

TEATR KTÓRY SŁUCHA

By móc tworzyć, potrzebujemy
przestrzeni WOLNOŚCI
ideologicznej, finansowej
i estetycznej. Jedyne, z czym
musimy się mierzyć, to nasz
CZAS – czas, w którym
żyjemy, i społeczeństwo,
w którym i dla którego tworzymy

z KRYSTIANEM LADĄ
rozmawia



Monika Pilch Polskie Radio



Camille Cooken





Monika Pilch: Urodziłeś się w Polsce, a mieszkasz w Belgii, choć tak naprawdę pracujesz w teatrach operowych w całej Europie. Czy jako twórca operowy tę międzynarodowość – czy może brak narodowej przynależności – wpisałeś w swój los jako artysty?

Krystian Lada: Każdy artysta pracujący na międzynarodowej scenie operowej jest poniekąd współczesnym nomadem. Próby trwają zwykle sześć do siedmiu tygodni. Co dwa miesiące zmieniamy teatr, miasto, język. Kolejna premiera to kolejna podróż, kolejne lotnisko i kolejne mieszkanie wynajmowane tylko na chwilę. Ten wędrowny styl życia równie często inspiruje, jak nuży; przesiąka nasz sposób pracy, ale i naszą intymność – to, z kim i w jaki sposób dzielimy się naszą codziennością, nasze kontakty z rodziną; ma równie często smak wolności, jak samotności; zawsze stawia nas w sytuacji „tego obcego”, który obserwuje wydarzenia z innej perspektywy niż reszta. Z czasem ta ciągłość zmian stała się permanentnym elementem mojego życia. I dziś to właśnie w tym „nieustającym pomiędzy” czuję się najbardziej w domu. To rodzaj transnacionalizmu, identyfikowania się z wartościami, ludźmi, tradycjami ponad granicami państw narodowych. Pracując w Polsce, uświadamiam sobie, jak ważny był czas moich studiów w Amsterdamie i jak duży wpływ miała na mnie ta protestancka kultura minimalizmu i wydajności. Z drugiej strony, pracując w Holandii, Belgii czy Niemczech, czuję w sobie najsilniej ducha „niesamowitej Słowiańszczyzny”, o której pisała Maria Janion – bogactwa emocjonalności i polskiej melancholii. I to nigdy nie jest „albo to, albo tamto”, ale zawsze „i to, i tamto jednocześnie”. Odczuwam to nie jako dysonans, ale jako polifonię. Echo tego wielogłosu słyszę w swoich artystycznych inspiracjach. Myślę, że jest obecne również w moich spektaklach.

Zamknięcie i izolację wykorzystujesz na próbę mierzenia się z innymi, bardziej kameralnymi formami scenicznymi. *Triumf Czasu* i *Rozczarowania*, który przygotowujesz w Nationaltheater w Mannheim, jest inscenizacją oratorium Händla, która pewnie by nie powstała, gdyby nie czas pandemii...

Obecna pandemia to nie tylko kryzys zdrowotny, polityczny czy gospodarczy – to również kryzys egzystencjalny. Czyli taki, który konfrontuje każdą i każdego z nas z pytaniami o sens życia i śmierci na poziomie nie tylko jednostki, ale całego społeczeństwa i całego świata. Dlatego równie ważne, jak szczepionka, wsparcie finansowe czy ochrona zdrowia, jest w reakcji na tę sytuację jej odpowiednie rozpoznanie, przepracowanie traumy bezsilności i poczucia utraty znaczenia. Poszukiwanie odpowiedzi na pytania egzystencjalne nie leży w kompetencji polityków czy technokratów. W nowoczesnym społeczeństwie to sztuka może inspirować do znajdowania rady na tego typu niepokoje. To artyści formułują nowe metafory, proponują alternatywne punkty widzenia, wpisują indywidualne doświadczenie w kontekst pamięci kolektywnej. Teatr, opera może być wiwarium indywidualnych emocji, ale również procesów społecznych

i ich konsekwencji. Dlatego inspirują mnie twórcy, którzy niesprzyjające okoliczności obrócili w kreatywny proces. Tak właśnie było w przypadku oratorium, o które pytasz: 22-letni Händel przyjeżdża do Rzymu, aby zrealizować swoje ambicje zrobienia międzynarodowej kariery kompozytora operowego. Okoliczności nie mogą być mniej sprzyjające – papież wydał właśnie zakaz wystawiania oper ze względu na ich moc wpływania na zmysły publiczności i promocję niegodnego stylu życia. Zgodnie z wytycznymi kościelnych hierarchów Händel komponuje więc oratorium. Nie rezygnuje jednak ze swoich operowych planów – ten utwór przejdzie do historii jako, zdaniem wielu ekspertów, najlepsza opera Händla. Pod przykrywką intelektualnej dysputy czterech personifikacji – Czasu, Rozczarowania, Piękna i Przyjemności – Händel i jego librecista opowiadają historię Marii Magdaleny. Ludzkie rozterki i wątpliwości nawróconej nierządniczki przypisują personifikacji Piękna. Z Przyjemnością kompozytor skojarzył najbardziej brawurową muzykę, włącznie ze spektakularnym solo organowym, które słyszymy po wejściu do Pałacu Przyjemności i które Händel wykonał osobiście na premierze. Przewrotnie więc, oratorium to triumf piękna ludzkiej wrażliwości oraz radości obcowania z muzyką. Analiza podobnych przypadków z historii opery inspiruje mnie do rozwijania strategii artystycznych na dzisiejszą dobę: jako reżyser operowy, co mogę zrobić tu i teraz, aby ten kryzys nie przeszedł do historii jako triumf czasu i rozczarowania. W inscenizacji dla opery w Mannheimie odczytuję historię Marii Magdaleny zakodowaną w oratorium Händla jako medytację nad miejscem ciała kobiety w reżimie religijnym. Dlaczego ideałem jest ciało męczennicy – samoumartywione, obnażone, wystawione na pokaz i uwielbienie hierarchów? Czym może być wolność ciała w tym reżimie?

Czy odczytywanie opery także na podstawie historii powstawania danego dzieła to coś, czego w twoim przekonaniu w inscenizowaniu dawnych oper brakuje?

Nie ma uniwersalnej strategii inscenizowania repertuaru operowego. Na międzynarodowej scenie jest dzisiaj miejsce zarówno dla wizualnego oniryzmu Romea Castellucciego, jak i dla psychologizmu Iva van Hovego. Dzięki tej różnorodności interpretacji repertuar trafia do nowych widzów i jest w stanie zainteresować ich operą. Wierzę jednak, że zanim reżyser przeleje na

“ W mojej
praktyce reżyserskiej
punktem WYJŚCIA jest
zrozumienie głębokiej
STRUKTURY utworu.
Co ta opera mówi
o ludziach, którzy ją
powołali do życia i dla
których POWSTAŁA?

nią swoje ambicje, traumy i interpretacje, powinien zrozumieć naturę materii, nad którą pracuje. Bywa, że po obejrzeniu spektaklu wiem więcej na temat filmów czy seriali, które chętnie ogląda reżyser niż o samej operze. Takie inscenizacje są trochę jak choinka – pod grubą warstwą efektownych dekoracji czasami już nawet nie widać drzewka. Ważnym elementem moich studiów dramaturgicznych w Amsterdamie było antropologiczne i socjologiczne podejście do repertuaru – spojrzenie na operę jako artefakt. W mojej praktyce reżyserskiej punktem wyjścia jest zrozumienie głębokiej struktury utworu. Co ta opera mówi o ludziach, którzy ją powołali do życia i dla których powstała? W jakich warunkach została stworzona, zaprezentowana i jaki cel miało to wystawienie? Czy z tego dialogu z historią można wybudować jakiś most do naszych czasów? Co to mówi o rozwoju naszej cywilizacji? Fascynują mnie te momenty w historii, które powtarzając się cyklicznie, urastają do rangi archetypów. Wierzę, że mają one w sobie coś profetycznego. Dlatego moją ambicją jest, żeby spektakl się jednocześnie aktualizował i uogólniał – archetypizował. Żeby miał te dwa wymiary, bo wtedy może skonfrontować publiczność również z pytaniami o przyszłość.

Jak wspominałeś, studiowałaś dramaturgię w Amsterdamie. Potem uczestniczyłeś w wielu autorskich warsztatach z takimi twórcami, jak Hans-Thies Lehmann czy Patrice Chéreau. Dlaczego wybrałeś operę?

Odkąd pamiętam, połączenie teatru, muzyki i poezji wyzwalało we mnie najbardziej intensywne emocje i najcelniej potrafiło opisać, co myślę i czuję. Opera jest jedynym miejscem, gdzie nie muszę tych warstw od siebie rozdzielać. W tym intermedium czuję się najbardziej u siebie. Opera to mój pierwszy język. Jako dziecko trafiłem do Teatru Muzycznego Pantera w Warszawie, gdzie grupa znakomitych kompozytorów, artystów teatru i tańca kierowana przez Annę Michalak postawiła sobie za zadanie wychowanie nie przyszłych gwiazd sceny, ale wrażliwych odbiorców kultury. Tak powstały ambitne i awangardowe spektakle, w których jako dzieci, potem młodzi ludzie dyskutowaliśmy z naszą rzeczywistością za pomocą teatru i muzyki. To są ramiona olbrzymów, na których dziś stoję. Przed wyjazdem na studia do Holandii pracowałem przy produkcji wielkoformatowych programów na żywo dla polskiej telewizji i domów medialnych. Tam nauczyłem się między innymi pracy z kamerą i racjonalnego planowania produkcji. Wybrałem dramaturgię na Uniwersytecie w Amsterdamie, bo był to wtedy jedyny wydział łączący teorię i filozofię sztuki z rozwojem praktyki teatralnej. Po wieloetapowej selekcji do studiowania na moim roku dopuszczono tylko cztery osoby. Studiowaliśmy pod okiem inspirujących osobowości ze świata teatru, filmu, opery, tańca i muzyki.

Jak znalazłeś się na stanowisku jednego z dyrektorów Opery Królewskiej La Monnaie w Brukseli?

Po studiach reżyserowałem swoje pierwsze spektakle i pracowałem jako dramaturg dla Holenderskiej Opery Narodowej w Amsterdamie. Potem jako dramaturg i asystent reżysera współpracowałem między innymi z Pierre'em Audim i Ivm van Hovem. Tak trafiłem do National Theater of London, Staatsoper w Berlinie, Grand Théâtre de Genève i na Broadway. Miałem 29 lat, —

gdy zostałem dyrektorem dramaturgii, edukacji i promocji La Monnaie. Dzięki temu epizodowi poznałem Gerarda Mortiera, belgijskiego wizjonera i reformatora opery, byłego dyrektora między innymi oper w Belgii, Opéra national de Paris i festiwalu w Salzburgu. Jego wiara w potencjał opery inicjowania społecznej transformacji jest dla mnie bardzo ważnym źródłem inspiracji. W La Monnaie miałem okazję z jednej strony kontynuować linię artystyczną teatru – współpracującego ze znakomitymi artystami przy nowych interpretacjach dzieł repertuarowych, z drugiej – zrealizować projekty nowych kompozycji i eksperymentalnych form, jak na przykład między-pokoleniowa opera *Medúlla* z muzyką Björk.

Czy dyskutujesz z elitarnym charakterem opery?

Opera może być demokratycznym medium. Za to jej recepcja w ostatnim stuleciu rzeczywiście stała się elitarna i często opiera się na strukturach wykluczenia. Warto zwrócić uwagę, że rozwój systemu repertuarowego w XX wieku – systemu opartego na graniu kilku popularnych oper ciągle na nowo i marginalizacji nowych kompozycji – podniósł poziom elitarności tego gatunku. Historycznie opera zawsze była w centrum europejskiego społeczeństwa. Symbolicznie w prawie każdym europejskim mieście budynek opery stoi w samym środku miasta. To na scenie, w warsztatach i na widowni teatrów operowych przecinały się drogi różnych grup społecznych. Architektura widowni jest wizualizacją historycznych struktur społecznych – z lożami dla władców, pierwszym balkonem dla zamożnych i parterem zwyczajowo zarezerwowanym dla tych mniej majątnych. Mimo różnic klasowych i finansowych wszyscy uczestniczyli w tym samym spektaklu. Bo intermedialność opery, która angażuje zarówno intelekt, jak i emocje widza, może dotrzeć do szerokiej grupy odbiorców, ponad granicami językowymi czy kulturowymi. Z tego punktu widzenia opera ma potencjał demokratycznego medium. Ta intermedialność może również w pełni odzwierciedlać złożoność rzeczywistości. Od początku swojego istnienia opera była zaangażowana w sprawy społeczne i polityczne; była zależna od cesarza, papieża czy mecena, a jednocześnie podejmowała krytyczny dialog z władzą, kościołem i społeczeństwem. Ten proces jest zakodowany nie tylko w librettach oper, ale również w ich dramaturgii i muzycznej formie. Tak jest z nieoczekiwaniem szczęśliwym

finałem *Łaskawości Tytusa* Mozarta. Ta nagle manifestacja miłosierdzia władcy nie jest wiarygodna i nie przekonuje z dramatycznego punktu widzenia. Kluczem do zrozumienia tego zabiegu jest kontekst: opera powstała na zamówienie i wystawiona z okazji koronacji Leopolda II. Wizerunek władcy przedstawionego krytycznie musiał w końcowym rozrachunku pozostać bez

zarzutu – stąd konieczność konwencjonalnie „doklejonej” pochwały.

Ivo van Hove pozbawił *Łaskawość Tytusa* tego szczęśliwego zakończenia.

Tak, i był to świadomy zabieg wynikający ze znajomości kontekstu. W naszych czasach cesarz

“ OPERA
może być
DEMOKRATYCZNYM
medium. Za to jej recepcja
w ostatnim stuleciu
rzeczywiście stała się
ELITARNA i często
opiera się na strukturach
WYKLUCZENIA



nie zasiada już wśród publiczności. Politycy rzadko goszczą na widowni teatrów operowych. Zabieg Iva był wymowny, znaczący, bo stematyzował tę nieobecność – był elementem jego interpretacji formy opery Mozarta w kontekście naszych czasów. Opera nie jest ani tylko dramatem, ani scenariuszem filmowym. Biorąc pod uwagę znaną nam z historycznych materiałów

recepce pierwszych wystawień wielu oper – kontrowersje, konflikty i debaty, które wtedy wzniecały – operze bliżej do happeningu. Ma ona swoje tradycje i konwencje – zarówno teatralne, muzyczne, jak i społeczne – których zrozumienie jest niezbędne do odczytania ukrytych znaczeń.

Prócz kontekstu historycznego ciebie w operze szczególnie interesuje jej kontekst społeczny. Chcesz oddać głos tym grupom, które dotychczas były marginalizowane czy lekceważone. Skąd ta potrzeba?

To nie jest tak, że wybrałem tę drogę, bo mi się bardziej podobała niż inne. Po prostu —➤





wierzę, że nie można inaczej, bo jako artyści tworzymy – dosłownie i w przenośni – na kredyt społeczeństwa. Zwłaszcza dzisiaj, w czasach braku wystarczających środków na kulturę, ale również braku równych szans zabierania głosu w głównym nurcie narracji społecznej. Sztuka, której mecenasem jest społeczeństwo, musi nawiązywać dialog ze współczesnością tego społeczeństwa i z wyzwaniami, przed którymi to społeczeństwo stoi. Kiedy oglądałam spektakle, których główną ideą inscenizacyjną jest, aby znowu oświecić wszystko na różowo, bo to rozwiązanie sceniczne zadowala reżysera od kilku lat, niezależnie od tego, czy jest to opera Mozarta, Pucciniego czy Wagnera, to jako widz czuję, że ktoś napluł mi w twarz. Kiedy potem czytam recenzję takiego widowiska i dowiaduję się, że recenzentowi najbardziej podobały się właśnie te efekty świetlne i tyle – bez cienia refleksji nad treścią, tłem, znaczeniem takiej inscenizacji dla lokalnej publiczności, spojrzenia na rzemiosło inscenizatorów czy wykonawców – to czuję, że ktoś nie tylko napluł mi w twarz, ale jeszcze zdzielił mnie ręką po głowie. Nie chciałbym, aby ignorancja usadowiła się wygodnie jako *status quo* w świecie opery. Jesteśmy za to odpowiedzialni wszyscy razem – tak samo reżyserzy, jak dyrygenci, śpiewacy, dyrektorzy oper, politycy, którzy tych dyrektorów mianują, ale również krytycy i publicyści.

W twoim przekonaniu społeczne oczekiwania wobec opery się zmieniły?

Dziś trudno jest te społeczne oczekiwania, to „my”, zdefiniować. W społeczeństwie rozdartym sporem politycznym i nierównościami finansowymi sztuka musi być przestrzenią refleksji i dialogu. Dziś potrzebujemy strategii budowania wspólnoty twórców i publiczności, ale również poszczególnych grup na widowni. Kilka miesięcy temu pracowałam nad nową inscenizacją *Bajazeta* Vivaldiego w Wiedniu. Jest tam Budynek Secesji wybudowany z inicjatywy grupy młodych wiedeńskich artystów skupionych wokół Klimta. Ponieważ nie czuli się częścią konserwatywnej szkoły malarstwa, postanowili stworzyć własną przestrzeń wystawienniczą. Nad głównym wejściem znajduje się wykonane złotymi literami motto stowarzyszenia: „Każdemu czasowi jego sztuka, a każdej sztuce jej wolność”. To zdanie trafnie podsumowuje mój sposób myślenia o operze. By móc tworzyć, potrzebujemy przestrzeni wolności ideologicznej, finansowej i estetycznej. Jedyne, z czym musimy się mierzyć, to nasz czas – czas, w którym żyjemy, i społeczeństwo, w którym i dla którego tworzymy. Marzy mi się taki teatr operowy, który słucha, zanim zacznie śpiewać. Gdy dowiaduję się o problemach, które dziś trawia Polaków, to słyszę o bólu kraju rozdartego politycznym konfliktem i pytaniami o limit indywidualnej wolności; o ludziach czasu pandemii, którzy muszą zmierzyć się z utratą najbliższych bez możliwości pożegnania się z nimi; o nowych pokoleniach, które spędzają dzieciństwo w internecie. Tymczasem na scenach wielu teatrów operowych głównym problemem wydaje się kolor mufki Mimi w czwartym akcie *Cyganerii*, a największym sukcesem to, że tę mufkę potrzyima na proscenium światowej sławy sopranistka, która wpadnie przelotem na jedną próbę. To jest dla mnie różnica między ambicjami artystycznymi a czysto dekoratorskimi. Różnica między troską o ekosystem operowy – świadomym rozwojem talentów i widowni – a trikiem marketingowym.

W twoich inscenizacjach liczą się też: przestrzeń, akustyka, otoczenie, które są kolejną przestrzenią dźwięku...

Masz rację. Pojęcie muzykalności nie odnosi się wyłącznie do kompozycji muzycznej, ale ma swoje zastosowanie również w odniesieniu do tekstu, organizacji elementów wizualnych w przestrzeni i w czasie czy właśnie architektury. Dla mnie uczestniczenie w operze, słuchanie opery, to cielesne doświadczenie, angażujące wiele zmysłów jednocześnie. To reakcja ciała na fale generowane przez instrumenty i ludzki głos. Fakt, że do łez wzrusza niektórych finałowa aria z *Manon Lescaut* Pucciniego, nie jest wynikiem poezji libretta. Nie chodzi też wyłącznie o to, że śpiewaczka przekonująco odgrywa scenę śmierci na pustyni. Puccini był fantastycznym „fizykoarchitektem” dźwięku. Wiedział, że pewne figury muzyczne są w stanie wywołać w nas określone reakcje emocjonalne, na przykład wzruszenie. To rzemiosło kompozytorskie, które tworzy magię takich momentów w operze. Interesują mnie współcześni kompozytorzy, którzy świadomie włączają tę wielowymiarowość i emocjonalność dźwięku do swoich kompozycji, jak Wojtek Blecharz czy Kasia Głowicka.

“Sztuka, której mecenasem jest społeczeństwo, musi nawiązywać dialog ze współczesnością tego społeczeństwa i z WYZWANIAM, przed którymi to społeczeństwo stoi”

Kasia Głowicka, z którą współpracujesz, w wyreżyserowanym przez siebie *Unknown, I Live With You* badała reakcje publiczności na architekturę dźwięku. Z tego powodu publiczność mogła się przemieszczać w trakcie spektaklu i znaczenie miało, gdzie fizycznie się znajdowała.

Właśnie tak. Głośnik w tej operze stał się kolejnym instrumentem. Premiera odbyła się w byłej kaplicy klasztoru brygidek w Brukseli, a opera, oparta na tekstach współczesnych Afganek, poruszała temat wolności kobiety w patriarchalnych strukturach społecznych. Publiczność mogła dowolnie poruszać się w przestrzeni

spektaklu i znaleźć się twarzą w twarz ze śpiewaczkami i muzykami. Architektura kompozycji, włącznie z warstwą elektroakustyczną wykonywaną przez kompozytorkę na żywo, zachęcała publiczność do aktywnego udziału w akcie słuchania całym ciałem. Chodziło nam o emancypację widza. O stworzenie nowej przestrzeni spotkania performerów z publicznością. O formę, która jest refleksją nad treścią opery – ideą wolności wyboru, siostrzeństwem, przekraczaniem utartych zasad. Wielu widzów zwróciło uwagę, że dzięki temu ich stosunek do tekstów kobiet z Afganistanu był dużo bardziej intymny i intensywny.

The Airport Society, które założyliście, to kolektyw twórców operowych. Czy ma on służyć przede wszystkim produkcji alternatywnych formatów operowych, czy też otwarciu innej, pozainstytucjonalnej przestrzeni?

Jedno i drugie. Ewolucja formy operowej w duchu naszych czasów nie jest możliwa bez reformy procesów i instytucji, w których te formy powstają. Tak długo, jak odpowiedzią na rasistowskie, mizoginiczne i kolonialne treści zaimpregnowane w najpopularniejszych tytułach repertuarowych będzie „no, ale to przecież taka piękna muzyka, więc zagrajmy to jeszcze raz”, opera skazana będzie na marginalizację, jako sztuka muzealna dla wąskiej grupy koneserów. Czyje historie opowiadamy na operowych scenach? Kto te historie opowiada? To pytania między innymi o liczbę dyrygentek i reżyserek w operze, o wykluczenie kultur mniejszościowych i grup nienormatywnych w instytucjach. To pytania o możliwość współuczestnictwa w kulturze, a tym samym – w debacie społecznej. The Airport Society powstało jako przestrzeń do poszukiwania alternatywnych procesów tworzenia, produkowania i prezentowania opery. To kontekst dla eksperymentu i refleksji, laboratorium nowych form operowych i strategii docierania do nowej publiczności. Łączy nas wiara w żywotność formy operowej i siłę opery, zdolność do inspirowania dyskusji na temat palących spraw współczesnego świata.

Jak na tę inicjatywę reagują teatry operowe?

Ten sezon jest dla nas najbardziej pracowity od 2017 roku, kiedy założyliśmy The Airport Society. Okazuje się, że alternatywne strategie, które wtedy zaczęliśmy rozwijać – pracy zdalnej, horyzontalnych struktur współpracy, wykorzystania nowych technologii w procesach twórczych, interakcji z lokalnymi społecznościami, nowych muzycznych interpretacji oper repertuarowych – są tym, czego dziś potrzebują teatry operowe, aby zmierzyć się z wymaganiami, jakie postawiła przed nimi pandemia. Po raz pierwszy to teatry zgłaszają się do nas z prośbą o rozmowę. Dlatego, jako pragmatyczny optymistą, wierzę, że opera może wkroczyć w popandemiczną rzeczywistość odrodzona. Ten kryzys to szansa na radykalną transformację.

Krystian Lada, #1983 reżyser, librecista i dramaturg. Współpracował między innymi z Pierre'em Audim, Mariuszem Trelińskim, Tobiaszem Kratzerem i Annelies Van Parys. Zainicjował i kierował forum United States of Opera dla twórców opery

współczesnej w Amsterdamie, był koordynatorem Europejskich Dni Opery w Holandii. W 2017 roku założył kolektyw operowy The Airport Society. Jest pierwszym laureatem nagrody Mortier Next Generation Award (2019) za wyjątkowy talent w dziedzinie

oper i teatru muzycznego, był dwukrotnie nominowany do Paszportu „Polityki” w kategorii muzyka poważna, w tym roku za „wiarę w żywotność formy operowej i odwagę poruszania w inscenizacjach palących spraw dzisiejszego świata”.