

MAGAZYN
KULTURALNEGO
CHAMA

WYCHODZIMY
DO ...

Numer 7



Wstęp

To będzie numer nietypowy. Coś pomiędzy poradnikiem a poszerzeniem naszej wiedzy. Zabieramy was do krainy sztuki, ale w odmienny sposób. Nie będziemy dziś analizować konkretnych dzieł czy dokonań, bowiem zasiądziemy na widowni i postaramy się zrozumieć jak to wszystko działa, funkcjonuje i dlaczego nie zawsze smoking wypada założyć wychodząc do teatru. Zapraszamy na rozmowę z Pawłem Kapułą, jednym z najzdolniejszych kapelmistrzów młodego pokolenia, który opowiada o kształtowaniu repertuaru w filharmoniach i programów poszczególnych koncertów. Benjamin Paschalski z Hanną Maliszewską widzą swoimi oczami świat publiczności i dzielą się swoimi spostrzeżeniami. Do miejsca scenicznych prezentacji zabiera nas nieśmiertelny obraz filmowy Agnieszki Holland *Aktorzy prowincjonalni*, a także poznamy tajemnice przygotowań do wydarzeń muzycznych lżejszego kalibru. Na koniec zaproszenie do stołu – co zamówić w restauracji po udanej wizycie w przybytku kultury. Udanej lektury!

Zapraszamy do lektury i komentarzy!



Redakcja



SPIS TREŚCI

1

WYWIAD Z PAWŁEM KAPUŁĄ -
JAK KSZTAŁTOWAĆ REPERTUAR
FILHARMONII

2

PRZEWODNIK
WIDZA

3

PRO-WINCJA

4

JAK WYGLĄDA ORGANIZACJA
KONCERTÓW

5

TANIEC SMAKÓW



MUZYKA + PASJA = DYRYGENT

WYWIAD Z PAWŁEM KAPUŁĄ
STAŁYM PIERWSZYM GOŚCINNYM DYRYGENTEM
ORKIESTRY SYMFONICZNEJ FILHARMONII
POMORSKIEJ W BYDGOSZCZY

Gdy odwiedzamy sale koncertowe, orkiestrę prowadzi osoba odwrócona plecami do widowni. Nie widzimy twarzy, jedynie nienaganną sylwetkę w perfekcyjnie skrojonym ubraniu oraz podziwiamy ruchy rąk postaci. To dyrygent. Rozmawiamy z jednym z najzdolniejszych kapelmistrzów młodego pokolenia – **Pawłem Kapułą**. Przez kilka sezonów asystent Jacka Kaspzyka w Filharmonii Narodowej, a od niedawna stały pierwszy gościnny dyrygent Orkiestry Symfonicznej Filharmonii Pomorskiej w Bydgoszczy. Opowiada nam o tworzeniu programu koncertu, sezonu symfonicznego, a także do czego służą magiczne ruchy batutą i wolnymi dłońmi.

Benjamin Paschalski: Można powiedzieć, że zawód dyrygenta jest niemy. Gdy prowadzisz orkiestrę, to nic nie mówisz. Ale gdy przygotowujesz koncert, to chyba rozmawiasz z orkiestrą?

Paweł Kapuła: Gdy prowadzę próbę i dyryguję np. fragmenty symfonii, koncertu czy uwertury i coś idzie nie tak, to przerywam i na bieżąco podaję uwagi. Później zazwyczaj powtarzamy ten sam fragment, żeby sprawdzić, czy udało się osiągnąć cel, czy też należy dalej nad nim popracować. Generalnie, im lepsza orkiestra i dyrygent, tym mniej potrzebnych prób, bowiem muzycy znakomicie zapamiętują uwagi i realizują to, o co się ich poprosiło. Nie ma więc czasu, aby rozmawiać i wszystko pokazuje się tylko rękoma. Oczywiście nie każdą rzecz można wskazać, ale im mniej się mówi, tym lepiej.

BP: Zatem do czego służą dyrygentowi ręce? Od czego uzależnione jest trzymanie batuty w prawej lub lewej dłoni bądź nietrzymanie jej w ogóle?

PK: Od tego czy się jest lewo- czy praworęcznym. Większość dyrygentów jest praworęcznych, choć np. Krzysztof Penderecki był leworęczny. Zasadniczo są dwie szkoły wyjaśniające do czego służą obie ręce. Zasada, którą ja wyznaję i której byłem uczony jest taka, że prawa ręka jest od tego, żeby dobrze taktować, odmierzać czas, czyli jest ona ręką bardziej techniczną.

Natomiast lewa powinna odpowiadać za stronę muzyczną i interpretacyjną, czyli za pokazywanie artykulacji, dynamiki frezowania, jakości dźwięku, tego czy ma być on miękki czy bardziej twardy, bardziej napięty czy rozluźniony. Trudno jest dyrygować cały czas, mając oddzielone ręce, ale to jest sytuacja idealna. W pewnym momencie, pracując czy operując dokładnie w ten sam sposób lewą i prawą ręką, przestaje się dyrygować, a zaczyna się tylko taktować. A to jest diametralna różnica! Taktowanie jest bardzo potrzebne, zwłaszcza podczas grania muzyki współczesnej, ewentualnie innego szybkiego motorycznego fragmentu, w którym są odmienne rytmy i instrumentacja. Taktowanie pomaga orkiestrze wiele uporządkować. Im mniej jest wówczas ruchów i im są one bardziej zwarte, tym lepiej.

BP: Czy jest jakaś jedna generalna szkoła dyrygentury, czy jest to jednak zawód bardzo zindywidualizowany i spersonalizowany?

PK: Wydaje mi się, że nie ma jednej szkoły. Na pewno mówi się o skandynawskim stylu dyrygowania. Legendą jest Jorma Panula, wielki nauczyciel, który nigdy nie zrobił kariery jako dyrygent. Do dzisiaj zaś udziela lekcji, choć ma 93 lata, jest w tym znakomity i wiele osób korzysta z jego wskazówek, pomocy i wsparcia. Skandynawski styl charakteryzuje się przede wszystkim niesamowitą klarownością. Wynika to z faktu, iż bardzo wcześnie, np. w Finlandii, rozpoczyna się naukę dyrygowania, wyznając zasadę, że tak jak skrzypek czy pianista powinien uczyć się grania od piątego roku życia, to tak samo dyrygent powinien pobierać lekcje taktowania w młodym wieku. To umożliwia im wyćwiczenie pewnych ruchów. Dzięki temu w wieku 20 lat wykonują je naturalnie i mają przewagę nad innymi, którzy uczą się tego dużo później. Innym słynnym dyrygentem i pedagogiem był Rosjanin Ilya Musin, który także miał swój autorski styl dyrygowania. U niego uczył się na przykład dyrektor Orkiestry Polskiego Radia w Warszawie – Michał Klauza.

Zasadniczo dyrygowanie jest bardzo uniwersalną kwestią. Musi być bowiem zrozumiałe dla kogoś, kto znajduje się w Polsce, w Chinach, w Australii czy w Stanach Zjednoczonych. Sam styl dyrygowania to technika, czyli ten podstawowy warsztat i umiejętność panowania nad orkiestrą poprzez ręce. Wypracowuje się to, po pierwsze, w trakcie nauki, a po drugie, będąc np. asystentem, ponieważ wtedy obserwuje się innych dyrygentów. W ten sposób rozwijamy i kształtujemy własne umiejętności. Ja także u swoich szefów podpatrzyłem pewne ruchy, ale ich nie skopiowałem, tylko wybrałem z tego to, co przynosiło efekty w mojej współpracy z orkiestrami. Należy pamiętać, iż dyrygenci różnią się między sobą np. fizycznie, dlatego niekoniecznie świetny gest u jednego, przyniesie ten sam efekt u drugiego. Najważniejsze jest jednak to, aby dyrygowanie było skuteczne. Orkiestra musi dokładnie wiedzieć, co dyrygent chce osiągnąć poprzez ruchy. To musi być jasne i klarowne oraz wywoływać pewien określony efekt, który jest odbiciem tego, co jest zapisane w partyturze. Własny styl zaczyna się kształtować po studiach, w trakcie przygotowań do zawodu. Z każdym rokiem pracy nabiera się doświadczenia. Jednocześnie styl zmienia się pod wpływem pracy z orkiestrą. Ręce z czasem automatycznie dostosowują się do tego, co się słyszy i do tego, jaki jest poziom trudności danego utworu. To są bardzo trudne sprawy do opowiedzenia. Bowiem bardzo wiele kwestii dzieje się podświadomie i dyrygenci w ogóle nie zwracają na to uwagi.



BP: Czy Twoim zdaniem dyrygent jest zarządzającym, czy bardziej administratorem orkiestry?

PK: To zależy od funkcji, którą pełni dyrygent. Jeśli jest artystą, to jest także kreatorem. Natomiast jeśli kapelmistrz pełni równocześnie funkcję dyrektora artystycznego lub naczelnego, to z pewnością ma szerszy zakres obowiązków, także administracyjnych. To wszystko się ze sobą wiąże, jest dosyć płynne i dlatego trudno to rozdzielić. Podczas prób na pewno chodzi o kreację, ale dyrygent musi także dobrze zarządzać czasem, czemu towarzyszą pewne techniczne ograniczenia, ale wciąż jest to zdecydowanie bardzo twórcza praca.

BP: Od 2 lat jesteś pierwszym gościnnym dyrygentem Orkiestry Symfonicznej Filharmonii Pomorskiej w Bydgoszczy. Czy w związku z tym masz także wpływ na jej program, czy jesteś tylko zapraszany do poprowadzenia kilku konkretnych koncertów w trakcie sezonu?

PK: Mam wpływ na program swoich koncertów. Natomiast o programie całego sezonu decyduje szef-dyrygent, którym jest zazwyczaj dyrektor artystyczny. W Polsce tę funkcję pełni zazwyczaj jedna osoba, natomiast za granicą są one rozdzielone. Zasadniczo to są bardzo indywidualne kwestie i zależą od porozumienia pomiędzy dyrektorem naczelnym, artystycznym, a gościnnym dyrygentem, którzy wspólnie ustalają kształt programu danego wieczoru. W moim przypadku bardzo pomocna jest współpraca z osobami, które pracują w dziale programowym i doskonale wiedzą, co było grane w poprzednim sezonie i co będzie wykonywane w kolejnym. Dyrektorzy mają wpływ na wybór artystów, którzy są zapraszani w danym czasie, natomiast o programie poszczególnych koncertów decydują twórcy w porozumieniu z szefostwem danej instytucji.

FOTO: KAMIL SZKOPIK



Filharmonie czy też samodzielne orkiestry mają odmienne modele współpracy z gościnnymi dyrygentami. Bardzo często zdarza się tak, że zespół, zapraszając dyrygenta podaje utwór i nazwisko solisty, z którym będzie występować. W tej sytuacji pozostałą część programu należy ułożyć wokół koncertu solistycznego. Czasem jest jednak odmiennie i dyrygent ma pełną swobodę, i sam może wybrać solistę lub zaproponować konkretny instrument i poprosić o zaproszenie wybranego artysty. Bywa i tak, że dyrygent otrzymuje temat, wokół którego ma zbudować program. Natomiast rzadko pojawia się sytuacja, w której dyrygent ma pełną swobodę w planowaniu koncertów, która i tak w pewien sposób jest jednak ograniczona.

Trudno bowiem zagrać np. symfonię Gustava Mahlera z niezbędnymi szesnastoma pierwszymi skrzypcami, mając do dyspozycji wyłącznie mały skład. Niekiedy zdarza się też tak, że to ja proponuję program koncertu i do tego dopasowywany jest temat, który wpisuje się w wizję całego sezonu. Od niemieckich filharmonii otrzymuję konkretny temat, do którego przygotowuję propozycję tego, co chciałbym wykonać. Następnie dział programowy sprawdza, kiedy wybrane przeze mnie utwory były ostatnio grane. Zasadą jest, aby nie powtarzać tych samych pozycji co sezon. Powinna wystąpić między nimi minimum dwuletnia przerwa. Jeśli moja propozycja pokrywa się z tym, co jest już zaplanowane na najbliższy czas, to szukam wówczas innych kompozycji.

BP: Zazwyczaj program koncertowy składa się z 3 utworów – krótkiego wprowadzenia np. uwertury, koncertu z solistą i na koniec symfonii. Ostatni Twój program w Filharmonii Narodowej składał się z pięciu utworów. Było to bardzo ciekawe i dobrze przemyślane, zwłaszcza ułożenie drugiej części kompozycji z kręgu francuskojęzycznego. Jak wygląda proces kształtowania programu? Czy korzystasz z *Przewodników koncertowych*, czy opierasz się na wcześniejszych doświadczeniach?

PK: Ten program został ułożony w porozumieniu z dyrektorem artystycznym Andrzejem Boreyko i jego doradcą do spraw artystycznych Michałem Sikorą, od których otrzymałem propozycję występu. Było to ciekawe rozwiązanie. Zagraliśmy pięć utworów: Krzysztofa Pendereckiego, Josepha Haydna, Maurice Ravela, Gabriela Faure’a i Claude’a Debussy’ego. Taki układ jest konsekwencją pandemii, w trakcie której graliśmy w pełnym składzie orkiestry, ale zazwyczaj krótkie utwory. Dlatego coraz częściej odchodzi się od trójelementowego układu programu. Natomiast jeśli chodzi o mój sposób układania, to jestem w takim wieku, że repertuar jest tak szeroki i zróżnicowany, że czegokolwiek bym nie zaplanował, to i tak cały czas będę dyrygował coś pierwszy raz. Mając ich do dyspozycji bardzo wiele spośród dziewięciu symfonii Ludwiga van Beethovena, czterech Johannes Brahmsa, sześciu Piotra Czajkowskiego, dziesięciu Gustava Mahlera i piętnastu Dmitrija Szostakowicza, mógłbym nimi wypełnić co najmniej dwa sezony koncertowe. Dlatego nie muszę posłkować się *Przewodnikiem koncertowym* i w nim szukać inspiracji, ponieważ wciąż nie zadyrygowałem wielu utworów oraz wiele z nich jest jeszcze przede mną. Częściej korzystam ze swojej wiedzy i preferencji i szukam tego, co chciałbym zadyrygować. Czasami przeglądam repertuary innych orkiestr, żeby zobaczyć jak na świecie są układane repertuary.

BP: Kilka lat temu starałeś się o stanowisko asystenta dyrygenta w Stanach Zjednoczonych. Jednym z zadań rekrutacyjnych było stworzenie programu. Jakie wyzwania i trudności stoją przed osobą, która układa repertuar w filharmonii? Jakie elementy trzeba dopasować, aby go zbudować?

PK: W tym zadaniu istotnych było kilka elementów, ponieważ trzeba było skonstruować kilka programów o różnych założeniach, a tym samym różnym poziomie trudności. Po pierwsze, była określona tematyka – np. „Silne kobiety w muzyce”, która wskazywała pewien trop poszukiwań – kompozytorek bądź utworów skupionych na postaciach kobiecych.





Po drugie, była też dość niestandardowo określona instrumentacja. Należało znaleźć utwór, która trwał nie dłużej niż pięć minut i był napisany na ściśle określone instrumenty: flet, dwa fagoty, trąbkę, dwie harfy i kwintet smyczkowy bez kontrbasu. Wyzwaniem było także znalezienie utworu z dowolną instrumentacją, dla pełnej orkiestry, bez skrótów, który nie mógł trwać dłużej niż pięć minut i jego kompozytorką musiała być kobieta. Jest zatem wiele różnorodnych elementów, o których należy pamiętać przy konstruowaniu programu koncertu.

BP: To pokazuje jak różnorodna jest praca dyrygenta. Większości wydaje się, że to prosta rzecz, a Ty pokazujesz jak wiele elementów trzeba wykonać, przemyśleć i połączyć, aby stworzyć program. Z powodu wojny w Ukrainie, w Polsce całkowicie zrezygnowano z rosyjskiej muzyki, choć na świecie jest ona grana. Jak publiczność za granicą odbiera muzykę z tego kraju?

PK: Na początku wojny na całym świecie nie grano muzyki rosyjskiej na znak protestu. Obecnie coraz częściej się do niej powraca. Pamiętajmy, że mówimy o muzyce, która powstała ponad 200 czy 100 lat temu i która nie ma nic wspólnego z obecną sytuacją i władzą w Federacji Rosyjskiej. Publiczność za granicą bardzo dobrze odbiera klasyczną muzykę rosyjską i jest nią oczarowana. Na początku 2023 roku zadyrygowałem sześć koncertów w Niemczech. Wśród nich znalazły się m.in. utwory Czajkowskiego – uwertura *Burza* i Szostakowicza – suita z opery *Lady Makbet mceńskiego powiatu*. Wywarła ona na publiczności ogromne wrażenie. Rosyjska muzyka klasyczna i jej znamienici kompozytorzy jak Sergiej Prokofiew, Siergiej Rachmaninow czy Igor Strawiński są niezbywalną częścią światowego dziedzictwa, więc bardzo trudno jest jej nie grać i o niej zapomnieć. Jest to także znakomita muzyka dla samych orkiestr i dla rozwoju zespołów instrumentalnych. Powinno odróżnić się wykonywanie utworów współczesnych kompozytorów rosyjskich – i to powinno być zabronione, od muzyki klasyków, w tym Szostakowicza, który walczył z reżimem i którego muzyka także była zakazana! Jest to niezrozumiałe. Zdecydowanie muzyka rosyjska powinna wrócić do repertuaru i mam nadzieję, że powróci.


BP: Jakie jest marzenie dyrygenta?

PK: Występować na co dzień ze znakomitymi orkiestrami, solistami w świetnych salach.

BP: Oby się spełniło!

Rozmawiał Benjamin Paschalski





PRZEWODNIK WIDZA

Pretekstem do napisania owego tekstu było pewne przypadkowe zdarzenie. Blisko rok temu byłem w stolicy Azerbejdżanu – Baku. Całodniowa wycieczka po okolicy przedłużyła się i nie zdążyłem wrócić do hotelu, aby przebrać się do wieczornego spotkania ze sztuką w tutejszej operze. Niczego nie podejrzewając, stanąłem w T-shircie oraz krótkich spodenkach przed wejściem do teatru. A tu niespodzianka. Pan wpuszczający twardo powiedział „nie” – patrząc na mój strój – i nie wpuścił mnie, abym zasiadł na widowni w celu rozkoszowania się eposem historycznym w ujęciu baletowym. Na nic zdały się prośby, sugestie i tłumaczenie, że teatr to nie kościół. Nic nie pomogło. Odszedłem z kwitkiem. Smutno i żal. Jak to życie pisze swoje scenariusze. Spacerowałem po nabrzeżu podziwiając nowoczesne budynki miasta i myśląc, czy widownie są demokratyczne. Pytanie, które sobie należy zadać jest jasne – jak się ubrać, aby wejść do przybytku Melpomeny.

Kilka miesięcy temu, podróż busem również na wydarzenie artystyczne, tym razem w Rio de Janeiro. Moi kompani to para Węgrów na stałe mieszkająca w Kanadzie. I powracam do zdarzenia z Baku. Madziarka potwierdza – do teatru trzeba iść elegancko ubranym, bo jest się w nim rzadko i wymaga szacunku. A co w moim przypadku, gdy jestem w nim prawie codziennie, no, co drugi dzień? Trudno znaleźć odpowiedź. Traktuję to miejsce jako codzienność, toteż strój wydaje się adekwatny, taki jak zakładam każdego dnia. I nie widzę nic złego w tym, aby przyjść do instytucji kultury w normalnym ubraniu, bowiem nie wszystkich stać na drogie toalety. Ale zacznijmy od początku.

Widownia teatralna nieodzownie kojarzy się z wersją filmową *Ziemi obiecanej* w reżyserii Andrzeja Wajdy. Łódzka socjeta zasiadała w fotelach podrzędnego teatru, w luksusowych strojach, wyszukanych sukniach i schludnych frakach, nie po to, aby uczestniczyć w wydarzeniu, ale by się pokazać. Znamienne są słowa Moryca, który przez lornetkę obserwuje „ile milionów przyszło do teatru”. Bowiem biżuteria wylewała się wręcz z łóż okalających przestrzeń publiczności. I dochodzimy do sedna. Mamy co najmniej dwa rodzaje widzów – tych, którzy przychodzą na spektakl i tych, którzy idą do teatru. Tak jest z każdą sztuką. Ja należę do grupy poszukującej wrażenia artystycznego i nie ma znaczenia, czy odbywa się w szacownym Teatrze Wielkim w Warszawie, czy na ulicy w Jeleniej Górze. Przedstawienie jest przedstawieniem. Nie wiem czym różni się kunszt śpiewaka od artysty wykonującego ewolucje na szczydach na placach i skwerach miast. Jeden i drugi musiał przejść długą drogę, aby dobrać do miejsca ukazywania swoich umiejętności. I zatem teatr winien być demokratyczny, otwarty. Gołe męskie kolano i tydka nie powinno razić nikogo. Gorzej, że we wspomnianym Azerbejdżanie obok wchodziły dziewczęta w spódniczkach mini i nikomu to nie przeszkadzało.

Dlatego drodzy widzowie, pamiętajcie – strój dowolny, wszystko zależy od was samych, w jakim celu przychodzicie do miejsc artystycznego spełnienia, a także co jest dla Was ważne. Ludzie spełniają się wielokrotnie w ukazywaniu siebie poprzez ubiór – i bardzo dobrze. Każdy jest indywidualny, oryginalny i niepowtarzalny. Dajmy sobie szansę, rozkoszujmy się sztuką, a nie myśleniem o tym, jak wyglądamy. Bądźmy sobą. I następuje pewna dwoistość. Z jednej strony owa demokratyczna dowolność, a z drugiej niepisane reguły obecności już w teatrze. Zatem demokracja z narzuconymi wzorcami. Tak postawmy sprawę. Warto zwrócić uwagę jak wygląda nasz, przeciętny, krajowy widz. Czegoś więcej o polskiej widowni teatralnej i jej motywacjach, możemy dowiedzieć się z danych statystycznych. Choć w ostatnich latach są one dość skąpe w tej sferze. Z raportu Głównego Urzędu Statystycznego za rok 2022 dowiadujemy się na przykład, że teatry i instytucje muzyczne gościły u siebie 9,3 mln widzów, czyli co czwartą osobę, zakładając jednorazową wizytę. Bardziej ciekawe jest jednak, kim są ci ludzie i dlaczego wybrali się do teatru. Tu szczegółów brak. Wiemy na pewno, że w dużej mierze (28%) były to osoby w województwie mazowieckim, a możemy przypuszczać, że głównie w Warszawie, wyróżniającej się bardzo dużą liczbą teatrów. Nic dziwnego, że to właśnie mieszkańcy stolicy mają uprzywilejowaną pozycję, jeżeli chodzi o dostępność oferty teatralnej. To właśnie na warszawiakach w 2012 roku przeprowadzono jedno z niewielu badań publiczności teatrów (przypis – Instytut Teatralny i inni). Choć minęła już dekada, warto przyjrzeć się niektórym ciekawym wynikom tego researchu. Największa grupa badanych, bo aż 46%, oświadczyła, że do teatru chodzi kilka razy do roku. Co natomiast decyduje o wyborze spektaklu/teatru? Okazuje się, że widzowie są najbardziej zainteresowani znanymi nazwiskami aktorów, ogólną atmosferą miejsca, a przede wszystkim rekomendacjami od znajomych i rodziny. Duża część była właśnie gośćmi swoich najbliższych. Mniej ważne były tożsamości dyrektora teatru, reżysera czy dostępne recenzje. Respondenci stwierdzili też, że bardziej niż teatrem interesują się innymi sferami kultury (kinem, muzyką). Współczesny widz nie wydaje się więc dedykowanym miłośnikiem tej formy sztuki, lecz wybiera ją jako jedną z wielu z szerokiego wachlarza dostępnych ofert kulturalnych, a wyjście do teatru (a nie na spektakl) to jeden ze sposobów zapewnienia wolnego czasu lub chęci pozostania „na bieżąco” wśród swoich znajomych.

Powróćmy zatem do instytucji. Przekraczamy jej próg. I są fakty i rzeczy, których nie mogę wybaczyć. To szatnia. Nie po to jest, aby z niej nie korzystać. Pamiętajmy zostawiajmy okrycie wierzchnie w miejscu dedykowanym, bowiem przeszkadza ono nam samym, jak i sąsiadom. Co ciekawe, nie wszędzie spotkamy owe przybytki. Nie ma ich w ogóle w Stanach Zjednoczonych. Podczas musicali należy trzymać kurtki na kolanach, co czasem jest utrapieniem w zimowe wieczory. Nie inaczej jest w Wielkiej Brytanii. Gdy już pojawia się miejsce do oddania odzieży wierzchniej to faktycznie jest niewykorzystywane. Zaledwie garstka widzów do niego się udaje. Z niewiadomych powodów publiczność woli gnieździć się ze swoimi płaszczami, kurtkami i futrami na jednym siedzeniu, budując własne gniazdko podczas wydarzenia. W Sadler's Wells – londyńskiej scenie tańca, jest przestrzeń bezpłatna do samodzielnego pozostawienia i zabezpieczenia garderoby. Cóż z tego, bowiem korzystają z niej głównie przyjezdni z zagranicy.



Ale tak nie jest w całej Europie. Większość kontynentalna posiada przestrzeń do pozostawiania okryć i duża część odwiedzających z nich korzysta. Pamiętajmy, aby nie spóźniać się do miejsc prezentacji artystycznych. Wielokrotnie mówię, gdy ktoś pojawia się po czasie – „pociąg już odjechał” i nie poczeka na spóźnialskich. Nie ma nic gorszego, jak grupki wchodzących po czasie, szukających miejsca oraz przepychających się w swoim rzędzie, gdy już trwa akcja sceniczna lub rozbrzmiewają dźwięki muzyki. Pamiętajmy również o wyłączeniu telefonów komórkowych. Kolejna zbrodnia! I ostatnimi czasy coraz częstsze – używanie aparatów podczas wydarzeń. To straszliwie przeszkadza sąsiadom, gdy nagle w ciemności rozbłyśka blask ekranu. Trzeba zdecydować albo telefon, albo wydarzenie. Nie można robić wszystkiego jednocześnie – być na Facebooku, sprawdzać Instagrama, kontrolować pocztę i czytać wiadomości bieżące oraz śledzić zdarzenia kulturalne. Nie! To nie do zaakceptowania.



Ziadając na widowni pamiętajmy o kilku obyczajowych zasadach. Po pierwsze, przechodźmy przodem w swoim rzędzie, a nie tyłem. Nie każdy musi oglądać nasze pośladki, szczególnie mając je na wysokości głowy. Po drugie, jeżeli przychodzimy z partnerką, a jesteśmy płci męskiej, wypada przytrzymać siedzenie. Po trzecie, powiedzmy widzowi obok „dobry wieczór” – aby wprowadzić kompanów w optymistyczny nastrój. Dobrym nawykiem jest kupienie programu, który określa problematykę przedstawienia, zawiera również obsadę, a w operach i baletach czas trwania – dla niektórych kluczowy element widowiska, gdyż unika się pytania – ile jeszcze? Nie podpieramy głowy ręką opartą łokciem na podłokietniku – ten wyraz znudzenia niestety się udziela. Ciekawe rozwiązanie jest w Royal Opera House, gdzie w amfiteatrze nie ma przegrody między miejscami. Należy grzecznie siedzieć i oglądać spektakl. Jeżeli jesteśmy na przedstawieniu muzycznym lub koncercie w filharmonii – przywitajmy brawami dyrygenta. To ukłon dla niego i całej orkiestry.

Jednym z największych problemów pozostaje kwestia, kiedy bić brawo. To kwestia oczywiście umowna, ale obyczajowo utrwalona. W klasycznych spektaklach baletowych klaszcze się prawie po każdym numerze solistycznym czy zespołowym. Jest to nieznośne.

Owszem, popisy mogą być zjawiskowe, ale powodują wybicie koncentracji i zaburzenie ciągu opowieści. W operach jest podobnie. Dlatego czasem warto unikać bicia brawo dla zasady, aby zostawić ów efekt dla rzeczywiście zjawiskowego wykonania. Najważniejsza kwestia z oklaskami ma miejsce w filharmonii – dlatego tak ważny jest program do konkretnego koncertu. Posiada on jasno rozpisane poszczególne fragmenty utworów, które tworzą całość. Nie należy bić brawo po poszczególnych częściach, ale dopiero po skończonym całym utworze: symfonii, koncercie skrzypcowym, fortepianowym czy też perkusyjnym. To jedna z najważniejszych zasad życia filharmonicznego. Laik nie zdaje sobie sprawy, jak dodatkowy dźwięk wybija z koncentracji, tak ważnej dla perfekcyjnego wykonania muzycznego. Pozwólmy wybrzmieć muzyce, bez dodatkowych dźwięków. Jakiś czas temu byłem ze znajomymi na koncercie symfonicznym. Tłumaczę im, że nie bijemy brawo w trakcie, tylko po skończeniu. Jedna z koleżanek twardo uderzyła w dłonie. Pytam – dlaczego to robiłaś? Odpowiedź – bo mi się bardzo podobało. Zgłupiałem. Jak chcesz ukoronować wykonawców, poczekaj do końca. Oni nie uciekną. Dodatkową negatywną „atrakcją” koncertów symfonicznych jest kaszel. Jeżeli jesteś chory, zostań w domu. Non-stop wydobywanie chrapliwego dźwięku z gardła niweczy piękno wykonania, irytuje widzów, którzy zamiast rozkoszować się muzyką, myślą tylko kiedy skończy się ta seria niczym z karabinu maszynowego.

Przerwa to ulubiony czas osób, które przychodzą nie na spektakl, ale do teatru. Niektóre sceny prześcigają się w atrakcjach bufetu. Standardem jest alkohol, który staje się stałym atrybutem artystycznej pauzy. Moje koleżanki, zabrane raz na wydarzenia festiwalu w Salzburgu, gdzie obowiązują – tak, tak to chyba jedyne miejsce na świecie, w którym dalej jest owa niepisana zasada – galowe toalety, nie mogły doczekać się przerwy w *Tosce* aby skosztować prosecco. Cóż, że smakuje wszędzie tak samo, ale miejsce robi swoje. W teatrach obszaru niemieckojęzycznego, ale i u nas częściej, między innymi w Operze Bałtyckiej w Gdańsku, popularne jest złożenie zamówienia przed spektaklem, aby wybór czekał w pauzie na dedykowanym stoliku. Bufety są dobrze zaopatrzone. To nie tylko ciastka, ale również selekcja kanapek i drobnych finger-foodów. Jeszcze przed przemianami roku 1989, jak opowiadała moja babcia, po wizycie w Moskwie, Teatr Bolszoi posiadał najlepszy wyszynk w mieście. Nie dziwi więc, że wytrawna publika po ostatnim akordzie biegła kosztować szampana i kawiorowych przysmaków. Dawne czasy, ale dziś się raczej wiele nie zmieniło. Wielka Brytania posiada swoistą, bardzo ciekawą teatralną tradycję gastronomiczną wywodzącą się prawdopodobnie z popularnej w tym kraju tradycji teatru *music halls*. Dla widza spoza Wysp może to być dziwny widok, ale tuż po opadnięciu kurtyny po pierwszym akcie, na sali audytorium pojawiają się pracownicy teatru z tacami lub wózekkami pełnymi lodów w kubeczkach. Dokładnie tak, lody jedzone w przerwie spektaklu lub nawet po rozpoczęciu drugiej części to nieodzowny element wieczoru w większości teatrów. Czemu właśnie lody? Początki tej tradycji owiane są tajemnicą. Alistair Smith badający tę zagadkę na łamach *Guardian'a* w 2011 roku wysunął kilka teorii. Zwyczaj ten może być związany ze szwajcarskim biznesmenem Carlem Gattim, któremu przypisuje się wprowadzenie lodów do szerszej konsumpcji w Wielkiej Brytanii w drugiej połowie XIX wieku. Pan Gatti zajmował się również zarządzaniem kilkoma *music halls* – żyłka do interesów mogła mu pomóc połączyć te dwie działalności.



Bardziej prozaicznym wytłumaczeniem jest po prostu fakt, że lody to znacznie cichsza przekąska niż popcorn czy chipsy. Nie trzeba się martwić, że głośne chrupanie lub nieprzyjemny zapach będzie przeszkadzał naszym sąsiadom na widowni. Wiele starszych brytyjskich teatrów nadal nie posiada wszystkich nowoczesnych udogodnień, takich chociażby jak klimatyzacja. Lody są więc znakomitym sposobem na ochłodzenie w dusznej sali w połowie wieczoru. Jeżeli już jeść, to lody wydają się niezłym wyborem. Niektórzy narzekają na bardzo wysoką marżę nakładaną na lody (i alkohol) w teatrach – cena w Londynie oscyluje około 4 funtów za porcję. Jednak większość i tak decyduje się na tę orzeźwiającą przyjemność. Ciekawostka: według marki Loseley dostarczającej lody do teatrów od dekad, to wanilia pozostaje ulubionym smakiem publiczności. Jeden z moich znajomych dyrektorów teatru zawsze mówił: spektakl bez przerwy jest stracony – bufet nie zarobi, przychodu brak. Może to i przewrotne. Ale należy pamiętać, że instytucje kultury to dla sporego odsetka widowni miejsca spotkań, a nie tylko artystycznych przeżyć. Aby nie być gołostównym, angielski festiwal w Glyndebourne odbywający się w porze letniej jest przeżyciem niesamowitym. Każdy spektakl posiada jedną przerwę, która trwa około półtorej godziny. Wówczas można korzystać z restauracji, ale większość widowni przybywa ze swoimi kosztami piknikowymi, które rozkłada na licznych zielonych polanach wśród pasących się owiec. Widok urokliwy, gdy przed widowiskiem muzycznym w okolicznych stawach widać chłodzące się szampany po kilkaset funtów każdy. To połączenie luksusu i świata opery. A one chyba nie mogą bez siebie istnieć.

Powróćmy na widownię, gdy już pauza skończona. Przedstawienie trwa dalej, ale pamiętajmy, w jego trakcie nie otwierajmy cukierków, gdyż szelest papierków jest nie do zniesienia dla sąsiadów. Również nie sięgajmy po leki, gdyż ich wyciskanie z listka może doprowadzić do szału. Z pamiętnika teatromana przychodzi do głowy jeszcze jeden kobiecy nawyk. Zabawa suwakiem torebki. Dźwięk irytujący.

Już zmierzamy do finału. Czas na oklaski. Co kraj to obyczaj. W Rosji solistki i soliści baletu oklaskiwani są w nieskończoność, kurtyna idzie w górę milion razy. A następnie rozpoczyna się korowód wychodzenia przed nią. Trwa to wieki, a że klakierzy mają co robić, to nie ulega wątpliwości. W Wielkiej Brytanii jest odwrotnie. Brawa są krótkie, ale siarczyste. W naszym kraju nastąpiła dziwna maniera – notorycznego wstawania po zakończonym spektaklu. Owego obyczaju nie było jeszcze kilkanaście lat temu. A owacja na stojąco miała miejsce niezwykle rzadko. Ta tradycja podnoszenia się z foteli po zakończonym widowisku przyszła chyba do nas z Białorusi. Tam od razu się wszyscy podrywają z krzesel. Jeden ze znajomych reżyserów z tegoż kraju, żartował kiedyś, że zrobi spektakl, aby nikt nie mógł wstać. Miało to mieć miejsce w piwnicy z niskim sufitem. Co prawda nigdy on nie powstał, ale przestroga i apel tak. Nie ma konieczności podnoszenia się, bo to tylko rzecz gustu, a nie tradycja teatralna. A będąc szczerym, zaledwie garść prezentacji zasługuje na najwyższe uhonorowanie.

I na koniec rozpoczyna się wyścig do szatni. Nie w Wielkiej Brytanii czy Stanach Zjednoczonych, bo większość z niej nie korzysta lub jej nie ma, ale w naszym kraju to niczym Wielka Pardubicka. A tu też należy się spokój i wyciszenie. Wieczór udany to czas przed przyjściem, aż do opuszczenia miejsca prezentacji. Nie warto się irytować, gdyż każdy otrzyma swoje odzienie wierzchnie. Najciekawiej zaczyna się po wizycie w teatrze, filharmonii, gdy kompani wspólnie spędzający czas winni omówić to, co zobaczyli. Ja niestety mam pecha. Spotykam ludzi, którzy stosują wytrychy komunikacyjne – „muszę to przemyśleć, wrócimy do tego” i oczywiście to jest na wieczne nigdy. Drugi typ to wątki poboczne – co działo się na widowni, może ktoś nie zdjął zupy z gazu, a ktoś zostawił włączone żelazko. Ucieczka od meritum tego co się widziało jest powszechna. To trochę konsekwencja braku edukacji kulturalnej i ogólnej wiedzy o otaczającym świecie. Najlepiej unikać owej dyskusji, udając się do pobliskiej knajpki, alby rozkoszować się frykasami stołu, którego uroki zastępują rozmowę o sztuce. A alkohol wprowadza w dobry nastrój, a gdy zapytasz za rok co myślisz o spektaklu, który widzieliśmy wspólnie, odpowiedź będzie jedna – krzesła były niewygodne.

Może powyższy tekst zawiera wiele subiektywnych spostrzeżeń, ale pisany jest życiem czterdziestu trzech lat na widowniach teatralnych. Od pierwszego spektaklu *Urodziny słonia* w warszawskim Teatrze Lalka do dzisiejszych podróży na kraniec świata. Co kraj, to obyczaj, co teatr, to nowe doświadczenia. Drodzy czytelnicy, pamiętajcie – to Wy decydujecie czy idziecie do teatru, czy na spektakl, co jest waszym celem, ale pamiętajcie, że obok też siedzi człowiek, który może odmiennie myśleć i spędzać czas. Na tym polega demokracja w teatrze. Na szacunku do samego siebie i innych. Ale przede wszystkim na zrozumieniu sztuki scenicznej jako najbardziej społecznej ze sztuk, gdzie dochodzi do spotkania ludzi na scenie z widownią i teźże między sobą.

[Benjamin Paschalski], Hanna Maliszewska (współpraca)



„PRO-WINCJA”



FOTO: FLM AKTORZY PROWINCJONALNI - JACEK PETRYCKI

Czy prowincja może kojarzyć się z profesjonalizmem? Może i to w dwojnasób. Zwłaszcza w przypadku aktorstwa. Z jednej strony aktor grając poza centrum stara się naśladować wzorce tego, co dla jego zawodu obligatoryjne. Z drugiej zaś może pracować tak, jak gdyby był wiecznie spakowany, w oczekiwaniu na angaż w bardziej prestiżowym miejscu. Talenty mogą być przecież rozsiane po kraju w miarę równomiernie. Często jest tak, że osoby wykonujące identyczne zawody mają wyobrażenie o nieprzeciętnych umiejętnościach ludzi stołecznych, którzy mieliby wyznaczać pułapy niemożliwe do osiągnięcia dla mieszkańców zaścianka. Z czasem może pojawić się refleksja, że tak niekoniecznie jest, a wielu korzysta na samym fakcie bycia w Warszawie czy Krakowie, specjalnie nie wyróżniając się na tle pragnących znaleźć się na ich miejscu. Niemniej jednak centrum korzysta z nimbu profesjonalizmu właśnie dlatego, że legenda o nim jest kultywowana. Zatem wyciąga najzdolniejszych do siebie, bądź daje im taką nadzieję. Przyjazd głośnego przedstawienia, wybitnego reżysera czy popularnych aktorów, znanych z ról filmowych i telewizyjnych, przez dekady oznaczało w prowincjonalnej Polsce zetknięcie się z prawdziwą w ich mniemaniu kulturą. Wówczas ta wsobna wydawała się mniej wartościowa, jeszcze bardziej zaściankowa. Ktoś kiedyś dowodził, że są dwie prowincje. Ta, która nie wstydzi się tego kim jest, bez kompleksów korzystająca z tego, co dla jej rozrywki charakterystyczne. Jest też druga, otwarta na kontakt ze światem, łaknąca kontaktu z kulturą trudno dostępną, zadająca artystom niewygodne pytania, jak gdyby chciała dowieść samej sobie, że przecież czyta prozę tej samej objętości.



Legendarne kino moralnego niepokoju przyglądało się współczesnej mu ojczyźnie, ilustrując wszelkie zwyrodnienia systemu społecznego, których akcja działa się w prowincjonalnych miejscach. Zestaw patologii był zasadniczo podobny. Wbrew pozorom nie chodzi o kwestie tak oczywiste jak wszechobecny alkohol i choroby przez niego wywoływane. Jednym z przedstawicieli tego nurtu w polskiej kinematografii jest obraz Agnieszki Holland *Aktorzy prowincjonalni* (1978). To właśnie w nim Jerzy Łapiński wypowiada frazę: „my jesteśmy artyści, nasze miejsce jest w bufecie”. Zapewne tak się żyło (żyje?) w prowincjonalnym teatrze. Alkohol nie był celem, ale wiernym towarzyszem, który pozwalał aktorom na moment wychodzić z ról. Prawdziwe bolączki ludzi realnego socjalizmu to był radykalny konformizm, niszczenie więzi międzyludzkich, które rzekomo komuniści starali się umacniać, organizując ludziom czas zawodowy, a często również prywatny, w powiązaniu z miejscem pracy. Ścieżka awansu w dominującym sektorze państwowym wymagała takiej postawy, a masowe donosy najczęściej dotyczyły najzdolniejszych, bo oni niszczyli błogi spokój tych, którzy nie mieli ambicji wyrastać ponad przeciętność.

Była też spora grupa cyników, wiedzących że otaczający świat jest zestawem absurdów i niesprawiedliwości, ale skoro udało się już w nim zaadaptować, to nie ma powodów do zasadniczej zmiany. W filmie zblazowany warszawski reżyser wykreśla kolejne frazy *Wyzwolenia* Wyspiańskiego, kreuje modną w stolicy awangardę, a miejscowi aktorzy wyrażają zadowolenie z powodu mniejszej ilości tekstu do nauczenia. Nie godzi się z tym jedynie główny bohater Krzysztof Malewski (Tadeusz Huk), najzdolniejszy i obsadzany w głównych rolach aktor, starający się zachować sens i konwencję dramatu, elementów nieistotnych dla reżysera. Nasza instytucjonalna pamięć o przełomie lat 70/80 XX wieku przechowuje najczęściej fundamentalne dla wspólnoty wartości, jakie miały przysłużyć się w walce z reżimem. Teatr w teatrze to raczej specyfika naszych współczesnych czasów. Zatem protest Malewskiego z powodu usunięcia z tekstu istotnych dla zachowań Polaków haseł, wydaje się nad wyraz zrozumiały i wciąż aktualny. Człowiek starający się zadawać pytania był niewygodny i z punktu widzenia ustroju społecznego niepotrzebny, bo problematyczny. Nieznośne dla Malewskiego rutyniarstwo jest jednocześnie błogostawieństwem dla innych, kiedy mogą po prostu przychodzić do pracy.

Drugi główny motyw filmu to relacja małżeńska między Krzysztofem a jego żoną Anką (Halina Łabonarska), aktorką po „eksternie lalkarskiej”. Angaż na prowincjonalnej scenie lalkowej jest dla niej powodem do wstydu, kpin ze strony męża i życiem ze świadomością braku talentu aktorskiego, którego wyrazem są bolące od trzymania lalek ręce. Droga do awansu społecznego i artystycznego takich jak ona wydaje się jeszcze bardziej nierealna. Holland w swoim obrazie pokazuje rozterki wewnętrzne szykującego się do premiery aktora, a te nie pozwalają mu dostrzec cierpienia innych. Narastająca frustracja małżonków nie ma takich samych przyczyn, ale podobne efekty, czasem wywołujące skrajne pragnienia śmierci. Paradoksalnie to wyśmiewana Anka jest w stanie dostrzec wady i zalety przedstawienia i gry teatralnej męża, wyrastając ponad przeciętność własną jak i teatralnego otoczenia. Obserwujemy w tym obrazie utrwaloną w społeczeństwie hierarchię, której istotą były rozmaite cenzusy: wykonywany zawód, wykształcenie czy wiek.

Co więcej ludzie mają świadomość wartości tego, co robią, a to pogłębia dystans między umysłowymi i fizycznymi. Profesjonalizm Krzysztofa widziany od zewnątrz nie jest niczym więcej niż naiwnym idealizmem. Słyszymy, że nie ma niczego złego w chałturzeniu, kiedy rachunki się zgadzają. Tymczasem Malewski dowodzi nam, że aktor dramatyczny musi być dosłownie i w przenośni głodny, jakby był „całe życie głodzony”. Wyrazem jego niezgody na taki stan jest samowolne przywrócenie wyciętej z dramatu kwestii. Sam sobie wmawia, że coś od niego może zależeć, bo w zasadzie nic już od niego nie zależy. Własna niesubordynacja oznacza koniec marzeń o wielkich scenach. Nie rozumie „potrzeby” dopasowania, ideologicznej postawy obywatelskiej. Pogłębia się luka między rozumieniem aktorstwa a oczekiwaniami otoczenia. Im większa awangarda, tym mniejsze zagrożenie pytaniami z sali. Jeśli widz nie rozumie, nie odważy się spytać. Krzysztof widzący i mówiący jaki jest król, uznany zostaje za wariata. Jest jakiś festiwal, pewien piszący recenzję redaktor, ambitny reżyser karierowicz i alkohol. Wszystko musi się zgadzać. Rutyna jest cnotą.

O jakim wyzwoleniu więc mowa? Wyspiański prowadził swoim dramatem dialog z romantycznymi wyobrażeniami i nakazami płynącymi dla polskośći. Konrad jest paralemny do swojego najslawniejszego imiennika w dziejach polskiego dramatu i teatru. Prawda ma w słowie i czynie być elementem zapalnym, ale poza ramy teatru wyjść nie potrafi. To znajduje odbicie w filmie Holland. To, co może być dla współczesnego widza nieistotne sprowadza się do karykatury walki klas. Grający główną rolę aktor jest adorowany przez teatralnych rekwizytorów (klasa robotnicza), jednak nie potrafi i nie chce się zwrócić w ich stronę, traktując ich jako element, a nie cel własnej artystycznej i pozaartystycznej kreacji. Nie wprowadza ich, a dosłownie raczej wyprowadza z salonu. Spór warszawskiego reżysera z Malewskim to konflikt o przywództwo, które ma zrealizować się w wyborze właściwej inscenizacji, tej pociętej (symbolika cenzury) i wiernej tekstowi. Wzorem Konrada, Krzysztof prowadzi dialog z samym sobą, który finalnie nie przynosi skutku poza pograżenia się w tandetnym przedstawieniu, które skutkuje pozbawieniem go nawet statusu aktora prowincjonalnego, pozostawiając nie tylko na marginesie życia artystycznego, ale również społecznego. W efekcie czyn aktora okazał się bezużyteczny. Ograniczył się do jednego przedstawienia i nie wyszedł poza mury teatru. Z czego więc wyzwala się Malewski? Z niczego. Pozostaje niespełniony.

Współczesny komentarz odbija się w utrwalaniu kultury adaptacji. Życie artystyczne jest odbłaskiem problemów społeczno-kulturowych. Czasem staje się własną karykaturą, kiedy upiera się przy powtarzaniu wciąż tych samych wzorców. Buduje dosłowność rozumienia sztuki, jak gdyby każdego widza należało nieustannie edukować. W efekcie, gdy idziemy dziś do teatru to albo trafimy na prostą i przyjemną w odbiorze komedię, albo wykład o tym jak zwalczać własne uprzedzenia i przemocowość. Tylko, że uparte powielanie tego modelu adaptacji czyni z nas wszystkich aktorów prowincjonalnych.

[EL Kyōju]



JAK WYGLĄDA ORGANIZACJA KONCERTÓW



FOTO: IZABELLA KĘDZIEJSKA

Mikołaj Tyczyński: Jak zaczęła się Twoja przygoda z organizowaniem koncertów? Jesteś wziętym muzykiem, grasz w wielu projektach jako perkusista. Skąd to zamiłowanie do bawienia się w biurokrację?

Gniewomir Tomczyk: Rozpoczęło się to już w szkole podstawowej, kiedy zauważyłem swoją pasję do organizacji wydarzeń. Pierwsze kroki stawiałem angażując się w szkolne przedstawienia i urodziny. To były dla mnie małe, abstrakcyjne wyzwania. Wtedy poczułem, że zarządzanie wydarzeniami sprawia mi frajdę. Później wkradła się muzyka. Kiedy uczęszczałem do szkoły muzycznej na Bednarskiej, na Starym Mieście, gdzie mieścił się jeszcze wydział jazzu, to było pierwsze miejsce, gdzie miałem okazję przez trzy miesiące organizować koncerty i jam sessions. Było to niesamowite doświadczenie - sala pełna ludzi, zarówno ze szkoły, jak i spoza niej. To było coś, co mnie naprawdę porwało. To było moje pierwsze podejście do organizacji wydarzeń muzycznych. W 2017 roku, po koncercie mojego zespołu *Gniewomir Tomczyk Project* w klubie *Bardzo Bardzo*, zaproponowano mi zorganizowanie cyklu jazzowych jamów. Przyjąłem to wyzwanie, a teraz, po prawie 6 latach, moje działania rozrosły się na inne miejsca i przedsięwzięcia. Obecnie prowadzę około 5-6 cykli wydarzeń i kilka innych projektów. To niesamowite, jak początkowe impulsy przerodziły się w coś znacznie większego. Cieszę się, że mogę nadal angażować się w organizację różnorodnych wydarzeń muzycznych i rozwijać swoją działalność.

MT: Pamiętasz pierwszy koncert, który zorganizowałeś? Ile to zajęło czasu i kogo ściągnąłeś?

GT: Tak, teraz sobie przypominam. To był koncert na początku 2018 roku w klubie muzycznym *Bardzo Bardzo* z udziałem Zdzisława Kalinowskiego, Karola Kozłowskiego i Patrycji Zarychty.



Koncert cieszył się sporym zainteresowaniem i dobrą sprzedażą. Zaprezentowaliśmy wtedy różnorodny materiał zawierający utwory Patrycji i moje, a także covery i improwizacje w stylu jazzowym. Było naprawdę energetycznie. Chciałbym podzielić się ciekawostką, że jeden z utworów z tego pierwszego koncertu, *Twinkle*, znalazł się później jako bonus track na moim drugim albumie *Quality Jazz Live*. To był naprawdę udany występ, który postanowiliśmy uwiecznić na płycie. Miałem nawet więcej materiału do dodania, ale ostatecznie zdecydowaliśmy się na ten jeden numer. To przerodziło się w długi cykl, który trwa do tej pory - udało mi się zorganizować około 200 koncertów z udziałem polskich i zagranicznych artystów.

MT: A teraz już na poważnie - ile czasu zajmuje zorganizowanie takiego koncertu? To przecież mnóstwo telefonów i maili wysłanych nie tylko do artystów, ale także do klubów i innych miejsc, gdzie się takie eventy organizuje.

GT: Organizacja koncertu to zadanie, które wymaga precyzyjnego planowania i elastyczności w radzeniu sobie z niespodziankami. W trakcie tego procesu często napotykamy drobne problemy - jak niesprawna przejściówka czy niepasująca śrubka. W branży muzycznej szczególnie istotne jest skupienie się na detalach. Kluczowa jest też wyobraźnia w przewidywaniu potencjalnych komplikacji, takich jak spóźnienia czy awarie techniczne. Działając w tej dziedzinie, zauważyłem, że diabeł tkwi w szczegółach - od klucza przekazywanego komuś, przez baterię w pilocie do rzutnika, po dysk w komputerze. Pomimo pozornie trywialnych problemów, doświadczenie nauczyło mnie, jak radzić sobie z tymi sytuacjami. Teraz, patrząc na moją pracę, zauważam, że wszystko idzie sprawnie i nawet sytuacje kryzysowe stają się rutyną.

W mojej pracy z koncertami mam też wsparcie ze strony innych osób, co znacznie ułatwia proces organizacji. Czerpię przyjemność z tworzenia i organizowania, podobnie jak w przypadku komponowania dźwięków. To proces łączenia różnych elementów - czy to ludzi w projekcie muzycznym lub cyklach koncertów, czy tematów wystąpień w spójną całość.

MT: Ile godzin czy dni pochłania jeden event - tak średnio?

GT: Nie liczę godzin, bo praktycznie cały czas pracuję. Zarówno rano, jak i wieczorem zdarza mi się myśleć o obowiązkach. Czasem nawet w środku nocy budzę się z myślą o niewysłanym mailu czy niewykonanym zadaniu. Odpalam komputer i dbam o to, by nic mi nie umknęło. Choć można wszystko zapisywać, to przy natłoku obowiązków zawsze coś może uciec - dlatego trzeba być stale skoncentrowanym.

Organizacja wydarzeń bywa różna - czasami wszystko idzie sprawnie, a czasem trzeba pokonać pewne trudności. Dodatkowo bardzo istotna jest też promocja, zwłaszcza w erze mediów społecznościowych. Trzeba być kreatywnym, wykorzystać różnorodne bodźce, aby przyciągnąć uwagę i wpłynąć pozytywnie na sprzedaż biletów. W przypadku przedsprzedaży, wszystko trzeba przemyśleć, ogarnąć i wdrożyć.

MT: Podejrzewam, że w przypadku polskich artystów jest trochę łatwiej, ale zdarzało Ci się też organizować zagraniczne eventy. Jak wygląda proces zatrudniania czy też ściągania artystów z zagranicy?

GT: Oczywiście, miałem okazję zorganizować kilka koncertów znakomitych artystów, którzy byli w trasie po Europie i zgodzili się zagrać w klubie muzycznym *Bardzo Bardzo* w Warszawie. Wygląda to najczęściej tak, że muzycy są w trasie, a ja otrzymuję informację, że mają dzień czy dwa wolne i chcą zorganizować spontaniczny koncert. Kluczowe jest wykorzystanie tego czasu, gdy artyści są dostępni, a warunki negocjowalne.

Sprawa wygląda inaczej, jeśli chciałbym sprowadzić muzyka ze Stanów na konkretny koncert - niesie to za sobą inne koszty. W zeszłym roku miałem przyjemność współorganizować jam session i oficjalne after party z muzykami zespołu *Snarky Puppy* w *Progresji*. To było wyzwanie logistyczne związane z miejscem, dostępnymi stolikami, zaproszonymi gośćmi i dużą ilością biletów. W moim przypadku bycie organizatorem i muzykiem często się łączy - jak wtedy, gdy musiałem zorganizować rozbudowany zespół, który był bandem rozgrywającym i jeszcze w nim zagrać.

Organizacja takiego wydarzenia to poważne przedsięwzięcie, obejmujące m.in. postawienie sceny, ustawienie oświetlenia i zapewnienie transportu dla artystów. W ramach cykli koncertowych, organizacja staje się bardziej rutynowa, gdyż zarówno klub, jak i artyści są zaznajomieni z procedurami. Starając się zawsze rezerwować artystów i planować koncerty pół roku wcześniej, mam możliwość skoncentrowania się na ich promocji, reklamie i planowaniu kolejnych wydarzeń. To proces, który wymaga działania etapami.

MT: Obstawiam, że w przypadku zagranicznych artystów stawki są różne, ale ile kosztuje zorganizowanie takiego polskiego koncertu? Nie wspominając już o gaży dla artysty - jaki to jest koszt dla całego sztabu wokół Ciebie?

GT: Oczywiście, różnie to bywa, np. jak w przypadku Sceny PSJ. Mam przyjemność być w PSJ-cie. Jest to stowarzyszenie, które działa charytatywnie i wspierająco. Koszty są tutaj minimalne, a moja praca jest wolontaryjna, ponieważ celem PSJ jest przede wszystkim wspieranie młodych talentów, a środki idą głównie do artystów. Sytuacja wygląda inaczej przy organizacji koncertów klubowych czy bardziej komercyjnych cykli. Przykładowo, organizując koncert Mike'a Sterna w Warszawie, musieliśmy dostosować się do różnych stawek, które zależały od negocjacji i specyfiki danej sytuacji. Ważne są tu jakość pracy, solidność i kreatywność.

Rozmawiał Mikołaj Tyczyński





TANIEC SMAKÓW

Kiedy magia sceny zanika, gdy ostatnie dźwięki milkną, przenieście się w świat delikatnych smaków i aromatów. Wieczór w teatrze, operze lub balecie to świetne preludium do niezapomnianego kulinarnego tańca. Zaczniście od poszukiwań w kameralnej, ukrytej restauracji, gdzie światło świeci tak na Waszych twarzach złote migoczące wzory. To właśnie tam zaczyna się drugi akt Waszej wyjątkowej nocy. To miejsce staje się jak tajemnicza scena, w subtelnej atmosferze zmysły są przywoływane do życia, a każdy kęs jest jak akord w symfonii smaku.

Pielgrzymka smaków niech wystartuje przystawką, której smak będzie jak nuta wypełniająca Wasze zmysły. Świetnym pomysłem na rozpoczęcie wieczoru będą ostrygi. Finezyjne i pobudzające morskie smaki to energetyczny początek. Nie każdy ma odwagę ich spróbować, ci jednak, którzy się odważyli, zgodnie twierdzą, że jest to coś niezwykłego. To wielka intymność chwili, onieśmienie.

Przejdźcie do dania głównego powinno być zanurzeniem się w głębokim oceanie smaków. Wybierzcie danie, które będzie jak baletowe przedstawienie na talerzu – zgrabnie połączone smaki tańczące w harmonii. Wybierzcie coś pozornie pospolitego, danie, którego produkty zamienią się w prawdziwe arcydzieła. Często nie potrzeba trufli, kawioru czy homarów, by danie było wykwintne. Zaskocz siebie, wywołując potężny efekt WOW. Znajdź wyjątkową perełkę, do której będziesz chciał wracać. Zakończcie ten kulinarny spektakl przyjemnym akcentem. Słodycz niech spotyka się z wykwintnością, pozostawiając niezapomniany posmak na końcu waszej muzycznej uczt.



Do najlepszego towarzystwa przyda się kieliszek wyjątkowego wina. Niech kompozycja smaków będzie jak sonata, rozkwitająca w ustach wraz z każdym łykiem. Wybór wina to zawsze trudne zadanie, każdy ma swoje preferencje, a dodatkowo dopasowanie trunku do dania jest wyzwaniem. Warto skorzystać z pomocy sommeliera, który na pewno będzie w stanie dobrać coś odpowiedniego do okazji. Jeśli nie będziesz mógł z tego skorzystać, kieruj się kilkoma podstawowymi zasadami.

Do dań treściwych najlepiej dobierać wina pełne, z zawartością tanin, przyjemne w ustach, lecz silne. Takie wino będzie wzmacniać smaki posiłku, dobrym pomysłem będzie tu Cabernet Sauvignon lub Merlot. Idealne wino do przystawek jest lekkie, owocowe i przede wszystkim schłodzone, oczywiście zależy to od formy i rodzaju przystawki, zachowując jednak tę zasadę, świetnie sprawdzi się tu np. Prosecco czy Riesling, orzeźwiające wino białe i różowe. Wybierając wino deserowe, weźmy pod uwagę to, jak bardzo jest on słodkie. Ogólna zasada mówi, że wino powinno być przynajmniej tak samo słodkie, jak deser, chodzi o zachowanie równowagi smaków.

Pomysłem na zaskakującą i tajemniczą formę spędzenia czasu po spektaklu będzie restauracja fine diningowa. To idealny wybór dla poszukiwaczy doskonałego smaku, który będzie jednocześnie nieoczywisty. Menu degustacyjne to pokaz umiejętności szefa kuchni, ale i całej restauracji. Składa się ono zazwyczaj z kilku dań (niekiedy nawet kilkunastu) serwowanych w trakcie jednej kolacji według ustalonej kolejności. Menu jest starannie zaplanowane, różnorodne i dopasowane do potrzeb gości. Aby rozsmakować się i doświadczyć przyjemności prawdziwej kolacji degustacyjnej warto oddać się jej w całości, odłożyć wszystko na bok i zanurzyć się w różnorodnych smakach i teksturach.

Wędrujcie przez te kulinarno-poetyckie labirynty, gdzie z każdym krokiem odkryjecie nowe wersy smaku. Niech wasze podniebienia będą stronicami, na których zapisywane są emocje i doznania, tworząc niezapomniany poemat smaków, który będzie rozbrzmiewać w Waszej pamięci jeszcze długo po zakończeniu tej wyjątkowej nocy.

[KulturalnyCham]



W następnym numerze

Czas świąt Bożego Narodzenia i przełomu roku to moment magiczny. I nasze spotkanie grudniowe będzie miało poblask owego czasu niezwykłego. To podróż do innego, nie tego znanego na co dzień, świata sztuki. Zapraszamy na trzy wyjątkowe spotkania: ze zjawiskowym, olśniewającym głosem – kontratenorem – Jakubem Józefem Orlińskim, niesamowitą choreografką i twórczynią tańca – Izadorą Weiss, a także uznaną ikoną pantomimy – Ellą Jaroszewicz, żoną Marcela Marceau. To nie koniec – zanurzymy się w sferę nieznaną, dawnej opery, a także niszowych zespołów tańca, powędrujemy przez świąteczny stół po muzyczne inspiracje Tomasza Stańki i filmowe migawki baletu w kinematografii. To będzie uczta duchowa – najpiękniejszy prezent pod choinkę!

Redakcja

[Benjamin Paschalski]

[EL Kyōju]

[Nina Nowak]

[Kulturalny Cham]

[Marcel z Kraśnika]

Hanna Maliszewska

Joanna Donefner

Wiktor Jasionowski

Mikołaj Tyczyński

Jan Gregorczyk

Piotr Jurczyński

Olga Zboina



Magazyn Kulturalnego Chama

Napisz do Nas!

kulturalnychamblog@gmail.com

530-222-257

kulturalnycham.com.pl



Kulturalny
Cham