

Beata Kornatowska

Instytut Filologii Germańskiej, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza
w Poznaniu

„Nie wierz tak niedorzecznej baśni”¹.
O tożsamości postaci *Królowny Śnieżki*
Roberta Walsera i Heinza Holligera

1.

Opera kameralna dla dorosłych *Królowna Śnieżka* Heinza Holligera, w prologu, pięciu scenach i epilogu, do libretta według Roberta Walsera powstała na zamówienie opery w Zurychu i miała prapremierę w 1998 roku. Wkrótce zagościła również na deskach opery we Frankfurcie nad Menem, a w 2014 roku doczekała się drugiej inscenizacji, którą przygotował teatr w Bazylei. Wszystkie dotychczasowe spektakle poprowadził zza pulpitu dyrygenckiego kompozytor. W 2004 roku w Konzerthaus w Wiedniu odbyło się ponadto wykonanie koncertowe dzieła, które zarejestrowano i wydano na płycie kompaktowej.

Szwajcarski kompozytor przygotował libretto *Królowny Śnieżki* na podstawie pierwowzoru – młodzieńczego dramoletu Walsera pod tym samym tytułem. Najważniejsze ingerencje Holligera w tekst to opuszczenie wybranych fragmentów oraz korekta elizji na rzecz zrozumiałości i wygody wokalne, np. występujące u Walsera słowo *Nachtgallenlaut* zostało zastąpione w libretcie słowem *Nachtigallenlaut*. Kompozytor, który deklaruje się jako

1 Cytat z partii Królowej w scenie 1 opery *Królowna Śnieżka* [Holliger, Walser 1999: 7].

miłośnik twórczości szwajcarskiego pisarza, stwierdził, iż tekst „zaprzecza wszystkiemu, czym byłoby tak zwane dobre libretto”² [Kunkel, red. 1999: 11]. Brak tu linearnego rozwoju akcji, wyrazistej dramaturgii czy naprzemiennego wzrostu i spadku napięcia: „[...] nagle spadek napięcia jest najwyższym napięciem. Każdy stan rzeczy okazuje się zaraz swoim własnym zaprzeczeniem” [Kunkel, red. 1999: 11].

Powstałe na przełomie wieków komedie Walsera: *Królowna Śnieżka* oraz *Kopciuszek* ukazały się w 1901 roku w czasopiśmie literacko-artystycznym „Die Insel”, w którym publikowali swoje teksty m.in. Reiner Maria Rilke czy Hugo von Hofmannsthal, w formie książkowej zaś w Berlinie w 1919 roku w tomie *Komödie*. Dramolety nie powstały z myślą o scenie teatralnej; w 1912 roku autor pisał do wydawcy, że jego *Śnieżka* oraz *Kopciuszek* są „całe poezją” i przeznaczone są dla „dorosłych smakoszy sztuki”; podkreślał wymiar literacko-estetyczny tych sztuk: „Ich celem jest styl i piękno, a smakowanie książki jest sprawą najważniejszą. Czy kiedykolwiek mogłyby zostać wystawione, na przykład z muzyką, jest sprawą wątpliwą i póki co zupełnie drugorzędną”³ [cyt. za: Kunkel, red. 1999: 3]. *Królowna Śnieżka* doczekała się prapremiery w 1972 roku w teatrze w Zurychu. Od tego czasu udokumentowano 35 produkcji w niemieckim i francuskim obszarze językowym [por. Gisi, red. 2015: 382].

Decydujący wpływ na recepcję dramoletu wywarł Walter Benjamin, który uznał go w 1929 roku za „jeden z najgłębszych twórców nowszej poezji” [Benjamin 1991: 327]. W *Królownie Śnieżce* przejawia się typowa dla pisarstwa Walsera skłonność do zabawy, nie beztroskiej jednak, lecz podszytej lękiem egzystencjalnym. Wśród badaczy utwór uchodzi za „znakomity tekst-klucz” do twórczości tego autora, manifestujący jego „poetykę w formie praktycznej” [Herzog 1974: v].

Jak zauważa Jochen Greven: „O Robercie Walsersze prawie nie sposób wypowiedzieć się, nie docierając wkrótce do stwier-

- 2 Wszystkie zamieszczone w tekście cytaty z obcojęzycznych publikacji zostały przetłumaczone przez autorkę.
- 3 Fragment listu Roberta Walsera do Rohwolt-Verlag, 12 grudnia 1912.

dzeń paradoksalnych [...]. Paradoks jest podstawową figurą jego pisarstwa i życia” [Greven 2016: 4]. Ponadto jego twórczość cechuje autobiografizm: niekiedy przywołuje on własne przeżycia, czasem tylko ich wybrane aspekty w literackim przebraniu, innym razem warianty wydarzeń, ich potencjalne alternatywy, wreszcie zbiory wrażeń, uczuć i myśli. Obsesją na temat własnej biografii pisarz obdarza również bohaterów *Królewny Śnieżki*, każąc im zmagać się z przeszłością, od której trudno się uwolnić. Tytułowa bohaterka przepracowuje wciąż na nowo traumatyczne przeżycie w lesie z Myśliwym oraz obciążoną zleceniem zabójstwa relację z matką.

W odróżnieniu od wersji baśni zapisanej przez Grimmów akcja *Królewny Śnieżki* Walsera i opery Holligera rozgrywa się po obudzeniu Królewny, ale przed weselem i śmiertelnym tańcem złej Królowej. Śnieżka (sopran) i Królewicz (tenor) przybyli w międzyczasie do rodzinnego zamku Królewny i żyją tam razem z pozostałymi domownikami: Królową (mezzosopran), która nie jest macochą, lecz matką Śnieżki, kochankiem Królowej – Myśliwym (baryton) oraz Królem (bas), którego rola jest marginalna. Wydarzeń nie doświadczamy bezpośrednio – należą one bowiem do przeszłości – lecz tylko w postaci ich językowej reprezentacji z perspektywy poszczególnych postaci, które kwestionują swój status oraz losy w baśni. Charakterystyczną cechą utworu jest omawianie, powtarzanie i parafrazowanie pierwowzoru baśniowego. Intertekstualna relacja między terażniejszością dramoletu-libretta a przeszłością zapisaną w baśni stanowi dla bohaterów podstawę do poszukiwania wyznaczników własnej tożsamości – próbują oni renegocjować minione losy oraz testować nowe role i zachowania. Pamięć jest doświadczana jako subiektywna i dowolna, dlatego jednostka musi traktować ją selektywnie. Wszystkie jej wybory wpłyną bowiem na dalsze relacje z sobą samą i pozostałymi bohaterami.

2.

Libretto rozpoczyna się od słów „Białe – rumiane – czarne” [Holliger, Walsler 1999: 4], co stanowi nawiązanie do wyrażonego

w baśni braci Grimm życzenia Królowej, by „mieć dziecko tak białe jak śnieg, tak rumiane jak krew i tak czarne jak drewno na ramie” [Grimm 2010b: 272]. W *Baśniach dla dzieci i dla domu* [КНМ: nr 53] Śnieżka jest piękną dziewczyną, naiwną i niewinną z natury, cechuje ją uprzejmość, rozważa w działaniu, obowiązkowość i pobożność. Pracowitością i pogodnym usposobieniem zyskuje sympatię krasnoludków, które zawierają z nią ustną umowę dotyczącą świadczeń wzajemnych: w zamian za prowadzenie domu oferują jej dach nad głową oraz opiekę. Podobnie jak *Kopciuszek* [КНМ: nr 21] Śnieżka jest ucieleśnieniem ideału mieszczańskiego wychowania dziewcząt w XIX wieku. Obie baśnie cieszyły się sympatią wydawców ze względu na propagowanie ideału pracowitego, pobożnego, pełnego zalet dziecka. Zadomowiły się w antologiach, reprezentując w nich baśnie Grimmów, a także stały się przedmiotem wielu opracowań, m.in. tworzonych z myślą o teatrzykach domowych.

Benjamin w eseju poświęconym Walserowi pisał, że postaci występujące w jego utworach

mają za sobą obłęd i dlatego pozostają tak rozdzierająco, zupełnie nieludzko, niezachwianie powierzchowne. Gdyby chcieć krótko określić to, co w nich zachwycające i niesamowite, można by powiedzieć: wszystkie zostały uzdrowione. Nie poznajemy jednak procesu tego zdrowienia, chyba że poważymy się na jego *Królewnę Śnieżkę*. [Benjamin 1991: 328]

Już w scenie 1 konflikt matka – córka opiera się na przesłance, że chcą się one nawzajem „uleczyć” [Herzog 1974: 240]. Królowa zarzuca Królewiczowi, że dokłada szczap do ognia konfliktu, podczas gdy potrzeba „uzdrawiającej powodzi” [Holliger, Walser 1999: 7]. Zadane przez matkę pytanie o zdrowie, jej troskliwy wyraz twarzy i łagodny głos, wywołują u Śnieżki traumatyczne wspomnienia dwóch wydarzeń znanych z baśni: rozkazu zabicia Królowny wydanego Myśliwemu przez Królową oraz przyniesienia przez Królową zatrutego jabłka. Zbulwersowana zarzuca matce próbę morderstwa, a ta przyznaje, że być może przed laty zgrzeszyła, ale „Kto by o tym jeszcze pamiętał?” [Holliger, Walser 1999: 5].

By przeciwdziałać wymazywaniu pamięci, Śnieżka wzywa na świadka Myśliwego, który przyznaje, że przysięgł ją zamordować, ale tego nie zrobił, „jak głośno i prawdziwie / obwieściła przecież baśń” [Holliger, Walser 1999: 5]. Również tę historię Królowa próbuje zreinterpretować na swoją korzyść: mężczyzna jakoby „dla żartu dobył sztyletu” [Holliger, Walser 1999: 6]. Znana z baśni zła Królowa próbuje wcielić się w tej scenie w kochającego rodzica: „piękno własnego dziecka jest / balsamem dla zmęczonej matki” [Holliger, Walser 1999: 7] i zachęca: „nie wierz tak / niedorzecznej baśni” [Holliger, Walser 1999: 7], „pocałuj mnie i zapomnij” [Holliger, Walser 1999: 6]. Postacie prowadzą grę z baśniowym pierwowzorem: Królowa dystansuje się od czynu, jak mówi, „ustanowionego przez baśń / dla tej tu akcji, tej gry” [Holliger, Walser 1999: 7], podczas gdy Śnieżka trzyma się wersji wydarzeń z pierwowzoru: „Nigdy Cię nie pocałuję. / Pocałunkami przecież zagrzewałaś / Myśliwego do morderstwa” [Holliger, Walser 1999: 7].

W scenie 2 dobitnie wybrzmiewa charakterystyczny dla okresu powstania utworu sceptycyzm wobec języka. Jego wartość poznawcza budzi wątpliwości, dlatego staje się on raczej przedmiotem gier i zabaw niż narzędziem opisywania świata. Królewicz adoruje sposób mówienia Śnieżki, który kojarzy mu się z dźwiękiem skrzypiec i kwileniem słowika. „Zachwycone jego bogactwem wisi / me ucho, jak w hamaku / nasłuchiwania” [Holliger, Walser 1999: 9]. Na kilkunastowersową miłosną tyradę dziewczyna odpowiada jednym wersem: „Mówicie wyszukany językiem Królewicza” [Holliger, Walser 1999: 9]. Kiedy mężczyzna elokwentnie chwali milczenie: „Niewierność szybko / przybywa ze słowami; mówi tak prędko / jak źródło smagane wiatrem” [Holliger, Walser 1999: 9], jego logorea niepokoi Śnieżkę: „Gadacie jak najęci / o milczeniu, a jednak nie milczycie” [Holliger, Walser 1999: 10]; „Wciąż mówisz, a obiecałeś / mi przecież milczenie. Dlaczego mówisz / tak szybko bez przerw?” [Holliger, Walser 1999: 10]. Gadulstwo Królewicza to zapowiedź jego niewierności i pierwszego zawodu miłosnego, z którym będzie musiała się zmierzyć Śnieżka. Królewicz spogląda bowiem na ogród i zauważa namiętą scenę miłosną między Królową i Myśliwym, a następnie relacjonuje ją ze szczegółami Królowie. Podczas teichoskopii w młodzieńcu budzi się namiętność do Królowej: „Zmysły

tracę, który to ujrzałem. Przepadłem. / Wichura szaleje nad wszystkim, / co nazywało się miłością, chciałoby się nią jeszcze nazywać, / ale już się nie nazywa” [Holliger, Walser 1999: 12].

W swojej arii zdradzona Śnieżka śpiewa: „O, niczego już nie pragnę, tylko być uśmiechnięta i martwa, martwa” [Holliger, Walser 1999: 13]. Z perspektywy psychoanalitycznej cofnięcie się do wcześniejszego etapu rozwoju to strategia, która kiedyś uratowała jej życie, pozwoliła na jakiś czas schronić się przed Królową u krasnoludków. Bruno Bettelheim pisze w tym kontekście o powrocie do fazy utajenia [Bettelheim 1996: 328]. Teraz Śnieżka chciałaby regresu do czasu po zjedzeniu czerwonego jabłka, symbolizującego seksualność, gdy leżała w trumnie, a podobny do śmierci sen był okresem wewnętrznego dojrzewania. W takiej Śnieżce zakochał się Królewicz, który przyznaje, że jej widok wówczas: „Był to obraz śmiertelnie słodki: / Gdybym tak go zostawił, / miłość jeszcze klęczałaby przed tobą” [Holliger, Walser 1999: 14]. W chwili próby ujawnia się cechująca młodzieńca chwiejność emocjonalna, którą nazwie później po imieniu Królowa w reakcji na jego miłosne wyznanie: „Skąd ta słaba natura, / która jak trzcina w tę i we w tę, / kiedy wiatr nią potrząsa, się kołysze?” [Holliger, Walser 1999: 20].

W arii Śnieżka nawiązuje również do zawartego w imieniu aspektu jej natury: „Jestem cicha jak miękki śnieg” [Holliger, Walser 1999: 13]. Biel śniegu może oznaczać czystość i niewinność, choć także bezwład i letarg, zatrzymanie przepływu życia i zamrożenie uczuć. Dochodzi do niego w reakcji na zdradę Królewicza. Wbrew oczekiwaniom i zachętom mężczyzny Śnieżka nie wciela się w stereotypową rolę kobiety porzuconej. Mimo odczuwanego bólu nie jest zdolna do rozpacz, tak jak nie byłaby już zdolna do entuzjazmu w odpowiedzi na jego miłosne wyznania. Dziewczyna ponownie daje wyraz pragnieniu śmierci: jak śnieg pod wpływem słońca chciałaby stopnieć i wsiąknąć w ziemię.

W scenie 3 Śnieżka postanawia kierować się w życiu uczuciami i zadbać o naprawienie relacji z matką. Wierzy w możliwość zapomnienia o przeszłości i wybaczenia. Zmianę nastawienia tłumaczy tym, że uczucie „sądzi dużo ostrzej i prościej” [Holliger, Walser 1999: 17], a „grzech jest zmyślony / z nadmiaru różnych myśli” [Holliger, Walser 1999: 17]. Dokładnie w chwili, gdy jest gotowa

do pojednania i chce wymazać z pamięci traumatyczne przeżycia, Królowa przypomina jej o baśni i zapisanych w niej czynach, recytując je niczym refren. Zarzuca Śnieżce, że zakłamuje rzeczywistość: „Baśń przecież / mówi, że jestem złą Królową” [Holliger, Walser 1999: 18]. Doszło zatem do zamiany stanowisk w konflikcie dotyczącym pamięci: Śnieżka przyznaje, że minęło już dużo czasu i zamiast o przeszłych czynach wolałaby posłuchać od matki „o czymś naprawdę wesołym” [Holliger, Walser 1999: 19], ta z kolei – niewzruszona – przywołuje baśniową przeszłość. Tym razem to Śnieżka odgrywa stereotypową rolę – posłusznego dziecka, które błaga matkę o wybaczenie. Po wielu powrotach do baśniowej historii w scenie 3 Królowa w końcu przyznaje, że nienawidzi samej siebie za to, że kiedyś była zaślepiona zazdrością – oto kolejny przykład charakterystycznej dla opery baśniowej psychologizacji postaci⁴.

W scenie 4, po odrzuceniu zalotów Królewicza, zaabsorbowana przeszłością matka każe Myśliwemu „odegrać scenę opresji Śnieżki” [Holliger, Walser 1999: 21] w lesie: on ma udawać, że chce ją zabić, ona uciekać przed nim. Kiedy Śnieżka podczas rekonstrukcji sceny morderstwa dziękuje Myśliwemu za współczucie i życzy go sobie również od matki, ta ponownie czuje się zaatakowana. Poleca mężczyźnie złapać „złą dziewczuchę, / która dziś przez całe popołudnie / podstępna gadaniną mi się / naprzykrzała” [Holliger, Walser 1999: 22]. Dostrzegając, jak Królowa bawi się uczuciami innych, Królewicz ponownie skłania się uczuciowo ku Śnieżce i przerywa zabawę, zachęcając Królową do ucieczki. Ta gra w grze, której uczestnicy udają, że jest prawdziwa, jeszcze bardziej zaciera granice między teraźniejszością i przeszłością, prawdą i fikcją, powagą i zabawą. Język nie daje gwarancji w sprawie wydarzeń ani też wglądu w prawdziwe zamiary bohaterów. Królowa, przed chwilą podlegająca do zabicia Śnieżki, po chwili znów bagatelizuje wszystko jako złudzenie i zabawę: „Jestem w waszych oczach zmiją, / czymś jeszcze o wiele gorszym. Nie szkodzi, /

4 W niemieckojęzycznej operze baśniowej ostateczny zwrot ku psychologizacji postaci dokonuje się w *Kobiecie bez cienia* (1919) Hugona von Hofmannsthala i Richarda Straussa. Źródeł tego zabiegu można się doszukiwać w inspiracji baśnią literacką, dla której to chwyt typowy, oraz w rosnącej popularności psychoanalizy.

bo już kolejna godzina / pokaże Wam, że tym nie jestem. / Tylko się bawiliśmy przed chwilą! / A role do nas pasowały!” [Holliger, Walser 1999: 23].

Po tym doświadczeniu Śnieżka ponownie popada w przygnębienie, ponieważ dręczy ją nawrót nieufności wobec matki, która prawdopodobnie nadal jej nienawidzi, o czym świadczy m.in. atak niepohamowanej złości podczas rekonstrukcji wydarzeń w lesie. Zmęczona swoim stanem psychicznym dziewczyna po raz kolejny życzy sobie regresji – powrotu do niezmaćonej pogody świata krasnoludków, wśród których odczuwała spokój. Z perspektywy doświadczeń w domu rodzinnym potrafi docenić panujące wśród nich relacje: „Tam nie wiedziałam, czym była miłość. / Tu wiem, bo jest nienawidzenie” [Holliger, Walser 1999: 25]. Wypomina matce żądzę zemsty i zabawę bezbronną córką, a następnie ponownie prosi, by położyć ją do trumny. Z perspektywy psychoanalitycznej powracające u Śnieżki pragnienie śmierci wynika z jej zaburzonej relacji z matką. Uwewnętrzniła zamiary żywione pod jej adresem i teraz sama sobie życzy śmierci:

[...] ja antylibidinalne jest sumą powtarzanych traumatyzujących doświadczeń małego dziecka, które [...] w swoich tęsknotach i potrzebach doznaje frustracji ze strony matki i próbuje sobie pomóc, utożsamiając się z nią jako odrzucającym obiektem, co jest wstępną formą późniejszego mechanizmu obronnego identyfikacji z agresorem. [Minden 1978: 345]

Królowa każe Myśliwemu opowiedzieć Śnieżce jakąś wiarygodną historię, która pozwoli jej wyzbyć się nieufności wobec matki. Zmęczona drażnieniem rodzinnej traumy Królowa nie chce już poszukiwać prawdziwej wersji baśniowej przeszłości, tylko usłyszeć opowieść, w którą zdecydowana jest uwierzyć. Samowolnym aktem wiary unieważnia możliwość weryfikacji rodzinnej historii: „Mów kłamstwa, moje zaufanie / zrobi z nich najczystszą prawdę. / Z góry na wszystko mówię tak” [Holliger, Walser 1999: 27] – deklaruje. Śnieżka w duecie z Myśliwym potwierdza życzeniową wersję minionych wydarzeń: matka nie jest winna, nie zachęcała go pocałunkami do zabicia Śnieżki, nie była zazdrosna o jej urodę, bo sama

jest piękna, a trujące jabłko jest nieprawdą, trujące jest tylko kłamstwo, a więc – w domyśle: baśń. Śnieżka przytakuje wszystkim wypowiedziom Myśliwego, bo podjęła decyzję uwolnienia literacko zakodowanej przeszłości, by dysponować niewyznaczoną z góry przyszłością, która niesie nadzieję na rodzinną harmonię. Spór między Śnieżką a jej matką wydaje się pogrzebany, kiedy pierwsza całuje drugą na prośbę Myśliwego. W tym momencie mężczyzna milknie, odegrałszy już swoją rolę. W całym toku akcji to postać twardo stąpająca po ziemi i zdolna do współczucia, a zarazem satelita Królowej, wykorzystywany przez nią do własnych celów.

W epilogu pojawia się Król, który proszony o ostateczne wygaśnięcie konfliktu matka – córka twierdzi, że pierwszy raz o nim słyszy. Interesuje go tylko, czy Myśliwy jest bez winy, co Śnieżka skwapliwie potwierdza. Król przymyka oko na zdradę, mimo uszu puszczając słowa Królewicza, że „toksyczny łajdak / w zielonym stroju myśliwego, / ledwie przed godzinką / romansował z Królową” [Holliger, Walser 1999: 30]. W obliczu pojednania przez zapomnienie i przemilczenie Śnieżka odzyskuje pogodę wewnętrzną i spokój. Namawia Królewicza do udziału „w świętej uroczystości, / która grzechy podrzuca w powietrze, / bawi się nimi niczym kwiatami” [Holliger, Walser 1999: 31]; ten jednak nie jest gotów zapomnieć o przeszłości i jako jedyny „wprost wyowiada niemożność szczęśliwego rozwiązania” [Hübner 1995: 67]. Również Król prosi go o udział w rodzinnej radosnej celebracji, lecz Królewicz ponownie odmawia i odchodzi. Wówczas Śnieżka posyła po niego Myśliwego, a Królowa wyśmiewa tchórzostwo mężczyzny i przewiduje: „Jeszcze zostanie twoim skarbem” [Holliger, Walser 1999: 32]. Żądając od Królewicza całkowitego zapomnienia o pratekście, Śnieżka wyraża suwerenne samookreślenie wobec baśni Grimmów i kończy słowami: „Milczcie, o milczcie. Tylko baśń / tak mówi, nie Wy, a ja nigdy. / Raz powiedziałam, raz tak – / To minęło. / Wejdźcie wszyscy z nami” [Holliger, Walser 1999: 33].

Zapoczątkowany w scenie 1 eksperyment terapii kończy się fiaskiem – Śnieżka i Królowa tylko zamieniają się stanowiskami, nie osiągają jednak porozumienia w sprawie wspólnej historii. Postacie nie są zdolne do pojednania, ponieważ nie wiąże ich żadna rzeczywistość, która stanowiłaby wspólny punkt odniesienia. Każdy z bohaterów

samodzielnie interpretuje przebieg wydarzeń i nagina go do własnych potrzeb, a następnie dowolnie zmienia swoją wersję, tracąc w ten sposób umiejętność rozróżniania pozorów od rzeczywistości.

W zakończeniu komedii zakwestionowane zostają warunki poprzedzającej ją baśni, a happy end pozostaje kwestią otwartą. Bohaterowie decydują się na pakt milczenia. W obliczu pojednawczego pocałunku matki i córki oraz przyjaznego nastawienia Królowej milknie Myśliwy, następnie Król udaje nieświadomość, później Królewicz przyznaje bezradnie, że nie wie, co powiedzieć, wreszcie Śnieżka apeluje o milczenie. Konflikt dramatyczny nie został rozwiązany, lecz jedynie załagodzony. Po wznowieniu mówienia musi rozpocząć się od nowa, co zapowiada Królowa: „Co powiem? A tak, powiem wtedy, / jak z grubsza mówi przypadek: / „Zagrzewałaś go pocałunkami / do mor...” [Holliger, Walser 1999: 33]. Kwestionując sentencję Jeana Paula, że „wspomnienie jest jedynym rajem, z którego nie można nas wygnąć” [cyt. za: John 2014: 91], Walserowska idylla okazuje się możliwa tylko przez przemilczenie wspomnień i przeszłych wydarzeń, a baśniowy happy end wydaje się prowizoryczny.

Walser i Holliger bawią się powszechnie znanymi bohaterami baśniowymi i ich prehistorią, tkając gęstą siatkę wzajemnych relacji, których niestabilność napędza akcję: Śnieżka i jej matka to kochają się, to nienawidzą, Królewicz i Myśliwy zaś kierują ku nim swoje uczucia i żądze, a także podporządkowują im swoje działania. Pojęcie baśni oznacza dla jej emancypujących się bohaterów to przymus, to kłamstwo, wreszcie fikcję. W operze, w przeciwieństwie do baśni, nie sposób wyraźnie odróżnić dobra od zła. Śnieżka nie jest już, jak w baśni, zwykłą ofiarą złej Królowej. Jako aktywna uczestniczka wydarzeń wpływa na ich przebieg, kwestionuje swój status postaci baśniowej i aktem woli decyduje o własnej interpretacji rzeczywistości.

Twórcy wciągają odbiorców opery baśniowej w grę na wielu płaszczyznach, stosując w tym celu różne zabiegi⁵. Jednym z nich

5 Omówienie relacji słowno-muzycznych oraz warstwy muzycznej dzieła powstało na podstawie publikacji: Heinz Holliger „Schneewittchen” (1997/98) [Kunkel, red. 1999], *Zur Oper „Schneewittchen” von Heinz Holliger* [Brotbeck 2000], *Topoi*,

jest powiązanie tekstu z dosłownymi skojarzeniami brzmieniowymi. Kiedy libretto podaje, że Królewicz jest chwiejny jak trzcina na wietrze, rozlega się stukot bambusowych dzwonek wietrznych. Pocałunki pary kochanków w teichoskopii wybrzmiewają jako karykaturalne cmokanie na stroikach, a słowem Królewicza: „Zmysły tracę, który to ujrzałem. Przepadłem. / Wichura szaleje nad wszystkim, / co nazywało się miłością, chciałoby się nią jeszcze nazywać, / ale już się nie nazywa” [Holliger, Walser 1999: 12] towarzyszy wycie maszyny wiatrowej. Holliger opatruje tekst Walsera muzyką odniesień prowadzących na manowce, co w przypadku postaci i ich rozterek daje efekt komiczny, a dotyczy w największym stopniu Królewicza. Ponadto kompozytor sięga po operowe paradygmaty, takie jak wirtuozowskie pojedynki głosowe czy sygnały dźwiękowe, jako środki do wywołania oczekiwań odbiorcy, a następnie rozczarowania ich. Przewijają się tu liczne piosenki i tańce, które nie wybrzmiewają do końca, lecz wygasają lub rozpadają się na części. Nawet tak konwencjonalny element operowej struktury jak aria Śnieżki „wsiąka w aleatoryczną płaszczyznę akompaniamentu” [Kunkel, red. 1999: 7].

Gra z oczekiwaniami odbiorcy *Märchenoper* dotyczy również konstrukcji znanych baśniowych postaci. Walser uwalnia je z konwencji baśni ludowej, a Holliger obdarza charakterystycznym akompaniamentem. Królowa nie jest już tylko zła, a Śnieżka tylko dobra, Królewicz okazuje się niestały w uczuciach i słaby, Myśliwy jest zarazem szlachetny i zależny od niecznych zamiarów Królowej. Towarzyszą tej postaci instrumenty kojarzone z polowaniem – rogi lub kotły. Królewicz wyśpiewuje swoje przerysowane melizmaty à la *Heldentenor* w duecie z kontrabasem lub tubą basową, jego nastroje odmalowuje zaś brzmienie akordeonu. Zgodnie z intencją kompozytora „chciałby być ogromny, jest maleńki. Odgrywa rolę, ale nikt mu nie wierzy” [Zimmermann 2014: 34]. Charakterystyczne dla aury brzmieniowej Królowej są skrzypce (Juliane Banse, śpiewaczka, z myślą o której powstała rola, jest również skrzypaczką). Ponadto Śnieżce towarzyszą niskie dźwięki

fletu *piccolo* oraz fletu, szklaną trumnę symbolizuje zaś w warstwie muzycznej harmonika szklana. Jak podkreśla Holliger, jej dźwięki mogą wywoływać migrenę, a jednocześnie przywołują bezcielesną zmysłowość, która uwiodła Królewicza. Instrumentem Królowej jest harfa, szczególnie jej dostojnie brzmiące akordy, flażolety odnoszą się zaś najczęściej do Śnieżki. To jeden z przykładów płynnego przechodzenia od jednej postaci do drugiej na płaszczyźnie instrumentalnej, np. za pomocą zmiany sposobu artykulacji. Zabieg ten odpowiada kompleksowemu i trudnemu do ogarnięcia spłotowi relacji bohaterów: „W zależności od tego, kto co mówi, przyporządkowania te mogą się zmieniać. Kiedy Śnieżka później przejmuje rolę Królowej, towarzyszą jej instrumenty Królowej” [Brotbeck 2000: 22]. Podobny zabieg dotyczy akordeonu: jako „instrument kameleon” [Kampe 2012: 102] wprowadzie przypisany jest do Królewicza, ale wkrada się również w inne relacje i konteksty.

Jak podsumowuje Gordon Kampe:

Holliger bawi się licznymi toposami – treściowymi, formalnymi, kompozytorskimi i brzmieniowymi – i stwarza za pomocą coraz mniej wyraźnych konturów wszystkich mediów muzyczno-teatralnych atmosferę niepewności. [Kampe 2012: 103]

Pozostaje w ten sposób wierny duchowi tekstu Walsera, jedną z centralnych kwestii wygłaszanych w operze jest bowiem upomnienie Królowej skierowane pod adresem Śnieżki: „Przemyśl, że nie myślisz właściwie” [Holliger, Walser 1999: 17]. Streszcza ono charakter dzieła, w którym postacie kwestionują sens poszukiwania prawdy oraz przydatność języka jako narzędzia do opisywania rzeczywistości, stawiają pod znakiem zapytania jednoznaczność pratekstu, własnej tożsamości i przeszłości, zatracając się w wieloznacznej literacko-muzycznej grze.

Bibliografia

- Benjamin Walter (1991), *Robert Walser*, w: tegoż, *Gesammelte Schriften*, t. 2, red. Rolf Tiedemann, Hermann Schweggenhäuser, Suhrkamp, Frankfurt am Main, s. 324–328.
- Bettelheim Bruno (1996), *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach w baśni*, W.A.B., Warszawa.
- Brotbeck Roman (2000), *Zur Oper „Schneewittchen” von Heinz Holliger*, w: Heinz Holliger *Schneewittchen*, CD booklet, ECM Records, s. 22–33.
- Gisi Lucas Marco, red. (2015), *Robert Walser-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, J.B. Metzler, Stuttgart, <https://doi.org/10.1007/978-3-476-05303-9>.
- Greven Jochen (2016), *Robert Walser. Figur am Rande, in wechselndem Licht*, Fischer Taschenbuch, Frankfurt am Main.
- Grimm Wilhelm i Jakub (2010a), *Baśnie dla dzieci i dla domu*, t. 1, przeł. Eliza Pieciul-Karminińska, Media Rodzina, Poznań. (Skrót: KHM)
- Grimm Wilhelm i Jakub (2010b), *Królowna Śnieżka*, w: tychże, *Baśnie dla dzieci i dla domu*, t. 1, przeł. Eliza Pieciul-Karminińska, Media Rodzina, Poznań, s. 272–282.
- Herzog Urs (1974), *Robert Walsers Poetik. Literatur und soziale Entfremdung*, Max Niemeyer, Tübingen, <https://doi.org/10.1515/978311390062>.
- Holliger Heinz, Walser Robert (1999), *Schneewittchen. Oper nach Robert Walser, Textbuch, Texteinrichtung vom Komponisten (1997/98)*, Schott Musik International, Mainz.
- Hübner Andrea (1995), *Ei, welcher Unsinn liegt im Sinn? Robert Walsers Umgang mit Märchen und Trivilliteratur*, Stauffenburg, Tübingen.
- John Johannes (2014), *Reclams Zitaten-Lexikon*, Reclam Verlag, Stuttgart.
- Kampe Gordon (2012), *Topoi, Gesten, Atmosphären. Märchenoper im 20. Jahrhundert*, Pfau, Saarbrücken.
- Kunkel Michael, red. (1999), *Heinz Holliger „Schneewittchen” (1997/98)*, Pfau, Saarbrücken.
- Minden Gerald von (1978), *Der strukturell ich-gestörte Patient und die Theorie der Objektbeziehungen*, „Zeitschrift für Psychosomatische Medizin und Psychoanalyse”, vol. 24, nr 4, s. 328–354.
- Walser Robert (1901), *Schneewittchen. Komödie in Versen*, „Die Insel”, nr 12, s. 265–307.
- Zimmermann Heidi (2014), *Holligers Walser. Der Komponist und sein Dichter*, Paul Sacher Stiftung, Basel.

Beata Kornatowska

“Do Not Believe Such a Ridiculous Tale.” On the Identity of Robert Walser’s and Heinz Holliger’s *Snow White*

This article is devoted to the characters in Heinz Holliger’s opera *Snow White* (1998) based on Robert Walser’s dramolette (1901) of the same title. Taking into account the chronology of the plot, the analysis and interpretation focuses on the evolution of the relationships of the characters struggling with the baggage of a difficult past written in the Grimms’ fairy tale. Snow White, the Queen, the Prince and the Huntsman juggle with each other’s versions of events, swapping positions at the expense of the characters’ individual contours, succumbing to the changeability of their feelings and opinions, not stopping in their search for a post-tale identity which would allow them to coexist harmoniously. The discussion emphasises the psychoanalytical approach and criticism of language characteristic of the period in which the dramolette was written. The interpretation of the libretto is complemented by the presentation of selected musical aspects, corresponding with the character of Walser’s text and determining the final meaning of the operatic work.

Keywords: Robert Walser; Snow White; Grimm; Heinz Holliger; opera; fairy tale.

Beata Kornatowska – literaturoznawczyni. Zajmuje się relacjami literatury i innych sztuk, najczęściej literacko-muzycznymi gatunkami mieszanymi (opera, pieśń) oraz recepcją twórczości romantyków. Jest autorką monografii *Jaś, Małgosia i duch czasu. Studia o niemieckiej operze baśniowej* (2021), artykułów poświęconych librettu operowemu, recepcji pieśni niemieckiej i twórczości E.T.A. Hoffmanna oraz przekładów, m.in. z zakresu teatru operowego. Adres e-mail: beata.kornatowska@amu.edu.pl.