

Wysokie Obcasy Extra
Warszawa
11-16
DM. / Nr 11

Tu
wszyscy
mamy
EGO

mówi RENATA BOROWSKA-JUSZCZYŃSKA

wysłuchał WOJCIECH TYMIŃSKI
zdjęcia BARTŁOMIEJ BARCZYK

Bez niego nic się nie uda. Artysta, który wychodzi na scenę i staje przed publicznością, musi wierzyć, że ma coś do zaoferowania, że to ma wartość. Nie mówię o narcyzmie, bo to zupełnie co innego.

W świecie artystycznym ego jest wszechobecne – orkiestra, balet, chór, soliści, całe zaplecze techniczne – i objawia się z niezwykłą mocą. Zawsze podlega weryfikacji. I to zwykle jest chwila. Na przykład orkiestra Teatru Wielkiego w Poznaniu wiele tytułów z repertuaru klasycznego jest w stanie zagrać niemal samodzielnie. I jeżeli przychodzi dyrygent i proponuje coś konsekwentnie, pokazuje coś nowego i potrafi pracować na detalach, np. że jak tu zagramy piano, to tam wydobędzie się bogactwo innych instrumentów, to orkiestra za nim pójdzie. Ale jak dyrygent się gubi, nadrabia braki w trakcie pracy z orkiestrą, jest niepewny, a często do te-

go niemiły, to już po pierwszej próbie traci zaufanie zespołu, co może się skończyć spakowaniem walizki.

Moim zadaniem jest czerpanie z bogactwa tego ego i umiejętne nim zarządzanie. Bo śpiewak może cudownie śpiewać, zespół może fantastycznie grać, ale to wszystko musi w finale połączyć się, scalić i wybrzmieć wspólnie. Muszę zestroić te wszystkie elementy, a także zorganizować pracę wszystkim tak, aby każdy mógł się rozwinąć i wykazać. Czuję się trochę jak woźnica. Muszę dać wszystkim dość swobody, by jechać, ale jednocześnie trzymać kierunek. Wciąż się uczę.

I dokąd tak jadę? W stronę ludzi. O ile przyswajamy sobie muzykę symfoniczną, jakoś radzimy już sobie z malarstwem abstrakcyjnym, to opera wciąż wydaje się zamkniętym, niedostępnym światem. I pokutuje przekonanie, że to jakiś dziwny luksus dla tych, którzy uważają się za lepszych. Nie umniejszając wielkości Bogusława Kaczyń-

skiego – skądinąd wspaniałej osoby – to między innymi jego opowieści zbudowały wizerunek teatru operowego jako miejsca, gdzie wspaniałe diwy przechadzają się w futrach, popijają szampana, a jak im się zachce, to może i zaśpiewają.

Rzeczywistość jest inna. Teatr to ciężka praca fizyczna i intelektualna, a obciążenie psychiczne jest totalne. Tutaj sam talent nie wystarczy. Śpiewak, by przygotować swoją partię, musi pracować kilka miesięcy. Tyle czasu potrzebuje, aby włożyć ją w swoje mięśnie tak, żeby potem móc pewnie śpiewać, wytrzymać wszystkie dźwięki i jeszcze zagrać na scenie. Musi przy tym uważać, by nie zniszczyć sobie głosu. Znam śpiewaków, którzy swoje przepiękne głosy zajęchali w rok.

A tancerze? Karierę zaczynają w wieku 18 lat, a kończą już koło trzydziestki. Ale żeby w ogóle myśleć o pracy w tym zawodzie, muszą zacząć trenować już w dzieciństwie. Jeżeli dzień w dzień nie ćwiczą, to wypadają z formy. Widział pan kiedyś stopy baletnicy »

po latach pracy? Za pierwszym razem mnie po prostu zatkało. Zniekształcone, zniszczone, zdeformowane. Ból to codzienność.

I proszę mi wierzyć, artyści nie przychodzą do teatru dla pieniędzy. Tutaj płaci się mało. Dlatego ludzie pracujący w teatrze to zawsze osoby niezwykle, pełne pasji. Dzięki temu tworzą niesamowity, uwodzący świat.

Tu może zdarzyć się wszystko. Pojedynek Oniegina z Leńskim na jeziorze wśród pływającej kry? Proszę bardzo. W naszym „Eugeniuszu Onieginie” na scenie dosłownie w pięć minut ląduje tona wody. Cztery tony, ale już stali, zużyliśmy przy budowie scenografii do „Halki”. Wykorzystujemy nowoczesne technologie, ale także precyzyjne ręko-dzieło. Mamy swoje krawcowe, obuwników,

modystki, czyli przedstawicieli ginących zawodów, którzy wykonują niebywale rzeczy. Kostiumy do opery „Jenufa” szyto rok. Kapelusze przyozdobione są ponad dwoma tysiącami kwiatów. Tego nie znajdzie pan w żadnym sklepie.

Ja prowadzę teatr operowy, w którym ramą, bazą jest muzyka. Ona oplata wszystko. Ale kontaktujemy się z widzem, nadając tej muzyce ciało, czyli poprzez inscenizacje. Wszyscy znają „Carmen”, umieją zanucić pewne motywy muzyczne z tej opery. Ale ludzie przychodzą do teatru operowego nie tylko po to, żeby posłuchać, ale przede wszystkim, aby obejrzeć sztukę. Dlatego musimy oddawać scenę nowym artystom – reżyserom, scenografom, dyrygentom, solistom. Trzeba pootwierać ten świat. Opera

wymrze, jeśli będzie w niej siedziało wciąż kilka tych samych osób. A ja chcę, żeby żyła.

Angażuję twórców na co dzień niekoniecznie związanych z operą – z teatru dramatycznego, a czasem wręcz alternatywnego. U nas pierwszą operę w swoim życiu wyreżyserował Iwan Wyrypajew. Paweł Passini stworzył innowacyjną „Halkę”, a „Parsifala” zrealizowała grupa duńskich artystów z teatru Hotel Pro Forma. Oni są potrzebni, żeby coś się wydarzyło. Sztuka musi być choć trochę kontrowersyjna, bo jak nie jest, to właściwe o co chodzi? Powiem panu: o nic. Wszystko wówczas jest akceptowalne tak totalnie, że nie trzeba o tym w ogóle myśleć. Te nowości powodują, że młodzi przekraczają próg opery. Podnieśliśmy frekwencję o 20 proc.

Pippa Delbono i zawsze będę miała potrzebę zobaczenia czegoś nowego. To jest jak z traniem. Jeżeli zaczniemy podawać go dziecku, gdy ma kilka miesięcy, to będzie go lubiło do końca życia. Dlatego w foyer poznańskiego teatru – wśród złota, kryształowych żyrandoli i pięknych kafli – przed spektaklem „Kopciuszek” gotujemy z dziećmi zupę z dyni. W ten sposób osławiamy je z operową przestrzenią i odmitologizujemy ją.

Swoją drogą my sami jesteśmy takim Kopciuszkiem – wiecznie niedofinansowani. A sztuka operowa jest droga, bo przy jednym spektaklu potrafi pracować ponad 200 osób. Wie pan, ile na jedną premierę wydaje się w zagranicznych teatrach operowych o wysokiej renomie? Same honoraria realizatorów – jeżeli mówimy o takich sławach reżyserskich jak David Pountney, Alvis Hermanis czy Dmitrij Czerniakow – którzy zatrudniają równie potężne nazwiska, by wymyślali im scenografię, kostiumy czy światła, przekraczają nierzadko całkowity budżet naszej premiery. Soliści najwyższej klasy za jeden występ też inkasują kilkanaście tysięcy euro. Bowiem są takie role, jak choćby Tristana w „Tristanie i Izoldzie” Wagnera, które potrafi wykonać tylko kilku śpiewaków na

kwestia budżetu, ale przekonania do swojej wizji. Trzymam się zasady, że artystycznie nie mogę zejść poniżej pewnego poziomu. A jeżeli mnie na coś nie stać, to tego po prostu nie wystawiam. Notabene, ten teatr już raz był zastawiony pod hipotekę, ale nie tędy droga.

Czasem ktoś pyta, dlaczego w repertuarze nie mamy wyłącznie spektakli, które świetnie się sprzedają: „Skrzypka na dachu”, „Dziadka do orzechów”, „Jeziora łabędziego”, „Kopciuszka”, „Aidy”, „Nabucco” czy „Carmen”. Ale te hitowe przedstawienia są najdroższe, bo wymagają wielu solistów, pełnej obsady. A bilety są tanie. W Poznaniu to cena wyjścia do kina. Dlatego do każdego wyprzedanego spektaklu muszę za każdym razem dołożyć z budżetu, i to niemało.

Lubię porządnie się napracować. Oczywiście mam też normalne życie – męża, dziecko, przyjaciół, kota. Narzucam sobie pewien rytm, by być obecną w ich życiu. Dlatego – cokolwiek by się działo – o godzinie 16 wychodzę z teatru, aby odebrać syna ze szkoły. Potem często do tego teatru wracam. I zapewniam pana, że nie zabieram mojego dziecka na siłę do opery. Przychodzi na spektakle, które lubi.

OPERA WYMRZE, JEŚLI BĘDZIE W NIEJ SIEDZIAŁO WCIAŻ KILKA TYCH SAMYCH OSÓB. A JA CHCĘ, ŻEBY ŻYŁA

Kiedyś pojechałam do Niemiec, do 200-tysięcznego miasta, na spektakl „Idiota” Mieczysława Weinberga. To była już następną prezentacją tego tytułu. Wchodzę, a tam wszystkie miejsca zajęte, na twarzach skupienie i wielkie oczekiwanie. My moglibyśmy zagrać taki tytuł maksymalnie pięć razy, i to rozkładając go na trzy sezony. Dlaczego? Bo polska widownia wciąż jest tradycyjna, a tamtejsza klasyką się już nasyciła i poszukuje nowych emocji. To tak jak z kryminałami. Czyta pan? Ja się zaczytuję, choćby w Katarzynie Bondzie. Jak pan wchodzi w ten świat, to na początku wystarczy prosta historia. Ale potem musi coś mocniej trzymać w napięciu. Musi się wydarzyć coś, czego pan nie jest w stanie przewidzieć.

Kubki smakowe trzeba kształtować. Ja wyrosłam na spektaklach Romea Castellucciego,

świecie. Makbetów też pan nie znajdzie zbyt wielu. Dlatego jeżeli ktoś pięknie śpiewa Tristana, Borysa Godunowa, Oniegina, Otella czy Makbeta, to może jeździć z tą rolą po całym świecie i będzie rozchwytywany i sówicie wynagradzany.

Ja nie wydam wszystkich pieniędzy na jedną premierę, by zaśpiewał u nas Plácido Domingo. Szukamy raczej Plácido Domingo sprzed 40 lat i znajdujemy, np. to u nas dwa lata temu zadebiutował Andrzej Filończyk (miał wtedy 20 lat). Teraz wszyscy się nim zachwycają. To nie znaczy, że gwiazdy u nas nie występują. Bo występują, nawet te najjaśniejsze – w premierowych spektaklach „Makbeta” (wkrótce, 21 października) wystąpi Dario Solari, a 6 listopada mamy recital Rafała Siwka. Czasami to nie tylko

Mnie jako dyrektorce teatru w Poznaniu, a nie wielkiego teatru w którejś ze stolic, zaproponowano wejście do zarządu Opera Europa. W tym towarzystwie, skupiającym około 170 teatrów o profilu operowym, zasiadają największy twórcy. A teraz również ja.

Sukces? Owszem. Ale jeżeli ma pan potrzebę, żeby ktoś cztery razy dziennie klepał pana po ramieniu i mówił, że to super, to zaręczam, że na taką reakcję nie można w tym środowisku liczyć. Za to można być pewnym, że zawsze znajdzie się ktoś, kto akurat poczuł się urażony, bo nie został obsadzony, albo ma zły okres w życiu. Dla tej osoby staję się automatycznie wrogiem numer jeden. To taki świat – emocjonalny, pełen oczekiwań, potrzeb, lęków, przewrażliwiony na swoim punkcie. Ale wciąż czuję, że jeszcze się nie nasyciłam. ●