

Litania zamiast mazura

Jacek Marczyński

Ta premiera zrealizowana
w Teatrze Królewskim

w warszawskich Łazienkach ma po wielokroć znaczenie symboliczne. *Straszny dwór* pokazany 30 grudnia 2018 roku można traktować jako zamknięcie obchodów stulecia odzyskania niepodległości i początek Roku Moniuszkowskiego. Dla Polskiej Opery Królewskiej zmierzenie się zaś z dziełem z narodowego kanonu miało być rodzajem sprawdzianu artystycznego – z rodzimej spuścizny ten teatr wybierał dotąd utwory znacznie skromniejsze. Inscenizacja *Strasznego dworu* jest też szczególnie ważna dla Ryszarda Peryta, który dwukrotnie próbował wystawić tę operę Moniuszki. Jak dziś twierdzi, za każdym razem uniemożliwiała mu to cenzura, co nie jest jednak do końca prawdą. O ile w latach osiemdziesiątych ubiegłego wieku próba przywołania na scenie atmosfery po klęsce powstania styczniowego rzeczywiście nie spodobała się komunistycznym władzom, to ponad dekadę później do premiery nie doszło, gdyż koncepcji Ryszarda Peryta nie zaakceptował dyrektor ówczesnego Teatru Narodowego.

Ryszard Peryt pozostał wierny swoim niezrealizowanym pomysłom i spektakl rozpoczął od rysunków Artura Grottgera pokazujących tragedię i beznadzieję po powstaniu styczniowym, zakończył zaś tak, jak chciał to zrobić w Łodzi – na tle galerii szlacheckich portretów trumiennych. Są one świadectwem oryginalności sztuki I Rzeczypospolitej, nieodparcie wszakże łączą się ze śmiercią, a w spektaklu wzmacnia to skojarzenie zegar z kurantem w trumiennym kształcie. W schyłkowym okresie PRL pomysł przeniesienia akcji do lat, gdy Moniuszko w 1865 roku pokazał *Straszny dwór* w warszawskim Teatrze Wielkim, był nowy i zaskakujący. Dziś stracił te walory: przecież na podobny zabieg zdecydował się Andrzej Żuławski w głośnej inscenizacji z 1998 roku. Również Krystyna Janda w swym spektaklu w Teatrze Wielkim w Łodzi (2014) nawiązała do Artura Grottgera i ubrawszy kobiety Moniuszki w czarne suknie, zamieniła je w symbole Polonii z jego rysunków.

U Ryszarda Peryta też dominuje czern z dodatkiem szarości fartuchów, które panny we dworze zakładały do różnych prac. Prolog nie rozgrywa się po wygranej bitwie, powstańcy rozstają się, ukrywając broń (głównie ustawione na sztorc kosy), bo może się przydać, gdy przyjdzie czas kolejnego militarnego zrywu. Nie ma też cichego, modrzewiowego domku, o którym śpiewają Stefan i Zbigniew z Maciejem. Zgłiszcza rodzinnego dworku dopalają się w tle zapewne po najeździe carskich żołdaków. By utrzymać podniosły patriotyczny klimat Ryszard Peryt zrezygnował z drugiej i trzeciej sceny pierwszego aktu, pokazujących krzątanie służby spodziewającej się powrotu paniczów. Skrótów redukujących obyczajowe obrazy, ważne dla klimatu Moniuszkowskiego dzieła, reżyser zrobił więcej. Ograniczył do minimum obraz z drugiego aktu dziewcząt zajętych w Kalinowie wyszywaniem kobierca. Nie ma finałowego kuligu, tłum gości zjawia się z niewyjaśnionych bliżej przyczyn, potrzebny jest tylko z powodów czysto muzycznych jako chór.

Najistotniejszej zmiany dokonał Ryszard Peryt w samym finale, usuwając radosnego mazura. Podobno nie dało się go zatańczyć na scenie Teatru Królewskiego, bo zagrażało to stanowi zabytkowego obiektu. Pozbawienie *Strasznego dworu* tak popularnego fragmentu

i zastąpienie go *Agnus Dei* z *III Litanii Ostrobramskiej* niesie określone konsekwencje interpretacyjne. To prawda, że z czterech *Litanii* skomponowanych przez Moniuszkę ta ma operowy charakter (kompozytor zadedykował ją nawet i wręczył w 1862 roku Rossiniemu, a potem otrzymał od niego list z wyrazami uznania), ale dołączenie do *Strasznego dworu* fragmentu dzieła stricte religijnego zmienia wymowę całości. Nie o oddanie bohaterów, a może i całej Polski pod opiekę Matki Boskiej chodziło Stanisławowi Moniuszce.

Wcześniejszymi inscenizacjami Polskiej Opery Królewskiej w skromnych warunkach łazienkowskiej sceny Ryszard Peryt dał dowód reżyserskiej klasy, precyzyjnie ustawiając poszczególne sytuacje. Tym razem zdecydował się niemal na półsceniczną wersję *Strasznego dworu*. W każdym kolejnym obrazie protażyści ustawiają się na proscenium, a relacje między nimi są znikome. Ożywia tę monotonię jedynie oryginalnie potraktowany Damazy – cały srebrny i ruchliwy niczym figurka z pozytywki. Sylwester Smulczyński jest zabawny w takiej roli, a gdyby z większą uwagą podszedł do sposobu podawania tekstu, efekt byłby znacznie lepszy.

Artykulacja w muzyce Moniuszki bywa zmorą wielu wykonawców, zwłaszcza śpiewaczek. Mało która potrafi tak wykonać arię Hanny z czwartego aktu, by widz cokolwiek z niej zrozumiał. Śpiewania głównie samymi samogłoskami starała się uniknąć Gabriela Kamińska, nie do końca jej się to udało, ale pokazała dużą sprawność, swobodę wokalną, a także ładną barwę głosu w efektownych bieżnikach koloraturowych. W takiej reżyserskiej koncepcji całego przedstawienia niewiele poza dumką Jadwigi miała do zaprezentowania Monika Ledzion-Porczyńska, rodzajową postać Cześnikowej stworzyła natomiast Aneta Łukaszewicz.

Wśród mężczyzn mistrzem pozostaje niezmiennie Adam Kruszewski. Nawet jeśli w jego głosie daje o sobie nieco znać upływ czasu, sposobem prowadzenia frazy, odpowiednim akcentowaniem nut i słów potrafi bezbłędnie stworzyć postać Miecznika. Wiedzą jak to robić także Wojciech Gierlach (Zbigniew) i Remigiusz Łukomski (Skołuba), na drugim planie obecność zaznaczył Witold Żołądkiewicz (Maciej). Nieporozumieniem okazał się jedynie udział Leszka Świdzińskiego, nie da się bowiem wykonać partii Stefana wyłącznie z pomocą sztuczek technicznych, bo wtedy widz ma wrażenie, jakby śpiewało trzech różnych barwowo, niedobrych tenorów.

Muzycznie całość poprowadził Grzegorz Nowak, mając do dyspozycji orkiestrę okrojoną do około trzydziestu muzyków. Zaburzyło to tradycyjne proporcje, ale na dobrą sprawę nie wiemy, jak brzmiała ta muzyka w kształcie zamierzonym przez kompozytora – Kazimierz Sikorski, autor powszechnie obowiązującego dziś XX-wiecznego opracowania zdecydowanie nadużywał określeń forte i fortissimo. W Teatrze Królewskim Grzegorz Nowak postawił na kameralność, można więc było usłyszeć rozmaite niuanse. Gdyby jeszcze dyrygent bardziej się skupił na staranniejszym wokalnym dopracowaniu scen ansamblowych... W swojej działalności operowej zdecydowanie bardziej interesuje się on jednak orkiestrą, nie zaś śpiewakami.



*Straszny dwór, Polska Opera Królewska
Warszawa, grudzień 2018*