

Dziś prawdziwych Cyganów już nie ma?

AUTOR: DOROTA KOZIŃSKA

Po wystawieniu w TW-ON *Manru* jest dalej obcy wśród swoich.

Mało kto dał się przekonać, że Paderewski mógł być wybitnym kompozytorem operowym.

■ Obcego łatwo wymazać z pamięci, zwłaszcza kiedy jest obcym wśród swoich. „Kochajmy Polskę, bracia nieszczęśliwi, jakżeby brat miał zdradzić swego brata?! (...) Izraelowi wieczne daj zjednanie z Narodem Polski, bratem naszym, Panie” – pisał dziewiętnastoletni Alfred Nossig na łamach „Gońca Wielkopolskiego”. Jego młodzieńcze poglądy spotkały się w równej mierze z wrogością rabinów i obojętnością braci Polaków. Nossig – uznawszy, że nie ma przyszłości dla Żydów żyjących w diasporze – ze zwolennika asymilacji stał się żarliwym syjonistą. W trakcie obrad I Kongresu Syjonistycznego w Bazylei poróżnił się jednak z Theodorem Herzlem i od tamtej pory na własną rękę głosił ideę powrotu Żydów do Palestyny. Większość życia spędził z dala od rodzinnego Lwowa. Na początku XX wieku osiadł na stałe w Berlinie. Po dojściu Hitlera do władzy przeniósł się do Szwajcarii. Przez kilka lat zabiegał o środki na realizację monumentalnej kompozycji rzeźbiarskiej, którą zamierzał umieścić na górze Karmel jako „symbol światowego pokoju i założenia ojczystej siedziby dla Żydów w Palestynie”. Wreszcie trafił do Pragi i nie wiadomo, dlaczego tam został po aneksji części terytorium Czechosłowacji do III Rzeszy. Nie do końca też wiadomo, w jakich okolicznościach wyładował w getcie warszawskim i czy Adam Czerniaków rzeczywiście mianował go kierownikiem wydziału kultury w Judenracie na polecenie władz niemieckich. W lutym 1943 roku Żydowska Organizacja Bojowa wydała na sędziego Nossiga wyrok śmierci – za rzekomą współpracę z gestapo. Wyrok wykonano.

Wszystkostronny pisarz, publicysta, działacz polityczny, rzeźbiarz i muzyk – w swoim czasie wychwalany przez środowisko Młodej Polski, poważany przez krytykę zachodnioeuropejską, bywały w salonach emigracji – znikł z kart historii obydwu „bratnich” narodów, polskiego i żydowskiego.

Warto mieć na względzie jego powikłane i pełne tajemnic losy, analizując dzieje powstania *Manru*, jedynej opery Paderewskiego, której prędko schyłek po prapremierze w Dreźnie tłumaczono niedostatkami niemieckiego libretta Nossiga. Zdumiewające, że mimo tych niedostatków dzieło w pierwszym sezonie istnienia trafiło kolejno na sceny w Pradze, Kolonii, Zurychu, do nowojorskiej Metropolitan (po dziś dzień jako jedyna opera polska), do teatrów w Filadelfii, Bostonie, Pittsburghu i Baltimore. Istotnie, już wówczas podnoszono przede wszystkim walory muzyczne *Manru* – w którym Paderewski umiejętnie połączył wpływy opery rosyjskiej i włoskiego weryzmu z wyraźnymi inspiracjami wagnerowskimi. Zarzuty wobec libretta posypały się jednak na głowę Nossiga dopiero po premierze w Stanach Zjednoczonych, przede wszystkim w obszernej, choć chwylami niezbyt konsekwentnej recenzji na łamach „The New York Times”. Pierwsi krytycy nieszczędzili pochwał obydwu twórcom: ani po frenetycznie oklaskiwanej premierze drezdeńskiej, ani po późniejszej o niespełna dwa tygodnie inscenizacji we Lwowie, z tekstem przetłumaczonym na polski przez Stanisława Rossowskiego.

Droga do *Manru* była długa i wyboista. Nossig poznał Paderewskiego w Wiedniu, w 1889

roku, i odtąd namawiał go do wspólnej pracy nad dziełem teatru muzycznego. Paderewski odrzucał pomysł za pomysłem: przystał dopiero na propozycję opery na motywach *Chaty za wsią*, jednej z najpopularniejszych powieści Kraszewskiego. W pierwowzorze był megalomaniak wieśniaczki Motruny z Cyganem o imieniu Tumry, były powikłane relacje miejscowego dziedzica z dawną ukochaną Cygana, melodramatyczne samobójstwo Tumrego, ciężki los wdowy i sieroty oraz nieodzowny happy end z udziałem wielkodusznego szlachcica, który wbrew woli ojca żeni się z osieroconą cygańską dziewczką i rozpoczyna z nią szczęśliwe życie.

Nossig wystrzelił tę łązawą powiastkę, zredukował ją do dramatu Obcego. Usunął wątek dworski, przeniósł narrację z pogranicza Podola i Wołynia w scenerię tatrzańską, skrócił historię bohaterów – w jego wersji Cygana Manru i górali Ulany – do finałowego epizodu ich związku, w którym trudno już mówić o miłości. Jego bohaterowie są zmęczeni, wyniszczeni nędzą i pogardą otoczenia, próbują – każde po swojemu – wyrwać się na wolność. Ginią obydwójce: porzucona Ulana rzuca się do jeziora, Manru – przeklęty przez karla Uroka, obsesyjnie zadurzonego w Ulanie – kończy zepchnięty w przepaść przez zazdrosnego Oroza, który odmówił odszczerpięcowi powrotu do taboru. Wszyscy są tutaj obcy, nawet wśród swoich. Konflikt „dwu ras: słowiańskiej i cygańskiej” kończy się podwójną tragedią.

Jak to wystawić po stu z górą latach od prapremiery? Publiczność Teatru Wielkiego – Opery Narodowej, coraz bardziej znużona



Manru, reż. Marek Weiss, Teatr Wielki – Opera Narodowa, Teatr Wielki w Poznaniu (2018)

kolejnymi inscenizacjami zapomnianych dzieł w duchu rodzimej *Regieoper*, ląknęła spektaklu w miarę zgodnego z intencjami twórców. Sądząc z entuzjastycznego przyjęcia *Manru* w reżyserii Marka Weissa, staliśmy się krainą ślepców, w której jednooki jest królem. Owszem, wreszcie dostaliśmy spektakl bez lateksu, perwersji i sobowtórów – co nie zmienia faktu, że równie bałamutny względem libretta i partytury, zrealizowany równie nieudolnie i w sumie równie chybiony jak większość ostatnich premier w warszawskim teatrze.

Weiss nie od dziś stoi na stanowisku, że „nie da się utrzymać powagi dramatu w kostiumie historycznym”. Co gorsza, podpira je fałszywymi argumentami w rodzaju: „zdarza się, że Antygonę gra się w greckich kostiumach, ale kogo to wówczas obchodzi? W czasach Mozarta i Szekspira grało się w kostiumach im współczesnych” (cytuje za rozmową z Marcinem Fediszem z książki programowej). Zdaniem Weissa, trzeba uwspółcześniać, bo się nie utożsamimy. Związek Romów Polskich bije na alarm, że cygańscy uczniowie trafiają przymusem do placówek specjalnych, że pracownicy szkolnych poradni wydają orzeczenia o ich upośledzeniu ze względu na słabe wyniki w nauce i nieznośność języka; że dorośli Romowie spotykają się z niechęcią, wrogością i agresją ze strony polskich

sąsiadów i przedstawicieli instytucji państwowych. Tymczasem Weiss uważa, że problem romski stał się „trochę anachroniczny”, że „Cyganie kojarzą się głównie z festiwalami piosenki cygańskiej (...), które w ogóle nie stoją z nami w konflikcie”. To ja już wolę się nie utożsamiać, zwłaszcza ze światopoglądem reżysera.

Tym bardziej że Weiss za „współczesny” odpowiednik Cygana z *Manru* uważa podstarzałego hipisa, który w młodości był przywódcą dużej grupy motocyklowej. O ile mi wiadomo, ideologia hipisowska stała w całkowitej sprzeczności z ideologią gangów motocyklowych, których członkowie – w latach młodości reżysera – gorliwie wspierali wojnę w Wietnamie. Cała rozmowa Weissa z Fediszem jest ulepiona z podobnych herezji, fałszów i półprawd, które niestety znajdują pełne odbicie w wizji scenicznej opery Paderewskiego. Konflikt między stęsknionym za taborzem Manru a wrogo nastawioną do jego rodziny wspólnotą górali zastąpiono całkowicie wydumany konflikt między grupą nowobogackich wieśniaków i całkiem abstrakcyjną zgrają gangsterów na motocyklach, którzy w III akcie szarżują na tle kalifornijskiego zachodu słońca. Nędzę chaty za wsią zastąpiono zwykłym niechlujstwem. Ulana kąpie synka w olbrzymiej, od miesięcy niemytej łaźience; obdarty i umorusany jak nie-

boskie stworzenie Manru przeżywa swoje frustracje w towarzystwie chromowanego choppera z długim widelcem. Krótko mówiąc, Weiss zinterpretował *Manru* przez pryzmat mglistych wspomnień z filmu Denisa Hoppera, nie zaprzatając sobie głowy, jak w tej scenerii zabrzmiały śpiewy wiejskich dziewcząt, kłótwa odpędzającej córkę Jadwigi, czuła kołysanka Ulany, wspaniały duet protagonistów w drugim akcie i cygańskie skrzypce w trzecim.

Bo Marek Weiss muzykę ma za nic, wbrew sążnistym deklaracjom programowym. Porywającą dramaturgię pierwszej sceny topi w nieznośnym kiczu prowincjonalnego domu weselnego. Nie zwraca uwagi na aluzje do *Zygrydy* w arii z kowadłem z II aktu (a mógłby przecież *Manru* choć raz wałnąć śrubokrętem w gaźnik). Nie rozumie, że finałowy „odmarsz” taboru i rozpacz Ulany są jak żywcem wyjęte z partytur werystów, i zastępuje samobójstwo bohaterki łązawą manifestacją wyższości matczyne uczucia nad śmiercią.

Współtwórcy *Manru* nie znaleźli też zrozumienia u Grzegorza Nowaka, kierownika muzycznego spektaklu. Poza chlubnym wyjątkiem Ewy Tracz (Ulana) ze sceny przez trzy godziny dobiega niezrozumiały bełkot, niwelujący wszystkie zalety i wady libretta Nossiga. Orkiestra różnie donośnie, przeraźliwie jednostajnie i bez pulsu, niwelując grę motywów przewodnich i skutecznie zagłuszając wszystkich solistów. Z tej opresji, poza wspomnianą Ewą Tracz, obronną ręką wyszła tylko Anna Lubańska w epizodycznej roli Jadwigi i zaskakująco wyrazisty Dariusz Machej (Urok). Obdarzony skądinąd urodziwym tenorem Peter Berger musiał wykrzyczeć partię Manru – dyrygent nie dał mu żadnych szans na zbudowanie tej roli środkami czysto wokalnymi.

I zostało po staremu. *Manru* jest dalej obcy wśród swoich. Mało kto dał się przekonać, że Paderewski mógł być wybitnym kompozytorem operowym. Nikt nie uwierzył w talent Nossiga jako librecisty. Nieliczni zadumali się nad ukrytym przesłaniem dzieła. Wielu utwierdziło się w przeświadczeniu, że w teatrze muzycznym musi być głośno, kolorowo i nie wiadomo o czym. Na szczęście nie wszyscy. Kochajmy operę, bracia nieszczęśliwi. Jeszcze wróci czas reżyserów, którzy dadzą jej wolność. ■

Teatr Wielki – Opera Narodowa
Manru Ignacego Jana Paderewskiego
libretto Alfred Nossig
reżyseria Marek Weiss
premiera 12 października 2018