

# Chcę tu zapuścić korzenie

## **Magdalena Sasin: Jaki powinien być dobry teatr operowy?**

**Rafał Kłoczko:** Przede wszystkim teatr operowy nie może być samotnym punktem na mapie miasta – powinien przenikać jego tkankę i realnie w niej żyć. Musi być miejscem spotkania: otwartym na różne grupy wiekowe, różne wrażliwości i różne potrzeby, a zarazem uważnym na swoich stałych melomanów i ich fascynacje. Taki teatr powinien być dostępny nie tylko programowo, ale też społecznie i przestrzennie. Zależy mi na tym, by działalność Teatru Wielkiego wykraczała poza sam gmach instytucji – obejmowała Łódź, region, inne miasta w Polsce, a także partnerstwa europejskie. Dziś dobry teatr operowy to teatr zakorzeniony lokalnie, ale myślący szeroko i odważnie o swojej obecności w świecie.

## **A konkretne pomysły?**

Bardzo ważna jest dla mnie edukacja, ale rozumiana szerzej niż tylko jako oferta dla dzieci i młodzieży. Teatr operowy powinien świadomie pracować również z młodymi dorosłymi, którzy dziś bywają grupą paradoksalnie pomijaną, a także z seniorami. Potrzeby osób starszych są często niesłusznie infantylizowane, podczas gdy z mojego doświadczenia wynika coś przeciwnego: to publiczność niezwykle uważna, otwarta i gotowa na ambitne propozycje. W Zielonej Górze to właśnie Uniwersytet Trzeciego Wieku stał się ważnym partnerem koncertów muzyki najnowszej, także z prawykonaniami. Bliska jest mi również idea edukacji emocjonalnej poprzez sztukę. Żyjemy w świecie nadmiaru bodźców, pośpiechu i przeciążenia. Coraz więcej osób szuka przestrzeni, w której można się zatrzymać, odetchnąć i bezpiecznie przeżyć własne emocje. Opera i balet dają taką możliwość. Zależy mi na pokazywaniu, że wielkie dzieła operowe nie są muzealnymi eksponatami, lecz opowiadają o sprawach wciąż aktualnych. „Traviata” może stać się punktem wyjścia do rozmowy o stracie, samotności, odchodzeniu, próbie zmiany własnego życia. Sztuka pozwala doświadczyć katharsis – emocje są prawdziwe, ale przeżywane w bezpiecznej przestrzeni. Myślę też o otwieraniu teatru na współczesne potrzeby społeczne. Jednym z takich pomysłów jest „otwarta łoża” – miejsce dla osób, które przychodzą do teatru same, ale chcą nawiązać kontakt z kimś siedzącym obok. Teatr może być również przestrzenią budowania relacji.

## **Jak poszerzać grono odbiorców?**

Trzeba konsekwentnie walczyć z różnymi formami wykluczenia – transportowego, finansowego, ale też psychologicznego i środowiskowego. Wykluczenie komunikacyjne można częściowo ograniczać poprzez spektakle wyjazdowe i obecność teatru poza jego siedzibą. Z wykluczeniem finansowym da się mierzyć dzięki wydarzeniom plenerowym, społecznym i takim formatom, które obniżają próg wejścia do świata opery. Bliska jest mi idea włączania całego miasta w życie instytucji. Chciałbym, aby jedna z premier Teatru Wielkiego stała się projektem wspólnotowym – z udziałem lokalnych społeczności, szkół, z warsztatami, działaniami w przestrzeni miasta. Takie doświadczenie wyniosłem z międzynarodowego projektu operowego „Orfeo & Majnun”, gdzie praca z mieszkańcami, warsztaty tworzenia rekwizytów i obecność opery poza samym gmachem sprawiły, że ludzie zaczęli traktować to wydarzenie jak „coś własnego”. Jestem przekonany, że podobną energię można uruchomić także w Łodzi. Ważne jest również to, co dzieje się po spektaklu. To wtedy emocje są najsilniejsze, a potrzeba rozmowy – najbardziej naturalna. Spotkania z artystami, dyskusje po przedstawieniach, formuły bardziej otwarte na widza mogą budować trwałą więź z teatrem. Trzeba jednak myśleć praktycznie: jeżeli mówimy o otwartości, musimy brać pod uwagę także kwestie dojazdu. Być może część weekendowych spektakli powinna rozpoczynać się wcześniej, po południu, aby także osoby spoza Łodzi mogły bezpiecznie wrócić do domu. Mam też poczucie, że warto myśleć o Teatrze Wielkim szerzej – w powiązaniu z układem komunikacyjnym miasta i regionu. Łódź ma bardzo dobrą siatkę połączeń kolejowych i to jest potencjał, który można twórczo

wykorzystać. Jeśli instytucja chce poszerzać grono odbiorców, musi wychodzić im naprzeciw i dostrzegać realne potrzeby. Inaczej teatr będzie postrzegany albo jako muzeum, albo jako przestrzeń zamknięta w kręgu własnych eksperymentów. A przecież powinien być miejscem żywym, obecnym i potrzebnym.

### **Jaki repertuar pan planuje?**

Chcę budować repertuar oparty na wyraźnych filarach. Jednym z najważniejszych pozostaje dla mnie muzyka polska - nie tylko kanoniczna, ale także ta mniej znana, niesłusznie zapomniana, czasem wymagająca rekonstrukcji. Uważam, że Teatr Wielki w Łodzi powinien nie tylko pielęgnować tradycję, lecz także przywracać należne miejsce dziełom, które z różnych powodów zniknęły z afisza. Równocześnie repertuar musi zachowywać równowagę: między klasyką a muzyką XX i XXI w., między tytułami dobrze znanymi a propozycjami bardziej odkrywczymi, między premierami a wznowieniami. Ważne miejsce powinna mieć także wielka europejska opera - repertuar francuski, włoski i niemiecki - ale również muzyka współczesna, bo żywy teatr operowy musi pozostawać w kontakcie z tym, co dzieje się tu i teraz. To oczywiście wymaga mądrej pracy (i współpracy!) z publicznością, ale jestem przekonany, że odbiorcy są gotowi na nowe dzieła, jeśli zaprasza się ich do tego świata z szacunkiem i na zasadzie partnerskiej.

### **Pan także jest kompozytorem...**

Tak, choć we własnej twórczości chyba bliżej mi do tradycyjnego nurtu. Krytycy pisali, że moja muzyka nawiązuje do Schuberta czy Wolfa. Faktem jest, że muzyka wokalna jest mi szczególnie bliska - pieśni solowe z fortepianem, utwory chóralne, formy wokально-instrumentalne. Czasem komponuję na zamówienie, a czasem z wewnętrznej potrzeby. Chętnie tworzę także aranżacje - to niemal mój drugi zawód. Ale... są momenty, gdy należy odsunąć własne ambicje na bok i w pełni poświęcić się zadaniu, które zostało mi powierzone.

### **W Teatrze Wielkim w Łodzi narastają konflikty. Jak pan chce je rozwiązywać?**

Przede wszystkim poprzez rozmowę, ale rozumianą nie jako gest, tylko jako stały element zarządzania instytucją. Zależy mi na tym, by pracownicy mieli poczucie, że są słuchani, a nie tylko informowani o podjętych decyzjach. Jeśli przychodzą do dyrektora ze swoimi problemami, to nie jest kłopot - to wyraz zaufania, którego nie wolno zmarnować. Dialog nie wyklucza decyzyjności - przeciwnie, pozwala podejmować decyzje uczciwiej i czytelniej. Uważam, że teatr nie może być zarządzany w oderwaniu od zespołu. Dlatego ważne są dla mnie ciała doradcze i rzeczywisty wpływ pracowników na sprawy instytucji - zarówno w obszarze artystycznym, jak i organizacyjnym. Napięcie oczywiście nie da się całkowicie wyeliminować, bo teatr jest miejscem intensywnej pracy, silnych emocji i dużej presji. Można jednak nie dopuścić do tego, by konflikty narastały przez brak komunikacji, niejasność decyzji czy poczucie lekceważenia. Bardzo istotne jest też wzmacnianie kompetencji kierowników, bo to oni w ogromnej mierze kształtują atmosferę pracy. Potrzebne są szkolenia z komunikacji, mediacji, zarządzania zespołem. Równie ważna jest troska o dobrostan pracowników, bo artyści i zespoły techniczne funkcjonują pod dużym obciążeniem, narażeni na stres i wypalenie. Dobrze prowadzona instytucja musi traktować takie wsparcie poważnie.

### **Dlaczego z filharmonii przechodzi pan do teatru operowego?**

Ponieważ jestem przede wszystkim człowiekiem teatru. Odkąd po raz pierwszy dyrygowałem operą (a było to „Verbum nobile” Moniuszki), forma ta zaczęła mnie wciągać coraz mocniej. Fascynuje mnie jej złożoność - spotkanie muzyki, słowa, sceny, ruchu i pracy wielu zespołów, które muszą oddychać w jednym rytmie. Moja droga zawodowa od lat prowadziła mnie właśnie w tym kierunku - z Gdańska, poprzez Wiedeń, Brukselę, Warszawę, aż do Łodzi. Filharmonia to dla mnie bardzo ważny etap i doświadczenie w zarządzaniu, budowaniu zespołu, prowadzeniu instytucji. Teraz jednak przyszedł moment, w którym mogę połączyć to doświadczenie z tym, co od dawna jest mi szczególnie bliskie artystycznie. W Łodzi otrzymałem kontrakt na trzy lata, ale myślę o tej pracy w

perspektywie dużo dłuższej.

### **Pana dotychczasowe związki z Łodzią?**

Minęło dziesięć lat od chwili, gdy asystowałem tu Łukaszowi Borowiczowi przy premierze „Złotego runa” Aleksandra Tansmana. Wtedy po raz pierwszy naprawdę poznałem ten teatr i od razu ujęły mnie jego skala oraz możliwości, jakie daje artystom. Od tamtej pory wielokrotnie wracałem do Łodzi — na Łódzkie Spotkania Baletowe, premiery, koncerty w filharmonii. W ubiegłym roku dyrygowałem w kościele jezuitów „Requiem” Mozarta oraz „Lacrimosę” Magdaleny Cynk z Chórem i Orkiestrą TWŁ. Zamierzam się tutaj przeprowadzić, bo uważam, że aby naprawdę zrozumieć instytucję, trzeba być w niej obecnym na co dzień, żyć jej rytmem. Chcę w Łodzi zapuścić korzenie. Jestem tego miasta zwyczajnie ciekaw.

### **Proszę opowiedzieć o swoich gustach muzycznych.**

Mam gust dość szeroki... Z jednej strony lubię niemiecki metal, zwłaszcza Rammstein, z drugiej — jestem melodystą i poddaję się każdej pięknej melodii. Dlatego tak bliskie są mi piosenki międzywojenne i powojenne, Kabaret Starszych Panów, Piwnica pod Baranami, Hanka Odronówna czy Mieczysław Fogg. Jako dyrygentowi najbliższymi mi do dzieł scenicznych o wielkim ładunku emocjonalnym — do Pucciniego, Verdiego, do muzyki, która pulsuje. Równocześnie pociąga mnie to, co nieznanne: zarówno muzyka współczesna, jak i ta zapomniana. Szczególnie fascynuje mnie muzyka polska, bo wciąż pozostaje obszarem pełnym odkryć. Tą pasją zaraził mnie Szymon Mechliński, dzięki któremu poznałem utwory Dołyckiego, Skirmuntta czy Gorskiego (niektóre z nich zinstrumentowałem i wspólnie je wykonywaliśmy). Jako Polacy mamy się czym pochwalić, a jednak zbyt często patrzymy na własną tradycję z niepotrzebnym kompleksem... Tymczasem moje doświadczenie z „Halką” w Wiedniu tylko mnie w tym utwierdziło: zagraniczni artyści potrafią patrzeć na polską muzykę ze świeżością i autentycznym zachwytem. Jednym z moich marzeń jest rekonstrukcja pełnej partytury „Pana Wołodyjowskiego” Henryka Skirmuntta. To muzyka świetnie napisana, pełna energii i emocji. Kto wie — może kiedyś uda się ją wystawić właśnie w Łodzi.

### **Jak postrzega pan rolę dyrektora tak skomplikowanej instytucji, jak teatr operowy?**

Dyrektor nie może być samotnym liderem na szczycie, bo żadna osoba nie jest w stanie być w teatrze operowym alfą i omegą. To instytucja z natury zespołowa, dlatego tak ważne jest poczucie współodpowiedzialności. Zależy mi na teatrze, w którym nikt nie czuje się niewidzialny — bo równie ważni są tancerze, soliści, orkiestra, chór, technicy i administracja. Rola dyrektora polega także na tym, by łączyć sprawy artystyczne z organizacyjnymi i społecznymi. To znaczy: być obecnym w życiu miasta, budować partnerstwa, rozmawiać z organizatorem, szukać sojuszników, jasno mówić o potrzebach instytucji i ludzi, którzy ją tworzą. Dyrektor musi również odpowiedzialnie myśleć o finansach. Dziś stabilność buduje się nie tylko przez wielkie deklaracje, ale także przez konsekwentne pozyskiwanie partnerów i sponsorów dla konkretnych działań — choćby pojedynczych programów edukacyjnych czy projektów społecznych.

### **Z jakimi emocjami zacznie pan pracę?**

Przede wszystkim z dużą ciekawością — tej instytucji, ludzi, ich sposobu pracy, potrzeb, ale także rytmu tego miejsca. Mam świadomość, że zespół Teatru Wielkiego przeszedł w ostatnim czasie wiele... zmian. Przychodzę z otwartością i z czystą kartą, ale wiem też, że na początku będę kimś „z zewnątrz”. Dlatego liczę przede wszystkim na kredyt zaufania. A jeśli go otrzymam, zrobię wszystko, by go nie zawieść.

**Wywiad ukazał się w skróconej wersji w "Kalejdoskopie" 05/26.**

