



OPERA
NA ZAMKU
w Szczecinie

Król Roger

Karol Szymanowski

Karol Szymanowski

KRÓL ROGER

Premiera 14 maja 2022

Premiere 14. Mai 2022



65 LAT OPERY
w Szczecinie



OPERA
NA ZAMKU
w Szczecinie

Dyrektor / Intendant Jacek Jekiel

Zastępca dyrektora ds. artystycznych / Stellvertretender künstlerischer Geschäftsführer Jerzy Wołoskiuk

Karol Szymanowski

KRÓL ROGER

Opera w trzech aktach do libretta Jarosława Iwaszkiewicza i Karola Szymanowskiego /
Oper in drei Akten, Libretto von Jarosław Iwaszkiewicz und Karol Szymanowski

Prapremiera / Uraufführung

Teatr Wielki, Warszawa, 19 czerwca 1926 / 19. Juni 1926

Premiera / Premiere

Opera na Zamku, Szczecin, 14 maja 2022 / 14. Mai 2022

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

Tłumaczenie w języku niemieckim / Deutsche Übersetzung
Rudolf Stephan Hoffmann

Wykonania odbywają się z materiałów i za zgodą wydawnictwa Universal Edition AG /
Aufführungen finden aus Materialien und mit Zustimmung des Verlages Universal Edition AG statt.

Projekt dofinansowany przez Unię Europejską ze środków Europejskiego Funduszu Rozwoju Regionalnego /
Das Projekt wird durch die Europäische Union aus Mitteln des Fonds für Regionale Entwicklung (EFRE) kofinansiert
Polsko-niemiecka sieć teatralna / Deutsch-polnisches Theater Netzwerk (theater-pom.net)

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury
w ramach programu *Muzyka*, realizowanego przez Narodowy Instytut Muzyki i Tańca /
Das Projekt wurde gefördert vom Minister für Kultur und nationales Erbe aus dem Kulturförderungsfonds
im Rahmen des Programms *Musik*, das vom Nationalen Institut für Musik und Tanz durchgeführt wird.

Kierownictwo muzyczne / Musikalische Leitung Jerzy Wołoskiuk
Reżyseria / Regie Rafał Matusz
Scenografia / Szenografie Mariusz Napierała
Kostiumy / Kostüme Zuzanna Kubicz
Choreografia / Choreografie..... Robert Przybył
Projekcje multimedialne / Multimedia-Projektionen Zachariasz Jędrzejczyk, Veranika Siamionava

Współpraca muzyczna / Musikalische Zusammenarbeit Grzegorz Brajner
Przygotowanie chóru Opery na Zamku /
Einstudierung des Opernchors der Oper im Schloss Stettin Małgorzata Bornowska
Przygotowanie chóru Theater Vorpommern /
Einstudierung des Opernchors des Theater Vorpommern Csaba Grünfelder
Przygotowanie chóru chłopięcego „Słowiki” /
Einstudierung des Knabenchors „Słowiki” Grzegorz Handke
Asystent kostiumografa / Kostümbildnerassistent Alina Szubstarska
Korepetytorzy solistów / Die Korrepetitoren der Solisten Olha Bila, Olha Bilas

Obsada / Besetzung

Król Roger / König Roger Rafał Pawnuik
Pasterz / Der Hirt Juan Noval-Moro, Pavlo Tolstoy
Roksana / Roxane Ewa Tracz, Joanna Tylkowska-Drożdż
Edrisi Tomasz Madej, Paweł Wolski
Archiereios Janusz Lewandowski, Grzegorz Pelutis
Diakonissa / Diakonissin Małgorzata Godlewska, Małgorzata Zgorzelska

Orkiestra, Chór i Balet Opery na Zamku w Szczecinie /
Orchester, Chor und Ballet der Oper im Schloss Stettin
Chór Theater Vorpommern / Opernchor des Theaters Vorpommern
Szczeciński Chór Chłopięcy „Słowiki” / Knabenchor „Słowiki”, Stettin

Dyrygent / Dirigent Jerzy Wołoskiuk

Inspicjent / Inspizient Marta Miklińska

Ponad 200 premier oper, operetek, musicali i spektakli baletowych, trzy nowoczesne sceny i wiele prestiżowych nagród. Tak prezentuje się Opera na Zamku w Szczecinie, która już od 65 lat dostarcza widzom niezapomnianych wrażeń.

Przed Państwem kolejna wielka premiera – *Król Roger* Karola Szymanowskiego. Ta najczęściej pokazywana na świecie polska opera wystawiona zostanie w Szczecinie po raz pierwszy. To wielkie dzieło i wielkie wyzwanie zarówno pod kątem muzycznym, jak i inscenizacyjnym. Szczecińską premierę wyreżyserował Rafał Matusz, twórca, którego pracę mieliśmy już okazję podziwiać na terenie Pomorza Zachodniego. *Prawda* Floriana Zeller w jego reżyserii zebrała bardzo dobre recenzje i rozkochała w sobie publiczność Bałtyckiego Teatru Dramatycznego w Koszalinie. Kierownictwo muzyczne w *Królu Rogerze* objął Jerzy Wołoski.

Wybór tego utworu pozwala dostrzec to, co opera obrała za swój cel artystyczny. Dzieła największe, ponadczasowe, przełomowe możemy oglądać na zamkowej scenie regularnie. Zawsze jednak dyrekcja i zespół artystyczny dbają o to, aby pojawiła się nowa jakość, wartość dodana. Jeśli klasyka, to w innym ujęciu – i tak też jest tym razem.

Über 200 Erstaufführungen von Opern, Operetten, Musicals und Ballettaufführungen, drei moderne Bühnen und viele renommierte Auszeichnungen. So sieht die Oper im Schloss Stettin aus, die den Zuschauern seit 65 Jahren ein unvergessliches Erlebnis bietet.

Vor Ihnen steht eine weitere großartige Erstaufführung – *König Roger* von Karol Szymanowski. Diese meistgespielte polnische Oper der Welt wird zum ersten Mal in Stettin aufgeführt. Es ist ein großartiges Werk und eine große Herausforderung sowohl in musikalischer als auch inszenatorischer Hinsicht. Die Regie der Stettiner Erstaufführung wurde von Rafał Matusz geführt, einem Künstler, dessen Werk wir bereits in Westpommern bewundern konnten. Die Aufführung *Die Wahrheit* von Florian Zeller, inszeniert von ihm, erhielt sehr gute Kritiken. Und hat sich beim Publikum des Baltischen Dramatische Theaters in Koszalin beliebt gemacht. Die musikalische Leitung von *König Roger* wurde von Jerzy Wołoski übernommen.

Die Auswahl dieses Werkes macht sichtbar, was sich die Oper zum künstlerischen Ziel gesetzt hat. Auf der Schlossbühne sind regelmäßig die größten, zeitlosesten und bahnbrechendsten Werke zu sehen. Direktion und das künstlerische Team sorgen jedoch immer wieder für eine neue Qualität und einen Mehrwert. Wenn ein Klassiker, dann in einer anderen Auffassung – so auch dieses Mal.

Karol Szymanowski w swoich listach pisał, że tego dzieła nie da się porównać z niczym, co po nim stworzył, a samo brzmienie orkiestry i chórów jest niesamowite, wprost wstrząsające w swym napięciu. Mam nadzieję, że szczecińska inscenizacja tej opery wzbudzi w widzach równie głębokie i przyjemne doznania artystyczne. Wierzę, że będzie to premiera, która na długo zapadnie w pamięć. Jednocześnie zachęcam też do udziału w kolejnych wydarzeniach, które odbędą się w Operze na Zamku podczas tego szczególnego, jubileuszowego sezonu artystycznego.

Olgierd Geblewicz
Marszałek Województwa Zachodniopomorskiego

Karol Szymanowski schrieb in seinen Briefen, dass dieses Werk mit nichts zu vergleichen ist, was er danach geschaffen hat, und dass der Klang des Orchesters und der Chöre erstaunlich ist, einfach schockierend in seiner Spannung. Ich hoffe, dass die Stettiner Inszenierung dieser Oper beim Publikum eine ebenso tiefe und angenehme künstlerische Erfahrung hervorrufen wird. Ich glaube, es wird eine Premiere, die lange in Erinnerung bleiben wird. Gleichzeitig ermutige ich Sie auch, an den nächsten Veranstaltungen teilzunehmen, die in dieser besonderen künstlerischen Jubiläumssaison in der Oper im Schloss stattfinden werden.

Olgierd Geblewicz
Marschall der Woiwodschaft Westpommern

„Nie mogę się otrząsnąć z tego wrażenia, a także smutku, że to już jednak przeszłość i że zapewne nic takiego już nie potrafię napisać” – martwił się w jednym z listów Karol Szymanowski, kiedy obejrzał swoje dzieło wiele lat po prapremierze. Sam kompozytor był wstrząśnięty tym, czym miłośnicy jego opery – stworzył bowiem monumentalne arcydzieło XX wieku, inspirowane egzotyką, istną symfonią wokalną. *Król Roger* to opera metafizyczna, stawiająca pytania o wewnętrzne „ja” i wolność człowieka. Spełniony władca, mąż, który teoretycznie ma wszystko, wyznawca apollinijskiego porządku zderza się ze swoim kultem dobra i stałości z dionizyjskim transem i destrukcją. Jak dwa żywioły: Król Roger i Pasterz-prorok stają naprzeciwko siebie. Psychologiczne napięcie między dwoma hegemonami, za którym płynie genialna muzyka, rośnie do granic możliwości. „Uśnijcie krwawe sny Króla Rogera” – śpiewa jego żona. Bo nawet wielki władca jest zawsze wewnątrz tylko bezbronny, słabym człowiekiem. Krwawe sny króla muszą ustąpić zmysłowym bachanaliom, do których nam, ludziom, tak bardzo często bliżej, łatwiej...

Tak jak Król Roger i Pasterz zderzają się ze sobą, tak i my, jako teatr, po raz pierwszy w naszej 65-letniej historii mierzymy się z tym fenomenalnym utworem Karola Szymanowskiego. Opera o wewnętrznej przemianie, sile, wolności, dająca tysiące możliwości interpretacji to fenomen naszych czasów. Każdych czasów. Zobaczymy ją więc na naszej scenie jako dzieło mistyczne, ponadkulturowe, uwspółczesnione.

„Ich kann mich von diesem Eindruck ebenso von der Traurigkeit nicht freimachen, dass es schon Vergangenheit ist und ich so etwas wahrscheinlich nicht mehr schreiben kann“ – beunruhigte Karol Szymanowski in einem seiner Briefe, als er seine Arbeit viele Jahre sah nach der Welturaufführung. Der Komponist selbst war schockiert damit, womit auch die Liebhaber seiner Oper - er schuf ein monumentales Meisterwerk des 20. Jahrhunderts, inspiriert von der Exotik, eine echte Vokalsymphonie. *König Roger* ist eine metaphysische Oper, die Fragen nach dem inneren „Ich“ und nach der menschlichen Freiheit stellt. Ein erfüllter Herrscher, ein Ehemann, der theoretisch alles hat, ein Anhänger des apollinischen Ordens, stellt, wie auch sein Kult des Guten und Standhaften, dionysischer Trance und Zerstörung gegenüber. Wie zwei Elemente: König Roger und der Hirtenprophet stehen sich gegenüber. Die psychologische Spannung zwischen den beiden Hegemonen, gefolgt von brillanter Musik, wächst bis zum Äußersten. „Träume Rogers von Blut lass euch beschwören“, singt seine Frau. Denn selbst ein großer Herrscher ist innerlich nur ein hilfloser, schwacher Mann. Die blutigen Träume des Königs müssen sinnlichen Bacchanalien weichen, denen wir Menschen so oft näher, leichter sind ...

So wie König Roger und der Hirte aufeinanderprallen, so sehen wir uns als Theater zum ersten Mal in unserer 65-jährigen Geschichte diesem phänomenalen Stück von Karol Szymanowski gegenüber. Eine Oper über innere Wandlung, Stärke und Freiheit, die tausend Interpretationsmöglichkeiten bietet, ist ein Phänomen unserer Zeit. Und jeder Zeit. Wir werden sie also auf unserer Bühne als mystisches, kulturübergreifendes und modernisiertes Werk sehen.

Król Roger to bowiem intelektualny skarbiec niekończących się pytań o istotę transcendencji i wybór. Dlaczego lud władcy tak łatwo oddaje się ekstazie, dlaczego kusi go w szale tajemnym boski płas? Dlaczego Roger zostaje sam? Czy ostatnie spotkanie opuszczonego władcy bez insygniów ze Słońcem to oczyszczenie czy unicestwienie? A może to symbol wyzwolenia i siły? A może właśnie duchowej apokalipsy ludzkości? A może?...

Zostawimy Państwa z tymi pytaniami. *Król Roger* to wielka filozofia i tajemnica z oszałamiającą muzyką – wrażliwą, kolorową i potężną. Życzę Państwu ekscytującego zderzenia z pytaniami, które zadajemy sobie nieustannie. Być może tym razem uzyskamy na nie odpowiedź.

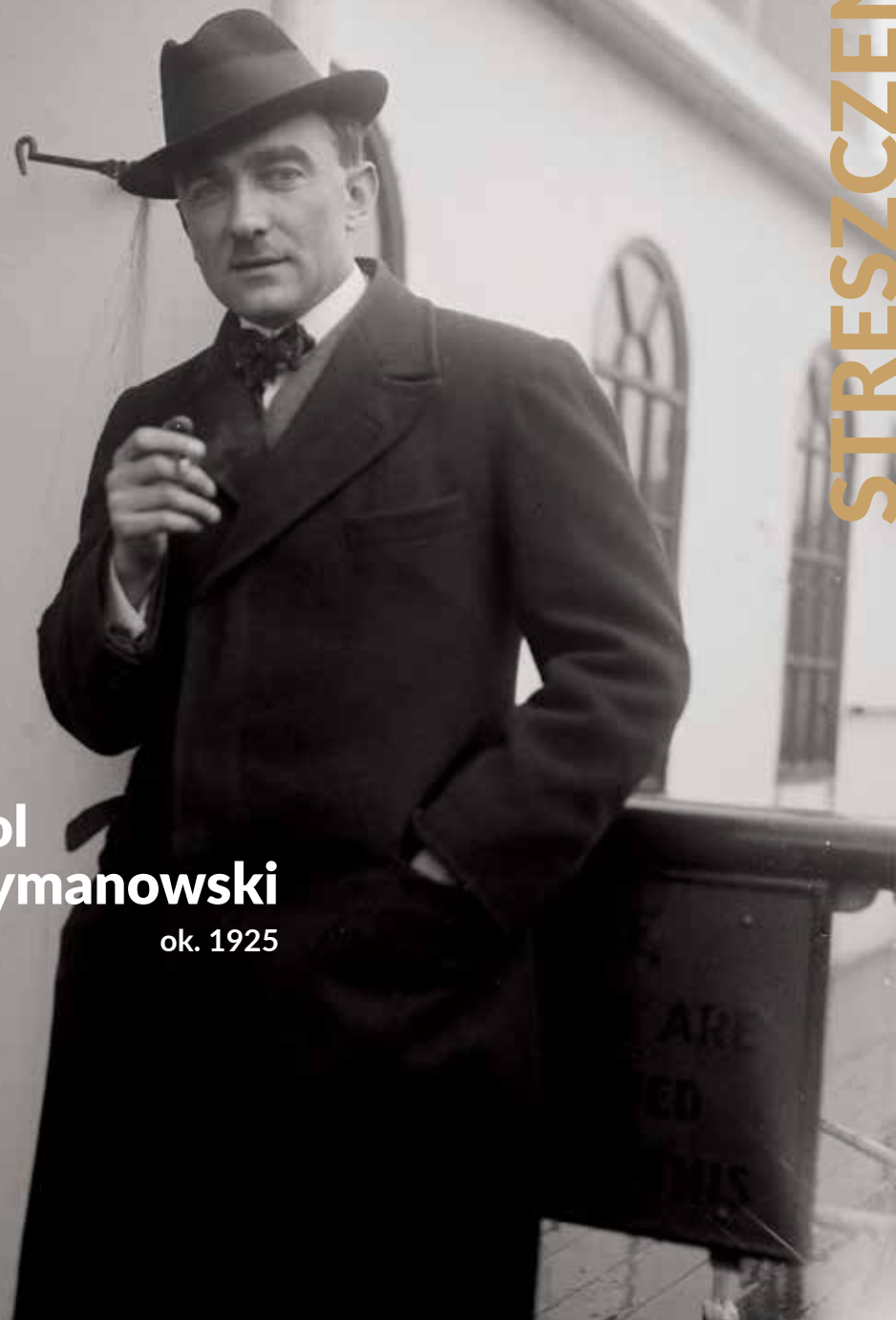
Jacek Jekiel
Dyrektor Opery na Zamku w Szczecinie

König Roger ist eine intellektuelle Schatzkammer endloser Fragen über die Essenz nach Transzendenz und Wahlmöglichkeiten. Warum gerät das Volk des Herrschers so leicht in Ekstase, warum wird es in einen geheimnisvollen Rausch des göttlichen Tanzes verführt? Warum bleibt Roger allein? Ist die letzte Begegnung eines verlassenen Herrschers ohne Insygnien mit der Sonne eine Läuterung oder Vernichtung? Oder ist es ein Symbol für Befreiung und Stärke? Oder vielleicht nur die spirituelle Apokalypse der Menschheit? Oder vielleicht?...

Mit diesen Fragen lassen wir Sie zurück. *König Roger* ist eine großartige Philosophie und ein Mysterium mit atemberaubender Musik – einfühlsam, farbenfroh und kraftvoll. Ich wünsche Ihnen eine spannende Auseinandersetzung mit den Fragen, die wir uns ständig stellen. Vielleicht bekommen wir diesmal die Antwort.

Jacek Jekiel
Intendant der Oper im Schloss Stettin

**Karol
Szymanowski**
ok. 1925



Król Roger

Karol Szymanowski

König Roger

Akt I

Rzecz dzieje się w XII wieku na Sycylii. Do świątyni przybywa Król Roger wraz z małżonką Roxaną. Otoczony dostojnikami wysłuchuje próśb i skarg zgromadzonych w świątyni kapłanów i wiernych. Niepokój duchownych budzi nowo przybyły do królestwa tajemniczy Pasterz, który sieje zamęt, namawia do grzechu i naucza przeciw wierze chrześcijańskiej. Wzywają króla do ukarania go za szerzenie herezji. Roger wstrzymuje się z podjęciem decyzji, przed wydaniem wyroku, na prośbę królowej Roxany, godzi się wysłuchać Pasterza. Wypytuje go o Boga, którego chwateł głosi. Jego słowa wzbudzają zarówno ciekawość, jak i niepokój króla i oczarowują królową. Nie zważając na okrzyki poruszonego tłumu, który domaga się pojmania i śmierci Pasterza, Roger najpierw pozwała mu odejść, by po chwili zmienić zdanie i wezwać go na sąd.

Akt II

Jest noc. Król Roger z niecierpliwością oczekuje w swoim pałacu na przybycie Pasterza. Towarzyszy mu mędrzec Edrisi. Król zwierza mu się ze swoich obaw. Fascynuje i niepokoi go tajemnica i moc, która kryje się w spojrzeniu przybysza. Zauważył zachwyt w oczach Roxany, gdy Pasterz śpiewał o swoim Bogu, dlatego lęka się mającego się odbyć sądu. Przeczuwa bowiem, że ten płonący w oczach przybysza żar uwiedzie również i jego serce. Z ukrycia dochodzi śpiew Roxany, która prosi o łaskę dla Pasterza. Jego nadejście potęguje niepokój króla. Pasterz jest pewny siebie, czarujący, nie okazuje strachu, w pięknych słowach wychwala swojego Boga. Roger oskarża go o bluźnierstwo, zarzuca mu, że wiedzie ludzi na śmiertelne zatracenie, a jego uwodzicielska siła pochodzi z piekła.

1. Akt

Die Geschichte spielt im 12. Jahrhundert auf Sizilien. König Roger und seine Frau Roxana betreten den Tempel. Umgeben von Würdenträgern lässt der König die dort versammelten Priester und Gläubigen mit ihren Bitten und Klagen vortreten. Ein mysteriöser Hirte, der von weit her gekommen zu sein scheint, sorgt für Unruhe unter den Geistlichen: Er stifte Verwirrung, verleite die Menschen zur Sünde, und seine Lehre verstoße gegen christliche Glaubensgrundsätze, heißt es. Also fordert die Geistlichkeit König Roger auf, den Hirten wegen Häresie zu verurteilen. Weil seine Frau Roxana interveniert, sieht Roger von einer vorschnellen Verhaftung ab und erklärt sich bereit, den Hirten anzuhören. Er fragt ihn nach seinem Gott und dessen Lehren. Die Worte des Hirten lösen sowohl Neugier als auch Unruhe beim König aus, die Königin hingegen bezaubern sie unmittelbar. Trotz der aufgebrachten Menge, die die Gefangennahme und den Tod des Hirten fordert, lässt Roger ihn zunächst gehen, gibt aber schließlich dem Drängen des Volkes nach und zitiert ihn vor Gericht.

2. Akt

Es ist Nacht. König Roger erwartet ungeduldig die Ankunft des Hirten in seinem Palast. Roger zur Seite steht der Weise Edrisi. Der König vertraut ihm seine Ängste an: Er ist gleichermaßen fasziniert und verstört durch die geheimnisvolle Macht, die von dem Fremden ausgeht. Auch blieb ihm die Wirkung, die der geheimnisvolle Hirte auf Rogers Frau Roxana ausübt, nicht verborgen. Daher fürchtet er den bevorstehenden Prozess, denn er ahnt, dass auch er selbst der Ausstrahlung des Fremden und dessen Lehren erliegen könnte.

Jednocześnie z przerażeniem obserwuje wirujący wokół Pasterza w coraz bardziej szalonym tańcu tłum, do którego, ku jego rozpaczy, dołącza Roksana. Na nic zdają się rozkazy króla. Pasterz wyrывa się chcącym go pojąć strażnikom. Uwolniwszy się z pętających go więzów, wzywa Rogera do podążania za sobą na „stoneczny brzeg”. Odchodzi, dołącza do niego zgromadzony w pałacu lud i Roksana. Roger zostaje z Edrisim, jednak po chwili zrzuca koronę i podąża w ślad za Pasterzem i królową.

Akt III

Jest noc. Król Roger i towarzyszący mu Edrisi po długiej wędrówce szukają wytchnienia w ruinach antycznego teatru. Król poszukuje swojej żony, woła jej imię. Roksana odpowiada z oddali, słysząc też głos Pasterza wzywającego Rogera. Po chwili z ciemności wyłania się postać królowej. Roger dostrzega, jak bardzo się zmieniła, jak tajemniczy bije od niej blask. Nie może uwierzyć w jej słowa, że Pasterz „odszedł, znikł, rozwiął się w mroku”, przecież wciąż wokół unosi się dalekie echo jego głosu. Wraz z Roksana rozpala ofiarny płomień, wówczas pojawia się Pasterz pod postacią Dionizosa. Roger wpatruje się w niego rozgorączkowanym wzrokiem. Biję od niego wciąż ta sama moc. Wokół zaczynają się gromadzić ludzie. Pasterz wzywa wszystkich na bezkresną wędrówkę, „na błękitne morza, na bezbrzeżne oceany”. Tłum, do którego dołącza Roksana, otacza Pasterza i podąża za nim. Powoli zaczyna świtać, dogasa ogień, nie wiadomo, czy to, co się wydarzyło, było snem, czy jawą. Roger i Edrisi zostają sami. Roger, jakby wiedziony tajemną siłą, staje na szczycie ruin teatru, spogląda w tarczę wschodzącego słońca i oddaje mu się we władanie.

Aus dem Verborgenen erklingt Roxanas Stimme, die um Gnade für den Hirten bittet. Mit der Ankunft des Angeklagten verstärken sich Rogers Ängste. Der Hirte betritt selbstbewusst, charismatisch und angstfrei den Palast und preist seinen Gott in ausdrucksstarken Worten. Roger klagt ihn der Blasphemie an. Er wirft ihm vor, mittels verführerischer Künste Menschen zu Sünde und ewiger Verdammnis zu verleiten und mit der Hölle selbst in Verbindung zu stehen. Gleichzeitig beobachtet er mit Entsetzen, wie die anwesende Menge sich in rauschhaften Tänzen zusehends um den Hirten schart und auch krols Gattin - Roxana Teil des ekstatischen Geschehens wird. Vergebens versucht Roger wieder Herr der Lage zu werden. Der Hirte reißt sich los und fordert Roger auf, ihm zum „sonnigen Ufer“ zu folgen. Dann verlässt er den Palast, begleitet von der Volksmenge und Roxana. Roger bleibt mit Edrisi zurück. Doch die Worte des Hirten haben ihre Wirkung nicht verfehlt: Nach einer Weile lässt Roger seine Krone fallen und folgt dem Hirten und der Königin nach.

3. Akt

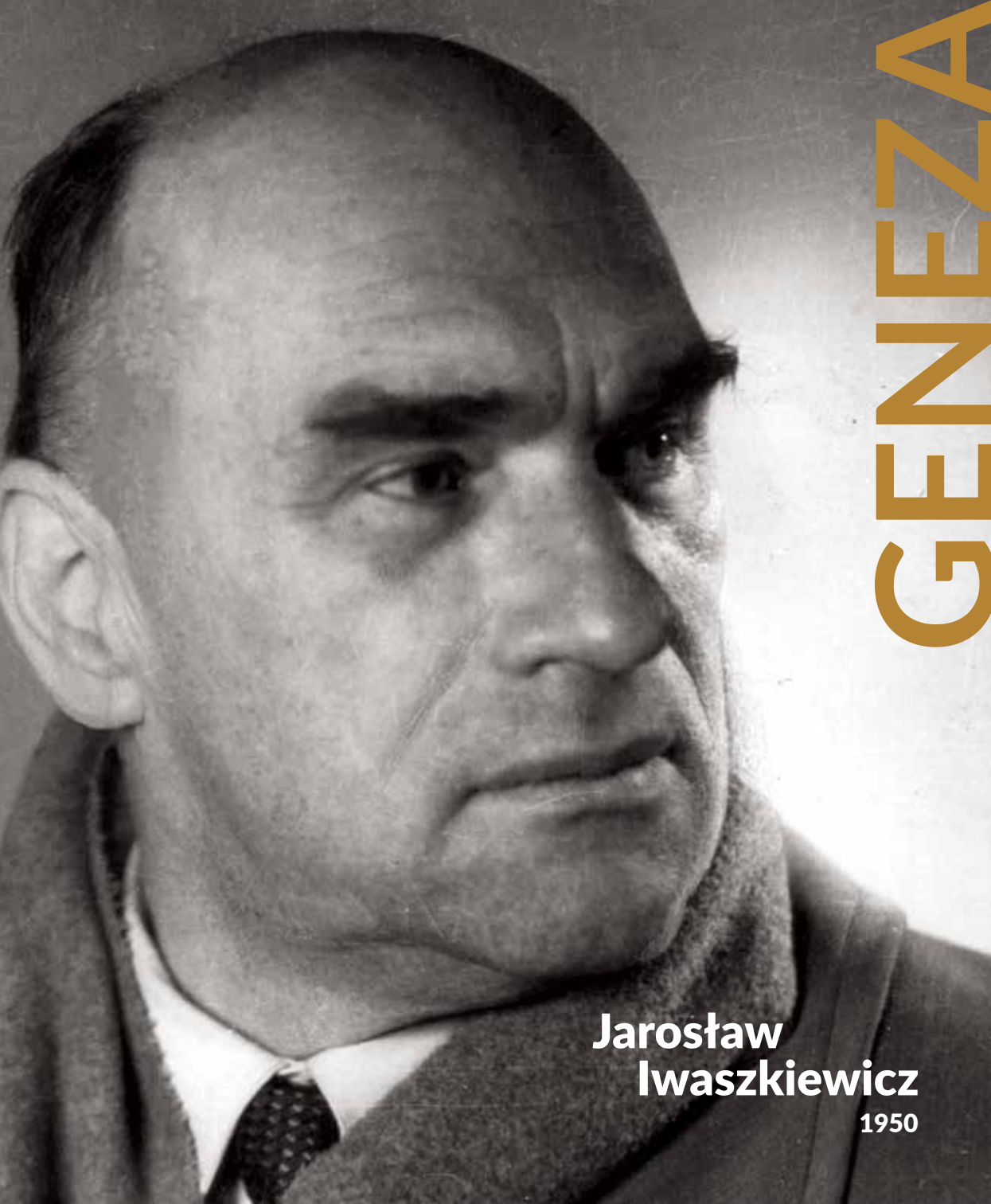
Es ist Nacht. König Roger und sein Begleiter Edrisi rasten in den Ruinen eines antiken Theaters. Roger ruft nach seiner Frau, und tatsächlich antwortet Roxana aus der Ferne. Auch die Stimme des Hirten, die sich an Roger zu wenden scheint, ist zu vernehmen. Als er die Königin schließlich findet, bemerkt Roger, wie sehr sie sich verändert hat. Es ist, als ginge ein geheimnisvolles Leuchten von ihr aus. Sie berichtet, dass der Hirte in der Dunkelheit versunken sei, doch Roger zweifelt an ihren Worten, denn das ferne Echo seiner Stimme ist noch immer zu vernehmen. Gemeinsam mit Roxana entzündet Roger eine Opferflamme, als der Hirte in Gestalt des Gottes Dionysos erscheint. Diesmal erliegt auch Roger dem Zauber des Hirten. Und so vernimmt er gemeinsam mit den Anhängern, die sich um ihn versammelt haben, dessen Botschaft. Der Hirte ruft alle dazu auf, sich auf eine ewige Reise zu begeben, zu den blauen Meeren, zu den endlosen Ozeanen.

Roxana und die Menge folgen dem Hirten, während Roger und Edrisi allein zurückbleiben. Der Morgen graut, das Feuer erlischt. War alles nur ein Traum? Roger erhebt sich aus den Ruinen und wie von einer geheimen Macht angezogen, wendet er sich der aufgehenden Sonne zu.



Vincenzo Alloja,
Jacob Philipp Hackert,
Teatr w Taorminie na Sycylii,
1781-1820

Vincenzo Alloja,
Jacob Philipp Hackert,
Theater von Taormina
auf Sizilien,
1781-1820



Jarosław
Iwaszkiewicz
1950

GENEZA

DIE ENTSTEHUNGSGESCHICHTE

Jarosław Iwaszkiewicz **Geneza** Die Entstehungsgeschichte **Króla Rogera** von König Roger

Geneza *Króla Rogera*? Zdaje mi się, że już niewiele mogę powiedzieć na ten temat. Sprawa to, o ile chodzi o przeżycia osobiste, odległa; minęło już prawie pół wieku, kiedyśmy z Szymanowskim omawiali to dzieło, od kiedy zaczęły się rodzić w naszych głowach jego najpierwsze i bardzo jeszcze niewyraźne kontury. Sprawa ta należy już chyba do historii muzyki i dziejów opery polskiej, i nie tyle ja, jako autor libretta i pierwotnego pomysłu akcji teatralnej, mam tutaj coś do powiedzenia, ile badacze, uczeni w piśmie i ci, którzy potrafią dziwny w gruncie rzeczy pomysł wyprowadzić z ducha tej jakże odległej epoki. [...]

Przed wszystkim istnieje list z dnia 18 sierpnia 1918 roku, który ustala zasadnicze koncepcje naszej współpracy nad *Rogerem*. W liście tym jest bardzo dużo uwag Szymanowskiego o teatrze i muzyce teatralnej w ogóle, o operze jako „widowisku”, o tym, pod jakimi wpływami powstała w głowie kompozytora wizja niezmiernie barwnego, bogatego, w zamyśle swoim „przeładowanego dzieła”.

Uderza nas w słowach tego listu wyraz głębokiej wiary Szymanowskiego w potrzebę opery i jej żywot. Więcej, Szymanowski pisze: „Nie wierzę nawet, by teatr bez muzyki mógł już długo trwać!”. To znaczy, że zakłada w ogóle istnienie widowiska teatralnego, współczesnego widowiska, jako widowiska muzycznego *par excellence*.

Oczywiście, gdy porównuję istniejące dzieło z wszystkimi zamiarami, jakie się w naszych głowach lęły, uderza mnie kontrast pomiędzy gigantycznością zamysłu a skromnością jego realizacji. Chociażby pod względem czasowym.

Die Entstehung von *König Roger*? Ich fürchte, dazu kann ich nicht mehr viel sagen. Was meine persönlichen Erinnerungen angeht, liegen die Ereignisse schon sehr weit zurück; fast ein halbes Jahrhundert ist vergangen, seit ich mit Szymanowski über dieses Werk diskutierte, seit sich die ersten, noch sehr vagen Vorstellungen in unseren Köpfen zu entwickeln begannen. Daher scheint mir diese Fragestellung eher ein Thema für die Musikgeschichte, die Geschichte der polnischen Oper zu sein; nicht ich als Librettist und Wegbereiter der dramatischen Handlung sollte hier referieren, sondern ich würde das gerne den Forschern und Wissenschaftlern überlassen, die aus dem Geist einer fernen Vergangenheit abstrakte Ideen ableiten und Schlüsse zu ziehen verstehen. [...]

Als wichtige Quelle wäre vor allem ein Brief vom 18. August 1918 zu nennen, der die Grundlagen unserer Zusammenarbeit bei *Roger* wiedergibt. Dieser Brief enthält viele Äußerungen Szymanowskis über Theater und Bühnenmusik im Allgemeinen, über die Oper als „Spektakel“ und über die spezifischen Einflüsse, die zu der Vision des Komponisten führten, ein so farbiges, schwelgerisches, ja absichtsvoll „überbordendes Werk“ zu erschaffen.

Der Brief zeigt eindrucksvoll, wie tief Szymanowskis Glaube an die Notwendigkeit und den Fortbestand der Oper als Gattung ist. Dazu schreibt er: „Ich glaube nicht, dass Theater ohne Musik lange bestehen kann.“ Das heißt, dass die Voraussetzung für den Fortbestand eines Bühnenwerkes, insbesondere eines zeitgenössischen, das musikalische Drama *par excellence* ist.

Szymanowski w liście swoim wspomina, że można by było rozciągnąć owo widowisko na dwa wieczory – marzy mu się coś w rodzaju cyklu operowego w guście Wagnera. Jak wiadomo, w realizacji *Król Roger* okazał się bardzo krótką operą. I dobrze, że tak się stało. Skondensowanie dzieła muzycznego – i niktła dosyć akcja dramatyczna – rozciągnięte na większą przestrzeń czasową na pewno zmniejszyłoby efekt muzyczno-teatralny dzieła.

Trzeba sobie zdawać sprawę – zastanawiając się nad genezą tego utworu – kim byli ci dwaj kontrahenci, którzy się spotkali przy realizacji nader ambitnego zamiaru. Chociaż liczyłem sobie wówczas dwadzieścia cztery lata (Szymanowski był o dwanaście lat starszy), to jednak młodość moja upłynęła w dość ciężkich warunkach prowincjonalnego bytu i mało byłem oswojony z ogólnym poziomem ówczesnej sztuki europejskiej. Mówiąc po prostu, mało co widziałem i mało co słyszałem, naprzód w dalekim Elizawetgradzie, potem w Kijowie, gdzie oczywiście poziom życia kulturalnego był wysoki – ale ani moje środki, ani bardzo wcześnie zaczęta praca zarobkowa nie pozwalały mi w tym życiu brać należytego udziału. Oczywiście za granicę – ani nawet do Moskwy czy Petersburga – nigdy nie wyjeżdżałem i niewielkie miałem pojęcie o osiągnięciach ówczesnego teatru muzycznego i teatru w ogóle. Toteż Szymanowski musiał mnie wymownie przekonywać do przejścia się twórczością teatralną.

„Nie zapomnij, że muzyka sceniczna jest naprawdę czarodziejskim środkiem – pisał Szymanowski. – Mnie się zdaje, że Ty nie zdajesz sobie z tego dostatecznie sprawy z powodów czysto zewnętrznych, mianowicie, iż nie widziałeś wprost przedstawienia, które by było idealne samo w sobie”. Przytacza przy tym takie widowiska, jak przedstawienie *Elektry* Straussa w Operze Wiedeńskiej, jak przedstawienie *Tristana* (gdzie? nie wiem – o idealne przedstawienie tej opery Wagnera i dzisiaj jest bardzo trudno) i wreszcie balety Strawińskiego w teatrze Diaghilewa.

Im direkten Vergleich unseres Vorhabens mit anderen Werken, fällt mir natürlich die Diskrepanz zwischen den hochfliegenden Ideen, die sich in unseren Köpfen entwickelten, und der Bescheidenheit in deren Umsetzung auf. Auch was die zeitliche Ausdehnung angeht: Szymanowski erwähnt in seinem Brief, dass sich die Aufführung über zwei Abende erstrecken könnte – es schwebte ihm dabei so etwas wie ein Opernfestspiel nach Wagnersche Ausprägung vor. Bekanntlich ist *König Roger* eine sehr kurze Oper – und das ist gut so. Das verdichtete musikalische Geschehen und die vergleichsweise schwache dramatische Handlung über einen größeren Zeitraum auszudehnen, hätte zweifelsohne die musikdramatische Wirkung des Werkes gemindert.

Man muss sich bei der Frage der Entstehung dieses Werkes darüber im Klaren sein, wer die beiden Partner waren, die sich zur Realisierung dieses sehr ehrgeizigen Vorhabens trafen. Ich war damals erst vierundzwanzig Jahre alt, Szymanowski war zwölf Jahre älter. Ich hatte meine Jugend unter ziemlich schwierigen Bedingungen verbracht, in der tiefsten Provinz, und war auf dem Gebiet der zeitgenössischen europäischen Kunst nicht sehr bewandert. Kurz gesagt: Ich hatte noch wenig gesehen und gehört, hatte erst im fernen Elizavetgrad dann in Kiew gelebt, was natürlich ein kulturelles Zentrum war, aber weder meine Mittel noch mein geringer Verdienst erlaubten es mir, an diesem Leben angemessen teilzunehmen. Natürlich war ich nie im Ausland gewesen – auch nicht in Moskau oder St. Petersburg – und wusste daher wenig über die Entwicklungen des zeitgenössischen Theaters im Allgemeinen oder des Musiktheaters im Besonderen. Daher musste mich Szymanowski zunächst überreden, mich mit dem Theaterwesen kreativ zu befassen.

„Unterschätzt nicht, welche zauberische Kraft szenischer Musik innewohnt“, schrieb Szymanowski. „Mir scheint, dass Du Dir dessen nicht bewusst bist, weil Du noch nie eine ideale Aufführung gesehen hast.“ Dabei zählte er Inszenierungen auf wie Strauss’ *Elektra* an der Wiener Staatsoper oder einen *Tristan* (ich habe vergessen, wo das war,

Wziąwszy chociażby te wzory, zobaczymy, jak bardzo pomysł Szymanowskiego był związany z epoką i ze stylem sztuki muzycznej i teatralnej, jakiej realizacji przypadły na lata pomiędzy pierwszą rewolucją 1905 roku a rokiem 1917. Myślę, że inscenizując *Króla Rogera*, pracując nad jego realizacją i ustawiając go w stosunku do innych dzieł muzycznych, zawsze to trzeba brać pod uwagę.

Trzeba także zdawać sobie sprawę, że w gruncie rzeczy Szymanowski szukał tylko pretekstu do stworzenia tego muzycznego widowiska i że wszelkie momenty „treściowe” nie przedstawiały dla niego szczególnej wagi.

Nie zapomnij, że muzyka sceniczna jest naprawdę czarodziejskim środkiem

„Myślowo to mi się rysuje w tym kształcie: olbrzymie kontrasty i bogactwa dziwnie łączących się światów... poszukiwanie ukrytego znaczenia tego, rozwiązywanie jakichś nierozwiązalnych zagadek... błędzenie wśród niesłychanych skarbów – akcja sceniczna może być właściwie zupełnie luźna!”

Są to słowa Szymanowskiego wciąż z tego samego listu. Wynika z nich jasno, że każde powiązanie tych rzeczy i spraw, które uderzyły go w czasie typowo „estetyzującej” wycieczki na Sycylię, byłoby dla niego dobre. [...]

Ów list z sierpnia poprzedzała moja wizyta w Elizawetgradzie w czerwcu 1918 roku, kiedy to wyłonił się po raz pierwszy pomysł naszej współpracy. Musieliśmy o tych rzeczach coś niecoś wspominać i podczas poprzedniej zimy, którą Szymanowski spędził częściowo w Kijowie, gdzie chorował ciężko na szkarlatynę, i gdzie go często odwiedzałem. Gadałszy przy tym na najrozmaitsze tematy. Trzeba oczywiście pamiętać, że nie wydałem wówczas ani jednej książki, a i w szufladzie mojej niewiele utworów spoczywało. Wszystkie te moje szkice i wiersze, i pierwsze początki prozy (*Ucieczka do Bagdadu*)

aber ich glaube, es ist bis heute noch nie gelungen, diese Wagneroper mustergültig auf die Bühne zu bringen) und, schließlich Strawinskys Ballett in den Jahren von Sergej Djagilew.

Im Vergleich mit diesen beispielhaften Produktionen kann man erkennen, wie sehr Szymanowskis Vorstellung in Stil und Ausführung ein Kind seiner Zeit ist, den Jahren von der ersten Revolution 1905 bis 1917. Ich denke, dass dies und der Bezug zu anderen Musikwerken jener Zeit bei jeder Inszenierung des *König Roger* berücksichtigt werden muss.

Man sollte sich auch darüber im Klaren sein, dass für Szymanowski der Aspekt des Musikdramatischen immer im Vordergrund stand, alle „inhaltlichen“ Momente waren für ihn nahezu bedeutungslos.

„Ich stelle es mir so vor: Enorme Kontraste und der Facettenreichtum seltsam miteinander verschmelzender Welten ... auf der Suche nach dem verborgenen Sinn, nach der Antwort auf unlösbare Rätsel ... das Umherirren zwischen unvorstellbaren Schätzen ... das Bühnengeschehen kann tatsächlich vollkommen assoziativ sein!“

So schreibt Szymanowski in demselben Brief. Es scheint mir, dass ihm das Zusammenspiel der Eindrücke, die er bei seiner klassischen Bildungsreise nach Sizilien gesammelt hat, sehr inspirierte [...]

Diesem Brief vom August ging mein Besuch in Elizavetgrad im Juni 1918 voraus, wo die Idee unserer Zusammenarbeit zum ersten Mal aufkam. Darüber und über den vorangegangenen Winter, den Szymanowski zum Teil in Kiew verbrachte, da er schwer an Scharlach erkrankt war, und wo ich ihn oft besuchte, müssen wir noch sprechen. Wir redeten damals über alles Mögliche. Ich hatte zu der Zeit noch kein einziges Buch veröffentlicht, und es lag auch nicht viel in meiner Schublade. Szymanowski kannte all meine Entwürfe und Gedichte sowie die ersten Gehversuche auf dem Gebiet der Prosa (*Flucht nach Bagdad*).

Szymanowski znał i tylko na podstawie moich pierwocin zapalił się do pomysłu współpracy.

Moja ówczesna wizyta w Elizawetgradzie bardzo jest dla mnie pamiętna; Szymanowski prawie wcale nie komponował, odkładając swoją pracę muzyczną „na później”, za to bardzo dużo czytał, pisał literacko i porządkując wspomnienia ze swych podróży odbytych w latach 1913 i 1914, bardzo dużo wspominał. Wtedy to opowiadał mi szczegółowo i szeroko o tym, co go zafrapowało podczas podróży na Sycylię i w ogóle do Włoch.

Dla mnie były to opowiadania o rzeczach kompletnie nieznanych. Słuchałem ich z zapartym oddechem. Z tych właśnie opowiadań – z początku o cesarzu Fryderyku II, a potem o królu Rogerze i jego wnuku – zrodziły się pierwsze szkice naszej opery.

W wiele lat potem odbyłem moją pierwszą podróż na Sycylię i wracałem do niej wielokrotnie, zawsze z tym samym zaciekawieniem i przejęciem, jakie wznieciły we mnie opowiadania elizawetgradzkie. (Między innymi byłem tam także w Palermo na przedstawieniu *Króla Rogera* w Teatro Massimo w roku 1949). [...]

Z tych rozmów z moim kuzynem urodził się więc pierwszy pomysł. Nastąpił potem okres wymiany listów (nie wszystkie one ocalały) i szkicowania samego szkieletu dramatycznego.

Na jesieni tegoż samego roku, jeszcze przed wyjazdem ostatecznym do Warszawy, zajechałem na trzy dni do Odessy, gdzie Szymanowski bawił z rodziną, i tam już ostatecznie omówiliśmy na podstawie sporządzonych przeze mnie szkiców całość sycylijskiego dramatu.

Toteż ile razy myślę o genezie *Króla Rogera*, widzę raczej właśnie ten moment: siedzieliśmy na wysokim brzegu morza obok willi państwa Dawydow w ten sposób, że sylwetkę

Und nur aufgrund dieser Erstlingsfrüchte war er von der Idee unserer Zusammenarbeit begeistert.

Mein damaliger Besuch in Elizavetgrad ist mir in Erinnerung geblieben; Szymanowski komponierte kaum, verschob seine musikalische Arbeit „auf später“, aber er las viel, schrieb Literatur und ordnete seine Reiseerinnerungen der Jahre 1913 und 1914. Er berichtete mir ausführlich, was ihn auf seiner Reise nach Italien und speziell Sizilien fasziniert hatte. Für mich waren das völlig unbekannte Welten. Ich hörte gebannt zu. So entstanden die ersten Entwürfe unserer Oper.

Jahre später unternahm ich selbst meine erste Reise nach Sizilien und sollte noch viele Male dorthin zurückkehren, immer erfüllt von der gleichen Neugier und Aufregung, die die Elizavetgrad-Geschichten in mir entfacht hatten. (So habe ich zum Beispiel auch 1949 in Palermo eine Aufführung von *König Roger* im Teatro Massimo erlebt). [...]

Aus diesen Gesprächen mit meinem Cousin erwuchs die erste Idee. Daran schloss sich die Zeit des Briefwechsels an (nicht alle sind erhalten geblieben) und schließlich die erste Niederschrift einer szenischen Rohfassung.

Im Herbst desselben Jahres fuhr ich vor meiner endgültigen Abreise nach Warschau für drei Tage nach Odessa, wo Szymanowski sich mit seiner Familie aufhielt, und dort besprachen wir das ganze sizilianische Drama anhand der von mir vorbereiteten Entwürfe.

Wenn ich an die Entstehung von *König Roger* denke, steht mir vor allem dieser Moment vor Augen: Wir saßen am Ufer neben der Villa der Familie Dawydow, ich Karols Silhouette hob sich vor dem im Hintergrund des schimmernden blau-grünlichen Wasser ab, (damals war ich zum ersten Mal am Meer) und wir verbrachten viele Stunden damit, uns vorzustellen, wie unser Roger aussehen werde und wie viele „unlösbare Rätsel“ wir nicht nur unseren

Karola widziałem na tle niebieskiej, zielonawej wody (pierwszy raz wtedy ujrzałem morze) i długie godziny spędzaliśmy na mówieniu sobie, jak będzie wyglądał nasz Roger i ile „nierozwiązalnych zagadek” postawimy nie tylko naszemu widzowi i słuchaczowi, ale także reżyserowi i inscenizatorowi. Szymanowski do mojego tekstu dopisał bardzo szczegółowe didaskalia, opisując dekoracje wszystkich trzech aktów. Zrobił to, ponieważ ja nie widziałem tego wspaniałego tła, na którym chciał umieścić swój dramat, mogłem to sobie co najwyżej i bardzo niedoskonale wyobrazić. Ale didaskalia te są zbyt szczegółowe, ażeby dały się zrealizować na scenie, szczególnie we współczesnym teatrze – a zdaje mi się, że Szymanowski tak dokładnie podawał te opisy, gdyż chciał pamiętać o tych widokach, chciał je sobie w wyobraźni wciąż wywołać.

Tam też, w Odessie, doszło do ostatecznego ustalenia nie tylko rzeczy generalnych, ale i szczegółów. Szymanowski mógł przystąpić do komponowania. Uczynił to jednak dopiero po powrocie do kraju, w samym końcu roku 1919. Komponował też potem i w Ameryce – i jak wynika z jego listu, przerobił cały mój tekst drugiego aktu, za wyjątkiem kołysanki Roksany, która zresztą i tak była dopisana później, jako specjalnie efektowny „numer”.

Oto mniej więcej wszystko, co w tej chwili mógłbym powiedzieć o tym, jak powstał *Król Roger*. Oczywiście wszystko to są sprawy czysto zewnętrzne. Bo jaką drogą Szymanowski doszedł do całej filozofii *Króla Rogera*, do jego ekstatycznego uniesienia – to są już tajemnice jego tylko twórczego warsztatu.

Fragmety tekstu Jarosława Iwazskiewicza zaczerpnięto z programu towarzyszącego premierze *Króla Rogera*, która odbyła się w 1965 r. w warszawskim Teatrze Wielkim.

Zuschauern und Zuhörern, sondern auch dem Regisseur und Dramaturgen stellen würden. Szymanowski fügte meinem Text sehr detaillierte Regieanweisungen hinzu, in denen er die Dekorationen aller drei Akte beschrieb. Er tat dies auch deshalb, weil ich diese wunderbare Ausstattung, auf die er sein Drama setzen wollte, nicht sah, ich konnte es mir nur sehr bruchstückhaft vorstellen. Aber diese Regieanweisungen sind zu detailliert, um tatsächlich auf der Bühne umgesetzt zu werden, besonders im zeitgenössischen Theater – und mir scheint, dass Szymanowski diese Anweisungen nur deshalb so präzise aufgeführt hat, weil er selbst sich an diese Vorstellungen erinnern wollte, er wollte sie in seinem Geist reproduzieren können.

Dort, in Odessa, wurde jedoch nicht nur die grobe Fassung erstellt, sondern wir gingen auch schon ins Detail. Szymanowski konnte also anfangen zu komponieren. Allerdings begann er damit erst Ende 1919, als er nach Polen zurückgekehrt war. Später komponierte er auch in Amerika und – das belegen seine Aufzeichnungen – überarbeitete meinen gesamten Text des zweiten Akts bis auf das Schlaflied von Roxana, das erst später als besonders effektvolle „Nummer“ hinzugefügt wurde.

Das ist so ungefähr alles, was ich über die Entstehung von *König Roger* sagen kann. Natürlich sind das alles eher Äußerlichkeiten. Denn wie Szymanowski den philosophischen Gehalt von *König Roger* zu diesem Ausmaß an ekstatischem Überschwang gesteigert hat – das bleibt das Geheimnis seiner einzigartigen Kreativität.

Die Auszüge entstammen einem Originaltext von Jarosław Iwazskiewicz, der anlässlich einer Aufführung von *König Roger* 1965 am Teatr Wielki in Warschau im begleitenden Programmheft erschien.

*...długie godziny spędzaliśmy na mówieniu sobie, jak będzie wyglądał nasz **Roger** i ile „nierozwiązalnych zagadek” postawimy nie tylko naszemu widzowi i słuchaczowi, ale także reżyserowi i inscenizatorowi.*

...wir verbrachten viele Stunden damit uns vorzustellen, wie unser Roger aussehen werde und wie viele „unlösbare Rätsel“ wir nicht nur unseren Zuschauern und Zuhörern, sondern auch dem Regisseur und Dramaturgen stellen würden.

KRÓL ROGER



Rafał
Matusz

fot. P. Nykowski

Sens może przyjść
tylko przez zniszczenieSylvia Wachowska: Dlaczego *Król Roger*?
Jaka była Pana droga do realizacji tego tytułu?

Rafał Matusz: Opera Szymanowskiego towarzyszy mi już od kilku lat. W 2007 r. reżyserowałem *Dziady* Adama Mickiewicza, przeczytałem je wówczas i inscenizowałem jako wielkie misterium. Po tym przedstawieniu usłyszałem, że może powinienem przygotować *Króla Rogera*. Od razu poczułem wewnętrzną iskrę. Zapaliłem się do tego pomysłu. Zacząłem słuchać, oglądać, byłem pewien, że to jest temat, z którym warto się zmierzyć. Nie ma takiego tekstu dramatycznego, który by w tak wyrazisty, niesamowity sposób opowiadał o zbiorowym zaczadzeniu, zbiorowym ataku histerii. Perspektywa zmierzenia się z takim tematem była bardzo pociągająca. Ważna była też dla mnie możliwość pracy w operze. Teatr dramatyczny przyzwala na mniej rygorystyczne i mniej konkretne podejście do materiału scenicznego. Zupełnie inaczej jest w teatrze operowym. Tu panuje dyscyplina, dzieło jest zakłete w muzyce, a libretto jest sztuką interpretacji, a nie sztuką przepisywania tekstu. Do realizacji oper, według mnie, trzeba dojrzeć. Nauczyć się dostrzegać całą złożoność tej materii, tego świata. Opera daje też znacznie większe możliwości realizacyjne.

W teatrze dramatycznym najważniejszą, fundamentalną rolę odgrywa tekst literacki. W *Królu Rogerze* mamy dość specyficzną sytuację, libretto stworzone przez Jarosława Iwaszkiewicza, we współpracy z Karolem Szymanowskim, jest przepelnionym metaforami tekstem poetyckim, który daje możliwość wielorakiej interpretacji. Taka pozorna wolność to dla reżysera ogromne wyzwanie.

Der Sinn kann nur
durch Zerstörung entstehenSylvia Wachowska: Warum *König Roger*?
Wie gestaltete sich Ihr Weg zur Realisierung dieses Titels?

Rafał Matusz: Die Oper von Szymanowski begleitet mich schon seit einigen Jahren. 2007 habe ich Adam Mickiewicz's *Dziady* [Totenfeier] inszeniert, ich habe dieses Werk damals als ein großes Mysterienspiel gelesen und inszeniert. Nach dieser Aufführung bekam ich zu hören, dass ich vielleicht *König Roger* vorbereiten sollte. Ich verspürte sofort einen inneren Funken. Ich war begeistert von dieser Idee. Ich begann zu hören, zu schauen, ich war mir sicher, dass dies ein Thema ist, das es wert ist, ihm die Stirn zu bieten. Es gibt keinen dramatischen Text, der so ausdrucksstark und verblüffend von einer kollektiven Entrückung / Berausung, einem kollektiven Hysterieanfall erzählt. Die Aussicht, sich mit einem solchen Thema auseinanderzusetzen, war sehr reizvoll. Es war mir auch wichtig, an der Oper arbeiten zu können. Das Schauspieltheater ermöglicht einen weniger strengen und weniger konkreten Umgang mit dem Bühnenmaterial. Im Opernhaus ist dies ganz anders. Hier herrscht Disziplin, das Werk wird in Musik verzaubert, und das Libretto ist eine Kunst der Interpretation, keine Kunst des Umschreibens eines Textes. Meiner Meinung nach erfordert es eine gewisse innere Reife, um eine Oper zu realisieren. Man muss lernen, die ganze Komplexität dieser Materie, dieser Welt wahrzunehmen. Das Opernhaus bietet auch viel größere Produktionsmöglichkeiten.

Im dramatischen Theater spielt der literarische Text die wichtigste und grundlegendste Rolle. In *König Roger* haben wir eine ziemlich spezifische Situation, das von Jarosław Iwaszkiewicz in Zusammenarbeit mit Karol Szymanowski

Tu właśnie doświadczenie teatru dramatycznego jest bardzo ważne, szczególnie przy tego typu materiale. W tym tkwi pewien paradoks, bowiem z jednej strony bliżej jest nam do misterium, w którym przyglądamy się zbiorowemu rozpadowi, wypuszczeniu emocji, które są ważniejsze niż my sami, z drugiej strony ja bardzo precyzyjnie przechodzę przez konteksty literackie. Ważne czytanie libretta, osadzenie filozoficzno-literackie i szukanie kontekstów jest istotną częścią tej pracy. W przygotowaniach do realizacji *Rogera* najważniejszą inspiracją był dla mnie *Ślub* Witolda Gombrowicza. Przeczytanie uwikłań w głowie drugiej strony, próba rozmyślnego przeanalizowania za pomocą środków intelektualnych tego, jak się rozpada świat, jak jest to pokazane u Gombrowicza, jest dla mnie bardzo istotne w rozszytywaniu świata opery Szymanowskiego. Przyglądamy się uważnie Henrykowi, któremu wydarza się jego alter ego, czyli Pijak z *palicem*. Czytam to tak, że Henryk jest trochę Rogerem, a Pijak trochę Pasterzem. Ten gombrowiczowski *palic* staje się szczególnie inspirujący w kwestiach formalnych, także w budowaniu przestrzeni, jest wspólnym mianownikiem dla całości.

To, co na pewno jest fascynujące w *Królu Rogerze*, to możliwość rozszywania tego dzieła na wiele sposobów bez naruszania litery oryginału. Czy, idąc tropem Gombrowicza, w Pana interpretacji głównym problemem w *Rogerze* będzie próba przeanalizowania rozpadu własnej świadomości?

Tak. Sądzę, że jest to historia o rozpadzie człowieka współczesnego, opowieść o utracie samokontroli, władzy nad sobą, ale także o dojrzałości drugiego podejścia w życiu, kiedy życie nie żywi się już tą pierwszą, pierwotną romantyczno-młodzieńczą energią, tylko budujemy je świadomie na podstawie jakiegoś rozczarowania. Jesteśmy dojrzałsi, na nowo siebie definiujemy. Myślę, że ten moment jest fantastycznie uchwycony przez Szymanowskiego i Iwaszkiewicza.

geschaffene Libretto ist ein poetischer Text voller Metaphern, der vielfältige Interpretationen zulässt. Diese scheinbare Freiheit ist eine große Herausforderung für einen Regisseur.

Ausgerechnet bei dieser Art von Material ist die Erfahrung aus dem dramatischen Theater so wichtig. Hier liegt ein gewisses Paradoxon, weil wir einerseits näher an einem Mysterium sind, in dem wir einen kollektiven Zerfall betrachten, die Freisetzung von Emotionen, die wichtiger sind als wir selbst. Andererseits gehe ich hier sehr genau den bestimmten literarischen Kontext durch. Das sorgfältige Lesen des Librettos, das philosophisch-literarische Setting und das Suchen nach Zusammenhängen sind ein wesentlicher Bestandteil dieser Arbeit. Die wichtigste Inspiration für mich bei der Vorbereitung des *Königs Roger* war *Die Trauung* von Witold Gombrowicz. Die Lektüre der Verstrickungen im Kopf des Gegenübers, der Versuch, bewusst mit intellektuellen Mitteln zu analysieren, wie die Welt auseinanderbricht, wie es in Gombrowicz' Werk gezeigt wird, ist für mich bei der Lektüre der Welt von Szymanowskis Oper sehr wichtig. Wir schauen uns ganz genau Henryk an, dem zufällig sein Alter Ego passiert, nämlich der Säufer mit dem *betastenden Finger*. Ich habe es so gelesen, dass Henryk ein bisschen Roger ist und der Säufer ein bisschen der Hirte. Dieser gombrowiczartige *betastende Finger* scheint uns besonders in formellen Fragen inspirierend zu sein. Aber auch in der Art und Weise, wie wir den Raum aufbauen, gilt dieser als der gemeinsame Nenner für das Ganze.

Was an *König Roger* definitiv faszinierend ist, ist die Möglichkeit, dieses Werk auf vielfältige Weise zu deuten, ohne den ursprünglichen Wortlaut anzutasten. Sie folgen in Ihrer Interpretation Gombrowicz's Motiven, wird das Hauptaugenmerk bei dem Zerfall des eigenen Bewusstseins liegen?

Jak cynizm Pijaka odnajduje się w *Królu Rogerze*?

Moim zdaniem *Ślub* jest o relacji jasnej i ciemnej strony samego siebie. Ja Pijaka nie rozdzielam, nie postrzegam, że jest to osobna, niezależna osoba, tylko rozumiem go jako rodzaj zaburzenia, wirusa. Cała walka w *Ślubie* polega właściwie na tym, że te ciemne moce, rzeczy, które są trochę cyniczne, trochę irytujące, które obalają we mnie moje własne „ja”, są właśnie robione przez Pijaka. Musimy odpowiedzieć sobie na pytanie, do kogo tak naprawdę należy człowiek, czy człowiek należy do siebie, w sensie rozumu, czy też jest w nas coś, co nas rozsadza, co mówi, że funkcjonuje w nas jakiś rodzaj intuicji, jakiejś ciemnej mocy, która domaga się ujawnienia.

Czy, traktując *Ślub* jako kontekst podczas pracy nad operą Szymanowskiego, przywoływał Pan konkretne inscenizacje tego dramatu? Na myśl nasuwają się chyba dwa najbardziej ikoniczne przedstawienia w historii polskiego teatru, spektakle Jerzego Jarockiego i Jerzego Grzegorzewskiego.

Dla mnie kluczową realizacją jest przedstawienie Jerzego Jarockiego. Widziałem wiele *Ślubów*, ten był dla mnie przedstawieniem założycielskim. Inscenizacją, która spowodowała, że zapragnąłem studiować reżyserię. Oglądałem ten *Ślub* wielokrotnie, później miałem okazję być asystentem Jarockiego. Jego matematyczno-logiczne podejście do tekstu wywarło na mnie ogromny wpływ. Strukturalne, formalne myślenie, cała biomechanika, budowanie postaci za pomocą chwytów formalnych są mi szczególnie bliskie.

Jak rozszytywanie opery Szymanowskiego Gombrowiczem przekłada się na budowanie charakterów poszczególnych postaci? Jak to je kształtuje?

Wszystko zaczyna się od widowni. Można powiedzieć, że chcielibyśmy sprowokować publiczność do wtargnięcia na scenę. Cały I akt to misterium wprowadzające, dopiero

Jawohl. Für mich ist es in erster Linie eine Geschichte darüber, dass der moderne Mensch in alle Richtungen gleichzeitig auseinanderbricht. Dies ist eine Geschichte über den Verlust der Selbstbeherrschung, über den Verlust der Macht über sich selbst, aber auch über die Reife des zweiten Lebensanlaufs, wenn sich das Leben nicht mehr von dieser ersten, ursprünglichen, romantisch-jugendlichen Energie nährt, sondern wenn wir das Leben dann schon bewusster auf der Grundlage einer gewissen Enttäuschung aufbauen. Wir sind reif, wir definieren uns neu. Ich finde, dass dieser Moment von Szymanowski und Iwaszkiewicz fantastisch eingefangen wurde.

Wie passt der Zynismus eines Säufers zum König Roger?

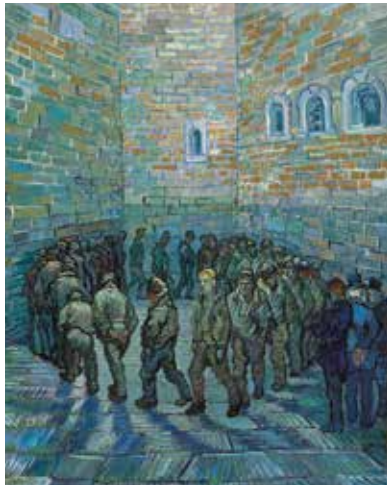
Meiner Meinung nach geht es bei *Der Trauung* um eine Beziehung zwischen der hellen und der dunklen Seite von sich selbst. Ich separiere den Säufer nicht. Ich nehme nicht an, dass er eine separate, unabhängige Person ist, vielmehr verstehe ich ihn als eine bestimmte Art von Störung, als ein Virus. Der ganze Kampf in *Der Trauung* besteht eigentlich darin, dass diese dunklen Mächte, diese Dinge, die ein bisschen zynisch, ein bisschen nervig sind, die mein eigenes Selbst in mir stürzen, tatsächlich von dem Säufer angetan werden. Wir müssen uns die Frage stellen, wem gehört der Mensch in Wirklichkeit, ob ein Mensch sich selbst gehört, im Sinne der Vernunft, oder gibt es etwas in uns, das uns von innen herausprengt, was besagt, dass in uns irgendeine Art der Intuition steckt, eine gewisse dunkle Macht, die verlangt, offenbart zu werden.

Da sie *Die Trauung* als Kontext für Szymanowskis Oper gewählt haben, haben Sie in Ihrer Inszenierung an bestimmte Inszenierungen dieses Dramas anknüpfen wollen? Zwei der ikonischsten Aufführungen in der Geschichte des polnischen Theaters kommen mir dabei in den Sinn, die Aufführungen von Jerzy Jarocki und Jerzy Grzegorzewski.

w II akcie kurtyna się wznosi i widzimy świat wewnętrzny, jego poszczególne elementy. Wszystko dzieje się w absurdalnym, surrealistycznym świecie głowy, kosmosu. Trochę jakbyśmy byli w stanie nieważkości. Z ciemności wyłaniają się postaci, zabierane są poszczególne elementy scenografii, przyjeżdżają nowe. Taki jest porządek inscenizacji.

Rodzi się cykliczność tego świata?

Tak. Podczas przygotowań do realizacji *Rogera* bardzo ważną była dla mnie *Odyseja kosmiczna* Stanleya Kubricka. Myślenie o człowieku w szeroko pojętej podróży, także w głąb siebie, któremu wyświetlają się elementy z jego podświadomości. Podążając tym tropem, Pijak-Pasterz jest kimś, kto przychodzi, podobnie jak chór, z publiczności. Jest przybyszem, który się nam wyłania. Jakbyśmy zmrużyli oczy, głębiej westchnęli i postarali się uwolnić myśli, to zapewne każdy z nas odnalazłby w sobie Pasterza. To jest dojrzały mężczyzna. Nie, jak w didaskaliach, kędzierzawy młodzieniec. W jakimś sensie zawiera cechy biseksualne, uwodzi zarówno Rogera, jak i Roksanę. Przez to jest istotą kompletną.



Vincent van Gogh,
Spacer więźniów,
1890

Vincent van Gogh,
Die Runde der Gefangenen,
auch Gefangenenrundgang,
1890

Für mich spielt die Aufführung von Jerzy Jarocki die Schlüsselrolle. Ich habe viele Aufführungen von *Der Trauung* gesehen, diese war eine Gründungsaufführung für mich. Eine Aufführung, die mich dazu gebracht hat, Regie zu studieren. Ich habe diese Inszenierung mehrere Male gesehen, dann hatte ich die Gelegenheit, als Jarockis Assistent zu arbeiten. Seine mathematische und logische Herangehensweise an den Text hatte mich enorm beeinflusst. Sein strukturelles, formales Denken, die ganze Biomechanik, der Aufbau eines Charakters anhand bestimmten formalen Tricks liegt mir besonders am Herzen.

Wie beeinflusst die Analyse Szymanowskis Oper mithilfe von Gombrowicz den Aufbau der Charaktere einzelner Protagonisten? Wie prägt sie das?

Alles beginnt mit dem Publikum. Man könnte sagen, wir möchten das Publikum provozieren, auf die Bühne zu stürmen. Der gesamte erste Akt ist ein einleitendes Mysterium, erst im zweiten Akt hebt sich der Vorhang und wir sehen die Innenwelt und ihre einzelnen Elemente. Alles spielt sich in der absurden, surrealen Welt des Kopfes ab, des Kosmos! Es ist ein bisschen wie Schwerelosigkeit. Figuren tauchen aus der Dunkelheit auf, einzelne Elemente des Bühnenbildes werden weggenommen, neue kommen hinzu. Dies ist die Reihenfolge dieser Inszenierung.

So entsteht ein gewisser Zyklus?

Genau. 2001: *Odysee im Weltraum* von Stanley Kubrick ist mir dabei sehr wichtig. Das Denken über einen Menschen im Kontext einer weit gefassten Reise, auch in sich selbst, die Elemente aus seinem Unterbewusstsein projiziert werden. Diesem Ansatz folgend ist der Säufer-Hirte jemand, der ähnlich, wie der Chor aus dem Publikum kommt. Er ist der Fremde, der bei uns auftaucht. Wenn wir bereit wären, unsere Augen zusammenzukneifen, tief seufzen und versuchen, unsere Gedanken loszulassen, würde wahrscheinlich jeder von uns einen solchen Hirten in sich finden.

To człowieczeństwo, które zawiera w sobie tę dwoistość, jest marzeniem o człowieku doskonałym, który potrafi odnaleźć się w każdej sytuacji definiowanej przez seksualność.

Pasterz i chór przychodzą z publiczności. Kim jest Pasterz? Bogiem, prorokiem, szaleńcem? Często postrzegany jest jako ten obcy, przychodzący do świata Rogera, agresor, który chce ten świat zburzyć, rozsadzić.

Jest kimś, czymś, z czym musimy się zmierzyć. Najbardziej obcy w tym świecie okazuje się król Roger. On sam musi dopuścić do siebie to, co już zaistniało w zbiorowości, co już w niej działa, co jest rozpoznawalne, i to, co my, jako publiczność, czujemy. Chór to są nasi reprezentanci, wychodzą z widowni, zajmują miejsce na scenie, otaczają kanał orkiestrowy. Reprezentują nas, nie porządek Rogera. Chodzi z jednej strony o zbudowanie struktury zbiorowej, podświadomej, bachicznej, z drugiej zaś struktury wewnętrznej, niezwykle kameralnej, odśrodkowej, psychoanalitycznej. To się buduje w kontraście pomiędzy I a II aktem. III akt jest już o człowieku, który utracił grunt pod nogami, jest zawieszony, jakby pozbawiony grawitacji, rozpada się w każdym kierunku jednocześnie. Następuje entropia. Zadając sobie pytanie, do kogo należy człowiek, przychodzi mi na myśl kwestia Franza Kafki z *Putapki* Różewicza: „to ja jestem putapką, moje ciało jest putapką, w którą wpadłem po urodzeniu”. Ta egzystencjalna perspektywa nam przyswieca.

W niektórych realizacjach pojawia się optymistyczny wyraz tej przemiany, pojawia się na przykład dziecko.

U nas nie ma takiej drogi. Raczej stawiamy człowieka w obliczu pewnego rodzaju spalania, unicestwienia. Przez misteryjność, którą przełożymy na całość opery, chcemy przywrócić akcję do antycznej jedności miejsca, akcji, czasu. Wszystko dzieje się w ciągu dwudziestu czterech godzin. Bohaterowie przychodzą w oczekiwaniu na słońce i za dwadzieścia cztery godziny to słońce spala Rogera.

Dieser ist ein reifer Mann. Anders als in den Regieanweisungen festgelegt, ist er kein lockiger junger Mann. In gewissem Sinne hat er bisexuelle Züge, er verführt sowohl Roger als auch Roxana. Er ist daher ein vollständiges Wesen. Diese Menschlichkeit, die diese Dualität beinhaltet, ist ein Traum von einem perfekten Menschen, einem vollkommenen Menschen, der sich in jeder durch Sexualität definierten Situation wiederfinden kann.

Der Hirte und der Chor kommen aus dem Publikum. Wer ist überhaupt dieser Hirte? Ist er ein Gott, ein Prophet, ein Wahnsinniger? Er wird oft als der Fremde gesehen, der in Rogers Welt kommt, der Aggressor, der Rogers Welt niederreißen und sprengen will.

Er ist jemand, etwas, dem wir uns stellen müssen. König Roger entpuppt sich als der Fremdartigste dieser Welt. Er selbst muss sich eingestehen, was in der Gemeinschaft bereits existiert hat, was in ihr bereits aktiv ist, was erkennbar ist und was wir als Publikum wahrnehmen. Der Chor ist unser Repräsentant, er verlässt das Publikum, nimmt seinen Platz auf der Bühne ein, umgibt den Orchesterkanal. Der Chor repräsentiert uns, nicht Rogers Weltordnung. Einerseits geht es um den Aufbau einer kollektiven, unbewussten, bachischen Struktur, andererseits um eine innere Struktur, die extrem intim, zentrifugal und psychoanalytisch ist. Es baut sich im Kontrast zwischen dem ersten und zweiten Akt auf. Der dritte Akt dagegen handelt schon von einem Mann, der den Boden unter den Füßen verloren hat. Dieser Mensch schwebt seiner Schwerkraft beraubt und fällt dabei in alle Richtungen gleichzeitig auseinander. Entropie tritt auf. Wenn ich mich frage, zu wem ein Mensch gehört, kommt mir die Frage von Franz Kafka aus Różewicz's *Falle in den Sinn*: „Ich bin eine Falle, mein Körper ist eine Falle, in die ich nach der Geburt getappt bin.“ Und diese existentielle Perspektive leitet uns.

In einigen Inszenierungen lässt sich ein optimistischer Ausdruck dieser Transformation erkennen, zum Beispiel ein Kind wird geboren.

Posiłkując się inspiracjami malarskimi, na pewno przywołałbym tutaj *Śmierć Sardanapala*.

Kiedy umiera Sardanapal, upada całe królestwo.

Tak. W jakimś sensie jest to dla nas opowieść o końcu cywilizacji, którą znamy, i o tym, że pojawia się kolejne pytanie: o świat ponowoczesny. Jak my mamy się dzisiaj odnaleźć w takim świecie, który jest postmodernistyczny, w którym wszystko już było. Wszystkie karty zostały otwarte. Każda wartość, każdy system, każda myśl, każde uczucie jest względne. Wszystko jest ze sobą labilnie połączone. Co może być w tym świecie coś nowego? Jakie pytanie możemy sobie zadać?

Czy w proponowanej przez Pana wizji jest coś stałego? Wiara, religia?

Stała jest tylko cykliczność i zmiana. *Król Roger* jest też opowieścią o podmiemie świadomości. Ja nie należę do zbyt wielu optymistów. Kiedy w III akcie doprowadzamy do samospalenia Rogera, do wystawienia się na słońce w obliczu całego królestwa, pojawia się motyw *Drabiny Jakubowej*. Roger próbuje się wspiąć na nią, żeby znaleźć komunikację z absolutem, żeby nadać porządek temu światu, ale niestety, drabina nie ma szczebli. Zakładamy, że ten punkt odniesienia, jakkolwiek go nazwiemy, pisany z małej, czy wielkiej litery, istnieje, tylko my nie potrafimy go odnaleźć. Możemy powiedzieć, że człowiek skrzył się kręgosłup, coś w nas trzasnęło w sposób ostateczny i nie potrafimy sobie z tym poradzić. Pozostała struktura, ona jest gotowa na nas, tylko że my straciliśmy sens i nie potrafimy odnaleźć drogi. Dlatego tak ważny jest ten motyw przecięcia, przetrącenia kręgosłupa w sensie duchowym, metafizycznym. Z czymś takim zostajemy. Wiemy, że istnieje wehikuł, który mógłby nas przenieść do świata wartości albo nadałby naszemu bytowi sens, ale my nie wiemy, jak z niego skorzystać.

Wir schlagen diesen Weg nicht ein. Vielmehr stellen wir einen Menschen einer Art Burnout, Vernichtung gegenüber. Durch das Mysterium, das wir auf die Gesamtheit der Oper übertragen, wollen wir der Handlung die aristotelischen Einheiten von Ort, Handlung und Zeit zurückgeben. Alles geschieht innerhalb von vierundzwanzig Stunden. Sie kommen in Erwartung der Sonne, und in vierundzwanzig Stunden verbrennt die Sonne Roger. Wenn ich mich hierbei auf die Inspirationen aus der Malerei stützen soll, würde ich mich sicherlich an den *Tod des Sardanapalus* erinnern.

Mit dem Tod von Sardanapalus bricht das gesamte Königreich zusammen.

Jawohl. In gewisser Weise ist es für uns eine Geschichte über das Ende der Zivilisation, über das Ende der Zivilisation, die wir kennen, und darüber, dass eine andere Frage auftaucht: über die postmoderne Welt. Wie sollen wir uns heute in einer postmodernen Welt wiederfinden, in der alles schon mal da war? Alle Karten wurden ausgespielt. Jeder Wert, jedes System, jeder Gedanke, jedes Gefühl ist relativ. Alles ist lose miteinander verbunden. Was könnte überhaupt noch als etwas Neues in dieser Welt auftauchen? Welche Frage können wir uns noch stellen?

Gibt es ein Kontinuum in der von Ihnen vorgeschlagenen Vision? Glaube, Religion?

Mir scheint, dass nur die Zyklizität der Veränderung konstant ist. In gewisser Weise ist *König Roger* auf einer anderen Ebene auch eine Geschichte über einen Bewusstseins-austausch. Ich bin nicht zu optimistisch. Als wir Roger im dritten Akt zur Selbstverbrennung ansetzen, indem wir ihn Angesicht des gesamten Königreichs der Sonne aussetzen, taucht das Thema der *Jakobsleiter* auf. Roger versucht darauf zu klettern, um mit dem Absoluten in Verbindung zu treten, um Ordnung in diese Welt zu bringen, aber leider hat die Leiter keine Sprossen. Wir gehen davon aus, dass

Czy tym wehikułem jest postać Pasterza, jego perspektywa?

Myszę, że dzisiaj odnajdujemy się bardziej w perspektywie Pasterza niż Rogera. Wiemy, że na początku opera była zatytułowana *Pasterz*. Szymanowski pragnął stworzyć bachiczną substancję, która byłaby uwolniona od wszystkiego, co jemu nie pozwalało mówić pełną piersią. Cieszę się, że tytułem jest jednak *Król Roger*, dzięki temu jesteśmy w perspektywie ludzkiej. To jest opowieść o niemożności człowieka, a Pasterz jest niejako prowokatorem, który pokazuje nam drogę ku nieznanemu. W tym sensie to dzieło jest o tym, że człowiek nie powinien być przemądrzały w stosunku do samowiedzy i samoświadomości. Potrzebujemy absolutu, potrzebowałibyśmy struktury, która górowałaby nad nami, która by nas uporządkowała. Może to być Bóg, może to być jakaś inna wartość.

W librecie punktem odniesienia jest religia, wiara.

Mysząc o absolutie, mam w głowie przemieszczający się monolit – prostopadłościan z *Odysei kosmicznej*, który promieniuje energią. Jeśli mielibyśmy wyrazić absolut, to niech on będzie na przykład sześcianem, trójkątem czy kulą.



Leonardo da Vinci,
Człowiek witruwiański,
ok. 1492

Leonardo da Vinci,
Vitruvianischer Mensch,
ca. 1492

dieser Bezugspunkt, wie auch immer wir ihn nennen mögen, klein- oder großgeschrieben, existiert, nur wir können ihn nicht finden. In gewisser Weise können wir sagen, dass der Mensch sich das Rückgrat gebrochen hat, etwas ist endgültig in uns zusammengebrochen und wir können damit nicht umgehen. Der Rest der Struktur ist für uns bereit, nur haben wir jeglichen Sinn verloren und können dazu keinen Zugang finden. Deshalb ist dieses Motiv des Brechens der Rückgrats im spirituellen und metaphysischen Sinne so wichtig. Wir bleiben bei so etwas. Wir wissen, dass es ein Vehikel gibt, das uns in die Welt der Werte bringen oder unserer Existenz einen Sinn geben könnte, aber wir wissen nicht, wie wir es benutzen sollen.

Ist dieses Mittel, die Figur des Hirten und seine Perspektive?

Ich denke schon, es scheint mir, dass wir uns heute mehr in der Perspektive des Hirten als in der Perspektive von Roger befinden. Wir wissen, dass die Oper am Anfang *Der Hirte* hieß. Szymanowski wollte eine Bacchanal-Substanz schaffen, die von allem befreit ist, was ihn daran hindern würde, mit voller Brust sprechen zu können. Ich bin froh, dass der Titel *König Roger* ist, weil wir uns dadurch in einer menschlichen Perspektive wiederfinden. Dies ist eine Geschichte über die menschliche Unmöglichkeit, und der Hirte ist gewissermaßen ein Provokateur, der uns den Weg ins Unbekannte weist. Es scheint mir, dass es in diesem Sinne in dieser Arbeit darum geht, dass der Mensch in Bezug auf Selbsterkenntnis und Selbstbewusstsein nicht zu überheblich sein sollte. Wir brauchen ein Absolut, wir brauchen eine Struktur, die uns beherrscht, die uns ordnet. Es könnte ein Gott sein, es könnte ein anderer Wert sein.

Religion und Glaube sind die Bezugspunkte im Libretto.

Wenn ich an das Absolut denke, habe ich einen sich fortbewegenden Monolithen im Kopf – einen Quader in der 2001: *Odysee im Weltraum*, der Energie ausstrahlt. Wenn wir ein Absolut ausdrücken sollten, sei es zum Bei-

Przychodzi mi tu na myśl *Człowiek witrański* Leonarda da Vinci, postać wpisana w doskonałe proporcje. To może być dla nas punkt odniesienia.

Postać mężczyzny wpisana w okrąg i kwadrat ilustruje harmonię ludzkiego ciała. Stawia Pan pytanie o doskonałość, która jest uchwycona, a jednak nienazwana.

W tym pytaniu jest sens poszukiwania absolutu, który jest człowiekowi niezbędny do tego, aby się rozwijać jako cywilizacja.

Wspomniał Pan *Śmierć Sardanapala* Delacroix, to jest obraz apokaliptyczny. Ogromny, jeśli chodzi o wymiary, ale przede wszystkim intensywny, soczysty w kolorystyce. Dzieło Delacroix to mocny wizerunek samozniszczenia, jednocześnie okrutny i atrakcyjny wizualnie, całkowicie odmienny od jasności obrazu *Odysei kosmicznej*. Zasugerował Pan dwa estetyczne tropy: jasny, czysty, minimalistyczny, wypreparowany świat Kubricka, i nasycony kolorem, zmysłowością świat Delacroix. Są to dwie różne propozycje rozpadającego się świata. Śmierć unicestwia świat Sardanapala, natomiast świat w *Odysei* ulega przeobrażeniu. Jakie jest samozniszczenie Rogera, czy umiera bezpowrotnie, czy się odradza?

Chciałbym powiedzieć, że Roger umiera jako struktura człowieczeństwa, która była na początku. Pasterz niszczy porządek, samowiedzę, rozum, świadomość, uczucia. Człowiek rozumny jest strasznie zadufany w sobie, jeżeli coś jest racjonalne, kodyfikowalne, jeżeli jestem w stanie sam sobie coś przeanalizować, czuję się pewnie. Zuchwałość rozumu zostaje rozbita, człowiek, który wszystko wie, rozpada się, ale nie powstaje nowy człowiek. W tym sensie nie jestem optymistą. Nie szukam tutaj żadnego dziecka, żadnego wytrychu, który nas odrodzi. Mam przed oczami obraz zniszczonej planety, katastrofy, w którą brniemy. Długo o tym myślałem, ale niestety zostaję z tą niemożnością, z rozbiciem *Drabiny Jakubowej*. Wolę myśleć, że gdyby

spiel ein Würfel, ein Dreieck oder eine Kugel. Ich denke an den *vitruvianischen Menschen* von Leonardo da Vinci, eine Figur mit perfekten Proportionen. Dies kann ein Anhaltspunkt für uns sein.

In Leonardo da Vincis Zeichnung veranschaulicht die Figur eines Mannes, der in einen Kreis und ein Quadrat eingebettet ist, die Harmonie des menschlichen Körpers. Sie stellen die Frage nach einer Perfektion, die zwar eingefangen wird und doch unbenannt bleibt.

Die Frage beinhaltet den Sinn der Suche nach dem Absolut, das für den Menschen notwendig ist, damit sich der Mensch sich als Zivilisation entwickeln kann.

Sie haben den *Tod des Sardanapal* von Delacroix erwähnt, das ist ein apokalyptisches Bild. Riesig in den Dimensionen, aber vor allem sehr intensiv, saftig in den Farben. Die Arbeit von Delacroix ist eine Darstellung der Selbstzerstörung, gleichzeitig grausam und visuell attraktiv, völlig anders als die Helligkeit des Bildes der *Odysee im Weltraum*. Sie haben zwei ästhetische Hinweise vorgeschlagen: die helle, saubere, minimalistische Welt von Kubrick und die Welt von Delacroix, gesättigt mit Farbe und Sinnlichkeit. Das sind zwei verschiedene Visionen einer zerfallenden Weltanschauung. Der Tod zerstört die Welt von Sardanapala, während die Welt in der *Odysee* verwandelt wird. Wie ist Rogers Selbstzerstörung, stirbt er unwiederbringlich oder wird er wiedergeboren?

In gewisser Weise möchte ich hier sagen, dass Roger als die Struktur der Menschheit, die am Anfang da war, stirbt. Der Hirte zerstört Ordnung, Selbsterkenntnis, Vernunft, Bewusstsein, Gefühle. Der rationale Mensch ist schrecklich überheblich in dem Sinne, dass er so zuversichtlich ist, wenn etwas rational und kodierbar ist, wenn er in der Lage ist, etwas selbst zu analysieren. Diese Kühnheit der Vernunft zerbricht allerdings, der Alleswissende zerfällt, aber ein neuer Mensch entsteht nicht an seiner Stelle.

człowiek odnalazł swój właściwy wehikuł, a jego istnienie, zakładam, jest możliwe, to moglibyśmy znaleźć optymistyczne rozwiązanie.



William Blake,
Drabina Jakubowa,
1805

William Blake,
Jakobsleiter,
1805

Świat dzieł literackich Franza Kafki, którego Pan przywołał, rządzi się mechanizmami, na które bohaterowie zazwyczaj nie mają wpływu. Istniejące w nim struktury determinują funkcjonowanie postaci. Czy od początku, tak jak u Kafki, Roger wie, że jest częścią mechanizmu, którego nie jest w stanie obalić i dlatego dąży do samozniszczenia?

Absolutnie nie. Ja bardzo dużą rolę przyznaję chórowi. Ten chór jest z nas, z widowni, dlatego powinien być obecny na scenie, przyglądać się królowi. Rogerowi rozsypuje się świat, kiedy przeciwstawiają się mu jego podwładni. W II akcie „zakażony” Pasterzem chór przeobleka się, zmienia. Staje się prześmiewczy, szyderczy, okazuje się, że jest niewolnikiem systemu. Pasterz uwalnia chór, uwalnia tych ludzi, a nie uwalnia Rogera. Stąd też bohater zbiorowy – chór jest postawiony w opozycji do jednostki, która nie chce zrozumieć. Najlepiej by było, gdyby Roger przyłączył się do chóru, do tego bachicznego świata i pozwolił podświadomości, frywolności płynąć, ale tak nie jest.

Insofern bin ich kein Optimist. Ich suche hier kein Kind, keinen Dietrich, der uns zur Wiedergeburt verhilft. Ich habe vielmehr das Bild eines zerstörten Planeten vor Augen, einer Katastrophe, in der der Mensch umherirrt. Ich habe lange darüber nachgedacht, aber leider bleibe ich bei dieser Unfähigkeit, bei diesem Abbruch der *Jakobsleiter*. Ich ziehe es vor, zu denken, dass, wenn der Mensch das richtige Mittel findet, und ich nehme an, dass die Existenz eines solchen Mittel angenommen werden kann, dann wären wir in der Lage, eine optimistische Lösung zu finden.

Die Welt der literarischen Werke von Franz Kafka, auf die Sie sich hier beziehen, wird von bestimmten Mechanismen beherrscht, auf die die Protagonisten normalerweise keinen Einfluss haben. Diese Strukturen bestimmen, wie diese dann funktionieren. Ist sich Roger dessen bewusst, dass er nur Teil eines Mechanismus ist, den er nicht umstürzen kann, und strebt er deshalb die Selbstzerstörung an?

Absolut nicht. Dies ist eine Reflexion, die erst geboren wird, die dann wächst. Dem Chor weise ich eine sehr wichtige Rolle zu. Dieser Chor ist einer von uns, dem Publikum, also sollte er auf der Bühne präsent sein und Roger beobachten. Rogers Welt bricht zusammen, als seine Untergebenen sich ihm widersetzen. Im zweiten Akt verwandelt und verändert sich der vom Hirten „infizierte“ Chor. Es wird spöttisch, höhnisch, es stellt sich heraus, dass Roger ein Sklave dieses Systems ist. Der Hirte befreit den Chor, er befreit diese Menschen, aber nicht Roger selbst. Daher der kollektive Protagonist – der Chor wird dem Einzelnen gegenübergestellt, der dies nicht verstehen will. Im Idealfall würde Roger in diese bacchische Welt, in den Chor eintreten und das Unterbewusstsein, die Frivolität fließen lassen, aber es kommt anders.

Szymanowski und Iwaszkiewicz wollten die Essenz des alten Tragödienchors zumindest ein wenig bewahren und diesen eher als Kommentator, Berater und nicht als Haupt-



Eugène Delacroix,
Śmierć Sardanapala,
1827

Eugène Delacroix,
Der Tod des Sardanapal,
1827

Szymanowski i Iwazkiewicz chcieli choć trochę zachować istotę chóru z tragedii antycznej, kiedy pełni on funkcję komentatora, doradcy, a nie jest bohaterem pierwszoplanowym, nie można się do niego zbliżyć, nie można do niego dotączyć.

Jest strukturą bardzo wyraźną i namacalną, wyrazistą inscenizacyjnie. Kilkadziesiąt osób, które stanowią tło dla walki dwóch bohaterów – Pasterza i Rogera. To tło jest bardzo ważne i osadza nas w roli świadków i uczestników sporu głównych postaci.

Rozmawiamy o idei, a gdybyśmy chcieli rozczłapać historię Króla Rogera wprost. Mamy trójkę głównych bohaterów: Rogera, Roxanę i Pasterza. Ważną, czwartą postacią, jest doradca króla Edrisi. W tę opowieść wpisana mamy historię władzy, państwa, a także rodziny i małżeństwa. Jak Pan rozczłupuje te zależności?

To jest sytuacja dojrzałego związku, który potrzebuje terapii. II akt jest taką terapią, prowadzi ją Pasterz. Obserwujemy małżeństwo, które utraciło swój sens, erotyczny, ale także sens współbycia ze sobą. Roxana jest jak postać z pięciogwiazdkowego świata, do którego została kupiona, do którego przynależy. Próbuje się z tego świata wyzwolić. Pod koniec III aktu Roxana pakuje się i odchodzi od Rogera. Bardzo zależy mi na feministycznym wydźwięku tej historii. Jest to próba wyzwolenia się z paternalistycznego, męskiego systemu wartości. Ona wkracza w świat walki dwóch mężczyzn, wnosi porządek kobiecy. Przychodzi ich pogodzić, próbuje odciągnąć ich od męskiej potrzeby nieustannej walki, konfrontacji. Przynosi żeńską, kobiecą niezależność, która rozsądza męski świat.

Jaki jest początek tej historii? W I akcie Roxana jest tą osobą, która widzi Pasterza, jego uśmiech, oczy. Jest pośrednikiem, przekazuje Rogerowi to, co spostrzeża. Być może Roger nie chce widzieć, obawia się, że zbyt mocno odczuwa pojawienie się przybysza. Natomiast ona

figur fungieren lassen. Damit ist es unmöglich, ihm nahe zu kommen, man kann dem Chor nicht beitreten.

In *König Roger* ist der Chor eine sehr klare und greifbare Struktur, ausdrucksstark in seiner Inszenierung. Dies sind, organisatorisch betrachtet, mehrere Dutzend Personen, die den Hintergrund für den Kampf zweier Helden bilden – des Hirten und des Roger. Dieser Hintergrund erscheint mir sehr wichtig und versetzt uns in die Rolle von Zeugen und Teilnehmern an der Auseinandersetzung der Hauptprotagonisten.

Wir sprechen über die Idee aber wenn wir die Geschichte von *König Roger* einmal direkt lesen wollten. Wir haben drei Hauptfiguren: Roger, Roxana und den Hirten. Und auch eine wichtige vierte Figur, Edrisi, der Berater des Königs. Wir haben hier die Geschichte der Macht, des Staates sowie der Familie und der Ehe eingebettet. Wie verstehen Sie diese Abhängigkeiten?

Für mich ist das eine ganz konkrete Situation für ein therapiebedürftiges reifes Paar. Der zweite Akt ist dann eine Therapie, die von dem Hirten durchgeführt wird. Wir beobachten eine Beziehung, die ihren Sinn verloren hat, ihren erotischen Sinn, aber auch den Sinn des Zusammenseins. Roxana ist wie eine Figur aus der Fünf-Sterne-Welt, in die sie gekauft wurde, in die sie hingehört. Sie versucht sich von dieser Welt zu befreien. Am Ende des dritten Aktes packt Roxane ihre Sachen zusammen und verlässt Roger. Der feministische Ton dieser Geschichte liegt mir wirklich am Herzen. Es ist ein Versuch, aus dem paternalistischen männlichen Wertesystem auszubrechen. Sie betritt bewusst die Welt des Kampfes zweier Männer, bringt die weibliche Ordnung hinein. Sie kommt, um die beiden zu versöhnen, versucht, sie von dem männlichen Bedürfnis nach ständigem Kampf und Konfrontation abzulenken. Sie bringt eine feminine, weibliche Unabhängigkeit, die diese männliche Welt sprengt.

go zauważa. Dlaczego? Czy dlatego, że pojawia się inny mężczyzna, który ją oszałamia, czy pojawia się idea, którą jest zafascynowana, czy pojawia się ktoś obcy, kto przynosi coś świeżego do zastałego związku, który widzimy na początku?

W I akcie Roxana buntuje się przeciwko światu, w którym żyje. Pasterz jest inspirujący, przychodzi z zewnątrz, przynosi nowy oddech. Roger próbuje ją zdyscyplinować, doprowadzić do porządku, w którym jest mężczyzna – król, w tle kobieta, a za nią jeszcze jakieś królestwo. To jest bardzo ważna podróż, proces uświadamiania sobie przez bohaterów pewnych mechanizmów. Pojawienie się Pasterza jest katalizatorem zmian dla Rogera, ale jest też uwalniającą siłą dla samej Roxany, która odkrywa własną tożsamość, godzi się na nią i odchodzi. Jej historia jest bardzo ważna, nie chciałbym jej pominąć ani marginalizować. Można powiedzieć, że jeżeli Roger dokonuje aktu samozagłady, bo nie potrafi pogodzić się ze zmianą systemu, to Roxana godzi się z nią i ma odwagę, by wyjść z zatęchłego domu i spróbować rozpocząć życie od nowa.

Czy Edrisi swoim pytaniem skierowanym do Rogera, kiedy „z rozkoszą ustami szukałeś ust Roxany?“, daje królowi impuls do analizy tego związku? Coś mu uświadamia? Kim jest Edrisi w tej ludzkiej konfiguracji? Czy jest figurą nieobecnego ojca?

Można powiedzieć, że jest figurą ojca, przewodnika, towarzysza, doradcy. Jest dopuszczony do wszystkich tajemnic państwowych i prywatnych. Być może wychował Rogera. Jest inteligentny i bystry. Widzi pęknięcia w strukturze państwa, jest świadomy tego, że utrzymanie królestwa wiąże się z pewnymi ustępstwami w życiu osobistym. Doradza i ma świadomość, że wszyscy muszą się w jakiś sposób nagiąć, aby to królestwo funkcjonowało.

Światem Edrisiego jest Roger. Co się z nim dzieje, gdy Roger odchodzi?

Was ist der Anfang dieser Geschichte? Im ersten Akt ist Roxane die Person, die den Hirten sieht, sein Lächeln, seine Augen. Sie ist die Vermittlerin, die dem Roger übermittelt, was sie wahrnimmt. Vielleicht will Roger nichts sehen, er hat Angst, er verspürt intuitiv, dass er zu stark die Ankunft des Fremden wahrnimmt. Dagegen bemerkt sie ihn. Warum? Ist es, weil ein anderer Mann auftaucht und sie verblüfft, oder es taucht diese Idee auf, die sie fasziniert, oder ist es einfach, weil ein Fremder daherkommt, der etwas Neues in die etablierte Beziehung bringt, die wir am Anfang sehen?

Ich denke, es passiert alles gleichzeitig. Im ersten Akt rebelliert Roxane gegen die Welt, in der sie lebt. Der Hirte ist inspirierend, er kommt aus einer anderen Realität, bringt neuen Atem. Roger versucht sie zu disziplinieren, sie zur Ordnung zu bringen. Zu der Ordnung, in der es einen Mann gibt – einen König, im Hintergrund eine Frau und hinter ihr ein anderes Königreich. Diese Geschichte ist eine sehr wichtige Reise, ein Prozess, bei dem sich die Protagonisten bestimmter Mechanismen bewusst werden. Das Erscheinen des Hirten ist für Roger ein Katalysator für Veränderungen, aber auch eine befreiende Kraft für Roxane selbst, die ihre eigene Identität entdeckt, ihr zustimmt und sie verlässt. Ihr Charakter, die Geschichte einer reifen Frau, ist mir sehr wichtig. Ich möchte sie nicht ausklammern oder an den Rand drängen. Man kann sagen, wenn Roger einen Akt der Selbsterstörung begeht, weil er sich mit dem Systemwechsel nicht abfinden kann, stimmt Roxane dem zu und hat trotzdem den Mut, das muffige Haus zu verlassen und einen Neuanfang zu wagen.

Hat Edrisi mit seiner Frage an Roger, „mit Entzücken mit deinem Mund Roxanas Mund gesucht hast?“ dem König einen Anstoß gegeben, diese Beziehung zu analysieren. Merkt er etwas? Wer ist Edrisi in dieser menschlichen Konfiguration? Ist er eine Vaterfigur?

Edrisi się rozpada. W swoich myślach cofa się do czasów, kiedy jako wychowawca miał wpływ na Rogera, kiedy mógł poprowadzić go jeszcze inną ścieżką. Towarzyszy mu do końca, jest jakby wewnątrz samospalenia. Do jego samoświadomości dociera, że wszystko, czego nauczył Rogera, w obliczu tego, co wniósł Pasterz, jest bez sensu. Zdają sobie sprawę, że poniósł porażkę. Uświadamia sobie swoją staroświeckość, nieprzydatność, niekompatybilność ze współczesnym światem.

Traci wszystko. Oddał się Rogerowi całkowicie, nie ma własnego świata, domu, rodziny. Decyzja Rogera zapewne rozrywa mu serce. Nie widzi innej drogi niż towarzyszenie Rogerowi do końca? Nie ma w nim złości, chęci odejścia?

Nie. Ta relacja nigdy nie była i nie jest idealna. Edrisi przyzwala Rogerowi na różne słabości. Pojawia się problem alkoholizmu, narkotyków. Często, gdy w rodzinie są tego typu problemy, wszyscy o nich wiedzą, rozumieją szkodliwość nałogów, a mimo to dają ciche przyzwolenie na ich istnienie. Jeżeli w rodzinie jest alkoholik, to cała struktura rodziny jest zaburzona, chora, ten problem nie dotyczy tylko jednej osoby.

W I akcie jest moment, wspominał Pan o tym, zgłębiania własnej świadomości przez Rogera, badania emocji. Wraz z wkroczeniem Pasterza, aurą, która go otacza, pojawia się też problem cielesności. Czy wątek poszukiwania tożsamości seksualnej jest obecny w Pana inscenizacji?

Tak. Traktuję ten temat bardzo poważnie. Nie możemy zapominać, że autorzy muzyki i libretta byli homoseksualistami. Dlatego też mówiłem o drugiej szansie, o tym, że niektórzy ludzie odkrywają swoją tożsamość seksualną późno, po czterdziestym roku życia. Rozwodzą się, mają nowych partnerów. Są wreszcie szczęśliwi. Z kobiety zdjęte są kulturowe uwarunkowania, nie musi być matką, nie musi nikogo karmić, nie ma wspólnego kredytu hipo-

Man könnte sagen, dass er eine Figur eines Vaters, Führers, Begleiters ist. Es wird zu allen Staats- und Privatgeheimnissen zugelassen. Vielleicht hat er Roger großgezogen. Er ist intelligent und schlagfertig. Er sieht Risse in der Struktur des Staates, ist sich bewusst, dass die Aufrechterhaltung des Königreichs gewisse Zugeständnisse in seinem persönlichen Leben erfordert. Er weiß, dass sich jeder irgendwie bücken muss, damit dieses Königreich funktioniert.

Edrisis Welt ist Roger. Was passiert mit ihm, wenn Roger geht?

Edrisi fällt auseinander. Seine Gedanken gehen zurück zu der Zeit, als er als Erzieher bei Roger Einfluss hatte, als er ihn auf einen anderen Weg führen konnte. Sie begleitet ihn bis zum Ende, er ist damit wie im Inneren dieser Selbstverbrennung. Sein Selbstbewusstsein erkennt, dass alles, was er Roger beigebracht hat, angesichts dessen, was der Hirte gebracht hat, sinnlos ist. Ihm wird klar, dass er versagt hat. Er erkennt seine Altmodität, Nutzlosigkeit, Unvereinbarkeit mit der modernen Welt.

Er verliert alles. Er hat sich Roger ganz hingegeben, er hat keine eigene Welt, kein Zuhause, keine Familie. Rogers Entscheidung bricht ihm wahrscheinlich das Herz. Sieht er keinen anderen Weg, als Roger bis zum Ende zu begleiten? Ist da keine Wut in ihm, kein Wunsch zu gehen?

Nein. Diese Beziehung ist und war auch nie perfekt. Edrisi gesteht Roger verschiedene Schwächen zu. Es gibt ein Problem mit Alkohol und Drogen. Wenn es solche Probleme in der Familie gibt, weiß oft jeder davon, versteht die Schädlichkeit der Sucht und stimmt dennoch stillschweigend ihrer Existenz zu. Wenn es einen Alkoholiker in der Familie gibt, ist die gesamte Familienstruktur gestört, krank, dieses Problem betrifft nie nur eine Person.

Im ersten Akt gibt es einen Moment, wie Sie erwähnt haben, in dem Roger sein eigenes Bewusstsein erforscht

tecznego. Można znaleźć swoją drogę i spróbować żyć dla siebie. To jest moment uświadomienia sobie takiej możliwości, potrzeby. Chciałbym ten moment dość mocno zaakcentować. Jestem z teatru brutalistów, mocnego, wyraźnego.

Szymanowski w roku premiery *Króla Rogera* miał czterdzieści cztery lata, Iwaszkiewicz był dwanaście lat młodszy, był już żonaty. Obaj byli dojrzałymi mężczyznami.

Dlatego też uważam, że w tej operze chodzi o odwagę powiedzenia sobie, kim jestem, a kim nie. Nie jestem już skonstruowany z oczekiwań kulturowych, tylko wreszcie odnajduję swój własny, osobisty głos.

Poszukiwaniu wielorakości znaczeń sprzyja na pewno libretto. Oparte przede wszystkim na *Bachantkach* Eurypidesa i poezji Tadeusza Micińskiego, przepiętne jest metaforami, mistycyzmem, bogactwem dziwnie łączących się światów. Jak poetyckość przełożyć na akcję sceniczną?

Ja staram się spojrzeć na warstwę literacką z dystansem. Konstatuję problem w librecie, nazywam go po imieniu i staram się go odczytać w sposób taki, jaki jest zgodny z naszą obecną percepcją i wrażliwością.

Wspominał Pan o brutalistach, to bardzo ciekawy trop, wywiedziony z muzyki Szymanowskiego?

Tak. Muzyka *Króla Rogera* przenosi nas w radykalną sferę emocjonalną, tu odnalazłem połączenie z teatrem brutalistów. W ich twórczości, poza tym, że jest w niej mnóstwo przekleństw, jest też symbolika. Symbolika ciała, rozkładu, samobójstwa, radykalnego podejścia do „ja”. Nie zatrzymujemy się na poziomie tego, że ze sceny pada dużo brzydkich słów, tylko na tym, że ktoś wypowiada te słowa i powoli się tnie.

und Emotionen untersucht. Mit dem Eintritt des Hirten in die ihn umgebende Aura stellt sich auch das Problem der Körperlichkeit. Ist das Thema Suche nach sexueller Identität Gegenstand Ihrer Inszenierung?

Absolut, ja. Ich nehme dieses Thema sehr ernst. Wir dürfen nicht vergessen, dass die Autoren der Musik und des Librettos Homosexuelle waren. Deshalb sprach ich von der zweiten Chance, dass manche Menschen ihre sexuelle Identität spät entdecken, nach dem 40. Geburtstag. Sie lassen sich scheiden, sie haben neue Partner. Endlich sind sie glücklich. Eine Frau ist frei von kulturellen Bedingungen, sie muss keine Mutter sein, sie muss niemanden ernähren, sie hat keine gemeinsame Hypothek. Endlich kann man seinen eigenen Weg finden und versuchen, für sich selbst zu leben. Dies ist der Moment, in dem eine solche Möglichkeit, ein Bedürfnis erkannt wird. Ich möchte diesen Moment ganz besonders hervorheben. Ich bin im starken, klaren, brutalistischen Theater zu Hause. Auch die Musik provoziert uns, das Werk auf diese Weise zu lesen.

Im Jahr der Premiere von *König Roger* war Szymanowski 44 Jahre alt, Iwaszkiewicz war zwölf Jahre jünger, er war bereits verheiratet. Sie waren beide reife Männer.

Daher scheint es mir, dass es in dieser Oper darum geht, den Mut zu haben, mir selbst zu sagen, wer ich bin und wer ich nicht bin. Ich werde nicht mehr aus kulturellen Erwartungen konstruiert, sondern finde endlich meine eigene persönliche Stimme.

Das Libretto ist sicherlich förderlich für die Suche nach multiplen Bedeutungen. Es basiert hauptsächlich auf den *Bakchen* von Euripides und den Gedichten von Tadeusz Miciński und ist voller Metaphern, Mystik und dem Reichtum seltsam miteinander verbundener Welten. Wie übersetzt man Poesie in Bühnenhandlung?

Czasami nadmierne, przeskalowane nagromadzenie przekleństw w tekstach brutalistów odmienia ich znaczenie, słowa stają się, nie zawsze oczywiście, poezją. Sami wybieramy sens, jaki chcemy im nadać. Tak jest na przykład w dramatach Sarah Kane.

Łaknąć Sarah Kane jest to przecież monolog miłości, który do muzyki Szymanowskiego mogłaby zaśpiewać Roksana w II akcie. To jest ten stan emocjonalny, próba nazwania siebie, stanięcia twardo na ziemi na własnych nogach.

Mówimy o tekstach współczesnych, które są dla Pana inspiracją. Czy również dla miejsca i czasu akcji? Gdzie jesteście? – domyślam się, że nie w XII wieku na Sycylii, jak wskazują didaskalia.

Jesteśmy w świecie współczesnym. I akt dzieje się w teatrze, budujemy autotematyczność, wszyscy zebraliśmy się w miejscu, które umownie określamy jako szczególne, święte. Takim miejscem jest współczesny teatr i scena. Zawsze przeniesienie tekstu, ten pierwotny efekt człowieka, który staje wobec innych ludzi i zaczyna mówić, jest ważny, doniosły. Otwarcie kurtyny jest przejściem pomiędzy I a II aktem. Jest wejściem do domu Rogera, a jednocześnie do jego głowy. Bardziej jest to surrealistyczne myślenie o rzeczywistości scenicznej, a nie oniryczne. To jest radykalny włam do świadomości Rogera poprzez działania Pasterza. Mamy też jednocześnie sferę, nazwijmy ją – obyczajową. Relacje pomiędzy bohaterami budowane są m.in. na zazdrości. Witold Gombrowicz mówił w *Ślubie*, że prawdopodobnie mężczyzna nie zainteresowałby się kobietą, gdyby nie drugi mężczyzna. Pasterz uwodzi Roksana, to wzbudza niepokój Rogera. Można powiedzieć, że Roger dołącza do Pasterza i Roksany, wikłając się w ten sposób w emocjonalny trójkąt. Pasterz tworzy światy, za którymi podąża Roger. Gdy w nie wchodzi, czuje, że jest to coś kompromitującego. Sceny z *palicem*, mówiąc Gombrowiczem, są zacytowane, jeżeli chór używa *paliców*, to jest to rodzaj groteski, ironicznego traktowania zdarzeń. *Palic* jest funkcją kulturową. Gombro-

Ich versuche, diese literarische Schicht mit Abstand zu betrachten. Ich konstruiere das Problem im Libretto, nenne es beim Namen und versuche es so zu lesen, wie es unserer heutigen Wahrnehmung und Sensibilität entspricht.

Sie haben die Brutalisten erwähnt, das ist ein sehr interessanter Hinweis. Leiten Sie es von Szymanowskis Musik ab?

Jawohl. Die Musik von *König Roger* führt uns in eine radikale emotionale Sphäre, hier fand ich eine Verbindung zum brutalistischen Theater. In ihrer Arbeit gibt es neben der Tatsache, dass viele Flüche darin sind, auch Symbolik. Symbolik des Körpers, Symbolik des Verfalls, Suizids, radikale Annäherung an das „Ich.“ Wir hören nicht auf der Ebene vieler hässlicher Worte auf, die von der Bühne kommen, sondern darauf, dass jemand diese Worte sagt und langsam sich schneidet.

Manchmal verändert eine exzessive, überdimensionale Anhäufung von Flüchen in den Texten von Brutalisten ihre Bedeutung, diese Worte werden natürlich nicht immer zu Poesie. Wir wählen die Bedeutung, die wir ihnen geben wollen. Das ist zum Beispiel in den Dramen von Sarah Kane der Fall.

So etwa in *Gier*, schließlich handelt es sich um einen Liebesmonolog, den Roksana im zweiten Akt zu Szymanowskis Musik hätte singen können. Es ist dieser emotionale Zustand, ein Versuch, sich selbst einen Namen zu geben, auf eigenen Füßen fest auf dem Boden zu stehen.

Sprechen wir von zeitgenössischen Texten, die Sie inspirieren, oder auch von Ort und Zeit des Geschehens? Wo befinden wir uns eigentlich? Ich schätze nicht im 12. Jahrhundert auf Sizilien, wie es die Regieanweisungen vorgeben wird.

Wir befinden uns in der modernen Welt. Wir beginnen diese Geschichte so, dass der erste Akt sich in einem Theater

wicz to świetnie uchwycił i nadał temu nowy, namaszczająco-groteskowy sens, cytując go: „w tym kościele ludzko-ludzkiem”, człowieczym, pozbawionym absolutu, siły wyższej, wykreowanym przez samego Pasterza, który jest nie z porządku boskiego, ale z porządku ludzkiego.

Czy dla pana fundamentalnym, pierwszym pytaniem przy realizacji *Króla Rogera* było pytanie – kim jest Pasterz?

Nie, kim jestem ja – to było moje pierwsze pytanie. Od początku utożsamiałem się z Rogerem, człowiekiem, który się w coś uwikłał, człowiekiem, który stracił sens, który musi, jak to mówi Różewicz, odbyć „nauczkę chodzenia”. Wyzwaniem jest znalezienie sensu w świecie postkatastroficznym, w którym odbiliśmy się od czegoś ostatecznego, a mimo to żyjemy. To są pytania, jak sobie radzić z nadmiarem świadomości, żeby nas nie blokowała, żebyśmy byli w stanie oddychać, czuć, śmiać się, mimo tego, że to wszystko, co nas otacza, jest lekko przetrącone. Pasterz jest tym czymś, na co czekamy, jest intuicją, jest natchnieniem. Kiedy jestem w Prado w Madrycie, stoję przed *Ogrodem rozkoszy ziemskich* Boscha.

W obliczu doskonałości, absolutu.

Tak. Jest w tym obrazie coś, co mnie porządkuje, co powoduje, że mogę tam stać godzinami. Może Roger w swoim nieszczęściu potrzebował kogoś, kto go natchnie, kto da mu sens. Nie wiedział, że sens może przyjść tylko przez zniszczenie. Na końcu jest człowiekiem, który zręcznie dał się oszukać.

Roger pozwala w I akcie odejść Pasterzowi, a potem wywa go na sąd. Czy wtedy już wie, że to zniszczenie jest mu potrzebne do transformacji?

Ważny jest pierwszy dotyk, spojrzenie. Na królu Pasterz zrobił ogromne wrażenie, tylko nie może się do tego przyznać, ponieważ tłum krzyczy, żeby Pasterza ukamienować. Jest tu dramatyczne wagnięcie, kiedy Roger radykalnie

abspielt, wir bauen Selbstbezüglichkeit auf, wir versammeln uns alle an einem Ort, den wir herkömmlich als einen besonderen Ort definieren, einen heiligen Ort. Zeitgenössisches Theater und Bühne sind ein solcher Ort. Immer ist die Übertragung eines Textes, dieser primäre Effekt, dass eine Person anderen Menschen gegenübersteht und anfängt, etwas zu sagen, wichtig, folgenreich. Das Öffnen des Vorhangs bildet dann den Übergang zwischen dem ersten und dem zweiten Akt. Wir betreten dann Rogers Haus und gleichzeitig auch seinem Kopf. Dies ist eher ein surreales Denken über die Bühnenrealität und weniger traumartiges. Dies ist ein radikaler Einbruch in Rogers Kopf durch die Aktionen des Hirten. Wir haben auch eine Sphäre, nennen wir sie eine moralische. Beziehungen zwischen den Protagonisten werden unter anderem auf Eifersucht aufgebaut. Witold Gombrowicz schrieb in *Die Trauung*, dass der Mann sich wahrscheinlich nicht für eine Frau interessieren würde, wenn da nicht der andere Mann gewesen wäre. Der Hirte verführt Roxana, was Roger unruhig macht. Man kann sagen, dass sich Roger dem Hirten und Roxana anschließt und sich so in ein emotionales Dreieck verstrickt. Der Hirte erschafft die Welten, denen Roger folgt. Dabei empfindet er es plötzlich als eine gewisse Blamage. Die Szenen mit dem *betastenden Finger* werden zitiert, es gibt viele *betastende Finger*, wenn der Chor sich solcher *betastenden Finger* bedient, wie Gombrowicz es ausdrückt, ist das eine Art groteske, ironische Behandlung von Ereignissen. Der *betastende Finger* hat auch eine Art kulturelle Funktion. Gombrowicz hat es perfekt eingefangen und ihm eine neue salbende, groteske Bedeutung gegeben, indem er es zitiert: „in dieser menschlich-menschlichen Kirche“, menschlich, ohne das Absolut, ohne jegliche höhere Macht, geschaffen vom Hirten selbst, der nicht von einer göttlichen Ordnung sondern vielmehr der menschlichen Ordnung abstammt.

War für Sie die grundlegende, erste Frage bei der Inszenierung von *König Roger* die Frage: Wer ist der Hirte?

zmienia swoją opinię i zaprasza Pasterza na sąd, a tak naprawdę jest go po prostu ciekawy.

Zdaje sobie też sprawę, że może go więcej nie zobaczyć.

Intuicyjnie wie, że jest kimś, kto może zmienić jego życie. Przeczuwa, że to jest jego jedyna szansa. To się dzieje tu i teraz. Ma wybór albo skoczyć na głęboką wodę, albo pozostać w takim zasuszonym formacie króla. A co śmierć Rogera może przynieść? – z tym pytaniem zostawiamy publiczność.



Corrado Giaquinto,
Narodziny słońca i triumf Bachusa,
1761

Corrado Giaquinto,
Die Geburt der Sonne und der Triumph des Bacchus,
1761

Nein, die erste Frage für mich war – wer bin ich? Beim ersten Lesen habe ich mich mit Roger identifiziert, einem Mann, der sich auf etwas eingelassen hat, einem Menschen, der seinen Sinn verloren hat, der sich, wie Różewicz es ausdrückte, aufs Neue „Laufen lernen“ muss. Wir müssen wieder laufen lernen, die Herausforderung besteht darin, einen Sinn in einer postkatastrophalen Welt zu finden, in der wir an etwas Endgültigem abprallen und dennoch weiterleben. Das sind Fragen, wie wir mit dem Übermaß an Bewusstsein umgehen, damit es uns nicht blockiert, damit wir atmen, fühlen, lachen können, obwohl wir das Gefühl haben, dass alles um uns herum ein bisschen kaputt ist. Der Hirte ist das, worauf wir warten, er ist Intuition, er ist Inspiration. Wenn ich im Prado in Madrid bin, stehe ich vor *Boschs Garten der Lüste*.

Angesichts der Perfektion, des Absoluten?

Ja. Es gibt etwas in diesem Bild, das mich in Ordnung bringt, was mich stundenlang dort stehen lässt. Vielleicht brauchte Roger in seinem Unglück jemanden, der ihn inspirierte, der ihm einen Sinn gab. Er wusste nicht, dass Bedeutung nur durch Zerstörung entstehen kann. Am Ende ist er für mich ein Mensch, der zuließ, geschickt getäuscht zu werden.

Im ersten Akt lässt Roger den Hirten gehen und ruft ihn dann doch vor Gericht. Weiß er dann schon, dass er diese Zerstörung braucht, um sich zu verwandeln?

Ich denke, es geht um die Geschichte der ersten Berührung und des ersten Eindrucks. Der Hirte machte einen großen Eindruck auf den König, aber er kann es nicht zugeben, weil die Menschenmenge fordert, den Hirte zu steinigen. Hier gibt es ein erstaunlich dramatisches Zögern, als Roger seine Meinung radikal ändert und den Hirten vor Gericht einlädt und eigentlich nur neugierig auf ihn ist.

Ahnt er, dass er ihn vielleicht nie wieder sehen wird?

R

Er weiß intuitiv, dass der Hirte jemand ist, der sein Leben verändern kann. Er ahnt, dass dies seine einzige Chance ist. Es passiert hier und jetzt. Er hat die Wahl, entweder muss er den Sprung in die tiefen Gewässer wagen oder im ausgetrockneten Königsformat bleiben. Und was der Tod von Roger mit sich bringen mag? Antwort auf diese Frage soll jeder im Publikum selbst für sich finden.

Sylvia Wachowska
Dramaturżka, scenarzystka, autorka scenariuszy wystaw poświęconych między innymi Ignacemu Janowi Paderewskiemu i Stanisławowi Moniuszce. Współpracuje z Operą Nova w Bydgoszczy, warszawskim Teatrem Wielkim – Operą Narodową i Operą na Zamku w Szczecinie.

Dramaturgin, Drehbuchautorin, Autorin von Ausstellungskonzepten, die unter anderem Ignacy Jan Paderewski und Stanisław Moniuszko gewidmet waren. Sie arbeitet mit der Opera Nova in Bydgoszcz, dem Teatr Wielki – Opera Narodowa in Warschau und der Oper im Schloss in Stettin zusammen.



Hieronim Bosch,
Ogród rozkoszy ziemskich,
1490-1500

Hieronymus Bosch,
Der Garten der Lüste,
1490-1500

Błądzenie wśród niesłychanych skarbów. Król Roger Karola Szymanowskiego i Jarosława Iwaszkiewicza

W mroku gwiazd

„Kiedy zacząłem czytać teraz *Bazyliśkę Teofanu*, uderzyło mnie coś znajomego. Nie mogło to być wspomnienie, czytałem to kiedyś tak dawno. A tu już sam *Spis osób*, z Przeoryszą, Patriarchą i Normanami straży królewskiej, wydał mi się więcej niż znajomy. Rodzony. U Micińskiego opis dekoracji: *Matka Boska Hyperagia, głowę jej spowity mroki, a w postaci olbrzymiej gubi się w głębinach sklepień, od kandelabrow, lamp i polykandeli rozjarzonych...* Tam, do licha! Zawsze się zastanawiałem, skąd Karol wziął te *polykandele* w opisie dekoracji pierwszego aktu *Króla Rogera*, a tu macie. Prosty ślad. Prowadzi on wiernie i daleko”¹.



Stanisław Ignacy Witkiewicz,
Portret Karola Szymanowskiego,
1931

Stanisław Ignacy Witkiewicz,
Das Portrait von Karol
Szymanowski, 1931

Herumirren zwischen unerhörten Schätzen. König Roger von Karol Szymanowski und Jarosław Iwaszkiewicz

In Sternendämmerung

„Als ich nun anfing, *Theofans Basilissa* zu lesen, kam mir etwas Vertrautes in den Sinn. Es konnte keine Erinnerung gewesen sein, ich hatte es vor so langer Zeit gelesen. Und hier kam mir die *Personenliste* selbst mit der Priorin, dem Patriarchen und den Normannischen Rittern der königlichen Garde mehr als bekannt vor. Es war mir so vertraut. Diese Beschreibung der Dekorationen bei Miciński: *Muttergottes Hyperagia, ihr Kopf in Dunkelheit gehüllt, und in einer gigantischen Form verliert sie sich in den Tiefen der Gewölbe, von Kerzen, Lampen und leuchtenden Kandelabern...* Da, zum Teufel! Ich habe mich schon immer gefragt, woher Karol diese *Kandelaber* in der Beschreibung der Dekoration des ersten Aktes von *König Roger* hat, und hier haben Sie sie. Eine einfache Spur. Die führt einen treu und weit.“¹

So schrieb Jarosław Iwaszkiewicz 1979 in seiner Kolumne *Gespräche über Bücher* in der Tageszeitung „Życie Warszawy“ [„Das Leben Warschau“]. Diese Erinnerung stammt aus einer kurzen Rezension eines Bandes der dramatischen Werke von Tadeusz Miciński, der damals von dem Verlag Wydawnictwo Literackie herausgegeben wurde. Diese Sammlung enthielt den Text von *Theofans Basilissa*, die neben den *Bakchen* von Euripides als eine der wichtigsten Inspirationsquellen von Szymanowski während seiner Arbeit an *König Roger* gilt. Die in dem Artikel zum Ausdruck gebrachte Überraschung von Iwaszkiewicz, dem Autor des Librettos von *König Roger*, lässt einen erstaunen, ob er diesen Text vielleicht wirklich nicht gekannt haben konnte? Aus heutiger Sicht lässt es sich schwer beurteilen. In den 1920er Jahren, bereits nach Micińskis Tod, erwähnte

Tak pisał Jarosław Iwaszkiewicz w swoim cyklu *Rozmowy o książkach* w „Życiu Warszawy” w roku 1979. Wspomnienie to przywołane zostało przy okazji krótkiej recenzji tomu dzieł dramatycznych Tadeusza Micińskiego, które ukazały się wówczas nakładem Wydawnictwa Literackiego. Zbiór ten zawierał tekst *W mrokach złotego pałacu*, czyli *Bazylissa Teofanu*, który obok *Bachantek* Eurypidesa jest uznawany za jedno z głównych źródeł inspiracji Szymanowskiego podczas pracy nad *Królem Rogerem*. Zdziwienie Iwaszkiewicza, twórcy libretta *Króla Rogera*, wyrażone w artykule wydaje się zaskakujące, czy mógł nie znać tego tekstu? Trudno to dziś ocenić. W latach dwudziestych XX w., już po śmierci Micińskiego, wspomina poetę kilkakrotnie w listach do żony, pojawia się w nich m.in. wzmianka dotycząca przedstawienia *Kniazia Patiomkina* Micińskiego w reżyserii Leona Schillera, z muzyką Szymanowskiego, które swoją premierę miało w roku 1925².



Stanisław Ignacy Witkiewicz,
Portret Tadeusza Micińskiego,
1917

Stanisław Ignacy Witkiewicz,
Das Portrait von Tadeusz
Miciński, 1917

Iwaszkiewicz był młodszy od Szymanowskiego o dwaście lat, od Micińskiego o dwie dekady. Nieznana jest dokładna data spotkania Karola Szymanowskiego z Tadeuszem Micińskim. Ze wspomnień i korespondencji im współczesnych, Stanisława Witkiewicza i Leona Chwistka, wiemy, że od roku 1904 spotykali się w Zakopanem³.

er den Dichter mehrmals in seinen Briefen an die Ehefrau. In diesen erwähnt er auch u.a. die Aufführung von Micińskis *Knjas Potjomkin* unter der Regie von Leon Schiller mit Musik von Szymanowski, die 1925 uraufgeführt wurde.²

Iwaszkiewicz war zwölf Jahre jünger als Szymanowski und zwei Jahrzehnte jünger als Miciński. Das genaue Datum des Aufeinandertreffens von Karol Szymanowski mit Tadeusz Miciński ist unbekannt. Aus den Erinnerungen und der Korrespondenz ihrer Zeitgenossen Stanisław Witkiewicz oder Leon Chwistek wissen wir, dass sie sich ab 1904 in Zakopane trafen.³ Sie verbanden Freundschaft, Interessen und ästhetische Faszination. Laut Zdzisław Jachimecki, dem Freund und ersten Biographen von Szymanowski, hatte Micińskis Poesie einen großen Einfluss auf die Entwicklung der kreativen Vorstellungskraft des jungen Komponisten. In seiner 1902 erschienenen Gedichtsammlung *W mroku gwiazd* [„In Sternendämmerung“], präsentierte Miciński dem Szymanowski „die Welt der Kunst in anderen Farben als zuvor.“ „In dem Kaleidoskop aus Sternen und Meeren, Menschen und Gespenstern, Engeln und Drachen, indischen Pagoden und gotischen Kathedralen, Harfen und Nachtigallen, in das der junge Komponist tief verwurzelt war, vollzog sich eine Art Filterung kompositorischer Ideen, die endgültige Umkehrung des Alltäglichen Lebens und Akademismus aus Szymanowskis künstlerischen Intentionen“⁴. Diese gegenseitige Faszination spiegelte sich in den Werken beider Künstler wider. Aufgrund des Zaubers von Micińskis Poesie griff Szymanowski oft zu seinen Texten und ließ sich von ihnen inspirieren. Laut Teresa Chylińska, einer Erforscherin des Werks des Komponisten, war Micińskis Poesie in den ersten zwanzig Jahren des 20. Jahrhunderts ständig in Szymanowskis künstlerischer Tätigkeit präsent. Zu seinen Gedichten komponierte er unter anderem Liederzyklen. Der Name des Dichters tauchte auch während der Arbeit an der *Symphonie Nr. 3* „Das Lied von der Nacht“ Op. 27 auf. Der Text dazu stammt aus der Feder des persischen Dichters Rumi im 13. Jahrhundert. Szymanowski verwendete dazu die Übersetzung von Miciński oder, wie er selbst sagte, eine „Rekonstruk-

Połączyła ich przyjaźń, zainteresowania i estetyczne fascynacje. Poezja Micińskiego, jak twierdzi Zdzisław Jachimecki, przyjaciel i pierwszy biograf Szymanowskiego, wywarła ogromny wpływ na kształtowanie się twórczej wyobraźni młodego kompozytora. W *mroku gwiazd*, zbiorze wierszy wydany w 1902 roku, przedstawił Szymanowskiemu „świat sztuki w innych niż dotychczas barwach. W kalejdoskopie gwiazd i mórz, ludzi i duchów, aniołów i smoków, pagod indyjskich i katedr gotyckich, harf i słowików, w który wżył się młody kompozytor, dokonało się jakby przefiltrowanie pomysłów kompozytorskich, nastąpiło odczynienie ostateczne codzienności i akademizmu z artystycznych zamierzeń Szymanowskiego”⁴. Ta wzajemna fascynacja znalazła swoje odbicie w twórczości obydwu artystów. Oczarowanie poezją Micińskiego sprawiło, że Szymanowski często sięgał po jego teksty, inspirował się nimi. Jak twierdzi Teresa Chylińska, badaczka twórczości kompozytora, w pierwszym dwudziestolecu XX w. poezja Micińskiego była stale obecna w działaniach artystycznych Szymanowskiego. Do jego wierszy skomponował m.in. cykle pieśni. Nazwisko poety pojawiło się również przy okazji pracy nad *III Symfonią*. Autorem poematu *Pieśń o nocy*, który stał się jej kanwą, był XIII-wieczny perski poeta i mistyk Dżalaludin Rumi. Szymanowski wykorzystał tłumaczenie Micińskiego albo jak sam mówił: „odtworzenie w polskim języku”⁵, które zaczerpnął z warszawskiego miesięcznika „Chimera” z roku 1905. W tym samym roku na czele partytury *Uwertury koncertowej E-dur op. 12* umieścił motto pochodzące z poematu Micińskiego. Mógł liczyć na wzajemność. Zarówno on sam, jak i jego muzyka pojawiali się w twórczości poety. W *Nietocie* wystąpił jako „wielki kompozytor, który grał miernie” – przedstawiony został jako „rycerz z twarzą Merlina, fetysz salonowych dam”, a w *Xiędzu Fauście* jest obecna jego muzyka, *II Symfonię* gra na organach jedna z bohaterek. Miciński dzielił się z Szymanowskim swoimi pomysłami, pokazywał rękopisy. W pełnym emocji liście z roku 1914 zwracał się do niego jako do największego twórcy muzycznego w Polsce, pisał: „mam dla Pana szczerą, istotną przyjaźń, a dla Artysty uwielbienie – i dług

tion auf Polnisch“⁵, die er der Warschauer Monatszeitschrift „Chimera“ von 1905 entnahm. In demselben Jahr versah er die Partitur von der Konzertouvertüre *E-dur Op. 12* mit einem Motto, das von einem Gedicht von Miciński stammte. Er konnte auf Gegenseitigkeit zählen. Sowohl er als auch seine Musik tauchten in den Werken des Dichters auf. In dem Roman *Nietota* trat er als „ein großer Komponist, der mittelmäßig spielte“ auf und wurde als „ein Ritter mit Merlins Gesicht, ein Fetisch der Salondamen“ präsentiert, während in *Xiędz Faust* seine Musik präsent ist, *Sinfonie Nr. 2* wird an der Orgel von einem der Protagonisten gespielt. Miciński teilte seine Ideen mit Szymanowski und zeigte ihm Manuskripte. In einem emotionalen Brief aus dem Jahr 1914, in dem er ihn als den größten Musikschöpfer Polens ansprach, schrieb er: „Ich habe eine aufrichtige, bedeutungsvolle Freundschaft für Sie und für Sie als Künstler, Verehrung – und stehe in Ihrer Schuld.“ In der 1909 veröffentlichten Einleitung zu *Theofans Basilissa* schrieb er folgende Widmung: „Ich muss jedoch meine Dankbarkeit für die Schaffung von Musik zu meiner Poesie und unabhängig davon meine tiefe Wertschätzung für die Musiker des jungen Polens zeigen: Różycki, Szymanowski, Fitelberg [...] allgemein zu diesen Apollonianer oder Dionysern, die gehen – erscheinen – mächtig, wunderbar, nicht gefüttert vom täglichen Brot aller Lügen – all jenen widme ich.“⁶ Es war nicht die einzige Widmung, die seitens des Dichters erschien, Szymanowski wusste sich zu revanchieren. Diese Freundschaft und Intimität wurden 1918 durch Micińskis frühen Tod unterbrochen. Die von ihm befeuerten Ideen der Apollonianer und Dionysier sollten Szymanowskis Gedanken bald noch mehr beschäftigen.

Anfänge

Jarosław Iwaszkiewicz und Karol Szymanowski waren entfernte Verwandte. Die Mutter von Iwaszkiewicz wuchs im Elternhaus der Mutter von Szymanowski, der Baronin Taube, auf. Die Familien waren durch Freundschaft und enge Vertrautheit verbunden. So begann der Kontakt der beiden Künstler

wdzięczności”. We wstępie do *Bazilissy Teofanu* wydanej w 1909 r. zamieścił dedykację: „Muszę jednak objawić wdzięczność za utworzenie Muzyki do mych Poezji, a niezależnie od tego me głębokie uznanie Muzykom Młodej Polski: Różyckiemu, Szymanowskiemu, Fitelbergowi [...] w ogóle zaś tym Apollińczykom czy Dionizyjczykom, którzy idą – jawią się – możni, wspaniali, nie na powszednim chlebie wszechkłamstwa wykarmieni – poświęcam”⁶. Nie była to jedyna dedykacja, która pojawiła się ze strony poety, Szymanowski nie pozostawał mu dłużny. Tę przyjaźń i zażyłość przerwała w 1918 r. przedwczesna śmierć Micińskiego. Podsypane przez niego idee apollińczyków i dionizyjczyków już niebawem miały jeszcze mocniej zaprzętnąć myśli Szymanowskiego.



Jarosław Iwaszkiewicz,
ok. 1925

Początki

Jarosław Iwaszkiewicz i Karol Szymanowski byli dalekimi krewnymi. Matka Iwaszkiewiczza wychowała się w domu rodziców matki Szymanowskiego, baronostwa Taube. Rodziny łączyła przyjaźń i duża zażyłość. Tym sposobem kontakt dwóch artystów rozpoczął się bardzo wcześnie. Iwaszkiewicz był też w Tymoszwówce, ukraińskim majątku Szymanowskich. Wspominał, że ojcu Karola,

schon sehr früh. Iwaszkiewicz besuchte auch Tymoszwówka, das ukrainische Anwesen der Familie Szymanowski. Er erinnerte daran, dass Karols Vater, Stanisław Szymanowski, „das Gut Tymoszwówka wegen der einzigartigen Atmosphäre geistiger Erregung, künstlerischer Neugier und Offenheit verdankt.“⁷ Angefüllt mit Kunstwerken, Büchern, vor allem Belletristik und Poesie, war es eine intellektuelle Oase, die von angesehenen Gästen eifrig besucht wurde. Wie Iwaszkiewicz über sich selbst schrieb, sei er in Tymoszwówka ein entfernter, armer, junger Verwandter gewesen, der von Zeit zu Zeit auftauchte. Dank Karols Freundlichkeit und Aufmerksamkeit konnte er an Treffen, Konzerten und Vorträgen teilnehmen. Der hochbegabte Cousin beeindruckte den späteren Schriftsteller und beeinflusste die Entwicklung des literarischen und musikalischen Geschmacks von Iwaszkiewicz. Karol Szymanowski war auch einer der ersten Rezensenten der literarischen Versuche von Jarosław Iwaszkiewicz, des zukünftigen Autors von *Die Fräulein von Wilko*. Wie dieser sich erinnert, ermutigte Karols Urteil über seinen Roman *Flucht nach Bagdad* aus dem Jahr 1916 ihn nicht nur als Schriftsteller, sondern trug auch zu ihrer späteren Zusammenarbeit an der Oper bei.

Das Jahr 1918

Die Geschichte von *König Roger* hat ihren Ursprung in Elizavetgrad, einer Stadt in der Nähe von Tymoschwka, dem Winterparadies der Szymanowskis. Iwaszkiewicz kam im Sommer 1918 zu einem Besuch nach Elizavetgrad. Ihm zufolge komponierte Szymanowski in diesen letzten Kriegsmonaten nicht. Er hörte jedoch nicht gänzlich auf zu arbeiten, sondern arbeitete an einem Roman, mit dem Titel *Ephebos*. Er entwickelte und vollendete Werke, die während des Krieges komponiert wurden, ein Jahr später schrieb er für eine Elisavtgrader Zeitungen: „Die Ereignisse der Zeit, in der wir leben, erscheinen uns eine Art blutiges, alptraumhaftes Chaos, aus dem endlich neue Formen der historischen Existenz hervorgehen müssen.“⁸

Stanisławowi Szymanowskiemu, „dwór tymoszowiecki zawdzięczał wyjątkową atmosferę umysłowego pobudzenia, ciekawości artystycznej i otwartości”⁷. Wypełniony dziełami sztuki, książkami, przede wszystkim literaturą piękną i poezją, stanowił intelektualną oazę chętnie odwiedzaną przez znakomitych gości. Jak pisał Iwaszkiewicz, w Tymoszwówce był dalekim, niezamownym młodym krewnym, który zjawiał się od czasu do czasu. Dzięki dobroci i uwadze Karola mógł uczestniczyć w spotkaniach, koncertach, rozmowach. Genialnie utalentowany kuzyn imponował przyszłemu pisarzowi, miał wpływ na kształtowanie się literackiego i muzycznego gustu Iwaszkiewicza. Był też jednym z pierwszych recenzentów wczesnych prób literackich przyszłego autora *Panien z Wilka*, jak wspomina, opinia na temat powieści *Ucieczka do Bagdadu* w 1916 roku nie tylko ośmieliła go jako pisarza, ale także przyczyniła się do ich późniejszej współpracy nad operą.



Mozaika przedstawiająca króla Rogera II, poł. XII w., kościół Santa Maria dell'Ammiraglio, Palermo, Sycylia

Mosaik von König Roger II., Mitte des 12. Jahrhunderts, Kirche Santa Maria dell'Ammiraglio, Palermo, Sizilien

Vor den Augen von Szymanowski und Iwaszkiewicz verschwand das Land ihrer Kindheit und Jugend, die Welt der ukrainischen Grenzgebiete, in denen sie aufwuchsen, war für immer verloren. Zusammen mit den verbrannten und geplünderten Herrenhäusern geriet die Tradition des Landadels in Vergessenheit. Vielleicht provozierte diese ungewisse Zeit Szymanowski zu langen, „ausufernden“ Diskussionen, zur Rekapitulation seines gesamten bisherigen Lebens. Während dieser Gespräche erzählte er viel über seine Reisen nach Italien, Afrika und Sizilien, die Letztere besuchte er zum ersten Mal im April 1911. Dies war ein Teil einer der vielen Reisen, die er mit seinem Freund Stefan Spiess unternahm. Sie besuchten Palermo für ein paar Tage und besuchten u.a. die Palastkapelle der Capella Palatina, das Grab von König Roger II. und seiner Familie in der Kathedrale von Palermo. Sie sahen die berühmten Metopes aus den Tempeln von Selinunt, besuchten Taormina und Syrakus. In seinen Erzählungen fasste er auch Iwaszkiewicz Bücher zusammen, die „Echos, Ergänzungen und Komplemente“ von Auslandsreisen waren. Eine wichtige Figur in diesen Gesprächen war die Person von Professor Tadeusz Zieliński, einem „alten Weisen“, einem klassischen Philologen, dessen Werke über das antike Griechenland einen starken Einfluss auf Szymanowski hatten und eine Inspiration während seiner Arbeit über *Epebos* und König Roger waren. Der Komponist teilte seine Entdeckungen mit dem zukünftigen Librettisten. In diesem Sommer lasen sie auch gemeinsam einen anderen Text, der für Rogers Schöpfung grundlegend war, die *Bakchen* von Euripides.

Iwaszkiewicz erinnerte sich so an diese besondere Zeit: „Mein mehrtägiger Aufenthalt in Elisavetgrad im Juni war sehr interessant. Zum ersten Mal begegnete ich Karol hier auf Augenhöhe, wir lebten in einem Raum und die ganze Nacht sprachen wir über die Themen, die uns wichtig waren. Er erzählte mir endlos von Sizilien, von allem, was er dort gesehen hatte und was er darüber in den vielen Büchern über die italienische Kultur gelesen hatte - Bücher, die er schaffte, in Elisavetgrad gesammelt zu haben. Diese

Rok 1918

Historia *Króla Rogera* ma swoje początki w Elizawetgradzie, mieście położonym niedaleko Tymoszwówki, który był zimową przystanią Szymanowskich. Iwaszkiewicz przyjechał do Elizawetgradu w odwiedziny latem 1918 roku. Wedle jego słów podczas tych ostatnich wojennych miesięcy Szymanowski nie komponował. Nie przestawał jednak pracować, przygotowywał powieść zatytułowaną *Efebos*, opracowywał i wykańczał rzeczy skomponowane w czasie wojny, rok później pisał do jednej z elizawetgradzkich gazet: „wydarzenia czasów, w których żyjemy, wydają się nam jakimś krwawym, koszmarnym chaosem, z którego muszą wyłonić się w końcu nowe formy historycznego bytu”⁸.

Na oczach Szymanowskiego i Iwaszkiewicza zniknęła kraina ich dzieciństwa i młodości, ginął na zawsze świat ukraińskich kresów, w którym się wychowali. Wraz z palonymi i grabionymi dworami odchodziła w niepamięć tradycja ziemiańska. Być może ten niepewny czas prowokował Szymanowskiego do długich, „olbrzymich” dyskusji, rekapitulacji całego dotychczasowego życia. Podczas tych rozmów opowiadał wiele o swoich podróżach do Włoch, do Afryki i na Sycylię, odwiedził ją po raz pierwszy w kwietniu 1911 roku, była to część jednej z wielu podróży, odbył ją z przyjacielem Stefanem Spiessem. Zatrzymali się wówczas na kilka dni w Palermo, zwiedzali m.in. kaplicę pałacową Capella Palatina, grób króla Rogera II i jego rodziny w palermiańskiej katedrze. Zobaczyli słynne metopy ze świątyni Selinuntu, odwiedzili Taorminę i Syrakuzy. W swoich opowieściach streszczał Iwaszkiewiczowi książki, które były „echem, dopełnieniem i uzupełnieniem” zagranicznych wojaży. Ważną postacią obecną w tych rozmowach była osoba profesora Tadeusza Zielińskiego, „antycznego mędrca”, filologa klasycznego, którego prace poświęcone starożytnej Grecji wywarły silny wpływ na Szymanowskiego i były inspiracją podczas pracy nad *Efebosem* i *Królem Rogerem*. Swoimi odkryciami kompozytor dzielił się z przyszłym librecistą. Tego lata przeczytali również wspólnie

Ära markierte auch den Moment, in dem er mich in die ersten Kapitel seines Romans einführte, auf die er damals großen Wert legte. In Odessa am Ufer des Schwarzen Meeres, in der Villa von Frau Marianna Dawydow, wo damals die Szymanowskis lebten, reifte das Abschlussprojekt unserer gemeinsamen Arbeit. Im südlichen Schein der Sonne sah ich zum ersten Mal das Meer: ein Eindruck fürs Leben: unvergesslich und einzigartig⁹. „es offenbarte sich mir halbsaphir, halbgrün, hoch aufbrechend; es folgte eine Brise aus dem Süden, wie eine Offenbarung unbekannter Länder, die gleiche Brise, die Rogers Mantel wog.“¹⁰

Rogers Geburt

Das Bild Siziliens, das aus Szymanowskis Geschichte hervorging, musste so suggestiv gewesen sein, dass es die Phantasie des jungen Schriftstellers beflügelte. Langsam begannen die Konturen des Dramas aus den Gesprächen hervorzugehen. Iwaszkiewicz bereitete die erste Skizze vor, platzierte die Handlung im mittelalterlichen Palermo. Der eingereichte Text erfüllte seine Aufgabe, regte die Phantasie des Komponisten an. Als Antwort schrieb Szymanowski: „Diese flüchtige sizilianische Skizze [...] diese blendete mich sofort mit seiner seltsamen Nähe und wurde wie eine Offenbarung ihres eigenen Geheimnisses! Natürlich gefällt es mir richtig gut! Und ich würde nichts mehr begrüßen, als dass du anfangen würdest, ernsthaft darüber nachzudenken. Als völlig lose und externe Bemerkung möchte ich nur hinzufügen, dass aus der Sicht der Bühne [...] byzantinisch-arabische Innenräume von Palästen für mich äußerst wünschenswert wären. Stelle dir das nur kurz mal vor: Das gedimmte Gold und die Starrheit der Mosaikfiguren als Hintergrund, oder wieder arabische Filigranen, Tänze – was für ein „barbarischer“ und entzückender Reichtum. [...] Mach dir keine Sorgen über die Musik. [...] Und die Chöre (möglicherweise) byzantinisch – orthodox – dunkel. In Gedanken zeichnet es sich für mich sogar in dieser Form mehr oder weniger klar: enorme Kontraste und Reichtümer seltsam verschmelzender Welten.“¹¹

kolejny fundamentalny dla powstania *Rogera* tekst, były to *Bachantki* Eurypidesa.

Iwaszkiewicz tak zapamiętał ten szczególny czas: „Mój kilkudniowy pobyt w Elizawetgradzie w czerwcu był bardzo interesujący. Po raz pierwszy spotkałem się tutaj z Karolem jak równy z równym, mieszkaliśmy w jednym pokoju i całymi nocami gadaliśmy na tematy nas obchodzące. Bez końca opowiadał mi o Sycylii, o wszystkich, co tam widział i co o niej wyczytał w licznych książkach o kulturze włoskiej, jakie zdołał w Elizawetgradzie zgromadzić. Na ową epokę przypada również moment, kiedy mnie zaznajomił z pierwszymi rozdziałami swojej powieści, do której wówczas przywiązywał dużą wagę. W Odessie nad brzegiem Czarnego Morza, w willi pani Marianny Dawydow, w której wtedy Szymanowscy mieszkali, dojrzał ostateczny projekt naszej wspólnej roboty. W południowym blasku słońca zobaczyłem wówczas po raz pierwszy morze: wrażenie na całe życie niezapomniane i jedyne⁹, „odkryło mi się ono pół szafirowe, pół zielone, spiętrzone wysoko; szedł nim powiew z południa, jak objawienie niewiadomych krain, ten sam powiew, który kofysał płaszcz Rogera¹⁰.”



Samuel Hirszenberg,
Pasterz grający na fujarce,
1903

Samuel Hirszenberg,
Flöte spielender Hirte,
1903

Während der Odessa-Gespräche wurde eine vorläufige Arbeitsaufteilung vorgenommen, es wurde vereinbart, dass die Oper aus drei Akten bestehen würde. Szymanowski sollte ein allgemeines Drehbuch schreiben, während Iwaszkiewicz Aufgabe darin bestand, einzelne Rollen zu schreiben. Obwohl der Verlauf des Dramas noch nicht vollständig konzipiert und arrangiert war, gab es bereits den Vorschlag, es in Akte zu unterteilen: den Ersten byzantinischen, den Zweiten arabischen und den Dritten antiken. Szymanowski fertigte während seines Aufenthalts in Odessa eine aufwendige *Skizze des sizilianischen Dramas* an. Vier Hauptfiguren erschienen darin, die als Kaiser, Frau, arabischer Weiser und junger Mann bezeichnet wurden, die Motivationen der Charaktere und die Beziehungen zwischen ihnen wurden grob skizziert. Aus dem Text, der einen Umriss der Handlung enthält, entsteht ein Bild der Welt voller Emotionen, gefüllt mit Farben, dem Weihrauch, gedämpftem Kerzenlicht. Der Charakter der Beschreibungen, die Assoziationen mit dem Werk von Tadeusz Mićński hervorrufen, spiegelt sich in dem Hinweis im ersten Akt wider, der nach Ansicht des Komponisten mit „scheinbarer Kälte, Mystik mit etwas verborgener, grausamer und gnadenloser Hitze in den Tiefen“¹² gefüllt sein sollte. Szymanowski widmet der Erläuterung der Szenografie, der Organisation des Bühnenraums, der Nutzung der Menge, des Chores als wichtiges Element der Handlung viel Raum. Er zitiert *Bakchen* als Inspiration und schlägt vor, dass die Struktur von Euripides' Tragödie, die den Konflikt zwischen Dionysos und dem Herrscher von Theben Pentheus beschreibt, der mit der blutigen Rache der verrückten Bacchantinnen endet, eine Idee für die Konstruktion des Dramas werden sollte. Diese temperamentvolle Skizze, in der die literarischen Ambitionen des Autors zu sehen sind, scheint eher eine Beschreibung einer monumentalen Genszene zu sein als eine hinweisende Skizze eines Opernwerks. In dem ihm beigefügten Brief, der an Iwaszkiewicz adressiert ist, fügte Szymanowski zusätzliche Bemerkungen hinzu, in denen er u.a. schreibt: „Wirst Du durch die Handlung nicht beleidigt sein? Ich denke jedoch, dass es notwendig ist, die Hauptmotive des Dramas hervorzuhe-

Narodziny Rogera

Obraz Sycylii, jaki wyłaniał się z opowieści Szymanowskiego, musiał być na tyle sugestywny, że zafascynował wyobraźnię młodego pisarza. Powoli z rozmów zaczęły wyłaniać się kontury dramatu. Iwaszkiewicz przygotował pierwszy szkic, akcję umieścił w średniowiecznym Palermo. Przesłany tekst spełnił swoje zadanie, pobudził wyobraźnię kompozytora. W odpowiedzi Szymanowski pisał: „Pobieżny szkic sycylijski [...] olśnił mię od razu dziwną swą bliskością, stał się jakby objawieniem własnej jakiejś tajemnicy! Oczywiście strasznie mi się podoba! I nic bym więcej nie pragnął, jak gdybyś się nad nim zaczął serio zastanawiać. Jako zupełnie luźną i zewnętrzną uwagę dodam tylko, iż z punktu widzenia scenicznego [...] bizantyjsko-arabskie wnętrza pałaców byłyby mi niezmiernie pożądane. Pomyśl tylko: złoto przyćmione i sztywność postaci mozaik jako tło albo znów arabskie filigrany, tańce – co za „barbarzyńskie” a rozkoszne bogactwo. [...] Brakiem muzyki nie martw się. [...] A chóry (ewentualnie) bizantyjsko-cerkiewno-mroczne. Myślowo mi się to jasno rysuje nawet, w tym mniej więcej kształcie: olbrzymie kontrasty i bogactwa dziwnie łączących się światów“¹¹.

Podczas odeskich rozmów dokonano wstępnego podziału prac, uzgodniono, że opera składać się będzie z trzech aktów. Szymanowski miał napisać ogólny scenariusz, zadaniem Iwaszkiewicza było rozpisanie poszczególnych ról. Chociaż przebieg akcji dramatu nie był jeszcze do końca wymyślony i ułożony, pojawiła się już propozycja podziału na akty: pierwszy bizantyjski, drugi arabski i trzeci antyczny. Rozbudowany *Szkic sycylijskiego dramatu* Szymanowski przygotował jeszcze podczas pobytu w Odessie. Pojawiły się w nim cztery główne postaci, określone na razie jako Cesarz, Kobieta, Mędrzec arabski i Młodzieniec, zarysowane zostały motywacje bohaterów i relacje pomiędzy nimi. Z tekstu, zawierającego zarys fabuły, wyłania się obraz świata pełen emocji, wypełniony kolorami, dymem kadzideł, przyćmionym światłem świec. Charakter opisów, przywo-

ben. Mein Lieblingsidee über die geheimen Vetterschaft von Christus und Dionysos ist Dir wahrscheinlich auch nicht fremd. Äußerlich gibt es einen so fantastischen Reichtum, dass es schwierig ist, von einem größeren zu träumen – was mich so sehr anzieht. [...] Ich fürchte, dass Du nicht durch einen Mangel an Intimität und schillernder, heißen Leidenschaft dieser Idee, blendend in Farbe, beleidigt sein wirst, aber ich denke, dass dies die *conditio sine qua non* des Theaters ist.“¹³

Die Arbeit an der Oper verlagerte sich nach Warschau. Es dauerte zwei Jahre bis Szymanowskis Ideen und Vorstellungen umgesetzt wurden. Iwaszkiewicz vollendete im Juni 1920 das Libretto des *Hirten*. So sollte ursprünglich der Titel lauten. Zu dieser Zeit erhielten auch die Hauptprotagonisten ihre Namen – König Roger, dessen Prototyp der Herrscher von Sizilien Roger II. war. Die Figur des Edrisis wurde von einem arabischen Gelehrten namens Al'Idrisi inspiriert, der sich auf Rogers II. Hof aufhielt – sowie Hirte und Roxana. Iwaszkiewicz erinnert sich, dass die Gespräche in Elizawetgrad und Odessa „Planungsphasen und Träume“ waren, dagegen in Warschau die „Ära der Verwirklichung“ anbrach. Im September begann Szymanowski an der Partitur zu arbeiten. Dies nahm mehrere Jahre in Anspruch. Er schrieb auch während seiner zahlreichen Reisen u.a. nach Zakopane, Paris, London und in die Vereinigten Staaten. *König Roger* wurde am 12. August 1924 in Dukszty, Litauen vollendet. Beim Komponieren überprüfte er zugleich die literarische Schicht, kehrte zu seinen in der *sizilianischen Skizze* enthaltenen Ideen zurück, akzeptierte den ersten Akt des Librettos fast vollständig in der von Iwaszkiewicz vorgeschlagenen Form, führte nur geringfügige Änderungen ein, korrigierte und ergänzte den zweiten Akt, während er den letzten vollständig überarbeitete und auch das Ende modifizierte. Er begründete seine Entscheidungen folgendermaßen und schrieb im Februar 1921 von New York aus an Iwaszkiewicz: „Ich machte mich an die endgültige Überarbeitung des *Hirten* (den ich lieber *König Roger* nennen würde). Meine Arbeit bestand aus

tujących skojarzenia z twórczością Tadeusza Micińskiego, oddaje wskazówka zawarta w pierwszym akcie, który według kompozytora powinien wypełniać „pozorny chłód, mistycyzm z jakimś ukrytym, okrutnym i bezlitosnym żarem w głębi”¹². Szymanowski poświęca dużo miejsca na objaśnianie scenografii, organizacji przestrzeni scenicznej, wykorzystania tłumu, chóru jako istotnego elementu akcji. Jako inspirację podaje *Bachantki*, proponując, by struktura tragedii Eurypidesa, opisującej konflikt pomiędzy Dionizosem a władcą Teb Penteuszem, kończący się krwawą zemstą ogarniętych szałem bachantek, stał się pomysłem na konstrukcję dramatu. Ten pełen temperamentu szkic, w którym dostrzec można literackie ambicje autora, zdaje się być bardziej opisem monumentalnej sceny rodzajowej niż dającym konkretne wskazówki zarysem dzieła operowego. W dołączonym do niego liście skierowanym do Iwaszkiewicza Szymanowski zawarł dodatkowe uwagi, w których pisze m.in.: „Czy nie będzie Cię raził orgiazm akcji? Sądzę jednak, iż jest on koniecznym dla uwypuklenia zasadniczych motywów dramatu. Moja ulubiona idejka, o tajnych pokrewieństwach Chrystusa i Dionizosa, też nie jest Ci zapewne obca. Pod względem zewnętrznie scenicznym jest tam takie fantastyczne bogactwo, iż o większym marzyć trudno – co mnie właśnie tak pociąga. [...] Boję się, by Cię nie raził wszelki brak intymności i jaskrawa, gorąca passja tego pomysłu, oślepiająca kolorystycznie, ale sądzą, że są to warunki *sine qua non* teatru”¹³.



Tycjan,
Bachanalia, 1526

Tizian,
Bacchanalien, 1526

folgenden Dingen: Ich schrieb akribische Inszenierungen (und Regienotizen) für alle Akte. In Akt I und AKT II habe ich einige Phrasen geändert und längere „Soli“ für Roxana im ersten Akt und für Roger im zweiten Akt hinzugefügt, weil sie letztendlich nicht genug und zu beiläufig „singen“ (außerdem sind die Ergänzungen dramatisch gerechtfertigt). Auf der anderen Seite habe ich den dritten Akt von Grund auf geändert. Denkst du nicht, dass seine Symbolik zu grell und, schlimmer noch, kindisch (als Idee) war? Ich zog es vor, alles in der Dunkelheit und Nacht zu ertränken, den Hirten und seine Umgebung darin zu verstecken – damit der Betrachter eigentlich selbst erraten sollte, was los war. [...] Ich brachte Roxana in den Vordergrund und noch mehr den König in den Vordergrund – der der eigentliche Held dieses Aktes ist. Natürlich ist dieser Akt poetisch viel schlimmer als die ursprünglichen – aber Du wirst doch zugeben, dass das Prinzip richtig ist?”¹⁴

Unterschiedliche Weltanschauungen

Die Änderungsvorschläge wurden von Iwaszkiewicz ziemlich kalt aufgenommen – „Am Ende mag ich die Überarbeitung des dritten Aktes nicht sehr, aber es ist Deine Arbeit und Du hast das Recht, damit zu tun, was Du willst, und gleichzeitig hast Du Recht, dass die bisherige Struktur zu transparent und zu naiv war, obwohl sie extrem ausdrucksstark war“ – schrieb er als Antwort.¹⁵ Weniger Distanz und Ausgewogenheit im Verhältnis zu den vom Komponisten eingeleiteten Veränderungen findet sich in Iwaszkiewicz's Text, der kurz vor der Uraufführung 1926 in „Wiadomości Literackie“ erschien. Er schrieb darin: „Ich war lediglich der Ausführende der Projekte, die in Szymanowski's Kopf völlig schlüpfen. Mein Job war dritt- oder viertrangig. Dieser bestand darin, zu erkennen, was Szymanowski für seine Musik brauchte. Ich unterbreitete ihm die Texte, die er in irgendeiner Art und Weise frei verwenden konnte, den dritten Akt überarbeitete er sogar komplett und hinterließ kaum ein Krümel aus meinem Text.“¹⁶

Prace nad operą przeniosły się do Warszawy. Potrzeba było dwóch lat, by idee i wyobrażenia Szymanowskiego doczekały się urzeczywistnienia. Iwaszkiewicz ukończył libretto *Pasterza* w czerwcu 1920 roku. Tak według pierwszych zamysłów miał brzmieć tytuł. Nazwane zostały wówczas główne postaci – Król Roger, którego pierwowzorem był władca Sycylii Roger II, Edrisi to przywołanie przebywającego na jego dworze uczonego arabskiego Al'Idrisiego, Pasterz i Roksana. Jak wspomina Iwaszkiewicz, o ile rozmowy w Elizawetgradzie i Odessie były to „stadia planowania i marzeń, o tyle w Warszawie nastąpiła epoka realizacji”. We wrześniu Szymanowski rozpoczął kilkuletnią pracę nad partyturą, kontynuował ją podczas swoich licznych podróży, m.in. do Zakopanego, Paryża, Londynu i Stanów Zjednoczonych. *Króla Rogera* ukończył 12 sierpnia 1924 roku w litewskich Dukstach. Komponując, weryfikował warstwę literacką, wracał do swoich pomysłów zawartych w *Szkicu sycylijskim*, pierwszy akt libretta zaakceptował niemal w całości w postaci zaproponowanej przez Iwaszkiewicza, wprowadził tylko niewielkie zmiany, drugi akt poprawił i uzupełnił, natomiast ostatni całkowicie przerobił, zmodyfikował też zakończenie. Tłumacząc się ze swoich decyzji w lutym 1921 roku, pisał z Nowego Jorku do Iwaszkiewicza: „zabrałem się do ostatecznego uporządkowania *Pasterza* (którego wolałbym jednak nazywać *Królem Rogerem*). Praca moja polegała na następujących rzeczach: napisałem inscenizację drobiazgowo (i reżyserskie uwagi) do wszystkich aktów. W I i II akcie zmieniłem niektóre zwroty i dodałem dłuższe »sola« dla Roksany w I, a dla Rogera w II akcie, gdyż oni ostatecznie za mało i za dorywczo »śpiewają« (zresztą dodatki uzasadnione dramatycznie). Natomiast III akt zmieniłem z gruntu. Czy nie uważasz, że symbolizm jego był za jaskrawy i co gorsza – za dziecinny (jako pomysł)? Wolałem wszystko utopić w ciemności i nocy, ukryć w niej *Pasterza* i jego otoczenie – tak, że właściwie widz sam powinien się domyślić, o co chodzi. [...] Wysunąłem na pierwszy plan Roksanę, a jeszcze więcej Króla – który jest właściwym bohaterem tego aktu. Oczywiście ten akt jest poetycko znacznie gorszy od tamtych – ale przynasz, że zasada słuszna?”¹⁴



Widok Palermo, ok. 1910
Blick auf Palermo, ca. 1910

Mit Blick auf die Kontroverse um das Libretto, das in den Rezensionen vor allem der mangelnden Kohärenz und der „Überfrachtung mit Symbolik“ vorgeworfen wurde¹⁷, ist es nicht verwunderlich, dass Iwaszkiewicz in dem Buch *Begegnungen mit Szymanowski*, das zwanzig Jahre nach der Uraufführung, nämlich 1947 am zehnten Todestag des Komponisten erschien, erneut an die Diskrepanz zwischen den Beiden, die den Prozess der Entstehung des Librettos kennzeichnete, erinnert. Dies verdeutlicht, wie emotional diese Zusammenarbeit war, es zeigt auch die Ursachen von Missverständnissen auf. Iwaszkiewicz erinnert sich, dass die Grundstruktur der Handlung von *König Roger*, die während der ersten Gespräche entstand, einfach war. Es basierte auf Tadeusz Zieliński's Interpretation einer der Szenen der *Bakchen* in der Einleitung zu seiner russischen Übersetzung der Tragödie von Euripides. In seinem Text achtete er besonders auf „die sinnliche Aufregung, die Pentheus auf das Fest der Bacchantes lenkt, obwohl er sich scheinbar dem Kult des Dionysos und dem dionysischen Rausch widersetzt.“¹⁸ Laut Iwaszkiewicz folgte Szymanowski diesem Hinweis: „Diese sinnliche Erregung und ungesunde Neugier des Pentheus findet ihr Echo in Rogers sinnlicher Neugier, die ihn in all seinen Begegnungen mit dem geheimnisvollen Hirten umgibt. Die Religion des Hirten, die Religion des dionysischen Rausches, wirkt auf Roger, wie auf Pentheus, nur sinnlich, und deshalb bleibt Roger, obwohl er dem

Odmienne wizje świata

Propozycje zmian zostały przyjęte przez Iwaszkiewicza dość chłodno – „ostatecznie nie bardzo mi się podoba przeróbka III aktu, ale to Twoje dzieło i zupełnie masz prawo robić z nim, co Ci się podoba, a przy tym masz rację, że dotychczasowa faktura była za przejrzysta i za naiwna, choć ogromnie wyrazista” – pisał w odpowiedzi¹⁵. Mniej dystansu i wyważenia względem wprowadzanych przez kompozytora zmian można znaleźć w tekście Iwaszkiewicza, który ukazał się tuż przed premierą w 1926 roku w „Wiadomościach Literackich”. Pisał w nim: „byłem wykonawcą projektów, które całkowicie wylęły się w głowie Szymanowskiego. Robota moja była trzecio- czy czwartorzędna. Polegała na realizowaniu tego, czego potrzebował Szymanowski dla swojej muzyki. Poddawałem mu teksty, które mógł swobodnie zużywać w jaki bądź sposób, trzeci akt nawet sam całkowicie przerobił, z mojego tekstu zostawiając ledwie okruszyny”¹⁶.

Przeglądając się kontrowersjom wokół libretta, któremu w recenzjach zarzucano przede wszystkim brak spójności i „przeciążenie symbolistyką”¹⁷, nie zaskakuje fakt, że dwadzieścia lat po premierze – w wydanych w 1947 roku, w dziesiątą rocznicę śmierci kompozytora, *Spotkaniach z Szymanowskim* – Iwaszkiewicz po raz kolejny wraca do rozdzwiewku towarzyszącemu procesowi powstawania libretta. Pokazuje, jak emocjonalna była to współpraca, naświetla też przyczynę nieporozumień. Jak wspomina, zarys fabuły *Króla Rogera*, który zrodził się podczas pierwszych rozmów, był prosty. Opierał się na interpretacji jednej ze scen *Bachantek* dokonanej przez Tadeusza Zielińskiego we wstępie do przygotowanego przez niego rosyjskiego tłumaczenia tragedii Eurypidesa. W swoim tekście zwrócił on szczególną uwagę na „zmysłowe podniecenie, które Penteusza ciągnie na święto *Bachantek*, mimo iż pozornie sprzeciwia się on kultowi Dionizosa i dionizyjskiemu upojeniu”¹⁸. Według Iwaszkiewicza Szymanowski podążał za tą wskazówką – „to podniecenie zmysłowe i niezdrowa ciekawość Penteusza znajduje

Hirten folgt [...], allein in der letzten Szene des Dramas, mit einer Dissonanz in seiner Seele. Dionysos verlässt ihn. Er lässt ihn einsam zurück wie zuvor [...], aber Roger wird zu einem anderen Roger, eine andere, eine neue Sonne geht für ihn auf, die er in den letzten Worten des Dramas begrüßt, als hätte er sie das allererste Mal bemerkt. Das Erlernen der Wahrheiten des Dionysos-Kultes veränderte Roger innerlich.”¹⁹ In der von Iwaszkiewicz vorgeschlagenen Version des Librettos „war alles viel einfacher. Roger fand Dionysos nicht nur in den Ruinen des alten Theaters, sondern folgte ihm und darüber hinaus – er warf sich in die Tiefen des dionysischen, geheimen Kults und ließ Edrisi und Roxana in der Arena zurück. [...] Roger lernte Dionysos nicht nur im Hirten kennen, sondern folgte ihm in die Dunkelheit und überließ ihm alles.”²⁰ Szymanowski änderte dieses vom Schriftsteller vorgeschlagene Finale, vielleicht weil er – wie Iwaszkiewicz vermutet – die Geste des endgültigen Verzichts auf die Welt nicht verstand, vielleicht hielt er auch bei einem so einfachen Ende für überflüssig, einen Punkt über das „i“ zu setzen.



Giuseppe Incorpora, *Widok Palermo*, ok. 1903

Giuseppe Incorpora, *Blick auf Palermo*, ca. 1903

swoje echo w zmysłowej ciekawości Rogera, która ogarnia go we wszystkich spotkaniach z tajemniczym pasterczem. Religia pasterza, religia dionizyjskiego upojenia działa na Rogera, jak na Penteusza, jedynie zmysłowo i dlatego Roger, pomimo iż idzie za pasterczem [...], pozostaje w ostatniej scenie dramatu sam, z rozdzwiewkiem w duszy. Dionizos porzuca go. Zostawia go samotnego jak dawniej [...], ale Roger staje się innym Rogerem, wstaje dla niego inne, nowe słońce, które pozdrawia w ostatnich słowach dramatu tak, jak gdyby po raz pierwszy je spostrzegł. Poznanie prawd kultu Dionizosa przemieniło Rogera wewnętrznie”¹⁹. W wersji libretta zaproponowanej przez Iwaszkiewicza „wszystko odbywało się daleko prościej. Roger nie tylko odnajdował Dionizosa na ruinach starego teatru, ale szedł za nim i dalej – rzucał się w odmęt dionizyjskiego, tajemnego kultu, pozostawiając na arenie Edrisiego i Roksanę. [...] Roger nie tylko poznawał Dionizosa w pasterzu, ale szedł za nim w mrok, porzucając wszystko dla niego”²⁰. Szymanowski ten zaproponowany przez pisarza finał odmienił, być może dlatego, że – jak przypuszcza Iwaszkiewicz – nie rozumiał gestu ostatecznego wyrzeczenia się świata, być może też tak proste zakończenie uważał za zbyt techniczne stawianie kropki nad „i”.

Błędem tej współpracy, według Iwaszkiewicza, było to, że każdy z nich widział i chciał zobaczyć w *Królu Rogerze* co innego, że na początku współpracy nie postawili sobie zasadniczych dla łączącej ich twórczej relacji pytań: co chcielibyśmy wyrazić w *Królu Rogerze*?, o co chodzi w tym dramacie? Jak pokazać to, co od początku zaznaczało się w rozmowach, a stało się tłem historii – konflikt światów: surowego, ortodoksyjnego, średniowiecznego chrześcijaństwa i radosnego, hellerńskiego piękna²¹. Sprawa libretta rozwiązana została ostatecznie jesienią 1921 roku podczas spotkania w Warszawie. Jak twierdzi Teresa Chylińska, w rękopisie Iwaszkiewicza widniał jeszcze wówczas tytuł *Pasterz*, u Szymanowskiego natomiast pojawił się już *Król Roger (Pasterz)*, *Misterium w 3 aktach*, potem misterium zostało zastąpione słowem opera.



William Blake,
Urizen stwarzający świat,
1794

William Blake,
The Ancient of Days,
1794

Der Fehler dieser Zusammenarbeit war laut Iwaszkiewicz, dass jeder etwas anderes in *König Roger* sah und sehen wollte, dass sie sich zu Beginn ihrer Zusammenarbeit nicht die grundlegenden Fragen für ihre kreative Beziehung stellten: Was möchten wir in *König Roger* ausdrücken, worum geht es in diesem Drama? Wie soll man das zeigen, was von Anfang an in Gesprächen markiert wurde und zum Hintergrund der Geschichte wurde – der Konflikt der Welten: rohes, orthodoxes, mittelalterliches Christentum und fröhliche, hellenische Schönheit.²¹ Die Frage des Librettos wurde schließlich im Herbst 1921 während eines Treffens in Warschau gelöst. Laut Teresa Chylińska hatte Iwaszkiewicz's Manuskript noch den Titel *Hirte*, während Szymanowski's Werk bereits den Titel *König Roger (Hirte)*, *Misterium in 3 Akten* enthielt, dann wurde das Mysterium durch das Wort Oper ersetzt. Obwohl die von Szymanowski eingeführten Änderungen nicht die volle Zustimmung von Iwaszkiewicz erhielten, wurden sie von ihm akzeptiert, aber er gab nie zu, die Urheberschaft des dritten Aktes übernehmen zu wollen.²²

Choć zmiany wprowadzone przez Szymanowskiego nie zyskały pełnej aprobaty Iwaszkiewicza, zostały przez niego zaakceptowane, nie przyznał się jednak nigdy do autorstwa trzeciego aktu²².

Premiera *Króla Rogera* odbyła się 19 czerwca 1926 roku w Teatrze Wielkim w Warszawie. Dyrygował Emil Młynarski. Iwaszkiewicz zapamiętał ten dzień jako najpamiętniejszy ze wspólnych z Szymanowskim dni warszawskich. Przedstawienie – jak pisał – wypadło imponująco, ogromne wrażenie robiła scenografia Wincentego Drabika, szczególnie ta z pierwszego aktu wzorowana na palermiańskiej Capella Palatina, połączyła się ona w niezwykły sposób z tajemniczą i głęboką muzyką Szymanowskiego. Zanotował: „To, o czym mówiliśmy ongi tak płynnie w naszych rozmowach [...] nabierało konkretnych kształtów. Jakże daleko było od naszych elisawetgradzkich rozmów do tej teatralnej rzeczywistości, w jaką przyoblekło się nasze marzenie”²³. Niedługo po premierze, w 1927 roku. Zdzisław Jachimecki w lapidarny sposób określił i podsumował przyczyny nieporozumień, które zaistniały pomiędzy kompozytorem i librecistą podczas pracy nad operą. Pisał – „Patrząc na muzykę *Króla Rogera* samą w sobie i w stosunku do libretta, dochodzi się do stwierdzenia, że zasadnicze ośrodki jej istniały jako brzmiące w duszy kompozytora idee zanim libretto otrzymało swój kształt literacki. W nich miał swój początek pomysł napisania opery”²⁴.

Die Premiere von *King Roger* fand am 19. Juni 1926 im Teatr Wielki in Warschau statt. Dirigent war Emil Młynarski. Iwaszkiewicz erinnerte sich an diesen Tag als den unvergesslichsten der gemeinsamen Warschauer Tage mit Szymanowski. Die Aufführung – so schrieb er – war beeindruckend, das Bühnenbild von Wincenty Drabik machte großen Eindruck, besonders das des ersten Aktes nach dem Vorbild der palärmischen Capella Palatina, das sich auf außergewöhnliche Weise mit Szymanowskis geheimnisvoller und tiefgründiger Musik verband. Er bemerkte: „Das, worüber wir einst in unseren Gesprächen so abstrakt besprochen haben [...], nahm konkrete Formen an. Wie weit war es von unseren Elisavetgrad-Gesprächen bis zur Theaterrealität, in der unser Traum gespielt wurde.“²³ Gleich nach der Uraufführung identifizierte Zdzisław Jachimecki 1927 kurz die Ursachen der Missverständnisse, die zwischen dem Komponisten und dem Librettisten während der Arbeit an der Oper entstanden waren und fasste diese so zusammen: „Wenn man die Musik von *König Roger* an sich und in Bezug auf das Libretto betrachtet, kommt man zu dem Schluss, dass ihre Hauptzentren als Ideen existierten, die in der Seele des Komponisten nachhallten, bevor das Libretto seine literarische Form erhielt. In ihnen entstand die Idee, eine Oper zu schreiben.“²⁴

Przypisy

- J. Iwaszkiewicz, *O Tadeuszu Micińskim*, „Życie Warszawy” 1979, 8-9 grudnia, nr 289.
- A. i J. Iwaszkiewiczowie, *Listy 1922-1926*, Warszawa 1998, s. 302.
- T. Chylińska, *Karol Szymanowski i Tadeusz Miciński*, w: *Studia o Tadeuszu Micińskim*, Kraków 1979, s. 325.
- Z. Jachimecki, *Karol Szymanowski. Rys dotychczasowej twórczości*, Kraków 1927, s. 15.
- List Karola Szymanowskiego do Tadeusza Żakieja*, 23 IX 1934 r., T. Chylińska, op.cit., s. 330.
- T. Chylińska, *Karol Szymanowski i Tadeusz Miciński...*, s. 332.
- T. Chylińska, *Dom rodzinny Karola Szymanowskiego*, „Kresy” 2004, nr 1-2, cyt. za: J. Iwaszkiewicz, *Dzienniki 1911-1955*, Warszawa 2007, s. 48.
- Karol Szymanowski. Historia i mit*, „Wojna i pokój”, 1919, 4 października, cyt. za: M. Komorowska, *Szymanowski w teatrze*, Warszawa 1992, s. 143.
- J. Iwaszkiewicz, *Książka moich wspomnień*, Poznań 2010, s. 157.
- J. Iwaszkiewicz, *Pisma muzyczne*, Warszawa 1983, s. 61.
- List Karola Szymanowskiego do Jarosława Iwaszkiewicza w Kijowie*, Elizawetgrad [5]/18 VIII 1918, cyt. za: K. Szymanowski, *Korespondencja 1903-1919*, t. 1, Kraków 2007, s. 614, 615.
- List K. Szymanowskiego do J. Iwaszkiewicza*, 14/27 X 1918, w: K. Szymanowski, *Korespondencja*, t. 1, Kraków 1982, s. 562, 563.
- Tamże, s. 567.
- T. Chylińska, *Karol Szymanowski i jego epoka*, Kraków 2008, t. 2, s. 56, 57.
- Tamże, s. 57.
- J. Iwaszkiewicz, *Przed premierą Króla Rogera*, „Wiadomości Literackie” 1926, nr 25, s. 3.
- K. Stromenger, *Król Roger*, *opera Karola Szymanowskiego*, „Tygodnik Ilustrowany” 1926, 3 lipca, nr 27, s. 492.
- J. Iwaszkiewicz, *Pisma muzyczne*, Warszawa 1983, s. 63.
- Tamże.
- T. Chylińska, *Karol Szymanowski i jego epoka*, Kraków 2008, t. 1, s. 526.
- T. Chylińska, *Karol Szymanowski...*, t. 2, s. 86.
- J. Iwaszkiewicz, *Pisma muzyczne...*, s. 85.
- T. Chylińska, *Karol Szymanowski...*, t. 2, s. 87.

Fußnoten

- J. Iwaszkiewicz, *O Tadeuszu Micińskim*, in: „Życie Warszawy” [„Das Leben Warschaus”] Nr. 289, 8.-9. Dezember 1979.
- A. i J. Iwaszkiewiczowie, *Listy [Briefe] 1922-1926*, Warschau 1998, S. 302.
- T. Chylińska, *Karol Szymanowski i Tadeusz Miciński*, in: *Studia o Tadeuszu Micińskim*, Krakau 1979, S. 325.
- Z. Jachimecki, *Karol Szymanowski. Rys dotychczasowej twórczości*, Krakau 1927, S. 15.
- Brief von Karol Szymanowski an Tadeusz Żakiej* vom 23. September 1934, zitiert nach: T. Chylińska, S. 330.
- T. Chylińska, *Karol Szymanowski i Tadeusz Miciński...*, S. 332.
- T. Chylińska, *Dom rodzinny Karola Szymanowskiego*, „Kresy” 2004, Nr. 1-2, zitiert nach: J. Iwaszkiewicz, *Dzienniki 1911-1955*, Warschau 2007, S. 48.
- K. Szymanowski, *Historia i mit*, „Wojna i pokój”, 4. Oktober 1919, zitiert nach: M. Komorowska, *Szymanowski w teatrze*, Warschau 1992, S. 143.
- J. Iwaszkiewicz, *Książka moich wspomnień*, Posen 2010, S. 157.
- J. Iwaszkiewicz, *Pisma muzyczne*, Warschau 1983, S. 61.
- Brief von Karol Szymanowski an Jarosław Iwaszkiewicz in Kiew*, Elizawetgrad 5./18. August 1918, zitiert nach: K. Szymanowski, *Korespondencja 1903-1919*, Bd. I, Krakau 2007, S. 614 - 615.
- Brief von Karol Szymanowski an Jarosław Iwaszkiewicz* vom 14./27. Oktober 1918, in: K. Szymanowski, *Korespondencja*, Bd. 1, Krakau 1982, S. 562, 563.
- Ibidem, S. 567.
- T. Chylińska, *Karol Szymanowski i jego epoka*, Krakau 2008, Bd. 2, S. 56 - 57.
- Ibidem, S. 57.
- J. Iwaszkiewicz, *Przed premierą Króla Rogera [Vor der Premiere von König Roger]*, in: „Wiadomości Literackie” 1926, Nr. 25..
- Ch. Stromenger, *Król Roger*, *opera Karola Szymanowskiego [König Roger, eine Oper von Karol Szymanowski]*, in: „Tygodnik Ilustrowany”, Nr 27. 3. Juli 1926, S. 492.
- J. Iwaszkiewicz, *Pisma muzyczne*, Warschau 1983, S. 63.
- J. Iwaszkiewicz, *Pisma muzyczne*, Warschau 1983, S. 63.
- T. Chylińska, *Karol Szymanowski i jego epoka*, Krakau 2008, Bd. 1, S. 526.
- T. Chylińska, *Karol Szymanowski i jego epoka*, Krakau 2008, Bd. 2, S. 86.
- Jarosław Iwaszkiewicz, *Pisma muzyczne*, Warschau 1983, S. 85.
- Teresa Chylińska, *Karol Szymanowski i jego epoka*, Krakau 2008, Bd. 2, S. 87.



Annibale Carracci,
Triumf Bachusa i Ariadny,
1597

Annibale Carracci,
*Der Triumph von Bacchus
und Ariadne*,
1597

Libretto

Jarosław Iwaszkiewicz

Karol Szymanowski

Libretto

KRÓL ROGER

PASTERZ

Osoby:

ROGER II, król Sycylii baryton

ROKSANA sopran

EDRISI, mędrzec arabski tenor

PASTERZ tenor

ARCHIEREIOS bas

DIAKONISSA alt

CHÓR

Akt I

Kler, mnisi, mniszki, akolici

(chór chłopców: dyszkanty i alty),

kilku dostojników z dworu królewskiego,

straż królewska, normandzcy rycerze

Akt II

Kobiety, młodzieńcy (śpiewacy i tancerze),

eunuchy, tłum dworaków, służba, straż królewska,

czterej towarzysze Pasterza

Akt III

Chór niewidoczny

Rzecz dzieje się w XII wieku na Sycylii

KÖNIG ROGER

DER HIRT

Personen:

ROGER DER ZWEITE, König von Sizilien Bariton

ROXANE Sopran

EDRISI, arabischer Gelehrter Tenor

DER HIRT Tenor

DER ARCHIEREIOS Bass

DIAKONISSIN Alt

CHOR

Erster Akt

Priester, Mönche, Nonnen,

Ministranten (Knabenchor: Knabensoprane, Alte),

Hofwürdenträger,

die königliche Garde Normannische Ritter

Zweiter Akt

Junge Frauen und Männer (Sänger und Tänzer),

Eunuchen, Höflinge, Diener. Die königliche Garde,

Vier Spielleute des Hirten

Dritter Akt

Chor unsichtbar

Sizilien, zwölftes Jahrhundert

Deutsch von R. St. Hoffmann

Akt I

Wnętrze kościoła wzniesionego wszechmocnymi rękami bizantyjskich Bazileusów, dawniejszych władców wyspy. Pośrodku, w głębi, olbrzymie półkoliste sklepienie absydy nad wielkim ołtarzem oddzielonym od głównej nawy szeregiem kolumniek z różnobarwnych marmurów, zakończonych u góry kapitelami o różnorodnych dziwacznych kształtach. Pośrodku szeroko otwarte wrota wiodące do ołtarza jarzącego się od świec. Wrota owe znajdują się o kilka stopni wyżej od ogólnego poziomu sceny. Liczne łuki i sklepienia świątyni opierają się na olbrzymich kamiennych kolumnach, przywiezionych z leżących w gruzach antycznych chramów. Wnętrze sklepienia absydy wypełnione gigantyczną mozaikową ikoną Chrystusa o chudej, ascetycznej twarzy, o niezgłębionych czarnych oczach, z prawicą groźnie wzniesioną ku górze. Po bokach szereg zadumanych, rozmodlonych aniołów. Ogólne tło: przyćmione złoto, połyskujące sennie w świetle tysiącznych świec, jarzących się w zawieszonych u stropu polykandelach. Boczne łuki i sklepienia wypełnione również szczerlnie mozaiką o bogatych barwach, przedstawiającą w szeregu scen dzieje świętych apostołów Piotra i Pawła. Surowy rytm świątyni naruszony jest jednak przez późniejszych przybyszów i władców wyspy. U góry widać część stropu, rzezanego w drzewie rękami Arabów, w formie stalaktytów, pokrytych bogatymi barwami, wśród których wiją się podstępnie umieszczone, pisane kufickim pismem, wersety Koranu. Strop taki dziś jeszcze można oglądać w Capella Palatina w pałacu królów Sycylii w Palermo. Cztery lwy kamienne umieszczone w ścianach na połowie ich wysokości. Kazałnica i posadzka ozdobione bogatą marmurową mozaiką. Śpiew hymnu słyhać jeszcze przed podniesieniem zastony. Zastona unosi się powoli. Scena pogrążona na pół w cieniu, oświetlona tylko przez mnóstwo świec i ostatnie promienie zachodzącego słońca. Pomimo napętniającego świątynię tłum olbrzymie wewnątrz zdaje się trwać w zupełnym bezruchu. Ciemne postacie mnichów i mniszek klęczą ze schyłonymi głowami. Wśród mniszek wyróżnia się wyniosła postać Diakonissy. Archiereios w złotej szacie stoi przed ołtarzem. Za szeregiem kolumniek widać tłum diakonów, prezbiterów i akolitów. Jedyne ruch to kołyszące się wolno kadzielnice. Ruch zaczyna się dopiero od wejścia do świątyni króla i dworu.

Erster Akt

Das Innere einer byzantinischen Kirche. Der große Altar in der Mitte des Hintergrunds in einer Wölbung, die von dem Hauptschiff der Kirche durch eine Reihe kleiner Pfeiler abgegrenzt ist. Die Pfeiler aus rosa Marmor, die Kapitäle mit ungewöhnlichem Zieral bedeckt. In der Mitte eine weite Öffnung, die zum Altar führt. Er ist von zahllosen Lichtern erleuchtet, während das übrige der Kirche dunkel bleibt. Alle Gewölbe und Bogen von mächtigen steinernen antiken Säulen getragen, die aus alten Tempeln geraubt wurden. Über dem Altar ein riesiges Bild des Gekreuzigten, das Antlitz bleich und asketisch, mit dunklen, glänzenden Augen, die Rechte drohend erhoben. Zu beiden, Seiten eine Reihe mittelgroßer steinerner Engel. Die Wände der Kirche vergoldet, nachgedunkelt, kalt glänzend im Lichte der Kerzen in den Kandelabern. Mosaiken, darstellend die Geschichte der Heiligen Paulus und Petrus. Die Kirche zeigt Spuren späterer Einwanderer. So sieht man im Vordergrunde hölzerne geschnitzte Balken, lebhaft bemalt, mit Koransprüchen in kufischer Sprache versehen (ähnliches kann man noch heute in der Capella Palatina im Palaste der sizilischen Könige sehen, wo auch riesige, plump aus Stein gemeißelte Leuchter stehen, wie solche auch auf der Bühne links vom Altar gedacht sind). In der Mitte ihrer Höhe sind in die Wände vier ruhende steinerne Löwen eingelassen. Die Kanzel und der Boden sind reich mit Mosaiken belegt. Bevor der Vorhang langsam aufgeht, hört man die Hymne singen. Die letzten Strahlen der untergehenden Sonne und das Licht der vielen Kerzen beleuchten die Kirche, doch nur zum Teil. Aus gedämpfter Helle leuchten stellenweise das Gold der Mosaiken und die prächtigen Gewänder der Priesler auf. Eine große Volksmenge füllt den Raum nur zum Teil. Gesenkten Hauptes knien unbeweglich dunkle Gestalten. Inmitten der Nonnen hoch aufgerichtet die Diakonissin. Der Archiereios, ganz in Gold gekleidet, steht unbeweglich vor dem Altar. Zwischen den kleinen Säulen dicht gedrängt Geistliche und Ministrantenknaben. Die einzige sichtbare Bewegung ist die Schwingung der silbernen Weihrauchfässer. Manchmal schleicht eine Gestalt von einer Seite zur andern hinüber, nicht ohne vor dem Altar sich tief zu verneigen. Erst mit dem Eintritt des Königs kommt die Szene in Bewegung.

CHÓR

Hagios! Hagios!
Hagios Kyrios Theos Sabaoth!

CHÓR CHŁOPCÓW

Na złotym tronie ponad obłokami
Dzierżący moce w dłoni swej.

CHÓR

Hagios Kyrios Theos Sabaoth!

CHÓR CHŁOPCÓW

Cherubiny i Serafyny,
Moce i majestaty
Na twarz upadają przed potęgą twą.

CHÓR

Hagios Kyrios Theos Sabaoth!

ARCHIEREIOS

W krzaku gorejącym płonący,
Pałący się na górze Synaj;
W piorunach, w wichrze straszliwym.
Panie przychodzący.

CHÓR CHŁOPCÓW

Mieczem rządzący płomienistym,
Rozsyłający swoje Archanioły.

CHÓR

Hagios Kyrios Theos Sabaoth!
(wejście króla i jego dworu)
Boże, pobłogosław, Panie
praodwieczny,
Królowi naszemu Rogerowi,
Jego dostojnej małżonce!
Pobłogosław Boże!

TENOR

Królowi naszemu Rogerowi,
I jego dostojnej małżonce!

ARCHIEREIOS

Królu! Wzywamy twej
sprawiedliwości,
Okaż nam miłosierdzie!

DIAKONISSA

Broń świętej wiary naszej!

CHÓR

Panie sprawiedliwy!

ARCHIEREIOS

Jakowys pasterz maci rzesze ludzkie,
Baranki nasze.

DIAKONISSA

Błąka je niebacznie!

CHÓR

Panie sprawiedliwy!

ARCHIEREIOS

Naucza ludzi przeciw wierze świętej!

DIAKONISSA

Niewiasty do grzechu namawia!

CHÓR

Panie sprawiedliwy,
Rozważ w swej mądrości
Winy niezgłębione!

KRÓL ROGER

(półgłosem do Edrisiego)
Czyś słyszał?

EDRISI

(półgłosem)
To Pasterz, podobno błądzi
wśród wiosek,
Naucza dziwnie i dziwne pieśni śpiewa
Na cześć nieznanego Boga!

ARCHIEREIOS

Przybył dziś tu,
Do ludu mówi przed kaplicą.
Kaź go uwięzić!

DIAKONISSA

Oddała go od Kościoła, szerzy grzech!

CHÓR

Królu, sędzio sprawiedliwy,

Rozważ w swej mądrości!

ROKSANA

O nie,
Królu, nie!
Zowią cię sprawiedliwym!
Nie kaź go więzić!
Niech przed tobą stanie,
Niech winę stwierdzi swą.
Przywieść go kaź przed swe oblicze.

EDRISI

Królowej ustami przemawia
ptak mądrości,
Kaź go przed sobą stawić, Królu!

KRÓL ROGER

*(przez chwilę pogrążony w zadumie,
wreszcie stanowczo)*
Niech go przywiodą!
(Straże wychodzą.)

CHÓR

Ukarz go, Panie! Niechaj nie bluźni,
Niech nie obraża Chrystusa Pana!
Królu, sędzio sprawiedliwy.

KRÓL ROGER

*(Niecierpliwym ruchem ręki zmusza tłum
do milczenia. Zwraca się ku Edrisiemu).*
Czyś go już widział?

EDRISI

To młodzik; włos ma miedziany,
kędzierzawy,
Ubrany w skórę kozłęcia,
jak każdy pasterz,
Oczy ma jak gwiazdy,
I uśmiech pełen tajemnicy.

ROKSANA

(w zadumie)
I uśmiech pełen tajemnicy,
Jak ów, co z swej przezroczej głębi
Jeźdźca leśne słońcu ślą.

CHOR

Hagios! Hagios!
Hagios, Kyrios, Theos Sabaoth!

CHOR DER KNABEN

Hoch auf wolkigen Höhen
Steht dein gold'ner Thron.

CHOR

Hagios, Kyrios, Theos Sabaoth!

CHOR DER KNABEN

Seraphim, Cherubim, die ew'gen
Himmlichen Heerscharen
Wälzen sich im Staub
Vor deiner Majestät

CHOR

Hagios, Kyrios, Theos Sabaoth!

ARCHIEREIOS

Der du bist erschienen in des Dornbuschs
Flammen,
Der am Berge Sinai dräute in Wolken,
Du, der erschienen ist in des Gewitters
Sturm.

CHOR DER KNABEN

Der du regierest mit dem Flammenschwert
Und die Erzengel neigen sich vor deiner
Pracht.

CHOR

Hagios, Kyrios, Theos Sabaoth!
(Eintritt des Königs und seines Hofes)
Herrgott, sei ihm gnädig,
Segne Roger, unsern König
Und die liebliche Königin,
Segne sie!
Heil sei ihnen beschieden.

TENOR

Segne Roger, unsern König
Und die Liebliche Konigin

ARCHIEREIOS

König! Gebieter, Hüter du des Rechts,
Gehör gib Unseren Klagen!

DIAKONISSIN

Schirme die heil'ge Kirche!

CHOR

Höre unsre Klage!

ARCHIEREIOS

Ein fremder Hirte lockt der Christen Herde
Und er verführt sie.

DIAKONISSIN

Führt sie ins Verderben.

CHOR

Höre unsre Klage!

ARCHIEREIOS

In frommen Herzen
Mordet er den Glauben!

DIAKONISSIN

Die Frauen verlockt er zur Sünde!

CHOR

Höre unser Flehen,
Strafe den Verführer,
Sühne das Verbrechen!

KÖNIG ROGER

(halbblaut zu Edrisi)
Was sagst du?

EDRISI

(halbblaut)
Ein Hirt ist's, er wandert
Weit durch die Lande,
Und lehrt und predigt
Und singt von seinem Gotte –
Ein fremder, seltsamer Glaube.

ARCHIEREIOS

Vor unsrer Kirche predigt
Er die falsche Lehre.

Lass ihn verhaften!

DIAKONISSIN

Er sät in die Herzen die Sünde,
Lästert die Kirche.

CHOR

König, höre unsre Klage!
Strafe den Verderber treffe,
Rette unsre heil'ge Sache!

ROXANE

O nein, König, nein!
Nicht lass nehmen ihn gefangen!
Herr, tu kein Unrecht!
Lass ihn hier erscheinen,
Bekennen sein Vergeh'n.
Hier vor dem Richter,
Hier vor dem Throne!

EDRISI

Der Vogel der Weisheit
Entfliegt der Fürstin Munde!
Lass ihn vor dir erscheinen, König!

KÖNIG ROGER

(nach kurzer Überlegung, voll Festigkeit)
Bringt mir den Hirten!
(Die Herren der Garde gehen ab.)

CHOR

Strafe den Läst'rer!
Richte den Frevler!
Schirme die Kirche!
Rette den Glauben!
König, sei ein strenger Richter!

KÖNIG ROGER

*(Eine ungeduldige Geste des Königs zwingt die
Menge zur Ruhe. Zu Edrisi)*
Ist er bekannt dir?

EDRISI

Ein Jüngling.
Das lange Haar in roten Locken,
Sein Kleid nur das Fell einer Ziege,
Ein Hirt wie alle;

KRÓL ROGER

(do Edrisiego)

Jakiż jest ów Bóg nieznany,
Którego Pasterz chwałę głosi?

EDRISI

Sam ci to powie za chwilę.

(przy drzwiach wiodących do kościoła ruch)

CHÓR

Oto wiodą go!

Ukamenować, w ogniu go spalić,

Ukamenować go!

(Wchodzi Pasterz, zatrzymuje się na chwilę na progu. Śmiałym spojrzeniem ogarnia zebranych, następnie zatrzymuje wzrok na Rogerze i wolnym, swobodnym krokiem podchodzi niemal do stóp tronu.)

CHÓR

Oto bluźnierca!

KRÓL ROGER

Ktoś ty?

PASTERZ

Pasterz.

CHÓR

Bluźnierca, to bluźnierca!

KRÓL ROGER

Dlaczego męczysz lud?

PASTERZ

Mówię mu o swoim Bogu.

KRÓL ROGER

Jakiż jest twój Bóg?

PASTERZ

Mój Bóg jest piękny jako ja.

ARCHIEREIOS

Milcz szalony! Milcz!

DIAKONISSA

Milcz szalony! Milcz!

CHÓR

Szalony! Bluźnierco! Milcz!

ROKSANA

O Królu! Daj mu mówić, Królu.

KRÓL ROGER

(rozkazującym ruchem ręki do cisnącego się wokół tłumu)

Dość. Niech mówi Pasterz!

PASTERZ

(w zadumie, z niewystawionym uśmiechem na ustach)

Mój Bóg jest piękny jako ja,

Mój Bóg jest dobry pasterz.

Przez drogi, przez kamienie,

Przez ścieżki gór wędruje.

CHÓR

A...!

PASTERZ

Szuka zbłąkanych stad.

W bluszczowy strojny wian,

Winogron niesie pęk,

Owieczek strzeże swych

Wśród szmaragdowych łąk.

(Cały tłum zapelniający nawę, nieznacznie zbliża się ku przodowi sceny, coraz ciasniejszym kołem otaczając Króla i stojącego przed nim Pasterza, który jakby budząc się z zadumy, kontynuuje z ożywieniem.)

Mój Bóg, nad lustrem wód

W ciemności szklanych fal

przeziiera się,

By ujrzeć uśmiech swój.

Z różanych zórz ma szaty,

Stopy ma mocne i złote,

Bezskrzydły, a skrzydlaty!

Wędruje, szuka zbłąkanych stad.

(W skupieniu zwraca się do otaczającego go tłumu.)

Wy, którzy cierpicie,

W nocy szukacie ręki radości,

On was odnajdzie.

Którzy owocu słodkich ramion

pożądacie,

On was utuli.

Łaska wielka drzemie

w jego uśmiechu!

ROKSANA

(w zadumie)

W jego uśmiechu!

Czemu w oczach twych, Pasterzu,

Czai się tajemny dreszcz,

Jak odbłask gwiazd na fali wód?

A na ustach twych, Pasterzu,

Jak na skraju wonnej kruży

szkarłatnych róż,

Waży się jak lśniący motyl,

Cichy twego Boga śmiech!

KRÓL ROGER

Roksano! Zamilcz!

ROKSANA

O Pasterzu, powiedz mi,

Jak przepastna serca głąb

W ofierze twemu Bogu

Ogni skrytych niesie żar?

KRÓL ROGER

Zamilcz! Roksano!

Kłamny czar łańcuchem złudy

pęta myśl!

O zamilcz!

PASTERZ

Królu! Wierz mi, wierz,

Spętany nową wolność dam.

CHÓR

Królu, Panie, ukarż go!

Na śmierć! Na stos go wiedz!

CHÓR CHŁOPCÓW

O Panie, ukarż go!

Na śmierć! Na śmierć!

DIAKONISSA

Królowo! Ty wierzysz jego słowom!

Spoglądasz nań jak na zbawiciela.

Sterngleich seine Augen,

Geheimnisvoll sein sanftes Lächeln.

ROXANE

(versonnen)

Geheimnisvoll sein sanftes Lächeln,

Geheimnisvoll wie dunkle Teiche,

Die Augen klar wie Sternenglanz.

KÖNIG ROGER

(zu Edrisi)

Kennt man jene fremde Gottheit,

Die dieses Hirten Mund verkündigt?

EDRISI

Mag er selber dir sagen.

(Bewegung an der Eingangstüre.)

CHOR

Seht, er ist's, seht er naht,

Fasst den Verbrecher.

Strafet den Frevler,

Tötet den Läst'rer da!

Steiniget, steiniget

Ihn, den Verderber,

Steiniget, steiniget ihn!

(Der Hirt erscheint, bleibt einen Augenblick auf der Schwelle stehn, sieht ruhig und stolz über die Versammlung, worauf er kühn bis zu den Stufen des Thrones vorschreitet.)

CHOR

Elender Frevler, Elender Frevler!

KÖNIG ROGER

Wer bist du?

DER HIRT

Ein Hirt.

CHOR

Lästernder Hirt, Verbrecher!

KÖNIG ROGER

Doch du verführst mein Volk?

DER HIRT

Gottes Wort muss ich verkünden.

KÖNIG ROGER

Wer Ist dieser Gott?

DER HIRT

Mein Gott ist jugendschön gleich mir.

ARCHIEREIOS

Wie er lästert! Frevler!

DIAKONISSIN

Wie er lästert! Frevler!

CHOR

Lästerer! Still!

ROXANE

Mein König, reden lass ihn. König!

KÖNIG ROGER

(mit befehlender Gebärde, weist die vordrängende Menge zurück)

Schweig! Es rede der Hirt!

DER HIRT

(nachdenklich lächelnd)

Mein Gott ist jugendschön gleich mir,

Mein Gott ist sanft, ein guter Hirt,

Er wandelt über Berg und Steine

Mit wunden Füßen.

Sucht ein verlorne kleines Lamm,

Und Efeu kränzt sein Haupt

Und goldner Trauben Glanz.

Er hütet seine Herde

Auf smaragdne Grund.

(Alles drängt allmählich nach dem Vordegrund und bildet um den Thron und den davorstehenden Hirten einen immer engeren Kreis. Wie erwachend, lebhafter.)

Mein Gott, im Spiegelbild

Einsamen Silbersees.

Er liebt zu grüssen, seines Lächelns Glück!

In Morgenrot gebadet,

Schwebenden Fusses wie fliegend

Auf Schwingen unbeflügelt!

Er sucht sie, seine verlorne Herde...

(Er tritt zurück und wendet sich zu den Umgebenden.)

Euch, die ihr verzweifelt,

In tiefem Dunkel seht euch nach Freude,

Euch gilt sein Suchen.

Ihr, die den Durst nach Liebe

Ungestillt erleidet,

Schart euch um ihn.

Himmelslust gibt euch sein lächelndes

Antlitz!

ROXANE

(nachdenklich)

Sein lächelndes Antlitz!

Sag mir an, du junger Hirte,

Was in deinem Aug sich birgt,

Welche geheimnisvolle Glut?

Und um deinem Mund, o Hirte,

Wie den roten Rosenkelch ein Falter umschwebt,

Rätselhaft das sel'ge Himmelslächeln

Deines Gottes spielt!

KÖNIG ROGER

Genug! Roxane!

ROXANE

Junger Hirt, aus welch geheimnisvoller

Tiefe

Schlägt die Flamme deines Herzens,

Die du darbringst deinem Gotte!

KÖNIG ROGER

Schweige! Roxane! Lug und Trug

Umgarnen deiner Seele Heil!

So schweige!

DER HIRT

König! All Die Armen,

Schwerbedrückten mach' ich frei!

CHOR

Herr Und König! Sei Gerecht!

Sterben soll er! Strafe den Lästerer!

ARCHIEREIOS

O Panie, spójrz na nas, na nasz ból.
Na Chrystusa, co złoty spogląda
z otarza.

PASTERZ

(jakby nie styszac wzmagajacego sie gwaru)
Mój Bóg to zielonych lasów cień,
To morza dalekiego szept,
To grom dalekich burz
Na podstonecznych oceanach.
To oczu świętych blask.

ROKSANA

Twój Bóg! Twój Bóg!

KRÓL ROGER

(z mocą)
Roksano! Milcz!
(do Pasterza)
Złośliwy z oczu świeci blask.
Zwiedzisz niewiasty,
nie zwiedzisz mnie!

EDRISI

(błagalnie)
Królu, bądź łaskaw na szaleńca.

KRÓL ROGER

(Wpatruje się z determinacją w Roksanę.)
Niech zginie!

DIAKONISSA, ARCHIEREIOS, CHÓR

Tak! Tak! Niech zginie,
Niech nie bluźni Chrystusowi.
Niech zginie! Niech zginie!
Nie bluźni Chrystusowi.

PASTERZ

*(W zachwycie, obojętny na wszystko,
co się wokół niego dzieje.)*
Mój Bóg jest miłościwy,
Jest dobrym pasterzem, Bóg mój.

DIAKONISSA, ARCHIEREIOS, CHÓR

O Królu, nich Bóg będzie mu sędzią.
Na śmierć go! Na śmierć!

ROKSANA

On prawdę głosi!
On kocha!

EDRISI

Bądź sprawiedliwym, Królu!
Wezwij go na sąd!

DIAKONISSA, ARCHIEREIOS, CHÓR

Niech sędzią mu Bóg będzie
wszechmocnym,
Sprawiedliwym, miłościwym!
Na śmierć! Na śmierć! Na śmierć!

KRÓL ROGER

*(Z nagłą stanowczością zatrzymuje tłum
rozkazującym gestem.)*
Dość! Dość!
*(Opada na tron. Ukrywa twarz w dłoniach.
Wyczuwa się w nim straszliwą wewnętrzną
walkę. Głucho.)*
Niech odejdzie Pasterz.
Niech odejdzie daleko stąd w swe góry.

CHÓR

Zgroza! Zgroza!

KRÓL ROGER

(do tłumy mocno)
Odejdzie wolny w dalekie swe góry.

CHÓR

Zgrzeszył! Zgrzeszył!
Zgroza! Zgroza!

CHÓR CHŁOPCÓW

Zgroza!
*(Na twarzy Pasterza pojawia się cudowny
uśmiech. Przez chwilę patrzy wprost w oczy
Króla, jakby w tajemnym porozumieniu,
następnie wolno, jakby się ociągając, zmierza
ku wyjściu.)*

KRÓL ROGER

(z nagłym postanowieniem)
Stój!
(Pasterz zatrzymuje się u drzwi)

i zwraca się do Króla.)

Dziś wieczór stawisz się na sąd!

ROKSANA

Na sąd?

KRÓL ROGER

Gdy gwiazdy zabłysną
na granatowym niebie,
Przyjdź do mego pałacu bram!
Straż da ci hasło „Pasterz”,
A ty odpowiesz im „Roger”!

PASTERZ

Odpowiem im „Roger”.
Królu! Pamiętaj, że sam wzywałeś mię
na sąd do siebie.
Pamiętaj, Królu. Przybędę do ciebie,
Pokłonię się do stóp.
Pamiętaj, że sam przywołałeś mnie!

CHÓR

Zgroza, zgroza!
Bluźnierstwo!

CHÓR CHŁOPCÓW

Zgroza, zgroza!
Zgroza! Boże, bądź litościwi!

PASTERZ

*(Zmierza wolno ku wyjściu,
śpiewając pieśń o swoim Bogu.)*
Po szmaragdowych łąkach moich
rodzinnych gór
Wędruje dobry Pasterz,
Szukając swych zgubionych stad.
(Głos Pasterza ginie w oddali.)

CHÓR

Zgroza! Zgroza!
Boże, bądź miłościwi!

CHÓR CHŁOPCÓW

Amen!

CHOR DER KNABBEN

Strafe den sterer!
Fort zum Tod!

DIAKONISSIN

O Fürstin! Verschliess dein Ohr der Lüge!
Du blickst auf ihn wie auf den Erlöser!

ARCHIEREIOS

König, bedenke doch unsre Not!
Sieh auf Christus, der golden
Dort blickt vom Altare!

DER HIRT

*(als würde er den wachsenden Lärm nicht
hören)*
Mein Gott, er ist des Waldes
Schattenkühle,
Des weiten Meeres sanftes Wogen,
Ist Donner, Blitz und Sturm,
Der über Land und Meere tobt,
Ist der Augen frommes Blau!

ROXANE

Dein Gott! Dein Gott!

KÖNIG ROGER

Roxane!
(zum Hirten)
Schweig!
Der Augen trügerischer Schein
Täuscht schwache Weiber vielleicht, nicht
mich!

EDRISI

Wahnsinn redet er, Herr,
Herr, Verzeih' Ihm!

KÖNIG ROGER

(blickt auf Roxane, stark)
Er sterbe!

DIAKONISSIN, ARCHIEREIOS, CHOR

Ja, er soll sterben,
Der Verbrecher, der Frevler,
Er sterbe, Er sterbe
Der ewige Richter soll ihn strafen,

Er richte ihn,
Verdamm' ihn!
Führt ihn zum Tod!

DER HIRT

(steht in Verzückung)
Mein Gott ist gnädig und barmherzig
Ein gütiger hirte!

ROXANE

O Wahrheit sprite er!
Er kündet Wahrheit!

EDRISI

Bedenk' es gut, mein König!
Gib gerecht' Gericht!

ROXANE

Die reine Wahrheit, die Liebe!

KÖNIG ROGER

(mit plötzlichem Entschluss befehlend)
Still! Still!
*(Er sinkt in den Thronessel zurück, das
Gesicht in den Händen vergraben, und kämpft
einen schweren inneren Kampf. Nach einer
Weile tonlos.)*
Er mag gehn, der Hirte,
Fort mag seines Weges er ziehn,
In Freiheit!

CHOR

Wehe! Wehe!
Sünde! Wehe!

KÖNIG ROGER

(zur Menge, stark)
Er Geht in Freiheit
In seine Heimat!
*(Ein wundervolles Lächeln erscheint auf dem
Antlitz des Hirten. Er blickt dem König tief in
die Augen, in einer mysteriösen Verständigung.
Dann geht er langsam, zögernd dem Ausgang
zu.)*

CHOR

Wehe! Wehe!

Sünde! Wehe!

KÖNIG ROGER

(in plötzlichem Entschlusse)
Bleib!
*(Der Hirt bleibt an der Tür stehen,
wendet sich um.)*
Heut abend stell' dich zum Gericht!

ROXANE

Gericht?...

KÖNIG ROGER

Wenn eben am Himmel
Erglommen sind die Sterne,
Komm' zu den Toren
Meines Palasts!
„Hirt“ rufen meine Wächter,
Und du erwidertest: „Roger!”

DER HIRT

Wie du befiehlst: „Roger”.
König! Vergiss nicht,
Du selber lädst mich zum Gericht
Zu dir! Vergiss nicht, König!
Ich komme heut abend,
Zu grüssen dich in Demut,
Vergiss es nicht! Du hast gerufen mich!

CHOR

Wehe! Der Frevler!
Gott erbarm dich unser!

DER HIRT

*(Nähert sich langsam dem Ausgang und singt
dabei.)*
Mein guter Hirte wandelt hin
Über smaragdne Wiesen
Und sucht seine verlorne Herde
In aller Welt...
Mein guter Hirte wandelt hin
Über smaragdne Wiesen
Und sucht seine verlorne Herde
In aller Welt...
*(Er verschwindet, seine Stimme verklingt in
der Ferne.)*

CHOR
Wehe! Wehe!
Gott sei gnädig!
Amen!

Mój Bóg
jest piękny
jako ja

Akt II

Wewnętrzny dziedziniec pałacu Króla Rogera. Ogólny charakter architektury swą ornamentacją zdradza, iż pałac ów został wzniesiony na rozkaz kalifów przez budowniczych przybyłych ze Wschodu. Jednak w tym i owym wyczuć już można żelazną rękę potężnych zdobywców z Północy. Wschodnia miękkość i kobieca niemal wytworność wijących się misterną linią różnobarwnych arabesków, żółtoniebieskich majolik, przedziwnych kobierców, łączą się w dziwny akord granitowych łuków i kolumn, spiżowych olbrzymich podwoi u wejścia. Gdzieś tam pośrodku połyskują cudne mozaiki. Dzieło rąk artystów z Bizancjum, przedstawiające tajemne ogrody o nieznanym dziwach i fantastycznych ptakach. W głębi cicho szmerze marmurowa fontanna, której basen tonie w bogactwie przywiezionych ze wszystkich stron świata kwiatów. Dziedziniec jest otoczony dwupiętrową wewnętrzną galerią, opierającą się na lekkich kolumnkach o fantastycznych kapitelach. W głębi, pośrodku, główne wejście, olbrzymie spiżowe podwoje. Obok niewielkie drzwi zawieszono dywanami. W górnej galerii również drzwi oraz okna haremów królewskich. Owa górna galeria łączy się z właściwym poziomem sceny wewnętrznymi schodami, biegnącymi z prawej strony sceny. Z lewej, na przedzie sceny, na podwyższeniu, znajduje się tron królewski. Obok, trochę w głębi, olbrzymie okno na wpół zastonięte kobicami, przez które spostrzega się niepewne zarysy drzew, palm, cyprysów – olbrzymi szmat nieba. Jest noc. Płoną alabastrowe lampy, zawieszono pomiędzy kolumnami galerii, słabo oświetlają wnętrze. Na tronie spoczywa Król Roger we wspianiałych szatach. Obok okna Edrisi, spoglądający przez nie w daleką przestrzeń, jakby w oczekiwaniu. U głównych drzwi kilku nieruchomych, jak posągi, zakutych w stal rycerzy ze straży królewskiej.

Zweiter Akt

Der innere Hof des Königspalastes. Bau und Ornamentik weisen alle Merkmale der Kalifenzeit auf. Neben dem vorwiegend orientalischen Charakter sind aber auch spätere europäische Einflüsse merkbar. Orientalische Üppigkeit der Farben, der Arabesken, der gelbblauen Majoliken, die in einer gewissen Höhe die Wände schmücken, und besonders die Pracht zahlreicher syrischer und mosulischer Teppiche harmoniert gut mit den Wölbungen aus Granit und der architektonischen Wucht der Eingangspforte. Hie und da byzantinische Mosaiken, die in ausschweifender Phantasie Bäume und Vögel darstellen. Im Hintergrund ein Marmorbassin mit Springbrunnen, umgeben von Blumen und Palmen. Den Hof umfaßt eine zweistöckige Galerie, getragen von kleinen Säulen mit reichverzierten Kapitälern. In der Mitte der Hinterwand die mächtige Eingangspforte, neben ihr noch einige kleinere mit Teppichen verhangene Türen. Pforte und Fenster tragen reich verzierte bronzene Gitter. Rechts führt eine Stiege vom Hof zu der oberen Galerie. Links vorne auf einer kleinen Erhöhung ein Thronsessel. Daneben, mehr im Hintergrund, halb mit Teppichen bedeckt, ein großes Fenster, durch das man die Schatten der Bäume sieht. Es ist Nacht. Einige Alabasterlampen beleuchten mull das ganze Innere des Hofes. Auf dem Throne sitzt Roger, prächtig gekleidet. Neben dem Fenster steht Edrisi. Er blickt erwartungsvoll durch das Fenster. Neben dem Tor stehen unbeweglich einige Ritter von der königlichen Garde.

KRÓL ROGER

(Cała jego istota zdaje się być ogarnięta oczekiwaniem i niepokojem.)

Niepokój bladych gwiazd

W zielonym morzu nieba płonie.

(do Edrisiego)

O, weź w swe chłodne ręce

Me rozpalone dłonie.

W słonecznym dnia nieładzie

Nie zdało mi się wcale,

Bym tak z lękiem czekał.

(ku straży)

Straże! Czuwajcie!

Wprowadźcie go, gdy przybędzie!

Wprowadźcie Pasterza Proroka!

Hasło „Pasterz”.

STRAŻE

Hasło „Pasterz”.

EDRISI

Niepojęty jest strach,

Otrząsa jak wichur płatki jaśminu

Twe dobre, radosne sny.

Królu.

Czy dawno słuchałeś pieśni słów?

Z rozkoszą ustami szukałeś ust Roksany?

KRÓL ROGER

(z niepokojem)

Czy widziałeś jej oczu blask,

Gdy Pasterz śpiewał o Bogu?

Czy ty wiesz, co się czai w sercu

niewiasty?

Czy wiesz, co się w nim czai?

EDRISI

Królu! Jesteś Panem!

Szary mgły nocnej mrok

Niech cię nie obejmuje lękiem.

Skąd taki dziwny dreszcz?

KRÓL ROGER

To drżenie gwiazd przejawia

tak me ciało.

(w zadumie)

Me serce kute w spżu

Drży dziś przed blaskiem gwiazd

I lęka się jak dziecię tajemnych,
wrogich sił.

Ma wszechmoc sięga tam,

Gdzie mój królewski miecz!

A wokół tajemnica,

Milczenie gwiazd i lęk.

Edrisi! W jego oczach niezłomny

płonie żar,

I żar ów zetrze w proch królewskie

moje serce,

Co w twardym kute spżu

Dziś drży przed blaskiem gwiazd,

Zaklętych w jego oczach.

EDRISI

Królu! Natrętne, blade widma

Zaklęciem odpędź precz!

Postuchaj nocnej ciszy.

Łabędzi usnął blask,

W sadzawkach drzemią światła,

Odbicia sennych gwiazd.

I ledwie drzew gałęzie w ciemnościach

drżą,

Chwieje się kołys cichy milczących wód.

Cyt. Tamburyny brzęczą tam

W stronie drzemiących przedmieść.

KRÓL ROGER

(z niepokojem)

To on!

EDRISI

Wszystko umilkło w ciszy.

ROKSANA

(niewidoczna)

A...!

KRÓL ROGER

Roksana! Jej śpiew!

EDRISI

Słuchajmy, Królu!

ROKSANA

A...!

Usnijcie krwawe sny Króla Rogera,

Niech balsam nocy spłynie na jego wolę,

Niech żądne, mściwe serce łaską się

napełni.

A...!

CHÓR

A...!

KRÓL ROGER

Czy słyszysz jej śpiew?

EDRISI

Jak cudna pieśń!

ROKSANA

A...!

Bądź łaskaw, Królu, na Pasterza,

Niech jak zmęczona, syta krwi pantera

Gniew twój minie.

Bądź łaskaw, Królu, na Pasterza.

A...!

KRÓL ROGER

Błaga o łaskę dla Pasterza!

Słyszysz?

EDRISI

Jej serce rozkwita jak lotos nocą!

ROKSANA

A...!

Nocy dzisiejszej jastrząb

nie goni ptaszyny,

Węże usnęły na łąkach lilii,

Łaskawość zsyła biały płomień planet.

A...!

CHÓR

A...!

KRÓL ROGER

(wzdryga się)

Ktoś mglisty przeszedł między strażą.

Edrisi!

Dlaczego lęka się me serce?

Dlaczego drży?

Edrisi!

KÖNIG ROGER

(in unruhiger Erwartung)

Wie bleich die Sterne sind,

Als würde sie Erwartung quälen!

(zu Edrisi)

O, fühl' die Fieberglut

In meinen Händen brennen.

Was helle Sonne mildert,

Die fürchterliche Nacht

Macht alles zwiefach schmerzlich!

(zur Wache)

Wächter! Ihr wachtet!

Dass Ihr sogleich mir ihn bringet!

Schaut aus nach dem Hirtenpropheten!

Passwort: „Hirte“.

DIE WÄCHTER

Passwort: „Hirte“.

EDRISI

Was für seltsame Angst

Zerpflückt dir die Sinne,

Wie von Jasmin eine Blüte

Im Wind geschüttelt.

Zu lang hast du nicht gelauscht

dem Sang.

Zulang nicht dein Sehnen gestillt

Im Kuss Roxanens.

KÖNIG ROGER

(unsicher)

Sahst du nicht ihrer Augen Glanz,

Da jener Hirte von Gott sang?

Niemand weiss, was ein Weib

Im Herzen verhüllet!

Wer weiss, was es empfindet?

EDRISI

König! O mein König!

Macht die Nacht dir so bang.

Macht ihr Dunkel dich beben,

Sag, was fürchtet dein hoher Mut?

KÖNIG ROGER

Ich fühle Angst im Zitterglanz der Sterne,

(nach einer Weile)

Mein ehern Herz hat Angst

Vor den Mächten der Finsternis,

Erschrückt vor Nacht und Sternen

Und zittert wie ein Kind!

Ich weiss ja, meine Macht

Reicht weit nur, wie mein Schwert!

Doch ahn' Ich Unbekanntes

Und Schweigen macht mir Angst!

Edrisi! In den Augen des Hirten

Flammte ein Brand,

Ein Brand, der mir zu Asche

Sengen wird das Herz,

Mein Heldenherz, das zittert

Vor dem verklärten Licht

In seiner Augen Bläue!

EDRISI

König! Gespenster jage fort,

Sie verwirren deinen Geist!

Horch lieber auf die Stille

Die Nacht singt stumm ihr Lied,

Der dunkle Weiher spiegelt

Das Schweigen der Gestirne!

Der Schatten der Zypressen ist ruhevoll.

Ruhe und Frieden atmet der Hauch des

Sees!

Horch! Tamburin und Zither

Dort, drüben fern in dem Dorfe!

KÖNIG ROGER

(unruhig)

Er ist's!

EDRISI

König, ist wieder stille!...

Roxane, unsichtbar, singt.

KÖNIG ROGER

Roxane! Sie singt!

EDRISI

O höre, König!

ROXANE

Träume Rogers von Blut

Lasst euch beschwören,

Balsam der Nacht, o kühl'

Sein wildes Herz!

Sein stolzer Mut,

Er werde sanft

Von Mitleid und Milde!

KÖNIG ROGER

Wie lieblich sie singt!

EDRISI

Ein schöner Sang!

ROXANE

Sei gnädig, Herr, dem jungen Hirten,

Lass deinen Zorn, dem Panther gleich,

Der satt von Blut, sich legen.

Sei dem jungen Hirten gnädig!

KÖNIG ROGER

Sie fleht um Gnade für den Hirten!

Hörst du?

EDRISI

Ihr herrliches Herz gleicht der Lotosblüte.

ROXANE

Heute Nacht kein Falke

Verfolgt eine Taube,

Schlafen Schlangen ein

Im Duft der Lilie,

Die Gnade träufelt heut

Vom Himmel niederwärts.

KÖNIG ROGER

Gleitet dort ein Schatten

Durch die Wächter?

(In steigender Erregung.)

Edrisi!

Die Brust erbebt mir in Erregung.

Was ficht mich an? Edrisi!

EDRISI

Królu!

Wszak on na sąd do ciebie przyjdzie!

(Nagle za sceną w oddali słychać hasło straży powtarzane kilkakrotnie coraz bliżej.)

STRAŻE

Hasło „Pasterz”!

PASTERZ

(głos za sceną w oddali)

Hasło „Roger”!

KRÓL ROGER

(Zrywa się z miejsca. Uparcie wpatruje się w zamknięte jeszcze podwoje. Edrisi zbliża się do Króla. Obaj toną w oczekiwaniu.)

To on! Nadchodzi!

(Za drzwiami wyczuwa się ruch udzielający się wreszcie i straży stojącej na scenie.

W pewnej chwili podwoje otwierają się szeroko. Ukazują się w nich Pasterz, za nim czterych jego towarzyszy. W głębi widać cisnące się postacie żołdactwa, niektórzy z pochodniami w ręku. Pasterz chwilę zatrzymuje się na progu. Ogarnia spojrzeniem całe wnętrze. Następnie swobodnym, śmiałym krokiem zbliża się ku królowi. Jego towarzysze niosą dziwne, wschodnie instrumenty muzyczne w ręku. Idą kilka kroków za nim, nie dochodząc jednak do przodu sceny, usadawiają się w milczeniu na leżącym na ziemi kobiercu. Pozostają tak w bezruchu i milczeniu aż do chwili, gdy w pewnym momencie Pasterz rozkaże im grać. Podwoje zawierają się z ciężkim łoskotem.

Pasterz zatrzymuje się u przodu sceny, z prawej strony. Przybrany jest w niezmiernie bogaty strój indyjski pokryty bezcennymi klejnotami. Spod zawoju opadają na ramiona ciemnomiedziane kędziory. Podobne stroje, mniej bogate, mają jego towarzysze.)

PASTERZ

O przychodzę sam, jako kazałeś, Królu. Pozdrawiam cię imieniem wielkiej miłości.

KRÓL ROGER

(z mocą)

Skąd idziesz?

PASTERZ

(ze słodyczą)

Z uśmiechu południowych gwiazd, Ślad stopy mej znajdziesz na drogach licznych.

W różowym Benares modłę się za ciebie.

Lotosy Indry niosą pozdrowienia dla ciebie.

Odbicie me na wodach Gangesu Pozdrawia cię, Rogerze.

KRÓL ROGER

Skąd twoja kłamna moc?

PASTERZ

Zapytaj cichych drzew w godzinie południowej, Zapytaj róż w godzinie słońca, Zapytaj słodki winnic sok!

KRÓL ROGER

Po co czarujesz tłumny lud?

Kto cię posyła ku nam?

PASTERZ

Kto mię posyła? Bóg!
Z zielonych połaci rajskich włości,
Złotem swej ręki,
Znakiem ku górze wywołał mię
Jak kwiat z kwiecistych błoni,
Z ogrodów brzoskwiniowych
W godzinę, kiedy puch migdałów
Różową wonność śle.
Jak myrry stos ofiarny
Powstałem z piany fal,
Zabłyłem jak promień słońca,
Jak białych ptaków skrzydła,
Jak łono białych bżów.

KRÓL ROGER

Lękiem mię przejmuje twoje bluźnierstwo!
O zamilcz!

Lękam się piorunów!

(W czasie całej następnej sceny wewnątrz pałacu napelnia się z wolna tłumem postaci. Piękne młode kobiety, młodzież, chłopcy, rzezańcy przekradają się przez liczne drzwi, zbiegają ze schodów, cisną się u drzwi i okien, tworząc jakby szerokie półkole w głębi sceny. Oczy wpatrują się chciwie w Pasterza, wyciągają się ku niemu ramiona kobiet, w całym tym tłumie wyczuwa się podniecenie i wyczekiwanie.)

ROKSANA

(z górnych galerii, niewidzialna)

A...! Uśpij swój lęk i gniew, Rogerze!

PASTERZ

(Usłyszawszy śpiew, zwraca głowę ku niewidzialnej Roksanie, następnie do Rogera.)

Królu, czy słyszysz, jak z wyżyn błagalny brzmi śpiew?

I spywa ku nam słowicznych pieśni świergotem.

W nieznanem sercu miłość
Jak kwiat rozkwita nocą!

ROKSANA

A...!

KRÓL ROGER

O zamilcz!
Zakute w gniewu spiż
królewskie moje serce!

ROKSANA

A...!
Uśnijcie krwawe sny Króla Rogera!

PASTERZ

Wszak sam wezwałeś mię, Królu. Stawiłem się na sąd.

KRÓL ROGER

Nad sobą sądu chcesz.
Przeczeń umykasz z rąk
Jak ptak o skrzydłach chyżych,
Jak srebrnotuski wąż!

EDRISI

König, er kommt.

Er kommt zu dir, dem Richter!

(In der Ferne Signale der Wächter, immer näher kommend.)

DIE WÄCHTER

Passwort: „Hirte!”.

DER HIRT

(hinter der Szene)

Passwort: „Roger!”

KÖNIG ROGER

(Der König springt auf, starrt auf die Türe.

Beide in stummer Erwartung.)

Er kommt, er ist es!

(Lange Pause; unruhige Bewegung unter den normannischen Rittern. Im Eingang erscheint der Hirt mit seinen vier Gefährten, hinter ihnen drängt sich eine Schar neugieriger Soldaten, einige tragen Fackeln. Der Hirt bleibt im Eingang stehen, wirft einen scharfen Blick über den ganzen Hofraum, dann naht er dem König. Seine Gefährten tragen seltsame Musikinstrumente, sie halten sich in einiger Entfernung hinter ihrem Meister, nehmen dann auf einem breiten Teppich näher dem Hintergrunde Platz und bleiben dort, bis der Hirte sie spielen heisst. Er ist in ein kostbares Gewand von hellen Farben gekleidet, langes, rotblondes Haar fällt ihm bis auf die Schultern; seine Gefährten sind ähnlich, aber weniger reich gekleidet.)

DER HIRT

Sieh!, ich kam zu dir,
Wie du befehlost, O König,
Um dich zu grüssen
Im Namen ewiger Liebe.

KÖNIG ROGER

(mit Nachdruck)

Woher kommst du?

DER HIRT

(mild)

Aus fernem Süden hell und licht,
Weit durch die Welt gehn meiner
Schritte Spuren!

Im weissen Benares hab' ich für dich
gebetet.

Von Lotosblüten Indras

Bring' ich dir viele Grüsse!

Mein Spiegelbild im Wasser des Ganges

Dir gilt, o Herr, sein Grüssen!

KÖNIG ROGER

Wer gab zum Trug dir Macht?

DER HIRT

Das frag' den Baum im Wald

In Mittagsfeierstunde,

Die Rose frag', von Sonne trunken

Die Rebe, süß von Himmelssaft!

KÖNIG ROGER

Wer lehrt dich böse Zauberei?

Wer schickt dich her zu uns?

DER HIRT

Wer her mich sandte? Gott!
Aus Paradieses grünen Fluren
Weckten mich seine Hände.
Er rief mich wie eine Blüte auf
Auf blum'ger Aue, wo Pfirsich prangt und
Mandel.
Zur sel'gen Stunde, da der Blütenstaub
In Duft verweht.
Wie Myrrhenweihrauchopfer
Entstieg ich blauer Flut
Und glänzte wie helle Sonne!
Wie weisser Vögel Schwinge,
Wie weissen Flieders Schoss!

KÖNIG ROGER

Bebend hör ich an, wie furchtbar
du lästerst!

Nicht weiter! Gott wird uns bestrafen!
(Während des Folgenden füllt sich die Bühne immer mehr. Junge Weiber, Jünglinge, Ver-

schnittene kommen aus den Türen und die Treppe herunter und bilden einen Halbkreis im Hintergrund. Alle blicken auf den Hirten und warten erregt auf das Kommende.)

ROXANE

(von oben, noch unsichtbar)

Sei ohne Zorn, Roger, und Sorge...

DER HIRT

(vernimmt die Stimme, wendet sein Haupt zu Roxane, dann zu Roger)

König, du hörst, was jene süsse Stimme
Dir rät, sie singt wie eine Nachtigall,
Schwer von Sehnen – Im fremden Busen,
Gleich einer Blume, erblüht die Liebe!

KÖNIG ROGER

Nicht weiter! Mein Königsherz
Ist erzgepanzert, unbezwinglich!

ROXANE

Träume voll Blut –

Träume sie nicht mehr, Roger, König!

DER HIRT

Bist du's nicht, der mich rief,
König! Ich beug' mich dem Gericht.

KÖNIG ROGER

Verlangst du das Gericht?
Der meiner Hand entwischt,
Dem scheuen Vogel gleichend,
Mit schlangenfinker List?...
Aus deinen Augen droht ein falscher Schein
Von feindlich bösem Stern!

ROXANE

Still! deinen Zorn, Roger!

KÖNIG ROGER

Durch welchen Zauber zwingst du sie,
Die wie die Sklaven dir gehorchen,
Die wahnsinnstoll dir folgen,

W twych oczach tai się zatruty blask
Dalekich wrogich gwiazd!

ROKSANA

A...!
Uśpij swój gniew i lęk!

KRÓL ROGER

Jakimi czary pętasz tłum szaleńców,
Rabów, co obłudnie po twoich
krążą drogach?
W co oni wierzą? Mów!

PASTERZ

We mnie wierzą!

KRÓL ROGER

Bluźnierca!

EDRISI

O Królu, spokojnym bądź!

PASTERZ

W mych oczu wierzą blask,
Którego tak się lękaasz, Królu,
Miłują uśmiech mój i mój taneczny śpiew.

KRÓL ROGER

O dość, już dość!
Tys nie prorok!
Z piekieł dna czarnoksiężką
czerpiesz moc!
W otchłani śmierci wieszysz tłum!

PASTERZ

Tajemnych głębin życia żar
Wszecmocną mą rozniecam ręką.
(Wskazuje ręką na gromadzący się wokół
niego tłum.)
O Królu, spójrz!
Jak motyli barwnych rój
Wokół wonnych róż szkarłatu
Krażą cisi wokół mnie,
Sennym wirem barwnych tęcz,
Oczu moich łowią blaski!
Dzieweczki, cudni młodzieńcy
Mkną na skrzydłach w szatów lot!

(Zwraca się do swych muzykantów.)

Bracia! Chyżo! Pieśń taneczną!

W strun uderzcie srebrny dzwon,
Tamburynów wartki rytm!

(do króla)

Królu! Wokół spójrz i zważ

Jak z dna serc, szlochaniem fal wzbiera
Tajnych tęsknot szat.

Rogerze, słysz!

*(Muzykanci Pasterza zaczynają grać. Cały
tłum poczyna kręcić się w zaczarowanym
tańcu. Taniec ten coraz to potężnieje. Roger
wpatruje się z niemym przerażeniem
w wirujące taneczne koło. Pasterz z zagadko-
wym uśmiechem patrzy w twarz Rogera.*

*W pewnej chwili na górnych galeriach ukazuje
się Roksana i w podnieceniu zaczyna zbiegać
ze schodów.)*

CHÓR

A...!

*(Roger dostrzeża Roksane. Zrywa się z miejsca
i zręcznym ruchem ręki zatrzymuje ją w poło-
wie schodów. Pasterz odrywa wówczas wzrok
od króla i zwraca go powoli ku Roksanie, przez
dłuższą chwilę wpatrują się w siebie. Roger
w rozpacz rzuca się na swój tron, ukrywając
twarz w dłoniach. Z wolna z ust Roksany
wyrwa się zrazu nieśmiały, coraz to jednak
potężniejszy śpiew. Pasterz również zaczyna
śpiewać.)*

CHÓR

A...!

ROKSANA

W radosnym tańcu,
W wesołym szale promienny świt!
Zwierz swe tajemnice!
Powiedz w swoją da!

PASTERZ

W tańcu miłosnym,
W płomieniach krwi nieskończoności żar!
W raj promiennym!
W szale tajemnym boski płas!

KRÓL ROGER

(z najwyższą rozpaczą)

Roksano!

ROKSANA

Chłody, ogrody!

Tany! Sen piany, głębin żar!

Skrzydeł lot!

PASTERZ

Promienny tan!

Głębin żar! Skrzydeł lot!

ROKSANA, PASTERZ, CHÓR

A...!

*(Z kręcącego się w szalonym tańcu tłumowi
dochodzą też głosy, wszystko łączy się
w jeden potężny akord.)*

KRÓL ROGER

Straży! Wierna straży!

Weźmij go! Schwytac go!

Zwiąż!

*(Straż rzuca się ku Pasterzowi, roztrącając tań-
czących. Taniec opada. Wszyscy zatrzymują
się nagle w nieopisanym przerażeniu. Straże
dopadają Pasterza, wiążąc mu ręce tańcu-
chem. Ten wyrwa im się i ze związanymi
rękami staje na schodach obok Roksany.)*

PASTERZ

(z gniewem)

Kto śmie mój czar łańcuchem pętać
rabów?

Kto chce mię brać?

Wszak wasz ja jestem cały!

*(Rozrywa łańcuch i rzuca go pod nogi
Królowi. Wznosi wolne od oków ramiona.)*

O, spójrzcie głębią serc

Na wolne me ramiona,

Kto wolny, za mną w da!

Po drogach mych radosnych

Powiodę was w mój świat,

W gajów słodki cień.

Szmerzą strumyki!

Płas boskich dzieł!

Okrzyki! Zew!

Blind dir vertrauen?

Sag!

DER HIRT

Mit dem Glauben!

KÖNIG ROGER

Du lästerst!

EDRISI

O König, erzürn' dich nicht!

DER HIRT

Mit meiner Augen Glut,
Die dir so sehr verhasst ist,
König, mit meinem Lächeln,
Das sie lieben, mit meinem Mund!

KÖNIG ROGER

So schweige, schweig! falscher Seher!
Nur dem Satan verdankst du deine Macht!
Und verführst das Volk zum Tod!

DER HIRT

Mit dieser Hand erwecke ich
Des Lebens tief geheimnisvolle Kraft!
O König, Sieh!

(Deutet auf die herandrängende Menge.)

Wie die bunten Schmetterlinge
Gaukeln um den Purparkelch der Rose,
So eilen sie zu mir,
Trunken von dem Lichten Schein,
Sehnsucht treibt ihr junges Blut!

(zu seinen Musikanten)

Brüder! Spielt zum Tanz ein Liedchen!
Rührt der Saiten Silberspiel,
Tamburin und Zitherklang!

(zum König)

König! Sieh doch hin, Hör' Zu!

Tief aus der Brust wie Wogenschwall
Das geheime Sehnen quillt.

Hör zu, Roger!

*(Die Musikanten des Hirten fangen an, eine
Tanzweise zu spielen. Die Menge beginnt, sich
im Reigen zu drehen Der Tanz wird immer
schneller und wilder. Der König schaut er-*

*schrocken zu. Der Hirt blickt ihm unverwandt
ins Auge. Auf der oberen Galerie erscheint
Roxane. Erregt und unsicher beginnt sie die
Treppe herabzusteigen. Sowie er sie erblickt,
erhebt sich Roger zornig vom Thron und
gebietet ihr mit befehlender Gebärde Halt. Der
Hirt wendet seinen Blick von Roger weg und
Roxane zu. Die Blicke der beiden begegnen
einander und halten sich gegenseitig fest. Ro-
ger sinkt verzweifelt auf den Thronstuhl zurück
und verdeckt das Gesicht mit den Händen.
Roxane singt, zuerst wie zaghaft, dann immer
stärker, immer mächtiger. Der Hirt stimmt ein.)*

ROXANE

In Freude Tanzen!
In sel'gem Schweben
Strahlendes Morgenrot!
Schenk' mir dein Geheimnis!
Zeig' den Weg dahin!

DER HIRT

Tänze der Liebe,
Unendlich Glühn
In sehnsuchtsheissen Herzen!
Sonnige Heimat!
Heimliches Rasen,
Göttlicher Tanz!

KÖNIG ROGER

(in höchster Verzweiflung)
Roxane!

ROXANE

Kühle Lüfte, Gartendüfte!
Schäume! Süsse Träume!
Froher Glanz! Liebestanz!

DER HIRT

gleichzeitig
Wunderselig ganz!
Froher Glanz!
Liebestanz!
*(Stimmen der Tanzenden werden laut und
steigern sich zu einem mächtigen Akkord.)*

KÖNIG ROGER

Wachen! Her die Wachen!

Nehmt ihn fest! Bindet ihn!

*(Die Soldaten stürzen sich auf den Hirten,
stossen die Tanzenden zur Seite, alle stehen
entsetzt still; Der Hirt wird mit eisernen Ketten
gefesselt, er reisst sich los und steht mit geket-
teten Händen neben Roxane.)*

DER HIRT

(in gewaltigem Zorn)
Wer wagt mit Sklavenketten mich zu
fesseln?
Wer fasst mich an? Gehör' ich euch nicht
allen?

*(Er zerreisst die Ketten und schleudert sie dem
König vor die Füße. Er hebt die Hände.)*

Seht her, wie meine Arme
Freiheit wieder fanden.

Wer frei ist, geht mit mir!

Mit mir auf Blumenpfaden,

Mit mir ins Heimatland,

Ins kühle Schattental

Rauschender Bäche!

Göttlicher Tanz!

Es tönt der Ruf,

Geheimnisvoll tönt der Ruf.

ROXANE, CHOR

Geheimnisvoll tönt der Ruf.
Geheimnisvoll.
Wer frei ist, folgt ihm nach!

DER HIRT

O Höret... In der Stille.
O Höret... In des Meeres Gebrause
Ertönt der Ruf!

ROXANE

Geheimnisvoll tönt der Ruf

CHOR

Geheimnisvoll...

DER HIRT

Wer kommt und folgt mir nach?

Tajemny, daleki zew!

ROKSANA, CHÓR

Tajemny, daleki zew!
Kto wolny, za nim w dal!

PASTERZ

Stuchajcie...
W ciszy nocy, stuchajcie...
W szumie mórz tajemny, daleki zew!

ROKSANA

Tajemny, daleki zew!

CHÓR

Daleki zew!

PASTERZ

Kto pójdzie za mną w dal?
(Patrzy na Rogera z naciskiem.)
Kto pójdzie za mną w dal?
(Roger milczy. Pasterz z wolna podąża ku wyjściu. Roksana idzie za nim jak w półśnie. Z tłumy odrywają się oddzielne postacie i idą za nimi, coraz ich więcej.)

KRÓL ROGER

(Budzi się nagle z odrętwienia.)
Stój! Dokąd wiesziesz tłum?
Roksanę... Dokąd wiesziesz?

PASTERZ

(Zatrzymuje się u drzwi.)
Do twych królewskich stóp
Rzuciłem ci tańcuchy
I wolny stąd odchodzę!
Gdy sędzią mym chcesz być,
Wzywam cię, Królu,
Na mój słoneczny brzeg!
Czyś pojął mię, Rogerze?
Rogerze!

ROKSANA, CHÓR

A...!
(Pasterz wychodzi. Za nim Roksana i tłum. Scena pozostaje pusta. Tylko Król Roger na swym tronie, z twarzą ukrytą w dłoniach

i Edrisi wpatrujący się weń z najwyższym niepokojem.)

KRÓL ROGER

(z głębokim bólem)
Roksana!

EDRISI

(Podchodzi do okna i patrzy w ciemną przestrzeń.)
Nocy cień już okrył cały tłum.
W oddali milknie pieśń
I chyży tupot stóp!

KRÓL ROGER

(Po chwili namysłu, z nagłą decyzją zrzuca koronę, królewski swój płaszcz, odpasuje miecz i rzuca go z brzękiem na ziemię.)
Idźmy za nimi w ślad!
Pątnikiem stał się Król!
(Wychodzą z Edrisim.)

(Eindringlich, indem er Roger anblickt.)

Wer kommt und folgt mir nach?

(Roger schweigt. Der Hirt schreitet langsam dem Ausgange zu. Roxane folgt ihm wie im Traume. Aus der Menge scheiden immer mehr aus, ihm zu folgen.)

KÖNIG ROGER

(aus seiner Erstarrung auffahrend)
Halt! Wohin führst du das Volk?
Roxane... Und wohin sie?

DER HIRT

(Der Hirt bleibt beim Ausgang stehen.)
Zu deinen Füßen, König,
Warf ich hin die Ketten
Und frei geh ich von dannen.
Und willst du sein mein Richter,
Musst du mir folgen
Zu mir ins Reich des Lichts!
Versteh' mich gut, Roger,
Roger!...
(Der Hirt geht ab. Hinter ihm Roxane und die Menge. Die Bühne ist leer. Roger bleibt allein auf dem Thron zurück; er verbirgt sein Gesicht in den Händen. Edrisi betrachtet ihn mit grösster Unruhe.)

KÖNIG ROGER

(voll Schmerz)
Roxane!

EDRISI

(Nähert sich dem Fenster und starrt in die Finsternis hinaus.)
Schon verschlang sie all' die schwarze Nacht!
Fern verliert sich der Sang,
Der letzte Laut verhallt!

KÖNIG ROGER

(Mit plötzlichem Entschluss wirft Roger Krone, Königsmantel und Schwert von sich.)
Auf! Ich folge ihm nach!
Ein Pilger... König nicht!
(Geht mit Edrisi ab.)

Träume Rogers von Blut Lasst euch beschwören



Akt III

Ruiny antycznego Teatrum. Z prawej, od przodu sceny biegną w głąb olbrzymim łukiem kute w gładzie ławy. Majestatyczne ich półkręgi, wynosząc się jedne ponad drugie, sięgają niemal połowy wysokości sceny. Ponad nimi jest jeszcze przepaścista głąb nieba. Gład spękany, zniszczony przez niezliczone stulecia, zwietrzały, strupieszwały przez wichry i wody. Ze szczelin i rumowisk wyrastają bujne chwasty, polne kwiaty. Gdzieś zielonym kobiercem ścięła się świeża murawa. Z lewej, w ukos ku głąb, zwaliska skeny. Stoją jeszcze na wpół strzaskane potężne kolumny; u stóp ich, w prochu, dumne kwieciste kapitele, fragmenty fryzów, metop, zdobniczych niegdyś Teatrum. Na postumentach szczątki posągów. Cudne ich głowy, toczone ramiona, cząstki torsów leżą gdzieś wśród rumowisk. Zachowały się niemal w całości podwójne schody wiodące z proscenium na poziom sceny. Zachowała się też część muru za skeną, kryjąc sobą rozległy widok. Pośrodku orchestry resztki ołtarza. Unoszący się zeń lekki dym, wieńce i kwiaty u podstawy świadczą jakby o niedawnej ofierze złożonej przez tajemnicze ręce Nieznanemu Bogu. W głąb, pomiędzy skrajem sceny i amfiteatru olbrzymi wyłom, przez który wzrok biegnie w siną nieskończoność morza. Na skenie nic oprócz martwych gładów, nieba i morza. Jest noc. Na niebie jasno jarzą się gwiazdy. Błady księżyc oświeca niepewnym, mdłym blaskiem wnętrze ruin, rzucając długie cienie, tworząc czarne przepaście głębin w załomach murów. Ciszka i spokój, tylko morze, niestrudzone, niespokojne, tłucze się ciężko o nadbrzeżne skały. Z prawej strony wychodzą na scenę Król Roger i Edrisi. Król w zniszczonej, zakurzonej tunice, z rozwianym włossem, znużony, siada ciężko na jednym z gładów. Kryje twarz w dłoniach. Po chwili podnosi głowę i rozgląda się wokół.

Dritter Akt

Die Ruine eines antiken Theaters. Rechts gegen den Vordergrund der Bühne die aufsteigende den langen Reihen der steinernen Sitze, die bis zur halben Höhe der Bühne reichen. Darüber die Tiefe des Himmels. Das hunderte Jahre alte Gestein ist vielfach nur mehr Schutt, in den Spalten und Ritzen wuchert Unkraut, den Boden bedeckt üppiges Gras, einem dichten Teppich gleich. Links im Hintergrund die Reste einer Szene mit halb zertrümmerten Säulen. Kapitäle, Fragmente von Friesen liegen in Menge herum. Auf steinernen Blöcken Überreste von Bildsäulen. Die Treppe, die einst vom Proszenium zur eigentlichen Szene herabführte, ist fast unbeschädigt erhalten. Auch steht noch ein Teil der Mauer, die hinter dem Theater den Horizont verdeckte. In der Mitte der Orchestra die Ruinen des Altars. Ein leichter Rauch, sowie Blumen und Kränze lassen erkennen, daß hier kürzlich ein Opfer dargebracht worden ist. Im Hintergrund eine gewaltige Bresche im Amphitheater, durch die man das blaue Meer sieht. Der Mondschein wandert langsam über das Innere der Ruine. In der tiefen Stille hört man das leise Rauschen der Meeresbrandung. Von rechts kommen Edrisi und der König. Der König in staubbedeckter Tunika mit wirrem Haar. Er läßt sich müde auf einem Stein fallen, das Gesicht in den Händen vergraben. Nach einer Weile hebt er den Kopf und blickt umher.

KRÓL ROGER

Wokół martwota głazów,
Sina nieskończoność mórz,
I srebrna tajemnica gwiazd!

(do Edrisiego)

Gdzie mnie przywiodłeś, druhu?

Tutajże błąkań naszych kres?

Wśród głazów, gdzie wieczyste czuwa
Zgastych uniesień trwożny wid!
Może się echem na nasz zew odezwie
Zaczarowany śmiech?

EDRISI

Zawołaj, zawołaj, zbudź!

KRÓL ROGER

Do snu mię kołyszę świtanie,
Niepokój usypia jak dziecię,
Ach, gdzież jest moje kochanie?

EDRISI

Zawołaj, zawołaj, zbudź!

KRÓL ROGER

Włóczęgą dzisiaj jest Król,
Żebrakiem, co rąk tęsknotę
Wyciąga po jałmużn dar,
Kryjąc swe puste serce
W zniszczony łachman snów!
Nienawiść, miłość... puste słowa!
Spłonnie w ogniu władcza moc!
Kogóż dzisiaj szuka Król?
Czyjej pieśni taknie ech?

EDRISI

Zawołaj, zawołaj, zbudź!

KRÓL ROGER

W pustce drzemie siny lęk,
Widm korowód płynie w tan.
Zbudzić widma? Zakląć sny?

(Wola.)

Roksano! Roksano!

(Nastuchuje.)

ROKSANA

(w oddali)

Rogerze! Rogerze!

EDRISI

Zbudzony! Zbudzony czar!

KRÓL ROGER

Edrisi! Słysz!

Z oddali mórz płynie jej głos!

EDRISI

Zbudzony czar!

KRÓL ROGER

(Wola.)

Roksano!

(Nastuchuje.)

PASTERZ

(z oddali)

Rogerze!

KRÓL ROGER

To on!

Nienawiść, miłość!

Edrisi, gdzież jest zwątpień kres?

CHÓR

(za sceną, z oddali)

A...!

Król strzaskał swój spiżowy miecz,

Na sąd się stawił wielki Król!

A...!

ROKSANA

(bliżej)

Płonące jak pochodnia serce

Bogu w ofiarny rzuci stos.

CHÓR

A...!

Na sąd, na sąd staw się, Królu!

KRÓL ROGER

W ciemności śpiewa siny lęk!

PASTERZ

(z oddali)

Rogerze, tam swój zostaw lęk,

Gdzieś miecz rzucił swój:

W minionej grozie burz...

*(Księżyc nagle wychodzi zza chmur, oświetla-
jąc tajemniczym blaskiem ruiny. Roger ogląda
się wokół w cichym zachwycie.)*

KRÓL ROGER

Nadziemski wokół świta brzask!

*(Z głębi sceny zbliża się powoli Roksana,
owinięta w długi szary płaszcz.)*

EDRISI

Światło wid, srebrny czar,

Snów przywoła błędny rój...

(Widzi nagle Roksanę.)

Rogerze, spójrz!

KRÓL ROGER

(Widzi Roksanę.)

Roksano!

ROKSANA

Oto jestem, Rogerze,

Wołałeś mię?

KRÓL ROGER

(Przygląda się jej gorączkowo.)

Tyżeś to, Roksano!

Usta kraśne tymże uśmiechem

słodkim kwitną,

Teżsame włosów złoto żywe

Oblicze cudne blaskiem poi.

Lecz w oczach twych tajemnica

Głębsza niż w gwiazd połyskach!

Roksano! Tyżeś to?

Czy jeno widmo blade

W obłędnej poczęte tęsknocie?

KÖNIG ROGER

Ringsum nur tote Steine,
Die Unendlichkeit des Meers
Geheimnisvolle Silbersterne!

(zu Edrisi)

Wohin entführst du, Freund, mich?

Ist hier unsres Nachtwanderns Ziel?

Wo toter Leidenschaften Nachtgespenster

Nur wachen voller Angst?

Ob vielleicht unser Ruf erweckt ein Echo,

Das zauberisch ihm lacht?

EDRISI

So weck es, erweck' es, ruf'!

KÖNIG ROGER

Die Dämmerung hüllt mich in Schlaf ein,

Die Unruhe schläfert mich ein,

Ach wo, wo ist meine Liebe?

EDRISI

Erwecke, erweck' sie, ruf'!

KÖNIG ROGER

Zum Pilgersmann ward der König,

Nach Almosen jammernnd hebt,

Er hüllt sein frierend Herz

In das Lumpenkleid des Traums.

Sind Hassen... Lieben... nicht leere Worte,

Die des Feuers Macht verbrannte!

Wen sucht heut der König, wen?

Und im Echo wessen Sang?

EDRISI

Erwecke, erwecke, ruf'!

KÖNIG ROGER

In grauer Öde schläft die Angst,

Geisterreigen schwankt im Tanz.

Weck ich ihn auf? Lös' ich den Bann?

(Er ruft.)

Roxane!...

(Er lauscht.)

Roxane!...

ROXANE

(von ferne)

Roger!... Roger!

EDRISI

Erweckt ist, erweckt der Traum!

KÖNIG ROGER

Edrisi, horch, vom fernen Meer

Naht sich ihr Schiff!

EDRISI

Erweckt der Traum!

KÖNIG ROGER

(ruft)

Roxane!

Er lauscht.

DER HIRT

(von ferne)

Roger!

KÖNIG ROGER

Er naht! Was Hassen, Lieben!

Edrisi, wird der Zweifel fliehn?

CHOR

(entfernt, hinter der Szene)

Der König hat sein ehern Schwert zerhaun,

Der König dem Gericht sich stellt.

ROXANE

(Roxanes Stimme näher.)

Sein Herz, das wie die Fackel leuchtet,

Gott will er dar es bringen.

CHOR

König, stell dich dem Gerichte!

KÖNIG ROGER

Im Dunkel singt die fahle Angst!

DER HIRT

(von ferne)

Roger, deine Angst lass dort,

Wo dein Schwert du zerschlugst.

Vorbei ist Sturm und Not.

*(Der Mond tritt plötzlich hinter den Wol-
ken hervor und beleuchtet geheimnisvoll
die Ruinen. Roger blickt um sich in stillem
Entzücken.)*

KÖNIG ROGER

Ein himmlisch Licht, wie wundersam...!

*(Von der Tiefe der Szene nähert sich langsam
Roxane, in einen langen, grauen Mantel
gehüllt. Edrisi erkennt Roxane.)*

EDRISI

Geisterlicht, Zauberstrahl,
Ruft herbei der Träume Schar...

(erblickt Roxane)

Roger, blick' auf!

KÖNIG ROGER

(erblickt Roxane)

Roxane!

ROXANE

Ich bin da, Roger, du riefst nach mir?

KÖNIG ROGER

(Starrt sie erregt an.)

Bist du da, Roxane!

Ja, dein Mund, wie schön er blüht

In süßem Lächeln.

Ja, deiner Haare Gold, wie lieblich

Umrahmt es dir das holde Antlitz!

Die Augen, geheimnisvoll

Und tiefer als Sternenleuchten!

Roxane!

Bist du's und nicht dein Geist nur,
Gezeugt von dem Wahn meiner Sehn
sucht?

ROXANE

Ja, ich bin es, mein Herr und König,
Komme zu dir im Grauen des Morgens.

ROKSANA

Jestem przy tobie, Królu Panie!
Idę do ciebie w rannem świtanium!
Daj mi swą rękę, Rogerze!
Wwidę cię w bramy mego pałacu,
Tam spocznieś na mojem łożu.
Daj mi swą rękę, Rogerze!

KRÓL ROGER

A on?
Gdzie jest on? Pasterz?

ROKSANA

Odszedł, znikł,
Rozwiązał się w mroku,
Stopił się z mgłą...
(W oddali dziwna muzyka, jakby zawodzących głosów kobiecych i fujarki.)
Słyszysz! Jenó cichy fletni śpiew,
Jak dalekie echo łąka...

KRÓL ROGER

Nie wierzę ci! Nie wierzę!
Jego zew daleki,
Jak tęsknot tajnych echo
Wciąż wokół brzmi!
Gdzie jest Pasterz?

ROKSANA

Jest w gwiazd uśmiechu
I w gromie burz.
W wielkim kręgu łąw kamiennych,
Jako złote krąży widmo.
Wokół ognia, co radosny
Płąsa na ołtarzach.
I żałobnym dymem wzlata
Ku niebiosom milczącym!
(Wskazuje ręką ku skenie.)
Tam, wśród rumowisk,
Gdzie żyje wieczysta tęsknota,
Z szczęśliwym się błąka uśmiechem!
I stamtąd woła
Ku otchłaniom twego serca,
I zakląć chce twą moc samotną
W wiekuisty kształt!

PASTERZ

(z oddali)
Rogerze! Rogerze!

ROKSANA

Słyszysz go?

KRÓL ROGER

To on! To on!
*(Wpatruje się uporczywie w skenę.
Roksana budzi go z zadumy.)*

ROKSANA

Syć ofiarny, wartki płomień!
Niech się wzbiją ku niebiosom!

KRÓL ROGER

W popieliskach żywe iskry!
W ogniu zniszcza się tęsknoty!
(Roger i Roksana rzucają gorączkowo stopy kwiatów i wieńców leżących u stóp ołtarza w ognisko, które wybucha nagle jaskrawym płomieniem. W tej chwili wśród zwalisk skeny pojawia się Pasterz pod postacią Dionizosa. W zjawisku tym jest coś niezwykłego. Bije od niego blask, w nim jakby źródło mający; poza nim wszystko tonie w tym większej ciemności. Liczne postacie, które za chwilę zaczęły się pojawiać na łąwach amfiteatru, są ledwie widoczne, wyczuwa się raczej ich ruch tłumny, niż się je widzi. Odgłosy fletu i głosy ludzkie trwają przez cały czas następnej sceny, wzmagając się z każdą chwilą, przechodząc w oddzielne okrzyki i wołania.)

PASTERZ

(na skenie)
Rogerze! Rogerze!
Czy słyszysz głos mój?
Co wiecześnie z głębin twego serca
Śpiewa pieśń radosną?

CHÓR

(z oddali, za sceną)
Czy słyszysz pieśń?

PASTERZ

Bije płomień ku niebiosom,
Blask nadziejski, szal radosny!
Uśmiecha się tajemnica,
Głębie stają się przejrzyste.
Na dnie serca samotnego
Sen twój nieprześlony,
Wielkiej mocy sen!

CHÓR

Czy słyszysz zew, tajemny zew?
Tajemny głębin zew!
Ku tobie!
(Przez cały ciąg powyższej sceny Król stoi wpatrzony gorączkowymi oczami w widmo Pasterza, z wzniesionymi ku górze rękami. Pierwszy brzask, gwiazdy powoli gasną.)

PASTERZ

(Woła w głąb sceny.)
Ku mnie! Ku mnie! Wzywam was!
Na błękitne morza,
Na bezbrzeżne oceany,
Wzywam was w bezkresną wędrówkę,
W radosny tan!
Ku mnie! Wzywam was!

ROKSANA

Ku tobie! Ku tobie!
W szale pieśni! W szale tańca!
W upojeń kraj!

CHÓR

Ku tobie!
W szale pieśni!
Ku sobie wzywa nas!
Wzywa nas,
W upojeń wiecznych kraj!
(W niepewnym blasku świtania widać nagle postacie pojawiające się na szczycie amfiteatru, na razie pojedynczo, coraz ich więcej, tłumią się, zbiegają po olbrzymich stopniach łąw, przebiegają w głąb przez scenę do miejsca, w kierunku skeny, na której wciąż stoi Pasterz, otaczają go ciasnym kołem. Blask bijący od Pasterza mierzchnie tak, iż wreszcie

Gib deine Hand mir, Roger!
Ich will dich leiten zu meinem Schlosse.
Dort ruhst du auf meinem Lager.
Reich' deine Hand mir, Roger.

KÖNIG ROGER

Doch er?... Wo ist er? Der Hirte?

ROXANE

Fort! Verschwunden,
In Tau zerflossen.
Nebelverweht!
(Eine seltsame Musik aus der Ferne, wie ein Echo singender Frauenstimmen und kleiner Flöten.)
Hörst du! Nur der Flöte leiser Sang
Ferne wie eine Echo schluchst.

KÖNIG ROGER

Ich glaub dir nicht! Ich glaub's nicht!
Denn sein Ruf ertönt wie geheimer Sehnsucht
Echo mir überall!
Sag', wo ist er?!

ROXANE

Im Licht der Sterne, im Wettersturm,
Hier im Rund der steinernen Bänke
Umkreist er still, ein goldner Geist,
Das Feuer, das voll Freude tanzt
Auf dem Altare und emporsteigt
Mit dem Opferrauch zum schweigenden Himmel!
(Deutet mit der Hand nach der Szene.)
Dort unter Trümmern
An Stätten der ewigen Sehnsucht –
Da schweift er mit seligem Lächeln!
Von dort her ruft er
In den Abgrund deiner Seele,
Um ganz dein einsam Herz
Zu ew'ger Neugestalt zu wandeln.

DER HIRT

(von ferne)
Roger, Roger!

ROXANE

Hörst du ihn?

KÖNIG ROGER

Er ist's! Er ist da!
(Starr unverwandt auf die Szene. Roxane weckt ihn aus seiner Versunkenheit.)

ROXANE

Heilig ernste Opferflamme
Schwinge sich empor zum Himmel!

KÖNIG ROGER

Aus der Asche stieben Funken!
Alles Sehnen stirbt im Feuer!
(Roger und Roxane beginnen fieberhaft ganze Haufen von Blumen vom Fuss des Altars in das Feuer, das auf dem Altar brennt, zu werfen; dieses lodert plötzlich mit heller Flamme hoch empor. Im selben Moment erscheint in den Ruinen der Szene der Hirt In Gestalt des Dionysos. Die Erscheinung ist wie überirdisch. Ein strahlender Glanz geht von ihr aus. Hinter ihm verschwimmt alles in immer grösserer Dunkelheit. Mancherlei Gestalten, die später auf dem Amphitheater erscheinen sollen, werden undeutlich geisterhaft sichtbar. Eigentlich nicht einmal sichtbar, man ahnt mehr ihre Gegenwart durch eine gewisse Unruhe und Bewegung. Die Laute der Flöten und der Gesang werden während des Folgenden immer deutlicher.)

DER HIRT

(jetzt sichtbar)
Roger, Roger!
Hörst meinen Ruf du? Meine Stimme,
Hörst du sie, die ewig
Singt das Lied der Freude?

CHOR

Du hörst das Lied?

DER HIRT

Licht verbreitet hell die Flamme,
Himmelswonne füllt Die Herzen!

Es lächelt das Geheimnis
Und voll Klarheit werden alle Tiefen.
In dem Grunde deines Herzens
Schläft ein ungeträumter Traum
Von ew'ger Macht!

CHOR

Hörst du den Ruf?
Geheimnisvoll den Ruf?
(Der König blickt starr auf den Hirten und hat seine Hände wie zum Gebet zum Himmel erhoben. Der Hirt hat sich dem Hintergrunde zugewendet. Morgendämmerung, die Sterne erblassen.)

DER HIRT

(Ruft gegen den Hintergrund der Bühne.)
Folgt mir! Folgt mir!
Folgt mir nach auf das blaue Meer,
Auf uferlosen Ozean, ...
Folgt mir nach
Zu ewigem Wandern,
Zu sel'gem Tanz!
Mir nach! Mir nach!
Folgt mir nach!

ROXANE

(zugleich)
Zu dir hin! Wir folgen!
Froh von Liedern!
Heiss vom Tanzen!
Ins sel'ge Reich!

CHOR

(zugleich)
Zu ihm hin! Zu ihm hin!
Wir folgen! Wir folgen!
Froh von Liedern!
Vereinigt! vereinigt!
Heiss vom Tanzen!
Vereinigt! Vereinigt!
Folgt ihm nach ins sel'ge Reich!
Folgt ihm nach!
(Nach dem Anruf des Hirten sieht man in undeutlicher Beleuchtung ganze Reihen von geisterhaften Gestalten, die sich im Am-

znika on z oczu widza.

W chwili największego napięcia ruchów i okrzyków Roksana, w której już od pewnej chwili czuło się budzącą tajemną siłę, zrzuca nagle swój długi płaszcz i ukazuje się w stroju greckiej menady. Chwyta leżący na ziemi obok ołtarza tyrs owity kwiatami i łączy się w okrzyku z resztą chóru. Potrząsając tyrsem, biegnie ku skenie, ginąc w tłumie postaci. Król zdaje się tego nie widzieć, pogrążony w odrętwieniu. Okrzyki trwają długą chwilę, powoli milknąc w oddali. Tłum postaci znika również. W pewnej chwili scena jest zupełnie pusta, oprócz Króla stojącego w odrętwieniu i bezruchu oraz Edrisiego. Ogień na ołtarzu przygasa. Natomiast natęża się powoli światło poranka. Niebawem wyczuwa się poza obrębem teatru pierwszy, miedzianozłoty promień słońca. Wnętrze teatru pozostaje nadal w ciemności.)

EDRISI

(odzyskując jakby świadomość)

Prześniony sen!

Stargany łańcuch złud!

KRÓL ROGER

(Ogląda się wokół, z radością.)

Edrisi, już świt!

(Jakby tajemną siłą wiedziony, idzie ku głębi sceny, poczyną się lekko wspinać na piętrzące się stopnie ław. Edrisi patrzy nań ze zdumieniem. Wreszcie Król staje na szczycie teatru pogrążonego jeszcze w sinym mroku, sam jaskrawo oświetlony porannym słońcem.)

Słońce! Słońce!

Edrisi!

Jak białe skrzydła mew

Na modrej mórz roztoczy

Żagle!

W bezkresy płyną, w dal!

Jak lekkie, zwinne,

Jak białe piany fal!

Edrisi!

Skrzydła rosna!

Obejmą cały świat!

A z głębi samotności,

Z otchłani mocy mej

Przejrzyste wyrwę serce,

W ofierze słońcu dam!

(Wyciąga ku słońcu złożone dłonie, jakby unosząc w nich bezcenny dar.)

phitheater versammeln, ihre Zahl nimmt zu, sie drängen sich auf den steinernen Stiegen, manche laufen quer über die Bühne, gegen die Szene zu, wo noch immer der Hirt steht; die weissen Gestalten umringen ihn immer mehr, bis er hinter ihnen verschwindet. Wenn die Spannung ihren Höhepunkt während des Chorstückes erreicht, wirft Roxane, die man voll Unruhe, wie unter dem Befehl einer höheren Macht sieht, ihren langen Mantel ab und erscheint in der Tracht einer Mänade.)

EDRISI

(wie erwachend)

Der Traum ist aus!

Der schöne Trug vorbei!

KÖNIG ROGER

(blickt freudig um sich)

Edrisi, es tagt!

(Wie von einer geheimnisvollen Macht regiert, schreitet er dem Hintergrund zu und dort die Stufen hinauf. Edrisi schaut ihm verwundert zu. Roger steht auf der Höhe des Amphitheaters, hell beleuchtet vom Strahl der Morgensonne.)

Sonne! Sonne!

Edrisi! Wie weisser Möwen Flügel

Auf dem blauen Meere Segel!

Sie zieh'n dahin, weit,

Wie leichter, flinker

Und weisser Wellen Schaum!

Edrisi! Flügel wachsen,

Umspannen schon die Welt!

Und meiner tiefen Einsamkeit,

Dem Abgrund meiner Macht

Entreiss' ich mein reines Herz

Und bring's als Opfer dar der Sonne!

(Er breitet seine Arme aus, als bringe er ein unschätzbare Opfer dar.)

**Z otchłani MOCY mej
Przejrzyste wyrwę serce,
W ofierze słońcu dam!**



Jerzy Wołosiuł

Kierownictwo muzyczne



fol. K. Jankiewicz

Jerzy Wołosiuł

Musikalische Leitung

Absolwent Akademii Muzycznej im. F. Chopina w Warszawie w klasie dyrygentury symfoniczno-operowej prof. Sz. Kawalli (dyplom z wyróżnieniem). Był stypendystą Prezydenta Miasta Lublina oraz Ministerstwa Kultury. Współpracował z wieloma orkiestrami w kraju i za granicą. Brał udział w międzynarodowych konkursach dyrygenckich w Orvieto, Spoleto i Madrycie. W 2010 r. był finalistą Międzynarodowego Konkursu dla Młodych Dyrygentów Operowych w Spoleto. W latach 2006–2013 pracował w Operze Nova w Bydgoszczy, gdzie pod jego kierownictwem muzycznym odbyły się premiery opery baśniowej *Jaś i Małgosia* Humperdincka oraz baletu *Sen nocy letniej* do muzyki Mendelssohna. Od marca 2013 r. związany z Operą na Zamku w Szczecinie, początkowo jako kierownik muzyczny, a od października 2014 r. jako dyrektor artystyczny. Sprawował kierownictwo muzyczne nad premierami baletów: *Ogniwa* do muzyki Lutosławskiego, *Dzieje grzechu* do muzyki Karłowicza, *Alicja w Krainie Czarów* Zycha, *Polowanie na czarownicę* Marston, *Dziadek do orzechów* Czajkowskiego, *Wieczór Baletów Polskich* do muzyki Palestra i Moniuszki, *Coming Together* Rzewskiego, operetki *Hrabina Marica* Kálmána, musicali: *Crazy for You* braci Gershwinów i *My Fair Lady* Lerner i Loewe, opery *Così fan tutte* Mozarta oraz oper kameralnych *Proces* Glassa i *The Turn of the Screw* (Dokręcanie śruby) Brittena, nagrodzonego Teatralną Nagrodą Muzyczną im. Jana Kiepury w kategorii „najlepszy spektakl w Polsce w roku 2016”. W 2019 rozpoczął współpracę z Teatrem Wielkim – Operą Narodową w Warszawie jako dyrygent wieczoru prawykonań i członek jury konkursu kompozytorskiego na mikrooperę „12 Minut dla Moniuszki”.

Er absolvierte Fryderyk-Chopin-Musikakademie in Warschau, in der Klasse der Symphonie- und Operdirigenten bei Prof. Szymon Kawalla (Abschluss mit Auszeichnung). Er war Stipendiat des Präsidenten der Stadt Lublin und des Kulturministeriums. Er arbeitete mit vielen Orchestern im Innland und Ausland. Er nahm an internationalen Dirigentwettbewerben in Orvieto, Spoleto (Italien) und Madrid (Spanien) teil. In 2010 war er Finalist des Internationalen Wettbewerbs für Junge Operndirigenten in Spoleto. In Jahren 2006–2013 arbeitete er in der Opera Nova in Bydgoszcz, wo unter seiner musikalischer Leitung fanden die Erstaufführungen der Fabeloper *Hänsel und Gretel* von Humperdinck und des Balletts *Ein Sommernachtstraum* mit der Musik von Mendelssohn statt. Seit März 2013 ist er mit Oper in Schloss Stettin anfangs als Musikleiter, und dann seit Oktober 2014 als Art-Direktor gebunden. Er hat die Musikleitung in den Erstaufführungen der Balletten, wie *Kettenglieder* mit der Musik von Lutosławski, *Die Geschichte der Sünde* mit der Musik von Karłowicz, *Alice im Wunderland* von Zych, *Hexenjagd* von Marston, *Nussknacker* von Tschaikowsky, *Abend der Polnischen Balletten* zur Musik von Palester und Moniuszko, *Coming Together* von Rzewski, der Operette *Gräfin Mariza* von Kálmán, des Musicals *Crazy for You* von Brüder Gershwin und *My Fair Lady* von Lerner und Loewe, der Mozarts Oper *Così fan tutte* und der Kammeroper: *Der Prozess* von Philipp Glass und *The Turn of the Screw* von Britten (ausgezeichnet mit dem Jan Kiepura-Preis in der Kategorie „Das beste Spektakel in Polen 2016“) bekleidet. 2019 begann er als Dirigent des Premierenabends und Mitglied der Jury des Komponistenwettbewerbs für die Mikrooper „12 Minuten für Moniuszko“ am Teatr Wielki – Polnische Nationaloper in Warschau zu arbeiten.

Rafał Matusz

Reżyseria



fol. A. Grysiak

Rafał Matusz

Regie

Reżyser, dramaturg, marketing manager. Absolwent Wydziału Reżyserii Dramatu PWST w Krakowie. Student K. Lupa i J. Jarockiego. Asystent J. Jarockiego w Teatrze Polskim we Wrocławiu (*Putapka* T. Różewicza i *Platonow* M. Czechowa). Asystent M. Grabowskiego przy realizacjach Teatru Telewizji w Krakowie. Absolwent podyplomowych studiów w zakresie zarządzania kulturą (SGH). Prezes zarządu Stowarzyszenia Inicjatyw Społeczno-Kulturalnych „Europeum”. Przygotował kilkadziesiąt spektakli w wielu teatrach w Polsce, napisał pięć sztuk teatralnych, z których trzy zostały zrealizowane w zawodowych teatrach. Pracował m.in. we Wrocławiu, w Szczecinie, Białymstoku i Gorzowie Wlkp. Ostatnio przygotował *Chromą księgę kolorów* na podstawie książki D. Jarmana w Teatrze Capitol we Wrocławiu. Współautor powieści *Wołając do Hille*. W 2018 r. w Teatrze w Białymstoku przygotował czytanie performatywne *Obławy białostockiej* A. Białousa. W 2020 otrzymał stypendium MKiDN, w ramach którego napisał we współpracy z Operą Bałtycką minioperę *Wyobraźcie sobie... piknik u Schopenhauerów*. W 2021 r. wyreżyserował spektakl *Nina i Paul* w Teatrze Kameralnym w Bydgoszczy, a także operę *Salija* w Filharmonii Gorzowskiej. W grudniu 2021 r. we Wrocławiu zrealizował autorski projekt *Mateusz Jehowita*.

Regisseur, Dramaturg, Marketingleiter. Er ist Absolvent der Theaterregieabteilung der Staatliche Hochschule für Theater in Krakau. Schüler von K. Lupa und J. Jarocki. Assistent von J. Jarocki am Polski-Theater in Breslau (*Die Falle* von T. Różewicz und *Platonow* von M. Tschchow). Assistent von M. Grabowski in der Produktionen des Fernsehtheaters in Krakau. Absolventin des postgradualen Studiums Kulturmanagement (SGH). Vorstandsvorsitzender des Vereins sozialer und kultureller Initiativen „Europeum“. Er bereitete mehrere Dutzend Aufführungen in vielen Theatern Polens vor, schrieb fünf Theaterstücke, von denen drei in professionellen Theatern aufgeführt wurden. Er arbeitete unter anderem in Breslau, Stettin, Białystok und Gorzów Wielkopolski. Letztens bereitete er im Capitol Theater in Breslau *Chroma - ein Farbbuch nach dem Buch* von D. Jarman vor. Er ist Mitautor des Romans *Ruffend zu Hille*. 2018 bereitete er am Theater in Białystok eine Performance-Lesung des Buchs *Razzia von Białystok* von A. Białous vor. 2020 erhielt er ein Stipendium des Ministeriums für Kultur und nationales Erbe, in dessen Rahmen er in Zusammenarbeit mit der Baltische Oper in Danzig die Mini-Oper *Stellt euch... ein Picknick bei Schopenhauers* vor schrieb. 2021 inszenierte er die Aufführung *Nina und Paul* am Kammertheater in Bydgoszcz sowie die Oper *Salija* in der Philharmonie Gorzów. Im Dezember 2021 realisierte er in Breslau sein ursprüngliches Projekt *Mateusz Jehowita*.

Mariusz Napierała

Scenografia

Scenograf, inscenizator i grafik – absolwent Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku i Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu. Współpracował z wieloma scenami muzycznymi, dramatycznymi oraz teatrami lalki i aktora. Spośród jego realizacji scenograficznych duża część to przedstawienia muzyczne: opery, balety i musicale. Te ostatnie z biegiem lat stały się specjalnością artysty. Stworzył scenografie m.in. do musicali *Mamma Mia!*, *West Side Story*, *Evita*, *Sunset Boulevard*. Jego scenografię do opery *Rusalka* doceniło czasopismo „Teatr” w rankingu „Najlepsza, najlepszy, najlepsi” w 2012 r. W 2018 otrzymał nominację do nagrody im. Kiepur za scenografię do *Doktora Żywago*. Jest także autorem licznych plakatów teatralnych. Od 2019 r. pełni funkcję dyrektora naczelnego i artystycznego Teatru Kameralnego w Bydgoszczy.



foto: E. Napierała

Mariusz Napierała

Scenografie

Bühnenbildner, Inszenator und Grafikdesigner - Absolvent der Akademie der Bildenden Künste in Danzig und der Universität der Künste in Posen. Er arbeitete mit vielen Musik- und Schauspielbühnen sowie Puppen- und Schauspieltheatern zusammen. Ein großer Teil seiner Bühnenbilder sind musikalische Darbietungen: Opern, Ballette und Musicals.

Letztere sind im Laufe der Jahre zur Spezialität des Künstlers geworden. Er entwarf u.a. Bühnenbilder für zu den Musicals *Mamma Mia!*, *West Side Story*, *Evita*, *Sunset Boulevard*. Sein Bühnenbild für die Oper *Rusalka* wurde 2012 von der Zeitschrift „Teatr“ im Ranking „Der beste, die beste, das beste“ gewürdigt. 2018 wurde er für den Jan Kiepura-Preis nominiert für die Szenerie für *Doktor Schiwago*. Außerdem ist er Autor zahlreicher Theaterplakate. Seit 2019 ist er geschäftsführender Intendant und künstlerischer Leiter des Kammertheaters in Bydgoszcz.

Zuzanna Kubicz

Kostiumy

Autorka scenografii oraz kostiumów do filmów krótkometrażowych, teledysków, spotów reklamowych i sesji zdjęciowych. Ukończyła Wydział Architektury Wnętrz i Wzornictwa Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku. Od 2017 r. współpracuje z trójmiejskimi teatrami, m.in. Operą Bałtycką w Gdańsku i Teatrem Miejskim w Gdyni. Zaprojektowała scenografię i kostiumy do opery *Wehikuł czasu* Bottiglieri, scenografię do tryptyku *Judyta/ Syn marnotrawny/ Święto wiosny* z muzyką Honeggera, Strawińskiego i Debussy'ego. Projekt scenograficzny *Ptaki* Aristofanasa został pokazany w 2019 r. na wystawie „Młoda polska scenografia” wchodzącej do programu czeskiego Quadriennale w Pradze. Twórczyni scenografii i kostiumów do sztuki *Nina i Paul* Refferta w bydgoskim Teatrze Kameralnym. W 2021 r. współpracowała przy projektach dla Netflix i HBO Polska.



foto: K. Adamczak

Zuzanna Kubicz

Kostüme

Autorin der Szenografie und Kostümen für Kurzfilme, Musikvideos, Werbespots und Fotosessions. Sie absolvierte die Fakultät für Innenarchitektur und Design an der Kunstakademie in Danzig. Seit 2017 kooperiert er mit Theatern in Danzig, Gdynia und Sopot, u.a. mit der Baltischer Oper in Danzig und das Stadttheater in Gdynia. Sie entwarf Bühnenbild und Kostüme für die Oper *Die Zeitmaschine* von Bottiglieri, das Bühnenbild für das Triptychon *Judith /Der verlorene Sohn/ Frühlingsweihe* mit der Musik von Honegger, Strawinsky und Debussy. Das Bühnenbildprojekt

für *Die Vögel* von Aristophanes wurde 2019 auf der Ausstellung „Junge Polnische Szenografie“ im Rahmen des Programms der Tschechischen Quadriennale in Prag gezeigt. Autorin der Bühnenbilder und Kostüme für das Stück *Nina und Paul* von Reffert im Teatr Kameralny (Kammertheater) in Bydgoszcz. 2021 arbeitete sie an Projekten für Netflix und HBO Polska mit.

Robert Przybył

Choreografia

Ukończył Politechnikę Gdańską i Uniwersytet A. Brucknera w Austrii – Wydział Tańca Scenicznego. Tańczył w teatrach w Oldenburgu, Bremie, Trewirze i w niezależnych produkcjach. Od 2000 r. brał udział w sztukach uznanych choreografów. Równolegle tworzył własne prace. Jego solo *Brain Cage* w 2012 r. zostało nagrodzone w konkurach: Solo Dance Contest w Gdańsku (III nagroda) i Contact Energy w Erfurcie (I nagroda). Jako choreograf współtworzył z T. Assamem trzy choreografie dla Tanzcompagnie Giessen. W 2016 r. stworzył spektakl *Going Nowhere* dla Susanne Linke Compagnie przy Theater Trier. W latach 2019-2021 był asystentem choreografki Ester Ambrosino przy Tanztheater Erfurt. Jako kreator multimedialnych stworzył projekcje do solo *Dido lament variations*, duetu *Rosun* i choreografii grupowej *Going Nowhere*. Obecnie jest asystentem kierownika baletu Opery na Zamku.



foto: arch. prywatne

Robert Przybył

Choreografie

Er absolvierte die Technische Universität Danzig und die Anton Bruckner Privatuniversität in Österreich - Abteilung für Bühnentanz. Er tanzte an Theatern in Oldenburg, Bremen, Trier und in freien Produktionen. Ab 2000 wirkte er in den Stücken renommierter Choreografen mit. Gleichzeitig schuf er eigene Werke. 2012 wurde sein Solo *Brain Cage* in folgenden Wettbewerben ausgezeichnet: Solo Dance Contest in Danzig (3. Preis) und Contact Energy in Erfurt (1. Preis). Als Choreograf kreierte er zusammen mit T. Assam drei Choreografien für die Tanzcompagnie Giessen. 2016 inszenierte er das Stück *Going Nowhere* für Susanne Linke Compagnie am Theater Trier. In den Jahren 2019-2021 war er Assistent der Choreografin Ester Ambrosino am Tanztheater Erfurt. Als Multimedia-Schöpfer schuf er Projektionen für das Solo *Dido lament variations*, für das Duo *Rosun* und für die Gruppenchoreographie für *Going Nowhere*. Derzeit ist er Assistent des Ballettleiters der Oper im Schloss Stettin.

Zachariasz Jędrzejczyk

Projekcje multimedialne

Realizator multimedialnych, animator, twórca modeli 3D. Absolwent wrocławskiej Akademii Sztuk Pięknych im. E. Gepperta Wydziału Grafiki i Sztuki Mediów. Pracuje przy aplikacjach szkoleniowych, grach komputerowych, animacjach reklamowych. Twórca licznych multimedialnych na scenie polskiej. Współpracował m.in. z Teatrem Muzycznym Capitol we Wrocławiu, Filharmonią Gorzowską, Teatrem Kameralnym w Bydgoszczy, Teatrem im. A. Sewruka w Elblągu. W swoich pracach wykorzystuje elementy rysunkowe, fotografie, film i animacje 3D.



foto: arch. prywatne

Zachariasz Jędrzejczyk

Multimedia-Projektionen

Multimedia-Hersteller, Animator, der 3D-Modellen erstellt. Absolvent der Fakultät für Grafik und Medienkunst der E. Geppert-Kunstakademie in Breslau. Er arbeitet mit Trainingsanwendungen, Computerspielen und Werbeanimationen. Schöpfer zahlreicher Multimedia-Inhalte in der polnischen Bühnen. Er arbeitete unter anderem mit dem Musiktheater Capitol in Breslau, der Philharmonie in Gorzów, dem Kammertheater in Bydgoszcz, dem A. Sewruk-Theater in Elbląg zusammen. In seinen Arbeiten verwendet er zeichnerische Elemente, Fotografien, Filme und 3D-Animationen.

Veranika Siamionava

Projekcje multimedialne

Białoruska ilustratorka i projektantka multimedialna. Po przeprowadzce do Polski ukończyła studia magisterskie w Akademii Sztuk Pięknych im. E. Gepperta we Wrocławiu na Wydziale Grafiki i Sztuki Mediów w 2020 r. Od tamtej pory pracuje nad koncepcjami oraz ilustracjami do aplikacji mobilnych. Swoje umiejętności z zakresu rysunku i animacji przenosi do polskiej kultury, angażując się w realizacje teatralne, m.in. takie jak spektakl *Nina i Paul*, T. Refferta, niemieckiego dramaturga i pisarza, realizowany w Teatrze Kameralnym w Bydgoszczy, i opera dla młodzieży *Salija* K. Dobosiewicza, realizowana przez Filharmonię Gorzowską.



foto. J. Haraśiuk

Veranika Siamionava

Multimedia-Projektionen

Weißrussische Illustratorin und Multimedia-Designerin. Nach ihrem Umzug nach Polen absolvierte sie die E. Geppert-Kunstakademie in Breslau an der Fakultät für Grafik und Medienkunst in 2020. Seitdem arbeitet sie an Konzepten und Illustrationen für mobile Anwendungen. Sie überträgt ihre Zeichen- und Animationsfähigkeiten auf die polnische

Kultur und engagiert sich unter anderem in Theaterproduktionen wie das Spektakel *Nina und Paul* von T. Reffert, ein deutscher Dramatiker und Schriftsteller, inszeniert im Kammertheater (Teatr Kameralny) in Bydgoszcz und die Oper für die Jugend *Salija* von K. Dobosiewicz, inszeniert von der Philharmonie in Gorzów.

Grzegorz Brajner

Współpraca muzyczna

Swoje doświadczenie w dziedzinie opery zdobywał w Operze Krakowskiej i Operze Śląskiej. Obecnie współpracuje z Mazowieckim Teatrem Muzycznym i Teatrem STU w Krakowie. Przygotował 25 premier operowych. Prowadził m.in. takie przedstawienia, jak: *Czarodziejski flet*, *Cyganeria*, *Romeo i Julia*, *Mały kominarczyk*, *Szeherezada/Medea*, *Baron cygański*. Dla Mazowieckiego Teatru Muzycznego przygotował i poprowadził *Wesołą wdówkę*, która została nagrana i zaprezentowana w wersji kinowej. W 2021 r. zadyrygował ten spektakl na festiwalu im. Kiepur w Krynicy-Zdroju. Dyrygował orkiestrami następujących filharmonii: Kaliskiej, Częstochowskiej, Sudeckiej, Warmińsko-Mazurskiej, Dolnośląskiej i Krakowskiej. Był beneficjentem programu Akademia Operowa w Teatrze Wielkim – Operze Narodowej w Warszawie.



foto. A. Wróblewska

Grzegorz Brajner

Musikalische Zusammenarbeit

Seine Erfahrungen im Opernbereich sammelte er zunächst an der Krakauer Oper und an der Schlesischen Oper, jetzt ist er Gastdirigent am Masowischen Musiktheater und mit dem STU-Theater in Krakau. Er hat 25 Opernerstaufführungen vorbereitet. Er leitete u.a. Darstellungen wie: *Die Zauberflöte*, *La Boheme*, *Romeo und Julia*, *Halka*, *Kleiner Schornsteinfeger*, *Scheherazade/ Medea*, *Zigeunerbaron*. Für das Masowische Musiktheater bereitete und leitete er *Die lustige Witwe*, die aufgenommen und in der Kinofassung gezeigt wurde. 2021 leitete er diese Aufführung

auch im J. Kiepura-Festival in Krynica-Zdroj. Er dirigierte die Orchester der Philharmonien in Kalisz, Częstochowa, Jelenia Góra, Olsztyn, Breslau und Krakau. Er war Stipendiat des Programms der Opern Akademie am Teatr Wielki – Polnische Nationaloper in Warschau.

Małgorzata Bornowska

Przygotowanie chóru
Opery na Zamku

Ukończyła Wydział Edukacji Muzycznej w Akademii Muzycznej w Warszawie i poddyplomowe studia w zakresie chórmistrzstwa i emisji głosu w Akademii Muzycznej w Bydgoszczy. W 2011 r. uzyskała stopień doktora sztuki muzycznej w dyscyplinie dyrygentura na Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina, w 2018 – doktora habilitowanego w Akademii Muzycznej w Gdańsku. Od 2005 r. jest chórmistrzem w Operze na Zamku w Szczecinie, prowadzi również własną działalność koncertową. Sprawowała kierownictwo muzyczne m.in. nad spektaklami: *Farfurka królowej Bony* i *O krasnoludkach i sierotce Marysi*, oraz widowiskiem *Dla Niepodległej*. Obecnie prowadzi Chór Amatorski przy Operze na Zamku. Od roku 2013 jest wykładowcą na Wydziale Edukacji Muzycznej w Akademii Sztuki w Szczecinie, od 2019 – profesorem AS.



foto. W. Piątek

Małgorzata Bornowska

Einstudierung des Opernchors der Oper
im Schloss Stettin

Sie absolvierte die Abteilung für Musikpädagogik an der Musikakademie in Warschau und ein Aufbaustudium in Chorleitung und Stimmabgabe an der Musikakademie in Bydgoszcz. 2011 promovierte sie in Musikkunst im Fach Dirigieren an der Fryderyk-Chopin-Musikuniversität, 2018 habilitierte sie an der Musikakademie

Danzig. Seit 2005 ist sie Chorleiterin an der Oper im Schloss Stettin, daneben betreibt sie eine eigene Konzerttätigkeit. Sie war unter anderem die musikalische Leiterin der Aufführungen: *Steinguteller von Königin Bona* und *Über Zwerge und Waise Marie* sowie das Spektakel *Für das Unabhängige*. Derzeit leitet sie den Laienchor an der Oper im Schloss. Seit 2013 ist sie Lehrerin an der Fakultät für Musikpädagogik der Kunstakademie Stettin, seit 2019 – Professor an der Kunstakademie.

Csaba Grünfelder

Przygotowanie chóru
Theater Vorpommern

Węgierski pianista koncertowy, dyrygent i śpiewak operowy – tenor. Ukończył Uniwersytet Segedyński Wydział Muzyczny. Ma za sobą 15 lat doświadczenia scenicznego. Jego dorobek artystyczny to ponad 80 oper operetek i musicali. Już podczas studiów od 2002 r. pracował jako korepetytor w Teatrze Narodowym w Segedynie na Węgrzech. Od 2007 r. został zaangażowany jako tenor w chórze w Teatrze Państwowym w Linzu w Austrii. Kilka lat później (2018) w tym samym teatrze odpowiadał za przygotowanie chóru w inscenizacjach *Śmierć w Wenecji* Brittena oraz *Tristan i Izolda* Wagnera. W sezonie teatralnym 2020/2021 pracował jako asystent dyrygenta chóru Tilmana Michaela w Operze we Frankfurcie, był tam również kierownikiem chóru dziecięcego. Obecnie jest dyrygentem chóru w Theater Vorpommern w Stralsundzie w Niemczech.



foto. arch. prywatne

Csaba Grünfelder

Einstudierung des Opernchors
des Theater Vorpommern

Er ist ein ungarischer Konzertpianist, Dirigent und Operntenor mit 15 Jahren Bühnenerfahrung und einem Repertoire von weit über 80 Opern, Operetten und Musicals. Bereits während seines Masterstudiums in Klavier an der Universität Szeged arbeitete er ab 2002 als Korrepetitor am Theater Szeged. Seit 2007 war er als Tenor im Opernchor des Landestheaters Linz in Österreich engagiert. 2018 leitete er die Chorvorbereitung des Linzer Landestheaterchors in den Produktionen *Tod in Venedig* von Benjamin Britten und *Tristan und Isolde* von Richard Wagner. In der Theatersaison 2020/2021 arbeitete er als Assistent des Chorleiters von Tilman Michael in der Oper Frankfurt, hier war er auch Chorleiter des Kinderchores. Seit 2021 ist er Chorleiter am Theater Vorpommern in Stralsund, Deutschland.

Grzegorz Handke

Przygotowanie Szczecińskiego Chóru
Chłopięcego „Słowiki”

Absolwent Akademii Muzycznej w Poznaniu (kl. prof. Jana Szyrockiego). W wieku 18 lat został instruktorem w Szczecińskim Chórze Chłopięcym „Słowiki”. Pracował także z Chórem Akademickim Politechniki Szczecińskiej. W 2007 r. założył Chór Męski „Słowiki 60” im. Jana Szyrockiego, z którym 19 razy był laureatem konkursów krajowych i zagranicznych. Od 38 lat jest drugim dyrygentem Chóru Pomorskiego Uniwersytetu Medycznego. Od 2011 r. jest dyrektorem Szczecińskiego Chóru Chłopięcego „Słowiki”. Ze Słowikami zdobył Grand Prix Festiwalu Muzyki Pasyjnej, Złote Dyplomy w m.in. Wilnie i Rimini oraz puchar i nagrodę Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Był współwykonawcą *War Requiem* B. Brittena w Greifswaldzie, Klaipėdzie i Berlinie. Odznaczony Złotą Odznaką z Brylantem PZChiO i Medalem KEN.



foto. arch. prywatne

Grzegorz Handke

Einstudierung des Knabenchores
„Słowiki”, Stettin

Absolvent der Musikakademie in Posen (Klasse von Prof. Jan Szyrocki). Mit 18 Jahren wurde er Lehrer im Stettiner Knabenchor „Słowiki”. Er arbeitete auch mit dem Akademischen Chor der Technischen Universität Stettin zusammen. 2007 gründete er den Jan Szyrocki- Männerchor „Słowiki 60”, mit dem er 19 Mal Preisträger nationaler und internationaler Wettbewerbe war. Seit 38 Jahren ist er zweiter Dirigent des Pommerschen Medizinischen Universitätschores. Seit 2011 ist er Leiter des Stettiner Knabenchores „Słowiki”. Mit diesem Chor gewann er den Grand Prix des Festivals der Passionsmusik, Goldene Diplome u.a. in Vilnius und Rimini, sowie den Pokal und die Auszeichnung des Ministers für Kultur und nationales Erbe. Er war Mitwirkender von B. Britten's *War Requiem* in Greifswald, Klaipėda und Berlin. Ausgezeichnet mit der Goldenen Plakette

Rafał PawnuK

Król Roger

Swoją edukację wokalną rozpoczął w szkole muzycznej w Szczecinie w klasie Iwony Górewicz. Ukończył Akademię Muzyczną w Bydgoszczy w klasie Leszka Skrli oraz w Krakowie pod kierunkiem Marka Rzepki. Studiował w Hochschule für Musik w Hannoverze. Był członkiem Opera Studio w Bayerische Staatsoper w Monachium. Jest laureatem głównych nagród w konkursach międzynarodowych. Jego ostatnie produkcje obejmują debiuty na festiwalu w Salzburgu jako Mars w *Orfeuszu w piekle*, w Operze w Lille jako Nurabad w *Potawiaczach peret*, w operze w Limoges jako Wodnik w *Rusalka*, Gremin w *Onieginie* w Nederlandse Reisopera, Hunding w *Die Walküre* w Stadttheater Klagenfurt, Sargrestano w *Tosca* w Theater an der Wien. Współpracuje z wieloma wiodącymi teatrami i festiwalami operowymi w Europie. W najbliższym czasie wystąpi w Operze Bałtyckiej jako Ramfis w *Aidzie* i Fafner w *Zygfrydzie* w Stadttheater Klagenfurt w Austrii.



foto: „Don Jean”

Rafał PawnuK

König Roger

Er begann seine Gesangsausbildung in der Klasse von Iwona Górewicz an der Musikschule in Stettin. Er absolvierte die Musikakademie in Bydgoszcz in der Klasse von Leszek Skrła und in Krakau unter der Leitung von Marek Rzepka. Er studierte an der Hochschule für Musik in Hannover. Er war Mitglied des Opernstudios der Bayerischen Staatsoper in München. Er ist Gewinner bedeutender Auszeichnungen bei internationalen Wettbewerben. Zu seinen jüngsten Produktionen zählen Debüts bei den Salzburger Festspielen als Mars in *Orpheus in Hell*, an der Lille Opera als Nurabad in *Les pêcheurs de perles*, in der Oper von Limoges als Wassermann in *Rusalka*, Gremin in *Eugen Onegin* in Nederlandse Reisopera, Hunding in *Die Walküre* im Stadttheater Klagenfurt, der Mesner in *Tosca* am Theater an der Wien. Er arbeitet mit vielen führenden Theatern und Opernfestivals in Europa zusammen. In Kürze wird er an der Baltische Oper als Ramfis in *Aida* und Fafner in *Siegfried* im Stadttheater Klagenfurt auftreten.

Juan Noval-Moro

Pasterz

Śpiew i muzykologię studiował w Hiszpanii, Niemczech i we Włoszech, m.in. u Thomasa Dewalda, Renaty Scotto i Teresy Berganzy. Jego karierę charakteryzuje wszechstronność. Występował w Europie i Kanadzie pod batutą np. Kenta Nagano i Sylvaina Cambrelinga u boku takich artystów, jak Sumi Jo, June Anderson i Rolando Villazón. W ostatnim czasie tenora można było podziwiać na europejskiej scenie muzyki współczesnej w *Idealnym Amerykaninie* Glassa w madryckim Teatro Real, *Królu Learze* na festiwalu Sacrum Profanum (Kraków), *Czarodziejkiej górze* Mykietyna (Poznań, Warszawa) i w *Maharadzy* Martineza. Jego kolejne produkcje obejmują m.in. takie opery: *Guru* Petitgirarda (Szczecin), *Antifrida* Castilla (Madryt), *Enigma di Lea Casablancasa* (Barcelona), *Cyganeria* Pucciniego (Oviedo).



foto: F. G. Menéndez

Juan Noval-Moro

Der Hirt

Er studierte Gesang und Musikwissenschaft in Spanien, Deutschland und Italien unter anderen mit Thomas Dewald, Renata Scotto und Teresa Berganza. Seine Karriere ist geprägt von Vielseitigkeit. Er trat in Europa und Kanada unter der Leitung von Kent Nagano und Sylvain Cambreling auf, zusammen mit Künstlern wie Sumi Jo, June Anderson und Rolando Villazón. Kürzlich war der Tenor in der europäischen Szene für zeitgenössische Musik in *The Perfect American* von Glass am Teatro Real in Madrid, in *König Lear* am Sacrum Profanum Festival (Krakau), im *Zauberberg* von Mykietytn (Posen, Warschau) und in *Maharaja* Martinez zu bewundern. Zu seinen späteren Produktionen zählen unter anderem solche Opern: *Guru* von Petitgirard (Stettin), *Antifrida Castilla* (Madrid), *Enigma di Lea von Casablancas* (Barcelona), *La Bohème* von Puccini (Oviedo).

Pavlo Tolstoy

Pasterz

Tenor urodzony w Ukrainie. Ukończył Akademię Muzyczną we Lwowie (2005). Dotychczas występował m.in. jako: Ferrando w *Così fan tutte*, Tamino w *Czarodziejskim flecie*, Leński w *Eugeniuszu Onieginie*, Alfred w *Zemście nietoperza*, Alfredo w *Traviacie*, Ismaele w *Nabucco*, Conte Almaviva w *Cyruliku sewilskim*, Gerald w *Lakme*, Beppo w *Pajacach*, Rodolfo w *Cyganerii*, Pinkerton w *Madame Butterfly*, Książę Mantui w *Rigoletcie*, Stefan w *Strasznym dworze*. Śpiewał również w *Hagith* (Młody Król) i *Królu Rogerze* (Pasterz), w realizowanych przez Operę Wrocławską inscenizacjach oper Szymanowskiego. Artysta ma w repertuarze też utwory oratoryjno-kantatowe. Współpracuje m.in. z Teatrem Wielkim – Operą Narodową, Teatrem Wielkim w Poznaniu i Łodzi, Operą Krakowską i Filharmonią Narodową. Od 2017 r. jest solistą Opery na Zamku.



foto: M. Hofman

Pavlo Tolstoy

Der Hirt

Tenor in der Ukraine geboren. Er absolvierte die Musikakademie in Lwiw (2005). Bisher trat er u.a. auf als: Ferrando in *Così fan tutte*, Tamino in der *Zauberflöte*, Lenski in *Eugen Onegin*, Alfred im *Fledermaus*, Alfredo in *La Traviata*, Ismaele in *Nabucco*, Conte Almaviva in *Barbier von Sevilla*, Gerald in *Lakme*, Beppo in *Die Bajazzos*, Rodolfo in *La Bohème*, Pinkerton in *Madame Butterfly*, Herzog von Mantua in *Rigoletto*, Stefan in *Das Gespensterschloss*. Er sang auch in *Hagith* (der junge König) und in *König Roger* (Hirte), in der Szymanowskis Opern, die durch die Breslauer Oper inszeniert wurden. Zum Repertoire des Künstlers gehören auch Oratorien- und Kantatenwerke. Er arbeitet unter anderem mit dem Warschauer Teatr Wielki – der Nationaloper, dem Großen Theater in Posen und Łódź, der Krakauer Oper und der Nationalphilharmonie zusammen. Seit 2017 ist er Solist der Oper im Schloss.

Ewa Tracz Roksana

Ukończyła Accademia Teatro alla Scala w Mediolanie i Akademię Muzyczną w Katowicach w klasie śpiewu solowego E. Biegas. Uczestniczyła w Akademii Operowej przy Teatrze Wielkim Operze Narodowej w Warszawie. Jest laureatką licznych międzynarodowych konkursów, m.in. Konkursu im. Klaudii Taev (II nagroda, Estonia, 2015) Konkursu im. St. Moniuszki (II nagroda, 2016), Konkursu im. K. Szymanowskiego w Katowicach (I nagroda, 2018). W bogatym dorobku artystycznym ma m.in. następujące role: Donna Anna w *Don Giovannim*, Fiordiligi w *Così fan tutte*, Hrabina w *Weselu Figara* W. A. Mozarta, Micaela w *Carmen* G. Bizeta, Małgorzata w *Fauście* Ch. Gounoda, Ułana w *Manru* J.I. Paderewskiego. W mediolańskiej La Scali zaśpiewała Konstancję w *Uprowadzeniu z seraju* W. A. Mozarta, Gertrudę w *Jasiu i Małgosi* E. Humperdincka oraz Anę w *Nabucco* G. Verdiego.



fort. Karpati & Zarewicz

Ewa Tracz Roxane

Sie absolvierte die Accademia Teatro alla Scala in Mailand und die Musikakademie in Kattowitz in der Sologesangsklasse von E. Biegas. Sie nahm in der Opern Akademie am Teatr Wielki – Nationaloper in Warschau teil. Sie perfektionierte ihre Fähigkeiten in Gesangskursen und Workshops, die von hervorragenden Pädagogen und Sängern geleitet wurden. Sie ist Preisträgerin zahlreicher internationaler Gesangswettbewerbe, wie u. a. Klaudia Taev Gesangswettbewerb (Estland, 2. Preis, 2015), Moniuszko Gesangswettbewerb (2. Preis, 2016), K. Szymanowski Musikwettbewerb in Kattowitz (1. Preis, 2018). In ihrem reichen künstlerischen Schaffen hat sie unter anderem folgende Rollen: Donna Anna in *Don Giovanni*, Fiordiligi in *Così fan tutte*, Gräfin in der *Hochzeit des Figaro* von Mozart, Micaela in *Carmen*, Margarethe in *Faust* von Gounod, der Ulan in *Manru* von Paderewski. In Mailänder La Scala sang sie Constanza in *der Entführung aus dem Serail* von Mozart, Gertrude in *Hänsel und Gretel* von Humperdinck und Anna in *Nabucco* von Verdi.

Joanna Tylkowska-Drożdż Roksana

Solistka Opery na Zamku od 2005 r. W repertuarze ma 30 pierwszoplanowych ról operowych i operetkowych, m.in. rolę Violetty (*Traviata*), Tatiana (*Eugeniusz Oniegin*), Rozalindy (*Zemsta nietoperza*), Lisy (*Kraina uśmiechu*). Czynn timer uczestniczy w wydarzeniach koncertowych i nagraniach płytowych. W kręgu jej zainteresowań jest też muzyka kameralna i oratoryjno-kantatowa. Jest laureatką nagrody Bursztynowy Pierścień (2018) za rolę Neddy-Kolombiny w *Pajacach*. W 2015 r. otrzymała nominację i nagrodę specjalną w plebiscycie Szczecińska Roku. W 2018 r. ukazała się monografia jej autorstwa *Szczeciński Teatr Miejski. Zarys dziejów (1849-1944)*. Jest założycielką Fundacji Pomeranian Interculture Network. W 2017 r. została odznaczona Srebrną Odznaką Honorową Gryfa Zachodniopomorskiego. Pracuje jako doktor habilitowana na stanowisku profesora uczelni w Akademii Sztuki w Szczecinie.



fort. W. Piątek

Joanna Tylkowska-Drożdż Roxane

Solistin der Oper im Schloss Stettin seit 2005. Ihr Repertoire umfasst 30 führende Opern- und Operettenrollen, wie u.a. Violetta (*La Traviata*), Tatiana (*Eugen Onegin*), Rozalinda (*Fledermaus*), Lisa (*Land des Lächelns*). Sie beteiligt sich aktiv an Konzertveranstaltungen und CD-Aufnahmen. Sie interessiert sich auch für Kammermusik sowie Oratorien- und Kantatenmusik. Sie ist Preisträgerin des Preises Bernsteinring (2018) für die Rolle der Nedda-Colombina in *Die Bajazzos*. 2015 wurde sie nominiert und erhielt eine besondere Auszeichnung bei der Volksabstimmung zur Stettiner Bürgerin des Jahres. 2018 erschien ihres Buch – *Monographie des Stettiner Stadttheaters: Ein Abriss der Geschichte (1849-1944)*. Sie ist die Gründerin der Stiftung Pomeranian Interculture Network. 2017 wurde ihr das Silberne Ehrenzeichen des Westpommerschen Greifs verliehen. Sie arbeitet als habilitierte Doktorin an der Kunstakademie in Stettin.

Tomasz Madej Edrisi

Absolwent warszawskiej Akademii Muzycznej. Debiutował rolą w operze *Norma* w Teatrze Wielkim – Operze Narodowej w Warszawie, gdzie występował jako solista. Spośród znaczących jego ról należy wymienić rolę Samsona w operze *Samson i Dalila*. Popisową rolą artysty jest tytułowy *Faust*. Wystąpił też m.in. w partii Macdufa w *Makbecie*, Nemorina w *Napój miłosnym* i Edgara w *Łucji z Lammermooru*. Za rolę Żupana w *Hrabinie Maricy* został nominowany do nagrody Złota Maski. Współpracuje z wieloma teatrami operowymi. Był solistą Opery Nova w Bydgoszczy. Ostatnio powrócił na deski Teatru Wielkiego – Opery Narodowej. Od czterech lat współpracuje z Operą i Filharmonią Podlaską. Znakomicie odnajduje się w repertuarze musicalowym i standardach muzyki rozrywkowej, wykonuje przeboje m.in. Sinatry i Presleya.



fort. M. Heller

Tomasz Madej Edrisi

Absolvent der Warschauer Musikakademie. Er debütierte in der Oper *Norma* am Teatr Wielki – Polnische Nationaloper in Warschau, wo er als Solist auftrat. Zu seinen bemerkenswerten Rollen gehört Samson in der Oper *Samson und Dalila*. Die Vorzeigerolle des Künstlers ist der Titelrolle in *Faust*. Außerdem trat er u.a. in Macduf in *Macbeth*, Nemorino in *Liebesgetränk* und Edgar in *Lucia von Lammermoor*. Für seine Rolle als Zsupan in *Gräfin Mariza* wurde er für den Preis Goldene Maske nominiert. Er arbeitet mit vielen Opernhäusern zusammen. Er war Solist der Opera Nova in Bydgoszcz. Kürzlich kehrte er zu den Teatr Wielki zurück. Seit vier Jahren arbeitet er mit der Podlachische Oper und Philharmonie zusammen. Er findet sich perfekt in das musikalische Repertoire und die Standards der Popmusik hinein, er spielt unter anderem Hits von Sinatra und Presley.

Paweł Wolski Edrisi

Śpiewak operowy, prowadzi także działalność naukowo-dydaktyczną jako profesor nadzwyczajny w Akademii Sztuki w Szczecinie, w której pełni funkcję kierownika Katedry Wokalistyki. Absolwent Akademii Muzycznej w Poznaniu. Swoje umiejętności doskonalił podczas wokalnych kursów mistrzowskich prowadzonych przez: H. Łazarską, J. Nesterenko, R. Karczykowskiego, P. Kusiewicz i J. Rappé. W latach 2006–2008 był solistą Teatru Muzycznego w Poznaniu, jednocześnie współpracował z tułtejszym Teatrem Wielkim. Od 2008 r. jest solistą Opery na Zamku. W repertuarze posiada blisko 40 partii operowych i operetkowych. Wykonuje także muzykę oratoryjno-kantatową od baroku do współczesności, włącznie z prawykonaniami utworów np. J. Stalmierskiego. W roku 2013 otrzymał nominację do Bursztynowego Pierścienia za rolę Leńskiego w *Eugeniuszu Onieginie* w reżyserii D. Bertmana.



fort. W. Piątek

Paweł Wolski Edrisi

Opernsänger, er betreibt auch didaktische und wissenschaftliche Tätigkeit als Universitätsprofessor an der Kunstakademie in Stettin. Absolvent der Musikakademie in Posen. Er perfektionierte seine Fähigkeiten in Meisterkursen bei: H. Łazarska, J. Nesterenko, R. Karczykowski, P. Kusiewicz und J. Rappé. In Posen war er 2006-2008 Solist des Musiktheater und arbeitete auch mit dem Posener Teatr Wielki (Großtheater) zusammen. Seit 2008 ist er Solist der Oper im Schloss Stettin. Sein Repertoire umfasst über 40 Opern- und Operettenrollen. Er singt auch Oratorien- und Kantatenmusik vom Barock bis in die Gegenwart, einschließlich der Uraufführungen von Werken von z. B. Janusz Stalmierski. 2013 wurde er für dem Preis Bursztynowy Pierścień (Bernsteinring) für die Rolle von Lensky in *Eugen Onegin* von Tschaikowski unter der Regie von D. Bertman nominiert.

Janusz Lewandowski

Archiereios

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



foto: arch. Opery na Zamku

Janusz Lewandowski

Archiereios

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

Grzegorz Pelutis

Archiereios

Ubiegłoroczny (2021) absolwent wokalistyki (bas-baryton) w klasie śpiewu Ewy Filipowicz-Kosińskiej i Janusza Lewandowskiego w Akademii Sztuki w Szczecinie. Swoje umiejętności doskonalił pod opieką znakomitych pedagogów w prestiżowym Programie Kształcenia Młodych Talentów „Akademia Operowa” prowadzonym przez Teatr Wielki – Operę Narodową w Warszawie. Uczestnik wielu ogólnopolskich i międzynarodowych konkursów, takich jak: I Swiss International Music Competition – II nagroda, VII Ogólnopolski Konkurs Wokalny w Dreźnie – III miejsce, Praska Romansiada w ramach projektu Golden World Music – III miejsce w kategorii śpiewacy operowi. Występował na scenach m.in. w Berlinie, Kaliningradzie, Moskwie (Zielenograd), Pradze, Magdeburgu, Warszawie i Warnie.



foto: arch. prywatne

Grzegorz Pelutis

Archiereios

Absolvent des Gesangsstudiums (Bassbariton) des letzten Jahres (2021) in der Gesangsklasse von Ewa Filipowicz-Kosińska und Janusz Lewandowski an der Kunstakademie in Stettin. Er perfektionierte seine Fähigkeiten unter der Aufsicht hervorragender Lehrer im renommierten Programm zur Ausbildung junger Talente „Opernakademie“, das vom Teatr Wielki – Nationaloper in Warschau geleitet wird. Teilnehmer zahlreicher nationaler und internationaler Wettbewerbe, wie z. B.: I. Swiss International Music Competition – 2. Preis, 7. Gesamtpolnischer Gesangswettbewerb in Dreźnie – 3. Platz, Prager Romansiada im Rahmen des Golden World Music Projekts – 3. Platz in der Kategorie: Opernsänger. Er spielte unter anderem auf den Bühnen von Berlin, Kaliningrad, Moskau (Selenograd), Prag, Magdeburg, Warschau und Varna.

Małgorzata Godlewska

Diakonissa

Absolwentka Royal Academy of Music w Londynie oraz Akademii Muzycznej w Warszawie. Ma w repertuarze m.in. rolę tytułową w operze *Carmen*, Feneny w *Nabucco*, Azuceny w *Trubadurze*, Amneris w *Aidzie*, Harper Pitt w *Aniela w Ameryce*, Bronki w operze *Pasażerka*, Hekuby w *Trojanach* i partie altowe m.in. w *Missa Pro Pace*, *Siedem słów Chrystusa na krzyżu*, *Magnificat* D-dur, w kantacie *Ein feste Burg ist unser Gott* oraz *Missa brevis* d-moll Bacha, *Magnificat* Vivaldiego, *Hymn do Słońca*, *Demeter* i *Stabat Mater* Szymanowskiego oraz *Stabat Mater* Pergolesiego, *Rapsodię na alt, chór męski i orkiestrę* Brahmsa. Współpracowała m.in. z Filharmonią Narodową, operami: Narodową, Wrocławską i Szczecińską, oraz Badisches Staatstheater Karlsruhe. Laureatka stypendium Młoda Polska Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego.



foto: M. Magdziak

Małgorzata Godlewska

Diakonissin

Absolventin der Royal Academy of Music in London und der Musikakademie in Warschau. Zu ihrem Repertoire gehören unter anderem die Titelrolle in der Oper *Carmen*, Fenena in *Nabucco*, Azucena im *Troubadour*, Amneris in *Aida*, Harper Pitt in *Angels in America*, Bronka in der Oper *Die Passagierin*, Hekuba in *Les Troyens* und Altpartien u.a. in *Missa Pro Pace*, *Die sieben Worte Jesu Christi am Kreuz*, *Magnificat* in D-Dur, in der Kantate *Ein feste Burg ist unser Gott*, *Missa brevis* in d-Moll von Bach, *Magnificat* von Vivaldi, *Die Hymne an die Sonne*, *Demeter* und *Stabat Mater* von Szymanowski und *Stabat Mater* von Pergolesi, *Rhapsodie für Alt, Männerchor und Orchester* von Brahms. Sie arbeitete unter anderem mit der Nationalphilharmonie, den Opernhäusern in Warschau (Nationaloper), Breslau und Stettin sowie dem Badischen Staatstheater Karlsruhe zusammen. Preisträgerin des Junges Polen Stipendiums des Ministeriums für Kultur und nationales Erbe.

Małgorzata Zgorzelska

Diakonissa

Absolwentka Państwowej Szkoły Muzycznej II stopnia w Szczecinie w klasie śpiewu solowego oraz Akademii Sztuki w Szczecinie na Wydziale Wokalnym. Związana z Operą na Zamku od 1993 r. jako artysta chóru – alt. Od roku 2015 jest solistką chóru. W swoim dorobku artystycznym ma role solowe, m.in.: Jędrnej Dolly w *Operze żebraczej* Pepuscha, Rosalii w *West Side Story* Bernsteina, Mitzi w *Balu u księcia Orłowskiego* J. Straussa syna, Fini w *Krainie uśmiechu* Lehára, Sieroty w *Kawalerze srebrnej róży* R. Straussa i Dziewczyny w *Weselu Figara* Mozarta. Zaśpiewała również w *Loterii na męźów* Szymanowskiego oraz gali musicalowej *Melodie Broadwayu*, w operze *O krasnoludkach i sierotce Marysi* Stalmierskiego (królowa Tatra), w *Farfurce królowej Bony* Drobnera (królowa Bona), *Historii najmniej prawdopodobnej* Kornowicza (Sędzia) oraz *My Fair Lady* Loewe (Pani Pearce i Pani Hopkins).



foto: K. Tsebrity

Małgorzata Zgorzelska

Diakonissin

Absolventin der Staatlichen Musikschule 2. Grades in Stettin in der Sologesangsklasse und der Kunstakademie in Stettin in der Gesangsabteilung. Mit der Oper im Schloss Stettin ist sie seit 1993 als Chorsängerin (Alt) verbunden. Seit 2015 ist sie Chorsolistin. Zu seinen künstlerischen Leistungen zählen Solorollen, darunter: Dolly Trull in Pepuschs *The Beggar's Opera*, Rosalia in Bernsteins *West Side Story*, Mitzi im *Ball bei Prinz Orlofsky* von J. Strauss Sohn, Fini in *Lehárs Land des Lächelns*, Waise im *Rosenkavalier* von R Strauss und Mädchen in Mozarts *Hochzeit des Figaro*. Sie sang auch in der Operette *Die Ehemännerlotterie* von Szymanowski und in der Musical-Gala *Broadway-Melodien*, in der Oper *Über Zwerge und Waise Marie* von Stalmierski (als Königin Tatra) *Steingutteller von Königin Bona* von Drobner (Königin Bona), *Die unwahrscheinlichste Geschichte* von Kornowicz (Richter) und auch in F. Loewes *My Fair Lady* (Frau Pearce und Frau Hopkins).

<p>Artyści i pracownicy Opery na Zamku w Szczecinie w sezonie 2021/2022</p>
<p>Dyrektor</p> <p>Jacek Jekiel</p> <p>Zastępca dyrektora ds. artystycznych</p> <p>Jerzy Wołosiuł</p>

Soliści śpiewacy

Soprany: Lucyna Boguszewska, Ewa Olszewska, Joanna Tylkowska-Drożdż, Victoria Vatutina, Aleksandra Bałachowska-Madej*, Anna Fary-sej*, Yana Hudzovska*, Justyna Khil*, Anna Rosa*, Ewa Tracz*.
Mezzosoprany: Renata Dobosz*, Małgorzata Godlewska*, Elwira Janasik*, Sandra Klara Januszewska*, Gosha Kowalinska*, Edyta Kulczak*, Katarzyna Nowosad*.
Kontratenorzy: Michał Sławewcki*.
Tenorzy: Pavlo Tolstoy, Paweł Wolski, Piotr Zgorzelski, Maciej Komandera*, Aleksander Kunach*, Dawid Kwieciński*, Tomasz Madej*, Zbigniew Malak*, Juan Noval-Moro*, Dominik Sutowicz*, Łukasz Załęski*, Adam Zdunikowski*.
Barytony: Tomasz Łuczak, Dawid Dubec*, Mirosław Kosiński*, Christian Oldenburg*, Tomasz Rak*, Michał Sobiech*, Witold Żołądkiewicz*.
Bas-barytony: Janusz Lewandowski, Grzegorz Pelutis*.
Basy: Jakub Michalski*, Rafał Pawnuł*, Piotr Pieron*, Bartłomiej Tomaka*, Zbigniew Wunsch*.
Aktorzy: Katarzyna Bieschke-Wabich*, Karol Drozd*, Anna Federowicz*, Anna Gigiel*, Anna Januszewska*, Danuta Kamińska*, Janusz Kruciński*, Wiesław Łągiewka*, Wiesław Orłowski*, Mariusz Ostrowski*, Konrad Pawicki*, Jacek Piotrowski*, Jerzy Jan Połoński*, Anastazja Simińska*, Wojciech Socha*, Marcin Wortmann*
* współpraca

Orkiestra

Dyrygenci: Jerzy Wołosiuł, Małgorzata Bornowska*, Franck Chastrusse Colombier*, Mateusz Gwizdała*, Vladimir Kiradjiev*.
* współpraca

I skrzypce: Danuta Organiściuł* (koncertmistrz), Krzysztof Buszczyk* (zastępca koncertmistrza), Aleksandra Głowacz*, Tomasz Rutkowski*, Anna Kaźmierska, Natalia Lebedeva, Jarosław Wojtasiak (inspektor orkiestry).
II skrzypce: Misza Tsebriy*†, Olga Haritonow, Paulina Majchrzak, Agnieszka Murawska.
Altówki: Edyta Prątnicka*†, Ewelina Stępień*, Bogdan Krochmal, Marzena Rutkowska, Andrzej Stoniecki.
Wiolonczele: Wojciech Jaworski*† (koncertmistrz), Małgorzata Olejak*, Włodzimierz Żylin*, Sylwia Dworzyńska, Mirosława Lignarska, Bogumiła Wójcik.
Kontrabasy: Iurii Skakun*, Krzysztof Borkowski.
Flety: Włodzimierz Kopczuk*, Joanna Wojdyło*.
Oboje: Michał Balcerowicz*, Dorota Jakóbska.
Rożek angielski/obój: Katarzyna Sobeńko*.
Klarnety: Piotr Mróz*, Karol Sowa*.
Fagoty: Andriy Moroz*, Marcin Szczygieł.
Waltornie: Rafał Kowalczyk*, Karolina Mikołajczyk*, Łukasz Regina*, Ivan Yurkou.
Trąbki: Mansfet Masny*†, Igor Zuzarński*.
Puzony: Arkadiusz Głogowski*, Ołeksij Haritonow*, Grzegorz Włodarczyk.
Tuba: Sergii Shchur*.
Harfa: Alicja Badach*.
Perkusja: Renata Bułat-Piecka*†, Dominika Sobkowiak*

* muzyk solista, † prowadzący grupę

Kierownik chóru w Operze na Zamku w Szczecinie

Chór

Kierownik chóru: Małgorzata Bornowska.
Soprany: Tetiana Bilchak*, Aneta Czaplńska, Małgorzata Górna, Kornelia Iwaćkowska, Małgorzata Kieć, Maria Krahel, Kateryna Tsebriy, Marzena Wiencis-Mamrot*.
Alty: Monika Gałczyk-Lewicka, Marina Waszyńska, Aleksandra Wojtachnia (inspektor chóru), Justyna Zawilińska, Małgorzata Zgorzelska*.
Tenory: Ruslan Bilchak*, Adam Kacperski, Ivan Kit, Todor Panovskyi, Marcin Scech*, Piotr Urban.
Basy: Dariusz Hibler, Winicjusz Jankowski, Dariusz Kotlarz, Ołeksandr Polianskyi, Dawid Safin, Adam Szramski, Jarosław Zadon
* solista chóru

Balet

Kierownik baletu: Lucyna Zwolińska.
Asystent kierownika baletu: Robert Przybył.
Soliści: Nayu Hata, Ksenia Naumets, Patryk Kowalski, Paweł Wdówka.
Koryfeje: Żaneta Bagińska, Klaudia Batista, Aleksandra Głogowska, Olga Kuźmina-Pietkiewicz, Emma McBeth, Stephanie Nabet, Piotr Nowak (inspektor baletu).
Zespół baletowy: Chiara Belloni, Aleksandra Januszak, Monika Jabcoń, Nadine De Lumé, Julia Safin, Roger Bernad, Hector Boto Herreras, Jeppe Jakobsen, Andrzej Śmiałek, Yu Yamani.
Masażystka-rehabilitantka: Marta Pietrzyk

Kierownik baletu w Operze na Zamku w Szczecinie

Korepetytorzy-akompaniatorzy: Olha Bila, Olha Bilas

Inspicjntki: Katarzyna Berowska, Marta Miklińska, Maria Malinowska-Przybyłowicz

Kierownik baletu w Operze na Zamku w Szczecinie

Dział dekoracji i obsługi sceny: Andrzej Kieć (kierownik), Katarzyna Meronk (z-ca kierownika), Józef Jaworski, Ryszard Kotecki, Sebastian Koziorowicz, Witold Kraszewski, Michał Marszałek, Filip Misiewicz, Paweł Nowakowski, Maciej Pieróg, Marek Prusakowski, Patryk Pyrz, Marcin Stachowicz, Krzysztof Wojtasik
Dział kostiumów i charakteryzacji: Dorota Jagodzińska (kierownik), Edyta Biernacik, Wanda Caban, Barbara Czerniszewska, Wiesława Mi-siewicz, Anna Skowron, Bożenna Sobera, Justyna Szulc-Urban, Małgorzata Tatar, Agata Włodarczyk, Wiesława Zygmunt
Dział elektro-akustyczny: Dawid Karolak (kierownik), Zbigniew Carlo, Paweł Kois, Vasył Kropyvnyi, Andrzej Kryński, Jakub Skowroński

Kierownik baletu w Operze na Zamku w Szczecinie

Administracja

Sekretariat: Izabela Szcześniak

Dział finansowo-księgowy: Elżbieta Cegielska (główny księgowy), Monika Sałdan (z-ca głównego księgowego), Dagmara Lis, Joanna Mar-cinkiewicz, Agata Gwóźdź.
Dział marketingu: Anna Markiewicz-Czaus (kierownik), Kinga Baranowska (z-ca kierownika), Anna Basek, Katarzyna Bazylińska, Marta Peszko.
Rzecznik prasowy: Magdalena Jagiełto-Kmieciak.
Dział organizacji pracy artystycznej: Katarzyna Ładczuk (kierownik), Aleksandra Siudy-Dmochowska, Szymon Piotrowski (stroiciel fortepianów), Misza Tsebriy (bibliotekarz).
Dział administracyjno-gospodarczy: Joanna Prokocka (kierownik), Andrzej Betka, Mateusz Fryśny, Janusz Grzegorczyk, Danuta Kościelna, Robin Mamrot, Agniesz-ka Płocha, Andrzej Rzesutek, Krystyna Sikora, Izabela Szwarc, Ewa Świerzyńska, Elżbieta Zawadzka.
Dział kadr: Małgorzata Pigan (kierow-nik), Monika Marszałek.
Gł. spec. ds. fund. zewnętrznych i sponsorów: Agnieszka Balcerczyk.
Kasa opery: Marzena Kaczmarek-Pudło, Iwona Wardak.
Archiwum: Konrad Kieć.
Specjalista ds. BHP: Grażyna Chojna.
Inspektor IOD: Przemysław Oćwieja

^[1]



Projekt dofinansowany przez Unię Europejską
ze środków Europejskiego Funduszu Rozwoju Regionalnego /
Das Projekt wird durch die Europäische Union
aus Mitteln des Fonds für Regionale Entwicklung (EFRE) kofinanziert



theater
vorpommern



Polsko-niemiecka sieć teatralna /
Deutsch-polnisches Theaternetzwerk



Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego



Narodowy
Instytut
Muzyki
i Tańca

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury
w ramach programu „Muzyka”, realizowanego przez Narodowy Instytut Muzyki i Tańca
Das Projekt wurde gefördert vom Minister für Kultur und nationales Erbe aus dem Kulturförderungsfonds
im Rahmen des Programms „Musik”, das vom Nationalen Institut für Musik und Tanz durchgeführt wird.



GRIFFIN GROUP

Mecenas Opery na Zamku w Szczecinie /
Mäzenatentum über der Oper im Schloss Stettin



BMW
Bońkowscy

Partner Opery na Zamku w Szczecinie /
Partner der Oper im Schloss Stettin

TVP
KULTURA

Patron medialny /
Medienschirmherr

R#
ruch
muzyczny

Partner medialny premiery /
Medienpartner der Erstaufführung

Opracowanie merytoryczne i teksty / Textproduktion

Sylvia Wachowska

Współpraca redakcyjna / Redaktionelle Zusammenarbeit

Anna Markiewicz-Czaus

Przekład / Übersetzung

Marta Matusiak, Wojciech Kral

Projekt i skład / Layout und Satz

Agata Pełechaty

Zdjęcia z prób fot. P. Nykowski, na zdj. Rafał Pawnuke /

Rafał Pawnuke – Probe zu König Roger, Foto: P. Nykowski

Źródła ilustracji / Bildnachweise

Library of Congress: s. 10, 53

Narodowe Archiwum Cyfrowe / Das nationale Digitalarchiv: s. 14, 47

Wikimedia Commons: s. 13, 26, 29, 31-33, 40, 42-45, 48, 50, 52, 55, 58-59

Rijksmuseum: s. 54

Druk / Druck

Sindruk



INSTYTUCJA KULTURY
SAMORZĄDU WOJEWÓDZTWA
ZACHODNIOPOMORSKIEGO

www.opera.szczecin.pl