

Najwyższe szczyty eposu...

Don Kichot i operowy *Wozzeck* – muzyczno-dramatyczne przetwarzanie konwencji

Katarzyna Lisiecka*

DOI 10.24425/rl.2022.143005

ruch literacki • R. LXIII • 2022 • Z. 6 (375) PL

PL ISSN 0035–9602

W stanie badań poświęconym twórczości kompozytorskiej Albana Berga znajdziemy wiele ujęć i interpretacji dotyczących nawiązań do romantycznej tradycji dramatu Büchnera jako bazy dramaturgicznej libretta opery *Wozzeck*, wystawionej po raz pierwszy w 1925 roku w Berlinie. Zawarte w dziele niemieckiego pisarza rozwiązania dramatyczne, inicjujące nurt romantycznego ekspresjonizmu zostały silniej jeszcze spotęgowane w operze wiedeńskiego kompozytora i dostosowane do wymogów estetycznych i ducha czasów pierwszych dekad XX wieku¹. Podkreślano zatem nowatorski, ale i niemal profetyczny charakter utworu niemieckiego romantyka, który – na gruncie wiedeńskiego ekspresjonizmu kolejnego wieku – wyraźnie odnalazł doskonałą bazę dla optymalnej realizacji teatralnej, a dzięki muzycznemu

* Katarzyna Lisiecka – dr hab., prof. Uniwersytetu Adama Mickiewicza, Poznań. ORCID: 0000-0001-9912-406X

1 Jak pisał Enrico Fubini: „Atonalność i dodekafonia wydawały się finalnym wytworem tej wielkiej rewolucji, która obaliła wszystkie prawa obowiązujące w przeszłości i wykreowało nowy świat dźwiękowy. Ekspresjonizm i szkoła wiedeńska XX wieku stanowiły podłoże kulturowe i ideowe, na którym wyrosła technika 12-tonowa wraz z przekonaniem o radykalnej naturze rewolucji w jaką była zaangażowana. Ekspresjonizm i dodekafonia zapoczątkowują więc przemiany [...]”. E. Fubini, *Historia estetyki muzycznej*, przeł. Zb. Skowron, Kraków 1997, s. 489.

dopełnieniu zyskał pełnię artystycznego, przejmującego wyrazu. Luigi Rognoni w następujący sposób ujmował ten wyjątkowy status opery wiedeńskiego kompozytora:

Wozzeck nie neguje istnienia człowieka zagubionego w świecie, unoszonego bezwolnie przez wydarzenia, lecz afirmuje go jako indywidualne sumienie w społeczeństwie, które coraz bardziej przemienia się w zbiorową samotność [...] Tym też tłumaczy się większa niż kiedykolwiek aktualność *Wozzecka*. Kochamy tę operę, ponieważ wyraża ona w dramatycznych i muzycznych kategoriach, w sposób przekonywający i z wielką siłą, bez podtekstów i wieloznacznych symboli, prawdziwy obraz naszych czasów, osiągając szczyty najwyższe muzycznego eposu [podkr. K.L.]²

Pośród licznych interpretacyjnych tropów związanych z tą operą odnajdujemy ujęcia i propozycje dotyczące różnych poziomów i stopni jej pokrewieństwa z wcześniejszymi dziełami, postaciami literackimi czy operowymi. Oprócz nawiązań operowych – wraz ze wskazaniem na fabularne pokrewieństwo z *Carmen* Bizeta czy *Otellem* Verdiego – można także znaleźć przesłanki wskazujące na pewną bliskość z teatralną tradycją komedii dell'arte w zastosowanym schemacie postaci, wreszcie – na gruncie literackiego dziedzictwa – pojawiają się sugestie na temat powiązań pomiędzy postacią Don Kichota i *Wozzecka*. To właśnie z tej literacko-operowej paraleli chciałabym wyprowadzić pytanie dotyczące specyficznego pokrewieństwa w sposobie kreacji świata przedstawionego dawnej hiszpańskiej powieści i dwudziestowiecznej opery Berga.

O ile podobieństwo pomiędzy żyjącym w świecie fantazji i manii błędnym rycerzem a prostym żołnierzem *Wozzeckiem*, poddawany pseudomedycznym eksperymentom może wydać się dość ciekawym, choć z racji motywu urojenia w zasadzie oczywistym skojarzeniem, sugerującym jakiś stopień pokrewieństwa obu figur, o tyle ilość i jakość dzielących ich cech rodzić może równie słuszne wątpliwości co do zasadności budowania takiej analogii. Tutaj Don Kichot – ubogi szlachcic, nadmiernie odczytany w rycerskich romansach, tam *Wozzeck* – prosty człowiek z ludu, niewykształcony żołnierz, do tego za tragizm jego losu odpowiedzialne jest całe społeczeństwo. Urojenia jednego i drugiego bohatera skłaniają obu do podejmowania działań, które obserwującej ich społeczności wydają się szaleństwem. Podobieństwo *Wozzecka* do powieści Cervantesa nie polegałoby zatem jedynie na prostej adaptacji literackiego wzoru dokonanej najpierw przez Büchnera, a następnie rozszerzonej przez Berga³. Przyczyn takiej wyczuwalnej

² L. Rognoni, *Wiedeńska szkoła muzyczna. Ekspresjonizm i dodekafonia*, przeł. H. Krzeczkowski, Kraków 1978, s. 169.

³ Za inny wspólny trop można uznać swoistą teatralność obu kreacji – tej epickiej i tej dramatyczno-operowej. W tym wypadku zauważalnym rysem wspólnym

zbieżności należałoby poszukać głębiej i – pomimo oczywistych różnic – zaproponować inne, w pełni przekonujące wyjaśnienie ich pokrewieństwa.

W odniesieniu do metody twórczej Cervantesa, w ciekawy sposób ujmując specyfikę świata przedstawionego *Don Kichota* William J. Entwistle (1940)⁴, dostrzegając semantyczną bliskość i grę słów określających w języku angielskim i francuskim akt kreacji artystycznej, ponowionej niejako względem pierwotnej kreacji boskiej (*re-creation*) i funkcję przyjemności-odpoczynku wyrażoną przez słowo *recreation*, powiązaną m.in. z procesem lektury. Ta gra słów *re-kreacja* – *rekreacja* (ang./fr. *re-creation* – *recreation*), oddając sposób uchwycenia potencjału estetycznej i artystycznej osnowy powieści Cervantesa, została przywołana jako istotny argument w kanonicznej książce Ericha Auerbacha o *mimesis*, w rozdziale poświęconym powieści Cervantesa, zatytułowanym *Zaczarowana Dulcinea*⁵. Ta semantyczno-brzmieniowa zbieżność znaczeń jest rozpoznawalna w języku polskim, francuskim, angielskim i zarazem nieuchwytna tak wyraziście dla niemieckiego odbiorcy oryginału książki Auerbacha. Formuła ponowionej kreacji (*re-kreacji*)⁶ i przyjemności (*rekreacji*) (ang. *re-creation* – *recreation*) zdaje się dobrze oddawać nie zawsze zauważaną swoistą lekkość i niezobowiązującą intencję zachowania dystansu wobec świata zdarzeń w dziele Cervantesa, wyrażoną, by tak rzec, w „zaprogramowanej rekreacji” jako przyjemności-czytelniczej, która doskonale oddaje różne składowe elementy tej jedynej w swoim ro-

byłoby wspomniane już nawiązanie do tradycji komediowej wzoru komedii dell'arte. Wówczas Wozzeck o cechach arlekina doskonale wpisywałby się w układ relacji wspólnych łączących go z Kapitanem i Doktorem (dellartowskimi odpowiednikami Pantalone i Dottore), parą kochanków Tamburmajorem i Marią, oraz Andreasem jako drugą postacią sługi. Taki komediowo-teatralny trop da się również odnaleźć w odniesieniu do relacji postaci w powieści Cervantesa. Są to analogie dość oczywiste i zauważalne, na tyle łatwe do uchwycenia, że ich różne echa bądź przetworzenia odnaleźć można w obiegowych interpretacjach oraz w kolejnych inscenizacyjnych pomysłach teatralnych. Nie wnoszą one jednak wiele odkrywczych tropów do refleksji związanej z operowym dziedzictwem Don Kichota w twórczości Albana Berga.

⁴ W.J. Entwistle, *Cervantes*, Oxford: The Clarendon Press 1940.

⁵ Por. E. Auerbach, *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*, przeł. Z. Żabicki, Warszawa 2004, s. 349.

⁶ W.J. Entwistle, proponując jako punkt odniesienia dla rozważań o twórczości pojęcie „re-kreacji” (tj. wtórnej, ponowionej „kreacji”), był z pewnością świadomy wszelkich niuansów znaczeniowych i zastrzeżeń wobec tego pojęcia stosowanego jako kategoria estetyczna. Na temat sposobu definiowania twórczości artystycznej jako formy kreacji i związanych ze stosowaniem tej kategorii wobec aktu tworzenia dzieła sztuki wielu słusznych wątpliwości, występujących od wieków w rozważaniach o istocie *mimesis* i jej arystotelesowskim dziedzictwie, zob. m.in. *Sztuka – mimesis czy kreacja? Referaty XXXIV Tygodnia Filozoficznego*, red. M. Podbielski, Lublin 1992.

dzaju i w gruncie rzeczy pogodnej – jak sugerował Auerbach⁷ – atmosfery zdarzeń, wpisanych w całościowy obraz fikcji literackiej o przygodach rycerza z Manchy.

Abstrahując, choćby na moment, od wagi recepcyjnych ustaleń, interpretacyjnej tradycji i wartości wielu późniejszych odniesień artystycznych, które uczyniły dzieło hiszpańskiego pisarza i tytułowego bohatera jego powieści kanonicznym symbolem stanu przemian europejskiego ducha, chciałabym przyjrzeć się bliżej wspomnianej zasadzie *re-creation* – *recreation* jako optymalnej formule artystycznej, charakteryzującej założenia twórcze i intencje autorskie, wpisane w dzieło Cervantesa i operę Berga.

Opera *Wozzeck*, nazwana przez Ragnogniego „muzycznym eposem”, może być bowiem rozpatrywana jako realizacja bardzo podobnej koncepcji mimetycznej w obrębie języka muzycznego do procesu, który charakteryzował metodę powieściową Cervantesa, polegającą na przetwarzaniu schematów rycerskiej powieści. Tak jak Cervantesowi udało się stworzyć arcydzieło literackiej sztuki epickiej w oparciu o – zdawałoby się – wyczerpany model rycerskiego romansu przygodowego, dzięki czemu pomieścił on w nim sporą dawkę pogodnej ironii, melancholii, parodystycznego dystansu, tak samo Alban Berg wypracował na podwalinach dawnych form muzycznych i rzekomo wyczerpanego sytemu tonalnego, własny język i styl, który – z równie silnie epickim rozmachem – przyczynił się do wykreowania ekspresjonistycznej formy operowej dla przedstawienia losów równie intrygującej jak rycerz z Manchy postaci żołnierza Wozzecka. Co istotne, ta muzyczna opowieść nie jest pozbawiona piękna, liryzmu i echa tonalnych rozwiązań brzmieniowych o melancholijnym zabarwieniu. Dzięki nim forma operowa mogła udźwignąć ciężar tak zintensyfikowanego artystycznego przekazu, stanowiącego reprezentację ekspresjonizmu i współczesnej koncepcji dramaturgicznej operowego dzieła otwartego.

Co równie ważne, Auerbach słusznie zauważył, że Cervantes, kreśląc świat przedstawiony swojej powieści, pozwalał sobie na krytyczne wypowiedzi tylko w odniesieniu do dzieł literackich i niedostatków rzemiosła pisarskiego ludzi pióra, przyczyniających się do degradacji tego epickiego gatunku. Hiszpański pisarz krytykował zatem wyłącznie ten specyficzny obszar ludzkich działań, który sam znał bardzo dobrze – jedynie w odniesieniu do sztuki poetyckiej pozwalał sobie na jednoznaczne osądy i krytyczne oceny. Natomiast w przypadku postaw i wyborów swych powieściowych bohaterów, przedstawianych z faktycznie realistyczną bezwzględnością, a także w odniesieniu do twardych, bezlitosnych reguł rządzących prezentowanym światem zdarzeń autor zachowywał – zdaniem Auerbacha – ironiczny, ale i pogodny dystans. Jest on zaprawiony krytycyzmem jedynie w odniesieniu do postawy błędnego rycerza.

⁷ E. Auerbach, dz. cyt., s. 350.

Dla Cervantesa – pisał Auerbach – dobra powieść nie służy żadnemu innemu celowi poza oświeconą rozrywką, *honesto entretenimiento* [...] Cervantesowi nie przyszłoby do głowy, że styl jego powieści, gdyby nawet miał to być styl najlepszy, mógłby wcielać w siebie porządek świata. [...] Porządek rzeczywistości odnalazł on w grze. Ale nie była to już ta gra, w której występuje Jedermann – „Każdy” – i w której wychodząc od pewnych trwałych norm można wyrokować, co dobre, a co złe, tak jak działo się to jeszcze w *Celestynie*. Tutaj sprawy nie przedstawiają się już tak prosto; Cervantes wydaje sąd jedynie o tym, co dotyczy jego profesji, a mianowicie o pisaniu książek. [...] Tutaj, na ziemi, jedyny porządek przejawiający się w tym, co nieuniknione, wyraża się w grze: zjawiska tego świata mogą być trudne do przeniknięcia i do osądzenia – ale w oczach rycerza z Manczy przemieniają się one w korowód ucieśzny przez panujące zamieszanie. [podkr. K.L.]⁸

Warto poważnie potraktować to klasyczne ujęcie problematyki *Don Kichota* przez niemieckiego badacza *mimesis*, bowiem wiele ważnych informacji można wyczytać ze stosowania tej metody twórczej, która – co ciekawe – spina w jedną klamrę artystyczne założenia obu interesujących mnie w tym ujęciu koncepcji twórczych: literackiej i operowej. I jeden, i drugi artysta – Miguel Cervantes i Alban Berg – niezależnie od odmiennych przecież reguł wypowiedzi odautorskich i metaartystycznych obowiązujących w danej epoce, dziedzinie sztuki i konwencji – uznawali swoje prawo głosu do komentowania rzemiosła, za pomocą którego wykreowali światy przedstawione swoich dzieł. Co więcej, w obu wypadkach komentarze te bez wątpienia konsekwentnie wpisują się w poetykę *re-creation* (tj. ponowionej kreacji i rekreacji) – przyjemności, którą dzieli się twórca z odbiorcą, traktując go jako wtajemniczonego w proces twórczy współuczestnika, niejako równorzędnego współ-twórcę dzieła, które konstytuuje się przecież, jak wiadomo, dopiero w procesie odbioru. I właśnie to prawo głosu (rozumiane dosłownie, ale i w sensie metaforycznym, zwłaszcza w odniesieniu do głosu operowego) – a więc prawo do wypowiedzi, która ma zostać usłyszana, zauważona i zapamiętana, niezależnie od formalno-gatunkowych wymogów i zasad kreacji iluzji świata przedstawionego w powieści i w operze – stanowi istotny punkt wspólny obu postaw artystycznych Cervantesa i Berga jako autorów przełomowych dzieł w rozwoju literackiego i muzycznego eposu.

O metodzie twórczej Cervantesa wypowiadano się wielokrotnie na przestrzeni epok, bez wątpienia hiszpański pisarz znał doskonale tajniki literackiego rzemiosła i dostrzegał jego mocne i słabe strony⁹. Nie inaczej

⁸ Tamże, s. 349.

⁹ W tym miejscu można jedynie zasygnalizować niezwykle bogatą, wielojęzyczną literaturę przedmiotu na temat postawy tytułowego bohatera, procesu twórczego *Don Kichota* i świadomości pisarskiej Cervantesa. W odniesieniu do rodzi-

rozpatrywać możemy rozeznanie twórcze Albana Berga w zakresie znajomości reguł języka muzycznego, procesu przemian i faktycznego momentu zwrotnego w pojmowaniu założeń dotychczasowego systemu tonalnego oraz wypracowanych przez wieki w jego ramach gatunków i form muzycznych. Berg jako uczeń Schönberga i współtwórca drugiej szkoły wiedeńskiej świetnie zdawał sobie sprawę z następstw przełomu związanego z wagnerowskim przesileniem tonalności i z rodzącej się – niejako równolegle do *Wozzecka* – nowej koncepcji systemu dwunastotonowego i muzyki serialnej realizowanej w projektach Schönberga¹⁰.

W tym właśnie kontekście zwracają uwagę liczne wypowiedzi kompozytora zakładające z jednej strony możliwość objaśnienia założeń muzycznej osnowy jego opery, a z drugiej – ze względu na ich szczegółowość i obszerność – ujawnia się w nich intencja faktycznego wtajemniczenia potencjalnego słuchacza i czytelnika w arkana kompozytorskiego warsztatu. Były to m. in. następujące studia i odczyty poświęcone bezpośrednio tej operze: *Formy muzyczne w mojej operze „Wozzeck”* (*Die musikalischen Formen in meiner Oper „Wozzeck”*) (1924)¹¹, *Praktyczne wskazówki w studium nad „Wozzeckiem”* (*Praktische Anweisungen zur Einstudierung des „Wozzeck”*) (1937)¹², składające się z podrozdziałów zatytułowanych *Problemy muzyczne, Inscenizacja i reżyseria*, a także obszerny odczyt zatytułowany *Analiza „Wozzecka”* wygłoszony z okazji wystawienia opery w Oldenburgu (5 marca 1929) i następnie opublikowany przez Hansa F. Redlicha w kanonicznej analizie stylistyczno-muzycznej dzieła kompozytora (1957)¹³. Szczegółowe analizy opery i liczne jej późniejsze omówienia dotyczą – co koniecznie należy podkreślić – nie tyle strony interpretacyjnej dzieła, ani tym bardziej nie stanowią chęci eksplikacji ukrytych sensów szczegółowych operowej opowieści, które kompozytor miałby tłumaczyć i objaśniać, ale wyłączne war-

mego stanu badań warto przywołać m.in. kanoniczną w tym kontekście pracę Zofii Szmydtowej, *Cervantes* (Warszawa 1965), czy też – na temat filozoficznej, uniwersalnej koncepcji i postawy Don Kichota – książkę Iwony Krupeckiej, *Don Kichote w krainie filozofów. O kichotyzmie Pokolenia '98 jako poszukiwaniu nowoczesnej formuły podmiotowości*, Toruń 2012 oraz – w nieco innym kontekście literackiej tradycji i zakorzenienia kulturowego: J. Ortega y Gasset, *Medytacje o „Don Kichocie”*, przeł. J. Wojcieszak, Warszawa 2008.

¹⁰ Zob. m.in. *Aneks I, Aneks II*, [w:] L. Rognoni, dz. cyt., s. 391–541 (tam obszerna bibliografia).

¹¹ A. Berg, *Die musikalischen Formen in meiner Oper „Wozzeck”*, „Die Musik” 1924, XVI/8. Polski przekład Z. Wachowicz, [w:] L. Rognoni, dz. cyt., s. 455–547.

¹² A. Berg, *Praktische Anweisungen zur Einstudierung des „Wozzeck”*, [w:] W. Reich, *Alban Berg*, Wiedeń-Lipsk-Zurych 1937, s. 166 i n. Polski przekład Z. Wachowicz, [w:] L. Rognoni, dz. cyt., s. 457–462.

¹³ H.F. Redlich, *Alban Berg. Versuch einer Würdigung*. Wiedeń 1957, s. 311 i n., Zob. L. Rognoni, dz. cyt., s. 455–480. Polski przekład J. Paździora [w:] L. Rognoni, dz. cyt., s. 462–480.

stwy muzycznej i jej techniczno-dramaturgicznych założeń. Miały one na celu – podobnie jak wtrącenia i metaartystyczne komentarze Cervantesa – uświadomić czytelnikowi wagę i znaczenie rozwiązań muzycznych realizowanych przez kompozytora w jego warsztacie twórczym. Dzięki tego typu odautorskim komentarzom odbiorca w jeszcze pełniejszy i głębszy sposób mógł zyskać możliwość zrozumienia wykreowanej w dziele formy i koncepcji świata przedstawionego, podejmującego z całym rozmachem i epicką wielkością ważne uniwersalne problemy. Berg precyzował w następujący sposób swoje intencje:

Gdy [...] postanowiłem [...] napisać pełnoaspektową operę, stanąłem, przynajmniej w zakresie harmoniki, przed nowym zadaniem: jak osiągnę tę samą zwartość, równie bezsporną muzyczną jednolitość bez wypróbowanych już środków, jakimi dysponuje tonalność, i bez wynikających z niej możliwości kształtowania formy. I to zwartość nie tylko w małych formach poszczególnych scen czy wejść [...], lecz także – co znacznie już było trudniejsze – jednolitość w wielkich formach poszczególnych aktów, a nawet w ogólnej architektonice całego dzieła.¹⁴

Przypomnijmy pokrótce, na czym polegał kreacyjny rozmach kompozytorski opery Albana Berga, który w swoim dziele, opartym na „nieśmiertelnym dramacie Büchnera”, postanowił zawrzeć możliwie najszersze spektrum form muzycznych¹⁵. Miały one przysłużyć się jednemu celowi: jak najpełniejszemu unaocznieniu założeń mimetycznej kreacji świata, dominującego się przedstawienia przy pomocy sztuki dźwięków. Były to instrumentalne formy muzyczne rozpisane skrupulatnie w kolejnych trzech aktach, w każdym po pięć części. Formy te były ściśle podporządkowane dramaturgii wypływającej ze słowa, głosu, z libretta.

I tak w Akcie I *Ekspozycji* pomieszczone zostało tzw. Pięć utworów charakterystycznych:

I. *Suita* złożona z *Preludium*, *Pawany*, *Gigue*, *Gawota* i *Arii*,

II. *Rapsodia*,

III. *Marsz wojskowy i kołysanka*,

IV. *Passacaglia* (złożona z 21 wariacji),

V. *Rondo* (*Andante affettuoso*).

W Akcie II *Perypetii* zaprojektowano jako *Symfonię* w pięciu częściach:

I. *Tempo di sonata*,

II. *Fantazja i fuga* (na trzy tematy),

III. *Largo*,

IV. *Scherzo* (*Walc-ländler*),

V. *Rondo marziale* (z *Introdukcją*).

¹⁴ L. Rognoni, dz. cyt., s. 463.

¹⁵ Przedstawienie dramatu Büchnera oglądał Berg w 1914 roku.

Z kolei Akt III, oznaczony zgodnie z tragediową koncepcją jako *Katastrofa*, składał się z *Sześciu inwencji*:

- I. *Inwencja na temat (sześć wariacji i fuga dwutematyczna)*,
- II. *Inwencja na nutę (h)*,
- III. *Inwencja na rytm (Polka)*,
- IV. *Inwencja na akord / Inwencja na tonalność*,
- V. *Inwencja na jednorodny ruch ósemek (perpetuum mobile)*¹⁶.

Należy koniecznie podkreślić, że formy te spełniały w zakresie zasad rzemiosła kompozytorskiego wszystkie założenia gatunkowo-formalne, które zostały temu przyporządkowane, by silniej wzmocnić i wygenerować potencjał przedstawieniowy dramatu, zakładając sugestywną kreację świata wewnętrznych przeżyć tytułowego bohatera. Jak bowiem wiadomo, wizja świata w operze jest przefiltrowana przez sferę odczuć, odruchów i urojeń psychicznych Wozzecka, a dźwiękowa osnowa sztuki odzwierciedla doświadczaną przez niego percepcję rzeczywistości. Odwołując się do arystotelesowskiej tradycji poetologicznej można stwierdzić, że muzyka – zgodnie ze starą mimetyczną zasadą *pro omaton poien* – unaocznia, „stawia przed oczyma”, a precyzyjniej: przed „oczami wyobraźni” za pośrednictwem zmysłu słuchu, który domaga się usłyszenia dźwięków i głosu, także wewnętrznego głosu, całe bogactwo i tragizm rzeczywistości żołnierza smętnego oblicza o imieniu Wozzeck¹⁷. Tak jak w powieści możemy pośrednio poznać sposób widzenia świata przez Don Kichota, tak Berg, tworząc warstwę muzyczną swej opery, przedstawia nam złożoną dramaturgię wewnętrznego doświadczenia Wozzecka, sformatowanego na miarę postaci o epickim, ale i tragediowym rodowodzie.

Nie jest to jednak w żadnym razie jakaś sugestywna psychologizująca konwencja, umożliwiająca swoiste „wczucie się” w doświadczenia tytułowego bohatera. Strategia dramaturgiczna, zaprojektowana w tym dziele, zakłada raczej – zgodnie z założeniami sztuki ekspresjonistycznej – niełatwe pod względem uczuciowym i zmysłowym przedarcie się przez zasłonę jednostkowego doświadczenia bohatera, ocierającego się o granicę obłędu, szaleństwa, utraty kontaktu z rzeczywistością. Więcej – dobór muzycznych środków formalnych, harmonicznego konceptu dźwiękowej rozszerzającej system tonalny, wychodzącej poza tonalność w ramach techniki serialnej czy używania systemu całotonowych skal sprawia, że muzyka wywołuje w odbiorcy przede wszystkim wrażenie zadziwienia, porażenia skrajną ob-

¹⁶ Układ części *Wozzecka* podają za: L. Rognoni, dz. cyt., s. 150–151. Tam również obszerna analiza układu treściowego i formalnego (tamże, s. 151–168).

¹⁷ Na marginesie przypomnijmy, że zdarzenia opisane w dramacie Büchnera opierały się na głośnej wówczas historii kryminalnej opisywanej w gazetach. Wozzeck (*Wozzeck*) było niemieckim uproszczeniem polskiego imienia Wojciech.

cością brzmieniową. Zarazem zlewa się ona z sugestywną dramaturgią zdarzeń kolejnych scen, rozmów, lirycznych zatrzymań czasu. Warstwa muzyczna wnosi tym samym wrażenie autentyczności, wiarygodności, będącej w jakiejś mierze realizacją dźwiękowymi środkami dawnej poetologicznej zasady prawdopodobieństwa (*vraisemblance*) połączonej z wymogiem dziwności, nadnaturalności, wrażenia nadmiaru.

Potrzeba prezentowania perspektywy twórczej jest realizowana wyjątkowo spójnie i konsekwentnie przez Albana Berga. Po lekturze uwag na temat inscenizacji i reżyserii z *Praktycznych wskazówek w studium nad „Wozzeckiem”* nie mamy wątpliwości, że obcujemy z artystą świetnie znającym specyfikę działania sztuki teatru, jak również jej wielką i ważną operową tradycję. Miejsce kompozytora w teatrze operowym jest bowiem, zdaniem Berga, związane z wypełnieniem zadań kreatora-reżysera widowiska operowego. To muzyka w ramach przedstawienia ma dopełniać wszelkie miejsca niedookreślone pozostawione w tekście literackim. Nie tylko zatem jest ona podporządkowana dramaturgii słowa (zgodnie z wypracowaną na gruncie opery tradycją kilku wieków), ale również usamodzielniona pod względem formalnym potrafi nieść taki ciężar własnego przekazu, który niejako emancypuje jej dramaturgiczną funkcję. Rozszerzając słowny przekaz, dopełnia dzieło w takim zakresie, który czyni z niego niejako dzieło totalne, skończone: tj. otwarte z jednej strony na różne odczytania i interpretacje, z drugiej zaś – w pełni dopracowane pod względem koncepcyjnym, będące wynikiem realizacji conceptualnych założeń twórczych, które zyskały swój ostateczny kształt dzięki doskonałemu panowaniu kompozytora nad rzemiosłem artystycznym. Pomysł i inwencja artysty (*re-creation*) spotykają się więc – tak samo jak w przypadku realizacji powieściowego projektu Cervantesa – z dbałością o kunszt artystycznego rzemiosła i z pełnym panowaniem nad aktem kreacji artystycznej.

To dlatego rozważania Berga w odczycie na temat analizy *Wozzecka* z 1929 roku, który był poświęcony muzycznym założeniom kolejnych części opery, odbieramy jako przekonujące i wiarygodne wyrażenie *intentio auctoris*. Zarazem przyjemność lektury tego wywodu, związana ze stopniowym wtajemniczaniem nas przez kompozytora w meandry sztuki i konceptu artystycznego, nie tylko daje poczucie pełniejszego obcowania z aktem twórczej kreacji, ale również przeradza się ono w doświadczanie przyjemności – rekreacji (*recreation*). Dzięki niemu odbiorca nabiera poczucia satysfakcji, płynącej z towarzyszenia artyście w konstytuującym się (na jego oczach – chciałoby się rzec) procesie twórczym. *Re-creation* polega tu niejako powtórzeniu. Co istotne, Berg prowadzi swój wywód z zaangażowaniem, ale i – podobnie jak Cervantes – z pogodnym dystansem kreśli na koniec żartobliwą pointę:

[...] chciałbym do Was, Panie i Panowie, skierować pewną prośbę, a mianowicie prośbę o to, abyście wszystko, co usiłowałem Państwu tutaj wyjaśnić z dziedziny teoretycznej

i muzyczno-estetycznej, abyście wszystko to zapomnieli, gdy w najbliższy wtorek lub kiedykolwiek później będziecie obecni na przedstawieniu opery *Wozzeck* na scenie tego teatru!¹⁸

Berg podobnie jak Cervantes, krytykujący epickie gatunki romansowe w obrębie epickiej sztuki literackiej, zauważa na gruncie sztuki dramatyczno-muzycznej kryzys formy operowej i naprowadza na właściwe tory pojmowanie sedna jej funkcji i wartości. W tym celu wskazuje na stronę wokalną jako nadrzędny składnik przekazu artystycznego. Ważnym argumentem przemawiającym na korzyść potencjału opery jako sztuki, która wcale nie doświadczyła stanu wyczerpania własnego języka, są rozważania kompozytora na temat funkcji głosu w obrębie formy muzycznej. Także w tym obszarze mamy do czynienia z dojrzałym pełnym przekonania wywodem, precyzyjnie wyjaśniającym, na czym miałby polegać potencjał głosu ludzkiego w formowaniu się nowej koncepcji ekspresji muzycznej¹⁹.

Jak wiadomo, walory brzmieniowe i możliwości barwowo-ekspresyjne głosu czynią z niego niezwykle instrument, ale przede wszystkim – najważniejszy rezonator liryzmu wkomponowanego w każde przedstawieniowe dzieło sztuki. Głos, poszerzając granice mimetycznej reprezentacji, umożliwia wyrażenie i wypowiedzenie takich obszarów doświadczenia, które – poza muzyczno-lirycznym przekazem – zdają się wręcz niemożliwe do uobecnienia. Wysoka ranga głosu w orbicie działań muzyczno-artystycznych, wskazująca na jego nadrzędność, a tym samym – na niepodważalną rangę opery jako najwyższej syntezy sztuk nieodzownie związanej z wokalną prezentacją – pozwala przywołać w tym miejscu perspektywę głęboko fenomenologicznej koncepcji rozumienia statusu głosu ludzkiego jako wyjątkowego rezonatora doświadczenia esencji i egzystencji bytu. Ciekawie rangę tego fenomenu komentował Derrida, omawiając pisma Husserla²⁰. W swym wywodzie podejmuje on niewystarczająco dotąd rozpoznane obserwacje dotyczące filozoficznych aspektów fenomenu głosu, które w kontekście sztuki operowej nabierają wyjątkowego znaczenia:

[...] strukturalnie i na mocy swego prawa – pisał – żadna świadomość nie jest możliwa bez głosu. Głos jest byciem przy sobie w formie uniwersalności, jako świadomość [*con-science*]. Głos jest świadomością. [...] ²¹

¹⁸ L. Rognoni, dz. cyt., s. 480.

¹⁹ Luigi Rognoni pisał: „Berg jest bodaj jedynym współczesnym kompozytorem, który skoncentrował całą siłę ekspresyjną swego języka na głosie, w jego najgłębszych aspektach i możliwościach ludzkich” (dz. cyt., s. 168).

²⁰ J. Derrida, *Głos i fenomen. Wprowadzenie do problematyki znaku w fenomenologii Husserla*, przeł. B. Banasiak, Warszawa 1997.

²¹ Tamże, s. 133–134.

I nieco dalej, nadal w celu podkreślenia wagi głosowej, fonicznej prezentacji słów, z oczywistym echem biblijnego Janowego passusu na temat Słowa (J1,1-3), cennie przetransponowanym w przestrzeń filozoficzno-kulturowych rozważań:

Słowo jest ciałem, które coś oznacza [*veut dire*] tylko wówczas, gdy ożywia je aktualna intencja i przesuwa je od stanu bezwładnej akustyczności (*Körper*) do stanu ciała ożywionego (*Leib*). To ciało **własne słowa** wyraża tylko wówczas, gdy ożywiane jest (*sinnbelebt*) przez akt znaczenia [*un vouloir-dire*] (*bedeuten*), który je przekształca w cielesność duchową (*geistige Leiblichkeit*). Ale jedynie *Geistigkeit* lub *Lebendigkeit* jest niezależna i źródłowa.²²

Nie mniejszy potencjał wyrazu tego, co stanowić powinno najważniejszy przekaz sztuki, i co ściśle powiązane jest z wokalną, głosową formą jej konstituowania się, uświadamia Alban Berg w studium zatytułowanym *Głos w operze*. To właśnie wokalnie ukonstituowane słowa stają się na scenie realizacją fenomenu „cielesności duchowej” (*geistige Leiblichkeit*), wskazanym przez Derridę, i pozwalają przeniknąć do tej sfery doświadczenia, która nie jest możliwa do wyrażenia w systemie zracjonalizowanego opisu. Jak zauważa Berg, operowa kontynuacja dawnej (*melos*), wypływającej jeszcze z antyku melodramatycznej tradycji, nadal wskazuje na wciąż niecierpane bogactwo opery:

[...] melodramatyczny sposób traktowania głosu [...] jest nie tylko jedynym, najlepszym środkiem porozumiewania się – w operze mowa zawsze powinna nim być – ale także wzbogaca muzykę operową w pełnowartościowe, czyste w swoich źródłach istotne środki artystyczne, od bezdźwięcznie szeptanego słowa do rzeczywistego *bel parlare* rozedrganych melodii mowy. [...] Te różne możliwości ukazują, o ile bardziej opera, niż każda inna forma muzyczna, jest predestynowana do służenia przede wszystkim głosowi ludzkiemu i spełniania wszystkich jego roszczeń, które właśnie w kilku ostatnich dziesiątkach lat niemal zaginęły w twórczości muzyczno-dramatycznej, i kiedy muzyka operowa, według słów Schönberga, już nie przedstawia nic więcej, jak tylko „symfonię na wielką orkiestrę z towarzyszeniem głosu”.²³

Prezentacja wokalna czyni z zapisanego słowa jego ucieleśnioną brzmieniową formę – przekonująco dowodził zarówno Jacques Derrida (na gruncie swych filozoficznych rozważań o fenomenologii Husserla), jak i Alban Berg (uzasadniając estetyczne uwarunkowania formy wokalno-muzycznej). To ona sprawia, że słowo zaczyna funkcjonować w czasie i przestrzeni na in-

²² Tamże, s. 137.

²³ A. Berg, *Głos w operze*, przeł. M. Woźna, [w:] L. Rognoni, dz. cyt., s. 445–446. Tytuł oryginalny: A. Berg, *Die Stimme in der Oper*, „Gesang” Jahrbuch 1929 der Universal-Edition, Wiedeń.

nych prawach i zasadach niżli najlepiej nawet zapisana (a nie-wypowiedziana, nie-wy-śpiewana) idea. Ucieleśnione, a więc wypowiedziane słowa nabierają swoistej mocy sprawczej – kreują przepływ doświadczeń i wrażeń, przeradzających się w procesie odbioru sztuki w autentyczne przeżycie estetyczne, które niesie poznanie (jak chciał Arystoteles), ale i głęboką przemianę psychiczno-duchową (jak poświadczali romantycy i ekspresjoniści). W twórczości kompozytora jest to tym ciekawsze, że ów wyjątkowy styl wokalny – jak zauważa Rognoni – staje się głęboko rozumianą w sensie egzystencjalnych i estetycznych ujęć – „liryczną ucieczką”, która „przenika również do instrumentalnej faktury opery Berga i dzięki temu właśnie wizja świata pogrążonego w mroku i wyzutego z nadziei jest odkupiona przez oczyszczającą siłę lirycznej ucieczki”²⁴.

Wróćmy do faktu komentowania artystycznego rzemiosła przez obu artystów. Można odnieść wrażenie, że w jednym i w drugim wypadku wpisują się one w projekt o epickim rozmachu, cechujący się swoistym rejestrem poetyckiego nadmiaru. On to obu dziełom nadaje z jednej strony pewien ciężar wielkości, sygnalizując tym samym potencjał, który na różne sposoby będzie podejmowany i odczytywany w historii sztuki europejskiej. W przypadku opowieści o Don Kichocie ów rejestr epickiego nadmiaru przyczynił się między innymi do narodzin uniwersalnego mitu kulturowego. Tymczasem w przypadku *Wozzecka* spowodował, że opera Berga – poniekąd wbrew intencji i zamiarowi kompozytora²⁵ – zyskała status dzieła przełomowego, wyznaczającego nowy idiom współczesnej sztuki operowej. Rejestr ten nadał temu dziełu wyjątkowy status utworu, który przekraczając granice tonalności, dokonał zarazem doskonale transpozycji dawnego, tradycyjnego języka muzycznego – w całym bogactwie jego form, motywów i systemowych rozwiązań – w przestrzeń estetyczną operowej sztuki współczesnej.

Niekiedy ów celowy nadmiar bywał postrzegany jako niezrozumiały i nie znajdował pełnego uznania u części komentatorów i krytyków. Można założyć, że wówczas intencji twórczych nie odczytywano w perspektywie aktu ponowionej kreacji i przyjemności odbioru (*re-creation* – *recreation*). W odniesieniu do twórczości kompozytora były to głosy niezrozumienia dla przemian i przekształceń tonalnego systemu w muzyce, dla konieczności

²⁴ L. Rognoni, dz. cyt., s. 168–169.

²⁵ Alban Berg wspominał po kilku latach od premiery: „Nawet mi się nie śniło, komponując *Wozzecka*, żeby reformować artystyczną formę opery. Kiedy rozpoczynałem komponowanie, równie nie miałem pojęcia, że to, co powstało, może stać się wzorem dla dalszej twórczości operowej – czy byłaby to moja własna kompozycja czy też innego kompozytora – i także nie zakładałem oraz całkiem się nie spodziewałem, że *Wozzeck* w tym sensie jest zdolny przyczynić się do powstania szkoły”. A. Berg, *Problem operowy*, przeł. M. Woźna, [w:] L. Rognoni, dz. cyt., s. 442. (Oryg. A. Berg, *Das Opernproblem*, „Neue Musik Zeitung”, Stuttgart 1928, XLIX/9).

poszukiwania nowych wyrafinowanych form wyrazu, reinterpretujących zastany przekaz i rozszerzających możliwości wyrazowe sztuki mimetycznej.

Odauteurskie komentarze zarówno Miguela Cervantesa, jak i Albana Berga na temat artystycznego rzemiosła nie były jednak niepotrzebnym nadmiarowym trudem lub dodatkiem zakłócającym w niejasny sposób epicki bieg akcji powieści i dramaturgię teatralnego przekazu opery. Ów nadmiar artystycznego przekazu, rozszerzony o informacje na temat specyfiki procesu i składowych elementów twórczych powieści czy opery, wnosił do tych dzieł i ich recepcji wspomniany już bardzo istotny projekt przyjemności wtajemniczenia odbiorcy, swoistą zasadę powtórzonego gestu kreacji (*re-creation*). Był on w odniesieniu zarówno do powieści, jak i do opery istotnym spoiwem stylu, retorycznym chwytem odauteurskim oraz istotnym komponentem fabularnych treści, chroniącym czytelnika i operowego widza przed zniechęceniem, nudą bądź nadmiernie melancholijną strategią odbioru obu arcydzieł²⁶.

Warto na koniec skomentować ów rys melancholii i nadmiaru stanowiący tak istotną paralelę obu utworów. O ile nastrój melancholii sygnalizuje, zdaniem niektórych badaczy, potencjalny tragicizm świata przedstawionego obu dzieł, o tyle zabiegi strukturalne w obrębie formy i rozmaite odauteurskie komentarze przyczyniały się do demystyfikacji iluzji i uprawomocnienia epickiej ramy artystycznego przekazu. Właśnie dzięki takim zabiegom i wyjaśnieniom *intentio auctoris* obie fabuły zostały zaadaptowane przez kulturę i sztukę – czy to jako mity o wielu możliwościach ich odczytywania, czy to jako nowy styl, poświadczający bogactwo i kunszt nawiązań do tradycji historycznych form w celu kreowania nowego.

Dwoisty rys melancholii i nadmiaru ciekawie skomentował Ortega y Gasset, gdy w jednym ze swych esejów opisywał *maniera grande*, hiszpańskie dążenia do wielkości, wyrażające się w symboliczny sposób w monumentalnej budowlu Escorialu i w dziele Cervantesa²⁷. Zauważył on wówczas prze-

26 W odniesieniu do powieści Cervantesa przenikliwie ujmował tę strategię Auerbach w podsumowującej części rozdziału o Don Kichocie, gdy pisał: „[...] wydawało mi się nadużyciem wobec tekstu ujmować ową mądrość w sposób tragiczny i symboliczny. Można tego rodzaju sens narzucić *Don Kichotowi* za pośrednictwem interpretacji, nie ma go jednak w samym tekście powieści. Na terenie Europy nikt też już więcej nie pokusił się o to, by w przedstawieniu rzeczywistości codziennej zachować atmosferę tak pełną pogody, a jednocześnie pokazać świat o tak szerokich horyzontach i tak wielostronny, przy tym zaś opisać go w sposób tak dalece wolny od jakiegokolwiek krytycyzmu i jakichkolwiek poważnych problemów. I trudno mi też wyobrazić sobie, by gdziekolwiek i kiedykolwiek próba taka mogła być jeszcze podjęta”. (E. Auerbach, dz. cyt., s. 350).

27 J. Ortega y Gasset, *Rozmyślenia o Eskurialu* (1915), [w:] tegoż, *Dehumanizacja sztuki i inne eseje*, przeł. P. Niklewicz, Warszawa 1996, s. 16–25.

wrotnie, nie bez cienia ironii, że *Don Kichot* jest „krytyką czystego trudu”, a tytułowy bohater okazuje się „człowiekiem podejmującym niezmordowanie coraz to nowe wysiłki, czysta i prawdziwa energia przebija niezmiennie przez humorystyczną otoczkę, w jakiej obsadzone jest jego życie”²⁸. Taka postawa nieuchronnie prowadziła rycerza z Manchy do melancholii i poczucia klęski. To jeszcze jedno z oblicz rejestru nadmiaru i melancholii, które można przecież także odnieść do przejmującej w swym wyrazie „czerwonej pełni księżyca”, pociągającej Wozzecka w odmętym śmierci.

Trud artysty wtajemniczającego odbiorców w arkana sztuki należy jednak odczytywać inaczej. To swoista konieczność twórcza, dopełniająca potrzebę kreacji „*jakby nieskończoności*” napisze w eseju *Adam w raju* (1910) hiszpański humanista²⁹:

Niewyczerpana jest nieskończoność relacji: sztuka w trakcie swych poszukiwań tworzy całość fikcyjną, *jakąś jakby nieskończoność*. [...] *Don Kichot* pozostawia w nas, na kształt boskiego osadu, nagle i spontaniczne objawienie pozwalające nam ogarnąć jednym rzutem oka, bez podejmowania specjalnych wysiłków, cały porządek rzeczy, w najszerszym tego słowa znaczeniu; można by powiedzieć, że nagle, bez uprzedniego przyuczania się, wznieśliśmy się ku intuicji wyższej niż ta normalnie człowiekowi dostępna.

A w konsekwencji, każdy artysta powinien dążyć do przedstawienia fikcji całości; kiedy nie możemy już ogarnąć wszystkich rzeczy i każdej z osobna, osiągamy przynajmniej jakąś formę całości. Poznanie materialnego życia poszczególnych rzeczy jest nieosiągalne; poznajemy więc przynajmniej pewną formę życia.³⁰

To właśnie ta potrzeba i chęć pochwylenia formy i wyrazu nieskończoności (*re-creation*), cechująca wielkość każdej epickiej opowieści – literackiej i operowej, spotęgowanej dzięki głosowi i muzyce – jest w moim odczuciu najsilniejszym rodzajem więzi pomiędzy dziełem Cervantesa i Berga. Przerzuca ona bowiem swoisty most porozumienia pomiędzy epokami, stylami, porządkami formy i wreszcie – pomiędzy różnymi dziedzinami sztuki, uobecniając zasadę ponowionej kreacji i rekreacji (*re-creation* – *re-creation*) jako wciąż aktualną koncepcję *mimesis*.

²⁸ Tamże, s. 25.

²⁹ J. Ortega y Gasset, *Adam w raju*, [w:] tegoż, dz. cyt., s. 76–102.

³⁰ Tamże, s. 81.

Katarzyna Lisiecka

Institute of Polish Philology, Adam Mickiewicz University, Poznań

[HTTPS://ORCID.ORG/0000-0001-9912-406X](https://orcid.org/0000-0001-9912-406X)

Epic heights...

Don Quixote and Alban Berg's *Wozzeck* – operatic transposition of conventions

Summary

This study is an exploration of formal-aesthetic correspondences between presentation strategies and techniques of transforming traditional literary and musical genre conventions in Cervantes' *Don Quixote* and Alban Berg's opera *Wozzeck*. It takes as its bottom line William J. Entwistle's distinction between re-creation and recreation (he used it in his appreciation of *Don Quixote* and so did Erich Auerbach) and his understanding of art as an act of reproduction (re-creation) obliged to please (recreation). Seen from that perspective, both Cervantes' *Don Quixote* and Berg's opera "suffer" from excess – overmuchness and surfeit with a tangible residue of melancholy. But it is because of these surpluses that these two works are regarded as masterpieces with continuing universal appeal.

Key words

Miguel de Cervantes (1547–1616) – *Don Quixote* – Alban Berg (1885–1935) – *Wozzeck* – the Second Viennese School – mimetic criticism – William J. Entwistle (1895–1952) – Erich Auerbach (1892–1957) – expressionism – excess – melancholy – masterpiece

Słowa kluczowe

recreation, re-creation, proces twórczy, opera, dramaturgia, wiedeńska szkoła muzyczna, ekspresjonizm, atonalność, Alban Berg, *Wozzeck*, Cervantes, Don Kichot

Bibliografia

- Auerbach Erich, 2004, *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*, przeł. Zbigniew Żabicki, Warszawa: Prószyński i S-ka.
- Derrida Jacques, 1997, *Głos i fenomen. Wprowadzenie do problematyki znaku w fenomenologii Husserla*, przeł. Bogdan Banasiak, Warszawa: Wydawnictwo KR.
- Entwistle William J., 1940, *Cervantes*, Oxford: The Clarendon Press.
- Fubini Enrico, 1997, *Historia estetyki muzycznej*, przeł. Zbigniew Skowron, Kraków: Musica Iagellonica.
- Krupecka Iwona, 2012, *Don Kichote w krainie filozofów. O kichotyzmie Pokolenia '98 jako poszukiwaniu nowoczesnej formuły podmiotowości*, Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- Ortega y Gasset José, 2008, *Medytacje o „Don Kichocie”*, przeł. J. Wojcieszak, Warszawa: Muza.
- Ortega y Gasset José, 1996, *Dehumanizacja sztuki i inne eseje*, przeł. P. Niklewicz, Warszawa: Muza.
- Podbielski Marcin (red.), 1992, *Sztuka – mimesis czy kreacja? Referaty XXXIV Tygodnia Filozoficznego*, Lublin: Redakcja Wydawnictw KUL.
- Rognoni Luigi, 1978, *Wiedeńska szkoła muzyczna. Ekspresjonizm i dodekafonia*, przeł. Henryk Krzeczowski, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Szmydtowa Zofia, 1965, *Cervantes*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.