

Teresa Krasnodebska - inspicjent niepowtarzalny

Na czym polega praca inspicjenta w teatrze operowym. Czym się ona różni od pracy w teatrze dramatycznym?

Różnica w pracy inspicjenta w teatrze operowym i dramatycznym polega przede wszystkim na różnym materiale, na którym się pracuje. U nas - w operze i balecie - jest to tekst w zapisie nutowym, a zatem konieczność znajomości tego języka, a dodatkowo bierna choćby znajomość obcych języków, w których się śpiewa, tzn. umiejętność przeczytania tekstu w obcym języku w połączeniu z językiem nutowym. Ważny jest też dobry słuch muzyczny, wrażliwość na przebieg tekstu muzycznego. Ale generalną podstawą jest materiał nutowy. W dramacie podstawą jest „po prostu” tekst w języku polskim.... Sama pracowałam tylko raz w dramacie tj. w Teatrze Narodowym, przy inauguracyjnym spektaklu *Dziadów* w wykonaniu Teatru Starego z Krakowa,



Teresa Krasnodebska

który to spektakl otwierał nasz Teatr Narodowy odbudowany po pożarze. Asystowałam wtedy koleżance - inspicjentce z Krakowa, która jedynie przywoływała na scenę aktorów i techników w odpowiednich momentach.

Praca inspicjenta w teatrze (operowym i dramatycznym) polega „po prostu“ na prowadzeniu spektakli. „Inspicjent to pomocnik reżysera przedstawienia, odpowiedzialny za organizacyjno-techniczną stronę przygotowywanego spektaklu. Pozostając w cieniu, inspicjent zapewnia dyskretnie inscenizacji świetność i wdzięk, za które zbiera pochwały reżyser“. (Patrice Pavise - *Słownik terminów teatralnych*).

Przybliżając nieco to zagadnienie widzowi, który nigdy nie był za kulisami teatru operowego, trzeba podkreślić, że to, co widać na scenie z fotela spektatora jest wynikiem wspólnej pracy wielu zespołów, którymi ktoś musi kierować, musi synchronizować ich działania, aby spektakl przebiegał zgodnie z założeniami dyrygenta, reżysera, choreografa, scenografa. Nie mówiąc o wielotygodniowych (czasem kilkumiesięcznych) próbach, praca inspicjenta zaczyna się od „zebrania“ w jednym czasie widzów na widowni (w kuluarach słychać wtedy dzwonki) artystów i techników na scenie oraz artystów- muzyków w orkiestronie. Po zaproszeniu dyrygenta do pulpitu, gdy kurtyna idzie w górę - na sygnał inspicjenta - realizujemy spektakl, tzn. wejścia artystów na scenę, zmiany dekoracji (przy otwartej kurtynie), zmiany efektów świetlnych, akustycznych, wideoprojektji itd. W zasadzie wszystko, co wymyślili twórcy przedstawienia, a co ma zaistnieć na scenie, dzieje się na sygnał inspicjenta. Odbywa się to na podstawie przygotowanego



Teresa Krasnodębska w Pafos na Cyprze

© J. Mularzowski

w trakcie prób scenariusza, wpisanego w wyciąg fortepianowy lub partyturę utworu, ale także na podstawie wspólnie wypracowanego systemu - od tamtej strony rampy spektakl prowadzi Maestro, z tej strony rampy „dyryguje“ spektaklem inspicjent.

„Kiedy dochodzi do idealnego mariażu dźwięku z obrazem, wtedy się to czuje. Scena ożywa: działa wtedy zasada: całość jest czymś więcej niż sumą części „(David Lynch). Oprócz tego wszystkiego i równoległe z działaniami spektakularnymi dobrze jest, jeśli inspicjent może być dla artystów opiekunem, powiernikiem, skrzynką kontaktową, odgromnikiem z razię „burzy”, encyklopedią i centralą telefoniczną, matką i ojcem artystów w czasie prób i spektakli – „Ty jesteś moją matką sceniczną” - powiedział do mnie Jose Cura podczas realizacji *Otella*, a także pomocnikiem i przyjacielem zespołu technicznego. Jeśli tak się dzieje, można powiedzieć bez przesady - żyjemy sztuką, żyjemy miłością... Bo komu, bez odrobiny szaleństwa, chciałoby się pracować, często latami albo i całe zawodowe życie, w tak szczególnym miejscu, jakim jest TEATR OPEROWY, gdzie każde przedstawienie jest co wieczór premierą, prototypem, niepowtarzalnym przeżyciem.

„Opera właśnie, poprzez swoje przemijanie jest głęboko ludzka. Odzwierciedla rytm przemijania człowieka. Przecież na każdym przedstawieniu przemijamy razem ze śpiewakiem, muzykiem, tancerzem i aktorem, czujemy się w jakiś sposób z nimi zjednoczeni. W filmie czy telewizji nie ma tej zbiorowej FASCYNACJI żywym człowiekiem, poczucia, że WSZYSTKO PRZEŻYWA SIĘ RAZ „ (Andrzej Kreutz-Majewski).



Teresa Krasnodebska
z Markiem Weiss-Grzesińskim i Mariuszem Trelińskim



Teresa Krasnodębska

© J. Multarzyński

W teatrze operowym jest mnóstwo możliwości inscenizacyjnych, co pewnie inspiruje, szczególnie niedoświadczonych reżyserów, do pomysłów nie zawsze mogących się zrealizować w praktyce. Często jest to niczym nieuzasadniona moda na nowoczesność. Jak widzisz ten problem ze swojej perspektywy?

Problem nowoczesności spektaklu rozpoczyna się w momencie interpretacji znaczenia nowoczesności. Na ten temat można by napisać dysertację doktorską. Wydaje się, że często niczym nieuzasadniona moda na nowoczesność jest podyktowana absolutną koniecznością zaszokowania widza i krytyka, wybicia się za wszelką cenę przed innych inscenizatorów. I powstaje błędne koło. Z mojej perspektywy widać „nowoczesne“ spektakle, które upodabniają się jedne do drugich, niezależnie od tego, czy rzecz dzieje się w starożytnej Troji, XIX-wiecznym Paryżu czy na Podhalu, w Rosji przełomu XVI i XVII wieku, w Grecji w czasach bajecznych, w Niemczech XVI wieku, w Pekinie w zamierzchłej przeszłości... Oczywiście problemy władzy, miłości, śmierci, zemsty, zdrady itd. są stare jak świat pod każdą szerokością geograficzną, ale czy świat i ludzie nie są interesujący właśnie przez to, że różnią się ponad to? Strojem, krojem i innymi walorami... I chciałoby się zobaczyć na scenie, jak to było niegdyś, bo to, co teraz jest na świecie, widać każdego dnia w TV i internecie. I raczej nie są to obrazy, o których marzy się przed zaśnięciem. A z perspektywy pulpitu inspicjenta? Czasami jest to przerost formy nad treścią, techniki nad muzyką, materii nad duchem. Był czas, gdy podporządkowywało się wszystko kaprysom wielkich śpiewaków, zwłaszcza diw operowych, był czas dyktatu wielkich



Teresa Krasnodębska podczas spaceru w Carcassonne



Teresa Krasnodębska

© J. Multarzyński

dyrygentów, teraz mamy epokę „tyranii“ inscenizatorów i reżyserów.

„Czym jest dla mnie opera? Wielką przygodą (...) która przenosi mnie w świat dźwięków, daleko od rzeczy ziemskich, jak wtedy, gdy jest się na pełnym morzu” (Claude Levi-Strauss).

W swojej pracy miałaś możliwość współpracy z najwybitniejszymi reżyserami i dyrygentami z zagranicy. Którego z nich w szczególny sposób zapamiętałaś?

Trudno jest mi wymieniać nazwiska, bo byłaby to moja „ocena“, a nie czuję się powołana do tej klasyfikacji. Natomiast z pewnością mogę powiedzieć, że „moim pierwszym“ (sensu stricto i sensu largo) reżyserem zagranicznym był AUGUST EVERDING, z którym miałam przyjemność pracować przy całym *Pierścieniu Nibelunga* Richarda Wagnera. Z tej też racji zapamiętałam go w szczególny sposób, o którym by długo opowiadać. Najkrócej mówiąc – był wymagający i zdecydowany, ale sprawiedliwy i cierpliwy, przy jednoczesnym bardzo miłym podejściu do wszystkich Ludzi Teatru, zarówno artystów, jak i techników. Doceniał i potrafił okazać także znaczenie działań zespołu technicznego i inspicjenta dla realizacji, przebiegu i ostatecznego efektu przedstawienia. Ważne jest, w jaki sposób twórcy spektaklu komunikują się z zespołami. Jeśli twórca obdarzony jest charyzmą, wtedy nie jest to dyktatura, ale wspólne doświadczenie, które daje wszystkim satysfakcję, a jednocześnie wszyscy bardziej się starają, choć reżyser czy dyrygent jest bardzo wymagający.



Teresa Krasnodębska i Valery Gergiev

© J. Mularzowski

A z polskich?

Pierwszym „moim“ polskim reżyserem był Marek Grześniński, z którym przygotowałam aż 18 premier (do tej pory pracowałam przy 104 premierach operowych i baletowych razem licząc), a polskim dyrygentem, który miał przemożny wpływ na pojmowanie funkcji i odpowiedzialności inspicjenta w Teatrze był Robert Satanowski (21 premier). Obaj Panowie byli moimi nauczycielami w „podstawówce“ mojej szkoły na scenie operowej. Musze tu wymienić jeszcze nazwiska dwóch artystów, z którymi praca i wynikająca stąd wiedza i doświadczenie procentują do dnia dzisiejszego – scenograf i malarz Andrzej Kreutz-Majewski oraz tancerz i choreograf Emil Wesołowski. Tych pięciu twórców zawsze będę wspominać w sposób szczególny, z wdzięcznością i sympatią, chociaż bywało, że nie raz była to droga przez mękę i nie raz łzy lały się na nuty inspicjenta. Anegdot z tamtych lat można by opowiadać wiele.

„Teatr jest najważniejszą rzeczą na świecie, gdyż tam pokazuje się ludziom, jakimi mogliby być, jakimi pragnęliby być choć nie mają na to odwagi i jakimi są”. (Tove Janson). Dodajmy, że po obu stronach kurtyny!

Zresztą praca z każdym artystą, realizującym dzieło operowe, jest inna za każdym razem, interesująca, pouczająca, intrygująca, dająca nowe spojrzenie na sztukę i człowieka. Przygotowywałam premiery z ponad czterdziestoma reżyserami i trzydziestu dwu dyrygentami. Z niektórymi wielokrotnie: z Jackiem Kaspszykiem - szesnaście premier, Andrzejem Straszyńskim - dziesięć, Mariuszem Trelisńskim - jedenaście, Laco Adamikiem - siedem. Dyrygentów prowadzących szeregowe spektakle, koncerty, recitale, którymi zawiadywałam było znacznie więcej, a na tej liście tak znaczące i „głośne“ nazwiska jak Krzysztof Penderecki, Leonard Bernstein, Marc Minkowski, Valery Gergiev i wielcy polscy mistrzowie – nie sposób wymienić wszystkich nazwisk, aby nie urazić niechcącym pominięciem kogokolwiek.

Nie wierzę, żeby przy takiej liczbie prowadzonych spektakli nie zdarzyła się sytuacja bardzo dramatyczna, grożąca na przykład przerwaniem spektaklu, albo inną nieprzewidywalną sytuacją. Czy możesz coś takiego sobie przypomnieć i opowiedzieć?

Przywołam dwie anegdoty. Pierwsza z „zamierzchłej“ przeszłości. Gramy balet L. Różyckiego *Pan Twardowski*. Po pierwszym akcie następuje przerwa, zespół techniczny zmienia dekoracje. Mamy zacząć akt drugi. Dyrygent wchodzi do orkiestronu, unosi batutę i w tym momencie rozlega się głos trąbki, nie wiadomo skąd. Konsternacja! Po chwili zapada cisza, dyrygent jeszcze raz chce zacząć II akt baletu i znów gra tajemnicza trąbka. Maestro oburzony, trębacz w orkiestronie podnoszą do góry ręce ze swoimi instrumentami, dając znak, że to nie oni grają, że oni niewinni, a tymczasem nieznaną radośnie szaleje i wygrywa swoje tryle. Po chwili milknie. Maestro już-już chce odchodzić od pulpitu i przerwać spektakl, ale odczekawszy kilka sekund znów unosi batutę – wszyscy nasłuchują – i wreszcie rozpoczyna się II akt *Pana Twardowskiego* zgodnie z partyturą, bez ekstra naddatków. Skąd wzięło się to niezwykle interludium? Główny brygadier sceny był trębaczem-amatorem. Po dopilnowaniu zmiany dekoracji, poszedł, jak zwykle do swojego pokoju i zaczął, jak czasami, grać na swojej trąbce. Ale zapomniał wyłączyć radiotelefon (starego typu – lata 70-te XX wieku) i koncert na trąbkę transmitowny był na scenę i do orkiestronu, a zapewne i na widownię. Prowadzący spektakl inspicjent, znając zamiłowania kolegi brygadiera, domyślił się, skąd wzięła się „dywersja“



Teresa Krasnodębska

© J. A. Mularzyski

i szybko zakończył ten nieplanowany występ. Jak widać do „obowiązków“ inspicjenta powinna więc należeć znajomość upodobań koleżeństwa: kto z kim i gdzie gra w karty lub szachy (albo na trąbce!), gdzie ogląda się mecze piłkarskie w telewizji, kto wyskakuje na papieroska na dziedziniec itd. Druga anegdota z ostatnich miesięcy. Spektakl *Traviaty*. Twórcy ulokowali dekoracje na wózkach scenicznych, które przesuwają się przed oczami widzów jak taśma filmowa. Wymaga to dużej precyzji działania wszystkich zespołów artystycznych i technicznych i szczególnej koncentracji inspicjenta przy pulpicie, z którego kieruje się spektaklem. Zaczyna się na oczach widzów zmiana scenografii z II na III akt, muzyka subito piano, sunie cicho dekoracja na wózkach, Violetta osamotniona rozpoczyna swoją ostatnią drogę i w tym momencie na stanowisko inspicjenta spada ulewa. Zalewa pulpit, inspicjenta, udaje się schować nuty pod blat, jest jeszcze kilka sekund, żeby krzyknąć przez interkom „Ratunku, tonę!“ pulpit przestaje działać, odbierając mi możliwość kontaktu ze „światem“, stojący obok kolega chwyta parasol - rekwizyt Alfreda i trzyma nade mną, spektakl swoim trybem toczy się dalej, woda nadal leje się, na szczęście tylko w tym jednym miejscu (nagła awaria urządzenia nawilżającego scenę). Porozumiewam się z zespołami przez „umyślnych“ – trzeba wywołać artystów z garderób, startuję efekty przez telefon, szczęściem muzykę i inscenizację mam w głowie, bo zamoczone nuty na kolanach. Koledzy, będący za kulisami mieli dodatkową atrakcję, zaś artyści na scenie i widzowie nie zorientowali się nawet, że ostatni akt *Traviaty* odbywał się w czasie „potopu”.



Teresa Krasnodębska

© J. Mularzowski

Pracowałaś na scenach różnych teatrów zagranicznych przy okazji podróży artystycznych Teatru Wielkiego - Opery Narodowej. Czy w jakiś zasadniczy sposób różnią się one od tej w macierzystym teatrze?

Przede wszystkim różnią się wielkością i wyposażeniem technicznym, w tym systemami łączności, akustyką, a także, co może banalne, ale mogące przysporzyć ambarasu usytuowaniem garderób i... bufetu. (Jeżeli scena jest świątynią sztuki, bufet jest z pewnością... zakrystią). W Dreźnie w Semperoper idąc na scenę trzeba było pokonać kilka pięter i długie korytarze, a jeśliby się w złą stronę skręciło, szukaj wiatru w polu! W Brukseli graliśmy w Cirque Royal, gdzie scena była półokrągła, garderoby w podziemiach w dawnych klatkach dla lwów i tygrysów (Cirque!), żadnej łączności interkomowej, a widownia daleko, za siedmioma górami i lasami. Z tych też powodów wiele spektakli musiało być na miejscu przeinscenizowanych, „dopasowanych” do konkretnego teatru, w którym graliśmy. W takich razach przydaje się inspicjentowi szybka orientacja w „teren”, aby topografia nowego miejsca nie spowodowała np. zagubienia się artysty, jak miało to np. miejsce w Clermond-Ferrand we Francji, gdzie, aby przejść z jednej strony sceny na drugą za kulisami, trzeba było biec przez ulicę przed teatrem... Na trasach naszych występów były ogromne sceny, jak Palais des Congres w Paryżu czy NHK-Hall w Tokyo albo szerokie i płytkie jak w Teatrze Sadler`s Wells w Londynie, czy maleńkie jak scenka w pięknym, secesyjnym budynku Kursaal Meran w Italii lub dla odmiany wielkie, otwarte amfi-



Teresa Krasnodębska w japońskiej restauracji

© J. Mularzowski

teatry pod gołym niebem, jak w Jerozolimie, w Paphos na Cyprze, Theatre de la Cite w Carcassonne we Francji, czy Arena Theater Xanten w Niemczech lub starożytny Odeon Heroda Atticusa w Atenach i wiele, wiele innych. Występowaliśmy też w sławnych teatrach, jak Bolszoj w Moskwie, Teatr Mariiński w Sankt Petersburgu, czy Wiener Staatsoper, które są dość zbliżone warunkami do macierzystego Teatru Wielkiego. W tym miejscu warto wspomnieć o naszych występach w Japonii, gdzie nie istnieje teatr operowy w formule europejskiej czy amerykańskiej. W różnych miastach Nipponu (Japonii) są przeważnie wielkie gmachy widowiskowe, gdzie mogą odbywać się zarówno przedstawienia operowe, baletowe, koncerty, różnego typu imprezy. W związku z tym nie ma stałego zespołu technicznego. Impresario przygotowuje grupę pracowników japońskich dla każdego zespołu gościnnego i ta ekipa jeździ np. z Teatrem Wielkim w czasie całego tournée (10 spektakli), ściśle współpracując z naszymi technikami. Pierwszy spektakl graliśmy zawsze (3 razy gościliśmy w Nipponie) jakby dla techników japońskich, aby zgrać się z nimi. Precyzja, z jaką wykonywali swoje zadania wg naszych wymagań, była czasami szokująca. Na każdej ze scen, gdzie zajeżdżaliśmy zaledwie 2,5 godz. wcześniej na jeden tylko spektakl, wszystko było przygotowane tak, jakbyśmy byli stale w tym samym miejscu. W dekoracji nic nie miało prawa przesunąć się choćby o 1 cm, a temperatura zmienić o jeden stopień. Za to zdarzało się, że nie było wcale kanału (w Mito) albo orkiestra siedziała na trzech poziomach (w Takasaki). Oczywiście za każdym razem różne były garderoby i widownie. Za każdym też razem był ten sam profesjonalizm i zaopiekowanie (oczywiście okazywane po japońsku, bez wylewności i dyskretnie). Generalnie mówiąc na każdej z gościnnych scen świata były inne warunki techniczne i akustyczne, do których trzeba było się na miejscu szybko przystosować, zaadaptować i ... zagrać z sukcesem!

Mimo bardzo ograniczonego czasu wolnego podczas wyjazdów zagranicznych, można również wykorzystać je turystycznie. Gdzie chciałabyś powrócić, tak bez obowiązków – turystycznie?

Do JAPONII !!!



© Juliusz Multarzyński
multarzyński@maestro.hb.pl