchern halbwegs bekannt ist, wurde von dem Schriftsteller und Nobelpreisträger Elias Canetti als „der andere Prozess“ bezeichnet.

Der erstere, der im Roman, war gleich als einer gedacht, der auf Vernichtung des Betroffenen hinausläuft. Zunächst schrieb der Verfasser nämlich das Anfangs- und das Schlusskapitel, schilderte die Verhaftung und die Hinrichtung seines Helden. Wohl wissend, er könne sonst nicht Herr der Handlung werden, wollte er ihren Lauf vorab in einen Rahmen fassen. Seine Erfindungsgabe mochte nämlich genauso schnell erlöschen, wie heftig sie aufflammen konnte. Gewiss, es waren damals Jahre, wo Kafka eine besondere Eruption seiner Schöpferkraft genoss. Einmal brachte er, wegen seiner Büropflichten zur nächtlichen Schreiarbeit gezwungen, von Mitternacht an bis zum Morgen *Das Urteil*, eine seiner wichtigsten Erzählungen zustande. Zuweilen passierte es aber, dass er seinen Schwung verlor. Nachdem er im selben Jahr mit seinem Roman *Der Verschollene* (in früheren Editionen als *Amerika* betitelt) begonnen hatte, gab er das Buch letzten Endes auf. Dieses befürchtete er auch jetzt bei seinem neuen Roman, über den er seit Ende August 1914 nachdachte.

Dabei war dieser nicht völlig erdacht. Die Handschrift des *Processes* enthält etwa in der Szene von Josefs Tod eine bezeichnende Korrektur. Hier heißt es, in Erwartung des tödlichen Messerstoßes hob K. (der immer nur in der dritten Person dargestellt wird) die Hände. Aber die ursprüngliche, gestrichene Lesart lautete: „Ich hob...“. Für die Verwandtschaft zwischen Autor und Helden könnte man kaum einen besseren Beweis finden. Aber auch an anderen Hinweisen fehlt es im *Process* nicht. Der dreißig Jahre alte Prokurist einer Bank mag hier dem um ein Jahr älteren Konzipienten einer Versicherungsanstalt Franz Kafka ähnlich erscheinen. Die Initialen von Felice Bauer erweisen sich mit denen des Fräulein Bürstner identisch, der Mieterin eines benachbarten Zimmers,

Tu też jest niekonsekwentny. Bo jak słusznie zauważono, gdyby naprawdę chciał spalenia swoich dzieł, zabrałby o to sam.

Rękopis *Procesu* nie sponął, podobnie jak olbrzymia większość Kafkowskiej spuścizny powierzona Brodowi. Ten, świadom jej wartości, nie wykonał dyspozycji. Franz umarł w roku 1924, a już w następnym jego przyjaciel rozpoczął publikowanie tych dotąd nieznanych utworów. Jako ich redaktor najpierw wziął na warsztat właśnie *Proces*, próbując, tak jak umiał, nadać mu uporządkowaną postać. Późniejsze rekonstrukcje tej powieści, zgodne z zasadami nauk edytorskich, bliższe są literze manuskryptu. A to dzięki powtórnemu ocaleniu. Być może bowiem ten i pozostałe rękopisy przypadłyby w roku 1939 albo później, gdyby nie to, że Brod zabrał je do Palestyny. Tuż przed wkroczeniem nazistów do Pragi, jako Żyd, poczuł się zmuszony emigrować.

Inaczej niż on, żadna spośród trzech siostr Kafki nie uszła Zagładzie. I właśnie doświadczenia z totalizmem, nazistowskim albo innym, wpłynęły na powojenne rozumienie *Procesu*. Czy raczej – na jego nierozumienie... Przez pryzmat tamtych doświadczeń czytano na przykład słowa Józefa K., że „pozbawia się wolności niewinne osoby”. Brano za dobrą monetę niewinność Kafkowskiego bohatera, a wzmianki o „naszych organach”, w powieści padające z ust funkcjonariuszy, niestusznie odbierano w dosłowny sposób. Same dyktatury zresztą, chcąc nie chcąc, także sprzyjały takim interpretacjom, dawkując dostęp do twórczości praskiego autora. W PRL na przykład dopiero po odwilży 1956 roku dzieła Kafki doczekały publikacji na większą skalę. A przecież pierwsze polskie tłumaczenie *Procesu* istniało już od dwudziestu lat... W Czechosłowackiej Republice Socjalistycznej choćby samo pozwolenie na to, by w roku 1963 urządzić konferencję o pisarzu, odbierano jako jaskółkę „praskiej wiosny”.

die von Josef belästigt wird. Und so weiter und so fort, bis zu der Legende vom Türhüter und dem Fremden, der vor dem Gesetz vergeblich auf Einlass hofft. Diese beiden Figuren teilen einander Widersprüchliches mit und zeigen einen inneren Zwiespalt – wiederum eine Reminiszenz an verschiedene Tatsachen aus dem Leben Kafkas.

Auch seinen eigenen Handschriften stand er ambivalent gegenüber. Unter diesen, unter den aufgegebenen Werken, landete der als *Process* betitelte Stapel, nachdem den Autor seine Erfindungskraft, wie von ihm vorausgeahnt, nach und nach verließ. Häufiger als Fortschritte der jeweiligen Kapitel notierte er in seinem Tagebuch die eigene Hilflosigkeit. Das Wort vom „Stocken der Arbeit“ ähnelt dabei auffallend manchen Anspielungen, die in den Roman mit eingeschmuggelt sind: Josefs Prozess komme kaum voran. Am 7. Februar 1915 werden Erwähnungen der Arbeit am *Process* mit einer Aufzeichnung über „endlose Quälereien“ beendet. Als aber Max Brod zwei Jahre später Kafka bittet, er möge ihm diese Handschrift bereitstellen, sagt dieser ab. „Wozu alte Anstrengungen aufrühren?“, schreibt er zurück. „Nur deshalb, weil ich sie bisher nicht verbrannt habe?“ Das ist es, was Brod nach dem Tode seines Freundes tun müsse: Kafka, inzwischen von einer Lungenkrankheit stark angegriffen, verfügt es bald. Aber auch damit bleibt er inkonsequent. Hätte er sich nämlich, so wurde zu Recht bemerkt, die Vernichtung seiner Werke wirklich gewünscht, dann hätte er sich darum selbst gekümmert.

Die Handschrift des *Processes* ist nicht verbrannt, so auch nicht der Großteil der Kafkaschen Hinterlassenschaft, der Max Brod anvertraut wurde. Dieser, sich ihres Wertes wohl bewusst, kam der Verfügung des Freundes nicht nach. Nach Franzens Tod 1924 begann er schon im nächsten Jahr, dessen bislang unbekannte Werke zu veröffentlichen. Als deren Herausgeber nahm er sich als erstes ausgerechnet den *Process* vor und bemühte sich, so gut er konnte,

Tak właśnie totaliści, bojąc się dzieł Kafki, awansowali je, a zwłaszcza *Proces*, do rangi prorocstwa o własnych reżimach.

Jak zwykle nie mieli racji. Kafka wprawdzie, według słów Canettiego, był „ekspertem od spraw władzy”, jednak władzy pojętej nieporównanie głębiej. Maszynę, która w opowiadaniu *Kolonia karna* wypisuje winę na skórze skazańca, trudno na przykład utożsamiać z przemocą państwa. Także w powieści *Zamek* siedziba hrabiego Westwesta, dziwaczna i niedostępna zwykłym śmiertelnikom, ze swoimi kancelariami wydaje się rodem z sennego marzenia. Równie daleko jej do realizmu, jak prozie Kafki do opisu powszedniej biurokracji. I jak Józefowi K., mimo jego zapewnień, daleko do niewinności.

Żeby zauważyć to ostatnie, nie trzeba nawet czerpać wiedzy spoza powieści. Nie trzeba wiedzieć, że pisarz, kiedy po zerwaniu latem jego zaręczyn ojciec Felice umarł jesienią na serce, sam się o tę śmierć obwiniał. Że zauważał u siebie, wpojone mu przez własnego ojca, „bezgraniczne poczucie winy”. Nie trzeba też znać zapisku z Kafkowskiego dziennika, stwierdzającego winę K. Wystarczy ją wyczytać z *Procesu*. Już choćby z jednego zdania: „wina przyciąga organa”. Wobec ofiar totalizmu brzmiałoby ono niedorzecznie... Wystarczy też zauważyć, że Józef mniej czy bardziej rzeczywiście ten sąd przyciąga. Przeciwno procesowi buntuje się tyleż hałaśliwie, ile pozornie. Podobnie mało wiarygodne są jego deklaracje niewinności. Bądź co bądź to zimny karierowicz, wywyższa się nad innych, zaniedbuje ślepnącą matkę, a potencjalne lub faktyczne kochanki traktuje jak narzędzie.

Ten przebojowy menedżer w wersji sprzed stulecia nie jest wcale „skromnym urzędnikiem”. A jednak w niektórych notkach reklamujących *Proces* wciąż o tym czytamy. Jak również o „wszechwładnym państwie”. W powieści jedyną scenarią dla sądu jest, pozbawiona urzędowych szyldów, kamienica

dem Roman eine geordnete Form zu geben. Dessen spätere Rekonstruktionen, allen Grundsätzen von Urtextedition folgend, halten sich enger an die Buchstaben des Manuskripts. Das ist aber dessen erneuter Rettung zu verdanken. Von dieser und den anderen Handschriften wäre nach 1939 vielleicht keine Spur geblieben, hätte sie nicht Brod mit nach Palästina genommen. Kurz vor dem Einmarsch der Nazis in Prag sah er sich als Jude gezwungen, ins Exil zu gehen.

Anders als er konnte keine von Kafkas drei Schwestern der Shoah entkommen. Die Erfahrung eines totalitären Systems, des nazistischen oder eines anderen war es auch, die nach dem Krieg die Deutungen des *Processes* beeinflusste. Oder besser gesagt dessen Missdeutungen. Aus dieser Erfahrung heraus interpretierte man zum Beispiel den Satz Josef K.'s, unschuldige Personen würden verhaftet. Die Unschuld des Kafkaschen Helden nahm man für bare Münze, und „unsere Behörde“, die im Roman von den Beamten erwähnt wird, assoziierte man zu Unrecht buchstäblich. Auch die Diktaturen selbst unterstützten solche Auslegungen wohl oder übel, indem sie dem Volk nur wohl dosiert den Zugang zum Schaffen des Prager Autors gestatteten. In der Volksrepublik Polen zum Beispiel durften Kafkas Werke praktisch erst ab dem Tauwetter von 1956 erscheinen; dabei war aber die erste polnische Übersetzung des *Processes* schon zwanzig Jahre früher vorhanden. In der Tschechoslowakischen Sozialistischen Republik hat man allein schon die Erlaubnis, 1963 eine Konferenz über den Schriftsteller zu veranstalten, als ein Vorzeichen des „Prager Frühlings“ empfunden. So wurden Kafkas Werke, und ganz besonders *Der Prozess*, von den totalitären Herrschern, die vor ihnen Angst hatten, zu einer Prophezeiung ihrer Regimes avanciert.

Dabei befanden sich diese Herrscher wie gewöhnlich im Unrecht. Kafka war zwar, so Elias Canetti, ein „Experte der Macht“, doch es handelte sich um Macht in einem unvergleichbar tieferen Sinne.

In der Erzählung *In der Strafkolonie* zum Beispiel kann man die Maschine, welche die Schuld eines Verurteilten in seine Haut schreibt, schwerlich mit der Staatsgewalt gleichsetzen. Auch im Roman *Das Schloss* kommt dem Leser der Sitz des Grafen Westwest, skurril und den Sterblichen unerreichbar, mit seinen Kanzleien nur traumhaft vor. Es ist genauso wenig realistisch wie wenig Kafkas Prosa eine alltägliche Bürokratie beschreibt. Genauso wenig auch wie Josef K., mag er es noch so stark beteuern, unschuldig ist.

Um das Letztere zu bezweifeln, sind nicht einmal Kenntnisse von außerhalb des Romans erforderlich. Man braucht nicht zu wissen, dass der Schriftsteller, als Felices Vater nach der sommerlichen Entlobung der beiden im Herbst an einem Herzversagen starb, sich selbst die Schuld an diesem Tode gab. Noch dass er bei sich ein „grenzenloses Schuldbewusstsein“ bemerkte, dass ihm von seinem Vater eingeflößt worden sei. Auch muss man nicht den Vermerk im Kafkaschen Tagebuch kennen, der K.'s Schuld feststellt. Nein, diese braucht man nur dem *Process* selbst zu entnehmen. Etwa dem Satz, die Behörde würde erst von der Schuld angezogen. In Bezug auf die Opfer einer totalitären Macht klänge dies höchst seltsam. Man muss auch beobachtet haben, dass dieses Kafkasche Gericht von Josef tatsächlich mehr oder weniger angezogen wird. K.'s lautstarke Auflehnung gegen das Gericht ist im Grunde keine. Genauso wenig glaubhaft muten seine Unschuldserklärungen an. Immerhin zeigt er sich sonst als ein überheblicher, kaltblütiger Karrierist, er vernachlässigt seine erblindende Mutter und instrumentalisiert seine potentiellen oder schon tatsächlichen Geliebten.

Dieser draufgängerische Geschäftsmann aus dem Jahre 1914 ist alles andere als ein „bescheidener Angestellter“. Das jedoch können wir noch immer auf manchen Waschzetteln zum *Process* lesen. Wie auch etwa das Wort von einem „allmächtigen Staat“. Als einzige Szenerie des Gerichts findet man im Roman



zamieszкана przez biedotę, z jakąś zapyzłą salką i strychem w inne dni służącym do suszenia bielizny. A jednak do dziś na niejednej okładce *Procesu* widnieje okazały gmach, zdobiona z przepychem klatka schodowa – a jeżeli sala rozpraw, to wyłożona boazerią...

O ileż trafniejsza musi wydać się choćby okładka niedawnego przekładu amerykańskiego. Z całej powierzchni prostego rysunku patrzają tutaj same oczy, niczyje w nieokreślonej przestrzeni. A może są to oczy wszystkich? Bo przecież „wszystko tworzy sąd”, jak zapewnia Józefa portrecista dobrze znający tę instytucję. W tym zdaniu, przemycnym przez autora od niechcenia, mieszczą się wszelkie przekonujące interpretacje *Procesu*, które od prawie stu lat oferują literaturoznawcy, pisarze, teologowie i filozofowie.

Sądem może się więc okazać absurd istnienia, na koniec uznany postusznie przez bohatera, ale tak samo na przykład jego własne, nieodwracalnie rozbudzone sumienie. Może to również być wszechobecny sąd niebiański, znany Kafce z literatury kabbalistycznej, czy też świat prywatnych relacji międzyludzkich autora, przeobrażony w pisarskiej „błazenadzie snów”. A także gra sił w psychice samego bohatera, zastępczo tylko wcielona w powieściowe postacie. Sąd może równie dobrze przybrać jakiś inny sens, dający się logicznie wysnuć z fabuły *Procesu*. Ale może być także nieobecnością sensu, jego zawieszeniem, paradoksem – co szczególnie podkreślają nowsze odczytania.

„W którąkolwiek stronę spojrzeć, mrok” – podsumowuje zagadkowość tej powieści biograf Kafki Reiner Stach. Nic dziwnego, skoro sam pisarz powtarzał Brodowi, że pisać trzeba „w ciemno, jakby zagłębiając się w tunel”. Takiej jak w *Procesie* głębi znaczeń twórca nie osiągnąłby chyba, gdyby je sobie wyjaśniał. A czy akty twórcze Franza Kafki to intuicja? Iluminacja?

ein von armen Leuten bewohntes Mietshaus ohne jegliches Amtsschild, mit einem verwahrlosten kleinen Saal und einem Dachboden, wo an anderen Tagen Wäsche getrocknet wird. Trotzdem zeigen bis heute manche Deckblätter des *Processes* ein prachtvolles öffentliches Gebäude, ein prunkvolles Treppenhaus, und falls einen Verhandlungssaal, dann einen holzgetäfelten.

Unendlich passender muss etwa der Einband einer neuerlichen amerikanischen Übersetzung erscheinen. Aus der ganzen Fläche einer einfachen Zeichnung starren hier lauter Augen heraus, niemandes Augen in einem unbestimmten Raum. Oder sind es doch aller Welt Augen? „Es gehört ja alles zum Gericht“, versichert ein Porträtmaler, der diese Einrichtung gut kennt, Josef gegenüber. Mit diesem Satz, der vom Verfasser nur so nebenbei eingeschleust wird, sind alle überzeugende Deutungen des *Processes* zugelassen, die seit fast hundert Jahren von Literaturwissenschaftlern, Theologen, Philosophen und Schriftstellern angeboten werden.

Damit kann sich zum Beispiel das Absurde der Existenz als das Gericht erweisen, das Absurde, das am Schluss vom Romanhelden hingenommen werden soll. Oder aber mag es sich um sein eigenes unwiderlich wachgewordenes Gewissen handeln. Auch kann es das allgegenwärtige himmlische Gericht sein, das Kafka aus der kabbalistischen Literatur ein Begriff war, oder die zwischenmenschliche Beziehungswelt des Autors, die durch eine „Narretei der Träume“ verwandelt wäre. Ebenfalls ein Kräftespiel in der Psyche des Helden, das nur vertretungsweise von den Figuren des Romans verkörpert wäre. Genauso gut mag dem Gericht noch ein anderer Sinn verliehen werden, sobald er sich aus der Handlung des *Processes* logisch ableiten ließe. Da kann aber auch jeglicher Sinn ausbleiben, aufgehoben werden: in neueren Kommentaren wird diese Lesart besonders stark betont.

On sam twierdził, że jakiś „monstrualny świat” wykluwał mu się z głowy. Kiedy indziej przyrównał do porodu sposób, w jaki powstało opowiadanie *Wyrok*. I rzeczywiście, żadne potoczne pojęcia nie wytłumaczają, dzięki czemu zdołał tych kilkanaście (!) stron napisać w jedną noc. Podobnie w ciągu nocy Mozart sporządził uwerturę do swojego *Don Giovanniego*...

W którąkolwiek stronę spojrzeć, mrok...

Reiner Stach

Także *Proces* ma z tym arcydziełem i operą jako taką coś wspólnego: sceniczność. Józefa prowadzą na śmierć dwaj panowie o „wyczyszczonych” twarzach i wyglądzie podrzędnych aktorów. K. pyta, w którym teatrze grają. Nie uzyskawszy odpowiedzi, myśli sobie, że może to jacyś tenorzy... Tak czy owak, jego ostatnia droga staje się głównie spektaklem ruchów. Ale i w całej powieści gest, dramatyczny albo humorystyczny, opowiada niekiedy wręcz osobną historię. Kafka, miłośnik niemego jeszcze kina, w latach poprzedzających napisanie *Procesu* fascynował się także przedstawieniami teatralnymi w języku jidysz. Może i dlatego słowa swoich bohaterów umiał tak kontrapunktować ich spojrzeniami albo mową ciała.

„To, o czym pisał, miał wyraźnie przed oczyma” – zauważył Philip Glass. Twórca opery *The Trial* nie jest pierwszym kompozytorem, który chciał dźwiękami dopełnić tak sugestywne wizje. Legenda o odzwiercym marzyła się na przykład, w roku 1958, Witoldowi Lutosławskiemu jako kanwa utworu na chór, orkiestrę i solistów plus efekty elektroakustyczne. Utworu, niestety, nigdy nie powstałego... Pośrednio

Finsternis, wohin man blickt...

Reiner Stach

„Finsternis, wohin man blickt“: so resümiert Kafkas Biograph Reiner Stach das Rätselhafte an diesem Roman. Kein Wunder: es war ja der Autor selbst, der gegenüber Brod wiederholte, man müsse „ins Dunkel hineinschreiben wie in einen Tunnel“. Ein solcher Tiefgang wie der des *Processes* wäre wohl nie möglich gewesen, sollte der Autor sich selbst das zu Schreibende vorher erhellen. Waren die schöpferischen Akte Kafkas also Intuitionen? Oder Illuminationen? Er selbst behauptete, seinem Kopf entschlüpfe eine „ungeheure Welt“. Ein anderes Mal verglich er die Art und Weise, wie die Erzählung *Das Urteil* entstand, mit einer Geburt. In der Tat könnten keine üblichen Begriffe erklären, was ihn diese Dutzend (!) Seiten während einer einzigen Nacht hat schreiben lassen. In einer ähnlichen knappen Zeitspanne gelang Mozart seine Overture zu *Don Giovanni*.


Mit diesem Meisterwerk und mit der Oper schlechthin hat auch *Der Prozess* etwas gemeinsam: das Bühnenartige. Josef wird von zwei Herren, die mit ihren „gesäuberten“ Gesichtern wie untergeordnete Schauspieler aussehen, in den Tod geführt. K. fragt, an welchem Theater sie spielten. Nachdem er keine Antwort bekommt, denkt er sich, es seien vielleicht Tenöre. So oder so wird sein letzter Weg hauptsächlich zu einem Schauspiel der Bewegungen. Aber auch sonst erzählen die Gesten innerhalb der ganzen Romanhandlung fast eine eigene, bald dramatische, bald humoristische Geschichte. Kafka, der sich für das noch stumme Kino begeisterte, war in den Jahren vor Entstehung des *Processes* auch von einem jiddischen Theater fasziniert. Vielleicht liegt hier der Grund, warum er die Worte seiner Figuren

derart durch ihre Blicke und Körpersprache zu kontrapunktieren verstand.

„Worüber er schrieb, davon hatte er ein klares optisches Bild“, bemerkte Philip Glass. Als Autor der Oper *The Trial* ist er nicht der erste Komponist, der diese so mächtigen Visionen durch Klänge ergänzen wollte. 1958 schwebte Witold Lutosławski die Türhüterlegende vor, als Vorlage eines Werkes für Chor, Solisten und Orchester plus elektroakustische Effekte: eines Werkes, das dann leider nie entstand. Acht Jahre später knüpfte Gunther Schuller, ein sowohl in der Welt der Jazz- wie der E-Musik renommierter Musiker, indirekt an die Handlung des *Processes* an. In seiner nach dem eigenen Libretto geschriebenen Oper *The Visitation* wurde ein schwarzer Hauptheld zu einem alter ego des Josef K. Den ganzen *Process* hat aber als erster Gottfried von Einem 1953 als Oper bearbeitet. Mit der Musiksprache einer gemäßigten Moderne erzeugte der Österreicher Stimmungen von pathetisch bis burlesk. Noch heftigere Kontraste und dramatischere Zusammenstöße bot 2005 die Oper *Kafka's Trial* des Dänen Poul Ruders.

Die Bearbeitung von Philip Glass, der schon früher das Bühnenwerk *In der Strafkolonie* nach Kafka komponierte, bildet das Gegenteil zu den Versionen seiner beiden Vorgänger. Statisch, wie sie hier erscheint, tritt die Musik mehr oder weniger hinter die Dynamik der Handlung zurück. Mit ihrer Langatmigkeit erinnert sie jedoch an die Syntax Kafkas, und ihr nur zart nuancierter Ausdruck steht im Einklang mit dem verhaltenen Stil des Schriftstellers. Mögen die Töne bei dem amerikanischen Komponisten zuweilen dramatisch anmuten, so sind sie dann auch wieder unterschwellig ironisch, und umgekehrt.

Letzten Endes werden die Zuhörerinnen und Zuhörer über die Lesart des Ganzen entscheiden. Sie werden es auch sein, die sich, durch die Oper von Glass angeregt, die Frage stellen werden, was das ge-



do fabuły *Procesu* nawiązał osiem lat później Gunther Schuller, muzyk znany i w świecie jazzu, i muzyki poważnej. W jego operze *The Visitation* według własnego libretta czarnoskóry bohater stał się alter ego Józefa. Cały zaś *Proces* pierwszy adaptował w roku 1953 Gottfried von Einem. Umiarkowanie nowoczesnym językiem muzycznym Austriak ten osiągnął skalę nastrojów od patosu po burleskę. Jeszcze gwałtowniejsze kontrasty i dramatyczne spięcia przyniosła opera *Kafka's Trial* Duńczyka Poula Rudersa z roku 2005.

Adaptacja Glassa, który wcześniej skomponował już według Kafki dzieło sceniczne *W kolonii karnej*, biegunowo różni się od wersji obu poprzedników. W swojej pozornej statyczności muzyka mniej czy bardziej schodzi tutaj na dalszy plan, chowa się za dynamiką samej akcji. Jej długi oddech jednak przypomina składnię Kafki, a delikatne tylko niuanse wyrazu współgrają z powściągliwym stylem pisarza. Tworzone przez Amerykanina brzmienia dramatyczne mogą się wydać zaprawione ironią, te ironiczne zaś – podszyte dramatyzmem.

O tym jednak rozstrzygną sami słuchacze. Tylko oni też, za pośrednictwem opery Glassa, odpowiedzą sobie na pytanie, czym jest tajemniczy sąd – i do historii *Procesu* dopiszą swój ciąg dalszy.

Wszystkie cytaty w tym szkicu podaję we własnym przekładzie. Za przejrzanie polskiej wersji tekstu dziękuję Idzie Radziejowskiej, a wersji niemieckiej – dr Birgit Sekulski.

heimnisvolle Gericht eigentlich sei. Damit werden sie auch der Geschichte des *Processes* ihre eigene Fortsetzung hinzufügen.

Alle in dieser Skizze angeführten Zitate sind von mir selbst übersetzt. Mein Dank gilt Ida Radziejowska, die den Text in seiner polnischen Fassung, und Dr. Birgit Sekulski, die ihn in der deutschen Fassung durchgesehen hat.

J.E.

J.E.

S



Kierownictwo muzyczne

Jerzy Wołosiuk

W roku 2005 ukończył studia na Wydziale Kompozycji, Dyrygentury i Teorii Muzyki Akademii Muzycznej im. F. Chopina w Warszawie w klasie dyrygentury symfoniczno-operowej prof. Sz. Kawalli (dyplom z wyróżnieniem). Był stypendystą Prezydenta Miasta Lublina oraz Ministerstwa Kultury.

Współpracował z wieloma orkiestrami w kraju i za granicą. Brał udział w międzynarodowych konkursach dyrygenckich w Orvieto, Spoleto (Włochy) i Madrycie (Hiszpania).

W 2010 r. był finalistą Międzynarodowego Konkursu dla Młodych Dyrygentów Operowych w Spoleto.

W latach 2006–2013 pracował w Operze Nova w Bydgoszczy, gdzie pod jego kierownictwem muzycznym odbyły się premiery opery baśniowej *Jaś i Małgosia* Humperdincka oraz baletu *Sen nocy letniej* do muzyki Mendelssohna.

Od marca 2013 r. związany z Operą na Zamku w Szczecinie, początkowo jako kierownik muzyczny, a od października 2014 r. jako dyrektor artystyczny. Sprawował kierownictwo muzyczne nad premierami baletów: *Ogniwa* do muzyki Lutostawskiego, *Dzieje grzechu* do muzyki Karłowicza, *Alicja w Krainie Czarów* Zycha, *Polowanie na czarownicę* Marston, *Dziadek do orzechów* Czajkowskiego, dziecięcej opery kameralnej Kornowicza *Historia najmniej prawdopodobna*, operetki *Hrabina Marica* Kálmána, musicalu *Crazy for You* braci Gershwinów, opery *Così fan tutte* Mozarta oraz opery kameralnej *The Turn of the Screw* (*Dokręcanie śruby*) Brittena, nagrodzonej Teatralną Nagrodą Muzyczną im. Jana Kiepury za najlepszy spektakl w 2016 r. w Polsce.



fol. Kaśka Jankiewicz

Musikalische Leitung

Jerzy Wołosiuk

In 2005 hat er das Studium auf Komposition-, Dirigent-, und Musiktheorie-Fakultät in Fryderyk-Chopin-Musikakademie in Warschau, in der Klasse der Symphonie- und Operdirigent bei Prof. Szymon Kawalla mit Auszeichnung abgeschlossen. Er war Stipendiat des Präsidenten der Stadt Lublin und des Kulturministeriums. Er arbeitete mit vielen Orchestern im Innland und Ausland. Er nahm an internationalen Dirigentwettbewerben in Orvieto, Spoleto (Italien) und Ma-

drid (Spanien) teil. In 2010 war er Finalist des Internationalen Wettbewerbs für Junge Operndirigenten in Spoleto. In Jahren 2006 – 2013 arbeitete er in der Opera Nova in Bydgoszcz, wo unter seiner musikalischer Leitung fanden die Erstaufführungen der Fabeloper *Hänsel und Gretel* von Humperdinck und des Balletts *Ein Sommernachtstraum* mit der Musik von Mendelssohn statt.

Seit März 2013 ist er mit Oper in Schloss Stettin anfangs als Musikleiter, und dann seit Oktober 2014 als Art-Direktor gebunden. Er hat die Musikleitung in den Erstaufführungen der Balletten, wie *Kettenglieder* mit der Musik von Lutostawski, *Die Geschichte der Sünde* mit der Musik von Karłowicz *Alice im Wunderland* von Zych, *Hexenjagd* von Marston, *Nussknacker* von Tschaikowsky, der Kinderoper *Die am wenigsten wahrscheinliche Geschichte* von Kornowicz, des Musicals *Crazy for You* von Brüder Gershwin, der Oper *Così fan tutte* von Mozart und der Kammeroper *The Turn of the Screw* von Britten bekleidet. Die Aufführung der Oper von Britten war mit dem Jan-Kiepura-Preis für das beste Spektakel in 2016 in Polen ausgezeichnet.

Reżyseria

Pia Partum

Reżyserka teatralna i operowa. Absolwentka Akademii Teatralnej w Warszawie (2007) oraz stypendystka Institut d'Études Théâtrales w Paryżu. Podczas studiów asystentka m.in. Jerzego Jarockiego w Teatrze Narodowym, Mariusza Trelińskiego w Warszawie oraz Natashy Parry Brook. Laureatka II miejsca w międzynarodowym konkursie dla reżyserów operowych w National Theater w Mannheim (2017). Główne zainteresowania Partum krążą wokół opery współczesnej – jedna z jej ostatnich realizacji, *Luci mie traditrici* Salvatore Sciarrina (pokazana w ramach Warszawskiej Jesieni w 2016 r.), została bardzo dobrze przyjęta przez kuratorów licznych muzycznych festiwali. W roku 2018 spektakl zaproszono na New Opera Days Ostrava – festiwal muzyki współczesnej w Ostrawie.

We wrześniu 2018 r. w ramach festiwalu Sacrum Profanum w Krakowie Partum przygotowała światową prapremierę opery Aleksandra Nowaka *Ahat Ili – siostra bogów* na podstawie libretta Olgi Tokarczuk. W 2020 rozpocznie pracę nad kameralną operą *Keine Stille* Sidneya Corbetta na podstawie prozy Fernanda Pessoa w National Theater w Mannheim. Oprócz oper i spektakli dramatycznych (np. *Nadobnie i koczodany* Witkacego, *Noc Iguany* Tennessee Williamsa, *Dziedzictwo Estery* Sándora Máraia) Partum wyreżyserowała również musical *Nine* według *8 i pół* Federica Felliniego w Teatrze Capitol we Wrocławiu. Spektakl w ciągu kilku lat obejrzało ponad 30 tys. widzów.

W Operze na Zamku w Szczecinie kilka lat temu wyreżyserowała do tej pory graną *Madame Butterfly* Giacomina Pucciniego.



fol. Archiwum prywatne

Regie

Pia Partum

Theater- und Opernregisseurin. Absolventin der Theaterakademie in Warschau (2007), Stipendiatin des Instituts d'Études Théâtrales in Paris. Während des Studiums arbeitete sie als Assistentin u.a. mit Jerzy Jarocki im Nationaltheater, mit Mariusz Treliński in Warschau und mit Natasha Parry Brook zusammen. Gewinnerin des zweiten Platzes im internationalen Wettbewerb für Opernregisseure im Nationaltheater Mannheim (2017).

Die Hauptinteressen von Pia Partum

liegen im Bereich der zeitgenössischen Oper – eine von ihrer letzten Bühnenveranstaltungen, *Luci mie traditrici* von Salvatore Sciarrino (in Rahmen des Festivals Warschauer Herbst 2016 aufgeführt) wurde von Kuratoren zahlreicher Musikfestivals sehr gut angenommen. Im Jahr 2018 wurde das Spektakel auf New Opera Days Ostrava – Festival für zeitgenössische Musik in Ostrava eingeladen. Im September 2018 im Rahmen des Festivals Sacrum Profanum in Krakau Partum bereitete die Uraufführung von Aleksander Nowaks Oper vor *Ahat Ili – Schwester der Göttern* mit dem Libretto von Olga Tokarczuk. Im Jahr 2020 wird er an der Kammeroper *Keine Stille* von Sidney Corbett basierend auf der Prosa von Fernando Pessoa im Nationaltheater Mannheim arbeiten. Neben Opern und dramatischen Aufführungen (von z.B. Stanisław Ignacy Witkiewicz, Tennessee Williams und Sándor Márai) leitete sie auch das Musical *Nine* nach Fellinis *Achteinhalb* in Theater Capitol in Breslau. Das Spektakel wurde innerhalb weniger Jahre von über 30.000 Zuschauern gesehen. In der Oper im Schloss Stettin führte sie vor einigen Jahren *Madame Butterfly* von Giacomo Puccini.



fot. Archiwum prywatne

fot. Cezary Hładki



Scenografia, multimedia, reżyseria światel

Wojciech Puś

Filmowiec, autor instalacji świetlnych i obiektów interaktywnych, scenograf. Jego postemancypacyjne, analityczne prace poprzez wysublimowany, kinematograficzny charakter odwołują się do sfery queerowej duchowości i intymności. Prace artysty znajdują się w zbiorach m.in. Filmoteki i Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, a także w kolekcji Bunkra Sztuki w Krakowie oraz w prywatnych kolekcjach w Polsce, Niemczech i we Włoszech. Filmy artysty były prezentowane m.in. na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym „Nowe Horyzonty” we Wrocławiu oraz Artists’ Film Biennial w Institute of Contemporary Art w Londynie. Jest adiunktem na Wydziale Operatorskim PWSFTViT w Łodzi. Współpracuje z warszawską Galerią Leto.

Filmemacher, Autor von Lichtinstallationen und interaktiven Objekten, Produktionsdesigner. Bühnenbildner. Seine post-emanzipatorische, analytische Arbeit durch ihren erhabenen, kinematographischen Charakter beziehen sich auf die Sphäre der Queer-Spiritualität und Intimität. Die Werke des Künstlers befinden sich u.a. in den Sammlungen Filmoteka und im Museum für Neue Kunst in Warschau und auch in der Kollektion des Kunstbunker Krakau und in Privatsammlungen in Polen, Deutschland und Italien. Seine Filme wurden auf dem Internationalen Filmfestival „Neue Horizonte“ in Breslau und auf Artists’ Film Biennial in Institute of Contemporary Art in London präsentiert. Er ist Assistent in der Abteilung für Kinematographien in PWSFTViT - Filmhochschule in Łódź. Er arbeitet mit der Warschauer Galerie Leto zusammen.

Bühne, Multimedia, Lichtregie

Wojciech Puś

Kostiumy

Wojciech Dziędzic

Projektant kostiumów. Absolwent Gerrit Rietveld Academy w Amsterdamie i Central St Martin’s School w Londynie. Współpracuje z najśłynniejszymi współczesnymi reżyserami, m.in.: Ivo van Hove, Pierrem Audi, Katie Mitchel, Johanem Simonsem, Grzegorzem Jarzyną i Mariuszem Trelińskim. Autor kostiumów do ponad 60 przedstawień teatralnych, operowych i musicalowych wystawianych m.in. w Toneelgroep Amsterdam, Teatro Real Madrid, Komische Oper Berlin, Théâtre Royal de la Monnaie Brussels, Oper Frankfurt, Teatrze Rozmaitości, Washington National Opera, Opera National de Lyon oraz Teatrze Capitol we Wrocławiu. Zaprojektował również kostiumy do granych na Broadwayu *Szklanej menażerii* w reżyserii Sama Golda oraz *Czarownic z Salem* w reżyserii Ivo van Hove, spektaklu, do którego Philip Glass skomponował muzykę.

Kostüme

Wojciech Dziędzic

Kostümbildner. Absolvent der Gerrit Rietveld Academy in Amsterdam und Central St Martin’s School in London. Er arbeitet mit den berühmtesten zeitgenössischen Regisseuren unter anderen Ivo van Hove, Pierr Audi, Katie Mitchel, Johan Simons, Grzegorz Jarzyna i Mariusz Treliński zusammen. Kostümautor für über 60 Theater-, Opern- und Musicalaufführungen, die unter anderen in Toneelgroep Amsterdam, Teatro Real Madrid, Komische Oper Berlin, Théâtre Royal de la Monnaie Brussels, Oper Frankfurt, TR Warschau, Washington National Opera, Opera National de Lyon und auch Theater Capitol Breslau aufgeführt wurden. Er entwarf auch die Kostüme für *Glass Menagerie* (Regie: Sam Gold) und für *Hexenjagd in Salem* (Regie: Ivo van Hove), das Spektakel für das Philip Glass schrieb die Musik.

Ruch sceniczny

Agnieszka Dmochowska-Sławiec

Absolwentka Państwowej Szkoły Baletowej w Warszawie i Institute for Dance Arts na Uniwersytecie im. Antona Brucknera w Linzu w Austrii. Przez kilka lat pracowała w Brukseli jako artystka niezależna. W 2010 r. przeniósła się do Wiednia. Współpracowała z choreografami, artystami wizualnymi i performerami oraz twórcami filmowymi, m.in. takimi jak: Cezary Tomaszewski, Andros Zins-Browne, Yael Davids, Toxic Dreams, Alexander Gottfarb. Obecnie dzieli swój czas między Wiedniem i Warszawą, pracując jako niezależna choreografka i performerka. W 2016 r. rozpoczęła współpracę z Pią Partum. Stworzyła ruch sceniczny i choreografię do *Luci mie traditrici* Salvatora Sciarrina oraz do opery *Ahat Ili – siostra bogów* Alka Nowaka do libretta Olgi Tokarczuk w reżyserii Pii Partum.



fot. Maciek Broła

Bühnenbewegung

Agnieszka Dmochowska-Sławiec

Absolventin der Staatlichen Ballettschule in Warschau und des Institute for Dance Arts am Anton Bruckner Privatuniversität in Linz. Sie arbeitete mehrere Jahre als freischaffende Künstlerin in Brüssel. 2010 zog sie nach Wien. Sie arbeitete mit Choreographen, bildenden Künstlern und Darstellern sowie Filmemachern, wie u.a. Cezary Tomaszewski, Andros Zins-Browne, Yael Davids, Toxic Dreams, Alexander Gottfarb zusammen. Zur Zeit lebt sie zwischen Wien und Warschau und arbeitet als freischaffende Choreographin und Performance-Künstlerin. Im Jahr 2016 begann sie die Zusammenarbeit mit Pia Partum. Sie kreierte eine Bühnenbewegung und Choreographie für Opern: *Luci mie traditrici* von Salvatore Sciarrino und *Ahat Ili – Schwester der Göttern* von Alek Nowak (Libretto: Olga Tokarczuk, Regie: Pia Partum).

Asystent dyrygenta

Mateusz Rusowicz

Ukończył dyrygenturę w klasie prof. Marka Pijarowskiego w Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu. W sezonie artystycznym 2018/2019 jest dyrygentem rezydentem Elbląskiej Orkiestry Kameralnej. Jest współtwórcą i dyrygentem zespołu specjalizującego się w wykonawstwie muzyki najnowszej: Spółdzielnia Muzyczna Contemporary Ensemble, z którym miał okazję występować m.in. na festiwalu Warszawska Jesień, Sacrum Profanum oraz podczas Wakacyjnych Kursów Muzyki Nowej w Darmstadt. Będąc w ostatniej klasie liceum, został laureatem Stypendium Prezesa Rady Ministrów, a ostatnio również przyznano mu Stypendium Twórcze Miasta Krakowa. Brał udział w kursach mistrzowskich prowadzonych przez Jacka Kasprzyka, Collina Mettersa, Gabriela Chmurę i Rafała Jacka Delektę. Jest członkiem stowarzyszenia Mensa Polska.



fot. P. Syndoman

Assistent des Dirigenten

Mateusz Rusowicz

Er absolvierte das Dirigentenstudium von Prof. Marek Pijarowski an der Karol Lipiński-Musikakademie in Breslau. In der künstlerischen Saison 2018/2019 ist er als Dirigent des Kammerorchesters der Stadt Elbląg tätig. Er ist Mitbegründer und Leiter einer auf Interpretation der neuesten Musik spezialisierten Gruppen: Musikgenossenschaft Contemporary Ensemble, mit dem er unter anderen die Möglichkeit hatte, auf den Festivals Warschauer Herbst, Sacrum Profanum und während der Ferienkurse für neue Musik in Darmstadt aufzutreten. Im letzten Jahr der Mittelschule wurde er Stipendiat des Premierministers. Kürzlich erhielt er auch das künstlerische Stipendium der Stadt Krakau. Er nahm an Meisterkursen teil, die von Jacek Kasprzyk, Collin Metters, Gabriel Chmura und Rafał Jacek Delekt geleitet wurden. Er ist Mitglied des Verbands Mensa in Polen.

Józef K.

Christian Oldenburg

Baryton. Kształcił się w Wyższej Szkole Muzycznej im. Hannsa Eislera w Berlinie pod kierunkiem Renate Faltin i Julii Varady. Kursy mistrzowskie odbył u Willego Deckera, Petera Konwitschnego oraz Wolframa Riegera. Otrzymał stypendia w Niemczech oraz renomowanej Akademii Vadstena w Szwecji za rolę Gilberta w operze Donizettiego *Enrico di Borgogna*. Jest solistą koncertowym, jak i operowym. W swoim dorobku artystyczny ma m.in. takie role: Marszałek Dworu w *Capriccio* Straussa, tytułową rolę w *Don Giovannim* i Papageno w *Czarodziejskim flecie* Mozarta, Albert w *Werterze* Masseneta, Falke w *Zemście nietoperza* J. Straussa, Borys w spektaklu *Moskwa-Czeriomuszki* Szostakowicza, Hans w *Szczęśliwym Hansie* Colemana, Silvio w *Pajacach* Leoncavalla, Pan Brummer w *Es liegt in der Luft* Spolińskiego, Kilian w *Wolnym strzelcu* Webera.



fot. International Art Management

Josef K.

Christian Oldenburg

Bariton. Er bildete sich an der Hochschule für Musik „Hanns Eisler“ in Berlin bei Renate Faltin und Julia Varady. Meisterkurse bei Willy Decker, Peter Konwitschny sowie bei Wolfram Rieger rundeten seine Ausbildung ab. Er erhielt Stipendien in Deutschland und auch in der renommierten Vadstena-Akademien in Schweden für der Rolle des Gilberto aus *Enrico di Borgogna* von Donizetti. Er ist Opern- und Konzertsolist. In seinem Werk hat er solche Rollen wie: Haushofmeister in *Capriccio* von Richard Strauss, Titelpartie in *Don Giovanni* und Papageno in der *Zauberflöte* von Mozart, Albert in *Werther* von Massenet, Falke in der *Fledermaus* von Johann Strauss, Boris im Spektakel *Moskau Tscherjomuschki* von Schostakowitsch, Hans in *Hans im Glück* von Coleman, Silvio in *Pagliacci* von Leoncavallo, Herr Brummer in *Es liegt in der Luft* von Spoliński, Kilian im *Freischütz* von C.M. Weber.

Panna Bürstner | Leni

Anna Farysej

Absolwentka Manhattan School of Music w Nowym Jorku oraz doktorantka na Uniwersytecie Muzycznym w Warszawie. Umiejętności wokalne doskonaliła na kursach mistrzowskich m.in. u Teresy Żylis-Gary i Diany Soviero. Ostatnio gościła w Operze na Zamku, wcielając się w rolę Despiny w *Così fan tutte*. Rok 2018 obfitował wieloma występami, m.in. w roli Zany w operze *Regina* M. Blitzsteina i Sonii Gonzalez w światowej prapremierze *An American Soldier* H. Ruo w teatrze operowym w Saint Louis w USA. Poprzednie jej role to Tatiana w *Eugeniuszu Onieginie* w Teatrze Wielkim w Warszawie i Frasquita w *Carmen* w Operze na Zamku. Repertuar artystki zawiera także muzykę oratoryjną i pieśni liryczne. Jest laureatką Music Festival (występ w Carnegie Hall), Bel Canto Vocal Competition (USA, miejsce I) i konkursu Złote Głosy Mazowska (miejsce II).



fot. A. Nawracaj

Fräulein Bürstner | Leni

Anna Farysej

Sie ist Absolventin der Manhattan School of Music in New York und Doktorandin an der Musikuniversität Warschau. Ihre Fähigkeiten perfektionierte sie auf der Meisterkursen, unter anderem bei Teresa Żylis-Gara und Diana Soviero. Kürzlich war sie in der Oper im Schloss Stettin und spielte Despina in Mozarts *Così fan tutte*. 2018 spielte sie in zahlreichen Aufführungen, darunter die Rolle Zany in der Oper *Regina* von M. Blitzstein und die Rolle Sonia Gonzalez bei der Welturaufführung der Oper *An American Soldier* von H. Ruo im Opernhaus in Saint Louis in den USA. Ihre vorherigen Rollen sind: Tatjana in *Eugen Oniegin* im Großen Theater in Warschau, und Frasquita in der Ausführung von *Carmen* in der Oper im Schloss Stettin. Außer der vielen Operrollen das Repertoire der Artistin enthält Oratorienmusik und lyrische Lieder. Sie ist Preisträgerin des Music Festivals (Ausführung in Carnegie Hall), Bel Canto Vocal Competition (USA, 1. Platz) und des Wettbewerbes „Goldene Stimmen von Masovien“ (2. Platz).

Pani Grubach

Gosha Kowalinska

Absolwentka studiów wokalnych w L'École Normale de Musique de Paris. Swoje zamiłowania aktorskie rozwijała w szkole sztuk teatralnych L'École Claude Mathieu, gdzie uzyskała dyplom aktorski w 2009 r. Aktualnie doskonali swoje umiejętności wokalne we Włoszech u prof. Gabrielli Ravazzi, a karierę rozwija zarówno w Polsce, jak i za granicą (Francja, Włochy, Japonia). W swoim dorobku ma takie role, jak: Carmen w *Carmen*, Amneris w *Aidzie*, Azucena w *Trubadurze*, Fennena w *Nabucco*, Urlyka w *Balu maskowym* Verdiego, Suzuki w *Madama Butterfly*, Zia Principessa w *Suor Angelica* i Zita w *Gianni Schicchi* Pucciniego, Dorabella w *Così fan tutte* Mozarta i Helena w *Pięknej Helenie* Offenbacha.



fot. © B. Cruveiller

Frau Grubach

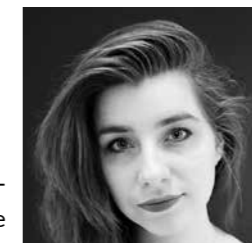
Gosha Kowalinska

Gosha Kowalinska ist Absolventin des Vokalstudiums in Frankreich (École Normale de Musique de Paris). Ihre Liebhaberei zu Schauspielkunst entwickelte sie auch in der Theaterkutschule (École Claude Mathieu), wo in 2009 bekam sie das Diplom als Schauspielerin. Gegenwärtig vervollkommnet sie seine Vokalkunstfertigkeiten in Italien bei Prof. Gabriella Ravazzi. Sie singt in der Operntheatern auf der ganzen Welt. Ihre Operrollen sind u. a.: Carmen in *Carmen*, Amneris in *Aida*, Azucena im *Troubadour*, Fenena in *Nabucco*, Urlyke im *Maskenball* von Verdi, Suzuki in *Madama Butterfly*, Zia Principessa w *Suor Angelica* und Zita in *Gianni Schicchi* von Puccini, Dorabella in *Così fan tutte* von Mozart und Helene in *Schöne Helene* von Offenbach.

Praczką (żona Woźnego sądowego)

Sandra Klara Januszewska

Śpiew studiowała w Akademii Muzycznej w Krakowie w klasie J. Ozimkowskiego. Kształciła się także w Royal Academy of Music w Londynie pod okiem R. Davisa i I. Partridge'a. Śpiewaczka wystąpiła w Operze Krakowskiej w roli Cześnikowej w *Strasznym dworze* Moniuszki (spektakl dyplomowy). Podczas koncertu scen operowych na RAM zadebiutowała rolą Dorabelli z *Così fan tutte* Mozarta. W 2017 r. w lipcu z towarzyszeniem Nottingham Symphony Orchestra śpiewała podczas gali operowej, a w listopadzie wystąpiła w spektaklu *Flis: Stop-klatka* w reżyserii M. Znanieckiego. Projekt ten ma swą kontynuację i śpiewaczkę będzie można usłyszeć podczas przedstawień w roku 2019 i 2020. Na deskach szczyńskiej Opery na Zamku zadebiutowała w operze L. Petitgirarda *Guru*. Mezzosopranistka w swoim dorobku artystycznym ma m.in. partie oratoryjne z *Magnificatu* Bacha, *Requiem* Mozarta, *Stabat Mater* Pergolesiego i d'Astorgi oraz *Requiem* Verdiego.



fot. J. Jakubczak

Waschfrau (Frau des Gerichtsdieners)

Sandra Klara Januszewska

Sie studierte Gesang an der Musikakademie in Krakau in der Klasse von J. Ozimkowski. Sie bildete sich auch an der Royal Academy of Music in London bei R. Davis und I. Partridge aus. Als Sängerin spielte sie an der Krakauer Oper in der Rolle von Cześnikowa in Moniuszkos *Gespenserschloss* (Diplomaufführung). Während des Konzertes von Opernszenen an der Royal Academy of Music debütierte sie mit der Rolle von Dorabella in Mozarts *Così fan tutte*. Im Juli 2017 mit der Begleitung des Nottingham Symphony Orchestra sang sie während der Operngala und im November trat sie im Spektakel *Flis - Stop klatka* (Regie: M. Znaniecki) auf. Dieses Projekt wird fortgesetzt und die Sängerin wird während der Aufführungen 2019 und 2020 zu hören sein. Sie ist Mezzosopranistin und hat in ihrer künstlerischen Arbeit unter anderem Oratorienrollen aus Bachs *Magnificat*, Mozarts *Requiem*, Pergolesis und d'Astorgas *Stabat Mater* und Verdis *Requiem*.

Titorelli | Siepacz | Student (Bertold)

Pavlo Tolstoy

Tenor, absolwent Akademii Muzycznej we Lwowie. Występuje na większości scen operowych w Polsce. Brał udział w wielu prestiżowych festiwalach operowych, m.in. w Edynburgu i Aix en Provence. Śpiewał na deskach takich teatrów, jak opera Liceu w Barcelonie i Opera w Dubaju. Nagrywał z Orkiestrą Polskiego Radia. Partnerował Mariuszowi Kwietniowi, Piotrowi Beczale i Aleksandrze Kurzak, współpracował z Davidem Pountney. Obecnie solista Opery na Zamku.



foto. M. Hofman

Titorelli | Prügler | Student (Berthold)

Pavlo Tolstoy

Tenor, Absolvent der Musikakademie in Lemberg. Er ist auf den meisten Opernbühnen in Polen zu sehen. Er nahm an vielen renommierten Opernfestivals teil, unter anderen in Edinburg und in Aix-en Provence. Er sang auf den Bühnen von Theatern, wie Liceu-Oper in Barcelona und Oper in Dubai. Er nahm mit dem Orchester des Polnischen Rundfunks auf. Er sang mit solchen Sängern wie Mariusz Kwiecień, Piotr Beczala, Aleksandra Kurzak, er arbeitete auch mit David Pountney zusammen. Jetzt ist er ein Solist in der Oper im Schloss Stettin.

Strażnik 1 (Franz)

Piotr Zgorzelski

Absolwent Wydziału Matematyczno-Fizycznego Uniwersytetu Szczecińskiego oraz Państwowej Szkoły Muzycznej II stopnia w klasie śpiewu Iwony Górewicz. Uczył się śpiewu także u swego ojca Bernarda Zgorzelskiego. Jest laureatem II Ogólnopolskiego Konkursu Wokalnego im. Franciszki Platówny we Wrocławiu, I Pomorskiego Konkursu Pieśni Polskiej w Bydgoszczy oraz zwycięzcą VIII Wielkiego Turnieju Tenorów w Szczecinie. Uczestniczył w licznych kursach wokalnych pod okiem znanych profesorów wokalistyki, m.in. R. Karczykowskiego i W. Maciejewskiego. Od 1995 r. jest solistą Opery na Zamku w Szczecinie. Współpracował z Filharmonią Narodową w Warszawie, Orkiestrą Kameralną w Toruniu, Filharmonią Dolnośląską, Operą Krakowską oraz Teatrem Wielkim – Operą Narodową w Warszawie.



arch. Opery na Zamku

Wächter 1 (Franz)

Piotr Zgorzelski

Absolvent der Fakultät für Mathematik und Physik der Universität Stettin und der Staatlichen Sekundarmusikschule in der Gesangsklasse von Iwona Górewicz. Er studierte auch Gesang bei seinem Vater Bernard Zgorzelski. Er ist Preisträger des 2. Nationalen Franciszka Platówna-Gesangswettbewerbs in Breslau, des 1. Pommerschen Wettbewerbs für polnisches Lied in Bydgoszcz und Gewinner des 8. Großen Tenorsänger-Wettbewerbs in Stettin. Seit 1995 ist er Solist der Oper im Schloss Stettin. Er arbeitete mit Nationalphilharmonie Warschau, Kammerorchester Thorn, Niederschlesische Philharmonie, Krakauer Oper und Großem Theater – Nationaloper in Warschau zusammen.

Block

Marcin Scech

Solista chóru. Z Operą na Zamku związany od 2000 r. Ukończył szczecińskie szkoły muzyczne: I st. w klasie klarnetu i II st. w klasie śpiewu solowego. Jest absolwentem Uniwersytetu Szczecińskiego na kierunku socjologia. Jego pasja naukowa, prowadzona w ramach przewodu doktorskiego, skupia się na badaniu zaburzeń głosu wśród zawodowych śpiewaków. Jako śpiewak występuje zarówno w Polsce, jak i poza granicami kraju. W swoim dorobku ma partie chóralne i solowe. Wykonuje dzieła muzyki operowej i operetkowej, muzykę oratoryjno-kantatową, a także musicalową. Współpracował z Teatrem Wielkim w Poznaniu, Filharmonią im. M. Karłowicza w Szczecinie, Uckermärkische Bühnen Schwedt, Mecklenburgisches Staatstheater w Schwerinie, Musica Viva w Bremen i Theater Vorpommern Graifswald/Stralsund.



arch. prywatne

Block

Marcin Scech

Chorsolista. Mit der Oper im Schloss Stettin ist er seit 2000 verbunden. Er schloss die Musikschulen in Stettin ab: Primarschule in der Klarinettenklasse und Sekundarschule in der Solo-Gesangsklasse. Er ist Absolvent der Stettiner Universität im Bereich Soziologie. Seine wissenschaftliche Leidenschaft, die er im Rahmen seiner Doktorarbeit durchführt, konzentriert sich auf die Untersuchung von Stimmstörungen bei professionellen Sängern. Als Sänger tritt er sowohl in Polen als auch im Ausland auf. Er hat Chor- und Solopartien aufgeführt. Er führt Opern- und Operettenmusik, Oratorien und Kantaten sowie Musicals auf. Er arbeitete mit Teatr Wielki (Großtheater) in Posen, Mieczysław-Karłowicz-Philharmonie Stettin, Uckermärkische Bühnen Schwedt, Mecklenburgisches Staatstheater in Schwerin, Musica Viva Bremen und Theater Vorpommern Greifswald/Stralsund zusammen.

Woźny sądowy | Adwokat Huld

Tomasz Łuczak

Ukończył Akademię Muzyczną w Bydgoszczy pod kierunkiem Marka Moździerza. Uczestniczył w wielu mistrzowskich kursach wokalnych, prowadzonych m.in. przez H. Łazarską, U. Mitręgę-Wagner, P. Tschaplika, M. di Marco. Od roku 2003 występuje w Operze na Zamku w Szczecinie. W swoim repertuarze ma role operowe, operetkowe i musicalowe, m.in.: Hrabiego w *Weselu Figara* i Papageno w *Czarodziejskim flecie* W.A. Mozarta, Janusza w *Halce* S. Moniuszki, Silvia w *Pajacach* R. Leoncavalla, Moralesa, Dancaira w *Carmen* G. Bizeta, Hrabiego Tomskiego w *Damie pikowej* P. Czajkowskiego oraz Agamemnona w *Pięknej Helenie* J. Offenbacha.



foto. arch. Opery na Zamku

Gerichtsdienstler | Advokat Huld

Tomasz Łuczak

Tomasz Łuczak hat die Musikakademie in Bydgoszcz unter der Leitung von Marek Moździerz abgeschlossen. Er hat in vielen Vokalwettbewerben teilgenommen, die von H. Łazarska, U. Mitrega-Wagner, P. Tschaplik, M. di Marco durchgeführt wurden. Seit 2003 tritt er in Oper im Schloss Stettin auf. In seinem Repertoire hat er Oper-, Operetten-, und Musicalrollen. Das sind unter anderen solche Rollen wie Graf in Figaros *Hochzeit* und Papageno in der *Zauberflöte* von Mozart, Janusz in *Halka* von S. Moniuszko, Silvio in *Bajazzos* von R. Leoncavallo, Morales und Dancairo in *Carmen* von G. Bizet, Graf Tomsky in *Pique Dame* von P. Tschaikowski und Agamemnon in der *Schöne Helena* von J. Offenbach.

Strażnik 2 (Willem) | Sędzia śledczy

Janusz Lewandowski

Jest absolwentem Akademii Muzycznej im. F. Nowowiejskiego w Bydgoszczy. Od 2001 r. solista Opery na Zamku w Szczecinie. Odtwórca dziesiątek solowych ról. Jest laureatem Srebrnej Ostrogi 2003 – specjalnej nagrody Towarzystwa Przyjaciół Szczecina dla wyróżniającego się młodego artysty teatru. Brał udział w nagraniu trzech płyt z operami *Paria*, *Flis* oraz *Verbum nobile* S. Moniuszki, zarejestrowanych i wydanych przez DUX. Nagranie *Verbum nobile* zostało zwycięzcą prestiżowej International Classical Music Awards 2013 w kategorii opera. Odtwórca wielu solowych ról. Dwukrotnie nominowany do nagrody Bursztynowego Pierścienia w kategorii aktor sezonu.



arch. Opery na Zamku

Wächter 2 (Willem) | Untersuchungsrichter

Janusz Lewandowski

Janusz Lewandowski ist Absolvent der Feliks-Nowowiejski-Musikakademie in Bydgoszcz. Seit 2001 ist er Solist an der Oper im Schloss Stettin. Darsteller der Dutzende von Solo-Rollen. Preisträger des Preises „Silberner Sporn“ in 2003 – das ist ein Spezialpreis von der Stettin-Liebhaber-Gesellschaft für den herausragenden jungen Theaterartist. Er nahm in Tonaufnahmen der drei CD-s mit Opern von Stanisław Moniuszko teil. Diese Tonaufnahmen wurden von DUX-Verlag aufgezeichnet und herausgegeben. Die Tonaufnahme der Oper *Verbum nobile* hat den renommierten Preis International Classical Music Awards 2013 in der Kategorie von Oper bekommen. Er wurde zweimal für Bernsteinring-Preis in der Kategorie Schauspieler der Spielzeit nominiert.

Książdz

Rafał Pawnuł

Ukończył Akademię Muzyczną w Bydgoszczy w klasie L. Skrli i Akademię Muzyczną w Krakowie w klasie M. Rzepki. W roku 2012 był solistą Opery Národní divadlo Brno. Występował także w Operze Studio w Monachium, w Théâtre du Capitole de Toulouse (*Faust* Gounoda), w The European Opera Center, gdzie razem z Royal Liverpool Philharmonic Orchestra wykonał rolę Angelotiego w *Tosce* Pucciniego. W 2014 r. debiutował w Operze Narodowej w Warszawie jako Solanio w *Kupcu* weneckim Andrzeja Czajkowskiego. DVD ze spektaklu *La Forza del destino* (Bayerische Staatsoper w Monachium) z jego udziałem nominowano do Gramophone Classical Music Awards 2017. Wielokrotnie był gościem na festiwalach oraz w teatrach operowych w Polsce i za granicą.



fot. T. Lazar

Gefängniskaplan

Rafał Pawnuł

Er hat Musikakademie in Bydgoszcz in der Klasse von L. Skrla und auch Musikakademie Krakau in der Klasse von M. Rzepka angeschlossen. In 2012 war er Solist des Opertheaters Národní divadlo Brno in Brünn. Er tritt auch in Studio Oper in München, Théâtre du Capitole de Toulouse (*Faust* von Gounod), und in The European Opera Center auf. Dort führte er mit der Royal Liverpool Philharmonic Orchestra die Angelotti – Partie in Puccinis *Tosca* auf. In 2014 debütierte er als Solanio im *Kaufmann von Venedig* von Andrzej Czajkowski. Sein DVD mit dem Spektakel *La Forza del destino* (Bayerische Staatsoper München) wurde auf Gramophone Classical Music Awards 2017 nominiert. Oftmals war er Gast an den Festivals der Opertheatern in Polen und in Ausland.

Inspektor | Wuj Albert

Andrew Robert Munn

Młody amerykański bas w 2018 r. ukończył studia w Juilliard School w Nowym Jorku. Śpiewał takie role, jak: Seneka w *Koronacji Poppei* Monteverdiego na festiwalu Berliner OpernFest, Sarastro w *Czarodziejskim flecie* Mozarta w Bard Fisher Center, Lesbo i Klaudiusz w *Agrypinie* Haendla w Juilliard i w Alice Tully Hall, doktor Grenvil w *Traviacie* Verdiego w Opera Theatre St. Louis oraz sierżant Swanson w operze *Żołnierz amerykański* Huang Ruo. Także na estradzie koncertowej jest już uznanym artystą. Ma w repertuarze *Mesjasza* Haendla z Amerykańską Orkiestrą Symfoniczną. Razem z dyrygentem Adamem Fischerem śpiewał *Requiem* Mozarta, kantaty Bacha, *Stworzenie świata* Haydna, partię Jezusa w *Pasji* według św. Jana Bacha, *Stabat Mater* Rossiniego i *Mszę C-dur* Beethovena.



fot. S. Hankey

Aufseher | Onkel Albert

Andrew Robert Munn

Der junge amerikanische Bass schloss im Mai 2018 sein Studium an der Juilliard School in New York City ab. Andrew Munn sang Rollen wie Seneca in Monteverdis *L'Incoronazione di Poppea* beim Berliner OpernFest, Sarastro in Mozarts *Die Zauberflöte* im Bard Fisher Center, Lesbo und Claudio in Händels *Agrippina* in der Juilliard und Alice Tully Hall, Doktor Grenvil in Verdis *La Traviata* an der Opera Theatre St. Louis und Sergeant Swanson in Huang Ruo's *An American Soldier*. Auf der Konzertbühne ist er ein anerkannter Künstler: Er hat Händels *Messias* mit dem Amerikanische Symphonieorchester. Mit dem Dirigenten Ádám Fischer sang er Mozarts *Requiem* im Bard Fisher Center. Außerdem sang er Kantaten von Bach in Tanglewood, Haydns *Die Schöpfung* mit Leon Botstein, Jesus in Bachs *Johannes Passion*, Rossinis *Stabat Mater* und Beethovens *Messe in C*.

Asystent

Dawid Safin

Od roku 2010 związany z Operą na Zamku jako artysta chóru. Obecnie student Akademii Sztuki w Szczecinie na Wydziale Edukacji Muzycznej na kierunku wokalistyka u prof. śpiewu Tomasza Krzysicy. Wystąpił w kilku rolach na scenie Opery na Zamku w Szczecinie: jako Pośnianiec w *Traviacie* Giuseppe Verdiego w reżyserii Michała Znanieckiego pod batutą Vladimira Kiradjieva, *Cowboy Jimmy* w *Crazy for You* braci Gershwinów w reżyserii Jerzego Jana Połońskiego pod batutą Jerzego Wołoszuka, *Skrobek* i *Sarabanda* w bajce *O krasnoludkach i Sierotce Marysi* Janusza Stalmierskiego w reżyserii Wiesława Łągiewki pod batutą Małgorzaty Bornowskiej, oraz w galach i koncertach sylwestrowych.



fot. M. S. Sewerynowicz

Assistent

Dawid Safin

Seit 2010 ist er mit der Oper im Schloss Stettin als Chorsänger verbunden. Jetzt studiert er an der Kunstakademie in Stettin an der Abteilung für Musikpädagogik im Bereich Gesang bei Prof. Tomasz Krzysica. Er trat in verschiedenen Rollen auf der Bühne in der Oper im Schloss Stettin auf: als Bote in *Traviata* Giuseppe Verdis (Regie: Michał Znaniecki Leitung: Vladimir Kiradjieva), als *Cowboy Jimmy* in *Crazy for You* von Brüdern Gershwin (Regie: Jan Połoński, Leitung: Jerzy Wołoszuka), als *Skrobek* und *Sarabanda* in der Musikfabel *Über Zwerge und Waise Marysia* (Musik: Janusz Stalmierski, Regie: Wiesław Łągiewka, Leitung: Małgorzata Bortnowska). Er tritt auch in der Galavorstellungen und Silvesterkonzerten auf.

Dyrektor kancelarii

Dariusz Hibler

W chórze Opery na Zamku w Szczecinie od 1996 r. Brał udział w kilkudziesięciu inscenizacjach operowych, m.in. *Fidelio* Ludwiga van Beethovena, *Kawaler z różą* Ryszarda Straussa oraz *Holender tułacz*, *Lohengrin* i *Tannhäuser* Ryszarda Wagnera.



arch. prywatne

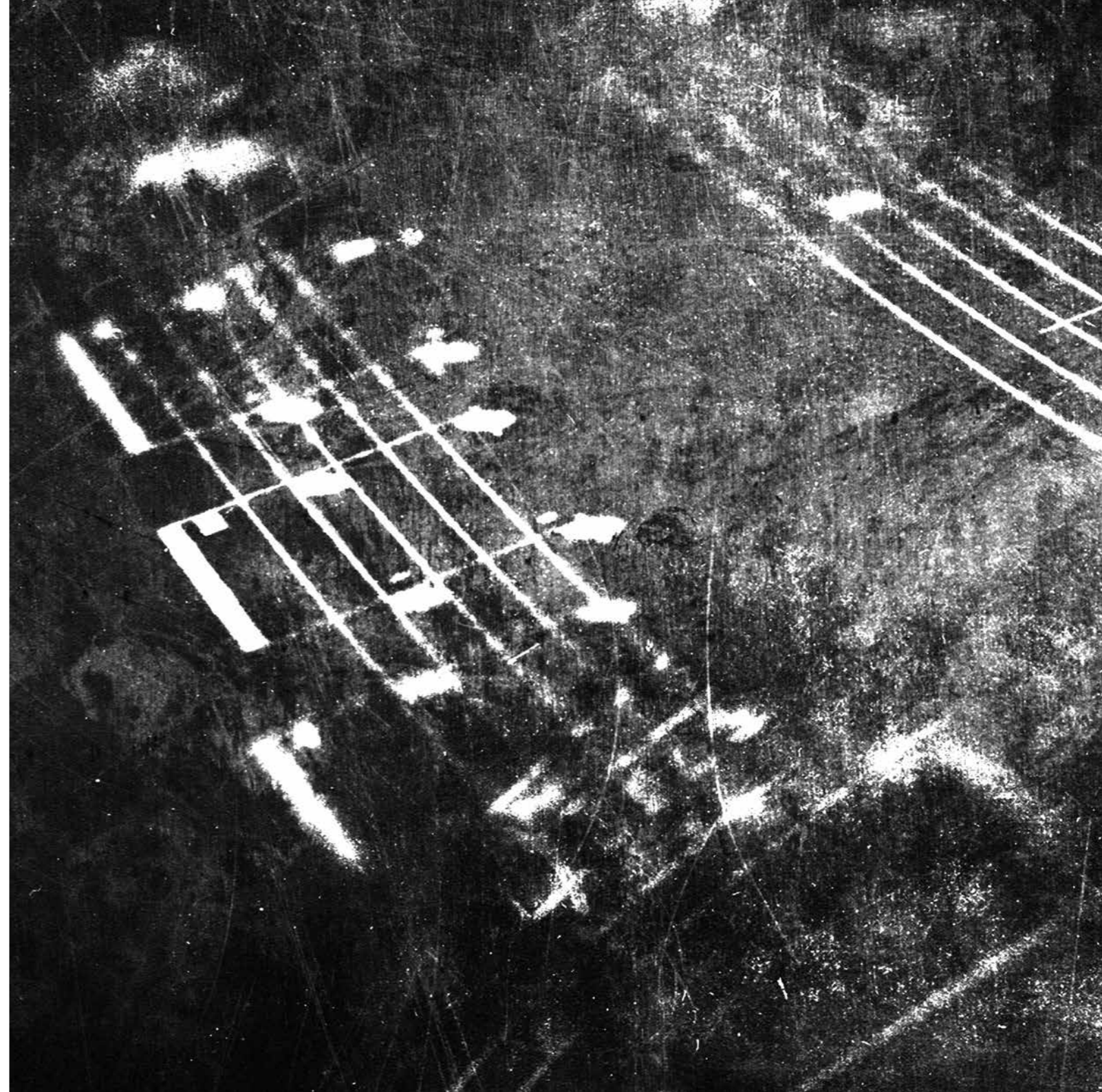
Kanzleidirektor

Dariusz Hibler

Seit 1996 im Chor der Oper im Schloss Stettin. Er nahm an Dutzenden von Operninszenierungen teil, wie unter anderen Beethovens *Fidelio*, *Rosenkavalier* von Richard Strauss und *Der fliegende Holländer*, *Lohengrin* und *Tannhäuser* von Richard Wagner.

Orkiestra Opery na Zamku w Szczecinie / Orchester von Oper im Schloss Stettin

Flet / Flöte	Volodymyr Kopchuk
Obój / Oboe	Katarzyna Sobeńko
Klarnet / Klarinette	Piotr Mróz
Waltornia / Waldhorn	Karolina Mikołajczyk
Trąbka / Trompete	Igor Zuzanski
Puzon / Posaune	Oleksiy Haritonov
Perkusja / Perkussion	Dominika Sobkowiak
Fortepian, czelesta / Klavier, Celesta	Olha Bilas
Skrzypce / Violine	Krzysztof Buszczyk
Altówka / Bratsche	Edyta Hedzielska
Wiolonczela / Violoncello	Małgorzata Olejak
Kontrabas / Kontrabass	Iurii Skakun



Artyści i pracownicy Opery na Zamku w Szczecinie w sezonie 2018/2019

Dyrektor

Jacek Jekiel

Zastępca dyrektora ds. artystycznych

Jerzy Wołoskiuk

Soliści śpiewacy

Soprany: Lucyna Boguszewska, Joanna Tylkowska-Drozd, Victoria Vatutina, Bożena Bujnicka*, Iga Caban*, Anna Farysej*, Sylwia Krzysiek*, Ilona Krzywicka*, Magdalena Marchewka*, Ewa Olszewska*, Gabriela Silva*, Anna Wiśniewska-Schoppa*, Aleksandra Wiwata*. **Mezzosoprany:** Gosha Kowalinska, Elwira Janasik*, Sandra Klara Januszewska*, Elżbieta Kaczmarczyk-Janczak*, Monika Korybalska*, Ewa Zeuner*. **Tenory:** Pavlo Tolstoy, Paweł Wolski, Piotr Zgorzelski, Juan Pablo Dupre*, Paul Gaugler*, Eric Fennell*, Adam Jeleń*, Tomasz Kuk*, Andrzej Lampert*, Pablo Martinez*, Juan Noval-Moro*, Alejandro Roy*, Paweł Skatuba*, Hubert Stolarski*, Wonhyeok Choi*. **Barytony:** Tomasz Łuczak, Krzysztof Bobrzecki*, Dawid Dubec*, Łukasz Hajduczenia*, Paweł Konik*, Mirosław Kosiński*, Christian Oldenburg*. **Basy:** Rafał Pawnuke*, Guillaume Dussau*, Andrew Munn*, Leszek Skrla*, Rafał Songan*, Michał Sobiech*. **Bas-barytony:** Adam Kutny*, Janusz Lewandowski, Hubert Claessens*, Adam Tomaszewski*

Aktorzy

Tomasz Bacajewski*, Karol Drozd*, Anna Januszewska*, Wiesław Łągiewka*, Mariusz Ostrowski*, Sonia Petrovna*, Jacek Piotrowski*, Jerzy Jan Połowski*, Sylwia Różycka*, Jakub Sokołowski*, Anastazja Simińska*, Dariusz Taraszkiewicz*, Marta Uszko*, Marta Wiejak*, Marek Żerański*

Dzieci: Alex Karczewski*, Hanna Papa*

* współpraca

Orkiestra

Dyrygenci: Jerzy Wołoskiuk, Vladimir Kiradjiev, Małgorzata Bornowska, Florian Csizmadia*, Laurent Petitgirard*. **I skrzypce:** Danuta Organiściuk* (koncertmistrz), Krzysztof Buszczyk* (zastępca koncertmistrza), Aleksandra Głowacz*, Tomasz Rutkowski*, Anna Kaźmierska, Natalia Lebedeva, Maria Radoszewska, Jarosław Wojtasiak (inspektor orkiestry). **II skrzypce:**

Misza Tsebriy*†, Olga Kharytonova, Paulina Majchrzak, Agnieszka Murawska. **Altówki:** Edyta Hedzielska*†, Ewelina Stępień*, Bogdan Krochmal, Marzena Rutkowska, Andrzej Słoniecki. **Wiolonczele:** Dariusz Dudziński*† (koncertmistrz), Małgorzata Olejak*, Włodzimierz Żylin*, Sylwia Dworzyńska, Mirosława Lignarska, Bogumiła Wójcik. **Kontrabasy:** Iurii Skakun*, Krzysztof Borkowski. **Flety:** Volodymyr Kopchuk*, Joanna Wojdyło*. **Oboje:** Michał Balcerowicz*, Dorota Jakóbska. **Rożek angielski:** Katarzyna Sobeńko*. **Klarnety:** Jerzy Kułakowski*, Piotr Mróz*. **Fagoty:** Andriy Moroz*, Marcin Szczygieł. **Waltornie:** Rafał Kowalczyk*, Karolina Mikołajczyk*, Ivan Yurkou. **Trąbki:** Mansfet Masny*†, Igor Zuzański*. **Puzony:** Arkadiusz Głogowski*, Oleksiy Haritonov*, Grzegorz Włodarczyk. **Tuba:** Sergii Shchur*. **Harfa:** Alicja Badach*. **Perkusja:** Renata Bułat-Piecka*†, Dominika Sobkowiak*

* muzyk solista, † prowadzący grupę

Chór

Kierownik chóru: Małgorzata Bornowska. **Soprany:** Małgorzata Górna, Kornelia Iwaćkowska, Małgorzata Kieć, Maria Krahel, Danuta Sowa, Kateryna Tsebriy, Marzena Wiencis*. **Alty:** Monika Gańczyk-Lewicka, Małgorzata Kotek, Krystyna Maziuk (inspektor chóru), Paulina Skrzypek, Marina Waszyńska, Justyna Zawilińska, Małgorzata Zgorzelska*. **Tenory:** Andrzej Budziszewski, Felipe Alonso Cespedes Sanchez*, Adam Kacperski, Ivan Kit, Marcin Scech*, Piotr Urban. **Basy:** Dariusz Hibler, Winicjusz Jankowski, Dariusz Kotlarz, Dawid Safin, Jarosław Zadon

* solista chóru

Balet

Kierownik baletu: Karol Urbański, Marta Pietrzyk (masażystka-rehabilitantka). **Soliści:** Karolina Cichy-Szromnik (inspektor baletu), Ksenia Naumets, Paweł Wdówka. **Koryfeje:** Żaneta Bagińska, Klaudia Batista, Nayu Hata, Olga Kuźmina-Pietkiewicz, Monika Marszałek, Aleksandra Głogowska, Patryk Kowalski, Vasyl Kropyvnyi, Piotr Nowak, Maksim Yasinski, Pedro Rizzi, Łukasz Przespolewski. **Zespół baletowy:** Aleksandra Januszak, Monika Kieliba, Daryna Kołodziejczyk, Nadine de Lume, Emma McBeth, Stephanie Nabet, Julia Safin, Roger Bernad, Jeppe Jakobsen, Yu Yamani

Korepetytorzy-akompaniatorzy

Olha Bila, Olha Bilas

Inspicjentki

Katarzyna Berowska, Maria Malinowska-Przybyłowicz

Dział dekoracji i obsługi sceny

Andrzej Kieć (kierownik), Katarzyna Meronk, Waldemar Andrzejak, Andrzej Brzeskot, Damian Jabłonowski, Józef Jaworski, Andrzej Kieć, Ryszard Kotecki, Filip Misiewicz, Paweł Nowakowski, Maciej Pieróg, Marek Prusakowski, Krzysztof Wojtasik, Valerii Zagaievskiy, Piotr Żuk

Dział kostiumów i charakteryzacji

Agata Tyszko (kierownik), Wanda Caban, Marzena Głuch, Dorota Jagodzińska, Wiesława Misiewicz, Anna Skowron, Bożenna Sobera, Justyna Szulc-Urban, Małgorzata Tatar, Agata Włodarczyk, Wiesława Zygmunt

Dział elektro-akustyczny

Dawid Karolak (kierownik), Zbigniew Carlo, Adrian Jankowski*, Jakub Jankowski, Paweł Kois, Andrzej Kryński, Jakub Skowroński

* współpraca

Administracja

Sekretariat: Agata Gwóźdź. **Dział finansowo-księgowy:** Elżbieta Cegielska (główny księgowy), Monika Sałdan, Maria Dzieciot, Elżbieta Huk, Dagmara Lis. **Dział marketingu:** Anna Markiewicz-Czaus (kierownik), Kinga Baranowska, Anna Basek, Magdalena Jagiełło-Kmieciak, Piotr Juny, Maciej Mizgalski, Marta Peszko. **Dział administracyjno-gospodarczy:** Joanna Prokocka (kierownik), Andrzej Betka, Mateusz Fryśny, Janusz Grzegorzczak, Danuta Kościelna, Robin Mamrot, Marek Pawlonka, Agnieszka Płocha, Andrzej Rzeszutek, Ewa Świerzyńska, Bożena Wąsik. **Dział organizacji pracy artystycznej:** Karolina Bindas (kierownik), Joanna Marcinkiewicz, Szymon Piotrowski (stroiciel fortepianów), Misza Tsebriy (bibliotekarz). **Gł. spec. ds. fund. zewnętrznych i sponsorów:** Agnieszka Piszczatka. **Koordinator ds. obchodów Roku Moniuszkowskiego:** Urszula Frymus. **Dział kadr:** Małgorzata Pigan (kierownik), Katarzyna Ładczuk. **Kasa opery:** Iwona Huk, Marzena Kaczmarek-Pudło. **Archiwum:** Monika Marszałek. **Specjalista ds. BHP:** Grażyna Chojna

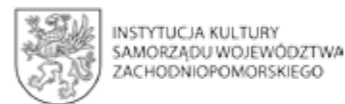
Philip Glass Proces (Der Prozess)

(Polnische Uraufführung) 19.01.2019

Opera na Zamku w Szczecinie

Polska Prapremiera





sponsor sezonu 2018/2019

partner opery na zamku



Dealer BMW
Bonkowski

patron medialny

MUZYKA FILM SZTUKA
Presto

partner premiery

współpraca redakcyjna

empik

RMP Classic



www.opera.szczecin.pl

Opracowanie redakcyjne:

Anna Markiewicz-Czaus

Tłumaczenie:

Wojciech Kral

Projekt i skład:

Agata Pełechaty

Korekta:

Krystyna Pawlikowska, Marta Peszko

