



Marek Weiss, reżyser teatralny i operowy. Ukończył polonistykę na Uniwersytecie Warszawskim (1974) i reżyserię w warszawskiej AT (1980). Dyrektor Teatru Muzycznego w Słupsku (1978-1981), główny reżyser Teatru Wielkiego w Warszawie (1982-1988 i 1992-1995), dyrektor artystyczny Teatru Wielkiego w Poznaniu (1995-2001), następnie zastępca dyrektora artystycznego Opery

Narodowej (2004-2005). W latach 2006-2014 był etatowym reżyserem Warszawskiej Opery Kameralnej, dyrektor naczelny i artystyczny Opery Bałtyckiej (2008-2016). Autor artykułów o teatrze operowym i powieści: *Boskie Życie*, *Cena ciała*, *Brat bies*, *Antygona w piekle*. Niedługo ukaze się książka *Biały wieloryb*, będąca podsumowaniem jego działalności teatralnej.

Dwa wrogie światy

Jacek Marczyński: Jakie były twoje pierwsze wrażenia po poznaniu partytury i libretta „Manru”?

Marek Weiss: Byłem szczęśliwy, że dostałem propozycję przygotowanie premiery *Manru* jako koprodukcji Opery Narodowej i Teatru Wielkiego w Poznaniu. Widziałem spektakl, który ponad ćwierć wieku temu zrealizowała w Warszawie Hanna Chojnacka. Obejrzałem też nagranie inscenizacji Laco Adamika z Opery Nova w Bydgoszczy, wszystko to jednak jest czymś zupełnie innym od samodzielnego zagłębiania się w materię utworu. Mój pierwszy odruch był krytyczny przede wszystkim dlatego, że kolejny raz, by przywołać również Krzysztofa Pendereckiego, ktoś tak ważny w kulturze polskiej jak Ignacy Jan Paderewski napisał operę po niemiecku, bo dostał propozycję jej wystawienia w Dreźnie. Potem powstały trzy tłumaczenia libretta Alfreda Nossinga, jedno zresztą gorsze od drugiego, co napawa zniechęceniem przy podejmowaniu się tej pracy.

Jest jednak muzyka.

Na szczęście, bo obcując z *Manru* takt po takcie zaczynałem nabierać szacunku – w tej chwili jestem zachwycony muzyką, zwłaszcza drugiego aktu. *Manru* to niesłychanie ambitne i trudne przedsięwzięcie Paderewskiego, podszedł do postawionego sobie zadania z wyjątkową pieczołowitością i z talentem, a także z ogromną wiedzą o muzyce. Należy więc wykonać wszystkie jego zalecenia i pokonać wszelkie trudności niemal każdej partii, tę zmienność rytmiczną, w której nic nie jest podobne do siebie. Dodatkowo pozostaje jeszcze ogromna trudność w zespołowym śpiewaniu solistów, a i chór też ma niełatwe momenty, więc gdy dyrygent Grzegorz Nowak zabrał się do solidnej pracy, widać było, jak wiele piętrowo jest tu do pokonania. Trzeci akt jest nieco prostszy, jak to często bywa w operach pisanych na zamówienie, kiedy terminy gonią, a dyrektor ponagla kompozytora. Moim zdaniem w zakończeniu widać starania, by jakoś wybrnąć z tego zapętlenia.

Myślisz o próbach znalezienia uzasadnienia dla finału tej tragedii?

Paderewskiemu i Nossingowi zależało chyba, by *Manru* nie był aż tak negatywnym bohaterem. Próbowali więc go zrehabilitować, ale wypadło to dość niezręcznie. Postanowiłem więc, co zdarzało mi się już w życiu parę razy, wesprzeć kompozytora. Nigdy nie starałem się jednak żadnego z nich poprawiać, nie wymądrzałem się, po prostu próbuję pomóc mu w tych momentach, które moim zdaniem odpuścił. Z rozmaitych powodów, w które nie wnikam.

W różnych wersjach językowych sprawcą śmierci Manru bywają różne postaci. Kto w twoim spektaklu spycha go w przepaść?

U mnie *Manru* przeżył. Chciałem, żeby z zakończenia spektaklu wynikało pozytywne przesłanie. W tej operze są dwa wrogie światy. Ksenofobiczny, ziomalski, przesycony nienawiścią do obcych, pełen lęku przed nimi. I świat wolnych ludzi, którzy przyjeżdżają z zewnątrz. Ale oni też mają swoje wady i reguły, które można by było podważyć. Ich świat wcale nie jest taki kolorowy, jak się to wydaje na pierwszy rzut oka.

Ci ludzie nie przyjmują przecież z otwartymi rękami Manru, który chce do nich wrócić.

Bo ten obcy nam świat nie jest lepszy. Po prostu jest inny, a oba są złe, zresztą w ogóle nie ma światów idealnych. W ich zderzeniu jedna Ułana pozostaje postacią świetlaną, nośnikiem wartości, ona ma szlachetne serce i nieskazitelną moralność. Niemniej to pełnokrwista kobieta, za którą ugania się cała wieś, wszyscy za nią szaleją. Trzeba ją zatem pokazać prawdziwie.

Nie boisz się, że zostaniesz posadzony o chęć łatwej aktualizacji tej opowieści?

Nie należy bać się aktualizacji. Ona jest wręcz powinnością, zwłaszcza w teatrze. Robię to od lat, by utrzymać wiarę w to, że na scenie teatralnej stoi żywy człowiek, wszystko dzieje się tu i teraz, a on musi mnie wzruszyć, ja zaś powinienem się z nim identyfikować. Wszelkie muzealne wartości, do chowywanie wierności czemuś,

co jakoby kiedyś było, jest mniej ważne niż to, by współczesny widz miał poczucie, że teatr mówi o jego sprawach i bolączkach. Ksenofobie, strach przed obcymi, przeżywamy nie tylko przecież w Polsce – to są palące problemy Europy. Zrobiliśmy spektakl, który dzieje się współcześnie, niekoniecznie dzisiaj, teraz, ale w niedalekiej przeszłości. Nasi Cyganie to tacy biali Cyganie, jak się niekiedy mówiło na hipisów, wędrowni nomadzi na motocyklach, żyjący w świecie poza regułami. To wolni ludzie, którzy nie mogą znieść żadnego przymusu, osiedlenia w jednym miejscu. Świat jest zamieszkały przez zasiedlone społeczności, które bronią swoich siedzib i wartości oraz przez ludzi, którzy przez te społeczności wędrują. To zderzenie zawsze w Europie budziło konflikt, od czasów upadku Cesarstwa Rzymskiego.

Przed premierą w Metropolitan Paderewski powiedział w Nowym Jorku do dziennikarzy: „Sądzę, że nowość «Manru» polega na tym, że w odróżnieniu od zwykłej romantycznej historii jej temat został osnutý na tle konfliktu między dwoma rasami, Słowianami i Cyganami”. Jego zatem też ten temat bardziej interesował niż tragedia miłosna.

Jako człowiek, który umiał połączyć wielkiej klasy patriotyzm i poświęcenie dla ojczyzny z absolutnie kosmopolitycznym stosunkiem do innych narodów, był szalenie wyczulony na takie konflikty. Paderewski był obywatelem świata, nieustannie podróżował, nie miał poczucia zagrożenia. Jaka szkoda, że nie ma go teraz między nami – bardzo by nam się przydał taki premier, taki Europejczyk.

W naszej rozmowie zapomnieliśmy niemal zupełnie o muzyce. Jaką więc operą jest „Manru”?

Komponowanie opery to bardzo specjalna profesja. Oprócz muzycznych zdolności i kompetencji wymaga teatralnej pasji, miłości do sceny. Niewielu kompozytorów to miało w takim stopniu, jak prawdziwi ludzie teatru: Mozart, Verdi czy Puccini, którzy w każdym takcie wiedzieli, co ma dziać się na scenie i jakie powinno być prawdopodobieństwo relacji między postaciami. Wielu twórców, którzy zabierają się za zdobycie tego

najwyższego szczytu, jakim jest stworzenie opery, nie bardzo o tym pamięta. Zresztą kompozytora trzeba wówczas odciąć od wszelkich innych zajęć, od pisania drobnych rzeczy, realizacji bieżących zobowiązań.

Paderewski starał się rezygnować z występów na czas pisania „Manru”, nie bardzo mu to jednak wychodziło.

Pokusę różnych propozycji, jakie artyści mają na co dzień, rzeczywiście trudno przezwyciężyć. Trzeba mieć w sobie pasję, dzięki której twórca jest w stanie powiedzieć, że nic innego go nie obchodzi. Tak samo jest zresztą z pisaniem

Urok jest czarnym charakterem, człowiekiem podłym, opętanym przez nałogi i obsesję, a jednocześnie potrafiącym wydobyć z serca czysty ton. Jego miłość do Ulany ratuje całą historię. Bardzo trudna jest też tenorowa partia Manru, bo to również postać niejednorodna, ktoś zdolowany i w depresji, a jednocześnie ognisty Cygan o cechach przywódczych. Musi być na tyle wiarygodny, byśmy uwierzyli, że Cykanie widzą w nim swego wodza, a on z drugiej strony jest też czułym ojcem. Trudna rola, o dużej rozpiętości. Znaleźliśmy do niej czeskiego tenora Petera Bergera. Pierwszy raz

tożsamości kulturowo-rasowej, może doprowadzić do zbiorowej agresji. Nigdy nie wiadomo, kiedy ona wybuchnie i do czego doprowadzi. Wydaje mi się, że takie dointerpretowanie pierwszego aktu *Manru* jest konieczne. Drugi akt zaś u Paderewskiego jest czysty jak łąza i najdoskonalszy muzycznie.

To prawda, ale muzyka tego aktu najczęściej służy jako przykład na udowodnienie tezy, że Paderewski pozostawał pod wpływem Richarda Wagnera.

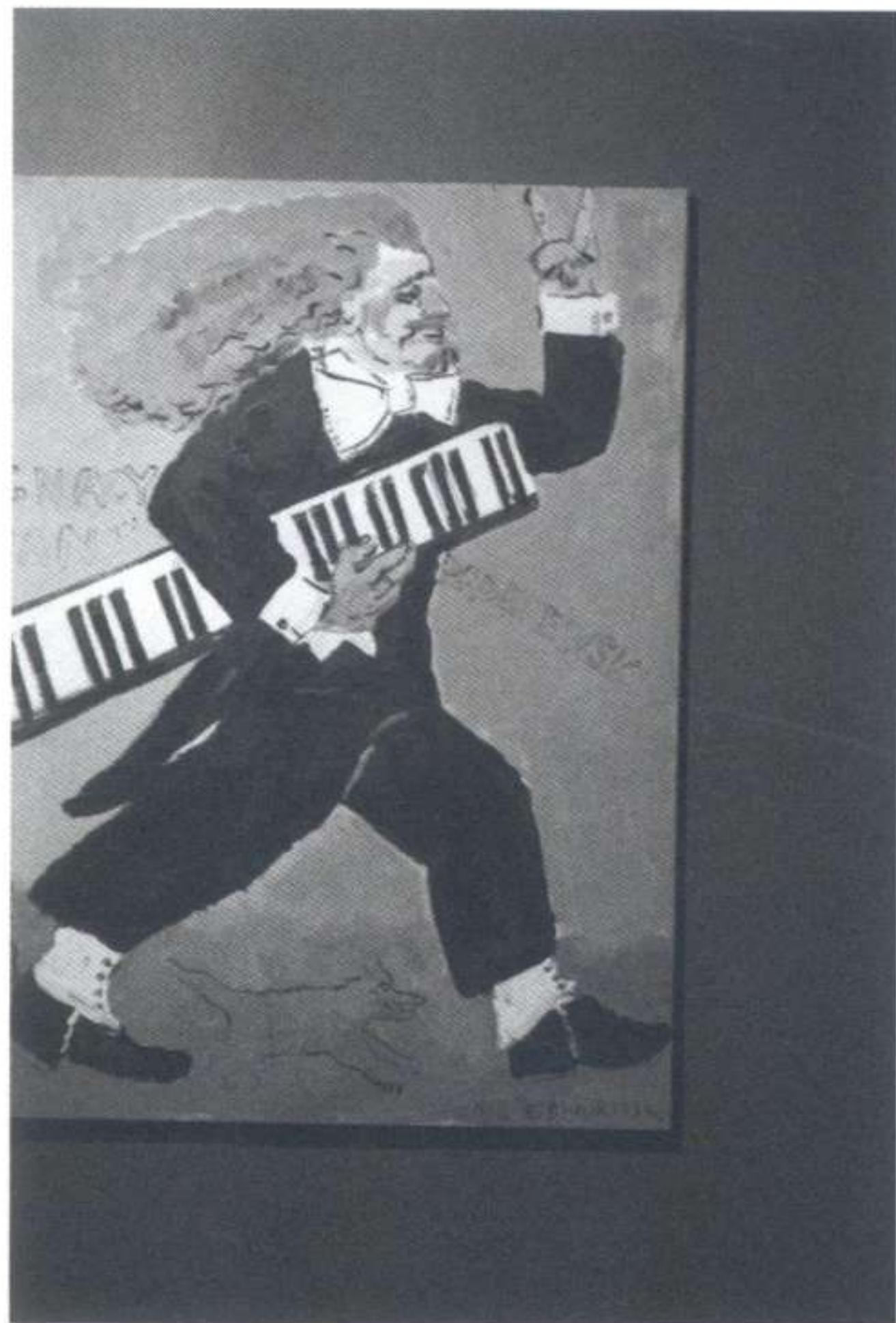
Wpływ Wagnera nie zaszkodził żadnemu wybitnemu kompozytorowi. Nawet Verdi mu się nie oparł. Są artyści, którzy od innego twórcy kradną jakieś rozwiązania, pomysły, cegiełki, z których potem budują własne dzieło i podpisują je jako swoje. Ale we wszystkich dziedzinach sztuki mamy jednocześnie przykłady czerpania z czyichś doświadczeń. Inspiracja cudzym światem, rozwiązaniami nie wyklucza stworzenia czegoś własnego i to jest właśnie przypadek *Manru*.

Ta opera powstawała w czasach, kiedy niemal wszyscy zachłystnęli się Wagnerem.

On zmienił całą epokę, trzeba było się do niego odnieść. Paderewski skomponował pierwszy akt w taki sposób, że mamy w nim nawet cytaty ze *Strasznego dworu* Moniuszki: „Cichy domku”. Wykorzystał go w odpowiednim momencie i mądrze, gdy Ułana zjawia się i podchodzi do matki. A potem w drugim akcie mamy odniesienia do Wagnera. Moim zdaniem recytatywy w *Manru* są ciekawsze, bardziej przemyślane, ściślej związane z akcją. Te dialogi Paderewski napisał niesłychanie starannie, muzycznie wyrażają emocje, jakie im towarzyszą.

A przebojowy marsz Cyganów z trzeciego aktu cię zainspirował, czy sprawił kłopot?

Był bardzo inspirujący, choć stanowił niemałą łamigłówkę: co zrobić, by ta muzyka zadziałała tak, jak powinna. Powinna zapierać dech, przecież z tamtego świata przychodzi ktoś zupełnie inny, nowy. Wydaje mi się, że inscenizacyjnie osiągnęliśmy ciekawy efekt. Starałem się namówić dyrektora Opery Narodowej, by trzeci akt wykonać w języku oryginału, jestem przekonany, że ma to sens. Oto ci, co przyjeżdżają z wolnego świata, mówią po niemiecku i tak z nimi porozumiewa się też Manru, zatem ta obcość językowa wzmocniłaby efekt inności. Próbowałem nawet zdobyć tłumaczenie tego aktu na język romski, co jednak wypadło

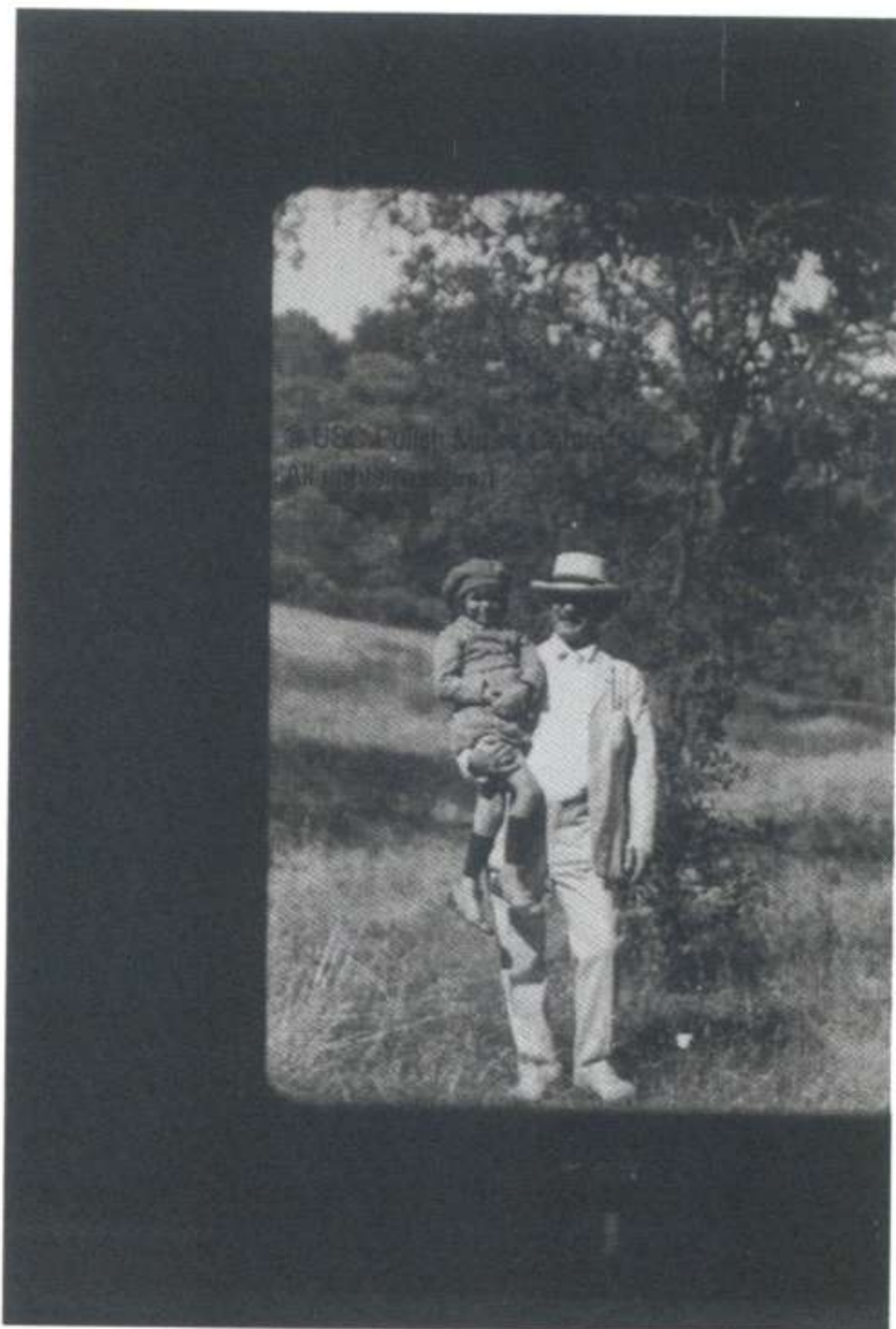


powieści: czas potrzebny do stworzenia dużego dzieła jest zabójczy dla życia na co dzień. *Manru* jest więc operą nierówną, są wszakże w niej momenty wspaniałe, najwyższej klasy. Na szczęście mam obsadę, która stara się wydobyć z tego dzieła więcej, niż na co dzień się to udaje, bo w naszym życiu operowym wiele rzeczy robimy szybko i po łebkach, aby zdążyć i pogodzić to z innymi zajęciami. Opera wymaga poświęcenia, pracy dzień po dniu, tylko wtedy można w pełni oddać się budowaniu postaci. Ułana należy z pewnością do najtrudniejszych partii w polskiej literaturze operowej. Długo szukałem właściwej Ulany. Ewę Tracz odnalazłem na castingu przy innej zupełnie okazji i od razu zrozumiałem, że to jest ktoś, kogo poszukujemy. Stała się ozdobą *Carmen* w reżyserii Andrzeja Chyry, niedawno wygrała Konkurs im. Szymanowskiego, myślę więc, że dokonałem trafnego wyboru. Z Mikołajem Zalasimskim pracuję od lat, ma zdolność wcielania się w najtrudniejsze postaci, u mnie

pracuję z Kasparem Glarnerem – znakomitym scenografem, z którym rozumiemy się jak z nieodżałowanym Andrzejem Majewskim. Wielką radość sprawił mi Waldemar Dąbrowski, zgadzając się na udział w tym projekcie Białego Teatru Tańca Izadory Weiss. To zjawiskowa grupa ludzi i jedna z najciekawszych choreografek współczesnych nie tylko w Polsce.

Nic nie mówiłeś o pierwszym akcie, najbardziej rodzajowo konwencjonalnym w operze Paderewskiego.

To prawda, ale akcję tego aktu umieściłem w bardzo symbolicznym miejscu – domu weselnym, który prowadzi Jadwiga, zajmując się, można rzec, seryjną produkcją szczęśliwych par. W tej świątyni miłości zawzięta matka wraz ze wsią ulegającą emocjom dokonają niemal linczu na Ułanie. Paderewski pokazał to delikatnie, ja tę sytuację wzmacniam. Tego przecież boimy się dziś, że emocje i lęk przed obcymi, przed naruszeniem naszej



niepoważnie. Równie niepoważne byłoby ubranie przybyszy w stroje cygańskie, bo dzisiaj Romowie prezentują się w swoich tradycyjnych ubiorach na rozmaitych festiwalach i mamy wtedy do czynienia z folklorem zatracającym o cepeliadę. Jak Apacze tańczący dla turystów w rezerwatach, którzy potem wsiadają na swoje harleye i odjeżdżają. W Poznaniu, gdzie premiera odbędzie się w grudniu, trzeci akt będzie śpiewany po niemiecku. Sam jestem ciekaw, jak trzeci akt wypadnie w obu wersjach i czy mój pierwotny pomysł rzeczywiście zadziała.

Obsady obu przedstawień będą różne?

Trochę się dublują, nie jest łatwo do tych ról znaleźć podwójną czy wręcz potrójną obsadę. Żałuję, że nie będzie wersji lwowskiej, bo inscenizacja miała przenieść się też do tamtejszej opery, ale jej dyrekcja poprzestała na wykonaniu koncertowym w listopadzie z udziałem naszych solistów oraz ich orkiestry i chóru. Może koncertowa prezentacja zachęci Operę we Lwowie do pełnego wystawienia *Manru*.

We Lwowie odbyła się przecież jej polska premiera.

Dlatego tak bardzo mi na tym zależało i podziwiałem, jak dyrektor Waldemar Dąbrowski dokonał wyczynu, doprowadzając do porozumienia z Operą Lwowską. Już tam byliśmy, oglądaliśmy scenę, niemal wszystko było dogadane. Myślę, że ostatecznie zadecydowały głównie sprawy finansowe. Szkoda, bo duch Paderewskiego pięknie unosiłby się nad tymi trzema scenami.

Księżę dźwięków, król salonów

Ula Ryciak \ Droga do sukcesu jest pełna kobiet popychających mężów – powtarzał u szczytu sławy. Dostojny jak archanioł o rudych włosach – mówiła o nim jedna z wielbicielek. Te błękitne badawcze oczy wnikały w samą duszę – pisała inna. Kolejna rozwodziła się nad mglistą bielą w kolorze kwiatów jabłoni, którą lśnił fular na jego powabnej szyi. Księżna Bibesco mówiła niewiele, za to mdlała, gdy tylko zaczynał grać. A wszystko to zanim jeszcze Ignacy Paderewski stał się ideowym przywódcą, gwiazdą muzycznego firmamentu, trendseterem w amerykańskim biznesie i obiektem histerycznego uwielbienia tłumów.

Już na progu kariery zdobył serca kilku wpływowych kobiet, które doceniły jego talent i pomogły mu rozbłysnąć. Tej pierwszej, najważniejszej, nie zdążył poznać. Żona Jana Paderewskiego – zarządcy majątku na Podolu – Poliksena Nowicka zmarła na zakaźną chorobę w kilka miesięcy po urodzeniu Ignacego. Może dlatego nieśmiały rudowłosy chłopiec, któremu pierwsi nauczyciele radzili, by rzucił fortepian dla puzonu, bo i tak pianisty z niego nie będzie, po kilku szkolnych porażkach i nieudanym młodzieńczym tournée, mając zaledwie dziewiętnaście lat wziął ślub ze swoją uczennicą. Czułość żony nie rekompensuje Ignacemu utraconej przedwcześnie miłości matki. Antonina Korsakówna umiera tuż po urodzeniu syna, u którego lekarze diagnozują polio. Paderewski ucieka przed melancholią. Zostawia niemowlę pod opieką



teściowej i ojca i jedzie doskonalić swój warsztat kompozytorski w Berlinie u Friedricha Kiela. Ale nie traci marzeń o karierze pianisty.

Urzeczywistnia je dzięki Helenie Modrzejewskiej. Już sławna, urzeczona w równym stopniu jego talentem, co wdziękiem, proponuje mu wspólne występy. Na jej recytacje, którym akompaniuje Paderewski, ściągają tłumy. Aktorka przekazuje mu cały dochód z występów, by pojechał do Wiednia studiować u Teodora Leszetyckiego. „Wielkie serce, wielka głowa i niezmierzony hart woli” – ocenia szybko sławny nauczyciel, który wywrze największy wpływ na rozwój artystyczny pianisty. Zanim jednak hrabina Potocka okrzyknie Paderewskiego geniuszem improwizacji, a księżne z paryskich salonów zaczną szeptać, jak fenomenalnie łączy w sobie urok zwierzęcia z kobiecą łagodnością, przyjdzie mu w wieku dwudziestu czterech lat ćwiczyć niczym smarkaczowi podstawy techniki.

Leszetycki kpi z jego umiejętności. Paderewski od dziecka wierzy raczej w dyscyplinę niż natchnienie, więc zdziera palce do krwi. Ćwiczy w bandażach. Przy okazji obezwładniając żonę Leszetyckiego – księżną Anetę Jesipow. Pełna namiętności wobec jego wdzięku i zdolna dostrzec talent, budzi w nim żar, gdy popada w zwątpienie. Udziela rad, gdy się miota. Wprowadza na salony Wiednia, torując mu drogę do kariery.

Punktem zwrotnym jest marzec 1888 roku. Paderewski występuje w paryskiej sali Erarda. Zaczyna nerwowo, rwąc *Wariacje c-moll* Beethovena. Kończy dwunastoma bisami. Księżna Rachel de Brancovan traci głowę w afekcie. „Przedstawiono nam czarodzieja w peruce światła, z oczami jak gwiazdy, a myśmy go pokochali” – pisze córka arystokratki, dwunastoletnia Anna de Noailles. Paderewski zaczyna bywać w ich rezydencji i poznawać goszczącą tam elitę. Bogactwo niuansów! Gwałtowny i dziki, lecz hamowany subtelnością! Temperament i urzekające maniery! Paryż nie szczędzi mu pochwał. A on? To nie raj, to piekło – powtarza w duchu, nie mogąc opędzić się od zamówień. Poza tym tęskni. Chwilowo jeszcze sentymentalnie, niebawem już namiętnie. Za żoną kolegi skrzypka: Heleną Górską z domu Rozenówną, która właśnie przechodzi małżeński kryzys. Wkrótce weźmie rozwód, a zaraz potem ślub z Paderewskim i będzie się o niego troszczyć do końca życia.

Gdy echo paryskich sukcesów rozniesie się po starym kontynencie, wyrusza podbić nowy. Księżę dźwięków! Jego brzmienie pełne jest światła i cienia, iskrzy niezliczoną ilością barw – zachwycają się amerykańscy melomani. Porusza ich nie tylko pięknem interpretacji, poetyką tonu, ale i wyszkoloną do perfekcji techniką. Umiejętnością wydobywania głębokiego dźwięku i efektownego tłumienia go. Dopracowaniem najdrobniejszych szczegółów w choreografii gestów, dramaturgią uniesień rąk, siłą nacisku dźwięków dopasowaną do wielkości sal, w których koncertuje. Publiczność go wielbi, jak wielbić będzie za kilka dekad gwiazdy popkultury. Fani tłoczą się po autografy, po pukle włosów. Gazety relacjonują epizody zranionego palca pianisty, licytują się w domniemaniach, ile wzięł za ostatni koncert. Paderewski jest już gwiazdą. Zarabia astronomiczne kwoty. W latach dwudziestych w Ameryce stawki za jego koncert sięgają od pięciu do ośmiu tysięcy dolarów, tyle co dom w Kalifornii.

Lśniąc na salach koncertowych świata, wykorzystuje swoją popularność do spraw wielkiej polityki. W szwajcarskim Vevey działa w Komitecie Pomocy Ofiarom Wojny, założonym w roku 1915 przez Henryka Sienkiewicza. W Ameryce przed koncertami wygłasza płomienne przemówienia o istocie niepodległej Polski, podzielonej między zaborców. Aktywizuje tysiące przedstawicieli

Polonii do wstąpienia do armii generała Hallera i walki o wolność kraju. Dociera osobiście do prezydenta Wilsona z memoriałem w polskiej sprawie, przyczyniając się do tego, że Wilson w styczniu 1918 roku w orędziu do Kongresu Stanów Zjednoczonych umieszcza punkt o niepodległości Polski. Ślad jego interwencji widać trzy miesiące później także w deklaracji Wielkiej Brytanii, Francji i Włoch.

Gdy w grudniu wysiada w Gdańsku z krążownika Concord jest już nie tylko gwiazdą fortepianu, staje się symbolem niepodległości. Miesiąc później Piłsudski powołuje go na Prezesa Rady Ministrów i Ministra Spraw Zagranicznych. Jego zdolność do budowania mostów, czar dyplomaty i łagodność w sposobie bycia, podszyte buntem spętanego ducha otwierają przed nim drzwi politycznych salonów. W czerwcu 1919 roku staje obok Dmowskiego na czele polskiej delegacji na konferencji pokojowej w Paryżu i składa podpis pod Traktatem Wersalskim. Gdy zrezygnuje z funkcji premiera, nie przestanie angażować się w sprawy polskie jako delegat Ligii Narodów, a później członek Rady Narodowej RP. Żarliwy obrońca wolności, w ciągłej wędrówce między salonami świata szuka echa dziecięcych pagórków, kupując stare dwory i ziemie w różnych częściach świata – w Szwajcarii, Argentynie, Brazylii, Kalifornii. Ulega postępowym ideom. Inwestuje w wydobywanie ropy naftowej, w Kalifornii zakłada gaje migdałowe i eksperymentalne winnice. Zbija fortunę i regularnie ją traci, znany z hojności i dziecięcej ufności w przekazywaniu obcym zarządzania swoim majątkiem. Wszędzie obecny, nigdzie niezadomowiony, sekundant wielkiej polityki w ostatnią podróż za ocean, w roku 1940, już jako schorowany osiemdziesięcioletni wdowiec jedzie z siostrą Antoniną. Płynie lobbować za wsparciem dla Polski. Już do niej nie wróci. Odejdzie kilka miesięcy później w Nowym Jorku.

Prezydent Roosevelt wyda decyzję, by słynnego muzyka pochować z honorami wojskowymi wśród zasłużonych amerykańskich żołnierzy na cmentarzu Arlington w Waszyngtonie. Wystrzeli dziewiętnaście dział. Przyjdą tysiące Polaków. W roku 1992 na prośbę prezydenta Lecha Wałęsy szczątki zostaną sprowadzone do katedry świętego Jana w Warszawie. W międzyczasie osiągnięcia kompozytorskie Paderewskiego zbledną na tle dokonań epoki, przetrwa za to fenomen postaci. Romantyzm błędnego rycerza i żar osobowości, który zamienił nieśmiałego rudzielca w porywającego pianistę, filantropa, męża stanu... i bożyszcze kobiet.