

Paweł Szkotak - pod parasolem własnych poglądów

Paweł Szkotak (ur. 1965) powiedział o sobie kilka lat temu: „wciąż jestem młodym reżyserem”. Czy podtrzymuje Pan tę opinię?

No, teraz powiedziałbym mimo wszystko o sobie, że czuję się już reżyserem w średnim wieku. Chociaż mam nadzieję, że pozostanę wciąż otwarty, będę mógł podejmować nowe wyzwania. I nie żyć tylko pod parasolem własnych poglądów tylko czasem ten parasol schować i zobaczyć, co dzieje się nowego wokół mnie. Staram się dużo oglądać i w Polsce i poza granicami kraju, kiedy wyjeżdżam z Teatrem Biuro Podróży. I dzięki temu udaje mi się zachować jakąś świeżość spojrzenia. W operze jestem absolutnym debiutantem. Mam za sobą dopiero jeden tytuł, ale jeden z największych.

Często Pan chodzi do opery?

Dość często, choć właściwie nie wiem, czym to mierzyć. W Poznaniu widziałem wszystkie, albo prawie wszystkie tytuły. Pewnie dlatego, że mam najbliżej. Chciałem poznać solistów. Chodzę czasem za granicą do opery, bo to uniwersalna forma przekazu i właściwie można się poczuć „u siebie”, oglądając Verdiego, Pucciniego czy Mozarta.

Pamięta Pan pierwsze przedstawienie operowe, które Pan oglądał?

Nie będę oryginalny, bo to pewnie była *Halka*, którą widziałem będąc dzieckiem. (śmiech) I, szczerze mówiąc, nie podobała mi się aż tak bardzo. Moja mama jest miłośniczką opery i operetki, a więc chodziłem dość często z mamą na te przedstawienia. Operą zachwyciłem się jednak trochę później, kiedy jako już człowiek dorosły więcej oglądałem i więcej byłem w stanie zrozumieć z tych przedstawień.

Gdzie narodził się pomysł na Carmen?

To jest pomysł dyrektora teatru muzycznego w Gliwicach Pawła Gabary, który, pamiętam, zdobył mnie do tego pomysłu jednym zdaniem: „Byłeś na wszystkich kontynentach świata, grałeś w wielu teatrach. Ja otworzę przed Tobą jeszcze jeden kraj – kraj opery.” No i po takim zaproszeniu nie mogłem odmówić, tym bardziej, że zawsze marzyłem, by reżyserować operę, bo to królowa sztuk. W operze jest wszystko – wspaniały synkretyzm muzyki, teatru, literatury (jeżeli mamy do czynienia z dobrym librettem), tańca, plastyki. To jest najtrudniejsza forma do reżyserowania.

Nie bał się Pan takiego miejsca, jego spartańskich warunków, układu „do góry nogami” – bo widownia siedzi na scenie, a gra toczy się na widowni.

To oczywiście nie było łatwe. Trochę takich doświadczeń miałem. Myślę tu o pracy w ruinach średniowiecznej katedry w Coventry, bo one dość przypominały warunki w Gliwicach. Ale brak maszynarii, która pomaga reżyserować operę tu mocno przeszkadzała. Poza tym te



Paweł Szkotak

© J. Maltarzynski

ruiny, mimo tego, że są przysposobione do grania i do pracy, mają wciąż trudne warunki – wysoka wilgotność powietrza, zmienna temperatura. Bałem się bardzo, ale byłem zachwycony tym miejscem i jego historią. To przecież ruiny niemieckiego teatru Victoria zniszczonego przez żołnierzy radzieckich w akcie barbarzyństwa, a ten budynek nie miał żadnego znaczenia militarnego. Gliwiczanie opowiadali mi, że po spaleniu tego budynku teatru można było zobaczyć w centrum Gliwic żołnierzy Armii Czerwonej obwieszonych sznurami pereł z unikatowej na skalę europejską kurtyny. Jawi się to jak scena absolutnie filmowa. Stąd *Carmen*, która jest przedstawieniem o wojnie, w dużej mierze wydawała się być znakomitym tytułem, idealnie pasującym do tego wnętrza.

Czy to, że przeniósł Pan akcję w czasy wojny domowej w Hiszpanii było pomysłem ad hoc, czy długo poszukiwał Pan klucza do tej realizacji?

To był pomysł, który wiązał się właśnie z tym miejscem. Pomyślałem, że jeśli wojna w tak okrutny sposób naznaczyła ten teatr, to trzeba sięgnąć do takiej wojny, która jest już wojną współczesną, w której mamy masowe zabijanie, naloty, eksterminację ludności cywilnej, a więc wszystko to, co buduje ponury obraz XX wieku. Taką wojną była wojna domowa w Hiszpanii. A z drugiej strony, szukać innego kolorytu, innego kraju, byłoby błędem – stąd więc pomysł na lekkie przesunięcie w czasie. To oczywiście niosło szereg różnych konsekwencji. Szukaliśmy z Izabelą Kolką – autorką scenografii – zarówno w literaturze, jak i w ikonografii z tamtego czasu, punktów odniesienia do całego pomysłu. Sama ówczesna ikonografia posiada perwersyjny rodzaj propagandowej urody, którą wykorzystuję w moim spektaklu. Grafika z tamtego czasu jest bardzo interesująca. Z tego korzystaliśmy, pracując nad atmosferą spektaklu.

Nie bał się Pan pewnego odrzucenia, bo przecież to, co w polskim teatrze operowym zaczyna dopiero raczkować, w tradycji niemieckiej szkoły reżyserii operowej odchodzi już do lamusa, a w innych krajach traci również na znaczeniu?

To prawda, bo takie ryzyko zawsze istnieje. Po pierwsze trzeba robić to, do czego jest się przekonany. Miałem pewność, że ten pomysł będzie dobrze funkcjonował w tej przestrzeni. Bałem się bardzo zdania współtwórców tego spektaklu, bo warunki były trudne, ale na szczęście spotkałem wspaniałych ludzi – znakomitych artystów – których talent i energia spowodowały, że ta praca, mimo trudnych warunków, była pracą niezmiernie przyjemną i radosną.

Będąc przyzwyczajonym do pojedynczych obsad w swoich spektaklach nie bał się Pan konfrontacji z trzema śpiewaczkami obsadzonymi w głównej roli – Elżbietą Kaczmarzyk-Janczak, Małgorzatą Walewską i Agnieszką Zwierko?

Te przedstawienia odrobinę się różnią, bo inna jest Carmen Walewskiej od tej postaci Agnieszki Zwierko, czy Elżbiety Kaczmarzyk-Janczak. Z każdą z tych śpiewaczek pracowało mi się wyśmienicie, choć z każdą oczywiście inaczej. Ich osobowość, inteligencja i poczucie humoru sprawiły, że pracowało nam się bardzo dobrze. Na samym początku przeszliśmy na „ty” i zrozumieliśmy, że reżyser jest „okiem”, które ogląda przedstawienie i jest wsparciem dla solistów. Z drugiej strony ja zrozumiałem, że nie ma *Carmen* bez tytułowej bohaterki, więc korzystałem z wiedzy i doświadczenia trzech pań. To była praca, w której nawzajem nie baliśmy się siebie.



Carmen-pierwsza scena spektaklu

Nie baliśmy się próbować, nie baliśmy się proponować. Na początku spotkałem się z Małgorzatą Walewską i pytałem, czy będzie się huścić na oponie i śpiewać z nogami w zimnej wodzie. Odpowiedziała mi, że zrobi wszystko, nawet śpiewając głową w dół. Po takim wyznaniu mogłem realizować wszystkie swoje pomysły.

Gdy zaczynał Pan pracę w Gliwicach, miał Pan precyzyjnie zarysowaną koncepcję całości, czy był Pan bardziej nastawiony na nowe pomysły?

Kiedy zaczynałem pracę, koncepcja była już bardzo dobrze sprecyzowana i poprzedzona wieloma godzinami prac na makiecie. W zasadzie było to dobrze przygotowane, co wiąże się z typowym dla opery brakiem czasu, bo prób jest mało i czas prób trzeba dzielić na kilka obsad. Zupełnie inaczej reżyseruje się operę niż przedstawienie dramatyczne. Tu pracować musiałem dłuższymi fragmentami, bo trudno po czterech taktach zatrzymać orkiestrę. W teatrze dramatycznym nie ma takich ograniczeń, przez co reżyser czy inscenizator musi być bardzo dobrze przygotowany. My byliśmy wszyscy bardzo dobrze przygotowani i pracowaliśmy bez wielkiej presji czasowej, bo wiedziałem, że zdążymy. Dzięki temu mogliśmy w niektórych scenach pozwolić sobie na poszukiwanie, na dopasowywanie koncepcji reżyserskiej do propozycji solistów, którzy bardzo wiele wnieśli w to przedstawienie.

Muszę Pana zapytać o pewne symbole, które pojawiają się w tym spektaklu, jak choćby Matka Boska. Czy to nie jest zbyt daleka ilustracyjność inscenizacji?

Matka Boska pojawia się dwa razy w tym przedstawieniu. W pierwszej scenie jako figura przyozdobiona medalami wojskowymi. Taki zwyczaj wprowadzili frankiści: zdobywając jakieś miasto, zawłaszczali także symbole religijne, dekorując je odznaczeniami wojskowymi. A potem Matka Boska „ożywa” w arii Micaeli i przychodzi do niej poprzez jej wiarę, determinację, siłę i odwagę. Ten obraz mnie bardzo wzrusza.

Wymieszał Pan teatr kukietkowy z ulicznym i operą. Jak ten zespół odnalazł się w tak nowej rzeczywistości?

Ten pomysł zespół „kupił” od razu. Najtrudniejsze wyzwanie miał dyrygent i orkiestra, bo początkowo orkiestra miała grać z balkonu I piętra. Potem szukaliśmy różnych rozwiązań, bo była słabo słyszalna i nawet trochę kłóciliśmy się. W końcu znaleźliśmy kompromis. Dość szybko udało się wszystkim przekonać do mojej koncepcji. Pamiętam pracę nad kwintetem z przemytnikami, do którego wymyśliłem dość rozbudowaną akcję na stole, pod stołem, obok stołu i z przenoszeniem stołu. Gdy to opisałem solistom, spojrzeli na mnie, potem na dyrygenta i zapytali: „to my tak mamy śpiewać?” Na szczęście dyrygent stanął po mojej stronie i wszystko się udało. Dzięki temu spektakl tętni życiem, jak choćby aria Torreadora wykonywana „po pijanemu” na stołach. Pamiętam problem chóru żeńskiego, który w jednej ze scen miał zbiegać po bardzo stromych schodach. W przedstawieniu już zbiegają, ale na początku musiałem niektóre panie sprowadzać za rękę. W końcu profesjonalizm tego znakomitego zespołu przewyciężył strach. Bardzo dużo dobrej energii w tym przedstawieniu pochodzi także od chóru i tancerzy. Udało się wytworzyć dobrą atmosferę pracy. Ludzie cieszyli się, że robią *Carmen*, byli dumni, że pracują nad tak wielkim tytułem. Myślę, że to się przekłada, że to widać w scenach. Reżyser może mieć

różne pomysły, ale nie uda się ich zrealizować, jeśli nie przekona do nich śpiewaka, który ma je wykonać. Uda się to tylko wtedy, gdy soliści nie tylko pójdą za pomysłem reżysera, ale rozwiną go i dodadzą mu skrzydeł. Myśmy się bardzo dobrze przy tej pracy bawili i rozmawialiśmy niejednokrotnie do późnych godzin nocnych już w hotelu, czasem przy małym kieliszku. (Śmiech) Cały czas żyliśmy tą *Carmen*.

Oprócz tego, że jest Pan polonistą i reżyserem ma Pan także za sobą studia psychologiczne. Powiedział Pan kiedyś, że z psychologią zrywa Pan definitywnie, ale przecież reżyser to nikt inny jak swoisty psycholog, który analizuje postaci, rozkłada je na czynniki pierwsze, by potem, już po swoim, złożyć na nowo. Czy to wykształcenie dużo Panu pomaga?

Myślę, że świadomość ułatwia. Oczywiście nie każdy, kto kończy psychologię jest od razu psychologiem, ale myślę, że psychologia daje jedną rzecz, z której można skorzystać, jeśli tylko się chce. Psychologia uczy słuchać. I kiedy się słucha innych ludzi, a nie tylko siebie, to czasami się słyszy mądre i mniej mądre rzeczy. Rolą reżysera jest wybrać te mądre. Ale praca w dialogu powoduje, że ludzie się otwierają i stają się twórczy. To jest niezbędne w każdym twórczym zawodzie, chyba że jest się malarzem, albo poetą i pracuje się tylko ze sobą. Pamiętam moje pierwsze spotkanie z całym zespołem – czułem się, jakbym się zderzył z czołgiem. O reżyserowaniu nie było mowy a uciszenie całości było wyzwaniem nie lada.



Musiłem się szybko uczyć pracować w inny sposób. Niejednokrotnie scena się toczyła, a ja biegałem między chórzystami, solistami i tancerzami i na bieżąco udzielałem wskazówek. Jacek Bandurek – choreograf – bardzo mi w tym pomagał. Ja biegałem do jednych a on do innych. Innym problemem było na przykład przygotowywanie duetu Carmen i Don Josego, gdy brakowało jednego z wykonawców. Pracowaliśmy wtedy z wirtualnym partnerem, bądź ja musiałem grać brakującą postać. Dzięki temu grałem chyba wszystkie postaci z tej opery. (śmiech) Gdyby nie ogromna cierpliwość, pomysłowość, stalowe nerwy i poczucie humoru to nie udało by się tego wszystkiego zrealizować.

W Gliwicach do Pańskiego debiutu dobrano Panu solistów. Czy przy kolejnej inscenizacji, tym razem w poznańskim Teatrze Wielkim, chciałby Pan mieć wpływ na obsadę solistów Stiffelia, którego Pan będzie reżyserował?

W Poznaniu dyrektor Pietras był na tyle wspaniałomyślny, że ustalaliśmy tę obsadę razem. Solistów znam tylko ze sceny. Wracając jeszcze do *Carmen* to muszę przyznać, że trudno byłoby protestować, gdy ktoś proponuje mi Małgorzatę Walewską. Całą obsada była wyśmienita.

Gdy zasmakował Pan opery w ruinach teatru w Gliwicach to nie kusi Pana jakaś postindustrialna przestrzeń Poznania?



Oj, bardzo chętnie bym coś tu zrobił! Mamy wspaniałą starą rzeźnię w Poznaniu, która jest miejscem do tego stworzonym. Do tego potrzeba jednak po pierwsze pomysłu oraz wsparcia teatru, bo opera to najkosztowniejsza ze sztuk. Na razie stawiam pierwsze kroki w świecie operowym, ale marzę o zrobieniu mojej ulubionej opery Verdiowskiej – *Traviaty*. Bardzo chciałbym zrobić *Dydonę i Eneasa*. Tę operę Purcella znam prawie na pamięć, ale w Polsce nie sięga się często po opery barokowe. No i kusi mnie właściwie cały Mozart – oczywiście z *Don Giovannim* na szczycie. Bardzo interesujące byłoby także połączenie opery z teatrem lalkowym czy marionetkowym w większym wymiarze niż to zrobiłem w *Carmen*. Takie pomysły realizuje się już na świecie. W Polsce tego jeszcze nie widziałem, a daje to niesłychane możliwości inscenizacyjne i pozwala odkryć nowe rejony interpretacji.

Czy ma Pan jakiegoś guru wśród reżyserów operowych?

Takiego jednego trudno byłoby mi wskazać, ale ponieważ żyjemy w epoce DVD to często sięgam do arcydzieł nie tylko muzycznych, ale też znakomitych przedstawień. Coraz częściej soliści to już nie tylko doskonali śpiewacy, ale też wyśmienici aktorzy. Dzięki temu wkrótce może nastąpić zjawisko powrotu młodych widzów do opery. Świat wielkich widowisk, które przemawiają nie tylko obrazem, ale i muzyką jest bardzo atrakcyjny dla młodego widza. Dzięki temu przyciągniemy do opery nie tylko melomanów ale i ludzi teatru.

A komu z polskich kolegów reżyserów zazdrości Pan najbardziej?

Oczywiście musi paść nazwisko Mariusza Trelińskiego – reżysera, który pokazał, że można robić operę w sposób nowoczesny nie uchybiając jednocześnie dziełu muzycznemu. W operze nie można tak łatwo dokonywać skrótów, czy kompilować, jak w dziele dramatycznym.

*Przywołajmy więc nazwisko Grzegorza Jarzyny, który rozpętał burzę swoją inscenizacją *Cosi fan tutte*. Konserwatywni krytycy rwali włosy z głowy, a młoda publiczność bawiła się znakomicie.*

Ja nie jestem takim konserwatystą, by oburzać się na Boney M, którego użył reżyser w II akcie tej opery. Jestem otwarty na różnego rodzaju eksperymenty. Widać, że Grzegorz Jarzyna połknął bakcyła, bo potem zrealizował tego dziwnego *Don Giovanniego* teatralno-operowego. Na pewno to jest reżyser, który posiada niezwykły talent i niezwykłą wyobraźnię, a więc cechy, które są w operze niezbędne. Wspomnieć trzeba o Krzysztofie Warlikowskim – jeśli mówimy o nazwiskach, które odświeżają świat opery. Myślę, że nie mamy się czego wstydzić patrząc na ostatnie sezony. Polski świat opery będzie się zmieniał także dzięki solistom, którzy jeżdżą i występują za granicą. To się już dokonało w teatrze dramatycznym. Najwspanialsza jest różnorodność. Jeśli ktoś lubi klasyczne wystawienia opery, to z pewnością je znajdzie. Nie ma co robić „czarnego luda” z Trelińskiego, Jarzyny, czy Warlikowskiego. We trzech nie zdominują przecież całego świata operowego w Polsce. Będąc reżyserem dramatycznym jestem za poszukiwaniem nowego języka w operze, eksperymentowaniem.

Patrząc z perspektywy czasu gdzie nauczył się Pan więcej warsztatu reżysera – na studiach psychologicznych czy reżyserskich?

(śmiejąc) Najwięcej w pracy reżysera daje praca – spotkanie się z aktorami, z solistami. Najwięcej nauczyłem się od aktorów, których prosiłem, by mówili mi, czy to co wymyślam jest pożyteczne i konstruktywne. Dzięki temu nauczyłem się, co jest skuteczne w teatrze a co nie. Identycznie było w pracy z solistami. Oczywiście, tu muzyka buduje emocje, przez co nie ma sensu budować skomplikowanego procesu psychologicznego. Ważne są relacje między postaciami, informacje kim jest dana postać, ale podstawą jest muzyka.



Rozmawiamy w lipcu, a więc do premiery Stiffelia zostało kilka miesięcy. Czy dysponuje Pan już skryształizowaną wizją inscenizacji?

Przy makiecie spędziłem już wiele godzin ale jestem w środku tej drogi twórczej. Ważne jest, by scenografia pełniła służebną rolę wobec inscenizacji. Wysłuchałem już z 50 razy całą operę. Mam co robić, bo ta opera jest bardziej kameralna, a mnie zależy na tym, by była i muzyka, i teatr. Dyrygent twierdzi, że pierwszy akt jest bardzo dobry muzycznie a drugi i trzeci – słabszy, ja zaś uważam, że pierwszy akt daje mało możliwości teatralnych, w przeciwieństwie do drugiego i trzeciego. Mam nadzieję, że wszystko się zrównoważy.

MAESTRO

*© Paweł Orski
arsoperae@wp.pl*