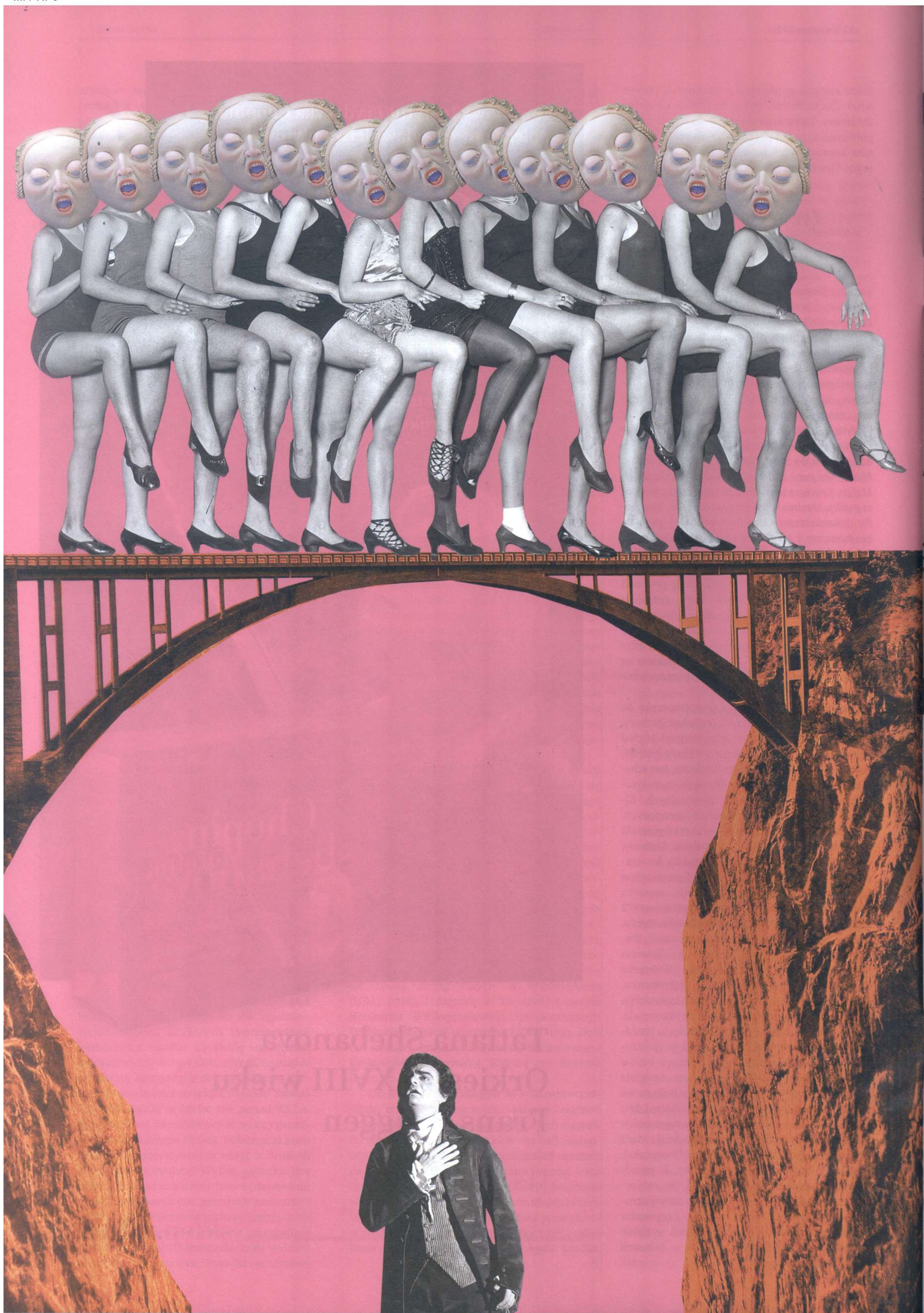




Jak się ZMIENIA polskie TEATRY

Obecna popularność streamingu wpłynie na sposób INSCENIZACJI oper w przyszłości. Kamera OBNAŻA bowiem fałsz: źle dobraną perukę, kiepską jakość kostiumu, sztuczny patos śpiewaków. Dyrektorzy będą jednak oszczędzać, bo PO PANDEMII może zabraknąć pieniędzy

✎ Jacek Marczyński ✎ Marta Ignerska

Czy chór Egipcjan w *Aidzie* ma śpiewać bez masek, czy ze względu na możliwość zarażenia powinien je założyć, jak podczas niedawnej premiery online nowej inscenizacji dzieła Verdiego w Opera Bastille? Czy operowi kochankowie mogą zbliżyć się do siebie na odległość bliższą niż półtora metra? Czy muzycy powinni siedzieć w łóżach widowni, a nie tylko w kanale? To pytania, na które odpowiedzi szuka każdy dyrektor teatru. I znajduje je, sądząc choćby po bogactwie pokazów streamingowych oferowanych widzom w miesiącach lockdownu. Są wszakże trudniejsze i bardziej istotne pytania o przyszłość, bo kiedy koronawirus w końcu przygaśnie, instytucje operowe będą likwidować skutki pandemii, która zniszczyła na przykład długofalowe planowanie repertuaru z trudem osiąganego w polskich teatrach. A może za to dzięki pandemii opera pozbędzie się celebryckiego szumu, rozdmuchanego PR i znów ważne stanie się to, co jest jej istotą?

obostrzenia, zgodnie twierdzili, że dla pojawiających się nieustannie problemów sami musieli szukać rozwiązań, wprowadzane zalecenia i nakazy nie uwzględniały specyfiki teatrów operowych. O tym zaś, że udało się pokonać rozmaite przeszkody, niech świadczy droga, jaką przeszła polska opera w kolejnych etapach pandemii: od składankowych koncertów arii i duetów do zorganizowanego w marcu, tuż przed kolejnym lockdownem, *Don Carlota* w Łodzi. Tamtejszy Teatr Wielki udowodnił, że w pandemii można zrealizować inscenizowany koncert z udziałem licznej grupy solistów, chóru, baletu i oczywiście orkiestry, rozmieszczając wykonawców w różnych przestrzeniach i kondygnacjach sceny, by zapewnić im poczucie bezpieczeństwa.

Pieniądze i nie tylko

Mobilność i inicjatywy nie powinny przesłaniać tego, że opera w Polsce weszła w stan kryzysu. Naruszona została krucha równowaga finansowa. Nasze teatry są niedofinansowane, mają budżety skromne, ale mimo wszystko stabilne. W ostatnich latach obowiązek współprowadzenia, a więc i współfinansowania części instytucji operowych przejęło Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego, mniej niż w przeszłości było sporów o dotacje obcinane im przez urzędy marszałkowskie, którym podlegają. Co więcej, w kolejnych miesiącach pandemii marszałkowie z reguły nie odmawiali pomocy finansowej, opery poratował też rządowy Fundusz Wsparcia Kultury. W roku 2021 natomiast teatry stanęły przed groźbą finansowego załamania. Nie wiadomo, czy mogą liczyć na kolejne rządowe wsparcie, a dotacje władz lokalnych są skromniejsze, bo samorządowcy szukają oszczędności. Jeśli dodać do tego straty z powodu

Pozornie każdy wie, jaka jest sytuacja. Od ponad roku teatry operowe nie mają szans na prowadzenie normalnej działalności. W Polsce z rzadka mogły zaprosić ograniczoną liczbę widzów, z czego skwapliwie korzystały, chociaż rygor udostępniania tylko jednej czwartej miejsc na sali sprawiał, że granie spektakli nie miało żadnego uzasadnienia ekonomicznego. Z planów wypadały kolejne premiery, a także wszystkie bardziej skomplikowane i wielkoobsadowe inscenizacje. Gwałtownie poszukiwano propozycji zastępczych, realizowanych ad hoc, w błyskawicznym tempie. Poradzono sobie w tej nowej, nieprzewidywalnej sytuacji bardzo dobrze, zważywszy na to, że w pierwszej fali pandemii dyrektorzy zostali pozostawieni sami sobie. Gdy późną wiosną ubiegłego roku po raz pierwszy poluzowano

niesprzedawanych biletów na nieodbyte spektakle, co zmniejsza dochody własne nawet o 50–70 procent, pieniędzy starcza jedynie na utrzymanie substancji teatralnej i pensje pracowników. Taka niepewność w zasadniczy sposób utrudnia myślenie o artystycznej przyszłości, planowanie działalności na czas, gdy pandemia przycichnie.

Organizacyjne problemy mają niekiedy głębszy charakter. W listopadzie zmarł szef artystyczny Teatru Wielkiego w Poznaniu Gabriel Chmura, artysta o wielkiej osobowości. Jak przyznaje dyrektor naczelna Renata Borowska-Juszczynska, poszukiwania następcy są obecnie praktycznie niemożliwe, trudno prowadzić rozmowy z kandydatami, skoro nie mogą przyjechać do Poznania nawet dyrygenci gościnni, Marco Guidarini czy Justin Brown, z którymi teatr chciałby nawiązać współpracę. Skomplikowana sytuacja panuje w Operze i Filharmonii Podlaskiej w Białymstoku. Wprawdzie minister Piotr Gliński zwiększył niedawno dotację dla tej współprowadzonej przez resort kultury instytucji i otrzyma ona w 2021 roku ponad 7 mln 700 tys. złotych, ale nie zmienia to faktu, że od trzech lat trwa tam ciągła wymiana dyrektorów. Jesienią ubiegłego roku zrezygnowała Ewa Iżykowska-Lipińska, a dyrektorskie obowiązki przejęła twórczyni znakomitego chóru tej Opery, Violetta Bielecka. Marszałek województwa podlaskiego szybko wszakże powołał jej zastępcę (już bez literki „p.o.” jak w przypadku profesor Bieleckiej), Wojciecha Tołkin-Żmijewskiego. Nie ma on żadnego doświadczenia w prowadzeniu instytucji kultury (ostatnio był doradcą marszałka, wcześniej doradzał ministrowi rolnictwa), ale szybko przystąpił do reorganizacji Opery i Filharmonii, co pogłębiło panujący tam chaos. O wyborze nowego dyrektora nic nie wiadomo. W niełatwym położeniu znajdują się też dyrektorzy o krótkim stażu: Dariusz Stachura w Teatrze Wielkim w Łodzi czy powołana w czasie pandemii Halina Ołdakowska w Operze Wrocławskiej. Mają nikłe szanse na realizację zamierzeń, co podkreśla nonsensowność zawierania krótkich, trzyletnich umów z dyrektorami teatrów operowych, które wymagają perspektywicznego programowania i działania.

W sporze o model funkcjonowania teatru operowego doświadczenia pandemiczne dostarczyły argumentów zwolennikom tezy, że powinien on bazować na własnych zespołach artystycznych. W obecnych, niecodziennych warunkach ten sposób udowodnił swoją wyższość. Gdy trzeba było szybko organizować nowe formy aktywności, we wszystkich teatrach zaangażowali się w to soliści, muzycy, chórzyci i tancerze. Artystom natomiast etat zapewnił skromne, ale stałe zabezpieczenie finansowe, które po zamknięciu działalności kulturalnej miało znaczenie. Pandemia wygasła też w znacznym stopniu toczące się od lat spory o prawa wykonawcze, co wcześniej utrudniało rejestracje spektakli głównie ze względu na żądania finansowe członków orkiestry i chórzystów. To również z tego powodu oferta polskich teatrów możliwa do zaprezentowania online była bardzo skromna. Nie wszędzie udało się rozwiązać tę sytuację tak kompleksowo, jak w Teatrze Wielkim w Poznaniu, gdzie w ubiegłym roku wszystkie zespoły artystyczne przekazały dyrekcji na czas jej kadencji prawa do realizacji streamingów i nagrań, niemniej zapisy spektakli i koncertów prowadzone są obecnie bez większych problemów w każdym teatrze.

Wyraźnie ożywiła się też toczona od lat dyskusja o zmianie całego systemu wynagrodzeń. Jest on przestarzały, ukształtował się w czasach PRL i składa z wielu elementów, a istotnym

składnikiem są honoraria za spektakle ponadnormowe. Gdy teatr normalnie funkcjonował, stanowiły znaczącą część płac artystów. W miesiącach lockdownu otrzymywali oni wyłącznie pensje podstawowe, te zaś są niskie. Słychać więc coraz liczniejsze głosy postulujące rozwiązania zbliżone do obowiązujących w teatrach niemieckich, czyli wprowadzenie znacznie wyższych pensji, kumulujących wynagrodzenia za próby i poszczególne spektakle. Zastosowanie tego systemu w Operze Śląskiej czy niedawno w Operze Narodowej wskazuje, że jest możliwa jego akceptacja przez związki zawodowe.

Teatralny etat stał się cenny w covidowych czasach. Zespoły się scementowały, ich członkowie wspierają się wzajemnie, ale ma to też pewne ujemne skutki. Ze zrozumiałych przyczyn zamarł ruch artystyczny, na poszczególnych scenach nie występują nowi wykonawcy. Teatry przestały organizować przesłuchania dla śpiewaków, w wyjątkowo trudnej sytuacji znaleźli się młodzi artyści pozbawieni szans debiutu. A gdy nowa dyrekcja Opery Wrocławskiej podjęła próby odmłodzenia dość skostniałego zespołu, pojawiły się oskarżenia, że lokalnych solistów pozbawia się zatrudnienia i skazuje na głodowe pensje. O młodych śpiewakach, także o tych, którzy zaczęli już odnosić sukcesy za granicą,

„Dramatów Wagnera prędko na polskich scenach NIE ZOBACZYMY, za to *bardzo popularny* stał się w pandemii MOZART, a zwłaszcza *Così fan tutte*”

a teraz są bez pracy, konsekwentnie myśli w pandemii jedynie Akademia Operowa przy Teatrze Wielkim – Operze Narodowej. To oni zaproszeni zostali do udziału w gali sylwestrowej zaprezentowanej na VOD teatru, to ich zaangażowano do oryginalnego widowiska online *Sekretne życie obrazów*, ułożonego przez Ewę Rucińską z arii z oper Monteverdiego, Händla czy Vivaldiego.

Skromniej i bez fałszu

Kiedy teatry operowe wrócą do systematycznego grania, oczywiście nie wiadomo. A każdy dyrektor zastanawia się obecnie, jak układać repertuar na kolejne sezony. Dominuje opinia, że dzieł Wagnera prędko na polskich scenach nie zobaczymy, zdecydowanie bardziej popularny stał się Mozart, zwłaszcza *Così fan tutte* dla szóstki solistów, wystawione lub zapowiadane przez większość polskich teatrów. Z dyskryminacją Wagnera nie zgadza się Tomasz Konieczny, który w marcu zakończył występy w ośmiu spektaklach *Zygryda* w Teatro Real w Madrycie, bo jego zdaniem znaczna część dramatów tego kompozytora wymaga jedynie kilkusobowej obsady, a chór pojawia się nie w każdej operze. Problemem jest wszakże skład orkiestrowy, a jeszcze bardziej

to, że przygotowanie premiery Wagnerowskiej w Polsce wymaga i czasu, i ogromnej pracy. Po pandemii teatry będą zapewne chciały skupić się na szybkich wznowieniach niewyeksplorowanych inscenizacji i przygotować niezbyt kosztowne premiery.

Ciekawe natomiast, jak na kształt teatru wpłynie pandemiczna oferta streamingowa, zwłaszcza że obecność opery w internecie stanie się w przyszłości czymś trwałym. Kamera zaś obnaża każdy teatralny fałsz: peruka w zbliżeniu razi sztucznością, widać niedbały ścieg kostiumu, kiepską jakość użytej tkaniny. Widz siedzący na spektaklu nawet w bliskich rzędach takich mankamentów nie jest w stanie dostrzec, w obrazie streamingu trudno ich nie zauważyć. Być może ten sposób przekazu wpłynie na uwspółcześnianie dawnych oper. Garnitur czy współczesna sukienka wypada przed kamerą lepiej niż pobieżnie i oszczędnie zaprojektowany kostium historyczny. Na dodatek na wystawne, pełne wysmakowanych drobiazgów inscenizacje może sobie dzisiaj pozwolić niewiele teatrów na świecie, a w Polsce po pandemii dyrektorzy będą zapewne długo niwelować poniesione straty.

Kamera nie lubi też teatru udającego prawdziwe życie, stąd zdecydowanie trudniej pokazywać takie dzieła, jak *Cyganeria* Pucciniego. Jeśli w rolach poety Rudolfa i hafciarki Mimi obsadzeni zostaną śpiewacy artystycznie i życiowo doświadczeni, zabije to urok tej miłosnej opowieści. W streamingu Opery Wrocławskiej w grudniu 2020 roku szczęśliwie tego uniknięto, ponieważ zaangażowano dwójkę młodych wykonawców, Adrianę Ferfecką i Piotra Buszewskiego, którzy dobrze poradzi sobie z muzyką Pucciniego. A ich aktorstwo miało filmowy charakter – z oszczędnym gestem i mimiką, bez częstego w operach patosu, co uprawdopodobniło kreowane przez nich postaci. To jednak także dowód, że w przyszłości internet będzie miał wpływ na dobór obsady i liczyć się będą nie tylko jej umiejętności wokalne.

Na ekranie dobrze sprawdzają się rozmaite wizualizacje, czego przykładem jest *La finta giardiniera* Mozarta w Operze Śląskiej w Bytomiu. W przedstawieniu z 2018 roku pokazanym obecnie online zdecydowanie atrakcyjniej wypadła druga część, w której bohaterowie intrygi opartej na przebiegankach zostali przeniesieni do lasu wykreowanego właśnie wizualizacjami. A w Teatrze Wielkim w Łodzi Michał Znaniecki, przygotowujący premierę *Don Pasquale* wyłącznie online, wykorzystał grafikę komputerową zarówno jako element scenografii, jak i sposób na charakterystykę postaci, łącząc animację z żywym planem. Udowodnił też, że jest możliwe zrealizowanie całej inscenizacji zdalnie. Tak stało się z *Turandot* Pucciniego zaplanowaną na jesień 2020 roku z okazji 120-lecia Opery Lwowskiej, gdy reżyser i autorka choreografii utknęli w Grecji, a scenograf – we Włoszech. Wprowadzono więc cały system komunikacji. Informacje przesyłano mailem, SMS-ami, na Messengerze czy Whatsappie, teatr kupił gigantyczny monitor, który ustawiono tak, by reżyser był widziany przez wszystkich biorących udział w próbach, te zaś ponadto nagrywano, by łatwo można było wrócić do momentów wymagających poprawek. Michał Znaniecki przyznaje jednak, że taki sposób realizacji wymusił zmiany w pierwotnej koncepcji inscenizacyjnej. Dotyczyło to zwłaszcza chóru, który trzeba było postawić z tyłu na trybunach, by komentował akcję jak w tragedii greckiej. W tych zaś fragmentach, w których powinien odgrywać aktywną rolę, jego działania przejęli tancerze.





Ilustr. Marta Ignerska

Być może reżyserowanie w sposób zdalny przestanie być czymś wyjątkowym, choć w polskich realiach to dość odległa przyszłość. W znacznie bliższej należy za to przywrócić zerwane więzi koprodukcyjne i zadbać o nowe. Z powodu pandemii wypadła z planu Opery Narodowej niezwykle ciekawa inscenizacja *Medei* Cherubiniego w reżyserii Simona Stone'a zrealizowana z festiwalem w Salzburgu, gdzie miała premierę w 2019 roku. A na 9 lipca Teatr Wielki w Poznaniu zapowiada przesunięte wystawienie *Strasznego dworu* w reżyserii Ilarii Lanziano, której projekt wygrał konkurs zorganizowany przez Camerata Nuova i Opera Europa. O dwa sezony – jak na razie – obsunęła się też w Poznaniu inscenizacja *Manon Lescaut* Pucciniego, którą Gerard Jones zwyciężył w 2018 roku w konkursie European Opera Directing Prize. Jeśli zaś pandemia wpłynęła pozytywnie na integrację

instytucji operowych w Polsce, o czym zapewnią wszyscy dyrektorzy, może jest szansa, że współpraca koprodukcyjna przestanie być czymś okazjonalnym.

Nim w teatrach zasiądzie komplet widzów, opera będzie poszukiwać dla siebie mniej typowych miejsc. Widowiska w plenerze lub w obiektach sportowych są organizowane w Polsce od ponad ćwierćwiecza. Często były wprowadzane rodzajem flirtu sztuki operowej z kulturą masową, ale niektóre wpisały się znacząco w historię polskiego teatru. Czas po pandemii zapewne przyniesie intensyfikację takich działań, co może dać zaskakujące efekty. Ciekawie zapowiadają się już dwa najbliższe projekty. Teatr Wielki w Poznaniu przygotowuje prapremierę *Sonostalgii* Rafała Zapały. Ma to być tak zwana opera miejska, inspirowana *Solaris* Lema i opowiadająca o cywilizacyjnych zagrożeniach. Będzie

dostępna na rozmaitych aplikacjach, zostanie też zaprezentowana z udziałem publiczności w różnych punktach Poznania. A jeśli Tomaszowi Koniecznemu uda się zrealizować pomysł stworzenia Baltic Opera Festival i dojdzie do wystawienia w Operze Leśnej w Sopocie *Holendra Tułacza* w jego reżyserii i ze scenografią Borisa Kudlički, może powstanie nowa jakość plenerowego spektaklu.

Jak pokazały rzadkie momenty, gdy wznowiano działalność, pierwsze tygodnie po ponownym uruchomieniu teatrów to czas silnych przeżyć. I tak zapewne będzie, na widowni zasiądą ludzie spragnieni obcowania z operą żywą i bez medialnego szumu, błysków kamer, bez polowania na gwiazdy i celebrytów. Świat po pandemii w ogóle zapewne stanie się skromniejszy i cichszy, co może sprzyjać sztuce. Ciekawe jednak, jak długo uda się ten stan utrzymać?