

665

100954



BORYS

Zdjęcia:
R. BRONIAREK
ST. CZARNOGÓRSKI



MARIUSZ ZINOWIEC

Nie mieliśmy w warszawskiej operze inscenizacji tak monumentalnej. „Borys Godunow” w Teatrze Wielkim przygotowany bowiem został z rzeczywistie największym nakładem starań. I stał się, nie tylko dzięki wielkości dzieła Modesta Musorgskiego, ale także stosunkowi do realizatorów, niewątpliwym wydarzeniem teatru operowego i głównym akcentem kulturalnym obchodów 60-lecia Związku Radzieckiego.

Już w chwili po odsłonięciu kurtyny, na widowni rozlegała się brawa, brawa dla scenografii Andrzeja Majewskiego. W tym przedstawieniu zbiera on jeszcze wielokrotnie wyraz uznania ze strony publiczności. Podkreślam ten fakt z dwóch powodów: po pierwsze dlatego, że scenografia jest głównym komponentem inscenizacyjnym tego spektaklu, ona w pierwszym rzędzie stanowi o owej monumentalności, której była wcześniej mowa, po drugie zaś, dzięki — chciałoby się powiedzieć — autonomicznej malarskiej efektywności ma ona zdolność bardzo sugestywnego przemawiania do widza, do jego wyobraźni.

IOGDAN M. JANKOWSKI

Opera „Borys Godunow” ma w Polsce długie już tradycje i śmiało można ją zaliczyć do dzieł wchodzących do stałego repertuaru naszych teatrów muzycznych. Po raz pierwszy wystawiono ją mianowicie w roku 1911 we Lwowie, notabene ze znakomitym śpiewakiem i aktorem Adamem Didurym w roli głównej, tym samym, który występował w pierwszym przedstawieniu tej opery na scenie słynnej Metropolitan Opera House w Nowym Jorku.

W piętnaście lat później wielkie dzieło Modesta Musorgskiego oglądała Warszawa, a w roku 1927 — Poznań. Po wojnie „Borysa Godunowa” zrealizowała Opera Warszawska, kierowana wówczas przez wybitnego dyrygenta, wychowanka konserwatorium radzieckiego — Jerzego Semkova, następnie Opera Bałtycka w Gdańsku, Teatr Muzyczny w Krakowie i Opera Wrocławska.

Tradycja każe wystawiać dzieło Modesta Musorgskiego, dzieło wspaniałe, będące kamieniem węgielnym nie tylko nowego europejskiego teatru muzycznego, ale praktycznie ca-

łej światowej muzyki współczesnej (zachwycał się nim Klauddiusz Debussy, a jego reminiscencje znaleźć można praktycznie u wszystkich wielkich mistrzów dwudziestego wieku) w instrumentacji Mikołaja Rymskiego-Korsakowa. W wersji tej wystawia się „Borysa Godunowa” w Związku Radzieckim i Ameryce, a także w innych krajach Europy, w wersji tej zwykle nagrywa się to dzieło na płyty. Stwierdzić: wersja ta bowiem jest bardzo piękna w partii orkiestry, lubiana przez publiczność i wygodna w wykonaniu dla śpiewaków, szczególnie dla wielkich śpiewaków, którzy przecież jeżdżą od teatru do teatru po całym świecie i którzy nie mogą oczywiście coraz to przygotowywać nowej, czy choćby tylko zmiennej własnej partii. Ale istnieją jeszcze dwie wersje tej opery: autorska redakcja samego kompozytora i nowa, bardzo współczesna a jednocześnie zachowująca chyba wszystkie idee Musorgskiego, redakcja Dymitra Szostakowicza.

Warszawska inscenizacja pod muzycznym kierownictwem Jana Krenza i w reżyserii Jana Świderskiego to dramat historyczny, a ściślej — dramat władzy z ostro zarysowanym zderzeniem rządzącego i rządzonego. Podkreśla to w przedstawieniu kłama fabularna. W pierwszym obrazie widzimy tłum zmuszany przez przystawów do błagania Borysa Godunowa, by przyjął koronę carów, w ostatnim — już po śmierci Godunowa — tenże tłum zbuntowany przeciw jego następcy rusza na Moskwę, tym razem pod wodzą przyszłego cara — Dymitra Samozwańca.

Finał jest wynikiem zabiegu dokonanego przez twórców warszawskiej inscenizacji. Arcydzieło Musorgskiego kończy

Dalszy ciąg na str. 8



GODUNOW



się śmiercią Godunowa. Przystawienie kolejności obrazów ma bardzo istotne znaczenie dla sprawy interpretacji utworu. Choć może zbyt mocno stawia ono przysłowiową kropkę nad „i”, wydaje się jednak zabiegiem przynajmniej dramaturgicznie uzasadnionym.

Akcja opery Musorgskiego oparta jest na trzech osobach działających: Borysie — przyjmującym koronę carską po morderstwie dokonanym na poprzednim władcy, małoletnim Dymitrze, mnichu Grigorim Otriepiewie, przyszłym Samozwańcu, zabiegającym o odebranie tronu mordercy, wreszcie kniaziowi Szujskiemu, dworskim dostojnikowi, przebiegłym i chytłym, słuźalczym i wyniosłym, uruchamiającym mechanizm dramatycznych zdarzeń. To on jest mistrzem koronacyjnej ceremonii Borysa i on go później konsekwentnie prowadzi do zagłady. Z tych trzech postaci tylko Borys Godunow pomysłany został jako sylwetka pełnokrwista, jego przeciwnik — Dymitr Samozwaniec jest jedynie najogólniej naszkicowany, natomiast Szujski już z racji swojej funkcji — autora dramatycznej intrygi — to postać dość jednorodna, choć niewątpliwie barwna. Przedstawienie więc ludu jako bohatera zbiorowego spotęgowało konflikt dramatyczny. Na scenie Teatru Wielkiego zobaczyliśmy arcydzieło światowej opery jako monumentalny dramat historyczny, przywodzący na myśl dramaty szekspirowskie.

O powodzeniu tego zamierzenia w niemałej mierze zdecydowała kreacja Bernarda Ładysza. Jego Borys Godunow jest tematem, który — miejmy nadzieję — doczeka się teatrolologicznego studium. W operze nieczęsto bowiem zdarza się rola tak pełna aktorsko, stworzenie jej w przedstawieniu komponowanym jako wielkie, chciałyby się powiedzieć — panoramiczne — widowisko jest osiągnięciem szczególnym i dodatkowo trudnym. Bogactwo sylwetki Godunowa, zwłaszcza w jej psychologicznym planie zawarte jest już w samym librecie, Bernard Ładysz nadał jej jednak wielką różnorodność odcieni. Z okrutnego władcy zmieniał się w ludzki strzęp, miotany wyrzutami sumienia posuniętymi do psychopatii, by po chwili stać się głęboko wzruszającym ojcem.

Ogromne wrażenie robi scena śmierci Borysa, zbiegły się w niej w jedno: wielkość dzieła muzycznego, dramatyczna drapieżność oraz inscenizacyjna i aktorska perfekcja. Umierający car, car okrutny, a jednocześnie bardzo ludzki, poniżony przez bojarów niedawną ich obecnością w tej komnacie śmierci, znienawidzony przez tłum oczekujący gdzieś za murami jego zgonu, ten car do ostatniego momentu walczy o tron dla swego syna i wreszcie pada pod wielkim krzykiem z ostatnimi słowami na ustach, pojedynczymi, agonicznymi. I choć trudno nie zaakceptować finału przedstawienia zaproponowanego przez Teatr Wielki z owym tłumem ludu i Dymitrem Samozwańcem na koniu, ruszającymi na Moskwę, to przecież pozostaje pewna nuta żalu, że właśnie tego widowiska historycznego nie kończy scena śmierci Borysa, wręcz kameralna w proporcjach monumentu, w który została wkomponowana, i może tym bardziej wstrząsająca i piękna.

MARIUSZ ZINOWIEC

BORYS GODUNOW

tej instytucji, długo wahał się z wyborem właściwej wersji. Chciał, by spektakl był jak najbardziej monumentalny i jak najbardziej współczesny — wszak „Borys Godunow” w Warszawie, przygotowany został z okazji 50 rocznicy powstania Związku Radzieckiego — chciał jednocześnie, by był on jak najbardziej bliski oryginałowi wielkiego kompozytora rosyjskiego, chciał w końcu, by mogły w nim występować zagraniczne sławy — wielcy obcy wykonawcy roli tytułowej i by opera podobała się publiczności. Właśnie dlatego zdecydował się na własny zabieg montażowy: za podstawę wziął instrumentację Szostakowicza, w najbardziej kameralnym fragmencie opery, w scenie w klasztorze spożytkował oryginalną wersję Musorgskiego, a w dwóch wielkich scenach Borysa, w scenie koronacji i śmierci, oddał głos tradycji, według której — jak wspominałem — wykonuje się tę operę w redakcji Rimskiego-Korsakowa. Efekt tych zabiegów okazał się kapitalny: warszawskie przedstawienie jest bardzo rosyjskie w tradycji, z której się wywodzi a jednocześnie współcześnie chropawe, niespokojne i niepokojące; jest naprawdę wspaniałe.

Ogromna w tym zasługa głównego bohatera — Bernarda Ładysza, śpiewaka najwyższej klasy, basa niespotykanego formatu, muzyka nie tylko posiadającego ogromne możliwości i umiejętności, ale także potrafiącego te umiejętności wykorzystać.

Pozostali wykonawcy dzielnie sekundują bohaterowi. Wymienić należałoby wszystkich. Lista jest jednak bardzo długa. Ograniczę się więc tylko do jednego. Znakomitym partnerem Ładysza jest tenor — Zdzisław Niekodem, kreujący postać kniazi Szujskiego, świetny śpiewak, który w historii powojennej polskiej opery zapisał się niejedną wspaniałą rolą, ale taką klasą wokalną jak w ostatnim przedstawieniu Borysa nie błysnął jeszcze nigdy.

O orkiestrze prowadzonej przez Jana Krenza już wspominałem. Osobne słowa uznania należą się jednak chórowi, a raczej połączonym chórom przygotowanym przez gości z Moskwy — Aleksandra Chazanowa. To właśnie dzięki niemu chór w tym przedstawieniu stał się rzeczywistym zbiorowym bohaterem opery, to właśnie dzięki niemu sceny chóralne w „Borysie” warszawskim Teatrem Wielkim zaliczyć może do swych największych osiągnięć artystycznych.

BOGDAN M. JANKOWSKI

POEZJA WYŚPIEWANA

Był postacią z legendy o rewolucyjnym i robotniczym rodowodzie. Był lirykiem i tylko lirykiem, dla którego istniały w zasadzie dwie kwestie, którym poświęcił tysiące wierszy i dziesiątki poematów. To Miłość i Rewolucja. Koniecznie z dużej litery i koniecznie śpiewnie, ponieważ istota jego liryki. docierającej do szerokich kół czytelników, wywodziła się przede wszystkim z ukraińskiej pieśni ludowej, zanurzonej w epoce wojny domowej i entuzjazmie dla nowego, odrodzonego życia.

Włodzimierza Sosiurę*) poznałem w 1949 roku w Kijowie. Przyszedł do naszego pokoju w akademiku na ulicy Ofiar Rewolucji. Od razu zaczął deklamować wiersze. Do dziś tkwi mi w pamięci przygluszony głos, śpiewna intonacja, emocjonalne przerysowanie rytmu wiersza, który od razu wpadał w ucho:

Koły pojzjd u dal zahurkocze,
pryhadajut'sia znouu meni
dzwin hitary u misiaczni noczi,
pocilunki j żorżyny sumni...

A potem nowe wiersze deklamowane z pamięci, jakieś nieuchwytnie opętanie poezją, nastrojem i nie kończące się w ten dzień rozmowy o literaturze ukraińskiej, o Polsce, którą Sosiura interesował się tak bardzo, że rozmowy te powtarzały się jeszcze wielokrotnie. Nie przypuszczałem, że tak dobrze znał naszą poezję, zwłaszcza romantyczną. Zostały mi z tych zetknięć oprócz wspólnej z Nim fotografii i dedykacji na zbiorze wierszy, wspomnienia obcowania z czymś naturalnym, pachnącym zielonym zagajnikiem i polnymi kwiatami. Zostało mi wzruszenie, które narzucał poeta sam wzruszony nieposkromioną, ale delikatną, elegijną nieomal intonacją swojego lirycznego talentu.

Młody wtedy krytyk, Musij Bohucki, wprowadzał mnie, adepta filologii rosyjskiej, w świat liryki ukraińskiej, której organicznym i niepowtarzalnym ogniwem kontynuującym tradycję Olesia, Filańskiego, Czumaka, był Sosiura, często zwany wtedy ukraińskim Jesieninem, bo istotnie wiele miał cech zbliżających go sposobem bycia, odczuwaniem świata, reagowaniem na piękno tkwiące w ludziach, w przyrodzie, do twórcy „Motywów perskich”.

Już przed pierwszym spotkaniem przeczytałem głośny poemat Sosiury „Czerwona zima”, będący liryczną kroniką heroicznych bojów ukraińskich obrońców rewolucji z białymi. Wiedziałem, że poeta brał udział w wojnie domowej, mając doświadczenie robotnika z Donbasu, że wyszedł z samych nizin nowego społeczeństwa pozostając wierny romantyce młodości i realiom robotniczego Łysyczańska, że razem z Tyczyną, Ryłskim tworzył zręb ukraińskiej poezji radzieckiej, reprezentując w niej nurt neoromantyczny, naładowany rewolucyjną energią i delikatnym, pełnym wrażliwości liryzmem cechującym jego wiersze, zebrane w licznych tomach poetyckich.

Nie wiedziałem natomiast, że wrażliwa, delikatna liryka Sosiury nie rozwijała się

gładko. Często, zwłaszcza w okresie NEP-u, Sosiura poddawał się nastrojom schyłkowym. Były w jego liryce, obsesyjnie obrazającej się w kręgu osobistych doznań emocjonalnych, wokół miłości osadzonej w rodzinnym pejzażu i poddanej skomplikowanemu wpływowi nowego czasu, a więc rewolucji, akcenty dość dalekie od postulowanej wówczas twardości, nieugiętości czy ascezyzmu emocjonalnego, wzbraniającego odśladania zygaków psychiki tak wrażliwej jednostki, jaką był poeta.

Jeżeli mówić językiem krytyki, to dominantą twórczą Sosiury była bezgraniczna szczerość i prawdziwość, przez pryzmat własnych uczuć, przekazywane życie człowieka nowej formacji, który wspiał się z nizin społecznych na wyżyny życia kulturalnego, używając mu własnym talentem emocjonalnego kształtu.

W obfitym dorobku poetyckim Włodzimierza Sosiury, zebranych w ponad osiemdziesięciu tomach wierszy i poematów, a rozpoczętych w świadomości czytelników radzieckich poematem o wojnie domowej „Czerwona zima” (1920) i zakończonym zbiorem „Jesienne melodie” (1964), wyczytamy dzieje człowieka emocjonalnie reagującego na losy burzliwej epoki układającej się prawie w półwiecze istnienia Ukrainy Radzieckiej z jej heroizmem, entuzjazmem, dramatyzmem, z jej dniami i nocami odbieranymi przez człowieka zakochanego w życiu, w przyrodzie, w rezultacie pracy rąk i umysłów swojego kraju, człowieka z miłością i wyrozumieniem pochylającego się nad współczesnością.

Sosiura pozostał wierny swojemu lirycznemu talentowi, chociaż nieraz musiał płacić haracz niezrozumienia u krytyki za „pejzażowe” (bez względu na to czy to był sielski czy przemysłowy pejzaż) widzenie swojej ojczyzny, ludzi, na których patrzył przez pryzmat ich miłosnych wzruszeń, którym odkrywał piękno uczuć, przyrody, wzniosłość ich często prostych, często bardzo intymnych doznań. Intymnie bowiem odczuł rewolucję, heroizm odbudowy i wojny, rozmach powojennych osiągnięć narodu radzieckiego.

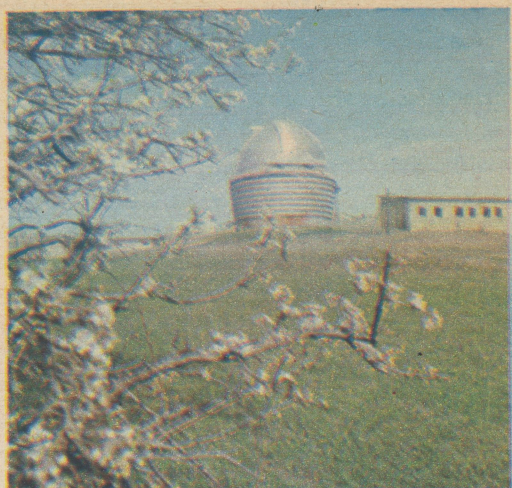
„Ankiety życia” zapełniał do końca swoich dni pięknem dostrzeganym nie tylko w gwarze ulic, nie tylko w trzasku salw robotniczych batalionów zmagających się z interwentami, nie tylko w jazgocie przejeżdżających pociągów, ale przede wszystkim w pięknie uczuć ludzkich od młodości do schyłku wieku, w rytmie przyrody zmieniającej swe barwy, w jej odgłosach, w zadumie nad pejzażem, która wdzierała się ustawicznie do jego wierszy.

Ulubionymi odwołaniami Sosiury są skojarzenia dźwiękowe i kolorystyczne. Ulubionymi kolorami — zieleń, błękit, złoto, czerwień. Powodowało to pewną monotonię jego poetyki. Ale równocześnie owa powtarzalność motywów, odwołań, impulsów sprawiała, że śpiewny banał poetycki, którego Sosiura był mistrzem, ulegał nobilitacji, stawał się wartością emocjonalną, funkcjonował jako niechybny poetycki sygnał wywoławczy, a trudna do zdefiniowania intonacja jego poezji, poparta niemal zawsze szczerością, wywierała i wywiera nadal magnetyczny wpływ na czytelników i słuchaczy.

Naturalność, „pieśniowość”, pozorna łatwość wypowiedzi poetyckiej powodują, że w większości przypadków wiersze Sosiury są nieprzetłumaczalne na inne języki, „grają” i „śpiewają” jedynie w języku ojczystym. Ale warto by zapoznać z nimi i naszego czytelnika.

FLORIAN NIEUWAŻNY

*) 6.I.1898—8.I.1965.



magazyn ilustrowany **przegląd**

O Azerbejdżańskiej SRR czytaj na
stronach 3, 12, 13

nr 4 (1252)

28 stycznia 1973 r.

cena 5 zł

W numerze: Borys Godunow ■ Od pary do atomu ■ Na morzu ■ Eksplozja budowlana ■ Szerokim frontem ■ Wzór godny naśladowania ■ Piękno Wysokich Tatr ■ Kolorowe, lecz trudne zmiany ■ Na lodowej tafli ■ Epos o konstruktorach jutra ■ Kontrapunkty

