

Opera u Boga

AUTOR: PATRYK KENCKI

Opera uboga Ryszarda Peryta, jakkolwiek nie jest w ścisłym znaczeniu monografią naukową, posiada jednak liczne jej cechy. Jest to bowiem tom wybitnego artysty, kreślącego swoje estetyczne przekonania, odwołującego się jednocześnie i do własnych doświadczeń związanych ze sceniczną praktyką, i do szerokiej wiedzy teoretycznej.



Dziady-Widma, reż. Ryszard Peryt, Polska Opera Królewska [2017]

foto: Agnieszka Smieszko / East News

■ Otwieram książkę Ryszarda Peryta i spoglądam na serdeczną dedykację, którą pięć lat temu (akurat był to okres wielkanocny) zechciał mi wpisać jej autor. Mam do niej stosunek nader osobisty, podobnie jak osobisty stosunek miałem do jej autora i tworzonego przezeń teatru. Przez całe lata ulegałem jego czarowi, zadziwiony, w jak bardzo twórczy sposób można nawiązywać do starych tradycji teatralnych. Urzekały mnie jego spektakle mozartowskie oglądane w Warszawskiej Operze Kameralnej czy w warszawskich Łazienkach. Oszałamiały wystawienia wczesnobarokowych oper. Kiedy wraz z bliskimi mi osobami wyprawiałem się do igrzysk kameralnej opery przy alei Solidarności, napawaliśmy się dworską atmosferą tego teatru, pełnego widzów ze wszystkich kontynentów, z zapchaną po brzegi widownią i z tą maleńką sceną, na której Ryszard Peryt wraz ze scenografem Andrzejem Sadowskim wyczarowywali najprawdziwsze teatralne cuda.

Po latach mityczny dla mnie reżyser został moim kolegą z pracy, znalazłszy się w gronie wykładowców Wydziału Aktorskiego warszawskiej Akademii Teatralnej. Zatrudnienie go przez ówczesnego rektora, Andrzeja Strzeleckiego, było decyzją niezwykle mądrą. Peryt, pozbawiony etatu w Warszawskiej Operze Kameralnej, zyskał nowe pole do artystycznych działań, a zarazem do dzielenia się artystycznym doświadczeniem. Szybko zdobył sympatię studentów, a niebawem uruchomił Instytut Opery, w którym przy współpracy przedstawicieli warszawskich uczelni artystycznych realizował mało w Polsce znane dzieła teatru muzycznego. Nie myślałem wówczas jednak, jak istotną konsekwencją ściągnięcia go na nasz wydział okaże się konieczność przygotowania przezeń rozprawy doktorskiej. A przecież niezwykła książka *Opera uboga*, która powstała właśnie z obowiązku napisania takiej dysertacji, jednocześnie okazała się zapisem cennych refleksji nad własnym dorobkiem scenicznym i swoistym testamentem twórcy.

Jednym z fundamentów twórczości Peryta było wyciągnięcie istotnych wniosków z pozornie oczywistego faktu, że teatr operowy „dysponuje własnym językiem szczegółowych pojęć oraz ma swój, czytelny dla wtajemniczonych, własny alfabet i swój własny sposób jego zapisu, [czyli] p a r t y t u r ę” (s. 19). Odwracając tytuł niezwykle dlań inspirującej rozprawy Zbigniewa Raszewskiego (*Partytura teatralna*, „Pamiętnik Teatralny” z. 3-4/1958), reżyser postanowił odwołać się do pojęcia

„teatru partytury”. Skoro bowiem zapis muzyczny skrywa w sobie rozliczne informacje dotyczące nie tylko wykonania wokalnego i instrumentalnego, ale również scenicznych działań, to rzeczywiście z partytury da się wyprowadzić wizję inscenizacyjną. Co ważne, nie ograniczającą się do epigońskiej rekonstrukcji, ale – tak jak bywało w dziełach reżyserowanych przez Peryta przy scenograficznej współpracy Sadowskiego – niezwykle odkrywczą i w pełni autorską, choć oczywiście podejmującą grę z dawnymi konwencjami scenicznymi.

Za rzecz nieobojętną uznawał, że wynalazców *dramma per musica*, skupionych w Cameracie Florenckiej, interesował z jednej strony mit orfejski, z drugiej zaś – chrześcijańska wizja świata, którą dobrze wyraża stworzone przez Emilia de Cavalieriego *Rappresentazione di Anima, et di Corpo*.

Istotnym elementem rozważań Peryta nad istotą teatru operowego były przywołane przez niego konteksty mitologiczne i teologiczne. Autor *Opery ubogiej* za rzecz nieobojętną uznawał, że wynalazców *dramma per musica*, skupionych w Cameracie Florenckiej, interesował z jednej strony mit orfejski (najstarsza z zachowanych oper to przecież *Euridice* Jacopa Periiego, dwakroć wystawiona przez Peryta), z drugiej zaś – chrześcijańska wizja świata, którą dobrze wyraża stworzone przez również należącego do Cameraty kompozytora Emilia de Cavalieriego *Rappresentazione di Anima, et di Corpo*. W utworze tym, odwołującym się do psychomachii, reżyser dostrzegał symboliczny obraz człowieka, aktora czy samego teatru, rozdartych pomiędzy profanum i sacrum. W przekonaniu tym w jakiś zresztą sposób musiało się odbijać własne doświadczenie. Wszak Peryt był z jednej strony człowiekiem wielkiej wiary, który z czasem przyjął niższe święcenia zakonne, z drugiej zaś twórcą niezwykle wrażliwym, nieobojętnym wobec zmysłowego wymiaru sztuki.

Dostrzegając w operowym gatunku syntezę dziedzictwa zarówno pogańskiego antyku, jak i chrześcijaństwa, Peryt dokonał i pod tym kątem omówienia inscenizowanych przez siebie dzieł operowych. Przyglądał się zatem utworom stworzonym w kręgu przywołanej Cameraty, a następnie twórczości Claudia Mon-

teverdiego. Jego opera *L'Orfeo*, zbudowana w oparciu o syntezę platońskiej i chrześcijańskiej wizji świata, to bez wątpienia dzieło, które wywarło silny wpływ na artystyczne poszukiwania reżysera. Wiele miejsca wreszcie Peryt poświęcił rozważaniom związanym z twórczością Wolfganga Amadeusza Mozarta. Szczególnie ważna okazała się dla niego opera *Czardziejski flet*. W kolejnych rozdziałach nie tylko zarysował fenomen tego utworu, w którym dostrzegał i wymiar rozrywkowy, i duchowy („żałobna liturgia na dobrą-noc” – s. 191), ale też poddał go wyjątkowo szczegółowej analizie.

Odwołując się do swojej inscenizacji z 1987 roku, w której akcja utworu rozgrywała się w pokoju Mozarta, a Tamino wystylizowany był na samego kompozytora, Peryt roztrząsał operę scena po scenie i motyw po motywie. Widzimy w ten sposób, jak swoją sceniczną wizję wyprowadzał z odczytania partytury, jak dostrzegał moralitetowy wymiar *Czardziejskiego fletu*, jak bardzo świadomy był związków pomiędzy ostatnią operą Mozarta a komponowanym w tym samym czasie *Requiem*.

Co ważne, praca nad wystawieniem *Czardziejskiego fletu* stała się okazją do ukształtowania idei, do której nawiązał w tytule swojej książki:

Podobnie jak to uczyniliśmy w arii Paminy – również teraz w Chórze Kapłanów [*O Isis und Osiris*] – na scenie nie było żadnego ruchu, żadnego gestu. Ekspresyjna potęga ubóstwa tej sceny zrodziła nowy koncept opery – to wówczas powstał nasz autorski projekt, który nazwaliśmy: o p e r a u b o g a (s. 325).

Koncept ten udało się Perytowi zrealizować w 1991 roku w spektaklu *D.O.M.*, złożonym z trzech Mozartowskich utworów o charakterze żałobno-pokutnym. Co ciekawe, ascetyczna forma była wynikiem braku środków finansowych na jego wystawienie. Podobnie zatem jak w przypadku „teatru ubogiego” Jerzego

Grotowskiego, tak i w przypadku „oper ubogiej” sięgnięcie do samej istoty teatru wiązało się ze scenicznymi ograniczeniami.

Książka stworzona przez Ryszarda Peryta, jakkolwiek nie jest w ścisłym znaczeniu monografią naukową, posiada jednak liczne jej cechy. Jest to bowiem tom wybitnego artysty, kreślącego swoje estetyczne przekonania, odwołującego się jednocześnie i do własnych doświadczeń związanych ze sceniczną praktyką, i do szerokiej wiedzy teoretycznej. Jednocześnie książka ta wydaje się podobna do teatralnej partytury. Uwodzi kontrapunktowanie wywołu wizjonerstwem. Urzeka ilustrowanie opowieści odpowiednimi fragmentami zapisu muzycznego czy świetnie dobranymi materiałami ikonograficznymi (projekty scenograficzne Sadowskiego oraz zdjęcia z przywoływanych spektakli Peryta).

Mimo że rozważania zawarte w *Operze ubogiej* kojarzą się z rodzajem artystycznego testamentu, to wraz z ukazaniem się książki reżyser

nie zamknął swojej twórczości. W roku 2017 minister kultury i dziedzictwa narodowego Piotr Gliński zdecydował się powołać Polską Operę Królewską, której prowadzenie powierzył ciężko już choremu twórcy. Otrzymawszy nowe pole działania, Peryt w gorączkowym tempie, niczym tak uwielbiany przez niego Stanisław Wyspiański, rozpoczął realizację kolejnych dzieł, sięgając przede wszystkim do twórczości Mozarta, ale również do Stanisława Moniuszki czy do tradycji staropolskiej, aby w ostatnim ze swych spektakli powrócić do opery Monteverdiego *L'Orfeo*. Jako wielbiciel jego teatru zdawali sobie sprawę, że oglądamy ostatnie już dzieła, i tym bardziej docenialiśmy możliwość ich głębszego pojmowania. *Opera uboga* okazywała się doskonałym przewodnikiem po świecie jego artystycznej wyobraźni. Nie dziwiło mnie, czemu *Don Giovanniego* wystawia jako moralitet bądź czemu w *Widmach* próbuje uaktualnić pradawny obrzęd. Kiedy w stulecie odzyskania niepodległości w kościele

Świętego Krzyża oglądałem stanowiącą manifestację wiary i patriotyzmu *Quem queritis*, rozumiałem, skąd się bierze artystyczna odwaga twórcy. Wreszcie w wystawionym na Zamku Królewskim, już po śmierci reżysera, *L'Orfeo* dostrzec mogłem najgłębsze wcielenie opery ubogiej. Nie miałem wątpliwości, że jest to – jak Peryt pisał o innym wczesnobarokowym dziele – „teatr transparentny – teatr przezroczysty, który pozwala patrzeć poprzez siebie... pozwala oczom naszego serca przenikać gdzieś dalej i głębiej...” (s. 70).

Pisanie omawianej tu książki Peryt zakończył 5 grudnia 2011 roku, czyli w dwieście dwudziestą rocznicę śmierci Mozarta. W epilogu wyrażał przekonanie, że „u stóp Ukrzyżowanego, w domu... u Boga...” zgromadziła się „bardzo liczna, rozproszona po różnych operach Familia Mozarta” (s. 401). Czytając te słowa, pełen jestem nadziei, że Peryt, po wzniesieniu się niczym Orfeusz ku niebiosom, tworzy kolejne spektakle. Tam na górze. U Boga. ■



Quem queritis, reż. Ryszard Peryt, Polska Opera Królewska w Warszawie [2018]