

„*Serc starania stracone*”
– szekspirowskie libretto W.H. Audena
i Ch. Kallmana

Kiedy w 1969 roku Wystan Hugh Auden i Chester Kallman postanowili stworzyć libretto na podstawie *Serc starań straconych* Williama Szekspira, wspólna praca nad tego rodzaju utworem nie była dla nich niczym nowym. Po raz pierwszy podjęli oni podobne wyzwanie ponad dwadzieścia lat wcześniej, w 1947 roku, pisząc we dwóch libretto do opery Igora Strawińskiego *Żywot rozpustnika* (*The Rake's Progress*), inspirowanej cyklem ośmiu rycin Williama Hogartha. Dla tego samego kompozytora stworzyli też jednoaktową, utrzymaną w konwencji siedemnastowiecznej maski ku czci bogini natury, *Delię* (*Delia, or, A Masque of Night*), która jednak nie została wystawiona. Ich wspólnym dziełem były także dwa libretta napisane dla poznanego podczas jednego z letnich pobytów w Ischii (gdzie obaj poeci spędzali wakacje, zanim Auden kupił dom w Kirchstetten w Austrii) Hansa Wenera Henzego: *Elegia dla młodych kochanków* (*Elegy for Young Lovers*) i, oparte na *Bachantkach* Eurypidesa, *Bassarydki* (*The Bassarids*). Wspólna praca pisarzy nie ograniczała się do twórczości oryginalnej – razem przetłumaczyli też na angielski libretta *Czarodziejskiego fletu* i *Don Giovanniego*.

Pomysł zaadaptowania tego właśnie utworu Stratfordczyka nie był efektem naglej inspiracji – już od mniej więcej 1964 roku Auden powtarzał przyjaciółom, że *Serc starania stracone* są jedyną sztuką Szekspira napisaną jak opera i dającą się łatwo przerobić na libretto w języku angielskim^[1]. Przeświadczenie to – choć z pewnością dyskusyjne – musiało być na tyle intrygujące, że Lincoln Kirstein, zaprzyjaźniony zarówno z poetą, jak i z kompozytorem Nicholasem Nabokovem, opowiedział temu ostatniemu o możliwości dokonania takiej adaptacji^[2].

[1] Por. E. Mendelson, *Introduction*, w: W.H. Auden i Ch. Kallman, *Libretti and Other Dramatic Writings by W.H. Auden 1939–1973*, ed. by E. Mendelson, Princeton 1993, s. XXX („The Complete Works of W.H. Auden”). Rozwinięcie części tego sądu można znaleźć w jednej z dwóch not, stanowiących komentarz autorów do własnego utworu. „Obaj od dawna uważamy, że *Serc starania stracone* są jedyną dobrą sztuką Szekspira, o przekształceniu której w libretto mógłby ośmielić się myśleć pisarz posługujący się językiem angielskim jako ojczystym. Z *Poskromienia złoŹniczy* powstał wprawdzie znakomity musical, a Vaughan

Williams zrobił operę z *Wesołych kumoszek w Windsorze*, ale są to najslabsze sztuki Szekspira. Włoski poeta mógłby stworzyć libretto z jednej z wielkich sztuk, takich jak *Makbet* czy *Otello*, ale poeta angielski nie ośmieliłby się przerabiać – jak musi to czynić librecista – ich wspaniałego mówionego wiersza” – pisali Auden i Kallman (*Love's Labour's Lost as a Libretto*, w: W.H. Auden i Ch. Kallman, *Libretti...*, s. 732). Wszystkie cytaty obcojęzyczne, jeśli nie zaznaczono inaczej, zostały przełożone przeze mnie – T.K.

[2] Przebieg współpracy obu poetów z Nabokovem oraz dzieje powstania tekstu opisują na podstawie

Nabokov znał Audena od 1943 roku, przez pewien czas po zakończeniu II wojny światowej przebywali ponadto razem w Niemczech, służąc w United States Strategic Bombing Survey, formacji zajmującej się badaniem skutków bombardowań miast niemieckich. Zaproponował też poecie (w 1963 roku) umuzyczenie *Morza i zwierciadła*, do czego jednak ostatecznie nie doszło, ponieważ Auden nie zgodził się na wykreślenie – zbyt dużej jego zdaniem – części tekstu. Kirstein zasugerował Nabokowowi, by wspólnie z Audenem podjął się pracy nad stworzeniem opery opartej na tekście Szekspira. 4 lutego 1969 roku doszło do spotkania, podczas którego obaj artyści wstępnie omówili zarys przedsięwzięcia i postanowili zwrócić się do przebywającego wówczas w Grecji Kallmana z pytaniem o chęć współpracy przy pisaniu libretta[3]. Chociaż przyjaciel Audena przystał bardzo chętnie na złożoną mu propozycję, praca nad samym tekstem zaczęła się dopiero po pewnym czasie – w maju obaj poeci korespondowali z Nabokovem, w połowie lipca kompozytor odwiedził ich w Kirchstetten, by osobiście ustalić z nimi szczegóły i przedyskutować zaproponowany przez nich zarys libretta. Dalsze dzieje powstawania tekstu znaczone są kolejnymi listami wysyłanymi z Austrii do Stanów Zjednoczonych, zawierającymi coraz to nowsze partie utworu. Według zapisu w kalendarzu Audena libretto zostało ukończone 30 września lub 1 października 1969.

Auden ceniał *Serc starania stracone*. Na długo przedtem, nim zaczął opowiadać przyjaciółom o podobieństwie do opery, które w tej sztuce dostrzegał, poświęcił jej jeden z cyklu wykładów o Szekspirze, jakie od października 1946 do maja 1947 wygłaszał co tydzień w nowojorskiej New School for Social Research. „*Serc starania stracone* nie są największą sztuką Szekspira, ale należą do jego najdoskonalszych dzieł”[4] – takim stwierdzeniem poeta rozpoczął zajęcia przeznaczone na omówienie tego dramatu. Prześledzenie najważniejszych wątków jego wykładu pozwala przyrzeć się dokładniej sposobowi, w jaki czytał on *Serc starania stracone*[5].

ustaleń Edwarda Mendelzona. E. Mendelson, *Love's Labour's Lost (komentarz edytorski)*, w: W.H. Auden i Ch. Kallman, *Libretti...*, s. 716–731). Nabokov podpisał umowę na skomponowanie muzyki z Deutsche Oper w Berlinie. Premiera opery miała się pierwotnie odbyć w 1971 na festiwalu w Edynburgu, została jednak przełożona. Doszło do niej dopiero 7 lutego 1973 w Théâtre de la Monnaie w Brukseli, podczas gościnnego występu Deutsche Oper w tym teatrze.

[3] Humphrey Carpenter pisze, że Kallman przeżywał nieco wcześniej bardzo trudne chwile związane z tragiczną śmiercią jego kochanka, który zginął w wypadku samochodowym, co spowodowało, że zaczął dużo pić. Auden – jak później opowiadał – postanowił szukać kompozytora, dla którego mogliby napisać libretto, żeby znaleźć zajęcie dla Kallmana. Nie było to ła-

two przedsięwzięcie. Dalsza współpraca z H.W. Henzem nie wchodziła w grę, gdyż tamten postanowił przez pewien czas odpocząć od opery, a ponadto Kallman nie akceptował jego poglądów politycznych. Inni kompozytorzy, z którymi Auden się spotkał (Tippett, Birtwhistle), także nie byli zainteresowani współpracą. Por. H. Carpenter, *W.H. Auden: A Biography*, Boston 1981, s. 427–428.

[4] W.H. Auden, *Lectures on Shakespeare*, reconstructed and ed. by A. Kirsch, Princeton 2000, s. 33 („W.H. Auden: Critical Editions”).

[5] Nie zachowały się żadne manuskrypty wykładów Audena o Szekspirze. Arthur Kirsch podjął się ich rekonstrukcji na podstawie (z pewnymi wyjątkami) notatek Alana Ansena – bardzo szczegółowych, zawierających miejscami wyodrębnione cudzysłowem

Słuchaczy mógł zapewne zdziwić nieco fakt, że określając główny temat sztuki, poeta nie wymienił miłości, położył natomiast nacisk na zdobywanie wiedzy oraz kulturę, które uznał za najważniejsze w tekście Szekspira. Wpisał tym samym błahą z pozoru historię nierozważnych mężczyzn, którzy nie dorośli do wypełnienia zadania, jakie sobie postawili, i skompromitowali się, umizgując się do przybyłej księżniczki francuskiej i jej dam dworu, w znacznie szerszy kontekst kulturowy i ukazał jednocześnie łączące się z ich perypetiami etyczno-społeczne konotacje.

Swój wykład zaczął Auden od przytoczenia fragmentu otwierającej sztukę kwestii Ferdynanda, w której król Nawarry informuje Berowne’a, Longaville’a i Dumaina o założeniu akademii i przypomina o postanowieniach wpisanych w statuty, którym zebrani przysięgli wierność:

Niech sława, którą ściga każdy z żywych,
 Żyje wyryta na naszych grobowcach
 Spiżowych, zdobiąc nas, przez śmierć obdartych.
 Wówczas, na przekór zachłanności Czasu
 Kupią nam nasze doczesne starania
 Cześć, którą stępi Czasu ostrą kosę
 I nas przemieni w dziedziców wieczności.
 Więc moi dzielni zdobywcy – gdyż nimi
 Jesteście, tocząc wojnę z uczuciami
 I wielką armią namiętności świata –
 Nasz nowy edykt pozostaje w mocy.
 Świat cały będzie podziwiał Nawarrę,
 A dwór nasz będzie małą akademią
 Sztuki istnienia, cichą i skupioną^[6].

Ferdynand deklaruje się tutaj wyraźnie jako filozof – jako ten, kto umiłował mądrość i chce się poświęcić bez reszty zgłębianiu „sztuki istnienia”. Komentując *Serc starania stracone*, Auden zwrócił szczególną uwagę na wiążący się z pragnieniem króla Nawarry kontekst platonizmu. Wymienił także neoplatoński humanizm jako jedną z czterech – obok dworskich obyczajów i miłości oraz eufuizmu – szeroko rozpowszechnionych w czasach Szekspira form kultury, o których mówi jego sztuka. Warto przypomnieć, że – obok zdobywania wiedzy – kultura stanowi według Audena jej główny temat. Poeta pojmował ją tu oczywiście szeroko, stąd też wymieniał elementy należące do różnych jej warstw – filozofii, konwencji społecznego współżycia czy poezji, a właściwie szczególnie stylu jej tworzenia. Każda z tych dziedzin znajduje jednak w sztuce swoich reprezentantów, każda zostaje też

przytoczenia słów wykładowcy – oraz zachowanych zapisków innych uczestników. Zajęcia Audena cieszyły się ogromną popularnością, sala była pełna, choć audytorium liczyło około 500 miejsc. Por. A. Kirsch, *Introduction*, w: W.H. Auden, *Lectures on Shakespeare*, s. IX–XI.

[6] W. Shakespeare, *Ucieszna i krotocwilna komedia zwana Serc starania stracone*, przeł. M. Słomczyński, posłowie J. Kydryński, Kraków 1984, s. 8. Dalsze przytoczenia lokalizowane będą w tekście głównym jako SSS, z podaniem numeru aktu, sceny i strony.

wraz z rozwojem akcji poddana różnym próbom. Wszystkie razem przenikają się jednocześnie na różnych płaszczyznach, oświetlając się wzajemnie.

Wykład Audena służyć miał przede wszystkim rozwinięciu kontekstów, wiążących się z wymienionymi przezeń na początku formami kultury. Najdłuższy komentarz poety związany był oczywiście z kontekstami ściśle filozoficznymi. Przytoczona mowa Ferdynanda wyraża wprost pragnienie osiągnięcia nieśmiertelności, dlatego też Auden zacytował swoim słuchaczom dwa fragmenty *Biesiady* Platona, w których Diotyma opisuje drabinę miłości, wiodącą do zrozumienia istoty samego piękna. Krótszy z odczytanych ustępów, podsumowujący jej wcześniejsze rozważania, brzmiał:

Oto poprawna droga miłosna, którą sam idziesz lub inny cię prowadzi: Zaczynasz – od tych rzeczy pięknych [jednostkowych przejawów piękna – dop.: T.K.] ku owemu pięknu zmierzając – stale iść w górę, niejako stopniami się posługując: od jednego do dwu, i od dwu do wszystkich pięknych ciał, i od pięknych ciał do pięknych przedsięwzięć, i od przedsięwzięć do pięknych nauk, aż od nauk dokonasz kroku do owej nauki, która nie o czym innym jest, jak o owym pięknie, i znasz na koniec samo to, co jest piękne[7].

Dochodzenie do wiedzy wiąże się więc ze stopniowym pokonywaniem kolejnych przeszkód, przechodzeniem poszczególnych etapów, wymaga poświęcenia i zaangażowania. Brak tych właśnie cech zauważał Auden u bohaterów Szekspira:

Proces, który opisuje Platon, to przechodzenie od jednostkowości do uniwersalności, od umiłowania jednego ziemskiego bytu do pasji niebiańskiego Erosa. Cztery mężczyźni w *Serc staraniach straconych*, odnosząc się do ścisłej doktryny platońskiej, chcą przejść tę drogę w jednej chwili, tym samym demonstrując brak pasji zdobywania wiedzy[8].

Chęć pokonania na skróty długiej drogi opisywanej przez Diotymę to podstawowy błąd króla i trzech jego dworzan. Aby dopełnić obraz neoplatońskiego pojmowania wiedzy i drogi do niej prowadzącej, Auden streścił też swym słuchaczom kosmologiczne koncepcje Marsilia Ficina i Giovanniego Pico della Mirandoli, próbujące łączyć wątki platońskie z mistycyzmem chrześcijańskim. Rozważania te odnosiły się do badanych przez renesansowych neoplatoników zależności pomiędzy strukturą wszechświata a mikrokosmosem ludzkiej duszy oraz do wyboru pomiędzy kontemplacją a życiem aktywnym.

Poeta starał się oddać sytuację bohaterów sztuki przez analogię z osobą, która deklaruje, że chce „być pisarzem”, zamiast wiedzieć, o czym – i w jaki sposób – chce pisać. Tym samym „skupia się na efekcie, a nie na procesie, za tym zaś kryje się brak zamiłowania i woli przejścia przez trudy ćwiczenia i studiów”[9].

[7] Platon, *Biesiada*, przeł. E. Zwolski, Kraków 1993, s. 167–168.

[8] W.H. Auden, *Lectures on Shakespeare*, s. 35.

[9] Ibidem, s. 37.

W swoim wykładzie Auden poruszył także zagadnienie dworskich manier oraz nakładających się na nie w sztuce Szekspira konwencji dworskiej miłości. Były one jednak dla poety istotne nie tylko ze względu na znaczenie historyczne, jako narzucający się przy interpretacji kontekst, który skłonił go do przywołania dwunastowiecznego traktatu *De arte honeste amandi* Andreasa Capellanus, kodyfikującego zasady średniowiecznej miłości dworskiej.

Większą wagę autor *Morza i zwierciadła* przywiązywał w ogóle do istnienia reguł i konwencji obcowania z innymi ludźmi. Stanowią one bowiem według Audena cechę charakterystyczną dla pierwszego z dwóch etapów kształtowania się międzyludzkich relacji:

Rodzimy się poważni i pozbawieni fałszu, potem zaś uczymy się ukrywać prawdziwe myśli i zachowywać swobodnie, poprzestając na błahostkach. Drugi krok to nauczyć się traktować poważnie innych ludzi. Każda faza łączy się z cierpieniem, ale mimo to musimy posuwać się naprzód od jednej do drugiej^[10].

Platońska kontemplacja, wiążąca się ze szczerością i autentycznym oddaniem, jest charakterystyczna dla drugiej fazy rozwoju. Tymczasem bohaterowie sztuki Szekspira

próbują być poważni tylko powierzchownie i zostają zdemaskowani. Przybywają kobiety, postanowienia odchodzą w niepamięć, wywiązuje się dworski romans [...]. Jest to świadoma gra, która może mieć zbyt poważne konsekwencje. Rosalina mówi, że Kupido zabił siostrę Katarzyny, a Katarzyna odpowiada, że – w istocie – „sprawił, że wpadła w ciężką melancholię / I zmarła” (SSS, akt V, sc. 2, s.108)^[11].

Pozostają więc cały czas – mimo szumnie brzmiących deklaracji – w pierwszej fazie międzyludzkich kontaktów, gdyż nie dojrzeli w wystarczającym stopniu do ich powagi. Ośmieszają się także na płaszczyźnie filozoficznej. „Muszą nauczyć się kochać ludzi, a nie ideę miłości”^[12] – mówił Auden. Taki jest według niego sens ostatnich scen *Serc starań straconych*, w których przybyłe kobiety postanawiają poddać mężczyzn rocznej próbie.

Dramat Szekspira w odczytaniu Audena ilustruje więc pierwszą fazę tak rozumianych kontaktów międzyludzkich i uświadamia konieczność przejścia na wyższy ich poziom, czemu służyc mają adekwatne do wad poszczególnych bohaterów zadania, będące dla króla i jego otoczenia sprawdzianem, który nie odbywa się już w spekulatywnej przestrzeni filozoficznej, ale dotyczy obserwowalnej sfery egzystencji. Dlatego też za kluczową w tej sztuce scenę Auden uznawał moment, w którym do Nawarry dociera wiadomość o śmierci ojca księżniczki. Wprowadza ona bowiem do utworu nastrój powagi, przerywa toczącą się pomiędzy postaciami grę, zmuszając je do zrzucenia masek i podjęcia autentycznej pracy nad własną osobowością.

[10] Ibidem, s. 33.

[12] Ibidem, s. 40.

[11] Ibidem, s. 37.

Wyeksponowanie tej sceny i znaczeń z niej wypływających było jednym z głównych celów Audena i Kallmana podczas pracy nad librettem opartym na sztuce Szekspira. W opublikowanym w 1973 roku na łamach czasopisma „Opera” komentarzu do swojego dzieła poeci pisali:

Każdy, kto czyta lub ogląda tę sztukę, jest świadom nagłej i drastycznej zmiany jej tonu emocjonalnego, do jakiej dochodzi na wieść o śmierci króla Francji. Do tego momentu postaci żyją w świecie czystej gry, flirtu i przekomarzania się, w którym nic poważnego nie może się zdarzyć. Uświadomienie sobie fizyczności śmierci konfrontuje je z rzeczywistym światem, w którym relacje międzyludzkie są jak najbardziej serio i zawsze wiążą się z cierpieniem. Czuliśmy, że muzyka może uczynić tę zmianę jeszcze bardziej poruszającą^[13].

Podkreślaniiu dramatyzmu tego wydarzenia cały czas towarzyszyło więc przekonanie o jego społeczno-etycznym wymiarze, dające się wyczytać z Audenowskiego wykładu, a przekładające się na odpowiednie rozłożenie akcentów w opartym na Szekspirowskiej sztuce libretcie. Przekształcenia, jakich dokonali jego autorzy, wynikały zatem nie tylko z konieczności dostosowania tekstu do wymogów sceny operowej, lecz także z podjętych przez nich decyzji interpretacyjnych.

„Zaiste, niewiele Szekspira przetrwało w libretcie Audena i Kallmana poza pierwszą i ostatnią arią, listami kochanków oraz poszczególnymi wersami i frazami (włączając w to mowę rozpoczynającą się od słów „Ludzie umierają od czasu do czasu” z *Jak wam się podoba*)”^[14] – pisał Edward Mendelson. Mimo że autorzy dokonali daleko idących zmian, jest to jednak zbyt radykalne stwierdzenie, chyba że przeczytać je dosłownie, w odniesieniu do stopnia wykorzystania w dziele Audena i Kallmana oryginalnego tekstu Stratfordczyka. Badacz dodaje, że libretto

podąża za główną akcją sztuki i włącza Szekspirowskie frazy do dialogów i arii. Ale [...] drastycznie upraszcza fabułę i strukturę sztuki, pomija postaci oraz wydarzenia, jak również traktuje jej najbardziej formalne i konwencjonalne elementy w sposób mityczny i archetypowy^[15].

Nie porusza jednak w swoim wywodzie wątku zależności pomiędzy librettem a wcześniejszym wykładem Audena, które wyjaśniają wiele z zastosowanych przez obu autorów rozwiązań.

[13] W.H. Auden i Ch. Kallman, *Labour of Love*, w: W.H. Auden i Ch. Kallman, *Libretti...*, s.733. Notka ta różni się bardzo niewiele od opublikowanego wcześniej w innym czasopiśmie komentarza *Love's Labour's Lost as a Libretto*. Mendelson podejrzewa, że Auden napisał ją samodzielnie, mimo że sygnowana jest przez obydwu poetów.

[14] E. Mendelson, *Love's Labour's Lost* (komentarz edytorski), s. 717. Cytat z *Jak wam się podoba* to frag-

ment odpowiedzi Rosalindy, padającej na stwierdzenie Orlanda, że umrze z miłości: „Ten biedny świat liczy już sobie lat prawie sześć tysięcy, a jeszcze żaden z ludzi nie umarł w swej własnej osobie, *videlicet*, z miłości. [...] Ludzie umierają od czasu do czasu – i robaki zjadają ich – lecz nie z miłości” (W. Shakespeare, *Jak wam się podoba*, przeł. M. Słomczyński, postłowie J. Kydryński, Kraków 1983, s. 115).

[15] E. Mendelson, *Introduction*, s. XXX.

Nabokov wspominał, że Auden, przystępując do pierwszych rozmów o librecie, miał już jasno sprecyzowany pomysł dotyczący kształtu planowanego dzieła:

„Widzę to – mówił dalej – jako operę *buffa* w szybkim tempie, rodzaj nieustannego allegro biegnącego aż do ostatniej sceny. Wtedy wszystko musi spowolnić i zwolnić – to jest najważniejsze” – i podkreślił słowo „najważniejsze”. „Moralitetowe zakończenie *Serc starań straconych* oraz jego znaczenie powinno zostać jasne i nienaruszone”^[16].

Ten wstępny zamiar koresponduje oczywiście z przekonaniem o kluczowym znaczeniu wiadomości o śmierci ojca Księżniczki i konsekwencjami interpretacyjnymi wynikającymi z takiego jej potraktowania przez poetę.

Zamiar wprowadzenia pod koniec opery nastroju wyciszenia i kontemplacji widać też w strukturze dramatycznej libretta. Dzieli się ono na trzy akty, z których pierwszy zawiera trzy sceny, drugi – dwie, a trzeci zaledwie jedną. Istotnie, tak jak zapowiadał Auden, akcja – posuwająca się w przód w I i II akcie – ulega gwałtownemu spowolnieniu w połowie III aktu, rozpoczynającego się od przybycia króla i jego dworzan przebranych za przybyszów z Moskwy, obejmującego obnażenie maskarady, nadejście wiadomości o śmierci króla Francji oraz pożegnanie księżniczki i towarzyszących jej dam dworu, połączone z przykazaniami, jakie zostawiają starającym się o nie mężczyznom.

Wydarzenia składające się na akcję libretta Audena i Kallmana zostały wpisane przez autorów w podwójną perspektywę czasową. Podlegają dwóm nakładającym się na siebie porządkom, sygnalizowanym zarówno przez wypowiedzi postaci, jak i didaskalia tudzież wynikające z nich zmiany scenografii czy oświetlenia. Widać to wyraźnie wtedy, gdy zestawia się chociażby pierwszą i ostatnią scenę libretta. Rozpoczyna się ono w „piękny wiosenny poranek”, a kończy zimową nocą. Owa temporalna podwójność oznacza zatem, że z jednej strony wraz z rozwojem wydarzeń mijają kolejne pory dnia, z drugiej zaś przedstawiana fabuła wpisuje się w następstwo pór roku.

Oba te porządki są w librecie wyraźnie zarysowane i dają się bez trudu prześledzić. Pomiedzy rozpoczęciem opery a II aktem upływa zatem w planie „dziennym” zaledwie kilka godzin. Boyet, relacjonując paniom (akt II, sc. 2) podglądaną i podsłuchiwaną przez siebie scenę wyznań miłosnych, związanych nierozważnymi przysięgami mężczyzn (akt II, sc. 1), używa określenia „w południe”. Samo spotkanie Boyeta z Księżniczką i jej dwórkami musi więc mieć miejsce nieco później, choć tylko niewiele – moment rozpoczęcia III aktu przypada bowiem późnym popołudniem. W didaskaliach i kwestiach postaci libretta stopniowo odnotowywane jest też zapadanie zmroku, który posłuży jako jeden z elementów budujących nastrój sceny przekazania

[16] Cyt. za: E. Mendelson, *Love's Labour's Lost* (komentarz edytorski), s. 716–717.

Księżniczce wiadomości o śmierci jej ojca, Króla Francji. Kiedy Księżniczka podejmuje decyzję o natychmiastowym wyjeździe do ojczyzny, a panie udzielają pouczeń zakochanym w nich mężczyznom, nadchodzi wieczór. Piosenkę kończącą operę Ćma wykonuje – jak już wspominałem – nocą.

Nietrudno jednak zauważyć, że nałożone na tę strukturę następstwo pór roku nie tylko z nią nie współgra, lecz także zdaje się wręcz ją burzyć. Tak na przykład w III akcie, którego akcja toczy się od późnego popołudnia do nocy, widoczne jest zarazem przejście od jesieni do zimy. Oba wspomniane porządki czasowe rządzą więc światem przedstawionym jednocześnie, choć nie dają się pogodzić. Auden zdawał sobie sprawę z potencjalnych zarzutów, jakie można postawić takiemu rozwiązaniu – przede wszystkim z możliwego oskarżenia o brak wiarygodności i dbałości o sceniczne prawdopodobieństwo.

Poeci byli jednak zdania, że w operze wiarygodność – co w oczywisty sposób wynika z konwencji tego teatru – jest kategorią zupełnie inną niż na przykład w powieści, podobnie jak odmienne są oczekiwania odbiorców w odniesieniu do literatury i opery. Z charakterystyczną dobitnością wyraził to Auden w eseju *Uwagi o muzyce i operze*, stwierdzając, co następuje:

w przeciwieństwie do dramaturga, librecista nie musi zaprzętać sobie głowy prawdopodobieństwem. Wiarogodna sytuacja w operze oznacza sytuację, w której wiarogodne jest, że ktoś będzie śpiewał. Dobra intryga w librecie jest melodramatyczna zarówno w ścisłym, jak konwencjonalnym znaczeniu tego słowa; ma dostarczyć postaciom możliwie najwięcej okoliczności, które zwaliłyby je z nóg, stwarzając im sytuacje zbyt tragiczne lub fantastyczne, by dały się wyrazić słowami. Żadna dobra intryga operowa nie może być rozsądna, ponieważ ludzie nie śpiewają, gdy są rozsądni^[17].

Tak rozumiane reguły rządzące operowym librettem w pewnym stopniu unieważniają zastrzeżenia Mendelsoona, który zdawał się oczekiwać od autorów adaptacji zachowania większej wierności wobec Szekspirowskiego oryginału.

Poeci przygotowujący libretto bez wątpienia bardzo chętnie korzystali z rozluźnionych reguł prawdopodobieństwa. Nie można jednak im zarzucać, że celem tej praktyki było gromadzenie rozmaitych efektów tylko po to, by akcja dzięki temu niezbyt wyszukanemu zabiegowi posuwała się naprzód, bez względu na jakiegokolwiek inne uzasadnienia dramaturgiczne. Autorzy libretta, komentując swój utwór, tłumaczyli współlistnienie nakładających się na siebie porządków czasowych w następujący sposób:

Czas sceniczny nigdy nie odpowiada czasowi rzeczywistemu, a w operze można posługiwać się nim jeszcze swobodniej niż w teatrze dramatycznym. W sztuce Szekspira akcja zamyka się – według zegarka – w mniej więcej dwudziestu czterech godzinach. W naszej operze czas akcji obej-

[17] W.H. Auden, *Uwagi o muzyce i operze*, przeł. A. Tanalska, w: *Ręka farbiarza i inne eseje*, wybór

M. Sprusiński i J. Zieliński, wstęp J. Zieliński, Warszawa 1988, s. 356 („Biblioteka Krytyki Współczesnej”).

muje rok, rozpoczynając się wiosną i trwając przez lato, jesień oraz zimę. Tak więc opera zaczyna się piosenką „When daisies pied and violets blue” [„Gdy fiołków błękit w krąg się ściele”], śpiewaną przez Ćmę ku rozrywce dworu. Wraz z przybyciem wieści o śmierci króla nadchodzi zima i zaczyna padać śnieg. Panie i panowie wychodzą w różnych kierunkach, pozostawiając na scenie Ćmę, Armada i Jaquenettę. Ćma śpiewa piosenkę „When icicles hang by the wall” [„Gdy sople wchodzą pod okapy”], po której Armado wygłasza ostatnie słowa dramatu Szekspira: „Słowa Merkurego szorstko brzmią po pieśniach Apollina. (*Do Jaquenetty*) Ty tamtędy, my tędy” i kurtyna opada^[18].

Trzeba podkreślić, że połączenie czasu akcji ze zmianami pór roku miało dla Audena i Kallmana wymiar symboliczny. W sposób oczywisty wynikało ono z treści dwóch wspomnianych piosenek. Poeci zachowali je w całości, przenosząc jedynie na początek libretta utwór opisujący wiosnę, u Szekspira śpiewany na zakończenie, jako część przygotowanego przez drugoplanowe postaci przedstawienia Dziewięciu Znakomitości, które z powodu ograniczenia liczby osób nie mogło pojawić się w librecie. W drugiej zwrotce piosenki wykonywanej przez Kukułkę (reprezentującą Wiosnę) padają słowa:

Gdy w krąg pastusze brzmią fujarki,
Skowronki czas oracza dzielą,
Parzą się kawki i turkawki,
A panny letnie szaty bielą,
Wówczas rozlega się wśród drzew
Kukułki drwiący z mężów śpiew:
Kuku.

(SSS, akt V, sc. 2, s. 159)

Otwarcie opery tą właśnie piosenką wprowadza postaci w porządek sielanki, co wyraźnie widać w zastosowanych – przez „dwóch uczonych mężów” (w sztuce Szekspira – autorów śpiewanego dialogu *Wiosny i Zimy*) – konwencjonalnych odwołaniach do scenerii rustykalnej, pasterskiej.

Znajduje to odzwierciedlenie także w podtytule libretta: „operowa sielanka w trzech aktach według Williama Szekspira”^[19]. Nawiązanie do gatunku pastoralnego wpisuje się również w nadrzędny zamysł autorów, chcących zaakcentować znaczenie śmierci króla Francji jako momentu, w którym sielankowa, lekka, pełna zabawy atmosfera nagle się załamuje, by uświadomić postaciom, że żyły dotychczas w świecie, w którym niemożliwe było zaistnienie poważnych międzyludzkich relacji. Sielanka ta jest bowiem od samego początku podszyta pewnym fałszem – komentując obie piosenki podczas wykładu o *Serc staraniach straconych*, Auden przypominał, że „gdy sceneria

[18] W.H. Auden i Ch. Kallman, *Love's Labour's Lost as a Libretto*, s. 733. Incipity pieśni Ćmy w przekładzie M. Słomczyńskiego.

[19] W.H. Auden i Ch. Kallman, *Love's Labour's Lost. Operatic pastoral in three acts after William Shake-*

peare, w: W.H. Auden i Ch. Kallman, *Libretti...*, s. 315. Planowane z okazji premiery wydanie broszurki z librettem nie doszło do skutku, dlatego cytowana edycja jest pierwszą publikacją tego tekstu w całości.

[w piosence – dop.: T.K.] jest przyjemna, emocje są paskudne. Gdy sceneria jest paskudna, uczucia są serdeczne”[20].

Obraz zmieniających się z momentem nadejścia wieści o śmierci ojca Księżniczki pór roku – choć związany z cierpieniem – sygnalizuje nadejście momentu przełomowego. Autorzy posłużyli się w tym fragmencie związaną trwale z motywami przemijania i odchodzenia symboliką jesieni:

BOYET: Pani, Król, twój ojciec...

KSIĘŻNICZKA: Nie żyje!

BOYET: To ma wiadomość.

(KSIĘŻNICZKA odwraca się i pochyla głowę w żalobie. ROSALINA i KATARZYNA śpieszą do niej, ale KSIĘŻNICZKA pokazuje, że chciałaby zostać sama. Zmierzch. Spadające liście).

KRÓL, BEROWNE, DUMAIN, BOYET, ROSALINA, KATARZYNA:

Chmura przesłoniła słońce
W naszym tak miłym parku
Strzały mroków
Zapomnienia
Uderzają i trafiają w cel[21].

Kiedy panie po otrzymaniu tej wiadomości udzielają pouczeń umi-
gującym się do nich mężczyznom, następuje rozpoznanie, odrzuce-
nie pozorów, wyrażone we wspólnym śpiewie wszystkich postaci z wy-
jątkiem Ćmy, zainicjowanym przez Berowne’a:

Lecz my za to
Obudziliśmy się z lekkiego, młodzieńczego snu,
By znaleźć dzień
Podobny nocy, gdzie zmarli
I żywi zamieszkują wspólnie,
Gdzie wszystko odchodzi i wszystko zostaje
I jest, i nie jest tym, czym się wydaje,
A czas i śmierć istnieją naprawdę. Żegnajcie.

*(Mężczyźni, z wyjątkiem ARMADA i ĆMY, i kobiety, którym towarzyszy BOYET, zaczynają powoli wychodzić w różnych kierunkach. JAQUE-
NETTA stoi w pewnym oddaleniu od ARMADA, patrząc w kierunku pań.
Noc. Zimowy krajobraz. Śnieg)[22].*

Autorzy libretta odwołali się tutaj do tanatycznej symboliki zimy, wspartej dodatkowo analogicznym znaczeniem bieli, zaznaczonej wyraźnie w didaskaliach. Obrazy wykorzystujące tę topikę budują w zakończeniu opery atmosferę powagi i podniosłości, wynikającą również z zaangażowania w śpiew dziewięcioosobowego ansamblu.

[20] W.H. Auden, *Lectures on Shakespeare*, s. 43.

[21] W.H. Auden i Ch. Kallman, *Love’s Labour’s Lost*, s. 353–354. Tekst oryginalny: „A cloud has crossed the sun./ In our familiar park/ The shafts of dark/ Oblivion/ Invade and find their mark”.

[22] Ibidem, s. 357. Tekst oryginalny: „But we instead/ Have wakened from a light and youthful dream/ To find a day/ Resembling night, where dead/ And living in a long communion dwell,/ Where all things go and all things stay/ And are and are not what they seem/ And time and death are real. Farewell”.

Wprowadzają nastrój opozycyjny do tego, który panował w poprzednich scenach, tym samym podkreślając znaczenie dokonującego się rozpoznania. Zapowiadają możliwą przemianę bohaterów, pozwalają wierzyć, że dzięki tej próbie mają oni szansę osiągnąć wyższy poziom zrozumienia istoty międzyludzkich kontaktów.

Zmiany dotyczące struktury czasowej, związane z interpretacją sztuki Szekspira, nie były jedynymi, jakie wprowadzili autorzy libretta. Ich adaptacja musiała być dostosowana do wymogów sceny operowej, dlatego też dokonali znaczących ograniczeń w odniesieniu do występujących w sztuce postaci. Założeniem, jakie przyjęli, było nie tylko zmniejszenie obsady, lecz także zachowanie proporcji pomiędzy głosami męskimi i żeńskimi. Wynikała z tego konieczność zredukowania liczby zakochanych par z czterech do trzech (skreślono więc partie Longaville’a i Marii) oraz usunięcia większości postaci drugoplanowych (Marcade’a, Sir Nataniela, Holofernesa, Głupka, Głowacza oraz leśnika). Po dokonaniu tych cięć na pełną obsadę składało się dziesięć osób: Ferdynand (król Nawarry), Berowne, Dumain, Armado, Ćma, Boyet, Księżniczka francuska, Rosalina, Katarzyna i Jaquenetta. Partie Ćmy (pazia Armada) miała wykonywać kobieta, w efekcie więc „dało to pięć głosów męskich i pięć żeńskich, co dla kompozytora jest liczbą praktyczną, a przy tym gwarantuje, że w całej operze nie będzie żadnej sceny pozbawionej choćby jednego głosu męskiego i żeńskiego”^[23].

Kosmetyczną w istocie zmianą, świadczącą jednak o chęci zachowania spójności libretta, było przypisanie Armadowi i Jaquenecie funkcji łączących ściślej obie postaci z dworem. Armado – u Szekspira określony jako „Hiszpan, dziwak”, głównie ze względu na charakterystyczną manierę wysławiania – u Audena i Kallmana stał się królewskim sekretarzem. Jaquenecie przypadła rola służącej księżniczki, co uzasadniało jej obecność w scenach, w których jako wiejska dziewczyna (jak u Stratfordczyka) nie miałyby prawa się pojawić. I tym razem jednak – jakkolwiek dbałość o sceniczne prawdopodobieństwo również miała tu znaczenie – chodziło raczej o możliwość wykorzystania w szerszym zakresie większej liczby głosów.

Myślenie kategoriami potrzeb sceny operowej dostrzec można także w konstrukcji poszczególnych scen i towarzyszących im przesunięciach. Poeci tłumaczyli jedno z nich następująco:

Podczas polowania w dramacie mówionym (akt IV, sc. 1) na scenie obecne są tylko kobiety obserwujące mężczyzn z oddali. Ponieważ potrzebowaliśmy dużego ansamblu w finale naszego pierwszego aktu, wprowadziliśmy na scenę również mężczyzn. Ostatni chór nie jest też tekstem Szekspira, ale współczesnym mu anonimowym madrygałem^[24].

Szerszego omówienia wymaga z pewnością postać Ćmy, która nie tylko rozpoczyna i kończy akcję opery swym śpiewem, lecz także funk-

[23] W.H. Auden i Ch. Kallman, *Labour of Love*, s. 734.

[24] W.H. Auden i Ch. Kallman, *Love’s Labour’s Lost as a Libretto*, s. 732. Chodzi o piosenkę myśliwską

zaczynającą się od słów „The hunt is up, the hunt is up!/ Sing merrily we, the hunt is up!”

cjonuje jako *spiritus movens* całej intrygi. Rezygnacja z postaci Głowacza wymagała uzupełnienia bardzo znaczącej luki fabularnej, jaka powstała wskutek tej operacji. W dramacie Szekspira Głowacz odpowiedzialny był za dostarczanie listów przesyłanych sobie potajemnie przez zakochanych i omyłkowo doręczył Księżniczce miłosne westchnienia Armada skierowane do Jaquenetty jako list Berowne'a do Rosaliny. Adaptatorzy przydzielili Ćmie tę właśnie funkcję. Postanowili jednak pozbawić tę postać naiwnej prostoduszności, jaka charakteryzowała Głowacza, i uczynić z niej „złośliwego Kupida, który doręcza je [listy – dop.: T.K.] niewłaściwym adresatom nie ze względu na ignorancję, lecz celowo, by wywołać zamieszanie” [25]. Pomysł ten nie był szczególnie zaskakujący, choć bez wątpienia akcja libretta zyskała dzięki niemu tak pożądane przez Audena szybkie tempo – celowe działanie Ćmy eliminowało konieczność uzasadniania pomyłki chociażby charakterystyką postaci [26].

Konwencjonalne odwołania do bożka miłości wielokrotnie pojawiają się w tekście Szekspira. Berowne choćby, widząc króla wzdychającego nad kartką papieru, mówi na stronie: „Na Niebiosa, ugodzony! Dalej, słodki Kupidzie; grzmotnąłeś go swą tępą strzałką na ptaszki pod lewą brodawkę” (SSS, akt IV, sc. 3, s. 82). W taki sam sposób Kupido przywoływany jest również przez poszczególnych bohaterów libretta, by wspomnieć jedynie arię Armada rozpoczynającą 2 scenę I aktu, w której zakochany sekretarz królewski wyznaje, że w pojedynku ze strzałą bożka miłości jego rapier pozbawiony jest jakichkolwiek szans [27].

W tej scenie Armado wręcza też paziowi czerwony zwój z listem do Jaquenetty, który Ćma celowo zamieni z zielonym zwojem, danym mu przez Berowne'a w celu doręczenia go Rosalinie. Wywołane przez to skutki zwiększają dynamikę akcji, wywołują kolejne nieporozumienia oraz pretensje kierowane w stronę niewłaściwych osób.

W ostatniej scenie I aktu Ćma przyrównywany jest do Kupida już nie tylko na poziomie języka, ale również poprzez sceniczne działania. Postaci udają się na polowanie, śpiewając razem pieśń myśliwską. Jak podają didaskalia, w tym momencie „odwracają się plecami do widowni i napinają swe łuki. Ćma odrzuca na bok swój płaszcz i pokazuje, że też ma na sobie strój myśliwski. Wykonuje gesty, jakby z łuku strzelał im wszystkim w plecy, potem odwraca się i klęka na jedno kolano” [28].

[25] Ibidem. Auden jednoznacznie wskazuje Kallmana jako autora tego pomysłu. W jego wykładzie o *Serc staraniach straconych* znalazł się jednak fragment poświęcony tradycji przedstawiania Kupida jako ślepego bożka oraz roli spojrzenia w komedii Szekspira (zob. W.H. Auden, *Lectures on Shakespeare*, s. 39–40).

[26] Ciekawe spostrzeżenia na temat zasadniczych różnic pomiędzy dramatem mówionym a librettem

(dotyczące m.in. funkcji motywu pomyłki lub błędnego rozpoznania w konstruowaniu akcji) zawarł Auden w szkicu *Uwagi o muzyce i operze*. Zob. W.H. Auden, *Ręka farbiarza i inne eseje*, s. 355–358.

[27] Zob. W.H. Auden i Ch. Kallman, *Love's Labour's Lost*, s. 322.

[28] Ibidem, s. 333.

Postać Ćmy ma też niemały udział w scenie maskarady (akt III, sc. 1). Towarzyszy rzekomym przybyszom z Moskwy, za których przebrał się król wraz ze swymi dworzanami, gdy udają się oni z wizytą do Księżniczki i przebywających z nią dam, obdarowanych wcześniej za pośrednictwem Ćmy charakterystycznymi prezentami. Ponieważ Boyet podsłuchał rozmowę mężczyzn i opowiedział o niej Księżniczce, panie postanawiają zakpić ze swoich adoratorów i zamieniają się podarunkami oraz zasłaniają twarze, tak żeby wprowadzić przybywających w błąd. Rosalina udaje Księżniczkę, Księżniczka – Rosalinę, a Jaquenetta i Katarzyna wymieniają się między sobą^[29]. Ćma recytuje ułożone przez rzekomych Rosjan kunsztowne powitania, popełniając znaczące pomyłki, po czym ucieka ze sceny. Powraca na nią dopiero po pewnym czasie, przerywając taniec zamienionych par (każdy z mężczyzn jest pewny, że tańczy ze swoją wybranką, żaden z nich nie dostrzegł, że i one się poprzebierały). Zwraca się bezpośrednio do udającej Rosalinę Księżniczki, informując o przybyciu posłańca z Francji, tym samym demaskując ją i wywołując konsternację mężczyzn, którzy dopiero w tym momencie odkrywają, że adorują nie te osoby.

Po raz kolejny więc Ćma spełnia funkcję postaci nadającej nowy rytm akcji, kierując ją w stronę zamierzonego przez autorów spowolnienia. Jak już wspomniano, pojawia się później na scenie jeszcze raz, by wykonać zamykającą operę piosenkę o zimie.

Omawiając cztery formy kultury najbardziej uwidaczniające się w komedii Szekspira, Auden wymienił także eufuizm. Reprezentantem tego nurtu, zarówno w utworze Stratfordczyka, jak i w librecie, jest przede wszystkim Armado. Jego pompatyczne, niezrozumiałe, naszpikowane obcojęzycznymi zwrotami przemowy są obiektem żartów niemal wszystkich innych postaci. Chociaż Szekspir, układając swą sztukę, parodiował ten styl, trudno nie zauważyć, że leżące u podstaw jego popularności docenianie wyszukanego dowcipu (*wit*) znalazło swój wyraz w wypowiedziach wielu bohaterów, łącząc się znakomicie ze środowiskiem dworskim, w jakim rozgrywa się akcja komedii.

Auden i Kallman byli zdania, że „jakkolwiek *Serc starania stracone* są bardzo efektowne jako dramat mówiony, przekształcenie tekstu nie niszczy efuistycznego stylu, jakim są pisane”^[30]. Starali się zachować z niego możliwie wiele, co znalazło odzwierciedlenie chociażby w liście Armada do Jaquenetty lub wierszach układanych przez zakochanych mężczyzn, a także w przemowach Berowne’a, który – jak stwierdza autor *Morza i zwierciadła* – „używa zdecydowanie zbyt wiele języka w porównaniu z doświadczeniem”^[31].

Libretto Audena i Kallmana zachowuje główny wątek komedii Szekspira. Opowiada historię trzech mężczyzn: Ferdynanda, króla Na-

[29] Widać tu wyraźnie, dlaczego po skreśleniu partii Marii konieczne było zbliżenie Jaquenetty do otoczenia Księżniczki. Zabieg ten pokazuje, że poeci bardzo dobrze panowali nad strukturą libretta.

[30] W.H. Auden i Ch. Kallman, *Love’s Labour’s Lost as a Libretto*, s. 732.

[31] W.H. Auden, *Lectures on Shakespeare*, s. 41.

warry, Dumaina i Berowne'a, którzy chcieli służyć filozofii, kontemplując prawdę, piękno i dobro (tę Platońską triadę Ferdinand przywołuje w swej pierwszej arii). Ich deklaracje nie przełożyły się jednak – zgodnie z przypuszczeniami Berowne'a, od początku sceptycznego wobec składanych przysięg – na działanie, jako że bohaterowie okazali się niewystarczająco przygotowani do roli, jaką sobie wyznaczyli. Przyjazd Księżniczki i jej dam dworu okazał się wyzwaniem, któremu nie byli w stanie sprostać; cały czas – mimo że im samym wydawało się inaczej – nie dysponowali prawdziwym obrazem samych siebie oraz międzyludzkich relacji.

Dzieło obu poetów skupia się na ukazaniu procesu dochodzenia do tej wiedzy, akcentuje moment rozpoznania, nadchodzącego w chwili, gdy do sielankowego, nieznającego pozornie problemów świata, w którym żyją postaci, wkracza dojmująca rzeczywistość śmierci. To ona sprawia, że może się w nich dokonać przemiana. Doświadczenie przemijalności i skończoności ludzkiego życia powoduje, iż znajdują motywację do prawdziwej, pełnej zaangażowania pracy nad sobą, a więc do wejścia na drogę, którą od początku deklarowali kroczyć.