

Muzyka to jest matematyka

„W przestrzeniach scenografii zawarta jest abstrakcja. I logika. Budowanie scenografii operowej jest zabawą koncepcyjno-logiczną, która może być fascynująca” – mówi **Małgorzata Szczęśniak**, scenografka i autorka kostiumów, tegoroczna laureatka International Opera Awards w kategorii „scenografia”, stała współpracowniczka Krzysztofa Warlikowskiego, w rozmowie z Jackiem Marczyńskim.

JACEK MARCZYŃSKI Czy wejście w świat opery było dla Pani zupełnie nowym doświadczeniem, czy też odbyło się w sposób naturalny, skoro pierwsze inscenizacje – *The Music Programme* Roxanny Panufnik czy *Ignorant i szaleniec* Pawła Mykietyna, zrealizowane na scenie kameralnej Opery Narodowej – bardziej wywodziły się ze współczesnego teatru niż z klasycznej opery?

MAŁGORZATA SZCZĘŚNIAK Niewątpliwie tak, ale mój kontakt z operą jest znacznie dłuższy, a początki zabawne. Z Krzysztofem studiowaliśmy przecież na Uniwersytecie Jagiellońskim filozofię i któregoś dnia zapytałam go: „Co ty właściwie będziesz w życiu robił, studiujesz same rzeczy niekonkretne, romanistykę, filozofię?”. A on odpowiedział: „Chciałbym być reżyserem, w dodatku operowym”. I zaprosił mnie do Opery Krakowskiej na *Rigoletta*. Tak więc nasza znajomość od początku była skażona operą, choć oczywiście fascynowaliśmy się teatrem. Ale oboje uważaliśmy, że opera jest także teatrem, tyle że muzycznym, syntezą sztuk. I jeśli nie tworzyło się najpierw teatru, bardzo trudno jest zrealizować operę. Ponadto nie każdy reżyser teatralny będzie w stanie zrobić operę.

MARCZYŃSKI Można nauczyć się reżyserii operowej?

SZCZĘŚNIAK W Polsce na pewno nie. Nie ma takich studiów. W Niemczech są, tam funkcjonuje dobry system kształcenia, powiedziałabym wręcz, że za dobry. Całe szkolnictwo artystyczne w tym kraju jest tak dobre, że zabija artyzm. Często studenci uczą się schematów i konceptów, co później tłumi ich wrażliwość, jednak daje warsztat.

MARCZYŃSKI Ale ta wrażliwość pozwala artyście na świeżość spojrzenia.

SZCZĘŚNIAK Tak, tymczasem można powiedzieć, że kształcenie w Niemczech jest zbyt skanalizowane, a to w pewnym momencie staje się nudne. W teatrach operowych w Polsce częściej rządzi chaos, tymczasem w Niemczech i w Anglii reżyserzy uczeni są przede wszystkim, jak skutecznie wykonywać swój zawód. Pragmatyzm jest tam niesłychanie ważny.

MARCZYŃSKI I precyzja. Gdy pracuje Pani w Niemczech, zapewne wie dokładnie, kiedy ma przedstawić projekty, których potem należy się trzymać.

SZCZĘŚNIAK W taki sposób pracuje cała Europa i mnie to odpowiada. Mówiąc nieco humorystycznie, kiedy mam podpisać kontrakt, sprawdzam, czy przypadkiem nie będę pracować zaraz po reżyserze, który nie dotrzymuje terminów, co powoduje, że będę mieć mniej czasu dla swojej produkcji. Bardzo tego nie lubię, w operach zdarza się to na szczęście bardzo rzadko, bo te instytucje bardzo pilnują rytmu i standardów pracy – chodzi tu oczywiście o proces realizacji dekoracji i kostiumów w poszczególnych atelier.

MARCZYŃSKI Musiała się Pani uczyć tego europejskiego systemu?

SZCZĘŚNIAK Oczywiście. Musiałam go zaakceptować. Po skończeniu szkoły pierwsze przedstawienie z Krzysztofem zrobiliśmy w Polsce, a już drugie w Hamburgu. Dziś wszyscy jeździmy po Europie, ale w tamtych czasach taki przeskok był rzeczywiście szokiem. Musiałam jednak bardzo dużo się nauczyć, wejść w inny rytm pracy. Teraz, kiedy pracuję za granicą, chętnie zatrudniam asystentów z Polski, by też mogli zobaczyć, jak funkcjonuje teatr, opera w innym systemie. Być może taki poukładany, zhierarchizowany system nie zawsze jest atrakcyjny



Małgorzata Szczęśniak [1954]

scenografka, autorka kostiumów. Od lat dziewięćdziesiątych pracuje z Krzysztofem Warlikowskim. Stworzyła scenografię do wszystkich jego spektakli teatralnych i operowych.

Główna scenografka Nowego Teatru w Warszawie. Współpracowała również z Ewą Wycichowską, Maciejem Prusem, Grzegorzem Jarzyną. Laureatka International Opera Awards 2020.

dla młodych ludzi. Nam często wydaje się, że na Zachodzie dominuje luz. Owszem, on jest, ale w konwencji, w bezpośredniości zwracania się do kogoś, natomiast przy realizacji jakiegoś zadania obowiązuje ścisła hierarchia. Francuzi, na przykład, są jak żołnierze. W 2015 roku w Paryżu mieliśmy próbę generalną światła przed premierą *Zamku Sinobrodego* Bartóka, niestety w tym czasie dokonano zamachu terrorystycznego, o którym z początku, siedząc w operze, nie wiedzieliśmy. Po zakończeniu nocnej próby okazało się, że miasto jest zamknięte, komunikacja nie funkcjonuje. Nocowaliśmy wtedy w budynku opery, na co oczywiście musieliśmy otrzymać zgodę dyrektora i szefa ochrony, ale nie było możliwości powrotu do domu. Rano zastanawialiśmy się, czy ktoś przyjdzie na próbę, jak będą wyglądały w tej sytuacji dalsze przygotowania do premiery, ogłoszono żałobę narodową. Tymczasem o dziewiątej rano wszyscy stawili się na scenie, cała ekipa techniczna i cała ekipa artystyczna. Była minuta ciszy, odśpiewano *Marsylianę*, dyrektor wygłosił krótkie przemówienie, a potem od razu przystąpiliśmy do pracy w zwykłym przedpremierowym rytmie. Nie było żadnych dyskusji i roztrząsania tego, co się wczoraj wydarzyło. Dwa dni później

mieliśmy zaplanowaną próbę generalną z biletami dla młodzieży, zastanawiałam się, czy ktoś przyjdzie. Okazało się, że sala była absolutnie wypełniona po brzegi, podobnie jak potem na premierze.

MARCZYŃSKI A jest w takiej pracy miejsce na twórczy niepokój?

SZCZĘŚNIAK Oczywiście. Zawsze jednak uważałam, że artystów najlepiej chroni konwencja. Brzmi paradoksalnie, ale wydaje mi się, że to głęboka prawda. Pewne zasady współżycia wprowadzają porządek. Dopiero wtedy można być rewolucjonistą – konwencja stanowi twoje zabezpieczenie. To tak jak w stosunkach międzyludzkich. Możesz powiedzieć drugiemu człowiekowi najgorsze słowa, ale będą one miały znaczenie, jeśli zachowasz rygor konwencji i nikogo nie obrazisz. W Polsce zbyt często w działania instytucji artystycznych wkrada się nieporządek lub po prostu brak koncentracji. Artyści tracą energię na walkę z otaczającym ich chaosem. Powinniśmy się uczyć od teatrów francuskich czy niemieckich zasad funkcjonowania i organizacji, wtedy będziemy mieć więcej czasu i sił na swój art. Tak samo pracuje się w Anglii, w Covent Garden są bardzo trudne warunki lokalowe, panuje ogromna ciasnota, a praca jest znakomicie zorganizowana, nawet po obrzeżach sceny chodzi się wyznaczonymi szlakami. Wszystko jest bardzo precyzyjne. Czy Pan wie, że koszt stali zużytej na dekoracje jest tam wyliczany z dokładnością do dziesięciu centymetrów? Może to jest i zabawne, ale artysta musi przestrzegać pewnych zasad, limitów, czyli musi się sam bardzo dyscyplinować. U nas, jak się kupi kilkadziesiąt lisów i ufarbuje na różowo, a potem wyrzuci, nikt nie myśli o tym, że marnuje się materiały. Mamy inne podejście, ale ono tak naprawdę niszczy artystę. Wolność nie polega na tym, że możesz wszystko, tylko na tym, że możesz wybierać według swoich zasad, za które sam odpowiadasz.

MARCZYŃSKI Artystę trzeba dyscyplinować?

SZCZĘŚNIAK Na pewno nie należy sądzić, że artyście, szczególnie wielkiemu, wolno wszystko bez żadnych ograniczeń. Pewne bariery, zwłaszcza materialne, często są korzystne. W 2008 roku w Paryżu robiliśmy *Parsifala* Wagnera i dyrygentowi nie podobał się pomysł Krzysztofa, by w trakcie trwającej około siedemnastu minut wspaniałej uwertury równolegle prezentować na ekranie fragmenty filmu *Niemcy – rok zerowy* Roberta Rosselliniego. *Parsifal* w naszej interpretacji dramaturgicznej był mocno zakorzeniony w wojnie, dotyczył katastrofy jednostki w czasie konfliktu zbrojnego. Film Rosselliniego z 1948 roku jest czarno-biały, prezentowany fragment pokazywał chłopca na gruzach miasta, który po wejściu na zniszczoną wieżę kościoła popełnia samobójstwo. Nie tylko dyrygent, ale i publiczność nie akceptowała tego elementu inscenizacji, często buczała, wyrażając swą dezaprobatę. Ale artysta do końca broni swoich wyborów. My zresztą zawsze przedstawiamy koncepcję dramaturgiczną dyrektorowi opery, który musi na nią wyrazić zgodę, zaakceptować lub nie, ale potem za nią odpowiada już reżyser, scenograf. Opera zapewnia precyzyjną możliwość realizacji i to właśnie jest wielką pomocą instytucji dla artystów, którzy w takiej sytuacji mogą ryzykować, by tworzyć. W wielu sytuacjach dyrektor nas broni. Podobnie było w Monachium przy lekko manierycznej operze *Naznaczeni* Schreкера. Dyrektor nas wsparł, kiedy śpiewak na początku nie wyrażał zgody na śpiewanie z maską. Ostatecznie zrobił świetną rolę, a maska dała mu możliwość użycia nowej formy ekspresji, podkreśliła znaczenia. On sam zresztą to potem przyznał.



Elektra, reż. Krzysztof Warlikowski, scenografia Małgorzata Szczęśniak, Salzburger Festspiele (2020)

fot. Bernd Uhlig / SF

To takie opowiadki i anegdoty operowe, ale często dotyczą one istotnych problemów w pracy nad przygotowaniem inscenizacji.

MARCZYŃSKI I dowodzą, że warto walczyć o swoje pomysły.

SZCZĘŚNIAK Zawsze trzeba walczyć. Artysta to też w pewnym sensie rewolucjonista, ale muszę dodać, że Krzysztof niesłychanie dba o śpiewaków – w rewolucyjnych odruchach artysty musi być zachowany pierwiastek humanistyczny. Wielu reżyserów operowych nie zajmuje się tak bardzo śpiewakami. Albo im się nie chce, albo szkoda im na to czasu, albo też poświęcają go przede wszystkim ustawianiu kompozycji obrazów scenicznych. Krzysztof zajmuje się głównie stworzeniem roli dla każdej partii opery, bardzo intensywnie pracuje ze śpiewakami. A dyrektor ma zawsze głos decydujący. On akceptuje koncepcję przedstawienia, jego interpretację, zatem później powinien konsekwentnie chronić artystę, który ją zaproponował. W Polsce czasami zaś zdarzało się, że reżyser sam musiał dobierać śpiewaków do obsady. Kiedy w 2000 roku pracowaliśmy nad *The Music Programme*, polscy soliści po kolei odmawiali, twierdząc, że nie są w stanie nauczyć się tej muzyki. Teraz jest dużo lepiej, ale wtedy to była dla nas katastrofa. Nie czuliśmy wspomagającej siły instytucji operowej.

MARCZYŃSKI A czy opera ogranicza scenografa? Czy narzuca mu inne rygory niż teatr dramatyczny?

SZCZĘŚNIAK Absolutnie nie. Dlaczego miałyby się tak dziać? Scenografia operowa jest może bardziej skomplikowana przestrzennie

i czasowo związana z czasem muzycznym partytury. Jest bardziej wymagająca, ale nikt mnie nie ogranicza.

MARCZYŃSKI Zadam więc pytanie bardziej szczegółowe. Czy muzyka wpływa na Pani pomysły scenograficzne?

SZCZĘŚNIAK Muzyka to jest matematyka, więc można by było zapytać, czy matematyka wpływa na moje projekty. Tak się rzeczywiście dzieje, bo muzyka ma zmienne tempo, zmienne rytmy, jest mnóstwo innych rzeczy, które kompozytor zapisał w partyturze, a one wpływają na moją pracę nad organizowaniem przestrzeni i mechaniki ruchu w tej przestrzeni. Scenografia nie może być czymś niezależnym od muzyki, jest absolutnie z nią związana, mniej z jej stroną emocjonalną, a bardziej ze stroną matematyczną! Ważny jest też rodzaj muzyki, czy jest to opera współczesna, czy barokowa. Partytura określa też odległości, dystans w ustawieniu śpiewaków. W teatrze dramatycznym z aktorem jest łatwiej, bo może on stanąć z tyłu sceny, plecami do widowni, ale krzyknie i będzie słyszany. W operze da się to zrobić tylko wtedy, gdy w partyturze zostało napisane, że ktoś śpiewa w oddali. Zawsze sprawdzamy i ustalamy z dyrygentem ustawienie śpiewaków, często są to też boje z dyrygentem o jego pozycję w przestrzeni sceny. Dyrygent najchętniej widzi śpiewaków tuż przy sobie, z frontu, jak najbliżej orkiestry i widowni. Każdy projekt scenograficzny musi podlegać różnym próbom przestrzennym, musi być sprawdzany akustycznie. Dyrygent z kolei musi mieć świadomość, że w danym momencie śpiewacy będą znajdowali się w różnej odległości od orkiestry. Będą też pewne sytuacje sceniczne trudniejsze dla śpiewu czy emisji głosu.

MARCZYŃSKI A Pani z kolei musi zweryfikować swój projekt muzycznie.

SZCZĘŚNIAK I takie właśnie ograniczenia stawia mi opera, nie estetyczne, ale właśnie matematyczne. Tak ja je określam. Chodzi bowiem o dystans, miejsce, tempo zmiany, czy w danym momencie można coś otworzyć lub zamknąć na scenie. Muszę wiedzieć, czy muzyka daje mi dziesięć sekund, czy też pół minuty na otwarcie jakiegoś elementu, i trzeba precyzyjnie do tego się dopasować. Teatr dramatyczny nie narzuca takiej precyzji, w operze mechanizm użycia dekoracji jest ściśle określony, a wszystko musi się odbywać na sygnał inspicjenta, zgodnie co do sekundy z zapisem nutowym w partyturze. Czasem coś należy zrobić nieco szybciej, potem zaś wolniej, by dostosować się do muzycznego tempa. Projektując scenografię dla opery, zawsze pracuję w sferze koncepcyjnej z muzyką, z zapisem muzycznym.

MARCZYŃSKI Ta scenograficzna matematyka Panią inspiruje, pociąga?

SZCZĘŚNIAK Bardzo, bo w przestrzeniach scenografii zawarta jest też abstrakcja. I logika. Budowanie scenografii operowej jest zabawą koncepcyjno-logiczną, która może być fascynująca. To nie tylko budowanie dekoracji, jak kiedyś, gdy były one bardzo statyczne, wprost nieruchome, zawierały jakby tylko jedno ujęcie, jeden aspekt muzyczny. Współcześnie ja i zresztą wielu innych artystów robimy scenografię, nazwijmy to, bardziej dynamiczną, zgodną z dramaturgią opery, z zapisem partytury i działaniami reżyserskimi, z sensami libretta. Często z Krzysztofem stosujemy niemal montaż filmowy, przygotowujemy storyboardy, by

zrozumieć dynamikę i logikę muzyki. Tego nie robimy nigdy przy pracy nad przedstawieniem teatralnym, gdzie często można improwizować w dowolny sposób! Natomiast w operze takich możliwości nie ma, a jeśli są, to bardzo ograniczone, improwizacje muszą być włączone w czas i ciąg zapisów partytury. Jest to w dużej mierze praca zespołowa – pracujemy z dramaturgiem Christianem Longchampem czy Mironem Hakenbeckiem oraz z Claude'em Bardouilem, który zajmuje się ruchem scenicznym. A potem dochodzi pierwszy asystent Krzysztofa, Marielle Kahn. Dochodzą też inni współpracownicy – zwłaszcza gdy wchodzimy w późną fazę prób – artyści wideo Denis Guéguin i Kamil Polak, reżyserka światła Felice Ross. To są osoby, z którymi współpracujemy od lat. Premierę operową przygotowuje się z reguły w sześć tygodni, przy czym ostatni tydzień to głównie próby generalne z orkiestrą, zatem więcej czasu poświęca się wtedy strefie muzycznej, ustaleniom orkiestry, balansowi, solistom, akustyce, mechanice sceny. A zatem tak naprawdę pozostaje pięć tygodni, w czasie których należy ustawić dziesięciu czy piętnastu solistów oraz kilkadziesiąt osób chóru. Trzeba być przygotowanym do tej pracy, mieć przemyślaną każdą minutę, sekundę opery – i w przestrzeni, i w wyobraźni, i w interpretacji, i w intencji, i w mechanice scenograficznej. To wszystko jest zintegrowane w muzyce, tworzy jeden synkretyczny obraz opery, jaki widziany jest oczyma widza. Muszę zresztą dodać, że całość pierwszej koncepcji scenograficznej jest sprawdzana na tzw. *bauprobe* mniej więcej rok przed rozpoczęciem prób. To jest prezentacja dla wszystkich pracowni. Wtedy wyczyszcza się cały materiał przygotowany do realizacji. Od tej chwili dokonywanie zmian jest już prawie niemożliwe. To ostatni moment na zrozumienie, że już mamy przestrzeń, w której ma być zrealizowana nasza koncepcja.

Salome, reż. Krzysztof Warlikowski, scenografia Małgorzata Szczęśniak, Münchner Opernfestspiele [2019]



foto: Wilfried Hölzl

MARCZYŃSKI Mnie jednak interesuje moment absolutnie początkowy, gdy Krzysztof Warlikowski dostaje propozycję zrealizowania jakiegoś tytułu operowego. Co wtedy?

SZCZĘŚNIAK Jeśli go nie znamy, oczywiście sprawdzamy, co to właściwie jest. Przed czasem pandemii zdarzyły się chyba ze trzy propozycje, które Krzysztof odrzucił, gdyż uważał, że nie ma w nich nic interesującego.

MARCZYŃSKI Pani zdanie w tym momencie też się liczy?

SZCZĘŚNIAK Jesteśmy ze sobą tak blisko, że wszystko toczy się naturalnie. Ja mam natomiast parę oper, które chciałabym zrealizować, więc od czasu do czasu przypominam Krzysztofowi o nich, licząc, że będzie wreszcie ku temu okazja.

MARCZYŃSKI To sprawdzanie ogranicza się najpierw do libretta?

W Polsce zbyt często w działania instytucji artystycznych wkrada się nieporządek lub po prostu brak koncentracji. Artyści tracą energię na walkę z otaczającym ich chaosem. Powinniśmy się uczyć od teatrów francuskich czy niemieckich zasad funkcjonowania i organizacji, wtedy będziemy mieć więcej czasu i sił na swój artyzm.

Małgorzata Szczęśniak

SZCZĘŚNIAK Przede wszystkim do muzyki, której musimy uważnie wysłuchać, i to nie jeden raz! Potem dopiero można poczytać, zabrać się do analiz, do szukania materiałów, do porównań, do znajdowania linii interpretacyjnej. Zaczyna się proces, który trwa często dłużej niż rok, okres przygotowawczy dla nas to minimum dwa lata. Badamy, jakie są relacje między solistami a chórem, ile postaci występuje w librecie i jakie to są głosy, kto śpiewa główne partie, jacy artyści będą potrzebni, nie tylko pod względem głosowym, ale i aktorskim. Wtedy można odpowiedzieć sobie na pytanie, czy ten utwór nas interesuje. Są oczywiście opery łatwe do wystawienia i opery trudne; są opery, które dają pełną satysfakcję – i do tego dążymy, do pełnej realizacji wizji.

MARCZYŃSKI Myślę, że najtrudniejsze są te o bogatej tradycji, bo wtedy operowy widz ma własne wyobrażenia, jak powinien wyglądać spektakl.

SZCZĘŚNIAK Rzeczywiście to jest najtrudniejsze, bo widz wie, jak należy traktować Verdiego czy nawet Janáčka, którego opery są współcześnie często wystawiane. Te mniej popularne dają większą swobodę w kształtowaniu własnej wizji. Stosunkowo niedawno Krzysztof dostał

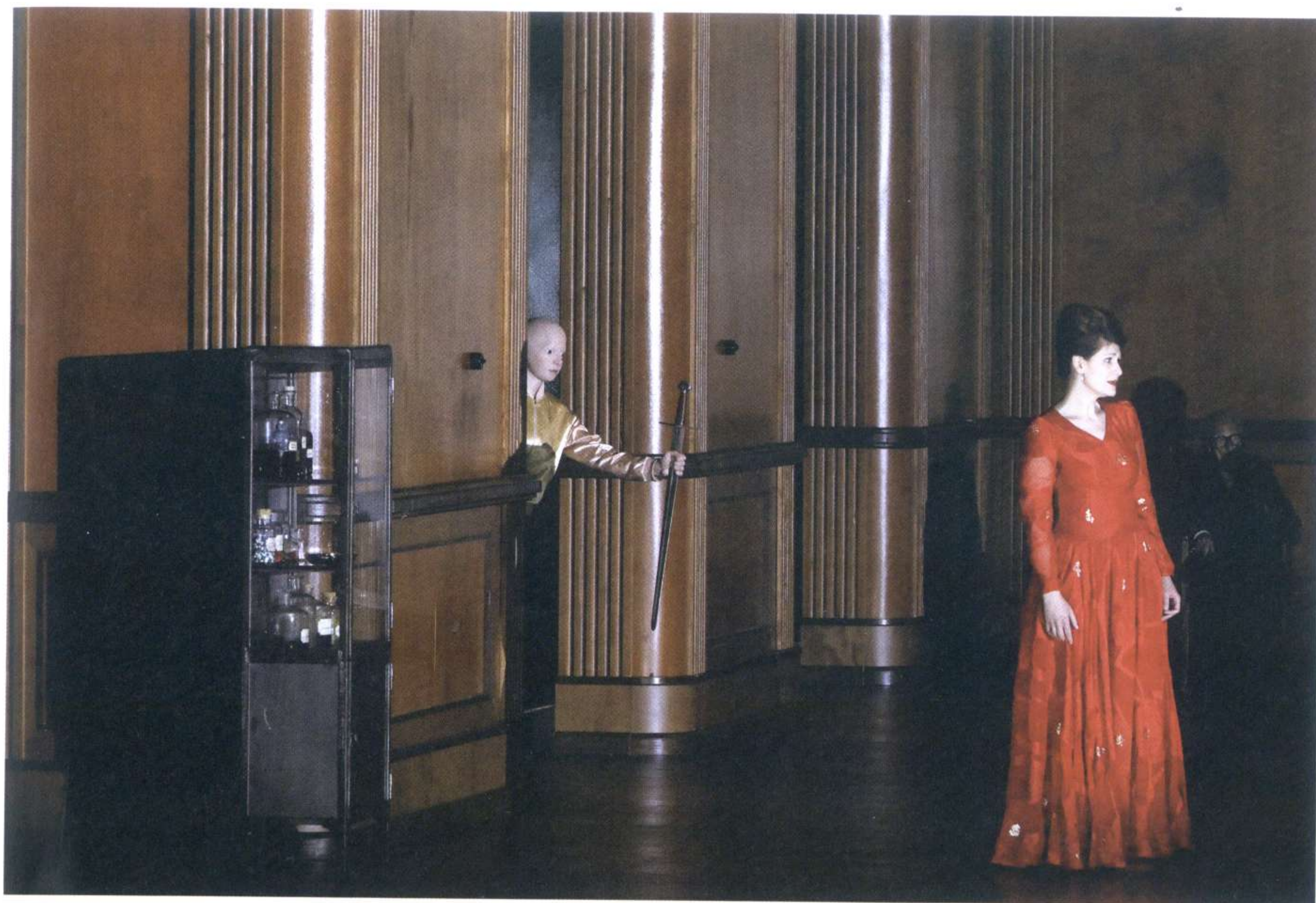
propozycję zrobienia *Traviaty*, którą natychmiast odrzucił, twierdząc, że niezależnie, czy zrobimy ją genialnie, czy przeciętnie, to i tak się na nas rzuci. A przecież *Traviata* sama w sobie jest interesującym dramatem, ale obrosła takimi schematami, że nic się z tym nie da zrobić. Opery wytwarzają swoje własne, jakby niezależne od reżysera schematy, klisze swoich prezentacji. W momencie odrzucenia koncepcji przez widzów nie ma znaczenia jakość wystawianego dzieła, lecz ta niezgodność z regułami wystawienia. A poza tym na *Traviatę* obowiązkowo przychodzą tzw. melomani, którzy tworzą liczne grupy na całym świecie. To są na ogół zamożni ludzie, biznesmeni, lekarze, prawnicy, dentyści (myślę, że jest duża grupa dentystów melomanów...). Oni wszystko wiedzą i widzą, gdy coś w spektaklu dzieje się nie po ich myśli.

Publiczność operowa potrafi być przy tym bardzo okrutna. Nigdzie nie ma równie okrutnych widzów, ale z drugiej strony ich rozumiem. Oni przychodzą na przedstawienie, by zobaczyć swoje wyobrażenia o operze. Rozmawiałam kiedyś z wybitnym, mądrym i dojrzałym śpiewakiem, który mi powiedział: „Rozumiem, że nowoczesność jest potrzebna także w operze. Ale kiedy w *Don Carlosie* król Filip znajduje się w swojej bibliotece, to my chcemy widzieć książki za jego plecami”. Publiczność jest do tego przyzwyczajona: gdy książek brakuje, kiedy brakuje królewskiego fotela, widzowie nie czują się komfortowo, czują niepokój, nie rozumieją, może myślą, że ktoś się z nich nabija. Jeden z reżyserów zrobił nie tak dawno *Cyganerię* w kosmosie, z astronautami. Wizualnie było to nawet zabawne, ale wywołało oburzenie publiczności! Co z tym problemem zrobić? Mnie to denerwuje, ale z latami zaczęłam rozumieć to, że opera to i sztuka, i biznes, i igrzyska, a przyzwyczajenie wielkiej publiczności do klisz i schematów zawsze będzie istniało. Na Arenie w Weronie, gdy grają *Aidę* i wchodzi chór, śpiewa cały amfiteatr, już nie mówiąc o wielkich ariach. Opera jest częścią życia społeczności, zwłaszcza dla Włochów. Opera włoska to jest ich pieśń.

MARCZYŃSKI Wielu śpiewaków też obawia się tej innej konwencji.

SZCZĘŚNIAK Opera to wielki biznes i tak naprawdę śpiewak jest w nim małym pionkiem. No, może małym pionkiem nie jest diwa. Są jednak wśród śpiewaków artyści niezwykle wrażliwi, otwarci i trzeba ich chronić, zwłaszcza że operują tak delikatnym instrumentem, jakim jest głos. Jednego dnia śpiewak go ma, następnego może stracić. Młoda generacja to genialni ludzie, potrafią zaśpiewać, leżąc, klęcząc, wisząc – i kochają swój zawód. Są mu oddani, ale z drugiej strony mają świadomość ogromnej konkurencji i rywalizacji. Pracowaliśmy ostatnio z dwiema Litwinkami, jedna była Elektrą w operze Straussa, druga, nieco młodsza – Chryzotemis. Obie są genialne, pracowały z tymi samymi nauczycielami w konserwatorium w Wilnie. Obie mają podobne głosy sopranowe. Kiedyś jedna wyznała, że na Litwie nie miała wielkich szans. To za mały kraj na dwa podobne, wielkie głosy, więc zdecydowała się wyjechać za granicę. Mówię o tym dlatego, by pokazać, że młodzi śpiewacy myślą i kalkulują, ale ta kalkulacja wymaga wielkiej odwagi, poświęcenia i pracy. Śpiewacy to perfekcyjniści i maksymaliści, wiedzą, że za najmniejszą pomyłkę się płaci.

MARCZYŃSKI Skoro mówi Pani o odwadze, to i Pani, i Krzysztof Warlikowski z pewnością ją mają, skoro podjęli się w tym roku zrealizowania *Tristana i Izoldy* w Niemczech, na dodatek w Monachium, gdzie odbyła się prapremiera tego dramatu muzycznego. Bawaria to ojczyzna Wagnera, tam w Bayreuth zbudował swój teatr.



fot. Wilfried Hösl

Tristan i Izolda, reż. Krzysztof Warlikowski, scenografia Małgorzata Szczęśniak, Bayerische Staatsoper w Monachium (2021)

SZCZĘŚNIAK To prawda, Richarda Straussa, który był monachijczykiem, Niemcy oddadzą w ręce obcych realizatorów. U Wagnera jest zapisany wielki mit germański i to jest trudniejsze dla kogoś, kto funkcjonuje w innej kulturze. W obsadzie *Tristana* mieliśmy ponadto najważniejszego tenora niemieckiego, Jonasa Kaufmanna, z którym pracowaliśmy w Paryżu przy *Don Carlosie*. Był trudnym, wymagającym śpiewakiem. Do roli Tristana przygotowywał się bardzo długo, przygotowywał ją z charyzmatycznym dyrygentem Kirillem Pietrienką. Nasza inscenizacja była ryzykowna, bardzo prosta w warstwie obrazowo-przestrzennej, ale skomplikowana w warstwie interpretacyjnej, aktorsko-wokalne. Krzysztof od początku musiał przekonywać i Jonasa Kaufmanna (Tristana), i Anję Harteros (Izoldę) do swojej koncepcji oraz uzgodnić ją w kwestii muzycznej z dyrygentem. Potem szło już łatwiej, pracowali bardzo ciężko i dokładnie zgodnie z wyobrażeniami Krzysztofa. To ważne, by śpiewacy uwierzyli w to, co im się proponuje, w wyobrażenie postaci, którą mają śpiewać, i to się według mnie udało w naszym *Tristanie*.

MARCZYŃSKI Jonas Kaufmann to bardzo inteligentny śpiewak.

SZCZĘŚNIAK Niesamowicie inteligentny, wrażliwy, ale i trudny, jest przekonany, że wszystko wie. Może zresztą artyście tej miary jest potrzebne takie przekonanie? Dużo pracujemy z najsławniejszymi śpiewakami, trzeba ich wyczuć, zrozumieć ich strach, ich niepokój, a przede wszystkim dać im coś, w co oni uwierzą. Każdy człowiek kocha wierzyć w jakąś piękną rzecz – i trzeba ją zaproponować śpiewakowi. On i jego głos dają operze magię i moc. Myślę, że w dziewięćdziesięciu procentach nam się to udaje.

MARCZYŃSKI Kiedy patrzę na Pani scenografię, odnoszę wrażenie, że kreuje Pani nimi swój własny świat.

SZCZĘŚNIAK A co to właściwie znaczy?

MARCZYŃSKI One nie wynikają wprost z libretta, tylko zawsze są zawieszone pomiędzy naszą współczesnością a bliżej nieokreśloną przeszłością.

SZCZĘŚNIAK Tak, to umiejscowienie pomiędzy dwoma czasami rzeczywiście jest ważne.

MARCZYŃSKI Posługuje się Pani przy tym elementami standardowymi dla współczesnego teatru, ale robiąc to w sposób często nieoczywisty. W *Tristanie i Izoldzie* mamy dwa skórzane fotele wykorzystane w dziesiątkach spektakli wielu reżyserów. Tym razem w wielkim duecie miłosnym bohaterów zagrały w sposób niesamowity. Izolda i Tristan siedzą w nich blisko, ale jednocześnie są na tyle od siebie oddaleni, że nawet kiedy wyciągną ręce, nie są w stanie się dotknąć. Rozwiązanie proste, ale bezbłędnie oddające istotę ich emocjonalnego uwikłania.

SZCZĘŚNIAK Przyznam się, że mieliśmy dwie koncepcje na *Tristana i Izoldę*. Pierwsza była zdecydowanie bardziej monumentalna, ale z niej zrezygnowaliśmy. Bardzo często robiąc makietę, dokonujemy już pierwszej redukcji, nie znoszę nadmiaru i rzeczy zbędnych albo pustych. Przy Wagnerze postanowiliśmy zrobić coś absolutnie kameralnego i odkryliśmy, że *Tristana i Izoldę* można zacząć od końca. Ostatnia scena – śmierć Tristana – powinna być pierwszą. Wagner był filozofem, zawarł w tym



Naznaczeni, reż. Krzysztof Warlikowski, scenografia Małgorzata Szczęśniak, Bayerische Staatsoper w Monachium (2017)

dramacie swoją filozofię miłości, czyli niemożności spełnienia. I to było dla nas bardzo ważne, bo my, czego być może wiele osób nie dostrzega, jesteśmy bardzo oddani autorowi, jego dziełu. Dlatego w naszej pracy zapraszamy Wagnera do siebie i chcemy ukazać to, co według nas było dla niego najważniejsze. W *Tristanie i Izoldzie* śmierć jest ważniejsza niż miłość. Z tego zrodził się też pomysł rozwiązania duetu miłosnego. W wielu inscenizacjach bohaterowie po prostu rzucają się sobie w ramiona, my dostrzegliśmy w tej scenie moment dojścia do śmierci. Tam objawia się Tanatos, a niemożność złączenia palców przez siedzących prawie obok siebie dwoje ludzi to jak moment stworzenia u Michała Anioła. Co ten moment niepewności, niemożności stwarza – miłość czy śmierć? Wagner jest absolutnie ambiwalentny. Niektórzy widzowie nie mogli zrozumieć, dlaczego w trzecim akcie *Tristana* pojawiają się dzieci. I to dzieci ze szpitala, z sierocińca. Kaufmann też nie do końca rozumiał ten pomysł z sierocińcem, aż do momentu, kiedy usiadł sam przy długim stole, obok lalek o realistycznych twarzach bawarskich dzieci, i wziął do ręki metalowy kubek, z którego miał pić mleko czy wodę, jak to w sierocińcu. Tristan był przecież sierotą, jego matka umarła w trakcie porodu, a ojciec zginął na wojnie. Coś się w Kaufmannie wtedy prze-

łamało, zrozumiał, że to jest powrót Tristana do dzieciństwa, do jego bycia samotnym dzieckiem, i wtedy zaczął grać wspaniale!

MARCZYŃSKI To, co Pani mówi, świadczy o tym, że jakiś element scenografii czy wręcz drobny rekwizyt potrafi wyzwolić w wykonawcy kreatywność, wrażliwość. W *Tristanie i Izoldzie* jest taka scena w pierwszym akcie, gdy Brangena podaje bohaterom napój miłosny, a potem odchodzi i zdejmuję biały fartuszek pokojówki, po czym starannie go składa. Ta prosta czynność oddaje wszystko, co ona przeżywa. Rozumie konsekwencje tego, co stało się z Tristanem i Izoldą. W tym momencie nic więcej nie trzeba było pokazywać.

SZCZĘŚNIAK Moim zdaniem scenograf czy kostiumolog powinien redukować rzeczy zbędne, szczególnie w operze, ale również w teatrze. Wtedy to, co zostaje, zaczyna mieć znaczenie, nawet kolor sukienki staje się znakiem. Wiele zależy od tej prostoty, śpiewakom lepiej się gra, zyskują pewność, gdy mają obiekty o pewnym znaczeniu. Znam zresztą wielu śpiewaków, którzy nie znoszą kostiumu, źle się w nim czują, więc muszę znaleźć coś takiego, co scharakteryzuje postać. W *Tristanie i Izoldzie* Pasterz, którego ubrałam bardzo prosto, powiedział do mnie: „Mój ojciec, irlandzki farmer, chodził na co dzień dokładnie tak ubrany, to nawet ta sama kolorystyka i materiały”. I o to właśnie chodzi, by wszystko było jak najprościej.

MARCZYŃSKI Ale są też tacy, którzy mówią, że dopiero, kiedy założą kostium, wiedzą, kogo mają grać.

SZCZĘŚNIAK W gruncie rzeczy mówimy o tym samym podejściu. Tym, którzy mówią, że nie lubią kostiumu, muszę wymyślić coś charakterystycznego, co nie będzie przebraniem, a ubraniem, które ich określi. Dlatego już na pierwszych próbach pracujemy z kostiumami. Są to często kostiumy próbne, które imitują ten ostateczny. Często w trakcie prób można sprawdzić, czy dany kostium spełnia funkcje, czy jest dobrze skonstruowany. To jest czas na modyfikacje wynikające z prób sytuacyjnych.

MARCZYŃSKI I zdarza się, że na skutek uwag śpiewaka zmienia Pani jego kostium?

SZCZĘŚNIAK Niczego nie zmieniam, bo tego nie cierpię. Oczywiście mogę zmienić kolor materiału, bo okazuje się, że nie pasuje on do karnacji określonej wykonawczyni, albo kolor peruki, ale to są korekty tego typu. Czasem gdy Krzysztof zmienia lub komplikuje sytuacje sceniczne, korekcie poddawana jest co najwyżej konstrukcja kostiumu, ale to są sprawy czysto techniczne, nieodnoszące się do sensów. Bardzo długo pracujemy nad każdą operą i wtedy jest czas na rozmaite poprawki, potem już nie ma takiej możliwości, jedna zmiana pociąga za sobą drugą i zaczyna się robić chaos.

MARCZYŃSKI A po dziesięciu latach teatr operowy wznawia Państwa dawną inscenizację i angażuje nową obsadę. Tak było na przykład niedawno z *Waszą Lulu* w La Monnaie w Brukseli.

SZCZĘŚNIAK Akurat w tym roku w tytułowej roli tak samo jak dziesięć lat temu występuje Barbara Hannigan, co jest fenomenalne. Ale po tak długim czasie zdarza się, że i dla tych samych artystów trzeba zrobić pewne

korekty kostiumów, a dla innych szyjemy nowe, realizujemy jednak te same projekty. Korekty są potrzebne, bo nie cierpię źle wyglądających ludzi na scenie. Staram się ich uczynić pięknymi, a nie szkaradnymi.

MARCZYŃSKI Ale *Tristan i Izolda* za rok będzie grany w Monachium z innymi wykonawcami.

SZCZĘŚNIAK Wiem o tym i to jest dla mnie straszne. Anja Harteros i Jonas Kaufmann chcieli śpiewać także za rok, ale polityka teatru zmienia się, gdy obejmuje go nowy dyrektor. A Monachium zyskało właśnie nowego dyrektora. Ci, którzy wystąpią w przyszłym roku, są artystami odmiennego typu. To inni ludzie, inne osobowości, ale myślę, że uda im się wejść w naszego *Tristana*, na tym też polega siła muzyki. Anja jest zjawiskowa, a przygotowując się do roli Izoldy, przeczytała chyba wszystko, co zostało wydane po niemiecku o Wagnerze i o tym dramacie. Znała każdą nutę. Pracowaliśmy kiedyś ze słynną Waltraud Meier, śpiewała Kundry w *Parsifalu*, i w pewnym momencie przerwała próbę, podeszła do dyrygenta, by mu powiedzieć, że rozminął się z partyturą. Najlepsi śpiewacy są bardzo precyzyjni.

MARCZYŃSKI A jaki jest Pani udział w wyborze i doborze materiału filmowego, wideo kręconego do spektakli?

SZCZĘŚNIAK Już w pierwszym momencie pracy nad dramaturgią szukamy rozmaitych rzeczy, które dałoby się zastosować. Wideo jest organiczną częścią spektaklu. Oczywiście najpierw zastanawiamy się, co byłoby pomocne w interpretacji, a potem szukamy tego, co można wykorzystać. Mamy dwóch stałych współpracowników, jednym z nich jest Denis Guéguin, z którym zrobiliśmy wiele wspaniałych oper, Wagnera, Straussa, *Króla Rogera* Szymanowskiego. Teraz zaczęliśmy też współpracować z Kamilem Polakiem, którego znamy jeszcze od realizacji *Dybuka*, przedstawienia teatralnego, do którego wykonał wspaniałą animację rysunków synagogałnych. Z Kamilem pracujemy głównie wtedy, gdy potrzebne nam są animacje, których często używamy, ostatnio właśnie w *Tristanie i Izoldzie* czy *Lady Makbet mceńskiego powiatu* Szostakowicza w Opéra Bastille w Paryżu. W trakcie przygotowywania monachijskiej inscenizacji *Kobiety bez cienia* Straussa problemem była scena potopu. Jak go pokazać na scenie? Wyjściem była animacja, dlatego scenografia została zbudowana tak, żeby wszystko mogło się w niej odbijać, a użyty tiul dodatkowo stwarzał wrażenie dystansu. Obraz animacji potopu stał się trójwymiarowy, masy wody zalewały naszą scenę wirtualnie.

MARCZYŃSKI W *Tristanie i Izoldzie* duetowi miłosnemu, o którym rozmawialiśmy, towarzyszy film pokazujący spotkanie bohaterów w pokoju hotelowym. To też była Pani scenografia?

SZCZĘŚNIAK Znaleźliśmy pokój hotelowy, który nam odpowiadał, ale trzeba go było zaaranżować. Wszystko zaś, co tam nakręciliśmy, było inscenizowane. Kiedy bowiem zaczyna się pracować nad dramaturgią, rodzi się pytanie, czym trzeba ją uzupełnić. I to można zrealizować nie wprost na scenie, ale właśnie w przestrzeni wideo, która uzupełnia wyobraźnię dotyczącą tego, co się dzieje. Duet *Tristana i Izoldy* ma sens, gdy pokaże się ich spotkanie, które wszakże nie wyjaśnia, czy ta miłość była prawdziwa, czy też nie. Nie wiemy nawet, czy kiedykolwiek się dotknęli, nie zdarzyło się to też w trakcie intymnego spotkania pokazanego na

filmie. Współczesne wyobrażenie miłości, upowszechnione przez filmy i seriale, pokazuje ją właśnie przez pokazanie różnych form dotyku, a u Wagnera jest zupełnie inaczej: miłość rodzi się i pozostaje w głowie.

MARCZYŃSKI Wizualizacje zmuszają Panią do zainstalowania w projekcie scenograficznym ekranu. Tak było w *Tristanie i Izoldzie* czy w *Opowieściach Hoffmanna* w La Monnaie.

SZCZĘŚNIAK Uwielbiam to przedstawienie z Brukseli, ono jest trochę wbrew mnie, bardzo dekoratywne. Ale wydawało mi się, że dla historii Hoffmanna trzeba wymyślić coś kolorowego, pomieszanego i nieco szalonego, i w to zostały wmontowane ekrany. Z kolei w *Tristanie i Izoldzie* są dwa identyczne ekrany, ponieważ akcja toczy się cały czas w tym samym pokoju, więc przy ich pomocy zmieniamy perspektywę, stosujemy zbliżenia. Takie pomysły można traktować jako zabawę albo jako matematyczne łamigłówki.

MARCZYŃSKI Dodane obrazy pozwalają nam wejść w inny świat, mniej realny, może bardziej baśniowy. Pani podobno lubi bajki.

SZCZĘŚNIAK Bardzo – i rzeczywiście takie pomysły są jakby wejściem w inny świat, podglądaniem tego, czego nie widać. Ja to lubię, muzyka zawiera mnóstwo emocji, ale też i tajemnicę. Dlaczego, na przykład, kobieta ma ponad tysiąc lat, a nagle się pojawia na scenie i jest piękna, wszyscy się nią zachwycają? A o tym jest *Sprawa Makropulos* Janáčka. Do opery możemy wprowadzić elementy świata bajkowego, w *Zamku Sinobrodego* Bartóka dodaliśmy na początek scenę z Sinobrodym-Iluzjonistą, wyciągającym z pęku jedwabnych chust żywego królika. A na kolejną ofiarę swych sztuczek wybierał z widowni Judytę. Scenę z drugiego aktu *Lady Makbet mceńskiego powiatu* za każdym razem oglądałam z wypiekami na twarzy, wydawała mi się tak piękna i magiczna.

MARCZYŃSKI Współczesny teatr jest natomiast mocno osadzony w realnej rzeczywistości, której doświadczamy.

SZCZĘŚNIAK A opera nie! Ona daje zupełnie inne możliwości percepcji świata, jest sztuką syntezy. Zapytano mnie kiedyś, jak nauczyć się scenografii operowej. Odpowiedź jest jedna: holistycznie. Nie można się jej uczyć na zasadzie odtąd dotąd. Artystów opery trzeba uczyć zupełnie inaczej, wielotorowo. Właśnie przez widzenie holistyczne – zanurzone w magii, ale zawsze zorganizowane przez idealnego mechaniko-matematyka. ■

Moim zdaniem scenograf
czy kostiumolog powinien redukować
rzeczy zbędne, szczególnie w operze,
ale również w teatrze. Wtedy to,
co zostaje, zaczyna mieć znaczenie,
nawet kolor sukienki staje się
znakiem.

Małgorzata Szczęśniak