

Hans Werner Henze, Ingeborg Bachmann: *Der Prinz von Homburg*. Operowa adaptacja dzieła Kleista

ABSTRACT. Kornatowska Beata, Hans Werner Henze, Ingeborg Bachmann: „*Der Prinz von Homburg*”. Operowa adaptacja dzieła Kleista [Hans Werner Henze, Ingeborg Bachmann: *Der Prinz von Homburg*. Operatic adaptation of Kleist's drama]. „Przestrzenie Teorii” 18. Poznań 2012, Adam Mickiewicz University Press, pp. 41-50. ISBN 978-83-232-2479-2. ISSN 1644-6763.

The article aims at showing how complex can be the relationship between literary prototype and operatic work. It analyses the adaptation of Heinrich von Kleist's drama by two outstanding post-war artists: the Austrian author Ingeborg Bachmann (1926–1973) and the German composer Hans Werner Henze (1926–2012). They not only adjust the dramatic text to the needs of the operatic medium. They also, very much in the spirit of their times (1958), try to rethink, to “save” as they put it, a work of art misused by the ideology of Wilhelminism and the Third Reich. In their interpretation they turn their back on military and political content of the drama, focus their attention on the person of the Prince, glorifying him as a dreamer and outsider.

Bibliografia muzycznych opracowań dzieł Heinricha von Kleista wykazuje dwadzieścia kilka oper, których libretta powstały na podstawie jego dramatów i opowiadań¹. Szczególnie dużą popularnością cieszyły się jako pierwowzór literacki wśród twórców opery w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku, mówi się wręcz o ówczesnej „modzie na Kleista”. Nawet jednak w tym kontekście zainteresowanie jednego z najwybitniejszych kompozytorów niemieckich doby powojennej – Hansa Wernera Henzego właśnie dramatem *Księżę Homburg*, któremu towarzyszyła wtedy sława dzieła militarystycznego i nacjonalistycznego, zaskakuje. Henze deklarował poglądy pacyfistyczne, od 1952 roku mieszkał we Włoszech, w roku 1953 przeprowadziła się tam również Ingeborg Bachmann, autorka libretta. W ich korespondencji Niemcy to: „wulgarny, złośliwy i brzydki [...] kraj, który powstrzymuje przed osiągnięciem czegoś wielkiego i pięknego”², „kraj morderców, neofaszystów, neoneuroty-

¹ Por. K. Kanzog, *Heinrich von Kleist und die Musik. Eine Bibliographie*, [w:] *Werke Kleists auf dem modernen Musiktheater*, wyd. K. Kanzog, H.J. Kreutzer, Berlin 1977, s. 172-210. Na scenę operową trafiły wtedy m.in. adaptacje *Amfitriona*, *Zaręczyn w San Domingo*, *Księcia Homburga*, *Markizy von O. czy Rozbitego dzbana*.

² I. Bachmann, H.W. Henze, *Briefe einer Freundschaft*, hrsg. H. Höller, München 2004, s. 238. Ten i wszystkie późniejsze teksty niemieckojęzyczne, o ile nie podano inaczej, w przekładzie autorki artykułu.

ków”³. Można w przypadku tych twórców mówić o programowym wręcz antyfaszyzmie i antymilitaryzmie.

W słowie wstępnym do prawykonania dzieła z 1960 roku Ingeborg Bachmann i Hans Werner Henze piszą, że wyjściowym antywzorcem dla ich opery są interpretacje dramatu Kleista w okresie wilhelminizmu i Trzeciej Rzeszy. Fryderyk Wilhelm III, król Prus, kazał zdjąć sztukę z afisza już po trzech przedstawieniach i objął ją zakazem wystawiania z uwagi na dwuznaczny sposób ukazania absolutyzmu. Wróciła na scenę w 1848 roku z okazji urodzin Fryderyka Wilhelma IV. Po zjednoczeniu Niemiec i powstaniu cesarstwa zaś święciła triumfalny pochód przez 3/4 scen kraju, szczególnie w latach 1890–1918. Była to, w wersji ocenzonej, ulubiona sztuka cesarza Wilhelma II, który widział w niej świadectwo wielkości Prus i ich portret własny jako wspólnoty narodowej. *Homburg* był wtedy lekturą obowiązkową w szkołach, a w centrum zainteresowania znajdowała się postać Elektora Brandenburskiego jako idealnego reprezentanta państwa, również w inscenizacjach to jego przedstawiano jako głównego bohatera. Scenę piątą trzeciego aktu, w której Księżę zwierza się Żonie Elektora ze śmiertelnego strachu, jaki ogarnął go na widok ujrzanego po drodze gotowego już grobu, w którym nazajutrz ma spocząć jego ciało, najczęściej po prostu wykreślano, Wilhelm II uważał bowiem, że to pokaz tchórzostwa⁴.

W Trzeciej Rzeszy postać Elektora z *Księcia Homburga* interpretowano zgodnie z wodzowską koncepcją państwa jako postać przywódcy. Postać księcia zredukowano zaś do wymiaru żołnierza, dla którego ofiara z własnego życia stanowi sens egzystencji. Również w programach nauczania Trzeciej Rzeszy Heinrich von Kleist zajmował ważne miejsce, a w interpretacjach *Księcia Homburga* skupiano się na obrazie państwa brandenburskiego jako państwa wodzowskiego. Sztukę grywano również w ramach festiwali, zawsze na eksponowanym miejscu. Centralne przesłanie Kleista dostrzegano w wersji zamykającym sztukę, przeklinającym wszystkich wrogów Brandenburgii: „In Staub mit allen Feinden Brandenburgs!”. W 1935 roku w berlińskiej Staatsoper Unter den Linden miało miejsce prawykonanie opery *Księżę Homburg* autorstwa Paula Graenera⁵, wysokiego funkcjonariusza NSDAP, zajmującego się polityką kulturalną. Przekształcił on dramat Kleista w dzieło w duchu ideologii nazistowskiej. Było popularne i musiał je mieć w pamięci niejeden widz opery Bachmann i Henzego⁶.

³ Tamże, s. 48.

⁴ A. Tumat, *Dichterin und Komponist. Ästhetik und Dramaturgie in Ingeborg Bachmanns und Hans Werner Henzes „Prinz von Homburg”*, Kassel 2004, s. 168 n.

⁵ Por. P. Graener, *Der Prinz von Homburg*, Oper in 4 Akten, op. 100, 1934.

⁶ Por. A. Tumat, *Dichterin und Komponist...*, s. 169-171.

Po wojnie powolny i ostrożny powrót do *Księcia Homburga* odbywał się w radykalnym odwróceniu się od jego treści politycznych i historycznych. Wzorcowym przykładem jest tutaj odhistoryczniona inscenizacja Jeana Vilara, przygotowana dla festiwalu w Awignonie i grana potem w Paryżu w Théâtre National Populaire (1951)⁷. W centrum zainteresowań badawczych znalazła się zaś postać księcia jako outsidera bądź też relacja między Księciem i Elektorem (skłaniano się ku odczytaniom psychoanalitycznym). Scenę śmiertelnego strachu zaczęto postrzegać jako najważniejszy moment dojrzewania bohatera, który dopiero dzięki temu egzystencjalnemu doświadczeniu „rodzi się na nowo”.

Współczesna germanistyka mówi o zamierzonej sprzeczności wewnętrznej dramatu, o immanentnych paradoksach, które aż proszą się o różnorodność interpretacji⁸. Prowadzi to do „najróżniejszych, często diametralnie przeciwstawnych” odczytań „prawie każdego aspektu dramatu”⁹. Wśród interpretacji postaci Księcia pojawia się „prawdziwy bohater niemiecki”, „człowiek czynu”, „marzyciel”, „tchórz”, „bezsilna ofiara pruskiego militarystyki”, Elektor zaś to m.in. „despota”, „mądry patriarcha” czy też „uosobienie racji stanu”¹⁰. Karen Achberger wyodrębnia trzy zasadnicze kierunki odczytania dramatu: 1) skupienie się na „gloryfikacji państwa absolutnego bądź triumfu tego państwa nad jednostką: w okresie cesarstwa, a potem Trzeciej Rzeszy odczytywano tę konstatację pozytywnie, dla interpretatorów powojennych (m.in. Bertolta Brechta i Petera Steina) stanowiła punkt wyjścia do krytyki dzieła, 2) podkreślenie idei „państwa humanitarnego”, w którym możliwa jest harmonia między prawami jednostki a racją stanu (Benno von Wiese i interpretatorzy enerdownscy, m.in. Hans-Günther Thalheim), 3) skupienie się na marzycielskiej, poetyckiej postaci Homburga, która fascynuje swoją „nowoczesnością”¹¹.

Jak twierdzi Antje Tumat, autorka interdyscyplinarnej literaturoznawczo-muzykologicznej monografii poświęconej estetyce i dramaturgii opery Bachmann i Henze, „zapraszający do najróżniejszych odczytań pierwowzór literacki stanowi dla kompozytora i librecistki szczególne wyzwanie przy opracowywaniu libretta: muszą oni zająć jakieś stanowisko w tej różnorodności interpretacyjnej”¹². I rzeczywiście zajmują – nie tylko w samym dziele, ale i w komentarzach towarzyszących prawykona-

⁷ Tamże, s. 171 n.

⁸ Por. tamże, s. 166.

⁹ K. Achberger, *Literatur als Libretto – Das deutsche Opernbuch seit 1945*, Heidelberg 1980, s. 123.

¹⁰ Por. tamże.

¹¹ Tamże, s. 123 n.

¹² A. Tumat, *Dichterin und Komponist...*, s. 167.

niu utworu. Deklarują, że interesują ich warstwy ukryte za narodową i antynapoleońską fasadą dramatu. Z ich wypowiedzi wynika nawet, że marzyło im się coś w rodzaju „ocalenia” dramatu Kleista, którego prawdziwej treści jak dotąd nie rozpoznano. Podkreślają znaczenie uniwersalnego, abstrakcyjnego konfliktu obecnego w dziele¹³.

Powstanie opery *Der Prinz von Homburg* zawdzięczamy uporowi Luchina Viscontiego, który nie szczędził wysiłków, żeby namówić Hansa Wernera Henze do muzycznego opracowania dramatu Heinricha von Kleista. Artyści współpracowali już wcześniej, Visconti przygotował dla kompozytora scenariusz baletu *Maratona di Danza* (1957). Henze w autobiografii pisze, że Visconti znał dzieła Kleista tylko z przekładów francuskich i włoskich i „nie wiedział, że dla Niemca język Kleista sam w sobie jest już muzyką, która brzmi jak wielka, miotana burzami orkiestra”¹⁴. Visconti zaś uparcie twierdził, że potrafi sobie wyobrazić Homburga wyłącznie w formie operowej i marzy o tym, by taką operę wyreżyserować. Co ciekawe, prawykonanie w Hamburgu wyreżyserował filmowiec Helmut Käutner, Visconti był bowiem zajęty w tym czasie na planie filmowym.

Po długich wahaniach Henze w końcu uległ namowom Viscontiego, zainspirował go bowiem pełen skumulowanej energii język, który łączy w sobie „stal i jedwab” i „gna głosy śpiewające do góry”, oraz „dźwięcząca samotność między światem marzeń a rzeczywistością, która żadnego muzyka nie może pozostawić obojętnym”¹⁵. Kompozytor dostrzegł również w *Księżciu Homburgu* elementy operowe stanowiące dobre rokowania dla adaptacji: „Wszystko, co się wydarza, sposób, w jaki się wydarza i jak jest wyrażane, jest spokrewnione ze światem wyrazowym opery włoskiej”¹⁶, pisał. Obecne są tu, obok cech formy zamkniętej jak budowa pięcioaktowa, analityczna struktura wielkich pojedynków słownych czy zwarta struktura białego wiersza, elementy formy otwartej, sprzyjające operowej adaptacji. To na przykład gra ruchów i gestów, pantomima sceny snu, opisana w didaskaliach. Niektóre sceny cechują się przeplataniem dwóch wątków akcji (na przykład scena wydania wyroku w akcie pierwszym) i w operze łatwo przedstawić je równolegle pod względem muzycznym

¹³ Por. H.W. Henze, *Prinz von Homburg*, [w:] *Musik und Politik. Schriften und Gespräche 1955–1984*, wyd. J. Brockmeier, München 1984, s. 77; I. Bachmann, *Entstehung eines Librettos*, [w:] *Werke 1. Gedichte, Hörspiele, Libretti, Übersetzungen*, hrsg. Ch. Koschel, I. von Weidenbaum, C. Münster, München 1982, s. 369-374.

¹⁴ H.W. Henze, *Reiselieder mit böhmischen Quinten. Autobiographische Mitteilungen 1926–1995*, Frankfurt am Main 1996, s. 185.

¹⁵ H.W. Henze, *Warum ich Prinz von Homburg komponiert habe*, „Neue Zeitschrift für Musik” 1960/5, s. 152.

¹⁶ Tenże, *Prinz von Homburg*, s. 77.

i scenicznym jako ansamblu. Liczne sceny zbiorowe również sprzyjają takiemu opracowaniu. Operowe w charakterze jest skontrastowanie ze sobą dwóch światów, przeciwstawienie ich sobie – w tym przypadku to świat snu i marzenia (świat Księcia) i świat prawa wojskowego (którego ucieleśnieniem jest Elektor Brandenburski). Henze rozgranicza je również na płaszczyźnie muzycznej.

W komentarzu do swojej opery kompozytor podkreśla:

Wydaje mi się, że dzieło już od początku abstrahuje od pruskości. Tylko przypadkiem, z powodu tła historycznego, a raczej dowolnych wariacji na jego temat, konflikt rozgrywa się w Brandenburgii. Jednak napięcie między bytem jednostki a racją stanu, kwestiami lekceważenia prawa i porządku, drżeniem człowieka przed przemocą panującej władzy, odwaga przeciwstawienia się jej – to wszystko mogłoby się wydarzyć również dziś lub też przed tysiącem czy dwoma tysiącami lat¹⁷.

Ingeborg Bachmann widziała *Księcia Homburga* na scenie tylko raz, nim stanęła przed zadaniem opracowania sztuki w formie libretta. Było to w Paryżu, we wspomnianej inscenizacji Jeana Vilara. Gerard Philippe nadał według niej tytułowej postaci „blask, drżenie, pokorę”. „Mówił po francusku, znajdował się z dala od Prus, od Niemiec. Nie sposób było nie kochać tej sztuki. Ale czy można było ją kochać jeszcze, gdy Brandenburgia znów była Brandenburgią, a huk armat, które w ostatniej scenie przywołują Księcia z powrotem do życia, wywoływał jak najgorsze skojarzenia?”¹⁸ – pyta Bachmann. Przyznaje, że sama należy do pokolenia pozabawionego zaufania do narodu, wykorzystującego swoich klasyków do celów politycznych, ale i zaufania do poetów, których dzieła dały się w ten sposób wykorzystać. W swoim tekście przytacza zarówno krytyczny wobec utworu Kleista wiersz Bertolta Brechta *Über Kleists Stück „Der Prinz von Homburg”*, którego autor dostrzega w *Homburgu* wyraz upodlenia i poddaństwa, jak i słowa Heinricha Heinego, piszącego w 1882 roku w „*Berliner Briefe*”, że to sztuka „jakby napisana osobiście przez geniusz poezji”. W obliczu ambiwalencji interpretacyjnych Bachmann wyraża życzenie, by nowej muzyce udało się „na nowo i prawdziwie nazwać ducha”¹⁹ tej sztuki. Podkreśla, że promieniem rozświetlającym ciemności, w których rozgrywają się właściwie wszystkie sceny (zawsze to noc, zmierzch lub świt), jest język Kleista, cechujący się przejrzystością i jasnością. Wyraża również swój podziw pod adresem „wspaniałych monologów, najbardziej gestywnych i zwartych w całej literaturze”²⁰.

¹⁷ Tamże.

¹⁸ I. Bachmann, *Entstehung eines Librettos*, s. 369.

¹⁹ Tamże, s. 370.

²⁰ Tamże, s. 372.

Księżę to w jej oczach „pierwszy bohater nowoczesny, niewystawiony na działanie losu, podejmujący decyzje, będący sam ze sobą na tym «kruchym świecie»”²¹. Dlatego według poetki jest tak bliski współczesności – to skomplikowany i cierpiący człowiek, „człowiek, którego nie sposób wyrazić”, jak sam siebie nazywał Kleist: „marzyciel, lunatyk, który staje się panem samego siebie”²². W przypadku pozostałych postaci: Hohenzollerna, Żony Elektora, Natalii, Oficerów, Ingeborg Bachmann dostrzega, że „oddychają powietrzem wolności”, a „potwierdzają to ich działania i słowa”²³, powietrzem, dodaje, jakim nie oddychano dotąd w żadnym tworze państwowym. Wydaje się jej rzeczą oczywistą, że musi być to utopijna wizja państwa autorstwa samego Kleista. Przywołuje tu słowa poety, który po porzuceniu służby wojskowej stwierdził, że nie sposób być jednocześnie oficerem i człowiekiem. Bachmann konstruuje życzeniowy obraz Kleista – twierdzi, że nigdy nie był on twórcą patriotycznym i narodowym.

W tekście komentarza do libretta Bachmann pisze o metodach pracy librecistki, która czyni „co nieodzwonne”, przeprowadza „małe operacje” na tekście dramatu Kleista *Księżę Homburg*, ponieważ chce „przekazać poezję w stanie możliwie nienaruszonym muzyce”, nie do wykorzystania, lecz na „drugie życie w muzyce i z muzyką”²⁴. Twierdzi tutaj, że:

Nie byłoby usprawiedliwienia dla libretta, gdyby chciało być czymś osobnym. Usprawiedliwienie, jeśli ma być o nim mowa, może nadejść tylko ze strony muzyki. W nowym utworze, operze, kompozytor uwalnia „opracowany muzycznie” tekst do nowej postaci, nowej całości. Dlatego uważałabym moją pracę za udaną, gdyby przeszła niezauważona, a w końcu została zapomniana²⁵.

Ingeborg Bachmann zachowała około 1/3 z 1858 wersów oryginału. Z pięciu aktów powstały trzy, które mają razem dziesięć scen²⁶. Usunęła sporo krótkich scen, w pozostałych zredukowała ilość tekstu. Z piętnastu postaci u Kleista (nie licząc statystów) pozostawiła siedem ról solowych (Elektor Brandenburski – tenor, Jego Żona – alt, Księżniczka Natalia – sopran, Marszałek Dörfling – baryton, Księżę Homburg – baryton, Kottwitz – bas, Hrabia Hohenzollern – tenor) oraz role trzech Oficerów (tenor, baryton, bas), trzech Dam (sopran, mezzosopran, alt), Strażnika (baryton) i Żołnierzy (tenor, baryton). W dużym stopniu zachowała język

²¹ Tamże, s. 371.

²² Tamże.

²³ Tamże.

²⁴ Tamże, s. 372.

²⁵ Tamże, s. 373.

²⁶ Akt pierwszy opery zawiera w sobie dwa pierwsze akty dramatu Kleista i jest prawie dwa razy tak długi jak akt drugi i trzeci opery razem wzięte. Akt drugi opery obejmuje akt trzeci i czwarty dramatu, akt trzeci – akt piąty.

Kleista w stanie nienaruszonym, jednak sporo wersów poskracała, zostawiając tylko ich części. Styl Kleista pozostaje rozpoznawalny, wersyfikacja sprawia wrażenie swobodniejszej.

Ingerencja poetki w tekst dramatu polegała nie tylko na skrótach, ale i na implantacjach z wykorzystaniem fragmentów usuniętego tekstu w celu umożliwienia kompozytorowi skomponowania ansambli, duetów i arii. Autorka libretta rozbudowała przede wszystkim zakończenie sztuki, dziesiątą scenę opery. W pierwszym akcie stworzyła zaś okazję do duetu miłosnego. Sam Kleist bowiem oszczędnie obchodzi się z typową liryką miłosną w scenach między Natalią i Homburkiem, które mogłyby dać pretekst dla duetów tych bohaterów. Pozostawiła wszystkie monologi Księcia, a nawet dodała jeszcze jeden, nad grobem w scenie piątej. Libretto wyraźnie koncentruje się na stanach wewnętrznych Księcia. Inne postaci funkcjonują tylko w odniesieniu do niego.

Z uwagi na prawa sceny Bachmann musiała zrezygnować z rozbudowanych argumentacji (mowa obrończa w V akcie) – już choćby ze względu na zrozumiałość tekstu śpiewanego. Trudno również byłoby przedstawić szczegółowe motywacje działań postaci – opera potrzebuje czytelnych, oddziałujących bezpośrednio sytuacji i konstelacji. Redukcja motywacji postaci pociąga za sobą redukcję kompleksowości – fabuła staje się wystarczająco nieskomplikowana i daje się przełożyć na język opery. Kontrast zaprojektowany przez Kleista podlega w librecie wyostrzeniu, akcja jest zredukowana do pojedynczych obrazów, które dzięki pominięciu scen przejściowych silnie ze sobą kontrastują: marzenie senne (I 1) z wojskową rzeczywistością (I 2) i rozpaczą z powodu rzekomej śmierci Elektora w bitwie (I 3) czy obietnica miłosnego szczęścia Księcia i Natalii z aresztowaniem Księcia. W operze postaci są bliższe typom: Książę – spontaniczny, uczuciowy, otwarty, Elektor – zamknięty, nieprzychylny, obstający przy regułach. Również grupy bohaterów odróżniają się od siebie wyraźniej – Natalia w librecie jest przyporządkowana do świata marzeń Homburga. Elektor i prawie wszyscy oficerowie należą do świata przeciwnego, wojskowego. Tylko Hohenzollern i Księżna zajmują w tej konstelacji pozycję pośrednią. Konflikt ukazuje się w librecie wprawdzie w barwach bardziej jaskrawych niż w dramacie Kleista, ale i jest bardziej abstrakcyjny, bo mniej umotywowany.

Skracając utwór, librecistka podporządkowała się oczywiście wymogom operowej adaptacji, ale skróty te wpłynęły również na zmiany w treści i dramaturgii. Bachmann i Henze zdecydowali się na zdjęcie ze sztuki kostiumu historycznego i narodowego, podjęli próbę wyparcia jej pruskiego charakteru oraz zmniejszenia znaczenia porządku dworskiego i dworskiej etykiety. Pominęli też kwestie militarno-taktyczne, co w innym świetle stawia problem winy Księcia i rozmiar jego uchybienia, za które

został skazany przez sąd wojenny na śmierć. Kleist w sztuce szczegółowo przedstawia brandenburski plan bitwy pod Fehrbellin – chodziło o to, by część brandenburskiego wojska zniszczyła mosty na rzece Rhin. W ten sposób możliwe stałoby się osaczenie i doszczętne rozbicie wojska szwedzkiego. Homburg tymczasem uderzył zbyt wcześnie i pchnął tym samym Szwedów do ucieczki. Wrangel przegrał wprawdzie bitwę, ale uratował się ze sprawnym wojskiem na drugą stronę rzeki. Elektor Brandenburski stracił zatem szansę na ostateczne zakończenie wojny. W libretcie zwycięstwo Brandenburczyków wydaje się zupełne, a błąd Księcia, więźnia swego snu o „sławie i miłości”, polega jedynie na złamaniu abstrakcyjnej zasady dyscypliny wojskowej.

Protagonista przechodzi w operze podobną ewolucję jak w pierwowzorze literackim. Na początku lekceważy swoje uchybienie i wyrok sądu wojennego. Myśli, że skazano go, ponieważ staje na drodze planowanego politycznego ślubu Natalii. Na widok własnego grobu gotów jest zrobić ze strachu wszystko, nawet zrezygnować z ręki ukochanej, byle tylko ocalić życie. Dopiero list Elektora przekonuje go, że został skazany słusznie. Kiedy Oficerowie chcą wyprosić dla niego łaskę u Elektora, zwraca się do nich jako człowiek ponoszący konsekwencję swoich działań:

Chcę, żeby przez tę dobrowolną śmierć
Prawo wojenne, które pogwałciłem
Na oczach wojska, pozostało święte²⁷.

Scena końcowa ma w libretcie Bachmann charakter utopii. Natalia i Żona Elektora tak komentują szczęśliwe zakończenie (skonstruowane z wersów Kleista zaczerpniętych z usuniętych fragmentów): „Niebo dało nam znak i mocna wiara w nas wschodzi, że tylko uczucie może być ratunkiem”. Marzenia jednostki okazują się silniejsze niż ukierunkowany na tłamszenie indywidualności system. Księżę Homburg przewycięża śmierć, akceptując ją, dlatego Elektor zapowiada Oficerom, którzy buntują się przeciwko wyrokowi skazującemu, że to Księżę sam ich pouczy, „Was Freiheit und was Würde sei” / „Co to jest wolność i co to jest godność” – u Kleista zaś czytamy „Was Kriegszucht und Gehorsam sei” – „Co to jest posłuszeństwo w wojsku, rygor”²⁸. Mamy zatem do czynienia z idealizacją państwa, w którym zwycięstwo wewnętrzne pociąga za sobą zdjęcie wyroku śmierci. Henze mówi o Brandenburgii Kleista jako o „kraju idealnym [...], w którym miłość, zrozumienie i łaska odgrywają ogromną rolę”²⁹.

²⁷ H. von Kleist, *Księżę Homburg*, przeł. J.S. Buras, [w:] tenże, *Dramaty wybrane*, Kraków 2000, s. 333.

²⁸ Tamże, s. 327.

²⁹ H.W. Henze, *Prinz von Homburg*, s. 79.

Po długich wahaniach Bachmann pozostawiła wspomniane już słowa zamykające sztukę Kleista „In Staub mit allen Feinden Brandenburgs!”. W komentarzu do libretta wyraziła nadzieję, że widzowie zinterpretują je, podobnie jak autorzy opery, jako naiwną i bezrefleksyjną apoteozę wojny, która była uwarunkowana kontekstem historycznym i że prawdziwe przesłanie opery dostrzegą w słowach Natalii: „Ach, czym jest ludzka wielkość, ludzka sława!”³⁰. Odczytanie dramatu przez Bachmann i Henze abstrahuje zatem od ram historyczno-społecznych sztuki na rzecz uwypuklenia jej problematyki ponadczasowej.

Jako muzyczny punkt odniesienia *Księcia Homburga* Hans Werner Henze deklaruje włoską operę XIX wieku od Rossiniego do Verdiego:

Anielska melancholia Belliniego, błyskotliwość i temperament Rossiniego, żarliwa namiętność Donizettiego, połączone i spojone krzepkim rytmem Verdiego, blaskiem jego orkiestry i jego niezapomnianymi melodiami³¹.

W leksykonie *Tysiąc i jedna opera* Piotr Kamiński wymienia dalsze wpływy obecne w partyturze:

[...] gdzie orkiestra ucieka się często do faktury kameralnej, przypisując każdej scenie specyficzny odcień, niczym verdiowską „tinta” (nierealny, zimny i opalizujący koloryt pierwszych wizji Księcia), gdzie kompozytor odwołuje się stale do form klasycznych (fuga, passacaglia, rondo), i gdzie sąsiadują ze sobą serializm, atonalność i tonalność³².

Kompozycja Henze to głos za tradycją muzyczną, a przeciwko absolutystycznym dążeniom serializmu. Trzeba wspomnieć w tym kontekście, że twórca bardzo szybko skłócił się z ówczesną niemiecką awangardą muzyczną, skupioną wokół kursów letnich w Darmstadt. Nie odpowiadała mu matematyzacja muzyki, sprowadzanie jej do formuł i przepisów. Opowiadał się za tym, by pozostała pełnym znaczeń językiem, czymś „prostym, namacalnym, zrozumiałym”³³, „środkiem wyrazu i komunikacji o człowieku i między ludźmi”³⁴. Nawet gdy sięgał po technikę dodekafoniczną, jak we fragmentach *Księcia Homburga*, traktował ją jako środek wyrazu. Opowiadał się zawsze za muzyką rozumianą jako konkretny język, który część inspiracji zawdzięcza pozamuzycznym czynnikom i wpływom, w pierwszym rzędzie inspiracjom literackim.

³⁰ H. von Kleist, *Księżę Homburg*, s. 305.

³¹ Cyt. za: P. Kamiński, *Tysiąc i jedna opera*, t. 1, Kraków 2008, s. 648.

³² Tamże.

³³ J. Brachmann, *Der wilde Wohlklang*, <http://www.welt.de/print-wams/article144025/Der_wilde_Wohlklang.html> [dostęp: 2.12.2011].

³⁴ Tamże.

W swojej partyturze Henze kontrastuje światy Elektora i Księcia Homburga za pomocą technik kompozytorskich, temu pierwszemu nakładając gorset serializmu, muzyki niezmysłowej, nieśpiewnej. Muzyka Księcia zaś nawiązuje do tradycji, jest miła uchu, tonalna, zmysłowa, pełna barw, wyrazista w zestawieniu z surową muzyką Elektora. Fakt przedstawienia świata wojskowego przymusu za pomocą muzyki dwunastotonowej można odczytać jako wypowiedź kompozytora przeciwko rygoryzmowi ówczesnej awangardy muzycznej, jako jego polemikę z serializmem. Henze postrzega odrzucenie tej techniki w połączeniu z obroną przez siebie pozycją outsidera:

Moje działanie muzyczne jest zdeterminowane traumą, którą zafundowało ludziom mojej kategorii społeczeństwo i nadal jeszcze funduje z jego „represyjną tolerancją”. Unikanie przeze mnie [...] dodekafonii czy nawet serializmu, w których wszystkie parametry były dane z góry, wynika stąd, że metody te nie interesowały mnie [...] wydawało mi się, iż nie mógłbym „powiedzieć” niczego w ramach tych reguł. Mnie interesuje muzyka, którą można oddawać nastroje, atmosferę, stany wewnętrzne³⁵.

Po latach, z dystansu, Henze nadal przyznaje się do polemicznego charakteru jego kompozycji i osadzenia jej w kontrowersjach żywych na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych.

Albert Gier, badacz opery i libretta jako formy literackiej, pisze, że *Księżę Homburg* to przykład, jak skomplikowane mogą być relacje między adaptowaną sztuką a „skróconym” librettem³⁶. Dzieło Ingeborg Bachmann i Hansa Wenera Henzego to świadectwo czasów, w jakich powstało. Mimo iż jest to opera literacka, która „tylko” przystosowuje tekst dramatyczny do realiów operowej dramaturgii, znacznie różni się od swojego pierwowzoru literackiego, uwypukla jego pewne aspekty kosztem pozostałych i nie jest to jedynie efekt adaptacji na potrzeby medium opery, ale założenie wyjściowe jej twórców. Henze i Bachmann nie ukrywali bowiem, że chodziło im o ocalenie dramatu Kleista, o jego przewartościowanie, o odsłonięcie „prawdziwego Kleista”, niewidocznego jak dotąd zza ideologicznych zasłon. Efekt interpretacji *Księcia Homburga* przez Bachmann i Henzego to gloryfikacja postaci marzyciela. Ich Księżę uosabia wolność uczuć, wyśniony ideał w świecie, w którym dominują sztywne prawa i racjonalizm. Bachmann i Henze nie byli wówczas w takiej interpretacji odosobnieni.

³⁵ *Musik und Politik. Schriften und Gespräche 1955–1984*, wyd. J. Brockmeier, München 1984, s. 196.

³⁶ Por. A. Gier, *Das Libretto – Theorie und Geschichte einer musikaliterarischen Gattung*, Darmstadt 1998, s. 328-332.