

Głos wybiera muzykę

„**Cardillac to bezkompromisowy artysta.** Nie przeszkadza mu śmierć z rąk ludzi, pod warunkiem że rozpoznają w nim mistrza” – mówi **Tomasz Konieczny**, odtwórca tytułowej roli w *Cardillacu* wyreżyserowanym przez Mariusza Trelińskiego w Teatrze Wielkim – Operze Narodowej, w rozmowie z Ewą Danutą Godziszewską.



Tomasz Konieczny (1972)

aktor operowy, bas-baryton specjalizujący się w muzyce niemieckiej. Od 2009 roku związany z Operą Wiedeńską.

EWA DANUTA GODZISZEWSKA *Cardillac* Paula Hindemitha powstał w latach dwudziestych na kanwie kryminalnej noweli E.T.A. Hoffmanna *Panna de Scudery*. Twórcy wykorzystali pojawiający się w drugim planie opowiadania wątek jubлера mordercy i uczynili go głównym bohaterem swojej opowieści. Ale seryjny morderca to raczej figura, która dość rzadko staje na scenie operowej?

TOMASZ KONIECZNY Tak, *Cardillac* to jedna z pierwszych oper kryminalnych. Mogę tylko spekulować, ale wydaje mi się, że Hindemitha w tej opowieści zainteresowały przede wszystkim rozważania o kondycji artysty. Jubiler, o którym w warszawskiej inscenizacji dowiadujemy się wprost, że jest mordercą, żywi pewien rodzaj obsesji, fascynacji tworzonym przez siebie dziełem. Trzeba pamiętać, że w tamtych czasach jubilerzy byli bardzo szanowanymi artystami, o ich dzieła zabiegano tak, jak teraz bogaci i wpływowi ludzie zabiegają o obrazy. Oczywiście im te dzieła były piękniejsze, tym bardziej ich pożądanymi i tym bardziej można było dzięki nim zaznaczyć swój status majątkowy. Wydaje mi się więc, że Hindemith chciał przedstawić studium artysty-geniusza, który działa w obsesji, który nie może rozstać się ze swoimi dziełami. On kocha te diamenty bardziej niż swoją rodzoną córkę, do której stosunek ma raczej chłodny, nienormalny.

GODZISZEWSKA Inscenizacja Mariusza Trelińskiego w Teatrze Wielkim – Operze Narodowej to Twój powrót do roli *Cardillaca*, niewiele wcześniej śpiewałeś jego partię w inscenizacji Svena-Erica Bechtolfa w Wiener Staatsoper. Czym różnią się te dwa spektakle?

KONIECZNY W wiedeńskiej inscenizacji podobało mi się połączenie bardzo sformalizowanej akcji scenicznej z niezwykle wysublimowaną scenografią Marianne i Rolfa Glittenbergów. Bardzo dobrze wspominam tę produkcję – zaczynałem, śpiewając w niej postać Handlarza złotem, a potem dopiero wszedłem w rolę *Cardillaca*. Mariusz Treliński zrobił spektakl zupełnie inny, pewnie dużo głębszy, choć obarczony ogromnym przepychem technologicznym. To spektakl opowiadający o popkulturze, o niebezpieczeństwach dzisiejszej cywilizacji związanych z cyberprzestrzenią i gramami wideo, i przede wszystkim o wtórnym odosobnieniu ludzi od siebie, wtórnej samotności. *Cardillac* u Trelińskiego to obraz człowieka z problemami socjologicznymi – może nie

socjopaty, ale człowieka, który neurotycznie pozostaje sam, żyje jedynie ze swoimi bogactwami. Bardzo się cieszę, że Teatr Wielki w Warszawie zainteresował się tym dziełem, bo to muzyka zupełnie u nas nieznana. Zazwyczaj gramy Moniuszkę, a jak już chcemy zrobić coś światowego, to sięgamy po Verdiego czy Pucciniego, ewentualnie Mozarta. A potem niestety długo, długo nic – Wagnera jest u nas jak na lekarstwo, Straussa prawie w ogóle. A przecież Hindemith jest dużo prostszy i łatwiej przyswajalny niż na przykład Penderecki. *Cardillac* to jak połączenie Bacha z jazzem. Warto wychowywać publiczność do odbioru takich dzieł.

GODZISZEWSKA Mariusz Treliński w swojej inscenizacji odwołuje się do szeroko rozumianej popkultury. Wykorzystując klasyczną figurę doktora Jekylla i pana Hyde’a, dopisuje socjopatycznemu mordercy postać sobowtóra, który włada nim, wydaje mu rozkazy i każe mu zabijać.

KONIECZNY U Trelińskiego *Cardillac* nie ma wyboru – sobowtór, jakaś siła wyższa, zmusza go do zabijania. On jest również królem, tą niemą postacią, której *Cardillac* za nic w świecie nie chce sprzedać swych bogactw. W końcu jednak *Cardillac* się poddaje, sobowtór wyrzuca go z pracowni i w ten sposób zmusza do odzyskania klejnotu. Myślę, że postać sobowtóra dodała temu spektaklowi groteskowości, której w tej operze nie może zabraknąć. Zarówno w inscenizacji Trelińskiego, jak i w samej muzyce wyraźnie dostrzegamy to przymrużenie oka i dystans w traktowaniu postaci. Natomiast emocje są prawdziwe. Dla mnie także to wprowadzenie sobowtóra było istotne, ponieważ dużo łatwiej jest grać do kogoś, niż prowadzić monologi z samym sobą. *Cardillac* również okazuje się wówczas bardziej ludzki, bo cierpi, robiąc rzeczy, do których zmusza go jego *alter ego*. Próbuje nawet heroicznie zabić tego potwora, demona – zabija go symbolicznie, a mimo to sobowtór żyje dalej. To tak jakby *Cardillac* chciał zabić sam siebie, dla mnie to także bardzo ciekawe i głębokie w interpretacji. Bardzo dobrze pracowało mi się z Robertem Wasiewiczem, który grał tę rolę – to wspaniały profesjonalista, człowiek umiejący naprawdę bardzo dużo zrobić ze swoim ciałem.

GODZISZEWSKA W jednym z wywiadów Treliński przyznaje, że dla niego *Cardillac* jest „żywym trupem”, który nie potrafi okazywać uczuć. Jakie inspiracje czy wskazówki otrzymywałeś od reżysera, jak wyglądała Wasza praca nad budową tej postaci?

KONIECZNY Maski na twarzy to pewien efekt końcowy, ale w teatrze najbardziej nas interesuje emocjonalność. Żeby obronić tę postać, muszę pokazać, że ona potwornie cierpi. Choć *Cardillac* jest seryjnym mordercą, ma jednak swoją ludzką stronę. Tak naprawdę sobowtór zabiera tę gorszą część *Cardillaca*, jubiler z tym walczy, nie chce się temu poddać, ale niestety przegrywa. Mariusz Treliński znany jest z bycia wampirem energetycznym, wymaga bardzo dużo od innych. Ja natomiast jestem człowiekiem o dość dużym temperamencie. Dlatego też dość dobrze się rozumiemy – ja daję z siebie wszystko, Mariusz to wszystko zabiera, ustawia to, kontroluje, zmusza mnie do panowania nad najdrobniejszymi szczegółami, na co masochistycznie się zgadzam. Treliński wymaga doskonałości, bardzo dobrze wie, co chce osiągnąć. Bywa, że są to rzeczy karkołomne, które z początku wydają się niemożliwe albo niezgodne z tym, co jest zapisane w muzyce, a jednak finalnie

wszystko się zgadza. Ja sam też lubię gimnastykować się z materiałem, nad którym pracuję, bo wtedy tworzy się coś ciekawszego, powstaje kolejna interpretacja. Jestem wdzięczny Mariuszowi właśnie za uczłowieczenie postaci *Cardillaca*. Nazywa go „żywym trupem”, ale przecież sam o niego zabiegał, starał się, bym mógł tę postać polubić, pokazać w tym potworze ogromny diapazon emocji, poczynawszy od chłodu, okrucieństwa względem córki, której dotyku *Cardillac* nie znosi, z którym nie potrafi sobie poradzić, a skończywszy na jego ogromnym cierpieniu. *Cardillac* cierpi, będąc zmuszanym do zabijania, ale też dlatego, że zabierają mu stworzone przez niego dzieła, które traktuje jak własne dzieci, jak coś, co ma najcenniejszego.

GODZISZEWSKA Realizacja Trelińskiego została naszpikowana technologią, mnogość obrazów pojawiających się na wielu ekranach może niekiedy przyprawić o zawrót głowy. Ale właśnie dzięki obecności ekranów możemy niektóre sceny oglądać na maksymalnym zbliżeniu i przyjrzeć się, z jaką pieczołowitością i dbałością o szczegóły budujesz niektóre sceny. Czy Twoje wykształcenie aktorskie w łódzkiej Filmówce pomogło Ci w realizowaniu tych scen?

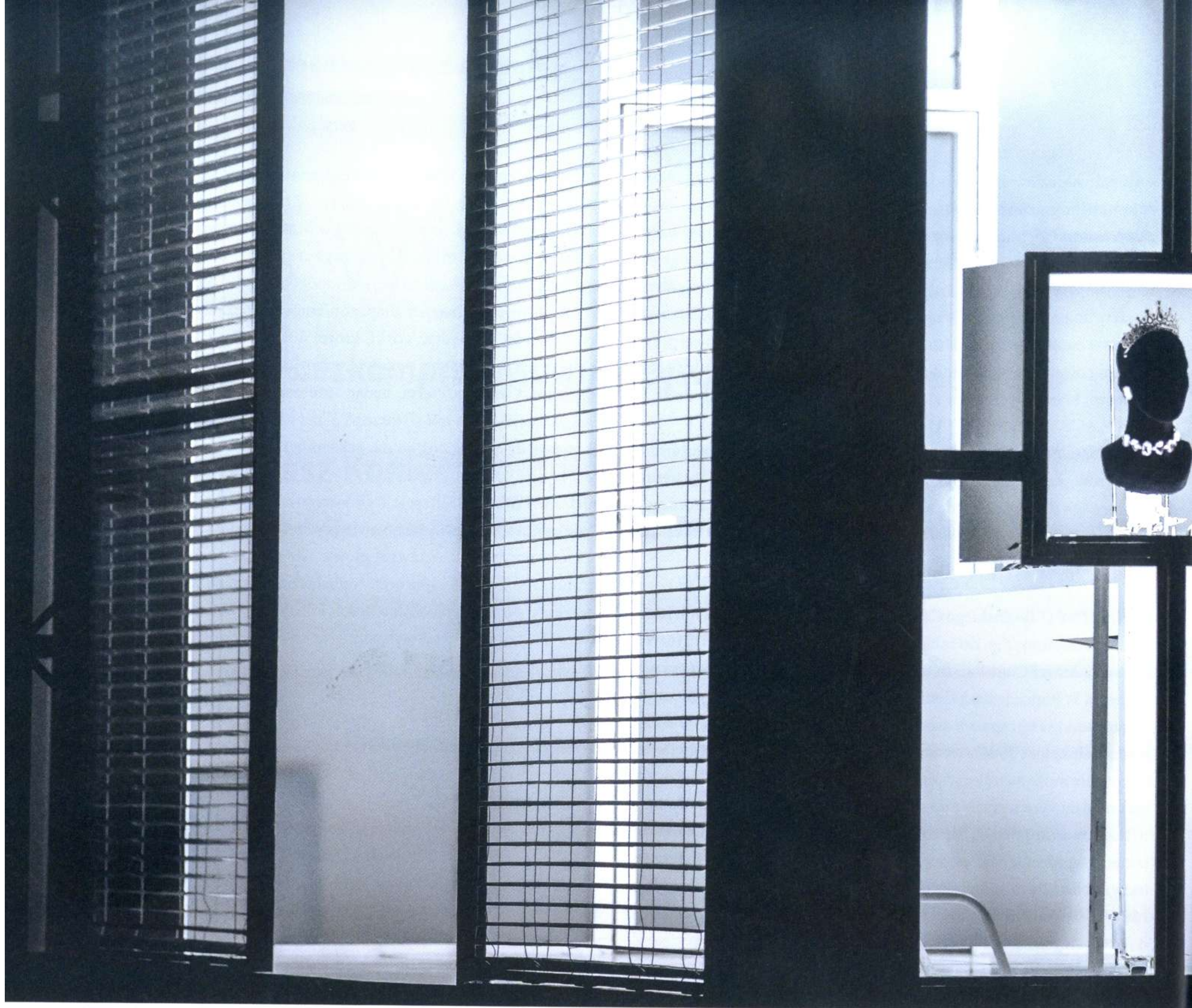
KONIECZNY Z Mariuszem często pozwalamy sobie na operowanie skrótem myślowym właśnie dlatego, że łączy nas filmowe wykształcenie. To lata pracy, lata kształtowania zarówno szerokich środków wyrazu, jak i tych bardzo subtelnych. W *Cardillacu* gramy drobnymi gestami, ale robimy też to, co w operze jest oczywiste i konieczne – próbujemy zwrócić uwagę widza szerokim gestem. Zaś co do technologii, to w operze nie jestem jej fanem. Staram się jednak mieć otwartą głowę zarówno na rozmaite interpretacje, jak i na rozmaite formy teatralne, więc tym razem także byłem otwarty na propozycje Trelińskiego. W kwestii technologii również mam do niego pełne zaufanie.

GODZISZEWSKA *Cardillac* odcina się od świata, zamyka w pustym, sterylnym warsztacie. Sama ta sytuacja w sposób naturalny każe nam myśleć o pandemii, w której właśnie to, co najbardziej ludzkie – czyli bliski, fizyczny kontakt z drugim człowiekiem – zostało nam odebrane albo przynajmniej mocno ograniczone. Jak pandemia wpłynęła na Waszą pracę nad tym spektaklem?

KONIECZNY Mariusz rozpoczął pracę nad koncepcją tego spektaklu już kilka lat temu, nie jest to więc zupełnie świeża rzecz. Niemniej pandemia faktycznie stała się dodatkowym aspektem tego przedstawienia. Zamknięcie człowieka, odizolowanie go, skazanie na ograniczenie kontaktów – to wszystko jest w tej inscenizacji.

GODZISZEWSKA Czasom, w których powstaje *Cardillac*, towarzyszą dwie wizje miasta: z jednej strony jest to fascynacja miastem, jego energią i ruchem, a z drugiej – wizja miasta molocha zawładniętego przez anonimowy tłum, o którym pisali Elias Canetti czy Ortega y Gasset w swoich słynnych esejach o masach. Natomiast wśród pierwszych głosów po premierze *Cardillaca* w Teatrze Wielkim – Operze Narodowej pojawiła się między innymi opinia, że zbiorowość, która wymierza *Cardillacowi* sprawiedliwość, to „ludzie, którzy nie mogą znieść faktu, że ktoś odniósł sukces”. Ale wydaje mi się, że ten tłum w inscenizacji Trelińskiego można interpretować znacznie głębiej. Jaką rolę odgrywały masy w Waszym myśleniu o tym spektaklu?





Cardillac, reż. Mariusz Trelński, Teatr Wielki – Opera Narodowa [2021]

KONIECZNY Faktycznie w dziele Hindemitha są kapitalne sceny chóralne śpiewane przez tłum. Dla mnie ciekawe jest to, że Cardillac do tego stopnia identyfikuje się ze swoimi klejnotami, że w scenie linczu, któremu jest poddawany na końcu opery, sam niemal nalega na to, by ludzie rozpoznali w nim słynnego jubilera. Trudno to wytłumaczyć, ale w zasadzie milsza mu jest śmierć z rąk ludzi, pod warunkiem że rozpoznają w nim mistrza, wyjątkowego artystę. Do tego stopnia utożsamia się z tymi dziełami, że jest gotowy w zamian za nie ofiarować siebie. Trelński wprowadza w swojej inscenizacji temat psychozy, dodając Cardillacowi „autorski podpis”. Po dokonaniu morderstw jubiler zostawia więc w oczodołach swoich ofiar diamenty – jakby zastępując spojrzenia żywych oczu, których nie może znieść, oczami z diamentów. Tego psychotycznego rytuału nie ma w oryginale, tam sytuacja wygląda o wiele prościej. Cardillac po prostu chce odzyskać swoje klejnoty/dzieci i dlatego zabija. To bezkompromisowy artysta, który nie potrafi rozstać się ze swoimi bogactwami, uważa, że go obrabowano, że pozbawiono go jakiejś części samego siebie.

GODZISZEWSKA Na początku ubiegłego wieku ukuto termin „Musi-zieroper” (operzy muzycznej czy muzykującej), by opisać nim dzieło, w którym muzyka nie jest podporządkowana akcji jak w dramacie muzycznym, ale rozwija się w sposób całkowicie swobodny – dzieło

to stanowi więc rzeczywistą antytezę teatru wagnerowskiego czy postwagnerowskiego. Tą kategorią zwykło się określać także operę Hindemitha. Co to znaczy?

KONIECZNY Dzisiaj już Hindemitha odbiera się trochę inaczej, bo jest to jednak w naszym współczesnym rozumieniu dość „operowa opera”. Tyle rzeczy powstało po *Cardillacu*, które w absolutnie jawny sposób dyskutują z harmonią, skalą czy z rytmem. Rytm przecież uległ w pewnym momencie kompletnemu uwolnieniu, czego najlepszym przykładem jest Penderecki w swoich awangardowych dziełach. Dla mnie więc Hindemith w rozumieniu muzyki bliższy jest Gershwinowi niż na przykład pseudooperom Brechta czy eksperymentom wywiedzionym z tradycji singspielu. Oczywiście ludzie zawsze poszukiwali nowych dróg, ale moim zdaniem ci wszyscy niemieccy kompozytorzy, którzy tworzyli po Wagnerze i Straussie – mimo że deklarowali, że będą robić coś zupełnie innego i nowego – i tak do tej tradycji nawiązywali. W operach Hindemitha aparat instrumentalny jest natomiast zupełnie inny. Mamy więc w *Cardillacu* wiele elementów polifonicznych, mniejszy skład orkiestrowy, a także instrumenty dęte, saksofon, co dla orkiestry symfonicznej jest raczej nietypowe. Mamy jakieś fugi, powtórzenia, motywy się przeplatają, ale nie jest to przecież muzyka atonalna, są w niej wyraźne harmonie. Hindemith stworzył operę



fol. Krzysztof Bielński / Teatr Wielki – Opera Narodowa w Warszawie

dużo łatwiejszą w odbiorze niż muzyka współczesna czy wspomniany Penderecki, choć dla ludzi przyzwyczajonych do słuchania Mozarta czy Bacha wciąż jego muzyka może brzmieć obrazoburczo i dziwnie.

GODZISZEWSKA Zaczynałeś śpiewać jako bas, ale prawdziwy rozgłos i uznanie zdobyłeś jako bas-baryton. To głos znacznie rzadszy i tym cenniejszy, że pozwala poruszać się w bogatszym repertuarze (choć rzadko są to role pierwszoplanowe). Twoją specjalnością stali się bohaterowie Wagnera. Czego wymaga od Ciebie śpiewanie tych partii i który z bohaterów Wagnera jest Ci najbliższy?

KONIECZNY Ja nie prosiłem o Wagnera, mój głos sam sobie upodobał te partie. Ten bas-baryton dramatyczny, czy Heldenbariton, jak powiedzieliby Niemcy, choć to nie do końca zamienne terminy, charakteryzuje się dużą siłą głosu, czyli dużą liczbą alikwotów jasnych, blaszanych, które przebijają się przez orkiestrę, a także bardzo szeroką skalą – można zatem śpiewać zarówno wysoko, jak i nisko, co jest generalnie nietypowe dla głosów męskich. Tenory śpiewają wysoko, ale na dole napotykać problemy, basom kończy się skala, zaś barytony są głosami jeszcze krótszymi, ale są bardzo wyraziste, mięsiste. Bas-baryton jest natomiast jakimś wybrykiem natury. Już podczas moich egzaminów wstępnych na Akademię Muzyczną w Warszawie stwierdzono

podczas badania laryngologicznego, że moje struny głosowe są bardzo długie i mięsiste, co wskazywałoby na cechy bas-barytona. Ja się jednak nad tym nie zastanawiałem, chciałem być *basso cantante* i faktycznie kilka lat udało mi się śpiewać odpowiadające mu partie. Potem nastąpiło moje spotkanie z muzyką niemiecką i bardzo szybko okazało się, że to faktycznie głos wybiera sobie muzykę. Do tego doszło moje wykształcenie aktorskie, bardzo pomocne w analizie dramatów muzycznych Wagnera.

Na studiach miałem zajęcia z panią profesor Zofią Petri, która wspaniale zajmowała się analizą kreatywną, i to ona uświadomiła mi, że także aktor powinien patrzeć na dzieło całościowo. Ta złożoność oper Wagnera powoduje, że czuję się w nich jak w domu. Rajcują mnie wprowadzone przez niego motywy muzyczne, tak zwane lejtmotywy – za każdym razem trzeba być czujnym, jak ten lejtmotyw pojawia się w muzyce i przywołuje daną postać, przedmiot czy atmosferę. Dzięki lejtmotywowi Wagner przypomina Czechowa – sprawiają one, że bohater niejednokrotnie co innego mówi, a co innego myśli, co innego czuje. To chyba najważniejsza cecha Wagnerowskiego dramatu muzycznego, właśnie ta głębia, wielopoziomowość. *Pierścień Nibelunga* zaczyna się niezwykle prosto – w *Złocie Renu* mamy do czynienia wręcz z jednym dźwiękiem *unisono*, potem z falami *unisono*, i to się rozwija, aż do pełnej kompleksowości w *Zmierzchu bogów*,

w którym niekiedy w jednym takcie pojawia się kilka lejtmotywów połączonych ze sobą.

GODZISZEWSKA Nadchodzący sezon upłynie Ci w dużej mierze pod znakiem Wagnera. Dopiero co wszedłeś w zastępstwo w monachijskim *Latającym Holendrze*, a już za chwilę rozpoczniesz pracę nad tym utworem w Opéra Bastille. Później czekają Cię kolejno *Walkiria* w Operze Królewskiej w Kopenhadze i *Złoto Renu* w Operze w Zurychu. Czego możemy się spodziewać po tych realizacjach?

KONIECZNY To w zasadzie nietypowy dla mnie sezon, bo chyba nigdy nie brałem udziału w tylu premierach w ciągu jednego roku. Nie wiem więc, czego się spodziewać. Szczególnie jednak jestem ciekaw nowej inscenizacji *Złota Renu* w Zurychu, ponieważ po latach ponownie będę pracował z Andreasem Homokim, który niegdyś zafascynował mnie swoją produkcją *Makbeta* w Operze w Lipsku. Świetnym Makbetem był wówczas Andrzej Dobber, a mnie, wtedy młodemu basowi, pozwolono coverować partię Banka. Natomiast w Paryżu zupełnie nie wiem, czego się spodziewać. *Holendra* uwielbiam, jest dla mnie kompletną odwrotnością *Pierścienia*

Bardzo się cieszę, że Teatr Wielki zainteresował się *Cardillakiem*, bo to muzyka zupełnie u nas nieznana. To jak połączenie Bacha z jazzem. Warto wychowywać publiczność do odbioru takich dzieł.

Tomasz Konieczny

Nibelunga. Była to jedna z pierwszych oper Wagnera – miała już w sobie pewną obsesyjność i mroczność, ale podejście muzyczne Wagnera było wtedy zupełnie inne. Nie miał też jeszcze takiej świadomości pisania dla głosów, jaką później rozwinął w *Pierścieniu Nibelunga*. Nie zmienia to faktu, że wszystkim kolegom barytonom śpiewającym muzykę włoską konsekwentnie odradzam, by zaczynali śpiewać Wagnera od *Holendra*, bo to jest jedna z najtrudniejszych partii.

GODZISZEWSKA W kwietniu zeszłego roku miałeś wystąpić w Filharmonii Łódzkiej, w której teraz rozmawiamy, w *Koncertie Wagnerowskim*. Przez pandemię to wydarzenie się nie odbyło. Czy dużo Twoich planów pokrzyżowała pandemia? Opera Wiedeńska szykowała się niemal na „festiwal Tomasza Koniecznego”.

KONIECZNY Faktycznie takie były plany. Dyrektor Dominique Meyer chciał podkreślić fakt, że przez dziesięć lat jego dyrekcji byłem w tej instytucji jednym z najmilej widzianych artystów. W końcu przez dziewięć lat byłem Wotanem Opery Wiedeńskiej! Dziesiąty rok posypał się niestety z powodu lockdownu. Z początku oczywiście bardzo żałowałem, ale w tej chwili już o tym nie myślę, mam rozległe plany i kalendarz zapełniony na najbliższe lata. Dzięki pandemii udało mi się natomiast uruchomić wiele projektów, na które w normalnych

warunkach nie miałem czasu. Zacząłem więc realizować swoje marzenia związane z nagraniami płyt oraz tworzyć nowe programy. Wspólnie z Lechem Napierałą przygotowaliśmy program pod tytułem *Apokalipsa* (z wizualizacją Adama Dudka), na który otrzymaliśmy dofinansowanie z ministerstwa kultury. Składają się na niego *Kindertotenlieder* Gustava Mahlera – wykonywane na fortepianie, co jest rzadkością – oraz zamówione przeze mnie pieśni Aleksandra Nowaka, wspaniałego kompozytora młodego pokolenia nagrodzonego ostatnio Fryderykiem za płytę *Ahat-ilī – siostra bogów* do libretta Olgi Tokarczuk. Dzięki Alkowi spełniam moje marzenie śpiewania Baczyńskiego – w ramach projektu powstały bowiem naprawdę niezwykle, wstrząsające pieśni napisane do jego wierszy.

GODZISZEWSKA Podczas pandemii wydałeś dwie płyty – *Songs & Sonnets* z kameralistyką Romualda Twardowskiego oraz *Between Death & Love* z pieśniami Rachmaninowa i Musorgskiego.

KONIECZNY Tak, z obu płyt jestem bardzo dumny. Pierwszy z tych projektów został zaproponowany przez Daniela Cichego, dyrektora Polskiego Wydawnictwa Muzycznego. Ucieszyła mnie bardzo ta propozycja, ponieważ z pianistą Lechem Napierałą graliśmy Twardowskiego już od ładnych paru lat. Postanowiliśmy zatem uzupełnić ten repertuar i nagraliśmy płytę z pięcioma cyklami pieśni tego kompozytora. Powstała płyta bardzo różnorodna, co też jest poniekąd spełnieniem jakiegoś mojego marzenia. Szczęśliwie udało się ją wydać na dziewięćdziesiątą rocznicę urodzin kompozytora, co także było dla nas czymś ważnym. Z kolei nagranie płyty z literaturą rosyjską również od dawna chodziło mi po głowie – początki mojego śpiewania właściwie łączyły się z fascynacją literaturą rosyjską i włoskimi ariami *basso cantante*. *Between Death & Love* nagrywaliśmy w Filharmonii Narodowej, a potem szczęśliwie pan Rafał Wiśniewski, dyrektor Narodowego Centrum Kultury, wysupłał z rezerw fundusze na wyprodukowanie tej płyty. Mieliśmy premierowo zagrać pochodzące z niej utwory 27 marca w Filharmonii Łódzkiej, jednak był to kolejny koncert, który ze względu na pandemię musiał zostać odwołany. Mamy jednak nadzieję, że koncert promujący tę płytę uda nam się wykonać podczas festiwalu Eufonie w listopadzie tego roku.

GODZISZEWSKA W ramach jednego z pandemicznych programów dotacyjnych zrealizowaliście z Lechem Napierałą projekt *Song Master Class*, łączący w sobie elementy muzycznego i wokalnego warsztatu oraz koncertu. Udało się Wam stworzyć coś szalenie ciekawego zarówno dla osób, które na co dzień zajmują się muzyką, jak i dla takich laików jak ja, którzy dzięki Waszym warsztatom mogą dowiedzieć się czegoś więcej o utworach Moniuszki czy Twardowskiego. Skąd w ogóle pomysł na ten projekt?

KONIECZNY Gdy nastąpił lockdown, obaj z Lechem byliśmy w Wiedniu. Nasze zobowiązania zostały wstrzymane, więc zaczęliśmy się zastanawiać, co sensownego można by zrobić w tym trudnym czasie. Aż ogłoszono program „Kultura w sieci”. Obaj mamy za sobą doświadczenie w pracy pedagogicznej w ramach Akademii Operowej przy Teatrze Wielkim – Operze Narodowej, więc wpadliśmy na pomysł, by również na tym polu zająć się Twardowskim i w ten sposób spróbować go pokazać światu. Zrealizowaliśmy zatem serię krótkich filmików instruktażowo-informacyjnych. Wszystkie utwory, którymi się zajmowaliśmy, zostały



fot. Wojciech Kubik / East News

Złoto Renu, reż. Robert Lepage, Metropolitan Opera w Nowym Jorku [2019]

pokazane i omówione z trzech perspektyw – Lech robił omówienie dla pianistów, ja prezentowałem perspektywę wokalistów, a na koniec już wspólnie braliśmy dany utwór na warsztat. Nagraliśmy także wirtualny koncert dwóch cykli pieśni Twardowskiego w zderzeniu z dwiema pieśniami Moniuszki, zderzyliśmy awangardowego twórcę z typowym polskim klasykiem.

GODZISZEWSKA Najczęściej zdarza Ci się występować w krajach niemieckojęzycznych, choć od lat nie jesteś już związany na stałe z żadną instytucją. W jaki sposób w czasie pandemii starano się w tych krajach pomóc nieetatowym artystom i czy, Twoim zdaniem, jakąś część tych działań dałoby się przeszczerzyć na nasz grunt?

KONIECZNY Właściwie od samego początku pandemii byłem bardzo aktywny. Już drugiego dnia po ogłoszeniu lockdownu udałem się do kancelarii prawnej w Wiedniu. Adwokat, którego wówczas wspólnie z kolegami zaangażowaliśmy, wywalczył dla nas odszkodowania od instytucji państwowych w Austrii. Wysokość tych odszkodowań zależała od wysokości utraconego dochodu – osoby, które miały w umowach przewidziane niższe honoraria, dostały wyższy procent swojego wynagrodzenia, zaś te, które zarabiały bardzo dużo (ja się do tej grupy zaliczam), dostały procentowo mniej. Była to realna i sprawiedliwa ocena rzeczywistości. Chciałem podobną akcję przeprowadzić w Polsce, próbowałem kontaktować się z kolegami, rozmawiałem z szefem ZASP-u, z prawnikami, ale za każdym razem słyszałem: „Ale Tomasz, w tym kraju się nie da”, więc zaprzestałem tych działań. W Niemczech natomiast, w których od wielu lat jestem rezydentem podatkowym i w których mieszka moja rodzina, zrobiono rzecz podobną do tego, co w Polsce. Zostały mianowicie uruchomione stypendia dla pojedynczych artystów oraz programy

zbliżone do „Kultury w sieci” – rozwiązanie było na tyle podobne, że w pewnym momencie odniosłem wrażenie, że to Niemcy ściągają ten pomysł od nas. Różniły się tylko kwoty, którymi wsparto artystów. Cykl pieśni Alka Nowaka do utworów Baczyńskiego mógł powstać jedynie dzięki mojemu niemieckiemu stypendium. Żałuję także, że „Kultura w sieci” nie ma w Polsce swojej kontynuacji. Są jeszcze jakieś stypendia socjalne dla artystów, ale to rozwiązanie dużo gorsze. Nawet jeśli przy okazji tych programów powstaje sporo produktów nie do końca satysfakcjonujących, to umożliwienie artyście pracy zawsze będzie lepsze niż danie mu zapomogi do ręki. Oczywiście nie wszyscy artyści umieją zorganizować sobie własne przedsięwzięcie – niektórzy po prostu dają się zatrudniać. Ja natomiast miałem ogromną potrzebę, by manifestować naszą obecność artystyczną.

GODZISZEWSKA Na początku pandemii pojawiły się pełne obaw głosy, że widzowie mogą nie wrócić do teatru czy do opery, jeśli wszystko będziemy udostępniać w sieci. Myślisz, że w przypadku opery faktycznie istnieje takie ryzyko?

KONIECZNY Myślę, że nie. Ale to, co faktycznie może zaszkodzić operze, to strach, który został wywołany. I ogromny brak konsekwencji. Nie rozumiem, dlaczego podczas Euro Węgry wpuszczali na stadion po sześćdziesiąt tysięcy kibiców, podczas gdy mój koncert organizowany w tym samym czasie w Budapeszcie musiał odbyć się online. Musikpalast to ogromna sala, a jednak władze nie pozwoliły, by na widowni zasiadła publiczność – przecież grzeczna, kulturalna, obowiązkowo w maseczkach. Nie rozumiem, dlaczego w tej publiczności, często starszej, wzbudzały strach, podczas gdy nikt nie ma problemu z krzyczącymi, ściśniętymi gęsto kibicami. ■