

## OPERA JAKO FRAGMENT: O LITERACKIEJ KARIERZE *FREISCHÜTZ*A (MICKIEWICZ, HEINE, GAUTIER)\*

ALEKSANDRA WOJDA\*\*

Trudno wyobrazić sobie dzieło operowe, którego europejska kariera przebiegłaby w sposób bardziej błyskotliwy i jednoznacznie naznaczony sukcesem niż miało to miejsce w wypadku *Freischütza: opery romantycznej* Carla Marii von Webera, skomponowanej do libretta Friedricha Kinda i wystawionej po raz pierwszy w Berlinie latem 1821 roku<sup>1</sup>. Trudno też wskazać dzieło, które wzbudziłoby podobny entuzjazm nie tylko w środowiskach związanych z teatrem czy muzyką, lecz także wśród tych czołowych poetów i pisarzy swojej epoki, którzy uczestniczą w spektaklach w sposób wybiórczy bądź też z powodów po części pragmatycznych, z uwagi na swoją aktywność dziennikarską. Literackie odniesienia do opery Webera przyjmowały najrozmaitsze kształty – od luźnych komentarzy przedstawień ujętych w formie korespondencji (Kraśiński, Słowacki, Hugo, Heine), po ich mniej lub bardziej profesjonalną krytykę publikowaną w czasopiśmie i przyjmującą niekiedy charakter eseistyczny (Gautier, Heine, Berlioz); do rozlicznych form transpozycji dzieła – bądź jego komponentów – zaliczyć trzeba literackie opracowania wątków włączane w obręb dramatów, powieści, opowiadań czy wierszy (m.in. Mickiewicz, Gautier). W kształtowaniu ich sporą rolę odegrały dodatkowo rozliczne przekłady i adaptacje libretta Kinda (m.in. Castil-Blaze, Brodziński). Nie ma wątpliwości, że historyczne opracowanie zagadnienia literackich nawiązań do opery Webera przekroczyłoby ramy obszernej nawet monografii.

---

\* Publikacja została przygotowana i zrealizowana w ramach projektu *Opera w kulturze* sfinansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki, przyznanych na podstawie decyzji numer DEC-2013/09/D/HS2/00968.

\*\* Aleksandra Wojda – dr, Wydział Polonistyki UJ.

<sup>1</sup> Zob. na ten temat m.in. x, y; w polskich badaniach temat poruszyły w ostatnim czasie M. Sokalska, *Opera a dramat romantyczny (Mickiewicz, Kraśiński, Słowacki)*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009, s. 123–140, a także E. Nowicka, „*Der Freischütz*” i „*Wolny strzelec*”. *O polskim przekładzie libretta opery Webera* [w:] *teżże, Osmiennienie, cudowność, afekt. W kręgu dziewiętnastowiecznych wyobrażeń i pojęć*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2012, s. 155–178.

Ambicją proponowanego tu ujęcia nie jest wszakże historyczna synteza, lecz porównawcza refleksja nad jednym, istotnym wymiarem kariery *Freischütza*, który ukierunkował wszakże w dużej mierze jej przebieg i który określić można mianem *literackiej recepcji fragmentarycznej*. Określenie to stanowi swoistą ekstensję pojęcia *odbioru fragmentarycznego* tegoż dzieła, który – jak pokazują badania Detlefa Altenburga, a ostatnio także Josephin Heurtel<sup>2</sup> – posiada znaczący status w obrębie czysto muzycznego nurtu europejskiej recepcji *Wolnego strzelca*. Oznacza ono, iż opera Webera znana była XIX-wiecznej publiczności w dużej mierze w formie fragmentarycznej, a tym samym także: zapośredniczonej – w szczególności poprzez publikacje lubianych arii i chórów z opery, zamieszczanych często w obrębie tzw. *potpourri* i opracowywanych w formie wyciągów fortepianowych o różnym stopniu trudności, a także przez sprawozdania i recenzje prasowe.

W jakim stopniu przywołany model odbioru projektowała sama konstrukcja *Freischütza* – i szerzej, wczesnoromantycznej opery? Na ile uwarunkowały go czynniki społeczno-kulturowe i medialne decydujące o formach jego popularyzacji? Wreszcie, i przede wszystkim: jakie konsekwencje natury estetyczno-poetologicznej można było wyprowadzić z tego rodzaju zapośredniczonego i fragmentarycznego doświadczenia opery, uczynionej zarazem punktem odniesienia dla literackiego tekstu? Na te pytania spróbuję tutaj zatem udzielić odpowiedzi, w centrum mojej analizy sytuując dzieła Adama Mickiewicza, Heinricha Heinego oraz Théophile'a Gautiera, w których nawiązania do *Freischütza* noszą znamiona tego rodzaju recepcji bądź też odnoszą się do niej w sposób eksplcytny. Interesować mnie zatem będzie słynna aluzja do dzieła Webera w I części Mickiewiczowskich *Dziadów*, znany *Brief aus Berlin* Heinego z 1822 roku, pisany kilka miesięcy po berlińskiej premierze opery, wreszcie artykuły krytyczne Gautiera, a także jego opowiadanie z lat 40., które bezpośrednio odnosi się do operowego wzorca: *Le Club des hachichins*.

Interesujące mnie zagadnienie bywało już dostrzegane przez badaczy, którzy zajmowali się stosunkiem każdego z przywołanych autorów do dzieła Webera. Tego, że Mickiewiczowskie odwołanie do *Freischütza* jako intermedialnego intertekstu *Pieśni strzelca* opierało się najprawdopodobniej na znajomości fragmentu opery, nie zaś jej całości, domyślamy się co najmniej od czasów Klei-nera i Bruchnalskiego<sup>3</sup>; ich tezy potwierdziła i rozwinęła najszerzej Stefania

<sup>2</sup> Zob. *Musik und Theater um 1800. Konzeptionen, Aufführungspraxis, Rezeption*, red. Detlef Altenburg, Beate Agnes Schmidt, Studio-Verlag, Sinzig 2012, oraz Josephin Heurtel, *Deutsche Oper in Pariser Salons: fragmentarische Rezeption als zweiter Weg des deutsch-französischen Kulturaustausches*, referat wygłoszony w ramach konferencji *Der europäische Salon: Salonmusik im 19. Jahrhundert*, zorganizowanej w dniach 2–4 października 2015 roku przez National University of Ireland, Maynooth.

<sup>3</sup> Zob. J. Kleiner, *Mickiewicz*, TNKUL, Lublin 1995, t. I, s. 253–254 (przypis), a także W. Bruchnalski, *Przyczynki do genezy „Dziadów” wileńskich*, „Pam. Lit.” 1910, z. 2.

Skwarczyńska w swoim klasycznym studium *Mickiewicz w kręgu zagadnień weberowskich*<sup>4</sup>. Nawiązując do tychże ustaleń, w swojej książce *Opera a dramat romantyczny* Małgorzata Sokalska postawiła tezę, iż fragmentaryczny charakter dzieła operowego mógł stanowić jeden z tych czynników, które odpowiadały w szczególności sposobem twórczym poszukiwaniom romantyków – i mogły czynić operę atrakcyjną m.in. dla autora *Dziadów*. W wydanej niedawno pracy poświęconej muzyce w twórczości Gautiera, François Brunet zwraca uwagę, iż niektóre z fragmentów *Freischütza*, jak temat Agaty, Samiela, czy też uwertura *singspielu* przywoływane są przez pisarza wielokrotnie zarówno w jego krytyce, jak i opowiadaniach, co badacz wiąże ze specyfiką form popularyzacji dzieła wśród paryskiej publiczności lat 30. i 40. XIX wieku<sup>5</sup>. W studiach poświęconych „amuzikalnej muzyce” Heinricha Heinego wskazywano wreszcie wielokrotnie, iż autora *Buch der Lieder* w większym stopniu interesują zagadnienia społeczno-politycznych implikacji i oddziaływania muzyki na odbiorców niż muzyka sama<sup>6</sup> – przy czym do owych zagadnień zaliczyć trzeba m.in. zajmujący nas fenomen recepcji, przez Heinego tematyzowany.

Jak wynika z tego przeglądu, fragmentaryczność traktowana bywała w badaniach jako aspekt estetyki samego dzieła operowego, jako zjawisko należące do porządku recepcji, wreszcie – jako figura zjawisk społeczno-kulturowych charakterystycznych dla współczesności, które dany autor poddaje krytycznej analizie. To zróżnicowanie ujęć zdaje się wynikać nie tyle z odmiennej specyfiki analizowanych dzieł, ile z odmiennej perspektywy oglądu przyjętej przez przywołanych badaczy. Wydaje się nie mniej oczywiste, że operowa fragmentaryczność czy też fragmentacja, podobnie jak jej literackie transfiguracje, stanowi zjawisko zarazem transwersalne i wielowarstwowe: dotyka bowiem zarówno poziomu formalno-strukturalnych zbieżności między dziełem operowym a intermedialnym tekstem literackim, jak również szeregu społeczno-kulturowych uwarunkowań, które aktywnie współuczestniczą w kształtowaniu tychże zbieżności. Rozważenie tych ostatnich wymaga, rzecz jasna, osadzenia analizowanych tekstów w właściwych dla nich kontekstach historyczno-społecznych i medialnych; dopiero taki zabieg pozwala bowiem uchwycić złożony zespół czynników, które zbiegają się, by współtworzyć interesujące nas zjawisko. Im też przyjrzymy się w pierwszej kolejności, by na tej podstawie móc poddać analizie twórczy, „autorski” wymiar tych literackich transpozycji opery, które zdołały zmierzyć się z doświadczeniem jej fragmentaryczności.

<sup>4</sup> Zob. S. Skwarczyńska, *Mickiewicz w kręgu zagadnień weberowskich* [w:] *też*, *Mickiewiczowskie „Powinowactwa z wyboru”*, PAX, Warszawa 1957.

<sup>5</sup> Zob. F. Brunet, *Théophile Gautier et la musique*, Champion, Paris 2005, m.in. s. 265–269.

<sup>6</sup> Zob. J. Kolb, *Heine's Amusical Muse*, „Monatsfeste” 1982, vol. 73, nr 4, s. 392–404 czy Harald Wehrmann, *Heines Musikanschauung*, „Acta Musicologica” 1998, vol. 70, fasc. 1, zwłaszcza s. 79–80.

*HILF, SAMIEL!* – CZYLI DEMON WEBERA W EUROPIE

Gdy przyjrzeć się przywołanym tekstom z historyczno-geograficznego punktu widzenia, dostrzec można, po pierwsze, że są one reprezentatywne dla trzech różnych etapów odbioru dzieła Webera w Europie, i po drugie, iż powstają one w trzech bardzo odmiennych od siebie obszarach kulturowych. Premiera *Opery romantycznej* Webera odbywa się w Berlinie 7 czerwca 1821 roku; *Brief aus Berlin* Heinego powstaje kilka miesięcy później, w ciągu roku 1822, i stanowi jeden z pierwszych komentarzy dotyczących tegoż wydarzenia<sup>7</sup>. W Paryżu, stolicy ówczesnego życia operowego, premiera francuskiej adaptacji opery w Odeonie ma miejsce 7 grudnia 1824, pod tytułem *Robin des Bois*; pierwsze z opowiadań oraz pierwszy komentarz krytyczny Gautiera odwołujący się do opery, pochodzi dopiero z roku 1841, czyli powstaje w czasie, kiedy *Freischütz* jest już dobrze znany zarówno na scenach europejskich, jak i w salonach oraz w prasie. Pisana najpewniej w wileńsko-kowieńskim okresie twórczości Mickiewicza część I *Dziadów. Widowisko* powstaje równolegle z weberowską premierą, a pojawienie się w niej *Pieśni strzelca* opatrzonej autorskim odniesieniem do opery Webera tłumaczyć można jedynie faktem, iż fragmenty dzieła niemieckiego kompozytora, publikowane w niemieckojęzycznych almanachach, dotrzeć miały do poety zanim jeszcze zapoznał się z całym *Freischützem* (w Wilnie wystawionym dopiero w roku 1826, w Odessie w 1825)<sup>8</sup>.

Jakie wnioski należy stąd wyciągnąć na potrzeby dalszej analizy? Przede wszystkim, przypadek Mickiewicza, ale także Gautiera, pokazuje, w jakim stopniu intermedialne odniesienie stawiać może pod znakiem zapytania nie tylko stabilne chronologie szkoły „wpływologicznej”, lecz także sam status dzieła jako zamkniętej i statycznej całości. Wiążąc to naruszenie statusu dzieła z fenomenem intertekstualności, Julia Kristeva nie przypadkiem analizowała je w perspektywie genetycznej; dodajmy z naszej strony, że w wypadku intermedialnego odniesienia do dzieła operowego zachwianie to jest jeszcze radykalniejsze, jako że liczba rozmaitych form, które funkcjonują w kulturowym obiegu – przed i po premierze – jako synekdochy czy metonimie tegoż dzieła-hipotekstu (w genetyckim znaczeniu tego terminu), jest nieporównanie większa niż w wypadku hipotekstu literackiego. Oznacza to, iż w istocie niezwykle trudno jest stwierdzić, co stanowi właściwie przedmiot intermedialnej gry, do której tekst nas zaprasza: konkretna inscenizacja, osobno poznany przez autora fragment opery, czy może

<sup>7</sup> Obok przywołanych autorów tekst komentuje m.in. Gerhard Müller w swojej przedmowie do edycji *Heinrich Heine und die Musik. Publizistische Arbeiten und poetische Reflexionen*, red. G. Müller, Reclam-Verlag, Leipzig 1987.

<sup>8</sup> W ten sposób rzecz interpretowała Skwarczyńska, na której ustalenia powołują się dotąd najważniejsi badacze zagadnienia (zob. Władysław Dynak, *O chórze strzelców Adama Mickiewicza jako pieśni łaowieckiej* [w:] *Studia o Mickiewiczu*, red. W. Dynak i Kolbuszewski, Wrocław 1992, s. 43–63, a także M. Sokalska, dz. cyt., s. 128).

sprawozdanie prasowe konstruuje jej określoną reprezentację. W wypadku Mickiewiczowskiej *Pieśni strzelca* jest nim najprawdopodobniej fragment wydany przed prezentacją opery jako całości. Przypomnijmy, że zgodnie z *Dziennikiem* Webera z okresu powstawania opery taniec wieśniaków z *Wolnego strzelca* miał powstać już w roku 1817, a aria Maxa *Durch die Wälder, durch die Auen*, na której Mickiewicz się wzorował<sup>9</sup>, 22 kwietnia roku 1818. Odtąd powyższe części opery funkcjonować mogły własnym życiem – stopniowo zaś dołączały do nich numery kolejne, jeśli wierzyć relacji librecisty Webera Friedricha Kinda, który poświadcza, co następuje:

Weber und ich wir hatten uns zusammen eingelebt und glaubten, dass es immer so bleiben werde; wir unternahmen Verschiedenes, wir dachten auf Mehreres für die Zukunft; Weber wohnte den Sommer über in einem Garten der Antonstadt, ich besuchte ihn fast täglich. Wenn er etwas vom Freischützen oder eins meiner andern Lieder komponiert hatte, z.B. das Brautjungferlied, Kaspars Freveleien, das Jägerchor etc., so beschied er mich zu sich.<sup>10</sup>

Trudno o bardziej konkretny przykład funkcjonowania romantycznego dzieła-procesu niż ten, który tutaj przywołano; trudno też o wyrazistsze ujęcie ścisłej relacji między ową procesualnością a swoiście nieciągłą strukturą operowego dzieła.

O ile wciąż nie dysponujemy pewnymi, wykraczającymi poza poziom hipotez danymi co do tego, w jakiej formie do piszącego w Kownie i Wilnie Mickiewicza dotarły już w roku 1821 dwa fragmenty opery, które stały się podstawą jego wiersza, w wypadku tworzącego w Paryżu Gautiera mamy do czynienia z sytuacją odwrotną – choć pewnym sensie naświetlającą i ten pierwszy przypadek. Pierwsze wiadomości oraz wyobrażenia o muzyce Webera docierają do francuskiej stolicy najpóźniej od 2 maja roku 1822, czyli ponad dwa lata przed premierą, a w maju roku 1823 paryski wydawca Lafillée ogłasza już edycję utworu określonego jako *Cavatine de l'opéra „Der Feitscheitz”* (sic!), zalecając ją w szczególności pensjonarkom i młodym paniom, z uwagi na ich wartość sentymentalną<sup>11</sup>. Ta i wiele innych podobnych inicjatyw prasowo-wydawniczych z lat 1822–1824 sprawia, że już w pierwszym komentarzu premiery paryskiej pastiszu Castil-Blaze’a o weberowskim *Robin Hoodzie*, opublikowanym w „Journal des Débats” z 1 grudnia 1824 roku, podkreślano, iż utwór jest właściwie dość dobrze znany wielu amatorom muzyki, którzy mieli okazję wypróbować go na własnych fortepianach<sup>12</sup>. I w tym wypadku nie trzeba zatem było czekać na premierę, by zapoznać się z dziełem muzyka; w latach 40., kiedy Gautier publikuje swoje opowiadania oraz pierwsze krytyki *Wolnego strzelca*,

<sup>9</sup> Zob. M. Sokalska, dz. cyt., s. 130.

<sup>10</sup> F. Kind, *Der Freischütz. Volks-Oper in drei Aufzügen*, Göschen, Leipzig 1843.

<sup>11</sup> Zob. J. G. Prod’homme, *The Works of Weber in France (1824–1926)*, „Musical Quarterly” 1928, vol. 14, nr 3, s. 368.

<sup>12</sup> Zob. tamże, s. 370.

ma już wszakże do dyspozycji niezliczoną liczbę źródeł, do których może się odwołać, kształtując swoje wyobrażenie o *Freischütz* – poczynając od dwóch kolejnych inscenizacji, które kilka lat po premierze *kastilblazady* w Odeonie prezentował Théâtre Italien (1829–1831 oraz 23 kwietnia 1842), po niezliczoną liczbę prasowych komentarzy i analiz im towarzyszących. Nieprzypadkowo może w centrum opowiadania *Le Club des Hachichins* cytuje zatem Gautier tę samą arię Agaty, której tytuł pojawia się już w pierwszych latach recepcji paryskiej Webera na liście najbardziej znanych *kawałków* z *Freischütza*.

Tego ostatniego określenia nie wprowadzam przypadkowo; niezależnie od swoich prozaicznych i „niskich” konotacji stanowi ono dokładny przekład niemieckiego określenia *stück* (i jego francuskiego odpowiednika: *morceau*), którego używa się w epoce premiery *Wolnego strzelca* dla nazwania samodzielnych stosunkowo arii, chórów czy ansambli składających się na dzieło operowe. Stosuje je choćby E. T. A. Hoffmann – nie tylko w tytule swoich *Fantasiestücke*, inspirowanych skądinąd po części operowym wzorcem, lecz i w przypisywanych mu recenzjach *Freischütza*, wydanych tuż po berlińskiej premierze w kolejnych numerach czasopisma *Vossische Zeitung* z czerwca i lipca 1821 roku<sup>13</sup>. To właśnie *kawałki* z Webera – zwłaszcza owe spopularyzowane później w całej Europie chóry i arie – uzyskują najwyższą pochwałę krytyka, co w jego ujęciu wiąże się po części z faktem, że właśnie w tych komponentach libretta ujawniły się też mocne strony lirycznego talentu Friedricha Kinda – słabego dramaturga, lecz dobrego stylisty, a przede wszystkim znakomitego wersyfikatora. W istocie, jeśli *Freischütz* spotykał się od czasu premiery z jakimikolwiek zarzutami, należała do nich głównie stereotypowość postaci (jednoznacznie dobra i jasna Agathe, jednoznaczny „czarny charakter” Kaspar, banalny i uległy Max) oraz owa słaba dramaturgia (nieczytelny wątek konkurencji obu myśliwych o rękę Agathe, rozwlekłe zakończenie z postacią pustelnika objawiającą się jak *Deus ex machina*, by zapewnić miłosnej historii Agathe i Maxa nieoczekiwany *happy end*). Owa słabość dramaturgiczna najwyraźniej nie stanowiła jednak przeszkody na drodze sukcesu *romantycznej opery*. Sam Hoffmann (jeśli rzeczywiście uznać go za autora przywołanych recenzji) otwarcie daje wyraz zdziwieniu, iż zachwalane przezeń dzieło złożone jest z tak zróżnicowanych i niespójnych komponentów. W jego ujęciu łączy je ze sobą głównie tajemnicza atmosfera oraz wyczuwalny, konsekwentny zamysł autorski – czyli czynniki w istocie nieprzedstawialne i nieprzekładalne na kategorie czysto formalne; na tym ostatnim poziomie *Freischütz* zachowuje cechy bliskie włoskiej operze numerowej, w której centrum uwagi stanowią arie czy ansamble – *kawałki* na tyle samodzielne, iż niekiedy przesuwane z jednej opery do drugiej<sup>14</sup>.

<sup>13</sup> Zob. „Vossische Zeitung” z 21.06, 26.06, 28.06 i 07.07.1821.

<sup>14</sup> Jak to się dzieje choćby w wypadku *Lucii di Lammermoor* Donizettiego.

O ile sama struktura weberowskiego *singspielu* – wzmocniona atrakcyjnością poszczególnych *stücke* – sprzyjała zatem w dużym stopniu jego fragmentarycznej recepcji, *List z Berlina* Heinricha Heinego pisany niedługo po premierze, najwyraźniej sugeruje, iż popularność niektórych fragmentów weberowskiej opery stanowi także wynik szeregu innych czynników natury socjokulturowej. Przywołajmy dość obszerny fragment tego tekstu:

Haben Sie noch nicht Maria von Webers „Freischütz“ gehört? Nein? Unglücklicher Mann! Aber haben Sie nicht wenigstens aus dieser Oper das „Lied der Brautjungfern“ oder den „Jungfernkranz“ gehört? Nein? Glücklicher Mann!

Wenn Sie vom Hallischen nach dem Oranienburger Tore und vom Brandenburger nach dem Königstore, ja selbst wenn Sie vom Unterbaum nach dem Köpnicker Tore gehen, hören Sie jetzt immer und ewig dieselbe Melodie, das Lied aller Lieder: den „Jungfernkranz“. [...]

Wir winden dir den Jungfernkranz  
 Mit veilchenblauer Seide;  
 [...]

Bin ich mit noch so guter Laune des Morgens aufgestanden, so wird doch gleich alle meine Heiterkeit fortgeärgert, wenn schon früh die Schuljugend, den „Jungfernkranz“ zwitschernd, meinem Fenster vorbeizieht. Es dauert keine Stunde, und die Tochter meiner Wirtin steht auf mit ihrem „Jungfernkranz“. Ich höre meinen Barbier den „Jungfernkranz“ die Treppe heraufsingen. Die kleine Wäscherin kommt „mit Lavendel, Myrt' und Thymian“. So geht's fort. Mein Kopf dröhnt. Ich kann's nicht aushalten, eile aus dem Hause und werfe mich mit meinem Ärger in eine Droschke. Gut, daß ich durch das Rädergerassel nicht singen höre. Bei \*\*\*\*li steig ich ab. „Ist's Fräulein zu sprechen?“ Der Diener läuft. „Ja“. Die Türe fliegt auf. Die Holde sitzt am Pianoforte und empfängt mich mit einem süßen:

Wo bleibt der schmucke Freiermann,  
 Ich kann ihn kaum erwarten. –

„Sie singen wie ein Engel!“ ruf ich mit krampfhafter Freundlichkeit. „Ich will noch einmal von vorne anfangen“, lispelt die Gütige, und sie windet wieder ihren „Jungfernkranz“ und windet und windet, bis ich selbst vor unsäglichen Qualen wie ein Wurm mich winde, bis ich vor Seelenangs ausrufe: Hilf, Samiel!<sup>15</sup>

<sup>15</sup> H. Heine, *Briefe aus Berlin. Zweiter Brief* [w:] tegoż, *Werke und Briefe*, red. G. Erler, Aufbau-Verlag, Berlin–Weimar 1980, t. VIII: Briefe (1815–1838), s. 512–513 (przekł. pol.: *Nie słyszał Pan jeszcze „Freischütza” Marii von Webera? Nie? Nieszczęśliwy człowieku! I nie słyszał Pan chociaż „Pieśni družek” albo „Dziewiczego wianka” z tej opery? Nie? Szczęśliwy człowieku! / Kiedy Pan idzie od Halskiej do Oranienburskiej Bramy, od Brandenburskiej do Królewskiej, a nawet od Unterbaum do Köpnicker Tor, słyszy Pan teraz wciąż i wiecznie tę samą melodię, pieśń nad pieśniami: „Dziewiczy wianek”. [...] Splatamy ci dziewiczy wianek / Z fiołkowego jedwabiu [...] Nawet gdy wstaję rano w dobrym jeszcze humorze, oto wkrótce cała moja wesołość ustępuje w gniewie, gdy od świtu przed moim oknem ciągnie młodzież szkolna świergocząc „Dziewiczy wianek”. Nie mija nawet godzina, gdy córka mojej gospodyni wstaje ze swoim „Dziewiczym wiankiem”. Słyszę mego cyrulika wchodzącego po schodach z „Dziewiczym wiankiem” na ustach.*

Co jest przedmiotem analizy dokonanej przez Heinego? Z pewnością nie sam *Freischütz* – o tym uprzedzono czytelnika już w pierwszym akapicie. W centrum uwagi znalazł się tutaj, ujęty w konwencji satyrycznej, fenomen popularyzacji jednego z słynnych „numerów” opery – potraktowany jako osobne i niezależne od ram samej opery zjawisko społeczne, w obrębie którego utwór zyskuje własny, równie autonomiczny sposób funkcjonowania. Tym, na co Heine w pierwszym rzędzie zwraca uwagę, jest znajomość tego komponentu repertuaru operowego wśród przedstawicieli niższych warstw społecznych mieszkańców stolicy: o wieńcu śpiewa praczka, cyrulik i dorożkarz, a zatem – w ujęciu poety – Każdy. Ta popularyzacja posiada swoją cenę: nie wydaje się, by utwór zachował dla jego wykonawców jakiegokolwiek ślady swoich dwuznacznych konotacji, jakie posiada w obrębie opery Webera, gdzie jego idylliczne obrazowanie pozostaje w niepokojącym napięciu względem kontekstu: przy jego akompaniamencie Agathe otrzymuje w III akcie wieniec żałobny zamiast ślubnego, co zdaje się zwiastować tragiczny finał dzieła. Czy ten właśnie rozstrzał między znaczeniem utworu w jego oryginalnym kontekście a banalnością „przeboju”, w jaki zmienia go popularny obieg, stanowi ukryte źródło cierpień pierwszoosobowego narratora i zarazem bohatera przywołanej sceny? Dodajmy, iż z punktu widzenia przystawalności pieśni do operowego oryginału, sposób jej funkcjonowania w drobnomieszczańskim salonie – czyli w środowisku, z którym tenże podmiot zdaje się do pewnego stopnia identyfikować, nie wydaje się zasadniczo odbiegać od tego, jaki zaobserwować można na kuchennych schodach; można nawet powiedzieć, że jej autonomizacja posuwa się dalej, skoro utwór staje się tutaj narzędziem miłosnego flirtu.

Czy trzeba stąd wnioskować, że ceną demokratyzacji kultury – bo to właśnie zjawisko Heine niewątpliwie tutaj obserwuje i analizuje – jest konieczna fragmentacja jej form oraz związana z nią, a krytykowana przez autora *Brief aus Berlin*, banalizacja jej przekazu? Rzecz wydaje się bardziej złożona. Prawdą jest, że opisany proces zdaje się prowadzić do powstania sytuacji, w której pieśń o wieńcu jest na ustach wszystkich – i że powstały w ten sposób demokratyczny chór jej wykonawców brzmi nieco dwuznacznie, jako że u źródeł jego powstania stoi konieczna „niewierność” dziełu oryginalnemu, nie przypadkiem zapewne powiązana pod piórem Heinego z symboliczną sytuacją rozproszenia. Zauważmy wszakże, że pokusom weberowskiego demona nie umyka i sam

---

*Mała praczka przychodzi „z lawendą, mirtem i tymiankiem”. Odchodzi. W głowie mi dudni. Nie mogę tego wytrzymać; umykam z domu, wpadam do dorożki. Dobrze, że przez turkot kół nie słyszę śpiewania. Przy \*\*\*li wysiadam. „Czy można rozmawiać z panienką?”. Służący biegnie. „Tak”. Drzwi się otwierają. Luba siedzi przy pianoforte i przyjmuje mnie ze słodkim „Gdzie został piękny zalotnik, / Nie mogę się na niego doczekać!” // „Śpiewa Pani jak anioł!”, wołam z konwulsyjną uprzejmością. „Chcę zaśpiewać jeszcze raz!”, szepce łaskawa, i splata znowu swój „Dziewiczy wianek”, i splata i splata, aż sam zwijam się w niewypowiedzianych męczarniach jak robak, aż wołam w trwodze ducha: „Pomocy, Samielu!”. A.W.).*



pierwszoosobowy narrator *Listu* – bowiem jedyną jego bronią przeciw obsesyjnej wszechobecności znieawidzonej piosenki okazuje się i dla niego spopularyzowany już fragment libretta. Jak zaznacza sam narrator, cytowane przezeń wezwanie *Hilf, Samiel!* – wypowiedziane w operze przez Kaspara wołającego o pomoc złego ducha – należy do najbardziej popularnych cytatów z *Freischütza*, równie rozpowszechnionych w kulturze muzycznej Berlina w roku 1822, jak nieszczęsna piosenka o dziewiczym wianku.

W istocie Heine zdaje się być świadom, że sam akt pisania o *Freischützu* – podobnie zresztą, jak pisanie o jakimkolwiek innym dziele – zakłada udział w swoistej zdradzie oryginału, koniecznej i nieodłącznie towarzyszącej nie tylko praktyce przekładu, lecz wpisanej także w każdy akt tekstowej transpozycji. Podejmując się udziału w tej z zasady nieczystej grze, ujawnia on jednocześnie dwuznaczny, bo kreacyjny i nieprzezroczysty charakter wszystkich uczestniczących w niej aktorów i mediów. Należą do nich ci, którzy wykonują fragment-piosenkę, świadomie lub nieświadomie wyzyskując ją dla swoich celów. Należy do nich także krytyk, który podejmuje się werbalnego komentarza, czyli transpozycji dzieła, by uczynić je dostępniejszym szerszej publiczności. Należy do nich wreszcie czasopismo, którego misją już w Wieku Świeła staje się kształtowanie krytycznej myśli wśród tejże publiczności<sup>16</sup> – a pośrednio, budowanie tego, co Jürgen Habermas określa jako opinię publiczną<sup>17</sup>. Niezależnie od problematycznych czy etycznie dwuznacznych implikacji podobnie rozumianego procesu popularyzacji dzieła, którym nie przypadkiem patronuje niepokojący demon Samiel, Heinrich Heine zakłada, że społeczno-ideologiczne efekty tegoż procesu pozostają warte swojej ceny.

## MEDIA FRAGMENTACJI OPERY

W tym punkcie dochodzimy do kluczowego zagadnienia, jakim jest związek między obserwowanym przez nas, fragmentarycznym wymiarem samej opery i wzrostem znaczenia rozmaitych form jej fragmentarycznej recepcji oraz dokonującymi się od wieku XVIII procesami postępującej mediacji zjawisk kulturowych<sup>18</sup>. Wymieniliśmy wyżej trzy wybrane instancje, za pośrednictwem których dochodzić może do komunikacji między dziełem operowym a jego odbiorcą: wykonawcę (zwykle wokalistę), który w profesjonalny lub amatorski sposób przekazuje potencjalnym słuchaczom fragmenty opery, krytyka, który uczestniczy w kształtowaniu wyobrażenia słuchacza o operze, wreszcie czasopismo,

<sup>16</sup> Zob. W. Faulstich, *Die bürgerliche Mediengesellschaft (1700–1830)*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2002, s. 229 oraz 231–236.

<sup>17</sup> Zob. J. Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Berlin 1971.

<sup>18</sup> Zob. W. Faulstich, dz. cyt.

które udostępnia słuchaczowi zarówno artykuły krytyczne, jak i najbardziej cenione fragmenty opery – zwykle w formie tekstów, rzadziej z dołączonymi partyturami melodii z wyciągiem fortepianowym. O tym, jakie znaczenie może zyskać dla XIX-wiecznego kompozytora adekwatność między dziełem a jego wykonaniem przez wokalistów, można się przekonać, śledząc pisma krytyczne Hectora Berlioz, chętnie określającego śpiewaków mianem kryminalistów i morderców winnych śmierci największych operowych arcydzieł, a pośrednio – także ich autorów<sup>19</sup>. Z naszego punktu widzenia kwestia ta pozostaje drugorzędna, choć warto zaznaczyć, że podobne, obsesyjne dążenie do identyfikacji utworu z jego realizacją wiele mówi zarówno o potrzebie kontroli kompozytorów romantycznych nad ich własną twórczością, jak również o zachwianiu teźże kontroli wskutek znacznego poszerzenia ilościowego i jakościowego *spectrum* ich wykonań.

W jakim sensie mediacja krytyka może się wiązać z fragmentaryczną recepcją dzieła operowego? Przyjrzyjmy się temu bliżej, sięgając po felietony krytyczne poświęcone *Freischützowi*, autorstwa Heinricha Heinego i Théophile’a Gautiera.

Tym, co łączy ten nurt aktywności pisarskiej obu autorów, jest fakt, iż znamionuje ją w większym stopniu talent pisarski niż muzyczna kompetencja – to zaś w obu przypadkach w szczególny sposób kierunkuje specyfikę ich komentarzy. Nie oznacza to bynajmniej, by dało się je traktować jako marginalne, czy skądinąd nietypowe na tle epoki: rozpoczęta w roku 1836 i trwająca aż do śmierci w roku 1871 współpraca Gautiera z czasopismami paryskimi, zawieszona jedynie na okres lat 1856–1863, zaowocowała liczbą 2565 felietonów poświęconych muzyce<sup>20</sup>. Oznacza to natomiast, iż stosunkowo niski poziom muzycznych kompetencji ich autorów skłania ich do stosowania szeregu zabiegów pozwalających im czynić tę przypadłość mniej uchwytną. W kwestiach wymagających użycia ściślejszego słownictwa obaj korzystają zatem z komentarzy innych, profesjonalnie bardziej wyspecjalizowanych krytyków. W cytowanym *Liście z Berlina* Heine opiera się na pierwszych recenzjach *Freischütza* publikowanych przez Gubitza w czasopiśmie „Gesellschaftler”, z którym w tym okresie najintensywniej współpracował, wydając w nim kolejne fragmenty swoich cykli poetyckich. Gautier, mając już w latach 40. XIX w. do dyspozycji znacznie szerszy zestaw źródeł, sięgał najpewniej w szczególnym stopniu po teksty pisane piórem zaprzyjaźnionego Hectora Berlioz, jednego z pierwszych francuskich miłośników Webera. Skądinąd wiemy, że dostarczał on Gautierowi wielokrotnie profesjonalnych muzycznych komentarzy ułatwiających mu redagowanie własnych (tzn. sygnowanych nazwiskiem Gautiera) krytyk muzycznych – zwłaszcza tych, które Gautier publikował na temat jego własnej (tzn. Berlioz) muzyki<sup>21</sup>.

<sup>19</sup> Por. H. Berlioz, *Soirées de l’orchestre*, red. Léon Guichard, Gründ, Paris 1968, s. 95.

<sup>20</sup> Zob. F. Brunet, dz. cyt.

<sup>21</sup> Tamże.

Jakie były konsekwencje podobnych praktyk dla dziedzicznego i kształtowanego zarazem przez obu krytyków obrazu *Freischütz*? Po pierwsze, skłaniają one w pewnym stopniu do powielania ujęć stereotypowych, co dostrzegalne jest zwłaszcza w tekstach Theophile’a Gautiera. Tradycyjny schemat kompozycyjny sprawozdania ze spektaklu operowego obejmował skądinąd na tyle dużą liczbę komponentów (informacja o autorze, streszczenie fabuły, komentarz dotyczący dekoracji, inscenizacji, gry aktorskiej *etc.*), iż liczba uwag o muzycznej strukturze dzieła pozostawała tu stosunkowo niewielka<sup>22</sup> – gdy zaś było na nią miejsce, aktywizował w niej Gautier wzorzec prezentacji opery jako serii stosunkowo odrębnych „numerów”. Tu dominowały z kolei komentarze poświęcone tym, które publiczność skądinąd dobrze znała; dopiero w ich wyborze większą rolę grały indywidualne predylekcje krytyka. Na tej zasadzie wielokrotnie powraca w felietonach Gautiera nie tyle aria, ile temat Agathe, a także słynny motyw Samiela, w satyrycznej formie ewokowany w cytowanym wyżej tekście Heinego. Za przyczynę skłaniającą Gautiera do uważniejszego omawiania uwertury *Freischütz* Brunel uznaje fakt, iż stanowiła ona w jego epoce jeden z *kawałków* najczęściej grywanych przez orkiestrę konserwatorium – choć trudno się oprzeć wrażeniu, że opis jej metafizycznego wymiaru więcej jeszcze zawdzięcza lekturze opowiadania *Don Juan* E. T. A. Hoffmanna, inspiratora pierwszych opowiadań fantastycznych pisarza.

Z drugiej strony, późniejsze zwłaszcza artykuły Gautiera ujawniają w coraz większym stopniu siłę oddziaływania na jego wyobraźnię scen „grozy” z II aktu opery Webera, związanych z motywem paktu z diabłem – co również, choć w odmienny sposób, sprzyja koncentracji uwagi krytyka na jednym z komponentów opery, ujmowanym jako jej *pars pro toto*. Na tej zasadzie w „Journal Officiel” z 30 maja 1870 można przeczytać, co następuje:

A l’appel de son cor, vous vous enfoncez dans la forêt magique [...] ou chevauche la chasse infernale quand les dernières rougeurs du soir scintillent en s’éteignant derrière l’enchevêtrement des arbres sombres. On entend autour de soi des chuchotements ironiques, des soupirs vagues, des rires étranges, des bruits sans cause apparente, et comme le frémissement de la vie universelle.<sup>23</sup>

Przywołane tu wyobrażenie, inspirowane zresztą tyleż muzyką co wizualnym wymiarem spektaklu, traktuje Gautier w dużej mierze syntezę i istotę dzieła

<sup>22</sup> W pierwszym artykule Gautiera o *Wolnym strzelcu* sprowadzała się ona do zdawkowego zdania: *hardiesse, mélodie, passion, franchise, énergie, tout y est*. T. Gautier, „La Presse”, 15.06.1841 (przekł. pol.: *śmiałość, melodia, namiętność, szczerłość, energia – wszystko tu jest*. – A.W.).

<sup>23</sup> „Journal Officiel”, 30.05.1870 (przekł. pol.: *Na wołanie jego rogu, słuchacz pogrąża się w magicznym lesie [...] gdzie tętnią piekielne łowy, gdy tylko zaiskrzą ostatnie rumieńce wieczoru, dogasając za płataniną mrocznych drzew. Wokół siebie słyszy ironiczne szepty, nieuchwytnie westchnienia, dziwny śmiech, dźwięki nieznaney przyczyny, i jakby drżenie wszechobecnego życia*. – A.W.).

Webera. Fakt, iż kompozytor używa motywu zapowiadającego słynną scenę odlewania kul w Wilczym Jarze już w uwerturze opery niewątpliwie sprzyja podobnemu zabiegowi. Na podobnej zasadzie dla Heinego swoistą syntezę dzieła Webera stanowi *Jungfernkranz* – bowiem niezależnie od obserwowanego przezeń procesu dekontekstualizacji pieśni, jest ona nacechowana tą jakością, którą poeta najwyżej w operze kompozytora ceni: prostotą i prawdziwą ludowością, która – jak dowodzi jego komentarz – w istocie sprawdza się w społecznej praktyce<sup>24</sup>.

Tym, co w cytowanym wyżej artykule Gautiera winno wreszcie zwrócić naszą uwagę, jest fakt, że na tejsze zasadzie swoistego *pars pro toto* zdaje się opierać, w ujęciu pisarza, sama specyfika Weberowskiej muzyki: muzyki, która oddziałuje na wyobraźnię poprzez niedopowiedzenie, sugestię, ewokację nieposiadającą wyrazistego przełożenia na sferę reprezentacji czy też jednoznacznego umocowania w scenicznej rzeczywistości. I w tym punkcie Gautierowska estetyka muzyczna zbliża się do tej, którą rozpowszechnił w literaturze Hoffmann – tyle że Hoffmanowska sfera nieskończoności, do której romantyczna muzyka ma odsyłać, sytuuje się w czasoprzestrzeni nieporównanie bardziej odległej od materialnego świata niż ta, o której mowa w przywołanym fragmencie. Gautierowska sfera metafizyczna przenika w obręb rzeczywistości zmysłowej w sposób niemalże namacalny – przy czym muzyka daje częściowy wgląd w tę dziedzinę, dokonując swoistej, demonicznej transgresji własnego języka: przenikają przez nią *szepty*, *westchnienia* i *dziwaczne śmiechy*, których rozumienia nie gwarantują dodatkowo zastane kody odczytywania znaczeń, są one bowiem podszyte ironią bądź też powstają bez uchwytniej przyczyny. W tym sensie sama muzyczna warstwa dzieła Webera stanowi dla Gautiera fragment-ułomek większej całości, która dostępna jest poprzez słuch w stosunkowo większym stopniu niż za pośrednictwem jakiegokolwiek innego zmysłu.

Jeśli zastane konwencje, jak i innowacje w obrębie dyskursu krytycznego poświęconego *Wolnemu strzelcowi* mogły żywić się krytyką zastaną i jednocześnie w istotny sposób kształtować odbiór opery, odpowiada za to w dużej mierze XIX-wieczna ewolucja jednego z najbardziej aktywnych ówczesnych mediów, jakim jest czasopismo. To dzięki niemu – jak nigdy dotąd – oglądanego po raz pierwszy spektaklu nie ogląda się w sposób neutralny, lecz zapośredniczony czytaniem uprzednio sprawozdaniem czy recenzją. Dzięki niemu można nawet dyskutować o tymże spektaklu, nie obejrzawszy go wcale. Dzięki niemu wreszcie – i tej kwestii przyjrzymy się teraz bliżej – można było zapoznać się z fragmentami tekstów czy muzyki z nowego dzieła operowego, zanim się je zobaczyło. A nawet: zanim dzieło w ogóle powstało... Taka jest w każdym razie niezwykła geneza inspirowanej nieistniejącym jeszcze *Freischützem* Mickiewicza *Pieśni strzelca* – powstałej, jak przypuszczamy, z inspiracji fragmen-

<sup>24</sup> Zob. H. Wehrmann, dz. cyt., s. 86.

tami opery wydanymi jeszcze przed berlińską premierą w jednym z dostępnych w środowisku filomatów, niemieckojęzycznych almanachów.

Aby podobne zjawisko mogło mieć miejsce, potrzeba było zbiegu szczególnych okoliczności, z których każda posiada niebagatelne znaczenie dla zrozumienia interesującego nas zjawiska. Potrzeba było, po pierwsze, trwającej przez wiele dekad wieku XVIII, niezwykle intensywnej ekspansji technologii reprodukcji tekstów, która pozwoliła nowemu medium, jakim było wówczas czasopismo, nie tylko powstać i w nieoczekiwanym stopniu rozwinąć się na terytoriach niemieckojęzycznych *Länder*, lecz także – stać się tutaj u progu wieku XIX głównym nośnikiem obiegu tekstów<sup>25</sup>. Po drugie, podobny fenomen nie mógłby mieć miejsca, gdyby wielowiekowa tradycja niemiecka nie przypisywała muzyce owej szczególnej rangi, która uczyniła ją nieodłącznym komponentem publikowanych już w epoce Oświecenia almanachów. Przywołajmy tu kilka przykładów: „Göttinger Musenalmanach” publikuje w każdym ze swoich numerów od dwóch do dziesięciu kompozycji; w almanachu Voßa w latach 1776–1798 ukazuje się m.in. dwadzieścia dwie pieśni J. F. Reicharda oraz czterdzieści dziewięć J. A. P. Schulza; redaktor stuttgartarckiego „Taschenbuch für Freunde des Gesanges” Johann Christian Rüdiger wydaje w 1795 roku osobny tom periodyku zawierający wyłącznie partytury do publikowanych w swoim czasopiśmie wierszy Claudiusa, Schillera i Goethego<sup>26</sup>; w roku 1796 w berlińskim wydawnictwie Ungera ukazuje się nawet „Musikalisches Almanach”, proponujący odbiorcy cykl dwunastu pieśni. Wreszcie decydującym czynnikiem stała się fascynacja filomatów niemiecką literaturą, nieprzypadkowo sprzymierzona z ich zainteresowaniem pieśnią burszowską i biesiadną oraz znajdującą swoje zaplecze w długowiecznej tradycji obecności kultury i języka niemieckiego na terytorium Wilna. Znalazła ona swoje oczywiste przełożenie w skutecznym kolportażu do litewskiej stolicy podobnych wydawnictw, traktowanych wówczas jako główne źródła dostępu do współczesnych tekstów literackich. Choć nie znamy szczegółowo zakresu sprowadzanego korpusu, *Pieśń strzelca* stanowi wyrazisty dowód ich oddziaływania na kształt pierwiosnków polskiej literatury romantycznej.

Dlaczego wiązać ów międzynarodowy obieg czasopiśmienniczy z fenomenem fragmentacji opery? Przede wszystkim z tego względu, iż czasopiśmiennicze medium dokonało w interesującej nas epoce swoistej, cichej rewolucji w dziedzinie statusu tego, co zwykło się określać jako *publicatio princeps*. Jest ono bowiem nie tylko narzędziem upowszechnienia dzieła istniejącego: stanowi także środek *quasi*-reklamowej zapowiedzi utworu, który w pełnej formie

<sup>25</sup> Zob. W. Faulstich, dz. cyt.

<sup>26</sup> Por. H. W. Schwab, *Musikbeilagen in Almanachen und Taschenbücher* [w tomie:] *Almanach- und Taschenbuchkultur des 18. und 19. Jahrhunderts*, red. York-Gothart Mix, Harrassowitz Verlag, Wiesbaden 1996, s. 167–170; por. na ten temat także m.in. M. Lanckorońska, A. Rümman, *Geschichte der deutschen Taschenbücher und Almanache aus der klassisch-romantischen Zeit*, Heimeran, München 1954.

dostępny ma być czytelnikom jako wydawnictwo zwarte; bywa medium swościę próbnym, pozwalającym sondować pierwsze reakcje odbiorców na tekst; czy wreszcie nośnikiem wyznaczającym nowy, czasem nieostateczny, lecz wart pierwszej prezentacji etap kreacji, sytuujący się między momentem tworzenia a definitywnym ukończeniem dzieła.

O ile almanachu zawierającego te fragmenty Weberowskiej opery, po które sięgnął Mickiewicz, wciąż nie udało się odnaleźć – bowiem wbrew przekonaniu Stefani Skwarczyńskiej, nie jest nim *Beckers Taschenbuch zum geselligen Vergnügen* na rok 1821<sup>27</sup> – o tyle *Jungfernkranz*, którego karierę wkrótce tak barwnie opisał Heine, istotnie ukazał się za sprawą Friedricha Kinda w numerze tegoż czasopisma na rok 1818. Dodajmy: z adnotacją, iż stanowi fragment opery *Freischütz* znanego już wtedy Carla Marii von Webera, choć sama opera istniała wówczas dopiero w formie niekoniecznie kompletnego rękopisu. Na podobnych zasadach swoje cykle poetyckie, *Poetische Ausstellungen* czy *Drei und dreißig Gedichte*, publikował w następujących po sobie numerach czasopisma „Gesellschafter” Heinrich Heine, zanim preredagowywał je w kolejne książki swojej *Księgi pieśni*. Nietrudno zgadnąć, jak zasadnicze znaczenie posiadać mogła podobna przemiana statusu publikacji dla romantycznego sposobu pojmowania relacji między dynamiką kreacji a jej końcowym efektem. Czyż nie ujawniała ona w sposób bardziej niż kiedykolwiek wyrazisty, iż granice między procesem twórczym a dziełem są płynne, zaś wydany fragment odbija i zapowiada całość, mieszcząc w sobie, jak ziarno, jego najistotniejsze komponenty?

W tym sensie można powiedzieć, że specyfika rozwijającej się w kolejnych etapach, publikowanej w kolejnych częściach, choć nigdy ostatecznie nieukończonych redakcji Mickiewiczowskich *Dziadów*, znajduje szczególnie wyraziste lustro właśnie w owym odwołaniu do równie nieukończonych, lecz już zapowiadanej w kolejnych publikowanych przez almanachy fragmentach opery Webera, o chwiejnym, niewyrazistym strzelcu Maxie i czyhających na niego demonicznych pokusach. Trudno przesądzać, czy Mickiewicz świadomie odwołał się w *Pieśni strzelca* do fragmentów dzieła istniejącego jeszcze w formie swoiście otwartej; poeta nie mógł także przypuszczać, iż arie i chóry Webera w tak niedługim czasie zyskają w Europie status swoistych *pars pro toto* Weberowskiej opery romantycznej. Pozostaje faktem, że zachowując w edycji utworu z roku 1838 przypis odsyłający jego czytelnika do *Freischütza*<sup>28</sup>, sygnował pracę czasu jako zgodną z własnymi intencjami – co więcej zaś, przydawał owemu usamodzielnionemu z biegiem czasu fragmentowi własnego dramatu – opatrzonemu nowym tytułem: *Chór strzelców* – status potencjalnie analogiczny do tego, jaki zyskały w tymże międzyczasie chóry z *Wolnego strzelca* w europejskim obiegu kulturowym.

<sup>27</sup> Zob. S. Skwarczyńska, dz. cyt.

<sup>28</sup> Zob. W. Dynak, dz. cyt., s. 50.

## OD FRAGMENTACJI OPERY DO MUZYCZNEJ STRUKTURYZACJI LITERATURY

Choć przywołane wyżej czynniki mają niewątpliwie swój istotny udział w kształtowaniu paradygmatu fragmentarycznego odbioru *Freischütz*, a pośrednio współkształtują one specyfikę literackich odwołań do opery Webera, kluczowym pozostaje dla nas pytanie, jakiego rodzaju estetyczno-poetologiczne konsekwencje zdołali z tegoż faktu wyprowadzić trzej interesujący nas tutaj autorzy. Innymi słowy: w jaki sposób tak ukierunkowany odbiór dzieła Webera, noszący już w sobie komponent twórczy, pozwolił im określić kształt ich własnych dzieł.

Przyjrzyjmy się najpierw temu, w jaki sposób funkcjonuje w obrębie *Dziadów części I* Mickiewiczowska *Pieśń strzelca*. W literaturze przedmiotu zwracano wielokrotnie uwagę na fenomen swoistej nieprzystawalności między dynamiczną, radosną pieśnią myśliwską głoszącą pochwałę życia myśliwskiego oraz wewnętrznym zagubieniem Gustawa, które dochodzi do głosu zaraz po niej. Zacytujmy tenże fragment:

Witajcież rycerza,  
Pagórki i niwy,  
Król lasów, pan zwierza,  
Niech żyje myśliwy!

Dalejże, dalejże, z tropu w trop,  
Z tropu w trop, dalejże, dalejże!  
Dalejże, dalejże, z tropu w trop,  
Z tropu w trop, hop, hop!

GUSTAW

Spolowałem piosenkę! Nie będą się gniewać  
Myśliwi, że do domu wracam bez zwierzyny.  
Jak tylko wrócę, zaraz muszę im zaśpiewać. –  
Lecz gdzież zaszedłem? nigdzie śladu ni drożyny.  
Hola! jak w kniei głucho – ni trąby, ni strzału.  
Zbłądziłem – otóż skutek wieszczego zapału!  
[...]  
A ja... czemuż nie jestem jak oni?  
Wyjechaliśmy razem – cóż mię w pole goni?  
Ach, nie zabawy ścigam – uciekam od nudy;  
Nie rozkosze myśliwskie lubię – ale trudy.<sup>29</sup>

Zgodnie z najbardziej aktualnymi ustaleniami badaczy, za operowe źródło pieśni pisanej „na melodię Webera” uznać trzeba – z uwagi na strukturę wersy-

<sup>29</sup> A. Mickiewicz, *Utwory wybrane*, Czytelnik, Warszawa 1957, t. III.

fikacyjną i charakter – Chór Strzelców z I aktu *Wolnego strzelca*, a z uwagi na pierwszoosobową formę podawczą, arię Maxa. Co do dostrzegalnej rozbieżności między nastrojem piosenki a zarysowanym dalej wewnętrznym zagubieniem Gustawa, traktowano ją natomiast zwykle jako efekt przypadkowy i ewentualny dowód na to, że „muzyczna wstawka”, niezbyt spójnie łącząca się z kontekstem, została przepisana w obręb nieukończonego tekstu *Dziadów części I* w sposób nieco prowizoryczny. Podobną tezę trudno jednak utrzymać, jeśli wyprowadzi się dalej idące konsekwencje z Mickiewiczowskiego odwołania do operowego wzorca.

Przypomnijmy: jak zauważyliśmy już uprzednio, istotnym efektem fragmentarycznego odbioru opery, na który zwrócił uwagę zwłaszcza Heinrich Heine w swojej analizie odbioru *Jungfernkranz*, było swoiste rozsuniecie między intencjonalnością „numeru” wykonanego jako osobny utwór a jego funkcjonalizacją w obrębie opery. W istocie rozsuniecie to jest wszakże w dużym stopniu projektowane przez samego Webera. Żaden z czysto muzycznych ani tekstowych aspektów tej ostatniej pieśni, wykonywanej przez drużki w III akcie jego opery, nie wskazuje na to, iż wianek stać się może symbolem nieszczęścia. Co więcej, nieszczęście to zostaje ostatecznie odsunięte w cień w ostatniej scenie opery, co przywraca utworowi wiarygodność. Intencjonalność zabiegu zastosowanego przez kompozytora polega zatem na stworzeniu efektu dystansu między tym, co mówi piosenka, a kontrastującą z nią sytuacją dramatyczną, w której zostaje ona wykonana. Podobny zabieg stosuje Weber nie tylko w tym jednym wypadku: znajdziemy go także w I akcie opery, gdzie radosny śpiew *Chóru strzelców* skonfrontowany jest z wewnętrznymi udrękami Maxa, związanymi z jego kolejnym strzeleckim niepowodzeniem, jak również w akcie III, gdzie nastrój kolejnego chóru kontrastuje z kolei rażąco z niepokojami Agathe o los duszy Maxa.

Trudno dowieść, że w *Dziadów części I* Mickiewicz przejmuje ten szekspirowski źródłowo zabieg bezpośrednio od Webera – pozostaje jednak faktem, iż w tym kontekście dystans między piosenką śpiewaną przez strzelca a wewnętrznym stanem Gustawa trudno uznać za przypadkowy. Napięcie między tymi dwiema wypowiedziami daje się czytać przeciwnie, jako nawiązujący do operowej poetyki sposób ukazania złożonej, niestabilnej sytuacji postaci, która w tej fazie pracy Mickiewicza nad dramatem znacząco przypomina Weberowskiego Maxa. Owa zbieżność nie jest bez znaczenia; w przedlistopadowych częściach poematu w polu uwagi poety pozostaje bowiem studium bohatera nieheroicznego, wewnętrźnie skłóconego, wydanego na pokusę, której z trudem umie sprostać – czyli postaci żywo przypominającej chwiejnego i podatnego wpływom strzelca Webera, który z powodu tychże cech charakteru interesował skądinąd także Théophile’a Gautiera<sup>30</sup>. Dodajmy, że ten rys centralnej postaci *Dziadów*

<sup>30</sup> Jako istotę słabą i wyalienowaną, totalnie manipulowaną przez siły wyższe, ukazuje tę postać J.-M. Brègue, *Les noces ambiguës de l'opéra et du fantastique*, „L'Avant-scène Opéra” 1988, nr 105/106, s. 12–13; podobnie ujmuje ją F. Brunet, dz. cyt., s. 266.



nie zanika całkowicie również w części drezdeńskiej, gdzie dusza Konrada z trudem wymyka się szatańskiej pokusie – zostaje uratowana, podobnie jak dusza Maxa, dzięki modlitwie kobiety (Agathe, Ewy) oraz cenionego przez wspólnotę duchownego (pustelnika, księdza Piotra).

W efekcie można powiedzieć, że wprowadzenie w obręb dramatu *spolowanej piosenki* o operowej proveniencji motywuje i usprawiedliwia powstanie w tekście swoistej niespójności, pęknięcia, które trudniej byłoby usprawiedliwić, rezygnując z intermedialnego odniesienia, i które odgrywa pewną rolę w kształtowaniu charakterystyki głównej postaci *Dziadów części I*. Co zawdzięcza mu ironizująca satyra uzyskana przez Heinricha Heinego w przytaczanym już i komentowanym *Brief aus Berlin*? Centralnym zabiegiem, który nadaje mu atrakcyjności, jest niewątpliwie wielokrotne, nękające samego pierwszoplanowego narratora powtórzenie tekstu chóru *Jungfernkranz*. Powtórzenie takie jest charakterystyczne dla rytualnej pieśni druzek, stanowi też integralną część jej struktury – posiada ona bowiem budowę stroficzną z powracającym wielokrotnie refrenem. Pod piórem Heinricha Heinego fragmenty tegoż tekstu zmieniają wszakże zasadniczo swoją funkcję, stając się motywem o kluczowym znaczeniu konstrukcyjnym, który strukturyzuje cały bieg narracji tego fragmentu *Listu*.

W jaki sposób motyw ten funkcjonuje – i czy w istocie mamy tutaj do czynienia z powtórzeniem? Przy bliższym przyjrzeniu się przywołanemu efektowi repetycji dostrzec można, że jest on w rzeczywistości pozorny. O ile tekst piosenki przywołany jest początkowo niemalże w całości, o tyle w kolejnych partiach tekstu cytowane są jedynie jego wybrane fragmenty, które uznać trzeba z tego względu nie jako powtórzenia, lecz jako jego warianty bądź wariacyjne przetworzenia początkowego tematu. Dobór każdego z nich bywa dodatkowo uzależniony od sytuacji w jakich jest wykonywany. Podobny zabieg z jednej strony różnicuje coraz bardziej znaczenia poszczególnych fragmentów tekstu pieśni, z drugiej zaś strony dynamizuje samą narrację, w obrębie której jest ona przywoływana.

W tym kontekście stereotypowe przekonanie o „amuzycznym” talencie autora *Buch der Lieder* wydaje się z trudem wytrzymywać próbę lektury – trudno bowiem nie widzieć w tym zabiegu dyskretnego i twórczo przetworzonego nawiązania do Weberowskiej techniki charakteryzowania postaci określonymi muzycznymi tematami czy motywami. Co więcej jednak, intermedialne odniesienie, na którego moralną dwuznaczność, jak widzieliśmy, Heine zwracał uwagę, ukazuje tutaj swoje najbardziej twórcze oblicze. Jeśli w demokratyzującej się kulturowo-społecznej rzeczywistości jego epoki proces fragmentacji i związanej z nią banalizacji czy stereotypizacji artystycznego przekazu może wydawać się problematyczny, a nawet nosić ślady demoniczne, demon twórczy Heinego ujawnia, iż właśnie z tychże fragmentów, rozproszonych i oderwanych od sensotwórczej całości, może powstać nowa narracja: ironiczna, niekiedy

cyniczna, lecz w inny sposób spójna – i co istotne, niezamykająca oczu na realia współczesności. O ile Weberowska ludowość niesie w sobie komponent nostalgii za światem, który nie został jeszcze dotknięty krytycznym spojrzeniem właściwym epoce nowoczesnej, o tyle tekst pieśni o wianku przepisany przez Heinricha Heinego, przekazywany z ust do ust na ulicach rozrastającej się XIX-wiecznej metropolii, traci nieuchronnie swoją niewinność – by zasilić w nowy sposób szczególną odmianę muzycznej prozy krytycznej, której ironia nie przypadkiem powołuje się na patronat Weberowskiego Samiela.

Oba przywołane wyżej przykłady wskazują zatem, w jaki sposób stosunkowo zautonomizowane *kawałki* opery Webera mogą stać się komponentem twórczego i nowatorskiego literackiego przetworzenia – przy okazji stanowiąc świadectwo szczególnej popularności i siły oddziaływania Weberowskich chóarów. Do tych ostatnich nawiązał również Théophile Gautier w swoim opowiadaniu *Le Club des hachichins*, choć aby dostrzec owo nawiązanie, konieczne jest najpierw wyjaśnienie znaczeń i funkcji odwołania Gautiera do innego, kluczowego fragmentu opery Webera, jakim jest aria Agathe. Motywacji jego przywołania trzeba upatrywać w tematyce tekstu; w centrum uwagi Gautiera znajduje się próba opisu doświadczenia narkotycznego, podjęta przez pierwszoosobowego, heterodiegetycznego narratora o wyrazistych cechach autobiograficznych. Podobny temat znajduje, rzecz jasna, bezpośrednio przełożenie na strukturę opowiadania; kolejnym etapom opisywanych halucynacji towarzyszy rozluźnienie rygorów logicznych i relacji przyczynowo-skutkowych oraz brak wyrazistego rozwoju narracji. W tym kontekście sytuuje się umieszczone w centralnym punkcie ewolucji tychże wizji – czyli w rozdziale VI – odniesienie do arii Agathe z *Freischütz*a, zagranej na fortepianie przez jedynego członka zgromadzenia niepoddanego działaniu haszyszu<sup>31</sup>. Temat jej arii wprowadza porządek w nieopanowany chaos ich wyobrażeń, jednocześnie zaś przygotowuje moment, w którym – wskutek swoistej metempsychozy – dusza Webera zostaje wcielona w ciało pierwszoosobowego narratora.

Moment ten, posiadający oczywisty wymiar metatekstowy, ma kluczowe znaczenie dla zrozumienia budowy opowiadania, sugeruje on bowiem odbiorcy, iż konstrukcja tekstu rządzi się zasadami w pewnym stopniu analogicznymi do tych, jakimi rządzi się *Wolny strzelec*. W jaki sposób należy to rozumieć? Jak można wnioskować z analiz krytycznych *Freischütz*a autorstwa samego Gautiera, dzieło to oparte jest na wyrazistej, binarnej opozycji między siłami dobra (Agathe) oraz demonicznymi mocami królującymi w Wilczym Jarze. Rzeczywiście, przywołanie tematu Agathe powoduje poskromienie *quasi*-demonicznych, narkotycznych wizji uczestników klubu, których erupcje w tym punkcie opowiadania osiągają punkt szczytowy – pełni więc funkcje analogiczne do tych, jakie

<sup>31</sup> Zob. T. Gautier, *Le Club des hachichins* [w:] tegoż, *Romans, contes et nouvelles*, Gallimard, Paris 2002, vol. I, s. 1016.

posiada ona w operze Webera, przywracając porządek moralny i metafizyczny rzeczywistości, która poddaje się pokusom ciemności.

Czy odwołanie w tekście do operowego fragmentu czy „numeru” oznacza jednak, iż zespół uruchomionych za jego pośrednictwem intermedialnych konotacji tekstu, ogranicza się wyłącznie do tego obszaru znaczeń i sensów, którego on sam jest nośnikiem? Jeśli fragment operowy, wykorzystany jako odniesienie intermedialne, miałby okazać się fragmentem romantycznym w pełnym znaczeniu tego słowa, winien on być potencjalnie zdolny do ewokowania całości, z której został „przeniesiony”. Opowiadanie Gautiera wskazuje wyraźnie, że ewokacja arii Agathe posiada w nim takie właśnie funkcje. Gdy poszerzyć nieco nasze spektrum oglądu na całe opowiadanie, można dostrzec, że w większości z rozdziałów pojawiają się dyskretnie, lecz wyraziste aluzje do komponentów dzieła operowego; co więcej, następstwo tychże aluzji odpowiada w ogólnym zarysie następstwu kilku węzłowych momentów *Wolnego strzelca*. Prześledźmy je po kolei. Przybyciu narratora do miejsca tajemnych praktyk klubu miłośników haszyszu towarzyszy szum deszczu przywodzący na myśl dźwięki symfonii (przypomnijmy: formy wywodzącej się z operowej uwertury). W rozdziale III z salonu dobiegają harmonijnie dźwięki chórów. Rozdziały IV i V zdominowane są nasilającymi się, frenetycznymi wybuchami śmiechu uczestników narkotycznego eksperymentu, które również przyrównane są kilkakrotnie do chórów – tym razem jednak dysonujących, co stanowi oczywistą aluzję do słynnych, nieco demonicznych drwin chóru strzelców wyśmiewających Maxa w I akcie *Wolnego strzelca* i zapowiadających scenę w Wilczym Jarze. W rozdziale VI chaos i frenezja zostają opanowane przez temat arii Agathe. Ostatnim „muzycznym” akcentem w obrębie opowiadania jest zagrana na koniec, rezurekcyjna sekwencja *Alleluja*, wzorem interwencji Weberowskiego pustelnika, zwiastująca szczęśliwy finał demoniczno-narkotycznej przygody.

Jak widać, muzyczne odniesienia, których odczytanie umożliwiała ewokacja fragmentu arii Agathe w VI rozdziale, tworzą rodzaj fantazmatycznej muzycznej konstrukcji, która objawia się odbiorcy, przenikając punktowo bieg narracji. Nie posiada ona w opowiadaniu Gautiera mocy podporządkowania sobie struktury opowiadania czy przebiegu zdarzeń – nie tego jednak pisarz zdaje się od Webera oczekiwać. Jak już wspomnieliśmy uprzednio, w swoich tekstach krytycznych Gautier pisał, iż muzyka kompozytora odsyła najskuteczniej do metafizycznego źródła rzeczy, zakrytego wszakże przed odbiorcą jego opery i dostępnego mu jedynie w tejże niepełnej formie. W tym sensie również ewokacje *Wolnego strzelca* w obrębie narracji jego opowiadania nie mogą czynić więcej niż uczynić są zdolne w operowym spektaklu, zapewniając odbiorcy punktowy, fragmentaryczny dostęp do metafizycznych zmagani postaci, przesłoniętych przez figury, reprezentacje i narracje, jakie budują słowa tekstu.

Być może w tym właśnie potencjale syntetycznego, punktowego ujawniania dźwiękiem przesłoniętych opowieścią i obrazem, metafizycznych dramatów –

także tych, które niesie w sobie nowe doświadczenie medialnej alienacji i związanego z nią rozproszenia – poszukiwać należy istotnych przyczyn literackiej kariery Weberowskich fragmentów.

*Aleksandra Wojda*

THE OPERA AS A FRAGMENT IN THE LITERARY RECEPTION  
OF CARL MARIA VON WEBER'S *DER FREISCHÜTZ*  
(ADAM MICKIEWICZ, HEINRICH HEINE, THÉOPHILE GAUTIER)

Summary

This article examines the influence of early 19th-century operatic culture on Romantic literature by focusing on the cultural, literary and transmedial (cross-genre) reception of one of the most popular works of the early Romantic opera, *Der Freischütz* by Carl Maria von Weber. More specifically, the analysis deals with that aspect of its influence which can be described as fragmentary reception. The article argues that examples of such fragmentary reception can be found in the works of Adam Mickiewicz, Heinrich Heine and Théophile Gautier. However, the central argument of this study is that the emergence of this type of trans-media links was, in a large measure, determined by a peculiar, fragmentary reception of operas. That model of reception had been popularized by a variety of trend-setting, opinion-making agents and institutions (the critics, the press), and enforced by mechanisms of socio-cultural and technological change (resulting in the broadening of the media landscape and the aesthetic sensibility of the general public). The article also claims that this reception model of the opera not only reinforced some structural elements of the operatic work itself but also prompted the writers to explore new ways of structuring their texts (a development encouraged by the upgrade of the fragment by the Romantic aesthetics). Thus early 19th-century socio-cultural and transmedial reception patterns of the opera can be seen as a spur to creativity and literary experimentation – a conclusion which casts doubt on the traditional view that it was a period when aesthetic idealism ruled supreme.