
BORIS GODUNOV : MUSORGSKIJ VS. PUŠKIN

ANNA A. HLAVÁČOVÁ

Ústav divadelnej a filmovej vedy SAV

Abstrakt: Z faktu, že pod existenciu Puškinových variantov drámy sa podpísala cenzúra, sa často nesprávne vyvodzuje paralelný osud Musorgského opery – akoby i jej variantnosť vychádzala z vonkajších činiteľov.

Dunning porovnal dve Puškinove spracovania látky, *Taruskin* dve jestvujúce verzie opery. Autorka tejto štúdie sa rozhodla nazeráť Musorgského Borisa Godunova vo vzťahu k Puškinovskému textovému korpusu spätému s témou. Pri analýze uplatnila historicko-religionistický prístup.

Pred akým problémom stál Musorgskij adaptujúci Puškina pre operný žáner? Keďže ideová polarizácia medzi stúpenkami a odporcami cirkevnej únie sa dá vyjadriť len verbálne, skladateľ nemal inú možnosť ako transponovať historickú problematiku únie do hudobnej reči – do obradovej opozície latinské/byzantské.

Prostredníctvom enigmatickej postavy Rangonihho však Musorgskij zostáva verný Puškinovej filozofii dejín (tak presvedčivo vyjadrené v činohernej postave Dimitrija) a odkazuje na dejinnú paradigmu, ktorá ponúkala skutočnú alternatívu kresťanskej jednoty: Florentskú úniu, v ktorej jednota biskupov s Rímom neprotirečí vernosti byzantskému obradu.

Štúdia vychádza z analýzy operného diela¹, a je doplnená komparáciou s činohernou drámou, ktorej sme sa venovali v predošlých prácach². V nadväznosti na ne otvoríme neprebádaný aspekt diela z aspektu žánru a z religionistického pohľadu. Pre účely našej analýzy silne redukuje úvahy o významnej inštrumentálnej zložke opery na jej najvýraznejšie obrysy, teda na tie, kde do inštrumentálneho sprievodu prechádzajú vokálne leitmotívy postáv. Robíme tak len z dôvodov prehľadnosti zložitej problematiky a s vedomím významnej funkcie inštrumentácie, dopĺňajúcej melodickú stránku diela.

Dosiaľ najvýznamnejšia analýza oboch verzií opery *Boris Godunov* pochádza od muzikológa Richarda Taruskina³. Z faktu, že pod existenciu Puškinových variantov drámy sa podpísala cenzúra, sa často nesprávne vyvodzuje paralelný osud opery – akoby i jej variantnosť vychádzala z vonkajších činiteľov⁴. Téza monografie Richar-

¹ Prvotným východiskom analýzy bola partitúra stiahnutá z web stránky www.mussorgsky.ru a nahrávka Parížskej verzie, pre ktorú je príznačné úsilie vytvoriť celok, kde sa uplatní čo najviac hudobného materiálu z oboch verzií opery.

² HLAVÁČOVÁ, Anna A. Godunovské úvahy. *Slovenské divadlo*, roč. 60, 2012, č. 3, s. 278n.

³ Jedna z 8 esejí *Musorgsky vs. Musorgsky* dostupná aj na <http://sites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic719298.files/History%20as%20Drama%20Opera%20Film/Taruskin%20Versions%20of%20Boris%20Godunov.pdf>

⁴ Bayerova pozitívna recepcia Mníchovskej inscenácie je celkom protikladná Taruskinovi: povrchno hodnotí ur-Borisa ako a priori hodnotnejšie dielo „bez načuchreného romantického nádychu a prikomponovaného poľského dejstva“ In BAYER, Robert. V Bavorskej štátnej opere triumfuje veľkolepý Pra-Boris. *Hudobný život*, roč. 45, 2013, č. 4, s. 26.



MUSORGSKIJ, Modest Petrovič: *Boris Godunov*. Dirigent: Dušan Štefánek, Branko Ladič. Scéna Jozef Ciller. Kostýmy Peter Čanecký. Choreografia Jaroslav Moravčík. Réžia Marián Chudovský. Premiéra v Opere Slovenského národného divadla 25. 4. 2008. Autor fotografie: Alena Klenková. Snímka archív SND.

da Taruskina, podrobne analyzujúcej obe Musorgského verzie opery, znie: „ak umelec reviduje, znamená to, že nie je spokojný.“ Túto motiváciu skladateľa muzikológ podporiera argumentami v dvoch rovinách. Predovšetkým v rovine hudobnej reči, kde Musorgskij smeroval od recitatívu ku kantiléne. „Scéna Pod Kromami – tento chórus (spolu s revidovaným monológom v tereme) predstavuje najväčší odklon od realizmu Mocnej hŕstky smerom k monumentalite, k estetickej vzdialenosti – slovom, k tragédii.“⁵

Taruskin zároveň osvetľuje problematiku neprijatia diela zo strany vedenia Imperiálnych divadiel – dokazuje, že nešlo o ideologicky motivované zákazy. Fakt, že do roku 1866 sa na uvádzanie Puškinovho Borisa Godunova vzťahoval zákaz, a teda zhudobnenie drámy v roku 1869 bolo politické bravado, kučkistický donquijotizmus, dopĺňa tvrdením, že dopísaná scéna Pod Kromami predstavovala pre cenzúru z politického aspektu radikálnejší problém než vypustená scéna pri chráme Vasilija Blaženého – a napriek tomu túto verziu (1874) vedenie Imperiálnych divadiel prijalo. Taruskin tvrdí, že okrem pripísania zmien v druhej verzii vplyvom cenzúry sa príliš zdôrazňuje skladateľov úpadok ako ho zachytáva Repinov portrét, namaľovaný pár dní pred jeho smrťou – a to je ďalšie interpretačné a priori, s ktorým sa treba rozísť.

ROZBOR

Jedna z príčin neinscenovania Puškina spočíva práve v určitom splývaní drámy s rovnomennou operou v kultúrnom povedomí. Medzi vznikom diel je polstoročný odstup, medzi ich javiskovým uvedením len štvorročný. Napriek geniálnemu Musorgského spracovaniu Puškinovej hry, treba mať na pamäti, že ide o dve svojbytné diela, ktoré majú obe po dva varianty.

Ak teda opera pomohla šíreniu témy, nastáva čas prejsť opačnú cestu – od opery k Puškinovej dráme. Dunning porovnal dve Puškinove spracovania látky, Taruskin

⁵ TARUSKIN, Richard. *Musorgsky. Eight Essays and an Epilogue*. Princeton University Press, 1992. ISBN 0-691-01623-2 (pbk.), s. 280.

dve jestvujúce verzie opery. Pokúsme sa teda nazerať Musorgského Borisa Godunova vo vzťahu k Puškinovskému textovému korpusu spätému s témou.

Začnime (dramaturgickou) analýzou opery:

Prológ je vystavaný zo zborov. Zachytáva ľud v rôznych situáciách, s diferencovanými podskupinami – niečo také na divadle nebývalo od antiky. Ľud u Musorgského tvoria hlasy jednotlivcov a skupiniek. A do toho sa vynárajú podmanivé basy/ barytóny: Ščelkalov a Boris.

Ale ešte predtým sa rozvíjajú drobné pestré situácie medzi ľudom, zvolaným, aby uprosil Borisa prijať cársku korunu. A ľud ho naozaj prosí – realizuje sa to v štruktúre pohrebného plaču s textom: „*Ach, na koho nás zanechávaš, otec náš?*“ Lenže tento plač by neznal spontánne, bez strážcových povelov a vyhrážok. („*Čo ste všetci zdreveneli... dávno vám palica netancovala po chrbtoch?*“)

Potom ohlásia Ščelkalova, ktorý vystúpi v prospech Borisa, odmietajúceho stať sa cárom: „*Pravoslávnyje, ne umolim bojárin...*“ Boris nereaguje na prosby bojarskej dumy a patriarchu. U Musorgského v tejto chvíli veríme neoblomnosti Borisovho rozhodnutia, ladenie úvodu je vážne.⁶ Ako jediný problém sa tu javí fakt, že Boris nemá genealogické právo, a tak potrebuje širšiu podporu – byť zvolený ľudom.

Ščelkalovova výzva je sugestívna, stav krajiny je vážny („*Zem stoná v zlom bezprávi.*“), ale kto ju vypočuje? Len zbor putujúcich kalík má jednotný text a tak zmotivuje ľud do súladu. Pútnici sa tešia ľudovej obľube, ale slúžia aj cirkevnej hierarchii („*Sláva buď Bohu na nebi, aj všetkým šikom anjelským, zničte ohnivého draka, odstráňte bezvládie, vezmite ikonu Bohorodičky a choďte v ústrety cárovi*“).

(2. obraz) Keď Šujskij prevolá na slávu cárovi, ľud mu odpovedá už v súlade, akoby sa zabudol v momente radosti, jeho ochota k pozitívnemu je prejavom vyššieho zdravia, hľbokej životnej sily, typickej pre folklór.

Kontrastne k tomu sa áriou „*Smúti duša*“ predstaví ďalší bas – Boris – a nerozhodnosťou, či rozvážnosťou, vedomím, že prijať cárstvo je obrovská zodpovednosť a ťaž, získava sympatie ľudu i hľadiska. Prosí o príhovor zosnulého cára Fiodora, klania sa zosnulým cárom v nekropole Uspenského chrámu a napokon si pozvaním na hostinu nakloní ľud.

Kompozícia narúša chronológiu, no takéto predstavenie sa cára i patriarchovho človeka Ščelkalova vyvolá divácke sympatie nutné k tragickému prežívaniu deja. Divák nie je vopred informovaný ako u Puškina, kde vstup Borisa predznamenáva dialóg dvoranov: „*ešte sa Boris trošku poošívá a ľud si ešte trochu poplače...*“ alebo u Karamzina, kde vidíme v chronologickej narácii jasné dôkazy dlhoročnej prípravy Godunova na zaujatie trónu v opise vraždy malého cároviča za vlády jeho staršieho brata a všetkého zla, ktoré tento zločin sprevádzalo.

1. dejstvo

Do vnímania chronológie udalostí nás uvedie až ďalší bas – starý mních Pimen. V retrospektíve letopisec prichádza s informáciou, ktorá prináša zvrat v pohľade na situáciu – v princípe o to väčšie by mohlo byť divácke vytriezvenie. Platí tu Tolstojovo, že dramatický autor má milovať všetky svoje postavy. Pimena však miluje osobitne, keďže dáva priestor Griškovi vyznať synovskú lásku k nemu.

⁶ V tom zmysle je expozícia bližšia druhej Puškinovej verzii témy, vypúšťajúcej scénu Devičie pole. Na rozdiel od básnika, skladateľ nedá priestor ani tieňu podozrenia.

Pimen je verný pravde – predstavuje sväté jadro pravoslávia, to čo je – na rozdiel od hierarchie – nepoškvrnené dotykcom so svetskou mocou (u Karamzina takejto postavy niet, ale akoby sa v ňom ozývali postavy vzdorujúce Ivanovi Hroznému, podobne ako sa v postave jurodivého ozýval ten Pskovský...)

Nasleduje monológ prebúdžajúceho sa Grigorija o sne, v ktorom stúpa na trón a potom strmhlav padá. Po Pimenovom: „*Si hore, brat?*“ si Grigorijov sen vypočujeme v dialogickej forme⁷.

Grigorij súciti s biednym cárovičom, predstavuje si Borisa pred ktorým sa všetko trasie, a zatiaľ v cele letopisec píše jeho obžalobu. Novic si umieni: „*a neujdeš od božieho súdu, no ani od ľudského!*“ Odhodláva sa inkarnovať spravodlivosť. Okrem jeho mladíckej túžby po pestrom živote je to druhý autentický motív a vyvoláva sympatie.

(2. obraz) Na litovskej hranici Grigorij nechce spievať o Ivanovi Hroznom⁸ v Kazani s novými kumpánmi Varlamom a Misailom. Žartovné prekárание (*Litva li Rus li, što gudok, što gusli... pej, da pro sebja razumej*) ústi do vážnej otázky Varlama: „*Ako mám sám sebe rozumieť?*“, po ktorej nasleduje smutná pijanská pieseň „*Jédet jon...*“ Táto textovo neurčitá pieseň o komsí, kto ide, či prichádza, znie pod civilný rozhovor o prechode hranice. Z hľadiska informácie je tento podklad sekundárny, no emočne je silnejší – akoby v ňom bola celá tá ruská chandra plus dejinná tragika... Scéna s čítaním príkazu ústi do anagorízy a útoku spoznaného Grišku.

2. dejstvo

Boris sa predstaví ako milujúci otec – súcitný k žiaľu dcéry Xénie a hrdý (nad mapou, ktorú rozložil cárovič Feodor). Hneď nato nasleduje široký motív Borisovej árie a recitáciu – predstavuje cára v smútku a ľúlosti. Veríme mu, že súciti s trpiacim ľudom. Boris sa bojí, že zo všetkého zla budú viniť práve jeho. Šujského opíše v takom zlom svetle⁹, že nás prekvapí, keď sa zjaví ako vyrovnaný človek, jeho vstup do deja ho u diváka rehabilituje. Po jeho správe „*V Litve sa zjavil samozvanec*“, či presnejšie, potom ako Šujskij odpovie na otázku, za koho sa samozvanec vydáva, Boris prísne vyšle von syna. Nasleduje obrana útokom, rúhačské „*Kedy si počul, že mŕtvi z hrobu vstávajú a driapu sa po tróne zákonitých, všel'udovo zvolených cárov?*“ Avšak Boris presvedča hlavne sám seba a zaklína Šujského vyhrážkou „*ak nie, také vám ukážem, že aj Hrozný sa v hrobe vydesí*“. Šujskij detailne opíše smrteľnú jazvu mŕtveho cároviča. Boris sa pokúša oklamať svedomie rozumom: „*jediná škvrnka... náhodou!*“ No vtedy uvidí v rohu komnaty stáť svoju obeť – malého cároviča. Prízrak odháňa odvracianím pozornosti: „*To nie ja. To vôľa národa...*“ Ale všetko sú to len krátke poryvy, Boris nedokáže oklamať seba samého a tak sa psychologická kresba jeho duševného stavu završuje prosbou o božie zľutovanie.

⁷ Rimskij-Korsakov vypustil útešnú digresiu Pimena, ktorý presvedča Grigorija: *neľutuj brat, že si skoro opustil svet. Pozri sa na príklady cárov... nahnevali sme Boha, zhršli sme, cárovraha sme cárom spravili. Pri tejto výpustke je však nezmotivovaná Grigorijova otázka: Dávno som sa vás, otče, chcel opýtať, koľko rokov mal cárovič zavraždený? Odkiaľ vie on, a odkiaľ diváci o tultlanej vražde? Takýto postup znamená, že o vražde sa hovorilo. Pimenovo konanie však prinieslo jej písomný zápis.*

⁸ Hoci u Puškina Samozvanec hovorí: „*Tieň Hrozného ma prijal za svojho syna.*“

⁹ Toto svetlo má pôvod v Puškinovom a Musorgského poznaní historickej postavy v priebehu celej Šujského politickej kariéry.

MUSORGSKIJ, Modest Petrovič: *Boris Godunov*. Dirigent: Dušan Štefánek, Branko Ladič. Scéna Jozef Ciller. Kostýmy Peter Čanecký. Choreografia Jaroslav Moravčík. Réžia Marián Chudovský. Premiéra v Opere Slovenského národného divadla 25. 4. 2008. Autor fotografie: Alena Klenková. Snímka archív SND.



3. (poľské) dejstvo

Zrodilo sa neskôr, z potreby predstaviť si, čo sa deje v druhom tábore. Celé sa deje v mazúrkovom/krakovjakovom rytme, a nielen tance majú taký charakter, ale aj dikcia poľských postáv. Marína sa predstaví v árii: „*Môj Dimitrij, môj cárovič*“ – teší ju, že jej milý bude nástrojom božieho súdu. Hoci je Marína ambiciózna a nudí sa, predsa jej vzťah k Dimitriovi je vcelku spontánny. Narúša ho až Rangoni, ktorému je mladá Poľka len nástrojom náboženskej politiky. Rangoni je taký sugestívny, že napokon mu Marína kľačí pri nohách. Celé je to akási scéna vášne naopak.

(2. obraz) Vstup samozvanca pripraví lyrická inštrumentálna pasáž a naladí obecnosť tak, že sympatizuje so zaľúbencom. V nočnej tme však medzi zaľúbencami stojí tiež – nuncius Rangoni. Situačne sú to dve za sebou radené symetricky riešené scény: keď Dimitrij volá Marínu v nočnom sade, ozve sa mu nuncius Rangoni, ktorý predtým podobne zaskočil Marínu.¹⁰

Celé dokomponované poľské dejstvo je daňou opernému žánru, no skladateľ nepadá do klíše ľúbostnej peripetie a situácie podriaďuje celku – tým, že všetko v scéne odvíja od postavy Rangoniho.

4. dejstvo

Šujskij sa oneskorí na stretnutie bojarskej dumy, meškanie zdôvodňuje rozprávaním o tom ako cez škáru dverí náhodou zazrel Borisa volať: „*heš!*... Nato sa ozve Borisov hlas spoza scény: „*heš!*“ Bojarov sa zmocní strach: „*Ticho, cár!*“ Boris sa zjaví: „*Heš! – kto vraví, že som vrah? Niet vraha! Chlapček je živý,*“ – to dobré v ňom sa okamih raduje – „*a Šujského za krivú prísahu rozštvrtiť!*“ No Šujskij sa nebojí, prosí o božiu milosť pre Borisa. Ten precitne a prosí o pomoc bojarov. Šujskij uvedie Pimena ako hlas pravdy na antický spôsob. Pimen rozpovie príbeh starého pastiera o slepote: „*a tak som si k svojej tme privykol, že sa mi snili iba zvuky*“ . Potom opíše ako začul hlas a zažil zázrak sv. cároviča a zrazu bolo všetko svetlo... Boris reaguje: „*Dusno! Cároviča! Schi-*

¹⁰ V niektorých úpravách (i Parížskej) je scéna krátená – Dimitrij Marínu márne volá a tak sa poberie hľadať ju na zámok, medzi hosťami plesu.

mu!“ Kondenzovaná replika odkazuje na jeho stav a nastolí Borisovu hru medzi dvoma motívmi: zbohom synovi a prijatie mníštv. Dialóg so synom: „*Gosudar, uspokoj sa! Boh pomôže!*“ – „*Nie syn môj, hodina udrela, Bože!*“

Chór sprevádza dianie opisom vízie vraždy dieťaťa: „*Vidím chlapca zomierať a plačom, kvilím, mece sa, chveje a niet mu pomoci, prosí a niet mu záchrany...*“ Táto pieseň je pohrebná, no sprevádza aj rituál prijatia mníštv. Vzťahuje sa na zabitého cároviča, no podľa miesta v partitúre predznamenáva aj smrť Borisovho syna! Táto mnohorozmernosť motivuje Borisovo: „*Som ešte cár*“ – akoby ho vyslovil na ochranu syna. Dokazuje to aj rozvíjanie role: „*Bože smrť! Tu, tu je váš cár,*“ – odporúča bojarom cároviča – „*odpusťte!*“

(2. obraz) Nasleduje scéna pod Kromami kde vysmieávajú bojara Chruščova. Scéna vracia do hry postavy mníchov z litovskej krčmy. Motív nespútaného ľudu: „*Oj ty sila, siluška*“ pripomína bujarosť pitky na hranici. Misail a Varlam opäť do tejto divokosti prinášajú apokalyptický tón: „*Solnce luna pomerknuli (slnce a mesiac sa zatmeli, hviezdy popadali z neba a celý vesmír sa zaknísal pre strašný zločin Borisa)*“.

„*Domine salvum fac regem Dimitrium Moscoviae,*“ spievajú dvaja jezuiti a vyslúžia si komentár: „*Slovno volki pojut – Sťaby vlci vyli.*“

Potulní mnísi (tí istí, ktorým *Litva-li Rus-li, što gudok, što gusli*) a v širšom zmysle aj ruský ľud sú za cároviča Dimitrija, ale proti latinskému kléru. „*Čo sú to za diabli? Vranie¹¹ pohanské plemeno! Aj oni ohlasujú cároviča – To nedopustíme. Sláva ti, Ivanov syn!*“ Ďalšie slová patria Dimitrijovej triumfálnej árii: „*Za nami smrť a slavný boj.*“ Ale aj na ňu padá záverečný Jurodivého spev: „*Lejte sa slzy, plač ruský ľud.*“

FILOZOFIA DEJÍN V DRAMATICKÝCH POSTAVÁCH – DIMITRIJ, BORIS, ĽUD

Sémantická nasýtenosť operného textu pochádza od Puškina. Už v úvodnej expozícii ľudu, ktorý má prosiť Borisa, aby prijal korunu, sa stretáme s textom: „*Čo ste sa stali idolmi? Na kolená.*“ Idolom je predsa Boris! A predsa to rozvlnenie na úrovni subjekt-objekt nasadí tón celej opere – v ňom je ukotvená otázka, kto je hlavným hrdinom tejto jedinečne komplexnej drámy.

Hoci Musorgskij v korešpondencii napísal: „*Chápem národ ako veľkú osobnosť, oduševnenú jedinou ideou,*“ pri našom uvažovaní sa treba dištancovať od kontrastného porovnávanía Puškina a Musorgského. U nás sa takejto špekulácii poznačenej sovietskej teóriou venoval napr. Mokry, ktorý píše: „*Puškin má optiku dekabristu, aristokrata s cieľom oslabiť cársku moc, Musorgskij je narodnik, príslušník raznoči-neckej inteligencie.*“¹² Akoby Musorgskij tiež nebol aristokrat! Akoby jeho väzby na šľachtu (spolupráca s básnikom Goleniščevom-Kutuzovom) po určitom odpútaní sa od Mocnej hŕstky ešte nepevnili!

Na citované vyjadrenie Musorgského mal vplyv hegeliansky historik Kostomarov. Práve na jeho podnet vznikla počas revízie opery scéna Pod Kromami, ktorá

¹¹ U Puškina latinských mníchov označujú v prvej verzii ako vrany, v druhej ako žaby na základe francúzskeho *Quoi quoi*. Musorgskij obraz adaptuje na základe spevu: *Sťaby vlky vyli*. Výraz *oranie plemeno* v opere svedčí o Musorgského návratoch a zhodnocovaní motívov prvej Puškinovej verzie.

¹² MOKRÝ, L. Opera životnej pravdy. In MUSORSGKIJ, M. P.: *Boris Godunov*. Bratislava – SVKL, edícia Operné libretá, 1960. s. 112.

MUSORGSKIJ, Modest Petrovič: *Boris Godunov*. Dirigent: Dušan Štefánek, Brancko Ladič. Scéna Jozef Ciller. Kostýmy Peter Čanecký. Choreografia Jaroslav Moravčík. Réžia Marián Chudovský. Premiéra v Opere Slovenského národného divadla 25. 4. 2008. Autor fotografie: Alena Klenková. Snímka archív SND.



nahradila scénu pred Chrámom Vasilija Blaženého z prvej verzie *Borisa Godunova*. Kto pozná dikciu skladateľových listov, vie, že je veľmi afektívna, plná vďačnosti za najmenšie podnety. No v hudbe tieto podnety Musorgskij pretavuje originálnym spôsobom. Čo sa týka celkovej filozofie dejín, v zobrazení godunovských čias má Musorgskij bližšie než ku ktorémukoľvek historikovi, či estetikovi k Puškinovi, s ktorým ho spája tá istá dejinná látka.

Preto netreba preceňovať ani vplyv Kostomarova ako to miestami robí Taruskin.¹³ Napríklad, fyziognomické úvahy Kostomarova¹⁴ na tému portréту Dimitrija, vedúce k negatívnym záverom o jeho charaktere, sa zdajú málo vecné, no predovšetkým sú v úplnom rozpore s Musorgského operným portrétom postavy, ktorej interpretácia je tesne spätá s celkovým pohľadom na dejinný úsek, zobrazený v hudobnej dráme.

Z hudobného hľadiska dominuje opere, nesúcej meno Borisa Godunova, leitmotív Dimitrija. A ak sa na expozíciu operného hrdinu pozrieme z dramaturgického hľadiska, po Griškovom prekročení hranice - teda prvý raz ako Dimitrija - ho stretáme v situácii čakajúceho zaľubenca pri fontáne. Ária so slovami „*Za nami smrť a slavný boj*“ ukazuje hrdinu v retrospektíve, teda ako vífaza, ktorý – na rozdiel od toho Puškinovho, predstaveného v chronologickejšom dejovom slede – nemusí už riešiť otázku nastupujúceho krviprelievania a teda uvažovať o cene za svoje vífazstvo. Operný hrdina sa takýmto exponovaním javí sympatický.

Operný Grigorij Otrepiev je Samozvanec, no neoznačuje sa ako Lžidimitrij – nasleduje len svoj sen, čím sa zároveň stáva nástrojom nemesis. Vyjadruje to aj skladateľova didaskalia: „Grigorij majestátne vstane a potom si naoko pokorne sadá“, nasledujúca po Pimenovom rozprávaní o zabitom cárovičovi (*On byl by tvoj ravesnik i carstvoval, no Bog sudil ináč*).

Nemesis však v opere nie je personifikovaná jedinou postavou na spôsob Monte Christa – okrem Samozvanca jej hlas prepožičiavajú aj Pimen, Jurodivý a príležitost-

¹³ TARUSKIN, Richard. *Musorgsky. Eight Essays and an Epilogue*. Princeton : University Press, 1992. ISBN 0-691-01623-2 (pbk.), s. 198.

¹⁴ КОСТОМАРОВ, Н.: *Лжедмитрий Первый*. По поводу современного его портрета 1606 г. http://memoirs.ru/texts/KostLP_RS76_15_1.htm

ne i ďalšie postavy. Napokon, sympatické je, že ako historický, tak i dramatický Dimitrij sa nemstí – Boris zomiera bez jeho zásahu.

Cár Boris ako personifikácia národa a ruský ľud sú akoby dve idey národa stojace oproti sebe. Táto ambivalencia je geniálna, i keď pochmúrna: ani cár, odďalujúci ríšu od ostatného sveta uskutočnením posledných krokov k úplnej cirkevnej autonómii, a – napriek marxistickým výkladom – ani sám ľud, zatiahnutý do mocenských sporov, ktoré sa preložením do komplikovaného teologického jazyka, zabsolutizovali (akoby už nešlo o svojvôľu a mocibažnosť ruského cára, či poľského kráľa, ale o pravdu a samého Boha), nemôže nájsť východisko.

Lenže národ tvoria jedinci, ich hlasy sa vynárajú z hustých hudobných plôch, diskutujú, prekárajú sa a vracajú späť do zvukového spoločenstva. Obsahové unisono (viachlas na jedinom textovom pôdoryse) dosahujú len zbožné zástupy – tá časť národa, ktorá nie je davom. Aj voľbu Borisa, čo hudobne znamená zjednotenie hlasov, pripraví zbor putujúcich kaliek, nie dav. Lenže tí istí pútnici pôjdu za Dimitriom – prví uveria v jeho vzkriesenie!

Borisov protipól Jurodivý je postavou, ktorej hlas sa definitívne osamostatnil od polyfonického celku – no práve Jurodivého prorocká monódia najpresnejšie vyjadruje položenie ruského národa.¹⁵

Potulní mnísi Varlam a Misail cítia príslušnosť k národu a obradu, pričom oboje im splyva. Avšak nevedia kam ísť, kde je ich miesto – preto Dimitrija vítajú ako vyslobodenie z ahistoricity, radi mu obetujú apokalyptický motív, s ktorým prišli na scénu.

Rámovanie opery scénami s ľudom predostiera publiku nielen konflikt Borisa a Samozvanca, ale nadosobnú drámu, dva svety, dve tendencie v ruskej kultúre – národnú a univerzalistickú.

Puškinov Fiodor Godunov je nevinne zavraždený, podobne ako cárovič Dimitrij Ioannovič. Táto symetria vyjadruje nielen krutosť, ale aj akúsi nadosobnú nemesis – veď ak veríme, že Boris nado všetko miloval svojho syna a nechtiac ho strhol do hrobu, spolu s ním zomiera jeho vízia Ruska ako nezávislej veľmoci. Dimitrij, predstaviteľ univerzalistickej koncepcie zomiera zakrátko po ňom – nezomiera však v časopriestore Puškinovej drámy, či Musorgského opery! Musorgskij dokonca ustrihne naračnú niť ešte skôr ako Puškin, a tak v jeho opere nezomrie ani Borisov syn – obe tendencie ruskej kultúry zostávajú živé!

¹⁵ V tejto súvislosti mi nedá nespomenúť, čo píše A. Majkapar v súvislosti s Musorgského operou *Chovančina*. „Na jej scénický osud vždy silno vplývali ideologické predstavy. Operu neprijalo vedenie imperátorských divadiel v 1883, keď ju N.A. Rimskij-Korsakov dokončil a predložil na inscenovanie. Incident výpovednej hodnoty uvádza v pamätiach Mark Reizen, významný interpret úlohu Dosifeja. V roku 1928 spevák hosfoval v Sverdlovsku (Jekaterinburg), kde mal v niekoľkých predstaveniach spievať úlohu Dosifeja. „Pred tretím večerom, na ktorý boli vypredané lístky, mi zrazu oznámili, že *Chovančinu* stiahli a nahradili iným predstavením... Ako sa ukázalo, medzi obyvateľmi mesta a okolia bolo mnoho starovercov. A tak bolo predstavenie, kriesiace jednu stránku z dejín rozkolu a v ktorom je jednou z hlavných postáv vodca rozkolníkov zdrojom nielen hudobných emócií... Chýr o *Chovančine* sa rýchlo rozšíril a na nasledujúci deň sa ku kase s lístkami vybrali zástupy bradáčov... Vedenie sa ocitlo v situácii, kedy temer celú sálu zakúpili veriaci. Otázka protináboženskej propagandy bola v tých rokoch vtedy prioritou, a tým skôr v provincii... Nuž uznali za vhodné *Chovančinu* na istý čas z repertoáru vynechať.“ A aj v našej dobre sa každá inscenácia *Chovančiny* v Rusku mení nielen na umelecký čin, ale do istej miery i politický.“ Ako vidíme, národná opera má v krajine pôvodu schopnosť plniť dokonca spoločenské funkcie, ktoré oficiálne kruhy považujú za potrebné potláčať. In MAJKAPAR, A. <http://www.mussorgsky.ru/hovan.html>

OTÁZKY FORMY – DRAMATURGICKÉ ÚPRAVY LIBRETA

Pre prácu na opere bol kľúčový nielen nepretržitý dialóg Musorgského s Puškinom, no i problematika žánru a hudobno-dramatickej architektúry. Musorgskij nerobil samoučelné zásahy, no podriadil text opernému žánru v celkovej architektúre i v jednotlivých replikách, ktoré prispôbil spevnému prednesu. Operný žáner si vyžiadal monumentalizáciu postavy cára a ľúbostnú scénu, ktorou narástla postava Samozvanca. Marína dostala možnosť oprieť sa o ženský chór. Zhudobnenie v úsilí o väčšiu kontrastnosť podstúpilo textovú redukciu, v rámci ktorej ubudlo z počtu postáv a zástupy sa zmnožili.

Z 24 obrazov Puškinovej drámy Musorgskij ponechal najprv len 7, do ktorých kondenzoval aj niektoré výjavy z vypustených obrazov. Pôvodné libreto z roku 1869 tvorí: scéna v Novodevičom kláštore, korunovačná scéna, scéna v kláštornej cele, v krčme na litovskej hranici, v cárskej komnate, na Červenom námestí pred chrámom Vasilija Blaženého, scéna zasadania bojarskej dумы, Borisova smrť.

V librete z roku 1872 skladateľ vynechal obraz na Červenom námestí (parížska úprava ho vkladá späť), dokomponoval 3. tzv. poľské dejstvo (2 obrazy), pridal z Puškina prevzatú scénu Pod Kromami, čo spolu predstavuje 9 obrazov.

Dokomponované poľské dejstvo (scéna pri fontáne)¹⁶, a scéna Pod Kromami spôsobili, že úloha Samozvanca v druhej verzii narástla. Objavil sa v štyroch scénach oproti Borisovým trom.¹⁷ Následné škrtky jeho motívu v monológu Pimena a prepracovanie scény v cárskom tereme zdôvodňuje Taruskin skladateľovým citom pre proporciu, ale hlavne tým, že keď sa už raz motív Samozvanca premenil na polonézu, bolo treba opatrnejšie pristupovať k jeho dvojakému významu.¹⁸

Musorgskij v revízii vypustil niekoľko miest v prospech toho, aby motto perpetuo (alebo idée fixe) opery bolo späť s postavou Samozvanca a predstavou zabitého cároviča (1. *ležit v kroví zarezanýj carevič*, 2. *čudo! vdrug mertvec zatrepetal*). Dvojitou expozíciou dosiahol, že motív Samozvanca splyva s motívom zavraždeného cároviča predovšetkým v Borisových ušiach. Táto geniálna ambivalencia pôsobí, že počujeme Borisovým sluchom. Úzkostná halucinácia Borisa sa zviditeľňuje v prízraku dieťaťa. Aj v ľude žije spomienka na vraždu cároviča spolu s vierou v jeho zázračné zmŕtvychvstanie – najvypuklejšie to je, keď u Puškina počas requiem za mŕtveho volajú anatómu Griškovi, čo národ komentuje: *Cárovič nemá nič s Otrepiovom!*

¹⁶ Zhudobnená didaskalia „*Polnoč v sadu u fontana*“ odkazuje k podobnej vo Verdiho opere *Don Carlos*: „*A mezza note, ai giardini della regina, sotto gli alor de la fonte vicina.*“ Aj z tohto detailu vidno, že Musorgskij sa podrobne zaoberal otázkami formy.

¹⁷ Taruskin na základe podrobnej muzikologickej analýzy dospieva k ideálnej štruktúre opery, kde eliminuje duplicitné aspekty Parížskej úpravy:

Prológ:	1. Pred Novodevičím kláštrom	– zástup
	2. korunovácia	– Boris
I. dejstvo:	3. cela v Čudovskom kláštore	– Samozvanec
	4. krčma na Litovskej hranici	– Samozvanec
II. dejstvo:	5. Cársky terem	– Boris
III. dejstvo:	6. Marínin budoár	– Samozvanec
	7. Pri fontáne	– Samozvanec
IV. dejstvo:	8. Smrť Borisa	– Boris
	9. Sokoliari na Dnepri (Pod Kromami)	– zástup

¹⁸ TARUSKIN, Richard. *Musorgsky. Eight Essays and an Epilogue*. Princeton : Princeton University Press. 1992. ISBN 0-691-01623-2 (pbk.), s.



MUSORGSKIJ, Modest Petrovič: *Boris Godunov*. Dirigent: Dušan Štefánek, Branko Ladič. Scéna Jozef Ciller. Kostýmy Peter Čanecký. Choreografia Jaroslav Moravčík. Réžia Marián Chudovský. Premiéra v Opere Slovenského národného divadla 25. 4. 2008. Peter Mikuláš (Boris Godunov) a Jozef Kundlák (Šujskij). Autor fotografie: Alena Klenková. Snímka archív SND.

V kryštalizácii opery nešlo o chladnokrvnú koncepčnú prácu, Musorgskij ako majster psychologického ponoru – ktorý realizuje aj na malých plochách piesňovej formy – vstúpil do postavy Borisa a z nej sa ako uhranutý díval ako zavraždené dieťa rastie, ako sa príznak Samozvanca zhmotňuje!

Griška sa stáva Dimitriom – hamletovsky berie do rúk spravodlivosť: to znamená hrá, je to divadlo na divadle, ale na rozdiel od Hamleta sa nerozdvojí – uverí postave až tak, že sa ňou stane, splynie s ňou. Dimitrij nie je postava ako iné, je to postava s ideou – navonok sa jeho samozvanectvo podobá samozvanectvu Godunova, no na rozdiel od Godunova, nevidí len svoj osobný úspech, alebo presadenie rodu – chce zmeniť chod dejín. Preto sa mu Moskva vzdala bez odporu, preto mu dejiny uvoľnili taký priestor, že bolo miesto pre ideu, ktorú niesol – zjednotenie kresťanov a vzdor Osmanom.

Ale to sme už hovorili v súvislosti s Puškinom...¹⁹ Čo nové v týchto súvislostiach prináša Musorgskij? Skladateľ oslabil náboženskú motiváciu v postave Dimitrija. Ten v opere nevyjadruje svoje religiózne postoje a nediskutuje o nich s klérom. Koná skôr ako rytier, ktorý svoje postoje žije. V tomto kontexte je zaujímavým momentom zhudobnenia – oproti Puškinovmu revoltujúcemu národu – posilnenie idey veriaceho ľudu. Takouto formou akoby sa sakrálne vracalo na scénu odpolitizované. Opísaný postup je v súlade s vynechaním postavy patriarchu. Musorgského redukcie a úpravy neriešia len formálne otázky, ale sú zaujímavé z religionistického hľadiska.

V opere príbeh o zázraku povie Pimen, nie patriarcha Jób ako u Puškina. Pimen sa týmto počínom spontánne dištančuje od Samozvanca – veď ak verí v zázračné skutky zabitého cároviča, logicky nemôže súhlasiť s tými, ktorí veria, že dieťa sa podarilo zachrániť, dospelo a teraz sa vracia. Ešte dôležitejšie je, že Musorgskij týmto postupom odstránil problematickú úlohu Jóba, ktorého básnik vo vzťahu ku Karamzinovi výrazne zjemnil. Jób sa v opere iba všeobecne spomína sekretárom

¹⁹ HLAVÁČOVÁ, Anna A. Razmyšlenija o Godunove : vozmožnosti inscenirovki istoričeskoj dramy. In *Voprosy teatral/Proscenium*. Institut iskusstvovoznanija, Moskva, 2013, roč. 14, č. 3 – 4, s. 297 – 312. ISSN 0507-3952.

MUSORGSKIJ, Modest Petrovič: *Boris Godunov*. Dirigent: Dušan Štefánek, Branko Ladič. Scéna Jozef Ciller. Kostýmy Peter Čanecký. Choreografia Jaroslav Moravčík. Réžia Marián Chudovský. Premiéra v Opere Slovenského národného divadla 25. 4. 2008. Sergej Kopčák (Boris Godunov) a Ľudovít Ľudha (Šujskij). Autor fotografie: Alena Klenková. Snímka archív SND.



dumy Ščelkalovom. Bez vedomia o cirkevnej hodnosti Ščelkalova by sme mali skôr tendenciu radiť ho k bojarom, a rozvinutie tejto postavy u Musorgského by bolo už úplne nepochopiteľné, keďže skladateľ do nej zahrnul to, čo potreboval z patriarchu a nemohol umiestniť do Pimena. V opere by nám tak z pravoslávneho kléru (vypustení sú opäť i fantastický zlý mních, ktorý u Puškina našeptával Grigoriovi v scéne Ograda monastyrskaja) zostal len Pimen, ktorý národ určite nenabádal k voľbe Borisa. Kto by potom čelil jezuitom a Rangonimu? Načo by v takom prípade skladateľ vôbec vymýšľal Rangoniho?

HUDOBNĎO-DRAMATICKÁ TRANŠPOZÍCIA IDEÍ, RANGONI

V opere nestoja oproti sebe iba Boris a Dimitrij – je to dráma ideí, kde jestvuje polarizácia medzi reprezentantmi dvoch obradových tradícií. Keďže patriarcha Jób v opere nevystupuje, ideového protihráča má Rangoni len v Ščelkalovovi.²⁰ Na scéne sa síce obaja nikdy nestretnú, ale sú to postavy so symetricky komponovaným vstupom a ich motiváciou je starosť o boží ľud. Rangoni spieva: „Božia cirkev je opustená, zabudnutá, prameň živej viery vysychá, oheň voňavých kadidiel hasne“ symetricky k Ščelkalovovi: „Stoné zeme v zlom bezpraviji.“ Rangoni spieva: „otvárajú sa rany sv. mučeníkov“, symetricky k čomu z ruskej strany: „hlboká hrozná rana cároviča sa nezatvárala.“

To, že Musorgskij berie vážne obe strany, z hudobného hľadiska potvrdzuje určenie hlasových polôh postavám: kontrastne k lyrickému tenoru mladého Samozvanca sú nielen Boris Godunov, Andrej Ščelkalov a Pimen, no i Rangoni intepretovaní basmi.²¹ Postavy opery sa môžu vysmievať iným, ako Varlam a Misail poľským pátrom,

²⁰ Parížska nahrávka opery v interpretácii *Choeurs Russes* z 1953 podčiarkuje symetriu obsadením fínskeho basistu Kima Borga do role Rangoniho potom ako zaspieval postavu Ščelkalova: aj nuncius aj diak bojarskej dumy vyslovujú obavy o budúcnosť kresťanského ľudu, a hľadajú riešenie.

²¹ V autobiografickej poznámke z r. 1880 Musorgskij spomína, že v ako mladý chlapec často v kadetskej škole navštevoval otca Krupského, „vďaka ktorému prenikol veľmi hlboko do podstaty dávnej gréckej a katolíckej ako i luthérienne-protestante cirkevnej hudby.“ In TARUSKIN, Richard. *Musorgsky. Eight Essays and an Epilogue*. Princeton : Princeton University Press. 1992. ISBN 0-691-01623-2 (pbk.), s. 403.

skladateľ to však nerobí. Výsmech prebieha na úrovni sujetu a nie ironickým traktovaním charakteristického hudobného motívu.

Prečo skladateľ potreboval uviesť na scénu Rangoniho? V opere Dimitrij nevedie nijaké rozhovory o cirkvi, dialóg na túto tému sa odohráva len medzi Rangonim a Marínou. No Musorgskij potreboval Rangoniho aj preto, aby poľudštil Marínu. Marína patrí k poslušným deťom nerozdeliteľnej cirkvi a Rangoni ju osloví znepokojivým opisom stavu kresťanstva. Sľubuje jej nebo, ak to zmení: „*svätú Marínu oslávia anjeli v nebi*“. Ona to zopakuje ako vlastnú tajnú túžbu, no vzápätí sa jej zľakne ako pokušenia. Marína má podľa Rangoniho „*priviesť moskovských heretikov²² na cestu spásy a s pomocou samozvanca zničiť ducha rozkolu.*“ Rangoni jej dáva rady ako okúzliť Dimitrija a získať ho pre cieľ. Pod tlakom klesajúcich chromatických stupníc v sláčikoch doprevádzajúcich Rangoniho naliehanie, sa Marína znova vzoprie, na čo nasleduje jeho hnevny nárok: „*ak bude treba, musíš obetovať aj češf.*“ Marína sa bráni útokom a Rangoni pritvrdí – zmení taktiku a predvedie svoju moc zvolaf temné sily trestu. Opíše jej premenený výzor: „*Pekelný plameň ti zasvietil v očiach, ústa sa skrivila, líca pobleďli od nečistého závanu zmizla tvoja krása. Duchovia tmy ňa ovládli. Besovskou pýchou ti rozum zatemnili. V hroznej nádhere na krídlach pekla sám satan krúži nad tebou.*“ Pri tomto zaklínaní sa ho Marína už bojí: „*Bože zaštit' ma, bože nauč ma. Bože môj cestu ukáž biednej Maríne, ach!*“ Je na prahu mdlôb, no Rangoni má posledné slovo.

Aké motivácie má tento Rangoni? Pápežský nuncius Rangoni²³ nepasuje do opozície poľské/ ruské. Hoci má talianske meno a praktizuje latinský obrad, jeho vokálny part je napísaný po rusky, čo sa zdá byť príznakové. Aký kontrast sugestívnej postavy nuncia s neosobnou dvojicou latinsky spievajúcich poľských kaplánov Lavického a Černikovského, ktorí vstupujú s Dimitriovým sprievodom do Moskvy! Hoci sa Rangoni a Dimitrij líšia obradovou príslušnosťou, obaja sú uiatni. Historický Dimitrij dobre poznal ruskú mentalitu, vychádzal jej v ústrety a žiadal, aby si Marína verejne ctila pravoslávie. Na rozdiel od Puškina, Musorgskij uniatstvo Dimitrija nez dôrazňuje. No vo svojom diele chce zachovať túto ideu, a tak vymýšľa postavu Rangoniho, ktorej u Puškina niet. Ale naozaj ju vymýšľa?

Opera má dimenzie, ktoré dokazujú, že skladateľ študoval historické diela, o ktoré sa opieral pri vytvorení postavy. Rangoniho našiel u Karamzina, kde argumentuje v duchu pluralistickej koncepcie Florentskej únie: „*Pápežský legát Rangoni hovoril, že zákon nezakazuje sobáše medzi kresťanmi gréckej a rímskej cirkvi a neprikazuje manželom obetovať svoje presvedčenie, že aj Dimitriovi predkovia, keď sa chceli ženiť za poľské kňažné, vždy im nechávali slobodu viery.*“²⁴

Ako vidno, Rangoni nie je nositeľom latinizácie – akoby si ešte pamätal obsah Possevinovej misie, ktorá pred necelými dvoma desaťročiami prinášala do Ruska dokumenty Florentského koncilu. Latínske a byzantské obradové univerzum nevníma ako protiklady, z ktorých jeden je nutné potlačiť. Určitá temnota postavy je v tom, že svoju univerzalistickú ambíciu pretláča za každú cenu, no ani na chvíľu nás nenechá-

²² Heretikmi sú v tomto kontexte označovaní tí, ktorí predlžujú rozdelenie – schizmu po Florentskom koncile, ktorý vyhlásil úniu.

²³ KARAMZIN, N. *Istorija gosudarstva Rossijskogo. Carstvovanie Lzedimitrija. Gody 1605-1606. Tom 11. Glava IV. s. 47.* (elektronicky na Lib.ru/Klassika – iz/lib.ru/k/karamzin_n_m/text_1050.shtml)

²⁴ V roku 1603 nuncius Claudio Rangoni a poľský kráľ Žigmund podporili v nároku na trón Dimitrija. 20. júna 1605 Dimitrij vstúpil do Moskvy v sprievode dvoch jezuitských kaplánov (Mikolaj Čížovský a Gašpar Savický), ktorí mali v Moskve založiť školu. Dimitrija však 27. mája 1606 zavraždili bohari.

MUSORGSKIJ, Modest Petrovič: *Boris Godunov*. Dirigent: Dušan Štefánek, Branko Ladič. Scéna Jozef Ciller. Kostýmy Peter Čanecký. Choreografia Jaroslav Moravčík. Réžia Marián Chudovský. Premiéra v Opere Slovenského národného divadla 25. 4. 2008. Jozef Benci (Boris Godunov). Autor fotografie: Alena Klenková. Snímka archív SND.



va pochybovať, že ako zástupca Ríma má reálnu moc zväzovať a rozväzovať. Postava znepokojuje otázkou, odkiaľ pochádza táto jej moc.

Rangoniho postava je jedna z najsuggestívnejších v celej opernej literatúre: Musorgskij ju obdaril nádhernými moduláciami, mužnosťou, schopnosťou psychologického ponoru, ktorý chvíľami pôsobí až démonicky, lebo sa neprejavuje vo vlastnom živote, ale v poznaní ľudskej duše. Pozná ľudí lepšie ako oni poznajú samých seba a hoci odkrýva svoje nadosobné motívy, ako osoba zostáva iným ľuďom záhadou.²⁵

Pred akým problémom stál Musorgskij adaptujúci Puškina pre operný žáner? Hudba si vyžaduje textové redukcie a zjednodušenia, čo kompenzuje emocionálnym výrazom. Ideová polarizácia medzi stúpenkami a odporcami cirkevnej únie sa však dá vyjadriť len verbálne. Musorgskij nemal inú možnosť ako transponovať historickú problematiku únie do obradovej opozície latinské/byzantské. “Týmto hudobno-dramatickým prostriedkom dosiahol nesmiernu silu výrazu a v postavách latinsky spievajúcich poľských pátrov trochu predbehol vývin, kedy sa vyhrotil aj obradový konflikt – kedy latinizmus Poliakov nadobudol agresívnejšiu podobu a nemohol sa Rusku javiť ako dejinná alternatíva.

Oba slovanské národy zatiahnuté do latinsko-byzantského sporu si v časoch smuty ťažko ublížili. Musorgskij dobre vie, akou cestou sa dejiny neskôr uberali – a hoci ešte nezachytáva ten problematický úsek, v jeho opere to cítiť. A predsa, verný Puškinovej filozofii dejín (tak presvedčivo vyjadrenej v činohernej postave Dimitrija), skladateľ cez enigmatickú, a nie jednoznačne sympatickú, postavu Rangoniho odkazuje na dejinnú paradigmu, ktorá ponúkala skutočnú alternatívu jednoty v mnohosti.²⁶

²⁵ V tejto súvislosti nie je náhodou, že Boľšoj teatr v prvej polovici 20. storočia začal inscenačnú tradíciu, ktorá o polovicu skrátila poľské dejstvo, škrtla postavu (nuncia jezuitu) Rangoniho a škrtala aj v postave Pimena – ergo, ak v takýchto úpravách máme hľadať systém, redukovalo sa všetko, čo vysvetľovalo religiózny aspekt dramatického konfliktu a predovšetkým zmenšil sa priestor, ktorý skladateľ dal latinskej strane, či kritike pravoslávia z jeho vnútra.

²⁶ Jezuita Antonio Possevino sa stretol s Ivanom Hrozným v r. 1581 a hoci panovníka nepresvedčil prijať závery Florentského koncilu, na jeho žiadosť sa pričínil o obom krajinám prospešné desaťročné prímerie Ruska s Poľskom. Za vlády Borisa Godunova (oficiálne počas panovania cára Fiodora Ivanoviča) vznikol moskovský patriarchát (Jób, 1589), čím sa Moskva aj *de jure* osamostatnila od Konštantínopolu. Reakciu na

Ruská historická dráma

Puškin sa narodil za panovania cára Pavla (1796-1801), ktorý viedol zápas s Osmanskou ríšou, na základe čoho sa stal veľmajstrom Maltézskeho rádu. Aj jeho následník cár Alexander (1801-1825) zastával túto hodnosť v Maltézskej rade – v tom období mali maltézske rytieri s Ruskom spoločného nepriateľa v Napoleonovi. Metropolitán Filaret Drozdov (1782-1867), s ktorým si básnik dopisoval, nebol zďaleka prívržencom exkluzívnej koncepcie pravoslavia. Karamzinovo (1766-1826) štúdium historických prameňov Puškin (1799 -1837) rozvinul a prehĺbil, za čo po Karamzinovej smrti získal pozíciu cárskeho historiografa. Navyše, ako upozorňuje Kľučevskaja, v dôsledku revolúcie 1789 sa zmenila skladba francúzskej emigrácie v Rusku – na vzdelávaní ruskej šľachty sa začali podieľať rojalisti a katolícky klérus.²⁷ Vzhľadom na uvedené fakty je zrejmé, že na prelome 18. a 19. storočia nebola Rusku neznáma ani otázka cirkevnej únie.

Napokon, v tom čase vznikla celá plejáda historických drám z obdobia Godunova a Dimitrija, na javisku sa však nepresadili. Puškin sa so sympatiou vyjadril o Pogodinovej hre „*Posadnica (Starostka) Marfa*“, ktorej venoval stať *O ľudovej dráme a dráme Marfa Posadnica* (1830). Sympatia patrila hlavne zvolenej historickej téme – hra zobrazuje zápas Novgorodskej republiky s Moskovským veľkokniežatom, usilujúcim o centralizovanú monarchiu. Aj v tejto téme sa konflikt nezávislého hanzovného mesta so samoderžavným princípom premietal do konfesionalnej roviny. Marfa je uniatka.

Hoci Musorgského *Chovančina* je hudobno-dramatické dielo svetového významu, v tematickom zmysle je to už čisto ruská záležitosť – obraz rozkolu vo vnútri ruského pravoslavia z roku 1682. Na rozdiel od nej, *Boris Godunov* i Pogodinova *Marfa Posadnica* zachytávajú širšiu a zložitejšiu dejinnú problematiku. Venujú sa staršiemu obdobiu, keď sa viedol najintenzívnejší zápas o to, aby ruské dejiny neboli izolované od európskych. Aj vyspelej ruskej teatrologii tu zostáva ešte veľa práce, lebo na tomto poli sa nedá obísť bez poznania starších európskych dejín, a tie boli v sovietskom období schematizované a ideologizované.

Je možné, že v týchto drámach – podobne ako v prípade Musorgského *Chovančiny*, ku ktorej sa hlásia staroverci – by mohlo nájsť výraz potláčané uniatské hnutie ako myšlienkový prúd ruskej a svetovej kultúry.

Divadlo ako priestor pre vytesnené

Vzťah k inscenačnému avansovaniu, či aktualizácii môžeme predpokladať z Musorgského úsilia vylúčiť akékoľvek interpretačné posuny: „*Chcem zafixovať herectvo, teda povedať to hudobne takým spôsobom, aby sa to už nikdy nedalo vysloviť inakšie, totiž vyjadriť všetko tak ako si to želajú postavy.*“²⁸ Ak skladateľ takto uvažuje o úlohe spevá-

to boli lokálne únie, teda pokusy o iné riešenie problému – ich nóvum bol prechod uniatov spod konštantinopolskej správy pod rímsku. Tento pohyb, o akom Florentský koncil nikdy neuvažoval, naozaj znamenal preskupenie síl, a prirodzene aj nie vždy šťastné zosilňovanie vplyvu latinského centra na byzantsko-slovanský svet.

²⁷ КЛЮЧЕВСКОЙ, В. О. *Евгений Онегин и его предки*. http://az.lib.ru/k/kljuchewskij_w_o/text_0120.shtml

²⁸ TARUSKIN, Richard. *Musorgsky. Eight Essays and an Epilogue*. Princeton : Princeton University Press. 1992. ISBN 0-691-01623-2 (pbk.), s. 80.

MUSORGSKIJ, Modest Petrovič: *Boris Godunov*.
 Dirigent: Dušan Štefánek, Branko Ladič. Scéna
 Jozef Ciller. Kostýmy Peter Čanecký. Choreogra-
 fia Jaroslav Moravčík. Réžia Marián Chudovský.
 Premiéra v Opere Slovenského národného divadla
 25. 4. 2008. Denisa Hamarová (Marina Mnišek). Au-
 tor fotografie: Alena Klenková. Snímka archív SND.



kov, tým skôr to platí o javiskovom naštudovaní. Dobre naštudované geniálne dielo bude mať vždy nadčasový rozmer a javisková interpretácia diela by sa mala opierať predovšetkým o jeho hlboké poznanie.

Anachronizmus v duchu Mocnej hŕstky vyjadruje princíp: radšej hlbšie do minulosti, než bližšie k súčasnosti.²⁹ Týka sa to predovšetkým melodických riešení, no podľa mňa to platí aj v sujetovej rovine – pre zameranie na históriu, nie politiku. Ešte aj motívy z Puškinovej drámy, kde vystupujú básnikovi predkovia a Boris povie „protivný je mi celý buričský rod Puškinov“, ktoré sa mohli v dobe vzniku drámy vnímať aktualizačne, sú v opere zámerne oslabené.

Ak uvážime, že Puškinovu hru uviedli po prvý raz v r. 1870 a Musorgského operu v r. 1874³⁰, ideovo-interpretáčna tradícia drámy i opery, určená predovšetkým sférou reči originálu, nemala veľa času na slobodné rozvinutie. Romanovovcov vystriedali bolševici, jedna cenzúra druhú. Šaljapin presadil operu na Západe v čase, keď sa cárskе Rusko blížilo zániku – inscenácia Borisa Godunova bola vlastne Ďagilevov prvý dramaturgický počín (19. máj 1908). Hralo sa v prekladoch, až nahrávka z roku 1953 sa oprela o ruské hudobné teleso pôsobiace v Paríži a realizovala sa v ruskom origináli.

Ako svedčí nahrávka opery v podaní Choeurs Russes de Paris & Issay Dobrowena s Borisom Christoffom v hlavnej úlohe, exiloví umelci v 20. storočí sa pridržali tradične vlasteneckej interpretácie opery *Boris Godunov*, čo po poprave cárskej rodiny nieslo so sebou aj nostalgické konotácie. Západnému publiku opera mentálne vyplňala medzeru po Rusku, ktoré sa uzavrelo Európe.

²⁹ TARUSKIN, Richard. *Musorgsky. Eight Essays and an Epilogue*. Princeton : Princeton University Press. 1992. ISBN 0-691-01623-2 (pbk.), s. 166

³⁰ Úprava Rimského-Korsakova 1896, tzv. 2. Parížska (svetová premiéra), 1928 – vyšiel klavírny výťah so všetkými variantmi. Šostakovičova úprava bola naštudovaná v Leningradskej sezóne 1959/60.

A zatiaľ v práci sovietskych zvlitov a chudrukov sa v sledovanom úseku stretávame s dvoma tendenciami: odohráva sa tam pohyb analogický mesianizmu nemého kina s jeho obrazovou ambivalenciou, ktorú vystrieda budovateľský zvukový film z obdobia kultu osobnosti. Čo sa týka interpretácie opery *Boris Godunov*, v prvých rokoch je hrdinom sovieta Dimitrij stojaci v čele ľudových más. Ak interpretačný rádius Puškinovej drámy vyjadruje pnutie medzi replikou a didaskaliou, mohli by sme povedať, že sprvu v inscenáciách víťazí replika: *Nech žije Dimitrij!*

Kult osobnosti 50-tych rokov však spôsobil trend doťahovania postavy Borisa k cisárom Ivanovi Hroznému a Petrovi I., Stalinovým vzorom. Nádherne árie Borisa, charizmaticky obsadzovaná postava³¹ – to všetko imponovalo aj sovietskym štátnikom – na spôsob Stalinovej záľuby v Ejzenštejnovom filme *Ivan Hrozný*.³²

Monumentalizácia, imanentná opernému žánru pôsobila dojmom, že Musorgskij dejinnú látku oproti Puškinovi v základných obrysoch akoby skaramzinoval, ak budeme za hlavnú niť Karamzinových *Dejín ruského impéria*³³ považovať upevňovanie veľkokniežacej moci a spolu s ňou i rastúcej sily ruskej ríše. V takomto výklade sa osoba panovníka dožaduje, aby národ miloval v nej zosobnený celok – všetko v jednom. Nárok na takéto zbožňovanie, či aspoň jeho simulakrum si uplatňovali sovietski vodcovia. Stalinizmus v tomto zmysle istým spôsobom rozvíjal ideu samoderžavia. No na rozdiel od Karamzina, Musorgskij zobrazuje Dimitrija so sympatiou.

Nástup glasnosti priniesol nové výklady. Vďaka recenzii Evgenija Levašova, hoci v sovietskej tlači vyšla až po Brežnevovej smrti, sa svetová verejnosť dozvedela o revizionistickej inscenácii k storočnici smrti skladateľa (1981), ktorá vznikla v Taline (Estónska štátna opera a balet) – réžia Arne Mikk, scéna Valerij Levental a Marina Sokolova. Boli v nej posilnené zbory mníchov, ktorí tvorili akýsi zástup Pimenov (kombináciou verzií 1869 a 1971/2). Jurodivý nevystupoval ako hlas ľudu, ale stelesnenie Borisovho svedomia – vie, že cárovič je mŕtvý, no nechytračí s týmto poznaním a tak zabíja Borisovu halucináciu. Inscenácia kulminovala víziou požiaru chrámu Vasilija Blaženého, ktorý bol zobrazovaný aj na plagáte k nej.

O pár rokov neskôr uviedli operu v Moskve. V inscenácii Oľgy Ivanovej a v scénografii Sergeja Barkhina akoby vystupovali skôr prízraky, než živí ľudia. Po javisku chodil svetlovlasý chlapec so sviecou, raz sedel na tróne, inokedy krížil cestu Borisovi a vrhal naňho tieň. V závere chlapec podával Borisovi ruku pri odchode do záhrobia, čím vyvolával konsternované reakcie sovietskeho kritika Alexeja Kandinského: „Čo tam preboha ten chlapec robí?“ Vo foyer visela litografia dvoch chlapcov-cárovičov, Dimitrija Ioannoviča zavraždeného v Ugliči r. 1591 a Alexeja Nikolajeviča, zavraždeného v Jekaterinburgu r. 1918.³⁴

³¹ Tradícia obsadzovania bola ovplyvnená Šalapinom. Prelomové hviezdne obsadenie s basom Fiodorom Šalapinom prispelo k šíreniu diela, ale presúvalo ťažisko na hlavnú postavu, čím sa zužoval autorský zámer.

³² „O akých mukách despotovho svedomia mohla byť reč v tom čase (výročie Puškinovej smrti v roku 1937)? Keby taká myšlienka aj vznikla, každý, hoci skrytý a len k pravde odkazujúci pokus odkryť zmysel Puškinovej politickej tragédie o národe a despotickej moci bol nemožný.“ In: FOMIČEV, Sergej A. *Boris Godunov kak teatral'nyj spektakl'*. Fundamentaľnaja elektronnaja biblioteka. Russkaja literatura i folklor. <http://feb-web.ru/feb/pushkin/serial/isf/isf-097-.htm> (elektronicky na www.Lib.ru/Klassika – [iz/lib.ru/k/karamzin_n_m/text_1050.shtml](http://lib.ru/k/karamzin_n_m/text_1050.shtml))

³³ Lib.Ru/Классика - Карамзин Николай Михайлович: История государства Российского. Том 10-11

³⁴ TARUSKIN, Richard. *Musorgsky. Eight Essays and an Epilogue*. Princeton : Princeton University Press. 1992. ISBN 0-691-01623-2 (pbk.), s. 398 – 407.

Taruskin rezumuje: Akoby osudom Musorgského historických opier bolo byť orákulami, hoci všetci túžime po Rusku, v ktorom sa Musorgského historické opery odtiahnu od súčasnosti a Musorgskij sa viac už nebude javiť ako prorok! Lenže ak významná dejinná udalosť je ako kameň hodený do vôd času a vyvoláva koncentrické kruhy v podobe ďalších udalostí, prečo by veľká historická dráma nemala mať podobný údel?

Veľká autonómia jednotlivých scén opery umožňuje rôzne kombinácie ich radenia. Či sa opera zavŕši smrťou Borisa alebo príchodom Dimitrija, síce ovplyvňuje celkové vyznenie diela, no pre obsah je to možno menej podstatné ako rozsah škrtov. Musorgskij násobí motívy, čím sa jeho architektúra stáva mimoriadne pevnou a odolnou voči prestavbám.

Pri variantnosti opery, znásobenej ešte početnými inštrumentáciami a úpravami, akoby zakaždým vífázila puškinská didaskalia: *národ mlčí*. Ako však vyjadriť mlčanie operne? Povedzme, že mlčanie vyjadruje dezilúziu. Prvá verzia opery nesie poznanie vo videní, ktoré opisuje chór, sprevádzajúci smrť Borisa: „*vidím chlapca, mätá sa zomiera a niet mu pomoci.*“ V druhej verzii opery je tragické poznanie vyjadrené v istom zmysle analogicky – plačom Jurodivého, umiestneným na záver, po slávnostnom entréee Dimitrija.

Ako vidíme, Musorgskij v dramaturgickom zmysle prešiel od 1. k 2. verzii opery akoby od Puškinovho *Borisa Godunova* k jeho pôvodnej *Komédii o cárovi Borisovi a Griškovi Otrepievovi*. Obe operné diela sú však obsahovo také nasýtené, že pre ich poslanstvo nie je rozhodujúce, či v poslednom obraze vystúpi Boris alebo Dimitrij. Pre tento dôvod na ne možno nazeráť aj ako na textový korpus, a teda bez definitívneho príklonu k jedinej z nich. Takýto príklon by si vyžadovala situácia, keby medzi oboma dielami došlo u autora k prudkej ideovej zmene. To sa však nestalo, proces prebiehal vo vnútri hľadania ideálnej opernej formy – ako medzi Leonardovým karónom a olejom *Svätej Anny samotretej*.

ADDENDA

„No zjednodušovanie, tendenčné redukcie, dogmatická textualizácia – to sú neresti. Historické povedomie ich môže zmierňovať. Nie všetky interpretácie sú rovnako hodné obrany. Autorské zámery, nakoľko ich môžeme preniknúť, by mali byť medzi dostupnými riešeniami: aby sme ich inteligentne nasledovali, alebo sa od nich inteligentne odklášali. V Musorgského prípade bol autorský zámer veľmi často dušený – a to ako jeho stúpcami, tak i odporcami. Preto mojím cieľom nie je znemožniť inscenačnú slobodu, ale informovať, a tak stimulovať „inteligentnú spoluprácu vzdelaného poslucháča.“³⁵

Návrat od dramatických diel ku Karamzinovi – typickejšia cesta neruského teatrologa – prináša mnoho prekvapení: pri všetkej ušľachtlosti je Karamzin ako historik stúpencom cárstva, preto má u neho Samozvanec, napriek priznaným vyšším osobnostným kvalitám, prvotnú nevýhodu oproti legitímnym rurikovským panovníkom.

Avšak chronológia prináša aj pravdivú expozíciu – u Karamzina vidíme, že Godunov sa nerozhodoval zabiť Dimitrija po smrti cára Fiodora Ioanoviča, ale už ako

³⁵ TARUSKIN, Richard. *Musorgsky. Eight Essays and an Epilogue*. Princeton : Princeton University Press. 1992. ISBN 0-691-01623-2 (pbk.), s. 398.

regent oddialil dieťa od mladého cára, poslal ho do Ugliča, kde ho dal zabiť a vraždu „vyšetriť“ Šujským. Následné krviprelievania znamenalo stratu stoviek životov, vysídlenie a spustnutie mesta Uglič, takže pri poznaní dejín drzosť Borisa v dráme (i opere) vystúpi ešte jasnejšie. Boris protestuje, aké nespravodlivé, že sa mu snívajú zakrvavení chlapci, veď on má na svedomí len malú škvrnku, veď len jedného... Mnoho nočných mor by však mohlo mať pendant v mnohosti lži-cárov, ktorí sa zakrátko vynoria s nárokmi na trón. Prvý samozvanec Griška Otrepiev má ešte ušľachtilosť, ktorá znesie symetriu s mŕtvym cárovičom, no ostatní sú už len jeho karikatúry. A predsa, takéto natiahnutie časovej osi formou javiskovej metafory, konkrétne zjavenie viacerých prízrakov detí v duchu Jurodivého výroku o cárovi Herodesovi, by bolo ešte mysliteľné, zatiaľčo počet bezmenných hekatomb, položených Borisom na hrob Dimitrija (len, aby nevstali!), je niečo, čo do dramatického diela nepasuje.

Puškin i Musorgskij spracovali iba výsek dejín po nástup cároviča Dimitrija. Z hľadiska dramatického účinku i etickej maximy však stačí už tá prvá úkladná vražda. Jej prípadné obrazové echo by malo mať ukotvenie v histórii. Dráma je len výsek udalostí, a dejiny sa nezačínajú vstupom niektorej z postáv na scénu, a rovnako sa nekončia jej odchodom. Inscenačné akcenty preto za určitých okolností môžu obrazovo roznásobiť opakujúce sa aspekty dejín, bez toho, aby pridávali k autorovi alebo k samým dejinám. Lebo ľudskou úlohou nie je len byť plne v prítomnosti – ono tu a teraz, o ktorom sa v divadle tak často hovorí (a v čom sú nám často príkladom zvieratá), ale byť tu a teraz človekom, teda stáť pred dejinami, a tak rozšíriť čas nad rámec našej osobnej skúsenosti. To, čo dnešnému divadlu chýba, sú okamihy vystúpenia z determinácie, z uväznenia v čase – otvorenie priestoru túžbe po niečom viac, projekcia človeka do budúcnosti a minulosti, kozmickosť.

Inscenácia opery v SND

Opera *Boris Godunov* je dielo dostatočne košaté, aby bolo interpretačne otvorené. Posledné desaťročia poskytovali možnosť slobodnej interpretácie opery. Inscenácia Mariána Chudovského z roku 2007 bola prvým naštudovaním diela po tridsiatich rokoch. Na rozdiel od svojich predchodkýň na scéne SND bola výrazne odpatetizovaná. Michaela Mojžišová kladne hodnotí fakt, že „minimalistická scéna Jozefa Cillera potlačila ruské reálie.“ Pod nepresne znejúcimi ruskými reáliami autorka istotne myslí povrchný scénicky kolorizujúci princíp – hollywoodské kliše ruskosti typu sneh, vodka, sánky, ikona.³⁶ Ako Abbadovej – Wernickovej salzburskej inscenácii tejto opery z roku 1994, aj našej inscenácii po celý večer dominoval zlomený zvon v strede javiska – zjavná reminiscencia na kremeľský car-kolokol. Metafora najväčšieho zvona, ktorý nikdy nezazvoní, je vhodne voleným javiskovým obrazom. Dominantu zmysluplne dopĺňalo drapériové riešenie – zlaté koberce, ktoré nemôžu prekryť krvavé plachty.

Záverečný výjav, v ktorom chudáci ležia na chrbtoch držiac v rukách kríže ako by na vlastných hroboch, a medzi nimi blúdi Jurodivý, je dokomponovaným obrazom bezvýchodiskového položenía ruského ľudu. Aj ten by ešte bolo možné prijať,

³⁶ MOJŽIŠOVÁ, Michaela. *Od Fausta k Orfeovi. Opera na Slovensku 1989-2009 vo svetle inscenačných poetík*. Bratislava : Divadelný ústav, 2011, s. 71. ISBN 978-80-89369-34-8.

keby mu nepredchádzal výjav, kde ľud týra Borisovho bojara ako i obesenie dvoch poľských jezuitov – situácie, aké sa v librete vôbec nevyskytujú. U Musorgského sa ľud bojarovi Chruščevovi iba vcelku nevinne vysmieva. Motív, ktorý prinášajú Varlam a Misail – zavesiť čierne vrany na strom nech si odtiaľ krákajú – má v partitúre podobne nevinný charakter.

Pre tieto zdrsňujúce aktualizácie nemá režisér oporu v dejinnom úseku, ktorý zachytáva zvolené operné dielo. Podobné riešenia sa vťahnutím následných dejinných epizód do inscenovaného deja síce zjavne usilujú vyjadriť určitú ideu, no nerešpektovanie poradia dejinných faktov ako i sama dejová kondenzácia oslabuje ich intelektuálny hrot. Zostáva len priestor pre emócie - a aké emócie môže vzbudiť také finále ako v spomenutom predstavení? A tak sugestívne pritakanie fatalistickej dejinnej vízií v Chudovského inscenácii vytláča rozhodnutie Puškina i Musorgského nechať v priestore ich diel Dimitrija nažive a tak predostrieť publiku možnosť voľby historického smerovania národa v sprítomňovanom okamihu dejín.

Dráma má usmerňovať ľudskú dušu – a ako to robí? Prečo puškinológovia diskutujú o záverečnej vete, či tonalite dvoch dramatických spracovaní godunovskej témy a muzikológovia o variantnosti opery? Kulminuje dielo v súcite s Borisom? Akcentuje nádej, ktorú prináša príchod Dimitrija? Ak aj režisér rozvíja didaskalickú stránku diela, môže si nevšimáť také inscenačné návrhy ako sú Puškinove a Musorgského? A keby sme aj boli menej pietni, môže obraz záverečného cintorína, kde národ leží akoby za živa pochovaný, vyvolať súcit, ak mu predchádzajú dokomponované akty nezmyselnej krutosti toho istého ľudu? Nie je už sama vražda Borisovho syna dostatočným tieňom pri prevolávaní slávy novému panovníkovi? Nie? Ved' v druhej Puškinovej verzii táto situácia konsternuje ľud až k nemote!

Takéto dokomponovanie považujem za nesprávne ešte z iného hľadiska. Ak režisérovi išlo o akcent na temnú stránku duše davu, na to je v historických prameňoch opôr dost.³⁷ Avšak treba vziať do úvahy, že u Puškina ani u Musorgského Dimitrij nezomiera a v časopriestore ich diel ešte nastáva smuta.

Naši inscenátori pri všetkej vzdelanosti nemôžu disponovať takou rezervou poznaného ako básnik Puškin a skladateľ Musorgskij. A napriek obrovskej rezerve poznaného Puškin – okrem iného aj historiograf cára Nikolaja – opustil pôvodný zámer trilógie, ktorá sa mala končiť panovaním Šujského. Urobil tak vo vedomí, že dramatik v istom zmysle kriesi udalosti ich javiskovým predvádzaním. Dimitrij je divadelnou postavou toľkých hier práve preto, že cez neho možno komunikovať nerealizovanú uniatskú historickú perspektívu. Krviprelievania, ktoré nasledovalo po smrti Borisa a Samozvanca počas smuty je síce historickou skutočnosťou, tej však chýbajú z pohľadu Puškina i Musorgského príliš dôležité parametre, aby bola dramatinizovaná.³⁸

V princípe teda pripúšťam avansovanie známeho diela, ak je intelektuálne obhájiteľné ako napr. popísaná Talinská inscenácia. Trendové avansovanie, ktorým si opera považuje za povinnosť dobiehať činohru, dostatočne skaličenú týmto princípom, od-

³⁷ Napríklad: *Horiac zlobou, v Kremli ľud usmrtil rastrigových (Dimitriových) hudobníkov, spustošil dom jezuitov, roztrhal Maríninho duchovného, slúžiaceho omšu... vrhol sa na Poliakov a niekoľko hodín plával v ich krvi dychtivý po hroznej pomste. Medzi najtordšími pomstiteľmi boli preoblečení kňazi a mnisi, a volali: „Pobite nenávisťníkov našej viery!“* In KARAMZIN, N. *Istoriija gosudarstva Rossijskogo. Carstvovanije Lžedimitrija. Gody 1605-1606. Tom 11. Glava IV. s. 53.* (elektronicky na Lib.ru/Klassika – iz/lib.ru/k/karamzin_n_m/text_1050.shtml)

³⁸ Aj Klim vo svojej hre prináša obrazy polí po bitke, no robí tak vo svojej vlastnej dráme.

mietam. V prípade inscenovania drámy s historickou tematikou mám na to závažný dôvod: takýto prístup nielenže nepomáha pochopiť dejiny, no navyše vnášajúc prvky chaosu do minulosti, zatemňuje aj prítomnosť. Aby nebolo nedorozumenie: ktokoľvek má slobodu napísať svoju vec na historickú tému. Ale nemá právo meniť to, čo si Puškin, či Musorgskij mysleli o dejinách – dnes, v čase, keď škandál mobilizujúci diváka k vzbuře už prakticky nejestvuje, nemá právo meniť filozofiu dejín inscenovaných autorov a oberať publikum o zvyšky nádejí v zmysel historického pohybu, v ktorom sa realizuje ľudská sloboda jednotlivcov i národov.

BORIS GODUNOV : MUSSORGSKY VS. PUSHKIN

Anna A. HLAVÁČOVÁ

The fact that the existence of several variants of Pushkin's drama was caused by censorship often wrongly draws a parallel with Mussorgsky's opera – as if its variability was based on external factors.

Dunning compared the two versions of text written by Pushkin, while Taruskin the two existing opera versions. The author of this study have decided to analyse Mussorgsky's *Boris Godunov* in relation to Pushkin's text corpus connected with the topic. The analysis is based on the historical and the study of religions approaches.

What obstacles did Mussorgsky have to overcome when adapting Pushkin for opera genre? As the ideological polarization between supporters and opponents to the union of churches could be expressed just verbally, composer had no choice but transpose historical tensions into the speech of music – into the ritual opposition Latin/Byzantine.

Through the enigmatic character of Rangoni, however, Mussorgsky stays true to Pushkin's philosophy of history (so convincingly expressed in dramatic character of Dimitri) and refers to the historical paradigm, which offers a real alternative to unification of Christians: The Union of Florence, where the communion with the bishop of Rome did not contradict the adherence to the Byzantine rite.

Táto práca bola podporená Agentúrou na podporu výskumu a vývoja na základe zmluvy č. APVV-0619-10.