

MARCIN BOGUCKI

„GOPLANA”, CZYLI KONSERWATYWNY ZWROT W TEATRZE WIELKIM

Teatr Wielki – Opera Narodowa w Warszawie
Władysław Żeleński

GOPLANA

reżyseria, scenografia i kostiumy: Janusz Wiśniewski, dyrygent:
Grzegorz Nowak, opieka choreograficzna: Emil Wesołowski, ruch
sceniczny: Bartosz Zyśk, reżyseria świateł: Felice Ross,
charakteryzacja: Dorota Sabak, projekcje wideo: Ewa Krasucka,
animacja rysunkowa: Matijos Gebreselassie, przygotowanie chóru:
Mirosław Janowski, premiera: 21 października 2016

W ostatnich latach Teatr Wielki w Warszawie wypełniał swoją misję sceny narodowej, realizując Projekt P, w ramach którego nie tylko wspierał powstawanie nowych dzieł, ale łączył kompozytorów z reżyserami teatralnymi, umożliwiając im debiut w operze. Jeśli pojawiało się jakieś dzieło z żelaznego polskiego repertuaru, starano się zapewnić jego nieoczywiste odczytanie: *Straszny dwór* dostał się w ręce brytyjskiego reżysera Davida Pountneya, *Halka* została powierzona debiutującej na dużej operowej scenie Natalii Korczakowskiej, zaś kierownictwo muzyczne – znanemu z interpretacji muzyki dawnej Markowi Minkowskiemu. Od tego sezonu dyrekcja postanowiła zmienić politykę teatru – po zakończeniu kilkuletniego cyklu nowych zamówień i wystawieniach znanych polskich utworów zwrócono się ku zapomnianym lub rzadziej grywanym dziełom. Serię, której zwieńczeniem ma być inscenizacja *Manru* Paderewskiego na stulecie niepodległości, rozpoczęto *Goplaną* Władysława Żeleńskiego w reżyserii Janusza Wiśniewskiego.

Wybrano to dzieło z paru powodów: bardzo dobrego przyjęcia na prapremierze w 1896 roku, reprezentatywności dla stylu kompozytora oraz tematu wysnutego z dramatu Juliusza Słowackiego. W zamieszczonym w programie wnikliwym esej Marcin Gmys prosi jednak widzów, by zapomnieli o *Balladynie*, gdyż tylko w oderwaniu od niej można docenić libretto opery. Niestety, trudno nie dostrzec, że porównanie wypada zdecydowanie na niekorzyść Ludomiła Germana. Tekst został napisany przez niego od nowa. German upraszcza historię *Balladyny* i skupia się przede wszystkim na wątku miłosnym: nieszczęśliwym uczuciu *Goplany* do *Grabca* oraz trójkacie miłosnym: *Kirkor* – *Balladyna* – *Kostryn*. Temat żądzy władzy został potraktowany drugoplanowo, inaczej też pokazano układ sił rządzących światem: odpowiedzialność ludzi za swoje czyny jest znikoma, gdyż wszystko reżyserowane jest przez *Chochlika* – *spiritus movens* akcji, *Balladyna* zaś zostaje ukarana nie przez *Opatrzność*, lecz ginie od pioruna *Goplany*. W wersji Germana *Balladyna* została pozbawiona gęstej,

szekspirowskiej atmosfery, dostajemy w zamian jednowymiarową historię miłosną w baśniowym kostiumie.

Gmys określa *Goplanę* jako arcydzieło szlachetnego eklektyzmu i wylicza nawiązania, które można znaleźć w partyturze. Jest to wyjątkowo przychylna interpretacja lub eufemizm mający po prostu przykryć brak indywidualnego języka muzycznego. Żeleński sytuuje się między Gounodem a Wagnerem: odwołuje się do gatunku *grand opéra*, wybiera jednak formę bardziej kameralną w stylu *Fausta*, a nie widowiskową z pierwszej połowy XIX wieku, czerpie też raczej z wczesnych, romantycznych dzieł Wagnera niż z późniejszych jego dramatów muzycznych. Da się to usłyszeć w uwerturze łączącej „lohengrinowskie” smyczki z „wodną” ekspresją dętych, wziętych jakby z *Wełtawy* Smetany. Wydaje się z początku, że ta intensywność emocjonalna będzie cechować także resztę opery, ustępuje ona jednak miejsca lżejszej formie, w której większy nacisk spoczywa na liryzmie i rodzajowości. Znajdzie się w niej miejsce i dla popisów wokalnych (liryczno-koloraturowa partia tytułowa, której pewne fragmenty przywodzą na myśl Małgorzatę z *Fausta*), i dla rytmów tańców narodowych (choćby w potraktowanej z ironią partii Grabca). Widziana z tej perspektywy, operowa wersja *Balladyny* jest zmarnowaną szansą, szczególnie jeżeli weźmiemy pod uwagę oryginalność dramatu Słowackiego, łączącego wątki szekspirowskie z inspiracjami ludowymi. *Goplana* nie jest polską odpowiedzią na Wagnera i jego próbę przepracowania mitologii w epoce nowoczesnej, świat fantastyczny jest w niej dużo prostszy i bardziej naiwny.

Do pracy nad operą zaproszono Janusza Wiśniewskiego, reżysera o rozpoznawalnym stylu, który debiutował *Balladyną* w Poznaniu w latach siedemdziesiątych. Zainscenizował *Goplanę* jako makabryczną rewię. Jeszcze przed uwerturą kurtyna podnosi się, ukazując pustą scenę wypełnioną oparami niebieskiego dymu. Pierwszymi dźwiękami, które słychać, są jęki i zawodzenia chóru duchów zza sceny. Zanim jednak

zobaczymy ich pochód, przez scenę przebiega postać niosąca osła na grzbiecie. Sytuacja wydaje się absurda, po sekundzie jednak uświadamiamy sobie, że obraz ten jest dziwnie znajomy – to ożywiona wersja jednego z *Kaprysów* Goi. W chórze trzęsących się ze strachu duchów także da się rozpoznać bohaterów wziętych z dzieł malarskich. Nie wszystkie odwołania są rozpoznawalne, niektóre staną się oczywiste dopiero w trzecim akcie, gdy duchy zjawiają się z Grabcem na zamku Kirkora, innych nie da się odszukać, nawet posiłkując się ściągawką zamieszczoną w programie.

Na scenie spotykają się przybysze z różnych światów: para staruszków z obrazu *Amerykański gotyk* Granta Wooda pojawia się obok grupy ukrzyżowania z obrazu Emila Noldego oraz surrealistycznych postaci wziętych wprost z wyobraźni Wiśniewskiego. Łączy je wszakże jedna cecha – mocny makijaż, zmieniający ich twarze w maski. Nie jesteśmy pewni, czy jest to świat żywych, czy umarłych. Dotyczy to wszystkich bohaterów, zarówno postaci fantastycznych, jak i ludzi. *Goplana*, *Skierka* i *Chochlik* to trzy topielice zapożyczone jakby z malarstwa młodopolskiego, z nieokreślonej przeszłości pochodzą niżej sytuowani bohaterowie (*Balladyna*, *Alina*, *Wdowa*, *Grabiec*). *Kirkor* i *Kostrzyn* odstają wyraźnie od reszty. Ubrani są w plastikowe zbroje w żywych kolorach (podobnie ich świta), noszą też buty na koturnach. Ich pojawieniu się na scenie towarzyszy niezamierzony śmiech – jakby postaci z komiksu dla dzieci wkroczyły w świat rodziny Addamsów.

Przedstawieniu Wiśniewskiego brakuje nerwu dramatycznego. Kolejne sceny układają się w ciąg malowniczych *tableaux* wyprowadzonych ze świata makabrycznej, ale jednak niegroźnej fantasmagorii. Wszystko skąpane jest w niezdrowych zestawieniach błękitu i zieleni, spowite dymem. Na scenie dominuje umowność: kulisy opatrzone są cytatami z libretta, fantastyczne postaci pojawiają się w „magiczny” sposób z zapadni, *Grabiec* markuje ruchy wiosłem, płynąc po scenie w automatycznie sterowanej łodzi. Wiśniewski

posługuje się chętnie prostymi metaforami, które niewiele jednak wnoszą do interpretacji dzieła – dziewczynka w czarnej sukience uosabia jaskółkę prowadzącą Kirkora do chaty Wdowy, duch Aliny to ubrana na białą tancerka, do złudzenia przypominająca grającą tę postać śpiewaczkę.

W przedstawieniu brakuje także nośnej metafory, która mogłaby uzasadnić konflikty w świecie ludzi i zjaw. Trudno domyślić się, dlaczego historia *Balladyny* pojawia się w tym ożywionym muzeum. Groteskowa rzeczywistość Wiśniewskiego stoi w zdecydowanej sprzeczności z muzyką Żeleńskiego, w której dominuje liryzm i prostota. Reżyser próbował dość mechanicznie przenieść swoją stylistykę do opery. To, co mogło się sprawdzać w swobodniejszej, po trosze kabaretowej formie dramaturgicznej z pulsującą muzyką Satanowskiego, który często współpracował z Wiśniewskim, zupełnie nie przystaje do romantycznej z ducha ekspresji Żeleńskiego.

Orkiestrę Teatru Wielkiego poprowadził Grzegorz Nowak, ceniony interpretator polskiej muzyki, sprawnie prowadząc ją przez meandry partytury. Dbał o odpowiednią ekspresję momentów bardziej dramatycznych (finały aktów z chórami), jak i tych potraktowanych z humorem (rytmy mazurkowe powiązane z postacią Grabca, notabene w inscenizacji Wiśniewskiego pozbawione komizmu). Przedstawienie stało na dobrym poziomie wokalnym: wśród solistów wyróżniała

się Edyta Piasecka w roli tytułowej, łącząca liryczną ekspresję z czysto wykonaną koloraturą, odstawał nieco Rafał Bartmiński w roli Grabca; zbyt wysoka partia wyraźnie mu nie odpowiadała. Niestety, śpiewacy wydawali się zagubieni na scenie, jakby pozostawieni bez pomocy reżysera, posiłkowali się więc konwencjonalnymi operowymi gestami.

Przede wszystkim jednak zawód sprawiło samo dzieło – nie tylko upraszczające dramat Słowackiego, lecz także niezborne pod względem literackim, sprawiające problemy śpiewakom przez trudne zbitki samogłosek i nieciekawe muzycznie. Pod tym względem *Goplana* wydaje się ulepiona z cytatów użytych dosłownie, a nie przekształconych w oryginalną konstrukcję. Tragedia Słowackiego została zamieniona w błahą historię miłosną w kostiumie, i to z niejaką nonszalancją, gdyż kompozytor nie liczy się nawet z prozodią tekstu, układając muzykę do słów niezgodnie z ich akcentami.

Inscenizację *Goplany* można potraktować jako symptom konserwatywnego zwrotu w polityce repertuarowej Teatru Wielkiego. Projekt P był wyjątkowym na skalę kraju cyklem, wspierającym polskich kompozytorów współczesnych, obecnie zaś dyrekcja wydaje się spłacać dług przeszłości, udając się na poszukiwania operowego arcydzieła w mrokach okresu rozpościerającego się od późnego Moniuszki do późnego Szymanowskiego. Na razie nie wypadają one zbyt szczęśliwie – operze Żeleńskiego daleko do *Rusałki* Dvořáka.