

ALINA BORKOWSKA-RYCHLEWSKA

---

## *Makbet* Giuseppe Verdiego wobec romantycznej recepcji dramatu Williama Szekspira

Tragedia Szekspirowskiego Makbeta rozgrywa się w świecie mrocznych i niepokojących dźwięków. Bitewnej wrzawie towarzyszą donośne głosy trąb i bębnow. Królewski orszak Duncana wiedzie przenikliwa melodia obojów, na których grają stojący przed zamkiem Makbeta muzykanci. Melancholijna muzyka oboju spowija również przygotowania do ostatniej uczty Duncana. Drażniące zmysły brzmienia – bicie dalekiego dzwonu, krzyk sowy, cykanie świerszczy, natrętne kołatanie do drzwi – wtórują wizjom i urojeniom Makbeta w fatalną noc pierwszego morderstwa. Na otwartych polach i ciemnym wrzosowisku demoniczne pieśni wiedźm przebijają się przez huk gromów, a ich upiorny taniec przenikają światła błyskawic. Muzyka wiedźm – zarówno tańce, zataczane trzy razy po trzykroć najpierw na polach wrzosowych, a potem wokół bulgoczącego, pełnego okropności kotła, jak i śpiewana nad nim pieśń *Czarne duchy* (*Black spirits*) – niezmiennie pozostaje w służbie czarów. „A teraz stańcie wokół kotła – zaleca czarownicom Hekate – By magia śpiewu go oplotła/ Chóralnych zaklęć gęstą przedzą” („And now about the cauldron sing,/ Like elves and fairies in a ring,/ Enchanting all that you put in” – IV, 1)<sup>1</sup>.

Głuche uderzenia w bębny, echa królewskich fanfar, przemijające dźwięki obojów i demoniczne pieśni czarownic prowadzą czytelnika i widza w świat, w którym nie ma miejsca na słodycz tonów miłosnego wyznania, subtelność głosów natury czy kojące dźwięki elfickiej muzyki. Zauważmy, że najczęściej

---

<sup>1</sup> W. Szekspir, *Makbet*, przeł. S. Barańczak, Kraków 2000. Wszystkie cytaty z dramatu Szekspira, jeśli nie zaznaczono inaczej, pochodzą z tego wydania. Numer aktu (cyframi rzymskimi) i sceny (cyframi arabskimi) oznaczam w tekście głównym. Tekst oryginalny podaję za: W. Shakespeare, *Macbeth*, w: *The Complete Works of William Shakespeare*, New Lanark 2006.

adaptowane w historii opery dzieła Williama Szekspira — *Romeo i Julia* oraz *Burza* — zawierają pierwiastki, które dramatowi o szkockim magnacie są całkowicie obce: historię płomiennej miłości i wizję świata zanurzonego w muzyce o cudownych właściwościach. I może właśnie ów brak był jedną z głównych przyczyn, dla których kompozytorzy operowi niechętnie sięgali po *Makbeta*. Co więcej, spośród kilku oper opartych na tej tragedii Szekspira, większość należy do dzieł całkowicie zapomnianych i ich rola w historii gatunku jest marginalna. W szeregu czterech XIX-wiecznych dzieł operowych o Makbecie (*Macbeth* Hippolyte'a Chélarde, premiera: Paryż 1827; *Macbeth* Giuseppe Verdiego, premiera: Florencja 1847 i Paryż 1865; *Macbeth* Wilhelma Tauberta, premiera: Berlin 1857; *Biorn* Lauro Rossiego, premiera: Londyn 1877)<sup>2</sup> tylko jedno wpisało się na stałe do kanonu arcydzieł operowych — *Makbet* Giuseppe Verdiego.

Pierwsza wersja tej opery powstała w roku 1847. Początkowo kompozytor rozważał trzy tematy nowego dzieła, które miał przygotować specjalnie dla florenckiego Teatro della Pergola: *Matkę rodu Dobratyńskich* (*Die Abnfrau*) Franza Grillparzera, *Zbójców* Friedricha Schillera i Szekspirowskiego *Makbeta*. Ze względu na możliwość występu podczas premiery znakomitego barytona Felice Varesiego zapadła decyzja o wyborze dzieła Szekspira — partia Makbeta mogła bowiem z powodzeniem zostać powierzona barytonowi, natomiast pozostałe dwa dramaty wymagałyby obsadzenia w głównych męskich rolach świętego tenora, którego brakowało we florenckim teatrze<sup>3</sup>. Ogromny entuzjazm, jaki towarzyszył Verdiemu podczas pracy nad partyturą — uwidocznił się również w bogatej korespondencji prowadzonej z librecistami dzieła: Francesco Marią Piavem i Andream Maffeim<sup>4</sup> — wynikał z nieskrywanej afirmacji, czy wręcz uwielbienia dla dramaturgii Szekspira. Dzieła stratfordczyka

<sup>2</sup> Kompletny wykaz utworów muzycznych napisanych do 1964 r. na podstawie *Makbeta* Szekspira znajduje się w książce: J. Stevens, Ch. Cudworth, W. Dean, R. Fiske, *Shakespeare in Music. Essays. With a Catalogue of Musical Works*, London 1964, s. 246–283.

<sup>3</sup> Zob. np. G. Nicastro, „*Sogni e favole io fingo*”. *Gli inganni e i disinganni del teatro tra Settecento e Novecento*, Soveria Mannelli 2004, s. 123: „We florenckim Teatro della Pergola impresario Lanari dysponował znakomitym barytonem, Felice Varesim, o którym kompozytor od pierwszego momentu myślał jako o idealnym wykonawcy swej opery”. Na temat długich pertraktacji z dyrekcją florenckiego teatru i wahań kompozytora powodowanych zmianami w planowanej obsadzie nowej opery zob. np. H. Swolkień, *Verdi*, Warszawa 1963, s. 66–68; P. Kamiński, *Tysiąc i jedna opera*, t. 2, Warszawa 2008, s. 553.

<sup>4</sup> Dokładny scenariusz prac nad librettem, zrekonstruowany na podstawie korespondencji Verdiego z librecistami, oraz kwestie, na które kompozytor szczególnie zwracał uwagę, przedstawił G. Nicastro, op.cit., s. 123–124.

Verdi czytał w dobrym przekładzie Carla Rusconiego, pierwszej włoskiej edycji dorobku Szekspira we Włoszech<sup>5</sup>. Próba zmierzenia się kompozytora z Szekspirowskim utworem wypadła nadzwyczaj pomyślnie. Premiera w Teatro della Pergola (14 marca 1847 r.), podczas której u boku Varesiego wystąpiła Marianna Barbieri-Nini, zakończyła się sukcesem. Kompozytora wywoływano po opadnięciu kurtyny wielokrotnie, kilka fragmentów (m.in. duet *Fatal mia donna* i *Gran scena del sonnambulismo*) bisowano. W krótkim czasie *Makbet* pojawił się w innych teatrach europejskich – np. w Madrycie (1848), w Wiedniu i Warszawie (1849).

Kiedy w roku 1863 *Makbetem* zainteresował się Léon Carvalho, impresario paryskiego Théâtre-Lyrique, Verdi postanowił poddać swe dzieło gruntownej rewizji. Napisał na nowo niemal całą partyturę, w wielu miejscach modyfikując jedynie partię orkiestry, w niektórych – przerabiając zarówno partię wokalną, jak i akompaniament. Do najważniejszych zmian należy bez wątpienia nowa wersja chóru szkockich wygnańców z IV aktu (pierwotna była zbudowana według modelu chóru *Va pensiero* z opery *Nabucco* – „patriotycznego” chóru śpiewanego *unisono*), zapowiadająca rozmachem i harmoniczną oryginalnością najwspanialsze karty partytur ostatnich arcydzieł Verdiego. Istotną zmianą jest także przekomponowanie finału, w którym na miejscu końcowego monologu Makbeta (*Mal per me*) pojawia się ilustrująca bitwę część instrumentalna w formie fugi oraz wieńczący dzieło chór zwycięzców. W paryskiej wersji *Makbeta* znalazło się również kilka zupełnie nowych elementów: aria Lady Makbet *La luce langue* zastąpiła pierwotną arię *Trionfai* z II aktu, duet małżonków *Ora di morte e di vendetta* zajął miejsce arii Makbeta *Vada in fiamme* zamykającej akt III, w scenie z wiedźmami rozpoczynającej tę część dołączono balet – element nieodzowny w każdej operze wystawianej we francuskiej stolicy. Co ciekawe, jedną z nielicznych pozostawionych bez najmniejszych poprawek partii *Makbeta* z 1847 r. jest scena kateleptycznego snu Lady Makbet (*Gran scena del sonnambulismo*), słusznie określana jako doskonała. Wersja z roku 1865 została przez kompozytora uznana za ostateczną i w takim kształcie *Makbet* jest wystawiany (z nielicznymi wyjątkami) do dziś.

Paryska prapremiera *Makbeta* odbyła się – po wielu przygotowaniach – 19 kwietnia 1865 r. Opera, przyjęta dość przychylnie przez publiczność, nie zyskała jednak (podobnie zresz-

<sup>5</sup> Pierwszy raz opublikowano dzieła Szekspira w przekładzie C. Rusconiego w Padwie w 1838 r. (informację podają za: D. Godin, *La vera fenice. Libretti e librettisti tra Sette e Ottocento*, Torino 1985, s. 234).

tą jak w 1847 r. — po prapremierze florenckiej) najwyższego uznania krytyki. Verdi ubolewał nad tym, akcentując zwłaszcza niesłuszność zarzutów, jakoby nie rozumiał Szekspirowskiej dramaturgii:

Można przyjąć, że nie ująłem *Makbeta* właściwie, ale że nie znam, nie rozumiem i nie czuję Szekspira, nie, na Boga, nie. To poeta, którego uwielbiam, którego mam w rękach od pierwszej młodości i którego czytam nieprzerwanie i wciąż na nowo<sup>6</sup>.

Również w wielu XX-wiecznych analizach *Makbeta* Verdiego znalazło się sporo uwag krytycznych na temat tego sposobu adaptacji dzieła Szekspira. Choć podkreślano prawdziwie Szekspirowską dramatyczność niektórych fragmentów opery, na przykład scenę ze sztyletem czy scenę lunatycznego snu Lady Makbet<sup>7</sup>, wskazywano także elementy niezgodne z wymową dramatycznego pierwowzoru, wręcz parodiujące Szekspira, m.in. chór morderców *Sparve il sol* z II aktu oraz sceny z wiedźmami, skomponowane w stylu *opera buffa*. Winton Dean pisał w 1963 r. w szkicu *Shakespeare and opera*, analizując dwie wersje *Makbeta*:

Tak wiele słabszych fragmentów pozostało niezmienionych w podanej rewizji wersji. Między innymi marsz *buffo* [...] na wejście Duncana, chór morderców Banka, absurdalny zarówno w werbalnym, muzycznym, jak i dramaturgicznym kontekście, oraz zwiększenie scen z wiedźmami. Verdi nie tylko potraktował wiedźmy jako komediowy chór, ale zwiększył ich wpływ na rozwój dramatu, dając im dodatkowy numer na końcu pierwszej sceny<sup>8</sup>.

Jednak głębszy namysł nad scenami z pozoru tak dalece odbiegającymi estetycznie od *Makbeta* Szekspira jak choćby sceny z wiedźmami pozwala na weryfikację tego rodzaju konstatacji. Verdi nie mylił się, pisząc do Léona Escudiera, że zna i rozumie Szekspira, a świadectwem prawdziwości wyznania kompozytora jest w dużej mierze sposób przedstawienia przez niego postaci wieszczek i muzyczne ślady ich obecności w całej operze. Aby dobrze tę przemyślaną i konsekwentną Verdiowską kreację czarownic zrozumieć, należy najpierw przyjrzeć się wiedźmom

<sup>6</sup> List do Escudiera z 28 kwietnia 1865 r., cyt. za: *Carteggi Verdiani*, red. A. Luzio, t. 4, Roma 1935–1947, s. 159.

<sup>7</sup> Por. np. W. Dean, *Shakespeare and opera*, w: *Shakespeare in Music...*, s. 160.

<sup>8</sup> *Ibidem*, s. 159–160.

w *Makbecie* Szekspira, źródłom, z których dramaturg mógł korzystać przy tworzeniu scen z udziałem tych postaci, a nade wszystko trzeba przywołać romantyczną recepcję twórczości Szekspira oraz kanony współczesnej Verdiemu inscenizacji operowej.

Jako podstawowe źródło inspiracji i wiedzy dla Szekspira jako autora *Makbeta* historycy literatury wskazują *The Chronicles of England, Scotland and Ireland* Raphaela Holinsheda<sup>9</sup>, w których opisana jest historia Makbeta, władcy Szkocji panującego w latach 1040–1057. Na kartach *The Chronicles of England...* wzmianki o czarownicach i czarownikach pojawiają się kilkakrotnie: Holinshed przytacza rozmowę wiedźm z Bankiem i Makbetem przeprowadzoną tuż po zwycięskiej bitwie, wspomina ostrzeżenie przed Makduffem przekazane Makbetowi przez „pewnych czarowników”, notuje przepowiednie o Lesie Birnamskim i braku zagrożenia ze strony jakiegokolwiek człowieka zrodzonego z kobiety, które usłyszał Makbet od „pewnej czarownicy”<sup>10</sup>. Szekspir w swoim dramacie wszystkie te przepowiednie wkłada w usta trzech wiedźm, potęgując siłę ich oddziaływania. Wprowadza przy tym pewną istotną zmianę: Banko, przedstawiony w kronikach Holinsheda jako bezwzględny sojusznik Makbeta mordercy, pod piórem Szekspira zmienia się w bohatera pozytywnego, nacechowanego szlachetnością, która umożliwia wyzwolenie od szatańskiej pokusy. Według Stephena Greenblatta transformacja tej postaci służyła Szekspirowi jako element zawołanego, ale czytelnego „dynastycznego pochlebstwa” adresowanego do panującego w czasie powstawania *Makbeta* króla Jakuba I, którego ród wywodziło właśnie od legendarnego Banqua<sup>11</sup>. Uszlachetnienie antenata króla w sztuce Szekspira nobilitowało również samego monarchę – następnego w szeregu praworządnych władców. Subtelnym znakiem chęci zyskania przychylności króla dla *Makbeta* było również bezpośrednie nawiązanie do powitalnego widowiska przygotowanego w Oksfordzie na cześć Jakuba I, który przebywał tam między 27 a 31 sierpnia 1605 r.<sup>12</sup>. Napisany przez Matthew Gwinna, byłego wykładowcę w St. John’s College, miniaturowy spektakl przedstawiał trzy sybille wychodzące z lasu i przypomina-

<sup>9</sup> Zob. np. A. Tretiak, *Wstęp*, w: W. Szekspir, *Makbet*, przeł. J. Paszkowski, oprac. A. Tretiak, Wrocław 1949, s. 17; S. Greenblatt, *Shakespeare. Strwanie świata*, przeł. B. Kopeć-Umiastowska, Warszawa 2007, s. 324. Dzieło Holinsheda powstało w latach 1577–1587.

<sup>10</sup> Por. A. Tretiak, op.cit.

<sup>11</sup> Zob. S. Greenblatt, op.cit., s. 324.

<sup>12</sup> Ibidem, s. 320.

jące historię protoplasty króla — Banqua, którego potomkom „złowieszcze Siostry” przepowiedziały nieskończoną władzę. Antyfona, którą trzy wiedźmy witają na wrzosowisku Makbeta i Banka, do złudzenia przypomina pozdrowienie skierowane w trakcie oksfordzkiego przedstawienia przez sybille do Jakuba I. To nawiązanie sprawia, że prawość Banka, skontrastowaną w tragedii z nikczemnością Makbeta, oraz tak wyraziście zarysowywaną wizję jego sukcesji dynastycznej można traktować jako nieskrywane dowody schlebiana królewskim ambicjom.

Słuszne wątpliwości budzi fakt, iż Szekspir zmienił charakter oksfordzkiego widowiska: scena nie emanuje wdziękiem, lecz budzi przerażenie. Wiedźmy zamiast delikatności drobnych sybilli kumulują w sobie cechy wręcz odstręczające. Inspiracji w tym zakresie mogły dostarczyć dramaturgowi licznie publikowane u schyłku XVI stulecia traktaty o czarownicach, zwłaszcza rozprawa *Malleus maleficarum* (*Młot na czarownice*) autorstwa dwóch inkwizytorów dominikańskich, Heinricha Kramera i Jamesa Sprengera, oraz książka *The Discovery of Witchcraft* (*Odkrycie czarów*) Reginalda Scota, wydana w 1584 r.<sup>13</sup>. Głoszone przez Kramera i Sprengera przekonanie o umiejętności wywoływania przez demony w umysłach ludzkich poruszenia, które sprawia, że „idee ukryte w składnicy rozumu wyłaniają się i objawiają władzom fantazji i wyobraźni, a ludzie zaczynają wierzyć, że są prawdziwe”<sup>14</sup>, można by bez żadnych korekt przypisać Szekspirowskim wieszczkom. Przywoływane przez Scota umiejętności czarownic, określane przez autora jako wymysły poetów, Szekspir wykorzystuje w *Makbecie* rozległe i z upodobaniem, wyposażając swe bohaterki w moc rzucania czarów, sprowadzania ciemności podczas dnia lub stawania się niewidzialnymi. Natomiast podkreślenie dwuznaczności i zwodniczości proroctwa wieszczek oraz uwypuklenie ich niecałkowitej samodzielności, prowadzą ku innemu możliwemu wzorcowi — uczonemu dialogowi o czarach *Daemonologie*, autorstwa samego króla Jakuba I (powst. 1597, wyd. 1603).

„Good sir, why do you start and seem to fear/ Things that do sound so fair?” („Czemuś się wzdrygnął? Same dobre wróżby!” — I, 3) — dziwi się Banko na widok przerażonego pozdrowieniem wiedźm towarzysza. Dreszcz, który przechodzi Makbeta, gdy wybrzmiewają słowa pozornie pomyślnej przepowiedni, znamionuje początek destrukcji jego cnót. Ów dreszcz jest symp-

<sup>13</sup> Informacje na temat traktatów o czarownicach stanowiących możliwe źródła inspiracji dla Szekspirowskiego *Makbeta* czerpię z książki Greenblatta, op.cit., s. 320–342.

<sup>14</sup> Cyt. za: ibidem, s. 340.

tomem niepokoju wywołanego niejednoznacznością zachowania i słów wieszczek oraz niemyym pytaniem o rolę, jaką w *Makbecie* pełnią tajemnicze prorokinie. Jest znakiem poczucia zagrożenia, którego źródła nie sposób określić, drżące gdzieś pomiędzy granicami ludzkiego umysłu, wyobraźni, pamięci i całym szeregiem zewnętrznych impulsów. „And nothing is/ But what is not” („I tylko to jest we mnie – czego nie ma” – I, 3) – powie Makbet tuż po zniknięciu wiedźm.

Niejednoznaczność postaci wiedźm była jedną z podstawowych przyczyn zainteresowania *Makbetem* u schyłku XVIII i w pierwszych dekadach XIX stulecia. Odzwierciedlają to wystąpienia i rozprawy powstałe na gruncie literatur europejskich. „Czarownice w *Makbecie* nabierają znaczenia dopiero dzięki wyobraźni” – pisał na przykład Johann W. Goethe w *Shakespeare und kein Ende*<sup>15</sup>. „Nie są to wcale postaci mitologiczne, narzucające ludziom swe rzekome wyroki lub swą zimną naturę – konstatowała pani de Staël w rozprawie *O literaturze* – są to dziwy snów towarzyszące wzburzonym namiętnościom”<sup>16</sup>. August Wilhelm Schlegel w wiedeńskim cyklu wykładów o sztuce dramatycznej i literaturze zaznaczał: „wiedźmy są jedynie narzędziem, a rządzą nimi niewidzialne duchy”<sup>17</sup>. Ekspozycja roli wyobraźni w interpretacji Szekspirowskich czarownic oraz rozpatrywanie postaci tych w kontekście istnienia niewidzialnych, nadprzyrodzonych mocy bądź potęgi ludzkich urojeń i namiętności pojawiło się również u polskich krytyków, zwłaszcza w pismach powstających na styku tendencji klasycznych i romantycznych. Śmiałe wyzwanie rzucone zwolennikom Szekspira przez Jana Śniadeckiego w rozprawie *O pismach klasycznych i romantycznych* – w której wybitny krytyk jednoznacznie dezaprobował „schadzki czarownic, ich gusła i wieszczby” w Szekspirowskiej „dramie”, „rodzaju złym i zamiarom sceny przeciwnym”<sup>18</sup> – zainicjowało stanowczą i inspirującą obronę utworów stratfordczyka. Pośród wielu wypowiedzi pozytywnie, czy wręcz

<sup>15</sup> J.W. Goethe, *Bez końca o Szekspirze (Shakespeare und kein Ende)*, cyt. za: Goethe i Schiller o dramacie i teatrze. Wybór pism, przeł., oprac. O. Dobijanka, Wrocław 1959, s. 122.

<sup>16</sup> A.L.H. de Staël Holstein, *O tragediach Szekspira*, w: *Wybór pism krytycznych, O literaturze*, przeł., oprac. A. Jakubiszyn-Tatarkiewicz, Wrocław 1954, s. 43.

<sup>17</sup> A.W. Schlegel, *Wykłady o sztuce dramatycznej i literaturze. Wykład 30*, przeł. E. Namowicz, w: *Pisma teoretyczne niemieckich romantyków*, wybór, oprac. T. Namowicz, Wrocław 2000, s. 341.

<sup>18</sup> J. Śniadecki, *O pismach klasycznych i romantycznych*, w: *Pisma filozoficzne*, przedmowa D. Petsch, t. 2, Kraków 1958, s. 112–113 („Tygodnik Wieliński” 1819, t. 1).

entuzjastycznie oceniających dorobek Szekspira, szczególnie *Hamleta*, *Otella* i *Makbeta* właśnie, zwracają uwagę głosy Kazimierza Brodzińskiego i Maurycego Mochnackiego. Autor *O klasyczności i romantyczności...* widział w *Makbecie* przejawy doskonałej znajomości natury ludzkiej oraz „głosu uczucia” i z tym przekonaniem pisał o scenie katalepsji Lady Makbet w rozprawie *Kilka uwag o tragedii francuskiej*<sup>19</sup>. Podejmując wątek wiedźm, Brodziński analizował sposób przedstawienia fatum w dramacie, a przy tej okazji znaczenie przeczuć postaci i fantastycznych obrazów. „Szekspir szuka fatum w samym sercu człowieka – konkludował – i gdy nam je pokazuje tak dziwnym, miotanym, niepewnym, uczy nas rozważać bez podziwu dziwność przeznaczenia”<sup>20</sup>. Istotę fatum w *Makbecie* niezwykle trafnie sprecyzował Mochnacki, który uznał ten dramat za najważniejszy, obok *Otella* i *Hamleta*, w dorobku stratfordczyka<sup>21</sup>. Według krytyka, przeznaczenie ukazane w tragedii o szkockim magnacie, uosobione przez wiedźmy, nie ma bezwzględnej potęgi starożytnego fatum, gdyż człowiek może podjąć walkę ze złem, wyposażony w sumienie i wolną wolę – Makbet **mógł** odrzucić przepowiednie wiedźm:

W chrześcijaństwie starożytne wyobrażenie losu ustąpić musiało pierwszeństwa wyższemu, a z dobrocią Twórcy zgodniejszemu porządkowi rzeczy; za naszych więc czasów zmienił się i cel tragedii. Makbet złudzony podszeptem czarownic popełnia niesłychany

<sup>19</sup> Zob. K. Brodziński, *Kilka uwag o tragedii francuskiej*, w: *Pisma. Wydanie zupełne. Poprawne i dopełnione z nieogłoszonych rękopisów staraniem J.I. Kraszewskiego*, t. 5, *Proza. Literatura polska (1822–1823)*, Poznań 1873, s. 420.

<sup>20</sup> Ibidem, s. 421. Uwagę zwraca zbieżność poglądów Brodzińskiego z sądami pani de Staël, która w rozdziale o tragediach Szekspira (w rozprawie *O literaturze*) akcentowała Szekspirowską umiejętność wzbudzania współczucia dla jego bohaterów bez domieszki podziwu, czym – zdaniem autorki – elżbietański dramaturg wyraźnie odróżnił się od twórców klasycznej tragedii francuskiej i które to uczucie tylko on jeden potrafił „przystosować do teatru” (zob. A.L.H. de Staël Holstein, op.cit., s. 41). Podzielał – i powielał – te poglądy A.W. Schlegel, którego pisma stanowiły bezpośrednią inspirację dla Brodzińskiego w jego refleksji nad sztuką Szekspira (rozprawa *Kilka uwag o tragedii francuskiej* w dużej mierze opiera się na dwunastym wykładzie z cyklu wiedeńskich *Wykładów o sztuce dramatycznej i literaturze*, wygłoszonych przez Schlegla w roku 1808 i opublikowanych w latach 1809–1811).

<sup>21</sup> Mochnacki przywołuje wskazane dramaty w następujących rozprawach, recenzjach i artykułach: „*Lekarz swego honoru*”, *tragedia w pięciu aktach z dzieł Don Pedra Calderona de la Barca* („Gazeta Polska”, 14 sierpnia 1827, nr 222), *Trajedia „Harald”* („Gazeta Polska”, 21 grudnia 1827, nr 351), *Otello* („Gazeta Polska”, 17 czerwca 1828, nr 164), „*Makbet*” *Szekspira i Ducisa* („Gazeta Polska”, 10 maja 1829, nr 125), [„*Wallenstein*” *Fryderyka Schillera*] („Kurier Polski”, 9 kwietnia 1830, nr 124), *Szekspir* („Kurier Polski”, 6 lipca 1830, nr 206), *O literaturze polskiej w wieku XIX* (Warszawa 1830).



czyn; te piekielne istoty są sprawczyniami i następnych jego zbrodni. Lecz władza ich we wszystkim różni się od starożytnego *fatum*. Nie masz w niej tej okropnej, nieokreślonej rozciągłości, bo od Makbeta zależało nie ufać zdradzieckim wróżbom. Szekspir wprowadza tu na scenę wyobrażenie szatańskiej niegodziwości. Ogólną myślą tej tragedii jest, że złe duchy patrzą z zawistną boleścią na świetność i okazałość w moralnej naturze. Tym więc sposobem człowiek wyjarzmiony został spod władzy zewnętrznego przymusu. Wola jego już nie jest określona niezmienną koniecznością i tylko z własnymi walczyć powinien namiętnościami. Czym był los w greckich tragediach, tym samym prawie są teraz namiętności, jak skoro je nie ukracamy<sup>22</sup>.

Charakter tragiczności został zatem, wedle Mochnackiego, przemieniony w dramaturgii Szekspira pod wpływem wiary chrześcijańskiej, a niezmiennie przeznaczenie zastąpiły niekontrolowane ludzkie namiętności<sup>23</sup>. W dużym stopniu poglądy Mochnackiego są na tym polu zbieżne ze Schleglowską wykładnią dzieła Szekspira, zgodnie z którą konieczność i przeznaczenie w *Makbecie* nie są tożsame ze starogreckim *fatum*, ponieważ poddają się działaniu opatrności:

Mogłoby się wydawać, iż w *Makbecie* przeznaczenie odgrywa tę samą rolę, co w starożytności: wszystko rozpoczyna się pod wpływem sił nadprzyrodzonych, późniejsze wydarzenia są jakby nieuchronnym tegoż następstwem. Mamy w tej sztuce nawet dwuznaczną wyrocznię, której dosłowne spełnienie się wprowadza w błąd tych, którzy jej zaufali. Niezależnie od tego możemy udowodnić, iż poeta wyraził w swoim dziele bardziej oświecone przekonania. Daje nam bowiem do zrozumienia, że walka dobra ze złem w naszym świecie możliwa jest tylko za pozwoleniem opatrności, która obraca przekleństwo, jakie ściągnęli na siebie jedni, w błogosławieństwo dla drugich<sup>24</sup>.

Nieutożsamianie postaci wiedźm ze starożytnym *fatum* doprowadziło Mochnackiego do konstatacji, że czarownice w *Makbecie* są znakiem szatańskiej pokusy czyhającej zewsząd na niedoskonałego, a miotanego ambicjami człowieka i jedno-

<sup>22</sup> M. Mochnacki, *Tragedia „Harald”* [recenzja tragedii Maksymiliana Fre-dry opublikowana w „Gazecie Polskiej”, 21 grudnia 1827, nr 351], w: *Pisma krytyczne i polityczne*, wybór, oprac. J. Kubiak, E. Nowicka, Z. Przychodniak, t. 1, Kraków 1996, s. 309.

<sup>23</sup> Zob. M. Szykowski, *Dzieje nowożytnej tragedii polskiej. Typ szekspirowski*, Kraków 1923, s. 128–133, M. Masłowski, *Zwierciadła Kordiana. Rola i maska w dramatach Słowackiego*, Izabelin 2001, s. 56–57.

<sup>24</sup> A.W. Schlegel, op.cit., s. 343.

czesnie fantastycznym uosobieniem jego wizji oraz pragnień. To przekonanie Mochnacki powtórzył i precyzyjnie wyłożył w recenzji *Wallenstaina* Friedricha Schillera, dostrzegłszy w Szekspirowskim Makbecie „ofiara ułudzeń fantazji, ofiarę ponęt dumy, ofiarę zmywy złych duchów”<sup>25</sup>. Zwidy wyobraźni, nieujarzmione ludzkie ambicje, szatański podszept – oto tkanka, z której według autora *Niektórych uwag nad poezją romantyczną* zbudowane są Szekspirowskie wieszczki, „te narzędzia służące przedsięwzięciu piekła, te jestestwa burzy, stromych skał i siedlisk odludnych, które się w zamgleniu obłocznym ukazują Makbetowi”<sup>26</sup>. Słowa Mochnackiego przywołują na myśl propozycje interpretacyjne pojawiające się w ówczesnych włoskich rozprawach nawiązujących do Szekspira, zwłaszcza w pismach Hermesa Viscontiego i Alessandro Manzoni (notabene przyjaciela Verdiego), którzy dostrzegają w *Makbecie* dużą wagę namiętności oraz „żałosnego, choć zaspokojonego okrucieństwa ambicji, która przekroczyła poczucie sprawiedliwości”<sup>27</sup>.

„Obłoczne zamglenie” zacierające kształty Szekspirowskich czarownic nie zanikało wskutek mnożących się interpretacji tych postaci. Pytanie o status ontologiczny i wpływ wiedźm na rozwój wypadków w *Makbecie*, stawiane z upodobaniem przez romantyczną krytykę, pozostawało bez jednoznacznej odpowiedzi. Postrzeganie bohaterki tragedii Szekspira jako istot zawieszonych między bytem realnym a nierealnym, w magmie zmysłowych odczuć i irracjonalnych wyobrażeń, było w pełni zgodne z wczesnoromantycznym widzeniem rzeczywistości jako tajemniczego i niepoznawalnego złożenia elementów świata nadprzyrodzonego i ziemskiego. Pośród egzemplifikujących to przeświadczenie literackich postaci, których podstawową cechą jest niepoznawalność – jak choćby nimfy z *Rybaka* Goethego, Mickiewiczowskiej Świtezianki („Kto jest młodzieniec? strzelcem był w borze. / A kto dziewczyna? ja nie wiem”) czy pacholęcia z *Marii* Antoniego Malczewskiego („Lecz któż był ten człek mały z okiem zapłakanem? / Czy duchem jego losu? Aniołem? Szatanem? / Czy szczerze drażni męki lub smutek z nim dzieli? / Nie

<sup>25</sup> M. Mochnacki, [„*Wallenstein*” *Fryderyka Schillera*, recenzja opublikowana w „*Kurjerze Polskim*”, 9 kwietnia 1830, nr 124], w: M. Mochnacki, op.cit., s. 365.

<sup>26</sup> M. Mochnacki, „*Makbet*” *Szekspira i Ducisa* [artykuł opublikowany w „*Gazecie Polskiej*”, 10 maja 1829, nr 125], w: M. Mochnacki, op.cit., s. 323.

<sup>27</sup> A. Manzoni, *List do Pana C... o jedności czasu i miejsca w tragedii*, przeł. J. Arnold, w: *Manifesty romantyzmu 1790–1830. Anglia, Niemcy, Francja*, oprac. A. Kowalczykowa, Warszawa 1995, s. 276–277. Manzoni powołuje się w tych słowach na *Dialogo sulle unità drammatiche di luogo e di tempo (Dialog o jednościach dramatycznych miejsca i czasu)* H. Viscontiego z roku 1819.

wiem”)<sup>28</sup> — znalazło się również miejsce dla Szekspirowskich wiedźm. Warto zauważyć, że wieszczki z *Makbeta*, symbolizując płynność granic między bytami, mają także cechę właściwą wielu literackim bohaterom romantycznym pochodzącym ze świata nadprzyrodzonego: zdolność funkcjonowania w rzeczywistości wtedy, gdy znikają. Pozornie odegrawszy już swoją rolę, pozostają w pamięci, w poruszonych ambicjach, we wskrzeszonych marzeniach, w błyskach świadomości, według których przypadek to osobliwość przeznaczenia. I właśnie ten niezwykle ważny rys Szekspirowskich wiedźm, doskonale oddający romantyczny niepokój powiązany ze świadomością istnienia zaskakujących, niezwykle i zadziwiających pierwiastków w codzienności — tylko pozornie rozpoznanej, swojskiej i harmonijnej — świetnie zrozumiał i przekazał w swojej operze o Makbecie Verdi. Bez wątpienia znaczący jest w tu fakt, że kompozytor znał interpretację *Makbeta* przedstawioną przez Schlegla — czytał jego wykłady w tłumaczeniu Giovanniego Gherardiniego (opublikowane w Mediolanie w 1817 r. *Corso di letteratura drammatica*), analizował je i podczas pracy nad formowaniem libretta do opery posłużył się właśnie Schleglowską wykładnią<sup>29</sup>.

W rozpoczynającej I akt opery scenie z wiedźmami (powielającej dosyć dokładnie scenę 3. z I aktu Szekspirowskiego *Makbeta* — o subtelnych, acz istotnych różnicach między tymi scenami w dziełach Verdiego i Szekspira przyjdzie jeszcze wspomnieć) kilkakrotnie pojawiają się określenia przypisane postaciom czarownic. Odpowiedzi, które na postawione przez siebie pytanie — „Chi siete voi? / Di questo mondo o d’altra regione?” („Kim jesteście? Z tego czy z innego świata?”)<sup>30</sup> — próbuje formułować Banko, zawierają przede wszystkim sugestie szatańskiej proveniencji wieszczek („l’empio Spirito” — „nikczemny Duch”, „l’inferno” — „piekło”), ich związku ze światem nadprzyrodzonym („creature fantastiche” — „postaci fantastyczne”) oraz przeznaczeniem („il fato” — „los”). Natomiast w scenie inicjującej akt III opery same wiedźmy dowodzą niepoznawalności świata, z którego pochodzą, pytając żadnego wieszczby Makbeta: „Dalle incognite Posse udire lo vuoi, / Cui minister obbediam, ovver da noi?” („Chcesz usłyszeć to od nieznanych Się, / Którym

<sup>28</sup> Cyt. za: A. Mickiewicz, *Wiersze*, w: *Dzieła. Wydanie narodowe*, oprac. W. Borowy, L. Płoszewski, Kraków 1949, s. 32; A. Malczewski, *Maria: powieść ukraińska*, oprac. H. Krukowska, J. Ławski, Białystok 1995, s. 36.

<sup>29</sup> Piszę o tym np. G. Nicastro, op.cit., s. 127.

<sup>30</sup> Wszystkie cytaty z libretta *Makbeta* podaję za wydaniem: *Macbeth, melo-dramma in quattro atti, libretto di Francesco Maria Piave e Andrea Maffei*, w: *Tutti i libretti di Verdi*, wstęp, przypisy L. Baldacci, posłowie G. Negri, Milano 1975. Akt i scenę oznaczam w tekście głównym.

jesteśmy posłuszne, czy od nas?” – III, 1). W analogicznej scenie w dramacie Szekspira mowa jedynie o „władcach” czarownic: „Say, if thou’dst rather hear it from our mouths/ Or from our masters?” („A może wolisz usłyszeć odpowiedź/ Z ust naszych władców?” – IV, 1). Zważywszy, że libretto powieliła w tym fragmencie bardzo dokładnie tekst Szekspirowskiej tragedii, zastąpienie słowa „masters” nazwą „incognite Posse”, a tym samym wyeksponowanie nieokreśloności i niepoznawalności pozaziemskich mocy, w których służbie znajdują się wieszczki, wyjawia ten właśnie rys ich wizerunku. Z pozoru drobna, lecz jakże znacząca interwencja librecisty świadczy również o niezwyklej dbałości Verdiego o każde słowo w librecie *Makbeta*, dbałości zgodnej z nakazem samego kompozytora, który po otrzymaniu wstępnej wersji tekstu w pierwszym liście skierowanym do autora libretta napisał lakonicznie: „Zwięźle!... Mniej słów!... Zrozumiałe?”<sup>31</sup>.

Niepewność poznania i powiązany z nią ściśle lęk niemal bezustannie towarzyszą obcującym z wiedźmami bohaterom Verdiowskiej opery. Zniknąwszy ze sceny, wieszczki egzystują w pamięci Makbeta poruszonego ich słowami i w kreowanych przezeń wizjach przyszłości. Sygnały ich obecności pobrzmiwają w marzeniach Lady Makbet i tworzą niepokojącą aurę wokół śmierci niewinnych ofiar zbrodniczej pary. Verdi tę pełną trwogi obecność zaznacza bardzo konsekwentnie przez język muzyczny, wprowadzając w scenach, w których wiedźmy nie biorą udziału bezpośrednio, przypisaną im już na początku opery tonację E-dur<sup>32</sup>. W tej bowiem tonacji wiedźmy wygłaszają ostatnie proctwo skierowane do Makbeta w inicjującej operę scenie, pozdrawiając tana Glamisu i tana Cawdoru jako przyszłego króla Szkocji: „Salve, o Macbetto, di Scozia re!” („Witaj, o Makbecie, królu Szkocji!”). Tonacja E-dur powraca w innych scenach z udziałem wiedźm, zapisany jest w niej na przykład demoniczny walc czarownic w scenie baletowej z III aktu. Natomiast sekwencja scen, w których wieszczki nie są widoczne i istnieją tylko przez muzyczną sugestię, układa się w niezwykle interesujący wzór. Przywołajmy kilka przykładów: w tonacji E-dur Lady Makbet odczytuje list od małżonka, kwitując otrzy-

<sup>31</sup> List do Piavego z 22 września 1846r., cyt. za: F. Abbiati, *Giuseppe Verdi*, t. 1, Milano 1959, s. 645. W dramacie Szekspira określenia analogicznego do „incognite Posse” Makbet używa w tej scenie znacznie później, zwracając się do pierwszej zjawy słowami „unknown Power”.

<sup>32</sup> Za inspirujące uwagi dotyczące semantyki tonacji w *Makbecie* Verdiego oraz wszystkie rozmowy poświęcone tej operze dziękuję dr. Marcinowi Gmysowi z Katedry Muzykologii Instytutu Historii Sztuki UAM w Poznaniu.

maną informację o zadziwiających i tajemniczych przepowiedniach słowami: „Ambizioso spirito tu sei, Macbetto...” („Ambitną duszą jesteś, Makbecie...”) — wskazując na zależność oddziaływania szatańskiej pokusy od ludzkich ambicji. Wyraziste ukazanie tej relacji — w dramacie Szekspira jest ona nieco bardziej zawołowana w analogicznym monologu Lady Makbet — dowodzi konsekwencji przedstawienia wieszczek w Verdiowskim *Makbecie* jako niepoznawalnych sił złożonych nie tylko z diabelskich podszeptów, ale i z najsłabszych ludzkich dążeń. Kolejnym dowodem omawianej konsekwencji jest aria *La luce langue* (fragment niemający swego odpowiednika w tragedii Szekspira), którą Lady Makbet również śpiewa w E-dur — zatem w przekonaniu zabójczyni o bezwzględnej potrzebie popełnienia kolejnych morderstw wciąż brzmi echo tajemnej wieszczby: „Nuovo delitto! È necessario! / Compieri debbe l’opra fatale!” („Nowa zbrodnia! To konieczne! Musi dokonać się dzieło fatalne!”). Tonacja E-dur należy także do sceny zamordowania Banka. Ponieważ poprzedza ją monolog przyszłej ofiary, przywołujący obraz nieżyjącego już króla Duncana, muzyczny znak obecności wiedźm w tym fragmencie ukazuje wieszczki jako zwiastunki śmierci. Na planie tonalnym wiedźm rozpisany został również, co chyba najbardziej frapujące, zamykający operę chór zwycięzców. W opisanym kontekście zbieżność ta budzi słuszny niepokój i nie pozwala uznać finału opery za powrót harmonii w świecie o ładzie naruszonym przez nieokiełznane ambicje.

Postaci wiedźm posłużyły wszakże Verdiemu nie tylko do wyeksponowania romantycznego niepokoju związanego z nieprzejrzystością bytu, ale także do spotęgowania widowiskowości dzieła. Zastąpiwszy trzy Szekspirowskie bohaterki trzema kręgami (grupami) wiedźm, Verdi umożliwił sobie kreację imponujących scen zbiorowych z udziałem rozbudowanego chóru. Pierwsza wersja *Makbeta* powstała w latach 40. XIX stulecia, zabieg ten można więc łatwo zinterpretować przez pryzmat ówczesnej konwencji operowej, podporządkowanej inscenizacji romantycznej, która zakładała przede wszystkim wzbudzenie podziwu i wywoływanie nastroju grozy przez mnożenie efektów scenicznych oraz wprowadzanie mas na scenę. Balet wieszczek w III akcie, dołączony w drugiej wersji utworu na życzenie Carvalha, dyrektora Théâtre-Lyrique, gdzie odbyła się premiera udoskonalonego *Makbeta*, miał uatrakcyjnić sferę widowiskową dzieła. Zapewne w tym samym celu librecista i kompozytor wprowadzili do opery również inne postaci ze świata fantastycznego, obce *Makbetowi* Szekspirowskiemu. Otóż w finale sceny przepowiedni, inicjującej III akt dzieła Verdiego, wiedźmy krą-

żące w demonicznym tańcu wokół zemdlonego Makbeta przywołują na pomoc powietrzne i wodne nimfy:

Ondine e Silfidi dall'ali candide,  
 Su quella pallida fronte spirate.  
 Tessete in vortice carole armoniche,  
 E sensi ed anima gli confortate. (III, 1)

(Ondyny i sylfidy na skrzydłach śnieżnobiałych  
 Zadmijcie ponad tym czołem bladym,  
 Utkajcie w wirze pieśni harmonijne  
 I jego zmysły i duszę pokrępcie).

Trzeba wyraźnie podkreślić, że ondyny i sylfidy, wezwane przez wieszczki, by przywrócić zmysły Makbetowi rażonemu niepomyślnością przepowiedni, były bardzo dobrze znane XIX-wiecznej publiczności operowej. Wystarczy wspomnieć *Ondynę* Ernsta Theodora Amadeusa Hoffmanna (premiera: Berlin, 3 sierpnia 1816), operę na podstawie baśni romantycznej *Undine* pióra Friedricha de la Motte Fouquégo, przyjmowaną owacyjnie od pierwszych przedstawień, do czego przyczyniła się bez wątpienia inscenizacja ze scenografią Karla Friedricha Schinkela<sup>33</sup>, oraz *Sylfide* – balet Adolphe'a Nourrit'a z muzyką Jeana Schneitzhoffer'a (premiera: Paryż, 12 marca 1832), bijący rekordy popularności w wielu teatrach Europy i wyznaczający kanony romantycznej sztuki baletowej. Bohaterki dzieł Hoffmanna i Nourrit'a reprezentowały bezsprzecznie krąg pozytywnych postaci ze świata fantastycznego, symbolizując ideał miłości romantycznej przekraczającej granice doczesnego bytu oraz pozaziemską sprawiedliwość objawiającą swe działanie w siłach natury – co nie pozostało w operze Verdiego bez echa: chór wieszczek przywołujący ondyny i sylfidy został skomponowany w tonacji G-dur i pozbawiony przypisanej uprzednio wiedźmom mroczności. W wysokich rejestrach wiedźmy objawiają chęć pomocy przytłoczonemu wizją przyszłości Makbetowi, jedyny raz ukazując swe „jaśniejsze” oblicze i pogłębiając jeszcze – choć trudno stwierdzić, czy w tym miejscu był to świadomy za-

<sup>33</sup> K.F. Schinkel był czołowym podówczas dekoratorem opery berlińskiej, który wspaniał się znakomitą scenografią do *Czarodziejskiego fletu* Mozarta, a później utrwał ją swą pozycję dzięki projektom do oper najlepszych kompozytorów – Glucka, Spontiniego, Cherubiniego, Rossiniego. Na temat premie-ry *Ondyny* Hoffmanna oraz jej związków z dramatem i teatrem romantycznym zob. A. Borkowska-Rychlewska, „*Ondyna*” Hoffmanna – u źródeł romantycznej opery i dramatu, „Pamiętnik Literacki” 2007, z. 2, s. 27–41.

bieg kompozytora — przypisany im i wielokrotnie podkreślany w operze rys niejednoznaczności.

Chóry Verdiowskich czarownic w *Makbecie* należy wszakże rozpatrywać nie tylko z perspektywy widowiskowości XIX-wiecznego teatru i oczekiwań ówczesnej publiczności, ale również przez pryzmat romantycznego pojmowania dzieł Szekspira. Groteskowy efekt, jaki osiągnął Verdi przez rozpisanie chórów wiedźm w stylu *buffo*, stanowi wyraźny kontrast wobec tragizmu wyznaczającego w operze ramy świata rzeczywistego. Banko pytający o istotę prawdy skrytej w szatańskich podszeptach oraz Makbet szarpany wątpliwościami i przerażeniem zderrżają podniosłość swych słów z jazgotem piekła przemawiającego groteską. Stopienie w ramach scen z udziałem czarownic dwóch muzycznych stylów: *serio* i *buffo* doskonale oddaje romantyczny sposób pojmowania sztuki Szekspirowskiej uznawanej za połączenie heterogenicznych pierwiastków rodzajowych i kategorii estetycznych. „Szekspir to dramat — pisał w *Przedmowie do Cromwella* Victor Hugo — dramat, który stapia tym samym tchnieniem groteskę i wzniosłość, grozę i błażństwo, tragedię i komedię”<sup>34</sup>. Tak również postrzegać można scenę zabójstwa Banka w operze Verdiego — zetknięcie wzniosłego stylu monologu Banka z groteskowym chórem morderców wyśmienicie odzwierciedla romantyczne postrzeganie dramaturgii Szekspira jako sztuki odsłaniającej hybrydyczność rzeczywistości.

Introdukcja opery Verdiego, w której Makbet i Banko zostają powitani przez wiedźmy niejasnym prorocstwem, zasługuje na uwagę także z innego powodu — ze względu na wyraźniejsze niż u Szekspira skonstrastowanie dwóch jej bohaterów. W dramacie elżbietańskim w komentarzach zarówno Makbeta, jak i Banka, zaskoczonych przedziwnym spotkaniem, pojawia się wielokrotnie kwestia „prawdy”. Banko zaklina wiedźmy „w imię prawdy” („in the name of truth”), by zdradziły mu przyszłość, zadaje sobie pytanie, czy diabeł może być rzecznikiem prawdy („Can the devil speak true?”). Natomiast Makbet spełnione już prorocтва nazywa „dwoma prawdami” („two truths are told”) oraz spostrzega dwuznaczność wieszczby, wiążąc prawdę z kategoriami dobra i zła:

This supernatural soliciting  
cannot be ill; cannot be good. If ill  
Why hath it given me earnest of success,

<sup>34</sup> V. Hugo, *Przedmowa do dramatu „Cromwell”*, przeł. J. Parvi, w: *Manifesty romantyzmu 1790–1830*, s. 312.

Commencing in a truth? I am thane of Cawdor.  
 If good, why do I yield to that suggestion  
 Whose horrid image doth unfix my hair  
 And make my seated heart knock at my ribs,  
 Against the use of nature?" (I, 3)

(Ta nadprzyrodzona  
 Wróżba nie może pochodzić od złego,  
 Choć nic dobrego też w niej nie ma. Jeśli  
 Jest złem — dlaczego zaczyna swą pracę  
 Od prawdy? Czemu wszystko się sprawdziło?  
 Jeżeli dobrem — czemu mając Cawdor,  
 Ulegam owym podszeptom, o treści  
 Tak strasznej, że się jeży włos, a serce  
 Wbrew swej spokojnej naturze łomocze  
 O klatkę żeber?)

W libretcie Piavego nie odnajdziemy natomiast ani jednej z zacytowanych wypowiedzi Makbeta. Refleksją na temat prawdy ukrytej bądź zafałszowanej w przepowiedniach czarownic wypowiedziana jest wyłącznie ustami Banka. „L'inferno il ver parlò!” („Piekło powiedziało prawdę!”) — wykrzykuje bohater Verdiego, Szekspirowskie pytanie przeformułując w zaskakujący pewnik. Nie oznacza to jednak braku wątpliwości, które w operze Banko przedstawia zdaniem ściśle wzorowanym na frazie Szekspira:

Ma spesso l'empio Spirito d'averno  
 Parla, e c'inganna, veraci detti,  
 E ne abbandona poi maledetti  
 Su quell'abisso che ci scavo. (I, 1)<sup>35</sup>

Przekonanie Banka o zwodniczości przekazu sił nieczystych koresponduje z podejmowanymi przezeń próbami nazwania wiedźm i określenia ich istoty, o czym już wspominałam. W tym świetle Verdiowski Makbet, nienadający czarownicom żadnego miana, pozbawiony świadomej i sformułowanej refleksji na temat prawdy tkwiącej w podszeptach nieczystych mocy, w zestawieniu z postacią Banka, szlachetnego i przenikliwego w są-

<sup>35</sup> W dramacie Szekspira tekst ów brzmi następująco: „Nieraz siły Mroku,/ Chcąc nas usidlić, odsłaniają cząstki/ Prawdy, zyskując nas tym dla swej sprawy —/ By w ostatecznym rozrachunku zdradzić” („And oftentimes, to win us to our harm/ The instruments of darkness tell us truths;/ Win us with honest trifles, to betray's/ In deepest consequence” — I, 3).



dach, jawi się niczym gładko prowadzona, nieulegająca pokusom marionetka. Kontrast między bohaterami uwypukla nadto dodanie monologu Banka w scenie jego śmierci oraz niewykorzystanie w librecie wielu kwestii Makbeta, które są podstawowe dla Szekspirowskiej kreacji tej postaci (zabrakło na przykład roztrząsań o sprawiedliwości i ambicji rozpoczynających 7. scenę I aktu). Tym samym Verdiowski Makbet nie ma w sobie tak wyrazistej siły człowieka poszukującego prawdy i mnożącego pytania natury egzystencjalnej, a zatem wydaje się bardziej niż w dramacie Szekspira podatny na wpływ iluzorycznych rojeń.

Słabość Makbeta w operze została również wydobyta przez spotęgowanie oddziaływania Lady Makbet. *La luce lanque*, fragment oryginalny względem dramatu Szekspira, aria, w której małżonka Makbeta wyraża swoje zbrodnicze zamysły, czy też dodany po scenie drugiego proroctwa wieźm duet *Ora di morte e di vendetta*, w którym kobieta nakłania męża do zabójstwa Makduffa i jego rodziny (u Szekspira Makbet tę decyzję podejmuje już sam!), wzmacniają wizerunek Lady Makbet jako osoby decydującej i przewodniczącej na drodze kolejnych zbrodni. Wszyscy główni bohaterowie dzieła Verdiego zostali więc poddani swego rodzaju hiperbolizacji — przez wyjaskrawienie i uwypuklenie wybranego rysu ich osobowości. W efekcie postaci operowego *Makbeta* nabrały cech typowych, co nadało ich wizerunkom odcień melodramatyczny. Przed pokusą przyłożenia do bohaterów Verdiowskiej opery matrycy melodramatu przestrzega jednak fakt, że zarówno Makbet, jak i jego małżonka to postaci zmienne — cechujące się tym, co całkowicie obce jest postaciom melodramatycznym.

Dobitnym tego dowodem jest *Gran scena di sonnambulismo*. Fragment ów należy rozpatrywać w ścisłym związku ze sceną duetu małżonków następującym tuż po zamordowaniu króla Duncan. Rozpoczynają tę scenę słowa zbroczonego krwią Makbeta wracającego z królewskiej komnaty: „Tutto è finito!” („Wszystko skończone!”), odpowiadające Szekspirowskiej frazie „I have done the deed!” („Zrobione!”) — to pierwszy motyw przypominający (*Erinnerungsmotiv*) zastosowany przez Verdiego. Towarzysząca wykrzyknieniu Makbeta muzyczna fraza powróci w finale pierwszego i w rozpoczęciu drugiego aktu, nie pozwalając zapomnieć o dokonanym morderstwie, które stało się cezurą między życiem dawnym, poddanym prawom sumienia, a nowym, na trwałe naznaczonym piętnem zbrodni. Świadomość tej gwałtownej zmiany przenika całą prowadzoną w ciemności nocy rozmowę Makbeta i Lady Makbet. W dramacie Szekspira wręcz uderzające jest podobieństwo owej poszarpanej wymiany zdań

małżonków do kwestii rzucanych w somnambulicznym śnie przez Lady Makbet. Mieści się ono przede wszystkim w planie przywoływanych motywów, pośród których najważniejsze to sen, krew i strach. Natrętnie powtarzana przez Makbeta myśl: „Sleep no more! [...] Glamis hath murder'd Sleep” („Nigdy już odąd nie zaśniesz! [...] Wódz Glamis zabił Sen!”) nabiera porażająco realnych kształtów w nieosiągalności spokojnego snu objawionej w scenie katalepsji Lady Makbet. Manifestowane przez Makbeta pragnienie zmycia z dłoni plam krwi, będących świadectwem dokonanej zbrodni, odpowiada rozpaczliwym próbom Lady Makbet, która w opisywanym śnie próbuje usunąć ze swych rąk krwawy zapach:

MAKBET:

Will all great Neptune's ocean wash this blood  
Clean from my hand? No, this my hand will rather  
The multitudinous seas incarnadine,  
Making the green one red. (II, 2)

(Całe królestwo Neptuna

Nie znajdzie w sobie dość wody, by zmyć  
Krew z mojej dłoni — tak, to raczej ona  
Przemieni w szkarłat zieleni oceanów).

LADY MAKBET:

Here's the smell of the blond still:  
all the perfumes of Arabia  
will not sweeten  
this little hand. Oh! oh! oh! (V, 1)

(Ciągłe odór krwi;

Namaścić tę drobną dłoń wszystkimi  
wonnaściami Arabii,  
a wciąż będzie ją czuć. Och, och, och...)

I wreszcie — ogarniający Makbeta przemożny lęk: „How is't with me, when every noise appalse me?” („Co się ze mną dzieje? Byle szmer wprawia mnie w popłoch!”), odzywa się zwielokrotnionym echem w ciężkich westchnieniach chodzącej we śnie Lady Makbet. Tak wyraźny paralelizm wskazanych tu scen Verdi przedstawił bardzo konsekwentnie — po pierwsze, libretto niemal dosłownie powielił najistotniejsze dla zestawienia obu fragmentów frazy z dramatu Szekspira, po drugie zaś, kompozytor połączył scenę duetu małżonków i scenę somnambulizmu

również na planie muzycznym. Obie sceny napisane są w tonacji f-moll (rozpoczynającej zresztą całe dzieło), którą w operze Verdiego możemy interpretować jako tonację zbrodni. W akompaniamencie orkiestry w każdej z tych scen pojawia się melancholijny motyw rożka angielskiego — w duecie rożek dubluje poszarpaną frazę małżonków, w scenie katalepsji ten sam motyw powraca zapisany pół tonu niżej. Sam Verdi przywiązywał ogromną wagę do relacji między omawianymi częściami, uznając je za najważniejsze fragmenty całej opery, od których właściwej interpretacji zależy powodzenie dzieła<sup>36</sup>.

Połączenie sceny katalepsji z duetem Makbeta i Lady Makbet uwydatnia dwukierunkowość ewolucji, jakiej podlegają bohaterowie opery Verdiego. Miotany wątpliwościami i słabością Makbet, wypowiadając świadomie swe obawy, pozbywa się ich, by osiągnąć zamanifestowaną w finale postawę niezachwianej odwagi. Tymczasem lęki niezłomnej i nieustępliwej Lady Makbet, niezewnętrzniiane nigdy na jawie, ze wzmoczoną siłą eksplodują dopiero podczas kataleptycznego snu, doprowadzając szkocką królową do obłędu i śmierci. U podstaw tej świetnie zaprezentowanej w operze inwersji postaci leży między innymi romantyczny sposób pojmowania snu i onirycznych wizji. Katalepsja Lady Makbet — zwierciadlane odbicie lęków Makbeta i jednocześnie erupcja własnych, pieczołowicie skrywanych, wręcz nieświadomianych, obaw — wpisuje się doskonale w prezentowane w literaturze romantycznej utożsamienie snu z wewnętrznym, czyli pozarozumowym i pozazmysłowym życiem umysłu. Sen dla romantyków miał przede wszystkim wartość poznawczą, odsłaniał niedostępne w inny sposób wnętrze ludzkiej istoty, a w rezultacie — wedle romantycznego przeświadczenia o tym, że człowiek jest mikrokosmosem, który odzwierciedla uniwersum — także tajemnice rządzące naturą i wszechświatem. Znakomite przykłady poetyckiej realizacji tych sądów odnajdziemy bez trudu również w dorobku literackim polskiego romantyzmu. Sformułowane przez Pustelnika z IV części *Dziadów* przekonanie, iż sen jest wyrazem najgłębszych przeżyć człowieka, nieobecnych w żaden sposób na jawie, a także monolog Więźnia z *Prologu* III części *Dziadów*, określającego sen „życiem duszy”, nieangażującym marzeń bądź wyobraźni, oraz widzenie Ewy ukazane w obrazach mających wartość ilustracyjną dla odbiorcy dramatu i „sen kosmologiczny” przedstawiony w *Samuelu Zborowskim*

<sup>36</sup> Kompozytor pisał na przykład przed premierą do odtwórcy roli Makbeta w kontekście sceny duetu z I aktu: „Miej na uwadze, że jest noc: wszyscy śpią: cały ten duet musi być wypowiedziany ściszym głosem, ale głosem pełnym przemożnego strachu”, cyt. za: F. Abbiati, op.cit., s. 660.

jako forma pamięci o przeszłości — reprezentują bogaty repertuar literackich wcieleń „romantycznego śnienia”<sup>37</sup>. Choćby przywołane przykłady pozwalają wysnuć wniosek, że scena katalepsji Lady Makbet to niemal kwintesencja romantycznego myślenia o śnie i wizjach sennych: somnambuliczny sen objawia prawdę o królowej, której nieustrasżoność okazuje się złudna — prawdę nigdy nieokazaną na jawie — i oświeca otoczenie postaci, czego wymownym symbolem jest niesiona przez nią lampa. Verdi tak ukształtowaną sceną wpisuje się jednocześnie w ciąg romantycznej recepcji *Makbeta*, przedstawiając małżonkę tytułowego bohatera jako — by posłużyć się słowami Manzonię — „udającą spokój i pewność siebie, a w snach swych odkrywającą tajemnice sumienia”<sup>38</sup>.

Z bogatej korespondencji Verdiego prowadzonej z Piavem i Maffeim jasno wynika, że kompozytor największą wagę podczas prac nad librettem *Makbeta* przywiązywał do tych scen, które przez romantyczną krytykę uznawane były za najważniejsze w dramacie Szekspira: przede wszystkim do scen z wiedźmami, do rozmowy małżonków po zabójstwie króla Duncana, do sceny morderstwa Banka i pojawienia się jego ducha oraz katalepsji Lady Makbet. Ukształtowanie tych części w librecie i przełożenie ich na język muzyczny poddane było interpretacji kompozytora wynikającej nie tylko z wnikliwej lektury dzieł Szekspira, ale również z ich romantycznej wykładni proponowanej między innymi przez Schlegla. Tym samym romantyczne pojmowanie dramaturgii Szekspira oraz pewne ważne dla świadomości epoki pojęcia i pytania — o funkcję przeznaczenia, niepoznawalność bytu, ingerencję sił nadprzyrodzonych w świecie ogarnianym rozumem i zmysłami, o hybrydyczność rzeczywistości, wreszcie także wartość poznania w sennym widzeniu — zostały w 1847 r. wpisane w dzieło Verdiego i na trwałe w nim zakorzenione. Stąd też paryska wersja *Makbeta*, przedstawiona w Théâtre-Lyrique w roku 1865, pojawiła się i funkcjonowała niczym romantyczny

<sup>37</sup> Bibliografia poświęcona problematyce snu, marzenia sennego i wizji w epoce romantyzmu jest dość obszerna. Zob. np.: D. Danek, *Sen (marzenie senne) w literaturze polskiej XIX wieku*, „Ruch Literacki” 1986, z. 3; M. Piasecka, „*Śniła się zima*”. *Sen — wiersz — egzystencja: o znaczeniu wizji sennych w III części „Dziadów”*, „Pamiętnik Literacki” 1987, z. 1; eadem, *Mistrzowie snu: Mickiewicz, Słowacki, Krąsiński*, Wrocław 1992; W. Weintraub, „*Dziadów*” część III — *manifest profetyzmu*, w: *Poeta i prorok. Rzecz o profetyzmie Mickiewicza*, Warszawa 1982; A. Kowalczykowa, *Romantyczne zaświaty*, w: *Problemy polskiego romantyzmu*, seria 2, red. M. Żmigrodzka, Wrocław 1974; H. Krukowska, *Nocna strona romantyzmu*, w: ibidem; A. Witkowska, *Onirologia i oniromania*, „Teksty” 1873, nr 2; S. Treugutt, *Sny z premedytacją*, „Teksty” 1973, nr 2.

<sup>38</sup> A. Manzoni, op.cit., s. 276.

implant w świecie operetkowej bufonady i feerii wiecznego święta, które cechowały zarówno teatr, jak i pozateatralną rzeczywistość ówczesnego Paryża<sup>39</sup>. Zauważmy, że wkrótce po paryskim wystawieniu dzieła Verdiego odbyły się w stolicy Francji kolejne premiery oper inspirowanych dramatem Szekspira: w roku 1867 *Romeo i Julii* Charles'a Gounoda i w 1868 *Hamleta* — Ambroise'a Thomasa. Obie te kompozycje, mimo że poddane silnemu ciśnieniu struktur melodramatycznych<sup>40</sup>, podobnie jak Verdiowski *Makbet* zawierają wyraźne nawiązania do romantycznych wyobrażeń i pojęć. Decydującym czynnikiem w tym procesie „konserwacji” romantycznego światopoglądu w operach powstałych na kanwie Szekspirowskiej dramaturgii była siła oddziaływania romantycznej recepcji Szekspira, która na dziesiątki lat ugruntowała sposób odbioru dzieł mistrza ze Stratfordu oraz sposób ich adaptacji dla potrzeb teatru operowego.

ALINA BORKOWSKA-RYCHLEWSKA

### *Macbeth* by Giuseppe Verdi and the Romantic reception of William Shakespeare's drama

Romantic approach to William Shakespeare's dramatic works, as well as the notions and questions so vital for the consciousness of the epoch concerning the capacity and function of destiny, unrecognizability of existence, interference of supernatural powers in the world that can be grasped with human mind and common sense, are all intriguingly transparent in Giuseppe Verdi's *Macbeth*. The Italian composer, who knew the Romantic reception of Shakespeare's dramatic plays well (e.g. the Italian translations of the lectures given by August W. Schlegel), embarked upon the issue of the ambiguity of the scene with the witches that appear to Macbeth, posed a question on the cognitive value in the dreamy apparition (in the brilliantly constructed Lady Macbeth's sleepwalking scene), and, finally, emphasized the aspect of hybridity of the world that inseparably combines the grandeur and the grotesque (the point highlighted in Victor Hugo's considerations on Shakespeare). The two versions of the operatic *Macbeth* — the one produced in Florence in 1847, the other, 1865 revised version produced for Paris — relate well with the long sequence of changeable conventions in the nineteenth century theatre, taking into consideration its requirements (the need for a spectacular character of staging, the introduction of multiple

<sup>39</sup> Na temat teatralności i teatralizacji życia społeczeństwa we Francji II Cesarstwa zob. S. Kracauer, *Jacques Offenbach i Paryż jego czasów*, przeł. A. Sapliński, Warszawa 1992.

<sup>40</sup> Zob. A. Borkowska-Rychlewska, *Romeo i Julia Charles'a Gounoda (wobec dramatu i teatru romantycznego)* [tekst przyjęty do druku w „Pamiętniku Literackim” 2011, z. 1].

actors and extras) and thus testifying to the transformations in the devices of Romantic staging. The Verdi *Macbeth* of 1865, like a Romantic implant in the operetta world of farcical braggadocio dominant on the Parisian stage at the time of the Second Empire, testifies to the enormous influence of the Romantic reception of Shakespeare exerted at the time and defining for a considerable period of time the concept of adaptation of the works of the Stratford master to meet the needs of the operatic stage.

**ALINA BORKOWSKA-RYCHLEWSKA** — dr, adiunkt w Zakładzie Literatury Romantyzmu Instytutu Filologii Polskiej UAM. Autorka książki *Poema muzyczne. Studia o operze w Polsce w okresie romantyzmu* (2006) oraz artykułów publikowanych m.in. w „Pamiętniku Literackim”, „Pamiętniku Teatralnym”, „Ruchu Literackim”. Aktualnie realizowane projekty badawcze: „Szekspir w operze XIX wieku. Wobec dramatu i teatru romantycznego”, „Jan Chęciński — librecista Stanisława Moniuszki”. Opracowuje także hasła *Opera i Libretto* do *Słownika polskiej krytyki literackiej 1765–1918*.  
e-mail: ala\_borkowska@go.2.pl, ala.br@amu.edu.pl