



Skansen w operze?

Brody, warkocze, wzorzyste chusty i futrzane czapy – to wszystko można było zobaczyć w *Chowańszczyźnie* Modesta Musorgskiego przywiezionej na XX Bydgoski Festiwal Operowy z Mińska. Kostiumy osadzone są w historycznym kontekście. Akcja opery rozgrywa się wszak w carskiej Rosji pod koniec XVII wieku.

Musorgski w swoim „narodowym dramacie muzycznym” kondensuje w kilku godzinach wydarzenia z kilkunastu lat, nie skupiając się na konkretnych postaciach, lecz raczej na pokazaniu historycznego procesu (stąd tytuł). Kompozytora interesuje portret państwa w stanie przejściowym, momencie chaosu, czasie wewnętrznych walk. Największym wyzwaniem dla inscenizatora jest oddanie wszechogarniającej atmosfery bezruchu – intrygi polityczne dosłownie rozsypują się w rękach: bunt Iwana Chowańskiego, przywódcy strzelców pragnącego osadzić swojego syna Andrieja na tronie, zostaje już na początku samym początku opery zduszony w zarodku dzięki donosowi bojara Szakłowitego. Przez scenę przetaczają się jednak tłumy – wypełnia ją lud moskiewski, oddziały strzelców, starowiercy. Mimo tego wrażenie statyczności nie znika. Dzieje się tak ze względu na konstrukcję fabuły pozbawionej wartkiej akcji, złożonej z pozbawionych dynamiki obrazów, z których każdy służy przedstawieniu nierozwiązanych konfliktów: nieudane podchody młodego Chowańskiego do Niemki Emmy, rozpacz kochającej go Marfy – jego dawnej kochanki, konflikt starego Chowańskiego z postępowcem Wasylem Golicynem, prześladowania religijne starowierców. Świat w ujęciu Musorgskiego nie jest podporządkowany żadnym prawom, rządzi nim jedynie przypadek, wobec którego ludzie są bezradni.

W jaki sposób pokazać tę entropię na scenie? Nie miała na to pomysłu reżyserka Margarita Izworska-Elizariewa. Mimo że kostiumy Wiaczesława Okunewa nawiązują do historycznego konkretnego, jego scenografia jest ich pozbawiona – złożona jest jedynie z wielkiej, ciągle skrzypiącej drewnianej kładki w głębi sceny i kilku podestów rozmieszczanych chaotycznie w poszczególnych aktach. Miejsce akcji zasugerowane jest zmieniającym się tłem przedstawiającym zarys kopuły Kremla, widok wsi czy leśnego krajobrazu. Całość sprawia wrażenie atrapy – nie jest jasne, w jakiej przestrzeni działają poprzebierani bohaterowie. Dookreśleniu nie sprzyja jeszcze jeden element dekoracji – zarys więźby dachowej zwieńczonej krzyżem prawosławnym wiszący ponad sceną, towarzyszący wszystkim obrazom.



Chciałoby się nazwać to przedstawienie skansenem – byłoby to jednak mylące. Używa się często tego określenia, by negatywnie określić staroświeckie przedsięwzięcie, zapominając że idea skansenu – żywego muzeum – jest prezentacją dziedzictwa materialnego umieszczonego w kontekście możliwie jak najbardziej zbliżonym do tego, z jakiego zostało wyjęte.

Z pewnością nie o tym myśleli realizatorzy – nie zastanawiali się w ogóle nad czasem powstania dzieła. Musorgski pisał swoją operę w obliczu zmian społecznych: za panowania Aleksandra II zniesiono w Rosji pańszczyznę, on sam został zamordowany w zamachu bombowym. Radykalne nastroje społeczne sprawiały, że cenzura uważnie przyglądała się operom historycznym dotyczącym spraw politycznych. W przypadku pisanej po *Borysie Godunowie* *Chowańszczyźnie* decydenci Teatrów Cesarskich mówili, że jedna radykalna opera Musorgskiego to i tak za dużo. Konstantin Pobiedonoscew, zwierzchnik Kościoła prawosławnego i doradca cara, sprzeciwił się na przykład pokazaniu państwowych prześladowań religijnych – starowierców buntujących się przeciw reformom w kościele prawosławnym. Na prapremierowym spektaklu w jednym z teatrów amatorskich zniknęły wszystkie odwołania do tego wątku, łącznie z finałową sceną samospalenia, a zamiast nich pojawiła się grupa bliżej nieokreślonych mieszkańców Moskwy.

Patrząc z perspektywy czasu na twórczość Musorgskiego, można powiedzieć, że ostatnia scena z drugiej wersji *Godunowa* przedstawiająca gromadę chłopską, której bunt zostaje stłumiony przez wojska samozwańca jest zapowiedzią jego następnej opery. Ważniejsze jednak niż podobieństwa, próba stworzenia fresku historycznego, są różnice między tymi dziełami. Na płaszczyźnie fabuły *Chowańszczyzna* jest z pewnością dziełem odważniejszym, jednak pod względem muzycznym nie jest tak „awangardowa” jak deklamacyjny, dysonansowy *Godunow*. Więcej w niej wpadających w ucho melodii, wojskowych fanfar, pieśni ludowych, monumentalnych chórów, orientalnych tańców i lirycznych monologów. Inna jest też wymowa dzieła – o ile w rebelii chłopskiej czuć ideały wolnościowe, w *Chowańszczyźnie* lud, główny bohater dzieła, zostaje skazany na bezradność i poniżenie: strzelcy bezskutecznie proszą Iwana Chowańskiego o poprowadzenie ich do walki z wojskami Piotra, starowiercy, by uniknąć prześladowań decydują się na samoofiarowanie.

Co ciekawe, postać Piotra I nie jest obecna na scenie na scenie – on i jego wojska pojawiają się w wypowiedziach jako dalekie, lecz realne zagrożenie (dla starowierców, z perspektywy których opowiadana jest historia, jest on wcieleniem antychrysta). Historycy w latach siedemdziesiątych



XIX wieku idealizowali tego władcę, dostrzegając kontynuację jego wizji za czasów panowania Aleksandra II. Musorgski pisze zatem w kontrze do oficjalnego historiografii – tworzy z niego rodzaj ducha skupiającego w sobie jak w soczewce społeczne lęki. Jak wyglądałoby to widmo krążące współcześnie po Europie?

Kontekst historyczny i muzyczny jest ważnym elementem w interpretacji opery. W jaki sposób dzieło to mogłoby obecnie być równie wyzywające pod względem społecznym i przyjazne słuchaczowi pod względem muzycznym? Elizariewą interesuje tylko to drugie pytanie. Urządza ona koncert w kostiumach bardziej niż pełnowymiarowy spektakl. Wyzwaniem dla reżysera jest na przykład finałowe samospalenie – śmiesznie wygląda „półkoncertowa” realizacja tej sceny w inscenizacji z Mińska: ustawieni na podestach śpiewacy skąpani są po prostu w czerwonym świetle i teatralnym dymie (takich sytuacji jest więcej – komicznie wypada morderstwo Iwana Chowańskiego, które powinno odbywać się za sceną. Rozgrywa się jednak na schodach kładki, na które pada zwałiste ciało grającego go Olega Melnikowa).

Zaprezentowana w Bydgoszczy *Chowańszczyzna* służy pokazaniu stereotypów na temat Wschodu, który on sam chciałby kultywować, a który dobrze sprzedaje się w innych krajach i jest entuzjastycznie przyjmowany, o czym świadczy reakcja publiczności w Operze Nova. Otrzymujemy więc obraz egzotycznej krainy zanurzonej w tradycji (kostiumy) i pragnącej odciąć się od Zachodu (historia Emmy i jej narzeczonego zmuszonego do opuszczenia kraju), krainy bezwzględnych walk politycznych (rozgrywki między Chowańskim, Golicynem i Szakłowitym), w której nie został przeprowadzony rozdział Kościoła i państwa (Dosifiej – przywódca religijny – jest jednocześnie aktywnym graczem politycznych). Celem reżyserki było – w moim przekonaniu – utrzymanie tych stereotypowych przekonań.

Narodowy Akademicki Bolszoj Teatr Opery i Baletu Republiki Białorusi zaprezentował operę w redakcji Dymitra Szostakowicza z niewielkimi skrótami pojawiającymi się w wersji Rimskiego-Korsakowa, choć niewpływającymi na wymowę dzieła: wycięto postać luterańskiego pastora w rozmowie z Golicynem oraz scenę wyjawienia tożsamości przywódcy starowierców mnicha Dosifieja-księcia Myszeckiego w II obrazie, wykreślono partię Zuzanny strofującej Marfę w obrazie III. Wyjątkiem jest być może scena z pastorem eliminująca kontekst niepokojów religijnych, choć wybrzmiewają one w scenie z Emmą w I obrazie, której udaje się uciec przed



natarczywością Andrieja Chowańskiego i zostaje oddana pod opiekę Dosifieja, gdzie ma odnaleźć „prawdziwą wiarę”.

Strona muzyczna dzieła pozostawiała wiele do życzenia. W przypadku *Chowańszczyzny* przed dyrygentem stoi trudne zadanie prezentacji dzieła opartego na scenach zbiorowych a nie solowych popisach wokalnych, stąd potrzeba szerokiego gestu, utrzymania odpowiedniego tempa narracji i precyzji w scalaniu różnych partii historycznego fresku. Wiktor Ploskina prowadził jednak orkiestrę niedbale, niezbyt przejmując się nie tylko jednorodnością brzmienia orkiestry, ale nawet zestrojeniem partii wokalnych i warstwy instrumentalnej (w III obrazie piosenka Kuźki całkiem rozjechała się z orkiestrą). Jako że bohaterem *Chowańszczyzny* jest lud, ważną rolę pełni chór – nie brzmiał on jednolicie, śpiewał nieprecyzyjnie, trudno było w nim rozpoznać głos wspólnoty, o której myślał Musorgski. W aktorstwie dominowała sztuczność, szerokie gesty, z łapaniem się za serce włącznie, co tylko podkreślało brak pomysłu na prowadzenie postaci.

Wśród solistów wyróżniały się mocne niskie głosy – stateczny Oleg Melnikow w roli Iwana Chowańskiego, Wasilij Kowalczuk jako sędziwy Dosifiej (basy) i Władimir Pietrow jako bezwzględny Szakłowity (baryton). Zawiedli niestety tenorzy – z wysiłonych głosów Aleksieja Mikutela (Andriej Chowański) i Sergieja Frankowskiego (Golicyn) trudno było w ogóle zbudować role. Oprócz Marfy w operze brak jest rozbudowanych partii kobiecych – Marina Lichoszerst jako Emma pokazała jasny sopran, który raził jednak krzykliwym wysokim rejestrem. W głosie Natalii Akininy w roli Marfy (mezzosopran) można było usłyszeć dawną świetność, jest to jednak śpiewaczka, która nie potrafi już niestety utrzymać dźwięku bez wibrata. Bez perfekcyjnej Marfy nie ma *Chowańszczyzny* – jej lament w III obrazie, w którym opłakuje los, nie tylko swój, lecz także całej Rosji, jest centralnym punktem opery. Nie ujmując nic Akininie, jej wykonanie brzmiało jedynie poprawnie – i tak można chyba scharakteryzować całą stronę muzyczną dzieła.

Ciekawa jest droga Musorgskiego – z obszarów muzycznego ekscentryzmu w XIX wieku do współczesnej klasyki „głównego nurtu”. Czy nic już nie zostało z postawy eksperymentatora? Nie do końca – reżyserzy w XXI wieku starają opowiedzieć o współczesnej władzy, posługując się dziełami Musorgskiego: tak zinterpretował *Godunowa* Mariusz Treliński w Warszawie czy Calixto Bieito w Monachium, *Chowańszczyznę* zaś w monachijskim spektaklu przed paru lat Dmitri Czerniakow. Pomyślność tych przedsięwzięć bywała różna, jednak realizatorzy z Mińska nie próbują zastanowić się ani nad kontekstem historycznym dzieła, ani nad jego nową interpretacją.



Spektakl Elizarewej trudno nazwać nawet skansenem – jest on co najwyżej koncertem w kostiumach, dzięki któremu możemy potwierdzić stereotypy na temat Wschodu.

Marcin Bogucki

Spektakl Narodowego Akademickiego Teatru Wielkiego 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 Probatow

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 Kostiučzenko

Asystent dyrygenta: Andriej Iwanow

Repetytor baletu: Tatiana Szemetowiec

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”.