

Temida Stankiewicz-Podhorecka

Andrea Chenier – miłość, rewolucja, terror

Wydałoby się, że temat rewolucji francuskiej, to temat nadający się wyłącznie dla sztuk werbalnych i plastycznych, zwłaszcza dla teatru dramatycznego jako gatunku, który łączy i słowo (bo dialog), i plastykę (bo scenografia). W opisywanym przypadku mamy do czynienia z operą, gdzie do słowa i plastyki dołączyła muzyka, czy raczej odwrotnie: to do muzyki dołącza reszta. Tak przynajmniej powinno być w operze, gdzie muzyka wyznacza rytm spektaklu, tor myślenia i ramy kompozycyjne całości. Ale w tym wypadku już sam temat i fabuła wpływające z libretta wyraźnie ciążyą w kierunku teatralizacji dzieła Umberto Giordano, co zresztą świetnie wykorzystał Mariusz Treliński, budując na operowej scenie wielką teatralną inscenizację. Tym bardziej że Giordano skłaniający się w kierunku realistycznego kreślenia postaci i konfliktów skomponował w *Andrea Chenier* muzykę, w której wyraźnie eksponowane są teatralne efekty. Jest to jedna z najbardziej teatralnych oper.

Tytułowy bohater, poeta, Andrea Chenier to postać autentyczna. Urodził się w 1762 roku w Konstantynopolu. Z rodzinnego domu wyniósł głównie dwa zainteresowania: polityką i sztuką, zwłaszcza antyczną i poezją. Jego ojciec był francuskim konsulem, matka zaś – piękna Greczynka, prowadziła otwarty dom, w którego salonie spotykali się przedstawiciele ówczesnych elit kulturalnych Paryża. Rewolucja, której Andrea Chenier podobnie jak jego młodszy brat Marie Joseph, jakobin, był początkowo zwolennikiem, skróciła mu życie, wydając nań wyrok śmierci. Tak więc żył tylko 27 lat.

Gdyby oceniać twórczość Cheniera na podstawie publikacji jego utworów poetyckich, które ukazały się drukiem za życia poety, wyrządzone by mu krzywdę, albowiem – z drobnymi wyjątkami – publikował jedynie artykuły polityczne. Utwory poetyckie zaś, jak elegie, hymny czy poematy, które po sobie zostawił, były w formie rękopisów. I to w większości jako utwory nie-

dokończone. Najbardziej znany jest jego znakomity poemat *Hermes*, także niedokończony.

To czteroktowe dzieło Giordano, od chwili swojej premiery w 1896 r. w mediolańskiej La Scali cieszy się nieustannym powodzeniem na scenach operowych świata. Przyczyniły się do tego walory muzyczne opery, takie jak inwencja melodyczna czy świetnie napisane partie wokalne pozwalające śpiewakom w całej krasie zaprezentować swój kunszt wokalny i umiejętności aktorskie. Niebagatelną rolę odgrywa tu znakomite wyczucie przez Giordano wymogów sceny operowej i w ogóle teatralnej. Już jego temat osnuty wokół wydarzeń rewolucji francuskiej pod krwawymi rządami Robespierre'a, na tle której ukazana jest wielka, straceńcza miłość dwojga ludzi (poety Cheniera i zdegradowanej arystokratki), stanowi o dramaturgii dzieła. A gdy do tego dojdą znakomite głosy, dobrze poprowadzona orkiestra i interesująca inscenizacja, nie „przygniatająca” muzycznej strony przedsięwzięcia – to powodzenie mrowane.

Warszawską premierę inscenizacji Mariusza Trelińskiego poprzedziły dwie wcześniejsze premiery, wystawione w tej samej inscenizacji (z niewielkimi różnicami). Jedną w Poznaniu pod batutą Grzegorza Nowaka, a drugą w Operze Waszyngtońskiej pod dyrekcją Plácido Domingo. Warszawska inscenizacja *Andrea Chenier* pozostaje w koprodukcji z Poznaniem i Waszyngtonem.

Mariusz Treliński, w myśl tezy, iż wszystkie rewolucje są podobne, bo najpierw głoszą piękne, nośne hasła, a potem realizują najzwyczajniejszy, ordynarny program terroru – konsekwentnie ową tezę rozwija. Spektakl rozpoczyna efektowna a zarazem wielce wymowna scena przyjęcia w pałacu hrabiny. Mamą tu właściwie przegląd chyba wszystkich postaci, mających wpływ na dalszy bieg wydarzeń. Już w tych początkowych scenach – poprzez kostium i charakterystykę (przede wszystkim rodzaj peruki i makijaż) – jest wyraziście zaznaczony

podział na tych, którzy już za chwilę staną się uczestnikami rewolucji, i tych, którzy będą jej ofiarami.

Goście hrabiny – towarzystwo z jej sfery, przydzielane w najwymyślniejsze stroje, w przedziwnych perukach – nadają się właściwie jedynie jako modele do patrzenia, a nie do życia. Pobielony makijaż nadaje twarzom wygląd nieboszczyków, chodzących żywych trupów. To śmierć już za życia. Ale Chenier nie ma pobielonej twarzy. On ocaleje. Na razie. Z salonu hrabiny tylko kilka osób ujdzie z życiem, gdy za chwilę wejdzie tu z rewolucyjną pieśnią na ustach gromada jej służących, przedzierzgniętych w rewolucjonistów.

Jakkolwiek jest to obraz umotywowany z taką interpretacją i wymową tej sceny, z której niezłomie wynika, że owa krwawa jatka urządzona na arystokracji jest konieczna, a zatem usprawiedliwiona. No bo skoro są to już za życia trupy, co – jak już wspomniałam – sugeruje nam kostium i charakterystyka, więc nie ma z nich żadnego pożytku. Najlepiej na szafot. Idąc dalej tokiem myślowym wskazanym przez taką interpretację można by powiedzieć: tak czy owak ten świat musiał zginąć, bo zasługiwał na to. Nie wiem, do czego miała posłużyć reżyserowi tak skrajnie negatywna ocena tradycji na przykładzie arystokracji przedrewolucyjnej. Dalsze sceny tego nie wyjaśniają.

Treliński nie wzdraga się przed wręcz naturalistycznym potraktowaniem niektórych scen, jak na przykład krwawe bajorko pod gilotyną. Drastycznych scen i krwi, jest tutaj zresztą sporo. Mocne w kolorystyce obrazy naprawdę robią wrażenie i bardziej akcentują niszczącą siłę rewolucji. Ale jednocześnie reżyser odwołuje się do konwencji kabaretu i właśnie w formie kabaretu prezentuje w drugim akcie rewolucję, ukazując jej ponadczasowy mechanizm funkcjonowania. Bez względu na miejsce i czas. Pewne mechanizmy są wspólne czy to we Francji, czy to w Rosji, czy gdziekolwiek indziej. Liczy się tylko ideologia i masowość, a człowiek jako jednostka nie ma żadnych szans na zachowanie swej podmiotowości. Jedyną wartość, której nie da się ujarzmić strachem i groźbą śmierci, to miłość. Przejmująca fina-

łowa scena, w której giną skazani na śmierć bohaterowie Chenier i Maddalena, znakomicie to pokazuje.

Treliński z opery Umberto Giordano zrobił fresk o meandrach historii i mechanizmach rewolucji. Ale także jest to opowieść o wielkiej, pięknej i czystej miłości dwojga ludzi, rzuconych w wir wydarzeń rewolucyjnych. To udany spektakl. Znakomite kreacje wokalne i aktorskie nadają mu specjalnego znaczenia w kategoriach artystycznych.

Trzy najważniejsze partie tej opery stanowią: poeta i początkowo zwolennik rewolucji Andrea Chenier, jego ukochana Maddalena, kiedyś dość próżna i egoistyczna arystokratka, która przeszedłszy duchową metamorfozę oddaje swe życie aby być z ukochanym do końca, no i zakonchany w niej jej były służący Gerard, obecnie rewolucjonista. Te trzy postacie w warszawskiej inscenizacji doskonale zostały obsadzone. Na premierze partię tytułowego bohatera doskonale śpiewał amerykański tenor, Keith Olsen, którego barwa głosu i sposób interpretacji roli w pełni uwiarygodniły treści, jakie ta postać niesie. Równie znakomita była sopranistka Tatiana Borodina, solistka Teatru Maryjskiego z Petersburga. Jej partia Maddaleny wybrzmiewała z całą dozą dramatu, jaki przeżywała jej bohaterka. Także Mikołaj Zalasinski doskonale poprowadził partię Gerarda, dał wyrazisty i w pełni przekonujący wizerunek człowieka tragicznego, który poddawany się uczuciu zazdrości doprowadza do śmierci niewinnych ludzi, a kiedy pragnie ich ocalić i odkupić swe winy okazuje się, że jest już za późno.

Ale nie tylko wspomniany znakomity tercet głównych postaci zasługuje na uznanie. Także pochwalić należy wiele partii drugoplanowych. Precyzyjnie poprowadzona przez Grzegorza Nowaka orkiestra dopełnia całości.

„Andrea Chenier” Umberto Giordano, libretto Luigi Illica. Dyrygent Grzegorz Nowak, reżyseria Mariusz Treliński, scenografia Boris Kudlicka, kostiumy Magdalena Testawska i Paweł Grabarczyk, choreografia Emil Wesolowski, reż. światła Felice Ross, przygotowanie chóru Bogdan Gola, Teatr Wielki – Opera Narodowa, Warszawa. Premiera 15 X 2005.