

„Es lebe der Zusammenklang!”¹

O erotyce i nazistowskiej cenzurze w operze *Massimilla Doni* Othmara Schoecka

Gdy w maju 1936 r. Othmar Schoeck przekazał dyrekcji drezdeńskiej opery państwowej swoje najnowsze dzieło sceniczne, kompozycja wywołała gwałtowną reakcję, ponieważ jej treść uznano za nieprzyzwoitą. Oskarżenie skierowano na zbyt wyraźne w librecie akcenty erotyczne, które miały się nawet pojawiać bezpośrednio na scenie. Natychmiast zainterweniowała cenzura: na polecenie władz należało poddać libretto głębokim zmianom, by „oczyścić” je ze wszystkich nieprzyzwoitych aluzji. Dopiero po kontroli Goebbelsa i Izby Kultury Rzeszy operę dopuszczono do prawykonania, które odbyło się drugiego marca 1937 r.² Kroki te niewątpliwie odpowiadały moralistycznej polityce, którą prowadził narodowy socjalizm od momentu umocnienia władzy, to znaczy, od kiedy Hitler po „oczyszczeniu” Oddziałów Szturmowych NSDAP (SA) w kwietniu 1934 r. zwrócił partię ku mieszczańskiej przyzwoitości³. Z tej ideologicznej zmiany kursu wynikły nieuniknione i oczywiste sprzeczności. Gwałtowny atak na tradycjonalistyczną moralność ojców – przeciw kodeksowi obyczajowemu, ale nie przeciw porządkowi społecznemu i systemowi gospodarczemu – stanowił bowiem w czasach walki o władzę siłą napędową i główną zasadę funk-

¹ „Niech żyje współbrzmienie!”

² Por. Ch. Walton, „Bitte kein Sex, wir sind Schoeck-Fans!“ *Die Schoeck-Gesamtausgabe und die Nazi-Zensur*, „Dissonanz” 2000, nr 65, s. 26-31.

³ Por. G.L. Mosse, *Nationalism & Sexuality. Respectability and Abnormal Sexuality in Modern Europe*. Howard Fertig, New York 1985, s. 157-159.

cjonowania narodowego socjalizmu⁴. Kiedy jednak partia osiągnęła przywództwo i dążyła do zdobycia nieograniczonej władzy w państwie, poparcie mieszczaństwa okazało się niezbędne. Zachowanie porządku najlepiej można było zapewnić, powołując się na system wartości, który protestancka warstwa średnia wytworzyła jeszcze w XVIII wieku⁵. Decydujące znaczenie miały takie zjawiska, jak: rodzina jako podstawowa jednostka społeczeństwa, domowy spokój, wyrazisty rozdział ról płci, ścisła dyscyplina i – szczególnie – zachowanie przyzwoitości zarówno w publicznym, jak i w prywatnym życiu.

W tym kontekście należy umieścić działania cenzury, której poddano operę *Massimilla Doni*. W gruncie rzeczy to właśnie treść utworu wywołała tego rodzaju sankcje, gdyż Armin Rüeger skoncentrował całą akcję sztuki wokół tematyki miłosnej. Jego wzorzec natomiast, nowela Honoré de Balzaca pod tym samym tytułem, łączy z miłością jeszcze dwa inne zagadnienia – estetyczną debatę o muzyce oraz polityczną sytuację Włoch w pierwszej połowie XIX wieku. Tak naprawdę to główny temat libretta nie stał w skrajnej sprzeczności z narodowosocjalistyczną ideologią. Dla niej wspieranie aryjskiej rasy miało tak istotne znaczenie, że tolerowała cudzołóstwo i nieślubne dzieci (co pozostawało w ewidentnej sprzeczności z mieszczańskim kodeksem moralnym), jeśli tylko była utrzymywana „czystość rasowa” i zapewniany „odpowiedni” przyrost ludności⁶.

Ambiwalentne okazały się przyczyny, dla których Othmar Schoeck napisał operę *Massimilla Doni*. Problematyczne jest także jednoznaczne określenie tego, co w noweli Balzaka tak oczarowało kompozytora. Chris Walton w wydanej w 1994 r. biografii Schoecka wymienia dwie dość różne przyczyny wyboru tej skomplikowanej akcji. Z jednej strony w „tęsknocie za dzieckiem”, którą odczuwa Massimila, Schoeck ma ukazywać własną, coraz silniejszą miłość do córki Gisely. Z drugiej zaś strony niewierność Emila symbolizuje bolesne rozdwojenie między obowiązkami wobec rodziny a pozamałżeńską namiętnością. Za tym ostatnim argumentem przemawia fakt, że Schoeck przeżył coś bardzo podobnego, kiedy musiał wybrać między żoną, a związkiem z Mary de Senger⁷. Jak głębokie było to doświadczenie, można odczytać z jego słów, w których nie potępiał erotycznych popędów: „Wszyscy przeszliśmy ten konflikt. Gdyby mnie kiedyś taka kokietka nie uwiodła, do dziś byłbym niewinnym Józefem”⁸. W tym kon-

⁴ „As a movement struggling for power, fascism contained a dynamic directed against the existing order of things: it wanted to destroy bourgeois society and to preserve it and one and the same time. Here fascism was the heir of the revolt of youth at the end of the nineteenth century – a revolt (as we have seen) directed not against social or economic conditions but against the lifestyle of their elders”. *Ibidem*, s. 153.

⁵ „Fascism, in reaching for power, had to be on its guard. It needed these former front-line soldiers in order to wage civil war against parliamentary government, and it sought to represent their ideals and aspirations. But it was also dependent to an ever greater extent upon the support of the bourgeoisie, who wanted to see a restoration of order and morality”. *Ibidem*, s. 155.

⁶ „The overriding imperative for women to bear children led to the sanctioning of extramarital relationships”. *Ibidem*, s. 160. Odnosiło się to oczywiście w takim samym stopniu także do mężczyzn: „in the end the production of children by a member of the SS and a woman of impeccable racial credentials was considered more important than any consideration of legitimacy”. *Ibidem*, s. 167.

⁷ W odniesieniu do całej sytuacji, por. Ch. Walton, *Othmar Schoeck. Eine Biographie*, Atlantis Musikbuch-Verlag, Zürich-Mainz 1994, s. 209-210.

⁸ Cyt. za: *ibidem*, s. 210.

tekście wydaje się także istotne, że Schoeck najpierw – być może już sierpniu 1934 r. – napisał muzykę do sceny uwodzenia Tinti⁹. Mimo to „oba tematy, które Schoecka w tej materii fascynowały”¹⁰, nie stoją wobec siebie w sprzeczności. „Przekraczanie seksualnych zahamowań i pragnienie dziecka”¹¹ są raczej dwiema stronami monety, bo obaj autorzy opery uznają erotykę za konieczny warunek prokreacji. Dosłownie ujął to Armin Rüeger w uwadze skierowanej do Schoecka, streszczając to krótko, a ponadto zadziwiająco jednoznacznie sprzeciwiając się moralności mieszczańskiej, choć powinen ją całkowicie podzielać:

Treść odnosi się nie do czegoś ogólnego, normalnego wypadku, lecz do wypadku niezwykłego, z którego można wyprowadzić wniosek, że miłość, która powinna prowadzić do zapłodnienia, nie może być ani zbyt idealna, ani za bardzo czcić obiektu uwielbienia¹².

Wydaje się, że takie pojęcie miłości, która „powinna prowadzić do zapłodnienia”, mogło odpowiadać reżimowi i jego polityce społecznej, gdyby je tylko rozumiano. Dlatego też dziwi trochę to nieodwołalnie potępiające stanowisko nazistowskiej cenzury, według której *Massimilla Doni* razi publiczną przyzwoitość.

W jaki sposób wymuszone zmiany oraz skróty wpłynęły na treść i dramaturgiczną logikę tej opery, najlepiej widać, jeśli porówna się jej ostateczną postać z wcześniejszą wersją libretta, której maszynopis przechowuje Oddział Muzyczny Centralnej Biblioteki w Zurychu¹³. Tak jak zaznaczył autor karty katalogowej, źródło to zawiera różnorodne adnotacje „czarnym atramentem i ołówkiem” robione zarówno ręką Rüegera, jak i Schoecka (notatki Hansa Corrodi nie mają dla tego eseju znaczenia). Potwierdzają one bezsprzecznie wspólną pracę obu twórców (fakt, że podczas pracy nad operą byli w bezpośrednim kontakcie, spowodował, że w ich korespondencji nie pojawiają się żadne uwagi o tym utworze). Przy tym chodzi tu z reguły o gęsto notowane, dokładne i prawie systematyczne zmiany, wprowadzane zarówno w tekście śpiewanym, jak i w rzadko występujących w maszynopisie didaskaliach, by ograniczyć drastycznie erotyczną „temperaturę wewnętrzną” utworu. Zatem ostateczna wersja libretta powstała pozornie wskutek tej starannej rewizji. Zanim jednak przejdziemy do szczegółów, trzeba zwrócić uwagę na jeszcze jedną ważną cechę źródła: wpisy Rüegera to zwykle poprawki tekstu lub informacje dla Schoecka, wszystkie zaś istotne i liczne zmiany pochodzą od kompozytora, co można jednoznacznie odczytać z ręcznych notatek.

⁹ Ch. Walton, „*Bitte kein Sex, wir sind Schoeck-Fans!*”, *op. cit.*, s. 26.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Ibidem*.

¹² „Der Stoff behandelt demnach nicht etwas Generelles, einen Normalfall, sondern einen Sonderfall, aus dem freilich abgeleitet werden kann: dass die Liebe, die zur Zeugung führen soll, nicht zu ideal und zu verherend sein darf”. Uwaga A. Rüegera skierowana do O. Schoeck, cyt. za: M. Baumgartner, „*Verfluchte Sirene*” und *hohe Frau*”. *Die Darstellung der bipolaren Weiblichkeit in Massimilla Doni*, „Schriftenreihe der Othmar Schoeck-Gesellschaft” 1996, z. 3, s. 31-50.

¹³ Mus OSA Ms 58/ [*Massimilla Doni*] [Libretto von Armin Rüeger] Libretto – Entwurf/ [ca. 1934] / [166] S.: Typoskript, mit Änderungen in schwarzer Tinte & Bleistift, von Rüeger und Schoeck; Anmerkungen von Hans Corrodi in blauer bzw. schwarzer Tinte/ Enth. auch Umschlag mit Anmerkungen Corrodis. (Mus OSA Ms 58/ [*Massimilla Doni*] [libretto Armin Rüeger]/ libretto – projekt/ [ok. 1934] / [166] s.: maszynopis, ze zmianami zapisanymi czarnym atramentem i ołówkiem autorstwa Rüegera i Schoeck. Uwagi Hansa Corrodi zapisane niebieskim bądź czarnym atramentem/ Zawiera też kopertę z uwagami Corrodi).

Już w pierwszych słowach, zaraz po podniesieniu kurtyny dostrzega się znaczącą różnicę między pierwotnym zamiarem autorów a ostateczną wersją: Massimilla nie jest – zgodnie z nowelą Balzaca – księżniczką Cattaneo „poślubiona”, lecz jest z nim po prostu „zaręczona”. Zmiana ta ma oczywiście wpływ na przebieg sztuki. Mimo to powinno się nieco złagodzić stwierdzenie Waltona na ten temat:

Wersja ocenowana zniekształca przebieg opery w takim stopniu, że nie można jej uznać za autorską. Jeśli Massimilla nie jest mężatką, to nie musi mieć skrupułów wobec cudzołóstwa. Ona może poślubić swego księcia i akcja opery w ogóle nie musi się wydarzyć¹⁴.

Oficjalne zaręczyny, uroczystości nawiązane „przed Madonną” były wówczas prawie tak samo zobowiązujące i święte, jak ślub, więc zmiana ta nie wpływa znacząco na mechanizm dramaturgiczny libretta. Trzeba natomiast zwrócić uwagę na fakt, że kontakty pozamałżeńskie nie wywoływały skandalu wśród włoskiej arystokracji, którą opisywał Balzac. Wprost przeciwnie – zwyczaj, by zawierać jeszcze „drugie, serdeczne małżeństwo” po tym, jak już się zawarło to z rozsądku, stanowił ogólnie akceptowaną normę zachowania społecznego¹⁵. Zatem niewinność bohaterki tytułowej nie tylko jest czymś niezwykłym, a wręcz daje zły przykład, ponieważ – zmieniając chrześcijańską moralność – „c'était mal entendre la religion que de lui laisser étouffer l'amour”¹⁶. Wyłącznie w mieszczańskiej obyczajowości protestanckiej można było „bezprawnej” relacji, jak tej między Massimillą a Emiliem, przypisać nieprzyzwoity charakter i wskutek tego uważać ją za jedyną przyczynę całego dramatu, podczas gdy w noweli Balzaka nie ma ona tak istotnego znaczenia. To przecież przyzwoitość w rzeczy samej uosabia najwyższe dobro mieszczańskie i jest zarazem jego przewodnią zasadą. To przyzwoitość stanowi ten czynnik, który od XVIII wieku legitymował istnienie tej klasy społecznej w przeciwieństwie do innych warstw¹⁷. Dlatego też osobistej przyzwoitości należało bronić za wszelką cenę. Wyznacznikiem tym kierował się także nazistowski reżim, chcąc zapewnić sobie wsparcie mieszczaństwa. Dlatego wszelkie aluzje odnoszące się do małżeństwa Massimilli systematycznie skreślano lub zamieniano na zaręczyny.

Pod koniec pierwszego obrazu pełne wzburzenia słowa Emilia – wypowiedziane tuż przed wyjściem – zostają istotnie zmienione, co ukazuje zawarte w załączniku porównanie ostatecznej wersji libretta oraz maszynopisu z Zurychu. W obu wersjach zasadnicza myśl tej wypowiedzi jednak pozostaje. Natomiast nazbyt być może szczegółowy

¹⁴ „Die zensierte Fassung entstellt die Handlung der Oper dermassen, dass man sie keineswegs als gültig bezeichnen kann. Ist die Massimilla nicht verheiratet, so muss sie keine Skrupel bezüglich Ehebruch hegen. Sie kann ihren Prinzen heiraten, und die Handlung der Oper muss überhaupt nicht stattfinden.” Ch. Walton, *„Bitte kein Sex, wir sind Schoeck-Fans!”*, *op. cit.*, s. 27.

¹⁵ „Héritière des Doni de Florence, Massimilla avait épousé le duc sicilien Cataneo. En moyennant ce mariage, sa vieille mère, morte depuis, avait voulu la rendre riche et heureuse selon les coutumes de la vie florentine. Elle avait pensé que, sortie du couvent pour entrer dans la vie, sa fille accomplirait selon les lois de l'amour ce second mariage de cœur qui est tout pour une Italienne”. Honoré de Balzac, *Massimilla Doni*, w: *idem, Le chef-d'œuvre inconnu. Gambara. Massimilla Doni*, red. Marc Eigeldinger i Max Milner, Garnier-Flammarion, Manchecourt 1981, s. 153-238.

¹⁶ *Ibidem*, s. 183.

¹⁷ „Respectability had first accompanied the triumphant bourgeoisie and served to legitimize and define the middle classes as against the lower classes and the aristocracy”. G.L. Mosse, *op. cit.*, s. 9.

opis sprzecznego z obyczajami popędu seksualnego, któremu się ten młody człowiek wbrew swojej woli poddaje, zastąpiono idealistycznym portretem Massimilli. Ustęp ten staje się w ten sposób nieco mniej drażliwy, gdyż jego treść nie jest wyrażona bezwstydnie. Mimo to bez trudu można zrozumieć sens tego krótkiego monologu, także po korekcie: zgodnie ze stereotypami charakterystycznymi dla europejskiego *fin de siècle*'u Armin Rüeger i Othmar Schoeck przedstawili swoją bohaterkę jako „prototyp dziewczycy/matki”, krótko mówiąc *femme fragile*¹⁸, przy czym Balzac pisał o tej całej sprawie nad wyraz ironicznie. „Według Emilia «cielesny grzech» zniszczy idealny obraz kobiety”¹⁹. Będąc ofiarą własnego obrazu bezgranicznie uwznioślonej ukochanej i podążając całkowicie za mieszczańskim kodeksem obyczajowym, bohater boi się prawie panicznie tego, że „zniszczy nieskazitelność tej czystej i szlachetnej kobiety, ponieważ to w tym akcie straciłby swoje idealne wyobrażenie o kobiecości”²⁰. Wyobrażenie to stoi jednak tylko u podstaw opery. W noweli problem ten kształtuje się nieco inaczej. Wprawdzie dzieło literackie również wychodzi z niezbywalnego założenia, że młodego księcia dzieli od jego księżnej nieprzekraczalny psychologiczny dystans, ponieważ „Emilio mettait sa maîtresse beaucoup trop haut pour y atteindre”²¹. Potem jednak skutki tego błędnego stanu wpływają na stosunki tej pary w sposób odwrócony. W rzeczywistości Emilio nie tłumii swojego pożądanego ani świadomie, ani ze względu na moralnie ugruntowane przekonanie, że trzeba zostać wiernym ideałowi czystości, ale usilnie łaknie idealnego spełnienia swojej miłości, nie mogąc przewyciężyć wewnętrznych zahamowań. Wobec tego uparcie próbuje spełnić życzenie swoje (i Massimilli...), lecz tajemnicze, niekontrolowane siły paraliżują go tak fatalnie, że jest zmuszony, wbrew swojej woli, ograniczać się do niewinnej czułości²². Wszakże należy zauważyć, że w tym zachowaniu nie kieruje się skrupułami moralnymi, a wyłącznie nieświadomymi zahamowaniami. Stan ten potwierdzają bez wątpienia rozpaczliwe słowa, które w lagunową noc ten młody człowiek kieruje z gniewem do siebie, w momencie gdy wreszcie pojmuje swój duchowy stan: „Être glacé près d'elle lorsque sa voix et son regard développent en moi des sensations célestes!”²³.

Jeśli chodzi o drugi obraz, to maszynopis z Zurychu zawiera wersję, która bardziej zbliża się do noweli niż wersja ostateczna, ponieważ ta musiała na polecenie naziśtowskiej cenzury drastycznie stracić na erotycznej intensywności, odsuwając każdy nieprzyzwoity aspekt zarówno z partii śpiewanej, jak i z didaskaliów²⁴. Znikają więc wszelkie aluzje do „łożnicy” („Schlafgemach”), która ostatecznie zostaje zamieniona na „komnatę z przepychem” („Prunkgemach”). „Łóżko” („Bett”) zamienia się w „otomanę” („Ottomane”), a zwroty: „mężczyzna w moim łóżku” („Mann in meinem Bett) na „gość w tym domu” („Gast in diesem Haus”) i dalej – „u mnie” („bei mir”); „śpiesząc do łóżka”

¹⁸ M. Baumgartner, *op. cit.*, s. 38.

¹⁹ *Ibidem*, s. 43.

²⁰ *Ibidem*, s. 44.

²¹ H. de Balzac, *op. cit.*, s. 162.

²² „[Emilio], malheureux dans le bonheur, amenait de temps en temps par une promesse sa jeune amie au bord de ce que tant de femmes nomment l'*abîme*, et se voyait obligé de cueillir les fleurs qui le bordent, sans pouvoir faire autre chose que les effeuiller en contenant dans son cœur une rage qu'il n'osait exprimer”. *Ibidem*, s. 163.

²³ *Ibidem*, s. 165.

²⁴ „Drezdeńskie urzędy wymagały, by w żadnej scenie opery nie pokazywać łóżka”. Ch. Walton, „*Bitte kein Sex, wir sind Schoeck-Fans!*”, *op. cit.*, s. 26; następane szczegóły por. s. 27.

(„zum Bett eilend”) na „podniecona do Emilio” („erregt zu Emilio”); „wyskakuje z łóżka” („springt aus dem Bett”) na „on śpieszy do drzwi wyjściowych” („er eilt zur Ausgangstür”); „ona rzuca się do jego stóp i go obejmuje” („sie wirft sich vor seine Füße und umschlingt ihn”) na „z coraz większym wyrazem” („immer ausdrucksvoller”); „rwie ją w górę do siebie” („er reisst sie zu sich empor”) na „podnosi ją w górę do siebie” („hebt sie zu sich empor”)²⁵. Na scenie pojawia się też nieprzewidziany w partyturze fortepian, przy którym siada Tinti, aby uwieść Emilia wyłącznie swoim śpiewaczym kunsztem, co – szczerze mówiąc – nie stanowi pomysłu zupełnie nieciekawego w operze, w której zgodnie z pierwowzorem w dużej mierze powinno chodzić o muzyczno-estetyczne pytania. Niewątpliwie wszystkie te poprawki wprowadzono dopiero po wystawieniu opery w Dreźnie, bo nie są znane żadne wcześniejsze zmiany dokonane w tej scenie.

Odpowiedzialności za usunięcie łóżka na końcu opery (zauważył je Chris Walton) nie można za to przypisać cenzurze nazistowskiej²⁶, choćby z tego prostego powodu, że ostatnia część finału, od momentu kiedy Massimilla i Emilio wycofują się do sypialni, pojawia się już w maszynopisie z Zurychu w ostatecznej wersji. Według tego źródła główna bohaterka klęka znów przed obrazem Madonny, chcąc jej podziękować. Wtedy ponownie rozbrzmiewa kołysanka z pierwszego obrazu, tym razem „śpiewana przez dziecięce głosy”. Ten szczególnie gatunek muzyczny przeznaczony został do tego, by w sposób czytelny zwrócić uwagę na misterium poczęcia u Massimilli.

Dokładnie przeciwny przykład stanowi aktualny czwarty obraz, ponieważ przedstawione w nim okoliczności są zupełnie nowe – nie występują ani w noweli Balzaca, ani w maszynopisie z Zurychu. Nie jest on wprawdzie obszerny, ale ma ważną funkcję w dramaturgicznej strukturze opery, co ponadto podkreśla wyznaczona mu ważna rola w architektonicznej osi symetrii. Obraz ten znajduje się nie tylko w środku tekstu, lecz także bardzo wyraźnie zaznacza czasową cezurę między próbami, jakie prowadzono w ciągu dnia w teatrze La Fenice, a późniejszą reakcją weneckiej publiczności na nieudane z powodu Genovese wieczorne przedstawienie. Czwarty obraz – w przeciwieństwie do otaczających go publicznych scen grupowych – rozgrywa się o zachodzie słońca w „jednym z pokojów w pałacu Massimilli Doni”²⁷, gdzie bohaterka tytułowa najpierw jest bardzo krótko sama, a potem prowadzi z Caprą dramaturgicznie decydujący dialog, by ostatecznie – znów sama – oddać się gwałtownemu wybuchowi uczuć, który (tak jak jej inne monologi) kończy się prośbą do Madonny. Ze słów prostodusznego i opętanego przez muzykę starca, księżna dowiaduje się, że Cattaneo i Tinti „mieszkają właśnie w Palazzo Memmi”²⁸, z czego może słusznie wywnioskować aferę miłosną Emilia z piękną śpiewaczką. Choć na nas wiadomość ta nie robi wielkiego wrażenia, po tym jak obejrzelśmy w drugim obrazie scenę uwodzenia, to na Massimillę ta nieoczekiwana wiadomość działa szokująco. Skutki tego są różnorakie.

²⁵ Poza maszynopisem z Zurychu (tak jak przypis 13), por. A. Rüeger, *Massimilla Doni. Oper in 4 Akten (6 Bildern) von Othmar Schoeck. Text nach H. de Balzacs gleichnamiger Novelle von Armin Rüeger*, Universal-Edition, Wien-Leipzig 1936, s. 19-29.

²⁶ „Pod koniec opery, po tym jak Massimilla straciła dziewictwo i zaszła w ciążę, rozbrzmiewa w orkiestrze kołysanka. W wersji pierwotnej Massimilla zasypia w tym momencie w łóżku. W wersji ocenzurowanej nie ma na scenie łóżka, zatem Massimilla nie może zasnąć. Zamiast tego klęka przed figurą Madonny i współdziałanie między akcją a muzyką traci sens”. Ch. Walton, *„Bitte kein Sex, wir sind Schoeck-Fans!”*, *op. cit.*, s. 27.

²⁷ A. Rüeger, *Massimilla Doni*, *op. cit.*, s. 43.

²⁸ *Ibidem*, s. 45.

Po pierwsze wychodzi na jaw ukryta do tej pory cecha charakteru protagonistki. Balzac nie uwzględnia tej cechy w swojej noweli lub co najmniej nie przedstawia jej szczegółowo. Jest to rozpalona, tłumiona, odpowiadająca stereotypowi *femme fragile* skłonność Massimilli do namiętności; jej wzór literacki wyraża się raczej z subtelną, dwuznaczną ironią dotyczącą potencjalnej seksualności dziewczycy. Ukazują się przy tym także mechanizmy uczuciowe, które umożliwią na końcu opery logiczne rozwiązanie wszystkich problemów. Massimilla czuje się mocno zraniona w swojej dumie zachowaniem Emilia, podejmie więc trudną decyzję o tym, by – posłużwszy się wymyśloną przez Vendramina intrygą – zastąpić niebezpieczną rywalkę w łóżku ukochanego. Ponadto tych kilka słów uzewnętrznia udrękę porozumiewania się miłosnej pary (udrękę tę powoduje powściągnięcie namiętności). Z tą myślą, którą Massimilla głośno wyraża i która jeszcze raz potwierdza jej charakterystykę jako *femme fragile* (a jednocześnie odnosi się bezpośrednio do Genovese i pośrednio do Emilio) – Rüeger i Schoeck wiążą wewnętrzny dramat tenora. Dramat ten odkryła na końcu poprzedniego obrazu księżna właśnie po tym, jak wszyscy obecni ją o to poprosili. Cała debata muzyczno-estetyczna, której Balzac poświęca wiele miejsca²⁹, w operze redukuje się do tej szczęśliwej paraleli między pytaniem twórczym a erotycznym w ten sposób, że jedno tak przenosi się na drugie, iż dzieło sceniczne, choć straciło na wielowarstwowości, zyskało na wewnętrznej spójności. Podobnie jak w życiu (a szczególnie w miłości), tak i w sztuce trzeba dążyć do równowagi między rozsądkiem a uczuciem³⁰. W przeciwnym razie sztuka się nie udaje, bo nie można jej zapewnić ani pięknych efektów, ani ogólnie zrozumiałego przesłania. Również mężczyzna ponosi klęskę w swoim człowieczeństwie, jeśli okazuje się niewolnikiem własnych namiętności³¹.

Krótką dygresją: metaforę ukochanego, który przemienia się w zwierzę, Rüeger czyni jeszcze bardziej wyrazistą przez to, że operę Rossiniego *Mosè in Egitto* zamienia na fikcyjną operę mitologiczną, która przedstawia, jak Jupiter (Genovese) przemienia się w białego byka, by uwieść Europę (Tinti). W wyniku tego znika tematyka polityczno-

²⁹ Por. H. de Balzac, *op. cit.*, s. 197-200.

³⁰ „Tym, co są ogarnięci przez uczucia i skazani na krzyk/ nie jest dane/ wygrać w królestwie sztuki./ Bo nie może ten nigdy śpiewać z uczuciem/ co tylko umysł wymyśli i pięknie uformuje”. („Gefühlsbesessenen und zum Schrei verdammten / ist nie vergönnt, im Reich der Kunst zu siegen. / Doch kann auch nie ein fühlend Wesen singen, / was nur der Geist erdacht und schön geformt”). A. Rüeger, *op. cit.*, s. 41.

³¹ Na końcu trzeciego obrazu tak mówi Massimilla do Genovese: „W sensie artystycznym nie udało się panu/ co pan chciał – czego dowiódł sukces./ Lecz jako człowiek śpiewał pan sensownie –/ był pan śmieszny, jak wszyscy/ którzy ze względu na kobietę czynią z siebie zwierzęta./ Przy prawdziwej miłości kobieta wyprzedza mężczyznę w takiej sferze, gdzie siła Boga/ musi nas, oczyszczając, zmienić./ I niech pan zauważy, sztuka nie nadaje się na medium/ naszych osobistych ludzkich uczuć/ Musi ona mówić do świata, nie do ukochanej” („Im künstlerischen Sinn ist Euch mißlungen,/ was Ihr gewollt – wie der Erfolg bewies./ Doch menschlich habt Ihr sinngemäß gesungen –/ und wurdet lächerlich, wie alle,/ die einem Weib zulieb zum Tier sich machen./ Bei wahrer Liebe geht das Weib dem Mann/ in jene Sphäre, wo des Gottes Kraft/ uns läuternd wandeln muß – voran./ Und merkt, die Kunst taugt nicht als Mittlerin/ für unsre eigenmenschlichen Gefühle./ Sie muß zur Welt, nicht zur Geliebten, reden”). *Ibidem*, s. 41. W powieści brzmi objaśnienie „ryku” Genovese, którego pod koniec opowiadania doświadczamy bezpośrednio z ust tenora w podobny sposób, ponieważ wierzy on, że mógłby bezpośrednio (i z całkowitym sukcesem...) przenieść swoje uczucia na śpiew. Por. H. de Balzac, *op. cit.*, s. 235.

patriotyczna, która u Balzaca w opisie włoskiego społeczeństwa miała decydującą rolę i którą metaforycznie prezentowała umuzyczniona przez Rossiniego historia.

Takie drastycznie „oczyszczone” relacje między miłością a sztuką są wszystkim, co ostatecznie pozostało w librecie po tym, jak zakończenie dzieła musiano poddać wielu głęboko sięgającym zmianom lub nawet skreśleniom całych ustępów, aby raz na zawsze zatrzeć wyraźne, erotyczne odniesienia (por. Dodatek). W rzeczy samej zawarta w maszynopisie z Zurychu wersja posługuje się naprawdę mocnymi słowami, które tak wiernie, jak nigdzie oddają oryginał Balzaca³². Tego oczywiście nie mogła tolerować nazistowska cenzura – jej poprawki istotnie zmieniły ostateczny autorski tekst. Największych szkód doznało objaśnienie „naturalnego współbrzmienia”, które tam umieścił Rüeger. Wersja po cenzurze zaznacza je tylko przelotnie i mgliście, w wyniku czego ten oryginalny, dopiero w operze ujęty pomysł traci wyrazistość. W pierwotnej wersji „współbrzmienie” oznaczało wyraźną erotyczną metaforę i tworzyło dramaturgiczny punkt oparcia libretta: tylko całkowite spełnienie aktu miłosnego może faktycznie załagodzić konflikty, na których buduje się akcja, a które dotyczą seksualnych zahamowań obu protagonistów i (przedstawionego w tle) dramatu Genovese, dla którego uratowania poświęca się Tinti. Wszystko to można dostrzec z trudem, jeśli się czyta oficjalną wersję. Mówi się w niej o „naturalnym współbrzmieniu” tylko na końcu trzeciego obrazu, w którym fenomen ten służy jako skuteczny środek do osiągnięcia „prawdziwej sztuki”. Może ona zaistnieć tylko tam, „gdzie ciało i dusza w połączonym pragnieniu/ uginają się pod zasadą życia”³³.

Faktu, że w ten sposób opera zasadniczo traci sens, nie można zakwestionować. Jednakże tylko z tymi zmianami mógł Schoeck prawykonać swoje dzieło w liczącej się Operze Drezdeńskiej, z czym wiązał nadzieję na otwarcie drogi do kariery artystycznej. By osiągnąć ten najważniejszy cel, pogodził się z wymaganiami nazistowskiej cenzury, której „attitude toward sexuality, with its emphasis upon the home, the family, restraint, and discipline, is at first glance almost a caricature of bourgeois respectability”,³⁴ choć był w pełni świadom tego, że jego decyzja przyniesie *Massimilla Doni* szkody. Wówczas jednak, w oficjalnej, „nastawionej na kompromisy z nazistowskimi Niemcami” Szwajcarii, autor mógł pracować tylko w takich warunkach³⁵.

Tłum. Maria Stolarzewicz

³² Por. szczególnie następujące zdanie Tinti skierowane do Cattaneo: «Ty stary lubieżniku, chcesz im pokazać/ jak ty tam na mnie siedząc, się starasz/ wygrać cienkie tony twojej żądzы?» («Du alter Wüstling, willst du ihnen zeigen / wie du dort auf mir sitzend dich bemüht / die dünnen Töne deiner Lust zu geigen?») (Dodatek).

³³ A. Rüeger, *op. cit.*, s. 41-42.

³⁴ G.L. Mosse, *op. cit.*, s. 160.

³⁵ Por. Ch. Walton, „Bitte kein Sex, wir sind Schoeck-Fans!”, *op. cit.*, s. 27-28.

WERSJA OSTATECZNA	MASZYNOPIIS Z ZURYCHU
1. OBRAZ	
<p>EMILIO O Stümperin Natur, Wie bin ich dir mißlungen! Du gabst mir eine Seele, die das Wunder ahnt, Das sich in dieser stolzen Frau erfüllt, Und statt der Schwinge, die mich zu ihr bahnt, Nur meine Sinne, heiß und ungestillt.</p> <p>Ich kann nur flieh'n! <i>(mit leidenschaftlichem Ausdruck)</i> Ich Unglücklisel'ger! Je schöner sie erscheint in ihrer Liebe, Je mehr sie zeigt, wie stark und ganz sie fühlt,</p> <p>Je ärmer steh ich da in meiner Trübe. Selbst wenn sie sagt, ich sei ihr Gott, So glaub ich ihr, – doch irgendwo In meinem Innern tönt's wie Spott!</p> <p>Sie, die ich mir als höchste Gnadengabe Inbrünstig Nacht für Nacht erleht, Ein Schurke, wenn ich sie verleiten könnte, Wenn ich in Schwäche meine Not ihr schrie, Daß sie in ihres Herzens dunkler Schwere Mitleidig hinsänk' – Wie erhöb' ich sie? Wenn ich sie zwänge, alles zu erfüllen, Vermöcht' ich denn, die Lust an ihr zu stillen und könnt' ich es – in blutiger Umnachtung Was bliebe mir, als ewige Verachtung? <i>(gesteigert)</i> Wie gährt Natur zu solchem Widerspruch? Womit verdient' ich, Götter, diesen Fluch?</p>	<p>EMILIO O Pfuscherin Natur, Wie bin ich dir mißlungen! Du gabst mir eine Seele, die das Wunder ahnt, Das sich in dieser stolzen Frau erfüllt,</p> <p>Ein Herz, das für sie glüht, Und die Vernunft, sie heilig zu verehren. Was musstest in diese Brunst Gemeine Treibe senken Die den Willen höhen? All meine Sinne schüren nur die Lust Verruchter Wunsch vergiftet mir das Denken Selbst meine Andacht wird ein brünstig Stöhnen.</p> <p>Ich kann nur flieh'n!</p> <p>Ich darf nicht länger dulden Dass dieses Gift Ihr reines Bild zerfrisst. Ist's nicht schon Wahnsinn und Verrat Wenn ich sie mir als höchste Gnadengabe Inbrünstig Nacht für Nacht erleht, Ein Schurke, wenn ich sie verleiten könnte, Wenn ich in Schwäche meine Not ihr schrie, Daß sie in ihres Herzens dunkler Schwere Mitleidig hinsänk' – Wie erhöb' ich sie? Wenn ich sie zwänge, alles zu erfüllen, Vermöcht' ich denn, die Lust an ihr zu stillen und könnt' ich es – in blutiger Umnachtung Was bliebe mir, als ewige Verachtung? <i>(gesteigert)</i> Wie gährt Natur zu solchem Widerspruch? Womit verdient' ich, Götter, diesen Fluch?</p>

6. (5.) OBRAZ

TINTI

(langsam hinabsteigend)

Was kümmert mich der Sinn;

Mir ward ein Traum zerstört.

Der köstliche seit meiner Jugendzeit.

(sie lehnt sich ans Geländer, in leises Schluchzen ausbrechend, unten aus dem Saal hört man Genovese singen)

VENDRAMIN

Für Euch liegt Wirklichkeit bereit.

Ist das nicht Genovese,

Der so herrlich singt?

TINTI

(erregt)

Der Ärmste! Meine Weise –

(sie lauscht)

TINTI

(langsam treppabsteigend)

Was kümmert mich der Sinn;

Mir ward ein Traum zerstört.

Der köstliche seit meiner Jugendzeit.

VENDRAMIN

Für Euch liegt Wirklichkeit bereit.

(horcht)

Ei! Ist das nicht Genovese,

Der so schreit?

TINTI

(ebenfalls horchend)

Der Ärmste! Meine Weise –

(sie geht, ebenfalls singend, rascher die Treppe hinunter und nähert sich der Saaltüre. Hinter dieser wird es erst still, dann setzt Genovese richtig ein, und stets näher tönend, klingt das Duett zusammen, wenn Genovese aus der Türe tritt und die Tinti seilig an sich zieht)

GÄSTE

(drängen herbei, Capraja und Herzog treten ebenfalls aus der Tür)

Bravo Bravo Bravissimo!

Ein göttlicher Tenor!

Ganz unerhört.

Und der Sopran!

Ein Nachtigallenchor!

Bewundernswert.

CAPRAJA

(ganz in Ekstase)

Der Schwan. Sie hatten recht, mein Lieber.

Die mythische Berührung zwischen Form und Geist

Führt in der Tat zu Schönheitsräuschen über, Wo Theorie als Unsinn sich erweist.

HERZOG

(der etwas gereizt und unruhig um das Paar herumschritt, zu Tinti und Genovese)

Mein Compliment! Das heisst schon gut gesungen

Wenn Ihr Caprajas Steckenpferd bezwungen.

(sich der Tinti nähernd)

Mein Täubchen, was? In welche Sphären steige

Ich erst, beim Einklang mit der Geige?

VENDRAMIN

(von der Treppe herab)

Wir hörten heute aus dem edlen Mund
Der Herzogin: Vollendung je gelang
Nur bei natürlichem Zusammenklang.

ALLE

(ausser Herzog)

Bravo. Jawohl! Das ist das Rechte.

HERZOG

(gereizt)

Natürlich. Pah! Ihr ahnungslosen Knechte
Des mastig fetten Bürgerkunstgenusses,
Ihr seid nicht fähig und nicht wert zu wissen
Wie auf dem Modergrund des Überdrusses
Der Sünde blasse, seltne Blumen spriessen.
(er hat seine Hand um Tinti gelegt, sie reisst sich entrüstet los)

TINTI

Du alter Wüstling, willst du ihnen zeigen
Wie du dort auf mir sitzend dich bemühst
Die dünnen Töne deiner Lust zu geigen?

HERZOG

Verlorenes Geschöpf!

Hast du nicht mehr empfunden?

GENOVESE

(vortretend)

In mir hat sie die Männlichkeit gefunden
Und wird sie auch den Künstler nicht
vermissen.

TINTI

(wütend)

Ich mag von seiner Tollheit nichts mehr
wissen.

Ich pfeiffe auf sein Geld, auf Herzog, Prinz
und

L Fürsten.

HERZOG

(dazwischen)

Wehe dir Clarina!

CAPRAJA

(vermittelnd)

Die Weisheit ist's, nach der wir alle dürsten
Und da gesteh ich, dass die Herzogin
Am nächsten kam dem allgemeinen Sinn

HERZOG

Den ihr begreift, ihr Würmer und Gezücht.
Mich streift das alles nicht.

GÄSTE

(sehr befremdet)

Hört ihr. Habt ihr gehört? Er ist nicht zag.

HERZOG

(sich gegen den Ausgang wendend)

<p>VENDRAMIN Vorangegangen seid Ihr ihm mit ihr, Jetzt folgt er nach – Könnt Ihr noch zweifeln?</p>	<p>Ich fluche diesem Tag, Der mich in eure Stadt zurückgeführt Wo noch die fromme Ansicht einer Frau Als oberste Kritik gewürdig wird – ALLE <i>(ausser Herzog)</i> Wie sich's gebührt! CAPRAJA <i>(will ihn aufhalten)</i> Sie sind, mein Freund, in Ihrer Theorie zu starr. HERZOG Sie sind ein Narr. Lebt wohl in eurem Sumpf verehrte Frösche. Quakt so gut ihr könnt. Mir ist gottlob der grosse Mut vergönnt, Jenen verruchten Höhen nachzureisen, Wo höhnsch, unbeschwert die Geier kreisen – <i>(ab)</i> CAPRAJA <i>(zu allen)</i> Ist das nicht Irrsinn! – Theorien morden. Der gute Herzog ist verrückt geworden. GENOVESE Drum auf zum Leben! Freunde, allzulang Warten wir schon auf den Zusammenklang; GÄSTE Gute Nacht! Vielen Dank! Die so schön zusammen sangen Möge auf der Gondelbank Liebesglück im Mond umfängen. GENOVESE UND TINTI <i>(im Abgehen)</i> Gute Nacht! Gute Nacht! CAPRAJA UND EV. GÄSTE Wie die Beide von uns scheiden Ist ein schlagend Argument Dass die Herzogin das Rechte Traf, weil sie die Mächte In des Herzens Tiefe kennt. GÄSTE <i>(z. T. schon draussen)</i> Gute Nacht, gute Nacht! Mög euch das Zusammenklingen Allen ebenso gelingen. VENDRAMIN Vorangegangen seid Ihr ihm mit ihr, Jetzt folgt er nach – Könnt Ihr noch zweifeln?</p>
--	--

TINTI

(für sich)

Und eben jetzt – in diesem Augenblick?

Gab ihm ein Gott das ein? –

Ich muß zu ihm!

(sie steigt die Treppe ganz hinunter, bleibt vor der Saaltüre stehen und setzt den Gesang Genovese fort. Die Türe öffnet sich, Genovese tritt heraus und schließt die Tinti in die Arme)

TINTI UND GENOVESE

Die Liebe ist die Liebe dort wie hier.

VENDRAMIN

(der ihnen gefolgt ist)

Wie ein Traum scheint mir das Ende.

Über viele Fährlichkeiten

Halft das gütige Geschick.

Allen einen Weg bereiten,

Allen lächelt nun das Glück.

(aus dem Saal sind der Herzog, Capraja und die Gäste herausgetreten. Das Paar schreitet zum Ausgang, von allen gefolgt.)

CHOR

Bravo! Bravo! Unübertrefflich!

CAPRAJA UND HERZOG

Es lebe der Zusammenklang!

VENDRAMIN UND GÄSTE

(schon hinter der Szene)

Der natürliche Zusammenklang!

(aus dem oberen Gemach vernimmt man den ekstatischen Gesang von Massimilla und Emilio)

MASSIMILLA

(mit Emilio aus der Türe tretend)

Ich bin für immer Dir vereint,

Für immer Dein!

EMILIO

Für immer bin ich Dein!

Welche Seligkeit, Geliebte!

MASSIMILLA

(abschied nehmend)

Leb wohl jetzt, Du Geliebter!

EMILIO

Dem Leben wieder gegeben durch dich!

(Emilio geht langsam, immer zu Massimilla aufblickend, die Treppe hinunter)

MASSIMILLA

(ihm nachblickend)

Auf ewig Dir verbunden.

TINTI

Und eben jetzt – in diesem Augenblick?

Gab ihm ein Gott das ein? – Ich muß zu ihm!

TINTI UND GENOVESE

Die Liebe ist die Liebe dort wie hier.

VENDRAMIN

Wie ein Traum scheint mir das Ende.

Über viele Fährlichkeiten

Halft das gütige Geschick.

Allen einen Weg bereiten,

Allen lächelt nun das Glück.

GÄSTE

(hinter der Szene)

Bravo! Bravo!

CAPRAJA

(ganz in Ekstase)

Es lebe der Zusammenklang!

VENDRAMIN

(hinter)

Der natürliche Zusammenklang!

(aus dem oberen Gemach vernimmt man den ekstatischen Gesang von Massimilla und Emilio)

MASSIMILLA

(mit Emilio aus der Türe tretend)

Ich bin für immer Dir vereint,

Für immer Dein!

EMILIO

Für immer bin ich Dein!

Welche Seligkeit, Geliebte!

MASSIMILLA

(abschied nehmend)

Leb wohl jetzt, Du Geliebter!

EMILIO

Dem Leben wieder gegeben durch dich!

(Emilio geht langsam, immer zu Massimilla aufblickend, die Treppe hinunter)

MASSIMILLA

(ihm nachblickend)

Auf ewig Dir verbunden.

<p>EMILIO <i>(am Ausgangstor)</i> Nach kurzer Trennung bist Du Auf ewig mein. Leb wohl jetzt, lebe wohl! <i>(geht ab und schließt von außen das Gitter)</i></p> <p>MASSIMILLA Auf ewig sein! O Übermaß des Glücks! <i>(sie wirft sich ergriffen vor der Madonna auf die Kniee)</i> O heil'ge Jungfrau! Ich komm zu Dir In meiner Schuld. Sieh mich vor Dir im Staube. <i>(inbrünstig)</i> Du aller Gnaden Mutter, Nimm Dich gnädig meiner an. <i>(aus weiter Ferne hört man das Wiegenlied der Massimilla aus dem I. Aufzug von Kinderstimmen gesungen. Das Zwielicht der Morgendämmerung füllt die Fenster und fällt hell auf die Knieende)</i> (Schluß der Oper)</p>	<p>EMILIO <i>(am Ausgangstor)</i> Nach kurzer Trennung bist Du Auf ewig mein. Leb wohl jetzt, lebe wohl! <i>(geht ab und schließt von außen das Gitter)</i></p> <p>MASSIMILLA Auf ewig sein! O Übermaß des Glücks! <i>(sie wirft sich ergriffen vor der Madonna auf die Kniee)</i> O heil'ge Jungfrau! Ich komm zu Dir In meiner Schuld. Sieh mich vor Dir im Staube. <i>(inbrünstig)</i> Du aller Gnaden Mutter, Nimm Dich gnädig meiner an. <i>(aus weiter Ferne hört man das Wiegenlied der Massimilla aus dem I. Aufzug von Kinderstimmen gesungen. Das Zwielicht der Morgendämmerung füllt die Fenster und fällt hell auf die Knieende)</i> (Schluß der Oper)</p>
---	---

Giada Viviani

Summary

'Es lebe der Zusammenklang!' On eroticism and Nazi censorship in Othmar Schoeck's opera *Massimilla Doni*

The present article examines the changes made by Othmar Schoeck to his opera *Massimilla Doni* under coercion from fascist censorship, which deemed his work immoral. Based on a comparison between the typescript held in the Music Section of the Central Library in Zurich and the final version of the work, the author shows that the composer was forced to reduce the erotic content of his work, with the result that the meaning imparted to the opera by Schoeck and his librettist, Armin Rüeiger, was eroded. Yet it was only in this restricted form that the opera could find its way onto the boards of the Dresden Opera – one of the leading opera houses at that time – and open up Schoeck's path to an artistic career.