

Pamiętnik Literacki 2011, 1, s. 93-109



Romantyczne echa w „szekspirowskiej” operze „Romeo i Julia” Charles'a Gounoda

Alina Borkowska-Rychlewska

ALINA BORKOWSKA-RYCHLEWSKA
(Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań)

ROMANTYCZNE ECHA W „SZEKSPIROWSKIEJ” OPERZE „ROMEO I JULIA” CHARLES’A GOUNODA

W kilkusetletniej historii opery jednym z najczęściej adaptowanych dramatów Szekspira jest *Romeo i Julia*. Począwszy od gotajskiej premiery w 1776 r. dzieła Georga Bendy (*Romeo und Julie*, z librettem Friedricha Wilhelma Gottera) oraz wystawionego po raz pierwszy w tym samym roku w Lipsku utworu Johanna Gottfrieda Schwanenbergera (*Romeo e Giulia*, z librettem C. Sanseverina) aż po *Les Amants de Vérone* Edmonda Gajjaca (premiera w Tuluzie w r. 1955) tragedię kochanków z Werony opowiedziano językiem opery aż 24 razy¹. Spośród wszystkich sztuk Szekspira tylko *Burza* ma swych operowych wcieleń więcej, bo ponad 30. Galerię siedmiu XIX-wiecznych oper o Romeo i Julii otwiera utwór Pietra Carla Guglielmiego *Romeo e Giulietta* (libretto: S. Buonaiuti, premiera: Londyn 1810). W porządku chronologicznym pojawiły się następnie: *Giulietta e Romeo* Nicoli Vaccaia (libretto: F. Romani, premiera: Mediolan 1825), *I Capuletti e i Montecchi* Vincenza Belliniego (libretto: F. Romani, premiera: Wenecja 1830), *Romeo y Julieta* Michaela Moralesa (premiera: Meksyk 1863), *Romeo e Giulietta* Filippa Marchettiego (libretto: M. M. Marcello, premiera: Triest 1865), *Roméo et Juliette* Charles’a Gounoda (libretto: J. Barbier i M. Carré, premiera: Paryż 1867) oraz *Romeo e Giulietta* Antonia Mercadala (premiera: Mahon – Minorka 1873)².

Bezspornie największą popularność zyskały opery Belliniego i Gounoda, przy czym ta pierwsza, wykorzystująca zmienione nieco libretto Felice Romaniego do starszego o pięć lat utworu Vaccaia, nie opiera się bezpośrednio (jak się powszechnie sądzi) na tragedii Szekspira. Podstawą librett oper Vaccaia i Belliniego była najprawdopodobniej nowela Mattea Bandella, wcześniejsza od Szekspirowskiego dramatu, umieszczona w zbiorze *Le Novelle* z r. 1554, który cieszył się w XIX-wiecznych Włoszech sporą popularnością³. Romani wykorzystał zarazem

¹ Kompletny wykaz wszystkich utworów muzycznych napisanych do 1964 r. na podstawie dramatów Szekspira znajduje się w książce pt. *Shakespeare in Music. Essays by J. Stevens, Ch. Cudworth, W. Dean, R. Fiske. With a Catalogue of Musical Works* (London 1964, s. 246–283).

² Do ważniejszych, innych niż operowe, XIX-wiecznych muzycznych wersji historii kochanków z Werony należy symfonia dramatyczna H. Berlioza (1839) oraz uwertura-fantazja P. Czajkowskiego (1869).

³ Zob. L. Kydryński, *Opera na cały rok. Kalendarium*. T. 1. Warszawa 1989, s. 183–184. Szczegółową historię literackich losów opowieści o Romeo i Julii przedstawia L. Czaplński w swojej książce *W kręgu operowych mitów* (Kraków 2003), począwszy od omówienia noweli Ma-

podczas konstruowania libretta wiadomości zamieszczone w kronice *Storia di Verona* Gerolama dalla Corte, ukazując konflikt rodów Montecchich i Capuletych na historycznym tle walk Gwelfów z Gibelinami⁴. Rozpatrując obie te opery warto mieć świadomość, że choć ich libretta były zbliżone, muzyczne opracowania znacząco różniły się między sobą. Utwór Vaccaia to typowa *opera semiseria* – kompozytor stosuje recytatywy *secco*, bogate fioritury w partiach wokalnych, kontrasty dynamiczne, efekt *crescendo* w scenach kulminacyjnych. W dziele Belliniego natomiast pojawiają się wyłącznie recytatywy *accompagnato*, zostają znacząco rozbudowane sceny chóralne, kompozytor wprowadza również – co przybliży utwór Belliniego do stylu opery romantycznej – krótkie preludia orkiestrowe z koncertującymi partiami solowych instrumentów (rogu, wiolonczeli, klarnetu) ewokujące nastrój zapowiadanych muzyką scen. Natomiast ważnym punktem zbieżnym oper Vaccaia i Belliniego jest fakt, iż w obu dziełach partia Romea to rola *en travesti* (tzw. spodenkowa, czyli partia męska wykonywana przez kobietę)⁵.

Libretto opery Charles’a Gounoda, po raz pierwszy wystawionej 27 IV 1867 w Théâtre Lyrique w Paryżu, wykazuje – w przeciwieństwie do utworów Vaccaia i Belliniego – wyraźne związki z tekstem *Romea i Julii* Szekspira. Bardzo doświadczeni w konstruowaniu librett Jules Barbier i Michel Carré zręcznie „przycięli” na potrzeby operowej sceny pierwowzór (przy czym niejednokrotnie posłużyli się niemalże dosłownymi cytatami z Szekspirowskiego arcydzieła), a także wykorzystali kilka muzycznych inspiracji pomieszczonych w tragedii. Należy tu wszakże zaznaczyć, iż choć muzyka objawia się w niej na kilku płaszczyznach, w porównaniu do innych utworów mistrza ze Stratfordu elementy muzyczne są w historii kochanków z Werony mało zauważalne i raczej nie pełnią w przestrzeni całości ważnej dramaturgicznie roli.

Jedyny w całym dramacie śpiewany fragment to piosenka Merkucja (akt II, sc. 4), oparta na grze nieprzyzwoitych słów⁶. Nie jest znany ani jej pierwowzór, ani muzyka, choć – jak twierdzi Peter Seng – mogła być popularna w czasach

succia di Salerno (w której kochankowie nazywają się Mariotto Mignanelli i Ganozza Saraceni), poprzez utwór L. da Porto (tu po raz pierwszy bohaterowie noszą imiona Romea i Julia), aż po wspomnianą nowelę M. Bandella, gdzie pojawiają się już wszystkie główne postaci znane również z Szekspirowskiej tragedii: młodzi kochankowie, ojciec Julii, zakonnik Laurenty, Tybalt, Parys, Merkucjo, piastunka Julii. Jak podaje L. Czaplinski (*Miłość aż po grób, czyli historia Romea i Julii*. W: *W kręgu operowych mitów*, s. 45), „francuskie tłumaczenie noweli Bandella dokonane w 1559 roku przez Pierre’a Boisteau stało się podstawą angielskiej adaptacji Williama Paintera, do którego zbioru *The Palace of Pleasure* nawiązał w swym poemacie *The Tragical History of Romeus and Juliet* Arthure Broke. I to od niego zaczerpnął ten wątek William Szekspir, którego tragedia *Romeo and Juliet* okazała się najśłynniejszym opracowaniem popularnego tematu”.

⁴ Zob. Czaplinski, *Miłość aż po grób, czyli historia Romea i Julii*, s. 44.

⁵ Zob. *ibidem*, s. 47.

⁶ Pełen tekst tej piosenki brzmi: „*An old hare hoare, and an old hare hoare is very good meate in lent. / But a hare that is hore, is too much for a score, when it hores ere to be spent*” (podstawa cytowania: P. J. Seng, *The Vocal Songs in the Plays of Shakespeare. A Critical History* Cambridge, Mass., 1967, s. 26). Polscy tłumacze *Romea i Julii* zazwyczaj wplatają w to miejsce rymowanki o dość subtelnym, w porównaniu do oryginału, brzmieniu. Podają piosenkę w tłumaczeniu J. Paśkowskiego (W. Szekspir, *Romeo i Julia*. Warszawa 2001, s. 6 (wszystkie przekłady, jeśli nie zaznaczono inaczej, pochodzą z tego wydania)): „Bodaj to kotlina, / gdzie siedzi kocina, / ta nie osmali... / Lecz zmykaj, chudzino, / przed taką kotliną, / gdzie diabeł pali!”, i S. Barańczak a

Szekspira i śpiewana, a raczej wykrzykiwana w domach publicznych⁷. Podobnie jak wiele mówionych kwestii Mercurja piosenka ta służy przede wszystkim scharakteryzowaniu bohatera i przedstawia go jako nieco gruboskórnego, ale i dowcipnego jednocześnie cynika, który w przeciwieństwie do sentymentalnego, delikatnego i niedoświadczonego w sprawach erotycznych Romea zna wszelkie aspekty miłosnej gry. Ponadto przesłanie tej piosenki, jak słusznie podkreśla Seng, jest częścią pewnego podskórnego rytmu dramatu, związanego z ironicznie potraktowaną erotyką. Rytm ów służy uwypukleniu faktu, iż pod wyeksponowanym w dramacie *Romeo i Julia* powierzchniowym nurtem młodzieńczej, idealistycznej, romantycznej miłości biegnie również skryty prąd chęci erotycznego zaspokojenia⁸.

W scenie 5 aktu IV Szekspir wprowadza grupę muzykantów. Przybywają oni, by zagrać na uroczystości zaślubin Julii z Parysem. Jednak sfingowana, a jak sądzą wszyscy obecni w tej scenie – prawdziwa, śmierć córki Kapuletów zmienia przygotowania do obchodów weselnych w żałobny lament. Uporczywa chęć grupy muzykantów, by pozostać w pałacu, powodowana perspektywą zarobku, staje się przyczyną dowcipnej wymiany zdań między niezbyt rozgarniętymi grajkami a służącym Kapuletów, Piotrem. Stanowczo, zręcznie i skutecznie, posługując się m.in. powiedzonkami opartymi na grze znaczeń wyrazów, Piotr wyprasza natrętnych muzyków. Scena ta wszakże, choć jej uczestnikami są właśnie muzycy, tworzy nie tyle muzyczny sztafaż dramatu, co tak charakterystyczny dla dramaturgii Szekspirowskiej układ powiązania pierwiastka tragicznego z komicznym, jako że łączy się ona bezpośrednio z poprzedzającą ją sceną żałobnego lamentu nad ciałem Julii.

Szeroko rozumianą muzyczną tkankę dramatu formują również subtelne „muzyczne echa”. Należą do nich np. sugestie powiązane ze znaczeniem brzmienia ludzkiego głosu, zwłaszcza głosu ukochanej osoby. Z refleksją poetycką nad specyfiką tonów i dźwięczności mowy kochanków spotykamy się w dramaturgii Szekspira dosyć często, reprezentatywne w tej płaszczyźnie są szczególnie *Sen nocy letniej* i *Kupiec wenecki*. W tragedii o kochankach z Werony zamyślenie nad pięknem brzmienia umiłowanego głosu pojawia się w „scenie balkonowej”, sformułowane i wypowiedziane przez zachwyconego Romea:

Jak srebrny dźwięk ma nocą głos kochanki!
I jestże słodsza muzyka na świecie? [akt II, sc. 2]

Czułe ucho kochanków wychwytyje również głosy natury. W przepięknym dialogu Romea i Julii żegnających się w świetle wschodzącego słońca (akt III, sc. 5) śpiew ptaków wyznacza granicę dnia i nocy, stając się sygnałem nieuchronności rozstania. Ta podległa zmiennemu rytmowi miłosnych wzruszeń rozmowa jest wspaniałym przetworzeniem *chanson de l'aube*, czyli znanego z twórczości trubadurów szczególnego rodzaju poematu, którego treścią jest dialog między żegnającymi się o wczesnym poranku kochankami (funkcjonują również inne

(W. Szekspir, *Romeo i Julia*. Kraków 1997, s. 27): „Bywa, że dziwa / Jest urodziwa – / Lady Godiva prawdziwa; / Dziwa sędziwa, / Nawet godziwa, / Rzadko się do niej umywa”.

⁷ Seng, *op. cit.*, s. 27.

⁸ Seng (*ibidem*) ujmuje to w następujący sposób: „Sprośność tej piosenki jest częścią nurtu powiązanego z erotycznym humorem w sztuce, nurtu, który najwyraźniej ma sugerować, że pod powierzchnią młodzieńczej, idealistycznej, romantycznej miłości biegnie cyniczny prąd chęci samozadowolenia”.

nazwy określające ten rodzaj poematu: „*alba*”, „*albe*”, „*aube*”, „*albade*”⁹. Forma prowansalskiej alby ma również swój odpowiednik muzyczny: *aubade* – utwór instrumentalny wykonywany w XVII i XVIII w. na dworach magnackich podczas porannych przyjęć. W kolejnych stuleciach znaczenie terminu „*aubade*” zostało rozszerzone, np. Bizet i Rimski-Korsakow posłużyli się nim określając uwerturę o charakterze idyllicznym.

Warto w kontekście *Romea i Julii* napomknąć, iż w prowansalskich albach nadejście dnia zwiastował nie śpiew ptaków, lecz hejnał strażnika (ów strażnik był jednocześnie, obok dwojga kochanków, obligatoryjnym bohaterem pieśni). Znamionujące początek dnia ptasie głosy występowały natomiast w pieśniach ludowych, które stanowiły źródło inspiracji dla twórców *chanson de l'aube*¹⁰, a zatem także i do tych pieśni nawiązał Szekspir w swojej tragedii. Dialog Romea i Julii ma jednak nie spotykać w albach trubadurów i ludowej poezji prowansalskiej dramaturgię. Świt dla kochanków z Werony oznacza nie tylko rozstanie. „Chcąc żyć, iść muszę lub zostając – umrzeć” – konstatuje Romeo, prowadząc z Julią słowną zwadę o dobiegającym zza okien ptasim śpiewie, który, jeśli jest pieśnią słowika, dopełnia piękna nocnego spotkania kochanków i obdarza ich spokojem trwania w miłosnej pełni, ale może, jeśli to poranny tryl skowronka, jest znakiem nadejścia rozłąki, będącej jednocześnie gwarantem ocalenia życia. Mając na uwadze fakt, iż Romea i Julię łączy czysta, małżeńska miłość (inaczej niż bohaterów *chanson de l'aube*!), można skonstatować, że zarysowana w tej scenie granica dnia i nocy, światła i ciemności, brzmienia pieśni słowika i skowronka jest dla bohaterów Szekspirowskiej tragedii nie tyle znakiem nieuchronności rozstania, ile przejawem poszukiwania ładu i harmonii wynikającej z ich niewinnej miłości, która wobec zewnętrznego świata, rządzonego prawami gniewu i zemsty, jawi się jako fundament życia.

Podobnie jak rozmowa kochanków również monolog Julii rozpoczynający scenę 2 aktu III ma swój literacki i muzyczny pierwowzór. Monolog ów zbliżony jest treścią do popularnej za czasów Szekspira pieśni weselnej, której wzorem, jak sugeruje część badaczy, mógł być słynny poemat Spencera, napisany w r. 1594 z okazji jego własnych zaślubin¹¹. Przypomnijmy, że forma epitalamium wywodzi się ze starogreckiego epithalamionu, czyli poematu śpiewanego chóralnie po uroczystości ślubnej, pod drzwiami sypialni małżeńskiej, za którymi zniknęli już nowożeńcy¹². Pieśń Julii wpisująca się w tę tradycję to wspaniała inwokacja do nocy, osłaniającej ciemnością nieśmiałość pierwszego zbliżenia małżonków. Przywoływana przez stęsknioną Julię noc została obdarowana wysmakowanymi imio-

⁹ Zob. *Encyklopedia muzyki*. Red. A. Chodkowski. Wyd. 2, popr. i rozszerz. Warszawa 2001, s. 25. Odpowiednikiem „alby” prowansalskiej jest „*Tagelied*” lub „*Wächterlied*” minnesingerów.

¹⁰ Zob. J. Magnuszewski, *Od alby trubadura do ludowej pieśni słowiańskiej*. W zb.: *Literatura, komparastyka, folklor. Księga poświęcona Julianowi Krzyżanowskiemu*. Red. M. Bokszczanin [i in.]. Warszawa 1968.

¹¹ Wskazuje na to np. w przypisie do własnego tłumaczenia *Romea i Julii* W. Tarnawski – zob. W. Szekspir, *Romeo i Julia*. Przeł. i oprac. W. Tarnawski. Kraków 1924, s. 69, przypis 1. BN II 26.

¹² Zob. J. Danielewicz, wstęp w: *Liryka starożytnej Grecji*. Warszawa–Poznań 1996, s. 48–49. Jako termin muzyczny „*epithalamion*” oznacza utwór organowy wykonywany podczas uroczystości weselnych (zob. *Encyklopedia muzyki*, s. 235).

nami: „*love-performing night* [noc przedstawienia miłosnego]”, „*gentle night* [noc subtelna]”, „*loving black-brow'd night* [miłosna czarnobrewa noc]”, „*sober-suited matron all in black* [matrona cała dyskretnie przybrana w czerń]”. Ta noc, czarnobrewa matrona, zainspirowała także twórców libretta opery Gounoda, w którym znalazło się miejsce zarówno dla epitalamium Julii, jak i dla albdy małżonków – obu fragmentów w zmienionej znacząco formie, o czym będzie mowa dalej. Pozostałe muzyczne inspiracje z Szekspirowskiej tragedii nie pozostawiły w librecie Barbiera i Carrégo żadnego echa.

Akt I *Romea i Julii* Gounoda wypełnia rozbudowana scena balu maskowego urządzonego w pałacu Capuletech. Nie pierwszy to i nie jedyny przypadek w historii opery, gdy dzieło inaugurowane jest sceną o charakterze ceremonii. Wśród utworów powstałych w chronologicznym sąsiedztwie *Romea i Julii* koncept ten był wykorzystany np. dwukrotnie przez Giacoma Meyerbeera – w *Robercie Diable* (Paryż 1831), inicjowanym wieczorną biesiadą u tytułowego bohatera, oraz w *Hugenotach* (Paryż 1863), rozpoczynających się sceną uczt w pałacu katolickiego arystokraty, hrabiego de Nevers, urządzonej na cześć braterstwa i przyjaźni katolików z hugenotami. W ciąg ten wpisują się również mające swe premiery w latach pięćdziesiątych dwie opery Giuseppe Verdiego – *Rigoletto* (Wenecja 1851), oparty na dramacie Victora Hugo *Le Roi s'amuse*, inaugurowany bałem na dworze Księcia Mantui, oraz równie słynna *Traviata* (Wenecja 1853), w której pierwszą scenę wypełnia tłum gości przybyłych na ucztę do Violetty. Zauważalna w tych utworach tendencja – rezygnacja z tradycyjnej ekspozycji, polegającej na stopniowym przedstawianiu bohaterów i wątków, i zastąpienie jej sceną zbiorową wprowadzającą widza od razu w centrum wydarzeń, przyczynia się do kondensacji, bardzo istotnej dla struktury libretta operowego¹³. Tak jest również w *Romeo i Julii* Gounoda, choć otwarcie dzieła sceną balu ma w operze o kochankach z Weroni inny istotny wymiar. Warto zwrócić uwagę, iż tragedię Szekspira inauguruje scena potyczki między przedstawicielami dwóch skonfliktowanych rodów (najpierwszą to służący, potem także członkowie owych rodów). Wyeksponowana już na początku dramatu nienawiść Montecchich i Capuletech jest u Szekspira pierwszym i naczelnym punktem odniesienia dla miłości Romea i Julii, ich afekt pokazuje swoje tragiczne oblicze właśnie w kontekście wzajemnej wrogości obu rodów. Tymczasem w operze Gounoda podstawowa antyteza miłości Romea i Julii jest inna, co objawia się właśnie dzięki zabiegowi rozpoczęcia dzieła sceną balu maskowego.

Już w pierwszych słowach, prezentowanych przez chór zamaskowanych kobiet i mężczyzn („*L'heure s'envole / Joyeuse et folle* [Umyka godzina / Wesola i szalona]”¹⁴), zostaje nakreślony charakter działań uczestników zabawy i wyznaczone granice ich świadomości. Kroki gości zebranych w pałacu Capuletech poddane są kaprysom przypadku, który w tej przestrzeni jest jedynym – acz niepewnym i niejednoznacznym – drogowskazem na trakcie poszukiwań miłosnych doznań. Miłość

¹³ Piszę o tym szerzej w książce *Poema muzyczne. Studia o operze w Polsce w okresie romantyzmu* (Kraków 2006, s. 231–232).

¹⁴ Analizę libretta *Romea i Julii* Ch. G o u n o d a przeprowadzam na podstawie wyd.: *Roméo et Juliette. Opéra en cinq actes par Jules Barbier et Michel Carré. Musique de Charles Gounod.* Paris 1867. Wszystkie cytaty z libretta omawianej opery pochodzą z tego źródła. Lokalizację cytatów (akt i scena) podaję w tekście głównym.

zostaje tu przedstawiona jako ulotna gra, gwałtowna, szalona, radosna i – nietrwala. Owa przestrzeń ulotnych igraszek miłosnych stanowi wyraźny kontrast wobec ukazanej w kolejnych aktach opery miłości Romea i Julii, miłości silnej, naznaczonej smutkiem, a przede wszystkim trwałej i świadomej. Istotnym w tym zestawieniu drobiazgiem zdaje się fakt, iż Romeo zachwyca się pięknem Julii ujrawszy ją w pałacu Capuletych bez maski. Zatem pierwsze miłosne spojrzenie młodego Montecchiego ogarnia postać Julii wymykając się ramom określonym przez uludę. Również pierwszym słowom, które kieruje on do córki Capuletych, towarzyszy znaczący gest: Romeo zdejmując swoją maskę i bierze Julię za rękę („*Il se démasque et prend la main de Juliette*”, akt I, sc. 7). Miłość tych dwojga od początku funkcjonuje więc poza granicami świata nacechowanego zamaskowaniem, świata przemijających i nieświadomych doznań.

W planie opozycji kreślonych w pierwszym akcie *Romea i Julii* Gounoda ważnym punktem jest bez wątpienia ballada Merkucja, wzorowana na Szekspirowskim monologu o królowej Mab. W dramacie Szekspira monolog ów zostaje wygłoszony przed sceną balu (akt I, sc. 4), w operze pojawia się właśnie w trakcie tanecznych szaleństw. Włączenie tego monologu do sceny balu było, oczywiście, w dziele Gounoda podporządkowane omówionemu tu wcześniej zabiegowi kondensacji. Ballada Merkucja o królowej Mab ma jednak przede wszystkim swoje ustalone miejsce w precyzyjnie skonstruowanej w tej operze siatce kontrastów. Mab, przedstawiona jako królowa kłamstw („*la reine des mensonges*”), mknąca rydwanem z łupinki orzecha, w uprzęży z koronki wyciętej ze skrzydła zielonego pasikonika, lżejsza niż wiatr, symbolizuje tu ulotność ludzkich snów i marzeń:

*Mab, la reine des mensonges,
Préside aux songes;
Plus légère que le vent
Décevant,
À travers l'espace,
À travers la nuit,
Elle passe!...
Elle fuit!...*

[Mab, królowa kłamstw, / Króluje w marzeniach, / Lżejsza niż wiatr / Rozczarowując, / Poprzez przestrzeń, / Poprzez noc, / Pomyka!... / Ucieka!...] [akt I, sc. 4]¹⁵

Podróże Mab, zwodzącej pogrążone w sennych marzeniach istoty, odbywają się w scenerii nocy. Owa „noc królowej Mab” to rzeczywistość określona przez to, co nietrwale, przelotne, chwilowe. To noc, która jest skrajnym przeciwieństwem nocy przedstawionej w kolejnych aktach opery, nocy ogarniającej płaszczem bezpieczeństwa miłość Romea i Julii – nocy będącej symbolem trwałości afektu, a nade wszystko świadomości uczucia.

W zestawieniu z balladą Merkucja szczególnego znaczenia nabiera pojawiająca się tuż po niej aria Julii *Je veux vivre dans le rêve*. Aria ta reprezentuje powstałą w drugiej połowie XIX w. wokalną formę brawurowego walca koloraturowego¹⁶. Przez niektórych muzykologów uznawana jest za słabszy punkt opery

¹⁵ Tłumaczenie tego i pozostałych cytatów z libretta *Romea i Julii* – C. Nowicka-Czerwińska.

¹⁶ Stworzył ją L. Arditi, autor popularnego walca *Il bacio* (zob. *Encyklopedia muzyki*, s. 934).

Gounoda, jako fragment konwencjonalny, typowy i muzycznie nie przystający do postaci Julii, głównie z powodu zdobiących tę arię koloratur, nieadekwatnych w stosunku do młodzieńczej natury córki Capulekich¹⁷. Należy wszakże zwrócić uwagę na dwie kwestie. Po pierwsze, ów popisowy walc tworzy wraz z kilkoma innymi fragmentami inicjalnego aktu *Romea i Julii* przemyślny układ konwencji muzycznych. Gounod wprowadza bowiem konsekwentnie w scenie balu odniesienia do różnych form tanecznych – otwierająca akt pieśń chóru utrzymana jest w rytmie poloneza, duet madrygałowy w rytmie menueta, a omawiana aria Julii – w rytmie walca¹⁸. Po drugie zaś, Julia śpiewa tę arię przed poznaniem Romea, co jest istotne dla interpretacji przyporządkowanego jej tekstu. Wzbraniając się przed rychłym zamążpójściem, Julia deklaruje, iż „pragnie żyć we śnie, który ją upaja” („*Je veux vivre dans le rêve qui m'enivre*”) i „śnić z dala od smutnej zimy” („*Loin de l'hiver morose, / Laisse-moi sommeiller*”). Nie poznawszy jeszcze swego przyszłego małżonka i nie doświadczywszy uczucia prawdziwej miłości, sytuuje się w centrum świata określonego przez chwilowość doznań, symbolizowanego przez upojny, lecz nietrwały sen, wpisując się w przestrzeń, którą wyznaczają inicjalna pieśń chóru masek i przesłanie niesione balladą Merkucja. A zatem typowość koloraturowego walca Julii pozostaje w harmonii z zarysowaną w operze linią rozwojową postaci, gdyż podkreśla początkowe usytuowanie bohaterki po stronie „świata maski” – umowności i konwencji. Jednocześnie aria ta, w zestawieniu z pieśnią chóru i balladą Merkucja, uwypukla główną oś opozycji przedstawioną w pierwszym akcie opery Gounoda – oś rozpiętą między przestrzenią złudzenia, symbolizowaną przez maskę i sen, a rzeczywistością świadomości, której domeną jest ukazana w kolejnych aktach miłość Romea i Julii.

Efekt tak rozpisanej struktury kontrastów w operze Gounoda jest dość zaskakujący. Podstawowy w Szekspirowskiej tragedii punkt odniesienia dla miłości Romea i Julii – wzajemna nienawiść wrogich rodów – w librecie wyraźnie blaknie na korzyść opozycji między światem kochanków a światem złożonym z tkanki złudzenia i nietrwałości rzeczy. Co prawda, w finale aktu balowego pojawia się krótka scena słownej potyczki między przedstawicielami dwóch skłóconych rodów, ucziszonej rozsądnym gestem seniora Capulekich, ale stanowi ona jedynie dopełnienie aktu-introdukcji, służącego przedstawieniu głównych bohaterów opery i nakreśleniu osi wszystkich opozycji. Antagonizm rodów Montecchich i Capulekich jest w zestawieniu z innymi zarysowanymi tu rozdźwiękami wyraźnie podrzędny. Polaryzacja świata przedstawionego w operze Gounoda opiera się niezaprzeczalnie na oddzieleniu strony trwałej miłości Romea i Julii od strony marzeń sennych, miłosnych gier, ułudy i nieświadomości. Para kochanków stanowi w tej przestrzeni osobny wobec całej otaczającej ich rzeczywistości byt. Tym samym miłość tych dwojga (i rzeczywistość przez nią określona) staje się w librecie znakiem prawdy.

Taka konstatacja pozwala na sformułowania jeszcze jednego wniosku. Przy-
pomnijmy – pierwszy akt *Romea i Julii* to muzyczna mozaika konkretnych, kon-

¹⁷ W ten sposób wypowiada się np. W. De an (*Shakespeare and Opera*. W zb.: *Shakespeare in Music*, s. 151): „Dobrze znana aria Julii w rytmie walca jest typowa; ten i wcześniejsze »wybuchy koloraturowe« ewokują znacznie bardziej skomplikowany charakter niż u Szekspirowskiej młodej dziewczyny”.

¹⁸ Zob. Cz a p l i ń s k i, *op. cit.*, s. 49.

wencjonalnych stylów muzycznych, układ wpleciony w ramy umowności, w schemat naznaczony tradycją muzyczną. Ale od momentu narodzin miłości Romea i Julii (czyli począwszy od drugiego aktu, gdyż duet madrygałowy tych dwojga wpisuje się jeszcze w konwencjonalizm układu „aktu balowego”) muzyczna schematyczność, celowa i zamierzona, zanika, ustępując miejsca indywidualizmowi języka muzycznego. Jeżeli przyłożymy do tego wcześniejsze ustalenie, iż bal maskowy z pierwszego aktu symbolizuje ułudę i fałsz, a miłość kochanków oraz określona przez nią rzeczywistość znamionuje prawdę, można wnioskować, że dzięki muzyce (a konkretnie – zmianie języka muzycznego) udało się w operze Gounoda przekazać następujący komunikat: schematyczność, konwencja, regularność to byt nietrwały i złudny, natomiast spontaniczność, oryginalność, subiektywizm i przełamywanie reguł jest prawdą i – esencją życia. W tym świetle wystawiana po raz pierwszy u schyłku lat sześćdziesiątych XIX w. opera *Romeo i Julia* jawi się niczym późne echo wczesnoromantycznych poszukiwań istoty pojęcia prawdy.

Naznaczonemu konwencją schematowi muzycznemu aktu I *Romea i Julii* Gounoda towarzyszy dość czytelna schematyzacja postaci. Bohaterowie Szekspira od początku egzystują w układzie pełnym niejasności i niejednoznacznych relacji. Wyrazistym tego przykładem jest Romeo, którego poznajemy jako młodzieńca targanego wątpliwościami natury filozoficznej. W pierwszej scenie z jego udziałem padają słowa będące kwintesencją jego zmagani intelektualnych, nieujarzmionych refleksji o istocie miłości i nienawiści:

W grze tu nienawiść wielka, lecz i miłość.
 O! wy sprzeczności niepojęte dziwa:
 Szorstka miłości! Nienawiści tkliwa!
 Coś narodzone z niczego! Pieszczoto
 Odpychająca! Poważna pustoto!
 Szpetny chaosie dźwięków! Ciężki puchu!
 Jasna mgło! Zimny żarze! Martwy ruchu!
 Śnie bez snu! Taką to w sobie zawilość,
 Taką nielączność łączy moja miłość. [akt I, sc. 1]

Ta skrząca oksymoronami wypowiedź byłaby całkowicie obca bohaterowi dzieła Gounoda. Romeo przedstawiony w operze nie filozofuje, to zwyczajny, pełen żaru młodzieniec, oczekujący prawdziwego uczucia. Jego wizerunek złożony jest z prostych, niezaskakujących linii, a działania wynikające z jednoznaczności rysunku charakteru – przewidywalne. Podobnie zarysowane są w pierwszym akcie opery inne postaci, choćby Capuleti, który w dramacie Szekspirowskim, choć to starszy i stateczny mężczyzna, w inicjalnej scenie zrywa się jak młodzik do bójki, w operze natomiast, zgodnie z przynależną jego wiekowi dojrzałością, uciśza porywcze zapędy młodych. U Gounoda senior rodu Capuletych jest w pełni świadom swego miejsca i stanu, czego dowodzą kuplety „*Allons, jeunes gens! Allons, belles dames!*” – eksponujące opozycję młodości i starości. Pobrzmiwia w nich nuta nostalgii – zaproszenie do wesołej, znaczonej frywolnością zabawy Kapulet okrywa wspomnieniem własnego młodzieńczego szaleństwa, bezpowrotnie tkwiącego już w przeszłości i zastąpionego czasem dojrzałej stateczności:

*O, regret extrême!
 Quand j'étais moins vieux,
 Je guidais moi-même*

*Vos ébats joyeux.
Les douces paroles
Ne me coûtaient rien.
Que d'aveux frivoles
Dont je me souviens!
O, folles années
Qu'emporte le temps!
O, fleurs du printemps
À jamais fanées!*

[O, wielki żalu! / Gdy byłem mniej stary, / Sam przewodziłem / Waszym wesołym zabawom. / Słodkie słowa / Nic mnie nie kosztowały. / Jakże frywolne wyznania wspominam! / O, szalone lata, / Które czas zabiera! / O, wiosenne kwiaty, / Na zawsze zwiędłe!] [akt I, sc. 3]

Świadomość upływu czasu Capuleti wiąże harmonijnie z akceptacją swego wieku, a jego zachowania nie burzy w dziele Gounoda żaden poryw młodzieńczego buntu czy niefrasobliwości. Tak widoczna typowość bohaterów u Gounoda, ich nieskomplikowanie i przewidywalność działań pozwalają sądzić, iż do operowej tragedii wkradły się struktury właściwe melodramatowi¹⁹. W tym aspekcie libretto *Romea i Julii* wykazuje spore podobieństwo do modelu dramatu romantycznego w wersji Victora Hugo, dla którego przenikanie do struktury tragedii elementów melodramatycznych jest charakterystyczne. Fakt ów ma pewne ważkie konsekwencje. W *Romeo i Julii* Barbiera i Carrégo, podobnie jak w dramatach autora *Ruy Blasa*, przeniknięcie struktur melodramatycznych do struktury tragedii wprowadza w akcję jednoczesność zdarzeń, które zmierzają w dwu przeciwnych kierunkach: do pozytywnego i negatywnego rozwiązania. Jak dowodzi Anne Übersfeld w rozprawie *Le Roi et le Bouffon*²⁰, poprzez mariaż cech właściwych melodramatowi i tragedii w dramatach Hugo występuje jednocześnie, w tym samym czasie i w tym samym miejscu, działanie dobre (prowadzące ku szczęśliwemu rozwiązaniu) i działanie złe (prowadzące do katastrofy). Owa jednoczesność działań przeciwnych, nazwana przez Übersfeld „strukturą iteratywną”, objawia się najczęściej w scenach o charakterze ceremonii – scenach uczt, balów maskowych, salonowych zabaw tanecznych, muzycznych koncertów (przykładem scena balu maskowego z *Lukrecji Borgii*). Bal maskowy z opery Gounoda mógłby zostać opisany w tych samych kategoriach. Centralny punkt tej sceny – pierwsze spotkanie Romea i Julii – to moment inicjacji pozytywnego afektu, ale zarazem zapowiedź katastrofy. Całość, złożona integralnie z równoczesnych działań o charakterze pozytywnym i negatywnym, konstruuje świat polimorficzny i wielopłaszczyznowy. Owa wielopłaszczyznowość jest wszakże inna w operze niż w tragedii Szekspira, właśnie ze względu na znamienne dla melodramatu typowość i schematyczność oraz jednoznaczłą polaryzację świata przedstawionego wedle osi rozpiętej między prawdą a złudzeniem. Polimorficzność w *Romeo i Julii* Szekspira nie jest podporząd-

¹⁹ O konwencjonalności postaci w XIX-wiecznym melodramacie zob. np. T. Pyzik, *Kilka uwag o melodramacie*. W zb.: *Od tragedii do groteski. Szkice z dziejów pojęć i terminów krytyczno-teatralnych*. Red. E. Udalska. Katowice 1988, s. 49–51.

²⁰ A. Übersfeld, *Le Roi et le Bouffon. Étude sur le théâtre de Hugo de 1830 à 1839*. Paris 1974, s. 550–553. Do rozprawy tej odsyła wielokrotnie W. Szturc w swojej książce *Teoria dramatu romantycznego w Europie* (Kraków 1999), szczególnie w rozdziałach *Wiktor Hugo i dramat romantyczny* oraz *Ewolucja teorii dramatu romantycznego*, i to w myśl jego wykładni przywołując poglądy Übersfeld.

kowana żadnym jednoznacznym układom i wymyka się precyzyjnym podziałom, natomiast u Gounoda została ujęta w wyraźny układ równoważnych opozycji²¹.

Przy tej okazji warto nadmienić, iż melodramatyczny kontur cechuje również inną słynną operę autorstwa Gounoda, Barbiera i Carrégo – wystawionego po raz pierwszy w 1859 r. *Fausta*. Świadczy o tym, jak pisze przekonująco w swojej książce Elżbieta Nowicka²², właściwy melodramatowi kontrast, u którego podstaw leży silne przeciwstawienie dobra i zła, idea spełnienia, zastępująca Goetheowską metafizykę dążenia, oraz zamię wzniosłości, opartej na dominancie zdumienia, która przypisana jest sferom codziennym i pospolitym. Nasylenie *Fausta* akcentami melodramatycznymi miało również związek, wedle trafnych spostrzeżeń autorki, z pewnym ważnym zjawiskiem:

Czas powstania tej opery, a właściwie różnych jej wersji [w r. 1859 *Faust* wystawiony był jako opera z mówionymi dialogami, 10 lat później, w zmienionej formie, jako *grand opéra* – A. B.-R.], rozciągał się na okres II Cesarstwa, którego społeczeństwo – wedle inspirującej książki Siegfrieda Kracauera – żyło w stanie przepelnionego frywolnością rauszu. Na scenach królowała wtedy operetka – *offenbachiada*, stanowiąca wierną replikę ówczesnej mentalności, buzującej żywiołową chęcią zabawy, a jednocześnie ogromnie sztucznej, przepojonej świadomością teatralności każdego bez mała gestu i słowa. [...] U schyłku lat 60. w życiu publicznym i ludzkich pragnieniach na powrót pojawia się atmosfera powagi, do łask wracają silne namiętności i rozwiewają sztuczny stan radosnego upojenia. Po śmierci antykwarecznego historyzmu, na gruzach operetkowego *papier mâché*, a przed dramatem naturalistów, poważnym głosem mógł wówczas przemawiać bodaj tylko melodramat, przypominając w czasie błazenady o wzniosłości i powadze uczuć²³.

Sądzę, że owemu zaznaczającemu się w latach sześćdziesiątych procesowi powrotu do wielkich namiętności podlegał także ostateczny kształt libretta *Romea i Julii*. Tak jak operowe wcielenie *Fausta*, który w tonie *serio* przedstawiał wzruszającą historię uwiedzionej, porzuconej, lecz w efekcie zbawionej dziewczyny, tak i operowa wersja *Romea i Julii*, eksponująca kontrast między ułudą miłosnych gier i szaleństw a wierną, szczerą, prawdziwą miłością, przeciwstawiała operetkowej frywolności wzniosłość, a chwiejności etycznej – pewność dogmatu moralnego.

Na osobną uwagę zasługuje kwestia liryczności *Romea i Julii* Gounoda. Jak konstatuje Mieczysław Tomaszewski „interpretacja Szekspirowskiego wątku do-

²¹ Wielopłaszczyznowość świata przedstawionego w dramacie Szekspira, która nie podlega jednoznacznej polaryzacji, idzie w parze ze złożonością struktury prowadzonego w utworze wątku. Trafnie i inspirująco pisze o tym M. Tomaszewski w szkicu o interpretacjach romantycznych *Romea i Julii* (*Szekspirowski wątek o kochankach z Werony w interpretacjach romantycznych*. W: *Muzyka w dialogu ze słowem. Próby, szkice, interpretacje*. Kraków 2003, s. 88–89): „Struktura Szekspirowskiego wątku zadziwia swoistą podwójnością: prezentuje szereg logicznie następujących po sobie scen zmierzających do zaskakującego, choć nieuchronnego finału, a zarazem – układ centryczny (i ramowy), więc symetryczny, lecz o symetrii paradoksalnej. Miejsce członów pierwotnych zajmują w reptyzie ich o d w r o t n o ś c i. [...] Rzecz można, iż tragedia liryczna Szekspira została przez niego skomponowana w sposób antycypujący struktury muzyczne, które wymyśli dopiero epoka klasyczna, a przeobrazi romantyczna”.

²² E. Nowicka, *Omamienie, cudowność, afekt. Dramat w kręgu dziewiętnastowiecznych wyobrażeń i pojęć*. Poznań 2003, rozdz. *Faust w operze. Uwagi na temat „Fausta” Gounoda*.

²³ *Ibidem*, s. 231. Wspomniana przez autorkę książka S. Kracauera to *Jacques Offenbach i Paryż jego czasów* (Przeł. A. Sądliński. Warszawa 1992).

konana przez twórcę *Fausta* oznacza powrót do liryzmu jako podstawowego trybu ekspresji”. Według Tomaszewskiego ów „powrót do liryzmu” wiąże się głównie z charakterystyką języka muzycznego:

tak zwana prawda wyrazu wewnętrznego osiągnięta jest przez intonację głosów wokalnych, a prawda mimetyczna, sytuacji zewnętrznych – „malowana” przez orkiestrę. Późnromantycznemu sentymentalizmowi śpiewu, jako odpowiednikowi refleksji „współczującej” – sekunduje tu tak zwana „charakterystyczność” tła orkiestrowego oraz zróżnicowanie *genre’ów*²⁴.

Jednakże liryczność opery Gounoda objawia się nie tylko poprzez indywidualizację języka muzycznego postaci, łagodność i śpiewność kantyleny oraz pogłębianie warstwy „uczuciowej” w partiach wokalnych i instrumentalnych. Liryzm *Romea i Julii* kryje się również, jak sądzę, w specyfice konstrukcji tytułowych bohaterów tej opery, a ściślej – w konstrukcji opartej na zespoleniu tych dwojga w pewną określoną całość, czego dobrym przykładem są dwa znaczące fragmenty: początek aktu IV i scena finałowa.

Rozpoczynający akt IV duet to mariaż dwóch wspaniałych scen znanych z Szekspirowskiego pierwowzoru, wspomnianych tu wcześniej epitalamium i albady. Zwraca uwagę fakt, iż sceny te, w tragedii Szekspira rozdzielone, Barbier i Carré zespolili w ramach jednego duetu. Pomimo iż Szekspirowska pieśń weselna to w zasadzie gotowa wspaniała aria, libreciści opery zrezygnowali z przeznaczenia tej partii Julii. Wykorzystali z pierwowzoru tylko kilka wersów i połączyli tę część z albadą, tworząc scenę dla obojga bohaterów dramatu. Pozornie mało znaczące przesunięcie, w perspektywie kompletnego rysunku tytułowych postaci w operze Gounoda okazuje się nieobojętne. Począwszy bowiem od sceny wyznania miłości (akt II, sc. 2) bohaterowie operowej wersji *Romea i Julii* właściwie nie istnieją osobno – a przynajmniej w granicach wyznaczanych przez ich wzajemny afekt. Doświadczenie świadomej miłości jest dla Romea i Julii w dziele Gounoda doświadczeniem w pełni wspólnym, co w planie kompozycji muzycznej wyraża się ciągiem kilku duetów. (Główne partie solowe obojga, przywoływana już aria Julii *Je veux vivre dans le rêve* oraz cavatina Romea *Ah, lève-toi le soleil* z początku aktu II, to fragmenty poprzedzające scenę wyznania miłości. Natomiast aria Julii wieńcząca pierwszy obraz aktu IV tworzy wyraźną całość ze sceną zażycia trucizny przez Romea, która to scena rozpoczyna finał opery. Jawnymi znakami paraleli są zwłaszcza ostatnie słowa obojga – Julia przed opróżnieniem kielicha z miksturą ojca Laurentego wykrzykuje: „O, Roméo, je bois à toi! [O, Romeo, piję za ciebie!]”, Romeo w ciemnościach grobowca podnosi flakon z trucizną wołając: „À toi!... ma Juliette! [Za ciebie!... moja Julio!]”). Bliższe przyjrzenie się wszystkim duetom Romea i Julii pozwala stwierdzić, że są one niczym monologi przekazywane dwoma uzupełniającymi się idealnie głosami, stanowiąc jedność muzyczną, ideową i estetyczną. Kwalifikacji tej podlega również duet finałowy – „duet śmierci”. Inaczej bowiem niż u Szekspira, w którego tragedii Romeo i Julia doświadczają śmierci samotnie, w finale opery Gounoda Julia budzi się z letargu, zanim trucizna zabija Romea. Krótkotrwała eksplozja radości obojga przeradza się stopniowo w rozpacz – ostatnie chwile określa świadomość zbliżającego się końca. Śmierć dotyka oboje kochanków jednocześnie:

²⁴ Tomaszewski, *op. cit.*, s. 95.

ENSEMBLE:
Viens! fuyons au bont du monde!
Viens dans une paix profonde
Cacher nos coeurs amoureux!
Ô, pur bonheur! Ô, joie immense!
Dieu de bonté, Dieu de clémence,
Sois béni par deux coeurs heureux!
 [.]
 JULIETTE (égarée):
Ô, douleur!... ô, torture!...
 ROMÉO (d'une voix plus faible):
Écoute, ô, Juliette!...
L'alouette déjà nous annonce le jour!...
Non... ce n'est pas le jour!... Ce n'est pas l'alouette!...
C'est le doux rossignol, confident de l'amour!...
(Il glisse des bras de Juliette et tombe sur les degrés du tombeau.)
 JULIETTE (ramassant le flacon):
Cruel époux! – De ce poison funeste
Tu ne m'as pas laissée ma part!...
(Elle rejette le flacon, et portant la main à son coeur elle y rencontre le
poignard qu'elle avait caché sous ses vêtements, et l'en tire d'un geste
rapide.)
Ah! fortuné poignard!
Je t'avais oublié!... Viens!... ton secours me reste!
(Elle se frappe.)
 ROMÉO (se relevant à demi):
Dieu!... qu'as tu fait?...
 JULIETTE (dans le bras de Roméo):
Va! Ce moment est doux!
(Elle laisse tomber le poignard.)
Ô, joie infinie et suprême
De mourir avec toi!... Viens!... un baiser!... Je t'aime!...
 ENSEMBLE (se relevant tous deux à demi dans un dernier effort):
Seigneur! Seigneur! pardonnez-nous!...
(Ils meurent. – La toile tombe.)

[RAZEM: / Chodź! Uciekajmy na koniec świata! / Chodź w głębokim pokoju / Skryć
 nasze zakochane serca! / O, czyste szczęście! O, radości przeogromna! / Boże dobroci, Boże
 mądrości, / Bądź błogosławiony przez dwa szczęśliwe serca! / [...] / JULIA, w pomieszczeniu: /
 O, bólu!... o, torturo!... / ROMEO, cichszym głosem: / Posłuchaj, Julio!... / Skowronek już
 obwieszcza nam dzień!... / Nie... to nie dzień! To nie skowronek!... / To słodki słowik, druh
 miłości!... / Pada w ramiona Julii i upada na stopnie grobowca. / JULIA, podnosząc flakon: /
 Okrutny małżonku! – Z tej trucizny / Nie pozostawiłeś części dla mnie!... / Odrzuca flakon
 i wzniosłszy dłoń do piersi odnajduje tam sztylet, który schowała pod ubraniem. Wyciąga go
 szybkim ruchem. / Ach! Szczęśliwy sztylce! / Zapomniałam o tobie!... Chodź!... Pozostaje mi
 twa pomoc! / Zadaje sobie cios. / ROMEO, podnosząc się połowicznie: / Boże!... Cóż ty zro-
 biłaś?... / JULIA, w ramionach Romea: / Idź, słodka to chwila! / Upuszcza sztylet. / O, nieskoń-
 czona to i wielka radość / umierać z tobą!... Chodź!... Jeden pocałunek!... Kocham cię!... /
 RAZEM, podnosząc się nieco ostatnim wysiłkiem: / Panie! Panie! Wybacz nam!... / Umierają,
 kurtyna opada.] [akt V, sc. 1]

W tym miejscu warto zaznaczyć, iż finał *Romea i Julii* Gounoda przypomina
 taką konstrukcją ostatnią scenę jednego z najważniejszych francuskich dramatów
 romantycznych – *Hernaniego*. Nie sposób nie zauważyć, że Hugo posiłkował się
 w kreacji tej sceny fragmentami znanej mu bez wątpienia tragedii o kochankach
 z Werony – finał *Hernaniego* wyraźnie nawiązuje do sceny miłosnej z aktu II

Szekspirowskiego dramatu i jednocześnie do sceny samobójstwa obojga kochanków w grobowcu. Innowacją wprowadzoną przez Hugo było zespolenie tych scen w całość, gwałtowne sprężenie, nagły przeskok „z upojenia szczęściem w zjednoczenie kochanków w samobójczej śmierci”²⁵. Podobnego zabiegu dokonali libreciści opery Gounoda, jakby podążając tropem wyznaczonym przez prawodawcę francuskiego dramatu romantycznego.

Powtórzenie przez Romea na początku tej sekwencji słów z albdy spina scenę pożegnania małżonków z aktu IV i finał wymowną klamrą. Świadome i wspólne przeżywanie zarówno miłości, jak i śmierci, czyni Romea i Julię z opery Gounoda nierozłączną jednością. Ta jedność ma określone parametry. Jest znakiem scalania przeciwieństw, małżonkowie pochodzą wszakże z dwóch antagonistycznych rodów. Funkcjonuje ponad granicami wytyczonymi przez ziemską egzystencję, czego sygnałem są ostatnie (wypowiadane wspólnie!) słowa Romea i Julii – modlitwa, od której intencji i skutków zależy ich pośmiertny byt. To jedność wyrażająca pragnienie odnalezienia ładu i harmonii wobec zewnętrznego chaosu, znaczonego zapalczywością rodowych waśni. Ostatni ze wskazanych tu aspektów stanowi zresztą jedną z poważniejszych różnic, jaka pojawiła się na drodze transformacji tragedii Szekspira w XIX-wieczne libretto operowe. Zauważmy, że w finale Szekspirowskiego arcydzieła ojcowie skłóconych rodów Montecchich i Capuletich wyciągają rękę do zgody, sygnalizując tym samym bolesny, bo okupiony śmiercią ich dzieci, powrót do ładu. W dziele Gounoda natomiast, poprzez brak sceny pojednania zwaśnionych rodzin oraz dołączenie finalnej modlitwy umierających małżonków, potencjalne odnalezienie harmonii zostało przeniesione w sferę pozaziemską.

Fakt ów ma istotne konsekwencje dla ostatecznej wymowy całego dzieła. Tragedia Szekspira, ujęta w wyraźną kompozycyjną klamrę – rozpoczęta bójką Montecchich i Capuletich, a zakończona zgodą ojców obu rodów – rozpisana jest na osi zespolonych ze sobą przeciwstawnych afektów: nienawiści i miłości (przypomnijmy cytowane już słowa Romea: „W grze tu nienawiść wielka, lecz i miłość”, rozpoczynające jego *p i e r w s z ą* znaczącą wypowiedź). W finale oba te afekty zostają definitywnie zakończone – samotna i samobójcza śmierć kochanków nie daje nadziei na przedłużenie ich miłosnego związku w wieczności, pojednanie ojców przecina ostatecznie pasmo wieloletnich rodowych antagonizmów i przywraca ład. Wszystko rozgrywa się w całości na planie ziemskim, bez jakichkolwiek odniesień do Boskiej czy pozazmysłowej sfery. Tymczasem w operze Gounoda, rozpoczynającej się bałem maskowym, symbolizującym ułudę i nietrwałość tego świata, a zakończonej modlitwą wspólnie umierających kochanków, w doczesny plan zdarzeń zostaje wyraźnie wpleciony plan pozaziemski. Wedle wypowiedzianych w finale słów Romea:

*L'amour, céleste flamme,
Survit, même au tombeau!
Il soulève la pierre,
Et, des anges bent,*

²⁵ Cytuję tu W. Weintrauba („Balladyna”, czyli zabawa w Szekspira. „Pamiętnik Literacki” 1970, z. 4, s. 64), który zauważywszy to zespolenie w finale *Hernaniego*, porównuje zabieg zastosowany przez Hugo do techniki łączenia Szekspirowskich scen w *Balladynie*.

*Comme un flot de lumière
Se perd dans l'infini!*

[Miłość, niebiański ogień, / Żyje nadal, nawet w grobie! / Podnosi kamień / I, z błogosławieństwem aniołów, / Jak strumień światła / Ginie w nieskończoności!] [akt V, sc. 2]

Miłosny afekt został zatem w operze przeniesiony w sferę niebiańską, co gwarantuje kochankom (w chwili śmierci korzącym się przed Bogiem) wieczną egzystencję w nieskończoności. Echa romantycznych eksplikacji pojęcia miłości pobrzmiwają tu aż nazbyt wyraźnie. To dodatkowy argument potwierdzający tezę, iż kochankowie w operze mogą zostać potraktowani jako jedność, nie tylko konstrukcyjna, ale i ideowa, jako „bohater scalony”, „Ja” podwojone, stanowiąc kwintesencję liryczności w dziele i równocześnie – symptom romantycznej pełni.

Trzeba przy tym zwrócić uwagę na jeszcze jedną kwestię. Egzystencja Romea i Julii jako „Ja” scalonego, w kontekście zarówno zetknięcia się antagonistycznych pierwiastków, odrębności tych dwojga wobec otaczającej ich rzeczywistości, jak i przeniesienia ich miłosnego afektu w sferę nieskończoności, ujęta jest w operze Gounoda w układ: „prawda” – „złudzenie”, „wielkość” – „małość”, „patos” – „pospolitość”. Pamiętajmy, że Szekspirowska dialektyka przeciwieństw stała się podstawą konstrukcji świata przedstawionego w dramacie romantycznym, na co zwracali uwagę bodaj wszyscy XVIII- i XIX-wieczni autorzy rozpraw o dramaturgii Szekspira i jego wpływie na rozwój nowej formy dramatu²⁶. W libretcie opery Gounoda dialektyka ta jest silniej, bardziej jednoznacznie niż w tragedii wyeksponowana, stając się niejako jaskrawym przykładem przetrwania w napisanej u schyłku lat sześćdziesiątych XIX w. operze tendencji charakterystycznej dla struktur dramatu romantycznego.

Podsumowując – libretto *Romea i Julii* Gounoda zawdzięcza swój ostateczny kształt dwóm silnym, splatającym się tendencjom. Pierwsza z nich to wyraźny wpływ struktur melodramatycznych, czego efektem jest konwencjonalność postaci, schematyczność i przewidywalność ich działań, patetyczność, wzniosłość oparta na zdumieniu, a także jaskrawość efektu teatralnego. Zauważmy, że część tych cech była właściwa również wywodzącej się od melodramatu *pièce bien faite*²⁷, która we Francji w okresie Drugiego Cesarstwa przeżywała swój rozkwit. Wpływ

²⁶ Dość wymienić rozprawy J. G. Herdera (*Szekspir*. W: *Wybór pism*. Wybór i oprac. T. Namowicz. Wrocław 1987 (przeł. D. Kasprzyk). BN II 222), A. W. Schlegla (*Wykłady o sztuce i literaturze dramatycznej*. W zb.: *Manifesty romantyzmu 1790–1830*. Anglia, Niemcy, Francja. Oprac. A. Kowalczykowska. Warszawa 1975), L. Tiecka (*Traktowanie cudowności przez Szekspira*. W zb.: *O dramacie. Źródła do dziejów europejskich teorii dramatycznych*. Red. E. Udalska. T. 2: *Od Hugo do Witkiewicza*. Warszawa 1993), A. L. H. de Staël (*O Niemczech*. W: *Wybór pism krytycznych*. Przeł. A. Jakubiszyn-Tatarkiewicz. Wrocław 1954. BN II 49), Stendhala (*Racine i Szekspir*. Przeł. W. Natanson. Wstęp i przypisy A. Kotula. Warszawa 1957), V. Hugo (*Przedmowa do dramatu „Cromwell”*. Przeł. J. Parvi. W zb.: *Manifesty romantyzmu 1790–1830*. Anglia, Niemcy, Francja), S. T. Coleridge'a (*O cechach dramatów Szekspira*. W zb.: *O dramacie. Źródła do dziejów europejskich teorii dramatycznych*). Zob. też W. Szturc, *Narodziny teorii dramatu romantycznego*. W: *Teoria dramatu romantycznego w Europie*. – A. Kowalczykowska, *Ku romantycznemu dramatowi. Renesans tradycji szekspirowskiej*. W: *Dramat i teatr romantyczny*. Warszawa 1997.

²⁷ Jak pisze E. Udalska („*Pièce bien faite*”: termin, formuła, miejsce w poetykach XIX wieku. W zb.: *Dramat i teatr pozytywistyczny*. Red. D. Ratajczak. Wrocław 1992, s. 33), „formuła *pièce bien faite* wyprawdzona z mechanistycznej komedii i wzrastającego nurtu realizmu w drama-

„sztuki dobrze skrojonej” na libretto opery Gounoda jest zresztą widoczny także i w kilku innych aspektach. Tak spektakularne wyeksponowanie emocji dwojga głównych bohaterów, mających wzbudzać u widzów głębokie wzruszenie, przywołuje na myśl stanowisko, kodyfikatora francuskiej *pièce bien faite* Drugiego Cesarstwa, Francisque’a Sarceya, wedle którego „czytelnik rozważa i rozumuje, widz – czuje”²⁸. Zwraca również uwagę niezwykle podobna do schematu „sztuki dobrze skrojonej” budowa całego libretta – w operze Gounoda, jak w każdej 5-aktowej *pièce bien faite*, pierwszy akt stanowi ekspozycję, która oparta jest na ściśle określonych zasadach: prezentuje uczestników przyszłych wydarzeń, przedstawia ich poglądy oraz wzajemne relacje, zarysowuje tło konfliktu, przybliża środowisko. Ponadto „akt balowy” *Romea i Julii*, rozpisany jako muzyczna mozaika tanecznych form, sytuował się w oczekiwanej przez publiczność „sztuki dobrze skrojonej” konwencji scenicznego obrazu, potęgującej widowiskowość dzieła.

Z drugiej zaś strony – dzieło Gounoda jest dowodem konserwacji niektórych wyobrażeń i pojęć właściwych epoce romantyzmu (harmonia antytetycznych pierwiastków, wiara w wieczną egzystencję miłości, otwarcie na nieskończoność) oraz świadectwem utrwalenia pewnych cech charakterystycznych dla dramatu romantycznego, zwłaszcza francuskiego. Bez wątplenia główną przyczyną tego stanu rzeczy był sam fakt oparcia libretta *Romea i Julii* na dziele Szekspira, którego dramaturgia miała przemożny wpływ na kształtowanie się struktur dramatu romantycznego i na drogę ewolucji jego teorii. Konstrukcyjne podobieństwo libretta opery Gounoda do dzieł Hugo, który podstawy swej teorii dramatu zbudował na analizie dorobku Szekspira i właściwą Szekspirowskiej dramaturgii antytetyczność w przedstawianiu świata uczynił jej fundamentem, tym bardziej uwypukla związek operowego *Romea i Julii* z recepcją romantyczną i rozumieniem Szekspira. Dzieło Gounoda okazuje się zatem interpretacją Szekspirowskiego dramatu podległą romantycznej wykładni Hugo, ujętą jednocześnie w ramy właściwe francuskiemu melodramatowi i „sztuce dobrze skrojonej”, łącząc impulsy swego czasu z tendencjami sprzed kilku dziesięcioleci.

„*Amor mi fa morire* [Miłość poprowadziła mnie ku śmierci]” – te słowa Bonifazja Dragonetta z madrygału opracowanego przez Adriana Willearta, należące do kanonicznego repertuaru określił w XVI-wiecznej literaturze madrygałowej, mogłyby stać się sztandarową frazą *Romea i Julii*. Fakt, iż w tragedii Szekspira pojawiają się liczne warianty poetyckie wielu typowych sformułowań tworzących język madrygałów (związanych zwłaszcza z tematyką cierpień miłosnych i pragnienia śmierci, ale także z radością, zazdrością, zemstą, poczuciem przemijania czasu²⁹), jest niepodważalny. Również upodobanie mistrza ze Stradfordu do stosowania figury oksymoronu stawia go blisko twórców renesansowego madrygału,

cie była tak pojemna, że wchłaniała elementy różnych gatunków: farsy, wodewilu, komedii, tragedii, a przede wszystkim melodramatu”.

²⁸ Cyt. za: Udałska, *op. cit.*, s. 27.

²⁹ Liczne przykłady tych określeń podają J. Chomiński i K. Wilkowska-Chomińska, autorzy książki *Wielkie formy wokalne* (Warszawa 1984, s. 84–85. *Formy muzyczne*. T. 5) w rozdziale *Madrygał renesansowy*. W kontekście *Romea i Julii* warto przywołać popularny tekst *Il bianco e dolce cigno*, podejmujący motyw przemijania czasu, związanego z odlotem ptaków (tekst opracowany był przez wielu kompozytorów, od Arcadetta do Zecchiego – zob. *ibidem*).

w której to formie oksymoron stanowił, jak wiadomo, podstawową figurę stylistyczną³⁰. W libretcie *Romea i Julii* Gounoda śladów owego Szekspirowskiego upodobania, będącego jednocześnie znakiem czasu, w którym powstała tragedia o kochankach z Werony, jest sporo. Przede wszystkim w *Prologu*, stanowiącym niemal dosłowny cytat z Szekspira:

*Ces malheureux amants payèrent de leurs jours
La fin des haines séculaires
Qui virent naître leurs amours!*

[Nieszczęśni kochankowie zapłacili za swych dni / Za koniec odwiecznej nienawiści, / Świadka narodzin ich miłości!]

– a także w powtórzonych dwukrotnie w libretcie słowach Julii:

*Ah! je l'ai vu trop tôt sans le connaître!
La haine est le berceau de cet amour fatal!
C'en est fait, si je ne puis être
À lui, que le cercueil soit mon lit nuptial!*

[Ujrzałam go zbyt wcześnie, nie znając! / Nienawiść kołyską tej nieszczęsnej miłości! / To pewne, jeśli nie mogę być jego, / Niech trumna będzie dla mnie łóżem ślubnym!] [akt I, sc. 9]³¹

Występowanie sformułowań o charakterze oksymoronu nabiera wszakże w operze Gounoda dodatkowego znaczenia. Świadczy bowiem nie tylko o szekspirowskiej proweniencji tekstu, ale również o jego bliskich związkach z czasem narodzin formy operowej. Pierwsze dzieła artystów skupionych we florenckiej Cameracie oraz *dramma in musica* Monteverdiego powstały przecież w dobie *apogeu* stylu madrygałowego. W pewnym sensie były nań reakcją, gdyż wypracowana forma monodii na tle *basso continuo* stanowiła protest estetyczny wobec wokalne polifonii, właściwej strukturze madrygałowej. Niemniej repertuar figur stylistycznych i określeń poetyckich charakterystycznych dla madrygału gładko przeniknął do nowej formy dramatyczno-muzycznej. Wystarczy podać przykład pieśni nimf i pasterzy *Ahi caso acerbo* lub arii Orfeusza *Tu sei morta, mia vita* z dzieła Monteverdiego (*Orfeusz*, premiera: Mantua 1607) czy przejmującej arii Ariadny z innej *favola in musica* tegoż kompozytora (*Ariadna*, premiera: Mantua 1608)³², w których oksymoron stanowi dominantę poetycką. W tym świetle słowa „*que le cercueil soit mon lit nuptial* [niech trumna będzie dla mnie łóżem ślubnym]” w ustach Julii z dzieła Gounoda to oznaka spotkania się w XIX-wiecznej operze tendencji określających rozwój form zarówno poetyckich i dramatycznych, jak też muzycznych z przełomu XVI i XVII stulecia – stulecia okrytego westchnieniem: „*Ah! ch'io vorrei morire!* [Ach, jak chciałbym umrzeć]”³³.

³⁰ Zob. np. Tomaszewski, *op. cit.*, s. 109. – Chomiński, Wilkowska-Chomińska, *op. cit.*, s. 84.

³¹ Frazę tę powtarza Julia w ostatniej scenie aktu IV, podczas niespełnionego aktu zaślubin z Parysem.

³² Opera nie zachowała się. Pozostał jedynie ten właśnie fragment, znany jako *Lament Ariadny*, opublikowany w 1623 r. wraz z dwoma madrygałami Monteverdiego. Zob. P. Kamiński, *Tysiąc i jedna opera*. Warszawa 2008, s. 994.

³³ Jest to tytuł jednego z madrygałów C. Monteverdiego, pochodzącego z *Quarto libro dei madrigali*.

Abstract

ALINA BORKOWSKA-RYCHLEWSKA
(Adam Mickiewicz University, Poznań)

ROMANTIC MEMORIES
IN CHARLES GOUNOD’S “SHAKESPEARIAN” OPERA “ROMEO AND JULIET”

Gounod’s *Romeo and Juliet* is subject to two overlapping tendencies. The first is the influence of the melodrama and *pièce bien faite*, the effect of which is the characters’ conventionality, pompousness, loftiness based on astonishment, and theatre effect flagrancy. On the other hand, Gounod’s work is the evidence of preservation of some notions peculiar to romanticism (harmony of antithetic elements, belief in eternal existence of love, openness to infinity) and certifies the strength of features typical of French romantic drama. Gounod’s opera libretto structural similarity to Hugo’s works (who rooted the theory of his drama in the analysis of Shakespeare’s accomplishment) highlights the link between the opera *Romeo and Juliet* and Shakespeare’s romantic reception. As a result, Gounod’s work proves to be an interpretation of Shakespeare’s drama subordinated to romantic clarification and set within the framework of French melodrama and “well-made play.”