

# TRAVIATA



OPERA  
NA ZAMKU  
w Szczecinie



VERDI

NUMER 1/16  
OPERA NA ZAMKU  
W SZCZECINIE  
PREMIERA 18.03.2016  
OPER IM SCHLOSS  
STETTIN  
PREMIERE 18.03.2016

MARIE  
DUPLESSIS

MICHAŁ ZNANIECKI

**NIE GWAŁCIC  
VERDIEGO!**

MAN DARF VERDI  
NICHT VERGEWALTIGEN!

GIUSEPPE VERDI SZKIC  
DO PORTRETU  
EINE PORTRÄTSSKIZZE

— SZTUKA OPERY  
I ŚWIAT MODY

DIE OPERNKUNST UND DIE MODEWELT



OPERA  
NA ZAMKU  
w Szczecinie



# TRAVIATA

LA TRAVIATA

**OPERA W 3 AKTACH / OPER IN 3 AKTEN**

**MUZYKA / MUSIK  
GIUSEPPE VERDI**

**LIBRETTO  
FRANCESCO MARIA PIAVE**

**PRAPREMIERA  
WENECJA, 6 MARCA 1856 /  
URUAFFÜHRUNG  
VENEDIG 6. MÄRZ 1856**

**PREMIERA OBECNEJ REALIZACJI 18 MARCA 2016 /  
PREMIERE DIESER VERSION 18. MÄRZ 2016**

**ORYGINALNA WERSJA JĘZYKOWA  
Z NAPISAMI POLSKIMI /  
EINE ORIGINALVERSION  
MIT POLNISCHEN UNTERTITELN**



fol. Archiwum UM WZP

**T**raviata Verdiego to kolejna premiera w „nowej” siedzibie Opery na Zamku w Szczecinie. Po przebudowie Opera zyskała zupełnie nowe oblicze. Stała się miejscem nowoczesnym, dostosowanym zarówno do wymogów, jak i możliwości XXI wieku.

Metaforycznie rzecz ujmując, również Traviata została poddana gruntownej modernizacji. Oto bowiem historia osadzona w realiach XIX wieku została rozebrana (niczym mury „starej” Opery), zaprojektowana i wzniesiona na nowo. Michał Znaniecki z właściwą sobie odwagą, otwartością i nowatorskim spojrzeniem na sztukę przeniósł akcję Traviaty z arystokratycznych dziewiętnastowiecznych salonów do świata show-biznesu, celebrytów i haute couture. Jestem przekonany, że wraz z doskonałym zespołem Opery na Zamku w Szczecinie Znaniecki stworzył dzieło warte zobaczenia, a haute couture dotrzyma kroku haute culture.

#### **Olgierd Geblewicz**

Marszałek Województwa Zachodniopomorskiego

**T**raviata von Verdi - eine weitere Premiere im „neuen” Sitz der Oper im Schloss Stettin. Nach dem Umbau hat die Oper ein neues Bild gewonnen. Sie ist modern geworden, sowohl an die Anforderungen als auch Möglichkeiten des 21. Jahrhunderts angepasst. Metaphorisch gesagt, auch *Traviata* wurde einer grundlegenden Modernisierung unterzogen. Die in der Realität des 19. Jahrhunderts angesiedelte Geschichte wurde nämlich (wie die „alten” Mauern der Oper) niedergerissen, neu gestaltet und errichtet. Michał Znaniecki hat, mit für ihn typischen Mut, Aufgeschlossenheit und innovativen Blick auf die Kunst, die Handlung von *Traviata* aus der Zeit der Salons des 19. Jahrhunderts in die Welt des Showbusiness, Promis und haute couture verlegt. Ich bin davon überzeugt, dass Znaniecki und das hervorragende Team der Oper im Schloss Stettin ein sehenswertes Werk geschaffen haben, und haute couture mit haute culture Schritt halten wird.

#### **Olgierd Geblewicz**

Marschall der Woiwodschaft Westpommern



fot. S. Wołosz

O to nadeszła premiera, na którą czekaliśmy od dawna. Ten tytuł i pomysły na jego realizację z pewnością miały czas, by w nas dojrzeć. Jak z pewnością Państwo pamiętają, *Traviatę* Znanięckiego zapowiadaliśmy już półtora roku temu. Miała być to swoista klamra zwińczająca działalność naszej siedziby tymczasowej, której otwarciem Opera świętowała premierą *Traviaty* właśnie. Jednak rozmach i śmiałość wizji Michała Znanięckiego były na tyle kuszące, dawały takie możliwości, iż wspólnie postanowiliśmy, że pełnym blaskiem załśni w naszej siedzibie zamkowej. Tutaj możemy wykorzystać wielkie możliwości jednego z najnowocześniejszych teatrów muzycznych Europy.

*Traviata* jest tytułem, jakiego pożąda w swoim repertuarze chyba każdy dyrektor teatru operowego. To prawdziwy hit! Jednak takie realizacje są zawsze najtrudniejsze. Kiedy robisz coś wyjątkowego, jednostkowego, coś, czego nie realizuje u siebie nikt inny, wtedy ocena takiej produkcji jest odseparowana od innych dzieł. Jest indywidualna, bo brak jest porównania. Tutaj mamy sytuację odwrotną. Ktoś może powiedzieć, że to samograj, bo wszyscy ten tytuł znają. Tak. Ale mają też z pewnością swoją ulubioną realizację, jakiś wzór, ideał, z którym będą zestawiać twoją wizję. To zupełnie jak ze śpiewaniem coverów. Owszem, to chwytliwe, łatwe. Ale bardzo trudno jest o to, by ktoś zapamiętał nową wersję ulubionego utworu.

Chcemy, żeby ta *Traviata* była nasza, odrębna. A jej wyznacznikiem jest pewna ciągłość myślenia i narracji. Najpierw były *Dzieje grzechu* o kobiecie w bezlitosnym świecie mężczyzn. Później *Alicja w Krainie Czarów* o dziewczynce, która musi dorosnąć i zdobyć się na odwagę. *Bal maskowy*, w którym obok Gustawa ważną postacią jest Amelia, postać tragiczna – kobieta niewinnie osądzona. Teraz czas na *Traviatę* i *Violettę*. Tak odległą, a tak dzisiejszą. Na zewnątrz piękną i silną, w obliczu choroby samotną i wrażliwą. Skrywającą tę słabość za maską współczesnych technologii w świecie, gdzie szczęście jest na pokaz w serwisach społecznościowych. Bo cóż czyni człowiek u szczytu sławy, gdy dowiaduje się o śmiertelnej chorobie? Kiedy ból w karku okazuje się złośliwym nowotworem jak u Henninga Mankella, autora *Grząskich piasków*. Przecież „*Nie mogę postawić kropki. (...) Nikt nie wie, jak to się skończy*”.

#### Jacek Jekiel

Dyrektor Opery na Zamku w Szczecinie

Die Premiere, auf die wir schon lange gewartet haben, ist gekommen. Sowohl dieser Titel als auch Ideen seiner Realisation hatten mit Sicherheit Zeit, um reif zu werden. Wie Sie sich bestimmt erinnern können, kündigten wir schon vor eineinhalb Jahren *Traviata* von Znanięcki an. Dies sollte eine eigenartige Klammer sein, die die Tätigkeit unseres vorübergehenden Sitzes krönen sollte, dessen Eröffnung die Oper gerade mit der Premiere von *Traviata* feierte. Jedoch der Schwung und die Kühnheit der Vision von Michał Znanięcki war so verlockend, gab solche Möglichkeiten, dass wir gemeinsam beschlossen haben, dass sie mit vollem Glanz in unserem Sitz auf dem Schloss erscheint. Hier können wir die Möglichkeiten eines der modernsten musikalischen Theatern Europas ausnutzen.

*Traviata* ist ein von sicher jedem Theaterdirektor beehrter Titel. Ein echter Schlager! Solche Realisationen sind aber am schwierigsten. Wenn Du etwas Außergewöhnliches, Einzigartiges machst, etwas, was von niemanden realisiert wird, dann ist die Bewertung so einer Realisation von anderen Werken getrennt. Die Bewertung ist individuell, da es keinen Vergleich gibt. Hier ist es umgekehrt. Jemand kann sagen, dass es ein absoluter Volltreffer ist, da alle den Titel kennen. Stimmt. Aber jeder hat sicher seine beliebte Version, sein Vorbild, Ideal, mit dem Deine Vision verglichen wird. Das ist ähnlich wie das Singen von Cover-Songs. Es ist eingängig, einfach. Sehr schwierig ist aber, dass jemand die neue Version des beliebten Werkes in Erinnerung behält.

Wir möchten, dass diese *Traviata* unser, eigenartig bleibt. Maßgeblich dafür ist eine gewisse Kontinuität des Denkens und der Narration. Zuerst gab es *Sündengeschichte* über eine Frau in der mitleidlosen Herrenwelt. Danach *Alice im Wunderland* über ein Mädchen, das erwachsen werden und den Mut fassen muss. *Der Maskenball*, in dem neben Gustaw auch Amelia eine wichtige Rolle spielt, eine tragische Figur – eine unschuldig verurteilte Frau. Jetzt ist Zeit für *Traviata* und *Violetta* – aus aus der Vergangenheit und so von heute. Von Außen so schön und stark, im Angesichts der Krankheit einsam und sensibel. Diese Schwäche wird hinter der Maske der gegenwärtigen Technologien auf der Wert versteckt, wo das Glück in sozialen Netzwerken zur Schau gestellt wird. Was macht also der Mensch, wenn er auf dem Gipfel des Ruhmes ist und von seiner tödlichen Krankheit erfährt? Wenn sich der Nackenschmerz als bösartiger Tumor erweist wie bei *Treibsand* von Henning Mankell. Doch „*Ich kann keinen Punkt setzen (...) Niemand weiss, wie das endet*”.

#### Jacek Jekiel

Intendant der Oper im Schloss Stettin



# Verdi

SZKIC DO PORTRETU

EINE PORTRÄTSSKIZZE

**K**ompozytor i polityk; farmer z powołania i muzyczny biznesmen; dla wszystkich Włochów bezprzykładny autorytet moralny, krytykowany jednak za obyczajową swobodę; twórca głębokich i żarliwych scen modlitewnych, mszy żałobnej, utworów religijnych i jednocześnie zdeklarowany ateista; sprytny pragmatyk i nonkonformista; tradycjonalista i postępowiec; skąpiec i filantrop; niedokształcony amator na początku drogi twórczej, muzyczny gigant na jej końcu – oto Giuseppe Verdi (1813–1910), najpopularniejszy na świecie kompozytor operowy i najdobitniej brzmiący głos Italii. Historia włoskiej opery II połowy XIX wieku to właściwie koleje losu jego muzyki. Dla wszystkich miłośników opery dzieło Verdiego w ogólnym rozrachunku stanowi wartość absolutną, aksjomat niewymagający dowodzenia. Gdybyśmy wyobrazili sobie wirtualny świat opery i jego mieszkańców, włoski kompozytor byłby jednym z najważniejszych jego demiurgów, tworzących ekwiwalenty wody, słońca i tlenu w świecie realnym.

Verdi był osobowością bardzo skomplikowaną; tragiczne doświadczenia młodości – śmierć żony i dwójki dzieci – wyzwoliły w nim dystans w stosunku do siebie, własnej twórczości i otaczającego go świata. Był człowiekiem skrytym i szalenie nieufnym. Stuchając przenikniętych typowo południowym światłem i żarliwością fraz z *Traviaty* czy *Balu maskowego* trudno nam sobie wyobrazić, że ich twórca był jednym z największych pesymistów pośród operowych kompozytorów. W jednym z napisanych przez niego listów czytamy: „moje myśli są czarne i takie pozostaną do końca mojej kariery, do której czuję odrazę, szczęście dla mnie nie istnieje”. Powtarzał też często słowa, które stanowiły niejako rodzaj jego życiowego credo: „nie zawsze ufaj szczęśliwej gwiazdzie; dobrze jest ufać, ale nie ufać jest lepiej”. Romantyzm, który w swych estetycznych koncepcjach wywindował muzykę ze sztuki pośledniej na same szczyty, wykreował pełen egzaltacji kult artysty wizjonera, w którego dziele następuje odbicie życia wewnętrznego i odstonięcie najgłębszych tajemnic bytu. Naturalną i ostateczną tego konsekwencją stały się rozbuchane koncepcje Wagnera. Na tym tle słowa Verdiego brzmią niczym prowokacja: „kto wie może pewnego ranka obudzę się jako milioner. Jakie to cudowne słowo, jak ono dużo znaczy i jakie puste w porównaniu z nim są słowa chwała i talent”. Zaiste jakakolwiek hipokryzja była mu obca. „Świat jest żartem” – śpiewają wszystkie postaci w kunsztownej fudze, wieńczącej *Falstaffa*. Do tych słów, skreślonych ręką Arrigo Boito, nawiązujących do słynnej Szekspirowskiej sentencji „Cały świat jest teatrem”, dopisał kompozytor, już na swój prywatny użytek następujący epilog: „Wszystko skończone! Idź swoją drogą, dokąd będziesz mógł! [...] Śmieszny typie, wieczyste prawdziwy pod zmienną maską, w każdym czasie i w każdym miejscu! Ruszaj... ruszaj... idź, idź... Addio!”.

**Verdi był osobowością bardzo skomplikowaną; tragiczne doświadczenia młodości – śmierć żony i dwójki dzieci – wyzwoliły w nim dystans w stosunku do siebie, własnej twórczości i otaczającego go świata.**

Swoją pierwszą operę stworzył Verdi w roku 1839. Był to czas idealny na artystyczny start młodego kompozytora, muzyka włoska pogrążała się bowiem w pewnego rodzaju artystycznym impasie. Bellini już nie żył, Rossini od dziesięciu lat dobrowolnie i ostatecznie milczał, Donizetti przymierzał się do *Faworyty*, jednocześnie coraz bardziej pogrążając się w psychicznym obtędlu. Otwierała się więc nowa przestrzeń. Po drugiej stronie Alp Wagner komponował *Rienzi*go i nosił w sobie niebawem zrealizowany pomysł *Holendra tułacza*. Fala niemieckiego romantyzmu zainicjowana przez Webera, rozwijana potem przez Marschnera i ostatecznie wybrzmiewająca w latach pięćdziesiątych w *Genowefie* Schumanna i *Lohengrinie*, na Półwysep Apeniński praktycznie nie docierała. Poczucie rozdziewu między włoską i europejską (tak to sformułowano!) kulturą muzyczną pojawiło się właśnie wówczas w dziele Giuseppe Mazziniego *Filosofia della musica* (1835). Czytamy w nim, że opera włoska sprowadzona jedynie

**E**

in Komponist und Politiker; fühlte sich zum Landwirt und Musikgeschäftsmann berufen; für alle Italiener eine beispiellose moralische Bezugsperson, wurde jedoch für eine moralische Freiheit kritisiert; ein Autor tiefgreifender und leidenschaftlicher Gebetszenen, einer Totenmesse, Religionswerke und zugleich ein erklärter Atheist; ein geschickter Pragmatiker und Nonkonformist; ein Traditionalist und Fortschrittler; ein Geizhals und Philanthrop; ein unzureichend ausgebildeter Amateur am Anfang seines künstlerischen Weges, ein musikalischer Genie an seinem Ende – das ist Giuseppe Verdi (1813–1910), der weltweit berühmteste Opernkomponist und die am lautesten erklingende Stimme Italiens. Das wechselvolle Schicksal seiner Musik bildet die Geschichte der italienischen Oper in der II. Hälfte des XIX. Jahrhunderts. Für alle Opernliebhaber stellt das Verdis Werk – insgesamt betrachtet – den absoluten Wert, ein Axiom, das keines Nachweisens bedarf, dar. Stellten wir uns eine virtuelle Opernwelt und ihre Einwohner vor, wäre der italienische Komponist einer der wichtigsten Demiurgen, der den Wasser-, Sonne- und Sauerstoffsatz in der realen Welt schafft.

Verdi war eine sehr komplizierte Person; tragische Erfahrungen in der Jugendzeit – der Tod seiner Frau und seiner zwei Kinder – ließen bei ihm eine Distanz sich gegenüber, seinem Werk gegenüber und der umgebenden Welt gegenüber hervortreten. Beim Hören der Phrasen aus *Traviata* oder *Einem Maskenball*, die mit dem typisch südlichen Licht und Leidenschaft durchdrungen sind, fällt uns schwer vorzustellen, dass deren Autor einer der größten Pessimisten unter den Opernkomponisten war. In einem an ihn adressierten Brief lesen wir: „meine Gedanken sind schwarz und sie bleiben so bis zum Ende meiner Laufbahn, die ich verabscheue, das Glück bleibt für mich unerschwinglich.“ Er wiederholte auch Worte, die sein Lebenscredo waren: „vertraue nicht immer einem Glücksstern; es ist gut, zu vertrauen aber es ist besser, zu misstrauen.“ Die Romantik, die die Musik aus einer gewöhnlichen Kunst zur Spitzenkunst in seinen ästhetischen Ideen empor brachte, schuf einen exaltierten Kult eines Künstlers-Visionärs, in dessen Werken sich das innere Leben wieder spiegelt und die tiefsten Lebensgeheimnisse offen gelegt werden. Zu dessen natürlichen und finalen Ausdruck wurden übertriebene Konzepte Wagners. An diesem Hintergrund klingen Verdis Worte wie eine Provokation: „wer weiß, vielleicht wache ich an einem Morgen wie ein Millionär auf. Was für wundervolles Wort, wie viel es bedeutet und wie leer es im Vergleich zum Ruhm und Talent ist.“ Jegliche Hypokrysie war ihm fremd. „Die Welt ist Scherz“ singen alle Helden in einer wunderbaren Fuge, die den *Falstaff* abschließt. An diese Wörter, die Arrigo Boito geschrieben hat, die an den

berühmten Satz von Shakespeare „Die ganze Welt ist Bühne“ anknüpfen, schrieb der Komponist, für seine privaten Zwecke folgenden Epilog: „Alles ist zu Ende! Lauf dahin auf deinem Weg, so lange

du kannst (...). Lustiges Original eines Schurken; ewig wahr, hinter jeglicher Maske, zu jeder Zeit und an jedem Ort! Geh... geh... lauf... lauf... Addio!“.

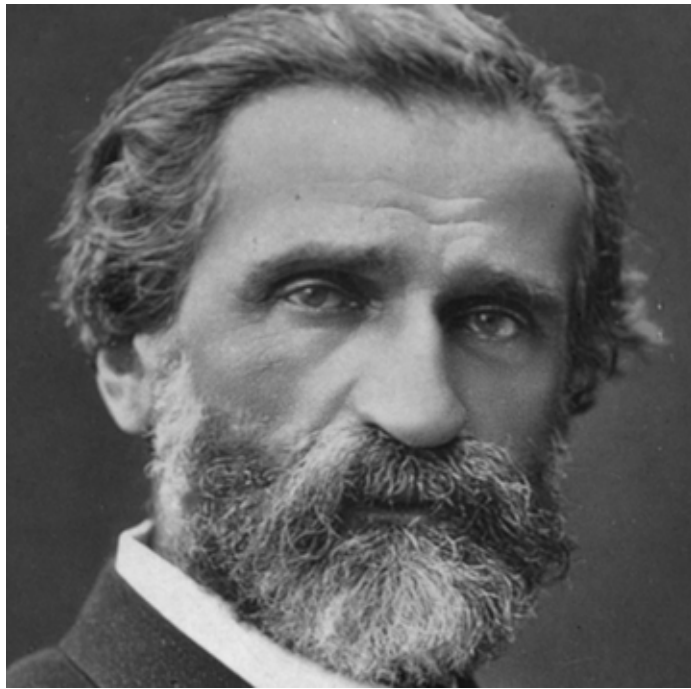
Seine erste Oper schuf Verdi im Jahre 1839. Das war eine ideale Zeit für einen jungen Komponisten, Opern zu schreiben, die italienische Musik versank nämlich in einer künstlerischen Sackgasse. Bellini lebte nicht mehr, Rossini schwiag freiwillig, Donizetti setzte zu *Favorita* an, indem er zugleich im pessimistischen Wahnsinn versank. Neue Chancen ließen sich also erschließen. An der anderen Seite von Alpen komponierte Wagner *Rienzi*, den letzten von Tribunen und trug in sich ein neues, bald verwirklichtes Konzept *Des fliegenden Holländers*. Die von Weber angebahnte Welle der deutschen Romantik, die danach von Marschner entwickelt wurde und in den fünfziger Jahren in Schumanns *Genoveva* und *Lohengrin* erklang, ist auf die

do czystej rozrywki, nie jest w stanie w jakikolwiek sposób dotrzeć do wyżyn kultury, co przecież powinno być jej powinnością. Konieczna wydaje się synteza tego, co włoskie – melodyczne i indywidualne, oraz niemieckie – harmoniczne, społeczne. Powinna być ona dziełem włoskiego geniuszu, który przewycięży zarówno południowy materializm, jak i północny mistycyzm. Taki mniej więcej intelektualny klimat panował w momencie, gdy Verdi na scenie mediolańskiej La Scali zaprezentował swoje pierwsze dzieło pt. *Oberto* – utwór, który rozpoczyna długi, prawie sześćdziesięcioletni proces twórczy, w wyniku którego powstało dwadzieścia osiem oper.

Ich wartość, jak wiadomo, jest nierówna, ale trzeba zwrócić uwagę na sposób, w jaki działały w tamtych czasach włoskie teatry. Opera stawała się wówczas przedsięwzięciem coraz mniej dochodowym i atutem, którego żądano od kompozytora w pierwszej kolejności, była techniczna sprawność i maksymalnie szybkie tempo przygotowania nowej partytury. Poprzeczka narzucona w tym względzie przez Rossiniego, lawinowo wypuszczającego kolejne tytuły, była zaiste trudna do przeskoczenia. Nowo powstałe dzieło wchodziło wówczas w fazę maksymalnie skróconej produkcji (koszty!!!) i po krótkim czasie pojawiało się na afiszu. W zależności od powodzenia utwór rozpoczynał dłuższy lub krótszy okres scenicznej aktywności, po czym schodził z afisza, pograżając się w całkowitym niebycie zapomnienia. Nikt nie myślał wówczas o przechodzeniu do potomności i tworzeniu zjawisk ponadczasowych, liczyło się doświadczenie teraźniejszości. Beethoven, który, jak wiemy, wielokrotnie modyfikował i przerabiał *Fidelia*, dając w Wiedniu coraz bardziej udoskonaloną wersję swojego jedyne operowego dzieła, ze swoim wybujałym poczuciem własnej misji byłby we Włoszech traktowany niczym człowiek niespełna rozumu. Kuriozalna z artystycznego punktu widzenia repertuarowa polityka włoskich teatrów nawiązywała jeszcze do tradycji osiemnastowiecznych, aby później stać się wzorem organizacyjnej działalności komercyjnych scen operetkowych i musicalowych.

Wróćmy raz jeszcze na moment do cytowanego przeze mnie wcześniej tekstu Mazziniego, który pochłonięty wzniosłymi ideałami w pełnych żalu słowach narzekał na frywolność włoskiej muzyki, która sprowadza operę do czystej „rozrywki”. W znacznie ostrzejszych słowach wtórował mu Wagner, który stwierdził autorytatywnie, że opera włoska to „pokraczny zlepek sztuk, gdzie każdy składnik – libretto, orkiestra, aria, chór i balet – ciągnie w swoją stronę i usiłuje przyćmić inne jako teren wirtuozowskich popisów”. W dalszych słowach niemiecki reformator konstatuje, z czym rzeczywiście trudno polemizować, że błąhły tekst nie stanowi żadnej przeciwwagi w stosunku do tyranizującej wszystko melodii. Konkluzja jest zatem miazdząca – włoska opera dziewiętnastowieczna całkowicie zdemoralizowała muzyków i publiczność. Potępienie całego włoskiego dziedzictwa operowego jest oczywiście grubym nadużyciem; osąd Wagnera jednak w jakimś sensie rysuje dość problematyczną konwencję, z jaką Verdi, obdarzony silnym talentem dramatycznym i instynktem teatralnym, musiał się zmierzyć. Z dwudziestu ośmiu oper, które Verdi stworzył, tylko około trzynastu weszło do żelaznego repertuaru. Tylko trzynaście czy aż trzynaście?

Apennin Halbinsel nicht gelangt. Das Hiatusgefühl zwischen der italienischen und europäischen (so wurde das formuliert!) Musikkultur wurde damals im Werke von Giuseppe Mazzini *Filosofia della musica* (1835) zum Ausdruck gebracht. Wir lesen darin, dass die italienische Oper –zur puren Unterhaltung reduziert– nicht imstande ist, irgendwie auf die höheren Ebenen der Kultur zu gelangen, was zu ihren Pflichten gehört. Notwendig erscheint eine Synthese des Italienischen d.h. Melodischen und Individuellen mit dem Deutschen-Harmonischen und Sozialen. Die Oper sollte einem italienischen Genie entstammen, das den südlichen Materialismus sowie den nördlichen Mystizismus bewältigt. Derartiges intellektuelle Klima herrschte im Zeitpunkt, als Verdi auf der Mailander Bühne La Scala sein erstes Werk unter dem Titel *Oberto* darstellte–ein Werk, das einen langen, beinahe sechzig Jahre dauernden Prozess beginnt, in dem achtundzwanzig Opern entstanden sind. Sie sind –wie das bekannt ist–nicht gleich gewertet, aber es muss die Tatsache beachtet werden, wie damalige italienische Theater betrieben wurden. Die Oper wurde zu einem immer weniger lukrativen Unternehmen und der Vorteil, der von einem Komponist abverlangt wurde, war die technische Tüchtigkeit und ein maximal zügiges Tempo, eine neue Partitur vorzubereiten. Eine von Rossini hoch angelegte Messlatte, der massenhaft viele Titel schrieb, war wahrlich schwer zu überspringen. Ein neu entstandenes Werk wurde für Produktionszwecke verkürzt (Kosten!!!!) und nach einer kurzen Zeit hing es auf einem Theaterzettel. Je nach dem Erfolg begann das Werk eine längere oder kürzere Zeit der Bühnenpräsenz, wonach es vom Theaterzettel abgenommen wurde und in Vergessenheit geriet. Niemand dachte an nächste Generationen und das Schaffen zeitloser Werke, nur

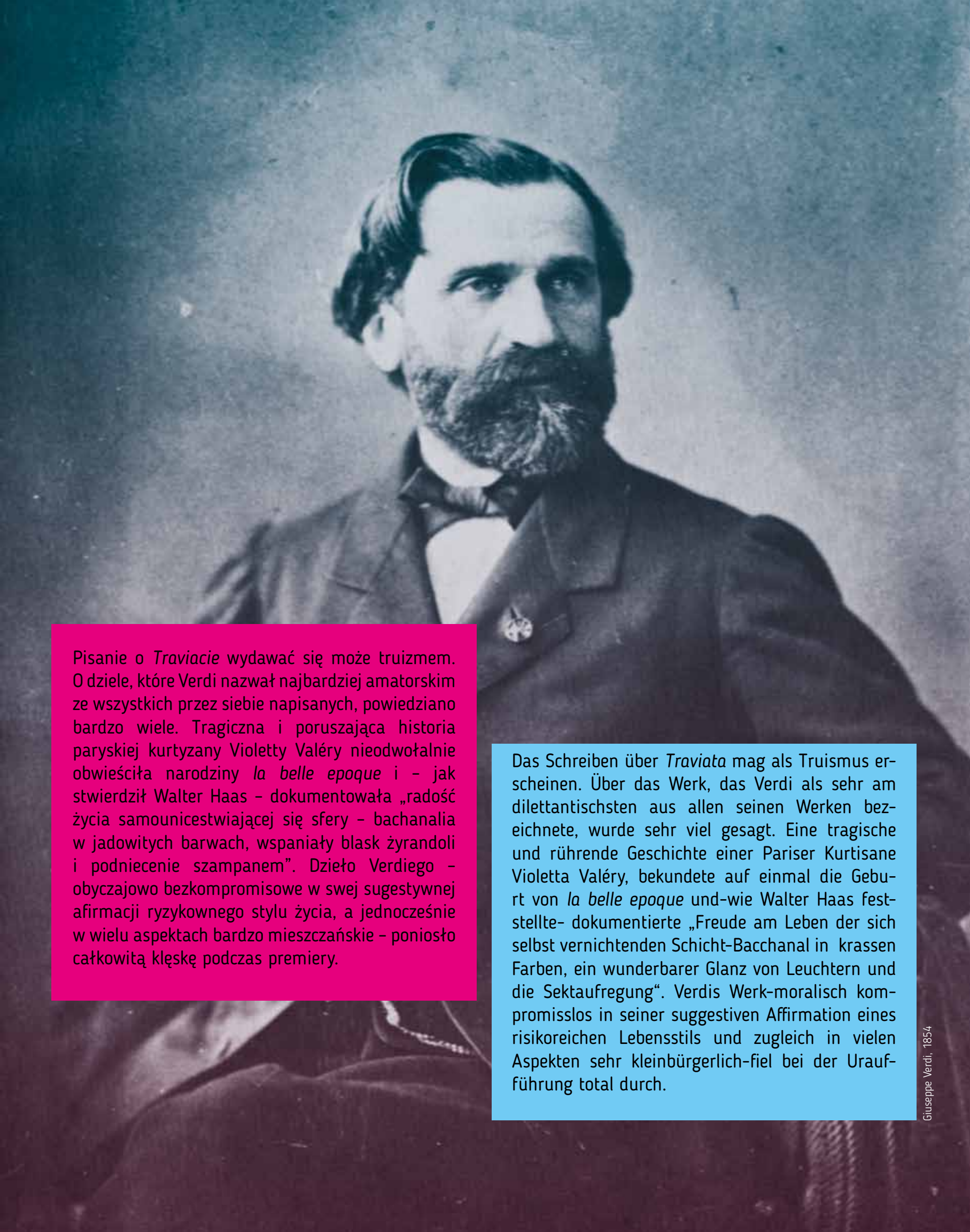


Giuseppe Verdi na litografii Étienne'a Carjata, 1860

die Gegenwartserfahrung zählte. Beethoven, der, wie wir wissen, *Fidelio* mehrmals änderte, wäre in Italien als ein Wahnsinniger angesehen worden, hätte er dort seine immer wieder verbesserte Version seiner einzigen Oper mit seinem übertrieben Gefühl, das eigene Mission darstellte, präsentiert. Eine vom künstlerischen Standpunkt kuriose Repertoirepolitik italienischer Theater griff auf Traditionen des XVIII. Jahrhunderts zurück, um danach zu einem Muster für organisatorischen Betrieb kommerzieller Operettenbühnen und Musicalbühnen zu werden. Kommen wir noch ein Mal zu dem von mir angeführten Text von Mazzini, der mit gehobenen Ideen beschäftigt bedauernd die Ungezwungenheit der italienischen Musik beklagte, die die Oper zu einer puren „Unterhaltung“ reduzierte. In schärferen Worten zitierte Wagner ihn und stellte autoritär fest, dass die italienische Oper „ein plumper Kunstflickwerk sei, wo jedes Bestandteil – Libretto, ein Orchester, Arien,

ein Chor und Ballett–in jeweilige Richtung zieht und andere als ein Virtuosen-show überschatten möchte“. In den weiteren Worten konstatiert der deutsche Reformator, was schwer zu bestreiten ist, dass ein leichter Text kein Gegengewicht für die alles tyrannisierende Melodie ist. Die Schlussfolgerung ist also vernichtend–die italienische Oper des XIX. Jahrhunderts demoralisierte Musiker und ihr Publikum. Die Verurteilung des gesamten italienischen Opernerbe ist natürlich ein grober Fehler; Wagners Urteil malt irgendwie eine ziemlich problematische Konvention, mit der sich Verdi mit einem großen dramatischen Talent und Theaterinstinkt auseinandersetzen musste. Aus achtundzwanzig Opern, die Verdi schuf, sind nur dreizehn Repertoirstücke. Nur dreizehn oder sogar dreizehn?





Pisanie o *Traviacie* wydawać się może truizmem. O dziele, które Verdi nazwał najbardziej amatorskim ze wszystkich przez siebie napisanych, powiedziano bardzo wiele. Tragiczna i poruszająca historia paryskiej kurtyzany Violetty Valéry nieodwołalnie obwieściła narodziny *la belle époque* i – jak stwierdził Walter Haas – dokumentowała „radość życia samounicestwiającej się sfery – bachanalia w jadowitych barwach, wspaniały blask żyrandoli i podniecenie szampanem”. Dzieło Verdiego – obyczajowo bezkompromisowe w swej sugestywnej afirmacji ryzykownego stylu życia, a jednocześnie w wielu aspektach bardzo mieszczańskie – poniosło całkowitą klęskę podczas premiery.

Das Schreiben über *Traviata* mag als Truismus erscheinen. Über das Werk, das Verdi als sehr am dilettantischsten aus allen seinen Werken bezeichnete, wurde sehr viel gesagt. Eine tragische und rührende Geschichte einer Pariser Kurtisane Violetta Valéry, bekundete auf einmal die Geburt von *la belle époque* und – wie Walter Haas feststellte – dokumentierte „Freude am Leben der sich selbst vernichtenden Schicht-Bacchanal in krassen Farben, ein wunderbarer Glanz von Leuchtern und die Sektaufregung“. Verdis Werk – moralisch kompromisslos in seiner suggestiven Affirmation eines risikoreichen Lebensstils und zugleich in vielen Aspekten sehr kleinbürgerlich – fiel bei der Uraufführung total durch.



**REALIZATORZY / PRODUKTION**

**REŻYSERIA / REGIE  
MICHAŁ ZNANIECKI**

**KIEROWNICTWO MUZYCZNE / MUSIKALISCHE LEITUNG  
VLADIMIR KIRADJIEV**

**SCENOGRAFIA / BÜHNENBILD  
LUIGI SCOGLIO**

**KOSTIUMY / KOSTÜME  
JOANNA MEDYŃSKA**

**CHOREOGRAFIA I RUCH SCENICZNY /  
CHOREOGRAFIE UND BÜHNENBEWEGUNG  
ELŻBIETA SZLUFIK-PAŃTAK, GRZEGORZ PAŃTAK**

**REŻYSERIA ŚWIATEŁ / LICHTREGIE  
BOGUMIŁ PALEWICZ**

**PRZYGOTOWANIE CHÓRU / CHOR  
MAŁGORZATA BORNOWSKA**

**ASYSTENT REŻYSERA / REGIEASSISTENT  
GRZEGORZ PAŃTAK**

**ASYSTENT DYRYGENTA / ASSISTENT DES DIRIGENTEN  
BARTOSZ OLEJNIK**

**ASYSTENT SCENOGRAFA / ASSISTENT DES BÜHNENBILDNERS  
ALEJANDRO CONTRERAS CORTÉS**

**ASYSTENT CHOREOGRAFA / ASSISTENT DES CHOREOGRAFEN  
ANNA TŁOKIŃSKA**

rozmawiał Daniel Źródlewski / fot. Teresa Grotowska

# MICHAŁ ZNANIECKI

## NIE GWALCIC VERDIEGO!

### MAN DARF VERDI NICHT VERGEWALTIGEN!

Michał Znaniecki to jeden z najbardziej cenionych reżyserów operowych na świecie. Do Szczecina zawitał, by wyreżyserować *Traviatę* Verdiego. O kulisach tworzenia słynnej opery opowiedział Danielowi Źródlewskiemu.

Michał Znaniecki ist einer der angesehensten Opernregisseure weltweit. In Stettin leitet er die Aufführung von Verdis *Traviata*. Daniel Źródlewski wirft mit ihm einen Blick hinter die Kulissen der Produktion.

**Co w operze, dla jej reżysera, jest bardziej zajmujące – muzyka czy fabuła? Z czego Pan czerpie intensywniej?**

Z pełnego zaufania dla kompozytora, że pisał przecież dla teatru. A tych składowych, o czym często się zapomina, jest jeszcze więcej: obok muzyki i libretta jest jeszcze kontekst polityczny, historyczny czy kontekst tradycji i konwencji. Wychodzę jednak z założenia, że kompozytor wie-dział, co chciał osiągnąć. Musimy pamiętać, że opera w czasach największego rozkwitu była bardzo aktualną sztuką – wieczorem mówiła o wydarzeniach z poranka. Nie było dzienników, telewizji czy internetu. Opera była „na czas” i „na temat”.

**Jak zatem w utworach sprzed stu czy dwustu lat odnajdywać coś, co obejdzie nas dziś?**

Jeśli pracujesz z Verdim i znasz choćby jego korespondencję, to wiesz, czego chciał od każdego swojego dzieła, a nawet, powtarzalnego przecież, spektaklu. Według mnie wystarczy temu za-ufać, bo i dawniej, i dziś opera miała i wciąż ma mówić o nas samych. Jak każda sztuka.

**Po premierze *Traviaty* (163 lata temu) wybuchł skandal. Verdi chciał zaszokować pu-bliczność?**

Inspiracją dla libretta była *Dama kameliowa* Aleksandra Dumasa. To był tekst wówczas modny, by nie rzec przebojowy czy bestsellerowy. Świetnie się sprzedawał. To były czasy, kiedy jak mężczyzna nie miał kochanki, to nie był stuprocentowym mężczyzną, był poza nawiasem spo-łeczeństwa... Inna była moralność, a Verdi, chcąc to wytknąć, a może nawet piętnować, sięgnął do zabiegu „lustra”. Chciał pokazać wszystkim paniom na widowni, że „Wy też możecie być Violetta”, bo możecie zachorować, możecie trafić na taką miłość. Każdy z facetów może być Alfredem i znaleźć się w podobnej sytuacji, każdy może udawać, każdy może się sprzedawać... To był ten skandaliczny pomysł Verdiego – lustro, a nie fabuła.

**Dziś to raczej standard...**

Wtedy to była afera! Premiera była wielkim fiaskiem... Panie wyszły z teatru, trzaskając drzwia-mi – krzyczały: „My nie jesteśmy kurwami!”. Verdi, chcąc uratować dzieło i swoje finanse, wpadł na sprytny pomysł – zmienił czas akcji o kilkadziesiąt lat. Po tych zmianach opera została świetnie przyjęta i stała się przebojem uniwersalnym...

**Was ist für einen Opernregisseur interessanter, die Musik oder die Handlung? Was inspiriert Sie mehr?**

Ich vertraue ganz und gar dem Komponisten, der ja schließlich für die Bühne schrieb. Es gibt aber neben dem Libretto und der Musik noch weitere Elemente, die oft vergessen werden, wie der politische und historische Kontext und die Hintergründe von Tradition und Konvention. Ich gehe jedenfalls davon aus, dass der Komponist ganz genau wusste, was er erreichen wollte. Wir dürfen nicht vergessen, dass die Oper zu ihrer Blütezeit eine sehr aktuelle Kunstform war, die am Abend auf die Bühne brachte, was am Morgen Tagesgespräch war. Es gab keine Zeitungen, kein Fernsehen und kein Internet. Die Oper drehte sich immer um ein aktuelles Thema und reagierte zeitgenau.

**Wie findet man denn in zweihundert Jahre alten Werken etwas, was uns heute angeht?**

Wenn man mit Verdi arbeitet und vielleicht seine Briefe kennt, dann weiß man, was er von seinem Werk oder auch von einer Vorstellung, die ja mehrfach gegeben wurde, wollte. Ich denke, man muss nichts weiter tun, als darauf vertrauen, denn die Oper soll heute wie einst etwas über uns selbst erzählen, wie alle anderen Künste auch.

**Nach der Premiere der *Traviata* (vor 163 Jahren) kam es zu einem Skandal. Wollte Verdi das Publikum schockieren?**

Das Libretto basiert auf der *Kameliendame* von Alexandre Dumas. Der Text war damals in Mode, man kann sagen ein Hit oder auch ein Bestseller, der sich gut verkaufte. Damals galt ein Mann, der keine Geliebte hatte, nicht als ganzer Mann und stand außerhalb der Gesellschaft... Man hatte damals eine andere Moral. Verdi wollte den Finger darauf legen, vielleicht in der Absicht, dieses Verhalten zu verurteilen, und er hielt dem Publikum den Spiegel vor. „Auch du könntest Violetta sein, könntest krank werden, auch dir könnte eine solche Liebe begegnen“. Das ist Verdis Botschaft an die Damen im Publikum. In jedem Mann steckt ein potenzieller Alfred, jeder kann in eine solche Situation geraten, jeder spielt den anderen etwas vor, jeder ist käuflich... Verdis Trick, dem Publikum den Spiegel vorzuhalten, war der eigentliche Skandal, nicht die Handlung.

## Tym zabiegiem wyprzedził swoje czasy. Co na to „tu i teraz” Michał Znaniecki? Będzie wyścig na siłę czy skale aktualności?

Postanowiłem być wierny Verdiemu. Skoro on chciał pokazać lustro, muszę to dziś zrobić także. Więc nie mogę mówić na przykład w kwestii choroby głównej bohaterki o gruźlicy, bo gruźlica dziś nikogo nie boli... Nie spotyka naszej siostry, matki, przyjaciela.

### To na co choruje Violetta?

Na raka. To nas bardzo dotyka, to nas boli, to rozpoznajemy, to znamy. Rozmawiam przecież z publicznością, która żyje dziś. Nie mówię, że powinienem ubrać solistów w jeansy, bo wtedy ich lepiej zrozumiemy, ale muszę szukać pewnych powiązań czy używać środków, które są dziś czytelne.

### Dopuszcza się Pan zatem radykalnych „uwspółcześnień”?

Nie gwałcę Verdiego, niczego mu nie dopisuję, niczego nie zmieniam. Idę za jego wskazówkami – chciał lustro, będzie lustro, ale już z innym odbiciem. Przenoszę akcję do współczesnego świata mody, takiego pełnego blichtru, sławy, fleszów, „celebryctwa”... Przenoszę to w świat, gdzie wszyscy są prostytutkami, tak jak w całym show-biznesie... Opera też nim jest. Też się przecież w jakiś sposób sprzedajemy.

### Mimo to nie zmieni się pierwotna wymowa?

Reżyser interpretuje: stawia akcenty, wybiera priorytety z libretta: nasza *Traviata* opowiada o strasznej samotności, o chorobie, umieraniu w środowisku, gdzie zdrowie i forma są najważniejszą wartością... o człowieku samotnym, który musi udawać. Przygotowując się do szczecińskiej *Traviaty*, próbowałem wniknąć do świata mody. Poznałem masę ludzi, wiele kobiet, które w rozmowie wykazywały się niezwykłą inteligencją, wrażliwością, wiedzą, elokwencją, a na zewnątrz miały... uśmiech. Taki na stałe, permanentny, zrobiony, sztuczny. Jedna z pań nie mogła nawet na pogrzebie własnego męża zapłakać ani zmienić wyrazu twarzy. Strasznie mnie to dotknęło. Ta sztuczna poza, ta powierzchowność, scenografia żywego organizmu... Potem podpatrywałem te „Pudelki”, „Kozaczki” czy „Jastrzębie”. Szybko zrozumiałem zasady tej gry – to jest jedno wielkie udawanie. W środku jesteś mądry, wrażliwy, głęboki, a na zewnątrz musisz być prosty czy wręcz prostacki – tylko w ten sposób transakcja sprzedaży ma szansę powodzenia.

### Jak to się ma do historii zawartej w librecie *Traviaty*?

Bawimy się, świecimy własnym blaskiem, a tak naprawdę chcemy wyjechać na wieś, usiąść przy kominku z naszym ukochanym czy ukochaną, przytulić się, mieć obok psa, popłakać sobie. I to wszystko jest u Verdiego, nie tylko w fabule, ale przede wszystkim w muzyce, w jej nastroju. Violetta chce pozbyć się tych krynolin, ozdób, splendoru. Ona chce flanelowej koszuli i podziurawionych grubych skarpet... Ona chce takiej zwykłej, wyciszonej, prostej domowej atmosfery. Nie tylko w kontekście przestrzeni, ale przede wszystkim emocji.

### Dziś emocje wyrażamy inaczej. Miłość wyznajemy przy pomocy mediów społecznościowych... Facebook od kilku dni daje nam nawet możliwość wyboru czy gradacji emocji, które dotychczas musiały się mieścić w określeniu „lubię to”.

Jestem wielkim zwolennikiem i namiętnym użytkownikiem nowych mediów, ale uważam, że technologia jest dziś taką obroną przed prawdziwymi emocjami. To taka nasza współczesna „choroba”. Nawet będąc obok siebie, rozmawiamy przy pomocy komunikatorów. W mojej *Traviacie* bohaterowie faktycznie mają smartfony i tak jak wszyscy dziś robią selfie... Ja szukam tej granicy między technologią a realnymi emocjami. Zastanawiam się, czy naprawdę wszystko można umieścić na Facebooku. Ona się potyka, ona upada, ona cierpi. Nagrają? Sfotografują? Opublikują?

*Chciał pokazać wszystkim paniom na widowni, że „Wy też możecie być Violetta”, bo możecie zachorować, możecie trafić na taką miłość. Każdy z facetów może być Alfredem i znaleźć się w podobnej sytuacji, każdy może udawać, każdy może się sprzedawać... To był ten skandaliczny pomysł Verdiego – lustro, a nie fałsz.*

*Das ist Verdis Botschaft an die Damen im Publikum. In jedem Mann steckt ein potenzieller Alfred, jeder kann in eine solche Situation geraten, jeder spielt den anderen etwas vor, jeder ist käuflich... Verdis Trick, dem Publikum den Spiegel vorzuhalten, war der eigentliche Skandal, nicht die Handlung.*



## Heute ist das gang und gäbe...

Damals erregte es unheimliches Aufsehen. Die Premiere war ein einziges Fiasko... Die Damen verließen das Theater, knallten mit den Türen und riefen: „Wir sind keine Huren!“. Mit einer schlaun Idee gelang es Verdi, das Stück und seine Finanzen zu retten: Er verlegte die Zeit der Handlung einfach um ein paar Jahrzehnte zurück. Nach diesen Änderungen wurde das Stück sehr gut aufgenommen und wurde schließlich zum universalen Opernhit...

### Mit diesem Trick war er seiner Zeit voraus. Was haben Sie zum „hier und heute“ zu sagen, Herr Znaniecki? Erwartet uns ein Wetteifern um Aktualität?

Ich habe mir vorgenommen, Verdi treu zu bleiben. Er wollte dem Publikum den Spiegel vorhalten, also muss ich das heute auch tun. Zum Beispiel kann es nicht sein, dass die Protagonistin an Tuberkulose leidet, denn das macht heute keinem mehr Angst... Heute sind es andere Krankheiten, die unsere Schwester, unsere Mutter, unseren Freund treffen können.

### Welche Krankheit hat Violetta heute?

Sie hat Krebs. Das geht uns sehr nahe, das tut uns weh, den wir kennen die Krankheit, erkennen sie wieder. Schließlich wende ich mich an ein Publikum, das in der heutigen Zeit lebt. Ich möchte nicht behaupten, dass wir die Darsteller besser verstehen, wenn sie in Jeans auf die Bühne kommen, aber ich muss Anknüpfungspunkte finden und Mittel verwenden, die heutzutage verstanden werden.

### Haben Sie das Stück radikal modernisiert?

Ich habe Verdi nicht vergewaltigt, ich habe nichts hinzugefügt, nichts verändert. Ich richte mich nur nach seinen Anweisungen. Er wollte einen Spiegel haben, also gibt es einen Spiegel, nur dass das Spiegelbild ein anderes ist. Ich habe die Handlung in die Gegenwart verlegt, in die Welt der Mode mit ihrem falschen Glanz und den Blitzlichtgewittern, voll Ruhm und „Celebrities”... Die Handlung spielt in einer Welt, in der alle Prostituierte sind, wie überall im Showgeschäft... Auch die Oper gehört dazu, auch wir verkaufen uns schließlich in gewisser Weise.

### Und das lässt die ursprüngliche Aussage unangetastet?

Ein Regisseur interpretiert, setzt Akzente und Prioritäten im Libretto. Unsere *Traviata* handelt von schrecklicher Einsamkeit, von Krankheit und Sterben in einer Umgebung, in der Gesundheit und Fitness über alles gehen. Die Oper erzählt von einem einsamen Menschen, der den anderen etwas vorspielen muss. Während der Vorbereitungen zu der Stettiner Aufführung der *Traviata* habe ich versucht, die Welt der Mode kennen zu lernen. Ich habe viele Menschen, viele Frauen getroffen, die sich im Gespräch als überaus intelligent, empfindsam, gebildet und eloquent erwiesen, doch alles, was sie nach außen hin zeigten, war ein Lächeln. So ein aufgesetztes, künstliches Dauerlächeln. Eine Frau konnte noch nicht einmal auf dem Begräbnis ihres Mannes weinen, ihr Gesichtsausdruck war unveränderbar. Das ist mir sehr nahe gegangen. Diese künstliche Pose, diese Oberflächlichkeit, diese Szenografie des lebendigen Körpers... Dann schaute ich mir verschiedene Promi- und Modeportale im Internet an. Schnell durchschaute ich, dass es bei diesem Spiel immer nur um die Pose geht. In deinem Inneren kannst du klug, sensibel und tiefgründig sein, aber nach außen hin musst du einfach, ja einfältig sein, ansonsten ist der Verkaufserfolg gefährdet.

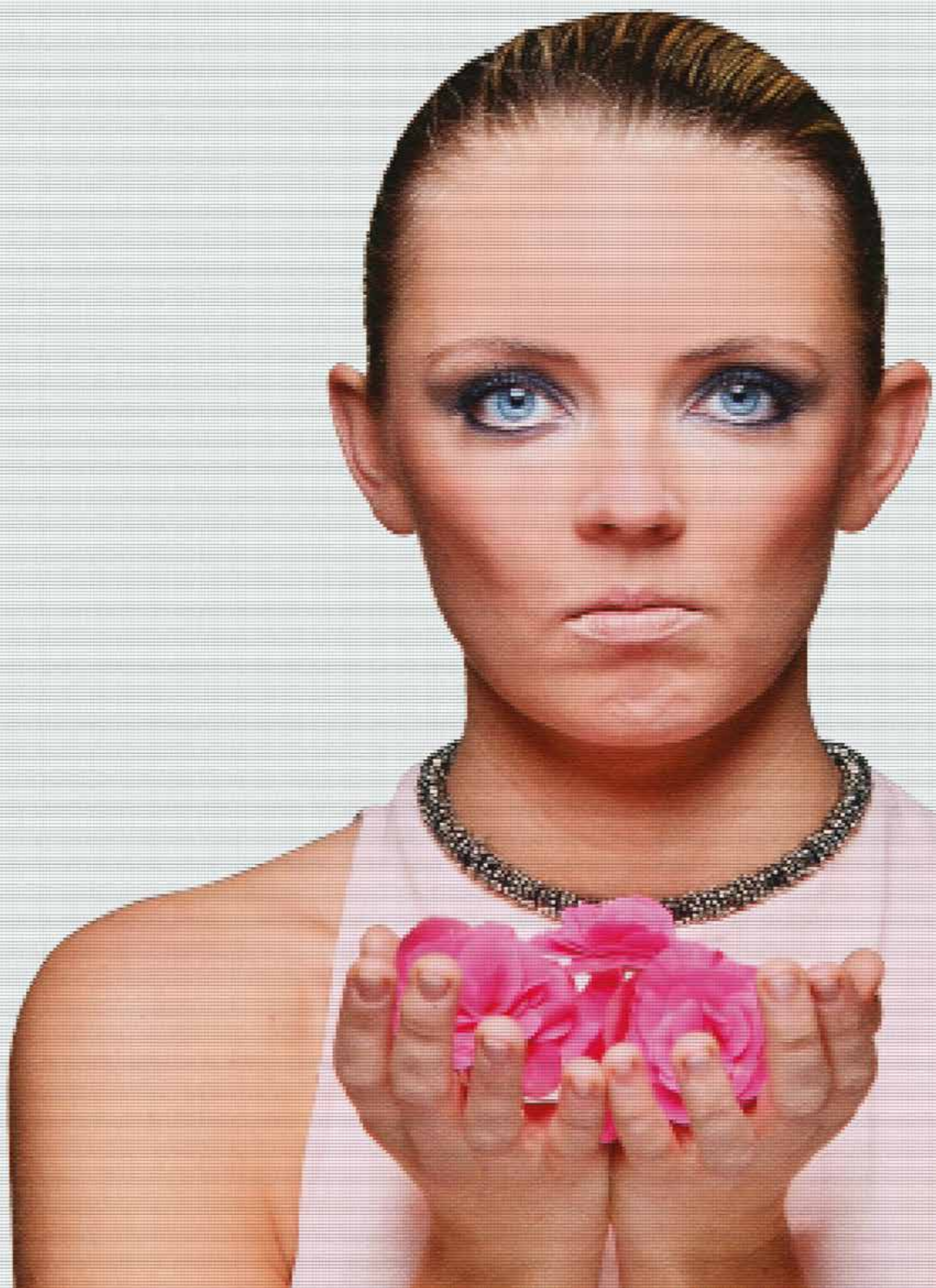
### Was hat das mit der Geschichte der *Traviata* zu tun, wie sie im Libretto steht?

Wir amüsieren uns, sonnen uns im eigenen Glanz, aber eigentlich würden wir am liebsten aufs Land fahren und mit unserem Liebsten oder unserer Liebsten am Kaminfeuer sitzen, ihn oder sie in den Arm nehmen, einen Hund streicheln, ein wenig weinen. Das alles finden wir bei Verdi, nicht nur in der Geschichte, sondern vor allem in der Musik und in der Stimmung. Violetta möchte sich befreien von ihren Krinolinen, Spitzen und Quasten, der ganzen Pracht. Sie möchte ein

Flanellhemd anziehen und in löchrigen Wollsocken zu Hause bleiben, ein einfaches, ruhiges, gewöhnliches Leben haben. Ein Zuhause nicht nur im räumlichen, sondern vor allem im emotionalen Sinne.

### Heute drücken wir unsere Gefühle anders aus. Wenn wir jemanden lieben, zeigen wir das in den sozialen Netzwerken... Seit ein paar Tagen hat man auf Facebook die Möglichkeit, seine Gefühle detaillierter auszudrücken, wo man bisher nur die Option hatte, den „Like“-Button zu klicken.

Ich liebe die sozialen Netzwerke und nutze sie mit Begeisterung. Allerdings denke ich, dass die Technologie heutzutage eine Art Schutz vor echten Gefühlen ist. Das ist so etwas wie eine moderne Krankheit. Selbst wenn wir uns unmittelbar gegenüber sitzen, nutzen wir





Małgorzata bywała na wszystkich premierach i wszystkie wieczory spędzała w teatrze lub na balu. Ilekroć wystawiano nową sztukę, zjawiała się nieodmiennie w parterowej łoży i trzy rzeczy zawsze spoczywały przed nią na balustradzie: lornetka, torebka z cukierkami i bukiet kamelii.

Przez dwadzieścia pięć dni w miesiącu kamelie były białe, przez pozostałe pięć – czerwone, i nikt: ani bywalcy teatru, ani znajomi Małgorzaty, ani ja, który o tym wspominał, nikt nie umiał wytłumaczyć tej zmiany kolorów.

Nie uznawała żadnych innych kwiatów poza kameliami. Toteż u pani Barjon, jej kwiaciarki, nazywano ją w końcu Damą Kameliową, które to przezwisko przylgnęło do niej na zawsze.

Aleksander Dumas syn, *Dama kameliowa*, przełożył Stanisław Burcz

Margarete besuchte alle Uraufführungen und alle Abende verbrachte sie im Theater oder im Ball. Immer wenn ein neues Theaterstück aufgeführt wurde, erschien sie immer in einer Parterreloge und drei Gegenstände lagen vor ihr auf dem Geländer: eine Lorgnette, ein Papier mit Zuckerwerk und ein Kamelienstrauß.

Fünfundzwanzig Tage hatte sie weiße Kamelien, übrige fünf Tage -rot und niemand: weder regelmäßige Theaterbesucher, noch Bekannte Margaretas noch ich, der sich dessen entsinnt, niemand konnte diesen Farbenwechsel erklären.

Unter Blumen waren nur Kamelien für sie wichtig. Deswegen wurde sie von Frau Barjon, ihrer Blumenhändlerin, schließlich eine Kameliendame genannt, und diesen Beinamen hatte sie für immer behalten.

Alexandre Dumas (d. J.), *Die Kameliendame*



Błoto  
stwarza czasem  
pozory głębi.

\* Stanisław Lem



**OBSADA / BESETZUNG**

**VIOLETTA VALÉRY**  
MARCELINA BEUCHER / JOANNA TYLKOWSKA-DROŹDŹ / KARINA SKRZESZEWSKA

**ALFREDO GERMONT**  
ANDRZEJ LAMPERT / PAWEŁ SKAŁUBA / HUBERT STOLARSKI

**FLORA BERVOIX**  
GOSHA KOWALINSKA

**GIORGIO GERMONT**  
TOMASZ ŁUCZAK / LESZEK SKRLA

**ANNINA, SŁUŻĄCA VIOLETTY**  
AGNIESZKA KADŁUBOWSKA

**GASTON DE LETORIERES**  
PAWEŁ WOLSKI / PIOTR ZGORZELSKI

**BARON DOUPHOL**  
KRZYSZTOF BOBRZECKI / TOMASZ ŁUCZAK

**MARKIZ D'OBIGNY**  
KRZYSZTOF BOBRZECKI / ADAM TOMASZEWSKI

**DOKTOR GRENVIL**  
JANUSZ LEWANDOWSKI

**JÓZEF, SŁUŻĄCY VIOLETTY**  
FELIPE ALONSO CÉSPEDES SÁNCHEZ / MARCIN SCECH

**SŁUŻĄCY FLORY**  
ADAM KACPERSKI / MARCIN SCECH

**KOMISARZ**  
MICHAŁ MARSZAŁEK / DAWID SAFIN

**CHÓR, BALET I ORKIESTRA OPERY NA ZAMKU W SZCZECINIE**  
ORCHESTER, CHOR UND BALLETT DER OPER IM SCHLOSS STETTIN

**DYRYGENT / DIRIGENT**  
VLADIMIR KIRADJIEV



# Traviata

## STRESZCZENIE LIBRETTA / LIBRETTO-ZUSAMMENFASSUNG

### Akt I

Salon Violetty Valéry jest miejscem wesołych spotkań paryskiego towarzystwa. Tego wieczoru odbywa się huczna zabawa. Alfred Germont zostaje przedstawiony Violetcie jako ten, który od dawna skrycie ją kocha. Violetta chętnie przyjmuje hołdy nowego wielbiciela, nie wierzy jednak, że jest to poważne uczucie. Alfred śpiewa pieśń biesiadną, którą podejmują wszyscy zebrani: *Libiamo ne' lieti calici*.

W sąsiednim pomieszczeniu zaczynają się tańce. Ale Violettę ogarnia niemoc, blednie. Jest to złowieszcza zapowiedź tego, co się ma zdarzyć. Prosi gości, by szli się bawić. Zajęci bardziej swoją przyjemnością niż jej zdrowiem, wszyscy wychodzą – z wyjątkiem Alfreda. Violetta jest bardzo poruszona jego troską, ulega urokowi młodzieńca. Ofiarowuje mu kwiat i prosi, by powrócił nazajutrz. W pięknym duecie *Un dì, felice* Violetta i Alfred wyznają sobie miłość.

Po wyjściu gości, a także Alfreda Violetta rozmyśla o tym, co miłość wnosi do jej życia: *Ah, fors'è lui* oraz *Sempre libera*. Ta kolorowa aria jest poprzedzona przez *É strano*, w którym Violetta mówi o zdziwieniu, że stała się obiektem czystej miłości, która „jak wieniec spleta ciernie z kwiatami, a boleść z rozkoszą”. Czy naprawdę może kochać i być kochaną? Czy będzie zdolna wyrzec się dla tego uczucia dotychczasowego trybu życia? W tle słyszy głos Alfreda, który rozwiewa jej wątpliwości.

### 1. Akt

Im Violetta Valéry's Salon trifft sich Pariser Gesellschaft, um die Zeit lustig zu verbringen. An diesem Abend findet ein rauschendes Fest statt. Alfredo Germont wird Violetta als jener vorgestellt, der sie seit langer Zeit heimlich liebt. Violetta nimmt seine Ehrerbietungen als neuen Verehrers gern an, sie glaubt jedoch nicht, dass das ein ernsthaftes Gefühl sei. Alfred singt ein Zechlied, das andere Versammelte mitsingen: *Libiamo ne' lieti calici*.

In dem angrenzenden Raum beginnen Gäste zu tanzen. Aber Violetta ist krank, sie wird blass. Das ist eine böse Ankündigung dessen, was passieren soll. Sie bittet Gäste, zu tanzen. Alle mit dem Tanz und nicht mit ihrer Gesundheit beschäftigt verlassen den Raum – nur Alfredo bleibt. Violetta ist sehr durch seine Fürsorge berührt, sie erliegt seinem Charme. Sie schenkt ihm eine Blume und bittet, morgen zurückzukommen. In einem schönen Duo *Un dì, felice* machen sich die beiden die Liebeserklärung.

Nachdem die Gäste und Alfredo sie verlassen haben, denkt Violetta darüber nach, wie die Liebe ihr Leben bereichert: *Ah, fors'è lui* und *Sempre libera*. Dieser fröhlichen Arie geht *É strano* voran, in der Violetta von der Verwunderung spricht, dass sie zum Objekt einer puren Liebe wurde, die „wie ein Kranz die Dorne mit Blumen zusammenflechtet und einen Schmerz mit Genuss“. Kann man wirklich lieben und geliebt werden? Wird sie imstande sein, ihr bisheriges Leben für diese Liebe zu opfern? Aus der Ferne hört sie Alfredos Stimme, die ihre Zweifel vertreibt.

## Akt II

### Odsłona 1

W wiejskim domku, nieopodal Paryża, Violetta i Alfred wiodą życie wypełnione tylko ich miłością. Alfred cieszy się ze swojego szczęścia, jakie znalazł u boku Violetty po niespokojnej młodości: *De' miei bollenti spiriti*. Alfred dowiaduje się od Anniny, że Violetta zdecydowała się sprzedać swoją biżuterię, konie i powozy, by zapewnić im materialną podstawę egzystencji. Chce temu zapobiec i jedzie do Paryża – może uda mu się zdobyć pieniądze; ma wrócić jeszcze tego samego dnia. Po powrocie Violetta jest zdziwiona jego nieobecnością. Znajduje list Flory, która zaprasza ją na bal.

Tymczasem Violettę odwiedza ojciec młodzieńca, Giorgio Germont. Jest przekonany, że Violetta rujnuje Alfreda. Jest zdziwiony jej godną postawą („mówi pan do kobiety w jej własnym domu”) i tym, że cały swój majątek zapisała ona ukochanemu. Zdaje sobie sprawę, że Violetta jest kobietą szlachetną, bezinteresownie kochającą jego syna. Prosi ją jednak, by opuściła Alfreda, ponieważ ich społecznie nieakceptowalny związek stoi na drodze do zawarcia małżeństwa przez jego córkę: *Pura siccome un angelo*. Violetta odmawia, ale szybko orientuje się, że nie ma innego wyjścia: *Dite alla giovine*. Prosi, by Germont przytulił ją do serca jak córkę, i decyduje się ponieść ofiarę w imię swej miłości do Alfreda. Wie, że niebawem umrze, a śmierć odkupi jej dawne grzechy.

Po wyjściu Germonta nieszczęśliwa Violetta pisze list pożegnalny do Alfreda i szykuje się do wyjazdu do Paryża. Przyjmie zaproszenie Flory na bal, na którym pojawi się z baronem Doupholem.

Alfred jest zdziwiony jej zmieszaniem i pytaniem, czy wciąż ją kocha. Wzrusza go gorące pożegnanie. Oczekuje na spotkanie z ojcem, jednak niespodziewanie posłaniec przynosi mu list Violetty: wszystko skończone! Jest zrozpaczony. Wówczas pojawia się ojciec, który próbuje go pocieszyć, przypominając ich szczęśliwy dom: *Di Provenza il mar*. Prosi go o powrót do domu i do jego serca. Alfred jednak decyduje się ruszyć do Paryża, pojawić się na balu u Flory i zemścić się za to, że został porzucony dla bogatego barona.

## 2. Akt

### 1. Bild

In einem Landhaus bei Paris führen Violetta und Alfredo ein liebevolles Leben. Alfredo freut sich über sein Glück, das er an der Violettas Seite nach einer stürmischen Jugendzeit fand: *De' miei bollenti spiriti*. Alfredo erfährt von Annina, das Violetta sich entschloss, ihren Schmuck, ihre Pferde und ihre Kutschen zu verkaufen, um ihnen materielle Existenzbasis zu sichern. Er möchte das verhindern und fährt nach Paris – er hofft das Geld zu beschaffen: er soll noch am denselben Tag zurückkommen. Nach der Rückkehr ist Violetta erstaunt, dass Alfredo nicht da ist. Sie findet den Floras Brief, die sie zu einem Ball einlädt.

Inzwischen besucht der Vater des jungen Mannes, Giorgio Germont Violetta. Er ist überzeugt, dass Violetta den Alfredo ruiniert. Er ist über ihre stolze Haltung erstaunt („sprechen Sie zu einer Dame in ihrem Haus?“) und darüber, dass sie ihr ganzes Vermögen dem Liebsten hinterließ. Er ist sich dessen bewusst, dass Violetta eine edle Frau ist, die seinen Sohn uneigennützig liebt. Er bittet sie jedoch, Alfredo zu verlassen, weil deren sozial nicht anerkannte Beziehung auf dem Wege zur Trauung seiner Tochter steht: *Pura siccome un angelo*. Violetta lehnt es ab, aber sie begreift schnell, dass sie keinen anderen Ausweg hat: *Dite alla giovine*. Sie bittet Germont, sie wie eine Tochter ans Herz zu drücken und entscheidet, sich im Namen ihrer Liebe zu Alfredo zu opfern. Sie weiß, dass sie bald stirbt und der Tod ihre alten Sünden sühnt.

Nachdem Germont sie verlassen hat, schreibt die unglückliche Violetta einen Abschiedsbrief an Alfredo und macht sich auf den Weg nach Paris. Sie nimmt die Floras Einladung zum Ball an, den sie mit dem Baron Douphol besucht. Alfredo ist über ihre Verlegenheit und Frage, ob er sie noch liebt, erstaunt. Er ist durch den liebevollen Abschied gerührt. Er wartet auf das Treffen mit seinem Vater, ein Bote bringt ihm jedoch unerwartet Violettas Brief: Alles ist aus! Er ist verzweifelt. In dem Moment erscheint der Vater, der ihn zu trösten versucht, indem er deren glückliches Zuhause in Erinnerung bringt: *Di Provenza il mar*. Er bittet ihn, nach Hause und zu seinem Herzen zurückzukommen. Alfredo entscheidet sich jedoch, nach Paris zu fahren, auf dem Ball bei Flora zu erscheinen und sich dafür zu rächen, dass er wegen eines reichen Barons verlassen wurde.

## Odsona 2

W bogato urządzonej salonie Flory odbywa się przyjęcie. Markiz oznajmia, że Violetta zerwała z Alfredem i tego wieczoru pojawi się u boku barona Douphola. Goście grają w karty, słuchają śpiewających cyganek, które zdradzają Florze niestałość uczuć markiza, a także oglądają hiszpańską maskaradę matadorów i pikadorów. Zjawia się Alfred, radośnie witany przez gości. Oznajmia z udaną obojętnością, że nie wie, gdzie jest Violetta i że nic go to nie obchodzi. Zaczyna grę w karty.

Wchodzi Violetta z baronem. Jest przerażona widokiem Alfreda, ale nie wolno jej ani słowem odezwać się do niego. Alfredowi karta idzie nadszpiewanie dobrze. Próbuje sprowokować barona. Wymiana zdań między mężczyznami doprowadza do wyzwania na pojedynek.

Violetta za wszelką cenę chce ratować ukochanego przed niebezpieczeństwem. Następuje dramatyczny dialog Violetty i Alfreda, w którym szydzi z jej obaw i prosi, by opuściła z nim bal. Odmowa Violetty oraz potwierdzenie, że teraz kocha barona, doprowadzają do zenitu emocje młodzieńca. Rzuci jej pod nogi wygrane złoto: oto zapłata!

Violetta mdleje. Nagle pojawia się stary Germont, który uświadamia synowi, jak haniebnie postąpił. Violetta zapewnia go jednak, że kiedyś pozna wielkość jej ofiary: *Alfredo, di questo core*.

Finałowy oktety z chórem podsumowuje wszystkie wątki, które pojawiły się w tej odsonie.

## Akt III

Kilka tygodni później opuszczona Violetta znajduje się na łożu śmierci i żegna się ze światem. Czuwa przy niej tylko Annina. Dowiaduje się od doktora, że godziny jej pani są policzone.

Violetta odczytuje list Germonta: pojedynek się odbył, baron jest lekko ranny, a Alfred wyjechał za granicę, skąd niebawem powróci, by błagać ją o przebaczenie. Kobieta wie jednak, że na wszystko jest już za późno – aria *Addio, del passato*. W tle słychać odgłosy balu karnawałowego, które stanowią kontrast dla emocji Violetty.

Annina stara się przygotować Violettę na spotkanie z Alfredem. Ten błaga ją o przebaczenie dla siebie i ojca. Kochankowie marzą o szczęśliwej przyszłości: na zawsze opuszczą Paryż i już nigdy nie ich nie rozdzieli, a Violetta powróci do zdrowia – duet *Parigi, o cara / Parigi, o caro*.

Violetta chce pójść do kościoła w towarzystwie ukochanego, podziękować za jego powrót. Siły jednak zawodzą. To nie tylko efekt wzruszenia. Rezygnacja Violetty (*Ah! Gran Dio! morir si giovane*) łączy się z rozpaczą Alfreda. Zjawia się Germont. Wie, że to on jest winien zaistniałej sytuacji. Violetta żegna się z Alfredem. Ofiarowuje mu medalion ze swoim portretem (*Prendi, quest'è l'immagine*), który ma być wspomnieniem ich miłości. Alfred ma dać go swojej przyszłej żonie, a Violetta z nieba będzie czuwała nad ich związkiem.

Następuje pożegnalny kwintet (Violetta, Alfred, Germont, Annina, doktor Grenvil). Violetta nie czuje już bólu; zdaje się jej, że siły wracają, jednak to złudzenie. Umiera.

## 2. Bild

In einem schön ausgestatteten Salon Floras findet ein Fest statt. Marquis bekundet, dass Violetta mit Alfredo Schluss gemacht habe und sie an diesem Abend mit dem Baron Douphol erscheint. Die Gäste spielen Karten, hören singenden Zigeunerinnen zu, die Flora die Unbeständigkeit der Gefühle des Marquises verraten und schauen sich eine spanische Maskerade von Matadoren und Picadores an.

Alfredo kommt von jubelnden Gästen begrüßt herein. Er sagt mit einer gespielten Gleichgültigkeit, dass er nicht wisse, wo Violetta sei und das ihn nichts angehe. Er beginnt Karten zu spielen. Violetta findet sich ebenfalls mit dem Baron ein. Sie ist über Alfredos Präsenz erschrocken, aber sie darf ihn nicht ansprechen. Alfredo hat Glück beim Kartenspiel. Er versucht, den Baron zu provozieren. Der Meinungs austausch zwischen den Männern führt zu einer Herausforderung zu einem Duell. Violetta möchte den Liebhaber vor der Gefahr retten. Es folgt ein dramatischer Dialog zwischen Violetta und Alfredo, in dem er ihre Ängste verspottet und bittet, mit ihm den Ball zu verlassen. Die Verweigerung Violettas und Bestätigung, dass sie nun den Baron liebt, führen zu einem Ausbruch von Emotionen bei dem jungen Mann. Er wirft ihr zu Füßen das gewonnene Gold: das ist deine Bezahlung!

Violetta fällt in Ohnmacht. Plötzlich taucht der alte Germont auf, der dem Sohn bewusst macht, wie niederträchtig er vorging. Violetta versichert ihn jedoch, dass er die Größe ihrer Aufopferung kennenlernen wird: *Alfredo, di questo core*.

Das Oktet mit dem Chor fasst alle Motive zusammen, die in diesem Bild gezeigt wurden.

## 3. Akt

Einige Wochen später befindet sich die verlassene Violetta auf ihrem Todesbett und sie verabschiedet sich von der Welt. Nur Annina ist bei ihr. Sie erfährt von dem Doktor, dass Violetta bald stirbt.

Violetta liest den Germonts Brief vor: das Duell fand statt, der Baron sei leicht verletzt und Alfredo reiste ins Ausland, er komme bald zurück, um sie um die Verzeihung zu bitten. Violetta weiß jedoch, dass es für alles zu spät ist – die Arie *Addio, del passato*. Aus der Ferne hören wir Klänge eines Karnevalballs, die ein Kontrast zu Violettas Emotionen sind.

Annina bemüht sich, Violetta auf das Treffen mit Alfredo vorzubereiten. Dieser bittet sie um die Verzeihung für sich und für seinen Vater. Die Liebhaber träumen von einer glücklichen Zukunft: sie verlassen Paris für immer und nichts wird sie jemals trennen und Violetta wird bald gesund sein – ein Duo *Parigi, o cara / Parigi, o caro*.

Violetta möchte in die Kirche mit ihrem Liebhaber gehen, ihm für seine Rückkehr danken. Ihre Kräfte sind zu schwach. Das ist nicht nur die Folge der Rührung. Dem Aufgeben Violettas (*Ah! Gran Dio! morir si giovane*) schließt sich die Verzweiflung Alfredos an. Germont findet sich ein. Er weiß, dass er daran Schuld trägt. Violetta verabschiedet sich von Alfredo. Sie schenkt ihm ein Medaillon mit ihrem Porträt (*Prendi, quest'è l'immagine*), das an ihre Liebe erinnern soll. Alfredo soll es seiner künftigen Ehefrau geben, und Violetta wird ihre Beziehung vom Himmel aus schützen. Ein Abschiedsquintett folgt (Violetta, Alfredo, Germont, Annina, Doktor Grenvil). Violetta spürt keinen Schmerz mehr; sie hat den Eindruck, die Kräfte kämen zurück, aber das ist nur eine Täuschung. Sie stirbt.



Premiera: 21. mája 2016

Benjamin Britten THE TURN OF THE SCREW - Dokręcanie śruby

3 lutego 1847 roku w wieku dwudziestu trzech lat zmarła w Paryżu na gruźlicę **Rose Alphonsine Plessis**, córka handlarza i zubożałej szlachcianki, pochodząca z prowincjonalnego miasteczka Nonant-le-Pin. Spoczęła na paryskim cmentarzu Montmartre.

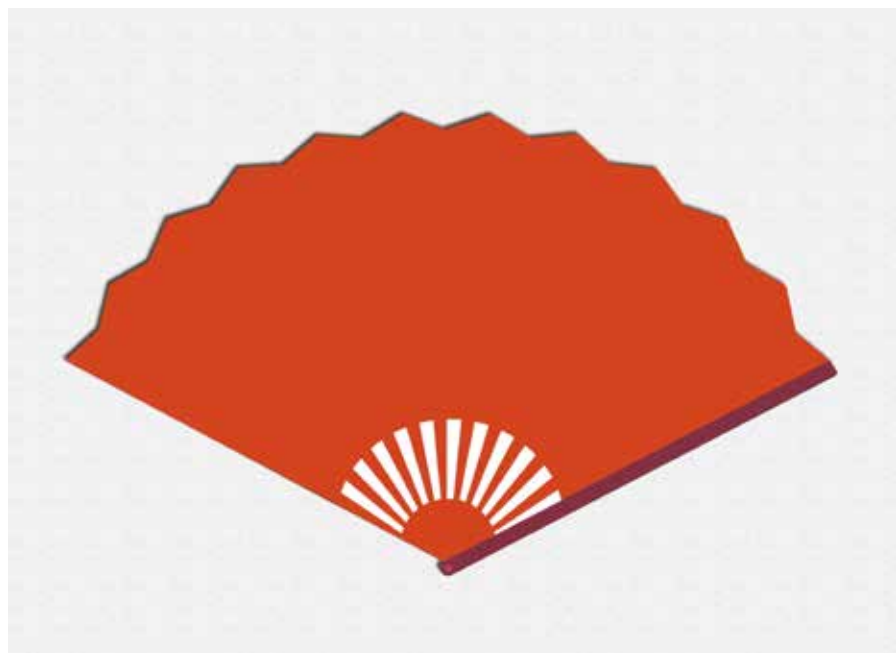


Édouard Viénot, *Portrait Marie Duplessis*.  
Rue des Archives/The Granger Collection

Am 3. Februar 1847 starb **Rose Alphonsine Plessis** im Alter von dreiundzwanzig Jahren an der Tuberkulose, eine Tochter eines Händlers und einer verarmten Adligen, die aus einem Provinzstädtchen Nonant-le-Pin kam. Sie wurde auf dem Pariser Montmartre-Friedhof bestattet.

W dniu swoich szesnastych urodzin Marie Duplessis (Alfonsyna Plessis brzmiało zbyt pospolicie) była jedną z najbogatszych i najstynniejszych kurtyzan w Europie. Rozkochała w sobie arystokratów i artystów, takich jak Franciszek Liszt czy Aleksander Dumas syn. Cały Paryż leżał u jej stóp.

Am Tag ihres sechzehnten Geburtstags war Marie Duplessis (Alfonsine Plessis klang zu banal) eine der reichsten und berühmtesten Kurtisanen in Europa. Sie eroberte die Herzen von Adligen und Künstlern, solcher wie Franz Liszt oder Alexandre Dumas d. J. im Sturm. Das ganze Paris lag ihr zu Füßen.



## Wachlarz / Fächer

(...) atrybutem jej [Damy kameliowej] operowego wcielenia - Violetty Valéry - został wachlarz, od którego nazwę wzięła jej wielka, kończąca I akt aria, w której dokonuje się wewnętrzna przemiana bohaterki, choć w rzeczywistości użycie tego rekwizytu wynika nie tyle z libretta, co z ogólnie przyjętego zwyczaju scenicznego (...).

Lesław Czapliński, *We władzy operowych kurtyzan: Violetta, Manon i Lulu*. W: *W kręgu operowych mitów*. Kraków 2003, s. 75.

(...) zu dem Attribut ihrer [der Kameliendame] Opernverkörperung-von Violetta Valéry-wurde ein Fächer, der den Namen der großen, den I. Akt abschließenden Arie verleiht. In dieser Arie eben ändert sich die Heldin innerlich, obwohl die Benutzung dieses Requisits nicht aus dem Libretto resultiert, aber eher aus einer allgemein geltenden Bühnensitte (...).

Lesław Czapliński, *We władzy operowych kurtyzan: Violetta, Manon i Lulu*. [Opernkurtisanen: Violetta, Manon und Lulu.] In: *W kręgu operowych mitów [Im Kreis der Opernmythen]*. Krakau 2013, S. 75



# OPERA NA ZAMKU W SZCZECINIE

Opera na Zamku w Szczecinie to samorządowa instytucja kulturalna powstała w 1956 roku jako Operetka Szczecińska. Od 1978 roku siedzibą opery jest Zamek Książąt Pomorskich.

W roku 2010 Opera na Zamku rozpoczęła proces gruntownej przebudowy zmierzającej do unowocześnienia teatru i zapewnienia mu optymalnej funkcjonalności. Nowe Otwarcie wyremontowanej siedziby odbyło się w listopadzie 2015 roku.

Zespół artystyczny Opery na Zamku składa się z ponad 100 osób, w tym solistów-śpiewaków, orkiestry, chóru i zespołu baletu. Instytucja zrealizowała ponad 120 musicali, oper, baletów i operetek w różnych wersjach językowych.

W bogatym repertuarze znajdują się również doroczne wydarzenia plenerowe: Wielki Turniej Tenorów i koncert poświęcony „Tym, którzy nie powrócili z morza...” odbywający się w scenerii Cmentarza Centralnego.

# OPER IM SCHLOSS STETTIN

Opera na Zamku w Szczecinie (Oper im Schloss Stettin) ist eine Kultureinrichtung der Selbstverwaltung, die als Operetka Szczecińska (Stettiner Operette) im Jahre 1956 gegründet wurde. Seit 1978 hat die Oper ihren Sitz im Schloss der Pommerschen Könige.

Im Jahre 2010 begann ein grundlegender Umbau von Oper im Schloss, um dem Theater einen modernen Anstrich zu geben und eine optimale Funktionalität zu sichern. Die Neueröffnung der renovierten Räume fand im November 2015 statt.

Zum Künstlerteam der Oper im Schloss gehören über 100 Personen, darunter Solisten(innen), Sänger(inen), das Orchester, der Chor und das Ballettteam. Die Einrichtung hat bereits mehr als 120 Musicals, Opern, Ballettaufführungen und Operetten in verschiedenen Sprachversionen gespielt.

Im umfangreichen Repertoire befinden sich auch alljährliche kulturelle Ereignisse unter freiem Himmel: das Große Turnier der Tenoren und das Konzert zum Gedenken an „All die, die aufs Meers hinausgefahren und nicht mehr zurückgekehrt waren“, das im Zentralfriedhof stattfindet.



**KASA BILETOWA**  
ZAMEK KSIĄŻĄT POMORSKICH, UL. KORSARZY 34, WEJŚCIE K

**GODZINY OTWARCIA**  
WTOREK – SOBOTA, GODZ. 12:00 - 18:00  
ORAZ ZAWSZE NA DWIE GODZINY PRZED SPEKTAKLEM  
TEL. 91 43 48 106 / 512 559 465  
E-MAIL: REZERWACJA@OPERA.SZCZECIN.PL

**WWW.OPERA.SZCZECIN.PL**  
**WWW.FACEBOOK.COM/OPERANAZAMKU**  
**WWW.INSTAGRAM.COM/OPERA\_NA\_ZAMKU**

**KARTENRESERVIERUNG**  
TEL.: +48 91 43 48 106  
E-MAIL: REZERWACJA@OPERA.SZCZECIN.PL  
ÖFFNUNGSZEITEN KASSE DIENSTAGS-SAMSTAG 12-18 UHR  
WWW.OPERA.SZCZECIN.PL



Sylvia Wachowska

# Sztuka opery I SWIAT MODY

DIE OPERNKUNST UND DIE MODEWELT

„Wielokrotnie w związku z bulwarami wewnętrznymi – mówi *Ilustrowany przewodnik po Paryżu*, dający pełny obraz miasta nad Sekwaną i jego okolic w roku 1852 – wspominaliśmy o pasażach, które na nie wychodzą. Te pasáže, najnowszy wynalazek przemysłowego luksusu, to kryte szkłem, wyłożone marmurowymi płytami przejścia biegnące przez całe kompleksy domów, których właściciele zrzeszyli się z myślą o takich spekulacjach. Po obu stronach tych przejść oświetlonych od góry, ciągną się najwykwintniejsze sklepy, skutkiem czego taki pasaż staje się miastem, a nawet światem w miniaturze, gdzie każdy ogarnięty żądzą zakupów znajdzie wszystko, czego mu potrzeba”.

Walter Benjamin, *Pasaże*, Kraków 2005, s. 66.

„Mehrfach haben wir in Zusammenhang mit den Innenboulevards – schrieb *Der Illustrierte Reiseführer durch Paris*, der ein vollständiges Bild der Stadt an der Seine und ihrer Umgebung des Jahres 1852 zeichnete – auch auf die Passagen hingewiesen, die zu ihnen hinführen. Diese Passagen, die neueste Erfindung der Luxusindustrie, stellen mit Glas bedeckte, mit Marmorplatten verkleidete Durchgänge dar, die durch ganze Häuserkomplexe führen, deren Eigentümer sich miteinander mit dem Ansinnen vereinigt haben, solche Vorhaben zu verwirklichen. Auf beiden Seiten dieser Durchgänge, die von oben beleuchtet sind, reihen sich aneinander die vornehmsten Läden, was dazu führt, dass eine solche Passage zu einer eigenen Stadt oder gar einer Welt in Miniaturformat wird, wo jeder Einkaufswillige all das findet, wonach er sucht“.

Walter Benjamin, *Pasaże*, Krakau 2005, S. 66.

Premiera *Damy Kameliowej* Aleksandra Dumasa syna odbyła się w Paryżu, w Théâtre du Vaudeville 2 lutego 1852 roku. Na potrzeby sceny Dumas dokonał adaptacji swojej własnej powieści, która ukazała się cztery lata wcześniej. Przeniesienie przez Giuseppe Verdiego na deski operowe najnowszego przeboju teatralnego, którego akcja toczy się współcześnie, było ruchem bez precedensu. Francesco Maria Piave wykorzystał dzieło Dumasa jako materiał do libretta niemal natychmiast, bo już w pierwszym roku obecności tego tytułu na scenie. Od szybkiej decyzji librecisty jeszcze większe wrażenie robi determinacja Verdiego, by zachować w operze ten sam co w dramacie Dumasa czas akcji. Richard Taruskin pisze o *Traviacie*, że jest to opera „radykałnie realistyczna”. Najśmielszym dokonaniem Verdiego było napisanie dzieła, w którym centralną postacią jest kurtyzana. Określenie to, pochodzące od włoskiego wyrazu *cortigiana*, oznaczało niegdyś damę dworu (*donna di corte*), w czasach Verdiego słowem tym nazywano ekskluzywną prostytutkę.

Postać paryskiej kurtyzany na przełomie lat trzydziestych i czterdziestych XIX wieku odnajdujemy w monumentalnej *Komedii ludzkiej* Honoriusza Balzaka, w *Blaskach i nędzy życia kurtyzany*. W 1851 roku, w roku, w którym najpewniej Giuseppe Verdi przebywał w Paryżu, Henri Murger publikuje *Sceny z życia cyganerii*, dzieło które u schyłku XIX wieku stanie się inspiracją dla *Cyganerii* Pucciniego. Dwa dziesięcia kilka lat po premierze *Traviaty*, w roku 1880, Emil Zola prowokuje krytykę, wydając *Nanę*, powieść o prostytutce – obraz życia średnich i wyższych sfer Paryża czasów II Cesarstwa czyni tłem dla swojej historii. Nie bez powodu więc Verdi w liście do jednego z przyjaciół pisał, że figura kurtyzany to „temat naszych czasów”.

Paryż czasów *Traviaty* wrze. Francja przeżywa rewolucję przemysłową, powstają fabryki, linie kolejowe. W 1839 roku ogłasza się wynalezienie dagerotypu. W roku 1855 Paryż gości po raz pierwszy Wystawę Światową. Do przełomu wieków jeszcze czterokrotnie stolica Francji będzie gospodarzem tego wydarzenia. Dziś być może trudno nam zrozumieć, jak wielką atrakcją były Wystawy Światowe, jak wielu podróżnych przyciągały, jak napędzały rytm życia miasta. Nazywano je „świętem emancypacji”, podczas wystaw niższe warstwy społeczeństwa zaczynają powoli zajmować pierwszoplanowe miejsce jako zwiedzający i klienci.

Die Premiere der *Kameliendame* von Alexandre Dumas, dem Sohn, fand in Paris am Théâtre du Vaudeville am 02. Februar 1852 statt. Für den Bedarf der Theaterbühne nahm Dumas die Adaptation seines eigenen Romans vor, der vier Jahre zuvor erschienen ist. Die Übertragung des neusten Theaterhits, dessen Handlung in der Gegenwart spielt, auf die Opernbühne durch Giuseppe Verdi war präzedenzlos. Francesco Maria Piave verwendete das Werk von Dumas als Stoff für sein Libretto nahezu umgehend, und zwar bereits im ersten Jahr der Darbietung des Stücks auf der Theaterbühne. Die schnelle Entscheidung des Librettoautors wurde von der Entschlossenheit von Verdi noch übertroffen, der darauf bestand, die Opernhandlung in der gleichen Zeit spielen zu lassen wie im Roman von Dumas. Richard Taruskin schrieb über *Traviata*, dass sie eine „radikal realistische” Oper sei. Die kühnste Leistung von Verdi bestand darin, ein Werk zu komponieren, dessen zentrale Figur eine Kurtisane ist. Dieser Ausdruck stammte vom italienischen Begriff *cortigiana* ab, was einst eine Hofdame (*donna di corte*) bedeutete und in der Zeit von Verdi eine Edelprostituierte bezeichnete.

Die Gestalt der Pariser Kurtisane finden wir zur Jahrzehntwende von den Dreißiger zu den Vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts in der monumentalen *Menschlichen Komödie* von Honoré de

Balzac, im *Glanz und Elend der Kurtisanen* wieder. Im Jahre 1851, als Giuseppe Verdi aller Wahrscheinlichkeit nach in Paris weilte, veröffentlicht Henri Murger sein Werk *Bohème*. Szenen aus dem *Pariser Leben*, das Ende des 19. Jahrhunderts zur Inspiration für Puccinis *La Bohème* wird. Rund zwanzig Jahre nach der Premiere von *Traviata* provoziert 1880 Émile Zola mit der Veröffentlichung von *Nana*, einem Roman über eine Prostituierte – wobei die Pariser Mittel- und Oberschicht zu Zeiten des II. Kaiserreichs als Hintergrund für seine Romanhandlung diente. Nicht ohne Grund also schrieb Verdi im Brief an einen seiner Freunde, dass die Kurtisanengestalt „ein Thema unserer Zeit“ sei.



Strona z żurnala „Le Petit Courrier des Dames” z roku 1850

Paryżu zu Zeiten von *Traviata* brodelt. Frankreich erlebt die Industrielle Revolution, es entstehen Fabriken, Bahnlinien. Im Jahre 1839 wird Daguer-reotypie erfunden. Im Jahre 1855 ist Paris zum ersten Mal der Veranstaltungsort der Weltausstellung. Bis

zur Jahrhundertwende wird die französische Hauptstadt noch vier Mal der Austragungsort dieser Veranstaltung. Heute fällt es uns etwas schwer nachzuvollziehen, welche eine große Anziehungskraft damals die Weltausstellung ausübte, wie sie den Lebensrhythmus einer Stadt beschleunigte. Sie wurde als „Fest der Emanzipation“ bezeichnet, bei solchen Veranstaltungen erfuhren niedere Gesellschaftsschichten allmählich eine Aufwertung aufgrund der Tatsache, dass sie als Besucher und Kunden auftraten.

**W** 1852 roku Georges Eugène Haussmann pod skrzydłami Napoleona III rozpoczyna niewyobrażalne w swej skali przedsięwzięcie przebudowy Paryża. Oszałamiające projekty Haussmanna zakładają zniszczenie w dużej części średniowiecznych jeszcze założeń urbanistycznych. Te radykalne zmiany nie spotykają się z pełną akceptacją paryżan. Mieszkańcy oskarżają Haussmanna o to, że próbuje odebrać im ich miasto, a procesy wywłaszczeniowe stają się rajem dla spekulantów. Jednak wizja modernizacji i nowoczesności sprawia, że Paryż na wiele lat staje się wielkim placem budowy. Kwitnie handel, a znakomita koniunktura w branży tekstylnej powoduje, że do powstałych w I połowie wieku XIX pasaży dołączają coraz to nowe, coraz bogatsze magazyny z nowościami, lokujące swe składy towarowe w paryskich kamienicach. To załóżki przyszłych wielkich domów towarowych. Pasaż staje się centrum handlu towarami luksusowymi. „Wielki poemat sklepowych wystaw wyśpiewuje swe różnobarwne strofy od Madeleine aż do bramy Saint-Denis” – pisze Balzac. Paryż żyje w upojeniu. Swój rozkwit przeżywają znakomite francuskie domy jubilerskie, takie jak Chaumet, Boucheron i jeden z najstarszych w Europie, którego początki sięgają 1515 roku – Mellerio, po dziś dzień prowadzony niezmiennie przez tę samą przybyłą z Włoch do Francji rodzinę artystów rzemieślników, jego siedziba od roku 1815 mieści się przy rue de la Paix. Moda staje się istotna dla wszystkich. Jest tematem towarzyskich spotkań, a dzięki coraz większej liczbie dostępnych dla każdego drukowanych magazynów – żurnali przestaje być odległym marzeniem. Pierwsze



Strona z żurnala „Moniteur de la Mode”

żurnale zawierające artykuły bogato ilustrowane rycinami przedstawiającymi suknie czy elementy kobiecej garderoby pojawiły się już w wieku XVIII. Dopiero jednak wiek XIX przyniósł rozkwit tego typu publikacji. „Le Petit Courrier des Dames”, „Le Follet Courrier des Salons”, „Moniteur de la Mode” to tytuły znane każdej modnej paryżance. Wykwintne toalety i szlachetne materiały nie są już zarezerwowane dla wąskiego grona arystokracji. Model sukni, kapełusza czy męskiej kamizelki znaleziony na stronach żurnala jest na wyciągnięcie ręki. Wystarczy go skopiować i oddać w ręce zdolnego fachowca. Wzrasta zapotrzebowanie na zdolnych rzemieślników, powstają nowe pracownie krawieckie.

**Im** Jahre 1852 beginnt Georges Eugène Haussmann unter der Federführung von Napoleon III. ein in seinem Ausmaß ungläubliches Vorhaben des Umbaus von Paris. Die atemberaubende Projekte von Haussmann sehen den Abriss eines Großteils des noch ins Mittelalter zurückreichenden Stadtbilds. Diese radikalen Veränderungen stoßen auf den Widerstand der Einwohner von Paris. Sie bezichtigen Haussmann dessen, dass er ihnen ihre Stadt zu entreißen versuche, wobei die zahlreichen Enteignungsverfahren zu einem Paradies für Spekulanten werden. Die Vision der Modernisierung und der Modernität bewirkt, dass Paris für viele Jahre zu einer Großbaustelle wird. Der Handel blüht, die hervorragende Konjunktur in der Textilbranche fördert die Entstehung immer neuerer Passagen, die sich zu jenen, die in der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts entstanden sind, hinzugesellen, es entstehen immer reichere Lagerhäuser mit Neuheiten, die ihre Lagerbestände in den Pariser Zinshäusern feilbieten. Es sind die Vorläufer späterer großer Kaufhäuser. Die Passage wird zum Handelszentrum für Luxusprodukte. „Das große Poem der Ladenausstellungsflächen als frohlockende bunte Darbietung von Madeleine bis zur Porte Saint-Denis” – schreibt Balzac. Paris lebt im Rausch. Es beginnt die Blütezeit der vornehmen Juwelierhäuser, wie Chaumet, Boucheron und Mellerio – des Europas ältesten, dessen Anfänge ins Jahr 1515 zurückreichen und das bis heute stets von derselben aus Italien stammenden Kunsthandwerkerfamilie geführt wird, sein Sitz befindet sich seit 1815 an der Rue de la Paix. Die Mode gewinnt überall an Bedeutung. Sie ist Gegenstand gesellschaftlicher Treffen und ist dank einer immer größer werdenden Anzahl an gedruckten und für jedermann verfügbaren Modemagazinen nicht mehr nur ein Zeitvertreib für einige Auserwählte. Die ersten Modejournale, die reich illustrierte Artikel beinhalteten und Frauenkleider oder Elemente der Damengarderobe präsentierten, erschienen bereits im 18. Jahrhundert. Jedoch erst das 19. Jahrhundert brachte diese Art von Publikationen zum Erläutern. „Le Petit Courrier des Dames”, „Le Follet Courrier des Salons”, „Moniteur de la Mode”, das waren Titel, die jede modebewusste Pariserin kannte. Vornehme Toiletten und edle Stoffe sind nicht nur den engen Aristokratiekreisen vorbehalten. Ein neues Kleid-, Hut- oder Männerwestemodell, das man auf den Seiten des Modejournals finden kann, ist für jedermann verfügbar geworden. Man muss es nur kopieren und den Händen eines talentierten Fachmanns anvertrauen. Der Bedarf nach fähigen Handwerkern steigt, es entstehen neue Schneiderbetriebe.



Suknia projektu Charlesa-Fredericka Wortha

Toiletten und edle Stoffe sind nicht nur den engen Aristokratiekreisen vorbehalten. Ein neues Kleid-, Hut- oder Männerwestemodell, das man auf den Seiten des Modejournals finden kann, ist für jedermann verfügbar geworden. Man muss es nur kopieren und den Händen eines talentierten Fachmanns anvertrauen. Der Bedarf nach fähigen Handwerkern steigt, es entstehen neue Schneiderbetriebe.

W 1845 roku do Paryża przybywa z Londynu Charles-Frederick Worth. Zatrudnia się w domu towarowym Gagelin, mieszczącym się przy rue Richelieu, w którym zajmuje się sprzedażą szali, tkanin, koronek. Okazuje się być subiektem nieprzeciętnie skutecznym. W pracy poznaje Marie Augustine Vernet, swoją przyszłą żonę. Prosi ją, by towarzyszyła mu w prezentacji materiałów klientkom. Z czasem zaczyna upinać na niej tkaniny, aby lepiej zaprezentować ewentualny wygląd przyszłej sukni. Uznaje się go za prekursora modelingu, bowiem prezentował ubiór na żywej modelce, nie na manekinie. Dla żony projektuje wysmakowane stroje. Suknie różniące się wyglądem od tych proponowanych w katalogach zostają szybko zauważone. Pojawiają się zamówienia, a jest ich na tyle dużo, że Worth postanawia się usamodzielnic, wraz z kolegą otwiera zakład przy rue de la Paix. Jego kariera rozwija się bardzo szybko. W roku 1864 staje się nadwornym projektantem i krawcem cesarzowej Eugenie, ubiera również inne dwory europejskie. Tworzy toalety i kostiumy sceniczne dla aktorek i śpiewaczek, dla Heleny Modrzejewskiej, dla Sary Bernhardt, dla szwedzkiej sopranistki Jenny Lind i dla niezrównanej divy operowej Nellie Melby. Worth jest częstym gościem ilustrowanych modowych magazynów. Dziś wiele dobrze zachowanych sukien jego autorstwa można podziwiać nie tylko na starych fotografiach, rycinach czy obrazach nadwornego malarza rodziny cesarskiej Franza Xavera Winterhaltera, ale również w zbiorach muzealnych. Worth nie był ani pierwszym, ani jedynym projektantem mającym tak duże sukcesy, jednak sposób, w jaki prowadził swoje modowe przedsiębiorstwo, agresywny, nastawiony na intensywną reklamę, zyskał mu przydomek „ojca *haute couture*”.



Franz Xaver Winterhalter, cesarzowa Eugenia, 1854.  
Suknia projektu Charlesa-Fredericka Wortha



Im Jahre 1845 kommt Frederick Worth nach Paris aus London. Er wird im Handelshaus Gagelin beschäftigt, das in der Rue Richelieu befindlich ist und wo er sich dem Verkauf von Schals, Textilien und Spitzen widmet. Er erweist sich als ein überdurchschnittlich fähiger Verkäufer. Bei der Arbeit lernt er Marie Augustine Vernet, seine künftige Ehefrau kennen. Er bittet sie ihn während der Stoffpräsentation gegenüber seinen Kundinnen zu begleiten. Allmählich beginnt er die Stoffe an ihr zu drapieren um besser das eventuelle Aussehen eines künftigen Kleids zu präsentieren. Er gilt als Wegbereiter des Modellings, weil er Kleider an einem lebendigen Modell und nicht an einem Mannequin präsentierte. Für seine Ehefrau entwirft er geschmackvolle Gewänder. Kleider, die sich durch ihr Aussehen gegenüber jenen, die in den Katalogen angeboten werden, auszeichnen, werden schnell bemerkt. Es kommen Aufträge ein, deren Anzahl genügend groß ist, dass Worth sich dazu entschließt, sich selbständig zu machen und zusammen mit einem Kollegen einen Betrieb in der Rue de la Paix eröffnet. Seine Karriere entwickelt sich steil aufwärts. Im Jahre 1864 wird er zum Hofprojektant und Schneider der Kaiserin Eugénie, er kleidet auch andere europäischen Kö-



Suknia projektu Charlesa-Fredericka Wortha, ok 1900

nigshöfe ein. Er entwirft Toiletten und Bühnenkostüme für Schauspielerinnen und Sängerinnen, für Helena Modrzejewska, für Sarah Bernhardt, für die schwedische Sopranistin Jenny Lind und für die unvergleichliche Operndiva Nellie Melby. Worth ist ein häufiger Gast der illustrierten Modemagazine. Heute können viele seiner gut erhaltenen Kreationen nicht nur auf alten Photographien, Illustrationen oder Bildern des Hofmalers der Kaiserfamilie Franz Xaver Winterhalter, sondern auch als Bestandteile von Museumsbeständen bewundert werden. Worth war weder der erste, noch der einzige Projektant, der große Erfolge feiern konnte, jedoch brachte ihm die aggressive Art seinen Modebetrieb zu führen, die auf intensive Werbung ausgelegt war, den Beinamen „Vater der *Haute Couture*“ ein.

## Charles-Frederick Worth (1825 - 1895)

Ojciec *haute couture*  
Vater der *Haute Couture*

**M**oda w naszym dzisiejszym rozumieniu nie ma żadnych motywacji indywidualnych, lecz tylko motywację społeczną, od której prawidłowego zrozumienia zależy w ogóle zrozumienie istoty mody. Jest to dążenie wyższych klas społecznych do odróżnienia się od klas niższych albo raczej średnich [...]. Moda to bezustannie wznoszona na nowo, bo bezustannie na powrót obalana, bariera, którą wytwórny świat stara się odizolować od sfer średnich społeczeństwa; to wyścig stanowej próżności, pogoń, przy której zawsze powtarza się to samo zjawisko: jedna grupa usiłuje uzyskać przewagę, bodaj nawet nieznaczną, która by ją oddzieliła od goniących, ci zaś próbują tę przewagę natychmiast zniwelować poprzez przejście nowej mody. Stąd charakterystyczne cechy mody dzisiejszej. Najpierw rodzi się ona w wyższych warstwach społecznych, później naśladują ją średnie. Moda wędruje z góry na dół, a nie z dołu do góry. Klasom średnim nigdy by się nie udało wprowadzić nowej mody, klasy wyższe niczego bardziej sobie nie życzą, niż by tamte miały swoją własną modę<sup>1</sup>.

Od czasu Balzaca i Zoli Paryż nieustannie potwierdza swą pozycję stolicy mód i luksusu. Dwa razy do roku, wczesną wiosną i w samym środku lata, Paryski Tydzień Mody zaprzecza pogłoskom o śmierci *haute couture*, a Paryż po raz kolejny staje się świadkiem szaleństwa, które towarzyszy pokazom. Wysokie krawiectwo (*haute couture*) to dziedzina sztuki wsparta wybitnym rzemiosłem, to także, o czym warto pamiętać, nazwa prawnie chroniona od roku 1945. Szycie ręczne, korzystanie z własnych warsztatów i pracowni to podstawowe kryteria, jakie musi spełniać dom mody, by stać się członkiem *Fédération française de la couture*. Światowa produkcja dóbr luksusowych ma się dobrze i przynosi ogromne zyski. Projektanci, czerpiąc ze wszystkich dziedzin sztuki, tworzą wyrafinowane spektakle, prowokując i zaskakując, próbują nadać swoim pracom ideowy kontekst. Czy Karl Lagerfeld, budując dla pokazu Chanel w paryskim Grand Palais ogromny supermarket wyposażony w tysiące produktów sygnowanych logo Chanel, naprawdę, tak jak twierdzi, zadaje istotne pytania na temat istoty i potrzeby luksusu? Czy też przynosi nas do wypełnionych dwuznaczną XIX-wiecznych pasaży, których obfite, zniekształcające rzeczywistość lustra sprawiały, że kupujący mylili baśń z nicością?



Carl Maria von Weber, *Der Freischütz*, reżyseria Robert Wilson, kostiumy Viktor & Rolf, Pentecost Festival Baden-Baden, 2009 rok



Vincenzo Bellini, *Norma*, reżyseria Jean-Christophe Maillot, kostiumy Karl Lagerfeld, Opéra de Monte-Carlo, 2009 rok

**D**ie Mode in unserer heutigen Wahrnehmung weist keinerlei individuelle Motivation, sondern lediglich eine gesellschaftliche Motivation auf, von deren richtigem Verständnis überhaupt das Verständnis der Mode an sich abhängt. Es ist das Bestreben der höheren Gesellschaftsschicht sich von der niederen oder viel mehr der mittleren Schicht zu unterscheiden [...]. Die Mode ist eine immer erneut aufgebaute und ständig wieder eingerissene Barriere, mittels derer die vornehme Welt sich von der Mittelschicht der Gesellschaft abzusondern versucht; es ist ein Rennen der Ständeeitelkeiten, eine Suche, bei der immer wieder das gleiche Phänomen in Erscheinung tritt: eine Gruppe versucht einen Vorteil, so gering er auch sein möge, der sie vom Hauptfeld trennen würde, zu erlangen, während dieses darauf trachtet, diesen Unterschied sofort zu nivellieren, indem es die neue Mode sofort annimmt. Daher die charakteristischen Eigenschaften der heutigen Mode. Zunächst stellt sie in höheren Gesellschaftsschichten ein, danach wird sie von der Mittelschicht nachgeahmt. Die Mode wandern von oben nach unten und nicht von unten herauf. Der Mittelschicht würde es niemals gelingen neue Mode einzuführen, die Oberschicht wünscht sich nichts mehr, als dass die Mittelschicht ihre eigene Mode hätte<sup>1</sup>.

Seit der Zeit von Balzac und Zola bestätigt Paris unablässig seine Stellung als Mode- und Luxushauptstadt. Zwei Mal jährlich, im Frühjahr und mitten im Sommer, strafft die Pariser Modeweche alle Gerüchte über den vermeintlichen Tod der *Haute Couture* Lügen wobei Paris Zeuge des großen Trubels wird, der die Modeschauen begleitet. Die hohe Schneiderkunst (*Haute Couture*) ist eine Kunst die von herausragendem Handwerk flankiert wird, wobei die Bezeichnung selbst, was man nicht nicht vergessen sollte, seit 1945 rechtlich geschützt wird. Das Schneiden von Hand, die Verwendung eigener Werkstätte und Ateliers bilden die Hauptkriterien, die ein Modehaus erfüllen muss, um Mitglied bei *Fédération française de la couture* zu werden. Die weltweite Produktion von Luxusgütern entwickelt sich prächtig und verschafft riesige Gewinne. Modedesigner schöpfen aus allen Kunstmetiers und erschaffen ausgesuchte Spektakel, sie provozieren und überraschen zugleich, sie versuchen ihren Arbeiten einen ideologischen Kontext beizufügen. Wenn Karl Lagerfeld bei einer Modeschau für das Haus Chanel im Pariser Grand Palais einen riesigen Supermarkt aufbaut, der tausende Produkte mit dem Chanel Logo anbietet, wirft er tatsächlich, wie er behauptet, wesentliche Fragen in Bezug auf das Wesen und den Bedarf nach Luxus auf? Oder versetzt er uns in die von Zweideutigkeit geprägten Passagen des 19. Jahrhunderts, deren ausladende, die Wirklichkeit entstellende Spiegel den Einkäufer dazu verleiten, das Märchen mit der Nichtigkeit zu vertauschen?

<sup>1</sup>Rudolf von Jhering, *Der Zweck im Recht*, II, Leipzig 1883. Cyt. za W. Benjamin, *Pasaże*, Kraków 2005, s. 103.

<sup>1</sup>Rudolf von Jhering, *Der Zweck im Recht*, II, Leipzig 1883. In: W. Benjamin, *Pasaże*, Krakau 2005, S. 103.

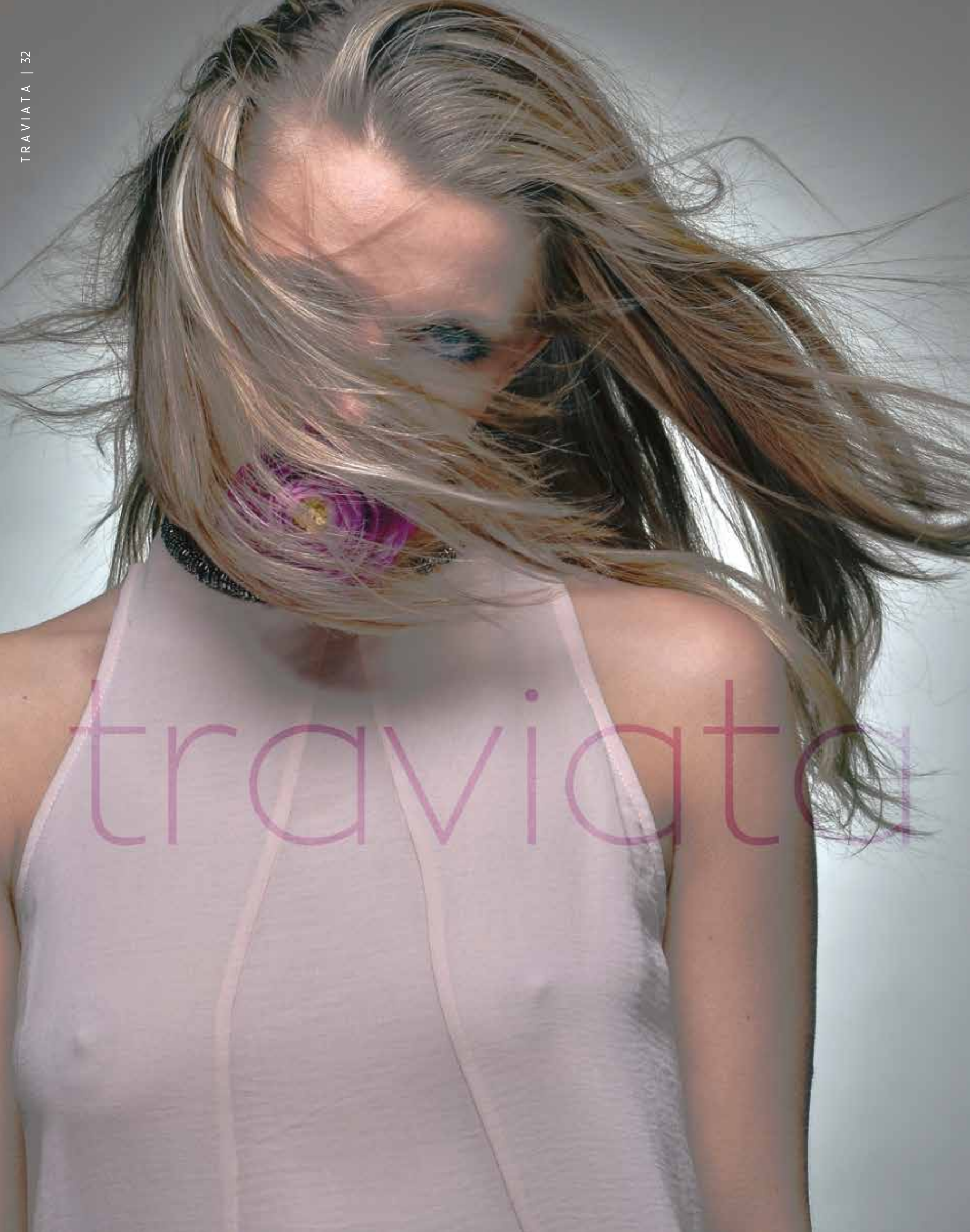
Teatralność pokazów nie jest niczym nowym. Projektanci, realizując się w różnych dziedzinach sztuki – w filmie, fotografii, muzyce czy teatrze – przetasowują swoje doświadczenia. Wiele pokazów do złudzenia przypomina starannie wyreżyserowane widowiska sceniczne czy spektakle operowe. Już gesty modelek schodzących po krętych schodach, wzdłuż ścian wyłożonych lustrami w pracowni Coco Chanel przy rue Cambon miały w sobie wiele z teatru. Chanel nie ukrywała swojej fascynacji Baletami Rosyjskimi Sergiusza Diaghilewa. Jak cały ówczesny Paryż podziwiała scenografię i kostiumy Léona Baksta. W roku 1924 sama zaprojektowała kostiumy dla Baletów Rosyjskich do *Niebieskiego tramwaju*. Bakstem inspirowali się nie tylko projektanci mu współcześni, tacy jak Paul Poiret czy Chanel, ale także Karl Lagerfeld, John Galliano czy Yves Saint Laurent, u którego ślady sztuki Baksta można odnaleźć zarówno w słynnej *The Russian Ballet and Opera Collection* z 1976 roku czy *Homage to Picasso and Diaghilev Collection* z roku 1979, ale także w projektach kostiumów do baletu Rolanda Petita z początku lat sześćdziesiątych. Projektanci haute couture w naturalny sposób odnaleźli się nie tylko w teatrze, ale i w pełnym przesady świecie opery, wywołując niekiedy dużo większe poruszenie niż same inscenizacje. Kiedy klasyczny w swych wyborach estetycznych Giorgio Armani przygotowywał po raz pierwszy kostiumy do *Così fan tutte*



Georg Friedrich Haendel, *Agrypina*, reżyseria Vincent Boussard, kostiumy Christian Lacroix, Staatsoper unter den Linden, Berlin 2013. Opéra de Monte-Carlo, 2009

Mozarta w Royal Opera House w Londynie w roku 1995, cała uwaga skupiła się na nim. Przy okazji wznowienia przedstawienia piętnaście lat później, w roku 2010, w recenzjach krytycy zdecydowanie bardziej skupili się na muzyce i wykonawcach. Brak entuzjazmu być może wynikał z powściągliwości zaproponowanych kostiumów, być może z nie do końca udanych projektów. W zupełnie innym, pełnym zachwyту tonie, przyjmowane były projekty innych wielkich twórców haute couture, takich jak Christian Lacroix, Emanuel Ungaro, Viktor & Rolf, Miuccia Prada czy wielokrotnie już przywoływany Karl Lagerfeld. W zupełnie inny sposób operę do swej twórczości wpisał modowy duet Dolce & Gabbana. W 2012 roku w Taorminie, na rodzinnej Sycylii Domenica Dolce, odbył się pierwszy z cyklu pokazów Alta Moda, pokazów totalnych, łączących prezentację kolekcji haute couture, szaloną zabawę i zakupy dla zamkniętego kręgu klientów. Wydarzenie to rozpoczęło się od wykonania *Normy* Vincenza Belliniego w antycznym amfiteatrze, następnie w dawnym klasztorze, obecnie zmienionym w luksusowy hotel, odbył się pokaz mody. W kolejnym roku Alta Moda przeniosła się do Wenecji – miasta premiery *Traviaty* – gdzie goście wożeni byli gondolami po Canale Grande, by wreszcie trafić na bal zorganizowany w Palazzo Pisani Moretta. W styczniu tego roku Alta Moda miała iście operową odsłonę. Pełen przepychu pokaz zorganizowany został w mediolańskiej La Scali, a główną inspiracją były trzy opery Giacomo Pucciniego – *Tosca*, *Turandot* i *Madame Butterfly*. Wydarzeniem tym, patrząc na światowe dzienniki, interesował się niemal cały świat – moda w końcu stała się dziś częścią globalnego systemu rozrywki, do którego opera chętnie dołącza, zachowując jednak swoją tożsamość i niezależność.

Die Theatralik der Modeschauen ist nichts neues. Die Modeschöpfer arbeiten in unterschiedlichen Kunstbereichen – dem Film, der Photographie, der Musik oder dem Theater und vermischen ihre Erfahrungen aus den unterschiedlichen Metiers. Viele Modeschauen erinnern stark an sorgfältig inszenierte Bühnenaufführungen oder Opernspektakel. Alleine die Gesten der Mannequins, welche die gewundene Treppe entlang der mit Spiegeln besetzten Wände der Coco Chanel Werkstatt in der Rue Cambon hinunterstiegen, hatten viel Theatralisches an sich. Chanel verbarg ihre Faszination gegenüber Ballets Russes von Sergiej Djaigilew nicht. Wie seinerzeit das gesamte Paris bewunderte sie das Bühnenbild und die Kostüme von Léon Bakst. Im Jahre 1924 entwarf sie selbst die Kostüme für Ballets Russes für die *Blaue Straßenbahn*. Von Bakst haben sich nicht nur die damaligen zeitgenössischen Modeschöpfer, wie etwa Paul Poiret oder Chanel inspirieren lassen, sondern auch Karl Lagerfeld, John Galliano oder Yves Saint Laurent, bei dem die Spuren der Kunst von Bakst sowohl in der berühmten *The Russian Ballet and Opera Collection* aus dem Jahr 1976 oder in der *Homage to Picasso and Diaghilev Collection* aus dem Jahr 1979, als auch in Kostümentwürfen für das Balletensemble von Roland Petit vom Anfang der sechziger Jahre zu finden sind. Haute Couture Designer haben sich auf natürliche Weise nicht nur im Theater sondern auch in der übertriebenen Welt der Oper wiedergefunden, wobei sie manchmal eine viel größere Aufruhr erzeugten, als die ursprünglichen Inszenierungen selbst. Als der in seinen Vorlieben ästhetische Giorgio Armani zum ersten Mal Kostüme für *Così fan tutte* von W. A. Mozart in Royal Opera House in London im Jahre 1995 vorbereitete, zog er die gesamte Aufmerksamkeit auf sich. Bei der Wiederaufnahme der Aufführung fünfzehn Jahre später im Jahre 2010 haben sich die Kritiker in ihren Rezensionen viel mehr auf die Musik und die Interpreten konzentriert. Ihr fehlender Enthusiasmus rührte wahrscheinlich aus der Zurückhaltung bei der Kreation der präsentierten Kostüme oder vielleicht aus der Tatsache, dass sie nicht ganz gelungen sind. Ganz anders und voller Bewunderung wurden die Projekte anderer großer Haute Couture Schöpfer, wie etwa Christian Lacroix, Emanuel Ungaro, Viktor & Rolf, Miuccia Prada oder der bereits mehrmals angeführte Karl Lagerfeld empfangen. Das Modeduo Dolce & Gabbana hat wiederum im Rahmen seines kreativen Schaffens einen ganz anderen Zugang zur Oper gewählt. Im Jahre 2012 erfolgte in Taormina, in der sizilianischen Heimat von Domenico Dolce die erste Veranstaltung aus der Reihe der Alta Moda, einer Reihe an totalen Schauen, welche die Präsentation der Haute Couture Kollektionen mit ausgelassener Spielfreude und Verkaufstätigkeit für einen geschlossenen Kundenkreis in sich vereinigte. Dieses Event begann mit der Aufführung von *Norma* von Vincenzo Bellini in einem antiken Amphitheater, anschließend erfolgte in einem ehemaligen Kloster, das gegenwärtig zu einem Luxushotel umgewandelt wurde, die Modeschau. Im darauffolgenden Jahr kam Alta Moda nach Venedig – der Stadt der Uraufführung von *Traviata* – wo die Gäste mit Gondeln über Canale Grande befördert wurden um endlich zum Balabend, der im Palazzo Pisani Moretta veranstaltet wurde, zu gelangen. Im Januar dieses Jahres hatte die Alta Moda eine wahrlich opernhafte Aufführung. Die prunkvolle Schau wurde in der Mailänder La Scala aufgeführt und ihre Hauptinspiration waren die drei Opern von Giacomo Puccini – *Tosca*, *Turandot* und *Madame Butterfly*. Dieses Ereignis beschäftigte internationaler Tagespresse zufolge nahezu die ganze Welt – die Mode ist mittlerweile zum Bestandteil des globalen Unterhaltungssystems geworden, in das sich die Oper gerne einreihet, ohne ihre Identität und Unabhängigkeit einzubüßen.



traviata



# DAVID BOWIE

Look up here, I'm in heaven  
I've got scars that can't be seen  
I've got drama, can't be stolen  
Everybody knows me now

Look up here, man, I'm in danger  
I've got nothing left to lose  
I'm so high it makes my brain whirl  
Dropped my cell phone down below

Ain't that just like me

By the time I got to New York  
I was living like a king  
Then I used up all my money  
I was looking for your ass

This way or no way  
You know, I'll be free  
Just like that bluebird  
Now ain't that just like me

Oh I'll be free  
Just like that bluebird  
Oh I'll be free  
Ain't that just like me

**DAVID BOWIE LAZARUS**

# I'VE GOT DRAMA, CAN'T BE STOLEN

OPERA NA ZAMKU

# OPERA NA ZAMKU

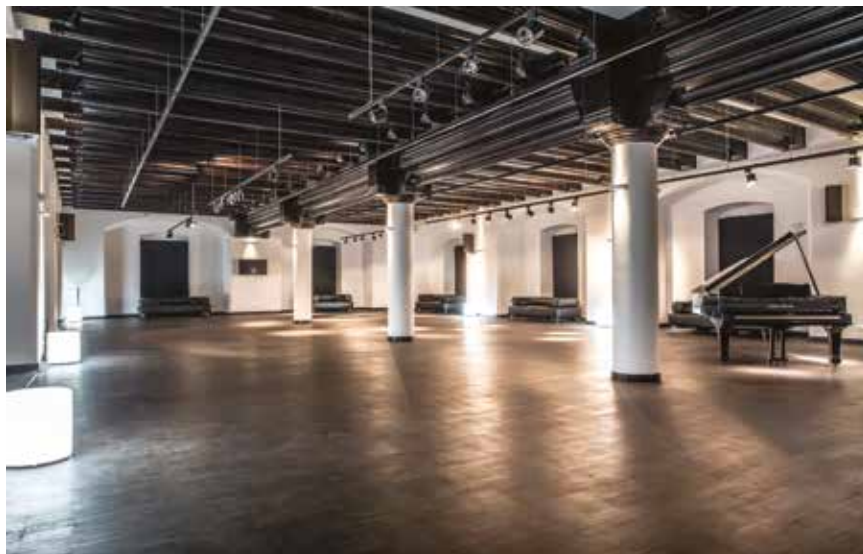


# 165

TON STALI ZAMONTOWANO WEWNĄTRZ OPERY NA ZAMKU PODCZAS PRZEBUDOWY. TO WAGA PORÓWNYWALNA DO WAGI JUMBO JETA LUB 41 AFRYKAŃSKICH SŁONI.

# 212

KILOMETRÓW KABLI POŁOŻONO PODCZAS NASZEJ PRZEBUDOWY. TO PRAWIE TYLE, ILE WYNOŚI ODLEGŁOŚĆ MIĘDZY SZCZECINEM A POZNANIEM.



# 200

PONAD 200 ORYGINALNYCH STROJÓW USZYŁA NASZA PRACOWNIA KRAWIECKA NA POTRZEBY TRAVIATY.

# 300

KILOGRAMÓW WAŻĄ OBIE CZĘŚCI KURTINY. TO MNIEJ WIĘCEJ TAK, JAKBY PO OBU STRONACH OKNA SCENICZNEGO WISIAŁY PO DWIE SPORE PRALKI.

TYLE KILOGRAMÓW UDŹWIGU MAJĄ SZTANKIETY BĘDĄCE NA WYPOSAŻENIU SCENY GŁÓWNEJ. OZNACZA TO, ŻE SCENOGRAFIA DO SPEKTAKLU PODWIESZONA NA NICH MOŻE WAŻYĆ ŁĄCZNIE TYLE, CO DZIESIĘĆ DOROSŁYCH HIPOPOTAMÓW.

# 15100

# 688

METRÓW MATERIAŁU WYKORZYSTAŁY NASZE KRAWCOWE, BY USZYĆ WSZYSTKIE KOSTIUMY NA POTRZEBY TRAVIATY. TO MNIEJ WIĘCEJ TYLE, ILE MIAŁABY KONSTRUKCJA UŁOŻONA Z 20 WIEŻ DZWONÓW ZAMKU KSIĄŻĄT POMORSKICH.

# 14

METRÓW WYSOKOŚCI MA KOMIN SCENICZNY. OZNACZA TO, ŻE OD SCENY DO NAJWYŻEJ PODCIĄGNIĘTYCH SZTANKIETÓW JEST ODLEGŁOŚĆ RÓWNA WYSOKOŚCI NIEMAL SZEŚCIU PRZECIĘTNYCH PIĘTER!



# 150

ŚREDNIO TYLU LUDZI PRACUJE KAŻDEGO DNIA NA TO, BY MOŻNA BYŁO OGLĄDAĆ NASZE SPEKTAKLE. TO NIE TYLKO ARTYŚCI, ALE TEŻ AKUSTYCY, OŚWIETLENIOWCY, REKWIZYTORZY, FRYZJERZY, CHARAKTERYZATORZY, KRAWCY, STOLARZE, MONTAŻYŚCI, TECHNICY, GARDEROBIANI, KSIĘGOWI, KOORDYNATORZY, PLASTYCY, MARKETINGOWCY, BILETERZY, KASJERZY, ORGANIZATORZY WIDOWNI, KIEROWCY, SPRZĄTACZE I WIELU WIĘCEJ!

# MICHAŁ ZNANIECKI

## NIE GWAŁCIĆ VERDIEGO! MAN DARF VERDI NICHT VERGEWALTIGEN!

rozmawiał Daniel Źródlewski / fot. Teresa Grotowska

**Przekładając to na przestrzeń teatru, idę o zakład, że jakby nie zakazano albo nie wypadałoby, to na widowni też byłoby jasno od światła wyświetlaczy smartfonów....**

Ja tak miałem, na festiwalu w Argentynie poza murami teatrów, tam spektakle odbywają się na wyspie Kaiola Blue, w dżungli, pozwalałem nawet na użycie fleszy! Wszyscy mieli telefony włączone i nagrywali! Ale dzięki temu mam materiał (śmiech).

**Wróćmy na scenę, do tej technologii i emocji.**

Moim największym problem na obecnym etapie pracy jest, jak zrobić, żeby Violetta napisała prawdziwy list – piórem czy długopisem? No, ale jak może napisać prawdziwy list, skoro założyłem, że ma dostęp do e-maila czy messengera. Więc wymyślam, że w drugim akcie, który toczy się na wsi, nie ma dostępu do... Wi-Fi. Ale jeszcze nie wiem, jak to pokazać (śmiech). A tak serio to właśnie pokazuje sedno mojej pracy – jak uzasadnić pewne rzeczy konwencjonalne dla świata opery czasów Verdiego, które dziś muszą być czytelne. Ponadto nic nie zmieniam, jestem wierny jego wizji.

**A ile w tej czy innych realizacjach jest Znanieckiego? Pana doświadczeń, Pana wiedzy, Pana emocji, Pana życia?**

Nie chcę opowiadać o sobie. Jakbym chciał, to bym sam napisał. I na marginesie zdradzę, że piszę operę, bo wreszcie dojrzałem do tego, żeby coś powiedzieć na temat mojego postrzegania świata. Pomyślałem sobie, że nie będę używał innych oper, tylko napiszę swoją. To jest uczciwsze niż wycinanie, wyrzucanie, dodawanie, przestawianie... Robisz *Hamleta* – zrób *Hamleta*, a nie prywatną wersję, zostawiając tytuł (bo się sprzeda), ale zmieniając tekst. Ale wracając do pytania – zawsze w swoich produkcjach mniej lub bardziej świadomie zostawiam kawałek siebie, to nieuniknione. Mam na koncie na przykład trzy realizacje *Carmen* Georges'a Bizeta. Pierwszą zrobiłem po rozwodzie – o tym, że można być wolnym, ale szczęśliwym. Druga była po ślubie – o tym, że można zrezygnować z wolności i być szczęśliwym. A trzecią zrobiłem dobre dziesięć lat po ślubie i mówiłem wtedy o swoistym więzieniu, ale i szukaniu szczęścia w nim...

**A jak to jest z tymi powrotami do tytułów. Kilka razy przygotowywał Pan te same opery. Jak uniknąć powtarzalności, kalkowania?**

Po każdej produkcji, a zrealizowałem ponad dwieście spektakli, robię sobie takie podsumowania. Patrę, co się udało, co się nie udało, co było fajne, co można powtórzyć, ale... nigdy się to nie zdarza (śmiech). Za każdym razem pracuję w innym miejscu – mieście czy kraju – zawsze z innymi ludźmi i dla innych ludzi, którzy co innego widzą dookoła siebie, których dotyka coś innego. Nie mogę zrobić tu, w Szczecinie, takiej samej *Traviaty* jak na pustyni w Izraelu, gdzie samolotami przylatują ludzie z całego świata, by zobaczyć megawidowisko z fajerwerkami, końmi, parowozami. I nie mowa wcale o środkach finansowych, to po prostu inne emocje.

**Czy reżyser operowy musi być muzykiem? Zna Pan nuty?**

Zaczynałem od gry na fortepianie. To jest największy problem reżysera dramatycznego, który wchodzi w świat opery. Odkrywa, że nie można grać pauzami, bo te są zapisane w nutach. Nie można zmieniać rytmu. Ale to naprawdę nieznaczne utrudnienie w porównaniu na przykład z koniecznością pokazania zapisanego w librecie podporządkowanemu rytmowi muzyki zakończenia w... trzydzieści sekund.

**I umierania przez czterdzieści minut z pieśnią na ustach do ostatniego tchnienia...**

Ale – jak mówił Goethe – umieramy wszyscy sześćdziesiąt lat i nikt się z tego nie śmieje, więc jaki problem, że bohater umiera przez czterdzieści minut. Proszę tu ze mną na ten temat nie rozmawiać, bo ja szanuję Goethe'go (śmiech). Naprawdę większym problemem jest to, jak pokazać to zakochanie w trzydzieści sekund albo jeszcze inne bardziej konwencjonalne sytuacje. Wróć do tej technologii i do spektaklu, o którym rozmawiamy: w pokoju Violetty słysząc śpiew Alfreda, jak ja mam dziś uzasadnić coś takiego? Że co, jest w windzie czy pod drzwiami? Jak byłby pod drzwiami, to by je otworzyła. No i mam! Znajduję jego iPada, a on jest na Skypie i śpiewa dla niej on-line... Wymyślenie i uzasadnienie pewnych rzeczy konwencjonalnych, przez które opera uważana jest za coś przestarzałego, jest moim zadaniem i największym wyzwaniem!

Geräte zur Kommunikation. In meiner *Traviata* haben die Hauptfiguren tatsächlich alle ein Smartphone und machen Selfies, wie das heute so ist... Mich interessiert die Grenze zwischen Technologie und echten Gefühlen. Ich frage mich, ob man wirklich alles auf Facebook posten kann. Sie strauzelt, sie fällt, sie leidet. Filmen die anderen das? Machen sie Fotos? Werden sie das posten?

**Wenn wir das auf den Bereich des Theaters übertragen, so wette ich, dass der Zuschauerraum hell wäre von Smartphonebildschirmen, aber es ist ja verboten oder gehört sich zumindest nicht....**

Einmal war das so, bei einem Festival in Argentinien, das draußen stattfand, nicht im Theater. Gespielt wurde auf der Insel Kaiola Blue, im Dschungel. Damal habe ich sogar Blitzlicht erlaubt. Alle hatten ihre Handys an und filmten. Immerhin komme ich so an Filmaufnahmen! (lacht)

**Zurück zur Bühne, zum Thema Technik und Gefühle.**

Mein größtes Problem ist im Moment, wie ich Violetta dazu bringen soll, mit Feder oder Kuli einen echten Brief zu schreiben. Warum sollte sie einen Brief schreiben, wo sie doch E-mails und Messenger zur Verfügung hat? Da kam mir die Idee, dass sie im zweiten Akt, der auf dem Land spielt, keinen Wi-Fi-Empfang hat. Ich weiß aber immer noch nicht, wie ich das auf der Bühne darstellen soll (lacht). Aber im Ernst, hier sieht man, worum es bei meiner Arbeit eigentlich geht. Wie kann man Dinge, die in der Welt, in der Verdis Oper spielt, ganz normal waren, so einbringen, dass sie auch heute logisch und verständlich sind? Ansonsten nehme ich keine Änderungen vor, ich bleibe Verdis Vision treu.

**Inwieweit bringen Sie sich selbst in diese oder andere Inszenierungen ein? Welche Rolle spielen Ihre Erfahrungen, Ihr Wissen, Ihre Gefühle und Ihr Leben?**

Ich möchte nicht über mich selbst sprechen. Wenn ich das wollte, könnte ich selbst darüber schreiben. Bei dieser Gelegenheit kann ich verraten, dass ich an einer Oper schreibe, denn endlich bin ich soweit, dass ich etwas darüber sagen kann, wie ich die Welt sehe. Ich dachte mir, dass ich dazu meine eigene Oper verwenden möchte und nicht Werke anderer, das erscheint mir ehrlicher als ständig etwas auszuwählen, umzustellen, wegzustreichen, hinzuzufügen... Wer den *Hamlet* aufführen möchte, sollte das auch tun und nicht eine private Version des Textes abliefern, von dem nur noch der Titel übrig bleibt, weil er sich gut verkauft. Um aber zu der Frage zurückzukommen: In jeder meiner Produktionen findet sich mehr oder weniger bewusst ein Teil von mir. Das lässt sich gar nicht vermeiden. Ich habe zum Beispiel drei Mal die *Carmen* von Georges Bizet inszeniert. Das erste Mal war nach meiner Scheidung und das Thema war, dass man ungebunden und doch glücklich sein kann. Das zweite Mal war, nachdem ich geheiratet hatte und das Thema war, dass man auf seine Freiheit verzichten und doch glücklich sein kann. Das dritte Mal war nach über zehn Jahren Ehe. Diese Inszenierung erzählt von einer Art Gefängnis, in dem man dennoch sein Glück sucht...

**Wie ist das, wenn die Titel immer wiederkehren. Sie haben einige Male dieselbe Oper inszeniert. Besteht da nicht die Gefahr, dass man sich selbst kopiert?**

Nach jeder Inszenierung – inzwischen habe ich über zweihundert geleitet – mache ich eine Art Resümee. Ich schaue mir an, was gut gelungen ist, und was nicht, was mir gefallen hat und was ich wiederverwenden könnte. Aber dann kommt es nie dazu! (lacht). Jedes Mal arbeite ich anderswo, in einem anderen Land, in einer anderen Stadt, mit anderen Menschen und für andere Menschen, die eine andere Umgebung haben, denen andere Dinge nahegehen. Eine *Traviata* hier in Szczecin kann nicht so aussehen wie eine Inszenierung in der Wüste in Israel, zu der Zuschauer aus der ganzen Welt eingeflogen werden, um ein Riesenspektakel mit Feuerwerk, Pferden und Dampflokomotiven zu sehen. Und der Punkt dabei sind nicht die finanziellen Möglichkeiten, sondern es geht einfach um andere Gefühle.

**Muss ein Opernregisseur auch Musiker sein? Können Sie Noten lesen?**

Ich habe damals begonnen, Klavier zu spielen. Das ist das größte Problem eines Regisseurs, der von der Sprechbühne zur Opernbühne kommt. Er muss feststellen, dass er nicht mit den

## **A jak to było z zaproszeniem do Szczecina? Dlaczego Pan się zgodził na pracę akurat tutaj? Zadzwonili i...**

Nieeeee (śmiejch)... Ja mam potworną fonofobię. Do mnie się nie dzwoni, ze mną się spotyka...

## **Wiem coś na ten temat, próbowałem kilkanaście razy...**

Ja jestem dość trudny, jeśli chodzi o dyrektorów teatrów. Nie zgadzam się na żadną propozycję, dopóki nie zobaczą moich co najmniej dwóch spektakli.

## **Jacek Jekiel pojechał i zobaczył?**

Tak! Dla mnie to jest podstawa. Jak jakkolwiek propozycja przychodzi, to zazwyczaj mówią, że słyszeli, że chcą mojego nazwiska, bo dostałem nagrodę... No to ja pytam, czy pan widział moją realizację? Ja chcę, żeby dyrektor wiedział, jakimi środkami operuję, co robię...

## **A mówią, że Znanięckiego nie da się określić. Że nie da się go zaszufładować.**

Bo za każdym razem chciałbym coś powtórzyć, ale nie mogę (śmiejch)... Ale faktycznie Jacek Jekiel i Jurek Wołosiek byli, zobaczyli... Rozmowa była zatem zupełnie inna. Wiedzieli, o co chodzi, znali emocje, widzieli przede wszystkim reakcję publiczności. Tego nie da się ani poczuć, a tym bardziej ocenić, oglądając wideo.

## **Minister Gliński na własne żądanie próbuje oglądać Lupę... Póki co bez efektów...**

Kiedy zobaczyłem, że Jacek, który ma przecież tyle zajęć, może albo potrafi wszystko rzucić i przyjechać na spektakl, to się przekonałem, że mamy możliwość dialogu, że możemy rozmawiać o czymś ważnym, że zna moje wymagania. Co ważniejsze, że jego zespół jest na to gotowy.

## **Traviata będzie Pana drugą realizacją w Szczecinie, i to na przestrzeni kilku miesięcy. Jesienią ubiegłego roku reżyserował Pan przecież niezwykle teatralno-społeczny eksperyment Szukając Leara.**

To był bardzo trudny projekt, ale dzięki temu zaufaliśmy sobie nawzajem. Nie tylko z zespołem artystycznym, ale od portiera przez inspicjentkę po krawcowe... Wtedy też spotkałem się z Joanną Tylkowską-Drożdż...

## **Rozumiem, że to Pana Violetta?**

Pamiętam, jak przy pracy nad *Learem*, kiedy już wiedziałem, że będę tu realizować *Traviatę*, spojrzeliśmy na siebie i już po chwili wiedzieliśmy, że zrobimy to razem. Już wtedy wiedziałem, że to musi być jej *Traviata*! Ta rola jest niezwykle karkołomna, jeśli chodzi o trudność wykonania części wokalne, ale ufamy sobie i ta praca jest świetna. Chór i balet też mnie doskonale poznał, nie boją się mnie, chcą się rozwijać... Iść do kasy czy podpisać umowę po zakończeniu – to dla mnie za mało. Chcę innej satysfakcji. I tu ją mam.

## **Jesienią poznała Pana szczecińska publiczność, Pan też ją poznał?**

Nie traktuję publiczności ani zespołu z taryfą ulgową: chyba dużo wymagam. Powiem tak: warto wracać do miejsc, gdzie jest pełne zaufanie.

Pausen spielen kann, weil diese durch die Partitur vorgegeben sind. Auch den Rhythmus kann man nicht ändern. Aber damit kann man noch fertig werden, schwieriger ist es da schon, darzustellen, wie sich jemand innerhalb von 30 Sekunden verliebt und zwar so, wie es im Libretto steht und wie es der Rhythmus der Musik vorgibt.

## **Oder auch wie jemand vierzig Minuten lang im Sterben liegt und dabei bis zum letzten Atemzug singt...**

Schon Goethe hat gesagt, dass wir alle sechzig Jahre lang im Sterben begriffen sind und niemand darüber lacht. Da sollte es kein Problem sein, wenn auf der Bühne jemand vierzig Minuten lang verstirbt. Bitte versuchen Sie nicht, mit mir darüber zu diskutieren, ich schätze Goethe sehr (lacht). Ganz im Ernst, die Sache mit dem Verlieben darzustellen, ist schon schwieriger oder auch andere, noch konventionellere Situationen. Ich komme auf die Technologie und das Werk zurück. Im Libretto steht: In Violettas Zimmer hört man Alfred singen. Wie soll ich das heute motivieren? Er könnte im Aufzug sein oder vor der Tür stehen. Aber wenn er vor der Tür stehen würde, dann würde sie sie ja öffnen. Hier kommt die Idee: Sie findet seinen iPad, er ist auf Skype und singt für sie online... Solche konventionellen Situationen, durch die eine Oper veraltet wirken kann, neu zu überdenken und zu motivieren, darin sehe ich meine Aufgabe und die größte Herausforderung.

## **Was hat sie nach Szczecin gebracht? Warum haben sie eingewilligt, gerade hier zu arbeiten? Hat man Sie einfach angerufen...?**

Oh nein! (lacht)... Ich habe eine schreckliche Aversion gegen das Telefonieren. Mit mir telefoniert man nicht, mit mir trifft man sich...

## **Davon kann ich ein Lied singen, ich habe mehrmals versucht...**

Ich bin sehr schwierig im Umgang mit Theaterdirektoren. Ich nehme nie ein Angebot an, wenn sie vorher nicht mindesten zwei meiner Inszenierungen gesehen haben.

## **Also fuhr Jacek Jekiel hin und sah sich die Inszenierungen an?**

Ganz genau! Das ist für mich die Grundlage. Meist ist es so, dass ein Angebot kommt und sie sagen, dass sie von meiner Arbeit gehört haben, dass es ihnen auf meinen Namen ankommt, da ich diesen oder jenen Preis bekommen habe ... Und dann frage ich: Haben Sie denn eine meiner Inszenierungen gesehen? Ich möchte gerne, dass Sie wissen, mit welchen Mitteln ich arbeite und was ich mache...

## **Es heißt ja, Znanięcki lasse sich nicht definieren, er passe in keine Schublade.**

Ja, ich versuche ja immer, etwas zu wiederholen, aber dann kann ich es nicht! (lacht)... Tatsächlich waren Jacek Jekiel und Jurek Wołosiek da und haben sich die Vorstellungen angesehen. Folglich verlief das Gespräch auch völlig anders. Sie wussten, worum es geht, vor allem hatten sie erlebt, wie das Publikum reagiert. Das kann man nicht spüren, geschweige denn bewerten, wenn man sich nur ein Video anschaut.

## **Kulturminister Gliński hat angekündigt, er wolle sich das Stück von Jacek Lupa anschauen... bisher kam es wohl nicht dazu.**

Als ich sah, dass Jacek Jekiel, der so viele Dinge zu tun hat, sich die Zeit nahm, um meine Vorstellung zu sehen, wusste ich, dass wir miteinander ins Gespräch kommen und wichtige Dinge ansprechen würden, dass er meine Anforderungen kennt und vor allem, dass das Ensemble entsprechend vorbereitet ist.

## **Die Traviata ist die zweite Inszenierung, die Sie innerhalb weniger Monate in Szczecin zeigen. Letzten Herbst inszenierten Sie das ungewöhnliche Theaterexperiment Auf der Suche nach Lear.**

Das war ein sehr schwieriges Projekt, aber es führte dazu, dass wir heute alle einander vertrauen. Ich habe nicht nur ins Ensemble Vertrauen, sondern in alle, vom Portier über die Inspizientin bis hin zur Schneiderin... Damals lernte ich auch Joanna Tylkowska-Drożdż kennen.

## **Sie singt die Violetta?**

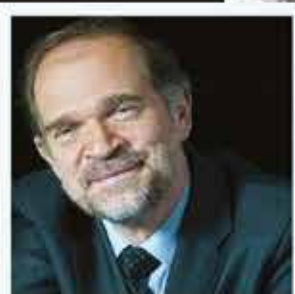
Ich weiß noch, wie wir uns bei den Vorbereitungen zum *Lear* begegneten. Damals wusste ich schon, dass ich in Szczecin die *Traviata* inszenieren würde. Wir hatten uns kaum kennen gelernt und waren uns schon sicher, dass wir diese Oper zusammen machen würden. Ich wusste sofort, dass es ihre *Traviata* werden musste! Musikalisch verlangt diese Rolle der Sängerin halsbrecherische Schwierigkeiten ab, aber wir vertrauen einander und arbeiten bestens zusammen. Auch der Chor und das Ballett haben mich damals kennen gelernt, sie haben jetzt keine Angst mehr vor mir und wollen sich weiterentwickeln... Es reicht mir nicht, nach der Aufführung zur Kasse zu gehen und einen Vertrag zu unterschreiben. Die Befriedigung, die ich suche, kann ich hier finden.

## **Im Herbst hatte das Stettiner Publikum Gelegenheit, Sie kennenzulernen. Und Sie? Haben Sie das Publikum kennen gelernt?**

Ich mache es niemandem leicht, weder dem Publikum noch dem Ensemble. Vielleicht verlange ich zu viel. Ich sage nur eins: Es lohnt sich, dorthin zurückzukommen, wo einem Vertrauen entgegengebracht wurde.



fot. T. Grotowska



fot. W. Piątek



fot. Archiwum prywatne

REALIZATORZY

## Michał Znaniecki

Reżyser, dramaturg, scenograf i pedagog. Studiował na Uniwersytecie w Bolonii u Umberta Eco oraz Giorgia Strehlera w Teatro Piccolo di Milano. Zadebiutował w mediolańskiej La Scali, mając zaledwie 24 lata, był najmłodszym w historii reżyserem debiutującym w tym teatrze.

Autor ponad 190 spektakli. Pracuje na najważniejszych scenach operowych całego świata, m.in. we Włoszech, Francji, w Irlandii, Hiszpanii, Polsce, Argentynie, Urugwaju i na Kubie. Wyspecjalizował się w megaprodukcjach plenerowych, które realizował na przykład na stadionach, wyspach, w parkach oraz na... pustyni w Masadzie (w ramach współpracy z Israeli Opera).

Szczególne miejsce w dorobku artystycznym zajmują projekty teatralne, edukacyjne i angażujące grupy wykluczone społecznie, za które był wielokrotnie nagradzany, w tym Medalem Regionu Puglia za zasługi artystyczne i społeczne.

Współpracował z największymi nazwiskami świata opery i teatru, takimi jak Plácido Domingo, Piotr Beczała, Mariusz Kwiecień, Lorin Maazel oraz José Cura.

Był jednym z najmłodszych dyrektorów Opery Narodowej w Warszawie i Opery Poznańskiej.

W 2011 r. za reżyserię *Eugeniusza Oniegina* otrzymał nagrodę Premios Líricos Teatro Campoamor dla najlepszej produkcji premierowej roku w Hiszpanii. Jego polskie inscenizacje musicalowe parokrotnie nagradzane były Złotymi Maskami za spektakl i reżyserię. Za *Mefistofelesa* w ubiegłym roku odebrał nagrodę dla najlepszego spektaklu roku w Chorwacji.

W roku 2012 z okazji 20-lecia działalności artystycznej odznaczony został przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego srebrnym medalem Zasłużony Kulturze „Gloria Artis”.

Ambasador Europejskiej Stolicy Kultury Wrocław 2016. Założyciel Festival Opera Tigre - Buenos Aires w Argentynie.

## Vladimír Kiradjiev

Urodził się w Bułgarii, od 1989 r. mieszka w Wiedniu. Ukończył studia w Akademii Muzycznej w Sofii w zakresie dyrygentury, kompozycji i prowadzenia chórów. Doskonalił swoje umiejętności w Weimarze u Kurta Masura, w Sienie u Franca Ferrary, w Warnie u Karla Osterreicherera. W latach 1991–1992 był szefem artystycznym wiedeńskiej Residenzorchester, w 1994 r. – dyrygentem podczas Lucereńskiego Festiwalu Muzycznego, pełniąc funkcję composer in residence. W latach 1995 i 1996 w Operze Niemieckiej w Berlinie współpracował z reżyserem Götzem Friedrichem oraz śpiewakami Rene Kolo i Matti Salminenem. Od 1996 r. jest stałym gościem na festiwalu operowym w Siguldzie (Łotwa), gdzie współpracuje m.in. z Anną Netrebko, Eliną Garaną, Mają Kowalewską, Nadią Krastewą i Natalią Uszakową. Ścisłe współpracuje z reżyserami Jurijem Alexandrowem i Peterem Sellersem. Solistami na jego koncertach i podczas nagrań byli: Rafał Blechacz, Ludmil Angelov, Sharon Kam, Guy Touvron i Andrey Korsakov. Nagrał płyty zarówno z muzyką współczesną, jak i klasyczną. Jest nauczycielem akademickim na Uniwersytecie Muzycznym w Wiedniu. Prowadzi kursy dyrygentury w ramach Międzynarodowej Akademii Letniej Praga-Wiedeń-Budapeszt.

## Luigi Scoglio

Włoski scenograf. Studiował złotnictwo artystyczne w Państwowym Instytucie Sztuki w Mesynie na Sycylii, ukończył także Wydział Scenografii na Akademii Sztuk Pięknych w Urbino.

Od 1999 r. jako scenograf współpracował z wieloma zespołami operowymi i teatralnymi oraz reżyserami (Luca Ronconi, Michał Znaniecki, Mario Corradi, Rosetta Cucchi, Italo Nunziata, Fabrizio Crisafulli, Anne Riitta Ciccone, Denis Krief, Patricia Panton, Natalia Babińska). Ma w swoim dorobku takie tytuły, jak: *Producenci*, *Our House*, *Billy Elliot*, *Ernani*, *Król Roger*, *Miłość do trzech pomarańczy*. Współpracuje również z artystami związanymi z teatrem eksperymentalnym, muzycznym oraz teatrem tańca. Od siedemnastu lat w ramach artystycznego partnerstwa z reżyserem Michałem Znanieckim współtworzy jego najważniejsze przedstawienia. Zajmuje się także instalacjami wideo, fotografią, aranżacją wystaw sztuki, imprez oraz pokazów związanych ze scenografią.

W 2010 r. był nominowany do Złotej Maski za scenografię do musicalu *Producenci* (Teatr Rozrywki w Chorzowie). W 2011 r. za przedstawienie *Eugeniusz Oniegina* (koprodukcja z Operą Krakowską) w reżyserii Michała Znanieckiego z całym zespołem otrzymał nagrodę Premios Líricos Teatro Campoamor dla najlepszej produkcji premierowej roku w Hiszpanii.

Aktualnie pracuje jako scenograf w teatrach dramatycznych i operowych, w filmie i reklamie we Włoszech i za granicą.



fot. Archiwum prywatne

fot. S. Osija

fot. M. Boruń

## Joanna Medyńska

Malarka i projektantka kostiumów teatralnych. Ukończyła Akademię Sztuk Pięknych w Warszawie. W 1986 r. otrzymała stypendium dla młodych twórców ufundowane przez Ministerstwo Kultury i Sztuki. W latach 1989-1990 była stypendystką rządu włoskiego, które pozwoliło jej na studiowanie w Akademii Sztuk Pięknych w Rzymie. Bierze udział w plenerach i wystawach malarstwa w Polsce i za granicą. Jej obrazy znajdują się w prywatnych kolekcjach w Polsce, w Szwecji, Austrii, Hiszpanii, Korei, we Francji i Włoszech. Przez 17 lat pracowała w Pracowni Scenografii w Teatrze Wielkim – Operze Narodowej w Warszawie. Współpracowała przy wielu spektaklach operowych, m.in. *Miłość do trzech pomarańczy* w Operze Krakowskiej, *Otello* w Operze Wrocławskiej, *Hagith* w Teatro Colón w Buenos Aires, *Król Roger* w operze ABAO-OLBE w Bilbao i Operze Krakowskiej, *Upiór w operze* w Teatrze Muzycznym w Poznaniu, *Bal maskowy* w Tel Awiwie, *Traviata* na festiwalu operowym w Masadzie, *Król Lear* we Wrocławiu i w teatrze we Lwowie, *Złoto Renu* w Teatrze Campoamor w Oviedo, *Carmen* w Centrum Koncertowym w Trondheim w Norwegii. Współpracowała z Teatrem Telewizji i teatrami w Warszawie.

## Elżbieta Szlufik-Pańtak

Choreograf i pedagog tańca. Współzałożyciel oraz dyrektor Kieleckiego Teatru Tańca. Absolwentka Uniwersytetu Łódzkiego kierunku teatrologia. Odbiła studia podyplomowe w zakresie teorii tańca na Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina w Warszawie. Jako dyrektor wyprodukowała w KTT polską prapremierę baletu *Święto wiosny* (2013) Igora Strawińskiego w choreografii Angelina Preljocaja (emisja w TVP 2). Zrealizowała ponad 30 spektakli dla zespołu Kieleckiego Teatru Tańca. Współrealizowała choreografię do spektaklu taneczno-muzycznego *Siedem bram Jeruzolimy* Krzysztofa Pendereckiego (Opera Narodowa 2008). Film, który powstał na podstawie spektaklu, w 2009 r. w Stanach Zjednoczonych otrzymał nominację do International Emmy Awards. Elżbieta Szlufik-Pańtak współpracuje z Narodową Operą Izraelską, dla której z zespołem Kieleckiego Teatru Tańca jako choreograf współrealizowała megaprodukcje *Traviata* Giuseppe Verdiego i *Carmina Burana* Carla Orffa w reżyserii Michała Znanieckiego (2014, 2015). Dla Opery Wrocławskiej współtworzyła choreografię do opery *Turandot* Giacomo Pucciniego (2008). Wykłada kompozycję tańca i taniec modern jazz na wyższych uczelniach w Polsce. Prowadziła master classes w Polsce i USA (Phoenix) w Master Ballet Academy.

## Grzegorz Pańtak

Tancerz, pedagog i choreograf. Wspólnie z Elżbietą Szlufik-Pańtak współtworzył i prowadzi teatr instytucjonalny – Kielecki Teatr Tańca. Jako choreograf zrealizował spektakle teatralne i telewizyjne. Współtworzył choreografię i był solistą w spektaklu taneczno-muzycznym *Siedem bram Jeruzolimy* Krzysztofa Pendereckiego (Opera Narodowa 2008). Powstały na podstawie film TVP otrzymał nominację do International Emmy Awards w USA (2009). W 2013 r. wyprodukował w KTT polską prapremierę *Święta wiosny* Igora Strawińskiego z choreografią Angelina Preljocaja (emisja w TVP 2). Z okazji Roku Chopinowskiego organizował i współtworzył choreografię do programu TVP 2 *Chopin* z opracowaniem muzycznym Włodka Pawlika (2010). Współpracuje z Narodową Operą Izraelską, dla której choreograficznie zrealizował spektakle *Traviata* Giuseppe Verdiego i *Carmina Burana* Carla Orffa w reżyserii Michała Znanieckiego (2014, 2015). Dla Opery Wrocławskiej realizował choreografię do opery *Turandot* (2008 - reż. Michał Znaniecki). Tańczył gościnnie w Operze Wrocławskiej w *Raju utraconym* Krzysztofa Pendereckiego (2008), *Turandot* Giacomo Pucciniego (2010), w Teatrze Maryjskim w Petersburgu w *Królu Rogerze* Karola Szymanowskiego (2009) i Narodowej Operze Izraelskiej w *Traviacie* i *Carmina Burana*.



fol. E. Antoniewicz



fol. W. Piątek

## Bogumił Palewicz

Reżyser światel. Drogę zawodową rozpoczął od współrealizacji koncertów oraz współtworzenia nowatorskich przedstawień, m.in. w Teatrze Capitol. Jako programista i reżyser światel zatrudniony przez Holendrów pracował przy realizacji rewii na łódzkiej *Hollywood* i *Diamonds*, a także w Tihany Spectacular Circus (tournée po Meksyku). Od 2004 r. został zatrudniony w Operze Wrocławskiej. Tu zrealizował wiele przedstawień z wykorzystaniem najnowszych technik scenicznych, m.in.: *Pierścień Nibelungów*, *Napój miłosny*, *Otello*. Od roku 2006 jako niezależny artysta realizator oświetlenia stale współpracuje ze scenami operowymi i teatrami muzycznymi w Polsce i za granicą (Izraelu, Chorwacji, Argentynie, Urugwaju). W swoim dorobku ma m.in. następujące tytuły: *Maria Stuarda*, *The Fairy Queen*, *Mandragora*, *Królowna śnieżka i siedmiu krasnoludków*, *Książ Igor*, *Traviata*.

Kolejnym obszarem jego działalności jest oprawa widowisk świetlno-wodnych. W 2008 r. podjął się realizacji takiej oprawy do muzyki Krzesimira Dębskiego na nowo powstającej fontannie w Toruniu. We Wrocławiu nie tylko reżyserował oprawę multimedialną, ale także konsultował rozwiązania dotyczące techniki sterowania i synchronizacji fontanny. Od spektakularnego sukcesu w czerwcu 2009 r. wyreżyserował wszystkie show, które pokazywane są na fontannie (np. z okazji Dnia Wolności, Święta Wrocławia, 29. Rocznicy Porozumień Sierpniowych). Podobne pokazy muzyczno-świetlno-wodne stworzył też w innych miastach w Polsce.

## Małgorzata Bornowska

Ukończyła z wyróżnieniem studia magisterskie na Wydziale Edukacji Muzycznej Akademii Muzycznej im. F. Chopina w Warszawie, dwuletnie Podyplomowe Studia w zakresie Chórmistrzostwa oraz dwuletnie Podyplomowe Studia Emisji Głosu na Wydziale Dyrygentury, Jazzu i Edukacji Muzycznej Akademii Muzycznej w Bydgoszczy. W 2011 r. uzyskała stopień doktora sztuki muzycznej w dyscyplinie dyrygentura na Wydziale Dyrygentury Chóralnej, Edukacji Muzycznej, Muzyki Kościelnej, Rytmiki i Tańca Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie.

W latach 1999-2001 współpracowała ze Szczecińskim Chórem Chłopięcym „Słowiaki”, 2000-2005 była korepetytorem wokalnym w Chórze Zachodniopomorskiej Szkoły Biznesu. Od 2005 r. jest kierownikiem chóru Opery na Zamku w Szczecinie, z którym od 2008 prowadzi również własną działalność koncertową, wykonując zarówno utwory a cappella, jak i wokalnie-instrumentalne. Na swoim artystycznym koncie ma ponadto kierownictwo muzyczne nad spektaklami: *Farfurka królowej Bony Mieczysława Drobniera*, *O krasnoludkach i sierotce Marysi Janusza Stalmierskiego* oraz *Dla Niepodległej*, których jest również dyrygentem. Od 2013 jest adiunktem na Wydziale Edukacji Muzycznej Akademii Sztuki w Szczecinie.





# Pracownicy w sezonie

## Dyrektor

Jacek Jekiel

## Zastępca dyrektora ds. artystycznych

Jerzy Wołoskiuk

## Soliści śpiewacy

**Soprany:** Lucyna Boguszewska, Joanna Tylkowska-Drożdż, Ewa Biegas\*, Marcelina Beucher\*, Iwona Handzlik\*, Agnieszka Kadłubowska\*, Sylwia Krzysiek\*, Ewa Majcherczyk\*, Ewa Olszewska\*, Urszula Piwnicka\*, Anna Rosa\*, Anna Wiśniewska-Schoppa\*, Karina Skrzyszewska\*, Gabriela Silva\*, Aleksandra Wiwała\*. **Mezzosoprany:** Gosha Kowalinska, Małgorzata Kustosik\*, Małgorzata Walewska\*. **Tenory:** Hubert Stolarski, Paweł Wolski, Piotr Zgorzelski, Adam Jeleń\*, Max Jota\*, Sylwester Kostecki\*, Tomasz Kuk\*, Andrzej Lampert\*, Paweł Skałuba\*, Adam Zdunikowski\*. **Barytony:** Tomasz Łuczak, Jerzy Artysz\*, Krzysztof Bobrzecki\*, Piotr Kędziora\*, Mirosław Kosiński\*, Zenon Kowalski\*, Jerzy Mechliński\*, Pierre Ives-Privot\*, Rafał Songan\*, Leszek Skrla\*. **Bas-barytony:** Janusz Lewandowski, Łukasz Goliński\*, Adam Tomaszewski\*. **Kontratenor:** Michał Sławecki\*

\* współpraca

## Aktorzy

Michał Dudziński\*, Wiesław Łągiewka\*, Wojciech Malajkat\*, Andrzej Młynarczyk\*

\* współpraca

## Soliści instrumentalni

Sławomir Wilk – fortepian

## Orkiestra

**Dyrygenci:** Jerzy Wołoskiuk, Vladimir Kiradjiev, Golo Berg, Małgorzata Bornowska (współpraca). **I skrzypce:** Danuta Organiściuk\* (koncertmistrz), Tomasz Rutkowski\*, Jarosław Wojtasiak (inspektor orkiestry), Krzysztof Organiściuk, Krzysztof Buszczyk, Anna Kaźmierska, Natalia Lebedeva, Maria Radoszewska, Aleksandra Głowacz. **II skrzypce:** Misza Tsebriy\*†, Olga Kharytonova, Agnieszka Murawska, Paulina Fediuik. **Altówki:** Edyta Hedzielska\*†, Ewelina Drozdowska\*, Andrzej Słoniecki\*, Marzena Rutkowska, Bogdan Krochmal, Oksana Grytsai, Serhiy Matviychuk. **Wiolonczele:** Dariusz Dudziński\* (koncertmistrz), Włodzimierz Żylin\*, Małgorzata Olejak\*, Bogumiła Wójcik, Mirosława Lignarska, Sylwia Dworzyńska. **Kontrabasy:** Iurii Skakun\*, Krzysztof Borkowski. **Flety:** Volodymyr Kopchuk\*, Joanna Wojdyło\*. **Oboje:** Michał Balcerowicz\*†, Dorota Jakobska. **Klarnety:** Iurii Kulakivskiy\*, Piotr Mroz\*. **Fagoty:** Andriy Moroz\*, Marcin Szczygieł. **Waltornie:** Serhiy Melnychenko\*, Ivan Yurkou, Rafał Kowalczyk. **Trąbki:** Mansfet Masny\*†, Igor Zuzański\*. **Puzony:** Arkadiusz Głogowski\*, Oleksiy Haritonov\*. **Tuba:** Sergii Shchur\*. **Harfa:** Alicja Badach\*. **Perkusja:** Renata Bułat-Piecka\*†, Dominika Sobkowiak

\* muzyk solista, † prowadzący grupę

## Chór

**Kierownik chóru:** Małgorzata Bornowska. **Soprany:** Małgorzata Gorna, Kornelia Iwaćkowska, Małgorzata Kieć, Maria Krahel, Danuta Sowa, Kateryna Tsebriy, Marzena Wiencis\*. **Alty:** Monika Gańczyk-Lewicka, Małgorzata Kotek, Krystyna Maziuk (inspektor chóru), Marina Waszyńska, Małgorzata Zgorzelska\*. **Tenory:** Andrzej Budziszewski, Felipe Alonso Cespedes Sanchez\*, Adam Kacperski, Ivan Kit\*, Paweł Lipowski, Robin Mamrot, Marcin Scech\*, Piotr Urban. **Basy:** Dawid Błaszczuk, Dariusz Hibler, Winićjusz Jankowski, Dariusz Kotlarz, Michał Marszałek, Dawid Safin, Jarosław Zadon

\* solista chóru

## Balet

**Kierownik baletu:** Karol Urbański, Anna Tłokińska (pedagog baletu), Martin Meng\* (pedagog gościnny), Olga Trybel (masażystka-rehabilitantka). **Soliści:** Christina Janusz, Kseniia Naumets-Snarska, Paweł Wdówka. **Koryfeje:** Żaneta Bagińska, Klaudia Batista, Karolina Cichy-Szromnik (inspektor baletu), Olga Kuźmina-Pietkiewicz, Monika Marszałek, Aleksandra Zdebska, Vladyslav Golovchuk, Patryk Kowalski, Marek Ludwisiak, Piotr Nowak, Maksim Yasinski. **Zespół baletowy:** Daryna Kołodziejczyk, Stephanie Nabet, Nayu Hata, Julia Kucharska, Daria Sokołowska, Vasyl Kropyvnyi, Pedro Rizzi Maciel, Roger Bernad Paretas, Łukasz Przespolewski

# Opery na Zamku 2015/2016

## **Akompaniatorzy**

Irina Paliwoda, Olha Bila, Mirosława Białas\*

\* współpraca

## **Inspicjentki**

Izabela Mielczarek, Maria Malinowska-Przybyłowicz

## **Bibliotekarz Opery**

Misza Tsebriy

## **Stroiciel fortepianów**

Szymon Piotrowski

## **Dział dekoracji i obsługi sceny**

Andrzej Snarski (kierownik), Łukasz Kołodziejczyk, Ryszard Kotecki, Waldemar Andrzejak, Patryk Brodniewicz, Andrzej Brzeskot, Kinga Dalska, Andrzej Kieć, Marek Kmiec, Filip Misiewicz, Maciej Pieróg, Stanisław Uroda, Jakub Szatan, Przemysław Borowiecki, Arkadiusz Malinowski, Roman Olszewski, Krzysztof Wojtasik

## **Dział kostiumów i charakteryzacji**

Agata Tyszko (kierownik), Dorota Jagodzińska, Katarzyna Meronk, Wiesława Misiewicz, Wiesława Zygmunt, Małgorzata Tatara, Marzena Głuch, Adriana Pawłaszek, Bożenna Sobera, Justyna Szulc-Urban, Anna Skowron

## **Dział elektro-akustyczny**

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

## **Administracja**

**Sekretariat:** Agata Gwózdź

**Dział finansowo-księgowy:** Elżbieta Cegielska (główny księgowy), Monika Sałdan, Maria Dzieciotł, Elżbieta Huk, Sandra Pałys, Dagmara Lis, Dagmara Jasnowska

**Dział marketingu:** Anna Markiewicz-Czaus (kierownik), Kinga Baranowska, Anna Basek, Monika Gerlicka, Tomasz Ostach, Marta Peszko, Piotr Juny

**Dział administracyjno-gospodarczy:** Joanna Prokocka (kierownik), Agnieszka Płocha, Paweł Gorczyński, Andrzej Rzeszutek, Andrzej Betka, Janusz Grzegorzczak, Danuta Kościelna, Bożena Wąsik, Maria Kisiel, Ewa Świerzyńska, Marek Pawlonka, Marek Adamczak, Krzysztof Wojdyła

**Dział organizacji pracy artystycznej:** Maciej Mizgalski (kierownik), Katarzyna Pagel

**Dział inwestycji i funduszy zewnętrznych:** Anna Korecka (kierownik), Agnieszka Piszczatka

**Dział kadr:** Małgorzata Pigan (kierownik), Katarzyna Ładczuk

**Kasa opery:** Iwona Huk, Marzena Kaczmarek-Pudło

**Archiwum:** Urszula Hołubowska

**Wynajem hali:** Joanna Prokocka

**Bhp/ppoz.:** Sebastian Gryckiewicz

Promocja opery *Traviata*



Jacek Jekiel – dyrektor Opery na Zamku oraz hostessy w strojach z *Traviaty* autorstwa Joanny Medyńskiej



fot. W. Piątek

Praca nad kostiumami do *Traviaty*



Przygotowania do *Traviaty*



Soliści: Gosha Kowalinska, Adam Tomaszewski oraz balet Opery na Zamku podczas próby



Karolina Cichy-Szromnik, Żaneta Bagińska (balet), Elżbieta Szlufik-Pańtak (choreograf), Klaudia Batista, Kseniia Naumets-Snarska (balet)



Soliści: Tomasz Łuczak, Marcelina Beucher, Andrzej Lampert



Dwie Violetty – Karina Skrzyszewska i Marcelina Beucher

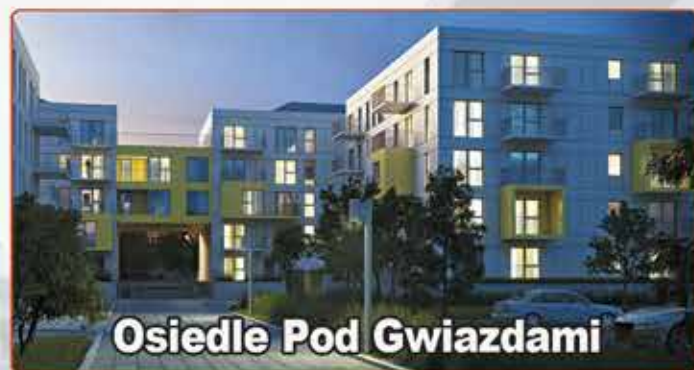
www.siemaszko.pl



Od ponad  
20 lat na rynku.  
Najlepsze lokalizacje  
Ponad 3000  
wybudowanych mieszkań  
Ponad 100  
wybudowanych domów  
More than 20 years  
in the market  
Best locations  
Over 3000 finished flats  
Over 100 finished houses



Rezydencja Pogodno



Osiedle Pod Gwiazdami



Osiedle Nowe Forty



Osiedle Polonia



Eagles of Polish Construction  
Distinction in the  
"Developer" category



2012 Forbes  
Magazine Award



Quality of the  
year 2015



MieszkanieRoku.pl



LIDER  
POLSKIEGO BUDOWNICTWA

# TRAVIATA

VERDI



## KASA OPERY:

czynna wtorek – sobota, godz. 12.00 – 18.00  
oraz na dwie godziny przed spektaklem  
tel. 91 43 48 106 / 512 559 465

## Kartenreservierung

Öffnungszeiten Kasse Dienstags-Samstag 12-18 Uhr  
e-mail: rezerwacja@opera.szczecin.pl

[www.opera.szczecin.pl](http://www.opera.szczecin.pl)

[www.facebook.com/OperaNaZamku](https://www.facebook.com/OperaNaZamku)

[www.instagram.com/opera\\_na\\_zamku](https://www.instagram.com/opera_na_zamku)

[www.youtube.com/user/OperaNaZamku](https://www.youtube.com/user/OperaNaZamku)



TRAVIATA - NUMER 1/2016

STR. 4	SŁOWO WSTĘPNE
STR. 6	GIUSEPPE VERDI - SZKIC DO PORTRETU
STR. 12	MICHAŁ ZNANIECKI - WYWIAD NUMERU
STR. 17	OBSADA
STR. 19	TRAVIATA - STRESZCZENIE LIBRETTA
STR. 26	TEMAT Z OKŁADKI: SZTUKA OPERY I ŚWIAT MODY
STR. 33	W ŚWIECIE GWIAZD
STR. 36	MICHAŁ ZNANIECKI - WYWIAD NUMERU <small>CIĄG DALSZY</small>
STR. 38	REALIZATORZY
STR. 42	PRACOWNICY OPERY NA ZAMKU
STR. 44	KRONIKA TOWARZYSKA

PROJEKT PLAKATU: MACIEJ MIZGALSKI

SESJA ZDJĘCIOWA DO PLAKATU I PROGRAMU:  
KONCEPCJA, PRODUKCJA: MACIEJ MIZGALSKI (TECHNICOLOR YAWN)  
ZDJĘCIA: MARTA MISZUK  
MODELKA: KAROLINA KOSIM

ZA POMOC W PRZYGOTOWANIU SESJI DZIĘKUJEMY  
WYDZIAŁOWI MALARSTWA I NOWYCH MEDIÓW AKADEMII SZTUKI W SZCZECINIE

ZDJĘCIA W PROGRAMIE: MARTA MISZUK, ADAM SŁOMSKI, MACIEJ MIZGALSKI  
KONCEPCJA I SKŁAD PROGRAMU: MACIEJ MIZGALSKI

WYDAWCA (C) OPERA NA ZAMKU W SZCZECINIE 2016





VERDI

# TRAVIATA

PREMIERA 18/03/2016

# prestiz

MAGAZYN SZCZĘŚLIŃSKI

Wasze  
czasopismo  
lifestyllove

