

[w:] *Prospekt Filharmonii Łódzkiej im. Artura Rubinsteina*, oprac. A. Smuga, Łódź 2013, The Metropolitan Opera HD-live, s. 14-20

„NOS” GOGOLA – SZOSTAKOWICZA

Można podziwiać dwudziestodwuletniego Dymitra Dymitrowicza Szostakowicza, który na przełomie 1927 i 1928 roku zdecydował się napisać muzykę do libretta operowego stworzonego na podstawie nieśmiertelnego opowiadania Mikołaja Gogola *Nos*, powstałego prawie sto lat wcześniej (1832–1833).

Oba te utwory są uznawane dzisiaj za wybitne dokonania – o ile nie za arcydzieła – światowej literatury i kultury muzycznej, nie tylko zresztą rosyjskiej. Powstały one bowiem w żywym, bieżącym kontakcie z aktualnym, europejskim dziedzictwem literackim i muzycznym oraz obficie z niego korzystały. Gogol nawiązywał tedy do swawolnego i przekornego stylu angielskiego pisarza Laurence’a Sterne’a oraz do groteskowej fantastyki Niemca E.T.A. Hoffmanna. Z kolei Dymitr Szostakowicz inspirował się w pewnym stopniu współczesną mu operą *Wozzeck* austriackiego kompozytora Albana Berga, skomponowaną do libretta osnutego na wydanych po śmierci autora fragmentach dramatu *Woyzeck* Georga Büchnera. Krytycy muzyczni odnajdują ponadto w operze Szostakowicza liczne echa współczesnych mu kompozytorów zagranicznych. Wskazują, iż młody, utalentowany i buńczuczny kompozytor – idąc pod prąd oficjalnej, intensywnie propagowanej w porewolucyjnej Rosji „kultury proletariackiej” – stworzył godną uwagi, prekursorską oraz awangardową anty-operę.

Dodajmy w tym miejscu jako ciekawostkę, że Gogol, znakomity autor powieści *Martwe dusze* i *Taras Bulba*, twórca komedii *Rewizor*, pochodził z ziem Ukrainy i że w jego żyłach płynęła – rzadko się o tym wspomina – także krew polskich przodków, którzy w przeszłości osiedlili się na kresach. We wczesnym okresie życia nosił on nawet polskie nazwisko Janowski, z którego zrezygnował po powstaniu listopadowym pod wpływem represji wobec Polaków. Także Dymitr Szostakowicz miał w rodzinie od strony ojca kresowych przodków. Dziadek Szostakowicza Bolesław (1845–1919) pomoc Polakom w okresie powstania styczniowego w zaborze rosyjskim opłacił surowymi represjami ze strony władz carskich: wyrokiem katorgi, zamienionym później w drodze łaski na konfiskatę mienia i zesłanie na Syberię. Pomagał on między innymi wybitnemu polskiemu powstańcowi Jarosławowi Dąbrowskiemu uniknąć carskiego wyroku piętnastu lat syberyjskiej katorgi i

zbiec szczęśliwie do Francji.

Odważnej, brawurowej literackiej koncepcji *Nosa* odpowiadała muzycznie i wokalnie prowokacyjna w porewolucyjnej atmosferze Rosji opera Szostakowicza. Wykonano ją w formie koncertu rok po jej powstaniu, a następnie wystawiono w Małym Teatrze Operowym w Leningradzie 18 stycznia 1930 roku. Ściągnęła ona na kompozytora gniew ówczesnych krytyków proletariackich za formalizm i eksperymentatorstwo. Ta chłoszcząca krytyka nie wytrzymała jednakże próby czasu. Brytyjski kompozytor Gerard McBurney tak oto oceniał z dzisiejszej perspektywy wczesną, niekonwencjonalną anty-operę Szostakowicza. Pisał: „Opera *Nos* stanowi młodzieńczy popis mistrzostwa, jest elektryzującym *tour de force* akrobatyki wokalne, zawrotnej kolorystyki instrumentalnej i teatralnego absurdu, a na wszystko nakłada się oszałamiająca atmosfera śmiechu i wścieklej pasji...” McBurney porównywał operowy majsterszyk Szostakowicza do twórczości znanego i bliskiego angielskiemu odbiorcy komika Charliego Chaplina i zespołu Monty Pythona. „Mimo wspaniale absurdalnego tematu i wirtuozerii muzycznej operę *Nos* odbiera się doskonale i niewątpliwie dostarcza ona ogromnej porcji rozrywki na teatralny wieczór”.

Zatrzymajmy się nad opowiadaniem Gogoła, które wywarło na młodym Szostakowiczu wielkie wrażenie i zachęciło do śmiałego przekładu utworu na język opery i awangardowej muzyki. Otóż *Nos* był opowiadaniem na swoje czasy nowatorskim – niesamowitym i komicznym, łączącym z finezją i brawurą swawolną narrację, fantastykę, groteskę i realizm. Łamał czytelnicze przyzwyczajenia i konwenanse epoki, pamiętającej przecież ciągle o klasycystycznej regule czystości gatunków i stylów. Nie było więc zapewne przypadkiem, że ówczesne pismo „Moskiewski obserwator” („Moskowskij nabljudatiel”) uznało opowiadanie za „kiepskie, wulgarne i trywialne” i odmówiło publikacji. Na wartości *Nosa* poznał się jednakże Aleksander Puszkina, poeta i prozaik życzliwy Gogolowi i protegujący przybysza z dalekiej Połtawszczyzny w rosyjskim, stołecznym, wielkomiejskim świecie. Dostrzegł on w opowiadaniu „rzeczy zaskakujące, fantastyczne, wesołe i oryginalne”. I to właśnie Puszkina przekonał Gogoła, aby mimo początkowego niepowodzenia opublikował *Nos* w czasopiśmie „Sowriemiennik”, gdzie ukazało się ono drukiem w 1836 roku. Publikacja zapoczątkowała wielką, czytelniczą karierę tego niezwykłego, kipiącego fantazją i groteskową fantastyką utworu.

Rzecz w tym, iż *Nos* należy niewątpliwie do fascynujących, lecz jednocześnie zagadkowych i wieloznacznych utworów, spędzających sen z oczu krytyków i badaczy. Próbuje oni od ponad stu pięćdziesięciu lat „rozgryźć” to opowiadanie, innymi słowami – ustalić jego sens i odgadnąć rzeczywiste intencje autora. Dotychczasowe interpretacje nie

uzyskały jednak statusu ostatecznych i obowiązujących. Dyskusja nad wymową utworu trwa nieprzerwanie.

Co zatem niezwykłego było w opowiadaniu, które potrafiło wywołać tak sprzeczne i skrajne reakcje, jak odraza i entuzjazm. Z pewnością były to jego wbijające się w pamięć postacie, nieprawdopodobna fabuła i komiczny styl. Do rozpalenia krytycznych namiętności przyczyniły się ponadto wyzywająca alogiczność fabuły i zaskakująca puenta narratora, wcielającego się w przeciętnego – nieufnego i krytycznego wobec autora – czytelnika utworu, naśladowującego jego sposób myślenia, głos i ton, parodiującego i ośmieszającego zarazem oczekiwaną reakcję i wypowiedane opinie: „Lecz co jest dziwniejsze, najdziwniejsze ze wszystkiego: jak autorzy mogą brać podobne tematy? Przyznam się, że to już całkiem niepojęte, po prostu... nie ! nie! nic a nic nie rozumiem. Przede wszystkim: żadnej, ale to żadnej korzyści dla ojczyzny; po wtóre... ale po wtóre również żadnej korzyści. Słowem, nie wiem, co to za...” Słowa „żadnej, ale to żadnej korzyści dla ojczyzny; po wtóre... ale po wtóre również żadnej korzyści” oraz „nie wiem, co to za...” zrobiły furorę jako satyryczna aluzja do wymaganego od autorów moralizatorstwa, dydaktyzmu i utylitaryzmu. Stały się przewrotnym manifestem niezależności pisarza i prawa do nieskrępowanej, swobodnej fantazji, wolnej od czytelniczej lub urzędowej cenzury.

Być może przytoczone wyżej Gogolowskie spuentowanie fabuły opowiadania było dla kompozytora ważną sugestią w dobie narastającej w porewolucyjnej Rosji presji na uległość twórców wobec oficjalnej polityki kulturalnej oraz stale ponawiających się żądań, aby – pod groźbą napiętnowania jako „wróg ludu” – całkowicie podporządkować się władzy. Wypada zatem zauważyć, że Szostakowicz odniósł się do przesłania Gogola wyłącznie artystycznymi środkami muzycznymi oraz nawiązaniem do żywej kanonizowanej w Rosji tradycji literackiej, krytycznej wobec epoki caratu, a nie wprost, czyli deklaratywnie lub ideologicznie. Replika artysty była jednak – jak na atmosferę panującą w porewolucyjnej Rosji pod koniec lat dwudziestych – zbyt nowatorska, niezależna i mocna, aby mogła być zrozumiana i zaakceptowana, nie wspominając już o gęstniejącej atmosferze czystek, pokazowych procesów i terroru w latach trzydziestych. Opera Szostakowicza została zatem usunięta w cień i niemal całkowicie zapomniana. Jej drugie sceniczne wykonanie w Związku Radzieckim odbyło się dopiero po czterdziestu pięciu latach.

Opowiadanie Gogola ma fantastyczną, komiczną i wesołą fabułę. Oto petersburski golibroda Iwan Jakowlewicz, zamieszkały, jak pedantycznie informował narrator, przy Woźniesieńskim prospekcie, przystępując wczesnym rankiem do śniadania, wydlubał – przy zwyczajowym akompaniamencie wyzwisk i połajanek swarliwej żony Praskowii, wytykającej

mu pijaństwo i zaniechywanie z tego powodu obowiązków małżeńskich – w świeżo upieczonym chlebie ludzki nos. Ku swemu ogromnemu zdziwieniu i przerażeniu rozpoznał w nim nos jednego ze swoich stałych klientów, mianowicie asesora kolegijskiego Kowaliowa. Tego samego poranka Kowaliow, który po obudzeniu się postanowił przyjrzeć się sobie w lustrze, stwierdził ze zdumieniem, że na jego twarzy zamiast nosa znajduje się gładkie miejsce, które, jak potwierdził później urzędnik gazety, „wygląda niczym świeżo upieczony blin” i pozostaje „niewiarygodnie równe”. Poranny szok asesora był zatem nie mniejszy niż golibrody. Ubrawszy się Kowaliow pośpiesznie pobiegł wprost do oberpolicmajstra, aby zameldować o braku nosa.

Te dwa przełomowe momenty – wydłubanie nosa przez cyrulika oraz zauważenie braku nosa przez asesora – rozpoczynają dramatyczną, a zarazem paralelną i kontrastową akcję utworu, obfitującą w serię komicznych następstw, wydarzeń i perypetii. Trwa ona, jak podaje narrator, od chwili fatalnego zawiązania 25 marca do szczęśliwego rozwiązania 7 kwietnia, czyli równo dwa tygodnie. Bojaźliwy cyrulik Iwan Jakowlewicz wypędzony z domu przez rozsierdzoną małżonkę, nękanym świadomością nagannego czynu przy goleniu, szuka teraz gorączkowo sposobności, aby za wszelką cenę pozbyć się nosa, urwanego, jak przypuszczał, Kowaliowowi podczas golenia (pijaństwo było prawdopodobną przyczyną, że cyrulik tego zdarzenia w ogóle nie pamiętał). Tymczasem sfrustrowany asesor, przeciwnie, podejmuje energiczne działania, aby za wszelką cenę odzyskać nos.

Odnalezienie utraconego nosa, stanowiącego o tożsamości, godności i poczuciu własnej wartości asesora, okazywało się nieporównanie ważniejsze od małosłownej chęci jego pozbycia się przez cyrulika, wynikającej z obawy poniesienia kary. Kowaliow stał się w rezultacie główną postacią w wesołym opowiadaniu Gogola.

Przedstawiając poszukiwanie nosa, pisarz wprowadził kilka epizodów charakteryzujących zarówno Płatona Kowaliowa (portretował go osobny fragment opowiadania), jak i jego znajomych oraz „znajome damy”, bliższe i dalsze otoczenie, policjantów, urzędników, służbę, doktora, odnoszenie się postaci do siebie i do innych, społeczność petersburską, panującą w niej atmosferę. W przebiegu akcji znamienne z kolei było to, że usilne próby Kowaliowa odzyskania nosa kończyły się fiaskiem. W toku tych prób stanął on nawet na jednej z ulic oko w oko z własnym nosem w ludzkim kształcie, jednakże chęć skłonienia tegoż do powrotu na przypisane mu miejsce u prawowitego właściciela spełzła na niczym. Okazało się bowiem, że ucłowieczony nos reprezentował wyższą rangę urzędniczą niż sam ambitny Kowaliow, który zresztą rangę tę uzyskał nie z racji wykształcenia i kompetencji, jak z sarkastyczną ironią podkreślał narrator, lecz w nagrodę za

służbę wojskową na Kaukazie. Ów zaginiony nos objawił się tedy asesorowi „w wyszywanym złotem mundurze, z wielkim stojącym kołnierzem, nosił zamszowe pantalone, przy boku miał szpadę. Po kapeluszu z piórami można było poznać, że to radca stanu”. Ranga radcy stanu czyniła własny, usamodzielniony – przypadkowo napotkany – nos personą niedostępną dla niższego stopniem Kowaliowa.

Dwa następne epizody przedstawiały wizyty zdesperowanego Kowaliowa w gazetowej „ekspedycji pism”, w dziale ogłoszeń, w którym pragnął on przekazać do prasy wiadomość o krępującej zgubie, a następnie w komisariacie policyjnego cyrkułu. „Zajęty” poobiednią sjeścią komisarz zbyło go, a z kolei urzędnik w dziale ogłoszeń nie był w stanie pojąć, na czym polegał nietypowy problem klienta. Mimo braku zrozumienia i porozumienia uprzejmy urzędnik zaproponował Kowaliowowi dla uspokojenia „niuch tabaki”. Rozłościło to jedynie tego ostatniego, albowiem gest urzędnika zdawał się ignorować fakt, że asesor utracił organ powonienia i przyszedł do działu ogłoszeń właśnie z tą sprawą.

Tymczasem w opowiadaniu dokonał się nagle zaskakujący zwrot akcji. Powrót do domu zgotował bowiem zdesperowanemu Kowaliowowi radosną niespodziankę. Nieoczekiwanie odwiedził go policjant, który sięgnąwszy do kieszeni, wyjął z niej papierowe zawiniątko z utraconym nosem. Radość asesora nie miała granic. Na pytanie, jak ów nos odnalazł się, policjant wyjaśnił, iż stało się to „przez dziwny przypadek: złapano go nieomal w drodze. Już wsiadał do dylizansu i chciał wyjechać do Rygi. I paszport miał dawno wystawiony na imię pewnego urzędnika!”. Chronicznie krótkowzroczny, lecz przytomny i przezorny policjant włożył na swój nos okulary i dzięki temu rozpoznał w uciekinierze poszukiwany nos asesora. Warto zauważyć, że Szostakowicz rozbudował i udratyzował w librecie ten epizod.

Scena ta nie zakończyła bynajmniej przygód Kowaliowa. Okazało się bowiem, że nos nie daje się z powrotem przykleić. Nie pomogły w tej materii ani domowa wizyta doktora, zupełnie bezradnego wobec niezwykłego przypadku, ani listowna interwencja u pewnej damy o nazwisku Aleksandra Podtozina, podejrzewana przez Kowaliowa o rzucenie na jego nos złośliwego uroku za odmowę poślubienia jej córki. Koniec końcem nos niespodziewanie sam z siebie powrócił na dawne miejsce. Jasna, optymistyczna scena ponownego golenia Kowaliowa przez Iwana Jakowlewicza kończyła nieprzyjemne – wręcz niesamowite – przygody obu postaci. Delikatną aluzją do minionych wydarzeń było to, iż asesor odmówił tym razem cyrulikowi zgody na trzymanie podczas golenia bezcennego organu.

Jak odnieść się do sensu historii opowiedzianej przez Gogola? Mnogość interpretacji i domysłów nie pozwala zająć się wszystkimi, lecz warto wspomnieć przynajmniej o

przybliżonej, wspólnej dla nich tendencji i wymowie. Zauważono na przykład, że opowiadanie przedstawia zdarzenia, które z jednej strony są całkowicie nieprawdopodobne i, by użyć potocznego i obrazowego wyrażenia, nie mieszczą się w głowie, z drugiej strony – nie towarzyszą im żadne wyjaśnienia i próby ich uprawdopodobnienia przez narratora. Nie wiemy zatem, w jaki sposób nos oderwał się od twarzy Kowaliowa, jakim cudem znalazł się u golibrody w świeżo upieczonym bochenku chleba, dlaczego nie upiekł się razem z chlebem, w jakim kształcie, wrzucony w panice przez cyrulika do Newy, został z niej wydobyty: w formie nosa czy człowieka, jakim sposobem był zdolny egzystować podwójnie: jako zwyczajny nos i jako poważny radca stanu podróżujący kareta, jakie okoliczności powodowały, że potrafił prowadzić uprzejmą konwersację z prawowitym właścicielem, jak wreszcie medycznie było możliwe jego oderwanie się od ciała, przemiana w samodzielną postać i następnie triumfalny powrót na twarz asesora.

Wszystkie te pytania nie znajdowały w utworze odpowiedzi. Ukazane sytuacje były jawnie absurdalne, niemożliwe. Absurd ów, zazwyczaj zresztą celowo obnażany przez narratora, był pewnego rodzaju katalizatorem, który powodował, iż czytelnik stykał się w opowiadaniu nie tylko z wydarzeniami i zjawiskami jaskrawo sprzecznymi z wiedzą o świecie, rozumem, zasadą przyczynowości, logiką, doświadczeniem i zdrowym rozsądkiem, lecz także, paradoksalnie, z realistycznym w zasadzie (w sensie odkrywanej i komunikowanej prawdy o ludziach i świecie) wizerunkiem głównego bohatera oraz wielu drugoplanowych postaci. Ten wielowarstwowy i wieloznaczny realizm – nazwijmy go za rosyjskim literaturoznawcą Michałem Bachtinem realizmem groteskowym – przenikał w istocie rzeczy cały utwór: jego język, styl, kompozycję, narrację, fabułę, świat przedstawiony.

Gogol-narrator kierował w opowiadaniu *Nos* ostre, krytyczne i przenikliwe demaskatorskie spojrzenie na rzeczywistość i stosunki panujące za jego życia w „prawdziwej Rosji”. Działał jako pisarz subtelnie, posługując się metodą przesady, dyskretnych aluzji oraz niedopowiedzeń. Przytaczał mnóstwo błahych – na pierwszy rzut oka – zewnętrznych detali. Rejestrował tedy takie drobiazgi, jak wygląd postaci, jej zachowanie, gesty, sposób ubierania się, toaletę, dbałość o higienę itd. Tymczasem odmalowywał w gruncie rzeczy duchowa pustkę, odczłowieczenie, urzeczowienie, wyrachowanie, karierowiczostwo, samolubstwo, umysłową tępotę, interesowność i materializm. Unikając skrzętnie moralizatorstwa, Gogol przedstawiał te zjawiska żartobliwie i jakby od niechcienia, w trybie pozornego nieprawdopodobieństwa, w aurze wyzwalającego od sztywności i patosu domyślnego śmiechu.

Komizm ukazywał defekty postaci niewątpliwie o wiele celniej, niż można by się

spodziewać. Odślaniał przed czytelnikami pozorne *serio* i sztuczność przedstawianej rzeczywistości, wyjawiał gnieźdzącą się w niej nicość i pustkę, pozwalał za sprawą wyzwajającego śmiechu nie ulec jej zaborczej presji. Umożliwiał więc zdystansowanie się czytelnika do samego siebie. Uświadamiał bowiem przekornie, że jakaś część natury Płatona Kowaliowa oraz Iwana Jakowlewicza drzemie w każdym z nas.

Szostakowicz, jeden z kilku współautorów libretta (innym współautorem był znany pisarz Jewgienij Zamiatin) podążał dość wiernie tropem akcji opowiadania Gogola. Trzeba jednak zaznaczyć, że przekład opowiadania na język opery powodował siłą rzeczy silniejsze, bardziej wyraziste udratyzowanie i nasycenie libretta dialogami (replikami) kosztem niuansów narracji literackiej. Szostakowicz ponadto rozbudował niektóre sceny, zwłaszcza scenę siódmą (początek trzeciego aktu). Posłużył się także pierwotną wersją opowiadania Gogola, przedstawiającą scenę spotkania Kowaliowa z własnym nosem w roli radcy stanu w czczonym w Rosji Soborze Kazańskim przy Newskim Prospekcie (Gogol, oskarżany o profanację świętości, zastąpił tę scenę w następnej wersji prozaicznym spotkaniem pod sklepem). Liczba postaci występujących w przedstawieniu operowym zwiększyła się do siedemdziesięciu ośmiu. Efektem pracy kompozytora nad stroną instrumentalno-wokalną była ogromna, licząca pięćset stron partytura. W ocenie krytyków Szostakowicz niezwykle emocjonalnie, stosownie do własnych predyspozycji, zinterpretował w operze opowiadanie Gogola. Niektórzy wielbiciele pisarza nazywają z tej racji operę Szostakowicza „anty-gogolowską”. Nie zmienia to faktu, że opowiadania Gogola i opera Szostakowicza są dziełami sobie bliskimi i – każde na swój sposób – oryginalnymi i wybitnymi.

EDWARD KASPERSKI -----

profesor doktor habilitowany, profesor zwyczajny na Uniwersytecie Warszawskim, kierownik Zakładu Komparatystyki Instytutu Literatury Polskiej UW, wykładowca w Akademii Humanistycznej im. A. Gieysztoro w Pułtusku; zajmuje się historią literatury XIX i XX wieku, metodologią, teorią literatury i poetyką, teorią romantyzmu, problematyką kresową, estetyką parodii i groteski, komparatystyką oraz antropologią literatury; badacz C. Norwida i S. Kierkegaarda