

Halka narodowym widmem

„Potrzeba bycia między pięcioma liniami sprawia, że opera jest fascynującym kontrapunktem dla świata, w którym zasady nie obowiązują” – mówi **Mariusz Trelński**, reżyser, dyrektor artystyczny Teatru Wielkiego – Opery Narodowej, laureat Nagrody im. Konrada Swinarskiego 2020 za *Halkę* Stanisława Moniuszki, w rozmowie z Jackiem Cieślakiem.

JACEK CIEŚLAK Każdy, kto zna Twój dorobek, zadałby chyba pytanie: czy kiedykolwiek spodziewałeś się, że sięgniesz po *Halkę* Moniuszki i zrealizujesz ją jako reżyser?

MARIUSZ TRELIŃSKI Celne pytanie. To nie była opera mi bliska, co można też zauważyć po repertuarze, który realizowałem wcześniej. Historia z *Halką* wydarzyła się dzięki Piotrowi Beczale, który przed naszą wiedeńską premierą w grudniu 2019 roku bardzo się starał wystawić operę Moniuszki w paru miejscach na świecie, m.in. w Nowym Jorku. Piotr ma to samo doświadczenie co ja: jeździmy po świecie i pracujemy poza Polską mniej więcej od 2000 roku, i raczej nie możemy popracować z polskim tytułem. To trudne również dlatego, że polski dorobek operowy jest szalenie wąski. Mamy tak naprawdę parę dzieł i właściwie tylko jedno, czyli *Król Roger* Karola Szymanowskiego, zrobiło naprawdę światową karierę...

CIEŚLAK Również dzięki Tobie.

TRELIŃSKI Nie byłem sam. Pracował na to Krzysztof Warlikowski i wiele innych osób. Natomiast wracając do Twojego pytania, Piotr Beczała walczył o wystawienie *Halki* i porozumiał się w tej sprawie z dyrektorem Theater an der Wien Rolandem Geyerem, który spotkał się również ze mną. Piotrowi bardzo zależało, żeby pierwsza zagraniczna *Halka*, to jego ukochane dziecko, została wystawiona właściwie. To było wręcz rozczulające. Myślę też, że wynikało z tęsknoty za krajem, która pojawia się, gdy często pracujemy poza Polską. Zdarzyło mi się coś podobnego, gdy przed laty w Waszyngtonie dałem premierę *Andrei Chéniera*. Dodam, że nigdy nie uważałem się za twórcę silnie związanego z polskimi kanonami czy symbolami. A jednak okazało się, że one często bezwiednie wyrażają się przeze mnie. Zauważyli to recenzenci waszyngtońskiej premiery, pisząc, że moje przedstawienie ma cechy typowe polskiego ukąszenia historią i ironię rodem z Gombrowicza.

CIEŚLAK Chcemy czy nie – to jest w nas.

TRELIŃSKI Z zewnątrz wyraźniej zauważamy cechy danego kraju, pewne nawyki myślowe, archetypy obecne w naszej kulturze. A *Halka* też przyszła do mnie spoza Polski, i to było intrygujące, a jednocześnie surrealistyczne zaproszenie do spojrzenia na nią z zupełnie innej, nowej perspektywy.

CIEŚLAK Z czym kojarzyła Ci się *Halka* przed wiedeńską premierą?

TRELIŃSKI *Halka* jest naszym narodowym widmem. Utworem obciążonym oczekiwaniami i nawykami widowni, granym nieustannie w akademiach, szkołach, na sylwestra. Chyba tylko *Hamlet* podobnie straszy Anglików? Od takich utworów trzeba uciekać, bo cokolwiek zrobisz – zawsze będzie źle, każdy wie, jak to powinno wyglądać. Podobnie jak każdy wie, że Zbyszko z Bogdańca z *Krzyżaków* jest blondynem. Odczułem to parokrotnie w różnych krajach. Kiedy wyreżyserowałem *Jolantę* Piotra Czajkowskiego w jej rodzimym Teatrze Maryjskim w Petersburgu, została odebrana najgorzej. W każdym następnym mieście było lepiej – w Walencji, Baden-Baden czy w Nowym Jorku. Taka odbiegająca od kanonu oczekiwań premiera długo przebija się do rodzimej publiczności. W Petersburgu grana jest już piętnaście lat i weszła do kanonu. Lubię odnajdywać w klasycznych opowieściach niepokojąco współczesne konteksty. Moim obowiązkiem jest zobaczenie tej historii oczyma dzisiejszego widza, zgodnie z realiami czasu. Idealnym przykładem jest właśnie *Hamlet*, o którym mówi się, że wchłania rzeczywistość jak gąbka i odbija świat za każdym razem na nowo. To definicja każdego istotnego dzieła sztuki i jeżeli traktujemy *Halkę* serio, to musimy wyjść poza schematy elementarza i szkolnego ecie-pecie. Dostrzegłem w *Halce* opowieść, która mówi coś istotnego, o nas dzisiaj. Teraz mogę powiedzieć, że to historyczne obciążanie było

fot. Magda Hueckel / TW – ON



Mariusz Treliński [1962]

reżyser operowy, teatralny i filmowy, dyrektor artystyczny Teatru Wielkiego – Opery Narodowej. Laureat prestiżowych ogólnopolskich i międzynarodowych nagród za realizacje operowe. Dwukrotny laureat Nagrody im. Konrada Swinarskiego przyznawanej przez miesięcznik „Teatr” dla najlepszego reżysera (w sezonie 2005/2006 za reżyserię oper *Andrea Chénier* i *La Bohème* w Teatrze Wielkim – Operze Narodowej oraz w sezonie 2019/2020 za reżyserię *Halki* Stanisława Moniuszki w tym samym teatrze). Obecnie przygotowuje premierę *Cardillac* Paula Hindemitha w Oper Köln (koprodukcja z TW – ON i madryckim Teatro Real).

w sumie bardzo pobudzające, jak również to, że *Halkę* miała oglądać publiczność wiedeńska, która nie знаła jej zupełnie. Szokującym i odświeżającym doświadczeniem było dla mnie zobaczyć na plakacie *Halki* w Wiedniu egzotyczną twarz kobiety, która mogła być równie dobrze Kirgizką lub Czeczenką. Zobaczyłem w tym kulturowe klisze oczekiwań na jeszcze jeden najazd barbarzyńców ze Wschodu. Musimy mieć świadomość tego, że opera Moniuszki jest poza Polską kompletnie nieznana. Cudowna sytuacja, w której zaczynamy wszystko od zera. Prawdę mówiąc, gdybym miał spektakl wystawić najpierw w Warszawie – może bym się bardziej obawiał reakcji publiczności. W Wiedniu miałem większy komfort. Pracowałem z Piotrkim Beczałą, Tomkiem Koniecznym, ale w zespole byli też soliści ze świata i musiałem im tłumaczyć od początku, o czym jest *Halka*, choć dla nas może brzmi to dziwnie. To tak, jakbym tłumaczył, o czym jest *Don Giovanni*.

CIEŚLAK O co pytali zagraniczni śpiewacy? Czego nie rozumieli?

TRELIŃSKI Były pewne wątpliwości co do samej instrumentacji, bo w prerafinowanym muzycznie Wiedniu *Halka* wydawała się aż nazbyt prosta. Historia została odebrana jako polska *Butterfly*. Nawiasem mówiąc, libretta w operze bardzo rzadko mają poziom wysokiej literatury. Pytanie brzmiało – co chcemy z tym wszystkim zrobić, jak pokazać? Wątpliwości budziła pozycja kobiety, dlatego że libretto ma naleciałości dziewiętnastowiecznego szowinizmu, gdzie kobieta traktowana przedmiotowo była rejestrowana tylko poprzez męskie spojrzenie. Opis wilczycy z *Biegnącej z wilkami* Clarissy Pinkoli Estés, książki, która nie jest może wybitną literaturą, jednak stała się zwiastunem kobiecej rewolucji, był dla mnie bardzo inspirujący. Pierwotna siła, dzikość, intuicja, samotność pomogły mi zdefiniować postać kobiety z gór, kobiety, która przerasta mężczyzn siłą duchową. Wszystko inne jest przeciwko niej – beznadziejnie zakochanej, porzuconej przez

mężczyznę, cierpiącej. A szukając elementu, który by ją upodmiotowił, miałem też w pamięci rumuński film *4 miesiące, 3 tygodnie i 2 dni*. Film o kobiecie próbującej się odnaleźć w świecie urządzonym przez mężczyzn. To wielki film, nagrodzony Złotą Palmą w Cannes. Z niego wywodzi się ostatnia scena, pogrzebu dziecka.

CIEŚLAK Co z mężczyznami?

TRELIŃSKI Kiedy czytamy uważnie libretto, okazuje się, że są zdecydowanie rozpieszczeni, narcystyczni i słabi. Oczywiście Jontek jest postacią piękną, uduchowioną. To klasyczny przykład miłości platońskiej w operze. Ale jednocześnie jest człowiekiem krótkowzrocznym. Nie może zrozumieć tego, że jest niechciany, nieakceptowany. A nie potrafi też zrozumieć potrzeb ukochanej kobiety, realnie jej pomóc, obronić. W zasadzie jest to figura dość żałosna. Figura poety, który wypowiada swoje żale, co jest równie piękne, jak naiwne.

CIEŚLAK Liczy na litość.

TRELIŃSKI Z kolei Janusz, przy pozorach narcystycznej arogancji, siły i dumy kogoś w typie lowelasa, tak naprawdę też jest osobą, którą łatwo zranić. Nigdy nie stawia sprawy w sposób jawny. Kluczy, ucieka przed odpowiedzialnością. W sumie też okazuje się słaby. Interpretując go, myślałem o kinie polskim z lat sześćdziesiątych, o filmach Andrzeja Wajdy. W rolach Daniela Olbrychskiego z tamtych czasów objawia się mężczyzna ze stolicy, który przyjeżdża na prowincję imponować dziewczynom. Kluczowym pomysłem było jednak zbudowanie narracji z perspektywy Janusza. Spójrzeć na historię raz jeszcze, jego oczami, kiedy wolno budzi się w nim świadomość tego, co zrobił. *Halka* już nie żyje i wraca do nas jak upiór, widmo przeszłości, której nie możemy zapomnieć, z którą musimy się rozliczyć.



Halka, reż. Mariusz Trelński, Teatr Wielki – Opera Narodowa / Theater an der Wien (2019)

fol. Monika Pittershaus

CIEŚLAK I to jest znakomity chwyt rodem z thrillera, co jest Twoją specjalnością, bo potrafisz nadać klasyce operowej aurę filmowego dzieła, które komunikuje klasykę ze współczesnością.

TRELIŃSKI Jest tutaj jeszcze pewien głębszy kontekst – widmo, upiór – jako jedno z centralnych pojęć słowiańszczyzny. O motywie upiора można mówić w potrójnym znaczeniu. Opera *Halka* jest upiorem, od dwustu lat obecnym w naszej kulturze, jako temat, jako muzyka, jako tekst. Derrida mówi o tekście jako upiorze literatury, takim jak *Hamlet* dla Anglików, który jest ciągle obecny, ciągle powraca i ciągle domaga się nowych kontekstów. Figura upiора jest również kluczowa dla polskiego romantyzmu – patrz: najważniejsze wiersze Mickiewicza oraz *Dziady*. Janusz, który uwiódł i porzucił Halkę, będzie w jej satelicie do końca życia, nigdy nie zapomni zła, które wyrządził. Halka jest widmem kultury polskiej, które gdzieś w nas się wczepia jak taka Lilith, wampirzyca, i w swoim tańcu chocholim nie pozwala nam uciec od słowiańszczyzny. Mit upiора – kluczowy dla polskiego romantyzmu – mówi w gruncie rzeczy o tym, że tak długo nie potrafimy zamieszkać w teraźniejszości, jak długo nie uwolnimy się od przeszłości. Widma całkowicie opanowały polski umysł, zdominowały naszą rzeczywistość, nasze myślenie, naszą politykę. Ze wzrokiem utkwionym w przeszłość nie potrafimy zobaczyć ani dnia dzisiejszego, ani tym bardziej przyszłości. Z tego wynika kolejny polityczny kontekst upiора, o którym celnie mówiła Maria Janion: „Do Europy tak, ale razem z naszymi umarłymi”. Jest coś przerażającego w figurze upiора, ciągłym przyzywaniu przeszłości, które nie pozwala osadzić się w teraźniejszości.

CIEŚLAK Zwrócenie ciągle do przeszłości, rozpamiętujący ją.

TRELIŃSKI Oczywiście spektakl teatralny nie jest esejem filozoficznym, jednak miał mówić o rzeczach, które we mnie krążyły. Gdy *Halka* staje za szybą w wodzie, widzę w niej cały kontekst Goplany, Świtezi, Upiора, całą słowiańszczyznę z jej barbarzyństwem, pogańskością, dzikością, której obawiał się Zachód. To wszystko, co symbolizowała twarz Kirgizki na plakacie. Pomyślałem, że może być bardzo ciekawe pójście w stronę irracjonalną, pogańską, w to nasze tańczenie z umarłymi. Oczywiście to także, jak zauważyłeś, chwyt z thrillera, mocny dramaturgicznie, a jak wiadomo thrillery i horrory dzisiaj najsilniej kontynuują myśl romantyczną.

CIEŚLAK Jak wymyśliłeś nową lokalizację *Halki*, czyli hotel Kasprowy w Zakopanem, który w czasach gierkowskich stał się symbolem zakazanego w PRL-u luksusu, z podziemnym życiem, gdzie mieliśmy substytut Zachodu, a przecież mocno obciążony komunistycznymi uwarunkowaniami? Jak wpadłeś na ten trop?

TRELIŃSKI Wychodząc od podstawowego sensu opowieści o mężczyźnie, który w sposób okrutny porzuca kobietę, bawi się nią, a ona jeszcze musi usługiwać mu na jego weselu. To jest sytuacja szalenie dramatyczna. Hotel dodatkowo jest metaforą struktury społecznej. W niej wyraża się fundamentalny mit naszej cywilizacji, który nazwałem strukturą pogardy. Wszyscy mamy w swej naturze potrzebę wywyższenia się. W zasadzie od piaskownicy do sejmu, każdy człowiek w ten sposób

się konstruuje – jeden kosztem drugiego. Hegel nazywał to dialektyką niewolnika i pana. Ta potrzeba człowieka jest odwieczna i występowała pod każdą szerokością geograficzną. Żeby to uwypuklić, zdecydowałem się przenieść *Halke* w taki okres historii Polski, kiedy oficjalnie zanegowano różnice społeczne. Polacy żyjąc w komunizmie, mieli być, rzekomo, równi. Miało nie być lepszych i gorszych. I nagle co się okazało? Że komuniści, będący przy władzy w PRL-u, przywracają struktury pogardy. W żalosny, karykaturalny sposób, bo te struktury tworzyły talony na samochód i temu podobne dystrybucje.

CIEŚLAK Koncesjonowany luksus.

TRELIŃSKI Nie każdego Polaka było stać na wejście do peweksu, zaś do słynnego Kasprowego przychodziło się jak na wycieczkę, właściwie nie sposób było w nim zamieszkać. Wiedzieliśmy od początku z Borisem Kudličką, że pokażemy Polskę doby Gierka, mając jednocześnie świadomość, że rośnie do niej wielki sentyment. Boris jako scenograf bardzo lubi design tamtego czasu, ma mnóstwo gadżetów – filiżanki, rzeźby, figurki, które tworzyły aurę tamtej dekady. Zaś ja, kiedy mam pokazać odległy dla mnie czas i związaną z nim „lekturową” historię, by ją przełamać, szukam zawsze osobistego punktu odniesienia. Za kanwę posłużyło mi zdjęcie ze spaceru z mamą. Kadr pokazuje mnie w wózku na warszawskim MDM-ie, zaś za mną stoi saturator z wodą sodową. Nawet sobie przypominałem ówczesny dylemat: woda z sokiem za 1,50 zł albo...

CIEŚLAK ...pół złotej sama woda, tak zwana gruzliczanka, bo do dyspozycji były dwie szklanki, myte przez automat.

TRELIŃSKI Tamta straszna epoka jednocześnie ma w sobie niesamowite piękno, bo była krainą naszej młodości. Z tych właśnie napięć zrodziły się koncepcja scenografii i umiejscowienie historii. I nagle zakochałem się na nowo w PRL-u, pomyślałem, że połączenie negatywnych i pozytywnych impulsów pamięci może być fascynujące.

CIEŚLAK To znakomicie uruchamia spektakl choreograficznie i wizualnie, zaś choreografia w zwolnionym tempie daje klimat thrillera vintage.

TRELIŃSKI Kluczowa była decyzja dotycząca czerni i bieli. Wielokrotnie mówiłem, że bardzo lubię filmy z okresu PRL-u, poczynając od *Noża*

Kluczowym pomysłem było zbudowanie narracji z perspektywy Janusza. Spójrzeć na historię raz jeszcze, jego oczami, kiedy wolno budzi się w nim świadomość tego, co zrobił. Halka już nie żyje i wraca do nas jak upiór, widmo przeszłości, której nie możemy zapomnieć, z którą musimy się rozliczyć.

Mariusz Treliński

w *wodzie*. Czarno-biała tonacja była bardzo ważna, ponieważ współtworzyła narrację, przenosiła na taśmę filmową, co daje nieco szerszą, nie tylko współczesną perspektywę. Wtedy tematy, które istnieją w tej inscenizacji, takie jak #metoo, feminizm, kształtowanie się nowej pozycji kobiety na świecie – co się teraz dzieje na naszych oczach, również na ulicach całej Polski w ramach Strajku Kobiet – są w pewnym sensie obecne w tej historii, ale w niej nie dominują. Kluczowe było dla mnie, by wyzwolić *Halke* spod zależności od mężczyzn. Dlatego spróbowałem opowiedzieć o silnej kobiecie otoczonej słabymi mężczyznami. Zmiana pozycji kobiety we współczesnym świecie to chyba najistotniejszy temat naszych czasów. Jesteśmy świadkami cywilizacyjnego przesunięcia i nowego rozdania ról. Musimy odnaleźć kształt, który wykluwa się na naszych oczach. Teraz kobiety muszą stanąć na pierwszym planie, po to, żebyśmy naprawdę mogli być równi w przyszłości. Nikt nie wie, co z tego wyniknie. Trudno na przykład definiować role erotyczne, bo na ile nowy, usuwający się w cień mężczyzna jest pociągający i fascynujący?

CIEŚLAK Jak to wpłynęło na reinterpretację libretta?

TRELIŃSKI Libretto jest szalenie konkretne. Halka na końcu popełnia samobójstwo jako jeszcze jedna ofiara męskiego świata. Ale zrobiłem wszystko, żeby w tej ostatniej sekwencji nadać kobiecie podmiotowość i heroiczną siłę. Skorzystałem z tego, że libretto powstało na bazie mocno lewicującej książki Halskiego, dramatycznej opowieści o podzielonym społeczeństwie. O rowie między światem chłopów i panów, który nigdy nie został zasypany i silnie przepoławia świat *Halki*. Paradoks jej odbioru w PRL-u polegał na tym, że zrobiono z niej laurkę porozbiorowej Polski i zapomniano, że ten utwór ma również tendencję rewolucyjną, wywrotową. Już po premierze Moniuszko był bardzo atakowany za to, że przypomina podstawowy polski konflikt społeczny. Tymczasem on jest obecny w całej naszej tradycji, był przywoływany wielokrotnie, m.in. przez *Wesele* Wyspiańskiego. Również dziś rzutuje na nasze podziały polityczne, co widać, gdy analizujemy to, jak głosują Polacy w różnych okręgach wyborczych.

CIEŚLAK Co jeszcze odkryłeś w *Halce*?

TRELIŃSKI Nie jest jasno powiedziane, co tak naprawdę stało się z jej dzieckiem. Co innego mówi utwór Włodzimierza Wolskiego, a co innego libretto opery Moniuszki. Przekaz Moniuszki jest sprzeczny, bo napisał dwie wersje opery, każdą z innym wariantem. Wiemy, że dziecko umiera, najprawdopodobniej z głodu. A wspomina się też, że było karmione mlekiem psa. Nie jest to do końca jasne, ale zobaczyłem w tym największą szansę na wydobywanie potencjału dramatycznego opowieści, pokazanie w finałowej arii kobiety, która idzie dopełnić swoje powinności. Patriarchalne społeczeństwo, ci wszyscy rzekomo bliscy jej mężczyźni zostawili ją z martwym dzieckiem, które idzie zagrzebać rękami w ziemi. Jest w tym jakaś nadludzka siła. Oczywiście nie można tu mówić o zwycięstwie. Ale w kontekście libretta na tyle można było sobie pozwolić.

CIEŚLAK Jak zapamiętałeś odbiór premiery wiedeńskiej?

TRELIŃSKI Reguły na Zachodzie są inne niż w Polsce. Pierwsze pytania nie dotyczą tego, jakie są recenzje, tylko czy spektakl się sprzedaje.

Wszystkie bilety rozeszły się błyskawicznie i to była rzecz kluczowa. Potem przyszła seria bardzo dobrych recenzji. Oczywiście niesłychanie pomógł nam Piotr Beczala, który jest gwiazdą światowego formatu i dla niego przyjeżdżają do teatrów muzycznych całe wycieczki. Ludzie jeżdżą po prostu po świecie oglądać nową rolę Piotra. A przy okazji oglądają nieznany nikomu spektakl *Halka*...

CIEŚLAK ...znanego reżysera Trelńskiego...

TRELIŃSKI ...długo już pracuję, ale Piotr ma pozycję gwiazdora. W recenzjach doceniono zabieg przesunięć czasowych, narracji opowiadania po latach, z perspektywy Janusza. Wszystko było precyzyjnie odebrane. Ważne jest to, że *Halka* została zarejestrowana dla Unitelu. Mamy więc pamiątkę z Wiednia, a jest też nagranie Opery Narodowej. W tej chwili czynimy starania, żeby pokazać je na naszej stronie.

CIEŚLAK A jak podchodziłeś do warszawskiej premiery? Miałeś obawy, że nowe odczytanie zostanie źle przyjęte?

TRELIŃSKI Z jednej strony zawsze czuję przewagę, bo pracuję nad każdą operą przez rok, półtora. Ale w tym przypadku byłem nowicjuszem, bo publiczność zna *Halkę* od lat, z wielu realizacji. Ta realizacja wywraca do góry nogami kanon jej wystawiania. Odarłem *Halkę* z patosu polskości, z patosu kultury szlacheckiej. Ale zawsze zdzierałem patynę z oper, starając się skupić na dramacie. *Madamę Butterfly* pozbawiłem pięknych kimon, a *Jolantę* – ogrodu różanego, bo związany z nim estetyzm sprawia, że nie skupiamy się na bohaterach, tylko oglądamy laurki. To samo dotyczy historii Polski, której obraz jest wybielany, zwłaszcza w kontekście rozbiorów. Również poprzez *Halkę* pokazywano przecież cudowny świat, którego już nie ma. Tymczasem tamten świat taki cudowny nie był. Tak jak mówiłem, na premierze Moniuszko wzbudził kontrowersje wywrotowym ujęciem, rewolucyjną nutą, mówieniem o bardzo silnym podziale i wyzysku.

CIEŚLAK Nie ma laurki dla szlacheckiego dworku.

TRELIŃSKI Nie ma też biednej, cierpiącej ofiary. *Halka* pokazana przeze mnie rozbija przyjęcie weselne, demoluje stoły. Mamy do czynienia z postacią, która jest wilczycą, o dzikiej, niepohamowanej osobowości. To było ryzykowne, również dlatego, że nie grałem na swoim terenie. To wydarzy się podczas następnej premiery opery znacznie mi bliższej – *Cardillaca* Paula Hindemitha. Ale udało się.

CIEŚLAK Byłbyś już po premierze *Cardillaca*, gdyby nie pandemia.

TRELIŃSKI Premierę zaplanowaliśmy na 15 stycznia.

CIEŚLAK Akurat Twój teatr jest zakorzeniony w wizualności, kamery transmitują obrazy na telebimy. Teraz pomagają pokazać spektakle w streamingu, jednak nic nie zastąpi spotkania widowni ze śpiewakami, z orkiestrą.

TRELIŃSKI Przeżywałem to bardzo silnie podczas mojej ostatniej premiery, czyli *Umarłego miasta* w Brukseli w październiku. To było bardzo dziwne doświadczenie, ponieważ spektakl w Warszawie grany był na

dużej obrotówce, z okazałą dekoracją, przestrzenie były pokazywane w filmowym montażu. Tymczasem na przygotowania do brukselskiej premiery nałożone zostały obostrzenia związane z pandemią. Robimy spektakl – świetnie! Tyle tylko, że nie mamy dekoracji! Dla mnie to było naprawdę trudne, dlatego że mając swoje nawyki filmowe, bardzo lubię montaż sceniczny, ruch na planie. Tymczasem musiałem zdecydować się po raz pierwszy na realizację spektaklu pozbawionego pełnowymiarowej dekoracji. Postawiliśmy na pustej scenie trzy prostopadłości i w takiej przestrzeni zrobiłem operę. Rzecz przedziwna, a jednocześnie jedno z najciekawszych doświadczeń, bo na niemal pustej scenie można wyzwolić identyczne napięcia i dramatyzm przebiegu akcji, do którego często potrzebowałem tak bardzo wiele skomplikowanych elementów. Nagle w takiej nagości odnalazłem coś bardzo silnego. Oczywiście doświadczyłem też tego, o czym mówisz, bo bardzo wszyscy tęsknimy za spotkaniem. Na tym przecież polega teatr, że ludzie wspólnie coś przeżywają.

CIEŚLAK Jak streaming wpłynie na teatr w przyszłości?

TRELIŃSKI Na pewno ta nowa formuła, reżyserowanie przez Zooma i spotykanie się w sieci nas zmienia. Przede wszystkim doświadczenia pozateatralne, których teatr jest odbiciem. Osobiście już od dłuższego czasu eksperymentuję z kamerą. Ktoś kręci sytuacje poza sceną, a ja to transmituję na scenę. Teraz jestem przekonany, że tak jak duża część pracy przeniesie się do domów, tak zmieni się również forma spektakli. Natomiast nie mam wątpliwości, że kultura przetrwa, odrodzi się i powstanie nowy teatr popandemiczny. Pewne intuicje dotyczące tych zjawisk bardzo dobrze pokazuje książka *Po piśmie* Jacka Dukaja, opowieść o końcu ery Gutenberga. O końcu epoki pisma, które łączyło się z takimi aksjomatami jak sprawdzalność źródła, logika wypowiedzi i rozumowania. To, co mówię, musiało być konsekwentne, logiczne i weryfikowalne. Teraz jednak, kiedy gutenbergowska cywilizacja wchodzi w cień, nadchodzi cywilizacja Internetu, Facebooka, Instagramu, w której nie opisuję swojej podróży do Włoch, tylko klikam swoją podróż do Włoch, w związku z czym nie powstaje pisany pamiętnik – i inaczej pracować będzie także pamięć. Następuje przekaz wrażeń bezpośrednich, w których słowo ma znaczenie drugorzędne. To nowy i poważny kontekst, z którego wynika przemodelowanie naszego umysłu i technik narracyjnych. Nie ma logiki następstw oraz kryterium konsekwentnego myślenia, nic nie jest weryfikowalne. Jeśli Donald Trump jednego dnia mówi „zielone”, a drugiego dnia „czerwone”, to według nowych zasad wrażliwości wszystko się zgadza, bo nikt nie pamięta, co było wcześniej albo nie ma to znaczenia. Z takiej zmiany wyniknie też zupełnie nowa narracja teatralna, coś, co już obserwujemy czasami w spektaklach młodszych reżyserów. Nazwałbym to krążeniem na przykład wokół książki, która jest tylko punktem wyjścia, pretekstem dla przestrzeni scenicznej. Można wręcz powiedzieć, że reżyser właściwie jej nie czytał, tylko bawi się z nami jej motywami. Oczywiście można utyskiwać, że to nie jest opowieść, na jaką czekaliśmy, ale może dawny rodzaj opowieści po prostu się kończy. W ciągu ostatniego roku świat poszybował w tempie, które kiedyś byłoby rozłożone na dziesięć lat. Zarówno pod względem techniki komputerowej, jak i naszego umysłu, który w dużej części przeniósł się do komputera. I już tego nie cofniemy.



Halka, reż. Mariusz Trelński, Teatr Wielki – Opera Narodowa / Theater an der Wien (2019)

fol. Monika Rittershaus

CIEŚLAK Zmienił się nasz sposób myślenia i komunikowania.

TRELIŃSKI Tak, a mówimy o bardzo szerokim procesie obejmującym nasze wybory, politykę, formułowanie sądów. Przecież obserwujemy rosnące znaczenie nowych, do niedawna pogardzanych narzędzi, na przykład tweetowania: to, że polityk nocą za pomocą Twittera przekazuje istotne dla kraju informacje. To jest zupełnie nowa jakość, charakterystyczna dla naszych czasów.

CIEŚLAK Tweety wyskakują jak diabełek z pudełka.

TRELIŃSKI Ale nasze kostiumy też się zmieniają. Przecież w czasie pandemii chodzimy po domu w dresach, pracujemy przez Zooma do połowy ubrani. To też nas trwale zmienia. Bardzo chciałbym zobaczyć, jak to będzie wyglądać w teatrze. I przede wszystkim wrócić do naszych sal, bo to szalenie smutne, jak pusta jest bez artystów i widzów Opera Narodowa. Nie tylko podczas spektaklu. Przecież Opera żyła od rana. Mamy system nagłośnienia, który jak radio transmituje, co się dzieje na scenie, w garderobach. Tam był non stop gwar i śpiew. Na wyższych piętrach próbował balet, grała orkiestra. A teraz jest cisza. Zapowiedzią tej przerażającej ciszy była październikowa premiera *Werthera* przy 25% widzów na sali. Bili brawo jak nigdy wcześniej, była owacja na stojąco, ale...

CIEŚLAK ...siłą rzeczy inne były natężenie i głośność braw w niewypełnionej do końca sali.

TRELIŃSKI Oczywiście. Rodzi się też pytanie: czy w czasie pandemii potrzeba chodzenia do teatru nie zacznie zanikać? Był krótki okres, kiedy otworzono kina – i wcale nie były pełne. To mnie przerażało. Ja właściwie nie wychodzę z kina. Wtedy też byłem na bardzo wielu filmach, ale sale nie były wypełnione nawet w jednej czwartej.

CIEŚLAK A czy z powodu pandemii Twój kalendarz został zmieniony? Były plany, żebyś w 2023 roku pracował w MET.

TRELIŃSKI Bliski kalendarz się zmienia, ale dalszy nie. W MET będę robił *Moc przeznaczenia* Verdiego, *Petera Grimesa* w Kopenhadze, a wcześniej *Borysa Godunowa* w Tokio. Najbliższą premierą jest *Cardillac*, koprodukcja z Kolonią i Madrytem. Madryt na szczęście to odległe plany, ale Kolonia to już maj i boimy się, czy ten termin nie jest zagrożony.

CIEŚLAK Metropolitan Opera jest zamknięta. Gdzie przeniosło się operowe centrum świata? Do streamingu?

TRELIŃSKI Żyjemy w tak dziwnym czasie, że trudno jest sądzić cokolwiek. Najciekawsze, najbardziej fascynujące jest to, że świat zatrzymał się tylko pozornie, ponieważ wylęga się mnóstwo nowych idei i nowe karty zostaną rozdane bardzo szybko. Nie boję się o Nowy Jork. Nie powiedziałbym, że na skutek pandemii centrum świata operowego przeniesie się z Nowego Jorku do Europy.

CIEŚLAK A Pekin?

TRELIŃSKI Niezależnie od tego, czy jest pandemia, czy jej nie ma, Pekin jest jednym z najbardziej liczących się punktów odniesienia, pod każdym względem, również operowym. Wystawiłem tam *Tristana i Izoldę* kilka lat temu. To było przerażające doświadczenie i jednocześnie fascynujące. Tempo, w jakim Chińczycy uczą się i zyskują nowe siły rozwojowe, jest niesamowite. Widziałem to na przykładzie opery. W trakcie paru tygodni prób teatr przeszedł rewolucję. Kiedy grasz tam po raz pierwszy muzykę Wagnera, a *Tristan i Izolda* został zagrany tam – z moim udziałem – po raz pierwszy, weryfikujesz, kim jest Wagner, czym jest jego dzieło, przy którym w Europie każdemu z nas uginają się kolana. Jeśli masz w pamięci brzmienie Opery Pekińskiej, można sobie próbować wyobrazić, jak Chińczycy odbierają europejską klasykę. Ona budzi napięcie i zachłanny apetyt na wszystko, co dla nich nieznane. Kulturowo to jest niesamowita możliwość i ogromny potencjał, w tym także nowe źródła finansowania, które są ważne, jeśli chodzi o rozwój kultury. Dlatego wydaje mi się, że do nowej czołówki operowej świata, poza Nowym Jorkiem i Europą, szybko dołączy Pekin.

CIEŚLAK Czy kiedykolwiek wrócisz na plan filmowy, z którego przyszedłeś do teatru?

TRELIŃSKI Myślę o tym, myślę. Teraz, w trakcie pandemii, nakręciłem króciutki film dla HBO. Mam parę planów, parę projektów, natomiast rytmy kina są bardzo długie i niepewne. Operę mam zaplanowaną precyzyjnie na wiele lat do przodu, kalendarz zajęty. Ale przygotowuję film o Jerzym Kosińskim, o którym myślałem od dłuższego czasu, ponieważ on jest magiczną figurą, szalenie fascynującą. Podoba mi się jego blaga, wieloznaczność i to, jak trudno go jednoznacznie ocenić. Jest nowym światłem rzuconym na figurę artysty, w realiach pomiędzy show-biznesem, PR a realną wartością. Kosiński był zwiastunem nowych czasów.

CIEŚLAK Masz już scenariusz?

TRELIŃSKI Tak, to jest scenariusz, który pisałem wspólnie jeszcze z Januszem Głowackim. Szukam funduszy na realizację. Mam wrażenie, że film ma szansę ujrzeć światło dzienne, chociaż realizacja w Nowym Jorku wzmaga komplikacje finansowe.

CIEŚLAK Kto będzie odtwórcą głównej roli?

TRELIŃSKI Jest kilka kandydatur. Rzecz nie jest przesądzona...

CIEŚLAK A czy teatr dramatyczny będzie dla Ciebie jeszcze kiedykolwiek wyzwaniem?

TRELIŃSKI Nie umiem odpowiedzieć. Mam wrażenie, że robię teatr, ale w operze, kino również. Od dłuższego czasu tak myślę...

CIEŚLAK Opera jako zwieńczenie tych wszystkich gatunków?

TRELIŃSKI Tak, można je ciekawie połączyć i kiedy wszystko się składa, mamy do czynienia z czymś doskonałym. A tak naprawdę opera jest kundlem, w którym różne geny się nawzajem zakłócają. Bo opera to również spotkanie bardzo wielu osobowości. Jeśli niesłuchanie zdolna choreografka wychodzi na plan pierwszy – całość się wali. Fantastyczny

dyrygent może być atutem, ale również potworną przeszkodą, kiedy nie współgra z sensem inscenizacji. Szukam w tym wszystkim ulotnej równowagi i właściwie robię w operze filmy. Zaś najnowsza premiera *Cardillaca* będzie jeszcze bardziej filmowa. Pokażę opowieść futurystyczną w klimatach cyberpunka, *Blade Runnera*. Po raz pierwszy bawię się w szalenie estetyzującą opowieść o dystopijnym mieście przyszłości. W konwencji filmowej, a może wręcz komiksowej, chcemy opowiedzieć historię właściwie kryminalną.

CIEŚLAK Ale do teatru chodzisz?

W operze wszystko wynika z muzyki, często muzyka zaprzecza słowu i daje zupełnie nowy kontekst. Trzeba to widzieć i słyszeć. Jest tajemnica rytmu, która polega na tym, że struktura opery jest nienaruszalna. Wszystko odbywa się na pięciolinii zapisanej w partyturze i trzeba mieć umiejętność wpisania się w nuty. Ale tylko pozornie wszystko jest odtwarzane w porządku znanym z przeszłości.

Mariusz Treliński

TRELIŃSKI Oczywiście. To jest dla mnie wielkie źródło inspiracji, zaraz po kinie. Cały czas szukam też młodych reżyserów, których mógłbym zaprosić do Opery. Jednocześnie zawód reżysera dramatycznego tylko pozornie jest podobny do operowego. W operze wszystko wynika z muzyki, często muzyka zaprzecza słowu i daje zupełnie nowy kontekst. Trzeba to widzieć i słyszeć. Jest tajemnica rytmu, która polega na tym, że struktura opery jest nienaruszalna. Wszystko odbywa się na pięciolinii zapisanej w partyturze i trzeba mieć umiejętność wpisania się w nuty. Ale tylko pozornie wszystko jest odtwarzane w porządku znanym z przeszłości. W pięciolinii można odnaleźć swoją wolność, choć widziałem też wiele klęsk – właśnie reżyserów teatralnych. Właściwie dopiero po latach zrozumiałem, na czym polega moja miłość do opery. W świecie płynnej rzeczywistości, która jest szalenie relatywna, gdzie reguły właściwie nie istnieją, bo sami je podważamy, a wręcz tego chcemy – praca z tak precyzyjną strukturą jak opera wyzwala. Dla mnie kontrapunkt działa totalnie stymulująco. Dużo bardziej niż pusta kartka papieru. Przypomina mi się bardzo ciekawa rozmowa. Pracowałem z Simonem Rattle'em, gdy robiłem *Tristana i Izoldę*. W tym kontekście rozmawialiśmy o naszych fascynacjach teatralnych. Simon wspominał też, jak namawiał kiedyś słynnego niemieckiego reżysera teatralnego, ale też kompozytora, Heinera Goebbelsa, żeby napisał operę. Heiner odpowiedział: „Kiedy widzę pustą kartkę papieru, to dostaję mdłości i uciekam”. To jest to, o czym mówię: wolność, która przeraża. Simon zaś następująco odpowiedział Goebbelsowi. Wziął pustą kartkę papieru, narysował pięć linii i dodał: „Masz już jakiś początek”. Właśnie potrzeba bycia między pięcioma liniami sprawia, że opera jest fascynującym kontrapunktem dla świata, w którym zasady nie obowiązują. ■