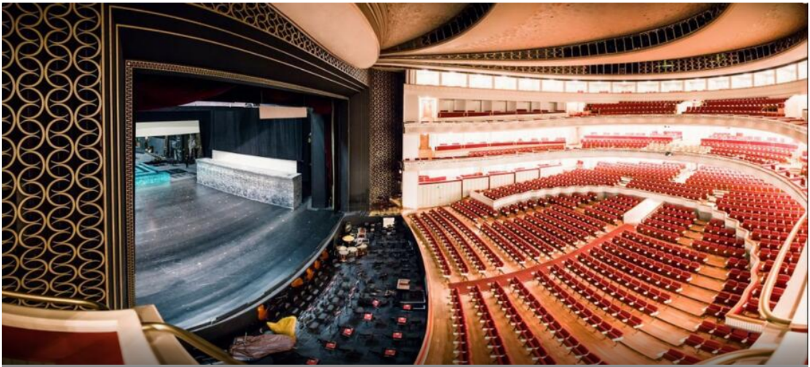
Małgorzata Komorowska / SZKICE O OPERZE (10). REŻYSERSKIE PRZEMYŚLENIA

15 lutego 2024



Opera Narodowa w Warszawie

W przededniu premiery operowej reżyserzy zwykle udzielają wywiadów radiowych i telewizyjnych, a na konferencjach prasowych długo i kwieciście opowiadają, jaki przyświecał im zamysł. Ale gdy ogląda się potem realizację tego zamysłu na scenie, nic się nie zgadza. Jednak myśli poświęcone wystawianemu dziełu, wnikanie w jego sens i wysiłek wkładany w przetwarzanie tego sensu na teatr, wreszcie konieczność współpracy z masą nieznanych ludzi i zanurzanie w morzu żywej muzyki, wcześniej przeważnie dla nich obcej – tak im samym czasem wydają się cenne i formujące ich artystyczną osobowość, że utrwalają to na piśmie.

Długo jedynym dostępnym w Polsce utrwaleniem tego typu była książka reżyserki Lii Rotbaumówny *Opera a jej kształt sceniczny* (PWM Kraków 1969). Autorka jej treść ułożyła wokół zagadnień takich, jak kształtowanie koncepcji reżyserskiej, układ spektaklu i jego scenografia, relacja reżysera ze śpiewającym aktorem oraz rola dyrygenta w przedstawieniu. Wszystko to wsparła licznymi przykładami nutowymi z czterech oper: *Makbeta* Giuseppe Verdiego, *Così fan tutte* Wolfganga A. Mozarta, *Damy pikowej* Piotra Czajkowskiego i *Kawalera srebrnej róży* Richarda Straussa wystawionych przez nią w operach Warszawy i Wrocławia, gdzie była reżyserką w latach 1958–1969. Nie szczędziła w nich szczegółowych odniesień sytuacyjnych do wartości rytmicznych, pauz, temp, itp. Uznała za istotny szacunek dla idei kompozytora i zasadę nietykalności partytury. Rozważyła problem czasu w operze, tego muzycznego, i tego teatralnego. Podkreśliła różnicę między interpretacją dzieła (tą sama się kierowała) a adaptacją, ze świadomością, że jej koledzy chętnie jej dokonują.

Lea Rotbaum

Rotbaumówna (1907-1994) z doświadczeniem tancerki i choreografki w międzywojennej Warszawie, czas wojny przebyła w Związku Radzieckim. W Moskwie wcześniej ukończyła studia reżyserskie w GITIS-ie (Gosudarstwiennyj Institut Tietralnowo Isskustwa), uczelni rzeczywiście wszechstronnie kształcącej w tym zawodzie. Jej absolwenci nierzadko pisali książki o problemach reżyserii i Rotbaumówna też tak postąpiła. Dekada jej działalności w Operze Wrocławskiej (reżyserowała też w innych miastach Polski), nazwana „erą Rotbaumówny", zmieniła niewątpliwie nasze postrzeganie teatru operowego. W latach sześćdziesiątych okazało się, że może nieść satysfakcję jego twórcom, publiczności i… wykonawcom. Na przykład w *Kawalerze srebrnej róży* wystawionym przez Rotbaumównę w warszawskiej operze za dyrekcji Bohdana Wodiczki (1962) niezapomniane kreacje stworzyły Krystyna Szczepańska (Oktawian) i Krystyna Jamroz (Marszałkowa).

Prawdziwy szturm reżyserów na teatry operowe nastąpił w latach osiemdziesiątych – nie bez wpływu polityki: restrykcyjna cenzura mniej znajdowała okazji do ingerencji w śpiewie niż w mowie. Podjęli wtedy artystyczną działalność Ryszard Peryt, Marek Weiss (wcześniej używał nazwiska Grzesiński) i Mariusz Treliński. I dzisiaj możemy sięgać do ich utrwalonych w druku reżyserskich przemyśleń na temat opery i poszczególnych dzieł, a doświadczenie każdego jest po prostu przepastne: od osiemdziesięciu do ponad stu realizacji w teatrach nie tylko polskich. Stanowią „Wielką Trójkę" polskiej reżyserii operowej przełomu wieków i ustrojów, z tym że ich publikacje różne mają formuły. Peryta *Opera uboga* (Kraków 2014, Homo Dei) to dysertacja doktorska wykładowcy w Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie – Peryt przyjął tam obowiązki pedagoga w 2009 roku i od razu założył w uczelni Instytut Opery. Marek Weiss, który przez trzydzieści lat prowadził dziennik, swoją …*pogoń za ideałem teatru operowego* (Kraków 2023, PWM) przedstawił jako obszerną (580 stron) autobiograficzną opowieść o trudnym reżyserskim losie, krążącą wokół konkretnych przedstawień i konkretnych osób. Mariusz Treliński wybrał formę rozmowy. Najobszerniejsza znalazła się w albumie dokumentującym fotograficznie jego czternaście premier w Teatrze Wielkim-Operze Narodowej z lat 1999 – 2014 *(Więcej niż życie*, Warszawa 2015). Ale w programach reżyserowanych tam później przez niego oper (bardzo starannie wydawanych przez Teatr Wielki-Operę Narodową), zamieszcza często własne komentarze, więc to jest tak, jakby na bieżąco pisał książkę o swoim teatrze.

Nieżyjący już Ryszard Peryt (1947–2019) zasłynął tym, że w Warszawskiej Operze Kameralnej, jako jedyny na świecie, w latach 1987–1991 wystawił wszystkie dwadzieścia cztery sceniczne utwory Mozarta.

Ryszard Peryt

Debiutował też Mozartem: reżyserią *Dyrektora teatru* oraz *Bastiena i Bastienne* (1977) w krótko działającym, ale wyjątkowym pod każdym względem Słupskim Teatrze Muzycznym. Jednak od dyplomu w Operze Wrocławskiej (1978) na liście jego reżyserii figurowały opery z końca XIX, a nawet początków XX wieku, kompozytorów jak późny Verdi, Leoš Janáček, Arthur Honegger, Siergiej Prokofiew, Benjamin Britten czy Krzysztof Penderecki (znakomita *Czarna maska*) – w teatrach Poznania, Gdyni, Gdańska i Łodzi. Ukoronowaniem twórczości i niezbitym dowodem jego talentu stał się wszakże Mozart i opery baroku. Swą książkę otworzył pięknym zdaniem: „ojcem opery był Antyk, a matką – Florencja". Obszerny wstęp historyczny rozpoczął relacją o działającej w tym mieście Cameracie Florenckiej (druga połowa wieku XVI) – towarzystwie artystów, w kręgu których zrodziły się pierwsze formy operowe, *drammi per musica*, z muzyką śpiewaną. W tło historyczne wplótł ciekawe rozważania terminologiczne, na przykład utożsamił „operę z cudem widzenia tego, co niewidzialne"… Jakże trafnie, przecież muzyka jest sztuką niewidzialną!

Pełen tytuł książki to *Opera uboga. Teatr partytury*. I rzeczywiście, gęsto w niej od przykładów nutowych czerpanych właśnie z partytur. Peryt otarł się o szkołę muzyczną, grał na skrzypcach, a osadzony za działalność opozycyjną w więzieniu wprawił się w czytaniu partytur. Podkreślał, że takie czytanie jest inne niż czytanie partytury przez muzyka. Reżyserskie studiowanie nut nazwał „szukaniem teatralnych kształtów w muzyce", a partytury Mozarta to według niego „scenopisy zaklęte w nuty". Każdy gest i ruch w swoich przedstawieniach potrafił uzasadnić, wskazując konkretne dźwięki zapisane na pięcioliniach (wtedy krytycznie nastawieni recenzenci wycofywali się w pokorze…). Ale chodzi nie tylko o nuty. Peryt włączył do książki wyimaginowaną rozmowę z wybitnym historykiem i teoretykiem teatru Zbigniewem Raszewskim (*Seminarium brevis,* ss. 51-55), autorem studium *Partytura teatralna*. Obaj zwracają tam uwagę, że jedynie muzyka w partyturze posługuje się konkretnym zapisem języka dźwięków (nie we wszystkich aspektach, ale jednak), podczas gdy język teatru przez wieki nie wypracował takiego zapisu. Stąd wyjątkowość opery – jedynej postaci teatru, która posiada własną partyturę.

Najpierwszą, ważną dla dziejów opery triadę, Peryt szczegółowo omówił. *Rappresentatione di Anima et di Corpo (Przedstawienie o duszy i ciele*) Emilia de Cavalieriego, wystawione w Rzymie w 1600 roku, ujął z perspektywy teologicznej. Nie brak tu alegorycznych postaci, jak Rozum, Czas, Rada, Rozkosz, Anioł Stróż, Ciało, a prócz głównej Duszy są tu Dusze Zbawione i Dusze Potępione. Następne pozycje triady miały już rodowody mitologiczne. Przy *Euridice* Jacopa Periego (Florencja, 1600) otrzymujemy długi cytat z *Metamorfoz* Owidiusza. Peryt reżyserował ją w Warszawskiej Operze Kameralnej (1989, 2000) i ukazała się płytowa rejestracja tej opery (CD, WOK 001/002, 2000). Arcydzieło wszech czasów Claudia Monteverdiego, *Orphea* (Mantua, 1607) reżyserował również (WOK 1993). Rozegrał akcję w scenerii Ołtarza Muzyki, a w akcie III – Ołtarza Piekła. Wesele Orfeusza i Eurydyki było dla niego zaślubinami Muzyki i Słowa. Uwypuklał cierpienie Orfeusza – z greckiego: *pathopois.* Pod koniec życia w Polskiej Operze Królewskiej (powołanej właściwie dla niego) powrócił do *Orphea*. Poprowadził pierwsze próby, wyznaczył asystentów, ustalił koncepcję wystawienia opery we wnętrzach warszawskiego Zamku Królewskiego, w nawiązaniu do pojawienia się jej przed wiekami nie w teatrze (jeszcze ich nie było), lecz w książęcych apartamentach Gonzagów w Mantui. Napisał komentarz, zakończony słowami: „*Orfeo* Monteverdiego stanowi operową alegorię świata, która poprzez wiarę odsłania Nadzieję, prowadzącą ku Wiecznej Miłości". Premiery (luty 2019) nie dożył i *Orpheo* z poruszającym śpiewem Marty Boberskiej w roli Muzyki stał się pożegnaniem artysty. Był człowiekiem głęboko wierzącym i nieraz dawał temu wyraz w przedstawieniach (krzyże, wizerunki Matki Bożej) – w późnych latach odbył wymagane rekolekcje i został oblatem redemptorystów. Sztukę opery na stronicach tej książki lokował w sferze przeżyć duchowych, uznał ją za „sakralny wymiar teatru"; muzykę nazwał „aktem metafizyki" oddanym „liturgii słowa".

Dziełem, które skupiło w sobie wszystkie najbardziej istotne cechy opery, stał się dla niego *Czarodziejski flet* Mozarta. Tą premierą w Warszawskiej Operze Kameralnej (1987) rozpoczął swój mozartowski „opernkreis" – krąg oper. Ze względu na jednolity styl plastyczny (współautorem był Andrzej Sadowski) i pewne stałe motywy dramaturgiczne opery te tworzyły wspaniały cykl. W książce analiza *Czarodziejskiego fletu* z przykładami nutowymi, cytatami z libretta Schikanedera i ilustracjami z przedstawienia w WOK, zajmuje 240 stron (!). Wiedeńska prapremiera, poprowadzona osobiście przez kompozytora, odbyła się 30 września 1791 roku, a 5 grudnia Mozart już nie żył. Peryt w jego muzyce słyszał stygmat i kontrapunkt śmierci. Ostatnią jego operę odczytał jako *requiem giocoso* („zabawne requiem"), testament Mozarta i drogę przez życie ku śmierci. W przedstawieniu Tamino został upodobniony do Mozarta ze znanych portretów z epoki; z muzyką symbolizowaną przez czarodziejsko grający flet przechodził przez próby milczenia, ognia i wody, a na końcu drogi witała go ukochana Pamina z białą twarzą śmierci. W drugim akcie za plecami trzech Dam pojawiały się trzy Truchła. Owo magiczne trzy wprowadzone przez Mozarta w trzech akordach uwertury, osobach trzech Chłopców i trzech Kapłanów czy wspomnianych trzech próbach, Peryt zresztą pomnożył, zarówno w teatrze, jak i książce, gdzie czytamy o trzech Bramach, troistej postaci Węża, trzech Bestiach i trzech Białych Pawiach. Na dziesiątkach stronic opisu *Czarodziejskiego fletu* Peryt nie pomija żadnej sceny i żadnego taktu, to, co w teatrze, zgadza się u niego co do nuty z tym, co w muzyce – wiadomo nawet, w którym momencie Tamino, razem z dyktującym mu ruch dźwiękiem przemieszcza się na lewy koniec proscenium, a Papageno na prawy.

Całą tę analizę, i syntezę zarazem, ostatniej opery Mozarta, *Czarodziejskiego fletu,* Peryt poprzedza opisem pierwszej, stworzonej przez… jedenastoletniego chłopca („Opera ultima – Opera prima"). Był to moralitet *O powinności pierwszego przykazania,* zadziwiający dojrzałością Wolfganga Amadeusza i rozumieniem w tak młodym wieku egzystencjalnego sensu życia. W ujęciu Peryta znalazł przekonujący kształt teatralny. Podobnie jak żałobne przedstawienie *D.O.M.,* muzycznie złożone z kilku utworów religijnych Mozarta i pokazane przez WOK w dniu śmierci kompozytora, 5 grudnia. Pamiętam poruszające piękno tego spektaklu… Jego opis wraz z fotografiami zamknął tę książkę. W kalendarium reżyserskiego dorobku autora figurują jedynie trzy człony: *Peri Peryta; Monteverdi Peryta; Mozart Peryta*. Tylko te trzy autor uznał za takie, które odpowiadają treści tej książki, no i za ważne własne dokonania. Trochę żal… ceniłam wiele innych, doskonałych w mej opinii jego przedstawień.

Marek Weiss, fot. Artur Reszko

Marek Weiss w swej reżyserskiej wędrówce przez życie opisanej nadzwyczaj szczerze w książce *Biały Wieloryb. W pogoni za ideałem teatru operowego* (Kraków 2023, PWM) na różnych etapach tej wędrówki i zależnie od artystyczno-personalnych okoliczności rozmaicie postrzegał operę. Czasem silniej pociągała go jej złożoność, innym razem muzyka albo też śpiew, czyli człowiek, dzięki któremu ten śpiew mógł brzmieć. Toteż na kartach *Białego Wieloryba* tłoczy się ogromna liczba osób, z którymi Weiss przez lata współpracował – nie tylko zresztą śpiewaków, osób różnych teatralnych specjalności, albowiem, jak słusznie zauważa autor, teatr musi być zespołem, cały teatr, z działem artystycznym, administracyjnym, dyrekcyjnym i technicznym. Większość tych ludzi żyje wśród nas, ale Weiss na to nie zważa: dla jednych jest bezlitosny, dla drugich przemiły – bezstronnym w portretowaniu charakterów i talentów próbuje być też. Z całej tej obecnej w książce gromady wyłania się wielka i bezcenna prawda: jakim by reżyser nie był artystą, swego dzieła, czyli teatru, przedstawienia opery – nie stworzy sam. Musi stanąć za nim owa gromada. A niekiedy gromada się wzbrania – i o tym też jest ta książka. Weiss dbał o to, żeby obsada była dobrana „pod kątem nie tylko możliwości wokalnych, ale i zgodności operowej postaci z artystą". Jednocześnie zauważył, że są śpiewacy, którym widz wybacza wszystko – marne aktorstwo i wygląd, „ponieważ ich głos uruchamia wyobraźnię i empatię, o jakiej wielu ich kolegów […] może tylko pomarzyć" .

Rzeczywiście, czasem w marnym przedstawieniu zdarza się cud, jakieś niewytłumaczalne przeżycie. Weiss próbował różnych zajęć (m. in. pisze – bardzo dobrze – i wydaje poczytne powieści), lecz opera wciąż go kusiła, i kusi. Podsumował: „Mało jest na świecie tak pasjonujących zajęć jak branie udziału w zmaganiach tego, co racjonalne i empiryczne, z miłością i wiarą, szaleństwem i cudami. Opera wydaje się stworzona do tych zmagań", jest polem dla „ogólnoludzkiej dyskusji nad istotą romantycznych porywów i nieubłaganą reakcją rozumu na ich potrzebę drzemiącą w każdym człowieku". Nawet zewnętrznemu obserwatorowi wydaje się oczywiste, że bez udziału rozumu ogarnięcie tak skomplikowanego mechanizmu, jaką jest każde przedstawienie operowe, byłoby niemożliwe. W tajemniczy sposób ów mechanizm uruchamia muzyka. Czasem sprawia to śpiewający głos, innym razem instrumenty orkiestry taką wysnują opowieść o miłości, że trudno oprzeć się wzruszeniu. Weiss tego doświadczał. Napisał, że muzyka „jest syntezą magii i matematyki, najmądrzejszym lekarstwem na nasze rozdarcie pomiędzy sercem i rozumem" . „Duszą muzyki jest jej brzmienie wydobywane z instrumentów i ze strun głosowych" i budowanie związku między „emocjami wykonawcy i słuchacza, ale to ma sens, gdy jest częścią większej całości" . Wciąż dążył, by ideały teatru łączyć z potęgą muzyki, i wciąż burzyła mu to dążenie immanentna sprzeczność obu tych światów. Nieraz dręczyła go owa sprzeczność. Uprawiał, jak pisze, „mozolne wypracowywanie takt po takcie łączenie tego, co widzialne z tym, co słyszalne". Podczas prób i przedstawień dostrzegał, że niektórzy śpiewacy potrafili to łączyć, gra aktorska była dla nich równie ważna jak śpiew. Wtedy spełniało się marzenie, „żeby to, co kompozytor zapisał w partyturze przełożyło się na emocje teatralne".

Tymczasem, zdaniem Weissa, większość reżyserów używa muzyki jako tła. Twórcy najsłynniejszych przedstawień operowych w ogóle nie przejmują się zgodnością muzyki z obrazem. Fascynujące obrazy często nijak się mają do istoty dzieła. On sam uznał po latach, że „opera jest jedną wielką tęsknotą za doskonałością zapisaną w muzyce i wieczną klęską w próbach utrwalenia tej doskonałości na scenie" i nieraz żywił złudzenie o „dopadnięciu Białego Wieloryba". W pewnym momencie uznał, że odkrył formułę tworzenia spektakli totalnych, na które składają się razem: „muzyka, śpiew, aktorstwo, poezja tekstu, piękno obrazów scenicznych z najpiękniejszą sztuką ludzkiego ciała, jaką jest taniec, zgodny z duchem muzyki i wyrażający emocje opowiadane przez spektakl". To wyniesienie tańca na reżyserski piedestał zawdzięcza obecnej, ukochanej żonie Isadorze, tancerce i choreografce. Jest w tym trochę racji – bądź co bądź rzadko kiedy kompozytor czyni taniec integralnym elementem opery.

Weiss nie byłby współczesnym reżyserem, gdyby przestrzegał litery libretta i wpisanej w partyturę wymowy dzieła. Określił, iż „są reżyserzy-organizatorzy, dla których świętością jest dzieło i reżyserzy apodyktyczni, dla których świętością jest spektakl" – i sam zaliczył się do tych drugich . Stwierdził: „od dawna jesteśmy przekonani, że teatr jako miejsce spotkania z żywymi ludźmi i ich prawdziwymi emocjami nie może być poddany muzealnej wierności wobec epoki i jej obyczajów" . Uzasadniał: „Geniusze, jak Mozart, Verdi, Puccini, czuli bezbłędnie scenę i wiedzieli dokładnie, co i jak ma się na niej wydarzyć w każdym takcie. Ale bazowali na teatrze, jaki sami oglądali, ich wyobraźnia nie wykraczała poza konwencje epoki. Tymczasem teatr jest spotkaniem widza z żywym aktorem i śpiewakiem, i każde dzieło operowe kroimy na scenie na miarę wrażliwości dzisiejszego odbiorcy, na miarę nas samych". Nie brak w książce przykładów jak to wprowadzał do swych przedstawień nieobecne w partyturze sceny i postaci z absolutną pewnością swoich racji i wspomnieniem niemilknących po premierze braw. Pamiętam jednak, że te ingerencje w oczach widzów (i recenzentów) nie zawsze wypadały przekonująco.

Wybitny tenor Piotr Beczała, występując w dobrych i najlepszych teatrach, współpracował z wieloma reżyserami. W swej książce (*W daleki świat. Moje życie z operą w trzech aktach*, Wydawnictwo Poznańskie, 2022) ocenia, iż byli wśród nich prawdziwi ludzie teatru, którzy kochali operę i traktowali ten gatunek bardzo poważnie, ale większość wręcz jej nienawidziła, uważała gatunek za martwy i czuła się zobowiązana wskrzeszać operę poprzez inscenizacyjne udziwnienia. Tymczasem inscenizacja, pisze Beczała, może bardzo łatwo zniszczyć działania śpiewaka i czasem trzeba się bardzo wysilać, żeby ją zrównoważyć. Czy reżyserzy naszej „Wielkiej Trójki" kochali operę, czy jej nienawidzili? Peryt z pewnością ją kochał, Weiss ponawia wyznania o miłości do muzyki w operze. A Mariusz Treliński? W rozmowie z Kubą Mikurdą stwierdził: „Opera to fenomen. Począwszy od umówienia się, że będziemy opowiadać o świecie, śpiewając. Już to jest założeniem absurdalnym, surrealistycznym, idealistycznym. […]. Sztuczność to esencja opery. Nie mamy do czynienia z odwzorowaniem świata, ale światem równoległym, który rządzi się własnymi, arbitralnymi prawami. I to mnie zachwyciło" .

Jednak kiedy trafił do opery, zderzył się z tysiącem reguł. „Na przykład, ze względów bezpieczeństwa, jedną rolę muszą śpiewać cztery śpiewaczki, żeby, gdy jedna zachoruje, druga mogła ją szybko zastąpić. Jak w tej sytuacji pracować nad postacią? Z kim? Ze wszystkimi czterema? […] Po drugie, kiedy zaczynałem, śpiewak, jeżeli śpiewał, to nie grał, a kiedy grał, to często była to sztampa". Na szczęście nowe pokolenie śpiewaków nie tylko znakomicie śpiewa, ale i gra, chociaż to bardzo trudne, „fizjologia i motoryka ciała często stoją w sprzeczności ze śpiewem. Starałem się też przełamać konserwatywną estetykę opery, zapraszając do współpracy ludzi spoza operowego świata: choreografów, projektantów mody, dramaturgów, artystów wizualnych. Opera kojarzyła mi się z czymś podejrzanym intelektualnie, sentymentalnym, kiczowatym. W osiemdziesięciu procentach przypadków libretto to szalenie prosta, banalna historia – dopiero muzyka nadaje jej inny wymiar. Chciałem, żeby opera była wyzwaniem intelektualnym, żeby była dla mnie sposobem zmagania się ze światem, z samym sobą” . Przybył do opery z krainy kina, toteż, jak mówił: „obrazy przychodzą mi bardzo łatwo, ale opera wyznacza kierunek, trzyma je w ryzach. I to jest wyjątkowe. Żyjemy w czasach, w których wszystko wolno, a opera wymusza ścisłe ramy, narzuca pewną formę”.

Mariusz Treliński

Debiutował reżyserią awangardowej opery Elżbiety Sikory *Wyrywacz serc* do surrealistycznego tekstu Borisa Viana na Scenie Kameralnej warszawskiego Teatru Wielkiego (1995). Spektakl wypadł tak dobrze, że Francja zamówiła jego replikę dla paryskiego Centre Pompidou. Premierą *Madame Butterfly* Giacomo Pucciniego na dużej scenie Teatru Wielkiego (1999) zwrócił na siebie uwagę świata, dosłownie: do reżyserii w nowojorskiej Metropolitan Opera został już trzykrotnie zaproszony. Urzekający obraz japońskich dżonek na wodzie na tle czerwieniejącego horyzontu w tamtej *Butterfly* wytworzył, współpracujący z nim odtąd stale, scenograf Boris Kudlička. Od 2005 roku Treliński był, przez jeden sezon, dyrektorem artystycznym stołecznego TW, a gdy powrócił na to stanowisko w 2008, zajmuje je nieprzerwanie do dzisiaj. We wspomnianym albumie jego przedstawienia ciekawie interpretuje w swych omówieniach Małgorzata Dziewulska, teatrolożka, eseistka, pisarka, sama też reżyserka. Niektóre z nich Treliński w teatralnych programach komentował wcześniej.

Przy okazji wystawienia *Oniegina* (2002) takie przekazał refleksje: „Z operą w ostatnich latach wydarzyło się coś magicznego. Do niedawna wchodząc do opery miało się wrażenie, że przekracza się próg muzeum. Oglądaliśmy idiotyczną historyjkę w naiwnej inscenizacji, odwołującą się do dziewiętnastowiecznej estetyki. Widz był szantażowany samą szacownością sztuki operowej, a jej zastygły kształt oferowano mu jako obowiązujący kanon. Ale pojawiła się fala inscenizatorów […] którzy zanim zajęli się operą, parali się filmem, teatrem czy modą […] To oni pierwsi zestawili muzykę, która jest wieczna, ze współczesną wrażliwością, z nową plastyką, i okazało się, że opera potrafi być gatunkiem fascynującym, podniecającym i nowoczesnym. Obserwując w Paryżu tłumy stojące w gigantycznych kolejkach po bilety, uświadomiłem sobie, że opera jest być może ostatnią świątynią prawdziwej sztuki. Idąc do opery […] symbolicznie przekraczamy próg czasu […]. W swoich spektaklach próbuję dotknąć tajemnicy czasu […]. Pracując nad tak dziwnym gatunkiem, jak opera, z jednej strony po prostu reżyseruję spektakl, a z drugiej próbuję jak antropolog odnaleźć w tych dziełach to, co sprawia, że tak zdumiewająco długie jest ich trwanie w kulturze. Wychodzę z założenia, że jeśli *Carmen* lub *Butterfly* są grane od dwustu lat, to nie wyłącznie dlatego, że muzyka jest świetnie napisana, ale dlatego, że w tych operach musi być coś ponadto. Zawsze stoi za tym mit, który wiecznie odradzając się sprawia, że dana opera świeci do dzisiaj". Operę Czajkowskiego wystawił jako opowieść o raju utraconym – o mężczyźnie, który pominął miłość kobiety i złamał przyjaźń, został więc wygnany z raju.

Przyciągają jego uwagę odzwierciedlone w operach napięcia między kobietą a mężczyzną (*Orfeusz i Eurydyka*, 2009; *Turandot*, 2011; *Manon Lescaut*, 2012). W swoich komentarzach często pogrąża się w psychoanalizie operowych postaci (*Halka*, 2020). Jego przedstawienia nierzadko inspiruje kino. Wyznał: „Z możliwości jakie daje kino, najbardziej w operze brakuje mi montażu. Żeby móc negować jedność miejsca i czasu, charakterystyczną dla tradycyjnych realizacji operowych, chciałem zmiany obrazów. To, co w filmie załatwia się jedną sklejką, w operze wymaga złożonej operacji scenicznej. W *Butterfly* było 20 obrazów, które zmienialiśmy w toku akcji, tworząc rodzaj sekwencji. Potem robiliśmy to na dziesiątki sposobów, mieliśmy sześcian na obrotowej platformie, dekoracje szkatułkowe, przesuwanie w jedną i drugą stronę, na podobieństwo wagonu…" . Ciekawe perspektywy otworzyła przed nim dwudziestowieczna, kryminalna opera Paula Hindemitha *Cardillac* (2021). Jej akcję umieścił w cyberświecie, w dziwnym mieście widocznym na ekranach kilkupiętrowej konstrukcji, wśród osób odrzucających utrwalone społeczne role.

W przedstawieniu opery Verdiego *Moc przeznaczenia* (2023) odniósł się do dzisiejszej wojny na Ukrainie. Bohaterowie opery przeżywają cierpienia i fascynacje wojną, która dla Trelińskiego jest przeraźliwym bezsensem. Trzeci akt rozegrał dosłownie w podziemiach metra, gdzie mieszkańcy Kijowa chronią się przed rosyjskimi nalotami. Z wielkim przejęciem podszedł do reżyserii opery Brittena *Peter Grimes* (2023). Mówił: „W całym moim życiu były dwie opery – *Powder Her Face* Thomasa Adèsa (TW-ON, 2015) i właśnie *Peter Grimes* – o których wiem, że powinienem je odtworzyć tak, jak zostały napisane, prawie niczego nie interpretując. Jest w nich wszystko, jak być powinno. W większości oper zawsze się z czymś walczy, z sentymentalizmem lub z elementami, które są passè, natomiast tu poziom wieloznaczności, głębia, wyrafinowanie, mieszanka kryminału i poezji, sprawiają, że to utwór niezwykły. […] Zawsze staram się by opery, które realizuję, dotykały świata, w którym żyjemy […] Opera Brittena jest bardzo współczesna, ponieważ fundamentem społeczeństwa jest wykluczanie, odrzucanie".

Swoje doświadczanie opery ujął w konkluzji: „w świecie, w którym sztuka została odarta z funkcji wyższych, opera jest takim miejscem, w którym przetrwały elementy rytuału – muzyka, gongi, oprawa, nawet to, że mamy potrzebę, żeby ubrać się bardziej odświętnie. No i skala – w orkiestronie jest kilkudziesięciu muzyków, na scenie kilkudziesięciu chórzystów. To jest moc, to jest ogrom, jak w wielkim świeckim kościele. To dla mnie moment sztuki totalnej, gdzie obraz, ruch i muzyka stają się jednym" .

Każdy z trzech reżyserów przedstawionych wyżej w cytatach na temat tworzonego przez nich teatru operowego jednocześnie wyrażał w nim siebie. To prawo i przywilej artysty i podobno jest normalne, by tworząc, wyrażał swój stosunek do świata i ludzi, swoje emocje, obsesje i lęki. A jednak czasem, właśnie w przypadku teatru operowego może wydać się to niestosowne. Może powinien przenosić własne rozterki na bohaterów reżyserowanych oper? Wyrażać trwogę umierania z miłości i choroby Violetty w *Traviacie* albo odchodzenie w miłości i cierpieniu Mimi w *Cyganerii* lub upokorzenie i rozpacz błazna Rigoletta, którego córkę spotkał tak okrutny los? Tym bardziej że w operze artysta nie staje wobec swojego dzieła sam, jak malarz naprzeciw swego obrazu, pisarz wobec swojej powieści czy kompozytor, dopisując ostatnie nuty w partyturze swego utworu. Architekt może z dumą patrzeć na zaprojektowany dom, ale jednak sam go nie zbuduje, tak jak reżyser sam nie stworzy swego dzieła. Czuwa przy nim projektantka sukien dla Violetty i dekorator, który wymyśla paryską scenerię dla Mimi, a w fosie niecierpliwi się grupa muzyków. Z ogromu i komplikacji operowej materii zdaje sobie sprawę Mariusz Treliński – wymienia zresztą nazwiska kilkorga chwalonych przez siebie śpiewaków. Tłum osób o rzeczywistych imionach i nazwiskach zaludniających stronice książki Marka Weissa również potwierdza fakt, że reżyser z natury rzeczy nie może być samotnikiem.

Natomiast Ryszard Peryt, który dla swej książki starannie dobrał liczne ilustracje, przeważnie fotografie z własnych omawianych w książce przedstawień, w podpisach umieścił tytuły scen – takie, jakie sam im w treści nadał – i imiona operowych postaci. Widniejący na tych fotografiach soliści Warszawskiej Opery Kameralnej, niektórzy dosłownie niezapomniani w swoich scenicznych wcieleniach, ci, co totalnemu Mozartowi Peryta zapewnili europejską sławę – bez nich przecież jego przedstawienia by nie zaistniały! – na kartach *Opery ubogiej* pozostają bezimienni. Dobór współpracowników koniecznych dla reżysera-artysty stanowi z pewnością kwestię trudną, ale żeby aż tak zatrzeć udział śpiewaków, głównych elementów tworzonych przedstawień… Hm…

Niektóre przedstawienia, chciałoby się, by trwały i trwały. Lecz teatr to sztuka ulotna, i wraz z zejściem tytułu ze sceny dzieło artystyczne reżysera przestaje istnieć; znika. Oczywiście obecnie można dzieło sfilmować, lecz każdy, kto widział żywe przedstawienie i jego rejestrację, przyzna, że to jednak co innego. Oko kamery wybiera kadr i potem już obraz pozostaje niezmienny, a oko widza wędruje swobodnie po całej przestrzeni ruchliwego widowiska, w dodatku tych widzów są setki i bywają tysiące. Każdy własne ma oko, własną wrażliwość na kolor i dźwięk i własne doświadczenia percepcyjne, więc wychwyci inne szczegóły. Jego wrażenie będzie jednostkowe. Tym bardziej w operze, gdzie kształt dzieła-przedstawienia ulega zmianom w toku kolejnych spektakli. Wkraczają nowi ludzie do obsady solistów, wymieniają się chórzyści i tancerze, także instrumentaliści w orkiestrze; ba, na podium staje inny dyrygent. Reżyserom-twórcom przysparza to cierpień, wolą nie widzieć, co dzieje się z ich przedstawieniem. Czyli: stworzone przez reżysera operowe dzieło żyje właściwie przez kilka godzin jednego wieczoru, i tylko wtedy; później pokazują się już jego odmiany. I to jedno jedyne dzieło przeżywa, też indywidualnie, widz – każdy z tych stu albo tysiąca inaczej. Zachowane we wspomnieniu jako przedstawienie piękne, będzie spełnieniem snu reżysera-artysty. Ale gdy zostanie zapamiętana jego brzydota? No cóż, jeśli w ogóle istnieje coś takiego, jak kanon piękna współczesnego teatru operowego, realizowany, i rozumiany bywa rozmaicie.

📊 37 odsłon