

Upadek bohatera. O *Otello* Verdiego

Opera Verdiego *Otello*, jedno z dwóch dzieł jego późnej twórczości, zaczyna się obrazem rozszalałego uniwersum, niezwykle przeraźliwym i złowrogim. Kurtyna podnosi się i – jakby ustępując przed siłą ściśniętej, chaotycznej masy dźwiękowej – oczom widzów ukazuje widok szalejącej nocą burzy. Sporadyczne wołania niektórych osób na scenie, okrzyki ludu i strzały armatnie dochodzące od strony morza, giną we wzburzonych żywiołach, sprawiając, że niebo i ziemia drżą w posadach. Zamieszanie ma również charakter muzyczny, jako że organizacja współbrzmień zmienia się nagle w chaos szumów, w zgiełk. Widzowie śledzą ze strachem i wyczekiwaniem los floty, która – choć zмага się jeszcze na pełnym morzu z groźbą zagłady – wciąż pozostaje w polu widzenia. Chóry Cypryjczyków jednoczą się w olbrzymim hymnie modlitewnym, ogarniającym sobą cały napór orkanu. Najpierw jednak różnorodne składniki brzmienia gęstnieją w jeden muzyczny porządek, w melodię i harmonię. Chóralne wołanie ocalonych „È salvo, è salvo”, połączone z nagle wprowadzonym akordem kwartsektowym i dominantą septymową, zapowiada bliskie ocalenie, pozwalając harmonii na stabilizację. Siła burzy zdaje się być okiełznana, ale nie całkiem pokonana. Znad morza i z lądu dochodzą głosy, komendy. Wreszcie wszystkie zlewają się w jeden jedyny okrzyk zwycięstwa. I teraz słynna, niezrównana scena *Otello*: „Esultate! L'orgoglio musulmano sepolto è in mar [...]”. Wiadomość o zwycięstwie: „Radujcie się! Pycha muzułmanów pogrzebana, legła w morzu [...]”. Bardziej promiennie i władczo nie mógłby wkroczyć żaden inny bohater. Otello jawi się tu jako tryumfator – zarówno nad rozszalałą naturą, jak i nad wrogiem. Wydaje się nawet, że ścisły związek łączy go z żywiołami przyrody, którymi

zawładnął. To one właśnie spotęgowały zwycięstwo Otella. Na tle orkanu tym bardziej jaśniej jego heroiczna postawa. Ta scena jest wyłączną zasługą Verdiego. U Szekspira nie ma niczego podobnego, a korespondencja między Boitem (librecistą) a Verdim dowodzi tylko, iż ostateczne ujęcie tego miejsca w operze nie zostało znalezione od razu.

Czasami określano burzę jako antycypację alegorii chaosu, w jaki niebawem – z powodu knoń Jagona – zostanie wtrącony Otello. Nie istnieje wszakże żaden punkt oparcia dla analogii między procesem upadku Otella a rebelią sił natury. Otello zdaje się dorównywać zewnętrznej burzy (w naturze), Jagon zaś nie należy do tych, którzy byłiby w stanie ją wywołać. Jego życzenie, by wzburzone morze pochłonęło znieawidzonego Otella, po prostu się nie spełnia. Otello ginie od innej nawałnicy, pokonuje go ślepa zazdrość, którą Jagon jest w stanie w nim naprawdę wzbudzić. Nawet jeśli nie był Verdiemu obcy operowy zwyczaj waloryzowania wewnętrznej burzy przez bujne, zewnętrzne sceny (zob. *Rigoletto*, akt III, śmierć Gildy) i takąż muzykę (przed zamordowaniem Desdemony w *Otelli* Rossiniego [1816] nadciąga burza [wł. „temporale”]), szalejący na początku dzieła orkan stanowi raczej przeciwieństwo niż alegoryczną zapowiedź nadchodzących wydarzeń. Być może dałoby się wysłyszeć w owym jedynym w swoim rodzaju „wiodącym tonie” sceny burzy – który składa się wprawdzie z dźwięków, ale posiada czystą jakość szmeru – zgubne zaślepienie, podobne do bezkształtnej hydry, przed którą Jagon obłudnie ostrzeże później Otella... Ta niedostatecznie wyczuwana dotąd w muzyce nuta pedałowca powstała na skutek równocześnie rozbrzmiewających organowych *c*, *cis* i *d*. Przynosi ona złowieszco przytłumiony zasadniczy szum (tzw. klaster), który trwa jeszcze na tle zwycięskich chórów, by osłabnąć i zamilknąć dopiero wtedy, gdy ustąpi także burza w przyrodzie. Stąd też wskazane jest z pewnością łączenie ze sobą pieśni hołdu i triumfu z I aktu oraz fanfar, wiwatów i hołdów składanych przez chór, a rozbrzmiewających dla Otella za sceną na końcu II aktu – wtedy, gdy w jaskrawym kontraście do nich odsłania się najgłębsze upokorzenie bohatera.

Cały akt I stoi pod znakiem bohaterstwa Otella. Od drugiej sceny ukazuje się on jako ten, który nie tylko włada siłami natury i gromi swych nieprzyjaciół, lecz także wprowadza między ludźmi harmonię. Pańskim gestem łagodzi wywołaną przez Jagona sprzeczkę między pijanym Kasjem a Rodrygiem, której Montano – poprzednik Otella, gubernator Cypru – bezskutecznie usiłował położyć kres. Już tutaj jednak można odczuć, że Otello sam przygotowuje własny upadek. Narasta w nim ślepy gniew („già il sangue mio ribolle [...]”), a degradacja Kasja jest czynem, wynikającym właśnie z tegoż zaślepienia. Naturalnie, na zewnątrz Otello potwierdza swój autorytet, zbudowany dzięki własnej sławie i bohaterskiej sile.

Miłość i śmierć

Otello, uosabiając w miłosnym duecie na końcu I aktu postać wielkiego kochanka, występuje w glorii bohatera po raz trzeci i zarazem ostatni. Zniknęło już jakiegokolwiek wspomnienie o tradycyjnych, zamkniętych formach dawnej opery. Śpiew wznosi się nieustannie coraz wyżej, aż staje się jasne, iż miłosne szczęście Otella jest mocno związane z jego wojenną sławą. Sympatię Desdemony zjednały mu opowieści, wydarzenia z walk obfitujących w zwycięstwa, przekute w bohaterskie mity. I tak też widzi on swą ukochaną – jako tę, która dostrzega w nim potężnego wojownika. Jej pierwsze słowa w duecie: „Mio superbo guerrier!...” są nierozłącznie związane z jego wojenną chwałą. Pełna oddania Desdemona kontynuuje: „Quanti tormenti, quanti mesti sospiri e quanta speme ci condusse ai soavi abbracciamenti” („O, jak wiele cierpień,/ Ile westchnień, i łez, i nadziei/

Wiodło nas ku tym miłosnym objęciom”)*. Wspomnienie, przywołanie przeszłości przemienia i wzbudza zachwyty. Z końcem duetu realny świat tonie w ekstazie lśniącej i mieniającej się brzmieniami rozgwieżdżonej nocy. A wszystko to sprowadzone zostało do zwięzłych form – późny Verdi jest przede wszystkim mistrzem dramatyczno-muzycznej abrewiatyry. W duecie Otello – Desdemona można ponadto zauważyć przeciwieństwo miłosnego upojenia z II aktu Wagnerowskiego *Tristana i Izoldy*. Tutaj, na końcu I aktu, w którym to bohaterstwo Otella spełnia się w miłości do Desdemony, Verdi ukazuje ów szczególny stan wyniesienia, po którym w sposób nieunikniony musi nastąpić upadek. Tymczasem – od początku I aktu aż po miłosny duet na końcu – niezauważalnie szybko następuje ewolucja. Duet sugeruje wprawdzie teraźniejszość miłości, ale dzięki spojrzeniu wstecz sytuujemy go już po drugiej stronie realnego świata, poza czynem. Dwa gesty jawią się jeszcze jako gesty bohaterskie: ujarzmienie orkanu i załagodzenie sporu. Duet ten to apoteoza bohatera i jego miłości. Bohater jest wolny od tego, co ziemskie i naznaczony piętnem śmierci. „Venga la morte” („Nadchodzi śmierć”) śpiewa Otello, ulegając najwyższemu miłosnemu upojeniu. Nie tylko w tekście Boito przywołuje się przeszłość, także Verdi nadaje jej kształt muzyczny. Wszak muzyczną strukturą rządzi *modus* opowiadania. Dzięki uwolnieniu się spod presji zwartości i afektywnej typizacji, nadaje się nowe wymiary temu związkowi miłosnemu. Z drugiej strony tryb opowiadania pociąga za sobą wyimaginowany kres przeszłości i teraźniejszości w ekstazie chwili. Duet miłosny jest o tyle kluczem do zrozumienia tragicznych wydarzeń, o ile staje się dzięki niemu jasne, jak bardzo zarówno bohaterstwo Otella, jak i jego egzystencja związane są z miłością.

Opera i tragedia

Upadek bohatera nie jest wystarczającym pretekstem do tego, by późne dzieło Verdiego określać mianem tragedii. Verdi, nim jeszcze wziął pod uwagę możliwość napisania *Otella*, zmierzał ku operze jako prawdziwej tragedii. Ale czym są właściwie kryteria tragicznego teatru operowego? I czy prawdziwa tragedia była osiągalna w operze, a ściślej w muzyce? Od początków opery – około roku 1600, w zgodzie z warunkami, w jakich powstała ona jako sztuka mająca nadać świetność dworskim uroczystościom – możliwość zaistnienia w niej teatru tragicznego nie była brana pod uwagę. Pomimo stawiania bohaterów w sytuacjach pełnych zagrożeń i konfliktów także opera poważna, siedemnastowieczna *opera seria*, kończyła się zawsze harmonijnie, w *lieto fine*. Starając się osiągnąć ową harmonię, przekształcano, mniej lub bardziej beztrzesko, nawet te tematy dramatyczne, które domagałyby się przynajmniej nieszczęśliwego, jeżeli nie tragicznego, rozwiązania. Inny kierunek obrano dopiero po roku 1800. Muzyczna i społeczna zmiana odbiła się w sposób stosunkowo mało wyrazisty na kryzysie bohatera operowego. Blask oznaczał zarazem klęskę. Pojawiało się coraz mniej oper, w których zakończeniu panowała harmonia. Zwiastunem tej ewolucji był powstający około 1800 roku klasycystyczny typ teatru operowego: *tragedia per musica*. Do utworów tego typu należały chociażby *Orazi e Curiazi* D. Cimarosi, *Morte di Cleopatra* D.P. Guglielmiego, *Giulietta e Romeo* N.A. Zingarellego, *Morte di Semiramida* G.B. Borghiego. Bądź co bądź Rossini czuł się zmuszony dostosować tragiczny koniec swego *Otella* (1816) do konwencji *lieto fine*: Otello wierzy zapewnieniom

* G. Verdi, *Otello. Dramma lirico in quattro atti*. Libretto di Arrigo Boito. Przeł. Z. Jaskuła. W: G. Verdi, *Otello. Program Teatru Wielkiego w Poznaniu*. Poznań 2004, s. 10 [przyp. tłum.].

Desdemony, dzięki czemu unika ona śmierci. W dziewiętnastowiecznej operze – z nielicznymi wyjątkami – krzyżują się ze sobą przeznaczenie bohatera i jego zagłada. Jest to szczególnie widoczne wtedy, gdy weźmie się pod uwagę, że wszelkie godzenie przeciwieństw stało się w powszechnym odczuciu problematyczne i że obraz bohatera mógł być wiarygodny o tyle tylko, o ile ukazywał jego porażkę. Nieprzypadkowo bohater operowy był teraz wielokrotnie reprezentowany przez osoby wyrzucone poza obręb społeczeństwa, a więc przez bandytów i wichrzycieli. Mówiąc precyzyjnie, także Otello jest kimś obcym, outsiderem, a jego „wyobcowanie” jest nieodłącznym elementem katastrofy, i to trochę bardziej u Szekspira niż u Verdiego. Nieszczęście spada prawie zawsze wtedy, gdy wielka pasja miłosna bohatera połączy się z ponadjednostkowymi uwarunkowaniami, nazywanymi bądź to siłami historyczno-społecznymi, bądź to ślepym zrzędzeniem losu. Również dziewiętnastowieczna opera stanowiła zasadniczo formę tragedii losu. „Moc przeznaczenia” mogłaby być nadrzędnym pojęciem i zarazem tytułem większości oper, nie tylko tych, które pochodziły od Verdiego.

Przeznaczenie jest przy tym taką mocą, która ślepo i wbrew woli bohaterów wkracza w ludzkie relacje i na której pastwę bezradnie wydana jest jednostka. Fatalizm zdarzeń decyduje o tym, iż trudno nazwać te opery tragicznymi w znaczeniu właściwym. Wzlot i upadek – nieszczęście spadające na głównych bohaterów, a nawet śmierć któregoś z nich, nie wystarczają do zdefiniowania tego, co tragiczne. Spełnienia domaga się jeszcze co najmniej jedno kryterium: umotywowanie upadku usposobieniem samego bohatera i jego stosunkiem do świata, a przeto ważne jest tu kryterium winy. Z Otellem dzieje się nie tylko coś strasznego, bo – nie wiedząc o tym – także on staje się winny, przede wszystkim jednak przeżywa przemianę.

Destrukcja bohatera operowego

Wraz z destrukcją postaci Otella, która jest tematem tego artykułu, odbywa się również ostateczna destrukcja bohatera operowego. Po raz ostatni w historii teatru operowego Verdi ukazał go w *Aidzie* (1871), *Aida* bowiem była ostatnią znakomitą wielką operą i jako taka z pewnością stanowiła już anachronizm. Radames wyposażony jest jeszcze we wszystkie insygnia bohatera i – podobnie jak Otello – powraca jako pełen chwały zwycięzca nad wrogiem. Ale aż do pełnego światła zakończenia z udziałem etiopskiej niewolnicy Aidy pozostaje on w harmonii z samym sobą – dzięki temu właśnie, iż godzi się z niesprzyjającym mu losem. Niewątpliwie nie ma tu *happy endu*, jest wszakże promienna śmierć – pojednanie. Coś podobnego odnosi się do Riccarda w *Balu maskowym* (1859), a nawet do zakończenia *Don Carlosa* (1867), do owego tajemniczego wybawienia infanta przez mnicha, którym jest Karol V. W porównaniu z tymi bohaterami, w upadku Otella nie ma już nic pojednawczego, nic, co mogłoby sugerować możliwość odpokutowania winy. W epilogu, po sądzie, jaki odbywa on nad samym sobą, potwierdza się tylko beznadziejność, nieuchronność wydarzeń. Kulminacyjny motyw duetu miłosnego („Un bacio [...]”), który – nim całkowicie ucichnie – przypieczętuje jeszcze zjednoczenie Otella i Desdemony i wraz z którym Otello, umierając, przywoła na pamięć chwilę swego największego szczęścia, nie wytwarza, jak działa się to dotychczas (także w odniesieniu do tego, co pozagrobowe), nowej harmonii, ale uświadamia, że szczęście zostało ostatecznie utracone i nieodwołalnie zniszczone. Osiem taktów miłosnego motywu pozbawia bohaterów przyszłości, odbiera im nadzieję – jakże odmienne to od owych „zbawczych” zakończeń wcześniejszych oper, i to nie tylko oper Verdiego. Fragment ów, pomimo

kilku zmian w instrumentacji, jest cytatem tego, co minione, przeszłości, która – środkami muzycznymi wyrwana ze swego naturalnego kontekstu – prześwituje w wydłużonych brzmieniach. W całym dziele istnieją tylko dwa powracające motywy: motyw miłości i motyw zazdrości-ostrzeżenia, którym Jagon podstępnie udziela głosu w I akcie.

Już wcześniej Otello pożegnał się ze swoją sławą. Stąd też na ujawnienie się prawdy reaguje on wybuchem szału. Późniejsze, wydłużone i przerażające akordy *pianissimo*, z których zniknęła jakakolwiek zdolność działania, zapowiadają rozpoznanie przez Otella własnej sytuacji. „Ecco la fine del mio cammin [...]” („Tu oto kres mojej drogi [...]). Wewnętrzne spojrzenie Otella spotyka się teraz z wyłaniającym się wraz ze słowami „Oh! Gloria”, wyizolowanym, samemu sobie obcym i bezkształtnym kwartsektowym akordem C-dur – z jakimś osobliwym „obcym ciałem”, włączonym w tonację E-dur. W kontekst *piano* wkracza dojmująco sprzeczne *fortissimo*, muzyczny sygnał sponiewieranej wielkości. To wszystko, co pozostało z wielkiej przeszłości Otella. Słyszalne stają się wstrzymane w E-dur basy, a niestabilna kadencja potwierdza tylko bezdźwięczne słowa bohatera: „Otello fu” („Otello już nie istnieje”). Miecz wypada mu z ręki, a w geście tym wyrażony zostaje symbol końca. Ten, który tu przemawia, nie jest już tym, kim był w przeszłości. Mówi o sobie w trzeciej osobie. Jego terazniejsze „ja” w niczym nie przypomina pełnej chwały, dawnej egzystencji.

Choć Otello już wcześniej wiedział, co się z nim działo, nie może nic zmienić w przebiegu zdarzeń. Wszak upadek bohatera zaczął się już w I akcie. W akcie II natomiast, tuż po wielkim wybuchu zazdrości, następuje jego „aria” (*Allegro assai ritenuto*): „Ora e per sempre addio sante memorie”. Marszowe dźwięki i rytmy ulegają ściemnieniu, wyobcowaniu, są dziwnie „połamane”. W podobny sposób zaczął kiedyś komponować Gustav Mahler. (Po przeciwnej stronie można usytuować marsz triumfalny z *Aidy* – jako nigdy niezakwestionowane ucieleśnienie bohaterskiego splendoru teatralnego). Na zakończenie owego szczególnego marsza, złożonego z odłamków przeszłości, wyraźnie wskazuje moment tego, co się dokonało: „Della gloria d’Otello è questo il fin”. Dochodzi do nowej gwałtownej zapaści Otella, która nieprzypadkowo ma swój początek w zanurzonej w tremolo trioli marszowej. Już w tym niestabilnym uformowaniu brzmienia stanowi ona chwiejny fundament marsza. Scena ta ma swój odpowiednik u Szekspira (akt III, sc. 3). Słowa Otella brzmią tam następująco: „Spokojne myśli, żegnajcie na zawsze;/ Żegnaj, radości, żegnajcie, oddziały/ I pióropusze, i wy, wielkie wojny [...]”*. O wiele ważniejsze niż twierdzenie, że Boito i Verdi znaleźli pierwotny szkic tego pomysłu u Szekspira, jest fakt, że muzyczne przedstawienie Verdiego nie jest jedynie ilustracją procesu upadku bohatera i tegoż bohatera tragicznego charakteru, ale samo ten proces wyraża i urzeczywistnia. Byłoby przecież nie do pomyślenia – a tak postępowali twórcy opery – żeby Verdi zadowolił się po prostu skomponowaniem typowego marsza triumfalnego, zamiast „złamanego”, takiego, jaki faktycznie skomponował.

Charaktery mieszane

Bez Szekspira nie doszłoby do powstania tragedii muzycznej – wynika to nie tylko z wyżej omówionych kwestii. Nie można jednak zapominać, że upadek bohatera wyraża także przemożną tendencję występującą wewnątrz historii opery, tendencję, której Verdi sprzyjał już we wczesnych dziełach i do której uwolnienia się przyczynił.

* W. Shakespeare, *Tragedia Otella, Maura weneckiego*. Przeł. M. Słomczyński. Kraków 1982, s. 106 [przyp. tłum.].

„Charaktery mieszane”, ogniskujące na sobie uwagę Verdiego od końca lat czterdziestych, nie utorowały mu ostatecznie drogi prowadzącej od trwałej konwencji operowej do dramatu muzycznego. Rozwój ten nie dokonywał się bynajmniej linearnie i nieprzerwanie, lecz skokowo. Zaczął się on od *Makbeta* (1847, nowa wersja 1865 – Paryż) i wiązał się z pierwszym okresem studiowania Szekspira, zmierzającego do odnowienia opery. Coraz bardziej zajmowała Verdiego postać Lady Makbet, a przede wszystkim jej przedstawienie. Jego wyobrażenia obywateli się początkowo całkowicie bez konwencji operowych. Jednak dopiero wraz z *Rigolettem* zainicjował on szereg oper, w których dramatyczna koncepcja była nierozwalnie związana z „charakterami mieszanymi”, inaczej mówiąc: z „bohaterami złamanymi”. Postać Rigoletta (Tribulet w dramacie *Le Roi s’amuse* V. Hugo), nazwana przez Verdiego dziełem godnym Szekspira (8 maja 1850 roku do F.M. Piave), burzy stabilną konstelację ról operowych. Już nie tenor (Herzog) był teraz bohaterem, lecz basbaryton, garbus, pokraka, podejrzany błazen. Oto „oryginalność i wielkość charakteru” (do A. Stommy, 22 maja 1853 roku), które Verdi chciał już od wielu lat uchwycić, planując „przetopienie” Szekspirowskiego *Króla Leara* na operę. Także tutaj zafascynowała go zwłaszcza postać trefnisia. „Kładę Panu rolę błazna szczególnie na sercu – jest głęboka i oryginalna” – pisał 22 maja 1853 roku do poety Antoniego Stommy. Jednakże dopiero w *Don Carlosie* (1867) charaktery te otrzymały muzycznie ustabilizowany profil. Postaci infanty, króla, królowej, Eboli, także Markiza Posy – nie mówiąc o Wielkim Inkwizytorze – przełamują operowy schemat ról i jednocześnie go wzbogacają. Koncepcja ta uległa poszerzeniu w opracowaniu *Don Carlosa* (1867), które częściowo krzyżuje się już z historią powstania *Otella* i w którym Verdi posunął jeszcze dalej istotowe zbliżenie do dramatu Schillera.

Nieprzypadkowo także przykład *Don Carlosa* potwierdza, iż proces indywidualizowania utrwalonych charakterów ról operowych i tworzenia ruchliwej, w różny sposób „złamanej dramaturgii”, był wynikiem zajmowania się poetycko-dramatycznym tematem. W tym samym czasie, gdy Verdi podjął pierwsze energiczne kroki zmierzające w kierunku odnowienia opery (*Makbet*), na antypodach tejże opery dokonywała się analogiczna, choć wywodząca się z innych założeń zmiana, której inicjatorem był Richard Wagner. Holender, a zwłaszcza Tannhäuser to bohaterowie, którzy opuszczając rejony tradycyjnej opery, przekraczali granice dramatycznych i estetycznych konwencji operowych. Tylko pozornie *Lohengrin* (1848) restytuuje obraz promiennego bohatera operowego, który jest równocześnie wojownikiem, władcą i wielkim kochankiem. Tym, co rozbija Lohengrina, nie są rozterki charakteru, lecz wewnętrzna sprzeczność jego własnej egzystencji. Bo też jest on i pozostaje outsiderem. Tym samym nasuwa się paralela z Radamesem. Puentując, można powiedzieć, że *Aida* była *Lohengrinem* Verdiego. W obu dziełach ma miejsce pozorny powrót do „oper” i bohater-skiego tenora. Podobnie jak Lohengrin, Radames – na skutek tego, co łączy go z niewolnicą Aidą – zaprzecza zajmowanej przez siebie pozycji, co też stanowi przyczynę jego upadku. Jednakowoż nie otwiera się przed nim – w przeciwieństwie do Lohengrina – nienaruszona droga powrotu do hermetycznego, odciętego od trywialnego świata królestwa Graala. Umiera, lecz jego istnienie znajduje sens we wspólnej śmierci z ukochaną. Lohengrin tymczasem pozostaje przy życiu, choć jego projekt świata ulega zniszczeniu. W przeciwieństwie do Verdiego Wagner nigdy nie przestawał wierzyć w możliwość pojednania bohatera ze światem, bo przecież zarówno Zygfyd, jak i Tristan giną wskutek rozdierającej ich dwoistości. Jedynie Parsifal, „czysty prostaczek”, zdaje się doprowadzać do przezwyciężenia rozdarcia, oferując poznanie, w jakie wzbogacają go kolejne tułaczki. Niemniej świat rycerzy Graala, świat spełnionego rozwiązania, jest już zamkniętym systemem, ufundowanym estetycznie i na modłę religii sztuki. Owocne mogłoby się okazać wobec tego porównanie Zygfyda z Otellem, dwóch tragicznych bohaterów, którzy ulegli zaślepieniu.

Gdy po blisko dwunastoletniej abstynencji twórczej Verdi, zwlekając, zabrał się za kompozycję *Otella*, miał już od dawna za sobą lata czynnego, owocnego terminowania u Szekspira. Prawdopodobnie nie zaspokoilo ono jego oczekiwań, gdyż w rezultacie powstało, owszem, dzieło znaczące, ale co najmniej nieprzekonujące pod względem artystycznym, a już na pewno niewieńczone sukcesem (*Makbet* z 1847, względnie 1865), podobnie jak odłożony *ad acta* „projekt *Leara*” (1850–1857). Pomiedzy *Aidą* (1871) i *Otellem* (1887) kompozytor zajmował się przeróbkami (*Simon Boccanegra*, *Don Carlos*) albo wykańczaniem wcześniejszych utworów (*Messa da Requiem*, 1874). Ale bez wątplenia droga do muzycznego dramatu-tragedii – *Otello* – prowadziła przez rzeczony przeróbki, których dokonywał on już w czasie jego tworzenia. Pozwoliły one Verdiemu wprowadzić w kompozytorską strukturę od dawna pielęgnowane dramatyczne wyobrażenia, nie zmuszając go do wynajdowania jakiejś całości dramatycznej. O ile Wagner od samego początku przełamywał bariery, o tyle Verdi szukał w dziedzinie ducha tradycji wielkiej i ważnej, od której substancji nigdy się nie dystansował, rekonstruując operę jako dramat z jej poszczególnych elementów, sytuacji, charakterów. Będzie musiało minąć jeszcze wiele czasu, zanim Verdi osiągnie swój cel. I dlatego jest trochę przesady w twierdzeniu, że doszedł on do tegoż celu dopiero po napisaniu wielkich dzieł późnych – wraz z *Otellem* i *Falstaffem*. Tutaj wszakże dojrzały owoce rozciągającej się na całe życie fascynacji Szekspirem, jako że w obu tych utworach udało się stworzyć jednolity dramat muzyczny. I to właśnie odróżnia *Otella* i *Falstaffa* od *Don Carlosa*, owego poruszającego, inspirującego dramatu historycznego, przez który przenika zarówno szeroko epickie, jak i tragiczne tchnienie i który nie dorównuje bynajmniej sztuce Schillera ani pod względem poetyckiego nasycenia, ani idealistycznego rozmachu. *Don Carlos* ukonstytuowany został raczej na gruncie późnego języka artystycznego Verdięgo. Pierwotnie język ten rozwinął się nie tyle z dramatycznej energii sztuk Schillera, ile raczej z wewnętrznej tendencji wielkiej opery francuskiej. Dopiero w trakcie przerabiania *Don Carlosa* Verdi wyraźnie zwrócił się ku Schillerowi. Nie zmieniło to jednak faktu, iż spośród autorów dramatycznych – tak po, jak i przed – najwyższą pozycję zajmował w jego oczach Szekspir, „który tak przenikliwie analizuje ludzką duszę i tak głęboko w nią wnika”¹.

Przyswajanie Szekspira przez Verdięgo miało niewiele wspólnego z dokonującym się w operze XIX stulecia zwyczajnym wyszukiwaniem nowych tematów i dramatów literatury światowej – jest to fakt, który frapuje i wymagałby gruntowniejszej analizy. Szekspir w dużej mierze wychodził raczej naprzeciwko dramatycznym wyobrażeniom Verdięgo, jakie ten miał od chwili, gdy napisał *Makbeta*. „Chcę nowych, wielkich, pięknych, urozmaiconych, śmiałych tematów, nawet skrajnie, nowych w formie, a przy tym muzykalnych” – tak nazwie je w liście do Cesare i Giuseppe de Sanctisów z 1 stycznia 1853 roku². Pojęciem kluczowym jest w związku z tym *varietà* (różnorodność)³. To, czego Verdi się spodziewał, wynika wyraźnie

¹ „[...] che tanto acutamente analizza l’animo umano e tanto profondamente vi penetra”. Verdi stawiał Schillera między Szekspirem a Victorem Hugo, „który zbyt wyolbrzymiał postaci i nie unikając przesady, czynił je niewiarygodnymi”. [...] che ingrossa troppo i personaggi e che, esagerandoli, li rende non versosimili”.

² „lo desidero soggetti nuovi, grandi, belli, variati, arditi ... ed arditi all'estremo punto, con forme nuove ecc., ecc., e nello stesso tempo musicabili [...]”. Zob. *Carteggi Verdiani*. T. 1. Roma 1935, s. 16.

³ W związku z „projektem *Leara*” Verdi wyraża się krytycznie o wcześniejszych operach (do Antoniego Stommy, 22 kwietnia 1853 roku): „Jestem zdania, że nasza opera narodowa cierpi z powodu zbytnej monotonii, toteż dziś raczej odrzuciłbym opracowywanie takich tematów, jak: *Nabucco*, *Foscari*, etc. Przynoszą one niezwykle interesujące sytuacje, ale zapoznają niezbędną różnorodność. Jedna i ta

z jego listu, który wysłał przed wystawieniem *Makbeta* do impresaria Lanariego: „Wierzę, że ta opera, jeśli się spodoba, wyznaczy naszej muzyce całkiem nowy kierunek, a dzisiejszym i przyszłym kompozytorom otworzy nową drogę”. Wyznanie to było tym ważniejsze, że Verdi – w przeciwieństwie do Wagnera – był powściągliwy w wyrażaniu podobnych opinii. Nieprzypadkowo powracają one w korespondencji związanej z „projektem *Leara*”. List do librecisty Salvatore Cammarano z 28 lutego 1850 roku zaczyna on następująco:

Król Lear jest na pierwszy rzut oka tak przeraźliwie, tak bardzo zależny od swego przeznaczenia, że mogłoby uchodzić za rzecz niemożliwą uczynić z niego temat operowy. Okazuje się prawdziwe to, że jakkolwiek naprawdę wielkie wydają mi się trudności, nie będą one nieprzezwyciężalne. Wie Pan, że nie jest konieczne tworzenie z *Leara* dramatu w powszechnie dotąd obowiązującej formie. Trzeba by znaleźć formę nową, większą, wolną od wszelkich uwarunkowań⁴.

I o to też chodziło: opera w ponownie opracowanej formie dramatu muzycznego – prawdziwego, rzeczywistego. Celem nie powinno już być ożywienie i uwspółcześnienie żarem muzyki mniej lub bardziej stereotypowych sytuacji, lecz ukryte w głębi ludzkiej duszy zarzewie akcji dramatycznej. Verdi spodziewał się to osiągnąć dzięki Szekspirowi. Ale wówczas, około połowy stulecia, kiedy miał nawet pomysł napisania muzyki do wszystkich głównych dramatów Szekspira (poza *Burzę*, o czym wspomina wprost w liście z 7 marca 1850 roku)⁵, odstraszała go jeszcze konieczność „rozpięcia tak olbrzymiej tkaniny (chodzi o „*Leara*”) na tak wąskich krosnach” (do A. Stommy, 22 maja 1853 roku)⁶.

Z powodu bogactwa dramatycznego materiału u Szekspira Verdiemu groziło popadnięcie w sprzeczność z zasadą, którą wcześniej (w liście do F.M. Piave z 2 października 1843 roku) określił dwoma pojęciami: *brevità* i *fuoco* („krótkość, dobitność” i „ogień”). W latach intensywnej pracy nad *Królem Learem*, czego owocem był *Bal maskowy* – opera, w której zostało urzeczywistnione wiele nowych pomysłów dramatycznych – Verdi odkrył także przyczynę swych kłopotów z Szekspirem: istnieje „zbyt dużo zmian”. „Tym, co stale powstrzymywało mnie od częstszego podejmowania Szekspirowskich tematów, był właśnie przymus zmieniania dekoracji w każdej chwili” (do Stommy, 29 czerwca 1853 roku)⁷. Istotnie, budowę dramatu Szekspirowskiego, a mianowicie (jak słusznie powiedział kiedyś Bertolt Brecht) całkowity brak konstrukcji zdarzeń, będący wynikiem konsekwencji przebiegu, w którym jednak to, co pojedyncze, pojawia się zupełnie nieoczekiwanie, trudno jest uzgodnić ze scenicznymi założeniami opery, przede wszystkim z regułą skupiania akcji w niewielu miejscach gry (*tableau*). Ten wymóg w radykalizowanej formie przejął także Wagner, jakkolwiek nie zawsze sztywno się go trzymał. W najoczywistszej sprzeczności do swobodniejszej i wywalającej inwencję dramaturgii Szekspira stał schematyzm dramatyczny opery. Wszystkie tworzywa, które w operze były wykorzystywane, umieszczano stale w tym samym dramaturgicznym kontekście, „unieruchamiano” w jedynie nieznacznie zróżnicowanym słowniku muzycznym oraz w dużym stopniu uschematyzowanej konstelacji ról.

Szekspir wszakże odstąpił tło słynnego, pozornie paradoksalnego wyrażenia Verdiego, dotyczącego „wymyślenia” rzeczywistości: „Kiedy rzeczywistość się naśladuje, może z tego

sama struna może być zawsze maksymalnie napięta, ale nigdy się nie zmienia”. [„(...) presentano punti di scena interessantissimi, ma senza varietà. È una corda sola se volete, ma per sempre la stessa (...)].”]. Por. A. Pascolato, *Re Lear e Ballo in Maschera*. Città di Castello 1902, s. 46.

⁴ Cyt. za: Giuseppe Verdi. *Briefe*. Hrsg. von Franz Werfel. Berlin [i in.] 1926, s. 117.

⁵ „Sta nelle mie idee di musicare *La Tempesta*, come sta pure nelle mie idee di fare lo stesso dei principali drammi del gran tragico [...]”. Por. F. Abbiati, *Giuseppe Verdi*. T. 2. Milano 1959, s. 56.

⁶ Cyt. za: F. Werfel, *op. cit.*, s. 146.

⁷ Cyt. za: F. Werfel, *op. cit.*, s. 148.

wyjąć coś bardzo dobrego; ale wymyślanie rzeczywistości (*inventare il vero*) jest lepsze, dużo lepsze”⁸. Verdi kontynuuje:

Być może wyda się Pani, że te słowa zawierają sprzeczność: wymyślić rzeczywistość... Niechże spyta Pani „Ojca”! Falstaffa być może znalazł on gdziekolwiek, ale chyba nie takiego zbrodniarza jak Jagon, a już przenigdy aniola podobnego Kordelii, Imogenie, Desdemonie, *etc.*, *etc.* A przecież są oni tak bardzo realni [...].

Warto zauważyć, że już wtedy, o wiele wcześniej, zanim plan *Otella* przyjął bardziej uchwytny kształt, Verdi zajmował się głównymi postaciami swych późnych utworów.

Droga do dramatu operowego

Spotkanie Verdiego z Szekspirem miało nieporównywalne z niczym znaczenie, nawet jeśli nie znalazło ono bezpośredniego wyrazu w szeregu „szekspirowskich” oper. Można postawić tezę, iż Szekspir odegrał w wypadku wychodzących poza konwencje wyobrażeń Verdiego na temat dramatu podobną rolę do tej, jaką odegrała u Wagnera koncepcja mitu i utopia prawdziwego dramatu. Dramatyczny testament Verdiego, wzorcowa i jedyna w swoim rodzaju tragedia operowa *Otello* oraz pełen przedziwnej witalności komediowy kosmos *Falstaffa*, to teatr operowy z ducha Szekspira. Ostatecznie oba dzieła stanowią w historii teatru muzycznego ewenement, jako że są tak samo odległe od wielu lepszych ówczesnych oper, napisanych na podstawie Goethego, Schillera, Szekspira, jak i od wszystkich rodzajów późniejszej „oper literackiej”, w której muzyka, w mniejszym lub większym stopniu, pozbywała się dramatycznych właściwości swego własnego języka, nawet jeśli język ten przekształcała, a czasami zagłuszała. Wszak mistrzowskie teksty poetyckie Boita, reprezentujące bez wątpienia wysoki poziom literacki, należą już z definicji do gatunku libretta. Innymi słowy, chodzi o poezję, a w wypadku Boita na pewno nie o jakąś „średnią poezję”, jak kiedyś Hegel nazwał poezję operową. Chodzi o poezję, która dostosowuje się wreszcie do dramatycznych wymagań muzyki. Znamienne, że Verdi z pełnym przekonaniem pomijał szczególnie poetyckie jakości libretta *Otella*, samym wyborem słów wyraźnie wskazujące na literacki krąg dekadencji, *Jugendstil*, artystycznego kunsztu językowego na modłę d’Annunzia. I tego właśnie poetyckiego tonu kunsztownego języka Boita Verdi nie podjął. Na taki stan rzeczy zwraca uwagę włoski badacz muzyki Francesco Degrada⁹.

Późny, ponowny zwrot Verdiego ku Szekspirovi (bądź co bądź po *Makbecie* nie zdecydował się on na równie śmiały eksperyment) oraz współpraca z Boitem miały wszelako jeszcze inne tło. Po *Traviacie* (1853) odstęp między datami powstawania oper, względnie datami ich wystawiania, zwiększały się. Do roku 1853 Verdi występował co roku z nową operą. Spoglądając wstecz na okres oddzielający *Nabucco* (1842) od *Traviaty* (1853), nazwał go „anni di galera”, „galerniczymi latami” swej kariery. Teraz spowalnia się też tempo

⁸ Do hrabiny Clariny Maffei 20 października 1876: „Copiare il vero può essere una buona cosa, ma *inventare il vero* è meglio. Pare vi sia contraddizione in queste tre parole: *inventare il vero*, ma domandatelo al Papà. Può darsi che egli, il Papà si sia trovato con qualche Falstaff, ma difficilmente avrà trovato uno scellerato così scellerato come Jago, e mai e poi mai degli angioi com Cordelia, Imogene, Desdemona, ecc., ecc., eppure sono tanto veri! Copiare il vero è una bella cosa, ma è fotografia, non pittura”. Por. *I Copialettere di Giuseppe Verdi*. A cura di C. e A. Luzio. Milano 1913, s. 624.

⁹ F. Degrada, *Otello: da Boito a Verdi. W: Il palazzo incantato. Studi sulla tradizione del melodramma dal Barocco al Romanticismo*. Firenze 1979, s. 155–166.

twórczości, i to nie z powodu osiągniętego obecnie dobrobytu, ale z przyczyn czysto wewnętrznych. Przerwa pomiędzy datami wystawienia *Aidy* i *Otella* zwiększała się do dwóch, potem do trzech, czterech, pięciu, a ostatecznie do okrągłych szesnastu lat. Jest to między innymi zewnętrznym przejawem tego, iż nawet w obrębie trwałej konwencji i tradycji operowej nie było już pewnego rodzaju nośności, że stawiane przez utwór muzyczny wymagania, ugruntowane zwłaszcza przez muzykę instrumentalną klasyków wiedeńskich, objęły także operę. Szczególnie we Włoszech opera uchodziła za wydarzenie sezonowe, któremu – bez ujemy dla kompozytorskiej jakości poszczególnych utworów – kompozytorzy mieli stawić czoła, pisząc wciąż nowe dzieła. Toteż o większości z nich zapominano równie szybko, jak je pisano. Stały repertuar ponadczasowych mistrzowskich dzieł zaczął się we Włoszech kształtować dopiero po roku 1850. W pierwszej połowie tegoż stulecia, przede wszystkim przed rokiem 1850, zależało to od wypełnienia pewnego mniej lub bardziej stabilnego wzoru operowego. A to, że owa zawartość mogła być pełna życia, fantazji i znaczenia, poświadczają wielkie nazwiska Rossiniego, Belliniego, Donizettiego. Do nich zalicza się także wczesny Verdi, ten z „lat galernicznych”. Ale około roku 1850 zaznacza się kryzys: przejście od „opery śpiewanej” [Gesangsooper] do dramatu operowego, w którym orkiestra emancypuje się i staje pełnowartościowym partnerem partii śpiewanych, zdolnym sprostać indywidualnym wymaganiom dzieła, i w którym pojęcie dzieła obejmuje odtąd i implikuje także operową całość dramatyczną, a więc jej stabilne dramatyczno-muzyczne formy, dające się zastosować w zasadzie do każdego tematu. Właśnie w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych podjął Verdi ważne impulsy z francuskiej *grand opéra* (Meyerbeera, Halévy’ego, Auber’a i innych), w której orkiestra wciąż jeszcze odgrywała znaczącą rolę, szczególnie jako rezerwuuar sugestywnych barw brzmieniowych. Jednakowoż wielka opera zaprzedała się poniekąd *mise en scène* – pełnej blasku, efektownej prezentacji scenicznej i dekoracji. Verdi krytykował to uzależnienie. Wszelako wraz z *Les Vêpres Siciliennes* (*Nieszporami sycylijskimi*, 1855) wkroczył on w nowe stadium mocowania się z wielką operą francuską. I właściwie wszystkie późniejsze opery Verdiego, do *Aidy* (1871) włącznie, czerpią z tegoż impulsu. Jeszcze ważniejszy jest fakt, iż od *Rigoletta* każda opera Verdiego ma własne oblicze. *Un ballo in maschera* (*Bal maskowy*) i *La forza del destino* (*Moc przeznaczenia*), nie mówiąc już o *Don Carlosie*, mają indywidualną „fizjonomię”. I wreszcie to, co najbardziej znamienne: *Otello* i *Falstaff* już pod żadnym względem nie są utworami na zamówienie. Verdi podkreślał kilkakrotnie, że nie komponuje *Otella* i *Falstaffa* dla żadnego teatru świata, ale tylko dla własnej przyjemności. W wyrażnie bliskim, wzajemnym stosunku egzystują tutaj razem: instrumentalne dopracowanie, dystans wobec utrwalonych konwencją form zamkniętych, nowy stosunek do tematów, koncepcja opery jako indywidualnego muzyczno-dramatycznego dzieła sztuki oraz – *last but not least* – powrotny zwrot ku Szekspirowi.

Drogi Verdiego i Wagnera zbiegały się zresztą wielokrotnie. *Tannhäuser* i *Makbet* powstały w bliskim sąsiedztwie czasowym. Wagner opuścił ostatecznie operowe szlaki około połowy stulecia. Oczywiście, Verdi – choć nadal nie zamierzał porzucać tradycji – doświadczył przełomu, który dokonał się wraz z jego triem operowym: *Rigoletto*, *Trovatore* (*Trubadur*) i *La Traviata* (1851–1853). Jest zrozumiałe samo przez się, że uwarunkowania historyczne – nie mówiąc już o *dramatis personae* – są tu jak najbardziej różnorodne. Verdiemu chodziło o to, by przeforsować to, co nowe, nie wyrzekając się tradycji, a zamiar ten możliwy był do zrealizowania tylko krok po kroku. Dla Wagnera natomiast celem było wyłonienie obowiązującej formy dramatu muzycznego z – by tak rzec – tradycji nieistniejącej, względnie ze zdeklarowanego protestu wobec każdej panującej wówczas konwencji operowej. Przyjaciel Brahmsa, wpływowy krytyk Eduard Hanslick, który wypowiadał się kompetentnie o operze

swego czasu, aczkolwiek często jednostronnie, stwierdził z pewnością trafnie, iż

Verdi wielokrotnie spotyka się w *Otelli* z Wagnerowskimi założeniami. W to, że pojął on ten styl dopiero dzięki Wagnerowi, a nawet, że w całości go od Wagnera przejął, uwierzyć może tylko ktoś, kto nie zna *Don Carlosa*, napisanego 20 lat przed *Otellem*, wtedy, gdy jedynym znanym Verdiemu utworem Wagnera była uwertura do *Tannhäusera*¹⁰.

Zbliżenie się muzycznych języków Verdiego i Wagnera – albo wręcz rywalizacja ze strony Verdiego, jaką sugeruje prawie zapomniany *Roman der Oper* (1924) Franza Werfla – w rzeczywistości nigdy nie miały miejsca. Wagner, którego uwagi prawie nic nie uchodziło, zdawał się całkowicie pomijać jedynego swego potencjalnego rywala na polu teatru muzycznego. Doprawdy trudno sobie wyobrazić, iżby *Otello* i *Falstaff* miały pozostać niedostrzeżone.

Czekoladowy projekt

Wzrastające różnicowanie się Verdiowskiego modelu opery było prawdopodobnie jednym z decydujących powodów tego, iż wszechstronny i wielce uzdolniony literat, poeta i kompozytor Arrigo Boito (1842–1918) wszedł z Verdim w bliższe kontakty, naznaczone jednak początkowo sprzeciwem i sceptycyzmem wobec niego. Boito należał w latach sześćdziesiątych do „awenirystów”, grupy artystów i literatów propagującej sztukę absolutną, a zwłaszcza muzyczny dramat przyszłości, słowem, zjednoczenie sztuk. Bożyszczem tych entuzjastów był Wagner i pod jego znakiem właśnie, a także Liszta i Berliozę, oraz w duchu muzyki „absolutnej” klasyków domagali się oni przeprowadzenia radykalnej reformy teatru operowego. Założenia sformułowane przez Boita sprawiają wrażenie swoistego *résumé* Wagnerowskich idei. Kiedy z inicjatywy Boita doszło do założenia w Mediolanie towarzystwa muzycznego, zajmującego się szczególnie kwestią muzyki instrumentalnej, zaproponowano Verdiemu członkostwo, którego ten jednak nie przyjął, pozostając wierny dawnym artystom włoskim, wielkiej włoskiej szkole śpiewu. Tymczasem Boito, kompozytor liczącego się *Mefistofelesa* (1868 – skandaliczna premiera i ponowne wystawienie w 1875 roku, uwieńczone sukcesem), dostrzeże, że tak wytyczonego celu nie można w XIX wieku osiągnąć bez największych włoskich kompozytorów. Byłoby zapewne niesprawiedliwością traktować opery napisane po roku 1850 wyłącznie jako stopnie na drodze do urzeczywistnienia dramatu operowego. Wrażenie utworu zdumiewająco nowoczesnego sprawia nie sam *Mefistofeles*, lecz w szczególności mistrzowskie dzieło Amilcare Ponchiello (1834–1886) *La Gioconda* (1876), z librettem napisanym pod pseudonimem przez Boita. Ale *La Gioconda* to także kontrprzykład. Ten kasowy „dramat gotycki” opatrzony został przez Ponchiello egzaltowaną, porywającą muzyką, która raczej zagłuszała przebieg dramatyczny (zapewne na jego korzyść), niż czyniła go wiarygodnym.

Prawie przypadkowo podjęto współpracę, zmyślnie zawiązaną i kontynuowaną przez wydawcę Giulia Ricordiego, Giuseppinę Strepponi, małżonkę Verdiego, i hrabinę Clarinę Maffei, w której salonie bywali Boito i Verdi. Decydującą datą jest tu rok 1879. W czerwcu tegoż roku raz jeszcze Verdi dyrygował swoim *Requiem* w La Scali. W liście z końca sierpnia, adresowanym do Giulia Ricordiego, chcąc odeprzeć ponaglenie przyjaciela-wydawcy, kompozytor podsumowywał:

Wie Pan, jak powstał ten czekoladowy projekt. Pan jadł ze mną i z Facciem¹¹. Mówiliśmy wtedy o *Otelli*, o Boicie. Nazajutrz Faccio „dostarczył” mi Boita, a trzy dni później Boito dostarczył mi

¹⁰ E. Hanslick, *Musikalisches und Litterarisches. Kritiken und Schilderungen*. Berlin 1889, s. 73–74 („The Collected Musical Criticism of Eduard Hanslick”, t. 5).

¹¹ F. Faccio (1840–1891), dyrygent i kompozytor, dla którego blisko z nim zaprzyjaźniony Boito napisał tekst do opery *Amleto* (1865) na podstawie Szekspira. Faccio dyrygował podczas premiery *Otella*.

szkic do *Otella*. Przeczytałem go i spodobał mi się. Powiedziałem mu: niech Pan zrealizuje ten utwór, zawsze dla kogoś będzie dobry, dla Pana, dla mnie, dla kogoś innego, itd. Niech Pan przyjdzie teraz z Boitem, gdyż muszę przeczytać libretto. Albo uznam je za zupełnie dobre i Pan pozostawi mi je – wtedy będę do pewnego stopnia zobowiązany, albo uznam je wprawdzie za dobre, ale zasugeruję Boitowi pewne zmiany, a on je zaakceptuje – wówczas będę jeszcze bardziej zobowiązany. Albo też nie spodoba mi się – wtedy byłbym zbyt zły, aby swoją opinię wypowiedzieć mu prosto w oczy. Nie, nie, Pan zaszedł już za daleko. Teraz trzeba się zatrzymać, zanim pojawią się różnego rodzaju plotki i awersje¹².

W czasie wspomnianego spotkania rozmowa zesła, według relacji Giuseppiny, na wielokrotnie grywaną wówczas operę Rossiniego *Otello*. Krytyce poddano libretto, a także muzykę oraz dokonano niekorzystnego dla opery porównania z Szekspirem. Dla Boita, który słyszał o tej rozmowie, nadszedł moment działania. Libretto napisał najszybciej, jak mógł; Verdi nabył je i zastrzegł sobie prawo podjęcia decyzji o tym, czy będzie do niego komponować muzykę, czy też nie. A więc na początku nie było żadnego śladu jakiegoś wewnętrznego przymusu, a nawet współdziałania. Początki „czekoladowego projektu” określały raczej: dystans, pewien chłód i trzeźwość. Przelotne spojrzenie na drugą stronę, na zniewolonego wizjami swych dzieł Wagnera, uzmysławia, jakie światy dzieliły obu wielkich artystów. Być może już przedtem, a na pewno w tym czasie, uwagę Verdiego zaprzętała myśl o napisaniu komedii. Możliwe, że rozważał on jeszcze projekt Molierowskiego *Tartuffe’a*. W późnych latach sześćdziesiątych Verdi skopiował sobie prawdopodobnie francuski szkic do opery o *Tartuffie*. Ale może też *Falstaff* pojawił się już w jego polu widzenia. Artykuł w „Gazzetta Musicale di Milano” Ricordiego stał się dla Verdiego okazją, by 26 sierpnia 1879 roku wreszcie się ujawnić. Jego autor, świętujący triumfy śpiewak Dupré, przypomniał wypowiedź „Jupitera Rossiniego”, jakoby Verdi nie był w stanie skomponować dzieła w lżejszym gatunku komediowym. A przecież komediowy projekt Verdiego zejdzie wkrótce na drugi plan i rozpocznie się intensywna, trwająca ponad pięć lat, praca nad librettem *Otella*. Dopiero w marcu 1884 roku, po dokonaniu przeróbek *Boccanegra* (1881) i *Don Carlota* (1884), siedemdziesięcioletni Verdi zaczął komponowanie¹³. Podobnie jak wcześniej, wywierał on istotny wpływ na ukształtowanie tekstu, aczkolwiek we współpracy zawsze nastawiony był na partnerstwo. Verdi wiedział, że Boito to ktoś więcej niż tylko sprawny pisarz. Od samego początku współpraca między obojgiem artystów nosiła wszelkie znamiona szczęśliwego trafu, który w historii teatru muzycznego miał miejsce bodajże dwa razy: w relacji istniejącej między Da Pontem a Mozartem oraz w artystycznym spotkaniu Hofmannsthal’a i Straussa.

¹² „Voi sapete come nacque questo progetto di cioccolatta. Pranzavate meco con Faccio. Si parlò d’*Otello*, si parlò di Boito. Il giorno dopo Faccio mi portò Boito: tre giorni dopo Boito mi portò lo schizzo d’*Otello*. Lo lessi e lo trovai buono. Dissi, fatene la poesia, sarà sempre buona per voi, per me, per un altro *etc.*, *etc.*... Ora venendo con Boito, bisogna che io legga il libretto. O io lo trovo completamente buono, voi me lo lasciate, ed io mi trovo in certo modo impegnato. O io, anche trovandolo buono, suggerisco qualche modificazione che Boito accetta, ed io mi trovo impegnato ancora di più. O non [mi] piace, e sarebbe troppo duro che io gli dicessi in muso quest’opinione. – No, no! Voi siete andato già troppo avanti, e bisogna ora fermarsi prima che nascano pettegolezzi o disgusti”. Por. *I Copialettere...*, *op. cit.*, s. 311.

¹³ Współpraca Verdiego z Boitem jest nieomal całkowicie udokumentowana w doskonałym, wznowionym wydaniu korespondencji, opatrzonym równie znakomitym komentarzem: *Carteggio Verdi – Boito*. A cura di M. Medici i M. Conati. T. 2. Parma 1980.

Tym, co przede wszystkim przyciągnęło Verdiego do Szekspirowskiego *Otella*, były osoby tworzące elementarną triadę: bohater, niewinność i złoczyńca. Zwłaszcza postać Jagona zniewoliła go tak bardzo, że niekiedy myślał o tym, aby operę zatytułować jego imieniem: „Cóż za figura z tego Jagona!!!!” – pisał w styczniu 1880 roku do przyjaciela, malarza Domenica Morellego, a nieco później: „Ów Jagon jest Szekspirem, jest człowiekiem, a raczej potworem”¹⁴. Verdi sprecyzuje swoje wyobrażenia o fenomenie Jagona w liście do Morellego z 24 września 1881 roku:

Ty chciałbyś, aby był mały, krępy, przysadzisty; kiedy ja upatrywałem w nim przebiegłego, podstępного typu. Jeżeli tak go odczuwasz, to tak go namaluj. Ale gdybym to ja był aktorem i miał wcielić się w rolę Jagona, byłbym raczej szczupły i postawny, z wąskimi ustami, małymi oczami, leżącymi blisko nosa, jak u małpy, z wysokim, ułożonym do tyłu czołem i wydatną potylicą; roz-targnionej natury, nonszalancki, wobec wszystkich obojętny, sceptyczny, o palącej przenikliwości i zdolny z równą lekkością mówić coś dobrego, jak i coś złego, jak gdyby myślał przy tym o czymś zupełnie innym [...]¹⁵.

Jagon jawi się tu jako „charakter mieszany”, wzorowe połączenie intelektualnego cynika i notorycznego złoczyńcy. Wyraźne staje się przede wszystkim to, że Verdi wywodził destrukcyjną aktywność Jagona wyłącznie z jego charakteru. Jagon to mężczyzna, któremu po prostu nie sprzyja szczęście, brakuje harmonii, a zatem jest to postać w pełni nowoczesna. Do jej dezintegracji dochodzi w wyniku stopienia się organicznie uwarunkowanej zazdrości, wewnętrznego zimna i ludzkiej wzdgardy. Racjonalne powody jego działania, dość czytelne u Szekspira, w przypadku Verdiego grają tylko podrzędną rolę. Miejsce wypełnionego klarowną argumentacją monologu Jagona z 3 sceny II aktu dramatu Szekspira zajmuje w operze słynne wyznanie wiary (*Credo*): „Credo scellerato” (Boito), którego w libretcie pierwotnie zabrakło i które dołączone zostało na życzenie Verdiego. W tym samoobjawieniu, krytykowanym czasami z powodu plakatywnej, krzykliwej retoryki, gwałtowny patos wydaje się być „złodowaciały”. To muzyka z pustymi oczodołami! A poza tym fragment sprawiający wrażenie karykatury jakiejś arii. Verdi z nie zrównaną precyzją konstruuje spoistość: z jednej strony maniakalnie zafiksowaną dzięki rytornelowej zasadzie powracającego tematu, z drugiej zaś chaotyczną. Muzyczne obrazy – o ile można je tak w ogóle nazwać – przywodzą na myśl wypalone ruiny. Trwoga, chaos i owa nicość, o których mówi Jagon, same pochłaniają muzyczne elementy, nawet język. Boito pisał do Verdiego, iż próbował ująć *Credo* „w złamanym i asymetrycznym metrum”¹⁶. W brzmieniu poezji ujawnia się zło. I choć właśnie z powodu swego *Credo* Jagon odróżnia się od wszystkich złoczyńców wcześniejszych oper, estetykę akademicką gorszyło to, że moralna brzydota przedstawiała się także jako brzydka z punktu widzenia estetycznego, nieproporcjonalna i rozpadająca się. Z *Credo* wynika również, iż

¹⁴ „Questo Jago è Shakespeare, è l’umanità, cioè una parte dell’umanità, il brutto”. *I Copialettere...*, *op. cit.*, s. 694.

¹⁵ „Tu vorresti una figura piccola, di membra (tu dici) poco sviluppate, e, se ho ben inteso, una di quelle figure furbe, maligne, dirò così, a punta. Se tu lo senti così, fallo così. Ma se io fossi attore ed avessi a rappresentare Jago, io vorrei avere una figura piuttosto magra e lunga, labbra sottili occhi piccoli vicini al naso come le scimmie, la fronte alta che scappa indietro, e la testa sviluppata di dietro; il fare distratto, *nonchalant*, indifferente a tutto, incredulo, frizzante dicendo il bene e il male con leggerezza come avendo l’aria di pensare a tutt’altro di quel che dice [...]”. *I Copialettere...*, *op. cit.*, s. 317 i n.

¹⁶ List z 26 kwietnia 1884 roku: „[...] in metro rotto e non simetrico”. Por. *Carteggio Verdi – Boito*. T. 1, s. 74.

złość Jagona kieruje się nie tak bardzo przeciwko Otellowi, jak przeciwko wszelkiej harmonii w świecie. Jagon jest personifikacją zakwestionowanych pryncypiów, duchem wiecznie przeczącym. Tutaj dopiero tragedia operowa Verdiego uzyskuje swój symboliczny wymiar. Ale *Credo* to tylko jedna strona medalu. Drugą, tą, na której szczególnie zależało Verdiemu i czego dowodzi list do Morellego, a przede wszystkim partytura, jest maska poczciwca, właściwa mu nonszalancja. Jagon to mistrz zwinnej, dowcipnej konwersacji, wytwornej ironii, światowego obejścia, a w tym wszystkim doskonały hipokryta. Czyni to z niego zagrożenie i właśnie dzięki tym rysom dystansuje się on od wszystkich teatralnych złoczyńców z wcześniejszych oper. Jagon kocha wyczelowane, puentujące słowo. A takie wymagało aktora najwyższej klasy, jakiego niekiedy można spotkać wśród sławnych wykonawców tej roli, aktora potrafiącego wydobyć niuanse gestykulacji, mimiki, stale zmieniającej się ekspresji. W partiach dialogowych Verdi pozwalał im stawać się muzyką. Jakimiż mimetycznymi zdolnościami obdarzył on Jagona na odcinku mniej więcej ośmiu taktów rozmowy z Rodrygiem (I akt), dotyczącej słabości kobiecego usposobienia („Se un fragil voto di femmina [...]”), podczas której nagle w żartobliwej tonacji wypowiedzi odsłania się infernalny świat. To zaciemnienie ukazane zostanie jednak natychmiast znowu dzięki zobowiązującemu, wiążącemu gestowi. Chwilę później Jagon opisze przyczynę swej nienawiści do Otella, lecz jego nabrzmiewający gniew będzie ciągle stłumiony, podprogowy, zanim nagle zegnije się w zarówno lekkim, autoironicznym, jak i ostrzegawczym unisono: „[...] ed io rimango di sua Moresca Signoria [...]” („[...] i pozostaję chorążym Jego Murzyńskiej Mości [...]”). Można i trzeba by prześledzić partię Jagona słowo po słowie, takt po takcie po to, by spostrzec, jakimi dysponował on pokładami dwuznaczności, ruchliwości, a w końcu ironii. Bez wątpienia do „protoplastów” Jagona należy Mefistofeles Goethego. Poza tym w dialogach Jagona, chyba jeszcze wyraźniej niż w partiach Otella i Desdemony, odsłania się sposób postępowania Verdiego, który zbliża go do Szekspira niejako ponad tekstem Boita. Verdi ukazuje nam tu możliwości stosowanej przez siebie metody przetwarzania językowej i zarazem w pełni racjonalnej argumentacji w plastyczno-muzyczną gestykę, metody, która sprawia, iż zawartość, *resp.* treść tego, co wypowiedane, zmienia się w żywą emocję. Artykułowane emocje zajmują miejsce językowej artykulacji.

Powtórzmy raz jeszcze: nie okoliczność, że zły zwycięża, a bohater ginie, stanowi o tragiczności wydarzeń, a także nie konieczność towarzysząca upadkowi, lecz splot zaślepienia, błędu i wewnętrznego upadku bohatera, zaczynający się – choć w sposób ledwo zauważalny – już w I akcie wraz z niesprawiedliwą degradacją Kasja. Niewątpliwie istnieją w Szekspirowskim *Otelli* różne aspekty tragiczności, wybiórczo kontynuowane w operze Verdiego: na przykład ów moment, w którym Otello zdolny jest już tylko do słuchania kłamstw i brania ich za prawdę i w którym pozbawia się jedynej ostoji prawdy, a mianowicie Desdemony, moment, w którym – pod groźbą śmierci – zmusza Jagona do udowodnienia podejrzenia o niewierność. Można by nawet, mając na względzie powyższe uwagi, wypunktować tragiczny kontrast, sprawiając, że możliwość odkrycia prawdy o winie bądź niewinności Desdemony będzie nie do pogodzenia ze sposobem i drogą zdobycia tej prawdy przez Jagona. Wprawdzie tragizm ten ujawnia się także w operze Verdiego, ale ciężar spoczywa jednoznacznie tam, gdzie tkwi sprawca przyczyna tragicznego splotu, czyli właśnie po stronie Jagona. Pewien element tragicznej akcji całkiem szczególnie wysunięty zostanie na pierwszy plan i to, co tragiczne, uzyska dzięki niemu zupełnie nowe uzasadnienie. Nie jest to ani konflikt między indywidualum a społecznymi uwarunkowaniami, względnie między niedającymi się pogodzić ze sobą normami etycznymi, ani też nieuchronne popadnięcie w winę, które doprowadzić musi do katastrofy, ale destrukcyjne działanie – samych przez

się – niszczycielskich pryncypiów. Tracą na znaczeniu natomiast – co w operze jest całkiem wyjątkowe – racjonalne elementy warunkujące czyny Jagona i skłonności Otella: w wypadku pierwszej postaci lekceważenie, jakie musiał znieść (podejrzanie, jakoby Otello przyprawił mu rogi, zostało odrzucone), w wypadku tego drugiego wina, jaką sam siebie obarczył przez uwiedzenie i uprowadzenie Desdemony, w wypadku Desdemony oszukanie ojca, Brabancja i wreszcie jej nieszczęsny upór. Bądź co bądź Szekspir, po to, by takie motywy i stosunki ukazać, potrzebował całego I aktu, rozgrywającego się jeszcze w Wenecji. Istotnym motywem w sztuce, w operze prawie całkowicie przytłumionym, jest obcość Otella. To karierowicz, na którego patrzy się krzywym okiem z powodu koloru skóry i który prowokuje tym samym do nieufności. Poza tym Otello i Desdemona – już choćby z racji różnicy wieku – są „parą niesymetryczną” (zob. kwartet z II aktu). To wszystko pozostaje w operze tłem. Nieprzypadkowo Boito i Verdi skreślili pierwszy akt i dzieło zaczyna się od drugiego. Właściwie została się tylko wyrafinowana diaboliczność Jagona i destrukcja bohatera. I chociaż wszystkie nazwane motywy współbrzmiały ze sobą, nie może być mowy o jakiejś wymiernej winie Otella lub Desdemony, a także o rozsądnej motywacji Jagona.

A przecież powody upadku Otella widoczne są jak na dłoni. To jego miłosa pasja (w podwójnym tego słowa znaczeniu) zamknęła go w nierealnym świecie. W duecie miłosnym spełnia się iluzoryczne zrównanie „ja” ze światem – to samo, które Wagner zawarł w kluczowym zdaniu *Tristana*: „Ja sam jestem teraz światem”. Ślepa namiętność, jaka opanowała tych dwoje, w wypadku Otella wchłania niejako to, co w jego czynie bohaterskie, a więc wciąż jeszcze racjonalne, wyklucza możliwość podjęcia walki ze światem. Od tej chwili Otello nie jest ani gotowy, ani zdolny się w tym świecie odnaleźć. Staje się on dla niego labiryntem. Otello nie potrafi już być częścią ludzkości, jego związek ze społeczną rzeczywistością zostaje zerwany. I właśnie to Verdi komponuje w pierwszym ansambli, który Otello współtworzy, w kwartecie z II aktu. Prośba Desdemony o przebaczenie, zawarta w pokornej, wzruszającej melodii, dominującej w ansambli, spotyka się tu z zupełnym brakiem zrozumienia ze strony Otella, który śpiewa na stronie, dla samego siebie, całkowicie pochłonięty dręczącymi go pytaniami o możliwe powody niewierności Desdemony: może brakuje mu znajomości tajemnic alkowy, a może to wina wieku lub koloru skóry... Jedność Otella i Desdemony rozpada się u podstaw, a równocześnie Jagon sprzecza się z Emilią o feralną chustkę, by ostatecznie ją sobie przywłaszczyć. Znaczenie ansambli – doświadczenie wspólnoty w rozmowie – ulega odwróceniu i ukazuje się jako własne przeciwieństwo. Tu wszystko jest i pozostanie osobne. Verdi ponownie, tym razem tworząc muzyczną tragedię, wzorowo rozprawił się w swym późnym dziele z wielkim tematem XIX stulecia: utratą poczucia rzeczywistości i samowyobcowaniem się bohatera za sprawą miłosnej pasji. Czyn bohatera, który wcześniej wstrząsnął światem, porządkując go, staje się czynem nieczym.

Dopiero w tej operze Desdemona jest istotą na wskroś, anielsko czystą. Posiada tutaj niewątpliwie rysy nazareńskie, względnie prerafaelickie. „Ale Desdemona nie jest kobietą – twierdzi Verdi w liście do Giulia Ricordiego, pisanym 22 kwietnia 1887 roku z okazji inscenizacji *Otella* w Wenecji – ona jest typem! Typem dobroci, rezygnacji, poświęcenia!”¹⁷ Następuje wzmianka o Kordelii, Julii, Antygonie. Jednak IV akt Verdiego, piosenka o wierzbie i modlitwa (*preghiera*), rzucają światło na świat, do jakiego Desdemona rzeczywiście przynależy. Należy bowiem do kręgu Elżbiety (*Tannhäuser*), Elzy (*Lohengrin*), do antytypu *femme fatale*, dla której findesieclowego znamienia znaleziono trafne określenie – *femme*

¹⁷ „Ma Desdemona non è una donna, è un tipo! È il tipo della bontà della rassegnazione, del sacrificio!”

*fragile*¹⁸. Desdemona jest jedną z tych kobiecych postaci, które – zwłaszcza w operze – od początków XIX wieku uosabiają fikcję niedostępnej czystości i niewinności. W jeszcze niedawno pomijanej przedmowie Boita do opublikowanej niegdyś przez Ricordiego instrukcji dotyczącej inscenizacji Desdemona jest charakteryzowana między innymi w następujący sposób:

[...] wielkie uczucie miłości, czystość, szlachetność, łagodność, naiwność, rezygnacja muszą objawić się w tej w najwyższym stopniu nieskalanej i harmonijnej postaci. Im prostsze i łagodniejsze będą jej gesty, tym więcej wzruszenia wywoła w widzu. Wdzięk młodości i piękna uzupełnią to wrażenie¹⁹.

*Jeszcze raz:
fizjonomia opery tragicznej*

Koniec końców nie tylko Desdemona, lecz także Jagon i Otello ucieleśniają określone typy ludzkie. To z tego powodu *Otella* Verdiego nie można nazwać muzyczną „tragedią charakterów”. Mówiąc ogólnie, to, co opera zyskuje w stosunku do dramatu Szekspira na zagęszczeniu akcji, traci przez zróżnicowanie i dyskursywnie rozwijaną motywację. Pierwszym krokiem od dramatu literackiego do opery była bez wątpienia pewna intensyfikacja, wraz z którą – jak już zauważono – opera przybiera wymiar paraboli, i to paraboli tragicznej. Przede wszystkim dlatego, że robiąc dwa kolejne kroki ku oszlifowanej wersji tekstu Boita, a zwłaszcza dzięki kompozycji Verdiego, dramatowi przywraca się jego wewnętrzne zróżnicowanie, które nie przynosi ze sobą opowieści o zdarzeniach za pośrednictwem samej muzyki, lecz wyprowadza je z wnętrza tegoż dramatu. (Jest rzeczą zrozumiałą samą przez się, iż te trzy kroki nie oznaczają chronologii powstawania dzieła).

Nie jest to jednak fakt pierwszorzędny dla nazwania *Otella* tragedią i nie jest nim także nieuchronność katastrofy. Wymiar tragiczności nadaje mu raczej to, że muzyka Verdiego nie tylko przedstawia ową nieuchronność katastrofy, lecz także uzmysławia ją odbiorcy. Na poziomie akcji występuje w tej funkcji Jagon. Jego intrygi, przy bliższym oglądzie coraz bardziej blahe, sprawiają, że widz w każdej chwili wyraźnie wyczuwa nieustanną gotowość Otella do zdemaskowania złudzenia, a więc stale obecną możliwość ratunku, nawet w ostatniej godzinie życia Desdemony.

Gdyby w muzycznej fizjonomii Jagona nie ukazały się niszczące siły, pozostałby on teatralnym łajdakiem, nie pomógłoby mu nawet *Credo*. Można to uchwycić już w pijackiej piosence (I akt), w której po raz pierwszy pociąga za wszystkie sznurki, chcąc pognać Otella. Verdi w żadnym razie nie zrywa z typem piosenki pijackiej, mającym w operze włoskiej długą tradycję – przypomnijmy na przykład introdukcję do *Ernani* (1844) – ale przedstawia ją poniekąd niebezpiecznie zdemonizowaną. Choć komponuje ją jako zamknięty numer (scena picia), już w pierwszej turze rytmicznie i melodycznie odwołuje zwartość tego układu. Mroczne, mamiące zmysły krążenie, powstaje najpierw w wyniku powtórzenia i zmiany kształtu, z powodu chwiejnej i zarazem napierającej dynamiki, która w swoim ruchu staje się rzeczywistym działaniem. Kasjo natychmiast wplątuje się w sieć-strukturę pijackiej

¹⁸ Por. A. Thomalla, *Die „femme fragile“. Ein literarischer Frauentypus der Jahrhundertwende*. Düsseldorf 1972; H. Hinterhäuser, *Fin de Siècle, Gestalten und Mythen*. München 1977 (tu: *Präraffaelitische Frauengestalten*), s. 107 i n. Także obszerniejsza informacja bibliograficzna.

¹⁹ Por. *Carteggio Verdi – Boito*, t. 2, s. 379.

piosenki, poruszanej diabelskim gestem Jagona i podsycanej przez chór. Wraz z potęgującym się pijaństwem Kasja sama muzyka popada niejako w odurzenie. Verdi prezentuje w scenie picia proces destrukcji, jakby próbne podejście, preludium do rozkładu, który zainicjowany zostanie w akcie II. Oprócz tego pijaństwo Kasja można rozumieć emblematycznie jako postępowanie wywołane przez Jagona, jako zgubną dla jednostki drogę do irracjonalności. Obudzona w Otellu zazdrość nie powoduje niczego innego. Pochłania go i – podobnie jak ostrzeżenie Jagona: „Temete, signor, la gelosia” („Strzeż się, panie, zazdrości”), z jego płaszczącymi się, wężowo sunącymi brzmieniami – przymusza Otella do pierwszego wybuchu szału („Miseria mia”). Teraz już raz za razem postępuje destrukcja – najpierw jeszcze wielokrotnie spowalniana (akt II), lecz równocześnie także podsycana pojawieniem się i wkroczeniem w akcję Desdemony. Ostatnią możliwość pojednania zapowiada scena serenady, muzyczny obraz dziecięco czystego istnienia Desdemony. Boito nazwał tę scenę „la dolce apoteosi di Desdemona”²⁰. Kwartet ze swym przerwany gestem pojednania, „aria” Otella, w której żegna on swe bohaterstwo, opowiadanie snu przez Jagona, złuda mająca świadczyć o prawdzie, wreszcie zaprzysiężenie pomsty w duecie na końcu II aktu, pakt z diabłem – są to kolejne etapy upadku. Nawet masywne, szeroko rozgałęzione *tableau*, zamykające III akt, najbliższe konwencji operowej, otrzymuje miejsce w wewnętrznej akcji. Aż dotąd upadek Otella przebiegał przy drzwiach zamkniętych – Verdi myślał nawet czasami o operze pozbawionej chóru. Lecz oto brzmienie trąb zza sceny obwieszcza przybycie weneckich posłów. Na pierwszym planie zgnilizna Otella, haniebna komitywa z Jagonem, który wyzbywając się teraz wszelkich zahamowań, doradza swemu panu uduszenie Desdemony. Triumf następujących po chwili fanfary dźwięków wiwatującego chóru i wielkiego oficjalnego wystąpienia na powitanie dostojnika ukazują jaskrawy, ironiczny kontrast w stosunku do skrajnego wyczerpania Otella. Oficjalnie wyartykułowane zostaje ono tym samym przypieczętowane. W napadzie szaleńczej wściekłości Otello przewraca Desdemonę, jakkolwiek nie zostaje jeszcze osiągnięty najniższy poziom jego podłości. Upadek spełnia się w kulminacyjnym momencie gwałtownego, być może aż nazbyt szerokiego i operowego ansamblu-zaskoczenia. Tracąc panowanie nad sobą, kipiąc złością, Otello rozpędza tłum: „Fuggite!... Tutti fuggite Otello”. Urzeczywistnia się oto przemiana bohatera w potwora. To, że Otello na końcu sceny nieprzytomny osuwa się na ziemię – jako naprawdę ginący bohater – nie jest niczym innym, jak ilustracją jego najgłębszego upodlenia. Z powodu tej sceny fanfary zwycięstwa, dobiegające zza sceny okrzyki: „Evviva! Evviva Otello! Gloria al Leon di Venezia!” oraz pełne blasku akordy w C-dur sprawiają wrażenie szyderczego grymasu. Czysty trójdźwięk i tonacja C-dur, które wcześniej uzmysławiały kwintesencję światła i rozjaśnienia, z powodu zamroczenia Otella i zwycięstwa Jagona – mówiąc „Ecco di Leone”, wskazuje on, zgodnie z zaleceniem reżysera, gestem „okropnego triumfu” na poległego lwa – zostają zdemaskowane jako objawienie się ciemnej mocy, a przy tym znak demoniczności Otella. Porównywalny z tym obraz perwersji Wagner skomponował w fanfary brzmącym, kończącym się w C-dur I akcie *Tristana*. Zarówno tutaj, jak i tam, to, co dzieje się na scenie, stoi w rażącej sprzeczności z sensem muzycznym dzieła. Taka uderzająca niezgodność między sceną a muzyką nie była obca wcześniejszej operze, zwłaszcza Verdiowskiej. Wystarczy przypomnieć scenę *auto da fé* z *Don Carlosa*. Jednakże nigdy przedtem nie sformułował jej Verdi tak nieubłaganie i okrutnie, jak na końcu III aktu *Otella*.

Akt IV to pożegnanie z bohaterem, który popełniając skrytobójstwo na bezbronnej osobie, sam staje się ofiarą. Desdemona jest zatem ofiarą ofiary. Przeszywające jej piosenkę o wierzbie przecucie śmierci i smutek oraz jej modlitwa są jak *requiem* dla bohatera, dla

²⁰ Carteggio Verdi – Boito, t. 1, s. 105 i n. Listy nr 76 i 77.

jej miłości i czegoś niepojętego, co nagle na nich spadło. Desdemona od początku jest tą, która cierpi, poświęca się – trudno zrozumieć, że w operze Verdiego tak uparcie wstawia się za Kasjem. Nie zmieniła się jak Otello, ale (i stąd można by wywodzić jej winę, jakiej sama zapewne nie była świadoma) wszystkim, co się z nim działo, przyglądała się, niczego nie rozumiejąc. Zgrzeszyła przeciw miłości brakiem uwagi. Skąd ta nierozważność? Jakże łatwo mogłaby przecież przeświecić tę całą sieć kłamstw, gdyby – kochając – czuwała, działała. Na końcu słabnie już siła jej miłości. Śmiertelnie smutna, poruszająca piosenka o wierzbie to grobowy śpiew Desdemony, rozbrzmiewający jakby z zaświatów. Rożek angielski, intonując skargę, przywodzi na myśl „smutny motyw” Pasterza z III aktu *Tristana*, symbolizowany przez ten sam instrument. Także później dominuje brzmienie instrumentów dętych blaszanych, które od wieków łączyło tajemnicze i głębokie pokrewieństwo z zawodzeniem. W modlitwie Desdemony „blacha” ustępuje przed świetlistym blaskiem delikatnego, ale gęsto utkanego brzmienia smyczków. I na pewno do największych olśnień instrumentalnej „fantazji” Verdiego należy miejsce, w którym – po wybrzmieniu nieważkich smyczków – z głębin ku górze niesie się w unisono dźwięk kontrabas, zniekształcony przez tłumik, upiorny i brutalny, a przede wszystkim nieludzki: wyjście, a raczej wynurzenie się Otella z Hadesu.

Nawet w naturze, w nagłym uderzeniu wiatru Desdemona słyszy westchnienia skargi. Tylko raz rodzi się w niej sprzeciw, wybucha krzykiem, dochodzącym nagle zza milknących dźwięków; raz jeszcze buntuje się wysokim *ais*: „Ah? Emilia, Emilia, addio!” Jest to pożegnanie i prefiguracja jej śmiertelnego wołania, muzycznie już więcej niewyartykułowanego. Prawdę tej sceny potwierdza jednak to, że Verdiemu wcześniej udało się zawrzeć w dźwiękach wstrząs wywołany widokiem tegoż końca. Bez Szekspira wszakże nie byłoby możliwe wydobyć tragedii muzycznej z budującej baśni, jaka w końcu kryje się także w historii Otella i Desdemony.

Koniec tej miłości można by trywialnie nazwać tyleż niezwykłym, co osobnym, takim finałem mianowicie, w którym nie przez splot nieszczęśliwych okoliczności nawiedza kochanków katastrofa. Zniszczeniu ulega sama ich miłość i to właśnie stanowi o jej wyjątkowości w teatrze operowym XIX wieku. W rzeczywistości *Otello* Verdiego rozsadza ramy opery, tak jak dramat Szekspira rozsadził ramy tragedii. Ale dlaczego opera Verdiego nie stała się tylko chwytnym skomponowanym dramatem zazdrości? Potencjalna odpowiedź musiałaby przypuszczalnie brzmieć następująco: przeznaczenie i sam upadek ukazane zostały z bezprecedensową dobitnością i plastycznością. Na przykładzie indywidualnego losu Otella i Desdemony proces destrukcji zachodzi w sposób wstrząsający, przede wszystkim w wyniku zaślepienia i postępującego obłędu. A dalej staje się wyraźne, że ślepa, odsuwająca wszelki racjonalizm pasja miłosna już sama w sobie kryje zarodek katastrofy.

Szczególnie w Niemczech, gdzie ciągle skłaniano się ku temu, by operę włoską, pomimo jej powodzenia u publiczności, oceniać zgodnie z kryteriami przejętymi z całkowicie klasycystycznej estetyki muzyki „absolutnej”, późne dzieło Verdiego wywoływało bezradność. Eduard Hanslick, inteligentny przedstawiciel ówczesnego stanowiska estetycznego, a poza tym niezwykle kompetentny znawca opery, wyraża irytację z powodu odmienności rodzajowej utworu, który nie dawał się już scharakteryzować w dostępnych kategoriach. Cechy krytykowane jeszcze przy operze włoskiej, takie jak panowanie melodii śpiewu, nagle opatrzone zostają znakiem dodatnim: „Dramatycznie bardziej zwarty, energiczniejszy, w partii orkiestry bardziej znaczący i kunsztowniejszy niż wcześniejsze opery Verdiego, nie tchnie już jednak *Otello* naturalną świeżością i bezpośredniością”²¹. Zadziwiające, że Hanslick pominął w *Otello*

²¹ E. Hanslick, *op. cit.*, s. 72.

melodie, które innym razem wydawały mu się estetycznie problematyczne i stwierdził, co następuje: „Pozostaje nam tylko nastrojowe, jakże wzruszające ogólne wrażenie zatopionego w muzyce dramatu”. Od Verdiego oczekiwano następnej opery podobnej do *Aidy*.

W rzeczywistości kontury i granice stabilnych muzyczno-dramatycznych form operowych były w późnym dziele Verdiego płynne. Nie dlatego, że śpiew tracił na znaczeniu, lecz dlatego, że z pełną konsekwencją naruszono zwartość linii, wielkiego łuku, z którym bezwzględnie wiązała się pewna stabilność wyrazu. Dotyczy to zarówno traktowania śpiewu, jak i prowadzenia orkiestry. W tej operze, od której wychodził także Verdi, istniały mniej lub bardziej trwałe, wrosnięte w tradycję muzyczno-dramatyczne formy sceniczne i do nich właśnie przystosowywano tematy dramatyczne. Wciąż nowe obrazy ukazywały się w muzycznej dramaturgii o stosunkowo ograniczonej wariantowości, a blask, żar i spełnienie otrzymywały one dzięki muzyce. Około roku 1850 w twórczości Verdiego coś zaczęło się zmieniać. Torowało sobie drogę myślenie o odwróceniu proporcji: obecnie coraz wyraźniej koncepcja operowa Verdiego zmierzała ku temu, by muzyczno-dramatyczne formy dostosować do przebiegu dramatycznego i by nie czyniąc szkody w zakresie muzycznej koherencji, pozwolić im niejako powstawać z dramatu i jego szczególnych uwarunkowań. Przewrót ten dokonał się w późnym dziele Verdiego. Nie do pomysłenia, by muzyczny język *Otella* mógł zostać przetransponowany na inne utwory. Dzięki skrajnemu uwyrażnieniu i zintensyfikowaniu kształtów Verdi osiągnął swój – wytyczony już dużo wcześniej – cel: podążanie za każdą zmianą dramatu i odcisnięcie na muzyce piętna prawdy dramatycznej.

Nie znaczy to nic innego, jak tylko to, że również akcji, zawartym w niej przeznaczeniom i ludzkim relacjom należy pozwolić przejawiać się w sposób możliwie najbardziej przekonujący. Recytatywy i ariosa stapiają się w zdolne zmieniać się bez końca *canto declamato*, z którego Verdi wywiódł wszystkie niuanse, zawarte pomiędzy pełnym patosu, wybujałym śpiewem a recytatywną tonacją. Massimo Mila doszukał się w *Otelli* aż pięciu różnych form śpiewu: formy zamkniętej, śpiewu mówionego (*parlato*), mowy śpiewnej (*cantabile*), melodycznej deklamacji (*declamato melodico*) oraz tradycyjnego recytatywu (*recitativo tradizionale*). Możliwości te wszakże trudno jest od siebie oddzielić. Każda forma przechodzi nieustannie w inną i rzadko kiedy daje się uchwycić w izolacji. Można nawet pójść krok dalej: każdy – Jagon, Otello i Desdemona – ma swój własny język wokalny. Nawet tam, gdzie Verdi koncentrował się na tworzeniu zamkniętych numerów lub monumentalnych scen – *tableaux* konwencji operowej, jak na przykład w kwartecie z aktu II albo w finale III aktu, przebiegi zostają rozłożone i zróżnicowane w ten sposób, żeby dramat pozostawał stale w ruchu. W duecie miłosnym na końcu I aktu to formalne rozszczepienie zostało już niewątpliwie doprowadzone do skrajności.

Im bardziej śpiew zatracal swoją odrębność, zbliżając się z każdą chwilą do zmiennych właściwości ekspresji i do nadmiernie wyeksponowanego stylu mówienia, z którego nie były wyłączone także momenty największej emfazy, tym istotniejsza stawała się rola orkiestry. To, że Verdi prowadził ją z nowego rodzaju ruchliwością i poszczególnym momentom dramatycznym nadawał niepowtarzalny kontur, to nie wszystko. Bo orkiestra musiała teraz podjąć się zadania wytworzenia koherencji, którą we wczesnym dziele Verdiego zapewniały zamknięte, niejako brzemienne okresy w linii melodycznej. Nowa rola orkiestry to właśnie *novum* w późnym dziele Verdiego. Tak więc paradoksalne może się wydawać następujące stwierdzenie: tragedia Szekspira, przedstawiająca się jako niepowstrzymany wewnętrzny proces upadku i pozostająca tragedią muzyczną, przepojoną językiem śpiewu, mogła się odrodzić i stać wiarygodna tylko dlatego za sprawą muzyki, że Verdi zbudował swój dramat, opierając się na ruchomej, instrumentalnej konstrukcji. Tak oto muzyczna i dramatyczna substancja zdołały przeniknąć się w sposób wręcz doskonały.

Otello Verdiego nie jest jedynie, jak można by mniemać, udanym przetransponowaniem tragedii Szekspira na dramat operowy. Wprawdzie wzór dramatyczny nie stanowi już tylko tworzywa tematycznego, jak to było w wypadku wcześniejszej opery. Mimo to byłoby błędem uważać operę, muzykę w *Otello*, za tworzywo teatru dramatycznego. Kiedy Verdi wnosił do swego późnego dzieła elementy tradycji operowej, pisał operę o operze, patrząc na nią oczyma Szekspira. *Otello*, postać Szekspira, u Verdiego uosabia jeszcze dodatkowo bohatera operowego, a miłość Otella i Desdemony (bohaterskiego tenora i primadonny, by pozostać przy terminologii operowej) niesie ze sobą wielki temat naznaczonej śmiercią, odurzającej aż do granic przytomności pasji miłosnej, ten sam temat, który Wagner, czerpiąc ze średniowiecznego eposu, podniósł do rangi mitu. Także upadek Otella, jego samowyobcowanie i zagłada, stanowią odpowiedź na pytanie, które w XIX wieku było nie do uniknięcia: dlaczego ten przewyższający wszystkich innych człowiek jedynie za cenę własnego upadku miałby się zdobyć na utopię egzystencji wypełnionej miłością? Uznaje się, że w teatrze muzycznym, na szczycie szczytów tegoż teatru, obok charakteru sztuki i dzięki niemu właśnie, dostrzec można jakąś cząstkę ducha absolutnego, po czym pojawiają się takie utwory jak *Tristan* Wagnera i *Otello* Verdiego, które – choć szczególnie do siebie nie przystają – można by uznać za dwa wielkie kontrprojekty dzieła powstałego pod koniec epoki oświecenia – *Czarodziejskiego fletu* Mozarta (1791). Tutaj próba przejścia z ciemności ku światłu wtajemniczonych, ku oświeconemu istnieniu, tam przepastna droga w noc irracjonalności, utraty świata, samowyobcowania. Ale – inaczej niż Wagner – Verdi nie trzyma w zanadru żadnego gotowego rozwiązania. I w tym właśnie wyraża się jego prawda.

Tłumaczenie: Anna Igielska