

Niebieskie pióro Papagena

AUTOR: BARBARA OSTERLOFF

Swoją pracę reżyserską nazywał służbą, a sztukę – modlitwą.
Pracował niemal do końca swoich dni. 23 stycznia 2019 roku
odszedł Ryszard Peryt.

1.

■ Warszawa, ulica Miodowa 22/24. Państwo-wa Wyższa Szkoła Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza. Ważny adres. Nie da się go w tej opowieści pominąć. Stąd Ryszard Peryt wyszedł w świat jako dyplomowany aktor (1970), a potem także reżyser (1979). I tutaj, po wielu latach pracy, sukcesów na różnych scenach świata, powrócił, żeby uczyć – dopóki starczyło sił. Teatr w jego życiu rozpoczął się jednak w innym mieście. W Zielonej Górze, o której lubił mówić „Monte Verde”, trochę dla żartu, trochę z przekory, chcąc narzucić skojarzenie z kompozytorem Monteverdim, którego wszystkie opery wystawił. Tak, to było miasto jego urodzenia, kraj dzieciństwa i młodości, o którym zwykł opowiadać w tonie pół żartem, pół serio, lecz nie bez nuty nostalgii. Arcyswobodnie zresztą spletał wątki tych dawnych wspomnień. Zabawy podwórkowe w trudnych czasach powojennych, biedne przedmioty i bogactwo dziecięcej wyobraźni, jak w Cyrku Cudaków, którego schronieniem był „zdobyczny” namiot z demobilu z napisem „US ARMY”. Harcerskie przygody drużyny Makusynów (od Kornela Makuszyńskiego nazwa wzięta, rzecz jasna). Święta latawców. Pierwsza w życiu rola, pastuszek u żłóbka, w jasełkach siostr elżbietanek. Form tych wspólnych zabaw, czy jak kto woli akcji performatywnych, było wiele. A kiedy już Ryszard dawał się namówić na podobne opowieści, kończył je zazwyczaj konkluzją serio. „Magia bycia inaczej niż potocznie – to mnie ciągnęło” – mówił. To go fascynowało w zabawach dzieciństwa.

2.

Magia bycia inaczej. Zapewne to ona – choć krętymi drogami – doprowadziła go do drzwi warszawskiej PWST. Najpierw, w latach sześćdziesiątych, studiował chemię w Warszawie. Któregoś dnia, ot tak, rzekomo „dla sportu”, spróbował zdać egzamin na Wydział Aktorski. „Paru Norwidów powiedziałem. Usłyszałem: »To już lepiej niech Pan zostanie na tej chemii«” – wspominał. Nie dał jednak za wygraną. Po roku powrócił na Miodową. Egzamin zdał. A pani profesor Rena Tomaszewska, ta sama, która poprzednio próbowała go zniechęcić do studiów aktorskich, została jego pedagogiem-przyjacielem. To pod jej kierunkiem zagrał jedną z dyplomowych ról w wieczorze złożonym z dwóch jednoaktówek swojego ukochanego Norwida. W *Nocy tysięcznej drugiej* wystąpił w roli Doktora (zapuścił do tej roli nawet brodę), opiekuna i doradcy podróżującej Damy (grała ją Małgorzata Załuska). Widziałam to przedstawienie, i jeśli po latach cokolwiek pamiętam, to tylko aurę skupienia na trudnym Norwidowskim słowie, z którego młodzi aktorzy próbowali wydobyć to, co najtrudniejsze – ironię. Widziałam też musical *Oko* Jonasza Kofty i Macieja Małeckiego w reżyserii Aleksandra Bardiniego, w którym Peryt grał trzy role: Prologusa, Proroka oraz Kleja. No i były jeszcze *Krwawe gody* Garcii Lorki z pięknym debiutem Hanny Gیزی (tutaj Peryt grał epizod Księżyca-drwala). Grał też chyba starego Firsy w *Wiśniowym sadzie*, w reżyserii Jana Świderskiego. Chodziło się wówczas, w roku

akademickim 1969/1970, na te dyplomy, były w modzie wśród stołecznej studenterii. Czy tylko dlatego, że młodzi na tym roku PWST, prowadzeni przez „bogów” polskiego teatru, artystów o wielkim dorobku artystycznym i autorytecie, okazali się tak utalentowani? Chyba nie. Ważne, może najważniejsze, było to, że studenci z Miodowej należeli do pokolenia Marca 1968, zapoczątkowanego tzw. aferą *Dziadów*. To przecież Ryszard Peryt, Małgorzata Dziewulska i Andrzej Seweryn manifestowali pod Teatrem Narodowym Kazimierza Dejmka, trzymając własnoręcznie wykonany transparent z napisem „Żądamy dalszych przedstawień *Dziadów*”. Profesorowie szkoły, owi „bogowie”, stanęli w ich obronie, różnymi sposobami starali się uchronić buntowników przed represjami. Nie mogli ich jednak uchronić przed późniejszymi szykanami; Ryszard miał kłopoty ze znalezieniem pracy w teatrze.

3.

Zwykłą koleją rzeczy, cały ten rok rozproszył się po Polsce. Peryt wraz z grupą kolegów założył zespół teatralny, który miał działać przy Zakładach Azotowych w Puławach (i być przez ten zakład utrzymywany – co było ewenementem). Należeli do tej grupy Małgorzata Dziewulska, Ewa Benesz, Piotr Cieślak i jego żona Jadwiga Jankowska-Cieślak. Żywot zespołu, nazwanego wkrótce Puławskim Studio Teatralnym, nie był długi, ale z wielu względów ciekawy. Zafascynowani Grotowskim i jego metodą pracy (Peryt przeszedł trening aktorski w Teatrze Laboratorium), „puławianie” chcieli

stworzyć własne laboratorium aktorskie. Dali kilka kameralnych przedstawień (Słowacki, Norwid, Cervantes, Majakowski), w których publiczność była bardzo blisko grających aktorów, łamali więc tradycyjne przyzwyczajenia. Próbowali też dotrzeć do nowych grup lokalnych widzów, jednak z miernym skutkiem. Niemniej rozchodziły się wiadomości o ich pracy, budziły zaciekawienie (naśladują Grotowskiego czy nie?). Toteż jeździło się z Warszawy do Puław. Podobno raz przyjechał sam Grotowski, obejrzał *Misterium Buffo* i orzekł, że „nie naśladują”. Wsiadliśmy więc kiedyś w pociąg z Elżbietą Baniewicz, dojechaliśmy na miejsce, ale spóźniłyśmy się. Drzwi do sali były już zamknięte. Poinformowano nas, że po rozpoczęciu nikt na salę wpuszczany nie będzie. Nie obejrzałyśmy *Jarmarku cudów*, ale spotkałyśmy się z kolegami; była chwila rozmowy o tym, co zrobili, o ich dalszych planach. Niedługo potem opuścili Puławę. Próbowali kontynuować swój eksperyment na gruncie warszawskim jako Studio Dramatyczne Stołecznej Estrady (*Złota Czaszka Słowackiego*), lecz przetrwali zaledwie kilka miesięcy (wrzesień 1973 – kwiecień 1974).

W latach 1975–1980 Peryt był aktorem Teatru Współczesnego w Warszawie za dykcją Erwina Axera, gdzie grał niewiele (m.in. *Przechodnia w Wiśniowym sadzie* Czechowa). W tym samym zespole pracowali wówczas inni młodzi po studiach w warszawskiej szkole – reżyserzy Krzysztof Zaleski, Marek Grzesiński, Janusz Wiśniewski. Sam Peryt wspominał, że to Erwin Axer namówił go na podjęcie studiów reżyserskich. Z kolei Aleksandrowi Bardiniemu zawdzięczał, jak mówił, skierowanie na drogi opery, i ważną uwagę: „Opera to coś więcej niż partytura”. Kilka pierwszych swoich prac reżyserskich Peryt zrealizował w Warszawie. W Teatrze Narodowym za dykcją Adama Hanuszkiewicza m.in. *Benefis* Czechowa, *Romea i Julia* Szekspira, *Horsztyńskiego* Słowackiego, w Teatrze Ateneum *Operę za trzy grosze* Brechta. Wydaje się, że dla formowania się jego artystycznych wyborów (wciąż widoczne wahanie – teatr dramatyczny czy teatr muzyczny?) ważne okazały się prymicie w Teatrze Muzycznym w Słupsku za dykcją Macieja Prusa. Pierwszy Mozart Peryta urodził się właśnie tam, kiedy w jeden wieczór połączył dwie komedie muzyczne Wolfganga Amadeusza Mozarta, *Bastiena i Bastienne* oraz *Dyrektora teatru* (1977). Dyrygował Grzegorz Nowak, scenografię opracowała Zofia Wierchowicz.

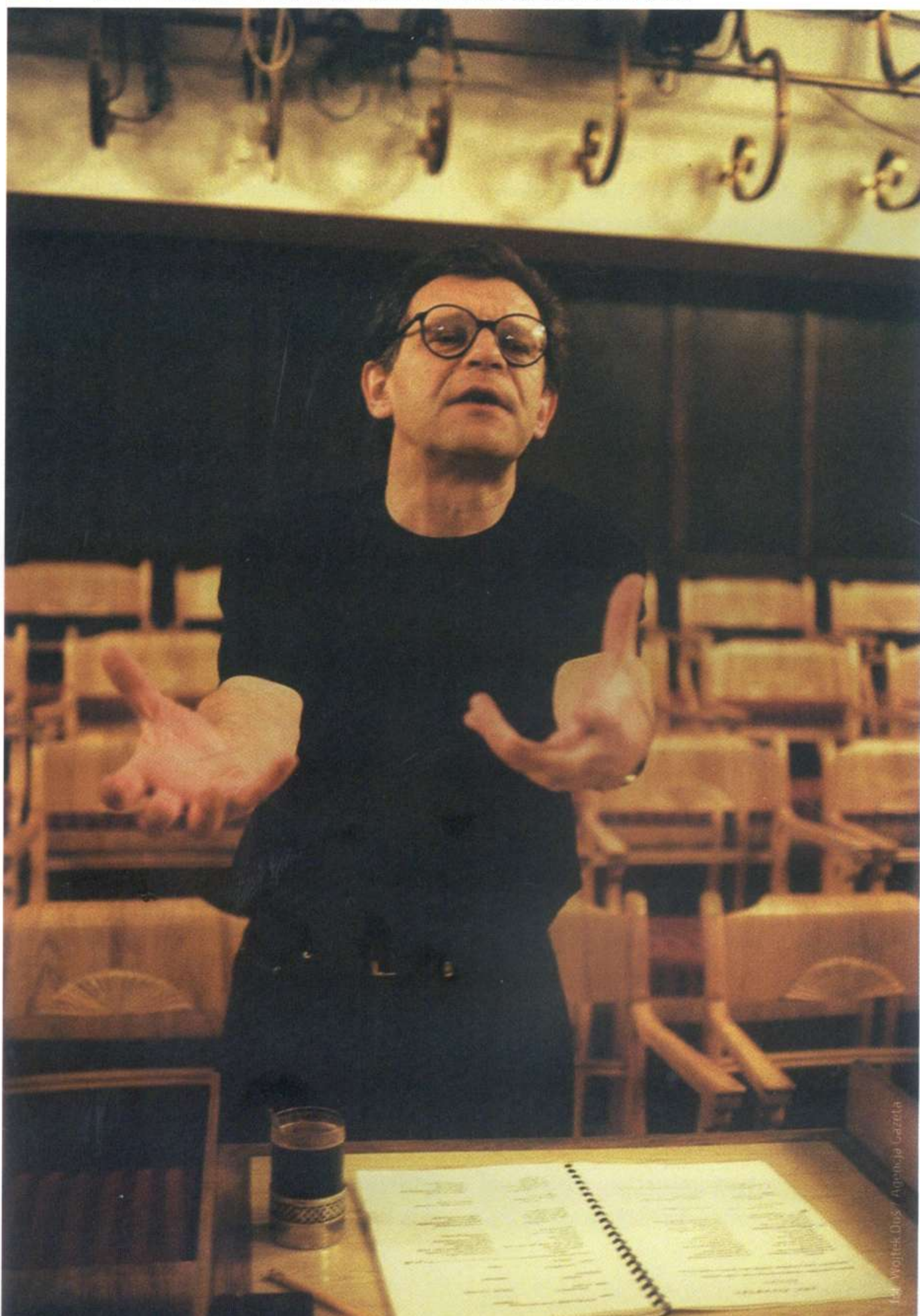
4.

Dyrektora teatru z librettem Joanny Kulmowej zobaczyliśmy potem w Warszawie, w Szkolnym Teatrze na Miodowej (dzisiaj Sala im. Jana Kreczmara). Nadal była to skromnie wyposażona technicznie scena z ręczną nastawnią świateł, którą rządził niezastąpiony „pan Wiesio”. Tutaj, w ramach tzw. Koła Naukowego, Peryt przygotował Mozarta ze studentami jednego z roczników (Michał Bajor, Krzysztof Krupiński, Piotr Machalica). Ale w tej obsadzie prym wiodły dziewczyny, które grały rywalizujące ze sobą śpiewaczki – Pannę Rossignol i Pannę Nachtigall. Każda z nich, oczywiście, na oczach widzów chciała „wykończyć” konkurentkę. Miały na to swoje sposoby i sposobiki. Chodziło o „pobicie” rywalki nie tylko głosem, lecz także efektowną „autoprezentacją”. Liczyły się uroda, wdzięk, a nawet siła fizyczna (solidne kuksańce, dep-

tanie po nogach, zastawianie konkurentki ciałem itd.). Ten brawurowy pojedynek-duet stał się kulminacją wieczoru. Wykonawczynie bawiły się rolami znakomicie, a były to: Ewa Iżykowska (równolegle studiująca w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej, późniejszej Akademii Muzycznej) i Magdalena Kuła. Kiedy wkrótce potem Ryszard Peryt przygotowywał się do wystawienia *Così fan tutte* Mozarta w Słupsku, namówił Ewę Iżykowską, żeby stanęła do konkursu na rolę. Wygrała. Dzisiaj ta gwiazda polskiej opery, pedagog i reżyser, mówi otwarcie, że Ryszard Peryt nadał kierunek jej karierze. I zaraz dodaje, że nie jest to jedyna rzecz, którą mu zawdzięcza (o czym, jak sądzę, warto byłoby porozmawiać, a rozmowę opublikować na łamach „Teatru”).

Zmierzam jednak do innej konkluzji. Otóż, w owym skromnym, szkolnym przedstawieniu po raz pierwszy zobaczyłam umiejętność,

Ryszard Peryt podczas próby opery *Ženobia*, Warszawska Opera Kameralna [1999]



którą potem podziwiałam w pracach Ryszarda wielokrotnie. To mianowicie, jak potrafił rozbudzić/uruchomić w śpiewakach ich aktorski potencjał, co w efekcie tworzyło na scenie żywego człowieka, postać z krwi i kości. Adam Kruszewski, solista Warszawskiej Opery Kameralnej, mówił niedawno w wywiadzie dla Dwójki Polskiego Radia o metodzie pracy Peryta ze śpiewakami. Zdradził, że Peryt stosował na próbach proste nieraz „wynałazki”, które działały cuda, radykalnie usuwały trudności. Jeden z takich „wynałazków” aktorzy nazwali „perytkami”. Chodziło o drobny krok, który „uruchamiał artystę do wejścia w rytm”,

trem Wielkim) będzie od tej pory współpracował przez ponad dziesięć lat, realizując głośne, wybitne inscenizacje (m.in. *Requiem* Giuseppe Verdiego, *Ognisty anioł* Sergiusza Prokofiewa), które trwale zapiszą się w historii polskiej współczesnej sceny muzycznej. Tutaj powstanie w roku 1987 *Śmierć w Wenecji* Benjamin Brittena, na kanwie adaptacji opowiadania Tomasza Manna (tłumaczenie libretta Antoni Libera i Janusz Szpotański), spopularyzowanego znanym już w Polsce filmem Luchina Viscontiego. „Na partyturę Brittena – zauważyła Małgorzata Dziewulska – nałożyły się Ryszarda poszukiwania metafizycz-

też motylków fruwających jak żywe w scenie z Zosią. W Gdańsku wyreżyserował *Nabucco* Giuseppe Verdiego, w Łodzi *Cyrulika sewilskiego*, zaś w Ankarze *Czarodziejski flet* Wolfganga Amadeusza Mozarta. W roku 1990 otrzymał, przyznaną przez pismo „Teatr”, Nagrodę im. Konrada Swinarskiego za wybitne osiągnięcia w reżyserii operowej.

6.

Nie widziałam wielu prac Ryszarda, nie mogłam z różnych powodów. Żał mi zwłaszcza, co może zabrzmieć jak żart, legendarnego *Mesjasza* Händla, który objechał kawał świata; z dyrygentem Yehudim Menuhinem, w formie półscenicznej, zrealizowanego z okazji pięćsetlecia odkrycia Ameryki przez Krzysztofa Kolumba (1992). Potem jeszcze, w trzy lata po pierestrojce, tenże *Mesjasz* został wystawiony w Pałacu Zjazdów na Kremlu dla sześciu tysięcy widzów... Podobno wszyscy wstali, by wysłuchać *Alleluja* – tak przynajmniej opowiadał Ryszard. Jednak od czasu, kiedy Peryt związał się z Warszawską Operą Kameralną prowadzoną przez Stefana Sutkowskiego, jego niezwykle teatr miałam już w zasięgu ręki. Najpierw fantastyczny *Czarodziejski flet* (1987), a w nim sprytny ptaszniak Papageno, cały w kolorowych piórkach, z pomalowaną twarzą (jedno takie piórko, niebieskie, odpadło z kostiumu i jest do dzisiaj pamiątką w mojej „teatralnej szufladzie”). W tym samym *Czarodziejskim flecie* imponująca była Królowa Nocy (Agnieszka Kurowska), z pokrytą srebrem twarzą, we wspianiałej sukni, której kołnierz nabity cyrkoniami tak odbijał światła, że cały horyzont sceny był jak usiany gwiazdami. A potem *La finita semplice* w scenerii Wenecji, z gondolami, kanałami i pałacami na wodzie na horyzoncie, z kostiumami w konwencji komedii dell'arte, z maskami namalowanymi na twarzach aktorów (1989). Wiele innych jeszcze wieczorów (*Don Giovanni!*) takiej teatralnej magii oglądałam w niewielkiej sali Warszawskiej Opery Kameralnej, gdzie z braku miejsc siadało się na stopniach, na poduszkach. Tutaj Ryszard Peryt i wielokrotnie już wspomniany Andrzej Sadowski w trzy lata zrealizowali dwadzieścia sześć oper Mozarta na małej scenie, którą nazywali „pudełkiem od zapalek”. Te kameralne inscenizacje złożyły się na niezwykle bogaty (tematyka oper Mozarta jest przecież bardzo różnorodna: antyczny-mitologiczna, biblijna, fantastyczna), wspólnie wymyślony świat, w którym doświadczony mistrz Sadowski i młody erudyta Peryt byli dla siebie nawza-

Nie ukrywał swojej choroby, mówił o niej otwarcie, tak jakby nas chciał przygotować na swoje odejście. Operacja za operacją, cień nadziei, a potem już tylko dojmująca pewność. Ale pracował niemal do końca.

przy czym nie szkodził protagoniście i nie burzył relacji pomiędzy śpiewakami. „Był wspianiałym nauczycielem teatru dla śpiewaków operowych”. Ale też wymagał w pracy absolutnej dyscypliny. Nieraz żądał rzeczy, z którymi aktorzy (aktorki) niechętnie się godzili – na przykład nieeksponowania swoich walorów, zwłaszcza twarzy. Na wielu zdjęciach z jego inscenizacji metamorfozy zewnętrzne artystów są niczym szarady do rozwiązania (no, może nie w takim stopniu, jak w teatrze Janusza Wiśniewskiego, ale całkiem blisko).

5.

Gdyby dokładniej prześledzić drogę artystyczną Peryta (co nie jest tutaj moim zadaniem, to praca dla przyszłych badaczy: monografistów, muzykologów), mogłoby się okazać, że pierwszą jego ważną reżyserią operową była *Katia Kabanova* Janáčka, polska prapremiera w Operze Wrocławskiej (1978), do której scenografię przygotowała Ewa Starowieyska, a Peryt wprowadził ciekawe nowości w interpretacji niektórych wątków (miłosnych) libretta. Wkrótce potem przyszła *Joanna d'Arc na stosie* Arthura Honeggera w Operze im. Stanisława Moniuszki w Poznaniu, uznana już za wielkie wydarzenie artystyczne, do czego przyczyniła się fenomenalna scenografia Andrzeja Sadowskiego z projektem chóru-ofiarnego stosu, Golgoty i zarazem Kalwarii w tym „misterium umierania” (1979). Z operą poznańską (późniejszym Tea-

ne”. Sam Peryt mówił o „eseju na temat Brittenowskiej partytury”, który ostatecznie przybrał kształt potężnego, wręcz monumentalnego widowiska z dużą obsadą i chórem. Mannowska historia „miłości niemożliwej” von Aschenbacha i Tadzia, a także temat fascynacji starości młodością (plus dodane przez Peryta wątki dionizyjskie i apollińskie), przeniesione zostały w przestrzeń wielkiego, wizjonerskiego teatru śmierci i życia (i znów wspinała scenografia Andrzeja Sadowskiego). Natomiast *Czarna maska* Krzysztofa Pendereckiego ze scenografią Ewy Starowieyskiej (1987), kolejna poznańska praca Peryta, pokazywana była z powodzeniem na wielu europejskich scenach. W tamtym czasie, w latach osiemdziesiątych ubiegłego wieku, Peryt pracował też w innych teatrach. W Teatrze Muzycznym w Gdyni zrealizował *Widma*, kantatę Stanisława Moniuszki (1984). Kiedy spektakl pokazano w niesławnej pamięci Teatrze Rzeczypospolitej, powołanym do życia w stanie wojennym, warszawscy recenzenci docenili „niesłychaną teatralność” tej inscenizacji, jak pisano, „wspartej na kunsztownej prostocie, którą współtworzą słowo, obraz, muzyka”. Główną osobą dramatu był tutaj chór, mistrzowsko „uruchomiony” przez Peryta, który jednak odrzucił koturn operowy i monumentalizm. Zdystansował się wobec takich konwencji poprzez wprowadzenie na przykład postaci Prologusa (Andrzej Pieczyński), który wjeżdżał na scenę na rowerze, czy

jem idealnymi partnerami, mimo znacznej różnicy wieku (a także światopoglądów – oto agnostyk spotkał się z głęboko wierzącym katolikiem). Co istotne, obaj zgadzali się w jednym, że inspiracji szukać należy zarówno w zdobyczach współczesnej plastyki, jak też w tradycji znacznie bardziej odległej. Łączyło ich też nieomylnie poczucie smaku, no i humoru (co, wbrew pozorom, było bardzo ważne). Z ich rozmów o kształcie mającej powstać na scenie rzeczywistości, z kreatywnego wymyślania różnych rozwiązań z zasady syntetycznych, co podyktowane było często tzw. prozą życia, czyli brakiem podscenia w WOK-u, wyłonił się fenomen na skalę światową. Nie seria przedstawień, lepszych czy gorszych, tylko osobny *Teatr Mozartowski*. W roku 1991 Andrzej Sadowski otrzymał za ten cykl nagrodę specjalną na międzynarodowym scenograficznym Praskim Quadriennale. Był to wyraz uznania dla jego rzemiosła scenograficznego, ale jednocześnie dla sztuki, w której twórczą realizację istotnego sensu stawia się wyżej niż wirtuozowski popis formy, a słowa „piękno” i „kunszt” wciąż zachowują swoje znaczenie. Wiele się o tym wówczas w Pradze w kuluarach Quadriennale mówiło, czego byłam świadkiem (Maria Napiontkowa z Instytutu Sztuki PAN była kuratorką tej nagrodzonej ekspozycji).

7.

„Sztuka jest potrzebna człowiekowi tak, jak dusza potrzebna jest ciału”. „Sztuka to wyższa forma ludzkiego dialogu”. „Sztuka jest modlitwą”. Przytaczam teraz, na chybił trafił, zdania, które Peryt powtarzał nie raz: w swoich publicznych wypowiedziach, w okolicznościowych tekstach, w pasjonujących dywagacjach snutych dla rozmaitych audytoriów, a także dla naszych studentów. Wiarygodność tych słów niejako przypieczętował książką stanowiącą summę – by nie rzec Księgę – jego życia. Myślę o pracy doktorskiej, którą obronił na Miodowej, już w Akademii Teatralnej, zatytułowanej *Opera uboga* (wydana w roku 2014). Wyszedł w niej od opisu fenomenu Cameraty Florenckiej i narodzin nowożytnej opery, by w kolejnych dziesięciu rozdziałach zanalizować wybrane i zrealizowane przez siebie dzieła: *Rappresentazione di Anima, et di Corpo* Emilia de Cavalieriego; *Euridice* Jacopa Periego; *L'Orfeo* Claudia Monteverdiego; *Requiem* oraz *Die Zauberflöte* Wolfganga Amadeusza Mozarta. Usystematyzował jednocześnie założenia i kierunek swojej reżyserskiej pracy, w której

odwoływał się do „teatru ubogiego” Jerzego Grotowskiego. Napisał też słowa arcyważne, że „w partyturze zapisany jest kształt przedstawienia”. Zaś celem reżyserskiej lektury partytury jest „odczytanie zapisanego językiem muzyki kształtu *t e a t r u*, a nie samego tylko brzmienia muzyki”. Innymi słowy, że reżyser „odkrywa teatr z partytury”. Po czym wyjaśnił: „»Teatr partytury« jest »operą ubogą« nie tylko w sensie estetycznym, czyli umiaru środków, ale bardziej jeszcze jako sztuka, w której melos służy logosowi, a jej celem jest towarzyszenie człowiekowi w drodze do jego ostatecznego przeznaczenia: życia wiecznego »u-Boga«”.

8.

Nie ukrywał swojej choroby, mówił o niej otwarcie, tak jakby nas chciał przygotować na swoje odejście. Operacja za operacją, cień nadziei, a potem już tylko dojmująca pewność. Ale pracował na Miodowej, z aktorami, z reżyserami. Niemal do końca, choć z coraz większym (i widocznym) wysiłkiem. Stopniowo sam zawężał zakres swojej pracy. Pamiętam, jak na jednym z zebrań poprosił, by zajęcia z piosenki poprowadziła zamiast niego Anna Sroka-Hryń, nasza utalentowana absolwentka. Niby rzecz naturalna, uczniowie zastępują mistrzów, ale gardła mieliśmy wówczas ściśnięte. Stworzony przez niego Instytut Opery, pomyślany jako warsztat artystyczny wspólnoty młodych adeptów trzech warszawskich uczelni (naszej Akademii Teatralnej, Akademii Muzycznej i Akademii Sztuk Pięknych), działał jednak nadal. Opiekował się też Ryszard pracami studentów Wydziału Reżyserii. Ale coraz rzadziej spotykaliśmy się w szkolnym bufecie, żeby choć przez chwilę, między zajęciami, porozmawiać: a to o Mickiewiczu według Stanisława Pigonia, a to o wspólnocie naszej szkoły, którą nazywał „familiją” (słowo to wyrażało jego holistyczne podejście do niełatwych spraw i problemów, jakich wiele w szkołach artystycznych).

Do jego mieszkania na rogu Pieszej i Kościelnej (w tym budynku mieszkał kiedyś Zelwerowicz, co Ryszard wielokrotnie podkreślał) nieraz pukali studenci. Pytali o zdrowie, albo po prostu, ot tak, chcieli pogadać. A czasem zapytać, „jak też z tą średniówką jest”, bo mają coś samodzielnie z wiersza przygotować. Rozmówiony w Wyspiańskim, Norwidzie, Słowackim, Mickiewiczu, potrafił Ryszard prowadzić niekończące się, perfekcyjne analizy słowa, formy i treści wiersza.

Równolegle miał liczne obowiązki jako dyrektor nowo powołanej Polskiej Opery Królewskiej, dla której wymyślił wspaniały program. Niektóre punkty tego programu zdążył jeszcze sam zrealizować w Teatrze Królewskim w Łazienkach: *Dziady-Widma* Stanisława Moniuszki, *Alexandra i Apellesa* Karola Kurpińskiego, *Thamosa* Wolfganga Amadeusza Mozarta, i, jako ostatni, *Straszny dwór* Moniuszki (premiera 30 grudnia 2018).

Ale kilka tygodni wcześniej, w dniu 11 listopada, kiedy Warszawa obchodziła stulecie odzyskania niepodległości, w Bazylice św. Krzyża na Krakowskim Przedmieściu przeżyliśmy niezwykle wieczór. Była to światowa prapremiera *Quem queritis*, „oper ubogiej”. O jej wystawieniu Peryt marzył przez wiele lat, starannie zbierając materiały do scenariusza, którego pomysł narodził się podczas jednego ze spotkań z profesorem Zbigniewem Raszewskim. Dowiedział się wtedy, że ewangeliczny dialog *Quem queritis* (*Kogo szukacie?*), reprezentujący gatunek *visitatio sepulchri*, stoi u początków polskiego teatru liturgicznego. Po wielu latach przygotowań Peryt dokonał wyboru polskich utworów poetyckich, pochodzących z XVI i XVII wieku oraz fragmentów biblijnych w szesnastowiecznym tłumaczeniu Jakuba Wujka. Muzykę, tradycyjny polski repertuar tego okresu (Mikołaj Gomółka, Wacław z Szamotuł, Władysław z Gielniowa, Cyprian Bazylik, Krzysztof Klabon, Sebastian Klonowicz oraz utwory anonimowe, jak śpiewana żydowska modlitwa *Szema Israel*) powierzył do opracowania Jackowi Urbaniakowi. Tego wieczoru w Bazylice grał ją zespół instrumentów dawnych Capella Regia Polona, a śpiewał chór i artyści Polskiej Opery Królewskiej.

Ryszard przeznaczył dla siebie rolę Lektora. Słowo „rola” nie wydaje się jednak tutaj odpowiednie. Był tego wieczoru przewodnikiem i jednocześnie pielgrzymem, kiedy stojąc na ambonie, prowadził nas przez kolejne stacje męki Chrystusa, i cierpienia człowieka poszukującego Boga. A kiedy już wybrzmiały ostatnie słowa, Psalm 150 w tłumaczeniu Czesława Miłosza i ostatnie dźwięki muzyki – zwrócił się bezpośrednio do nas. Podziękował za obecność i dodał, że to zapewne ostatnia rzecz, jaką udało mu się zrobić. Potem były serdeczne gratulacje, pospieszne rozmowy, ale chyba wszyscy czuliśmy to samo. Podziw dla jego siły charakteru i woli życia, mimo wszystko. I pewność, że tym wieczorem Ryszard Peryt z nami się pożegnał. ■