

## TEMAT Z OKŁADKI

- 1 / *Vaarwel Dijkzigt (Requiem for a Hospital)*,  
reż. Krystian Lada, Festival Operadagen Rotterdam
- 2 / *Sigismondo*, reż. Krystian Lada,  
festiwal Opera Rara w Krakowie







# Opera:

TO IDZIE MŁODOŚĆ



# Odpowiedź na propozycje operowych wujków

„**Nie interesuje mnie narracja pierwszoosobowa**, w której artysta mówi tylko o sobie. Nudzą mnie spektakle, w których reżyser przepracowuje osobistą traumę poprzez cały zespół i widzów. Fascynuję się operą, ponieważ uważam ją za platformę interakcji – zarówno pomiędzy różnymi formami sztuki, jak i pomiędzy grupami społecznymi” – mówi **Krystian Lada**, reżyser, dramaturg, librecista, w rozmowie z Jackiem Cieślakiem.

*Unknown, I live with you, reż. Krystian Lada, The Airport Society (2018)*





**JACEK CIEŚLAK** Gdy zaczynał Pan przygodę z teatrem na warszawskich Siekierkach, w Doróżkarni, w Teatrze Muzycznym Pantera, celem animatorki Anny Michalak-Pawłowskiej nie było kształcenie gwiazd, tylko wychowanie świadomych odbiorców sztuki. Pan tymczasem...

**KRYSTIAN LADA** Pamiętam, jakiego określenia używała Ania. Trzydzieści lat przed „czułym narratorem” Olgi Tokarczuk Ania wychowywała „czułych odbiorców”, powtarzając, że nie kształci gwiazd, tylko ludzi, którzy we wrażliwy sposób potrafią odbierać sztukę i reagować na rzeczywistość. Aby zrealizować swój cel, stworzyła wyjątkową grupę animatorów, z udziałem znakomitych kompozytorów, tekściarzy, choreografów, a wśród nich byli m.in. Jacek Cygan, Krzysztof Jaślar, Dorota Czupkiewicz. Nie trafiłem do Teatru Muzycznego Pantera przez przypadek. W czasie, który nie był poświęcony na szkołę, jedzenie lub spanie, zajmowanie się teatrem było dla mnie rzeczą tak oczywistą, jak to, że się odycha tlenem. Wcześniej byłem w zespole teatru muzycznego w Pałacu Kultury i Nauki. Mama przywiozła mnie tam na początku roku szkolnego, mówiąc, żebym wybrał sobie zajęcia, jakie chcę, byle w czwartek po południu, bo tylko wtedy mogła mnie z nich odbierać. W czwartek było taekwondo, rysowanie i teatr muzyczny. Wybór był oczywisty. Miałem wtedy sześć lat. Trzy lata później byłem już w Panterze. Urzekło mnie tam również to, że cały czas rozmawialiśmy o aktualnych sprawach, o tym, co nas zachwycało i denerwowało, zaś dialog z rzeczywistością był kontynuowany w tekstach, w muzyce, na scenie.

**CIEŚLAK** Jakie teksty wystawialiście?

**LADA** Muszę wspomnieć, bo to znamienne, o *Musicalu podwórkowym Raz Dwa Trzy* z tekstami Cygana i muzyką Jaślara. Spektakl o ratowaniu ostatniego drzewa na podwórku. Zasugerowałem nawet Ani, że powinna go wznowić, bo nadal jest aktualny, a wtedy był profetyczny. Opowiadał o czterech subkulturach miejskich, wśród których byli m.in. fanatyczki tańca i ekoaktywiści, połączonych wspólnym celem. Grałem chłopca z grupy Szczawików – dzieci, które urządzają coś w stylu dzisiejszego Młodzieżowego Strajku Klimatycznego, czy „piątków dla przyszłości”, i skutecznie oprostowują nieekologiczne decyzje lokalnych polityków. Był rok 1992. Greta Thunberg przyszła na świat dziesięć lat później.

**CIEŚLAK** Miał Pan okazję ostatnio rozmawiać z panią Anią i zapytać, czy podświadomie miała nadzieję, że „czuli odbiorcy” staną się „czułymi narratorami”?

**LADA** Ostatnio widzieliśmy się dwa lata temu na gali rozdania Paszportów „Polityki”. To był emocjonujący moment, również w kontekście nominacji, jaką otrzymałem. Zawsze podkreślam, że stoję na ramionach olbrzymów, którymi są ludzie tworzący Panterę. Łatwo nam przychodzi opowiadać, jak bardzo dużo pracy musieliśmy włożyć, żeby osiągnąć dzisiejszy sukces. Zbyt rzadko zauważamy, że wszystko zaczęło się właśnie od takiej pani Ani albo pana Stasia, którzy – kiedy jeszcze nikt nie dostrzegał naszego talentu – potrafili w nas uwierzyć i dali nam szansę. Nie ma żadnych poważnych nagród w kategorii „animacja kulturalna”, więc może trzeba je ustanowić?

**CIEŚLAK** Jakie studia Pan wybrał?



### Krystian Lada [1983]

reżyser, dramaturg, librecista. Studiował dramaturgię w Amsterdamie, był najmłodszym dyrektorem La Monnaie w Brukseli (2013–2016), współpracował z Ivo van Hove’em, Pierre’em Audim, Tobiasem Kratzerem, Yuva’em Sharonem. Reżyseruje na najlepszych scenach. Laureat prestiżowej Mortier Next Generation Award (2019). Obecnie w finale Ring Award 2021, konkursu dla najlepszych reżyserów operowych, który zostanie rozstrzygnięty w czerwcu w Grazu.

**LADA** Nie mogłem się do końca zdecydować, choć mając siedemnaście, osiemnaście lat, wiedziałem już, że chcę robić to, co robię teraz. Zdawałem do szkoły muzycznej na wydział wokalny. Jednak w tajemnicy przed rodzicami.

**CIEŚLAK** Ukrywał się Pan ze strachu czy z miłości?

**LADA** Z miłości, wiedząc, że to będzie dla nich rozczarowanie. Mieli takie marzenia, jak połowa rodziców w tamtych czasach: żebym studiował medycynę, prawo albo kierunek europejski, bo wchodziliśmy do Unii. Ciekawe, jak wszystko się przewartościowuje... Wtedy jednak postanowiłem, że postaram się zadowolić zarówno siebie, jak i rodziców. Zdawałem na wydział wokalny, a także na filologię germańską, mówiąc, że będę tłumaczem literatury. Do tego też na polonistykę i hungarystkę, zakładając, że na dwa z lingwistycznych wydziałów się nie dostanę. Tymczasem dostałem się na wszystkie cztery. Potem próbowałem przez trzy miesiące wszystko połączyć, co oczywiście nie mogło się udać. Tym bardziej że grając jeszcze w Panterze, zacząłem prowadzić w Jedyńce Polskiego Radia niedzielne audycje o muzyce dla dzieci i młodzieży, najpierw *Czekoladową listę przebojów*, a potem *Rytm i melodię*. Ktoś mnie wtedy usłyszał na antenie i zaproponował pracę reportera i wydawcy w młodej podówczas stacji TVN. Przygotowywałem interwencyjny



program *Uwaga!*, gdzie mogłem realizować moje zainteresowanie tematami społecznymi. W telewizji mówiono mi: po co ci studia, skoro masz pracę? Ale ja chciałem więcej. Dwa lata później pracowałem już w Rochstar dla Rinkego Rooyensa...

**CIEŚLAK** ...ówczesnego męża Kayah...

**LADA** ...tak, przy wielkoformatowych programach telewizyjnych na żywo. To było m.in. *Mamy cię!* z Szymonem Majewskim, *Jak oni śpiewają*, *Zalóż się*. Pracując przy tych produkcjach, nauczyłem się podstaw rzemiosła, które przydaje mi się teraz w operze, aby efektywnie zorganizować pracę dużych, wieloosobowych zespołów.

**CIEŚLAK** Do multimedialnego teatru przydała się Panu pewnie znajomość telewizyjnych technologii?

**LADA** Można powiedzieć, że studia telewizyjne są dziś współczesnymi operami, z muzyką, scenariuszem, z dużym współczynnikiem teatralności, bo przecież prowadzący też odgrywają swoje role – Krzysztof Ibisz w roli Krzysztofa Ibisza z telewizji. Przeszkadzała mi jedna rzecz: rozliczanie nas z cyferek, z oglądalności, i konsekwencje, które to za sobą pociągało. Przychodził zleceniodawca i pytał: Krystian, co było w scenariuszu o 20.07? Program zaczynał się o 20.00, a siedem minut później był szczyt oglądalności. Odpowiadałem, że pewnie opowiedziano kawał o piwie i cyckach. I słyszałem: więcej kawałów o piwie i cyckach w następnym programie! Miałem dwadzieścia lat, zaczytywałem się w Hölderlinie, dramatach Jelinek i Kleista, i nie potrafiłem zaakceptować tego poziomu telewizyjnej komercji. Zastanawiałem się, czy kontynuować pracę pod pseudonimem – zarabiając, ale unikając identyfikacji z produkcją. Jednocześnie myślałem, że mógłbym inaczej komunikować się z rzeczywistością, poprzez inne medium. Poprosiłem Rinkego o urlop i wyjechałem do Amsterdamu na pół roku, które zamieniło się w kilkanaście lat poza Polską.

**CIEŚLAK** W jaki sposób wiedza na temat słupków oglądalności, które jednak odzwierciedlają gusty choćby części widowni, pomaga Panu dotrzeć do tych operowych widzów, którzy nie mają najwyższych kompetencji?

**LADA** Obydwie kwestie – filozoficzno-intelektualne ambicje spektaklu i kwestia zarządzania uwagą widza – przynależą do siebie. Problem polega na tym, że jesteśmy edukowani w systemie, który rozdziela te kwestie i przeciwstawia geniusz „wielkiej sztuki” strategiom komunikacji z widzem. A przecież jedno nie istnieje bez drugiego. W Amsterdamie mój wybór padł na studia dramaturgiczne, ponieważ wszystko w nich się zazębia: estetyka z socjologią, historia z tworzeniem nowych form opowiadania o rzeczywistości.

**CIEŚLAK** Spotkał się Pan w Amsterdamie z pragmatyzmem typowym dla protestanckich bądź postprotestanckich społeczeństw?

**LADA** Dla kogoś takiego jak ja, wychowanego w katolickiej rodzinie, podróż z baroku polskiego katolicyzmu do monochromatycznego minimalizmu w Holandii była fantastycznie inspirującą konfrontacją. Dziś, kilkanaście lat później, czuję, jak te dwa żywioły współistnieją we mnie i wzajemnie się wspierają – „niesamowita Słowiańszczyzna” Marii

Janion obok racjonalizmu i analityczności Spinozy. Po roku pracy na stanowisku dyrektora dramaturgii w Narodowej Operze Królewskiej w Brukseli przekonałem dyrektora naczelnego, że jeśli chcemy opowiedzieć widzom jego wizję, to musimy połączyć działy dramaturgii, edukacji i marketingu. Wcześniej komunikowaliśmy o naszej pracy w różnych kierunkach, tworząc strategie, które nie zazębiały się i nie wspierały wzajemnie. Z perspektywy widza doświadczenie spektaklu, wizyty w teatrze czy operze wcale nie zaczyna się dopiero po ostatnim dzwonku czy z pierwszymi dźwiękami uwertury. To cała lista mikro-zdarzeń rozrzuconych na osi czasu przed spektaklem, w jego trakcie i po nim. O jakości i intensywności tego doświadczenia decyduje każdy moment. Być może ten, gdy osoba pracująca w kasie ma opowiedzieć o spektaklu kupującemu bilety. Albo to, co w przerwie oferuje bar w foyer, jak wygląda plakat promujący spektakl i kto poprowadzi spotkanie przedpremierowe z artystami. To gra na wielu bębenkach – jedna historia opowiadana na różnych płaszczyznach przez wiele osób. Im lepiej jest skoordynowana, im bliżej koncepcji, esencji spektaklu jest każdy z tych narratorów – i pani w kasie, i grafik projektujący plakat, i zespół prowadzący warsztaty dla dzieci – tym intensywniejsze i bardziej transformatywne doświadczenie dla widza.

**CIEŚLAK** Jak to się stało, że w bardzo młodym wieku został Pan jednym z dyrektorów Opery Królewskiej La Monnaie w Brukseli?

**LADA** Chwilę przed Brukselą skończyłem studia i zacząłem pracować w amsterdamskiej operze jako dramaturg, współpracując z wieloma reżyserami, ale głównie z Pierre'em Audim, który był dyrektorem artystycznym. Założyłem też pierwszą w moim życiu platformę tworzenia alternatywnych formatów operowych United States of Opera. Mieliśmy prezydenta, była też pierwsza dama – to była poniekąd zabawa z konwencją patosu w operze. Ale przede wszystkim było to awangardowe laboratorium opery, poczynając od audiowalków po działania w przestrzeni publicznej. Stworzyliśmy platformę do popełniania błędów i wspólnego poszukiwania rozwiązań, które mogły je skorygować. Myślę, że właśnie nie moje działania dramaturgiczne w narodowej operze, nie współpraca z Pierre'em Audim zachwyliła dyrektora Opery Królewskiej z Brukseli. Pamiętam jego wypieki na twarzy, gdy uczestniczył w zorganizowanym przez nas festiwalu Opera Playground, będącym próbą stworzenia kontekstu, w którym widz operowy nie musi być bierny. Działania trwały dwadzieścia cztery godziny i odbywały się w postindustrialnej przestrzeni, gdzie było kilkanaście stacji. Opery można było posłuchać, polizać, powąchać, dotknąć. Wszystkie bilety były wyprzedane – obok kilku siwych głów operowych koneserów masy młodych ludzi, którzy jeszcze nigdy nie byli na widowni teatru operowego. Właśnie wtedy otrzymałem propozycję objęcia stanowiska dyrektora dramaturgii Opery w Brukseli.

**CIEŚLAK** Czy to było jedno z Pana zawodowych marzeń?

**LADA** Kończąc studia, uważałem La Monnaie za najlepszy teatr operowy w Europie. Znajdował się na mojej liście marzeń, ale starania o pracę w nim odkładałem na czas, gdy skończę pięćdziesiąt pięć lat. Dostałem więc wymarzoną propozycję, która przyszła o dwadzieścia pięć lat za wcześnie. Może nawet powinienem był wtedy powiedzieć: poczekajmy do 2038 roku, a teraz popracuję jeszcze w formule United States of Opera? Wybrałem inaczej i zostałem najmłodszym członkiem



zespołu, którym zarządzałem i który po połączeniu dyrekcji liczył sto dwadzieścia osób. W Brukseli zrozumiałem, co to znaczy zupełnie komuś zaufać – tak jak mi wtedy zaufali szef i koledzy. To mi dodawało niesamowitej siły. Dzięki temu praca dziesięć dni w tygodniu przez trzydzieści sześć godzin dziennie mogła trwać cztery lata. Zapoznałem La Monnaie z alternatywnymi formatami prezentacji opery i nowymi kanałami komunikacji z widzami. Uruchomiliśmy aktywne działania w mediach społecznościowych. Wcześniej dyrekcja chciała mieć młodzież w teatrze, ale zachęcała ją do przybycia, wykładając przed kasą opasy folder zapisany drobną czcionką, a do foyer młodzież nigdy nie zagłędała. Zamiast czekać, aż widz przyjdzie do nas, my wyszliśmy do widza. Organizowaliśmy warsztaty pisania piosenek dla więźniów i tzw. trudnej młodzieży. Graliśmy koncerty w obozach dla uchodźców i hospicjach. Zaczęliśmy realizować opery skierowane do mniejszości, ponieważ Bruksela jest jednym z najbardziej zróżnicowanych etnicznie miast na świecie i prowadzenie narodowej opery, w której dziewięćdziesiąt dziewięć procent publiczności stanowią biali widzowie, jest etycznie problematyczną sprawą. Pamiętam jedną z naszych *community operas* – skomponowaną na zamówienie La Monnaie operę *Sindbad* z udziałem dzieci z wieloetnicznych szkół. Na próbę generalną dzieci mogły zaprosić rodziców, dziadków i rodzeństwo. Quasi-barokowa czerwono-złota architektura La Monnaie wypełniła się mieszkańcami z dzielnic afrykańskich i arabskich. Dla ogromnej większości to był pierwszy raz w operze, mimo że byli już trzecią i czwartą generacją urodzoną w Belgii. Dzieci uczyły się piosenek w domu, więc ich rodziny znały melodię i teksty. W którymś momencie publiczność spontanicznie zaczęła śpiewać razem z młodymi aktorami. Rodziny tańczyły na balkonach i w łóżach, gdzie jeszcze kilka dni wcześniej kichnięcie w trakcie uwertury Wagnera było uważane za nie lada występ. To był jeden z najpiękniejszych momentów, jakie przeżyłem w operze – reprezentatywna dla miasta grupa widzów spotkała się, aby celebrować bycie razem poprzez udział w spektaklu. Jedna z matek tłumaczyła mi, że chodzenie do opery nie jest dla nich typowe. Argumentowałem, że mogła samodzielnie podjąć decyzję. Usłyszałem, że jako migrantka nie ma luksusu bycia jednostką, a jej przetrwanie w mieście zależy od przynależności do określonego rodzimego, etnicznego środowiska. To na zawsze zmieniło moje spojrzenie na migrantów w społeczeństwie – nawet jeśli przekroczą granicę znajomości języka, nie zawsze mogą wyemancypować się z etnicznego kontekstu. Dlatego tak ważne jest adresowanie tych kultur również na poziomie grupy. Goście tamtego spektaklu swoją obecność na widowni narodowej opery uznali za symboliczne przystąpienie do belgijskiej kultury. To był początek nowego dialogu.

**CIEŚLAK** Warte podkreślenia jest to, że postkolonialnych migrantów wprowadził do La Monnaie emigrant z Polski, korzystając z naszego akcesu do Unii Europejskiej. Pracowały wcześniej w operze takie osoby jak Pan?

**LADA** Pozostali dyrektorzy, wspaniali ludzie, byli dwie, trzy generacje starsi. Rano wyjeżdżali samochodami z garaży swoich domów na przedmieściach stolicy i parkowali w podziemiach opery. Jako jedyny wśród dyrektorów znałem tę inną stronę miasta, między innymi dlatego, że przemieszczałem się publicznym transportem i rowerem, a to zmienia perspektywę patrzenia i intensywność doświadczenia. Nic tak nie uczy o hiperróżnorodności Brukseli, jak przejazd metrem. Każdego

dnia wchodziłem do opery z innej przestrzeni – dużo bardziej zróżnicowanej i wielokulturowej niż nasza publiczność. Potrzeba włączenia innych grup społecznych do naszych działań nie była ideą, ale przeżytym doświadczeniem. Operowanie ponad klasycznymi podziałami między dramaturgią, edukacją i marketingiem wpłynęło na to, jak rozumiem dziś moją rolę jako reżysera. Pomaga mi. Lepiej rozumiem problemy teatrów, w których pracuję. Wiem, jakich informacji potrzebują poszczególne działy, żeby wspólnie opowiedzieć historię naszego spektaklu i włączyć do tego doświadczenia możliwie największą i najbardziej różnorodną grupę widzów.

**CIEŚLAK** Model „czułego narratora”?

**LADA** Dobrze by było, gdybyśmy wszyscy byli dla siebie czuli i empatyczni.

**CIEŚLAK** Ale zawsze znajdują się artyści, którzy nie podają ręki widzowi, a nawet po artystowsku, z pychą, odwracają się od niego. Myślą: zrozumie albo nie, to problem widza.

**LADA** Mógłbym tak powiedzieć, ale nie chcę.

**CIEŚLAK** Chce Pan zbliżyć widza do siebie?

**LADA** Sam chcę się do niego zbliżyć. Widzowie bywają często mądrzejsi niż my. Nie interesuje mnie narracja pierwszoosobowa, w której artysta mówi tylko o sobie. Nudzą mnie spektakle, w których reżyser przepracowuje osobistą traumę poprzez cały zespół i widzów. Fascynuję się operą, ponieważ uważam ją za platformę interakcji – zarówno pomiędzy różnymi formami sztuki, jak i pomiędzy grupami społecznymi. Reżysera widzę w roli tego, który konstruuje ekosystem, w którym proces tej interakcji ma się wydarzyć. Porównałbym to do organizacji doświadczenia. Mogę jedynie spekulować, co będzie finalnym efektem, gdy różne elementy wejdą w reakcję ze sobą. Ale biorę odpowiedzialność za zorganizowanie tej interakcji w sposób bezpieczny dla wszystkich zaangażowanych osób. Kiedy reżyserując, widzę, że określona scena wygląda dokładnie tak, jak to sobie wyobraziłem na samym początku procesu – uważam to za błąd. To może też oznaczać, że nie stworzyłem przestrzeni dialogu z ludźmi z zespołu czy obsady, aby moją wizję mogli podważyć, zakwestionować, potwierdzić – uczynić ją historią o nas, nie o mnie. Wolę formułować pytania, które chcę zadać, wskazywać problemy, o których chciałbym porozmawiać. To interesuje mnie bardziej niż dawanie wskazówek typu: w trzecim akcie zapal papierosa.

**CIEŚLAK** Jakie spektakle oglądał Pan w Warszawie?

**LADA** Chodzę na wszystko. Zawsze jestem bardzo wdzięczny za to, że mogę siedzieć w teatrze. Wiem, ile pracy wymaga stworzenie i zagranie spektaklu, i jaki to przywilej, że w ogóle możemy pracować. Kiedy oglądam przedstawienie, które jest powieleniem tego, co widziałem wcześniej lub mnie nie interesuje, staram się robić dramaturgiczny *workout* – nazwać dla siebie, co można poprawić, żeby lepiej pracowało. Tak też byłem kształcony w Holandii. Profesorowie mówili nam: idziemy na bardzo zły spektakl, aby zadać sobie pytanie, jak można go poprawić – i o tym pisaliśmy prace. Z kolei kiedy idę na spektakl, który reprezentuje wartości, z którymi się nie zgadzam, staram się zrozumieć nie to, co krzyczą, tylko skąd ten krzyk i ból się biorą.



**CIEŚLAK** Bo tego nie wolno lekceważyć.

**LADA** To by oznaczało pogłębianie podziałów, które i tak już przeorały nasze społeczeństwo. Wciąż wierzę, że teatr jest przestrzenią, w której powinny się spotykać, konfrontować, dogadywać ze sobą różne punkty widzenia.

**CIEŚLAK** Kogo Pan cenił w warszawskich czasach?

**LADA** Pamiętam wczesne spektakle Krzysztofa Warlikowskiego w TR Warszawa, zwłaszcza *Oczyszczonych*. Pamiętam, że kupiłem ostatni bilet i siedziałem w środku rzędu. Spektakl był tak intensywny, że mnie rozsadził. Czułem, że muszę wyjść i się przewietrzyć, a byłem przecież uwięziony na środku sali i nie chciałem tworzyć mylnego wrażenia, że wychodzę, bo mi się nie podoba. To były spektakle, które rozjeżdżały widza emocjonalnie, psychicznie i fizycznie. Były holistycznym zanurzeniem, transformacją. Jednocześnie bardzo często zabierałem do teatru mamę. Wiedziałem, że nie mogę jej zaprowadzić na Warlikowskiego, szliśmy więc na Krystynę Jandę w Powszechnym. Widok mojej mamy, która potrafiła zobaczyć swoje egzystencjalne pytania i niepewności w sytuacji scenicznej, którą tworzyła Janda, bardzo mnie wzruszał i fascynował. Dlatego, kiedy mama siedziała przodem do sceny, ja siedziałem lekko obrócony w jej kierunku, śledząc jej reakcje. Wtedy zrozumiałem moc teatru. Nie muszę uwielbiać *Shirley Valentine* i uważać, że to monodram wszechczasów, żeby uwielbiać sposób, w jaki ten spektakl potrafił rezonować emocje mojej mamy, jej pokolenia. Nasze historie życiowe i wrażliwości są różne, ale proces transformacji, który teatr w nas wyzwala, jest podobny. Tak więc chodziłem na wszystko – od Warlikowskiego po Jandę. Czasami fascynując się tym, co na scenie, a czasami raczej tym, co działo się na widowni. Ale odkąd pamiętam, miałem wrażenie, że urodziłem się za późno, bo zawsze fascynowałem się teatrem Kantora i Grotowskiego. W mojej bibliotece mam prawdopodobnie wszystkie publikacje z nimi związane.

**CIEŚLAK** I robi Pan z nich użytek w spektaklach?

**LADA** Nie mnie o tym opowiadać, ale bardzo często krytycy, komentując moje spektakle na Zachodzie, piszą, że widzą w nich ślady Kantora i Grotowskiego. Wierzę w holistyczne podejście do performerów. Staram się uwolnić śpiewaków od myślenia, że są tylko krtanią. Chcąc rozbudzić emocje widzów, muszą uruchomić całe ciało. Nie zgadzam się z tym, że muzycy tylko grają, a tancerze tylko tańczą. Chodzi o przełamywanie barier. Dla mnie żadnego tabu z tym związanego nie było, bo jestem wychowany właśnie na Kantorze i Grotowskim. Ostatnio jeden z dziennikarzy spytał mnie o pierwszy ważny dla mnie spektakl operowy. Uświadomiłem sobie wtedy, że pierwszym, który nadal pamiętam i który był dla mnie przełomowy, był oglądany na zniszczonej kopii VHS *Einstein on the Beach* Roberta Wilsona i Philipa Glassa. Pucciniego i Verdiego słuchałem potem w tym kontekście myślenia o operze jako formie otwartej. Dopiero później uświadomiłem sobie, że jest duża część świata opery, która żyje nostalgią do konwencji z przełomu XIX i XX wieku. To celebrowanie nieopartego na osobistym doświadczeniu dystansu pomiędzy dziś a mityczną przeszłością. To, o co walczą zwolennicy tzw. tradycji operowej, często nigdy nie miało miejsca. Niestety taki widz czy krytyk jest bardzo aktywny, a wręcz roszczeniowy, co może komuś przekreślić karierę. To groźny przejaw ignorancji.

**CIEŚLAK** Co ma Pan na myśli?

**LADA** Podam przykład. Jak wiemy z historycznych dokumentów, Verdi chciał, żeby główne partie w jego *Makbecie* były śpiewane możliwie „najbrzydziej”, a nawet zwolnił pierwszą obsadę śpiewaków, którzy śpiewali jego zdaniem za ładnie. Zależało mu, żeby głosy Makbeta i Lady Makbet były z piekła rodem. Niestety, dziś w tych rolach często obsadza się najbardziej „okrągłe głosy” – te, które nagrywają dla Deutsche Grammophon, a potem są jeszcze technicznie korygowane, oczyszczane, i wielu wydaje się, że to jest wzorzec z Sèvres, do którego powinniśmy dążyć również na scenie. Tymczasem to przejaw generalnego zjawiska w naszej kulturze – życie ma naśladować nieistniejący, hipotetyczny ideał. Wszyscy mężczyźni mają wyglądać jak modele z okładek „Men’s Health”, zaś kobiety mają upodobnić się do ciał rzeźbionych Photoshopem na okładkach magazynów kobiecych. Na ten temat mamy już dyskusję w teatrze i filmie, ale brakuje jej w operze. Wygrywa fałszywie zaprojektowana nostalgia – stereotyp tradycji, której nigdy nie było. Myślę, że to, co Hans-Thies Lehmann nazwał przewrotem postdramatycznym, jeszcze nie wydarzyło się w operze. Paradoksalnie pomaga nam pandemia. Niektóre tabu upadły ze względów praktycznych. Jeszcze półtora roku temu pomysł wystawienia *Tristana i Izoldy* w opracowaniu orkiestrowym innym niż to napisane przez Ryszarda Wagnera w XIX wieku nie miał racji bytu. Dziś największe bastiony nostalgicznych wyobrażeń, ze względu na to, że nie można obecnie zaprosić do orkiestronu sześćdziesięciu muzyków z zachowaniem wymaganych odległości, zamawiają nowe, mniejsze opracowania. Jednym z najpopularniejszych dzisiaj jest to na dwadzieścia pięć instrumentów autorstwa Flamandki Annelies Van Parys. Fantastyczne. Słyszałem nagranie z premiery w Szwecji, które z muzycznego punktu widzenia przeprowadza widza przez podobne pejzaże co oryginał – i wyzwala podobne emocje. Jednocześnie to opracowanie na nasze czasy, które demokratyzuje możliwość prezentacji tego tytułu. Granice tego, co się dzieje na scenie, też się poszerzają.

**CIEŚLAK** Aż niektórzy wracają do klasycznego dramatyizmu.

**LADA** Albo hollywoodyzmu, bo współczesne inscenizacje operowe często kopiują estetykę filmową lub serialową. Szkoda, że nie idą dalej i nie zgłębiają dramaturgii filmowej – tego, jak opowiedzieć historię w sposób inny niż linearny. To by było ciekawe. Moglibyśmy się pochylić nad Greenawayem czy Godardem, od których wiele można się nauczyć o tym, jak opowiadać historię przez muzykę i obraz w sposób postdramatyczny, jak operować fragmentem, kontrastem i kontrapunktem. Świetnie pisał o tym francuski filozof Jacques Rancière. Moja strategia dramaturgii operowej, rozumianej jako pole negocjacji pomiędzy reżimem audytywnym i wizualnym, wiele mu zawdzięcza. Pandemiczne streamingi udowadniają, że nawet najbardziej wytrwały widz nie jest w stanie wysiedzieć w skupieniu trzech godzin przed ekranem. Potrzeba jest matką innowacji – pojawiają się alternatywne rozwiązania. Ostatnio National Theater w Mannheim zaprezentował nowy format streamingu, *opera compact* – na przykład *Madama Butterfly* ujęta w godzinę i piętnaście minut. Oczywiście, jest to opracowanie, ale mądrze pomyślane.

**CIEŚLAK** Nawet w Salzburgu ze względów pandemicznych skrócono w zeszłym roku taką świętość, jaką jest *Così fan tutte*. Ale czego jeszcze nauczył się Pan na studiach w Amsterdamie?



**LADA** Tradycji różnorodności, wielogłosu. Miałem intuicyjną niechęć do studiów artystycznych w Polsce. Jeszcze nie zacząłem na dobre chodzić na zajęcia, a już wiedziałem, jakiego typu twórcę będą próbowały ze mnie uformować. W większości przypadków chodzi o powielenie estetyki osób moderujących dany kierunek studiów. Jestem zapraszany do prowadzenia warsztatów i widzę, że młodzi twórcy mają bardzo wcześnie zamykane głowy, nastawione na pracę w bardzo konkretnej estetyce.

**CIEŚLAK** A nawet modzie.

**LADA** Tak. Z kolei małe znaczenie mają dla nich etyka, antropologia, socjologia, które na moich holenderskich studiach były w centrum uwagi. To się wiązało ze szczególnym podejściem do repertuaru oraz funkcjonowania instytucji. Ważne było pytanie: platformę jakiego porozumienia czy nieporozumienia społecznego budujemy danym spektaklem? Jaki jest wymiar polityczności tej sytuacji? Ile minut na scenie dostaną śpiewacy z Polski, a ile z mniejszości kulturowych? Jaki odsetek artystów na scenie to osoby nienormatywne? Przecież teatr to przestrzeń publiczna. Niezaproszenie do niej określonych grup to wykluczenie ich z możliwości uczestniczenia w społeczeństwie. To dyskryminacja. Dlatego przeszkadza mi praca w stylu egosystemu – sytuacji, w której wszystko skupia się na jednym tylko reżyserze, dyrygencie, śpiewaku, dyrektorze i jego osobistej wizji. Zgodziłbym się na to, gdyby ta jednostka sama pokrywała koszty realizacji tej ambicji. Ale my pracujemy przecież na kredyt społeczeństwa. Nie uważam, że funkcją publicznych teatrów powinna być psychoterapia artystów. Najbardziej podstawowa definicja teatru to sytuacja, w której ktoś przechodzi przez scenę, a ktoś inny na to patrzy. To zakłada negocjację przestrzeni z dwóch punktów widzenia. Przynajmniej dwóch punktów widzenia. Nad spektaklami na największych scenach operowych, włączając wszystkie działy teatru, pracuje nawet do pięciuset osób. Na widowni zasiada do trzech tysięcy widzów. Jak absolutnym egoty-

kiem trzeba być, żeby powiedzieć: niech trzy tysiące osób patrzy, jak przepracowuję swoją traumę!

**CIEŚLAK** Jaka jest recepta?

**LADA** Ekosystem zamiast egosystemu. Kolektywne modele zarządzania instytucjami kultury. Horyzontalność i intersekcyjność procesów twórczych. Dekolonizacja repertuaru i krytyczne zmierzenie się z mizoginicznymi treściami najpopularniejszych tytułów. Dywersyfikacja publiczności. Polska scena operowa z zachwytem patrzy na Metropolitan Opera w Nowym Jorku. Prawie każdy teatr próbuje kopiować ten model. Tymczasem już od dłuższego czasu jest to „muzeum sztuk minionych”, atrakcja dla egzotycznych wycieczek. Proszę wymienić jedno nazwisko reżysera lub reżyserki, kompozytora lub kompozytorki, której kariera została wykreowana przez Met. Met nie tworzy – Met konserwuje. Jednocześnie to instytucyjny moloch, który mierzy się z typowymi dla takich struktur problemami nadużycia władzy i przekroczenia norm, jak na przykład w przypadku oskarżeń o pedofilię pod adresem Jamesa Levina, który był tam dyrektorem muzycznym przez ponad czterdzieści lat. Jak w XXI wieku możemy obierać taki system za punkt odniesienia? Nowych twórców i twórczyni opery kreuje festiwal w Aix-en-Provence, Ruhrtriennale, wciąż jestem ciekaw nowej linii artystycznej Markusa Hinterhäusera w Salzburgu.

**CIEŚLAK** A w Polsce?

**LADA** W Polsce najciekawszymi obecnie miejscami na operowej mapie są krakowski festiwal Opera Rara, Auksodrone w Tychach i „Warszawska Jesień”. Tam powstają rzeczy nowe, tam rozwija się talent. W Teatrze Wielkim był fantastyczny Projekt P, który miał bardzo dobrą opinię również za granicą. Niestety, rozmył się i zniknął. Wielka szkoda. Ale artyści, którzy ten projekt firmowali, tworzą dalej: Kasia Głowicka, Wojtek Blecharz, Sławomir Kupczak. Dziś to, co tworzą, jest nazywane

Vaarwel Dijkzigt [Requiem for a Hospital], reż. Krystian Lada, Festival Operadagen Rotterdam (2019)





interdyscyplinarnością, transmedialnością, ale podobnie przecież połowa repertuaru operowego nie była określana przez autorów jako opera. W polskim systemie teatrów operowych brakuje mi innego formatu niż „muzeum sztuk minionych” – model bazujący na zaledwie kilku tytułach realizowanych w podobnej estetyce. W systemie teatru dramatycznego są Narodowy, TR i Komuna Warszawa. Każda z tych struktur jest objęta systemem finansowania, ale skierowana do innego widza, prezentuje różne spektrum estetyczne. W polskim systemie operowym jest tylko jeden klient-monopolista – galowy teatr operowy. Dlatego musimy więcej wymagać jako widzowie i twórcy od instytucji. One nie są po to, żeby realizować marzenia jednego artysty czy dyrektora, tylko żeby budować ekosystem, który będzie sprawny i dziś, i za pół wieku.

**CIEŚLAK** Wspomniał Pan o Lehmannie, u kogo Pan jeszcze w znaczący sposób terminował?

**LADA** Na pewno jeśli chodzi o transparentność procesu i etykę rzemiosła, ważna jest dla mnie współpraca z Ivo van Hove'em. Myślę o budowaniu struktury pracy, która pozwala zaangażowanym artystom wzbic się na maksimum umiejętności. Z Ivo zrealizowaliśmy kilka projektów, m.in. spektakl *Network* oparty na filmie Lumeta i Chayefsky'ego, dla National Theatre w Londynie, który pojechał potem na Broadway. Reżyser w tego typu produkcjach musi sprawnie zarządzać wieloma talentami współpracujących artystów, „uwodzić” sponsorów i nawigować oczekiwaniami producentów. Ten projekt mógł być przyczyną wypalenia zawodowego, gdyby nie to, że został świetnie zaplanowany i poprowadzony. Miałem też doświadczenie z teatrem tańca Piny Bausch, czyli z metodologią pracy bazującą na stawianiu otwartych pytań oraz emancypacji performerów. Pamiętam moje pierwsze próby w polskich teatrach i przerażenie, będące odpowiedzią na moje pytania do śpiewaczek: jak się pani zakochuje i co pani wtedy robi? Pytałem, bo nie mam doświadczenia kobiety zakochującej się w mężczyźnie, nie wymyślę tego. Mogę opowiedzieć, jak to wyglądało w ostatnim filmie, jaki oglądałem, ale nie będziemy przecież powielać schematów!

**CIEŚLAK** A kompozytorzy?

**LADA** Uwielbiam doświadczenie pracy z kompozytorami. Dlatego pisuję libretta. Kompozytorzy to bijące serce opery. Problem opery dziś polega na tym, że to serce zostało amputowane, a ciało systemu operowego się wykrwawia. Czasami ktoś wpada na pomysł, żeby nałożyć na to ciało tatuaż albo zmienić fryzurę. Ale przecież gdy serce nie pracuje, prowadzi to donikąd. To kompozytorzy reagują na „tu i teraz”, operują współczesnym idiomem muzycznym. Opera potrzebuje dziś nowych bohaterów i bohaterów, nowych narracji na dziś i jutro, nowych sposobów opowiadania o świecie. Potrzebujemy nowych perspektyw i nowych punktów widzenia opisujących ultraszybkie przemiany dzisiejszego świata. A tych nie stworzą reżyserzy przykładający wczorajszą estetykę do przedwczorajszego repertuaru. Potrzebujemy więcej miejsca w teatrach operowych dla współczesnych kompozytorek i kompozytorów, librecistek i librecistów, którzy znając tradycję formy, radykalnie spojrzą w przyszłość. Przecież zawsze tak było. Wagner uwielbiał Belliniego, ale poszedł dalej i stworzył nową dramaturgię, zupełnie nowy model teatru, własny język. Uwielbiamy odwoływać się do mitycznego złotego wieku opery, ale jeśli chcemy mieć swój własny

złoty wiek dzisiaj, to nie możemy opierać się wyłącznie na przeszłości. Nie możemy koncentrować się na tym, jakiego rodzaju krynoliny nosiły sopranistki w tamtych czasach, tylko jak był kreowany ekosystem, w którym powstały te wiekopomne dzieła. Ekosystem, który opierał się na nowych kompozycjach. Rossini w dziesięć lat skomponował trzydzieści oper. W naszych czasach sukcesem jest, gdy kompozytor dostanie szansę skomponowania siedmiu, ośmiu oper przez całe swoje życie. W przypadku kompozytorek te liczby są jeszcze mniejsze. Mierzi mnie strasznie to, jak dyrektorzy teatrów mówią: publiczność na nowe opery nie przyjdzie. Nie rozumiem. Publiczność przychodzi na Lady Gagę, na Billie Eilish, na raperów – właśnie dlatego, że nie powielają tego, co było wcześniej. Myślę, że nowa publiczność przyjdzie chętniej na operową Lady Gagę niż na odgrzewanego kotleta. Tej nowej publiczności trzeba otworzyć drzwi teatrów operowych na oścież, zaprosić ją, mówiąc w jej języku. Tymczasem świątek operowy bywa plemienny i chętnie wyklucza nowych widzów. Zbyt często ludzie opery lubią się komunikować tylko między sobą, mrugać okiem, że teraz powinna śpiewać sopranistka koloraturowa, tymczasem zaproponowaliśmy sopranistkę liryczną. No, szalony zabieg! Oczywiście nikogo to nie obchodzi. Najmniej by interesowało kompozytora, który partię skomponował. Ale my żyjemy w erze post-Deutsche Grammophon i wszystko musi brzmieć jak ostatnie nagranie Kaufmanna albo Netrebko.

**CIEŚLAK** Pandemia nie pokrzyżowała Pana planów?

**LADA** Pokrzyżowała, i to na osiem krzyży. Każdy dzień to nowe wyzwanie. Pandemia sprawiła, że wszystko przekłada się na mityczne „po wakacjach”, a musiałoby być w kalendarzu dwa razy tyle miesięcy, by zrealizować wszystkie zmienione w ten sposób plany. W końcu system opery się zablokuje.

**CIEŚLAK** To niebezpieczne przede wszystkim dla młodych twórców.

**LADA** Jeżeli ktoś myśli o rozpoczęciu kariery w operze dzisiaj – przez kilka najbliższych lat odradzam, bo nie znajdzie miejsca.

**CIEŚLAK** Rezygnuje się też z zagranicznych reżyserów, bo trzeba chronić własny rynek pracy.

Kiedy reżyserując, widzę, że określona scena wygląda dokładnie tak, jak to sobie wyobraziłem na samym początku procesu – uważam to za błąd. To może też oznaczać, że nie stworzyłem przestrzeni dialogu z ludźmi z zespołu czy obsady, aby moją wizję mogli podważyć, zakwestionować, potwierdzić – uczynić ją historią o nas, nie o mnie.

Krystian Lada



**LADA** Kiedy zaczynałem pracować w Amsterdamie, kojarzono nas głównie z profesją hydraulika, bo taką promocję Polaków za granicą wymyślił wtedy rząd. Mnie, młodego Polaka, kończącego studia, mówiącego po holendersku, niemiecku, angielsku i francusku, moi koledzy z pracy woleli uznać za Niemca. Nie mogli pogodzić się z tym, że Polak mógłby być dramaturgiem w operze. Hydraulikiem, budowlanym, kierowcą – tak. Ale dramaturgiem? Do tego dochodziły codzienne „niewinne” żarciki o Polakach pijących wódkę zamiast kawy i kradnących auta w Niemczech. Dlatego rozmawiając z migrantami z krajów azjatyckich, afrykańskich czy arabskich, potrafię ich zrozumieć, bo sam kiedyś musiałem zmierzyć się ze stereotypami, ksenofobią i wykluczeniem. Wspieranie migrantów w zespołach opery i na widowni jest mi bliskie. Tym bardziej że pandemia podsyciła nacjonalizm również w sztuce – neonacjonalistyczni politycy zrzucają na pandemię odpowiedzialność za swoje wykluczające decyzje.

**CIEŚLAK** Co Pan teraz będzie reżyserował?

**LADA** Na początku marca zacząłem próby w Operze Królewskiej w Kopenhadze, dla której realizuję swoje pierwsze *pasticcio* – *Misteria pożądania*. Odwołuję się do formy bardzo popularnej w XVII i XVIII wieku, którą parali się na przykład Händel i Vivaldi, a polegającej na łączeniu w jednym wieczorze scen, arii, duetów, tercetów z różnych tytułów i układaniu ich w nową historię. Opera współpracuje nad tym projektem z World Pride, festiwalem promującym różnorodność, który odbędzie się w tym roku w Kopenhadze. Zestawiam repertuar operowy – Mozarta, Verdiego i Wagnera – z repertuarem queerowym, jak Cher i Freddie Mercury. Wszystko złoży się na jedną historię opowiadaną przez muzyków i największe gwiazdy opery, w tym Ann Petersen, jedną z najlepszych obecnie śpiewaczek wykonujących partię Izoldy. Na scenie obok nich stanie *drag queen* Vinegar Strokes, jak również niebinarni tancerze i transpłciowi śpiewacy. Każdy wnosi do tego projektu swoją perspektywę patrzenia na to, czym jest pożądanie. Tworzymy ten spektakl razem, opowiadając historie nie tylko o różnych grupach społecznych, ale też wspólnie z tymi grupami. To jednocześnie próba nawiązania do tradycji płynności genderowej, która jest ważnym elementem operowego DNA. Premiera w sierpniu.

Mam też nadzieję, że po pierwszej serii prób w Kopenhadze pojedę do St. Gallen, gdzie zaczynamy próby do pierwszej hiszpańskojęzycznej opery zamówionej przez Amerykanów ćwierć wieku temu u meksykańskiego kompozytora Daniela Catána *Florenca en el Amazonas*.

**CIEŚLAK** Skąd ten wybór?

**LADA** Po tym, jak pożegnaliśmy czterdziestego piątego prezydenta Stanów Zjednoczonych i jego pomysł budowania muru na granicy amerykańsko-meksykańskiej – opera zyskuje nowe znaczenie. To również odpowiedź na propozycje naszych operowych wujków, którzy chętnie opowiadają w operze o męskim kryzysie wieku średniego. Ta opera traktuje o kryzysie wieku średniego u kobiety. Światowej sławy śpiewaczka operowa Florenca Grimaldi postanawia powrócić do miejsca urodzenia, czyli Manaus, w sercu brazylijskiej Amazonii. Ma nadzieję odnaleźć tam sens życia. Na końcu tej nostalgicznej podróży czeka ją jednak rozczarowanie – świat, za którym tęskni, nigdy tak naprawdę nie istniał. Sztuka wyprzedziła swój czas. Dziś, dwadzieścia pięć lat od światowej premiery, Manaus jest jednym z naj-

bardziej dotkniętych przez pandemię miast, zniszczonych dodatkowo przez światową konsumpcję wołowiny i awokado. Realizując operę w czasach pandemii, musieliśmy zgodzić się na wiele ustępstw: orkiestrę umieściliśmy na scenie, aby móc zachować wymagany dystans pomiędzy muzykami, śpiewacy wystąpią na instalacji zbudowanej nad orkiestronem. Nie rozwiązałem jeszcze kwestii, jak w bezpieczny sposób usadzić publiczność. Streaming też jest w planie. Zaczęliśmy z zespołem tworzyć drzewka logarytmiczne, biorąc pod uwagę wiele wariantów. Premiera 8 maja.

**CIEŚLAK** A potem *Don Giovanni*?

**LADA** Tak, finał Ring Award – najważniejszego konkursu dla zespołów reżyzerskich, nazywanego często operową Eurovizją. Dziś wydaje się, że nasz start w pierwszym etapie – autorki kostiumów Natalii Kitami-kado, scenografa Didzisa Jaunzema i mój – odbył się lata temu, a to było przecież w styczniu 2020 roku. Tyle się wydarzyło od tamtej pory. Wystawienie *Don Giovanniego* w naszych czasach jest dość problematyczne. Nie bardzo nam się podobało, że odpowiedzialność za wszystkie przekroczenia w tej operze spoczywa na tytułowym bohaterze, a pozostałe postaci są wybielone. Równocześnie – do czasu półfinałów w Grazu – prowadziłem z Natalią przygotowania do premiery *Sigismonda* w Krakowie. Między próbami do Rossiniego w Polsce reżyserowałem sceny z Mozarta w Austrii z całym jury obecnym w sali prób. To grupa piętnastorga dyrektorów i dyrektorek najważniejszych teatrów operowych w Europie. Reżyserowanie w ich obecności było dość osobliwym doświadczeniem. Ale otworzyło nam dużo perspektyw nowych projektów. Nasz kalendarz zaczął się wypełniać.

**CIEŚLAK** Do konkursu przystąpiło sto dwadzieścia zespołów reżyzerskich, zostały trzy. Finał konkursu 26 i 27 czerwca w Grazu. Pozostałe dwa zespoły to ekipy kobiece. Czy ma Pan szansę wygrać, reżyserując *Don Giovanniego*, któremu ujmuje Pan win?

**LADA** Na pewno ze scenografem jesteśmy jedynymi facetami w finale. To znak czasów. Pozostałe dwie propozycje w pełni kobiecych zespołów zgłębiają idee drugiej fali feminizmu.

**CIEŚLAK** Czyli rozliczania męskich win.

**LADA** Dla mnie były możliwe dwa dramaturgiczne rozwiązania: wszyscy grają bez *Don Giovanniego* albo prezentujemy wersję – nazwijmy ją – wagnerowską, czyli kosmiczny konflikt *Don Giovanniego* i Komandora. Powróciłem do Kierkegaarda i jego rozumienia *Don Giovanniego* jako siły, żywiołu, zasady. Nieokiełznanego i wszechmocnego pragnienia, na które jesteśmy podatni zarówno my mężczyźni, jak i kobiety. W naszej interpretacji *Don Giovanni* nie pojawia się na scenie jako osobna postać. Jest za to syndrom *Don Giovanniego* wywołany przez niewidzialny wirus, którym zarażają się wszyscy bohaterowie i który konsumuje ich rzeczywistość. Tu muszę zaznaczyć, że koncepcję stworzyliśmy latem 2019 roku, kilka miesięcy przed pierwszymi doniesieniami z Wuhan. Stworzyliśmy strukturę dramaturgiczną pozwalającą każdej postaci przejąć fragment roli *Don Giovanniego*, zarówno kobietom, jak i mężczyznom. *Don Giovanni* jest muzyką. Niesamowicie misterna układanka. Czy Ring Award w tym roku wygrażą kobiety? Niech wygra najlepszy zespół. ■