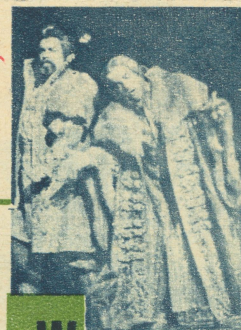


PRZEKROJ
KRAKÓW, UL. MANIFESTU LIPCOWEGO 10

wydanie

1449 z 14-01-1973



+ fot.styl

LUCJAN KYDRYŃSKI

DZIEŁO ROZWICHRZONEGO TALENTU

czyli

„BORYS GODUNOW” W TEATRZE WIELKIM W WARSZAWIE

W PIERWSZYM I OSTATNIM OBRAZIE *Borysa Godunowa*, tytułowego bohatera nie ma na operowej scenie; bohaterem jest lud. W pierwszym — spędzony batogami na dziedzińcu klasztoru, by pod groźbą przystawów, na kolanach wznosić modły o przyjęcie carskiej korony przez Borysa, w ostatnim — zbuntowany, zbrojny, w dymie płonących pałaców ruszający na Moskwę, upomnieć się o zapłatę za nędzę, terror, głód...

Spółny tą klamrą o niezwykle sile wyrazu, gwałtowną i potężną, rozgrywa się w środkowych scenach opery, dramat władzy. Mocny konflikt między Borysem a jego własnym sumieniem, między Borysem i spiskującymi bojarami, wreszcie między Borysem a Dymitem Samozwańcem. Nie tylko fałszywym pretendentem do tronu carów, lecz i narzędziem zemsty, fatum ciężącym na Borysie — mordercy prawowitego carewicza.

Lud i Godunow, Godunow i lud... W *Borysie* Musorgskiego trzeba dobrze wyważyć te proporcje, są to bowiem (inaczej niż u Puszkina) równorzędni bohaterowie dramatu, a przedstawienie akcentów (jakiego dokonał choćby Rimski-Korsakow w swojej wersji opery) łatwo może osłabić wymowę dzieła — najpotężniejszego dramatu muzycznego w muzyce rosyjskiej i jednego z największych w światowej literaturze operowej.

Wystawienie *Borysa Godunowa* jeszcze dziś, w 99 lat po prapremierze (a może właśnie dopiero dziś!) oznacza dla inscenizatorów tysiączne problemy i tysiączne kłopoty, a przecież — coraz więcej wielkich teatrów świata bierze te kłopoty na swe głowy, bo *Borys* ceni się coraz wyżej, jest coraz bardziej modny, coraz chętniej słuchany. Ma to, być może, swoje uzasadnienie w fakcie na pozór paradoksalnym, a przecież bardzo prostym: dopiero dziś wystawia się znowu — jak przed 99 laty — prawdziwego *Borysa*.

Musorgski miał talent ogromny. Talent rozwichrzony, niespokojny, gnębiony przez alkoholizm, biedę, kompleksy, a także i przez to, że w życiu często musiał zajmować się tym, czym nie chciał; to, czego najbardziej pragnął, robił niejako na marginesie, nie przynosiło mu to bowiem ani pieniędzy, ani — wówczas przynajmniej — sławy... Chciał komponować, tymczasem...

Mając 13 lat wstąpił do szkoły kadetów przy cesarskiej gwardii, by później zostać oficerem, z którego to zaszczytnego stanowiska zrezygnował w dwudziestym roku życia.

Pięć lat potem, zmuszony kłopotami finansowymi (zniesienie pańszczyzny zrujnowało rodzinny majątek Musorgskich), przyjął posadę urzędnika w Ministerstwie Drog Publicznych, gdzie z mniejszym lub większym (raczej mniejszym) zapalem przepracował lat cztery, aby po krótkiej przerwie znów podjąć — dla chleba i butelki kontaktu z urzędniczą pracą, tym razem w departamencie leśnym. Spisywał stosy bezsensownych oświadczeń, zarządzeń i nakazów, myśląc w gruncie rzeczy zupełnie o czym innym: o muzyce.

Był w niej samoukiem, jeśli nie liczyć lekcji gry na fortepianie jakie pobierał w dzieciństwie (a zyskał opinię świetnego pianisty, zwłaszcza znakomitego akompaniatora), jeśli nie liczyć rad i konsultacji jakie otrzymywał od zaprzyjaźnionych z nim kompozytorów „Potężnej Gromadki”: Balakirewa, Borodina, Cezara Cui i Rimskiego-Korsakowa. Bóźnie ustosunkowali się oni do Musorgskiego później, gdy zyskał już uznanie publiczności i niektórych krytyków — niejednokrotnie zawiść, zazdrość o sukcesy i talent osłabiała ich obiektywność, nieumiejętność w pierwszych, młodzieńczych latach pomagać mu szczerze i skutecznie.

Musorgski docierał jednak do muzyki przede wszystkim sam. Grywał i analizował utwory Bee-

thovena i Schumanna, jeszcze na łóżu śmierci studiował traktat o instrumentacji Berlioz'a, wsłuchiwał się w muzykę ludu rosyjskiego (wszystko, co rosyjskie, wydaje mi się bliskie...). Nie zdołał, niestety, nauczyć się tyle, aby móc swobodnie wypowiedzieć, wyrzucić z siebie wszystko to, co go nurtowało, co stanowiło jego przebogate, artystyczne „wnętrze”.

Nie pisywał muzyki kameralnej, może dlatego, iż nie mógł poradzić sobie z precyzją kontrapunktu, nie uznawał form klasycznych, bo męczyły go reguły sztywnych struktur, rozpoczynał utwory i — nie kończył (choćby operę *Ożenek* wg Gogola), bo brak mu było cierpliwości i — umiejętności do nadania im ostatecznego szlif.

To były złe strony jego niedouczenia. Ale były i dobre! Nieskrepowany regułami szkolnych zasad harmonii czy formy, pisał to, co chciał i jak chciał, to co czuł naprawdę; w rezultacie — pisał muzykę całkowicie odrębną, nowatorską, muzykę, która wywarła ogromny wpływ na muzyczną kulturę Europy. Gdyby nie *Borys Godunow*, ze swą potęgą artystycznej wizji, tym silniejszą, że wyrażoną chropowatym, ostrym, piekielnie odważnym językiem, przeciwstawiającym się wszystkiemu, co tworzone wówczas w świecie (a tworzone niemało i nieźle, choćby Verdi, Wagner), gdyby nie *Godunow*, nie wiadomo czy, lub jakiego, mielibyśmy Debussy'ego, de Fallę, Janaczka, a nawet Prokofiewa i Bartoka...

Dziś wiemy już o tym i cenimy to. Przed stu laty — sprawa wyglądała inaczej. *Borys Godunow*, trzykrotnie odrzucany przez siedmioosobową komisję opiniującą repertuar Teatru Maryjskiego w Petersburgu (...Rzucono sześć galek czarnych i jedną białą. Mam zaszczyt zwrócić załączoną partyturę Jego Ekscelencji...) został wystawiony ostatecznie tylko dzięki uporowi Julii Platonowej, pierwszej sopranistki Teatru Maryjskiego (opisuje te dramatyczne perypetie dokładnie Henryk Swolkień, w swej świetnej monografii Musorgskiego). Owa cyfry przyjęty przez publiczność — kompozytora 30 razy wywoływano przed kurtynę! — potępiony został przez wpływową krytykę i Musorgski, zmarły w tydzień po swych 42 urodzinach, w marcu 1881, nie doczekał już światowych triumfów dzieła.

Światowa publiczność poznała później — i nauczyła się — trochę innego *Borysa*. Operę, w 15 lat po śmierci Musorgskiego, opracował bowiem na nowo, zresztą w najlepszej wierze, Mikołaj Rimski-Korsakow. Wyglądał wszelkie chropowatości harmoniczne i rytmiczne, zmienił tonację, przestawił kolejność obrazów (jego wersja kończyła się śmiercią Borysa), dając dzieło bardzo bogate i efektowne zinstrumentowane, lecz niezgodne z oryginałem Musorgskiego (zmiany objęły ponad 80% tekstu muzycznego). *Uboświom to dzieło* — pisał Rimski-Korsakow — i jednocześnie nie-

nawidzę go. Uboświom za jego oryginalność, śmiałość, piękno; nie nawidzę za jego niewykończenie, harmoniczne chropowatości i za jego występujące miejscami niedorzeczności muzyczne...

Wersję Korsakowa rozslawił w świecie słynny Borys: Flodor Szaliapin i spopularyzował ją tak, że zapomniano niemal o oryginale. Oryginał jednak nie zaginął. W roku 1928 wydano go w Londynie, pod redakcją Lamma. Ta partytura, szczerza i prosta, miejscami nieporadna, ale przemawiająca najsilniej, stała się z kolei podstawą nowej instrumentacji, dokonanej przed kilku laty przez Dymitra Szostakowicza.

Istotnie: instrumentacji, zachowującej wszelkie walory rękopisu Musorgskiego, a jedynie podającej go w bogatszej, bardziej dzisiejszej szacie dźwiękowej. Są więc obecnie trzy wersje *Borysa*, wszystkie trzy grywane w świecie, który — jak wspominałem — początkowo — dopiero dziś, dzięki Lammowi, a poniekąd Szostakowiczowi poznaje *Borysa* także i w tym kształcie, w jakim oklaskiwano go 99 lat temu.



Zdjęcia: Edward Hartwig

Przed inscenizatorem staje zatem zasadnicze, ważne pytanie: którą wersję wybrać?... Jan Krenz, szef muzyczny *Godunowa* w warszawskim Teatrze Wielkim, wybrał partyturę Szostakowicza — z niewielkimi odstępstwami: drobne fragmenty zachował z oryginalnej redakcji Lamma, a w monologu i scenie śmierci Borysa, przyjął wersję Rimskiego-Korsakowa (po prostu wszyscy wielcy odtwórcy tej roli, śpiewają ją w tej właśnie, tradycyjnej wersji; jeśli mamy myśleć o gościnnych występach zagranicznych sław, musimy im wyjść — w tym wypadku — naprzeciw).

Tekst opery zawarł Krenz w ośmiu obrazach, opuszczając I obraz polski (w komnacie Maryny) i obraz przed soborem, zakończył — po myśli Musorgskiego — sceną pod Kromami, przestawił scenę koronacji, dając ją jako obraz trzeci, po scenie w celi Pimena (co dramaturgicznie wydaje się słuszne i logiczne).

Godunow w Teatrze Wielkim — to wydarzenie! Nie tylko dlatego, że wystawiony został z ogromnym, niespotykanym dotychczas u nas rozmachem (700 osób uczestniczy w spektaklu, uszyto 900 kostiumów!), lecz przede wszystkim dlatego, że wykonanie dramatu stoi na najwyższym poziomie. Znakomita jest orkiestra, znakomite chóry! Chóry, traktowane przez Musorgskiego bardzo nowoczesnie, mające ogromne partie i ogromne znaczenie, przygotowane zostały przez chór-

mistrza Teatru Wielkiego z Moskwy, Aleksandra Chazanowa (przy współpracy naszych kierowników chórów). Reżyserował spektakl Jan Świdorski — debiutujący na scenie operowej, ale przenoszący tu przecież swe długoletnie doświadczenia teatralne. Wspaniale operuje tłumami, dobrze prowadzi solistów, tylko... po co na Boga, ten żywy koń, potykający się o scenograficzne elementy?!

Scenografię projektował Andrzej Majewski. Na wielkiej scenie stworzył niesłychanie sugestywną i piękną wizję dawnej Rosji, Rosji soborów, mrocznych komnat, nędzy...

Borysem — był Bernard Ładysz. Powrócił do tej partii po dwunastu latach i powrócił w znakomitej formie. Wspaniały śpiewak i — co tu mówić — doskonały aktor, stworzył kreację godną pierwszych



BERNARD ŁADYSZ w roli Borysa Godunowa na scenie Teatru Wielkiego w Warszawie. O tym spektaklu, który stał się wielkim wydarzeniem kulturalnym, a także o twórcy opery — Musorgskim piszemy na stronie 5.

Fot. Edward Hartwig

Lucjan Kydryński