

Achim Thorwald - wiedzieć, czego jeszcze nie wiem

Jak można wyczytać w życiorysie, Pańska droga zawodowa, to nieustające dokonywanie wyboru – pomiędzy sportem i sztuką, muzyką i teatrem, aktorstwem i reżyserią. A do tego od lat uprawia Pan zawód dyrektora teatru.

Właściwie zawsze robiłem wszystko naraz i właśnie to jest dla mnie pociągające. Od roli dyrektora teatru odpoczywam reżyserując, a od reżyserowania odpoczywam przy biurku. Aktorstwo to zupełnie inne wyzwanie, niż opera, a dla wyrównania - sport. To w moim życiu zawsze bardzo dobrze pasowało.

I bez problemu można to połączyć?

Tak, pod warunkiem, że jest się dobrze zorganizowanym. Nauczyłem się w życiu jednej rzeczy - organizacji siebie i swojego czasu. Dlatego potrafię to, co robię w danym czasie, robić dobrze. Poza tym, dzięki temu oszczędzam sobie wiele stresu, bo stres stwarza się sobie samemu.

Apropos organizacji: trudno powstrzymać się od pytania o receptę na skuteczne kierowanie teatrem: nasz poznański Teatr Wielki czeka zmiana rządów, pierwsza od 15 lat; problem zarządzania teatrami operowymi dotyczy dzisiaj wielu miast w Polsce. Pan ma w tej dziedzinie duże doświadczenie...

Kieruje teatrami nieprzerwanie od 1976 roku: najpierw był to teatr dramatyczny, jednak koniecznie chciałem znaleźć się w operze - na początku był Würzburg i potem zawsze teatr trójczłonowy, obejmujący operę, balet oraz dramat: w Münster, Wiesbaden i Karlsruhe... Zasada kierowania jest identyczna. Różnice tkwią jedynie w strukturze organizacyjnej.

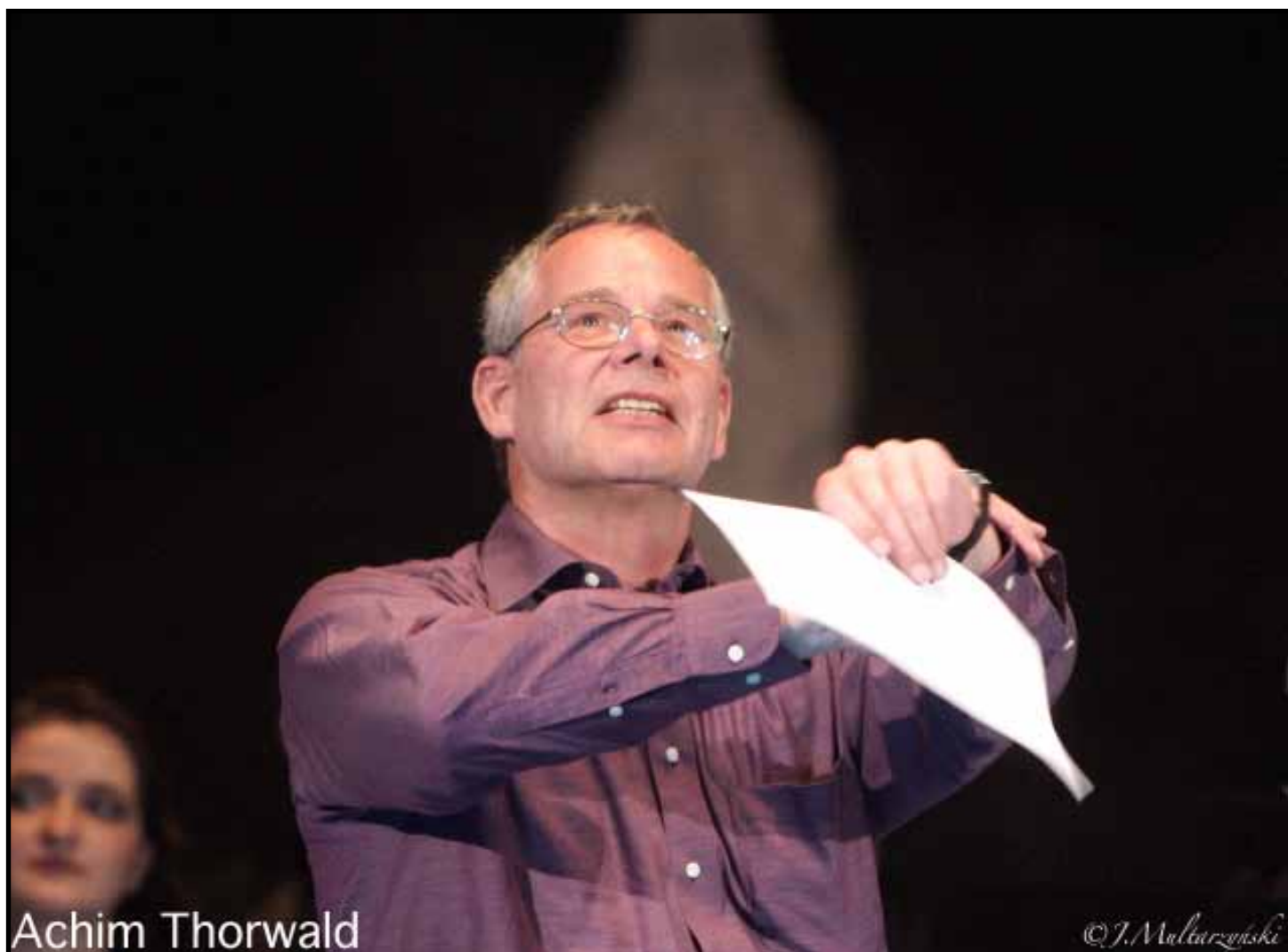
W poszukiwaniu idealnego rozwiązania ścierają się opinie co do tego, kto powinien kierować teatrem – menadżer czy artysta, a jeśli artysta, to dyrygent czy reżyser; ale jak poradzi sobie z pokusą zdominowania repertuaru własnymi realizacjami?

Uważam, że powinien to być artysta, ale w dzisiejszych czasach musi być zarazem świetnym organizatorem. Organizacja oznacza planowanie i możliwość administrowania. W kierowanych przeze mnie teatrach - a przecież również grałem jako aktor - nigdy nie byłem pierwszym reżyserem, ale zawsze próbowałem pozyskiwać najlepszych. Grałem też zawsze w ograniczonym stopniu, jedynie jeśli prosił o to reżyser, starając się nikomu z zespołu nie zabierać roli. Dyrektor powinien ponad wszystko służyć całemu teatrowi, ale ze świadomym, artystycznym zrozumieniem tego, co jest niezbędne dla sceny i co jest niezbędne dla zespołu. To politycy muszą wiedzieć czego chcą - czy chcą mieć teatr konserwatywny czy postępowy, czy kogoś kto rozwinie zupełnie nowe pomysły, czy może lepiej ostrożnie, krok po kroku - to jest decyzja polityków, którzy muszą komuś zaufać.

Nie uważa Pan, że opera jako gatunek wzbudza dzisiaj coraz mniej entuzjazmu? Czy

problematyka przedstawiona w XIX-wiecznym librecie może zainteresować współczesnego mieszkańca Europy?

Oczywiście! Weźmy przykład Tannhäusera - takie problemy człowieka, który nie potrafi się zdecydować, nie pasuje do społeczeństwa, a więc prowokuje, odchodzi, potem jednak zauważa że nie tędy droga, wraca, ale czuje się źle, jest outsiderem, znowu odchodzi... Ta nieumiejętność odnalezienia się, rozdarcie, bezskuteczne poszukiwanie wewnętrznego spokoju, miejsca w życiu - to nie jest problem uboczny, problem którego nie spotkamy dzisiaj. To problem psychologiczny. Każdą sztukę zatem, którą bierze się na warsztat reżyserski, którą wstawia się do repertuaru, każdą operę, każdy dramat - należy przeanalizować po kątem pytania o to, co opowiada się widzom. Istnieje ogromna ilość dzieł absolutnie niezależnych od epoki. Otello - kryminał psychologiczny, który może rozgrywać się zarówno dzisiaj jak i przed stu laty. Tannhäuser - tu mamy nawiązanie do czasów Wagnerowi współczesnych, dlatego przenieśliśmy akcje do XIX wieku - wtedy narodził się ten problem, ale jest to właściwie problem dzisiejszy. I to, co z mojego punktu widzenia jest fałszem, a mówię zupełnie subiektywnie - to sytuacja, kiedy dzieła używa się dla prowokacji. Teatr to dla mnie dialog. Rozmowa. Gdy mówię coś do ciebie, ale twoja opinia nie interesuje mnie - nie ma mowy o dialogu. Moja publiczność musi być porwana, aby chcieć rozprawić się z tym, co pokazałem im na scenie. Ja mam szansę to zrobić i chciałbym, żeby publiczność miała ochotę zastanowić się nad tym, dać się porwać emocjonalnie. Opera, to najpierw emocje, a potem głowa.



Tannhäuser dotyka problemu wolności sztuki, bądź jej braku. Dzisiaj w zasadzie wszystko jest dozwolone; czy wolność w sztuce nie prowadzi do jej upadku?

Sztuka to jest tylko prowokacja, duchowa i intelektualna, To może być pobudzenie, coś co nie pozwoli nam pozostać obojętnymi, wzbudza uwagę, wytrąca ze zwyczajnego procesu myślowego - to jest właściwa prowokacja. I to będzie istniało dopóty, dopóki będzie istniała ludzkość, dopóki będzie istniała sztuka. To, że można wszystko zrobić, nie wystarczy na długo. Niech wszyscy robią, co tylko chcą, ale musi to być tak dobre, że do mnie trafi. Muszę poczuć, że to mnie dotyczy. Zdarza się tak zawsze, kiedy coś jest interesujące, dobre, wartościowe artystycznie, dobre warsztatowo. Z każdej epoki zostają tylko dzieła najwartościowsze. I my za 50 lat będziemy wiedzieć, kto z tysięcy artystów pozostanie. Co do tego jestem w stu procentach przekonany.

Jest jeszcze problem rynku, gorączkowe próby dotarcia do możliwie szerokiego kręgu odbiorców. Ale czy powinno to być zmartwienie opery? Czy opera powinna trafiać do tzw. szerokiej publiczności?

Opera dociera zawsze do mniejszości, bo jest bardziej skomplikowana niż np. pop. Ale to nie znaczy, że opera upadnie. W poprzednich stuleciach - XIX, XX - to też zawsze było 5-10 procent społeczeństwa, które chodziło do opery, muzykowało. Projekt tzw. „oper ludowych” w



Niemczech (Volksoper) polegał na tym, że trafiano z operą do klasy robotniczej. I bardzo dobrze, ale to też było tylko 10 procent robotników, którzy chodzili do opery. Nie można było ich zmusić, i nie powinno się też tego robić. Ale każde społeczeństwo składa się właśnie z mniejszości. Jeśli by policzyć, kto rzeczywiście kupuje pop, to też jest niewiele więcej. Poza dwoma miejscami, które są powszechnie zaludniane - są to szkoła podstawową i cmentarz - wszystko inne jest dla mniejszości - czy basen publiczny, czy opera. Pytanie tylko, jak liczna jest mniejszość. U nas mniejszość, która chodzi do teatru jest tak liczna, że gdybyśmy utworzyli frakcje w Bundestagu to byłaby największa partia. Bardzo chętnie przytaczam te liczby politykom.

Czyli nie musimy się martwić o przyszłość teatru operowego. A co z najmłodszymi widzami?

O nich musimy dbać obowiązkowo, ponieważ w ostatnich czasach dużo się zmieniło. W społeczeństwie mieszczańskim było rzeczą naturalną, że chodziło się do teatru i na koncerty, dzieci były tam też zabierane. Dzisiaj tak już się nie robi, dlatego musimy pójść do szkół i przyprowadzać dzieci do teatru. U nas następuje to przy pomocy *Czarodziejskiego fletu*, *Wolnego strzelca* i *Jasia i Małgosi*, to takie opery wprowadzające. Na tych spektaklach wygląda jak na koncercie rockowym, ale przekonuję naszych artystów z orkiestry, chóru: musicie to wytrzymać. Widzowie trafiający do opery jako dzieci, potem wracają.

A upowszechniane ostatnio transmisje oper na bimerach, seanse operowe w kinach, co Pan o tym sądzi?

To jest zafałszowanie opery, bo transmitowane przez niewłaściwe medium. Sens robienia opery i teatru tkwi w bezpośrednim działaniu: ludzie siedzą i oglądają to, co robią inni ludzie. Istnieje bezpośrednie promieniowanie jednych na drugich. A jeśli odbywa się to przez telewizję albo film, stwarza się dystans. A śpiewak oglądany z nagrania nie jest zbyt atrakcyjny. W każdym razie, myślę że dla tych, którzy chodzą, i tak poszliby do opery - dla nich jest to interesujące, ale nie zyska się dzięki temu ani jednego widza. Raczej odwrotnie - jeśli ktoś był w teatrze, będzie chciał to zobaczyć. Ale znowu słyszy głosy jak z płyty, nie bezpośrednio.

To istnieje w kategoriach rynku ale choćby jednego fana operze nie przysporzy.

Z drugiej strony operowi fani są coraz bardziej wymagający, na co wpływa wysoka jakość utrwalania i przekazu dźwięku i obrazu. Czy przekłada się to na kształcenie młodych śpiewaków? Sam otrzymał Pan wykształcenie wokalne i aktorskie i pracuje Pan ze śpiewakami.

Co tyczy śpiewania i wykształcenia śpiewaka: podstawą jest kształcenie wokalne; ale dzisiaj nie akceptuje się już - i tu mam na myśli zarówno reżyserów jak i współczesną publiczność - że solista podchodzi do rampy i śpiewa. W grupie dyrektorów oper długo naciskaliśmy na rektorów uczelni artystycznych, aby studenci otrzymywali rozsądne przygotowanie aktorskie. Skutkiem tego od pewnego czasu nauka sztuki scenicznej jest dość szczegółowa: śpiewacy uczą się tańca, fechtunku itd. To zresztą dotyczy zarówno wykształcenia aktorskiego u śpiewaków jak i emisji głosu u aktorów, ich wykształcenia muzycznego. Ja osobiście miałem szczęście, bo w salzburskim Mozartem, gdzie studiowałem, wszystko to było. W tej dziedzinie jest jeszcze mnóstwo do zrobienia, dlatego też wiele teatrów, w tym również nasz, stworzyło studio operowe, w którym młodzi ludzie - ci, którzy nie ukończyli jeszcze studiów albo zostali właśnie absolwentami - mają dodatkowe 2-3 lata, podczas których otrzymują stypendium i są wdrażani w operową codzienność; mogą zorientować się, czego się wymaga. Mogą równocześnie studiować, a jeśli

widać, że ktoś ma wyjątkowe predyspozycje, jest przyjmowany do zespołu, lepiej opłacony, i w ten sposób ma szansę powoli prawidłowo przystosowywać się do sceny. Przekonaliśmy się, że w wielu wypadkach angażowaliśmy ich na stałe kontrakty albo była to odskocznia do innego, mniejszego teatru, gdzie otrzymywali pierwszy angaż.

Jest Pan orędownikiem wspólnego działania teatrów operowych, czego wyrazem jest międzynarodowa organizacja Opera Europa.

Jej powołanie zrodziło się z potrzeby, oraz założenia, że wszyscy ciągle możemy się od siebie wzajemnie uczyć. W 1994, zachęcony przez mojego ówczesnego szefa, Amerykanina, zostałem członkiem formacji Opera America. Podczas pewnej dyskusji na temat teatrów operowych w świecie uświadomiłem im, że problemy opery w Ameryce są tak dalece inne, niż nasze, że my musimy mieć własną organizację. Potem pomysł ten rozwinąłem z dwoma kolegami z Finlandii, a wiele północnoeuropejskich teatrów operowych jest członkami Opera America. Zgromadziliśmy ich wówczas w Strasburgu i przedstawili im pomysł stworzenia odrębnej organizacji europejskiej. Początkowo nazywała się European Opera Network. We Włoszech i południowej Europie istniała Euro lirica, organizacją bardzo luźna. Dzięki mozolnej pracy - a panicznie bali się Amerykanów - przekonaliśmy ich do przyłączenia się: wprawdzie istniejemy w ramach organizacji amerykańskiej, ale otwieramy własny interes. I tak, w 2001 roku, z tego stowarzyszenia, powstała w końcu Opera Europa, z siedzibą w Strasburgu. Organizacja rozrosła się to do tego stopnia, że liczy dziś 117 teatrów, z tendencją rosnącą, od Moskwy, poprzez Sofię, Tel Awiw, po Tokio i Johannesburg - członków na prawach gościa. Podstawową zasadą działania jest: wymiana doświadczeń, współpraca, użyczanie produkcji, bądź współpraca przy tworzeniu nowych produkcji, które potem pokazywane są w kilku teatrach. Spotykają się nasi dyrektorzy techniczni, omawiają własne problemy, marketingowcy omawiają swoje, jeden uczy się od drugiego. Bo Finlandii robi się to może inaczej, w Londynie czy w Hiszpanii też inaczej. Ale jest regularna wymiana myśli. Pomijając to, że zawsze wiemy, gdzie śpiewa jaki Tamino, kiedy kto jest pilnie potrzebny, wystarczy jeden klik. Mamy bardzo rozwiniętą bazę danych - dotyczącą produkcji, planów, a ostatnio nawet większe biuro w Brukseli.

Na pewno niezbyt ucieszyli się agenci.

Tak, z początku może rzeczywiście nie byli zadowoleni, ale to nie może być przeszkodą. Przy tej działalności nauczyłem się bardzo dużo. I chcę ciągle wiedzieć, czego jeszcze nie wiem.

Wróćmy do Wagnera: czy Bayreuth jest dziś jeszcze wzorcem interpretacyjnym?

Od 1985 roku jestem tam co rok, powiem więcej - w inscenizacji Wieganda Wagnera w Stuttgarcie, która potem była przeniesiona do Bayreuth (to na jej potrzeby wynalazł obrotówkę i była to rewolucja po wojnie) byłem małym Nibelungiem. Bayreuth to dziś ciągle miejsce twórczej wymiany myśli ludzi teatru. Ale z powodu wpływu przemysłu nagraniowego, rynku, wiele z jakości kreacji wokalnych utracono. Np. skomponowano obsadę wyłącznie z Amerykanów, bo tamtejszy rynek miał być zaangażowany. Niestety, nie wszyscy byli dobrzy. Bo śpiewacy najwyższej rangi - a tych oczekuję w Bayreuth - pochodzą z całego świata, nie są związani z konkretnymi rynkami. I w tym względzie w ostatnich latach coś przepadło. A druga rzecz, która upada, to etyka wymiany myśli: jeśli zaprasza się kogoś, kto dotąd jeszcze nigdy nie wyreżyserował opery - i zaprasza się



Achim Thorwald

© J. Maltowski

go właśnie do Wagnera, gdzie trzeba bardzo dokładnie znać każdą nutę partytury, każdą partię, bo tekst szkicuje jedynie powierzchownie, a istota historii, czy też wiele historii jedna po drugiej, tkwi są w partyturze - to bardzo mi przykro, ale to jest pęd opinii felietonisty czy też opinii ogólnej, nie wiem, ale - aby kształtować styl - do tego trzeba mieć i użyć własną głowę. I tak oto jesteśmy z powrotem przy dyrektorach.

Proszę jeszcze na koniec powiedzieć, na ile ważny jest Wagner?

Wagner jest bardzo ważny. Obok niewielu: Mozarta, Bacha, jest wielki. Stworzył muzykę, która formalnie jest o wiele bardziej interesująca, barwniejsza, nowocześniejsza niż to, co przed było nią i to co było po niej. Genialny jeśli chodzi o emocje, a obok tego ma fenomenalną instrumentację, która precyzyjnie oddaje emocjonalność. Poza tym stworzył historię, a jako twórca języka wynalazł również własny język. Nie sposób tego porównać z nikim innym. Dlatego duchy i umysły zawsze będą sprzeczać się o Wagnera, darzyć najgorętszym uwielbieniem i pałać wstrętem. On nie pozostawia obojętnym. I to jest szczególne.



MAESTRO
www.maestro.net.pl

© Katarzyna Liszkowska
kliszkowska@opera.poznan.pl