

Iwona Puchalska

Uniwersytet Jagielloński

<https://orcid.org/0000-0003-0681-7460>

„Doskonałość niemożliwa tu do osiągnięcia”: przypadek *Simona Boccanegry* (Giuseppe Verdi – Francesco Maria Piave – Arrigo Boito)

Przyznać zresztą trzeba od razu, że refleksja nad problemami wartościowania jest dla badacza literatury zajęciem raczej deprymującym i trudno się dziwić, że niejeden woli nie przyglądać się temu, jak bardzo łamliwa jest gałąź, na której wszyscy siedzimy¹.

Zacytowana uwaga, mimo że sformułowana przez Henryka Markiewicza już wiele lat temu, nadal wydaje się aktualna. Chociaż badacz miał na myśli przede wszystkim literaturę, jego opinia daje się bez trudu zastosować do dowolnej dziedziny twórczości artystycznej – a stawiając problem dzieła nieudanego w teatrze operowym, nie sposób nie przyjrzeć się wspomnianej przezeń „gałęzi”. Określenie „nieudane” jest przecież wartościujące, a elementarnym krokiem, który należy zrobić, żeby móc go użyć, jest wyodrębnienie kryteriów wartościowania. Pierwszym z nich jest pytanie: nieudane według kogo? Według autora, publiczności, krytyki? Drugie pytanie, ściśle powiązane z pierw-

¹ H. Markiewicz, *Wartości i oceny w badaniach literackich*, w: idem, *Prace wybrane*, t. 3, Kraków 1996, s. 316.

szym, brzmi: uznane za nieudane kiedy? Podczas premiery, za życia autora, w obrębie konkretnej generacji, epoki?

Od końca XIX wieku, wraz z rozbudowywaniem rezerwuaru pamięci artystycznej i kształtowaniem tego, co za Ferencem Lisztem i Lydią Goehr nazwę „muzeum muzyki”², zaczyna się rozwijać przekonanie, że żadna porażka nie musi być ostateczna i możliwe jest udane życie pośmiertne dzieł. Tym samym niepowodzenie artystyczne ulega relatywizacji, a czasem nawet mityzacji. Świadectwa tego znajdujemy w literaturze wieku XIX, w której coraz częściej spotykamy, podniesione do rangi bohaterów pierwszoplanowych, postaci niespełnionych lub/i niezrozumianych artystów³. Obecnie paradygmat utworów wyprzedzających swoją epokę i ponoszących doraźną klęskę z powodu progresywności jest tak powszechny, że obawa przed zarzutem obskurantyzmu skutecznie wiąże ręce krytykom, a „arystokratyczna rozkosz niepodobania się”, jak to ujął Charles Baudelaire⁴, jest udziałem wielu artystów aspirujących do sztuki przez duże S. Jeśli jednak myślimy o wieku XIX – o okresie sprzed dyktatu awangard, a konkretnie o czasach Giuseppe Verdiego – należy raczej powrócić do myśli, że najbardziej pożądanym sukcesem, zwłaszcza w dziedzinie sztuk performatywnych, jest podobanie się za życia, a nie podziw „późnego wnuka”.

Nie zmienia to faktu, że jeśli postawimy problem w ujęciu historycznym, można się zgubić w mnogości potencjalnych kryteriów odróżniających dzieło udane od nieudanego. Żeby przynajmniej trochę wyklarować sprawę, proponuję rozpatrzyć ją w optyce autorskiej i teleologicznej: przyjmuję funkcjonalną definicję dzieła udanego jako takiego, za pomocą którego autor lub autorzy osiągnęli swój cel lub cele. Tym samym niniejsza refleksja zostanie osadzona w obszarze badań nad procesem twórczym, szeroko rozumianych, ponieważ uwzględniających nie tylko mechanizmy kreacji, lecz także ich modelowanie i samokontrolę w relacjach z otoczeniem odbiorczym.

Obserwacja losów dzieł z uwzględnieniem ich celowości wymaga rekonstrukcji, choćby sumarycznej, aksjologii przyświecającej twórcy, a także jego horyzontu estetycznego. Ogólnie rzecz biorąc, w przypadku dzieła operowego,

² L. Goehr, *Dzieła muzyczne w muzeum wyobraźni. Esej z filozofii muzyki*, przeł. Z. Białas, Kraków 2022.

³ Ciekawy przegląd postaci niefortunnych muzyków ukazanych w literaturze drugiej połowy XIX wieku znajdujemy np. w tomie *Le musicien raté*, red. E. Lasceaux, S. Lelièvre, M.-H. Rybicki, [Château-Gontier-sur-Mayenne] 2007. Pierwszym znaczącym reprezentantem tego typu bohatera jest bodaj hoffmannowski Johannes Kreisler.

⁴ „le plaisir aristocratique de déplaire”; zob. Ch. Baudelaire, *Fusées*, w: idem, *Oeuvres posthumes*, Paris 1908, s. 90. Jeśli nie zaznaczono inaczej, tłumaczenia I.P.

które rzadko jest pisane „do szuflady”, z nadzieją na pośmiertną sławę, pierwszym celem jest możliwość jego wystawienia. Drugim: wystawienia w kształcie zbliżonym z wyobrażeniami autorów, a więc w sprzyjającej obsadzie, miejscu itd. Trzecim: życzliwe przyjęcie spektaklu i związane z tym korzyści materialne oraz prestiż. Czwartym: potwierdzenie sukcesu opery (także finansowego) w różnych ośrodkach. Piątym: jej długie życie sceniczne. Nazwijmy układ tych pięciu celów teleologią publiczną. Istnieje jednak jeszcze inny poziom celowości, nakładający się na wymienione kryteria o charakterze społecznym, obejmujący dwa prostsze zamierzenia: zadowolenie twórcy z własnego dzieła i zadowolenie z jego realizacji scenicznej, niezależnie od powodzenia u odbiorców. Proponuję nazwać go poziomem osobistym. Współistnienie w różnych konfiguracjach owych dwóch poziomów teleologicznych – publicznego i osobistego – widać wyraźnie w stosunku Verdiego do własnych oper.

Wprowadzając w obszar rozważań nad dziełami nieudanymi nazwisko, które zajmuje jedno z górujących miejsc w panteonie opery włoskiej, trzeba zacząć od stwierdzenia, że ten mistrz gatunku był jednocześnie mistrzem autokorekty. I to zarówno autokorekty, którą można nazwać doskonałą, aplikowanej do dzieła zaakceptowanego przez publiczność, jak i autokorekty, którą nazwę reanimacyjną, mającej na celu przerobienie opery źle przyjętej, ale, zdaniem kompozytora, nadal mającej potencjał. Już jego pierwsze wystawione dzieło, *Oberto* do libretta Temistoclego Solery, mimo że życzliwie odebrane, można nazwać „dziełem w toku”, kolejne bowiem wystawienia (Mediolan, Turyn, Genua, Neapol) stawały się dla Verdiego okazją do kolejnych udoskonaleń. Szybko wdrożył się też on w istotną w XIX wieku umiejętność przygotowywania wariantów dzieła dostosowanych do ośrodka, w którym miało być prezentowane: czwarta w jego dorobku opera *Lombardczycy* (1843) została, w cztery lata po mediolańskiej premierze, przygotowana dla Paryża w 1847 roku pod tytułem *Jeruzalem*⁵.

Co do prób ratowania utworu, który się odbiorcom nie spodobał, to Verdi podejmował się ich tylko w niektórych przypadkach. Aby było to możliwe, kompozytor musiał mieć partnera, z którym mógł tego dokonać, ponieważ z reguły konieczne było przepracowanie libretta. A przede wszystkim – musiał mieć wiarę w sensowność takich działań. Na przykład *Alzira* (1845) napisana dla neapolitańskiego San Carlo i umiarkowanie tam oklaskiwana, przeszła następnie przez kolejne ośrodki: Rzym, Parmę, Wenecję, Ferrarę, Lizbonę, Barce-

⁵ Co ciekawe, przypominając trzy lata później w La Scali to dzieło, wykonano już ową paryską wersję.

lonę – jakby szukając swojego miejsca scenicznego, wszędzie bez powodzenia, ale i bez wsparcia Verdiego, który nie podjął żadnej próby ratowania jej przez przeróbki. Jak sugeruje Piotr Kamiński, powodem niepowodzenia artystycznego tej opery było „formalne i stylistyczne nieporozumienie między kompozytorem i librecistą”, którym był Salvatore Cammarano oraz to, że „Cammarano nie miał zwyczaju dawać sobą pomiatać jak Piave”⁶. Istotnie, w wielu przypadkach główną przyczyną fiaska było niedopasowanie libretta i opracowania muzycznego, ale wydaje się, że argument słabego libretta jest jednak nadużywany⁷. Równie często, jeśli nie częściej, powodem była zła dystrybucja śpiewaków lub inne kontekstowe okoliczności. Ale naturalnie bywało i tak, że zły odbiór dzieła szedł w parze z niezadowoleniem samego kompozytora i wtedy Verdi godził się z porażką (i to jest właśnie chyba przypadek *Alziry*; podobnie rzecz się miała ze *Zbójcami* napisanymi dla Londynu czy *Korsarzem* stworzonym dla Triestu). Warto zwrócić uwagę na ten interesujący element ekonomii artystycznej kompozytora, który ewidentnie zakładał, że wśród dzieł, które tworzy, muszą znaleźć się niepowodzenia i niezawodnie rozpoznawał te, które były nimi rzeczywiście, a nie tylko w oczach jemu współczesnych (żadna z trzech wymienionych oper – *Alzira*, *Zbójcy*, *Korsarz* – nie doznała przecież późniejszej wyraźnej rehabilitacji). Zgoda na nieuchronność takich „wypadków przy pracy”, nawet na etapie pełnego rozkwitu sił twórczych, jest zdecydowanie sprzeczna z ideą rozwoju organicznego talentu⁸, ale znajduje, jak mi się zdaje, potwierdzenie w praktyce artystycznej. Po prostu „niekiedy i Homer drzemie”⁹, i Verdi najwyraźniej miał tego świadomość.

Innego jeszcze typu przypadkiem jest *Makbet* (1847), który, choć przyjęty całkiem życzliwie, został przez Verdiego udoskonalony z okazji paryskiej premiery w 1865 roku, a potem zmieniony na użytek Mediolanu w roku 1874¹⁰. Ten *casus* autokorekty aktualizującej jest nieco odmienny od *Oberta*, którego Verdi wyglądał ze spektaklu na spektakl. Wówczas był to zapał debiutanta odkrywającego coraz to nowe możliwości. Nowy *Makbet* był dziełem uznanego mistrza, który korygując wcześniejsze wersje, nie tylko dostosowywał je do odmiennych czasów i odmiennej sceny, ale także prowadził artystyczny dialog z samym sobą. Analogiczną motywację znajdujemy również w pracy nad *Don*

⁶ P. Kamiński, *Tysiąc i jedna opera*, Kraków 2015, s. 1614.

⁷ Por. artykuł Anny Wypych-Gawrońskiej w niniejszym tomie.

⁸ Zob. tekst Elżbiety Nowickiej w niniejszym tomie.

⁹ „quandoque bonus dormitat Homerus”, Horacy, *Ars poetica*, w. 359.

¹⁰ P. Kamiński, *Tysiąc i jedna opera*, op. cit., s. 1614.

Carlosem, choć podniesioną, że tak powiem, do potęgi czwartej, jako że dzieło istnieje *de facto* w czterech wersjach.

Historia korekt dokonywanych przez Verdiego w różnych dziełach i na różnych etapach kariery jak w soczewce ukazuje specyfikę uwarunkowań kultury XIX wieku, kiedy produkcje operowe podporządkowane były prawom rynku teatralnego a nie, jak obecnie, mecenatu państwowego lub, rzadziej, prywatnego. Presja rentowności przedsięwzięcia skłaniała artystów do podejmowania coraz to nowych wysiłków, czemu zawdzięczamy bogaty repertuar teatru muzycznego z tamtego okresu. Zarazem taki układ relacji między autorem a publicznością uwidaczniał to, co w ramach niniejszego artykułu ma zilustrować przykład *Boccanegry*, a mianowicie połączenie celowości publicznej i prywatnej, czyli dążenia do doraźnego sukcesu opery jednocześnie z dążeniem do poczucia artystycznego samospełnienia.

Warte, jak się wydaje, podkreślenia jest to, że opera ma, w porównaniu do innych sztuk, wyjątkowo duży potencjał korekcyjny. W domenie samej muzyki lub literatury wersje poprawione oczywiście również istnieją, lecz spotyka się je rzadziej. Złożoność spektaklu operowego, mnogość czynników składających się na jego ostateczny kształt, a także performatywna natura powodują, że otwiera się znaczenie większa przestrzeń dla jego rewizji. Cytowany już na wstępie Markiewicz zwracał uwagę, że i w domenie literatury dokonujemy zazwyczaj, choć nie zawsze świadomie, wartościującej dezintegracji, zwracając uwagę na mniej i bardziej udane poziomy dzieła¹¹. Ale ta wielowarstwowość jest także zasadniczą trudnością we wskazaniu powodów sukcesu lub porażki, zwłaszcza że integracja tych warstw nie dokonuje się przecież na zasadzie ich prostej sumy, lecz osmozy, którą można porównać do procesu alchemicznego. Alchemia dzieła operowego jest szczególnie złożona, ale tym samym bardziej obiecująca – można mieć nadzieję, że modyfikacja jednego składnika podziela uzdrawiająco na całą resztę.

Simon Boccanegra jest o tyle interesującym przypadkiem, że jego wystawienie można potraktować jako moment przesilenia kariery Verdiego. Niepowodzenie prapremiery (w La Fenice w 1857 roku) tym różniło się od wcześniejszych rozczarowań, że przyszło po paśmie sukcesów i rosnącej sławy – po złotej passie lat pięćdziesiątych, którą nie zachwiał względny i chwilowy (bo spowodowany głównie niefortunną obsadą) falstart *Traviaty*¹². Verdi jednak, wier-

¹¹ H. Markiewicz, *Wartości i oceny...*, op. cit., s. 334–335.

¹² W głównych rolach występowali: Fanny Salvini-Donatelli, Lodovico Graziani i Felice Varesi. Epizod ten można potraktować jako głos do artykułu Hanny Kicińskiej w niniejszym

ny swojej zasadzie walki o dzieło, w które wierzył, zaproponował przerobioną partyturę teatrowi w Reggio Emilia, a następnie w Neapolu i w Rzymie, gdzie sprawy potoczyły się lepiej (m.in. dlatego, że kompozytor osobiście nadzorował te spektakle) i wydawało się, że problem został rozwiązany. Kiedy jednak dwa lata po premierze, w 1859 roku wystawiono operę w Mediolanie, przyjęcie było znowu bardzo złe, podobnie we Florencji i od tej pory *Boccanegra* zdawał się pogrzebany na dobre, zwłaszcza że następnym utworom zgotowano miłe przyjęcie – sukces *Arolda*, przerobionego ze *Stiffelia*, był wprawdzie krótki, ale za to intensywny, a *Bal maskowy*, *Moc przeznaczenia* i *Aida* zdawały się dowodzić, że *Boccanegra* był chwilowym lapsusem i prawie sześćdziesięcioletni kompozytor zakończy swoją karierę w chwale *Aidy* (1871). Verdi istotnie coraz częściej wspominał o porzuceniu twórczości i choć ciągle jeszcze przerabiał *Don Carlosa* (1872–1882–1884), zdawało się, że rzeczywiście zanurza się raczej w atmosferę *Requiem* (komponowanego w latach 1873–1874) niż nowego dzieła scenicznego. Utrzymanie jego aktywności twórczej w tym okresie, a w rezultacie powstanie dwóch ostatnich i największych oper Verdiego zawdzięczamy wydawcy – Giulio Ricordiemu, który nieustrudzenie zabiegał o nowe lub odnowione dzieła (kierując się oczywiście własnym interesem, w tym przypadku szczęśliwie zbieżnym z interesem Sztuki i samego kompozytora).

Często cytuje się słowa Verdiego, którymi zareagował na przyjęcie premiery *Boccanegry* w 1857 roku w Mediolanie: „*Boccanegra* poniósł w Wenecji klęskę niemal tak wielką jak *Traviata*. Myślałem, że stworzyłem coś wartościowego, ale wygląda na to, że się myliłem”¹³. Słowa te jednak w czasie, gdy *Traviata* była już dziełem zaakceptowanym przez publiczność, trudno jest brać dosłownie. Wydaje się, że kompozytor, tworząc tę analogię, mógł też wskazywać przede wszystkim na podobną przyczynę niepowodzenia: nieodpowiednią obsadę. To przekonanie widać też w jego późniejszych wypowiedziach, kiedy, nakłaniany przez Ricordiego do ponownego wzięcia na warsztat *Boccanegry*, w pierwszej kolejności troszczy się o dobór śpiewaków, w drugiej zaś dopiero

tomie, bowiem na odbiorze stworzonej przez Salvini-Donatelli kreacji umierającej na gruźlicę Violetty niekorzystnie zaważyła nazbyt imponująca postura śpiewaczki. Verdi od razu po premierze domyślał się przyczyn niepowodzenia: „*Traviata*, wczoraj wieczorem, *fiasco*. Wina moja czy śpiewaków? Czas osądzi” / „*La Traviata*, ieri sera, *fiasco*. La colpa è mia o dei cantanti?... Il tempo giudicherà”; cyt. za: A. Capri, *Verdi; Uomo e Artista, con una copiosa antologia dell'epistolario verdiano*, Milano 1939, s. 120.

¹³ « Il *Boccanegra* ha fatto a Venezia un *fiasco* quasi altrettanto grande che quello della *Traviata*. Credevo d'aver fatto qualche cosa di possibile, ma pare che mi sia ingannato”; cyt. za: A. Capri, *Verdi; Uomo e Artista...*, op. cit., s. 121.

o kogoś do przeredagowania libretta. Nawet w początkowym myśleniu o tej operze poziom werbalny zajmuje Verdiego mniej niż kwestie wykonawcze, czego dowodzi tryb pracy nad tekstem. Znany jest też jego użytkowy stosunek do wysiłków twórczych Francesca Marii Piavego, którym istotnie, jak to ujął Kamiński, nieco pomiatał, ale w przypadku *Boccanegry* owo upodrzednienie wysiłku librecisty osiągnęło pewne ekstremum. Mianowicie Piave przygotował przeróbkę sztuki Antonia Garcíi Gutiérreza, ponieważ jednak nie stawiał się w wyznaczonym przez kompozytora terminie w Santa Agata, żeby skończyć dzieło, Verdi bezceremonialnie odwołał się do pomocy innego autora, którego miał pod ręką, i oddał tekst do wykończenia Giuseppe Montanellemu, po czym oznajmił Piavemu, że po tych zmianach „dzieło jest takie, jak ma być” i że Piave może się ewentualnie pod nim podpisać lub nie, wedle uznania¹⁴. Spowodowało to na pewien czas niemiłe napięcie między maestrem i jego oddanym współpracownikiem. Verdi zasadniczo wyznawał zasadę, że kompozytor ma pełną władzę nad słowem libretta, a w przypadku *Boccanegry* doszedł jeszcze jeden interesujący wątek: otóż postrzegał tę operę jako szczególnie zależną od dopełnienia wykonawczego. Wyraził to wprost w liście do Ricordiego, kiedy jeszcze opędał się od myśli o przerobieniu *Boccanegry*:

[...] ta opera ma grzech pierworodny i z trudem znajdziemy wodę, żeby ją ochrzcić. Pamiętasz, jak dziesięć lat temu przybyłeś [...] z propozycją, abym zajął się *Boccanegrą* dla La Scali? Nie, odpowiedziałem, *Moc przeznaczenia* jest lepsza! Nie myliłem się zbyt. *Boccanegrze* brak *Teatralności*. W *Mocy* role są zrobione; w *Boccanegrze* są do zrobienia. Dlatego przede wszystkim potrzeba znakomitych aktorów¹⁵.

Ta wypowiedź ukazuje dobitnie, że nawet w obrębie tej samej estetyki i tych samych realiów kulturowych nie można wszystkich dzieł operowych – i ich fortunności – mierzyć tą samą miarą. Utwory tego samego autora też różnią się celowością.

Nowe podejście do *Boccanegry* uwzględniało oczywiście też korekty libretta i do tego celu został wybrany Arrigo Boito. Verdi zetknął się z nim na planie

¹⁴ H. Busch, *Introduction*, w: *Verdi's „Otello” and „Simon Boccanegra” in letters and documents*, red., przekł. H. Busch, Oxford 1988, s. XXXIV.

¹⁵ G. Verdi, list do G. Ricordiego, z 2 grudnia 1880 roku, w: *Carteggio Verdi-Ricordi, 1880–1881*, red. P. Petrobelli, M. di Gregorio Casati, C.M. Mossa, Parma 1988, s. 84: „[...] quest'opera ha un peccato originale, e difficilmente troveremo acqua per battezzarla. Vi ricordate che dieci anni fa voi veniste [...] e proponeste di occuparmi per la Scala di *Boccanegra*? Nò; risposi, è meglio la Forza del Destino! Non mi sono sbagliato troppo. Il *Boccanegra* manca di *Teatralità*! Nella Forza le parti sono fatte; nel *Boccanegra* sono tutte a farsi. Quindi grandi attori prima di tutto”.

artystycznym po raz pierwszy w roku 1862, kiedy Boito napisał słowa do jego *Hymnu narodów* na wystawę międzynarodową w Paryżu. Verdi był świadom, że Boito jest zafascynowany koncepcjami dramaturgicznymi Richarda Wagnera i dodawał, że nie widzi w tym nic złego, póki podziw nie przeradza się w naśladownictwo¹⁶. Późniejsze lata jednak przyniosły między nimi pewne napięcie, ponieważ Boito, wówczas aktywny w środowisku *scapigliatury*, czyli włoskiej cyganerii, opublikował wiersz *Oda do sztuki włoskiej*, w którym znalazły się niepokojące słowa, głoszące konieczność oczyszczenia ołtarza owej sztuki, który jest „ubrudzony jak ściana lupanaru” („quell’altar bruttato come un muro / Di lupanare”)¹⁷. Czy uważał również Verdiego za winnego tego zabrudzenia? Listy wskazują, że Verdi przez jakiś czas dopuszczał tę myśl. Ale pisma muzyczne Boita z tego okresu (dokładnie z 1864 roku) dowodzą, że tak nie było. Zawierają natomiast interesujący passus, ukazujący, że miał on doskonałą świadomość podwójnej celowości sztuki, którą wspierał autorytetem Verdiego:

„Trzeba patrzeć zezem” – powiedział Verdi, pisząc *Lombardczyków*. „Trzeba patrzeć zezem, jednym okiem na publiczność, drugim na sztukę”. To było odważne stwierdzenie w tamtym czasie, gdyż było wielu, którzy patrzyli obojgiem oczu na publiczność, co było szkodliwe dla wzroku i trochę także dla sztuki¹⁸.

Inicjatorem współpracy między Boitem i Verdim był, jak wiadomo, Ricordi. Próbował różnych sposobów, żeby ich połączyć – pierwszym było wspólne ich zainteresowanie dla postaci Nerona (ostatecznie stał się on bohaterem ostatniej opery Boita). Następnie Ricordi przesłał Verdiemu poprawionego *Mefistofelesa*. Kolejnym krokiem było przesłanie w 1879 roku szkicu libretta *Otella* przygotowanego przez Boita – i tym gestem trafił Ricordi w najściślej łączący obu artystów obszar, mianowicie fascynację Szekspirem.

Zwykło się twierdzić, że zlecona Boicie rewizja *Boccanegry* miała być rodzajem testu dla librecisty, próbnej współpracy przed przystąpieniem do opracowania „na serio” tekstu nowego dzieła – *Otella*. I tak, i nie. Z jednej strony ramy projektu *Otella* zrodziły się w tym samym czasie, co pomysł ponownej redakcji *Boccanegry* (1879). Z drugiej strony – jak na to wskazuje zachowana korespondencja – Verdi zachowywał długo pewną powściągliwość w stosunku do seks-

¹⁶ H. Busch, *Introduction*, op. cit., s. XXX.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Cyt. za: ibidem, s. XXXI (tłumaczenie z przekładu angielskiego: „One must squint, looking with one eye at the public, with the other at art. This was a bold statement at that time, for there were many looking with both eyes at the public, which is pernicious to the eyesight, and a little bit also to art”).

pirowskiego projektu, nazywanego kryptonimem „czekolada”. Zajął ostrożne stanowisko, pozwalające mu wycofać się, gdyby coś – np. współpraca z Boitem – się nie układało. Tak czy inaczej, mamy do czynienia z ciekawym przypadkiem, kiedy praca nad nowym dziełem, i to dziełem znacząco różnym od poprzedniego, jakim jest *Otello* – była stowarzyszona z pracą nad odzyskaniem dzieła naznaczonego porażką. Dotyczy to nie tylko Verdiego, ale i Boita – przypomnijmy, że przecież w tym samym okresie przygotowywał poprawioną wersję swojego niefortunnego *Mefistofelesa*¹⁹. Zresztą losy także tej opery ukazują szczególnie wyraźnie, jak niekiedy twórcą sukcesu dzieła i niejako jego promotorem jest charmatyczny śpiewak, ponieważ obecność sceniczna *Mefistofelesa* w wieku XX być może nie byłaby tak intensywna, gdyby w nim nie śpiewał Fiodor Szalapin.

Te dwa cienie niepowodzenia – *Mefistofeles* i *Boccanegra* – były oczywiście niewspółmierne. Boito właściwie mógł tylko zyskać, kiedy, jak to ujął po jego śmierci Busoni, „oddął się do dyspozycji patriarchy Verdiego”²⁰. Ale dla Verdiego było to ryzyko: ryzyko nowego dzieła po dłuższej przerwie, ryzyko starzejącego się, słynnego artysty, który stawia na szali wypracowaną przez lata renomę i modyfikuje swoje środki artystycznego wyrazu w cieniu nowej, wagnerowskiej estetyki. Co więcej, podejmując to ryzyko, podjął współpracę z przedstawicielem nowego pokolenia, jeszcze niedawno sytuowanym po stronie krytyków estetyki, w ramach której Verdi zbudował swoją dotychczasową karierę. Jednak sięgnął też po dzieło, w którego potencjał wierzył, o którym pisał do syna Ricordiego po nieudanym spektaklu w Mediolanie w 1859 roku, że jego zdaniem *Boccanegra* nie jest gorszy od wielu fortunniejszych oper, lecz wymaga bardziej wyrafinowanego wykonania i publiczności, która „chce słuchać”²¹.

Ze swojej strony Boito zgłaszał wątpliwości co do sensowności przeróbki *Boccanegry*, posługując się słynnym (dzięki częstemu cytowaniu) porównaniem do stolika:

Nasze zadanie, mój Mistrzu, jest trudne. Dramat, nad którym pracujemy, jest jak stół, który się chwieje, ale nie wiadomo, która noga jest przyczyną, i co by nie zrobić, aby go ustabilizować, nadal się chwieje²².

¹⁹ W 1868 roku miała miejsce nieudana premiera *Mefistofelesa* w La Scali, a w 1875 – powodzenie w Bolonii.

²⁰ H. Busch, *Introduction*, op. cit., s. XXIX.

²¹ Ibidem, s. XXXV–XXXVI.

²² A. Boito, list do G. Verdiego z 8 grudnia 1880 roku, w: *Carteggio Verdi-Boito*, red. M. Medici, M. Conati, t. 1, Parma 1978, s. 11: „pracujemy, jest jak stół, który się chwieje, ale nie wiadomo, która noga jest przyczyną, i co by nie zrobić, aby go ustabilizować, nadal się chwieje”.

W zakończeniu tego listu prosi o odniesienie się do przedstawionych w nim propozycji poprawek lub o decyzję o porzuceniu projektu, na co najwyraźniej trochę liczył. I otrzymuje niezwykle interesującą odpowiedź Verdiego, który wprawdzie długo kazał się namawiać na reanimację *Boccanegry*, ale kiedy to już zrobił, podszedł do tego zadania ze swadą – pozwolę sobie tak powiedzieć – starego wygi teatralnego. Napisał bowiem tak:

Pana krytyka jest słuszna, ale Pan, pochłonięty przez bardziej wzniosłe prace, mając w głowie Otella, jest zapatrzonej w doskonałość **niemożliwą tu do osiągnięcia**. Ja patrzę niżej i jestem większym optymistą, nie rozpaczam. Przyznaję, że stół się chwieje, ale po dopasowaniu niektórych nóg, myślę, że będzie mógł stać²³.

Ta wypowiedź po raz kolejny dowodzi, że Verdi, jak to ujął Boito, zawsze patrzył jednym okiem na publiczność, drugim na sztukę. I chociaż nie ulega wątpliwości istnienie w jego twórczości planu świadomego rozwoju artystycznego, który pod koniec życia zaowocował szczególnie imponującymi dziełami, to jednak zazwyczaj teleologia publiczna była na pierwszym miejscu. Podsumował to w liście do Ricordiego, wyrażając zadowolenie z serii udanych spektakli nowego *Boccanegry* i formułując praktyczne, a zarazem proste kryterium oceny sukcesu lub porażki utworu operowego, które – niezależnie od wartościowania utworu na różnych etapach jego pamięci kulturowej – powinno być brane pod uwagę również, a może nawet przede wszystkim, w czasach instytucjonalnego patronatu artystycznego:

Jeśli wiele ludzi przychodzi do teatru, to znaczy, że Publiczność jest zainteresowana Spektaklem. Jeśli jest zainteresowana przedstawieniem, oznacza to, że praca ma wartość. Taki jest cel!²⁴

²³ G. Verdi, list do A. Boita z 11 XII 1880, w: *Carteggio Verdi-Boito*, op. cit., s. 13: „Le sue critiche son giuste, ma Ella ingolfata in lavori più elevati, ed avendo in mente Otello, mira ad **una perfezione che qui sarebbe impossibile raggiungere** [podkr. I.P]. Io guardo più in basso, e, più ottimista di Lei, non dispero. Convengo che il tavolo è zoppo, ma, aggiustando qualche gamba, credo, potrà reggersi”.

²⁴ G. Verdi, list z 14 kwietnia 1881 roku do Giulia Ricordiego, w: *Carteggio Verdi-Ricordi*, op. cit., s. 152: „Se vada molta gente in teatro vuol dire che il Pubblico s'interessa allo Spettacolo. Se s'interessa allo spettacolo vuol dire che il lavoro Vale. Ecco lo scopo!”

Bibliografia

- Baudelaire Ch., *Fusées*, w: Ch. Baudelaire, *Oeuvres posthumes*, Paris 1908.
- Busch H., *Introduction*, w: *Verdi's „Otello” and „Simon Boccanegra” in letters and documents*, red., przekł. H. Busch, Oxford 1988.
- Capri A., *Verdi; Uomo e Artista, con una copiosa antologia dell'epistolario verdiano*, Milano 1939.
- Carteggio Verdi-Boito*, red. M. Medici, M. Conati, t. 1, Parma 1978.
- Carteggio Verdi-Ricordi, 1880–1881*, red. P. Petrobelli, M. di Gregorio Casati, C.M. Mossa, Parma 1988.
- Goehr L., *Dzieła muzyczne w muzeum wyobraźni. Esej z filozofii muzyki*, przeł. Z. Białas, Kraków 2022.
- Kamiński P., *Tysiąc i jedna opera*, Kraków 2015.
- Markiewicz H., *Wartości i oceny w badaniach literackich*, w: H. Markiewicz, *Prace wybrane*, t. 3, Kraków 1996.
- Le musicien raté*, red. E. Lasceaux, S. Lelièvre, M.-H. Rybicki, [Château-Gontier-sur-Mayenne] 2007.
- Verdi's „Otello” and „Simon Boccanegra” in letters and documents*, red., przekł. H. Busch, Oxford 1988.

Iwona Puchalska, “Perfection impossible to achieve here”: The case of *Simon Boccanegra* (Giuseppe Verdi – Francesco Maria Piave – Arrigo Boito)

The article analyses the history of the creation of the opera *Simon Boccanegra* as a representative case of a work initially considered unsuccessful. This assessment (at a certain stage of its existence) was influenced by several dimensions: authorial, generational, and reception-related. As a work with a second, “revised” version, it serves as an example of strategies aimed at aligning the composer's artistic horizon with that of the audience. As a piece with a libretto by two writers from different generations and aesthetic backgrounds, it provides excellent analytical material for examining the interplay between the libretto and the musical composition of an opera. Finally, from an authorial perspective, it reflects creative courage, expressed in the ability to self-correct and the willingness to undertake artistic effort to adapt to new trends and update one's aesthetic worldview.

Keywords: Giuseppe Verdi, Francesco Maria Piave, Arrigo Boito, operatic aesthetics, opera criticism, creative process

Słowa kluczowe: Giuseppe Verdi, Francesco Maria Piave, Arrigo Boito, estetyka opery, krytyka opery, proces twórczy

Iwona Puchalska – profesor doktor habilitowana, literaturoznawczyni, komparatystka, związana z Katedrą Komparatystyki Literackiej Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Zajmuje się związkami muzyki i literatury, operą i teatrem muzycznym, problemami adaptacji, zjawiskiem improwizacji oraz uwarunkowaniami recepcji utwo-

rów muzycznych i literackich. Autorka m.in. książek: *Sztuka adaptacji. Literatura romantyczna w operze dziewiętnastowiecznej* (2004), *Improwizacja poetycka w kulturze polskiej XIX wieku na tle europejskim* (2013), *Muzyka w okolicznościach lirycznych. Zapisy słuchania w poezji polskiej XX i XXI wieku* (2017), *Przy Mickiewiczu* (2019), *Poeta w operze* (2019) oraz – wspólnie z Małgorzatą Sokalską – „*Prawdziwa Chopiniada*”. *Chopin w kontekstach literackich* (2024).