

Jeśli nie gryzie, nie działa

„W operze wolność napotyka opór i muszę się mierzyć z materią. To mi pomaga i porządkuje moje myślenie. Wszyscy tak bardzo pływamy w tym świecie, że taka kotwica się przydaje” – mówi Mariusz Treliński w rozmowie z Pawłem Krzaczkowskim.

PAWEŁ KRZACZKOWSKI Czym dla Ciebie jest nowoczesność?

MARIUSZ TRELIŃSKI Bardzo nie lubię teoretyzowania, ponieważ wszystkie swoje problemy artystyczne rozwiązuję w kontekście konkretnych historii i opowieści. Mam poza tym wrażenie, że pada tak wiele słów, które nic nie znaczą. Dlatego mogę Ci powiedzieć jedynie, co mnie w nowoczesności intryguje i zastanawia. Otóż coś dziwnego dzieje się z naszą podmiotowością, psychiką. Następuje proces dekonstrukcji i rozpadu podmiotu. Od jakiegoś czasu opowiadam o takim rozbitym podmiocie. Z tego powodu zacząłem przyglądać się konkretnej historii z bardzo wielu punktów widzenia. W ten sposób powstają opowieści polifoniczne, w których podmiot opisywany jest raz w pierwszej, a raz w trzeciej osobie, pojawia się też figura snu, mają miejsce retrospekcje. Wszystkie te punkty widzenia składają się na pewien obraz, który z natury rzeczy jest obrazem wieloznacznym, pękniętym i niejasnym. Jest to opowieść o tym, że jesteśmy wielością sprzecznych narracji, gdzie trudno powiedzieć, co jest istotą, co jest jeszcze prawdą, i czy wciąż można mówić o jakimś centrum i istocie człowieczeństwa. Interesują mnie takie opowieści o rozbiciu racjonalnego umysłu, o tym, jak człowiek staje wobec otchłani i rozsypuje się nasze dwa plus dwa równa się cztery. O tym robię spektakle, bo czuję, że taka rzeczywistość napiera na mnie.

KRZACZKOWSKI Czy masz wrażenie, że ten współczesny podmiot jest jakoś bardziej rozproszony, niż to było wcześniej?

TRELIŃSKI Nie mam co do tego wątpliwości, bo to jest we wszystkim. W chaosie sprzecznych sygnałów, które do nas dochodzą. W sposobie, w jaki formułujemy myśli i rozmawiamy ze sobą. Jak słowa oderwane są od sensu. To są czasy ekranu telewizora, który jednocześnie wysyła ci kilka równoległych informacji. I nowego typu odbiorców. Jest taki syndrom FOMO. Uczestniczymy w jakimś wydarzeniu i mamy poczucie, że powinniśmy być w szeregu innych miejsc, uczestniczyć w wielu innych wydarzeniach, które nam uykają. Ja na przykład uwielbiam chodzić na spektakle i mam poczucie, że oglądam jedną dwudziestą

tego, co powinienem. Wracam z księgarni, gdzie kupiłem kilka książek, i mam wrażenie, że nic nie czytam. Kiedyś mieliśmy wrażenie, że można było nadążyć za wszystkim. Żyjemy obecnie w czasach nadmiaru i chaosu, i nie wiemy, jak się w tym odnaleźć.

KRZACZKOWSKI Jakie są kluczowe zagadnienia, z którymi się konfrontujesz w swoich spektaklach?

TRELIŃSKI Nie zastanawiam się nad tym. Kiedyś, kiedy byłem w szkole filmowej, zadawałem sobie pytania w stylu: o czym to jest? co będzie wynikiem mojej pracy? – ale od dawna jestem jak najdalszy od takiego myślenia, bo wiem, że historie opowiadają się same. Ponadto tyle niespodziewanych rzeczy wydarza się w trakcie pracy nad spektaklem. Na przykład w przypadku *Ognistego anioła*... Kiedy zaczynałem, widziałem w tym tylko opowieść o ofierze, o tym, że osoba o trudnym traumatycznym doświadczeniu, która zajrzała w oczy otchłani, całe życie rani. Kiedy jednak zacząłem realizować ten spektakl, zauważyłem, jak bardzo jest to skomplikowane. Cała historia zrobiła się o redystrybucji zła, o tym, że wszyscy jesteśmy tak samo naznaczeni i pęknięci, że każdy z nas jest katem i ofiarą. Tam, gdzie myślałem, że zobaczę oko bestii, zobaczyłem pragnienie miłości i ludzki ból. Oczywiście różni ludzie odnajdują w tym samym spektaklu różne sensy. I to jest jedna z najpiękniejszych rzeczy w sztuce. Mam pełny szacunek dla faktu, że sztuka raczej porusza tematy i one, wprawione w drgania, rezonują, przyjmują często nieoczekiwane dla nas formy. Z kolei nazwane wprost – karleją.

KRZACZKOWSKI Zaczynałeś swoją działalność operową od opery współczesnej, od *Wyrywacza serc* Elżbiety Sikory. Potem przyszło wiele oper, dziewiętnastowiecznych, klasycystycznych, barokowych, kilka oper z pierwszej połowy XX wieku. Są to za każdym razem odmienne konteksty historyczne, obyczajowe, różne systemy przekonań.

TRELIŃSKI Realizacja opery jest zawsze spotkaniem różnych czasów. Jest kontekst, w którym utwór jest napisany, i kontekst, w którym jest

odczytywany. Co mnie fascynuje w operze, to jej długowieczność. W przypadku *Turandot* czy *Salome* mamy choćby temat kastracji, który kolejne epoki przetwarzają w znaki kulturowe. Można je odnaleźć wszędzie, w rycinach chińskich i w filmach Tarantina, w mandze i w Biblii. Stają się pewnego rodzaju archetypem, który krąży wśród nas. Z czasem coraz bardziej świadomie bawisz się znakami, masz świadomość, że na przykład Carmen stojąca na scenie to jednocześnie osoba i znak popkulturowy. Już samo to narusza strukturę opowieści. Od wielu lat mam to szczęście, że sam wybieram tytuły i sięgam po takie, które do mnie mocno przemawiają. A przemawiają do mnie zarówno dzieła współczesne, jak i historyczne. Paradoksalnie najstarsze z nich – *Orfeusz i Eurydyka* Glucka – to według mnie opowieść jak najbardziej nowoczesna. Podobnie jak najmłodsza opera *Powder Her Face* Thomasa Adèsa, która powstała trzydzieści lat temu.

KRZACZKOWSKI Dlaczego skoncentrowałeś się na widowiskach operowych, a nie na spektaklach teatralnych czy filmach?

TRELIŃSKI Jest coś szczególnego w spektaklu operowym, kiedy stają naprzeciw siebie chór i orkiestra, i pojawia się muzyka. To jest siła, która uderza znacznie mocniej niż jakikolwiek spektakl teatralny. Za sprawą muzyki powstaje jakby rodzaj wspólnoty, komunii, tym bardziej jeśli weźmiemy pod uwagę, że na sali siedzi dwa tysiące osób. Ma to coś wspólnego z pierwotnością teatru, z tym, jak wyobrażamy sobie widowiska antyczne, skarłate dzisiaj do eventów stadionowych. Wchodząc do opery, widziałem to wszystko, co jest klątwą i zarazem jej geniuszem. Do tego większość oper to sentymentalne opery dziewiętnastowieczne, często na granicy kiczu, albo już poza tą granicą, no i to jest wielki kłopot, co z tym zrobić, bo muzyka jest genialna, a libretto zupełnie do tego nie dorasta. Ale żyjemy też we wspaniałej epoce remiksu, cytatu i montażu, przez co właściwie wszystko jest dzisiaj możliwe. Przez lata nauczyłem się tworzyć współczesne opowieści na bazie starych struktur narracyjnych. Były różne podejścia do tej kwestii, bo moja sztuka mocno ewoluuje. Dwudziestolecie mojej *Madame Butterfly* zbiegło się z ukończeniem *Ognistego anioła*. Podpisane są tym samym nazwiskiem, ale to już inny człowiek.

KRZACZKOWSKI I jaka to jest droga?

TRELIŃSKI To, co robiłem na początku, nazwałbym medytacją. Wówczas bardzo zachwyciła mnie ta podstawowa figura opery polegająca na tym, że śpiewem opowiada się świat, a to jest na wejściu figura surrealistyczna, niemożliwa, bo śpiew jest czymś tak nienaturalnym wobec mowy, że gest przyłożony do słowa śpiewanego staje się gestem fałszywym, więc gdzieś w tym założeniu jest taki cudowny surrealizm. To mnie i zachwyciło, i odrzucało. Pamiętam, że w tym czasie bardzo się fascynowałem teatrem japońskim, *nō*, *kabuki*. Byłem wówczas kilka razy w Japonii, oglądałem te spektakle, i tam właśnie odnalazłem jakiś rodzaj transu, hipnozy, przede wszystkim medytacji, gdzie czas rzeczywisty zostaje przekroczony i wchodzimy w inny rytm, który przenosi nas w inny wymiar. I to był ten pierwszy etap, medytacyjny ze względu na rytmy, ale też szalenie estetyzujący, gdzie postaci były sprowadzane do znaków, symboli, archetypów.

Potem przyszedł dość silny flirt z realizmem i gra z konwencją opery. Ktoś na przykład śpiewa, a jednocześnie trzyma papierosa i jest ubrany dajmy na to w T-shirt. To był etap jakby najbardziej pęknięty dla mnie,



Mariusz Trelinski [1962]

reżyser operowy, filmowy i teatralny, od 2011 dyrektor artystyczny Teatru Wielkiego – Opery Narodowej w Warszawie. Zdobywca International Opera Awards w kategorii „najlepszy reżyser” [2018].

i rzeczywiście dość szybko napotkałem ścianę, bo to była formuła, która dla opery jest niewystarczająca. Tak zwana prawda życia nie wytrzymuje kontekstu muzyki. Potem więc zacząłem eksperymentować z czymś takim, że ludzie zachowują się realistycznie, ale w przestrzeni, która jest z innego porządku. To się zaczyna jakoś od *Rogera i Sinobrodego* [Króla Rogera i Jolanty/Zamku Sinobrodego – przyp. red.], gdzie gramy w pełni psychologicznie i prawdziwie, ale świat, który nas otacza, jest zupełnie inny. W ten sposób przekraczamy realizm. Natomiast moje ostatnie spektakle niosą sporo ironii, dystansu, groteski i jakby kpiny z samego spektaklu. Kiedy to próbuję streścić, mam jednocześnie poczucie pewnego uproszczenia czy wręcz fałszu. Za każdym razem przecież chcę opowiedzieć historię. Zachwycam się daną opowieścią, a potem znajduję odpowiedni język do jej przeprowadzenia. Chcę przy tym zrozumieć moich bohaterów, pokazać w sytuacji największego rozdarcia, dlatego że to jest kluczowe dla widza. Spektakl powinien przedstawić człowieka w całym jego pęknięciu, w całej niedoskonałości. Poznanie tego, dotknięcie tego – jest tym w dziele sztuki, co nas porusza, a może i zmienia.



foto: Krzysztof Bieleński

Ognisty anioł, reż. Mariusz Treliński, Teatr Wielki – Opera Narodowa w Warszawie

KRZACZKOWSKI W operze trudniej o remiks, bo mamy nienaruszalną partyturę.

TRELIŃSKI No tak, trzeba by przekomponować utwór... Wszystko jest możliwe, ale to nie jest zadanie reżysera. Oczywiście zdarzało mi się podcinać partytury po konsultacji z dyrygentem, ale niewątpliwie nie tak, jak ma to miejsce w teatrze, gdzie się przedstawia całe fragmenty. Co czasem fascynuje, a czasem irytuje... Żyjemy w czasach płynnej ponowoczesności, gdzie nie ma właściwie żadnych reguł, punktów odniesienia, zasad i autorytetów, i prawdę mówiąc, odczuwam wielką przyjemność, pracując z rzeczą, która jest nienaruszalna. To zmusza, by gimnastykować się dwa razy bardziej.

KRZACZKOWSKI Na przykład?

TRELIŃSKI Wiele razy mam coś takiego, że robię jakiś utwór i jest fragment, który kompletnie mi nie pasuje, wydaje się idiotyczny, irytujący, po czym okazuje się, że właśnie na te fragmenty mam najciekawsze pomysły i to one okazują się kluczowe dla całej opowieści. To, że na przykład jakiś fragment musi trwać półtorej minuty, jest dla mnie potężnym wyzwaniem. Wolność napotyka opór i muszę się mierzyć z materią. To mi pomaga i porządkuje moje myślenie. Wszyscy tak bardzo płwamy w tym świecie, że taka kotwica się przydaje.

KRZACZKOWSKI Są jednak w operze takie elementy, które pozwalają na większą swobodę. Puste miejsca, gdzie można jeszcze coś umieścić.

TRELIŃSKI Zawsze można coś nowego umieścić poprzez nawarstwienie. W trakcie jakiegoś fragmentu mogę wprowadzić różne równoległe narracje.

KRZACZKOWSKI Takim elementem, który podlega negocjacji w przypadku oper, jest również czas. Myślę choćby o tempie wykonania.

TRELIŃSKI Zagadka czasu jest dla mnie w operze sprawą kluczową. Przez to, że słowa się śpiewa, a nie mówi, ten czas jest czasem diametralnie innym niż nasz czas. Nawet nie o to chodzi, ile trwa opera. Są sześciogodzinne opery Wagnera, ale są też półtoragodzinne, jak *Król Roger*, więc tutaj nie chodzi na pewno o takie zwyczajowe uznanie czasu, tylko o to, że muzyka wprowadza nas w inny wymiar. Następuje rodzaj przecięcia, gdzie czas teraźniejszy zostaje zawieszony i wchodzimy w czas muzyki. Jednocześnie słyszymy, że słowa są śpiewane. Kiedy pojawia się osoba i śpiewa: „Podaj mi herbatę”, to albo mówimy, że to jest absurd, idiotyzm, którego nie mogę zaakceptować, albo – poddajemy się temu, więc na wejściu musimy spakować walizkę i zaakceptować inność tego świata.

KRZACZKOWSKI Inność jego czasu?

TRELIŃSKI Tak. Zwykle opery są zaproszeniem do innej kontemplacji czasu, innego rozumienia czasu, czy to jest Toshio Hosokawa, którego muzyka w bardzo specyficzny sposób oddycha i wibruje, czy to jest Thomas Adès, skrajnie współczesny, poplątany i rozedrgany, czy to jest linearny, długi, zawieszony Wagner. Reżyser z całą mocą musi popłynąć z tym rytmem albo mu się przeciwstawić. Oba przypadki mają swoje ślepe uliczki. W pierwszym przypadku jest to problem tautologii. Często wystawia się Wagnera tak, że każdy gest śpiewaka zamienia się w groteskę, bo wystarczy ruch ręki, któremu towarzyszy akcent muzyczny w orkiestrze – i ten ruch robi się kiczowaty. Tautologia jest zatem kłopotliwa, z kolei przeciwstawienie się muzyce też nie jest na dobrą sprawę możliwe. To jakby próbować płynąć pod prąd wielkiej rzeki kajakiem. Jest taka anegdota dotycząca Krystiana Lupy, bez dwóch zdań wybitnego artysty, który robił jakiś czas temu w Wiedniu *Czarodziejski flet*. Lupa w swoich spektaklach bardzo silnie panuje nad czasem, często sam swoim głosem z offu w trakcie spektaklu wyznacza rytm aktorom. Podobno w Wiedniu próbował użyć tej metody, pohukiwał, pokrzykiwał, a tu Mozart, jak od dwustu lat, idzie w swoim niewzruszonym rytmie. Nic nie drgnie. Myślę więc, że w przypadku każdej opery trzeba przede wszystkim zrozumieć jej wewnętrzny czas.

KRZACZKOWSKI Czas w muzyce do pewnego momentu był bardziej negocjowalny. Nie zawsze posługiwano się przecież metronomem. Konwencje wykonawcze muzyki barokowej, klasycystycznej są niekiedy bardzo różne.

TRELIŃSKI Są wśród wykonawców tradycjoniści, klasycy i indywidualiści, jak choćby Glenn Gould, który grał Bacha przeciw wszelkim regułom, i grał go świetnie. Dlatego w przypadku mojej twórczości operowej ogromną wagę przykładam do wyboru odpowiedniego dyrygenta. Jeśli zdecydowałem się na współpracę z Kazushim Ono przy *Ognistym aniele*, to między innymi dlatego, że wiem, iż będzie to przeciwstawione rosyjskiej tradycji grania tego utworu. Ta muzyka charakteryzuje się dwoma cechami. Mamy tu rodzaj obsesji rytmu, takiej wręcz psychozy zawartej w muzyce. Drugie zagadnienie to kwestia precyzyjnego rozwoju opowieści muzycznej od początku do końca utworu. Kazushi, z jego wschodnią wrażliwością i podejściem do dyrygowania, potrafi scalić te pozornie sprzeczne tendencje kompozycji. Ma w sobie pewnego rodzaju obłąd, dzięki któremu dobrze rozumie zagadnienie transu w muzyce, a z drugiej strony podchodzi do dyrygowania niezwykle logicznie i precyzyjnie. I to jest coś bardzo specyficznego, dlatego że większość osób, które dyrygują tą muzyką, radzi sobie z nią jedynie na poziomie oddzielnych fragmentów. Kazushi powiedział mi kiedyś, że w *Ognistym aniele* wszystko spełnia się w ostatnich dwudziestu minutach utworu, i że trzeba to tak poprowadzić, żeby logicznie przygotować muzykę na nadejście tej kulminacji. Dlatego tak ważny jest wybór dyrygenta. Na początku mojej pracy w operze spotkałem paru dyrygentów, których określiłbym dogmatykami. Byli zamknięci na

świat obrazu, na rozumienie muzyki w szerszym kontekście. Szczęśliwie z postaciami tej klasy co Daniel Barenboim, Kent Nagano, Kazushi Ono czy Simon Rattle mogę prowadzić niezwykle ciekawe rozmowy dotyczące obrazu i na przykład ich referencji filmowych, o tym, czym jest charakter postaci i jak to się wyraża w muzyce. Oni doskonale wiedzą, jak poprowadzić dany fragment muzyki, żeby pokazać, że postać, która na przykład jest okrutna, ma w sobie zarazem ukrytą miłość, ból. Jeżeli więc dyrygent zna różne współczesne konteksty i możemy się dzielić przemyśleniami w tym obszarze, to w efekcie lepiej prowadzi muzykę, na przykład obdarzając określone momenty większą skalą czy większą emocjonalnością.

KRZACZKOWSKI Czy nadal czujesz się buntownikiem w operze?

TRELIŃSKI Nigdy się tak nie czułem. Po prostu robiłem opery, które sam chciałem oglądać. Z drugiej strony wiem, że sztuka, która nie gryzie, która nie dłubie w ranie, nie działa. Trzeba też pamiętać o specyfice opery i jej sytuacji. Podstawowe zagadnienie to kwestia przywrócenia historycznemu materiałowi operowemu naturalnego krwioobiegu. Pamiętajmy, że to, co dzisiaj odbieramy jako kicz, w swoim czasie było niejednokrotnie rozwiązaniem rewolucyjnym. Choćby *Cyganeria*, jeden z takich sztandarowych kiczów operowych. A przecież ta opera była niezwykle nowatorska w swoim czasie, do tego mówiła o ludziach z marginesu społecznego. Dzisiaj, kiedy oglądamy w trakcie spektaklu kankana i picie szmpana, to widzimy w tym kicz. Ale kiedyś był to gest rewolucyjny. *Ognisty anioł* to natomiast duża dawka bardzo silnej psychozy. Wprowadzenie dzisiaj takiego dzieła do repertuaru jest odważną decyzją. ■

Jolanta/Zamek Sinobrodego, reż. Mariusz Trelński, Teatr Wielki – Opera Narodowa [2013]



fol. Krzysztof Bieliński