

*Miałem
cudowne dzieciństwo,
cudownych rodziców,
po prostu bajka.
Żadnej traumy,
nieszczęścia
do przeżywania
na potem.
Gdyby prawdą
było to,
że dzieciństwo
jest kluczem
do twórczości,
to powinienem
kręcić filmy
przyrodnicze
o trawce
i sarenkach”.*

Mariusz Treliński,
wywiad
dla „Zwierciadła”, 2012

Hanna Milewska

Treliński na tropie

Ma 54 lata. Jest dyrektorem artystycznym Teatru Wielkiego – Opery Narodowej w Warszawie. Reżyseruje na scenach muzycznych Europy, Ameryki Północnej i Azji. Nakręcił trzy filmy fabularne. W tym roku jego inscenizacja „Tristana i Izoldy” Wagnera otworzy sezon w nowojorskiej Metropolitan Opera – a jest to koprodukcja Met z teatrami w Warszawie, Baden-Baden i Pekinie. Otrzymał podwójną nominację do „operowego Oscara”, czyli prestiżowej International Opera Award, w kategorii „najlepszy reżyser” i (jako szef artystyczny) w kategorii „najlepszy teatr operowy”. Z dumą mówi o sukcesach stołecznego Teatru Wielkiego, który w ciągu dekady, dzięki modernizacjom technologicznym i organizacyjnym, wszedł do pierwszej ligi międzynarodowych koprodukcji. Parafrazując słowa z filmu Hitchcocka, jednego

Cała paczka kolegów z klasy zapisała się do klubu filmowego w Pałacu Młodzieży, a właściwie do dwóch klubów – na jednych zajęciach robili filmy amatorskie (Pałac udostępniał im kamery i taśmę 8 mm), na innych – oglądali i omawiali arcydzieła klasyki światowego kina, a czasem – pokazywali rówieśnikom własne dokonania.

Sami pisali scenariusze i reżyserowali, sami robili dekoracje, udźwiękowienie, montaż, a przede wszystkim – sami grali w wymyślonych przez siebie opowieściach. Pochłaniali książki. Wśród literackich fascynacji Trelińskiego były „Wyznania hochsztaplera Feliksa Krulla” Tomasza Manna, „Sklepy cynamonowe” Schulza, powieści Dostojewskiego, opowiadania Kafki. Wspomina: „Miałem przecucie, że to, o czym czytam, jest mi bliższe od tego, co mnie otacza. Że po-

egzaminów wstępnych. Mariusz Treliński jako jeden z nielicznych studentów w dziejach został przyjęty tuż po maturze, za pierwszym razem. Po drugim roku omal nie pożegnał się z uczelnią; wykładowcy zdyskwalifikowali jego dokumentalną etiudę „Film o punkach”. Było lato 1981 – granice PRL-u na chwilę zostały otwarte. Treliński zawiózł swój film na festiwal w Szwecji, dostał nagrodę, a film został kupiony przez szwedzką telewizję. Dzięki temu sukcesowi mógł zostać w Filmówce, ale, paradoksalnie, zrozumiał, że kino dokumentalne nie jest jego powołaniem.

Po studiach wiódł typowy żywot reżysera. Raz na kilka lat realizował film fabularny – pełnometrażowe dzieło autorskie. Zdarzało mu się też reżyserować sztuki dramatyczne (w warszawskich teatrach Studio i Powszechnym; w Teatrze



◀ **Debiut filmowy Trelińskiego**
(plakat Wiesława Wałkuskiego)

▼ **Pierwszy wielki sukces: „Madame Butterfly”**



z ulubionych reżyserów Mariusza Trelińskiego, można by spytać: jak artysta taki jak on stał się artystą takim jak on?

Klasa z klasą

Nie pochodzi z artystycznej rodziny; wychował się w skromnym inteligentnym domu na warszawskim Muranowie. Decydujące dla formowania się jego osobowości były lata liceum – XLV LO przy ulicy Miłej. Miał szczęście chodzić do jednej klasy (o profilu matematyczno-fizycznym!) z przyszłym operatorem filmowym Jarosławem Szodą, krytykiem filmowym Januszem Wróblewskim, malarzem i fotografem Jakubem Pajewskim, gitarzystą i kompozytorem (a dziś głównie informatykiem) Borysem Stokalskim. Nota bene uczniem równoległej klasy był Maciej Chmiel, niegdyś menadżer zespołu punkowego Dezserter, a dziś dyrektor TVP2.

winiem był się urodzić w wieku XIX. Byłem zakochany w minionej epoce. Uwielbiałem opisy cygar marki Maria Mancini, które w «Czarodziejskiej górze» Hans Castorp palił owinięty pledem na balkonie hotelu w Davos».

Lata szkoły średniej były dla Trelińskiego także okresem inicjacji muzycznej. Słuchał, tak jak jego pokolenie, punk rocka (Ramones, The Clash), a równolegle – Bacha, Wagnera, Mahlera. Do ścieżki dźwiękowej swoich pierwszych filmów włączał fragmenty z oper Wagnera; szedł za klimatem i rytmem muzyki.

Pod koniec liceum stwierdził, że film to ciekawy pomysł na życie.

Z kamerą i bez

Szkoła Filmowa w Łodzi od zawsze niechętnie patrzy na kandydatów, którzy nie mają za sobą innych studiów, a już regułą jest kilkakrotne podchodzenie do

Telewizji), a pomiędzy tymi produkcjami zarabiał na życie, czyli kręcił teledyski i reklamy. Wyjaśnia: „Kino traktowałem jako bardzo wyrafinowane hobby i tu nie szedłem na żadne kompromisy. W tym zawodzie rzeczą podstawową jest walczyć o swoje marzenia”. I tak powstały: „Pożegnanie jesieni” (1990; według Witkacego), „Łagodna” (1995; według Dostojewskiego) i „Egoiści” (2000; scenariusz Trelińskiego, Przemysław Nowakowski i Wojciecha Nowaka). W pierwszym z tych filmów podkład muzyczny do wyśmakowanej estetycznie sceny homoerotycznej stanowi aria z opery „Napój miłośny” Donizettiego.

Propozycję wyreżyserowania opery przyjął jako nową przygodę. W 1995 roku na małej scenie warszawskiego Teatru Wielkiego wystawił „Wyrzywacza serc” Elżbiety Sikory, według powieści Borisa Viana. „Przyszedłem do opery

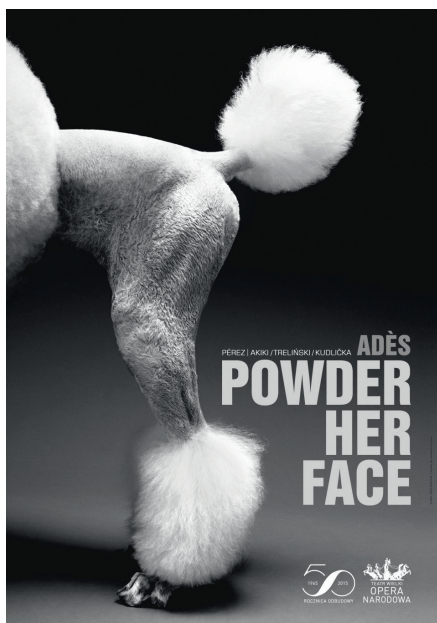
z zewnątrz. Miałem dwa cele: zburzyć sentymentalizm, kicz panujący w operze, a przede wszystkim otworzyć ją na współczesność, dać jej dynamikę i temperaturę naszych czasów”. Jego plan się powiódł, a Treliński poczuł się na operowym gruncie na tyle pewnie, że przyjął następną propozycję z Teatru Wielkiego: „Madame Butterfly” Pucciniego (1999). Traf chciał, że zdjęcia ze spektaklu zobaczył Placido Domingo, który był wówczas dyrektorem Opery Waszyngtońskiej. Obraz łodzi sunących po scenie jak po tafli morza, na tle krwawego zachodu słońca, tak urzekł i zaintrygował słynnego śpiewaka, że po prostu zadzwonił do Trelińskiego



Stały scenograf i przyjaciel
– Boris Kudlička

i zaproponował mu zrealizowanie tejże opery w Waszyngtonie. Tak oto spełnił się amerykański sen polskiego artysty. Tak oto reżyser filmowy rozstał się z kinem, choć w wywiadach wspomina o za-

Motyw blichtru na plakacie
do „Powder Her Face”



miarach ekranizacji „Don Giovanniego” i „Balladyny”.

Z perspektywy lat tak postrzega przebytą drogę: „Kiedy pojawiłem się w operze, była ona dla mnie czymś w rodzaju muzeum, miejscem zamkniętym, które nie korespondowało ze sztuką współczesną, wręcz nie dostrzegało szalejących wokół zmian i postępu, z uporem nie zauważało nowych gazet, ubrań i karoserii samochodów. Opera była reliktem z innej epoki. Trzeba było więc otworzyć drzwi i wprowadzić ludzi z zewnątrz, reprezentujących inne dziedziny. Moja siła polegała również na tym, że wcześniej byłem reżyserem filmowym, który chciał, by opera była królestwem muzyki, jednak bez muzealnych, staroświeckich ram reżyserskich. Użyłem więc swojej filmowej wiedzy, by stworzyć muzyce inną przestrzeń. Zapraszałem do współpracy fotografików oraz wielkich projektantów, jak Joanna Klimas, Gosia Baczyńska czy Arkadiusz. Z Borisem Kudličką, z którym współpracuję od lat, ze spektaklu na spektakl podnosiliśmy poprzeczkę. Z każdą kolejną inscenizacją dysponowaliśmy coraz bardziej zaawansowanymi technologicznie urządzeniami, dzięki którym scenografie stawały się nowocześniejsze, bardziej energetyczne”.

Bez względu na obszar aktywności artystycznej, Treliński chce dzielić się z widzami spostrzeżeniami na ważne dla niego tematy – i jego zdaniem opera może je wyrazić nie gorzej niż kino. W jaki sposób? „Reżyserując opery, poruszamy się na krawędzi niemożliwego. Kompo-

Celebrycka śmierć w „Traviacie”

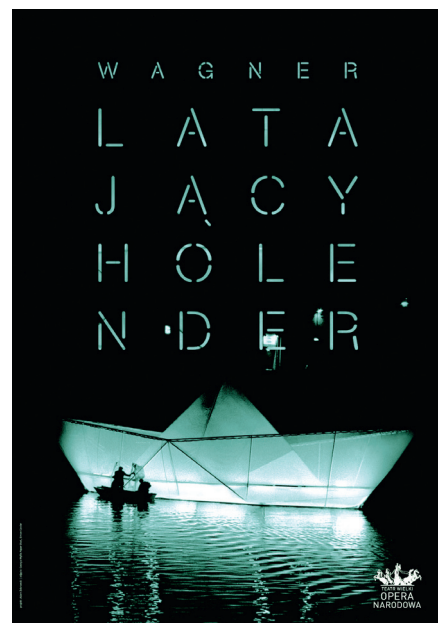


zytor przeznaczył utwór do wystawienia na scenie, gdzie kluczem do wszystkiego jest pewna prawda sceniczna, wiarygodność. Opera zawsze pozostanie konwencją. Jest tak różna od rzeczywistości jak śpiew od mowy, trzeba to uznać i równocześnie nadać temu znamiona prawdy. Moje pierwsze inscenizacje polegały na podkreślaniu tej sztuczności, dzięki wykorzystaniu stylu kabuki, transu, rytmu zwolnienia, a nawet dell'arte. Było jasne, że chodzi o świat przetworzony. Później flirtowałem z realizmem. Dziś znalazłem, nazwijmy to, mój własny realizm magiczny, w którym wymiar nadrealny łączy się z tym, co zwyczajne i błahe. Rzecz w tym,



▲ „Borys Godunow” – plakat

▼ „Latający Holender”
i żywioł wody na scenie



by spróbować dogonić wyobraźnię kompozytora.”

Litery i nuty

Piętnaście lat po amerykańskim debiucie Treliński pokonuje kolejny poziom gry o... właściwie o co? O sławę? O pozycję na operowej mapie świata? To wszystko już zdobył. Teraz gra dla Polski – dla naszych teatrów i artystów. Mówi: „Kiedy studiowałem w łódzkiej Filmówce, często słyszałem: «Cokolwiek byś zrobił, i tak zostaniesz polskim reżyserem». Tylko że to była inna Polska. Wtedy marzeniami uciekało się jak najdalej. Dziś jestem coraz częściej dumny z miejsca, w którym

śledzenie z bliska gestykulacji i mimiki wokalistów czy detali scenograficznych.

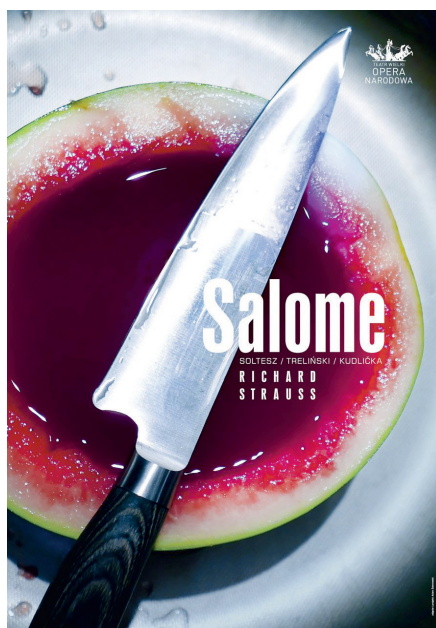
Długofalowo przygotowuje się do inscenizacji. Wiedząc w roku 2016, że, powiedzmy, w 2021 wyreżyseruje „Makbeta” Verdiego w operze w Bangkoku, zacząłby od zaraz słuchać muzyki – jednego, dwóch wybranych nagrań danej opery. Czytałby prace filozoficzne i psychologiczne poświęcone problemowi władzy; czytałby eseje o Szekspirze. Przyglądałby się ludziom na ulicy, szukając w tłumie osoby, której twarz, sylwetka, chód pasowałyby do wyobrazonego Makbeta lub Lady Makbet itd. Kiedy nastałby czas prób, znalazłby na pamięć libretto i muzykę

z warstwą muzyczną (także np. z akustyką sceny). I Trelińskiemu się to udaje.

Pracuje tak intensywnie, że w warszawskim mieszkaniu spędza w sumie tylko dwa miesiące w roku. Wyznaje: „Lubię Polskę, ludzi, swoje przyjaźnie, wspólne doświadczenia, krajobrazy. W połowie życia nie zamieszkałbym nagle w Hiszpanii. Próby operowe wszędzie są takie same. Tworzę własną przestrzeń. Tam jestem u siebie, w swoim spektaklu, tu się naprawdę czuję dobrze, tym żyję”.

Prawda mitu

Kluczem do zainteresowania daną operą jest dla niego libretto, czyli opowieść



Plakat do warszawskiej inscenizacji „Salome”

żyję. Ameryka ma wielki respekt dla polskiej sztuki, zwłaszcza jej teatralnych korzeni”.

Pracował m.in. w brukselskiej La Monnaie, w Welsh National Opera w Cardiff, w berlińskiej Staatsoper, w petersburskim Teatrze Maryjskim, w Tel Avivie, Los Angeles, Bratysławie, Poznaniu, Wrocławiu. Reżyserował m.in. opery Czajkowskiego („Dama pikowa”, „Eugeniusz Oniegin”, „Jolanta”), Verdiego („Otello”, „Traviata”), Pucciniego („Cyganiaeria”, „Turandot”, „Manon Lescaut”), Wagnera („Latający Holender”), Glucka („Orfeusz i Eurydyka”), Szymanowskiego („Król Roger”).

Jest pracowity, skrupulatny, dopieszcza każdy szczegół ruchu scenicznego – choćby nawet nie był on widoczny dla widza z II balkonu. Zresztą, zwyczajowe dziś rejestracje oper na DVD i transmisje spektakli umożliwiają melomanom



„Salome” i motyw krzywdy dziecka

i miałby oczywiście ułożoną w głowie koncepcję interpretacyjną i szereg szkiców.

Co to znaczy – znać muzykę? Czy znać każdą nutę w partyturze? Treliński nie ukrywa, że nie ma wykształcenia muzycznego, nie gra na żadnym instrumencie, nie czyta biegle nut. Niektórzy krytycy robią z tego zarzut, powód do drwiny i lekceważenia. A przecież czytanie partytur nie jest warunkiem sine qua non reżyserii operowej. Warunkami podstawowymi są: słyszenie muzyki, wrażliwość na barwę dźwięku, rytm, tempo i dynamikę; znajomość podstaw emisji głosu, a przede wszystkim – respektowanie uwag dyrygenta i śpiewaków. To do nich należy ostatnie słowo, gdy chodzi o synchronizację śpiewu i ruchu scenicznego. Do reżysera natomiast należy przekonanie śpiewaka, że dany gest, dane działanie (o ile fizjologicznie wykonalne) jest sensowne z punktu widzenia treści opery i spójności

o czymś i o kimś, jakiś wariant ludzkiego losu, osadzony w konkretnych realiach czasoprzestrzennych i obudowany szczegółami przez librecistę. Praopowieściami, pramatkami wszystkich librett są mity, fundamenty naszej kultury. Mity są uniwersalne, dlatego opera z wieku XVII czy XIX może się stać bardzo bliska dzisiejszym odbiorcom. Według Trelińskiego: „Odtwarzamy mity. Codziennie spotykamy na swej drodze Orfeusza, Giovanniego, Otella. Opera przenosi nas w świat idealny, budzi wzruszenie, daje energię i za tym się tęskni”. Analiza antycznych mitów pozwala zrozumieć zachowania, problemy, motywacje i cele ludzi w każdej epoce – opera może dać widzowi narzędzia do psychoanalizy, nie tylko do analizy bohaterów scenicznych, lecz także samego siebie: „Nie wyobrażamy sobie, że sami moglibyśmy być Salome, która ścina głowę i całuje usta. Nie czujemy smaku śmierci i lepkiej krwi. Moim zadaniem jako artysty,

jak to rozumiem, jest przebicie tej siatki bezpieczeństwa i zbudowanie sytuacji, w której realizacja dotknie nas tu i teraz. Używam różnych wytrychów, by uczynić tę historię bolesną dla nas dzisiaj”.

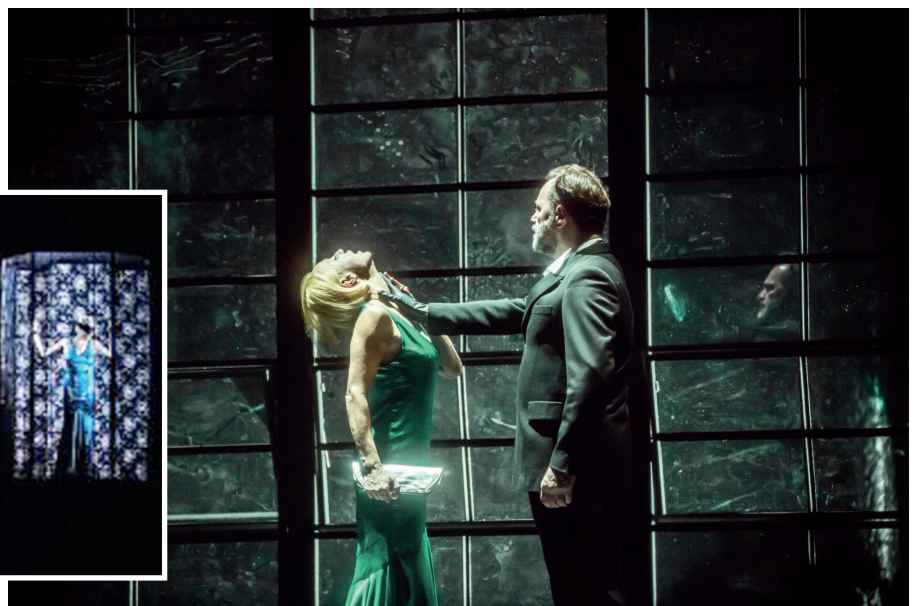
Spektakle Trelińskiego są jak wehikuł czasu, przenoszący „oryginalne” sytuacje i postaci w scenerię nam współczesną: podkreślają uniwersalną wymowę i, zarazem, aktualność poruszanych problemów. Reżyser nie chce mrugać do widza porozumiewawczo, mówiąc: Ja wiem i wy wiecie, i ja wiem, że wy wiecie, że w tej operze o nic nie chodzi, tylko o to, żeby postali w ładnych strojach przez

► **„Zamek Sinobrodego”**
– niebezpieczna gra

▼ **Projekcja znosząca granice sceny:**
„Zamek Sinobrodego”



czynki przez dziadka. Wprowadzenie na scenę sobowtórów postaci (kilkanaście Eurydyk, siedmiu carewiczów w „Borysie Godunowie”, cztery Salome) czasem ilustruje rozszczepienie osobowości jako mechanizm obronny, czasem – jak w przypadku cienia Oniegina – uosabia stracone szanse na miłość i wartościowe życie. Wspólny nocny powrót z imprezy wesolej dziewczyny i atrakcyjnego zblazowanego mężczyzny staje się punktem wyjścia dla historii Judyty i Sinobrodego. Współczesne modne meble i ubrania, gadżety, klubbing to elementy inscenizacji np. „Cyganerii”, „Traviaty”, „Powder Her Face”; to symbole powierz-



wyłączyć. Orfeusz ogląda transmisję kremacji zwłok Eurydyki. Hrabina z „Damy Pikowej” dogorywa otoczona sprzętem medycznym i kliszami rentgenowskimi. Obląkane oczy kalekiego chłopca – Jurodiwego z „Borysa Godunowa” – patrzy z wielkiego ekranu.

Treliński wyznacza złożone zadania aktorskie śpiewakom; dba, aby nie tylko wokalnie, lecz także fizycznie i intelektualnie byli w stanie unieść trudy roli. Przywiązuje wagę do doboru wszystkich wykonawców, również tancerzy. Na przykład sceny taneczne w jego „Traviacie” i w „Salome” mają kluczowe znaczenie.

dwie godziny i ładnie zaśpiewali, a potem się uklonili. Teatr operowy, tak jak teatr dramatyczny, tak jak klasyka filmu, może komentować rzeczywistość, może wstrząsać, wzruszać, oczyszczać.

W operach wybieranych przez Trelińskiego do realizacji powtarzają się motywy narracyjne i typy bohaterów, wokół których reżyser wydeptuje tropy interpretacyjne. To m.in. zgnębiona kobieta, dziecko naznaczone traumą, sobowtór, małżeństwo, śmierć, namiętność, blichtr, władza. Podchodząc wnikliwie do libretta, nakładając je na siatkę mitów, odwołując się do dorobku kultury i nauki różnych epok i kultur, szukając odniesień do terażniejszości, Treliński stawia na odkrywcze, czasem prowokacyjne hipotezy interpretacyjne i śmiałe rozwiązania inscenizacyjne. W niedawnym wystawieniu „Salome” Ryszarda Straussa pokazał tytułową bohaterkę jako ofiarę pedofilii; wcześniej uzasadniał oziębłość i okrucieństwo dorosłej Turandot z opery Pucciniego wykorzystywaniem dziew-

chowności, efekciarstwa, konsumpcjonizmu – zjawisk i postaw występujących tak w XIX-wiecznym Paryżu, jak i w latach 30. w Londynie czy w roku 2015 w Polsce.

Scena bez granic

Treliński potrafi rozciągać przestrzeń i czas; pokazać to, co mogłoby się dziać gdzie indziej i kiedy indziej, co działo się równocześnie, albo przed wydarzeniami, które zostały opisane w libretcie. Dzięki projekcjom wideo i holograficznym widz może zajrzeć do snów i marzeń bohaterów, nawet niewidomej Jolanty. Wiele pomysłów inscenizacyjnych na długo zostaje w pamięci. Jak obrazki w fotoplastykonie przesuwają się kieszenie ze scenografią do kolejnych epizodów „Traviaty”; wiruje scena obrotowa, na której mała Turandot wciąż przekracza próg pokoju. Modne czerwone buty kusząco tańczą przed Zerliną. Migocze obraz w telewizorze, którego konająca Traviata nie ma już siły ani oglądać, ani

Otoczył się gronem stałych współpracowników, kreatywnych i solidnych, prawdziwych przyjaciół. Najważniejszy z nich to Boris Kudlička, słowacki scenograf od lat mieszkający w Polsce.

Inspiracji szuka wszędzie – w tragediach antycznych i w hitach popkultury, w obrazach Hoppera i filmach Buñuela, w telewizyjnych tokszołach i rytuałach liturgii. Szukając dzieł ciekawych dla siebie, wprowadza na polskie sceny utwory premierowe („Powder Her Face” Adèsa) lub od dawna niewystawiane („Latający Holender” Wagnera).

Wśród planów na najbliższe lata wymienia m.in. „Umarłe miasto” Korngolda i „Lulu” Berga.

Teraz czekamy na „Tristana i Izoldę”. Treliński zdradza: „«Tristan» był moją obsesją od dawna, mówiłem sobie, że będę mógł się nim zająć, jak już będę reżyserem u schyłku, a tymczasem mogę pracować nad nim już teraz, w sile wieku”.