

## Kobieta bez cienia - opera humanistyczna

Autor tekstu: **Paweł Krukow**

"Z prawa, które wiąże wszystkie istoty  
Wyswobadza się człowiek, który się przemaga."

J. W. Goethe; *Die Geheimnisse*

**Kobieta bez cienia** Ryszarda Straussa jest zdecydowanie apogeum twórczości kompozytora, jego współpracy z Hugonem von Hofmannsthałem i niewykluczone, że twórczości literackiej samego Hofmannsthała również. Mimo to, jest to dzieło, które dotąd nie znalazło zrozumienia i aprobaty u szerokiego grona wielbicieli. Powodów jest wiele — obiektywne: ogromne środki muzyczno-sceniczne, jakie trzeba zaangażować przy jej wystawieniu i subiektywne: złożoność treści libretta, przeładowanie czynnikami filozoficzno-mitologicznymi. Wydaje się jednak, że trudności w zrozumieniu dzieła tkwią raczej w przyzwyczajeniu się do opery włoskiej, gdzie warstwa literacka z reguły nie jest specjalnie wymagająca, często w ogóle nie jest zbyt „górnolotna”.. Stąd spotykając się z *Kobietą bez cienia* możemy być przytłoczeni właśnie rozbudowaną do granic warstwą tekstową — tyle, że z drugiej strony to libretto w dużej mierze stanowi o niepowtarzalności i absolutnej wyjątkowości tej symbolistycznej opery.



Ryszard Strauss — portret wykonany przez Pawła Krukow.

Omawianą operę określano różnymi nazwami: „opera literacka”, „opera symbolistyczna”, „opera poetycka”, „opera baśniowa” itd. Sam Hofmannsthal czerpał z wielu źródeł pisząc swoje libretto, ale najważniejszym z nich była jego głęboka wyobraźnia. Twierdził, że: *dzieło poetyckie pragnie zawsze odzwierciedlać cały ogrom bytu* i zdaje się, że w *Kobiecie bez cienia* pragnął urzeczywistnić swoją dewizę. Praca nad dziełem trwała kilka lat; w kwietniu 1914 roku Strauss dostał od swego librecisty pierwszy fragment tekstu, który nawiasem mówiąc ocenił wyjątkowo pozytywnie. Dopiero zaś w czerwcu roku 1917 kompozytor ukończył prace nad partyturą. Pragnął, aby premiera odbyła się po wojnie i miała ona miejsce 10 października 1919 roku w wiedeńskiej *Staatsoper* (dyr. Franz Schalk, reż. Hans Breuer; w obsadzie wokalne dwie wielkie gwiazdy: Maria Jerizta i Lotte Lehman).

Bohaterzy dramatu są postaciami symbolistycznymi, można wręcz stwierdzić, że są swego rodzaju archetypami pewnych postaw, sił, niemalże formami metafizycznego stosunku do rzeczywistości. Stąd wrażenie abstrakcyjności i idealizmu jakie dominuje w ciągu trwania dzieła. A zatem zrozumienie tej akcji możliwe jest dopiero po zrozumieniu tego kim są postacie biorące udział i co symbolizują. *Cesarzowa jest w sensie duchowym główną postacią i jej los jest sprężyną całości. Wprawdzie najsilniej zarysowanymi postaciami są Farbiarka i Farbiarz, lecz właściwie nie o nich chodzi. Ich los jest podporządkowany losowi Cesarzowej* — pisał Hofmannsthal do Straussa. Cała opera jest w zasadzie ilustracją muzyczno-dramatyczną jej wewnętrznego dojrzewania, rozwoju świadomości siebie samej i swojej sytuacji na świecie. Ona i jej droga stawania się człowiekiem jest sensem całej sztuki.

Akcja osadzona jest w fantastycznych zaświatach, w domu małżeństwa farbiarzy i w jakiejś mierze pomiędzy tymi światami. Nie ma żadnych konkretnych nazw, określić

zdradzających czas i miejsce akcji scenicznej. Ważny jest też fakt, iż nikt prócz farbiarza Baraka nie ma swojego imienia. Są: Cesarz, Cesarzowa, Niania (czasem określana mianem Piastunki lub Mamki), Barak, Żona Baraka, Posłaniec Świata Duchów etc. Postacie są raczej określone przez funkcje, które wypełniają w dziele (i świecie tego dzieła). Mąż Cesarzowej — Cesarz symbolizuje świadomość zamkniętą w sobie, pozostającą obojętną na wydarzenia świata zewnętrznego, nie otwierająca się na inne osoby. Jest myśliwym, który znalazł kiedyś swą żonę w ciele gazeli, którą chciał upolować. Niania — opiekunka Cesarzowej symbolizuje życie spętane więzami wyłącznej, zaborczej miłości, w pewnym sensie ona właśnie jest najbardziej reprezentatywnym przykładem istot ze świata duchów, nie chce razem z Cesarzową stać się człowiekiem, brzydzi się ludźmi i ich kondycją duchową. Przez to jednak nie ma mocy, aby podążyć za Cesarzową do końca jej drogi, w pewnym momencie staje się po prostu zbędna. Postacią zupełnie abstrakcyjną, która w ogóle nie przyjmuje żadnego konkretnego kształtu jest Keikobad — Władca świata duchów, ojciec Cesarzowej, surowy sędzia i wcielona mądrość znająca wszystkie tajemnice świata, nie chce aby istoty ze świata duchów jednały się z ludźmi.

Postacie ze „świata ziemskiego” — ludzie, także prezentują raczej pewne wzorce niż konkretne osoby. Najbardziej ludzkim, pozytywnym charakterem jest właśnie Barak — farbiarz, a więc osoba, która nadaje rzeczom barwę, znaczenie, można stwierdzić, że Barak jest osobą, która afirmuje swoją sytuację i siebie. Jego żona jest kobietą reprezentującą nieokiełznane siły, archaiczne moce, które gdy nie są zaprzęgnięte do wyższych celów zamieniają się w chaos, żona Baraka jest osobą, która w przeciwieństwie do swego męża wszystko neguje. Występują też ułomni bracia Baraka: jednooki, jednoręki i garbaty. Są oni symbolizacją ludzkich ułomności, słabości. Jednym z najważniejszych czynników abstrakcyjnych jest tytułowy Cień. Cesarzowa jako stworzenie ze świata duchów nie ma cienia (który posiadają ludzie), ale w związku z tym czeka ją tragiczny los — jej mąż Cesarz zamieni się w kamień, jeżeli ona w ciągu trzech dni nie będzie miała swojego cienia. I w tym momencie zaczyna się akcja dramatyczna opery.

Istnieje wiele interpretacji znaczenia owego Cienia. Najważniejsza jest oczywiście ta, która zawarta jest w dramacie. Posiadanie Cienia oznacza możliwość urodzenia dziecka. Ale wydaje się, że znaczenie Cienia jest znacznie szersze. W psychoanalizie Carla Gustava Junga Cień jest jedną ze składowych ludzkiej psychiki. Oznacza on wszystkie instynkty, dynamizmy, siły witalne, „pozwierzące” - nieświadome — które człowiek musi zintegrować z całą psychiką, aby móc w pełni dojrzeć. Cień jest symbolem człowieczeństwa, pełnego człowieczeństwa, a więc także śmiertelności, winy, bezbronności, cierpienia. Zdobycie Cienia oznacza więc dla Cesarzowej stanie się człowiekiem, z jednej strony mogącym kochać namiętą miłością, mieć dzieci, ale z drugiej śmiertelność, wszystko, co negatywne a budujące człowieczeństwo. Stąd można stwierdzić, że cała opera jest descendencją, niejako drogą duszy Cesarzowej; od istoty czystej, duchowej, lecz nieświadomej samej siebie, po istotę w pełni ludzką, namiętnie kochającą, posiadającą potomstwo, ale też śmiertelną. Człowiekiem, od którego Cesarzowa ma zdobyć Cień jest Żona Farbiarza. Postać ta również nie ma jeszcze dzieci, tyle, że ona niejako odrzuciła tę część siebie, zrezygnowała z tego. Zrezygnowała ponieważ jest zmęczona ludzkim życiem i tym, co się z nim wiąże. Jądrzem dramatu są etapy, w których Cesarzowa podejmuje wszelkie wysiłki, aby (za namową i z pomocą mefistofelicznej Niani) zdobyć upragniony Cień. Są to również swego rodzaju próby na jakie wystawiana jest Żona Baraka. W decydującym momencie Cesarzowa postawiona jest przed wyborem, czy chce Cień Farbiarki, jednak wtedy jest już świadoma, że oznaczałoby to odebranie jej macierzyństwa i człowieczeństwa. Cesarzowa — już osoba współczująca — wypowiada w chwili ostatecznej próby „Ich will nicht!” — *Nie chcę!* Wie, że oznacza to utracenie wszystkiego, co dla niej najważniejsze — swego męża, który zamieni się w kamień, jednak okazuje się, że to była właśnie najważniejsza z prób, okazać współczucie i zrozumienie człowiekowi. Dostaje Cień. Staje się człowiekiem, Cesarz jest wolny.

Ten moment — najbardziej przełomowy w akcji scenicznej ma wielkie znaczenie dla zrozumienia całości dzieła.

Właśnie zrozumienie symboliki wydarzeń i postaci jest podstawą tego, aby *Kobieta bez cienia* stała się dla odbiorcy dziełem fenomenalnym — a takim z całą pewnością jest.

Wielu interpretatorów przedstawia całe spektrum treści filozoficznych jakie konstytuują omawianą operę. Wydaje się, że najistotniejsze są nawiązania do filozofii Arthura Schopenhauera, jego koncepcji współczucia, które ratuje ludzi przed poczuciem pełnego bezsensu istnienia. Cesarzowa przez współczucie innym dostaje Cień, staje się istotą ludzką,

wybawioną z opresji swego życia. Dojrzeła do tego, aby spostrzec, że bycie człowiekiem jest zdecydowanie bardziej pełne niż egzystencja jako istoty duchowej, czystej, ale jakby właśnie „niepełnej”. Jednym z najpiękniejszych fragmentów wokalnie-instrumentalnych — i bardzo ważnym dla przebiegu akcji — jest jej wyznanie miłości i zrozumienia dla ludzkiego gatunku (III akt, scena 2):

"Nianiu, zostawiam Cię tutaj na zawsze,  
tak mało wiesz o ludziach i tego, czego pożądamy,  
Sekretne pragnienia ich serc pozostają dla Ciebie nieznane.  
Jakaż cenę płacą oni za wszystko,  
Odnawiają się z winy jako feniks  
Z wiecznej śmierci..  
Do wiecznego życia powstają;  
Sami nie potrafią tego zrozumieć,  
- To Cię przerasta,  
Ja należę do nich."

Zwraca się uwagę, że *Kobieta bez cienia* jest straussowskim wydaniem mozartowskiego *Czarodziejskiego fletu* — w jednym i drugim dziele mamy do czynienia z akcją rozwijającą się w dwóch światach, w jednym i drugim zauważyć można nawiązania do wielu idei, koncepcji metafizycznych. Wydaje się jednak, że gdyby poszukiwać takich podobieństw, to nie mniej trafne byłoby wskazanie na wagnerowskiego *Parsifala*. Przede wszystkim istotne jest poszukiwanie siebie, dojrzewanie do czegoś wyższego, zrozumienie przez współczucie — i jedno i drugie dzieło posiada wyraźne nawiązania do wspomnianego już Schopenhauera. I jedno i drugie dzieło ma charakter odświętny, nie są to dramaty, które można przedstawić zawsze i w każdym miejscu. Tyle, że *Kobieta bez cienia* jest operą zupełnie humanistyczną, tutaj dochodzenia do człowieczeństwa jest sednem jej treści i to człowieczeństwo jest celem całej akcji, podczas gdy w *Parsifalu* dojście do pełni jest właśnie wyrzeczeniem się tego, co ludzkie. W dziele Straussa i Hofmannsthal'a afirmuje się wszystko, co ludzkie. Szczęście jest równoważne z miłością małżeńską, potomstwo jest spełnieniem, współodczuwanie cudzej niedoli warunkiem tego szczęścia. Właśnie stać się człowiekiem oznacza dojść do tego, co najważniejsze, najwyższe, najbardziej cenne. Wieczność nie polega na abstrakcyjnym duchowym istnieniu gdzieś w zaświatach, wydaje się, że posiadanie potomstwa jest formą wiecznego istnienia człowieka — żyje on w swoich dzieciach. "Wy, małżonkowie spoczywający w miłosnym uścisku, jesteście rozpiętym nad otchłanią mostem, po którym martwi wchodzi w życie! Błogosławione niech będzie dzieło waszej miłości!" — śpiewają strażnicy pod koniec I aktu.

"Często mówią mi: to tak trudno zrozumieć — nie rozumiem tego! Czy to doprawdy takie trudne? Czyż nie są to całkiem proste symbole: Cesarz, który musi skamienieć, kobieta, która nie rzuca cienia — to są przecież rzeczy, które się widzi i które można zrozumieć.." — mówił Strauss w wywiadzie udzielonym w roku 1935. Zbyt nia spekulatywność i naładowanie dzieła głębią filozoficzną — takie są „zarzuty” stawiane przed *Kobietą bez cienia*, które sprawiają, że ta najgenialniejsza chyba opera dwóch wielkich artystów jest w sumie mało znana operomomom. Czy rzeczywiście tak trudno ją zrozumieć? Czy stawanie się Człowiekiem (właśnie pisany przez wielkie "C") jest procesem tak trudnym do pojęcia..?

Muzyka dzieła jest co najmniej tak samo wielka i wspaniała jak akcja sceniczna. Orkiestra jest wprost przeogromna — największa z wszystkich na jakie Strauss rozpisywał swoje partytury. Można stwierdzić, że styl jest syntezą ciężkiej orkiestracji i brzmienia *Elektry* i „zwiewnej”, lekkiej, miejscami kameralnej *Ariadny na Naxos* — syntezą stylu Wagnera i Mozarta, których Strauss uważał za swych największych mistrzów. Występują różnorakie instrumenty, wręcz egzotyczne dla orkiestry symfonicznej — dwie czelesty, harmonijka szklana, organy, dzwonki, cały zestaw instrumentów perkusyjnych na czele z chińskimi gongami, kołatkami, ksylofonem itd. Muzyka nie jest jednorodna jeżeli chodzi o nastrój i napięcie; występują momenty monumentalno-tragiczne (2 scena III aktu), obok nich kameralne (z dominującą wiolonczelą czy skrzypcami), „srebrne dźwięki” jakie słyszymy w *Kawalerze Srebrnej Róży*, akordy pełne szczęścia i ciepła (2 scena I aktu) i wszelakie dysonanse i dysharmonie, służące Straussowi do sportretowania kłótni między Barakiem i jego Żoną oraz przewrotnej postaci Niani. Czego możemy się spodziewać z dalszej części dzieła słyhać już w pierwszej scenie, nawet w pierwszych kilkudziesięciu sekundach: utwór otwiera

potężny i ciężki motyw Keikobada, zaraz po nim słycać muzykę lśniącą dźwiękami trójkątów i innych „srebrnych tonów”. W tej partyturze jest po prostu wszystko, co najlepsze w stylu muzycznym — i dramatycznym i tym symfonicznym — jaki przez lata twórczości wypracował sobie Ryszard Strauss. Pełne bogactwo brzmień, barw, nastrojów, mistrzowskich zabiegów instrumentacyjnych, żar i chłód, niepokój i szczęście, radość i rozpacz. Sam Hofmannsthal napisał wprost: „...Ta muzyka jest syntezą doskonałości i prawdy.” [1]

Jeżeli Strauss postawił duże wymagania przed orkiestrą i dyrygentem, to z całą pewnością większe stoją przed solistami występującymi na scenie. Chyba najbardziej wymagające są dwie główne postacie kobiece: Cesarzowa i Żona Baraka. Wystarczy spojrzeć na sopranistki, które zaangażowano do nagrań: Leonie Rysanek — Birgit Nilsson; Julia Varady — Hildegard Behrens; Cheryl Studer — Eva Marton. Klasa tych śpiewaczek potwierdza tylko walory głosu i sztuki wokalne jakimi muszą dysponować wykonawczynie tych ról. Są także bardzo ciekawe głosy męskie. Cesarz to wagnerowski *heldentenor*, zaś Barak baryton-bas *a' la* Hans Sachs. Wyjątkowo interesującą jest rola Nani (mezzosopran). Środki wokalne tej partii przypominają nieco dziwne, nieporównywalne do żadnej innej roli — naturalnie poza ekspresjonistyczną Klitajmnestrą z *Elektry*. Jest to w ogóle interesująca postać, wydaje się być drugoplanowa, ale to ona w rzeczywistości jest bardziej aktywna niż sama Cesarzowa, mimo swojej niechęci do ludzi ona doskonale wie, jak sobie z nimi „radzić”, jak przekonać ich do własnych planów.

*Kobietę bez cienia* z całą pewnością można określić mianem Wielkiej Opery. Stanowią o tym w dużej mierze monumentalne zakończenia każdego aktu, w których udział bierze chór. Muzyka ta ma jeszcze wiele innych zalet. Jest ona rozwinięciem, uzupełnieniem i wyjaśnieniem libretta, w wielu miejscach emanuje tajemniczością, wyjątkowo barwnie i ciekawie przedstawiona jest kraina duchów — nawiasem mówiąc, to muzyka najlepiej rozgranicza swym zróżnicowaniem dwa obecne w operze światy. Strauss wykazał się świetną zdolnością opisywania środkami muzycznymi wielu momentów zupełnie nierealistycznych, jak na przykład muzyka jaką słyszymy w trakcie sceny z „wodą życia”, czy u wrót do krainy Keikobada (III akt). Takiemu zróżnicowaniu ulegają również głosy dwóch sopranistek. Cesarzowa musi dysponować głosem silnym, ale przede wszystkim czystym, który najpiękniej brzmi w najwyższych rejestrach, głos ten musi być wyjątkowo sprawnie wykorzystywany we wszelakich ozdobnikach. Żona Baraka natomiast to głos bardzo dynamiczny, przede wszystkim silny, zbliżony napięciem i zmiennością do głosu jakiego można dać Elektrze. Strauss w partii Nani podjął „próbę ożywienia stylu i tempa dawnego *secco*, powierzając akompaniament solowo przeważnie potraktowanej, subtelnie tylko podmalowującej tło orkiestrze.” Cała architektura opery jest jasna i klarowna: trzy akty; pierwszy składający się z dwóch scen, II akt — pięć scen, III akt — cztery sceny. Można domyślić się, że jeżeli Strauss podołał instrumentacji takiego dzieła jak tekst Hofmannsthal, to świetnie je zrozumiał i świadom był, że w *Kobiecie bez cienia* „właśnie tam, gdzie coś przestaje być zrozumiałe, zaczyna się właściwa kraina muzyki wyrażająca zawsze to, co niezamierzone”.

---

Przypisy:

[1] List do Eberharda von Bodenhausena.

#### **Paweł Krukow**

Paweł Krukow, psycholog, pracownik akademicki UMCS (Zakład Psychologii Klinicznej i Neuropsychologii Instytutu Psychologii). Interesuje się neuronaukami i filozofią nauki.

[Strona www autora](#)

[Pokaż inne teksty autora](#)



(Publikacja: 18-10-2003 Ostatnia zmiana: 15-06-2006)

[Oryginał.](http://www.racjonalista.pl/kk.php/s,2812) (<http://www.racjonalista.pl/kk.php/s,2812>)

Contents Copyright © 2000-2008 by Mariusz Agnosiewicz  
Programming Copyright © 2001-2008 Michał Przech

Autorem tej witryny jest Michał Przech, zwany niżej Autorem.  
Właścicielem witryny są Mariusz Agnosiewicz oraz Autor.

Żadna część niniejszych opracowań nie może być wykorzystywana w celach komercyjnych, bez uprzedniej pisemnej zgody Właściciela, który zastrzega sobie niniejszym wszelkie prawa, przewidziane w przepisach szczególnych, oraz zgodnie z prawem cywilnym i handlowym, w szczególności z tytułu praw autorskich, wynalazczych, znaków towarowych do tej witryny i jakiegokolwiek ich części.

Wszystkie strony tego serwisu, wliczając w to strukturę podkatalogów, skrypty JavaScript oraz inne programy komputerowe, zostały wytworzone i są administrowane przez Autora. Stanowią one wyłączną własność Właściciela. Właściciel zastrzega sobie prawo do okresowych modyfikacji zawartości tej witryny oraz opisu niniejszych Praw Autorskich bez uprzedniego powiadomienia. Jeżeli nie akceptujesz tej polityki możesz nie odwiedzać tej witryny i nie korzystać z jej zasobów.

Informacje zawarte na tej witrynie przeznaczone są do użytku prywatnego osób odwiedzających te strony. Można je pobierać, drukować i przeglądać jedynie w celach informacyjnych, bez czerpania z tego tytułu korzyści finansowych lub pobierania wynagrodzenia w dowolnej formie. Modyfikacja zawartości stron oraz skryptów jest zabroniona. Niniejszym udziela się zgody na swobodne kopiowanie dokumentów serwisu Racjonalista.pl tak w formie elektronicznej, jak i drukowanej, w celach innych niż handlowe, z zachowaniem tej informacji.

Plik PDF, który czytasz, może być rozpowszechniany jedynie w formie oryginalnej, w jakiej występuje na witrynie. **Plik ten nie może być traktowany jako oficjalna lub oryginalna wersja tekstu, jaki zawiera.**

Treść tego zapisu stosuje się do wersji zarówno polsko jak i angielskojęzycznych serwisu pod domenami Racjonalista.pl, TheRationalist.eu.org oraz Neutrum.eu.org.

Wszelkie pytania prosimy kierować do [redakcja@racjonalista.pl](mailto:redakcja@racjonalista.pl)