

Poština plačana v gotovini.

GLEDALIŠKI LIST

SLOVENSKEGA NARODNEGA GLEDALIŠČA V LJUBLJANI



OPERA 1948—1949

**Modest P. Musorgski
BORIS GODUNOV**

11-12

Vsebina:

Slovo od Župančiča

(Juš Kozak)

Puškin-Musorgski: »Boris Godunov«

(Ciril Debevec)

Kazalo Gledališkega lista 1948/49

Premiera dne 5. julija 1949.

Modest P. Musorgski:

Boris Godunov

Glasbena drama v štirih dejanjih (osmih slikah). Predelal in instrumental N. A. Rimski-Korsakov. Prevedel S. Samec.

Dirigent: M. Zebre

Režiser: C. Debevec

Boris Godunov, ruski car	F. Lupša, M. Pihler k. g.
Feodor } njegova otroka	O. Otta, M. Patikova, S. Ulčarjeva
Ksenija }	V. Bukovčeva, M. Polajnarjeva
Dojilja	E. Karlovčeva, M. Kogejeva, D. Ročnikova
Knez Vasilij Ivanovič Šujski	D. Čuden, S. Štrukelj
Andrej Šelkalov, tajnik Dume	A. Andrejev, S. Smerkolj
Pimen, letopisec	I. Betetto k. g., F. Lupša
Dimitrij Samozvanec (Grigorij Otrepev) ..	M. Brajnik, D. Čuden, R. Franci
Marina Mnišek, hči vojvode Sandomirskega	E. Karlovčeva, M. Kogejeva, B. Stritarjeva
Varlaam } popotna meniha	J. Betetto k. g., L. Korošec
Misail }	S. Banovec, S. Štrukelj
Krčmarica	B. Stritarjeva, V. Zihlerlova
Bebec (Jurodivi)	S. Banovec, R. Franci, J. Lipušček
Nikitič, valpet	I. Anžlovar, F. Langus
Osební bojar	R. Garibaldi, J. Štular
Hruščov, bojar	A. Perko
Cernikovski } jezuita	F. Langus, A. Andrejev
Lavicki }	A. Andrejev, I. Anžlovar
Vodja straže	I. Anžlovar, T. Kozlevčar
Ljudstvo, bojarji, strelci, straže, imenitniki, poljske plemkinje, romarji.	

Godi se v l. 1598—1605

Scena in osnutki kostumov: V. Žedrinski.

Zborovodja: J. Hanc.

Asistent režiserja: H. Košak.

Kostume izdelale gledališke krojačnice pod vodstvom C. Galetove in J. Novaka.

Inspicent: Z. Pianeki, Razsvetljava: S. Sinkovec, Šepetalec: B. Švajger.

Odrski mojster: Kastelic, Maske in lasulje: R. Koder in J. Mirtič.

Cena Gledališkega lista din 10.—

Lastnik in izdajatelj: Uprava Slovenskega Narodnega gledališča v Ljubljani. Predstavniki: Juš Kozak. Urednik: Smiljan Samec. — Tiskarna Slovenskega poročevalca. — Vsi v Ljubljani.

GLEDALIŠKI LIST

SLOVENSKEGA NARODNEGA GLEDALIŠČA V LJUBLJANI

1948-49

OPERA

Štev. 11-12

SLOVO OD ŽUPANČIČA

Komemoracija za Otonom Župančičem je bila 13. junija v Operi. Prisostvovali so člani Narodnega gledališča in člani »Jugoslovanskega dramskega pozorišča« iz Beograda. Poslovilne besede je govoril upravnik Juš Kozak.

Zbrali smo se, da se poslovimo od Otona Župančiča, ki je kot dramaturg in upravnik dolga leta v tej hiši vodil in skrbel za razvoj Narodnega gledališča.

Poslavljam o se le od človeka, saj delo njegovo ne more umreti. Rodilo se je iz časa in je premagalo čas. Ustvaril nam je večne vrednote, ki bodo vedno in vselej oplajale slovensko ljudstvo, jugoslovanske narode, človeško družbo.

V soboto zjutraj, ko se je prvi svit razlil čez slovensko zemljo, je izdihnil veliki ustvarjalec. Nobena poteza na njegovem obrazu se v smrtni uri ni izpremenila. Ugasnilo je srce, ki ni poznalo pred smrtjo več nobenega strahu; nešteto krat jo je že preživelo zase in za druge; do konca je premislilo in premagalo to življenjsko nujnost in zapoved. Le kri se sedaj ne pretaka več v tem telesu, samo žila ne bije več, a zadnja ura ni pomnožila niti ene gube na vzbočenem čelu, na koščenem obrazu. Ni danes čas, da bi ob mrtvem prijatelju cbujal osebne spomine na njegovo šegavost, na vedri optimizem, s katerim je presojal življenje, na duhovitost, ki se je kar vsipala iz njegovih domislic, na strastnost, s katero je zagovarjal in dokazoval svoje teze, na bruhajočo srditost, kadar je naletel na laž in puhlo domišljavost, kajti nobene stvari ni bolj sovražil kakor samopašnost, neiskrenost, frazarjenje, lažnivost in oholost, nasilnost, vse kar strupi odnose med ljudmi. Bil je preprost in globok, kritičen duh, najbolj napram sebi, ker je bil prežet od tiste odgovornosti do človeške družbe, ki odlikuje le velike, svetle duhove. Sin Bele Krajine, najvedrejši med slovenskimi zemljami, je ljubil veselo, duhovito družbo in živo besedo. Še dolgo bo živela njegova podoba



Oton Župančič
23. I. 1878 — 11. VI. 1949

med nami, ker je živel iz cela in se ni nikoli pretvarjal, a se je dajal ves z odprtim srcem.

Dovolj o osebnih reminiscencah. Mi se poslavljamo od ustvarjalca in moža velikega dela.

Oton Župančič je preživel svoje tri prijatelje, Murna, Ketteja, Ivana Cankarja. Vsi štirje predstavljajo v našem kulturnem življenju slovensko moderno, ki je po Prešernu prva premaknila tečaje naše miselnosti in kulturnih obzorij.

Če je bil Oton Župančič odlikovan ob svoji sedemdesetletnici z naslovom »ljudski pesnik«, ne izraža ta naslov samo počaščenja, ima globljo vsebino. Kakor je Župančičev jezik blesteč, čaroben, po izrazni sili najbogatejši od vseh naših pisateljev in pesnikov, tako je vendarle v svojem bistvu ljudski, to se pravi, dosegel je tisto tvornost, s katero si delovni človek sproti ustvarja besede, izraze svojemu razmišljanju, čustvovanju, vsem svojim potrebam pri delu in brigi za življenje.

Župančič je zajemal iz ljudske govornice in jo tudi ustvarjal. Svojih pesmi ni koval, pilil, popravljal. Nosil jih je v sebi, dokler se mu niso izlile na papir. Potem je le redko še kaj popravil. Pogosto ne s srečno roko, ker najsilnejše so tiste njegove pesmi, na katerih tudi vejice ni popravil. Taka elementarna ustvarjalna sila je bila lastna le ljudskim pevcem, ki so morali peti, ker drugače živeti niso mogli. S to elementarno ustvarjalno močjo je ustvaril Župančič jezik za bodoče rodove.

Njegovo življenje pada v dobo, ko se po kratkem zatišju v svetovni zgodovini pripravljajo viharji konfliktov velikih imperia-lističnih spopadov. Moderna, ki se v takratni evropski meščanski družbi izrodi v dekadenco, se v slovenskem svetu otrese dekadentnosti, ker se obrne k ljudstvu, ki je šele pričelo preživljati prve udarce kapitalizma. Med Slovenci se je novi družbeni razred, delovni razred, šele pričel osveščati. Toda Cankar in Župančič sta v domovino prinesla ideje iz velikih evropskih centrov, kjer je stal delovni razred že v trdem boju z meščansko družbo. Zato sta Cankar in Župančič, oplojena od teh idej, drugače pogledala na narodni problem, kakor so bili tega vajeni v domačem, zato hlem strankarskem ozračju. Narodni problem je postal obema socialni problem. V zbirki »Samogovori« se nova miselnost izraža z doslej še nedoseženo ustvarjalno močjo.

Kakor vsak veliki ustvarjalec, mislec, je tudi Oton Župančič v svojem času hodil pred časom, ker je nastajajoče konflikte v človeški družbi dojel pred drugimi. Mladina je prislubnila in šla za njim.

Pogoji za razmah pesnikove ustvarjalne moči pa so bili tudi v slovenskem svetu nakazani.

Edino le pesnik, ki je ustvarjal z elementarno močjo ljudskega pesnika, narodnega pevca, je mogel z novo, izvirno obliko obuditi v človeku novo miselnost.

Od »Čaše opojnosti« pomeni vsaka zbirka, »Čez plan«, »Samo govori«, »Ciciban in še kaj«, »Mlada pota«, »V zarje Vidove«, »Zimzelen pod snegom«, nov razvoj, tako osebni kakor razvoj slovenskega narodnega problema, na katerega je tudi sam s svojo pesmijo vplival. Razvnel, vžigal je mladino, ki je iz njegovih zbirk zajemala z lepoto tudi ideje.

Če pomislimo, da je resničnih lirikov le malo na svetu, potem se zavemo, kaj pomenijo nam in človeštvu Župančičeve zbirke. Njegov kritični duh in tenki posluh sta jih pred izidom tako precedila, da tudi čas ne bo imel veliko prilike — še izločati.

Veliki tvorec slovenske besede je bil narodni pevec še v drugem pomenu. Njegova osebna radost, osebna bolečina, osebna vera in tudi obup niso bile nikoli le sebi namenjene, vase zaljubljene, vase pogreznjene. Naj so bile še tako osebne, tako subjektivne, po večini so vse izražale vsebino ljudske radosti, ljudske bolesti. V njih je zaznal človek izpoved, ki jo je slutil v sebi, a je ni znal izraziti. Župančičeva pesem je odpirala človeku predale lastne duše. Ne sme nas motiti, da ni še vsaka Župančičeva pesem dostopna vsakemu človeku. Vsebina in oblika se bo odkrila z razvojem in časom kakor se je Prešernova.

Ni mogoče v tem bežnem hipu zajeti vso globino Župančičevega opusa, saj vklepa razdobje petdesetih let, najbolj viharinih let slovenske in svetovne zgodovine. V njegovih pesmih se zreali naš obraz, iz njih govori vse do pesmi »Veš, poet, svoj dolg?« »Rekvizicija«, »Tja bomo našli pot«, »Pomlad v oktobru« in drugih naša zgodovina, naša borba, ki je življenje slovenskega in jugoslovanskega ljudstva premaknila za stoletja. Župančič je bil preskromen in prekritičen, da bi mislil o sebi, da so njegove pesmi dokončni izraz tega velikega dogajanja. Eno pa mu moramo mi priznati, da ga po globini in ustvarjalni sili doslej nihče, ki je bil tudi glasnik teh dni, ni dosegel.

Poslavljamo se od Župančiča kot dramaturga in bivšega upravnika. Ob tem se moramo dotakniti drugega poglavja njegovega dela. Župančič je ogromno delal in le redko počival. Najsi je bil dan še tako lep, narava zapeljiva, on je sedel za mizo in delal. V nočeh je, zavrt v oblake cigaretnega dima, včasih do svita polnil s strani s svojo veliko, klinasto pisavo. Če pregledamo, kaj je prevedel

iz svetovnega slovstva, dram, romanov, pesmi, potem si šele ustvarimo sliko, kakšni naporji so bili vloženi v te ogromne skladownice papirja. Predvsem pa njegov Shakespeare. Povsod ga je nosil s seboj, tuhtal nad besedami, primerjal prevode, prebiral mesece in mesece Pleteršnika, da bi se z ogromnim jezikovnim zakladom docela približal temu velikanu. Približal se je, in ne naša, tuja sodba je priznala njegovim prevodom prvenstvo med prevodi.

Župančič je živel le v delu in z delom. Goljufal je zdravnike, ki so mu svetovali počitek, odšel je na oddih — toda s Shakespearem ali z Balzacom. Vrnil se je nasmejan z novim prevodom.

Vodstvo gledališča mu je bilo poverjeno v času, ko se je gledališče borilo za svoj obstanek v takratni buržoazno-kapitalistični družbi iz dneva v dan. Če pregledujem sedaj zvezke, v katere si je zapisoval dnevna dogajanja v gledališču, se znajdem med samimi številkami. Vidi se, kako so ga težile. Pisal je izdatke, račune, pa je vse prečrtal in zopet začel. Pogosto se vidi, s kakšno jezo je pisal številke, potem se mu je svinčnik ustavil, nekaj časa je kracjal, nazadnje pa ob strani narisal kako pošastno glavo. Iz zapiskov se razloči, kdaj je bilo kaj denarja v blagajni. Takrat so pisane številke nekam vesele, čiste, jasne. A takih strani je malo. Vrste se čudni zapiski, ki jih danes ne razumemo več, takrat so jih igralci bridko občutili. N. pr. nekje ob strani: Levar 20 din, Lipah 10 din, Nablocka 10 din itd. itd. V takih obrokih so pogosto igralci prejeli plače.

Reševal je sezono za sezono, ker ga je podpirala zagrizena požrtvovalnost slovenskega igralca.

Že zgodaj, pred prvo svetovno vojno je pričel borbo za slovenski odrski jezik. Kot dramaturg, prevajalec in kot upravnik jo je izvojeval. Položil je tako v drami kakor v operi temelje živemu, ljudskemu jeziku na odru in z njim tudi sodobnemu igralcu nakazal razvojno smer sodobnega odrskega stila.

Ustvarjal je do zadnjih ur. Ena zadnjih objavljenih pesmi je napisal na sarkofagu narodnih herojev.

Domovina je ena
nam vsem dodeljena
in eno življenje
in ena smrt.

Svobodi predani
za borbo smo zbrani,
in kaj je življenje
in kaj je smrt?

Bodočnost je vera!
Kdor zanjo umira,
se vzdigne v življenje,
ko pade v smrt.

V tem zgoščenem, prešernovskem napisu je zajeta dejanska vsebina človeškega življenja, trda resnica, izžeta iz lastnega srca, nauk iz borbe za borbo.

Župančič je veroval v bodočnost. Vse življenje je delal zanjo, ker mu je bilo delo življenje in notranja zapoved. Sredi dela je padel v smrt in se vzdignil v življenje.

Padel je v smrt kot heroj dela in ustvarjanja.

Ciril Debevec:

PUŠKIN — MUSORGSKI: »BORIS GODUNOV«

(Odlomki dramaturgično režijskega uvoda)

Vsako gledališče, ki je postavljeno pred nalogo, uprizoriti Puškina - Mursorgskega glasbeno dramo »Boris Godunov«, si mora biti na jasnem, da je odgovornost za dragoceno izvedbo zlasti v treh smereh izredno težka in velika, in sicer v **idejnem**, v **umetniškem** in **tehničnem** pogledu. Mogoče je ni opere v vsem predmetnem slovstvu, oziroma ni glasbene drame, ne izvzemši tudi Beethovnovskega »Fidelia«, Verdijevega »Othella« in celo mitičnega in kompliciranega Wagnerja, ki bi zahtevala tako vsestranske in temeljite poglobitve v bistvo in duha, ne samo celotnega dela, temveč tudi v bistvo in duha obeh soudeleženi avtorjev, pesnika-dramatika in skladatelja, poznavanja njunega življenja, njunega snovanja in trpljenja, njunega odnosa do družbenega okolja, pogojev in problemov, skratka: vsega njunega svetovnega in umetniškega naziranja, hotenja in dejanja. Oba ustvarjalca, Puškin in Musorgski, od katerih je zlasti drugi še do nedavnega strmel kot komaj znan gigant iz vzhodne, široke in brezdanje praprivrede v zapadno glasbeno in sploh umetniško območje, sta v »Borisu« z veliko revolucionarno silo posegla v vso dotedanjo rusko dramsko in operno produkcijo ter preko nje odločilno vplivala tudi na splošno evropsko in svetovno operno mišljenje in tvornost.

Ceprav časovno ne sodobnika, sta oba živela v dobah, ki sta imeli v političnem pogledu skupno zloglasno rusko carsko samodržstvo, duhovno okovanost in mračnjaštvo, okrutnost nazadnjaškega cenzurnega sistema (vplivi Metternicha po sv. aliansi 1915. leta!) tlačanstvo, trpljenje in stradanje naroda ter v zvezi s tem, kot njena logična posledičnost, stalne, tajne ali netajne poskuse, napore in podvige naprednih, svobodoumnih mislecev in z njimi zlasti izobražene mladine, ki so si neprestano v najtežjih, često smrtno nevarnih okoliščinah prizadevali in tvegali življenja za osvoboditev,

za prosvetlitev in za napredek svojega naroda in preko njega tudi celotnega človeštva. Naponi, ki so se izražali bodisi v snovanju prevratnih tajnih krožkov, bodisi v očitnih, javnih zarotah in uporih, bodisi v ideoloških člankih, govorih in razpravah pomembnih kritičnih duhov (Bjelinski, kasneje Herzen, Černiševski, Dobro-ljubov), bodisi, ne navsezadnje, v zanosnih manifestacijah pesnikov-umetnikov (kot Puškin, Gribojedov, Lermontov, Gogolj) in ki so zaradi svoje doslednosti in nepopustljivosti povzročali ne le nadzor-stva, zapore in pregone najraznovrstnejših oblik, temveč v dovolj primerih tudi smrtne obsodbe izredno dragocenih, mladih umetniških življenj. (Spomnimo se samo na smrtno obsodbo in pregon pisatelja Radiščeva, obešanje Puškinovega prijatelja Riljejeva, pregnanstvo, dvoboj in smrt Lermontova, obsodbo Černiševskega, proglasitev Čaadajeva za blazneža, na znano dozdevno smrtno obsodbo in robijo Dostojevskega in druge). Svobodoljubna čustva so tudi pri Puškinu prvenstveno obvladovala njegovo pesniško tvornost in domišljijo, misli proti neznanju, tlačanstvu, despotizmu in tiranstvu nahajamo nešteto zlasti v prvem in drugem, vrhunskem razdobju njegovega pesnikovanja. Vse to moreče in dušeče, politično, družbeno in kulturno stanje, je mladi pesnik v svoji razgibani čustvenosti moral občutiti tembolj, ker je vse te krivice in nasilja tedanjega režima in tedaj vladajočih družbenih razmer krvavo doživljal duševno in telesno na svoji lastni koži in zaradi katerih je v logični posledici kot žrtev tudi padel v dvoboju v starosti 38 let.

PUŠKIN

Puškin, izvirajoč po očetovi strani iz starega, resda obubožanega plemstva Puškinov (prim.: v tragediji »Boris« nastopa praded, v operi ga omenja prvi bojar carju med zarotniki, glej 5. slika), po materini strani pa od slavnega Hanibala, »Zamorca Petra Velikega« (glej: tip, usta, polt, temperament, prva čutna literatura!) se je rodil 26. maja (po novem štetju 6. junija) 1799. leta v Moskvi in slavimoa torej letos 150letnico njegovega rojstva. Od l. 1811 do 1817 je obiskoval licej v Carskem selu in stopil po končanem študiju v službo pri zunanjem ministrstvu. Živel je že v tej dijaški dobi pod prevratnim vplivom francoske revolucije in je s svojimi epigrami in političnimi pesmimi izdatno podpiral pripravljajoči se upor tako zvanih »dekabristov« (december 1825. leta, ki je bil ožjega, vojaškega značaja, v krvi zadušeni, 5 obešenih, okrog 120 poslanih v Sibirijo). Zaradi teh pesmi bi moral biti pregnan najprej v Solovecki samostan, toda prijatelji (Žukovski, Karamzin) so le dosegli, da so ga samo službeno predstavili na jug (1820).

V pregnanstvu je Puškin spoznal Kavkaz, Krim in Ukrajino. L. 1824 je bil zaradi »nepopoljšanja« odpuščen in pregnan iz Odese na materino posestvo v vasi Mihajlovko in sicer pod nadzorstvom očeta, žandarjev in menihov. L. 1826 ga je car Nikolaj I. »pomilostil« in mu dovolil bivanje v prestolnici, kar pa je pomenilo zanj dejansko še hujše nadzorstvo, ki ga je izvajal zlogasni žandarmerski poveljnik grof Benckendorff. Pazili so na vsak njegov korak, cenzurirali njegova pisma, potovati ni smel nikamor in ker ni mogel več te ječe vzdržati, je po neuspehi snubitvi Natalije Gončarove odšel l. 1829 na Zakavkazje na vojno zoper Turke in se tam tudi bojeval. (V to dobo spada njegovo srečanje z mrtvim truplom Gribojedova na poti iz Teherana v Tiflis.) L. 1831 se je oženil s slovito krasotico Gončarovo in, da bi imela ta dostop tudi na dvor, se imenovali Puškina za »kamerjunkerja«, kar je bilo zanj prav za prav hudo ponižanje. Dvorne in visoko-družbene intrige so pesnika polagoma tako užalile, osamile in zamorile, da je v nekem pismu prijatelju iz l. 1836 zapisal znamenite trpke besede: »Hudič je dal, da sem se rodil v Rusiji z dušo in talentom!« Spletke so gnale tako daleč, da je pozval Puškin D'Anthèsa, posinovljenca holandskega poslanika Heckerena, na dvoboj, v katerem je bil 27. I. 1837. na Črni rečici pri Petrogradu smrtno ranjen in je dva dni kasneje (29. januarja) po hudih bolečinah umrl. Pogreb je bil na skrivnem ponoči na kmečkem vozu, ker so se oblasti bale ljudskih demonstracij. Priče so ocenile množice, ki so se zbirale ob pesnikovem umiranju pred njegovo hišo na 20—30.000. Že samo iz tega dejstva je razvidno, kako veliko priljubljenost je užival Puškin med širokim ljudstvom. —

V okviru tega kratkega uvoda nikakor ne bi bilo umestno, naštevati iz pestre, bogate in tako vsestranske tvorne Puškinove zakladnice vsa njegova dela ali celo pomujati se ob njih. V našem odnosu pa se mi zdi pomembno omeniti vsaj tiste značilnosti, ki se tičejo neposredno gledališkega sveta.

Znano nam je, da je Puškin poleg svojih »Pesmi«, ki so izšle l. 1825 napisal v mladih letih prelepo bajko »Ruslan in Ljudmila« (l. 1820), ki jo je Glinka uporabil za svojo znano opero z istim naslovom. Zgodba o tatarskem kanu in njegovih dveh ljubeznih »Bahčisarajski vodometa« je prav tako dobila svojo glasbeno obliko v baletu po glasbi A. Asafjeva — »Jevgenij Onjegin« (Puškinova najmogočnejša pesnitev, prvi ruski realistični roman v verzih) in »Pikova dama« sta nam in vsemu svetu predobro znani iz obeh znamenitih opernih del Čajkovskega. »Poštarjevo hčer« smo gledali v različnih varijantah v filmu. Po študiju in temeljitem poglab-



Osnutek scene V. Žedrinskega za »Borisa Godunova« (Kronanje).

ljanju v preteklost ruskega naroda in vzpodbujen zlasti po Karamzinovi »**Zgodovini ruske države**« se je zanimal posebno za kmečke upore 17. in 18. stol., bral je o Stjenki Razinu, o Pugačevu (napisal 1833. l. »Zgodovino Pugačeva«), o Ivanu Groznem, o Petru Velikem (»Poltava« 1828), zlasti pa za obdobje carja Borisa Godunova. Pod tem naslovom je napisal v Mihajlovskem l. 1825 to monumentalno historično tragedijo, ki pa je na žalost ostala — poleg manjših, umetniško manj pomembnih del »Kameniti gost«, »Mozart in Salieri« (tudi opera Rimski-Korzakov!) — edino veliko dramsko delo genialnega ustvarjalca. S tem delom je Puškin globoko zarezal v tedanje brazde okorele, po francoskem vzorcu delujoče ruske dramatike (Sumurokov, Narježnji) in odprl s svojim prijemom, z načinom prikazovanja, označevanja in jezikovnega oblikovanja, naslanjajoč se na »očeta Shakespearea« po vsem nove, dotlej neznane vidike ruski dramatiki in sploh književnosti. Puškinov »**Boris Godunov**«, Gribojedova »**Gorje pametnemu**« in Gogoljev »**Revizor**« po vsej pravici še dandanes veljajo za mejne kamne v vsej ruski dramski literaturi, bodisi po vsebini, bodisi po obliki, zgradbi in

jeziku. Kljub še kasnejšim resnim umetniškim poizkusom A. Tolstoja ali Ostrovskega je ostal Puškinov »Boris« še do današnjih dni najmočnejša dramska obdelava tega morda najbolj dramatičnega poglavja iz ruske zgodovine.

ZGODOVINSKO OZADJE IN SNOV

Kakor za vsako zgodovinsko umetniško delo, je tudi za »Borisa« neogibno potrebno, da poznamo zgodovinska dejstva sama. Navedli bomo samo tista, ki so z dogodki v tej tragediji v neposredni zvezi.

Car Ivan IV., v zgodovini znan pod imenom »Grozni«, je umrl l. 1584. Od prve žene je imel dva polnoletna sina in sicer **Ivana** in **Feodorja**. Med vojno s Štefanom Báthoryjem, je car v nekem napadu divjosti starejšega sina Ivana s svojo železno palico tako udaril, da je lé-tá čez nekaj dni umrl. Živa sta bila ob njegovi smrti od njegovih sinov samo še **Feodor** in mladoletni **Dimitrij** (od zadnje, sedme žene Ivana Groznega, Marije Nagóje) Prestol je zasedel torej **Feodor Joanič** (prim. tragedijo A. Tolstoja, Mhat, Moskvín, tudi Ljubljana). Namera stranke, ki so jo tvorili Nagoji, sorodniki carjeviča in pa vzgojitelj Bjelski, in ki je hotela Dimitrija za carja, se je izjalovila. Dimitrija so skupaj z materjo poslali v bližnji Ugljič. Ker pa je bil car Feodor slaboumen ter se je brigal bolj za verska opravila kot za državne posle, je prepuščal te pretežno svetu bojarjev, med katerimi se je po zmožnosti odlikoval posebno brat njegove žene Irine, **Boris Godunov**, ki je bil tatarskega pokolenja. Med glavnimi nasprotniki Godunova je bil tudi knez **Ivan Vasilij Šujski**, ki pa v politični borbi proti Borisu ni uspel, čeprav mu je pri tem pomagal sam metropolit Dionizij. Boris je odstranil oba, namesto metropolita pa mu je uspelo dobiti sebi naklonjenega Rostovskega nadškofa **Joba**. Boris je postal na ta način skoro neomejen regent. — Za časa vlade Feodorja in Borisovega regentstva, je imela Rusija razmeroma nepomembno vojno s Švedsko, od katere si je na novo prisvojila nekaj mest, krimski kan Girej je moral oditi l. 1591 izpred Moskve zaradi premoči branilcev brez bitke, v Sibiriji si je utrdila svoje postojanke in trgovina z inozemstvom, zlasti z Anglijo, se je močno okrepila. Od notranje političnih ukrepov je bil vsekakor najvažnejši »**Ukaz**« iz l. 1597. o »**priklenitvi kmetov na zemljo**«. Poglavarja ruske cerkve so dvignili iz dostojanstva metropolita na stopnjo patriarha.

Dimitrija, ki je doraščal v Ugljiču, je ljudstvo smatralo za naslednika carja Feodorja, ki je bil brez otrok. Nenadoma pa je l. 1591 buknila vest, da so devetletnega dečka umoroli. Tri osum-



Osnutek kostuma
za Borisa
(V. Žedrinski)

ljence (Bitjagovski, Kačalov, Volohov) je razjarjeno ljudstvo na mestu pobilo in raztrgalo na kose. Pregledna komisija, ki jo je poslal Boris Godunov (odnosno car) in ki jo je vodil knez Vasilij Šujski, je uradno ugotovila, da se je carjevič pri igri z nožem ponesrečil in smrtnonosno ranil. Mnogo prebivalcev Ugljiča je bilo takrat okrutno usmrčenih, mnogo poslanih v Sibirijo, carica Marija pa se je morala podati v samostan. Ta smrt še danes ni povsem pojasnjena, gotovo je le to, da je tedanje ljudsko mnenje pripisovalo umor Borisu, ki naj bi se na ta način iznebil svojega zadnjega tekmeča.

L. 1598 je car Feodor, poslednji iz rodu Rjurikovcev, umrl. Njegova žena Irjina se je umaknila in odšla takoj v Novodeviški samostan. Tjakaj ji je sledil tudi Boris. Medtem pa so delovali cerkvena oblast s patrijarhom Jobom na čelu in Borisovi pristaši med plemstvom in trgovstvom na tem, da bi izvolili Borisa za carja. Sam patrijarh ga je v spremstvu visoke duhovščine, bojarstva in meščanstva prišel prositi, da sprejme carsko krono. Dalekovidni Godunov pa jo je odklonil, hoteč na ta način izsiliti, da bi se oglasili še odposlanci drugih stanov in mest, kar se je dejansko tudi zgodilo.



Osnutek kostuma
za Marino
(V. Žedrinski)

in tako je Boris po ponovnih, svečanih prošnjah patrijarha, duhovščine in meščanstva sprejel ponujeno mu krono in zasedel carski prestol. (To je mesto, kjer se začneja opera Musorgskega).

Boris je bil v začetku svojega vladanja zlasti do sosedov zelo previden in celo neodločen. Tako na pr. ni znal izkoristiti spora med Švedsko in Poljsko, da bi si pridobil Litvansko in dostop na Vzhodno morje. Posvečal je mnogo skrbi Sibiriji in tudi južne meje je znal proti Tatarom dobro varovati. Skrbel je za umetnost in prosveto, vendar se je duhovščina temu odločno upirala. Kljub vsej državniški pozornosti pa je Boris čedalje bolj izgubljal naklonjenost ljudstva. Razlog je bil nedvomno tudi v njegovem mučnem in nezaupljivem značaju. Cvetelo je kovarstvo, ovaduštvo, delovale so mučilnice, polnile so se ječe, množili so se tajni umori. Razširjala se je žalost in potrtnost. Vrh u vsega je nastopila v l. 1601 — 1603 še strašna lakota in kuga, ki je bila tolikšna, da v Moskvi na pr. niso mogli sproti pobirati na cesti ležečih trupel. Vsa Borisova prizadevanja, da bi olajšal bedo in nesrečo, so bila nezadostna: naraščalo je število pohajkovačev in beračev, nezadovoljnih, lačnih kmetov, začele so se vstaje in upori in splošno stanje je nazadnje še poslabšala



Osnutek kostuma
(V. Žedrinski)

nova vest, češ da carjevič Dimitrij še živi in da bo vsak čas zahteval od Godunova svoje podedovano pravo.

O tem **Lažnem Dimitriju**, za katerega še dandanes ni točnejših podatkov, pišejo sodobni letopisci, da je bil drzen in zanosit mladenič z imenom Griška Otrepjev, ki se je v mladih letih skital po raznih samostanih in se zadrževal tudi v Čudovskem samostanu v Moskvi. Namigavanja o njegovem pokolenju so ga ogrožala s strani Borisa in tako je zbežal na Litvansko. Dobil je zveze z zapadno ruskim knezom Višnjevskim in še tesnejše slike s Sandomirskim vojvodo Jurijem **Mniškom**, ki sta oba verjela, da je mladenič pravi carjevič Dimitrij.

Mnišek se je celo zavezal, dati mu svojo hčer **Marino** za ženo, pri čemer je računal na korist časti, moči in premoženja. Podporo je užival Lažni Dimitrij od vseh nasprotnikov Borisa, to je zlasti od poljske šlahite, od poljskega kralja Sigismunda III. samega, in pa od Vatikana, ki si je hotel s pomočjo jezuitov podvreči rusko cerkev. V spremstvu nekaj tisočev poljskih šlahčičev in nekaj tisočev kozakov je prodiral Dimitrij jeseni 1604. l. proti Moskvi. Po prvih sprejemih v ukrajinskih mestih je bil Lažni Dimitrij odločno premagan pri

Sevsku. Vtem pa je dospela vest, da je Boris nenadoma umrl (13. aprila 1605. l.) Glavni poveljnik Basmanov je prestopil z vso armado k Lažnemu Dimitriju, carico Irjino in carjeviča Feodorja Borisoviča pa so doma zadavili.

Lažni Dimitrij je zasedel prestol in je v prvih mesecih poskušal marsikatera izboljšanja in preoblike. Kljub vsem pomilostitvam in vzpostavitvam bojarjev, ki so bili pod Borisom premagani, pa vendar novi car ni imel prave sreče: njegovo prelahkomiselno preziranje starih ruskih šeg in navad, poroka s katoličanko Marijo Mnišek, prijateljstvo s Poljaki in jezuiti ter brezobzirno ponašanje dvorjanske poljske svojte mu je nakopalo sovraštvo moskovskega prebivalstva.

Medtem se je pojavila tudi zarota bojarjev spet s knezom Šujskim na čelu, ki je raznašala vesti o nepristnosti carja in tako je Šujski 17. maja 1606. leta — po 11 mesecih vladanja — z bojarji in z veliko množico ljudstva zasedel Kremelj in strmoglavil Samozvanca. Dimitrija so ubili, ga stlačili v topovsko cev in ga izstrelili v smer, iz katere je prišel. Car je postal bojar knez Ivan Vasilij Šujski.

To so dogodki, iz katerih je pol Karamzinovi zgodovini ruske države zajemal Puškin neposredno podatke in gradivo za svojo veliko tragedijo.

MUSORGSKI

Musorski (roj. v Karevi, Pskovska gubernija 9. marca 1839.), ki je prišel z desetimi leti, t. j. l. 1849 v Petrograd, se je šolal izprva v Petropavlovski šoli, nato pa v penzionatu Komarova. L. 1852 je stopil v kadetnico in jo l. 1856 dovršil. Po skromni glasbeni vzgoji doma in po kasnejši, resnejši pri znanem pedagogu Gerkeju v Petrogradu, sledi kmalu bližja seznanitev s tedanjimi skladatelji **Dargomyžskim** (»Rusalka«) **Kjujem** in **Balakirevom**. Zbližanje s tem in s **Stasovom** je vplivalo na Musorgskega tako, da je začel misliti na lastno glasbeno tvornost. Po temeljitem študiju, zlasti z **Balakirevom**, je l. 1858 zapustil službo, in se odslej ves posvetil glasbenemu delu. Po uspešnem debutu 11. januarja 1861. leta se začne za Musorgskega — in s tem za vso rusko glasbo — znamenita, važna doba: h krožku Balakireva pristopita še mladi pomorski častnik **N. A. Rimski-Korsakov** in mladi zdravnik **A. P. Borodin**. Ta mladi krožek je sredi šestdesetih let že tako narastel v odločujočo umetniško potenco, da so ga nazivali »močna petorica«. (Balakirev, Kjuj, Borodin, Rimski-Korsakov, Musorgski). Petorica in druge zbrane mlade komponiste so združevala predvsem skupna stvarjalna načela: **umetnost mora biti resnična, povezana mora biti tesno z**

življenjem, s kulturo, s preteklostjo in s sedanostjo ruskega naroda. V teh ustvarjalnih izpovedih s6 Balakirevci nadaljevali težnje predhodnika Glinke, obenem pa strastno in gore6e predstavljali najlepše pojave nacionalnega vzpona v šestdesetih letih. V tem kro6ku se je Musorgski zlasti pod vplivom razgledanega Stasova seznanil in prisvojil filozofske nauke Černiševskega, ki so globoko odjeknili v njegovi prvobitni in iškreni, premo6rtni naravi. V teh 6asih 6e naletimo na Musorgskega zna6ilne izjave: »**Življenje**, kjerkoli bi se pojavilo; **resnica**, kakor bi bila bridka; drzna, odkritosr6na beseda, ki jo pove6 v obraz **ljude**m — to je moja smer, to je tisto, kar ho6em in samo zaradi tega bi se bal, da bi zgre6il svoj smoter.« Musorgski se razvija v tej smeri in se vedno bolj utrjuje v realisti6nem gledanju, v realisti6nem svetovnem nazoru.

Po najrazli6nej6ih vokalnih skladbah, po znameniti simfoni6ni sliki »No6 na Lisi gori«, po nedovr6enih opernih poskusih uglasbitve Sofoklejevega »Kralja Edipa« in Flaubertovega romana »Salamb6«, po ne povsem uspeli operni obliki Gogoljeve »6enitve«, se je Musorgski, slede6 svoji globoko dramati6ni prirodi, obrnil k Pu6kinovemu »Borisu Godunovu«.

To delo pomeni brez dvoma vi6ek v vsem njegovem glasbenem ustvarjanju. Kasneje je napisal 6e vrsto dragocenih vokalnih skladb, med katerimi sta najbolj znani zbirki »Brez son6a« in pa »Pesmi in plesi smrti«, napisal znamenito klavirsko zbirko »Slike z razstave« (po 10. slikah pok. prijatelja arhitekta Hartmana) in uglasbil 6e dve operi: ljudsko glasbeno dramo »Hovan66ino«, ki obravnava prav tako kot Boris obdobje iz ruske zgodovine, namre6 prelom med staro in novo Rusijo za 6asa Petra Velikega, in pa vedro komi6no opero po Gogoljevem tekstu »Soro6inski sejem«.

Razkol v Balakirevljem kro6ku, odnos glasbenega sveta do »Borisa«, neugodne gmotne zasebne prilike in ne nazadnje politi6na reakcija 6estdesetih let — vse to je v znatni meri vplivalo, da je zapadel Musorgski 6edalje bolj v te6ka, potrta ob6utja delovne osamelosti, sameval je, vdajal se obupu in pija6i, polagoma je hiral in marca 1881. l. je umrl.

Vpliv Musorgskega na razvoj ruske, pa tudi svetovne glasbene kulture, je bil naravnost velikanski. Omenimo samo Rimskega-K6rsakova samega, nadalje Prokofjeva, Mjaskovskega in Kovalja. Solovcev takole na kratko ozna6uje njegov splo6ni pomen: »Umetnost Musorgskega nam je dragocena kot umetnost globokih idej in mo6nih 6ustev, kot narodna umetnost v najbolj6em in naj6lahtnej6em pomenu te besede. Ljubezen do domovine, neugnana te6nja, da prodre v 6ivljenje ruskega ljudstva, v njegovo preteklost in

sedanjost — to je dalo osnovno vsebino vsemu ustvarjanju Musorgskega in to je tudi imelo odločilni vpliv na ves sistem njegovega glasbenega mišljenja.

Idejo za uglasbitev »Borisa« je dal Musorgskemu prijatelj profesor **Nikolski**, znani strokovnjak za rusko zgodovino in literaturo. Nazori Musorgskega o nalogah in bistvu umetnosti so bili nazorom Puškina močno sorodni. Navdušeno in z nenavadno naglico je pisal libreto in komponiral glasbo. Klavirski izveček je končal jeseni l. 1869 in konec istega leta tudi partituro. »Boris Godunov« je veljal ne samo v Puškinovem času, temveč tudi v šestdesetih letih za višek ruske dramatike. Solovcev piše, da »v tej slovstveni zvrsti ni nihče prekosil sile dejanja, tragične polnosti dramatičnih situacij, različnosti in reliefnosti karakterjev, izraževalne moči Puškinovega natančnega in lakoničnega sloga«. Nadalje omenja isti pisec, da je Musorgskega brez dvoma zanimala še bolj morda osrednja misel; o pravi nesreči za moskovsko državo, o carju Borisu in Griški Otrepjěvu. Bondi, eden izmed najznamenitejših raziskovalcev Puškinovega dela, piše v razpravi »Puškinova dramaturgija in ruska dramatika 19. stoletja« (Zbornik Akad. znanosti SSSR) o idejni vsebini »Borisa Godunova« med drugim tudi tole: »Razmišljanja Puškina o vzrokih neuspeha revolucionarnih vstaj, o odločilni vlogi ljudstva v usodi revolucije, o carski oblasti in o vzrokih njene moči in slabosti, o družbenih silah, ki gibljejo zgodovino v njenih kritičnih trenutkih — to so vprašanja, ki jih obravnava nova tragedija na zgodovinskem gradivu.« Verjetno je, da je ravno ta socialna idejnost pritegnila in priklenila pozornost Musorgskega.

Prvotno redakcijo »Godunova« je l. 1871 Glasbeno - gledališki odbor carskih gledališč zavrnil z motivacijo, kakor poroča Stasov, da v operi preveč »prevladujejo zbori in ansambli in da je preveč občutno pomanjkanje scen za solistične vloge« (Solovcov, 34). Musorgski je nato opero precej predelal, vnesel nekaj novih epizod, na novo spisal »Poljski prizor« in ponovno tudi »Sceno pod Kromami«. Pač pa so nekatere slike iz prve redakcije — med njimi važna scena »Pri cerkvi Vasilija Blaženega — v tej drugi varijanti izostale. V tako predelani obliki je bila opera l. 1872 spomladi znova predložena, a vendar kljub spremembam ponovno odklonjena. Preko najraznovrstnejših ovir pa je po prizadevanju znamenitega basista Marinskega gledališča Josipa Petróva in na zahtevo vplivne pevke Platonove »Boris« le našel pot na oder, in sicer je bila prva izvedba v Petrogradu januarja l. 1874.

Režiser Ciril Debevec



RAZPORED DEJANJA

1. slika.

Na dvorišču Novodeviškega samostana v Moskvi pričakuje segnano ljudstvo in moleduje pod grožnjo valptov za končno odločitev, da bi regent Boris Godunov sprejel vladarsko krono. Isti namen ima nastopajoča procesija pobožnih romarjev. Vendar regent še ni ugodil želji.

2. slika.

V celici čudovskega samostana piše stari menih Pimen zadnje besede svojega letopisa. »Prestol ruskih carjev zaseda zdaj morilec«. Boris je bil, ki je dal umoriti pred leti v Ugljiču mladoletnega Dimitrija, sinčka Ivana Groznega in edinega pravomočnega naslednika pokojnega vladarja. Posluša ga novic — menih Grigorij, ki mu pove svoj čudni, zagonetni sen. On ve, da novi car ne bo ušel svoji pravični kazni.

3. slika.

Zbrano ljudstvo prisostvuje svečanemu sprevodu kronanja carja Borisa Godunova. Ob izstopu iz katedrale Uspenskega na poti k poklonitvi dedom v Arhangelskega katedrali, prevzame Borisa neznano čustvo bojazni in tesnobe. Ljudstvo mu vzklika »Slava!«

4. slika.

V vaško krčmo, blizu litvanske meje, zaideta dva meniha-pote-puha in z njima v kmeta preoblečeni Grigorij, ki namerava pobegniti čez mejo. Ko ga pregledujoča straža osumi kot označenega begunca, za katerim je izdana tiralica, se mu z zvijačo in naglim ukrepom posreči skočiti skozi okno in uiti.

5. slika.

V sobi carjeve palače žaluje Borisova hči za svojim umrlim ženinom. Dojilja jo skuša razvedriti in pleše ter poje z mladim carjevičem Feodorjem poskočno pesmico. Vstopivši car Boris se v težkem samogovoru razkrije: mori ga vest, tiščijo in razjedajo ga državniške tegobe in skrbi. Vidi bedo ljudstva in sluti, da bo to ljudstvo za vse nesreče obdolžilo njega. Ko mu še Šujski javi zlokobno vest, da se lažni Dimitrij bliža z vojsko Moskvi in ko mu oživi spomin na umorjenega carjeviča, popade carja bes in strah, v prividu vidi pred sabo okrvavljenega otroka in skrušen prosi na kolenih za milost večnega sodnika.

6. slika. (se pri nas ne izvaja)

V dvorcu Sandomirskem prebiva poljska krasotica Marina Mnišek. Željna časti, moči in vlade snuje svoje naklepe in vidi za doseg svojih višokomernih ciljev najboljšo orodje v osebi pustolovca, ki se izdaja za Dimitrija. Za njim je poljski kralj, vsa šlahta, za njim je celo papež. Papeški nuncij, jezuit Rangoni, jo v teh nakanah z demonsko silo vzpodbuja in podpira.

7. slika.

Pri Mniškovih na Sandomirskem gradu slavé svečanostno gostijo. Magnati pijejo na zdravje in na uspeh pohoda proti Moskvi. Marina se sestane na vrtu s Samozvancem, ki ji goreč od ljubosumja in strasti, plamteče oblubi, da bo čimprej zasedel Kremelj, se dal okronati za carja in tudi njo kot carico povzdignil na vladarski prestol.

8. slika.

V izrednem zasedanju bojarjev — dumi — sklepajo udeleženci o kazni nad bližajočim se Samozvancem Lažnim Dimitrijem. Vstopivši Šujski pove zbranim, da s carjem ni vse v redu, da je bolan in da ima privide. V tem vstopi sam Boris, vročičen in blodeč, odganjajoč od sebe grozni privid krvavega otroka. Šujski ga pomiri in mu privede starca Pimena, ki s svojo zgodbo o čudežu, ki se je zgodil v Ugljiču nad grobom umorjenega carjeviča, pritira Borisa



Dirigent Demetrij Žebre

v strah in grozo. Car omedli. Ko se zave, čuti, da gre z njim h kraju, bojarje prosi, da mu privedejo še sinčka Feodorja, od katerega se v smrtnem znoju poslovi, naročajoč mu naloge za sestro in državo. Ko se približajo menihi s spokorno haljo, pokaže car bojarjem naslednika, svojega sina, nato pa omahne in umre.

9. slika.

Pod Kromami, v bližini Moskve, se zbira lačno in prezebajoče ljudstvo. Razjarjeno stresa svoj gnev nad nekim bojarjem prilizunom, ki jim je znamenje tiranske in morilske, carske Borisove oblasti. Oba meniha potepuha, Varlaam in Misail, srditost ljudstva le še bolj podžgeta. Nesrečno naletita obadva jezuita, ki pa se tudi zavzemata za novega carja, za Dimitrija. Nahujskano po obeh menihih, ju hoče ljudstvo obesiti, a reši ju nastop Lažnega Dimitrija samega, ki jaha v spremstvu proti Moskvi, ki podeljuje milosti, siplje darove in vodi narod za seboj. Ljudstvo mu navdušeno sledi. Na prizorišču ostane samo ubogi norček, bebec, ki v jasnovidnih slutnjah milo toži o velikem gorju in bedi, ki čaka še njegovo zemljo in pa njegov »ubogi, gladni rod!«

*

V tem kratkem orisu vsebine sem se držal redakcije in razvrstitve slik, ki služi za podlago naši sedanji ljubljanski uprizoritvi. Kljub temu namreč, da imamo Lammovo redakcijo iz l. 1933 pri rokah (klavirski izvleček), si vendar z njo praktično ne moremo pomagati, ker nam za izvedbo v tej obliki manjka partitura in celoten orkestralni material in nam točasno tudi nikakor ni dosegljiv. V glavnem (vsebinskem delu namreč) se razlikuje Lammova (odnosno Musorgskega prvotna) redakcija od znane in doslej na naših odrih stalno izvajane redakcije Rimskega - Korsakova v dveh točkah, in sicer: 1. ima Riniski - Korsakov **na koncu tragedije** sceno v bojarski dumi s smrtjo carja Borisa, dočim končuje Musorgskega prvotna, odn. Lammova izdaja s sceno »Pod Kromami«, kar ni samo zvestejše izvirniku, temveč je tudi idejno globlje in celotnemu zasnutku bližje, ker poudarja vlogo ljudstva, njegovo vstajo in pa preroške besede bebeca, ki sluti še vse prihajajoče zlo in ki izraža podzavestno mnenje ljudstva. Za to redakcijo smo se odločili tudi mi ne glede na dejstvo, da ta konec glasbeno ni pisan v taki obliki, kot smo jih vajeni v splošnih in običajnih opernih zaključkih. 2. pa vsebuje prvotna razvrstitev še eno sliko (po vrsti 8.), ki še imenuje »Pred cerkvijo Vasilija Blaženega,« ki je bila prvotno izpuščena, očitno iz cenzurnih ozirov, ki pa je i idejno i vsebinsko zelo pomembna in ki je tudi gledališko močno učinkovita in za katero mora občutljivi uprizoritelj samo obžalovati, da je zaradi tehničnih materialnih ovir (orkestralni material) ni možno uprizoriti. Ta slika je namreč zopet zborovska in prikazuje ljudstvo, kako sestradano ječi in na kolenih prosi mimoidočega carja in njegovo bojarsko spremstvo kruha in pomoči v svoji breznejni stiski. Bebec, ki tu prvič nastopi, pa se pritoži carju zoper paglave zlikovce, ki so mu ukradli kopejke, z besedami: »Daj, car, ukaži jih vse pobiti, kakor si ukazal pobiti mladega carjeviča Dimitrija!« Car se zamisli in odgovori: »Daj, moli zame, bebec!« Ta pa mu spet odvrne: »Ne, to pa ne! Za carja Herodeža ne smem moliti! Bog bi me kaznoval!« Car se zgrozi. Ljudstvo se strahoma molče razide, bebec pa ostane sam in toži pesem o gorju svoje zemlje in svojega nesrečnega rodu. (Isto pesem, ki jo potem v prizoru Pod Kromami ponovi).

SOLOVCEV O »BORISU GODUNOVU«

»Smisel Musorgskega predelave sižerja »Borisa Godunova« je predvsem v tem, da le-ta pogloblja konflikt med carjem in ljudstvom. Pogloblja ga že s tem, da je potisnjena v drugo vrsto ena izmed sil, ki jih je Puškin postavil nasproti Borisu — bojarstvo,

zato je pa naraslo po svojem pomenu osnovno nasprotje: car — ljudstvo.

Vloga ljudstva kot »velike osebnosti« je posebno značilna v prizoru pod Kromami. Od te je nastala masa, ki se roga bojarju Hruščevu. Prizor pod Kromami — to je element ljudske puntarije, naperjene zoper bojarje in »Borisove hlapce«.

Na novi način so oživiljeni **množični prizori** z ljudstvom v »Boristu« Musorgskega — tako na pr. genialni prizor pod Kromami z mogočnim, pretresljivo groznim zborom (»Žakipela in zavrela v vročih srcih nam je mlada kri«), prav kakor prizor pri cerkvi Vasilija Blaženega. Musorgski je tudi v množičnih prizorih tenkočuten psiholog. Medsebojno vzklikanje zborovskih skupin, replike posameznih nastopajočih oseb, ki v obči množici ne izgube svoje figure, vse to nam daje vtis, da se na odru giblje in živi, da se vznemirja in zbada z medsebojnimi šalami resnična množica ljudstva.

V karakteristikah posameznih nastopajočih oseb je Musorgski genialno odkril globine človeške duše. Po bogastvu notranje vsebine je na prvem mestu podoba **Borisa** — osrednji lik vse opere. Musorgski je pravilno doumel dramo Godunova kot dramo velikega moža. Carska veličina, ki jo tako jasno zaznavamo v glasbenem slikanju Borisove veličine, ni zgolj vnanja karakteristika aristokrata. Boris Musorgskega (prav kakor Puškinov Boris) se odlikuje po prodornem državniškem umu. V družinskem krogu je Boris kaj ljubezniv oče. Njegova podoba je mikavna in impozantna. Zato napravlja tem močnejši vtis Borisova tragedija, muke njegove vesti, s katerimi je neizprosno kaznovan car-zločinec. Musorgski prikazuje z resničnostjo, ki je v glasbeni umetnosti nezaslišana, ali bolje rečeno: z neizprosno resničnostjo, kako od prizora do prizora raste Borisov duševni nemir, kako dobiva njegov duševni zlom kdaj pa kdaj oblike duševne bolezni. Borisova tragedija je podana v operi Musorgskega s pretresljivo močjo.

Tudi druge osebe v operi so dobro karakterizirane. V prikazovanju tako slikovitih in za samo dejanje tako važnih oseb, kakor sta »zviti prilizjenec« **Šujski** ter pametni in zahrbtni Borisov sovražnik, modri letopisec **Pimen**, je Musorgski nemara bližji Puškinovi tragediji, kakor v karakterizaciji drugih nastopajočih oseb. Posebno znamenita je postava Pimena. Puškinsko »umerjen in veličasten je njegov govor v slovečem samogovoru »Samo še to poslednje izročilo...« Njegovo pripovedovanje o umoru Dimitrija je polno razkrivajočega patosa. Musorgski je poudaril pomen Pimena

kot »vesti ljudstva« in mu je dal nalogo, da pripoveduje o čudežu na grobu ubitega carjeviča (pri Puškinu pripoveduje to patriarh.)

Slikovite so figure potujočih menihov, posebej še **Varlaama** z njegovo močno pesmijo — (»Strašen boj bojeval se je v Kazanu Grozni car je slavil svoj pir krvavi.«)

»Divja in sanjava« (po besedah Stasova) pesem o kazanskem pohodu, ustreza kar se da osebnosti, kakršno si je bil zamislil Musorgski. Varlaam Musorgskega ni komična oseba, marveč poosebljenje ljudske moči, utelešenje elementarnega ljudskega puntarstva.

Samozvanec, Marina Mnišek in Rangoni niso dobili tako reliefnih glasbenih karakteristik, kakor prej navedene osebe. Po tradiciji, ki se začne pri Glinkovem »Susaninu«, je Marina s svojo okolico vred karakterizirana v duhu poljskih plesov in pesmi. Priznati je treba, da ta glasba ni dovolj originalna, če izvajamo čudovito polonezo. Navdihnjenje in poetične strani kaže tudi izvrstna, čeprav v celoti neizenačena scena pri fontani — ljubezensko priznanje in duet Marine in Lažnega Dimitrija.

Glasbeno izraževalna sredstva »Borisa Godunova« so nenevarno raznovrstna. Musorgski tu ni pretrgal, kakor je storil v »Ženitvi«, vezi z opernimi formami, kakršne so nastale v zgodovinskem razvoju. Vzlic temu je nesporno, da je operni stil »Borisa Godunova« nov pojav. Musorgski je opustil tradicionalno razdelitev opere v vrsto dovršenih epizod in se malone nikjer ne zateka k vokalnim ansamblom, ki ne ustrezajo njegovim načelom razpletanja dramske zamisli. Musorgski daje vokalni deklamaciji prednost pred široko kantileno. Toda v »Borisu« je neprimerno bogatejša kakor v vseh njegovih prejšnjih skladbah. Deklamatorični slog je v »Borisu« organsko združen z melodijskim načelom.

Toda z vokalno deklamacijo še niso izčrpana glasbeno izraževalna sredstva Musorgskega v »Borisu Godunovu«. Naravno je pač, da so melodiozne številne epizode z narodnimi melodijami ali z melodijami, ki so spisane v narodnem duhu. Zelo značilna je v »Borisu Godunovu« **vloga orkestra**, in sicer ne le v samostojnih orkestralnih epizodah (ouverture opere, posnemanje zvonjenja v drugi sliki, že omenjena poloneza v III. dejanju), marveč tudi v spremljavi vokalnih partij: v variacijskem spremljevanju Varlaamove pesmi, v izrazito melodični risbi, ki spremlja Pimenov monolog. Musorgski takisto rad daje orkestru tako imenovano **leitmotivično** karakteristiko posameznih oseb.

»Boris Godunov« je velika ustvaritev ruske umetnosti; ta opera je izredno svobodno in drzno pretrgala zvezo s tradicijami ruske operne klasike, s tradicijami Glinke in Dargomyžskega. To je po



Dva prizora iz naše uprizoritve Musorgskega opere »Soročinski sejem«:
Kum (F. Lupša) pripoveduje zgodbo o Rdečkastem jopiču



Čerevik (L. Korošec) in njegovi gostje v razposajenem plesu
(Foto: S. Zalokar)

ideji in po formi novotarska ustvaritev, ki jo je poklicalo v življenje nacionalno družbeno gibanje šestdesetih ali sedemdesetih let. Tako je »Borisa Godunova« sprejel, brž ko se je le-ta pojavil na odru, napredni del ruske inteligence, ki je bil najbolj dojemljiv za vse, kar je bilo kje novega. In narobe: šablonizirano mišljenje se nikakor ni moglo sprijazniti z novotarstvom Musorgskega v »Borisu Godunovu.«

»Bila je to velika zmaga Musorgskega«, piše Stasov. »Starci, ravnodušni ljudje, rutinerji in častilci površne operne glasbe so se namrščili in togotili... Zato pa je triumfiral mladi rod in mahoma dvignil Musorgskega na svoj ščit.«

REZIJSKE TEŽNJE

Postavljeni problemi zahtevajo rešitve, prvenstveno na treh območjih in sicer 1. na idejno - vsebinskem, 2. na umetniško - izvajalnem in 3. na tehnično - materialnem. Vsako od teh območij vsebuje določene naloge, ki jih je treba čim vestneje, smislu in bistvu predloženega dela čim bliže in čim ustrežneje izpolniti in vrhu vsega še v gledališkem smislu in učinku v harmonični celoti zaokrožiti in izoblikovati. Gotovo je pri tem seveda, da že način izbora in pa sestava celotnega gradiva pri tem bežnem, uvodnem, razčlenbenem očrtu zadostno razodeva, kam se v razlagi oz. pojmovanju nagibajo naše režijske težnje.

V vsebinskem pogledu nam gre predvsem za to, da se premakne vse doslej veljajoči zorni kót v toliko, da se odkaže vlogi **ljudstva** (odn. **zboru**) v tej operi, ali kot se edino pravilno imenuje: v tej »glasbeno ljudski drami« tisto pravilno mesto, ki mu po intencijah obeh soustvarjalcev, posebno pa skladatelja, nesporno in nedvoumno gre, pri čemer je neogibno paziti na to, da se postavi v pravo luč dramatično nasprotje: na eni strani: **car**, na drugi strani — **ljudstvo**. Ne da bi ogromno umetniško podobo s tem kakorkoli zmanjšali ali okrnili, je pa seveda objektivno spet treba popraviti napako, da je doslej vseskozi veljala in blestela postava Borisa (večinoma po zaslugi izbornih izvajalcev, ki so bili spet vsi bolj ali manj pod vplivom gigantske sile kreacije velikega umetnika F. Šaljapina!), kot osrednja in edina zanimiva točka celotne opere. »Vsakemu svoje — po smislu, po bistvu in pomenu« to bi bilo nekako vsebinsko idejno geslo stremljenj režije.

Druga naloga, ki jo je v tem okviru treba izpolniti, je **uprizoritveni** način ali, natančneje: **igralsko-pevski slog**. Če smo odkritosrčni, bomo morali priznati, da je v pretežnem številu opernih izvajalcev, ki so vzgojeni v duhu in sluhu zapadnoevropskega načina

opernega petja, ta slog, ki ga zahteva teoretično in praktično Musorgski, razmeroma precj neznan in tuj. Če je italijanskemu opernemu petju podstava predvsem ariozno »lepo petje« (bel canto), francoskemu: jasna beseda in kultivirana deklamacija, nemškemu: močna, pretirana, junaška, fizična tehtnost in silovitost, potem je ruskemu, predvsem Musorgskega, osnova: **prirodno, pristno doživetje in pristna, nespačena človečnost, globoko, do dna zajeto čustvo, poslednja, do gola razgaljena iskrenost**, ki se preobrazi v prvobitnem izrazu v prav tako **pristni in iskreni govor** in v prav tako **pristno in nepotvorjeno obliko ali kretnjo**. Musorgskega izvajalec je le tisti, ki zna **umetniško govoriti in spet govoriti**, in sicer v predpisanih višinskih stopnjah in pa v določenih časovnih merah. Musorgskega način igralsko-pevskega podajanja ni niti samó petje in niti govorjenje, temveč je nekaj, kar je **oboje hkrati**, je nekaj **rezultantnega** iz obeh teh komponent, pri čemer mora biti to »govorjeno petje« še **pristno doživetje** in z **veliko, duševno tvorno silo izpolnjeno**. To so zahteve, za katere je potrebno, če govorimo idealno, i prirojenega bistva i temeljitega znanja i mnogo vaje in, ne nazadnje, morda še ruskega jezika. V najvišji meri je obvladal ta stil ravno veliki igralec-pevec Šaljapin. Ravno v njegovi vsenadkriljujoči kreaciji Borisa Godunova je bilo netežko ugotoviti, da je bil čar in čudež njegovega poraznega, nezabnega učinka baš v tem, da je to vlogo kljub vsemu ogromnemu glasovnemu materialu in tehničnemu znanju mnogo bolj **govoril in igral**, kot pa v splošno veljavnem smislu te besede »**pel**«. V igralskem smislu so mojstrovali ta nenavadni slog še največji mojstri igralci MHAT-a kot so na pr. Moskvina, Kačalov, Višnjevski ali Lužski.

Tretja naloga, ki se nam v tej zvezi stavlja, pa je vprašanje ustvaritve **scenskega prostora** in je obenem vprašanje **tehnično-materialnega** značaja. V **inscenaciji** nam gre, kot gre seveda vedno, za to, da bi ustvarili za to posebno glasbeno dramo: **historično ustrezno, in stilno primerno, realistično okolje**, ki pa bi bistvenost posameznih sceničnih slik vendarle v glavnem le **nakazovala**, pri čemer se bomo skušali omejiti na res **neogibno nujnost** plastičnih elementov in se izogibati, v kolikor je mogoče, **prehudi resničnoverni obložitvi**. Pri tem nas je seveda nujno vodila misel, da moramo ves scenični zasutek postaviti na neko **skupno osnovo**, če hočemo, da bomo ob pomanjkljivosti tehničnega ustroja našega odra predstaviti to — vzlic vsem krajšavam — še vedno zelo obsedno delo z vsemi menjavami osmerih prizorišč v določenem in, sorazmerno, še vedno znosnem času.

