

WOJCIECH DZIEDUSZYCKI

Przewodnik operowy

# „BORYS GODUNOW“ JANA KRENZA

To już szósta realizacja „Borysa Godunowa” na scenach operowych w Polsce Ludowej. Przypomnijmy: znakomity spektakl poznański w 1950 pod dyktando Waleriana Bierdajewa z Kossowskim w partii Borysa i Domienieckim w partii Dymitra (to z tym spektaklem Opera Poznańska odnosiła sukcesy w Moskwie!); w 10 lat później bardzo interesujący „Borys” w warszawskiej Romie pod dyktando Jerzego Semkowa, z młodym, ale już wówczas wybijającym się na czoło europejskich basów, Bernardem Ładyszem w partii tytułowej i Franciszkiem Arno w partii Dymitra... Na następną realizację trzeba było znowu czekać 10 lat: w 1970 wystawił na Wybrzeżu „Godunowa” Jerzy Procter, z reżyserem Janem Maciejowskim i scenografem Stanisławem Bąkowskim, w rok później „Borys” ukazał się w Krakowie pod kierownictwem muzycznym Romana Mackiewicz, w reżyserii Bolesława Jankowskiego (zapowiadana realizacja Kazimierza Korda nie doszła, niestety, do skutku, gdyż Kord w do dziś nie wyjaśnionych okolicznościach musiał zrezygnować z kierownictwa krakowskiej sceny operowej, którą prowadził od sukcesu do sukcesu); w marcu 1972 Bolesław Jankowski wystawił „Borysa” po raz wtóry, tym razem we Wrocławiu, pod muzycznym kierownictwem Andrzeja Romarynowicza, w kostiumach i dekoracjach Teresy Roszkowskiej (które znaliśmy już ze spektaklu w Romie). I wreszcie wielki dramat muzyczny Musorgskiego wszedł na scenę warszawskiego Teatru Wielkiego. Piszę wreszcie, gdyż od dawna już czekał na realizację „Borysa Godunowa” w Teatrze Wielkim i nikt nie wątpił, że spektakl ten stanie się sukcesem warszawskiej sceny operowej, więcej — że będzie prawdziwym ewenementem w naszym życiu muzycznym. Wielka indywidualność muzyczna Jana Krenza, malarska i przestrzenna fantazja Andrzeja Majewskiego, świetny zespół orkiestralny, dobre chóry, doskonałe warunki techniczne pozwalające na realizację wielkich scen masowych — to czynniki, które powinny gwarantować sukces „Borysa”. No i Bernard Ładysz! Wymieniam osobno Ładysza, gdyż uważam, że teatr, w którego zespole jest tak znakomity Borys, od dawna już powinien mieć w repertuarze dzieło Musorgskiego!

Borys Ładysz to kreacja, której się nie zapomina. Pamiętam go sprzed 10 lat, z Romy. Był groźny, drapieżny, witalny, w wielkiej scenie objęty wprost niesamowity... Dziś aktorstwo Ładysza jest mniej spontaniczne, postać kreowana przez niego mniej jaskrawa, jakby zmatowiała... Ale ten dzisiejszy Borys jest chyba tragiczniejszy, głębszy, prawdziwszy... Już pierwszą swoją scenę w pochodzie koronacyjnym zaczyna z wyraźną nutą niepokoju, rozkojarzenia, wewnętrznego lęku, który stara się zagłuszyć dumną pewnością siebie — dla ludu! Ten strach, „ból sumienia”, narasta gwałtownie w scenie z dziećmi w komnacie kremlowskiej. Duma, tkliwa miłość ojcowiska, strach przed śmiercią, okrucieństwo wobec zdrajcy Szujskiego, obsesyjne nawracanie do zbrodni, lek przed karą za grzechy, wnikają się w tragicznym splocie, z którego Borys już nie potrafi się wydostać... Borys, bo patrząc na Ładysza w tej partii zapominamy raz po raz, że to znakomity aktor kreujący partię cara-mordercy, a odnosimy wrażenie, że mamy przed sobą prawdziwego człowieka rozdartego wyrzutami sumienia, groźnego i nieokleślanego, a równocześnie jakże nieszczęśliwego...

To Ładysz aktor, wielki aktor! A śpiewak? Przypominam sobie te potężne fale głosu, jakimi nas wprost zalewał, przytłaczał w Romie. Teraz — czy to winna osławiona zła akustyka Teatru Wielkiego, czy może chwilowa niedyspozycja wielkiego śpiewaka — bas Ładysza nie brzmiał tak soczyście, nie wypełniał sali tą lawiną dźwięku, na którą czekamy, znając wolę głosu Ładysza. Jeśli mimo to jego śpiew robi ogromne, wstrząsające wrażenie, to zasługa Ładysza — aktora, który śpiewa recytatywy Musorgskiego z niebywałą siłą wyrazu... Czekamy na scenę śmierci. Jakże wspaniale robi na nas ten wspomniany szorstki lat? Znowu zupełnie innej zaśpiewana i zagrana niż wtedy. Bez rozdzierających krzyków i wielkich gestów. Wszystko na we-

wnętrznym przeżyciu, chyba jeszcze bardziej tragiczne: dramatyczne błaganie o litość Boga, obłąkańcze zwidy, przebliski świadomości, w czasie których Borys wskazuje bojarom syna jako swego następcę, strach przed ogarniającą go ciemnością, strach przed narastającą pogardą Szujskiego i bojarów, wszystko przytłumione, stłamszone, skierowane do wewnątrz... i tylko jeden krzyk, jęk, kiedy car, jak rażony piorunem, pada u stóp krzyża...

Jest w tej scenie groza i powaga sceny śmierci Iwana Groźnego z niezapomnianego filmu Eisensteina... Nie wiem, czy Jan Świdzki, reżyserując „Borysa”, świadomie nawiązywał do filmów wielkiego reżysera radzieckiego, ale reminiscencje eisensteinowskich kadrów raz po raz zjawiały mi się na scenie Teatru Wielkiego: w scenie na placu Kremlowskim widziałem wyraźne nawiązanie do kadrów z koronacji Iwana Groźnego, w prologu na placu przed klasztorem Nowodziewiczym i w finałowej scenie pod Kromami — reminiscencje kadrów z „Aleksandra Newskiego”... Te wielkie sceny masowe, rozwiązywane po eisensteinowsku, w których tłumy chórzystów i statystów w ciągłym, niespokojnym, zdawałoby się nieskoordynowanym, lecz bez wątplenia przemyślanym do najmniejszego szczegółu, ruchu, przewalają się przez stromo spiętrzone podesty olbrzymiej sceny, są najciekawiej zakomponowanymi i najściślej z muzyką zespolonymi przez reżysera partiami spektaklu. Tutaj Jan Świdzki wykazał nie tylko ogromny talent i doświadczenie organizatora masowego ruchu na scenie, lecz także muzykalność reżysera czującego wewnętrzną rytm i dramatyczną dynamikę muzyki Musorgskiego. Tej precyzji i zgodności ruchu scenicznego z akcją muzyczną rozgrywającą się w orkiestrze zabrakło, niestety, w scenach kameralnych; np. scena z dziećmi w komnacie kremlowskiej przed wejściem cara rozwiazana jest niecierpliwie, „obok” muzyki, podobnie jak sytuacje w karczmie, które wyraźnie się gmatwają od wejścia strażników. Odniosłem wrażenie, że sceny kameralne, pozostające w cieniu wielkich scen masowych, zostały nie dość precyzyjnie dopracowane — niestety, z widoczną szkodą dla rytmu całego spektaklu.

Wielka indywidualność Jana Krenza wywarła tym razem decydujący wpływ nie tylko na muzyczny kształt dzieła, lecz także na kształt sceniczny spektaklu...

Niezwykle ważnym czynnikiem oddziałującym na wyraz muzyczny i napięcie dramatyczne spektaklu był wybór instrumentacji. Jak pisze w programie Jan Krenz:

„Posiadamy trzy różne partytury «Borysa». Jedną to wersja Rimskiego-Korsakowa, ta najbardziej znana, z którą jesteśmy tak osłuchani dzięki słynnym kreacjom od Szalapina do Giaurowa i Wiedernikowa, którą znamy z nagrań płytowych, wersją odbiegającą, niestety, od oryginału (około 85 proc. zmian!) i wypaczającą w wielu miejscach idee kompozytora. Dalej instrumentacja Dymitra Szostakowicza: wspaniała, bogata partytura, w tekście muzycznym wierna kompozytorowi, w charakterze orkiestracji miejscami zbyt może szostakowiczowska, niestety nie przydatna dla solistów śpiewających według wersji Korsakowa. I wreszcie oryginalny Musorgskiego, wydany w Londynie w roku 1928, zwany redakcją Lamma; partytura najprostszą, wzruszającą, której treścią muzyczną i instrumentacyjną jest to, co skomponował Musorgski...”

Krenz powziął śmiałą decyzję połączenia wszystkich trzech redakcji: trzon stanowił znakomita partytura Szostakowicza. Aby jednak umożliwić występy gościnnie wielkich basów śpiewających (nawet w ZSRR) w wersji korsakowskiej, w monologu i w scenie śmierci Borysa zastosowano wersję Rimskiego-Korsakowa i wreszcie w scenie w celi Pimena, najbardziej kameralnej, wyciszzonej. Krenz powrócił do oryginalnej wersji Musorgskiego z redakcją Lamma, aby choć w tej jednej części spektaklu uchronić prawdziwy obraz dźwiękowy dzieła... Karkołomny, zdawałoby się, zabieg grozący rozsadzeniem spójności dzieła, okazał się niezwykle udany. Kontrast, jaki stanowi wyciszona, w skromnej szacie instrumentacyjnej, scena w celi Pimena, zamknięta między soczystymi, nie pozbawionymi szorstkich barbarizmów, obrazami dźwiękowymi „Prologu” i „Koronacji”, pogłębia nastrój kontemplacji i spokoju panujący w celi Czudowskiej Ławry. zaś bogata, barokowa instrumentacja

Korsakowa dodaje blasku i grozy postaci Borysa...

Drugą decyzją wpływającą decydująco na kształt sceniczny spektaklu było umieszczenie wielkiej sceny powstania pod Kromami na końcu spektaklu. Tak zresztą chciał Musorgski, skoro w drugiej, ostatecznej wersji „Borysa Godunowa” dokomponował finałową scenę „Pod Kromami”, nie istniejącą w dramacie Puszkina. W ten sposób spektakl zostaje zamknięty dwiema kłamrami scen z ludem. W prologu na dziedzińcu klasztoru Nowodziewiczego przystawi zmuszają bezwolny lud do błagania bojara Borysa Godunowa o przyjęcie ofiarowanej mu korony carskiej, w scenie finałowej zaś lud powstaje przeciw carowi Borysowi, wita Samozwańca jako uratowanego przez Boga carewicza Dymitra i ciągnie za nim przeciw borysowemu bojarom. Tak więc lud jest prawdziwym bohaterem opery.

Rimski-Korsakow, przerabiając po śmierci Musorgskiego „Borysa Godunowa”, zakończył operę śmiercią Borysa. Układ ten przyjął się ze względu na wielkich wykonawców partii tytułowej, którzy pragnęli tą efektywną sceną zamknąć spektakl, kreując w ten sposób Borysa na głównego bohatera dramatu. Jan Krenz nie tylko zamknął operę oryginalnym finałem buntu pod Kromami, lecz także — jak już powiedziałem — przestawił kolejność niektórych scen, układając je zgodnie z logicznym następstwem faktów i formując uzasadniony muzycznie łańcuch scen kontrastujących ze sobą napięciem dramatycznym.

Z II wersji „Borysa Godunowa” Krenz usunął tylko kameralną scenę w komnacie Maryny Mniszchówny nie posiadającą większego znaczenia muzycznego ani dramaturgicznego. Można się z nią bez żalu rozstać. Żal mi natomiast, że zrezygnował także z bardzo interesującej pod względem muzycznym sceny na placu przed cerkwią Błogosławionego Wasyla (umieszczonej przez Musorgskiego w I wersji „Borysa”). Rozgrywa się tam jeden z najtragiczniejszych momentów opery: dialog Borysa z na wpół obłąkanym Jurodiwym:

„Kaź zamordować te dzieci, które zabrały mi kopiejkę, tak jak zamordowałeś małego carewicza” — woła Jurodiwy do przechodzącego orszakem cara... I ku zdziwieniu osłupiałych bojarów Borys nie tylko nie pozwala strażą zabrać Jurodiwego, ale jeszcze go prosi:

„Módl się za mnie, błogosławiony!”  
„Nie Borysie — odpowiada obłąkany. — Nie wolno się modlić za cara Heroda!”...

Wiem, że trzeba w „Borysie” zastosować poważne skreślenia. I tak spektakl trwa prawie 4 godziny. Żal mi jednak sceny z Jurodiwym i nie jestem pewien, czy nie lepiej byłoby zastosować większe skreślenia wewnętrzne, a na pewno najlepiej skrócić do minimum przerwy między obrazami (nie rozumiem, dlaczego w warszawskim Teatrze Wielkim, posiadającym tak nowoczesne urządzenia, w każdym niemal spektaklu przerwy między obrazami, które przeczekujemy przy przyćmionych światłach, trwają tak niemiłosiernie długo) i w ten sposób uratować tę scenę, nie tylko interesującą muzycznie, ale i tak ważną dla charakterystyki Borysa... A poza tym dialog ten jest zapowiedzią drugiej sceny z Jurodiwym, zamykającej całe dzieło i nadającej nieoczekiwanemu finałowi obrazu „Pod Kromami” specjalne znaczenie. Oto z polany pod Kromami wyjeżdża na swym koniu Dymitr Samozwaniec na czele zbrojnego orszaku. Podąża za nim cały zbuntowany tłum. Polana pustoszeje. Zostaje tylko Jurodiwy. Na horyzoncie pokrytym brunatnymi chmurami gasną huk pożarów, scena tonie w mroku. W nikłym promieniu punktówki siedzi skulony Jurodiwy i intonuje swój lament. Jego płacz za zrabowaną przez dzieci kopiejkę wzbudził kiedyś litość Borysa. Teraz Jurodiwy lamentuje nad Rusią i głodnym ludem: „Płacz, płacz duszo prawosławna...”

Spada wolno wewnętrzna kurtyna z rozmalowaną przez Majewskiego dramatycznie popekaną ikoną. Publiczność zaczyna bić brawo... Jeszcze nie! Jeszcze nie koniec! — Dyrygent gwałtownym gestem powstrzymuje oklaski. Snop światła z punktówki pada teraz na dyrygenta i siedząca przed nim para wiolonczelistów. Wiolonczele kończą pianissimo ostatnie dwa takty opery... Dyrygent obraca się, kłania, podnosi orkiestrę. Dopiero po chwili przed kurtynę wychodzą wywołani oklaskami soliści...

WOJCIECH DZIEDUSZYCKI