

Д-р Кароліна ГІЛЛЕСГАЙМ
Аугсбурзький університет
(Німеччина)

ЕФЕКТ ОЧУЖЕННЯ В «НАРОДНІЙ П'ЕСІ». ПРО «КАЗИМИРА І КАРОЛІНУ» ЕДЕНА ФОН ГОРВАТА

До цього часу про рецепцію творчості Моцарта з боку Едена фон Горвата відомо мало і нічого конкретного. Якщо мова йде про літературну адаптацію творчості великого композитора, то на думку одразу спадає Е. Т. А. Гофманн, Едуард Меріке, серед письменників ХХ-го століття Інгеборг Бахманн, Пітер Шефер і Томас Бернгард, а останніми роками також Ганс-Йозеф Ортгайль¹, але не обов'язково Еден фон Горват. Не є новиною, що він справді комплексно й ґрунтовно займався творчістю Моцарта – власне заголовки його обох драм *Розлучення Фігаро* і *Дон Жуан повертається з війни* достатньо наочні та недвозначні. Проте саме ці обидва твори довгі роки майже нікого не цікавили. Горват закінчив написання цих драм ще 1936-го року, прем'єра скороченої версії *Фігаро* вперше відбулася в Празі у 1937 році, постановка повного тексту твору відбулася лише в 1960 році, при німецькому театрі в Геттінгені. Прем'єра *Дон Жуана* відбулася 1952 р. у Відні; вийшов ж друком він лише в 1961 р.

Спробуємо коротко передати основний зміст обох п'єс: у той час як Джоаккіно Россіні в своїй опері *Il Barbiere di Siviglia* (Сивільський цирюльник) так би мовити із запізненням розповідає передісторію до *Le nozze di Figaro* (Весілля Фігаро), Горват зі своїм *Розлучення Фігаро* її продовжує – власне назва вказує на це. Декорації опери Моцарта залишилися. Революція, початок якої деякі бачать вже у *Le nozze di Figaro* (Весілля Фігаро)², фактично розпочалася, і граф Альмавіва, як представник «старого порядку», повинен утікати разом з дружиною і подружжям слугників: Фігаро і Сюзанною. Спочатку, навіть далеко від батьківщини, у них було все гаразд. Коли ж кошти закін-

чилася, Фігаро відкриває власну перукарню. Та Сюзанні, можливо й графу Альмавіві, все ж не вистачає легкого життя. Спочатку вона залишається з Фігаро через своє бажання мати дитину. Коли він цього не виконав, Сюзанна полишає його.

Після цього Фігаро повертається на батьківщину, домовляється з владою і навіть керує садибою Альмавіві. В цей час він сумує за Сюзанною. І коли вона висловила бажання отримати дозвіл на повернення додому разом із графом Альмавівою, який вже на власному досвіді пізнав страждання вигнанця, Фігаро не заперечував. Все закінчується, втім як і у Моцарта, великим примиренням.

У *Дон Жуан повертається з війни*, другій «моцартівській драмі», Горват не конкретизує місце дії, хоча із заголовку одразу стає зрозуміло, що мова йде про драму-повернення солдата з війни. За цим принципом її можна поставити в один ряд з *Перетворенням* Ернста Толлера, *Барабанами вночі* Бертольта Брехта та багатьма іншими. Так ми наблизилися до однієї з найголовніших тем в літературі Веймарської республіки. Драма *Розлучення Фігаро* слугує, знову ж таки, для відображення актуальної політичної ситуації. А колишній лавелас Дон Жуан перетворився на зламано-го солдата, який після війни повернувся додому. Він зустрічає в цілому 35 жінок, і всі намагаються впізнати в ньому старого Дон Жуана. Проте він не прагне короточасних любовних інтриг, а прагне знайти в кожній з них риси своєї колишньої нареченої. Він покинув її напередодні війни і цим розбив їй серце. Наречена померла від горя, проте згодом саме вона стала для Дон Жуана ідеалом жінки. Кожна з цих 35 жінок могла прив'язати до себе Дон Жуана тимчасово, лише на короткий час, оскільки він керувався лише бажанням знайти ту саму примарно-ідеальну наречену. Зрештою, це призводить до того, що Дон Жуан шукає вирішення проблеми в самогубстві. Одночасно він припускає, що зможе своєю смертю спокутувати гріхи перед нареченою. Виникнувши на фоні Першої світової війни та зростання націонал-соціалістичного руху цей спосіб мислення отримує справді функцію очищення: його перетворення дозволяє Дон Жуану стати цілковитою протилежністю постаням «націонал-соціалістичних шукачів»³, засліплених міфом про етнічну належність, тоді як він звертається лише до людських якостей.

Проте в п'єсі *Дон Жуан повертається з війни* сліди Моцарта і Да Понте мають трохи інший характер, власне кажучи, суттєво відмінний, ніж у *Розлучення Фігаро*. Горват не просто створює продовження опери, він узагальнює, тому зв'язки його твору з оперою Моцарта зовсім інші, ніж у

³ Vgl. Bossinade, Johanna: Vom Kleinbürger zum Menschen. Die späten Dramen Ödön von Horváths. Bonn 1988, S. 76-78.

*Ніч Дон Жуана*¹ – адаптації *Дон Жуана* (*Don Giovanni*), здійсненій Ортайлем.

У передмові він говорить про «персонажа Дон Жуана»², про якого власне далі йде мова і якого Горват переносить до Веймарської республіки. Відповідно до цього, великий твір Моцарта не розглядається як прямий поштовх до написання Горватом своєї п'єси³. І вже ж таки, в основі твору лежить не тільки міф про Дон Жуана⁴, як це часто трапляється в літературі. Чіткі посилання на *Дон Жуана* (*Don Giovanni*) явно вказують, що Горват будучи під сильним впливом опери створив свій «образ» Дон Жуана принаймні на основі образу, наявного в Да Понте та адаптації Моцарта.

Тож час перейти до наступної, третьої драми Горвата, до «народної п'єси» *Казимир і Кароліна*, більш інтенсивної рецепції третьої опери Моцарта, *Так чинять усі* (*Così fan tutte*), лібрето до якої написав Да Понте. Робота над ним була закінчена десь влітку 1789-го року⁵. Коли ми, думаючи про драми *Розлучення Фігаро* і *Дон Жуан повертається з війни*, розглядаємо їх на фоні опер Моцарта, це виглядає логічно. Так чому ж Горвату не звернутися до третьої опери, яка, безсумнівно, пов'язана з обома іншими?

Проте, коли перше враження минає, нас починають гризти сумніви: здається, що, швидше, споглядальний сценарій *Так чинять усі* (*Così fan tutte*), в якому дія сконцентрована на двох парах, які, переплутавшись між собою, знову об'єдналися, і наприкінці знову остаточно помирилися, має не багато спільного з атмосферою ярмарку в *Казимир і Кароліна*, в якій неспокій та метушня постійно посилюється. Зважаючи на це, ми б радше подумали про дві інші опери Моцарта, лібрето до яких написав Да Понте: тут панує бурхливе дійство й подекуди хаотична плутанина⁶. Часто переплітаються різні сюжетні лінії, борються за своє місце під сонцем, хтось свариться, що є сили, стрибає в сад, танцює, когось вбивають, і вкінці все перетворюється на пекло. Інакше в опері *Так чинять усі* (*Così fan tutte*): перед нами постає картина від'їзду до армії, несправжнього самоотруєння джентльмена та подальшої рятувальної операції.

¹ Vgl. hierzu: Gockel, a.a.O., S. 103-105.

² Horváth, Ödön von: Gesammelte Werke. Hrsg. von Traugott Krischke und Dieter Hildebrand. Frankfurt/Main 192, Bd. 2, S. 591.

³ Vgl. Bartsch, Kurt: Ödön von Horváth. Stuttgart, Weimar 2000, S. 140.

⁴ Vgl. hierzu die grundlegende Arbeit von: Müller-Kampel, Beatrix: Dämon. Schwärmer. Biedermann. Don Juan in der deutschen Literatur bis 1918. Berlin 1993.

⁵ Vgl. Bletschacher, Richard: Mozart und Da Ponte. Chronik einer Begegnung. Salzburg 2004, S. 139.

⁶ Vgl. Abert, Anna Amalie: Die Opern Mozarts. Wolfenbüttel, Zürich 1970, S. 92f.

Однак дослідники драми *Казимир і Кароліна* відзначають, що шумний Октоберфест, якому якраз відповідає швидке чергування насичених подіями сцен драми, є замкнутим і цілісним місцем дії⁷. Це створює фон, на якому відбувається дія, ми спостерігаємо за парами, коли вони разом чи наодинці⁸, так само, як і в *Так чинять усі* (*Così fan tutte*). Потрібно відзначити, що впродовж п'єси Октоберфесту надається велике значення. Спочатку Горват навіть мав намір експліцитно згадати його у заголовку⁹.

Другим аргументом проти можливої рецепції опери *Так чинять усі* (*Così fan tutte*) могло стати те, що між написанням цих трьох драм минуло надзвичайно багато часу. Врешті, прем'єра *Казимир і Кароліна* відбулася вже 1932-го року, робота над іншими двома драмами була закінчена в 1936. Та це заперечення залишає поза увагою те, що Горват розпочав роботу над *Розлученням Фігаро* та *Дон Жуан повертається з війни* вже на початку 30-х років¹⁰, власне незадовго до появи *Казимир і Кароліна*. Усі три п'єси за своїм походженням витвори Веймарської республіки і, в першу чергу, відображають її суспільство; факт, якому до цього часу приділяли занадто мало уваги. Драма *Казимир і Кароліна* справді вдалася автору і відразу отримала успіх, оскільки народні п'єси Горвата відзначалися значно більшою переконливістю, ніж його інші твори. Якщо розглядати походження цих трьох творів, вони й справді пов'язані між собою. В той час творчість Моцарта мала для нього велике значення. Через це цілком логічним здається намір, який можливо швидко зник, присвятити себе написанню трьох театральних п'єс, які будуть тісно пов'язані з операми, написаними у співпраці Да Понте і Моцарта.

Серед усіх «народних п'єс» Горвата саме *Казимир і Кароліна* найчастіше ставлять на сцені та найбільше досліджують. Автор не стільки хотів відродити цей традиційний жанр, як прагнув надати йому нового значення: «Цілковито свідомо я руйную стару «народну п'єсу» – формально та етично»¹¹.

В цьому контексті виступає термін

⁷ Vgl. Hein, Jürgen: Ödön von Horváth: Kasimir und Karoline. In: Deutsche Dramen. Interpretationen zu Werken von der Aufklärung bis zur Gegenwart. Bd. II: Von Gerhart Hauptmann bis Botho Strauß. Hrsg. von Harro Müller-Michaels. 3. Aufl. 1996, S. 40-65, hier. S. 55.

⁸ Vgl. ebd.

⁹ Vgl. Krischke, Traugott: Notizen zur Entstehungsgeschichte von Kasimir und Karoline. In: Materialien zu Ödön von Horváths Kasimir und Karoline. Hrsg. von Traugott Krischke. Frankfurt/Main 1973, S. 77-82, hier S. 81; vgl. hierzu auch: Haag, Ingrid: Ödön von Horváths Fassaden-Dramaturgie. Frankfurt/Main 1995, S. 140f.

¹⁰ Vgl. Bartsch: Ödön von Horváth, a.a.O., S. 135, 138.

¹¹ Horváth 1, a.a.O., S. 12.

¹ Vgl. hierzu: Gockel, Heinz: Vom Poetischen und dem Element der Musik. In: Kunst der Erinnerung, Poetik der Liebe. Das erzählerische Werk Hanns-Josef Ortheils. Hrsg. von Stefanie Catani, Friedhelm Marx und Julia Schöll. Göttingen 2009, S. 95-109.

² Vgl. Kunze, Stefan: Mozarts Opern. 2. Aufl. Stuttgart 1996, S. 231-234.

«контрафакція»¹, який аналогічним чином вживають Альфред Доплер і Юрген Гайн: у післявоєнний час традиція «народної п'єси» зазнає кардинальних змін, її адаптують, вона отримує інші функції, її основні елементи використовують у протилежному значенні. Немає ні щасливого кінця, ні моральних настанов. Це означає, що нам не пропонується розв'язання базового конфлікту. За словами Горвата «народна п'єса» має епічний характер, її форма «більш описова, ніж драматична»². Пародію, як спосіб зображення, він категорично відкидає³, «народна п'єса» у своєму традиційному розумінні вже не цікава. Якщо якось мова зайде про критично-реалістичну самопрезентацію народу⁴, якій він зрадів би, він був би представлений не привабливим для самого себе чином⁵. Це означає, що жанр для народу перетворився на жанр про народ, в якому не рідко переважали негативні аспекти. Основні мотиви Горват перейняв з повсякденного життя людей. Для нього обов'язковим є те, щоб драма була наповнена сучасними людьми⁶ – дія в *Казимир і Кароліна* відбувається в 1930 році. Це призвело до непорозуміння між дослідниками: це здається занадто просто, коли Ганс Йоан зараховує по позитивних характеристик драми, що в ній надзвичайно точно зображені суспільні проблеми 1930-го року, все ж від цього відволікає те, що в п'єсі йде мова про кохання, при цьому не про власне кохання, а про кохання в 1930 році з усіма його політичними протиріччями⁷. Сам Горват підкреслював, що «так звані вічні теми людських стосунків» як і раніше залишаються вірулентними (актуальними), проте вони повинні бути зображені «по-іншому», а саме за участі «прошарків суспільства, показових для нашого часу»⁸. Це найбільш підходящий спосіб наблизитися до них. Це його нове починання, проте все ж не рівносильне обмеженню лише на актуально-буденному. Гельмут Карасек назвав це коротко: герої Горвата «слідують, зовсім як справжні люди, законам, які є невід'ємною частиною живого створіння, уникають болю, шукають задоволення, зважаючи на зовнішню дратівливість і внутрішню потребу добрі або злі, з відданістю

утримують власне Я, яка іноді геть-таки розвивається до так званого характеру.»⁹

Горват, відштовхуючись від конкретного випадку зі своєї сучасності, від долі «сучасної людини», приходять до загального. У своїх «народних п'єсах» він демонструє ті загальні закономірності, за якими протікає людське життя, незважаючи на окрему людину. Мова йде про яскраво виражене пред'явлення. За словами Елізабет Гоф, більше ніде так, як в Казимир і Кароліна, «Горват не показував людей в такому нещадному, гидкому світлі»¹⁰. Він розмістив їх перед кулісами Октоберфесту на рампі, роздягає їх, аналізує та демонструє. З цього погляду Октоберфест розглядається, на думку Карасека, як «лабораторія», в якій експериментують з невідомою природою людського кохання¹¹. На перший погляд здається, що Октоберфест це скоріше таке громадське місце, яке дає можливість задовольнити прагнення до шумних святкувань, на короткий час забути числені соціальні проблеми. Фактично ж суспільство Веймарської республіки концентрується там для того, щоб мати змогу продемонструвати себе і водночас через абстракцію досягнути узагальнення. Не даремне Горват у найперших планах щодо Казимира і Кароліни уявляв собі анатомічний інститут з багатьма місцями дії¹²; такий, який у циклі віршів Готфріда Бена Морг слугував демонстраційним залом і в «Маленькому танку смерті» Горвата Віра, Любов, Надія з'являється знову. Тож Октоберфест це як своєрідна експериментальна лабораторія, яка слугує для добування та вживлення в людську природу нових свідомостей. Публіці пропонується масштабний експеримент на фоні актуального післявоєнного суспільства. На огляд виносяться механізми, які роблять життя прозорим у всій його сукупності. І це має просвітницький, майже науковий характер.

Є в традиції лише один твір, у якому так само жорстко експериментують з людськими почуттями та слабостями, і це Так чинять усі (*Così fan tutte*). Це найбільш значуща спільна риса «народної п'єси» Горвата і опери, набагато важливіша ніж взаємозв'язки між героями, характерне ут-

ворення нових пар1, що Горват також переймає, проте необхідно зазначити, модифікує їх, руйнує і використовує у зміненому вигляді.

В опері, як і в драмі Горвата, мова йде про кохання, або навіть точніше: про природу кохання, яке спочатку слідує суспільним традиціям та «умовностям»², проходячи соціалізацію ховається від сторонніх очей і губиться в ілюзіях, які, врешті, необхідно розвіяти. Це якраз завдання Дона Альфонса. Те, що в п'єсі Горвата виражено лише імпліцитно, тут навмисне відбувається експліцитно. Заключається парі й одразу урочисто розпочинається своєрідний біхевіористичний експеримент. Можна говорити про революційне й модернове в опері другої половини XVIII ст., про чітко виражений анти-ідеалізм у цій «сучасній п'єсі, яка торкає за душу»³, що пізніше знову з'являється в опері Бельканто⁴. Дослідники постійно повторюють цю нову ідею, серед яких найбільш наполегливим є Штефан Кунце. Він говорить про «детермінованість усіх дій»⁵, про «автоматичні закономірності кохання»⁶.

«Все разом виглядає так, ніби відбувається підготовка до проведення театрального експерименту. Та як не схожа ця механічна, віртуозна гра героями, які ніби ігрові фішки, віддалені від насиченої гри у *Весілля Фігаро (La Nozze di Figaro)* від *Дон Жуан (Don Giovanni)*, де кожен з героїв постійно вимушений приймати рішення, де кожен міг би вчинити так, або інакше, де свобода дії подається як головний принцип стосунків муж людьми».⁷

У Горвата «лабораторію», у якій все відбувається, стає Октоберфест, чий шум і підозрілий персонал маскує те, що насправді ця яскраво освітлена сцена, таке собі лікарняно-герметичне приміщення для демонстрації в анатомічному інституті.

Дійові особи з'являються в коротких, наче спалахи світла, сценах, які дуже швидко змінюють одна одну (разом 117 сцен!), і в коротких та

зрозумілих

діалогах відверто розповідають про свої внутрішні переживання, нездатність спілкуватися⁸, та про механізми, під дією яких вони знаходяться навіть про це не здогадуючись. Проте серед такої великої кількості коротких сцен це трапляється не часто. Хоча й були використані атрибути Октоберфесту, вони залишаються лише доповненням. Драма здається майже статичною, сконцентрованою на діалогах головних героїв, які, з огляду на те, що раз їли морозиво, пили горілку й пиво, одного разу навіть облили жінку, нічого й не можуть робити, окрім як говорити.

Якщо звернути свою увагу на драматургію, побудову опери *Так чинять усі (Così fan tutte)*, можна знайти спільні риси з п'єсою. Опера складається з двох актів, які в свою чергу поділені на значну кількість окремих сцен, разом 34. Для порівняння: *Весілля Фігаро (La Nozze di Figaro)* має разом 44 сцени, розділені на 4 акти, і *Дон Жуан (Don Giovanni)* – 36, разом з останньою сценою «scena ultima», це всього на дві більше ніж в *Так чинять усі (Così fan tutte)*; проте вагома відмінність полягає у тому, що ці дві опери значно багатші на події. Через швидку зміну перспективи в рамках власної обмеженості дії навіть сам експеримент Дона Альфонсо стає дещо уривчастим і швидким, як спалах світла. Це посилюється значною кількістю місць дії, які не можуть бути визначені мізерною кількістю подій. Це місця ідилії та спокою⁹, які змушують розслабитися: дія розпочинається в якомусь кафе, продовжується в садку біля моря, для того щоб потім перенестися в аристократичну кімнату. Далі все продовжується в такому ж аристократичному садочку, потім знову інша кімната, яку від наступної кімнати відділяють різноманітні двері та дзеркала. І тоді ще одна кімната: інша спальня („altra camera“). Наприкінці ми рушаємо в пишно обставлену святкову залу. Та звідси знову герої, по-різному поєднуючись один з одним, починають заходити в різні кімнати¹⁰. Здається, що головних героїв, ніби об'єкти для дослідів, через куліси, через це «протистояння штучного і природного»¹¹ тягнуть від одного етапу досліду, до іншого.

Безсумнівно так відбувається в п'єсі *Казимир і Кароліна*, проте здається, що хоча опера *Так чинять усі (Così fan tutte)* побудована дуже штучно і свідомо¹², вона передає «сучасний» зміст, не в останню чергу через постійне наростання темпу, який, втім, характерний для обох творів. Кла-

¹ Vgl. Doppler, Alfred: Bemerkungen zur dramatischen Form der Volksstücke Horváths. In: Horváth-Diskussion. Hrsg. von Kurt Bartsch, Uwe Baur und Dietmar Goltschnigg. Kronberg 1976, S. 11-21, hier S. 17; vgl. Hein, a.a.O., S. 46.

² Horváth 1, a.a.O., S. 12.

³ Vgl. ebd., S. 13; vgl. hierzu auch Doppler, a.a.O., S. 17

⁴ Vgl. Hein, a.a.O., S. 40.

⁵ Vgl. Hein, a.a.O., S. 40.

⁶ Vgl. Horváth 1, a.a.O., S. 11.

⁷ Joas, Hans: Ödön von Horváth: Kasimir und Karoline. In: Materialien zu Ödön von Horváths Kasimir und Karoline, a.a.O., S. 47-62, hier S. 47.

⁸ Horváth 1, a.a.O., S. 11.

⁹ Karasek, Hellmuth: Kasimir und Karoline. In: Materialien zu Kasimir und Karoline, a.a.O., S. 63-76, hier S. 64.

¹⁰ Gough, Elizabeth: Möblierte Zimmer, Stille Straßen. Zur Dramaturgie des Schauplatzes in Ödön von Horváths Stücken. In: Über Ödön von Horváth. Hrsg. von Dieter Hildebrandt und Traugott Krischke. Frankfurt/Main 1972, S. 107-122, hier S. 118.

¹¹ Vgl. Karasek, a.a.O., S. 64f

¹² Vgl. Krischke, a.a.O., S. 78.

¹ Wolfgang Wilaschek weist darauf hin, dass die Personenkonstellation in *Così fan tutte*, jenseits des Charakters des Experimentellen, markante Entsprechungen zu Shakespeares Komödie *As You like it* habe; vgl. Wilaschek, Wolfgang: *Mozart-Theater. Vom Idomeneo bis zur Zauberflöte*. Stuttgart, Weimar 1996, S. 252f.

² Ebd., S. 249.

³ Vgl. ebd., S. 293.

⁴ „Mozarts vielleicht extremstes Werk mußte dem 19. Jahrhundert und, wie nicht zu übersehen ist, vielen Zeitgenossen fremd bleiben.“ Kunze, a.a.O., S. 434.

⁵ Ebd., S. 444.

⁶ Ebd., S. 438.

⁷ Ebd., S. 445.

⁸ Vgl. Gough, a.a.O., S. 109

⁹ Vgl. Kunze, a.a.O., S. 492

¹⁰ Vgl. Mozart, Wolfgang Amadeus: *Così fan tutte*. Stuttgart 1992, S. 10, 18, 34, 66, 80, 118, 136, 144.

¹¹ Willaschek, a.a.O., S. 248.

¹² Vgl. Kunze, a.a.O., S. 491.

сична єдність місця, що тісно пов'язана з єдністю часу й дії, зникає. Опера не настільки вільна, як драма, починаючи з часів Георга Бюхнера, проте вона вже не може використовувати всі «цеглини», притаманні класично-ідеалістичному мистецтву і тим самим виходить за свої межі. Октоберфест та декорації *Так чинять усі (Cosi fan tutte)* на стільки відповідають традиції, що обидва твори втілюють «театр світу», який репрезентує «велике ціле» („theatrum mundi“), й зрештою все швидше перетворюється на «світовий цирк» („circus mundi“). Зображується театр у театрі, постійно демонструється театральність¹, однак з допомогою такої багатшаровості в нього інтегрується реальність. Вже неможливо повернутися до зображення самого лише вигаданого світу. У нього вдерлася реальність². Вона більше не може залишатися осторонь, її потрібно інтегрувати і демонструвати³.

Чому цей експеримент здійснює саме Дон Альфонсо? Тому що він, на противагу обом парам, якщо вірити Горвату, не є «людиною сьогодення», він родом з інших часів. Він старший за віком і має більше досвіду в життєвих справах. Оскільки за його плечима ціле життя, він звик тримати життя на дистанції, що дало йому змогу аналітично дивитися на речі. Ті декілька друзів, які в нього ще залишилися, підривають його сили: Він хоче передавати свої знання, примножувати їх, таким чином зробити вклад в «просвітництво»⁴. Ті, хто досягнули цей процес пізнання, втратили якусь частину інстинктивності; з такими знаннями життя стає складнішим, зникає будь-яка наївна безпосередність і легкість. І Кунце зовсім не перебільшує, коли на фоні цього називає Дона Альфонса «скептичним, іронічним, гострим на язик ляльководом-циніком»⁵.

Також є значні відмінності у співвідношенні героїв цих творів, хоча в обох випадках мова йде про дві пари. В *Казимир і Кароліна* одна пара все ж таки знову об'єднується, а саме Казимир і Каролі-

на⁶, тоді як другій парі це не вдається. Агресивний Меркль Франц, який виплеснув пиво Ерні в лице, не залишився з Кароліною, як мав би зробити, якби Горват точно переніс взаємостосунки героїв з *Так чинять усі (Cosi fan tutte)*, а був змушений зникнути, і Кароліна зв'язалася з Шурцінгером⁷. Проте у цих змін була своя важлива причина, вони знову відсилають нас до постаті Дона Альфонсо. Він інсценувальник експерименту, коментатор опери, який вже майже перейняв риси вуличного співака. Проте в *Казимир і Кароліна* немає відповідника такому герою. І дослідники сходяться на думці, що все-таки п'єсі був би необхідний такий герой. Його відсутність компенсується недбалючим черговістю картин, яка спрямована безпосередньо на глядача⁸. Проте навмисно очевидна послідовність сцен несе лише частину експериментального змісту і його демонстрації на сцені. Та все ж-таки є в п'єсі один герой, який в значній мірі відповідає Дону Альфонсо, уособлює і поділяє його теорії і світогляд. Це саме той підозрілий Шурцінгер, в чий вуста Горват вкладає також і власні суспільно-критичні погляди, який, дуже подібно Дону Альфонсо, вже під час першого виходу на сцену дає зрозуміти, що знає, як влаштуваний цей світ і наше життя:

«Не існує добрих чи поганих людей. Проте наша сучасна економічна ситуація змушує їх ставати егоїстичними, якби вона змушувала, та врешті вони вимушені скніти.»⁹

Шурцінгер, який ніколи не вживає алкоголь¹⁰, для того щоб розум залишався чистим, зрештою, є людиною розважливою, у нього є «тактика»¹¹ поведінки, слідуючи якій він покірливо ставить до свого шефа Рауха. У нього з Раухом, спекулянт, який нажився на воєнних поставках, чисто ділові стосунки, кожен має з цього свою вигоду.

Так само, як і Дон Альфонсо, який був вимушений платити молодшій, проте досвідченій Деспіні¹², щоб вона допомагала йому¹³, і, крім цього, більше не мав ніяких соціальних контактів, Шур-

⁶ Vgl. Horváth 1, a.a.O., S. 323f.

⁷ Vgl. ebd., S. 322f.

⁸ Vgl. Hein, a.a.O., S. 56.

⁹ Horváth 1, a.a.O., S. 258.

¹⁰ Vgl. ebd., S. 276.

¹¹ Ebd., S. 286.

¹² Vgl. Wapnewski, Peter: *Cosi fan tutte – Die sehr ersten Scherze eines Dramma giocoso*. In: *Mozarts Opernfiguren Große Herren, rasende Weiber – gefährliche Liebschaften*. Hrsg. von Dieter Borchmeyer. Bern, Stuttgart, Wien 1992, S. 115-134, hier S. 126.

¹³ Vgl. Mozart: *Cosi fan tutte*, a.a.O., S. 45-47.

цінгер постає як «самотня людина»¹, яку відділяє від інших перевага в знаннях. Як і Дон Альфонсо, який зі своєю прямою міг би бути ледь не уособленням опери *Так чинять усі (Cosi fan tutte)*, Шурцінгер експліцитно «посварив чоловіка і жінку»². Він точно такий неприхований «цинік»³, як і Дон Альфонсо, проте він повинен, відповідно до нової горватівської концепції «народної п'єси», передавати свій досвід. Цей досвід у першу чергу стосується того, що літературознавець Гейн формулює як «асоціальне статеве життя» героїв⁴. Горват викриває свідомість своїх героїв. Сам він шостого квітня 1932 року розповідав в інтерв'ю з Віллі Кронауером для баварського радіо про «більш або менш усвідомлене, надзвичайно приватне статеве життя»⁵, яке обирають люди, а особливо герої його «народних п'єс». Він має на меті, як він сам зазначав в інтерв'ю, «показати світ таким, який він, на жаль, є»⁶. З цієї причини він змушує Шурцінгера, таку собі трохи жалюгідну варіацію на Дона Альфонсо, пояснити Кароліні закони кохання:

«Тільки що ви сказали, що якщо чоловік втрачає роботу зразу ж слабшає кохання жінки до нього – навіть автоматично. [...] Така наша натура. На жаль.»⁷

Зрештою Горват з допомогою Шурцінгера ввів у свою адаптацію *Так чинять усі (Cosi fan tutte)* Дона Альфонсо, оскільки він був йому необхідний. Прибравши Меркеля Франца віз звільнив для Шурцінгера роль людини, яка коментує світ «так, яким він є».

Наступний витончений натяк на *Так чинять усі (Cosi fan tutte)* полягає у тому, що Меркль Франц, прощаючись з Шурцінгером і Кароліною, використовує ті самі слова, якими Дорабелла та Фйорділдіжі проводжали своїх суджених, коли вони ніби мали йти на війну: у Да Понте та Моцарта це «Buon viaggio!»⁸, у Горвата, який в деякому сенсі цим самим вписав оперу у свій твір – «Щасливої дороги!»⁹. В обох сценах ми бачимо, як вони зникають і дивимося їм у слід¹⁰.

З огляду на Шурцінгера необхідно детальніше

¹ Horváth 1, a.a.O., S. 274.

² Ebd., S. 273.

³ Ebd., S. 285.

⁴ Vgl. Hein, a.a.O., S. 47f.

⁵ Vgl. ebd., S. 13.

⁶ Horváth 1, S. 13.

⁷ Ebd., S. 274.

⁸ Mozart: *Cosi fan tutte*, a.a.O., S. 32.

⁹ Horváth 1, a.a.O., S. 270.

¹⁰ Vgl. ebd.

розглянути інших героїв, і одразу ж впадають в око збіги в опері й «народній п'єсі». На початок опери обидві пари мали світлі, традиційні уявлення про кохання і створили для себе відповідний кодекс честі. Коли Дон Альфонсо поставив під питання вірність наречених, Ферандо і Гульєльмо одразу захотіли показати йому, де раки зимують¹¹. Під час удаваного розтавання обидві сестри подумали, що помруть від горя¹². Це уявлення про кохання досягає свого апогею в арії Фйорділдіжі *Come scoglio immota resta*, у якій вона оспівує себе як зразковий приклад непохитного кохання й вірності¹³, і відповідно цьому, у центральній арії опери, арії Ферандо *Un'aura amorosa*¹⁴ під акомпанемент дивовижної музики розкриває і коментує своє власне бачення правди¹⁵. Тут якраз зібрано усе те, з чого потім зірвуть маску: «Чистота почуття, те, що нас зворушує, і не в останню чергу мораль, як міщанська чеснота»¹⁶. Дивлячись на героїв Горвата, потрібно усвідомлювати, що часи змінилися, перш за все змінилася суспільно-політична ситуація, що одразу ж призвело до зміщення акцентів: обидві пари в *Так чинять усі (Cosi fan tutte)* походять з вищих прошарків суспільства, чоловіки-офіцери не мають ніяких проблем з грошима, коротко кажучи, типові герої опери. Хоча колись і в Казимира справи йшли добре, він більше не був впевненим у завтрашньому дні. Походячи з нижчих прошарків міщанства, працюючи водієм і отримуючи зарплатню, він став в певній мірі самовпевненим. Та ось він втратив роботу – очевидно, що цілком незаслужено.

Він жив так, як багато хто у 1930 р., після світової економічної кризи: його «скоротили», і він був вимушений «клеїти етикетки на товари»¹⁷ зрештою, здавалось, що він не може собі дозволити відвідати Октоберфесту. Він став буркотливим «песимістом»¹⁸, який багато думає. Це відрізняє його від Кароліни. Коли вона у сентиментально-романтичному запалі проводжала очима дирижабля, який літав колами над Октоберфестом, він накинувся не неї зі словами: «Та замовкни ти вже зі своїм дирижаблем!»¹⁹

Кароліна уособлює всі ті якості, якими Моцарт наділив свої пари на початку опери. Вона також має традиційні уявлення про кохання, які вона не ставить під сумнів. Вона, як «дитина се-

¹¹ Vgl. Mozart: *Cosi fan tutte*, a.a.O., S. 11-13.

¹² Vgl. ebd., S.30; vgl. hierzu auch Dorabellas erste Arie, S. 36f.

¹³ Vgl. ebd., S. 54.

¹⁴ Vgl. ebd., S. 60f.

¹⁵ Kunze, a.a.O., S. 493..

¹⁶ Ebd., S. 433.

¹⁷ Horváth 1, a.a.O., S. 257.

¹⁸ Vgl. ebd., S. 256.

¹⁹ Ebd., S. 257.

¹ Don Alfonso greift immer wieder in die „Regie“ seines Experiments ein und hält z.B. Ferrando und Guglielmo dazu an, ihm dabei zu helfen: „Secondatemi!“; Mozart: *Cosi fan tutte*, a.a.O., S. 52

² Vgl. Hein, a.a.O., S. 50.

³ Das scheint etwa hundert Jahre später, in der kleinen Verismo-Oper *Pagliacci* von Ruggero Leoncavallo, (1892) ähnlich zu sein: hier wird die Theatralität, das Verhältnis von Kunst und Wirklichkeit, eigens in einem Prolog thematisiert, das Stück vom Protagonisten beendet, der sich dazu explizit an die Zuschauer richtet. Hier allerdings werden weniger Gesetzmäßigkeiten und Typen als ein spektakulärer Einzelfall demonstriert; vgl. Leoncavallo, Ruggiero: *Pagliacci*. Drama in due atti. Mailand 1897, S. 7f.

⁴ Vgl. Splitt, Gerhard: *Cosi fan tutte und die Tradition der Opera Buffa*. In: *Wege zu Mozart*. W.A. Mozart in Wien und Prag. Die großen Opern. Hrsg. von Herbert Zemann. Wien 1993, S. 134-158, hier S. 147.

⁵ Vgl. Kunze, Stefan, a.a.O., S. 443f.

реднього класу», усвідомила відповідні міщанські норми, які визначають відносини між людьми. Тож її прищепили точку зору, що кохання ні в якому разі немає нічого спільного з грошима,¹ що вона завзято повторювала, ніби папуга: «Коли у чоловіка погано йдуть справи, справжня жінка, жінка яка йому належить, буде ще більше його підтримувати».² Вона постійно наголошувала на тому, що могла б дістати службовця з правом на отримання пенсії, проте «не покинули тебе і завжди за тебе заступалася».³ Усі ці пусті балачки зародили в ній прагнення до соціального зросту.⁴ Підсвідомо вона відчуває, що з такою системою цінностей вона не зможе задовольнити своє прагнення досягнути кращого становища в суспільстві, яке не в останню чергу зумовила політична ситуація. Сама того не помічаючи, вона переосмислила своє поняття любові. Тож саме вона, зовсім інакше, ніж в *Так чинять усі (Cosi fan tutte)*, руйнує пари.

Експеримент полягав у тому щоб перемістити героїв у такі соціальні умови, у яких найкраще розкриваються закономірності стосунків між людьми. Проте змінюється ракурс зображення, взята ж за основу правда залишається незмінною. В опері фінансові аспекти також не залишаються поза увагою.

Розважлива Деспіна, яка також розглядала кохання як простий закон природи – «È legge di natura»⁵ – разом з Доном Альфонсо наголошують на тому, що нові наречені не лише заможніші, але й «ricchissimi»,⁶ фінансово значно краще забезпечені, ніж їх кохані, що повинно зробити наречених ще привабливішими.

Так як Кароліна в п'єсі Горвата проектувала свою романтику на дирижабль, Дорабелла та Фйорділіджі виходячи разом на сцену тримали в руках портрети своїх коханих насолоджувалися своїми вдавано-ідеальними стосунками:

Se questo mio core
Maì cangia desio
Amore mia faccia
Vivendo penar!⁷

Потім автор знову повернеться до мотиву цієї картини і надасть йому несподіваного розвитку. Дорабеллу, яка відповідала за обох жінок,

спіймають на брехні. Відверто з механічною поверхневістю, яка цілком відповідає прагматичним механізмам, які визначають кохання, Феррандо знімає мініатюру, символ коханого, з її шиї й таким чином звільняє місце для знаку свого кохання – серця: «Oh, cambio felice»!⁸ Дует Дорабелли і Гульємо *Il core vi dono* відмовився від старого розуміння кохання, замінивши його новим, можливо більш жорстоким і руйнівним, проте одночасно й більш реалістичним. Недвозначні натяки на інтим,⁹ які нічим не поступаються аналогічним в п'єсі Горвата *Казимир і Кароліна*, не в останню чергу слугують цьому наочним підтвердженням.¹⁰ І знову чарівна музика Моцарта, яка розповідає свою правду.

У *Казимир і Кароліна* через економічні передумови це все відбувається більш прямо і поверхнево. Незабаром Кароліна представляє нову життєву позицію, вона більше не хоче, щоб почуття нею керували. Натомість вона хоче, натякаючи цим на економічну ситуацію у Веймарській республіці, змусити їх приносити собі користь: «Не будь такою сентиментальною. Життя – це важка річ, і жінка, яка хоче чогось досягти, повинна спорядити своє життя впливовим чоловіком».¹¹ Після цього усього не змінюється її безглузде ставлення до католицької віри, якої вона суворо дотримувалася: вона пишається тим, що вже три рази була у Обераммергау¹² і хоче також відвідати Альтеттінг.¹³

Тож у «народній п'єсі» утворюються такі пари: з одного боку безробітний Казимир, який через зростання своєї агресії ніяк не може знову знайти собі місця в суспільстві і раніше судима Ерна, така собі «бракована річ», з якої вже не буде нічого путнього. З іншого боку Кароліна, яка прагне лише покращити своє соціальне становище і розважливий Шурцінгер, який свідомо не дає Кароліні «собой розпорядитися своїм життям». Водночас він чудово усвідомлює, що він лише простий робітник, якийсь «закрійник»,¹⁴ і якщо Кароліна знайде вигіднішу партію для себе, вона його покине. Зрештою він же взагалі зміг її завоювати, бо вона покинула його шефа Рауха. Та на горизонті немає нікого кращого ніж на початку, дія в п'єсі

⁸ Ebd., S. 102.

⁹ Vgl. hierzu: Büsch, Sabine: Die Psychologie der dramatischen Personen in den Da Ponte-Opern Mozarts unter besonderer Berücksichtigung des Verhältnisses von Text und Musik. Köln 2006, S. 142-146.

¹⁰ Vgl. Horvath 1, a.a.O., z.B. S. 273, 293.

¹¹ Ebd., S. 279.

¹² Vgl. ebd., S. 258

¹³ Vgl. ebd., S. 301..

¹⁴ Vgl. ebd., S. 258.

розвивається по колу,¹ «Карусель» Октоберфесту відсилає її знову до початкової точки. Становище малоперспективне, втім так як і в опері *Так чинять усі*, хоча тут все обмежується примиренням, обов'язковим для фіналів опер Да Понте.

Тут Дон Альфонсо грубо радить «Abbracciatevi e sposi»² і примирює пари. Та врешті-решт хто з ким залишився? Все стало так, як було на початку, чи все ж утворилися нові союзи? Якщо уважно придивитися, лібрето не дає чіткої відповіді, це залишається на розсуд режисера, та за великим рахунком, після завершення експерименту, вже й немає різниці. В обох творах мова йде про руйнування поглядів і стосунків, а не про побудову нових союзів.

Те, що Дон Альфонсо передбачав ще на самому початку, що після викриття герої зі своїм новим досвідом стануть «жалюгідними фігурами»,³ стало, нажаль, гіркою реальністю. Тут в кінці, «lieta fine», хороший настрій не зникає. Одну з найголовніших спільних рис ми знаходимо в кінці цих творів:

немає вирішення проблем, моралі в цій історії, утопічного кінця.⁴ Знання більше не примножуються. Залишається лише естетичне задоволення і зняковільність.

Еден фон Горват знається на опері. Багато «народних п'єс» мають сюжетні доповнення, запозичені з опер, починаючи від *Che gelida manina*⁵ Пучіні до *Barcarole*⁶ Оффенбаха. До того знову і знову впливають нові натяки на класичні твори в Казимир і Кароліна, наприклад, на пісню *Заціпеніння* Франца Шуберта, з циклу пісень *Зимова подорож*.⁷ Зокрема він надзвичайно добре знається на операх Моцарта, принаймні на тих трьох, до яких Да Понте написав лібрето. Очевидно, що в п'єсі *Розлучення Фігаро* Горват продовжує розповідати історію, яку Моцарт почав у *Весіллі Фігаро*. У драму *Дон Жуан повертається з війни* він також інтегрує велику кількість прямих натяків на *Дон Жуана (Don Giovanni)*, і не залишається ніяких сумнівів, що опера стала поштовхом до написання п'єси, а не сама постать Дон Жуана. Це безсумнівно цікаві, проте не найважливіші аспекти горватівської рецепції творчості Моцарта. У випадку з «народною п'єсою» *Казимир і Кароліна* вона виглядає інакше: з першого погляду

¹ Vgl. Bartsch, Jürgen: Scheitern im Gespräch. Beobachtungen zu typischen Kommunikationssituationen in Horváths Volksstücken. In: Horváth-Diskussion, a.a.O., S. 38-54, hier S. 52..

² Mozart: *Cosi fan tutte*, a.a.O., S. 152..

³ Vgl. ebd., S. 10.

⁴ Vgl. Hein, a.a.O., S. 42; Doppler, a.a.O., S. 20.

⁵ Vgl. Horváth 1, a.a.O., S. 177.

⁶ Vgl. ebd., S. 287.

⁷ Vgl. ebd., S. 266.

складно помітити, що створюючи основу для свого твору Горват надихався останніми операми Да Понте: він перейняв мотив експерименту, мотив спостереження за механізмами взаємовідносин між людьми. В обох драмах сцена стає антиідеалістичним, клінічним місцем дії, епічної дії з використанням ефекту очуження, які сформувалися не під впливом брехтівської теорії театру (в той час він її саме вдосконалював), а на основі зразків Моцарта і Да Понте. Горват запозичує також принцип побудови зв'язків між героями, адаптуючи його під свій задум.⁸ При цьому герої показують результати свого пізнання абсолютно уникаючи моральних повчань. Як і у Моцарта, в цих творах мова йде не про окремі особистості, характери, а про типи людей, які лише в під час дії отримують індивідуальні риси.

В цьому плані ми більше не можемо розглядати Казимира, Кароліну, Шурцінгера і Ерну як класичних героїв драми, вони радше актуальні переносники симптомів, на яких щось демонструється.⁹

Це все, проте, набуває інших масштабів, оскільки виходить за межі однієї п'єси і вказує на цілий жанр. Штучна театральність і зв'язок з реальністю опери *Так чинять усі (Cosi fan tutte)* вплинули на драму *Казимир і Кароліна*. Окрім цього вони мали вирішальний вплив на нове розуміння Горватом «народних п'єс» і на ідеї, які він втілював у теорії та практиці театру. Це фактично ознаменувало початок написання сучасних драм. Для цього не потрібні були ні зразки, за якими писав Георг Бюхнер, ні ефект очуження, яким його в своїй теорії театру описував Брехт.

З німецької переклала Марія Давидюк

¹ Vgl. Joas, a.a.O., S. 48.

² Horváth 1, a.a.O., S. 267.

³ Ebd., S. 260.

⁴ Vgl. Hollmann, Helga: Von der Auslösung zwischenmenschlicher Konflikte durch die ökonomische Situation. Ein Beitrag zur Gesellschaftspolitik. In: Materialien zu Ödön von Horváths *Kasimir und Karoline*, a.a.O., S. 39-46, hier S. 44.

⁵ Vgl. Mozart: *Cosi fan tutte*, a.a.O., S. 62.

⁶ Vgl. ebd., S. 64.

⁷ Ebd., S. 18.

⁸ Vgl. hierzu: Kunze, a.a.O., S. 245f.

⁹ Vgl. Hein, a.a.O., S. 53.