



Próba „Diabłów z Loudun” Krzysztofa Pendereckiego w reżyserii Keitha Warnera, wrzesień 2013 r.

TYGODNIK POWSZECHNY

6 października 2013 nr 40 | Kraków
DODATEK SPECJALNY
„TYGODNIKA POWSZECHNEGO”

Redakcja:
DOROTA KOZIŃSKA („RUCH MUZYCZNY”)
ANDRZEJ FRANASZEK

Partnerem wydania jest
TEATR WIELKI – OPERA NARODOWA

Sezon dopiero się zaczyna, a w kasach Teatru Wielkiego – Opery Narodowej już zabrakło biletów na niektóre spektakle. To świadczy najlepiej o renomie stołecznej sceny. Premier w tym sezonie odrobinę mniej niż w ubiegłych, każda jednak kusi – możliwością zapoznania się z rzadko grywanymi w Polsce arcydziełami, intrygującą tematyką nowych utworów, nazwiskami wybitnych reżyserów i choreografów. Prawdziwych entuzjastów opery i tak nie zrazi informacja „biletów brak” – ustawią się w długich kolejkach po wejściówki, roześlą wici na portalach społecznościowych, poczekają do ostatniej chwili, czy nie rozmyśli się ktoś ze znajomych. To dla nich przygotowaliśmy nasz nowy dodatek specjalny – swoisty przewodnik po planach repertuarowych i innych przedsięwzięciach największego z polskich teatrów operowych.

REDAKCJA

NARODOWA SCENA OPEROWA POSZUKUJE TOŻSAMOŚCI.

OSKARŻANA NIEGDYŚ
O KONSERWATYZM,
POD DYREKCJĄ
WALDEMARA DĄBROWSKIEGO
I MARIUSZA TRELIŃSKIEGO
NARESZCIE PRZYCIĄGA
NOWYCH ODBIORCÓW.

DOROTA KOZIŃSKA

PRZEWODNIK SUBIEKTYWNY

W Teatrze Wielkim – Operze Narodowej wybrano swoisty kompromis. Zamiast pójść śladem teatrów niemieckich, które od lat trwają konsekwentnie przy systemie repertuarowym, wystawiając niejednokrotnie po czterdzieści kilka tytułów w sezonie, od pozycji „żelaznych” po eksperymenty sceniczne; zamiast zdecydować się na radykalny system *stagione*, stosowany w niektórych operach obszaru frankofońskiego, gdzie pojedyncze dzieło jest wystawiane nawet przez miesiąc, w doborowej, zaangażowanej specjalnie w tym celu obsadzie, po czym na pewien czas schodzi z afisza, ustępując miejsca kolejnej produkcji – zdecydowano się na rozwiązanie pośrednie.

Repertuar sceny warszawskiej obejmie w tym sezonie po kilkanaście przedstawień operowych i baletowych, prezentowanych seriami znacznie krótszymi niż w „prawdziwym” systemie *stagione* i powtarzanych zbyt rzadko, żeby można je było uznać za stałe elementy „ekspozycji” muzyczno-teatralnej, jaką buduje choćby berlińska Staatsoper. Trudno pogodzić wszystkich znawców i miłośników, trudno też czasem przeskoczyć bariery finansowe i logistyczne, z któ-

rzymi w czasach kryzysu boryka się także Teatr Wielki – Opera Narodowa.

Jedno jest pewne: w tym sezonie, podobnie jak w poprzednich, na scenie warszawskiej pojawią się spektakle wyczekiwane: opery rzadko goszczące w polskich teatrach, prapremiery dzieł rodzimych kompozytorów, balety klasyczne i nowe propozycje utalentowanych choreografów. Będzie więc w czym wybierać.

Skórki z pomarańczy

Na początek „Diabły z Loudun” Krzysztofa Pendereckiego (2 października) – legendarny już utwór nestora polskich kompozytorów, obchodzącego w tym roku 80. rocznicę urodzin. Dzieło tyleż wybitne, co kontrowersyjne, poczynszy od prapremiery w 1969 r. w Hamburgu (reżyseria Konrada Swinarskiego) przyjmowane z mieszanymi uczuciami przez krytykę światową. Operowa adaptacja sztuki Johna Whitinga, opartej z kolei na powieści Aldousa Huxleya, przyciągała ówczesnych odbiorców przede wszystkim librettem, opowiadającym tragiczną historię księdza Urbana Grandiera, oskarżonego przez Matkę Joannę, przeoryszkę klasztoru urszulanek w Loudun, o opętanie zakonnicy i kon-szachty z diabłem. →



„Lohengrin” Wagnera na deskach opery w Cardiff (koprodukcja Teatru Wielkiego – Opery Narodowej z Welsh National Opera)

PRZEWODNIK SUBIEKTYWNY

→ Muzyka okazała się równie szokująca jak treść. Jedni nie szczędzili zachwytów, porównując dzieło Pendereckiego z „Wozzeckiem” Berga, drudzy oskarżali kompozytora o brak inwencji muzycznej i skłonność do efekciarstwa. W Paryżu w 1972 r. poleciały na scenę zgnile warzywa i skórki z pomarańczy, cztery lata później w Lizbonie operę przyjęto owacją na stojąco. Zaliczam się do wielbicieli „Diabłów” i z niecierpliwością wyglądam nowej wersji utworu, przygotowanej przez samego kompozytora, który dokonał licznych zmian w instrumentacji, zmniejszył obsadę orkiestry i dokomponował kilka fragmentów, posługując się zgoła innym językiem muzycznym niż w wersji pierwotnej. Mając w uszach aksamitne brzmienie głosu Andrzeja Hiolskiego, pierwszego wykonawcy partii Grandiera, z ciekawością czekam też występu barytona Louisa Oteya: śpiewak odniósł w lutym wielki sukces na scenie Det Kongelige Teater w Kopenhadze, koproducenta warszawskiego spektaklu w reżyserii Keitha Warnera.

Sinobrody i patriarchat

Miłośnicy talentu choreograficznego Jacka Tyskiego będą mieli okazję ocenić jego pełnospektaklową wersję „Hamleta” z muzyką Beethovena, przygotowywaną – podobnie jak „Romeo i Julia” Prokofiewa – z myślą o nadchodzących obchodach 400. rocznicy śmierci Szekspira (premiera 3 października). O swoich oczekiwaniach w związku z tym spektaklem pisze obok Aleksandra Rembowska, ja tylko dodam, że z przyjemnością zobaczę na scenie kilkoro ulubionych tancerzy Polskiego Baletu Narodowego, z Aleksandrą Liashenko, Yuką Ebiharą i Pawłem Koncewojem na czele.

Z zaintrygowaniem, ale też niepokojem śledzę przygotowania do premiery dwóch

zaniebanych w Polsce jednoaktówek: „Jolanty” Czajkowskiego i „Zamku Sinobrodego” Bartóka. Spektakl w reżyserii Mariusza Trelińskiego (13 grudnia) ma przewrotnie połączyć baśniową historię niewidomej księżniczki – wychowywanej przez nadopiecznego ojca w nieświadomości własnego kalectwa i uleczonej dzięki miłości hrabiego Vaudemonta, który odkrywa przed nią prawdę – z mroczną, pełną symboli opowieścią o wielokrotnym mordercy i jego ostatniej pozostałej przy życiu żonie, która przywiedzie go wreszcie do zguby.

Treliński zrealizował operę Czajkowskiego już wcześniej, w 2009 r., w Teatrze Maryjskim w Petersburgu (wówczas w parze z „Aleko” Rachmaninowa). Jego Jolanta nie była szczęśliwa ani przed odzyskaniem wzroku, ani tym bardziej potem – i nic dziwnego, skoro reżyser powiązał tragiczną historię Cygana Aleko, porywczego męża, który zabija swą niewierną żonę, z pełną nadziei baśnią o dobroczynnej potędze uczucia, by stworzyć zaskakującą narrację o niedoli kobiet w świecie rządzonej przez patriarchat. Chodzą słuchy, że libretto „Jolanty” i tym razem nie ostanie się w starciu z koncepcją reżysera, której wszelako trudno odmówić spójności i konsekwencji. Nie uprzedzajmy wypadków; cieszymy się na rzadko wystawianą poza Rosją jednoaktówkę Czajkowskiego i jedno z największych arcydzieł operowych XX wieku – „Zamek Sinobrodego”. Obydwa utwory zabrzmiały pod batutą Valery’ego Gergiewa, można więc oczekiwać przedstawienia na ponadprzeciętnym poziomie.

Scena z łabędziem

Ogromnie się cieszę na dwa spektakle Polskiego Baletu Narodowego: „Romeo i Julię” Prokofiewa w choreografii Krzysztofa Pastora (7 marca) i „Don Kichota” Minkusa (29 maja) w klasycznym układzie Mariusa Petipy, opracowanym w 1902 r. przez Aleksandra Gorskiego i wznowionym w 1999 r. przez Alexeia Fadeycheva na scenie mo-

skiewskiego Teatru Bolszoi. To przedstawienia sprawdzone i uznane przez krytykę (choreografia Pastora powstała w 2008 r. dla Scottish Ballet), które z pewnością utrzymają się długo na scenie Teatru Wielkiego – Opery Narodowej. Co ciekawe, Krzysztof Pastor konsekwentnie buduje ofertę repertuarową, złożoną zarówno z eksperymentów, nowych ujęć klasyki, jak i pieczołowitych rekonstrukcji arcydzieł sztuki baletowej. Miłośnicy baletu nie powinni czuć się zawiedzeni, zwłaszcza że partytura Prokofiewa trafi w ręce Łukasza Borowicza, jednego z najzdolniejszych i najbardziej wszechstronnych dyrygentów polskich.

Już ostrzę sobie zęby na premierę „Lohengrina” Wagnera w reżyserii Antony’ego McDonalda (11 kwietnia, koprodukcja z Welsh National Opera w Cardiff). Walijska inscenizacja doczekała się w maju bardzo przychylnych recenzji: McDonalda chwalono za prostotę koncepcji, precyzję gestu, urodę obrazów scenicznych i pomysłowość niektórych rozwiązań, zwłaszcza prześladowanej reżyserów po nocach słynnej sceny z łabędziem. Miejmy nadzieję, że spektakl przekona młodszych widzów, wchodzących dopiero w świat mistrza z Bayreuth – jest nowoczesny w wyrazie, a zarazem nie odbiega zbyt daleko od zamysłu kompozytora. Trzymam kciuki za wykonawcę partii tytułowej, litewskiego tenora Kristiana Benedikta.

Białe wieloryby

Druga odsłona „Projektu P” (26 kwietnia) zapowiada się równie ciekawie, jak poprzednia. Twórców obydwu oper kameralnych („Zwycięstwo nad Słońcem” Sławomira Wojciechowskiego i „Solarize” Marcina Stańczyka) różni właściwie wszystko: pierwszy słynie z żelaznej dyscypliny kompozytorskiej, utwierdzonej na kursach u Helmuta Lachenmanna i Karlheinz Stockhausena, drugi nawiązuje w swojej twórczości do francuskiego spektralizmu i „muzyki ciszy” w ujęciu Salvatore Sciarrina. Połączmy ich

osoba reżysera Krzysztofa Garbaczewskiego, *enfant terrible* młodego teatru polskiego, bezkompromisowego badacza współczesnej tożsamości, oskarżanego przez wielu o dezygnację, wulgarność i zabijanie pamięci zbiorowej. Bardzo jestem ciekawa tego przedsięwzięcia, przede wszystkim ze względu na obu kompozytorów, których twórczość niezwykle cenię. Mam nadzieję, że osobowość reżysera nie zdeprymuje żadnego z nich i wyjdą z tej próby zwycięsko.

I wreszcie „Moby Dick” Eugeniusza Knapika (25 czerwca). Kolejne dzieło po „Qudsji Zaher” Pawła Szymańskiego, na które czekamy od lat, ściślej od roku 2005, kiedy po raz pierwszy zabrzmiało „Introduction to Mystery” na tenor, chór i orkiestrę, czyli prolog do dramatu muzycznego na motywach powieści Hermana Melville’a. Bo też opera Knapika jest tajemnicą, nie tylko dla wielbicieli talentu jednego z najwybitniejszych przedstawicieli „nowego romantyzmu”. Ma strukturę kołową: zaczyna się od końca, od symbolicznej sceny, w której Ismael dryfuje samotnie pośród oceanu, trzymając się kurczowo pustej trumny, w której miał kiedyś spocząć jego wierny towarzysz Queequeg. Co się stało z Ahabem, ze Starbuckiem i z białym wielorybem? Czy opera złoży się w wielką narrację o walce między przeznaczeniem a człowiekiem i jego wolą?

Tego dowiemy się już za kilka miesięcy, a naszą przewodniczką po „Moby Dicku” będzie Barbara Wysocka, reżyserka, dla której w 2010 r. złamaliśmy zasady Paszportu Polityki, nominując ją – z powodzeniem – do nagrody w kategorii „muzyka poważna”, za inscenizację opery Glassa „Zagłada domu Usherów”. Nadal wiążę z Wysocką ogromne nadzieje i widzę ją w gronie przyszłych odnowicieli polskiej reżyserii operowej. ♦

→ DOROTA KOZIŃSKA jest krytykiem muzycznym, członkiem redakcji „Ruchu Muzycznego”, tłumaczką, a także podróźniczką, autorką książki „Dobra pustynia”.

TANŹCZĄC Z SZEKSPIREM

Nie, możecie mi wierzyć; mur już rozwalony, który rozdzielił ich ojców. Czy chcecie teraz widzieć epilog albo przysłuchać się bergamaskiemu tańcowi, wykonanemu przez dwóch tancerzy naszego cechu? – pyta Spodek w piątym akcie „Snu nocy letniej”. „Tylko proszę, żadnego epilogu; sztuka wasza nie potrzebuje obrony. (...) Pokaż nam teraz wasz bergamaski taniec, a daj pokój epilogowi” – odpowiada Tezeusz (tłum. Leon Ulrich).

Między Weroną a krainą wróżek

Taniec w Anglii elżbietańskiej był częścią codziennego obyczaju i ceremoniału dworskiego, obowiązywał przy okazji rozmaitych świąt w mieście i na wsi. Wiadomo, że maski (czyli widowiska dworskie o charakterze alegorycznym, ze śpiewem, tańcem i deklamacją) wprawiły w zachwyt króla Jakuba. Związkiem Szekspira z muzyką poświęcono wiele miejsca w licznych publikacjach. Alan Brissenden w książce „*Shakespeare and the Dance*” podkreśla znaczenie tańca w tamtym czasie jako symbolu ładu i harmonii. Taneczne obrazy w sztukach Szekspira miały zatem za zadanie pomóc bohaterom zaprowadzić porządek w chaotycznym świecie. W historycznych sztukach Szekspira pojawiają się tańce ludowe, choćby la-volta. Z kolei w komediach tańce dworskie: courante, galiarda, bergamaska. W sumie występują przynajmniej w kilkunastu tytułach. Za każdym razem służą też rozwojowi akcji, stanowią element intrygi, są sposobem na ukazanie charakteru postaci.

Sztuki Szekspira zawładnęły teatrem dramatycznym na wieki. Niektóre tematy zainteresowały kompozytorów oper: Giuseppe Verdiego, Ambroise’a Thomasa, Henry’ego Purcella i Benjamin Brittena na tyle silnie, że ich dzieła („Makbet”, „Otello”, „Falstaff”, „Hamlet”, „Sen nocy letniej”) weszły już do kanonu operowego. Mimo zapisanej w sztukach „taneczności”, która mogłaby stanowić inspirację dla kompozytorów muzyki baletowej i choreografów, balet klasyczny nie może się pochwalić aż tyloma tytułami. Ślady fascynacji Szekspirem w początkach XIX w. pozostawił po sobie wprawdzie reformator baletu Salvatore Vigano, tworząc dla La Scali choreodramat „Otello”, który jednak nie zrobił zawrotnej kariery w późniejszych latach (może poza realizacją gruzińskiego tancerza Wachtanga Czabukianiego z muzyką Aleksego Maczawarianiego z lat 60. XX w.).

Sztandarowym utworem w repertuarze klasycznym pozostaje „Romeo i Julia”. Nie tylko dzięki muzyce Sergiusza Prokofiewa, grywanej po dziś dzień także na estradach koncertowych. Historia tragicznej miłości powracała wielokrotnie na scenę, również z muzyką Piotra Czajkowskiego (fantazja orkiestrowa) i Hektora Berlioz (symfonia). Warto przypomnieć XX-wieczne realizacje choreografów, m.in. Maurice’a Bédjarta, Kennetha MacMillana, Jurija Grigorowicza. W Teatrze Wielkim – Operze Narodowej zobaczymy w tym sezonie „Romeo i Julię” w choreografii Krzysztofa Pastora. Dyrektor Polskiego Baletu Narodowego kilka lat temu przygotował ją dla Scottish Ballet.

Zaraz za kochankami z Weroną plasuje się „Sen nocy letniej”, który z muzyką Feliksa Mendelssohna-Bartholdy’ego przeszedł do historii za sprawą wybitnych choreografów:

CZY SZEKSPIR TANŹCZYŁ?

DO KOŃCA NIE WIADOMO, CHOĆ SWOBODA, Z JAKĄ WYKORZYSTYWAŁ TANECZNE MOTYWY W SWOICH UTWORACH, ŚWIADCZY, ŻE SZTUKA TA NIE BYŁA MU OBCA.

ALEKSANDRA REMBOWSKA

Fredericka Ashtona, George’a Balanchine’a, Heinza Spoerliego i Johna Neumeiera. Choreografię tego ostatniego przypomniał zresztą widzom w ubiegłym sezonie zespół Polskiego Baletu Narodowego, inaugurując tym samym obchody 400. rocznicy śmierci Stradford-czyka. W tym roku, w ramach V Dni Sztuki Tańca, zobaczymy „Sen...” w inscenizacji i choreografii Izadory Weiss z muzyką Gorana Bregovicia (przedstawienie Bałtyckiego Teatru Tańca).

Szwagierki w balecie

Czym tłumaczyć stosunkowo niewielkie, w porównaniu choćby do opery, zainteresowanie baletu dramaturgią Szekspira? Wydaje się, że powód tkwi w skomplikowanej intrydze. George Balanchine, twórca techniki neoklasycznej, „ojciec” baletu amerykańskiego, tancerz, choreograf i nauczyciel wielu pokoleń, mawiał, że w balecie nie ma szwagierek, a libretto powinno zmieścić się na wizytówce. Balet klasyczny nie znosi wątków pobocznych, złożonych relacji rodzinnych, wielowątkowości i zawilej akcji – tego wszystkiego, co niesie ze sobą dramat Szekspira, który nie tak łatwo poddaje się uproszczeniom.

Co ciekawe i poniekąd pocieszające, wątki Szekspirowskie są podejmowane dość często przez taniec współczesny. Dają pretekst do improwizacji, mniej lub bardziej swobodnej. Za sprawą choreografów historia tragiczna lub komiczna zmieniała się nie do poznania, by przypomnieć choćby słynną sztukę Tanztheater Piny Bausch z końca lat 70. ubiegłego wieku („*Er nimmt sie an der Hand und führt sie in das Schloss, die Anderen folgen*” według „Makbeta”), gdzie w warunkach codzienności, wśród kiczowatych mebli, przywoływano fragmenty „Makbeta” – niczym cytaty z przeszłości. „Tragedia wysoka” została zderzona z trywialnością zwykłych zachowań, dziecięcymi zabawami, konwencjami i rolami, jakie ludzie przyjmują w życiu. Powtórzenia, ostentacja zachowań, groteskowe rytuały, elementy parodii w ruchach, grze i w wypowiedzianych przez aktorów/tancerzy kwestiach wywoływały nie tylko dezorientację wśród widzów, lecz i atmosferę surrealistycznej prowokacji.

Swobodną interpretację tego dramatu zaproponowała przed laty Ewa Wycichowska, wystawiając w Polskim Teatrze Tańca w Poznaniu autorską choreografię „Tango z Lady M”, z muzyką Leszka Możdżera i Astora Piazzolli. Lady Makbet, jako postać centralna spektaklu, została obdarzona nie tylko namiętnościami właściwymi bohaterce tragedii Szekspira, ale także mitycznej Medei. W rytmie gorącego tanga odsłaniał

się złożony obraz kobiety uwikłanej w zło i dobro jednocześnie, obciążonej odpowiedzialnością za grzechy, mierzącej się z konsekwencjami swoich czynów. Był to portret człowieka współczesnego, samotnego w zbiorowości.

„Makbet” opowiedziany ruchem – jako sztuka kontrowersyjna, zaangażowana politycznie w rzeczywistość, obsceniczna, szokująca, pełna sadomasochistycznych obrazów – zapisał się w pamięci widzów teatru choreograficznego Johanna Kresnika i Gottfrieda Helnweina z końca lat 80. XX w. (realizacja w teatrze w Bremie, powtórzona w berlińskiej Volksbühne). Trupy ubrane na czarno, ułożone w stojących pionowo wannach, tworzące makabryczne *tableaux*, przywoływały z pamięci słynny obraz śmierci Marata pędzla Davida – i to wielokrotnie powtórzony. Kadry z wyobraźni Kresnika oscyływały jak zawsze między przemocą a poezją.

Szekspir na Bałkanach

Kojarzony zwykle z klasyką balet „Romeo i Julia” nabierał zaskakujących kształtów i kontekstów pod ręką choreografów łączących różne techniki. Szwedzki artysta Mats Ek pozbawił utwór pompatyczności i kliki dramaty, wręcz brutalnością wypowiedzi. Współczesną wrażliwość i ekspresję bohaterów dopełniały kostiumy i minimalistyczna dekoracja, zbudowana z parawanów w różnych odcieniach szarości. Angelin Preljocaj, albański choreograf tworzący we Francji, przeniósł historię zwaśnionych

rodów w dzisiejsze czasy, nadając jej znamiona konfliktu bałkańskiego, opowieści o podziałach narodowościowych na śmierć i życie. Ek, który robił przedstawienia nie tylko dla Szwedzkiego Baletu Królewskiego i Cullberg Ballet, ale także dla Teatru Dramatycznego w Sztokholmie, zrealizował tam „Kupca weneckiego”, łącząc śpiew, taniec i słowo. Monologi aktorskie rozpoznały się od wypowiedzianych kwestii, kończyły wyrażone ruchem. Jak w chorei antycznej.

W Teatrze Wielkim – Operze Narodowej po „Hamleta” sięga Jacek Tyski, solista Polskiego Baletu Narodowego, choreograf z coraz bardziej imponującym dorobkiem. Z jakiej perspektywy opowie historię księcia Danii? A może niczego nie opowie, tylko odsłoni przeczecia, intencje, pragnienia, wskaże zaledwie tropy, kierunek ewolucji doznań bohaterów? Intryga odejdzie na plan dalszy, ustępując miejsca teatrowi bez dramatu, nieistniejącym słowom, ruchom wyrażającym uczucia w milczeniu, gestom, które nie relacjonują zdarzeń, a jedynie ukazują stan emocjonalny postaci? Oby „Hamlet” z muzyką Beethovena rozplątał się w skojarzeniach niekonkretnych, ulotnych, nieśmiały, uruchamiających wyobraźnię widzów. Premiera już za kilka dni: trzymamy kciuki. ♦

→ ALEKSANDRA REMBOWSKA jest wykładowczynią Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina i Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza w Warszawie. Autorka książki „Teatr Tańca Piny Bausch. Sny i rzeczywistość”.

Próba do „Hamleta” w choreografii Jacka Tyskiego, wrzesień 2013 r.



OPERA W TERENIE

Niewątpliwie dlatego, że nikt im tego nie zaproponował. Ani szkoła, ani dom nie wzbudziły w nich takiej potrzeby; sami zaś nie mieli przekonania, że warto.

Tymczasem przychodzili do mnie na zajęcia poświęcone arcydziełom teatru operowego, na wykład o współczesnych inscenizacjach operowych – choć nawiasem mówiąc w programach studiów kulturoznawczych opera po prostu nie istnieje; tworzący obowiązujące do niedawna „standardy kształcenia” jakoś jej nie dostrzegli...

Cóż, mogłem tylko podszeptać studentom – zainteresowanym różnymi formami animacji kultury i obecnością w środowisku artystycznym miasta – że opera była przez wieki najbardziej prestiżową formą teatru i że nie powinna nudzić ich bardziej niż średniowieczne malarstwo tablicowe. Wybrali się więc ze mną na „Trawiatę” i przyrzekli, jak funkcjonuje przedstawienie operowe. Co ciekawe, w kolejnym semestrze, gdy już nie mieli ze mną zajęć, spotykałem ich nieraz w teatrze. Chcieli więc poznać coś, co dotychczas było im zupełnie obce, a jakoś ich – na szczęście – zainteresowało.

Sytuacja moich studentów jest zdecydowanie lepsza niż moja w ich wieku. Mają do dyspozycji niezliczone nagrania, transmisje, jeżdżą po Polsce, bywają za granicą – mogą obcować z operą w rozmaitych jej formach i konwencjach. Na przełomie lat 70. i 80. pozostawało mi chodzić na przedstawienia w rodzinnym mieście średniej wielkości. Cóż, nie da się ukryć: gdyby rodzice nie zabierali mnie od dziecka do teatru muzycznego, nie miałbym potrzeby „bywania” i samodzielnego kupna pierwszego biletu w wieku lat 12. Do innych ośrodków operowych jechało się wówczas kilka godzin, nagrań wideo jeszcze nie było, o płyty też było trudno.

PYTAŁEM MOICH STUDENTÓW, CZY BYLI KIEDYŚ W OPERZE.

ZWYKLE ODPOWIADALI PRZECZĄCO. DLACZEGO?

PIOTR URBAŃSKI

Organizowanie widowni

Piszę o tym, gdyż nie zgadzam się z poglądem, jakoby utrzymywanie kilkunastu teatrów operowych w Polsce miało się z celem, bo nie stać nas na nie i nie prezentują „europejskiego” poziomu.

To przecież miejsca edukacji operowej, kształtowania potrzeby poznawania tej twórczości. Z zazdrością patrzę na Niemcy, które utrzymują teatry operowe także w niedużych miastach. Wystawiane tam dzieła często przekraczają ich możliwości artystyczne, stwarzają jednak nieocenioną możliwość obcowania z żywym przedstawieniem. Na najbardziej popularnych operach, na czele z „Czarodziejskim fletem” i „Wolnym strzelcem”, spotykam w Niemczech szkolne wycieczki, bo nasi sąsiedzi wciąż są przekonani, że wiedza o operze powinna być częścią wykształcenia ogólnego. Skoro młodzi poznają kanon w mniej lub bardziej tradycyjnych inscenizacjach, nic dziwnego, że „teatr reżyserski” jest dla nich równie atrakcyjny. Tymczasem w Polsce udało się skutecznie zniszczyć szkolny system wychowania muzycznego.

Nie uda się pewnie wrócić do niesłusznego ośmieszającego sposobu „organizowania widowni”. Można jednak tworzyć programy edukacyjne dla uczniów i studentów. Z moich doświadczeń znakomicie wspominam spektakle studenckie, poprzedzone półgodzinnym wprowadzeniem, na które przychodziło coraz to więcej słuchaczy.

Punktem wyjścia sensownej edukacji operowej nie może być narzekanie. Trzeba po prostu pogodzić się z faktem, że dla młodzieży opera nie jest tradycją żywą, że trzeba o niej mówić i pisać jak o czymś nieznanym, co może się okazać ciekawe i atrakcyjne pod względem artystycznym. Z podobnych założeń wychodzą filologowie klasycyści, którzy zrozumieli, że tradycja edukacji klasycznej została przerwana. A jednak udaje im się rozbudzić zainteresowanie młodzieży, choćby przez konkursy wiedzy o starożytności.

Skoro więc szkoła nie przygotowuje widzów teatrom operowym, teatry muszą o to zadbać we własnym zakresie. Wbrew pozorom uczniowie są bardzo otwarci na to, czego nie znają – trzeba tylko wzbudzić w nich przekonanie, że nie patrzmy na nich z góry i nie traktujemy jak ignorantów.

Zabawy w Wielkim

Proponowane przez Teatr Wielki – Operę Narodową działania edukacyjne pozwalają mieć nadzieję, że wszystko idzie w dobrym kierunku. Różnorodność programów, dostosowanie ich do wieku i możliwości percepcyjnych odbiorców, atrakcyjność form, interaktywność spotkań, zróżnicowany charakter tematów i dzieł – to wszystko jest ogromnie ważne.

Teatr przejął zadania, jakie dawniej spełniało szkolne wychowanie muzyczne. Najmłodszych (już pięciolatek) uczy elementarza, bez znajomości którego trudno pójść dalej („Poranki muzyczne”, „Ta-

jemnice baletu”, „Jutropera”). Wychodzi „w teren”, do szkoły, zaprasza do siebie. Angażuje nauczycieli, proponując im warsztaty, pomagające zrozumieć istotę swej sztuki. Zaprasza do jej poznawania całe rodziny, integrując je wokół opery i tańca („Rodzinne zabawy w Wielkim”). Proponuje atrakcyjne w formie gry edukacyjne („Poszukiwacze operowych dźwięków”) oraz konkursy, których jurorami są znane osobistości ze świata sztuki. Pokazuje operę w dialogu z fotografią, tańcem, scenografią („fot. ON”, warsztaty taneczne i projekt scenograficzny dla szkół średnich). Odpłatność za udział w zajęciach jest symboliczna, niektóre są darmowe. Teatr Wielki – Opera Narodowa pamięta też o spektaklach dla dzieci i odpowiednio zaadaptowanych wersjach „prawdziwych” dzieł.

Działalność edukacyjna Teatru Wielkiego – Opery Narodowej jest bez wątpienia wzorowa. Rozmachem nie ustępuje teatrom berlińskim, daje przykład mniejszym ośrodkom operowym, które przecież i tak czynią wiele.



Warto w uczestnikach budzić przekonanie, że biorą udział w czymś wyjątkowym, że są wybrańcami losu i sztuki. Nie narzekajmy. Spójrzmy na to pozytywnie, jak na tworzenie elity, która w dorosłym życiu będzie traktować chodzenie do opery jako coś oczywistego. ◆

→ PIOTR URBAŃSKI jest historykiem literatury i operologiem, profesorem Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu, współpracuje z „Ruchem Muzycznym”. Współredaktor tomów „Od literatury do opery i z powrotem” i „Opera wobec historii”, autor książki „David musicus i inne studia z pogranicza tradycji klasycznej i historii opery” (w druku).

REKLAMA



P E N D E R E C K I

DIABŁY

Z L O U D U N

Friend / Warner / Kudlička

PREMIERA 2 / 10 / 2013

SPEKTAKLE 4, 6, 8 / 10 / 2013



TEATR WIELKI
OPERA
NARODOWA

Partnerzy
Teatru Wielkiego - Opery Narodowej:



Partner technologiczny
Teatru Wielkiego - Opery Narodowej:



Współorganizatorzy koktajlu:



Patroni medialni:



teatr Wielki.pl