

Widz, który zna inscenizacje Mariusza Trelińskiego z ostatniej dekady, oglądając ten spektakl, nierzadko ma déjà vu, bowiem reżyser nieraz powtarza tu sam siebie

Bartosz Kamiński \ To przedstawienie w Operze Narodowej miało być ukoronowaniem jubileuszu polskiej niepodległości – podkreśleniem, że w ostatnich stu latach również w operze powstały arcydzieła na miarę światową, które zachwycają i inspirują do dzisiaj. A jednak byłoby lepiej, gdyby ta premiera nigdy nie powstała. Mariusz Treliński zmierzył się z *Królem Rogerem* Karola Szymanowskiego już po raz trzeci – to rzadki przypadek twórcy, który co kilka lat wraca do tego samego tytułu, żeby wciąż czytać go na nowo. Jednym z najśłynniejszych przykładów takiej reżyserskiej obsesji jest *Czarodziejski flet* Achima Freyera, realizowany przez niego na rozmaitych europejskich scenach (także w Warszawie) – za każdym razem inaczej. Treliński pierwszy raz wyreżyserował operę Szymanowskiego w roku 2000 w Teatrze Wielkim w Warszawie, niedługo po swym błyskotliwym debiucie na tej wielkiej scenie (*Madame Butterfly*). Po siedmiu latach zrealizował w Operze Wrocławskiej nową inscenizację *Króla Rogera*, która następnie prezentowana była w Teatrze Maryjskim w Petersburgu i na festiwalu w Edynburgu.

Były to dwa zupełnie różne przedstawienia: w pierwszym reżyser skupił się na kryzysie wewnętrznym tytułowego bohatera, który w obecności tajemniczego obcego traci wiarę w pryncypia swojego świata i odkrywa nieznane pokłady własnej natury. Druga inscenizacja Trelińskiego ukazywała dramat władzy i brzemień odpowiedzialności, jaką ona niesie. Pierwsze przedstawienie – choć reżyser porzucił historyczny kostium przewidziany przez Iwaszkiewicza i Szymanowskiego zafascynowanych dawną kulturą śródziemnomorską i, balansując na granicy postmodernistycznego kiczu, wprowadził bogatą symbolikę oraz wiele nowoczesnych rozwiązań – było przejawem szacunku do oryginalnego zamysłu: trzech aktów odmiennych estetycznie, z akcją pełną skrótów i niedomówień, ale poprowadzoną wyraźnym łukiem, z kulminacją w centrum każdej części. Drugie przedstawienie Trelińskiego także miało czytelną dramaturgię, wywiedzioną tyleż z libretta, co z pełnej napięć muzyki Szymanowskiego, i było umiejętną transpozycją opowieści o średniowiecznym władcy Sycylii w czasy współczesne.

W obecnej inscenizacji *Króla Rogera* można dostrzec syntezę elementów poprzednich przedstawień, zarówno w warstwie interpretacyjnej, jak i estetycznej, ale

w miarę oglądania spektaklu staje się coraz bardziej jasne, że Mariusz Treliński nie ma nic nowego do powiedzenia i usilnie próbuje stworzyć nastrój tajemniczy i pozory głębi za pomocą tanich chwytów. Dwa akty połączono w jedną część. Scenograf Boris Kudlička zbudował na scenie imitację modernistycznej parterowej rezydencji: jest to najpierw centrum dowodzenia władcy, z konferencyjnym stołem ustawionym w centrum, a następnie jego prywatne zacisze – wystarczy, że na scenie pojawią się skórzane sofy. Za tonącymi w półmroku przeszkłonymi przestrzeniami majaczy wysoki żywopłot, który w pewnej chwili niepokojąco pulsuje, jakby ożył. Większość akcji bowiem wypełniają halucynacje i zwydy tytułowego bohatera.

Widzimy człowieka w kryzysie: duchowym, a na pewno zdrowotnym, bo Roger mdleje, a potem umiera. Zatem męczą go wizje i przeczucie śmierci. W królewskiej rezydencji, skąpanej w czerni dekoracji i kostiumów, pojawia się Pasterz – cały na białą. Objawia się w lustrze cierpiącemu władcy, jako jego odbicie, by w końcu zstąpić w snopie światła na środek konferencyjnego stołu, niczym przybysz z kosmosu. Będzie krążyć po przeszkłonych przestrzeniach, pojawiając się i znikając nam z oczu, jak niepokojące widmo. Koszmar osiągnie kulminację w bachicznym tańcu z aktu drugiego, przedstawionym tu jako brutalna ceremonia rodem z taniego horroru, w której na stole jako ołtarzu ofiarnym Roger zobaczy sam siebie. Po czym dostanie zawału serca.

Widz, który zna inscenizacje Mariusza Trelińskiego z ostatniej dekady, oglądając ten spektakl, nierzadko ma déjà vu, bowiem reżyser nieraz powtarza tu sam siebie: na przykład czarno-białymi kostiumami sugeruje podział na yin i yang – w myśl koncepcji, do której odwołał się już w *Turandot*; tworzy obrazy ukazujące erotyczne napięcie podobne do tych w *Salome*; mamy tu również echa jego *Ognistego anioła* i *Umarłego miasta*. Scenografia Borisa Kudlički z kolei nazbyt przypomina charakterystyczne realizacje Małgorzaty Szcześniak do spektakli Krzysztofa Warlikowskiego. Od lat współpracujący z tym reżyserem dramaturg Piotr Gruszczyński od pewnego czasu pomaga także Mariuszowi Trelińskiemu – trudno nie zauważyć jednak, że z dużo gorszym skutkiem. Treliński nie ma tej pomysłowości i precyzji, co Warlikowski, zwłaszcza w pracy ze śpiewakami; wybitną cechą jego artyzmu jest wyobraźnia symboliczna.

W nowym *Królu Rogerze* widać to jak na dłoni: wywrócone na nice libretto opery nie znalazło przekonującej realizacji. Dość statyczna akcja opery Szymanowskiego nie ułatwia reżyserom zadania, ale tu – mimo wielu zdarzeń na scenie – pozostaje niejasna i dramaturgicznie wątpliwa. Postaci są albo jednowymiarowe, jak niespełniona w miłości Roksana, nieustannie na rauszu, albo niedookreślone, bo kim jest w tym przedstawieniu Edrisi, mędrzec i doradca króla? Członkiem mafii trzymającej go w szachu? Spin doktorem? Treliński ponadto stara się przełamywać decorum, co daje czasem efekt niemal groteskowy: w jednym z najwspanialszych fragmentów opery, w którym muzyka oddaje splendor królewskiego wejścia do świątyni zapierającą dech w piersiach kulminacją chóru i orkiestry, Roger w tym przedstawieniu Trelińskiego myje twarz w umywalce. Tylko w enigmatycznym akcie trzecim, drugiej części spektaklu, udało się osiągnąć równowagę treści i formy, choć wspaniały obraz jest jedynie rozwinięciem pomysłu z pierwszej inscenizacji Trelińskiego. Wizja przestrzeni – a w tym przedstawieniu, można powiedzieć, zaświatów, gdzie ostatecznie trafia Roger – zawdzięcza hipnotyczną siłę bardziej misternym cyfrowym projekcjom Bartka Maciasa (z delikatną aluzją do cyklu malarskiego Romana Opalki) niż samemu Trelińskiemu, który kończy opowieść o nieszczęsnym władcy wizją narodzin dziecka Roksany i Pasterza.

Można by ten bełkotliwy i nudny spektakl skwitować wzruszeniem ramion, gdyby nie muzyka, która do widza dociera w dużej mierze... z głośników, bowiem chóry, które nie pasowały do reżysersko-dramaturgicznej koncepcji, niemal cały czas śpiewają za sceną. Powoduje to zaburzenie proporcji brzmieniowych przez większość spektaklu – także śpiew solistów dobiega czasami zza kulis i jest elektronicznie wzmocniony w nie najlepszy sposób. Przy tak zaburzonych proporcjach słyszeć wyraźnie, że orkiestra gra brzydkim dźwiękiem, a wykonaniu pod batutą Grzegorza Nowaka brakuje nie tylko polotu, ale też dramatycznego nerwu i precyzji. Jakim cudem dyrektor muzyczny Opery Narodowej przystał na kuriozalny pomysł, który okazał się gwoździem do trumny całego przedsięwzięcia? Wspaniała, pełna rozmachu, a zarazem bogata w kolory i niuanse muzyka Szymanowskiego została w tym przedstawieniu zmasakrowana.

Żal solistów, którzy w całym tym akustycznym bałaganie starali się nie tracić rezonu, nie mając oparcia w prowadzącym spektakl dyrygencie. Na największe pochwały zasłużył Tomasz Rak: intonacyjna pewność i rytmiczna precyzja w połączeniu z bardzo dobrą dykcją dały mu możliwość w niedużej tenorowej partii Edrisiego w pełni ukazać siłę i urodę głosu, co tym bardziej zasługuje na uznanie, że śpiewak dysponuje z natury wysokim barytonem. W roli Roksany obsadzono na premierze Szwedkę Elin Rombo, która imponowała dykcją i dobrym opanowaniem polskiego tekstu, a także muzykalnością, ale nie urodą głosu, który często brzmiał płasko i nazbyt ostro. Arnold Rutkowski w roli Pasterza śpiewał pewnie, a nawet brawurowo, ale bez – jakże tu potrzebnych – niuansów dynamicznych i barwowych. Obsadzony w roli tytułowej Łukasz Goliński również brzmiał dość monotennie: jego imponujący brzmieniem i nierzadko piękną, ciemną barwą baryton z rzadka osiągał głębię ekspresji, bez której *Król Roger* wydaje się jedynie cieniem samego siebie.

Józef Kański \ Wiosną 1914 roku trzydziestodwuletni Karol Szymanowski po raz drugi znalazł się we Włoszech. Tym razem trafił aż na Sycylię, skąd następnie udać się miał do Afryki. Urzeczony pięknem sycylijskich zabytków i niezwykłą atmosferą

tej przedziwnej wyspy, na której przez stulecia kultura zachodnioeuropejskiego średniowiecza splatała się w osobliwy sposób z kulturą bizantyjską i wpływami Orientu, zapragnął tym wrażeniom dać wyraz w dziele operowym. Swoim zachwytem zaraził młodego poetę Jarosława Iwaszkiewicza i razem zaczęli poszukiwać odpowiedniego na operowe libretto „sycylijskiego” tematu. Tak narodził się *Król Roger* – wspaniałe dzieło z librettem Iwaszkiewicza, głównym bohaterem czyniące autentyczną postać władającego Sycylią w pierwszej połowie XII wieku Rogera II; dawno temu miałem możliwość w monumentalnej katedrze w Palermo oglądać potężny sarkofag kryjący jego doczesne szczątki.

Chcąc przekazać widzom jak najwięcej z niezwykłego klimatu Sycylii, ułożył Szymanowski akcję pierwszego aktu w jednym z prastarych kościołów nieopodal Palermo (prawdopodobnie w Monreale), którego wnętrzu zachowało dawny bizantyjski styl. Akt drugi rozgrywa się w królewskim pałacu Rogera, także pięknie zachowanym do naszych czasów, a trzeci w antycznym teatrze greckim; wpływy Wschodu zaś sygnalizować ma postać towarzyszącego królowi arabskiego mędrca Edrisiego. Kto więc chciałby rozgrywać treść tego dzieła w innej przestrzeni albo też wszędzie i nigdzie, nie osiągnie właściwej kolejnym jego epizodom atmosfery i w oczywisty sposób sprzeniewierzy intencje autora. Zdając sobie z tego sprawę, starali się przeto usilnie realizatorzy wczesnych, nielicznych zresztą inscenizacji *Króla Rogera* dochowywać wierności pragnieniom Szymanowskiego co do wizualnej strony przedstawienia. Ba, swego czasu w Palermo wystawiono nawet tę operę (notabene przy udziale polskich realizatorów) dokładnie w tych miejscach, w których kolejne jej akty widział kompozytor, podobnie jak pod koniec ubiegłego wieku uczyniono z *Traviatą* i *Toską*. Dzisiaj, niestety, jest z tym znacznie gorzej, czego widomy dowód otrzymaliśmy niedawno na naszej reprezentacyjnej scenie.

Przeżycia i niezwykle silne emocje głównych bohaterów oraz duchowa przemiana tytułowej postaci winny być wiarygodnie i czytelnie przekazywane widzowi przez kreujących te postacie artystów. Nie powinien natomiast reżyser spektaklu zastępować ich własnymi myślami, urojeniami i obsesjami. Chcielibyśmy też, aby sceniczne działania bohaterów były wyraziste i konsekwentnie wynikały z treści libretta. Inaczej na scenie powstaje chaos, czego właśnie niedawno byliśmy świadkami. Wreszcie soliści-śpiewacy. Zaprzyjaźniony blisko z Szymanowskim i doskonale znający jego dzieło Artur Rubinstein powiedział mi kiedyś, że w jego odczuciu pieśń Roksany z drugiego aktu tej opery jest „wręcz nie do zniesienia piękna”. Jak jednak ma tego doświadczyć słuchacz siedzący na końcu widowni warszawskiej Opery Narodowej, skoro z pieśni tej docierają do niego najwyżej dwie lub trzy frazy i to podane głosem dalekim od autentycznej urody, resztę bowiem skutecznie przykrywa zbyt potężne brzmienie orkiestry?

Takich między innymi wrażeń dostarczyła nam pokazana 2 grudnia 2018 roku premiera nowej inscenizacji *Króla Rogera*. Wyróżniał się natomiast w tym spektaklu imponujący baryton Łukasza Golińskiego jako odtwórca tytułowej partii, choć nie jest pewne, czy młody śpiewak przez cały czas wiedział dokładnie, co chce swoim śpiewem wyrazić. Niemniej jego wartościowy głos oraz pięknie śpiewające chóry (co prawda ich śpiew dobiegał jedynie z głośników) były jasnymi punktami przedstawienia. To jednak trochę za mało, aby można było kontemplować je z należną satysfakcją. Zwłaszcza że, oglądając, trudno było dojść, o czym właściwie ono jest i jakie prawdy chcą przekazać jego protagoniści.