

Katarzyna Suska-Zagórska

Inscenizacje operowe w teatrze współczesnym. O języku teatralnym Mariusza Trelińskiego

Inscenizacja opery jest dla reżysera zadaniem kłopotliwym. Stawia go przed szeregiem zasadniczych pytań. Przede wszystkim, czym jest opera dla teatru i w jakiej względem niego znajduje się pozycji.

Jako gatunek muzyczny powstała opera na przełomie wieków XVI i XVII. Miała być próbą odrodzenia greckiego teatru antycznego. Teatr starożytny był jakby operą w załączku, gdyż istotą jego był dialog koryfeusza z chórem śpiewającym pieśni¹. Rola muzyki w teatrze stopniowo jednak stawała się drugoplanowa, a podstawową materią okazało się słowo. Nie znaczy to, że teatr zrezygnował z muzyki, przeciwnie – była ona zawsze jednym z jego elementów. Przedstawienia muzyczno-teatralne istniały w średniowieczu w postaci misterium, dramatów liturgicznych, w renesansie jako intermedia, komedie madrygałowe i angielskie maski. Wywodziły się z religijnych bądź ludycznych form teatralnych. Trzeba stwierdzić, że były one bliższe teatrowi, niż nowy gatunek muzyczny: opera. Istotne było to, że „nowy gatunek przenosił odbiorców muzyki ze sfery wspólnej kontemplacji piękna w sferę przeżycia subiektywnego”². Jeśli chodzi o nawiązania do teatru antycznego, to były one dość powierzchowne, a nowy gatunek był wytworem swojej epoki – jakże dalekiej od prostoty kultury antycznej. Owszem: styl opery był podniosły, tematyka mitologiczna, deklamacyjny styl wokalny nawiązywał do dramatu antycznego, ale istota teatru greckiego, zakładająca współ-odczuwanie treści dramatycznych przez wykonawców i widzów, gubiła się w wystawności, przepychu i nachalności inscenizacji. Teatr

¹ Najstarszy zachowany opis przedstawienia antycznego przytacza A. Nicoll. Jest to opis dramatu Ajschylosa *Blagalnice*, Por. A. Nicole, *Dzieje dramatu*, Warszawa 1983, s. 11–15.

² B. Schaeffer, *Dzieje muzyki*, Warszawa 1983, s. 143.

antyczny narodził się z rytuału i religijnej ekstazy, inscenizacja operowa była raczej wytworem elitarnego snobizmu. Oczywiście był to snobizm o tyle pożyteczny, że zawdzięczamy mu rozwój gatunku, który niebawem nabrał wielkiej dynamiki. Celowo używam tutaj nazwy „inscenizacja operowa”, a nie opera. Należy, bowiem uświadomić sobie, że w sensie ontologicznym opera zapisana w nutach *n i e j e s t* tym samym, co opera wykonana jako przedstawienie teatralne.

Mieczysław Tomaszewski w swoim artykule *w stronę interpretacji integralnej dzieła muzycznego*³ postuluje spojrzenie na dzieło muzyczne z wielu perspektyw. Staje się to możliwe w wyniku realizacji czterech zasad, między innymi zasady ontologicznej pełni. M. Tomaszewski, powołując się na przemyślenia R. Ingardena⁴, przyjmuje założenie, że dzieło muzyczne jest zjawiskiem urzeczywistniającym się w przestrzeni kultury w sposób fazowy. W każdej z tych faz interpretator spotyka się z innym rodzajem przedmiotu (w terminologii semiotycznej: z innym tekstem).

Faza I – faza koncepcji twórczej: jest to tekst zapisany w nutach, przedmiot intencjonalny.

Faza II – realizacja artystyczna: tekst dźwiękowy powoływany do życia przez wykonawcę, przedmiot fizyczny.

Faza III – faza percepcji estetycznej: tekst słuchowy, czyli przedmiot psychofizyczny ukonstytuowany w pamięci odbiorcy.

Faza IV – faza recepcji kulturowej: przedmiot znakowy, czyli tekst symboliczny, odebrany, zdekodowany i zwerbalizowany przez daną kulturę, w ramach której powstał i do której został zaadresowany.

W tym miejscu dochodzimy do problematyki przekazu w sztuce. Teatrologia współczesna mówi o teatrze jako zjawisku socjologicznym. Teatr opisuje jako akt komunikacji międzyludzkiej. Aby akt ten nastąpił, widz – odbiorca musi umieć rozszyfrować kod, czyli język, którym posługuje się nadawca – twórca teatru. Tak rozumiany teatr będę nazywać w toku wywodu „zjawiskiem teatralnym”. Reasumując: *z j a w i s k o t e a t r a l n e* – jest to przedstawienie pewnych działań scenicznych w obecności widzów; jest aktem komunikacji, który wiąże się z rytualnymi i mitotwórczymi skłonnościami człowieka; jest procesem przebiegającym w zamkniętym czasie, a ponadto jest ulotne, gdyż to samo przedstawienie za każdym razem spotyka się z innym odbiorem, co wpływa na

³ M. Tomaszewski, *Interpretacja integralna dzieła muzycznego: rekonesans*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2000, s. 49–65.

⁴ Zob. R. Ingarden, *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*, Kraków 1973; Tegoż, *O zagadnieniu percepcji dzieła muzycznego*, [w:] Tegoż, *Przeżycie, dzieło, wartość*, Kraków 1966.

jego kształt. Z. Raszewski trafnie określił paradoks teatrologii, mówiąc: „Bądź, co bądź my jedni badamy dzieła, których nie ma”⁵

Domeną znaczeń w zjawisku teatralnym jest *t w o r z y w o t e a t r a l n e*.⁶ Różnorodne rodzaje tworzywa, użyte w tym samym zjawisku teatralnym, wchodzą ze sobą w związki, które powołują do życia nowe jakości estetyczne i nowe znaczenia. Dlatego teoretycznie możliwe jest użycie każdego rodzaju tworzywa, aby przekazać widzowi jakieś ważne treści w sposób dla niego czytelny. Tworzywem teatralnym w tym rozumieniu mogą być: słowo (dramat), muzyka, scenografia (kostiumy), gest (taniec, pantomima), cisza (brak dźwięków) oraz inne elementy.

Wróćmy teraz do fazowego modelu struktury dzieła muzycznego. Rozważając fazę I traktujemy operę jak każdy inny gatunek, a więc jest to zapis słowno-nutowy ustanowiony przez kompozytora i autora libretta. Fazy: III i IV w przypadku opery nie różnią się zasadniczo od dzieła czysto muzycznego. (Być może różnią się, co do stopnia intensywności estetycznych wrażeń). Analizując fazę II natrafiamy jednak na znaczącą komplikację, ponieważ realizacja artystyczna opery wprowadza nas na teren współistnienia dwóch sztuk: muzyki i teatru. W tym miejscu – zgodnie z zasadniczym tematem niniejszego wywodu – odchodzimy od refleksji czysto teoretycznej i kierujemy się w stronę praktyki teatralnej.

Praktyka sceniczna odzwierciedla dwojakie spojrzenie na zagadnienie realizacji operowej. Można uznać, że opera jest przede wszystkim gatunkiem muzycznym, który przemawia do odbiorcy poprzez piękno głosu ludzkiego i walory estetyczne muzyki samej w sobie, a jej realizacja na scenie ma w pewnym sensie ją uatrakcyjnić. Jest to duże uproszczenie i strywializowanie zagadnienia, niemniej oddaje jasno stanowisko, które sprowadza się do służebnej roli elementów teatralnych w przedstawieniu operowym. Można powiedzieć: pewna doza teatru w operze. Taka „skłonność” tkwi w praktyce inscenizacji operowych od początków opery, aż po czasy dzisiejsze. Przeżycie, które towarzyszy takiej inscenizacji, jest typu biernego, widz raczej podziwia bogatą dekorację i wirtuozerię wokalną, niż uczestniczy w wydarzeniu estetycznym. Taka jest tradycja inscenizacyjna przed Wagnerem, chociaż wielcy kompozytorzy operowi, jak Claudio Monteverdi czy Christoph Willibald Gluck, przykładali wagę do dramatyzmu w muzyce tego gatunku. Współczesna inscenizacja często jest bardzo wyraźną kontynuacją wyżej wspomnianego myślenia o operze. Do tego stopnia, iż jeszcze do niedawna w ogólnym odczuciu widzów tkwił stereotyp opery, która „udaje” jakiś rodzaj teatru. Do opery chodziło się z pewnym nastawieniem psychicznym innym, niż w przypadku teatru „zwykłego”. Ten, kto bywał w operze,

⁵ Z. Raszewski, *Dokumentacja przedstawienia teatralnego*, [w:] *Wprowadzenie do nauki o teatrze*. Wybór i oprac. J. Degler, t. 3, *Odbiorcy dzieła teatralnego; widz – krytyk – badacz*, Wrocław 1978.

⁶ Terminologia zapożyczona z książki A.T. Kijowskiego, *Chwyt teatralny*, Kraków 1982.

był albo snobem, albo wielbicielem opery, przygotowanym na to, co miał zobaczyć. Świadomie przystawał na wszelkie anachronizmy inscenizacji, na nieprawdopodobieństwa sytuacyjne. Trzeba przyznać, że ten stan rzeczy częściowo zawdzięczamy librecistom, których literackie kompetencje bywały mizerne. Przedstawienia, o których mowa, są często nazywane przez krytyków „tradycyjnymi” i zazwyczaj są realistyczne w sensie miejsca, czasu akcji oraz gry aktorskiej. Mają także swoich zagorzałych zwolenników, i to zarówno po stronie widzów, jak i wykonawców operowych.

Drugi sposób realizacji scenicznej gatunku operowego zakłada, że inscenizacja opery ma być po prostu teatrem, w sensie zjawiska teatralnego. Opera jako całość – czyli ze wszystkimi cechami swego gatunku – ma służyć teatrowi za tworzywo. Troską reżysera jest utrzymanie jedności teatralnej, równowagi, w której pytanie: czy ważniejsza jest muzyka, czy też elementy teatralne, w ogóle nie ma sensu. Ważna jest za to prawda sceniczna i autentyczne współprzeżywanie scenicznej rzeczywistości. Zadaniem twórców teatru jest znalezienie takiego sposobu eksponowania swoich idei, aby dotarły one do widza i poruszyły go. Jest to, więc zjawisko teatralne, które można nazwać *teatrem operowym*. Artystą, który na przełomie wieku XX i XXI realizuje z powodzeniem teatr operowy jest Mariusz Treliński.

MARIUSZ TRELIŃSKI (ur. 1961) – reżyser filmowy i teatralny, jest twórcą, którego spektakle zawsze wywołują żywe reakcje widzów. Posługuje się oryginalnym językiem teatralnym, który jest rozpoznawalny, a jednocześnie nie hermetyczny. Wydarzeniem estetycznym na miarę przełomu wieków stała się inscenizacja opery G. Pucciniego – „Madama Butterfly” zrealizowana w maju 1999 roku w Teatrze Wielkim w Warszawie⁷. To przedstawienie udowodniło, że opera jako gatunek może spełniać wszystkie wymagania prawdy scenicznej, że może być tworzywem prawdziwego teatru. Co istotne – konwencjonalność opery, którą na ogół traktowano jako zło konieczne – przestała być dla reżysera faktem niewygodnym. Przeciwnie – została nobilitowana do rangi osi konstrukcyjnej całej inscenizacji. Madama Butterfly to dzieło doskonałej współpracy reżysera i plastyka Borysa Kudlički, którego dokonania scenograficzne współtworzą ostateczną, niezwykle piękną, wizję scenicznego świata. W tym spektaklu ogniskują się wszystkie elementy scenicznego języka Trelińskiego. Przede wszystkim reżyser zawsze podkreśla inność świata scenicznego, który powołuje się do życia w teatrze. Wyraźnie też umieszcza akcję sceniczną w ramach czasowych, wskazując czas „otwarcia” rzeczywistości scenicznej i moment jego „zamknięcia”. Zanim ujrzemy świat, w którym żyje bohaterka dramatu, na scenie pojawiają się mimowie, „odgrywający” scenę finałową, czyli harakiri, uświadamiając tym samym widzowi, że akcja przedstawienia będzie retrospekcją. Oczywiście postaci mimów nawiązują do tradycji japońskiego teatru Kabuki, ale wnoszą do akcji o wiele więcej, niż tylko orientalny koloryt. Mimowie są kwintesencją mentalności dalekiego wschodu, strażnikami tradycji, porządku

⁷ Pełny wykaz realizacji operowych M. Trelińskiego podaję na końcu artykułu.

świata, przeciw któremu buntuje się Butterfly. Zdradza ona wiarę ojców, szukając swego miejsca w świecie, do którego nie należy. Mimowie zapowiadają tematykę przedstawienia jeszcze przed pierwszymi dźwiękami muzyki. To także typowy zabieg konstrukcyjny w przedstawieniach Trelińskiego.

Podobną rolę jak mimowie w *Madama Butterfly*, spełnia w „Eugeniuszu Onieginie” P. Czajkowskiego duch Oniegina.⁸ Pojawia się na długo przed muzyką opery, w bardzo spowolnionym tempie dochodząc do sceny po podeście umieszczonym nad widownią. Podnosi z ziemi jabłko, symbol niezwykle bogaty w znaczenia, i w ten sposób otwiera świat swojej młodości, świat miniony, który oznacza zarazem utracony raj. Potem w przebiegu opery towarzyszy cały czas bohaterce dramatu, Tatianie. Uczestniczy w wydarzeniach, odczuwany przez protagonistów, chociaż dla nich niewidzialny. Patrzy na bohaterów jakby z innego wymiaru, rzuca na nich spojrzenie z oddali. Jednocześnie jest blisko widzów, podobnie jak oni obserwuje akcję z dystansu, w pewien sposób dzieli się z widzami swoją spóźnioną wiedzą. W operze W.A. Mozarta „Don Giovanni” z głębi sceny wyłania się tajemnicza postać: kobieta – śmierć – anioł, świetlista i nierealna, postać z innego wymiaru, czuwająca przy czeluści, która pochłonie Giovanniego. Znowu sugeruje retrospekcję. To posługiwanie się czasem sugerowanym służy podkreśleniu uniwersalizmu problematyki dramatu. Wydarzenia, które są jego treścią, istnieją od zawsze, odbywały się i będą się odbywać, dopóki będzie istniał człowiek. Podobną sytuację mamy w operze U. Giordano – „Andrea Chenier”. Majordomus stukając laską otwiera bal w salonie Hrabiny de Coigny, budząc tym samym do życia rozkładające się już trupy arystokracji francuskiej w dobie Wielkiej Rewolucji. W istocie jest to ostatni bal ginącego świata – motyw raj utraconego zyskuje nową odsłonę.

Cechą wspólną omówionych tu postaci jest ich nieobecność w operze, jako dziele muzycznym⁹. Wymyślił je reżyser na etapie powstawania inscenizacji, a więc są to postaci jemu bliskie. Odgrywają wielką rolę, gdyż dzięki nim następuje przekroczenie granicy pomiędzy dwoma światami: realnym i scenicznym. To oni inicjują, ożywiają świat nierealny, zapraszając widza do uczestnictwa w tym świecie. Wprowadzają go w zupełnie nową przestrzeń. Reżyserowi bardzo zależy na podkreśleniu odrębności świata scenicznego. Paradoksalnie – ten nierealny świat mówi nam bardzo wiele o życiu prawdziwym i jego podstawowych dylematach.

Umieszczenie owego „inicjatora akcji” jeszcze przed początkiem muzyki ma również inne znaczenie. Otóż można przypuszczać, iż sama opera jako dzieło muzyczne o wyrażnej konwencji, jest przez reżysera również postrzegana jako część świata nierealnego, w szczególny sposób „pasuje” do innej rzeczywistości, jej dziwaczność fascynuje, a jej oderwanie od realiów jest walorem. Zjawisko

⁸ Postać przez reżysera oznaczona jest „XXX”, co daje widzowi swobodę w interpretacji tej wieloznacznej osoby dramatu.

⁹ Wyjątek stanowi Majordomus w *Andrea Chenier*. Reżyser nadał tej postaci znacznie większy ciężar gatunkowy niż kompozytor.

teatralne „wchłania” operę, czyniąc ją teatrem. Realizacja opery w teatrze to jej nowe narodziny. Niczego nie tracąc ze swojej urody, opera nabiera nowego blasku, nowych wartości estetycznych. Zabiegi kompozycyjne, które tutaj opisałam, stwarzają komfort odbioru przedstawienia, sprawiają, że nic nas nie drażni, nie wydaje się fałszywe. (Jak choćby fakt, że protagoniści nie mówią, lecz śpiewają).

Ostentacyjne odżegnywanie się od realizmu, a raczej stwarzanie „innego” realizmu, czyli świata teatralnego, umieszcza Trelińskiego w pewnym nurcie teatru współczesnego, którego początki wiążą się z Wielką Reformą Teatru (przełom XIX i XX wieku).¹⁰ Reforma ta jest sprzeciwem wobec teatru komercyjnego, mieszczańskiego oraz naturalistycznego. Powstaje „nowy idealizm”,¹¹ którego największymi teoretykami są Gordon Craig i Adolphe Appia. Teatr nowy ma przywrócić prawa wyobraźni, zaakcentować konwencje, które dotychczas usiłowano zamaskować.

Mariusz Treliński zawsze opiera się na konwencji, przy czym jego erudycja i znajomość dorobku sztuki teatralnej, pozwalają mu na swobodne poruszanie się w konwencjach różnorodnych. Wydaje się, że ich wybór dla określonej opery jest przez reżysera bardzo przemyślany, a jednocześnie poszukiwanie odpowiednich środków wyrazu służy delektowaniu się nieograniczonymi możliwościami sztuki teatru. Konwencja porządkuje świat teatralny. Często zastosowanie konwencji ma charakter cytatu z historii teatru, na przykład w „Don Giovannim” W.A. Mozarta wyraźne jest nawiązanie do *commedia dell'arte*. Powstała ona w okresie Renesansu. Była formą teatru ludowo-jarmarcznego o charakterze improwizacyjnym. Posługiwała się typami ludzkimi, reprezentującymi określone charaktery. Już w uwerturze poznajemy Leporella – Arlekina, uosabiającego spryt proletariusza, który przewracając ogromną klepsydrę „uruchamia” teatr. Potem pojawiają się kolejne postaci: Giovanni – Kapitan, pyszałek i samochwał, Zerlina – Kolombina, dziewczyna lekkich obyczajów, ze swoim partnerem Massetto – Pierrotem, który jest pierwowzorem sentymentalnego kochanka¹². Trzeba dodać, że reżyser żywiąc swoją wyobraźnię określoną konwencją, jednocześnie ujawnia swój stosunek do niej. W przypadku „Don Giovanniego” jest to stosunek nieco ironiczny, protekcyjny, zabarwiony lekką groteską.

Groteska, tym razem zarysowana bardzo grubą kreską, jest zasadą przebiegu pierwszego aktu opery U. Giordano – „Andrea Chenier”. Akcja zawiązuje się już w czasie uwertury. Znakomita scena baletowo – pantomimiczna ukazuje nam scenerię tego aktu. W białych stożkach – kokonach spoczywają w śmiertelnym letargu postaci ginącej klasy: arystokracji. Kiedy Majordomus daje znak do roz-

¹⁰ Mianem tym określa się ogół dokonań teatralnych, które – przeciwstawiając się teatrowi iluzjonistycznemu – wytyczyły kierunek teatru współczesnego.

¹¹ Terminu tego użył L. Richard, *Epoka symbolistyczna*, [w:] *Encyklopedia symbolizmu*, (red.) J. Cassou, Wyd. Artystyczne i Filmowe, Wyd. Naukowe PWN, Warszawa 1997, s. 313.

¹² Por. T. Kudliński, *Vademecum teatromana*, Warszawa 1976, s. 47.

poczęcia akcji, najpierw zaczyna się krzątać służba. Potem spod kokonów wyłaniają się upiorne postaci arystokratów. Stara hrabina oczekuje gości. Wkrótce nadchodzi orszak żalosnych, koślawych, zdegenerowanych ludzi. Zabawę, pełną obłudnych, fałszywych grzeczności i skrajnego wyrafinowania, przerywa wtargnięcie rewolucjonistów. Całość świata arystokracji ujęta jest w klamrę „owadziej” symboliki. Warto przybliżyć obraz tego świata, ponieważ jego struktura zachwycą swoją konsekwencją. W świecie arystokracji panuje hierarchia: Hrabina de Coigny jest królową – matką w społeczeństwie trutni i robotnic. Trutniami są zdegenerowani „szlachetnie urodzeni”, robotnikami – służący. Służący już od pierwszej sceny poruszają się z prędkością insektów, a ich mundurki w paski kojarzą się z żukami. Na krótko ulegamy złudzeniu, że nie ma zagrożenia. Dzieje się tak podczas śpiewania eklogi (pieśni pasterskiej), kiedy pojawiają się pływające, delikatne motyle. Znowu powraca temat raju utraconego. Owady są piękne, ale ich życie zazwyczaj trwa krótko. Tutaj pokazane są w stadium umierania. Ten stan podkreśla czarno-biała kolorystyka, kostiumy nawiązujące do odwłoków i skrzydeł, peruki przypominające monstrualne kokony. Całości dopełnia prospekt wyglądający jak tablica z podręcznika przyrodniczego pokazująca różne rodzaje owadów.

Tematyka libretta „tłumaczy się” poprzez symbolikę świata zwierzęcego. Sedno tkwi w tym, że pomysł ten powstał całkowicie w wyobraźni twórców przedstawienia. W librecie nie ma o nim mowy. Mamy, więc pewną wizję artystyczną, całkowicie autorską.

Wizyjność inscenizacji operowych Trelińskiego jest kolejną cechą charakterystyczną dla dokonań tego twórcy. Wyobraźnia reżysera wsparta wyobraźnią scenografa, choreografa i innych współtwórców, daje często oszałamiające efekty, które usprawiedliwiają swobodę twórczą reżysera. Ta swoboda czasem ma zaskakująco duży zasięg. Na przykład, gdy w dramacie o rewolucji francuskiej pojawia się Adolf Hitler jako symbol totalitaryzmu faszystowskiego. Niezależnie od faktu, czy wizje są mniej czy bardziej subiektywne, zawsze wyczuwa się w nich prymat estetyzmu. W teatrze Trelińskiego dbałość o wartości estetyczne jest postulatem prymarnym. Nie chodzi tutaj o to, co rozumiemy jako „ładne”, lecz o szlachetność, czystość formy, harmonię, jakość estetyczną. Zasadę tą dostrzegamy w scenach drastycznych, które wywołują efekt grozy, mimo, że nie są nigdy dosłowne. Scena uśmiercenia arystokratów w finale i aktu „Andrea Chenier” jest pantomimą o wielkiej sile ekspresji, w której wykorzystano zaskakujący efekt nagłej ciszy. Należy podkreślić, że większość ze wspomniałych scen baletowo-pantomimicznych w inscenizacjach Trelińskiego jest efektem współpracy tego twórcy z wybitnym choreografem Emilem Wesołowskim.

Grozę niewinnej śmierci Desdemony w „Otellu” symbolizuje czarna krew spływająca po ścianie, symboliczne czarne słońce towarzyszy momentowi śmierci Butterfly.

Generalnie przedstawienia Trelińskiego odznaczają się wielką urodą plastyczną. Wizje scenograficzne Borysa Kudlički, ujawniające jego ogromne wyczucie teatru i przestrzeni scenicznej, operują symbolami plastycznymi

o niezwyklej sile wyrazu. W operze „Madama Butterfly” dekoracje ustawione są według prostych schematów, zwykle zachowują symetrię (system podestów, aranżacja scen zbiorowych). Często podział przestrzenny sceny ma rangę symbolu, jak na początku aktu II. Scena wyraźnie „przecięta” czarną kotarą z japońskim napisem pokazuje dwa odmienne światy: świat Suzuki, który jest światem japońskim (reprezentuje go ołtarz japoński), bliskim, poznanym i bezpiecznym, ale także ograniczonym. Po drugiej stronie sceny znajduje się świat Butterfly: nieograniczony (przestrzeń sceny niezamknięta), nieznany, obcy. Na tle tego bezkresu postać Butterfly jest nikła i jakby zagubiona, dodatkowo jego chłód podkreśla intensywne niebieskie światło. Znamienne jest tu wykorzystanie symboliczne pustych, ogromnych przestrzeni, wywodzące się z grafiki japońskiej, a określane jako „Amor vacui”. Dzieje się tak również w scenie finałowej aktu II, gdy na scenę wpływa olbrzymi statek. Ogromny zarys kadłuba przytłacza całą scenę, jest symbolem wielkości nieznanego świata, jego wygląd wzbudza zachwyt, ale i obawę. W ten sposób powstaje napięcie, przecucie tragedii. Wzmaga to dramatyczną atmosferę oczekiwania na przybycie Pinkertona. Co interesujące – w samej muzyce nie odczuwa się tego nastroju. Jest to fragment chóralski raczej nokturnowy, kończy się tak, jakby dźwięk „zasypiał” i oddalał się w głąbię nocy. Poprzez kontrast muzyki i scenografii, a raczej poprzez nietypowe zestawienie tych elementów, uzyskujemy symbol. Wykorzystanie symbolu, tego „wektora sensu”, jak obrazowo ujął to S. Jarociński¹³, jest jedną z cech immanentnych teatru Trelińskiego. Wizyjność tego teatru opiera się na symbolu. Rodzaj nastrojowości, często o charakterze baśniowym, wyrasta z symbolu.

Nie tylko piękno urzeka reżysera, także brzydota ma wielką siłę estetyczną. Dla przykładu posłużę się sceną z opery „Eugeniusz Oniegin”. Polonez w pałacu księcia Gremina jest pretekstem do pokazu mody. Jest to jednak pokaz szczególny, bo modelki, z założenia kobiety fizycznie idealne, są tutaj ułomne i wyglądają jak zepsute lalki. Mają łysy głowy, podarte kreacje, zabandażowane ciała. Symbol doskonałości i piękna zamienia się w symbol względności naszych odczuć estetycznych. Jedną z modelek prezentuje suknię, która zasłania przednią część jej ciała, natomiast tył ciała modelki jest nagi. Symbolizuje ona opozycję: prawda – fałsz, istota rzeczy – pozory, zewnętrżność.

Dwoistość estetyczną rzeczy, które są piękne i brzydkie zarazem, odczytujemy także w przejmującej scenie monologu starej hrabiny w „Damie Pikowej” P. Czajkowskiego. Tajemnicza, wytworna hrabina, w scenie przygotowania do snu ujawnia widzowi przerażającą prawdę o swojej kondycji. Jest starą, niedołężną, łysą i przerażoną kobietą, traci swoją dumę i wyniosłość. Ten bardzo zaskakujący kontrast, operowanie silnym światłem skierowanym na postać w ciemności, generalnie zaciemniona scena i nastrój grozy, przywodzą na myśl estetykę ekspresjonizmu. Podobne elementy odnajdujemy w „Królu Rogerze” K. Szymanowskiego. W jednej ze scen pojawia się Roksana, która nagle „wy-

¹³ S. Jarociński, *Debussy a impresionizm i symbolizm*, PWM, Kraków 1976.

dłuża” się do wymiarów całkowicie nadnaturalnych. Takie zafałszowania stosunków przestrzennych są elementami silnie ekspresywnymi. Gra światła o różnym natężeniu i cienia, kojarzy się z filmami grozy z lat 20, takich twórców, jak Robert Wiene czy Fritz Lang.

Mariusz Treliński jest reżyserem filmowym, stąd liczne w jego inscenizacjach środki artystyczne typowe dla sztuki filmowej. Już w „Madama Butterfly” zastosował technikę kadrowania. Polega ona na wyodrębnieniu z czarnych, ruchomych kotar, pewnego wycinka sceny, istotnego w danym momencie akcji. Ten „kadr” przesuwa się razem z systemem kotar. W scenie czytania listu „kadr” rozciąga się poziomo na wzór ekranu panoramicznego. W tle znajduje się prospekt z tekstem listu, który w czasie czytania rozwija się na oczach widzów. W ten sposób widz symultanicznie odczytuje pismo (oczywiście jest to tylko złudzenie, ponieważ zapisany japońskimi literami prospekt nie jest autentycznym zapisem listu). Często reżyser stosuje nagle zatrzymanie ruchu, które działa jak filmowa stop-klatka. Czasem nawiązania do filmu są rodzajem cytatu. W „Andrea Chenier” scena zbiorowa na początku II aktu świadomie nawiązuje do estetyki wielkiego twórcy kina Federico Felliniego. Oczywiście chodzi tutaj o wizyjność obydwu scen. Motyw ludyczny, czy też jarmarczno – cyrkowy pojawia się u Trelińskiego częściej, choćby w scenie z karuzelą z „Otella”. Hołdem dla sztuki filmowej jest „Cyganeria” G. Pucciniego. Tutaj pojawia się prawdziwa kamera, która rejestruje w zbliżeniach uczucia bohaterki opery. Widownia widzi Mimi tak, jak ją widzi oko kamery. Jednocześnie zarejestrowanie dziewczyny na taśmie filmowej nobilituje ją, podnosi jej wartość, wzmacnia zainteresowanie jej osobą. W przedstawieniu Trelińskiego nie jest ona jednoznaczna, reżyser raczej ją obserwuje niż osądza. Mimi jest współczesną kobietą uwikłaną w sieć codziennych zdarzeń, przeżywającą swój dramat w brutalnym, pozbawionym tradycyjnych wartości świecie. Ten świat, będący również środowiskiem współczesnego artysty, nie ma optymistycznego przesłania. Pesymizm i zagrożenie utratą wszelkich wartości podkreśla deszcz padający na przeszklone poddasze paryskiego mieszkania Mimi niemal przez cały czas trwania opery.

W inscenizacjach operowych Trelińskiego możemy odnaleźć specyficzny rodzaj kompozycji planów scenicznych. W scenach zbiorowych pojawia się ogromna ilość osób (śpiewacy, statyści, modelki, tancerze, mimowie). Często porządek tych scen warunkuje rozdzielenie planów w przestrzeni sceny. Zasadą jest dążenie do symetrii i jasnych linii ruchu. Charakterystyczny jest plan najbliższy widzów, który zasadniczo uznawany jest za tzw. pierwszy plan. Otóż reżyser odwraca postaci na tym planie tyłem do widowni i oświetla je tak, by widać było jedynie kontur sylwetki. Plan pierwszy przesuwa się na tył sceny, a osoby stojące z przodu wtapiają się w grupę widzów. Taki zabieg ma dać widzom poczucie więzi ze sceną, uczestniczenia w spektaklu. Przykładem takiej kompozycji planów jest scena „teatru w teatrze”, czyli występu tenora w „Onieginie”. Podobnym zabiegiem kompozycyjnym jest ustawienie Butterfly wraz z Suzuki i dzieckiem we wspomnianej już scenie oczekiwania na końcu aktu II. Butterfly zwrócona jest przodem do widowni i wypatruje statku, który jednocześnie poja-

wia się w formie mocno powiększonego zarysu na horyzoncie sceny. Odwrócenie naturalnych kierunków sprawia, że kinetyczna dekoracja jest projekcją myśli Butterfly, a widzowie w sposób symboliczny wnikają do jej psychiki.

Poświęćmy jeszcze chwilę scenom „teatru w teatrze”. Taki charakter mają wszystkie sceny występów wewnątrz świata scenicznego: występ tenora w „Onieginie”, scena eklogi w „Andrea Chenier”, intermedium w „Damie Pikowej”. Najczęściej ich estetyka zbliża się do groteski, a fałszywe, „przerafinowane” piękno budzi niepokój.

Nośność sensów symbolicznych przedstawień Trelińskiego ma również źródło w wykorzystaniu elementów kultury masowej wraz z jej atrybutami, takimi jak kicz, jarmarczność, nachalność. Twórca nawiązuje do nich świadomie, pojawiają się w granicach przez niego wyznaczonych. Wykorzystanie pokazu mody jest w gruncie rzeczy antypokazem, który demaskuje stereotyp piękna, Sceny kabaretowe o dość dwuznacznej wymowie, które mamy w „Andrea Chenier” i „Cyganerii”, także w jakiś sposób kompromitują masowy gust.

Podsumowując tematykę współczesnej inscenizacji operowej należy uświadomić sobie, że spora część bywalców opery nadal zechce oglądać, a przede wszystkim słuchać, przedstawień operowych o tzw. tradycyjnej formie. Z pewnością rekompensatą za ich niedoskonałość może być piękno wokalnego i instrumentalnego wykonania. Jeśli jednak myślimy o operze jako zjawisku teatralnym, to nadal będzie ona materia poszukiwań twórczego przekazu idei. Ten magiczny przekaz będzie istniał niezależnie od zasady budowania spektaklu – wszędzie tam, gdzie celem będzie docieranie do prawdy o najgłębszych ludzkich przeżyciach.

Wykaz przedstawień operowych Mariusza Trelińskiego:

E. Sikora – *Wyrywacz serc*, Warszawa 1995.

G. Puccini – *Madama Butterfly*, Warszawa 1999, Washington Opera 2001, Teatr Maryjski w Petersburgu 2005, Opera w Tel Awiwie 2008.

K. Szymanowski – *Król Roger*, Warszawa 2000.

G. Verdi – *Otello*, Warszawa 2001.

P. Czajkowski – *Oniegin*, Warszawa 2002.

W. A. Mozart – *Don Giovanni*, Warszawa 2002, Los Angeles Opera 2003.

P. Czajkowski – *Dama Pikowa*, Staatsoper unter den Linden w Berlinie 2003, Warszawa 2004.

U. Giordano – *Andrea Chenier*, Teatr Wielki w Poznaniu 2004, Washington Opera 2004, Warszawa 2005.

G. Puccini – *Cyganeria*, 2006.

K. Szymanowski – *Król Roger*, Opera Wrocławska 2007.

Wszystkie przedstawienia warszawskie zrealizowano w Teatrze Wielkim – Operze Narodowej.