

Odrobiona lekcja

Bartosz Kamiński \ Opera Narodowa od kilku lat konsekwentnie włącza do swojego repertuaru tytuły, które można uznać za kamienie milowe w historii polskiej opery, próbując tym samym wzbogacić ilościowo ubogi kanon narodowy złożony z dzieł Stanisława Moniuszki i Karola Szymanowskiego. Po *Gopłanie* Żeleńskiego oraz *Erosie i Psyche* Różyckiego przyszła pora na *Manru* Ignacego Jana Paderewskiego. Choć tego utworu akurat nie lekceważono – poprzednia inscenizacja w Warszawie (1991) zapisała się wspaniałym debiutem scenicznym Małgorzaty Walewskiej w roli Azy oraz imponującym obrazem maszerujących wprost na widownię Cyganów, którzy wylaniali się z czeluści odsłoniętego na tę okazję zascenia. Wybór jedynej opery Paderewskiego na inaugurację sezonu 2018/2019 wydawał się zatem oczywisty, zważywszy na rolę, jaką ten światowej sławy pianista i gorący patriota odegrał w burzliwym czasie poprzedzającym odzyskanie przez Polskę niepodległości. Warto odnotować, że premierze w towarzyszyła wystawa dokumentująca nie tylko wielką karierę artystyczną, lecz także polityczne osiągnięcia Paderewskiego.

Trzeba podkreślić, że tematyka ukończonego w 1900 roku *Manru* (którego libretto powstało na podstawie powieści *Chata za wsią* Józefa Ignacego Kraszewskiego) jest dziś zadziwiająco aktualna. Opowieść o góralce zakochanej w tytułowym Cyganie i odrzuconej przez wiejską społeczność ukazuje głęboko zakorzenioną ksenofobię i zabobon ludu i nader wyraźnie współbrzmi z dzisiejszymi niepokojami i pytaniami o tożsamość wspólnotową. Głównym tematem opery Paderewskiego, choć to melodramat w podstawowej warstwie, jest dramat wykorzenienia – niejako podwójny, bo cierpi nie tylko *Manru* (który z miłości porzucił życie w taborze), ale również *Ułana* (desperacko próbująca odzyskać względy matki i reszty współziomków).

Figura obcego i problem wykluczenia, na które w wywiadach przed premierą zwracał uwagę Marek Weiss, mogły stać się podstawą do prawdziwie frapującej interpretacji scenicznej, jaką było choćby brawurowe przedstawienie *Halki* na tej samej scenie w reżyserii Natalii Korczakowskiej, prowokujące do dyskusji o trwałości feudalnych podziałów i narodowych mitów. Tymczasem nowy warszawski *Manru* (przedstawienie powstało w koprodukcji i trafi też do repertuaru Teatru Wielkiego w Poznaniu) nosi kostium bliski naszym czasom, ale wkład reżysera i współczesność inscenizacji na konfekcji się kończy. Tandetny dom weselny zastąpił wiejską zabawę w akcie pierwszym, w akcie trzecim zamiast cygańskiego taboru – w nie mniej imponującym obrazie co w poprzedniej inscenizacji – wjeżdża powoli na motorach hipisowska komuna, a dekoracje i kostiumy Kaspara Glarnera zdają się mieć w sobie tyleż zamierzony, co niezamierzony kicz.

Najszlachetniejszy w wyrazie jest kameralny akt środkowy, ukazujący biedną egzystencję zakochanych wyrzutków, ale i tu reżyser podąża ślepo za literą libretta, budując sztampowe sytuacje, bez śladu głębszych motywacji postaci, ani o jotę nie wzbogacając roli trzeciej co do ważności postaci – wioskowego odmienca *Uroka*, zakochanego w *Ułanie*, ale gotowego uwarzyć miłosny napój, dzięki któremu dziewczynie chwilowo uda się zatrzymać męża ogarniętego nagłą tęsknotą do wolności. Pozostaje piękny obraz podzielonej w pionie sceny, kiedy nad skromnym domostwem pary

bohaterów w zupełnej pustce pojawiają się znenacka dawni kompani *Manru*, w tym skrzypek grający tęskną cygańską melodię. Na wyrazisty gest reżyser zdobył się dopiero w finale, każąc *Ułanie* pozostać przy życiu i poświęcić się dziecku, a *Manru* zniknąć za horyzontem z kolumną harleyowców. Tym samym tragiczne zakończenie opery (według autora libretta i samego Paderewskiego, który kontrolował prace nad tekstem, *Ułana* rzuca się w toń jeziora, a *Manru* ginie zaraz potem zepchnięty ze skały) straciło na dramatyzmie, brzmiąc nazbyt patetycznie.

Nie ma co ukrywać – *Manru* arcydziełem nie jest. Jego najsłabszym elementem jest pełne dramaturgicznych mielizn libretto Alfreda Nossiga, napisane po niemiecku, gdyż zamawiającym była opera w Dreźnie (premiera 1901). Tłumaczenia tekstu na język polski, na potrzeby polskich teatrów, podejmowano się kilkakrotnie, ale kwiecista maniera oryginału za każdym razem skutkowałą tekstem pełnym spółgłoskowych zbitek i trudnym do śpiewania. Taki też jest przekład Stanisława Rossowskiego, którego – jak podaje program przedstawienia – użyto w Warszawie.

Największe kłopoty z tekstem ma z oczywistych powodów wykonawca roli tytułowej, słowacki tenor Peter Berger. Im dłużej śpiewał, tym mniej zrozumiałe. Szwankowała nie tylko artykulacja, ale też – co zazwyczaj z tego wynika – fraza, jej dynamika, barwa i ekspresja. W namiętnym duecie miłosnym w akcie drugim Berger śpiewał już na tyle zmęczonym głosem, z niepewną intonacją, że obsadzona w partii *Ułany* Ewa Tracz wyraźnie go przyćmiewała. Młoda sopranistka zaś doskonale panowała nad niełatwą, rozpiętą na szerokich łukach materią tej partii, zwłaszcza w akcie drugim dającym jej pole do popisu: od pięknej kołysanki śpiewanej *mezza voce* aż po brzmieniowo nasycone frazy miłosnej ekstazy.

Najbardziej złożoną (także muzycznie) rolą jest targany sprzecznymi uczuciami *Urok*. Mikołaj Żalasiński, choć jego nośny baryton nie ma najprzyjemniejszej dla ucha barwy, potrafił ukazać emocjonalną różnorodność tej partii – od szyderstwa po rozpacz. Anna Lubańska (*Jadwiga*, matka *Ułany*) i Dariusz Machej (*Oros*, wódz Cyganów) również w pełni wykorzystali potencjał wokalny powierzonych im ról. Monika Ledzion-Porczyńska obsadzona w roli *Azy*, *Cyganki* od dawna mającej słabość do *Manru*, brzmiała żywiołowo: jej mocny mezzosopran górował nad pozostałymi głosami, ale śpiewaczka dla emisji forte poświęcała czasami zbyt wiele, w tym subtelność wyrazu, a nawet precyzję rytmiczną.

Część winy leży po stronie dyrygenta. Muzyka opery Paderewskiego jest wprawdzie eklektyczna, łączy idee dramatu wagnerowskiego, emocjonalność włoskiego weryzmu i elementy przetworzonego folkloru, niemniej daje możliwość stworzenia pasjonującej muzyczno-dramatycznej opowieści. W Operze Narodowej partytura została potraktowana z należyтым szacunkiem, wiele fragmentów urzekło brzmieniową urodą, ale zabrakło pasji. Grzegorz Nowak wydawał się czuć jedynie nad grą orkiestry, nie nad ekspresją całości. Cyzelowanie instrumentalnych szczegółów czasami odbywało się kosztem potoczności narracji, a mało elastyczne tempa nie pozwalały wygenerować należytego napięcia i oddać skali dramatu. W takiej interpretacji finał tym bardziej zabrzmiał patetycznie i sztucznie.