

Przyszpilić motyla...Kilka słów o teatrze operowym

Mariusza Trelińskiego*

Maciej Jabłoński

W doskonałym studium *Interpretacja jako „próba całości”* Edward Balcerzan zastanawia się również i nad tym, czego umysłowi ludzkiemu bardziej potrzeba: skrzydeł czy ołowiu?¹ Nie dajmy się jednak zwieść, gdyż odpowiedź na tak postawione pytanie w żadnej sprawie nie jest jednoznaczna. Mając do czynienia z umkliwym przedmiotem, jakim jest widowisko operowe, złożonym z tak wielu tworzyw, że nie zawsze czujemy się przekonani, które z nich naprawdę dominuje (słowo? Czy na pewno?), musimy uzbroić się w niekonwencjonalne narzędzia poznawcze i jasno przedstawić sobie problem. Wyraża on się w zapytaniu: czego od widowiska operowego oczekujemy i jakimi wartościami (artystycznymi, estetycznymi, historycznymi, społecznymi, etycznymi czy politycznymi, bądź też ich mieszaniną) pragniemy je mierzyć? W konsekwencji takiego wyboru każdy sąd, gdyby miał być sprawiedliwy, prowadziłby do rezygnacji z marzeń, że oto wreszcie mamy do czynienia z tym, czego oczekiwaliśmy i w co niezachwianie wierzyliśmy. Albowiem gotowe dzieło jest – jak mawiał Walter Benjamin – maską pośmiertną prawdy artysty, która je zrodziła.

Gdy czytałem tekst Danuty Kozińskiej pt. *'Tetralogia' Trelińskiego po latach* („Ruch Muzyczny” LII, nr 22, 26.10.2008, s. 8-12), który stanowi punkt wyjścia (ale nie dojścia) poniższych rozważań, moje spokojne z natury myśli poruszyły się, wzywając do rozmowy z autorką. Tym bardziej, że przedmiot naszego z panią Kozińską zainteresowania ma sygnaturę najwyższej wagi, teatr operowy Mariusza Trelińskiego uważam bowiem za jedno z najcenniejszych zjawisk artystycznych, z jakimi przyszło nam zmierzyć się w ostatnich dziesięcioleciach. Powiadam „zmierzyć się”, gdyż tworów wizjonerskich, dowodów górnolotnej i wzburzającej odbiorcę wyobraźni, a taki jest teatr Trelińskiego, nie sposób ogarnąć jedną prostą miarą. Teatr ten stawia nas przed nietatwym zadaniem również dlatego, że żarliwość jego przeżywania i sporów, jakie wzniesła, wymaga specjalnego języka interpretacji i zawieszenia wielu dotychczasowych punktów odniesienia.

Pisanie o teatrze Trelińskiego jest fascynujące co najmniej z dwóch powodów. Po pierwsze, dla samego produktu artystycznego, który, ma rację Dorota Kozińska, może niepokoić, nawet „ostentacyjnie”. Niepokój jest tu jednak do rzeczy, każde zjawisko tej rangi tworzy atmosferę pełną napięć i wątpliwości, gdyż tylko w takiej atmosferze wzrastać może kultura krytyczna, o którą czasem się nawet dopominamy, a której w Polsce – w odniesieniu do opery – brakuje jak na lekarstwo. Po drugie zaś, sztuka Trelińskiego na tle praktyki operowej

* W tekście korzystam w kilku miejscach z opublikowanego w języku angielskim artykułu mojego autorstwa pt. *Imag(inati)o triumphans. A few words on operology and Mariusz Treliński's theatre*, “Images”, vol. II, nr 3-4, Poznań 2004, s. 156-161.

¹ Edward BALCERZAN, *Interpretacja jako „próba całości”*, w: *Problemy teorii literatury*, seria 3 (prace z lat 1975-1984), red. Henryk MARKIEWICZ, Ossolineum Wrocław 1988, s. 503.

w Polsce jest zjawiskiem tak wyróżniającym się, ożywczym, intelektualnie stymulującym, że aż trudno powstrzymać się w tym kontekście od słów daleko posuniętej krytyki pod adresem rodzimych scen z Narodową włącznie (dramatycznie źle prowadzoną w ostatnich latach zarówno przez Sławomira Pietrasa, jak i Janusza Pietkiewicza). Wizjonerski rozmach Trelińskiego w porównaniu z prowincjonaliami, które uprawiają polskie teatry operowe, powinien nas szczególnie pobudzać, wymuszać dyskusję, spory, wytykać przaśność i skostniałość inscenizacji operowych, którymi karmi nas wielu polskich artystów.

Tworząca podwaliny wspomnianej już kultury operowej krytyka operologiczna niczego w omawianej sytuacji nie zmienia. Magdalena Dziadek² ujmuje to trafnie, gdy pisze o „imperatywie programotwórczym”, stanowiącym źródło aktywności krytyka i sedno jego pisarstwa. Chodzi bowiem o to, że krytyka to fundamentalny, bo i n t e l e k t u a l n y składnik życia artystycznego. Krytyka winna zatem to życie *projektować*, mobilizować, jak najpełniej wyrażać moment twórczy i twórczość powodować. Stopniowe, od lat zauważalne jałowienie dyskursu muzyczno-krytycznego w Polsce, dyskursu, który winien mocować się z intelektualną niemotą i brakiem smaku, stanowi najniebezpieczniejszy z żywiołów nieprawdy i marności w życiu kulturalnym. Niestety, głosy krytyki, które pojawiły się i pojawiają po kolejnych premierach Trelińskiego, pogląd ten, z doprawdy nielicznymi wyjątkami, potwierdzają. Jakby nasze życie intelektualne w sferze muzyki i teatru nie było gotowe do wielkiego sporu o model opery – w jakimś sensie – „narodowej”, niezależnie od tego, jakie zdanie na temat krytyki ma sam Treliński. Jego dzieła przestają być przecież jego własnością, stając się domeną kultury, która powinna generować potrzebę jak najgłębszego i śmiałego ich penetrowania.

W polskiej kulturze Treliński stał się, między innymi, mimowolną anty-tezę Ryszarda Peryta i jego wizji teatru, czolobitnego szacunku dla partytury, którą powierza nam kompozytor, niezachwianej wiary w sakralny wymiar i posłanie sztuki. Peryt, którego wszechstronne dzieło do dziś nie doczekało się pogłębionej interpretacji krytycznej (!), mówi z szacunkiem o „wcielaniu partytury”. Utrzymuje, iż baczenie na „...jej tropy teatralne sprawia, że praca nad operą staje się poszukiwaniem ciała dla ducha. Przedstawienie operowe staje się ciałem muzyki. Jeżeli uda się tak skonstruować rzeczywistość teatralną opery, by cała była zanurzona w muzyce i z niej brała swoją energię i kształt, to wtedy słowo śpiewane – libretto – odnajduje właściwe sobie miejsce i czas”³. Lata 80. i początek lat 90. należały bezsprzecznie do wybitnego talentu Peryta, a niezapomniane inscenizacje przyniosły artyście pierwszoplanową pozycję w rodzimej kulturze operowej. Ostatnią dekadę polskiego życia operowego zdominował jednak wzorzec Trelińskiego.

Welttheater Trelińskiego nie jest prostym wcielaniem historii (operą nie rządzi *imitatio historiae*), lecz – także dzięki niej – wizjonerskim przekładem tego gatunkowego rysu opery, który sprowadza się do jej abstrakcyjności i nierealistyczności (dlatego m.in. pogląd, że weryzm jest formą realizmu, należy uznać za fałszywy). Opera sprawia jednak określone trudności, z którymi boryka się reżyser. Treliński tak odnosi się do tej kwestii: „(...) reżyser w operze jest w kłopotach. Sposoby interpretacji są tam strasznie trudne... Nie reżyseruje się słowami, tylko obrazami i znakami. Nie jestem w stanie wyinterpretować żadnego zdania. W teatrze czy w kinie pierwszą rzeczą, którą się robi, to pracuje się nad rytmem: Jeżeli jest zdanie: «Ja ciebie Kocham», to gdy powiem: «Ja ciebie kocham» czy «Ja ciebie Kocham», czy «Ja Ja ciebie Kocham», to są to trzy różne opowieści, trzy różne filmy.

² Magdalena DZIADEK, *Polska krytyka muzyczna w latach 1890-1914*, t. 1, Katowice 2002.

³ U Ryszarda Peryta, „Res Publica Nova” 1, 1992.

A w operze melodia jest precyzyjnie zapisana, ona jest w takim a nie innym rytmie i ja nie mogę niczego zmienić». ⁴ Ponieważ Treliński nie zna nut, spotkanie z dziełem przez wsłuchiwanie się weń w nieskończoność, jest podstawą dla poszukiwania i budowania sensu: „Jeśli znam utwór dawno, to jego aura jest we mnie głębiej niż to, co mogłaby mi dać jakakolwiek analiza” zwierza się Treliński, dodając: „słucham utworu dziesiątki razy i to jest coś w rodzaju seansów. Doprowadzam się do stanu, który pozwala jakby na całkowite otwarcie się”. Proces nasłuchiwania sensu zostaje jednak wzbogacony odniesieniami do innych mediów, przełożony na zespół znaków, które pełnią już funkcję uogólniającą. Treliński rozrysowuje uobecniony w doświadczeniu wpół gotowy sens muzyczny, ale jak sam powiada, nie tyle posługując się obrazami czy szkicami postaci, lecz raczej schematami, wektorami, wreszcie – kolorami obrazującymi energię i dynamikę przebiegów muzycznych. Owe wektory są przy tym silnie nacechowane emocjonalnie: „jeżeli zapisuję sobie takie wektory emocjonalne, to mam wrażenie, że wtedy nie popełniam błędów”, mówi reżyser; gdy dociekliwy recenzent pyta dosłownie: kim jest Don Giovanni ze spektaklu Trelińskiego, ma rację na poziomie prowincjonalnej egzegezy, która domaga się jasnej i prostej odpowiedzi, nie zaś na poziomie abstrakcji wymaganej przez reżysera (to Michał Bristiger zwrócił uwagę, że Don Giovanni jest „siłą”)⁵.

Dla Peryta symboliczne i muzycznie osadzone szczegóły wytwarzają całość pomysłu inscenizacyjnego, dla Trelińskiego zaś „całość” jest punktem wyjścia, wielką metaforą, którą zamieszkują szczegóły, ale też metaforą, która gubi niektóre z nich, co wymaga wyjątkowo wyobraźniowej interpretacji. Znaki otwarte, niejasne, o domknięcie i ujaśnienie których dopomina się pani Kozińska (tajemnicza postać w *Onieginie* czy tropy psychoanalityczne w *Otelli* lub *Don Giovannim*), są jednak esencją tego teatru a nie jego ułomnością. Znak otwarty funkcjonuje tu w roli, którą słowu nie wypowiedzianemu przypisuje Maurizio Calvesi, gdy pisze o rzeźbach Igora Mitoraja: „słowo nie wypowiedziane wzbogaca o tajemnicę słowo wypowiedziane i w połowie urwane, a tajemnicza słowa nie wypowiedzianego jest jak żagiel, który niesie rozpędzoną wyobraźnię i umożliwia jej dostrzeżenie w tym słowie doskonałości”⁶. Zatem każda próba domknięcia znaku otwartego niechybnie wypacza głęboki sens zamiaru twórczego, a czasem nawet czyni odbiorcę niezdolnym do wyjścia naprzeciw interpretacyjnej przygodzie, której końca i rezultatu w żaden sposób nie da się przewidzieć. Teatr Trelińskiego jest teatrem odległej metafory, często trudno ją zauważyć od razu, przy pierwszym spotkaniu ze spektaklem. Często też pozostaje ona na poły ukryta, żadną miarą nie możemy jej zobaczyć i odkryć w całości. Jej pojemność, tak jak pojemność znaczeniowa muzyki, prowadzić może wysiłek interpretacyjny w wielu kierunkach jednocześnie, czasami powodując sprzeczne i osłabiające komfort odbiorcy, rozwiązania.

Welttheater Trelińskiego ma przy tym ogromną moc oddziaływania. Dla strategii, która buduje to oddziaływanie, zasadniczymi kategoriami poznawczymi są: doświadczenie, prywatnie doskonałe przeżycie dzieła, myślenie intuicyjne („Jestem intuicjonistą”, powiada Treliński), wyobraźnia, zmysłowość („to, co semiotyczne” jest jednością zmysłu i znaku – nigdy oddzielnie, pisze Julia Kristeva). Wreszcie – bezpośredniość, która wypełnia doświadczenie muzyczne jako swoista treść, wyróżniając w ten sposób muzykę spośród innych sztuk; mieć poczucie „bezpośredniości” docierając do istoty doskonałości, do boskości, jak chce Hoelderlin. Treliński wyznaje: „Im dalej w las, tym bardziej nie zamierzam poznawać nut, nie chcę badać poszczególnych linijek, chcę iść za nastrojem, za emocją w muzyce”.

⁴ Wypowiedzi Mariusza Trelińskiego cytuję za: *Sztuka jest światem idealnym. Mariusz Treliński o swoim teatrze operowym*, „De Musica”, vol. IV, 2003 (www.free.art.pl/demusica).

⁵ Michał BRISTIGER, *'Don Giovanni' w Warszawie*, „Zeszyty Literackie”, vol. 82, 2003, nr 2, s. 163.

⁶ Maurizio CALVESI, *Złudzenie pamięci*, w: *Blask kamienia*, red. Costanzo COSTANTINI, Warszawa 2003, s.117.

