

Szkoła
Filmowa
w Łodzi



WYDZIAŁ AKTORSKI

Ewelina Pietrowiak

Zobaczyć dźwięk
Reżyserowanie teatru muzycznego

Praca doktorska napisana pod kierunkiem
dr. hab. Michała Staszczaka

Łódź 2021

SPIS TREŚCI

WSTĘP	3
Muzyka	4
Teatr muzyczny – muzyka w teatrze	10
Reżyseria w teatrze muzycznym – stan badań	15
Zobaczyć dźwięk	19
ROZDZIAŁ 1. MOJA DROGA DO TEATRU MUZYCZNEGO	
Szkoła muzyczna	21
„Sonata jesienna”, „Jutro”	24
Śpiew klasyczny	28
„Agatka, czyli przyjazd Pana”	32
Realizacje muzyczne	36
ROZDZIAŁ 2. MUSICAL W TEATRZE DRAMATYCZNYM W WARSZAWIE	
Specjalność: Musical	40
„Cabaret”	50
„Kinky boots”	54
ROZDZIAŁ 3. OPERA W OPERZE ŚLĄSKIEJ W BYTOMIU	
„Teatr operowy” Bronisława Horowicza	71
Opera Śląska w Bytomiu	75
Józef Michał Ksawery Poniatowski	80
„Don Desiderio”	83
ZAKOŃCZENIE	99
BIBLIOGRAFIA	102
Artykuły /Opracowania naukowe	105
Źródła internetowe	105
Spis fotografii	104

WSTĘP

Muzyka i teatr – te dwie dziedziny w różnym stopniu, na różnych etapach życia wypełniały i nadal wypełniają moją zawodową reżyserską drogę. Każda nowa realizacja, każdy kontakt z nowym dziełem nie tylko poszerza doświadczenie, ale również pogłębia refleksję nad samym tworzeniem spektaklu, nad niełatwymi do opisaniami, bo nie do końca uświadomionymi wewnętrznymi i zewnętrznymi strategiami działania. Odczucia samych twórców towarzyszące procesowi tworzenia dzieła są zawsze bardzo subiektywne – nawet artyści uprawiający tę samą dziedzinę mogliby opisać zupełnie różne ścieżki – choć pewnie zebrane i poddane analizie dowiodłyby paradoksalnie podobieństw procesów tworzenia artystów różnych specjalności. Najpierw jednak trzeba taką refleksję w sobie uruchomić. Z tym u rozmaitych twórców jest bardzo różnie: czasem analizują oni swoje dokonania w nieskończoność, są w stanie szczegółowo opisać i zinterpretować każdy detal, wyznaczyć dokładnie etapy powstawania dzieła oraz powody takich a nie innych decyzji, ale co z tego, jeśli ono samo w sobie „nie działa”, jest puste, przeintelektualizowane albo mętne, nieczytelne. Gdy tymczasem ktoś, kto w ogóle nie ma zwyczaju przyglądania się swoim metodom działania, tylko po prostu pchnięty jakimś wewnętrznym imperatywem działa – może stworzyć arcydzieło. Ten drugi przypadek jest charakterystyczny dla młodych artystów: czasami zastanawiamy się jakim cudem tak młoda osoba mogła napisać/zagrać/skomponować/namalować coś tak wspaniałego? I nie ma na to pytanie dobrej odpowiedzi, a jeśli są, to tylko te w trybie przypuszczającym: znalezienie ujścia swojej wrażliwości? „wybuch” talentu? wewnętrzna potrzeba pozbycia się jakiegoś nadmiaru? wyładowanie emocji? dowód neurotyzmu? czy – z psychologicznego punktu widzenia – nieświadoma sublimacja treści lub wspomnień zaburzających obraz samego siebie?

W miarę upływu czasu i zdobywania doświadczenia przyglądamy się sobie coraz uważniej, nie tylko artystycznie, ale również, czy raczej przede wszystkim życiowo. Stajemy wobec coraz poważniejszych, coraz bardziej skomplikowanych problemów, które wymuszają na nas baczniejsze przyglądanie się samemu sobie, analizę własnych reakcji, czasem zmianę sposobu działania, czy – co bywa bolesne –

konfrontację z własnymi iluzjami. Podobnie, działając w jakiegokolwiek dziedzinie artystycznej dostajemy coraz więcej „feedbacków”, mamy kontakt z naszymi odbiorcami, sami poznajemy nowe dzieła – to wszystko wpływa na zawodową autorefleksję. Moja refleksja – jako reżysera teatru muzycznego dotyczy głównie muzyki i teatru. W moim życiu zawodowym te dwie dziedziny płyną równolegle, choć czasem tor którejś się poszerza. Są okresy, gdy zajmuje mnie tylko teatr dramatyczny – jestem widzem, scenografem lub pracuję z aktorami nad sztuką teatralną. Są takie, które wypełnia tylko muzyka – gdy słucham oper, śpiewam lub uczestniczę w koncercie. Ale jest też czas specjalny i wyjątkowy – gdy mogę zanurzyć się w muzyce i w teatrze jednocześnie, w dodatku je współtworząc. Takie okoliczności, kiedy teatr, muzyka i związany z pracą nad nimi proces twórczy przenikają się i równie, z taką samą mocą angażują uwagę, czas, umysł i wyobraźnię to właśnie – dla mnie – reżyseria teatru muzycznego. W samym określeniu specjalności dziedziny te łączą się i prowokują do szukania części wspólnych i miejsc wzajemnego przenikania. Im zatem poświęcę moje refleksje.

Muzyka

Pierwszą jest muzyka. Nie da się określić wyraźnej daty jej pojawienia się jako nowego zjawiska, bo też trudno ją wyodrębnić jako coś „pozaludzkiego”. Archeolodzy piszą o muzyce, która ma swój początek w paleolicie, o muzyce wywiedzionej z naturalnie występujących dźwięków i rytmów. Organizując je, powtarzając, potem nadając im cel już tworzono jakąś formę muzyki. Pierwotne cele uprawiania muzyki były głównie szamanistyczne, towarzyszące obrzędom, ale również praktyczne: wabienie zwierzyny lub/i potencjalnego partnera. Każda cywilizacja, która kiedykolwiek zamieszkiwała Ziemię wykorzystywała muzykę w religii, medytacji, rytuałach, czy rozrywkach. Jeśli rozumiemy muzykę jako formę umyślnej manipulacji emocjonalnej (w jak najbardziej pozytywnym znaczeniu tego sformułowania) to od początku swego istnienia miała ona to samo zadanie – wywołać emocje, wzruszyć, dotknąć głębiej, niż tylko słowa, ale też: uspokoić, wyciszyć, uporządkować, skoordynować, dopingować, dać energię, czy zachętę.

O tym samym, od wieków niezmiennym celu muzyki pisze Artur Schopenhauer w rozprawie „Świat jako wola i przedstawienie”: *Niewyrażalna intymność wszelkiej muzyki, dzięki której przeciąga ona koło nas jako tak bliski, a przecież wiecznie odległy raj, w pełni zrozumiała, a jednak tak niewytłumaczalna, polega na tym, że oddaje ona wszystkie poruszenia naszej najgłębszej istoty, lecz w sposób całkiem nierzeczywisty i pozbawiony udręki.*¹

Właśnie to bezpośrednie oddziaływanie na uczucia, możliwość wzbudzenia emocji sprawiały, że muzyka przez wieki w różnej formie towarzyszyła ludzkości pod każdą szerokością geograficzną, w najróżniejszych życiowych momentach. Słuchały i tworzyły ją jednostki, ale też wspólną muzykę miały całe grupy społeczne, działała ona jako czynnik integrujący (charakterystyczne dla różnych kultur śpiewy, instrumenty, tańce). Badając rolę muzyki w życiu człowieka nie sposób wręcz wymienić wszystkie dobrodziejstwa, jakie zawdzięczamy jej obecności.

Muzyka może mieć również właściwości leczące: zmniejsza stres, łagodzi strach, poprawia pamięć, podnosi odporność organizmu, jest skuteczna w terapii wcześniaków. Słuchanie ulubionych utworów powoduje, że uwalnia się dopamina, hormon szczęścia. Dziś często słuchamy muzyki, która pomaga nam w wykonywaniu różnych aktywności: w ćwiczeniach na siłowni, uczeniu się, joggingu. Funkcję leczącą pełniła muzyka już w starożytności: *Terapeutyczne aspekty przeżycia muzycznego rozważane były w licznych traktatach filozoficznych, stawały się przedmiotem dociekań uczonych już kilkaset lat przed naszą erą. Pierwsze informacje zawiera Księga obyczajów, powstała w V w. p.n.e. w kręgu kultur Dalekiego Wschodu. Stwierdza się w niej między innymi: „muzyka oddziałuje na wnętrze, obyczaj działa na postawę zewnętrzną, dlatego należy dbać o to, by działania obyczaju ograniczyć, wpływ muzyki zaś potęgować”. Wszystkie najstarsze traktaty chińskie, starohinduskie pochodzące z wieków późniejszych, w tym Konfucjusza czy Lao–Tse charakteryzują muzykę jako rodzaj potężnej siły determinującej ludzkie myślenie i zachowania.*²

Znany brytyjski neurolog Oliver Sacks w swej kluczowej rozprawie „Muzykofilia. Opowieści o muzyce i mózgu.” opisuje doświadczenia pacjentów, w

1 Schopenhauer Arthur, *Świat jako wola i przedstawienie*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2012.

2 Szwed Elżbieta, *Zarys historii muzykoterapii*, Prace naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie Edukacja Muzyczna 1 2005, s. 177.

których dowodzi, że muzyka potrafi m.in. wrócić świadome ruchy cierpiącym na chorobę Parkinsona, przemówić ludziom, którzy stracili głos po udarze, czy zawale. Niezwykle ciekawy jest również zanotowany przez niego przypadek odwrotnego – destrukcyjnego działania muzyki, przypadek „muzykolepsji”, czyli ataku padaczkowego wywołanego muzyką: *Najbardziej uderzający był przypadek dziewiętnastowiecznego krytyka muzycznego Nikonowa, który po raz pierwszy dostał ataku podczas przedstawienia opery Meyerbeera „Prorok”. Potem stawał się coraz bardziej wyczulony na muzykę, aż wreszcie konwulsjami reagował na wszystkie, nawet najłagodniejsze melodie. (Najgorsze ze wszystkiego było tak zwane „tło muzyczne” Wagnera, stanowiące nieprzerwany potok dźwięków). I tak pomimo całej swojej wiedzy o muzyce i zamiłowania do niej Nikonow musiał zmienić zawód i w ogóle unikać jakichkolwiek kontaktów z muzyką.*³

Przypadek rosyjskiego krytyka dowodzi nie tylko tego, jak wielka może być siła muzyki, ale również – że może być ona zgubna. Wiadomo na przykład, iż słuchanie muzyki w czasie oficjalnych zawodów jest przez organizacje zarządzające sportem zabronione; jej wpływ mógłby spowodować różnicę w wynikach.

Muzyka może mieć ogromny wpływ na nasze życie, na jego jakość, ale jednocześnie zdajemy sobie sprawę jak trudno jest opisać „efekty” jej słuchania, sam akt jej odbioru. Musimy posługiwać się słowami, które określają pojęcia niematerialne i z definicji subiektywne, jak: poruszenie, żal, tęsknota, spokój, ukojenie, radość, wzburzenie, czasem przerażenie. Intymność muzyki, czyli fakt, że każdy z jej niezliczonych odbiorców może słyszeć ją inaczej, czyli że dla każdego może być ona inna i zarazem bardzo osobista, daje jej przewagę nad bardziej określonymi i wypełnionymi konkretną treścią dziedzinami, jak na przykład literatura czy malarstwo figuratywne. Właśnie owej intymności muzyka zawdzięcza możliwość rezonowania w emocjonalnych czeluściach człowieka. Ludwig van Beethoven pisał: *Muzyka jest większym objawieniem, niż cała mądrość i filozofia.* Możemy zadać pytanie: objawieniem czego? „Raju”, o którym pisał Schopenhauer? Czy po prostu jakiegokolwiek sfery metafizycznej, duchowego wnętrza; czegoś, co nie ma nazwy, a co wypełnia człowieka, co zajmuje mu myśli, czegoś, co poddaje on nieustannej refleksji, co spędza

3 Sacks Oliver, *Muzykofilia. Opowieści o muzyce i mózgu*, Zysk i S-ka, Warszawa 2009, s. 42.

mu sen z powiek i co do dziś jest do końca niezbadane mimo wysiłków psychologów; czegoś, co w gruncie rzeczy definiuje człowieczeństwo?

Jednym z dowodów na istotność muzyki, jest liczba dzieł sztuki jej samej poświęconych, lub nią zainspirowanych. Artyści innych dziedzin chętnie poświęcali swoje refleksje i dzieła muzyce: w sztukach plastycznych, filmowych czy w literaturze. Rosyjski malarz i teoretyk sztuki Wassyli Kandinsky pisał: *Kolor jest klawiszem, oko młoteczką, a duch wielostronnym fortepianem.*⁴ Dodajmy, że sam od ósmego roku życia grał na fortepianie i wiolonczeli. Według niego: *Obraz naprawdę podobny jest do organów, rozbrzmiewa w nim muzyka.*⁵ Idea „słyszenia obrazu”, ogólniej: łączenia dziedzin sztuki – ich syntezy mimo różnorodności tworzywa a co za tym idzie, łączenia wrażeń zmysłowych jest mi bliska, zważywszy, że pracując od wielu lat przy najróżniejszych muzycznych spektaklach staram się właśnie „zobaczyć muzykę”. Tak, najkrócej ujmując, określiłabym cel reżyserowania teatru muzycznego.

Bardzo często do muzyki odnosili się ludzie pióra, zarówno w rozprawach teoretycznych – np. „Pisma muzyczne” Jarosława Iwaszkiewicza, jak i w swojej zasadniczej twórczości. Kazimierz Przerwa-Tetmajer w jednym ze swoich liryczno – nastrojowych wierszy pisał:

*Idzie na pola, idzie na bory
na łąki i na sady,
na siwe wody, na śnieżne góry,
na miesiąc idzie blady,

idzie w niezmierną otchłań wszechświata,
skąd pył dróg mlecznych prószy,
idzie błękitna, cicha, skrzydlata
muzyka mojej duszy.*

Tutaj co prawda „muzyka” jest własnym określeniem dzieła poety, być może jego natchnienia, wewnętrznego imperatywu pisania ale drugi młodopolski artysta Mieczysław Karłowicz napisał do wiersza muzykę i powstał jeden z najpiękniejszych

4 Kandinsky Wassily, *O duchowości w sztuce*, Państwowa Galeria Sztuki Sopot 1996, s. 62.

5 Ibidem, s. 63.

utworów w polskim repertuarze pieśniarskim. „Muzyka duszy” wybrzmiewa w kulminacji tej raptem półtoraminutowej pieśni jak nagła epifania, rozbłysk świadomości i, jak gdyby trochę wstydlive (i zaraz na powrót zamknięte) uchylenie drzwi do własnego wnętrza.

Pieśniowym hymnem na cześć muzyki jest też „An die Musik” („Do muzyki”) Franza Schuberta, napisany do słów Franza von Schobera:

*Du holde Kunst, in wieviel grauen Stunden,
Wo mich des Lebens wilder Kreis umstrickt,
Hast du mein Herz zu warmer Lieb' entzunden,
Hast mich in eine beßre Welt entrückt,
In eine beßre Welt entrückt!*

W wolnym tłumaczeniu:

*Ukochana sztuko, w ilu szarych godzinach
Gdy zacieśniał się krąg życia,
Rozpalałaś moje serce miłością,
Zabrałaś mnie do lepszego świata,
Zabrałaś do lepszego świata!*

Sztuka – muzyka jest tu ratunkiem, wybawieniem, sposobem na przeżycie najczarniejszych chwil. Nota bene we fragmencie znanej piosenki „Tomaszów” (sł. J. Tuwim, muz. Z. Konieczny) właśnie z „An die Musik” pochodzi cytat:

*Jeszcze ci wciąż spojrzeniem śpiewam
„Du holde Kunst!” i serce pęka
I muszę jechać.*

Pieśń Schuberta kończy się słowami:

*Du holde Kunst, ich danke dir dafür,
Du holde Kunst, ich danke dir!*

Czyli:

*Ukochana sztuko, dziękuję ci za to,
Ukochana sztuko, dziękuję ci!*

I te słowa, za Franzem Schubertem mógłby powtórzyć niejeden artysta. Wielkiej postaci światowej muzyki Wisława Szymborska poświęciła wiersz „Ella w niebie”:

*Modliła się do Boga,
modliła gorąco,
żeby z niej zrobił
białą szczęśliwą dziewczynę.*

*A jeśli już za późno na takie przemiany,
to chociaż, Panie Boże, spójrz ile ja ważę
i odejmij mi z tego przynajmniej połowę.
Ale łaskawy Bóg powiedział Nie.*

*A Położył tylko rękę na jej sercu,
zajrzał do gardła, pogłaskał po głowie.
A kiedy będzie już po wszystkim – dodał –
sprawisz mi radość przybywając do mnie,
pociecho moja czarna, rozśpiewana kłodo.*

Postać Elli Fitzgerald jest tu wręcz namaszczona; sam Bóg czeka na spotkanie z nią, bo to on „osobiście” wyposażył ją w tak wielki talent.

Jeśli zatem mamy tyle niezbitych dowodów i własnych doświadczeń, iż muzyka trafia tam, gdzie nie trafiają słowa, porusza to, co wewnętrzne, najgłębsze, nic dziwnego, że teatr – zjawisko mające ambicje uruchamiać ludzkie emocje – wywiódł się wprost z muzyki.

Muzyka, poprzez swój nierealistyczny charakter, posiada zdolność zwracania się bezpośrednio do centrów uczuciowych, z pominięciem centrów inteligencji. Dzięki temu, występując w synchronicznej łączności ze zdarzeniami

scenicznymi odbieranymi tylko przez inteligencję, muzyka przynosi widzowi równocześnie najgłębsze wyjaśnienie ich istoty, zwracając się do tego, co jest w nim najintymniejsze. Uczucia przemawiają do uczuć, identyfikują się, jakby na prawach rezonansu, pozwalając odbiorcy na przeżycie ich jako własnych, tkwiących w nim samym, a nie poza nim, na zidentyfikowanie się z przedstawianą postacią i – z kolei na pełne zrozumienie motywów prących tę postać do działania.⁶

Teatr muzyczny – muzyka w teatrze

Początki teatru możemy datować już dokładniej, niż początki muzyki. W starożytnej Grecji, ok. 500 r. p.n.e. w widowiskach na cześć boga Dionizosa główną (i początkowo jedyną) rolę grał chór, który śpiewał poezję. Składał się z kilkunastu mężczyzn, śpiewał w sposób monodyczny, zbliżony do dzisiejszej melorecytacji. Z urządzanych wiosną Dionizji Wielkich narodziła się tragedia, z Dionizji Małych obchodzonych jesienią – komedia. Widowiska odbywały się najpierw w naturalnych warunkach, tam, gdzie mogli zgromadzić się widzowie (np. naturalne wzniesienia), potem zaczęto budować amfiteatry. Stopniowo teatr ewoluował w swojej formie: pojawił się dialogujący z chórem koryfeusz. Koryfeusz był niejako prototypem aktora, który po raz pierwszy pojawił się 534 r. p.n.e. Ajschylos wprowadził drugiego aktora, Sofokles trzeciego; sama forma attyckiej tragedii zaczęła się przekształcać, powoli degradowała się rola chóru, by w końcu zaniknąć całkowicie. W wyniku reform ów pierwotny związek muzyki, tańca i poezji rozluźnił się, rola muzyki w spektaklu zaczęła się zmieniać i przez wieki historii teatru zajmowała różne, czasem bardziej, czasem mniej poślednie miejsce. W średniowieczu przejawy życia teatralnego (wyłączywszy wędrownych artystów) niemal zanikły, dozwolone były tylko widowiska religijne. Misteria odbywały się w miejscach publicznych, na rynkach, jarmarkach.

W renesansie odrodzony świecki teatr eliminował znaczenie muzyki: występowała jako tło, podkreślała znaczenie jakiegoś wydarzenia scenicznego, lub je ilustrowała, była jednym z elementów inscenizacji. Pełniła funkcję wtórną w stosunku do tekstu i gry aktorskiej.

⁶ Horowicz Bronisław, *Teatr operowy*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1963, s. 75.

Na przełomie XVI i XVII w. we Florencji powołano Cameratę, grupę artystów (poeci, kompozytorzy, śpiewacy), której istnienie de facto zapoczątkowało nowożytny teatr muzyczny. Celem Cameraty florenckiej było wskrzeszenie muzycznego teatru greckiego z założeniem, iż był on w całości formą śpiewaną. Członkowie grupy opierając się głównie na traktatach Platona i Arystotelesa wykształcili nowy styl muzyki: monodię akompaniowaną, czyli deklamacyjny śpiew solowy z towarzyszeniem rozłożonych akordów instrumentu strunowego, realizującego *basso continuo*.

Pomysł odrodzenia tragedii antycznej sam w sobie stanowi paradoks. (...) Jeśli bowiem pragnie się odtworzyć domniemany wzorzec czy ideał, należący już do przeszłości, można to osiągnąć jedynie tworząc coś z gruntu nowego. Należy pamiętać, że z zasady – ujmując rzecz najprościej – największymi rewolucjonistami są najbardziej zatwardziali konserwatyści. Nie istniał w każdym razie ideał, który pragnięto odtworzyć, istniały jedynie przypuszczenia, że antyczne tragedie były śpiewane, a przynajmniej wykonywane w postaci melodyjnej deklamacji.⁷

Camerata florencka wywarła ogromny wpływ na historię teatru muzycznego i historię muzyki w ogóle. Właśnie we Florencji, na przełomie XVI i XVII w. upatruje się początków nowego gatunku – opery. Od momentu powstania pierwszej partytury operowej w roku 1600, a była to „Eurydyka” Jacopo Periego, opera rosła w w siłę. Pojawiła się na przełomie renesansu i baroku, ale był to jednocześnie kluczowy moment narodzin nowożytnej nauki, rozwoju społeczeństwa burżuazyjnego, epoka Galileusza i Kartezjusza. Mladen Dolar i Slavoj Žižek w książce „Druga śmierć opery” piszą: *Opera, która już wkrótce miała objawić wszystkim swą olbrzymią moc, dostarczyła tej epoce nowego fantazmatycznego wsparcia. Mechanizm teatralnej fantazji, potężny z racji swej prostoty (...) zyskał dodatkowe wzmocnienie dzięki muzyce, umożliwiającej bezpośredni kontakt ze światem nadprzyrodzonym i transcendencją i przynoszącej utopijne pojednanie.⁸*

Od tego wydarzenia drogi teatru dramatycznego i opery definitywnie się rozchodzą. W Anglii za czasów rządów królowej Elżbiety I (1533 – 1603) zaczyna tworzyć William Szekspir, który zmienia teatr i sztukę dramatopisarstwa

⁷ Žižek Slavoj, Dolar Mladen, *Druga śmierć opery*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2008, s. 16.

⁸ Ibidem, s. 17.

nieodwracalnie. We Francji w 1659 roku ma premierę pierwsza komedia Moliera „Pocieszne wykwintnisie”. Kolejne dzieła wystawiane na dworze króla Ludwika XIV są często łączone z baletem, do którego muzykę pisze Giovanni Battista Lully, powstaje gatunek komedii–baletu. Opera z kolei rozwija się i ewoluuje osobno, już bez ambicji bycia „melodyczną” mową i „służenia” tekstowi. Najważniejsze stają się muzyka oraz uroda i mistrzostwo śpiewu i to one zawładną włoską operą całkowicie w XIX w., czyli w dobie *bel canta*.

Dzieła operowe powstają w niemal wszystkich krajach europejskich. W XIX wieku pod wpływem romantyzmu rozkwit przeżywa opera niemiecka: zanikają w niej wyraźnie wydzielone recytatywy i arie, całość dąży do stworzenia dużej, spójnej dramatycznie formy. Wielki wpływ na te zmiany ma ówczesna myśl filozoficzna. Powstają traktaty takich autorów jak: August Wilhelm Schlegel, Johann Wolfgang Goethe, Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, aż po pisma Arthura Schopenhauera i Friedricha Nietzschego – wszystkie je łączy wspólny postulat stworzenia sztuki syntetycznej. Po raz pierwszy pojęcie syntezy sztuk – „Gesamtkunstwerk” formułuje w 1849 roku Ryszard Wagner, kompozytor, ale również poeta i historyk sztuki. *Gesamtkunstwerk der Zukunft: Całościowe dzieło sztuki przyszłości, czyli wspólnota sztuk i kolektywnych wykonawców. Jego trzynomowe dzieło „Opera i Dramat”⁹ dają podstawy do stworzenia nowego gatunku operowego: dramatu muzycznego. Założeniem nadrzędnym w dramacie stała się synteza muzyki, obrazu, poezji i akcji scenicznej. Akcja dramatyczna ma się toczyć nie tylko na scenie, ale i w muzyce, wobec czego orkiestra musi przejść na siebie obowiązek ilustrowania i przedstawiania zdarzeń.*¹⁰

W efekcie nastąpiło zespolenie wszystkich komponentów dzieła, tj. muzyki, słowa i obrazu. Wyeliminowanie numerów muzycznych zapewniło ciągłość akcji, a utrzymaniu napięcia dramatycznego służyła tzw. „nie kończąca się melodia” (*unendliche Melodie*), unikająca wyraźnych cesur.

Możliwości ekspresywne muzyki rozszerzają się coraz bardziej w dramacie muzycznym dzięki udziałowi słowa. Wzajemne przenikanie się muzyki i słowa

9 Wagner Ryszard, *Opera i Dramat*, E. Wende i Sp., Lwów–Warszawa 2007

10 Kowalska Małgorzata, „*ABC historii muzyki*”, *Musica Iagellonica*, Kraków 2001, s. 481.

konkretyzuje ekspresję. Słowo stanowi niejako formę uczucia, którą muzyka wypełnia treścią, nadając mu napięcie, intensyfikując je.¹¹

W swojej niezwykle interesującej książce „Przestrzenie muzyczne w polskim teatrze współczesnym” Magdalena Figzał pisze: *Teoria dramatu muzycznego Wagnera stała się w dużej mierze punktem wyjścia dla teatralnych poszukiwań schyłku XIX wieku. „Wielka Reforma Teatru” przynosi szereg teoretycznych i praktycznych prób zreformowania dzieła teatralnego w duchu Wagnerowskiej syntezy sztuk. Dążenie do organicznego zespolenia wizualnych i akustycznych tworzyw scenicznych wyznaczyło jeden z podstawowych tropów myślenia o nowym teatrze.*¹² A także – można by dodać: myślenia o nowej operze.

Połowa XIX wieku to również moment narodzin operetki. Pierwsze powstały w Paryżu, w epoce teatrów bulwarowych. Najwybitniejszym kompozytorem tego czasu był Jaques Offenbach. Kolejne operetki pisano głównie w Wiedniu. Lata między 1860 a 1900 rokiem to złoty czas tego gatunku. Głównymi kompozytorami byli Johann Strauss syn i Franz Lehár. Operetki (również w Polsce) powstawały jeszcze w dwudziestoleciu międzywojennym. Po drugiej wojnie światowej gatunek się nie odrodził. Wciąż natomiast wystawia się operetki klasyczne, co więcej, często cieszą się one powodzeniem, jednak nowe już nie powstają. Ich miejsce, miejsce sztuki nieco bardziej „rozrywkowej” zajął musical. Nota bene gatunek ten wszedł do Polski stosunkowo późno. Powstał w Stanach Zjednoczonych, za pierwszy musicalowy tytuł uznawana jest „Oklahoma!” Rodgersa i Hammersteina z roku 1943. Z kolei prawdziwy rozwój musicalu w Polsce i jego „ekspansja” na teatralne sceny to dopiero ostatnie dwadzieścia lat.

Dziś w teatrze odnajdujemy różne formy obecności muzyki. Są gatunki, gdzie teatr jest przede wszystkim muzyką (muzyczne performanse, inscenizowane koncerty), istnieje osobny, szeroko rozumiany „teatr muzyczny” – czyli musicale, opery, spektakle taneczne, monodramy muzyczne i jest oczywiście klasyczna muzyka

11 Horowicz Bronisław, *Teatr operowy*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1963, s. 23.

12 Figzał Magdalena, *Przestrzenie muzyczne w polskim teatrze współczesnym*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2017, s. 43.

teatralna, czyli ilustracja muzyczna spektakli dramatycznych. Magdalena Figzał pisze o niej:

Kierunek rozwoju i kształtowania się relacji między muzyką a teatrem pokazuje, że nowożytny teatr zdecydowanie ogranicza rolę tej pierwszej, która z konstytutywnego elementu tragedii greckiej zdegradowana zostaje do funkcji tła, ilustracji bądź sygnału – czynnikiem dominującym pozostaje jedynie w rozmaitych formach teatru muzycznego (dramat muzyczny, opera, teatr tańca, musical itd.) wyłaniających się w różnych okresach historycznych. Mimo licznych prób przywrócenia muzyce jej pierwotnego znaczenia – a zatem statusu tworzywa w dużej mierze decydującego o strukturze widowiska – w europejskim teatrze dramatycznym przez długi czas funkcjonowała ona przede wszystkim jako dodatkowy środek wyrazu, podkreślający bądź też odzwierciedlający atmosferę poszczególnych scen. Postulaty wielkich reformatorów XIX wieku dostrzegających w niej ogromny potencjał dramaturgiczny przysłonięte zostały nowymi projektami i manifestami scenicznymi, które w muzycznym elemencie teatru niekoniecznie chciały widzieć źródło jego odnowy.¹³

Powstają, rzecz jasna, spektakle teatru dramatycznego pozbawione jakiegokolwiek celowo dodanej muzyki, co jednak nie znaczy, że nie ma jej w ogóle. Każde przedstawienie teatru dramatycznego ma swoistą melodię, która może nie jest oczywista, ale na przykład rytm (czyli składowa muzyki) spektaklu jest odróżnialny dla każdego i każdy widz mógłby próbować go określić. Trudne jest zatem odseparowanie teatru od muzyki. Podobnie zresztą jak odseparowanie teatru od przestrzeni teatralnej (teatr, nawet wirtualny, zawsze ma swoje miejsce), teatru od aktora, teatru od widza. Wszystkie te elementy składają się na wyjątkowe w świecie sztuki zjawisko totalne, w swej kompleksowości jedyne. Teoretycznie możemy sobie wyobrazić literaturę bez czytelnika (tworzoną „do szuflady”), malarstwo bez odbiorcy, nawet muzykę, która istnieje tylko w zapisie kompozytora. W przypadku teatru jest to niemożliwe, obecność wykonawcy i widza definiują ten gatunek bezwzględnie. Z tych wszystkich sztuk, które składają się na spektakl teatralny właśnie muzyka stoi najbliżej. Ona sama istnieje bez teatru, teatr bez niej istnieje niedostatecznie.

¹³ Ibidem, s. 87.

Reżyseria w teatrze muzycznym – stan badań

Dziedziną, która łączy teatr i muzykę, w spektaklu muzycznym niejako nimi „zawiaduje” jest reżyseria. Jest ona stosunkowo niedawno wyodrębnioną osobną sztuką, czy też raczej – stosunkowo niedawno zdefiniowaną. W swojej „Sztuce reżyserii” Zygmunt Hübner (wieloletni dyrektor teatrów, reżyser, pedagog) pisze:

Fakt, że sam termin pojawił się dość późno (co do tego kiedy brak pełnej zgodności, większość badaczy wiąże go jednak z wiekiem XVIII), nie oznacza wcale, że sama funkcja reżysera nie występowała wcześniej pod inną nazwą, a już zupełnym absurdem jest twierdzić, że teatr mógł się obywać bez reżyserii, Z równym powodzeniem można by twierdzić, że jabłka nie spadały z drzew, dopóki Newton nie zwrócił na nie uwagi i dopóki prawo ciężenia nie weszło do nauki. Tymczasem nie tylko reżyseria jako określona czynność istniała od zarania teatru, ale znana była także funkcja reżysera, choć w istocie nadawano mu różne imiona, w zależności od okresu i szerokości geograficznej.¹⁴ „Organizator”, „kierownik artystyczny”, „antreprenier”, czy – dziś powiedzielibyśmy może „programista scen” – istnieli od początków teatru.

„Sztuka reżyserii” wydana po raz pierwszy w 1982 roku do dziś pozostaje ważnym podręcznikiem reżyserii teatralnej. Zawiera wiele pomocnych informacji, porządkuje proces pracy nad spektaklem, pomaga na wielu etapach tworzenia przedstawienia, jednak nie uwzględnia specyfiki teatru muzycznego.

Drugą pozycją, która poświęcona jest stricte reżyserskiej pracy w teatrze jest wydana przez Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego „Reżyseria teatralna” Wojciecha Szulczyńskiego.¹⁵ W pierwszej części zatytułowanej „Rys historyczny” autor dokładnie opisuje historię inscenizacji, pokazuje zmieniającą się na przestrzeni wieków rolę reżysera, w drugiej zaś – „Zagadnienia praktyczne” kompleksowo opisuje pracę reżyserską nad spektaklem. Podrozdziały zatytułowane są: Praca z aktorem nad rolą, Obsada, Pierwsza próba, Próby analityczne, Budowa sytuacji scenicznej, Seny zbiorowe, Próby generalne, Scenografia, Muzyka, Kompozycja i rytm przedstawienia. Podobnie jak w „Sztuce reżyserii” teatr muzyczny jako osobny podgatunek nie jest wyodrębniony.

14 Hübner Zygmunt, *Sztuka reżyserii*, Fundacja Teatru Myśli Obywatelskiej im.Z.Hübnera, Warszawa 2014, s. 13.

15 Szulczyński Wojciech, *Reżyseria teatralna*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010.

Polski system kształcenia teatralnego aktorów opiera się (a przynajmniej do tego aspiruje) w dużej mierze na systemie Konstantego Stanisławskiego, wybitnego rosyjskiego aktora, reżysera, reformatora XX-wiecznego teatru. Siłą rzeczy reżyserzy teatralni również korzystają z jego metod. Jedną z najciekawszych książek opisujących pracę reżyserską Stanisławskiego jest „Stanisławski na próbie” Wasilija O. Toporkowa.¹⁶ Są to jednak opisy prób (bardzo dokładne i bardzo interesujące) oraz pracy tylko w teatrze dramatycznym, w dodatku w jego bardzo specyficznej, skodyfikowanej surowymi prawami wersji. Wersji, która – wedle jej twórcy – ma ambicję być tą najlepszą, jedną, jedyną. System opiera się na słynnej metodzie: *Metoda oparta jest na założeniu, że fizyczne i duchowe życie człowieka stanowią nierozłączną całość, i budowana na odpowiedniej organizacji fizycznej linii zachowania aktora na scenie.*¹⁷

Na polskim rynku dostępne są również podręczniki reżyserii filmowej. Kompleksowe podejście do zagadnienia znajdziemy m.in. w wydanej w 2015 roku przez Szkołę Filmową w Łodzi „Inscenizacji filmowej. Podręczniku reżyserii” Witolda Szymczyka.¹⁸ Tytuł zawiera słowo „reżyseria” ale reżyserowi teatru muzycznego książka może pomóc bardzo umiarkowanie. Przytoczę chociażby tytuły rozdziałów: 1. Akcja, 2. Filmowanie akcji z jednego lub wielu punktów widzenia, 3. Filmowanie walk i pościgów, 4. Łączniki i pasaż, 5. Scena w długim ujęciu.

Jedynym wydanym po polsku dziełem, które może aspirować do funkcji podręcznika reżyserii teatru muzycznego jest „Teatr operowy” Bronisława Horowicza. Opiszę tę pozycję w rozdziale trzecim mojej pracy poświęconym reżyserowaniu spektaklu operowego.¹⁹

Jeśli chodzi o reżyserię musicalu – taki podręcznik nie istnieje. Jest to ze wszech miar zrozumiałe; Polska nie może poszczycić się bogatą tradycją musicalową, nie doczekała się „klasyków”, gatunek ten przeżywa rozkwit dopiero od mniej więcej dwóch dziesięcioleci. Przez całe lata w Polsce funkcjonowało raptem sześć teatrów musicalowych: Teatr Muzyczny im. D.Baduszkowej w Gdyni, Teatr Rozrywki w

16 Toporkow O. Wasilij, *Stanisławski na próbie*, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2007.

17 Ibidem, s. 15.

18 Szymczyk Witold, *Inscenizacja filmowa. Podręcznik reżyserii*, PWSFTviT, Łódź 2015.

19 Horowicz Bronisław, *Teatr operowy*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1963.

Chorzowie, Gliwicki Teatr Muzyczny, Teatr Muzyczny w Łodzi, Teatr Muzyczny w Poznaniu i Teatr Capitol we Wrocławiu – przy czym te cztery ostatnie wystawiały przede wszystkim operetki.

Na Wydziałach Reżyserii Akademii Teatralnej w Warszawie i Akademii Sztuk Teatralnych w Krakowie bardzo długo nie kształcono reżyserów specjalności muzycznej. Sytuacja zmieniła się w 2012 roku, gdy na Wydziale Reżyserii w Krakowie otwarto kierunek Reżyseria teatru muzycznego. Mimo coraz lepszej sytuacji teatru muzycznego w Polsce, otwierających się scen musicalowych, nowa specjalność najwyraźniej nie spełniała oczekiwań władz uczelni. W maju 2018 roku senat Akademii Sztuk Teatralnych zniósł ten kierunek.

Mając na uwadze powyższe można zaryzykować stwierdzenie, że jeśli chodzi o reżyserię teatru muzycznego w Polsce sytuacja od dziesięcioleci pozostaje praktycznie niezmienna. Najczęściej do teatru muzycznego wiedzie jedna z dwóch dróg:

- skończone studia reżyserskie teatru dramatycznego lub filmowe i późniejsze wejście, metodą prób i błędów do teatru muzycznego. Bywa że, tak jak w moim przypadku, początkiem jest asystentura reżyserska w spektaklu muzycznym
- reżyserowanie spektakli przez aktorów, najczęściej śpiewających, związanych od lat z teatrem muzycznym, oper natomiast przez doświadczonych śpiewaków operowych

W Europie i Stanach Zjednoczonych sytuacja wygląda inaczej. Istnieje możliwość studiowania reżyserii teatru muzycznego. W Royal Academy of Music w Londynie jest kierunek Musical Direction and Coaching, na program składają się m.in.: śpiew, aktorstwo, łączenie (*integration*) śpiewu i grania, ruch sceniczny, historia musicalu, reżyserowanie, ale także współpraca z agentem, znajomość rynku teatralnego. W Niemczech, gdzie teatr muzyczny ma od lat znaczącą pozycję a liczba melomanów wciąż rośnie, również dzięki dobremu poziomowi edukacji muzycznej – samych oper jest tam ponad osiemdziesiąt! – można studiować reżyserię teatru muzycznego w kilku szkołach teatralnych. Na przykład w Hochschule für Musik und

Theater w Monachium kierunku Regie – Musiktheater und Schauspiel. W programie studiów są m.in.: koncepcja inscenizacyjna, praktyki reżyserskie, choreografia, śpiew, historia teatru muzycznego, historia sztuki, historia filozofii, praca z ciałem, fortepian, przygotowanie roli, technika mowy, język włoski, dramaturgia dzieła. Podobny program ma kierunek Regie Musiktheater w Hochschule für Musik und Theater w Hamburgu.

W Stanach Zjednoczonych – mekce musicalu – na każdym artystycznym uniwersytecie artystycznym można studiować Reżyserię – Directing, na kilku specjalność teatru muzycznego. Na przykład w Penn State w Pensylwanii kierunku Directing for the Musical Theatre Stage, w Temple University (również w Pensylwanii) Musical Theatre: Directing Concentration, w Webster University w stanie Missouri: Music Direction for Musical Theatre.

Jak wynika z tego krótkiego zestawienia, w Polsce drogą nabycia umiejętności reżyserowania teatru muzycznego jest głównie indywidualna aktywność, zbieranie własnych doświadczeń „czynnych” – czyli praca w teatrze lub operze oraz „biernych” – czyli oglądanie i analizowanie spektakli muzycznych. Oczywiście teoretyczne podstawy reżyserowania w dużej mierze pokrywają się z reżyserią w teatrze dramatycznym, w tym sensie wymienione przeze mnie w pierwszej części podrozdziału podręczniki znajdują zastosowanie. W pracy nad librettem jak najbardziej przydatne są uwagi Hübnera, np. *Dla reżysera zrozumieć to także zobaczyć, wyobrazić sobie kształt sceniczny utworu literackiego. Kształt ten w procesie prób może ulec daleko idącym zmianom, sam tekst może ujawnić nieodkryte od pierwszego rzutu oka i nieprzewidziane tajemnice i bogactwa, które każą reżyserowi zrewidować jego myślenie, niemniej pierwsza wizja, obraz powstający w wyobraźni po pierwszej – lub pierwszych lekturach nie traci znaczenia.*²⁰

Szulczyński tak formułuje podstawowe zadanie reżysera: *Utwór – publiczność. Reżyser jest łącznikiem, pośrednikiem między tymi dwoma elementami, które nadają kierunek jego zabiegom i określają jego trud: pracę przenoszenia na scenę czy dostosowywania do sceny, pracę, która zakłada zamysł, a znajduje ujście w akcji twórczym. Reżyser jest autorem spektaklu. Choćby był on jak najbardziej skromny, choć*

²⁰ Hübner Zygmunt, *Sztuka reżyserii*, Fundacja Teatru Myśli Obywatelskiej im.Z.Hübnera, Warszawa 2014, s. 79.

*chciałby zachować maksimum szacunku dla innych, przedstawienie świadczy o jego osobistej estetyce, świadomej, czy nieświadomej. Nie ma reżyserii niezauważalnej.*²¹

I oczywiście, z tą i z wieloma innymi myślami autora nie sposób się nie zgodzić.

Inspirujące, że tak powiem – ogólnoreżysersko mogą być też wywiady z reżyserami, zapoznawanie się z sformułowanymi przez nich teoriami i metodami. Ciekawie o źródłach inspiracji i potrzebie rozwoju – głównie duchowego, nieustannego poszerzania świadomości pisze w swojej książce reżyser filmowy David Lynch: *Jeśli ktoś ma świadomość rozmiarów piłki golfowej i czyta książkę, zrozumienie jej będzie miało rozmiary piłki golfowej. Rozmiarów piłki golfowej będzie też jego zdolność percepcji, kiedy wygląda przez okno; przebudzenie, kiedy się budzi rano; i szczęście, kiedy zajmuje się codziennymi sprawami.*²²

Najlepiej, gdyby świadomość reżysera – osoby, która ma stworzyć osobny sceniczny świat, wiarygodną, alternatywną rzeczywistość – była nieskończona.

Zobaczyć dźwięk

Czerpać reżyserskie wskazówki można z wielu źródeł. Można samemu szukać nauczycieli, wybierać mistrzów, można dokładnie analizować spektakle muzyczne przebywając rodzaj „odtwórczej”, rekonstruującej podróż czyli od spektaklu do egzemplarza wyjściowego dzieła (opery, musicalu). Można analizować libretta, partytury, nagrania, można wielokrotnie błądzić i wielokrotnie odnajdywać drogę.

Wszystkie moje doświadczenia pracy w teatrze muzycznym, lektury, rozmowy, „nałogowe” oglądanie spektakli na żywo (w Polsce, Niemczech, Austrii, Francji, Wielkiej Brytanii, Hiszpanii, Danii, Holandii, Szwecji, Szwajcarii, Rosji, na Litwie, Łotwie, na Słowacji, we Włoszech) jak i video doprowadziły mnie do wniosku, który mogę sformułować w następujący sposób:

Podstawowym zadaniem reżysera teatru muzycznego jest „zobaczenie” muzyki.

21 Szulczyński Wojciech, *Reżyseria teatralna*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010, s. 15.

22 Lynch David, *W pogoni za wielką rybą. Medytacja, świadomość i tworzenie*, Rebis, Poznań 2007, s. 28.

Schopenhauer pisał o kompozytorach: *Objawia on najgłębszą istotę świata i wypowiada najgłębszą prawdę w języku, którego rozum jego nie pojmuje, tak jak uśpione medium informuje o rzeczach, o których na jawie nie ma pojęcia.*²³

Ponieważ teatr jest sztuką widzialną, odczuwalną większą ilością zmysłów niż sama muzyka, rolą reżysera dzieła muzycznego jest obudzić „medium”: w pewnym sensie przejść „odwrotną” drogę do kompozytorskiej, to znaczy spróbować zrozumieć najgłębszą inspirację napisanych nut, „poczuć” te nuty a w następnej kolejności „zobaczyć” dźwięk, określić jego obraz, nastrój, oddziaływanie i znaleźć jego przełożenie w teatralnej rzeczywistości, przy okazji nie tracąc mocy jego intuicyjnego i emocjonalnego działania, w wersji optymalnej – jeszcze je wzmacniając.

Temu zatem zagadnieniu – próbie znalezienia drogi między słyszalnym i odczuwalnym intuicyjnie a widzialnym i dotykającym poświęcę swoją dysertację.

Część główna składa się z trzech rozdziałów:

– w pierwszym rozdziale opiszę własną drogę do reżyserowania teatru muzycznego, skupiając się na nabywaniu umiejętności (gra na instrumencie, śpiew) oraz doświadczeniach (asystentura w Teatrze Wielkim – Operze Narodowej), które później odnalazłam jako przydatne w samodzielnej pracy reżysera w teatrze muzycznym

– w drugim rozdziale znajdzie się opis pracy nad musicalem w jego specyficznej odmianie – realizacji w teatrze dramatycznym (Teatrze Dramatycznym w Warszawie) z aktorami niemusicalowymi

– w trzecim rozdziale opiszę pracę nad klasyczną operą. Będzie to „Don Desiderio” Józefa Michała Ksawerego Poniatowskiego, którego zrealizowałam w Operze Śląskiej w Bytomiu.

Po każdym rozdziale zamieściłam zdjęcia ze spektakli. Spis fotografii znajduje się na końcu pracy.

²³ Schopenhauer Arthur, *Świat jako wola i przedstawienie*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2012, s. 402.

ROZDZIAŁ 1.

MOJA DROGA DO TEATRU MUZYCZNEGO

Teatr nie był moim pierwszym życiowym wyborem i do czasu studiów nie interesowałam się nim. Po maturze studiowałam architekturę, aczkolwiek nie czułam ku niej specjalnego powołania, wierząc podskórnie, że to, czym chcę się zajmować w życiu jeszcze się przed mną odkryje. Podobało mi się, że jest na tych studiach dużo przedmiotów ścisłych i rysowania – z tego powodu wybrałam ten kierunek, ale o byciu architektem nie marzyłam. Za to właśnie wtedy, pod koniec lat dziewięćdziesiątych w Poznaniu zaczęłam chodzić do teatru. Głównie do Teatru Nowego, który wówczas pod dyrekcją Eugeniusza Korina przeżywał swój złoty okres. Podziwiałam tam swoje najjaśniejsze gwiazdy: Witold Dębicki, Mirosław Kropielnicki, Antonina Choroszy, nieżyjący już Mariusz Sabiniewicz. Jak to bywa z ideałami młodości – do dziś mało kto im dorównał. Bywało, że niektóre spektakle oglądałam kilkanaście razy, był to mój ulubiony, a od pewnego momentu jedyny sposób spędzania wolnego czasu. Uznałam zatem, że powinnam pracować w teatrze i mogłabym być scenografem. Z takim właśnie zamierzeniem zdawałam na Wydział Reżyserii, by tworzyć scenografie do własnych spektakli. Cztery lata w warszawskiej Akademii Teatralnej zrewidowały te plany. Punktem zwrotnym była asystentura w Teatrze Wielkim – Operze Narodowej u Mariusza Trelińskiego. Poznałam największy w Polsce teatr muzyczny od kuchni i po drugiej asytenckiej premierze, gdy żegnałam się z reżyserem i wykonawcami czułam, że to nie koniec, a początek.

Szkoła muzyczna

Z perspektywy czasu widzę, że moja droga do reżyserowania teatru muzycznego była konsekwentna, chociaż – oczywiście – bardzo długo nieświadoma celu. Od szkoły podstawowej miałam się różnych zajęć, chodziłam do różnych szkół, nabierałam kolejnych umiejętności, ale nawet nie przeczuwałam, w jaki układ się one złożą, jaka ostatecznie konstelacja z nich powstanie. W wieku ośmiu lat zaczęłam naukę w szkole muzycznej. Wybrałam gitarę klasyczną, która kojarzyła mi się „ogniskowo”, rozrywkowo i – przynajmniej z zewnątrz – wydawała się stosunkowo łatwa. W szkole

okazało się, że inne przedmioty: teoria, rytmika, śpiew, instrument dodatkowy były świetne i rozwijające, niestety nie sama gitara. Pięć klas marnowałam czas powtarzając w kółko niemal te same ćwiczenia, zmuszając się do grania, egzaminy zaliczając na cztery minus stawiane tylko z litości i sympatii, czego byłam świadoma. Na początku ostatniej, szóstej klasy z niepokojem przyjąłem informację o zmianie nauczyciela. Miała to być zupełnie nowa osoba w szkole, wybitny gitarzysta z wieloletnim doświadczeniem pedagogicznym. Na próżno interweniowałam u dyrektora, decyzja została podjęta. Pierwsza lekcja była dokładnie taka, jak się spodziewałam – straszna. Usłyszałam to, co w sumie sama wiedziałam, że jestem na poziomie trzeciej klasy, że to niemożliwe, żebym za kilka miesięcy zagrała recital dyplomowy. Miałam wtedy już czternaście lat, wystarczająco dużo, by podjąć decyzję o natychmiastowym wypisaniu się ze szkoły, wydawało mi się, że nigdy w życiu nie przeżyję już takiego upokorzenia. Potem on – mój nowy profesor – sam zagrał... a mnie ścisnęło się w gardle. Stało coś, czego czasem można doświadczyć z kontakcie ze sztuką: gdy wizualizują się nienazwane jeszcze marzenia, gdy dotykamy nieznanych nam jeszcze obszarów naszego duchowego wnętrza, gdy przeczuwamy coś wspaniałego, gdy tęsknimy.

Dziś wiem, że był to mój pierwszy bezpośredni kontakt z wielkim artystą. Wtedy nie zdawałam sobie z tego sprawy, wiedziałam tylko, byłam pewna, że nie dość, iż zostanę w tej szkole, to zrobię absolutnie wszystko, żeby choć o milimetr zbliżyć się do tego poziomu. Być może pozornie nie ma to wiele wspólnego z reżyserowaniem teatru muzycznego, któremu poświęcam moją pracę, ale w istocie ma bardzo wiele: wtedy, w wieku czternastu lat zrozumiałam, jakie emocje może dać sztuka, jakim przywilejem jest tworzenie jej, jak ważny w kształceniu młodego artysty jest nauczyciel (ogólniej – osoba, której się ufa), z jaką odpowiedzialnością wiąże się przyjęcie pod pedagogiczne skrzydła młodego adepta oraz to, że nie ma efektów bez jak najdoskonalszego opanowania rzemiosła, co w przypadku muzyka oznacza dyscyplinę i codzienne ćwiczenia. Jeśli chodzi o pedagoga, w moim przypadku sytuacja była zero-jedynkowa: poprzedni był zły, nie zachęcał, nie imponował, nowy był najlepszy, był idolem. Zrobiłam to, co postanowiłam, czyli absolutnie wszystko, zagrałam recital i potem kontynuowałam jeszcze cztery lata naukę na poziomie szkoły średniej. W 1996 roku zaczęłam studia na Wydziale Architektury Politechniki Poznańskiej i niestety

musiałam zostawić gitarę klasyczną, o której w międzyczasie zmieniłam zdanie diametralnie: z najbardziej pogardzanego instrumentu stała się najpiękniejszym, najczystszy, najdoskonalszym, grającą poezją; instrumentem, dzięki któremu można przenieść się w inny wymiar i inny czas, można poczuć podmuch gorącego samumu, można dotknąć tajemnicy.

Moja muzyczna droga wiodła również przez szkolny chór: zarówno w szkole podstawowej, jak i potem w liceum sporo śpiewałam i lubiłam to. Wtedy były to wykonania czysto intuicyjne, techniki śpiewu klasycznego zaczęłam się uczyć dopiero w wieku dwudziestu siedmiu lat. Pozostając na chwilę przy temacie edukacji: ubolewam nad śladową ilością muzyki w szkołach ogólnokształcących. Uważam, że każdy uczeń na poziomie szkoły podstawowej powinien znać nuty w kluczu wiolinowym tak, jak zna alfabet, powinien umieć zagrać na fortepianie prostą melodię, a do programu nauczania powinien wrócić śpiew. Tak nazywał się ten przedmiot przed wojną i tak powinien nazywać się teraz i, co ważniejsze – powinien wreszcie być traktowany serio. Dziś pozycja muzyki w szkole jest żadna, to jeden z „kwiatków”, takich jak wychowanie fizyczne, czy plastyka. Kolejnym problemem jest przekonanie wielu dzieci, że „słoń nadepnął im na ucho”, jeden z najszkodliwych stereotypów, usprawiedliwiających niechęć do śpiewania i uczenia się muzyki. W rzeczywistości osób, które nie mają słuchu muzycznego jest niewiele, ogromna większość usłyszała to od kogoś, wmówiła to sobie, lub też opiekunowie w dzieciństwie nie zadbali o regularny kontakt z muzyką. Zwykle na przykład dzieci muzyków „mają” słuch, ale jest to przede wszystkim wynikiem otoczenia muzyką od najmłodszych lat, codziennego z nią kontaktu.

Piszę o tym, bo niemal na wszystkich etapach swojej teatralnej edukacji, a też dużo później, kiedy zaczęłam pracować jako reżyser byłam świadkiem dziwnych „uzdrowień” osoby, która rzekomo nie miała słuchu i – swoim zdaniem – kompletnie nie nadawała się do śpiewania, po czym okazywało się, że owszem, ma bardzo dobry słuch, ciekawy głos, chęci, czyli prawie wszystko. Nie ma techniki, ani intuicji

śpiewaczej, w związku z czym śpiewanie czyste i pewne było trudne, ale to już jest osobne zagadnienie.²⁴

Jak już zostało wspomniane, zawodowo po raz pierwszy miałam kontakt z teatrem muzycznym w 2004 roku; byłam asystentem Mariusza Trelińskiego przy realizacji „Damy Pikowej” Piotra Czajkowskiego w Teatrze Wielkim – Operze Narodowej. Pamiętam pierwszą próbę: Herman, główny bohater opery śpiewał swoje wspaniałe arioso: *Ja imieni jejo nie znaju* a ja poczułam, że jestem na swoim miejscu, że tu zostanę.

„Sonata jesienna”, „Jutro”

W 2006 roku zadebiutowałam jako reżyser w warszawskim Teatrze Ateneum „Pokojówkami” Jeana Geneta. Poza możliwością zrealizowania spektaklu w świetnym teatrze miałam też szczęście poznać ówczesnego dyrektora Gustawa Holoubka i odbyć z nim wiele niezwykłych, inspirujących dla mnie rozmów. Na cztery kolejne lata Ateneum stało się moim miejscem i prawdziwą szkołą teatru (i jego kulis).

Kolejną premierą była „Sonata jesienna” Ingmara Bergmana. Zatrzymam się przy tym tytule, mimo iż nie było to przedstawienie muzyczne. Treścią filmu i scenariusza Ingmara Bergmana są odwiedziny wybitnej pianistki Charlotty u córki Ewy. Ewa mieszka z mężem Wiktozem, pastorem na szwedzkiej prowincji. Charlottę grała Ewa Wiśniewska, Ewę – Dorota Landowska, Wiktora – Krzysztof Gosztyła. Kulminacyjna scena sztuki to nocna rozmowa matki i córki, pełna wzajemnych żalów i pretensji bezskuteczna próba pojednania i „ujednoczenia” pamięci. Obie kobiety zupełnie inaczej pamiętają czas dzieciństwa Ewy: Charlotta jako szczęśliwy okres rozkwitu jej kariery i dobrobyt, dzięki któremu córka miało wszystko, Ewa zaś jako nieszczęsny, samotny czas dziecka, którego matki nigdy nie ma w domu, a jak już jest, to lepiej się chować i siedzieć cicho, żeby broń boże nie przeszkadzać w ćwiczeniach. „Sonata jesienna” poza – typową dla Bergmana – wiwisekcją międzyludzkich relacji i wyciągnięciem na światło dzienne rozmaitych traum jest głębokim portretem artysty: poznajemy losy Charlotty, jej życiowe wybory, jej priorytety, stosunek do własnej

²⁴ Por. rozmowa z M.Zarychem, s. 45–49 niniejszej pracy.

kariery, do świata, wreszcie do rodziny. Pierwowzorem Charlotty była czwarta żona reżysera, pianistka Käbi Laretei, ale również sam Bergman. Pięciokrotnie żonaty, ojciec dziewięciorga dzieci (z sześcioma kobietami) wiedział, co to rodzinne demony, zapewne w niejednej nocnej męczącej wiwisekcji uczestniczył. Na pewno też oskarżany był wielokrotnie o zaniedbywanie rodzin (rodzin) na rzecz kariery. Podobne wrażenie odniosłam kilka lat później, gdy realizowałam operę Zygmunta Krauzego „Pułapka” na podstawie dramatu Tadeusza Różewicza: pokazanie Franza Kafki było w pewnym sensie (wewnętrznych dylematów, relacji z samym sobą, z otoczeniem) autoportretem Różewicza, i jako człowieka, i jako pisarza.

W „Sonacie jesienniej” miłością Charlotty jest muzyka. W jednej ze scen, podczas kolacji Ewa decyduje się zagrać dla matki Preludium a–moll op. 28 nr 2 Chopina, którego właśnie się nauczyła. Próba zaimponowania Charlotcie kończy się porażką. Za to pianistka daje Ewie – i nam – wspaniałą lekcję czytania nut, ale też ich „widzenia”:

CHARLOTTA

Chopin nie jest sentymentalny, Ewo! Jest silny uczuciowo, ale nie czułościowy. Istnieje przepaść między uczuciem a sentymentalizmem. Preludium, które grałaś, wcale nie wyraża marzeń, tylko skrywane cierpienie. Musisz mieć w sobie spokój, surowość i gorycz. Wysoką temperaturę, gorączkę, trzyma w ryzach siła męskiej woli. Spójrz tylko na te pierwsze takty: cierpię, ale nie pokazuję tego. Potem krótka ulga. Lecz rozwiewa się ona niemal natychmiast i znów męka jest t a s a m a, ani nie mniejsza, ani nie większa. Ale przez cały czas całkowicie podporządkowana woli. Chopin był dumny, sarkastyczny, gwałtowny, udręczony, rozjątrzony i bardzo męski. To nie była żadna sentymentalna baba. Drugie preludium trzeba grać niemal chropawo, żadnych przymilnych tonów. Ono musi brzmieć tak, jakby się coś zacinało, jakby jakiś opór z trudem dawał się pokonywać.²⁵

Dobrze się czułam na małej scenie, w ponurych, kameralnych sztukach i nie miałabym nic przeciwko temu, by tak wyglądała moja zawodowa droga, ale moje myśli wracały do opery i wciąż podświadomie czekałam na „swój” tytuł, który z czystym sumieniem chciałabym realizować w przestrzeni teatru operowego. Przypadkiem koleżanka śpiewaczka dała mi do przesłuchania płytę z nagraniem w 1966 roku

25 Bergman Ingmar, *Sonata jesienna*, Dialog nr 1/1979, s. 70.

„Jutrem” Tadeusza Bairda. Jest to utwór absolutnie wyjątkowy. Fabularnie to dramat psychologiczny, powstały w oparciu o opowiadanie Josepha Conrada, rozpisany na cztery postacie: troje śpiewaków i aktora. Muzyka „Jutra” jest świadectwem swoich czasów – czasów ponownego odkrycia dzieł Arnolda Schönberga, Albana Berga, fascynacji dodekafonią i skalą 12-tonową. Mimo, iż pisana techniką serialną niesie w sobie całe pokłady liryzmu, romantyzmu i zgoła „nieoperową” psychologiczną prawdę. Po pierwszym przesłuchaniu wiedziałam, że muszę wyreżyserować to arcydzieło. Znalazłam wreszcie doskonałe połączenie teatru dramatycznego i opery, utwór, który porywa słuchacza i trzyma go w napięciu przez całe pięćdziesiąt pięć minut trwania. W pewnym sensie to kwintesencja teatru muzycznego, najgłębiej i najszczerzej rozumianego „umuzycznienia emocji”, dzieło niestety bez precedensu w historii polskiej opery. Teatrem, któremu złożyłam propozycję była Opera Wrocławska, którą kierowała wtedy, w 2007 roku Ewa Michnik. Udało mi się ją przekonać do wystawienia „Jutra” i lepszego debiutu nie mogłam sobie wymarzyć.

Ta praca, zmuszająca mnie do – z jednej strony „normalnej” reżyserii, jak w teatrze dramatycznym, a drugiej do reżyserowania nut, czyli dopasowania scenicznego wykresu temperatury emocji do linii zapisanej przez kompozytora nauczyła mnie najwięcej. Właśnie podczas realizowania „Jutra” krok po kroku uczyłam się od Tadeusza Bairda opowiadania historii muzyką, widzenia zapisanych w niej „wykresów” nastrojów i uczuć w akcji scenicznej, w śpiewakach; zamiany czegoś, co początkowo wyglądało na dopust boży, czyli odgórnego narzucenia rytmu sceny a czasem wręcz zachowań i reakcji postaci – na wyzwanie i szansę. Miałam też szczęście do śpiewaków. Ewa Michnik dała mi idealną obsadę, po doświadczeniach z kilkoma osobami w Teatrze Wielkim obawiałam się nieco przerabiania w operze na serio tematów niedołęstwa, kompleksów, niepełnosprawności, pokazania na scenie brutalnego gwałtu i morderstwa własnego syna, ale, jak się okazało, niepotrzebnie. „Jutra” uwiodło wszystkich, mogę nawet powiedzieć, że czułam w moich śpiewakach rodzaj... ulgi, że mogą wreszcie pokazać współczesnych, prawdziwych, krwistych, ale też nieszczęsnych, pogubionych ludzi.

Kolejnym muzycznym wyzwaniem była „Halka” St. Moniuszki, którą reżyserowałam w 2010 roku w Operze Bałtyckiej w Gdańsku. Przyszło mi się zmierzyć

z najbardziej znaną heroiną w polskiej literaturze muzycznej i również było to spotkanie ze wszech miar pouczające. Pierwszy raz realizowałam klasyczny operowy tytuł: kilkanaście osób obsady, chór, balet, duża orkiestra i pierwszy raz poczułam tę moc i ten rozmach, które dla wszystkich pracujących w operze są po prostu narkotyczne.

W maju 2010 roku w Operze Wrocławskiej wyreżyserowałam „Matkę czarnoskrzydłych snów” Hanny Kulenty, mogę powiedzieć – najdziwniejsze moje przedstawienie. Bohaterką była chora na schizofrenię Klara, występująca w pięciu postaciach: trzech śpiewaczek i dwóch aktorek. W obsadzie był też Kruk – baryton, który uosabiał wszelkie męskie demony. Opera jest relacją z choroby Klary, ona sama monologuje, ma różne wizje, dialogują ze sobą jej osobowości. Sugestywna, w dużej mierze elektroniczna muzyka, senna poetyka, dziwne zachowania bohaterki – to wszystko złożyło się na przejmujący portret wrażliwej schizofreniczki. Przy okazji pracy nad tą operą przeczytałam większość książek Antoniego Kępińskiego, wiele opracowań na temat schizofrenii, zagłębiając się w temat całkowicie. Poczułam, że współczesna opera jest moją drogą, że chcę opowiadać o takich – ważnych dla dzisiejszego odbiorcy problemach, że chcę o nich mówić dzisiejszym językiem. Każde kolejne spotkanie ze współczesną operą było wyjątkowe, inspirujące i rozwijające.

W 2011 roku w Operze Wrocławskiej powstała „Pułapka” Zygmunta Krauzego na podstawie sztuki Tadeusza Różewicza. Ta realizacja skłoniła mnie do zanurzenia się w genialną twórczość Franza Kafki.

W 2015 roku odbyłam kolejną daleką podróż, tym razem science fiction: w Teatrze Wielkim w Poznaniu miała premierę „Space Opera” młodego kompozytora Aleksandra Nowaka. Libretto napisał bułgarski pisarz Georgi Gospodinov, a akcja działa się ni mniej, ni więcej tylko podczas kosmicznego lotu na Marsa. Tak się składa, że w teatrze dramatycznym omijam szerokim łukiem tematy „nieziemskie”, fantastyczne, a najdalsze wyprawy w wyobraźnię podejmuję w operze, szczególnie współczesnej.

Śpiew klasyczny

Realizowanie kolejnych tytułów w teatrach operowych, analizowanie dzieł muzycznych, poznawanie pracy śpiewaczek, śpiewaków oraz dyrygentów przekierowały moją uwagę niemal całkowicie z teatru dramatycznego na operę i śpiew. Najpierw przypadkiem i dla zabawy, potem coraz bardziej świadomie sama zaczęłam śpiewać. Zainteresowałam się przy tym techniką oddechu, możliwościami naszego aparatu wykonawczego i fizjologią wydobycia dźwięku. Krok po kroku, angażując najpierw moje koleżanki śpiewaczki, potem kolejnych prywatnych nauczycieli – miałam ich w sumie sześcioro (ponieważ nie czułam wystarczającego porozumienia wciąż szukałam dalej) – poznawałam swój głos i uczyłam się klasycznego śpiewu. W 2009 roku dowiedziałam się o możliwości studiowania na Wydziale Wokalno-Aktorskim warszawskiego Uniwersytetu im. F. Chopina podyplomowo. Zdecydowałam się od razu, nie do końca mierząc siły na zamiary. Na egzamin wstępny przygotowałam trzy pieśni i jedną prostą arię. Gdy czekałam pod salą na swoją kolej okazało się, że określenie „podyplomowe” dotyczy osób, które już skończyły Wydział Wokalny na jakiejś innej uczelni lub w szkole średniej. Kilka razy słysząc przez drzwi wspaniałe, profesjonalne wykonania zdających kolegów chciałam się wycofać, ale zrobiło mi się szkoda czasu przeznaczanego na przygotowania i – będąc całkowicie świadoma swojego poziomu – jednak weszłam. Dziś myślę, że jedyne co mnie usprawiedliwiało to fakt, że nie chciałam być zawodową śpiewaczką, mówiąc dosadniej: nigdy nie chciałam stać na teatralnych deskach w żadnym charakterze, od zawsze wiedziałam, która strona sceny jest „moja”. Interesowałam się śpiewem klasycznym wtedy, w 2009 roku wręcz maniakalnie i chciałam tę dziedzinę jak najgłębiej poznać, poczuć ją na własnej skórze. Być może z tego wynikał też mój brak tremy, śpiewało mi się na egzaminie tak jak zawsze, ani lepiej, ani gorzej. Na studia jednak się dostałam, nie wnikając w jakim stopniu przesądziły o tym moje skromne umiejętności a w jakim słona opłata, którą każdy nowy student musiał uiścić.

Trzy lata na Uniwersytecie Muzycznym były przede wszystkim konfrontacją moich wyobrażeń i przekonań z prostą w teorii, a zarazem niezwykle trudną w przyswojeniu faktyczną techniką śpiewu klasycznego. Sednem dobrego i pięknego śpiewu jest „pozwolenie” głosowi na wydobycie, nie „wyprodukowanie” go. Prawidłowo zadane pytanie powinno brzmieć: które napięcie muszę zlikwidować, jaki

zacisk odpuścić, którą część ciała rozluźnić, ale też: jakich fałszywych wyobrażeń o śpiewie się pozbyć, by móc wydobyć mój prawdziwy głos. Bogumiła Tarasiewicz w podręczniku do emisji głosu „Mówię i śpiewam świadomie” pisze: *Natura wyposażyła nas w idealną fonację. Gdy przyszliśmy na świat, każdy oddychał wykorzystując siłę przepony, każdy poprawnie otwierał buzię, gdy krzyczał wniebogłosy. Każdy miał głos tak nośny, że było go słychać na znaczne odległości. I gdzie się to wszystko podziało? Zanikło, tak jak zanika wszystko, co nie jest używane.*²⁶

Od dzieciństwa jesteśmy uciszani, strofowani: nie śmieję się tak głośno, nie płacz, nie krzycz. Jest nam stopniowo odbierana naturalna ludzka umiejętność, są nam, zarówno w domu jak i w szkole redukowane nasze głosowe możliwości. W szkołach aktorskich, na wydziałach wokalnych i w teatrach tego nie widzimy, ale wystarczy spędzić trochę czasu poza „środowiskiem”: wiele osób wstydy się własnego głosu (na przykład nie do zniesienia jest dla nich słuchanie swojego nagranego głosu), mamrocze, ma szczękościsk. Guzki głosowe twarde (choroba zawodowa nauczycieli) są wynikiem nie nadużywania głosu, bo wrodzone głosowe możliwości człowieka są ogromne, ale niepoprawnego jego wydobywania, zbyt częstego „zahaczania” o gardło. W prawidłowej emisji trzeba je w pewnym sensie „omijać” celując w rezonatory przedniej części czaszki. Kiedyś na wsiach, polach, w lasach ludzie na porządku dziennym wołali do siebie z daleka, żeby się skomunikować, zdrowy krzyk był normą. Można dziś jeszcze poczuć siłę takiego pierwotnego ustawienia głosu słuchając białego śpiewu. Bywa głośniejszy, niż klasycznie wydobywany głos operowy (różni się od niego przede wszystkim pozycją: klasyczna jest „wysoka”, cały czas mamy uniesione miękkie podniebienie i szeroko otwarte, luźne gardło) a jest równie zdrowy. Wraz z wszechobecnym uciszaniem i tłamszeniem jest nam jednocześnie odbierana umiejętność prawidłowego oddychania. Czynniki zewnętrzne, przede wszystkim stres, spływają oddech człowieka, powodując kolejny paradoks: ucząc się prawidłowo, „nisko” oddychać musimy niejako „przypomnieć” sobie coś, co na początku życia mieliśmy. Wszyscy, bez wyjątku.

²⁶ Tarasiewicz Bogumiła, *Mówię i śpiewam świadomie. Podręcznik do nauki emisji głosu*, Universitas, Kraków 2006, s. 15.

Wracając do moich studiów: jak to bywa z wieloma umiejętnościami, które nabywamy długo (na przykład nauką języka obcego) – dają satysfakcję dopiero, gdy osiągniemy jakiś etap. Do momentu, gdy nie uznałam, że wreszcie mój śpiew zaczyna przypominać coś, co przy dużej dozie dobrej woli mogę zaakceptować, nauka była udręką. Po pierwsze dlatego, że niestety, nie byłam w najmniejszym nawet stopniu naturszczykiem. W śpiewie klasycznym czasem się to zdarza: ktoś przychodzi na pierwszą lekcję i okazuje się, że już to „ma”: pozycję, otwarcie, naturalne vibrato. U mnie było odwrotnie. Poza głosem i muzykalnością nie miałam niczego, każdy kolejny krok pokonywałam długo, mozolnie, metodą prób i błędów, całkowicie świadomie. Po drugie, na ten brak śpiewaczej intuicji nałożyły się jeszcze moje wyobrażenia śpiewania z setek przesłuchanych i obejrzanych oper. Okazało się, że „od środka” proces wygląda zupełnie inaczej, od czego innego zależy, na czymś innym się opiera. Zrozumiałe jest, że przy elementarnych problemach technicznych nie było mowy o jakiegokolwiek satysfakcji ze śpiewu. Po każdym semestrze mieliśmy egzaminy, w międzyczasie koncerty, na których zawsze ratowałam się interpretacją. Moim jedynym kołem ratunkowym było rozumienie tego, co śpiewam i jaką historię opowiadam, rzecz – powiedzmy szczerze – wcale nie taka częsta na wydziałach wokalnych, gdzie jak wiadomo, śpiewa się na okrągło w minimum pięciu językach. Byłam w klasie Urszuli Trawińskiej–Moroz, byłej primadonny Teatru Wielkiego – Opery Narodowej, wybitnej sopranistki. Przez te trzy lata dała mi tyle, ile mogła, choć te możliwości w trybie co dwutygodniowych zjazdów były mocno ograniczone, tym bardziej, iż, jak wspomniałam, byłam raczej oporna.

Zaczęłam co nieco pojmować dopiero na ostatnim, szóstym semestrze. Od pierwszego roku wszystkie lekcje nagrywałam, potem słuchałam i analizowałam, co generalnie było dla mnie doświadczeniem przygnębiającym. Po dwóch i pół roku pierwszy raz usłyszałam w swoim śpiewie jakąś prostotę i prawdę. Na swój recital dyplomowy w czerwcu 2012 roku odważyłam się wreszcie zaprosić znajomych nie związanych z operą. Wszyscy byli zadziwieni tym, że naprawdę śpiewam operowo, niektóre utwory nawet ich poruszyły. Jedna z koleżanek wręcz lała łzy przy pieśni Władysława Żeleńskiego „Młodo zeswatana”. Przynotuję tu słowa pieśni:

Czyż ja na polu nie kalina?

Czyż ja na polu nie jedyna?

*Czemuż mnie tak w moje rano
W pączkach jeszcze połamano?
Niedolaż moja, moja niedola.*

*Czyż ja u ojca nie dziecina?
Czyż ja u ojca nie jedyna?
Czemuż, czemuż w moje rano
Świat mi cały zawiązano?
Niedolaż moja, moja niedola!*

Obraz rozpaczliwej młodej dziewczyny, która z przymusu wychodzi za mąż za starca w połączeniu z piękną, stylizowaną na ludową muzyką jakoś działał na wyobraźnię. Tytułem dygresji – jest więcej podobnych w treści pieśni, na przykład Piotra Czajkowskiego „Я ли в поле да не травушка была” (Ja li w pole da nie trawuszka była), gdzie bohaterka opowiada swoją historię: była jak trawa na polu, jak kalina, rosła świeża, piękna. Ale przyszli, ścięli ją, zaprowadzili do cerkwi *И с немилым, седым новенчалу!* (i pobrali ją z siwym mężczyzną!). Dawniej podobny los był na porządku dziennym.²⁷

Przez lata śpiewania i słuchania – bo uważam się za ekstremalnego melomana – poznałam bardzo wiele pieśni różnych kompozytorów. Gatunek ten jest wspaniałą szkołą „widzenia” muzyki. Sam fakt, że kompozytor najpierw czyta (widzi) tekst, potem, usłyszawszy wewnątrz emocję wiersza przekłada ją na muzykę jest zjawiskiem fenomenalnym. Skąd muzyk „wie”, że dana emocja ma brzmieć akurat tak? Skąd wybór takiej, a nie innej tonacji, rytmu? Nie zliczę godzin, które spędziłam na analizowaniu pieśni, głównie romantycznych rosyjskich, takich kompozytorów jak Piotr Czajkowski, Michaił Glinka, Modest Musorgski, Siergiej Rachmaninow, Aleksander Dargomyżski. Czy da się określić dokładniej to źródło duchowej inspiracji? Umieścić je w ciele? Czy poza nim? Czy może właśnie akty twórcze są czymś, co rzeczywiście łączy nas z jakąś niedocieczoną meta-sferą? Z Jednią? Lub jak chciał Žižek: z transcendencją?

²⁷ Kontynuując dygresję – również w operze Piotra Czajkowskiego „Eugeniusz Oniegin” stara niania opowiada głównie bohaterce Tatianie, że ją samą poprowadzili do ślubu w wieku dwunastu lat.

A może wystarczy po prostu słuchać tych utworów, otworzyć się na nie, łączyć się z nimi w emocji i – jak radzą mistrzowie zen – „zostać w nie wiem”.

Słuchając wrażeń moich znajomych, jakie zrobiły na nich pieśni i inne utwory dotarło do mnie, że być może właśnie w tej chwili realizuje się cel, po który poszłam na te studia: „wejść do głowy” śpiewaka i rozejrzeć się. Jeśli tak emocjonalne reakcje towarzyszą odbiorowi naszego śpiewu, jeśli głosem, czyli najbardziej osobistą i unikalną częścią nas samych możemy wpłynąć na czyjeś uczucia, to jest to warte wszystkiego. Naprawdę nie dziwię się, że większość znanych mi śpiewaków to absolutni zawodowi pasjonaci. Nie dość, że dają coś istotnego innym, to sami gdy śpiewają czują się (i w istocie stają się!) lepsi, mądrzejsi, wrażliwsi.

Na moim dyplomie śpiewałam także pieśń niemiecką, francuską, arię Bacha, arię Haendla oraz arię Michaela Balfe. Zaśpiewawszy wszystkie te utwory zamilkłam z ulgą. Od tamtego czasu klasycznie nie śpiewałam, natomiast bogatsza o nowe doświadczenia wróciłam do reżyserowania.

„Agatka, czyli przyjazd Pana”

W 2012 roku po raz pierwszy reżyserowałam spektakl dyplomowy w Akademii Muzycznej im. K. Lipińskiego we Wrocławiu. Była to opera pt. „Agatka, czyli przyjazd Pana” (1784) Jana Dawida Hollanda – niezwykle, rzadko grane dzieło, pierwsza polska opera klasycystyczna. Jan Dawid Holland to niemiecki kompozytor osiadły w Polsce. Urodzony w 1746 roku w Sankt Andreasberg koło Hanoweru, najpierw był dyrygentem kapeli kościoła św. Katarzyny w Hamburgu, w 1782 roku przybył do Polski, do Warszawy, a później do Nieświeża, gdzie został dyrygentem opery na dworze Radziwiłłów. Był to czas panowania Karola Stanisława „Panie Kochanku” Radziwiłła (1764–1790), wielkiego miłośnika muzyki. Na jego dworze: *Wśród repertuaru operowego odnajdziemy przede wszystkim opery buffa w polskich przekładach Leona Pierożyńskiego i Wojciecha Bogusławskiego – Giovanniego Paisiella, Domenica Cimarosy, Giuseppe Sartiego, Kajetana Majera, oraz opery Jana Dawida Hollanda do librett Macieja Radziwiłła. W latach 80., czasie największego rozkwitu sceny nieświeskiej, koncerty, podobno, odbywały się w Nieświeżu prawie*

codziennie, zatrudniano około dziewiętnastu śpiewaków (polskich, niemieckich, włoskich), w tym znakomitości italskie Vincenza Niccoliniego i Alessandra Danesiego, czy znaną ze sceny warszawskiej Rosę Holland; nadto pięciu kompozytorów: Włochów Joachima Albertiniego i Alessandra Danesiego, Czecha Jana Ladislava Dusíka oraz Niemców Johanna Davida Hollanda i Daniela Körnera. Przyjazd do Nieświeża we wrześniu 1784 r. króla Rzeczypospolitej – Stanisława Augusta Poniatowskiego, był momentem kulminacyjnym w funkcjonowaniu sceny nieświeskiej. Z wielkim przepychem wystawiono z okazji przyjazdu króla operę „Agatka, czyli przyjazd Pana” (libretto M. Radziwiłł).²⁸

Zaiste, imponujący repertuar i zestaw artystów, zważywszy, że cały czas mowa o teatrze prywatnym. Jan Dawid Holland w 1795 roku przeniósł się do Wilna. Wykładał tam na Uniwersytecie Wileńskim, zmarł w 1827 roku.

„Agatka” przy wszystkich swoich walorach: wpadającej w ucho muzyce, melodyjnych ariach, „swojskości” historii (przygotowania wieśniaków na przyjazd pana, w tle – rzecz jasna – historia miłosna) okazała się dużym wyzwaniem dla studentów, głównie przez obecność scen mówionych, w dodatku pisanych silnie stylizowaną gwarą.

Już wcześniej interesował mnie program nauczania na Wydziałach Wokalno–Aktorskich. Obserwując i realizując opery od 2004 roku wielokrotnie zastanawiałam się nad niewiarygodną wprost rozpiętością umiejętności aktorskich śpiewaków: od czujących scenę, godnych teatru dramatycznego śpiewających klasycznie aktorów po pogubionych i zawstydzonych, albo odtwarzających jakieś rozpaczliwe operowe klisze śpiewaków. Ucieszyła mnie propozycja zrealizowania spektaklu dyplomowego, postanowiłam bliżej przyjrzeć się zagadnieniu nauczania aktorstwa na akademiach muzycznych. Z mojego punktu widzenia sytuacja wygląda raczej mało perspektywicznie. W programie zwykle jest jeden przedmiot o nazwie Sceny wokalne–aktorskie lub Aktorstwo (różnie w różnych uczelniach). Od prowadzącego zależy czy realizuje na nich sceny dramatyczne czy sceny z oper. Nie ma techniki mowy, impostacji, nie ma uczenia dialogu, mówienia wierszem i prozą. Dopóki

²⁸ Bieńkowska Irena, *Przedstawienia teatralno – muzyczne na dworach magnaterii litewskiej w połowie XVIII wieku w Barok. Historia–Literatura–Sztuka 2009*, t. 16/2 (32), s. 15–27

wykonywana na scenie opera jest wyłącznie śpiewana, jakoś da się między tymi brakami lawirować, choć przecież operowe recytatywy to de facto dialogi i nie tylko na poprawnym wykonaniu muzycznym ma opierać się scena. Jednak w sytuacji, gdy pojawia się słowo mówione, większość znanych mi śpiewaków od początku pracy dąży do maksymalnego skrócenia tych scen, albo wykonuje je najszybciej jak się da, metodą „ratuj się kto może”. Problem polega na tym, że wbrew pozorom mówione dialogi pojawiają się w operach często, także w tych znanych: „Carmen” G.Bizeta (gatunek opéra comique), „Czarodziejski flet” oraz „Urowadzanie z seraju” W.A.Mozarta (Singspiel), „Fidelio” Beethovena, „Opowieści Hoffmanna” Offenbacha, „Hansel und Gretel” (Jaś i Małgosia) Humperdincka. Dialogi występują również w operetkach (niemal wszystkich) i w operach współczesnych, przy czym w tym drugim wypadku są to często całe role pisane w zamyśle tylko dla aktora (nie śpiewane).

Pokuszę się zatem o stwierdzenie, że „winnym” braku pewnych aktorskich umiejętności jest przede wszystkim uczelnia. Bardzo często na próbach oper po przejściu kilku ćwiczeń, po wewnętrznym ośmieleniu, okazywało się, że śpiewak potrafi autentycznie przejąć się sytuacją sceniczną, potrafi dialogować, potrafi znaleźć swój mówiony głos tak, żeby był prawdziwy, „organiczny” ale zarazem równie donośny jak śpiew (nie jest to łatwe).

Nie ukrywam, że problem dyskusyjnego aktorstwa śpiewaków jest od lat moją bolączką również jako widza. Uważam jednak, że podobnie, jak w przypadku „nieśpiewających” aktorów nie jest to wina tych konkretnych osób. Ewidentnie występują jakieś luki w programach nauczania. Nigdy nie byłam obecna przy tworzeniu podobnego, ale autentycznie ciekawi mnie kto i na jakiej podstawie decyduje o siatce godzin, o ich ilości i ogólnej sensowności, o ewentualnych zmianach czy uzupełnieniach programowych. I co za tym idzie – jak skuteczność tych programów się weryfikuje. Ja, jako reżyser zarówno aktorów, którzy śpiewają, jak i śpiewaków, którzy grają twierdzą, że można młodych ludzi nauczyć więcej, że można, pokazując różne drogi i narzędzia wydobyć z nich to, co w istocie już mają (bo nie chodzi tu przecież o jakieś nadludzkie umiejętności, czy rzadkie kompetencje).

Powtórzę kolejny raz, że moim zdaniem śpiewać można nauczyć każdego. Co do aktorstwa, sprawa jest bardziej skomplikowana, jednak jakieś minimum predyspozycji jest potrzebnych, ale śpiewać naprawdę każdy może.

Tropiąc winnych problematycznego aktorstwa śpiewaków pochylę się tu nad szerszym zagadnieniem: nad krzywdzącymi stereotypami operowymi. Przytoczę cytowaną już „Drugą śmierć opery”: *Pogardliwe wypowiedzi na temat opery tworzyły cały odrębny gatunek, zwłaszcza w XVIII wieku. „Operę wystawiać można ze zbyt kownym przepychem, bowiem jej jedynym celem jest dogadzanie zmysłom i skupianie na sobie opieszalej uwagi publiczności” (Joseph Addison); „Ilekcó wybieram się do opery, zdrowy rozsądek i rozum zostawiam przy wejściu wraz z połówką gwinei” (Lord Chesterton); „Tragedię ogląda się po to, by nami wstrząsnęła, do opery chadza się zaś z każdego innego powodu, najczęściej po to, by przyspieszyć trawienie” (Voltaire)*²⁹

Nie zliczę, ile razy czytałam lub słyszałam pogardliwe komentarze dotyczące: śpiewaków, wsteczności estetycznej teatru operowego, nierozumienia libretta, głupoty libretta, nudy inscenizacyjnej, czy też koturnowości i bezsensowności samego gatunku. Słynne są słowa wiedeńskiego tenora Leo Slezaka: „O «Trubadurze»³⁰ nie mogę, niestety, nic bliższego powiedzieć, bo chociaż sam występowałem w tej operze wiele razy, to jednak do dziś nie wiem za dobrze, o co tam chodzi”.³¹

Opera nie jest tu bez winy, mam tego świadomość. Zarzutów dotyczących kuriozalności wielu librett operowych nie sposób odeprzeć. Mimo to podobne zdania bolą ludzi opery i melomanów. Trzeba wiedzieć, że od co najmniej dwudziestu lat w operze następuje zmiana estetyczna. Wkraczają nowi reżyserzy, nowi scenografowie i nowe technologie. Opera nie jest już teatralnym reliktem: w Polsce i na świecie powstają nowe opery, często wykorzystujące muzykę elektroniczną, video, natomiast klasyczne tytuły inscenizuje się współczesnym teatralnym językiem. Dzięki coraz popularniejszym streamingom, coraz powszechniej dostępnym (jedno z nielicznych dobrodziejstw wciąż trwającej pandemii) reżyserzy i śpiewacy zadają sobie sprawę z

29 Žižek Slavoj, Dolar Mladen, *Druga śmierć opery*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2008, s. 8.

30 „Trubadur” Giseppe Verdi, prem.1853 w Rzymie.

31 Dębowska Anna S., *Boże, o czym oni śpiewają? Upiornie w operze*, Gazeta Wyborcza, wyd. internetowe z dn. 2.11.2016.

wagi operowego aktorstwa (operę oglądamy z nietypowej dla niej perspektywy dużych zbliżeń, nowoczesnego montażu), te wymagania nieustannie rosną. Dziś w każdej operze mamy tablicę z symultanicznym tłumaczeniem, odpada więc zarzut niezrozumienia historii. Z jednym jeszcze trzeba się uporać: wciąż, rzecz jasna, powstają złe spektakle operowe, to jest nie do uniknięcia. I oczywiście taki spektakl obejrzany jako pierwszy w życiu może zniechęcić bezpowrotnie do gatunku. Jednak tylko opera płaci za złe spektakle taką cenę: po nieudanym spektaklu dramatycznym widzowie mimo wszystko wracają do teatru, do kina wrócą nawet po obejrzeniu stu złych filmów. Na operę kładzie się przysłowiowy „krzyżyk” i nigdy do niej nie wraca. Wiem, bo słyszałam takie relacje wielokrotnie. Mimo to głęboko wierzę w przyszłość tego gatunku. Bo z drugiej strony – dobry spektakl operowy jest nieporównywalny z żadnym innym doznaniem artystycznym. Kiedy wszystkie elementy „działają”, kiedy damy się porwać muzyce i jej prowadzić opera da nam najwspanialsze duchowe przeżycia. A czasem kontakt z taką wewnętrzną sferą, której istnienia w sobie nie podejrzewaliśmy.

Realizacje muzyczne

Kolejne realizacje muzyczne to w mojej reżyserii to:

- 2014 „Urowadzenie z seraju” W.A.Mozart, Warszawska Opera Kameralna
 - 2015 „Space Opera” A.Nowak, Teatr Wielki w Poznaniu
 - 2016 „Cabaret” Kander–Ebb, Teatr Dramatyczny w Warszawie
 - „Wszczepianie” gatunku musicalowego w teatr stricte dramatyczny będzie treścią rozdziału drugiego.
 - 2016 „Semiramide riconosciuta” (Semiramida rozpoznana) L.Vinci, Teatr Stanisławowski, Festiwal Oper Barokowych, Warszawa
 - 2016 „Carmen” G.Bizet, Opera na Zamku w Szczecinie
 - 2017 „Kinky boots” Fierstein–Lauper, Teatr Dramatyczny w Warszawie
- Opis pracy nad tym spektaklem również znajdzie się w poświęconym musicalowi rozdziale drugim.
- 2018 musical (program składany) „Buenos Aires – Poenari” Akademia Muzyczna im. G. i K. Bacewiczów w Łodzi

- 2018 „Don Desiderio” J.M.K.Poniatowski, Opera Śląska w Bytomiu
Realizację klasycznej opery stylu *bel canto* opiszę w rozdziale trzecim.
- grudzień 2021 „Margit” Sándor Szokolay, Budapeszt

Fot. 1



Fot. 2



Fot. 3



Fot. 4



Fot. 5



Fot. 6



ROZDZIAŁ 2.

MUSICAL W TEATRZE DRAMATYCZNYM W WARSZAWIE

Specjalność: Musical

O obecności musicalu w Polsce i kształceniu reżyserów teatru muzycznego pisałam we Wstępie niniejszej pracy.³²

Aktorów musicalowych przez całe lata kształcono w Studium Wokalno–Aktorskim im. D. Baduszkowej w Gdyni przy Teatrze Muzycznym (najwcześniej w Polsce, już od 1966 roku) i w Studium Taneczno – Wokalnym przy Teatrze Rozrywki w Chorzowie (otwartym w 1985 roku) przygotowując wykonawców, którzy zasilali potem przede wszystkim zespoły tych dwóch teatrów.

Na uczelni wyższej po raz pierwszy kierunek Musical pojawił się w Akademii Muzycznej im. St. Moniuszki w Gdańsku – w 2008 roku. Kolejne były: Akademia Muzyczna im. G. i K. Bacewiczów w Łodzi – 2014 rok i Uniwersytet Muzyczny im. F. Chopina w Warszawie – 2016 rok. Akademia Sztuk Teatralnych im. St. Wyspiańskiego w Krakowie od lat ma specjalność wokально–aktorską, Akademia Teatralna w Warszawie w latach 2016 – 2022 uczy studentów specjalności Aktorstwo teatru muzycznego, ale jak czytamy w internetowym informatorze, specjalność ta jest wygaszana. Zamiast niej w roku akademickim 2018/2019 wprowadzono specjalność: aktorstwo i wokalistyka. Umiejętności musicalowych można też uczyć się w wielu szkołach prywatnych, jest ich z roku na rok coraz więcej, m.in.: Policealna Szkoła Aktorstwa i Musicalu we Wrocławiu, Prywatne Policealne Studium Sztuki Wokalnej w Poznaniu, Niepubliczne Policealne Studium Musicalowe Capitol przy Teatrze Capitol we Wrocławiu.

Widzimy zatem, że tradycja kształcenia stricte musicalowego w Polsce jest stosunkowo krótka (wyjąwszy gdyńskie Studium). Istnieje jednak inny gatunek, który przez lata wspaniale się rozwinął i można go uznać za rodzaj krajowej specjalności – piosenka aktorska. Tu wspomnieć należy o bogatej powojennej tradycji kabaretowej: Kabaret Bim–Bom, Kabaret Dudek, Kabaret Starszych Panów, Piwnica pod Baranami,

³² Por. s. 15 niniejszej pracy.

Studencki Teatr Satyryków, telewizyjny Kabaret Olgi Lipińskiej. We wszystkich tych miejscach tworzyli wybitni kompozytorzy i literaci, wykonawcami piosenek byli najczęściej zawodowi aktorzy, którzy sztukę tę opanowali mistrzowsko: Kalina Jędrusik, Barbara Krafftówna, Irena Kwiatkowska, Bronisław Pawlik, Wiesław Gołas, Wiesław Michnikowski, Wojciech Pokora, Jan Kobuszewski, Mieczysław Czechowicz, Piotr Fronczewski, Marian Opania, później m.in. Hanna Śleszyńska, Krzysztof Tyniec, Jacek Wójcicki, Zbigniew Zamachowski, Maria Peszek. Tu właśnie – w piosence aktorskiej i kabaretowej najświetniej łączono aktorstwo i śpiew w polskim wydaniu. W tradycji piosenki aktorskiej mieści się też Wydział Estradowy, który w latach pięćdziesiątych kształcił śpiewających aktorów w ówczesnej warszawskiej Państwowej Wyższej Szkole Aktorskiej. Na Wydziale uczyli m.in. Hanka Bielicka, Kazimierz Rudzki, Ludwik Sempoliński, a wśród absolwentów byli Wojciech Pokora, Jerzy Połomski, Bohdan Łazuka.

Dziś najbardziej widzialną kontynuacją tej tradycji jest cieszący się wielkim powodzeniem wśród aktorów i widzów coroczny Przegląd Piosenki Aktorskiej we Wrocławiu, którego pierwsza edycja miała miejsce w 1976 roku. O specyficznej, „polskiej” odmianie piosenki aktorskiej powstała nawet czeska praca magisterska pt. „Fenomén Piosenka” autorstwa aktorki Sarah Haváčovej.³³

Ponieważ przez całe dziesięciolecia nie wykształciliśmy wielu mistrzów klasycznego musicalu³⁴, wciąż nie mamy wystarczającej ilości nauczycieli w tej dziedzinie, nie mamy również polskich musicalowych podręczników i gatunkowej literatury. Niemniej zainteresowanym mogą być pomocne:

– zapoznanie się z historią gatunku w Polsce: Jacek Mikołajczyk „Musical nad Wisłą. Historia musicalu w Polsce w latach 1957–1989”, Wydawnictwo Gliwickiego Teatru Muzycznego, Gliwice 2010.

– 850-stronicowa antologia światowego musicalu (praca doktorska) tłumacza i dziennikarza muzycznego Daniela Wyszogrodzkiego „Ale musicale! Złote stulecie: 1918–2018”, Marginesy, Warszawa 2018.

33 Haváčová Sarah, *Fenomén Piosenka*, Janáčkova Akademie Múzických Umění w Brnie, Brno 2014.

34 Dziś (rok 2021) mamy już kilku specjalistów od musicalu: tacy reżyserzy jak Wojciech Kościelniak, Wojciech Kępczyński, Jacek Mikołajczyk, Jakub Szydłowski regularnie dają musicalowe premiery.

– przybliżenie historii gatunku, omówienie ważnych dzieł (w tym też musicalu filmowego): Joanna Maleszyńska, Joanna Roszek, Rafał Koschany „Musical. Poszerzanie pola gatunku”, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2013.

W polskojęzycznej literaturze przedmiotu nie mamy podręcznika musicalowego aktorstwa, dzieła na miarę „Acting in Musical Theatre. A Comprehensive Course” Joe’a Deera i Dala Vera Rocco.³⁵ To niemal 500–stronicowy kompleksowy amerykański podręcznik nie tylko, co sugeruje tytuł – aktorstwa w teatrze musicalowym, ale również całego musicalu jako osobnego gatunku. Podręcznik podzielony jest na sześć części, które zawierają następujące rozdziały i podrozdziały:

– **I** Podstawy aktorstwa w teatrze musicalowym³⁶

– rozdziały dotyczące aktorstwa: okoliczności założone, cele, przeszkody, podnoszenie stawki, strategie (spora część terminologii wzięta z systemu Stanisaławskiego)

– **II** Struktura i analiza partytury oraz libretta

– nauka pierwszego słuchania, rodzaje muzycznych informacji, analiza muzyczna – szukanie wskazówek kompozytora, kształt melodii, rytm, modulacje, dynamika, relacje między melodią a akompaniamentem, architektura piosenki, głos a charakter piosenki

– praca ze słowami: wskazówki aktorskie w libretcie, słowa jako poezja, poezja *versus* proza, rymy, elementy opowiadania, wydarzenia w życiu twojej postaci, konflikt, rodzaj tekstu (mówiony i śpiewany), analiza postaci

– **III** Podróż przez piosenkę

– cel podróży, relacje z innymi wykonawcami (duety, tercety, ensemble), sam na scenie, dlaczego śpiewam właśnie teraz

– **IV** Wykonanie piosenki

– tekst piosenki jako dialog, tekst piosenki jako monolog, frazowanie, oddech, pozycja ciała, zewnętrzna ekspresja wewnętrznych stanów

– **V** Styl w teatrze muzycznym

35 Deer Joe, Dal Vera Rocco, *Acting in Musical Theatre. A comprehensive course*, Routledge, New York 2016.

36 Tłum. własne (E.P.)

– co to jest styl: dykcja, tonacje, wibrato, style śpiewania, podróż przez style musicalowe od operetek Gilberta i Sullivana (koniec XIX wieku) po Rock Musical

– VI Zawód (Profesja)

– talent, charyzma, umiejętności, rozumienie rynku, planowanie i stawianie celi, poszukiwanie castingów i audycji, agenci, menadżerowie, „networking”, narzędzia reklamy: demo, strona internetowa, przesłuchania: przygotowanie, wygląd, trema, nerwy, przyjmowanie krytyki

Ostatnią, „nieartystyczną” część uważam za najciekawszą w całym dziele. Wielokrotnie słyszałam narzekania aktorów, ale również śpiewaków, że uczelnie nie przygotowują ich do obecności na rynku, do bycia jego częścią i do rozumienia jego praw. Niestety, prawda jest taka, że jesteśmy artystami, ale jesteśmy też – *toute proportion gardée* – produktem na rynku, który ktoś musi kupić, a co najmniej chcieć. Lepiej stanąć z tym faktem twarzą w twarz zawczasu i poznać niezbędne narzędzia, niż potem załamywać ręce nad brutalną rzeczywistością. Nie tylko z tego powodu uważam, że książka „Acting in Musical Theatre” powinna być jak najszybciej przetłumaczona na język polski i włączona do programu studiów musicalowych jako podstawowa lektura.

Piszę o tym podręczniku również dlatego, że sama od roku 2017 roku prowadzę zajęcia z przedmiotu Realizacje scen musicalowych na Wydziale Sztuk Scenicznych w Akademii Muzycznej im. G. i K. Bacewiczów w Łodzi. Widzę, że władze Wydziału wciąż poszukują „złotego środka” pomiędzy sprawdzonymi metodami nauczania śpiewaków klasycznych a zupełnie nowymi wymaganiami, jakie stawia przed nimi kształcenie musicalowe. Te dwie tradycje reprezentują konkretne osoby: kierownikiem Instytutu Wokalno–Aktorskiego jest śpiewak z wieloletnim doświadczeniem pedagogicznym Przemysław Rezner, a kierownikiem Katedry Musicalu Brian Fentress – amerykański wokalista, producent, założyciel chóru gospel. Sama jestem ciekawa, w którą stronę specjalność ta będzie się rozwijała, czy wykształci się coś w rodzaju „polskiej szkoły musicalowej”. Wiem, jakie zadanie postawiłam przed sobą: dać studentom jak najwięcej teatru, scen dialogowych, możliwości pracy nad rolą, bo tego właśnie najbardziej mi brakuje u absolwentów akademii muzycznych, z którymi spotkałam się w pracy. Mój przedmiot trwa dwa lata (cztery semestry) na studiach magisterskich. Podzieliłam go na trzy części:

– w pierwszym semestrze przygotowujemy tylko sztukę dramatyczną. Jest to uzasadnione tym, że na pierwszym roku studiów magisterskich rozpoczynają naukę różne osoby, absolwenci studiów licencjackich również z innych uczelni, a ja chcę spotkać ich na mniej więcej podobnym etapie aktorskiego wtajemniczenia. Poza tym odnoszę wrażenie, że na studiach licencjackich łódzkiej specjalności aktorstwo jest traktowane po macoszemu (mam nadzieję, że się to zmieni), ogromną część programu na przykład zajmuje choreografia. Te proporcje wydają mi się nie do końca szczęśliwe.

– w drugim semestrze kontynuuję swoją „misję” wdrażania aktorstwa na Wydziale i również realizuję ze studentami sztukę dramatyczną. Tym razem jednak dodajemy do niej wybrane przez nas piosenki, to znaczy tworzymy coś w rodzaju autorskiego musicalu. Pozwala to pracować nad ambitną, nieschematyczną rolą (rzadko takie szanse daje musical), a jednocześnie uczy niejako „organicznego” wprowadzania piosenki w opowieść. Dodajemy do sztuki piosenki, które w pewnym sensie „pasują” do historii, są zatrzymaniem się postaci na monolog lub dialog wokalny

– na drugim roku realizujemy klasyczny tytuł musicalowy; w scenografii, kostiumach, z choreografią. W tym przypadku chcę, by studenci mieli możliwość zagrania skończonej roli w tytule musicalowym. Wynika to z pewnej osobliwości, którą do dziś nie do końca rozumiem: oficjalny spektakl dyplomowy (duża realizacja w Sali Koncertowej przy ul. Żubardzkiej, w której biorą udział wszyscy studenci specjalności, z orkiestrą, rozbudowanymi ensemblami i choreografią) jest jeden: na koniec studiów licencjackich, czyli na koniec trzeciego roku. Wydaje mi się to nieco dziwne, że podobnego dyplomu nie mają absolwenci studiów magisterskich, wszak dopiero ten etap zamyka ich edukację, są na wyższym poziomie wokalnym, aktorskim i choreograficznym, niż dwa lata wcześniej. Nie do końca to rozumiem, ale też wiem, że program studiów cały czas ewoluuje, po ostatnich zmianach we władzach Wydziału (2020) można spodziewać się różnych modyfikacji.

Kolejne podrozdziały niniejszej dysertacji poświęcę pracy nad tytułami musicalowymi realizowanymi w teatrze dramatycznym. Doświadczenia podobnej pracy ma za sobą Michał Zarych, pianista, który towarzyszy mi na zajęciach w Akademii Muzycznej. Jest on również korepetytorem, aranżerem, kierownikiem muzycznym

spektakli. Oto, jak sam widzi swoją rolę jako kierownika muzycznego w teatralnej premierze oraz wykładowcy akademickiego:

EP: Jako kierownik muzyczny zrealizowałeś premierę musicalową „Opery za trzy grosze” Bertolda Brechta i Kurta Weilla w Teatrze im. S.Jaracza w Łodzi.³⁷ Pracowałeś z ludźmi, którzy w przeważającej części nie znają nut, a śpiewanie musicalowe nie jest ich pierwszą specjalnością. Jak oceniasz tę pracę? Co Ci się spodobało, a co było najtrudniejsze?

MZ: Zdecydowanie więcej było plusów. Największym pozytywnym zaskoczeniem była ogromna elastyczność całego zespołu aktorskiego. Rzeczywiście często musieliśmy omijać znajomość nut, więc kiedy przygotowywałem aktorów „Opery za trzy grosze”, korzystałem ze specjalnie dla tej produkcji przemyślanych metod pracy, opartych o własne rozwiązania. Niejednokrotnie pracowaliśmy na wyobrażeniach, tzn. wiedziałem, że jest to mocną stroną aktorów i na tym w dużej mierze bazowałem. Aktorzy mają za sobą zagrane dziesiątki ról, różnych sytuacji, ćwiczeń z własnym ciałem. To skutkuje niesamowitą elastycznością i sprawnością w obszarze doboru, przemian, czy utrzymywania wewnętrznych intencji. Wielokrotnie doświadczałem sytuacji, w których wystarczy rzucić hasło, jakkolwiek podziałać na wyobraźnię np. podsuwając próbny kontekst i oni już są w tym kanale. Starłem się korzystać z tego, co aktorzy mieli już wcześniej w swoim warsztacie i próbowałem to przeciągnąć na korzyść muzyki. To, czego nie udawało mi się osiągnąć jakkolwiek terminologią muzyczną, próbowałem ugryźć właśnie od tej strony. Bardzo mnie zaskakiwała podatność aktorów na uwagi bazujące na abstrakcjach. Przykładowo: gdy w partii była melodia wymagająca wysokiego, niemal operowo postawionego głosu, mówiłem: wyobraź sobie, że śpiewasz w La Scali i ten głos musi dotrzeć do rzędów oddalonych o długość stadionu od sceny. Udawało się tym sposobem osiągać konkretne walory brzmieniowe, przy okazji poddając korekcie mankamenty w sferze intonacji, bez zbędnego przekierowywania na nie uwagi. Również często odnosiłem wrażenie, że aktorzy myślą o śpiewie w kategoriach: wysoko – nisko, to znaczy wysokie dźwięki są gdzieś w niebie, a niskie w piekle, i prawdę mówiąc, tak też to dla mnie na początku brzmiało. Sam się dużo dowiedziałem obserwując postęp naszych prac, i jeszcze raz powtórzę, byłem codziennie zaskakiwany otwartością i elastycznością aktorów. Dla

³⁷ „Opera za trzy grosze”, B.Brecht, K.Weil, reż. W.Kościelniak, prem. 12.04.2019, Teatr im. S.Jaracza w Łodzi

mnie samego to było bardzo inspirujące doświadczenie, codzienne stawianie sobie wyzwania: jaki komunikat może pomóc aktorowi, jak można zadziałać mu na wyobraźnię, co jeszcze zaproponować spoza warstwy czysto muzycznej, żeby osiągnąć dany efekt.

Wydaje się, że dzięki takiemu sposobowi pracy dźwięk może być bardziej organiczny, mniej techniczny, nie myśli się o tym, jaki interwał teraz zaśpiewać, tylko co w sobie otworzyć.

Dokładnie. W pewnym sensie to było zrealizowanie jakiegoś mojego wyobrażenia, jak powinna być tworzona kreacja muzyczna m.in. przy pracy z aktorami. Z intencji powinniśmy dojść do sensu śpiewu. Według mnie, śpiew, nawet w najczystszej, wyodrębnionej postaci nie istnieje sam dla siebie, zawsze jest czymś uzasadniony. Intencje, bez względu na to czy były brudne czy czyste, wynikały z sensu istnienia piosenki w dziele; aktor ze swojego arsenału środków wyciągał wtedy odpowiednią i ją aplikował.

To, co było trochę na niekorzyść, ale w sumie można powiedzieć, że było...właściwie neutralne to fakt, że aktorzy dramatyczni o wiele głębiej przyjmują pierwszą prezentację utworu – źródło słynnego efektu „zauczenia się”, kiedy to błędnie podana i zapamiętana fraza jest później niezwykle trudna do skorygowania i przeuczenia na tę właściwą. Wnioskując z różnych doświadczeń, jeśli za pierwszym razem nie usłyszą tej idealnej, nieskazitelnej wersji, to bardzo dużo niepewności wprowadza późniejsze zmienianie muzyczne czegokolwiek. Stąd też uważam, że od strony produkcyjnej trzeba być perfekcyjnie przygotowanym muzycznie i merytorycznie, żeby poprowadzić aktora, również w tym stylu pracy połączonym z intencjami i wyobrażeniami, do ostatecznego zrealizowania takiej roli, z uzyskaniem wysokiej klasy profesjonalnego wydźwięku. Równolegle starałem się także przestrzegać zaleceń wynikających z licencji, a biorąc pod uwagę drobiazgowo opisane wymogi danej partii, pole manewru co do kształtu melodii czy struktury piosenki było bardzo małe, a wręcz miejscami w ogóle go nie było. To zadziałało w naszej „Operze za trzy grosze”. Wszystko, czego aktorzy nauczyli się na pierwszych próbach muzycznych, było konsekwentnie, niezmiennie realizowane do samej premiery.

Jak aktorzy uczyli się ensembli, tzw. chórków?

Pomogło silne zaznaczanie rytmiki, także w ciele. Co ciekawe, bardzo rzadko myliły im się głosy. Zauważyłem pewną prawidłowość: aktorzy mają niesamowitą odrębność swojej artystycznej istoty, swojej jednostki. Jeżeli oni coś wykonują, to tak naprawdę w ogóle im nie przeszkadza, czy się to sonicznie „gryzie” z czymś obok, robią dalej swoje. Muzyka Kurta Weila jest trudna, często dysonansowa, a pomimo tego aktorzy przy naszej metodzie pracy prawie w ogóle nie mieli problemu z tymi współbrzmieniami. Działali na zasadzie: jeśli na próbie było tak ustalone, to ja tak to trzymam.

Wcześniejsze doświadczenia w pracy ze studentami aktorstwa, jak również przy innych spektaklach, ukazały mi także inne interesujące zjawisko, które udało mi się zaobserwować w trakcie naszych przygotowań. Czasami większa intensywność ekspresji w akcji scenicznej skutkowałą zawyżaniem intonacji wykonywanych partii. W rezultacie im większe było napięcie wyrazowe w danej chwili, tym wyższe napięcie struny głosowej i wysokość generowanego dźwięku. Co ciekawe, sam wykonawca odnosił wrażenie, że śpiewa za nisko, a nie za wysoko. W trakcie prac nad „Operą” było to jednak zjawisko bardzo rzadkie.

Z tego co rozumiem, przygotowywałeś aktorów nie tylko muzycznie, ale też w jakimś stopniu interpretacyjnie?

Uważam, że odcinanie interpretacji od muzyki jest czynem nienaturalnym. Nie ma wtedy żadnego uzasadnienia ani pisanie, ani wykonywanie muzyki. Ja zawsze do utworów podchodzę w ten sposób, że zapoznaję się najpierw z kontekstem, szukam odpowiedzi na pytanie po co utwór w ogóle powstał. Studentów często tym strasznie męczę, przez co może czasem mnie nie lubią, ale moim zdaniem nie ma lepszej drogi.

Wracając do aktorów: wydaje mi się, że kluczem jest znalezienie takich sposobów komunikacji, które wydobędą z nich to, co mają w sobie, aniżeli narzucanie im i daremne próby egzekwowania czegoś, czego i tak nie mają. Często odnoszę wrażenie, że korepetytorzy wokalni pracujący z aktorami dramatycznymi dążą do uzyskania efektu, który mają gdzieś w głowie, w uchu, czasem ignorując to, jak w ogóle dany organizm sam brzmi. A to jak ktoś naturalnie brzmi jest według mnie najważniejsze. Wtedy możemy na przykład wzmocnić istniejące walory, te wyjątkowe dla każdego alikwoty, a następnie je podeprzeć.

Wykładasz na musicalu w Akademii Muzycznej w Łodzi od początku istnienia tej specjalności, czyli od 2014 roku. Jak oceniasz program kształcenia?

Program kształcenia na ten moment jest już całkiem dobrze zbudowany i nadal stale dopracowywany. Natomiast, szczerze mówiąc, wydaje mi się, że nie wykryzalizowała się jeszcze ostateczna ścieżka rozwoju studenta. Struktura, która wytyczyłaby w jego postrzeganiu wyraźne ramy i etapy nauki, granica – co jest musicaliem, a co już nim nie jest. W moim odczuciu miejscami za dużo jest jeszcze podejścia estradowego – tak to nazwijmy, za mało łączenia śpiewu z aktywnym aktorstwem. Musical wydaje się wówczas kojarzyć z wykonywaniem popowych piosenek. Niepełna bywa też wciąż świadomość w samych studentach musicalu: często wyznacznikiem rozwoju jest próba kopiowania np. broadwayowskich wykonań – duplikują coś, co widzieli, zamiast odważnie korzystać z licznych okazji, gdzie mogą podejmować próby, aby tworzyć własny język, własną świadomość. Jasne, można się świetnymi wykonaniami zainspirować, ale na pewno nie próbować je odtwarzać. Tu podstawę powinno stanowić zapoznanie się z udokumentowanym w zapisie nutowym pierwowzorem twórców i z kontekstem powstania dzieła. Na zajęciach problemem bywa dla mnie to, że gdy prosi się studentów: daj coś od siebie, to oni w pierwszej kolejności zmieniają albo rytm, albo nuty, a kompletnie nie o to chodzi. Są inne liczne obszary, gdzie znacznie bardziej potrzebna czy nawet wymagana jest inwencja, nie mówiąc już o tym, że zapis muzyczny, przynajmniej nawiązując do zaszczeplonej w profesjonalnych muzykach praktyki utrzymywania szacunku do woli twórców, zawartej w oficjalnym wydaniu materiałów nutowych, nie może być modyfikowany. Z tego mogą zrodzić się nawet problemy prawne, o czym wielokrotnie miałem okazję czytać i przyjmować do wiadomości, podpisując postanowienia licencyjne. Pomimo tego wszystkiego, sytuacja tej specjalności jest jednak niezwykle dynamiczna i wraz z kolejnymi rocznikami, jak również z licznymi udoskonaleniami programowymi czy też poszerzaną wyspecjalizowaną kadrą wykładowców, coraz częściej zauważalne są bardzo obiecujące rezultaty realizowanych założeń. Myślę, że obecnie jest to niewątpliwie atrakcyjna oferta dla kandydatów chcących rozpocząć przygodę i zdobyć pierwsze doświadczenia z musicaliem.

Wróć jeszcze do śpiewających aktorów: realizowałaś dwa musicale w teatrze dramatycznym, widziałam wiele egzaminów z piosenki w Akademii

Teatralnej w Warszawie i moje wnioski są takie, że szkoła teatralna nie uczy techniki śpiewu. Brzmi absurdalnie, bo umiejętności śpiewu wymaga, ale go – jeśli chodzi o technikę – nie uczy, oceniana jest interpretacja. Czy nie wydaje Ci się, że zważywszy, iż dyrektorzy teatrów coraz częściej sięgają po dzieła muzyczne, takie przygotowanie aktorów by się przydało?

Przy „Operze za trzy grosze” pierwsze co zrobiłem, to spróbowałem spotkać wszystkich w tym samym punkcie, jeśli o chodzi o świadomość własnego głosu i własnego ciała w śpiewie. I to była podstawa dla kolejnego etapu pracy. Czyli odpowiadając – zdecydowanie tak. Takie zajęcia uświadamiające fizjologię głosu śpiewanego i technikę śpiewu na pewno by się przydały, aby osoby, które chcą śpiewać dostały szansę na otrzymanie fachowej wiedzy w tym zakresie i wypróbowanie siebie. I od razu powiem, że trzeba przy tym uważać na przedawnione techniki, albo jakieś nienaturalne wyobrażenia co do śpiewania. Zarówno nauczyciel, jak i student muszą otworzyć się na indywidualne predyspozycje danego organizmu, danej osobowości, bo każdy ma je wyjątkowe. Osoba, która prowadzi takie zajęcia musi się na te szczególne cechy i alikwoty uwrażliwić, żeby ich nie zniszczyć, tylko wzmacniać i rozwijać. Dopiero wtedy osoba śpiewająca będzie czuła, że kształtuje swój własny głos. Najgorsze, co można zrobić, to zarzucić studenta zbyt dużą ilością informacji, których nie jest w stanie zrozumieć, przetworzyć i dopasować do siebie. Śpiew jest nierozzerwalnie związany z mentalnością, z nastawieniem psychicznym. Jeśli to zniszczymy na samym początku, bardzo ciężko jest to później odbudować.

Moim zdaniem jeśli ktoś już się dostał na Wydział Aktorski w szkole teatralnej to – potencjalnie – na pewno śpiewa.

Z własnych obserwacji wiem, że poziom śpiewu studentów takich szkół bywa dość zróżnicowany, ale uważam, że zdecydowanie należy podejmować próby, aby go wyrównywać, nawet w przypadku poważniejszych niedociągnięć. Przy odpowiedniej i umiejętnej opiece w cyklu kształcenia, bardzo dużo można jeszcze nadrobić czy dopracować. Potencjał jaki miałem okazję słyszeć np. podczas zajęć przy współpracy z Wydziałem Aktorskim Szkoły Filmowej w Łodzi niejednokrotnie mnie zadziwiał i jedynie utrwał wrazenie, że wszystko jest możliwe.

Sam jestem jednocześnie głęboko przekonany, że każdy człowiek może nauczyć się niemal wszystkiego. Warunkiem jest odpowiednia, precyzyjnie dobrana pod

daną jednostkę metoda. Czysto motywacyjnie – jeśli ja nagle chciałbym stać się np. elektrykiem czy elektronikiem, to mogę nim zostać. Nie przyjmuję opinii: ty się do tego nie nadajesz, to nie jest dla ciebie. Jeśli zechcę, będę miał silne przekonanie i znajdę odpowiedni sposób na naukę – stanę się nim.

„Cabaret”

W lipcu 2016 roku dyrektor Teatru Dramatycznego w Warszawie Tadeusz Słobodzianek poprosił mnie o zapoznanie się z broadwayowskim musicaliem pt. „Kinky boots”, który nie miał dotąd premiery w Polsce. Dzieło było mi zupełnie nieznaną, wtedy jeszcze nie miałam swojej dzisiejszej wiedzy musicalowej, czułam się przede wszystkim człowiekiem opery. Wyjątkiem na mojej drodze zawodowej był klasyk – „Cabaret” Kandra–Ebba wyreżyserowany przeze mnie w tymże Teatrze Dramatycznym (premiera 8 stycznia 2016); wspominałam tę pracę jako trudną, a utwór za – mówię to z perspektywy pięciu lat – zbyt drastyczną rewolucję jak na ówczesne oczekiwania i wyobrażenia zespołu o charakterze ich wspólnego miejsca. Przy realizacji „Cabaretu” początkowo wszyscy podnieciliśmy się pomysłem, ale trakcie prób wątpiliśmy wielokrotnie. Wprowadzenie zupełnie nowego gatunku do teatru stricte dramatycznego szło opornie, również mnie samej. Nie do końca rozumiałam, gdzie przebiega granica „drążenia” w scenie, tak jak w sztukach, które realizowałam wcześniej a „zostawieniem” scen na poziomie pierwszym, wręcz zawstydzająco oczywistym, który wynikał z treści i układu scen, nie dając się w żaden znany mi sposób pogłębić. Mogę powiedzieć, że ten ból nie opuszczał mnie od pierwszej do ostatniej próby. Na premierze oglądałam dzieło moje – niemoje, czekając z utęsknieniem na piosenki, zwłaszcza te z ciekawą choreografią, miałam nadzieję, że one zagłuszą bynajmniej nie szlachetną prostotę tego, co zrobiłam ja. Tym wspomnieniem z realizowania pierwszego w moim życiu musicalu chciałam wprowadzić temat, który coraz bardziej stawał się moim i który, ze względu na nowe okoliczności zawodowe zmuszona byłam pogłębić i uważnie się nad nim pochylić.

Decyzję o realizacji „Cabaretu” podjęliśmy wspólnie z dyrektorem, byliśmy wręcz z niej dumni. Wtedy, po pamiętnych wyborach parlamentarnych w 2015 roku

temat faszyzacji kraju, dochodzenia do głosu ruchów skrajnie prawicowych dyrektorowi Słobodziankowi i mnie wydał się niezwykle nośny. Ja zapaliłam się do tej pracy, bo nareszcie uwierzyłam w musicalową historię, zrozumiałam bohaterów. Po kilku moich doświadczeniach w charakterze widza miałam przed tym gatunkiem rodzaj obawy; krytykowana wszem i wobec niewiarygodność oraz przewidywalność wielu librett operowych wydały mi się niczym w porównaniu z kuriozalnymi i antypsychologicznymi fabułami znanych mi musicali.

Kolejnym powodem powodem byli młodzi aktorzy, których dyrektor przyjął po szkole teatralnej: Krzysztof Szczepaniak i Mateusz Weber, obaj byli wprost idealni do wybranych ról, czyli Krzysztof – Mistrza Ceremonii a Mateusz – Cliffa. Obaj śpiewali i od dawna marzyli o musicalu. Początkowo głównym problemem był brak Sally, głównej bohaterki. Ostatecznie po przesłuchaniach wybraliśmy Annę Gorajską, ale, co potem się okazało, nie był to koniec problemów a początek. Wyszczególniłabym następujące:

- Brak przygotowania logistycznego teatru do realizowania spektaklu teatru muzycznego, mam tu na myśli: niewystarczająca ilość przestrzeni do prowadzenia trzech prób jednocześnie (choreograficznej, muzycznej, aktorskiej), permanentna nieobecność pianisty na próbach, nieprzygotowanie pracowni krawieckich do szycia dużej ilości kostiumów (ciągle dochodziły nowe adresy, w których doszywano), na etapie prób scenicznych brak wykwalifikowanego akustyka, niekończące się problemy ustalania wzajemnych proporcji instrumentów zespołu muzycznego, a w dalszej kolejności proporcji słyszalności aktorów, opanowanie kilkunastu mikroportów jednocześnie, potem jeszcze proporcji aktorów – solistów i zespołu – chóru

- Niewystarczające przygotowanie aktorów dramatycznych do udziału w klasycznym musicalu; brzmi to bezwzględnie, ale niestety jest prawdą. Na wydziałach aktorskich szkół teatralnych obowiązuje zasada, wedle której: jeśli umiesz śpiewać, jeśli wcześniej się uczyłeś to masz szczęście, jeśli nie – nikt cię tego nie nauczy. Wiem, o czym mówię, bo widziałam wiele egzaminów z piosenki; skazany od pierwszego roku na bycie „nieśpiewającym” aktorem do końca szkoły nim pozostał, ratując się na egzaminach melorecytacją, śpiewający i tak robili swoje. Na Akademii Teatralnej w Warszawie zajęcia z piosenki prowadzą śpiewający (często bardzo dobrzy) aktorzy i są

to zajęcia wyłącznie interpretacyjne, to znaczy, jak piosenką opowiedzieć historię, jak ją „przeżyć”. Nie istnieje przedmiot w moim przekonaniu absolutnie podstawowy, czyli nauka śpiewania, nauka prawidłowej techniki wydobywania dźwięku. W warszawskiej szkole długo zajęcia z piosenki miała pani profesor, która wsławiła się tym, że na każdym prowadzonym przez nią roku co najmniej jedna studentka nabawiała się guzków śpiewaczych, w jednym z przypadków niezbędna okazała się interwencja chirurgiczna. Zmierzam do tego, że w każdym teatrze istnieje grupa aktorów „śpiewających”, czyli śpiewających od dawna, jeszcze przed szkołą teatralną i grupa „nieśpiewających”, która po prostu przyjęła do wiadomości od profesora – wyroczni, że się nie nadaje i w tym przekonaniu od lat trwa. Uważam, nawiasem mówiąc, wydawanie takich opinii za wysoce krzywdzące i nieodpowiedzialne. Żeby śpiewać trzeba spełnić dwa warunki: mieć poczucie rytmu i mieć głos. Te dwa warunki spełniają wszyscy studenci wydziałów aktorskich, nie wyobrażam sobie, żeby było inaczej. Zatem, co już było kilkakrotnie powiedziane, śpiewający są potencjalnie w s z y s c y.

- Wynalazek zespołu–chóru, nieobcy aktorom musicalowym oraz chórzystom w operze, natomiast kompletnie obcy aktorom dramatycznym. Przygotowując duży musical w teatrze niemuzycznym trzeba angażować zarówno aktorów, którzy śpiewają rewelacyjnie, jak i tych, którzy śpiewają nieźle, średnio, nie wykluczając tych, którzy sami jeszcze nie wiedzą, że śpiewają. Tu muszę wspomnieć i docenić Annę Grabowską, która przygotowywała obsadę „Cabaretu” wokalnie, postawiła przed sobą ambitne zadanie i je zrealizowała. Jednak – wracając do chóru – czym innym jest nauczanie śpiewania osób, które nie mają z tym na co dzień do czynienia, a czym innym zrozumienie przez aktora dramatycznego sensu obecności zespołu (nie ma na chór musicalowy lepszej polskiej nazwy, w literaturze anglojęzycznej używa się określenia *ensemble*), czyli grupy śpiewająco – tańczącej, obecnej – nazwijmy rzecz po imieniu – w drugim planie. W operze i musicalach, jest to, jak wspomniałam, oczywiste. Często zresztą droga zawodowa późniejszych solistów musicalowych zaczynała się w takim zespole, śpiewaniem chórków i tańczeniem w szóstym rzędzie. Aktor dramatyczny przygotowywany jest od początku szkoły do zgoła innych zadań. W pewnym sensie szkołę teatralną kończą sami soliści. Znamienny widok na chyba wszystkich pierwszych próbach czytanych nowych sztuk: aktor przewraca zapamiętane kartki, szukając swojej postaci i licząc ilość jej tekstu. Cóż, nie mnie z tym

dyskutować, poza tym rozumiem sytuację w całej rozciągłości. Sensem tego zawodu jest gra, jest obecność na scenie. I mimo, że zarówno szkoła, jak i potem wyboista droga zawodowa rewidują początkowy, niemal dziecięcy entuzjazm dostania się na wydział aktorski, ten sceniczny imperatyw jest niezniszczalny, niezależnie od ilości zagranych ról i lat spędzonych w teatrze. Mówiąc szczerze, spodziewałam się aktorskich wątpliwości związanych z faktem obsadzenia w „zespole” – na szczęście w przypadku „Cabaretu” może on być mały, u nas było to sześć osób – ale w przypadku dwóch aktorek sprawa rozrosła się do absurdalnych rozmiarów. Byłam zmuszona ułożyć życiorys każdej z kabaretowych tancerek, psychologiczne powody każdego wyjścia na scenę i poświęcać im tyle czasu, ile głównym postaciom. Dziś wiem, że sama sobie jestem winna, popełniłam duży błąd i nie popełnię go nigdy więcej. Aktor powinien być przygotowany do grania wielkich ról, do drugoplanowych i do przysłowiowej „halabardy” i żaden reżyser nie ma obowiązku usprawiedliwiania tych okoliczności.

We wspomnianej „Sztuce reżyserii” Zygmunt Hübner pisał: *Natura ludzka ma swoje prawa. Trudno wymagać od aktora, aby z zachwytem przyjmował epizod, gdy czuje się predysponowany do ról pierwszoplanowych. Z punktu widzenia reżysera, który ma na uwadze interes całości, rzecz wygląda inaczej.*³⁸ Na marginesie dodam, że całkiem niedawno miałam kolejną okazję do przemyśleń na ten temat. W ramach studiów doktoranckich mieliśmy online zajęcia o nazwie „Spotkanie z mistrzem”. Na konferencyjnym Zoomie spotkaliśmy się z wybitnym reżyserem teatralnym Krystianem Lupą. Wśród wielu interesujących pytań padło to o długość spektakli, jak wiadomo w przypadku tego reżysera są to przedstawienia pięćdo czasem sześciogodzinne. Krystian Lupa odpowiedział i wydawało mi się, że jest to odpowiedź całkiem serio, że prawie zawsze zamierza zrobić maksymalnie trzy godziny, ale potem robi mu się żal aktorów, którzy grają epizody, każdemu z nich coś dodaje, rozwija każdą z postaci i między innymi te decyzje powodują wydłużanie się spektaklu. Brzmi przekonująco, ale też niejako pocieszająco: nie są to tylko moje problemy.

38 Hübner Zygmunt, *Sztuka reżyserii*, Fundacja Teatru Myśli Obywatelskiej im.Z.Hübnera, Warszawa 2014.

„Kinky boots”

„Cabaretem” przygotowaliśmy grunt pod kolejną musicalową inscenizację w warszawskim Teatrze Dramatycznym. Wspomniałam w poprzednim podrozdziale, że „Kinky boots” było dziełem zupełnie mi obcym. Pomijając fakt, że do 2015 roku nie uważałam się w żadnym stopniu za człowieka musicalu, zatem nie czułam się w obowiązku być na bieżąco z powstającymi amerykańskimi premierami (szczególnie, że na samym Broadwayu każdego roku wystawia się kilkadziesiąt nowych tytułów!), nie oglądałam również angielskiego filmu „Kinky boots” z 2005 roku, który był inspiracją do powstania musicalu. Produkcja ta z kolei oparta była na reportażu BBC 2 z 1999 roku z serii „Trouble at the Top”. Reportaż opowiadał o autentycznym brytyjskim producencie obuwia Stevie Patemanie, który walcząc o uratowanie rodzinnej fabryki postanowił rozpocząć produkcję obuwia dla transwestytów i drag queen. Konkretnie chodziło o wysokie, ekstrawaganckie kozaki na szpilce, które drag queen zakłada na swój występ taneczno – wokalny. Drag queen jest bowiem kreacją, postacią sceniczną, w którą wcielają się mężczyźni, najczęściej geje. Warto odnotować, że za pierwszą drag queen w historii światowego kina uważa się Eugeniusza Bodo, który przebrany za Mae West śpiewał piosenkę „Sex appeal” w filmie „Piętro wyżej” z 1937 roku (gra w nim jak najbardziej heteroseksualnego Henryka Pączka). Tak jest, polska kultura ma niekłamanie zasługi w obszarze performatyki płci i gender.

Od wspomnianego przeze mnie spotkania z dyrektorem do premiery „Kinky boots”, czyli 7 lipca 2017 minął rok i był to rok, w trakcie którego poznałam wszystkie etapy pracy nad polską premierą musicalu, począwszy od rozmów na temat pierwszych próbek tłumaczeń tekstu. Najpierw zapoznałam się z librettem musicalu po angielsku. Jego autorem jest Harvey Fierstein, amerykański aktor i dramatopisarz, autor wystawianej już w Polsce „Klatki wariatek” (prem. 2.03.2013 Teatr Komedia w Warszawie). Fierstein to postać ikoniczna dla amerykańskiego ruchu gejowskiego, od lat zaangażowany w walkę o prawa środowisk LGBT. Nic dziwnego, że zainteresował go temat trudnej przyjaźni młodego producenta butów z angielskiej prowincji z londyńską drag queen. Treść sztuki jest bowiem oparta na wspomnianym filmie z 2005 roku: Charlie Price, syn producenta obuwia po nagłej śmierci ojca odkrywa, że firma jest zadłużona; klienci wybierają tanie chińskie buty, tradycyjne rzemiosło jest

wypierane. Na ratunek przychodzi Lola, spotkana przypadkowo drag queen, która przeprowadza rewolucję w fabryce, rewolucję nie tylko produkcyjną ale też mentalną. Lola i jej Aniołki (drag queen³⁹ z jej zespołu) uruchamiają serię wydarzeń, która wstrząsa prowincjonalną fabryką. Opowieść traktuje o odwadze pozbycia się uprzedzeń, o tym, że czasem los funduje nam trudne okoliczności i zmusza do popełnienia błędów, by ostatecznie zmienić nas na lepsze, ale przede wszystkim jest to nienachalna, ale skuteczna lekcja tolerancji.

Tłumaczem sztuki został Michał Wojnarowski związany ze stołecznym Teatrem Roma. Cały proces tłumaczenia (libretta i piosenek) trwał około pięciu miesięcy, w międzyczasie spotykaliśmy się kilka razy. Jednym z podstawowych problemów był wybór zaimka osobowego i rodzaju czasownika w czasie przeszłym, którym sam określa się Lola, w rzeczywistości Simon. Jak podaje internetowa encyklopedia: *Sporo drag queen, chcąc utożsamiać się z postacią, woli, żeby ich nazywano „ona”. Niektórzy wykonawcy proszą by mówić do siebie „on” lub po imieniu postaci, którą przedstawiają. Rzadkim wyjątkiem jest drag queen RuPaul, która powiedziała: „Możesz do mnie mówić on. Możesz do mnie mówić ona. Możesz do mnie mówić Regis lub Kathie Lee. Jest mi wszystko jedno!”*⁴⁰

Ostatecznie zdecydowaliśmy się na „ona”, ponieważ nasz bohater nie przedstawia się nikomu swoim prawdziwym męskim imieniem. Czyli, gdy mówi sam o sobie brzmi to tak:

LOLA

Thanks for your support. Gawd! In a gown I can bellow Brunhilde in front of five hundred drunks and have a laugh. But put me in men’s clothes and I can’t sodding well say Hello. What am I doing here, Charlie?

LOLA

Wielkie dzięki! Boże, w sukience mogę nawet śpiewać Brunhildę przed paroma setkami naprutyh facetów i sama jeszcze się z tego śmiać, ale w męskich ciuchach wstydę się nawet powiedzieć „dzień dobry”. Co ja tu robię, Charlie?

Drugim problemem – choć w istocie pierwszym i najważniejszym – był sam tytuł. Co oznaczają owe dwa słowa:

39 Drag queen w języku polskim nie odmienia się przez przypadki, przez rodzaj ani przez liczbę. Kilku mężczyzn którzy np. występują w show to również grupa drag queen.

40 https://www.encyklopedia.edu.pl/wiki/Drag_queen

„kinky” – perwersyjne, egzotyczne, zboczone

„boots” – wysokie buty, kozaki

Nie miałam nawet siły wyobrazić sobie, że wyreżyseruję spektakl pod tytułem „Zboczone kozaki”. Tłumacz tytułu filmu z 2005 r. najprawdopodobniej miał podobny dylemat, ale i tak ostatecznie poległ decydując się na „Kozaczki z pieprzykiem”. Michał Wojnarowski miał na początku dwie propozycje trafiające gdzieś obok, ale koniec końców zostawiliśmy angielski tytuł i była to dobra decyzja.

W trakcie tych spotkań i czytania kolejnych fragmentów uświadomiłam sobie jak ponadprzeciętne umiejętności językowe powinien mieć tłumacz piosenek. I to nie języka, z którego tłumaczy, ale na który tłumaczy. Nic dziwnego, że w historii literatury bardzo często poetów tłumaczyli inni poeci, czasem tłumaczenie wymaga istnej językowej ekwilibrystyki. W przypadku piosenek dochodzi też znajomość nut. Przykładowo: piosenka Lauren (gra ją Anna Szymańczyk), bohaterki zakochanej w Charliem, która w swojej – prawie rapowanej – części piosenki wylicza własne niepowodzenia miłosne:

LAUREN

THE HISTORY OF WRONG GUYS:

CHAPTER ONE – HE’S A BUM

TWO – HE’S NOT INTO YOU

THREE – HE’S A SLEAZE

FOUR – LOVES A GIRL NEXT DOOR

FIVE – LOVES A BOY NEXT DOOR

SIX – DON’T LOVE YOU NO MORE

– MAKES YOU INSECURE

– MAKES YOU SO UNSURE

LAUREN

ROZDZIAŁY ZŁYCH WYBORÓW:

PIERWSZY TO – STRASZNE DNO

DRUGI – MÓWI, ŻE GO NUDZISZ

1 TRZECI – DWÓJKA DZIECI

2 CZWARTY – CIĄGLE GRAŁBY W

KARTY

3 PIĄTY – WOLI Z SZESNASTKAMI
 4 SZÓSTY – WOLI Z CHŁOPAKAMI
 WIECZNIE ZA ZŁE MA
 TŁAMSI TWOJE JA

93 one, he's a bum. 94 Two: he's not in - to you. 95 Three: he's a sleaze.

96 Four: loves the girl next door. 97 Five: Loves the boy next door. 98 Six: don't love you no more.

sub. p C5 D5 E5 F5 G5 A5

Widzimy zmagania z jednym z kluczowych problemów tłumaczeń z języka angielskiego – z wyrazami jednosylabowymi, których odpowiedników w języku polskim nie ma wiele. W tym wypadku tłumacz zdecydował się podzielić ćwierćnuty na ósemki tak, żeby Lauren zdążyła je „wyrapować”. Znajdujemy więc w tekście piosenki taką wskazówkę:

Takt 94 – dwie ósemki zamiast ćwierćnuty na 1 i dwie ósemki zamiast ćwierćnuty na 4

1 Takt 95 – dwie ósemki zamiast ćwierćnuty na 1 i dwie ósemki zamiast ćwierćnuty na 3

2 Takt 96 – dwie ósemki zamiast ćwierćnuty na 1 i dwie ósemki zamiast ćwierćnuty na 4

3 Takt 97 – dwie ósemki zamiast ćwierćnuty na 1 i dwie ósemki zamiast ćwierćnuty na 4

4 Takt 98 – dwie ósemki zamiast ćwierćnuty na 1 i dwie ósemki zamiast ćwierćnuty na 4

Muzyka „Kinky boots” to oczywiście nie tylko rap. Jej autorką jest Cindy Lauper – amerykańska wokalistka, kompozytorka, autorka tekstów i producentka. Podobno pisząc muzykę nie rozstawała się ze swoim iPhone’em, na którym nucąc nagrywała motywy muzyczne. Te tematy orkiestrowała później z aranżerem Stephenem Oremusem. „Kinky boots” był pierwszym musicaliem, do którego Lauper skomponowała muzykę, na tyle udaną, że w 2013 roku została laureatką Tony Award, najważniejszej amerykańskiej nagrody teatralno – musicalowej.

Muzyka „Kinky boots” jest bardzo zróżnicowana stylistycznie: odnajdziemy w niej pop, rock, funk, rap ale też klasyczne tango. Mnie najbardziej zachwyciły piosenki nurtu New Wave; to charakterystyczne elektroniczne brzmienie hitów lat osiemdziesiątych wciąż budzi w pewnych rocznikach rodzaj dyskotekowej nostalgii.

Po pierwszym zapoznaniu się z librettem i muzyką, nawet mając na uwadze pewną nieoczywistość repertuarową tytułu w kontekście profilu warszawskiego Teatru Dramatycznego (a może właśnie dlatego), postanowiłam zrealizować tę premierę. Scenografem została Aleksandra Reda – studentka scenografii polecona mi przez wykładowcę Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Był to drugi raz, gdy zdecydowałam się pracować z młodym scenografem, mam zamiar w przyszłości podejmować podobne próby; wiem, jak ważne jest otwieranie drzwi do teatrów i pomaganie debiutantom. Często są oni bardziej zaangażowani, współpracujący, twórczy, niż doświadczeni scenografowie.

W „Kinky boots” jest dziewiętnaście miejsc akcji. Postanowiłyśmy zatem maksymalnie wykorzystać niedawno wyremontowaną scenę obrotową teatru, która jest zaiste imponująca. To bardzo sprzyjające musicalom rozwiązanie. Nie zapominajmy o tym, że niniejsza dysertacja dotyczy „widzenia dźwięku”. W nieco uproszczonej wersji (nie dotyczącej stanów psychicznych, czy tempa pojawiania się i przepływu emocji) chodzi również o to, by tempo granej sceny lub/i zmiany scenicznej było takie samo jak muzyki, by widzialne i słyszalne razem „pulsowały”. Scena obrotowa w Teatrze Dramatycznym może się kręcić w różnym tempie, co na wszelkie możliwe sposoby wykorzystaliśmy.

Zbudowałyśmy na niej piętrową konstrukcję, gdzie znajdowały się: na górze biuro fabryki Price&Syn, na dole (po obróceniu o 180°), garderoba Loli. Całość sceny

otoczona była trzema ścianami z powtarzającym się elementem szwskich kopyt (najwięcej scen dzieje się w fabryce). Poza tym było kilka dużych elementów mobilnych:

- ściana londyńskiego mieszkania Charliego zjeżdżająca na sztankiecie
- męska toaleta w fabryce
- taśma produkcyjna z wewnętrznym silnikiem
- wystawa w sklepie obuwniczym
- ring bokserski
- budowany za kurtyną (w trakcie wykonywanej przez Lolę piosenki)

podest pokazu mody w Mediolanie

Zważywszy ilość miejsc akcji – dziewiętnaście oraz ilość zmian – dwadzieścia siedem, postawiłyśmy sobie za punkt honoru nie dopuścić do pojawienia się na scenie panów obsługi technicznej i rekwizytorów. Jako widz również nie przepadam za poruszającymi się na scenie całkowicie prywatnymi ludźmi z kompletnie innej rzeczywistości. Dzięki wspólnemu wysiłkowi obsługi technicznej i aktorów to się udało, co uważam za sukces.

Jak zostało wspomniane na początku podrozdziału, drogę „Kinky boots” przetań „Cabaret”. Nie tylko w sensie pojawienia się pierwszego od wielu lat klasycznego musicalowego tytułu w repertuarze Teatru Dramatycznego (od premiery „Człowieka z La Manchy” Mitcha Leigh w reż. Jerzego Gruzy minęły dwadzieścia dwa lata), ale także – dla mnie przede wszystkim – w oswojeniu się aktorów z niecodzienną dla nich formą. Przy „Kinky boots” nie było już pytań o obecność i rolę aktora w „zespołe” *ensemblu*, narzekania na ilość prób choreograficznych, czy – w wypadku, gdy ktoś grał więcej niż jedną rolę – o błyskawiczne zmiany kostiumu. Zawdzięczam to również choreografce Paulinie Andrzejewskiej–Damięckiej, która niezmordowanie dopingowała aktorów przy okazji wyciskając z nich siódme poty.

Nasz kobiecy zespół realizatorów (kierownikiem muzycznym była Urszula Borkowska) niepokoiła ostatnia scena, której sens i obraz przy pierwszej próbie czytanej nie do wszystkich aktorów dotarł, być może dlatego, że był wpleciony w czytana „na biał” piosenkę. Ostatnia scena mianowicie dzieje się na pokazie mody podczas targów obuwia w Mediolanie. Do Charliego, który w wyniku różnych

perturbacji ostatecznie decyduje się sam wyjść na pokaz w wysokich szpilkach, dołącza najpierw Lola ze swoimi Aniołkami, potem wszyscy pracownicy fabryki. Cały zespół tańczy i śpiewa ostatnią piosenkę – czyli około ośmiu minut plus rytualne bisy – w wysokich do uda kozakach na kilkunastocentymetrowych obcasach. Dodam, że w dziewiętnastoosobowej obsadzie jest pięć aktorek, reszta to mężczyźni. Nasz niepokój okazał się uzasadniony. Zdecydowanie próba, kiedy aktorzy przymierzali i po raz pierwszy próbowali „tańczyć” na tak horrendalnych obcasach była najtrudniejszą. Ostatecznie wszyscy się do tego wymogu dostosowali, ale wiem, jak straszną męką pozostało po dziś dzień to wyjście i ten taniec dla kilku aktorów. Niestety jedyne, co w takich sytuacjach mogę powiedzieć, to: przykro mi, inaczej nie będzie.

Powracając do muzyki. Skupię się na kilku wybranych utworach (w sumie w musicalu jest ich osiemnaście).

- „Nie zna nic piękniejszego ten świat”⁴¹ – utwór rozpoczynający spektakl. Od razu nietypowy i trudny, bo dzieje się na kilku płaszczyznach czasowych i przestrzennych:

- jest tu opowiadana historia rodziny Price i historia fabryki, poznajemy dzień pracy w fabryce przy stołach szewskich i przy taśmie, poznajemy również wszystkich pracowników

- pojawiają się główni bohaterowie Lola (Krzysztof Szczepaniak) i Charlie (Mateusz Weber), najpierw jako mali chłopcy (śpiewający), którzy w trakcie piosenki dorastają, kończą ją śpiewać jako dorośli

- kolejny temat to narzeczona Charliego, Nicola (Kinga Suchan) stojąca przed wystawą sklepu z butami, namawiająca Charliego na przeprowadzkę do Londynu

- ostatnia scena to rozmowa Charliego z ojcem, który liczy na przejęcie fabryki przez syna

Przyznam od razu, że taki początek musicalu wydaje mi się dość ryzykowny, wymagający ekstremalnej uwagi od widza, ponieważ wszystkie kontynuowane później tematy są zarysowane w jednej piosence, w dodatku na tle nieustannego ruchu pracowników fabryki. Wyprowadzenie tego ruchu wprost z muzyki

⁴¹ Te słowa widnieją w tłumaczeniu i te śpiewane są w zarejestrowanym spektaklu. Ale dwa lata temu poprosiliśmy tłumacza o zmianę, wielu widzów skarżyło się, że nie rozumie początku piosenki, akcenty w śpiewie rozkładają się nienaturalnie. Dziś tytuł brzmi „Oto coś, co pokochał ten świat” i tak jest śpiewany.

jest w tym utworze zasugerowane w partyturze kilkoma stop–klatkami (freeze–frame) na krótkie sceny mówione (z podkładem muzycznym), między którymi śpiewana jest piosenka. W tym utworze nie skupialiśmy się na nastroju, czy dogłębnym zrozumieniu melodii. Cała trudność sprowadzała się do wręcz mechanicznego zapamiętania ruchu, śpiewania i „freezów”. Zauważyłam, że łatwiej jest aktorowi zapamiętać ruch, który od początku do końca piosenki jest ułożonym tańcem, niż to naprzemienne: „normalna” praca w fabryce/rozmowa/freeze/praca/rozmowa/freeze/zejście ze sceny/zwrotka solistów/powrót na scenę/praca/freeze itd., mam wrażenie, że taniec wymaga innego rodzaju, „stałej” koncentracji na jednym poziomie. Drugi problem to pojęcie gotowości aktora przed spektaklem. Różni aktorzy mają różne, że tak to ujmę – „czasy rozpędu”, dlatego m.in. przychodzą do teatru zwyczajowo godzinę przed spektaklem. Ale – jak wiadomo – nie zawsze, nie wszyscy. Niektórzy „rozpędzają się” jeszcze na scenie (co widać). W „Kinky boots” takiej możliwości nie ma. Jest pierwsza scena, podniesiona kurtyna i od razu trzeba śpiewać pełnym głosem, grać konkretny temat, ruszać się w sposób zaplanowany (nie bezmyślnie) i pilnować struktury piosenki. Aktorzy dramatyczni nie przepadają za wkładaniem w ramy, upychaniem w formę, w której prawie nie ma się gdzie ruszyć i nie słyszać ich indywidualnego głosu, ale niestety w przypadku tego utworu tak właśnie to wygląda. Z tego wynikał trzeci problem, czyli zmieszanie się z dialogami w zapisane w partyturze tło muzyczne. Jest na taką rozmowę przeznaczona określona ilość taktów i nie może być ona ani mniejsza, ani większa. Zatem rozmowa nie może się skończyć za wcześnie, a już istną katastrofą jest przedłużenie jej i nie zmieszanie się w zadanym czasie. Następny temat się zaczyna i tego, co „nie poszło” nie nadrobimy nigdy, show must go on. Koniec piosenki jest końcem pierwszej sceny, po której dopiero przenosimy się w inne miejsce.

- „Co daje los” – jeden z kilku przykładów rocka w „Kinky boots”. Utwór jest charakterystyczny, bo należy do tej grupy piosenek, które w musicalu wykonywane są na jakiejś „wewnętrznej” scenie, dla konkretnej widowni, przez postać, która gra wokalistę/piosenkarza⁴² Tu kolega Charliego, Harry ma swój zespół, z którym grywa w pubach i tak zaczyna się scena, występem grupy Harrego. Potem następuje dialog, aż do momentu, gdy „mówiona” rozmowa bohaterów rozwija się w dialog śpiewany, który z

42 W tym sensie np. w „Cabarecie” do tej grupy należą wszystkie piosenki wykonywane w berlińskim kabarecie Kit Kat dla publiczności. Piosenka jest utworem śpiewanym przez jakiegoś „wewnętrznomusicalowego” artystę.

kolei przechodzi do następnego numeru zespołu Harrego. Charlie też w nim śpiewa, ale niejako „z zewnątrz”, przeszkadza występowi.

Joe Deer i Rocco Dal Vera w „Acting in Musical Theatre” tak wprowadzali rozdział o analizie piosenki: *Kluczowym elementem odróżniającym musicale od innych form teatralnych jest piosenka, w której doświadczamy emocjonalnego szczytu w życiu bohaterów. W szerokim spectrum stylów, od „Aidy” Verdiego po Eltona Johna, tym, co tworzy teatr muzyczny jest obecność piosenek (arii) jako integralnej części teatralnej narracji.*⁴³

*Słuchając uważnie muzyki, którą postać śpiewa i muzyki, która tę postać otacza dostajemy wiele informacji o danej postaci, o jej nastroju i zmianach emocjonalnych, przez które przechodzi. Nawet jeśli nie są to informacje językowe, które znajdziesz w libretcie, są one bardzo charakterystyczne dla postaci i zapewniają budulec w jej tworzeniu.*⁴⁴

Słowa te dotyczą piosenek nieco innych niż ta powyższa, Harrego. Chodzi tu głównie o momenty wewnętrznego zatrzymania postaci na namysł, na refleksję, na objawienie, na – jak chcą autorzy – „emocjonalny szczyt”, na okazję do uzewnętrznienia swoich uczuć. W tego typu piosenkach postać nie „występuje” dla publiczności, jest sama, albo ma słuchacza w postaci innego bohatera/bohaterów. Zacytowane słowa dotyczą piosenek będących niejako przedłużeniem mowy (lub kontynuowaniem toku myślowego) tzn. wynikłych wprost z akcji, z tego co stało się wcześniej lub zapowiadających to, co dopiero się stanie.

Przykładem „zmiany emocjonalnej” bohatera, którą poznajemy najpierw od strony muzyki, potem dopiero ze słów piosenki jest w „Kinky boots” duet Lola – Charlie.

• „Nie jestem nim” – ta piosenka to punkt przełomowy: po raz pierwszy Lola opowiada o swoim dzieciństwie. Mamy całkiem wiarygodny psychologicznie portret chłopca odrzuconego przez ojca. Lola wybrał udawanie kobiety, przebieranie się by znaleźć jakiś swój azyl wolności i samoakceptacji. Jak sam śpiewa:

Z WYSOKOŚCI SZPILEK PIĘKNIEJE CAŁY ŚWIAT,
KILKA CALI WYŻEJ I LECISZ JAK PTAK

43 Deer Joe, Dal Vera Rocco, *Acting in Musical Theatre. A Comprehensive course*, Routledge, New York 2016, s. 51. (tłum. własne, E.P.)

44 Ibidem, s. 52.

Gdy Lola zaczyna opowieść towarzyszy mu tylko rzadko punktowany fortepian, potem wraz z rozwojem historii i wprowadzeniem tematu zamiany w drag queen muzyka się rozwija, rozszerza, w pewnym sensie sama dostaje „skrzydeł” i mocy. W tym przypadku widać dokładnie to płynne, prawie niezauważalne przejście od mowy do śpiewania; opowieść Loli jest na tyle ważna i osobista, że dodanie czegoś więcej, czyli stopniowo pojawiającej się melodii jest prawie organiczne, jest „potrzebne”. To jedna z najlepszych piosenek musicalu. Również przez autentycznie poruszający refren: „Nie jestem nim” – mowa tu o ojcu; o tym, że rodzice nie powinni mieć zbyt konkretnych planów, jeśli chodzi o własne dziecko. Nie powinni dzieckiem leczyć własnych kompleksów, udowodniać (inna sprawa, że nie bardzo wiadomo, komu), że są więcej wari, bo ich dziecko wybrało drogę, którą mu przeznaczili albo drogę, którą sami kiedyś dla siebie wybrali. Każdy człowiek jest osobnym bytem. Jedyny sposób na szczęśliwe przeżycie swojego jedyne go życia to robić to, co jest zgodne ze mną, to, co chcę robić. Lola zna tę prawdę.

- „W narożniku” – kolejna zbiorowa piosenka – scena. Mamy tu:
 - montowanie ringu bokserskiego
 - wejścia dwóch zawodników: Loli i Dona, najbardziej homofobicznego pracownika fabryki (gra go Łukasz Wójcik)
 - zapowiedzi sędziego
 - dopingi dwóch drużyn w slow motion
 - sekwencje walki bokserskiej w slow motion
 - dopingi w realnym tempie
 - sekwencje walki bokserskiej w realnym tempie
 - nokaut
 - ogłoszenie zwycięzcy
 - wiwaty

Wszystkie te zadania mieszczą się w sześciominutowym, bardzo gęstym rockowym utworze. Został on podzielony na kilka „minichoreografii” – które w efekcie dają sugestywny obraz meczu bokserskiego. Tu również trudnościami było zgranie wszystkich elementów: choreografii, fragmentów śpiewanych, fragmentów mówionych oraz idealna synchronizacja sekwencji slow motion. Pomiędzy ruchami ustawionymi jest

miejsce na jak najbardziej spontaniczny, żywy doping. Wszystko to dzieje w konkretnych momentach muzycznych i również wymagało wielu prób.

Z tego typu piosenką – sceną spotkałam się przy okazji tego musicalu po raz pierwszy. W „Cabarecie” albo się śpiewa, albo mówi, sprawa jest w miarę jasna. W „Kinky boots” trzy utwory są de facto całymi zaprogramowanymi słowno–wokalnie scenami, które trzeba wypełnić idealnie. W tego typu zadaniach myśli się bardziej „teledyskowo”. Nie śledzimy z napięciem najgłębszych dróg emocji. One same udziela się widzowi, gdy wykorzystamy poetykę teledysku: tempo obrazu, zmian światła, dźwięku musi być synchroniczne, a siła całości musi uderzać jak na rockowym koncercie.

Realizując dwa duże musicale, jak również dokładniej zapoznając się z samym gatunkiem (w latach 2015 – 2017 obejrzałam kilkadziesiąt musicalowych realizacji) nasunęły mi się inne, niekoniecznie reżyserskie refleksje:

– sceny mówione; w tych fragmentach najbardziej odczuwalny jest „niedobór” teatru dramatycznego. Co prawda zarówno „Cabaret” jak i „Kinky boots” są w swoim gatunku chlubnymi wyjątkami: aktorzy mają do zagrania wiarygodne, niejednowymiarowe postaci a historia jest niebanalna, ale podkreślmy – w swoim gatunku. W gatunku teatru dramatycznego musicalowe fabuły są w porażającej większości proste i schematyczne. W związku z tym wyzwaniem dla reżysera teatru dramatycznego jest raczej wyrazisty, konkretny pomysł inscenizacyjny na całość, niż dogłębne, wieloaspektowe analizowanie każdej sceny, które nierzadko wiedzie na manowce. To niebezpieczeństwo istnieje też przy próbie nadmiernego pogłębienia charakterów i motywacji żeńskich postaci. W wielu musicalach portrety kobiet wręcz bolą swoją naiwnością. Nie da się ukryć, że jedną z przyczyn jest męskie autorstwo większości librett. Szukanie drugiego dna jest często bezcelowe, jedynym, czego można pilnować, to by dodatkowo nie powiększać problemu, nie czynić kobiet jeszcze bardziej naiwnymi i schematycznymi. Oczywiście mówię wyłącznie o osobistych odczuciach, wielu reżyserów płci męskiej nie ma z tym żadnego problemu; w pewnym sensie takie określone myślenie o kobiecych postaciach jest dla gatunku musicalowego naturalniejsze, co nie znaczy, że nie warto próbować się przez nie przedrzeć.

– piosenki; w nich jest największa siła musicalu. Dobrze napisana piosenka niesie widza, łączy w emocjach z bohaterem, jest – jak zostało powiedziane we wstępie – „umyślną manipulacją emocjonalną”. Zadaniem reżysera jest pomóc w tej subtelnej manipulacji, zarówno z „zewnątrz”: czyli scenografią, światłem, nastrojem jak i „wewnątrz” – czyli przeżyciem, grą śpiewającego aktora

– choreografia; musical musi mieć choreografa. O ile w operze nie jest to konieczne, sceny zbiorowe mogą być rozwiązane w sposób bardziej aktorski, to w musicalu choreografia wpisana jest odgórnie w część piosenek. Wiele np. duetów, czy piosenek finałowych po prostu musi być zatańczone. Wspomnijmy jeszcze o fragmentach partytury wyłącznie instrumentalnych, czyli przeznaczonych do tańczenia lub sceny pantomimicznej. Tu również mamy do czynienia ze specyficznym „widzeniem muzyki”, jak wskazuje źródłosłów – z „zapisem tańca”: gr. *choreía* ‘taniec’, *gráphō* ‘piszę’. Nawiasem mówiąc ciekawie byłoby przeczytać pracę próbującą doszukać się pierwotnych źródeł pomysłu na ruch, jaki wymyśla choreograf. Choć pewnie i tak odpowiedzią okazałaby się intuicja. Coś, czego źródła istnieją poza naszym poznaniem, czego słuchać zawsze warto, ale co – bywa – czasem każe na siebie czekać. Charles Dickens mówił podobno: *Cały ranek siedzę w swoim gabinecie czekając na Oliviera Twista*.⁴⁵

Dzięki temu, że wszystkie warstwy spektaklu: aktorstwo, śpiew, muzyka, scenografia, choreografia, światła „współpracują” – w teatrze wytwarza się nowa jakość, jakość dzieła totalnego, oddziałującego jednocześnie na niemal wszystkie zmysły: *Kiedy dochodzi do idealnego mariażu dźwięku z obrazem, wtedy się to czuje. Scena ożywa; działa wtedy zasada „całość jest czymś więcej niż sumą części”*.⁴⁶ Taką właśnie całością, ewokującą nową teatralną jakość powinien być dobrze zrealizowany musical. Ciekawe iż – dość niespodziewanie – właśnie w tym gatunku, nie w operze, ziściły się postulaty przywrócenia muzyce jej pierwotnego znaczenia: *statusu tworzywa w dużej mierze decydującego o strukturze widowiska*.⁴⁷ Musical nie wymaga specjalnego przygotowania, nie wymaga erudycji, jest sztuką popularną. W sposób

45 Czechow Michaił, *O technice aktora*, Arche, Kraków 2000, s. 12.

46 Lynch David, *W pogoni za wielką rybą. Medytacja, świadomość i tworzenie*, Rebis, Poznań 2007, s. 43.

47 Figzał Magdalena, *Przestrzenie muzyczne w polskim teatrze współczesnym*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2017, s. 87.

prosty, ale skuteczny działa na zmysły, wyzwala emocje, swoją muzyczną materią łączy nas (jak tysiące lat temu teatr antyczny) z metasferą uczuć.

„Kinky boots” – fragmenty recenzji:

Show z muzyką na żywo, porywające piosenki, mieszanka różnych gatunków muzyki – od popu, rocka, poprzez funk, soul, nową falę aż po tango – wymaga od artystów umiejętności głosowych i tanecznych, precyzyjnego przygotowania i sporego wysiłku fizycznego. Czy to wystarczy, by stworzyć interesujący, niebanalny spektakl na dobrym poziomie? Na miarę możliwości teatru i dobrze oceniany przez widzów, nawet wybrednych? A może Ewelina Pietrowiak porwała się na coś, czego w warunkach Dramatycznego dobrze zrobić nie można? Nie oszukujmy się – West End ani Broadway nam nie grozi. Powstało przedstawienie muzyczne na bardzo dobrym poziomie, wspierane przez wprawnych muzyków i bogactwo brzmienia instrumentów. Wokalne umiejętności niektórych aktorów wręcz zaskakują, o tanecznych nie wspomnę, ale nie tym mnie ujęli warszawscy artyści. „Kinky Boots” w Teatrze Dramatycznym to przede wszystkim zespołowy popis aktorski i właśnie w tym jego siła! (...)

Spektakl Eweliny Pietrowiak to po prostu doskonała komedia, oczywiście w muzycznej odsłonie, ale więcej w niej dojrzałych smaków z dramatycznego teatru niż z musicalu (i w tym tkwi siła!)

Anna Czajkowska, *Teatr dla Was*, 11.07.2017.

Myślę, że Dramatyczny będzie miał hit na dużej scenie. Spektakl niesie taki rodzaj pozytywnego przekazu, który chyba dzisiaj widzowi jest potrzebny.

Wojciech Majcherek, *Blog Wojciecha Majcherka*, 9.07.2017.

Idealne zgranie całego zespołu, partii wokalnych i tanecznych, precyzyjna scenografia świetlna, wykorzystanie przestrzeni, która płynnie zmienia charakter w zależności od drobnych detali – wszystko to sprawia, że mamy do czynienia z produkcją świetnie naoliwioną, działającą niezawodnie, która ma przynieść oczekiwany przez wszystkich finał. Popatrzenie: jednak im się udaje. Nie powinno, tyle było przeciwności, ale jednak to możliwe, jeśli tylko zdobędziesz się na to, aby zaakceptować kogoś innego od siebie. A to zupełnie inna para butów.

Tomasz Miłkowski, *Dziennik Trybuna*, 14.07.2017.

Aktorstwo tego przedstawienia to temat na odrębny tekst. Mateusz Weber jak mało kto potrafi pokazać zagubienie, rozdarcie i subtelność (taki właśnie jest Charlie), a także ciekawą granicę między dobrem i złem w człowieku, kiedy to delikatny poszukiwacz szczęścia zamienia się w kapitalistę tłumiącego w sobie uczucia, bo musi zwolnić pracowników, żeby uratować fabrykę. I wtedy, kiedy zdziera wreszcie z siebie maskę, odrzuca fałsz i rzeczywiście osiąga szczęście. Weber jest przekonujący – to nazwisko trzeba pamiętać.

Krzysztof Szczepaniak w roli Loli (Simona) rozsądza ten spektakl w najlepszym tego słowa znaczeniu. Szczepaniak jest aktorem o nieprawdopodobnych możliwościach: znakomicie śpiewa (to zresztą wiadomo nie od dziś, w roli konferansjera w „Cabarecie” wcale nie był gorszy od Joela Grey’a z filmu Boba Fosse’a), posiada inteligentne poczucie humoru, jest poruszający w scenach dramatycznych,

potrafi być męski i kobiecy, a w obydwu tych „stanach” przekonujący, znakomicie tańczy. I to nawet na wysokich szpilkach (swoją drogą, to jak on porusza się na tych gigantycznych obcasach jest godne najwyższego podziwu)! Szczepaniak – oto nazwisko, które jest gwarancją fantastycznych przeżyć artystycznych.

Weber i Szczepaniak „prowadzą” to przedstawienie, są „prawdziwi”, wierzę im! Ale przecież cały zespół jest perfekcyjny, każdy epizod jest „dopieszczony”. Czułem, że aktorów ten spektakl cieszy, żyją nim, że znakomicie się bawią razem z widzami. Są ekstatyczni, euforyczni, frenetyczni, że na tych synonimach poprzestaną. Pozytywna energia bijąca ze sceny, wręcz eksplodująca, przenosiła się na widzów w sposób naturalny. Tak to odczuwałem, podobnie jak inni widzowie, wnioskując po ich spontanicznych reakcjach.

ks. Andrzej Luter, *Laboratorium Więzi*, 16.07.2017.

Na widowni obserwowałem cały możliwy przekrój teatromanów – były tam i grupy szkolne z opiekunami, i silna reprezentacja emerytów, zaangażowani w kulturę hipsterzy i małżeństwa w wieczorowych strojach, wreszcie też sporo homoseksualnych par na randce w teatrze. Nie będzie nadużyciem, kiedy powiem, że cała widownia w naturalny sposób tak samo żywiołowo reagowała na przenikliwe, sarkastyczne puenty Loli, tak samo wzruszała się na wymagających tego songach, tak samo bawiła się i cieszyła z bohaterami. Miarą sukcesu tej realizacji była niewymuszona stojąca owacja natychmiast po finale, naraz na parterze i obu balkonach. Chciałbym wierzyć, że – niezależnie od mankamentów spektaklu – wspólnota we frajdzie, jaka wytworzyła się między sceną a widownią, może ponieść tę dobrą energię i poza mury teatru. Bo jeżeli w tak zróżnicowanym gronie wspólnie „we felt the joy”, rzeczywiście poczuliśmy postulowaną w broadwayowskim sloganie radość, *Kinky Boots* może działać na rzecz zmiany społecznej znacznie więcej niż wszystkie ideologicznie zaangażowane przedstawienia lewicowego teatru artystycznego razem wzięte.

Adam Karol Drozdowki, *Teatr*, 11/2017

Fot. 7



Fot. 7a



ROZDZIAŁ 3.

OPERA W OPERZE ŚLĄSKIEJ W BYTOMIU

„Teatr operowy” Bronisława Horowicza

Opera jest teatrem. Jeżeli odłożyć na chwilę na bok termin opera, pojawiający się dopiero w XVII wieku, a zastąpić go terminem teatr muzyczny czy teatr liryczny, jest ona pierwszym, najstarszym teatrem świata. Teatr zwany dramatycznym jest – ze wszystkimi zastrzeżeniami co do definicji – jakby deformacją gatunku, hipertrofią jednego z elementów (literatury) kosztem innego (muzyki). Zresztą historia teatru daje nam niejedną dowód, że będzie on poszukiwał tego utraconego, a niezbędnego mu do życia składnika.⁴⁸

Tak – trzeba przyznać, dość radykalne zdanie o teatrze dramatycznym, jako o historycznie zmutowanej operze ma Bronisław Horowicz, autor najważniejszego w polskiej literaturze gatunkowej opracowania pt. „Teatr operowy. Historia opery. Realizacje sceniczne. Perspektywy.” Książka ukazała się po polsku w 1963 roku (pierwsza wersja „Le Theatre d’Opera” po francusku wydana została już w roku 1946) i do dziś nie ma pozycji bardziej wartościowej, pełniejszej, pozwalającej zrozumieć operę jako sztukę na wskroś współczesną. Bronisław Horowicz urodził się w 1910 roku w Łodzi, gdzie uczęszczał do konserwatorium, uczył się gry na skrzypcach, a także prywatnie aktorstwa. Pracował jako aktor w teatrach m.in. Częstochowy i Sosnowca, zajmował się również działalnością muzyczną: komponował piosenki, śpiewał, nawet dyrygował operetkami. Od lat trzydziestych mieszkał w Warszawie, od 1934 zawiązany był z kabaretem „Cyrulik Warszawski”. W 1935 roku ukończył reżyserię w Państwowym Instytucie Sztuki Teatralnej, jego mistrzem był Leon Schiller. Po studiach Horowicz postanowił zostać reżyserem operowym i w 1938 roku wyjechał na dalszą naukę do Paryża. W 1946 wyreżyserował we Francji pierwszą operę – było to „Potajemne małżeństwo” Cimarosy. Kolejne lata to kolejne realizacje operowe w Europie: m.in. w Niemczech, we Włoszech, Holandii, Belgii, Szwajcarii, Austrii. W 1965 Bronisław Horowicz wyreżyserował „Króla Rogera” Karola Szymanowskiego,

⁴⁸ Horowicz Bronisław, *Teatr operowy*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1963, s. 22.

jedną z premier otwierających odbudowany Teatr Wielki w Warszawie. Przez lata promował kulturę polską we Francji, był nie tylko reżyserem, ale także krytykiem, kompozytorem, teoretykiem sztuki. Zmarł w Paryżu w 2005 roku, w wieku 95 lat.

Poświęcam akapit tej postaci gdyż, mimo iż jestem związana z operą od siedemnastu lat, z teatrem ponad dwadzieścia, z tym nazwiskiem spotkałam się po raz pierwszy dopiero w 2017 roku. Nie wiedziałam, że przed Krzysztofem Warlikowskim, który dziś bardziej niż polskim reżyserem teatru dramatycznego jest europejskim reżyserem operowym istniał tak ważny artysta, który mógłby poszczycić się prawdziwie międzynarodową, wieloletnią karierą reżyserską. Dodam, że właśnie Bronisław Horowicz był dyrektorem dwóch pierwszych festiwali filmowych w Cannes (1946, 1947). Lektura jego „Teatru operowego” była dla mnie rodzajem odkrycia, przeczytałam sformułowania, które od dawna krystalizowały mi się w głowie, a których nie miałam dotąd z kim i gdzie skonfrontować.

Na „Teatr operowy” składają się trzy części:

– Część Pierwsza: MUZYKA I SŁOWO

W pierwszej części Horowicz omawia dokładnie historię gatunku operowego. Przytacza interesujące cytaty, przybliża kompozytorów i ich dzieła, szuka na przestrzeni dziejów opery związków słowa i muzyki, analizuje libretta.

– Część Druga: DZIEJE REALIZACJI OPEROWYCH

Druga część dzieła poświęcona jest historii inscenizacji; autor omawia w niej strategię inscenizacyjną poczynając od „Eurydyki” Jacopo Peri (1600) na realizacjach z lat 60-tych XX wieku kończąc.

Przybliża także historię scenografii, historię zmian technicznych, wprowadzanie mechanicznych wynalazków do spektakli. Opisana jest historia gestu, historia i ewolucja gry aktorskiej, wykorzystanie chóru i baletu.

– Część Trzecia: PERSPEKTYWY

W tej części Horowicz podejmuje się swego rodzaju podsumowania i uporządkowania dotychczasowych rozważań: analizuje gatunek operowy pod kątem konwencji, formy, kompozycji, zmian wprowadzanych przez poszczególnych kompozytorów, harmonii, rytmu. Daje zdania o syntezie sztuk, którą – jak w żadnej innej dziedzinie – odnaleźć możemy w operze:

Arteaga (1785) podejmujący pierwszą w dziejach próbę napisania poetyki teatru muzycznego i ustalenia jego praw i reguł, mówi o łączności między sztukami oraz o transpozycji wrażeń wzrokowych na podobnie działające wrażenia słuchowe.⁴⁹

Rousseau, który już wcześniej pisał o konieczności syntezy sztuk w operze dostrzegł, na czym polega trudność osiągnięcia jej: «Mimo iż obiekt jest ten sam, poeta i muzyk dają równocześnie dwa jego obrazy, upodabniające się, lecz odrębne i szkodzące sobie nawzajem. Umysł, zmuszony do rozdwojenia się, wybiera i skupia się na jednym obrazie bardziej niż na drugim. Wówczas muzyk, jeśli ma więcej talentu niż poeta, usuwa się w cień i każe o nim zapomnieć.»⁵⁰

Sam Horowicz pogłębiając problem syntezy sztuk, a dokładniej: syntezy wrażeń zmysłowych umożliwiającej pełne i jednoczesne odbieranie dzieła, formułuje następujące wnioski:

Chodzi tu o kwestię podzielności uwagi i pytanie, czy poza specjalnie w tym kierunku dysponowanymi osobnikami możliwe jest równoczesne odbieranie przez jednego człowieka wielu wrażeń rodzących się niezależnie od siebie i przenikających do centrów psychicznych różnymi drogami, to znaczy jedne za pośrednictwem słuchu, inne za pośrednictwem wzroku itd. (...)

Widowisko operowe musi tak przetopić we wspólnym tyglu wszystkie składniki, by widz stanął nie w obliczu wielu równocześnie docierających doń wrażeń, ale w obliczu j e d n e g o w r a ż e n i a s y n t e t y c z n e g o, o takiej sile koncentracji, by zdolne było przeniknąć w tym samym czasie i z równym nasileniem do centrów odbiorczych za pośrednictwem nastrojonych na identyczny diapazon wzroku i słuchu.

*Widowisko operowe musi być o r g a n i z m e m.*⁵¹

Autor daje również odpowiedź na pytanie jak uzyskać owo „wrażenie syntetyczne”:

Przez sprowadzenie sztuk do wspólnego mianownika, przez znalezienie wspólnego im wszystkim elementu.

*Elementem tym jest r y t m.*⁵²

Jak zastosować tę wiedzę w inscenizacji widowiska muzycznego?

49 Ibidem, s. 171.

50 Ibidem, s. 172.

51 Ibidem, s. 173.

52 Ibidem, s. 174.

*Wszystko to, co poza partyturą współdziała w kształtowaniu dzieła teatru muzycznego, musi zrezygnować z rytmów własnych i poddać się jednemu wspólnemu rytmowi.*⁵³

*Nie chodzi o znalezienie odpowiedniego ruchu dla każdej ósemki z kropką i następującej po niej szesnastki. Jedność osiągnięta tymi drogami byłaby może jednością na przestrzeni pojedynczych taktów, ale nie jednością na planie ogólnym. Należy postępować tak, jak czyni to muzyk–dramaturg. Nie stara się on o komentowanie dźwiękowe każdego pojedynczego słowa libretta, ale szuka ogólnego, podstawowego nastroju frazy, okresu muzycznego czy nawet całego fragmentu. Często wynikająca stąd «statyka» postaci, naładowanej wewnętrznymi napięciami afektywnymi, będzie bardziej ekspresywna i będzie lepiej odpowiadała realizacji tego, co w pierwszej części naszej pracy nazwaliśmy *e w o k a c j ą d r a m a t u*.*⁵⁴

Sformułowanych w ten sposób zdań szukałam bardzo długo, odkąd pierwszy raz spróbowałam świadomie uchwycić i zanalizować drogę, jaką przebywa wrażenie słuchowe do swojej wizualnej emanacji. Jak opowiedzieć słowami o tym, że utwór trzeba poczuć i to poczuć „odpowiednio”? Skąd wiedzieć, że słyszy się „dobrze”, że jest właśnie tak, jak nam się wydaje, że znaleźliśmy ów „nastój frazy”? Jak nastroić identycznie „diapazon wzroku i słuchu”? Nasuwa się jedna odpowiedź: trzeba zaufać kompozytorowi i uważanie słuchać siebie, swoją wewnętrzną odpowiedź na to, co się słyszy. Otworzyć się bez uprzedzeń, znaleźć się w środku sytuacji, w środku bohatera, w pewnym sensie na chwilę przestać obserwować go z zewnątrz. Dobrze jest też – nie da się ukryć – samemu rozumieć (nie oceniać) jak największą ilość potencjalnych emocji: dobrych, gorszych i tych najgorszych, by ostatecznie być w stanie stać się każdym w każdej sytuacji, by poczuć się każdym. Są dzieła, które w sposób oczywisty wyzwalały rzeczony „nastój”, np. opery Giacomo Pucciniego, czy muzyka romantyczna, za nimi płyniemy z prądem, to „jedno wrażenie syntetyczne” tworzy się samo; ale w muzyce pisanej bardziej matematycznie, popisowo dla głosu (niekoniecznie sensownie dla treści) niezbędne jest wręcz „zmuszenie się” za wszelką cenę do rodzaju emocjonalnego otwarcia⁵⁵. Nie jest to łatwe, bo często reżyserzy boją się wyłączyć

53 Ibidem, s. 175.

54 Ibidem, s. 181.

55 Cztery cudzysłowy w jednym zdaniu dowodzą jak niełatwe jest opisywanie odczuć i wewnętrznych doznań. Możemy próbować je na pewien sposób przybliżać, czy upodabniać do innych już nam znanych, ale żaden cudzysłów nie odda sedna tego rodzaju duchowej aktywności. I żaden znany mi język tego nie odda.

racjonalne myślenie, chcą intelektualnie tłumaczyć wszystko. Ale spektaklu muzycznego, a zwłaszcza opery nie da się wyreżyserować tylko umysłem. Mało tego – trudno jest tę czynność tylko umysłem opisać. Czym bowiem jest ów, nieco przereklamowany w kulturze zachodniej, umysł? Zbiorem naszych doświadczeń, zewnętrznych przyswojeń i wyobrażeń, które wciąż domagają się logiki, potwierdzenia i „racji”. Ale w sferze muzyki, w sferze emocji, w sferze osobistych, jednostkowych odczuć nie ma jednej, globalnej, poddającej się udowodnieniu „racji”. Jest ich nieskończenie wiele.

Zatem jeśli chcemy, by spektakl operowy był spójny, by działał jednocześnie na wszystkie zmysły, by był „uczuciami przemawiających do uczuć”⁵⁶ – trzeba się w muzyczny materiał wyjściowy bezkarnie, bezwstydnie, całkowicie zanurzyć; trzeba poddać się jego działaniu, dostosować się do jego fal.

Opera Śląska

Opera Śląska w Bytomiu była siódmą (po Operze Wrocławskiej, Teatrze Wielkim w Poznaniu, Operze Bałtyckiej w Gdańsku, Operze na Zamku w Szczecinie, Warszawskiej Operze Kameralnej, Teatrze Stanisławowskim w warszawskich Łazienkach), w której przyszło mi realizować spektakl. Zawsze jestem ciekawa każdego nowego miejsca, nowego miasta, nowych scen i nowych widowni. W tym przypadku ciekawość była szczególnie, bo też Opera Śląska to wyjątkowe miejsce, o którym słyszeli wszyscy melomani w Polsce i o którym wciąż krążą środowiskowe legendy.

Sam budynek powstał w latach 1899 – 1901 (Górny Śląsk należał wtedy do Cesarstwa Niemieckiego), zaprojektował go w stylu neoklasycystycznym niemiecki architekt Aleksander Böhm, a fundatorem był bytomski filantrop Franz Landsberger: *Między 1873 a 1912 rokiem powstało na obszarze ówczesnych Niemiec ok. 80 nowych teatrów. Jednak do końca poprzedniego stulecia⁵⁷ nie miał Górny Śląsk, a w tym Bytom, stacjonarnego teatru.*⁵⁸ 1 października 1901 roku sytuacja ta zmieniła się zasadniczo – swoje podwoje otworzył Teatr Miejski (Stadttheater), pierwszą premierą była „Dziewica Orleańska” Friedricha Schillera. Do repertuaru weszły sztuki dramatyczne, ale również

⁵⁶ Por. s. 9 niniejszej pracy.

⁵⁷ Mowa o wieku XIX.

⁵⁸ Kijonka Tadeusz (red.), *Pół wieku Opery Śląskiej*, Wydawnictwo Opery Śląskiej, Bytom 2000, s. 13.

śpiewane, głównie operetki. Teatr cieszył się dużą popularnością. Podczas I wojny światowej zamknął swoje drzwi tylko na rok – w 1915, potem grał nieprzerwanie aż do roku 1944. Po Plebiscycie na Górnym Śląsku w 1920 roku Bytom pozostał po stronie niemieckiej, sezon 1943/44 był zatem ostatnim sezonem w niemieckiej historii teatru.

14 czerwca 1945 zainaugurowano działalność Opery Śląskiej; pierwszą premierą (a też pierwszym w ogóle spektaklem operowym w powojennej Polsce) była „Halka” Stanisława Moniuszki. Dyrektorem opery został śpiewak Adam Didur – światowej klasy bas, występujący wielokrotnie w nowojorskiej Metropolitan Opera, moskiewskim Teatrze Bolszoi, czy w mediolańskiej La Scali. Zespół artystyczny stanowili głównie muzycy i śpiewacy, którzy przyjechali z Kresów.

*W wagonach bydłęcych jechała na Śląsk inteligencja polska, która zasiliła śląskie uczelnie. Jechali w nich też rewelacyjni fachowcy teatralni i śpiewacy. Bez tych wszystkich – często bezimiennych – ludzi bytomski teatr nie mógłby zaistnieć. W taki sposób Opera Śląska stała się prawowitą spadkobierczynią utraconego dziedzictwa, nośnikiem pamięci o lwowianach. Ten istotny mit uprzywilejowuje słowa publicysty muzycznego Marka Brzeźniaka: „Marzę, by dodać jej lat lwowskich. Opera Śląska miałaby dzisiaj, w 2017 r. – 245 lat”.*⁵⁹

Sam Adam Didur również początkowo kształcił się we Lwowie, potem kontynuował naukę we Włoszech. Jako dojrzały śpiewak miał we Lwowie swoją klasę. Do jego lwowskich uczniów, którzy zasili zespół Opery Śląskiej należał Andrzej Hiolski, najwybitniejszy polski baryton drugiej połowy XX wieku. I tu w Operze zaczyna się historia śląskiej „kuźni talentów”. Na scenie mają miejsce debiuty śpiewaków, którzy potem staną się trzonem zespołu Opery Narodowej. W Operze Śląskiej debiutowali m.in.: w 1945 wspomniany Andrzej Hiolski, w 1946 roku Bogdan Paprocki (tenor), w 1947 Krystyna Szczepańska (mezzosopran), w 1949 Maria Fołtyn (sopran, później reżyserka i propagatorka dzieł St. Moniuszki), w 1957 Krystyna Szostek–Radkowa (mezzosopran) 1960 roku Wiesław Ochman (tenor), w 1981 Romuald Tesarowicz (bas). Opera zyska miano pierwszej sceny operowej w kraju a legenda wyjątkowego miejsca, które rodzi wyjątkowe talenty przylgnie do niej na wiele lat.

⁵⁹ Misiewicz Alan, *Strach przed lwowsko–śląską mitologią Opery Śląskiej*, Gazeta Wyborcza – Katowice, wyd. internetowe z dn. 17.03.2017.

Od mniej więcej 1990 roku sytuacja opery się zmienia, zarówno gmach, jak i zespół nieco podupadają. Zapewne znane są przypadki w historii teatru, gdzie dwudziestosiedmioletnie kadencje dyrektorskie sprzyjają rozwojowi, jednak akurat w Operze Śląskiej ten przypadek nie miał miejsca. W 2016 roku nowym dyrektorem został Łukasz Goik, który konsekwentnie realizuje swoje ambitne plany i powoli przywraca operze jej godne miejsce.

Pisząc o Operze Śląskiej i jej historii chciałabym przy okazji zatrzymać się nad tematem lokalnej tradycji śpiewania i swoistą „regionalizacją” talentów. Jeszcze w szkole teatralnej, gdy studiowałam reżyserię i jako obserwator często przychodziłam na egzaminy wstępne na Wydział Aktorski, zwracały moją uwagę liczne reprezentacje kandydatów z dwóch regionów: Podlasia i Śląska. Przekładało się to często na ostateczne wyniki: prawie na każdym roku aktorstwa były osoby z Białegostoku i ze Śląska (w tym drugim wypadku na pewno bardzo zasłużyło się Art-Play – przygotowujące do egzaminów wstępnych studio aktorskie Doroty Pomykały, które ma siedzibę w Gliwicach). Tę prawidłowość zauważyłam również, gdy zaczęłam poznawać studentów i absolwentów Wydziałów Wokalno-Aktorskich na Akademiach Muzycznych. Uruchomiło to we mnie pewne refleksje, nie tylko dlatego, że na Wydziale Aktorskim Akademii Teatralnej przez lata nie spotkałam n i k o g o z Poznania. Jako rodowita Wielkopolanka zaczęłam się zastanawiać – co z nami nie tak? Przecież mamy bogate tradycje teatralne (Teatr Polski od 1875 roku!) zarówno teatrów miejskich jak i offowych, mamy międzynarodowy festiwal teatralny, mamy tradycje chóralne. Mamy wspianą operę i filharmonię. Gdzie wobec tego są ci wszyscy ludzie, którzy w dzieciństwie postanowili zostać aktorami?

Pewnie nie do końca sprawiedliwe jest moje określenie regionalizacji talentów, bo można by wysnuć wniosek, że w Wielkopolsce takie się nie rodzą. Jak najbardziej, rodzą się. Na etapie dzieciństwa, czasem jeszcze w szkole średniej ludzie miewają pomysły na swoje artystyczne życie. Niemniej, gdy przychodzi czas matury i wyboru studiów ulegają tradycji/presji/wewnętrznemu przymusowi, że zawód trzeba mieć „porzundny”. Choć oczywiście nie jest to podejście lokalne. David Lynch w swojej książce pisał: *Lubiłem malować, lubiłem też rysować. I wydawało mi się –*

*nieszłusznie – że każdy człowiek gdy wchodzi w dorosłość, porzuca malowanie i rysowanie, żeby zająć się czymś poważniejszym.*⁶⁰

Miałam kilka świetnie śpiewających koleżanek, zdolnych kolegów w szkole muzycznej, ale oni myśleli o uprawianiu muzyki wyłącznie w kategoriach hobby. Nikomu z moich bliskich znajomych nie przyszło do głowy, żeby na serio studiować śpiew albo aktorstwo. Wynika to pewnie również z tradycji i najbliższego otoczenia – koleżanka śpiewaczka z Białegostoku miała na swoim osiedlu trzy osoby w Akademii Teatralnej w Warszawie, jedną w Szkole Filmowej w Łodzi, cztery na Wydziale Wokalno–Aktorskim Uniwersytetu Muzycznego w Warszawie. Podjęcie decyzji o wyborze kierunku artystycznego nie jest wielkim wydarzeniem, jeśli w naszym otoczeniu jest to prawie norma, a co najmniej jedna z wielu tak samo dostępnych i ogólnie akceptowalnych opcji.

Podlasie ma świetne tradycje muzyczne: wiele chórów, szkoły muzyczne, filharmonię, od niedawna białostocką operę. Przyczynia się do tego również obecność prawosławia, większość z półmilionowej prawosławnej społeczności Polski mieszka na tych terenach. W cerkwi, jak wiadomo, nie ma organów, organisty, podczas liturgii celebransowi zawsze towarzyszy chór. I może to być wielki chór mieszany, ale mogą to być również (i na wsiach, albo w małych parafiach widziałam to wielokrotnie) dwie osoby w wieku dwunastu – trzynastu lat, które całą liturgię śpiewają w języku staro–cerkiewno–słowiańskim, w dodatku na dwa głosy. W cerkwi trzeba śpiewać, inaczej nie odbędzie się msza. Wydaje mi się to skuteczną „zaprawą” w wyborze dalszej artystycznej drogi: jeśli podchodzimy do występu śpiewaczego nie jak do wielkiego wydarzenia, przed którym mamy tygodniową treść, tylko jak do obowiązku, który trzeba regularnie wypełniać (a często w chórach cerkiewnych śpiewa się od dziecka) to takie podejście dodaje śmiałości i z tego rodzaju artystyczną aktywnością na pewno oswaja.

Wracając na Śląsk – bo dygresja geograficznie oddaliła się o pięćset kilometrów – ten region również znalazłam jako podatny na muzykę i rozśpiewany. Tu niezaprzeczone zasługi ma folklor śląski, który, jak chyba żaden inny w Polsce kultywowany jest w ciągle żywej gwarze (śląscy narodowcy powiedzieliby – w języku),

⁶⁰ Lynch David, *W pogoni za wielką rybą. Medytacja, świadomość i tworzenie*, Rebis, Poznań 2007, s. 9.

w do dziś śpiewanych regionalnych pieśniach, festiwalach muzyki, obyczajowości, a także w – przede wszystkim – dumie z bycia Ślązakiem.

Jeśli chodzi o muzykę klasyczną, jak już zostało wspomniane, zaraz po wojnie dużą rolę w budowaniu środowiska muzycznego odegrali śpiewacy i muzycy, którzy przybyli ze Lwowa. Stworzyli oni nie tylko Operę Śląską, ale także kadrę pedagogiczną Wydziału Wokalno–Aktorskiego ówczesnej Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej (dziś Akademii Muzycznej im. K.Szymanowskiego) w Katowicach. Ich uczniowie uczą w Akademii po dziś dzień. Dodajmy działalność NOSPR – Narodowej Orkiestry Symfonicznej Polskiego Radia oraz renomę i popularność Zespołu Pieśni i Tańca „Śląsk”. Wszystkie te zjawiska uczą muzyki, ośmielają, otwierają na nią i sprawiają, że w efekcie wielu młodych ludzie podejmuje takie, a nie inne życiowe decyzje.

Kolejnym czynnikiem, również „oswajającym” muzycznie są różnorakie konkursy i festiwale, które na Śląsku (i w ogóle na południu Polski) są obficie organizowane. Jeśli rozszerzyć zasięg na Dolny Śląsk to mamy zestaw wydarzeń, który artystycznie zaspokoi najwybredniejszego melomana, a niejednego laika zachęci do poznania muzyki klasycznej:

śląskie:

Międzynarodowy Konkurs Wokalistyki Operowej im. Adam Didura w Bytomiu

Międzynarodowy Konkurs Muzyczny im. K.Szymanowskiego w Katowicach

Festiwal muzyki barokowej „Gorczycki antico e moderno” w Bytomiu

Festiwal Katowice Kultura Natura

Katowickie Spotkania Opery, Baletu i Operetki

dolnośląskie:

Międzynarodowy Festiwal Oratoryjno–Kantatowy Wratislavia Cantans

Międzynarodowy Festiwal Moniuszkowski w Kudowie–Zdroju

Międzynarodowy Festiwal Chopinowski w Dusznikach–Zdroju

Na tle takiego właśnie muzycznego pejzażu w listopadzie 2017 z Opery Śląskiej nadeszła propozycja zrealizowania nieznanego mi dotąd opery.

Józef Michał Ksawery Poniatowski

Autorem opery okazał się XIX-wieczny zapomniany nieco kompozytor polskiego pochodzenia (określenie „polski kompozytor” byłoby jednak na wyrost) Józef Michał Ksawery Poniatowski. Traf chciał, że w 2013 roku w ramach zimowego kursu wokalnego w Dusznikach-Zdroju realizowałam ze studentami wrocławskiej Akademii Muzycznej fragmenty opery J.M.K. Poniatowskiego „Au travers du mur” (1861). Materiały, które udało się zdobyć były niekompletne (część partytury zaginęła), ale już wtedy, nawet fragmentarycznie, w studenckim wykonaniu i z towarzyszeniem wyłącznie fortepianu muzyka Poniatowskiego brzmiała wyjątkowo oryginalnie i „światowo”. Nie mamy wśród polskich kompozytorów przedstawicieli tak ważnego w dziejach muzyki operowej *bel canto*. Jest to powstała w okresie baroku we Włoszech technika wokalna kładąca nacisk na piękno głosu i wirtuozerię śpiewu. W operach stylu *bel canto* zaznaczano coraz wyraźniej różnice między arią i recytatywem, zrównano znaczenie warstwy muzycznej i tekstowej (wcześniej muzyka podporządkowana była tekstowi). W nieco skarykaturowanej wersji doprowadzono wręcz do unieważnienia tekstu, co czasem wiodło niestety do unieważnienia sensu. O tego typu libretcie, będącym tylko pretekstem do napisania wspaniałych partii wokalnych mówi wspomniany w 1 Rozdziale Leo Slezak.⁶¹

Bel canto rozwinęli i wzniesli na szczyty XIX-wieczni włoscy kompozytorzy, najwybitniejsi z nich to: Gioacchino Rossini, Gaetano Donizetti i Vincenzo Bellini. W muzyce Józefa Poniatowskiego słychać wyraźnie te „belcantowe” echa.

Tytułem, który ówczesny dyrektor artystyczny Opery Śląskiej Bassem Akiki (libański dyrygent od lat zamieszkały w Polsce) zaproponował był nie wystawiany dotąd w Polsce „Don Desiderio”. Od razu doznałam miłego podniecenia, podobnie jak w przypadku oper współczesnych. Tego typu wyzwania zawsze były dla mnie najciekawsze, poruszanie się po niejako „dziewiczym” muzycznym gruncie ma swój specyficzny smak przecierania nowych szlaków, czy wręcz zdobywania nowych, nieznanych lądów. Cieszyłam się także na spotkanie z kompozytorem, którego postać sama w sobie godna jest opery. Jak pisał o biografii J.M.K. Poniatowskiego Jacek

⁶¹ Por. s. 35 niniejszej pracy.

Marczyński w internetowej recenzji z „Don Desideria”: *Gdyby zainteresowali się nim Amerykanie lub Francuzi, dawno powstałaby hollywoodzka opowieść lub wciągający serial.*⁶² Rzeczywiście. Książę Józef Michał Ksawery Franciszek Jan Poniatowski był kompozytorem, śpiewakiem, politykiem i kosmopolitą. Zważywszy międzynarodowy charakter jego biografii znajdujemy rozmaitą pisownię jego imion: Giuseppe Michele Saverio Francesco Giovanni, Joseph–Michel–Xavier–François–Jean i Joseph Michael Xavier Francis John. Ojciec Józefa, Stanisław był stryjecznym bratem księcia Józefa Poniatowskiego, naczelnego wodza wojsk Księstwa Warszawskiego. Stanisław swoim życiem mógłby obdarzyć kilka życiorysów. Urodzony w 1754 roku książę, podskarbi wielki litewski po pierwszym rozbiorze w 1772 udał się w konną podróż do Anglii, kilka miesięcy studiował w Cambridge. Po powrocie do kraju był posłem, potem członkiem konfederacji Sejmu Czteroletniego. Przebywał z misją dyplomatyczną w Wiedniu, w Warszawie założył szkołę malarstwa, w swoich majątkach na Ukrainie przeprowadził reformy czynszowe. Był typowany do objęcia tronu po swym bezdzietnym stryjecznym bracie Stanisławie Augustie Poniatowskim, ostatnim królu Polski. W 1792 wyjechał do Włoch, ostatecznie osiedlił się w Rzymie i ta decyzja okazała się kluczowa w biografii Stanisława. Naprzeciwko jego domu mieszkał bowiem szewc, który często bił swoją żonę Cassandrę. Stanisław najpierw wziął ją w obronę, potem Cassandra została jego kochanką. Brak zgody papieża na rozwód Cassandry Stanisław rozwiązał w ten sposób, że przeprowadził się do Wielkiego Księstwa Toskanii, które było wówczas pod panowaniem Habsburgów, tam plany sfinalizowano. Poniatowscy mieli pięcioro dzieci, wśród nich urodzonego w 1816 roku Józefa Michała Ksawerego.

Józef Michał Ksawery kształcił się początkowo we Florencji, od początku wykazując zainteresowanie muzyką i śpiewem. Sam dysponował głosem tenorowym. Pod koniec lat trzydziestych XIX wieku zdecydował się zostać kompozytorem oper. Pierwszym dziełem, które miało premierę w 1839 roku we Florencji był „Giovanni da Procida”.⁶³ Do *Wiosny Ludów* (1848) Poniatowski napisał siedem oper, wszystkie zostały wystawione.

62 Marczyński Jacek, *Alfabet polskiej opery: syn księcia i szewcowej*, Onet, wyd. z dn. 27.10.2018.

63 Golianek Ryszard Daniel, *Książę Poniatowski i jego zapomniane opery*, „Don Desiderio” program teatralny, Wyd. Opera Śląska w Bytomiu, Bytom 2018, s. 5.

Dziesięć kolejnych lat życia to misje dyplomatyczne. Poniatowski najpierw działał na rzecz księstwa Toskanii, później wyjechał do Francji i został obywatelem francuskim (był przyjacielem Napoleona III) potem politykiem, senatorem. W latach sześćdziesiątych XIX wieku wznowił działalność kompozytorską. Powstały trzy opery francuskie i jedna włoska, zostały one zaprezentowane w Operze Paryskiej, mediolańskiej La Scali i Teatro Real w Madrycie. Po abdykacji Napoleona III Poniatowski udał się do Anglii, gdzie w operze Covent Garden zostało wystawione jego ostatnie dzieło „Gelmina”. W sumie napisał dwanaście oper, dziewięć z librettem włoskim, trzy z francuskim. I tu pojawia się problem stopnia „polskości” kompozytora. Poznański muzykolog, popularyzator twórczości Poniatowskiego Ryszard Golianek pisze:

Pytaniem, które często nasuwa się w kontekście osoby i twórczości Poniatowskiego, jest kwestia polskości jego muzyki. Rzecz jasna, pochodzenie artysty sugerowałoby obecność związków z kulturą polską, jednak artysta urodził się i wychował za granicą, a jego matka Cassandra Luci była Włoszką. Zachowana korespondencja księcia obejmuje głównie listy w językach włoskim i francuskim, a także – w mniejszym zakresie – angielskim i niemieckim. Polskie ślady w muzyce jego oper ograniczają się z kolei do sporadycznego wykorzystywania poloneza i mazurka jako modelu dla kilku arii. Jednak nie sposób z tego faktu wnioskować o polskim charakterze jego muzyki, jako że te tańce polskie stanowiły w XIX wieku – by tak rzec – dobro całej europejskiej kultury muzycznej.⁶⁴

W 1873 roku Józef Michał Poniatowski zmarł, mając pięćdziesiąt siedem lat. Został pochowany pod Londynem.

O recepcji dzieła Poniatowskiego w kraju przodków czytamy:

Na ziemiach polskich zainteresowanie osobą i dziełem kompozytora ograniczało się do nielicznych wzmianek prasowych, w których donoszono o kolejnych zagranicznych premierach jego oper. Tylko „Don Desiderio”⁶⁵, jako jedyne sceniczne dzieło Poniatowskiego, został zaprezentowany w XIX-wiecznej Polsce; fakt ten miał miejsce we Lwowie w 1878 roku, kilka lat po śmierci artysty, a operę przedstawiono wówczas w polskim przekładzie. Powrót do twórczości muzycznej księcia, jaki obserwujemy w Polsce w ostatnich latach, jest wyrazem zainteresowania przeszłością

64 Ibidem, s. 9

65 Premiera „Don Desideria” miała miejsce w 1840 roku w Pizie.

muzyczną związaną z działalnością naszych wielkich rodaków, ale i przejawem odmiennego, nowoczesnego traktowania historii narodowej, wynikającego z uwzględnienia szerszego, europejskiego kontekstu.⁶⁶

„Don Desiderio”

Nagranie opery, które dostałam powstało w 2016 roku na XII Festiwalu Muzyki Polskiej w Krakowie organizowanym przez Stowarzyszenie Muzyki Polskiej. J.M.K. Poniatowski już wcześniej gościł na Festiwalu, w tym sensie dyrektor Stowarzyszenia sumiennie realizuje postulat „nowoczesnego traktowania historii narodowej, wynikającego z uwzględnienia szerszego, europejskiego kontekstu” i bez dwóch zdań kontekst ten uwzględnia.

Przed „Don Desideriem” w ramach Festiwalu powstały nagrania:

- „Poniatowski Rediscovered” (2010) – arie sopranowe z oper Poniatowskiego w wykonaniu Aleksandry Buczek z towarzyszeniem fortepianu
- „Pierre de Médicis” (2012) – nagranie całej opery z Orkiestrą Festiwalową, dyr. Massimiliano Caldi
- „Opera Arias – Poniatowski” (2015) – arie sopranowe z oper Poniatowskiego w wykonaniu Joanny Woś oraz Narodowej Orkiestry Symfonicznej Polskiego Radia, dyr. Bassem Akiki

Poza tymi płytami na rynku są też dostępne cztery nagrania „Mszy F–dur” Poniatowskiego.

Pisałam już o specjalnym rodzaju ekscytacji, która towarzyszy premierowym wystawieniu dzieł. Historia operowych inscenizacji różni się bardzo od historii inscenizowania literatury dramatycznej. Po pierwsze oper powstało o wiele mniej niż sztuk teatralnych. Siłą rzeczy tytuły z „żelaznego” repertuaru bez przerwy się powtarzają, niezależnie od miejsca na świecie. Sprzyja też temu fakt, że od lat osiemdziesiątych XX wieku opery wystawiane są w oryginalnych językach, śpiewacy i realizatorzy powtarzają premiery w różnych teatrach, lub śpiewają te same role w różnych realizacjach. Wcześniej ambicją opery było trafić do szerszego grona lokalnych

⁶⁶ Golianek Ryszard Daniel, *Księżę Poniatowski i jego zapomniane opery*, „Don Desiderio” program teatralny, Wyd. Opera Śląska w Bytomiu, Bytom 2018, s. 9.

odbiorców, temu służyć miało tłumaczenie librett na języki narodowe (w wersji możliwej do zaśpiewania z oryginalną partyturą), nota bene wyjątkowo trudna i niewdzięczna praca.⁶⁷ W ostatnim dwudziestoleciu zaczęto stosować inny sposób – instalowanie ekranów nad sceną, na których wyświetlane jest tłumaczenie. To bardzo ważna zmiana, wiem z rozmaitych relacji, że fakt oglądania trzygodzinnego dzieła śpiewanego w obcym języku zdecydowanie zniechęcał do wizyty w operze.

Po drugie, zarówno melomani, jak i śpiewacy wolą tytuły klasyczne. Wynika to z niewyobrażalnej wprost ewolucji języka muzycznego w XX i XXI wieku: pisane dziś opery bywają atonalne, niemelodyjne, orkiestrowane instrumentami elektronicznymi, poruszają – wcale nierzadko – kontrowersyjne tematy.

Istnieją melomani, którzy znają wiele klasycznych oper wręcz na pamięć, najgorliwsi potrafią mieć w prywatnej płytotece np. trzydzieści wykonań tego samego tytułu. W pewnym sensie siła trwania gatunku operowego w swojej niezmienionej, klasycznej formie (muzycznej), trwania mimo wszystko, mimo prób modyfikacji i wprowadzania innowacji imponuje: zmieniają się czasy, zmienia się mentalność, powstają nowe dzieła muzyczne, na uczelniach artystycznych zmieniają się nauczyciele i studenci, ale jedno pozostaje niezmiennie – technika śpiewu klasycznego i upodobanie do klasycznych tytułów operowych. Na pierwszym roku studiów wokalnych podstawowym podręcznikiem do ćwiczeń jest „Praktyczna metoda włoskiego śpiewu na głos i fortepian” Nicoli Vaccaia z 1832 roku⁶⁸ Za chwilę obchodzić będziemy 190 rocznicę jego powstania i wciąż nikt nie napisał niczego lepszego.

Wszystkie te powody sprzyjają konserwyzmowi gatunku operowego, jeśli chodzi o preferowaną przez widzów i słuchaczy warstwę muzyczną oraz wykonawstwo. Z tych samych też powodów opera długo tkwiła w konserwyzmie inscenizacyjnym. W stosunku do teatru dramatycznego opóźniona estetycznie o jakieś dwadzieścia lat, dopiero pod koniec XX wieku odważyła się na szerszą skalę wprowadzać stopniowe unowocześnienia i ewoluować swój język sceniczny. Spotkały się te działania oczywiście ze sprzeciwem wielu melomanów, którym w niczym nie przeszkadzałyby np. oglądanie tej samej od czterdziestu lat inscenizacji „Toski” w zmieniającej się od

67 Por. s. 54 niniejszej pracy, o tłumaczeniu piosenek w musicalu.

68 Vaccai Nicola, *Praktyczna metoda włoskiego śpiewu na głos i fortepian (Metodo pratico de canto)*, PWM, Warszawa 2002.

czasu do czasu obsadzie, którą można porównywać do poprzedniej (melomani uwielbiają porównania). Widzom teatru dramatycznego takie zjawisko może wydać się upiorne i niezrozumiałe, ale w operze jeszcze do niedawna było całkiem powszechne. I wciąż istnieją melomani, którzy tylko na takie archaiczne estetycznie inscenizacje czekają, uznając je z niezrozumiałych przyczyn za te, których by „chciał” sam kompozytor. Uważam, nawiasem mówiąc za wyjątkową brawurę podpieierać swój gust inscenizacyjny rzekomym gustem kompozytora, który nie żyje od – powiedzmy – trzystu lat. Wielcy artyści, wielcy muzycy na pewno nie byli ludźmi, którzy marzyli o umieszczeniu swoich oper w jakimkolwiek muzeum, tworzyli dzieła żywe. Ich twórczość, historie, które opowiadają, rozwiązania muzyczne są XVIII-wieczne, bo powstały w XVIII wieku, ale wówczas nie oglądały się wstecz. Gdyby ci kompozytorzy pisali swoje dzieła dziś – na pewno opisywaliby otaczający ich dziś świat jego językiem, chcieliby być uczestnikami współczesności.

W partyturze „Don Desideria” mamy określenie opery jako: *dramma giocoso*, dosłownie: „wesoły dramat”. Założenie formalne jest takie, że temat opery jest poważny, jak w operze seria⁶⁹, natomiast środki muzyczne charakterystyczne są dla opery buffa. I tak z grubsza określić by można dzieło Poniatowskiego, jako bardzo ponurą, czarną komedię. Struktura opowieści to seria niespodzianek, kolejnych *faux pas* i przykrych przygód, które przytrafiają się głównemu bohaterowi. Mamy do czynienia z kimś w rodzaju starszego o ponad dwieście lat włoskiego Piszczyka.

Pechowiec Don Desiderio przybywa zatem do posiadłości w podrzymskim Gensano by w towarzystwie notariusza Don Curzio przekazać smutną wiadomość o śmierci swojego przyjaciela Riccarda, pana domu. Na miejscu są Placida – żona Riccarda, jego córka Angiolina i – jakżeby inaczej – tenorowy amant Federico.

Pierwsze słuchanie realizowanej opery jest zawsze świętem, nieznaną opery – świętem podwójnym. Opery, która nie była inscenizowana, której tytułu nie da się nigdzie zobaczyć a żadna rejestracja video nie istnieje jest najlepszym, co może spotkać reżysera operowego. Z wymienionych przeze mnie wcześniej powodów nie jest to sytuacja częsta. A jeśli już się przytrafia, to dotyczy nowych tytułów, operowych

69 *Opera seria* (wł.) – opera poważna, *opera buffa* – opera komiczna

prapremier. Premierowe inscenizowanie opery powstałej w 1840 roku jest wyjątkowo rzadkim prezentem.

Podczas pierwszego słuchania najważniejsza jest „czysta” głowa i otwartość. To ten jeden, jedyny raz, gdy odbieramy operę tak jak nasz przyszły widz, każde następne słuchanie będzie już jakoś „skażone”; ten jeden, jedyny raz jesteśmy w tym świecie nowi. Pierwsze wrażenia zwykle zapisuję: czasem są to jakieś notatki na wyciągu fortepianowym, albo libretcie, czasem abstrakcyjne wzory albo obrazki, dziwne hasła. To etap, który najtrudniej opisać technicznie, dlatego, że nie ma w tym żadnej techniki. Jest czysta wrażeniowość. Tu jedyne, co może przyjąć z pomocą to nasz wewnętrzny magazyn doświadczeń, czy – jak określił to kiedyś na reżyserskich zajęciach Maciej Wojtyszko – nasza „macierz eksploracji”, z której czerpiemy pomysły. Dlatego zadaniem reżysera (teatralnym, ale i życiowym) jest nieustannie ten magazyn powiększać, nie tylko, pozostając w terminologii matematycznej na osi x, osi – nazwijmy to – rzeczywistości widzialnej i zmysłowo doświadczalnej. Trzeba również zbierać doświadczenia na osi y – osi doświadczeń duchowych. Mało tego, dobrze jest te doświadczenia umieć zanalizować na wyższym niż przeciętny poziomie autoświadomości psychologicznej, by potem proponować je naszym postaciom (jesteśmy przecież każdą z nich).

Być może brzmi to nieco zawile, w końcu chodzi o proces pierwszego usłyszenia jakiegoś wrażenia, wydobycia „pasującego” skojarzenia i „narysowania” np. prymitywnego szlaczka, niemniej kolejne etapy tej pierwotnej wewnętrznej drogi wzięte pod lupę – przynajmniej w moim przypadku – wyglądają właśnie tak. Bardzo podobny mechanizm opisuje Michał Czechow w swojej książce „O technice aktora”. Pojęcie „aktywnego czekania”, to właśnie odrzucająca wszelkie przedwstępne analizy otwartość na to, co zaproponuje czysta intuicja.

Każde następne słuchanie opery poszerza pole interpretacji, otwiera nowe drzwi, uruchamia kolejne elementy „macierzy” ale rzeczywiście, jak pisał Z.Hübner: obraz powstający w wyobraźni po pierwszej lekturze (tu – słuchaniu) do końca nie traci znaczenia.

Podobnie, jak w przypadku „Kinky boots” omówię kilka fragmentów opery:

- Uwertura – czyli utwór instrumentalny rozpoczynający operę. W tradycji inscenizacyjnej była traktowana rozmaicie. Czasem jako to, czym w istocie jest, czyli jeszcze–nie–teatr, wtedy reżyser decyduje o zostawieniu opuszczonej kurtyny aż do pierwszej sceny, czyli do pojawienia się solistów lub chóru, po tworzenie na scenie osobnych mini–spektakli, które poprzedzają akcję rzeczywistą. Ja zawsze inscenizowałam uwertury, ciekawie jest wymyślać przed–akcje, pokazywać retrospekcje albo dawać sygnał czegoś, co okaże się istotne np. w III Akcie. W przypadku „Desideria” owszem, „wyświetliły” mi się różne skojarzenia podczas słuchania, ale żadne nie było przekonujące. Muzyka uwertury okazała się bardzo włoska w charakterze, zróżnicowana wyrazowo, bogata, ale paradoksalnie w tym był problem. Początek akcji w pierwszej scenie jest bardzo konkretny, zaczyna się od wypadku i hałasu, potem każda kolejna minuta przynosi kolejną informację. Dla historii ważne jest, żeby te informacje były niespodziankami. Zdecydowałam więc wyjątkowo nie inscenizować uwertury, nie dawać żadnych wizualnych zapowiedzi akcji. Wspólnie z Aleksandrą Redą, która podobnie jak w „Kinky boots” była autorką scenografii i kostiumów wymyśliłyśmy, że na kurtynie wprowadzimy filmowo motyw, który potem będzie głównym elementem scenograficznym – wielkie czarne rośliny, monstery. Nawiasem mówiąc projekcje video świetnie odnalazły się w operze i mam na myśli szerszy, ogólny kontekst. Niesamowite efekty można osiągnąć projektując je w zgodzie z rytmem muzyki, wzmacniając jej charakter. Czasem wystarczy tylko minimalny ruch „powietrza” żeby głębiej i pełniej odbierać słyszane nuty. W dobrych spektaklach operowych te dwie dziedziny świetnie współpracują.

Nie byłam do końca zadowolona z efektu, w dodatku nie przewidziałam jednego – że dyrygent zadyryguje uwerturą o wiele wolniej niż w moim nagraniu, poza tym dołoży fragment, który w nagraniu był wycięty, jak to się mówi w operze „zvidowany”.⁷⁰ W efekcie mamy dziesięciominutową projekcję, która jest za długa i przez tę długość i rozciągnięcie traci jakiegokolwiek oddziaływanie. Piszę o uwerturze również dlatego, żeby pokazać, iż w operze jest inna niż w teatrze dramatycznym hierarchia realizatorska: nad reżyserem stoi dyrygent, on ma ostatnie zdanie. I o ile

⁷⁰ *vide* – skrót w partyturze operowej wynikający najczęściej z decyzji dyrygenta

zwykle rozumiem dyrygentów, chodzi nam o to samo, to w tym przypadku rozminęliśmy się.

- Scena 1, Akt I – wypadek. Początek spektaklu, zaraz po podniesieniu kurtyny. To jedna z najlepiej napisanych scen opery. Pojazd, którym podróżował w nocy Don Desiderio i Don Curzio uderzył w drzewo, pasażerowie utknęli w środku i nie mogą wyjść. Wzywają pomocy, na co zbiegają się okoliczni chłopi i podejmują liczne próby – ostatecznie skuteczne – uwolnienia ofiar. Zaczyna się od krzyków: *Ajuto! Ajuto!* (pomocy!), potem dopiero wchodzi muzyka od zupełnego piano po maksymalne forte *Corraggio!* (odwagi) zebranego już na scenie chóru (w tej operze występuje tylko chór męski). Czujemy wręcz to nocne przebudzenie, powolne zbieranie się wieśniaków, potem krzyki, wzajemne nawoływania i bieg do miejsca wypadku. Całość grana jest praktycznie na jednym oddechu, tempo nie zwalnia. Scena kończy się wyjściem grupy do pałacu (domu Riccarda) z poszkodowanym Don Curziem na noszach i do ostatniej nuty puls sceny musi być pospieszny. Ważna w tym kontekście jest rola chóru, wieśniacy są bezpośrednimi uczestnikami zdarzenia: są komentatorami, ratownikami, pomocnikami, w końcu przewodnikami. W scenach chóralnych istotne jest, by poszukać powodu scenicznej niezbędności chóru (wbrew pozorom nie jest nim sam zapis w partyturze) – to po pierwsze, po drugie by „użyć” go do pomocy „wizualizowania” muzyki. Horowicz chciał, by chór pomagał rytmowi spektaklu, dlatego też sceny chóralne często tworzą choreografowie. Ale patrząc szerzej – chór może „wzmóc” nie tylko rytm. Może pogłębić nastrój sceny, umieścić ją w jakimś zaskakującym kontekście, dać jej drugie dno. Wszystko zależy od reżysera.

- Scena 6, Akt I – tercet Angiolina, Don Desiderio, Federico. W tej scenie mamy zapis emocji postaci na wszystkich etapach kłótni. Don Desiderio kolejny raz popełnił *faux pas*, w wyniku którego para Angiolina i Federico zaczęła się wzajemnie oskarżać o zdradę. Angiolina i Federico kłócą się najpierw ze sobą, potem atakują Desideria, potem sobie wybaczą i zapominają o Desideriu, potem znowu się kłócą. Desiderio najpierw się kaja, w końcu atakowany ponad miarę wybucha. Przytoczę pojawiające się kolejno w partyturze wytyczne kompozytora dotyczące bardzo zmiennego tempa całego tercetu: *Moderato assai*, *Allegretto moderato*, *Andantino*, *Poco più*, *Allegro moderato* i sposobu śpiewania: *Leggero scherzando*, *Affrettando*, *Stringendo*. Zawsze bardzo poważnie traktuję te wszystkie uwagi, są jakimś sposobem

„zobaczenia”, czy wzmożenia emocji, jednocześnie w pewnym sensie mnie one... rozczulają. Wierzę, że odzwierciedlają (bo dlaczego nie?) etapy kłótni, których w swoim życiu doświadczył, pewnie nieraz, sam kompozytor. W tak dokładnie określonej linii emocjonalnej reżyserowi pozostaje wymyślić takie sytuacje sceniczne, które pomogą „połączyć kropki” pomiędzy *Moderato* i *Allegretto*, sytuacje, które te poszczególne zmiany tempa będą niejako samoistnie wyzwalały. To znaczy: powodem zmiany emocjonalnej, zmiany pulsu nie może być tylko zapis w nutach, dla teatru to jest żaden powód. Ma nim być wywołująca tę zmianę konkretna sytuacja sceniczna i konkretne działanie postaci.

- Scena 7, Akt I – Chór „Testamento”. To scena, w której wieśniacy przychodzą do wdowy i osieroczonej Angioliny złożyć kondolencje. Krótki utwór chóralny poprzedza długą, rozbudowaną scenę czytania testamentu Riccarda. Zamieszczam tę scenę w niniejszym zestawie dlatego, że jest zupełnie różna od pozostałych. Inna niż sceny, które opisywałam wcześniej, ale też inna niż cała opera. Śpiewany w tempie *Andante sostenuto* (umiarkowanie powściągliwie, w tym wypadku też: godnie) utwór kondolencyjny brzmi jak surowy chór kościelny. Słuchając go po raz pierwszy niczego nie „zobaczyłam”, za to zatrzymałam się w stop klatce, w pewnym sensie kontemplując to, co słyszę, bez żadnych skojarzeń. Postanowiłam więc, że tak będzie wyglądała ta scena: będzie stop klatką, w ostatniej części przejdzie do slow motion – obrazy staną się mobilne, aż zakończy się ustawieniem sytuacji, która rozpoczyna kolejną scenę. Dzięki scenografce i reżyserce światła scena „Testamento” jest przekonująca wizualnie i na pewno sprzyja chwilowemu zatrzymaniu się, a może i refleksji po natłoku fabularnych wydarzeń i wizualno – akustycznych bodźców. Wniosek zaskoczył mnie samą: bywają w operach takie rodzaje muzyki, którym najbardziej służy bezruch.

Podczas reżyserowania opery szczególnie istotna jest dla mnie praca z solistami. Pisałam wcześniej o programach nauczania na wydziałach wokalnoklasyfikacyjnych, które w mojej opinii nie przygotowują w sposób wystarczający młodych śpiewaków do późniejszych scenicznych zadań. Na studiach powszechnie nie wymaga się czegoś, co w pracy na scenie jest punktem wyjścia, czyli rozumienia, a zatem wcześniejszego obligatoryjnego tłumaczenia śpiewanych arii i pieśni (polskie utwory to

ok. 30% repertuaru). Kładzie się nacisk na muzykalność, technikę śpiewu, technikę oddechu, intonację, urodę dźwięku, natomiast pracę nad rozumieniem tego, co się śpiewa, nad interpretacją traktuje się po macoszemu. Niestety wielu śpiewaków przenosi to potem na pracę w operze. Wiele razy zadziwiało mnie, iż możliwe jest śpiewanie pięciominutowego utworu przez solistę, który nie rozumie z tego, co śpiewa ani słowa. Śpiewacy oczywiście na jakimś wewnętrznym poziomie czują, że coś jest „nie tak”. Próbują więc dodawać wartości swoim wykonaniom szukając pomocy z zewnątrz: czyli ruchem, zmianą sytuacji, przybieraniem „ogólnie zaangażowanego” wyrazu twarzy. To wszystko wiedzie na manowce, czyni wykonanie jeszcze trudniejszym. Tymczasem, i piszę to zarówno jako widz, jak i – bądź co bądź – niedoszła śpiewaczka, trudności wykonawcze mogą się zmniejszyć, a czasem wręcz w ogóle zniknąć (nie dotyczy to początkowych etapów kształcenia), gdy skupimy się na temacie pieśni lub arii, gdy będziemy starali się przenieść nastrój, emocje utworu słowami. Wtedy bardzo często okazuje się, że na przykład najwyższy dźwięk, albo trzymany długo dźwięk jest kulminacją opowieści (nie tylko kulminacją muzyczną) a skupienie się na przekazie treści zdejmuje uwagę z „produkowania” tego dźwięku, co w efekcie czyni go łatwiejszym i naturalniejszym. Oczywiście takie myślenie o utworze ma zastosowanie pod warunkiem, że jest on bardzo dokładnie, co do słowa przetłumaczony i głęboko zrozumiany. Uważam zatem, że taki powinien być początek myślenia o wykonaniu utworu wokalnego: odpowiedź na pytanie po co, w jakiej sprawie wydobywam dźwięk. Jeśli uważnie wczytamy się w słowa arii lub pieśni, jeśli sprawimy, by stały się niejako naszymi słowami, płynącymi z nas, z naszej wewnętrznej potrzeby wtedy opowieść staje się ważniejsza niż wszystko inne; spotykamy się z nutami na poziomie słuchu „psychologicznego”, nie tylko muzycznego.

Ciekawe, że aktorzy dramatyczni często mają ze słowami libretta (ale też tekstem zwykłych sztuk dramatycznych) dokładnie odwrotny problem: niekończące się analizy. Próby stolikowe są przez to przedłużane ponad miarę, próby sceniczne są przerywane, żeby jeszcze raz głębiej, inaczej przeanalizować tekst. Jest to jedna z wielu pułapek umysłu przekierowująca uwagę z działania na kompulsywne myślenie. „Ja tego nie czuję” – słyszy się czasem. Najpierw zrób, potem poczujesz.

Obserwując zmagania z materia aktorów, którzy śpiewają i śpiewaków, którzy grają pojawił się pomysł, że być może jakimś inspirującym rozwiązaniem byłaby czasowa zamiana grup: studenci aktorstwa przyszli by na – powiedzmy – tydzień do Akademii Muzycznej, studenci śpiewu do szkoły teatralnej. W wielu uczelniach artystycznych na świecie te specjalności studiują obok siebie. Miałam okazję, by osobiście przyjrzeć się londyńskiej uczelni Guildhall School of Music & Drama, tam ów przepływ trwa bezustannie, śpiewacy oglądają egzaminy aktorów, aktorzy śpiewaków. Nie oddziela się sztucznie czegoś, co tak naprawdę jest połączone i właśnie w umacnianiu tego połączenia znajduje się siłę. Z takiej konstelacji wynikają same korzyści, pośrednio studenci uczą się wzajemnie od siebie: aktorzy odpowiedzialności za śpiewane nuty, śpiewacy – odpowiedzialności za słowo.

*Directing can be an extremely lonely job*⁷¹ – ‘reżyseria może być bardzo samotną pracą’ – ostrzegał w swoim podręczniku twórcy teatralnego brytyjski reżyser Stephen Unwin. Pod tym zdaniem mogę podpisać się obiema rękoma. Pozory, zwłaszcza dla zewnętrznego, pozateatralnego obserwatora są zgoła inne: reżyser właściwie bez przerwy z kimś rozmawia – pominę aktorów i śpiewaków, bo to oczywiste – ale: konsultuje się ze scenografem, z choreografem, z kierownikiem muzycznym, z reżyserem światła, z garderobianymi, z rekwizytorami, ze swoimi asystentami. Na etapie prób scenicznych ciągle ktoś do niego podchodzi, czegoś chce, o coś pyta, ktoś czeka na przerwę, żeby coś załatwić. A jednak ten widzialny etap – etap pracy w teatrze, a co za tym idzie, codziennego kontaktu z wieloma osobami jest w istocie wierzchołkiem góry lodowej. Najtrudniejsze, najbardziej angażujące, wymagające stuprocentowej uwagi i specjalnego czasu jest wymyślanie całego spektaklu; etap pierwszy, który wydarza się o wiele wcześniej i w trakcie którego reżyser jest całkowicie samotny. Spektakle muzyczne, zarówno musicale jak i opery zajmują tu szczególne miejsce, ponieważ muszą być wymyślone w sposób niemal skończony przed pierwszą próbą. Czas przygotowywania takiej premiery, skala przedsięwzięcia, w przypadku pracy w operze również przyzwyczajenia śpiewaków oraz obecność dużego chóru nie pozwalają na długie próby stolikowe, na próbowanie różnych wersji scen albo zmienianie połowy spektaklu na próbie generalnej.

71 Unwin Stephen, *So You Want To Be A Theatre Director?*, Nick Hern Books, London 2006, s.13.

Oczywiście, na którymś z kolejnych etapów pracy nad koncepcją do reżysera dołącza scenograf, ale pierwsze pomysły, skojarzenia, obrazy, inspiracje, „myślokształty” pojawiają się w samotności. W teatrze muzycznym, gdzie celem reżysera, jak zostało wspomniane, jest zobrazowanie dźwięku ta samotność wypełniona jest permanentnym słuchaniem muzyki, „wtapianiem” się w nią. W moim przypadku tak właśnie, najpierw emocjonalnie i wrażliwo, a potem dopiero „umysłowo” zawiązuje się „znajomość” z dziełem. W tym sensie czystsza gatunkowo jest opera. Pozwalam muzyce niejako wnikać w krwiobieg i – jakkolwiek to brzmi – dalej samej decydować. Pierwszy więc powstaje wykres samych emocji, „kardiografia” opery. W następnej kolejności sprawdzam do kogo należy dana muzyka, kim i w jakiej sytuacji jestem (bo najogólniej rzecz ujmując – jako reżyser jestem każdym w każdej sytuacji) i dopiero określenie tych wytycznych jest bazą do budowania sceny, do „krzyżowania się” emocjonalnych wykresów różnych postaci.

Musical natomiast jest gatunkową hybrydą. Chociażby ilość stylów z których się wywodzi: oratorium, opera buffa, singspiel, wodewil, burleska, operetka, music-hall jest dowodem jego bogatego życiorysu. Mało tego, wciąż – w przeciwieństwie do klasycznej opery – nie wykształciła się jego skodyfikowana, ostateczna forma. Pomijając najrozmaitsze gatunki pisanej muzyki (mogą być dowolne: jazz, pop, rock, funky, rap, disco) musical może być cały śpiewany („Notre-Dame de Paris”), może też być sztuką dramatyczną, gdzieś tam tylko przerywaną piosenkami („Cabaret”) i z taką odmianą ja miałam do czynienia. Praca nad „Cabaretem” i „Kinky boots” sytuuje się więc w mojej głowie bliżej teatru dramatycznego. Sceny mówione, nawet tak proste jak musicalowe, dają jednak szersze pole interpretacyjne (choćby czas trwania sceny), niż sama muzyka. Przy pracy nad musicalem również konieczne jest samotne „obcowanie” reżysera z dziełem, konieczne jest wcielenie w każdą z postaci, ale te wymyślone pierwotnie ramy w trakcie prób da się nieco modyfikować, o scenach mówionych można dyskutować. Piosenki z kolei nie są wyłącznymi „dawcami” określonych emocji, tak jak w operze; są wzmocnieniem, zwróceniem uwagi na coś, na co w scenie mówionej „nie starczyło” języka, są dobitniejszym „dalszym ciągiem”. Dźwiękowy kardiograf działa, rejestruje wszystkie uczucia, ale w przypadku musicalu mamy trochę większy wpływ na amplitudę wykresu i jego emocjonalny charakter.

We Wstępie pracy pisałam o potrzebie uruchomienia u twórcy zawodowej autorefleksji. Dla mnie samej ciekawe były opisane w powyższych rozdziałach próby nazwania moich intuicyjno–umysłowych operacji, w wyniku których powstaje spektakl muzyczny. Na pewno do kolejnych realizacji podejść w sposób bardziej samoświadomy; będę częściej „stawała obok”, żeby sprawdzić, co we mnie reaguje, co działa i z czym w danej chwili jako reżyser rezonuję.

„Don Desiderio” – fragmenty recenzji:

Bytomski spektakl zaskoczył zarówno znawców opery, jak i widzów bywających w teatrze okazjonalnie. Poniatowski hołdował sprawdzonym regułom, pozostawał pod wpływem wielkich mistrzów, ale umiał pisać atrakcyjnie i z polotem. Jego muzyka o wyraźnym rodowodzie belcantowym jest melodyjna, ma też wdzięk. Obcowanie z nią sprawia przyjemność, zaś w XIX-wiecznych dziejach polskiej opery nie mamy wielu twórców o tak profesjonalnym warsztacie.

„Don Desiderio” zyskał wiele także dzięki realizatorom i wykonawcom. Z prostej komediowej intrygi o małżeństwo i spadek reżyserka Ewelina Pietrowiak zbudowała spektakl o świetnym tempie, zabawny, ale z pewną nutką zadumy, bo akcja zaczyna się od śmierci właściciela okazałego majątku. Świetnie zarysowani są główni bohaterowie, a premierowi wykonawcy – Szymon Komasa, Stanisław Kuflyuk i oczywiście Joanna Woś – potrafili bawić się scenicznymi sytuacjami i muzyką. A to w operze komicznej ma podstawowe znaczenie.

Jacek Marczyński, *Syn księcia i szewcowej*, Onet, 27.10.2018.

„Don Desiderio” Józefa Michała Ksawerego Poniatowskiego w reżyserii Eweliny Pietrowiak to udany mariaż przeszłości z teraźniejszością. XIX-wieczny utwór został nieco odkurzony i uwspółcześniony. Sceniczny hortus fraudulentia oczarowuje niekonwencjonalną scenografią, która została przemyślana w każdym calu. Niewielka przestrzeń gry, jaką dysponuje bytomska scena została dobrze wykorzystana, a niektóre sceny (np. oddanie hołdu zmarłemu i jego spadkobiercom) zyskały niezwykłą plastyczność dzięki reżyserii świateł, za którą odpowiada Karolina Gębska. Olbrzymią zasługą Opery Śląskiej jest to, że udało jej się dokonać restytucji pamięci o zapomnianym kompozytorze.

M.Mikrut-Majeranek, *Zapomniana tragikomedia z happy endem*, Dziennik Zachodni, 18.10.2018.

Bo "Don Desiderio" to znakomita czarna komedia, która jest tak czarna, że pojawiające się na kurtynie a potem wypełniające przestrzeń sceny rośliny czerniały od pierwszej chwili ich projekcji podczas operowej uwertury, a potem przypominały raczej prehistoryczne skamieliny, które stary się motywem dekoracyjnym strojów bohaterów. Czarne rośliny oplatały zatem czarną rzeczywistość, czarny humor i duszę bohaterów tej przekomicznej intrygi. I właśnie pewne przerysowania tak scenograficzne, jak i reżyserskie okazały się znakomitym pomysłem na pokazanie współczesnemu widzowi tej zakurzonej opery komicznej.

Każda z postaci została określona w prosty i jednoznaczny sposób. Dodać trzeba, że reżyserka znakomicie wykorzystwała naturalną vis comica wykonawców. Szczególnie w pamięć zapadł Szymon Komasa – przede wszystkim jako znakomity wykonawca partii Don Curzia, ale też właśnie jako aktor charakterystyczny, potrafiący do łez rozśmieszyć publiczność, ale też wzruszyć swą nieporadnością z powodu uwikłania w sytuację bez wyjścia. (...)

Lecz przede wszystkim do "Don Desideria" zaproszono wspaniałe głosy. Królowała Joanna Woś – mistrzyni belcanta, ale też Stanisław Kuflyuk obsadzony w nietypowej dla siebie komediowej roli też był numerem jeden tego premierowego przedstawienia.

Pisząc o "Don Desiderio" trzeba koniecznie zauważyć znakomicie przygotowany chór, którego członkowie świetnie radzili sobie nie tylko ze swoimi wokalnymi partiami, ale także wykazali się aktorskimi predyspozycjami.

Wiesława Konopelska, *Don Desiderio*, Miesięcznik Śląsk, 10.12.2018.

Czy było warto? Na pewno. Jeśli wciąż słuchamy z przyjemnością Rossiniego czy Donizettiego, to czemu od czasu do czasu nie posłuchać również Poniatowskiego. Stylistyka prawie ta sama (rossiniowska w ansamblach, donizettiowska w duetach czy ariach), dzieło melodyjne, humor nieco czarny – libretto to komedia omyłek, której motorem jest tytułowy Don Desiderio, straszliwy pechowiec: chce jak najlepiej, a robi wszystko jak najgorzej, powoduje wypadki, przynosi żalobną wiadomość, która okazuje się fałszywa – same kłopoty z nim. Chyba po raz pierwszy się zdarzyło, że Stanisław Kuflyuk zaśpiewał taką rolę – nie zimnego drania, nie szlachetnego kawalera, tylko pociesznego safandudy. Zabawne, że wystylizowany jest jakby trochę na Donizettiego. Towarzyszy mu notariusz Don Curzio – w tej roli Szymon Komasa, wykazujący poza znakomitym głosem niemałą *vis comica*. W ogóle trzeba powiedzieć, że wszystkie, także poboczne role są nieźle ustawione aktorsko – to zasługa reżyserki Eweliny Pietrowiak. Zabawna jest też młoda para, Angiolina (nasza belcantowa gwiazda, czyli Joanna Woś) i Federico (Adam Sobierajski), ale partie wokalne mają potwornie trudne, co słyhać.

Dorota Szwarzman, *Buffo księcia*, Blog Doroty Szwarzman, 21.10.2018.

To znakomita, klasyczna opera komiczna, wielokrotnie, i to z sukcesami wystawiana za życia kompozytora. Dzieło rodem z oper buffa Rossiniego, wykazujące też niepodważalny związek ze stylem bel canto, z wielokrotnie przywoływaną narracją bliską schematom najpiękniejszych arii Belliniego. Dzieło zwarte, nieprzegadane, znakomicie skomponowane. Muzyka zgrabnie powiązana z librettem, librettem bodaj po raz pierwszy – dla mnie – czytelnym, jasnym, w gruncie rzeczy sympatycznym, choć „okraszonym“ przewijającym się przez całe niemal przedstawienie motywem śmierci przyjaciela Don Desideria, Riccarda, co znacząco wpłynęło na koloryt scenografii (autorstwa Oli Redy) i w związku z tym na szaro–czarną tonację spektaklu. W każdym razie uśmiech pojawiający się często na naszych twarzach „brzmiał“ naturalnie i ani razu nie stanowił jakiegoś estetycznego zgrzytu. Znakomicie spięła tę całość reżyserka bytomskiej inscenizacji – Ewelina Pietrowiak.

Najbardziej zachwycałem się muzyką „Don Desideria“, od początku do końca bardzo rossiniowską, efektowną, błyskotliwą i wirtuozowską. Przede wszystkim dlatego, że mieliśmy na scenie gwiazdę pierwszej wielkości – Joannę Woś, która specjalizuje się nie tylko w wykonawstwie dzieł naszego belcantowego księcia, ale od lat, samodzielnie, wiedzie prym w zawsze najmocniej poruszających interpretacjach koloraturowych partii z oper Belliniego i Donizettiego czy Verdiego.

Czymś absolutnie dla mnie wyjątkowym było bodaj wielokrotne „zabijanie“ partnerów kaskadami wydobywających się z niej – niczym z pistoletu maszynowego – wirtuozowskich figur. Czegoś tak niesamowitego jeszcze nigdy w operze nie przeżyłem. Nie dość, że wyglądała na scenie olśniewająco pięknie, od początku do samego końca, w każdej postaci i w każdym kostiumie, to jeszcze imponowała najwyższymi wokalnymi i aktorskimi umiejętnościami.

Adam Rozlach, Polskie Radio, 1.12.2018.

Fot. 8



Fot. 8 a



ZAKOŃCZENIE

Fizyczny świat jest wibracją, kwantami energii, lecz wibracją czego? Dla oka jest to kształt i kolor, dla ucha – dźwięk, dla nosa – zapach, dla palców – dotyk, lecz są to różne języki jednej rzeczy, różne rodzaje wrażliwości, różne wymiary świadomości. Pytanie „czego dotyczą te różne formy?” zdaje się być pozbawione sensu. To, co jest światłem dla oka, dla ucha jest dźwiękiem. Mam obraz odczuć zmysłowych oddających nie jedną, wspólną dla nich rzecz, lecz siebie nawzajem, zamkniętych w kręgu współzależności. Poddany uważnej obserwacji kształt staje się kolorem, ten z kolei wibracją przechodzącą w dźwięk stający się zapachem, potem smakiem, następnie dotykiem i znowu kształtem.⁷²

Ten sugestywny opis chwili psychodelicznego doświadczenia⁷³ pochodzi z książki autorstwa wybitnego filozofa Alana Watts pt. „Radosna kosmologia”. Znalazł się tutaj nieprzypadkowo; widać wyraźnie, jak doświadczenie celowego rozszerzania stanów świadomości bliskie jest odczuciom towarzyszącym kontaktom ze sztuką. Nic dziwnego – w obu tych przypadkach dotykamy swego rodzaju alternatywnej rzeczywistości. Pisałam tu o „widzeniu” muzyki, o wrażliwości na nią, czy też specyficznym na nią wyczuleniu, ale mam poczucie, że podobnych pojęć można by użyć w opisie każdego silnie działającego na nasze emocje dzieła sztuki. Wassily Kandinsky „słuchał” obrazów, Michaił Czechow „widział” mowę: *Mowa ludzka jest jednocześnie ruchem i działaniem. Każdy dźwięk, tak samogłoska jak i spółgłoska, niewidzialnie zawiera w sobie określony gest. (...) Samogłoski związane są intymniej z życiem wewnętrznym człowieka, z jego duchowymi przeżyciami, uczuciami, sympatiami i antypatiami. Natomiast spółgłoski odzwierciedlają w sobie, w swoich gestach świat zjawisk zewnętrznych.*⁷⁴

Czechow pisał także, że w procesie twórczym podstawowe znaczenie ma podświadomość. Znamienne: twórca skończonego systemu pracy nad rolą, systemu podzielonego na dokładnie opisane etapy ostatecznie odwołuje się do ludzkiej intuicji (bo oprócz snów to nasza jedyna droga kontaktu z podświadomością). Zauważmy również, że tak jak technikę M.Czechowa można opisać „naukowo”, tak tego, co dzieje

⁷² Watts Allan, *Radosna kosmologia*, Okultura, Warszawa 2016, s. 23.

⁷³ Mowa o opisie przeżyć po zażyciu LSD.

⁷⁴ Czechow Michaił, *O technice aktora*, Arche, Kraków 2000, s. 55.

się wewnątrz aktora wprowadzającego tę technikę w życie w podobny sposób opisać się nie da. Mapa to nie terytorium. Zrozumiałe są postulaty naukowości dotyczące takich jak niniejsza dysertacji, jednak nie można oprzeć się wrażeniu, że naukowość rozumiana w sposób tradycyjny, jako ogół wiedzy zdobytej i sprawdzonej przez umysł nie obejmuje całych połąci rzeczywistości. Kandinsky pisał: *Nasza dusza, po długich doświadczeniach materializmu, dopiero budzi się i dotąd nosi w sobie zarodki zwątpienia, niewiary, dezorientacji oraz poczucie zagubienia sensu.*⁷⁵

W nauce wszystko musi się „zgadzać”, „być udowodnione”, w sferze ducha (a do tej strefy należy kontakt ze sztuką) nic takim być nie może. Kolejny wielki filozof współczesny Stanislav Grof pisał o klasycznej, oświeceniowej nauce: *Uzyskana wizja wszechświata (wg Newtona i Kartezjusza) to ogromny, całkowicie deterministyczny mechanizm zegarowy.*⁷⁶

O wewnętrznych odczuciach artysty w trakcie tworzenia można powiedzieć wszystko, tylko nie to, że jest „deterministycznym mechanizmem”. Przeciwnie. Nigdy nie ma pewności, czy dane zdarzenie jest spowodowane określoną, uprzednio istniejącą przyczyną, czy nagle obudzonym wspomnieniem, czy skojarzeniem, często na przykład ta sama przyczyna u różnych twórców powodowała odwrotne zdarzenia. Piszę o tym również dlatego, że w zamyśle swojej pracy chciałam opisać mały wycinek teatralnej rzeczywistości, wąską specjalizację, ale w efekcie odkryłam, że owa specjalność jest tylko zewnętrznym ograniczeniem, że wnioski przenoszą się na inne dziedziny sztuki, szerzej – na sferę duchową w ogóle.

Zobaczyć dźwięk, usłyszeć obraz, widzieć mowę – te zestawienia słów nie istnieją w naszym codziennym języku. Najwyraźniej jednak istnieją w jakiejś, nie dającej się „udowodnić” rzeczywistości, w sferze, gdzie te same algorytmy działania dają różne wyniki i – w przeciwieństwie do działań matematycznych – jest to ze wszech miar uprawnione. Reżyserowanie dzieła muzycznego według mnie ma swój algorytm, ale nie jest on skończoną, nie dającą się podważyć metodą. Jest wewnętrznym, subiektywnym sposobem na kontaktowanie się z nutami, z nastrojem, z ukrytą melodią dzieła. We Wstępie pracy pisałam osobno o muzyce i teatrze, zamierzałam szukać

75 Kandinsky Wassily, *O duchowości w sztuce*, Państwowa Galeria Sztuki, Sopot 1996, s. 24.

76 Grof Stanislav, *Poza mózg*, Wydawnictwo A, Kraków 1999, s. 30.

miejsc ich przenikania, cytując Horowicza miejsc *dźwiękowej ewokacji dramatu*⁷⁷. Jednak próbując opisać własną pracę nad reżyserowaniem – czyli niejako „konwertowaniem” muzyki na obraz zrozumiałam, że w istocie nie ma żadnego rozdzielania, żadnego „osobno”. Sensem istnienia każdej sztuki jest połączenie, taki też jest wewnętrzny imperatyw jej uprawiania. Twórca łączy ze swoimi uczuciami, wspomnieniami, z wyobraźnią, z podświadomością, odbiorca: z własnym wnętrzem, z niedotykaną na co dzień sferą, czasem z uśpionymi emocjami ale także – we wspólnym doświadczeniu – z innymi odbiorcami. Wydawać by się mogło, że o co innego „chodzi” kompozytorowi, pisarzowi, czy malarzowi. Ale w rzeczywistości to czego próbują dotknąć jest jednym (Jednią), jest emanacją ducha, który nie mieści się w ciele ani w umyśle. Kontakt ze sztuką to jedna z możliwości poczucia się „bardziej” człowiekiem. Francuski teolog Pierre Teilhard de Chardin pisał: *Nie jesteśmy istotami ludzkimi mającymi doświadczenia duchowe. Jesteśmy istotami duchowymi mającymi doświadczenia ludzkie*. Sztuka, a więc teatr i muzyka również – niezmiennie nam o tym przypomina.

⁷⁷ Horowicz Bronisław, *Teatr operowy*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1963, s. 75.

BIBLIOGRAFIA

- Appia Adolphe, *Dzieło sztuki żywej*, Wydawnictwo artystyczne i filmowe, Warszawa 1974.
- Bergman Ingmar, *Sonata jesienna*, Dialog nr 1/1979.
- Czechow Michaił, *O technice aktora*, Arche, Kraków 2000.
- Deer Joe, Dal Vera Rocco, *Acting in Musical Theatre. A Comprehensive course*, Routledge, New York 2016.
- Donnellan Declan, *Aktor i cel*, PWST w Krakowie, Kraków 2009.
- Figzał Magdalena, *Przestrzenie muzyczne w polskim teatrze współczesnym*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2017.
- Grof Stanislav, *Poza mózg*, Wydawnictwo A, Kraków 1999.
- Gorczakow Mikołaj, *Lekcje reżyserskie Stanisławskiego*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1957.
- Hera Janina (wybór i oprac.), *Dzieło sztuki żywej i inne prace*, Warszawa 1974.
- Horowicz Bronisław, *Teatr operowy*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1963.
- Hübner Zygmunt, *Sztuka reżyserii*, Fundacja Teatru Myśli Obywatelskiej im.Z.Hübnera, Warszawa 2014.
- Iwaszkiewicz Jarosław, *Pisma muzyczne*, Czytelnik, Warszawa 1983.
- Kamiński Piotr, *Tysiąc i jedna opera*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne SA, Kraków 2008.
- Kandinsky Wassily, *O duchowości w sztuce*, Państwowa Galeria Sztuki, Sopot 1996.
- Kijonka Tadeusz (red.), *Pół wieku Opery Śląskiej*, Wydawnictwo Opery Śląskiej, Bytom 2000.
- Kowalska Małgorzata, „ABC historii muzyki”, Musica Iagellonica, Kraków 2001.
- Lynch David, *W pogoni za wielką rybą. Medytacja, świadomość i tworzenie*, Rebis, Poznań 2007.
- Łasik Aneta, *Poznaj swój głos*, Wydawnictwo Studio Emka, Warszawa 2011.

- Maleszyńska Joanna, Roszek Joanna, Koschany Rafał, *Musical. Poszerzanie pola gatunku.*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2013.
- Mikołajczyk Jacek, *Musical nad Wisłą. Historia musicalu w Polsce w latach 1957–1989*, Wydawnictwo Gliwickiego Teatru Muzycznego, Gliwice 2010.
- Nietzsche Fryderyk, *Narodziny tragedii*, Instytut Wydawniczy „Biblioteka polska”, Warszawa 1924.
- Sacks Oliver, *Muzykofilia. Opowieści o muzyce i mózgu*, Zysk i S-ka, Warszawa 2009.
- Schopenhauer Arthur, *Świat jako wola i przedstawienie*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2012.
- Stanisławski Konstantin, *Praca aktora nad rolą*, PWST w Krakowie, Kraków 2011.
- Szulczyński Wojciech, *Reżyseria teatralna*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010.
- Szyborska Wisława, *Wszystkie lektury nadobowiązkowe*, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Warszawa 2015.
- Szymczyk Witold, *Inscenizacja filmowa. Podręcznik reżyserii*, PWSFTviT, Łódź 2015.
- Tarasiewicz Bogumiła, *Mówię i śpiewam świadomie. Podręcznik do nauki emisji głosu*, Universitas, Kraków 2006.
- Toporkow O. Wasilij, *Stanisławski na próbie*, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2007.
- Unwin Stephen, *So You Want To Be A Theatre Director?*, Nick Hern Books, London 2006.
- Vaccari Nicola, *Praktyczna metoda włoskiego śpiewu na głos i fortepian*, PWM, Warszawa 2002.
- Wagner Ryszard, *Opera i Dramat*, E. Wende i Sp., Lwów–Warszawa 2007.
- Watts Allan, *Radosna kosmologia*, Okultura, Warszawa 2016.
- Weston Judith, *Reżyserowanie aktorów*, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2010.
- Wokalistyka w Polsce i na świecie Tom I*, Akademia Muzyczna im. K.Lipińskiego we Wrocławiu, Wrocław 2002.
- Wyszogrodzki Daniel, *Ale musicale! Złote stulecie: 1918–2018*, Marginesy, Warszawa 2018.

Žižek Slavoj, Dolar Mladen, *Druga śmierć opery*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2008.

Kronika opery, Wydawnictwo „Kronika”, Warszawa 1993.

Artykuły / Opracowania naukowe

Bussell Kayla, *Acting in Opera: A Stanislavsky Approach.*, East Tennessee State University, Johnson City, 2012

Bieńkowska Irena, *Przedstawienia teatralno – muzyczne na dworach magnaterii litewskiej w połowie XVIII wieku w Barok. Historia–Literatura–Sztuka* 2009, t. 16/2 (32), s.15–27

Dębowska Anna S., *Boże, o czym oni śpiewają? Upiornie w operze*, Gazeta Wyborcza, wyd. internetowe z dn. 2.11.2016.

Golianek Ryszard Daniel, *Księżę Poniatowski i jego zapomniane opery*, „Don Desiderio” program teatralny, Wyd. Opera Śląska w Bytomiu, Bytom 2018.

Haváčová Sarah, *Fenomén Piosenka*, Janáčkova Akademie Múzických Umění w Brnie, Brno 2014.

Misiewicz Alan, *Strach przed lwowsko–śląską mitologią Opery Śląskiej*, Gazeta Wyborcza – Katowice, wyd. internetowe z dn. 17.03.2017.

Salaber Piotr, *Symbioza muzyki i dramatu – czyli kompozytor w teatrze*, „Estetyka i krytyka”, nr 12 (1/2007).

Szwed Elżbieta, *Zarys historii muzykoterapii*, Prace naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie, Edukacja Muzyczna 1 2005.

Źródła internetowe

www.encyklopedia.edu.pl

Harland Martyna, *Artysta czy neurotyk? Podwójna dawka kultury*, kampaniespoleczne.pl, 12.07.2018.

Marczyński Jacek, *Alfabet polskiej opery: syn księcia i szewcowej*, Onet, wyd. z dn. 27.10.2018.

Spis fotografii

1. „Sonata jesienna” I.Bergman, prem. 23.11.2007, Teatr Ateneum w Warszawie (fot. M.Jarosiński)
2. „Jutro” T.Baird, prem. 15.02.2008, Opera Wrocławska (fot. M.Grotowski)
3. „Agatka, czyli przyjazd Pana”, J.D.Holland, prem. 28.04.2012, Akademia Muzyczna im.K. Lipińskiego we Wrocławiu (fot. P.Topolski)
4. „Pułapka”, Z.Krauze, prem. 17.12.2011, Opera Wrocławska (fot. M.Grotowski)
5. „Space opera”, A.Nowak, prem. 14.03.2015, Teatr Wielki w Poznaniu (fot. M.Grotowski)
6. „Carmen” G.Bizet, prem. 7.10.2016, Opera na Zamku w Szczecinie (fot. M.Grotowski)
- 7., 7a. „Kinky boots”, Fierstein/Lauper, prem. 7.07.2017, Teatr Dramatyczny w Warszawie (fot. K.Bieliński)
- 8., 8a. „Don Desiderio”, J.M.K.Poniatowski, prem. 20.10.2018, Opera Śląska w Bytomiu (fot. K.Bieliński)