

The Met  
ropolitan  
Opera **HD**  
LIVE



*∞* **WERTHER** *∞*

JULES  
MASSENET





Filharmonia  
Łódzka  
im. Artura  
Rubinsteina

Institucja Kultury Samorządu Województwa Łódzkiego

GŁÓWNY DYRYGENT  
DANIEL RAISKIN

CHÓRMISTRZ  
DAWID BER

DYREKTOR NACZELNY  
TOMASZ BĘBEN



PREZES  
RYSZARD RUTKOWSKI

WICEPREZES  
JACEK JANKOWSKI



DYREKTOR GENERALNY  
PETER GELB

DYREKTOR MUZYCZNY  
JAMES LEVINE



JULES MASSENET (1842–1912)

# WERTHER

DRAMAT LIRYCZNY W CZTERECH AKTACH, PIĘCIU OBRAZACH

LIBRETTO: ÉDOUARD BLAU, PAUL MILLIET I GEORGES HARTMANN

WEDŁUG „CIERPIEŃ MŁODEGO WERTERA” JOHANNA WOLFGANGA GOETHEGO

## OSOBY

WERTHER — TENOR  
*poeta*

ALBERT — BARYTON  
*narzeczony Charlotte*

SĘDZIA — BARYTON lub BAS  
*ojciec Charlotte*

SCHMIDT — TENOR  
*przyjaciel sędziego*

JOHANN — BARYTON lub BAS  
*przyjaciel sędziego*

BRÜHLMANN — TENOR  
*młody mężczyzna*

CHARLOTTE — MEZZOSOPRAN  
*córka sędziego*

SOPHIE — SOPRAN  
*jej siostra*

KÄTHCHEN — MEZZOSOPRAN  
*młoda kobieta*

*Dzieci sędziego*

HANS

GRETEL

KARL

CLARA

FRITZ

MAX

MIESZKAŃCY WETZLARU, GOŚCIE, SŁUŻBA

PRAPREMIERA W HOFOPER W WIEDNIU  
16 LUTEGO 1892 ROKU

PREMIERA W THE METROPOLITAN OPERA W NOWYM JORKU  
18 LUTEGO 2014 ROKU

## REALIZATORZY

REŻYSERIA — RICHARD EYRE

SCENOGRAFIA — ROB HOWELL

ŚWIATŁO — PETER MUMFORD

PROJEKCJE — WENDALL K. HARRINGTON

CHOREOGRAFIA — SARA ERDE

## OBSADA

WERTHER — JONAS KAUFMANN

ALBERT — DAVID BIŻIĆ

SĘDZIA — JONATHAN SUMMERS

SCHMIDT — TONY STEVENSON

JOHANN — PHILIP COKORINOS

BRÜHLMANN — CHRISTOPHER JOB

CHARLOTTE — SOPHIE KOCH

SOPHIE — LISETTE OROPESA

KÄTHCHEN — MAYA LAHYANI

HANS — RICHARD HAUSMAN

GRETEL — HELENA ABBOTT

KARL — SETH EWING-CRYSTAL

CLARA — KIKI PORTER

FRITZ — DANIEL KATZMAN

MAX — THOMAS WHITE

CHÓR, BALET, ORKIESTRA THE METROPOLITAN OPERA  
W NOWYM JORKU

DYRYGENT — ALAIN ALTINOGLU

PRZEDSTAWIENIE TRWA OKOŁO TRZECH GODZIN  
I DZIESIĘCIU MINUT (Z JEDNĄ PRZERWĄ)

PRZEDSTAWIENIE W JĘZYKU FRANCUSKIM  
Z NAPISAMI W JĘZYKACH POLSKIM I ANGIELSKIM

# STRESZCZENIE LIBRETTA

## AKT PIERWSZY. DOM SĘDZIEGO

Wetzlar, Niemcy, rok 1890. W letni wieczór Sędzia ćwiczy kolędy ze swoimi dziećmi. Po śmierci żony Sędziego młodszymi dziećmi opiekuje się jego najstarsza córka, Charlotte. Dwaj przyjaciele Sędziego rozmawiają o młodym poecie Wertherze, który będzie towarzyszył Charlotte na wieczornym balu, oraz o jej nieobecnym narzeczonym, Albercie. Pojawia się pogrążony w marzeniach Werther, zachwycony pięknem natury. Zjawia się również Charlotte, ubrana już w balową suknię. Werther nie może od niej oderwać oczu, przygląda się, jak podaje ona dzieciom kolację, a następnie prosi o opiekę nad nimi Sophie, swoją piętnastoletnią siostrę. Ta idylliczna scena głęboko go porusza. Werther wraz z Charlotte udają się na bal, a Sędzia na spotkanie z przyjaciółmi w gospodzie. Zapada noc i Sophie zostaje sama. Niespodziewanie zjawia się Albert, który wrócił wcześniej z podróży. Młodzi ludzie radośnie rozmawiają o jego zbliżającym się ślubie z Charlotte i wchodzą do domu. W świetle księżyca Charlotte i Werther wracają z balu. On podziwia jej urodę i przywiązanie do rodziny, ona wspomina matkę. Czując, że jego uczucia są odwzajemnione, pod wpływem romantycznego nastroju Werther namiętnie wyznaje Charlotte miłość. Nagle dobiega ich głos Sędziego, który cieszy się z powrotu Alberta. Czar pryska. Charlotte wyznaje, że Albert jest tym, którego umierająca matka wybrała jej na męża. Werther nie posiada się z rozpaczy.

## AKT DRUGI. LIPY

Jest wrzesień, Charlotte i Albert są małżeństwem od trzech miesięcy. Werther utrzymuje z nimi towarzyskie stosunki, ale dręczy go myśl, że Charlotte należy do innego. W niedzielę, na zabawie po mszy w wiejskim kościele, spotyka Alberta. Mąż Charlotte twierdzi, że rozumie przyczynę cierpienia Werthera i wyjaśnia, że poznał swoją żonę, gdy nie była z nikim związana. Werther zapewnia Alberta, że z obojgiem łączy go jedynie przyjaźń. Sophie chce zatańczyć z Wertherem, ale on jej unika, poszukując Charlotte. Gdy ją spotyka, nie potrafi powstrzymać miłosnych wyznań, wspomina ich pierwsze spotkanie. Charlotte przypomina mu o swoich obowiązkach żony. Powiadamia go, że opuszcza miasto i nie wróci aż do Bożego Narodzenia. Zostawszy sam, Werther poddaje się rozpaczy i rozmyśla o samobójstwie. Sophie zachęca go do wzięcia udziału w zabawie, ale on szorstko odpowiada, że odchodzi na zawsze, czym doprowadza ją do łez. Albert wie już na pewno: Werther nadal jest zakochany w Charlotte.

#### AKT TRZECI. CHARLOTTE I WERTHER

Wigilia Bożego Narodzenia. Charlotte czytając listy Werthera, uświadamia sobie, że wciąż go kocha. Sophie próbuje ją pocieszyć, ale Charlotte, pełna sprzecznych emocji, poddaje się rozpacz. Nagle pojawia Werther, zmierzniały i pogrążony w smutku. Oboje przeglądają książki, które razem czytali, wspominają wspólną grę na fortepianie. Werther powtarza strofy ich ulubionego celtyckiego barda Osjana... Charlotte traci panowanie nad sobą i pada w ramiona Werthera. Przeważona tą chwilą słabości, wybiega z pokoju, mówiąc mu, że już nigdy się nie spotkają. Werther odchodzi, pogrążony w rozpacz. Tymczasem w domu zjawia się Albert, który, widząc wzburzoną żonę, domyśla się przyczyny jej stanu. Gdy służący wręcza mu list, w którym Werther pisze, że wyjeżdża w długą podróż i prosi o pożyczanie pistoletów, chłodno nakazuje żonie wydać mu je. Po wyjściu Alberta Charlotte uświadamia sobie, jakie jest prawdziwe znaczenie słów Werthera i śpieszy mu na ratunek.

#### AKT CZWARTY. WIGILIA BOŻEGO NARODZENIA – ŚMIERĆ WERTHERA

Charlotte znajduje Werthera śmiertelnie rannego, ale on prosi ją, by nie wzywała pomocy. Charlotte wyznaje, że pokochała go już podczas pierwszego spotkania. Werther umiera w jej ramionach. W oddali słychać dzieci śpiewające kolędę.



## ALAIN ALTINOGLU

Francuz o ormiańsko-tureckich korzeniach, pianista i dyrygent. Absolwent Conservatoire National Supérieur de Musique w Paryżu, po skończeniu studiów prowadził w tej uczelni przez dziesięć lat wokalne zespoły kameralne. Jako dyrygent operowy występuje w najsłynniejszych teatrach: poza Metropolitan Opera także w Staatsoper w Wiedniu, Lyric Opera w Chicago, Teatro Colon w Buenos Aires, Deutsche Oper i Staatsoper unter den Linden w Berlinie, Bayerische Staatsoper w Monachium oraz w Paryżu: w Opéra national, Théâtre des Champs-Élysées, Opéra-Comique i Théâtre du Châtelet. Jest również gościem

festiwali w Salzburgu, Orange i Aix-en-Provence. Współpracował z renomowanymi zespołami, takimi jak: berlińskie Staatskapelle i Konzerthausorchester, Orchestra della Fenice Venezia, l'Orchestre National de France, l'Orchestre de Paris, Orchestre Philharmonique de Radio France, Ensemble Intercontemporain i Gulbenkian Orchestra Lisbon. Występuje także jako pianista. Z mezzosopranistką Norą Gubish nagrał pieśni H. Duparca dla wydawnictwa Cascavelle. Wziął udział w nagraniach wielu oper i dzieł symfonicznych dla Naïve, Universalu oraz Deutsche Grammophon.

## DYRYGENT

## JONAS KAUFMANN

Pochodzący z Monachium śpiewak zadebiutował w Staatstheater Saarbrücken. Aktualnie śpiewa m.in. w Covent Garden, Lyric Opera w Chicago, Opéra national de Paris i La Scali. W Covent Garden wystąpił m.in. w *Jaskółce* i *Tosce* G. Pucciniego, *Carmen* G. Bizeta oraz *Don Carlosie* i *Traviacie* G. Verdiego. Inne ważne jego role to: Tamino w *Czarodziejskim flecie* W. A. Mozarta w Bayerische Staatsoper w Monachium, Staatsoper w Wiedniu i Met, Belmonte w *Uprowadzeniu z seraju* W. A. Mozarta na Salzburger Festspiele i Kawaler des Grieux w *Manon* J. Masseneta w Lyric Opera w Chicago, a także tytułowa rola w *Lohengrinie*

## WERTHER [TENOR]

R. Wagnera na Festiwalu w Bayreuth i w La Scali. Współpracował i współpracuje z najsłynniejszymi orkiestrami i dyrygentami, m.in. z K. Nagano, A. Pappano, sir Ch. Mackerrasem, Ch. Thielemannem, C. Abbado i A. Pappano. W 2013 r. Staatsoper w Monachium uhonorowała go zaszczytnym tytułem Bayerischer Kammersänger, w tym samym roku The Opera Awards Foundation uznała go za najlepszego śpiewaka. W roli Werthera wystąpił już w Opéra Bastille i Staatsoper w Wiedniu. Słyszeliśmy go w partiach: Siegmunda w *Walkirii* i tytułowej w *Parsifalu* R. Wagnera oraz Fausta w operze Ch. Gounoda.

## DAVID BIŻIĆ

Serb, pochodzi z Belgradu, w 2000 r. wyemigrował do Izraela, gdzie ukończył Rubin Music Academy. W 2003 r. został uczestnikiem programu dla młodych artystów przy Opéra national de Paris – śpiewał wówczas partię Doktora Malatesty w *Don Pasquale* G. Donizettiego, Bena w *Telefonie* G. C. Menottiego i Sancho Pansy w *Don Kichocie* J. Masseneta. W 2007 r. zwyciężył w Plácido Domingo *Operalia* Competition. Aktualnie jest solistą Israeli Opera, gdzie śpiewa m.in. partię: Zareckiego w *Eugeniuszu Onieginie* P. Czajkowskiego, Króla w *Aidzie* G. Verdiego

## ALBERT [BARYTON]

i Jake'a Wallace'a w *Dziewczynie z Zachodu* G. Pucciniego. Jego repertuar obejmuje także partie: Figara w *Weselu Figara* W. A. Mozarta (opera w Monte Carlo), Masetta (festiwal w Aix-en-Provence) i Leporella (Teatr Bolszoj, Deutsche Oper) w *Don Giovannim* W. A. Mozarta oraz Escamilla w *Carmen* G. Bizeta (opera w Belgradzie). W teatrach amerykańskich występował w rolach Ojca w *Jasiu i Małgosi* E. Humperdincka, Halego we *Włoszce w Algierze* G. Rossiniego oraz Belcore w *Napoju miłosnym* G. Donizettiego.

## JONATHAN SUMMERS

Australijczyk. W latach 1977–1986 występował na scenie Covent Garden (w *Peterze Grimisie* B. Brittena, *Weselu Figara* i *Czarodziejskim flecie* W. A. Mozarta, *Madame Butterfly* i *Cyganerii* G. Pucciniego, *Samsonie* i *Dalili* C. Saint-Saënsa, *Falstaffie*, *Otellu* i *Nabuccu* G. Verdiego oraz *Fedorze* U. Giordana). Często śpiewał także w English National Opera, biorąc udział w przedstawieniach *Makbeta*, *Balu maskowego*, *Rigoletta*, *Don Carlosa*, *Simona Boccanegry* i *Mocy przeznaczenia* G. Verdiego, *Tristana* i *Izoldy* oraz *Parsifala* R. Wagnera, a także *Petera Grimsa*. W roli Rigoletta występował również w teatrach we Frankfurcie i Tel Awiwie,

## SĘDZIA [BARYTON]

w roli Marcella w *Cyganerii* G. Pucciniego – w Met, La Scali, operach w Monachium, Florencji, Chicago i Tuluzie. Jego repertuar obejmuje także m.in. partię Scarpia w *Tosce* G. Pucciniego, Amfortasa w *Parsifalu*, Kurwenala w *Tristanie i Izoldzie* oraz Holendra w *Holendrze tułaczu* R. Wagnera, Jaroslava Prusa w *Sprawie Makropoulos* L. Janačka, tytułową w *Falstaffie* i Jagona w *Otellu* G. Verdiego, Alfia w *Rycerskości wieśniaczej* P. Mascagniego i Tonia w *Pajacach* R. Leoncavalla. Wziął udział w nagraniach m.in. *Samsona* i *Dalili* C. Saint-Saënsa, *Petera Grimsa* B. Brittena i *Carmina burana* C. Orffa.

## SOPHIE KOCH

Francuzka, absolwentka Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, laureatka pierwszej nagrody International Vocalisten Concours 's-Hertogenbosch (1994). W Covent Garden wystąpiła w *Cyryliku sewilskim* G. Rossiniego (Rozyna) i *Così fan tutte* W. A. Mozarta (Dorabella), w Semperoper w Dreźnie w *Ariadnie na Naksos* R. Straussa (Kompozytor), w Bayerische Staatsoper w *Don Giovannim* W. A. Mozarta (Zerlina) i *Orfeusza* C. Monteverdiego (Muzyka i Nadzieja). Sławę przyniosła jej partia Oktawiana w *Kawalerze srebrnej róży* R. Straussa – śpiewała ją w teatrach na całym niemal świecie.

## LISETTE OROPESA

Amerykanka, córka kubańskich imigrantów. Była uczestniczką Lindemann Young Artists Development Program przy nowojorskiej operze. W Met zadebiutowała rolą Zuzanny w *Weselu Figara* W. A. Mozarta, następnie wystąpiła w *Złocie Renu* i *Zmierzchu bogów* (Woglinda), w *Siegfriedzie* (Głos leśnego ptaszka) R. Wagnera oraz w *Rigoletcie* G. Verdiego (Gilda) i *Zaczarowanej wyspie* z muzyką barokowych mistrzów (Miranda). W ubiegłych sezonach artystycznych zaśpiewała m.in. partię Konstancji w *Uprowadzeniu z seraju* W. A. Mozarta w Welsh National Opera oraz na Tanglewood Music Festival, Gildy

## RICHARD EYRE

Brytyjski reżyser teatralny, filmowy i telewizyjny, znany w Polsce przede wszystkim jako twórca dwóch filmów: *Iris* (z J. Dench i K. Winslet) i *Notatek o skandalu* (również z J. Dench oraz z C. Blanchett). W latach 1967–1972 pracował w Royal Lyceum Theatre w Edynburgu, od 1973 do 1978 r. był dyrektorem artystycznym Nottingham Playhouse, a w latach 1987–1997 reżyserem Royal National Theatre. Najgłośniejsze jego prace to: *Hamlet* W. Szekspira, zrealizowany dwukrotnie: z J. Pryce'em (1980) i D. Day-Lewisem (1989), *Król Lir* W. Szekspira (z I. Holmem), *John Gabriel Borkman* H. Ibsena (z P. Scofieldem i V. Redgrave),

## CHARLOTTE [MEZZOSOPRAN]

Jej repertuar obejmuje także partię Cherubina w *Weselu Figara* W. A. Mozarta, Wenus w *Tannhäuserze*, Fricki w *Złocie Renu* i *Walkirii*, Waltraute w *Zmierzchu bogów*, Brangäne w *Tristanie i Izoldzie* oraz Adriana w *Rienzim* R. Wagnera, Matki Marii w *Dialogach karmelitanek* F. Poulenca, Adalgisy w *Normie* V. Belliniego i tytułową w *Mignon* A. Thomasa. Wzięła udział w nagraniach m.in. *Peer Gynta* E. Griega, *Manon* i *Werthera* J. Masseneta (z R. Villazonem, dyr. A. Pappano) i opery L. Petitgirarda *Joseph Merrick, człowiek słoń*, nagrała też pieśni R. Straussa, F. Schuberta, E. Blocha, E. Wellesza i H. Wolfa.

## SOPHIE [SOPRAN]

w *Rigoletcie* G. Verdiego w Teatro Municipal w Santiago de Chile, New Orleans Opera i Arizona Opera, tytułową w *Lucji z Lammermooru* G. Donizettiego w Opera New Jersey i Arizona Opera, Leili w *Poławiaczach pereł* G. Bizeta w New Orleans Opera, Kleopatry w *Juliuszu Cezarze* G. F. Händla w Michigan Opera Theatre i Zuzanny w *Weselu Figara* w Santa Fe Opera. W ostatniej realizacji *Falstaffa* G. Verdiego w Met wystąpiła w roli Nannetty. Jest laureatką wielu konkursów (Licia Albanese Puccini Competition, George London Competition, Plácido Domingo's *Operalia* Competition).

## REŻYSER

reżyserował także sztuki T. Stopparda, A. Bennetta, Ch. Hamptona i N. Wrighta. Jego pierwszą realizacją operową była *Traviata* G. Verdiego w Royal Opera House, Covent Garden z A. Gheorghiu pod dyrekcją sir S. Soltiego. Pracował także dla telewizji BBC. Za film o wojnie na Falklandach (*Tumbledown*, z C. Firthem) otrzymał Nagrodę BAFTA dla najlepszego reżysera. Pięciokrotnie zdobył Nagrodę im. L. Oliviera. Jest kawalerem Orderu Imperium Brytyjskiego, kawalerem francuskiego Orderu Sztuki i Literatury, w 1997 r. królowa Elżbieta II nadała mu tytuł szlachecki. *Werther* to jego druga, po *Carmen*, realizacja w Met.









W MUZYCE DEMONIZM ISTNIEJE W NAJWYŻSZYM STOPNIU, GDYŻ JEST TO TAK WZNIOSŁA SZTUKA, ŻE ROZSĄDKIEM NIE MOŻNA JEJ DOSIĘGNĄĆ I WYWIERA WPŁYW, KTÓRY WSZYSTKO OPANOWUJE I Z KTÓREGO NIKT NIE JEST W STANIE ZDAĆ SOBIE SPRAWY.

[ GOETHE ]

## O GENEZIE MASSENETOWSKIEGO „WERTHERA”

---

„...Wielkie tematy wymagają wiele czasu (...). Zmuszony byłem wybrać krótsze i łatwiejsze, by podołać moim zobowiązaniom”. Te słowa Verdiego, wypowiedziane przezeń w jednym z listów około 1850 roku, gdy z żalem porzucił myśl o Szekspirowskim *Królu Learze*, mogą być przykładem artystycznej odpowiedzialności. Na ogół bowiem wielkie tematy podejmowano w operach dość niefrasobliwie, licząc na ich nośność, a zarazem spływając je i wypaczając ich sens. Prawda, że każdy dramat, nie mówiąc już o powieści, wymaga poważnej adaptacji, jeśli ma być przeniesiony na scenę operową. Zdarza się, że trzeba pominąć niektóre wątki, postaci czy miejsca, musi to jednak zostać uczynione z talentem, gdyż nawet najpiękniejsza muzyka nie uratuje kiepsko skonstruowanego libretta. Toteż wybitni kompozytorzy operowi dobierali sobie najlepszych librecistów i stawiali im wysokie wymagania, a jeśli coś się nie udawało lub było zbyt mało czasu na stworzenie głęboko przemyślanej i przeżytej muzyki, poszukiwali prostszych tematów, by nie „spalić” przedwcześnie tego wymarzonego, ambitnego, co się zowie – wielkiego. Swoją drogą ciekawe, że pisząc o łatwiejszych tematach, Verdi miał na myśli *Trubadura* i *Rigoletta*. *Króla Leara* zaś nie napisał nigdy... Ale to oczywiście inna historia.

Wraz z *Cierpieniami młodego Wertera* przybyła literaturze światowej zupełnie nowa kategoria „wielkich tematów”, odmienna od tej, którą miał na myśli Verdi, bo na pierwszy rzut oka pozbawiona widocznych wątków heroiczych,

walki dobra ze złem, konfliktu charakterów i temu podobnych atrybutów tak poszukiwanych przez kompozytorów. Są one ukryte w sferze prywatnej, intymnej. Ta wczesna powieść dwudziestokilkuletniego Goethego, opublikowana w roku 1774, zyskała natychmiast tak ogromną poczytność, że jej twórca dosłownie z dnia na dzień stał się sławny. Sam Napoleon Bonaparte czytał ją podobno siedmiokrotnie. Wyzwoliła też swoistą modę na „werteryzm” – mówiono wręcz o epidemii: rzesze młodych czytelników odnalazły w losach bohatera coś z własnych przeżyć i zaczęły obnosić się ze swymi źle ułożonymi uczuciami, na dodatek w niebieskim fraku i żółtej kamizelce. Gorzej, że na fali tej mody niektórzy kończyli ze sobą tak właśnie, jak uczynił to Werter. Niewątpliwie zadziałała tu siła talentu Goethego i niezwykle autentyzm powieści, sam autor bowiem osnuł jej fabułę na wątku autobiograficznym – nieszczęśliwej miłości do Charlotty Buff, którą poznał w 1772 roku w wiosce pod Wetzlar, gdzie pełnił funkcję referendarza sądowego. Zarówno sceneria, jak i środowisko, w którym rozgrywa się powieść, niemal dokładnie odpowiadają rzeczywistości, dodajmy, że przyjaznej, nie ma tu bowiem miejsca na postacie negatywne, na czarne charaktery. Ale analogie sięgają głębiej i szerzej. Bo w istocie Werter – to Goethe, Lotta – to Charlotta, a jej narzeczony Alfred – to nie kto inny, tylko zaprzyjaźniony z Goethem prawnik Johann Christian Kestner, późniejszy mąż Charlotty. Podobnie jak Werter w powieści, również Goethe poznał swą ukochaną na wiejskiej zabawie tanecz-

nej, Charlotta zaś – całkiem jak powieściowa Lotta – uległa być może chwilowemu zauroczeniu, które nie zniweczyło jej miłości do narzeczonego. Podobnie też jak Goethe do Frankfurtu, również Werter ucieka do rodzinnej miejscowości, nie mogąc poradzić sobie ze swym uczuciem i nie chcąc burzyć szczęścia przyszłych małżonków. Lecz tu nagle drogi Goethego i Wertera rozchodzą się. Ucieczka poety jest definitywna. Podróżuje, oddając się miłośkom i twórczości, Wertera zaś posyła na zatracenie, każąc mu wrócić, przekonać się o beznadziejności uczucia i w tym przekonaniu palnąć sobie w łeb. Mówi się wprawdzie, że to tragiczne zakończenie powieści miało za swe źródło wiadomość o samobójczej śmierci Karla Wilhelma Jerusalema, młodego prawnika z Wetzlaru, zaprzyjaźnionego z Goethem i Kestnerem, i podobnie jak Goethe beznadziejnie zakochanego. Ale można również sądzić, że tworząc tę – jakbyśmy dziś powiedzieli – „alternatywną rzeczywistość”, Goethe rzeczywiście zabił w sobie Wertera, a uwolniwszy się od tej romantycznej i rozegzaltowanej części swej duszy, odzyskał spokój ducha. Odtąd, nie przestając aż do późnej starości wdawać się w romanse, z właściwym sobie temperamentem badacza studiował istotę owej *Das ewig Weibliche* – „wiecznej kobiecości”, która stała się jednym z motywów przewodnich *Fausta*. Pozbył się natomiast chorobliwej skłonności do kochania się we własnym uczuciu, która doprowadziła Wertera do katastrofy. Nigdy też nie napisał podobnego dzieła.

\*\*\*

Wydawałoby się, że powieść tak modna, tak poruszająca, powinna wzbudzić jakiś rezonans również w twórczości muzycznej, przechodzącej wówczas swój okres „burzy i naporu”. Tymczasem nic takiego się nie wydarzyło. Co prawda w 1792 roku wystawiono w Paryżu operę

*Charlotte e Werther* Rodolphe’a Kreutzerera, słynnego francuskiego wirtuoza skrzypiec, tego samego, któremu Beethoven dedykował swą *Sonatę* op. 47, zwaną „Kreutzerowską” (*nota bene* Kreutzer nigdy jej nie wykonał). Był on w swoim czasie także wziętym kompozytorem oper, których napisał aż czterdzieści (!), niektóre z nich odniosły spory sukces, ta jednak do nich nie należała. Nieco później temat ten bez większego powodzenia podjęło kilku kompozytorów włoskich, m.in. Vincenzo Pucitta (*Werter e Carlotta*, Wenecja 1802), Carlo Coccia (*Carlotta e Werther*, Florencja 1814) – i na tym się skończyło. Rzecz w tym, że *Cierpienia młodego Wertera* to powieść epistolarna, a więc ujęta w formę zbioru listów, a to nie ułatwiało konstrukcji libretta. Prostota struktury i fabuły nie nastęczała też okazji do wypełnienia jej popisowymi ariami, ansamblami i chórami – tak uwielbianymi przez publiczność. Próby adaptacji powieści nie przynosiły sukcesu, toteż wkrótce ich zaniechano. Co się tyczy kompozytorów niemieckich – ci do *Wertera* jako źródła muzycznej inspiracji ani myśleli się zabierać. Zbyt dobrze znali smak Mistrza i jego poglądy. Pisywali oczywiście mnóstwo pieśni do jego poezji, ale tych najpiękniejszych Goethe nie rozumiał. Akceptował tylko najprostsze i takich oczekiwał od swoich „muzycznych doradców” – Kaysera, Reicharda – z którym stworzył kilka singspieli – i Zeltera. Odczuwał bowiem niezwykłą i trudną do wytłumaczenia obawę przed muzyką, zwłaszcza wysoką. A właściwie odczuwał instynktownie jej potęgę, lecz nie mógł pojąć, skąd ona pochodzi. Dzieła Beethovena przerażały go. Był nimi zmiażdżony.

\*\*\*

Tak oto minął niemal cały wiek XIX, aż przyszedł sierpień roku 1886. Francuski kompozytor Jules Massenet w towarzystwie zaprzyjaźnionego wydawcy Georges’a Hartmanna



wracał właśnie z festiwalu w Bayreuth, gdzie wystawiono *Parsifala*. Nie, żeby był jakimś zagorzałym wielbicielem Wagnera. Znajomość dzieł tego wielkiego reformatora należała po prostu do obowiązków liczącego się twórcy oper. A Massenet nim był. Od czasu premiery *Hérodiade*, a zwłaszcza słynnej *Manon* (1884), uchodził za prawdziwego następcę Charles'a Gounoda i Ambroise'a Thomasa, pod którego kierunkiem ukończył studia w Konserwatorium Paryskim w 1863 roku. Już wówczas widziano w nim wielki talent, którego dowodem było zdobycie przezeń Nagrody Rzymskiej – tradycyjnego lauru dla najlepszego absolwenta Konserwatorium w zakresie kompozycji, osiąganego w drodze konkursu na kantatę. Laureat miał zapewniony kilkuletni pobyt w Rzymie, podczas którego winien był pilnie studiować dalej, komponować, wertować biblioteki i obracać się w artystycznym towarzystwie, tłumnie ściągającym do Wiecznego Miasta. Massenet poznał tu między innymi Ferenc Liszta. Był także świetnym pianistą, a nadto... perkusistą – w tym bowiem charakterze zatrudniał się w orkiestrach operowych, by zarobić na studia. To „podglądanie od wewnątrz” oper wielkich i pomniejszych mistrzów miało dlań co najmniej tę samą wartość, co regularne studia. W ciągu kilkunastu lat reputacja Masseneta urosła ogromnie; w 1878 roku został w Konserwatorium profesorem kompozycji, spotkał go też zaszczyt wyboru do Académie des Beaux-Arts. Teraz miał już czterdzieści cztery lata i zamyślał o kolejnej operze, której tematem miało być życie paryskiej cyganerii. Opuściwszy Bayreuth, obaj z Hartmannem postanowili powąłęsać się jeszcze trochę po Niemczech i zanosło ich do Wetzlaru. Hartmann widać uważnie obserwował reakcje Masseneta, bo po powrocie do Paryża podrzucił mu francuskie tłumaczenie powieści Goethego. W rezultacie Massenet zabrał się za *Werthera*, a *Cyganeria* dostała się po paru latach Pucciniemu.

Zarys libretta opracował sam Hartmann (przybrawszy pseudonim Henri Grémont), ale właściwej pracy podjęli się dwaj świetni libreciści – Édouard Blau i Paul Milliet. Obaj współpracowali już z Massenetem – Blau przy *Herodiadzie*, Milliet – przy *Cydzie*, i byli prawdziwymi współautorami sukcesu tych oper. W *Wertherze* mieli do pokonania jedną tylko z dwóch wymienionych wcześniej trudności, mianowicie przełożenia epistolarnej struktury powieści Goethego na strukturę dialogową i wydobycia tym samym zawartego w pierwowzorze obrazu powszedniego życia zwykłych, porządných ludzi, w tle którego rozwija się wewnętrzny dramat, z wolna wysuwający się na plan pierwszy. Była to naturalnie interpretacja, ale taka, która nie naruszała w żaden sposób wymowy powieści. Druga trudność, wiążąca się z dawniejszymi wymogami wielkiej opery, po prostu zniknęła wraz z przemijającą modą na ten rodzaj spektaklu. Ta okoliczność bardzo odpowiadała Massenetowi, który w istocie rozwijał już od lat odziedziczony między innymi po Gounodzie typ opery lirycznej, zwróconej ku osobistym, wewnętrznym przeżyciom bohaterów, trochę nieszczęśliwie określane czasem mianem opery kameralnej. Zdążył on też wykształcić własny styl operowy, w którym sceny przechodzą płynnie jedna w drugą, co znakomicie sprzyja naturalnej ciągłości akcji.

Praca nad *Wertherem* trwała ponad pół roku. W 1887 roku Massenet przedstawił gotowe dzieło Léonowi Carvalho, dyrektorowi paryskiej Opéra Comique, który przeszedł do historii jako odważny promotor nowej opery francuskiej. Wystawił on dotąd wszystkie ważniejsze dzieła Masseneta, ze słynną *Manon* na czele, szczerze też ufał talentowi kompozytora, teraz jednak mocno się wahał. Niczego ostatecznie nie przesądzając, wymówił się tymcza-



sem niezbyt odpowiednim dla Opéra Comique tragicznym zakończeniem dzieła. Wszyscy przecież doskonale pamiętają klęskę *Carmen* Bizeta, poniesioną przed dwunastu laty na deskach tej właśnie sceny. A wszak to on, Carvalho, wspierał Bizeta, zamówił u niego muzykę do *Arleżjanki* Daudeta, a w jakiś czas po jego przedwczesnej śmierci ponownie wystawił *Carmen*, wprawdzie ostrożnie, bo w wersji pozbawionej konfundujących publiczność fragmentów. Trzeba więc czekać odpowiedniej chwili.

Massenet specjalnie nie nalegał. On również wierzył w intuicję i doświadczenie Carvalha, był zresztą zajęty nową operą – *Esclaramonde* – której pomysł przyszedł mu do głowy podczas tej samej wyprawy do Bayreuth, w trakcie której odwiedził Werterowski Wetzlar. Lec 25 maja 1887 roku jedna ze scen Opéra Comique – Salle Favart – spłonęła. Zginęło ponad osiemdziesiąt osób, a Carvalho został aresztowany pod zarzutem zaniedbań. Wprawdzie wkrótce został zwolniony i w 1891 roku przywrócony na stanowisko, ale było jasne, że „odpowiednia chwila” jeszcze nie nadeszła.

Tymczasem w roku 1890 w wiedeńskiej Hofoper wystawiono długo tam oczekiwaną *Manon*. Triumf był tak wielki, że rozentuzjasmowana dyrekcja postanowiła zamówić u Masseneta nowe dzieło. Kompozytor natychmiast zaproponował *Werthera* i 16 lutego 1892 roku, po sporządzeniu niemieckiej wersji językowej libretta, doszło wreszcie do jego prapremiery. Rok później zespół Opéra Comique, występujący tymczasowo w Théâtre Sarah-Bernhardt (dziś Théâtre de la Ville) przedstawił dzieło Paryżowi, 18 listopada zaś 1901 roku *Werthera* ujrzała Warszawa. W tym czasie Massenet był już u szczytu sławy, choć z piętnastu oper, jakie stworzył po *Wertherze*, jedynie *Thaïs* (1894), *Cendrillon*

(1899) i *Don Quichotte* (1910) osiągnęły znaczące sukcesy. Na początku XX wieku jego styl wydawał się przebrzmiały i przez pewien czas pamiętano już tylko o „nieśmiertelnej” *Manon*. Ale od połowy lat pięćdziesiątych zaznaczył się na Zachodzie renesans twórczości Masseneta; zarejestrowano piętnaście różnych nagrań samego tylko *Werthera* z udziałem najwybitniejszych solistów, zespołów i dyrygentów. Świadczy to o tym, że zmieniające się trendy i mody nie zdołały zatrzeć wartości tego dzieła, że przeszło ono trudną próbę czasu i że można je zaliczyć do arcydzieł sztuki operowej XIX wieku.

Jest bowiem *Werther* operą w idealnym niemal stopniu zrównoważoną we wszystkich swoich elementach czy warstwach, jakkolwiek byśmy tego nie ujmowali. Co więcej – każdy z tych elementów ujawnia pełnię swych zalet dopiero w połączeniu z pozostałymi. Gdyż ani libretto, ani muzyka, rozpatrywane z osobna, nie mają większego sensu, nie istnieją bez siebie nawzajem. Można co najwyżej podkreślać ich wysokie walory warsztatowe. Muzyka *Werthera* jest pięknie zinstrumentowana, orkiestra brzmi świetnie, partie wokalne napisane są z wielką znajomością rzeczy, ale to jest przecież oczywiste w przypadku kompozytora tak wykształconego i doświadczonego – fachowca po prostu. Ważne jest to, że „sledzi” ona jak najściślej wszystko, co dzieje się na scenie, nie odrywa się ani na chwilę od sensu słów i gestów wyrażających charakter i zmienne stany emocjonalne bohaterów. Nie podkreśla ich jednak przesadnie, obywa się bez ekspresyjnych grymasów, zachowuje pewien minimalny dystans, który pozwala jej płynąć swobodnie, nieomal lekko lawirować pośród sytuacji scenicznych, „wywierając wpływ, który wszystko opanowuje”, rzucać światło lub cień – coraz więcej cienia w miarę narastania, gęstnienia dramatu. To dlatego *Wer-*

*ther* – dzieło znanego z umiejętności tworzenia słodkich melodii Masseneta – nie zawiera wpadających w ucho fragmentów, które publiczność nuciłaby pod nosem, opuszczając teatr. Między ariami a recytatywami nie ma tu wyraźnych granic czy różnic – partie wokalne bliskie są niekiedy naturalnej mowie, ale nie mają w sobie nic z Wagnerowskiej deklamacji. A jednak można odnieść wrażenie, że Massenet wyniósł niejedną naukę z dramatów niemieckiego mistrza. Dlatego też tak ważna jest w *Wertherze* odpowiednia, elastyczna gra aktorska, elementy ruchu scenicznego, scenografia i inteligentna, wrażliwa reżyseria. *Werther* jest bowiem przede wszystkim wspaniałym spektaklem, o niepowstrzymanym tempie akcji, pełnym atrakcyjnych ról, wyrazistych postaci i fascynujących obrazów, który zadziała jednak dopiero wówczas, gdy – zgodnie z zamiarem Masseneta – zostanie spełniony warunek jego całkowitej integralności. A wtedy – i tylko wtedy – sens powieści Goethego z całą pewnością nie dozna uszczerbku.

#### **MACIEJ NEGREY**

*kompozytor i muzykolog, wykładowca literatury muzycznej i historii muzyki w Akademii Muzycznej w Krakowie; członek Związku Kompozytorów Polskich, od 1987 do 1994 r. prezes jego krakowskiego oddziału; w latach 1976-83 redaktor, od 1994 do 1995 r. redaktor naczelny Polskiego Wydawnictwa Muzycznego; współautor Encyklopedii Muzycznej PWM, redaktor naukowy działu „Kompozytorzy XIX wieku”, w latach 1996-2000 redaktor naukowy działu muzycznego Encyklopedii Krakowa PWN*









# „CIERPIENIA MŁODEGO WERTERA”. PIERWSZY BESTSELLER LITERATURY NIEMIECKIEJ

---

WE WRZEŚNIU 1774 ROKU MŁODY  
NIEZNANY AUTOR Z FRANKFURTU  
NAD MENEM, Z WYKSZTAŁCENIA  
PRAWNIK, OPUBLIKOWAŁ OSNUTĄ  
NA WĄTKACH AUTOBIOGRAFICZNYCH  
POWIEŚĆ W LISTACH.

Ukazała się w sam raz na jesienne Targi Książki w Lipsku. Nie wiedział wtedy jeszcze, że to początek jego wielkiej kariery literackiej, że kiedyś do miejsca jego zamieszkania będą pielgrzymować wielcy tego świata, by się z nim spotkać.

*Cierpienie młodego Wertera* Johanna Wolfganga Goethego właściwie przedstawiać nie trzeba. Werter i Lotta, bohaterowie powieści, wpisują się w korowód słynnych kochanków literatury europejskiej, na którego czele kroczą Tristan i Izolda oraz Romeo i Julia. Wiodą wiele równoległych żywotów w dziełach zainspirowanych historią opisaną przez Goethego, jedno z nich oglądamy dziś w transmisji z Metropolitan Opera.

Pisząc o literaturze, lepiej unikać liczb, bo wprowadzają wyobraźnię w stan uśpienia, jednak w tym przypadku warto odstąpić od tej zasady, by uświadomić sobie rozmiar sukcesu, jaki odniosła młodzieńcza powieść Goethego.

To pierwszy niemieckojęzyczny bestseller na skalę europejską. Za życia autora ukazało się pięćdziesiąt pięć wydań, szybko pojawiły się przekłady na francuski (1775), angielski (1779) i włoski (1781). Polskim czytelnikom przyszło czekać na przekład aż do 1821 roku. Dziś czytamy powieść w kształcie z 1787 roku, w drugiej, ostatecznej wersji, dojrzałszej o kilkanaście lat życia jej autora.

Dla historii literatury niemieckiej to dzieło wielkiej wagi. Jeden z dwóch, obok dramatu *Zbójcy* Friedricha Schillera, najważniejszych tytułów epoki nazywanej *Sturm und Drang*, „burzą i naporem”, w której młodzi autorzy postanowili zerwać z obowiązującymi dotąd tradycjami literackimi, postawić na siłę wyobraźni i emocji, wolność artysty i indywidualizm formy. To, co może nas dziś razić nadmierną egzaltacją (a i raziło samych autorów już kilkanaście lat później, pamiętajmy, że Goethe i Schiller w wieku dojrzałym to reprezentanci tzw. klasyki weimarskiej), było w owych czasach odważne, oryginalne, wręcz rewolucyjne.

*Cierpienia młodego Wertera* zapoczątkowały nie tylko modę literacką. Naśladowano przede wszystkim tytułowego bohatera. Zafascynowani powieścią rówieśnicy autora chcieli żyć, kochać i cierpieć jak Werter. Udokumentowane są nawet przypadki werterowskich samobójstw, strzałem z pistoletu w skroń, w stroju inspirowanym modą angielską.

ską, popularną wówczas w Niemczech, jak pisze Goethe w *Zmyśleniu i prawdzie*: „frak błękitny, kamizelka i spodnie tabaczkowe, buty z brązowymi sztylpami”. Powieść zresztą została zakazana m.in. w Lipsku za zachęcanie do samobójstwa, zakaz obowiązywał w latach 1775–1825 i dotyczył również werterowskiego stroju.

Czas zastanowić się nad fenomenem ówczesnej siły oddziaływania *Cierpień młodego Wertera*. Co sprawiło, że utwór młodego nieznanego autora spotkał się z tak zaangażowanym przyjęciem czytelników? Goethe napisał powieść, w której w sposób skondensowany wyraził nastroje swoich rówieśników – młodej europejskiej inteligencji mieszczańskiej. Było to pokolenie, dla którego literatura stanowiła istotną formę doświadczania i prezentowania siebie, tym bardziej że mieszczaństwo nie miało wówczas politycznych wpływów. Przeciwno czemu protestowano? Przeciw absolutyzmowi i pozycji szlachty, monotonii i przewidywalności egzystencji mieszczańskiej, ograniczonym możliwościom zawodowym, mieszczańskiej moralności oraz obowiązującym tradycjom w sztuce i literaturze.

Młody mieszczanin Werter przez całe swoje krótkie życie próbuje iść pod prąd. Zaszywa się na wsi, choć jego naturalny kontekst społeczny to miasto. Przez długi czas wbrew oczekiwaniom rodziny i znajomych nie pracuje. Kiedy na krótko podejmuje zawodową aktywność, gardzi rutynowymi czynnościami i ciasnotą umysłową swojego pracodawcy. Zakochuje się w dziewczynie zaręczonej z innym i długo ignoruje fakt, że wedle obowiązujących kanonów Lotta jest dla niego nieosiągalna. Próbuje kontaktów towarzyskich z wyższą warstwą społeczną i spotyka się z dotkliwym odrzuceniem – zostaje wyproszony z przyjęcia

u hrabiego C. Nie sposób żyć w stanie permanentnego zderzenia ze społeczeństwem, dlatego Werter musi umrzeć. To jedna z możliwości odczytania i interpretacji historii głównego bohatera.

Oczywiście postać Wertera ma wymiar bardziej uniwersalny. Czas oddać głos samemu autorowi, bo dotąd chyba nikt lepiej nie objaśnił motywów postępowania tytułowego bohatera. W liście do przyjaciela, Gottloba Friedricha Ernsta Schönborna, Goethe pisze: „przedstawiam tu młodego człowieka, który obdarzony wrażliwością głęboką i czystą oraz prawdziwym darem wglądu, zatracą się w oderwanych od rzeczywistości marzeniach, zakopuje w spekulacjach, aż na końcu rozbity nieszczęśliwymi namiętnościami, przede wszystkim miłością bez granic, strzela sobie w skroń.”

Werter od początku konsekwentnie realizuje scenariusz samozniszczenia. Jest aktorem, reżyserem i własną ofiarą. Nieszczęśliwa miłość do Lotty wpisuje się w ten kontekst. Uważnemu czytelnikowi melancholijny charakter bohatera odsłania się już w listach wiosennych z 1771 roku, z których na pozór bije euforia, wywołana pięknem otaczającej przyrody, a później rodzącym się uczuciem do świeżo poznanej Lotty. Wynika z nich jasno, że Werter ucieka przed rzeczywistością do świata wewnętrznego, kieruje się wyłącznie chwilowymi porywami emocji, pielęgnuje w sobie poczucie niezrozumienia przez innych i izolacji. Boleśnie postrzega wszelkie ograniczenia związane z ludzką egzystencją. Ludzie zajęci są malowaniem „pstrych postaci i jasnych widoków” na ścianach więzienia, jakim jest życie, żeby urozmaicić sobie pobyt na ziemi. Już tutaj, nie wprost, pociesza się możliwością śmierci z wyboru, którą





pojmuje jako krok ku wolności: człowiek „jakkolwiek jest ograniczony, nosi jednak zawsze w sercu słodkie uczucie wolności i świadomość, że może porzucić to więzienie, kiedy zechce” (22 maja). Takie ujęcie *Freitod* przewija się kilkakrotnie w powieści, uzupełnione później jeszcze o perspektywę spotkania kochanków po śmierci.

Lotta łączy w sobie cechy osoby odpowiedzialnej za osierocone rodzeństwo, pogodnie akceptującej wymogi codziennego życia z wrażliwością na sztukę i skłonnością do porywów serca. Obecność u jej boku zarówno dającego oparcie Alberta, jak i Wertera, bratniej duszy o artystycznym usposobieniu, odzwierciedla te dwa aspekty jej osobowości. Stabilnie osadzona w kontekście społecznym nie pozwoli sobie jednak na pójście za porywem serca, mimo iż z cytowanych w słowie wydawcy do czytelnika rozmyślań jasno wynika, jak ważną osobą w jej życiu jest przyjaciel: „Dzieliła się z nim każdą ciekawszą myślą czy wrażeniem i czuła, że z chwilą rozłąki powstanie w duszy jej próżnia, której nic nie zdoła wypełnić.”

Wiele emocji wśród ówczesnych czytelników budziły wątki autobiograficzne w *Cierpieniach młodego Wertera*. Odnajdujemy tu ślady trzech doświadczeń autora z lat 1772–1774. W 1772 roku Goethe przebywał przez pięć miesięcy jako praktykant sądowy w miejscowości Wetzlar. Obawiał się sennej prowincji, zastał kwitnące życie towarzyskie. Na balu pół nocy przetańczył z dziewiętnastoletnią Charlotte Buff, już następnego dnia odwiedził ją w domu. Opiekowała się licznym rodzeństwem po przedwczesnej śmierci matki. Jej narzeczony, radca dworu Johann Christian Kestner, notował w pamiętniku: „...skończyłem pracę i idę do mojej pani. Jest u niej doktor Goethe... Kocha ją,

(...) jest do mnie dobrze nastawiony, jednak nie cieszy się z mojego przyjscia.” Kiedy Kestner miał otrzymać awans, którego warunkiem był ożenek, Goethe zdecydował „dobrowolnie się wycofać”, nim wypędzi go „co nie do zniesienia”. Krótco po swoich dwudziestych trzecich urodzinach wyjechał z Wetzlaru bez pożegnania.

W tym samym roku samobójstwo z nieszczęśliwej miłości do żony przyjaciela popełnił znajomy poety z czasów studenckich, Karl Wilhelm Jerusalem. Wstrząśnięty tą wiadomością Goethe poprosił Kestnera o zebranie wszelkich możliwych informacji o okolicznościach wydarzenia. W *Zmyśleniu i prawdzie* autor przyznaje, że był to impuls, który w decydujący sposób wpłynął na proces twórczy: „śmierć Jerusalema w konsekwencji nieszczęśliwej miłości do żony przyjaciela wyrwała mnie z marzeń, a ponieważ dociekliwie zastanawiałem się nad tym, co jemu i mnie ongiś się przydarzyło, i rozmyślałem nad podobnymi przeżyciami, które w obecnej chwili poruszały mnie do głębi, nic więc dziwnego, że w rozpoczęte właśnie dzieło tchnąłem cały żar uczucia, nie pozwalającego odróżnić fikcji poetyckiej od rzeczywistości (...) W takich to okolicznościach, po tak długich i licznych przygotowaniach, w ukryciu napisałem *Wertera* w ciągu czterech tygodni, bez uprzedniego ułożenia planu całości, bez uprzedniego opracowania jakiegokolwiek rozdziału.” Trzecim doświadczeniem „przepracowanym” literacko w *Werterze* jest przyjaźń poety z Maximilianą von La Roche (od 1774 roku Brentano). Była jego powierniczką, zwierzał się jej z nieszczęśliwej miłości do Lotty i z planów napisania *Cierpień młodego Wertera*. Więzy między nimi rozluźniły się z powodu wybuchów zazdrości jej dużo starszego męża. Powieściowa Lotta ma oczy podobne do oczu Maximiliany.

Czytając *Cierpienia młodego* Wertera, towarzyszymy tytułowemu bohaterowi od maja 1771 roku do grudnia 1772 roku, przez około sześćset dni. Goethe kontestuje tradycję i konwencje powieści epistolarnej. Wyłączając komentarze i relacje wydawcy na początku i końcu powieści, które pozwalają nam przez chwilę spojrzeć na postacie i wydarzenia z dystansu, na powieść składają się wyłącznie listy Wertera do przyjaciela Wilhelma. Odpowiedzi nie poznajemy. Listy składają się na rodzaj monologu, dają wgląd w stan wewnętrzny Wertera, równie dobrze mogłyby być wpisami do intymnego dziennika. Bohater w nich marzy, wybucha radością, rozpacza, zaklina Boga, ludzi i świat.

Po raz pierwszy w literaturze mamy tu do czynienia z psychologicznym uwarunkowaniem perspektywy narracyjnej: świat jest piękny i harmonijny, kiedy bohater jest szczęśliwy. Na początku Werter pisze o „rajskiej okolicy”, w jakiej się znalazł, o potrzebie zjednoczenia się z naturą: „Każde drzewo, każdy żywopłot jest bukietem kwiecia i człowiek rad by się stać chrząszczem majowym, by się unosić w tym morzu zapachów i móc czerpać z niego cały swój pokarm”. Kiedy jego nastrój się zmienia, znajduje to odzwierciedlenie w przedstawianiu otoczenia: „Przed duszą moją rozsunała się jakby zasłona i pole nieskończonego życia zmienia się teraz przede mną w przepaść wiecznie otwartego grobu. (...) Nie ma chwili, która by nie trawiła ciebie i twoich wokoło, chwili, byś nie był burzycielem, byś nim być nie musiał”.

Goethe stosuje w powieści wyrafinowane zabiegi, które służą odzwierciedleniu stanu wewnętrznego bohatera. Otacza go lustrami w postaci motywów i historii, które pojawiają się w sposób na pozór niewinny w pierwszej czę-

ści powieści, a powracają już jako złowrogie znaki w części drugiej. Piękne orzechy, które Werter podziwiał latem na plebanii, zostają ścięte na polecenie nowej pastorowej. Parobek zakochany we wdowie, u której służy, wzbudza- jący euforię Wertera potęgą i szczerością uczuć, miotany żądzą i zazdrością, posuwa się do próby gwałtu i zabójstwa. Świat mrocznieje wraz z wnętrzem głównego bohatera.

Zarówno literackich naśladowców, jak i interpretatorów (szczególnie szkolnych), kusiło i kusi pytanie o scenariusz alternatywny. Czy historia Wertera mogła zakończyć się szczęśliwie? Już tytuł powieści daje jednoznaczną odpowiedź, a ona sama, jak wiadomo, zawiera esencję *Weltschmerzu*. Nie powstrzymało to rzecz jasna autorów od wypróbowywania optymistycznych zakończeń. Christoph Friedrich Nicolai, autor oświeceniowy, przyjaciel Lessinga, krytyk literatury „burzy i naporu”, napisał w 1775 roku parodię powieści zatytułowaną *Radości młodego Wertera*. Albert nie chce stać na drodze miłości Wertera i Lotty. Odwiedza Wertera po jego próbie samobójczej i oddaje mu Lottę. Okazuje się, że młodzieniec nie zginął, ponieważ pełen przeczuć Albert naładował pistolety kurzą krwią. Werter i Lotta biorą ślub i wtedy zaczynają się „cierpienia mężczyzny Wertera”. Lotta rodzi dziecko, które szybko umiera. Werter musi iść do pracy i ma mało czasu dla żony, ta szuka towarzystwa mężczyzn usposobionych bardziej romantycznie. Na jakiś czas małżonkowie rozstają się, godzi ich... Albert. Lotta i Werter kupują dom, później kolejny większy i w końcu żyją tam szczęśliwie. W wieku dojrzałym Werter uczy się „nie przeżuwać już tej odrobiny zła, które zsyłał na niego los, lecz przyjmować z wdzięcznym sercem rozkosze, które spływają na niego od Boga”. W *Zmyśleniu i prawdzie* Goethe określa Nicolaia



jako „umysł ciasny”, a jego opowiadanie to według niego „partacka i grubymi nićmi szyta robota, na jaką tylko ludzie tego pokroju i takiej umysłowości zdobyć się mogą”, ponieważ nie są w stanie zauważyć, że „tu nie ma już wyjścia, że bujna młodość Wertera nosi już od zarania w sobie śmiercionośny zarodek”. Śladem tej polemiki jest również złośliwy wiersz *Nicolai na grobie Wertera*. Z szacunku dla Czytelnika nie przytoczę go tutaj, zaciekawionych odsyłając do dzieł Goethego.

---

**BEATA KORNATOWSKA**

adiunkt w Instytucie Filologii Germańskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu; literaturoznawca i operolog, zajmuje się badaniami nad librettem oraz relacjami między literaturą a operą; publicystka muzyczna specjalizująca się w muzyce dawnej oraz operze; nauczyciel emisji głosu

---

Źródła cytatów:

Johann Wolfgang von Goethe, *Cierpienia młodego Wertera*, przełożył Leopold Staff, opracowała O. Dobijanka-Witczakowa, Wrocław 1991.

Johann Wolfgang von Goethe, *Z mojego życia: zmyślenie i prawda*, przełożył Aleksander Guttry, Warszawa 1957.





Filharmonia  
Łódzka  
im. Artura  
Rubinsteina

Institucja Kultury Samorządu Województwa Łódzkiego

#### ADRES

ul. Narutowicza 20/22, 90-135 Łódź  
(+48 42) 664 79 18 / 664 79 10  
(+48 42) 664 79 70 faks  
filharmonia@filharmonia.lodz.pl

#### REZERWACJA I SPRZEDAŻ BILETÓW

(+48 42) 664 79 79  
bilety@filharmonia.lodz.pl  
(honorujemy karty płatnicze)

#### ORGANIZATOR, PARTNER



#### PARTNER TRANSMISJI „THE METROPOLITAN OPERA: LIVE IN HD”



kijów • • • centrum

#### ADRES

al. Krasieńskiego 34, 30-101 Kraków  
(+48 12) 433 00 33

#### SPRZEDAŻ BILETÓW GRUPOWYCH

(+48) 603 100 645  
m.michna@apollofilm.pl  
www.kijow.pl

#### PATRONAT HONOROWY

OBJĄŁ MARSZAŁEK MAŁOPOLSKI

Budynek kina jest przystosowany do potrzeb osób niepełnosprawnych.  
Transmisje odbywają się w dużej sali kina KIJÓW.CENTRUM.  
Sala otwierana jest 20 minut przed transmisją.  
Miłe widziane stroje wieczorowe.

#### REZERWACJA I SPRZEDAŻ BILETÓW

(+48) 12 433 00 33  
kijow@kijowcentrum.pl  
www.kijow.pl

#### CENY

**BILETY INDYWIDUALNE**  
rzędy 1–5 oraz 18–22: 49 zł  
rzędy 6–17: 57 zł

#### KARNETY

5 transmisji (pierwsze lub drugie  
5 przedstawień w sezonie): 230 zł  
10 transmisji (cały sezon): 450 zł

#### MECENASI TRANSMISJI



#### PATRON TRANSMISJI



#### PATRONI



#### PATRONI MEDIALNI



#### PARTNERZY



WYDAWCA  
FILHARMONIA ŁÓDZKA  
IM. ARTURA RUBINSTEINA  
W POROZUMIENIU  
Z APOLLO FILM SP. Z O.O.

OPRACOWANIE PROGRAMU  
AGNIESZKA SMUGA

PROJEKT GRAFICZNY  
WWW.POLKADOT.COM.PL

ZDJĘCIA  
KEN HOWARD/MET

KOREKTA  
EWA JUSZYŃSKA-PORADECKA

SKŁAD, ŁAMANIE,  
PRZYGOTOWANIE DO DRUKU  
MEDIA PRESS P. AUGUSTYNIAK  
I WSPÓLNICY S.J. / BEATA GAWŁOWSKA

NAŚWIETLENIA, DRUK  
ZAKŁAD POLIGRAFICZNY SINDRUK

ODDANO DO DRUKU  
5.03.2014

---

# K I N O zorza

ADRES  
ul. 3 Maja 28, 35-030 Rzeszów  
(+48 17) 853 26 37 / zorza@kinozorza.pl  
www.kinozorza.pl

REZERWACJA I SPRZEDAŻ BILETÓW  
(+48 17) 853 26 37  
zorza@kinozorza.pl, www.kinozorza.pl  
(honorujemy karty płatnicze)

PATRONAT HONOROWY OBJĄŁ PREZYDENT MIASTA RZESZOWA



---

## SPONSOR



---

## PATRONAT MEDIALNY



---

## WSPÓŁORGANIZATORZY

**filmowa  
cafe**



---

## SPONSORZY I PARTNERZY THE METROPOLITAN OPERA

Realizacja cyklu „The Metropolitan Opera: Live in HD” jest możliwa dzięki grantowi Neubauer Family Foundation

Transmisje „The Metropolitan Opera: Live in HD” są wspierane przez

**Toll Brothers**<sup>®</sup>  
America's Luxury Home Builder™

Bloomberg jest główną firmą sponsorującą cykl „The Metropolitan Opera: Live in HD”.

**Bloomberg**



