



Problematyczna *Chowańszczyzna*

Chowańszczyzna Modesta Musorgskiego jest dziełem ze wszech miar problematycznym. Śmierć kompozytora w 1881 r. przerwała pracę nad dziełem. Opera została potem zinstrumentowana przez Mikołaja Rimskiego-Korsakowa, Dymitra Szostakowicza – która to wersja najczęściej bywa wykonywana, a także Igora Strawieńskiego i Maurice’a Ravela. Wybór jednej z funkcjonujących wersji jest pierwszym wyzwaniem przy próbie produkcji tego tytułu. Partytura stawia kolejne wymagania, bowiem do wykonania dzieła potrzebny jest korowód solistów z wieloma postaciami męskimi, duża orkiestra i chór. Problemem pozostaje też napisane przez samego Musorgskiego libretto pełne splątanych i nie zawsze rozwiązanych wątków, niedomówień, pozbawione jednoznacznie pozytywnych postaci z tradycyjnym miłosnym trójkątem wplecionym jakby na siłę.

Opera Musorgskiego nie opowiada o miłości. Opowiada o walce o władzę, o przemianach społecznych i politycznych oraz tragicznym losie tych, którzy nie chcą się im poddać. Oto trafiamy na Ruś w roku 1682 r. Wobec słabości małoletnich carów i carewny-regentki faktyczna władza dzieli się między liberalnego reformatora księcia Golicyna, dowódcę strzelców Iwana Chowańskiego i jego syna Andrieja oraz duchowego przywódcy starowierców Dosifeia. Za sprawą intryg Szakłowitego i przy pomocy wojsk najemnych dotychczasowe siły tracą na znaczeniu, a władza ostatecznie trafi w ręce cara Piotra I, który potem zyska sobie przydomek „Wielki”. Ruś wejdzie na drogę europeizacji i nigdy nie będzie już taka jak kiedyś.

Tematyka przemian cywilizacyjnych i walki o władzę jest nieustannie aktualna i z pewnością atrakcyjna dla reżysera. Jednocześnie, wobec słabości libretta, wyzwaniem dla realizacji są niektóre postaci, które domagają się interpretacji: tajemniczy Szakłowity, a także Marfa – kobieta, która dziwnym trafem związana jest z każdym z początkowych potentatów. Pomimo atrakcyjnego tematu, a także wspaniałej partytury Musorgskiego, wspomniana problematyczność dzieła sprawia, że nie gości ono na deskach teatrów operowych tak często, jak chociażby *Borys Godunow*. Teatry polskie nie są tu wyjątkiem. Z tego powodu prawdziwą okazją była prezentacja dzieła 9 maja 2013 r. podczas XX Festiwalu Operowego w Bydgoszczy. Nie była to wprawdzie rodzima produkcja a prezentacja zrealizowanego w 2003 r. (wznowienie w 2010 r.) spektaklu Narodowego Akademickiego Teatru Wielkiej Opery i Baletu Republiki Białorusi w Mińsku.



Spektakl reprezentował długą rosyjsko-radziecką tradycję wystawiania *Chowańszczyzny*. Stały element scenografii autorstwa Wiaczesława Okuniewa (scenograf wznowienia: Aleksandr Kostiuczenko) stanowiła antresola ze schodami po obu stronach. Podtrzymujące ją filary były łukowato zakończone i optycznie łączyły się z podwieszoną kopułą z prawosławnym krzyżem tworząc przestrzeń bożnicy i nawiązując do religijnego wątku w operze i jej ostatniej sceny, rozgrywającej się w przestrzeni *sacrum*. Zanim jednak nastąpiła ostatnia scena zaaranżowana w ten sposób przestrzeń służyła za moskiewski plac, pałace bojarów i obóz żołnierski, co wyglądało nieco niezręcznie. Tę nieadekwatność na szczęście łagodziły dobrze dobrane elementy wystroju, malowane tła i delikatne projekcje. Scenografia był w założeniu historyczna, podobnie jak kostiumy.

Nie jestem przeciwnikiem tradycyjnego, kostiumowego wystawiania oper. Jestem przeciwnikiem nieciekawego wystawiania oper. Niestety bardzo schematyczna reżyseria Margerity Izborskiej-Jelizariowej (reżyser wznowienia: Oleg Mielnikow) nie udźwignęła problemów stawianych przez dzieło. Mnogość scen chóralnych daje reżyserowi olbrzymie pole do popisu w operowaniu tłumem i pozwala na stworzenie barwnego obrazu ruskiego społeczeństwa. Tymczasem chór ustawiony był bardzo statycznie, symetrycznie, śpiewał zawsze w stronę publiczności i z przodu sceny. Układ scen zbiorowych zamykały zawsze cztery postaci ustawione na antresoli których obecność ani nie tworzy atrakcyjnego obrazu ani nie wynika z dramaturgii dzieła. W scenie w zabawy obozie strzelców, w której w niektórych realizacjach pojawiają się elementy baletowe, jedynym urozmaiceniem stają się niezgrabne podrygi chórzystów. Może tylko chór kobiecy z czwartego aktu został bardziej starannie rozplanowany w przestrzeni scenicznej.

Podobne niezręczności dotyczą obecności solistów na scenie. Artyści niemal stale stoją śpiewając w stronę publiczności. Ma to swoje akustyczne uzasadnienie, jednak tracą na tym interakcje między bohaterami. Trudno jednak uzasadnić konieczność śpiewania akurat ze środka sceny, co prowadzi do sytuacji paradoksalnych. Przykładem Marfa, która wychodzi z ukrycia w pierwszym akcie czy chowający się książę Andriei w akcie finałowym. Zabawnie brzmiała też Emma śpiewająca „puść mnie!”, podczas gdy prześladowający ją książę Andriei stał nieruchomo w tyle. W scenie rozmowy Golicyna z Iwanem Chowańskim, który ostentacyjnie nie chce usiąść, dramaturgia się załamuje, gdy Chowański w końcu siada, by zaraz potem znów wstać. A przecież nie powinien zajmować miejsca aż do pojawienia się Dosifeja.



Reżyseria spektaklu nie tylko nie tworzyła dramatu, ale nie odpowiadała też na pytania stawiane przez libretto, o żądzę władzy i postawę wobec przemian tego świata. Była raczej koniecznym dodatkiem do muzyki. Niestety i ta raczej nie wychodziła poza poprawność. Po niepewnych pierwszych taktach muzycznego wstępu moje najgorsze obawy na szczęście się nie sprawdziły i orkiestra grała zupełnie przyzwoicie. Co z tego, skoro muzyka z kanału orkiestrowego miejscami rozmijała się z muzyką ze sceny. Czasami winę ponosili muzycy nie zważający na tempo batuty, a czasem dyrygent, Andriej Iwanow, który nie dość ostro zaznaczał miary, szczególnie w piano. Gesty przeznaczone dla chóru były na tyle nieczytelne, że chórzyci nie wiedzieli, kiedy zmienić dźwięk. Sam chór z każdym aktem śpiewał jednak coraz lepiej. Początkowo brzmiał szorstko, emisją wycofaną, zduszoną, z czasem jednak zyskał wykonawczą swobodę. Brakowało mi w nim tylko głębi basu, tak charakterystycznej dla wschodnioeuropejskiego wykonawstwa chóralnego. Od panów lepiej prezentowały się w ogóle panie, więc sceny żeńskie lub mieszane należały do najefektowniejszych wokalnie.

Również w obsadzie solowej kobiety wiodły prym, mimo że w treści opery, w zmaskulinizowanym staroruskim świecie pełnią rolę drugoplanową. Bezwzględnie najjaśniejszym punktem obsady była Marfa (Natalia Akinina) o szlachetnie lirycznym głosie. Dobrze wypadła też w swoim epizodzie Emma (Marina Lichoszerst) obdarzona mocnym dramatycznym sopranem - jej wołanie o pomoc było naprawdę przesywające. Zśród głosów męskich z dobrej strony pokazał się Dosifei (Wasilij Kowalczuk), ale gwiazdą męskiej obsady był bez wątpienia Iwan Chowański (Oleg Melnikow) i to nie ze względu na wykonaną bez zarzutu, choć dość statycznie, partię, ale ze względu na aparycję, która wyjątkowo pasowała do postaci sabarycznego bojara. Ładnym, ciepłym głosem dysponował książę Andrei (Aleksiej Mikutel), choć jeszcze brakowało mu donośności i precyzji intonacyjnej. Partie Golicyna (Sergiej Frankowski) i Szakłowitego (Władimir Pietrow) zabrzmiały głucho i niewyraźnie, Frankowski nadto miał głos nieco chropowaty. Lekka skrzekliwość głosu u pisarza (Janosz Nalepa) została natomiast przekuta na atut, charakterologiczny atrybut postaci. Odtwórcy pozostałych ról epizodycznych nie wyróżnili się na tyle, by zapaść w mojej pamięci.

Poza poprawność nie wyszła również scena baletowa z czwartego aktu. Choć perskie branki pojawiły się na scenie wijąc się zmysłowo, im szybsza była muzyka, tym prostsza choreografia autorstwa Natalii Furman. Osobiście za dużo dla mnie było w tym układzie



biegania, za mało tańca. Niezamierzony chyba efekt komiczny wprowadzały lubieżne gesty wykonywane w tym samym czasie przez Iwana Chowańskiego.

Chowańszczyzna to dzieło problematyczne, ale ja z białoruską realizacją przedstawioną w Bydgoszczy też miałem problem. Z jednej strony pozostało we mnie uczucie wielkiego niedosytu. Ale z drugiej – niektóre fragmenty, szczególnie chóralne, słyszane pierwszy raz na żywo poruszały mnie do głębi i to mimo wykonawczych niedoskonałości. Tak silnie oddziałuje muzyka Musorgskiego i żadne nagranie nie jest w stanie oddać tego efektu. Z tego powodu należy cieszyć się z wystawienia spektaklu na Festiwalu. Teraz nie pozostaje nic innego jak czekać na rodzimą realizację, której autorzy może z lepszym skutkiem zmierzą się z problemami, które stawia opera.

Krzysztof Stefański

Spektakl Narodowego Akademickiego Teatru Wielkiej Opery i Baletu Republiki Białorusi
w Mińsku

XX Bydgoski Festiwal Operowy

Opera Nova w Bydgoszczy

Scena główna

09.05.2013 r., godz. 18.00

Modest Musorgski – *Chowańszczyzna*

Ludowy dramat muzyczny w 3 aktach, w redakcji Dymitra Szostakowicza

Libretto – Modest Musorgski

Kierownictwo muzyczne: Giennadyj Probotorow

Reżyseria: Margarita Izborska-Jelizariewa

Scenografia: Wiaczesław Okuniew

Kierownictwo chóru: Nina Domanowicz

Choreografia: Natalia Furman

Realizatorzy wznowienia 2010

Dyrygent: Wiktor Płoskina

Reżyseria: Oleg Mielnikow

Scenograf: Aleksandr Kostiuczenko

Asystent dyrygenta: Andriej Iwanow

Repetytor baletu: Tatiana Szemetowiec

instytut muzyki i tańca



Wykonawcy:

Soliści, Orkiestra, Chór i Balet Narodowego Akademickiego Teatru Wielkiego Opery i Baletu
Republiki Białorusi w Mińsku

Niniejsza recenzja jest efektem realizacji programu Instytutu Muzyki i Tańca
„Krytyka muzyczna 2.0”.