

Spotkanie 4  
24 lutego 2013

### **Maski Dionizosa. *Król Rogera* w inscenizacjach Mariusza Trelińskiego**

O muzyce, sensualności i seksualności, o mitologicznych personach w zdemitologizowanej rzeczywistości, o multimedialności opery i operze w dobie reprodukcji cyfrowej rozmawiają:

Mariusz Treliński (Teatr Wielki – Opera Narodowa) – Marcin Bogucki (IKP UW) – Mateusz Kanabrodzki (IKP UW)

**Leszek Kolankiewicz:** Dzisiejsze spotkanie jest zatytułowane *Maski Dionizosa* – bo jaki mogło mieć inny tytuł! – a będzie dotyczyć *Króla Rogera* w inscenizacjach Mariusza Trelińskiego. W programie figuruje Mariusz Treliński jako bohater dzisiejszego wieczoru, ale niestety nie dotarł do nas. Dwie godziny temu zadzwonił z informacją, że zakopał się w śniegu w okolicach Suwałk i że to właśnie uniemożliwia mu dotarcie do miasta stołecznego Warszawy. Nie pozostaje nam nic innego, jak po prostu państwu to przekazać, przepraszając w imieniu artysty, że nie jest tutaj obecny, na co bardzo liczyliśmy. Jednocześnie chciałbym bardzo serdecznie podziękować Tomaszowi Cyzowi, który – jak państwo widzicie – w trybie awaryjnym, alarmowym przyjechał z Suwałk jak pewnego rodzaju pogotowie artystyczne, pogotowie krytyczne, przyjechał z Suwałk, na skrzydłach przeleciał do nas z Suwałk po to, żeby zastąpić dzisiaj Mariusza Trelińskiego w dzisiejszej rozmowie w taki mianowicie sensie, że – wiecie państwo – jest autorem książki [*Powroty Dionizosa*], ale nie tylko to, jest też autorem książki powstającej, która na jesieni tego roku powinna się ukazać, książki rozmów z Mariuszem Trelińskim a więc w tym sensie może Mariusza Trelińskiego zastąpić. Oczywiście będzie mówił w swoim własnym imieniu, ale jako ktoś, kto pozostaje w nieustającym dialogu z artystą, więc wie pewne rzeczy, które w tych rozmowach zostały już wypowiedziane a jeszcze nie zostały opublikowane, więc w jakiś sposób z tej wiedzy będzie mógł skorzystać. Rozmówcami Tomasza Cyza są Marcin Bogucki i Mateusz Kanabrodzki z Instytutu Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego. To chyba wszystko, co ja powinienem powiedzieć i chciałbym skorzystać z okazji, żeby zapowiedzieć, że już za tydzień 3 marca odbędzie się następne seminarium. Uwaga, uwaga, które będzie poświęcone pasji jako gatunkowi muzycznemu, formie muzycznej. *Pasja – czy teatr psuje muzykę?* – taki jest tytuł tego spotkania. Będą na ten temat rozmawiać Grzegorz Jarzyna, Paweł Mykietyn i Tomasz Cyz.

**Mateusz Kanabrodzki:** Jeżeli państwo pozwolą, chciałbym spróbować umiejscowić temat naszej dzisiejszej rozmowy w całości cyklu zatytułowanego *Źródła i mediacje* i poświęconego właśnie tej problematyce. Dlaczego uznaliśmy, że w ramach tego cyklu warto po pierwsze podjąć temat teatru operowego; po drugie, dlaczego przy tej okazji uznaliśmy, że należałoby przywołać tutaj twórczość Mariusza Trelińskiego; i po trzecie, dlaczego w końcu jako egzemplifikację tej twórczości wskazujemy *Króla Rogera* Szymanowskiego do libretta Jarosława Iwaszkiewicza? Tym samym sygnalizuję, że chciałbym, żeby nasza rozmowa miała

te trzy poziomy, żebyśmy nie bali się tutaj formułować pewnych ogólnych refleksji na temat współczesnego teatru operowego, po drugie, żebyśmy się przyjrzeni twórczości Mariusza Trelińskiego i w końcu skoncentrowali się na *Królu Rogerze*.

Otóż, patrząc na to co się dzieje we współczesnym teatrze operowym, wydaje się, że mamy w nim do czynienia z pewnym dość charakterystycznym paradoksem, bo z jednej strony opera w swoim historycznym uwikłaniu wydaje się formą co nieco archaiczną, powstałą w innych zupełnie warunkach kulturowych i niejako kultywowaną z racji hołdowania zakumulowanemu autorytetowi kulturowemu.

W rozmowie przed spotkaniem przypomniałem sobie to, co mówiła kiedyś Jadwiga Rodowicz na temat teatru nō, że jest on świadectwem „istnienia nieznannej wersji świata”<sup>1</sup> i jako coś takiego przypomina pochodzącą z dna morskiego roślinę, którą fale przypadkiem rzuciły na brzeg tuż pod nasze stopy. O operze można powiedzieć coś podobnego. Oczywiście teatr operowy jest młodszą formą od teatru nō i należy do tradycji kultury zachodniej, ale jakieś porównanie jest tu być może na rzeczy. Również w przypadku opery obcujemy z formą wyrwaną ze swojego macierzystego środowiska kulturowego i rzuconą nam pod stopy do kontemplacji. I jeśli nie jesteśmy, głębinowymi nurkami, obładowanymi skomplikowanym aparatem naukowym, potrafiącymi schodzić w głąb studni kultury, nie bardzo wiemy jak wobec takiego czegoś się zachować.

Ale to z jednej strony. Z drugiej obserwujemy coś zupełnie przeciwnego. To znaczy, że ta forma sztuki wyjątkowo dobrze radzi sobie w przestrzeniach współczesnej kultury, czyli kultury – warto zauważyć – w wysokim stopniu zmediatyzowanej. Dzieła operowe bardzo dobrze funkcjonują na szerokim rynku reprodukcji technicznych. Kolportowane w postaci cyfrowej, na płytach DVD, Blu-ray, w jakości high-definition z cyfrowo zmasterowanym dźwiękiem, idealnie dostosowują się do nawyków percepcyjnych współczesnego odbiorcy, włącznie z transmisjami internetowymi, czego przykładem może być inscenizacja *Króla Rogera*, tym razem Krzysztofa Warlikowskiego, na żywo transmitowana przez ARTE Live Web wprost z Opera Bastille. Ponadto mamy do czynienia z używaniem przez samych inscenizatorów i reżyserów różnych medialnych kodów czy wzbogacaniem inscenizacji teatralnej za pomocą innych środków reprezentacji, w tym tych korzystających z najnowszych osiągnięć technicznych. A więc chyba jest to jakiś paradoks, który wymaga uwagi i może coś powiedzieć o otaczającej nas kulturze, właśnie jako kulturze o wysokim stopniu mediatyzacji.

Dlaczego Treliński i jego *Król Roger*? Mariusz Treliński wydaje się przypadkiem znaczącym, przynajmniej na gruncie polskiego teatru operowego. Na drogę twórczą Mariusza Trelińskiego możemy patrzeć jako na precedens, a jednocześnie wzorzec pewnego procesu, który można nazwać mianem mediatyzacji opery. Jest jednym z najlepiej rozpoznawalnych polskich reżyserów pracujących w operze. Ale tutaj kluczowe jest, że przychodzi on z innego pola sztuki, z narzędziami czy językiem reprezentacji wypracowanymi w polu innego medium, przede wszystkim filmu, ale także teatru. No i w końcu dlaczego *Król Roger*? Z całego dorobku Mariusza Trelińskiego wybraliśmy *Króla Rogera*, na którym chcemy się skoncentrować w trzeciej części naszej rozmowy, po pierwsze dlatego że *Król Roger* został wydany na płycie DVD przez Narodowy Instytut Audiowizualny i jako takie dzieło może być

---

<sup>1</sup> Jadwiga Rodowicz, *Wprowadzenie do nō*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2000 nr 35, s. 54.

poręcznym przykładem interesującej nas mediatyzacji opery. Oprócz tego, po *Króla Rogera* Mariusz Treliński sięgał dwa razy, i to w zupełnie odmienny sposób, więc jest to też dobry pretekst do rozmowy o inscenizacji jako mediatyzacji źródła zapisanego w librecie.

**Tomasz Cyz:** Dlatego spróbujemy sprostać, najwyżej się połączymy telefonicznie z Mariuszem Trelińskim, który ze śniegu się gdzieś odkopie. Co do tych pierwszych myśli tutaj zarzuconych bardzo celnie, to rzeczywiście opera jest gatunkiem, który z jednej strony powinien przestać istnieć, o czym mówili reżyserzy od lat sześćdziesiątych. Boulez mówił, żeby spalić wszystkie teatry operowe i wtedy się wyzwolimy, ponieważ jest to najdroższy element świata sztuki, który się nigdy nie zwróci. Bo dzieło filmowe ma szansę się zwrócić, mimo że może mieć większe nakłady wstępnego budżetu, ale opera się nigdy nie zwróci – to pewnie dyrektorzy ekonomiczni mogą powiedzieć, ile dokładają do każdego wieczoru w każdym teatrze operowym. Jednak opera dociera natychmiastowo dzięki swojej uniwersalności – z jednej strony przez medium muzyczne, które działa bezpośrednio, z drugiej strony przez język. Ostatnio pięknie podkreślił to Christoph Marthaler w inscenizacji *Sprawy Makropoulos* Janáčka w rozmowie dwóch kobiet, której nie słyszymy a o której czytamy: śpiewają z reguły w języku, którego zwykle nie rozumiemy. Ale nie istnieje bariera językowa i opera natychmiast weszła w świat cyfrowy. Nie śledzę tego tak bezpośrednio, ale nie jesteśmy w stanie oglądać inscenizacji teatralnej w sieci tak jak funkcjonujemy na bieżąco z dziełami operowymi. To polskie przykłady z Europy wzięte – mogliśmy oglądać w sieci *Lulu* Berga w reżyserii Krzysztofa Warlikowskiego z Brukseli z teatru La Monnaie. Dziś jeszcze, bo ten spektakl w streamingu funkcjonuje na stronie teatru La Monnaie. Możemy oglądać nową wersję *Manon*, którą zrobił Treliński pod koniec stycznia tego roku, możemy z tym być na bieżąco. Nie mówię o całej tej sieci spektakli – opera HD w kinach, co w Polsce jest wielkim sukcesem, podejrzewam także finansowym dla tych miejsc, które w jakiś sposób inwestują w to, ale musi im się to bilansować. Sam miałem przyjemność robić wprowadzenie do wieczoru, w którym był grany *Otello* na żywo z Metropolitan Opera, przywitałem między innymi pana Józefa Kańskiego, który siedział na widowni, widziałem pełny Teatr Studio i byłem zszokowany, że tyle ludzi po prostu chce w niebezpośrednim odbiorze obcować w taki sposób z tym gatunkiem. Opera natychmiastowo wykorzystwała możliwości płynące z technologii, bardzo szybko zdecydowała się na ten ruch. Może to jest też wzgląd budżetowy, bo teatry operowe mają największe budżety w hierarchiach teatrów – jest budżet na inwestycje, więc każdy liczący się teatr operowy jest sam w sobie zmediatyzowany. Treliński opowiadał mi parę lat temu, że w Petersburgu mają system kamer na scenie i nie potrzeba, żeby ekipa telewizyjna przyjeżdżała, bo po prostu wszystko jest na miejscu. Kiedy oglądałem na żywo *Koronację Poppei* w reż. Warlikowskiego w Madrycie, przez chwilę śledziłem inscenizację poprzez system ekranów umieszczonych na górnej galerii, głównie dla widzów, którzy siedzą na balkonach i nie widzą sceny całej, ale siedząc tam słuchają muzyki, bo przecież ciąg z kanału w górę jest lepszy czasem niż na parterze i oglądają po prostu transmisję telewizyjną. W Polsce jeszcze takich warunków nie ma. To pierwsza myśl, co do opery i świata cyfrowego, które wydaje mi się bardzo szybko się tutaj spotkały ze sobą i funkcjonują bardzo dobrze. Co do miejsca Mariusza Trelińskiego – być może dlatego, że nie jest tu z nami – nie dlatego że pomiędzy panami istnieje jakiś cichy konflikt, idą razem i wspólnie – ale włączyłbym do rozmowy inscenizację Rogera przygotowaną dla Opery

paryskiej przez Krzysztofa Warlikowskiego.. Przypadek tych dwóch twórców jest znamieny, bo oni debiutowali w mniej więcej tym samym czasie w operze. Ja przywołałbym jeszcze jedno nazwisko, któremu zawdzięczamy ten debiut i otwarcie się polskiego teatru operowego na nowych reżyserów - mowa oczywiście o Waldemarze Dąbrowskim, który zaryzykował w pewnym momencie i postawił na tych dwóch panów. I jeszcze jeden krótki nawias w kontekście innego reżysera filmowego – gdybyśmy oglądali *Straszny dwór* w reżyserii Andrzeja Żuławskiego, popatrzylibyśmy na niego zupełnie inaczej niż to było w 1996 albo 1997 roku. Ten spektakl wówczas przepadł, a przecież Żuławski przeniósł całą historię po powstaniu styczniowym. To było brutalne, to było gdzieś w swoim wymiarze bardzo polskie, ale tym samym antypolskie, i to przedstawienie zostało zniesione z repertuaru bardzo szybko. Dziś gdybyśmy oglądali ten *Straszny dwór* po tym co się wydarzyło w teatrze operowym w Polsce, nie mówię już o tym co się dzieje na świecie, zobaczylibyśmy to zupełnie inaczej. I to jest czasem paradoks czasu, jakby niemożności. Żuławski mówi: „Dziś byśmy okrzyknęli to być może rewolucyjną inscenizacją, jedyną możliwą, którą można zrealizować z tym utworem”. Kiedyś stworzyłem takie zdanie i będę je czasem przywoływał: być może dlatego mamy problem jako naród z gatunkiem operowym, bo nasza opera narodowa jest o tym, że dwóch, albo w ogóle grupa mężczyzn, boi się zegara i nie jest to łatwe doświadczenie dla nas jako narodu, żeby się do tego przyznać. Zupełnie inaczej mają Rosjanie, którzy przywożą do Polski *Wojnę i pokój* Prokofiewa i jest wszystko w porządku. To tak na marginesie tej sytuacji. Oni wystartowali równocześnie i w pewnym momencie, myślę że przede wszystkim dzięki sukcesom teatralnym Krzysztofa Warlikowskiego chociażby we Francji i na festiwalu w Awinionie, on bardzo szybko trafił na inną półkę niż Mariusz Treliński w teatrze operowym, realizując spektakle w paryskich Opéra Bastille czy Opéra Garnier. A później Bruksela, Monachium, Madryt... Treliński w Polsce, startując szybciej, dziś gdzieś do tej półki reżyserów operowych na świecie właśnie dociera – choćby przez to, że *Manon* była prezentowana w teatrze w Brukseli jako koprodukcja a jest to, wydaje mi się, jeden z kilku, jeśli nie najważniejszy w tej chwili ośrodek operowy na świecie. A *Król Roger* pewnie jest przez to też znamieny i warto się nim zająć, że te dwie inscenizacje, które są zupełnie inne, nie dzieli je, nie wiem, okres 35 lat, jak czasem się zdarza twórcom powrócić do tytułu, tylko dzieli je okres 7 lat, dość krótki, gdzie w pewnym sensie w takim rysie historycznym za dużo się w teatrze operowym nie zmieniło. Bo przecież w Polsce nie dokonała się taka rewolucja, że gramy, nie wiem, tylko utwory dwudziesto- i dwudziestopierwszowieczne. Może poza Warszawą, która gdzieś zaczyna sięgać do modeli teatrów europejskich, grane są tradycyjne tytuły, *Król Roger* ciągle do nich nie należy, przynajmniej w Polsce, niestety. I tu jest jeszcze jeden nawias – to dzieło za bardzo nie istniało w polskiej świadomości w 2000 roku, kiedy Treliński je wystawiał po raz pierwszy. Myślę, że przez zaproszenie Dąbrowskiego, tak przynajmniej historia podaje, powróciliśmy tej opery Szymanowskiego, nadaliśmy jej nową siłę. Oczywiście było nagranie Simona Rattle’a, które na nowo zwracało uwagę świata na ten tytuł, na której on powinien się znajdować, ale ostatnie kilka lat to są inscenizacje w Bonn, w Barcelonie, Davida Pountneya w Bregenz, która przywieziona była na otwarcie prezydencji do Warszawy, był Warlikowski, wcześniej w 2007 roku był Treliński, listopadowa inscenizacja *Króla Rogera* w Bilbao Michała Znanieckiego. To się dzieje, więc to jest też znamieny przypadek. Premiera w Warszawie w 1926 roku, Szymanowski był niezadowolony, dopiero po premierze praskiej w latach trzydziestych

dociera do niego ranga tego, co napisał. W 1965 roku była inscenizacja na otwarcie Teatru Wielkiego w Warszawie. Gdzieś to dzieło nie mogło trafić na swój czas i nagle trafiło. Może w trzeciej części uda się trochę też o tym powiedzieć, dlaczego. Bo jest tam coś związanego z duchowością z jednej strony, z drugiej strony z jakimś ukrytym tematem, który Szymanowski z Iwaszkiewiczem realizowali, jeden mocniej drugi słabiej albo jeden bardziej to nazywał, drugi od tego uciekał, co dziś znajduje podatny grunt.

**Marcin Bogucki:** Jeśli można coś dodać – dlaczego w ogóle Mariusz Treliński jest ważny właśnie w polskim myśleniu o operze? Bo tak naprawdę chyba od niego zaczyna się ten okres, kiedy opera wchodzi do mainstreamu teatralnego, ale chodzi mi też o myślenie o operze jako o ciekawej formie dla reżyserów teatralnych. Dzisiaj myślimy o Zadarze, Kleczewskiej, Wysockiej, Korczakowskiej też jako o reżyserach i reżyserkach operowych. Wydaje mi się, że to zainteresowanie operą wzięło się właśnie od Mariusz Trelińskiego, od kogoś, kto przychodzi z innego środowiska. To znaczy mamy do czynienia z reżyserem teatralnym i filmowym, który przychodzi właśnie z innego środowiska do tego świata operowego, i to co jest ważne, w Polsce dzieje się to raczej dosyć późno. Gdy przypomnimy sobie na przykład takie postaci jak Peter Brook albo Patrice Chéreau na Zachodzie, którzy interesowali się operą i było to już dosyć dawno temu. Patrice Chéreau i jego znana inscenizacja *Tetralogii* to jest 1976, stulecie premiery pełnego cyklu *Teatrolonii* Wagnera. Najstynniejsza inscenizacja Brooka czyli *Carmen* to są chyba lata osiemdziesiąte. U nas, wydaje mi się, że to jest właśnie trochę późno.

**T.C.:** Tak, ale – tak sobie kiedyś o tym myślałem, przecież prapremiera *Diabłów z Loudun* – 1969 rok, Konrad Swinarski, ile oper realizował Bardini, ile oper realizował Deymek. Tutaj ukłon w stronę IKP-u, także dlatego, że to historycy teatru traktowali operę po macoszemu, nigdy nie zajmując się twórczością operową reżyserów teatralnych. W kontekście *Diabłów z Loudun* – Konrad Swinarski przyszedł z tekstem do Pendereckiego i zrealizował, okazało się wstępnie nieudaną, prapremierę, ale poprawił się w Santa Fe parę miesięcy później. Zresztą to jest zupełny paradoks tego utworu, który miał dwie premiery w ciągu kilku dni w tym samym kraju: była premiera w Hamburgu (nieudana Swinarskiego) i dwa dni później w Stuttgarcie. Nie istnieje dziś w świecie operowym sytuacja, żeby, nie wiem, *Burza Adesa*, wybitnego kompozytora, miała premierę w Londynie i w Glyndebourne czy gdzieś indziej. Teatr operowy dziś już tak dziś nie żyje. Ale to w końcu Swinarski robił prapremierę *Bachantek* Hansa Wernera Henzega w mediolańskiej La Scali – my o tym mówimy w kontekście ludzi teatru, nie żyliśmy operą tak jak żyjemy dziś. Myślę, że to jest gra warta świeczki, jeżeli uda się komuś kiedyś dokopać do pewnych rzeczy. Oczywiście nie istniały w latach sześćdziesiątych takie zapisy, jakie istnieją dzisiaj, nawet techniczne, w końcu dziś będziemy używali technicznego zapisu warszawskiej inscenizacji *Króla Rogera*, więc teatr operowy ten sprzed kilkunastu czy kilkudziesięciu lat żyje tylko naprawdę albo w zdjęciach albo w jakichś zapisach. Czy ktoś kiedyś przeanalizował twórczość operową na przykład Deymka w Polsce, który zrealizował jednak parę tytułów? Więc o tym też musimy pamiętać. Oczywiście Treliński pojawia się w czasie, kiedy to jest silne, dlatego przywołałem Żuławskiego, który nie trafił na swój czas, po prostu.

**M.B.:** *Halka* Deymka wydaje mi się, że jest jeszcze grana w Warszawskiej Operze Kameralnej, jest niekiedy wznawiana.

**M.K.:** Dziękuję Marcinowi Boguckiemu za przywołanie całej plejady współczesnych reżyserów i reżyserów i na tym tle wskazanie właśnie na twórczość Mariusza Trelińskiego, bo to ukazuje właśnie precedensowy charakter tej twórczości. My jesteśmy trochę w lepszej sytuacji niż państwo, ponieważ udało nam się chwilę z Mariuszem Trelińskim porozmawiać, mieliśmy nadzieję, że ta rozmowa, którą zaczęliśmy w jego gabinecie dyrektora, będzie tutaj kontynuowana, ale to się nie udało...

**T.C.:** Trzeba nagrywać takie rzeczy!

**M.K.:** Pytaliśmy go właśnie o ten zwrot w jego twórczości. To się zaczęło od *Madame Butterfly* – to była pierwsza opera, a potem zaraz był *Król Roger*. On nam, oczywiście trochę anegdotycznie, zaczął o tym opowiadać, mówiąc o pewnym zbiegu okoliczności, ale powiedział też przy tej okazji coś interesującego, kiedy pytaliśmy go o jego technikę odnoszenia się do materii muzycznej. On nie taił, że nie ma gruntownego wykształcenia muzycznego ani muzykologicznego, raczej nie posługuje się zapisami nutowymi, w związku z czym dodał, że wchodził do tego teatru z pewnego rodzaju kompleksem, choć tam ktoś go pocieszał: „A słuchaj, mało który reżyser potrafi czytać nuty”. Nie wiem na ile jest to prawda, ale w związku z tym miał ten kompleks i sformułował to tak, że czuł się poniekąd swego rodzaju włamywaczem w ten hermetyczny świat teatru operowego. I tak sobie myślę, czy tu nie leży czasem przyczyna odwagi Trelińskiego jako kogoś obcego w świecie opery, jako kogoś bezczelnego, z pewnego punktu widzenia nie posiadającego odpowiednich kompetencji, kogoś wyważającego drzwi kopniakiem, z drugiej strony zaś reprezentanta widza, z którym dzieli ignorancję. Gdyby to socjologicznie ujmować, wśród widzów teatrów operowych, ze względu na daleko idące zmiany w systemie edukacji i kulturze, osoby z takim wykształceniem profesjonalnym są pewnie w mniejszości. W tym sensie Mariusz Treliński jako włamywacz w ten hermetyczny świat teatru operowego, może udanie pełnić funkcję reprezentanta pewnego typu wrażliwości, raczej nie muzykologicznej, tylko właśnie bardziej teatralnej, bliższej współczesnej publiczności, która być może nadaje ton w recepcji współczesnego teatru operowego.

**T.C.:** Na pewno coś takiego wtedy było, sam zresztą zacząłem chodzić do opery mniej więcej w tym samym czasie, kiedy ten przewrót się rozpoczął. Mariusz Treliński nie wziął się oczywiście znikąd, bo 1990 rok to jest *Pożegnanie jesieni* – jego pierwszy film, można powiedzieć bardzo operowy, gdzie mamy arię z *Napojem miłosnego* Donizettiego i parę jeszcze innych operowych rzeczy; 1995 rok to jest *Łagodna*, w 2000 roku powstają jeszcze *Egoiści*, w kontekście których mówiło się o technice leitmotywów Wagnera, a do których muzykę pisał Paweł Mykietyn, już wtedy na co dzień związany twórczo w teatrze z Krzysztofem Warlikowskim. W tym samym roku powstała właśnie inscenizacja *Króla Rogera* – to jest punkt wyjścia do jakiejś analizy. Dlatego wspominałem filmy, ponieważ w nich odbija się rodzaj słyszenia muzyki przez Trelińskiego. On zresztą to w paru wywiadach już mówił. Jest taki jego dokument o festiwalu w Jarocinie – on dość mocno siedział w kulturze muzyki

punkowej, i któregoś razu na zajęcia Maciej Prus przyniósł mu *Don Giovanniego* i powiedział: „Posłuchaj sobie tego, tam masz te same rytmy tylko o wiele mocniej”. Miał rację, oczywiście. Pewnie gdzieś to pierwsze oczarowanie powróciło w realizacji *Don Giovanniego*. Ale mówię o tym dlatego, że jego rodzaj wrażliwości na dźwięki już funkcjonował. A te dwie inscenizacje *Króla Rogera* pokazują ogromną i odważną zmianę języka teatralnego i wizualnego Mariusza Trelińskiego. One mają przecież i różne źródła koloru czy obrazu, i różne źródła budowania świata.

**M.B.:** Jeśli można, jeszcze drobne uzupełnienia: ten film Trelińskiego jest dostępny na stronie FilMOTEKI MSN-u, więc jest on do obejrzenia. Jeśli chodzi o postawę włamywacza, to można powiedzieć, tak mi się wydaje, że jednocześnie jest on tym włamywaczem i nie. Na pewno zmiana, jaka nastąpiła od jego czasu, to teatralne myślenie o operze. To znaczy chodzi mi o pewnego rodzaju mnożenie kontekstów, które pojawia się u niego w pracy, pewnych filmowych skojarzeń z daną operą albo pewnych lektur, które by jakoś uzupełniały jego myślenie, jego interpretacje. Ale z drugiej strony Treliński – mówił nam to na spotkaniu – ma też konsultantów muzykologicznych, też podpira się autorytetem muzykologów i oczywiście ma dyrygenta...

**M.K.:** I asystentki...

**M.B.:** Ale kiedy spojrzeć na to, co się dzieje w teatrze operowym zachodnim, no to tam można powiedzieć, że dużo bardziej radykalniej jednak podchodzi się do samego materiału słowno-muzycznego. Takie przykłady, które przychodzą mi do głowy – Wooster Group, która robiła *Didone* Cavallego, zmiksowała to razem z filmem science-fiction z lat sześćdziesiątych, więc mamy Eneasza, który jest pewnego rodzaju kosmitą; mamy przecież *Così fan tutte*, które zostało zrobione w Berlinie chyba w 2000 roku z całkowicie męską obsadą; ostatnio był *Don Giovanni* w Londynie, który działał się w klubie gejowskim i *Don Giovanni* był właśnie właścicielem tego klubu. Jednak Mariusz Treliński pod względem...

**T.C.:** Jest tradycyjnym reżyserem...

**M.B.:** Z jednej strony...

**T.C.:** Nie wstydzmy się tego słowa!

**M.B.:** To nie ja powiedziałem!

**M.K.:** Czyli mówisz, że to onieśmielenie światem teatru operowego może prowadzić z jednej strony do jakichś aktów wywrotowych w inscenizacji a z drugiej do postawy pełnej pokory. Być może ta konfiguracja wywrotowości i pokory jest właśnie najwłaściwszym podejściem do inscenizacji czy reżyserii dzieła operowego. Z naszej rozmowy została mi w pamięci jeszcze jedna rzecz dotycząca muzyki. Przyszliśmy do Trelińskiego trochę nacytani twoją

książką<sup>2</sup>, także książką Bartosza Dąbrowskiego *Szymanowski. Muzyka jako autobiografia*.<sup>3</sup> U Dąbrowskiego, ale u ciebie też, bardzo silnie jest podkreślone jak ważna dla powstania *Króla Rogera* była jego podróż na Sycylię, do południowych Włoch i pewne bardzo silnie zmysłowe odebranie przyrody, ludzi, kultury. Wydawało się właśnie, że to jest źródłem tego utworu, że tutaj Szymanowski, śladem Goethego idealnie wręcz wpisuje się w stary trop kulturowy podróży na południe, po to, żeby przewartościować dotychczasowe życie realizowane na prawach północy. I to, że jest to południe, ze swoją wielokulturowością, pogranicznością (Bizancjum, kultura arabska), powinno w tym utworze eksplodować. Ten synkretyzm, jakiś saraceński powinien tutaj buzować. Treliński tymczasem mówi: „Ale tego w ogóle nie ma, w muzyce Szymanowskiego nie ma w ogóle żadnego południa, ciągle jesteśmy tutaj w hierarchicznych, zimnych, północnych rejestrach”. I dalej: „Dla mnie to utwór o śmierci”. Muszę przyznać, że to było zadziwiające, ale potem tego zacząłem słuchać, i rzeczywiście żadnego południa tu nie ma, czyli on ma rację! On ma rację, że tak to usłyszał, czy raczej zobaczył. Poczulem, że on jest moim reprezentantem, takiego naiwnego słuchacza bez wykształcenia muzycznego i muzykologicznego. A to, że to jest utwór o śmierci, to chyba szczególnie mocno wybrzmiewa w tej wrocławskiej inscenizacji, bo to w niej uderza ta sterylność iście szpitalna. Wprawdzie przyjmuje się, że to jest raczej szpital psychiatryczny a nie inny, ale to trochę wszystko jedno. Szpital to szpital. Ostatni akord tego przedstawienia, ta konfrontacja ze słońcem, które na planie mitologicznym jest Apollem, to jest jak śmierć kliniczna. To jest to światło z opowieści o śmierci klinicznej. Może to jest dobry moment, żeby zaproponować parę fragmentów z obu tych inscenizacji.

**T.C.:** W kontekście pierwszej realizacji on o tym często mówił – że puścił sobie tę muzykę i zobaczył fiordy a nie żadne pejzaże Sycylii. Treliński dziś jest w jakimś sensie tradycyjnym reżyserem, ale w 1999 roku w Polsce tak tego nie postrzegano. *Madame Butterfly*, którą dziś oglądamy, jest klasyczną inscenizacją, ale wtedy była postrzegana jako bardzo nowoczesna. W *Rogerze* nagle pojawiły się liczby, a słuchacze, którzy chodzili do opery tylko po to, żeby słuchać muzyki, siedząc na widowni nie mogli się odnaleźć. A ktoś powiedział im, że to jest *Matrix*, bracia Wachowscy. Jaki *Matrix*? Druga rzecz, która mi przyszła do głowy, jest taka: Treliński często opowiada, że kiedy zaczyna słuchać muzyki, to widzi kolory, wektory, i to się gdzieś wtedy zgadzało, że on zobaczył tę siność tego trzeciego aktu, który był w inscenizacji warszawskiej (która paradoksalnie wróciła w jakiś sposób w inscenizacji wrocławskiej), który zobaczył właśnie popiół w akcie pierwszym. Zresztą Szymanowski z Iwaszkiewiczem zabili po prostu wszystkich inscenizatorów didaskaliami do tego dzieła, które mają kilkadziesiąt linijek i są szczegółowym opisem Syrakuz, Taorminy...

**M.B.:** Jeśli można, trochę o muzyce tych trzech aktów, bo wydaje mi się, że ta muzyka jest różna w każdym akcie, i o ile właśnie pierwszy i trzeci akt są muzyką północy, to w drugim akcie mamy stylizacje orientalne, pseudoarabskie, i wydaje mi się, że dobrze to zostało uchwycone w inscenizacji warszawskiej u Trelińskiego, w której właśnie ten pierwszy i trzeci akt pod względem scenografii były dosyć oszczędne, wszystko było dosyć hieratyczne, a

---

<sup>2</sup> Por. Tomasz Cyz, *Powroty Dionizosa. „Król Roger” według Szymanowskiego i Iwaszkiewicza*, Warszawa 2008.

<sup>3</sup> Bartosz Dąbrowski, *Szymanowski, Muzyka jako autobiografia*, Gdańsk 2010.



drugi akt – mieliśmy kolumny z bardzo bogatą dekoracją i jeszcze refleksami świetlnymi. Więc wydaje mi się, że pewne intuicje Trelińskiego wtedy, kiedy słucha muzyki, naprawdę są bardzo ciekawe. Przed puszczeniem fragmentów zastanawiam się, czy nie wprowadzić też trochę w samą operę, bo nie wiem jak państwo są bardzo zaznajomieni z nią, z librettem... Nie trzeba o tym mówić?

**T.C.:** Ja tylko dwa zdania, bo libretto przynależy do Szymanowskiego i Iwaszkiewicza tak jest zapisane, historia podaje, że trzeci akt był pisany już tylko przez Szymanowskiego. Oczywiście muzyka jest cała jego. Oni w czasie tej współpracy, która była bardzo bliska, byli przecież spokrewnieni, Szymanowski wprowadzał Iwaszkiewicza w świat, także w świat Sycylii. Mam takie poczucie, że pierwszy akt jest...

**M.K.:** W świat erotyki...

**T.C.:** W świat erotyki też. Pierwszy akt od początku do końca jest... Jest genialny. W drugim akcie, o czym mówisz, z tą stylizacją wszyscy reżyserzy będą mieli problem, ponieważ ona jest stylizacją, wariacją muzyki orientalnej tak jak ją sobie Szymanowski wyobrażał, ale nie ma w niej przekroczenia. Jeżeli Roger ma się decydować, czy pójść za pasterzem, to musi to coś spowodować. W muzyce nijak, tam się nic nie wydarza takiego, co powinno sprowokować Rogera do pójścia na brzeg, o którym mówi Pasterz. Więc tu jest jakaś ukryta słabość tego dzieła, z którą twórca musi sobie poradzić na scenie.

**M.K.:** *Ad vocem*, króciutkie. No właśnie, pytanie jest, na ile te orientalne stylizacje ty zobaczyłeś w scenografii, a na ile je usłyszałeś. To kieruje w stronę szerszej refleksji na temat doświadczenia jako źródła ekspresji, bo to jest bardzo ciekawy przypadek. To znaczy na ile to bezpośrednie doświadczenie zmysłowe, silne doświadczenie zmysłowe, jest początkiem, z którego wyłania się dzieło, a na ile to dzieło Szymanowskiego jest wynikiem lektury istniejących, ówczesnie panujących konwencji muzycznych. Wydaje się, że przypadek *Króla Rogera* mówi, że to raczej istniejące konwencje muzyczne bardziej zasługują na miano źródła niż bezpośrednie doświadczenia zmysłowe.

**M.B.:** Zastanawiam się po prostu... Nie, nie, wydaje mi się, że bardziej chodzi tutaj odbiór spektaklu, który miałem ja i miał pan. To znaczy ja widziałem dwukrotnie na żywo w Teatrze Wielkim tego warszawskiego *Rogera* i tam te doświadczenia zmysłowe są jednak bardzo ważne, bo wszystko zaczyna się od wejścia postaci z kadzidłami i teatr wypełniający się zapachem kadzidła już w pewien sposób nastawia, w jaki sposób postrzegać całą operę. Wydaje mi się, że drugi akt też właśnie przez te refleksy światła, które padały na widownię, nie pamiętam, czy to się zmieniało czy nie, też były bardzo ważne jako doświadczenia zmysłowe. Nie ma tego oczywiście w tej rejestracji technicznej, znaczy tak mi się wydaje, że nie można tego poczuć po pierwsze w rejestracji a po drugie w rejestracji technicznej o bardzo słabej jakości, z czym mamy do czynienia właśnie tutaj.

**M.K.:** Tylko że Treliński jakby poniekąd zawiesza to pytanie. Pamiętasz, on stwierdził, że Szymanowski go mało interesował, interesowała go postać Rogera a nie Szymanowski.

Poniekąd całe to doświadczenie zmysłowe, które jakoś tam jest głęboko zmitologizowane, on wziął w nawias, może stąd ta hierarchiczność, konwencjonalność nawet, tradycjonalizm. Umiejscowienie w tradycji byłoby istotniejsze niż...

**M.B.:** Ale wydaje mi się, że równie ważna jak słowa Trelińskiego jest recepcja samego przedstawienia i tam ten wątek homoerotyczny był bardzo...

**M.K.:** Wracamy do doświadczenia.

**M.B.:** Tak. Ja będę wracał. Był bardzo ważny. Na przykład w 2000 roku w „Ruchu Muzycznym” ukazała się rozmowa dwóch nestorów polskiej krytyki muzycznej Ludwika Erhardta i Józefa Kańskiego, którzy mówili, że realizatorzy znaleźli właśnie ten wątek, wątek homoerotyczny i że Pasterz i Roger są homoseksualistami czy też gejami „jak to się obecnie mówi”. Przypomnę, że to zostało wydrukowane jeszcze kilkanaście lat temu w najbardziej poważanym tygodniku muzycznym. Pomyślałem o tym, żeby puścić najpierw początek pierwszego aktu z Wrocławia z 2007 roku a później dopiero tę realizację warszawską z 2000, żeby kontrast był jeszcze większy, jeśli chodzi o różnice techniczne i sposób rejestracji. Parę minut z pierwszego aktu.

[fragmenty opery]

**M.K.:** Ja bym się odniósł do tego finału w tej wersji wrocławskiej. Tutaj interpretatorzy czy historycy wielokrotnie podkreślają, że Iwaszkiewicz z Szymanowskim wplątują się w pewną siatkę intertekstualną, że tutaj jest jakaś gra z tradycją dramatu antycznego, podkreślają zwłaszcza związek z *Bachantkami*. Jakby struktura dramatyczna *Króla Rogera* i struktura *Bachantek* były sobie bliskie. Ty o tym pisałeś, pamiętam. Przy tej okazji można przywoływać rozmaite odczytania *Bachantek*, choćby tę interpretację Kotta przedstawiającą tragedię Eurypidesa jako dekonstrukcję czy – jak chętniej powiedzielibyśmy dzisiaj – profanację obrzędu dionizyjского<sup>4</sup>. Cały ten wątek można rozbudowywać, natomiast finał mocno uświadamia, w każdym razie we mnie takie skojarzenie powstało, że Roger ma coś wspólnego z Edypem. To rzeczywiście może nienajlepiej widać na tej rejestracji, ale Roger jest zakrwawiony.

**Głos z sali:** Oczy mu wypłynęły.

**M.K.:** No właśnie, bo został oślepiiony. Sam sobie wykłuwa oczy mieczem. Poniekąd powtarza gest Edypa. W związku z tym przypomina mi się analiza *Króla Edypa*, którą znajdujemy u Samuela Webera w książce *Tetralność jako medium*<sup>5</sup>, gdzie autor jako punkt wyjścia swojej analizy wybija słowa Edypa: „Ja, że nie chcę z ust posłańców tego słyszeć./

---

<sup>4</sup> Por. Jan Kott, *Bachantki albo Zjadanie Boga*, [w:] tegoż, *Zjadanie bogów i inne eseje*, Kraków 1999.

<sup>5</sup> Por. Samuel Weber, *Tetralność jako medium*, przeł. Jan Burzyński, Kraków 2009.

Przybyłem tu, żeby samemu się dowiedzieć,/ Ja, Edyp, którego imię znane jest w oddali”<sup>6</sup>. Weber akcentuje potrzebę bezpośredniego poznania, która jest przyczyną całej tragedii i mówi, że w tej potrzebie, w tym również, a może przede wszystkim, Edyp jest *tyrannos*, ta potrzeba bezpośredniości jest tyraniczna. I teraz, gdy zgodzimy się z Weberem, że cała tragedia grecka jest poniekąd pochwałą zapośredniczenia związanego z teatrem, a nie obecności czy pragnienia żywej obecności, która prowadzi do zguby, klęski i cierpienia, to przez ten finał *Króla Rogera*, w którym jest jakaś odmowa pójścia za Dionizosem, w którym egzorcyzmuje się pragnienie obecności, cały utwór nabiera charakteru metaoperowego. *Król Roger* byłby zatem również wypowiedzią o formie operowej, w której dokonuje się kondensacja tego wymiaru teatru, który leży na biegunie performansu, stając się jakby pochwałą zapośredniczonego poznania czy zapośredniczonego doświadczenia, słowem teatralności. Ta niebezpośredniość, to zapośredniczenie czasem nazywane jest po prostu sztucznością czy arcyszczecznością, i konstatuje się że opera jest tą pochwałą sztuczności czy arcyszczeczności. Małgorzata Dzięwulska, jeśli dobrze pamiętam, nazwała to „mądrą głupotą”<sup>7</sup>, wynikającą właśnie z tej sztuczności, nie tak odległą „boskiemu idiotyzmowi” przypisywanemu operetce przez Gombrowicza. Ale jeżeli tak będziemy czytać ten finał, jako akcent metagatunkowy, to idąc tym tropem, będziemy mogli poszukać odpowiedzi na pytanie o przyczyny doskonałej kondycji tej anachronicznej formy w kulturze współczesnej, która właśnie jest przecież kulturą daleko idących zapośredniczeń. I tylko jako taka – jak to uzmysławia Philip Auslander<sup>8</sup> – może snuć swój ideologiczny sen o *performance* i *liveness*.

**M.B.:** Ja jednak po lekturze Dąbrowskiego, czyli książki *Szymanowski. Muzyka jako autobiografia*, myślę o tym finale raczej właśnie w kategoriach emancypacji i sublimacji, które on przytacza. Ale wydaje mi się, że można to połączyć, to znaczy – o co właściwie chodzi Dąbrowskiemu? Według Dąbrowskiego, emancypacja byłaby bezpośrednim mówieniem o swoim homoseksualnym doświadczeniu, podczas gdy sublimacja byłaby pewnego rodzaju uniwersalizacją doświadczenia i przedstawieniem tego doświadczenia w enigmatyczny sposób jako spotkania z innością nienazwaną. Można powiedzieć, że właśnie taka była droga Szymanowskiego w pisaniu tego utworu – to znaczy od emancypacji, bo w librecie Iwaszkiewicza mamy przecież bezpośrednie odwołania do związku czy uczucia, które łączy Rogera i Pasterza, podczas gdy Szymanowski całkowicie wykreśla te wszystkie bezpośrednie, powiedzmy, seksualne aluzje i też wszystkich tych efebów, którzy towarzyszą Pasterzowi wykreśla. Więc wydaje mi się, że cała opera opowiada o heroizmie sublimacji. Czyli mamy z jednej strony pewne poznanie, tak jak w przypadku Edypa, które łączy się jednak z bólem i cierpieniem. I właśnie Dąbrowski pisze o heroizmie sublimacji, który jest ważny w przypadku Rogera.

**T.C.:** To ja mam chyba najtrudniej... Ale spróbuję. Tak sobie myślę o tym, co powiedziałeś o całej opowieści jako metaopowieści o teatrze czy operze, to na pewno ten ostatni akt, który

---

<sup>6</sup> Tamże, s. 95. W przekładzie Kazimierza Morawskiego, na którym oparł się tłumacz Webera ten fragment brzmi nieco inaczej: „Ja, że nie chciałbym przez usta posłańców/ O tym zasłyszeć, sam tutaj przybyłem./ Ja, Edyp, sławą cieszący się ludzi.” Por. Sofokles, *Król Edyp*, w. 6-8.

<sup>7</sup> Por. Małgorzata Dzięwulska, *Mądrzejsza od mędrców Indii*, [w:] tejsze, *Artyści i pielgrzymi*, Wrocław 1995.

<sup>8</sup> Philip Auslander, *Liveness. Performance in a Mediatized Culture*, Taylor & Francis, 2002.

oni perfidnie umieszczają w teatrze, bo przecież Pasterz, czyli Dionizos, każe przyjść Rogerowi na swój brzeg, a tym brzegiem (jak zapisują nam twórcy) w librecie jest teatr starożytny, zapewne gdzieś z Taorminy czy innych ruin. Czyli co to oznacza? Być może warszawskiej inscenizacji bliżej do ruin niż tej wrocławskiej, która dzieje się w jakiejś przestrzeni pośmiertnej chyba. Dla mnie finał musi się łączyć z początkiem. I w sytuacji, w której pierwsze słowo tej opery brzmi: „Święty Boże, Święty mocny, Święty a nieśmiertelny”, to to jest doświadczenie spotkania z Bogiem, o którym nie opowiada Treliński tak w pierwszej, jak w drugiej inscenizacji, o którym nie opowiada Warlikowski, o czym też nie opowiada – jak czytam – Michał Znaniecki w Bilbao, który umieszcza trzeci akt cały w klubie gejowskim, gdzie Edrisi jest barmanem, Roger, siedząc przy kontuarze baru, z nim rozmawia. No więc mam cały czas poczucie, że finał opery Szymanowskiego jest o czymś innym niż opowiadają nam twórcy, ale to moje bardzo osobiste spostrzeżenie. I stąd to słońce, i stąd to, co jest w muzyce, bo w muzyce jest akord C-dur, który wciąż jeszcze w 1926 roku jest traktowany jako akord Boga, ale jednocześnie pobrzmiewa w tle tam-tam głucho, więc mamy tu jakieś przecucie śmierci... Pytanie brzmi: co my odbieramy, a co jest rzeczywiście w dziele? Bo my rozmawiamy też o tej operze przez pryzmat tych obrazów, które działają na nas tak piorunująco...

**M.K.:** Ale słowo „Bóg” padło.

**T.C.:** Nie może nie paść.

**M.K.:** Z perspektywy psychoanalitycznej to jest tylko sublimacja. I trochę jest chyba tak, że zarówno kiedy pozostajemy na gruncie owej sublimacji, do której tutaj się Marcin odwoływał, jak i kiedy mówimy o emancypacji, to jesteśmy właśnie cały czas w tym paradygmacie psychoanalitycznym, tak silnie związanym z modernizmem, paradygmatem, który ukształtował jakoś modernizm, tak czy siak będącym podstawowym źródłem naszej współczesnej tożsamości. Zresztą Treliński sam się do tego przyznawał w rozmowie, mówiąc o swojej warszawskiej inscenizacji, że w niej przede wszystkim posługiwał się kodami jungowskimi, że to była trochę historia o kryzysie drugiej połowy wieku, że wszystko trzeba przewartościować, a Pasterz był dla niego jakąś realizacją archetypu cienia, czyli treścią dopełniającą to co dopuszczone do świadomości. Być może w inscenizacji wrocławskiej ten paradygmat psychoanalityczny sublimacji i emancypacji trochę przekraczamy, tego nie wiem, natomiast jestem całkowicie pewien, że tak jak te ruiny teatru, ruiny tego paradygmatu psychoanalitycznego i modernistycznego zarazem widzimy w inscenizacji Krzysztofa Warlikowskiego. I mam nadzieję, że jako tło dla naszej rozmowy, możemy pokazać fragment inscenizacji Warlikowskiego, żeby zobaczyć skalę przekroczenia, które się tam dokonuje.

**M.B.:** Jako, że mamy chyba już niewiele czasu, więc może wejście Pasterza, tak żeby zobaczyć, w jaki sposób jest zinterpretowany Pasterz, i sam finał.

[fragment opery]

**M.K.:** Trochę czasu od tego minęło, ale z tego, co pamiętam, inscenizacja Warlikowskiego wywołała pewien rodzaj skandalu i raczej została odrzucona i potępiona przez znawców. Warlikowski przez paryskich krytyków został trochę zmieszany z błotem. Czy nie tak to było?

**T.C.:** Trochę tak było. Oczywiście znalazły się też pozytywne recenzje. Byłem na tym spektaklu i nie należę do entuzjastów tego przedstawienia Krzysztofa Warlikowskiego. Z drugiej strony – to było ostatnie przedstawienie Gerarda Mortiera w Operze Paryskiej i on bardzo mocno chciał zostawić pieczęć swojej dyrekcji, więc świadomie wybrał tego twórcę – jednego z tych, na których mocno stawiał i wciąż to robi jako dyrektor opery w Madrycie – i powierzył mu jeszcze dzieło z jego kanonu, co dla nas jako narodu, który ma operę o dwóch mężczyznach bojących się zegara, jest bardzo istotne. Ale ja mam spór z tym spektaklem, choć paradoksalnie od tego momentu każda kolejna inscenizacja operowa Warlikowskiego przyprawia mnie o takie kierkegaardowskie drzenie.

**M.B.:** Jeśli można – to, co krytykowano przede wszystkim, to właśnie postać Pasterza, który tutaj pojawia się jako jakiś relikwiarz kontrkultury, taki podstarzały hipis. To w jakiejś recenzji chyba pojawiło się: „paradujący z torebką” czy coś w tym stylu. I wydaje mi się, że właśnie Warlikowski mówił, że nie interesuje go w ogóle estetyzująca biografia, która jest zawarta w *Królu Rogerze*. Interesuje go coś innego, wydaje mi się, że coś poza paradygmatem sublimacji i emancypacji. Bo on tutaj opowiada o micie dionizyjskim, który powraca w kulturze co jakiś czas. To znaczy o micie dionizyjskim lat dwudziestych, ale i micie dionizyjskim lat sześćdziesiątych i kontrkultury, no bo pojawia się oczywiście postać hipisa, ale mamy też odwołania... Na początku chyba jest puszczony film Paula Morrissey'a z Joe Dalessandro. Więc ten kontekst. *Teoremat* jako inspiracja też się pojawia.

**T.C.:** Zresztą Treliński w kontekście wrocławskiej inscenizacji mówił o *Teoremacie*. Zaraz później Jarzyna zrobił *Teoremat*... Pewne rzeczy wirują w powietrzu, a twórcy, zależnie gdzie i jak mają wystawione swoje czujki, to próbują te tematy wychwycić. Tu jest jeszcze jedna rzecz – wracamy trochę w tej rozmowie do kontekstu medialności opery. Jako widzowie na sali, zależnie w którym miejscu siedzimy (ja siedziałem na parterze w jakimś dwunastym rzędzie), nie widzimy tego, że Pasterz chce pocałować but Rogera. Nie widzimy tego pod żadnym pozorem i względem, chyba że byśmy mieli kamerę i wyświetlony obraz. Dziś oglądamy ten spektakl poprzez rejestrację, zbliżenia. Oczywiście rejestracja tego wrocławskiego *Rogera* Trelińskiego zrobiona przez Kasię Adamik ustawia to jeszcze inaczej, bo na pewno nie mamy tu do czynienia z tradycyjną rejestracją opery. Ktoś w kontekście *Manon* Trelińskiego powiedział coś strasznie ważnego: że mimo wszystko cały czas u Krzysztofa Warlikowskiego w jego realizacjach operowych obcujemy w relacji człowiek-człowiek, postać-postać, a u Trelińskiego mamy do czynienia z myśleniem kadrami. I to jest ta różnica, która tu wychodzi. Mówię to w kontekście jednego z naszych tematów, czyli opery jako poddającej się albo nie poddającej się, albo umykającej kamerze czy obrazowi.

**M.K.:** Jako że nieuchronnie zmierzamy do końca, chciałbym tutaj poczynić pewną klamrę i jeszcze raz zmierzyć się z tym wyjściowym pytaniem o obecność dzieła operowego w wysoce

zmediatyzowanej kulturze współczesnej. Szukając odpowiedzi na to pytanie, zwróciłem uwagę na książkę Fredrica Jamesona *Postmodernizm, czyli logika kulturowa późnego kapitalizmu*<sup>9</sup>, gdzie podjęta została próba zarysowania pojęcia mediatyzacji. Już sobie przypominam jak do tego trafiłem. Sięgnąłem po Jamesona idąc za Auslanderem. Chciałbym przytoczyć: „Możemy tu w istocie mówić o uprzestrzennieniu jako procesie mediatyzowania tradycyjnych sztuk pięknych”<sup>10</sup>. Jeśli to odwrócić, wychodzi, że mediatyzowanie polega na uprzestrzennieniu różnych kodów estetycznych. Proces mediatyzacji prowadzi do tego, że poszczególne tradycyjne sztuki uzyskują świadomość, że funkcjonują wewnątrz szerszego systemu. To jest trochę inna sytuacja niż w przypadku wagnerowskiej syntezy sztuk, którą też może ktoś chciałby przywołać, podejmując namysł nad zaskakująco dobrą kondycją opery w kulturze współczesnej. Ale nie, biorąc pod uwagę te dzieła, które tutaj widzieliśmy, zwłaszcza Warlikowskiego, można powiedzieć, że mediatyzacja dokonuje się w tym sensie, że te poszczególne kody medialne, którymi oni się posługują, na przykład Warlikowski, wzajemnie odnoszą się do siebie. A muzyka, o której mówisz... Uważałbym, że to jest tylko jeden z uprzestrzennionych kodów, który odnoszony jest do innych kodów, choćby do tego napisu – „słońce”, który wyświeśla się na finał.

**T.C.:** Tak... No to zaczynamy wieść spór estetyczny... metodologiczny, ale przeniesiemy go zapewne poza tę salę. Nie, no na szczęście czas minął i oczywiście nie jesteśmy ani Andrzejem Gołotą, ani Przemysławem Saletą, więc nie wyjdziemy na ring. Ale jest to bardzo interesujące... Cóż mogę powiedzieć? Dla mnie muzyka jest najważniejszym kodem.

Dyskusja odbyła się w 24 lutego 2013 roku w Instytucie Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie jako trzecie z cyklu seminariów „Źródła i mediacje” organizowanych przez Instytut Kultury Polskiej UW we współpracy z IT i Narodowym Instytutem Audiowizualnym.

Seminaria są częścią projektu „Wytwarzanie i analiza źródeł w sztukach wykonawczych” realizowanego przez IKP UW ze środków Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki.

---

<sup>9</sup> Por. Fredric Jameson, *Postmodernizm, czyli logika kulturowa późnego kapitalizmu*, przeł. Maciej Płaza, Kraków 2011.

<sup>10</sup> Tamże, s. 164.