

Odmienne spojrzenia

AUTOR: JACEK MARCZYŃSKI

Ryszard Peryt objawił się za sprawą niezwyklej *Joanny d’Arc na stosie* Arthura Honeggera w Teatrze Wielkim w Poznaniu, którą „Teatr” uznał przedstawieniem roku 1979. Dopiero zaczynał wtedy reżyserską przygodę, choć już dał się poznać jako duch niespokojny i poszukujący. Takim pozostał przez następnych czterdzieści lat.



Joanna d’Arc na stosie, reż. Ryszard Peryt, Opera im. Stanisława Moniuszki w Poznaniu (1979)

Fot. Grażyna Wyszomirska

■ Uczył się gry na skrzypcach, studiował chemię na Uniwersytecie Warszawskim, wreszcie ukończył warszawską PWST i został aktorem. Po dyplomie razem Małgorzatą Dziewulską i Piotrem Cieślakiem wyjechał ze stolicy, by założyć Puławskie Studio Teatralne. To miał być wzorcowy mariaż kultury z przemysłową nowoczesnością tam, gdzie powstała jedna ze sztandarowych inwestycji PRL – Zakłady Azotowe „Puławy”. Niewiele z tego wyniknęło, bo też członkowie tego artystycznego desantu nie myśleli o tworzeniu teatru dla robotników. Ryszard Peryt był zafascynowany ideami Jerzego Grotowskiego, całą grupę interesowały eksperymenty formalne z gestem, modulacją głosu, związku mowy z muzyką. Peryt opowiadał potem (co przypominał niedawno Janusz Majcherek), że zaproszony przez niego ojciec był jedynym widzem na przedstawieniu w Puławach.

W latach 1973–1975 studium dogorywało przygarnięte przez Stołeczną Estradę. Peryt jednak się tym nie zraził i zaczął współtworzyć kolejny pokoleniowy teatr w Słupsku. Zderzenie z PRL-owską rzeczywistością z dała od wielkich centrów znów okazało się trudnym doświadczeniem. Sił i zapału wystarczyło na trzy sezony (1977–1980). Z perspektywy lat był to jednak czas niezwykły, zważywszy na to, kto zdobywał doświadczenia w Teatrze Muzycznym w Słupsku. Reżyserowali: Maciej Prus, Janusz Nyczak, Janusz Wiśniewski, Marek Weiss (wówczas jeszcze Grzesiński), działał Jerzy Satanowski. Za scenografię odpowiedzialni byli: Irena Biegańska, Zofia Wierchowicz, Jan Polewka, Andrzej Sadowski. Oprawę muzyczną aranżował zaczynający dyrygencką karierę Grzegorz Nowak. Tam też miał miejsce oficjalny reżyserski debiut operowy Peryta: *Dyrektor teatru* (1977). Tę samą komedię Mozarta z polskim tekstem Joanny Kulmowej zrealizował też w kole naukowym PWST ze śpiewaczką Ewą Iżykowską oraz Michałem Bajorem i Piotrem Machalicą.

Poznański tandem

Wszystkie te realizacje były jedynie wstępem do *Joanny d'Arc na stosie*, do której pozyskał Ewę Błaszczyk (tytułową Joannę), a przede wszystkim Andrzeja Łapickiego (odtwórce roli Brata Dominika), któremu narzucił sprzężenie gry aktorskiej związanej z muzyką, co w polskim teatrze było wówczas nowością. Olbrzymi sukces poznańskiego przedstawienia, pokazywanego też w RFN, zaowo-

cował zaproszeniami ze stolicy. Spektakle, które wyreżyserował w Ateneum i w Teatrze Narodowym kierowanym przez Adama Hanuszkiewicza (skądinąd autora koncepcji inscenizacyjnej *Joanny d'Arc na stosie*), nie zyskały jednak uznania. Krytyka pastwiła się zwłaszcza nad *Romeem i Julią* (Teatr Mały, 1981). Znacznie ważniejsza okazała się propozycja współpracy od dyrektora Teatru Wielkiego w Poznaniu, Mieczysława Dondajewskiego. Działając w tandemie, Peryt i Dondajewski stworzyli najciekawszą instytucję operową w kraju – w tym czasie Peryt porzucił teatr dramatyczny, do którego wracał tylko sporadycznie (*Odprawa posłów greckich*, Teatr Polski, Warszawa, 2013).

Lata osiemdziesiąte były czasem świetności Peryta. W Poznaniu narodziły się tak głośne spektakle, jak *Ognisty anioł* Prokofiewa (1983), *Stabat Mater* Szymanowskiego, *Requiem* Verdiego (1984), *Śmierć w Wenecji* Brittena (1986). Reżyserował także w Teatrze Wielkim w Łodzi – *Mefistofelesa* Boita (1984) i *Cyrulika sewilskiego* Rossiniego (1985). Realizacja *Widm Moniuszki* w Teatrze Muzycznym w Gdyni przyniosła mu nagrodę na festiwalu „Klasyka Polska” w Opolu.

Peryt, którego w ostatnich dwóch dekadach znaliśmy jako twórcę ascetycznego teatru operowego, nie bał się za młodu skandalu. Beztroskiego *Cyrulika sewilskiego* zamienił w ciąg dalszy *Końca Europy* Janusza Wiśniewskiego, którego poprosił o zrobienie scenografii. Bohaterowie Rossiniego, ucharakteryzowani zresztą na podobną modłę, wydawali się podążać do Ameryki śladem postaci z poznańskiego widowiska w reżyserii samego Wiśniewskiego. W poznańskim *Otellu* Verdiego (1980) dokonał zamiany ról: szlachetny Maur był biały, czarną twarz miał Jago. *Mefistofeles*, do którego stworzył scenografię, zrodził się z inspiracji malarstwem Boscha – wóz z sianem z tryptyku artysty był diabelską górą, Mefisto z Faustem podróżowali statkiem szaleńców. W *Stabat Mater* Szymanowskiego odwoływał się do ołtarza mariackiego Wita Stwosza, wśród tłumu postaci dostrzec można było polskich powstańców, przeora Kordeckiego, Marię Curie-Skłodowską czy Ignacego Jana Paderewskiego. Ten przesyt obrazów znalazł kulminację w *Polskim Requiem* Pendereckiego (Teatr im. Juliusza Słowackiego, 1993), gdzie Jadwiga Rappé, symbolizująca polskiego Anioła – ubrana w żołnierski szynel z plecakiem i skrzydłami

husarskimi – wyglądała jednak groteskowo. Ryszard Peryt aż do ostatnich miesięcy pozostał wierny idei widowisk *sacra rappresentazione*, nawiązujących do prapoczątków opery, ale realizował je potem znacznie skromniejszymi środkami i we wnętrzach kościołów.

W przedstawieniach lat osiemdziesiątych skonkretyzował się teatr Ryszarda Peryta: nowoczesny, a mocno zakorzeniony w przeszłości, nie tylko we wspomnianej tradycji *sacra rappresentazione*, ale również w epoce baroku, ze wszechobecną śmiercią i personifikacją grzechów, i osobami grzeszników wszelakich. Jego spektakle, będące odbiciem osobistych poglądów i religijnej wiary, wyrastały także z przekonania, że rozum ludzki nie jest w stanie w pełni ogarnąć świata, że istnieje Stwórca, którego człowiek się lęka, wobec którego bluźni, ale w ostatecznym rozrachunku swych czynów to u niego szuka ratunku. Był też reżyserem operowym, który potrafił wnikliwie czytać partytury. Ponoć doskonalił się w tej umiejętności podczas internowania w stanie wojennym – od czasów współorganizowania studenckich protestów przeciwko zdjęciu *Dziadów* Kazimierza Dejmka ze sceny Teatru Narodowego mocno angażował się w działalność opozycyjną. Potwierdzenie tej umiejętności można odnaleźć w wydanej w 2014 roku książce *Opera uboga*, będącej jego dysertacją doktorską, w której zadziwiał muzykologów analizami *Orfeusza* Monteverdiego czy *Czarodziejskiego fletu* Mozarta.

Zwieńczeniem lat osiemdziesiątych stała się przygotowana w Teatrze Wielkim w Poznaniu przez tandem Dondajewski – Peryt polska premiera świeżo ukończonej przez Krzysztofa Pendereckiego *Czarnej maski*. Jesienią 1987 roku jeździła na nią cała Polska. Pamiętam niezwykłą atmosferę wytworzoną wokół tego spektaklu, dominowała w nim muzyka, budziła podziw znakomicie rozplanowana akcja i kreacja Ewy Werki w roli Benigny. Ryszard Peryt tym razem powściągnął wyobraźnię, podporządkowując się muzyce.

Mozartowski wyścig z czasem

Potem rozpoczęła się wielka przygoda z Warszawską Operą Kameralną. Małgorzata Komorowska, która najdokładniej zna dzieje polskiego teatru operowego w XX wieku, twierdzi, że wszystko miało początek w chorobie dyrektora Stefana Sutkowskiego. Ryszard Peryt odwiedził go w szpitalu jesienią 1986 roku i zaczął snuć wizję przygotowania wszystkich



Fot. Marek Kalinowski

Adam Kruszewski jako Papageno w *Czarodziejskim flecie*, reż. Ryszard Peryt, Warszawska Opera Kameralna (1987)

dział scenicznych Mozarta na przypadającą w 1991 roku dwusetną rocznicę śmierci kompozytora. Dyrektor od razu poczuł się lepiej i w Warszawskiej Operze Kameralnej rozpoczął się wyścig z czasem. Rok później publiczność obejrzała *Czarodziejski flet*, w 1988 roku *Zaide* oraz wieczór pantomimiczno-baletowy *Galimathias musicum/Les petits riens* do fragmentów muzyki tanecznej Mozarta, a 15 czerwca 1991 roku premierą *Idomeneo* rozpoczął się w Warszawskiej Operze Kameralnej Festiwal Mozartowski, prezentujący komplet dwudziestu sześciu tytułów, z czego siedemnaście nie było dotąd w Polsce wystawionych. Gwoli kronikarskiej dokładności trzeba dodać, że dwa dzieła

(*Urowadzenie z seraju* i *Wesele Figara*) pokazano w reżyserii Jitki Stokalskiej, ale w ciągu kolejnych sezonów Ryszard Peryt to zmienił.

Wszystkie spektakle zrealizował we współpracy z Andrzejem Sadowskim. Cechowała je wyjątkowa spójność estetyczna. Peryt stworzył konsekwentny świat teatralny nawiązujący do czasów Mozarta, Andrzej Sadowski dodał wysmakowane kolorystycznie kostiumy – nawet postacie boskie czy z czasów antycznych wyglądały tak, jak wyobrażano je sobie w XVIII wieku. To był też teatr wyrazistego gestu, licznych symboli (w których lubował się przecież Mozart), oszczędnie używanych rekwizytów i wyrazistych emocji, od których nie stroniła

tamta epoka. Peryt bawił się tym teatrem, sztucznymi grzmotami i wichurami, oświetleniem kreującym czarodziejskie krainy czy morskie burze. W najlepszych inscenizacjach cyklu – takich jak *Don Giovanni*, *Czarodziejski flet* czy *Idomeneo* – dawało to fascynujące rezultaty, a Warszawska Opera Kameralna stała się znana w świecie jako jedyny teatr, w którym można poznać komplet scenicznych dzieł Mozarta. Nie oznacza to jednak, że inscenizacje Ryszarda Peryta wszystkim się podobały. Z dziewiętnastoma tytułami pojechało latem 1997 roku na festiwal do Wiednia (miał to być początek stałych prezentacji w tym miejscu). Spektakle stworzone z myślą o małej war-

szawskiej scenie, gdzie widz mógł smakować każdy detal, drobny gest, ruch dłoni, zostały zaprezentowane w większej przestrzeni Theater an der Wien. W takich warunkach raziła sztuczność i statyczność póź oraz pewna psychologiczna naiwność. Recenzje wiedeńskich krytyków były dla polskiego reżysera surowe.

Narodowe wyzwanie

W 1996 roku Peryt podjął kolejne wielkie wyzwanie – został dyrektorem artystycznym Teatru Narodowego, który z woli ówczesnego ministra kultury, Kazimierza Dejmka, miał łączyć w jedną instytucję dotychczasowy operowy Teatr Wielki i dramatyczną scenę narodową. „Chcę robić Teatr Narodowy – Wspólnotę Sztuki Teatru” – mówił mi wówczas w wywiadzie. „Formuła programu jest otwarta na wszystkich umiających i chcących. Narodowy będzie potrzebny Polsce. A jeśli będzie potrzebny Polsce, będzie także potrzebny Europie. Budowany na prawdzie będzie miał swoją publiczność. Skarłał, bo się przestraszył, że go publiczność nie kocha”.

Z zapowiadanego szumnie programu, obejmującego m.in. inscenizację do 2001 roku wszystkich oper Verdiego, dwusetną rocznicę urodzin Adama Mickiewicza czy cztery wieki teatru Szekspira, niewiele wyniknęło: chaotyczna teatralnie inscenizacja *Symfonii Tysiąca* Mahlera czy *Widma* Moniuszki na otwarcie po odbudowie po pożarze sceny dramatycznej, o których warto pamiętać dzięki udziałowi Andrzeja Hiolskiego i Andrzeja Seweryna. Zaplanowany na inaugurację sceny operowej jesienią 1997 roku *Straszny dwór* Moniuszki, do którego scenografię miał zrobić Włoch Ezio Frigerio, nie wyszedł poza fazę wstępnych projektów. Pierwszy z nich plasował akcję w gotyckim zamczysku przypominającym Malbork, drugi – w bogatym pałacu barokowym w stylu włoskim.

Ryszard Peryt zrezygnował więc z dyrektorskiego stanowiska i schronił się w Warszawskiej Operze Kameralnej, gdzie udało mu się uciec od etykiety „specjalisty od Mozarta”. Z kilkunastu premier, które tam przygotował, chciałbym przywołać jedynie trzy. *Srokę złodziejkę* Rossiniego przedstawił w 2001 roku jako pełną życia i zmienną w nastrojach, na wpół bajkową opowieść o tym, że dobro zwycięża, choć człowiek na drodze do szczęścia musi przejść przez ciąg tragicznych zdarzeń. W 2003 roku udał się karkołomny zamysł wystawienia na maleńkiej scenie *Falstaffa*

Verdiego. Peryt mądrze pokierował akcją, osiągając zmienność sytuacji poprzez mnogość rozmaitych okien i drzwi, co rusz otwierających się w pudełkowej, czarnej scenografii. Powstał spektakl świetnie zakomponowany, choć kameralny i skromny, ozdobiony wielką kreacją Jerzego Artysza. Natomiast *Imenea* Händla (2009) potraktował jako cykl żywych obrazów inspirowanych starym malarstwem, z dominacją barw ciemnych, zwłaszcza brązu (scenografia: Andrzej Sadowski).

W pewnym momencie w Warszawskiej Operze Kameralnej nastąpiło nieoczekiwane rozstanie dyrektora i reżysera. Dokładnych powodów nie poznał nikt, obaj nigdy nie chcieli o nich opowiadać i nigdy nam już ich nie zdradzą. Z pewnością nie było całkowicie pokojowe, bo kiedy w 2017 roku Ryszard Peryt został spadkobiercą szczątków Warszawskiej Opery Kameralnej, które pozostały po tsunami dokonanym w tym teatrze przez Alicję Węgorzewską, chętnie odwoływał się do dawnej tradycji, ale z rzadka przywoływał nazwisko Stefana Sutkowskiego.

Królewskie wyzwanie

Ostatnia dekada nie była najszcześniejsza twórczo dla reżysera Ryszarda Peryta, który zajął się działalnością pedagogiczną. W Warszawskiej Akademii Teatralnej stworzył Instytut Opery i, choć nie udało się to do końca, przekształcił go w zaplanowane interdyscyplinarne studium międzyuczelniane, z udziałem Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina i Akademii Sztuk Pięknych, i wypromował kilka udanych reżyserskich debiutów operowych, choćby Natalii Kozłowskiej, a także grupę młodych zdolnych śpiewaków, przykładowo kontratenorów Kacpra Szelążka i Rafała Tomkiewicza. Głównym obszarem Instytutu Opery pozostawała bowiem muzyka barokowa.

Sam Ryszard Peryt czuł się niedobrze we współczesnym świecie teatralnym, którego nie cenił. O rozmaitych premierach ostatnich sezonów powiedział mi kiedyś: „Wirus barbarzyństwa i głupoty zbiera obfite żniwo”. A kiedy wspomniałem mu o *Don Giovannim* Mozarta w La Monnaie w Brukseli w inscenizacji Krzysztofa Warlikowskiego, skwitował ten spektakl następująco: „U tego reżysera Donna Anna jest używana przez Ottavia. Leży na scenie nakryta futerkiem, on się kładzie u jej stóp i wsuwa się pod futerko, ona śpiewa koloratury, imitując orgazm. Leży solistka, leży solista, leży spektakl. Tylko reżyser chodzi w glorii nowoczesności.

A to jest beczelny akt wandalizmu! Takie ekscesy wynikają także z tego, że muzykę konsumuje się jedynie poprzez ucho, że muzyki się nie czyta, a wyłącznie się jej słucha”.

Latem 2017 roku Ryszard Peryt został dyrektorem powołanej przez ministra Piotra Glińskiego Polskiej Opery Królewskiej. Skupił w niej byłych artystów Warszawskiej Opery Kameralnej. Na oddanej mu w użytkowanie zabytkowej scenie w Teatrze Królewskim w Łazienkach mógł znów pokazać, co najbardziej ceni. Najpełniej udokumentował to kolejną premierą Mozartowską – *Weselem Figara*. Zrealizował komedię w kostiumach, ale nie była to historyczna rekonstrukcja, lecz żywy spektakl. Wystarczyło kilka zastawek, jedno krzesło, parę wizualizacji w tle, by sprawnie przeprowadzić akcję. Ta inscenizacja stanowiła wyzwanie rzucone dzisiejszym reżyserom, którzy nie potrafią obyć się bez nowoczesnych gadżetów. On zaś wierzył w muzykę i w słowo. Znaczenie każdego z nich potrafił wydobyć w recytatywach, śpiewaków przemieniał w śpiewających aktorów. Był czas, kiedy wydawało się, że jego koncepcje teatralne są staroświeckie. Może należało od nich nieco odpocząć, przeżyć dużą dawkę ekstrawagancji modnych reżyserów, by znów docenić odmienność spojrzenia Peryta.

Nie poddawał się; pomimo ciężkiej choroby kierował Polską Operą Królewską. Ostatnią w pełni ukończoną premierą stał się *Straszny dwór* Moniuszki wystawiony 30 grudnia 2018 roku. Specyficzna to była premiera. Peryt wrócił do koncepcji z lat osiemdziesiątych, gdy po stanie wojennym cenzura nie pozwoliła mu wystawić tej narodowej opery w Teatrze Wielkim w Łodzi. Rozpoczął więc spektakl od rysunków Artura Grottgera ukazujących tragedię i beznadzieję po powstaniu styczniowym, zakończył zaś tak, jak chciał to zrobić wówczas – na tle galerii szlacheckich portretów trumiennych. Były dla niego świadectwem oryginalności sztuki I Rzeczypospolitej. To ikonograficzne zapożyczenie nieodparcie wszakże łączy się ze śmiercią, a w spektaklu skojarzenie to wzmacnia zegar z kuran-tem w trumiennym kształcie. Najbardziej zaskakujący był jednak finał widowiska. Ryszard Peryt usunął radosnego mazura i zastąpił go *Agnus Dei* z *III Litanii Ostrobramskiej*, dodając w tle wizerunek Matki Boskiej. Można było odnieść wrażenie, że Ryszard Peryt żegnał się w ten sposób z widzami i przechodził już na drugą stronę świata. ■