



DZIEŁO NIEUDANE (?) i jego konteksty

Wydawnictwo Naukowe UAM

UNIwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
SERIA FILOLOGIA POLSKA NR 255

Dzieło nieudane (?) i jego konteksty

Redakcja naukowa

Elżbieta Nowicka
Natalia Kaminiczna



Poznań 2026

Recenzenci: prof. dr hab. Olga Płaszczewska
dr hab. Barbara Mielcarek-Krzyżanowska

Publikacja sfinansowana przez Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej
Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

© Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu,
Wydawnictwo Naukowe UAM, 2026



Ta książka jest udostępniana na licencji Creative Commons –
Uznanie autorstwa – Użycie niekomercyjne –
Bez utworów zależnych 4.0 Międzynarodowe

Projekt okładki: Paulina Nowak

Redakcja: Olga Bronikowska

Redakcja techniczna / DTP: Marcin Tyma

ISBN 978-83-232-4518-6 (Print)

ISBN 978-83-232-4519-3 (e-book)

DOI: 10.14746/amup.9788323245193

ISSN 0054-8179



Biblioteka
Raczyńskich

CENTRUM
BADAŃ
NAD TEATREM
MIĘDZYKULTURNYM
UAM

WYDAWNICTWO NAUKOWE UNIwersYTETU IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU
61-701 POZNAŃ, UL. FREDRY 10

www.press.amu.edu.pl

Sekretariat: tel. 61 829 46 46, faks 61 829 46 47, e-mail: wyd nauk@amu.edu.pl

Dział Promocji i Sprzedaży: tel. 61 829 46 40, e-mail: press@amu.edu.pl

Wydanie I. Ark. wyd. 20,50. Ark. druk. 22,00

DRUK I OPRAWA: VOLUMINA.PL SP. Z O.O., SZCZECIN, UL. KS. WITOLDA 7-9

Spis treści

Elżbieta Nowicka	
(Kłopotliwe) wprowadzenie w rewiry rzeczy „nieudanych”	7
Marta Karasińska	
Dzieło nie/udane w perspektywie ambiwalencji estetyk	17
Katarzyna Lisiecka	
Opera jako sztuka nadmimetyczna. Francesco Patrizi o przekraczaniu reguł prawdopodobieństwa (<i>credibile incredibile</i>) w sztuce	29

XVIII wiek: nieoczywistość/problematyczność

Jakub Chachulski	
Nieudane czy po prostu niepoważne? O problemach z kategorią wodewilowości we współczesnym dyskursie krytycznym i akademickim dotyczącym pierwszych polskich oper	47
Piotr Maksymowicz	
Problem <i>Nędzy uszczęśliwionej</i> . Legenda o „pierwszej polskiej operze”	63
Barbara Judkowiak	
Józefa Wybickiego „opera oryginalna”, acz nieudana: <i>Samnitka</i> . Rekonesans . . .	75
Zuzanna Czajkowska	
Nad wymową <i>Matki Spartanki</i> Franciszka Dionizego Książnika	95

W wieku XIX, w kraju...

Anna Wypych-Gawrońska	
„Nieudane” operowe adaptacje literatury w XIX i na początku XX wieku	111
Grzegorz Zieziula	
Dzieło pozornie nieudane: <i>Hrabina</i> Włodzimierza Wolskiego i Stanisława Mońuszki jako kreatywna operowa adaptacja „powieści” Józefa Dzierzkowskiego . .	123

Honorata Wieczorek

- Aleksota* Seweryny Pruszkowej-Duchińskiej i Stanisława Moniuszki w kontekście wydarzeń doby przedstycziowej (okres 1861–1863). 139

Natalia Kaminczna

- „Krytyka teatralna rzecz to żmudna a arcytrudna”. *Dziesięć cór na wydaniu* Franza von Suppého w optyce prasy warszawskiej 151

...i w operowej Europie**Magdalena Dziadek**

- Fidelio*: Diagnoza porażki artystycznej w kontekście XIX-wiecznego kultu Ludwiga van Beethovena 179

Ryszard Daniel Golianek

- Starotestamentowe opery do librett Salomona Hermanna Mosenthala: (nieudana?) próba sakralizacji gatunku 201

Iwona Puchalska

- „Doskonałość niemożliwa tu do osiągnięcia”: przypadek *Simona Boccanegry* (Giuseppe Verdi – Francesco Maria Piave – Arrigo Boito). 217

Eksperymenty, paradoksy**Małgorzata Gamrat**

- Nieudane, niezauważone czy niezrozumiane? *Harmonie poetyckie i religijne* Franza Liszta z 1835 roku i poezja Alphonse’a de Lamartine’a. 231

Beata Kornatowska

- Paradoks *Mahagonny*. Operowy eksperyment Bertolta Brechta i Kurta Weilla 253

Małgorzata Sulek

- Narodziny nieudanej opery z ducha literackiego arcydzieła. *Hajduczek* Apolinarego Szeluty 273

Magdalena Piotrowska

- Opera dla Głuchych?* Kilka wypowiedzi o (nie)udanym projekcie. 299

Maciej Straburzyński

- Śpiewak performer jako współtwórca dzieła muzycznego 313

Hanna Kicińska

- Nieprzemijająca legenda niedoskonałości. Przypadek Marii Callas 327

- Indeks nazwisk** 341

Elżbieta Nowicka

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

<https://orcid.org/0000-0002-8166-8306>

(Kłopotliwe) wprowadzenie w rewiry rzeczy „nieudanych”

Refleksja na tym, co w sztuce operowej nieudane, chybione, opiera się w znaczącej mierze na opiniach towarzyszących powstawaniu, pierwszym publikacjom i wystawieniom scenicznym. Jest także efektem spontanicznej reakcji każdego odbiorcy sztuki na to, co przeczytał/usłyszał/obejrzał. Napięcia między opiniami krytyki a upodobaniami i reakcjami publiczności towarzyszą sztuce operowej od zawsze, ujawniają nie tylko odmienność gustów, ale często odsłaniają też nieoczywiste mechanizmy działania mecenatu, ukryte projekty społeczne i polityczne, a w czasach nam bliższych „wojny” między tytułami prasowymi oraz kampanie medialno-reklamowe. Różnice zdań pojawiają się nie tylko na wskazanej osi rozbieżności między upodobaniami (kompetencjami) znawców i tzw. zwykłych odbiorców sztuki, gdyż wielogłos opinii kształtują także manifesty, wywiady, przedmowy i inne, znane przynajmniej w jakimś kręgu opinie samych artystów – kompozytora, librecisty, reżysera, śpiewaków, scenografów itd. Pomijając motywacje czysto osobiste, wcale nierzadko tworzące opinie, recenzje itp., głoszące werdykt wobec danego dzieła nader krytyczny, trzeba wziąć pod uwagę znaczenie okoliczności i czynników pozapersonalnych, wynikających z przemian prądów artystycznych i związanych z nimi idei. W przypadku opery, która z powodu swojej złożoności znajduje się w miejscu skupiającym całe wiązki przekonań właściwych danemu czasowi, a odnoszących się do muzyki, literatury i teatru, jedną z ważnych kwestii wy-

Nowicka E., *(Kłopotliwe) wprowadzenie w rewiry rzeczy „nieudanych”*, w: *Dzieło nieudane (?) i jego konteksty*, red. E. Nowicka, N. Kaminiczna, Poznań 2026, s. 7–15. © Author(s), 2026. <https://doi.org/10.14746/amup.9788323245193.1>. Open Access chapter, distributed under the terms of the CC licence (BY-NC-ND, <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>).

daje się rozbieżność estetyk, trudne do pogodzenia wymogi stawiane w określonej chwili literaturze, muzyce i scenie. Kryterium doskonałości/niedoskonałości, a więc i status dzieła doskonałego/nieudanego mógł w takiej sytuacji wiązać się z organiczną koncepcją sztuki operowej, bodaj nigdy nieopracowaną w szerokim ujęciu, jeśli pominąć towarzyszące operze od początku dyskusje na temat zgodności słowa i muzyki. Ponadto postulat organiczności opery wydstaje się na powierzchnię naszego rozumienia części za sprawą interpretacji niż opinii wyrażonych *expressis verbis*. Pisał historyk sztuki na temat obrazów Wiliama Turnera w ujęciu Johna Ruskina w sposób bardzo inspirujący także dla refleksji nad operą, że idea organiczności sztuki – ważna szczególnie dla XVIII i XIX wieku – jakkolwiek wiązała się z rozkładem retorycznej podstawy sztuk i osłabieniem ich funkcji mimetycznej, to w rezultacie przyczyniła się do zbliżenia sztuki i natury. „Paradoksalnie – konkluduje autor – idea «organiczności» była próbą ostatecznego zbliżenia sztuki i natury, skoro dzieło sztuki miało stanowić organiczną całość nie tylko w sensie wewnętrznej konstrukcji, lecz także jako efekt samoistnego wzrostu formy na podobieństwo żywego organizmu, który kształtuje się i osiąga doskonałość na mocy przestrzegania autonomicznych praw tworzenia artystycznego”¹. Spróbujmy wejrzeć w pewne okoliczności, które realizacji tej idei w odniesieniu do opery mogły sprzyjać lub – przeciwnie – rozbijały ją, czyniły niemożliwą do uskutecznienia.

Gdy chodzi o samą muzykę, to – jak przypomina Karol Berger – jej organiczność przybierała na przestrzeni czasu różne formy, gdyż wynikała z chęci sprostania idei całości, ta zaś opierać się miała na powiązanych ze sobą częściach. W wiekach dawnych objawiało się to w sekwencyjności, co oznaczało, że tylko następujące po sobie odcinki były powiązane. Natomiast dopiero wiek XVIII – zdaniem uczonego – przyniósł w muzyce połączone ze sobą fazy, podkreślając całość powtórzeniem podstawowego tematu na końcu utworu. Jeszcze później muzyczna całość stawała się osiągalna za pomocą jednolitego nastroju². Niosło to oczywiście określone konsekwencje także dla struktury libretta, które – w optymalnych rozwiązaniach – realizowało w materii słownej te muzyczne założenia. Należą tu np. powtórzenia zachowujące celowość semantyczną i fabularną (Mozart i Da Ponte!) czy zwrot kompozytora ku poezji symbolistów (np. Debussy i Maeterlinck). To oczywiście połączenia w pełni udane, choć nakreślona zasada była też jedną z istotnych przyczyn dzieł chy-

¹ R. Kasperowicz, *Ruskin i prawda natury*, „Autoportret” 2016, nr 4 (55), <https://www.autoportret.pl/artykuly/ruskin-i-prawda-natury/> (dostęp: 17.11.2024).

² K. Berger, *Potęga smaku*, przeł. A. Tenczyńska, Gdańsk 2008, s. 397–399.

bionych. Porzucam ten wątek, wracając do przywołanej wcześniej opinii, wskazującej na zbliżenie sztuki i natury w kolejnej, po rozbiciu retoryczności, odsłonie *mimesis*. Posłużę się przykładem schellingiańskiej koncepcji natury jako bytu obdarzonego pierwiastkiem duchowym, samorodnego, odznaczającego się wybitną, nieco tajemniczą dynamiką rozwoju. Z myśli wyrażonych w *Filozofii sztuki* wyłania się kilka tez, które krótko zarysuję. Punktem wyjścia wydaje się apoteoza poezji, wyrażająca się w przekonaniu, że religia, sztuka i nauka wypływają właśnie z poezji i do niej wrócą. Widzenie sztuki w myśli Friedricha Schellinga, podobnie jak jego poglądy na naturę, zakładały jedność w różnorodności, przy czym w świecie materialnym egzemplifikacją był organizm, a w świecie idealnym sztuka. Natomiast samo dzieło sztuki filozof pojmował jako proces i tym samym uznawał, że ma ono cechy procesu przyrodniczego. Podobieństwo natury i sztuki zasadzało się więc na tym, że natura przedstawiała sobą proces przechodzenia od nieświadomego ku uświadamianemu (to element duchowy), sztuka natomiast rozwijała się od świadomego zamiaru twórcy ku efektowi, który nie jest w pełni poznawalny także dla niego samego. Całość uzyskana na drodze wiodącej, co prawda, z różnych kierunków i przesłanek nadawać zatem może sztuce status analogiczny, jaki ma natura. Już tylko na marginesie dodam, że głoszony przez romantyków postulat naśladowania natury nie odnosił się do jej zewnętrznych kształtów, lecz do wewnętrznej, duchowej energii, czyniącej z niej proces nieustających przekształceń i tworzenia. Literatura jest organizmem, cała kultura nosi cechy żywego organizmu i rozwija się podobnym do niego rytmem³.

O ile schellingiańska koncepcja sztuki – która jest podobna do natury, choć z nią nietożsama – traktowała sztukę holistycznie, wszystkie jej odmiany, rodzaje określając mianem poezji, o tyle osobne pole stanowi zbieżność lub rozbieżność mniemań o muzyce i poezji, a także zadań stawianych przed każdą z nich. Schelling znajdował podobieństwa poezji i muzyki na wspólnym obu fundamentach czasu, utrzymując, że nie są one podporządkowane czasowi, ale go porządkują za sprawą rytmu. Muzyka właśnie najpełniej realizuje ideę wprowadzania wielości w jedność, dzięki rytmowi (nawiasem mówiąc – organiczność muzyki nie polega w żadnym wypadku na naśladowaniu głosów natury, ale na równoległości rytmów muzyki i zjawisk przyrody, szczególnie

³ F. Schelling, *Filozofia sztuki*, przekł., wstęp i przypisy K. Krzemieniowa, przekł. przejrzał Z. Kuderowicz, Warszawa 1983, s. 173: „Rytm należy do najbardziej podziwu godnych tajemnic przyrody i sztuki, przy żadnym też wynalazku sama przyroda nie wydaje się bardziej bezpośrednio inspirować człowieka”.

ciał niebieskich). W swoim najgłębszym sensie muzyka polega na „właczaniu” nieskończoności w skończoność. Podobnie poezja, która potrafi przedstawić absolut w tym, co szczególne⁴.

Dzięki pracom Carla Dahlhaus'a znany jest spadek „notowań” opery we wspomnianym czasie, uznawanej za sztukę kosmopolityczną i służącą tylko utrzymywaniu więzi społecznych, „poziomych” w dobie rozkwitu muzyki absolutnej. Świadczyć o tym mają spostrzeżenia Ernsta Theodora Amadeusa Hoffmanna (*Beethovens Instrumentalmusik* i *Alte und neue Kirchenmusik*, studia z roku 1814), wedle którego muzyka instrumentalna, i tylko ona, zyskuje rangę medium między człowiekiem a sferą metafizyczną, w inny sposób ludziom niedostępną. Jedynym tematem muzyki instrumentalnej jest więc nieskończoność, a gdyby już doszukiwać się jej mocy więziotwórczej, to tworzyłaby ona więź człowieka z Absolutem. Podobnie ma się rzecz z poezją, która w swoich najbardziej odległych, ale i najbardziej zaszczytnych zadaniach wyraża nieskończoność, odnosi się do niej, przybliża ją.

Tyle o muzyce i poezji mówi estetyka wyrosła na pniu schellingiańskiej filozofii sztuki i natury. Cóż to jednak mogło oznaczać dla opery, poza tym, że ten kierunek myśli specjalnie się nią nie zajmował, a jeśli nawet, to w sposób pobłażliwy lub niechętny? I co to oznaczało na gruncie praktyk artystycznych na przełomie XVIII i XIX wieku? Można wstępnie założyć, że „organizm” opery będzie tworzony w większym stopniu przez rozbieżne niż zgodnie przystające do siebie elementy, choć wizja dzieła organicznego jako spójnej struktury przetrwała dominację klasycystycznej poetyki⁵.

Nie trzeba specjalnie przypominać, jak doniosłe znaczenie miała na polskim gruncie podejmowana w XVIII wieku praca nad „dostosowaniem słów do muzyki”, słów języka o dość nikłym wówczas doświadczeniu w dziele tworzenia takiej koegzystencji. To właśnie w tym zakresie mocno wybrzmiewały wówczas sądy o niezgodności, za którymi krył się zarzut niespójności, rozpatrywanej w porządku wewnętrznej struktury dzieła (istotną dla pełnego obrazu kwestię inscenizacji omijam). Szczególnie widoczne było to w przypadkach, kiedy i sło-

⁴ Ibidem, s. 336 (istotą wszelkiej sztuki „jest to przedstawienie absolutu, czyli uniwersum w tym, co szczególne”).

⁵ Por. np. opinię J.G. Sulzera (w haśle *Oper, Operetten, Comische Opern*, 1777), która pokazuje trudność, jaką stwarzała akceptacja opery na gruncie XVIII-wiecznych poetyk: „W tym szczególnym widowisku scenicznym, któremu Włosi nadali miano opery, panuje bardzo wielkie pomieszanie rzeczy wielkich z małymi, piękna z brakiem smaku, tak że czuję niemałe zakłopotanie na myśl, jak i co mam napisać”; J.G. Sulzer, *Opera. Operetki; opery komiczne*, przeł. M. Bristiger, „Res Facta Nova” 2005, nr 8 (17), s. 15.

wo, i muzykę traktowano odrębnie, a więc i oceniano według kryteriów właściwych dla każdej z tych sztuk z osobna. W takiej sytuacji opera musiała być nieorganiczna, źle zrobiona, bękarcia, nawet „potworna”; idzie ona nieudolnie śladami „dramatyki”, „nie jest nic innego jak tylko komedia, tragedia lub dramat ze śpiewem i muzyką” (Hipolit Cegielski, wcześniej podobnie Filip Neriusz Golański i K.L. Schaller)⁶.

Znacznie poważniejsza w konsekwencjach wydaje się rozbieżność między sposobem ujmowania gatunków dramatycznych, na których wzorowano libretta, a ukształtowaniem fabuł i postaci za sprawą muzyki. XVIII-wieczna tragedia, jak wiadomo, afirmowała bohatera, każąc mu iść do końca, do śmierci, w imię przyjętych ideałów. Komedia natomiast afirmowała sytuację, okoliczności, nieoczekiwane rozwiązania. Przypisywano komedii zdolność do wprawiania odbiorcy w poczucie wolności, tymczasem wolność bohatera tragicznego wymagała od niego tytanicznych wysiłków. Komedia – jak utrzymywał Friedrich Schiller – czyni nas podobnymi bogom, wymaga może jednak nazbyt wiele, oczekując utrzymania wyniosłej obojętności wobec wszelkich doświadczeń. Rzecz jasna, bardziej powszechne ujęcie komedii mówiło o pozytywnym rozwiązywaniu konfliktów i śmiechu, tragedia natomiast lepiej przystawać miała do człowieka i jego kondycji, upadków i podnoszenia się. Przyzwyczajała człowieka do klęski, przyuczała go do myśli o koniecznych aporiach i pokazywała nieuchronność przegranej.

W tym samym czasie, referuję za Thrasybulosem Georgiadesem⁷, muzyka rozwiązuje się w harmonii, poniekąd likwiduje tragizm. Operowe *lieto fine* – pisała o tym bardzo zajmująco Katarzyna Lisiecka – wprowadzało aurę społecznego powiązania i społecznej zgody; nie eliminując *katharsis*, przesłaniało harmonią nieusuwalny inaczej tragizm⁸. *Nota bene* i sam bohater tragiczny podlegał w XIX wieku przekształceniu z istoty wypełniającej swój los do końca w inicjatora, przewodnika, ożywionego pragnieniem emancypacji „ludu”, przez który ostatecznie zostaje porzucony. Można by powiedzieć, że próba zbudowania relacyjności, tak jak wskazywał na nią Georgiades, jako na zasadniczą właściwość komedii, w tragedii z bohaterem przewodnikiem nie powiodła się.

⁶ Więcej w moim artykule *Opera w Polsce na początku XIX wieku – wyobrażenia, poglądy, teorie*, w: *Teorie opery*, red. M. Jabłoński, Poznań 2004, s. 85–107.

⁷ Th. Georgiades, *Teatr muzyczny. Przemówienie wygłoszone 5 grudnia 1964 roku na otwartym posiedzeniu Bawarskiej Akademii Nauk w Monachium*, przeł. A. Igielska, „Images” 2015, t. XVI, nr 25, s. 25–35.

⁸ K. Lisiecka, *Fuzja sztuk i horyzontów. Arystotelesowski paradygmat opery*, Poznań 2019, s. 264–275.

Komedia zaś – twierdzi Georgiades – opiera się na strukturze relacji i w tym podobna jest do muzyki. Organiczność rozumiana jako spójność struktury i jako proces swobodnego następstwa kolejnych sekwencji możliwa była więc w obrębie opery komicznej, która mogła powstać i utrzymać się tylko w czasie klasyków wiedeńskich. Jak wywodził Georgiades, „najpierw musiał więc zostać osiągnięty poziom rozwoju, który pozwala muzyce przemawiać już nie w czasie przeszłym – jak to było dawniej w przypadku muzyki wywiedzionej z żywiołu instrumentalnego – lecz teraźniejszym; który nie mówi «było», tylko «jest» i który – inaczej niż późniejsza muzyka – mówi nie: «czuję», lecz «jesteśmy»”⁹. Taka była opera Mozarta, takiego warunku nie mogła wypełnić opera XIX wieku, chętnie szukająca dla siebie fabuł i postaci bliższych tragedii.

Zauważane już z dezaprobatą przez Sulzera pomieszanie stylów i brak zasad, cechujące w jego mniemaniu operę, powracało jako nieśmiało akceptowana rozmaitość. Bardzo symptomatycznie w tej materii brzmi opinia wyrażona w jednej z recenzji opery Józefa Elsnera *Leszek Biały*: „Byłoby niesprawiedliwością chcieć tu czynić uwagi nad dramatycznymi właściwościami tej opery, gdy już samo nazwisko «opera» krytykę takowego rodzaju bardzo niewłaściwą czyni. Co w innych teatralnych twórcach jest wadą, to częstokroć w operze zaletę stanowi, to jest rozmaitość”¹⁰. Rodzi się pytanie, czy „rozmaitość” zastępuje harmonię i zgodność, a dalej – czy opera proponuje jakąś nową organiczność? Nieco nieśmiało, choć zaskakująco głębokie sformułowanie anonimowego krytyka odsłania może tok myśli, który upatruje w rozmaitości jakiejś nowej harmonii, ustanowionej na podstawie nowego paradygmatu organicznej spójności. Opera mogła więc, we wczesnym u nas okresie istnienia, funkcjonować zwycięsko w ramach krzewienia „rozmaitości”; nowa dla opery sytuacja pojawia się, gdy hołubionym gatunkiem scenicznym stała się klasycystyczna tragedia. Rozmaitość rozumiana jako wাল, jako właściwość odróżniająca operę od tragedii, wyzwalająca ją z wymogów stawianych sztukom dramatycznym z czasem jednak mogła stać się zarzutem. Spostrzeżenia o nadmiarze rozmaitości spotkać można często – i to znacznie później – przy okazji dzieł Verdiego. Zarówno włoska, jak i warszawska prasa pisały o *Rigoletcie*, że ma „części prawdziwie piękne”, a jednak „całość mniej wydatna, jest dużo rzeczy rozrzuconych, które powinny być poprawnie połączone”¹¹. Ten nadmiar „części prawdziwie pięknych” powoduje brak jedności, która winna

⁹ Th. Georgiades, *Teatr muzyczny...*, op. cit., s. 33–34.

¹⁰ „Gazeta Korespondenta Warszawskiego”, 9.12.1809, dodatek do numeru 98.

¹¹ Art. anonimowy, „Nowiny”, 3.01.1854, nr 1, cyt. za: A. Borkowska-Rychlewska, E. Nowicka, *Opery Verdiego w polskich XIX-wiecznych przekładach*, Poznań 2016, s. 38.

być wsparta na organicznym powiązaniu poszczególnych sekwencji. Opera (nie wspominam w tym momencie o ciągle przecież trwających utyskiwaniach kompozytorów na brak odpowiedniego libretta) uzyskała już w tym i wielu innych przypadkach pożądaną spójność muzyki i tekstu, problem natomiast stanowiło połączenie jej poszczególnych sekwencji. Jeśli pamiętać, że sztukom dramatycznym w połowie wieku XIX zaczęto na powrót stawiać wymagania spójnej konstrukcji, opartej na określonych regułach, to widzimy, że opera, wyzwolona już dzięki prawu do „rozmaitości” z okowów reguł literackich, na powrót, choć bez jawnej eksplikacji, wracała pod jarzmo pożądanego w tamtym czasie spójności wypracowywanej na rzecz sztuki dramatycznej. Rzeczona „rozmaitość” przybierała więc zabarwienia odmienne w różnym czasie stosowania tego pojęcia z intencją wartościującą.

Bardzo pouczająca jest też droga, jaką opera przeszła od czasów Sulzera, kiedy ganiono jej chaotyczność i niespójność w imię racjonalnych założeń o pięknie wynikającym z harmonii, do powstałej mniej więcej sto lat później koncepcji Friedricha Nietzschego, sformułowanej w rozprawie *Narodziny tragedii z ducha muzyki*. Wedle tej koncepcji opera jest sztuką sokratejską, zamkniętą na ekstatyczny wymiar tragedii, idylliczną, z tego powodu odpychającą fałszem, czysto intelektualną. I w tym przypadku uderza całkowite odwrócenie kryteriów, według których opera jest definiowana i oceniana: raz jej wady wynikają z powodu braku rozumnych przesłanek, innym razem – z uczoności, z uporządkowania w myśl czujnych zaleceń rozumu, który niszczy tajemnicę, a więc samo jądro sztuki.

Warto zwrócić uwagę na jeszcze jedno potencjalne źródło odrzucenia, a przynajmniej sceptycyzmu wobec utworu, który łączy dawno powstałe, skonstruowane według przebrzmiałych współcześnie zasad dzieło dramatyczne z nowoczesną warstwą muzyczną. Jak wiadomo, przedromantyczne pretensje wobec opery wychodziły z przekonania, że jest ona sztuką niearystotelesowską, że zamiast wyrazistej, spójnej struktury właściwej dziełu dramatycznemu przedstawia skład rozmaitości, niespojonych lub spojonych wadliwie. Dahlhaus, zastanawiając się nad perspektywami rozwoju współczesnej mu (XX-wiecznej) opery, wywodził jednak, że „teatr potrzebuje pewnej dozy bez troski i eklektyzmu, by móc w sposób muzycznie przekonujący ukształtować kontrasty postaci i sytuacji, którymi się żywi”¹². Mogą zatem istnieć przynoszące estetyczną radość dzieła, których tworzywo stanowią materie niewspółmierne

¹² C. Dahlhaus, *Tradycyjna dramaturgia we współczesnej operze*, przeł. A. Kochanowska, „Images” 2015, t. XVI, nr 25, s. 194.

co do czasu powstania. Przykładem może być tzw. opera literacka, która sięgała po teksty dawne w tym samym czasie, w którym rozwój form muzycznych skłaniał ku przyjęciu rozwiązań awangardowych. Dahlhaus zwraca jednak uwagę na tylko pozorną bezproblemowość „przenikania środków muzycznych współczesności do form dramatycznych przeszłości”¹³; dawno powstałe dramaty charakteryzowały się rodzajem kodu antropologicznego, wobec którego muzyka naszych czasów pozostaje obojętna lub jest z nim sprzeczna¹⁴.

W odbiorze określonego dzieła operowego pojawiał się moment zaskoczenia – przybierający niekiedy postać odrzucenia – wywołany odniesieniem do znanej już wcześniej twórczości danego artysty. Przedmiotem refleksji bywało więc zarówno odczucie zatrzymania się twórcy na – często projektowanej przez krytykę – linii rozwoju, jak i odchylenie od tej linii. Artystyczny lapsus (a nawet skandal) tym samym ujawniać się mógł w ramie twórczości jednego artysty, w polu indywidualnej biografii twórczej; nie trzeba specjalnie dowodzić, jak istotne znaczenie miały w takich razach właściwe dla czasu czy środowiska założenia natury estetycznej i antropologicznej.

Niniejsza książka, wyrosła z prac IX seminarium operologicznego (Poznań 2024), mogłaby nosić jako motto spostrzeżenie poczynione przed laty przez Bergera: „To oczywista prawda, że nie możemy zmierzyć względnej rangi dzieła sztuki czy tradycji artystycznej z jakąkolwiek precyzją. Równie prawdziwe jest jednak to [...], że **możemy dyskutować na temat wartości dzieł sztuki**”¹⁵ [podkr. E.N.]. Tak właśnie jest. Autorzy książki mówią własnym głosem i udzielają głosu osobom wypowiadającym się w innym czasie, z pozycji innych niż nasze założenia i przekonania. Prowadzona wieloma głosami i różnymi torami dyskusja na temat wartości sztuki operowej bada zatem okoliczności i powody sprawiające, że niektórym dziełom wartości odmawiano. Wcale często bywało też tak, że w innym czasie i okolicznościach ogłaszano je arcydziełami. Przedstawiamy książkę o tym, jak zmieniały się założenia estetyczne, jakie miejsce zajmowały w ich obrębie konkretne dzieła. Pojawiają się w niej oczywiste pytania o znaczenie okoliczności natury społecznej i historycznej jako ważnego – choć niejedynego – fundamentu uprawianej aksjologii. Jest to więc książka o operze i jej dziełach, traktowanych w różnym czasie obojętnie i z niechęcią lub z estymą i zachwytem.

¹³ Ibidem, s. 196.

¹⁴ Mowa tu przede wszystkim o dialogu jako narzędziu pełnego wyrażenia intencji i działań człowieka, dialogu charakterystycznego dla różnych form dramatycznych aż po schyłek XIX wieku. Racjonalność dialogu zderza się z irracjonalnością afektu.

¹⁵ K. Berger, *Potęga smaku*, op. cit., s. 471.

Elżbieta Nowicka, A (troublesome) introduction to the realm of “failed” works

This article serves as an introduction to the issues presented in the subsequent parts of the monograph. It examines particular parameters of operatic art from the 18th to the 20th centuries that constituted the fundamental basis for evaluating both opera as an art form and individual works of the time. These determinants of value include harmony, variety, eclecticism, truth, organicity, and coherence. Naturally, these aesthetic categories underwent relativization or other transformations within real historical, social, and theatrical contexts. One of the most critical threads when reflecting upon the causes of a work being deemed ‘failed’ at a given moment was the historically shifting nature of the bond between text and music.

Keywords: opera, nature, aesthetics, dramatic theory, taste

Słowa kluczowe: opera, natura, estetyka, teorie dramatu, gust

Marta Karasińska

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

<https://orcid.org/0000-0002-7348-9084>

Dzieło nie/udane w perspektywie ambiwalencji estetyk

Przyjęte na użytek seminarium, a w ślad za nim tomu pokonferencyjnego, pojęcie dzieła nieudanego nie ma słownikowej kategoryzacji. Przynależy raczej do obszaru komunikacji kolokwialnej i pozwala na dużą dowolność jego rozumienia, *ergo* subiektywizm formułowanych w jego ramach ocen. Zadaniem artykułu jest zatem próba wyznaczenia puli rozmaitych kryteriów, niekiedy pojawiających się w przestrzeni różnych, wielokroć nieprzecinających się dyskursów, pozwalających na stosowanie tego określenia. Częściej będącego kwestią bardziej pragmatyczną niż teoretyczną.

Refleksje nad prezentowanym zagadnieniem zacząć można od tautologicznego pytania. Czy będące zaprzeczeniem dzieła nieudanego dzieło udane w istocie zawsze jest dziełem prawdziwie udanym? A zatem tekstem wysoko artystycznym? Arcydzielnym? Zapewniającym prestiżowe nagrody? Ponadczasowym? Wchodzącym do obowiązkowego kanonu, który znać należy, a przynajmniej wypada? A może zapewniającym jedynie/aż popularność? Podbijającym czytelników, widzów, słuchaczy, bywalców wystaw? Przynoszącym finansowe gratyfikacje? W upowszechnionym, obowiązującym dyskursie akademickim dzieło udane to dzieło spełniające wysokie kryteria estetyczne. O ile kategoria arcydzieła zdaje się podpadać pod intersubiektywne, weryfikowalne systemy wartościowania, o tyle zjawisko dzieła udanego (bądź nie) jawi się jednak także już w perspektywie ocen indywidualnych, osadzonych w jed-

nostkowych gustach, modach, modelach odbiorczych i odbiorczych oczekiwaniach zwykłych zjadaczy chleba, a również w potrzebach i planach jego autora. Arcydzieło wprawdzie wpisuje się w konteksty innych dzieł i tradycję epoki, w której powstało, broni jednak ponadczasowych jakości estetycznych za sprawą niepodważalnych walorów artystycznych, w tym swego nowatorstwa. Można zaryzykować tezę, że arcydzieło, także to niezrozumiane i odrzucone przez jemu współczesnych, „czekające na wnuka”, zawsze jest udane. Jednak odwrotna zależność już nie jest tak oczywista. Arcydzieło zawiera się ostatecznie w perspektywie ponadczasowości, dzieło, choć udane, lecz niearcydziełne, przynależy głównie do czasu, który je wydał.

Do progu nowoczesności kryteria wartościowania tekstów artystycznych (formułowane z perspektywy tradycyjnej aksjologii) były stosunkowo proste. Obejmowały z jednej strony obiektywne wskazania poetyki, z drugiej strony preferowanego adresata dzieła wraz z jego intelektualnym uposażeniem i społecznym statusem. Rozróżnienie dzieła udane/nieudane wiązało się nierzadko z rozstrzygnięciami – także normatywnej – taksonomii genologicznej bądź przeciwnie – ostentacyjnie burzącymi ją manifestami przywódców artystycznej awangardy. Radykalnym zwrotem w ocenie tekstów artystycznych okazała się modernistyczna ekspansja kultury masowej. Podnoszący problem komercjalizacji i utowarowienia dóbr kultury Max Horkheimer i Theodor W. Adorno podkreślali zjawisko degradacji wartości estetycznej dzieła i zanik związanej z nim kategorii jednostkowości, przy jednoczesnej marginalizacji roli elit intelektualnych jako konsumentów sztuki wysokiej¹. Przemysł kulturalny działający w zgodzie z prawami rynku, akcentujący komercjalizację sztuki, dewaluje dotychczasowe kryteria oceny dzieła. Zamiast na oryginalność, stawia na standaryzację i wynikającą z niej powtarzalność estetyk oraz związane z nią ułatwienia odbioru i skutkujące zwiększeniem zysków poszerzenie kręgu konsumentów sztuki. Kolejnym etapem deprecjacji tekstów artystycznych, pogłębiającym procesy wskazywane przez (podejmujących już zagadnienie roli środków masowego przekazu) autorów *Dialektyki oświecenia*, jest dokonywana za sprawą nowych mediów reprodukcja jednostkowych dzieł. Walter Benjamin w znanym tekście *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*² po części dezaktualizuje obligatoryjną kategorię autentyczności dzieła, wyprowadzając

¹ M. Horkheimer, T.W. Adorno, *Przemysł kulturalny. Oświecenie jako masowe oszustwo*, w: *idem, Dialektyka oświecenia*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 1994, s. 138–188.

² W. Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, w: *idem, Twórca jako wytwórca*, red. H. Orłowski, przeł. J. Sikorski, Poznań 1975.

z obszaru oceny jego najistotniejszą wartość, jaką jest jednostkowość i oryginalność.

Patronami fundamentalnego dla kultury ponowoczesnej przekonania o wszechobecności konstytuujących ją „kopii kopii” są, idący o wiele dalej niż Benjamin, Jacques Derrida³ i Jean Baudrillard⁴. Reprezentujący optykę postmodernistyczną, filozofowie podają w wątpliwość możliwość istnienia oryginału jako fundującego tradycję pierwowzoru, podlegającego procedurom intertekstualnym. W obiegu kulturowym pozostają wyłącznie same kopie, żyjące własnym życiem, pozbawione oryginału i niepodlegające ocenom związanym ze swoją wtórnością – uznawaną przecież powszechnie za obniżającą wartość dzieła, a w zasadzie negującą warunkującą ją oryginalność. Z rozważaniami Derridy i Baudrillarda współbrzmi radykalna refleksja Rolanda Barthes’a sankcjonująca śmierć autora⁵.

W sukurs rozważaniom filozofów przychodzą nie tylko popularne w kulturze XX wieku gry intertekstualne z tradycją artystyczną, ale także wykorzystywany wprost zabieg multiplikacji, stanowiący charakterystyczny chwyt artystyczny choćby w twórczości Andy’ego Warhola. Zwielokrotnienie portretu Marilyn Monroe dyskredytuje niepowtarzalność i niezwykłość hollywoodzkiej gwiazdy. Emblematyczne dla malarstwa Warhola rozmnożenie powielonej w obrazie puszki zupy Campbell dodatkowo podnosi do rangi dzieła pospolity, występujący masowo produkt spożywczy. Zadomowienie się w sztukach wizualnych przedmiotów codziennego użytku awansuje je do wymiaru obiektu nacechowanego estetycznie, czego szczególnie obrazoburczą manifestacją była słynna *Fontanna* Marcela Duchampa już z 1917 roku, stanowiąca prowokacyjny gest unieważniania kategorii arcydzieła. Postmodernizm dokonuje częściowej rewizji fundowanego przez kulturę modernistyczną zjawiska dewaluacji dzieła i uruchamia mechanizm jego oscylacji między kulturą wysoką a popularną i masową, często zapraszając na artystyczne salony nobilitowany kicz. Urągające zwyczajowym regułom dobrego smaku rzeźby i obrazu Jeffa Koonsa sprzedają się za rekordowe sumy i trafiają do muzeów, co czyni z ich autora najdroższego żyjącego artystę amerykańskiego. Film *Barbie* wkracza na oscarową galę. Współczesna sztuka często także nobilituje teksty popularne, za sprawą autorskich transformacji, poprzez wprowadzenie ich w konteksty przetwarzanych dzieł wysokiej próby, które poddawane zostają przeróbkom pod postacią

³ J. Derrida, *La dissémination*, Paris 1993.

⁴ J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, przeł. S. Królak, Warszawa 2005.

⁵ R. Barthes, *Śmierć autora*, przeł. M.P. Markowski, „Teksty Drugie” 1999, nr 1–2, s. 247–252.

remake'ów, recyklingu, samplowania, remiksów, kolaży, hybryd gatunkowych czy szczególnie modnego w obszarze dramatu przepisywania. Akcent estetyczny w dziełach podejmujących gry intertekstualne z pierwowzorami przeniesiony zostaje z jednostkowego tekstu na rozpoznawalne związki między tekstami. Tym samym korpus izolowanego dzieła mniej estetycznie waży niż relacje, w jakie zostaje wprowadzony. Dialogiczność, w którą wchodzi tekst pochodny z tekstem macierzystym, okazuje się prymarną podstawą oceny jego jakości estetycznej. Z kolei sukces tekstu pierwotnego, o początkowo miernej wartości, a zatem w rozumieniu tradycyjnej estetyki nieudanego, sprowadza się do nadania mu przez gry intertekstualne rewaloryzującej go długiej historii, obfitującej po wielokroć w dzieła o wysokiej już randze artystycznej. Przykładem jednej z najbardziej spektakularnych karier tekstu przynależącego do obszaru kultury popularnej są losy *Draculi* Brama Stokera z 1897 roku. Inspirowana legendą krwawego Vlada Palownika z Transylwanii fabuła stała się przedmiotem wielu kolejnych, artystycznych artykulacji, niekiedy o uznanej już wartości. Szczególnie wyrazista okazała się filmowa kariera motywu zapoczątkowana przez – uważaną za arcydzieło kinematografii ekspresjonistycznej – ekranizację powieści pt. *Nosferatu. Symfonia grozy* z roku 1922 w reżyserii Friedricha Wilhelma Murnaua, kontynuowana w wielu filmach, stanowiących bliższe lub dalsze, często też popkulturowe, odwołania do utworu Stokera, w tym w wielokrotnie nagradzanym (m.in. trzema Oscarami) *Draculi* Francisa Forda Coppoli (1992). Filmowcy sięgali także do literackiego tematu Drakuli już w sposób pośredniczony, poprzez jawne odwołania nie do samej powieści, lecz do obrazu Murnaua. *Nosferatu wampir* Wernera Herzoga (1979) był zrealizowanym wprost remakiem ekspresjonistycznego *Nosferatu. Cień wampira* Edmunda Eliasa Merhige'a, z Johnem Malkovichem w roli Murnaua, opowiada fikcyjną historię realizacji filmu w zamku w Transylwanii. Reżyser metatekstualnego *Cienia wampira* puszcza do widzów żartobliwie teatrologiczne oko. Kiedy jego bohaterowie udają się na nocleg do pobliskiego miasteczka, w zamczysku pozostaje jedynie rezydujący tam już w pełnym kostiumie i charakteryzacji, nie chcący się rozpraszać, odtwórca roli Drakuli, przypominający bliźniaczo bohatera filmu z 1922 roku. Występujący gościnnie w obrazie Murnaua aktor teatru Konstantego Stanisławskiego, „przeżywający rolę”, w realiach filmowej fabuły w istocie okazuje się prawdziwym wampirem, który został zaangażowany do pracy w zamian za możliwość utoczenia krwi z jednej z grających w filmie aktorek. Bezpośrednio do dzieła Murnaua nawiązuje również, zdobywający już po pierwszych pokazach entuzjastyczne oceny, *Nosferatu* Roberta Eggersa, przywołujący gotyckie klimaty oryginału, którego oficjalna premiera odbyła

się 25 grudnia 2024 roku. Szczególną formą literackiego opracowania w formie popularnej powieści Stokera jest opublikowana w roku 2021 (polskie wydanie 2022) powieść paragrafowa Jonathana Greena *Dracula. Kłątwa wampira*⁶. Wpisana w konwencję gry książkowej, zaproponowana jako hipertekstualna historia bohaterów literackich, podlega regułom rozgrywki interaktywnej. O nieliniowym przebiegu jednej z wielu potencjalnych fabuł decydują zarówno wybory czytelnika, jak i rozstrzygnięcia losowe dyktowane wynikiem rzutu kostką czy rozdaniem kart. Autor, biorąc za podstawę strukturalną tekstu narrację oryginału prowadzoną z kilku punktów widzenia, proponuje czytelnikowi rozegranie fabuły za pośrednictwem jednej z czterech uczestniczących w zdarzeniach postaci. Jeszcze dłuższą listę intertekstualnych nawiązań niesie ze sobą, nie mniej od historii Drakuli popularna, dylogia o przygodach Alicji Lewisa Carrolla, której nie sposób oczywiście uznać z powodów artystycznych za dzieło chybione. Jednak jej, wielokrotnie opracowywane, dzieje artystycznych przeróbek, być może jeszcze bardziej niż wartość pierwowzoru, skazują znany tekst na miano dzieła udanego – nade wszystko za sprawą książek podejmujących motyw parafrazowanych przygód Alicji oraz wielu filmów stanowiących adaptację powieści, a także z powodu towarzyszących jej gadżetów – talii kart, szachów, gier planszowych, puzzli, porcelany, kostiumów, obrusów, puszek z herbatą... Powieściowe przygody Alicji w 2021 roku (polskie wydanie 2022) doczekały się również swej paragrafowej wersji pt. *Koszmar Alicji w Krainie Czarów*, znów autorstwa Jonathana Greena w interesującym, „makabrycznym” opracowaniu graficznym Keva Crossleya⁷. Warto zauważyć, że ilustracje do utworu Carrolla, niekiedy o wybitnej wartości (jednym z ilustratorów książki był Salvador Dali), to mająca długą historię osobna forma wchodzenia w dialog z utworem.

Tekst artystyczny, zgodnie z tradycyjną teorią dzieła, spełnia kilka założonych funkcji, z których za najważniejszą uznaje się zwyczajowo funkcję estetyczną. To tę jakość uważamy najczęściej za nieredukowalny wyznacznik wartości utworu. Położenie głównego akcentu na odbiorcę jako partnera komunikacji artystycznej, uwzględniającego jego oczekiwania i dyspozycje intelektualne, przewartościowuje jednak kryteria oceny dzieła i prowadzi np. do nobilitacji gatunków uznawanych zwyczajowo za niskie – powieści popularnej, kina akcji czy komiksu. Podjęcie szczegółowych rozważań na ten temat wymagałoby już wyizolowania odrębnych obieguów artystycznych, adresowanych do różnych grup odbiorców, obejmujących odmienne, przewidziane dla nich

⁶ J. Green, *Dracula. Kłątwa wampira*, przeł. M. Nowak-Kreyer, Podlęże 2022.

⁷ Idem, *Koszmar Alicji w Krainie Czarów*, przeł. Ł. Małecki, Podlęże 2022.

strategie komunikacyjne. Włączenie do rozważań kategorii dzieła udanego zmienia punkt widzenia, przesuwa uwagę z obiektywnych, artystycznych walorów tekstu na jego funkcjonalność związaną ze stawianymi przed nim zadaniami. I tak prymarna (np. obok ekspresji nadawcy, funkcji fatycznej, poznawczej czy terapeutycznej – istotnej w przypadku arteterapii) może okazać się przykładowo jego perswazyjność, częstokroć nieuchronnie dewaluująca wymiar artystyczny utworu. Typowa dla tradycyjnej, „wychowującej” literatury dziecięcej czy sztuki propagandowej, ze zbanalizowanym przykładem kultury socjalistycznego realizmu, spełnia się, w przekonaniu jej twórców, za sprawą popularyzowania pożądanych treści społecznych i postaw jednostki. Ostatnie trzydziestolecie z dużym nasileniem akcentuje wymiar społeczny tekstów artystycznych i praktyk kulturowych, co szczególnie łatwo można zauważyć w twórczości teatralnej i w związanym z nią dramacie. Estetyka zdominowana zostaje jako medium służące nadrzędnemu przekazowi doraźnych treści, interwencyjnym przesłaniom dotyczącym aktualnych problemów społecznych i politycznych. Działalność performerów, teatr społeczności lokalnych, teatry związane ze środowiskiem LGBT, ruchami ekologicznymi chcą nade wszystko oddziaływać na poglądy i aktywność swoich widzów, włączając się w główne nurty debat publicznych, nie zaś zachwycać estetyką. Miarą sukcesu interwencyjnego dzieła (także dramatu), skazanego na szybką przemijalność, staje się jego skuteczność w propagowaniu pożądanych postaw i w zmianie światopoglądu odbiorcy. Dzieło udane to dzieło efektywnie przeobrażające dookolną rzeczywistość. Choć zjawisko teatru zaangażowanego społecznie nasiliło się szczególnie na przełomie XX i XXI wieku, to przecież swoich znanych antenatów odnajduje ono w politycznym teatrze Erwina Piscatora i Bertolta Brechta – jednak autora dzieł o uznanej już wartości artystycznej, choć o bardzo uproszczonej, propagandowej, za to z perspektywy założonych celów, skutecznej wymowie. Przecistawiając teatrowi mieszczańskiemu teatr epicki, autor *Operry za trzy grosze* za naczelne zadanie sztuki scenicznej uznawał budowanie racjonalnych, krytycznych postaw widza, prowadzących do jego zaangażowania społecznego i pobudzanie go do aktywnych prób przeobrażania świata.

Istotny wpływ na kształtowanie kryteriów estetycznych stanowiących podstawę oceny dzieła odgrywa nie tylko jego immanentna poetyka czy zewnętrzne już realia rynku kulturowego, w ramach którego funkcjonuje, ale także przewartościująca je, często *ex post*, zmiana paradygmatów naukowych. Wszechobecny przez wiele lat w badaniach humanistycznych strukturalizm izolował dzieło od uwarunkowań zewnętrznych, często nawet od biografii autora, skupiając uwagę wyłącznie na dynamicznych relacjach jego elementów składowych

i niesionych przez nie wartościach artystycznych. Jeśli np. w obszarze poddanej optyce strukturalistycznej teorii tekstu literackiego pojawił się nurt refleksji nazywany socjologią literatury i tak najczęściej oderwany był od kontekstu realnej praktyki czytelniczej, koncentrując się na abstrakcyjnych partnerach komunikacji definiowanych jako kategorie wewnątrztekstowe. Zamiast czytelnika z krwi i kości, dysponującego określonym wyposażeniem intelektualnym, indywidualnymi gustami i jednostkowymi oczekiwaniami, otrzymywaliśmy odbiorcę idealnego i wirtualnego. Pisarza zastępował udatnie autor wewnętrzny czy implikowany. Dzieło udane w przypadku ujęć strukturalistycznych spełniało zatem zawsze wysokie wymagania dotyczące estetyki. Strukturalizm „skazywał” autonomicznie funkcjonujący tekst na obiektywizm ocen, uniezależniał jego wartość od innych niż wywiedzione z reguł poetyki przesłanek zewnętrznych. Pojawienie się współczesnych nurtów w humanistyce (np. poetyki kulturowej) włączyło w proces oceny dzieła nowe, jakości pochodzące już spoza utworu – m.in. szerokie konteksty społeczne, w tym perspektywę realnego odbiorcy. Ciekawy aspekt oceny dzieła wniosła teoria afektów, formułowana w jej najbardziej znanym wydaniu przez Briana Massumiego⁸ czy – w odniesieniu do dzieła teatralnego – przez Anne Ubersfeld⁹, obecna także w refleksji Rolanda Barthes’a¹⁰. Teoria afektów w szczególnie zaawansowanym stopniu uniezależniła procedurę wartościowania tekstu artystycznego od obiektywnych, intersubiektywnych, „mierzalnych” jakości estetycznych, przyznając prymat indywidualnemu przeżyciu, jednostkowym emocjom towarzyszącym odbiorowi dzieła. Dynamika udane/nieudane przeniesiona została w subiektywny „interior” odbiorcy z pogwałceniem pętających ją rygorów tradycyjnej estetyki. Tekst naiwny, kiczowaty, wtórny, niosący ze sobą spontaniczną radość czytelnika, słuchacza, widza, dyskutowany z perspektywy teorii afektów okazuje się niekiedy o wiele bardziej udany niż wychwalane przez profesjonalistów, kurzące się na półce arcydzieło. Teoria afektów przesuwając proces waloryzowania dzieła z obszaru teorii *stricto* estetycznych ku psychologii odbioru. Pozostająca w kręgu metodologii strukturalistycznej Ubersfeld porządkuje wiążące się z aktem jednostkowej percepcji teatralnej rodzaje przyjemności odbiorczej w binarnym ciągu:

- podobańia się i niepodobańia
- rozumienia i nierozumienia

⁸ B. Massumi, *Autonomia afektu*, przeł. A. Lipszyc, „Teksty Drugie” 2013, nr 6, s. 111–134.

⁹ A. Ubersfeld, *The pleasure of the spectators*, przeł. P. Bouillaguet, C. Jose, „Modern Drama” 1982, t. 25, nr 1, s. 127–139.

¹⁰ R. Barthes, *Przyjemność tekstu*, przeł. A. Lewańska, Warszawa 1997.

- intelektualnego dystansu i zaangażowania emocjonalnego
- śledzenia rozwoju opowieści i obserwowania obrazu
- śmiechu i płaczu
- snienia i wiedzy
- zabawy i cierpienia
- pożądania i ochrony przed afektem.

Nadrzędnym aspektem przeżywania radości kontaktu z dziełem, czyniąc je udanym, jest według Ubersfeld dekodująca tekst „przyjemność znaku”, w znacznej mierze bardziej przynależąca do przestrzeni odbioru niż nadania, w większym stopniu dyktowana dyspozycjami intelektualnymi i emocjonalnymi odbiorcy niż obiektywną wartością tekstu artystycznego. O wiele bardziej radykalne stanowisko zajmuje Massumi. O ile Ubersfeld odwołuje się w swych rozważaniach ostatecznie jeszcze do definiowanej przez semiologię kategorii znaku, o tyle Massumi podkreśla głównie somatyczny aspekt afektu towarzyszącego aktowi percepcji dzieła. To już nie niezależny od odbiorcy język utworu, będący jego immanentną cechą, *ergo* jego wymiar estetyczny, lecz konstytucja emocjonalna czytelnika decydują o jego satysfakcji odbiorczej. Massumi, unikając skrajnego radykalizmu swej koncepcji, subiektywną emocjonalność uczestniczącej w akcie komunikacji jednostki uzupełnia o konstrukt afektu niezależny od indywidualnej jaźni, podlegający już intersubiektywnej weryfikacji, zatem poddany konwencjonalizacji i historycznej zmienności. Jego ponadjednostkowy charakter i tak jednak nadal postrzegany pozostaje w jego somatycznym umocowaniu.

Współczesność, z wszechobecnością mediów cyfrowych, w ocenie zjawisk artystycznych zdecydowanie uprzywilejowała ich realnych odbiorców. Epoka lajków zdyskredytowała nie tylko opinie badaczy, ale i krytyków, w znacznie większym stopniu niż kiedykolwiek oddając w ręce właściwych masowych konsumentów kultury przywilej wydawania werdyktów tyczących weryfikowanej wyłącznie przez społeczne realia wartości dzieła. Sztuka współczesna to także przesunięcie części decyzji autorskich na jej konsumenta. Próby poszerzania roli odbiorcy jako aktywnego współtwórcy komunikatu artystycznego przyniosły ze sobą awangardy XX wieku. Sztuka konceptualna, happening, instalacje interaktywne, nowa muzyka, interaktywne powieści Julio Cortáзара przenoszą część kompetencji twórczych na odbiorcę. Jednak dopiero dzięki zastosowaniu technologii cyfrowych dzieło w niespotykanym wcześniej stopniu uniezależnia się od jednostkowego twórcy, stając się „produktem” artystycznym, powstającym za sprawą decyzji jednocześnie w tej samej osobie nadawcy i odbiorcy dzieła. To poziom satysfakcji aktywnego, jako współtwórcy tekstu, odbiorcy

zadecyduje o wartości powstającego tekstu, którego ostateczny kształt zależy także od sprawności i jakości programistycznego skomplikowania zastosowanego softwaru.

Powyższe refleksje dotyczące głównie dzieła udanego jako traktowanego *à rebours* dzieła nieudanego są tylko generalną próbą wyznaczenia kilku wybranych kierunków rozważań, dla których najistotniejsze jest zaaprobowanie kategorii dzieła udanego w rozumieniu pojęcia operującego zakresem szerszym niż tylko utwory wysoko artystyczne. Przyjmowane na użytek akademickiej historii i teorii literatury, muzyki, teatru, filmu, sztuk pięknych kryteria oceny obiektów artystycznych, absolutyzujące jako nadrzędną wartość jego jakość estetyczną, okazują się w odniesieniu do tak rozumianego dzieła udanego niewystarczające. Przesunięcie refleksji naukowej nad tekstem w kierunku kulturoznawstwa, antropologii, nauk społecznych, medioznawstwa, psychologii czy pedagogiki powoduje wyraźne osłabienie roli wyznaczników ściśle estetycznych przy jego pozycjonowaniu. Takie przekierowanie uwagi sprawia, iż głównym przedmiotem analiz przestaje niekiedy być izolowane dzieło. Sztuka, miast być podstawowym celem opisu, staje się również narzędziem rozpoznania rzeczywistości jej twórców i konsumentów oraz uwarunkowań społecznych towarzyszących łączącemu ich przekazowi. Zasady oceny jakości tekstu nie mają zatem charakteru bezwzględnego. Podlegają zarówno uporządkowaniom diachronicznym (są zatem zmienne w czasie), jak i przejawiają się na płaszczyźnie synchronicznej, choćby jako wybory nie tylko jednostek, ale różnych wspólnot odbiorczych¹¹, będących często celowanym adresatem przekazu, modyfikującym jego wymiar artystyczny. W związku z tym zróżnicowaniem kryteriów odbioru wielokrotnie samo dzieło jednocześnie możemy uznawać za udane, po części nieudane lub całkowicie chybione. W zależności od perspektywy jego odczytań dokonywanych nawet w tej samej jednostce czasu, niezależnie od historycznej zmienności estetyk. Szczególnym terenem przyznającym prawo do ambiwalencji ocen jest sztuka teatru. Dla przykładu – Gordon Craig nie cenił dramatów Szekspira jako utworów przeznaczonych do realizacji scenicznej, uważając je za nieteatralne¹². Teksty o lichej wartości literackiej, choćby niewyszukane farsy, w swej istocie jednak przesyczone wysoką dyspozycyjnością sceniczną, mogą okazać

¹¹ Termin „wspólnota odbiorcza” stosuję w rozumieniu nadanym mu przez Stanleya Fisha; zob. S. Fish, *Interpretacja, retoryka, polityka: eseje wybrane*, przeł. K. Abriszewski [i in.], Kraków 2002.

¹² Craig wielokrotnie podejmował motyw nieteatralności sztuk Szekspira, spełniających się wyłącznie w czytaniu – m.in. w artykułach *Sztuki i autorzy dramatyczni, obrazy i malarze w teatrze* (1908), *Sztuki Shakespeare’a* (1908); zob. E.G. Craig, *O sztuce teatru*, przeł. M. Skibniewska, Warszawa 1964, s. 199.

się często podstawą wybitnych spektakli. Najważniejszą tezę, jaka wybrzmiewa w przedstawionych rozważaniach, staje się zatem konieczność posadowienia namysłu nad podjętym zagadnieniem w klasycznej binarności aktu komunikacji, nakazującej odnoszenie wartościującej kwalifikacji tekstu zarówno do potrzeb nadawcy, jak i odbiorcy. Kategoria dzieła udanego/nieudanego, umieszczana w szerszych niż akademickie/krytyczne kryteria estetyczne kontekstach społecznych, w znacznym stopniu przenosi ocenę abstrakcyjnie opisywanego wymiaru artystycznego ku praktyce nadawczo-odbiorczej. Zamiast obiektywnej, wywiedzionej z poetyki jakości tekstu będziemy bardziej zainteresowani funkcjonalnością jego przekazu spełniającą lub nie zamierzenia autora oraz oczekiwania i potrzeby odbiorcze, wpisywane przecież także często w perspektywę aktu nadania.

Bibliografia

- Barthes R., *Przyjemność tekstu*, przeł. A. Lewańska, Warszawa 1997.
- Barthes R., *Śmierć autora*, przeł. M.P. Markowski, „Teksty Drugie” 1999, nr 1–2, s. 247–251.
- Baudrillard J., *Symulakry i symulacja*, przeł. S. Królak, Warszawa 2005.
- Benjamin W., *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, w: W. Benjamin, *Twórca jako wytwórca*, red. H. Orłowski, przeł. J. Sikorski, Poznań 1975.
- Craig E.G., *O sztuce teatru*, przeł. M. Skibniewska, Warszawa 1964.
- Derrida J., *La dissémination*, Paris 1993.
- Fish S., *Interpretacja, retoryka, polityka: eseje wybrane*, przeł. K. Abriszewski [i in.], Kraków 2002.
- Green J., *Dracula. Klątwa wampira*, przeł. M. Nowak-Kreyer, Podłężę 2022.
- Green J., *Koszmar Alicji w Krainie Czarów*, przeł. Ł. Małecki, Podłężę 2022.
- Horkheimer M., Adorno T.W., *Przemysł kulturalny. Oświecenie jako masowe oszustwo*, w: M. Horkheimer, T.W. Adorno, *Dialektyka oświecenia*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 1994.
- Massumi B., *Autonomia afektu*, przeł. A. Lipszyc, „Teksty Drugie” 2013, nr 6, s. 111–134.
- Ubersfeld A., *The Pleasure of the Spectators*, przeł. P. Bouillaguet, C. Jose, „Modern Drama” 1982, t. 25, nr 1, s. 127–139.

Marta Karasińska, An un/successful work from the perspective of aesthetic ambivalence

The article deals with the relative nature of the concept of an “unsuccessful work”. A significant element of the evaluation of an artistic text is its long duration in time; this is obvious in the case of a masterpiece entered into the canon, often questionable in relation to texts from the area of popular culture, doomed to quickly pass away. The oscillation of a work

on the border between high and low art, characteristic of postmodern culture, legitimizes the new system of values of aesthetic qualities previously treated in their intersubjective rigours. Now, it is mainly the recipients who evaluate the work. Therefore, an important factor that determines the quality of a work becomes not an objective, constant body of artistic values, but the perspective from which it is described, accepting the multiplicity and variability of formulated aesthetic assessments.

Keywords: masterpiece, high art, pop art, reader-response theory, affect theory

Słowa kluczowe: arcydzieło, sztuka wysoka, sztuka popularna, nadawca, odbiorca, teoria afektów

Marta Karasińska – literaturoznawca, teatrolog, profesor w Instytucie Filologii Polskiej UAM. Zajmuje się teorią teatru, dramatu i dramaturgią współczesną. Autorka książek o dramaturgii dla dzieci, twórczości Bogusława Schaeffera, polskim i obcym dramacie najnowszym, studiów z zakresu teorii teatru i teorii kultury. Wieloletni współpracownik scen poznańskich.

Katarzyna Lisiecka

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

<https://orcid.org/0000-0001-9912-406X>

Opera jako sztuka nadmimetyczna. Francesco Patrizi o przekraczaniu reguł prawdopodobieństwa (*credibile incredibile*) w sztuce

Kiedy wszystkie archetypy wkraczają wręcz nieprzychylnie, osiąga się homeryckie głębie. Dwa stereotypy rozśmieszają, sto stereotypów wzrusza. Pojmuje się bowiem niejasno, że te stereotypy rozmawiają ze sobą i świętują spotkanie. Podobnie jak szczyt bólu graniczny z rozkoszą, jak szczyt perwersji bliski jest mistycznej energii, szczyt banalności pozwala niewyraźnie dojrzeć Wzniosłość¹.

I

Specyfikę różnorodnych walorów dzieł sztuki rozpatrywać można z bardzo wielu perspektyw. W rozległej historii dziedzictwa europejskiej kultury nieodłączną część refleksji o wartościowaniu twórczości artystycznej, wynikającą z chęci zgłębiania jej fenomenu, stanowiła potrzeba ustalenia kryteriów oceny udanego bądź nieudanego dzieła sztuki. Wypracowywana od czasów Arysto-

¹ U. Eco, *O pewnych formach niedoskonałości w sztuce*, w: idem, *Na ramionach olbrzymów. Wykłady na festiwalu La Milaneseiana w latach 2001–2015*, przeł. K. Żaboklicki, Warszawa 2019, s. 315–316.

telesna koncepcja *ars poetica* nie tylko kodyfikowała ten model refleksji, ustanawiając prawo odnajdywania, rozpoznawania i realizowania ustalonych reguł poetyckiego rzemiosła. To dzięki znajomości zasad sztuki twórcy różnych epok mogli dążyć do osiągnięcia perfekcji w doskonaleniu własnego warsztatu, zyskując tym samym większą szansę tworzenia udanych dzieł. Znajomość reguł przez odbiorców dawała im stabilne poczucie rozumienia sztuki, ale i zarazem możliwość doświadczania coraz większej sublimacji własnych przeżyć estetycznych. Za to w obszarze dyskusji i krytyki artystycznej przyczyniała się do wydawania licznych opinii, werdyktów i sądów estetycznych o zróżnicowanej jakości na temat dzieł sztuki, poszerzając tym samym filozoficzną refleksję o fenomen i specyfikę jej różnych dziedzin i form.

Wyjątkowe miejsce w filozoficznym namyśle o sztuce, zwłaszcza w kontekście estetycznym i społeczno-kulturowym, przypada teatrowi operowemu, który od początku swego istnienia miał szczególny status złożonego i wielotworzywowego widowiska, wymykającego się łatwym i precyzyjnym wytycznym co do oceny wartości i jakości jego poszczególnych utworów. Zarówno zróżnicowany krąg odbiorców operowych przedstawień teatralnych, jak i wielość potencjalnych parametrów oceny formalnej – rozmaicie stosowanych w różnych epokach wobec warstwy poetycko-słownej, muzyki i scenografii, po aktorstwo, popis wokalny i całościową koncepcję przedstawienia – przyczyniały się do tego, że opery wymykały się zwykle jednoznacznym ocenom i wartościującym klasyfikacjom. Można by rzec, że wobec reguł i zasad regulatywnych teatr operowy pozostawał wolny, choć był zarazem uwikłany w swym niejednoznacznym statusie nadmiaru parametrów i norm, których nie sposób było uwzględnić, by przeprowadzić totalną, całościową ocenę wartości operowego dzieła sztuki.

Należy dodać, że na sposób oglądu opery jako tworu artystycznego niebagatelny wpływ miały również czynniki zewnętrzne, pośrednio jedynie powiązane z jej substancją i formą. Kulturowy kontekst epoki i tzw. sytuacja odbioru dynamicznie zmieniały nastawienie widzów operowych do przedstawień oglądanych w teatrach. Widownia dworska miała inne oczekiwania wobec opery niż widownia teatrów mieszczańskich. Co najmniej od połowy XVIII wieku widz teatralny w kulturze o mieszczańskiej proveniencji – bez konieczności oglądania się na wymogi reguł piękna, na kantowskie „rygory” zasad dobrego smaku czy estetyczno-filozoficzne refleksje o fenomenologicznej naturze i relacyjnym ontycznie statusie powiązań dzieła i odbiorcy – zyskiwał prawo do wygłaszania własnych opinii i subiektywnych wrażeniowych ocen na temat oglądanych przedstawień. Swoistym salonowym wydzźwiękiem tego stanu była

słynna wojna buffonistów z antybuffonistami w Paryżu, zapoczątkowana w latach trzydziestych XVIII wieku przez Jana Jakuba Rousseau, a różne warianty podobnych sporów i dyskusji toczyły się odtąd nie tylko w anonimowych pamphletach czy w salonowych dyskusjach, ale i na łamach prasy w uprawianej na różne sposoby publicystyce estetyczno-teatralnej w następnych stuleciach.

Ten złożony kontekst kulturowy dotyczący sposobu wartościowania dzieł teatru operowego doskonale zarazem potwierdza problematyczność respektowania obiektywnych kryteriów oceny dzieł sztuki widowiskowej. Jednocześnie równoległe czynniki społeczno-kulturowe, m.in. rola i status teatru, zasięg jego oddziaływania, typy odbiorców itp., wpływające pośrednio na jakość artystyczną dzieła, były w teatrze operowym wyjątkowo różnorodne i zmienne. Nie sposób zatem sprowadzić kwestii wartościowania i oceny dzieł operowych jedynie do zasady respektowania określonych reguł albo do sporządzenia (tabelarycznych) zestawień ustalających stopień i jakość realizacji ich poszczególnych regulatywnych parametrów. Pamiętajmy przy tym, że opera, jako wyjątkowy rodzaj sztuki przestrzenno-czasowej – w całym bogactwie swego nadmiaru – potrafi jednocześnie zachwycić widza w unikalnej, niepowtarzalnej atmosferze teatralnego wieczoru i na zawsze odcisnąć swój ślad w jego pamięci, by w innych okolicznościach, w innym miejscu i czasie, pozostawić tego samego odbiorcę poza sferą poruszeń estetycznych.

II

Przedstawiona poniżej refleksja ma na celu omówienie wybranych aspektów jednej z najbardziej odważnych i oryginalnych teorii sztuki poetyckiej okresu późnego renesansu. Mowa tu o koncepcji Francesco Patriziego da Cherso (1529–1597), chorwacko-włoskiego filozofa, wykładowcy z Padwy, Ferrary i Rzymu, czołowego w tamtym czasie autorytetu w zakresie znajomości źródeł greckiego antyku i myśli filozoficznej, poetyckiej, słynnego przedstawiciela neoplatonizmu i krytyka arystotelizmu. Jego poglądy o sztuce były bardzo dobrze znane i komentowane w środowisku licznych włoskich akademii w okresie późnego renesansu. Zostały one spisane m.in. w dziesięcioczęściowym dziele *Della Poetica*, wyrastały z tradycji arystotelesowskiej i zarazem ją przekraczały. Na podstawie ustaleń pochodzących z biografii filozofa oraz z działalności członków florenckich akademii można założyć, że pośrednio jego teoria przyniosła koncepcyjne inspiracje i fundamenty dla projektu operowego. Należy go rozumieć jako wielotworzywowe dzieło sztuki, w którym dochodzi do przekro-

czenia zasady *mimesis* oraz granic prawdopodobieństwa, dzięki czemu konstytuuje się w tego typu dziele artystycznym specyficzny paradygmat poetyki cudowności (*ars meraviglia*)².

Teoria Francesco Patriziego, jako antycypacja opery będącej fuzją sztuk, ma swoje podłoże w różnych czasowych zależnościach, które pozwalają dostrzec w niej kluczowe źródło inspiracji dla przedstawieniowej koncepcji *drama per musica*. Bo właśnie oryginalny rys tej teorii, przekraczającej wyjściową zasadę mimetyzmu, wydaje się idealnym wykładnikiem operowej formy, która w paradoksalny sposób „igra” z wyznacznikami reguł udanego/nieudanego dzieła sztuki uchwyconymi przez Patriziego.

Przypomnijmy pokrótce kilka faktów będących czynnikiem czasowym logicznej zależności późnorenesansowej teorii i praktyki operowej od myśli filozofa z Cherso, by następnie zaprezentować główne elementy jego koncepcji, mające swe praktyczne zastosowanie w operze. Francesco Patrizi utrzymywał bliskie kontakty z hrabią Giovannim Bardim – zachowały się świadectwa i korespondencje wskazujące na inspiracje intelektualne i zależności pomiędzy nimi jako znawcami i admiratorami sztuki antycznej, greckiego teatru i gatunku tragedii. Niekwestionowany jest w obecnym stanie badań wpływ rozważań Patriziego na koncepcję artystyczną, zarówno formalną, jak i ideową, przygotowywanych w latach osiemdziesiątych XVI wieku przez Cameratę Bardiego *Intermediów* do *La Pellegriny*, uświetniających na dworze florenckim obchody zaślubin Krystyny Lotaryńskiej z Ferdynandem Medycejskim w 1586 roku. Patrizi brał też udział w wielu dyskusjach i sporach dotyczących sztuki poetyckiej prowadzonych we włoskich akademiach, w tym także we florenckiej Accademia degli Alterati, do której należeli członkowie Cameraty, w tym m.in. Ottavio Rinuccini, gdzie omawiano i komentowano dzieła Patriziego. Inspiracja dotycząca związków muzyki, słowa i ruchu oraz plastycznej dekoracji, na kształt antycznej chorei, o której w swych dziełach rozpisywał się Patrizi, z pewnością nie mogła ująć uwadze ówczesnych znawców i członków Cameraty, podejmujących praktyczne działania stworzenia nowej formy teatru i dramatyczno-muzycznego widowiska na wzór greckiej tragedii³.

² Na marginesie dodajmy, że sztuka poetycka była jedynie jednym spośród licznych obszarów zainteresowań filozofa. Więcej na temat filozofa zob. *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, <https://plato.stanford.edu/entries/patrizi/#toc> (dostęp: 15.03.2026).

³ Na ten temat zob. K. Lisiecka, *Fuzja sztuk i horyzontów. Arystotelesowski paradygmat opery*, Poznań 2019, s. 184–198.

W swych rozważaniach o sztuce poetyckiej Patrizi podejmował odważną dyskusję z *Poetyką* Arystotelesa oraz z utrwaloną w renesansie metodą jej odczytywania⁴. Był nie tylko jej znawcą i krytykiem – czytającym i studiującym pisma Arystotelesa w greckim oryginale i łacińskich przekładach – ale również uczciwym i sumiennym myślicielem, którego interesowały zagadnienia *mimesis* i *poiesis*, nadal przecież nierozłącznie powiązane ze sztuką przedstawienia, co zdawali się w renesansie pomijać admiratorzy Arystotelesa. Koncepcja aktywnej reprezentacji (*stile rappresentativo*), budowanej przy użyciu słów, ale i innych składników dzieła (tańca, muzyki, gestu, dekoracji), którego przeznaczeniem było sceniczne widowisko, była jednym z filarów koncepcji *dramma per musica* oraz myśli Patriziego. Tymi zależnościami i związkami sztuk zajmowali się w sensie praktycznym też członkowie Cameraty florenckiej i to ten rys ich działalności odróżniał Cameratę od pozostałych florenckich akademii, zgłębiających teorię i prowadzących jedynie teoretyczne dyskusje i spory dotyczące sztuki poetyckiej⁵.

Związki Bardiego z Patrizim przypadły na czas, kiedy wśród członków Cameraty kształtowała się koncepcja muzyki opierająca się na greckich wzorcach i antycznych założeniach tragedii. Jak wiadomo, wpływ Giovanniego Bardiego na powstanie *dramma per musica* był nie do przecenienia, mimo że od 1589 roku przebywał on już z misją dyplomatyczną w Watykanie, a spotkania członków Cameraty odbywały się odtąd w salonie Jacopo Corsiego. Bez wątpienia inspiracje i znajomość myśli Patriziego odcisnęły swój ślad na jego poglądach. Zygmunt Szweykowski, komentując ustalenia stanu badań dotyczących narodzin opery, wskazywał na „trop Bardiego” jako kluczowy w koncepcji powstania *dramma per musica*. Stwierdził:

Znakomita intuicja Bardiego pozwoliła mu na poruszenie w roku ok. 1578! (!) tych spraw, które dla monodystów staną się podstawowe i zasadnicze. Sformułował te postulaty, które monodyści będą później rozwijać, dyskutować, modyfikować: a więc wzorowanie się na mowie w budowaniu linii melodycznej, umiar we wprowadzaniu zdobień, wnikanie nie tylko w treść tekstu, ale również i w kształtujące go elementy formalne, precyzyjność intonacji. [...] Bardi w swym tekście nie poruszał problemu muzyki dramatycznej; Caccini zaświadcza jednak, że tematyka ta była w jego pałacu dyskutowana i że pan domu miał w tym przedmiocie sprecyzowane zdanie. **Mono-**

⁴ Ibidem, s. 191.

⁵ Więcej uwag na temat tych zależności zebrałam w książce *Fuzja sztuk i horyzontów...*, op. cit., s. 165–201; zob. także Z.M. Szweykowski, *Między kunsztem a ekspresją*, t. 1, Kraków 1982, s. 12.

dyczne koncepcje Bardiego znajdują też najszerszą i najpełniejszą realizację właśnie na terenie *drammi per musica*, staną się wzorem dla kształtowania teatralnego recytatywu. [...] Nie bez racji więc działalność Bardiego kojarzona była i jest również z powstaniem *dramma per musica*⁶ [wyr. K.L.].

Należałoby dodać, że nie tylko „znakomita intuicja Bardiego”, ale również inspirowana znajomość z Patrizzim mogły ukształtować te poglądy i pozostawić swój ślad na paradygmatycznych właściwościach opery.

III

Dla filozofa z Cherso kluczową kategorią i płaszczyzną odniesienia dla koncepcji *mimesis* Stagiryty była zasada prawdopodobieństwa. Jak wiadomo, stanowi ona podsumowanie słynnego wywodu z XXIV i XXV rozdziału *Poetyki*, ujętego w następującej formule: „lepiej jest przecież przedstawić rzecz wiarygodną, chociaż niemożliwą, niż możliwą, chociaż niewiarygodną”⁷. Warto w tym miejscu poświęcić kilka uwag na wyjaśnienie istotnych założeń tego passusu, odwołując się do semantycznych zależności występujących pomiędzy dwoma kluczowymi elementami tej wartościującej definicji.

Para kategorii *wiarygodne/niewiarygodne* odwołuje się do sposobu ujęcia świata przedstawionego w dziele, co we włoskiej wersji Patrizziego wyrażone jest terminami *credibile/incredibile*, przekładanymi na inne języki, w tym na język polski, dwójako: albo właśnie jako *wiarygodny/niewiarygodny* albo jako *prawdopodobny/nieprawdopodobny*. Obie pary pojęć – rozpatrywane w odniesieniu do wykładni i recepcji *ars poetica* Stagiryty w nowożytności – były uznawane za tożsame, choć mają oczywiście inne pola odniesień i skojarzeń. *Prawdopodobieństwo* (tj. *podobieństwo do prawdy*) jako kategoria estetyczna nie buduje bowiem jednoznacznych skojarzeń zakładających zawartość semantyczną jej analogicznego odpowiednika, czyli pojęcia *wiarygodności* (*coś jest godne wiary*). Zauważmy, że włoskie pojęcie *credibile* (od łac. *credo*) jest bliższe polskiej kategorii *wiarygodności* niż kategorii *prawdopodobieństwa*, którą z kolei

⁶ O poglądach Bardiego dotyczących greckich tragedii dowiadujemy się ze wstępu Cacciniego do *L'Euridice*, dedykowanej Bardiemu: „jest to także ten sposób, o którym w latach, kiedy kwitła Twoja Camerata we Florencji, mówiłeś Ty i wielu innych szlachetnych znawców, że był używany przez starożytnych Greków, gdy przedstawiali swe tragedie i inne akcje stosując śpiew”; cyt. za: ibidem, s. 53.

⁷ Arystoteles, *Poetyka*, przeł. i oprac. H. Podbielski, Wrocław 1989, BN II nr 209, s. 91: 1460a26, 1461.11.

w języku włoskim zakreśla pole znaczeniowe wywodzące się od przymiotnika *verosimile* („prawdopodobny”). *Credibile* nasuwa inny krąg skojarzeń znaczeniowych i kontekstowych i tym samym może zakładać inne kontekstowe pole odniesienia w procesie uchwycenia statusu mimetycznej formuły dzieła sztuki.

W słynnej frazie z XXV rozdziału *Poetyki* Arystotelesa („lepiej... niż...”) jest też drugi zestaw pojęć rozwijających kluczową zasadę *mimesis*, czyli para *możliwy/nieвозмоły*, u Patriziego *possibile/impossibile*, która niesie treści odmienne niż para pojęć *credibile/incredibile* (*wiarygodny/niewiarygodny* albo inaczej: *prawdopodobny/nieprawdopodobny*). Pojęcia *possibile/impossibile* odwołują się bowiem do dyspozycji zewnętrznych wobec dzieła mimetycznego, a więc do pozatekstowej rzeczywistości pozostającej jedynie w pewnym umownym związku z dziełem. Na czym polega kluczowe rozróżnienie pomiędzy pierwszą a drugą parą określeń? Wyjaśnijmy zatem tę kwestię, wokół której narosło wiele nieporozumień, w dużej mierze deformujących dyskusję o istocie zasady *prawdopodobieństwa/wiarygodności* (tj. *credibile*) w sztuce mimetycznej⁸.

Jak wiadomo, zasada prawdopodobieństwa (*credibile*) odnosi się tak u Arystotelesa, jak i Patriziego wyłącznie do sztuki mimetycznej oraz do sposobu wytworzenia fikcji i składowych świata przedstawionego. Tymczasem para pojęć *possibile/impossibile* implikuje sferę odniesień potencjalnych skojarzeń odsyłających odbiorcę do praw i zasad świata realnego. Para znaczeń *możliwy/nieвозмоły* wskazuje jednoznacznie na rzeczywistość pozatekstową i odwołuje się do zasady probabilizmu, a więc ustaleń dotyczących uwarunkowań i praw, dzięki którym jakieś zdarzenie jest możliwe lub niemożliwe do zaistnienia w świecie realnym. Pojęcie probabilizmu nie jest przy tym wyłącznie przypisane do kontekstu dzieł sztuki. Za jego pomocą opisuje się również prawa matematyczne i fizyczne, które wyjaśniają sposób ich funkcjonowania i organizacji zasad w naukach ścisłych, takich jak matematyka, fizyka, mechanika i inne. Zatem artystyczna zasada prawdopodobieństwa (*credibile*) nie jest *de facto* tym samym co koncepcja probabilizmu. *Credibile* zakłada jedynie jakiś rodzaj odniesień do rzeczywistości pozatekstowej (*possibile – impossibile*) i sygnalizuje symboliczny styk i spotkanie rzeczywistości realnej i artycyfjalnej w dziele mimetycznym.

Na podstawie *Poetyki* Arystotelesa możemy wyróżnić dwa następujące układy zasady prawdopodobieństwa:

⁸ Warto podkreślić zarazem fakt, że był to kluczowy element dawnej wykładni sztuki poetyckiej; zob. m.in. B. Weinberg, *Od Arystotelesa do Pseudo-Arystotelesa*, przeł. G. Cendrowska, „Pamiętnik Literacki” 1982, t. LXXIII, z. 1–2, s. 337–344.

- *prawdopodobne możliwe* (*credibile possibile*)
- *prawdopodobne niemożliwe* (*credibile impossibile*).

Pierwszy wariant: *prawdopodobne możliwe* to zasada najbardziej typowego sposobu realizacji dzieła mimetycznego. Są to wszelkie utwory epickie i dramatyczne zbudowane na podstawie przyczynowo-skutkowego łańcucha zdarzeń. Odbiorca ma dane jedynie na temat części pewnej całości i stopniowo odkrywane są przed nim kolejne elementy łańcucha zdarzeń. W ten sposób powstaje efekt swoistego pozoru przypadkowości, sam układ zdarzeń wydaje się logiczny, jedynie przyczyna i skutek są między sobą oddalone. Ten wariant zasady prawdopodobieństwa, opierający się na probabilistycznych założeniach, występuje w różnych formach dzieł w konwencji realistycznej, w jakimś sensie w skrajnych przypadkach sprowadzając mimetyzm do tzw. kopiowania czy naśladowania różnych elementów świata realnego: wizualnych (np. w kinie i w malarstwie), dźwiękowych (np. odgłosy deszczu, burzy, szumu wiatru jako tzw. ilustracje muzyczne), ale także na innym poziomie – odzwierciedlania jakiś aspektów realiów historyczno-społecznych, zgodnych z zastaną wiedzą kulturową.

Drugi wariant *prawdopodobne niemożliwe* (*credibile impossibile*) jest zdecydowanie bardziej wyrafinowanym ujęciem potencjału dzieła mimetycznego. Zakłada on wywołanie u odbiorcy silnego poczucia zadziwienia i niezwykłości. Co ważne, zachowana jest przy tym wewnętrzna spójność struktury, a zatem zasada prawdopodobieństwa (*wiarygodności*) pozostaje nienaruszona.

Arystoteles wskazywał na różne sposoby realizacji tej zasady i to w nich zawierały się wszelkie wyrafinowane poetyckie możliwości formowania świata przedstawionego, charakterystyczne zarówno dla dzieł dramatycznych, jak i epickich. Były to chwyt fabularne zakładające fabułę wielowątkową, skomplikowanie przebiegu zdarzeń czy prezentacja zdarzeń niezwykłych, ale także stosowanie środków poetyckich, takich jak metafory, porównania, zagadki i wyszukany język opowieści, a także prezentacja tego, co nieznane odbiorcy⁹. Innym rozwiązaniem mogło być stosowanie paralogizmów, czyli tzw. prawdopodobieństwa pozornego, polegających na wprowadzaniu, zazwyczaj w dziełach epickich, różnego rodzaju „niedorzeczności”, możliwych jednak do przyjęcia przez odbiorcę, zwłaszcza w epizodach. Paralogizmy to działania poetyckie służące zbudowaniu świata przedstawionego, który wydaje nam się „prawdopodobny”, „wiarygodny”, przekonujący. Poeta stosuje jednak różne chwyt, częściej w eposie niż w dramacie, które sprawiają, że pewne rozwiązania

⁹ Zob. m.in. D. Gostyńska, *Retoryka iluzji. Koncept w poezji barokowej*, Warszawa 1991.

kompozycyjne jedynie dają wrażenie logicznych, jednak jest to tylko złudzenie. Są one „para-logiczne”. Na przykład w dobrze skonstruowanej fabule może umknąć naszej uwadze fakt, że przemiany psychologiczne postaci są jedynie szkicowo zarysowane przez narratora i jesteśmy w stanie przyjąć je jako „wiarygodne”, „prawdo-podobne”, zatem zgadzamy się na takie, a nie inne ujęcie postawy życiowej, cech charakteru postaci. Jak łatwo się domyślić, jest wiele rozwiązań i zasad konstruowania świata przedstawionego i dziejących się w nim zdarzeń opierających się na paralogizmach.

Szczególnym rodzajem sposobu realizacji zasady prawdopodobieństwa niemożliwego (*credibile impossibile*) był dla Arystotelesa efekt *tò thaumaston*, polegający na wywołaniu u odbiorcy dzieła silnego zadziwienia, przerażenia, zaskoczenia rozwojem zdarzeń. Spadający na zabójcę posąg Mitysa podczas zawodów, naruszając zasady probabilizmu i prawa natury, niejako „wymierza karę” tej postaci¹⁰. Dzieło mimetyczne może zatem, zdaniem Stagiryty, ukazywać zdarzenia, co do których w świecie realnym nie ma logicznego wytłumaczenia, których odczytanie i interpretacja opierają się jednak na domniemaniach, fantazjach odbiorców, ale także mogą bazować na obowiązującym systemie wierzeń religijnych czy magicznych przekonań w danej społeczności. Tym samym sposób interpretacji sytuacji i zdarzeń niemożliwych i niewytłumaczalnych w świecie rzeczywistym (tj. naruszających zasady probabilizmu w obrębie praw naturalnych) może stać się również podstawą budowania efektu zadziwienia w dziele mimetycznym. O ile sposób przedstawienia tak interpretowanych sytuacji jest przekonujący, czyli wiarygodny dla odbiorcy (*credibile*), o tyle ma pełne prawo, by stać się elementem fabuły.

Arystoteles w *Poetyce* zajmuje się bowiem zasadami konstrukcji świata sztuki, a nie jego faktyczną bądź hipotetyczną łącznością ze światem realnym – naśladownictwo czy imitacja jest wszakże mocno uproszczonym sposobem rozumienia koncepcji *mimesis*. Zatem zasada „lepiej... niż...” oznacza, że będzie ona właściwie zrealizowana wtedy, gdy jakaś sytuacja czy rzecz zostanie przekonująco przedstawiona, unaoczniona w dziele, nawet jeśli byłaby obiektywnie niemożliwa do zaistnienia w świecie pozatekstowym. Uchybieniem zasad sztuki według Arystotelesa jest taka konstrukcja świata przedstawionego, która jest niezgodna z regułami i zasadami tworzenia poetyckiego – nawet jeśli czysto hipotetycznie w świecie realnym tego typu „rzecz”, „sytuacja” (z pozoru „odzwierciedlona” w dziele) mogłaby mieć miejsce. Zdaniem Arystotelesa wszelki wariant nieprawdopodobieństwa (*incredibile*)

¹⁰ Arystoteles, *Poetyka*, op. cit., s. 33: 1452a5-10.

w sztuce to po prostu **błąd *mimesis*** – uchybienie zasadzie *credibile*, wówczas bowiem powstaje niespójne, źle zrobione dzieło. Błąd *mimesis*, czyli niewiarygodne przedstawienie (*incredibile*), wynika zatem z tego, że dzieło zostało źle zrobione – nie działa na odbiorcę zgodnie z efektem zamierzonym przez określoną konwencję, formę, gatunek czy wreszcie konkretny zamysł twórcy. Zasadniczo dzieło Stagiryty poświęcone jest wyznacznikom sztuki poetyckiej, której zadaniem jest wytwarzanie przekonującego świata przedstawionego.

Tymczasem Patrizi tę koncepcję ciekawie rozszerza. Uznaje on mianowicie, że dzieło sztuki nie musi odnosić się w jakikolwiek sposób do rzeczywistości pozatekstowej, realnej. A założenia probabilizmu (*possibile/impossibile*) nie mają w nim w ogóle mieć zastosowania, ani tym bardziej nie muszą stanowić dlań punktu odniesienia¹¹. Dzieło sztuki, twierdził Patrizi, ma właśnie być z założenia *nie-do-wiary*, ma realizować zasadę cudowności (*meraviglia*), ma być właśnie nieprawdopodobne, niewiarygodne, czyli ma przekraczać horyzont wiarygodności/prawdopodobieństwa.

Jednocześnie to właśnie takie właściwości i parametry artystyczne, zdaniem Patriziego, wyznaczają zapisany w dziele szczególnie potencjał niesienia zachwyty, oczarowania, poruszenia, które w wyjątkowo silny sposób potrafią porazić swoich odbiorców. Zdecydowanie mocniej ono wówczas na nich oddziałuje niż dzieła stworzone zgodnie ze zwykłymi zasadami prawdopodobieństwa. Sztuka taka może wręcz odrzucać założenia probabilizmu, czyli faktyczne reguły i zasady funkcjonowania świata realnego (do których w zasadzie język artystyczny nie ma przecież bezpośredniego dostępu). Powinna ona raczej „zajmować się sama sobą”, ustanawiać swoją własną regułę – sparafrazujemy Schillera. Świat przedstawiony w dziele sztuki jest przecież w pełni artycyjalny, a samo dzieło sztuki to cudowność (*meraviglia*), która w wyjątkowy sposób oddziałuje na widza. Takie dzieło jest *credibile incredibile* („wiarygodne niewiarygodnie” *versus* „prawdopodobne nieprawdopodobnie”).

Teoria *credibile incredibile* Patriziego jest faktycznie przekroczeniem i rozszerzeniem koncepcji *mimesis* Arystotelesa. Poziom i reguły prawdopodobieństwa (*credibile*) stają się bowiem u niego kompletnie niepowiązane z odniesieniami do świata realnego. To samo artycyfjum i jego własne formy wyrazu oraz reguły obowiązujące wewnątrz dzieła są punktem odniesienia. Można by to

¹¹ Jak pisała Barbara Niebelska-Rajca: „Patrizi dzieła zbudowane z samego prawdopodobieństwa (*verosimile*) uznaje za «zimne i bez ducha»”, w: B. Niebelska-Rajca, *Prawdopodobieństwo i przyjemność. O kategorii impossibile credibile*, „Teksty Drugie” 2015, nr 1: *Zwrot sarmacki*, s. 307.

ująć także w ten sposób: to, co *incredibile*, niejako potęguje i zarazem „rozszadza” *credibile*...

Patrizi interesował się sztuką mimetyczną i jej związkami z obrazem i muzyką nie tylko jako teoretyk. Możemy założyć, że zainteresowania kulturą i sztuką grecką silnie rozbudzały jego wyobraźnię także w odniesieniu do sposobów praktycznej realizacji artystycznego rzemiosła. Jego poglądy, znane ponad wszelką wątpliwość członkom Cameraty florenckiej, dzięki znajomości Patriziego z Giovannim Bardim, bez wątpienia znalazły swoje praktyczne zastosowanie w pierwszych projektach teatru operowego. Patrizi zmarł w 1597 roku – trzy lata przed wystawieniem pierwszej *dramma per musica*, czyli przed narodzinami opery. I podobnie jak hrabia Bardi, nie doczekał się wystawienia na scenie dzieł realizujących zasadę *credibile incredibile*.

Zastanówmy się, czy w operze możemy doszukiwać się jakichś właściwości paradygmatycznych, które decydowałyby o jej szczególnym statusie estetycznym i jej odmienności w porównaniu do innych form artystycznych? W jaki sposób opisać i wyjaśnić parametry opery jako „sztuki nadmiaru” – swoistego konglomeratu syntezy i fuzji wielu sztuk, dzieła zbiorowego różnych autorów, uwzględniającego i sumującego cały szereg okoliczności, założeń i kontekstów estetyczno-kulturowych itp., które wciąż aktualizując same siebie, wyznaczają specyficzne ramy dla wartościowania dzieł operowych?

Takim kryterium wydaje się właściwość opery, którą nazwałam w innym miejscu operowym paradygmatem cudowności. Paradygmat ów odsyła przede wszystkim do wyjściowych, pierwotnych założeń tej sztuki, polegających na predylekcji do wzbudzania zachwyty i wzruszeń u widzów i słuchaczy. Te właściwości wzbudzania zachwyty przez dzieła operowe były potwierdzane nieprzerwanie w teatrze – tak w kulturze elit, jak i w kulturze masowej – w różnych epokach i kręgach odbiorczych i są aktualne aż do dziś.

Zasada cudowności (*meraviglia*) w operze, rozumiana jako jej cecha paradygmatyczna, konkretyzuje fundamentalną i wyjściową, uformowaną przez Francesco Patriziego, teoretyczną koncepcję sztuki przedstawieniowej, nastawioną **na przekraczanie granic mimetyzmu**. Koncepcja *credibile incredibile* stoi więc u teoretycznych podstaw nowożytnej myśli estetycznej dotyczącej syntezy dramatu, muzyki i widowiska (na wzór greckiego teatru) i ustanawia intelektualną i artystyczną inspirację, a zarazem wyjątkową propozycję teorii dzieła „nadmimetycznego”. Opera stanowi doskonałą realizację tej teorii. Zauważmy, że wspomniany już nadmiar tworzyw artystycznych, parametrów formalnych z zakresu różnych dziedzin sztuki oraz efektów estetycznych nie tylko zakłada konieczność porzucenia wszelkich imitacyjnych czy probabilistycznych zało-

żeń koncepcji *mimesis* jako sztuki przedstawieniowej, ale wręcz dopomina się o zwrócenie uwagi na działanie „sztuki samej w sobie” oraz na artificiozny przekaz audiowizualny, który dzięki swemu nadmiarowi powstaje na scenie, dopełniany w swych „miejscach niedookreślenia” działaniem wyobraźni widza.

Opera jako dzieło sztuki nadmimetycznej ustanawia poziom prawdopodobieństwa (*credibile*) kompletnie niepowiązany z odniesieniem do świata realnego – oto artificiożność staje się jego jedynym punktem odniesienia: to, co *incredible*, powtórzmy, niejako potęguje i zarazem „rozsadza” *credibile*... Zamiast mówionego słowa teatr operowy oferuje wyrafinowany do granic ludzkich możliwości śpiew, zamiast nawiązań do rzeczywistości realnej – skrajnie przetworzony lub schematyczny obraz świata (tzw. miejsca gotowe) lub niezwykle plany zdarzeń: Arkadia, wyspy zaczarowane, otchłanie, nadniebne krainy. A nadnaturalną czasoprzestrzenną płaszczyznę zdarzeń wytwarzają na scenie spektakularne efekty sceniczne, budowane od samych początków w teatrach operowych przez architektów i maszynistów dzięki użyciu niesamowitych machin teatralnych. W operze sztuka zajmuje się sama sobą, tworzy zadziwiające, cudowne efekty, nad wyraz silnie oddziałujące na odbiorcę. Poetyka cudowności, którą projektował Patrizi, rozsadzając ramy klasycznego mimetyzmu i zyskuje w teatrze dramatyczno-muzycznym swe arcydziełowe spełnienie.

IV

Patrizi w koncepcji *credibile incredible* w oryginalny sposób przedstawił kwestię paradoksu udanego bądź nieudanego dzieła poetyckiego. Komentując *Poetykę* Arystotelesa, bardzo dobrze uchwycił granice sztuki mimetycznej i wykazał pewne nieścisłości w posługiwaniu się tym pojęciem przez Stagirytę. Na podstawie jego dzieła opracował również postulaty dotyczące różnych wariantów zasady prawdopodobieństwa (*credibile*) w sztuce. Było zarazem dla niego oczywiste – wbrew opiniom renesansowych i późniejszych komentatorów – że Arystoteles nie ograniczał *ars poetica* do nazbyt prostej i nazbyt często przyjmowanej tzw. malarzkiej koncepcji *mimesis*, sprowadzanej błędnie do łatwej do podważenia teorii naśladownictwa i imitacji świata realnego przez sztukę. Pisała o tym w jednym ze swych licznych studiów i analiz poświęconych teorii renesansowego filozofa Barbara Niebelska-Rajca:

Koncepcja Patriziego stała się finalnym etapem i zarazem ostatecznym rozwinięciem późnorenesansowych dyskusji o prawdopodobieństwie oraz możliwości. Tym różniła się jednak od interpretacji poprzednich, że nie była już tylko balansowaniem

na granicach teoretycznoliterackiego systemu Stagiryty, lecz zdecydowaną – i chyba zwięzłą powodzeniem – próbą przewyciężenia niepodzielnego panowania arystotelizmu w myśli estetycznej, a wraz z nim tradycyjnej doktryny prawdopodobieństwa i *mimesis*¹².

Patrizi, wyprzedzając o niemal trzysta lat XX-wiecznych humanistów i filologów rehabilitujących Arystotelesa, nie tylko sfalsyfikował nowożytnę, upraszczającą, „malarskie” koncepcje *mimesis*, ale i wykazał wiele niejasności i niekonsekwencji w wywodzie samego Mistrza ze Stagiry¹³. Jednocześnie znacząco rozszerzył koncepcję sztuki poetyckiej, wskazując zupełnie nowy horyzont rozumienia założeń reprezentacji, względem której zbliżone różnorodne formy ujęcia sztuki poetyckiej pojawią się kilka wieków później, czyli we współczesnej humanistyce. Te współczesne ujęcia zwięźnie podsumowywał Antoine Compagnon, dostrzegając w nich swoisty „ratunek” tak dla koncepcji *mimesis* Arystotelesa, jak i dla... samej teorii literatury. Podsumowując ujęcia XX-wiecznych formalistów, Gérarda Genette’a, Tzvetana Todorova i paryskich wydawców nowego przekładu *Poetyki*, zauważył:

[...] uratowano Arystotelesa od komunału czyniącego z literatury naśladowanie natury i zakładającego milcząco, że język może kopiować rzeczywistość, oderwano *mimesis* od modelu malarskiego, od *ut pictura poesis*, gładko przechodząc od naśladowania do przedstawiania, od przedstawionego do przedstawiającego, od rzeczywistości do konwencji, do kodu, do iluzji, do realizmu jako formalnego efektu¹⁴.

Dokonując na potrzeby niniejszego szkicu skrótovej syntezy tych przemian – niejako ponad kontekstami szczegółowymi poetyk kolejnych epok – można stwierdzić, że współczesne odczytania *Poetyki* potwierdziły w jakimś przynajmniej stopniu linię analityczno-interpretacyjną wskazaną niegdyś przez Patriziego. Rehabilitacja Arystotelesa i jego wykładni sztuki poetyckiej w XX wieku ukazała nowe możliwości ujęcia „paradoksu *mimesis*”, którego potencjał i sposoby przekroczenia przedstawił Patrizi u progu narodzin opery. Używając oczywiście zasobów własnego zaplecza kulturowego i własnego zestawu pojęć i kategorii potrzebnych do krytycznego odczytania dzieła Arystotelesa, kluczowym pojęciem w tych rozważaniach uczynił cudowność (*meraviglia*), a naj-

¹² B. Niebelska-Rajca, *Prawdopodobieństwo i przyjemność...*, op. cit., s. 307.

¹³ K. Lisiecka, *Fuzja sztuk i horyzontów...*, op. cit., s. 190.

¹⁴ A. Compagnon, *Demon teorii. Literatura a zdrowy rozsądek*, przeł. T. Stróżyński, Gdańsk 2010, s. 90.

pełniejszą realizacją poetyki cudowności okazała się właśnie zasada *credibile incredibile*.

Koncepcja *ars poetica*, opierająca się na poetyce cudowności renesansowego filozofa, znalazła swe interesujące potwierdzenie i urzeczywistnienie w teatrze operowym, będącym wyjątkowym projektem i eksperymentem artystycznym przełomu renesansu i baroku. To właśnie w nim ta późnorenesansowa, choć jak wspomniano powyżej – paradoksalnie nowoczesna, poetyka cudowności i zasada *credibile incredibile* zdała się odnajdywać swoją doskonałą realizację. Teoria ta, odczytywana w kręgu współczesnej, szerokiej perspektywy i recepcji myśli Arystotelesa, może być uznana wręcz za antycypację nowej, oryginalnej formy sztuki, a logiczną konsekwencją jej praktycznego zastosowania jako „matrycy koncepcyjnej” okazało się powstanie formy operowej, z całym zawartym w tej matrycy potencjałem jej dalszego rozwoju. Koncepcja sztuki nadmimetycznej (*credibile incredibile*), a wraz z nią operowego paradygmatu cudowności, zaprojektowana została u progu narodzin opery rozumianej jako sztuka ze wszech miar nowoczesna.

Jeśli wielce prawdopodobne, że – z racji czasowych i intelektualnych zbieżności relacyjnych członków Cameraty florenckiej i filozofa z Cherso – ukoronowaniem teorii Patriziego było powstanie *dramma per musica*. To wraz z nią we wspólnym kluczu oddziaływań możemy umiejscowić także wszystkie dalsze modyfikacje gatunkowe i formalne dramatu muzycznego. Z kolei fakt, iż opera stała się źródłem inspiracji dla dalszych przemian sztuki i powstawania późniejszych form przedstawieniowych, sprawia, że z racji tego pokrewieństwa w sferze oddziaływań nadmimetycznej koncepcji zdają się lokować także inne XIX- i XX-wieczne formy teatru czy dzieła filmowe, a nawet współczesne komputerowe gry narracyjne realizujące zasadę immersji. I dla tych form sztuki wielotworzywowej niezwyklej patronem okazuje się Francesco Patrizi.

Bibliografia

- Arystoteles, *Poetyka*, przeł. i oprac. H. Podbielski, Wrocław 1989, BN II nr 209.
- Companion A., *Demon teorii. Literatura a zdrowy rozsądek*, przeł. T. Stróżyński, Gdańsk 2010.
- Eco U., *O pewnych formach niedoskonałości w sztuce*, w: U. Eco, *Na ramionach olbrzymów. Wykłady na festiwalu La Milaneseiana w latach 2001–2015*, przeł. K. Żaboklicki, Warszawa 2019.
- Gostyńska D., *Retoryka iluzji. Koncept w poezji barokowej*, Warszawa 1991.
- Lisiecka K., *Fuzja sztuk i horyzontów. Arystotelesowski paradygmat opery*, Poznań 2019.

- Niebelska-Rajca B., *Prawdopodobieństwo i przyjemność. O kategorii impossibile credibile*, „Teksty Drugie” 2015, nr 1: *Zwrot sarmacki*, s. 294–310.
- Szwejkowski Z.M., *Między kunsztem a ekspresją*, t. 1, Kraków 1982.
- Weinberg B., *Od Arystotelesa do Pseudo-Arystotelesa*, przeł. G. Cendrowska, „Pamiętnik Literacki” 1982, t. LXXIII, z. 1–2, s. 337–344.

Katarzyna Lisiecka, Opera as supra-mimetic art: Francesco Patrizi on transgressing the rules of probability (*credibile incredibile*) in art

This article seeks to explore the connections between Aristotle's concept of mimesis and Francesco Patrizi's theory of the 'credibile incredibile', whose ideas – particularly his poetics of wonder (*meraviglia*) – shaped the *dramma per musica* project within the circle of the Florentine Camerata. Transcending the principle of probability towards the poetics of wonder, and developing new criteria for evaluating a successful or unsuccessful work of art, as postulated by Patrizi, became the foundation of the concept of supra-mimetic art, whose perfect realisation is opera as a synthesis and fusion of the arts.

Keywords: *mimesis*, opera, the principle of probability, the credible (*credibile*), the poetics of wonder (*meraviglia*), Aristotle, Francesco Patrizi da Cherso

Słowa kluczowe: *mimesis*, opera, zasada prawdopodobieństwa, *credibile*, poetyka cudowności, *meraviglia*, Arystoteles, Francesco Patrizi da Cherso

Katarzyna Lisiecka – literaturoznawca, teatrolog, operolog, profesor uczelni w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu (Pracownia Opery i Widowisk). Autorka kilkunastu publikacji – książek i artykułów poświęconych teatrowi operowemu, związkom i korespondencjom sztuk oraz estetyce dramaturgii audiowizualnej. Zafascynowana silną i żywą obecnością arcydzieł dramatyczno-muzycznych sprzed stuleci we współczesnej kulturze i sztuce.

XVIII wiek: nieoczywistość/ problematyczność

Jakub Chachulski

Instytut Sztuki PAN

<https://orcid.org/0000-0002-8972-1490>

Nieudane czy po prostu niepoważne? O problemach z kategorią wodewilowości we współczesnym dyskursie krytycznym i akademickim dotyczącym pierwszych polskich oper^{*}

Dla klasyków badań nad początkami polskiego teatru muzycznego – historyków teatru, takich jak Zbigniew Raszewski, Mieczysław Klimowicz, Karyna Wierzbicka-Michalska, muzykologów, jak np. Alina Nowak-Romanowicz czy Alina Żórawska-Witkowska – utwory takie, jak *Nędza uszczęśliwiona* czy *Cud, albo Krakowiaki i Górale* to po prostu opery¹. Nie inaczej zresztą określali je współcześni. W aktualnym (ściśle rzecz biorąc XX- i XXI-wiecznym) dyskursie krytycznym, słownikowym czy podręcznikowym, a nawet niektórych syntezach o charakterze naukowym polskie opery powstałe w tym czasie nazywane

^{*} Praca powstała w wyniku realizacji projektu badawczego o nr 2020/39/D/HS2/00594 finansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki.

¹ Zob. zwł.: Z. Raszewski, *Bogusławski*, Warszawa 1972 (wyd. II popr. 1982); M. Klimowicz, *Wstęp*, w: W. Bogusławski, *Cud, albo Krakowiaki i Górale*, wyd. M. Klimowicz, Wrocław 2005, s. I–CXV; K. Wierzbicka-Michalska, *Teatr w Polsce w XVIII wieku*, Warszawa 1977; A. Nowak-Romanowicz, *Historia muzyki polskiej*, t. IV: *Klasycyzm 1750–1830*, Warszawa 1994; A. Żórawska-Witkowska, *Muzyka na dworze i w teatrze Stanisława Augusta*, Warszawa 1997.

Chachulski J., *Nieudane czy po prostu niepoważne? O problemach z kategorią wodewilowości we współczesnym dyskursie krytycznym i akademickim dotyczącym pierwszych polskich oper*, w: *Dzieło nieudane (?) i jego konteksty*, red. E. Nowicka, N. Kaminińska, Poznań 2026, s. 47–61. © Author(s), 2026. <https://doi.org/10.14746/amup.9788323245193.4>. Open Access chapter, distributed under the terms of the CC licence (BY-NC-ND, <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>).

są jednakże często wodewilami². Biorąc pod uwagę brak tego rodzaju kategoryzacji formułowanych przez przywołanych wyżej znawców przedmiotu, dojść można do przekonania, że mamy tu do czynienia z głęboko zakorzenionym elementem świadomości potocznej, przedostającym się do piśmiennictwa akademickiego czy krytycznego na zasadzie niewymagającej uzasadnienia *communis opinio*. Tekst niniejszy poświęcony jest nie tyle samemu wykazaniu błędności tej praktyki, ile przede wszystkim opisaniu, w jaki sposób oddala nas ona, zamiast przybliżać, od trafnego ujęcia pozycji tych utworów w oryginalnym kontekście twórczości i praktyki scenicznej polskiego oświecenia, a w konsekwencji celnego ujęcia ich natury, skutkując przy tym ich deprecjacją: czyniąc z nich dzieła nie tyle może nieudane, ile mniejszej wagi czy też mniej poważne niż są w istocie.

I

Spójrzmy zatem. Wytrawna krytyk operowa Dorota Kozińska pisze:

Oczywiście można się było spodziewać, że w okolicach jubileuszu niepodległości znów rozgorzeją spory o *Krakowiaków i Górali* Stefaniego/Bogusławskiego – leciutki, bezpretensjonalny wodewil, który Leon Schiller nazwał nieopatrznie pierwszą operą narodową. Wyrządził mu tym krzywdę na długie lata, bo jednym kojarzył się odtąd wyłącznie z patriotyczną rogatywką i wrażą ciupagą, innym zaś – ze straszliwym obciachem³.

Wybitny dyrygent, dyrektor artystyczny Filharmonii Poznańskiej w rozmowie z Agatą Kwiecińską o tejsze samej operze:

ŁUKASZ BOROWICZ: Jest to dzieło, które sytuuje się pomiędzy gatunkami: singspiel, opera-comique, ale przede wszystkim wodewil; dzieło, gdzie tekst mówiony jest równie ważny jak muzyka. W związku z tym nazwanie tego dzieła, tego utworu operą narodową pierwszą...

AGATA KWIECIŃSKA: No właśnie, jest strasznym nadużyciem.

ŁB: ...jest takim mitem założycielskim, który z gruntu jest pęknięty, ponieważ to nie jest opera⁴.

² W całym niniejszym tekście termin wodewil (także *vaudeville*) oznacza gatunek muzyczno-sceniczny, nie zaś leżący u jego źródła rodzaj piosenki (kuplet).

³ D. Kozińska, *Wstrzymajcie się, kłótniki!*, wpis na autorskim blogu krytycznym *Upiór w operze. Strona dla słuchających inaczej*, 28.01.2018, <https://atorod.pl/?p=2723> (dostęp: 8.02.2025).

⁴ Ł. Borowicz, A. Kwiecińska, *Pierwsza polska opera narodowa*, podcast w cyklu DNA Muzyki Polskiej realizowanego przez Polskie Wydawnictwo Muzyczne, odc. 11, 23.03.2023, <https://www.youtube.com/watch?v=QB5Z8O1kOR8> (dostęp: 2.01.2025).

Jako wodewil ujmuje operę Bogusławskiego i Stefaniego wielu innych krytyków teatralnych⁵, kategoryzację tę znajdziemy także w oficjalnych materiałach Teatru Wielkiego Opery Narodowej, Polskiego Wydawnictwa Muzycznego czy Programu 2 Polskiego Radia⁶.

Nie inaczej jest w obszarze ujęć słownikowych. Janusz Sławiński w *Słowniku terminów literackich*, zdefiniowawszy wodewil jako „utwór sceniczny o cechach komedii lub farsy, z muzyką, piosenkami i fragmentami baletowymi, pokrewny operetce, od której różni się jednak dominacją tekstu mówionego nad śpiewanym”, dopowiada: „W Polsce gatunek ten reprezentowały m.in. *Nędza uszczęśliwiona* (W. Bogusławski/M. Kamiński), *Zabobon, czyli Krakowiacy i Górale* (J.N. Kamiński/K. Kurpiński), *Królowa przedmieścia* (K. Krumłowski/W. Powiadowski)”⁷. Niemal identycznie definiuje termin Patrice Pavis w *Słowniku terminów teatralnych*, do czego redaktor i tłumacz polskiej edycji Sławomir Świontek dodaje: „W Polsce odpowiednikiem wodewilu stała się śpiewogra”, podając wśród twórców tego gatunku Bogusławskiego (obok K. Krumłowskiego i E. Brylla)⁸.

Przypisanie oryginalnego repertuaru stanisławowskiej i porzecznej sceny operowej *en masse* do wodewilu znajdziemy także we wpływowych publikacjach podręcznikowych, np. *Historii muzyki* Józefa Chomińskiego i Krystyny Wilkomskiej-Chomińskiej: „W Polsce komponowano w tym czasie [epoce klasycyzmu – J.Ch.] głównie wodewile i melodramaty”⁹. „Mimo znajomości ówczesnej twórczości operowej polscy kompozytorzy [pierwszych trzech dekad XIX wieku – J.Ch.] tworzyli głównie wodewile z przewagą piosenek i tańców”¹⁰.

⁵ Zob. np. recenzje Anety Kyzioł ze spektaklu Teatru Polskiego w Poznaniu, „Polityka”, nr 3, 13.01.2016, i Michała Centkowskiego, „Newsweek Polska”, nr 2, 5.01.2016 oraz recenzję Andrzeja Draguły ze spektaklu Opery Wrocławskiej w 2017 roku, *Śpiewogra o małżeńskiej przemocy, czyli smutny wodewil*, <https://wiesz.pl/2017/11/20/spiewogra-o-malzenskiej-przemocy-czyli-smutny-wodewil> (dostęp: 2.01.2025).

⁶ J. Stefani, *Cud mniemany czyli Krakowiacy i górale*, PIM, <https://pwm.com.pl/pl/sklep/publikacja/cud-mniemany-czyli-krakowiacy-i-gorale,jan-stefani,13567,ksiegarnia.htm> (dostęp: 2.01.2025); <https://www.polskieradio.pl/8/1594/artukul/1114835,krakowiacy-i-gorale-czyli-nie-smiertelne-wolanie-o-pokoj-miedzy-ludźmi> (dostęp: 2.01.2025); Teatr Wielki Opera Narodowa, *Wojciech Bogusławski*, <https://archiwum.teatr Wielki.pl/osoba/wojciech-boguslawski> (dostęp: 2.01.2025).

⁷ J. Sławiński, hasło: *wodewil*, w: *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 1976, s. 499.

⁸ P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, przeł. i uzupełnieniami opatrzył S. Świontek, Wrocław 1998, s. 591–592.

⁹ J. Chomiński, K. Wilkomska-Chomińska, *Historia muzyki*, t. 2, Kraków 1989, s. 596.

¹⁰ Ibidem, s. 166.

Także w syntezach dotyczących historii teatru, jak u Karola Estreichera, znajdujemy słowa: „Opera ówczesna polska [stanisławowska – J.Ch.] był to dzisiaj-szy wodewil, nie wymagający wysiłku głosu”¹¹.

Jeśli większość cytowanych ujęć naprowadza już na motywację i sens tej kategoryzacji, jeszcze jaśniejsze stają się one w świetle decyzji translatorskiej Wacława Zawadzkiego, przekładającego wyrażenie „eine Mischung von Drama, Singspiel und Ballet”, którym Johann Gottfried Seume opisywał *Krakowiaków i Górali*, jako „mieszaninę dramatu, wodewilu i baletu”¹². *Explicite* wreszcie wyjaśniają je cytowani już Chomińscy, tym razem we fragmencie monumentalnej syntezy *Formy muzyczne*:

Nazwy wodewil i śpiewogra są synonimami. Pierwsza pochodzi z języka francuskiego (*vaudeville*), druga z niemieckiego (*singspiel*). W tych utworach muzyka sprowadza się do wstawek w postaci pieśni o charakterze ludowym, jest czynnikiem uzupełniającym. Spełnia zatem rolę podrzędną, główny bowiem tok akcji dramatycznej rozwija się w oparciu o teksty mówione¹³.

II

Kategoryzacja pierwszych oper polskich jako wodewilów miałyby więc wynikać z (1) samego faktu szerokiego użycia słowa mówionego bądź też, precyzyjniej, z (2) ograniczenia współczynnika muzycznego do form piosenkowych czy pieśniowych nieistotnych dla przeprowadzenia intrygi. Druga interpretacja jest w oczywisty sposób błędna, jako że większość numerów muzycznych pierwszych polskich oper zakorzeniona jest w materii dramatu w sposoby znane z opery buffa – z punktu widzenia ich dramatycznej funkcji są to pełnoprawne arie (z rzadka ansamble) wyrażające uczucia i decyzje postaci dramatu¹⁴.

¹¹ K. Estreicher, *Historja sceny warszawskiej do roku 1850*, „Pamiętnik Literacki” 1936, nr 33/1/4, s. 731.

¹² J.G. Seume, *Einige Nachrichten über die Vorfälle in Polen im Jahre 1794*, Leipzig 1796, s. 16; przekład polski w: *Polska stanisławowska w oczach cudzoziemców*, oprac. i wstęp W. Zawadzki, t. 2, Warszawa 1963, s. 739.

¹³ J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Formy muzyczne*, t. 4: *Opera i dramat*, Kraków 1976, s. 16.

¹⁴ Modus piosenkowych „wstawek” zaznacza się silniej w *Cudzie*, jednak ma on tam swoją specyficzną funkcję i nie przesądza bynajmniej o możliwości zaliczenia całości opery do formatu „komedii z piosenkami”. O odmienności tych zabiegów od popularnego pojęcia wodewilu zob. dalej w tym artykule, więcej o problemie: J. Chachulski, *Genologia i polityka. Swoistość „Cudu, czyli Krakowiaków i Górali” w horyzoncie gatunków operowych końca XVIII stulecia*, „Muzyka” 2021, nr 3, s. 117–147.

Z kolei interpretacja pierwsza, jako próba odmówienia utworom Stefaniego czy Kamieńskiego miana oper ze względu na szerokie użycie słowa mówionego, jest z historycznego punktu widzenia nieuzasadniona. Formuła opery z dialogami mówionymi, tj. opery dialogowej¹⁵, była podówczas najszerszym wspólnym mianownikiem większości nurtów europejskiej niewłoskiej opery komicznej, tak żywo rozwijającej się w drugiej połowie XVIII stulecia¹⁶. Nie da się w obrębie tego repertuaru przeprowadzić ścisłego i konsekwentnego rozgraniczenia opartego na sposobie zestawiania muzyki ze słowem mówionym, które pozwoliłoby oddzielić utwory z dialogami mówionymi cieszące się dzisiaj pełnią operowego prestiżu – jak *Czarodziejski flet* Mozarta czy *Lodoiska* Cherubini – od omawianego repertuaru polskiego; jest tu jedynie różnica skali spektaklu oraz zaawansowania użytych środków muzycznych.

Próbując natomiast odnaleźć w tym repertuarze pewne zróżnicowanie co do sposobu zestawienia śpiewu i mowy oraz funkcji obu tych współczynników, natrafiamy na trzy modele dające się wykorzystać w roli typów idealnych. Pierwszym było naturalne dla popularnego teatru ludowego zjawisko opatrywania niskiej komedii czy farsy piosenkowymi wstawkami. Ten model spotykamy zwłaszcza w wyrastającej z jarmarcznego teatru *comédie a couplets*, a z pełną świadomością odwoływali się do niego np. niektórzy twórcy z kręgu singspielu północnoniemieckiego¹⁷.

Typ drugi, o znacznie większym znaczeniu dla rozwoju gatunków operowych w Europie Środkowej, to dialogowa adaptacja opery włoskiej, w której recytatywy *secco* zastępowano słowem mówionym. Taka singspielowa adaptacja zachowywała faktycznie całą muzyczną i dramatyczną makrostrukturę opery¹⁸. Na wzór tego modelu kształtowano także wernakularne utwory oryginalne, jak

¹⁵ Określenie to zapożyczam ze współczesnej operologii anglo- i niemieckojęzycznej; w dalszym ciągu artykułu w odniesieniu do form operowych używam także przymiotnika „dialogowy” w znaczeniu: zawierający dialogi mówione (zamiast recytatywów).

¹⁶ Powiązanym problemem jest zasadność głęboko zakorzonego ujęcia widzącego w obecności dialogów mówionych swoistą ułomność dzieła pretendującego do rangi opery; na zniekształcanie obrazu historycznego rozwoju opery przez tego rodzaju uprzedzenia zwracali ostatnio uwagę zwł. Thomas Betzwieser (*Sprechen und Singen: Ästhetik und Erscheinungsformen der Dialogoper*, Stuttgart 2002, zwł. s. 1–15) i David Charlton (*Continuing Polarities: Opera Theory and Opéra-comique*, w: idem, *French Opera 1730–1830: Meaning and Media*, Aldershot 2000).

¹⁷ E. Joubert, *Songs to Shape a German Nation: Hiller's Comic Operas and the Public Sphere*, „Eighteenth-Century Music” 2006, nr 2, s. 215.

¹⁸ Więcej na ten temat: J. Chachulski, *Models of Dialogue Opera in the Polish Theater at the Turn of the 18th and 19th Centuries: Józef Elsner's Works for Wojciech Bogusławski's Stage*, „Musicologica Brunensia” 2024, nr 2, s. 59.

np. wiedeńskie singspiele, w których bez trudu odnajdziemy włoskie konwencje dyspozycji i rozplanowania arii w obrębie dramatu¹⁹. W tym sensie z powodzeniem bronić można tezy, iż XVIII-wieczna formuła opery numerowej stanowi kategorię nadrzędną obejmującą zarówno operę z recytatywami, jak i operę dialogową w rodzaju singspielu wiedeńskiego.

Trzecim typem idealnym byłaby w tym ujęciu francuska dojrzała *opéra-comique*, w której sposób łączenia odcinków mówionych i muzycznych kształtowany był przez librecistów w indywidualny i przemyślany sposób w odpowiedzi na wymagania dramatu, przy czym przejścia od mowy do śpiewu i odwrotnie nie stanowiły „przezroczysej” konwencji gatunkowej, lecz były często tematyzowane i rozgrywane dramatycznie²⁰.

Na tym tle podkreślić należy, że znaczenie gatunków ciążących ku pierwszemu z wymienionych typów było w ówczesnej Polsce marginalne. Jak już zresztą powiedziano, nie noszą jego znamion pierwsze opery polskie, których wnikliwsza analiza pod omawianym względem zmierzać musiałaby do detalicznego opisu mieszania się wpływów włosko-wiedeńskich (typ drugi) i francuskich (typ trzeci), zgodnie z dominacją odpowiednich gatunków obcych (tak w postaci oryginalnej, jak i w przekładach i adaptacjach) na ówczesnej polskiej scenie.

Widać więc już, z jakiego rodzaju nieporozumienia wynika sięganie po etykietę wodewilu w celu skategoryzowania wczesnych polskich oper. Jeśli chcielibyśmy już koniecznie odmówić miana oper utworom zawierającym dialogi mówione – podkreślmy raz jeszcze: wbrew zarówno praktyce historycznej, jak i większości współczesnego dyskursu muzykologicznego – potrzebowalibyśmy raczej terminu nieimplikującego niewielkiego ciężaru gatunkowego opisywanych utworów, ich skromnego rozmiarowo elementu muzycznego oraz piosenkowego charakteru numerów muzycznych²¹.

¹⁹ Znamienny jest zestaw zasad kształtowania libretta operowego sformułowany przez Gottlieba Stephaniego, cytowany przez Jörga Krämera jako „positive Gattungspoetik” singspielu, podczas gdy Sabine Henze-Döhring wskazuje na identyczność większości tych zasad z dramaturgicznymi regułami opery buffa; J. Krämer, *Deutschsprachiges Musiktheater im späten 18. Jahrhundert: Typologie, Dramaturgie und Anthropologie einer populären Gattung*, Berlin 2012; S. Henze-Döhring, *Gattungskonvergenz – Gattungsumbrüche. Zur Situation der deutschsprachigen Oper um 1800*, w: *Oper im Aufbruch: Gattungskonzepte des deutschsprachigen Musiktheaters um 1800*, red. M.Ch. Lippe, Kassel 2007, s. 49.

²⁰ Zob. D. Charlton, *Popular Opera in Eighteenth-Century France*, Cambridge 2021, zwł. rozdz. 12; także: T. Betzwieser, *Sprechen und Singen...*, op. cit.

²¹ Moje stanowisko w tej sprawie formułuję szerzej w rozdz. I.3 książki *Józef Elsner i świat osiemnastowiecznej opery komicznej*, Warszawa 2025.

III

Co jednak w niniejszym wywodzie najistotniejsze, przyjęty w ten sposób termin wodewil niesie ze sobą dalszy bagaż mylących konotacji, które mogą przyczyniać się do zniekształcenia współczesnego odbioru tego repertuaru bądź – właśnie przy braku kontaktu z samymi dziełami – powstawania mylnych przekonań i wartościowań dotyczących pierwszych polskich oper.

Na najbardziej podstawowej płaszczyźnie mielibyśmy tu sprawę samej hierarchii gatunkowej. W perspektywie systematycznego ujęcia estetyczno-teatralnego wodewil to gatunek jednoznacznie przyporządkowany do kręgu niskiego, wchodzący częściowo w zakres dzisiejszej kultury masowej, pokrewny późniejszej operetce czy musicalowi, spektaklom rewiowym itd. W oczywisty sposób nie ma to nic wspólnego z sytuacją pierwszych polskich oper, tworzonych dla głównej sceny warszawskiej, na której sąsiadowały z adaptacjami oper włoskich. Tym bardziej mylące staje się to ujęcie w stosunku do sytuacji po 1804 roku, gdy w muzycznym teatrze warszawskim – choć wciąż w obrębie jednej sceny – wyodrębniać zaczyna się rzeczywiście obszar estetyki niskiej. Tu dopatrywanie się wodewilu w spektaklach muzycznych innych niż komedioopery – jak w wystawianych wciąż często *Krakowiakach i Góralach* czy powstających w tym czasie operach Józefa Elsnera – dotkliwie wykrzywia i zamazuje realnie już artykułowane w tym czasie hierarchie i demarkacje genologiczne. Kilkakrotnie w recenzjach Iksów napotkamy wyliczenia gatunków odróżniające wodewile (tj. komedioopery) nie tylko od opery jako takiej, ale także od „oper mniejszych”²², podobnie jednoznaczne rozgraniczenia zawierają np. pisma Dmuszewskiego²³. Jak wskazuje kompendium Marii Rutkowskiej dotyczące ówczesnej terminologii teatralnej, wodewilami nazywa się w tym czasie z rzadka komedioopery, a najczęściej francuskie sztuki będące ich pierwowzorami²⁴. Zgodnie z tym stanem faktycznym uogólnionego określenia wodewil używają w odniesieniu do komedioopery Dobrochna Ratajczakowa czy Zbigniew Raszewski²⁵.

²² *Recenzje teatralne Towarzystwa Iksów*, red. J. Lipiński, Wrocław 1956, s. 192–193, 571.

²³ [L.A. Dmuszewski, A. Żółkowski], *Dykcyonarzyk Teatralny z dodatkiem pieśni z naynowszych oper dawanych na Teatrze Narodowym w Warszawie*, Poznań 1808, s. 26–27, 33–34.

²⁴ M. Rutkowska, *Terminologia dramatu i teatru w polskim oświeceniu*, Poznań 2007, s. 619–620.

²⁵ Zob. np. Z. Raszewski, *Staroświecczyzna i postęp czasu*, Warszawa 1963, s. 310–312; D. Ratajczakowa, *Polski Tępis i polski Pizystrates*, w: *Wojciech Bogusławski – ojciec teatru polskiego*, red. K. Kurek, Poznań 2009, s. 19. Najpełniejsze ujęcie wodewilowego (a więc nieoper-

IV

Mamy jednak także plan bardziej szczegółowy – i najbardziej chyba interesujący. Chodziłoby tu o pytanie, jakie konkretne konotacje literackie, muzyczne czy sceniczne niesie z sobą termin wodewil, poza samym wskazaniem na mały rozmiar i niewielką wagę utworu oraz wstawkowy (dekoracyjny, rozrywkowy) charakter współczynnika muzycznego, i jak mają się one do pierwszych polskich oper. Zakreślając pole badań raczej szerzej niż wężiej, a w szczególności nie ograniczając się do próby zdefiniowania pola semantycznego terminu w jego realnym użyciu w dzisiejszej polszczyźnie (zważywszy, że „klasyczny” polski wodewil łączony zwłaszcza z nazwiskiem Krumłowskiego jest już zjawiskiem historycznym, być może nie sięga ono zbyt daleko poza najzwyczajniejsze cytowane ujęcia słownikowe²⁶), podajmy zasadnicze tropy powracające bądź stale obecne w kolejnych historycznych wcieleniach wodewilu – od paryskich widowisk jarmarcznych, po francuski czy amerykański wodewil początku XX wieku²⁷. Byłyby to:

- realizm przedstawienia świata codziennego, powszedniego, zwłaszcza miejskiego, aktualność tematyki (niekoniecznie okolicznościowość), potoczność, lokalizm²⁸;
- komizm sytuacyjny typu farsy, niewybredny komizm językowy²⁹;
- w planie muzycznym: piosenki – ich rozluźniony związek z materią sztuki, diegetyczny charakter, funkcja komunikacyjna skierowana ku światu-

wego) rodowodu komediooperę znaleźć można u Stefana Durskiego (*Dramatopisarstwo Ludwika Adama Dmuszewskiego*, Wrocław 1968, s. 42–48).

²⁶ Autorzy piszący o wodewilu polskim, jak przywoływany już Durski czy Anna G. Piotrowska, definiując wodewil, odwołują się raczej do jego europejskiej (pozapolskiej) historii. Z charakterystyki krakowskiej tradycji wodewilowej danej przez tę drugą autorkę wnioskować można, że polski wodewil XIX-wieczny pozostał nieco bliższy tradycji jarmarcznej i bulwarowej (widowisko typu *variété*) niż klasyczny *vaudeville* Paryski Eugène’a Scribe’a, mocno ograniczający pierwiastek muzyczno-widowiskowy; A.G. Piotrowska, *Tradycja krakowskiego wodewilu Konstantego Krumłowskiego na początku XX wieku*, „Literatura Ludowa” 2012, nr 3, s. 25–32.

²⁷ Poza cytowanymi niżej pozycjami oraz wymienionym wyżej artykułem Piotrowskiej opieram się tu na opracowaniach: H. Schneider, *Vaudeville*, w: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, wyd. 2, red. L. Finscher, *Sachteil*, t. 9, Kassel 1998, s. 1319–1331; D. Gilbert, *Vaudeville*, w: *The Oxford Companion to Theatre*, red. P. Hartnoll, London 1967, s. 983–984. Bardzo obszerną bibliografię historii gatunku (w większości wskazże są to pozycje z pierwszej połowy XX wieku) podaje Durski, *Dramatopisarstwo...*, op. cit., s. 42–43.

²⁸ Zob. J. Terni, *A Genre for Early Mass Culture: French Vaudeville and the City, 1830–1848*, „Theatre Journal” 2006, nr 2, s. 228–233.

²⁹ Zob. ibidem, s. 233–237.

wi pozateatralnemu czy też odnosząca się do niego (tendencyjna, satyryczna, także parabatyczna); zapożyczenie materiału muzycznego jako rozbijające immanencję sztuki (tu folklor miejski, melodie jako anonimowe „dobro wspólne”), pewna pozateatralna realność piosenki³⁰;

- elementy widowiska typu *variété* definiowanego przez obecność wstawek dekoracyjnych czy też rozrywkowych o różnym, heterogenicznym charakterze: tanecznym, wokalnym, cyrkowym³¹.

Wychodząc od tych cech ku ujęciom systematycznym, wyszczególnić można by trzy typy idealne, do których zarazem zbliżałyby się konkretne odmiany historyczne wodewilu:

1. Wodewil – utwór dramatyczny jako wehikuł dla miejskiej piosenki, cykl piosenek połączony sprowadzoną do minimum intrygą (tu zwłaszcza *comédie à couplets/comédie-vaudeville* przełomu XVIII i XIX wieku, także warszawska komedioopera Ludwika A. Dmuszewskiego).
2. Wodewil – drobny utwór komiczno-farsowy stanowiący satyryczne zwierciadło najaktualniejszych spraw i aspektów życia społeczności miejskiej, pozbawiony wyraźnych rysów dydaktyzmu lub krytyki społecznej, cechujący się wartkim tempem, spiętrzeniem chwytów z zakresu komedii sytuacyjnej i komizmu językowego typu gry słów itp. (zwłaszcza paryski wodewil Eugène’a Scribe’a, wykształcony ok. 1830 roku).
3. Wodewil – widowisko typu *variété*, a więc luźna składanka elementów komicznych, w tym kabaretowych, muzycznych, tanecznych, rewiiowych, cyrkowych itd. (tu zwłaszcza francuski wczesny wodewil jarmarczny pierwszej połowy XVIII wieku i amerykański wodewil końca XIX i początku XX wieku).

Fakt, iż *Nędza uszczęśliwiona*, *Krakowiaki* i *Górale* czy nawet nieporównywalnie bardziej gminna *Zośka* Stanisława Szymańskiego nie mieści się w tak zakreślonym polu, tj. nie daje się opisać jako dzieło, którego tożsamość gatunkową wyznaczałyby dominacja wymienionych cech w jakiejkolwiek konfiguracji, znowu uznać można za oczywiste. Warto jednak zwrócić tu uwagę na potencjalne źródła nieporozumień, to jest cechy, które z pozoru wskazywać mogłyby na zbliżanie się pierwszych polskich oper do wodewilu, faktycznie

³⁰ Zob. H. Schneider, *Zur Gattungsgeschichte der frühen Opéra-comique*, w: *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Bayreuth 1981*, red. Ch.-H. Mahling, S. Wiesmann, Kassel 1984, s. 112; D. Charlton, *Popular Opera...*, op. cit., s. 100–105; J. Romey, *Songs That Run in the Streets*, „Journal of Musicology” 2020, nr 4, s. 415–480.

³¹ G.M. Rodger, *When Singing Was Acting: Song and Character in Variety Theater*, „The Musical Quarterly” 2015, nr 1/2, s. 57–80.

jednak dobrze wpisują się w charakterystyczne elementy głównych nurtów europejskiej opery komicznej późnego wieku XVIII. Poza omawiana już kwestią samej formuły opery dialogowej byłyby poniżej omówione.

Po pierwsze, wszelkiego rodzaju muzyczne zapożyczenia czy też „recykling” powstałych wcześniej utworów, interpretowany jako dziedzictwo paryskiej *comédie-vaudeville* (tego rodzaju sytuacje znamy w Polsce stanisławowskiej np. z opery *Filozof zmieniony* Michała Kazimierza Ogińskiego³²). Tu zaznaczyć należy, że z jednej strony sama praktyka zapożyczeń, aż po składanie całej opery z istniejącej wcześniej muzyki, nie była specjalnością Francuzów, ale zjawiskiem powszechnym w XVIII-wiecznej kulturze operowej, by wspomnieć tylko włoskie *pasticcio*. Z drugiej strony wiele paryskich *comédies mêlées de vaudevilles* o operowym właśnie charakterze (a więc niezłożone z wodewilów w znaczeniu kupletu, ale z zapożyczonych z innych oper arii, duetów itp.) w ogóle nie podpada pod zbudowaną powyżej roboczą definicję wodewilu. Za związane z wodewilem *sensu stricto* uznać należałoby jedynie zapożyczenia popularnych melodii piosenkowych użyte w funkcji znaczącej – niosące ze sobą „pamięć” poprzednich tekstów lub podkreślające łączność piosenki z rzeczywistością pozateatralną.

Po drugie – numery chóralno-baletowe o charakterze ludowym, występujące jako element diegetyczny, jak w *Krakowiakach i Góralach*, a potem w operach Elsnera *Król Łokietek* i *Jagiello w Tenczynie*. Przypisanie ich do kategorii wodewilowości opiera się tu zwykle na charakterze muzycznych wstawek czy wkładek³³ i łączności z wodewilem jako spektaklem *variété*. Faktycznie jednak mamy tu do czynienia z dobrze znaną teatralną rodzajowością, tj. konsekwentną prezentacją obyczajowości wiejskiej. Odrębność tego zjawiska od estetyki wodewilowej ujawnia się przy wzięciu pod uwagę płaszczyzny odbioru. Potoczność, lokalność czy (miejska) folklorystyczność wodewilu funkcjonuje jako czynnik łączący rzeczywistość sceniczną ze światem audytorium, element znośzący niejako estetyczny dystans. Tymczasem ludowość wiejskiej opery stanisławowskiej aż po kulminację w *Krakowiakach i Góralach* i później u Elsnera zawsze była dystansującą sceniczną reprezentacją wsi na użytek odbiorcy wywodzącego się z innych stanów i kręgów – widza miejskiego, mieszczańskiego, szlacheckiego. Stąd muzyczno-baletowa ludowość typu *Krakowiaków i Górali*

³² Zob. I. Bieńkowska, *Opera „Filozof zmieniony” Michała Kazimierza Ogińskiego w świetle nowych badań*, „Muzyka” 2023, nr 2, s. 78–88.

³³ Takie jest np. stanowisko Grzegorza Zieziuli w sprawie ludowych chórów z tańcami w *Królu Łokietku*, por. J. Elsner, *Król Łokietek, czyli Wiśliczanki*, wyd. G. Zieziula, Warszawa 2019, s. 11, 13 i zwł. 478.

jeszcze w 1816 roku przypisywana była raczej do archaicznej już tradycji „sie-lanki dramatycznej”³⁴ czy też po prostu scen baletowo-rodzajowych nieobcych przecież nurtom XVIII-wiecznej opery, nie zaś do estetyki wodewilowej.

Po trzecie – elementy rzeczywiście wywodzące się z *vaudeville* jako jarmarcznego kupletu i niosące z sobą cały bagaż charakterystycznej estetyki: uwydatniony diegetyzm, parabatyczny zwrot do publiczności, rozbitcie czwartej ściany. Tu jednak zastrzec należy, iż śpiewki tego rodzaju, z wodewilowym finałem włącznie, rozprzestrzeniły się bardzo szeroko w rozmaitych nurtach opery komicznej XVIII wieku i ostatecznie nie wpływały istotnie na ich kwalifikację gatunkową, lecz pozostały punktową atrakcją spektaklu bądź atrybutem poszczególnej postaci³⁵. Najbarwniejsze wodewilowe piosenki Elsnera spotkamy w tych jego operach, które rozmachem środków najwyraźniej mierzą we wzorce wielkiej opery wiedeńskiej (numery Strabona w *Amazonkach*, Zbrojnickiego w *Wieszczce Urzelli*, Terefere w *Leszku Białym*).

Po czwarte – elementy niskiego komizmu sytuacyjnego i farsowego. Tu trzeba powiedzieć, że nawet najwnikliwsze ujęcia typu komizmu właściwego XIX-wiecznemu wodewilowi paryskiemu (polecam tu zwłaszcza przywoływane wyżej ujęcie Jennifer Terni) nie dają satysfakcjonującej odpowiedzi na pytanie, na czym polegać miałyby jego niższość (w obrębie hierarchii gatunkowej) w stosunku do komizmu typu *comedia dell'arte* i wyrastającej z niej opery buffa czy też duchowi autriackiego *Volkstheater* wciąż żywemu w singspielu wiedeńskim Schikanedera. Obecność tego rodzaju humoru w granych w Warszawie spektaklach muzycznych odnotowywana była z pewnym niesmakiem przez Iksów, żadnemu z nich jednak nie przyszłoby zapewne do głowy użyć tego argumentu, by odmówić dziełu miana opery.

V

Uwagi powyższe stanowią już dogodny grunt do podsumowania. Wynika z nich bowiem jednoznacznie, iż pokusa opatrzenia XVIII-wiecznej opery etykietą wodewilu bierze się z pewnego powierzchownego podobieństwa, opartego na obecności w utworze cech z pozoru pokrewnych temu gatunkowi, choć w rzeczywistości pozostających w obrębie głównych nurtów opery komicz-

³⁴ *Recenzje teatralne Towarzystwa Iksów*, op. cit., s. 181.

³⁵ Finał wodewilowy przykładowo był jednym ze standardowych (choć mniej typowym) rozwiązaniem także w operze buffa; zob. M. Hunter, *The Culture of Opera Buffa: A Poetics of Entertainment*, Princeton 1999, s. 157.

nej wieku światel. Pomyłkę tę ułatwia fakt, iż cechy te pozostają zarazem obce pojęciu opery ukształtowanemu przez repertuar XIX-wieczny. Dopowiedzieć wolno, iż jeśli łatwiej przychodzi nam nazwanie *Nędzy uszczęśliwionej* czy *Krakowiaków i Górali* wodewilem niż zaliczenie ich do jednej (choćby i szeroko zakreślonej) grupy z niemieckimi operami Mozarta, dzieje się tak najpewniej dlatego, iż zwykliśmy ujmować te ostatnie raczej jako ponadczasowe arcydzieła niż reprezentantów swojej epoki – epoki, która w operowym kanonie reprezentowana jest bardzo słabo, a jeśli chodzi o komiczny repertuar niewłoski – praktycznie wcale.

Z punktu widzenia odbiorcy czy krytyka wykształconego na obecnie funkcjonującym kanonie operowym, zdominowanym nie tylko przez repertuar XIX-wieczny, ale i romantyczną koncepcję gatunku, opera komiczna epoki klasycyzmu jawi się jako rzeczywiście „niepoważna” czy znacznie mniej poważna – nie tylko przez swoje treści i strukturę intrygi, ale i podejście do zadań ekspresyjnych i mimetycznych: konwencjonalizację, umowność, muzyczną niespójność czy też, ogólnie, niespełnianie kryteriów organicznej i immersyjnej koncepcji dzieła operowego, na dobre rozwiniętej dopiero w wieku XIX³⁶. Choć badacze ostatnich dekad z powodzeniem posuwają naprzód proces hermeneutycznego zbliżenia do tego „przednowoczesnego” repertuaru³⁷, na poziomie przeciętnego operowego odbiorcy wspomniana bariera „niepoważności” pozostaje nienaruszona, nie pozwalając żywić dużych nadziei na odzyskanie dla żywej sceny zwłaszcza drugorzędного repertuaru opery czasów oświecenia. W tej sytuacji kategoria wodewilu staje się swoistym fałszywym wytrychem: oferuje złudne wrażenie opanowania dysonansu poznawczego wywołanego przez pozorną nieoperowość pierwszych oper polskich poprzez odwołanie do znajomej kategorii gatunkowej, które wszakże rzuca na ten repertuar krąg zupełnie chybionych współczesnych skojarzeń i oczekiwań odbiorczych, zwłaszcza tych związanych z gatunkami niskimi.

W dalszym ciągu obu wypowiedzi krytycznych cytowanych na początku tego tekstu zarówno Dorota Kozińska, jak i Łukasz Borowicz wskazują na problematyczność naszych oczekiwań względem najdawniejszego polskiego re-

³⁶ O tej cezurze rozumianej jako coś więcej niż jedynie granica epok – raczej przejście pomiędzy operą „przednowoczesną” i „nowoczesną” – zob. zwł. A. Gerhard, *The Urbanisation of Opera: Music Theater in Paris in the Nineteenth Century*, przeł. M. Whittall, Chicago 1998 (oryg. *Die Verstädterung der Oper: Paris und das Musiktheater des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart 1992), zwł. s. 3, 6.

³⁷ Mam tu na myśli przede wszystkim badania Wye Allanbrook, Mary Hunter, Johna Plattoffa i Davida Charltona.

repertuaru operowego, w którym mianowicie spodziewalibyśmy się – lub przynajmniej pragnęlibyśmy – odnaleźć utwory zbliżające się do szerzej znanych i docenianych osiągnięć epoki, jak chociażby oper Mozarta. To słuszne rozpoznanie uzasadnia, jak sądzę, obecność niniejszego tekstu w tym zbiorze – na cóż bowiem wskazują formuły „zawiedzionych nadziei” czy „niespełnionych oczekiwań”, jak nie na problem dzieła nieudanego czy, w tym przypadku, dzieł nieudanych? Oboje autorów postuluje jako remedium recepcję tego repertuaru uwzględniającą właściwy kontekst gatunkowy, czemu także wypada przykłaśnać (sam Bogusławski wszak pisał: „Ażeby z pewnością sądzić o pięknościach albo wadach jakowej Opery, potrzeba najpierw wiedzieć, jakim podlega prawidłom i do jakiego rodzaju należy”³⁸). Oddanie jednakże sprawiedliwości najdawniejszym zachowanym polskim operom opierać winno się na osadzeniu tych utworów w ich właściwym kontekście, poza operą buffa i rodzimą komedią, obejmującym wciąż nie dość chyba poznane repertuary dialogowej opery niemieckiej, wiedeńskiej czy francuskiej, nie zaś na odwołaniu do ahistorycznej i deprecjonującej etykiety wodewilu.

Bibliografia

- Betzwieser T., *Sprechen und Singen: Ästhetik und Erscheinungsformen der Dialogoper*, Stuttgart 2002.
- Bieńkowska I., *Opera „Filozof zmieniony” Michała Kazimierza Ogińskiego w świetle nowych badań*, „Muzyka” 2023, nr 2, s. 78–88.
- Borowicz Ł., Kwiecińska A., *Pierwsza polska opera narodowa*, podcast w cyklu DNA Muzyki Polskiej realizowanego przez Polskie Wydawnictwo Muzyczne, odc. 11, 23.03.2023, <https://www.youtube.com/watch?v=QB5Z8O1kOR8> (dostęp: 2.01.2025).
- Chachulski J., *Genologia i polityka. Swoistość „Cudu, czyli Krakowiaków i Górali” w horyzoncie gatunków operowych końca XVIII stulecia*, „Muzyka” 2021, nr 3, s. 117–147.
- Chachulski J., *Józef Elsner i świat osiemnastowiecznej opery komicznej*, Warszawa 2025.
- Chachulski J., *Models of Dialogue Opera in the Polish Theater at the Turn of the 18th and 19th Centuries: Józef Elsner's Works for Wojciech Bogusławski's Stage*, „Musicologica Brunensia” 2024, nr 2, s. 57–74.
- Charlton D., *Continuing Polarities: Opera Theory and Opéra-comique*, w: D. Charlton, *French Opera 1730–1830: Meaning and Media*, Aldershot 2000.
- Charlton D., *Popular Opera in Eighteenth-Century France*, Cambridge 2021.
- Chomiński J., Wilkomska-Chomińska K., *Formy muzyczne*, t. 4: *Opera i dramat*, Kraków 1976.
- Chomiński J., Wilkomska-Chomińska K., *Historia muzyki*, t. 2, Kraków 1989.

³⁸ W. Bogusławski, *Uwagi nad operą „Józef w Egipcie”*, w: *Dzieła dramatyczne Wojciecha Bogusławskiego*, t. 1, Warszawa 1820, s. 357.

- Durski S., *Dramatopisarstwo Ludwika Adama Dmuszewskiego*, Wrocław 1968.
- Elsner J., *Król Lokietek, czyli Wiśliczanki*, wyd. G. Zieziula, Warszawa 2019.
- Estreicher K., *Historja sceny warszawskiej do roku 1850*, „Pamiętnik Literacki” 1936, nr 33/1/4, s. 729–775.
- Gerhard A., *The Urbanisation of Opera: Music Theater in Paris in the Nineteenth Century*, przeł. M. Whittall, Chicago 1998 (oryg. *Die Verstädterung der Oper: Paris und das Musiktheater des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart 1992).
- Gilbert D., *Vaudeville*, w: *The Oxford Companion to Theatre*, red. P. Hartnoll, London 1967.
- Henze-Döhring S., *Gattungskonvergenz – Gattungsumbrüche. Zur Situation der deutschsprachigen Oper um 1800*, w: *Oper im Aufbruch: Gattungskonzepte des deutschsprachigen Musiktheaters um 1800*, red. M.Ch. Lippe, Kassel 2007.
- Hunter M., *The Culture of Opera Buffa: A Poetics of Entertainment*, Princeton 1999.
- Joubert E., *Songs to Shape a German Nation: Hiller's Comic Operas and the Public Sphere*, „Eighteenth-Century Music” 2006, nr 2, s. 213–230.
- Klimowicz M., *Wstęp*, w: W. Bogusławski, *Cud albo Krakowiaki i Górale*, wyd. M. Klimowicz, Wrocław 2005.
- Kozińska D., *Wstrzymajcie się, kłótniki!*, wpis na autorskim blogu krytycznym *Upiór w operze. Strona dla słuchających inaczej*, 28.01.2018, <https://atorod.pl/?p=2723> (dostęp: 8.02.2025).
- Krämer J., *Deutschesprachiges Musiktheater im späten 18. Jahrhundert: Typologie, Dramaturgie und Anthropologie einer populären Gattung*, Berlin 2012.
- Nowak-Romanowicz A., *Historia muzyki polskiej*, t. IV: *Klasycyzm 1750–1830*, Warszawa 1994.
- Pavis P., *Słownik terminów teatralnych*, przeł. i uzupełnieniami opatrzył Ś. Świontek, Wrocław 1998.
- Piotrowska A.G., *Tradycja krakowskiego wodewilu Konstantego Krumłowskiego na początku XX wieku*, „Literatura Ludowa” 2012, nr 3, s. 25–32.
- Polska stanisławowska w oczach cudzoziemców*, red. W. Zawadzki, Warszawa 1963.
- Raszewski Z., *Bogusławski*, Warszawa 1972 (wyd. II popr. 1982).
- Raszewski Z., *Staroświecczyzna i postęp czasu*, Warszawa 1963.
- Ratajczakowa D., *Polski Tępis i polski Pizystrates*, w: *Wojciech Bogusławski – ojciec teatru polskiego*, red. K. Kurek, Poznań 2009.
- Recenzje teatralne Towarzystwa Iksów*, red. J. Lipiński, Wrocław 1956.
- Rodger G.M., *When Singing Was Acting: Song and Character in Variety Theater*, „The Musical Quarterly” 2015, nr 1/2, s. 57–80.
- Romey J., *Songs That Run in the Streets*, „Journal of Musicology” 2020, nr 4, s. 415–480.
- Rutkowska M., *Terminologia dramatu i teatru w polskim oświeceniu*, Poznań 2007.
- Schneider H., *Vaudeville*, w: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, wyd. 2, red. L. Finscher, *Sachteil*, t. 9, Kassel 1998.
- Schneider H., *Zur Gattungsgeschichte der frühen Opéra-comique*, w: *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Bayreuth 1981*, red. Ch.-H. Mahling, S. Wiesmann, Kassel 1984.
- Seume J.G., *Einige Nachrichten über die Vorfälle in Polen im Jahre 1794*, Leipzig 1796.

Słownik terminów literackich, red. J. Sławiński, Wrocław 1976.

Terni J., *A Genre for Early Mass Culture: French Vaudeville and the City, 1830–1848*, „Theatre Journal” 2006, nr 2, s. 221–248.

Wierzbicka-Michalska K., *Teatr w Polsce w XVIII wieku*, Warszawa 1977.

Żórawska-Witkowska A., *Muzyka na dworze i w teatrze Stanisława Augusta*, Warszawa 1997.

Jakub Chachulski, Unsuccessful or just unserious? On the problems with notion of vaudevilleness in contemporary critical and textbook discourse on the early Polish opera repertoire

Vaudeville, as a song genre embedded within a network of aesthetic and social practices as well as the theatrical genre, occupies an important place within the French theatrical landscape in the 18th century, and consequently within the music theatre of the whole of Europe at that time. However, the more abstract, non-historical notion of *vaudevilleness* – well-grounded within contemporary language – has its roots rather in the phenomenon of a popular spectacle belonging to 19th- and early 20th-century low theatre genres. The application of this concept to Polish operas from the late 18th and early 19th centuries, regularly practised by both contemporary critics and the authors of textbooks or encyclopaedias, seems to stem from a lack of awareness of this fact. In many cases, the term *vaudevilleness*, though carrying the full semantic load of connotations derived from these low genres, is used solely on the basis of a given work belonging to the category of dialogue opera (i.e. opera with spoken dialogues). The analysis of the contemporary concept of vaudeville within the context of Enlightenment opera genres demonstrates how the category of *vaudevilleness* may contribute to the unjust depreciation of works belonging to the first period of Polish original opera, suggesting their unserious nature or deficiencies relative to “genuine” opera.

Keywords: opera, vaudeville, comic opera, Polish opera, the Enlightenment, opera criticism, Wojciech Bogusławski

Słowa kluczowe: opera, wodewil, komedioopera, opera polska, opera komiczna, oświecenie, krytyka operowa, Wojciech Bogusławski

Jakub Chachulski – adiunkt w Zakładzie Muzykologii Instytutu Sztuki PAN, członek zespołu redakcyjnego serii Monumenta Musicae in Polonia, absolwent Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie. Autor m.in. książki *Józef Elsner i świat osiemnastowiecznej opery komicznej* (powstałej w ramach projektu NCN SONATA „Opery komiczne Józefa Elsnera a obieg gatunków operowych w Europie Środkowej na przełomie XVIII i XIX wieku”), a także katalogu tematycznego świeckich utworów Józefa Elsnera, artykułów dotyczących polskiej opery stanisławowskiej, polskiego przekładu dzienników podróży Charlesa Burneya oraz prac z zakresu estetyki muzycznej i filozofii muzyki.

Piotr Maksymowicz

Uniwersytet Gdański

<https://orcid.org/0000-0002-5776-3282>

Problem *Nędzy uszczęśliwionej*. Legenda o „pierwszej polskiej operze”

Wspomnienie *Nędzy uszczęśliwionej* pojawia się w każdym opracowaniu dotyczącym muzyki oraz teatru w Polsce wieku oświecenia. Nie powinno to dziwić – wszak przez długi czas przekonanie, utwierdzone zresztą przez samego kompozytora, o „najpierwszej polskiej operze oryginalnej”¹ było powszechne. Ten mit został oczywiście już dawno obalony i dzisiaj „o palmę pierwszeństwa w tym względzie walczy kilka tytułów”², chociażby o siedem lat starszy *Filozof zmieniony*, do którego zarówno libretto, jak i muzykę stworzył Michał Kazimierz Ogiński na potrzeby własnej sceny w Słonimiu. Jednak w kontekście poszukiwań prądródeł polskiego teatru muzycznego nie da się tak łatwo zapomnieć ani pominąć *Nędzy uszczęśliwionej*, nie tylko z tego względu, że jest to „pierwszy zachowany kompletnie tytuł operowy”³. Wprawdzie sceny magnackie – wspomnianej przed chwilą Słonim, ale również Nieśwież, Puławy czy Białystok – mogły w niektórych okresach cieszyć się bardziej korzystnymi niż Warszawa możliwościami finansowymi, a także miały oryginalny repertu-

¹ M. Kamiński, *Krótki rys przez Macieja Kamińskiego o egzystencji najpierwszej oryginalnej opery polskiej*, za: A. Wejnert, *Stuletni jubileusz pierwszej opery polskiej*, „Biblioteka Warszawska”, t. IV, 1878, s. 411.

² I. Bieńkowska, *Opera „Filozof zmieniony” Michała Kazimierza Ogińskiego w świetle nowych badań*, „Muzyka” 2023, nr 68 (2), s. 73, <https://doi.org/10.36744/m.1772>, przyp. 4.

³ Ibidem.

ar oraz możliwość zatrudnienia cenionych w Europie muzyków, to jednak ich społeczny wpływ na związane z muzyką oczekiwania estetyczne rodzimej publiczności był niewątpliwie mniejszy. Natomiast dzieło Macieja Kamieńskiego taki wpływ wywarło: „entuzjastyczne przyjęcie przez publiczność *Nędzy* stało się impulsem do komponowania coraz to nowych oryginalnych oper polskich”⁴. Proces ten miał miejsce, mimo że wspomniane przez Alinę Nowak-Romanowicz „entuzjastyczne przyjęcie” być może było – jak twierdzi Zbigniew Raszewski – raczej chłodne, gdyż z różnych powodów pierwsze prezentacje sztuki mogły nie spełniać oczekiwań widzów⁵. Niezależnie od atmosfery towarzyszącej pierwszym wystawieniom spektaklu bogate w nawiązania do ludowości libretto i partytura *Nędzy uszczęśliwionej* stały się wzorem dla rodzącego się nurtu „wiejskiego” polskiej opery narodowej, którego znaczenie dostrzegali już ludzie oświecenia. Pierwsza próba – jeszcze dość powierzchowna i naiwna – przedstawienia ludowości za pomocą środków muzycznych i równoczesnej stylizacji gwarowej włączała sprawy chłopskie do tematyki opery, gatunku przeznaczonego dla widza arystokratyczno-mieszczańskiego. Było to zjawisko niezwykle interesujące, także w skali europejskiej. Elementy folklorystyczne nie służyły w warunkach warszawskich jedynie urozmaiceniu estetycznemu spektaklu, lecz wynikały m.in. z oświeceniowej potrzeby dydaktycznego zwrócenia uwagi widzów teatralnych na problematykę chłopską oraz z przekonania, że los tej grupy społecznej może zostać stosunkowo łatwo korzystnie dla niej zmieniony. Była to jedna z pierwszych prób zaangażowania teatru w działania mające na celu poprawę bytu chłopów oraz włączenie zagadnień ich dotyczących w sferę zainteresowań wspólnoty narodu politycznego. Inspiracje ludowością dające się gdzieś dostrzec w partyturze Kamieńskiego także stanowią ważne ogniwo w poszukiwaniach idiomu polskiego w muzyce, niezwykle istotnego w estetyce przedchopinowskiej.

Tak zarysowany kontekst historyczno-teatralny sprawia, że opera Kamieńskiego do libretta Wojciecha Bogusławskiego (powstałego na podstawie wcześniejszego tekstu Franciszka Bohomolca) powinna być postrzegana jako utwór o niezwykle istotnym znaczeniu dla kultury polskiej. Niestety – lektura tekstu i wysłuchanie muzyki najczęściej przynoszą współczesnemu odbiorcy rozczarowanie; zresztą mankamenty opracowania muzycznego dostrzegał już w 1859 roku Maurycy Karasowski, który pisał o uwerturze: „motywu tego allegra

⁴ A. Nowak-Romanowicz, *Klasycyzm*, Warszawa 1995, s. 144.

⁵ Z. Raszewski, *Bogusławski*, Warszawa 1982, s. 78–79.

i sposób obrobienia nie posiada dla nas dzisiaj żadnej artystycznej wartości”⁶. Faktycznie, nawet dość pobieżny rzut oka na partyturę ujawnia niedostatki warsztatu kompozytorskiego. Pod względem formy muzycznej opera Kamieńskiego jest bardzo przewidywalna, następstwa harmoniczne nie są skomplikowane, wyraźny jest też brak konsekwencji w stosowaniu figuracji. W roku 1778 kompozytor, jak pisał Bogusławski w informacji dołączonej do wydania własnych tekstów dramatycznych, „z powodu wyrządzonych mu przy pierwszych jej wystawieniach nieprzyjemności”⁷ lub – jak twierdzi Raszewski – „rozgoryczony opinią krytyki”⁸ w ciągu trzech miesięcy po prawykonaniu spalił partyturę. Zniszczenie własnego utworu, a w szczególności spalenie rękopisu mieści się w sferze wyjątkowo znaczących gestów teatru życia codziennego – autorzy pozbywają się dzieł, które uważają za nieudane.

Jednak akt zniszczenia *Nędzy uszczęśliwionej* był jedynie częściowy. W zbiorach Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego zachował się wyciąg na instrument klawiszowy, który ma cechy pozwalające go datować na 1778 rok. Widoczne w nim są skreślenia i poprawki dotyczące imienia jednego z bohaterów dramatu; pierwotne imię Bartek, pochodzące jeszcze z tekstu kantaty Bohomolca, zostaje w kilku miejscach poprawione na Antek, czyli na to znane już z edycji tekstu dokonanej przez Bogusławskiego. Kompozytor, po wprowadzeniu kilku zmian, pełną orkiestrą wersję odtworzył dopiero w 1780 roku na potrzeby kolejnych wznowień, mających już miejsce w nowo wybudowanej siedzibie teatru przy Placu Krasińskich. Porównanie obu wersji ujawnia, że dodane później modyfikacje na ogół polegały na wzbogaceniu materiału muzycznego, co mogło wynikać z chęci ulepszenia istniejącej kompozycji⁹.

Libretto *Nędzy uszczęśliwionej* do muzyki Kamieńskiego ukazało się w druku dwukrotnie za życia Bogusławskiego; po raz pierwszy w roku swojej premiery scenicznej oraz – po upływie czterdziestu pięciu lat – w ostatnim, dwunastym tomie zebranych *Dzieł dramatycznych*¹⁰. Mimo niemal półwiecza oddzielającego te dwie edycje Bogusławski wprowadził jedynie nieznaczne zmiany: autor, bogatszy o lata doświadczeń teatralnych i dramatopisarskich, chciał udoskonalić sceniczne możliwości tekstu teatralnego: poprawki szyku

⁶ M. Karasowski, *Rys historyczny opery polskiej poprzedzony szczegółowym poglądem na dzieje muzyki dramatycznej powszechnej*, Warszawa 1859, s. 187.

⁷ W. Bogusławski, *Dzieła dramatyczne*, t. 12, Warszawa 1823, s. 424.

⁸ Z. Raszewski, *Bogusławki*, op. cit., s. 79.

⁹ Więcej o *Nędzy uszczęśliwionej* pisałem w: P. Maksymowicz, *Warszawski teatr operowy Wojciecha Bogusławskiego w latach 1778–1783*, Gdańsk 2025.

¹⁰ W. Bogusławski, *Nędza uszczęśliwiona*, w: idem, *Dzieła dramatyczne*, op. cit.

wyrazów w partiach mówionych sprawiają, że stają się one łatwiejsze do wymówienia dla aktorów oraz bardziej zrozumiałe dla publiczności zgromadzonej na oddalonej widowni teatralnej. Ta niewielka liczba zmian pozornie zdaje się świadczyć o tym, że tekst w oczach autora był na tyle dobry, że chciał on poprawić jedynie drobne niedoskonałości warsztatowe swojego pierwszego dzieła. W późniejszych tekstach zdarzało mu się (tam, gdzie w obliczu utraty archiwów mamy możliwość takiej konkordancji) wprowadzać daleko idące modyfikacje, mające wpływ na ideologiczno-polityczną wymowę utworu.

Tutaj tego nie zrobił, ale wynikało to raczej z faktu, że była ona „zbyt oczywista” i niepoddająca się możliwościom aktualizacji. Niezbyt przekonująca dynamika konfliktu uczuć targających biedną dziewczyną, zmuszaną podstępny matczynym szantażem do porzucenia miłości do „biednego acz pocziwego” ukochanego na rzecz bogatego mieszczanina, posłużyła do opowiedzenia jednowymiarowej historii. Zdecydowanie nie była to jednak sztuka o miłości. Dramat przeżywany przez biedną Kasię raczej nie był najważniejszym aspektem przedstawienia. Kulminacją jest pojawienie się na scenie Podstarościca, który w imieniu dobrego pana wręcza biedakom „100 złotych”, by nie musieli z powodu nędzy dokonywać niewłaściwych wyborów życiowych. Oczywiście jest, że w *Nędzy uszczęśliwionej* chłopci i ich problemy są jedynie pretekstem do wprowadzenia oświeceniowej funkcji dydaktycznej, dotyczącej jednak nie chłopstwa, lecz stanu wyższego, czyli szlachty. Miało to na celu ukazanie, jak niewielkim kosztem może ona zapewnić lepsze życie swoim poddanym.

Pierwsza wersja utworu Bohomolca powstała z myślą o wystawieniu wraz z muzyką już w 1770 roku, jednak zamysł ten nie został zrealizowany. Treść sztuki wpisywała się w program dydaktyczny oświeconych kół związanych ze Stanisławem Augustem. Był to teatralny tekst propagandowy, który odnaleziony po kilku latach przez kompozytora, posłużył za libretto operowe, przekazane dopiero w trakcie pisania muzyki młodemu Bogusławskiemu do poprawek, mających na celu głównie udratyzowanie dialogów. Konstrukcja fabularna tego utworu odbiegała od wzorców realizowanych przez popularne w drugiej połowie XVIII wieku opery buffa, z którymi – jako rodzaj polskiego odpowiednika – miał konkurować scenicznie. Toposem cieszącym się największym powodzeniem w przedrewolucyjnych intermezzach i operach komicznych były inteligencja i spryt, które ludziom na dole drabiny systemu feudalnego pozwalały osiągnąć własne cele. Motyw ten obecny jest w *La serva padrona* Pergolesiego, *Weselu Figara* Mozarta, a także w opracowanych przez Bogusławskiego jako następne na potrzeby rodzimej sceny: *Dla miłości zmyślonym szaleństwem*, *Fraskatance*, *Szkole zazdrosnych*, *Włoszce w Londynie*, *Czekinie albo cnotliwiej*

*panience, Wieśniaczce u dworu, Axurze królu Ormuz*¹¹. W dwuczęściowym librecie *Nędzy uszczęśliwionej* tego sprytu i inteligencji bardzo brakuje; topornie wprowadzony dydaktyzm, który w żaden sposób nie jest ukryty za finezyjnie i humorystycznie poprowadzoną akcją sceniczną, zdaje się niszczyć atmosferę rozrywkowego wieczoru, jakim bywały te spędzone w oświeceniowej operze.

Muzyka i libretto *Nędzy uszczęśliwionej* na tle cieszących się popularnością i uznaniem w drugiej połowie XVIII wieku wspomnianych tytułów zdają się przejawiać pewne niedostatki. Czy oznacza to, że „najpierwsza polska opera” była dziełem nieudanym? Czy można o niej złośliwie powiedzieć, że jak sama nazwa wskazuje – była nędzną operą? Jej zbyt nachalny dydaktyzm oraz dające się odczuć ułomności estetyczne można odnaleźć zarówno w librecie, jak i partyturze. Po blisko dwustu pięćdziesięciu latach od premiery w Pałacu Radziwiłłowskim wrażliwość odbiorców zmieniła się i dzisiejsze uczucie delikatnego zażenowania nieprzygotowanego odbiorcy nie może być pomocne w odpowiedzi na te pytania. Bywają dzieła ważne dla danej epoki, które po latach stają się słabo czytelne i czasami trudne do przyswojenia dla nowych odbiorców. Obraz, jaki jawi się w wspomnieniach Bogusławskiego i Kamińskiego nie może posłużyć za wiarygodne potwierdzenie znaczenia tamtej inscenizacji. Gdyby zaufać tezie Raszewskiego – *Nędza uszczęśliwiona* w oczach ówczesnych widzów nie mogła być dziełem wybitnym.

Jakie miejsce muzyka Kamińskiego zajmuje na tle repertuaru muzycznego obecnego na scenie warszawskiej w tamtym okresie? Przedstawienia muzyczne, które do tej pory były domeną zespołów cudzoziemskich, należały do najbardziej popularnego i uznanego w tamtym czasie repertuaru, nieróżniącego się zbyt od pozostałych scen kontynentu. Były to partytury Antonia Sacchiniego, Pietra Alessandra Guglielmiego, Pasquale’a Anfossiego, Niccolò Piccinniego, Antonia Salieriego, a także, chociaż tylko jednorazowo, Christopha Willibalda Glucka. Kamińskiemu przychodziło zatem walczyć o uznanie być może – jak chcieliby to widzieć niektórzy badacze – niezbyt wyrafinowanej, ale na pewno osłuchanej z językiem muzycznym epoki publiczności.

Treść libretta oraz warstwa muzyczna *Nędzy uszczęśliwionej* takiego porównania nie wytrzymywały. Oceniając wartości estetyczne partytury, można przytoczyć słowa Jana Prosnaka, który w podsumowaniu całości dorobku kompozytorskiego Kamińskiego stwierdził, że jest on „niejednolity – to pewne, bo obok fragmentów nie ustępujących muzyce najwybitniejszych ówczes-

¹¹ Więcej o tym zagadnieniu pisał Jean Starobinski w *Weselu Figara*, w: idem, *Czarodziejki*, przeł. M. Ochab, T. Swoboda, Gdańsk 2005, s. 76–98.

nych kompozytorów znajdują się fragmenty artystycznie słabe, niekiedy nawet błahe¹². W materiale muzycznym kompozytor stara się stosować nowatorskie rozwiązania stylistyczne. Jednoczesna analiza partytury i tekstu dramatycznego pozwala dostrzec próbę wzajemnego zintegrowania tych dwóch elementów utworu, co było jednym z ważniejszych kryteriów estetycznych epoki. Daje to podstawy do przypuszczenia – niestety nie dającego się już dzisiaj z całą pewnością udowodnić – że scenografia i kostiumy także były pomyślane w taki sposób, by uzupełniały warstwę semantyczną utworu.

Kompozycja Kamińskiego językiem retoryki muzycznej stara się ilustrować emocje towarzyszące dramaturgii libretta. Tekst nie jest ani szczególnie rozbudowany, ani dynamiczny, a literacka próba zbudowania konfliktu tragicznego nie została uwieńczona spektakularnym sukcesem. Problem wyboru tragicznego między zapewnieniem sobie i matce bytu materialnego a miłością czy nawet między miłością do matki a miłością do ukochanego jest interesujący dzisiaj głównie z powodów historycznoliterackich. Przemiany obyczajowości sprawiły, że z perspektywy horyzontu oczekiwań dzisiejszego widza jest to zagadnienie zdezaktualizowane. Także dla widzów publicznego teatru warszawskiego w roku 1778 *Nędza uszczęśliwiona* interesująca była głównie jako pierwsza próba zespołu polskiego w zakresie inscenizacji opery, a sam dramat przeżywany przez Kasię nie był raczej najważniejszym aspektem przedstawienia. W tekście kantaty jezuita Bohomolca, a także w rozbudowanej operowej wersji Bogusławskiego osadzenie akcji wśród chłopstwa buduje dystans pomiędzy problemami bohaterów a odczuciami oglądających operę widzów.

To nie jest jeszcze czas *Krakowiaków i Górali*, gdy przedstawiony na scenie lud był traktowany jako nośnik tradycji narodowej; ukazanie przykładu tzw. dobrego pana miało wpłynąć zachęcająco na postawę szlachty i nakłonić ją, by dostrzegła problemy występujące w jej majątkach. Mimo instrumentalnego potraktowania chłopstwa niezwykle cenne wydaje się wprowadzenie stanu trzeciego na sceny teatralne. Stworzyło to podwaliny pod ten rodzaj opery, który aż do czasów Stanisława Moniuszki był uważany za polską operę narodową.

Oczywiste niedociągnięcia artystyczne nie powinny przysłonić znaczenia, jakie w rozwoju rodzimego teatru muzycznego odegrała pierwsza polska opera wystawiona w Teatrze Narodowym. Zapoczątkowała kierunek, w którym podążali kompozytorzy i libreciści pragnący wykształcić specyficzny styl muzyczny, jaki miał cechować polską operę narodową. Rüdiger Ritter w rozważaniach

¹² J. Prosnak, *Kultura muzyczna Warszawy XVIII wieku*, Kraków 1955, s. 125–126.

na temat wzorów i schematów, którym w poszczególnych epokach podlegają libretta oper uważanych za narodowe, pisze, iż „koncepcja opery narodowej powstała w końcu XVIII wieku, kiedy narodził się nowy typ myślenia o narodzie”¹³. Pod koniec wieku oświecenia coraz powszechniejsze stawało się przekonanie o konieczności rozszerzenia dotychczasowego sposobu pojmowania narodu – rozumianego jako zbiorowość szlachecka – na resztę stanów Rzeczypospolitej Obojga Narodów. Alina Żórawska-Witkowska, pisząc o operach polskich, stwierdza: „Narodziny opery polskiej wpływały z ogólnych postulatów oświeceniowych, głoszących kultywowanie języka narodowego i rodzimej twórczości we wszystkich dziedzinach życia”¹⁴. Szukając polskiego odpowiednika włoskiej opery buffa, francuskiej *tragédie lyrique* czy w końcu niemieckiego singspielu, chciano odnaleźć muzyczne sposoby wyrażenia polskości. Od samego początku, od *Nędzy uszczęśliwionej*, poszukiwano ich wśród obyczajowości i muzyki ludowej. Potrzeba nawiązań do kultury ludowej wynikała także z rosnącego przekonania o konieczności zaistnienia w dyskursie politycznym problematyki wsi, a w szczególności znalezienia sposobów zachęcenia chłopstwa do pogłębienia związków z tożsamością polską. Ślady tego sposobu myślenia odnajdujemy w ówczesnej publicystyce prasowej:

W dzisiejszej i poddaństwa, i gospodarstwa naszego sytuacji nie łatwo pewnie do rozkrzewienia wiejskiego ludu, części tej narodu, która moc państwa, a zatem bez chęci do zbioru, bez chęci do zażywania, różno dla siebie i dla swoich, jak i dla pana niedbały, pod jarzmem niewolnictwa spodłony żyje, przeszkodą zaludnienia Polski zawsze będą. Panami ludu tego, nie tyranami, być by nam trzeba¹⁵.

Libretto Bohomolca w połączeniu z poprawkami Bogusławskiego jest literacką realizacją zaprezentowania publiczności tej problematyki.

Wspomniane wcześniej problemy estetyczne – kompozycja Kamieńskiego niewytrzymująca porównania z najwybitniejszymi tekstami muzycznymi epoki oraz niezbyt udane libretto – dla osłuchanej w cenionym w ówczesnej Europie repertuarze warszawskiej publiczności były prawdopodobnie wyraźnie widoczne. Wydaje się, że dzieło pod względem artystycznym nie spełniło

¹³ R. Ritter, *Czy istnieje wzór dla libretta opery narodowej? Kilka rozważań na przykładzie opery polskiej*, w: *Operowy kontrapunkt. Libretto w Europie Środkowej i Wschodniej*, red. K. Lisiecka, B. Judkowiak, Poznań 2014, s. 120.

¹⁴ A. Żórawska-Witkowska, *Lud, naród, ojczyzna w pierwszych operach polskich (1778–1794)*, w: *Operowy kontrapunkt...*, op. cit., s. 104.

¹⁵ „Monitor” 1766, nr 10, cyt. za: J. Prosnak, *Kultura muzyczna Warszawy...*, op. cit., s. 284.

położonych w nim oczekiwaniach. Jednak wykonanie oryginalnej opery w języku polskim pozostawiło trwały ślad w historii poszukiwania oryginalnego stylu muzyki polskiej. W partyturze pierwszej opery Kamińskiego inspiracje muzyką ludową występują w bardzo ograniczonym zakresie, ale każda kolejna opera, pretendująca do miana narodowej, będzie coraz mocniej czerpała z melodyki i rytmiki nawiązujących do folkloru. Często także miejsce akcji i bohaterowie będą związani z kulturą chłopską. Długo pamiętano o zasługach Bogusławskiego, mającego istotny udział w przetarciu szlaków, którymi podążała opera narodowa. Podkreślano jego wpływ na kształt polskiej kultury:

Podniósłszy komedye i tragedye, pierwszy powziął myśl wprowadzenia opery polskiej na scenę. Nie zraził się szyderstwem i żartami cudzoziemczych [sic!] dworaków, panów i pań polskich; ułożywszy w większej części pieśni do opery napisanej przez Franciszka Bohomolca *Nędza uszczęśliwiona*, do której muzykę napisał Maciej Kamiński [sic!], przedstawił ją z powszechnym zapalem i oklaskami, a tym sposobem zakorzeniony przesąd, że teatr polski własnej opery mieć nie może, chlubnie zwyciężył¹⁶.

Napisane w XIX wieku słowa zdają się potwierdzać budowaną przez Bogusławskiego i Kamińskiego legendę *Nędzy uszczęśliwionej* jako pierwszego dzieła operowego wystawionego w języku polskim na deskach teatru publicznego, które miało być triumfem „nad przesądem ubliżającym Polakowi zdolności do oper”¹⁷. Potwierdzeniem dobrego odbioru opery zdaje się być fragment rozmowy bohaterów sztuki *Kawa*, wydanej anonimowo w 1779 roku: „Cudowna! Wszystko albowiem, co się zowie opera, nie może być, jak piękne, miłe, śliczne, a to z przyczyny, że w niej można mieć i wiersz, i muzykę, i rozmowy, i symfonie, a to kontentuje każdego”¹⁸.

Premierowe spektakle *Nędzy uszczęśliwionej* zapewne mogły wzbudzić mieszane odczucia krytyków i widzów. Wydaje się, że reakcje zarówno jej zwolenników, jak i przeciwników mogły być przesadzone i wynikać z osobistych przekonań, również dotyczących wykorzystania języka polskiego w muzycznej sztuce scenicznej. Problem postawiony już w pierwszych minutach spektaklu – wybór między szczęściem własnym a szczęściem matki – mógł

¹⁶ K.Wł. [W. Wójcicki], hasło: *Bogusławski (Wojciech)*, w: *Encyklopedia powszechna*, [S. Orgelbrand], t. 3, Warszawa 1860, s. 885.

¹⁷ W. Bogusławski, *Dzieje Teatru Narodowego*, Warszawa 1820, [reprint: Warszawa 1965], s. 18.

¹⁸ [Anonim], *Kawa*, w: *Teatr polski, czyli Zbiór komedii dram i tragedii*, [red.] P. Dufour, t. 7, Warszawa 1779, s. 44.

nie do końca pokrywać się z horyzontem oczekiwań widowni i nie wzbudzić zainteresowania zebranych w teatrze szlachty i mieszczan. Być może było to powodem, że Kamiński zaledwie po kilku wystawieniach utworu spalił partyturę. Śladem reakcji kompozytora na negatywne opinie o jego muzyce są także słowa skierowane „do czytelników”, dopisane mniej starannym charakterem pisma, wyglądające na naprędce stworzoną notatkę, jakie umieścił na zachowanym rękopisie wyciągu z partytury. Kamiński zastrzega w nich: „Te Śpiewy po modnemu nie są skomponowane dla krytykusów, ale dlatego, by także Polacy śpiewali”¹⁹.

Wydaje się, że sprzeczne informacje dotyczące recepcji premierowego spektaklu – z jednej strony Bogusławski chwalił się w „swoich *Dziejach teatru polskiego*, że przez częste powtarzanie przynosiła znaczne dochody”²⁰, z drugiej niejasność powodów zniszczenia pierwszej wersji partytury przez kompozytora – przemawiają za tym, że także w oczach współczesnych opera nie do końca zapewniała emocje mogące do głębi poruszyć wyobraźnię wszystkich widzów. *Nęcza uszczęśliwiona* nie jest specjalnie udaną operą. Partytura Kamińskiego zawiera kilka interesujących pomysłów muzycznych, jednak jako całość na ogół nie zachwyca słuchaczy. Libretto dotykają podobne problemy: wprawdzie przedstawione wydarzenia zostały zarysowane z pewną dozą dystansu i chyba nawet w zamierzeniach twórców nie były przeznaczone do wzbudzenia w widzach przesadnie intensywnych odczuć, to jednak zarówno warstwa humorystyczna, a tym bardziej wymowa wspaniałomyślnego pańskiego gestu, będącego cudownym rozwiązaniem problemu nieszczęśliwej miłości pańszczyźnianych chłopów, wyjątkowo szybko całkowicie się zdezaktualizowały. Mimo to, dzięki fałszywej legendzie o „pierwszej polskiej operze”, której początków trzeba szukać we wspomnieniach jej twórców, co pewien czas sztuka ta powraca na deski sceniczne. To nie walory artystyczne decydują jednak o jej ciągłej popularności wśród inscenizatorów i widzów. *Nęcza uszczęśliwiona* zainicjowała nurt polskiej opery wiejskiej, stając się bardzo wczesnym źródłem ciągu zdarzeń, które w końcu doprowadziły do wykształcenia się elementu narodowego idiomu muzycznego.

¹⁹ M. Kamiński, *Najpierwsza opera oryginalna polska pod tytułem Nęcza uszczęśliwiona. W dwóch aktach*, rękopis w zbiorach Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego, sygn. 1/op.

²⁰ Z. Jachimecki, *Historia muzyki polskiej (w zarysie)*, Warszawa–Lublin–Łódź–Poznań–Kraków 1920, s. 105.

Bibliografia

- [Anonim], *Kawa*, w: *Teatr polski, czyli Zbiór komedii dram i tragedii*, [red.] P. Dufour, t. 7, Warszawa 1779.
- Bieńkowska I., *Opera „Filozof zmieniony” Michała Kazimierza Ogińskiego w świetle nowych badań*, „Muzyka” 2023, nr 68 (2), s. 72–93.
- Bogusławski W., *Dzieje Teatru Narodowego*, Warszawa 1820, [reprint: Warszawa 1965].
- Bogusławski W., *Nędza uszczęśliwiona*, w: W. Bogusławski, *Dzieła dramatyczne*, t. 12, Warszawa 1823.
- Jachimecki Z., *Historia muzyki polskiej (w zarysie)*, Warszawa–Lublin–Łódź–Poznań–Kraków 1920.
- K.Wł. [W. Wójcicki], hasło: *Bogusławski (Wojciech)*, w: *Encyklopedia powszechna*, [S. Orgelbrand], t. 3, Warszawa 1860.
- Kamieński M., *Krótki rys przez Macieja Kamieńskiego o egzystencji najpierwszej oryginalnej opery polskiej*, za: A. Wejnert, *Stuletni jubileusz pierwszej opery polskiej*, „Biblioteka Warszawska”, t. IV, 1878.
- Kamieński M., *Najpierwsza opera oryginalna polska pod tytułem Nędza uszczęśliwiona. W dwóch aktach*, rękopis w zbiorach Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego, sygn.: 1/op.
- Karasowski M., *Rys historyczny opery polskiej poprzedzony szczegółowym poglądem na dzieje muzyki dramatycznej powszechnej*, Warszawa 1859.
- Maksymowicz P., *Warszawski teatr operowy Wojciecha Bogusławskiego w latach 1778–1783*, Gdańsk 2025.
- Nowak-Romanowicz A., *Klasycyzm*, Warszawa 1995.
- Prosnak J., *Kultura muzyczna Warszawy XVIII wieku*, Kraków 1955.
- Raszewski Z., *Bogusławski*, Warszawa 1982.
- Ritter R., *Czy istnieje wzór dla libretta opery narodowej? Kilka rozważań na przykładzie opery polskiej*, w: *Operowy kontrapunkt. Libretto w Europie Środkowej i Wschodniej*, red. K. Lisiecka, B. Judkowiak, Poznań 2014.
- Starobinski J., *Wesele Figara* w: J. Starobinski, *Czarodziejki*, przeł. M. Ochab, T. Swoboda, Gdańsk 2005.
- Żórawska-Witkowska A., *Lud, naród, ojczyzna w pierwszych operach polskich (1778–1794)*, w: *Operowy kontrapunkt. Libretto w Europie Środkowej i Wschodniej*, red. K. Lisiecka, B. Judkowiak, Poznań 2014.

Piotr Maksymowicz, *The problem of Poverty Made Happy. The legend of the first Polish opera*

Nędza uszczęśliwiona is not a particularly successful opera. While the score, composed by Maciej Kamieński, contains several musically interesting ideas, it generally fails to captivate listeners. The libretto faces similar issues: although the events it depicts are presented with a certain degree of detachment and, seemingly, were never intended by the creators to evoke particularly intense emotional responses, both its humorous elements and, even more so,

the notion of a nobleman's magnanimous gesture serving as a miraculous resolution to the problem of unrequited love among serfs have aged rapidly and lost their resonance. Nevertheless, due to the enduring but unfounded legend of it being “the first Polish opera” – a narrative rooted in the memoirs of its creators – *Poverty Made Happy* periodically returns to the stage. Yet it is not the work's artistic merits that account for its continued appeal to directors and audiences; rather, *Poverty Made Happy* inaugurated the tradition of the Polish rural opera, becoming an early source of a series of developments that ultimately crystallized in a national musical idiom.

Keywords: opera, Bogusławski, music, theatre, folklorism

Słowa kluczowe: opera, Bogusławski, muzyka, teatr, ludowość

Piotr Maksymowicz – adiunkt w Zakładzie Dramatu, Teatru i Widowisk Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Gdańskiego. Teatrolog, literaturoznawca i klawesynista. Laurat nagrody Polskiego Towarzystwa Badań nad Wiekiem Osiemnastym w „Konkursie dla autora najlepszej rozprawy doktorskiej dotyczącej szeroko ujmowanego osiemnastego wieku” za dysertację „Warszawski teatr operowy Wojciecha Bogusławskiego w latach 1778–1783”. Ukończył studia polonistyczne na Uniwersytecie Gdańskim oraz studia instrumentalistyczne w zakresie gry na klawesynie na Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku. W ramach programu Erasmus studiował historię literatury oraz muzykologię na paryskiej Sorbonie. Publikował teksty poświęcone problematyce utraty wolności w spektaklach oświeceniowych, dźwięku jako znaku scenicznego, tematyce toposu melodycznego oraz teatralizacji wykonania muzycznego. Finalista konkursów klawesynowych Prix Annelie de Man oraz III Akademickiego Konkursu Klawesynowego.

Barbara Judkowiak

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

<https://orcid.org/0000-0002-5528-7235>

Józefa Wybickiego „opera oryginalna”, acz nieudana: *Samnitka*. Rekonesans*

Contes moraux Jeana-François Marmontela, nawiązujące do tradycji z końca poprzedniego, XVII stulecia (reprezentowanej głównie przez François Fénelona), publikowane od roku 1755 w „Mercure Galant”¹, miały następnie wiele wydań i osiągnęły ogromną popularność w wielu krajach. Marmontel w latach sześćdziesiątych XVIII wieku odnowił jeszcze tę niewielką i przystępną formę sprzyjającą propagowaniu nowej oświeceniowej wrażliwości (Ewa Rzadkowska łączyła z nią w librettach Marmontela humanitaryzm, dążenie do przełamania barier stanowych, tkliwość, czułość²). Józef Wybicki w 1788 roku wykorzystał motyw spopularyzowany przez jedną z tych powiastek, zatytułowaną *Les mariages des Samnites*, którą z czasem publikowano

* Pierwszy raz operze tej poświęciłam nieco uwagi zachęcona przez prof. Bożenę Mazurkową, gdy przygotowywałam wystąpienie pt. *Sklonność obywatelska: „Opera oryginalna «Samnitka» w trzech aktach r. 1787”* na konferencję „Czytanie Wybickiego” (w Szymbarku w dniach 22–25.05.2023 roku). Celem było wówczas wstępne rozpoznanie przede wszystkim zawartości ideowej dzieła w kontekście biografii i twórczości autora oraz jego osadzenie w ramie modalnej widowiska kulturowego.

¹ Od 1759 roku pt. „Mercure de France”.

² E. Rzadkowska, *Francuskie wzorce polskich oświeconych. Studia o recepcji J.F. Marmontela w XVIII w.*, Warszawa 1989.

ze znamienным rozszerzeniem informacji genologicznej: *anecdote ancienne*³. Treść jej nawiązuje do okresu w dziejach Półwyspu Apenińskiego, kiedy to w IV wieku p.n.e. Związek Samnicki w środkowo-południowej jego części zapanował nad większym obszarem niż Związek Latyński, z którym musiał toczyć walki o utrzymanie niezależności. Marmontel przyczynił się dwukrotnie do powstania przeznaczonych dla teatru adaptacji owego *conte* o samnickim obyczaju nagradzania bohaterów walk o wolność ojczyzny ręką wybranej piękności. Przeróbki te oscylowały raczej w kierunku dramatyzowanych wariacji na temat spopularyzowany w formie narracyjnej. Powiastka o zaślubinach samnickich w pierw uteatralizowana została anonimowo przez jej autora jako sztuka bohatera w trzech aktach prozą i wydrukowana w Lyonie u Aimé Delaroche'a w 1763 roku⁴. Druga publikacja francuska wyjawiała nazwisko twórcy nowej przeróbki, jako *Les mariages samnites*, dramatu lirycznego w trzech aktach prozą, wystawianego po raz pierwszy przez królewskich Komediantów Włoskich 12 czerwca 1776 roku⁵. Tym razem dla kompozytora (współpracującego zresztą od 1768 roku z Marmontelem jako librecistą) André Ernesta M. Grétry'ego słowa ułożył akademik z Tuluzy Barnaba Formion Derosoi⁶. Druk oznaczony jako nowa edycja wydany został w Paryżu u wdowy Duchesne przy ul. św. Jacka (w oficynie zwanej Świątynią Smaku) z aprobatą Claude'a-Prospéra Jolyota de Crébillona syna i obszerną przedmową objaśniającą zmiany wprowadzone po pierwszym spektaklu⁷.

Jeśli Marmontel zainspirował Wybickiego jako autor librett, który znakomicie godził język francuski z melodyjnymi partyturami Grétry'ego, mógł rów-

³ Od pierwszej edycji zbiorowej – J.F. Marmontel, *Les mariages des Samnites, anecdote ancienne*, w: idem, *Contes moraux*, Paris 1761, t. 2 (i Avignon 1761, t. 2, s. 72–89). Powiastki, co warto tu zauważyć, wydane zostały z autorską *Apologią teatru*.

⁴ Na karcie tytułowej adaptacja oznaczona: par M.****. O współpracy Marmontela z teatrem muzycznym i recepcji librett informuje E. Rządowska, *Francuskie wzorce...*, op. cit., s. 121–131, 136–138, 167–168, 184, 204, 238–244, 266–267. Monografista twórczości kompozytorskiej Grétry'ego poświęcił niewielkie wzmianki muzyce do *Les mariages samnites* próbowanej bez powodzenia w 1767 i 1768 roku w teatrach prywatnych; D. Charlton, *Grétry and the Growth of Opéra-comique*, Cambridge 1986, 2 wyd. 2010, s. 17, 27, 30.

⁵ Zob. też partytura rytowana przez J. Dezauche'a: *Les mariages samnites. Drame lyrique en trois actes et en prose, représenté pour la première fois par les Comédiens Italiens Ordinaires du Roi le 12 Juin 1776*, dédié a son Altesse Celssissime Monseigneur l'Evêque et Prince de Liège [François-Charles de Velbrück] par M. Grétry, son Conseiller Intime [...]. À Paris chez M. Houbaud rue Mauconseil [...]. À Lion chez Castaud vis-à-vis la Comédie [s.d.].

⁶ Pisane też: de Rosoy.

⁷ Dostępna on line (BNF: Gallica).

niez go zachęcić do wysuwania na plan pierwszy szlachetnych uczuć w walce z przeciwnościami stanowymi i przesądami. Przyjąć możemy, że Wybicki, kształcony w szkole jezuickiej w Gdańsku (w Starych Szkotach z teatrem i bursą muzyczną⁸), bywały na dworach magnackich i w Warszawie, po krótkich pobytach w Wiedniu, Berlinie, Lejdzie (gdzie czytywał m.in. i Jeana-Jacques’a Rousseau, i Marmontela), musiał nabyć jakiegoś wyobrażenia o kulturze teatralno-muzycznej Europy, jej przemianach ostatnich dekad i nurtujących tendencjach rozwojowych.

W największym skrócie przypominając, w końcu lat siedemdziesiątych, w czasie drugiej fazy sporów o styl muzyczny w teatrze (po *querelle des bouffons* z połowy stulecia⁹), Marmontel, podjąwszy współpracę z Piccinnim, stanął po stronie muzyki włoskiej. Motywacje znajdował w estetyce klasycznej, która wciąż z powołaniem na autorytet Charles’a Batteaux głosiła, iż naśladowanie w sztuce upiększa naturę¹⁰. W swym *Essai sur les revolutions de la musique en France* (Paryż 1777) szukał kompromisów. Potrafił przyznać zasługi także oponentowi piccinnistów i kolejnemu reformatorowi opery, Gluckowi¹¹. Ćwierćwiecze przekształceń muzyczno-teatralnych marmontelowskiej *conte* o Samnitach w szkicowym ujęciu brytyjskiego profesora historii muzyki Davida Charltona charakteryzują wpływy neoklasycyzmu muzycznego Glucka i... szekspirowski, jakie dają się zauważyć w serii wystawień paryskich z lat 1776–1777, następnie w Rouen i w nowej wersji paryskiej uznanej za komedię heroiczną w trzech aktach wierszem w roku 1782. Zamyka je symbolicznie parodia z 1794 roku pióra dramaturga i poety, bratanka kompozytora André Josepha Grétry’ego (1774–1826)¹².

⁸ Zob. S. Kościelak, *Jezuici w Gdańsku od drugiej połowy XVI do końca XVIII wieku*, Gdańsk 2003.

⁹ W sporach między lożą arystokratyczną zw. kącikiem króla, gdzie broniono tradycji muzyki francuskiej uosabianej przez Jeana-Philippe’a Rameau, a lożą królowej (Marii Leszczyńskiej), której poplecznicy skłaniali się ku muzyce włoskiej pod wodzą Rousseau. Za sprawą tego ostatniego i jego *Wróżka wiejskiego* (*Le devin du village*) ukonstytuował się w roku 1752 – po latach oddziaływania formy przejściowej reprezentowanej przez popularną *Służącą panią* (*La serva padrona*) Giovaniego Battisty Pergolesiego z 1733 roku – nowy gatunek muzyczny: francuska opera komiczna (z odpowiednikiem w Austrii i Niemczech zw. *Singspiel*). Wpływowy filozof i encyklopedysta Jean Le Rond d’Alembert, wypośrodkowując skrajne opinie, nie chciał jednak uznać muzyki za język uczuć.

¹⁰ E. Fubini, *Historia estetyki muzycznej*, przeł. Z. Skowron, Kraków 1997, s. 185–186.

¹¹ E. Rzadkowska (*Francuskie wzorce...*, op. cit., s. 131) cytuje opinię Marmontela na temat Glucka.

¹² D. Charlton, *Grétry and the Growth...*, op. cit., s. 139–147.

Docenić warto impulsy wzmacniające zainteresowanie najpierw powiastką o obyczaju samnickim. Twierdzenie, iż popularność powiastek moralnych od połowy lat pięćdziesiątych wieku światła z Francji promieniowała na niemal wszystkie kraje europejskie (w tym i Niemcy¹³), odnosi się także do Rzeczypospolitej Obojga Narodów. Ich recepcję polskojęzyczną rozpoczęła już w 1763 roku pierwsza publikacja – w odcinkach jeszcze, czasopiśmiennicza, właśnie owej „anegdoty starożytnej” *O małżeństwie samnickim*¹⁴. Cztery lata później, gdy Stanisław August korespondował z interesującym się sprawami polskimi francuskim autorem tej powiastki, Mitzler de Koloff opublikował kolejny jej przekład¹⁵. Zapewne nie

¹³ Z obszerniejszej literatury przedmiotu wskazać należy przynajmniej książkę K. Astbury, *The Moral Tale in France and Germany 1750–1789*, Oxford 2002. Tu zaś warto przypomnieć nadto rosyjską recepcję już tylko operowej wersji powiastki Marmontela o Samnitach: w 1785 roku w Ostankino pod Moskwą w teatrze pałacowym Nikołaja Szeremietiewa w efektywnej inscenizacji i z młodzieńką, słynną potem przez wiele lat w roli Eliane, córką kowala Praskowią Kowaliową, zw. Żemczugową, tj. Perłą (1768–1803). Śpiewała ona główną partię, tej właśnie Samnitki, jeszcze w 1797 roku dla Pawła I i ekskróla polskiego Stanisława Augusta Poniatowskiego. Rosyjskie wykonania tej opery z 1997 i 2016 roku dostępne są w sieci (You Tube). Można je tamże skonfrontować z fragmentami nagranyymi przez zachodnie śpiewaczki operowe: arii Eliane otwierającej akt drugi „O sort par tes noires fureurs...” przez Marion Harousseau (2005) czy Sophie Karthäuser (2019). Trzy inne pozycje zawiera album *Music en Vallonie* (2011) Ignatius Vitzthumb [1724–1816]. *Il vous souvient de cette fête – Ariettes de Fridzeri, Gluck, Gossec, Grétry, Monsigny, Philidor et Vachon* z sopranistką Elise Gäbele, która wykonuje tu dwa numery zaczerpnięte z *Les mariages samnites* Grétry’ego: z aktu pierwszego „D’une nymphe elle a le corsage...” i aktu trzeciego „L’amour folâtre alors qu’il blesse” (nr 14), ale także arietkę poświadczającą popularność motywów samnickiego wesela w kolejnych przeróbkach (nr 5: „Que ma petite voix à vous se fasse entendre”). Rzecz pochodzi z *Céphalide ou les nouveaux mariages samnites*, komedii muzycznej z roku 1777 z librettem księcia Karola Józefa de Ligne – un charmeur ou enchanteur de l’Europe, écrivain libre, jak zwali go jego monografiści. Vitzthumb, dyrektor Teatru de la Monnaie w Brukseli, współtworzył muzykę do wspomnianej *Céphalide* z włoskim mandolinistą i w latach 1770–1774 autorem librett dla paryskiej Komedii Włoskiej Giovannim Cifollellim. Na Brukselę czy Liège warto o tyle zwrócić uwagę, że Wybicki mógł interesować się recepcją sztuki w kraju pochodzenia Grétry’ego tym bardziej, że studiował w Niderlandach (w Lejdzie w roku 1770/1771), gdy w południowej części kraju budziła się odrębna świadomość narodowa i dążenia niepodległościowe, co wydaje się ważne w przypadku aluzyjnego traktowania antycznej „anegdoty” samnickiej.

¹⁴ J.F. Marmontel, *O samnickim małżeństwie. Dzieje starego wieku*, [przekł. anonimowy], „Warszawskie Ekstraordynaryjne Tygodniowe Wiadomości” 1763, nr 6–9; zob. Z. Staniszewski, *Tematyka literacka na łamach „Warszawskich Ekstraordynaryjnych Tygodniowych Wiadomości”*, „Roczniki Biblioteczne” 1959, z. 1–2, s. 95–115, a także Z. Sinko, *Powiastka w oświeceniu stanisławowskim*, Wrocław 1982 oraz E. Rzadkowska, *Francuskie wzorce...*, op. cit., s. 139, 182–183, 194.

¹⁵ J.F. Marmontel, *Małżeństwo Samnitów*, Warszawa 1767.

uszło to uwagi wówczas dwudziestoletniego Wybickiego, pilnie uzupełniającego swoje zaległości lekturowe w warszawskiej Bibliotece Załuskich, będącej ośrodkiem środowiska literacko- i kulturotwórczego, do którego wówczas należał wydawca. Wreszcie w 1778 roku przypomni omawiany *conte* edycja nowej jego translacji dokonanej przez literata, którego Wybicki dwa lata wcześniej bronił przed falą krytyki¹⁶.

Liczba przekładów powiastki, jak i francuskich przetworzeń motywu dla teatru nie ułatwia śledzenia zależności Wybickiego ani oceny stopnia oryginalności jego dzieła (widocznej już w przekształceniu tytułu na eksponujący bohaterkę główną¹⁷). Badanie samodzielności autora *Samnitki. Opery oryginalnej* jako twórcy teatralnego inspirowanego popularnym wątkiem ogranicza ponadto dostępność jedynie tekstu słownego jego pióra (przeznaczonego do wykonania z nieznaną dziś muzyką)¹⁸. Pobieżny ogląd tekstu utworu w zestawieniu z francuskimi ewentualnymi pierwowzorami pozwala podtrzymywać opinię historyków dramatu: „oryginalność roboty literackiej Wybickiego polegała na osnuciu samodzielnie skonstruowanej fabuły wokół motywu zapożyczonego z Marmontela”¹⁹, w przetworzeniu, które unicestwia „jakąkolwiek poważniejszą filologiczną zależność formalną” od wzoru francuskiego i/czy przekładów polskich²⁰. Opracowanie muzyczne dzieła Wybickiego było zapewne równie odległe od muzycznego kształtu francuskiego pierwowzoru²¹.

¹⁶ Idem, *Wesele Samnitów*, [przeł. T.K. Węgierski], w: idem, *Powieści moralne*, t. 3, Warszawa 1778. O udziale Wybickiego w roku 1776 w polemice o paszkwilu Węgierskiego zob. E. Rabowicz, *Z Będmina*, w: J. Wybicki, *Wiersze i arietki*, oprac. E. Rabowicz, T. Swat, Gdańsk 1973, s. 18–20. Wiersz *Do Kajetana Węgierskiego* był debiutem poetyckim Wybickiego (E. Rabowicz, *Z Będmina...*, op. cit., s. 20–21).

¹⁷ Kwestii, która z dwu pierwszoplanowych postaci kobiecych – pasterka Eliza czy córka archonta Faustyna – miałyby pretendować do reprezentatywnej wyłączności w tytule, przyjdzie jeszcze poświęcić uwagę.

¹⁸ [J. Wybicki], *Opera oryginalna Samnitka w trzech aktach r. 1787*, Poznań [1787]; edycja współczesna: J. Wybicki, *Samnitka. Opera oryginalna w trzech aktach*, do druku przygotowała i przypisami opatrzyła A. Krokosz, w: *Dramaty Józefa Wybickiego*, oprac. zespół pod kier. I. Kadulskiej, t. 1, Gdańsk 2013, s. 411–496.

¹⁹ R. Kaleta, *Wstęp*, w: J. Wybicki, *Utwory dramatyczne*, Warszawa 1963, s. 41; por. W. Hahn, „*Samnitka*” i „*Warro na wsi*”. Dwa utwory dramatyczne Józefa Wybickiego, w: *Księga pamiątkowa ku czci Oswalda Balzera*, komitet redakcyjny, t. 1, Lwów 1925, s. 459.

²⁰ R. Kaleta, *Wstęp*, op. cit., s. 42 – tutejsza opinia o nonsensownej w tym wypadku robocie filologicznej wydaje się warta weryfikacji w świetle nowszych teorii translatologicznych.

²¹ Urodzony w walońskim Liège Grétry jako kompozytor pracował we Francji i zdobył sławę twórcy francuskiego.

Czekająca na szczegółowe studia operologiczne trzyaktowa opera przyszłego autora *Mazurka Dąbrowskiego* (o objętości tekstu libretta, bez powtórzeń częstych w partiach muzycznych, niemal 1300 wersów: dialogów obejmujących splecione w zwrotach akcji losy ośmiorga bohaterów i ponad dwadzieścia numerów muzycznych) nie zdobyła w swoim czasie ani uznania, ani dobrej opinii potomnych. Zdzisław Staniszewski pisał o nieporadności dramaturgicznej autora, „martwych, szablonowych w każdym geście i słowie figurach”²². Także wedle Romana Kaleta tekst jest literacką ramotą o funkcjach broszury publicystycznej, której „[r]ażących niedomogów nie mogła przesłonić oczywiście oprawa muzyczna”²³. Badacz ów *Samnitkę*, reprezentatywną tematycznie dla swego czasu (podkreślającą konieczność przestrzegania praworządności), ocenił surowo pod względem artystycznym („płód poroniony”); zarzucił jej gadulstwo, deklamatorstwo, błędy w konstrukcji postaci. Teksty mdłych arii ani (nieznana dziś, dodajmy) oprawa muzyczna nie ratują, jego zdaniem, słabego utworu dramatycznego. Oto w Polsce umuzyczniona adaptacja dramatyczno-sceniczna powiastki – przetwarzanej na dzieło operowe najpierw w Liège (1768) i Paryżu (1776) – okazuje się dziełem nieudanym z powodu błędów i niedostatków libretta, wynikających, jak można się domyślać, z braku talentu i doświadczenia autora²⁴. Co więcej, jako gwóźdź do trumny dzieła nieudanego cytowany badacz wy dobył z wiersza do Franciszka Dionizego Książnina krytyczną samoocenę autorską Wybickiego: „Tak ja, dość śmiały dać na świat Samnity, / Poprawiłem się drugą operetką” – dziś zaginioną – *Ojczyznę z jednym synem*²⁵ (jeśli nie utożsamiać jej z *Polką* z roku 1788. Tej ostatniej Wybicki,

²² Z. Staniszewski, *Tematyka literacka...*, op. cit., s. 99.

²³ R. Kaleta, *Wstęp*, op. cit., s. 40. Dodać tu warto, że na publicystyczny potencjał libretta Derosy’ego dla Grétry’ego wskazuje Charlton, wiążąc go z przekonaniem o możliwości filozofowania i prowadzenia dialogu z publicznością o wolności oraz przeciwstawieniu społecznego i narodowego ideału egoistycznym ambicjom stulecia; D. Charlton, *Grétry and the Growth...*, op. cit., s. 140–141.

²⁴ Wprawdzie niektóre z jego sztuk dramatycznych (jak *Kulig* w 1783 roku z czterema przedstawieniami, w 1790 z pięcioma spektaklami i z dwoma w 1791 roku) zdobyły uznanie publiczności stołecznej, a do tragedii *Zygmunt August* przyłożył rękę nawet Ignacy Krasicki, proponując kilkanaście wersów.

²⁵ R. Kaleta, *Wstęp*, op. cit., s. 56–57. Poseł z Wielkopolski Jan Suchorzewski sugerował w sejmie w 1791 roku, że kiedy „kraj rozbierano [...] gwałty czyniono” nie została dopuszczona do wystawienia w teatrze warszawskim sztuka ani pod tytułem *Ojczyzna z jednym synem*, ani pod tytułem *Kazano[w]ska*; cyt. za: K.M. Dmitruk, *Józef Wybicki (1747–1822)*, w: *Pisarze polskiego oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, Z. Goliński, t. 2, Warszawa 1994, s. 22. Otóż, główną bohaterką opery *Polka* Wybickiego drukowanej w 1788 roku u pijarów w Warszawie jest, nazwana Kazanowską, żona komendanta Trembowli. Autor równolegle ogłoszonej opery (też w trzech

namawiany na początku 1789 roku przez Celestyna Sokolnickiego, „by te ariety śpiewano w Warszawie”, nie chciał całej posyłać jednak do stolicy²⁶). Zdaje się, że to jednak ta „operetka”, publikowana jako *Polka*, „grana była” – jak świadczył w trzecim roku Sejmu Wielkiego poseł kaliski Jan Suchorzewski – siłami amatorów *théâtre de société* „w Wielkopolsce w domu JW. Dąbskiej, wojewodziny brzesko-kujawskiej i JW. Gorzeńskich”, co wywołało zainteresowanie poza regionem: „przysyłano zaraz z Warszawy, czy nie robimy konfederacji”²⁷.

Wobec miażdżących ocen walorów literackich *Samnitki* należy zauważyć, iż przyjęcie przez Wybickiego ram gatunkowych wypowiedzi teatralno-muzycznej stanowić winno ostrzeżenie przed formułowaniem pochopnych ocen tekstu jego utworu w kategoriach czysto literaturoznawczych. Postępowaniu zmierzającemu do rehabilitacji potencjalnego widowiska muzycznego opartego na takim tekście słownym nie sprzyja oczywiście brak partytury czy też notatek reżyserskich²⁸. Rekonstrukcyjne zabiegi można opierać w takim przy-

aktach) poświęconej temu samemu epizodowi wojny z Turcją w 1675 roku, dworzanin Adama Kazimierza Czartoryskiego, sięgnął po postać historycznej żony dowódcy wojsk, które przysłałno do twierdzy; dedykował tę sztukę także żonie Szczęsnego Potockiego Józefie z Mniszchów; S. Kublicki, *Obrona Trembowli, czyli Męstwo Chrzanowskiej*, Warszawa 1788.

²⁶ R. Kaleta, *Wstęp*, op. cit., s. 57; por. E. Rabowicz, *Z Będmina*, op. cit., s. 38: „Matki Ojczyzny arietkę nucę” w liście do Augustyna Gorzeńskiego z tego samego dnia 30 stycznia [identyfikacja arietki nieustalona]. Oba listy w *Archiwum Wybickiego*, t. 1, wyd. A.M. Skałkowski, Gdańsk 1948, s. 139. Rabowicz ustalił, że piosnki z opery *Polka* znalazły się trzy lata później w zbioru wydanym jako wolant *Aria patriotyczna stosowna do okoliczności wojny polskiej w roku 1792*.

²⁷ Cyt. za: R. Kaleta, *Wstęp*, op. cit., s. 58. Nie ustalono, w której z wielkopolskich rezydencji Marianny z Sapiehów, wdowy po Ludwiku Karolu Dąbskim, mogło dojść do realizacji przedstawienia: zapewne w Żerkowie koło Jarocina (ewentualnie pałacu w Lewkowie koło Kalisza albo we Wschowie), co miałoby znaczenie dla rekonstrukcji warunków przestrzenno-akustycznych dla spektakli muzycznych. Odniesienie dla kosmopolitycznych inicjatyw kulturowych tego typu w kręgu polskich elit zob. P. Olkusz, *Théâtres de société we Francji: salonowy eksperyment i laboratorium nowych reguł*, „Pamiętnik Teatralny” 2018, nr 67, z. 4, s. 34–54.

²⁸ Kaleta zwracał uwagę, że realizacji scenicznej nie podjął się żaden zespół aktorski publiczny ani prywatny, nawet sam autor w swoim domowym teatrze (R. Kaleta, *Wstęp*, op. cit., s. 44). Dobrze jednak pamiętać, że w roku 1787 Wybicki przygotowywał na pożegnanie wyjeżdżających z Dobrzycy do Warszawy chorążego poznańskiego Augustyna Gorzeńskiego z małżonką Aleksandrą spektakl amatorski „ulubionego im *Kmiotka*” – opery, której sam był autorem. Do scenografii zamówił „malarczyka”, amatorską obsadę dostosowywał do partii. Na przykład Dobrodzkiemu, na którego odtwórcę upatrzył sobie Ksawerego Chłapowskiego, daje mało do śpiewana, by go to zadanie „nie odraziło”, a w razie oporów podczaszego wschowskiego „to może kto śpiewać za niego”; wskazywany z kolei na odtwórcę roli Adama „zna muzykę”, zapewniał Wybicki adresatkę listu, Ludwikę Turno. Co do samej muzyki do opery, donosił: „już ja tu po większej części sam ją ułożyłem” i dodawał, że sprowadzić zamierza kogoś z miasta Świąciechowej, „który tu przy mnie dość dobrze muzykę ułoży” – co oznacza, że Wybicki, amator „układający

padku jedynie na analogiach. Podczas prób tworzenia hipotez odtworzeniowych tak wielowymiarowej i wielotworzywowej formy teatralnej łatwo o zbieg kilku uchybień wobec różnych wymogów dzieła, które powinno potwierdzać swą wartość w percepcji bezpośredniej wykonania teatralno-muzycznego, jak i w recepcji w dłuższym okresie (głównie już lekturowej, acz odwołującej się do znajomości konwencji teatralnych i... wyobraźni). Badacz musi uwzględnić walory i skojarzenia wnoszone przez niejęzykowe elementy projektu wykonawczego, które mogą modyfikować znacznie ostateczny kształt dzieła, jego semantykę i finalny odbiór przekazu słownego.

Jeśli słusznie podejrzewał Kaleta, że „muzyczne wzory” czerpał Wybicki „od samego Grétry’ego”, a „[o]słuchaniu się w muzyce skomponowanej przez Grétry’ego w r. 1767 do opery *Les mariages Samnites* [...] zawdzięczał niewątpliwie [...] pomysł przyswojenia [...] dzieła francuskiego, głośnego już w Europie, pod postacią opery”²⁹, rzecz wymaga rozważenia i niewątpliwie także pogłębionych badań porównawczych, trudnych wobec braku zapisu nutowego do dzieła Wybickiego. Wspomniany uczony argumentował, że do popularnych melodii łatwiej było dopasowywać nowe słowa, a melodie podbijały słuchaczy bardziej niż tekst. Jedną z wielu kwestii nadal otwartych w tym dochodzeniu pozostaje, gdzie Wybicki mógł zetknąć się z wykonaniami tej opery Grétry’ego, czy mógł rekonstruować w pamięci zasłyszane fragmenty, melodie, posługując się ewentualnie jakimiś zapisami nutowymi (rękopiśmiennymi kopiami lub drukami)?³⁰ Zapewne stosował kontrafakturę, co komplikuje zestaw odniesień do gotowych czy znanych wzorców melodycznych, ale może sprzyjać rozpoznaniu „podkładów” zastosowanych do wierszy³¹. W tekście mówionych

muzykę”, wiedział, czego oczekuje, gdy pod presją czasu sięgał po pomocników biegłych w sztuce komponowania. Operę wystawiono dwa razy w dworze w Radomicku u Korduli z Gorzeńskich (siostry Augustyna) i Jana Turnów (cytowany list był kierowany do ich córki, ur. 1759; cyt. za: ibidem, s. 73–74). *Kmiatek* wydrukowany został w 1788 roku w Poznaniu. Wybicki z Gorzeńskimi był związany od kilku lat, szczególnie gdy „w nagrodę cnoty” dla konfederata barskiego została mu oddana za żonę Kunegunda Drwęska (w roku 1774), cioteczna siostra Aleksandry.

²⁹ Ibidem, s. 40–41.

³⁰ W Bibliotece Narodowej w Paryżu katalog zbiorczy w kolekcji partytur XVIII i XIX wieku wskazuje po 1783 roku *Douze numéros extraits des „Mariages Samnites” d’ André Grétry, livret de Barnabé Farmian Durosoy. Première représentation en 1776*, a także jedenaście z tychże numerów w luźnych wolantach.

³¹ Przekonują o tym rekonstrukcyjne próby muzykologów podjęte wobec repertuaru Puław za książąt Czarotoryskich, np. Jana Prosnaka w stosunku do *Trzech godów* Książnina (1965) czy Anny Szałygi *Pielgrzymia z Dobromila*, libretta A. Kłodzińskiego według powieści I. Czarotorskiej (2004).

dialogów wierszem trzynastozgłoskowym rymowanym parzyście dwukrotnie zdarzy się wyodrębniony – ale niedookreślony co do typu – recytatyw. Numery muzyczne oznaczane są nie jako piosnki czy pieśni (choć ich teksty uprawniałyby do takiej kwalifikacji), a aria, *aria duo* lub tylko *duo*, *aria trio*, *arietta* ze wskazaniem „śpiewają razem”, niekiedy podwójnym lub potrójnym: „powtarza się”, *chorus*; zbudowane są z wersów zdecydowanie krótszych, na ogół pięcio- i sześćozgłoskowych, choć w marszu zwraca uwagę przeplot wierszy dziesięcio- i jedenastosylabowych. Drukarz przyjął za autorem dodatkowe oznaczenia graficzne: obok częstego myślnika (w funkcji bodaj pauzowania) regularnie stosuje się znaki = oraz X. Niekiedy brak sygnałów delimitacyjnych (np. aria Faustyny z dziesięciu wersów ośmiozgłoskowcem przechodzi płynnie w monolog w rozmiarze trzynastozgłoskowym). Niektóre ze wskazówek wykonawczych (na boku lub na stronie oraz głośno, czy też dyktujących wyraz emocjonalny: w zapale, z czułością, z pobożnością, rozrzuwiony, w furii, w rozpaczach) odnoszą się do partii muzycznych: „aria w rozpaczach”, „razem śpiewają, Dorymont z groźbą, Korydon w zalęknieniu”, „śpiewa i gra na flecie”. W scenie przedostatniej wprowadzono „baletnice”, które „wesołe czynią tańce”. W początkowej sielskiej partii usłyszymy duet z echem.

Wątpliwe, by numery muzyczne sygnalizowane w tekście Wybickiego były wzorowane wyłącznie na Grétrym, tym bardziej, że w kreacji świata pastersko-rolniczego *Samnitki* odezwać mogły się echem doświadczenia teatralne z okresu pobytu autora w stolicy w latach 1776–1781. Wszak wówczas, w roku 1779, *Nędza uszczęśliwiona* z muzyką Jana Nepomucena Kamieńskiego wyznaczyła rozwój polskiej opery wiejskiej sięgającej do rodzimego folkloru, a Wojciech Bogusławski eksperymentował z przekładami oper włoskich³². Spora część arii i ansambli stylizowanych ludowo z *Samnitki* Wybickiego mogła być brzmieć melodiami znanych pieśni ludowych lub do rytmu tańców polskich, inna (czy mniejsza?) byłaby czymś w rodzaju „pioseneczki neapolitańskiej” z *Frascatanki* przystosowanej przez ojca teatru polskiego: „Już od dwóch godzin czekam cię w oborze [...]. Matusia w lasek pognała jagnięta. Pognała jagnięta. Da, da, da, da, da”!³³

³² Rozdziały monografii Zbigniewa Raszewskiego *Bogusławski*, Warszawa 1982 (zwłaszcza *Nędza uszczęśliwiona* i *Rondo alla polacca*, s. 72–120) modelować pozwalają analogiczne zabiegi rekonstrukcyjne, które rozszerzają obraz próbnych inicjatyw u początku opery polskiej podejmowanych poza warszawskim publicznym teatrem narodowym.

³³ Ibidem, s. 104. Takie mechanizmy adaptacji słowno-muzycznych wzorów arii i pieśni europejskich w hybrydycznej otwartej formule gatunkowej opery komicznej XVIII wieku, zwracając uwagę na modę na *pasticcios* osadzane w nowych librettach i wariabilność melodyczną

Jeśli można w *Samnitce* doszukiwać się odbłyску marmontelowskich kompromisów estetycznych i hybrydyzacji formalnej, będących odpowiednikiem zacierania przez Grétry'ego sztywnych granic między gatunkami XVIII-wiecznej opery francuskiej: tragedią liryczną i operą komiczną, to trzeba pamiętać, że atrakcyjność twórczości librettowej francuskiego autora polegała na silnym związku muzyki z tekstem, na pisaniu nie muzyki pod słowa, lecz „razem ze słowami”. A Wybicki z lekkością chciał pomieszać powagę, a nawet wpleść nutę tragizmu...

Samnitka pochodzi z tzw. okresu heroicznego twórczości i patriotycznej działalności Wybickiego – Cyncynata (jak chciał Krzysztof Dmitruk³⁴), jest wyrazem popierania utworami własnej działalności pozaliterackiej oraz konsekwencją zainteresowań prawno-politycznych i lokowania nadziei co do przyszłości ojczyzny w reformach świadomości społecznej i prawa. Wydana w Poznaniu w 1787 roku – w roku poprzedzającym sejm nazwany później wielkim i dedykowana reprezentującemu wówczas jeszcze stronnictwo patriotyczne wojewodzie ruskiemu Szczęsnemu Potockiemu – nie została wystawiona (jeśli nie miała, jak inne jego próby dramatyczne tego czasu, amatorskiej realizacji w kręgu samego autora w Wielkopolsce³⁵). Ewentualne dążenie do warszawskiej prezentacji tej teatralnej adaptacji powiastki Marmontela *Wesele Samni-*

znanego tematu muzycznego w kontrafakturach, zaprezentowała ostatnio szczegółowo Lidia Ignaczak, *Tak zwana „Wenecjanka”. Hipotezy dotyczące atrybucji i kulturowego obiegu włoskiej melodii popularnej w dobie oświecenia*, „Pamiętnik Literacki” 2020, z. 1, s. 137–170. Inspiracji do tego typu badań (owocnych mimo hipotetyczności, często wymuszonej brakiem partytury) dostarczają też prace Jakuba Chachulskiego (np. „*Echo w lesie*” Józefa Elsnera i Wojciecha Pękalskiego – późny pogłos intermezza włoskiego na warszawskiej scenie narodowej, „Muzyka” 2020, z. 2, s. 105–145 i Valentino Fioravanti i duet z opery „*Echo w lesie*” Wojciecha Pękalskiego i Józefa Elsnera, „Muzyka” 2022, z. 1, s. 151–163) czy Ireny Bieńkowskiej (np. *Opera „Filozof zmieniony” Michała Kazimierza Ogińskiego w świetle nowych badań*, „Muzyka” 2023, z. 2, s. 72–93).

³⁴ K.M. Dmitruk, *Józef Wybicki...*, op. cit., s. 6. Autor sylwetki pisarza wskazuje dalej w jego biografii powroty od służby publicznej, do wiejskiego gospodarowania w rodzinnym Będominie po konfederacji barskiej i pierwszym rozbiórze czy do Manieczek zakupionych po upadku projektu reformy prawa, w którego spisanie był – już jako autor *Listów patriotycznych* – zaangażowany przy Andrzeju Zamoyskim (1780). Sprawdzany doświadczeniem życiowym tradycyjny motyw wiejskiej Arkadii jest ważny dla wykreowania obrazu państwa Samnitów jako kraju pasterzy (w konwencji sielankowej) i rolników odwoływanych do obrony ojczyzny. Wybicki komplikuje marmontelowską wizję sielanki miłosnej, dramatyzowanej już nie tylko kwestiami posłuszeństwa wobec rodziców, lecz i osobistej odpowiedzialności za losy szerszej zbiorowości obywateli wyrażanej przez stosunek do prawa i ustroju państwa.

³⁵ Informują o nich cytowani Kaleta oraz Polakowska, *Z działalności teatralnej Józefa Wybickiego*, w: *Józef Wybicki*, red. A. Bukowski, Gdańsk 1975, s. 233–239.

tów – spopularyzowanej w Polsce przez wcześniejsze ćwierćwiecze trzema wspomnianymi edycjami przekładów (1763, 1767, 1776), a w domniemaniu raczej przeróbki „komedii muzycznej” tegoż autora francuskiego, który na własnej *conte* oparł w 1767 roku libretto dla Grétry’ego – nie powiodło się. Opera Wybickiego o Samnitach przegrała z osnutym na tym samym motywie baletem heroicznym Daniela Curza, wystawionym rok później, we wrześniu 1789 roku, przy odsłonięciu pomnika łazienkowskiego Jana III i na deskach sceny narodowej. *Samnitka* nie zmieściła się też w pierwszym XX-wiecznym wyborze utworów dramatycznych Wybickiego (w opracowaniu Kalety). Niewydana z pomniejszych jego dziełami teatralnymi, jak planował redaktor tomu trzeciego *Archiwum Wybickiego* z 1978 roku Adam Lewak, funkcjonuje głównie w historycznoliterackiej panoramie naszej literatury, należąc do dzieł recepcji Marmontela w Polsce. Dopiero nieco ponad dekadę temu zespół edytorów pod kierunkiem Ireny Kadulskiej udostępnił ją w opracowaniu Anny Krokosz³⁶.

W omówieniu *Samnitki* we wstępie do wyboru utworów dramatycznych Wybickiego z 1963 roku podkreślone zostało rozpoczęcie akcji konwencjonalnymi scenami w stylu sielankowym z kochankami pasterzami. Jednak nie o satyrę na dworskie przebieranki, na maskaradę i grę pozorów oraz udawania chodzi autorowi – ta kreacja odwołująca się do modelu świata natury, pierwotnej szczęśliwości („złoty wiek”) nawiązuje ze szlacheckim odbiorcą dialog o postawie pomiarkowania, samowystarczalności jako źródle szczęścia (po nabyciu majątku ziemskiego w Manieczkach w 1781 roku Wybicki sam sprawdzał: „jak człek szczęśliwym być może, gdy zechce, mając żoneczkę, ogródek i wioskę”³⁷). Ale równocześnie stwarza podstawy refleksji o konieczności uzupełnienia prawa naturalnego stanowionym w interesie „towarzystwa” (społecznej wspólnoty, zbiorowości narodowej)³⁸.

Wydaje się, że reinterpretacji *Samnitki* rozpatrywanej jako opera może posłużyć spostrzeżenie, że muzyka wzmacnia tu swą siłą pozasłownego oddziaływania na odbiorców niewyrażone w librecie, względnie tylko sygnalizowane, diagnozy i przesłania. *Théâtre de société*, czyli towarzyski, w istocie amatorski, widziany w ramie metodologicznej widowisk kulturowych odsłania, jak elity społeczne przepracowują zmiany społeczno-kulturowe, w których uczestni-

³⁶ Tekst utworu cytowany tu będzie wedle tej najnowszej edycji: J. Wybicki, *Samnitka. Opera oryginalna...*, op. cit.

³⁷ Idem, *Do ogródka z podziękowaniem*, w. 10–11, w: idem, *Wiersze i arietki...*, s. 95.

³⁸ Refleksje te czytamy jako echo studiów Wybickiego nad prawem w Lejdzie (u mistrza Fryderyka Wilhelma Pestela) oraz jego działania na przełomie siódmej i ósmej dekady stulecia w roli sekretarza wspomnianej już komisji przygotowującej tzw. Kodeks Zamoyskiego.

czą i które usiłują ukierunkowywać czy nawet kreować³⁹. Ziemiańskie tradycje w zapleczu szlacheckiego (a również arystokratycznego) etosu reformatorów pierwszej Rzeczypospolitej, kraju o agrarnym charakterze i ograniczonej sile zbrojnej wspomaganej pospolitym ruszeniem, wyrażają się w języku kultury europejskiej: grecko-rzymskiej idylliczności oraz rycersko-republikańskiego motywu przekuwania w razie potrzeby lemiesza na miecz. Do kraju docierają koncepcje francuskie (np. fizjokratyczne), ale i sygnały przedrewolucyjnej radykalizacji nastrojów. Obok kwestii rozwoju ekonomicznego (znaczenia handlu i rozwoju rzemiosła, czynszowania chłopów⁴⁰), sprawiedliwości społecznej (dążenia do likwidacji poddaństwa), w nurcie reformatorskim wychodzą na plan główny pilniejsze po wstrząsie, jakim był pierwszy rozbiór, problemy sprawności państwa i jego obronności. Idee obywatelstwa oraz zaangażowania patriotycznego (i to nie tylko wolnych, ale i – póki co – poddanych) podlegają dyskusjom publicznie, w wotach sejmikowych i testowane są w literackich projekcjach prezentowanych w zgromadzeniach o charakterze bardziej lub mniej towarzyskim (pamiętajmy, że towarzyskość znaczy wówczas „społeczne obcowanie”). W społeczności przedstawionej w operze Wybickiego poza pasterzami pojawiają się urzędnicy, częściowo o wyższym pochodzeniu, jak można wnosić z charakterystyki postaci Archonta – rządcy kraju. Nierówności społeczne po stronie męskich obrońców kraju odpowiadają zróżnicowaniu kobiecych bohatererek: rolnik-oracz nie wydaje się godny ręki córki Archonta.

Dyskusyjne, bodaj czy nie źle postawione, byłoby pytanie analityczno-interpretacyjne, która z dwu kobiet przeznaczonych dla zwycięzców, Eliza czy Faustyna, miałaby prawo do uznania jej za tytułową Samnitkę. Nazwa narodowościowa każe raczej upatrywać tu autorskiej intencji uogólnienia bohatererek kobiecych, jak w określeniu Polka, do której to identyfikacji (kraju Samnitów z Polską i odpowiednio ich mieszkańców obu płci) aluzyjnie miała zresztą Samnitka skłaniać, akcentując – jak w *Spartance* Książnina – rolę kobiet w życiu narodu. Żeńska forma sprowadzona do liczby pojedynczej (gdy Marmontelowe *Wesela Samnitów* wyewoluowały w *Samnitkę*) miałaby ułatwiać

³⁹ Ten typ teatru o genezie dworskiej traci znaczenie w dobie kształtowania relacji w społeczeństwie mieszczańskim; zob. G. Simmel, *Socjologia towarzyskości*, w: idem, *Filozofia kultury. Wybór esejów*, przeł. W. Kunicki, Kraków 2007, s. 185–197; A. Ziolkowicz, *Uwagi o towarzyskości*, w: *Środowiska kulturotwórcze czasów oświecenia i romantyzmu*, red. B. Dopart, Kraków 2013, s. 9–28.

⁴⁰ Wybicki był obserwatorem takich przedsięwzięć (np. w dobrach bieżuńskich Zamoyskiego) i realizatorem (*Projekt dopuszczenia ludzi na czynsz i uwalniania od poddaństwa* i czynszowanie w Olszewnicy Stanisława Poniatowskiego, bratanka królewskiego).

rekonstrukcję modelowego wizerunku, z którym mogłyby się utożsamiać czytelniczki czy słuchaczki opery, a zaakceptować i podziwiać mieli ich życiowi partnerzy, ojcowie, mężowie, synowie.

„Nie masz obywatelki, masz skłonność kobiety” (akt III, sc. 4, w. 1034, s. 473) – tak Archont⁴¹ upomina swą córkę, która gardzi Orgonem, okaleczonym na polu bitwy i wynędzniałym w walce wybawicielem ojczyzny. Chwilę później jej reakcja: „uczynię jak prawo kreśli [...]. Ten, co mnie z prawa zechce, mym jest oblubieńcem” zyskuje pochwałę ojca: „tak się należy myśleć Samnitce”⁴². Przebieg akcji dramatycznej osadzonej w kraju opierającym się z trudem zakusom potężnego sąsiada, Rzymu, ma potwierdzać w sztuce Wybickiego treści prawno-ustrojowe i patriotyczno-moralistyczne eksponowane w partiach dyskursywnych wplatanych w dialogi i monologi. Wyznacza ich zakres następująca grupa słów: rząd, władza, wolność, prawo (raz w konflikcie ze sprawiedliwością, akt I, sc. 4, w. 251, s. 429), obywatelskie cnoty i zasługi, miłość ojczyzny, ofiara, obyczaje, prywatna, lud, naród, zgoda, urząd, nakaz i posłuszeństwo, sąd, sejm, kara, niewola, gwałt, tyran, bunt, natura, a w związku z nią także: serce, kochanie/miłość, czułość, tklliwość, słabość, smutek, rozpacz, trwoga, żal. Wyczucie dramaturgicznego potencjału konfliktu praw: natury (ujętego jako „prawo serca” czy „w sercu pisane”⁴³) i stanowionego (a przez jednostkę odczuwanego jako narzucane, naruszające wolności osobiste) nie dziwi u niegdysiejszego palestranta, który wszedł w ślady ojca prawnika, korzystał z jego biblioteki, praktykował w sądach, a niespełna dekadę po studiach prawno-ekonomicznych w niderlandzkiej wszechnicy zwanej Bastionem Wolności uczestniczył w reformowaniu polskiego prawodawstwa.

Zauważano już perswazyjność naiwnie zawiązanej intrygi: oto bowiem nieświadomość nie usprawiedliwia nieprzestrzegania prawa, czego dopuścili się pasterze, lekceważąc obowiązek uczestnictwa w święcie narodowym. Odbiorcy śledzący rozwój wydarzeń otrzymywali metaforę swego kraju, jakim być powinien, obraz prawych i światłych uczestników zgromadzenia prawodawczego oraz cnót żołnierskich. Nagradzanie bohaterów walk w obronie ojczyzny prowadzi do rozdzielenia pary kochanków z pierwszych scen. Eliza i Korydon

⁴¹ Najwyższy urzędnik w państwie Samnitów nie nosi u Wybickiego własnego imienia.

⁴² Akt III, sc. 4, w. 1041, s. 473. Refleksję nad rozumieniem prawa przez autora *Samnitki* ułatwia rozprawa poświęcona wcześniejszej wobec niej prozie (1777–1778); zob. I. Szczepankowska, *Konceptualizacja pojęcia ‘prawo’ w dobie oświecenia (na materiale ‘Listów patriotycznych’ Józefa Wybickiego)*, „Poradnik Językowy” 2000, z. 2, s. 3–16.

⁴³ Z arii Elizy: „Prawo [...] to nie tak pisze, / Jak to, które w sercu słyszę” (akt I, sc. 4, s. 432).

muszą zgodzić się z wyrokiem, który przyznaje jej rękę bohaterowi obrony granic ojczyzny, Dorymontowi.

Kaleta przyjął, że „tendencja patriotyczna najbardziej zaważyła na oryginalnym wyodrębnieniu *Samnitki* od podstawowego źródła francuskiego i innych jego zagranicznych kopii”, a „słodkie omamienie” operowe Wybicki starał się utrzymać w harmonii z elementami publicystycznymi dzieła. Badacz ten wy dobył z opery projekt aktualizującego odbioru wpisanego w tę adaptację wątku starożytnego. Przypomnił oznaki oziębienia i rozluźnienia związków pisarza z królem i „zapatrzenie” Wybickiego na Puławy oraz zbliżenie do nich *Samnitki* typem patriotyzmu⁴⁴. Jako „szczególny wyraz przejęcia się patriotyczną i artystyczną propagandą Puław” powstała ona, wedle Kalety, „pod wyraźnym wpływem” kniaźninowskiej *Matki Spartanki*⁴⁵. Wybicki 9 sierpnia 1787 roku wysłał z Poznania do Tulczyna egzemplarz drukowanej sztuki Szczęsnemu Potockiemu, adresatowi dedykacji (była mu też przypisana *Matka Spartanka!*) – wówczas jeszcze wielbionemu w stronnictwie patriotycznym i przewidywanemu na wodza polskiej armii. Dziś jedynie odnaleziony pośród autografów Wybickiego przez Adama M. Skałkowskiego, a cytowany tu już wiersz *Do Książnina*, będący odpowiedzią na niezachowany list poety z Puław, poświadcza nawiązanie kontaktów z autorem *Matki Spartanki*, w której główna rola przeznaczona była dla Izabeli Czartoryskiej⁴⁶.

Konflikt dramatyczny *Samnitki* obejmuje kwestie wolności i państwa prawa, które wiążą się u Wybickiego z sentymentalną (przyjmując za K. Dmitrukiem) utopią komunikacyjno-społeczną⁴⁷. W jej ramach stwierdzeniu egzystencjalnej równości bohaterów z różnych warstw społecznych towarzyszy społeczna doktryna solidarystyczna. Tyranii przeciwstawione zostały ideały demokracji. Taki sposób myślenia oraz przywiązanie do tradycji obywatelskich (które docenił u Wybickiego Stanisław August) znalazły się teraz – w okresie pesymizmu i goryczy, krytycyzmu wobec polityki królewskiej i diagnozy polskiego deficytu charakteru, powszechnej degradacji wartości i zdrady ideałów – pod wpływem puławskiej Teony. Sylwio przekonuje (w. 1255–1256): „nasz prawodawca wie-dział, iż kobiety / Rządzą sercami ludzi i kształcą swym wzorem”. Toteż Eliza, deklarując chęć pójścia z ukochanym („z tobą [...] żyć albo umierać”) do walki,

⁴⁴ R. Kaleta, *Wstęp*, op. cit., s. 35 i 55.

⁴⁵ Ibidem, s. 36 (Ustęp o *Samnitce* do s. 44).

⁴⁶ *Archiwum Wybickiego*, t. 1, op. cit., s. 133.

⁴⁷ K. Dmitruk, *Józef Wybicki...*, s. 14 (przy okazji omawiania *Wiadomości z Olszewnicy*) przekonuje, iż „Reakcja emocjonalna – wzruszenie jest w utworach Wybickiego elementem niemal równie ważnym jak logiczny tok rozumowania”.

pyta: „...czyliż to żelazem / Płeć ma władać nie może?” (w. 824–825). Uwagi te obok męskiego dyskursu o słabości niewieściej wskazują na namysł Wybickiego nad kwestiami podejmowanymi w epoce – definiowania kobiecości i męskości⁴⁸.

Utwór Wybickiego nie rozstrzyga przekonująco, biorąc pod uwagę głos obu kobiet, które stają się zakładniczkami prawa samnickiego o nagradzaniu żołnierzy wybranką, że to prawo jest dobre. Można raczej sens zakończenia streścić w zawieszeniu nad nim zasady: *dura lex, sed lex*, gdy kobiet, obiektów owego przywileju zwycięzców, nie pyta się już o zdanie, a rozpaczającego kochanka, Korydona, który nie chce patrzeć na swe nieszczęście, ojciec przymusza: „Patrz, gdy prawo każe” (w. 1269). Finałowy chór „Wolności złota, słodkie swobody / [...] wzorem wolnego Samnity [...] Tu są nadgrody Za męstwa swobody” (w. 1288, 1291 i 1294–1295) nabiera w konsekwencji uprzedniej gorzko-ironicznej diagnozy sytuacji wymiaru tragicznego. Obywatelskie „skłonności”, do których przyjęcia i rozwijania zobowiązuje się kobiety, bywają źródłem nieszczęścia tak dla kobiet (i Eliza, i Faustyna, która nie chce pokochać Orgona, zmuszona przez ojca Archonta nakazującego posłuszeństwo prawu), jak i mężczyzn (Korydon). Archont zarzuca córce, prócz dumy stanowej i ulegania „chuci” (namiętnościom i uczuciom, bo podoba się jej Dorymont, w. 867–880, a „brzydzi się” Orgonem), brak patriotyzmu, bezbożność i brak posłuszeństwa rodzicom („zapomniawszy na kraj, na bogi i na mię”, w. 1032).

Dlatego nie sądzę, by trafna mogła być interpretacja w kluczu krytyki feministycznej, na zasadzie przyjmowania racji postaci, które nie są jednak rezonerami, ni *porte parole* autora: zarówno kochanków pasterskich, jak i dobrze urodzonej córki Archonta, która formułuje ocenę obowiązującego u Samnitów prawa jako osobliwego i „dzikiego” dla kobiet: „Osobliweć to prawo [...] / U nas tylko tak dzikie dla «nas» płci niewieściej” (w. 857–858). Sara Kusz słusznie wskazała niedawno na zaprzeczenie przez rozwój dramatycznej akcji ostatniemu zdaniu z *Rzeczy opery*⁴⁹.

Werbalnie utwór proponuje przeżycie statusu obywatelskiego jako uczestnictwa w życiu zbiorowym ujętym w porządek państwowoprawny. Dramatycz-

⁴⁸ Zob. np. D. Outram, *Panorama oświecenia*, przeł. J. Kolczyńska, Warszawa 2008, s. 300. Szerzej o znaczeniu wpływu francuskiego i o badaniach w tym zakresie D. Kowalewska, *Wypełnianie szczeliny? O perspektywie feministycznej w refleksji literaturoznawczej nad polskim oświeceniem*, „Roczniki Humanistyczne” 2019, t. 67, z. 1, s. 9–23.

⁴⁹ „Każda by chciała zostać połowicą zbawcy ojczyzny...”; zob. S.A. Kusz, *Serce nie służy. Refleksja nad kształtowaniem patriotycznych postaw kobiet w „Samnitce” (1787) Józefa Wybickiego*, „Meluzyna” 2020, nr 2 (13), s. 25–37.

ne zderzenie z tym ostatnim kwestii wolnościowych rozwiązywać miałyby patriotyzm w formule wywodzącej się z tradycji szlachecko-republikańskiej. Ale wątek uświadomienia obowiązków obywatelskich stanom niższym (rolnicy, pasterze) ujawnia tu poniekąd „rewolucyjną” aurę okresu przed Konstytucją 3 maja oraz wyprzedza niezwykle awans słowa obywatel w roku insurekcji 1794. Bohaterki utworu wnoszą z kolei dążenie do weryfikacji braku praw i wolności osobistych (uczuciowych, wyboru). Ostatecznie przyjmą jednak alternatywną propozycję realizacji *communitas*⁵⁰ na innym poziomie, czyli możliwość usensownienia ofiary wymaganej od nich w sytuacji zagrożenia państwa.

Próbę odczytania intencji autorskich – uwzględniającą modę na stosowanie swoistego katalizatora estetycznego teatru muzycznego – umieścić warto zatem w antropologii teatru i teorii widowisk kulturowych. Teatr Wybickiego jest tu rejestratorem nie tylko sytuacji politycznej Polski i publicystyczną próbą zachęcania do bezpośredniej walki o reformy oraz kształtowania determinacji do obrony granic Ojczyzny. Tej warstwie znaczeń odpowiadają nauki Liktora i Sylwia dla syna, Korydona, by wyszedł z zacisza izolacji świata pasterskiego, jak jeden z dwu fetowanych bohaterów, rolnik, Orgon. Odnoszą się do niej także deklaracje sięgnięcia obydwu, ojca i syna, po broń. Korydon pyta, gdzie i kiedy miałyby sposobność okazać cnotę (w. 789–790)? Ostatecznie decyduje znamiennie: „kiedy tak ojciec i prawo kazało / Spokojny w posłuszeństwie [wcześniej gniewem szalony] wróć się do chaty” (w. 1259–1260)⁵¹. „Chcąc być wolnym, trzeba poddanym być prawa” (po wyjściu towarzystwa ze stanu pierwotności), lecz prawo (zmierzające do realizacji sprawiedliwości) bywa też weryfikowane i to ze strony urzędników (Likurg, dopełniwszy zlecone obowiązki, porzuca „służbę”, składając swoje miecze pod stopy Sylwia).

Na oświeceniowym progu polskiej nowoczesności ujawniają się w dramacie i teatrze nie tylko kwestie aktualizacji etosu patriotycznego w kontekście zagrożenia całości i suwerenności państwa, a następnie utraty niepodległości.

⁵⁰ Termin dotyczący przebiegu dramatów społecznych [ogólne sugestie wyprowadzam z opracowań z nurtu antropologii interpretatywnej i symbolicznej, zwłaszcza Victora Turnera, któremu zawdzięczamy rozwinięcie badań nad fazą liminalną rytuałów i spontaniczną *communitas* w obliczu katastrof (*Gry społeczne, pola, metafory. Symboliczne działanie w społeczeństwie*, Kraków 2005; *Od rytuału do teatru. Powaga zabawy*, Warszawa 2005 oraz *Antropologia widowiska*, Warszawa 2008)]. Do antropologicznych ujęć widowisk kulturowych powrócić wypadnie niżej.

⁵¹ Odpowiedź kształtuje poniekąd w zgodzie z wcześniejszymi deklaracjami jego ojca na temat współzależności obojga praw: „duchowość z cywilnością” (w. 578–580) i „kościół z rządem gdyby się rozdzielały / Krwawą by się posoką narody zalały” (w. 732–733).

Warto także wydobyć głębiej osadzone w wielowarstwowej strukturze sensów widowiska przeczucia szerszej zmiany stosunków kulturowo-społecznych. Nowoczesny podmiot świadomy siebie i jakości relacji międzyludzkich poniekąd przyczynia się jednocześnie do jej projektowania. Czynnikiem zmian nadchodzących, nieśmiało zapoczątkowywanych, jest oczywiście polityka, regulująca stosunki wewnątrz- i zewnątrzpaństwowe, a widowisko kulturowe ujawnia (często nieintencjonalnie) napięcia i kierunki zmian – „dramaty społeczne” swej epoki.

Samnitka, jak i inne „ramoty teatralne” Wybickiego zainteresowanego prawem, a także planami reform ustrojowych, nieuchronnie prowadzących do zmian w rzeczywistości społeczno-politycznej Rzeczypospolitej (agrarno-feudalnej, zapóźnionej względem krajów zachodnich w preindustrialnej fazie rozwoju), wskazują na znaczenie czynnego udziału podmiotu w kreowaniu estetyczno-kulturowego „lustra”, w którym społeczność osiąga pewien poziom refleksji nad samą sobą⁵².

W *Samnitce* jako widowisku kulturowym rozpatrywanym w historycznych kontekstach, społecznym i politycznym, istotne jest wskazanie na autorskie poszukiwanie nie tylko form wyrazu dla świadomości zagrożenia bezpieczeństwa kraju czy dla pojawiających się ówczesnie przedrewolucyjnych tendencji egalitarystycznych. Opera miałaby przede wszystkim udzielić kulturowo skutecznej odpowiedzi na wyzwania czasu. Badanie związków słowno-muzyczno-scenicznych powinno pozwolić na uwypuklenie widowiskowo-rytualnego potwierdzania bądź odnawiania porządku, które jest tak istotne dla wspólnoty próbującej ratować swą tożsamość i niezależny byt pośród dynamicznych przemian progowej fazy nowoczesności w Polsce lat osiemdziesiątych XVIII wieku.

Wydaje się, iż nową lekturę opery Wybickiego ułatwiłaby taka właśnie uniwersalizująca rama badawcza: należy zmierzać do odczytania wskazanego wymiaru społecznej autorefleksyjności w rozpoznawanych elementach formy muzycznej wspierającej wraz z oprawą widowiskową przekaz słowny. Estetyczno-muzyczna sublimacja lub uwypuklenie ukrytych, sugerowanych poza librettem odniesień do ówczesnych lęków i nadziei, a także jawnie przezeń zwerbalizowanych treści pozostają interesującym wyzwaniem dla komparatystyki wewnątrz specjalizacji operologicznych. Motywować do takich działań badawczych powinna perspektywa możliwej

⁵² Zob. *Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. M. Kanabrodzki, L. Kolkiewicz i in., Warszawa 2005 oraz *Rytuał, dramat, święto, spektakl. Wstęp do teorii widowiska kulturowego*, red. J.J. MacAloon, przeł. K. Przyłuska-Urbanowicz, Warszawa 2009.

zmiany oceny *Samnitki*, która należy do wciąż stosunkowo słabo rozpoznanego okresu początków ewolucji polskiej odmiany gatunku. Opery atrakcyjnej poprzez stawianie problemów raczej niż ich rozwiązywanie, otwartej na rozmaitość punktów widzenia i zawieszającej oceny na temat ich wartości⁵³. Opery oryginalnej, acz uchodzącej, póki co, za nieudaną.

Bibliografia

Podmiotowa

- Archiwum Wybickiego*, t. 1, wyd. A.M. Skałkowski, Gdańsk 1948.
- Les mariages samnites. Drame lyrique en trois actes et en prose, représenté pour la première fois par les Comédiens Italiens Ordinaires du Roi le 12 Juin 1776*, Paris 1776.
- Marmontel J.F., *Les mariages des Samnites, anegdote ancienne*, w: J.F. Marmontel, *Contes moraux*, t. 2, Paris 1761.
- Marmontel J.F., *Małżeństwo Samnitów*, Warszawa 1767.
- Marmontel J.F., *O samnickim małżeństwie. Dzieje starego wieku*, [przekł. anonimowy], „Warszawskie Ekstraordynaryjne Tygodniowe Wiadomości” 1763, nr 6–9.
- Marmontel J.F., *Wesele Samnitów*, [przeł. T.K. Węgierski], w: J.F. Marmontel, *Powieści moralne*, t. 2, Warszawa 1777.
- [Wybicki J.], *Opera oryginalna Samnitka w trzech aktach r. 1787*, Poznań [1787]; edycja współczesna: J. Wybicki, *Samnitka. Opera oryginalna w trzech aktach*, do druku przygotowała i przypisami opatrzyła A. Krokosz, w: *Dramaty Józefa Wybickiego*, oprac. zespół pod kier. I. Kadulskiej, t. 1, Gdańsk 2013.

Przedmiotowa

- Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. M. Kanabrodzki, L. Kolankiewicz i in., Warszawa 2005.
- Astbury K., *The Moral Tale in France and Germany 1750–1789*, Oxford 2002.
- Bieńkowska I., *Opera „Filozof zmieniony” Michała Kazimierza Ogińskiego w świetle nowych badań*, „Muzyka” 2023, z. 2, s. 72–93.
- Chachulski J., „Echo w lesie” Józefa Elsnera i Wojciecha Pękalskiego – późny pogłos intermezza włoskiego na warszawskiej scenie narodowej, „Muzyka” 2020, z. 2, s. 105–145.
- Chachulski J., *Valentino Fioravanti i duet z opery „Echo w lesie” Wojciecha Pękalskiego i Józefa Elsnera*, „Muzyka” 2022, z. 1, s. 151–163.
- Charlton D., *Grétry and the Growth of Opéra-comique*, Cambridge 1986, 2 wyd. 2010.
- Dmitruk K.M., *Józef Wybicki (1747–1822)*, w: *Pisarze polskiego oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, Z. Goliński, t. 2, Warszawa 1994.

⁵³ Mocno akcentuje to jako największą wartość *Samnitki* S.A. Kusz, „*Serce nie sługa*”..., op. cit., s. 34.

- Fubini E., *Historia estetyki muzycznej*, przeł. Z. Skowron, Kraków 1997.
- Hahn W., „Samnitka” i „Warro na wsi”. Dwa utwory dramatyczne Józefa Wybickiego, w: *Księga pamiątkowa ku czci Oswalda Balzera*, komitet red., t. 1, Lwów 1925.
- Ignaczak L., *Tak zwana „Wenecjanka”. Hipotezy dotyczące atrybucji i kulturowego obiegu włoskiej melodii popularnej w dobie oświecenia*, „Pamiętnik Literacki” 2020, z. 1, s. 137–170.
- Kaleta R., *Wstęp*, w: J. Wybicki, *Utwory dramatyczne*, Warszawa 1963.
- Kościelak S., *Jezuici w Gdańsku od drugiej połowy XVI do końca XVIII wieku*, Gdańsk 2003.
- Kowalewska D., *Wypełnianie szczeliny? O perspektywie feministycznej w refleksji literaturoznawczej nad polskim oświeceniem*, „Roczniki Humanistyczne” 2019, t. 67, z. 1, s. 9–23.
- Kusz S.A., *Serce nie sługa. Refleksja nad kształtowaniem patriotycznych postaw kobiet w „Samnitce” (1787) Józefa Wybickiego*, „Meluzyna” 2020, nr 2 (13), s. 25–37.
- Olkusz P., *Théâtres de société we Francji: salonowy eksperyment i laboratorium nowych reguł*, „Pamiętnik Teatralny” 2018, nr 67, z. 4, s. 34–54.
- Outram D., *Panorama oświecenia*, przeł. J. Kolczyńska, Warszawa 2008.
- Polakowska A., *Z działalności teatralnej Józefa Wybickiego*, w: *Józef Wybicki*, red. A. Bukowski, Gdańsk 1975.
- Prosnak J., *Opera polska w teatrach magnackich XVIII wieku*, „Muzyka” 1965, z. 1, s. 46–70.
- Rabowicz E., *Z Będolina*, w: J. Wybicki, *Wiersze i arietki*, oprac. E. Rabowicz, T. Swat, Gdańsk 1973.
- Raszewski Z., *Bogusławski*, Warszawa 1982.
- Rytuał, dramat, święto, spektakl. Wstęp do teorii widowiska kulturowego*, red. J.J. MacAloon, przeł. K. Przyłuska-Urbanowicz, Warszawa 2009.
- Rzadkowska E., *Francuskie wzorce polskich oświeconych. Studia o recepcji J.F. Marmontela w XVIII w.*, Warszawa 1989.
- Simmel G., *Socjologia towarzyskości*, w: G. Simmel, *Filozofia kultury. Wybór esejów*, przeł. W. Kunicki, Kraków 2007.
- Sinko Z., *Powiatka w oświeceniu stanisławowskim*, Wrocław 1982.
- Staniszewski Z., *Tematyka literacka na łamach „Warszawskich Ekstraordynaryjnych Tygodniowych Wiadomości”*, „Roczniki Biblioteczne” 1959, z. 1–2, s. 95–115.
- Szałyga A., *Uwagi o librecie śpiewogry „Pielgrzym z Dobromila” Izabeli księżnej Czartoryskiej / Marii Wirtemberskiej*, w: *Poezja okolicznościowa w Polsce 1730–1830*, t. 2: *W kręgu spraw prywatnych i środowiskowych*, red. M. Nalepa, G. Trościński, R. Magryś, Rzeszów 2014.
- Szczepankowska I., *Konceptualizacja pojęcia ‘prawo’ w dobie oświecenia (na materiale „Listów patriotycznych” Józefa Wybickiego)*, „Poradnik Językowy” 2000, z. 2, s. 3–16.
- Turner V., *Antropologia widowiska*, przeł. M., J. Dziekanowie, Warszawa 2008.
- Turner V., *Gry społeczne, pola i metafory. Symboliczne działanie w społeczeństwie*, przeł. W. Usakiewicz, Kraków 2005.
- Turner V., *Od rytuału do teatru. Powaga zabawy*, przeł. J. Dziekan, Warszawa 2005.
- Ziołowicz A., *Uwagi o towarzyskości*, w: *Środowiska kulturotwórcze czasów oświecenia i romantyzmu*, red. B. Dopart, Kraków 2013.

Barbara Judkowiak, Józef Wybicki's "original" yet failed opera: *Samnitka*

This exploratory study focuses on the meaning-generating potential of the 'operatic' form adopted by Józef Wybicki. Beneath the obvious political relevance of this adaptation of J.F. Marmontel's novella, one should seek to uncover deeper socio-anthropological experiences on the threshold of modernity. Verbally, the work proposes experiencing civic status as participating in collective life framed within the state-legal order. The dramatic clash between the latter and issues of freedom is to be resolved by patriotism in a form derived from the noble-republican tradition. However, the motif of making the lower classes aware of their civic duties reveals, in a sense, the 'revolutionary' atmosphere of the period. The female protagonists, in turn, introduce a drive to challenge the lack of personal rights and freedoms (emotional liberty and freedom of choice). Yet an anthropological analysis of the performances reveals that they will accept an alternative proposal for the realisation of *communitas* on a different level, namely the possibility of giving meaning to the sacrifice demanded of them in a situation where the state is in peril.

Keywords: short story, Jean-Francois Marmontel, André Ernest Modeste Grétry, Józef Wybicki, adaptation, libretto, Polish opera, social dramas, cultural performances

Słowa kluczowe: powiastka, Jean-Francois Marmontel, André Ernest Modeste Grétry, Józef Wybicki, adaptacja, libretto, opera polska, dramaty społeczne, widowiska kulturowe

Barbara Judkowiak – absolwentka poznańskiej polonistyki, uczennica prof. Alojzego Sajkowskiego, badacza m.in. teatru staropolskiego i jego europejskich powiązań; od rozprawy doktorskiej o Franciszce Urszuli Radziwiłłowej kontynuuje ten nurt zainteresowań swego Mistrza. Przez kilka lat prowadziła zajęcia z literatury dawnej dla studentów wiedzy o teatrze na UAM, okazjonalnie także wspierała organizację i dydaktykę specjalizacji operologicznej. Pracuje w Zakładzie Literatury Staropolskiej i Oświecenia, poświęca uwagę m.in. teatraliom radziwiłłowskim i jezuickim, dramatom dawnym i kulturze teatralnej do XVIII wieku, należy do PTPN, Polskiego Towarzystwa Badań nad Wiekami Osiemnastym i Société d'Histoire Compar   du Th   tre, Opera et Ballet.

Zuzanna Czajkowska

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

<https://orcid.org/0009-0005-1042-4442>

Nad wymową *Matki Spartanki* Franciszka Dionizego Książnina

Pochodząca z XVIII wieku opera *Matka Spartanka* spotkała się z niejednoznacznym odbiorem widzów. Przebywający podczas jej premiery w Puławach Julian Ursyn Niemcewicz w *Pamiętnikach czasów moich* pisał z uznaniem dla przekazywanych w dziele idei patriotycznych: „Skomponował był poeta Książnin operę *Matkę Spartanę*, tchnącą miłością wolności i najgorętszym obywatelstwem. Z uniesieniem przyjętą była; grała ją sama księżna, jej dzieci i my wszyscy”¹. Nic w tym zresztą zaskakującego, bowiem temat państwowej suwerenności podejmowano – wraz z postępującymi ingerencjami carycy Katarzyny II w politykę Rzeczypospolitej – coraz częściej, czego przykładem jest entuzjastyczne przyjęcie przez królewską opozycję wystąpienia Stanisława Szczęsnego Potockiego na sejmie grodzieńskim w 1784 roku. Potocki, m.in. dzięki domaganiu się wzmocnienia obronności kraju i zabezpieczenia jego granic, zaskarbił sobie opinię wielkiego patrioty, co też przyczyniło się do dedykowania mu analizowanego niżej utworu².

¹ J.U. Niemcewicz, *Pamiętniki czasów moich*, wstęp i red. J. Dihm, Warszawa 1957, s. 241–242.

² J. Łojek, *Dzieje zdrajcy. Szczesny Potocki*, Warszawa 1995, s. 90.

Z kolei wśród krytyków dzieło Franciszka Dionizego Książnika stało się przedmiotem kpiny i pogardy, o czym świadczy sposób wypowiedzenia się o nim Jana Suchorzewskiego:

Czemuż w ten czas, gdy kraj rozbierano, gdy z tej izby senatorów i posłów brano, gdy do tej izby posłów jednych przez karabiny wpuszczano, a drugich niemi odpychano, gwałty czyniono; czemu nie było zachęcania do odporu gwałtów, do obrony Ojczyzny, do wskrzeszania męstwa dawnych Polaków; czemu nie znalazł się Autor komedii, i nie grano jej na teatrze warszawskim, to pod tytułem: *Ojczyzna z jednym synem*, to pod tytułem *Kasanoska*; nie³? Nie grano, nie dozwolano teatru, i owszem kiedyś pojechał do Puław, a pod moją bytność grana tam była *Matka Spartanka*, za powrotem moim Publiczność Warszawska śmiała się i żartowała, ze mnie mówiąc: jak się masz Spartańczyku, jużście tam Moskwę pobili i za morze wypędzili?⁴

Należy jednak zauważyć, iż obie uwagi nie odnoszą się do walorów estetycznych utworu, a jedynie nawiązują do interferujących z jego treścią różnych światopoglądów panujących w ówczesnym społeczeństwie. Tym bardziej więc uzasadnione wydaje się podjęcie próby udzielenia drogą refleksji literaturoznawczej – wszak muzyka do *Matki Spartanki* nie zachowała się⁵ – odpowiedzi na pytanie o kunsztowność realizacji zamysłu twórczego przez Książnika. Rozważania na temat trafności zastosowanych przez librecistę środków artystycznych będą dążyły do względnej rekonstrukcji rozumienia poszczególnych pojęć estetycznych, zwłaszcza interpretacji *Poetyki* oraz *Retoryki* Arystotelesa, których rezonans wśród twórców oper zbadała Katarzyna Lisiecka i podkreśliła przy tym ścisły związek gatunków dramatyczno-muzycznych z antyczną sztuką, a co za tym podąża, potrzebą objaśnienia jej przez pierwsze sformułowane traktaty i szkoły poetyckie⁶.

³ W tym fragmencie swojej wypowiedzi Suchorzewski przywołuje inne utwory o zbieżnej z *Matką Spartanką* tematyce, z których przesłaniem także się nie zgadza. Ich powszechność potwierdza równie zasługująca na przywołanie opera Józefa Wybickiego pt. *Samnitka*, którą – oprócz zbieżności tematycznej – łączy z dziełem Książnika adresat dedykacji utworu – Stanisław Szczęśny Potocki; por. *Dramaty Józefa Wybickiego*, oprac. zespół pod kier. I. Kadulskiej, Gdańsk 2013, s. 413.

⁴ *Diariusz sejmiku ordynacyjnego pod zwiazkiem konfederacji generalnej obojga narodów w podwójnym składzie zgromadzonego w Warszawie, od dnia 16 grudnia r. 1790, sesja XVIII, 18 stycznia 1791*, Warszawa 1791, s. 91, cyt. za: F.D. Książnik, *Utwory dramatyczne. Wybór*, oprac. i wstęp A. Jendrysik, Warszawa 1958, s. 42.

⁵ Zob. A. Jendrysik, *Wstęp*, w: F.D. Książnik, *Utwory dramatyczne...*, op. cit., s. 40.

⁶ K. Lisiecka, *Fuzja sztuk i horyzontów. Arystotelesowski paradygmat opery*, Poznań 2019, s. 38.

Dalsze wyznaczanie kryteriów wartościowania dzieła postępuje na podstawie m.in. stwierdzenia Filipa Neriusza Golańskiego, który w piśmie teoretyczno-literackim *O wymowie i poezji*, opublikowanym zaledwie dwa lata od premiery *Matki Spartanki*, uznał że: „[o]pera lubo chce zabawić, jednak nie odstepuje celu dramatyki, żeby nie miała zganić, co jest nagannego, a pochwalić i uwielbić, co chwały godnego”⁷. To wyrażone w sposób możliwie jednoznaczny stanowisko prowadzi do przekonania o mnogim potencjale oddziaływania opery na odbiorcę, m.in. estetycznym, polegającym na czerpaniu przyjemności z percypowania utworu o randze artystycznej, czy wpływie refleksyjnym, wynikającym z intelektualno-duchowego zainspirowania sztuką dramatyczną, zawierającą się w pojemnym instrumentarium sztuki operowej⁸.

Nie mniej ważna dla problemu krytyki utworu Książnika pozostaje dywagacja polskich twórców nad praktyką, m.in. teatrów szkolnych, wprowadzania szczęśliwego zakończenia w utworach tragicznych do celów religijno-wychowawczych⁹. Decyzję o kontynuowaniu jej także w oświeceniu, mimo klasycystycznych prób przywracania pierwotnego kształtu tragedii¹⁰, uzasadniła jednak Zofia Wołoszyńska, gdy stwierdziła, iż dydaktyczny aspekt fabuły, w której zachowanie cnoty zostaje adekwatnie wynagrodzone, wpisywał się w pozytywny program ideowy oświeconych¹¹. Potwierdzałyby to rozważania wspomnianego uprzednio Golańskiego wokół tragedii, która – zdaniem teoretyka – będzie tak samo dobra, jeśli pozostanie przy podtrzymaniu żalu, co gdy na koniec przemieni ów żal w radość¹².

Ocena libretta *Matki Spartanki* na podstawie wymogów estetycznych tragedii – konsekwentnie przyjętych i zgodnych z poetyką ówczesnych dzieł dramatycznych i dramatyczno-muzycznych – wydaje się uzasadniona również w odniesieniu do spostrzeżeń Janiny Abramowskiej. W *Ładzie i fortunie* zwróciła ona szczególną uwagę na esencjalne cechy tragedii renesansowych, wśród

⁷ F.N. Golański, *O wymowie i poezji*, Wilno 1788, s. 445–448.

⁸ Kwestię rozmaitych sposobów manifestowania afektów w sztuce operowej w okresie powstania *Matki Spartanki* przedstawiła Małgorzata Lisecka; zob. M. Lisecka, *Głos, ciało, scena. Afektywność teatru operowego we francusko-włoskim dyskursie słownikowym 1768–1826*, Toruń 2023.

⁹ Z. Wołoszyńska, hasło: *Tragedia*, w: *Słownik literatury polskiego oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, Wrocław 1996, s. 638.

¹⁰ Przykłady reform w jezuickich teatrach szkolnych przedstawiła Irena Kadulską; zob. I. Kadulską, *Wobec oświecenia*, wstęp, w: *Teatr jezuicki XVIII i XIX wieku w Polsce. Z antologią dramatu*, wstęp i oprac. I. Kadulską, Gdańsk 1997.

¹¹ Ibidem, s. 639.

¹² F.N. Golański, *O wymowie i poezji*, op. cit., s. 438.

których, wzorem antycznego dopełnienia, za prymarną dystynkcję wcale nie uchodziło optymistyczne bądź pesymistyczne rozwiązanie akcji, lecz powaga tematu utworu¹³. Badaczka podkreśliła przy tym rangę strategii dramatycznej polegającej na konieczności uniknięcia sytuacji nie tyle budzącej pewien dyskomfort (co zostawia komedii), ale właśnie wywikłania się bohatera ze zdarzenia o potencjale wysoce dla niego destruktywnym. Stąd też bierze się przekonanie, że w taką koncepcję zakończenia tragedii wpisany jest heroizm, umożliwiający przewycięzenie zagrożeń zewnętrznych dzięki cnocie¹⁴.

Pora zatem przejść do kwestii bezpośrednio związanych z *Matką Spartaną* – operą poświęconą definiowaniu patriotyzmu oraz rozważaniu nad konfliktem dobra prywatnego z dobrem wspólnoty. Ku przypomnieniu: tematem utworu są Spartanie, którzy w dobie zagrożenia najazdem wojsk tebańskich doświadczają dezorganizacji życia społecznego. Podczas gdy młodzi mężczyźni wyprawiają się bronić ojczyzny, kobiety z determinacją zagrzewają obrońców do stawienia oporu wrogom. Najważniejszym przekazem utworu jest potwierdzenie, że pojawiające się w pierwszych kwestiach sceny ekspozycyjnej motto Spartan o treści: „Hasłem cnota, celem chwała!”¹⁵ jest prawdziwe i znajduje swoje poświadczenie w przedstawionych w ramach trzech aktów scenach. *Matka Spartan* jawi się zatem jako pewien typ przysłowia dramatycznego¹⁶ – jakże popularnej formy w ówczesnym teatrze – którego zwieńczeniem fabuły jest konwencjonalny triumf Spartan, wynagradzający ich dotychczasowy trud.

Pozornie prosta fabuła stanowczo przysporzyła Książninowi kilku problemów. Należy do nich zwłaszcza kwestia pogodzenia moralnego przesłania tragedii z ogarniającym bohaterów tymotejskim gniewem. Ta kategoria, choć jest koncepcją obecnie szczególnie eksplorowaną we współczesnych teoriach filozoficzno-politycznych, ma swoje źródło w *Państwie* Platona i to w tej perspektywie rozważań antycznego filozofa o władzach duszy znajduje obszar wspólnych odniesień z *Matką Spartaną*. Tymotejski gniew odpowiada bowiem za motywację bohaterów do wykazania się heroizmem, lecz – paradoksalnie – nie

¹³ J. Abramowska, *Ład i fortuna*, Wrocław 1974, s. 16.

¹⁴ Pojęcie cnoty zrekonstruował Alasdair MacIntyre, definiując ją jako umiejętność podejmowania „słuszných” – zgodnych z regułami i hierarchią wspólnoty – decyzji i działań; zob. A. MacIntyre, *Dziedzictwo cnoty. Studium z teorii moralności*, przekł., oprac. i wstęp A. Chmielewski, Warszawa 1996, s. 226–242.

¹⁵ F.D. Książnin, *Matka Spartan*. *Opera we trzech aktach*, w: idem, *Utwory dramatyczne...*, op. cit., s. 67.

¹⁶ Rzecz definiuje Allardyce Nicoll; zob. A. Nicoll, *Dzieje dramatu. Od Ajschylosa do Anouilh*, przeł. H. Krzeczkowski, W. Niepokólczycki, J. Nowacki, Warszawa 1975, s. 456.

w pełni realizuje się w patriotycznym przesłaniu utworu konceptualna zasada tej kategorii. Zainspirowany klasyczną tradycją europejskiej metafizyki ów tymotejski gniew zdefiniował w następujący sposób Francis Fukuyama na potrzeby współczesnej refleksji politologicznej:

Sklonność do przypisywania sobie wartości i żądania od innych jej akceptacji jest tym, co w języku potocznym nazywamy „poczuciem własnej godności” lub „ambicją”. Tendencja owa wypływa z części duszy określanej jako *thymos* i jest jak gdyby wrodzonym zmysłem sprawiedliwości. Istoty ludzkie wierzą, iż posiadają wewnętrzną wartość, a kiedy ktoś odmawia im tego lub ich wartość niżej wycenia, wtedy doświadczają uczucia gniewu. Z kolei życie niezgodne z poczuciem własnej wartości wywołuje wstyd, natomiast właściwa jej ocena – dumę. Pragnienie uznania wraz z towarzyszącymi mu uczuciami gniewu, wstydu oraz dumy są częścią osobowości człowieka i mocno przejawiają się w życiu politycznym¹⁷.

Choć gniew i patriotyzm wzajemnie nie wykluczają się, to w świecie przedstawionym *Matki Spartanki* *thymos* zdaje się przeważać nad cnotą, choć ta powinna występować jako najważniejszy, integrujący poszczególne elementy fabularne wątek utworu. Uzasadniają to ustalenia Alasdaira MacIntyre’a, który przeanalizował znaczenie cnoty w tzw. społeczeństwie bohaterskim¹⁸ i uznał cnotę za eksplikację dla poważania jednostki przez społeczność, a zarazem domagania się respektu w przypadku zniewagi¹⁹. Tak rozumianej cnoty – która uargumentowałaby dopisującą Spartanom pomyślność w walce, a także poświadczyłaby jej wymiar dydaktyczny – zabrakło w dziele Książnika. W utworze jednak, mimo faktycznego przekonania o słuszności walecznej obrony Sparty (dowiadujemy się tego za pośrednictwem Likanora, pełniącego częściowo funkcję figury reprezentatywnej dla młodych żołnierzy), czytelnik odnosi wrażenie, że to interes osobisty, a nie przekonanie o swojej powinności wobec społeczeństwa stanowi główną motywację wojowników. Wątek ten pojawia się wyraźnie w doniesieniach Helota, informujących mieszkańców Sparty o triumfie ich wojsk. Wynika z nich, że został on sprowokowany potrzebą wykazania

¹⁷ F. Fukuyama, *Koniec historii i ostatni człowiek*, przeł. T. Bieroń, M. Wichrowski, wstęp P. Kłodkowski, Kraków 2017, s. 34.

¹⁸ Pojęcie to zaproponował MacIntyre. Zdefiniował społeczeństwo bohaterskie jako grupę z odgórnie określonymi zasadami regulującymi pozycję obywatela w takiej wspólnocie oraz wynikającymi z tego faktu obowiązkami i prawami jednostki; por. A. MacIntyre, *Dziedzictwo cnoty...*, op. cit., s. 227.

¹⁹ Ibidem, s. 226–242.

się walecznością przed przybyłą z pomocą młodszym obywatelom²⁰ spartańską starszyzną. Wynika to ze słów:

Siwe ich [ojców – Z.C.] głowy szły w podobnym pędzie
Jak owe śnieżne ku wodom łabędzie.
Młodzi rycerze, tknięci tym widokiem,
Żwawszym ruszyli i sercem, i krokiem.
Tu w oczach Ojców zwyciężając sami,
Sławy ich swojej chcieli mieć świadkami²¹.

W niniejszym fragmencie wcześniejsze ogólne *megalothymskie*²² – a więc pyszne – przekonanie o tym, że waleczne usposobienie Spartan pomoże pokonać wroga, przeistoczyło się w przeciwny mu *izothymski*²³ indywidualny kompleks walczących, wyrażający się w potrzebie udowodnienia pozostałym Spartanom, iż armia jest silniejsza, niż ci zakładają. Innymi słowy: próba udowodnienia swej wyższości nad Tebańczykami przeobraża się w sytuację, w której to Spartanie muszą zasłużyć na szacunek własnej wspólnoty.

Dobro wspólne, domyślnie mieszczące się w pojęciu patriotyzmu, zostaje zakwestionowane także przy innej manifestacji tymotejskiego gniewu – okrutnie racjonalnym rachunku egzystencjalnym, w którym relacje międzyludzkie ustępują miejsca samej idei triumfu. Czytelnik widzi to wyraźniej w momencie, gdy Likanor powraca do Sparty celem powiadomienia o kłopotach na polu bitwy. Jego matka – Teona – uznaje przebywanie w mieście podczas boju za hańbę i momentalnie nazywa go przyczyną swojego wstydu. Znacznie dalej posunięte jest natomiast zachowanie Trzeciej z Matek, która zawiadomiona o śmierci Elpenora, mówi:

Żal mi go! Co mówię?
Niech zginął! Jeszcze są mi dwaj synowie.
Merop, brat jego, zemścić się wnet leci;
Niech i ten zginie! Zastąpi go trzeci²⁴.

²⁰ F.D. Książnin, *Matka Spartanka...*, op. cit., s. 90.

²¹ Ibidem.

²² Pojęcie przyjęte za Fukuyamą, który zdefiniował je jako „pragnienie bycia uznanym za kogoś lepszego od innych”; zob. F. Fukuyama, *Koniec historii...*, op. cit., s. 289.

²³ Pojęcie zapożyczone od Fukuyamy, rozumiane jako pragnienie równego uznania; zob. ibidem, s. 439.

²⁴ F.D. Książnin, *Matka Spartanka...*, op. cit., s. 79.

Wypowiedź Trzeciej z Matek świadczy o tym, że nie porusza jej los ojczyzny, która straciła żołnierza. Jej reakcja nie sięga także więzi emocjonalnej z synem. Najważniejsze okazują się zemsta i to, czy będzie miał kto jej dokonać, aby zadośćuczynić – by znów sięgnąć do Fukuyamy – zachwianej wewnętrznej wartości²⁵.

Nie oznacza to jednak, że zachowanie to jest zupełnie nieuzasadnione. By skorzystać ponownie z ustaleń MacIntyre’a, w spartańskim porządku społecznym Trzecia z Matek ma prawo żądać, by inni członkowie wspólnoty (w tym wypadku członkowie rodziny) wzięli na siebie odpowiedzialność za odzyskanie dobrego imienia, kojarzonego teraz z porażką w boju²⁶. Jest to jednak problematyczne, ponieważ to jedna z nielicznych scen tego dramatu, w której rzeczywiście bohater działa zgodnie z ogólnie narzuconymi zasadami społecznymi, a przecież takie zachowanie świadczy właśnie o jego godności. Krystalizuje się tu następna sprzeczność: w dramacie o charakterze moralizującym poprawnie rozumiana cnota zostaje – dosłownie – ukarana poprzez obowiązek pomsty.

Zaakcentowana w słowach Leucypy wielka miłość Spartan do ojczyzny (akt I, sc. I): „Serce moje któż otrzyma? / Oto temu jest otwarte, / Który w sobie zdrady nie ma, / A mnie kocha tak jak Spartę²⁷” zostaje w trakcie rozwoju akcji opery przyćmiona indywidualnymi rozterkami bohaterów, jednak niemającymi nic wspólnego z obawą przed ostatnim pożegnaniem wyruszających na wojnę obywateli. Uwnioślający lęk o bliskich powołanych do obrony państwa – rozumiany tu jako ofiarowanie dobra prywatnego w słusznej sprawie – zaczyna jawić się czytelnikowi jako walka o podtrzymanie dobrego imienia, na które bohaterowie dotychczas nie zapracowali żadnym uczynkiem. Jest to rzecz o tyle poważna, że – przypominając Stagirytę – cnota winna manifestować się przez działanie, a to zostaje podjęte dopiero przez postaci drugoplanowe. Walka o narodowego ducha przez wznoszenie modlitw o pomyślność dla żołnierzy (co czynią Spartanki w akcie drugim) nie powinna wystarczyć, aby przekonać publiczność, że działanie najważniejszych bohaterów jest oznaką heroizmu. I jest to – w moim przekonaniu – ważna i zastanawiająca wada koncepcji tragediowej utworu Książnina. Ów brak jawi się czytelnikowi paradoksalnie nad wyraz subtelnie, gdyż mimo zmieniających się motywacji bohaterów zakładany początkowo efekt – zwycięstwo – i tak zostaje osiągnięty. Jednakże absorbują-

²⁵ F. Fukuyama, *Koniec historii...*, op. cit., s. 34.

²⁶ A. MacIntyre, *Dziedzictwo cnoty...*, op. cit., s. 238.

²⁷ F.D. Książnin, *Matka Spartanka...*, op. cit., s. 67.

ca widza scena finałowa nie powinna przesądzać o wartości artystycznej utworu, zwłaszcza o tragediowym rodowodzie.

Widocznym, a zarazem najważniejszym momentem wyłamania się bohatera opery Książnina ze środowiskowej jednomyślności, jak również przykładem pewnej niekonsekwencji, jest charakterystyka Teony, która wątpi w cnotę swojego syna oraz biegłość w sztuce wojennej młodych Spartan, a także ich przyszłą wiktoryę. Ten fakt jest tym bardziej konfundujący, że już w następnej scenie ta sama bohaterka mówi młodym, strwożonym Spartankom, iż pokłada nadzieję w swym synu i że Sparta będzie istniała, póki ostatni z walczących o nią nie zginie. Takie poprowadzenie akcji ma swoje poważne konsekwencje ingerujące nie tylko w zacną opinię Spartan, ale także tożsamość głównej bohaterki.

Eksplikacja tego fabularnego problemu wymaga zwrócenia uwagi na chór występujący kilkakrotnie w operze i odpowiadający rozmaitym funkcjom, w tym także ważnemu wyrażaniu ogólnej myśli społecznej (*dianoï*)²⁸. Chór złożony z samych ojców jest formą ekspresji nie tymotejskiego, lecz sprawiedliwego gniewu²⁹, spowodowanego naruszeniem godności (granic) całej Sparty. Ów boży gniew z pieśni ojców przypomina, że życiowym powołaniem Spartanina jest bezwarunkowa odpowiedzialność za dobro wspólne, zwłaszcza gdy pojawia się zagrożenie konfliktem zbrojnym. Chór matek wykazuje korelację fabuły utworu z przebiegiem starcia Spartan z Tebańczykami, a także wyraża żalobny żal rodziców. Chór dziewcząt zarezerwowano dla wyrażania obawy o dalsze losy państwa. Wszystkie wymienione racje i afekty komentuje cały chór, stanowiący medium ogólnej myśli społecznej i wykazujący, zwłaszcza po scenie strapienia młodszych Spartanek, że spartańska siła zasadza się na nieustającej nadziei w pomyślne trwanie państwa. Ów chór wyraża ją choćby w taki sposób:

Nadziejo! Na twoje wsparcie
Trwoga w nas razem ustała.

²⁸ Arystoteles, *Poetyka*, w: idem, *Retoryka. Poetyka*, przekł., oprac. i wstęp H. Podbielski, Warszawa 1988, s. 326.

²⁹ Arystoteles określa trzy ludzkie postawy wobec gniewu słowami: „Istnieje też w odniesieniu do gniewu nadmiar, niedostatek i umiar, a jakkolwiek są one [w języku greckim] niemalże bezimienne, to jednak nazywając tego, kto zachowuje tu właściwą miarę łagodnym, nadamy umiarowi miano łagodności; co się zaś tyczy skrajności, to niechaj kto grzeszy nadmiarem będzie «porywczy», a błąd jego «porywcznością», kto zaś grzeszy niedostatkiem – «niedostępny gniewowi», a błąd jego «niezdolnością do gniewu»”; por. Arystoteles, *Krytyka nikomachejska*, w: idem, *Dzieła wszystkie*, przekł., oprac. i wstęp D. Gromska, L. Regner, W. Wróblewski, t. 5, Warszawa 1996, s. 117.

Póki przy naszych męstwo i chwała,
Nie zginąć Sparcie!³⁰

Skoro nadzieja jest afirmowaniem mającym realny wpływ na rzeczywistość – w tym wypadku przekłada się na istnienie Sparty – zachodzi związek pomiędzy wiarą w przetrwanie państwa a byciem obywatelem. Parafrazując: tożsamość obywatelska jest uzależniona od istnienia ojczyzny, z kolei byt samej ojczyzny potwierdza się wiarą i wolitywnym zaangażowaniem obywatela. Podążając za tym stwierdzeniem, Teona, kiedy wątpi w los Sparty, przestaje być tytułową wielką Matką Spartanką, której gloryfikacja winna zostawać adekwatna do nobilitacji, jaką niesie za sobą uwzględnienie jej w tytule utworu. Odstępstwo od tego założenia powinno pociągać za sobą poważniejsze skutki niż w przypadku nieokrzesanych, choć szybko przekonanych do zmiany pesymistycznego nastawienia, młodych Spartanek.

Warto zwrócić także uwagę na zachowanie Teony, gdy Likanora okrzyknięto wojennym bohaterem i ten wraca powtórnie do Sparty. Teona, która jeszcze w piątej scenie drugiego aktu deprecjonująco poleciła swojemu synowi (młodszemu bratu Likanora) zastąpić brata w walce, nie zostaje właściwie skonfrontowana ze zmianą, która nastąpiła z momentem zwycięstwa Spartan. Zdaje się wręcz sprawczynią tego sukcesu, gdy wyczekuje z utęsknieniem powrotu syna. Zwłaszcza, że to po potępieniu Likanora ten śpiewał arie następującej treści:

Marsie, znasz serce moje!
Biorę za świadki tę spryskaną zbroję
I ten miecz, com go we krwi splukał,
Żem sławy szukał!
Sława me dobro jedyne,
Z tą ja i dla tej niech zginę!³¹

Paradoksalnie okazuje się, że nieczysta motywacja Likanora, jak również negatywna i emocjonalna reakcja matki stają się przyczynami ostatecznego triumfu. Wątpliwe wydaje się, czy dla dzieła o przesłaniu moralnym i dla wizerunku tytułowej bohaterki, jako pierwszoplanowej postaci tragedii, interes osobisty powinien być najbardziej wyeksponowanym elementem. Wszak tradycja pisania tragedii umożliwia rozważenie co najmniej dwóch potencjalnie wznioślejszych zakończeń, które uniknęłyby stawianego wyżej zarzutu. W pierwszym, z uwagi

³⁰ Ibidem, s. 85.

³¹ F.D. Książnik, *Matka Spartanka...*, op. cit., s. 84.

na rangę postaci w dramacie, to niezachwiana wiara Teony w powodzenie żołnierzy byłaby przyczyną wiktorii. W drugim właśnie jej niewiara i wstyd skutkowałyby upadkiem Sparty. Niemniej jednak warta zastanowienia wydaje się koncepcja, w której to, choć wbrew tytułowi, Likanor jest głównym bohaterem, a jego heroiczna walka, mimo zwątpienia innych, nawet jego własnej matki, doprowadziłaby go do zwycięstwa. Prawdopodobnie librecista *Matki Spartanki* realizował do pewnego stopnia pierwszy z wymienionych modeli, jednakże ze względu na niekonsekwencję w podkreślaniu cech charakteru postaci, nie jest to w warstwie tekstowej zupełnie widoczne.

Stawianie koniecznych pytań o sposób rozwiązania akcji uzasadnia fakt, iż zwycięstwo Spartan zostało nielogicznie uargumentowane. Libretto nie wyróżnia jego obiektywnych przyczyn, którymi mogłyby być, przykładowo, okoliczności zewnętrzne. Warto zwrócić na to uwagę choćby dlatego, że w przypadku innego fragmentu (gdy Spartanie zaczęli ponosić straty) w wypowiedzi Likanora już przyczynę wskazano, tzn. militarne wsparcie wojsk tebańskich. Z powodu niewprowadzenia takiego wątku, to porywczosć i niesprecyzowane uniesienie emocjonalne odpowiadają za zwycięstwo mniejszej armii walczącej z liczniejszą i przegrupowaną w połowie toczonych walk. Trzeba jednak nadmienić, iż fakt niewystępowania pewnych zabiegów w warstwie słownej nie wyklucza, że w dziele nie zastosowano innych, niosących „brakujące” dla niniejszych rozważań symboli i znaczeń, np. muzyczno-teatralnych elementów, które być może były obecne w wykonywanych partiach wokalnych lub instrumentalnej aranżacji. Partytura – podkreślmy raz jeszcze – niestety nie zachowała się.

Czy *Matka Spartanka* jest dziełem udanym? Zgodnie z tym, co zaznaczono na początku, nie da się dokonać kompleksowej oceny utworu. Jednakże libretto dostarcza czytelnikowi niemało problemów krytycznoliterackich. Należy podkreślić, iż najważniejsze zarzuty wcale nie dotyczą formy – wszak zasady poetyki sztuka operowa traktowała znacznie mniej rygorystycznie niż w przypadku innych sztuk i to stanowi jej dystynkcję – a treść, zwłaszcza w odniesieniu do jej aspektów retorycznych, nie jest zupełnie konsekwentna.

Widoczne są uchybienia w obszarze – najbliższych pod względem tematycznym *Matce Spartance* – elementów mowy popisowej, wyróżnianych przez Arystotelesa. Wynika to z pewnej nieadekwatności charakterystyki bohaterów z tematem sztuki, która miała stanowić pochwałę patriotów, patriotyzmu oraz wyróżniającej się szczególną wiernością wobec tej idei Matki Spartanki. Choć z tekstu nie wynika, by wojownikom brakowało woli wykazania się męstwem, a towarzysząca im duma znajduje swoje uzasadnienie w spektakularnym sukcesie, to zabrakło tego, co stanowi – zdaniem Stagiryty – główny przedmiot

mowy popisowej – piękna. Wykazanie się absolutnym dobrem, przykładowo dokonując czegoś pomimo braku własnych korzyści³², jest tym, co można spróbować odnaleźć w postawie bohaterów opery, jednak nie będą to przykłady godne poświęcenia im tak ważnego gatunku, jakim jest tragedia.

Następne (ważne w kontekście dzieła Książnina zalecenia autora *Retoryki* i *Poetyki*) uwagi odnoszą się do podstaw pisania pochwały oraz definiują postępowanie człowieka szlachetnego jako działanie świadome. By laudacja była przekonująca, winno się nadal, według pierwszej księgi *Retoryki*, wskazać tendencję owego szlachetnego człowieka do podejmowania się dobrych uczynków wcześniej. Wart powtórzenia jest tu postulat Arystotelesa, by o usposobieniu postaci świadczyły przede wszystkim jej czyny³³. Poszczególne elementy mowy pochwalnej mają jednoznacznie uzasadniać dzielność etyczną osoby, której dotyczy pochwała i podkreślać trud przewyższony, by czynu heroicznego dokonać³⁴. Akcja, w której znaleźli się bohaterowie *Matki Spartanki*, niezupełnie sprzyjała kreacji takich wizerunków. Ciągłe obecny w spartańskiej świadomości zbiorowej mit niezłomnego Spartanina sprawia, że nadciągająca ofensywa przestaje być okazją do wykazania się zaletami swej cnoty, a jest postępującym zagrożeniem dla resentymentalnego³⁵ przeświadczenia o ogólnej wyższości ze względu na spartańskie pochodzenie.

Reasumując, wpisany w ogólną myśl libretta czyn bohaterski wymagałby męstwa, a jednak nie może być podszyty obawą o utratę swego statusu, gdyż zaprzecza wtedy swej altruistycznej istocie. *Matka Spartanka*, mimo wywierania dobrego wrażenia (wszak opera ta została także pozytywnie zapamiętana przez świadków epoki oświecenia), ostatecznie nie zawsze podtrzymuje logiczne związki perypetii z docelowo przekazywaną ideą, która choć mogła świetnie funkcjonować w sprzyjającym jej politycznie środowisku puławskim, dla odbiorcy spoza tej społeczności mogła i nadal może być niedopowiedziana lub niespójna. Wątpliwość wobec jednoznacznego przekazu sztuki stwarza nową sytuację problemową i skłania do postawienia nowych pytań, zwłaszcza o pro-

³² Arystoteles, *Retoryka*, op. cit., s. 106.

³³ Ibidem, s. 325.

³⁴ Ibidem, s. 109.

³⁵ Posługuję się pojęciem Maxa Schelera, który – oprócz zdefiniowania resentymentu jako trwałej i dziedzicznej w kulturze społecznej urazy – podkreślił korelację owej urazy z utajoną w duszy niespełnioną ambicją jednostki. Analogiczną sytuację można zaobserwować w *Matce Spartance*, gdy żołnierze dążą do chwały, jednak realnie zagraża im perspektywa przegranej; por. M. Scheler, *Resentyment a moralność*, przeł. J. Garewicz, wstęp H. Burzyńska-Garewicz, Warszawa 1997, s. 41.

ces kształtowania się polskiej idealnej postawy patriotycznej: od tej kreowanej w literaturze, po tę sportretowaną po katastrofie trzeciego rozbioru.

Bibliografia

- Abramowska J., *Ład i fortuna*, Wrocław 1974.
- Arystoteles, *Krytyka nikomachejska*, w: Arystoteles, *Dzieła wszystkie*, przekł., oprac. i wstęp D. Gromska, L. Regner, W. Wróblewski, t. 5, Warszawa 1996.
- Arystoteles, *Retoryka. Poetyka*, przekł., oprac. i wstęp H. Podbielski, Warszawa 1988.
- Dramaty Józefa Wybickiego*, oprac. zespół pod kier. I. Kadulskiej, Gdańsk 2013.
- Fukuyama F., *Koniec historii i ostatni człowiek*, przeł. T. Bieroń, M. Wichrowski, wstęp P. Kłodkowski, Kraków 2017.
- Golański F.N., *O wymowie i poezji*, Wilno 1788.
- Kadulska I., *Wobec oświecenia*, wstęp, w: *Teatr jezuicki XVIII i XIX wieku w Polsce. Z antologii dramatu*, wstęp i oprac. I. Kadulska, Gdańsk 1997.
- Kniaźnin F.D., *Matka Spartanka. Opera we trzech aktach*, w: F.D. Kniaźnin, *Utwory dramatyczne. Wybór*, oprac. i wstęp A. Jendrysik, Warszawa 1958.
- Kniaźnin F.D., *Utwory dramatyczne. Wybór*, oprac. i wstęp A. Jendrysik, Warszawa 1958.
- Lisecka M., *Głos, ciało, scena. Afektywność teatru operowego we francusko-włoskim dyskursie słownikowym 1768–1826*, Toruń 2023.
- Lisiecka K., *Fuzja sztuk i horyzontów. Arystotelesowski paradygmat opery*, Poznań 2019.
- Łojek J., *Dzieje zdrajcy. Szczęsny Potocki*, Warszawa 1995.
- MacIntyre A., *Dziedzictwo cnoty. Studium z teorii moralności*, przekł., oprac. i wstęp A. Chmielewski, Warszawa 1996.
- Nicoll A., *Dzieje dramatu. Od Ajschylosa do Anouilha*, przeł. H. Krzeczkowski, W. Niepokólczycki, J. Nowacki, Warszawa 1975.
- Niemcewicz J.U., *Pamiętniki czasów moich*, wstęp i red. J. Dihm, Warszawa 1957.
- Wołoszyńska Zofia, hasło: *Tragedia*, w: *Słownik literatury polskiego oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, Wrocław 1996.

Zuzanna Czajkowska, On the Message of Franciszek Dionizy Kniaźnin's *The Spartan Mother*

Franciszek Dionizy Kniaźnin's *Matka Spartanka* met with an ambiguous reception. Regarded as a patriotic manifesto, the opera was also explicitly critiqued. The literary composition, written by a poet connected with Puławy, a political and artistic environment, was accused of presenting an unrealistic and unpragmatic model for fulfilling the obligation of civic duty in the face of the political conflicts in the Polish-Lithuanian Commonwealth at the time. The detailed analysis of the libretto of *Matka Spartanka* attempts to reconstruct the aesthetic terms and rhetorical schemes in order to assess this literary work independently of the based opinions of both supporters and opponents of the Czartoryski family.

Keywords: Enlightenment, Puławy, *Spartan Mother*, opera

Słowa kluczowe: oświecenie, Puławy, *Matka Spartanka*, opera

Zuzanna Czajkowska – studentka I roku studiów magisterskich filologii polskiej na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu na specjalności operologicznej. W obrębie jej zainteresowań badawczych znajdują się literatura oświeceniowa, jak również teatr epok dawnych. Uczestniczyła w dwóch projektach naukowych w ramach uczelnianego programu ID-UB Study@research: *Przepis na przepis. Językowe i gatunkowe wyznaczniki staropolskich recept* oraz *Pedagogiczny wymiar mody w twórczości Klementyny z Tańskich Hoffmanowej*. Pracę licencjacką „*Ja*” – Niemcewicz, „*Ja*” – bard. Ekspresja podmiotowa w sentymentalnej „*Podróży w Krakowskie, Sandomierskie i Lubelskie w roku 1811*” Juliana Ursyna Niemcewicza przygotowała pod kierunkiem dr Patrycji Bąkowskiej.

W wieku XIX, w kraju...

Anna Wypych-Gawrońska

Uniwersytet Jana Długosza w Częstochowie

<https://orcid.org/0000-0003-0956-1624>

„Nieudane” operowe adaptacje literatury w XIX i na początku XX wieku

Recepcja utworów operowych stanowiących formę adaptacji literatury była naznaczona w XIX i na początku XX wieku silnym i emocjonalnym oczekiwaniem na pojawienie się w polskiej kulturze muzycznej i teatralnej bardzo dobrego dzieła dramatyczno-muzycznego. Wykorzystanie pierwowzoru literackiego, nierzadko należącego do kanonu najlepszych utworów polskich, skutkowało tekstami krytycznymi pełnymi porównań i zestawień. Odwołania do wybitnego oryginału powodowały z kolei, że niemal wszystkie wymienione przez pomysłodawców poznańskiej konferencji możliwości pojawienia się „dzieła nieudanego” stawały się w pewnym stopniu „aktywne”, poczynając od kwestii korelacji kompozytor – librecista, poprzez „horyzont oczekiwań publiczności”, ujawniający się w recepcji realizacji teatralnych, aż po „czyścić” dzieł nieudanych, jakim były powroty do niewystawianych przez wiele lat adaptacji. Choć wstępnie, na etapie pierwszych informacji o podejmowanych przez kompozytorów i librecistów zamiarach dokonania operowej adaptacji tekstu literackiego, wyrażano zadowolenie z „drugiego życia” ważnego dzieła, które dzięki silnej podstawie wzmacniało szansę powstania dobrej opery, to szybko pojawiały się niepokój i obawa, co stanie się z pierwowzorem w nowym utworze dramatyczno-muzycznym.

Wypych-Gawrońska A., „Nieudane” operowe adaptacje literatury w XIX i na początku XX wieku, w: *Dzieło nieudane (?) i jego konteksty*, red. E. Nowicka, N. Kaminiczna, Poznań 2026, s. 111–122. © Author(s), 2026. <https://doi.org/10.14746/amup.9788323245193.8>. Open Access chapter, distributed under the terms of the CC licence (BY-NC-ND, <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>).

Trzeba w tym miejscu przypomnieć, że od drugiej połowy wieku XIX do roku 1918 panowała wręcz moda na adaptacje operowe dzieł literackich, szczególnie utworów wybitnych twórców, poetów i pisarzy¹. Pierwsze przykłady stworzenia muzyki do wcześniej istniejącego utworu nie do końca były operami, choć do tej formy w nastawieniu odbiorców lub w realizacjach teatralnych się zbliżały. Tak było w przypadku muzyki Ignacego Feliksa Dobrzyńskiego do mickiewiczowskiego *Konrada Wallenroda*, przedstawionej we fragmentach w formie koncertowej w 1859 roku, czy kantaty Stanisława Moniuszki pt. *Widma* do II części *Dziadów*, która prapremierę koncertową miała w 1865 roku, ale otrzymała także wersję sceniczną w 1878 roku w teatrze lwowskim, gdzie była potem regularnie wystawiana przez kilkadziesiąt lat.

W przypadku kompozytorów doby pomoniuszkowskiej, którzy podjęli się stworzenia dzieła operowego, większość sięgnęła po formę adaptacji literatury. Władysław Żeleński był twórcą *Konrada Wallenroda*, *Goplany* jako operowej wersji *Balladyny* Juliusza Słowackiego oraz *Starej baśni* opartej na powieści Józefa Ignacego Kraszewskiego. Podobną drogą podążał Henryk Jarecki, autor samych adaptacji, w tym według Słowackiego *Mindowego* i *Mazepy*, na podstawie ballady Adama Mickiewicza *Powrotu taty*, według Józefa Szujskiego *Jadwigi*, a także *Barbary Radziwiłłówny* do dramatu Dominika Magnuszewskiego, *Wandy* do dzieła Władysława Bełzy i *Listu żelaznego* do dramatu Antoniego Małeckiego. Inni kompozytorzy też próbowali sił w adaptacjach wybitnych dzieł literackich: Adam Münchheimer jako autor *Mazepy*, Zygmunt Noskowski, który stworzył operę *Zemsta za mur graniczny* do tekstu komedii Aleksandra Fredry, Henryk Skirmuntt jako twórca opery *Pan Wołodyjowski* według powieści Henryka Sienkiewicza, kolejni adaptatorzy poematu Antoniego Malczewskiego pt. *Maria*: Roman Statkowski, Henryk Opieński, Wojciech Gawroński, Henryk Melcer-Szczawiński i Mieczysław Sołtys, który zatytułował operę *Opowieść ukraińska*. Podobnie Ignacy Jan Paderewski, który skomponował jedyną swoją operę *Manru* na podstawie powieści Kraszewskiego, Ludomir Różycki jako twórca *Bolesława Śmiałego* z librettem według dramatu Stanisława Wyspiańskiego, a także utworów *Meduza* według Cezarego Jellenty oraz *Erosa i Psyche* według Jerzego Żuławskiego, Felicjan Szopski – twórca opery *Lilie* do tekstu Mickiewicza, Raul Koczalski kompozytor *Mazepy* i *Rymonda* według

¹ Zob. A. Wypych-Gawrońska, *Literatura w operze. Adaptacje dramatyczno-muzyczne utworów literackich w Polsce do 1918 roku*, Częstochowa 2005. W niniejszym tekście zajmuję się szczegółowo prasową recepcją adaptacji operowych.

Fredry czy Jan Tomasz Wydźga – autor adaptacji mickiewiczowskiego *Pana Tadeusza*.

Przeróbki wielkiej literatury XIX i początku XX wieku były odpowiedzią na bardzo silne oczekiwanie na wybitną polską operę i wręcz obowiązek twórców „wytrwania przy sztandarze narodowym”². Współcześni liczyli oczywiście na oryginalne dzieła, ponieważ jednak współpraca kompozytorów z wybitnymi pisarzami nad tworzeniem od podstaw librettem bardzo rzadko dochodziła do skutku, próbowano wykorzystać już istniejące utwory.

Adaptacje, które były wystawione w teatrach operowych Warszawy i Lwowa, a także czasem na scenach dramatycznych w innych miastach, doczekały się dosyć silnej reakcji prasowej. Pojawiały się liczne teksty, nierzadko kilkuczęściowe, z rozbudowanymi analizami, a nawet tendencjami do wywodów ogólniejszych, odnoszących się do samej idei adaptacji. Pierwsze dowody silnej recepcji dzieł dramatyczno-muzycznych będących adaptacjami utworów literackich przyniósł już wspomniany niedokończony utwór Dobrzyńskiego pt. *Konrad Wallenrod*. Kolejnym przykładem nierzadko emocjonalnego odbioru może być recepcja kantaty Moniuszki *Widma*, ocenianej nie tylko pod kątem muzycznym, ale w dużym stopniu również w odniesieniu do dramaturgicznego oryginału. Kontekst adaptacji wielkiej polskiej literatury pojawił się ze szczególną mocą wraz z pierwszą operą Żeleńskiego, czyli *Konradem Wallenrodem*.

Warto przy tym zaznaczyć, że XIX wiek miał inne podejście do adaptacji niż to kształtujące się w wieku XX i uformowane w stosowanym dzisiaj szczególnie wobec adaptacji filmowych, ale również w stosunku do teatru pojęciu „twórczej zdrady”³, wskazującym na wpisane w formułę adaptacji autorskie potraktowanie wcześniej istniejącego utworu. Jest ono współcześnie w pełni akceptowane i doceniane. Nowe ujęcie jest dowodem na dojrzałość twórczą adaptatora, na autorską interpretację, a dla rozróżnienia skali „twórczej zdrady” wprowadza się np. w filmoznawstwie podział na adaptacje i ekranizacje, w ujęciu teoretycznym stosuje się również w odniesieniu do różnych sztuk pojęcie przekładu intersemiotycznego⁴. W XIX i na początku XX wieku adaptacja postrzegana była poprzez kategorię wierności, co narażało nowe dzieło na potencjalną krytykę, wywoływało odczucia niedociągnięć, błędów, niepo-

² Z. Jachimecki, *Muzyka polska*, cz. 3: 1796–1930, Warszawa [1931], s. 895.

³ Zob. A. Helman, *Twórcza zdrada. Filmowe adaptacje literatury*, Poznań 1998; I. Puchalska, *Sztuka adaptacji. Literatura romantyczna w operze dziewiętnastowiecznej*, Kraków 2004; K. Gołos-Dąbrowska, *Twórcza zdrada w teatrze. Z problemów inscenizacji prozy literackiej*, Warszawa 2024.

⁴ Zob. m.in. S. Wysłouch, *Literatura a sztuki wizualne*, Warszawa 1994.

trzebnych zmian i przekształceń, a także powodowało zauważanie elementów nieudanych w nowych utworach, które nie mogły dorównać pierwowzorom ocenianym jako wybitne dzieła o walorach narodowych.

Duża liczba recenzji i pełen zaangażowania ton wypowiedzi wiązały się nawet z pewnymi kwestiami poczucia obowiązku u krytyków. Każdy przecież znał oryginał literacki, doceniał jego wartość, szanował twórców, którzy byli narodowymi wieszczami, dlatego próbował zostać obrońcą, gdy ktoś chciał wybitne dzieło w sposób niedoskonały wykorzystać. Podkreślano ten aspekt odbioru utworów, np.: „Konrad Wallenrod! Jakież myśli i uczucia budzi w każdej polskiej duszy samo to imię. Nie mówiąc o wspomnieniach wrażenia, jakie w młodości każdego z nas wyręło pierwsze czytanie tego arcydzieła wieszcza narodowego”⁵. Podobnie pisano w recenzjach *Marii*: „Każdy z nas niewątpliwie odczuwa w duszy, jaka, pod względem wyrazu i nastroju, powinna być muzyka dorobiona do *Marii* Malczewskiego. To poczucie instynktowne było tak powszechne i oparte na poglądach ogólnych, iż z radością wielką powitano wiadomość o wystawieniu nowej opery”⁶ czy *Pana Wołodyjowskiego*: „po przeczytaniu libretta zaczęły się przesuwac w mej myśli tak bliskie sercom naszym postaci Sienkiewiczowskie”⁷. Przyznawano, nawet nieco złośliwie w odniesieniu do przeróbek, że oryginał: „ma jeszcze tę ogromną wadę, że jest arcydziełem. Każde na nim dokonane cięcie, a broń Boże najmniejsza zmiana, musi się wydawać świętokradztwem”⁸. Jak już wspomniałam, w recenzjach bardzo często pojawiała się taka właśnie swoista huśtawka reakcji pełnych emocji, od zadowolenia z nowego dzieła sięgającego do „skarbnicy” literatury polskiej, po wskazywanie braków i nieudanych zmian, bo przecież „[n]iebezpieczna to rzecz poprawiać wielkich poetów”⁹, po ponowne zrozumienie i docenianie twórców, skoro: „[p]rzerabianie takie jest pracą bardzo trudną i bardzo niewdzięczną”¹⁰.

Właśnie powszechnie uznawana wielkość oryginałów była szczególnym problemem w ocenie nowych utworów, ponieważ wiązała się z kontekstem politycznym, utrudniającym, a nawet uniemożliwiającym obiektywny i spokojny odbiór adaptacji. Najsilniej ton ten brzmiał w recepcji adaptacji dzieł

⁵ S. Tomkowicz, *Doniosłe zdarzenie w świecie muzyki polskiej: „Konrad Wallenrod”, opera Wł. Żeleńskiego*, „Przegląd Polski” 1885, nr 226, s. 120.

⁶ Bojomir, *Z muzyki*, „Prawda” 1904, nr 11, s. 130.

⁷ J. Byłczyński, *Pan Wołodyjowski*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1902, nr 965, s. 150.

⁸ S. Tomkowicz, *Doniosłe zdarzenie...*, op. cit., s. 123.

⁹ Q., „*Goplana*”, *opera romantyczna w 3 aktach*, „Tygodnik Ilustrowany” 1896, nr 32, s. 632.

¹⁰ Diez, *Teatr i muzyka*, „Przegląd Tygodniowy” 1898, nr 3, s. 35.

Mickiewicza, Słowackiego, Malczewskiego i Sienkiewicza, wszędzie tam, gdzie w utworach literackich dostrzegany był element uznawany przez współczesnych za narodowy czy wyjątkowo ważny dla polskiej kultury. Tu wymagania wobec twórców chcących przerabiać na dzieło operowe wybitny pierwowzór były bardzo wysoko postawione, a oskarżenia, poważniejsze lub lżejsze, o psucie oryginału pojawiały się częściej.

Głównie kierowano je wobec librecistów. O ile bowiem kompozytorzy bywali już znani, doceniani za twórczość instrumentalną czy wokalną, libreciści nierzadko nie mieli tak wielu osiągnięć i ich pracy na wybitnym oryginale przyglądano się dokładniej. Przyznawał krytyk Stanisław Tomkowicz po *Konradzie Wallenrodzie* Żeleńskiego: „Na libretto wylały się żale wszystkich tych, którym muzyka podobała się bezwzględnie, ale aby nie wydać się stronnymi, coś koniecznie w operze zganić chcieli”¹¹.

Świadomość trudności stworzenia tekstu literackiego będącego adaptacją powodowała, że nie zawsze podejmowano się opracowania libretta samodzielnie. W przypadku muzyki do poematu *Konrad Wallenrod* Dobrzyńskiego aż czterech twórców zajęło się przygotowaniem adaptacji (wśród nich Kazimierz Władysław Wójcicki i Jan Królikowski), co zostało dobrze ocenione:

Przejęty wciąż dla utworu wielkiego poety, słusznie uwielbianego przez naród cały, pojął jak straszną ściągnąłby na siebie odpowiedzialność, gdyby się powążył samowolnie przerabiać go dla swoich muzykalnych widoków, a jednakże bez usunięcia licznych opisowych ustępów, albo znacznego skrócenia innych nawet dialogowych, niepodobna było przystępować do podobnego przedsięwzięcia. W tym właśnie leżała najważniejsza przeszkoda paraliżująca w samym początku gorące chęci Dobrzyńskiego; ażeby rozwinąć ów węzeł gordyjski, nie pozostawało mu nic innego, jak udać się po radę do ludzi światłych, uczonych, w rzeczach literatury narodowej posiadających znakomite poważanie¹².

Do *Konrada Wallenroda* Żeleńskiego libretto w formie układu dramatycznego przygotował Zygmunt Sarnecki, a wersję wierszowaną opracował Władysław Noskowski. Jednak nawet praca zespołowa nie ustrzegła autorów przed licznymi uwagami krytycznymi, skoro w przypadku tej adaptacji przetoczyła się przez prasę dyskusja, wraz z ustosunkowaniem się twórcy libretta do opinii i recenzji (a była to bardzo rzadka w XIX wieku sytuacja). Sarnecki poczuł się bowiem tak bardzo urażony niektórymi stwierdzeniami, że wystosował list do redakcji „Echa Muzycznego, Teatralnego i Artystycznego”, w którym odniósł

¹¹ S. Tomkowicz, *Doniosłe zdarzenie...*, op. cit., s. 122.

¹² M. Karasowski, *Konrad Wallenrod*, „Biblioteka Warszawska” 1860, t. 2, s. 787.

się do krytycznych wypowiedzi w jednym z czasopism warszawskich. Przypomniawszy kontakty z kompozytorem, który „zażądał” przerobienia poematu Mickiewicza i nalegał na stworzenie libretta, pomimo oporu pisarza. Ten bowiem, jak stwierdził: „lękał się targać samowolną ręką na jedno z najpopularniejszych dzieł wielkiego poety”, słusznie, niestety, spodziewając się „gorzkich owoców”, choć trzymał się „wiernie poematu i wymagań kompozytora”, a całość powstawała pod okiem redakcji „Echa Codziennego”¹³. Sarnecki przyznał ostatecznie, że „Libretto *Konrada Wallenroda* dalekim jest od doskonałości, lecz wady jego usprawiedliwiają temat zadany i wymagania kompozytora”¹⁴.

Opisując libretto, recenzenci zestawiali nowy utwór z pierwowzorem, sprawdzali, co zostało pozostawione, co wyrzucone, a co i jak zmienione w stosunku do oryginału. Ponownie trudno było znaleźć jedną receptę na dobrą adaptację. Z jednej strony oczekiwano bowiem, aby przekształceń było jak najmniej – wyraził to jasno m.in. pomysłodawca konkursu Filharmonii Warszawskiej na libretto do oper według *Marii* Malczewskiego Konstanty Wołodkiewicz, który sugerował w warunkach ogłoszonego konkursu wprowadzanie całych niezmiennych fragmentów poematu do libretta, licząc na przeniesienie do nowego utworu walorów artystycznych pierwowzoru. Z drugiej strony istniała świadomość wymogów dzieła operowego, które musiały wpływać na tekst literacki. Oto próbka różnych stanowisk: „[s]wego własnego włożyli autorowie w libretto niewiele, co im także poczytujemy za zasługę, trudno bowiem, by potrafili lepiej jaką myśl wyrazić od Mickiewicza”¹⁵. W innym przypadku stwierdzano: „pochwalamy jedynie pomysł, szczęśliwy istotnie, lecz nie robotę kierującą rymami częstochowskimi podniosły wiersz Mickiewicza”¹⁶.

Metoda przenoszenia ustępów oryginałów nie dawała jednak gwarancji powodzenia. W bardzo mocnych słowach ocenił libretto *Marii* Wojciecha Gawrońskiego Zdzisław Jachimecki, jako będące „arcytworem absurdałości muzyczno-dramatycznej, tym przykrzejszym, ponieważ w powstaniu jego współdziałał Stanisław Przybyszewski, który ułożył libretto opery. (Dłuższe ustępy liryczne i opisowe oryginału zostały tu rozłożone w dialogach w sposób jaskrawo niedramatyczny)”¹⁷. A Stanisław Niewiadomski pisał po *Gopłanie*, w której

¹³ Z. Sarnecki, *W sprawie libretta „Konrada Wallenroda”*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1885, nr 77, s. 116.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ B. Czerwieński, *Konrad Wallenrod*, „Gazeta Narodowa” 1885, nr 48, s. 2.

¹⁶ M.M. Biernacki, *Przegląd muzyczny*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1897, nr 26, s. 307.

¹⁷ Z. Jachimecki, *Muzyka polska*, op. cit., s. 912.

nie wykorzystano języka dramatu, że dzięki temu: „nie spotykamy tu ani osławionej banalności librettowej, ani przesady, jaką mają dramaty przenoszone w oryginale na scenę opery”¹⁸.

Wyzwaniem, prowadzącym często do artystycznej porażki, była konieczność przerobienia tekstu niedramatycznego na libretto będące gatunkiem dramatycznym, przeznaczonym do opracowania muzycznego. Adaptowanie utworów prozatorskich lub poetyckich poematów wymagało podejmowania decyzji o przekształcaniu fragmentów w celu utworzenia operowych części lirycznych i dramatycznych. Z tego powodu często zwracano uwagę na niedostatki w konstrukcji wydarzeń. W *Konradzie Wallenrodzie* zauważono brak „dostatecznej akcji”¹⁹. Pisał tak krytyk Władysław Górski: „Niestety, co uchodzi w poemacie, nie zawsze ujdzie na scenie!”²⁰, a także oceniający operę młody pianista i początkujący wówczas kompozytor Ignacy Jan Paderewski: „Jak na dramat, brak mu akcji, jak na libretto operowe, za mało posiada muzycznego pierwiastku”²¹. Sporo uwagi wielu recenzentów *Konrada Wallenroda* poświęciło słabości postaci kobiecych i w konsekwencji małej dawki miłosnej intrygi.

Wydawać by się mogło, że adaptacja mniejszego dzieła, np. ballady, pozwalała uniknąć błędów i niedostatków wynikających ze skreśleń. Można tego było się spodziewać w przypadku *Powrotu taty* Jareckiego czy *Lilii Szopskiego*. Również tu jednak pojawiały się zastrzeżenia: „na tym ożenieniu utworu Adama ze sceną ballada straciła poniekąd tak, jak traci skromny kwiatek polny, włożony w ogromne, ciężkie naczynie”²².

Braki w librettach powstających na podstawie dzieł literackich skłoniły nawet niektórych krytyków do powątpiewania w samą ideę adaptacji. Po premierze *Powrotu taty* Jareckiego w 1897 roku pisał Tadeusz Joteyko:

Czy przerabiania ballad, poematów i dramatów i w ogóle znanych już dzieł literatury na libretta do opery mają rację bytu – wydaje nam się, że nie, gdyż libretto powinno się posiłkować specjalnym tematem, wszelkie przeróbki szkodzą utworowi literackiemu, a muzyce nie zawsze dostarczają zupełnie odpowiedniego materiału²³.

¹⁸ S. Niewiadomski, *Goplana*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1897, nr 7, s. 74.

¹⁹ W. Górski, *Konrad Wallenrod*, „Gazeta Polska” 1885, nr 48, s. 1.

²⁰ Ibidem.

²¹ I.J.P. [I.J. Paderewski], *Konrad Wallenrod, opera w czterech aktach*, „Tygodnik Ilustrowany” 1885, nr 115, s. 175–176.

²² St., *Teatr – literatura i sztuka. Teatr miejski*, „Głos Narodu” 1897, nr 118, s. 5.

²³ T. Joteyko, *Teatr lwowski w Warszawie*, „Przegląd Tygodniowy” 1897, nr 26, s. 310.

Rozczarowania czy zawiedzione nadzieje pojawiały się często w recenzjach z powodu oczekiwania na kolejne opery narodowe, gdy tymczasem adaptacja arcydzieła literackiego, jak się okazywało, nie dawała żadnej gwarancji kontynuacji linii wytyczonej przez Moniuszkę. Zakładano, że muzyka musi dorównać wartościom literatury, tak pisał krytyk w recenzji *Marii Melcera-Szczawińskiego*: „w melodiach kreślonych przez kompozytora powinny tkwić te same przymioty uczucia, szczerości, polotu i wdzięku, które unoszą się z natchnionych kart poematu”²⁴.

Niestety, na stworzenie dzieła będącego adaptacją decydowali się początkujący kompozytorzy albo nawet amatorzy, jak mówiono wówczas – „dyletanci”²⁵, na pewno licząc na siłę przebicia utworu z wielkim tytułem. Fakt, że odbyły się sceniczne przedstawienia *Pana Tadeusza* Wydźgi czy *Pana Wołodyjowskiego* Skirmuntta potwierdzał skuteczność zamiarów ambitnych twórców. Podobnie odczuwano zawód z powodu rzadkich i muzycznie mało satysfakcjonujących przykładów polskiej opery uwzględniającej osiągnięcia współczesnej muzyki europejskiej, w tym przede wszystkim twórczości Richarda Wagnera. Pierwowzory literackie w adaptacjach analizowano też pod tym kątem; uznawano np., że tematyka *Konrada Wallenroda* może być dobrą podstawą do nowoczesnego, wagnerowskiego dzieła. W przypadku opery Żeleńskiego w recenzjach zestawiano w części poświęconej muzyce kwestie opery narodowej, godnego następstwa Moniuszki i wagnerowskich cech muzyki²⁶.

Pojawiał się jeszcze jeden silny zakres wymagań wobec dzieł operowych, który skutkował odbiorem adaptacji jako nieudanych, a funkcjonował w stosunku do teatralnych realizacji utworów. Podobnie jak w przypadku librett i muzyki, tu również brzmiał ton zrozumienia trudności, docenienia wysiłków artystów, ale nie zawsze równoważył on poczucie rozczarowania. Dzieła stanowiące adaptację oryginałów, w wersji pierwotnej nieprzeznaczonych na scenę (a była to większość spośród utworów wybieranych do przetwarzania na utwory operowe), mogły otrzymywać opinię „nieudanych” z powodu niezadowalającej sceniczności, poczynając od jej braku w oryginalnym tekście, aż do niedostatków realizacji w „wystawie”, dekoracjach i kostiumach. Po *Powrocie taty* krytyk „Głosu Narodu” stwierdził: „Nowy czynnik wrażeń estetycznych t. j. *mise-en scène* zbliżył nas tutaj bez wątpienia ku prawdzie, ku naturze, ale

²⁴ Bojomir, *Z muzyki*, op. cit.

²⁵ Zob. m.in. Z. Jachimecki, *Muzyka polska*, op. cit., s. 912.

²⁶ Zob. m.in. S. Tomkowicz, *Doniosłe zdarzenie...*, op. cit., s. 131–132.

stał się zarazem płaszczem pretensjonalnym, który nas pozbawił najważniejszego warunku, jakim skromny utwór Mickiewicza celuje – uroku poezji”²⁷.

Problemem dla teatru XIX i początku XX wieku było np. przedstawienie elementów nierealistycznych, obecnych w adaptacjach utworów romantycznych. Często się do tego odnosiło w recenzjach wersji scenicznej *Widm* Moniuszki i *Goplany* Żeleńskiego. Właściwie wszystkie przedstawienia postaci nadprzyrodzonych wzbudzały krytyczne komentarze, choć czasem i podpowiedzi, co warto zmienić. Pisano, że zjawy powinny być mniej wyraziste, czasem uznawano, że lepiej byłoby, aby tak trudne postaci jak nadprzyrodzone, pokazano za sceną. Zauważano generalne słabości ówczesnego teatru, nie tylko polskiego. Maurycy Sieber po *Widmach* w wersji scenicznej wystawionych w Krakowie pisał:

przedstawienie tego arcydzieła w tej formie nie jest odpowiednim, gdyż rzecz dramatyczna uwydatnia się i podnosi w przedstawieniu scenicznym, rzecz fantastyczna zaś traci zawsze, skoro potrąci o kulisową maszynę. W Paryżu i Wiedniu przy niesłychanie wysoko już posuniętej maszynierii, *Dziady* by się nam może nie udały – u nas jednak nigdy tego spodziewać się nie możemy²⁸.

Te wymagania konfrontowano także z rzeczywistością w kolejnych latach, gdy któryś z teatrów próbował operę będącą adaptacją wznowić. Nie była to częsta praktyka w przypadku oper powstałych w drugiej połowie XIX wieku, ale warto odnotować, że nowe opinie o niedoskonałych dziełach pojawiły się np. po wystawieniu *Konrada Wallenroda* w 1910 roku. Jachimecki przyznał wówczas: „*Konrad Wallenrod* nie mógł wywalczyć sobie stałego miejsca w repertuarze opery polskiej w pierwszym może rzędzie dlatego, że libretto jego przerobione z arcydzieła Mickiewiczowskiego skonstruowane jako dramat wadliwie pchało słuchacza z konieczności do porównań i krytyki”²⁹. Recenzent przypominał nawet szczegółowo jedną z najbardziej krytycznych wobec libretta opery wypowiedzi z 1885 roku, a także wskazywał na trudności dokonywania zestawień z oryginałem, ale też na możliwość równoważenia braków libretta przez inne elementy dzieła: „Nie patrząc na stosunek libretta do poematu, co zaprowadziłoby nas za daleko, widzimy w nim kilka silnie naciągniętych

²⁷ St., *Teatr – literatura i sztuka. Teatr miejski*, op. cit.

²⁸ M. Sieber, *Opera i operetka lwowska w Krakowie*, „Przegląd Literacki i Artystyczny” 1884, nr 13–14, s. 18.

²⁹ Z. Jachimecki, *Opera w Krakowie*, „Przegląd Polski” 1910, t. 177, s. 263.

sytuacji, których jaskrawość mogłaby załagodzić poniekąd staranna i pomysłowa reżyseria i inscenizacja”³⁰.

W przypadku opery będącej adaptacją utworu literackiego wybitnego pisarza czy poety odbiorcy liczyli, że wielkość genialnego literackiego oryginału przełoży się na wyjątkowość nowego dramatyczno-muzycznego utworu, co zapewni mu równie silną popularność i wysoką rangę w muzyce i teatrze. Równocześnie ocena nowego dzieła w XIX i na początku XX wieku była naczyniona odniesieniami do oryginału, zachęcała w recepcji realizacji teatralnych do porównań z pierwowzorem. Wymagano od twórców, aby w nowym, gatunkowo bardzo wymagającym dziele operowym traktowano pierwotny tekst wyjątkowo, wręcz z szacunkiem, bez zbędnych ingerencji, niszczących walory pierwowzoru. Krytykom towarzyszyło emocjonalne podejście do kanoicznych dzieł i genialnych twórców, w tym emigracyjnych, przebywających na wygnaniu, traktowanych pomnikowo, umieszczonych na narodowym i kulturowym piedestale jako autorów arcydzieł narodowych. W zestawieniach oryginału i adaptacji nowe utwory wypadały słabiej, bywały opisywane w całości albo w niektórych elementach jako „nieudane”, nawet wtedy, gdy początkowo doceniano intencje librecistów i kompozytorów.

Marzenie o wybitnej, mającej szansę na światowy sukces operze narodowej determinowało krytykę tego czasu i tworzyło atmosferę postulatów i nadziei, ponieważ w przypadku adaptacji liczono na to, że sięgnięcie do wybitnego dzieła literackiego zwiększy możliwości pojawienia się bardzo dobrej opery. Właśnie z powodu tej gęstwiny oczekiwań i nastawienia ówczesnych odbiorców słowo „nieudane” należy wziąć w cudzysłów. Weryfikacji udanego lub nieudanego dzieła dokonywał bowiem dopiero teatr. Zakres recepcji scenicznej, w tym liczba wystawień i kolejnych premier mających miejsce w XIX, XX czy XXI wieku, potwierdzały prawdziwą wartość operowego dzieła, niezależnie od znaczenia jego literackiego pierwowzoru.

Bibliografia

- Biernacki M.M., *Przegląd muzyczny*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1897, nr 26, s. 306–307.
- Bojomir, *Z muzyki*, „Prawda” 1904, nr 11, s. 130–131.
- Bylczyński J., *Pan Wołodyjowski*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1902, nr 965, s. 150–151.

³⁰ Ibidem.

- Czerwieński B., *Konrad Wallenrod*, „Gazeta Narodowa” 1885, nr 48, s. 2.
Diezis, *Teatr i muzyka*, „Przegląd Tygodniowy” 1898, nr 3, s. 35–36.
Gołos-Dąbrowska K., *Twórcza zdrada w teatrze. Z problemów inscenizacji prozy literackiej*, Warszawa 2024.
Górski W., *Konrad Wallenrod*, „Gazeta Polska” 1885, nr 48, s. 1.
Helman A., *Twórcza zdrada. Filmowe adaptacje literatury*, Poznań 1998.
I.J.P. [I.J. Paderewski], *Konrad Wallenrod, opera w czterech aktach*, „Tygodnik Ilustrowany” 1885, nr 115, s. 175–176.
Jachimecki Z., *Muzyka polska, cz. 3: 1796–1930*, Warszawa [1931].
Jachimecki Z., *Opera w Krakowie*, „Przegląd Polski” 1910, t. 177, s. 253–264.
Joteyko T., *Teatr lwowski w Warszawie*, „Przegląd Tygodniowy” 1897, nr 26, s. 310–311.
Karasowski M., *Konrad Wallenrod*, „Biblioteka Warszawska” 1860, t. 2, s. 786–796.
Niewiadomski S., *Goplana*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1897, nr 7, s. 74–75.
Puchalska I., *Sztuka adaptacji. Literatura romantyczna w operze dziewiętnastowiecznej*, Kraków 2004.
Q., „Goplana”, *opera romantyczna w 3 aktach*, „Tygodnik Ilustrowany” 1896, nr 32, s. 631–632.
Sarnecki Z., *W sprawie libretta „Konrada Wallenroda”*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1885, nr 77, s. 115–116.
Sieber M., *Opera i operetka lwowska w Krakowie*, „Przegląd Literacki i Artystyczny” 1884, nr 13–14, s. 18–19.
St., *Teatr – literatura i sztuka. Teatr miejski*, „Głos Narodu” 1897, nr 118, s. 5.
Tomkowicz S., *Doniosłe zdarzenie w świecie muzyki polskiej: „Konrad Wallenrod”, opera Wł. Żeleńskiego*, „Przegląd Polski” 1885, nr 226, s. 119–136.
Wypych-Gawrońska A., *Literatura w operze. Adaptacje dramatyczno-muzyczne utworów literackich w Polsce do 1918 roku*, Częstochowa 2005.
Wyślouch S., *Literatura a sztuki wizualne*, Warszawa 1994.

Anna Wypych-Gawrońska, “Unsuccessful” opera adaptations of literature in the 19th and early 20th centuries

The topic of the article is the theatre and press reception of “unsuccessful” operatic adaptations of Polish literary works in the 19th and early 20th centuries. In the case of an opera that was an adaptation of a literary work by an outstanding writer or poet, the evaluation of the new work was coloured by audiences’ attitudes towards the original, and also engendered specific expectations and hopes influencing the reception of theatrical productions. In the comparative framework of original and adaptation, the new works fared poorly and were assessed as “unsuccessful” in whole or in part. This was the case even where audiences appreciated the intentions of the librettists and composers and took into account the possibility of creating a good national opera based on an outstanding literary work.

Keywords: opera, operatic adaptations of literature, libretto, opera theatre

Słowa kluczowe: opera, operowe adaptacje literatury, libretto, teatr operowy

Anna Wypych-Gawrońska – zajmuje się historią dramatu i teatru, w tym przede wszystkim teatru muzycznego. Autorka monografii poświęconych warszawskiemu i lwowskiemu teatrowi operowemu i operetkowemu, adaptacjom dramatyczno-muzycznym utworów literackich oraz muzyce w polskim teatrze dramatycznym, a także artykułów w czasopiśmie i publikacjach zbiorowych dotyczących problematyki opery, teatru i dramatu. Kierowała projektami badawczymi ministerialnymi oraz Narodowego Centrum Nauki z tego zakresu. Jest współredaktorką publikacji wieloautorskich, w tym poświęconych kulturze oraz literaturze Częstochowy i regionu. Od 1996 roku związana z uczelnią w Częstochowie. W kadencjach 2016–2020 oraz 2020–2024 pełniła funkcję rektora Uniwersytetu Jana Długosza w Częstochowie.

Grzegorz Zieziula

Instytut Sztuki PAN

<https://orcid.org/0000-0001-8464-9592>

Dzieło pozornie nieudane: *Hrabina* Włodzimierza Wolskiego i Stanisława Moniuszki jako kreatywna operowa adaptacja „powieści” Józefa Dzierzkowskiego*

Hrabina, druga a zarazem ostatnia opera stworzona przez Stanisława Moniuszkę we współpracy z Włodzimierzem Wolskim, jest do pierwszej zupełnie niepodobna. Najbardziej oczywiste wydają się różnice gatunkowe – w odróżnieniu od *Halki*, muzycznej tragedii stanowiącej rodzimy ekwiwalent włoskiej *opera seria* (w wieku XIX nazywanej często *tragedia lirica*), mamy tym razem bezpośrednie nawiązanie do stylistyki *opéra comique*. Gatunek ten nad Sekwaną określano jako *éminemment français* i uznawano za swoisty genotyp francuskiej tradycji operowych, którego geneza sięgała wieku XVIII. *Opéras comiques* wystawiano w Paryżu na scenie teatru, którego nazwa była zbieżna z nazwą gatunku (utwory tego typu pojawiły się później także w repertuarze Théâtre

* Niniejszy tekst powstał jako rozwinięcie kilku myśli dotyczących pierwowzoru literackiego libretta Wolskiego, które pojawiły się po raz pierwszy w moim esej z tytułem „*Hrabina*” Stanisława Moniuszki – wokół kontekstów literackich i inspiracji muzycznych. Tekst został opublikowany w 2020 roku w programie 16. Międzynarodowego Festiwalu Muzycznego „Chopin i jego Europa”.

Zieziula G., *Dzieło pozornie nieudane: Hrabina Włodzimierza Wolskiego i Stanisława Moniuszki jako kreatywna operowa adaptacja „powieści” Józefa Dzierzkowskiego*, w: *Dzieło nieudane (?) i jego konteksty*, red. E. Nowicka, N. Kaminiczna, Poznań 2026, s. 123–138. © Author(s), 2026. <https://doi.org/10.14746/amup.9788323245193.9>. Open Access chapter, distributed under the terms of the CC licence (BY-NC-ND, <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>).

Lyrique). Scena Opéra Comique, pomimo zmian lokalizacji oraz przemian administracyjnych i repertuarowych, przetrwała do dzisiaj i stanowi nadal stały element paryskiego krajobrazu teatralnego. Kończąc tę dygresję, przypomnijmy w skrócie, że fabuła utworów zaliczanych do gatunku *opéra comique* najczęściej, choć nie zawsze, bywała komiczna, a każdy z nich reprezentował typ śpiewogry. Ich wspólną cechą stanowiło zatem to, że muzyczne *continuum* było raz po raz przerywane przez toczące się wartko „mówione dialogi”¹, które stanowić mogły dwie trzecie, a niekiedy nawet trzy czwarte objętości tekstu libretta. Pośród ustępów wokalnych dominowały formy typowo francuskie, takie jak zwrotkowe *couplets*, *romance*, *rondeau* czy *air*. W muzycznej narracji przeważała taneczna motoryka, nadająca jej specyficzny *élan vital*. W zakończeniach sięgano początkowo po zwrotkowy *vaudeville final* (każdej postaci wchodzącej w skład zgromadzonych na scenie *dramatis personae* powierzano odśpiewanie krótkiego wersu zawierającego „moral” lub komentarz do przedstawionej fabuły; zwracano się przy tym w bardziej lub mniej bezpośredni sposób do widzów, by podziękować im za cierpliwość i wyrozumiałość), który z czasem ustąpił miejsca finałowym chórom o puentującej akcji treści lub standardowym *ensembles finales*. W obsadzie preferowano wokalistów o głosach niekoniecznie idealnych, ale lekkich (*chanteuse légère*, *ténor léger*) i dających się zaklasyfikować do preferowanych, charakterystycznych typów (takich jak np. *dugazon*, *trial*, *laruette*², *basse chantante*, *basse bouffe* itd.). Wymagano od nich jednakże talentów aktorskich (znacznie większych niż od śpiewaków innych teatrów operowych)³.

I

Można od razu postawić retoryczne pytanie o powody, dla których Wolski, pisząc swoje drugie libretto, odkłada na bok pióro operowego tragika i świadomie wkracza na ścieżkę muzycznego komediopisarstwa. Nie mogąc jeszcze w tym

¹ Określenie to, mogące sprawiać wrażenie terminologicznego oksymoronu, wprowadzam jako dosłowne tłumaczenie terminu używanego we współczesnej francusko- i anglojęzycznej literaturze operologicznej (*dialogues parlés/spoken dialogues*). W XIX-wiecznej Polsce, głównie w kontekście ówczesnych praktyk teatralnych i twórczości librettowej, w tym samym znaczeniu upowszechniło się używanie słowa „proza” (przeciwstawianego „wierszowi” stosowanemu w ariach i ansamblach).

² Te trzy określenia funkcjonujące w XIX-wiecznej francuskiej nomenklaturze operowej utworzono od nazwisk XVIII-wiecznych protoplastów: Louise-Rosalie Lefebvre zw. Madame Dugazon (Dugazon), Antoine’a Trial’a i Jeana-Louisa Laruette’a.

³ Zob. G. Zieziula, *Moniuszko i Paryż*, „Muzyka” 2013, nr 3, s. 79–82.

miejscu udzielić na nie pełnej odpowiedzi, zwróćmy uwagę, że jego rzeczywistym celem nie było ani rozśmieszanie warszawskiej publiczności, ani wprowadzenie jej w nastrój błogiego samozadowolenia (co czynił będzie wkrótce – w *Verbum nobile* i w *Strasznym dworze* – Jan Chęciński). Wolski, pisarz społecznie zaangażowany, który, podobnie jak wcześniej Adam Mickiewicz, wierności swoim poglądom manifestowanym na gruncie literackim dowiedzie czynem, miał ambicje wstrząsania sumieniem narodu. W *Hrabinie* pozwala nam poznać nie tyle może swój talent komediowy, ile ujawnia wrodzoną skłonność do gorzkiej ironii i zjadliwej satyry, w tym przypadku ukrywa ją jednak pod komiczną maską. Uosabia być może w ten sposób cechy, które porozbiorowa polska wyobraźnia łączyła z postacią Stańczyka. W *Hrabinie* po raz kolejny usiłuje skłonić swoją publiczność do spojrzenia wstecz, do dokonania retrospektywnych i jakże bolesnych rozrachunków z nieodległą historią. Swoje ostrze wymierza jak zwykle w arystokrację. Tym razem krzywe zwierciadło zwraca w stronę elit okresu 1798–1806, określanego także jako „czasy Pałacu pod Blachą” – kojarzącego się powszechnie z ułańską fantazją księcia Józefa Poniatowskiego.

Wolski oddał w ręce kompozytora libretto wielowątkowe, można nawet powiedzieć, że – jak na utwór komiczny – nie dość skondensowane, mające cechy wyraźnie epickie. Kolejne akty noszą tytuły na wzór rozdziałów XIX-wiecznej powieści: I. *Salon*, II. *Próba*, III. *Na wsi*. Akcja aktu ostatniego – podobnie jak ostatnia część zręcznie skonstruowanej fabuły powieściowej – rozgrywa się kilka lat później w wiejskim zaciszu, z dala od usytuowanego w centrum Warszawy gwarnego salonu głównej bohaterki, gdzie toczyły się wydarzenia wcześniejsze. Mając w pamięci niewielką rozpiętość czasową fabuły przedstawionej w librecie *Halki*, można zapytać, skąd bierze się w *Hrabinie* ta quasipowieściowa czasoprzestrzeń i rozmach fabularny.

Pierwowzorem libretta stał się niepozorny, mały utwór prozatorski Józefa Dzierzkowskiego (1807–1865) zatytułowany *Suknia balowa*. Opublikowany po raz pierwszy w 1842 roku w lwowskim „Dzienniku Mód Paryskich” (nr 12–13) jako „powieść z życia dawniejszego”, przedrukowany został w wydany przez Dzierzkowskiego cztery lata później zbiorze *Obrazy z życia i podróży* jako „obraz z życia dawniejszego”. Te pojawiające się w obu wersjach tytuły dookreślenia kierują nas w stronę popularnych wówczas drobnych form prozatorskich publikowanych w kobiecych czasopismach, rozmaitych powiastek, obrazów, szkiców, rysów z życia czy „zdarzeń prawdziwych”. Jak przypomina autor monografii pisarza Kazimierz Chruściński, u Dzierzkowskiego określenie „obraz” było świadomym nawiązaniem do twórczości XVIII-wiecznego angielskiego grafika Williama Hogartha i wiązało się z realizacją postulatu rozwinięcia ele-

mentów opisowych⁴. Pierwszy cykl prozatorskich obrazów Dzierzkowskiego, który ukazał się w latach 1838–1844, jeszcze przed publikacją przez pisarza większych form powieściowych, zawierał właśnie *Suknię balową*. Monografiści Moniuszki rzadko brali pod lupę ten rzekomo błahy literacki drobiazg autorstwa zapomnianego zresztą do dzisiaj lwowskiego prozaika. Trzeba jednak podkreślić, że autor był wielkim erudytą, gdyż wyrósł pod okiem stryja, Józefa Dobka Dzierzkowskiego (1764–1830), z zawodu adwokata, wybitnej postaci galicyjskiego życia politycznego i kulturalnego, zapalonego bibliofila, którego bogate zbiory zasilić miały z czasem Ossolineum⁵. Ścieżkę literacką Dzierzkowskiego łączyły z biografią Wolskiego cechy wspólne – obydwaj byli członkami cyganerii (pierwszy lwowskiej, drugi warszawskiej), obydwaj angażowali się politycznie (Dzierzkowski miał za sobą chwalebny epizod walk i działań politycznych w trakcie powstania listopadowego, do końca życia pozostał publicystą i pisarzem politycznie zaangażowanym), obydwaj wreszcie utrzymywali kontakty z kręgiem literackim tzw. Ziewończyków (dla nas najbardziej istotne wydają się przyjacielskie relacje Dzierzkowskiego z Kazimierzem Władysławem Wójcickim⁶, skutkujące dostrzegalnym powinowactwem ich zainteresowań literackich).

II

Na temat pierwowzoru literackiego libretta *Hrabiny* napisano dotychczas niewiele i już choćby z tego powodu warto przyjrzeć się mu bliżej. Wydarzenia przedstawione w *Sukni balowej* Dzierzkowskiego toczą się co najmniej kilkanaście lat wcześniej niż akcja opery Moniuszki. Należałoby je sytuować w trzydziestoleciu wyznaczanym przez lata panowania Stanisława Augusta Poniatowskiego (1764–1795). Jeżeli jako wiarygodną wskazówkę chronologiczną potraktowalibyśmy fakt, że po fikcyjnej Warszawie Dzierzkowskiego przechadza się poeta Tomasz Kajetan Węgierski (1756–1787), czas przedstawionych zdarzeń umieścić by trzeba przed rokiem 1779, w którym literat ten wyjechał za granicę i do kraju już nigdy nie powrócił.

⁴ K. Chruściński, *Józef Dzierzkowski. Pisarz i działacz polityczny okresu międzypowstaniowego (1831–1863)*, Gdańsk–Wrocław 1970, s. 62–74.

⁵ Ibidem, s. 18–61.

⁶ Fabuły operowe Moniuszki łączą rozliczne związki z pisarstwem Wójcickiego; zob. G. Zieziula, *Dzieła operowe*, w: *Moniuszko. Kompendium*, red. R.D. Goliańek, Kraków 2020, s. 141–202.

Opowieść Dzierzkowskiego – podobnie jak operowa fabuła – rozpoczyna się w atmosferze gorączkowych przygotowań do karnawałowego balu kostiumowego wydawanego na cześć króla przez nieznaną nam z nazwiska księżną wojewodzinę. Postać króla, który w opisywanych wydarzeniach nie bierze co prawda bezpośrednio udziału, ale jest w nich ciągle obecny, powraca tutaj nieustannie niczym literacki lejtmotyw. Nawet jeśli zabieg ten potraktować mielibyśmy jedynie jako koncept fabularny, należałoby docenić jego literacką skuteczność i sugestywność, która sprawia, że myśli czytelnika śledzącego rozgrywające się wydarzenia kierowane są równocześnie w sferę retrospektywnych refleksji historiozoficznych, rozważań nad okresem schyłku i przyczynami ostatecznego upadku polskiej państwowości, których symbolem staje się wywołany tutaj z niebytu duch niefortunnego monarchy.

Ten literacki „seans spirytystyczny” otwiera rzecz jasna także dużo szersze możliwości interpretacyjne. Pojawiają się one zwłaszcza w kontekście przeprowadzonych w ostatnich latach przez Joannę Szumańską badań nad funkcjonowaniem wizerunku Stanisława Augusta w wykreowanych przezeń przestrzeniach teatralnych. Autorka wprowadziła użyteczne pojęcie intercielesności Maurice’a Merleau-Ponty’ego, interesował ją bowiem „sposób, w jaki sztuki wizualne, dzieła dramatyczne i balet łączono ze sobą, aby oświeślały się nawzajem, tworząc opowieść o królu oraz krążenie między ciałem własnym monarchy a jego ciałami wyobrażonymi, tzw. ruch intercielesności”⁷. Można stwierdzić, że obrazek Dzierzkowskiego staje się zapisem kontynuacji tego procesu, pośmiertnych już wędrówek (a więc niekontrolowanego przez podmiot przepływu) projekcji i odbić obrazu króla. Sytuują się one w opozycji do obrazów upowszechnianych wcześniej: stają się całkowitym zaprzeczeniem zmultiplikowanej monarszej autokreacji, którą Szumańska dostrzegała w budowlach i przedsięwzięciach teatralnych.

U Dzierzkowskiego Stanisław August przywołany zostaje już w pierwszej rozmowie pary głównych bohaterów. Dziewiętnastoletnia księżna, przekomarzając się z dwudziestoletnim hrabią, żartuje z jego imienia, wygłaszając dość specyficzną pochwałę francuszczyzny:

– Nie! ja nie mogę tego imienia wymówić po polsku; niech co chce prawi nasz poczciwy Konarski o potrzebie języka własnego, czy podobna powiedzieć bez śmiechu panie Jędrzeju!... panie Andrzeju; ależ to imię i w francuskim nieszczególnie, przecież monsieur

⁷ J. Szumańska, *Wizerunki równoległe Stanisława Augusta podczas inauguracji Teatru Królewskiego w Starej Oranżerii 6 września 1788 roku*, „Pamiętnik Teatralny” 2018, nr 4, s. 89.

André lepiej się wydaje i jakoś gładziej i składniej idzie rozmowa w tym prawdziwie zaokrąglonym języku.

– Lepiej zapewne wydałoby się Auguście.

– A nawet – z roztrzęsaniem dodała, – Stanisławie!⁸

Przybycia króla jako arbitra elegancji i dobrego gustu z niecierpliwością oczekują wszyscy zaproszeni na karnawałowy bal przedstawiciele arystokracji. Znamienne, że narrator nie pozostaje neutralny i polski władca jest przez niego scharakteryzowany bez cienia sympatii. Wszyscy oczekujący króla próbują np. dociec, w jakim kostiumie się zjawi. Rozważają możliwość pojawienia się monarchy w przebraniu Apolla, Parysa, ale także francuskiego *Roi Soleil* (króla Ludwika XIV) lub kontrowersyjnego greckiego wodza Alcybiadesa. Jak wiadomo, na chwalebnych czynach tego ostatniego długim cieniem położyły się późniejsze intrygi oraz motywowane prywatnym interesem pertraktacje i sojusze z wrogami Aten. Imię Alcybiades padało zresztą także w korespondencji niefikcyjnego Stanisława Augusta z Madame Geoffrin, ale odnosiło się do księcia Adama Czartoryskiego (dla samego siebie król zarezerwował miano Telemacha)⁹. Równie dwuznaczny wydaje się koncept ukazania Stanisława Augusta jako nadwiślańskiej inkarnacji Ludwika XIV. Nabiera on szczególniego znaczenia w świetle ukrytej w utworze Dzierzkowskiego anatomii upadku Rzeczypospolitej, co wyjaśnia nam poniekąd sam narrator:

Stanisław August bowiem miał się poniekąd za Ludwika XIV kraju swego; jeżeli myśl ta wyszła z głowy Węgierskiego, niemniej odpowiadała znanej jego satyryczności; w myśli tej zaiste łączą się najmocniejsze pochlebstwo i szyderstwo najstraszniejsze¹⁰.

Przywołując tutaj nazwisko Węgierskiego, Dzierzkowski świadomie wiedzie czytelnika na manowce. W rzeczywistości porównania Stanisława Augusta z Ludwikiem XIV już rok po objęciu tronu przez polskiego króla dokonał – i to w dobrej wierze – dramaturg Józef Bielawski, „fligel-adiutant Buławy Wielkiej W[ielkiego] X[iestwa] Litewskiego” w swojej przedmowie do komedii *Natręci*, wystawionej 19 listopada 1765 roku na inaugurację polskiej sceny narodowej. Ujął on swoje pochlebstwo w niewybredne rymy:

⁸ J. Dzierzkowski, *Suknia balowa*, w: *Powieści Józefa Dzierzkowskiego w pierwszym zupełnem wydaniu*, Lwów 1875, s. 277.

⁹ *Correspondance inédite du roi Stanislas Auguste Poniatowski et de Madame Geoffrin 1764–1777*, wstęp i oprac. Ch. de Mouÿ, Paris 1875, s. 100.

¹⁰ J. Dzierzkowski, *Suknia balowa*, op. cit., s. 282.

Może-ż być wyrok piękniejszy od tego,
 Poprawić ludu obyczajność swego?
 Niech Francuz wielkość czci swego Ludwika,
 Warszawa imię Ciołka dziś wykrzyka!
 Wielbi wieśniaczek, stany się radują,
 Że w Stanisławie Ludwika znajdują¹¹.

III

Oczywiście ktoś mógłby powątpiewać, czy Dzierzkowski rzeczywiście miał szanse poznać utwór Bielawskiego, który został opublikowany jedynie jako druk ulotny przy okazji pamiętnej premiery. Jednak, jak zapewnia w swojej *Nocie edytorskiej* Patryk Kencki, autor współczesnej edycji tej sztuki, jeden z trzech istniejących egzemplarzy pierwodruku posiada w swych zbiorach Biblioteka Ossolineum¹², instytucja, z której środowiskiem Dzierzkowski związany był przez dłuższy czas zarówno zawodowo, jak i towarzysko¹³. Jest też rzeczą oczywistą, że z jej rozległych zbiorów pisarz musiał wówczas korzystać. Zapewne o przyczynach upadku Rzeczypospolitej dowiedzieć się mógł wiele już we wczesnej młodości, gdy miał okazję przysłuchiwać się rozmowom prowadzonym w lwowskim salonie literackim swojego stryja, jak i później, pozostając w bliskich kontaktach z kręgami intelektualnymi skupionymi wokół lwowskiej biblioteki czy też z grupą Ziewończyków. Można założyć, że jego poglądy w tej materii odpowiadały w zasadzie mentalności niewylegitymowanych przed carem ze szlachectwa potomków drobnej szlachty, dlatego też Stanisław August nie pojawia się u Dzierzkowskiego w aureoli człowieka wykształconego, wrażliwego miłośnika sztuk pięknych, mecenasa kultury i oświeconego ojca swoich poddanych, wizerunku do którego przyzwyczajeni jesteśmy obecnie. Przypomina raczej szalonego wodzireja, usiłującego odwrócić uwagę uczestników niekończących się salonowych zabaw od zbliżającej się nieuchronnie zagłady ich beztroskiego świata¹⁴. Aluzja do tragedii rozbiorów Rzeczypospolitej zostaje ujęta w sugestywną metaforę:

¹¹ J. Bielawski, *Natręci*, oprac. P. Kencki, „Pamiętnik Teatralny” 2015, nr 3–4, s. 38.

¹² Ibidem, s. 84.

¹³ K. Chruściński, *Józef Dzierzkowski...*, op. cit., s. 26–29, 35–36.

¹⁴ Dla odmiany autor wstępu do przywołanego tutaj wcześniej wydania korespondencji Stanisława Augusta z Madame Geoffrin odpowiedzialnością za tragedię rozbiorów obarcza anarchię i pychę poddanych i konsekwentnie buduje nieskazitelny wizerunek króla: „[...] ce dénoûment [le premier démembrement du pays] était inévitable et doit être en grande partie attribué à la présomption et aux passions anarchiques des Polonais. L'âme de Stanislas-Auguste était

[...] wszyscy wpatrywali się w to słońce owoczesne Warszawy, w tego zawsze pięknego, zawsze grzecznego, zawsze miłego Stanisława Augusta, którego oblicze spokojne i pogodne ciągle jednostajnym uśmiechem rozpromieniało wszystkie okoliczne planety. Świetny był to czas! my myśleć nauczeni, nie rozumiemy szczęścia, obojętności i lekkomyślności, a przecież dawniej dobrze umiano śmiać się, wesołą nutą przeskakiwać życie, jak Pompei czarownych i rozkosznych muzyk dźwiękiem zagłuszać groźne ryki nad głową wiszącego wulkanu¹⁵.

Wizerunek lekkomyślnego monarchy zestawiony z wizją pompejańskiego muzyka, który stara się zagłuszyć swą grą pomruki wzbierającego do erupcji wulkanu, staje się szczególnie sugestywny w sytuacji kostiumowego balu. Wywoływać może oczywiste skojarzenia z krążącym w polskiej literaturze porobiorowej toposem tańca na grobie ojczyzny, o którym wspominał w jednym ze swoich esejów Ryszard Przybylski. Autor ten przywoływał w tym kontekście także pewne wydarzenie:

Wieczorem generał-gubernator ziem litewskich, książę Nikołaj Repnin, wydał wielki bal z tańcami. Lubił patrzeć jak Polacy [...] „tańczą na grobie ojczyzny”. [...] [Franciszek] Karpiński biadolił, że wielu, nazbyt wielu rodaków „jak gdyby za czasów najlepszych” z radością i bez żenady wywijało ogniste hołubce. Repnin ostentacyjnie nie tańczył. Kiedy później Karpiński poznał go osobiście, usłyszał, że był wówczas zbyt przejęty współczuciem dla „upadłego narodu”. Nie mógł się weselić. Był to typowy rosyjski ironista, któremu zależało na szacunku i miłości poniżanych przez siebie nieszczęśników¹⁶.

U Dzierzkowskiego, w atmosferze przygotowań do balu, ustami bohaterki dokonywana jest przesiąknięta bezlitosnym cynizmem charakterystyka ostatniego króla Rzeczypospolitej Obojga Narodów i jego otoczenia. Jednocześnie snują one swoje domysły dotyczące wspomnianych kostiumowych kreacji monarchy. Padają tu nie tylko nazwiska wybitnych ludzi pióra epoki stanisławowskiej, ale też całe frazy w języku francuskim:

- *Vous dites donc ma très bonne*, że najjaśniejszy będzie ubrany jak Apollo!
- *Au contraire, ma très chère! c'est vous*, która powiada to; ja słyszałam od pana koniuszego, że ma mieć ubiór Ludwika XIV; *on dit*, że to z rady pana Trembeckiego.

élevée et ses intentions éminemment sages. Il eût évité peut-être les catastrophes suprêmes s'il eût été secondé par ses sujets : son émotion profonde atteste sa sincérité et son patriotisme"; *Correspondance inédite du roi...*, op. cit., s. III.

¹⁵ J. Dzierzkowski, *Suknia balowa*, s. 280–281 [podkr. G.Z.].

¹⁶ R. Przybylski, *Krzemieniec. Opowieść o rozsządku zwyczajonych*, Warszawa 2003, s. 8–9.

– *Je ne crois pas*, to Węgierski odpowiada.

– *Mais c'est toujours charmant!... – C'est sublime!* – rozległ się okrzyk wokoło¹⁷.

Łatwo zauważyć, że Wolski skwapliwie przejął ów pomysł Dzierzkowskiego na językową stylizację, każąc salonowemu towarzystwu, które przedstawił w operowym librecie, porozumiewać się równie sztucznym, naszpikowanym banalnymi francuskimi frazesami językiem. Niemożliwe z uwagi na cenzurę było oczywiście wprowadzenie do operowych dialogów słowa „król” i nazwiska władcy nieistniejącego polskiego państwa. I był to prawdopodobnie główny powód, który skłonił Wolskiego do przesunięcia czasu akcji opery. Rola oczekiwanego na balu znakomitego gościa została przydzielona, poniekąd „w zastępstwie”, królewskiemu bratankowi, księciu Józefowi Poniatowskiemu, ale – by i w ten sposób nie drażnić cenzora – niefortunny bohater spod Lipska zastąpiony został przez swoją francuską kochankę, wymienianą jedynie z nazwiska Henriettę de Vauban (zmarłą w roku 1829).

DZIDZI

W téj sosjecie

Kto się zjawi – czy zgadniecie?

Siurpryza nad siurpryzami.

PODCZASZYC

Tak – siumpryza, siumpryzeczka!

DZIDZI (uroczyście)

Sama pani de Vauban!

PODCZASZYC

Sama pani de Bomban.

Powiedcież państwo sami!

CHÓR

Sama pani de Vauban?

C'est surprenant, c'est étonnant!¹⁸

¹⁷ J. Dzierzkowski, *Suknia balowa*, op. cit., s. 282.

¹⁸ *Hrabina. Opera w trzech aktach. Słowa Włodzimierza Wolskiego. Muzyka Stanisława Moniuszki*, Warszawa 1860, s. 3.

Zniknięcie nazwisk poetów Stanisława Trembeckiego i Tomasza Kajeta-
na Węgieńskiego Wolski zrekompensował operowej publiczności wzmianką
o równie zasłużonym dla polskiej kultury dramaturgu, antrepreneurze i akto-
rze Wojciechu Bogusławskim, który, choć także na scenie nieobecny, przejął
poniekąd niechlubną funkcję szalonego wodzireja przypisaną wcześniej przez
Dzierzkowskiego Stanisławowi Augustowi Poniatowskiemu:

DZIDZI (zwracając się do gości)
Ach gdyby jeszcze powiódł się nam
Nasz théâtre d'amateurs!
Bo będzie Bogusławski sam,
Qui est donc connaisseur¹⁹.

IV

Pomimo wszystkich tych kreatywnych przekształceń Wolski potrafił też
trzymać się blisko tekstu Dzierzkowskiego i to w miejscach mało na pozór
oczywistych. Uważny czytelnik dostrzeże, że pewne pomysły Dzierzkow-
skiego miały swoje bezpośrednie przełożenie na treść konkretnych ustępów
libretta. Docenić należy zwłaszcza próby transformacji literackiej prozy na
napisany wierszem tekst arii. Dwa najbardziej frapujące przykłady przedsta-
wiamy poniżej:

Wolski: Aria Kazimierza z I aktu

Od twojej woli, by z niepokoju,
Aby z wątpienia, co w sercu boli,
Błysło mi szczęście w świetlanym zdroju,
Od twojej woli, od twojej woli!
[...]
O! rozpacz jeszcze bluźnić gotowa,
Serce w niej żali się mimo woli;
By je ukoić – **dość tylko słowa**,
A wszak to **słowo** od twojej woli²⁰.

Dzierzkowski

– Wszak wiesz, że **to od ciebie zależy**, –
odpowiedział rozczulony – **słowo jedno**
powiedz, **o jedno słowo** błagam ciebie,
słowo, **od którego zależy cała przyszłość**
moja – i zapłakał dziecinnyimi łzami²¹.

¹⁹ Ibidem, s. 33.

²⁰ Ibidem, s. 27.

²¹ J. Dzierzkowski, *Suknia balowa*, op. cit., s. 284.

Wolski: Aria Hrabiny z II aktu

Suknio, coś mnie tak ubrała,
Jakby posąg w greckim stylu,
Hołdy tyłu, zawiść tyłu
Będę, będę dziś widziała.
Suknio moja!... dzięki tobie
Od dziś dnia w najpierwszym rzędzie
Salon mój ton dawać będzie,
Co chce to w sosjecie zrobić²².

Dzierzkowski

Cudowną była w istocie księżna, jak gwiazda
w mglistej chmurze zawieszona; osobliwie
dobrze był wyrachowany do jej rysów
regularnych, liniami greckimi zaokrąglonych,
przy kibici giętkiej, uginającej, ten strój
napoły posągowy; wyglądała jak bóstwo
Homera z mgły Ossianowej wypływające! [...]
– I wiesz! – mówiła drżącym głosem,
podnosząc mglisty ogon – wiesz co to
jest?... to jest muślin indyjski, ten muślin,
o którym na balu u Hetmanowej Krajczyna
rozpowiadała nam jak o bajce jakiej, jak
o Feniksie, twierdząc, że go niepodobna
dostać... Ja go dostałam przecie...²³

Jednak z racji typowych dla poetyki obrazka ograniczonych rozmiarów fabuły i koncentracji narracji na elemencie opisowym Wolski – rzecz rzadko w pracy librecisty spotykana – zmuszony był poszerzyć liczbę wątków i zestaw występujących postaci, co spotkało się z ironiczną uwagą Józefa Sikorskiego, który określił libretto mianem „trzyaktowej historii spódnicy” oraz „komedia raczej, tchnącą niekiedy mocno farsą niż librettem do opery”²⁴. Metamorfozom uległy także sylwetki głównych bohaterów. Pierwowzorem operowej Hrabiny jest co prawda po części wspomniana Księżna S*, „dziewiętnastoletnia wdowa po starym książęciu S*”²⁵, ale *Hrabina* Wolskiego, jako kobieta dojrzała, mająca w otoczeniu nawet swojego osobistego – jak to dosadnie określił Wolski – „cicisbeja” (wł. *cicisbeo*) w osobie Dziędzio²⁶, jest raczej kimś niewiele młodszym od doświadczonej Telimeny niż młodzieńką i naiwną księżną, „piękną czarodziejką”. U Dzierzkowskiego jej rówieśniczką byłaby zatem organizująca bal na cześć króla księżna wojewodzina. Z kolei protoplasta Kazimierza, przybyły

²² *Hrabina. Opera w trzech aktach...*, op. cit., s. 36.

²³ J. Dzierzkowski, *Suknia balowa*, op. cit., s. 286–287.

²⁴ [Józef Sikorski], *Hrabina, opera w trzech aktach, słowa Wł. Wolskiego, muzyka St. Moniuszki*, „Ruch Muzyczny” 1860, nr 7, szp. 115, 118.

²⁵ J. Dzierzkowski, *Suknia balowa*, op. cit., s. 279.

²⁶ *Hrabina...*, op. cit., s. 68: „Przy niej rola Sidzisbeja [sic!], / Choć-em kuzyn, fort, fort śliska”. Za użycie słowa „cicisbej” w formie zniekształconej niekoniecznie odpowiadać musiał chochlik drukarski. Być może był to zabieg mający na celu uśpienie czujności cenzury (w tym przypadku obyczajowej).

z prowincji hrabia Andrzej C*, to młodzieniec ledwie dwudziestoletni²⁷. W tym przypadku niezgodność między dwiema postaciami wynika z ich odmiennego statusu społecznego: w odróżnieniu od hrabiego Kazimierz jest „mizernym szlachetką”. Fakt przeniesienia tej postaci do niższego stanu znacząco zmienia wymowę utworu, gdyż głównym tematem swojego obrazka uczynił przecież Dzierzkowski gorzkie rozczarowania, będące udziałem arystokratycznej młodzieży. Księżnej S* ogromny zawód przynosi długo wyczekiwany bal. Wszystkie marzenia o odniesieniu towarzyskiego sukcesu i zdystansowaniu rywalek, takich jak jej najbliższa przyjaciółka a zarazem najgroźniejsza konkurentka Krajczyna, pryskają w jednej sekundzie po przypadkowym zniszczeniu sukni. Hrabia Andrzej zostaje odrzucony, gdyż nie spełnił jej oczekiwań i jako prowincjusz nie jest w stanie dopasować się do warszawskiej, kosmopolitycznej elity. Ten ostatni, boleśnie zaskoczony próżnością księżnej i głęboko zraniony w swych uczuciach, podejmuje decyzję o wyjeździe za granicę – początkowo będzie usiłował znaleźć pocieszenie w podróżach, później zaś służyć będzie człowiekowi, „który wówczas sławą swoją zapełniał świat cały”²⁸ (jak można się domyślać, chodzi o Napoleona Bonaparte).

Po wielu latach przeżytych za granicą „w środku owych towarzystw wielkiego świata, których ogniskiem był Paryż” (czy chodzi o elity Wielkiej Emigracji?), jako „mąż średniego wieku przetrawiony życiem” hrabia Andrzej powraca do Warszawy, gdzie w trakcie balu natyka się na leciwą Księżną S*, wieczną wdowę, rozczarowaną chłodem światowego życia i obojętnością jej dotychczasowego towarzystwa, która „już nadaremnie zwracała się do marzeń niepowrotnych w jej wieku”²⁹ (to jest do marzeń o miłości i zamążpójściu). Podobne losy stają się poniekąd udziałem operowego Kazimierza: i on przecież, po incydencie przypadkowego zniszczenia drogocennej sukni, opuszcza Warszawę i wyjeżdża za granicę. Warto zauważyć, że u Dzierzkowskiego rozczarowania hrabiego Andrzeja C*, jego powrót do kraju po latach emigracji oraz finałowe spotkanie z Księżną S* stają się pretekstem do sformułowania głęboko refleksyjnej puenty:

[...] [Hrabia] obojętnym wzrokiem, który tyle rzeczy widział, powlókł po twarzy tak sobie znajomej, i serce jego nic nie przemówiło. Księżna S* zadrżała na widok jego. [...] Westchnienie niesłychane i nieuważane znikło w odgłosie pierwszych taktów muzyki

²⁷ J. Dzierzkowski, *Suknia balowa*, op. cit., s. 279.

²⁸ Ibidem, s. 288.

²⁹ Ibidem, s. 288–289.

balowej, gdy hrabia Andrzej przystąpił z grzecznym ukłonem, i prosił kuzynkę o rękę – do poważnego tańca polskiego!...³⁰

W tym krótkim opisie tańczonego podczas balu poloneza, nasuwającym oczywiste skojarzenia z finałową sceną mickiewiczowskiej epopei, zawarte zostało ideowe przesłanie obrazka Dzierzkowskiego: „poważny polski taniec” nie tylko w oczywisty sposób kontrastuje zarówno z „dionizyjską” muzyką tańców bałowych, zagłuszających „groźne ryki nad głową wiszącego wulkanu”, jak i tych tańczonych na grobie ojczyzny. Staje się metaforą dojrzałości, którą dwoje arystokratycznych bohaterów osiągnęło za cenę pasma gorzkich rozczarowań (można by w tym miejscu powtórzyć Koheletową frazę, że mądrość osiąga się zawsze za cenę cierpienia).

Wolski zrezygnował ze stworzenia w operze tak ambitnego epilogu w imię zachowania *happy endu*, wymuszonego przez komiczno-operowe konwencje. Kazimierz nie musi zatem na koniec adorować swojej arystokratycznej urodzicielki (którą zdobyte doświadczenia nie wzbogacają darem mądrej pokory wobec losu). Od początku ma obok siebie skromną Bronię (jak to ujął Sikorski, „prościuchne dziecko”), wnuczkę pocziwego starego szlachcica Chorążego, uosobienie kobiecego ideału, a zarazem wcielenie cnót patriotycznych. Wieńczący dzieło chóralny toast ku czci młodej pary, podsumowujący w nieco banalny sposób ukazaną na scenie fabułę, nawiązuje oczywiście do konwencji *vaudeville final*. Ale nie tylko o odwołania do tradycji gatunkowych *opéra comique* tutaj chodzi. Powtarzana formułka *Kochajmy się* to także delikatny ukłon w stronę *Pana Tadeusza*.

Refleksyjne przesłanie niesione przez antytetyczny charakter „poważnego polskiego tańca” nie zostało jednak przeoczone przez Moniuszkę. Na początku trzeciego aktu kompozytor umieścił swojego najsłynniejszego poloneza, wprowadzającego publiczność w nastrój głębokiej, melancholijnej zadumy i obnażającego ideową pustkę wszystkich wcześniejszych epizodów rozgrywających się w arystokratycznych salonach.

* * *

Podobnie jak w *Halce*, także w *Hrabinie* Wolski pozostał sobą i śmiało wyeksponował elementy krytyki społecznej. Ukryte w operze, zainspirowane przez obrazek Dzierzkowskiego refleksje nad przyczynami upadku Rzeczypospo-

³⁰ Ibidem, s. 289.

litej dobrze odczytał bodaj tylko Sikorski, najwybitniejszy zapewne i najbardziej przenikliwy współczesny Moniuszce warszawski krytyk muzyczny. Być może jako jedyny z ówczesnych komentatorów zadał sobie trud zapoznania się z pierwowzorem literackim, skonfrontowania go z librettem i odczytania ideowego przesłania pracy Wolskiego³¹. Do zawartych przez librecistę odniesień do obecnego w polskiej literaturze porozbiorowej toposu tańca na grobie ojczyzny odniósł się jednak z wielką dezaprobatą, czego wyrazem stała się często cytowana wypowiedź:

[...] wolelibyśmy, by nam bez potrzeby nie przypomniano roli smutnej i poniżającej, jaką część ówczesnego społeczeństwa odgrywała; tym więcej, że ona z mnóstwem innych nieprzyjemnych wspomnień się wiąże – a jako przechodnia, wyjątkowa, nieosobliwie się przyczynia do przedstawienia naszego obyczaju; ale zaprzeczyć jej istnienia nie możemy³².

Sikorski nie tyle może nie zasmakował w zaproponowanych przez Wolskiego aluzjach literackich i ukrytych komentarzach politycznych, ile uznał prawdopodobnie, że początek roku 1860 nie był dobrym momentem na rozdrapywanie tych starych, bolesnych ran. W Warszawie musiał być już wówczas zauważalny wzrost politycznego napięcia, który będzie podgrzewał atmosferę protestów, rok później doprowadzi do dwóch krwawo stłumionych przez carat manifestacji i ostatecznie skutkował będzie ogłoszeniem stanu wojennego. Trudno jednoznacznie ocenić, czy w nieodległej przyszłości krytykowi bardziej przypadły do gustu libretta Chęcińskiego, pisane „ku pokrzepieniu serc” i niewiążące się z owym „mnóstwem innych, nieprzyjemnych wspomnień”. Dokładne przeanalizowanie tych kwestii wypada odłożyć do czasu napisania kolejnego moniuszkowskiego eseju.

Bibliografia

Źródła

Bielawski J., *Natręci*, oprac. P. Kencki, „Pamiętnik Teatralny” 2015, nr 3–4, s. 37–84.
Correspondance inédite du roi Stanislas Auguste Poniatowski et de Madame Geoffrin 1764–1777, wstęp i oprac. Ch. de Mouÿ, Paris 1875.

³¹ Przegląd recenzji prasowych i ich obszerne cytaty przytacza Rudziński w: W. Rudziński, *Stanisław Moniuszko. Studia i materiały*, t. 2, Kraków 1961, s. 238–253.

³² [Józef Sikorski], *Hrabina...*, op. cit., szp. 116, podkr. autora recenzji.

- [Dzierzkowski J.], *Powieści Józefa Dzierzkowskiego w pierwszym zupełnem wydaniu*, Lwów 1875.
- [Sikorski J.], *Hrabina, opera w trzech aktach, słowa Wł. Wolskiego, muzyka St. Moniuszki*, „Ruch Muzyczny” 1860, nr 7, szp. 115, 118.
- [Wolski W.], *Hrabina. Opera w trzech aktach. Słowa Włodzimierza Wolskiego. Muzyka Stanisława Moniuszki*, Warszawa 1860.

Literatura przedmiotu

- Chruściński K., *Józef Dzierzkowski. Pisarz i działacz polityczny okresu międzypowstańowego (1831–1863)*, Gdańsk–Wrocław 1970.
- Przybylski R., *Krzemieniec. Opowieść o rozsądku zwyciężonych*, Warszawa 2003.
- Rudziński W., *Stanisław Moniuszko. Studia i materiały*, t. 2, Kraków 1961.
- Szumańska J., *Wizerunki równoległe Stanisława Augusta podczas inauguracji Teatru Królewskiego w Starej Oranżerii 6 września 1788 roku*, „Pamiętnik Teatralny” 2018, nr 4, s. 87–112.
- Zieziula G., *Dzieła operowe*, w: *Moniuszko. Compendium*, red. R.D. Golianek, Kraków 2020.
- Zieziula G., *Moniuszko i Paryż*, „Muzyka” 2013, nr 3, s. 75–91.

Grzegorz Zieziula, A seemingly failed work: Włodzimierz Wolski and Stanisław Moniuszko's *Hrabina* [The Countess] as a creative operatic adaptation of Józef Dzierzkowski's "Novel"

The article examines the three-act opera *Hrabina* [The Countess], the second and last case of collaboration between the composer Stanisław Moniuszko and the writer Włodzimierz Wolski. The starting point is an analysis of Józef Dzierzkowski's 'novel' (in fact, a short story) *Suknia balowa* [The Ball Gown], the literary source for the libretto. This is followed by a detailed examination of the complex transformations – both in narrative structure and in ideological content – that Dzierzkowski's original plot underwent after Wolski's adaptation. The comparison of Dzierzkowski's short story with Wolski's libretto, presented here for the first time and hitherto absent from the scholarly literature, demonstrates that contemporary press criticism, which deemed *Hrabina* a failed work was motivated less by artistic considerations than by diverging views on the legitimacy of stark reckonings with the recent national past.

Keywords: Stanisław Moniuszko, Włodzimierz Wolski, Józef Dzierzkowski, Stanisław August Poniatowski, Polish opera, *Hrabina* [The Countess], libretto, operatic adaptation, Józef Sikorski, opera reception, opera criticism, 19th century

Słowa kluczowe: Stanisław Moniuszko, Włodzimierz Wolski, Józef Dzierzkowski, Stanisław August Poniatowski, opera polska, *Hrabina*, libretto, adaptacja operowa, Józef Sikorski, recepcja opery, krytyka operowa, XIX wiek

Grzegorz Zieziula – absolwent polonistyki i muzykologii na Uniwersytecie Warszawskim, profesor w Instytucie Sztuki PAN, redaktor kwartalnika „Muzyka”. Autor publikacji dotyczących polskiej kultury muzycznej „długiego XIX wieku” i XIX-wiecznych poloników operowych, w tym książek *Toute ma vie est dans mon art. Francuskie listy księcia Józefa Poniatowskiego w kontekście jego biografii i działalności kompozytorskiej* (NIFC, Warszawa 2022), *Nurt kosmopolityczny w polskiej twórczości operowej drugiej połowy XIX wieku* (NIFC, Warszawa 2020), wydawca edycji krytycznych i faksymilowych oper Józefa Elsnera, Stanisława Moniuszki i Władysława Żeleńskiego, redaktor i współautor kilku prac zbiorowych, a także pomysłodawca i współorganizator corocznych sympozjów historyków muzyki drugiej połowy XVIII i XIX wieku. W ubiegłym roku opublikował edycję krytyczną młodzieńczej opery Moniuszki *Die Schweizerhütte* oraz artykuł zawierający nowe ustalenia dotyczące *Sonaty b-moll* op. 35 Fryderyka Chopina. W tym roku planowana jest publikacja obszernego zbioru korespondencji rodziny Żeleńskich w jego opracowaniu.

Honorata Wieczorek

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

<https://orcid.org/0009-0006-5996-4164>

Aleksota Seweryny Pruszkowej-Duchińskiej i Stanisława Moniuszki w kontekście wydarzeń doby przedstyczniowej (okres 1861–1863)

Niedokończona, niewystawiona i nieznana – to kluczowe słowa w opisie *Aleksoty*, opery Stanisława Moniuszki, do której libretto w 1862 roku napisała Seweryna Pruszkowa (później Duchińska, z domu Żochowska)¹. Tekst stanowi zasadniczą, a właściwie jedyną część tego dzieła, dlatego że muzyka nie została ostatecznie skomponowana, w związku z tym opery nigdy nie wystawiono na scenie. Wiemy jedynie, że Moniuszko zaczął tworzyć partyturę, ale pracę porzucił. Więcej skomponował do późniejszej wersji tego libretta, zatytułowanego *Jordan, czyli Krzyż na Litwie*. Manuskrypt po śmierci Moniusz-

¹ S. Duchińska, *Aleksota. Libretto opery dla Moniuszki przygotowane w r. 1862 przez Sewerynę z Pruszków Duchińską*, Warszawa 1903, rkps w zbiorach WTM, sygn. R 1257 M. W zaproponowanym przez Władysława Zahorowskiego tytule znajduje się błąd. Seweryna Duchińska wywodziła się z Żochowskich, nie z Pruszków. Pruszk to nazwisko z pierwszego małżeństwa poetki, którym posługiwała się do drugiego ślubu w 1865 roku. Pisarka nigdy nie podpisywała się nazwiskiem podwójnym. Forma ta jednak została wykorzystana w artykule, ponieważ prace nad *Aleksotą* trwały na przestrzeni wielu lat. Poetka napisała libretto jako Pruszkowa, ale pewną część poprawek wykonała już jako Duchińska i pod tym nazwiskiem widnieje jako ofiarodawczyni libretta dla zbiorów Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego.

ki został przekazany przez wdowę Adamowi Münchheimerowi, który błędnie przypisał autorstwo tekstu Janowi Chęcińskiemu². Ani libretto, ani partytura tej opery nie są jednak znane.

Od momentu napisania *Aleksoty* rękopis utworu był w posiadaniu Pruszkowej. W tamtym czasie była to bardzo szanowana pisarka, niezwykle silnie angażująca się w tworzenie literatury narodowej. Niejednokrotnie krytykowano ją za płytkość wierszy czy powielanie pomysłów innych autorów (bardzo pokornie przyzywała się do swoich słabości), jednak duma z tego, że może dołożyć choćby małą cegiełkę do wielkiego dzieła literatury polskiej i w ten sposób wspierać swoją ojczyznę w trudnym okresie powodowała, że Pruszkowa nie ustawała w twórczej pracy³. W 1863 roku pisarka w obawie o swoje bezpieczeństwo – udzielała bowiem pomocy rodzinom powstańców – zmuszona była wyjechać do Paryża.

W trzydziestą rocznicę śmierci Moniuszki, czyli w roku 1903, zdecydowała się przekazać manuskrypt Warszawskiemu Towarzystwu Muzycznemu, zresztą po długich namowach jego członków. Dołączyła do przesyłki przedmowę⁴ oraz list do Władysława Zahorowskiego – opiekuna sekcji moniuszkowskiej Towarzystwa. W XX wieku o *Aleksocie* wspomniał tylko Włodzimierz Poźniak w artykule *Niezrealizowane projekty operowe Moniuszki* z 1948 roku⁵, Witold Rudziński w monografii *Moniuszko* z 1961 roku⁶, a w 2020 roku, korzystając z prac tych dwóch autorów, Grzegorz Zieziula w monografii *Nurt kosmopolityczny w polskiej twórczości operowej drugiej połowy XIX wieku*⁷. Co ważne, od czasu, kiedy przeglądał go Rudziński, manuskrypt widniejący w wykazach archiwum Biblioteki Towarzystwa Muzycznego był *de facto* niedostępny. Przepadł bowiem bez śladu pośród wielu innych bibliotecznych zbiorów, ale szczęśliwie udało się go odnaleźć w trakcie przeprowadzania procesu digitalizacji, który odbył się w ramach projektu *Dziedzictwo muzyki polskiej w otwartym dostępie* w latach 2019–2022. Niemniej kilkudziesięcioletnie zniknięcie utworu

² Zob. W. Poźniak, *Niezrealizowane projekty operowe Moniuszki*, „Kwartalnik Muzyczny” 1948, nr 21–21, s. 247–248.

³ O drodze do podjęcia poetyckiego pióra Duchińska pisze obszernie w swoich pamiętnikach; zob. S. Duchińska, *Pisma. Pamiętnik. Poezye*, Lwów 1893.

⁴ Eadem, *Kilka słów o wspólnych pracach moich ze Stanisławem Moniuszko* [przedmowa] w: eadem, *Aleksota...*, op. cit., s. 5–14.

⁵ W. Poźniak, *Niezrealizowane projekty...*, op. cit., s. 243–251.

⁶ W. Rudziński, *Stanisław Moniuszko*, cz. II, Kraków 1961, s. 357–358.

⁷ G. Zieziula, *Nurt kosmopolityczny w polskiej twórczości operowej drugiej połowy XIX wieku*, Warszawa 2020, s. 208–212.

spowodowało, że – z dwoma wyjątkami – przez sześćdziesiąt lat nie powstało żadne opracowanie poświęcone librettu Pruszkowej⁸. Prócz tego nadal pozostaje ono jedynie w rękopisie. Ze względu na niepopularność dzieła, a także dla lepszego zrozumienia dalszego wywodu, warto zapoznać się z poniższym streszczeniem *Aleksoty*.

Oprócz konwencjonalnego przedstawienia czasu i miejsca akcji libretto rozpoczyna się od scharakteryzowania panującej atmosfery, w której dominuje niepokój. Dowiadujemy się, że „rzecz dzieje się w Aleksocie pod Kownem w początkach panowania Władysława Jagiełły”⁹ na tronie Polski i Litwy, na świętej górze z dębem odgrywającej rolę świątyni. Na kamiennym ołtarzu płonie znicz symbolizujący obecność i opiekę bogów nad wolną Litwą. Ogień podtrzymują wajdelotki z Aleksotą na czele. Jest ona córką Erdziwiłła, pana grodu kowieńskiego, który wyjechał na wojnę, a władzę nad swoim ludem powierzył macosze Aleksoty – Surjacie. Nad gród nadciąga burza, która jest zapowiedzią nadchodzącego nieszczęścia, czyli kolejnego ataku wojsk krzyżackich. Następna scena zapowiada istotny w utworze wątek zakazanej miłości Aleksoty i Trojdana – kapłanki i barda (bądź inaczej lirnika). Zazdrosna o to uczucie Surjata, także zakochana w Trojdanie, opowiada o tym swojemu bratu Wiguntowi, który nieświadomy niczego, kocha się z kolei w Aleksocie. Należy wyjaśnić, że kapłaństwo nie pozwalało Aleksocie wejść w związek z mężczyzną jak zwykłej kobiecie. Surjata i Wigunt obiecują sobie wzajemną pomoc, która będzie polegała na podstępny doprowadzeniu do śmierci Trojdana. Aleksotę zaś trawi konflikt wewnętrzny. Czuje się niegodna pełnienia służby przy zniczu, dlatego że skalała swoje serce ziemską miłością. O jej rozterce dowiaduje się ukryty nieopodal Trojdan. Chcąc ukoić smutek ukochanej, zapewnia ją, że ogień jego uczucia jest mocniejszy niż ogień znicza. Akt pierwszy kończy się nadejściem wieści o zbliżających się oddziałach krzyżackich i wezwaniem mieszkańców grodu do mobilizacji. Na czele wojsk litewskich staje Trojdan.

W pierwszej scenie drugiego aktu poznajemy kolejnego bohatera utworu – kapłana chrześcijańskiego Jordana, Polaka, który przebywa w niewoli litewskiej. Ważny konflikt ideowy dzieła przebiega między starą wiarą pogańską a nową chrześcijańską, wprowadzaną z jednej strony przez pokojowe misje chrystiani-

⁸ Jesienią 2024 roku ukazał się na łamach czasopisma „Studia Chopinowskie” artykuł Magdaleny Dziadek i Radosława Okulicz-Kozaryna „Aleksota” Seweryny Pruszkowej i Stanisława Moniuszki. *Odnalezione ogniwo?*. Jest to najnowsze opracowanie na ten temat, a zarazem przełomowe ze względu na wyjaśnienie źródeł inspiracji tekstowych Pruszkowej-Duchińskiej. Odwołania do artykułu w dalszej części tekstu.

⁹ S. Duchińska, *Aleksota...*, op. cit., s. 2.

zacyjne, z drugiej – przez zbrojne najazdy krzyżackie. Do polskiego misjonarza przychodzi Bojtomir – najwyższy kapłan Litwy. Jak się okazuje, ten drugi poważnie zwątpił w sens wiary w swoich bogów, a utrzymuje go przy niej jedynie tradycja i wzgląd na pamięć przodków. Co ważne, podobne zwątpienie dotyka wielu kapłanów i prowadzi ich nawet do odstępstwa od religii ojców. Jordan przekonuje Bojtomira do przyjęcia chrześcijaństwa jako wiary, której filarami są prawda i miłość płynąca z krzyża. Bojtomir zgadza się. W tym czasie krwawe zmagania wojsk litewskich i krzyżackich kończą się zwycięstwem Litwinów. Jest to zasługą przede wszystkim Trojdana, który został jednak w walce ciężko ranny. Przy próbie pomocy lirnikowi okazuje się, ku wielkiemu zdumieniu zebranych, że na szyi Trojdana jest zawieszony krzyż. Głosy wdzięczności za dzielną walkę szybko zmieniają się w głosy pogardy dla bohatera, a zadowolona z przebiegu sprawy Surjata każe wtrącić barda do więzienia, gdzie ma oczekiwać na spalenie na stosie.

W kolejnym akcie Surjata udaje się do Aleksoty, by ta wydała wyrok na przelniewiercę. Kapłanka, nieświadoma, kogo ma na myśli macocha, przyznaje, że tego rodzaju przewinienie karane jest tylko śmiercią. Po tych słowach Surjata każe przyprowadzić więźnia, czyli Trojdana. Zdruzgotana sytuacją Aleksota postanawia odstąpić od znicza i zginąć w płomieniach razem z ukochanym. Bogom, którym tyle lat wiernie służyła, zarzuca niesprawiedliwość i niemoc.

Akt czwarty rozpoczyna się od rozmowy pomiędzy strażnikami w lochu, w którym uwięzieni kochankowie czekają na śmierć. Rozmowę tę przerywa przyjście Wigunta, który bezskutecznie domaga się widzenia z Aleksotą. Gwałtownie zachowującego się brata wyprowadza z lochu Surjata. Chwilę później nadchodzą Bojtomir z Jordanem i w czasie długiej rozmowy z Trojdanem i Aleksotą nawracają ich na chrześcijaństwo.

Ostatni akt to oczywiście kulminacja wydarzeń i rozwiązanie wątków. Za moment na przygotowanym stosie mają spłonąć Trojdan i Aleksota. Wajdeloci i wajdelotki śpiewają pieśń, która jest rozbudowanym pytaniem do skazanych – dlaczego sprzeniewierzyli się bóstwom. Zgromadzeni dostrzegają, że po wzniesieniu się płomieni ofiary jakby zapadły się pod stos. Przybywa chcący zatrzymać egzekucję Wigunt, jednak jest już za późno. Przyznaje, że to on zawiesił krzyż na piersi Trojdana w czasie bitwy. Honor nie pozwala mu taić swojej winy, więc wzywa, by jego również spalić na stosie. Surjata nazywa go obłąkanym, a wtedy Wigunt wyznaje, że to ona właśnie była główną przyczyną, dla której dopuścił się zdrady. Lud nastaje na Surjatę, w konsekwencji czego ta popełnia samobójstwo. Wezwane przez Jordana oddziały polskie przybywają do zgromadzonych, by chrystianizować zamieszkały tam lud, ale nie mieczem,

lecz miłością i modlitwą. Na zakończenie opery spod stosu wyrasta kapliczka, przed którą znajdują się cudownie ocaleni Trojdan i Aleksota oraz Bojtomir udzielający im ślubu. Kapliczka ta znalazła się tam za sprawą Bojtomira i Jordana, którzy przysięgli sobie ratować zakochanych już w momencie, kiedy odkryto u Trojdana krzyż.

Tak kończy się to długie, bo pięcioaktowe i liczące ponad osiemdziesiąt stron libretto. W przedmowie do tekstu Duchińska zaznacza, że Moniuszce zależało na szczęśliwym zakończeniu historii bohaterów. Wyjaśnia również, jak doszło do współpracy między nią a kompozytorem – została ona polecona przez Kazimierza Wójcickiego. Dowiadujemy się także, że pisarka i kompozytor w krótkim odstępie czasu współpracowali jeszcze raz. Otóż autor *Halki* poprosił Pruszkową o napisanie zwrotek do utworu, który skomponował na okoliczność nabożeństwa żałobnego za duszę Ludwika Kondratowicza (Władysława Syrokomli)¹⁰.

Trzeba jednak zaznaczyć, że w przedmowie pojawia się wiele informacji błędnych lub nieścisłych pod względem chronologicznym, faktograficznym, jak i bibliograficznym wynikających zapewne z tego, że Duchińska, dyktując przedmowę w 1903 roku, była już w podeszłym wieku. Wyjaśnienia i sprostowania tych wiadomości dokonali Magdalena Dziadek i Radosław Okulicz-Kozaryn – autorzy artykułu „*Aleksota*” *Seweryny Pruszkowej i Stanisława Moniuszki. Odnalezione ogniwo?*¹¹. Według nich Duchińska, tworząc ten utwór, rozpisała na role identyczną historię zawartą w pracy Aleksandra Połujańskiego *Wędrówki po guberni augustowskiej w celach naukowych odbyte*¹² (a nie, jak deklarowała, w pracy Jerzego Aleksandrowicza¹³). W przedmowie Duchińska objaśnia, że Moniuszko od dłuższego czasu nosił się z zamiarem stworzenia nowej opery, której tematem miała być unia polsko-litewska, jednak, jak przekonują Dziadek i Okulicz-Kozaryn, Moniuszko nieprzypadkowo chciał podjąć taki temat w tym właśnie czasie¹⁴.

Na początku lat sześćdziesiątych XIX wieku na terenie Królestwa Polskiego i na tzw. ziemiach zabranych przeszła fala manifestacji patriotycznych, które na celu miały zaakcentowanie konieczności przeprowadzenia reform społecznych

¹⁰ Eadem, *Kilka słów...*, op. cit., s. 2–4.

¹¹ M. Dziadek, R. Okulicz-Kozaryn, „*Aleksota*” *Seweryny Pruszkowej i Stanisława Moniuszki. Odnalezione ogniwo?*, „*Studia Chopinowskie*” 2024, nr 1 (12), s. 4–27.

¹² A. Połujański, *Wędrówki po guberni augustowskiej w celach naukowych odbyte*, Warszawa 1859, s. 346–350.

¹³ S. Duchińska, *Kilka słów...*, op. cit., s. 8.

¹⁴ M. Dziadek, R. Okulicz-Kozaryn, „*Aleksota*” *Seweryny Pruszkowej...*, op. cit.

oraz zagwarantowania praw obywatelskich, a jednocześnie były wyrazem solidarności między narodami dawnej Rzeczypospolitej. Szczególnie naznaczony demonstracjami był rok 1861, czego literackim świadectwem jest warszawska powieść Józefa Ignacego Kraszewskiego *Dziecię starego miasta* z 1863 roku – pierwsza z całego cyklu napisanego pod pseudonimem Bolesławita. Kraszewski przedstawia Warszawę roku 1861 i narastające antyrosyjskie nastroje społeczne z perspektywy młodego chłopaka, studenta Akademii Sztuk Pięknych Franka Plewy, jego matki i ukochanej. Franek jest uczestnikiem wszystkich patriotycznych zgromadzeń, jednocześnie jest również ich ofiarą – wiele razy ranny w trakcie różnych demonstracji, zostaje ostatecznie śmiertelnie postrzelony podczas krwawo tłumionej manifestacji 8 kwietnia 1861 roku¹⁵.

Szok, jaki w rzeczywistości wywołał tragiczny finał manifestacji kwietniowej (szacuje się, że na Placu Zamkowym zginęło wówczas dwieście osób) spowodował czasowe zaprzestanie akcji protestacyjnych¹⁶. Przerwa ta trwała do 12 sierpnia 1861 roku, na kiedy w Aleksocie pod Kownem (dzisiaj to dzielnica miasta) środowiska patriotyczne zaplanowały jedną z największych demonstracji tego czasu, mającą upamiętnić rocznicę zamknięcia sejmu z 1569 roku¹⁷. Jednocześnie manifestacja ta była znakiem wciąż wówczas silnego poczucia związku politycznego między Koroną a Litwą. Poprzez rozbiory i postanowienia kongresu wiedeńskiego rozdzielono tereny, które od wieków stanowiły jedność społeczną i polityczną. Wyznaczona w 1815 roku granica przebiegała na Niemnie, oddzielając Aleksotę należącą do Królestwa Polskiego od Kowna, włączonego bezpośrednio do Imperium Rosyjskiego. Demonstranci zgromadzili się zarówno po stronie polskiej, jak i rosyjskiej, a spotkanie miało nastąpić właśnie w Aleksocie. Jednak, aby do niego nie doszło, władze carskie kazały uszkodzić most łączący obie miejscowości.

Według Dziadek i Okulicz-Kozaryna właśnie to wydarzenie z 12 sierpnia 1861 roku stało się inspiracją dla opery Moniuszki i Pruszkowej. W przeciwieństwie do Kraszewskiego, twórcy *Aleksoty* zdecydowali się na mniejszą bez-

¹⁵ J.I. Kraszewski, *Dziecię starego miasta. Obrazek narysowany z natury*, oprac. W. Danek, wyd. 5, Wrocław 1988.

¹⁶ M. Kozłowski, *Krajobrazy przed bitwą*, Kraków 1985, s. 100.

¹⁷ Dziadek i Okulicz-Kozaryn przyjęli, że manifestacja w Aleksocie upamiętniać miała unię w Krewie z 1385 roku, której rocznica przypadała *de facto* w zbliżonym terminie, bo 14 sierpnia. Jednak z większości dostępnych źródeł wynika, że demonstrację zorganizowano na pamiątkę zamknięcia sejmu 1569 roku; por. W. Lasocki, *Wspomnienia z mojego życia*, t. 1: *W kraju*, Kraków 1933, s. 368; M. Berg, *Zapiski o powstaniu polskim 1863 i 1864 roku*, przeł. K.R. Jaskłowski, t. 2, Kraków 1899, s. 43.

pośredniość czasowo-tematyczną. Ulokowali czas akcji opery w pierwszych latach rządów Władysława Jagiełły jako króla Polski, w momencie, kiedy Litwa trwała jeszcze w wierzeniach pogańskich i atakowana była m.in. z tego powodu przez Krzyżaków. Może się przez to wydawać, że *Aleksota* miała być operą o wydarzeniach z wieku XIV, ujętą w ramy romantycznej opowieści na wzór *Westalki* Gaspare’a Spontiniego¹⁸ – opery również opowiadającej historię kapłanki, która z powodu ziemskiej miłości odrzuca służbę bogom. Zresztą imię Aleksota nie wskazywało wówczas jedynie na nazwę podkowieńskiej miejscowości, ponieważ – jak zaznacza w *Dziejach starożytnych narodu litewskiego* Teodor Narbutt – było ono innym imieniem bogini miłości Mildy¹⁹. Zatem związek *Aleksoty* z manifestacją byłby dość odległy. Są jednak w operze wyraźne sygnały, że Moniuszko i Pruszkowa stworzyli dzieło aktualne względem rzeczywistości początku lat sześćdziesiątych XIX wieku.

Na ten trop naprowadza scena nawiązująca do ogólnej sytuacji Polaków i Litwinów znajdujących się od lat pod władzą Imperium Rosyjskiego. Pierwsza scena z czwartego aktu, czyli dialog strażników z więzienia, przypomina w swojej koncepcji scenę cmentarną z *Hamleta* Williama Szekspira (scena I, akt V)²⁰. W obu udział biorą postacie z niższych warstw społecznych. Szekspirowscy Grabarze rozmawiają o przemijaniu i marności ludzkiej egzystencji oraz o nierównościach społecznych. Natomiast w *Aleksocie* strażnicy pozornie są jedynie bohaterami narzekającymi na swój los, jednak gdy umieścić ich słowa w rzeczywistości roku 1862, można dojść do całkiem innych wniosków:

PIERWSZY STRAŻNIK

Snadziej zerwać i wśród błota

Wlec starganą nić żywota,

Niż wystawiać czoło harde

Na pociski, na pogardę!

duet

¹⁸ G. Zieziula, *Nurt kosmopolityczny...*, op. cit. Zieziula zaznacza także, że Moniuszko chciał sparafrazować historię z opery Spontiniego, czego efektem jest posłużenie się identycznym motywem zakochanej kapłanki zarówno w *Aleksocie*, jak i w *Parii*.

¹⁹ T. Narbutt, *Dzieje starożytne narodu litewskiego*, t. 1: *Mitologia litewska*, Wilno 1835, s. 61.

²⁰ Zob. W. Szekspir, *Hamlet*, oprac. S. Helsztyński, przeł. W. Tarnawski, Wrocław 1966, s. 217–235. Warto zauważyć, że również w innych dramatach Szekspira występują podobne pary bohaterów niskiego stanu, które w swoich pozornie błahych, a często nawet zabawnych rozmowach przekazują istotne treści o kondycji i pragnieniach człowieka (np. Stefano i Trinculo z *Burzy*; Samson i Grzegorz z *Romea i Julii*).

Między nami a światem
Rzucona już kość
Któż oprawcę zwie bratem?
Złością płacmy złość.

Za to brzemię zakały,
Co nam gniecie grzbiet
I my ludzki ród cały
Gniećmy wet za wet.

Bratnie ciosy głęboko
W piersi naszej tkwią.
My też serce i oko,
Pojmy bratnią krwią.

Między nami a światem
Rzucona już kość
Któż oprawcę zwie bratem?
Złością płacmy złość!²¹

Słowa te są jakby wymierzone w działania Imperium Rosyjskiego i prawdopodobnie taki właśnie był zamiar twórców. W tym sensie nieprzypadkowe okaże się podobieństwo tej sceny z pierwszą sceną pierwszego aktu *Dziadów drezdeńskich* Adama Mickiewicza, w której postacie dramatu również mówią o licznych krzywdach, jakich doznają ze strony Rosjan, a także o pragnieniu zemsty na carze²². To wszystko ośmiela do poszukiwań innych jeszcze nawiązań do sytuacji narodów polskiego i litewskiego w drugiej połowie XIX wieku.

W ostatniej scenie aktu czwartego libretta, po nawróceniu przez kapłanów Aleksoty i Trojdana, Jordan intonuje psalm *Kto się w opiekę*, który zostaje odśpiewany przez wszystkich bohaterów na kolanach²³. Przypomina to opis kowieńskiej manifestacji, którą w *Historii ruchu narodowego od 1861 do 1864 roku* przedstawił na podstawie opowieści jednego z uczestników Bogusław Limanowski:

Przed wejściem na most kozacy znowu zaskoczyli drogę ludowi. Potrącany, pchany, bity nahajkami, ukląkł i zaintonował pieśń. Podziało to ogromnie na kozaków: pozdejmowali czapki i zaczęli żegnać się; wreszcie cofnęli się. Dziewczęta więc weszły

²¹ S. Duchńska, *Aleksota...*, op. cit., s. 42–43.

²² Zob. A. Mickiewicz, *Dziady drezdeńskie* (cz. III), oprac. J. Skuczyński, Wrocław 2012, s. 20–48.

²³ S. Duchńska, *Aleksota...*, op. cit., s. 68–69.

na most i na ostatnich deskach przed wodą ukłękły. Procesja idąca z Królestwa, przy odgłosie dzwonów w Kownie, weszła także na most i zaśpiewała hymn: *Boże coś Polskę*. „Odpowiada nam – pisze jeden ze współuczestniczących – 3000 Litwinów, grzmi powietrze od tych połączonych odgłosów, drży ziemia, wtórują im łkania serdeczne, kropią łzy rzęsiste”²⁴.

Do żelaznego repertuaru manifestacji należały właśnie takie pieśni, jak *Boże coś Polskę*, a także *Kto się w opiekę* (obok wielu innych utworów religijno-patriotycznych). Ich odśpiewanie w wielotysięcznym tłumie musiało niesamowicie podbudowywać poczucie wspólnoty narodowej.

Również w tym kontekście libretto *Aleksoty* wydaje się dobrze współgrać z wydarzeniami z sierpnia 1861 roku. W pieśniach barda przechowywana była historia i tożsamość mieszkańców grodu kowieńskiego. Pieśń miała zagrzewać Litwinów do walki i podtrzymywać ich męstwo w trakcie bitew. Z pieśnią, zresztą pod wodzą lirnika, wojska litewskie miały przejść przez Niemen. Trojdan wołał:

Przez głębokie fale Niemna,
Dalej bracia w bród.
Niechaj pieśni moc tajemna
Krzepi mężny lud²⁵.

Ten fragment bardzo przypomina opis manifestacji z książki Limanowskiego, bowiem kiedy po dwóch brzegach Niemna zebrały się rzesze ludzi śpiewających *Boże coś Polskę*, wtedy właśnie „pieśni moc tajemna” zjednoczyła „mężny lud”.

Aleksota może wydawać się nawet dziełem nieudanym, jeśli będziemy rozpatrywać ją jedynie jako operę o mitycznej Litwie, zakochanej kapłance, z fantastycznym, nieco nawet zabawnym zakończeniem o ukrytej pod stosem ka-pliczce. Zrozumienie *Aleksoty* wymaga jednak umieszczenia jej w kontekście sytuacji politycznej lat 1861–1863, a więc uwzględnienia krwawo tłumionych manifestacji Polaków i Litwinów, a także ucisku naszych narodów przez Imperium Rosyjskie. Opera ta byłaby zatem dziełem aktualnym w tamtej rzeczywistości, a jej treść czytelna dla żyjących wówczas ludzi. Można przypuszczać, jakie reakcje wywołałaby, gdyby została jednak wystawiona.

²⁴ B. Limanowski, *Historia ruchu narodowego od 1861 do 1864 r.*, t. 1, Lwów 1882, s. 107. Dotarcie do tekstu Limanowskiego ułatwił cytowany już artykuł Dziadek i Okulicz-Kozaryna.

²⁵ S. Duchińska, *Aleksota...*, op. cit., s. 25.

Bibliografia

- Berg M., *Zapiski o powstaniu polskiem 1863 i 1864 roku*, przeł. K.R. Jaskłowski, t. 2, Kraków 1899, <https://www.wbc.poznan.pl/dlibra/publication/4465/edition/7963/content> (dostęp: 31.07.2025).
- Duchińska S., *Aleksota. Libretto opery dla Moniuszki przygotowane w r. 1862 przez Sewerynę z Pruszków Duchińską*, Warszawa 1903, rkps w zbiorach WTM, sygn. R 1257 M.
- Duchińska S., *Pisma. Pamiętniki. Poezye*, Lwów 1893.
- Dziadek M., Okulicz-Kozaryn R., „*Aleksota*” Seweryny Duchińskiej i Stanisława Moniuszki. *Odnalezione ogniwo?*, „*Studia Chopinowskie*” 2024, nr 1 (12), s. 4–27.
- Kozłowski M., *Krajobrazy przed bitwą*, Kraków 1985.
- Kraszewski J.I., *Dziecię starego miasta. Obrazek narysowany z natury*, oprac. W. Danek, wyd. 5, Wrocław 1988.
- Lasocki W., *Wspomnienia z mojego życia*, t. 1: *W kraju*, Kraków 1933, <https://obc.opole.pl/dlibra/publication/15388/edition/14343/content> (dostęp: 31.07.2025).
- Limanowski B., *Historia ruchu narodowego od 1861 do 1864 r.*, t. 1, Lwów 1882, <https://www.dbc.wroc.pl/dlibra/publication/10539/edition/9438?language=en> (dostęp: 31.07.2025).
- Mickiewicz A., *Dziady drezdeńskie* (cz. III), oprac. J. Skuczyński, Wrocław 2012.
- Narbutt T., *Dzieje starożytne narodu litewskiego*, t. 1: *Mitologia litewska*, Wilno 1835, <https://archive.org/details/narbutt-dzieje-t-1> (dostęp: 15.09.2025).
- Połujański A., *Wędrówki po guberni augustowskiej w celach naukowych odbyte*, Warszawa 1859, <https://pbc.biaman.pl/dlibra/publication/636/edition/596/content> (dostęp: 12.04.2025).
- Poźniak W., *Niezrealizowane projekty operowe Moniuszki*, „*Kwartalnik Muzyczny*” 1948, nr 21–21, s. 234–256, <https://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/doccontent?id=184496> (dostęp: 13.07.2025).
- Rudziński W., *Stanisław Moniuszko*, cz. II, Kraków 1961.
- Szekspir W., *Hamlet*, oprac. S. Helsztyński, przeł. W. Tarnawski, Wrocław 1966.
- Zieziula G., *Nurt kosmopolityczny w polskiej twórczości operowej drugiej połowy XIX wieku*, Warszawa 2020.

Honorata Wieczorek, *Aleksota* by Seweryna Pruszkowa-Duchińska and Stanisław Moniuszko in the context of the events of the pre-January Uprising era (1861–1863)

The article discusses *Aleksota*, the unfinished and virtually unknown opera by Stanisław Moniuszko and Seweryna Duchińska written and composed in 1862. The plot takes place in 14th-century pagan Lithuania (Kaunas), and tells the story of forbidden love between a priestess and a bard. In addition, *Aleksota* depicts the fall of pagan beliefs and the birth of Christianity in medieval Lithuania. However, the author of the article considers the actual subject of the opera to be the situation of Polish and Lithuanian nations in the 1860s. Due to the partitions, Poland and Lithuania were politically separated, though a strong social and cultural bond remained. The libretto references the Great Manifestation, which took place in September 1861 in Aleksota near Kaunas, as well as numerous other demonstrations that

were organized in 1861, to emphasize the enduring strength of the Polish and Lithuanian community. Moreover, the text refers to thematically relevant scenes in William Shakespeare's *Hamlet* and Adam Mickiewicz's Forefathers' Eve Part Three (*Dziady dreźnieńskie*).

Keywords: Stanisław Moniuszko, Seweryna Pruszkowa, Seweryna Duchińska, libretto, Aleksota (name of the town), Aleksota (goddess), Polish-Lithuanian Commonwealth, January Uprising

Słowa kluczowe: Stanisław Moniuszko, Seweryna Pruszkowa, Seweryna Duchińska, libretto, Aleksota (nazwa miejscowa), Alekosota (bogini), unia polsko-litewska, powstanie styczniowe

Honorata Wieczorek – absolwentka filologii polskiej na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Owocem jej zainteresowań historycznych i literackich jest licencjat pt.: *Wizerunek Jana III Sobieskiego w utworach okolicznościowych powstałych z okazji obchodów stulecia zwycięstwa bitwy pod Wiedniem* (promotor dr Patrycja Bąkowska). Na stopniu magisterskim, w związku z obraną specjalizacją operologiczną, napisała pracę dyplomową o *Aleksocie* Stanisława Moniuszki i Seweryny Duchińskiej pod kierunkiem prof. Radosława Okulicz-Kozaryna.

Natalia Kaminiczna

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

<https://orcid.org/0000-0001-8696-9290>

„Krytyka teatralna rzecz to żmudna a arcytrudna”¹. *Dziesięć cór na wydaniu* Franza von Suppého w optyce prasy warszawskiej

Dawno publiczność nie ubawiła się tak w Teatrze, jak na wczorajszym przedstawieniu Operetki komicznej Franza von Suppého z tekstem polskim Władysława Ludwika Anczyca, pod nazwą: *Dziesięć cór na wydaniu*. Muzyka wesoła, rzecz komiczna, przekład bardzo udany i dowcipny, a nade wszystko wyborna gra wszystkich Artystów i Artystek zapewnią tej Operetce długie powodzenie. [...] Wszystkim wczoraj należały się oklaski, i publiczność ich nie skąpiła, szczególnie Pannie Kwiecińskiej, która doskonale odegrała swoją figlarną rolę i z wielkim wdziękiem śpiewała [...] oraz Pannie Graetz, która bardzo ładnie odśpiewała swoją arię [...] zasłużone zdobywały oklaski².

¹ S. Koźmian, *Nasza publiczność*, „Echo Muzyczne i Teatralne” 1883, nr 1, s. 6.

² „Kurier Warszawski” 1865, nr 198, s. 1042.

Obwieszczał to, dzień po mającym miejsce 31 sierpnia 1865 roku polskim prawykonaniu operetki³, wystawionej w Teatrze Wielkim⁴, napisanej do libretta Friedricha Wilhelma Riese'a (światowa premiera odbyła się w Wiedniu 25 października 1862 roku⁵), anonimowy autor recenzji zamieszczonej w „Kurierze Warszawskim”. Wbrew temu sprawnemu retorycznie chwytowi dziennikarskiemu historia Barona le Coq⁶, poszukującego mężów dla swoich dziesięciu córek, nie zdobyła uznania wśród krytyków, którzy jej premierę przyjęli

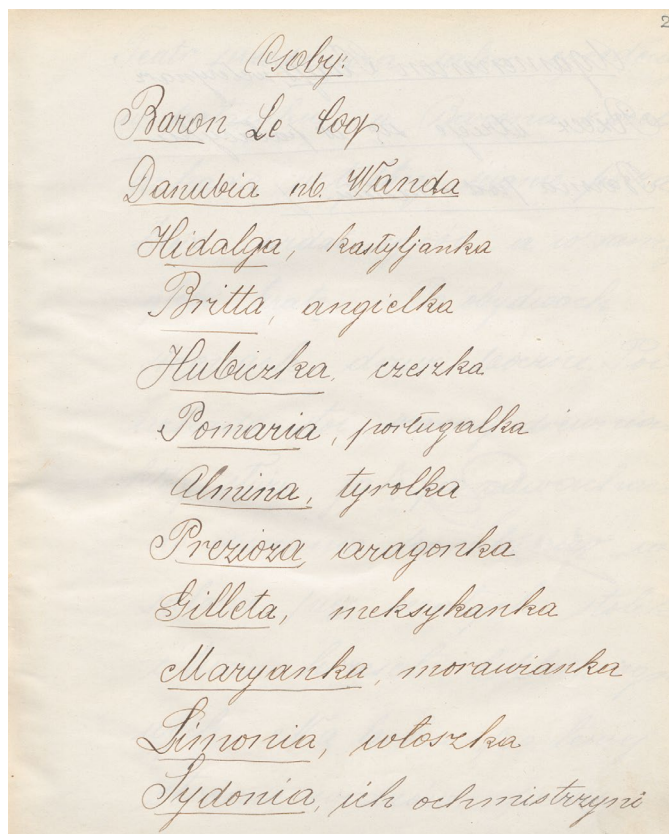
³ Datę polskiej prapremiery przyjmuję na podstawie informacji zamieszczonych w „Kurierze Codziennym” i „Kurierze Warszawskim” („Kurier Codzienny” 1865, nr 51, s. 4; „Kurier Warszawski” 1865, nr 197, s. 1040), *Repertuarze warszawskich teatrów rządowych, 1863–1890* (H. Secomska, *Repertuar warszawskich teatrów rządowych, 1863–1890*, Warszawa 1971, s. 17) oraz polskim przekładzie libretta (F.W. Riese, *Dziesięć cór na wydaniu, operetka w jednym akcie*, [libretto], przeł. W.L. Anczyc, muzyka F. Suppé, Warszawa 1865, s. 2). W przeciwieństwie do tych źródeł Lucjan Kydryński w *Przewodniku operetkowym* omyłkowo wskazał, że przedstawienie odbyło się 30 sierpnia 1865 roku (L. Kydryński, *Przewodnik operetkowy. Wodewil. Operetka. Musical*, Kraków 1997, s. 655). Witold Filler również popełnił błąd, podając w *Ogródkach, operetce, melodramacie* datę 30 lipca 1865 roku (W. Filler, *Ogródki, operetka, melodramat*, w: *Kultura muzyczna Warszawy drugiej połowy XIX wieku*, red. A. Spóz, Warszawa 1980, s. 178).

⁴ Warszawska scena operowa w omawianym okresie była częścią Teatru Wielkiego, który, wraz z Teatrem na Wyspie, Teatrem w Pomarańczarni i Teatrem Letnim (od 1870 roku), tworzył artystyczny konglomerat Warszawskich Teatrów Rządowych (WTR). Repertuar operowy, podlegający Radzie Administracyjnej Dyrekcji Teatrów i Widowisk Dramatycznych i Muzycznych w Królestwie Polskim, był ściśle uzależniony od polityki władz carskich. Podstawowym narzędziem kontroli była cenzura, wprowadzona w 1819 roku, która w 1851 roku została rozszerzona na nuty, z obawy przed ukrytymi treściami w partyturach; zob. A. Borkowska-Rychlewska, E. Nowicka, *Opery Verdiego w polskich XIX-wiecznych przekładach*, Poznań 2016, s. 7.

⁵ L. Kydryński, *Przewodnik operetkowy...*, op. cit., s. 652.

⁶ Tłumacze librett operetkowych często pozwalali sobie na dużą swobodę, wykraczając poza podstawowe zadanie przekładu tekstu na inny język (zob. A. Wypych-Gawrońska, *Lwowski teatr operowy i operetkowy w latach 1872–1918*, Kraków 1999, s. 266–2667). W *Dziesięciu córach na wydaniu* Anczyc wprowadził liczne zmiany, w tym przeróbki nazw własnych bohaterów. Na przykład Bawarka Maschinka została zastąpiona Czeszką Hubiczką, a Pan Schönhahn przemianowany na Barona le Coq (z francuskiego „kogut”). Zmodyfikowano również zapis imion: Pommaria stała się Pomarią, Alminia Alminą, Preciosa Preziosą, Giletta Gilletą, Marianka Marjanką, a Simonia Limonią (zob. F.W. Riese, *Dziesięć cór na wydaniu...*, op. cit., s. 3; por. idem, *Dziesięć cór na wydaniu, operetka w jednym akcie*, [libretto], przeł. W.L. Anczyc, muzyka F. Suppé, Biblioteka Raczyńskich, [rękopis], s. 2r–2v; por. idem, *Zehn Mädchen und kein Mann, komische Operette in einem Akt*, [libretto], muzyka F. Suppé, Wiedeń 1862, s. 2). Te zmiany miały na celu uatrakcyjnienie operetki i dostosowanie jej do polskiego odbiorcy. Tłumacz dążył do wprowadzenia elementów bliższych lokalnym realiom i oczekiwaniom publiczności, czyniąc libretto bardziej przystępne i angażujące. Dla widowni teatrów w trzech zaborach równie istotne było także wzbogacanie polskojęzycznego repertuaru poprzez tłumaczenia (zob. A. Wypych-Gawrońska, *Warszawski teatr operowy w latach 1832–1880*, Częstochowa 2005, s. 95).

raczej chłodno, zarzucając m.in. brak akcji oraz jednostajne i dość nużące popisy wokalne-taneczne⁷.

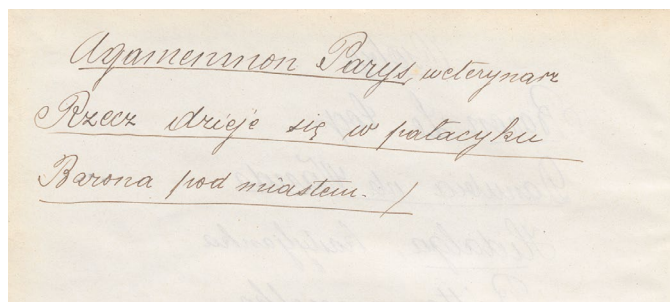


Ryc. 1. Lista postaci z operetki *Dziesięć cór na wydaniu* na wydaniu w przekładzie Władysława Ludwika Anczyca

Źródło: F.W. Riese, *Dziesięć cór na wydaniu, operetka w jednym akcie*, [libretto], przeł. W.L. Anczyca, muzyka F. Suppé, skan ze zbiorów Biblioteki Raczyńskich, [rękopis], s. 2r.⁸

⁷ L. Kydryński, *Przewodnik operetkowy...*, op. cit., s. 655.

⁸ Rękopis libretta ze zbiorów Biblioteki Raczyńskich w Poznaniu stanowi materiał porównawczy do przekładu Anczyca, wydanego w 1865 roku nakładem Drukarni Józefa Ungra w Warszawie, w odniesieniu do oryginału. Nie jest jednak podstawą interpretacyjną, ponieważ dotyczy wystawień operetki w Teatrze Polskim w Ogrodzie Potockiego w Poznaniu. Ponadto, jako egzemplarz sceniczny, został pozbawiony znacznej części numerów muzycznych, np. pieśni łowieckiej Limoni czy duetu *Kiedy z rana słońce na niebie wychodzi...* Marjanki i Hubiczki. To samo dotyczy partytury z księgozbioru poznańskiej biblioteki.



Ryc. 2. Lista postaci z operetki *Dziesięć cór na wydaniu* w przekładzie Władysława Ludwika Anczyca

F.W. Riese, *Dziesięć cór na wydaniu, operetka w jednym akcie*, [libretto], przeł. W.L. Anczyc, muzyka F. Suppé, skan ze zbiorów Biblioteki Raczyńskich, [rękopis], s. 2v.

Naturalnie, zasadne wydaje się dociekanie, w jaki sposób dzieło staje się „nieudane” wbrew dominującej aurze preferencji kulturalnych i oczekiwań publiczności. Prasowa krytyka stanowi cenne uzupełnienie obrazu historii polskiej sceny operetkowej drugiej połowy XIX wieku. Jako wypadkowa gustów drobnomieszczańskich jednocześnie kształtuje stosunek odbiorców do sztuki słowno-muzycznej poprzez określone strategie pisarskie i retoryczne. Kondycja autorów krytyki odzwierciedla zróżnicowanie widzów obecnych na sali teatralnej, zależnie od zajmowanego miejsca: na krzesłach, na parterze, w łóżach, na balkonie, a także na paradyzie i galerii⁹. Jak zauważa Eleonora Udalska: „krytyka teatralna [również: operowa i operetkowa – N.K.] przede wszystkim adresowana jest do czytelnika czasopisma, kształtuje jego gusta, a dokładniej: gusta te wyraża”¹⁰.

Dzieło, w opinii krytyki, to zagadnienie, któremu poświęcony jest ten szkic. Zawężając pole obserwacji, skupiam się na recepcji krytycznej wspomnianych *Dziesięciu cór na wydaniu* – utworu, który według ówczesnych recenzentów był nieciekawym i wręcz nieudanym, a jednocześnie cieszył się dużym zainteresowaniem warszawskiej publiczności. Świadczy o tym chociażby list Stanisława Moniuszki do Edwarda Ilcewicz z 16 marca 1865 roku, w którym kompozytor pisał: „Dziś właśnie ósme tej ostatniej, obmierzłej farsy przedstawienie i kasa

⁹ E. Udalska, *W warszawskich czasopismach teatralnych I połowy XIX wieku* („Pamiętnik Sceny Warszawskiej”, „Świat Dramatyczny” i „Gazeta Teatralna”), w: *Polska krytyka teatralna w XIX wieku*, red. E. Udalska, Warszawa 1994, s. 13.

¹⁰ Eadem, *Wstęp*, w: *Polska krytyka teatralna...*, op. cit., s. 5.

zamknięta”¹¹. Wystawienia operetki Suppého przypadły na szczególny okres – bezpośrednio po powstaniu styczniowym oraz wkrótce po grudniowych egzekucjach na Placu Teatralnym, a także na Placu Bankowym i Starym Rynku, gdzie w 1863 roku znajdowała się szubienica¹². Był to moment przełomowy, gdy bojkot teatru dobiegł końca, a sprowadzenie do Warszawy włoskiej trupy operowej miało na celu przełamanie społecznego oporu oraz ponowne zaangażowanie publiczności w życie teatralne. W ramach tej strategii obniżono ceny biletów, a repertuar Teatru Wielkiego zdominowały opery włoskie oraz operetki¹³. Ekspansja tego importowanego na warszawską scenę gatunku muzycznego budziła liczne kontrowersje i niepokój wśród krytyków, którzy być może właśnie dlatego unikali pisanie o tych utworach¹⁴. Dodatkowym wyzwaniem dla recenzentów był brak odpowiedniego języka opisu. Należy zaznaczyć, że problem ten wynikał przede wszystkim z poszukiwania gatunkowych pokrewieństw w obrębie form dramatycznych, a nie muzycznych, takich jak śpiewogra czy wodewil¹⁵.

Pojęcie dzieła nieudanego może zostać przypisane każdemu utworowi słowno-muzycznemu. W przypadku *Dziesięciu cór na wydaniu* odnosi się ono do operetki, która jako gatunek uważana była za „małą i gorszą operę”, zatem już w swojej genezie zawiera element niedoskonałości, a dodatkowo zostało to uwypuklone przez zmienność ocen krytycznych, ewolucję gustów odbiorców, uwarunkowania historyczne oraz dominujące w danym okresie prądy estetyczne.

I

Dziesięć cór na wydaniu ma istotne znaczenie dla prześledzenia twórczego rozwoju formy scenicznej Suppého, ponieważ stanowi ogniwo łączące jego wczesne krotkowile z muzyką, takie jak *Chłop i poeta* (*Dichter und Bauer*, 1846), z jednoaktowymi operetkami o bardziej złożonym konflikcie, jak *Piękna Galatea* (*Die schöne Galathée*, 1865), powstającymi pod silnym wpływem

¹¹ Stanisław Moniuszko, *Listy zebrane*, oprac. W. Rudziński, Kraków 1969, s. 480 (list do E. Ilcewicza z 16 marca 1865 roku).

¹² E. Szczepańska-Lange, *Życie muzyczne w Warszawie w drugiej połowie XIX wieku*, seria Historia Muzyki Polskiej, t. 5: *Romantyzm*, cz. 2b, Warszawa 2010, s. 413.

¹³ Ibidem, s. 414.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ A. Wypych-Gawrońska, *Warszawski teatr operowy...*, op. cit., s. 274–278.

Jacques'a Offenbacha¹⁶, od którego kompozytor przejął zamiłowanie do ironii, dowcipu, pikanterii i satyry. Jak odnotował Bernard Grun, autor obszernej monografii poświęconej dziejom operetki:

Od Donizettiego i Lortzinga nauczył się, iż mniej lub bardziej zręczne rozmieszczenie mniej lub bardziej zgrabnych numerów muzycznych bynajmniej jeszcze nie wystarcza dla osiągnięcia odpowiedniego muzyczno-dramatycznego efektu. Dzieło Offenbacha potwierdziło jego przekonanie o wadze jedności słowa mówionego i śpiewanego¹⁷.

Suppé należał do grona wiedeńskich twórców muzycznych, którzy pod koniec XIX wieku cieszyli się w teatrach warszawskich dużą popularnością (dzieła Johanna Straussa pojawiły się w Warszawie dopiero w 1877 roku)¹⁸, wypierając operetki francuskie, w tym te autora *Orfeusza w piekle*¹⁹. Najczęściej wykonywano jego *Boccaccia* (1879), *Burszów* (*Flotte Bursche*, 1863) i *Lekką kawalerię* (*Leichte Kavallerie*, 1866) – pierwszą austriacką operetkę wojskową²⁰. W ciągu swojej kariery Suppé skomponował trzydzieści jeden operetek oraz ponad dwieście innych utworów scenicznych, w których konsekwentnie łączył czar i ciepło wiedeńskiej atmosfery z klarowną włoską melodyką²¹.

Dziesięć cór na wydaniu, grywane także pod innym tytułem: *Dziesięć dziewcząt w poszukiwaniu męża* (tytuł oryginalny: *Zehn Mädchen und kein Mann*)²², cieszyło się dość dużym zainteresowaniem ze strony publiczności warszaw-

¹⁶ Zgrabna fabuła *Pięknej Galatei*, łącząca cztery antyczne postaci: Pigmaliona, Galatęę, Midasa i Ganimeda, oraz *Dziesięć cór na wydaniu*, gdzie postać Parysa Agamemnona nawiązuje do *Pięknej Heleny* (*La belle Hélène*, 1864), wyraźnie odzwierciedlają wpływ mitologicznej offenbachady; zob. B. Grun, *Dzieje operetki*, przeł. M. Kurecka, rozdz. XXIV: *Coda alla polacca*, napisał L. Kydryński, Kraków 1974, s. 110.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ *Indygo* (*Indigo und die 40 Räuber*, 1871) i *Zemsta nietoperza* (*Die Fledermaus*, 1874); J. Pudełek, *Muzyka w teatrach warszawskich*, w: *Kultura muzyczna Warszawy...*, op. cit., s. 143.

¹⁹ A. Wypych-Gawrońska, *Lwowski teatr operowy...*, op. cit., s. 274; Operetki wiedeńskie, czerpiące z tradycji włoskiej i francuskiej, stanowiły stały element repertuaru WTR; zob. A. Wypych-Gawrońska, *Warszawski teatr operowy i operetkowy w latach 1880–1915*, Częstochowa 2011, s. 363; eadem, *Warszawski teatr operowy...*, op. cit., s. 114.

²⁰ J. Pudełek, *Muzyka w teatrach warszawskich*, op. cit., s. 143; B. Grun, *Dzieje operetki*, op. cit., s. 110.

²¹ Pierwszym tego typu operetkowym dziełem Suppého, uznawanym za początek wiedeńskiej operetki, jest *Das Pensionat*, której premiera miała miejsce 24 listopada 1880 roku; zob. L. Kydryński, *Przewodnik operetkowy...*, op. cit., s. 652.

²² Używam nazwy *Dziesięć cór na wydaniu*, ponieważ pojawia się ona we wszystkich recenzjach operetki, które przytaczam w tym artykule.

skich teatrów. Henryka Secomska w *Repertuarze warszawskich teatrów rządowych, 1863–1890* podała, że w sezonie 1865/1866 operetka pojawiła się na scenie Teatru Wielkiego trzydzieści siedem razy, w sezonie 1866/1867 – jedenaście razy (w tym dwa razy w Teatrze Rozmaitości), w 1867/1868 – dziewięć razy (pięć w Teatrze Wielkim, trzy w Teatrze Rozmaitości, jeden w Teatrze na Wyspie w Łazienkach), a w sezonie 1868/1869 – dziesięć razy (sześć w Teatrze Wielkim, dwa w Teatrze Rozmaitości i dwa w Teatrze na Wyspie w Łazienkach)²³. Stanisław Goślicki w *Pamiętniku Teatrów Warszawskich za rok 1870* odnotował natomiast, że pod koniec sierpnia 1869 roku spektakl wystawiono aż sześćdziesiąt cztery razy, a w 1870 roku – sześć razy²⁴.

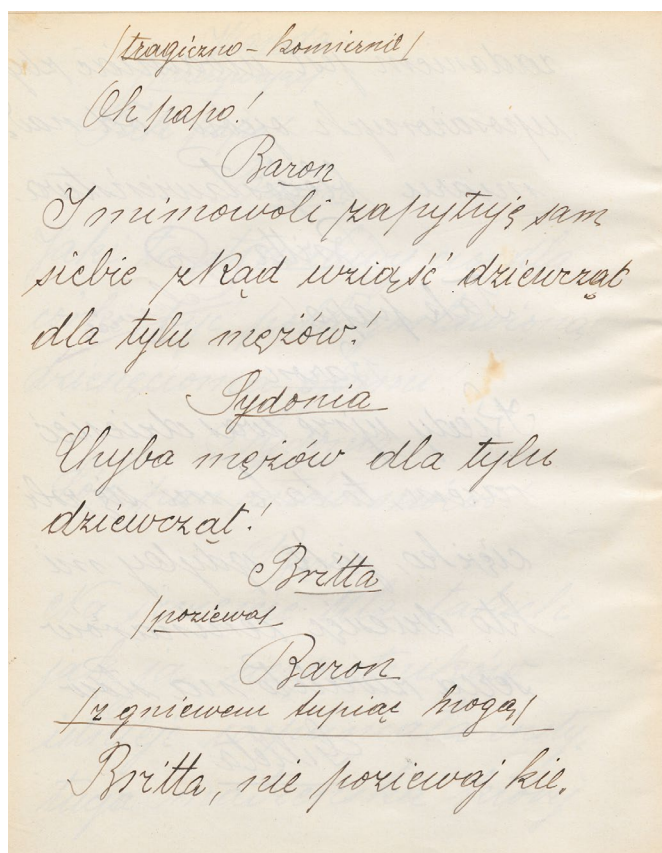
Operetkę odgrywano w języku polskim, z librettem przełożonym przez Władysława Ludwika Anczyca, popularnego wówczas tłumacza i dramaturga, siłami rodzimych śpiewaków operowych Teatru Wielkiego²⁵: Marii Kwiecińskiej w roli ochmistrzyni Sydonii, Leopolda Matuszyńskiego jako Barona le Coq oraz Józefa Szczepkowskiego w roli Parysa Agamemnona (weterynarza). W tytułowe bohaterki wcieliły się: M. Grabowska (Danubia), Apolonia Grabowska (Hidalga), Kamila Stankiewicz (Britta), Bronisława Rybicka (Hubiczka), Amelia Mellerowicz (Pomaria), Magdalena Micińska (Almina), p. Grabska (Preziosa), Aniela Gobert (Giletta), Wiktoria Rybicka (Marjanka) i Józefa Graetz (Limonie)²⁶.

²³ 1865/1866: (TW) 2, 3, 5, 6, 8, 12, 16, 17, 23, 27, 30 IX, 8, 16 X, 11, 16, 23 XI, 5 XII, // 4, 9, 23, 25 I, 13 II, 1, 17, 25, 27 III, 8, 12, 24 IV, 8, 17, 27 V, 5, 26 VI, 22 VII, 23, 26 VIII; 1866/1867: (TW) 2, 30 X, 20, 29 XII, // 26 I, (TR) 7 II, 21 III, (TW) 23 V, 4, 21 VII, 29 VIII; 1867/1868: (TR) 15 IX, 6 X, (TW) 9 XI, 5 XII, // 16, 27 I, (TR) 15 II, (TW) 11 VI, (TŁ) 21 VI; 1868/1869: (TR) 17, 21 X, (TW) 10 XI, 15, XII, // 31 I, 21 III, 26 V, (TŁ) 4, 25 VII, (TW) 29 VIII; H. Secomska, *Repertuar warszawskich teatrów...*, op. cit., s. 27, 38, 48, 56.

²⁴ S. Goślicki, *Pamiętnik teatrów warszawskich za rok 1870. Rok pierwszy*, Warszawa 1871, s. 43.

²⁵ Od 1859 roku operetki w Teatrze Wielkim wystawiano z udziałem śpiewaków operowych, a ich realizacją kierował wspólny reżyser. Operetka odłączyła się od opery w 1880 roku, wraz z otwarciem „trzeciej” sceny WTR – Teatru Małego przy ul. Daniłowiczowskiej; zob. E. Szwanowski, *Teatry Warszawy w latach 1765–1918*, Warszawa 1979, s. 130–131.

²⁶ Nie wszystkie artystki wcielające się w role córek Barona są znane z imienia. Większość z nich prawdopodobnie przez całą swoją karierę występowała jako chórzystki, co może tłumaczyć brak pełniejszych informacji biograficznych; F.W. Riese, *Dziesięć cór na wydaniu...*, op. cit., Warszawa 1865, s. 3. Jeśli chodzi o obsadę prapremiery wiedeńskiej, manuskrypt nie zawiera takich informacji; zob. F.W. Riese, *Zehn Mädchen und kein Mann...*, op. cit., s. 2.



Ryc. 3. Fragment rękopisu libretta *Dziesięciu cór na wydaniu*

Źródło: F.W. Riese, *Dziesięć cór na wydaniu*, operetka w jednym akcie, [libretto], przeł. W.L. Anczyc, muzyka F. Suppé, skan ze zbiorów Biblioteki Raczyńskich, [rękopis], s. 20v.

Libretto operetki nie jest arcydziełem. Treść dotyczy Barona le Coq, ojca dziesięciu pozbawionych posagu panien na wydaniu, oraz jego trudności ze znalezieniem dla nich kandydatów na mężów. Aby ułatwić córkom zamążpójście, mężczyzna zapewnił im nietypową edukację. Jako były wojskowy nauczył je musztry, a także wykształcił w nich umiejętności „przydatne” w małżeństwie, takie jak śpiew, taniec i deklamacja. Ponadto, kierując się przenikliwością, wychował każdą w duchu narodowości odpowiadającej miejscu jej urodzenia, tak aby potencjalny Brytyjczyk czy Portugalczyk znalazł partnerkę zgodną ze swoją kulturą.



Ryc. 4. Litografia przedstawiająca wojsko kobiece

Źródło: F. Suppé, *Dziesięć cór na wydaniu: opera. Nr 2, Marsz*, [nuty], Nakład Józefa Kaufmanna, Warszawa 1865, s. 1r²⁷, ze zbiorów Biblioteki Narodowej w Warszawie.

Mimo to zalotnicy nie pojawiali się. Sprytny Baron, chcąc rozwiązać ten problem, postanowił działać i polecił Sydoni, aby wywiesiła przed domem ogłoszenie o sprzedaży dziesięciu „realności”. Zwabiony wdziękiem pięknej pokojowej, młody weterynarz Parys Agamemnon zgłosił się do le Coq’a jako potencjalny konkurent. Tak rozpoczyna się przedstawienie, w którym każda z có-

²⁷ Autorstwo rycin zamieszczonych w nutach do *Dziesięciu cór na wydaniu* nie zostało określone.

rek stara się oczarować młodzieńca swoimi talentami: Limonia śpiewa pieśń łowiecką, Britta angielską, a Preziosa prezentuje deklamację o kotku. W trakcie pokazu dowiadujemy się, że Baron miał trzy żony. Pierwsza, Francuzka, była zapaloną obserwatorką polityki, nieustannie węszącą spiski, co zmuszało rodzinę do ciągłych ucieczek. Mieli cztery córki, jednak ich małżeństwo szybko się rozpadło. Kolejną wybranką była Niemka Saxonka, która opuściła Barona po czterech miesiącach, a po pół roku doszło do rozwodu. Trzecią żoną została Peruwianka Letycya, śpiewaczka operowa, z którą miał sześć córek. Niestety, ich wspólne życie zakończyło się tragicznie – Letycya zakrzuszyła się kawalkiem salcesonu i zmarła. Na tym le Coq kończy swoją opowieść, czekając, którą z dziewcząt Parys wybierze na żonę. Niestety, młodzieniec, pochłonięty uczuciem do pokojowej, stanowczo odmawia małżeństwa z którąkolwiek z zaprezentowanych panien. Klótnię przerywa niezwykle odkrycie – Agamemnon okazuje się synem Barona i jego drugiej żony Saxonii. Operetka kończy się szczęśliwie – ślubem Parysa z Sydonią²⁸.

Mieniąca się feerią barw partytura operetki współtworzy z librettem pełnym nieprawdopodobieństw i pomyłek spójną, choć pełną kontrastów narrację. Jest to utwór zdeterminowany przez dynamiczną akcję, niestroniącą od nagłych zbiegów okoliczności, które zaskakują zarówno bohaterów, jak i widzów. Pobłażliwy humor *Dziesięciu cór na wydaniu*, zabawnej komedii muzycznej w stylu bouffes, wyprowadza operetkę w kierunku farsy i groteskowej błazenady. Dowcip w szczególności uwidacznia się w postaci Barona. Środki lingwistyczne (przestawienia składniowe) obecne w jego wypowiedziach, a wzmacniane przez reprimendy ze strony pokojowej, wywołują u odbiorcy wesołość, np. „Zdejmuje grzecznie furtkę z głowy i wchodzi / w kapelusz”²⁹ lub „Jak to straszliwie jest dla córki, być pobłogosławioną / dziesięcioma ojcami”³⁰. Wypowiedzi le Coq’a – w polskim przekładzie – cechują się komizmem słownym prowadzącym do licznych nieporozumień³¹. Gdy Parys w wyszukiwanej metaforze porównuje dziewczęta do rozwijających się pączków róż i lilii, Baron odpowiada: „O ba, jeżeli lubisz pączki, to się ożeń z Alminą, / bo ona wybornie umie smażyć pączki, a przy tym / precudownie gra na kłarnecie”³².

²⁸ Zob. F.W. Riese, *Dziesięć cór na wydaniu...*, op. cit., Warszawa 1865.

²⁹ Ibidem, s. 10.

³⁰ Ibidem, s. 20.

³¹ W niniejszym artykule odnoszę się wyłącznie do warszawskiego przekładu operetki, który stanowi podstawę analizy polskiej recepcji dzieła.

³² Ibidem, s. 62. Cytat w tłumaczeniu polskim różni się od oryginału niemieckiego: „Du kannst thun was Du willst, aber wenn ich Dir rathen soll, so nimmst Du Dir die Marianna –

Śmiechu dostarcza widzom także postać Sydonii, zręczliwej i kochliwej ochmi-strzyni, której partiom Suppé przypisał formę kupletową – prawem przykładu nr 1 (piosenka o oczyszczaniu kamaszków): „I z tego koncertu została myśl ta, / Że tam wirtuozki męczą się jak ja; / Z różnicą tylko tą: / Ja czyszczę skóry, / Tam grają bzdury / Tam pieją bzdury, / Tam bębnią bzdury. / O skóry! O skóry! / Jakaż nauka w was”³³. Utwór, oprócz czytelnej intencji zapewnienia rozrywki, ma także potężny potencjał krytyczny. Satyrycznie ukazuje problemy społeczne, takie jak wyzysk służących (Sydonia narzeka, że obsługuje dziesięć dziewcząt za zaledwie trzydzieści sześć franków miesięcznie: „Ach dalibóg, że to nie siedziba ludzi, ale / dom wariatów, piekło! Koszary! (*dzwonią ze wszystkich / stron*) szatańskie dzwonki, i to wszystko za / 36 franków miesięcznie”³⁴) czy trudne położenie panien bez posagu.

II

Relację między życiem a sztuką nieustannie przypominali recenzenci czołowego warszawskiego czasopisma kobiecego lat dziewięćdziesiątych XIX wieku, czyli „Bluszczu”, swoim czytelniczkom, w większości kobietom, wywodzącym się z bogatego ziemiaństwa: „Otóż za najważniejsze przyjąć wypada to, co nas bezpośrednio dotyka, co się u nas dzieje, pod względem muzycznym, w wykonaniu lub wydawnictwie, dla publicznego rozgłosu lub domowego zacisza, pod względem naukowym i artystycznym”³⁵. W tym terminie mieściło się dążenie do podnoszenia poziomu kulturalnego i intelektualnego swoich czytelniczek. Dział krytyki muzycznej (Ruch Muzyczny) tygodnika obsługiwali, co warte podkreślenia, autorzy cieszący się dużym autorytetem w środowisku muzycznym, tacy jak Jan Kleczyński; sporadycznie zajmowała się nim również Maria Ilnicka, ówczesna redaktor pisma³⁶.

die macht Dir Buchteln – merkwürdig – und bläst auch Clarinett, da kannst Du Dich Abends mit Schalmeyen einlullen lassen! Die Tafel ist aufgehoben!”; F.W. Riese, *Zehn Mädchen und kein Mann...*, op. cit., s. 14.

³³ Ibidem, s. 7.

³⁴ Ibidem, s. 9.

³⁵ M. Ilnicka, *Do czytelniczek*, „Bluszcz” 1865, nr 1, s. 1.

³⁶ M. Dziadek, *Polska krytyka muzyczna w latach 1890–1914. Koncepcje i zagadnienia*, Katowice 2002, s. 45.

Funkcję krytyki, w rozumieniu „Bluszczu”, wyjaśnił w artykule programowym Józef Sikorski – redaktor i założyciel „Ruchu Muzycznego” (1857–1862)³⁷, pierwszego pisma o większym znaczeniu poświęconego muzyce poważnej wszystkich epok³⁸:

Słuszny czy niesłuszny, ale bardzo często słyszeć lub czytać można zarzut, czytelnikom czyniony, że zbyt pragną nowości, że nie umieją wytrwale jednej myśli pielęgnować, choćby o pożytku, o potrzebie nawet pielęgnowania jej przekonani byli – a więc i **organu piśmiennego, którego zadaniem jest myśl jakąś podtrzymywać, rozpowszechniać i rozwijać** [podkr. N.K.]. [...] Jeśli to prawdą, to zaiste zbłądziła redakcja niniejszego pisma, wzywając do współpracownictwa człowieka, który się może już uprzykrzył czytelnikom. [...] Niechże mu czytelnicy wybaczą, w imię tej muzyki, o której ma mówić [...] i wypowiedzieć pragnie, w imię wreszcie prostoty, z jaką przystępuje do wywiązania się z przyjętego na siebie obowiązku, w mniemaniu, że nią uczci przyzwoicie przedmiot sam i czytelnika³⁹.

We „wstępnym słowie” recenzent wyznacza jasny kierunek programowy działu muzycznego pisma, podkreślając swoje teoretyczne ambicje i zdecydowane preferencje poznawcze. Nie ogranicza roli krytyki do prostego kronikarskiego opisu przedstawień, które przeciętna publiczność uznaje za wartościowe. Kierując kolumnę *Ruch Muzyczny* do określonej grupy odbiorców – głównie odbiorczyń – przyjmuje postawę edukacyjną, zamiast dostosowywać się do ich gustów. Czasopiśmiennictwo, będące integralną częścią procesu kształtowania opinii publicznej, traktuje jako żywą materię kultury operowej i operetkowej. Z uwagi na ograniczoną przestrzeń w piśmie postanawia skupić się na tym, co w teatrze muzycznym jest aktualne i współczesne. Perspektywa Sikorskiego jest szeroka, co naturalnie wynika z rozległości samej muzyki: „Niezmierny nasz przedmiot – muzyka! Niczemu też nie wypełnia życia tylu ludzi, jej wyłącznie oddanych, nie zajmuje tyle najpiękniejszych godzin życia ludzi, inną specjalnością zajętych – towarzyszy ludziom od kolebki niemal do grobu!”⁴⁰.

³⁷ Przedstawienia scen operowej i operetkowej były w prasie codziennej oraz periodykach najczęściej opisywane przez krytyków muzycznych. W odniesieniu do operetki jednak znacznie częściej podejmowali się tego również krytycy dramatyczni, którzy, wychodząc poza swoje główne obszary zainteresowań, odważali się na analizę tego gatunku dramatyczno-muzycznego.

³⁸ W ostatnim roku pismo ukazywało się pod zmienionym tytułem: „Pamiętnik Muzyczny i Teatralny”; *Antologia polskiej krytyki muzycznej XIX i XX wieku (do roku 1939)*, oprac. S. Jaroński, Kraków 1955, s. 67.

³⁹ J. Sikorski, *Ruch Muzyczny*, „Bluszczy” 1865, nr 1, s. 3.

⁴⁰ Ibidem.

Krytyk nadaje swoim wypowiedziom charakter publicystyczno-programowy. Konstruuje spójny wywód, umiejętnie wykorzystuje liczne środki stylistyczne, takie jak hiperbole, metafory czy peryfrazy⁴¹, aby pełniej przekazać treść, nadać tekstowi ozdobność i zwiększyć jego obrazowość. Wszystkie elementy programowej refleksji Sikorskiego odegrały istotną rolę w kształtowaniu języka i sposobu pisania o kulturze operowej na łamach „Bluszczu”. Teksty te wyraźnie odzwierciedlają wzorce krytyki obecne w „Ruchu Muzycznym”, gdzie popularyzacja podporządkowana była zsubiektywizowanemu opisowi faktów.

Recenzent, otaczając muzykę najwyższą troską i przywiązując szczególną wagę do problematyki teatru, dostarcza czytelnikom rozbudowane informacje, opatrzone krytycznym komentarzem, oraz starannie uporządkowany materiał. Przykładem takiego modelu krytyki może być druga część wspomnianego wywodu Sikorskiego, rozpoczynająca się sprawozdaniem ze scen teatrów warszawskich. Rejestruje w nim jedynie dwie nowe sztuki, „głównie muzykę mające na celu”⁴²: operę *Lara Louisa-Aimégo Maillarta* oraz wspomnianą operetkę *Dziesięć cór na wydaniu*, której poświęca więcej uwagi:

Wymieniona tu operetka – istna farsa, jak z tytułu już samego domyślać się można. Komizm w niej gruby, często nielogiczny, a jednak sprawia uciechę słuchaczom; muzyka w niej zgrabna i odpowiednia ruchliwością przedmiotowi, a jednak mija niespostrzeżona prawie; artyści młodzi nawet grają udatnie, doświadczeni – tak wybornie, że aż ich szkoda na coś podobnego! Otóż dosyć powodów, by się ten drobiazg długo utrzymywał w repertuarze. A przecież nie możemy mu złorzeczyć, ani nawet podstarzać, na naszych usługach, jego koledze, zwanemu: *Orfeusz w piekle*, ani... Ale po co wymieniał błahostki i znęcać się nad nimi, skoro one torują drogę ważniejszym produkcjom!⁴³

Zapewniającą lekką rozrywkę operetka zajmowała niezwykle ważne miejsce w życiu kulturalnym Warszawy, cieszyła się ogromnym uznaniem i była szeroko komentowana przez publiczność. Widzowie, często mało wymagający, szukali w teatrze głównie rozrywki. Nieraz przychodzono kilkukrotnie na jeden utwór, szczególnie na dzieła wyróżniające się dobrą muzyką i bogactwem łatwych do zapamiętania, lekkich, śpiewnych melodii. Na scenach dominowały przede wszystkim dzieła zagranicznych twórców, podczas gdy polskie operetki pojawiały się sporadycznie i nie zdobywały większej popularności. Szczególne

⁴¹ Na przykład „Szlachetny sok pnia i konarów wypełnia wszelkie gałązki drzewa – a mogą one być zawiązkiem nowych pni i konarów, niemniej jak macierzysta odrośl szlachetnych”; ibidem.

⁴² Ibidem, s. 4.

⁴³ Ibidem.

znaczenie miały adaptacje, tłumaczenia i przeróbki, które dostosowywano tak, aby zawarte w librettach aluzje odnosiły się do lokalnych osobistości i instytucji, co czyniło je bliższymi warszawskiej widowni⁴⁴.

Ze względu na ogromną siłę oddziaływania teatru na społeczeństwo recenzent uwrażliwia (a wręcz apeluje: „Prawdopodobnie, przyszłe nasze w niniejszym piśmie odwiedziny podadzą nam sposobność do pomówienia o czymś bliżej nas obchodzącym niż wymieniona tu operetka”⁴⁵) swoje czytelniczki na wątpliwą jakość sztuk „spod znaku Offenbacha”⁴⁶, które fascynowały ówczesną publiczność teatralną. Pouczenie wzmacnia, stosując wartościujące określenia, takie jak „farsa”, „drobiazg” czy „błahostki”. Z wyraźną dezaprobatą ubolewa nad losem aktorów marnujących swój talent na granie w operetkach. Jednocześnie obniża wartość tych spektakli i ukierunkowuje publiczność na bardziej świadomy odbiór podobnych sztuk. Skądinąd czytelniczki „Bluszczu”, jako potencjalna widownia, mogły zgodnie z założeniem krytyka ocenić wspomnianą jednoaktówkę. Notatka na temat *Dziesięciu cór na wydaniu* nie jest jedynie recenzją ze spektaklu, lecz również narzędziem kształtującym gusta publiczności.

Opinie krytyków często odbiegały od ocen widowni. Apele o bojkot operetek na ogół pozostawały bez odzewu, a utwory uznawane przez prasę za bezwartościowe i nieudane cieszyły się dużą popularnością. Stosunek warszawskich recenzentów do operetki znajdował odzwierciedlenie w charakterze recenzji, które, w przeciwieństwie do krytyki operowej, rzadko podejmowały szczegółową analizę dzieł. Skupiano się głównie na treści libretta, natomiast aspekt muzyczny traktowano jedynie powierzchownie. Warto zauważyć, że krytykowano przede wszystkim sam gatunek dramatyczno-muzyczny, podczas gdy zespół wykonawczy zazwyczaj spotykał się z przychylnymi opiniami. Niektóre recenzje wyrażały silną i otwarcie manifestowaną niechęć wobec operetek⁴⁷. W tekstach tych często stosowano zdrobnienia, kolokwializmy oraz iro-

⁴⁴ L. Kydryński, *Coda alla polacca*, w: B. Grun, *Dzieje operetki*, op. cit., s. 453, 459.

⁴⁵ J. Sikorski, *Ruch muzyczny*, op. cit., s. 4.

⁴⁶ Ewolucja opinii krytyków na temat twórczości Offenbacha stanowi interesujące zagadnienie. Początkowo recenzenci, komentując premiery jego dzieł, wyrażali się o nich krytycznie, starając się maskować uznanie dla kompozytora. W latach osiemdziesiątych XIX wieku nastąpiła jednak istotna zmiana – zaczęto otwarcie doceniać jego talent, co wskazuje na stopniowe przewartościowanie jego artystycznego dorobku; zob. A. Wypych-Gawrońska, *Lwowski teatr operowy...*, op. cit., s. 329 – monografia poświęcona scenie lwowskiej prezentuje szersze ujęcie omawianego zagadnienia.

⁴⁷ Ibidem, s. 326–328.

niczny i satyryczny ton, który miały na celu umniejszenie estetycznej wartości omawianych dzieł.

Naturalnie nie wszyscy warszawscy recenzenci należeli do ciętych i zajądłych. Pozytywny stosunek do operetki Suppého, a w szerszym ujęciu również wobec dzieł słowno-muzycznych tego typu, ujawnia się w recenzji Adolfa Boguckiego – muzyka-pedagoga, kompozytora oraz krytyka muzycznego (o mniejszym znaczeniu)⁴⁸ – opublikowanej na łamach „Tygodnika Ilustrowanego”:

Ostatnimi czasy szczególnie mieliśmy sposobność przekonania się, że stara Europa bardziej lubi bawić się, niż być poważną; dowodem tego większa niż kiedykolwiek ilość, pojawiających się na deskach zagranicznych teatrów, operetek, całkiem lub w połowie komicznych. Operetki Offenbacha powszechnie się podobają, inni także cieszą się niemniejszym powodzeniem, a w liczbie tych niepoślednie zajmuje miejsce Franciszek Suppé, jako autor muzyki lekkiej, ale rzeczywiście pięknej w swoim rodzaju⁴⁹.

Krytyk świadomie otwiera swój wywód zaakcentowaniem wzrastającej popularności gatunku operetkowego, napędzającej do teatru tłumy widzów. Podkreśla, że najchętniej chadzano na utwory lekkie, ale estetycznie atrakcyjne, zapewniające dobrą zabawę – humor libretta i obecność kupletów były elementem przyciągającym publiczność. W Warszawie największym uznaniem publiczności cieszyły się utwory Offenbacha, a także kompozytorów wiedeńskich, jak *Dziesięć cór na wydaniu* Suppého. Zdaniem Boguckiego, głównym atutem tej operetki była jej przystępność, dzięki której mogła przypaść do gustu szerokiemu gronu odbiorców, oraz wpadające w ucho, łatwo zapadające w pamięć melodie: „Bez wielkich narkotycznych przypraw, a jednak opracowanie całości tak pod względem faktury, jak też instrumentacji, jest porządne”⁵⁰. Inaczej wyglądała według krytyka kwestia samej treści sztuki: „Rzecz operetki dosyć słaba, ale pełna życia i ruchu na scenie, od początku do końca”⁵¹.

Przemyślenia recenzenta „Tygodnika Ilustrowanego” wpisują się w dominujące wśród krytyków muzycznych podejście do operetek, polegające na nieformułowaniu wobec tego gatunku szczególnie wygórowanych wyma-

⁴⁸ Recenzje publikował przez krótki okres na łamach Kroniki Wiadomości Krajowych i Zagranicznych (po Maurycym Karasowskim) wspomnianego „Tygodnika Ilustrowanego” (1865) i w „Gazecie Muzycznej i Teatralnej” (1866); *Antologia polskiej krytyki muzycznej...*, op. cit., s. 463.

⁴⁹ A. Bogucki, *Przegląd muzyczny*, „Tygodnik Ilustrowany” 1865, nr 313, s. 131.

⁵⁰ Ibidem.

⁵¹ Ibidem.

gań. Kluczowe znaczenie miały logiczny przebieg akcji, unikanie nadmiernej trywialności libretta oraz obecność kilku łatwych do zapamiętania kupletów. Krytyka operetkowa, w przeciwieństwie do operowej, rzadko podejmowała szczegółowe i wyczerpujące analizy opisywanych dzieł. Recenzje w pismach ogólnych, w przeciwieństwie do profesjonalnych, miały charakter schematyczny, koncentrowały się głównie na streszczeniu treści libretta, podczas gdy stro-
na muzyczna była traktowana marginalnie (Bogucki zwracał szczególną uwagę na warstwę muzyczną operetek, co wyróżniało jego artykuł na tle innych i świadczyło o głębokiej znajomości tematu).

Podstawowym elementem recenzji *Dziesięciu cór na wydaniu* jest zarysowanie głównej fabuły utworu poprzez przytoczenie treści libretta, połączone z równorzędnym omówieniem jej walorów muzycznych i harmonicznymi: instrumentacji, konstrukcji partii solowych oraz chóralnych, a także inscenizacyjnych rozwiązań scenicznych. Za najpiękniejszy fragment operetki uznaje nr 2, „stanowiący wejście dziewcząt na głos bębna Sydonii, przebranej za dobosza żuawów”⁵². Wyróżnia również nr 4, opisując wejście Parysa i jego arię jako „ustęp mniej znaczący”⁵³, oraz nr 5 – dwuspiew barona i weterynarza, który określa jako wyborny, „a muzyką wyrażony doskonale, nawet wtedy, kiedy w spazmatyczny śpiew przechodzi”⁵⁴. Wspomina także o nr 6 i wskazuje, że druga część tego utworu, pieśń łowiecka, jest „mniej udatna od innych”⁵⁵, oraz nr 7:

Złożony: a) z tyrolienki śpiewanej przez Hubiczkę i Marjanę, która trąci nieco stylem arfiarek ogródkowych; b) arietki włoskiej [...] dobrze oddanej przez panią Graetz [...] c) deklamacji o kotku wypowiedzianej ślicznie i pieszczotliwie przez pannę Grabską; d) z pieśni angielskiej śpiewanej dobrze przez pannę Stankiewicz; e) z ustępu baletowego tańczonego niby przez 4 córki guwernantek; f) popisu na oryginalnym instrumencie, poruszanym lekkimi palczkami⁵⁶.

Recenzent poddaje ostrej krytyce uwerturę sztuki rozpoczynającą się werblem i pieśnią łowiecką, którą „przerywa jakieś *Adagio rubato*, solo na klarnet”. Przyznaje, że nie rozumie znaczenia tego fragmentu, a całość sprawia wrażenie utworu „napisanego w stylu trywialnym”. Samo zakończenie operetki (nr 8) pozostawia zaś pozytywne wrażenie, głównie za sprawą powtórzenia

⁵² Ibidem.

⁵³ Ibidem.

⁵⁴ Ibidem.

⁵⁵ Ibidem.

⁵⁶ Ibidem.

motywu marszowego z nr 2, co zostaje przez krytyka zauważone i wyraźnie podkreślone. Końcowa część wywodu, zgodnie z powszechną praktyką, jest znacznie bardziej zwięzła i koncentruje się na ocenie wykonawców partii solowych. Bogucki analizuje m.in. kreację Matuszyńskiego, zarzucając artyście, że: „Zamiast ekswojskowego dziwaka, który powinien odzyskać militarną postawę i dumę podczas komedii i musztry, staje przed nami śmieszny jakiś opas, nic a nic z przeszłością militarną niemający związku”⁵⁷. Ponadto podkreśla, że: „Staranne wyuczenie się i dokładne wykonanie, zapewniają tej operetce powodzenie na czas dłuższy”⁵⁸.

W podobnym stylu utrzymana została, opublikowana na łamach „Kłosów”, recenzja spektaklu autorstwa Władysława Wiślickiego – publicysty, który przez dziesięć lat (1865–1874) kierował działem sprawozdań muzycznych tego tygodnika, wcześniej redaktora „Przeglądu Tygodniowego”, głośnego organu pozytywistów warszawskich, oraz jednego – obok wciąż aktywnego w tym czasie Sikorskiego – z najpoważniejszych krytyków muzycznych drugiej połowy XIX wieku⁵⁹. Zaproponowana przez niego ocena *Dziesięciu cór na wydaniu* wpisuje się w nurt krytyki, która choć świadoma ograniczeń gatunku operetkowego, dostrzegała jego walory rozrywkowe i artystyczne. Tym samym wyróżniała się na tle ostrzejszego tonu, charakterystycznego dla części jemu współczesnych.

Recenzent opisuje utwór i przedstawienie według stałego wzoru: streszczenie libretta (zaprezentowane w sposób przystępny), informacje o polskim tłumaczeniu i premierze, wiadomości o twórcy dzieła i jego recepcji oraz ocenę pracy wykonawców. W odróżnieniu od Boguckiego Wiślicki pozytywnie ocenia Matuszyńskiego w roli barona, podkreślając, że „trafnie uchwycił typ ojca chwaleńczego na wszystkie strony swój towar, [...] ożywiając umiejętnie postęp sztuki”⁶⁰, ale krytykuje Szczepkowskiego jako Parysa Agamemnona, zarzucając mu wymuszoną lekkość wpadającą w trywialność. Kwiecińskiej zaś współczuje, jako że: „Nie ma tu dostatecznego pola do wykazania swych zdolności śpiewaczki, lecz jako wyborna aktorka przyczynia się nie mało do powodzenia sztuki”⁶¹. Unika natomiast szczegółowej oceny dziesięciu śpiewaczek grających córki, zauważając, że przez większość spektaklu występują razem, a ich solowe prezentacje zdradzają brak scenicznej wprawy. Wyjątkowo docenia Graetz, „która w odśpiewaniu arii włoskiej, miała sposobność przekonać nas o bogatym zasobie jej pięknego,

⁵⁷ Ibidem.

⁵⁸ Ibidem.

⁵⁹ *Antologia polskiej krytyki muzycznej...*, op. cit., s. 178.

⁶⁰ W. Wiślicki, *Przegląd muzyczny*, „Kłosy” 1865, nr 11, s. 130.

⁶¹ Ibidem, s. 131.

pełnego i równego głosu”⁶², a także deklamację o kotku w wykonaniu Grabskiej, określając ją jako „sympatyczną”. Pochwały nie tylko wskazują na warsztat aktorski, lecz także podkreślają rolę, jaką indywidualne kreacje odgrywały w budowaniu popularności operetek na warszawskiej scenie.

W części poświęconej Suppému, oprócz przedstawienia ogólnych wiadomości biograficznych oraz kluczowych cech jego twórczości, takich jak inspiracja muzyką Offenbacha czy precyzja w zakresie harmonii i orkiestracji, krytyk analizuje również sam gatunek operetki. Świadomie oddziela go od oper komicznych szkoły włoskiej i francuskiej, które cechuje bardziej podniosły styl i rozmiar, co uzasadnia słowami:

[Opery komiczne – N.K.] są tym w tej dziedzinie sztuki, czym dla sceny wyższa komedia; operetki zaś w rodzaju Offenbacha i Suppého są wielce zbliżone do fars dramatycznych. Tutaj muzyka nie mając wyłączności [...] łączy się jednak z treścią i wspólnie idzie z biegiem komedii, która jednocześnie wymaga z dowcipem prowadzonej osnowy, oraz umiejętnej gry i śpiewu artystów przyjmujących udział w wykonaniu wesołego dramaciku⁶³.

Wbrew dominującej wówczas negatywnej recepcji operetek, Wiślicki unika jednoznacznej krytyki samego gatunku dramatyczno-muzycznego. Przeciwnie, wskazuje na istotne cechy różniące operetkę od opery, która często stanowiła punkt odniesienia takich analiz. Recenzent „Kłósów” podkreśla wymagania, jakie komedia muzyczna stawia zarówno kompozytorom, jak i wykonawcom. Zwraca uwagę na znaczenie dowcipu, lekkości oraz precyzji w kształtowaniu narracji i postaci, co jego zdaniem zbliża ten gatunek do fars dramatycznych. Ukazuje operetkę nie tylko jako formę rozrywki, lecz także jako sztukę wymagającą od artystów dużych umiejętności technicznych i interpretacyjnych.

Wiślicki prowadzi krytykę w sposób rzeczowy i wnikliwy, wyróżniając się przy tym lekkim i zręcznym stylem pisania. Przyznaje, że na tle libretta Suppé zręcznie zaprezentował swoje zdolności kompozytorskie, proponując melodie „świeże, miłe, łatwo przypadające do każdego pojęcia, słowem jak to nazywają popularne”⁶⁴, a także zastosował mniej znane i rzadko używane efekty muzyczne, nadając każdemu numerowi, „korzystając z sytuacji podatnych do muzyki, jak to w scenie familijnego koncertu, gdzie dziesięć córek popisuje się przed konkurentem”⁶⁵, odpowiedni charakter. Dokonując ogólnej oceny warstwy

⁶² Ibidem.

⁶³ Ibidem, s. 130.

⁶⁴ Ibidem.

⁶⁵ Ibidem.

muzycznej dzieła – podobnie do Boguckiego – uznaje za najbardziej wartościowe fragmenty: pierwszy chór dziewcząt (nr 2) – „marsz pełen militarnego zapachu, pociągający żywością i rytmem melodyki”⁶⁶, drugą piosenkę Sydonii (nr 3) napisaną dowcipem prawdziwie francuskim oraz duet komiczny między Baronem a Parysem Agamemnonem (nr 5). Według porządku kolejnych części Wiślicki przyrównuje włoską arię Limonii (Graetz) do „tragicznych arcydzieł Bellinich, Donizettich”⁶⁷ i zauważa, że doskonale oddaje ona namiętne uczucia bohaterki *Normy* czy *Lukrecji*. Odnotowuje także piosenkę Angielki (Stankiewicz), dostrzegając w niej „podobieństwo [do – N.K.] miauczących śpiewaczek amerykańskich jak Janke Doodle”⁶⁸. Jednocześnie zauważa, że mimo swojej oryginalności utwór nie wyróżnia się ani humorem, ani dowcipem. Szczególną wartość przypisuje jednak zręcznemu wykorzystaniu orkiestry, która, jak podkreśla, „została wygzekkwowana z precyzją i cieniowaniem godnym orkiestr Bilsego lub Lewandowskiego”⁶⁹. Sprawozdanie kończy stwierdzeniem:

Dziesięć cór na wydaniu tak muzyką jako i wykonaniem zjednałszy sobie ogólne zadowolenie, bez wątpienia długo pozostanie w repertuarze naszego teatru, gdyż operetka ta pełna życia i wesołości bawiąc publiczność będzie zawsze z powodzeniem przedstawiana⁷⁰.

Wiślicki wyróżniał się otwartym umysłem, wolnym od uprzedzeń oraz trzeźwym i realistycznym spojrzeniem na stan krytyki. Własne podejście do tej dziedziny wyraził w artykule opublikowanym na łamach „Kłosów” w 1866 roku:

Krytyka u nas jest najczęściej bezbarwną, ogólnikową, wydającą takie np. sądy: „ten pan cudnie śpiewał, ta pani ma prześliczny głos, tamta znowu jest mistrzynią fortepianu”. Słowem, u nas wszyscy wielcy bez wad, co za doskonały świat artystyczny! My jednakże jesteśmy innego zdania, i pomimo doznanych przykrości **zachowując zawsze niezależność naszego sądu oddamy cześć każdemu, jak na to zasługuje** [podkr. N.K.]; wykazując zaś usterki pragniemy właśnie dowieść artystom, że umiemy ocenić ich talenty, albowiem mierność nie znajdzie miejsca w naszym sprawozdaniu⁷¹.

⁶⁶ Ibidem.

⁶⁷ Ibidem.

⁶⁸ Ibidem.

⁶⁹ Ibidem.

⁷⁰ Ibidem, s. 131.

⁷¹ W. Wiślicki, *Kronika muzyczna i teatralna*, „Kłosy” 1866, nr 27, s. 319.

Proponowana metoda krytyczna wzmacniała zarówno rolę relacyjną, jak i dydaktyczną recenzji. W omówieniach bezpośrednio zwracano się do aktorów, przekazując im uwagi i wskazówki. Ten rodzaj krytyki adresowany był zarówno do osób związanych z teatrem, jak i odbiorców prasy, co podkreślało jej wieloaspektowy charakter – wspierała rozwój sceniczny i wpływała na kształtowanie opinii widzów. Podejście Wiślickiego miało na celu nie tylko dostarczanie czytelnikom rzetelnych informacji o dziełach i wykonawcach, ale również aktywne uczestnictwo w kształtowaniu środowiska artystycznego⁷². Kluczowym kryterium oceny dzieła była zdolność aktorów do wykreowania iluzji dramatycznej, stanowiącej fundament utrzymania uwagi widza. Krytyka ta nie opierała się na wyznaczniku gatunkowym.

Recenzja *Dziesięciu cór na wydaniu*, opracowana z troską o rozwój myśli artystycznej, miała przybliżyć operetkę szerszemu gronu czytelników. Wiślicki, w swoim wywodzie ujętym w drugiej osobie liczby mnogiej, nie tylko wskazuje na potencjalne sposoby jej odbioru, ale także edukuje, odzwierciedla perspektywę zarówno recenzenta, jak i widza. Jego ocena pozostaje niezależna i wolna od ogólnej niechęci wobec gatunku, którą można dostrzec w krytyce zaprezentowanej na łamach „Bluszczu”. Obie postawy, skrajnie różne, ilustrują odmienne podejścia do krytyki i odbioru dzieła operetkowego w epoce pozytywizmu: podczas gdy Sikorski apeluje, Wiślicki (a w pewnym stopniu także Bogucki) dąży do edukowania publiczności. Ta różnica nie tylko odzwierciedla osobiste poglądy obu krytyków, lecz także wpisuje się w szerszy kontekst debat artystycznych epoki, w których operetka była postrzegana niejednoznacznie – zarówno jako forma rozrywki, jak i potencjalne medium przekazu artystycznego, a zarazem jako przejaw trywialnej bufonady.

III

Pozytywny stosunek do operetki ujawniała prasa codzienna. Ocena *Dziesięciu cór na wydaniu* została zaprezentowana na łamach, przywoływanego we wstępie, „Kuriera Warszawskiego”. Oto przykładowe opinie:

⁷² Krytyk cechował się silnie rozwiniętym zmysłem społecznikowskim. Odczuwał głęboką potrzebę wprowadzania zmian w codziennym życiu muzycznym. Przejawem jego zaangażowania był projekt Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego, założonego w 1870 roku, opracowany przez niego we wszystkich szczegółach; *Antologia polskiej krytyki muzycznej...*, op. cit., s. 178.

Nowa operetka *Dziesięć cór na wydaniu* ciągle licznych sprowadza widzów do Wielkiego Teatru; i Papa, i córki, i figlarna Sydonia, i złowiony w matnię konkurent powszechną wzniecają wesołość. Ewolucje wojskowe, na żądanie publiczności, za każdym razem są powtarzane, a śpiewy, zwłaszcza Panny Kwiecińskiej i Panny Graetz, jak również deklamacja Panny Grabskiej, ciągłymi są okrywane oklaskami⁷³.

W tych dniach wyszedł z druku tekst ulubionej operetki Suppého *10 cór na wydaniu* w przekładzie Władysława Ludwika Anczyca. Przekład ten wiele zalet przydaje całemu dziełu, gdyż jest lekki, zręczny i dowcipny. Idąc na operę, koniecznie trzeba zaopatrzyć się w libretto, ponieważ zrozumienie tekstu ułatwi pojęcie operetki⁷⁴.

Podobnie o tym przedstawieniu pisano także w „Kurierze Codziennym”⁷⁵:

Onegdaj i wczoraj przedstawiono w Teatrze Wielkim nową operetkę Suppého. [...] Muzyka tej operetki, za każdym przedstawieniem, coraz bardziej staje się popularna. [...] Obecnie notujemy, jako pożądane zjawisko na naszej scenie, deklamację panny Grabskiej⁷⁶.

Są to tylko wybrane recenzje we wskazanych dziennikach lat sześćdziesiątych XIX wieku, można bowiem odnaleźć więcej podobnych informacji na temat tego przedstawienia.

Głos recenzentów staje się głosem biernej publiczności, rozmakowanej w operetkach i farsach; jest to głos pozbawiony większych ambicji poznawczych i inspiracyjnych. Dla porządku należy dodać, że większość muzycznych sprawozdań w „Kurierze Warszawskim” oraz „Kurierze Codziennym” pozostaje bezimienna, co nadaje im konkretną formę – uwikłanie autorów w szablony stylistyczne i konstrukcyjne, takie jak zdawkowe i ogólnikowe wypowiedzi.

Krytyka sprawozdawcza utrzymywała schemat trójczłonowej recenzji, podporządkowanej poetyce kroniki zdarzeń. Jej głównym celem było przybliżenie przedstawienia szerszemu gronu czytelników, co obejmowało objaśnienie fabuły sztuki, ocenę gry aktorów oraz opis reakcji publiczności, z wyraźnym

⁷³ „Kurier Warszawski” 1865, nr 200, s. 1054.

⁷⁴ „Kurier Warszawski” 1865, nr 205, s. 1083.

⁷⁵ Po powstaniu styczniowym prasa w Polsce zaczęła rozwijać się niezwykle dynamicznie. „Kurier Codzienny”, redagowany przez Karola Kucza, pojawił się w Warszawie w lipcu 1865 roku i szybko stał się poważnym rywalem „Kuriera Warszawskiego”. Redaktorzy teatralni obu dzienników zacięcie walczyli o każdą nową informację z rejonu WTR; zob. S. Kieniewicz, *Kultura Warszawy*, w: *Kultura muzyczna Warszawy...*, op. cit., s. 10; J. Szczublewski, *Teatr Wielki w Warszawie 1833–1993*, współpraca dokumentacyjna T. Kilian, Warszawa 1993, s. 126.

⁷⁶ „Kurier Codzienny” 1865, nr 55, s. 5.

podkreśleniem znaczenia poklasku. Opierając się na kryterium „podobania się” sztuki publiczności (m.in. na oklaskach), recenzenci często nadmiernie komplementowali wykonawców, wchodząc niejako w rolę widowni obecnej na przedstawieniu. Tego typu krytyka zrzekła się wobec publiczności funkcji edukacyjnej i rezygnowała z refleksji nad tym, jak i czy dane przedstawienie wpływa na kulturę odbioru. Wynikało to w dużej mierze z faktu, że „Kurier Warszawski” i „Kurier Codzienny”, jako pisma codzienne, publikowały relacje „na świeżo”, zazwyczaj dzień po premierze. Teksty pisane w pośpiechu, często nocą bywały niedopracowane językowo i stylistycznie, co prowokowało do krytycznych uwag. Wspominał o tym m.in. Józef Kenig, redaktor naczelny „Gazety Warszawskiej”, który wyróżniał dwa rodzaje recenzji: „doraźne sprawozdania” oraz „krytykę rozumowaną”: „Artykuł o danej sztuce i grze w niej musiał być koniecznie drukowany na drugi dzień po jej pierwszym przedstawieniu [...] ów pośpiech odbijał się i nadawał im coraz bardziej charakter reporterski”⁷⁷. Podobną opinię wyraził Wiślicki na łamach „Kłosów”: „Bezwzględność zatem sądu tym bardziej jest niemożliwą, gdy wyrok został wydany doraźnie, po pierwszym wystawieniu dzieła lub występie publicznym wykonawcy”⁷⁸ i zwracał uwagę na specyfikę dzieł słowno-muzycznych, których ocena pozostaje zależna od wielu czynników, takich jak kondycja wykonawców czy atmosfera danego występu. Recenzent w takim systemie stawał się przede wszystkim kronikarzem wydarzeń, a jego zadanie polegało na uchwyceniu nastroju spektaklu i natychmiastowym przekazaniu go czytelnikom, często kosztem głębszej refleksji. Choć krytyka sprawozdawcza mogła wydawać się powierzchowna, jej wartość polegała na budowaniu mostu między sceną teatralną a masowym odbiorcą, dla którego codzienna prasa była głównym źródłem informacji o kulturze.

W ten sposób ściąrały się dwie orientacje krytyki operowej: z jednej strony podejście oparte na upodobaniach publiczności, które formułowało kryteria wartościowania dzieł, z drugiej zaś krytyka bazująca na wyraźnych kryteriach moralnych i intelektualnych, reprezentowana przez takich autorów, jak Sikorski, Wiślicki czy Bogucki⁷⁹. To właśnie te odmienne podejścia decydowały

⁷⁷ „Słowo” 1889, nr 282, cyt. za: M. Piekut, *Józef Kenig o sztuce aktorskiej i krytyce teatralnej*, w: *Polska krytyka teatralna...*, op. cit., s. 115.

⁷⁸ W. Wiślicki, *Kronika muzyczna...*, op. cit., s. 319.

⁷⁹ Należy podkreślić, że krytykę fachową utożsamiano z piśmiennictwem zawartym w periodykach specjalistycznych, a krytykę amatorską kojarzono z gazetami codziennymi i tygodnikami w rodzaju „Bluszczu” czy „Dziennika Mód Paryskich”, przy czym często autorami zamieszczanych recenzji byli ci sami dziennikarze; M. Dziadek, *Polska krytyka muzyczna...*, op. cit., s. 47.

o ocenie dzieła, które mogło być uznane za „nieudane” lub przeciwnie – spełniać oczekiwania odbiorców. W przypadku *Dziesięciu cór na wydaniu* napięcie to ujawnia się szczególnie wyraźnie – operetka, choć entuzjastycznie przyjmowana przez publiczność ze względu na swoją lekką i przystępną formę, spotykała się z bardziej zróżnicowaną oceną wśród krytyków. Wiślicki i Bogucki dostrzegali w dziele pewne walory artystyczne, takie jak precyzja orkiestracji, jednak zachowywali bardziej wyważoną postawę, w przeciwieństwie do dominującego wówczas krytycznego dystansu wobec gatunku. Spór ten nie tylko uwidacznia różnice w podejściu do oceny operetki jako formy teatralnej, lecz także ukazuje napięcia między jej rozrywkowym charakterem a potencjalnymi wartościami artystycznymi, jakie może nieść teatr muzyczny.

Bibliografia

Źródła⁸⁰

- Bogucki A., *Przegląd muzyczny*, „Tygodnik Ilustrowany” 1865, nr 313, s. 131.
Ilnicka M., *Do czytelniczek*, „Bluszcz” 1865, nr 1, s. 1.
Kozmian S., *Nasza publiczność*, „Echo Muzyczne i Teatralne” 1883, nr 1, s. 3–8.
„Kurier Codzienny” 1865, nr 51, s. 4.
„Kurier Codzienny” 1865, nr 53, s. 2–3.
„Kurier Codzienny” 1865, nr 55, s. 5.
„Kurier Warszawski” 1865, nr 197, s. 1040.
„Kurier Warszawski” 1865, nr 198, s. 1042–1043.
„Kurier Warszawski” 1865, nr 200, s. 1054.
„Kurier Warszawski” 1865, nr 205, s. 1083.
Listy zebrane Stanisława Moniuszki, oprac. W. Rudziński, PWM, Kraków 1969, s. 480 (list do E. Ilcewicza z 16 marca 1865 roku).
Riese F.W., *Dziesięć cór na wydaniu, operetka w jednym akcie*, [libretto], przeł. W.L. Anczyc, muzyka F. Suppé, Biblioteka Raczyńskich, [rękopis].
Riese F.W., *Dziesięć cór na wydaniu, operetka w jednym akcie*, [libretto], przeł. W.L. Anczyc, muzyka F. Suppé, Drukarnia Józefa Ungra, Warszawa 1865.
Riese F.W., *Zehn Mädchen und kein Mann, komische Operette in einem Akt*, [libretto, muzyka] F. Suppé, Druck von Anton Schweiger, Wiedeń 1862.
Sikorski J., *Ruch Muzyczny*, „Bluszcz” 1865, nr 1, s. 3–4.
Suppé F., *Zehn Mädchen und kein Mann, komische Operette in einem Akt*, [partytura], Biblioteka Raczyńskich, [rękopis].

⁸⁰ Źródła obejmują polskie i austriackie wydanie libretta *Dziesięciu cór na wydaniu*, rękopis, partyturę, oraz recenzje publikowane w gazetach. W cytatach z tych tekstów zmodernizowano w podstawowym zakresie ortografię, fleksję i interpunkcję.

Wiślicki W., *Kronika muzyczna i teatralna*, „Kłosa” 1866, nr 27, s. 319.
Wiślicki W., *Przegląd muzyczny*, „Kłosa” 1865, nr 11, s. 130–131.

Literatura

- Antologia polskiej krytyki muzycznej XIX i XX wieku (do roku 1939)*, oprac. S. Jarociński, Kraków 1955.
- Borkowska-Rychlewska A., Nowicka E., *Opery Verdiego w polskich XIX-wiecznych przekładach*, Poznań 2016.
- Dziadek M., *Polska krytyka muzyczna w latach 1890–1914. Koncepcje i zagadnienia*, Katowice 2002.
- Dzieje teatru polskiego*, red. T. Sivert, t. 3: *Teatr polski od 1863 roku do schyłku XIX wieku*, Warszawa 1982.
- Gościński S., *Pamiętnik teatrów warszawskich za rok 1870. Rok pierwszy*, Drukarnia J. Cotty.
- Grun B., *Dzieje operetki*, przeł. M. Kurecka, rozdz. XXIV: *Coda alla polacca*, napisał L. Kydryński, Kraków 1974.
- Jarząbek-Wasył D., Maresz B., *Archiwum teatru XIX wieku. Ludzie, dokumenty, historie*, Kraków 2019.
- Kultura muzyczna Warszawy drugiej połowy XIX wieku*, red. A. Spóz, Warszawa 1980.
- Kydryński L., *Przewodnik operetkowy. Wodewil. Operetka. Musical*, Kraków 1977.
- Letellier R.I., *Operetta. A Sourcebook*, t. 2, Newcastle upon Tyne 2015.
- Polska krytyka teatralna XIX wieku: postaci i zjawiska*, red. M. Gabryś-Sławińska, Lublin 2017.
- Polska krytyka teatralna XIX wieku: wybrane problemy*, red. M. Gabryś-Sławińska, Lublin 2019.
- Polska krytyka teatralna w XIX wieku*, red. E. Udalska, Warszawa 1994.
- Raszewski Z., *Krótką historia teatru polskiego*, wyd. 2, Warszawa 1979.
- Secomska H., *Repertuar warszawskich teatrów rządowych, 1863–1890*, Warszawa 1971.
- Szczepańska-Lange E., *Życie muzyczne w Warszawie w drugiej połowie XIX wieku*, t. 5: *Romantyzm*, cz. 2b, Warszawa 2010.
- Szczublewski J., *Teatr Wielki w Warszawie 1833–1993*, współpraca dokumentacyjna T. Kilian, Warszawa 1993.
- Szwankowski E., *Teatry Warszawy w latach 1765–1918*, Warszawa 1979.
- Tytkowska A., hasło: *Stanisław Koźmian*, w: *Encyklopedia teatru polskiego*, <https://tinyurl.com/48rkdhtp> (dostęp: 26.12.2024).
- Wypych-Gawrońska A., *Lwowski teatr operowy i operetkowy w latach 1872–1918*, Kraków 1999.
- Wypych-Gawrońska A., *Muzyka w polskim teatrze dramatycznym do 1918 roku*, cz. I, Częstochowa 2015.
- Wypych-Gawrońska A., *Warszawski teatr operowy i operetkowy w latach 1880–1915*, Częstochowa 2011.
- Wypych-Gawrońska A., *Warszawski teatr operowy w latach 1832–1880*, Częstochowa 2005.

Natalia Kaminiczna, “Theatre criticism is a tedious and extremely difficult task”: Franz von Suppé’s “Ten Maidens and No Man” through the lens of the Warsaw press

This article explores the Warsaw productions of Franz von Suppé’s operetta *Zehn Mädchen und kein Mann* [Ten Maidens and No Man] from 1865, with a particular focus on the reception of the performances by audiences and critics. The author argues that press criticism serves as a valuable addition to the history of the Polish operetta stage in the second half of the 19th century. On one hand, it reflects the tastes of the petite bourgeoisie audience, captivated by theatre mania, while on the other, it shapes their attitudes toward musical and literary art through specific writing and rhetorical strategies. To examine these dynamics, the author analyses reviews published in Warsaw literary and social magazines such as “Bluszcz”, “Tygodnik Ilustrowany”, and “Kłosy” written by prominent opera critics of the time: Józef Sikorski, Adolf Bogucki, and Władysław Wiślicki. These reviews are then contrasted with reports appearing in the newspapers “Kurier Warszawski” and “Kurier Codzienny”. This approach allows the author to reconstruct the writing strategies, conventions, and reception styles associated with operettas.

Keywords: *Zehn Mädchen und kein Mann*, Franz von Suppé, operetta, opera criticism, Warsaw press, 19th century

Słowa kluczowe: *Dziesięć cór na wydaniu*, Franz von Suppé, operetka, krytyka operowa, prasa warszawska, XIX wiek

Natalia Kaminiczna – doktorantka Szkoły Nauk o Języku i Literaturze na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu oraz absolwentka filologii polskiej tej samej uczelni. Zajmuje się operą jako specyficzną koncepcją dramatu, mającą głębokie koneksje literackie i kulturowe. Laureatka konkursu ID-UB „Minigranty doktoranckie”. Publikowała m.in. w „Poznańskich Studiach Polonistycznych. Serii Literackiej” i „Wiek XIX”. Pracę doktorską pisze pod kierunkiem prof. dr hab. Elżbiety Nowickiej.

...i w operowej Europie

Magdalena Dziadek

Uniwersytet Jagielloński

<https://orcid.org/0000-0002-1409-7902>

***Fidelio*: Diagnoza porażki artystycznej w kontekście XIX-wiecznego kultu Ludwiga van Beethovena**

W europejskim dyskursie operowym specjalne miejsce, jako dzieło nieudane, zajmuje *Fidelio* Ludwiga van Beethovena. Jest to jedyna opera, której niedostatki charakteryzowano nie tylko w piśmiennictwie fachowym, ale nawet w popularnych przewodnikach operowych. Weźmy np. *Przewodnik operowy* Karola Stromengera z 1959 roku, w którym kwestia ta wysunęła się wręcz na pierwszy plan i wypełniła całe miejsce przeznaczone na interpretację utworu w kontekście historii gatunku operowego:

Dramatyczny charakter wielu [...] utworów instrumentalnych [Beethovena – M.D.], przeniesiony do teatru, a więc w dziedzinę dramatycznej ekspresji, traci na sile, Beethoven bowiem nie odznacza się poczuciem praktycznego teatru. W myśl ideałów XVIII wieku, np. F. Schillera, uważa Beethoven teatr za instytucję umoralniającą, za temat teatralny zaś uznaje jakiś przykład etyczny. Zbyt wysoko stawia moralną stronę teatru, a za mało jest „człowiekiem teatru”. Z przyczyn tych jedyna jego opera *Fidelio* (pierwotny tytuł *Leonora*), wykonana po raz pierwszy w r. 1805, w wiedeńskim Theater an der Wien, nie miała powodzenia. Nie lepiej przyjęto ją w Wiedniu w następnym roku, w drugiej wersji. Dopiero w r. 1814 dzieło zrobiło wrażenie dzięki znakomitej kreacji słynnej śpiewaczki Wilhelminy Schröder-Devrient¹.

¹ K. Stromenger, *Przewodnik operowy*, wyd. 2, Warszawa 1964, s. 22. Stromenger pomylił się w tym omówieniu dwukrotnie – po pierwsze, pierwotna wersja opery nosiła już tytuł *Fidelio*

Reakcje popremierowe w latach 1806–1814

Początki dyskursu o artystycznej porażce Beethovena jako autora *Fidelia* tworzą recenzje i sprawozdania napisane po prapremierze opery, prawykonaniach pierwszej wersji uwertury i przeróbki z 1806 roku. Po wykonaniu w ogrodzie Augarten uwertury użytej w przedstawieniu prapremierowym, znanej dziś jako *Leonora II*, we wpływowym wiedeńskim dzienniku „Freimüthige” ogłoszono: „jeszcze nigdy nie napisano czegoś tak złego”². A oto krótkie sprawozdanie z samej prapremiery, jakie znalazło się w anonimowej korespondencji z Wiednia nadesłanej do lipskiego pisma „Zeitung für die elegante Welt”. Opisuje ona liczne wrażenia z habsburskiej stolicy okupowanej przez Francuzów i zawiera charakterystyczny dla ówczesnego piśmiennictwa niemieckiego akcent francusko-niemieckiej rywalizacji, który w dużym stopniu wpłynął także na późniejszą recepcję *Fidelia* w obu obszarach językowych:

Wieczorem odwiedziłem teatr i tu po raz pierwszy poczułem, że nie wszystko jest tak samo, jak przedtem. Dawano *Fidelia*, nową operę Beethovena. Teatr nie był wcale pełny, a aplauz – niewielki. W istocie trzeci akt jest zbyt rozwlekły, a muzyka – nieefektywna i pełna powtórzeń, nie uwydatnia idei, tak jak to miało [miejsce – M.D.] w przypadku kantaty Beethovena, która pouczyła mnie o jego talencie do kompozycji wokalne³. Ponieważ tak wielu, nawet dobrych kompozytorów, poniosło porażkę jako twórcy oper, dyskretnie obserwowałem mego sąsiada, którego miny zdawały się potwierdzać mój sąd. Był to Francuz i szukał przyczyny w tym, że utwór dramatyczny stoi na szczycie hierarchii sztuki i wymaga wysokiego wykształcenia estetycznego, które, jak słyszał, rzadko można spotkać u niemieckich muzyków. Wzruszyłem ramionami i umilkłem⁴.

Wiele fachowych zastrzeżeń do muzyki *Fidelia* zgłosił po tym samym przedstawieniu wiedeński korespondent wychodzącej w Lipsku „Allgemei-

(w całości: *Fidelio, oder Der Triumph der ehelichen Liebe*), będący zmienioną wersją oryginalnego tytułu francuskiego libretta *Leonore ou l'Amour Conjugal*, a po drugie – Wilhelmine Schröder wystąpiła po raz pierwszy w roli Fidelia (jeszcze jako panna) dopiero w 1822 roku. Błędy powyższe krążą do dziś nie tylko w piśmiennictwie polskim.

² *Kunstnotizen*, „Blätter für Musik, Theater und Kunst” 1856, nr 10, s. 40.

³ Trudno ustalić, o jaki utwór chodzi. W tym okresie Beethoven był autorem kantaty na śmierć cesarza Józefa II (1790, WoO 87), prawdopodobnie niewykonanej za życia kompozytora, opublikowanej dopiero w 1880 roku oraz kantaty napisanej w tym samym czasie z okazji wstąpienia na tron Leopolda II (WoO 88), wydanej również pośmiertnie w 1888 roku. Być może chodzi o muzykę do któregoś z singspieli.

⁴ F-b.-t., *Wien von den Franzosen besetzt*, „Zeitung für die elegante Welt” 1806, nr 2, s. 12–13.

ne musikalische Zeitung” – najbardziej opiniotwórczego pisma muzycznego w ówczesnej Europie kontynentalnej. Jego wypowiedź ilustruje nie tylko ówczesny stan fachowej dyskusji o operze, ale i stanowisko Beethovena w Wiedniu. Zaczyna się od uwagi, że od Beethovena, jako kompozytora o ustalonej renomie nowatora, twórcy dzieł niezwykle oryginalnych, wręcz niezwykłych, oczekiwano równie ważkich odkryć w dziedzinie operowej. I tych w *Fidelio* zabrakło. Uwertura, przeładowana modulacjami, okazała się słabsza od dzieł instrumentalnych – chociażby od wstępu do baletu *Prometeusz*, arie nie miały uroku nowości, były za długie, a ich przeładowany akompaniament uniemożliwiał zrozumienie tekstu. Chóry były nieefektywne, a całości muzyki brakło elementu charakterystycznego⁵.

Zupełnie gdzie indziej szukał przyczyny porażki Beethovena – już jako autora wersji dwuaktowej, zaprezentowanej publicznie w marcu 1806 roku (zatyłowanej *Leonora*) – współpracownik „Wiener Theater-Zeitung”. Tu punktem wyjścia była zdecydowana krytyka literackiego pierwowzoru, a intencją – wyrażoną znacznie wyraźniej niż w poprzednim źródle – obrona Beethovena przed nim samym jako autorem dramatycznym:

Przeróbka polega na skomasowaniu trzech aktów w dwóch. Jest niepojęte, że kompozytor zechciał ożywić swoją piękną muzyką libretto tak pozbawione treści. Efekt całości jest niemożliwy, do czego zresztą kompozytor zechciał się przyczynić, ponieważ piękne fragmenty dzieła zostały częściowo lub w całości przesłonięte bezsensownymi recytacjami. Panu Beethovenowi z pewnością nie brakuje wglądu w wyższy sens estetyczny jego sztuki, skoro potrafi znakomicie oddać wyraz używanych słów, jednak brakuje mu zupełnie umiejętności spojrzenia na tekst i jego ocenienia z punktu widzenia całościowego efektu. W każdym razie muzyka jest mistrzowska i Beethoven pokazał, co może w przyszłości osiągnąć na nowo wybranej ścieżce⁶.

Z cytowanych recenzji warto wynotować dwa spostrzeżenia, które będą się później bezustannie powtarzać: pierwsze dotyczy braku zmysłu dramatycznego wiedeńskiego mistrza, drugie – pracowicie odnajdywanych w dziele szczegółowych rozwiązań, które miały zaświadczyć, że w *Fidelio* objawił się talent Beethovena równie wielki, jak w jego utworach instrumentalnych. Druga kwestia była istotna w kontekście ustalonej już ok. 1806 roku renomy Beethovena jako twórcy znakomych utworów fortepianowych oraz symfonii. W toku dys-

⁵ J., *Nachrichten. Wien. Mitte Decembers*, „Allgemeine musikalische Zeitung” [Leipzig] 1806, nr 15, szp. 236–237.

⁶ *Gedanken über die Oper „Fidelio”*, „Wiener Theater-Zeitung” 1806, nr 16, s. 55.

kusji nad *Fideliem* doprowadziła do ustalenia się poglądu, że w utworze zasadnicza rola przypada czynnikowi instrumentalnemu jako temu, który kreuje znaczenia symboliczne dzieła, nadając mu jednocześnie niezatarte piętno indywidualnego stylu Beethovena (istotę tego stylu widziano właśnie w „wybornej i bogatej instrumentacji” jego symfonii⁷). W późniejszym czasie jeden z krytyków ukuł nawet w odniesieniu do *Fidelii* paradoksalne określenie gatunkowe „śpiewana muzyka instrumentalna” (*gesungene Instrumentalmusik*)⁸. Za tym kierunkiem interpretacji poszły wybory twórców repertuaru: już w latach trzydziestych XIX wieku zagościły w nim właśnie fragmenty instrumentalne: dwie uwertury znane dziś jako *Leonora II* (op. 72a) i *Leonora III* (op. 72b) oraz finały z pierwszego i drugiego aktu opery. Numery wokalne wykonywano poza sceną bardzo rzadko, z nich najbardziej popularny był czterogłosowy kanon *Mir ist so wunderbar* z pierwszego aktu.

Wiosną 1814 roku została wykonana w Wiedniu trzecia wersja opery (pod pierwotnym tytułem *Fidelio*), zredagowana przez Georga Philipa Treitschkego i zaopatrzona w warstwie muzycznej w liczne poprawki. I ta wersja nie zadowoliła krytyków. Korespondent lipskiej „Allgemeine musikalische Zeitung” pisał o jej kontrowersyjnym przyjęciu i jako główne braki wskazywał nadmierne wykorzystanie już wyeksploatowanej konwencji *Rettungsoper*, niezbyt oryginalne potraktowanie partii wokalnych, obecność reminiscencji z obcych oper, w tym Wolfganga Amadeusa Mozarta, a przede wszystkim brak weny, tak znakomicie charakteryzującej instrumentalne dzieła Beethovena. Autor wspomniał też o niedostatkach wykonawczych premiery: orkiestra, składająca się w znacznej części z amatorów, miała mieć trudności z wykonaniem swego zadania, a prowadzący całość kapelmistrz nie wykazał się odpowiednim temperamentem⁹.

Zestaw argumentów użyty w cytowanych recenzjach nie zmienił się potem wiele. W zasadzie można by na nich zakończyć relację na temat *Fidelii* jako dzieła nieudanego. Wypada ją jednak uzupełnić o wyjaśnienie powodów, z którego jedyne dzieło sceniczne Beethovena popadło po 1814 roku w trwający kilka dekad sceniczny letarg, objawiający się nie tyle liczbą premier, których było sporo, zarówno w krajach obszaru niemieckojęzycznego, jak i we Francji i Anglii, lecz brakiem zainteresowania publiczności, powodującym szybkie schodzenie przedstawień z afisza, a równocześnie stało się przedmiotem apo-

⁷ Hasło: *Beethoven*, w: H.A. Prierer, *Universal-Lexicon oder vollständiges encyclopädisches Wörterbuch*, Altenburg 1835.

⁸ Zob. L.A. Zellner, *Musikalische Wochenlese*, „Blätter für Musik, Theater und Kunst” 1855, nr 50, szp. 197–198.

⁹ J., *Nachrichten...*, op. cit., szp. 420–241.

logii w krytyce muzycznej i na koniec zajęło czołowe miejsce w niemieckim kanonie operowym. Proces ten zyskuje głębokie znaczenie w kontekście ro- dzącego się już na początku XIX wieku kultu Beethovena, którego był elemen- tem. Przyjrzyjmy się zatem bliżej próbom rehabilitacji *Fidelia* podjętym przez XIX-wiecznych krytyków niemieckich.

Rehabilitacja *Fidelia* a kult Beethovena

Wiosną 1815 roku dwuaktowa wersja opery została wykonana w Lipsku. Z tej okazji wybitny lipski filozof i muzyk Johann Amadeust Wendt nadesłał do „Allgemeine musikalische Zeitung” obszerne studium, którego celem było porów- nanie pierwowzoru z wersją ostateczną. Wyściowa teza Wendta brzmiała, iż dokonane przez Treitschkego przeróbki nie służą dobrze całości, a wręcz ją psują. Dalej następuje obrona doskonałości wersji pierwotnej. Tok myślenia owej obrony wpisuje się w prowadzoną wówczas przez północnoniemieckie środowisko muzyczne kampanię mającą na celu upowszechnienie w Niem- czech kultu Beethovena jako „narodowej świętości” (*Nationalheiligtum*)¹⁰. Towarzyszyła ona ogólniejszej dyskusji na temat klasyków, a do tego grona zaliczano już wówczas Beethovena, jako twórców muzyki wysokiej, zwanej poważną, której wartości są dostępne w pełni jedynie dla znawców. Dyskusji tej patronował często cytowany w „Allgemeine musikalische Zeitung” Johann Wolfgang von Goethe. Już w 1805 roku wydrukowano tam wyciąg z dialogu *O prawdzie i prawdopodobieństwie w dziele sztuki* z 1798 roku, uważany dziś za kanoniczny tekst o sztuce operowej¹¹. W tym samym roku ukazał się pra- wie w całości komentarz Goethego o muzyce dołączony do przetłumaczo- nego przez niego dialogu Denisa Diderota *Rameau’s Neffe* (1761, tłum. niem. 1805)¹². Przedrukowany fragment zawiera m.in. kluczowe rozróżnienie mu- zyki samodzielnej (*selbstständige*) i znaczącej (*bedeutende*), zastępujące utar- te w XVIII wieku opozycyjne kategorie muzyki naturalnej i naśladowącej oraz wywodzące się stąd spostrzeżenie na temat różnicy między muzyką wokalną Włochów oraz Francuzów i narodów Północy: pierwsi traktują ją jako sztukę samowystarczalną, dążącą do tworzenia pięknych, pieszczących ucho melodii

¹⁰ F.A. Wendt, *Gedanken über neuere Tonkunst, und van Beethovens Musik, namentlich des- sen Fidelio*, „Allgemeine musikalische Zeitung” [Leipzig] 1815, nr 24, szp. 398.

¹¹ E., *Wahrheit und Warscheinlichkeit*, „Allgemeine musikalische Zeitung” [Leipzig] 1805, nr 50, szp. 789–795.

¹² *Goethe über Musik*, „Allgemeine musikalische Zeitung” [Leipzig] 1805, nr 34, szp. 541–544.

i harmonii, podczas gdy mieszkańcy Północy angażują do tworzenia muzyki, wyposażonej w stabilne i komunikatywne znaczenie semantyczne i wyrazowe, wszystkie siły duchowe: rozum, wyobraźnię i uczucia. Z tego tekstu wyrosły najbardziej charakterystyczne elementy programu sztuki muzycznej szerzonego w lipskim piśmie. Jego myślą przewodnią stała się teza o wyższości muzyki instrumentalnej w wydaniu niemieckim, to jest twórczości samodzielnej i głęboko sproblematyzowanej w aspekcie techniki kompozytorskiej, od której żądano równocześnie oryginalności, rozumianej jako ślad działania geniuszu.

Oddziaływanie klasycyzujących poglądów Goethego jest wyraźnie widoczne w sposobie, w jaki podszedł do *Fidelii* Wendt. Zachowując postawę eksperta, okazał się daleki od tego, by akceptować wszystkie rozwiązania muzyczne opery. Skrytykował zwłaszcza uwerturę znaną dziś jako *Uwertura „Fidelio”* op. 72, twierdząc, iż ma ona wprowadzić piękniejsze i głębsze niż jej poprzedniczki (uwertury *Leonore II* i *Leonore III*) myśli muzyczne, lecz brakuje między nimi jasnego powiązania – dziwne przejścia między myślami muzycznymi hamują wylew fantazji, a całość jest za długa i za ciężka.

W szczegółowej analizie dzieła Wendt w pełni dowartościował muzyczne opracowanie wersji z 1805 roku, a także tak krytykowane przez wszystkich pierwotne libretto. Twierdził, iż mimo że akcja całości jest mało zróżnicowana, to poszczególne sceny mają w sobie „nieskończenie bogaty” potencjał dramatyczny i muzyczny, dostępny oczywiście jedynie dla głębokiego i przenikliwego artysty. Jednym z czołowych zagadnień, które usiłował rozwiązać na korzyść Beethovena, było przeciążenie *Fidelii* efektami muzyki orkiestrowej, niezgodne z tradycją gatunku, wyznaczającego pierwszeństwo śpiewowi, uprzywilejowanemu nie tylko jako element popisowy, ale i zasadniczy nośnik charakterystyki postaci, czytelny w powiązaniu z tekstem. Tymczasem, jak konstatował krytyk, Beethoven pozostał w swojej operze przede wszystkim symfonikiem i wykorzystał swoje doświadczenie w zakresie mowy orkiestrowej do kreowania znaczeń symbolicznych i dramaturgii całości¹³.

Kolejna uwaga Wendta, związana wyraźnie z niemieckim dyskursem narodowym, dotyczyła użycia przez Beethovena libretta w języku niemieckim. Uczony nie odniósł się przy tym do konwencji gatunków z pogranicza singspielu, które zwykle pisane były w języku narodowym, lecz skoncentrował się na pochwie samego języka niemieckiego, umożliwiającego artystom przekazywanie głębszych myśli i niedającego miejsca na stereotypowe frazy muzyczne, jakimi przepełnione są opery włoskie. Do takiego tekstu Beetho-

¹³ J.A. Wendt, *Gedanken...*, op. cit., s. 371.

ven stworzył muzykę, której nie można mierzyć zwykłą miarą przykładaną do oper. To muzyka przeniknięta idealnym tchnieniem ducha, który pozwala wyposażyć bohaterów w wyższe cnoty heroiczne. Jedynie zrozumienie wyższego sensu muzycznego opery pozwala wydać o niej rzetelny wyrok; tymczasem „nerwowe natury”, z których składała się jej wiedeńska publiczność, nastawiają się jedynie na odbiór tego, co w niej przyjemne i przystępne. Intencja przypisania niepowodzenia premiery z 1805 roku niekompetencji masowej publiczności wiedeńskiej, która jakoby lepiej orientowała się w sprawach teatralnych niż muzycznych, kieruje nas w stronę jeszcze jednej odbywającej się wówczas w Niemczech dyskusji, dotyczącej miejsca muzycznego Wiednia w całokształcie rodzącej się narodowej kultury niemieckiej.

Fidelio a Wiedeń

Punktem wyjścia tej dyskusji była świadomość istnienia symbolicznej linii demarkacyjnej oddzielającej kulturę południowych oraz północnych i środkowych Niemiec. Różnicę tych kultur tłumaczono nie tylko przynależnością reprezentujących je ośrodków do dwóch różnych organizmów państwowych: Związku Niemieckiego i Cesarstwa Austriackiego, ale i odmiennością lokalnych charakterów. W opublikowanym w lipskiej gazecie muzycznej w 1814 roku manifestie *Do północno- i południowoniemieckich kompozytorów i artystów*¹⁴, wzywającym do zjednoczenia się wszystkich niemieckich „współbraci” w dziele budowy wysokiej kultury muzycznej, została zaproponowana charakterystyka cech kultury północnej i południowej: pierwsza miała być bardziej poważna i głęboka, wspierana potrzebą wiedzy i krytycyzmem, druga – bardziej żywotna, zmysłowa, naznaczona ogniem i siłą. Dostrzegano także różnicę muzycznej tradycji, która w północnych państwach niemieckich miała mieć wyrazisty charakter narodowy, utwierdzony rangą dorobku tamtejszych wybitnych kompozytorów z Bachem na czele, zaś w Austrii była bardziej kosmopolityczna, chociażby z racji ciągle przypominanej obecności włoskich muzyków w tym mieście¹⁵. Już w 1801 roku ukazał się na łamach lipskiej gazety muzycznej artykuł anoni-

¹⁴ *An die nord- und süddeutschen Tonkünstler und Kunstgenossen*, „Allgemeine musikalische Zeitung” 1814, nr 26, szp. 433–436.

¹⁵ Dużo miejsca poświęcił kulturowemu fenomenowi wiedeńskich przedmieść Johann Friedrich Reichardt w swych listach z podróży do Wiednia i Pragi w 1809 roku; J.F. Reichardt, *Vertraute Briefe: geschrieben auf einer Reise nach Wien und den österreichischen Staaten zu Ende des Jahres 1808 und zu Anfang 1809*, t. 1–2, Amsterdam 1810.

mowego autora z Wiednia pt. *Nowa próba scharakteryzowania ogólnego stanu muzyki w Wiedniu*, którego tezą była całkowita odmiennosc sądów o muzyce wyrażanych przez północnych i południowych Niemców, tj. Wiedeńczyków – „bo to oni decydują w południowych Niemczech o sprawach sztuki i smaku”¹⁶. Jak wyżej zasugerowano, intencją krzewicieli narodowej kultury muzycznej było zniwelowanie powyższych różnic. Jednym z owoców tego typu działań było dążenie do uniwersalizowania na gruncie ogólnoniemieckim znaczenia trójki czołowych kompozytorów wiedeńskich, którzy dużo później, w pierwszych latach XX wieku, otrzymali etykietę klasyków wiedeńskich. Ilustruje to dobitnie zdanie otwierające uroczysty tekst Franza Liszta, jaki przedrukowało wiedeńskie czasopismo „Blätter für Musik, Theater und Kunst” w styczniu 1856 roku w związku ze zorganizowanym tam świętem upamiętniającym setną rocznicę urodzin Mozarta. Liszt w tym tekście określa Wiedeń jako Walhallę, czyli pośmiertny raj bohaterów germańskich¹⁷.

Tendencję do uniwersalizacji dorobku Beethovena i pozostałych klasyków wiedeńskich można odczytać nie tylko w kontekście propagowanej wówczas patriotycznej misji ochrony i upowszechniania ich dziedzictwa jako własności narodu niemieckiego, ale i w kontekście systematycznego zmniejszania się od początku lat trzydziestych XIX wieku znaczenia Wiednia jako kolebki i katalizatora kultu tych kompozytorów. O tym zjawisku pisano otwarcie w Wiedniu już na początku czwartej dekady XIX stulecia, która była świadkiem ogólnego kryzysu tamtejszej kultury muzycznej, będącego konsekwencją masowego odpływu profesjonalnych muzyków do nowej muzycznej stolicy Europy – Paryża oraz niekontrolowanego rozrostu trywialnej sfery kultury. Kryzys odbił się wyraźnie na wiedeńskiej recepcji *Fidelia*. Z jednej strony był on stale obecny w repertuarze sceny dworskiej, pełniąc funkcję utworu reprezentacyjnego, a z drugiej strony w tym repertuarze odgrywając rolę Kopciuszka – jak to ujął w 1856 roku Leopold Alexander Zellner, założyciel i redaktor wychodzących w Wiedniu „Blätter für Musik, Theater und Kunst”¹⁸. Wiedeńska prasa kilkakrotnie sygnalizowała fakt, że wznowienia opery w tamtejszym teatrze dworskim nie cieszyły się dobrą frekwencją i szybko spadały z afisza. Po jednym z owych wznowień, które odbyło się w 1844 roku i miało mieć nadspodziewa-

¹⁶ *Neuer Versuch einer Darstellung des gesamten Musikwesens in Wien*, „Allgemeine musikalische Zeitung” [Leipzig] 1801, nr 37, s. 622–627.

¹⁷ F. Liszt, *Bei Gelegenheit der hundertjährigen Mozart-Feier*, „Blätter für Musik, Theater und Kunst” 1856, nr 6, s. 21.

¹⁸ L.A. Zellner, *Musikalische Wochenlese*, „Blätter für Musik, Theater und Kunst” 1856, nr 61, s. 241.

nie liczną publiczność zarówno na parterze, jak i w łóżach satyryczny tygodnik „Der Humorist” zamieścił taki oto komentarz:

Przedwczoraj mieliśmy niezwykłą przyjemność być na obejrzanym przez nadzwyczaj liczną publiczność przedstawieniu *Fidelia* – wydarzenie, z którym aż do owego wieczora nie mieliśmy do czynienia w całej naszej krytycznomuzycznej karierze! Czyżby szersze grono pojęło w końcu sens tej boskiej muzyki? Czyżby polepszył się nasz niemiecki, nasz wiedeński smak, który powinien być najlepszy, skoro dla nas pisali najlepsze rzeczy nasi rodzimi kompozytorzy? „Ach, gdyby pozostała wiecznie zielona” ta miłość do Beethovena!¹⁹

Pisujący w „Wiener Theater-Zeitung” Heinrich Adami podsumował przy okazji tego samego przedstawienia ogólnie stanowisko *Fidelia* w wiedeńskim teatrze:

Ta opera nigdy nie przynosiła zysku. Raz lub dwa razy do roku czyni się dla niej ofiarę, robiąc jej miejsce w repertuarze, i za każdym razem musi wędrować z powrotem do kurzu teatralnego archiwum. Czy w tym archiwum nie ma czasem innych starych oper, których wyciągnięcie na światło dzienne nie opłaciłoby się bardziej?²⁰

Kilkakrotnie pokusił się o diagnozę opisanego stanu rzeczy Leopold Alexander Zellner. W cytowanym tekście z 1856 roku sugerował, że scenie wiedeńskiej zabrakło utalentowanych i mądrych Leonor, zdolnych objąć głębię beethovenskiego arcydzieła, a rok wcześniej przedstawił *Fidelia* jako dzieło notorycznie nierozumiane czy też źle rozumiane przez krytyków²¹. Jego uwagi były za każdym razem jedynie wstępem do utrzymanej w romantycznym duchu apologii opery jako doskonałego arcydzieła, którego każdy dźwięk jest równie istotny, działając jako pojedynczy atom w artystycznej przestrzeni i jako pojedynczy moment w przebiegu czasowym dzieła, charakteryzującego się nieskończonym bogactwem szczegółów, które wspólnie naprowadzają zaangażowanego odbiorcę na głęboki sens duchowy całości. Nastrojona na wysoki ton wypowiedź Zellnera obrazuje ten etap krytycznomuzycznej recepcji *Fidelia*, w której utrwaliło się już ostatecznie myślenie o Beethovenie jako geniuszu, w którego spuściznie nikt nie ma prawa doszukiwać się błędów.

¹⁹ *Album. Theater-Salon*, „Der Humorist” 1844, nr 197/198, s. 788.

²⁰ *Wien*. H. Adami, *K.K. Hofoperntheater nächst dem Kärthnertore*, „Wiener Theater-Zeitung” 1844, nr 198, s. 817.

²¹ L.A. Zellner, *Musikalische Wochenlese*, op. cit.

Galwanizacja poglądów na operę Beethovena. *Fidelio* a Francuzi

W środkowych dekadach XIX wieku powyższy zestaw społecznych norm recepcji *Fidelia* uległ, można powiedzieć, galwanizacji, co ograniczało merytoryczną dyskusję o utworze. Krytycy gazet codziennych i pism teatralnych powtarzali slogany na temat wielkości dzieła, posługując się takimi wyrażeniami, jak „klasyczny”²² czy „nieśmiertelny *Fidelio*”²³ i budując mu pomniki jako przykładowi sztuki o najwyższym stopniu doskonałości, budzącym w odbiorcy poczucie ideału²⁴. Dość często odnoszono się do pierwszych ocen opery, wykazując, że ich autorzy pomylili się. Stało się to nawet źródłem anegdot. W roku 1847 „Kurier Warszawski” przekazał czytelnikom taką oto opowieść, zaczerpniętą z jakiegoś pisma drezdeńskiego:

Stary dobroduszny Schicht²⁵, niegdyś dyrektor muzyki w obu głównych kościołach w Lipsku, był z początku przeciw sławnemu Beethovenowi uprzedzonym, i wątpił o jego talencie co do muzyki dramatycznej; zwykł był mówić: Beethoven jest osioł co do oper. Ledwie z trudnością namówiono go, ażeby był w teatrze na wystawieniu opery Beethovena *Fidelio*. Po pierwszym przedstawieniu ani słowa nie można było od niego usłyszeć, ale gdy grano tę operę 2gi i 3ci raz, on był przytomnym w teatrze. Nareszcie nacierano na niego, ażeby swoje zdanie o tej operze powiedział. „Tak, odpowie po prostu, ja mówiłem, że Beethoven osioł; nie, to ja byłem osłem”²⁶.

Zgodnie ze stanem świadomości estetycznej znamionującym fazę dojrzałego romantyzmu, dość dużo rozpisywano się od końca lat dwudziestych XIX wieku o romantyzmie *Fidelia*, inspirując się myślą popularnych pisarzy: Jean Paula, przedstawicieli szkoły jenajskiej, czy E.T.A. Hoffmanna. Pisano zatem górnolotnie, lecz mało konkretnie o wkraczaniu muzyki *Fidelia* w sferę tego, co „nie-skończone”, „nieogarnione”, „w najwyższym stopniu cudowne” itp.²⁷ Popularne piarstwo panegiryczne konserwowało wszakże mimochodem niektóre dawniej-

²² *Correspondenz. Brünn*, „Allgemeine Musik-Zeitung” 1841, nr 97, s. 407.

²³ *Correspondenz-Nachrichten*, „Wiener Theater-Zeitung” 1843, nr 58, s. 264.

²⁴ *Feuilleton. Schauspiele*, Sch., K.K. Hofoperntheater nächst dem Kärthnertore, „Der Sammler” 1838, nr 157, s. 484.

²⁵ Johann Gottfried Schicht (1753–1823) był dyrektorem muzyki w Neukirche, a następnie w kościele św. Tomasza.

²⁶ *Rozmaitości*, „Kurier Warszawski” 1847, nr 265, s. 1271.

²⁷ *Feuilleton. Schauspiele*, H. Aue, K.K. Hofoperntheater nächst dem Kärthnertore, „Der Sammler” 1841, nr 484, s. 644.

sze spostrzeżenia na temat nietypowości opery, głównie te dotyczące przerostu czynnika muzycznego nad teatralnym²⁸.

Żywsze momenty recepcji dzieła wyznaczyła w omawianym czasie trwająca jeszcze wówczas rywalizacja francusko-niemiecka, podpowiadająca Niemcom pobłażliwy lub ironiczny stosunek do kultu Beethovena rodzącego się w Paryżu, m.in. za sprawą François-Antoine'a Habenecka, dyrektora utworzonego w 1828 roku Société des Concerts du Conservatoire, w ramach których wykonywano symfonie Beethovena, François-Josepha Fétisa, profesora tegoż konserwatorium i założyciela fachowego pisma „Revue musicale” oraz kompozytora Hectora Berlioza, który na łamach tegoż pisma opublikował cykl entuzjastycznych artykułów o symfoniach Beethovena. Niemiecka prasa muzyczna uważnie śledziła postępy paryskiej recepcji Beethovena, nie szczędząc uwag krytycznych. Charakterystyczny przykład daje nam Gottfried Wilhelm Fink – redaktor lipskiej „Allgemeine musikalische Zeitung” działający pod koniec lat dwudziestych XIX wieku. W roku 1827 odwołał się on aż do autorytetu Goethego, dyskutując z kontrowersyjnym, jego zdaniem, tekstem François-Josepha Fétisa o Beethovenie, który ukazał się w paryskiej „Revue musicale”²⁹. W swym polemicznym materiale, sprzeciwiającym się wyartykułowanym przez Fétisa uwagom o „dziwactwach” charakteryzujących niektóre dzieła Beethovena, mistrza z Bonn nazwał filarem niemieckiej kultury ogarniętej duchem romantycznym. Wbrew Fétisowi, zarzucającemu *Fideliu* brak dostatecznie wyeksponowanych, typowo operowych partii wokalnych i nieskuteczne podejście do strony dramatycznej libretta, wskazał na osiągnięcie przez Beethovena wyrazistej charakterystyki postaci i utrzymane całości we wzniosłym nastroju, przewyższającym natężeniem i konsekwencją dzieła religijne kompozytora, którym Fétis przyznał w tym zakresie pierwszeństwo przed operą³⁰.

Nie zabrakło ironii w niemieckich komentarzach na temat paryskich planów wystawienia *Fidelii*. Na wieść o premierze przygotowywanej w 1825 roku Adolf Bernhard Marx, ówczesny redaktor berlińskiej „Allgemeine musikalische Zeitung” zakrzyknął:

O niebiosa, Francuzi przytną Beethovena, tak jak to zrobili z *Freischützem*! Oczywiście my w Niemczech nie mamy pojęcia, jak adjustować dzieło Beethovena czy Mozarta. Ale Francuzi to rozumieją i dlatego Bóg zlituje się nad *Fideliem* – czyli Francuzami!³¹

²⁸ Ibidem.

²⁹ [F.-J. Fétis], *Biographie*, „Revue musicale de Paris” 1827, t. 1, nr 4, s. 114–120.

³⁰ G.W. Fink, *Urtheil über Beethoven aus der revue musicale, verbunden mit unsern Ansichten, von [...]*, „Allgemeine musikalische Zeitung” [Leipzig] 1828, t. 30, nr 11, szp. 165–170; nr 12, szp. 181–185.

³¹ M[arx], *Allerlei*. IV, „Allgemeine musikalische Zeitung” [Berlin] 1825, nr 29, s. 236.

Kultowe wykonawczynie

Do paryskiej premiery opery doszło dopiero w 1830 roku w gmachu teatru włoskiego, a wykonawcami była trupa niemiecka. W roku 1836 *Fidelio* zawitał do Londynu, a w 1840 został wystawiony w Paryżu siłami uczniów konserwatorium. W tej dekadzie bywał też często wystawiany w różnych miastach obszaru niemieckojęzycznego. Recenzje z tego okresu koncentrują się głównie na stronie wykonawczej; zachwycano się szczególnie Wilhelminą Schröder-Devrient, która debiutowała w roli Fidelia w wiedeńskim spektaklu zorganizowanym w dniu urodzin cesarza 3 listopada 1822 roku i wykonywała tę rolę przez wiele lat, uosabiając w oczach krytyków i publiczności heroiczny charakter swojej bohaterki. Jej charyzmie – jak stwierdzili już świadkowie tej premiery, a po nich Ludwig Rellstab³², Franz Liszt, Richard Wagner³³ i wielu innych – opera zawdzięczała przeistoczenie w żywą i prawdziwą opowieść, a przynajmniej możliwość zrozumienia fabuły, jako to zaznaczył jeden z bardziej konserwatywnie nastawionych recenzentów premiery z 1822 roku³⁴. Poza kreacjami Schröder-Devrient, do których dopisano nawet wprowadzającą publiczność w błąd legendę, jakoby partia Leonory była pisana przez Beethovena specjalnie dla tej artystki, a co więcej, pod wrażeniem fascynacji kompozytora jej „błękitnymi oczami”³⁵, większe zainteresowanie budziły interpretacje Marii Malibran – pierwszej londyńskiej Leonory³⁶.

Uwagi Schindlera o *Fideliu*

W latach czterdziestych XIX wieku nastąpiło ożywienie badań źródłowych nad spuścizną kompozytora. W 1840 roku ujrzała światło dzienne monografia pióra Antona Schindlera, poprzedzona szeregiem drobniejszych publikacji, przynoszących wnioski z przeprowadzonych przez niego badań źródłowych. W samej monografii, ogłoszonej także w przekładzie angielskim, w redakcji ucznia

³² L. Rellstab, *Wilhelmine Schröder-Devrient*, „Neue Zeitschrift für Musik” 1834, t. 1, nr 49, s. 195.

³³ R. Wagner, *Mein Leben*; zob: A. Rehding, *Music and monumentality. Commemoration and wonderment in nineteenth century Germany*, Oxford 2009, s. 110.

³⁴ *Notizen. Schauspiele*, „Der Sammler” 1822, nr 138, s. 552.

³⁵ Legendę tę przekazała w noweli *Die Leonore* Elise Polko na łamach „Blätter für Musik, Theater und Kunst” w 1856 roku (nr 96 i 99), a skomentował na łamach tejże gazety Leopold Sonnleithner (*Historische Notizen zur „Leonore”*, „Blätter für Musik, Theater und Kunst” 1856, nr 100, s. 398).

³⁶ L.A. Zellner, *Musikalische Wochenlese*, op. cit.

Beethovena Ignaza Moschelesa (1841), Schindler umieścił relację na temat dziejów wczesnej recepcji *Fidelii*, w tym zarzutów, które spotkały Beethovena ze strony świadków pierwszych przedstawień. A zatem Beethoven, niemający żadnego doświadczenia w dziedzinie operowej, nie usłuchał rad śpiewaków, wskutek czego partie wokalne nie brzmiały dobrze i w sposób typowy dla tego gatunku. Wadą miało być też to, że do słabego w gruncie rzeczy libretta zostało stworzone monumentalne opracowanie muzyczne, czyniące całość zbyt długą i ciężką dla słuchaczy. Beethoven sporządził aż cztery wersje uwertury, z których trzy pierwsze stanowczo odrzuciło zarówno prywatne grono ekspertów, jak i krytyka muzyczna. Audytorium prapremiery z 1805 roku składało się w dużej mierze ze stacjonujących w Wiedniu oficerów francuskich, którzy zupełnie nie znali się na muzyce. W końcu niedoskonałość opery dokumentować miał fakt, że było to jedyne dzieło, które Beethoven zgodził się poprawić, czego rezultatem było powstanie jego nowej, dwuaktowej wersji³⁷.

Po opublikowaniu monografii Schindlera w prasie wiedeńskiej i niemieckiej rozwinęła się trwająca kilka lat dyskusja dotycząca opublikowanych przez autora źródeł. Zapytywano m.in. o bazę źródłową poszczególnych wersji *Fidelii*. Schindler odpowiadał na te pytania, nie szczędząc przy okazji krytycznych uwag na temat upadku kultury muzycznej w Niemczech, pociągającego za sobą nie dość poważny stosunek społeczeństwa do beethovenowskich „relikwii”, jak owe źródła określał³⁸.

W perspektywie bogactwa zainicjowanych już w latach trzydziestych w różnych ośrodkach niemieckich festiwali i jubileuszy dedykowanych Beethovenowi uwagi te wydają się przesadzone; zrozumiałe stają się jednak, gdy przypomnimy, że w roku 1839 ogłoszono projekt odsłonięcia pomnika Beethovena w Bonn. Zaplanowano, by uroczystość ta zgromadziła przedstawicieli całego świata muzycznego i stała się ogólnoeuropejskim hołdem dla geniusza z Bonn, a równocześnie manifestem uczuć do niego całego niemieckiego narodu.

Liszt o *Fidelii*

Inicjatorem i głównym organizatorem uroczystości w Bonn, odbywających się w sierpniu 1845 roku, był Liszt. Podczas obchodów, których program osobiście zaprojektował, nie wykonano *Fidelii*; Liszt zadyrygował jedynie finałem

³⁷ *The Life of Beethoven, Including the Biography by Schindler* [...], red. I. Moscheles, London 1841, s. 37–38.

³⁸ A. Schindler, *Aus Aachen*, „Wiener Theater-Zeitung” 1844, nr 84/85, s. 350–351.

z pierwszego aktu, łącząc go z *V Symfonią*. Kilka lat później (1857) kompozytor opublikował w „*Neue Zeitschrift für Musik*” obszerny artykuł o *Fideliu*, w którym chciał się uporać z zaszłościami dotyczącymi niemieckiej recepcji opery³⁹. Zaczął od charakterystycznego stwierdzenia, że dzieło zajmuje eksponowane miejsce we współczesnym repertuarze operowym i że każdy niemiecki teatr operowy wstydziłby się, gdyby tej opery nie wystawiał. Dlaczego jednak – zapytywał kompozytor – tak popularny dziś *Fidelio* popadł w zapomnienie już dwadzieścia lat temu? Odpowiedź Liszta zaczyna się od wyliczenia cech czyniących *Fidelia* dziełem nieudanym. Znamy je już z poprzednio cytowanych źródeł: mowa o niedostatkach libretta i braku efektu dramatycznego, który niwelują piękne szczegóły, pozwalające wniknąć w psychologię postaci i lepiej zrozumieć akcję, a także o symfonicznym traktowaniu wokально-instrumentalnej faktury. Nawiązując do sprawozdania Schindlera o historii powstania czterech uwertur do opery, Liszt zajął się nimi bliżej, uważając je za fragmenty ilustrujące istotną pracę Beethovena nad całym projektem operowym, a polegające na stopniowym przezwyciężaniu konwencjonalnej retoryki przez wzniosłą mowę indywidualnych, szlachetnych uczuć. Wykazując należyte rozeznanie w dziejach inscenizacji *Fidelia*, Liszt wskazał pojawienie się Wilhelminy Schröder-Devrient jako moment przełomowy w dziejach inscenizacji opery, natomiast odpowiedzialnością za jej słabą obecność na scenach lat trzydziestych i czterdziestych obarczył krytyków i publiczność, która nie poznała się na genialności utworu. W tym momencie sięgnął Liszt po obiegowy już wówczas argument: *Fidelio* jest dziełem geniusza, który wyprzedził swój czas. Na niemożność zrozumienia go przez współczesnych wpłynęła jego nowość. Z tej tezy wysnuł Liszt wniosek-postulat: pokonanie dystansu, jaki dzieli niemieckie społeczeństwo od *Fidelia*, jest zadaniem niemieckiej elity. Wskazał dwie drogi naprawy sytuacji: poprzez wdrożenie „politycznego porządku” (*politisches Ordnung*, sic!) i edukację. Te radykalne propozycje biorą się z postawy Liszta jako organizatora niemieckiego życia muzycznego, któremu starał się nadać oba rysy jako późniejszy współzałożyciel Ogólnoniemieckiego Związku Muzyków (*Allgemeine Deutsche Musikverein*, zał. 1861).

***Fidelio* upolityczniony**

Rok 1870, w którym obchodzono, w scenerii wojny prusko-francuskiej, setną rocznicę urodzin Beethovena (był to grudzień, trwało oblężenie Paryża), przyniósł narodziny nowego, ważnego wątku recepcji *Fidelia*. Przesłanie dzieła

³⁹ F. Liszt, *Beethoven's Fidelio*, „*Neue Zeitschrift für Musik*” 1854, nr 17, s. 177–179.

powiązano wtedy po raz pierwszy z hasłami wolności, walki i heroizmu, jako ideami wyznawanymi przez kompozytora. W opisie żywych obrazów, których pokaz zorganizowano w operze wiedeńskiej w dzień urodzin Beethovena (według przyjętej daty 16 grudnia 1770 roku) znajdujemy informację, że w otoczeniu postaci symbolizujących dziewięć symfonii pojawił się „kolosalny biust” Beethovena wyobrażonego jako Fidelio wyśpiewujący „wzniosłą pieśń wolności” (*Hohe Lied der Freiheit*)⁴⁰.

O „cnotach heroicznych” obecnych w librecie *Fidelia* pisano od dawna (przykładem jest cytowana na początku tego artykułu praca Wendta z 1814 roku), lecz początkowo miano na myśli, jak się wydaje, kostiumowy „heroizm operowy” – tkwiący w od dawna wyeksploatowanym scenariuszu przygód mrozących krew w żyłach, kończących się uratowaniem bohatera/bohaterki, obecny w utworach z gatunku „Rettungsoper”, inaczej zwanych Schreckensopern lub Schrecken und Rettungsopern (oper ocalenia, grozy lub grozy i ocalenia). W tym kontekście warto przypomnieć odpowiedź Josepha Sonnleithnera skierowaną do cenzora pierwszej wersji, że *Fidelio* nie jest sztuką o polityce, lecz o cnocie żon⁴¹. *Nota bene* przez cały wiek XIX na niemieckich afiszach i w ogłoszeniach prasowych przedstawiano *Fidelia* jako prostą przeróbkę francuskiego oryginału, co skutecznie odsuwało zapędy do rozważania treści opery jako czegoś wyrażającego indywidualny światopogląd Beethovena. Z czasem jednak – wraz z kształtowaniem się, głównie na podstawie *III* i *XI Symfonii* oraz uwertur do sztuk *Egmont* i *Coriolan*, heroicznego wizerunku Beethovena jako artysty zaangażowanego politycznie, traktującego swą twórczość jako wzniosłą humanistyczną misję – powstał dość oczywisty pomysł podciągnięcia pod ową interpretację *Fidelia*. Nowe rozumienie politycznego potencjału tej opery, mające również odzwierciedlenie w języku (w miejsce pierwotnego określenia „Rettungsoper” – opera o uratowaniu kogoś pojawiło się słowo „Befreiungsoper” – opera o uwalnianiu, wyzwalaniu⁴²), było zwykle lokowane w kontekście szeroko dyskutowanych poglądów Beethovena na rewolucję francuską. Ten sposób widzenia zachował aktualność do dziś – wielu współczesnych muzykologów tłumaczy związki *Fidelia* z tradycją rewolucyjnej opery francuskiej, by wymienić Theodora W. Adorna, odczytujące-

⁴⁰ *Die Beethoven-Feier in Wien. Erste Festvorstellung*, „Fremden-Blatt” 1870, nr 348, s. 6.

⁴¹ Za: *Fidelio-Buch. Beethovens oper „Fidelio”, ihre Geschichte und ihre drei Fassungen*, red. W. Hess, Winthertur 1986, s. 54.

⁴² Zob. np. R. Tenschert, „*Fidelio*” unter Furtwängler-Müthel, „Neues Wiener Tagblatt” 1942, nr 9, s. 3.

go przesłanie *Fidelia* jako wołanie o wolność⁴³, a z nowszych autorów Davida Charltona⁴⁴ i Paula Robinsona⁴⁵. Z czasem interpretacje tego typu oderwały się od konotacji historycznych i zaczęły funkcjonować jako element wspomnianego wyżej mitu Beethovena o rysach prometejskich.

Kontekst biedermeierowski

Drugi XX-wieczny nurt interpretacyjny łączy ideologię *Fidelia* z niemieckim XIX-wiecznym kultem domu i rodziny. Przykład tego podejścia daje nam Paul Bekker w swojej monografii beethovenowskiej (1911), uwypuklając wątek miłującej żony. Przy okazji Bekker przeprowadził dłuższy wywód prowadzący do stwierdzenia, że celem Beethovena w *Fidelii* było przedstawienie problemów ludzkiej natury na gruncie realistycznym. Realizm nie miał oczywiście dotyczyć scenerii ani tła historycznego, lecz mechanizmu namiętności, ukazanego przez Beethovena w oświeceniu jego poglądów religijnych jako gra ludzkich ostateczności: dobra i zła⁴⁶.

Powiązanie treści *Fidelia* z dyskursem moralnym i religijnym stało się w XX wieku standardem także w piśmiennictwie popularnym. Wśród licznych zastosowań tego podejścia specyficzny wydźwięk mają interpretacje niemieckie z czasów nazizmu, kiedy to często wystawiano *Fidelia* zarówno w celach ceremonialnych, jak i propagandowych. Krytycy będący na usługach reżimu wyostrozali, jak się można domyślić, niemieckość opery, jednocześnie jednak stronili od bezpośredniego wiązania tych cech z polityką, ustawiając *Fidelia*, zgodnie z ogólnymi dyrektywami, zalecającymi twórcom kultury utrzymywanie wśród publiczności nastrojów eskapistycznych, w kręgu niemieckiego mitu domowego, podniesionego do rangi „ogólnoludzkiej”. Jako przykład niech posłuży recenzja premierowego spektaklu opery danego w Katowicach na rozpoczęcie sezonu 1942–1943. Autor recenzji, Wolfgang Pohl, pisząc o idealizmie i moralnym patosie *Fidelia*, mianował go „wzniosłą pieśnią miłości małżeńskej” (*Hohe Lied der Gattenliebe*). Jedyny akcent aktualny tej recenzji to dyskretnie nawiązanie do kwestii niemiecko-francuskiej w postaci sugestii, że

⁴³ Th.W. Adorno, *Beethoven: Philosophie der Musik*, Frankfurt 1994, s. 61.

⁴⁴ D. Charlton, *The French theatrical origins of „Fidelio”*, w: *Cambridge opera companions: Fidelio*, red. P. Robinson, Cambridge 1996, s. 51–67.

⁴⁵ P. Robinson, *Fidelio and the French Revolution*, w: *Cambridge opera companions...*, op. cit., s. 68–100.

⁴⁶ P. Bekker, *Beethoven*, wyd. 2, Berlin 1921, s. 306–307.

Beethovenowi udało się przewyciężyć niedostatek wzniosłości libretta tkwiący we francuskim pierwowzorze⁴⁷.

Miejsce *Fidelia* w dyskursie o kanonie operowym

Ostatni aspekt „rehabilitacji” *Fidelia* dotyczy umieszczenia go w kanonie operowym. Z dłuższej perspektywy utwór ten, początkowo rozważany charakterystycznie jako wyjątek, niemal niemożliwy do porównania z innymi dziełami tego gatunku, objawił się niemieckim krytykom i uczonym muzycznym jako logiczne ogniwo w rozwoju opery niemieckiej. Wymagało to przeorganizowania dotychczasowego porządku postrzegania historii opery w ogóle, jako że dzieło Beethovena nie figurowało w europejskim kanonie operowym, który zakładał bezpośrednie przejście od oper Mozarta do dzieł Rossiniego, a następnie Webera i kolejnych oper romantycznych⁴⁸. Nadmienialiśmy, że w pewnym okresie próbowano włączyć *Fidelia* do dziejów opery jako dzieło „stare”; w tym kontekście pojawiło się porównanie do Christopha Willibalda Glucka. Inaczej podszedł do zagadnienia historycznego znaczenia *Fidelia* Eduard Hanslick, historyk i krytyk wpływowego wiedeńskiego dziennika „Neue freie Presse”. Jako pierwszy odszedł on od dotychczasowego postrzegania *Fidelia* jako „izolowanej wyspy” (określenie własne Hanslicka) w całokształcie XIX-wiecznej opery i wyznaczył mu nowe miejsce, jako reprezentantowi „niemieckiego stylu operowego”, który zainicjował Mozart w *Czarodziejskim flecie*, a kontynuowali Beethoven w *Fidelii* i Weber w *Wolnym strzelcu* (dalsze ogniwo tego szeregu miały tworzyć niezłe, jego zdaniem, opery Louisa Spohra)⁴⁹. Hanslick nie zdefiniował dokładnie cech owego stylu (wspominał jedynie o „szorstkiej sile” *Fidelia* i o jej sublimacji pod wpływem tematyki miłosnej u Webera), a zamiast tego zrobił wpisując się doskonale w dotychczasową refleksję o *Fidelii* uwagę, że istota stylu operowego Beethovena nie została dostatecznie zgłębiona przez kolejne pokolenia kompozytorów z tego powodu, że konsumowali oni głównie lepiej rozpoznane dziedzictwo Beethovena w zakresie muzyki instrumentalnej.

Sugestię tę rozwinął w swym podręczniku historii muzyki, napisanym w latach osiemdziesiątych XIX wieku, Hugo Riemann. Uwzględnił mianowicie wkład Beethovena – ale jako twórcy dzieł instrumentalnych, nie *Fidelia* – do „poważnej”

⁴⁷ W. Pohl, „*Fidelio*”: *Opernaufтакт in Kattowitz. Beethovens einzige Oper als festliche Eröffnungspremiere*, „Kattowitzer Zeitung” 1942, nr 243, s. 2.

⁴⁸ Taki ciąg zaproponował m.in. Wagner w traktacie *Oper und Drama* z 1851 roku.

⁴⁹ Ed[uard] H[anslick], *Feuilleton*, „Neue freie Presse” 1879, nr 2271, s. 1–2.

odmiany opery reprezentowanej dalej przez Cherubiniego i Spontiniego⁵⁰. Na orkiestrowej warstwie *Fidelia* skoncentrował się również Guido Adler w swoim *Handbuch der Musikgeschichte*, poświęcając operze kilka uwag jako dziełu zapowiadającemu zainteresowanie romantyków barwą dźwięku⁵¹. To ujęcie, zgodne z ogólną wizją rozwoju opery w kierunku zwiększenia udziału w niej czynnika instrumentalnego, pozwoliło Adlerowi ująć koncepcję *Fidelia* jako przyszłościowy projekt, zrealizowany później przez Meyerbeera, a zwłaszcza Wagnera. W ten sposób można było pisać o *Fidelii* jako zapowiedzi modernizmu.

Współczesne syntezy

Współczesne interpretacje *Fidelia* i jego znaczenia w historii opery, w tym ujęcia podręcznikowe i encyklopedyczne, zgodnie, choć może nie zawsze świadomie, wyzyskują wypracowane w XIX i na początku XX wieku tropy interpretacyjne, nakierowujące na wzniosłość ideowego przesłania utworu, rozważanego w obu kontekstach: politycznym i moralnym i równocześnie podtrzymujące podgląd, iż muzyczna wartość tej opery jest zakorzeniona w jej warstwie instrumentalnej⁵². Uporczywe powracanie tego ostatniego spostrzeżenia można odczytywać jako subtelny ślad dawnych dysput na temat (nie)doskonałości opery Beethovena – typowy temat zastępczy, skutecznie odwołujący od prób odpowiedzi na pytanie, czym jest *Fidelio* jako opera.

Tuż po premierze drugiej wersji beethovenowskiego *Fidelia* (1814) prasa wiedeńska rozpoczęła dyskusję na temat przyczyn niepowodzenia prapremiery dzieła (1805). W ciągu całego XIX stulecia niemieccy pisarze muzyczni raz po raz powracali do tej kwestii, rozpatrując ją zarówno od strony ściśle fachowej, jak i w aspekcie funkcjonowania rynku muzycznego. Studiowanie piśmiennictwa dotyczącego *Fidelia* jako dzieła nieudanego, a w innym, konkurencyjnym ujęciu, skazanego na klęskę przez nieudolnych wykonawców i publiczność, daje niepowtarzalną okazję śledzenia narodzin i ewolucji kultu Beethovena jako niemieckiego kompozytora narodowego.

⁵⁰ H. Riemann, *Handbuch der Musikgeschichte*, cz. II: *Geschichte der Tonformen*, wyd. 8, Berlin 1922, s. 192.

⁵¹ G. Adler, *Handbuch der Musikgeschichte*, t. 2: *Die Oper in 19 Jahrhundert: Deutschland*, wyd. nowe, Tutzing 1961, s. 866.

⁵² Wzorcowym przykładem takiej syntezy jest hasło *Beethoven Ludwig van – Fidelio* autorstwa Małgorzaty Janickiej-Słysz zamieszczone na stronie internetowej krakowskiego Stowarzyszenia im. Beethovena: <http://beethoven.org.pl/encyklopedia/beethoven-ludwig-van-fidelio/> (dostęp: 10.01.2025). W hasło podano błędną informację, jakoby tytuł *Fidelio* opera zyskała dopiero w 1814 roku.

Bibliografia

- Adami H., *K.K. Hofoperntheater nächst dem Kärthnertore*, „Wiener Theater-Zeitung” 1844, nr 198, s. 817.
- Adler G., *Handbuch der Musikgeschichte*, t. 2: *Die Oper in 19 Jahrhundert*, wyd. nowe, Tutzing 1961.
- Adorno Th.W., *Beethoven: Philosophie der Musik*, Frankfurt 1994.
- Album. Theater-Salon*, „Der Humorist” 1844, nr 197/198, s. 788.
- An die nord- und süddeutschen Tonkünstler und Kunstgenossen*, „Allgemeine musikalische Zeitung” 1814, nr 26, szp. 433–436.
- Aue H., *K.K. Hofoperntheater nächst dem Kärthnertore*, „Der Sammler” 1841, nr 484, s. 644.
- Die Beethoven-Feier in Wien. Erste Festvorstellung*, „Fremden-Blatt” 1870, nr 348, s. 6.
- Beethoven Ludwig van* – „Fidelio”, <http://beethoven.org.pl/encyklopedia/beethoven-ludwig-van-fidelio/> (dostęp: 10.01.2025).
- Bekker P., *Beethoven*, wyd. 2, Berlin 1921.
- Charlton D., *The French Theatrical Origins of „Fidelio”*, w: *Cambridge Opera Companions: Fidelio*, red. P. Robinson, Cambridge 1996.
- Correspondenz. Brünn*, „Wiener Allgemeine Musik-Zeitung” 1841, nr 97, s. 407.
- Correspondenz-Nachrichten*, „Wiener Theater-Zeitung” 1843, nr 58, s. 264.
- E., *Wahrheit und Wahrscheinlichkeit*, „Allgemeine musikalische Zeitung” [Leipzig] 1805, t. 8, nr 50, szp. 789–795.
- Ed[uard] H[anslick], *Feuilleton*, „Neue freie Presse” 1879, nr 2271, s. 1–2.
- F-b.-t., *Wien von den Franzosen besetzt*, „Zeitung für die elegante Welt” 1806, nr 2, s. 12–13.
- [Fétis F.-J.], *Biographie*, „Revue musicale de Paris” 1827, nr 4, s. 114–120.
- Fidelio-Buch. Beethovens Oper Fidelio, ihre Geschichte und ihre drei Fassungen*, red. W. Hess, Winthertur 1986.
- Fink G.W., *Urtheil über Beethoven aus der revue musicale, verbunden mit unsern Ansichten, von [...]*, „Allgemeine musikalische Zeitung” [Leipzig] 1828, nr 11, szp. 165–170; nr 12, szp. 181–185.
- Gedanken über die Oper „Fidelio”*, „Wiener Theater-Zeitung” 1806, nr 16, s. 55.
- Goethe über Musik*, „Allgemeine musikalische Zeitung” [Leipzig] 1805, nr 34, szp. 541–544.
- J., *Nachrichten. Wien, den 5-ten Juny*, „Allgemeine musikalische Zeitung” [Leipzig] 1814, nr 25, szp. 420–441.
- J., *Nachrichten. Wien. Mitte Decembers*, „Allgemeine musikalische Zeitung” [Leipzig], 1806, nr 15, szp. 236–237.
- Kunstnotizen*, „Blätter für Musik, Theater und Kunst” 1856, nr 10, s. 40.
- Liszt F., *Beethoven's Fidelio*, „Neue Zeitschrift für Musik” 1854, nr 17, s. 177–179.
- Liszt F., *Bei Gelegenheit der hundertjährigen Mozart-Feier*, „Blätter für Musik, Theater und Kunst” 1856, nr 6, s. 21.
- M[ax] A.B., *Allerlei. IV*, „Allgemeine musikalische Zeitung”, [Berlin] 1825, nr 29, s. 236.
- Neuer Versuch einer Darstellung des gesammten Musikwesens in Wien*, „Allgemeine musikalische Zeitung” [Leipzig] 1801, nr 37, szp. 622–627.
- Notizen. Schauspiele*, „Der Sammler” 1822, nr 138, s. 552.

- Pohl W., „*Fidelio*”: *Opernauftakt in Kattowitz. Beethovens einzige Oper als festliche Eröffnungspremiere*, „Kattowitzer Zeitung” 1942, nr 243, s. 2.
- Rehding A., *Music and monumentality. Commemoration and wonderment in nineteenth century Germany*, Oxford 2009.
- Rellstab R., *Wilhelmine Schröder-Devrient*, „Neue Zeitschrift für Musik” 1834, nr 49, s. 195.
- Riemann H., *Handbuch der Musikgeschichte*, cz. 2: *Geschichte der Tonformen*, wyd. 8, Berlin 1922.
- Robinson P., *Fidelio and the French Revolution*, w: *Cambridge Opera Companions: Fidelio*, red. P. Robinson, Cambridge 1996.
- Rozmaitości, „Kurier Warszawski” 1847, nr 265, s. 1271.
- Sch., K.K. *Hofoperntheater nächst dem Kärthnertore*, „Der Sammler” 1838, nr 157, s. 484.
- Schindler A., *Aus Aachen*, „Wiener Theater-Zeitung” 1844, nr 84/85, s. 350–351.
- Schindler A., *The Life of Beethoven, Including the Biography by Schindler [...]*, red. I. Moscheles, London 1841.
- Sonnleithner L., *Historische Notizen zur „Leonore”*, „Blätter für Musik, Theater und Kunst” 1856, nr 100, s. 398.
- Stromenger K., *Przewodnik operowy*, wyd. 2, Warszawa 1964.
- Tenschert R., „*Fidelio*” *unter Furtwängler-Müthel*, „Neues Wiener Tagblatt” 1942, nr 9, s. 3.
- Wendt J.A., *Gedanken über neuere Tonkunst, und van Beethovens Musik, namentlich dessen Fidelio*, „Allgemeine musikalische Zeitung” [Leipzig] 1815, nr 21, szp. 345–353; nr 22, szp. 365–372; nr 23, szp. 381–389; nr 24, szp. 397–404; nr 25, szp. 413–420; nr 26, szp. 429–436.
- Zellner L.A., *Musikalische Wochenlese*, „Blätter für Musik, Theater und Kunst” 1855, nr 50, szp. 197–198.
- Zellner L.A., *Musikalische Wochenlese*, „Blätter für Musik, Theater und Kunst” 1856, nr 61, s. 241.

Magdalena Dziadek, *Fidelio*: Diagnosing artistic failure in the context of the 19th-century cult of Ludwig van Beethoven

In this article, the author seeks to answer the question of how 19th-century and early 20th-century German composers, critics and music scholars dealt with and sought to challenge the common view that Beethoven's *Fidelio* was a failed work. The statements quoted in the article, taken from leading German music magazines and several textbooks and encyclopaedias, create a whole that illustrates the birth and development of the German Beethoven cult with a clear political profile, engaging local patriotism. In so doing, the authors who created the literature on *Fidelio* at that time created a detailed history of the social reception of Beethoven's opera in leading German centres, with particular emphasis on Vienna, whose stages the article also covers.

Keywords: *Fidelio*, Beethoven, German music culture in the 19th and the first half of the 20th centuries, opera, operatic audiences

Słowa kluczowe: *Fidelio*, Beethoven, niemiecka kultura muzyczna XIX i I połowy XX wieku, opera, krytyka operowa, publiczność operowa

Magdalena Dziadek – ur. w 1961 roku w Bielsku-Białej, ukończyła studia w zakresie teorii muzyki w Akademii Muzycznej w Katowicach (dyplom z wyróżnieniem, 1984). W Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk w Warszawie w 1991 roku obroniła dysertację doktorską poświęconą warszawskiej krytyce muzycznej z lat 1810–1890. W 2004 roku zrealizowała tam przewód habilitacyjny. Od 1992 roku prowadzi samodzielną działalność naukową. Skupia się na historii polskiej i środkowoeuropejskiej kultury muzycznej XIX i pierwszej połowy XX wieku. Opublikowała dwuczęściową monografię *Polska krytyka muzyczna w latach 1890–1914*, zbiór materiałów źródłowych dotyczących recepcji muzyki Chopina w Polsce w XIX wieku oraz w Polsce i w Niemczech w dwudziestoleciu międzywojennym, dwutomową monografię dziejów warszawskiego uniwersytetu muzycznego, nadto kilka innych książek poświęconych historii polskiej kultury muzycznej (ostatnio popularną monografię *Podróż przez dźwięki. Śladami Stanisława Moniuszki* będącej efektem podjęcia, wspólnie z prof. Radosławem Okulicz-Kozarynem, prac nad nową, kompletną edycją korespondencji tego kompozytora). Jest profesorem w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Jagiellońskiego. Obecnie pełni funkcję dyrektora Instytutu.

Ryszard Daniel Golianek

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi

<https://orcid.org/0000-0002-3775-0732>

Starotestamentowe opery do librett Salomona Hermanna Mosenthala: (nieudana?) próba sakralizacji gatunku

Opera wobec religii

Opera powstała pod koniec XVI wieku jako dzieło świeckie, a problematyka librett operowych od początku wiązała się z opracowywaniem antycznych mitów¹. Jednak podejmowanie tematyki religijnej zaznaczyło się już w pierwszych dziesięcioleciach historii tego gatunku, w kręgu rzymskim, co trzeba wiązać z bliskością Watykanu i chęcią otoczenia twórczości operowej kordonem kontroli moralnej. Najważniejsze dzieła z tego kręgu dotyczyły apokryficznych historii świętych i męczenników chrześcijańskich, o czym świadczą takie utwory, jak *Święty Aleksy* (1632) Stefana Landiego czy *Święty Eustachy* (1643) Virgilia Mazzocchiego. Zgodnie z ideami kontrreformacji, tego typu problematy-

¹ Taką problematykę przedstawiały już pierwsze opery włoskie i francuskie; por. D. Kimbell, *Italian Opera*, Cambridge 1995, s. 58; V. Giroud, *French Opera: A Short History*, New Haven 2010, s. 19.

ka spektakli miała za zadanie prezentować odbiorcom wzorce moralne oraz wzmacniać ich duchowość i wiarę.

Generalnie jednak w nowożytnej historii muzyki utwory sceniczne o tematyce religijnej były domeną oratorium. Dzieła Giacomina Carissimiego (1605–1674), faktycznego twórcy tego gatunku², przedstawiają fragmenty wybrane ze Starego Testamentu, dotyczące ważnych dla tradycji judeochrześcijańskiej postaci przywódców żydowskich albo zdarzeń z historii Izraela (*Baltazar, Jephthe, Jonas, Judicium Salomonis*). W XVIII wieku teoretyk Johann Mattheson definiował oratorium jako ‘operę religijną’, wskazując na te same parametry formalne, które charakteryzują operę (a więc obecność recytatywów, arii czy chórów), i podkreślając jedynie różnicę dotyczącą tematyki dzieła i jego przesłania³. W niektórych środowiskach, zwłaszcza w kręgu weneckich szpitali i przytułków, od połowy XVII wieku aż do początków XIX wieku żywotne były też tradycje scenicznego wykonywania oratorium, z wykorzystaniem kostiumów i elementów scenografii, co stanowiło sposób pocieszenia chorych i umierających pacjentów tych placówek⁴. Ta praktyka niemal całkowicie niwelowała granice gatunkowe opery i oratorium.

W XIX wieku tematy religijne (głównie zresztą biblijne) niejednokrotnie konstruowały kanwę librett operowych, czego najbardziej znanymi przykładami są *Nabucco* (1842) Giuseppe Verdiego czy *Samson i Dalila* (1877) Camille’a Saint-Saënsa. Nie wiązał się z tym jednak żaden pogłębiony przekaz religijny i etyczny, za włączaniem problematyki religijnej nie stała też idea dotycząca pogłębiania sfery wiary, a zaproponowana tematyka stanowiła jedynie okazję do wprowadzania na scenę widowiskowych obrzędów i rytuałów, opracowywanych zresztą na ogół poprzez orientalizację stylu muzycznego. Atrakcyjność takich wątków ogniskowała niekiedy uwagę wybitnych twórców operowych w różnych krajach – w kręgu kompozytorów zainteresowanych tematem re-

² Choć za pierwsze dzieło oratoryjne uważana jest kompozycja *La rappresentazione di anima e di corpo* Emilia de Cavalieriego z tekstem Agostina Manniego (1600), to właściwy kształt gatunek ten uzyskał za sprawą Carissimiego i w takiej wersji oratorium stało się popularne w znacznej części Europy; por. H. Smither, *A History of the Oratorio*, t. 1: *The Oratorio in the Baroque Era*, Chapel Hill 1977, s. 215–216.

³ J. Mattheson, *Der vollkommene Cappelmeister*, Hamburg 1731, s. 251: „ein Oratorium ist gleichsam eine geistliche Oper”, https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/7/7b/IMSLP-67752-PMLP136831-Mattheson,_Der_vollkommene_Capellmeister.pdf (dostęp: 5.02.2025).

⁴ W kwestii specyfiki tego repertuaru i sposobów jego wykonania por. H. Geyer, *Das venezianische Oratorium (1750–1820): Einzigartiges Phänomen und musikdramatisches Experiment*, Laaber 2005 oraz *eadem*, *Osiemnastowieczne dramma per musica i rola weneckiego oratorium*, „Muzyka” 2003, nr 1, s. 3–17.

ligijnym w twórczości scenicznej znalazł się nawet Richard Wagner, planujący stworzenie opery *Jezus z Nazaretu* (1848)⁵.

Warto wziąć pod uwagę, że opera jako gatunek teatralny wpisała się od początku swej historii w spór pomiędzy tym, co należy do sfery *sacrum*, a tym, co przynależy do *profanum*. I mimo tego, że w średniowieczu dramat liturgiczny (z muzyką w znaczącej roli) stanowił istotny element kształtowania religijnych wzorców moralnych krzewienia wiary, to jednak w epoce nowożytnej często zaznaczała się wyraźna granica między sferą religijną a teatralną. W encyklikach papieskich tępiono obecność muzyki operowej w praktyce liturgicznej, o czym pisał zarówno Benedykt XIV w połowie XVIII wieku (encyklika *Annus, qui hunc* z 1749 roku), jak i Pius X na początku XX wieku (*Motu proprio* z 22 listopada 1903 roku⁶). Słynna dewiza z pierwszej z tych encyklik dotycząca muzyki liturgicznej: „ut nil profanum, nil mundanum aut theatrale resonent” („aby [w kościele] nie rozbrzmiewało nic, co świeckie, światowe czy teatralne”)⁷, wyraźnie wskazuje na odrębność teatru operowego i liturgii.

Libretta operowe Mosenthala

Taką sytuację zapragnął zmienić m.in. Salomon Hermann Mosenthal (1821–1877), tworząc libretta do oper o tematyce religijnej oraz ożywiając dyskusję o zasadności i możliwościach wykorzystania problematyki religijnej w operze. Ten niemiecki dramaturg i librecista, publikujący też pod pseudonimem Friedrich Lehner, autor osiemnastu dramatów teatralnych i ok. dwudziestu librett operowych, zyskał międzynarodowy sukces za sprawą dramatu *Deborah* (1848), którego popularność zadecydowała, że przetłumaczono go aż na dwanaście języków⁸. Na jego podstawie powstała też opera czeskiego kompozytora Josefa Bohuslava Foerстера (z librettem Jaroslava Kvapila, 1891⁹), a w kręgu

⁵ Praca artysty nad tym dziełem ograniczyła się do naszkicowania libretta; R. Wagner, *Jesus von Nazareth: ein dichterisches Entwurf aus dem Jahre 1848*, red. S. Wagner, Leipzig 1887, <https://archive.org/details/jesuvonnazareth00wagn/page/100/mode/2up> (dostęp: 5.02.2025).

⁶ Pius X, *Motu proprio „Tra le sollecitudini”*, <https://www.sanctamissa.pl/kosciol-katolicki/papiez-giuseppe-melchiorre-sarto-aka-pius-x/motu-proprio-tra-le-sollecitudini> (dostęp: 6.02.2025).

⁷ Benedictus PP. XIV, *Annus, qui hunc*, <https://cappellagregoriana.wordpress.com/wp-content/uploads/2017/09/annus-qui-hunc-lt.pdf>, par. 3, s. 4 (dostęp: 6.02.2025).

⁸ Por. hasło poświęcone artyście w internetowej bazie *Deutsche Biographie*, <https://www.deutsche-biographie.de/sfz65651.html#ndbcontent> (dostęp: 30.01.2025).

⁹ Na temat opery *Deborah* Foerстера oraz żywota scenicznego tego dzieła por. A. Fischer, *Die „schöne Jüdin” in Oper und Schauspiel: Heinrich Marschners „Der Temppler und die Jü-*

dział inspirowanych twórczością Mosenthala znajduje się nawet jedno polonicum – opera Jana Nepomucena Nowakowskiego *Zagroda Sobkowa*¹⁰.

W pamięci potomnych Mosenthal pozostaje jednak przede wszystkim jako twórca libretta opery komicznej *Die lustigen Weiber von Windsor* (*Wesołe kumoszki z Windsoru*, z muzyką Ottona Nicolaia, premiera Berlin 1849), opartej na komedii Szekspira i w krajach niemieckojęzycznych cieszącej się do dziś niesłabnącą popularnością. Jednak ten ambitny literat współpracował z wieloma kompozytorami swoich czasów (niektórzy twórcy muzyki dramatycznej sięgali po teksty librett Mosenthala także i po jego śmierci), a stworzone przez niego libretta zawierają zarówno elementy komiczne, rodzajowe, jak i poważniejsze tematy i ambitniejsze próby tworzenia oper-misteriów. W spuściźnie artysty można znaleźć zarówno utwory o tematyce historycznej, takie jak *Ein Abenteuer Carls des Zweiten* (*Przygoda Karola II*, z muzyką Johanna Hovena¹¹, premiera Wiedeń 1850), *Die Folkunger* (*Folkungowie*, z muzyką Edmunda Kretschmera, premiera Drezno 1874¹²) czy *Antonius und Cleopatra* (*Antoniusz i Kleopatra*, z muzyką księcia Friedricha Ernsta von Sayn-Wittgenstein-Berleburga, premiera Graz 1883), jak i dzieła traktujące o czasach współczesnych autorowi i podejmujące kwestie relacji społecznych, np. *Albin, oder der Pflegesohn* (*Albin, czyli wychowanek*, z muzyką Friedricha von Flotowa, premiera Wiedeń 1856), *Die erste Falte* (*Pierwsza zmarszczka*, z muzyką Theodora Leschetizky'ego, premiera Praga 1867) czy też ciesząca się wielką popularnością pod koniec XIX wieku opera *Das goldene Kreuz*¹³ (*Złoty krzyż*, z muzyką Ignaza Brüllla, premiera Berlin 1875)¹⁴.

din", Salomon Hermann Mosenthals und Josef Bohuslav Foersters „Deborah(h)”, w: *Judenrollen: Darstellungsformen im europäischen Theater von der Restauration bis zur Zwischenkriegszeit*, red. H.-P. Bayerdörfer, J.M. Fischer, F. Halbach, Tübingen 2008, s. 57–75.

¹⁰ Kompozycja powstała w 1873 roku i została określona jako „melodramat w 5 aktach ze śpiewami przez Edwarda Błotnickiego, podług Mosenthala *Der Sonnenwedhof* (1854), z muzyką J.N. Nowakowskiego, rzecz dzieje się w Tatrach w Sądeckim”; plakat spektaklu z repertuaru Teatru Krakowskiego, zbiory Instytutu Sztuki PAN, nr 00034, drukowane libretto: <https://polona.pl/item-view/343c04c1-56f6-4ba6-b194-c2189bdeef24?page=2> (dostęp: 5.02.2025).

¹¹ Właściwie hrabia Johann Vesque von Püttlingen.

¹² Problematyka tej opery dotyczy walki o tron szwedzki pod koniec XIII wieku. Występują postacie historyczne, m.in. Magnus, syn króla szwedzkiego Erika. Folkungowie to dynastia panująca w Szwecji i Norwegii w XIII i XIV wieku; por. *Folkungowie*, w: *Encyklopedia PWN*, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/3901776/sjp> (dostęp: 30.01.2025).

¹³ Treść tej opery została oparta na komedii wodewilowej *Catherine, ou la Croix d'or* autorstwa Mélesville'a (A.- H.-J. Duveyrier) i N. Braziera; J.A. Parkinson, *Goldene Kreuz, Das*, w: *The New Grove Dictionary of Opera*, red. S. Sadie, t. 2, Oxford 1997, s. 476–477.

¹⁴ Wykaz librett operowych Mosenthala w: A. Clayton, *Mosenthal, Salomon Hermann, Ritter von*, w: *The New Grove Dictionary of Opera*, red. S. Sadie, t. 3, Oxford 1997, s. 480.

Zdecydowana większość tych dzieł reprezentuje gatunek opery komicznej, choć niektóre z nich (*Die Folkunger*, *Antonius und Cleopatra*) stanowią ambitną (choć cokolwiek spóźnioną) próbę zmierzenia się z tradycjami francuskiej *grand opéra*¹⁵. Wszystkie kompozycje operowe powstałe do librett Mosenthala, z chlubnym wyjątkiem *Wesołych kumoszek z Windsoru*, należy współcześnie traktować jednak jako repertuar zapomniany, także z tego względu, że po jego teksty nie sięgali najważniejsi kompozytorzy niemieccy, a raczej twórcy drugoplanowi, których dzieła w ich czasach były wprawdzie popularne, ale po śmierci weszły do lamusa historii i nie stały się częścią operowego kanonu.

Szczególny i odrębny krąg stanowią w tym repertuarze libretta Mosenthala o tematyce religijnej, oparte na Biblii; z uwagi na mojżeszowe wyznanie autora wykorzystywał on wyłącznie przekazy starotestamentowe. Jego zasadniczą ideą stało się dążenie do nadania operze cech dzieła etycznie podniosłego, stworzenia misterium, którego religijna problematyka oraz moralno-duchowy wydźwięk prowokowałyby widza i słuchacza do przeżyć religijnych i wzmacniania wiary. Jednak analiza kilku dzieł operowych opartych na librettach Mosenthala wskazuje, że artysta poszukiwał zróżnicowanych sposobów owej religijnej perswazji i proponował rozmaite typy operowej twórczości o tematyce biblijnej. Na przykładach trzech dzieł operowych: *Judith* (*Judyta*, 1870) Franza Dopplera, *Die Königin von Saba* (*Królowa Saby*, 1875) Karla Goldmarka oraz *Moses* (*Mojżesz*, 1892) Antona Rubinsteina, podjęte zostaną poniżej rozważania dotyczące stylu i wartości tak pojmowanej opery religijnej.

Franz Doppler, *Judyta* (1870)

Premiera *Judyty*, autorstwa pochodzącego ze Lwowa kompozytora Franza Dopplera¹⁶, miała miejsce w Hofoper w Wiedniu 30 grudnia 1870 roku. Odrobina się tylko sześć spektakli, co oznacza znacznie mniejszą popularność niż ta, jaką

¹⁵ *Die Folkunger* oraz *Antonius und Cleopatra* powstały w czasach, gdy styl widowiskowych spektakli w stylu *grand opéra* we Francji należał już do przeszłości. Ostatnie dzieła z tego kręgu pochodzą z lat sześćdziesiątych XIX wieku (Meyerbeer, *Afrykanka*, 1865; Verdi, *Don Carlos*, 1867). „The 1825-70 era was a golden age for opera in general and French opera on particular”; V. Giroud, *French Opera...*, op. cit., s. 126.

¹⁶ Twórczość operowa Dopplera, obejmująca pięć oper mających premiery w języku węgierskim na scenach Teatru Narodowego w Budapeszcie oraz jedną w języku niemieckim zaprezentowaną w Wiedniu (*Judyta*), nie była dotychczas przedmiotem badań. Problematyce jednego z dzieł (*Wandzie*) poświęcił dwa artykuły autor niniejszego tekstu: R.D. Golianek, *Alternatywna historia odsieczy wiedeńskiej w operze „Wanda” Franza Dopplera (1850)*, „Muzyka” 2016, nr 4, s. 3–23;

cieszyły się liczne balety Dopplera wystawiane na tamtejszej scenie (m.in. *Sardanapal*, *Melusine*, *Margot*)¹⁷. W późniejszym czasie nie pojawiły się żadne inne wykonania sceniczne tego dzieła, jego obecność w repertuarze trzeba więc uznać za chwilową i mało brzemioną w skutki artystyczne. Jako oczywiste źródło libretta do tej opery Mosenthal wykorzystał starotestamentową *Księżkę Judyty* (rozdz. 8–16), w której pojawia się szczegółowo opisana historia bohaterskiej Judyty, broniącej własny naród przed pogańskim najeźdźcą. Przedostaje się ona do obozu Asyryjczyków oblegających Betulię, podstępnie dostaje się do ich wodza Holofernesa, którego rozkochuje w sobie, a następnie zabija, gdy ten znajduje się w stanie upojenia alkoholowego. Obcięta głowa Holofernesa, zwycięskie trofeum Judyty, przypieczętowuje triumf Izraelitów.

W librecie dostrzec można wiele elementów przejętych z Biblii, związanych z oblężeniem Betulii, w tym – obok centralnej postaci Judyty – także inne osoby: Ozjasza (przewodniczącego żydowskiej rady starszych), Joakima (arcykapłana Izraelitów) oraz Holofernesa i jego sługę Bagoasa. W operze bardzo ważną postacią jest jeszcze syn Ozjasza Ataniel, ukochany Judyty, niewystępujący w relacji biblijnej. Wprowadzoną przez librecistę relację miłosną pomiędzy Judytą a Atanielem można uważać za koncesję Mosenthala na rzecz gatunku operowego, w którym wątek romansowy stanowi zwyczajową oś intrygi. Obecność Ataniela (głos tenorowy) daje także okazję do muzycznego wykreowania pary kochanków jako partii sopranu i tenora¹⁸.

Libretto silnie eksponuje poświęcenie Judyty, a wprowadzony wątek Ataniela uzyskuje finał tragiczny, pochodzący z własnej wyobraźni librecisty i nieumotywowany narracją biblijną. Gdy Judyta udaje się do obozu Asyryjczyków i długo nie powraca, pełen niepokoju o ukochaną Ataniel rusza na jej poszukiwanie. Staje przed obliczem Holofernesa, spotyka tam także Judytę, jednak ona nie przyznaje się do znajomości z Atanielem i nie chroni go przed śmiercią z ręki Holofernesa. Powodem takiego działania Judyty była oczywista chęć pozostania nierozpoznaną i możliwość konsekwentnej realizacji powziętego planu, co bohaterka dokonuje bez uwzględniania perspektywy osobistej. W operze rezygnuje więc ona tym samym z własnego szczęścia, jako że najważniejszą kwestią pozostaje dla niej dola Izraela i posłannictwo, jakie wobec niego odczuwa. Po zamordowaniu Holofernesa i upadku morale Asyryjczyków lud Betulii wielbi

idem, *The Poles and the Turks in Franz Doppler's Opera „Wanda” (1850)*, w: *The Orient in Music – Music of the Orient*, red. M. Grajter, Newcastle upon Tyne 2017, s. 109–121.

¹⁷ Na scenie Opery Wiedeńskiej zaprezentowanych zostało czternaście baletów z muzyką Dopplera, por. <https://archiv.wiener-staatsoper.at/search/person/8288> (dostęp: 6.02.2025).

¹⁸ F. Doppler, *Judith. Oper in vier Aufzügen* (partytura), Wien 1869, s. 1.

Judytę jako bohaterkę i zbawczynię, a arcykapłan Joakim wygłasza płomienną mowę o tym, że Bóg wysłuchał prośb swoich sług i zesłał Izraelitom pomoc¹⁹:

Sieh' Israel, die gottgeweihte Hand,
Sieh' die Prophetin, die der Herr gesandt,
Wie einst Deborah strahlend klar und hell
Sei sie uns Richterin in Israel!

Spórz Izraelu na tę dłoń poświęconą przez Pana,
Spórz na prorokinię wysłaną przez Pana,
Jak niegdyś Debora, lśniąca i jasna,
Tak niech ona będzie naszą sędzią w Izraelu.

Jednak Judyta nie poddaje się ogólnej aurze radości. W ostatniej scenie opery prezentuje patetyczny monolog o tym, że zadanie zostało wypełnione i jej misja dobiegła końca, a jednocześnie nie znajduje w sobie dostatecznej siły do dalszego życia i działania w sytuacji, gdy utraciła ukochanego²⁰:

Gott Israels! Wenn ich dein Wort verstand,
Es ist vollbracht, wozu du mich gesandt!
Was ich geliebt, als Opfer fiel es dir,
Was soll nun Judith noch auf Erden hier?

Boże Izraela, jeśli pojęłam twój głos,
Już wypełniło się to, po coś mnie posłał!
Ten, którego kochałam, stał się twoją ofiarą,
Po co miałaby Judyta jeszcze żyć na ziemi?

Wtedy uderza nagle piorun, Judyta pada martwa, a Izraelici wpadają w ekstazę religijną, sławiąc potęgę Jehowy.

Za atuty libretta wypada uznać dramatyczny kształt intrygi z silnie zarysowanym konfliktem i wyraziście przedstawioną heroiczną postawą Judyty. Atrakcyjnie prezentują się sugestywne sceny zbiorowe, w których tkwi spory potencjał oddziaływania scenicznego i które są także okazją do zaprezentowania religijnych rytuałów judaistycznych. Słabą stroną jest natomiast sam sposób kreacji Judyty, z dominującym wątkiem jej bezgranicznego poddania się woli Boga i całkowitej rezygnacji ze szczęścia osobistego. Prowadzi to do jednowymiarowości tytułowej postaci, a także decyduje o tym, że opera zaczyna przypominać moralitet o zamierzonym wydzwisku propagandowo-ideologicznym.

Karl Goldmark, *Królowa Saby* (1875)

Premiera *Królowej Saby* Karla (Károly'a) Goldmarka miała miejsce również w wiedeńskiej Hofoper, 10 marca 1875 roku. Dzieło odniosło ogromny sukces –

¹⁹ *Judith. Oper in vier Aufzügen, von S.H. Mosenthal, Musik von Franz Doppler* (libretto), Wien 1871, s. 57. Tłumaczenia fragmentów libretta – R.D.G.

²⁰ *Ibidem*, s. 58.

miało aż dwieście siedemdziesiąt siedem przedstawień na deskach tej sceny i pozostawało w repertuarze nieprzerwanie do 1937 roku²¹. Szybko też nastąpiły premiery utworu i w innych teatrach, w tym w Metropolitan Opera (1885) i La Scali (1887)²². Za kanwę libretta posłużył Mosenthalowi fragment I Księgi Królewskiej (cały rozdział 10: *Odwiedziny królowej Saby*), historia ta została zresztą powtórzona także w II Księdze Kronik (rozdział 9, 1–12). Wizyta Królowej Saby na dworze króla Salomona stanowi przejętą z Biblii ramę fabularną wykorzystaną w librecie, zasadnicza tematyka opery dotyczy jednak trójkąta miłosnego pomiędzy Królową Saby, Assadem (ambasadorem na dworze Salomona) oraz Sulamitą, ukochaną Assada. Ten wątek nie występuje w Biblii i został wprowadzony przez librecistę, który potrzebował w tekście opery obecności jakiegoś wyrazistego konfliktu o silnym zabarwieniu emocjonalnym²³.

Miłość Sulamity i Assada zostaje wystawiona na próbę, gdy w trakcie podróży do Saby Assad poznaje pewną czarującą kobietę. Po przybyciu Królowej Saby na dwór Salomona okazuje się, że to ona owładnęła właśnie uczuciami Assada, zresztą z wzajemnością, i ta zakochana para spotyka się potajemnie w ogrodach króla Salomona. Wcześniej zaplanowane zaślubiny Assada i Sulamity zostają nagle przerwane, gdy Assad publicznie (i w obecności Arki Przy mierza) deklaruje, że jedynym czczonym przez niego bóstwem jest Królowa Saby. Za takie świętokradztwo i bluźnierstwo ma zostać osądzony. Królowa Saby wstawia się za nim u Salomona, jednak bezskutecznie. Dopiero po błaganiu Sulamity Salomon darowuje Assadowi życie, zamieniając wyrok śmierci na wygnanie. Karawana powracającej Królowej spotyka Assada na pustyni. Wtedy Królowa proponuje mu szczęśliwe życie u własnego boku, ale on rezygnuje z możliwego szczęścia i postanawia nadal wieść życie tułaczę. W następującej niedługo później burzy piaskowej Assad niemal ginie. Odnajduje go Sulamita, która postanowiła dzielić wygnanie z ukochanym. Przebacza mu, a on – wyścieńczony – umiera w jej ramionach.

²¹ R. Werba, *Königin für 277 Abende. Goldmarks Oper und ihr wienerisches Schicksal*, „Österreichische Musikzeitschrift” 1979, nr 4–5, s. 192–201.

²² P. Kamiński, *Tysiąc i jedna opera*, t. 1, Kraków 2008, s. 494–495.

²³ Oczywiście trop interpretacyjny związany z imieniem Sulamity (Sulamitki, Szulamitki) stanowi *Pieśń nad pieśniami*, której autorstwo przypisywane bywa Salomonowi. Treść tego dzieła wiąże się z miłością Oblubienica i Oblubienicy, występujących także pod imionami Salomona i Sulamitki: „Obróć się, obróć, Szulamitko, obróć się, obróć się, niech się twym widokiem nacieszymy!”; Biblia Tysiąclecia (PnP 7,1), <https://biblia.deon.pl/rozdzial.php?id=588> (dostęp: 6.02.2025).

Opera Goldmarka nie wykazuje właściwie żadnych związków z historią biblijną, przejęta została jedynie okoliczność wizyty Królowej Saby na dworze króla Salomona. W relacji biblijnej (w obu księgach) mowa jest wyłącznie o bogatych darach przywiezionych przez Królową Saby i o długich rozmowach, podczas których król dzielił się z nią swoimi mądrościami, oraz o wystawnych ucztach. W operze ma wprawdzie miejsce owo ofiarowanie darów dla Salomona, ale Królowa Saby spotyka się z nim później tylko raz i wyłącznie po to, by uzyskać złagodzenie kary dla Assada.

Atrakcyjna okazała się orientalizacja otoczenia, odwzorowana zresztą sugestywnie w muzyce, szczególnie w momencie przybycia Królowej Saby oraz w scenie nocnego wzywania Assada na schadzkę²⁴. Zmysłowość i wyrafinowanie brzmieniowe strony muzycznej, podobnie jak i dramatyczny schemat akcji libretta, już w czasach premiery traktowano jako silną inspirację *Tannhäuserem* Wagnera, od czego Mosenthal zresztą nie odżegnywał się zbyt mocno²⁵. Niewątpliwie wspólny dla obu dzieł wydaje się pomysł z dwiema kobietami (uczciwą i demoniczną) zabiegającymi o ukochanego mężczyznę (Sulamita – Królowa Saby vs. Elżbieta – Wenus)²⁶. Ale w dziele pojawia się także sporo typowych dla francuskiej *grand opéra* scen zbiorowych²⁷, ciekawych także z uwagi na włączanie żydowskich ceremonii religijnych: atrakcyjnie zaprezentowanej sytuacji wypędzania złych duchów z Assada, a następnie uroczystości ślubnych²⁸. Plan dramaturgiczny i zarysowane wątki pochodzą w całości od Mosenthala, który okazał się świetnie zorientowany w ówczesnych oczekiwaniach i gustach publiczności wiedeńskiej. W operze nie występują kwestie duchowości religijnej

²⁴ „The most striking feature of the opera is the use of various kinds of oriental local colour. On the one hand there is the sultry eroticism of the Queen of Sheba, and on the other the sturdy nobility of the Jewish religious music, particularly that of the High Priest”; A. Clayton, *Königin von Saba, Die*, w: *The New Grove Dictionary of Opera*, red. S. Sadie, t. 2, Oxford 1997, s. 1022.

²⁵ D. Brodbeck, *A Tale of Two Brothers: Behind the Scenes of Goldmark's First Opera*, „The Musical Quarterly” 2014, nr 4, s. 502.

²⁶ Również w muzyce można dostrzec nawiązania wagnerowskie, m.in. do *Chóru pielgrzymów* z *Tannhäusera* we wstępie do drugiego aktu oraz do *Marsza weselnego* z *Lohengrina* w scenie wprowadzania Sulamity do świątyni.

²⁷ „[...] the work's historical subject matter, many large crowd and ensemble scenes, and ballet music show the style of French grand opera. (Mosenthal was widely known as «der deutsche Scribe»); D. Brodbeck, *A Tale of Two Brothers...*, op. cit., s. 502. Rozbudowane sceny baletowe zaplanowane zostały w akcie pierwszym (moment przybycia Królowej Saby) i na początku aktu trzeciego.

²⁸ Na temat związków opery z żydowskimi elementami religijnymi por. I. Kecskeméti, *Liturgical Elements in the Opera „The Queen of Sheba” (1875) by Karl Goldmark*, „Orbis Musicae” 1991, nr 10, s. 229–240.

ani prezentacja moralnych wzorców osobowych, dominują zaś silnie wyeksponowane problemy emocjonalne. Z tego względu trudno właściwie uznać to dzieło za operę religijną w wymiarze ideowym i duchowym.

Anton Rubinstein, *Mojżesz* (1892)

Mojżesz, opera autorstwa rosyjsko-żydowsko-niemieckiego kompozytora Antona Rubinsteina, nigdy w całości nie została wystawiona na scenie. Planowana w 1892 roku premiera w Pradze zakończyła się jedynie zamkniętą sceniczną próbą generalną, zaprezentowaną podczas dwóch wieczorów²⁹. Później, do 1895 roku, następowały wyłącznie różne wykonania koncertowe: w Rydze, Lipsku, Petersburgu, Bonn, Amsterdamie i Kolonii³⁰. Zapomniane dzieło zostało wskrzeszone dopiero w wykonaniu koncertowym w Warszawie 15 października 2017 roku (dyr. Michał Jurowski, Polska Orkiestra Sinfonia Iuventus), wtedy też powstało jego pierwsze w historii nagranie płytowe³¹.

Problematyka libretta opery obejmuje całe życie i działalność Mojżesza – od jego narodzin, aż do śmierci. Tekst oparty został na Księgach Mojżeszowych (Pięcioksięgu, Torze), w tym głównie na Księdze Wyjścia, i prezentuje akcję w ciągu ośmiu obrazów scenicznych (tab. 1). Pomiedzy poszczególnymi obrazami zaznaczają się przeskoki czasowe i tematyczne, a zdarzenia rozgrywają się przez sto dwadzieścia lat, tyle bowiem według Biblii (Pwt 34,7) żył Mojżesz.

W operze pierwszorzędą rolę odgrywa tytułowa postać Mojżesza, ale libretto podkreśla bardziej jego energię duchową i postawę moralną niż konkretne zdarzenia biograficzne. Osobowość protagonisty, siła jego charakteru i fakt, że rozmawiał z Bogiem, stały się zaczynami eposu, którego sens i znaczenie okazały się brzemienne w skutkach. Inne postaci (w liczbie ok. dwudziestu) to drugoplanowi uczestnicy akcji poszczególnych obrazów opery, a w pewien sposób wyeksponowane zostają jedynie partie Faraona (obrazy IV i V) oraz Miriam (obrazy VI i VII).

²⁹ 25 i 27 czerwca 1892 roku; A. Täuschel, *Anton Rubinstein als Opernkomponist*, Berlin 2001, s. 60.

³⁰ Na temat tego utworu por. też: R.D. Golianek, *Teatr – muzyka – sacrum. „Mojżesz” Antona Rubinsteina jako wzorzec opery religijnej*, „Res Facta Nova” 2017, nr 18 (27), s. 172–182.

³¹ A. Rubinstein, *Moses*, S. Kuflyuk (Mojżesz), T. Kerl (Faraon, Głos Boga), Ch. Reiss (Miriam), Polska Orkiestra Sinfonia Iuventus, Chór Filharmonii Narodowej, dyr. M. Jurowski, Warner Music Poland 2018 (3 CD). Całe to nagranie wraz z nutami dostępne jest też w bazie youtube.com: <https://www.youtube.com/watch?v=qaVjISFIthU&t=8591s> (dostęp: 30.01.2025).

Tabela 1. Układ, problematyka i źródła biblijne *Mojżesza* Antona Rubinsteina

Obraz	Treść	Źródło biblijne
I	Asnath ratuje Mojżesza (niemowlę) przed utopieniem. Johebet staje się jego mamką na dworze faraona.	Wj 2
II	Mojżesz zabija egipskiego ekonoma znęcającego się nad Jobem i staje na czele Izraelitów.	Wj 2
III	Mojżesz chroni się u Medianitów. Broni Seforę i jej siostrę przed atakami Edomitów. Bóg mianuje go przywódcą Izraela.	Wj 2-3
IV	Plagi egipskie. Mojżesz przerywa zaćmienie słońca. Faraon umożliwia Izraelitom opuszczenie Egiptu.	Wj 10-11
V	Przejście Żydów przez Morze Czerwone.	Wj 14
VI	Pieśń dziękczynna Miriam.	Wj 15
VII	Manna na pustyni. Głos Boga objawia Mojżeszowi dziesięcioro przykazań, a w tym czasie Żydzi zwracają się ku kultowi Apisa. Mojżesz zwiastuje, że przez czterdzieści lat Żydzi będą się tułać po pustyni.	Wj 16, 19-20, 31-32
VIII	Oślica Balaama przemawia ludzkim głosem. Mojżesz przekazuje władzę Jozuemu, żegna się z narodem i odchodzi.	Lb 22-23, Pwt 33-34

Sposób konstrukcji dialogów wynika dość wiernie z oryginału biblijnego, z którego Mosenthal usunął wypowiedzenia pośrednie w rodzaju: „Rzekł też Mojżesz do synów izraelskich”, przenosząc tym samym tekst ze sfery epiki do kręgu dramatu. Jednak przedstawiane na scenie historie wydają się stanowczo zbyt statyczne jak na gatunek opery. Dominują wypowiedzi chóru (zbiorowości Żydów albo innych nacji), często o charakterze pochwalnym lub nasycone emocjami lęku, obawy czy złości. W konstrukcji zdarzeń brakuje zasadniczego konfliktu, nie można również dostrzec wyraźnego kierunkowego rozwoju dramaturgii. Pod względem scenicznym kulminację całej opery zdaje się konstruować obraz V (przejście Żydów przez Morze Czerwone), ale w perspektywie znaczenia postaci i działalności Mojżesza za najistotniejszy należałoby uznać obraz III (Mojżesz rozmawiający z Bogiem), a zwłaszcza VII, w którym Bóg objawia Izraelitom swoje prawo. Wśród pomysłów librecisty uwagę zwraca zdecydowanie oryginalne, niewystępujące w twórczości operowej rozwiązanie polegające na wprowadzeniu do akcji opery Głosu Boga. I choć w partyturze ta partia, realizowana przez głos tenorowy, została określona po prostu jako ‘Stimme Gottes’ (Głos Boga) w obrazie III oraz ‘Eine Stimme, unsicht-

bar' (niewidoczny Głos) w obrazie VII, to przecież wykonywany tekst, traktujący np. o ustanowieniu kolejnych przykazań boskich (Bóg wypowiada się tu w pierwszej osobie), świadczy o tym, że w tych dwóch obrazach osobowy Bóg przemawia do ludu Izraela³² w podniosły, uroczysty sposób. W obrazie III wypowiedzi Głosu towarzyszą akordy organów w dynamice fortissimo, dodatkowo wzmacniające religijny przekaz tego fragmentu³³.

Mojesz może być też uznany za wzorcową realizację idei opery religijnej, pomysłu przedstawionego przez Rubinsteina w 1882 roku w artykule *Die geistliche Oper*³⁴. Kompozytor zawarł w tym szkicu cechy wyobrazonego przez siebie gatunku scenicznego, którego oczywistym źródłem pozostaje Stary Testament, przy świadomości, że konieczna jest adaptacja tekstu biblijnego poprzez usunięcie partii narratora i wypowiedzeń pośrednich. Pod względem muzycznym dominować powinny rozbudowane całości, a pojedyncza scena o szerszych rozmiarach może konstruować nawet cały akt opery. Za niezbędne elementy opery religijnej Rubinstein uznał obecność wielkich scen zbiorowych, służących przedstawieniu modlitw, reakcji tłumu czy świętowania. W celu wystawiania oper religijnych należałoby, jego zdaniem, zbudować specjalny teatr z odpowiednio przystosowaną maszyną sceniczną, a śpiewacy powinni specjalizować się wyłącznie w operze religijnej i nie wykonywać dzieł świeckich³⁵.

³² W muzycznych dziełach religijnych Bóg Ojciec nie jest nigdy prezentowany na scenie, a Głos Boga bywa co najwyżej przedstawiany chóralnie, jak w faustowskiej operze *Mefistofeles* (1868) Arriga Boita, gdzie w prologu – zgodnie z pierwowzorem z dzieła Johanna Wolfganga Goethego – ma miejsce zakład Mefistofelesa z Bogiem.

³³ A. Rubinstein, *Moses. Geistliche Oper in acht Bildern* (partytura), Berlin 2016, obraz III, s. 27–28.

³⁴ Idem, *Die geistliche Oper*, w: J. Lewinsky, *Vor den Coulissen, Originalblätter von Celebritäten des deutschen Theaters*, t. 2, Berlin 1882, s. 47–50. Więcej informacji na temat problematyki opery religijnej Rubinsteina zawiera artykuł A. Jacobshagena, *Das Oratorium auf der Bühne – Anton Grigor'evič Rubinštejns Konzeption der „Geistlichen Oper“*, w: *Musikkonzepte – Konzepte der Musikwissenschaft*, red. K. Eberl, W. Ruf, t. 2, Kassel 2000, s. 511–518.

³⁵ Idea konstruowania oddzielnego teatru, przeznaczonego wyłącznie na potrzeby dzieł z kręgu opery religijnej, wydaje się zapożyczona od Wagnera; w tym samym roku, w którym Rubinstein publikował swój tekst, miała zresztą miejsce premiera *Parsifala* w teatrze w Bayreuth. Realizacje teatralne oper religijnych Rubinstein wyobrażał sobie z uwzględnieniem specjalnego układu sceny, podzielonej poziomo na trzy plany odpowiadające sferom Nieba, Ziemi i Piekła; A. Rubinstein, *Die geistliche Oper*, op. cit., s. 49–50.

Opery religijne Mosenthala: dzieła nieudane?

Omówione trzy dzieła operowe oparte na librettach Mosenthala nie wyczerpują całego jego dorobku w tym zakresie, są jednak najważniejszymi przejawami podejścia literata do idei gatunkowej opery religijnej³⁶. Tematyka przedstawionych tu librett, niezbyt charakterystyczna dla gatunku opery, wielokrotnie podejmowana była natomiast w odnoszących sukcesy i do dziś częściowo pozostających w repertuarze dziełach oratoryjnych. I tak najbardziej znaną wersją oratoryjną tematu Judyty stało się libretto Pietra Metastasia *Betulia liberata* (1734), umuzycznione ok. trzydzieści razy, m.in. przez Niccolò Jommellego (1743), Ignaza Holzbauera (1752), Floriana Gassmanna (1772) czy Wolfganga Amadeusa Mozarta (1771). W repertuarze pozostaje też oratorium *Judyta triumfująca* (1716) Antonia Vivaldiego (libretto Giacomo Casseti)³⁷. Wątek Królowej Saby zyskał z kolei nieśmiertelną realizację w oratorium *Salomon* (1749) Georga Friedricha Händla (libretto Moses Mendes), ale miał też wcześniejszą od goldmarkowskiej wersję operową w dziele Charlesa Gounoda (1862, libretto Jules Barbier i Michel Carré), które poniosło jednak klęskę. Również tematyka *Mojżesza* pojawiała się w działach oratoryjnych, z najbardziej znanym zapewne *Izraelem w Egipcie* (1739) Händla na czele (libretto skompilowane przez Charlesa Jennesa), choć ten wątek występował i we wcześniejszych utworach, np. w oratorium Bernarda Pasquiniego *I fatti di Mosè nel deserto* (1687, libretto Battista Giardini). W kręgu operowym najbardziej z kolei znane jest dzieło Gioachina Rossiniego, istniejące w dwóch wersjach: włoskiej *Mosè in Egitto* (libretto Andrea Leone Tottola, 1818) i francuskiej *Moïse et Pharaon* (libretto Luigi Balocchi i Victor-Joseph-Étienne de Jouy, 1827)³⁸.

Jak ocenić w tym kontekście przedstawione tu opery Mosenthala? *Królowa Saby* wpisała się w kontekst modnych widowiskowych, bliskowschodnich, orien-

³⁶ Oprócz omówionych tu oper do tego kręgu można by zaliczyć jeszcze operę *Machabeusz* (*Die Maccabäer*, premiera Berlin 1875), także skomponowaną przez Rubinsteina. Libretto Mosenthala oparte jest na tragedii Ottona Ludwiga i traktuje o biblijnych Machabeuszach: Judzie (przywódca rewolty przeciwko Syryjczykom), jego bracie Eleazarze (zdradzającym lud izraelski dla miłości syryjskiej księżniczki Kleopatry) i ich matce Lei. Główny wątek opery stanowi konflikt polityczno-religijny Izraelitów i Syryjczyków, a akcja dzieła rozgrywa się w 160 r. p.n.e.; R. Taruskin, *Maccabäer, Die*, w: *The New Grove Dictionary of Opera*, red. S. Sadie, t. 3, Oxford 1997, s. 114.

³⁷ Problematyce oratoriów o tematyce związanej z postacią Judyty poświęcona została duża praca monograficzna A. Ryszki-Komarnickiej, *Księga Judyty w oratoriach włoskich epoki baroku*, Warszawa 2017.

³⁸ P. Kamiński, *Tysiąc i jedna opera*, op. cit., t. 2, s. 304, 321.

talizujących oper o tematyce religijnej, podobnie jak *Samson i Dalila* Saint-Saënsa. Osiągniętego sukcesu nie należy jednak rozpatrywać jako triumfu idei opery-misterium, lecz traktować raczej jako wyraz mody i estetyki tamtych czasów. Świadczy o tym też fakt, że w okresie po II wojnie światowej dzieła nie udało się przywrócić do repertuaru, mimo jego znaczących walorów dramatycznych i wypracowanej, atrakcyjnej muzyki o wagnerowskim rysie przejawiającym się w zakresie struktury formalnej i orkiestracji³⁹. *Judyta* prezentuje się z kolei jako dzieło nazbyt egzaltowane religijnie, zdominowane przez niezrozumiałe, hieratyczne nastawienie bohaterki, ze zbyt mocno zaznaczonym elementem propagandy i agitacji religijnej. Profesjonalny styl muzyczny i doświadczenie kompozytorskie Dopplera nie uchroniły tej opery przed odrzuceniem i zapomnieniem, mimo atrakcyjnego tematu i prezentacji na jednej z najważniejszych europejskich scen operowych. Natomiast powody niepowodzenia *Mojżesza*, bardzo ambitnej, acz mocno przeskalowanej próby stworzenia opery-misterium, wydają się oczywiste i wiążą się z gigantycznymi rozmiarami (nagranie trwa prawie trzy i pół godziny, nie licząc przerw), wielką obsadą wykonawczą, wysokimi wymaganiami stawianymi instrumentalistom, a także z problemami wynikającymi ze scenicznego przedstawienia zdarzeń, stanowiącego ogromne wyzwanie reżyserskie. Brak atrakcyjnego konfliktu i skoncentrowanie się librecisty na wierności wobec relacji biblijnej uniemożliwiły stworzenie poruszającego muzycznego dzieła dramatycznego. Porażka wyniknęła też zapewne z ówczesnej dominacji dramatu Wagnera w niemieckim życiu operowym – symptomatyczny wydaje się w tym kontekście zwłaszcza niewiele wcześniejszy sukces *Parsifala* (1882), będącego realizacją całkowicie odmiennej koncepcji misterium scenicznego.

Bibliografia

Literatura

- Brodbeck D., *A Tale of Two Brothers: Behind the Scenes of Goldmark's First Opera*, „The Musical Quarterly” 2014, nr 4, s. 499–541.
- Clayton A., *Königin von Saba, Die*, w: *The New Grove Dictionary of Opera*, red. S. Sadie, t. 2, Oxford 1997.
- Clayton A., *Mosenthal, Salomon Hermann, Ritter von*, w: *The New Grove Dictionary of Opera*, red. S. Sadie, t. 3, Oxford 1997.

³⁹ „*Die Königin von Saba* is a skilful combination of the stock-in-trade features of grand opera [...] with the formal fluidity and orchestral effects Goldmark admired in Wagner”; A. Clayton, *Königin von Saba, Die*, op. cit., s. 1022.

- Doppler F., *Judith. Oper in vier Aufzügen* (partytura), Wien 1869.
- Fischer A., *Die „schöne Jüdin“ in Oper und Schauspiel: Heinrich Marschners „Der Templer und die Jüdin“, Salomon Hermann Mosenthals und Josef Bohuslav Foersters „Debora(h)“, w: Judenrollen: Darstellungsformen im europäischen Theater von der Restauration bis zur Zwischenkriegszeit*, red. H.-P. Bayerdörfer, J.M. Fischer, F. Halbach, Tübingen 2008.
- Geyer H., *Osiemnastowieczne dramma per musica i rola weneckiego oratorium*, „Muzyka” 2003, nr 1, s. 3–17.
- Geyer H., *Das venezianische Oratorium (1750–1820): Einzigartiges Phänomen und musikdramatisches Experiment*, Laaber 2005.
- Giroud V., *French Opera: A Short History*, New Haven 2010.
- Golianek R.D., *Alternatywna historia odsieczy wiedeńskiej w operze „Wanda” Franza Dopplera (1850)*, „Muzyka” 2016, nr 4, s. 3–23.
- Golianek R.D., *The Poles and the Turks in Franz Doppler’s Opera „Wanda” (1850)*, w: *The Orient in Music – Music of the Orient*, red. M. Grajter, Newcastle upon Tyne 2017.
- Golianek R.D., *Teatr – muzyka – sacrum. „Mojżesz” Antona Rubinstein’a jako wzorzec opery religijnej*, „Res Facta Nova” 2017, nr 18 (27), s. 172–182.
- Jacobshagen A., *Das Oratorium auf der Bühne – Anton Grigor’ewiĉ Rubinštejn’s Konzeption der „Geistlichen Oper”*, w: *Musikkonzepte – Konzepte der Musikwissenschaft*, red. K. Eberl, W. Ruf, t. 2, Kassel 2000.
- Judith. Oper in vier Aufzügen*, von S.H. Mosenthal, Musik von Franz Doppler (libretto), Wien 1871.
- Kamiński P., *Tysiąc i jedna opera*, Kraków 2008.
- Kecskeméti I., *Liturgical Elements in the Opera „The Queen of Sheba” (1875) by Karl Goldmark*, „Orbis Musicae” 1991, nr 10, s. 229–240.
- Kimbell D., *Italian Opera*, Cambridge 1995.
- Mattheson J., *Der vollkommene Cappelmeister*, Hamburg 1731.
- Parkinson J.A., *Goldene Kreuz, Das*, w: *The New Grove Dictionary of Opera*, red. S. Sadie, t. 2, Oxford 1997.
- Rubinstein A., *Die geistliche Oper*, w: J. Lewinsky, *Vor den Coulissen, Originalblätter von Celebritäten des deutschen Theaters*, t. 2, Berlin 1882.
- Rubinstein A., *Moses. Geistliche Oper in acht Bildern* [partytura], Berlin 2016.
- Ryszka-Komarnicka A., *Księga Judyty w oratoriach włoskich epoki baroku*, Warszawa 2017.
- Smither H., *A History of the Oratorio*, t. 1: *The Oratorio in the Baroque Era*, Chapel Hill 1977.
- Taruskin R., *Maccabäer, Die*, w: *The New Grove Dictionary of Opera*, red. S. Sadie, t. 3, Oxford 1997.
- Täuschel A., *Anton Rubinstein als Opernkomponist*, Berlin 2001.
- Wagner R., *Jesus von Nazareth: ein dichterisches Entwurf aus dem Jahre 1848*, red. S. Wagner, Leipzig 1887.
- Werba R., *Königin für 277 Abende. Goldmarks Oper und ihr wienerisches Schicksal*, „Österreichische Musikzeitschrift” 1979, nr 4–5, s. 192–201.

Źródła internetowe

- Benedictus PP. XIV, *Annus, qui hunc*, <https://cappellagregoriana.wordpress.com/wp-content/uploads/2017/09/annus-qui-hunc-lt.pdf> (dostęp: 6.02.2025).
- Biblia Tysiąclecia*, <https://biblia.deon.pl/rozdzial.php?id=588> (dostęp: 6.02.2025).
- Błotnicki Edward, *Zagroda Sobkowa, melodramat w 5 aktach*, <https://polona.pl/item-view/343c04c1-56f6-4ba6-b194-c2189bdeef24?page=2> (dostęp: 5.02.2025).
- Deutsche Biographie, *Mosenthal, Salomon Hermann von (Pseudonym Friedrich Lehner, österreichischer Ritter 1871)*, <https://www.deutsche-biographie.de/sfz65651.html#ndbcontent> (dostęp: 30.01.2025).
- Encyklopedia PWN*, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/3901776/sjp> (dostęp: 30.01.2025), <https://archiv.wiener-staatsoper.at/search/person/8288> (dostęp: 6.02.2025).
- Pius X, *Motu proprio „Tra le sollecitudini”*, <https://www.sanctamissa.pl/kosciol-katolicki/papiez-giuseppe-melchiorre-sarto-aka-pius-x/motu-proprio-tra-le-sollecitudini> (dostęp: 6.02.2025).

Ryszard Daniel Golianek, *Old Testament operas to librettos by Salomon Hermann Mosenthal: A (failed?) attempt at the sacralization of the genre*

The outstanding German playwright and librettist Salomon Hermann Mosenthal (1821–1877) is best known today for his libretto for Otto Nicolai's comic opera *The Merry Wives of Windsor* (1849). However, his legacy also includes librettos for religious operas based on the Bible, in which, due to his religious faith, he used only Old Testament stories. The artist's main idea was to treat such operas as ethically sublime works, whose religious themes and moral-spiritual messages would provoke viewers and listeners to broaden their religious experiences and strengthen their faith. By examining three operatic works: *Judith* (1870) by Franz Doppler, *The Queen of Sheba* (1875) by Karl Goldmark, and *Moses* (1892) by Anton Rubinstein, the article considers the style and value of religious operas understood in this way.

Keywords: Salomon Hermann Mosenthal, religious opera, libretto

Słowa kluczowe: Salomon Hermann Mosenthal, opera religijna, libretto

Ryszard Daniel Golianek – profesor doktor habilitowany, pracownik naukowy Instytutu Muzykologii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu oraz Akademii Muzycznej im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi. Głównym zakresem jego zainteresowań naukowych pozostaje historia muzyki XIX wieku, a także twórczość operowa. Jest autorem dziesięciu monografii, m.in. *Muzyka programowa XIX wieku. Idea i interpretacja* (1998), *Juliusz Zarębski. Człowiek – muzyka – kultura* (2004), *Opery Józefa Michała Ksawerego Poniatowskiego* (2012), *Polska w muzycznej Europie. Tematyka polska w dziełach kompozytorów zagranicznych XIX wieku* (2019), a także prac popularnonaukowych: *Zrozumieć operę* (2009), *Przewodnik po muzyce Mahlera* (2012) oraz *Reżyserski teatr operowy XXI wieku: nurty i twórcy* (2020). Ostatnio wraz z Ziemowitem Wojtczakiem opublikował książkę *Operowe światy Stanisława Moniuszki. Dzieła i ich konteksty gatunkowo-stylistyczne* (2023).

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 Franzem 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 wyobrazeniami 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 zapal 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 poczczenia 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 podzielała 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 upodrządnienie 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).

Eksperymenty, paradoksy

Małgorzata Gamrat

Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II

<https://orcid.org/0000-0002-6588-7533>

Nieudane, niezauważone czy niezrozumiane? *Harmonie poetyckie i religijne* Franza Liszta z 1835 roku i poezja Alphonse'a de Lamartine'a

Preludium

Nieco na przekór podtytułowi tego fragmentu artykułu zacznę od końca historii utworu, który znalazł się w centrum mojej refleksji. W 1853 roku Franz Liszt publikuje programowy¹, wielowarstwowy cykl dziesięciu utworów fortepianowych zatytułowany *Harmonies poétiques et religieuses*, dla całości którego program stanowi nadrzędny tytuł, zaczerpnięty z poetyckiego cyklu Alphonse'a de Lamartine'a. Natomiast każde z ogniw ma swój własny tytuł, najczęściej odsyłający do konkretnego wiersza Lamartine'a ze wspomnianego cyklu poetyckiego lub do modlitw. Większość z tych utworów ma dodatkowy program, będący cytatem poetyckim, niektóre mają tekst rozpisany nad pięciolinia. Niekiedy wszystkie te elementy występują w różnych konfiguracjach w jednym utwo-

¹ Gatunek muzyki instrumentalnej, w której program (tytuł, motto, cytat lub komentarz literacki) stanowi integralną część dzieła, bez której muzyka ta nie powinna być analizowana.

rze. Co więcej, zastosowane środki muzyczne podążają za programem i dodają kolejne warstwy znaczeniowe. Szczególną rolę, analogiczną do zapożyczeń poetyckich, odgrywają cytaty muzyczne z innych utworów i z poszczególnych ogniw cyklu. Interteksty te można by nazwać zewnętrznymi i wewnętrznymi².

Dlaczego zaczynam od tych informacji w kontekście *Harmonies poétiques et religieuses* Liszta z 1835 roku i jak łączy się to z jakkolwiek rozumianą kategorią dzieła nieudanego? Dzieła w jakiś sposób wadliwego, odrzuconego, które nie znalazło miejsca w kanonie lub trafiło do obszaru zawiedzionych oczekiwań, co niekoniecznie powinno definiować jego udatność. Historia niejednokrotnie pokazała, że takie dzieło mogło być fundamentalne dla norwidowskiego „późnego wnuka” i mieć niebagatelne znaczenie w procesie rozwoju koncepcji estetycznych, rozumienia sztuki czy powstania nowych form artystycznych.

Zatem dlaczego? Elementem kierującym uwagę w stronę refleksji na temat tego, czy pierwsze lisztowskie *Harmonie* były dziełem udanym czy nie, jest *Przedmowa* do wspomnianego powyżej cyklu fortepianowego z 1853 roku. A właściwie komentarz dodany do tego elementu przejętego z pierwszej wersji utworu. Cóż jednak pisze kompozytor w owym komentarzu, dorzuconym po latach do przedmowy obecnej już w pierwszej wersji utworu? Otóż wyjaśnia, że owa wydana niemal dwadzieścia lat wcześniej publikacja była młodzieńczą pomyłką, którą autor poprawił i umieścił w nowym kontekście, z nowym tytułem – *Pensée des morts*: „Fragment tego zbioru został opublikowany kilka lat temu zbyt pochopnie, przez nieuwagę. Autor wypiera się dziś całkowicie tego wydania pod wieloma względami okrojonego i wadliwego, zastępując je tym samym fragmentem na początku czwartej *Harmonii* «*Pensée des Morts*» ze zmianami, których wymagał”³. Spójrzmy zatem, co to za utwór i co w nim jest tak „wadliwego”, że kompozytor niemal przeprosza za ten błąd młodości. I czy rzeczywiście kompozycja ta stanowiła przeoczenie bądź grzech nieuwagi.

² Szczegółowo program tego cyklu analizuję w rozdziale *Harmonies poétiques et religieuses* (1853) w części IV książki M. Gamrat, *Muzyka fortepianowa Franza Liszta z lat 1835–1855 w kontekście idei correspondance des arts*, Warszawa 2014, s. 203–210; natomiast same kompozycje omawiam w rozdziale *Harmonies poétiques et religieuses* (1853) z części V tej książki, s. 262–279.

³ F. Liszt, *Harmonies poétiques et religieuses*, w: idem, *Verschiedene Zyklische Werke I*, red. I. Sulyok, I. Mező, Budapest 1981, s. 30: „Un fragment de ce recueil avait été publié, il y a quelques années, par une inadvertance trop empressée. L’auteur désavoue aujourd’hui complètement cette édition tronquée et fautive à tant d’égards en remplaçant le même fragment au commencement de la 4e *Harmonie* «*Pensée des Morts*» avec les changements qu’il exigeait”. Jeśli nie zaznaczono inaczej – tłumaczenie własne.

Źródła poetyckie: Alphonse de Lamartine i jego *Harmonies poétiques et religieuses* (1830)

Zatrzymajmy się najpierw przy *Harmoniach* Lamartine'a bez których nie byłoby *Harmonii* Liszta, stanowiących jedną z pierwszych prób połączenia poezji z muzyką i jej odnowy poprzez związek z mową wiązaną i szerzej – z innymi sztukami⁴. Poeta w swoim zbiorze o ewidentnych cechach muzycznych przełamuje reguły swojej *ars*, a jednocześnie sięga do tradycji, co stało się jego znakiem rozpoznawczym od czasów *Méditations poétiques* z 1820 roku, które stanowiły punkt zwrotny dla poezji, a przez nią dla całej sztuki francuskiej. Najwymowniej określił to Charles Nodier w przedmowie do (oficjalnie) jedenastego wydania⁵, stwierdzając, że wraz z tym zbiorem nadeszła „nowa era w historii wyobraźni i geniuszu”⁶.

Dlaczego lamartinowskie *Medytacje* były tak ważne, uznawane wręcz za fundament francuskiego liryzmu⁷, sprzedane w tysiącach egzemplarzy⁸? Po raz pierwszy bowiem pojawiły się w nich wiersze bardzo osobiste, wyraźnie akcentujące „ja” liryczne, prezentujące wrażliwość i głębokie emocje podmiotu, a także – co niezwykle ważne – mówiące o miłości w sposób nieznany we Francji od czasów naśladowców Petrarke z XVI wieku. Zniknęli antyczni bogowie i bohaterowie, jak *post factum* pisał poeta: „byłem pierwszym, który sprowadził poezję

⁴ Zob. M. Gamrat, *Muzyka fortepianowa Franza Liszta*, op. cit., s. 145–146 oraz eadem, *Franz Liszt's Songs for Voice and Piano. The Composer's Approach to Poetry and Music*, przeł. T. Zymer, Boston–Leiden 2023, s. 2–4.

⁵ Dziękuję dr Marcie Sukiennickiej za zwrócenie mojej uwagi na nieciągłość numeracji kolejnych wydań, które w celach reklamowych były podawane z przeskokiem o kilka numerów, np. po drugim wydaniu pojawia się reklama wydania ósmego, co zauważył już Martyn Lyons (zob. *Le Triomphe du livre. Une histoire sociologique de la lecture dans la France du XIXe siècle*, 1987), a teraz ponownie stało się to przedmiotem zainteresowania badaczy; zob. S.A. Caretti, M. Le Bail, C. Raulet-Marcel, M. Sukiennicka, *Introduction. „L'année 1824 fera époque dans notre littérature” / Introduction. „The year 1824 will mark our literature era”*, „Cahiers d'études nodiéristes” 2025, nr 14, s. 13.

⁶ Ch. Nodier, *Préface*, w: A. de Lamartine, *Méditations poétiques. Nouvelles méditations poétiques*, red. A. Loiseleur, Paris 2011 (wyd. 1, 1820), s. 496: „une nouvelle ère dans l'histoire de l'imagination et du génie”.

⁷ Zob. E. Pinon, *Lueurs du doute dans les „Méditations poétiques”*, w: *Lamartine ou la vie lyrique*, red. A. Foglia, L. Zimmermann, Paris 2018, s. 91–106.

⁸ Zob. D. Dupart, *L'éloquence immatérielle et Lamartine*, w: *La production de l'immatériel. Théories, représentations et pratiques de la culture au XIXe siècle*, red. J.-Y. Mollier, Ph. Régnier, A. Vaillant, Saint-Étienne 2008, s. 351–358.

z Parnasu”⁹. Ich miejsce zajęli zwykli ludzie oraz elementy religii chrześcijańskiej. Nie zabrakło jednak odwołań do antycznej tradycji, czego wyrazem jest motto do całego zbioru „Ab Jove principim”¹⁰ pochodzące z III *Bukoliki* Wergiliusza. Nie powinno więc dziwić, na co zwraca uwagę Marta Sukiennicka (a co pomijane jest w innych analizach), że zbiór ten przepełniony jest elementami przefiltrowanej przez jezuickie nauczanie retoryki, tak ważnej dla francuskiego klasycyzmu¹¹. Jak wyjaśnia badaczka, „to ćwiczenie z retoryki jezuickiej, które pod piórem Lamartine’a stało się ćwiczeniem duchowym, pozwoliło mu wyrazić w poetycki sposób dramaturgię jego kryzysów egzystencjalnych, a także przewyciężyć je, wykorzystując terapeutyczną moc słowa”¹². Takie połączenie elementów nowych i dziedzinionych po poprzednich pokoleniach sprawia, że zbiór jest spójny i w niezrywający całkowicie z tradycją sposób wprowadza nowe rozwiązania artystyczne, dzięki czemu zdobył tak wielką popularność i oddziaływał tak silnie na kulturę francuską. Ponadto, jak zauważa Sukiennicka, przywołując Nodiera, poezja ta doskonale odpowiadała oczekiwaniom epoki¹³.

Pojawia się w tych wierszach zapowiadana przez *Génie du christianisme* (1802) François-René de Chateaubrianda głęboka melancholia i religijna kontemplacyjność, naturę zaś podniesiono do rangi jednego z bohaterów poezji. Poeta natomiast widział w sobie muzyka¹⁴, stąd być może teksty te są tak bardzo muzyczne, pełne elementów, które można by określić mianem *landscape composition* (lub muzyki natury, tak bliskiej myśli o sztuce dźwięków Gastona Bachelarda¹⁵). W wierszach tych chodzi o skumulowane realne brzmienia przywoływane w wyobraźni czytelnika, np.: brzęczenie owadów, szum jeziora, szelest otaczających je trzcin, które uderzając w fale, grają swoją „harmonijną kadencję” (*Le lac*), czy jakbyśmy to dziś określili, wyobrażoną audiosferę wiersza. Wszyst-

⁹ A. de Lamartine, *Première préface des Méditations*, w: idem, *Méditations poétiques...*, op. cit., s. 56: „Je suis le premier qui ait fait descendre la poésie du Parnasse”.

¹⁰ Idem, *Œuvres poétiques complètes*, red. M.-F. Guyard, Paris 1963, s. 1.

¹¹ Zob. M. Sukiennicka, *La rhétorique au cœur du romantisme: „Méditations poétiques” d’Alphonse de Lamartine*, „Rhetorik” 2023, t. 42, nr 1, s. 34.

¹² Ibidem, s. 35: „cet exercice de rhétorique jésuite qui devient sous la plume de Lamartine un exercice spirituel, lui a permis d’exprimer poétiquement la dramaturgie de ses crises existentielles, ainsi que de les surmonter, en faveur du pouvoir thérapeutique de la parole”.

¹³ Zob. ibidem, s. 40.

¹⁴ Zob. np. A. de Lamartine, *L’Isolement, commentaire*, w: idem, *Méditations poétiques...*, op. cit., s. 75.

¹⁵ Zob. G. Bachelard, *La poétique de l’espace*, Paris 1957; idem, *Le droit de rêver*, Paris 1970; M.-P. Lassus, *Gaston Bachelard musician. Une philosophie des silences et des timbres*, Villeneuve d’Ascq 2020.

kie te efekty wzmacnia stosowana przez poetę terminologia muzyczna, nadająca poezji nieco bardziej „profesjonalne” brzmienie. Warto też dodać, że na ekspresję i poniekąd brzmieniowość tych wierszy ma również wpływ niezwykle bogata interpunkcja, którą poeta stosuje jako dynamizujący środek artystyczny.

Te rozwiązania artystyczne i uwikłania muzyczne rozwija poeta jeszcze wyraźniej w opublikowanym dziesięć lat później cyklu *Harmonies poétiques et religieuses* (choć nie rezygnuje zupełnie z elementów retorycznych i klasycznych, jak choćby przez zastosowanie gatunków, tj. elegia, hymn, kantata czy oda). W zbiorze tym terminy muzyczne mają znaczenie również ekspresywne, potęgujące brzmieniowo obraz poetycki i związane z nim emocje (kadencja, akord, aria, koncert), zaś instrumenty muzyczne występują jako symbole poetyckie (lira, harfa¹⁶). Muzyczność zbioru podkreśla również motto zaczerpnięte z Księgi Psalmów: „Cantate Domino canticum novum: cantate Domino omnis terra... Quia mirabilia fecit”¹⁷ (psalmy XCV oraz XCVII). Lamartine używa metafor związanych z muzyką, takich jak „ocean brzmienia”¹⁸ i przywołuje realne dźwięki (m.in. śpiew chóru, szum strumienia czy poranny śpiew ptaków w *Invocation* jako hymn na cześć budzącego się dnia), a jak pisze Aurélie Loiseleur, lamartinowska orkiestra, która składa się z „liry, harfy, smyczków, głosu, śpiewu, ptaków”, jest wszechobecna¹⁹. Dodaje do tego liczne efekty dźwiękonaśladowcze, a na pierwszy plan wysuwa element brzmieniowy, dominujący niekiedy nad sensem i logiką, za co zbiór ten był krytykowany (nie do końca zrozumiane nowatorstwo)²⁰. I pod tym względem muzyczność tego zbioru jest wyjątkowa jak na ten czas – eksperyment z brzmieniem dominującym nad logiką to, wydawałoby się, specyfika poezji XX wieku (a to niejedyna romantyczna, przypominająca XX wiek awangarda, spójrzmy chociaż na eksperyment z układem tekstu i jego warstwą brzmieniową w *Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux* Nodiera, również z 1830 roku). Nie bez powodu Lamartine’a nazywa się niekiedy poetą dźwięku lub jakości dźwiękowych, a opinię tę najlepiej odzwierciedla tytuł artykułu Jeana-Partice’a Courtois: *Lamartine poète sonore*²¹.

¹⁶ Zob. A. de Lamartine, *Invocation*, w: idem, *Œuvres poétiques complètes*, op. cit., s. 291–295.

¹⁷ Idem, *Œuvres poétiques complètes*, op. cit., s. 289.

¹⁸ Idem, *Hymne du matin*, w: idem, *Œuvres poétiques complètes*, op. cit., s. 301: „l’Océan sonore”.

¹⁹ A. Loiseleur, *L’harmonie selon Lamartine. Utopie d’un lieu commun*, Paris, s. 156: „lyre, harpe, cordes, voix, chant, oiseau”.

²⁰ Zob. idem, s. 154–155.

²¹ Zob. J.P. Courtois, *Lamartine poète sonore*, w: *Lamartine ou La vie lyrique*, op. cit., s. 33–47.

We wszystkich czterech księgach *Harmonies* Lamartine’a pojawiają się elementy ściśle je spajające. Można wspomnieć m.in.: zróżnicowany typ wiersza (element dość klasyczny, ugruntowany w poezji francuskiej przez kantaty Jeana-Baptiste’a Rousseau²²), co przekłada się na tempo i percepcję tekstu (naprzemiennie aleksandryn, dziesięcio-, ośmio- lub pięciozłoskowiec), mieszanie stylu wysokiego i średniego, a także kategorii estetycznych (wzniosłość, elementy idylliczne), stosowanie kontrastów (noc – świt, precyzyjny opis – mglista impresja) oraz aluzji muzycznych. Ponadto w dziele tym daje się zauważyć kilka motywów spajających całość, m.in.: poezja rozumiana jako śpiew, malarskie opisy przyrody (ogromna rola elementu wizualnego, niekiedy dominującego nad brzmieniowym²³), odwołujące się do zmysłu wzroku i słuchu (różnorodne wrażenia jednoczące się w wyobraźni poety i czytelnika, zapewniające bardziej kompleksowy odbiór tekstu). Występują tu również żywioły symbolizujące siły natury czy mgły nadające tekstom charakter oniryczny i wzmacniające przekaz poetycki w jego nieokreśloności. Innymi motywami obecnymi w tym cyklu są: przyroda łączona z bóstwem, lazur jako dominujący kolor (podobnie jak żółty u Charles’a-Augustina Sainte-Beuve’a, choć tu – jak dowodzi Jacques Marckert, za Henrim Guilleminem, jest to kolor związany z niebem i wiarą²⁴, coś więcej niż element wiążący poszczególne wiersze między sobą), groby osób bliskich oraz depresyjny nastrój i głęboka samotność, będąca jednym z wyznaczników twórczości Lamartine’a²⁵. Podmiot liryczny zwraca się do bóstwa i natury, prowadzi dialog z czytelnikiem, a także z samym sobą, co dobrze wpisuje się w wyrazowość tego skomponowanego na wzór biblijnych hymnów i psalmów cyklu. Dodajmy jednak, że ważnym elementem jest synkretyzm religijny (chrześcijaństwo, pogaństwo, judaizm i wierzenia starożytnych Greków), a nawet porównania między religiami – z tego względu dla bardziej ortodoksyjnej publiczności zbiór ten był niejednoznaczny, czym wzburzył tę część czytelników poety²⁶.

²² Zob. M. Gamrat, *Between Poetry and Music: Delavigne, Lamartine, de Musset and the Poetic Cantata*, „Nottingham French Studies” 2025, nr 64.1, s. 1–16.

²³ Zob. D. Kunz Westerhoff, *Vision, imagination, figuration: le regard lamartinien*, w: *Lamartine ou la vie lyrique*, op. cit., s. 11–32.

²⁴ Zob. J. Marckert, *Alphonse de Lamartine: du Solitaire au Conseiller du peuple*, „Cahiers ERTA” 2025, nr 42, s. 40.

²⁵ Zob. ibidem, s. 35–53.

²⁶ Zob. N. Courtinat, *Le „Voyage en Orient” de Lamartine, journal de voyage et journal intime*, w: *Autour de Lamartine, Journal de voyage, correspondances, témoignages, iconographie*, red. Ch. Croisille, M.-R. Mori, Clermont-Ferrand 2002, s. 22.

Tu dochodzimy do wyznaczników tej poezji, które – pod pewnymi zastrzeżeniami – pozwoliły Aurélie Loiseleur dostrzec w lamartinowskiej harmonii *genre* poetycki, rodzaj czytelniczego kodu, mającego wpisane w siebie elementy pozwalające zdefiniować i odczytać go. To coś bez precedensu i – można rzec – wręcz eksperyment z nowym gatunkiem, który powstał w wyniku przewartościowania elementów składowych samej poezji. Jak pisze Loiseleur, poeta odwrócił hierarchię: „harmonia do tej pory pozostawała cechą konstytutywną poezji, lecz była jej podporządkowana”²⁷. Teraz stała się cechą nadrzędną, elementem mającym swój wymiar estetyczny i metafizyczny z określonym zasobem treściowym i – przede wszystkim – afektywnym, cechującym się medytacyjnością, bezpośredniością i silną subiektywnością. Jak deklaruje poeta w przedmowie do pierwszego wydania: wiersze napisane zostały tak, jak były odczute; to intymne wrażenia dnia powszedniego powiązane z samotnością, nadzieją, modlitwą, kontemplacją; to „wiersze prawdziwe, a nie udawane, w których czuć bardziej człowieka niż poetę”²⁸. W przypadku tego cyklu tytuł przekracza funkcję informacyjną, pozwalając poecie na stworzenie „gatunku totalnego” (*un genre total*)²⁹, który „potrafi wskazać miejsce wspólne wszystkim ludziom. To jest właśnie radykalnie nowe: ekshumować to, co najbliższe, najbardziej powszechne, najbardziej oczywiste i uczynić samo życie jedyną formą określającą gatunek nazywany harmonią”³⁰. To – jak pisze Marius-François Guyard – „najgłębsze myśli i najbardziej żywe uczucia ich autora”; to również najbardziej dopracowany zbiór poetycki Lamartine’a³¹ i niezwykle popularny w swoim czasie³².

Trudno zatem się dziwić, że poezja ta szybko znalazła zwolenników i kontynuatorów wśród młodszych poetów, którzy odwoływali się do wprowadzonych w niej nowych rozwiązań (m.in. Victor Hugo, Alfred de Vigny, Émile Deschamps, Marceline Desbordes-Valmore, Charles-Augustin de Sainte-Beuve,

²⁷ A. Loiseleur, *L'harmonie selon Lamartine*, op. cit., s. 419: „l'harmonie demurait jusque-là une qualité constitutive de la poésie mais subordonnée à elle; ici, elle devient première.”

²⁸ A. de Lamartine, *Harmonies poétiques et religieuses*, Paris, Gosselin, 1830, s. 1–2: „poésies réelles et non feintes, qui sentent moins le poète que l'homme même”.

²⁹ A. Loiseleur, *L'harmonie selon Lamartine*, op. cit., s. 420.

³⁰ Ibidem, s. 421: „capable de nommer le lieu commun entre tous les hommes. C'est cela qui est radicalement nouveau: exhumer le plus proche, le plus commun, le plus évident, et faire de la vie même la seule forme spécifiant du genre appelle harmonie”.

³¹ Zob. M.-F. Guyard, *Notes et variantes*, w: A. de Lamartine, *Œuvres poétiques complètes*, op. cit., s. 1841: „les plus profondes pensées et les sentiments les plus vifs de leur auteur”.

³² Zob. J.L. Barban, *Liszt and Lamartine: Poetic and Religious Harmonies*, „The Comparatist” 1992, t. 16, s. 115.

publikujący wówczas pod pseudonimem Joseph Delorme). Zainspirowała również muzyków, choć nie w tak prosty sposób jak umuzyycznienie poezji w gatunku wokalnym, które było bardzo popularne po publikacji *Medytacji poetyckich*.

Muzyka zrodzona z poezji: Franz Liszt i jego *Harmonies poétiques et religieuses* (1833–1835)

Młody Liszt zaczytywał się w literaturze i w poezji – ceni *Harmonie*, zna *Medytacje*, zna też Lamartine’a, który – pomimo wstąpienia do Académie française w 1830 roku – pozostaje wielkim autorytetem i inspiracją dla romantyków, z którymi Liszt się przyjaźnił, a u samego Lamartine’a bywał³³. Ślady lektury lamartinowskich *Harmonii* widać w korespondencji Liszta z Marie d’Agoult, związek z którą rodził się od 1833 roku, a poezja ta była jednym z elementów dyskusji kochanków. W tym samym roku ruszyły prace nad utworem fortepianowym.

Dalsze etapy prac dokumentuje korespondencja z hrabiną, w której można znaleźć pewną sugestię, na co zwraca uwagę Serge Gut. Mianowicie: inspiracją, przynajmniej na pewnym etapie prac nad utworem, mógł być dziewiąty, dość pesymistyczny w wyrazie braku nadziei, wiersz z księgi pierwszej *Harmonies: Une larme ou Consolation*³⁴, o którym kompozytor pisał: „Łza tam jest, de Vigny powiedziałby, że krystalizuje się w perłę”³⁵. Niedługo później pojawia się po raz pierwszy informacja o zadedykowaniu utworu poecie: „nasza harmonia zostanie dedykowana Lamartine’owi”³⁶. Wzmianki o powrocie do pracy nad tą kompozycją we wrześniu 1835 roku potwierdza korespondencja z poetą, w której Liszt pisze, że czyta nieustająco jego *Harmonies*, znajduje w nich natchnienie i chciałby je umuzyczyć, po czym dodaje, że obecnie zamierza opublikować jeden utwór, zaś w przyszłości będzie ich więcej³⁷.

³³ Zob. *Correspondance. Marie d’Agoult-Franz Liszt*, red. S. Gut, J. Bellas, Paris 2001, s. 110, list z pierwszego kwartału 1834 roku.

³⁴ Zob. S. Gut, *Des Harmonies poétiques et religieuses de Lamartine à celles de Franz Liszt*, „Studia Musicologica” 2013, t. 54, nr 1, s. 22.

³⁵ *Correspondance. Marie d’Agoult-Franz Liszt*, op. cit., s. 140: „La Larme y est resté[e], de Vigny dirait qu’elle s’est cristallisée en perle”, list z końca maja 1834 roku.

³⁶ Ibidem, s. 152: „notre harmonie sera dédiée à Lamartine”, list z 15 czerwca 1834 roku: „notre harmonie sera dédiée à Lamartine”.

³⁷ Zob. A. Main, *Liszt and Lamartine. Two Early Letters*, w: *Liszt Studien 2*, red. S. Gut, München–Salzburg 1981, s. 135, list z 27 września 1835 roku. Niewiele ponad miesiąc później

Kompozytor szuka nowego określenia gatunkowego dla swojej muzyki. Z jego wypowiedzi można wnioskować, że przejmując on lamartinowską koncepcję harmonii poetyckiej, ugruntowanej już wówczas w obiegu poetyckim (tak jak i medytacja poetycka). Liszt doskonale rozumie ideę harmonii jako gatunku skoncentrowanego na emotywności, głęboko medytacyjnej treści, współodczuwaniu z potencjalnym odbiorcą czy brzmieniowości, pozwalającego na szukanie nowych rozwiązań w kwestii formy. W swojej korespondencji pisze o tym utworze zawsze jako o harmonii: „nasza harmonia” (*notre harmonie*), „harmonia muzyczna” (*harmonie musicale*), ewentualnie „harmonia Lamartine’owska” (*harmonie Lamartinne*)³⁸. Takie podejście w znacznym stopniu tłumaczy powiązanie z poezją, wielowarstwowość tytułu i – przede wszystkim – zastosowane rozwiązania techniczne.

Harmonies poétiques et religieuses Liszta z 1835 roku³⁹ to utwór, którego podstawowy program zawiera się w dwóch elementach: tytule odsyłającym do zbioru poetyckiego *Harmonies poétiques et religieuses* Lamartine’a oraz w zaadaptowanej od poety przedmowie, dopełnienie zaś stanowi dedykacja skierowana do tegoż poety, a jeśli podążyć za refleksją Guta, to również konkretny wiersz. W owym czasie sama koncepcja muzyki programowej mogącej samodzielnie nieść głębokie idee pozamuzyczne i przybierać kształty nieprzypominające niczego, co powstało dotychczas, była dość nowatorska. Z tego względu kompozytor, próbując oblec w dźwięk poetycki nastrój i brzmieniowość, liryczność i całościowość cyklu, przełamuje reguły swojej *ars* przez połączenie jej z poezją. Warto dodać, że to pierwszy oryginalny utwór kompozytora, który wychodzi z pisania fantazji i parafraz operowych oraz transkrypcji („translacji”, jak to sam określa) utworów orkiestrowych.

Spójrzmy teraz na „pożyczony” fragment przedmowy z tomiku poetyckiego, który wybrał Liszt jako swój wstęp. Składa się on z dwóch (z pięciu⁴⁰) akapitów, w których autor wyjaśnia, do kogo adresowana jest jego sztuka: do

(1 listopada 1835) poeta odpisał, iż czuje się bardzo poruszony tym faktem, Liszt zaś nazywa muzycznym prorokiem i poetą dźwięków; zob. *ibidem*, s. 136.

³⁸ Myślenie w kategorii harmonii o tych utworach powraca jeszcze przy publikacji ostatecznej wersji cyklu, co widzieliśmy już w cytowanym na samym początku fragmencie przedmowy, w której pisał o czwartej harmonii, nie czwartej części, ogniwie czy utworze.

³⁹ Analiza tego utworu z nieco innej perspektywy znajduje się w książce M. Gamrat, *Muzyka fortepianowa Franza Liszta*, op. cit., s. 168–171 oraz 215–218.

⁴⁰ Warto dodać, że – jak podaje za Reną Charnin Mueller Serge Gut – początkowo Liszt planował zacytować całą przedmowę Lamartine’a; zob. S. Gut, *Des Harmonies poétiques et religieuses...*, op. cit., s. 21.

nielicznych, do ludzi wrażliwych, medytacyjnych, skłonnych do kontemplacji, szukających nieskończoności, Boga i nadziei, w sobie i w otaczającym świecie; do serc złamanых smutkiem, izolujących się w świecie własnych myśli, w samotności. Wiersze te, a w domyśle i muzyka Liszta, skierowane są do nich, by zgrać się we współodczuwaniu, w wewnętrznej harmonii i dać im środki pozwalające wyrazić siebie.

Co ciekawe, w *Harmonies* Liszta znajduje się informacja odsyłająca do jeszcze jednego utworu – opowiadania René Chateaubrianda⁴¹. Zawiera się ona w określeniu wykonawczym zamieszczonym w pierwszym takcie utworu: „z głębokim uczuciem znudzenia”⁴² (zob. przykł. 1). Owa nuda (*ennui*) pojawia się niezwykle często w traktującym o bólu istnienia i ucieczce od rzeczywistości utworze francuskiego pisarza, na co zwracał uwagę Liszt np. w jednym z listów do Marie d'Agoult⁴³, ale też o niemożliwości znalezienia wewnętrznej harmonii przez tytułowego bohatera. Ponadto, podobnie jak w poezji Lamartine'a, w swoim opowiadaniu pisarz stosuje metafory muzyczne i liczne efekty dźwiękonaśladowcze, zaś pieśń bywa przywoływana jako pocieszycielka; koresponduje ona również z opisem uczuć bohatera. Jednak najistotniejszy jest fakt, że owo określenie wykonawcze, tak chętnie przywoływane przez badaczy, jest w rzeczywistości cytatem z *René*⁴⁴. Można więc potraktować je jako kolejny element programu, intertekst odsyłający do dzieła literackiego, choć umieszczony w dość wyjątkowym miejscu, przez co staje się jednym z parametrów utworu muzycznego: wskazówką pozostawioną przez kompozytora, który dorzucił tylko „z” (*avec*) i zasugerował dość niekonwencjonalne nastawienie wykonawcy do sposobu grania utworu, niejako zapowiadając pomysły Erika Satiego.

⁴¹ Utwór Chateaubrianda włączony w 1802 roku do *Geniuszu chrześcijaństwa*. Tematem tego opowiadania są dzieje żyjącego w Ameryce Północnej końca XVIII wieku Europejczyka znudzonego cywilizacją, szukającego sensu życia, próbującego różnych zajęć, ale niepotrafiącego odnaleźć wewnętrznej harmonii. Pisarz zdiagnozował, że owo znudzenie (*ennui*) i niestabilność emocjonalna wynikają z charakteru tytułowego bohatera.

⁴² F. Liszt, *Harmonies poétiques et religieuses*, op. cit., s. 141: „avec un profond sentiment d'ennui”. Na związek tego określenia z opowiadaniem Chateaubrianda zwraca również uwagę Adrienne Kaczmarczyk; A. Kaczmarczyk, *Preface*, w: F. Liszt, *Harmonies poétiques et religieuses (earlier versions)*, red. A. Kaczmarczyk, Budapest 2009, s. XXVIII–XIX.

⁴³ Por. *Correspondance. Marie d'Agoult-Franz Liszt*, op. cit., s. 90.

⁴⁴ F.-R. de Chateaubriand, *René*, w: idem, *Atala, René, Les aventures du dernier Abencérage*, red. J.-C. Berchet, Paris 1996, s. 181: „un profonde sentiment d'ennui”.

*Senza tempo *)*
extrêmement lent

avec un profond sentiment d'ennui
pesante languendo

con duolo
(très accentué)

mf *p* *dim.*

rall. *dolce* *molto rall.*

crescendo ed agitato *dim.* *Reò. * Reò. * Reò. * Reò. * Reò. **

Przykład 1. F. Liszt, *Harmonies poétiques et religieuses* (1835), takty 1–4

Obserwujemy tu odrzucenie tradycyjnych reguł rządzących kompozycją: metrum, okresowości i tonalności dur-moll, formy... Sam kompozytor pisał do Marie d'Agoult, że to dzieło „bez taktu i tonacji”⁴⁵, utwór, w którym brzmieniowość zdaje się wysuwać na pierwszy plan. Harmonia poetycka u Lamartine’a była – w jednym z jej aspektów – rezultatem gier w planie brzmieniowym – Liszt podąża za tym, tworząc rządzącą się swoimi prawami harmonię muzyczną, w której improwizacyjność i subiektywność wymykają się konwencjonalnej formie⁴⁶.

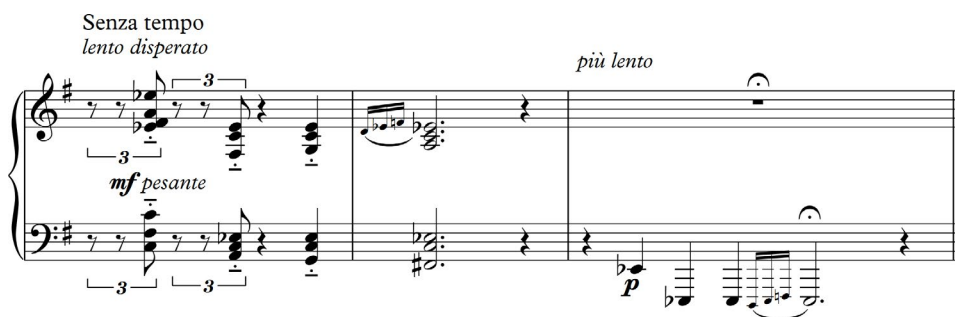
Jedną z konsekwencji podążania za koncepcją poety jest niestabilność tonalna wynikająca z zastosowania następujących środków: *ostinat* centralizujących pewne struktury brzmieniowe, gwałtownych zmian harmoniczných, progresji tercjowych układających się w akord zmniejszony, zmian enharmoniczných, akordów nonowych i undecymowych przypominających niekiedy typowe dla XX wieku klastery (zob. przykł. 3), znaków chromatycznych w znacznej części

⁴⁵ *Correspondance. Marie d'Agoult-Franz Liszt*, op. cit., s. 93: „harmonie Lamartinne sans ton ni mesure”. Takt powinien być tu rozumiany jako metrum; gra wymagająca precyzji metrycznej; list z 30 października 1833 roku.

⁴⁶ Zob. J.P. Backus, *Liszt's „Harmonies poétiques et religieuses.” Inspiration and the Challenge of Form*, „Journal of the American Liszt Society” 1987, nr 21, s. 16.

utworu występujących przygodnie – obok siebie znajdują się krzyżyki i bemole, co można również sklasyfikować jako rodzaj bitonalności (np. stosowane symultanicznie w różnych planach brzmieniowych; zob. przykł. 1).

Ciekawy jest również statyczny pierwszy motyw pokazywany w całym utworze w mniej lub bardziej zbliżonej do oryginału wersji w różnych rejestrach instrumentu i domykający całość niczym klamra, choć w inwersji (zob. przykł. 1 i przykł. 2). Serge Gut pisze, że to „[z]akończenie jest bardzo odważne”⁴⁷ – zarówno harmonicznie (akord poprzedzający ostatni motyw to septyma zmniejszona), jak i w pomysle zastosowania inwersji monodycznego motywu otwierającego utwór.



Przykład 2. F. Liszt, *Harmonies poétiques et religieuses* (1835), takty 122–124

Kolejnym rezultatem poszukiwań młodego Liszta jest wyraźnie odczuwalna swoboda metryczna, którą powodują nieregularne akcenty, szczególnie te rozłożone między obydwoma rękami pianisty, grupy rytmiczne regularne naprzemiennie z nieregularnymi (zob. przykł. 3). Jak podkreśla Gut, w dziedzinie rytmu „rządzi tu największa fantazja”⁴⁸, a „[t]akty, które następują po sobie, są w największej nieregularności”⁴⁹. To również częste zmiany tempa (bardzo precyzyjnie zanotowane przez kompozytora), a także liczne recytatywy, najczęściej w bardzo wolnym tempie (*adagio*, *a capriccio*), które z założenia rozbijają pulsację metryczną.

⁴⁷ S. Gut, *Franz Liszt. Les éléments du langage musical*, Bourg-la-Reine 2008, s. 229: „La fin est très audacieuse”.

⁴⁸ Ibidem, s. 229–230: „la plus grande fantaisie règne”.

⁴⁹ Ibidem, s. 230: „Les mesures qui se succèdent sont de la plus grande irrégularité”.

14 Recitativo
lento
portato sotto voce marcato

17 Recitativo marquez chaque temps de la mesure
portato agitato poco a poco cresc. ed accel.
p sotto voce

20 più f e più agitato

23 sempre più accel. ff strepitoso
Reo. * Reo. *

Przykład 3. F. Liszt, *Harmonies poétiques et religieuses* (1835), takty 14–25

Ponadto warto zwrócić uwagę na początkowe określenie tempa – *senza tempo* (improwizacyjnie), *extrêmement lent* i *lento disperato* (zob. przykł. 1 i przykł. 2), co wywołuje poczucie narracji muzycznej rozgrywającej się poza czasem. To ekstremalne spowolnienie wygląda niemal na rozbiecie dźwięku na części składowe – otoczenie odbiorcy dźwiękiem, co można uznać za eksperyment artystyczny godny muzyki XX wieku. W całym utworze określenia agogiczne – jak *adagio*, *presto* czy *animato* i *rallentando* – kontrastują między sobą i z fragmentami oznaczonymi jako improwizacyjne (*senza tempo*), podobnie jak te z określoną tonalnością i bez niej oraz ujęte w precyzyjne ramy metryczne z tymi, w których metrum pozostaje niedookreślone.

Zatrzymajmy się na chwilę przy recytatywach, które zastosowane w jakimkolwiek gatunku zmieniają odczucie metryczności. Po pierwsze, *recitativo* jako oznaczenie wykonawcze występuje naprzemiennie z jednotaktowym, głównym motywem utworu (zob. przykł. 3). Z kolei fragmenty przypominające swobodne kadencje lub operowy recytatyw kompozytor stosuje w przejściach między głównymi segmentami utworu, co pozwala przyspieszyć „akcję” i przejść do kolejnego fragmentu, przygotowując go błyskotliwą kadencją-recytatywem (zob. przykł. 4). Rozwiązanie to kieruje uwagę w stronę parafraz i fantazji operowych kompozytora, w których stosuje on identyczne rozwiązania. Fantazja lisztowska, jak podkreśla Michael Saffle, z założenia inspirowana była operą, w której improwizacyjność powiązana była z recytatywem, wykonywanym często *ad libitum*; u Liszta to też dziedzictwo fantazji z przełomu XVIII i XIX wieku⁵⁰ oraz nauczania Carla Czerneho, który porównywał improwizującego muzyka do oratora dobierającego precyzyjnie środki artystyczne do sytuacji⁵¹. Splata się więc tu recytatyw operowy, fantazja na tematy operowe oraz nauczanie kształtujące młodego artystę. Tym łatwiej Liszt podąża za poetą, korzysta z tradycji muzyki operowej i retoryki muzycznej, która pozwala pójść za tokiem narracji, a nie za gramatyką muzyczną, choć mowa tu o utworze instrumentalnym – stąd zerwanie z tradycją wydaje się tak silne.

Przykład 4. F. Liszt, *Harmonies poétiques et religieuses* (1835), takty 28–31

⁵⁰ M. Saffle, *The Music of Franz Liszt. Stylistic Development and Cultural Synthesis*, London–New York 2018, s. 50.

⁵¹ Zob. C. Czerny, *A Systematic Introduction to Improvisation on the Pianoforte*, przeł. A.L. Mitchell, New York–London 1983 (wyd. 1, 1829), s. 2, 42–43.

Kolejny element zasługujący na uwagę to oznaczenia wykonawcze, które w tym utworze są niezwykle szczegółowe i występują niemal w każdym takcie, niekiedy więcej niż jedno. Co więcej, kompozytor wpisuje je w dwóch językach – typowym dla ówczesnej muzyki języku włoskim i – podążając za Hectorem Berliozem – po francusku. Często określenia w obu językach dopełniają się, jak choćby wspomniany już cytat z *René* w języku francuskim dopełniony określeniem w języku włoskim (zob. przykł. 1). Tak szczegółowe wskazówki pozwalają prowadzić wykonawcę (i słuchacza) przez nowe uniwersum brzmieniowe i emocjonalne, gdyż element afektywny wykonania został opisany z wielką dbałością, wymagającą „wczucia się” w rolę, w wykonanie. Przypominają one didaskalia w operowym librecie.

Ostatnia kwestia, na którą chciałabym zwrócić uwagę, to melodia trzeciego segmentu lisztowskich *Harmonii*. Stanowi ona wariant melodii wyprowadzonej z akompaniamentu towarzyszącego pierwszemu motywowi utworu, będącego również głównym motywem segmentu drugiego. To opadająca melodia zbudowana z trzech sekund wielkich, granych ósemkami w podwójnych sektach. Ten układ melodyczno-rytmiczny przypomina, jak zauważa Michale Saffle, cz. 1 sonaty Beethovena op. 81a *Les Adieux*⁵², w której nad trzema pierwszymi dźwiękami, w dość niekonwencjonalny dla muzyki instrumentalnej sposób, kompozytor zapisał „Lebewohl” (pożegnanie). Gut z kolei widzi w tym miejscu możliwość podłożenia początkowych sylab wiersza *Une larme ou consolation* „Tombez, larmes”⁵³. W ten sposób do intertekstów, jakimi są zapożyczenia z cyklu poetyckiego Lamartine’a i cytat z *René* Chateaubrianda, dochodzi muzyczna aluzja, czyli środki artystyczne bardzo ważne dla twórców francuskiego romantyzmu, pozwalające na aktywizowanie odbiorcy, gry semantyczne, kodowanie dodatkowych znaczeń, otwierające ogromne pole interpretacyjne. Wrażenie śpiewności czy śpiewnej deklamacyjności tego fragmentu potęgują oznaczenia wykonawcze *quieto parlante* w ręce prawej i *andante religioso* dla całości (zob. przykł. 5), kontrastujące z *agitato assai* i *marcato lugubre* poprzedniego segmentu (mieszanie stylów w jednym utworze jak u Lamartine’a). Dodajmy, że mamy tu stabilizację tonalną (G-dur) i metryczną (2/4).

⁵² Zob. M. Saffle, *The Music of Franz Liszt...*, op. cit., s. 56 i 60. W harmonii z ostatecznej wersji cyklu (nr 4) fragment ten został wykreślony, w zamian mamy aluzję do cz. 1 sonaty op. 27 nr 2 Beethovena; zob. M. Gamrat, *Muzyka fortepianowa Franza Liszta...*, op. cit., s. 271.

⁵³ Zob. S. Gut, *Des Harmonies poétiques et religieuses...*, op. cit., s. 22; A. de Lamartine, *Œuvres poétiques complètes*, op. cit., s. 322.

Das Lebewohl
Adagio

Le- be- wohl

Piano



Andante religioso
quieto parlante



sempre pp la mano sinistra

Przykład 5. L. van Beethoven, *Sonata* op. 81a cz. 1, takty 1–2; F. Liszt, *Harmonies poétiques et religieuses* (1835), takty 63–64

Harmonies poétiques et religieuses to dzieło wielkiego nowatorstwa i fantazji, w którym wyraźnie widać zbieżność z poezją i powołaniem do życia przez Lamartine’a gatunkiem, co w znacznej mierze tłumaczy specyfikę tego utworu fortepianowego. To tylko kilka jego cech, jak podkreśla Gut, dzieła unikatowego na tle epoki i w twórczości samego Liszta⁵⁴. Kompozycji, w której poezja przenika każdy element muzyki i w której przekroczone zostały ograniczenia materii muzycznej, ponieważ, jak podkreśla Judith L. Barban:

[w]szędzie w życiu i twórczości obu artystów można dostrzec dowody na kolosalną walkę między miłością świętą i świecką, równe i przeciwne przyciąganie, jakie każdy z nich odczuwał do tego, co duchowe i zmysłowe. Być może w *Harmonies poétiques et religieuses* każdy z nich dążył do osiągnięcia pewnego transcendentnego stanu, w którym motywy obu miłości łączą się w harmonijną jedność⁵⁵.

Dzieło nieudane czy niezrozumiane?

Z dzisiejszej perspektywy pierwsza wersja lisztowskich *Harmonii* wydaje się niezwykle eksperymentem, który powinien otworzyć drogę dalszym poszukiwaniom w sferze łączenia poezji i muzyki instrumentalnej, a także rozwoju muzyki w ogóle, zwłaszcza pod względem brzmieniowym. Tak się jednak nie

⁵⁴ Zob. S. Gut, *Franz Liszt. Les éléments du langage musical*, op. cit., s. 260.

⁵⁵ J.L. Barban, *Liszt and Lamartine...*, op. cit., s. 120: „Everywhere in the lives and works of both artists there is evidence of the prodigious struggle between sacred and profane love, the equal and opposite attraction each felt toward the spiritual and the sensual. It is perhaps in the *Harmonies poétiques et religieuses* that each sought to achieve a certain transcendental state in which motifs of both loves merge into harmonious unity”.

stało. Pierwsza publikacja to wydanie pojedynczego utworu u trzech wydawców. Byli to: Maurice Schlesinger w Paryżu, Hofmeister w Lipsku i Wessel & Co w Londynie. Utwór rozpowszechniony został również jako dodatek nutowy dla prenumeratorów „Revue et Gazette Musicale de Paris” (nr 23 z 7 czerwca 1835). Dzieło, nad którym kompozytor pracował z wielkim entuzjazmem i zaangażowaniem niemal dwa lata, pozostało niezauważone mimo „rozdania” go prenumeratorom i ogłoszenia o nowo powstałym utworze 3 numery wcześniej (nr 20 z 17 maja 1835). Nie udało się odnaleźć żadnych recenzji tej kompozycji ani śladów, żeby Liszt wykonywał utwór podczas koncertów. Pojawia się jedynie krótka wzmianka o tym utworze w numerze 24 „Revue et Gazette Musicale de Paris” (z 14 czerwca 1835) w pierwszym szkicu biograficznym o Liszcie autorstwa Joseph’a d’Ortiguego, który wskazuje, że może to być pierwszy oryginalny utwór młodego kompozytora na tle dotychczasowych fantazji i parafraz na tematy operowe⁵⁶. Poza tym utwór zaraz po publikacji znika z refleksji artysty i z przestrzeni publicznej.

Utwór powstał w czasie szczególnym dla Liszta: pierwszych poszukiwań własnego języka muzycznego i rodzenia się wielkiej miłości między nim i d’Agoult, w okresie, kiedy pochłaniał niezliczone tomy poezji, literatury, historii. Do utworu i koncepcji napisania czegoś większego wracał wielokrotnie na przestrzeni lat, co obrazują pozostawione przezeń szkice⁵⁷. Powroty te zaczynają się ok. roku 1845 i nasilają się w roku 1851⁵⁸, czego ślady znajdujemy w korespondencji z wydawcami (np. 10 lipca 1851 pisze do lipskiego wydawcy Juliusa Kistnera, że pracuje nad cyklem i zapowiada dostarczenie go następnej zimy⁵⁹, a 16 kwietnia 1852 informuje kompozytora i pianistę Carla Heinricha Reinecke’go, że pracuje nad nową wersją *Harmonii*⁶⁰).

W pewien sposób *Harmonie* w kolejnych wersjach – już jako cykl – stają się rodzajem muzycznej autobiografii w stylu op. 14 Berlioza – na różnych etapach prac do cyklu wchodziły ważne ze względów osobistych dla kompozytora utwory⁶¹, które w ostatecznej wersji zostały spojęne w całość przez powraca-

⁵⁶ Zob. J. d’Ortigue, *Franz Liszt*, „Revue et Gazette Musicale de Paris” 1835, nr 24, s. 203.

⁵⁷ A. Kaczmarczyk, *Preface*, op. cit., s. XXVIII–XLIV, szczegółowe zestawienie tabelaryczne całej historii cyklu, s. LIX.

⁵⁸ Zob. S. Gut, *Des Harmonies poétiques et religieuses...*, op. cit., s. 27.

⁵⁹ *Franz Liszt Briefe aus ungarischen Sammlungen 1835–1886*, red. M. Prahács, Kassel–Basel–Paris–London–New York 1966, s. 73.

⁶⁰ *Liszt Letters in the Library of Congress*, red. M. Short, Hillsdale–New York 2003, s. 287.

⁶¹ Podaję kolejne utwory i ich konotacje z osobami i miejscami: 1. *Invocation* (ukończona w Woronińcach u Księżnej Karoliny zu Sayn-Wittgenstein), 2. *Ave Maria* (transkrypcja utwo-

jące motywy muzyczne i poezję Lamartine’a. W 1853 roku Liszt – w okresie nowej, dojrzałej miłości (czy to stwierdzenie o błędzie i pochoptności nie łączy się z d’Agoult?) – wydał wersję cyklu, w przedmowie do której uznał pierwsze *Harmonie* za błąd. Jakkolwiek patrzeć, taka autorefleksja kompozytorska o dawno temu wydanym utworze to ciekawy i dość rzadki przypadek publicznej autokrytyki. Co więcej, utwór został pominięty w *Katalogu tematycznym* wydanym przez kompozytora w 1855 roku⁶², a także w pierwszej całościowej edycji *Franz Liszt Musikalische Werke* z lat dwudziestych XX wieku⁶³. Dopiero budapeszteńska publikacja dzieł wszystkich artysty zawiera całą przedmowę...

Liszt powraca do rozwiązań harmoniczych i fakturalnych z tego wczesnego utworu dopiero pod koniec życia. Była to zatem pomyłka czy zbyt daleko posunięty młodzieńczy eksperyment? A może utwór był zbyt osobisty bądź koncepcja bardziej intelektualna niż artystyczna? Zauważmy, że wykonanie utworu zgodnie ze wskazówkami wykonawczymi jest niezwykle trudne i wydaje się nienaturalne w odniesieniu do muzyki XIX wieku. Utwory wykonywane w tempie ekstremalnie powolnym, bez metrum, bez tonacji, niemal w zawieszeniu poza czasem spotykamy dopiero w awangardach XX i XXI wieku (np. *Sekstet* Krzysztofa Pendereckiego z 2000 roku).

Jak potoczyłaby się historia muzyki, gdyby Liszt rozwinął te pomysły, w pełni zrozumiał ich nowatorstwo i potencjał? Czy muzyczna awangarda (w tym nowe systemy tonalne) przyszedłaby wcześniej? A może kompozytor wówczas przepadłby w mrokach dziejów i przetrwałby jedynie genialny wirtuoz fortepianu? Dziś tylko nieustraszona muzykologia oraz poszukujący oryginalnego i niewyeksplotowanego repertuaru pianiści sięgają po ten utwór. Szkoda, że ten eksperyment, który można by uznać za kontynuację poszukiwań Berlioza, w zasadzie nie istnieje w historii muzyki... Jest to zatem dzieło nieudane,

ru na chór z roku 1846 wiązane z d’Agoult), 3. *Bénédiction de Dieu dans la solitude* (ukończone w Woronińcach), 4. *Pensée des morts* (przerobione pierwsza wersja utworu wydanego w 1835 roku), 5. *Pater Noster* (transkrypcja utworu na chór z roku 1846), 6. *Hymne de l’enfant à son réveil* (transkrypcja utworu na chór z roku 1846), 7. *Funérailles* (łączone m.in. ze śmiercią Chopina i bliskiego przyjaciela Liszta – księcia Felixa von Lichnowskyego), 8. *Miserere, d’après Palestrina*, 9. (*Andante lagrimoso*), 10. *Cantique d’amour* (ukończona w Woronińcach). Na temat autobiograficznych uwikłań w op. 14 Berlioza zob. M. Gamrat, *Opus 14 Hektora Berlioza: sztuka, życie artysty i filozofia egzystencjalna Eero Tarastiego*, w: *Filozofia muzyki. Doświadczenie, poznanie, znaczenie*, red. M. Gamrat, M.A. Szyszkowska, Kraków 2022, s. 91–119.

⁶² Zob. *Thematisches Verzeichnis der Werke von F. Liszt von dem Autor verfasst*, Leipzig 1855.

⁶³ Zob. *Franz Liszt Musikalische Werke*, Band VII: *Verschiedene Werke für Pianoforte zu zwei Händen*, red. J. Vianna da Motta, Leipzig–Berlin 1926, s. 51.

niezrozumiane (nawet przez twórcę) czy po prostu niezauważone? Pytania te pozostaną otwarte, w sferze naukowych domniemań, gdyż nie mamy możliwości sprawdzić, co by było, gdyby kompozytor poszedł tą drogą. Pozostaje mieć jednak nadzieję, że utwór ten wzbudzi większe zainteresowanie badaczy (oraz słuchaczy) i znajdzie swoje miejsce w historii muzyki jako wyprzedzający swoje czasy przeblask artystycznych poszukiwań rozwiniętych dopiero przez kolejne pokolenia muzyków.

Bibliografia

- Bachelard G., *Le droit de rêver*, Paris 1970.
- Bachelard G., *La poétique de l'espace*, Paris 1957.
- Backus J.P., *Liszt's „Harmonies poétiques et religieuses” Inspiration and the Challenge of Form*, „Journal of the American Liszt Society” 1987, nr 21, s. 3–31.
- Barban J.L., *Liszt and Lamartine: Poetic and Religious Harmonies*, „The Comparatist” 1992, t. 16, s. 115–122.
- Caretti S.A., Le Bail M., Raulet-Marcel C., Sukiennicka M., *Introduction. „L'année 1824 fera époque dans notre littérature” / Introduction. „The year 1824 will mark our literature era”*, „Cahiers d'études nodiéristes” 2025, nr 14, s. 11–29.
- Chateaubriand F.-R. de, *Atala, René, Les aventures du dernier Abencérage*, red. J.-C. Berchet, Paris 1996.
- Correspondance. Marie d'Agoult-Franz Liszt*, red. S. Gut, J. Bellas, Paris 2001.
- Courtinat N., *Le „Voyage en Orient” de Lamartine, journal de voyage et journal intime, w: Autour de Lamartine, Journal de voyage, correspondances, témoignages, iconographie*, red. Ch. Croisille, M.-R. Mori, Clermont-Ferrand 2002.
- Courtois J.P., *Lamartine poète sonore, w: Lamartine ou la vie lyrique*, red. A. Foglia, L. Zimmermann, Paris 2018.
- Czerny C., *A Systematic Introduction to Improvisation on the Pianoforte*, przeł. A.L. Mitchell, New York–London 1983 (wyd. 1, 1829).
- Dupart D., *L'éloquence immatérielle et Lamartine, w: La production de l'immatériel. Théories, représentations et pratiques de la culture au XIXe siècle*, red. J.-Y. Mollier, Ph. Régnier, A. Vaillant, Saint-Étienne 2008.
- Franz Liszt Briefe aus ungarischen Sammlungen 1835–1886*, red. M. Prahács, Kassel–Basel–Paris–London–New York 1966.
- Franz Liszt Musikalische Werke, Band VII: Verschiedene Werke für Pianoforte zu zwei Händen*, red. J. Vianna da Motta, Leipzig–Berlin 1926.
- Gamrat M., *Between Poetry and Music: Delavigne, Lamartine, de Musset and the Poetic Cantata*, „Nottingham French Studies” 2025, nr 64.1, s. 1–16.
- Gamrat M., *Franz Liszt's Songs for Voice and Piano. The Composer's Approach to Poetry and Music*, przeł. T. Zymer, Boston–Leiden 2023.
- Gamrat M., *Muzyka fortepianowa Franza Liszta z lat 1835–1855 w kontekście idei correspondance des arts*, Warszawa 2014.

- Gamrat M., *Opus 14 Hektora Berlioza: sztuka, życie artysty i filozofia egzystencjalna Eero Tarastiego*, w: *Filozofia muzyki. Doświadczenie, poznanie, znaczenie*, red. M. Gamrat, M.A. Szyszkowska, Kraków 2022.
- Gut S., *Franz Liszt. Les éléments du langage musical*, Bourg-la-Reine 2008.
- Gut S., *Des Harmonies poétiques et religieuses de Lamartine à celles de Franz Liszt*, „*Studia Musicologica*” 2013, t. 54, nr 1, s. 21–34.
- Kunz Westerhoff D., *Vision, imagination, figuration: le regard lamartinien*, w: *Lamartine ou la vie lyrique*, red. A. Foglia, L. Zimmermann, Paris 2018.
- Lamartine A. de, *Œuvres poétiques complètes*, red. M.-F. Guyard, Paris 1963.
- Lamartine A. de, *Méditations poétiques. Nouvelles méditations poétiques*, red. A. Loiseleur, Paris 2011.
- Lassus M.-P., *Gaston Bachelard musician. Une philosophie des silences et des timbres*, Villeneuve d'Ascq 2020.
- Liszt F., *Verschiedene Zyklische Werke I*, red. I. Sulyok, I. Mező, Budapest 1981.
- Liszt *Letters in the Library of Congress*, red. M. Short, Hillsdale–New York 2003.
- Loiseleur A., *L'harmonie selon Lamartine. Utopie d'un lieu commun*, Paris 2005.
- Main A., *Liszt and Lamartine. Two Early Letters*, w: *Liszt Studien 2*, red. S. Gut, München–Salzburg 1981.
- Marckert J., *Alphonse de Lamartine: du Solitaire au Conseiller du peuple*, „*Cahiers ERTA*” 2025, nr 42, s. 35–53.
- d'Ortigue J., *Franz Liszt*, „*Revue et Gazette Musicale de Paris*” 1835, nr 24, s. 197–204.
- Pinon E., *Lueurs du doute dans les „Méditations poétiques”*, w: *Lamartine ou la vie lyrique*, red. A. Foglia, L. Zimmermann, Paris 2018.
- Saffle M., *The Music of Franz Liszt. Stylistic Development and Cultural Synthesis*, London–New York 2018.
- Sukiennicka M., *La rhétorique au cœur du romantisme: „Méditations poétiques” d'Alphonse de Lamartine*, „*Rhetorik*” 2023, t. 42, nr 1, s. 34–51.
- Thematisches Verzeichnis der Werke von F. Liszt von dem Autor verfasst*, Leipzig 1855.

Małgorzata Gamrat, Failed, unnoticed, or misunderstood? Franz Liszt's 1835 *Harmonies poétiques et religieuses* and the poetry of Alphonse de Lamartine

The article concerns Franz Liszt's now-forgotten *Harmonies poétiques et religieuses* (1835), which was his first original composition and an example of programme music. This piece was inspired by the poetry of Alphonse de Lamartine (four books of *Harmonies poétiques et religieuses*, 1830), which was very popular at the time and brought forth new artistic tools. Liszt, himself a literature lover and Lamartine's friend, was inspired by his poetry to create music as yet unheard; he broke the rules of his time composition (e.g., tonality, metrics) and followed innovative poetic concepts, especially the sonority of poetry. The aim of the article is to indicate those features of Lamartine's poetry that influenced Liszt's artistic ideas and the creation of a unique piece, the partial continuation of which one finds only in compositions from the last period of the composer's life.

Keywords: Alphonse de Lamartine, Franz Liszt, *Harmonies poétiques et religieuses*, programme music, forgotten work

Słowa kluczowe: Alphonse de Lamartine, Franz Liszt, *Harmonies poétiques et religieuses* / *Harmonie poetyckie i religijne*, muzyka programowa, dzieło zapomniane

Małgorzata Gamrat – doktor habilitowana, profesor na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim Jana Pawła II. Główne obszary jej zainteresowań naukowych obejmują badania muzyczno-literackie, muzykę Franza Liszta i jej interakcje z innymi dziedzinami sztuki, kulturę francuską i niemiecką XIX wieku oraz metodologię badań interdyscyplinarnych. Bada również twórczość Honoré de Balzaca, Aleksandra Tansmana, Włodzimierza Jankélévitcha, Jeana-Baptiste’a Rousseau, a także muzykę klasyczną i popularną XX wieku. Ostatnio opublikowała książkę *Franz Liszt’s Songs for Voice and Piano. The Composer’s Approach to Poetry and Music* (Brill, 2023); jest również redaktorem książki *Translating Human Inner Life In and Between the Arts. A Semiotic Approach to the Emotions and the Process of Translation* (Bloomsbury, 2025) i redaktorem naukowym zeszytu „Muzykologia” oraz „Roczników Muzykologicznych”; jest także kierownikiem Międzynarodowej Pluridyscyplinarnej Grupy Badawczej „Semiotyka sztuk” (KUL).

Beata Kornatowska

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

<https://orcid.org/0000-0001-7775-6007>

Paradoks *Mahagonny*. Operowy eksperyment Bertolda Brechta i Kurta Weilla

Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny Bertolta Brechta i Kurta Weilla to przykład opery podważającej status gatunku jako medium służącego estetycznym i emocjonalnym uniesieniom. Helfried Seliger określił ją wręcz jako „zamierzony atak na operę kulinarną”¹ [„gezielten Angriff auf die kulinarische Oper”]², czyli na konwencję podporządkowującą dzieło operowe nadrzędnej zasadzie estetycznego i emocjonalnego oddziaływania na odbiorcę. Z kolei Gottfried Wagner zauważa, że celem *Mahagonny* było „zmusić widza (Brecht i Weill zawsze myśleli o publiczności operowej) do dialektycznego procesu poznania” [„den Zuschauer (Brecht und Weill dachten immer an ein Opernpublikum) in einen dialektischen Erkenntnisprozeß hineinzwingen”]³, konfrontując go z „anarchicznymi stosunkami w społeczeństwie kapitalistycznym na przykładzie uwielbianej, rozpieszczającej oczy i uszy formy sztuki operowej” [„die anarchischen Zustände innerhalb der kapitalistischen Gesellschaft am Beispiel der so überaus geschätzten, Auge und Ohr verwöhnenden Kunstform Oper”]⁴.

¹ Wszystkie tłumaczenia z niemieckiego na polski przygotowała autorka artykułu.

² H.W. Seliger, *Das Amerikabild Bertolt Brechts*, Bonn 1974, s. 134.

³ G. Wagner, *Weill und Brecht. Das musikalische Zeitalter*, München 1977, s. 184.

⁴ Ibidem.

Dzieło miało demaskować operę od wewnątrz jako gatunek służący wyłącznie przyjemności, jednak paradoksalnie samo wpisało się w stały repertuar teatrów operowych. Od lat sześćdziesiątych XX wieku regularnie pojawia się na światowych scenach, a tylko w minionej dekadzie (2014–2024) wystawiono je ponad pięćdziesiąt razy, co przełożyło się na blisko trzysta spektakli⁵. *Mahagonny* nie tylko przetrwała próbę czasu, ale także pozostaje żywym polem interpretacyjnym, redefiniowanym przez kolejne inscenizacje i towarzyszące im dyskusje.

Niniejszy tekst, którego kolejne rozdziały przybliżają czas i okoliczności powstania i prapremiery, autorską koncepcję Brechta i Weilla, specyfikę libretta oraz warstwy muzycznej, stanowi próbę uchwycenia i opisanie „paradoksu *Mahagonny*”. Opera ta bowiem, z założenia niespójna i wymykająca się tradycyjnym kategoriom estetycznym, może być w pewnych aspektach postrzegana jako dzieło nieudane – mimo swojego znaczącego sukcesu i ugruntowanej pozycji w niemieckim kanonie operowym.

O genezie i prapremierze dzieła

Początki opery *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* sięgają poetyckiego zbioru Bertolta Brechta *Die Hauspostille* [Postylla domowa], wydanego w 1927 roku. Ów pierwszy tomik wierszy zawiera już zarówno kluczowe tematy, jak i charakterystyczne techniki poetyckie obecne w jego twórczości lat dwudziestych XX wieku. Tytuł stanowi parodystyczne nawiązanie do zbiorów kazań, m.in. Marcina Lutra⁶, bądź w szerszym rozumieniu: do zbioru modlitw, kazań, hymnów i tekstów religijnych przeznaczonych do użytku domowego⁷, zaś jego struktura z podziałem na lekcje odsyła do literatury religijnej o charakterze moralizatorskim. Brecht odwołuje się w swoich tekstach do utrwalconych pojęć, takich jak religia, etyka, miłość, indywidualizm i autonomia jednostki, by je zakwestionować⁸. Jego krytyka ideologicznych założeń nie oferuje jednak alternatywy – ogranicza się do podważania zastanego porządku⁹, co stanowi również zasadę obowiązującą w jego operze.

⁵ Dane o przedstawieniach zaczerpnięte z operabase.com (dostęp: 2.02.2025).

⁶ M. Luther, *Kirchenpostille* (1522), *Hauspostille* (1542).

⁷ Zob. J. Knopf, *Brecht-Handbuch*, t. 2: *Gedichte*, Stuttgart 2001, s. 149.

⁸ Zob. Ch. Waldschmidt, *Lyrik*, w: *Handbuch Weimarer Republik: Literatur und Kultur*, red. M. Lickhardt, R. Krause, Berlin 2024, s. 136.

⁹ Ibidem.

W zbiorze tym na czwartą lekcję, czyli *Psalmen und Mahagonnygesänge*, składają się niemieckojęzyczne *Mahagonny Song* I, II i III oraz anglojęzyczne¹⁰ *Alabama Song* i *Benares Song*. Utwory te zainteresowały Kurta Weilla – kompozytora poszukującego materiału literackiego na krótką formę sceniczną, przeznaczoną na festiwal Deutsche Kammermusik w Baden-Baden w 1927 roku. Po konsultacjach z Brechtem i dopisaniu przez niego finału, Weill uporządkował teksty według własnej koncepcji, a następnie skomponował muzykę, w której songi instrumentalne przeplatane są interludiami. Premiera *Mahagonny. Ein Songspiel*, która odbyła się 17 lipca 1927 roku, spotkała się z życzliwym przyjęciem, co utwierdziło Brechta i Weilla w zamiarze rozwinięcia dzieła w pełnowymiarową operę. Utwór znany jest pod nazwą *Kleines Mahagonny* [Małe Mahagonny], dla odróżnienia od operowej wersji, określanej jako *Großes Mahagonny* [Duże Mahagonny]. Oba dzieła, mimo różnic w skali i zamierzeniach, pozostają ważnymi etapami w twórczej współpracy Brechta i Weilla, a także w rozwoju estetyki teatru epickiego.

Brecht i Weill wspólnie napisali libretto opery między październikiem a grudniem 1927 roku. Kompozytor, pracując z przerwami, ukończył partyturę w kwietniu 1929 roku, a poprawki trwały niemal do końca roku¹¹. Już na etapie powstawania dzieło napotkało trudności w realizacji – ani wydawca, ani teatry operowe i dramatyczne w latach trzydziestych nie były skłonne przyjąć go w pierwotnym kształcie. Emil Hertzka z wydawnictwa Universal Edition uznał, że „walka bokseńska, morderstwo, zabójstwo, pijaństwo i tym podobne” [„Boxkampf, Mord, Totschlag, Trunkenheit und dergl.”] mogą „być trudne do zniesienia przez cały wieczór” [„für einen ganzen Abend schwer erträglich werden”]. Jako „przeciwwagę dla zbyt mocno podkreślonych realiów Dzikiego Zachodu” [„Gegengewicht zu der allzu stark betonten Wildwest-Realistik”] zażyczył sobie „dawki pozytywnych ludzkich cech, takich jak przyjaźń, miłość czy wierność” [„eine Dosis positiver menschlicher Eigenschaften, ob nun Freundschaft, Liebe, Treue”]¹².

¹⁰ Ich współautorką jest Elisabeth Hauptmann (1897–1973) – niemiecka pisarka, tłumaczka i bliska współpracowniczka Bertolta Brechta, współautorka *Opery za trzy grosze* oraz główna autorka libretta do *Happy End* (pod pseudonimem Dorothy Lane); po śmierci Brechta redagowała jego dzieła dla Suhrkamp-Verlag i pracowała jako dramaturżka w Berliner Ensemble.

¹¹ Ponieważ libretto było gotowe w 1927 roku, partytura zaś w 1929 roku, w twórczości Brechta *Duże Mahagonny* figuruje chronologicznie przed *Operą za trzy grosze* (1928), zaś w twórczości K. Weilla sytuuje się po tym słynnym dziele.

¹² D. Farneth, Kurt Weill. *Ein Leben in Bildern und Dokumenten*, Berlin 2000, s. 78.

Dzieło powstało w wyjątkowo trudnym okresie dla teatru w Niemczech, kiedy polaryzacja sceny politycznej oraz wielki kryzys gospodarczy znacząco wpływały na funkcjonowanie zarówno prywatnych, jak i publicznych instytucji artystycznych. Teatry prywatne borykały się z widmem bankructwa, natomiast publiczne były zamykane na mocy decyzji administracyjnych. W takich realiach swoją działalność zakończyła m.in. słynna Krolloper w Berlinie, pierwotnie przewidziana jako miejsce prapremiery *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*. Otto Klemperer, dyrektor muzyczny tej instytucji, początkowo wykazywał zainteresowanie przygotowaniem dzieła, lecz ostatecznie wycofał się w obawie zarówno przed prowokacyjnym charakterem libretta, jak i eksperymentalną formą całości. Takie decyzje nie były rzadkością w obliczu trudności z wyprzedaniem spektakli nowych dzieł oraz rosnącej presji politycznej.

Prapremiera opery w reżyserii Walthera Brügmanna i pod dyktando muzyczną Gustava Brechera odbyła się 9 marca 1930 roku w Nowym Teatrze w Lipsku. Wieczór ten przeszedł do historii jako jeden z największych skandali teatralnych Republiki Weimarskiej¹³. Jak wspominała Lotte Lenya, zakłócenia ze strony publiczności uniemożliwiły dokończenie spektaklu:

Gdy opera dobiegała końca, zaczęły się gwizdy i buczenie, a podczas ostatniej sceny na korytarzu wybuchły bójki i cały teatr wypełnił się krzyczącym tłumem. Zamieszanie szybko przeniosło się na scenę, bo spanikowani widzowie próbowali wydostać się na zewnątrz przez scenę. Dopiero po przybyciu dużego oddziału policji teatr opustoszał. [Als die Oper ihrem Ende entgegenging, begannen die Pfiffe und Buh-Rufe, und als die letzte Szene kam, waren in den Gängen Schlägereien ausgebrochen, und das ganze Theater war von einer schreienden Menschenmenge erfüllt. Der Krawall dehnte sich schnell auf die Bühne aus, denn von Panik ergriffene Zuschauer versuchten, über die Bühne den Ausgang zu gewinnen. Erst nach der Ankunft eines starken Polizeikommandos leerte sich das Theater]¹⁴.

Następnego dnia rada miasta zebrała się na nadzwyczajnym posiedzeniu, by rozważyć możliwość odwołania kolejnych spektakli. Ostatecznie zdecydowano się kontynuować wystawianie opery, jednak przedstawienia odbywały się przy włączonym oświetleniu widowni, a wzdłuż ścian rozmieszczono policjantów.

Duże Mahagonny zostało wystawione w Lipsku jeszcze czterokrotnie, jednak produkcje w innych miastach były systematycznie torpedowane. Umowy

¹³ Zob. J. Schebera, *Zur Wirkungsgeschichte bis 1933*, w: B. Brecht, K. Weill, *Mahagonny*, red. F. Hennenberg, J. Knopf, 1. Auflage, Frankfurt am Main 2006, s. 211.

¹⁴ L. Lenya, *Erinnerungen an „Mahagonny“*, w: B. Brecht, K. Weill, *Mahagonny*, op. cit., s. 190.

na realizację spektakli w Essen, Oldenburgu i Dortmundzie anulowano, a narodowi socjaliści organizowali masowe zakłócenia przedstawień w Brunshwiku, Kassel i Frankfurt nad Menem. Jedynie prywatny Teatr przy Kurfürstendamm w Berlinie, gdzie opera miała premierę 21 grudnia 1931 roku, zdołał zrealizować serię blisko pięćdziesięciu spektakli. Po dojściu nazistów do władzy opera stała się obiektem ataków propagandy. Fragmenty dzieła prezentowano jako przykład „sztuki wynaturzonej” na wystawach w Monachium, Berlinie (1937) i Düsseldorfie (1938). Opera, pierwotnie pomyślana jako prowokacja artystyczna, w rękach nazistów stała się symbolem tego, co należało odrzucić w kulturze Republiki Weimarskiej.

Koncepcja dzieła

Dzieło Weilla i Brechta *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* miało zakwestionować operę od wewnątrz, wykorzystując jej własne środki i demaskując rządzące nią mechanizmy. Procesowi jego powstawania oraz prapremierze towarzyszyła refleksja teoretyczna obu twórców, która znalazła odzwierciedlenie w tekstach programowych. Brecht krytykował operę jako instytucję, wskazywał, że przyczynia się ona do utrwalania hierarchii społecznej i odzwierciedla konserwatywny porządek, od którego chciał się zdystansować w swojej twórczości¹⁵. Wśród jego głównych zarzutów pod adresem gatunku znalazł się uwodzicielski charakter opery, który – poprzez emocjonalną intensywność muzyki – redukuje odbiorcę do biernego konsumenta wrażeń estetycznych. Według Brechta nieprzerwany przepływ muzyki działa narkotycznie na odbiorcę, skutecznie rozprasza jego uwagę i uniemożliwia krytyczną refleksję nad prezentowaną treścią. W swoich koncepcjach teatru muzycznego Brecht dystansował się od tradycji dramatu muzycznego reprezentowanej przez Richarda Wagnera i jego kontynuatorów. Podobnie jak Wagner, był człowiekiem teatru, który nie tylko doskonale rozumiał jego mechanizmy, ale także twórczo je przekształcał. Obaj twórcy uczynili z teatru i opery przestrzeń refleksji nad sztuką i polityką, wykraczającą poza ramy zastanych form scenicznych.

W latach 1926–1930 Brecht przeprowadził wiele eksperymentów, które wyznaczyły nowy kierunek w jego podejściu do teatru muzycznego. Dzieła tego okresu stanowiły zarówno krytykę teatru operowego, jak i jego parodię, satyrę lub próbę przekształcenia samego gatunku. Posługując się terminem

¹⁵ Zob. J.H. Calico, *Brecht at the Opera*, Berkeley 2008, s. 1–4.

„opera” w odniesieniu do własnych utworów, świadomie poszerzał jego znaczenie, nadając mu różnorodne konotacje. Charakter *stricte* antyoperowy mają *Opera za trzy grosze* (1928) oraz sztuki dydaktyczne, jak *Lindberghflug* (1929). W tym kontekście *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* jawi się jako przypadek szczególny: to dzieło, które świadomie nawiązuje do tradycyjnych struktur operowych i stanowi jednocześnie próbę przekształcenia gatunku. Wykorzystując tradycyjne elementy opery, Brecht podporządkowywał je nowym celom artystycznym i ideowym¹⁶ i w ten sposób redefiniował konwencję na własne potrzeby.

W programowym tekście *Anmerkungen zur Oper „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny”* Brecht wskazuje na konieczność reformy opery, której istotą miałyby być unowocześnienie treści oraz technicyzacja formy, przy jednoczesnym zachowaniu estetycznej przyjemności, określanej przez autora jako „charakter kulinarny” [„kulinarischer Charakter”]¹⁷. Brecht argumentuje, że opera powinna dostosować się do oczekiwań nowych grup społecznych, których potrzeby estetyczne i intelektualne różnią się od tych, jakie miała mieszczańska publiczność operowa. Poszerzenie kręgu odbiorców nie musi, według niego, skutkować obniżeniem jakości dzieła, ponieważ „kelnerowi wszystko jedno, kogo obsługuje, ważne tylko, by obsługiwać” [„ist es dem Kellner gleich, wem serviert wird, es muß nur serviert werden!”]¹⁸. Nowoczesne rozumienie „kulinarnego charakteru” opery wyraża się w jej zdolności dostarczania przyjemności estetycznej, która – zdaniem Brechta – nie tylko nie jest sprzeczna z funkcją edukacyjną sztuki, lecz wręcz może ją wspierać. Przyjemność ta nie ogranicza się do prostego zachwyty, lecz wiąże się z kształtowaniem gustu odbiorców i budowaniem ich świadomego podejścia do dzieła. Opera, według Brechta, powinna angażować widza zarówno estetycznie, jak i intelektualnie, pełniąc jednocześnie funkcję rozrywkową i edukacyjną.

Brecht podkreśla, że *Duże Mahagonny* w zamierzony sposób eksponuje irracjonalny aspekt opery, który odróżnia ją od innych form teatralnych. Choć opera posługuje się realistycznymi i plastycznymi środkami wyrazu, to muzyka unieważnia ich dosłowność: „Umierający człowiek jest realny. Gdy jednocześnie śpiewa, wkraczamy w sferę nieracjonalną” [„Ein sterbender Mann ist real. Wenn er zugleich singt, ist die Sphäre der Unvernunft erreicht”]¹⁹. Napięcie

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ B. Brecht, *Anmerkungen zur Oper „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny”*, w: B. Brecht, K. Weill, *Mahagonny*, op. cit., s. 123.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Ibidem, s. 125.

między realistycznymi a irracjonalnymi elementami jest, zdaniem Brechta, nieodłącznym i fundamentalnym wymiarem opery.

Postulując dostosowanie opery do standardów nowoczesnego teatru, który według niego jest teatrem epickim, Brecht dokonuje w swoim tekście porównawczego zestawienia cech teatru dramatycznego i epickiego. Wskazuje przy tym, że specyfika opery epickiej polega na „radykałnym rozdzieleniu elementów” [„einer radikalen Trennung der Elemente”]²⁰. Jego zdaniem, większa wzajemna niezależność słowa, muzyki i obrazu w operze epickiej wyeliminuje tradycyjne dyskusje o prymacie i hierarchii tych komponentów w ramach dzieła operowego.

Autor podkreśla, że tekst operowy nie powinien ograniczać się do irracjonalności, lecz pełnić funkcję „opisu obyczajów” [„der Sittenschilderung”]²¹. Kluczową rolę w tym procesie odgrywają postaci sceniczne, które poprzez swoje zachowania i działania reprezentują moralność oraz sentymentalizm. Zamiast przyjmować ton dydaktyczny, tekst powinien skłaniać widza do samodzielnej refleksji nad prezentowanymi wartościami i postawami. Dlatego Brecht kładzie szczególny nacisk na równorzędność słowa śpiewanego, wypowiadanego i pisanego: wyświetlane przed każdą sceną tytuły mają pełnić zarówno funkcję informacyjną, jak i dramaturgiczną, wspierając odbiór treści w sposób charakterystyczny dla teatru epickiego.

Również Weill sformułował własne refleksje na temat wspólnej opery, które zawarł w dwóch tekstach programowych: *Anmerkungen zu meiner Oper „Mahagonny”* oraz *Zur Uraufführung der „Mahagonny“-Oper*. W pierwszym z nich opisuje *Mahagonny. Ein Songspiel* jako studium stylu stanowiące przygotowanie do stworzenia pełnowymiarowej opery. Szczególną uwagę poświęca gatunkowi songu, który zapoczątkował na potrzeby festiwalu w Baden-Baden i rozwijał w kolejnych dziełach, takich jak *Opera za trzy grosze*, *Berlińskie Requiem* czy *Happy End*. Za kluczową zasadę konstruowania opery Weill uznaje „prosty balladowy styl podstawowy” [„der einfache balladeske Grundstil”]²².

W dalszej części swojego tekstu kompozytor przedstawia strukturę dzieła, jego treść oraz specyfikę skomponowanej muzyki. Podkreśla, że opera stanowi „sekwencję 21 zamkniętych form muzycznych” [„eine Folge von 21 abgeschlossenen musikalischen Formen”]²³, z których każda funk-

²⁰ Ibidem, s. 128.

²¹ Ibidem.

²² K. Weill, *Anmerkungen zu meiner Oper „Mahagonny”*, w: B. Brecht, K. Weill, *Mahagonny*, op. cit., s. 171.

²³ Ibidem.

cjonuje jako samodzielna scena, poprzedzona epickim tytułem wprowadzającym widza w jej tematykę. Muzyka w operze nie pełni funkcji napędzającej akcję, lecz pojawia się, „w momencie osiągnięcia określonego stanu” [„wo Zustände erreicht sind”]²⁴. Z tego powodu libretto zostało zaprojektowane jako seria stanów, które – dopiero w połączeniu z muzycznym przebiegiem – tworzą dramatyczną strukturę dzieła.

W drugim, obszerniejszym tekście programowym Weill rozwija refleksję na temat współpracy z Brechtem oraz procesu powstawania opery, przedstawianej jako ukoronowanie ich wcześniejszych wspólnych projektów. Główną postacią dzieła nazywa miasto, którego losy ukazywane są przez pryzmat jego wpływu na poszczególne jednostki. Kompozytor zauważa, że historię miasta powstającego z ludzkich potrzeb i upadającego pod ich ciężarem, można przedstawić na scenie wyłącznie jako interakcję między zbiorowością a jednostkami. Śpiew w operze ma przede wszystkim odzwierciedlać głos mas, zaś losy jednostki odgrywają rolę ilustracyjną wobec szerszych procesów zachodzących w mieście lub wchodzą w interakcję z jego historią²⁵.

Weill odwołuje się do formy opery numerycznej, którą uznaje za najbardziej odpowiednią do przedstawienia kroniki miasta. Podkreśla, że taka struktura dzieła pozwala na wykorzystanie muzyki na scenie przy jednoczesnej rezygnacji z funkcji ilustracyjnej lub napędzającej akcję. Zauważa, że wyzwaniem dla współczesnej opery jest znalezienie „dużej formy i wzniosłego języka dla aktualnych spraw” [„für die aktuellen Vorgänge eine große Form, eine gehobene Sprache”]²⁶. Jako adekwatny temat opery proponuje historię miasta, która nie tylko ukazuje współistnienie jednostek i zbiorowości, lecz także odnosi się do uniwersalnych kwestii, takich jak „przyjaźń i zdrada, bieda i dobrobyt, umiarkowanie i bunt, strach i odwaga” [„Freundschaft und Verrat, Armut und Wohlstand, Bescheidung und Auflehnung, Angst und Mut”]²⁷. Aby zrealizować tę koncepcję, sięga po formę określaną przez niego jako „muzyczny kalejdoskop” [„musikalischen Bilderbogen”]²⁸, pozwalającą na przedstawienie narracji etapami, w postaci szeregu scen.

²⁴ Ibidem.

²⁵ Zob. K. Weill, *Zur Uraufführung der Mahagonny-Oper*, w: B. Brecht, K. Weill, *Mahagonny*, op. cit., s. 172.

²⁶ Ibidem, s. 174.

²⁷ Ibidem.

²⁸ Ibidem.

O *Mahagonny*

Jak wykazał Andreas Hauff, nazwa miasta w tytule opery została zaczerpnięta przez Brechta z popularnego afrykańskiego shimmy *Komm nach Mahagonne!* (słowa: O.A. Alberts, muzyka: Leopold Krauss-Elka) z 1922 roku. Piosenka opowiada o ucieczce od codziennych trosk do wymagowanego miejsca w Afryce, gdzie nie ma podatków, a życie upływa na nieustannych przyjemnościach²⁹.

Ostatnie wersy finału songspielu, napisanego przez Brechta, definiują charakter tytułowego miasta:

Mahagonny – nie istnieje,
Mahagonny – nie jest miejscem,
Mahagonny – to tylko wymyślone słowo.
[Mahagonny – das gibt es nicht.
Mahagonny – das ist kein Ort.
Mahagonny – das ist nur ein erfundenes Wort.]³⁰

Podobne rozumienie sugerował Weill, gdy pisał: „Nazwa «Mahagonny» oznacza jedynie pojęcie miasta. Została wybrana z powodów brzmieniowych (fonetycznych). Położenie geograficzne miasta nie ma żadnego znaczenia” [„Der Name «Mahagonny» bezeichnet lediglich den Begriff einer Stadt. Er ist aus klanglichen (phonetischen) Gründen gewählt worden. Die geographische Lage der Stadt spielt keine Rolle”]³¹.

Z czasem jednak *Mahagonny* zaczęto interpretować w różnych kontekstach. Jedni kojarzyli je ze starotestamentową Sodomą i Gomorą, inni – na fali antyamerykańskich nastrojów po wybuchu wielkiego kryzysu – z wymagowanym miastem w Stanach Zjednoczonych. Poszukiwano również konkretnych pierwowzorów, wskazując na „kapitalistyczne Eldorado i grzeszny Babel [...] Berlin” [„das kapitalistische Paradies und Sündenbabel [...] Berlin”]³² czy „określone amerykańskie miasta rozrywki, jak Miami czy Las Vegas” [„bestim-

²⁹ Zob. A. Hauff, *Mahagonnys Ursprung in Mahagonne*, w: *Mahagonny Quellen*, red. J. Lee [i in.], New York 1995, s. 5–9.

³⁰ B. Brecht, K. Weill, *Mahagonny. Songspiel*, w: B. Brecht, K. Weill, *Mahagonny*, op. cit., s. 19.

³¹ K. Weill, *Vorwort zum Regiebuch der Oper „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny”*, w: B. Brecht, K. Weill, *Mahagonny*, op. cit., s. 169.

³² K. Völker, *Brecht-Kommentar zum dramatischen Werk*, współpr. H.J. Pullem, München 1983, s. 112.

nte amerikanische Vergnügungszentren wie Miami oder Las Vegas”]³³, często zakładane przez spekulantów lub przestępców. W libretcie Mahagonny określone jest różnymi mianami: „miasto sieć” [„Netzestadt”]³⁴, „rajskie miasto” [„Paradiesstadt”]³⁵, „miasto złota” [„Goldstadt”]³⁶, „miasto radości” [„die Stadt der Freude”]³⁷, a nawet „kupa brudu” [„Dreckhaufen”]³⁸. W większości opracowań przyjmuje się, że Mahagonny jest „zwierciadłem kapitalistycznego społeczeństwa, dla którego pieniądź jest miarą wszystkiego” [„ein Spiegelbild der kapitalistischen Gesellschaft, für die das Geld das Maß aller Dinge ist”]³⁹. Miasto stanowi krzywe lustro, w którym odbija się świat mieszczański wraz z rządzącymi w nim prawami kapitalizmu⁴⁰. W finale, gdy wybucha coś na kształt wojny domowej, a rywalizujące grupy przekrzykują się hasłami, Mahagonny płonie niczym wagnerowska Walhalla w finale *Zmierzchu bogów*.

Fabula opery przedstawia trzy kolejne etapy istnienia fikcyjnego miasta Mahagonny – jego założenie, rozkwit i upadek. Metropolia wyrasta na bezludziu z inicjatywy trojga zbiegłych oszustów – Leokadii Begbick, Trinity Mosea i Willy’ego – którzy sprzedają przybyszom iluzję hedonistycznego życia wolnego od pracy. Drugi akt ukazuje rozwój miasta w myśl wprowadzonej pod wpływem zagrożenia tajfunem zasady „Wolno ci” [„Du darfst”]⁴¹. Wolność mieszkańców sprowadza się do bezgranicznego oddawania się obżarstwu, pijaństwu, płatnej miłości i brutalnym walkom. Akt trzeci przedstawia pokazowy proces drwala Jima Mahoneya, skazanego na śmierć za niewypłacalność – największą zbrodnię w Mahagonny. Publiczna egzekucja mężczyzny staje się ostatecznym wyrazem nihilizmu miasta, którego mieszkańcy obnażają fałsz swoich ideałów, niosąc tablice z wzajemnie sprzecznymi hasłami.

Postaci opery dzielą się na trzy grupy obsługujące kapitalistyczny mechanizm: założyciele komercjalizują każdą ludzką potrzebę, przybysze z Alaski personifikują marzenie o hedonistycznym życiu, zaś prostytutki zarabiają na nich, jednocześnie demaskując ich uwikłania. W rezultacie Mahagonny jawi się

³³ H.W. Seliger, *Das Amerikabild...*, op. cit., s. 150.

³⁴ B. Brecht, *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny: Oper* [Textbuch], Frankfurt am Main 1963, s. 8.

³⁵ Ibidem, s. 12.

³⁶ Ibidem.

³⁷ Ibidem, s. 35.

³⁸ Ibidem, s. 31.

³⁹ F.-J. Payrhuber, *Bertolt Brecht*, Stuttgart 1995, s. 50.

⁴⁰ Zob. J. Schebera, *Kurt Weill. Eine Biographie in Texten, Bildern und Dokumenten*, Leipzig 1990, s. 126.

⁴¹ B. Brecht, *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny...*, op. cit., s. 43.

jako laboratoryjny model społeczeństwa, w którym hedonizm maskuje strukturalną przemoc, a kryzys okazuje się nieuniknionym następstwem logiki zysku i wygody.

Istotnym nurtem interpretacyjnym jest odczytanie *Dużego Mahagonny* jako parodii biblijnej. Chroni to dzieło przed niebezpieczeństwem „stania się antykapitalistyczną wyliczanką” [„ein antikapitalistischer Abzählreim zu werden”]⁴². W tej konwencji założenie miasta powtarza motyw wyjścia Izraelitów z Egiptu, a troje gangsterów odzwierciedla starotestamentową konstelację postaci: Begbick pełni funkcję Boga, Trinity jest wybranym przez nią Mojżeszem, a Willy – jego bratem Aaronem. W historii Jima Mahoneya interpretatorzy dostrzegali analogię do męki Chrystusa, w której okrzyk „Skończone!” [„Fertig!”]⁴³ zastępuje biblijne „Wykonało się” [„Es ist vollbracht”]. W takim odczytaniu ekscesy bohaterów nie wynikają z uwarunkowań systemu politycznego, lecz z „realizowanych do przesady ludzkich popędów” [„der bis zum Exzeß ausgelebten Grundtriebe des Menschen”]⁴⁴.

Podział na sceny⁴⁵ nawiązuje do tradycyjnej opery numerycznej, a jednocześnie wprowadza nowatorską zasadę montażu, „pomyślaną jako przeciwwagę dla idei «dzieła organicznego»” [„gewendet gegen die Einheit des «organischen Werkes»”]⁴⁶. Wizualnie sceny oddzielane są za pomocą „małej białej zasłony” [„kleine weiße Gardine”]⁴⁷. Jednym z charakterystycznych zabiegów teatru epickiego eliminującym element zaskoczenia są napisy wyświetlane na zasłonie, które streszczają kolejne sceny przed ich rozpoczęciem, oraz projekcje z tyłu sceny ilustrujące akcję. Na przykład napis na kurtynie przed ostatnią sceną brzmi: „Dzień później płonęło całe Mahagonny. Pogrzeb drwala J. Mahoneya stał się punktem zwrotnym w historii miasta. Prosimy, by uczestniczyli Państwo bez urazy w tej wielkiej demonstracji, organizowanej w interesie nas

⁴² J.-W. Joost, K.-D. Müller, M. Voges, *Bertolt Brecht: Epoche – Werk – Wirkung*, München 1985, s. 142.

⁴³ B. Brecht, *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*..., op. cit., s. 76.

⁴⁴ G.G. Sehm, *Moses, Christus und Paul Ackermann. Brechts Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, „Brecht-Jahrbuch” 1976, s. 91.

⁴⁵ W wersji z 1930 roku, znanej jako *Versuche-Fassung*, zrezygnowano z podziału na akty na rzecz ciągłej numeracji scen zapisywanej cyframi arabskimi. Wyświetlane wcześniej na kurtynie opisy fabularne przekształcono w tytuły scen, co jeszcze bardziej podkreślało montażowy charakter dzieła, zgodny z zasadami teatru epickiego. To rozwiązanie dodatkowo wzmocniło aspekt komentatorski opery, wyznaczając nowe standardy w jej recepcji scenicznej.

⁴⁶ H. Kahnt, *Die Opernversuche Weills und Brechts mit „Mahagonny”*, w: *Musiktheater heute. Sechs Kongreßbeiträge*, red. H. Kühn, Mainz [u. a.] 1982, s. 78.

⁴⁷ K. Weill, *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* [Klavierauszug], Wien 1929, s. 3.

wszystkich” [„Ein Tag darauf brannte ganz Mahagonny. Das Begräbnis des Holzfällers J. Mahoney wurde zu einem Wendepunkt in der Geschichte der Stadt. Wohnen Sie nunmehr ohne Groll dieser großen Demonstration bei, die in unserer aller Interesse veranstaltet wird”]⁴⁸. Wyświetlana podczas sceny projekcja⁴⁹ przedstawia płonące Mahagonny, na którego tle rozgrywają się wydarzenia.

Brecht postrzegał pisanie librett jako „niesłusznie zaniechaną możliwość zbytu liryki” [„eine zu Unrecht vernachlässigte Absatzmöglichkeit für Lyrik”]⁵⁰. Obawiał się jednak, że muzyka może przyćmić istotne dla niego treści polityczne i społeczne, odwracając uwagę słuchaczy od przekazu. Dlatego nalegał na transparentność partytury, aby muzyka nie dominowała nad tekstem, oraz zabiegał o maksymalną czytelność libretta w interpretacji aktorów i śpiewaków. Charakterystyczną cechą jego tekstu jest prosty, często inspirowany Biblią Lutra język, mający ułatwić odbiorcom zapamiętywanie.

Libretto opery charakteryzuje się różnorodnością stylistyczną – od poetyckiego liryzmu songów, przez groteskowy humor, po przesyczone brutalnością fragmenty oddające bezwzględność świata przedstawionego. Jest to tekst hybrydowy, stanowiący próbę połączenia elementów tradycyjnej opery z eksperymentalnym podejściem Brechta, z czego wynikają jego wewnętrzne sprzeczności⁵¹. Pierwszym ich źródłem jest kontrast między dramatyczną a epicką formą. Podczas gdy Weill potrzebował wyrazistej dramaturgii koniecznej do opracowania muzycznego, Brecht unikał linearnego rozwoju fabuły. W efekcie poszczególne akty różnią się charakterem – pierwszy jest bardziej spójny dramaturgicznie, drugi przybiera formę epicką, a trzeci sprawia wrażenie improwizowanego i traci narracyjną spójność. Kolejna sprzeczność dotyczy relacji między narracją a warstwą muzyczną. Songi i wstawki chóralne, zapożyczone z wcześniejszego songspielu, często zaburzają rytm fabularny, co wynika z dążenia Brechta do dekonstruowania iluzji teatralnej. Jednocześnie muzyka Weilla – dramatyczna i pełna napięcia – buduje silne emocje, które nie zawsze współgrają z ideą zdystansowanego odbioru teatru epickiego.

⁴⁸ B. Brecht, *Mahagonny. Oper in drei Akten von Kurt Weill. Text von Bertolt Brecht* [Urfassung], w: B. Brecht, K. Weill, *Mahagonny*, op. cit., s. 95.

⁴⁹ Autorem projekcji do prapremierowej inscenizacji był Caspar Neher, który w ostatniej scenie przedstawił stylizowany obraz eskadry bombowców nad płonącym miastem – proroczą zapowiedź nadchodzącej wojny światowej.

⁵⁰ *Erinnerungen an Brecht*, red. H. Witt, Leipzig 1964, s. 27.

⁵¹ Zob. D. Drew, *Struggling for Supremacy: The Libretto of „Mahagonny”*, „Kurt Weill Newsletter” 2009, t. 27, nr 2, s. 6–9.

Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny to tekst pełen napięć i niejednoznaczności wynikających z prób pogodzenia tradycyjnej formy operowej z założeniami teatru epickiego. Jego hybrydowy charakter, łączący krytykę społeczną z dramatycznymi i muzycznymi środkami wyrazu, sprawia, że dzieło pozostaje otwarte na różnorodne interpretacje. Sprzeczności w jego konstrukcji można odczytywać jako słabość lub przeciwnie – jako cechę, która czyni operę bogatym polem do analizy i refleksji nad rolą sztuki w krytyce społecznej.

Z wyjątkiem kilku krótkich wstawek mówionych opera jest przekomponowana. Weill wykorzystał w niej szerokie spektrum form i środków wyrazu: obok songów pojawia się *Sprechgesang*, partie solowe z akompaniamentem orkiestry, fragmenty choralne oraz instrumentalne. Całość została opracowana w formie różnorodnego kolażu, zestawiającego elementy muzyki klasycznej i jej parodii z jazzem, bluesem i marszami wojskowymi. Weill posługuje się cytataми i aluzjami do znanych utworów, tworząc intertekstualną strukturę znaczeniową. Przykładem takiego zabiegu jest kwartet *Auf nach Mahagonny* [Naprzód do Mahagonny] śpiewany przez czterech drwali (Jima, Jacka, Billa i Joego), który parodiuje refren druhen⁵² z *Wolnego strzelca* Carla Marii von Webera i podkreśla jednocześnie komercyjny charakter obietnic miasta. Najśłynniejszy numer opery, *Alabama Song* – pastisz amerykańskiego bluesa – obnaża płytkość pragnień mieszkańców Mahagonny, natomiast *Denn wie man sich bettet* [Jak sobie pościelasz] ukazuje mechanizmy społecznej alienacji prowadzące do katastrofy.

Na początku sceny dziewiątej w lokalnej gospodzie na tle napisów „Unikajcie obraźliwych pieśni” [„Vermeiden Sie anstössige Gesänge”] i „Nie róbcie hałasu” [„Machen Sie keinen Krach”]⁵³ rozbrzmiewa *Modlitwa dziewicy* Tekli Bądarzewskiej, którą Jack w pewnym momencie komentuje z namaszczeniem słowami: „Oto wieczna sztuka!” [„Das ist die ewige Kunst!”]⁵⁴. Weill w ten sposób demaskuje zły gust mieszkańców oraz parodiuje XIX-wieczną ideę sztuki jako *sacrum*, degradując ją do kiczu⁵⁵. Kompozytor świadomie sięga po elementy operowej tradycji, które przetwarza na potrzeby własnej koncepcji. Na przykład dla sceny dziewiątej, zapowiadającej nadciągający huragan, tworzy złowieszczy chór wzorowany na operach Verdiego, po którym następuje fa-

⁵² Pierwowzór to „Schöner grüner Jungfernkranz” z „Wir winden dir den Jungfernkranz”, w operze Brechta i Weilla jako „Schöner grüner Mond von Mahagonny”.

⁵³ B. Brecht, *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*..., op. cit., s. 30.

⁵⁴ K. Weill, *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, op. cit., s. 91.

⁵⁵ Szczegółowa analiza utworu jako przykład kiczu zob. R.D. Golianek, „Modlitwa Dziewicy”. *Kicz i seksizm dziewiętnastowiecznej muzyki salonowej*, „Muzyka” 2022, nr 4, s. 8–12.

talistyczny w wydźwięku chorał chóru męskiego na początku sceny dziesiątej. W tle rozbrzmiewa jednocześnie śpiewana cicho przez Jenny melodia *Alabama Song*, nadająca całości dodatkowy, ironiczny kontekst.

Paradoks *Mahagonny*

Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny można uznać za operę celowo nieudaną w tradycyjnym rozumieniu gatunku, ponieważ narusza operowe konwencje, unika spoistości narracyjnej oraz stylistycznej. Zamiast płynnej akcji Brecht i Weill wprowadzili sekwencję powiązanych scen, zamiast spójnej warstwy muzycznej – różnorodność stylistyczną, zamiast iluzjonistycznej inscenizacji – metateatralne środki wywołujące efekt obcości. Ostatecznie powstała opera realizująca brechtowski postulat radykalnego rozdzielenia elementów: synkretyczna, sprawiająca wrażenie rozdrobnionej i niespójnej. Taka struktura bywa powodem krytyki dzieła: Ulrich Weisstein porównuje libretto do szkieletu, który „Brecht obleka w ciało (i skórę) swego języka, a Weill napętnia krwią muzyki” [„Brecht mit dem Fleisch (und der Haut) seiner Sprache bekleidet und Weill mit dem Blut seiner Musik füllt”], zaznaczając, że owo ciało jest „niezbyt zwarte i organicznie ukształtowane” [„wenig fest und organisch gewachsen”]⁵⁶. David Drew zwraca jednak uwagę, że choć wczesne analizy krytyczne traktowały *Mahagonny* jako nieskomplikowaną sekwencję odrębnych części – co może być szczególnie widoczne w nieudanych inscenizacjach – to w rzeczywistości dzieło oferuje formę otwartą na modyfikacje: „forma jako całość jest niezwykle elastyczną i wszechstronną kombinacją różnorodnych elementów” [„the total form is a remarkably flexible and versatile combination of diverse elements”]⁵⁷. Brecht i Weill wykorzystywali tę cechę już na etapie przygotowań do prapremiery, a także później, w reakcji na głosy krytyczne i potrzeby różnych scen⁵⁸.

Z okazji lipskiej premiery Weill dopisał miłosny *Duet żurawi*, początkowo wykonywany przez parę solistów na rampie jako wstawka w drugim akcie, a w późniejszych realizacjach i wydaniu opery – śpiewany przez postaci Jima i Jenny. Z czasem fragment ten stał się integralną częścią utworu. Z kolei z okazji

⁵⁶ U. Weisstein, *Von reitenden Boten und singenden Holzfällern: Bertolt Brecht und die Oper, w: Brechts Dramen. Neue Interpretationen*, red. W. Hinderer, Stuttgart 1984, s. 290.

⁵⁷ D. Drew, *Kurt Weill: A Handbook*, Berkeley–Los Angeles 1987, s. 177.

⁵⁸ W trudnych realiach schyłkowej Republiki Weimarskiej Brecht rozważał nawet zaadaptowanie opery jako rewii na potrzeby Teatru w Pałacu Admiralskim prowadzonego przez Hermana Hallera.

premieri w Theater am Kurfürstendamm⁵⁹ Weill zgodził się na kolejne modyfikacje. Wprowadził m.in. zmianę imion drwali na niemieckie, zaś w roli Jenny obsadził znaną aktorkę Lottę Lenyę, prywatnie żonę kompozytora. Na widowni pojawił się aktor w smokingu, odgrywający rolę konferansjera, co nawiązywało do popularnej wówczas konwencji kabaretowej. Theodor W. Adorno, który był świadkiem jednego z berlińskich przedstawień, zauważył, że polityczny wydźwięk dzieła został dodatkowo wzmocniony, m.in. poprzez zaostrenie haseł na transparentach w scenie finałowej⁶⁰.

Powstające regularnie nowe interpretacje *Mahagonny* potwierdzają, że dzieło Brechta i Weilla, mimo upływu ponad dziewięćdziesięciu lat od premiery, pozostaje inspirującym materiałem dla realizatorów. Współczesne inscenizacje mieszczą się zazwyczaj w spektrum dwóch kierunków interpretacyjnych: 1) bliższego wizji Weilla, który traktował operę jako uniwersalną przypowieść o ludzkich przywarach i nawiązywał do tradycji opery numerycznej⁶¹; 2) czerpiącego z brechtowskiej krytyki kapitalizmu, rozwiniętej środkami teatru epickiego, obecnie często reinterpretowanej jako analiza społeczeństwa konsumpcyjnego. W inscenizacji Barriego Kosky'ego w Operze Komicznej w Berlinie (premiera 2 października 2021) opera jawi się jako przypowieść pełna symboli i metafor. Kosky interpretuje miasto jako wytwór ludzkich pragnień: „*Mahagonny* to po prostu sto osób na scenie” [„*Mahagonny* is just the 100 people on stage”]⁶². Głównym elementem scenografii są lustrzane ściany odbijające aktorów, co według reżysera podkreśla narcyzm jako centralny aspekt dzieła. Scena otoczona jest wysokimi, siateczkowymi zasłonami biegnącymi ukośnie ku jej tylnemu środkowi, tworząc klaustrofobiczną przestrzeń, w której postaci jawią się jako część bezkształtnej masy lub nagle wyłaniają się z ukrytych w podłodze klap. Z kolei Ulrike Schwab, reżyserka produkcji w Operze w Stuttgarcie (premiera 11 maja 2024), odczytuje *Mahagonny* jako „komentarz na temat ludzkiej natury. *Mahagonny* to perfidna gra z marzeniami i tęsknotami, która ostatecznie pochłania wszystkich” [„ein Kommentar auf die Natur des Menschen. *Mahagonny* ist einfach wie ein perfides Spiel mit Träumen und mit Sehnsüchten. Und am Ende gehen einfach alle dabei drauf,

⁵⁹ O modyfikacjach dzieła na potrzeby tej produkcji zob. F. Hennenberg, *Bertolt Brecht, Kurt Weill und Mahagonny. Eine kritische Bestandsaufnahme* (Teil 2), „Dreigroschenheft. Informationen zu Bertolt Brecht” 2023, nr 3, s. 13–14.

⁶⁰ Zob. Th.W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, t. 19, Frankfurt am Main 1984, s. 276.

⁶¹ Zob. R. Sanders, *Kurt Weill*, München 1980, s. 154.

⁶² *Double Your Premieres, Double Your Fun: An Interview with Barrie Kosky*, „Kurt Weill Newsletter” 2021, nr 2, s. 8.

bei diesem Spiel”]⁶³. W jej interpretacji na pierwszy plan wysuwa się krytyka społeczeństwa konsumpcyjnego: scenę wypełniają wulgarna zabawa i niepo- hamowane świętowanie. Aby przełamać konwencję sceny pudełkowej, twórcy dodali wybieg przechodzący przez widownię, podnieśli orkiestron, a orkiestrę umieścili w głębi za brechtowskimi zasłonami.

W Polsce dzieło Brechta i Weilla pojawiało się rzadko. Pierwsze pełne wy- stawienie opery *Rozkwit i upadek miasta Mahagonny* wyreżyserował Adam Hanuszkiewicz w Warszawie (Teatr Wielki, premiera 6 grudnia 1963). W latach osiemdziesiątych powrócono do utworu dwukrotnie: *Mahagonny* w reżyserii Krzysztofa Zaleskiego (Teatr Współczesny, Warszawa, premiera 24 czerwca 1982) było adaptacją, do spektaklu włączono m.in. dwa songi z *Happy End* oraz kompozycje Jerzego Satanowskiego. Wersję tę zarejestrował Teatr Telewi- zji (pierwsza emisja 7 stycznia 1985). Z kolei 18 listopada 1982 roku Teatr Mu- zyczny w Gdyni wystawił pełną wersję opery (reż. Kari Wilenius), a 16 stycznia 1993 roku Teatr im. Stanisława Żeromskiego w Kielcach pokazał *Małe Maha- gonny* w reżyserii Wiesława Hołdysa. Najnowszą realizację stanowi *Mahagonny. Ein Songspiel / Afterparty* w reżyserii Krystiana Lady (Teatr Studio, Warszawa, premiera 8 grudnia 2024). Spektakl łączy utwór Brechta i Weilla z autorskim *Afterparty* Katarzyny Głowickiej i Bartosza „Fisza” Waglewskiego, problema- tyka została przeniesiona do współczesnej metropolii, wyeksponowano presję *well-beingu*, narcystyczną kulturę influencerską oraz skrajne zmęczenie społe- czeństwa późnego kapitalizmu⁶⁴.

Zarówno pełne realizacje opery, jak i adaptacje oparte na pierwotnym song- spielu pokazują, że niejednoznaczny materiał Brechta i Weilla podsyca wciąż żywą debatę nad granicami gatunku. Dyskusje wokół *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* koncentrują się przede wszystkim na sposobie, w jaki twórcy ci podeszli do operowej konwencji. W zależności od perspektywy dzieło moż- na uznać za przełom w myśleniu o teatrze muzycznym lub świadomą prow- okację, kwestionującą przyzwyczajenia widzów oczekujących spójnej narracji i emocjonalnych uniesień. Jako opera epicka *Mahagonny* musi pozostać „eine contradictio in adjecto”⁶⁵ – iluzjonistyczny charakter gatunku jest sprzeczny z brechtowskim postulatem demaskowania rzeczywistości. Wydaje się więc skazana na status operowego paradoksu: celowo niedoskonała w tradycyjnym

⁶³ Preview: „*Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*”, Staatsoper Stuttgart, YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=AfRRYHqbCys>, 00:45-00:49 (dostęp: 2.02.2025).

⁶⁴ Informacje na temat polskich realizacji *Mahagonny* zaczerpnięto z portalu Encyklopedia Teatru Polskiego, <https://encyklopediateatru.pl/sztuki/513/mahagonny> (dostęp: 14.07.2025).

⁶⁵ H.W. Seliger, *Das Amerikabild...*, op. cit., s. 144.

sensie, stwarzająca dystans zamiast angażować emocjonalnie w konwencji „elektrowni uczuć” [„Kraftwerk der Gefühle”]⁶⁶, a jednocześnie niezmiennie skuteczna jako narzędzie krytyki społecznej i atrakcyjna poprzez swoją osobność. Jej siła tkwi w zdolności do prowokowania dyskusji, które – mimo upływu czasu – nie cichną, a raczej znajdują wyraz w licznych reinterpretacjach.

Bibliografia

- Adorno Th.W., *Gesammelte Schriften*, t. 19, Frankfurt am Main 1984.
- „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny”, Staatsoper Stuttgart, <https://www.staatsoper-stuttgart.de/spielplan/a-z/aufstieg-und-fall-der-stadt-mahagonny/> (dostęp: 2.02.2025).
- Brecht B., *Anmerkungen zur Oper „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny”*, w: B. Brecht, K. Weill, *Mahagonny*, red. F. Hennenberg, J. Knopf, Frankfurt am Main 2006.
- Brecht B., *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny: Oper* [Textbuch], Frankfurt am Main 1963.
- Brecht B., Weill K., *Mahagonny. Oper in drei Akten von Kurt Weill. Text von Bertolt Brecht* [Urfassung], w: B. Brecht, K. Weill, *Mahagonny*, red. F. Hennenberg, J. Knopf, Frankfurt am Main 2006.
- Brecht B., Weill K., *Mahagonny. Songspiel*, w: Brecht B., Weill K., *Mahagonny*, red. F. Hennenberg, J. Knopf, Frankfurt am Main 2006.
- Calico J.H., *Brecht at the Opera*, Berkeley 2008.
- Double Your Premieres, Double Your Fun: An Interview with Barrie Kosky*, „Kurt Weill Newsletter” 2021, nr 2, s. 6–10.
- Drew D., *Kurt Weill: A Handbook*, Berkeley–Los Angeles 1987.
- Drew D., *Struggling for Supremacy: The Libretto of „Mahagonny”*, „Kurt Weill Newsletter” 2009, nr 2, s. 6–9.
- Encyklopedia Teatru Polskiego, *Mahagonny*, <https://encyklopediateatru.pl/sztuki/513/mahagonny> (dostęp: 14.07.2025).
- Encyklopedia Teatru Polskiego, *Male Mahagonny*, <https://encyklopediateatru.pl/sztuki/7871/male-mahagonny> (dostęp: 14.07.2025).
- Erinnerungen an Brecht*, red. H. Witt, Leipzig 1964.
- Farneth D., *Kurt Weill. Ein Leben in Bildern und Dokumenten*, Berlin 2000.
- Frenkel C., Kluge A., *Im Gespräch: Alexander Kluge, Autor, Jurist und Filmemacher*, „Kultur Joker”, 1.03.2020, <https://www.kulturjoker.de/im-gespraech-alexander-kluge-autor-jurist-und-filmemacher/> (dostęp: 11.02.2025).
- Golianek R.D., „Modlitwa Dziewicy”. Kicz i seksizm dziewiętnastowiecznej muzyki salonowej, „Muzyka” 2022, nr 4, s. 3–22.

⁶⁶ C. Frenkel, A. Kluge, *Im Gespräch: Alexander Kluge, Autor, Jurist und Filmemacher*, „Kultur Joker”, 1.03.2020, <https://www.kulturjoker.de/im-gespraech-alexander-kluge-autor-jurist-und-filmemacher/> (dostęp: 11.02.2025).

- Hauff A., *Mahagonnys Ursprung in Mahagonne*, w: *Mahagonny Quellen*, red. J. Lee [i in.], New York 1995.
- Hennenberg F., *Bertolt Brecht, Kurt Weill und Mahagonny. Eine kritische Bestandsaufnahme (Teil 2)*, „Dreigroschenheft. Informationen zu Bertolt Brecht” 2023, nr 3, s. 8–15.
- Joost J.-W., Müller K.-D., Voges M., *Bertolt Brecht: Epoche – Werk – Wirkung*, München 1985.
- Kahnt H., *Die Opernversuche Weills und Brechts mit „Mahagonny”*, w: *Musiktheater heute. Sechs Kongreßbeiträge*, red. H. Kühn, Mainz 1982.
- Knopf J., *Brecht-Handbuch*, t. 2: *Gedichte*, Stuttgart 2001.
- Lenya L., *Erinnerungen an „Mahagonny”*, w: B. Brecht, K. Weill, *Mahagonny*, red. F. Hennenberg, J. Knopf, Frankfurt am Main 2006.
- Operabase, dane o przedstawieniach *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, <https://www.operabase.com> (dostęp: 2.02.2025).
- Payrhuber F.-J., *Bertolt Brecht*, Stuttgart 1995.
- Sanders R., *Kurt Weill*, München 1980.
- Schebera J., *Kurt Weill. Eine Biographie in Texten, Bildern und Dokumenten*, Leipzig 1990.
- Schebera J., *Zur Wirkungsgeschichte bis 1933*, w: B. Brecht, K. Weill, *Mahagonny*, red. F. Hennenberg, J. Knopf, Frankfurt am Main 2006.
- Sehm G.G., *Moses, Christus und Paul Ackermann. Brechts „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny”*, „Brecht-Jahrbuch” 1976, s. 83–100.
- Seliger H.W., *Das Amerikabild Bertolt Brechts*, Bonn 1974.
- Völker K., *Brecht-Kommentar zum dramatischen Werk*, współpr. H.J. Pullem, München 1983.
- Wagner G., *Weill und Brecht. Das musikalische Zeitalter*, München 1977.
- Waldschmidt Ch., *Lyrik*, w: *Handbuch Weimarer Republik: Literatur und Kultur*, red. M. Lickhardt, R. Krause, Berlin 2024.
- Weill K., *Anmerkungen zu meiner Oper „Mahagonny”*, w: B. Brecht, K. Weill, *Mahagonny*, red. F. Hennenberg, J. Knopf, Frankfurt am Main 2006.
- Weill K., *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* [Klavierauszug], Wien 1929.
- Weill K., *Vorwort zum Regiebuch der Oper „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny”*, w: B. Brecht, K. Weill, *Mahagonny*, red. F. Hennenberg, J. Knopf, Frankfurt am Main 2006.
- Weill K., *Zur Uraufführung der „Mahagonny“-Oper*, w: B. Brecht, K. Weill, *Mahagonny*, red. F. Hennenberg, J. Knopf, Frankfurt am Main 2006.
- Weisstein U., *Von reitenden Boten und singenden Holzfällern: Bertolt Brecht und die Oper*, w: *Brechts Dramen*, red. W. Hinderer, Stuttgart 1984.

Beata Kornatowska, The Mahagonny Paradox. Bertold Brecht and Kurt Weill's operatic experiment

Bertolt Brecht's and Kurt Weill's opera *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (The Fall and Rise of the City of Mahagonny) (1930) is one of the most controversial and ambiguous works in the history of musical theatre. In it, the writers sought to critically reassess opera as a genre: instead of evoking an emotional and aesthetic impact on the audience,

it was intended to encourage distance and dialectical reflections on the mechanisms of capitalism. Paradoxically, however, this work that challenged operatic conventions became a permanent feature of the repertoire of the opera houses. This article analyses how the tension between Brecht's theoretical principles of epic opera and Weill's theatrical and musical vision shaped the form and reception of the work. It examines the genesis of *Mahagonny* from its initial *Singspiel* version to a full-length opera, whose creation was accompanied by numerous artistic and institutional challenges. The study also examines the circumstances of the premiere and the artistic concepts of the creators, followed by a detailed discussion of key aspects of the libretto and musical structure. It also examines the stylistic diversity of the opera, which serves as a means of redefining operatic narrative. Finally, *Mahagonny* is presented as a paradoxical opera—deliberately inconsistent and full of contradictions, yet relevant and inspiring to successive generations of interpreters.

Keywords: Bertolt Brecht, Kurt Weill, *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, opera, epic theatre

Słowa kluczowe: Bertolt Brecht, Kurt Weill, *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, opera, teatr epicki

Beata Kornatowska – literaturoznawczyni, adiunktka w Instytucie Filologii Germańskiej na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Jej zainteresowania badawcze koncentrują się na związkach literatury z innymi sztukami i mediami. Jest autorką monografii *Jaś, Małgosia i duch czasu. Studia o niemieckiej operze baśniowej* (2021) poświęconej m.in. dziełom R. Straussa, F. Schreкера i A. von Zemlinsky'ego. Opublikowała liczne artykuły dotyczące literackich i kulturowych kontekstów opery i pieśni oraz twórczości E.T.A. Hoffmanna i jej współczesnej recepcji. Prowadzone przez nią badania obejmują także zagadnienia adaptacji słuchowiskowych, poetyki słuchowiska radiowego oraz związków najnowszej poezji z muzyką i mediami.

Małgorzata Sułek

Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi
<https://orcid.org/0000-0003-2564-9001>

Narodziny nieudanej opery z ducha literackiego arcydzieła. *Hajduczek Apolinarego Szeluty*

Twórczość i kariera kompozytorska Apolinarego Szeluty (1884–1966) postrzegane są dzisiaj jako upostaciowanie życiowej porażki oraz artystycznego fiaska. Z grona wybitnych osobowości, współtworzących wraz z nim Spółkę Nakładową Młodych Kompozytorów Polskich, właściwie tylko Szeluto nie odniósł zawodowego sukcesu, zaś z krytyką swoich nieszablonowych poczynąń twórczych zmuszony był mierzyć się właściwie od początku swojej aktywności kompozytorskiej. Jej najbardziej zmiennym przykładem była upstrzona złośliwościami wymierzonymi w liczącego zaledwie dwadzieścia dwa lata twórcę recenzja pióra Aleksandra Polińskiego, komentującego jeden z pierwszych koncertów z programem obejmującym utwory Karola Szymanowskiego, Ludomira Różyckiego, Grzegorza Fitelberga i Szeluty. Uznany krytyk tak w niej sygnalizował z artysty:

O rzekomych zdolnościach pana Szeluty „znawcy” głosili cuda. Widocznie nie jestem znawcą, w odtwarzanych bowiem przez p. Neuhausza [właśc. Henryka Neuhausza – M.S.] czterech jego preludiów fortepianowych i nokturnie owych cudów dopatrzeć się nie mogłem. Przeciwnie, zdawało mi się, że słucham kompozycji bzików czy anarchistów muzycznych. Nie ma w tym ani za grosz melodii, ani ładu i składu. Jest wprawdzie mnóstwo modulacji ciekawych, alteracji zajmujących i efektów harmonicznym, często

Sulek M., *Narodziny nieudanej opery z ducha literackiego arcydzieła. Hajduczek Apolinarego Szeluty*, w: *Dzieło nieudane (?) i jego konteksty*, red. E. Nowicka, N. Kaminiczna, Poznań 2026, s. 273–298. © Author(s), 2026. <https://doi.org/10.14746/amup.9788323245193.17>. Open Access chapter, distributed under the terms of the CC licence (BY-NC-ND, <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>).

nowych, ale nie ma logiki i jakiejś, choćby wątłej, myśli przewodniej. Co jednak w tej miszkulancji dźwięków uderza, to zuchwałość imponująca siłą i pewnością siebie, z jaką p. Szeluta [sic!] depce w swoich utworach wszelkie prawidła teorii i estetyki muzycznej. Jestże to objaw talentu fermentującego, jeszcze nieskrystalizowanego? Bliska przyszłość może dopiero odpowie na to pytanie¹.

W cieniu życiowych tragedii

Nieliczni muzykolodzy², którzy w ostatnich dekadach prowadzili badania nad twórczością Szeluty, poszukiwali przyczyny artystycznych niepowodzeń przede wszystkim w jego naznaczonym licznymi tragicznymi wydarzeniami życiorysie³. Ich początek miał miejsce już w dzieciństwie kompozytora wraz z przedwczesną śmiercią matki, a następnie ponoć niedostateczną opieką sprawowaną przez ojca nad chłopcem i jego rodzeństwem, skutkującą w przyszłości skomplikowanymi relacjami łączącymi go ze starszym bratem Antonim, który podobno psychicznie go dręczył⁴.

¹ A. Poliński, „Młoda Polska” w muzyce, „Kurier Warszawski” 1906, nr 38, s. 3.

² Spośród nielicznych prac naukowych poświęconych Szelucie należy wymienić tylko cztery pozycje książkowe [Apolinary Szeluto 1884–1966 w 100-tną [sic!] rocznicę urodzin, red. K. Winowicz, Słupca 1984; wyd. 2 poszerzone: Apolinary Szeluto 1884–1966 w setną rocznicę urodzin wznowione w czterdziestą rocznicę śmierci, red. K. Winowicz, Słupca 2006; A. Kamińska-Rykowski, *Pieśni Apolinarego Szeluty w kręgu Młodej Polski*, Toruń 2017; B. Błaszczuk, *Apolinarego Szeluty światy niepoznane*, Warszawa 2023; Ł. Kaczmarek, *Apolinary Szeluto (1884–1966) – ten, który wyprzedził Szymanowskiego*, Lublin 2024] oraz zaledwie kilka analitycznych artykułów [J. Dobrowolski, *Katalog utworów fortepianowych Apolinarego Szeluty*, „Muzyka” 1973, nr 4, s. 75–82; A. Seweryn, „Zabawa będzie trwała całą noc!” Wokół opery „Pan Tadeusz” Apolinarego Szeluty, w: „Pan Tadeusz”. *Poemat – postacie – recepcja*, red. A. Fabianowski, E. Hoffmann-Piotrowska, Warszawa 2016, s. 367–381] lub fragmentów monografii zawierających wzmianki o jego twórczości [M. Gmys, *Harmonie i dysonanse. Muzyka Młodej Polski wobec innych sztuk*, Poznań 2012 (cenne uwagi na temat poglądów estetycznych kompozytora oraz jego wybranych dzieł); idem, *W cieniu Chopina, Karłowicza i Szymanowskiego. Studia o muzyce z czasów Młodej Polski*, Warszawa 2025, s. 233–239 (analiza poematu symfonicznego *Cyrano de Bergerac* op. 27); M. Sułek, *Stanisław Moniuszko i inni kompozytorzy wobec poezji Adama Mickiewicza. Studium komparatystyczne*, Kraków 2016, s. 252–256, 498–502 (analiza pieśni *Znaszli ten kraj* oraz *Świtezianki* do słów Adama Mickiewicza)].

³ Odtwarzając je, posiłkuję się ustaleniami Łukasza Kaczmarka – zob. Ł. Kaczmarek, *Apolinary Szeluto (1884–1966)...*, op. cit., s. 17–65.

⁴ O skomplikowanych relacjach łączących podobno Szelutę z bratem jako pierwszy wspominał Józef Kański – zob. J. Kański, *Apolinary Szeluto 1884–1966*, „Ruch Muzyczny” 1967, nr 2, s. 16. Informację tę powtórzył za nim w swoim studium Kaczmarek, który zastrzegł jednak, że podczas rozmowy przeprowadzonej z Kańskim na temat Szeluty nie udało mu się ustalić, skąd

Na jego młodości z kolei wyraźne piętno odcisnęły wydarzenia polityczne i mające dalekosiężne skutki personalne konflikty, w które Szeluto popadł z czołowymi przedstawicielami warszawskiego środowiska muzycznego. W 1905 roku został aresztowany za działalność antycarską, zaś niedługo potem, wskutek będącego efektem bojkotu rosyjskich placówek edukacyjnych zawieszenia działalności Cesarskiego Uniwersytetu Warszawskiego i Konserwatorium Warszawskiego, zmuszony został przerwać edukację w zakresie prawa i kompozycji. Studia muzyczne zorientowane na grę na fortepianie kontynuował w Berlinie pod kierunkiem Leopolda Godowskiego. Drogę na najważniejsze polskie muzyczne salony po powrocie z niemieckiej metropolii zamknął mu zatarg z Grzegorzem Fitelbergiem, którego oskarża się o intrygi wymierzone w Szelutę, skutkujące wycofaniem się z wcześniej złożonej koledze obietnicy wydania drukiem jego *Sonaty fortepianowej H-dur* op. 8 ze środków powierzonych Spółce Nakładowej Młodych Kompozytorów Polskich. Następstwem tego zajścia było ostentacyjne opuszczenie przez Szelutę ugrupowania, co Łukasz Kaczmarek skomentował następująco:

Zaskakująca wydaje się decyzja kompozytora o całkowitym odseparowaniu się od Młodej Polski w momencie największego rozkwitu grupy. Z perspektywy czasu, biorąc pod uwagę jej konsekwencje, można ją określić jako tragedię Szeluty. Oznaczała ona bowiem w zasadzie zamknięcie sobie możliwości dalszego istnienia jako kompozytora, odejście w cień życia muzycznego⁵.

Objęcie przez kompozytora w 1909 roku posady pedagoga w konserwatorium w Berlinie dało wprawdzie nadzieję na szybką odmianę jego losów, niemniej była ona krótkotrwała, ponieważ władze uczelni rozwiązały z nim umowę po upływie niespełna roku. Rozczarowanie pracą dydaktyczną w Berlinie, a także konieczność utrzymania założonej w 1909 roku rodziny sprawiły, że Szeluto, po uzupełnieniu w Dorpacie swojego prawniczego wykształcenia i mających miejsce tuż po zdobyciu dyplomu kilku nieudanych, a tym samym znów powodujących rozgoryczenie, próbach podjęcia pracy naukowej w zakresie prawa, postanowił zostać praktykującym prawnikiem (najpierw w Remontnem koło Astrachania, a w późniejszych latach w Warszawie i w Słupcy).

Po powrocie do Polski w 1918 roku Szeluto zmagał się – poza problemami finansowymi – z brakiem przychylności polskiego środowiska muzycznego

muzykolog wiedział o konflikcie istniejącym pomiędzy braćmi; zob. Ł. Kaczmarek, *Apolinary Szeluto (1884–1966)*..., op. cit., s. 19.

⁵ Idem, *Apolinary Szeluto (1884–1966)*..., op. cit., s. 32.

wobec jego działań artystycznych. Decyzja o wyjeździe z Warszawy do wielkopolskiej Słupcy jeszcze bardziej odsunęła go od wpływowych kręgów osób decydujących o kierunku rozwoju życia muzycznego w niepodległej Polsce, a także zmusiła do kontynuowania pracy zarobkowej w charakterze notariusza.

Wybuch II wojny światowej przyniósł kres względnej, choć mało satysfakcjonującej życiowej stabilizacji Szeluty i położył się mrocznym cieniem na jego kondycję fizycznej i psychicznej. Zginęli wówczas obaj jego synowie – młodszy, Michał, już we wrześniu 1939 roku został trafiony niemieckim pociskiem podczas ucieczki ze Słupcy w kierunku Warszawy⁶; nazwisko starszego, Jerzego, znalazło się na liście katyńskiej wśród polskich oficerów zamordowanych przez Rosjan w Starobielsku⁷. Wybudowana przez Szelutę ogromnym kosztem słupecka willa została tuż po wkroczeniu do miasta wojsk niemieckich zajęta przez okupanta, a jej właściciel aresztowany. Cudem uratowany przed egzekucją, tułał się przez kilka tygodni pomiędzy Lublinem, Łodzią, Skierniewicami i Warszawą. Większość wojny spędził w stolicy, konsekwentnie odmawiając podjęcia pracy – mimo ofert spływających do niego zarówno ze strony niemieckiej, jak i polskiej – związanej z jego prawniczą lub muzyczną profesją. Niedostatek zmusił go jednakże do imania się najrozmaitszych zajęć – pracował m.in. jako ogrodnik, piekarz, cukiernik i handlarz uliczny.

Po powrocie do rodzinnej Słupcy do emerytury praktykował jako sędzia i notariusz, a jednocześnie angażował się w działalność lokalnych struktur Polskiej Partii Socjalistycznej. Wielkim ciosem była dla Szeluty śmierć żony Wiktorii w 1947 roku, co osłabiło jeszcze bardziej nadwątłone traumatycznymi wydarzeniami wojennymi fizyczne i umysłowe siły kompozytora. Ostatnie lata życia upłynęły artyście pod znakiem nieznośnego ubóstwa⁸ i doskwierającej mu ogromnej samotności, rozpraszanej wyłącznie przez towarzystwo opiekującej się nim siostry Felicji oraz ukochanego psa Ciapka. Wówczas kompo-

⁶ Świadcami śmierci Michała Szeluty byli towarzyszący mu podczas ucieczki ze Słupcy synowie Feliksa Nowowiejskiego – Feliks Maria i Kazimierz: „Dwudziestoletni Michał Szeluto, w obawie przed Niemcami, wyruszył nazajutrz piechotą do Warszawy. Kilka wsi za Słupcą padł na szosie trafiony odłamkiem pocisku. Wyszliśmy z domu w trójkę, z bratem Feliksem. Na pamiątkę został nam tylko kraciasty pled Michasia”; zob. F.M., K. Nowowiejscy, *Dookoła kompozytora. Wspomnienia o ojcu*, Poznań 1971, s. 187–188.

⁷ Podobno kompozytor do końca życia miał nadzieję, że Jerzy przetrwał wojenną zawieruchę; zob. K. Winowicz, *Nieznane listy Apolinarego Szeluty z lat 1947–1948*, „Przegląd Koniński” 1984, nr 31, s. 7.

⁸ Jej najbardziej wymownym świadectwem były skargi Szeluty na niemożność zakupu papieru nutowego oraz stosownego obuwia; zob. Ł. Kaczmarek, *Apolinary Szeluto (1884–1966)*..., op. cit., s. 42, 55, 62.

zytor oddał się (będącej najpewniej efektem jego problemów psychicznych) nieustannej, wręcz kompulsywnej pracy twórczej, którą powojenne polskie środowisko muzyczne w ogóle nie było zainteresowane, traktując ją najczęściej jako grafomański wybryk osłabionych sił twórczych zdziwaczałego artysty, na dodatek sympatyzującego z promowanym przez komunistyczne władze socrealizmem. Szeluto zmarł niemal zupełnie zapomniany w Domu Pomocy Społecznej w Chodzieży.

Przytłaczający wręcz ogrom tragicznych wydarzeń, które zaważyły na biografii Szeluty oraz negatywnym odbiorze jego twórczości, był, z jednej strony, oczywiście konsekwencją nieobcych i innym Polakom trudnych doświadczeń historycznych (ostatnie dekady funkcjonowania państwa polskiego pod zaborem, dwie wielkie wojny i będące ich wynikiem trudne powojenne realia), z drugiej zaś strony, wypadkową podjętych przez kompozytora życiowych wyborów, podyktowanych palącą potrzebą zaspokojenia potrzeb materialnych rodziny, stojącą w konflikcie z jego ambicjami twórczymi. Osiągnięcia artystycznego sukcesu nie ułatwiał też Szelucie jego rzekomo trudny charakter, a zwłaszcza cechujące go, zdaniem osób znających go osobiście, konfliktowość, porywczność, megalomania i arogancja⁹.

Ocena dokonanych twórczych Szeluty nie jest prosta, choćby ze względu na niewielką liczbę istniejących nagrań¹⁰ i wydań jego kompozycji, które w większości opublikowane zostały jeszcze przed 1939 rokiem jego własnym sump-

⁹ O kłótniowości i bezpośrednim sposobie wyrażania się Szeluty wspominał Kański: „wiem od jego rodziny, że kłócił się ustawicznie z dyrektorami czołowych instytucji muzycznych, że w publikowanych artykułach całe polskie życie muzyczne nazywał «maskaradą», a renomowanemu wirtuozowi potrafił oświadczyć «pan rąbie drzewo, a nie gra mój utwór» – co oczywiście nikogo do wykonywania jego dzieł nie zachęcało”; zob. J. Kański, *Apolinary Szeluto 1884–1966*, op. cit., s. 17. Megalomanie i arogancję zaś zarzucał mu Szantruczek – zob. Ł. Kaczmarek, *Apolinary Szeluto (1884–1966)...*, op. cit., s. 32.

¹⁰ Zob. *Apolinary Szeluto*, wyk. Camerata Vistula, Andrzej Tatarski (fortepian), Andrzej Wróbel (wiolonczela), Konstanty Andrzej Kulka (skrzypce), CD DUX 0672, 2008 (zawiera *Sonatę F-dur na wiolonczelę i fortepian* op. 9, *Sonatę D-dur na skrzypce i fortepian* op. 73, *Kwartet smyczkowy Es-dur* op. 72); *Mazurki polskie / Polish Mazurkas*, wyk. Elżbieta Karaś-Krasztel (fortepian), CD DUX 0795, 2011 (zawiera *Mazurek G-dur* op. 52 nr 1); *Apolinary Szeluto. Songs 1*, Acte Préalable, wyk. Aleksandra Kamińska (mezzosopran), Laura Sobolewska (fortepian), CD AP0338, 2014 (zawiera dziewiętnaście pieśni); *100 na 100. Muzyczne dekady wolności*, wyk. Polska Orkiestra Radiowa, Michał Klauza (dyrygent), PWM 2019 (zawiera suitę symfoniczną *Pan Tadeusz* op. 17); *Żeleński, Szeluto, Fitelberg*, Stowarzyszenie Polskich Muzyków Kameralistów, wyk. Michał Francuz (fortepian), Joanna Konarzewska (skrzypce), Rafał Kwiatkowski (wiolonczela) (zawiera *Trio fortepianowe D-dur* op. 81 Szeluty), CD SPMK 15, 2020; *Poznań na szlaku pieśni. Wokół liryki wokalne XIX i XX wieku*, wyk. Aleksandra Kamińska-Rykowska

tem. Większość dzieł kompozytora pozostaje w rękopisie, a wielu z nich, zwłaszcza dzieł scenicznych, nigdy nie ukończył. Jego twórczość w zasadzie niemal nie istnieje we współczesnym obiegu koncertowym. W studiach muzykologicznych przewija się opinia, że Szeluto był znakomicie zapowiadającym się kompozytorem, jednakże trudne doświadczenia życiowe w istotny sposób wstrzymały jego rozwój artystyczny. Będąca ich rezultatem domniemana choroba psychiczna przyniosła zasadniczo degenerację jego twórczego talentu.

Operowe poszukiwania

Szeluto zainteresował się gatunkiem operowym stosunkowo późno, dopiero po powrocie na stałe z Rosji do Polski. Po zakończeniu II wojny światowej i przejściu na emeryturę jego muzyczny świat zdominowały rozliczne pomysły, które próbował przekuć w operową formę.

Według wyliczeń Tadeusza Szantruczka, porządkującego po śmierci kompozytora jego słupeckie archiwum, w Zakładzie Zbiorów Muzycznych Biblioteki Narodowej w Warszawie przechowywane są obecnie czterdzieści dwa rękopisy jego oper, zaś w Gabinecie Zbiorów Muzycznych Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego znajduje się trzydzieści manuskryptów oper i sześć szkiców¹¹, co dawałoby łączną liczbę siedemdziesięciu ośmiu tytułów operowych na różnym etapie ukończenia. W zestawieniu swym Szantruczek jednakże nie uwzględnił tego, że niektóre z tytułów przewijają się równocześnie w katalogach obu bibliotek, co nie oznacza wszak, że są one zdublowane. Do zbiorów obu instytucji niezależnie wpłynęły bowiem rękopisy Szeluty charakteryzujące się różnym stopniem ukończenia oraz odmienną proveniencją. I tak władze Biblioteki Narodowej w Warszawie podjęły decyzję o zakupie jego rękopisów od rodziny kompozytora po jego śmierci¹², zaś do zbiorów Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego dzieła Szeluty trafiły w dwóch transzach – odpowiednio w 1958 i 1968 roku – z ówczesnego Ministerstwa Kultury i Sztuki¹³. Marcin

(mezzosopran), Barbara Dmochowska (fortepian), Akademia Muzyczna im. I.J. Paderewskiego w Poznaniu, AM 1-05, 2022 (zawiera pieśń *Jesienny śpiew łabędzia Szeluty*).

¹¹ T. Szantruczek, *Katalog dzieł (rękopisów)*, w: *Apolinary Szeluto 1884–1966 w setną rocznicę urodzin wznowione...*, op. cit., s. 87–89.

¹² J. Dobrowolski, *Z dotychczasowych badań nad twórczością fortepianową Apolinarego Szeluty*, w: *Apolinary Szeluto 1884–1966 w setną rocznicę urodzin wznowione...*, op. cit., s. 102.

¹³ Za tę informację bardzo serdecznie dziękuję Pani Magdalenie Borowiec z Gabinetu Zbiorów Muzycznych Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego.

Gmys z kolei pisał o „ponad 40 operach” Szeluty¹⁴, Bolesław Błaszczyk liczbę oper ustalił na czterdzieści dwa tytuły¹⁵, natomiast Kaczmarek, choć wymienił w swoim studium tytuły rozlicznych oper Szeluty, nie podał nigdzie precyzyjnej ich liczby¹⁶, wspominając jednakże, że do 1949 roku kompozytor napisał siedem dzieł przynależących do tego gatunku, z których zaledwie cztery zinstrumentował¹⁷.

Najwięcej wiadomo obecnie o pierwszej operze Szeluty – trzyaktowej *Kalinie* op. 18, której powstanie Szantruczek datuje na 1917 rok, zaś Kaczmarek na lata 1916–1918¹⁸. Autorem libretta był sam kompozytor, jednakże znajdujące się w literaturze przedmiotu uwagi dotyczące przebiegu akcji scenicznej są niezwykle enigmatyczne i zdawkowe, a ograniczają się najczęściej do poszukiwania podobieństw pomiędzy *Kaliną* a *Halką* Moniuszki. Według Kaczmarka:

Libretto opery nie odznacza się większymi walorami literackimi. Opiera się na historii miłosnej osnutej na kanwie wydarzeń historycznych. W dość banalny sposób ukazuje miłość i wierność ukochanych przeplatające się z poczuciem odpowiedzialności za ojczyznę, treściami patriotycznymi. Brak tutaj pogłębionej charakterystyki psychologicznej bohaterów, trudno znaleźć jakiegokolwiek odniesienia do aktualnych trendów literackich europejskich czy polskich. Widoczne są natomiast wyraźne analogie w warstwie treściowej pomiędzy *Kaliną* a *Halką* Moniuszki. W obu dziełach pojawiają się motywy uwodzenia prostej dziewczyny (zresztą w obu przypadkach tytułowej bohaterki) przez mężczyznę pochodzącego z wyższych warstw społecznych, środowiska górali, buntu chłopów, walk narodo-wo-wyzwoleńczych oraz tragicznej śmierci głównej bohaterki¹⁹.

Pierwsza opera Szeluty jest traktowana przez badaczy jego twórczości – być może niesłusznie, skoro nie są bliżej znane jego późniejsze dzieła operowe – jako manifestacja poglądów na funkcję i znaczenie tego gatunku muzycznego²⁰. Opinia ta podpierana jest znanym tylko z pośrednich źródeł, datowanym na kwiecień 1920 roku, obrazującym też bezskuteczne działania kompozytora podjęte w celu jej wystawienia w Warszawie, listem Szeluty do

¹⁴ M. Gmys, hasło: *Apolinary Szeluto*, w: *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, red. E. Dziębowska, t. 10 [Sm–Ś], Kraków 2007, s. 242.

¹⁵ B. Błaszczyk, *Apolinarnego Szeluty światy...*, op. cit., s. 14.

¹⁶ Por. Ł. Kaczmarek, *Apolinary Szeluto (1884–1966)...*, op. cit., s. 148–154, 213–216.

¹⁷ Ibidem, s. 153. Wśród w pełni zinstrumentowanych dzieł znajdują się: *Kalina* op. 18, *Pani Chorążyna* op. 20, *Mewa* op. 123 oraz *Wiosna Ludów* op. 125.

¹⁸ Por. T. Szantruczek, *Katalog dzieł (rękopisów)*, op. cit., s. 87; Ł. Kaczmarek, *Apolinary Szeluto (1884–1966)...*, op. cit., s. 148.

¹⁹ Ł. Kaczmarek, *Apolinary Szeluto (1884–1966)...*, op. cit., s. 149–150.

²⁰ Tak interpretuje tę twórczość Kaczmarek – zob. ibidem, s. 149.

Adolfa Chybińskiego²¹. *Kalina* – zdaniem muzykologów – miała być, w założeniu artysty, operą „dostępną dla jak najszerzych warstw społeczeństwa” i „prawdziwym wyrazem życia społecznego”, jako że „opierała się na twórczości ludu i historii narodu”²². Oskarżana była o wtórność względem libretta *Halki*, a także muzyczny epigonizm przejawiający się w nadmiernym zakotwiczeniu w formalno-gatunkowych wzorcach wykształconych na gruncie singspielu oraz francuskiej *grand opéra*, braku wyrazistych motywów przewodnich przy jednoczesnym stronięciu od wyraźnego podziału na numery, języku muzycznym mającym swoje źródło w XIX-wiecznej tonalności, harmonice i instrumentacji. Choć cechowała się niewątpliwą inwencją melodyczną²³ i nawiązywała do polskiej twórczości operowej doby romantyzmu, *Kalina* nie miała możliwości, by na trwałe zaistnieć w repertuarze polskich teatrów muzycznych. Jej żywot sceniczny zakończył się wraz z mającą miejsce dwa lata po śmierci Szeluty, 29 września 1968 roku, jednorazową prezentacją telewizyjną jej skróconej, trwającej tylko pięćdziesiąt minut wersji, wykonanej przez zespół Opery Poznańskiej i adaptowanej na użytek telewizyjnego medium przez późniejszego reżysera sienkiewiczowskiej *Trylogii* Jerzego Hoffmana²⁴.

Niepowodzenie *Kaliny* nie zraziło Szeluty do gatunku operowego. W kolejnych latach kompozytor wielokrotnie do pisania oper powracał, intensyfikując swoje działania zwłaszcza w dwóch ostatnich dekadach życia. Z wyjątkiem *Pani Chorążyny* z początku lat dwudziestych XX wieku²⁵, napisanej do libretta Stefana Krzywoszewskiego²⁶, wszystkie pozostałe opery powstały do librett samego

²¹ Cytuje go Krystyna Winowicz w: *Prawnik w służbie kompozytorskiej idei*, w: *Apolinary Szeluto 1884–1966 w setną rocznicę urodzin wznowione...*, op. cit., s. 16.

²² Cyt. za: ibidem.

²³ Być może wpłynęło na nią wykorzystanie przez Szelutę melodii popularnej w XIX wieku pieśni *Kalina* Ignacego Marceliego Komorowskiego. Na niewątpliwe walory opery wskazywał m.in. Tadeusz Szantruczek w rozmowie z Bogną Wojciechowską: „Te arie naprawdę brzmią nieźle, choć całość rzeczywiście nie jest wolna od pewnych – nazwijmy to – drobnych niedoróbek”; zob. B. Wojciechowska, *Ostatni z „Młodej Polski” – wywiad z Tadeuszem Szantruczkiem*, w: *Apolinary Szeluto 1884–1966 w setną rocznicę urodzin wznowione...*, op. cit., s. 85.

²⁴ Pełne informacje o tej prezentacji – zob. Ł. Kaczmarek, *Apolinary Szeluto (1884–1966)...*, op. cit., s. 152–153.

²⁵ Szantruczek podaje, że *Pani Chorążyna* powstała w 1922 roku (zob. T. Szantruczek, *Katalog dzieł (rękopisów)*, op. cit., s. 87), zaś zdaniem Kaczmarka Szeluto ukończył tę operę rok wcześniej (zob. Ł. Kaczmarek, *Apolinary Szeluto (1884–1966)...*, op. cit., s. 153).

²⁶ Współpraca z Szelutą nie zapisała się chyba niczym szczególnym w pamięci Krzywoszewskiego, ponieważ pisarz nie poświęcił kompozytorowi żadnej wzmianki w swoich obszernych wspomnieniach, choć jednocześnie zamieścił w nich uwagi na temat swojej znajomości z Karolem Szymanowskim i Grzegorzem Fitelbergiem (zob. S. Krzywoszewski, *Długie życie. Wspomnienia*,

kompozytora. Nie sposób obecnie jednoznacznie stwierdzić, co stało za decyzją zdania się przez Szelutę wyłącznie na własne siły w tym zakresie – czy było to podyktowane jego wewnętrzną potrzebą realizowania innych, w tym przypadku literackich, pozamuzycznych pasji, o ile oczywiście takowe miał²⁷, czy przekonaniem, że sam jest w stanie stworzyć najlepszy tekstowy fundament pod własne dzieła operowe, czy też wreszcie stało się tak z bardziej prozaicznych powodów, jak np. niemożność zwerbowania do twórczej współpracy dobrego librecisty lub brak odpowiednich środków finansowych na wypłacenie mu honorarium.

Szeluto wpisywał do partytury opery lub jej wyciągu fortepianowego tekst, jednakże wiele ze swoich prac wyposażał dodatkowo w krótkie, najczęściej zapisywane na maszynie, streszczenie akcji scenicznej, które określał mianem scenariusza. Scenariusze te, nierzadko pisane jednym ciągiem, bez podziału na akapity, nie są zatem librettami *sensu stricto*, choć tak najczęściej są przez badaczy określane.

Na podstawie literatury przedmiotu oraz zapisów tytułów oper Szeluty w katalogach Biblioteki Narodowej oraz Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego możliwa była identyfikacja pierwowzorów literackich dwudziestu czterech jego dzieł operowych. Powstały one na kanwie utworów osiemnastu pisarzy – siedmiu polskich i jedenastu obcych (zob. tabela 1). Pozostałe kilkadziesiąt

t. 2, Warszawa 1947, s. 23–24). Znaczący jest jednak ich obszerny passus, w którym literat uskarża się na brak zrozumienia w warszawskim środowisku muzycznym dla znaczenia pracy librecisty:

„Opera warszawska w zasadzie winna była przede wszystkim popierać twórczość rodzimą. Nowe polskie utwory operowe nie ujawniały wszakże talentów fascynujących, wystawianie ich obciążało budżet Teatru Wielkiego niedoborami. Grzeszyły nie tylko muzyka, ale i libretta.

Zdawałoby się, że jeśli opera składa się z libretta i muzyki, to libretto winien tworzyć autor, dorównujący talentem kompozytorowi. Idealny przykład takiej dobranej spółki dali Heine i Schumann, dwaj niezrównani pieśniarze – poeta i muzyk – choć podobno raz jeden tylko osobiście się zetknęli, i to przelotnie.

Cenniejszego wątku do oper dostarczały w pewnej mierze dawniejsze utwory głośnych poetów i autorów dramatycznych – o ile trafiały na zręcznych adaptatorów. Wagner tekst do swych oper z prastarych sag o Nibelungach czerpał, Boito sam libretto do swego *Mefista* ułożył.

Na ogół wszakże libretta były w jednakim stopniu lekceważone przez kompozytorów i przez dyrekcje teatrów. Na afiszach zazwyczaj wymieniano jedynie nazwiska kompozytorów. Dostawca libretta pozostawał w cieniu, musiał nawet zadowalać się skromnym ryczałtem, który przekreślał raz na zawsze wszelkie jego pretensje. Wybitniejsi pisarze nie kwapili się zgoda do tej współtwórczości”; *ibidem*, s. 24–25.

²⁷ Krytyczne opinie o umiejętnościach literackich Szeluty badacze najczęściej wspierają wyimkiem z cytowanego fragmentarycznie po raz pierwszy przez Bognę Wojciechowską listu Adolfa Chybińskiego do Zdzisława Jachimeckiego, w którym nadawca pisze, że Szeluto „ma chłopską inteligencję (i takąż pisownię i ortografię)”; cyt. za: B. Wojciechowska, *Panie Szeluto, dlaczego?*, w: *Apolinary Szeluto 1884–1966 w setną rocznicę urodzin wznowione...*, op. cit., s. 109.

Tabela 1. Opery Apolinarego Szeluty do tekstów autorów polskich i obcych

Lp.	Źródło literackie		Opera	Rok powstania
	Autor	Dzieło		
1.	Stefan Krzywoszewski	<i>Pani Chorażyna</i> [Wielki dzień]	<i>Pani Chorażyna</i> op. 20	ok. 1922
2.		?	<i>W obronie oficera</i> op. 351	1922–1961
3.	Adam Mickiewicz	<i>Pan Tadeusz</i>	<i>Pan Tadeusz</i> op. 294	1954
4.		<i>Pan Wołodyjowski</i>	<i>Hajduczek [Basia]</i> op. 334	1956
5.	Henryk Sienkiewicz	<i>Krzyżacy</i>	<i>Zbyszko i Danka</i> [Zbyszko i Danusia] op. 354	1961–1962
6.		<i>Krzyżacy</i>	<i>Powrót Juranda</i> op. 358	1962
7.	William Szekspir	<i>Romeo i Julia</i>	<i>Romeo i Julia</i> op. 340	1958
8.	Karl Gutzkow	<i>Uriel Acosta</i>	<i>Uriel Acosta</i> op. 160	1962–1963
9.	Stefan Żeromski	<i>Wierna rzeka</i>	<i>Wierna rzeka</i> op. 363	1963
10.		<i>Jasny dzień</i> [Bright Day]	<i>Greg Dawson</i> op. 366	1963
11.	John Boyton Priestley	<i>Trzej panowie w cywilu</i> [Three Men in New Suits]	<i>Trzej panowie w cywilu</i> op. 371	1964
12.	Jerzy Mieczysław Rytard	<i>Barba</i>	<i>Barba</i> op. 367	1963
13.		<i>Jaszczur</i> [Le peau de chagrin]	<i>Jaszczur</i> op. 362	1963
14.	Honoré de Balzac	<i>Król Cyganerii</i> [Un prince de la Bohème]	<i>Graf Palferin z Cyganerii</i> [Hrabia z Cyganerii] op. 368	1963 lub 1963–1964
15.	William Somerset-Maugham	<i>Then and Now</i>	<i>Żołnierska przystępa</i> op. 370	1964
16.	Jerzy Żuławski	<i>Na srebrnym globie. Rękopis z Księżyca</i>	<i>Zbawca na srebrnym globie</i> [Zbawca na srebrnym globie księżycy] op. 372	1964
17.	Béla Illés	<i>Rapsodia karpacka</i>	<i>Na Podkarpaciu</i> op. 373	1964

Lp.	Źródło literackie		Opera	Rok powstania
	Autor	Dzieło		
18.	Joseph Conrad	Korsarz [<i>The Rover</i>]	Arletta op. 374	1964 lub 1964–1965
19.		Freja z siedmiu wysp [<i>Freya of the Seven Isles</i>]	Freja z siedmiu wysp op. 375	1965
20.	Giorgio Bassani	Ogród rodziny Finzi-Continich [<i>Il giardino dei Finzi-Continì</i>]	Mikol [<i>Mikol: na korcie tenisowym i po odebraniu doktoratu; Mikol</i>] op. 376	1965
21.	Lion Feuchtwanger	Jefte i jego córka [<i>Jephtha und seine Tochter</i>]	Jefte, wódz Izraelitów op. 377	1965
22.	George Bidwell	Stanley	Stanley op. 377	1965
23.	Silvia Magi Bonfanti	Nadzieja [<i>Speranza</i>]	Speranca [<i>Nadzia Mori</i>] op. 378 lub op. 379	1965
24.	Phillippe Hériat	Wybrańcy losu [<i>Les enfants gâtés</i>]	Wybrańcy losu, br. op.	?

Źródło: oprac. własne.

operowych projektów najprawdopodobniej powstało do oryginalnych pomysłów fabularnych Szeluty, należy jednakże poczynić zastrzeżenie, że dopiero skrupulatna analiza wszystkich zgromadzonych w warszawskich bibliotekach operowych rękopisów Szeluty (zarówno źródeł nutowych, jak i tekstowych), pozwoli powyższe dane uściślić.

Spośród powstałych już po zakończeniu II wojny światowej dzieł operowych Szeluty najwięcej obecnie wiadomo – dzięki badaniom Agaty Seweryn oraz Bolesława Błaszczyka – o librettach nieukończonych opery *Pan Tadeusz*²⁸ oraz dwudziestu trzech innych, w większości utrzymanych w estetyce socrealistycznej, także jedynie wstępnie naszkicowanych dzieł tego gatunku²⁹. Jakkolwiek z bardzo krytyczną, lecz popartą przekonującymi argumentami oceną libretta *Pana Tadeusza* Seweryn nie sposób polemizować, to sformułowana przez Błaszczyka niezwykle entuzjastyczna ocena walorów literackich scenariuszy Szeluty wydaje się ogromnym nieporozumieniem wpisującym się w życzeniowe myślenie o artystycznych dokonaniach kompozytora jako wyrazie jego indywidualnego sprzeciwu wobec doktryny socrealizmu. Podając w wątpliwość chorobę psychiczną kompozytora, Błaszczyk pisze następująco:

Obcując ze spuścizną Szeluty wielokrotnie odnoszę wrażenie świadomego operowania przez niego ironią, persyflażem, a nawet parodią nie tylko na płaszczyźnie tekstu, ale i w materiale muzycznym. Artysta dyskutuje z konwencjami, zdaje się kpić z socjalistycznego formalnego i treściowego kagańca. Po rozmaitych, kuriozalnych nieraz perypetiach bohaterów zawsze następuje szczęśliwe zakończenie. Z reguły niewłaściwe zachowania zostają napiętnowane, wrogowie ukarani, zwycięża zaś słuszna sprawa. Zakończenia oper są zwykle wręcz chorobliwie optymistyczne, entuzjastyczne, trium-

²⁸ Zob. A. Seweryn, „Zabawa będzie trwała całą noc!”, op. cit., s. 367–381.

²⁹ Zob. B. Błaszczyk, *Apolinarego Szeluty światy...*, op. cit. Badacz bierze pod lupę scenariusze następujących oper, wymienionych poniżej od najniższego do najwyższego numeru opusowego: *Broń pokoju (W obronie pokoju)* op. 180, *Patrol* op. 194, *Monter trasy W-Z* op. 195, *Podwigi Zoi (Подвиг Зои)* op. 251 (w tłumaczeniu Błaszczyka: *Bohaterstwo Zoi*; właściwszy byłby przekład *Wyczyn Zoi*), *Pokój ma być* op. 280, *Pokój świata* op. 281, *Na wartach Warszawy* br. op., *Pułapka na myszy* br. op. (nie jest to operowa wersja kryminału Agathy Christie pod tym samym tytułem), *Eryk i Dorota* op. 323, *Płomień Olimpu* op. 336, *Portret damy* op. 336 lub 337 (tytuł mylnie sugeruje zbieżność z *Portretem damy* Henry’ego Jamesa), *Tama na Dunajcu* op. 348, *Remonterzy* op. 348, *Przed występem w operze* op. 349, *Ferie teatralne (W teatrze słomianych kapeluszy)* op. 350, *Turyści* op. 350, *Łącznościowcy* op. 352, *Wanda z Parany* op. 355, *Rakietowcy (Rakietowcy przylecieli)* op. 357, *Anna Budowlana (Mgr Anna Budowlana)* op. 357, *Ślub na Helu, a wesele w Krakowie* op. 365, *Barba* op. 367 (na podstawie powieści Jerzego Mieczysława Rytarda), *Mikol (Mikol: na korcie tenisowym i po odebraniu doktoratu)* op. 376.

fuje w nich internacjonalistyczna przyjaźń, powszechna zgoda, wszyscy ze sobą tańczą, świętując pozbawiony skazy porządek świata³⁰.

Co więcej, badacz jest skłonny widzieć w twórczości operowej Szeluty – wbrew głosom innych muzykologów zarzucających późnym dziełom kompozytora grafomaństwo – literacką i muzyczną reprezentację realizmu magicznego, kształtowanego przez niego w pełni świadomie i na przekór wszystkiemu. Przekonanie to znajduje wyraz w słowach Błaszczyka:

[...] w przypadku wokально-instrumentalnej twórczości mamy do czynienia raczej z jakąś wysoce indywidualną odmianą stylistyczną dużych form, noszącą w większym stopniu cechy realizmu magicznego niż realizmu socjalistycznego³¹.

Niezależnie jednak od skrajnie rozbieżnych ocen wystawionych przez badaczy operowym scenariuszom Szeluty, niewątpliwie całokształt tej twórczości, niezależnie od stopnia ukończenia jej warstwy muzycznej i tekstowej, zasługuje na wnikliwą i rzetelną analizę, pozbawioną uprzedzeń czy sformułowanych zawczasu tez.

Pod sienkiewiczowskim szyldem

Wśród mistrzów pióra, których dziełami inspirował się Szeluto podczas prac nad licznymi projektami operowymi, szczególne miejsce zajmuje Henryk Sienkiewicz. Kompozytor rozpoczął bowiem aż trzy opery, których podstawą były dzieła noblisty. Pierwowzorem literackim opery *Hajduczek* op. 334, funkcjonującej także pod tytułem *Basia*, był oczywiście *Pan Wołodyjowski*, z kolei operowy dyptyk złożony ze *Zbyszka i Danki* (*Zbyszka i Danusi*) op. 354³² oraz *Powrotu Juranda* op. 358 powstał na motywach *Krzyżaków*. Sienkiewicz tym samym stał się pisarzem najsilniej aktywizującym twórczość operową Szeluty, wyprzedzając w tym zakresie Josepha Conrada, Stanisława Krzywoszewskiego,

³⁰ Ibidem, s. 11.

³¹ Ibidem, s. 7.

³² Na autografie wyciągu fortepianowego widnieje tytuł *Zbyszko i Danki* (zob. A. Szeluto, *Zbyszko i Danki* op. 354 [wyciąg fortepianowy], autograf, Gabinet Zbiorów Muzycznych, Biblioteka Uniwersytetu Warszawskiego, sygn. Mus. LXXXVIII rps 7), zaś na szkicach do opery kompozytor umieścił tytuł *Zbyszko i Danusia* (zob. A. Szeluto, *Zbyszko i Danusia* op. 354 [szkice], autograf, Zakład Zbiorów Muzycznych, Biblioteka Narodowa w Warszawie, sygn. Mus. 1706).

Honoré de Balzaca oraz Johna Boytona Priestleya, których dzieła dwukrotnie posłużyły jako kanwa kompozycji scenicznych.

Prace nad sienkiewiczowskimi operami były dość intensywne i odznaczały się dużym stopniem zaawansowania. Szeluto precyzyjnie rozpiisał literacką fabułę na operowe akty ujęte w formie starannie sporządzonego wyciągu fortepianowego, do dwóch z nich kreśląc zarazem – mający charakter muzycznego scenopisu – wykaz głównych ustępów. Te z dzieł Szeluty należy przede wszystkim traktować jako próbę zmierzenia się z polskim dziedzictwem literackim oraz z wszelkimi wyrosłymi z tego faktu trudnościami. W tym zakresie wszystkie wpisują się w popularny w XIX i na początku XX wieku kurs czynienia flagowych dzieł polskiej literatury lub powszechnie znanych opowieści z przeszłości Polski fabularną podstawą polskiej twórczości operowej. Szeluto nie był oczywiście pierwszym kompozytorem, który dostrzegł muzyczny potencjał tkwiący w prozie Sienkiewicza³³. Wśród autorów, którzy wcześniej wzięli na warsztat *Trylogię*, należy wymienić Tadeusza Borodiczca, autora opery *Ogniem i mieczem* (1886)³⁴, i Henryka Skirmuntta, twórcę trzyaktowego dramatu muzycznego *Pan Wołodyjowski* (1902)³⁵. Powieść *Krzyżacy* z kolei dwukrotnie została przerobiona na libretto operowe – z 1901 roku pochodzi informacja o operze noszącej tytuł *Krzyżacy*, nad którą pracował Zenon Jakubowski, zaś w 1929 roku duży sukces odniosła wystawiona w Poznaniu inscenizacja *Krzyżaków* Adama Dołżyckiego³⁶.

Zarówno *Hajduczek*, jak i obie „krzyżackie” opery Szeluty zdradzają charakterystyczny jego pracę twórczą pragmatyzm. Operę o Wołodyjowskim

³³ Literatura przedmiotu na temat muzycznych trawestacji dzieł Sienkiewicza jest bardzo obszerna; zob. m.in. studia o charakterze syntetycznym: E. Wrocki, *Sienkiewicz a muzyka. Pokłosie bibliograficzne*, Warszawa 1932; L.T. Błaszczyk, *Henryk Sienkiewicz w muzyce*, Warszawa 2000; H. Kosętko, *Adaptacje sceniczne dzieł prozatorskich Henryka Sienkiewicza*, Kraków 1997; A. Wypych-Gawrońska, *Literatura w operze. Adaptacje dramatyczno-muzyczne utworów literackich w Polsce do 1918 roku*, Częstochowa 2005, s. 210–218; M. Chrenkoff, *Wątków sienkiewiczowskich rezonans w muzyce*, w: *Twórczość Henryka Sienkiewicza a korespondencja sztuk*, red. T. Budrewicz, A. Rataj, Warszawa 2018, s. 225–244; B. Szargot, *Io danzo l'amore! Studia o włoskich librettach operowych, będących scenicznymi adaptacjami dzieł Henryka Sienkiewicza*, Kraków 2018.

³⁴ Zob. M. Chrenkoff, *Wątków sienkiewiczowskich rezonans...*, op. cit., s. 237.

³⁵ Informacje o operze Skirmuntta w: A. Wypych-Gawrońska, *Literatura w operze...*, op. cit., s. 214–218; H. Kosętko, *Adaptacje sceniczne dzieł prozatorskich...*, op. cit., s. 112–119; eadem, „*Pan Wołodyjowski*” Henryka Sienkiewicza w adaptacjach muzycznych, „*Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia ad Bibliothecarum Scientiam Pertinentia*” 2009, nr 7, s. 161–166.

³⁶ Zob. eadem, *Adaptacje sceniczne dzieł prozatorskich...*, op. cit., s. 199–201.

zaczął pisać 7 czerwca, a zakończył 25 lipca 1956 roku³⁷, a więc wtedy, gdy obchodzono sto dziesiątą rocznicę urodzin i czterdziestą rocznicę śmierci polskiego noblisty. Z kolei pierwsze takty wyciągu fortepianowego *Zbyszka i Danki* naszkicowane zostały 27 grudnia 1961 roku, zaś ostatnie kompozytor naniósł 7 marca 1962 roku³⁸. Prace nad wyciągiem *Powrotu Juranda* toczyły się natomiast pomiędzy 17 września a 15 lub 31 października 1962 roku³⁹. Należy podkreślić, że do pracy nad obiema operami kompozytor przystąpił niedługo po wejściu na ekrany kin *Krzyżaków* w reżyserii Aleksandra Forda, co nastąpiło 2 września 1960 roku⁴⁰, choć oczywiście nie dysponujemy obecnie żadnymi dowodami na to, że sukces artystyczny i kasowy tej pierwszej polskiej filmowej superprodukcji przesądził o rozpoczęciu przez Szelutę prac nad krzyżackim dyptykiem. Wykluczyć tego jednak nie można. Z pewnością też mieszkający w wielkopolskiej Słupcy kompozytor, utrzymujący dość poprawne kontakty z poznańskim środowiskiem muzycznym, słyszał o przedwojennym sukcesie scenicznym *Krzyżaków* Dołżyckiego i być może pragnął go swoimi operami o Zbyszku, Danusi i Jurandzie powtórzyć. Pracę nad wszystkimi trzema sienkiewiczowskimi dziełami scenicznymi Szeluto doprowadził do etapu przygotowania obszernych wyciągów fortepianowych. Zapewne brak rychłych perspektyw na zaistnienie ich na scenie sprawił, że nie przystąpił do ich zinstrumentowania.

W pułapce literackiej i muzycznej polskości

Jako egzemplifikacja twórczych zmagania Szeluty z przysposobieniem literackiego arcydzieła Sienkiewicza na operową scenę posłuży *Hajducek* – pierwsze jego dzieło powstałe na motywach prozy noblisty. Znajdujący się obecnie w zbiorach Biblioteki Narodowej w Warszawie autograf wyciągu fortepiano-

³⁷ Informacje za kartą tytułową: A. Szeluto, *Hajducek (Basia)* op. 334 [wyciąg fortepianowy], autograf, Zakład Zbiorów Muzycznych, Biblioteka Narodowa w Warszawie, sygn. Mus. 1538 – dalej notowany jako *Hajducek* (BN).

³⁸ Informacje za kartą tytułową: A. Szeluto, *Zbyszko i Danki* op. 354 [wyciąg fortepianowy], op. cit.

³⁹ Informacje za kartą tytułową: A. Szeluto, *Powrót Juranda* op. 358 [wyciąg fortepianowy], autograf, Zakład Zbiorów Muzycznych, Biblioteka Narodowa w Warszawie, sygn. Mus. 1664.

⁴⁰ Szerzej: S. Janicki, „Krzyżacy” Sienkiewicza i Forda, w: *Sienkiewicz i film*, red. L. Ludowski, Kielce 1998, s. 111–114; M. Szumny, *Z kamerą wśród Krzyżaków, czyli kulisy powstania największej superprodukcji w historii polskiego kina*, „Nowe Studia Grunwaldzkie” 2021, t. 7, s. 100–116.

wego *Hajduczka (Basi)* op. 334 jest obszerny, bo liczy aż osiemdziesiąt cztery strony. Szeluto osadził akcję opery w 1672 roku, notując ten rok na karcie tytułowej oraz pierwszej karcie jej autografu⁴¹. Powieściowe zajścia zostały podzielone pomiędzy pięć aktów, które łącznie miały trwać dwie godziny⁴². Dodatkowo, kompozytor podał przybliżony minutaż trzech z nich – akt pierwszy pomyślany został jako trzydziestodwuminutowa całość, zaś akty drugi i trzeci miały liczyć po dwadzieścia minut każdy⁴³. Bohaterami opery są: Basia Jeziorkowska (sopran), Michał Wołodyjowski (tenor), Krysia Drohojowska⁴⁴ (mezzosopran), Ketling (baryton), Zagłoba (bas), Stolnikowa Makowiecka (mezzosopran), Stolnik Makowiecki (baryton), Adam Nowowiejski (baryton), a także Adiutant Sobieskiego (baryton), Stary Sługa Maciej (bas) oraz Posługacz Błażej (baryton).

Szeluto skoncentrował się na wątku romansowym powieści, rozwijanym w jej początkowych dwudziestu rozdziałach. Ograniczył się zatem do przedstawienia miłosnych perypetii dwóch par – Basi Jeziorkowskiej i Michała Wołodyjowskiego oraz Krysi Drohojowskiej i Ketlinga, a zatem zrezygnował z operowej trawestacji wydarzeń o zdecydowanie większym ładunku dramatycznym, wypełniających dalsze karty dzieła Sienkiewicza. Tym samym na operową scenę nie został wprowadzony główny antagonistą Wołodyjowskiego – Azja Tuhaj-bejowicz. Szczegółowo nakreślone przez pisarza tło historyczne powieści, którym jest wielka wojenna rozprawa Rzeczypospolitej z Turkami, w operze Szeluty istnieje w zasadzie jedynie w nielicznych napomknieniach bohaterów. Nie znajduje też żadnego odzwierciedlenia w warstwie muzycznej.

Po krótkiej, obfitującej w modulacje uwerturze następuje prezentacja pięciorga głównych bohaterów opery zgromadzonych w mokotowskim dworku Ketlinga – Basi, Krysi, Stolnikowej Makowieckiej, Wołodyjowskiego i Zagłoby, śpiewających ustęp „Tu na dalekim Mokotowie...”, po którym rozbrzmiewa krótka, dwuczęściowa arietka Krysi (*Wierście rycerze, na nic pancerze*) oraz polonezowa aria Wołodyjowskiego (*Piosenkę ładną zaśpiewała panna Krysia*). Miłosną konwersację przerywa snuta przez Zagłobę opowieść o jego oraz Michała starciu z Tatarami (ustęp „Różnie na wojence bywa”). Historii tej przysłuchuje się Basia, która chwilę później prosi Wołodyjowskiego o udzielenie jej lekcji fechtunku (arietka *Na koniu jeźdź sprawnie*). Wymiana uwag Zagłoby

⁴¹ *Hajduczek* (BN), karta tytułowa, s. 1.

⁴² *Ibidem*, s. 84 (adnotacja kompozytora o treści „Całość trwa 2 godziny bez przerw”).

⁴³ *Ibidem*, s. 22, 36, 49.

⁴⁴ W powieści Sienkiewicza bohaterka ta nosi imię Krzysia, jednakże Szeluto konsekwentnie nazywa ją Krysią.

oraz Stolnikowej Makowieckiej na temat młodych poprzedza lekcję władania szablą, dawaną Basi przez Wołodyjowskiego (ustęp „Dziękuję za obietnicę”). Scenę tę przerywa nagłe zjawienie się Nowowiejskiego w dworku Ketlinga. Pso-ty Basi droczącej się z Nowowiejskim, który w recytatywie *Mam dwadzieście lat*⁴⁵ podkreśla swoje żołnierskie dokonania, zaś w arii *Dla Boga! Niech panna raczy wybaczyć* flirtuje z Hajduczkiem, ukoronowane zostają krakowiakiem młodzieży wybierającej się na kulig (sektet *Pojechać na przechadzkę teraz*). Po powrocie z kuligu wszyscy domownicy, z wyjątkiem Nowowiejskiego, opuszczającego domostwo Ketlinga, gromadzą się przy kominku i przysłuchują opowieściom Zagłoby (aria *Tu siedziemy przy kominku*) oraz prowadzą rozmowy miłosne (duet Krysi i Wołodyjowskiego *Dlaczego to pan Michał wciąż jest pogrążony w myślach swych?*). Pogodną atmosferę przerywa nagłe pojawienie się Adiutanta z wezwaniem Wołodyjowskiego do pilnego stawienia się na rozkaz hetmana Sobieskiego.

Pośpieszny wyjazd Basi ze Stolnikową do Warszawy rozpoczyna drugi akt opery. W dworku pozostają Krysia z Zagłobą. Chwilę po tym, gdy stary szlachcic udaje się na spoczynek, do paradyjzkiej izby, w której siedzi pogrążona w myślach dziewczyna (aria *Co ze mną stało się*), wchodzi przystojny młodzieniec. Jest nim Szkot Ketling, gospodarz mokotowskiego domostwa. Ujęty niezwykłą urodą Krysi, wdaje się z nią w rozmowę, przedstawia się i podkreśla swoje wojenne zasługi wobec Rzeczypospolitej (recytatyw i aria *Jestem Ketling of Elgin*). Rozmowa młodych (duet *Jam dworskich obyczajów nieświadoma*) przzerwana zostaje zjawieniem się w izbie wyspanego Zagłoby, który, widząc kielkujące pomiędzy młodymi uczucie, postanawia przekuć je na korzyść zakochanej w Wołodyjowskim Basi. Wieczorem z wyprawy do Warszawy powracają Basia z Makowiecką, którym Zagłoba przedstawia Ketlinga. Na osobności Zagłoba przewrotnie opowiada Szkotowi o powziętych przez niego oraz Stolnikową planach wydania Krysi za mąż za Wołodyjowskiego (recytatyw *My z panią Makowiecką jedną z tych dziewczek dla Michała przeznaczamy*). Rażony strzałą Amora Ketling zwierza się Zagłobie z uczucia do Krysi, prosząc go o wstawienie (aria *Niech pan pamięta o mym afekcie*).

Wydarzenia trzeciego aktu rozgrywają się już w pełni wiosennej scenerii, choć z wypowiedzi bohaterów wnioskować można, że mają one miejsce kolejnego dnia po przybyciu Ketlinga do dworku. W altanie w kwitnym ogrodzie zakochana w Ketlingu Krysia mówi o swoich miłosnych rozterkach (arietka *Od*

⁴⁵ Z konieczności dopasowania sienkiewiczowskich słów do muzycznej frazy Szeluto odmłodził Nowowiejskiego o dwa lata.

czasu, gdy go ujrzałam). Jej śpiew przerywa nagłe przybycie Basi, która oznajmia, że wie o uczuciu Ketlinga do przyjaciółki (krakowiakowa aria *Powiadam pod sekretem*). Szkot oznajmia domownikom, że wieczorem odbędzie się uroczysta uczta, na którą przybędą jego kompani (recytatyw i polonezowa aria *Dzisiaj będą panie miały zabawę towarzyską*). Centralnym punktem aktu jest biesiada rozpoczęta radosnym krakowiakiem Zagłoby (aria *Byle było wesoło*). Śpiew podejmuje zgromadzona na uczcie kompania (chór *Jakże państwo się miewacie*), którą wita Basia (krakowiakowa aria *Powitamy drogich gości*). Uznanie biesiadników zdobywa wspólny liryczny występ Basi i Krysi (duet *Noc księżycowa swym blaskiem staw opromienia*), po którym następuje zapowiedziana przez chór (*Teraz trzeba nam zatańczyć*) instrumentalna sekwencja żywiołowych tańców – poloneza, krakowiaka i mazura.

Spotkanie Krysi i Ketlinga przed bramą warszawskiego kościoła dominikanów otwiera akt czwarty (duet *Waćpana tu spotkałam*). Dziewczyna oznajmia ukochanemu powzięty zamiar wstąpienia do klasztoru, co Ketling przyjmuje z wielkim bólem. Młodzieniec informuje Zagłobę o planach wyjazdu do Szkocji, stary szlachcic zaś rozpoznaje w osobie zamiatającej dziedziniec kościelny swego dawnego wojskowego ordynansa Błażeja, który niegdyś wyratował go z rąk Tatałów. Zagłoba zamierza doprowadzić do końca plan zeswatania obu par (aria *Ego sum to nie poznałeś mnie braciszku*). Na mszę przybywają Basia ze Stolnikową, którym Zagłoba przedstawia Błażeja (recytatyw *Ten posługacz to był dzielny wojak*), a także przekazuje wieści o woli Ketlinga opuszczenia Polski. Akt kończy się modlitwą zgromadzonych w kościele wiernych (chór *O Hostio święta!*).

Powrotem Wołodjowskiego ze Stolnikiem Makowieckim z Dzikich Pól rozpoczyna się piąty akt opery (kwartet *Jakże dobrze jest powitać*). Uradowana Basia powiadamia przybyłych o planowanym wyjeździe Ketlinga, a także wyraża zdziwienie nieobecnością Krysi przy powitaniu (recytatyw i aria *Pan na pewno nie wie nic o tem*) i idzie jej szukać. Makowiecka informuje brata o zamiarze przywdziania habitu zakonnego przez Krysię. W rozmowie z Wołodjowskim Zagłoba dyskretnie wskazuje mu Ketlinga jako przyczynę odmiany uczuć Krysi (duet *Co stało się z nią?*), jednocześnie apelując do niego, by odwiódł dziewczynę od planów wstąpienia do klasztoru. Recytatyw i aria *Spieczyłem odbyć powrotną drogę* jest wyrazem rozpaczyny małego rycerza. Słyszy je Krysia, która przybywa, by przywitać się z narzeczoną i prosić go o wybaczenie (aria *Pojąć nie może pan, co ze mną*). Zdruzgotanego Wołodjowskiego zastaje pragnąca go pocieszyć Basia (duet *Pan Bóg pocieszy i odmieni Krysine serce*). Wzburzony rycerz opuszcza dwór, udając się na poszukiwania swego rywala. Domownicy obawiają się, że skończą się one pojedynkiem. Basia obwinia

się za gwałtowną reakcję Wołodajowskiego, ponieważ to ona z zazdrości wspomniała mu o uczuciu Krysi i Ketlinga. Nad Mokotów nadciąga gwałtowna burza. Przestraszeni bohaterowie modlą się o uciszenie żywiołu (tercet *Pod Twoją obronę*). Gdy niebo się rozjaśnia, do izby wkraczą pogodzeni Wołodajowski z Ketlingiem. Mały rycerz zwalnia Krysię z danego mu wcześniej słowa i oddaje ją Ketlingowi, co sprawia, że dziewczyna już nie chce zostać mniszką (arietka *Moja mości panno*). Gdy Wołodajowski zostaje sam w izbie z Basią, ta wyznaje mu miłość, a on z kolei prosi ją o rękę (duet *Nierozsądna nasza Krysia*). Oświadczyom ukradkiem przysłuchuje się triumfujący i zadowolony z przewidzianego przez siebie rozwoju sytuacji Zagłoba. Operę kończy kilkutaktowy sekstet *Szczęść wam, Boże!*, śpiewany przez Basię, Krysię, Wołodajowskiego, Zagłobę i Stolnikostwo Makowieckich.

Hajduczek Szeluty wpisuje się w ciąg zwieńczonych nieuniknionym szczęśliwym zakończeniem bezpretensjonalnych, sielankowych oper komicznych, ukazujących dwie pary znajdujące się w miłosnych opałach. Po pokonaniu rozlicznych, piętrzących się trudności, wspierani przez patrzących na ich uczucie przychylnym okiem przedstawicieli starszego pokolenia (Zagłoba, Stolnikowa), pisani sobie kochankowie mogą cieszyć się upragnionym szczęściem. Szeluto więcej uwagi poświęcił Krysi i Ketlingowi, lepiej wpisującym się w konwencjonalny schemat nieszczęśliwie zakochanych. Kompozytor nie sprostał natomiast figlarnej naturze relacji Basi i małego rycerza. Wołodajowski w pierwszym akcie uczy, co prawda, ulubienicę Zagłoby fechtunku, zaś w piątym z zachwytem przyjmuje jej wyznanie miłości, jednakże ich romantyczna więź nie została przekonująco zarysowana, na co wpływ ma przede wszystkim nieobecność żołnierza na scenie przez większość opery. Pod koniec pierwszego aktu bowiem Wołodajowski opuszcza Ketlingowy dworek i powraca dopiero w akcie piątym, by szlachetnie zwolnić Krysię z danego mu słowa, a tym samym wspaniałomyślnie wyrazić zgodę na jej małżeństwo ze Szkotem oraz samemu związać się ostatecznie z Basią.

Istotnym mankamentem opery jest brak pogłębienia charakterologicznego głównych, jakże barwnych w literackim wydaniu postaci, zarówno tych pierwszo-, jak i drugoplanowych. Dwaj główni operowi amanci i konkurenci, Wołodajowski i Ketling, nie zostali w żaden sposób muzycznie skontrastowani, z wyjątkiem odgórnego przypisania im innego typu głosu (mały rycerz śpiewa tenorem, a Szkot barytonem). Co więcej, część muzycznych partii mocno związanego z Rzeczypospolitą Ketlinga brzmi bardzo polsko, ponieważ i w nich Szeluto nie stroni od stosowania melorytmiki polskich tańców narodowych. Lepiej przeciwstawione są sobie partie Krysi i Basi – ta pierwsza jest kreowana na

tragiczną operową heroinę, druga zaś jest przedstawiona jako wierna i sprytna towarzyszka. Z bohaterów drugoplanowych najlepiej prezentuje się Zagłoba, jednakże nawet jego żartobliwe partie, najczęściej przybierające kształt wokalnych krakowiaków lub polonezów, wiele tracą, nie odróżniając się od innych, w podobny sposób skonstruowanych partii męskich bohaterów.

Dodać należy, że choć Szeluto dokonał istotnej selekcji powieściowych wydarzeń, to nie powstrzymał się przed wprowadzeniem postaci zupełnie zbędnych z punktu widzenia rozwoju operowej akcji. Jakkolwiek epizodyczną obecność Adama Nowowiejskiego w pierwszym akcie można jeszcze wytłumaczyć uskutecznianymi przez flirtującą z nim Basię próbami wzbudzenia zazdrości w Wołodzyńskim, to już spotkanie Zagłoby z Błażem pod dominikańskim klasztorem, nieposuwające w ogóle akcji do przodu, jest po prostu zbędne i wypełnia jedynie czas od momentu pożegnania się z Zagłobą planującego opuścić Polskę Ketlinga do odprawianego w kościele pod koniec tego aktu nabożeństwa.

Naddatek elementów narodowych, którymi naszpikowana jest warstwa muzyczna *Hajduczka*, świadczy najpewniej o braku kompozytorskiej samokontroli w procesie tworzenia opery o narodowym charakterze. Bohaterowie stale śpiewają i tańczą rozliczne krakowiaki, polonezy i mazury, nierzadko następujące jedno po drugim. Ich kumulacja w utworze zmniejsza efekt oddziaływania na operowego widza, a one same, zamiast być czynnikiem podnoszącym atrakcyjność opery, stanowią przewidywalny składnik muzycznej narracji. Tego negatywnego wrażenia nie rekompensują też walory melodyczno-harmoniczne stworzonych przez Szelutę recytatywów, arii, ansambli czy ustępów chóralnych lub instrumentalnych. *Hajduczek* to dowód na wyczerpanie się inwencji kompozytora w zakresie konstruowania chwytliwych i łatwo zapadających w pamięć melodii, a także projektowania interesującego planu harmonicznego-tonalnego utworu.

Libretto *Hajduczka* obrazuje proces adaptacji literackiego pierwowzoru przez Szelutę na użytek operowy, co potwierdza jednocześnie wcześniejsze ustalenia Seweryn, która jako pierwsza, analizując stworzone przez kompozytora libretto do opery *Pan Tadeusz* op. 294, zwróciła uwagę na właściwą kompozytorowi praktykę zestawienia ustępów oryginalnych z tekstami własnego pióra. Wyrażoną przez badaczkę krytyczną ocenę tego rodzaju poczynąń należy, niestety, w odniesieniu do libretta *Hajduczka* podzielić⁴⁶. Bogata,

⁴⁶ „Jeśli idzie o tekst literacki, [...] jest mniej lub bardziej strasznie. Najbardziej przykre dla miłośnika poezji Mickiewicza są chyba te momenty, w których Szeluto łączy swój tekst z frazami *Pana Tadeusza*”; zob. A. Seweryn, „*Zabawa będzie trwała całą noc!*”..., op. cit., s. 378.

barwna, żywa, stylizowana na XVII-wieczną polszczyznę *Trylogii* nie sprawdziła się w przypadku śpiewanych recytatywów i arii wymagających swoistej kondensacji treści. Widoczne jest to zwłaszcza w nadmiernie rozbudowanych ustępach wykonywanych przez niemal wszystkich bohaterów, które, mimo że zestawiane przez Szelutę z mocno skróconych, rozsiianych po kartach powieści różnorodnych wypowiedzi bohaterów, to i tak sprawiają wrażenie bardzo nienaturalnych. Tę sztuczność można dostrzec choćby w pierwszej arii Ketlinga, której tekst, skompilowany z różnych tyrad bohatera wypowiadanych przez niego w jedenastym rozdziale powieści, wygląda następująco:

Jestem Ketling of Elgin. Pana Wołodyjowskiego przyjaciel i towarzysz broni. Zostałem dom cekhauzem, a zastałem tu Olimp. W Kurlandji [*sic!*] długi czas przebywałem, gdzie polskich strojów nigdy nie zażywają. Teraz przez dwa dni byłem u angielskiego rezydenta w Warszawie. Mój przybrany rodzic zmarł. W Kurlandji [*sic!*] mi majątność pozostawił. Tymczasem powróciłem znowu do naszego kraju, bo tu chcę żyć, tu chcę umierać. Nie wyjadę z Polski naszej. Już nie jestem cudzoziemcem: otrzymałem przecie indygenat... Cudzoziemski strój zamienię [*sic!*] na nasz dawny polski kontusz. Nie przeczę, że waćpanna jest zdziwiona tą zbytnią elokwencją moją, lecz ja nie wiem sam, co zmusza mnie do wyznania tak szczerego przed uroczą panną⁴⁷.

Co więcej, ujmujący w wersji literackiej realizm języka powieści w wersji śpiewanej nabiera niezamierzonych cech parodystycznych, które rażą nawet w przyjętej przez kompozytora konwencji opery komicznej. I tak np. w trzecim akcie Basia śpiewa:

Nie uważałam na wystający dyszel w wozowni i stłukłam sobie kolano. Jeszcze boli mnie mocno. Aż świeczki stanęły w oczach, lecz to się prędko zagoi⁴⁸.

Nieudane są też autorskie wtręty Szeluty, pełne powtarzających się sformułowań i zwrotów bez znaczenia, niewnoszących nic do przebiegu akcji. Przy-

⁴⁷ *Hajduczek* (BN), s. 27–28 – w tym i w kolejnych cytatach pochodzących z libretta utworu nie ingerowano w oryginalną pisownię i interpunkcję Szeluty.

⁴⁸ *Ibidem*, s. 37. Jest to skrót następującej wypowiedzi Basi z dwunastego rozdziału powieści: „Stłukłam sobie kolano, a Ketling w tobie na umór rozkochany – zawołała zaraz w progu. – Nie uważałam, że z wozowni dyszel wygląda... i łup! Świeczki mi w oczach stanęły, ale nic to! Pan Zagłoba prosił, żeby ci tego nie mówić. Nie powiedziałam ci, że tak będzie? Zaraz powiedziałam, a tyś go chciała we mnie wmówić! Nie bój się, znają cię! Trochę jeszcze boli! Ja pana Nowowiejskiego w ciebie nie wmawiałam, ale Ketlinga, oho! Chodzi teraz po całym domu i za głowę się trzyma, i do samego siebie gada. Ładnie, Krzysiu, ładnie! Szkot, Szkot, kot, kot!”; H. Sienkiewicz, *Pan Wołodyjowski*, red. J. Krzyżanowski, Warszawa 1966, s. 111.

kładem oryginalnego tekstu kompozytora jest śpiewana przez Zagłobę aria *Tu siedziemy przy kominku* z pierwszego aktu, której przekaz jest sprzeczny z gawędziarskim usposobieniem oraz z iście ozdobnym stylem wypowiedzi rubasznego szlachcica:

Tu siedziemy przy kominku rozpalonym. Mam opowiedzieć coś nieco z moich dawnych przygód, lecz doprawdy nie wiem sam od czego zacząć mam. Było to tak dawno, że pamięć moja w tak podeszłym wieku moim już zawodzi. Proszę łaskawie wybaczyć, gdy już nie potrafię składować opowiedzieć o tem, już tak dawno minęło. Doprawdy już nie potrafię dokładnie wszystko w swej pamięci wskrzesić przypomnieć. Tak jest dziś niestety więc proszę mi wybaczyć, że nie mogę dziś nic przypomnieć z dawnych lat. Dawne dzieje przeminęły bezpowrotnie. One już nigdy nie wrócą inaczej teraz jest. Więc nie trzeba nam nawet przypominać o tem co już dawno zdołaliśmy zapomnieć⁴⁹.

Fragmentów świadczących o nieporadności językowej Szeluty można by w jego operze wskazać jeszcze wiele, dlatego też, by nie narazić się na zarzut pastwienia się nad pracą, której pod koniec życia najprawdopodobniej coraz bardziej chory i samotny artysta oddawał się z bezprzykładnym zaangażowaniem, ograniczono się tutaj do przytoczenia przykładów najczęściej obieranych przez kompozytora strategii pracy nad librettem.

Konkluzja

Hajduczek Szeluty z pewnością nie rości sobie pretensji do miana dzieła wybitnego. O jego ułomności bezwzględnie przesądza to, że nie został ukończony, co też sprawia, że zasygnalizowane wcześniej liczne mankamenty warstwy muzycznej, tekstowej i dramatycznej są bardziej widoczne. Kompozytor niewątpliwie był świadom ogromnego potencjału scenicznego tkwiącego w historiach spisanych przez Sienkiewicza, wykorzystywanego w filmie i w teatrze muzycznym, i też starał się go spożytkować, tworząc aż trzy opery na kanwie prozy noblisty. *Hajduczek* niewątpliwie w zamierzeniu kompozytora miał stanowić kolejną odsłonę w pełni narodowego dzieła operowego, o czym przesądził wybór jednej z części *Trylogii* jako podstawy literackiej, a także nasycenie opery elementami stylu polskiego. Nie można wykluczyć, że gdyby kompozytorowi powiodła się próba zainteresowania dyrektorów polskich teatrów muzycznych

⁴⁹ *Hajduczek* (BN), s. 17–18.

pomysłem przeniesienia na scenę *Pana Wołodyjowskiego*, prace nad *Hajduczkiem* nie zostałyby zarzucone, a samo dzieło zostałoby przez jego twórcę pieczołowicie wykończone.

Czy analizowany w oderwaniu od innych projektów operowych Szeluty *Hajduczek* jest jednym z wielu nieudanych dzieł kompozytora, czy też chwilową aberracją świadczącą o przejściowym spadku jego sił twórczych? Obecny, zupełnie niewystarczający stan wiedzy o życiu i twórczości Szeluty nakazuje zachowanie daleko idącej ostrożności w formułowaniu jednoznacznych wniosków i kategorycznych sądów na temat jego dzieł. Porównawcza analiza operowych rękopisów Szeluty, a także pozostałych jego utworów reprezentujących inne gatunki muzyczne, połączona z rzetelnymi, pozbawionymi uprzedzeń i – z uwagi na przewijające się w opiniach osób znających kompozytora niepotwierdzone jednoznacznie wzmianki o jego rzekomej chorobie psychicznej – korzystającymi z najnowszych osiągnięć psychologii twórczości badaniami jego biografii, powinna być następnym krokiem na drodze do lepszego zrozumienia jego kompozytorskich idei.

Bibliografia

Archiwalia

- Szeluto A., *Hajduczek (Basia)* op. 334 [wyciąg fortepianowy], autograf, Zakład Zbiorów Muzycznych, Biblioteka Narodowa w Warszawie, sygn. Mus. 1538.
- Szeluto A., *Powrót Juranda* op. 358 [szkice], autograf, Zakład Zbiorów Muzycznych, Biblioteka Narodowa w Warszawie, sygn. Mus. 1664.
- Szeluto A., *Powrót Juranda* op. 358 [wyciąg fortepianowy], autograf, Gabinet Zbiorów Muzycznych, Biblioteka Uniwersytetu Warszawskiego, sygn. Mus. LXXXVIII rps 13.
- Szeluto A., *Zbyszko i Danką* op. 354 [wyciąg fortepianowy], autograf, Gabinet Zbiorów Muzycznych, Biblioteka Uniwersytetu Warszawskiego, sygn. Mus. LXXXVIII rps 7.
- Szeluto A., *Zbyszko i Danusia* op. 354 [szkice], autograf, Zakład Zbiorów Muzycznych, Biblioteka Narodowa w Warszawie, sygn. Mus. 1706.

Literatura

- Apolinary Szeluto 1884–1966 w 100-tną rocznicę urodzin*, red. K. Winowicz, Słupca 1984 (wyd. 2 poszerzone: *Apolinary Szeluto 1884–1966 w setną rocznicę urodzin wznowione w czterdziestą rocznicę śmierci*, red. K. Winowicz, Słupca 2006).
- Błaszczak B., *Apolinarego Szeluty światy niepoznane*, Warszawa 2023.
- Błaszczak L.T., *Henryk Sienkiewicz w muzyce*, Warszawa 2000.
- Chrenkoff M., *Wątków sienkiewiczowskich rezonans w muzyce*, w: *Twórczość Henryka Sienkiewicza a korespondencja sztuk*, red. T. Budrewicz, A. Rataj, Warszawa 2018.

- Dobrowolski J., *Katalog utworów fortepianowych Apolinarego Szeluty*, „Muzyka” 1973, nr 4, s. 75–82.
- Dobrowolski J., *Z dotychczasowych badań nad twórczością fortepianową Apolinarego Szeluty*, w: *Apolinary Szeluto 1884–1966 w setną rocznicę urodzin wznowione w czterdziestą rocznicę śmierci*, red. K. Winowicz, Słupca 2006.
- Gmys M., *Harmonie i dysonanse. Muzyka Młodej Polski wobec innych sztuk*, Poznań 2012.
- Gmys M., hasło: *Apolinary Szeluto*, w: *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, red. E. Dziębowska, t. 10 [Sm–Ś], Kraków 2007.
- Gmys M., *W cieniu Chopina, Karłowicza i Szymanowskiego. Studia o muzyce z czasów Młodej Polski*, Warszawa 2025.
- Janicki S., „Krzyżacy” Sienkiewicza i Forda, w: *Sienkiewicz i film*, red. L. Ludorowski, Kielce 1998.
- Kaczmarek Ł., *Apolinary Szeluto (1884–1966) – ten, który wyprzedził Szymanowskiego*, Lublin 2024.
- Kamińska-Rykowska A., *Pieśni Apolinarego Szeluty w kręgu Młodej Polski*, Toruń 2017.
- Kański J., *Apolinary Szeluto 1884–1966*, „Ruch Muzyczny” 1967, nr 2, s. 16–17.
- Kosętko H., *Adaptacje sceniczne dzieł prozatorskich Henryka Sienkiewicza*, Kraków 1997.
- Kosętko H., „Pan Wołodyjowski” Henryka Sienkiewicza w adaptacjach muzycznych, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia ad Bibliothecarum Scientiam Perinentia” 2009, nr 7, s. 161–166.
- Krzywoszewski S., *Długie życie. Wspomnienia*, t. 2, Warszawa 1947.
- Nowowiejscy F.M., K., *Dookoła kompozytora. Wspomnienia o ojcu*, Poznań 1971.
- Poliński A., „Młoda Polska” w muzyce, „Kurier Warszawski” 1906, nr 38, s. 3.
- Seweryn A., „Zabawa będzie trwała całą noc!” Wokół opery „Pan Tadeusz” Apolinarego Szeluty, w: „Pan Tadeusz”. Poemat – postacie – recepcja, red. A. Fabianowski, E. Hoffmann-Piotrowska, Warszawa 2016.
- Sienkiewicz H., *Pan Wołodyjowski*, red. J. Krzyżanowski, Warszawa 1966.
- Sułek M., *Stanisław Moniuszko i inni kompozytorzy wobec poezji Adama Mickiewicza. Studium komparatystyczne*, Kraków 2016.
- Szantruczek T., *Katalog dzieł (rękopisów)*, w: *Apolinary Szeluto 1884–1966 w setną rocznicę urodzin wznowione w czterdziestą rocznicę śmierci*, red. K. Winowicz, Słupca 2006.
- Szargot B., *Io danzo l'amore! Studia o włoskich librettach operowych, będących scenicznymi adaptacjami dzieł Henryka Sienkiewicza*, Kraków 2018.
- Szumny M., *Z kamerą wśród Krzyżaków, czyli kulisy powstania największej superprodukcji w historii polskiego kina*, „Nowe Studia Grunwaldzkie” 2021, t. 7, s. 100–116.
- Winowicz K., *Nieznane listy Apolinarego Szeluty z lat 1947–1948*, „Przegląd Koniński” 1984, nr 31, s. 7.
- Winowicz K., *Prawnik w służbie kompozytorskiej idei*, w: *Apolinary Szeluto 1884–1966 w setną rocznicę urodzin wznowione w czterdziestą rocznicę śmierci*, red. K. Winowicz, Słupca 2006.
- Wojciechowska B., *Ostatni z „Młodej Polski” – wywiad z Tadeuszem Szantruczkiem*, w: *Apolinary Szeluto 1884–1966 w setną rocznicę urodzin wznowione w czterdziestą rocznicę śmierci*, red. K. Winowicz, Słupca 2006.

- Wojciechowska B., *Panie Szeluto, dlaczego?*, w: *Apolinary Szeluto 1884–1966 w setną rocznicę urodzin wznowione w czterdziestą rocznicę śmierci*, red. K. Winowicz, Słupca 2006.
- Wrocki E., *Sienkiewicz a muzyka. Pokłosie bibliograficzne*, Warszawa 1932.
- Wypych-Gawrońska A., *Literatura w operze. Adaptacje dramatyczno-muzyczne utworów literackich w Polsce do 1918 roku*, Częstochowa 2005.

Nagrania

- 100 na 100. Muzyczne dekady wolności*, wyk. Polska Orkiestra Radiowa, M. Klauza (dyrygent), PWM 2019.
- Apolinary Szeluto*, wyk. Camerata Vistula, A. Tatarski (fortepian), A. Wróbel (wiolonczela), K.A. Kulka (skrzypce), CD DUX 0672, 2008.
- Apolinary Szeluto. Songs 1, Acte Préalable*, wyk. A. Kamińska (mezzosopran), L. Sobolewska (fortepian), CD AP0338, 2014.
- Mazurki polskie / Polish Mazurkas*, wyk. E. Karaś-Krasztel (fortepian), CD DUX 0795, 2011.
- Poznań na szlaku pieśni. Wokół liryki wokalne XIX i XX wieku*, wyk. A. Kamińska-Rykowski (mezzosopran), B. Dmochowska (fortepian), Akademia Muzyczna im. I.J. Paderewskiego w Poznaniu, AM 1-05, 2022.
- Żeleński, Szeluto, Fitelberg, Stowarzyszenie Polskich Muzyków Kameralistów*, wyk. M. Francuz (fortepian), J. Konarzewska (skrzypce), R. Kwiatkowski (wiolonczela), CD SPMK 15, 2020.

Małgorzata Sulek, The birth of a failed opera from the spirit of a literary masterpiece. *Hajduczek* by Apolinary Szeluto

The artistic legacy of Apolinary Szeluto, who at the beginning of his creative path was regarded as the most progressive representative of the Young Polish Composers' Publishing Company, includes nearly half a hundred operatic works. In spite of their aesthetic and thematic diversity, fitting into the numerous operatic creative conventions in force in the 20th century, none became permanent features in of opera theatre repertoires, remaining today primarily a testimony to the composer's continuous creative process, which verges on morbid compulsiveness. Most of Szeluto's operas have survived to the present day only in the form of a piano extract and a draft libretto, usually written by the composer himself. Szeluto's operatic achievements, although given scant mention in the literature on the subject, have so far been met with extreme assessments by experts, ranging from accusations of a caricatured and grotesque transformation of the literary model they were based on (Agata Seweryn) to the reading of Szeluto's various creative decisions as a conscious artistic provocation (Bolesław Błaszczyk). This article attempts to characterize and evaluate the artistic potential of the first Sienkiewicz operatic works by Apolinary Szeluto: the opera *Hajduczek* op. 334, created in 1956 on the motifs of *Pan Wołodyjowski* (*Colonel Wołodyjowski*).

Keywords: Apolinary Szeluto, Henryk Sienkiewicz, *Colonel Wołodyjowski*, *Hajduczek*, *The Knights of the Cross*, 20th-century Polish opera

Słowa kluczowe: Apolinary Szeluto, Henryk Sienkiewicz, *Pan Wołodyjowski*, *Hajduczek*, *Krzyżacy*, polska opera XX wieku

Małgorzata Sułek – muzykolożka, polonistka i kulturoznawczyni. Adiunktka w Instytucie Mediów i Produkcji Muzycznej Akademii Muzycznej im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi. Autorka książek: *Pieśni masowe Witolda Lutosławskiego w kontekście doktryny realizmu socjalistycznego* (Kraków 2010), *Stanisław Moniuszko i inni kompozytorzy wobec poezji Adama Mickiewicza. Studium komparatystyczne* (Kraków 2016) oraz współredaktorka prac: *Ignacy Jan Paderewski. Listy do Ojca i Heleny Górskiej (1872–1924)* (wraz z Justyną Szombarą, Warszawa 2018, przekł. ang. *Ignacy Jan Paderewski. Letters to his father and to Helena Górská (1872–1924)*, Warsaw 2022), *Długi wiek XIX w muzyce. Pytania – problemy – interpretacje* (t. 1: wraz z Grzegorzem Zieziulą, Warszawa 2020; t. 2: wraz z Ewą Bogulą i Grzegorzem Zieziulą, Warszawa 2022). Jej zainteresowania badawcze skupiają się na muzyce i literaturze XIX–XXI wieku ze szczególnym uwzględnieniem zagadnień intermedialności, gatunków synkretycznych, kompozycji nieautonomicznych oraz twórczości Stanisława Moniuszki i Witolda Lutosławskiego.

Magdalena Piotrowska

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

<https://orcid.org/0000-0002-1823-9218>

***Opera dla Głuchych?* Kilka odpowiedzi o (nie)udanym projekcie**

O*pera dla Głuchych* to nie tylko opera (libretto: Wojtek Zrałek-Kossakowski i Adam Stoyanov)¹, ale i cykl wydarzeń artystycznych realizowany od 2018 roku. Stanowi ona nie lada wyzwanie badawcze, jest to bowiem wielopoziomowy tekst, patchwork „pozszywany” z różnych form gatunkowych, podejmujący temat (nie)obecności niesłyszących we współczesnej kulturze. To jednak tylko jeden trop. Sprawa komplikuje się już w momencie próby weryfikacji samego tytułu. Wprawdzie przynosi on deklarację gatunkową, lecz i ona okaże się złudna. Z czasem doszło do zawłaszczenia pierwotnego tytułu przez rozbudowany cykl działań artystycznych znacząco odchodzących od opery. Wątpliwości i niejasności jest znacznie więcej, co prowokuje do stawiania kolejnych pytań – w tym nie tylko o przyczyny nikłej obecności tematu głuchoty/(nie)słyszania na polskich scenach, ale pytań o słabe zainteresowanie tym zagadnieniem teatrologów, muzykologów czy badaczy oper. Bez wątplenia odpowiedź nie jest prosta i wiąże się ze złożonym kontekstem. Zmiany następowały stopniowo, co potwierdzają choćby prowadzone dopiero od lat siedemdziesiątych XX wieku badania nad percepcją zjawisk muzycznych przez osoby z upośle-

¹ Dzięki życzliwości W. Zrałka-Kossakowskiego miałam możliwość zapoznania się z treścią libretta.

dzeniem słuchu². Podobnie sytuacja wyglądała w odniesieniu do teatru, sama obecność Głuchych na polskich scenach ma przecież stosunkowo niedługą historię. Przełom obserwujemy dopiero w ostatnich latach – potwierdzają to nie tylko *Opera dla Głuchych* Wojtki Zrałka-Kossakowskiego, ale i inne działania artystyczne (m.in. *Jeden gest* Wojtki Ziemilskiego, *Nie mów nikomu* Adama Ziajskiego czy *Bogny Burskiej*, która w warszawskiej Zachęcie zrealizowała wspólnie z Chórem POLIN *Bunt Głuchych*)³. To, co łączy te działania, to podobny cel, dążenie do uzmysłowienia skali wykluczenia i uwypuklenia efektu nieprzystawalności świata słyszących i Głuchych. Co więcej, zmiany te prowadzą do wyraźnego przesunięcia – wprawdzie terapeutyczna funkcja opery nadal jest obecna, lecz nie jest już nadrzędna, coraz częściej zaczyna spotykać się z wypowiedzią pełnoprawną artystycznie. Poszukiwania nowego języka artystycznego wiązały się nie tyle z samym odkrywaniem performatywnego potencjału języka migowego, ile raczej z dostrzeganiem w nim pełnoprawnego budulca widowiska, zarówno teatralnego, jak i operowego⁴. Efektem tych zmian stało się kolejne przetasowanie, w wyniku którego to właśnie temat (nie)pełnosprawności i jej związku ze sceną coraz częściej stawał się wyzwaniem dla recenzentów i badaczy, przynosząc odkrywcze rozpoznania⁵.

Geneza *Opery dla Głuchych*

Opera dla Głuchych nie była projektem pionierskim, należy ją traktować jako reprezentatywny przykład obecności tematu głuchoty na polskich scenach.

² P. Klimek, *Poza dźwiękiem. Konkluzje muzycznych projektów warsztatowych w środowisku osób niesłyszących*, „Ruch Muzyczny” 2022, nr 1, <https://ruchmuzyczny.pl/article/1752> (dostęp: 20.11.2024).

³ P. Morawski, *Głos w ciebie*, „Dwutygodnik” 2018, nr 12, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/8129-glos-w-ciele.html> (dostęp: 20.11.2024).

⁴ Warto przypomnieć, iż jeden z numerów „Ruchu Muzycznego” w 2022 roku został poświęcony związkowi z kulturą niesłyszących. Znalazła się w nim m.in. rozmowa z Martą Abramczyk, Piotrem Bałtynem i Adamem Stoyanovem – członkami prowadzonej przez Huberta Zemlera Głuchej Orkiestry Perkusyjnej (por. „Ruch Muzyczny” 2022, nr 1).

⁵ Por. artykuły: M. Zdrodowska, *Narracje migane. O formach twórczości językowej g/Głuchych*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2014, nr 2, s. 178–199; eadem, *Kultura Głuchych – kultura oporu. Rozwój amerykańskiej kultury głuchych i konsekwencje jej implementacji w Polsce*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2019, nr 3, s. 287–313; E. Godlewska-Byliniak, *Polski teatr odkrywa język migowy*, „Dialog” 2019, nr 3, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/273638.html> (dostęp: 20.11.2024); M. Hasiuk, *Wspólne dobro*, „Teatr” 2013, nr 12, s. 8–9; T. Kowalski, *Patrząc, więc...? Nie jesteś mi obojętny w Poznaniu*, „Didaskalia” 2014, nr 120, s. 136–140.

Wpisuje się w nurt, który obserwujemy dopiero od kilkunastu lat. Została wystawiona w 2018 roku w koprodukcji z Fundacją 4.99 i Fundacją Automatophone⁶. Projekt współfinansowało miasto stołeczne Warszawa, zaś partnerem był Polski Związek Głuchych Oddział Mazowiecki i, co warto podkreślić – został on dofinansowany ze środków: Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego w ramach programu „Zamówienia kompozytorskie”, realizowanego przez Instytut Muzyki i Tańca. To ważna uwaga, zapowiadająca formę wydarzenia – czyli „zamówienie kompozytorskie”. Z zachowanych dokumentów można jednak wnioskować, iż pierwotne deklaracje zostały zrealizowane w znikomym stopniu. Wprawdzie znajdziemy sporo potwierdzeń muzycznego charakteru wydarzenia, lecz trudno byłoby oceniać je w zapowiadanej kategorii.

Zebrane dokumenty dostarczają nam informacje o autorach libretta. Adam Stoyanov jest doskonale znany w środowisku Głuchych (sam nie słyszy, od wielu lat występuje w teatrach amatorskich oraz jako migający poeta), zaś Wojtek Zrałek-Kossakowski to ceniony reżyser teatralny, mający w swym dorobku współpracę z aktorami Głuchymi; przyjął on również funkcję reżysera. Dopowiedzenia, jak sądzę, wymaga istotna kwestia: otóż żaden z wymienionych autorów libretta nie miał wcześniej do czynienia z tą formą, podobnie jak i nie przejawiał zainteresowania tak trudnym gatunkiem, jakim jest opera. To dość znaczący kontekst.

Do współpracy zostały zaproszone także inne osoby, czyli Michał Mendyk (współpraca reżyserska), Karol Tymiński (choreografia), Paweł Walicki (scenografia i kostiumy), Robert Piotrowicz (odpowiedzialny za muzykę, artysta dźwiękowy, kompozytor, improwizator specjalizujący się głównie we współczesnej muzyce elektroakustycznej i sztuce dźwięku). Obsadę stanowili aktorzy słyszący (z warszawskiego Teatru Studio) i niesłyszący (tu m.in. Marta Abramczyk, Adam Stoyanov, Paweł Sosiński – znani z *Jednego gestu* Ziemilskiego)⁷. Część z nich współtworzy amatorski teatr Cisza na Scenie (działający przy Polskim Związku Głuchych w Warszawie)⁸ i – co warto podkreślić – wchodzi w skład prowadzonej przez Huberta Zemlera Głuchej Orkiestry Perkusyjnej.

⁶ W 2024 roku uzyskano dofinansowanie ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego w ramach programu – Interwencje. Edycja 2024.

⁷ P. Morawski, *Głos w ciebie*, op. cit.

⁸ Z zespołem tym związany jest m.in. Adam Stoyanov i Marta Abramczyk. Wcześniej występowali oni m.in. w warszawskich spektaklach Wojtka Ziemilskiego (*Jeden gest*, Nowy Teatr, 2016); zob. K. Lemańska, *ILY*, „Didaskalia. Gazeta teatralna” 2023, nr 173, s. 268–276, <https://didaskalia.pl/pl/artukul/ily> (dostęp: 20.11.2024).

Planowana od 2017 roku formuła *Opery dla Głuchych* zmieniała się wielokrotnie. Już w pierwszym roku realizacji (2018) przerodziła się z jednorazowego wydarzenia w festiwal pod tą samą nazwą. Pierwotnie miała być dwuletnim cyklem wydarzeń artystycznych (wrzesień – czerwiec, czas realizacji – do 2019), prowadzonym w kilku obszarach – miała zmierzać do prezentacji „aktywności artystycznej Głuchych (teatr, pantomima, poezja migowa, film) w głównym obiegu kultury wysokiej”⁹ i zbudować „pomost komunikacyjny artystów z odbiorcami ze świata słyszących i ze świata głuchych”¹⁰. Zwieńczeniem działań miało być „stworzenie interdyscyplinarnego utworu syntetyzującego praktyki twórcze obu środowisk kulturowych, wprowadzającego zupełnie nowe środki wyrazu”¹¹, a także kreującego wyrazisty przekaz dotyczący, z jednej strony opresji jako nieodzownego elementu doświadczenia społeczno-kulturowego osób Głuchych, z drugiej zaś – głębokich, być może niedających się pokonać barier, oddzielających kulturę osób głuchych od kultury osób słyszących. W efekcie tego wieloetapowego i wielotorowego przedsięwzięcia już w pierwszym sezonie przygotowano dwadzieścia wydarzeń adresowanych do osób Głuchych oraz słyszących. Złożyły się na nie m.in.: kameralne spektakle teatralne i próby otwarte, spektakle postdramatyczne, pokazy filmowe, autorskie prezentacje poezji migowej, pantomimy oraz współczesnych technik choreograficznych; sesje z udziałem muzyków i teoretyków dotyczące percepcji dźwięku i fenomenów muzycznych w świecie słyszących oraz w świecie Głuchych¹². To rzeczywiście program zróżnicowany, pozwalający na otwieranie przestrzeni dotąd nieobecnych w polskiej kulturze. W swym pierwotnym zamyśle przewidywał stworzenie w sezonie pierwszym „interdyscyplinarnego utworu”, a dopiero sezon kolejny – stanowiący zamknięcie projektu – miał zmierzać do stworzenia *Opery dla Głuchych*. Zagadkowe jest jednak brzmienie tytułu, jednoznacznie przecież zapowiadającego operę. Trudno zatem nie pytać o jego poprawność i zastanawiać się nad prowokacyjnym kontekstem, skoro przecież w oficjalnych dokumentach, adresowanych m.in. do ministerstwa, zapowiadano wydarzenie jako „interdyscyplinarny utwór, łączący elementy koncertu muzyki noise,

⁹ „Pismo Studia Teatrgalerii”, 25.08.2017, s. 4, <https://kultura.gazetaprawna.pl/artykuly/1041333,studio-teatrgaleria-dostepne-dla-widzow-z-niepelnosprawnosciami.html> (dostęp: 20.11.2024).

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Ibidem.

¹² Encyklopedia Teatru Polskiego, Warszawa. Premiera „Opery dla Głuchych” w Studio Teatrgalerii, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/267372/warszawa-premiera-opery-dla-gluchych-w-studio-teatrgalerii> (dostęp: 20.11.2024).

instalacji audiowizualnej, spektaklu postdramatycznego, spektaklu tańca nowoczesnego, pantomimy i poezji migowej¹³. Zauważmy, iż termin opera nie pada w tych wyliczeniach. Wprawdzie jest ona przywołana w samym tytule, lecz już inne dokumenty nie potwierdzają tego, wspominają natomiast o nowych środkach wyrazu, o chórze migowym, łączącym doświadczenia poezji migowej i współczesnej choreografii. Czym zatem miała być *Opera dla Głuchych*? Anonsowano ją różnie – jako przedstawienie teatralne, „alegoryczną opowieść o kulturowej tożsamości Głuchych, jej źródłach oraz wzajemnych stosunkach pomiędzy społecznościami Głuchych i słyszących”¹⁴; określano też mianem interdyscyplinarnego festiwalu (spektakle, koncerty, filmy, instalacje) i wspólnych działań. W kolejnych latach pojawiła się także formuła znacznie odchodząca od operowej ramy, zmierzająca w kierunku programu edukacyjnego obejmującego warsztaty muzyczno-teatralne dla osób Głuchych¹⁵. To wyraźne odrzucenie pierwotnych koncepcji omawianego projektu artystycznego.

Bez wątpienia *Opera dla Głuchych* dotyka ważnego tematu, jakim jest wykluczenie (nie)słyszących. Nie przypadkiem w zapowiedziach pytano:

A gdyby tę sytuację odwrócić? Wyobraźmy sobie świat, w którym dominuje kultura Głuchych, a osoby słyszące są mniejszością. Jak on wygląda? Jakie są jego zasady? Jaki jest jego język? Czy istnieje w nim muzyka? Jak poradziłyby sobie w takim świecie mała grupa słyszących „obcych”?¹⁶

Te pytania mogły prowokować do budowania opowieści nie tylko o próbach poszukiwania wspólnego języka, ale także o problemach porozumienia się na linii słyszący – Głusi. Mogły też zmierzać do odwrócenia ról i ukazania świata, w którym większość jest Głucha i w którym to słyszący czują dyskomfort podczas oglądania tego przedstawienia. To – jak czytamy – „wyrazisty przekaz dotyczący z jednej strony opresji jako elementu doświadczenia społeczno-kul-

¹³ Ibidem. Wypada wspomnieć, iż podczas drugiego sezonu *Opera dla Głuchych* miała zostać zaprezentowana sześciokrotnie.

¹⁴ Studio Teatrgaleria, *Opera dla Głuchych*, <https://teatrstudio.pl/pl/teatr/wydarzenia/opera-dla-gluchych/> (dostęp: 20.11.2024).

¹⁵ Działania prowadzone przez Huberta Zemlera (perkusja) oraz Sebastiana Świądra (działania performatywne); Warszawa, Centrum Jasna 10, w roku 2024 (4 i 18 czerwca, 2 i 16 lipca, 3 i 17 września, 1 i 29 października) oraz osiem felietonów wideo w polskim języku migowym w roku 2023 i 2024; <https://warszawa.krytykapolityczna.pl/dzialanie/opera-dla-gluchych/> (dostęp: 20.11.2024).

¹⁶ Informacja z 2021; Facebook, <https://www.facebook.com/events/d41d8cd9/opera-dla-gl%C5%82uchych-2021-festiwal-interdyscyplinarny/2807435032920413/> (dostęp: 20.11.2024).

turowego osób Głuchych, z drugiej zaś – głębokich, być może niedających się pokonać barier oddzielających kulturę osób Głuchych od kultury osób słyszących¹⁷. To też „marzenie senne osoby Głuchej o świecie, w którym to Głusi dyktują warunki”¹⁸ i „świat, w którym panują całkowicie odwrotne reguły. W którym to my, osoby słyszące, musimy się dostosować do reguł ich świata”¹⁹. To również świat, który prowokuje do szukania wspólnej płaszczyzny porozumienia, trudnej do uchwycenia nie tylko ze względu na temat, ale i na formę gatunkową, którą jest bez wątpienia opera. Trudno już w tym miejscu nie zapytać o zasadność decyzji genologicznych autorów libretta – czy jednak nie zostały one podjęte zbyt pochopnie?

„Wszystko jest w ciele”?²⁰ Dźwięki – vibracje – język migowy

Punktem odniesienia badaczy omawianego utworu i całego zespołu działań artystycznych mieszczących się w formule *Opery dla Głuchych* miała być nie tylko sama muzyka, ale i kwestia fizyczności dźwięku, jej odczuwania przez Głuchych. Spotkanie z muzyką może odbywać się nie tylko na poziomie słuchu, lecz również na poziomie ciała. Nie dziwią więc opisy eksponujące odmienność tych percepcji:

dwóch muzyków mapuje i bada swoje smyczkowe instrumenty: sprawdzają ich brzmienie, ale też własne ciała oraz granice swoich przestrzeni prywatnych. Dwoje innych siedzi naprzeciw siebie; w choreografii gestów wydobywają z „powietrza” dźwięki fortepianu i wielkiego bębna. Na tym ostatnim gra także kolejny performer, który śpiewa w języku migowym piosenkę o dziwności (tytułowe „ep”); akompaniuje mu bardzo poważny kontrabasista...²¹

Nie powinien również zaskakiwać fakt, że właśnie w tym interdyscyplinarnym projekcie znalazło się miejsce dla muzyki noise, łączonej zazwyczaj z eksperymentem muzycznym, odrzucającej konwencjonalne struktury muzyczne i ko-

¹⁷ Encyklopedia Teatru Polskiego, Warszawa...

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ P. Morawski, *Poza słowa*, „Dwutygodnik” 2016, nr 195, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/6765-poza-slowa.html> (dostęp: 20.11.2024).

²¹ *Sacrum Profanum zaprasza na „Operę dla Głuchych”*, Kraków.pl, https://www.krakow.pl/televizja_krakow_pl/243418,2126,komunikat,sacrum_profanum_zaprasza_na_opere_dla_gluchych.html (dostęp: 20.11.2024).

jarzonej z ekstremalnymi dźwiękami. Przy uwzględnieniu tych złożonych kontekstów recenzenci akcentowali nie tyle walory estetyczne projektu, ile raczej zmierzali do uwypuklenia różnic w odbiorze tego typu muzyki:

pomrujące basy, które czuje się całym ciałem. Wibracje rozchodzą się po widowni, na scenie zaś spektakl otwiera sekwencja taneczna: ekspresyjne ruchy i niesamowita energia – tyle przenosi się na widownię, która nie zna języka migowego; dla tych, którzy go znają – a ich reprezentacja była wśród publiczności znaczna – to jednak nie tylko choreografia [...], nie tylko ciała w ruchu tworzące sytuację teatralną, lecz także system komunikacji²².

Opera dla Głuchych budowała komunikat o świecie, w którym istnieje inna wyobraźnia i inny sposób myślenia. Prowokowała do spotkania nie tylko na poziomie słuchu, lecz całego ciała. Owa odmienność ram komunikacyjnych akcentowana była prostymi, ale jakże wyrazistymi chwytami: „niesłyszący i niesłyszące dotykają, obejmują, przytulają się do ciał aktorek i aktorów Studia, by poczuć wydobywające się z nich dźwięki, mają w gruncie rzeczy uświadamiać, jak Głusi odbierają fale dźwiękowe”²³. Rozpoznawanie dźwięków i ich czytanie, czy interpretowanie może więc polegać na sięganiu „do pokładów sztuki, które docierają do nas z pominięciem słuchu – przez ciało, wzrok, a przede wszystkim zdolność rozumienia”²⁴. Budowany jest wówczas komunikat, w którym to „mówią” nie tylko dłonie, lecz mówi całe ciało, i to ciało wystawione na widok, w którym „[...] każdy grymas twarzy ma tu znaczenie, znaczenie ma dynamika ruchów [...] całe układy choreograficzne”²⁵. To przestrzeń, w której solówki sceniczne „mogą być miejscem snucia opowieści albo szalonego energetycznego performansu”²⁶.

Bez wątpienia w przestrzeni tej ważną rolę odgrywa język migowy, który obok funkcji komunikacyjnej służy – co należy podkreślić – budowaniu nowego języka widowisk. Co więcej, może też prowadzić do otwarcia na widza wykluczo-

²² P. Morawski, *Głos w ciele*, op. cit. Wiele dopowiedzeń do omawianego zagadnienia przynosi wypowiedź Piotra Baltyna, członka Orkiestry Perkusyjnej (por. „Ruch Muzyczny” 2022, nr 1, s. 2). Potwierdzeniem eksperymentalnego wymiaru muzyki jest dwupłyty album DVD, nagrany rok po premierze *Opera for the Deaf: Touch i Incorporate*.

²³ P. Morawski, *Głos w ciele*, op. cit.

²⁴ P. Klimek, *Poza dźwiękiem...*, op. cit.

²⁵ Wprawdzie opinia dotyczyła *Jednego gestu* Wojtki Ziemińskiego, lecz nietrudno przywołać ją i w tym miejscu; por. P. Morawski, *Poza słowa*, op. cit.

²⁶ Morawski dopowiadał: „To jego świat i jego żywioł. Nie słyszy od urodzenia, nie słyszą też jego rodzice, więc migał od samego początku; tak poznawał świat. Jest poetą. Nigdy nie słyszał muzyki, lecz na scenie tańczy”; P. Morawski, *Poza słowa*, op. cit. A. Stoyanov występował m.in. w *Jednym geście*.

nego z klasycznego modelu uczestnictwa w kulturze. Stanowi potwierdzenie nie tylko istnienia (nie)widzialnej mniejszości, ale i rozmaitych systemów migania. To – chciałoby się rzec – znakomity materiał na spektakl i operę! Czy jednak dla tych odbiorców, którzy nie znali języka migowego i nie potrafili go dekodować, język ten był dostatecznie czytelny, czy też odbierali go wyłącznie na poziomie choreografii? Co zatem odkrywamy, odkrywając język migowy? Czy chodzi tu wyłącznie o fascynację performatywnością języka migowego i jego teatralnego potencjału? Czy może ma miejsce odkrycie na poziomie formy i tematu? W efekcie tych zabiegów w *Operze dla Głuchych* samo miganie jest tematyzowane. Owo zmierzanie do odkrywania języka migowego wiąże się też z kolejnymi pytaniami – o miejsce, rolę czy sposoby wykorzystania niedostatecznie docenianych strategii komunikacyjnych, charakterystycznych dla kultury Głuchych. Relacje te – podkreślmy – utwierdzają w przekonaniu o zależności języka – ciała – tożsamości. Gest odgrywa tu bowiem rolę nadrzędną, nie jest już tylko tworzywem, lecz staje się ważnym, pełnoprawnym narzędziem scenicznym.

Tytuł identyfikatorem tekstu?

W przypadku *Opery dla Głuchych* próba analizy tytułu staje się karkołomnym wyzwaniem. Budzi on bowiem wiele pytań i wątpliwości, zwłaszcza w odniesieniu do formy gatunkowej. Wypada zapytać nie tylko o jego poprawność, ale i o to, czy rzeczywiście mamy do czynienia z operą?

W próbie odpowiedzi na tak postawione pytania pomocny okaże się *Słownik terminów literackich*, który wprawdzie traktuje tytuł jako niepozorną częścią dzieła literackiego, lecz podkreśla jego kluczową rolę. Zdaniem Teresy Kostkiewiczowej, to „nazwa nadana dziełu przez jego autora, stanowiąca integralną część tekstu dzieła i będąca pierwszym wyodrębnionym w nim odcinkiem. Tytuł jest jednym z podstawowych czynników umożliwiających identyfikację dzieła; jego forma pozostaje w wielorakich związkach z treścią utworu, który nazywa i symbolizuje”²⁷. Podobne wnioski znalazły się w wypowiedziach Danuty Danek, która zwracała uwagę i na inną cechę – tytuł powiadamia „w mniej

²⁷ T. Kostkiewiczowa, hasło: *tytuł*, w: *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Warszawa 1998, s. 596; por. też H. Markiewicz, *Tytuły dzieł literackich*, w: idem, *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków 1996, s. 278; A. Stoff, *Funkcja tytułu w dziele literackim*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Nauki Humanistyczno-Społeczne. Filologia Polska” 1975, nr 11; V. Wróblewska, *Nazwy gatunkowe w tytułach utworów lirycznych (rekonesans)*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Nauki Humanistyczno-Społeczne. Filologia Polska” 2001, z. 54.

lub bardziej wyraźny sposób, o co w utworze chodzi”, a jego konstrukcja współtworzy „poetykę utworów, zarazem programowo na nią wskazując”²⁸. Dodatkowo tytuł, „przyjmując charakter inicjalnej metawypowiedzi”²⁹ powinien nie tylko wprowadzać do utworu, ale równocześnie stanowić jego integralną część³⁰. Wprawdzie może nawiązywać do nazwy gatunku – tak, jak w *Operze dla Głuchych* – lecz wówczas powinien stać się wyrazistym sygnałem genologicznym. Tytuł wyznacza bowiem krąg tematyczny – w tym przypadku winien być to związek operowego medium i kultury Głuchych. Powinien też prowokować do stawiania pytań – o istotę opery, o to, czym ona jest, podobnie i o schematy odbiorcze. Niestety, w przypadku omawianego dzieła próżno byłoby ich szukać, podobnie jak i próżno szukać na nie odpowiedzi. Doszło do nadużycia na poziomie komunikacji. Pierwotna deklaracja zawarta w tytule, będąca jednoznacznie zapowiedzią gatunkową, nie znalazła dostatecznego rozwinięcia w librecie i rozminęła się z poetyką dzieła.

Warto pamiętać, iż tytuł nigdy nie jest znakiem arbitralnym, a raczej stanowi rodzaj symbolu artystycznie umotywowanego. Pełnienie funkcji komunikacyjnej i stanowienie przez niego znaku semantycznego wiąże się z koniecznością stosowania go we właściwym znaczeniu i kontekście. Odstąpienie od tych reguł lub ich złamanie zazwyczaj prowadzi do zakłócenia poprawności tytułu. Przypadek ten obserwujemy w *Operze dla Głuchych*. Być może pewnym rozwiązaniem byłaby modyfikacja tytułu, nadanie mu formy pytania retorycznego? Może też należałoby zastanowić się nad zasadnością użycia przymiłka w tytule? Czym innym jest bowiem *Opera dla Głuchych*, a czym innym byłaby „Opera Głuchych”³¹. Sądzę, iż drugi wariant byłby tu właściwszy. Być może te drobne zabiegi pozwoliłyby uruchomić odpowiednie konteksty interpretacyjne i uniknąć nieporozumień w odbiorze tekstu.

²⁸ D. Danek, *O tytule utworu literackiego*, „Pamiętnik Literacki” 1972, nr 4, s. 150.

²⁹ Ibidem, s. 155.

³⁰ Ibidem, s. 146.

³¹ Z podobnym wyzwaniem mierzono się już wielokrotnie. Pisał o tym m.in. Johan Huizinga, wspominając o losach jednego ze swoich wykładów, którego pierwotny tytuł zmodyfikował na „Zabawowy element kultury”, lecz napotykał na opór tłumaczy: „Za każdym razem chciano z tego, co powiedziałem, zrobić «w kulturze»: *in Culture* i za każdym razem ponownie skreślałem przymiłek, i znowu przywracałem dopełniacz. Szło mi przy tym nie o to, jakie miejsce zajmuje zabawa pomiędzy pozostałymi zjawiskami kulturalnymi, lecz o to, jak dalece sama kultura ma charakter zabawy. Chodziło mi o to – a dotyczy to również tego szeroko zakrojonego studium – żeby pojęcie zabawy stało się, jeśli wolno mi się tak wyrazić, częścią składową pojęcia kultury”; zob. J. Huizinga, *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, w: *Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. A. Chałupnik i in., Warszawa 2005, s. 143–144.

Opera – kilka pytań o rolę gatunku

Gatunek ma charakter normatywny, obligujący dwie strony – tak autora, jak widza/odbiorcę – do przestrzegania wpisanych wń zasad. Spełnia określone funkcje nie tyle na poziomie samego tekstu, ale też szerzej w kulturze³² i to one, traktowane łącznie, pozwalają gatunkowi trwać i być rozpoznawalnym. Co istotne – w odniesieniu do *Opery dla Głuchych* – wszelkie zakłócenia, zniekształcenia na poziomie gatunku czy tytułu pociągają za sobą nieodwracalne konsekwencje. Wszelkie próby zmierzenia się z narzucanymi z zewnątrz kryteriami taksonomicznymi i podważanie wypracowanych przez system zasad mogą okazać się złudne i niebezpieczne i tak jak w przypadku analizowanego tekstu, mogą prowadzić do jego nierozpoznawalności, a nawet do wykluczenia.

Gatunek pełni też funkcję schematu poznawczego, zaś jego odczytanie odnosi się „do całej klasy tekstów podobnych do siebie ze względu na określone cechy (struktura, funkcja, relacja nadawczo-odbiorcza). [...] W ten sposób odbiorca porządkuje własne doświadczenie, unikając chaosu”³³. Wybór gatunku nie powinien stanowić bezrefleksyjnego kaprysu autora. Może pełnić funkcję swoistych schematów i wzorców bądź ramy interpretacyjnej. Nie przypadkiem podkreśla się więc, iż „gatunkowość tekstu ściśle określa rolę odbiorcy oraz zawiera wskazówki, w jaki sposób ma on reagować na dzieło oraz je interpretować. Oczywiście, nie zawsze reakcja odbiorcy będzie zgodna z oczekiwaniami twórcy tekstu, ponieważ ważną rolę w odczytaniu tekstu odgrywa doświadczenie odbiorcy”³⁴. To kompetencje genologiczne – również te dotyczące opery – powinny ułatwiać odbiorcy uczestnictwo w kulturze oraz recepcję tekstów w szerszym kontekście społeczno-kulturowym. Poprawne odczytanie jest procesem złożonym i wynika ze wspólnej wiedzy genologicznej oraz doświadczenia kulturowego. W tym przypadku stało się inaczej. Odwołanie w tytule do opery nie pokrywało się z wyznacznikami tej formy, dodatkowo budowało niejasną relację nadawczo-odbiorczą. Być może właśnie ta niejednoznaczność mogła bezpośrednio skazywać na swoiste zawieszenie i rozminięcie się z oczekiwaniami gatunkowymi.

³² Por. G. Ptaszek, *W stronę bezgatunkowości mediów? O funkcji gatunków medialnych w procesie odbioru*, w: *Gatunki i formaty we współczesnych mediach*, red. W. Godzic i in., Warszawa 2015, s. 42–43.

³³ Ibidem, s. 43.

³⁴ Ibidem, s. 46.

Trudno w tym kontekście nie pytać o miejsce widza. Już od samego początku *Opery dla Głuchych* budowana była sytuacja wykluczenia, „w której to uprzywilejowana na co dzień większość znajduje się w niezrozumiałej dla siebie, a przez to niekomfortowej sytuacji”³⁵. Za tym konceptem rozwijała się fabuła libretta, zmierzająca do odwrócenia ról. To niemigająca publiczność musiała odnaleźć się w nowej sytuacji komunikacyjnej, w sytuacji wykluczenia, w świecie, w którym słyszący są „na usługach Głuchych – czyszczą basen w Pałacu Kultury i Nauki, nad którym zaraz usiądą panowie tego świata – aktorki i aktorzy niesłyszący”³⁶. Zagładzie uległ świat osób słyszących i to Głusi ocaleni, przejmując panowanie nad światem. Tak budowana relacja napotykała jednak na znaczny opór części publiczności. Nieliczni słyszący, którzy pozostali na widowni, czuli się nieswojo... W efekcie – jak zauważano w jednej z recenzji – wprowadzie sam zamysł był słuszny i „[s]pektakl w punkcie wyjścia miał potencjał; odwrócenie porządku wykluczenia miało sens i bywały momenty, kiedy to działało, jednak siłę tym zabiegom odbierał jakiś edukacyjny ton”³⁷. Być może nadal dodatkową przeszkodą w procesie odbioru były przyzwyczajenia i utarte wzorce recepcyjne zakotwiczone w świadomości kulturowej? Szukając odpowiedzi na tak stawiane pytania, podobnie jak i zastanawiając się nad bezpośrednimi przyczynami porażki *Opery dla Głuchych*, należałoby wskazać na zbyt jaskrawe próby pozyskania widowni pozornie łatwymi chwytami, nadmiernym aktualizowaniem czy szafowaniem środkami ekspresji. Wprowadzie to zabiegi stosowane na współczesnej scenie teatralnej i operowej, lecz równie często wiążące się z poważnym ryzykiem.

Czy jednak odbiorca był usatysfakcjonowany pod względem estetycznym? Jeśli tak, to który – słyszący czy Głuchy? Kto jest tu rzeczywistym, a kto projektowanym odbiorcą? Pytania te są o tyle zasadne, zwłaszcza gdy uwzględnimy współczesne realia, że nadal teatr repertuarowy i operowy zdominowane są przez normatywne i zdrowe ciała – zarówno na scenie, jak i na widowni. Dodatkowe trudności mogą wynikać także z innych przyczyn, mogą być podyktowane próbami wywoływania efektu zaskoczenia, używaniem strategii i estetyk zazwyczaj niekojarzących się z tradycyjną konwencją operową, co widzimy choćby w odniesieniu do języka migowego. W działaniach tych trudno mówić o przypadkowości, widać w nich efekt świadomych posunięć scenicznych.

³⁵ P. Morawski, *Głos w ciele*, op. cit.

³⁶ Ibidem.

³⁷ Ibidem.

Budowana fabuła libretta nadal mogła zaskakiwać i zasadniczo zmieniać relacje nadawczo-odbiorcze, w efekcie których to nie Głuchy, lecz odbiorca słyszający, nieznający języka migowego, był wytrącony ze swoich nawyków³⁸, znajdował się w niekomfortowej sytuacji. Być może strategię tę należałoby nazwać wykluczeniem? Trudno znaleźć jednoznaczne odpowiedzi na tak stawiane pytania. Nie mamy też potwierdzeń wrażeń odbiorcy, niewiele dowiemy się o różnorodności środków przekazu, narracji dramatycznej czy związku libretta z muzyką i śpiewem³⁹. Również pytanie o relację opery i współczesnego widza pozostanie otwarte. Niejasności te nie powinny dziwić, gdyż już od momentu premiery w 2018 roku *Opera dla Głuchych* budziła liczne zastrzeżenia. Pisano wówczas:

Intuicja, czym w ogóle może być świat Głuchych, przyszła na sam koniec. Po przerebieniu wszystkich obowiązkowych w tego typu przedsięwzięciach punktów: o wykluczeniu, zderzeniu kultur [...] przemocy i wyzwoleniu. Cień zrozumienia pojawił się w chwili największego nieporozumienia – gdy słyszący muzycy, reżyserzy i libreciści oraz Głusi aktorzy, poeci i tancerze nie zdołali wykreować wspólnego zakończenia dla tworzonej razem *Opery dla Głuchych*⁴⁰.

Lista zarzutów była długa – niespójność, brak nowatorstwa i powtarzanie wcześniejszych konceptów. Aby złagodzić ton oskarżycielski, próbowano wskazywać, iż wprawdzie spektakl pokazywał istnienie odmiennych światów, jednak brakowało tu nowatorskich ujęć, wszystko okazywało się wtórne i irytowało. Wskazywano, iż tego typu działania artystyczne nie są wolne od pułapek. „I wpadł w nią chyba właśnie Zrałek-Kossakowski, ulegając fascynacji formą języka migowego [...] po *Jednym gościu* nie wystarczy już fascynacja teatralnością tego języka, trzeba iść dalej. A *Opera dla Głuchych* – co podkreślano w recenzjach – przechwytuje nie tylko pomysły [...], lecz nawet aktorów”⁴¹. A na dodatek... wokół premiery zrobiono „przesadny szum”⁴². Myślę jednak, że nadal nierozwiązanym pytaniem jest to, czy to rzeczywiście... opera?

³⁸ Ibidem.

³⁹ M. Karpińska, *Jak działa opera*, „Czas Kultury” 2013, nr 6, s. 55–56.

⁴⁰ Na stronie: <http://www.boltrecords.pl/1,new-music/156,ODG,pl.html> (dostęp: 20.11.2024).

⁴¹ P. Morawski, *Głos w ciele*, op. cit.

⁴² Ibidem.

Bibliografia

- Danek D., *O tytule utworu literackiego*, „Pamiętnik Literacki” 1972, nr 4, s. 143–174.
- „Didaskalia” 2023, nr 2, https://didaskalia.pl/sites/default/files/content/attachments/didaskalia_173.pdf (dostęp: 20.11.2024).
- Encyklopedia Teatru Polskiego, Warszawa. *Premiera „Opery dla Głuchych” w Studio Teatrgalerii*, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/267372/warszawa-premiera-opery-dla-gluchych-w-studio-teatrgalerii> (dostęp: 20.11.2024).
- Godlewska-Byliniak E., *Polski teatr odkrywa język migowy*, „Dialog” 2019, nr 3, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/273638.html> (dostęp: 20.11.2024).
- Hasiuk M., *Wspólne dobro*, „Teatr” 2013, nr 12, s. 8–9.
- Huizinga J., *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, w: *Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. A. Chałupnik i in., Warszawa 2005.
- Karpińska M., *Jak działa opera*, „Czas Kultury” 2013, nr 6, s. 55–56.
- Klimek P., *Poza dźwiękiem. Konkluzje muzycznych projektów warsztatowych w środowisku osób niesłyszących*, „Ruch Muzyczny” 2022, nr 1, <https://ruchmuzyczny.pl/article/1752> (dostęp: 20.11.2024).
- Kostkiewiczowa T., hasło: *tytuł*, w: *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Warszawa 1998.
- Kowalski T., *Patrzę, więc...? Nie jesteś mi obojętny w Poznaniu*, „Didaskalia” 2014, nr 120, s. 136–140.
- Lemańska K., *ILY*, „Didaskalia. Gazeta teatralna” 2023, nr 173, s. 268–276, <https://didaskalia.pl/pl/artykul/ily> (dostęp: 20.11.2024).
- Markiewicz H., *Tytuły dzieł literackich*, w: H. Markiewicz, *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków 1996.
- Morawski P., *Głos w ciebie*, „Dwutygodnik” 2018, nr 12, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/8129-glos-w-ciele.html> (dostęp: 20.11.2024).
- Morawski P., *Poza słowa*, „Dwutygodnik” 2016, nr 195, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/6765-pozaslowa.html> (dostęp: 20.11.2024).
- Opera dla Głuchych*, libretto W. Zrałek-Kossakowski, A. Stoyanov.
- „Pismo Studia Teatrgalerii”, 25.08.2017, s. 4, <https://kultura.gazetaprawna.pl/artykuly/1041333,studio-teatrgaleria-dostepne-dla-widzow-z-niepełnosprawnościami.html> (dostęp: 20.11.2024).
- Ptaszek G., *W stronę bezgatunkowości mediów? O funkcji gatunków medialnych w procesie odbioru*, w: *Gatunki i formaty we współczesnych mediach*, red. W. Godzic i in., Warszawa 2015.
- „Ruch Muzyczny” 2022, nr 1.
- Sacrum Profanum zaprasza na „Operę dla Głuchych”*, Kraków.pl, https://www.krakow.pl/televizja-krakow_pl/243418,2126,komunikat,sacrum_profanum_zaprasza_na_operę_dla_gluchych.html (dostęp: 20.11.2024).
- Stoff A., *Funkcja tytułu w dziele literackim*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Nauki Humanistyczno-Społeczne. Filologia Polska” 1975, nr 11, s. 3–16.

- Wróblewska V., *Nazwy gatunkowe w tytułach utworów lirycznych (rekonesans)*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Nauki Humanistyczno-Społeczne. Filologia Polska” 2001, z. 54, s. 111–129.
- Zdrodowska M., *Kultura Głuchych – kultura oporu. Rozwój amerykańskiej kultury głuchych i konsekwencje jej implementacji w Polsce*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2019, nr 3, s. 287–313.
- Zdrodowska M., *Narracje migane. O formach twórczości językowej g/Głuchych*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2014, nr 2, s. 178–199.

Magdalena Piotrowska, *Opera for the Deaf*? Some further reflections on and (un) successful project

Opera for the Deaf (libretto: W. Zrałek-Kossakowski and A. Stoyanov) is not merely an opera but an ongoing cycle of artistic events launched in 2018. This choice is deliberate, since it facilitates reflections on the validity of the title – particularly regarding the aforementioned cycle – and prompts the fundamental question: To what extent does ‘opera’ exist within *Opera for the Deaf*? The presentation also addresses further issues, including communication and (sign) language, the vision of an inverted order, disability and visibility within the artistic field, and the intersection of representation and aesthetics.

Keywords: opera, spectator, Deaf, sign language, disability

Słowa kluczowe: opera, widz, Głuchy, język migowy, niepełnosprawność

Magdalena Piotrowska – doktor habilitowana, profesor UAM, zatrudniona w Pracowni Opery i Widowisk UAM; historyk literatury polskiej oraz teatru i widowisk XIX i początku XX wieku. Zainteresowania badawcze koncentruje m.in. wokół problematyki krytyki teatralnej XIX/XX wieku (Władysława Rabskiego), widowisk kulturowych czy mediów pamięci. Autorka monografii: *Polskie teatry amatorskie w Wielkopolsce w latach 1832–1875* (2000), *Zanim „te księgi zbłądziły pod strzechy”. Wielkopolska recepcja Mickiewicza* (2006), *Narodowe widowiska kulturowe. Uroczystości żałobne i rocznicowe w Wielkopolsce (1815–1914)* (2011); edycji zbiorowych, artykułów (m.in. o Adamie Mickiewiczu i Juliuszu Słowackim); licznych haseł osobowych i przedmiotowych opublikowanych w słownikach i encyklopediach.

Maciej Straburzyński

Uniwersytet Zielonogórski

Akademia Muzyczna im. I.J. Paderewskiego w Poznaniu

<https://orcid.org/0000-0001-9030-7396>

Śpiewak performer jako współtwórca dzieła muzycznego

W ubiegłym stuleciu kompozytorzy postawili przed wykonawcami nowe zadania: performer stał się współtwórcą dzieła. Abstrakcyjna partytura graficzna oraz elementy aleatoryczne, które wykonawca musi wypełnić za każdym razem autorską improwizacją, przenoszą odpowiedzialność za dzieło na śpiewaka (lub instrumentalistę), który za każdym razem współkomponuje utwór na nowo na bazie wskazówek zawartych w zanotowanym wcześniej szkicu. Jest w tym zabiegu pewna ambiwalencja: z jednej strony mamy tu odrzucenie tradycyjnej hierarchii kompozytor – performer i włączenie wykonawcy w proces twórczy, z drugiej strony pojawia się ryzyko nadużyć, gdy brak kreatywności kompozytorskiej interpretator musi rekompensować własną wirtuozerią. Co zrozumiałe, w takiej sytuacji odpowiedzialność za artystyczną porażkę spada na performerę, ale bywa też, że przeciętne dzieło odnosi sukces dzięki znakomitemu wykonaniu.

Przy całej słuszności tezy, iż każde wykonanie jest twórcze, zwłaszcza zawierające niezapisaną ornamentację lub kadencję, w swojej analizie skoncentruję się wyłącznie na sytuacji skrajnej, w której performer, zmuszony do realizacji ogólnikowo naszkicowanych wskazówek, staje się współtwórcą dzieła muzycznego. Pominę jednocześnie cały szeroki kontekst inspiracji, która jest specyficzną formą współautorstwa (tzn. sytuacji, w której kompozytor pisze

określoną partię dla konkretnego wykonawcy i przez to uzależnia materiał od specyfiki jego głosu, skali, barwy, umiejętności wokalnych itd.) i skupię się wyłącznie na autentycznym współtworzeniu dzieła przez performera na scenie bądź estradzie w czasie wykonania na żywo.

Do historii przeszły już kanoniczne kompozycje Karlheinz Stockhausena (*Studie II*, 1954), Johna Cage'a (*Aria*, 1958), Bogusława Schaeffera (*Non-stop*, 1960) czy Cathy Berberian (*Stripsody*, 1966), w których tradycyjna notacja muzyczna zastąpiona została figurami geometrycznymi, abstrakcyjnymi znakami czy nawet komiksowymi obrazkami. Wydawać by się mogło, że po ponad siedmiu dekadach awangardowych poszukiwań, w których liczy się przede wszystkim to, co nowe, podobne zabiegi staną się zapomnianym artefaktem muzealnym. Tymczasem w XXI wieku partytury graficzne wciąż powstają, a wykonawcy niezmiennie konfrontowani są z zapisem symbolicznym, abstrakcyjnym i otwartym, który odczytać można w sposób całkowicie lub częściowo dowolny czy przypadkowy.

Jednym z dzieł XXI wieku, w którym pojawia się zapis obrazkowy, jest skomponowana w 2006 roku *Pasja Mateuszowa* (*Mattheus Passie*) holenderskiego kompozytora Boudewijna Tarenskeena (ur. 1952). *Pasja Mateuszowa* (pełen tytuł: *Mattheus Passie, Lezing voor negentien zangers*, w którym słowo *lezing* można przetłumaczyć dosłownie jako „czytanie”, „odczyt” lub „kazanie”) na dwiętnastu śpiewaków a cappella napisana została dla wokalistów związanych z kameralnym chórem Cappella Amsterdam. Aparat wykonawczy składa się z jedenastu solistów (symbolizujących prawdopodobnie jedenastu apostołów) oraz ośmiogłosowego chóru, przy czym wszyscy wokaliści grają też od czasu do czasu na małych instrumentach, m.in. używają gwizdków i pociągają smyczkiem wzdłuż krawędzi krotali, kładzionych też od czasu do czasu na bryłach suchego lodu i wydających charakterystyczny tremolowy dźwięk.

Utwór wykonany został po raz pierwszy 26 lutego 2009 roku w Muziekgebouw w Amsterdamie. Kolejne przedstawienia odbyły się 2 kwietnia 2009 roku w TivoliVredenburg w Utrechcie, 9 listopada 2012 roku w Verkadefabriek w Den Bosch w ramach festiwalu November Music, ponownie w Muziekgebouw w Amsterdamie 12 stycznia 2013 roku i po raz ostatni 13 stycznia 2013 roku w De Doelen w Rotterdamie. Świadectwem sukcesu premiery stało się przyznanie kompozytorowi jeszcze w 2009 roku prestiżowej nagrody Matthijs Vermeulenprijs, najważniejszej kompozytorskiej nagrody w Niderlandach.

Wykonawcami dzieła byli śpiewacy związani z Cappellą Amsterdam: soliści Gonnie van Heughten (sopran 1), Andrea van Beek (sopran 2), Petra Ehrismann (alt 1), Inga Schneider (alt 2), Mieke van Laren (alt 3), René Veen (tenor 1), Guido Groenland (tenor 2), Erks Jan Dekker (bas 1), Maciej Straburzyński (bas 2),

Florian Just (bas 3) i Michel Poels (bas 4), a także chórzysci: Simone Manders (sopran 3), Valeria Mignaco (sopran 4), Desirée Verlaan (alt 4), Elsbeth Gerritsen (alt 5), Erik Slik (tenor 3), Diederik Rooker (tenor 4), Bart Oenema (bas 5) oraz Joep van Geffen (bas 6). Niektóre postaci miały swoje imiona: przykładowo bas 2 to Narcyz, a bas 4 to Głupiec. Spektakl wyreżyserował Paul Koek, za scenografię odpowiadał Edo Sutherland, a za reżyserię światła Uri Rapaport. Przedstawienie odbywało się bez udziału dyrygenta – wszystkie zmiany tempa i pulsu śpiewacy koordynowali między sobą na bieżąco według wcześniejszych ustaleń.

Utwór zbudowany jest z dwóch aktów o nierównych proporcjach. Akt pierwszy (trwający ok. siedemdziesiąt minut) rozpoczyna się *Wstępem*, po którym następują kolejno sceny: *Wieczera*, *W ogrodzie Getsemani*, *Narada*, *Pierwsza pieśń podsumowująca*, *Pojmanie*, *Sąd u Piłata*, *Intermezzo*, *Skazanie*, *Druga pieśń podsumowująca*, *Droga krzyżowa*, *Golgota* i *Ukrzyżowanie*. Akt drugi to tylko jedna trwająca zaledwie osiem minut część: *Postowie*.

Mattheus Passie jest scenicznym oratorium otwarcie wchodzącym w polemikę z pasjami Bacha (w dziele pojawiają się czytelne cytaty z barokowych arcydzieł), ale także z tradycją wykonawczą oraz holenderskim fenomenem kulturowym, jakim jest kilkaset realizacji bachowskich *Pasji wg św. Jana* i *Pasji wg św. Mateusza* przyciągających co roku niezmiennie kilkadziesiąt tysięcy słuchaczy. Tarenskeen z dystansem podchodzi do dawnej afektacji i do ewangelicznych postaci, a w jego pełnej paradoksów pasji wszystko wydaje się trochę dziwne (śpiewacy zachowują się nielogicznie i sztucznie, mamy tu też wiele „zastygnięć” – nagłych i nieuzasadnionych zatrzymań i zwrotów akcji), trochę zwyczajne (brak kostiumów i makijażu scenicznego, nieformalne rozmowy i notoryczne przeszkadzanie, a nawet przerywanie innym śpiewakom), groteskowe, absurdatne, chaotyczne. Długie, atonalne monologi na bazie Ewangelii wg św. Mateusza stanowią kontrapunkt dla fragmentów chóralnych, do złudzenia przypominających protestanckie chorały. Reżyser Paul Koek za podstawowy zabieg inscenizacyjny uznał model *tableaux vivants*, aby podkreślić absurdatne, niefabularne rozwiązania partytury. Śpiewacy mają przed sobą nuty i celowo używają ich jako rekwizytu: widz powinien mieć poczucie, że bierze udział w wykonaniu koncertowym z zaledwie zarysowaną, nierealistyczną i niefabularną akcją sceniczną.

Realizacja elementów graficznych partytury stanowi ważną, choć incydentalną część spektaklu: dzieło w większości zapisane zostało tradycyjnie na pięciolinii, choć – poza rozproszoną improwizacją – dominuje mikrotonalność¹.

¹ Mikrotonalność – termin muzyczny oznaczający stosowanie interwałów mniejszych niż półton; obejmuje systemy dźwiękowe dzielące oktawę na więcej niż dwanaście części. Występuje w zachodniej muzyce eksperymentalnej oraz w wielu tradycjach pozaeuropejskich, a jej zastosowanie pozwala uzyskać nowe barwy, odcienie intonacyjne i nietypowe efekty brzmieniowe.

Dobrym przykładem ilustrującym współodpowiedzialność performerów za dzieło jest aleatoryczny fragment *Psalm dziękczynny* (druga część *Pierwszej pieśni podsumowującej*), którego długość trwania nie została przez kompozytora określona. Fragment ten odnosi się do sceny z Ewangelii wg św. Mateusza (Mt 26, 30), w którym po ustanowieniu Eucharystii uczniowie wraz z Jezusem śpiewają hymn przed wyruszeniem na Górę Oliwną. Tarenskeen pozostawił tu tylko krótką instrukcję wykonawczą:

Należy nucić podczas kartkowania nut, wyłącznie dla siebie, zapisane znaki, posługując się możliwie najoszczędniejszym idiomem, być może nawiązującym do muzyki duchowej spoza kultury Zachodu, lecz NAJMNIEJ NATARCZYWIE, jak tylko się da.

Poza realizacją tej ogólniejszej wskazówki śpiewacy muszą popisać się własną inwencją twórczą: szczątkowy, chaotyczny, ale częściowo możliwy jeszcze do wokalne interpretacji zapis na stronie 24 pozwoli przeradzać się w całkowitą swobodę wykonawczą zajmującą aż dziewiętnaście stron partytury.

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "DIE DANKPSALMEN". The score is written on multiple staves, with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. There are also some handwritten notes in German and a small diagram of a musical staff with notes. The score is written on page 24, with a page number "24" at the bottom. The notation is highly expressive and includes many slurs and dynamic markings like "pp", "f", and "fz".

Przykład 1a, 1b. B. Tarenskeen, *Mattheus Passie*, partytura, s. 24–25

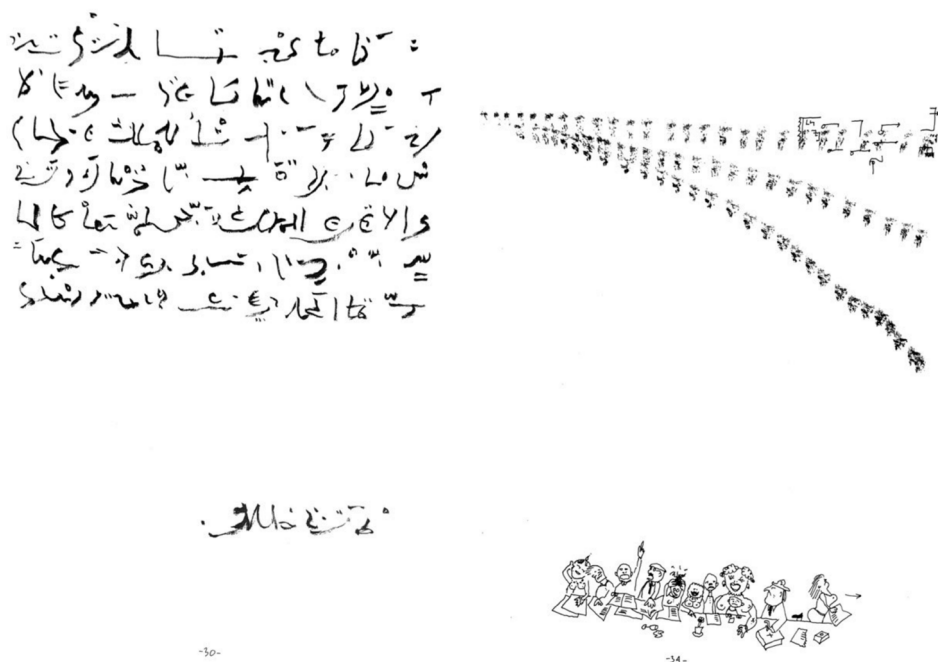
Z czasem dekonstrukcja zapisu postępuje, a skrupulatna realizacja partytury staje się coraz trudniejsza lub wręcz niemożliwa. Notacja na stronie 28 tylko z pozoru ma szansę na precyzyjne odczytanie: znaki graficzne już tylko przypominają litery, zapis dynamiki jest chaotyczny (np. znak przypominający crescendo i diminuendo na sylabie *DNNY*), choć nie tak abstrakcyjny jak przecinająca stronę linia pionowa.

Od strony 29 pojawiają się pierwsze „komiksowe” rysunki. Próba logicznego, zgodnego z intencją kompozytorską odczytania nie ma tu sensu. Słowo *Achch7* to wyłącznie mglisty impuls wykonawczy, podobnie jak rysunek tajemniczego ludzika z dużą głową, który wraz z B2 (bas 2) powinien w jakiś sposób dołączyć do nieokreślonej grupy postaci i wystrzelić z armaty (zaatakować?) w stronę śpiewającego Daniela Reussa, szefa i dyrygenta Cappelli Amsterdam. (W istocie Daniel Reuss nie brał udziału w spektaklu ani w przygotowaniach do prawykonania i nie był obecny na scenie, choć w dniu premiery znajdował się na widowni). Wszystkie te uwagi są wyłącznie żartem kompozytora bez intencjonalnego przełożenia na praktyczną stronę wykonania dzieła.



Przykład 2a, 2b. B. Tarenskeen, *Mattheus Passie*, partytura, s. 28–29

Na kolejnych stronach nie ma już zapisu nutowego. Stworzone przez Tarenskeena „hieroglify” na stronie 30 nie mają żadnego ukrytego przesłania, są bowiem tylko znakiem, graficznym impulsem, który wykonawca musi zinterpretować według własnego uznania. Podobnie rysunek na stronie 34, na której performer znajdzie komiksowe postaci z *Pasji*. Jest on również symboliczny i nie odzwierciedla prawdziwej sytuacji scenicznej: nie dość, że powstał na trzy lata przed premierą, to jeszcze zaburza schemat ustanowiony przez samego kompozytora. Nie tylko układ postaci, ale także ich wygląd to wyłącznie owoc wyobraźni kompozytorskiej, który należy traktować w kategoriach żartu.



Przykład 3a, 3b. B. Tarenskeen, *Mattheus Passie*, partytura, s. 30, 34

Jedyne sensowne wykonawcze wskazówki w scenie *Psalmu dziękczynnego* na przestrzeni dziewiętnastu stron partytury znajdziemy na stronie 37 („KARTKOWAĆ Z POWROTEM? SZUKAĆ?”) oraz 38, na której na samym środku Tarenskeen zapisał jeden znak graficzny przypominający nutę z akcentem na odwróconej głosce K z wykrzyknikiem. Taki dźwięk istotnie każdy śpiewak

może wykonać (na wdechu?): poświęcenie jednemu znakowi całej strony w partyturze jest wyraźnym zaleceniem dla wokalisty i w czasie każdego wykonania istotnie wszyscy sumiennie realizowali tę głoskę w dynamice forte.



Przykład 4a, 4b. B. Tarenskeen, *Mattheus Passie*, partytura, s. 37–38

Gra, którą zaproponował Tarenskeen wykonawcom, zasadniczo wpisuje się w pastiszowy, parodystyczny charakter całego utworu: jest to swoiste puszczenie oka zarówno do wykonawców, jak i do publiczności – mogącej oglądać fragmenty partytury na dużych ekranach, do których podłączone były przenośne kamery używane w całym spektaklu. Trudno tu mówić o jednoznacznym obciążeniu wykonawcy odpowiedzialnością za dzieło, jako że omówiony fragment partytury w czasie spektaklu zajmował tylko trwającą ok. trzy minuty scenę (polegającą głównie na mruczeniu, wzdychaniu, podśpiewywaniu pod nosem i kartkowaniu partytury w szybkim tempie) i wprowadzał korzystny dla całości moment chaosu, rodzaj *imbroglio*, po którym wszystko wracało do inicjalnego spokojnego nastroju medytacyjnego. Od strony reżyserskiej działa się tu niewiele: śpiewacy zostali pozostawieni sami sobie i tworzyli muzyczny kolaż każdorazowo różniący się od siebie detalami.

Z nieco podobną sytuacją mieli do czynienia wykonawcy utworu *Anti-Ouverture* (*Anty-Uwertura*) francuskiego kompozytora Raphaëla Cendo (ur. 1975), dzieła zamówionego przez holenderski dom produkcyjny Silbersee w Amsterdamie w roku 2017. *Anty-Uwertura* stała się pierwszą częścią spektaklu pod tytułem *Avventure di anima e di corpo* wystawionego w teatrze Casco w Amsterdamie w marcu 2018 roku: poza utworem Cendo w ramach przedstawienia pokazano również *Avventures* (1962) i *Nouvelles aventures* (1966) Györgya Ligetiego (1923–2006) w wersji scenicznej. Całość wieńczyło ramowo prawykonanie kompozycji *Oracles* Cendo.

Spektakl w koprodukcji z Operą Holenderską zaprezentowano łącznie cztery razy: 14, 17 i 18 marca 2018 w ramach Opera Forward Festival w Casco oraz 30 marca 2018 roku w teatrze Schuur w Haarlemie. Wykonawcami wszystkich kompozycji byli: Lisa De Boos (kontrabas), Noé Rodrigo Gisbert (perkusja), Jussi Lehtipuu (baryton, wiolonczela), André Lourenço (klawesyn), Els Mon-

delaers (mezzosopran), Felix Peijnenborgh (waltornia), Michael Schmid (flety), Maciej Straburzyński (bas-baryton), Viktoriia Vitrenko (sopran, fortepian) oraz Francine Vis (mezzosopran), która przygotowała spektakl od strony muzycznej oraz pełniła funkcję dyrygentki na scenie. Spektakl wyreżyserowała Nina Spijkers, za scenografię odpowiadał Ruben Wijnstok, za kostiumy Robby Duiveman, a za światło Julian Maiwald.

Skupiając się wyłącznie na czteroczęściowej *Anti-Ouverture*, należy podkreślić wykonawczą i interpretacyjną otwartość dzieła, ponieważ Cendo nie tylko nie zastosował w swoim utworze tradycyjnego zapisu na pięciolinii, ale wręcz całkowicie zrezygnował z jakichkolwiek oznaczeń wysokości, czasu trwania, tempa, pulsu, artykulacji, przerzucając *de facto* cały ciężar wykonawczy na performerów.

Titre
Raphaël Cendo

4 minutes

Anti ouverture
I
Silence/Impact

Flûte solo ad lib. Electric sound. Silence, impact, mouvement

© 2017 Maison ONA 0095ONA All rights reserved

Przykład 5. R. Cendo, *Anti-Ouverture*, partytura, s. 1

Wykonawcy musieli sami odczytać intencje twórcze kompozytora, sugerując się zanotowanym przez Cendo pożądanym czasem trwania (zanotowanym w prawym górnym rogu strony, przykład 5) i realizować znaki graficzne od lewej do prawej: odtworzenie pierwszej strony powinno wszystkim jedenastu wy-

konawcom zająć ok. cztery minuty. Tytuł tej części, *Silence/Impact*, to motyw dominujący: kontrast pomiędzy ciszą (fermata na środku strony), a gwałtownymi „uderzeniami”, hałasem (czarne kwadraty) jest fundamentem, na którym należało oprzeć wykonanie. Co do obsady wokально-instrumentalnej, zasygnalizowana została jedynie konieczność użycia fletu solo grającego *ad libitum*, czyli improwizującego na tle pozostałych performerów realizujących czarne kwadraty, białe prostokąty, „crescendo”, szlaczki i zygzaki, częściowo według uznania, a po części według wspólnych, zespołowych ustaleń. Zakładając, że czas trwania tego fragmentu wynosić powinien ok. czterech minut, fermata (na ciszy) realizowana była po ok. dwóch minutach (kolejno improwizacja fletu, „uderzenie”, improwizacja zespołowa, „crescendo”, „uderzenie”). Cztery mocne „uderzenia” tutti (w klawiaturę, membrany, struny, w elementy scenografii, a także krótkie okrzyki), wieńczyły tę część utworu.

II
Voix, Intervention minimale instrumentale

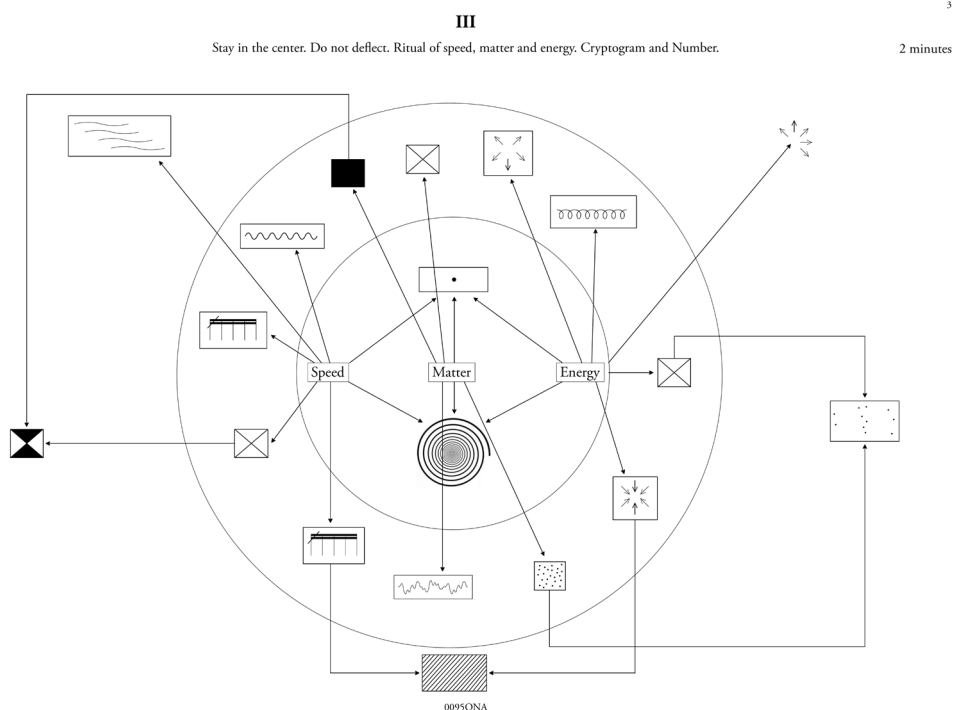
2 minutes

00950NA

Przykład 6. R. Cendo, *Anti-Ouverture*, partytura, s. 2

W podobny sposób performerzy zmierzali się z drugą stroną partytury (*Voix, Intervention minimale instrumentale* – Głosy, minimalny wkład instrumentów,

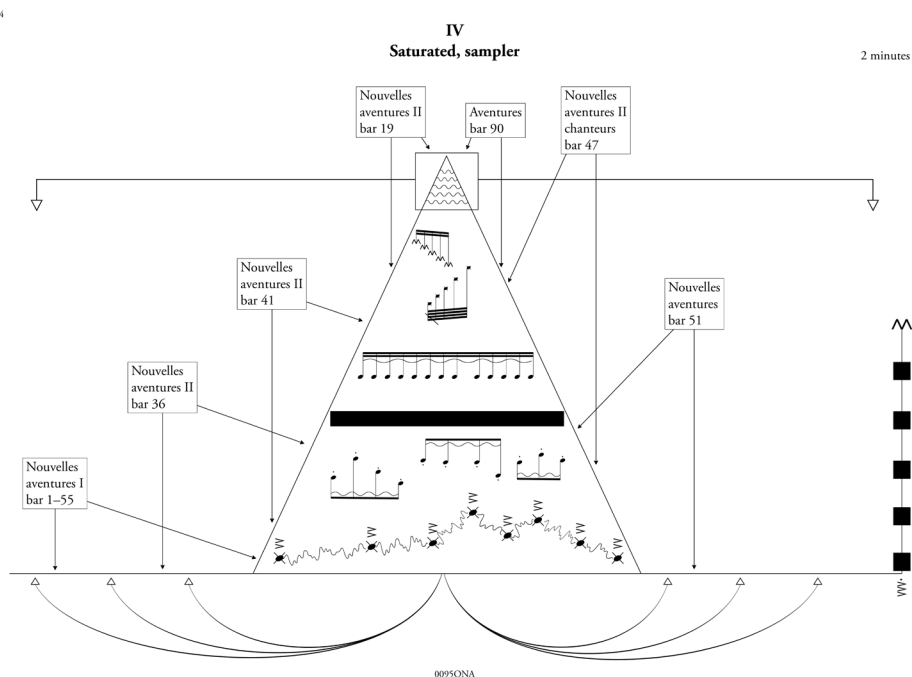
przykład 6), gdzie za punkt wyjścia także należało uznać czas trwania danego fragmentu (ok. dwie minuty) i realizować zapis od lewej do prawej, improwizując głosem bądź instrumentami symbole zaproponowane przez kompozytora: trójkąty, kropki, fermaty, które w praktyce nie musiały się między sobą różnić. Zasada tego zapisu jest niemal całkowita dowolność wykonawcza i interpretacyjna: ustalony (w przybliżeniu) jest wyłącznie czas trwania. Sugerowany puls i tempo są orientacyjne, natomiast sposób wydobywania głosu lub dźwięków instrumentów jest umowny i *de facto* związany był w praktyce bardziej z zadaniami aktorskimi (przejścia na scenie, chowanie się, gesty) niż *stricte* muzycznymi. Czarna pionowa linia po lewej stronie realizowana była z taśmy jako krótki, kilkusekundowy hałaśliwy szum. Poza tym wskazówki *vib.*, czyli szerokie vibrato, a także *into the piano*, pozostały jedynymi sugestiami artykulacyjnymi. Ta część, podobnie jak pozostałe, musiały zostać na nowo skomponowane i wyartykułowane przez wykonawców w konsultacji z reżyserką i w praktyce polegały na kontrolowanym hałasie przeplatany drobными zadaniami wokalnie-instrumentalnymi solo (pisk, krzyk, kłaśnięcie, pojedyncze uderzenie w klawiaturę, fletowe *staccato* itd.).



Przykład 7. R. Cendo, *Anti-Ouverture*, partytura, s. 3

Największą trudność interpretacyjną przyniosła niezatytułowana dwumiotowa trzecia część utworu (przykład 7), którą Cendo opisał następująco: „Stay in the center. Do not deflect. Ritual of speed, matter and energy. Cryptogram and Number” („Zostań w centrum. Nie wycofuj się. Rytuał prędkości, materii i energii. Kryptogram i numer”).

Co prawda każdy, kto na co dzień zajmuje się muzyką, może rozszyfrować niektóre zaproponowane przez kompozytora pojedyncze znaki, a używając wyobraźni odnieść się także do znanych sobie znaków tradycyjnych, jednak większość propozycji Cendo okazała się tak abstrakcyjna, że cała część została przez wykonawców po prostu skomponowana od zera: każdy performer realizował dany znak graficzny według uznania i zgodnie z intuicją. Wybrane kwadraty i prostokąty wykonywane były kolejno przez wszystkich: im więcej czerni, tym „gęstsze” (głośniejsze, szybsze, bardziej nerwowe) wykonanie – im mniej, tym „rzadsza” faktura i spokojniejsze tempo. Prostokąt z kropką realizowano *staccato*, prostokąt z falą odpowiednią wibracją głosu itd. Tu odczytanie zapisu od lewej do prawej nie mogło zostać wyegzekwowane, a kolejność wykonywania znaków ustalono na próbach.



Przykład 8. R. Cendo, *Anti-Ouverture*, partytura, s. 4

Czwarta część utworu (*Saturated, sampler – Ściśnięte, próbki*, przykład 8), poza dotychczasową chaotycznością, przyniosła jednak wykonawcom bardzo konkretne zadanie: na tle improwizacji na bazie abstrakcyjnych znaków wewnątrz piramidy należało od czasu do czasu zacytować wybrany jednotaktowy fragment *Aventures* (takt 90) bądź *Nouvelles aventures* (takt 19, 36, 41, 47, 51 lub 55) Ligetiego. Moment użycia cytatu oraz ich kolejność ustalona została przez wykonawców w czasie prób. Cała ok. dwuminutowa część zakończona została wspólnym głośnym „uderzeniem” (czarne kwadraty po prawej stronie).

Anti-Ouverture jest doskonałym przykładem praktyki we współczesnym teatrze muzycznym, w której performer, chcąc nie chcąc, musi zostać współtwórcą całego dzieła i zostaje obciążony odpowiedzialnością za jakość kompozycji prezentowanej publiczności. Czy dzieło będzie udane, czy nie, zależy w takim wypadku nie tyle od pomysłu, kompetencji i talentu kompozytora, ile przede wszystkim od umiejętności wykonawczych, organizacyjnych (zespołowe przygotowanie otwartego dzieła zajmuje znacznie więcej czasu niż realizacja tradycyjnej partytury) i wirtuozowskich performerów. Dzieło staje się tu wykonaniem, a wykonanie dziełem. Jak już wspomniałem, wydawałoby się, że po ponad siedmiu dekadach awangardowych poszukiwań podobne zabiegi staną się powszechnie odrzuconym eksponatem muzealnym, tymczasem wciąż bywają traktowane jak awangardowy eksperyment. Nie jest jednak jasne, co i kto jest obiektem tego eksperymentu: dzieło, wykonawca czy publiczność? I kto ten eksperyment – oraz w jakim celu – przeprowadza? Czy wyłącznie kompozytor, czy może ostatecznie także performer, na publiczności i na samym sobie?

Niewątpliwie zaletą opisaną powyżej strategii kompozytorskiej jest realizacja zapisu w formie bezpiecznej dla performerów, zgodnie z jego predyspozycjami, możliwościami technicznymi, wyobraźnią i wrażliwością. Kto jednak powinien wówczas zostać uznany za prawdziwego twórcę dzieła – to już wyłącznie kwestia artystycznej uczciwości.

Maciej Straburzyński, *Singer-performer as a co-creator of a musical work*

The article *Singer-performer as a co-creator of a musical work* analyses a model in which, due to the necessity of implementing an unconventional notation of the score and improvised actions, the work becomes identical with the performance. The text is based on the author's personal experiences related to working on two world premieres – *Mattheus Passie* (2009) by Boudewijn Tarenskeen and *Anti-Ouverture* (2018) by Raphaël Cendo. Both works, although aesthetically different, are connected by such features as an abstract, graphic, pictorial notation, and forcing the performer both to co-compose the work on the spot during the performance and to precisely structure previously prepared vocal and acting tasks. The

article is, in part, a “behind-the-scenes” look at the working process, which the listener, lacking knowledge of the initial material and awareness of the complexity of the preparation stage, gets to know during the performance as a finished “product”. The presentation and analysis of selected fragments of scores illustrates the potential causes of the imperfections of selected pieces and the weakness of experimental contemporary musical theatre, in which the composer’s responsibility for the work itself is transferred to the performer.

Keywords: music theatre, performer, unsuccessful work, Boudewijn Tarenskeen, *Mattheus Passie*, Raphaël Cendo, *Anti-Ouverture*

Słowa kluczowe: teatr muzyczny, performer, dzieło nieudane, Boudewijn Tarenskeen, *Mattheus Passie*, Raphaël Cendo, *Anti-Ouverture*

Maciej Straburzyński – śpiewak specjalizujący się w muzyce dawnej i współczesnej. Występował m.in. w Operze Narodowej w Warszawie, Chaillot Théâtre w Paryżu, Operze Holenderskiej w Amsterdamie i La Monnaie w Brukseli, na Warszawskiej Jesieni, Wrocławii Cantans, Holland Festival i Operadagen Rotterdam. Jako solista wziął udział w ponad czterdziestu prawykonaniach utworów polskich i zagranicznych, w tym jedenastu oper. Doktor literaturoznawstwa, doktor habilitowany sztuki, profesor Uniwersytetu Zielonogórskiego, adiunkt Akademii Muzycznej im. Ignacego Jana Paderewskiego w Poznaniu. Autor książek *W meandrach dialektyki, w labiryntach ironii. Opery Louisa Andriessena* (2015) i *Wojtek Drabowicz* (2018).

Hanna Kicińska

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

<https://orcid.org/0000-0003-1547-4148>

Nieprzemijająca legenda niedoskonałości. Przypadek Marii Callas

Analizowanie życiorysu i dorobku artystów operowych, którzy wzbudzali zarówno podziw, jak i kontrowersje, wiele wnosi do refleksji poświęconej funkcjonowaniu dzieła operowego w kulturze. Od czasów nauki w ateńskich konserwatoriach Maria Callas była konfrontowana z obciążającymi komentarzami dotyczącymi wyglądu. Później, już na marginesie przygasającej kariery, prasa brukowa obserwowała zawirowania dotyczące jej burzliwego życia osobistego. Przedwcześnie zakończyła karierę i przedwcześnie zmarła. To prawdopodobnie najważniejsza śpiewaczka w historii opery, jednak jej historia to opowieść nie tylko o wielkim triumfie i karierze, o jakiej większość artystów może tylko pomarzyć, ale także o tym, jak tragiczny życiorys, oczekiwania publiczności, kontekst historyczny, krytyka, a nawet zdrowie wpływają na odbiór i ocenę wykonania. W niniejszym tekście chciałabym skupić się na negatywnych opiniach, które pojawiały się na jej temat i zastanowić się, jak osobiste niepowodzenia i ograniczenia fizyczne wpływały na postrzeganie kariery Marii Callas.

Kicińska H., *Nieprzemijająca legenda niedoskonałości. Przypadek Marii Callas*, w: *Dzieło nieudane (?) i jego konteksty*, red. E. Nowicka, N. Kaminiczna, Poznań 2026, s. 327–340. © Author(s), 2026. <https://doi.org/10.14746/amup.9788323245193.20>. Open Access chapter, distributed under the terms of the CC licence (BY-NC-ND, <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>).

Paradoks Callas

Jak pisze Lyndsy Spence, krytyka Marii Callas rosła wprost proporcjonalnie do uwielbienia¹. Historia śpiewaczki jest pełna paradoksów. Uwielbiano ją przede wszystkim za niecodzienny głos w rzadkim połączeniu z talentem aktorskim. Z jednej strony jej siłę stanowiły dramatyczne interpretacje nasycone intensywnymi emocjami, występowała na najważniejszych scenach operowych świata, pozostawiła po sobie liczne nagrania, jej nazwisko jest rozpoznawalne wszędzie, a wizerunek pojawia się nawet na opakowaniu greckiej czekolady. Z drugiej strony – jej kariera trwała zaledwie kilkanaście lat². Cięż rzuciły na nią przewlekłe, pogłębiające się z czasem problemy wokalne i zdrowotne. Krytyka oceniała ją bardzo surowo, często w kategoriach rozczarowania i zawiedzionych oczekiwań.



Materiały handlowe Paminos Group, <https://paminosgroup.gr/en/opera-chocolate-series-maria-callas/>

¹ L. Spence, *Cast a Diva. The Hidden Life of Maria Callas*, Cheltenham 2021, s. 90.

² Zadebiutowała w Atenach podczas wojny, w 1947 roku zaczęła występować we Włoszech, w 1965 roku miał miejsce jej ostatni występ na scenie operowej (*Tosca* w Londynie). W latach siedemdziesiątych odbyła tournée z tenorem Giuseppe di Stefano, co było próbą reanimacji gaśnącej kariery.

Osiemnaście lat intensywnej kariery to dużo czy mało? Stopniową degradację głosu, obserwowaną przez publiczność całego świata, trudno uznać za sukces. Może to właśnie niepowodzenia ukształtowały niepowtarzalny mit Callas? Siłą jej legendy jest m.in. to, że pięćdziesiąt lat po jej śmierci wciąż trwa debata nad – niezrozumiałym dla niektórych – fenomenem. To dyskusja nad przyczynami utraty głosu, stawianie spóźnionych diagnoz i szczegółowe analizowanie nagrań.

Choroba

W 2002 roku neurolog Marii Callas Mario Giacobuzzo ujawnił diagnozę zapalenia skórno-mięśniowego, jaką miał postawić rok przed śmiercią swojej pacjentki³. Śpiewaczka nie podała tej informacji do publicznej wiadomości, nie zależało jej na tym. Schorzenie to, o nieznanym etiologii, jest chorobą zapalną tkanki łącznej, w której patogenezie duże znaczenie mają czynniki autoimmunologiczne. Zmiany zapalne powstają w mięśniach poprzecznie prążkowanych, głównie obręczy barkowej i biodrowej, mięśniach karku i grzbietu. Skutkuje to osłabieniem mięśni gardła, przełyku i krtani, co może prowadzić nawet do dysfagii i dysfonii⁴. Zajęte mogą być również mięśnie gładkie – oddechowe, przełyku i krtani oraz mięsień sercowy⁵. Jako choroba ogólnoustrojowa, zapalenie skórno-mięśniowe atakuje wiele narządów i układów, w tym tak szczególnie ważne dla śpiewaków mięśnie i śluzówki. Objawy zaobserwowane u Callas są spójne z danymi epidemiologicznymi – np. zgadza się wiek ujawnienia się choroby – drugi szczyt zachorowań występuje pomiędzy trzydziestym piątym a sześćdziesiątym rokiem życia⁶. Do pierwszych, alarmujących objawów należą m.in. gwałtowna utrata wagi, osłabienie, niskie ciśnienie, a na takie Callas uskarżała się przez całe życie⁷. Zapalenie skórno-mięśniowe prawdopodobnie miało wpływ również na ostateczną przyczynę śmierci śpiewaczki. Dużym problemem były trudności w rozpoznaniu choroby – dzisiaj dysponujemy badaniami enzymów mięśniowych i przeciwciał przeciwjądrowych (ANA) w surowicy chorego. Rozpoznanie stawia się jednak

³ L. Spence, *45 Years From the Death of a Diva*, „Volta Magazine” 22.10.2022, <https://volta-magazine.com/45-years-from-the-death-of-a-diva/?lang=en> (dostęp: 4.12.2024).

⁴ P. Mielnik, H. Chwalińska-Sadowska, G. Gonczarz, *Zapalenie wielomięśniowe i skórno-mięśniowe*, w: *Interna. Mały podręcznik*, <https://www.mp.pl/interna/chapter/B16.II.16.7> (dostęp: 23.02.2025).

⁵ Ibidem.

⁶ Ibidem.

⁷ L. Spence, *Cast a Diva...*, op. cit., s. 84, 150, 265, 220.

głównie na podstawie objawów klinicznych, szczególnie osłabienia mięśni o typowej lokalizacji i przebiegu, obecności zmian skórnych itd⁸. Leczenie pozostaje jednak takie samo – jest to głównie terapia sterydowa, której Callas mogła być i prawdopodobnie była poddawana podczas leczenia objawowego, jeszcze przed postawieniem diagnozy. Podaż sterydów mogła mieć duży wpływ na jej wykonawstwo w okresie farmakoterapii.

To nie musiała być też jedyna choroba, na którą chorowała Callas. Jeśli prawdą jest, że miała podniebienie gotyckie (o ile w ogóle, to w łagodnej postaci; być może było to tylko/zaledwie wysoko wysklepione podniebienie)⁹, to w zestawieniu z niepłodnością wynikającą z deformacji macicy, której stwierdzenie opisuje jej mąż Giovanni Battista Meneghini, jak również wspomnianą przez niego przedwczesną menopauzę, w wieku zaledwie trzydziestu czterech lat¹⁰ (o ile jest to wiarygodna informacja) i łagodnym hiperteloryzmem, to można podejrzewać również postać mozaikową zespołu Turnera, która łączy się z łagodniejszym obrazem klinicznym. W przebiegu zespołu Turnera obserwuje się ponadto skłonność do tycia i problemy z redukcją masy ciała; nietypowy jest natomiast wysoki wzrost (choć możliwy w przypadku kariotypu mozaikowego). Także sama obecność przeciwciał przeciwjądrowych, a raczej związanych z nimi chorób, powoduje zaburzenia płodności o podłożu immunologicznym. Internet pełen jest samozwańczych diagnostów, którzy zestawiają listy objawów mających potwierdzać inne schorzenia Callas. Internauci podejrzewają, że diva mogła chorować m.in. na zespół Ehlersa-Danlosa, który również związany jest z dużym osłabieniem mięśni i przewlekłym zmęczeniem (zespołem przewlekłego zmęczenia) oraz endometriozę.

Aspekt zdrowia psychicznego

W kontekście zdrowia Callas istotną rolę odgrywa jej pełen stresujących wydarzeń życiorys. Obciążenie psychiczne kumulujące się w organizmie wpływa na napięcia mięśniowe, zwłaszcza w mięśniach krtani, co może prowadzić do dysfunkcji głosu. Stres towarzyszył Marii Callas od wczesnego dzieciństwa, od niemowlęctwa przebywała bowiem w niesprzyjającej atmosferze – jej naro-

⁸ P. Mielnik, H. Chwalińska-Sadowska, G. Goncerz, *Zapalenie wielomięśniowe...*, op. cit.

⁹ To często powtarzana wypowiedź Waltera Legge'a, producenta muzycznego w EMI i męża sopranistki Elisabeth Schwarzkopf. Nie wiadomo, na jakiej podstawie Legge doszedł do takiego wniosku; por. M. Scott, *Maria Meneghini Callas*, Boston 1991, s. 53.

¹⁰ G.B. Meneghini, *My Wife Maria Callas*, współpr. R. Allegrì, przeł. H. Wisenski, New York 1981, s. 6.

dziny powiązane były z depresją poporodową matki, spowodowaną częściowo brakiem akceptacji płci dziecka, ale również macierzyństwem po wcześniejszej stracie – kilka lat wcześniej zmarł w wieku dwóch lat braciszek przyszłej śpiewaczki¹¹. Nie bez znaczenia było późniejsze rozstanie rodziców, trudny charakter matki i przede wszystkim przeżycia wojenne – Callas z matką i siostrą Jackie spędziła ten bardzo traumatyzujący okres w swoim życiu w okupowanej i głodującej Grecji.

Wśród licznych komentarzy odnoszących się do możliwych powodów kryzysu wokalnego, jaki dotknął Callas, znalazła się wypowiedź jej scenicznego kolegi Tita Gobbiego:

Nie sądzę, aby cokolwiek stało się z jej głosem. Myślę, że po prostu straciła pewność siebie. Była u szczytu takiej kariery, o jakiej tylko człowiek może marzyć i poczuła gigantyczną odpowiedzialność. Jej obowiązkiem było dawać z siebie wszystko każdego wieczoru, może więc poczuła, że już nie może, że straciła pewność siebie. Moim zdaniem to był początek końca jej kariery¹².

Wypowiedź Gobbiiego można uznać za sugestię wypalenia zawodowego. Utrata pewności siebie potęgowała brak wiary we własne możliwości, przyczyniała się do braku poczucia bezpieczeństwa i niestabilności emocjonalnej, nasilenia stresu. Znaczące jest, że kolega po fachu sugeruje tutaj problemy związane z psychologią zawodu śpiewaka, przesuwając na nie akcent z tak często podkreślanych aspektów czysto wokalnych lub sugeruje pierwotne podłoże tych problemów.

Nadmierna eksploatacja głosu i brak strategicznego podejścia

Inna śpiewaczka, która знаła Callas ze sceny, mezzosopranistka Giulietta Simionato, twierdziła, że forsowne partie osłabiły przeponę Callas¹³, co do-

¹¹ Przyczyną jego śmierci był tyfus lub meningokokowe zapalenie opon mózgowych; zob. L. Spence, *Cast a Diva...*, op. cit., s. 6.

¹² „I don't think anything happened to her voice. I think she only lost confidence. She was at the top of a career that a human being could desire, and she felt enormous responsibility. She was obliged to give her best every night, and maybe she felt she wasn't [able] any more, and she lost confidence. I think this was the beginning of the end of this career”; W. Crutchfield, *How Maria Callas Lost Her Voice*, „The New Yorker”, 5.11.1995, <https://www.newyorker.com/magazine/1995/11/13/maria-callas-the-story-of-a-voice> (dostęp: 23.02.2025).

¹³ Cytat podaje Nina Sun Eidsheim, zob. N.S. Eidsheim, *Maria Callas's Waistline and the Organology of Voice*, „Opera Quarterly” 2017, t. 33, nr 3/4, s. 249–68, <https://doi.org/10.1093/oq/kbx008> (dostęp: 23.05.2025).

prowadziło do pewnej formy niewydolności tego narządu. Przepona jednak nie jest mięśniem, który można uszkodzić inaczej niż w wyniku urazu, np. na skutek pobicia, wypadku komunikacyjnego, pchnięcia nożem itd. Uszkodzenie w wyniku urazu i tak jest dość trudne, ponieważ przepona jest strukturą wyjątkowo dobrze chronioną przez klatkę piersiową¹⁴. Uszkodzenie przepony „przez repertuar” należy traktować jedynie w kategoriach uproszczenia, potocznego sformułowania niemającego wiele wspólnego z fizjologią śpiewu. Wymagające kondycyjnie partie mogą osłabiać mięśnie oddechowe i międzyżebrowe, powodować napięcie mięśni szyi i obręczy barkowej, jednak nie można w ten sposób uszkodzić przepony. Kontuzje spowodowane przez forsowne śpiewanie to np. polipy strun głosowych, guzki śpiewacze i podrażnienia błony śluzowej gardła i krtani.

Krytyka wokalnych wyborów Callas podkreślała, że jej repertuar – od lirycznych koloratur po partie dramatyczne – mógł nadmiernie obciążać aparat wokalny; często można spotkać się z opinią, że błędem było śpiewanie partii wagnerowskich na początku kariery – Izoldy w wieku dwudziestu czterech lat, Brunhildy i Kundry w wieku dwudziestu sześciu lat, a do tego Turandot w wieku lat dwudziestu pięciu. Współcześnie przykładą się dużą wagę do budowania repertuaru zwłaszcza pod kątem stopniowego włączania do niego forsownych utworów. Dawniej, jeszcze w czasach młodości Callas, nie zwracano na to aż takiej uwagi. O negatywny wpływ na głos Callas najczęściej obwinia się partię Izoldy. Być może także dlatego, że nie cieszy się ona najlepszą sławą: jej pierwsza odtwórczyni, Malvina Schnorr von Carolsfeld, miała w dniu premiery lat czterdzieści i niedługo potem zakończyła karierę (jednak z przyczyn osobistych). Przyjrzyjmy się pokrótce wiekowi innych śpiewaczek, które wykonywały repertuar dramatyczny od (wcześnie) młodości. Wanda Wermińska (rocznik 1900) śpiewała partię Amneris w *Aidzie* w wieku dwudziestu trzech lat, zakończyła karierę sceniczną w piątej dekadzie swojego życia. Birgit Nilsson po raz pierwszy śpiewała partię Lady Makbet w wieku dwudziestu ośmiu lat, a bardziej nam współczesna Waltraud Meier (ur. 1956) zadebiutowała jako Fryka w *Walkirii* jako dwudziestoczerolatka, jako Kundry – w wieku lat dwudziestu siedmiu. Astrid Varnay niespodziewanie wystąpiła jako Zyglinde w wieku dwudziestu trzech lat, sześć dni później zaśpiewała Brunhildę, a zakończyła karierę wokalną w wieku siedemdziesięciu siedmiu lat. Gena Dimitrowa debiutowała jako Abigail w wieku lat dwudziestu czterech. Jako trzydziestoczerolatka śpiewała już bardzo ciężkie partie, takie jak np. Turandot.

¹⁴ Por. ibidem.

Louise Caselotti, która pracowała z Callas na początku jej kariery, uważała, że to nie ciężkie role zniszczyły głos koleżanki, ale te lżejsze. Wypowiedź ta rzuca światło na specyfikę pracy śpiewaka, który jest obciążony fizycznie zarówno podczas śpiewania obszernej partii wymagającej użycia dużego wolumenu, jak i partii lżejszych, choć wymagających dłuższej i aktywnej obecności na scenie, jednak o delikatniejszym charakterze, gdzie trudność stanowi długa fraza i rozbudowane zdobnictwo partii wokalne. Callas uważała, że partie wagnerowskie są łatwiejsze od tych w operach Belliniego i Donizettiego, gdzie śpiewak jest znacznie bardziej odsłonięty, a jego technika wokalna obnażona¹⁵.

Legendarna utrata masy ciała

Utrata masy ciała przez Callas w latach pięćdziesiątych obrosła wieloma mitami i jest do dzisiaj jednym z najczęściej komentowanych aspektów życia artystki (zaraz po związku z Aristotelisem Onasisem). Nie wiadomo, czy było to wynikiem kuracji odchudzającej, czy choroby; jej dokładna masa ciała jest nieznana¹⁶. Nieistotne są już w tym momencie dociekania dotyczące liczby kilogramów ani spekulacje, jak doszło do ich utraty, wystarczy wspomnieć, że metamorfoza artystki była szeroko komentowana w prasie, powstały na ten temat liczne, mniej lub bardziej prawdopodobne teorie, również Meneghini zabrał głos w tej sprawie w swoich wspomnieniach, jednak nie rozwiązał niczyich wątpliwości. Wszystko to pozwala domniemywać, że utrata wagi nastąpiła z bliżej niewyjaśnionego powodu, co potwierdza teorię o zapaleniu skórno-mięśniowym.

Wypowiedziało się na ten temat również wielu krytyków, przedstawiając swoje subiektywne i nie do końca taktowne opinie, często oparte na domysłach i spekulacjach, a nie dowodach naukowych ugruntowanych jakimikolwiek badaniami. Trudno o wypowiedź osoby kompetentnej, fachowca – lekarza lub choćby pedagoga śpiewu bazującego na czymś pewniejszym niż śpiewacze stereotypy. Wśród śpiewaków cały czas żywy jest stereotyp, że duży głos potrzebuje dużego

¹⁵ „Wagner is much easier to sing, frankly... in every way. When I used to sing Isolde and Brünnhilde, there was no comparison with Bellini roles or even with Donizetti. There is much less exposed, and much less difficult. But the basis is the schooling of bel canto, whatever you sing”; G. Lascelles (Lord Harewood), *Wywiad z Marią Callas*, BBC 1968, YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=8YFyyvqY1Ho> (dostęp: 20.03.2026).

¹⁶ Według Steliosa Galatopoulou ok. sto kilogramów; S. Galatopoulos, *Maria Callas. Boski potwór*, przeł. B. Piotrowska, Warszawa 2002, s. 125.

ciała¹⁷. Niestety, w tym miejscu musi paść banalne stwierdzenie: tkanka tłuszczowa nie ma pozytywnego wpływu ani na głos, ani na resztę organizmu; może mieć właściwości tłumiące. Dla głosu najważniejszy jest rezonans, który potrzebuje przestrzeni wypełnionych powietrzem. Rezonans to przestrzeń i jej cechy, a naturalne rezonatory to jama ustna, gardło, zatoki, klatka piersiowa i czaszka. Wokół nich może gromadzić się tkanka tłuszczowa, jednak nie ma fizjologicznej możliwości, aby modyfikowała w znaczącym stopniu budowę i pojemność struktur ograniczonych kostnie, jak choćby zatoki przynosowe. Większe znaczenie dla organizmu ma z pewnością gwałtowna utrata masy ciała i jej możliwe przyczyny, zwłaszcza te patologiczne, chorobowe. Powikłania szybkiego odchudzania mają wpływ na ogólną kondycję psychiczną i fizyczną. Osoba, która podda się intensywnej kuracji lub choruje (np. ma guzy nowotworowe aktywne metabolicznie), może spodziewać się utraty masy mięśniowej, niedoborów żywieniowych (bardzo prawdopodobnych podczas utrzymywania ujemnego bilansu kalorycznego), uszkodzenia narządów wewnętrznych, w tym atrofii mięśnia sercowego i kardiomiopatii głodowej. Oprócz tego możliwe są zaburzenia hormonalne i zaburzenia odżywiania, które sugerują u Callas niektórzy autorzy¹⁸.

Znanych jest kilka innych przypadków śpiewaków i wokalistów, którzy przeszli podobną drogę bez uszczerbków dla funkcjonowania głosu (Deborah Voigt, Adele). Kluczowe w śpiewaniu jest jednak podparcie oddechowe i dyscyplinowanie w kontroli mięśniowej, a to nie zależy od masy ciała. Callas we własnej ocenie najlepiej śpiewała w okresie, kiedy była szczupła. Może dlatego, że duże znaczenie ma kondycja fizyczna, która u osoby chorującej na otyłość lub mającej nadwagę jest trudna do utrzymania.

Metafory opisujące brzmienie głosu ujawniają różnorodność semantyczną i odnoszą się do tkanin (głos aksamitny, jedwabisty, szorstki) i do żywności (miodowa barwa) oraz jej konsystencji (kremowa barwa, gęsty głos) i cech fizycznych, w tym do masy¹⁹ – partia operowa może być duża, ciężka, lekka,

¹⁷ Za przykład niech posłuży cytat z artykułu o wspomnianej w tym tekście śpiewaczce Voigt, która przeszła w swoim życiu operację bariatryczną: „For most of Deborah Voigt’s career, she embodied – literally – the old saying that in opera, great voices often come in large packages”; D. Schorn, *Deborah Voigt: Off the Scales*, „CBS News”, 27.01.2006, <https://www.cbsnews.com/news/deborah-voigt-off-the-scales/> (dostęp: 13.07.2025).

¹⁸ Np. Paul Wink; zob. P. Wink, *Prima Donna: The Psychology of Maria Callas*, Oxford 2020, s. 169.

¹⁹ Nawiązuje do tego Freya Jarman-Ivens; zob. F. Jarman-Ivens, *Maria Callas: Great Interpreter; Dysfunctional Vocalist*, w: *Queer Voices: Technologies, Vocalities, and the Musical Flaw*, New York 2011, s. 95–126.

głos – lekki, duży. Nadal silnie utrwalony jest stereotyp śpiewaka o masywnej sylwetce (może nawet szczególnie kobiety – śpiewaczki), co potwierdzały postaci takich legend, jak Anita Cerquetti, Luciano Pavarotti i Montserrat Caballé²⁰. Wygląd wykonawcy i jego sylwetka mogą wpływać na percepcję głosu. Głos wydobywający się z masywnej postaci może wydawać się „większy” niż jest w rzeczywistości. Historycznie, postawna aparycja była korzystna z punktu widzenia teatralnego – uznawano, że osoba wysoka i dobrze zbudowana wyjątkowo wręcz nadaje się do występów, ponieważ jest doskonale widoczna na scenie.

„Głos z natury brzydki”

Najsłynniejszym krytykiem operowym, w którego opinii głos Callas był brzydki, był Rodolfo Celletti. Według niego barwa jej głosu, rozumiana czysto jako dźwięk, była właśnie taka – brzydka, a do tego sucha, jałowa, brakowało jej tego, dzięki czemu określa się barwę jako aksamitną, połyskliwą. Wolumen głosu Callas, według krytyka, nie był wcale tak duży, jak zwykle się uważać. Był za to przeszywający, ostry, metaliczny, bardzo nośny, jednak brzmiał niekiedy gardłowo jak u brzuchomowcy. Pokazuje to paradoks – chociaż głos Callas nie miał zalet tak pożądanых w kwestii barwy, był bardzo rozpoznawalny. Może to właśnie brak wyraźnych zalet w barwie decydował o jego indywidualności. Zdaniem Cellettiego, główną cechą głosu Callas była jego przenikliwość (choć może nośność, tak wynika z kontekstu). Krytyk nie mógł zdecydować, czy można określić rozmiar tego głosu – ani mały, ani duży, ani mocny, ani słaby – co sugeruje, że to nie rozmiar był jego najbardziej imponującą cechą, lecz wspomniana nośność/przenikliwość²¹. Przenikliwość w jego wypowiedzi jest cechą ambiwalentną, trudno bowiem stwierdzić z całą pewnością, czy to określenie

²⁰ Innym przejawem funkcjonowania tego stereotypu jest popularna książka Davida W. Barbera *When the Fat Lady Sings*, przetłumaczona również na język polski (*When the Fat Lady Sings: Opera History as It Ought to Be Taught, Sound and Vision*).

²¹ R. Celletti, *The Callas Debate*, „Opera” 1970, t. 21, nr 9, s. 806–819. „Now, the timbre of Callas’s voice, considered purely as sound, was essentially ugly: it was a thin sound, which gave the impression of dryness, of aridity. It lacked those elements which, in singer’s jargon, are described as velvet and varnish. In compensation, her timbre was incisive; I would say this metallic edge in her voice took the place of the varnish. Furthermore, her voice was penetrating.

The volume as such was average: neither small nor powerful. But the penetration, allied to this incisive quality (which could border on the ugly because it frequently contained an element of harshness) ensured that her voice could be clearly heard anywhere in the auditorium.

pozytywne, czy nie. Głos szczególnie wypełniał wielkie sale teatralne, jednak jego ostrość graniczyła z brzydotą. Na początku kariery Callas wystąpiła w Teatro Colón w Buenos Aires, a uważało się wtedy, że jeśli śpiewak poradzi sobie w tak dużym teatrze, będzie w stanie wypełnić każdą dużą salę²².

O wczesnych problemach wokalnych u Callas już w latach nauki wspominała jej wielka nauczycielka, hiszpańska koloratura Elvira de Hidalgo, która uczyła ją śpiewu w ateńskim konserwatorium. W pewnym momencie zaleciła jej przerwę w występach, aby wyeliminować drżenie, które pojawiło się w górze skali. Hidalgo wspominała również, że Maria próbowała uzyskać dużą ekspresję dramatyczną przy niedoskonałej jeszcze technice wokalne²³. Już jako nastolatka miała więc problem z rozchwyaniem głosu, co jest najczęściej efektem osłabienia mięśni krtaniowych i może potwierdzać diagnozę zapalenia skórno-mięśniowego (pierwszy szczyt zachorowań ma miejsce mniej więcej w wieku, w jakim była wówczas Callas). Oprócz tego sugeruje to niezrównoważenie rejestrów i nieprawidłową technikę ich mieszania. O rozchwianiu górnego rejestru na początku kariery we Włoszech wspomina także siostra Callas, Jackie, w swojej książce zatytułowanej *Sisters*²⁴.

Z relacji basy Nicoli Rossi-Lemeniego wiemy, że dyrygent Tullio Serafin, wielki mentor śpiewaczki i jej największy autorytet muzyczny, zwykł określać głos Callas jako 'una grande vocaccia'²⁵. Trudno to słowo dokładnie przetłumaczyć na polski, ponieważ ma pejoratywne zabarwienie. Być może jest mu w miarę blisko do polskiego słowa 'głosisko', jednak musimy sobie wyobrazić dużo bardziej negatywny wydźwięk – 'okropne głosisko', 'brzydkie głosisko'. Według relacji Meneghiniego, Serafin, który dyrygował podczas włoskiego debiutu Callas w *Giocondzie*, nie był wobec niej entuzjastyczny. Nawet po kilku wspólnych produkcjach największą orędowniczką talentu wielkiej Greczynki

In certain areas of her range her voice also possessed a guttural quality. This would occur in the most delicate and troublesome areas of a soprano's voice – for instance where the lower and middle registers merge, between G and A. I would go so far as to say that here her voice had such guttural resonances as to make one think at times of a ventriloquist. At least that is the impression it would give me; or else the voice could sound as though it were resonating in a rubber tube. This would especially occur when she was forcing a little. There was another troublesome spot – as with so many sopranos – and that was between the middle and upper registers. Here too, around treble F and G, there was often something in the sound itself which was not quite right, as if the voice were not functioning properly"; *ibidem*, s. 806–807.

²² R. Bing, *5000 wieczorów w operze*, przeł. W. Kalinowski, Warszawa 2024, s. 194.

²³ S. Galatopoulos, *Maria Callas...*, op. cit., s. 45.

²⁴ J. Callas, *Sisters*, New York 1989, s. 124.

²⁵ F. Jarman-Ivens, *Maria Callas...*, op. cit., s. 97.

była żona Serafina, wybitna polska śpiewaczka wagnerowska Helena Rakowska. Przekonywała męża do tego, że Callas wybitnie nadaje się do partii Izoldy²⁶, co więcej, użyczyła jej własnej peruki wykonanej z naturalnych włosów, w której sama w młodości wykonywała tę partię²⁷.

* * *

Zazwyczaj największego krytyka człowiek znajduje w sobie samym. Callas w wypowiedzi dla „The Time” stwierdziła, że publiczność na początku nie lubiła jej głosu²⁸. Wielka śpiewaczka, mająca rzesze fanów na kilku kontynentach, nie lubiła słuchać swoich nagrań i nie lubiła typu głosu, jakim dysponowała („Je déteste ça”)²⁹. Stwierdzała ironicznie i z dystansem, że wie lepiej niż krytycy, co zrobiła źle³⁰. Jej wokalne niedostatki można zawrzeć w zestawieniu kilku błędów – rozchwianie, nadmierne vibrato, brak płynności w przejściu między rejestrami, ostre brzmienie w górze skali, problemy z utrzymaniem jednorodnej jakości dźwięku, głuche brzmienie, niekiedy płaskie w dole skali³¹ i metaliczna barwa. Chwalono ją za dokładne realizowanie wskazówek zawartych przez kompozytora w partyturze, doskonałą nośność i znakomitą średnicę. Rozpoznawalność jej charakterystycznego głosu może stanowić zarówno wadę, jak i zaletę. Była wymarzoną Lady Makbet Artura Toscaniniego³² – taką, jakiej chciał Verdi – jej głos miał być brzydki, złowieszczy, ostry, stłumiony i mroczny³³. Freya Jarman-Ivens porównuje głos Callas do niepozabawionego wad brzmienia trąbki Milesa Davisa³⁴. Wydaje się jednak, że w przypadku klasycznie kształconych muzyków nie ma miejsca na aż tak duży

²⁶ G.B. Meneghini, *My Wife Maria Callas*, op. cit., s. 69.

²⁷ Ibidem, s. 52.

²⁸ Bogate zestawienie cytatów z czasopisma „The Time” – fragmenty recenzji i wywiadów przygotowała Freya Jarman-Ivens; zob. F. Jarman-Ivens, *Maria Callas...*, op. cit.

²⁹ Wywiad Philippe’a Calonięgo z Marią Callas przeprowadzony dla francuskiego radia, nagrany między 10 a 30 kwietnia 1976. Całość znalazła się na płycie EMI *Callas La Légende 2000*. Jest dostępny również w serwisie YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=wCyVOGIM-NVU&t=3s> (dostęp: 27.11.2025).

³⁰ F. Jarman-Ivens, *Maria Callas...*, op. cit.

³¹ Por. ibidem.

³² M. Callas, *Lettres & Mémoires*, red. i przekł. T. Volf, Paris 2019, s. 134.

³³ „I want Lady Macbeth to be ugly and evil. [...] Lady Macbeth’s voice should be hard, stifled and dark. [...] I want Lady Macbeth’s to be diabolic”; G. Verdi, *Letters of Giuseppe Verdi*, red. i przekł. Ch. Osborne, New York 1972, s. 59.

³⁴ Zob. F. Jarman-Ivens, *Maria Callas...*, op. cit.

indywidualizm. Zwłaszcza w przypadku śpiewaków – głosy operowe są uśredniane, włączane w ramy *Fachu*, kategoryzowane. Rzadko wybijają się cechy indywidualne, a jeśli już, to stanowią fenomen. W muzyce rozrywkowej i w jazzie jest inaczej, indywidualizm stanowi o sukcesie wykonawcy.

Śpiewak to nie tylko głos. O jego powodzeniu decyduje wiele innych składowych, o czym często zapominamy. Jak pisze o Callas Wayne Koestenbaum: „udajemy, że cenimy ją wyłącznie z przyczyn muzycznych”³⁵ – i to stwierdzenie doskonale podsumowuje absurdalność dyskusji toczącej się wokół tego, że największa śpiewaczka w historii opery nie posługiwała się głosem bez skazy. Ikona popkultury³⁶, bohaterka skandali, nieszczęśliwa w życiu osobistym, przedwcześnie zmarła, postać, która z operowej sceny zeszła prosto na łamy tabloidów.

Bibliografia

- Bing R., *5000 wieczorów w operze*, przeł. W. Kalinowski, Warszawa 2024.
- Bogucki M., *Szaletstwo w operze*, Gdańsk 2024.
- Callas J., *Sisters*, New York 1989.
- Callas M., *Lettres & Mémoires*, red. i przekł. T. Volf, Paris 2019.
- Caloni Ph., *Maria Callas' Last Interview*, rozmowa z Marią Callas (kwiecień 1967), YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=wCyVOGIMNVU> (dostęp: 27.11.2025).
- Crutchfield W., *How Maria Callas Lost Her Voice*, „The New Yorker”, 5.11.1995, <https://www.newyorker.com/magazine/1995/11/13/maria-callas-the-story-of-a-voice> (dostęp: 23.02.2025).
- Eidsheim N.S., *Maria Callas's Waistline and the Organology of Voice*, „Opera Quarterly” 2017, t. 33, nr 3/4, s. 249–68, <https://doi.org/10.1093/oq/kbx008> (dostęp: 23.02.2025).
- Frost D., *Wywiad z Marią Callas (The David Frost Show, Nowy Jork 1970)*, nagranie telewizyjne.
- Galatopoulos S., *Maria Callas. Boski potwór*, przeł. B. Piotrowska, Warszawa 2002.
- Huffington A., *Maria Callas. The Women Behind the Legend*, New York 2002.
- Jabłoński M., *Cierpienie Syreny. Maria Callas w repertuarze ikon kultury XX wieku*, „Images” 2006, t. IV, nr 7/8, s. 91–96.
- Jabłoński M., *Styl czy maniera? Marii Callas vocal acting jako ucieleśnienie ideału aktorstwa zaangażowanego w teatrze operowym*, „Forum Muzykologiczne” 2005, s. 91–98.

³⁵ „We pretend we like her for solely musical reasons”; W. Koestenbaum, *The Callas Cult, w: The Queen's Throat: Opera, Homosexuality, and the Mystery of Desire*, New York 1993, s. 136.

³⁶ O roli Callas w filmie *Medea* pisze Marcin Bogucki, zob. M. Bogucki, *Szaletstwo w operze*, Gdańsk 2024, s. 315–319.

- Jarman-Ivens F., *Maria Callas: Great Interpreter; Dysfunctional Vocalist*, w: *Queer Voices: Technologies, Vocalities, and the Musical Flaw*, New York 2011.
- Koestenbaum W., *The Callas Cult*, w: *The Queen's Throat: Opera, Homosexuality, and the Mystery of Desire*, New York 1993.
- Lascelles G. (Lord Harewood), *Wywiad z Marią Callas*, BBC 1968, YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=8YFyyvqY1Ho> (dostęp: 20.03.2026).
- Meneghini G.B., *My Wife Maria Callas*, współpr. R. Allegri, przeł. H. Wisenski, New York 1981.
- Mielnik P., Chwalińska-Sadowska H., Gonczarz G., *Zapalenie wielomięśniowe i skórno-mięśniowe*, w: *Interna. Mały podręcznik*, <https://www.mp.pl/interna/chapter/B16.II.16.7> (dostęp: 23.02.2025).
- Schorn D., *Deborah Voigt: Off the Scales*, „CBS News”, 27.01.2006, <https://www.cbsnews.com/news/deborah-voigt-off-the-scales/> (dostęp: 13.07.2025).
- Scott M., *Maria Meneghini Callas*, Boston 1991.
- Snowman D., *The Gilded Stage: A Social History of Opera*, London 2009.
- Somerset-Ward R., *Angels & Monsters: Male and Female Sopranos in the Story of Opera*, New Haven–London 2004.
- Spence L., *45 Years From the Death of a Diva*, „Volta Magazine”, 22.10.2022, <https://volta-magazine.com/45-years-from-the-death-of-a-diva/?lang=en> (dostęp: 4.12.2024).
- Spence L., *Cast a Diva: The Hidden Life of Maria Callas*, Cheltenham 2021.
- Verdi G., *Letters of Giuseppe Verdi*, red. i przekł. Ch. Osborne, New York 1972.
- Wink P., *Prima Donna: The Psychology of Maria Callas*, Oxford 2020.

Hanna Kicińska, The enduring legend of imperfection. The case of Maria Callas

Maria Callas is arguably the most important opera singer in history, despite numerous failed performances and the flaws so often pointed out by critics. But why are these very imperfections the most inspiring? Do they make “La Divina” feel more relatable, more human? Nearly fifty years after her death, the debate over the causes of her vocal decline continues, while critics meticulously dissect her recordings, searching for early signs of the downfall that followed. This extraordinary posthumous career offers a compelling perspective on the nature of perfection and beauty in singing. It is also a testament to the idea that flaws and failures are often the most powerful sources of inspiration.

Keywords: Maria Callas, dermatomyositis, singers, history of vocal art, music criticism

Słowa kluczowe: Maria Callas, zapalenie skórno-mięśniowe, śpiewacy, historia wokalistyki, krytyka muzyczna

Hanna Kicińska – doktor muzykologii, magister filologii polskiej. Uczestniczyła w wielu konferencjach naukowych organizowanych w kraju i za granicą. Jest autorką monografii (jako Hanna Winiszewska) *Dramma giocoso. Między opera seria a opera buffa* (2013). Publikowała m.in. na łamach „International Review of the Aesthetics and Sociology of Music”,

„Interdisciplinary Studies in Musicology” oraz „Polskiego Rocznika Muzykologicznego”. Jest także autorką przekładów z języka angielskiego tekstów o tematyce muzycznej, współredaktorką monografii naukowych oraz stałą redaktorką czasopisma „Interdisciplinary Studies in Musicology”. Zajmuje się historią muzyki XVIII i XIX wieku, szczególnie historią i genologią opery oraz historią wykonawstwa wokalnego. Interesuje się także zagadnieniami z pogranicza muzykologii i innych dyscyplin, zwłaszcza medycyny, socjologii i językoznawstwa.

Indeks nazwisk

A

Abramczyk Marta 300
Abramowska Janina 97, 98
Adami Hienrich 187
Adele (właśc. Adele Laurie Blue Adkins) 334
Adler Guido 196
Adorno Theodor W. (właśc. Wiesengrund Theodor Ludwig) 18, 193, 194, 267
d'Agoult Marie 238, 240, 241, 247, 248
Alberts O.A. 261
Alcybiades 128
Aleksandrowicz Jerzy 143
d'Alembert Jean Le Rond 77
Allanbrook Wye 58
Allegri Renzo 330
Amsterdam Cappello 317
Anczyc Władysław Ludwik 151–154, 157, 171
Anfossi Pasquale 67
Aristoteles (zw. Stagiryta) 29, 33–38, 40–42, 96, 101, 102, 104, 105
Astbury Kate 78
Aue Hans 188

B

Bach Johann Sebastian 185, 315
Bachelard Gaston 234
Backus Joan Pauline 241

Balocchi Luigi 213
Baltyn Piotr 300
Balzac Honoré de 282, 286
Barban Judith L. 237, 246
Barber David W. 335
Barberian Cathy 314
Barbier Jules 213
Bardi Giovanni de' 32–34, 39
Barthes Roland 19, 23
Bassani Giorgio 283
Batteaux Charles 77
Baudelaire Charles 218
Baudrillard Jean 19
Bayerdörfer Hans-Peter 204
Beek Andrea van 314
Beethoven Ludwig van 179–184, 186–196, 245, 246
Bekker Paul 194
Bellini Vincenzo 169, 333
Bełza Władysław 112
Benedykt XIV, papież 203
Benjamin Walter 18, 19
Berchet Jean-Claude 240
Berg Mikołaj 144
Berger Karol 8, 14
Berlioz Hector 189, 245, 247, 248
Betzwieser Thomas 51, 52
Białas Zbigniew 218
Bidwell George 283

Bielawski Józef 128, 129
 Bielikowska Irena 56, 63, 84
 Biernacki Michał Marian 116
 Bieroń Tomasz 99
 Bilse Benjamin 169
 Bing Rudolf 336
 Błaszczuk Bolesław 274, 279, 284, 285
 Błotnicki Edward 204
 Bogucki Adolf 165–167, 169, 170, 172, 173
 Bogucki Marcin 338
 Bogusławski Wojciech 47–49, 59, 64–71, 83, 132
 Bohomolec Franciszek 64–66, 68, 70
 Boito Arrigo 212, 223–226, 281
 Bojomir (właśc. Władysław Miller) 114, 118
 Bonaparte Napoleon 134
 Bonfanti Silvia Magi 283
 Borkowska-Rychlewska Alina 12, 152
 Borodzicz Tadeusz 286
 Borowicz Łukasz 48, 58
 Bouillaguet Pierre 23
 Brazier Nicolas 204
 Brecher Gustav 256
 Brecht Bertolt 22, 253–268
 Bristiger Michał 10
 Brodbeck David 209
 Brüggmann Walther 256
 Brüll Ignaz 204
 Bryll Ernest 49
 Bukowski Andrzej 84
 Burska Bogna 300
 Burzyńska-Garewicz Hanna 105
 Busch Hans 223–225
 Bylczyński Janusz 114

C

Caballe Montserrat 335
 Caccini Giulio 33, 34
 Cage John 314
 Calico Joy H. 257
 Callas Jackie 336
 Callas Maria 327–338
 Caloni Philippe 337
 Cammarano Salvatore 220

Capri Antonio 222
 Carissimi Giacomo 202
 Carolsfeld Malvina Schnorr von 332
 Carré Michel 213
 Carroll Lewis (właśc. Charles Lutwidge Dodgson) 21
 Casati Marisa Di Gregorio 223
 Caselotti Louise 333
 Cassetti Giacomo 213
 Cavalieri Emilio de 202
 Cegielski Hipolit 11
 Celletti Rodolfo 335
 Cendo Raphaël 319, 320, 323
 Cendrowska Grażyna 35
 Centkowski Michał 49
 Cerquetti Anita 335
 Chachulski Jakub 50, 51, 84
 Chałupnik Agata 307
 Charlton David 51, 52, 55, 58, 76, 77, 80, 194
 Chateaubriand François-René de 234, 240, 245
 Cherso Francesco Patrizio da 31–35, 38–42
 Cherubini Luigi 51, 196
 Chęciński Jan 125, 136, 140
 Chłapowski Ksawery 81
 Chmielewski Adam 98
 Chomiński Józef 49, 50
 Chopin Fryderyk 248
 Christie Agatha 284
 Chruściński Kazimierz 125, 126, 129
 Chwalińska-Sadowska Hanna 329, 330
 Chybiński Adolf 280, 281
 Cifolelli Giovanni 78
 Clayton Alfred 204, 209
 Compagnon Antoine 41
 Conati Marcello 225
 Conrad Joseph 283, 285
 Coppola Francis Ford 20
 Corsi Jacopo 33
 Cortázar Julio 24
 Courtinat Nicolas 236
 Courtois Jean-Patrice 235
 Craig Edward Gordon 25
 Crébillon Claude-Prospér Jolyot de 76

Croisille Christian 236
 Crossley Kev 21
 Crutchfield Will 331
 Curz Daniel 85
 Czartoryska Izabela 82, 88
 Czartoryski Adam Kazimierz 81, 128
 Czerny Carl 244
 Czerwieński Bolesław 116

D

Da Ponte Lorenzo 8
 Dahlhaus Carl 10, 13, 14
 Danek Danuta 306, 307
 Danek Wincenty 144
 Davis Miles 337
 Dąmbska Marianna (z Sapiechów) 81
 Dąmbski Ludwik Karol 81
 De Boos Lisa 319
 Debussy Claude 8
 Dekker Erks Jan 314
 Delaroche Aimé 76
 Dali Salvador 21
 Delmore Joseph 238
 Derosoi Barnaba Formion (także de Rosoy)
 76, 80
 Derrida Jacques 19
 Desbordes-Valmore Marceline 237
 Deschamps Émile 237
 Dezauche Jean-Claude 76
 Diderot Denis 183
 Diezis (pseud.) 114
 Dihm Jan 95
 Dimitrowa Gena 332
 Dmtruk Krystyna Maria 80, 84
 Dmtruk Krzysztof 84, 88
 Dmochowska Barbara 278
 Dmuszewski Ludwik Adam 53, 55
 Dobrowolski Jacek 274, 278
 Dobrzyński Ignacy Feliks 112, 113, 115
 Dołężycki Adam 286, 287
 Donizetti Gaetano 156, 169, 333
 Doodle Janke 169
 Dopart Bogusław 86
 Doppler Franz 205, 206, 214

Drew David 264, 266
 Drwęska Aleksandra 82
 Drwęska Kunegunda 82
 Duchamp Marcel 19
 Duchesne Marie-Antoinette 76
 Dufour Piotr 70
 Duiveman Robby 320
 Durski Stefan 54
 Duveyrier Anne-Honoré-Joseph (ps. Mé-
 lesville) 204
 Dziadek Magdalena 141, 143, 144, 147, 161,
 172
 Dzierzkowski Józef 125–135
 Dzierzkowski Józef Dobek 126
 Dziębowska Elżbieta 279

E

Eberl Kathrin 212
 Eco Umberto 29
 Eggers Robert 20
 Ehrismann Petra 314
 Eidsheim Nina Sun 331
 Elsner Józef 12, 53, 56, 57
 Eriksson Magnus 204
 Estreicher Karol 50
 Étienne de Jouy Victor-Joseph 213

F

Fabianowski Andrzej 274
 Farneth David 255
 Fénelon François 75
 Fetis François-Joseph 189
 Feuchtwanger Lion 283
 Filler Witold 152
 Fink Gottfried Wilhelm 189
 Finscher Ludwig 54
 Fischer Annemarie 203
 Fischer Jens Malte 204
 Fish Stanley 25
 Fitelberg Grzegorz 273, 275, 280
 Flotow Friedrich von 204
 Foerster Josef Bohuslav 203
 Ford Aleksander 287
 Francuz Michał 277

Fredro Aleksander 112, 113

Frenkel Cornelia 269

Fubini Enrico 77

Fukuyama Francis 99–101

G

Gäbele Elise 78

Galatopoulos Stelios 333, 336

Gamrat Małgorzata 233, 236, 239, 245, 248

Garewicz Jan 105

Gassmann Florian 213

Gawroński Wojciech 112, 116

Geffen Joep van 315

Genette Gérard 41

Geoffrin Madame 128, 129

Georgiades Thrasybulos Georgios 11, 12

Gerhard Anselm 58

Gerritsen Elsbeth 315

Geyer Hans 202

Giacovazzo Mario 329

Giardini Battista 213

Gilbert Delahaye 54

Giroud Vincent 201, 205

Gisbert Noé Rodrigo 319

Gluck Christoph Willibald 67, 77, 195

Głowicka Katarzyna 268

Gmys Marcin 274, 279

Gobbi Tito 331

Gobert Aniela 157

Godlewska-Byliniak Ewelina 300

Godowski Leopold 275

Godzic Wiesław 308

Goehr Lydia 218

Goethe Johann Wolfgang von 183, 184, 189, 212

Golański Filip Neriusz 11, 97

Goldmark Karl 205, 206, 209, 213

Golianek Ryszard Daniel 126, 205, 210, 265

Goliński Zbigniew 80

Gołos-Dąbrowska Katarzyna 113

Goncierz Grzegorz 329, 330

Gorzeńska Aleksandra (ze Skórczewskich) 81, 82

Gorzeński Augustyn 81, 82

Gostyńska Dorota 36

Goślicki Stanisław 157

Gounod Charles 213

Górski Władysław 117

Grabowska Apolonia 157

Grabowska M., aktorka 157

Grabska, aktorka 157, 166, 167, 171

Graetz Józefa 151, 157, 166, 167, 169, 171

Grajter Małgorzata 206

Graziani Lodovico 221

Green Jonathan 21

Grétry André Ernest Modeste 76–80, 82–85

Groenland Guido 314

Gromska Daniela 102

Grun Bernard 156

Guglielmi Pietro Alessandro 67

Gut Serge 238, 239, 242, 245–247

Gutiérrez Antonio García 223

Gutzkow Karl 282

Guyard Marius-François 234, 237

H

Habeneck François-Joseph 189

Hahn Wiktor 79

Halbach Frank 204

Haller Herman 266

Händel Georg Friedrich 213

Hanslick Eduard 195

Hanuszkiewicz Adam 268

Harousseau Marion 78

Hartnoll Phyllis 54

Hasiuk Magdalena 300

Hauff Andreas 261

Hauptmann Elisabeth (ps. Dorothy Lane) 255

Helman Alicja 113

Helsztyński Stanisław 145

Hennenberg Fritz 256, 267

Henze-Döhring Sabine 52

Hériat Phillippe 283

Hertzka Emil 255

Herzog Werner 20

Heughten Gonnie van 314

Hidalgo Elvira de 336
 Hinderer Walter 266
 Hoffmann Ernst Teodor Amadeus 10, 188
 Hoffmann Jerzy 280
 Hoffmann-Piotrowska Ewa 274
 Hofmeister Friedrich 247
 Hogarth William 125
 Holzbauer Ignaz 213
 Hołdys Wiesław 268
 Horacy 220
 Horkheimer Max 18
 Hoven Johann (właśc. Johann Vesque von Püttlingen) 204
 Hugo Victor 237
 Huizinga Johan 307
 Hunter Mary 57, 58

I

Igielska Anna 11
 Ignaczak Lidia 84
 Ilcewicz Edward 154
 Illés Béla 282
 Ilnicka Maria 161

J

Jabłoński Maciej 11
 Jachimecki Zdzisław 71, 113, 116, 118, 119, 281
 Jacobshagen Arnold 212
 Jagiełło Władysław 141, 145
 Jakubowski Zenon 286
 James Henry 284
 Janicka-Słysz Małgorzata 196
 Janicki Stanisław 287
 Jarecki Henryk 112, 117
 Jarman-Ivens Freya 334, 336, 337
 Jaroński Stefan 162
 Jellenta Cezary 112
 Jendrysik Augustyn 96
 Jennes Charles 213
 Jose Charles 23
 Joteyko Tadeusz 117
 Joubert Estelle 51
 Józef II Habsburg 180

Józefa z Mniszchów 81
 Judkowiak Barbara 69
 Jurowski Michaił 210
 Just Florian 315

K

Kaczmarczyk Adrienne 240, 247
 Kaczmarek Łukasz 274–277, 279, 280
 Kadulska Irena 79, 85, 96, 97
 Kaleta Roman 79–82, 84, 85, 88
 Kalinowski Witold 336
 Kamiński Maciej 49, 51, 63–65, 67–71
 Kamińska-Rykowska Aleksandra 274, 277
 Kamiński Jan Nepomucen 49, 83
 Kamiński Piotr 208, 213, 220, 223
 Kanabrodzki Mateusz 91
 Kański Józef 274, 277
 Karasowski Maurycy 64, 65, 115, 165
 Karaś-Krasztel Elżbieta 277
 Karpińska Maria 310
 Karpiński Franciszek 130
 Karthäuser Sophie 78
 Kasperowicz Ryszard 8
 Katarzyna II Wielka 95
 Kaufmann Józef 159
 Kecskeméti István 209
 Kencki Patryk 129
 Kenig Józef 172
 Kerl Torsten 210
 Kicińska Hanna 221
 Kieniewicz Stefan 171
 Kilian Teresa 171
 Kimbell David 201
 Kistner Julius 247
 Klauza Michał 277
 Kleczyński Jan 161
 Klemperer Otto 256
 Klimek Piotr 300, 305
 Klimowicz Mieczysław 47
 Kluge Alexander 269
 Kłodkowski Piotr 99
 Kłodziński Adam 82
 Książnin Franciszek Dionizy 80, 82, 86, 95–103, 105

- Knopf Jan 254, 256
 Kochanowska Agata 13
 Koczalski Raul 112
 Koek Paul 315
 Koestenbaum Wayne 338
 Kolankiewicz Leszek 91
 Kolczyńska Joanna 89
 Koloff Mitzler de 78
 Komorowski Ignacy Marcel 280
 Konarzewska Joanna 277
 Kondratowicz Ludwik zob. Syrokomla Władysław
 Koons Jeff 19
 Kosky Barrie 267
 Kostkiewiczowa Teresa 80, 97, 306
 Kościelak Sławomir 77
 Kowalewska Danuta 89
 Kowaliowa Praskowia (zw. Żemczugową) 78
 Kowalski Tomasz 300
 Kozłowska Dorota 48, 58
 Kozłowski Maciej 144
 Koźmian Stanisław 151
 Krämer Jörg 52
 Krasicki Ignacy 80
 Kraszewski Józef Ignacy (ps. Bolesławita) 112, 144
 Krause Robert 254
 Krauss-Elka Leopold 261
 Kretschmer Edmund 204
 Krokosz Anna 79, 85
 Królak Sławomir 19
 Królikowski Jan 115
 Krumłowski Konstanty 49, 54
 Krzeczkowski Henryk 98
 Krzemieniowa Krystyna 9
 Krzywoszewski Stefan 280, 282, 285
 Krzyżanowski Julian 293
 Kublicki Stanisław 81
 Kucz Karol 171
 Kuderowicz Zbigniew 9
 Kufluk Stanisław 210
 Kulka Konstanty Andrzej 277
 Kunicki Wojciech 86
 Kunz Westerhoff Dominique 236
 Kurecka Maria 156
 Kurek Krzysztof 53
 Kurpiński Karol 49
 Kusz Sara 89
 Kvapil Jaroslav 203
 Kwiatkowski Rafał 277
 Kwiecińska Agata 48
 Kwiecińska Maria 151, 157, 167, 171
 Kydryński Lucjan 152, 153, 156, 164
 Kyzioł Aneta 49
- L**
 Lada Krystian 268
 Lamartine Alphonse de 231, 233–241, 245, 246, 248
 Landi Stefan 201
 Laren Mieke van 314
 Lascelles George 333
 Lascoux Emmanuel 218
 Lasocki Wacław 144
 Lassus Marie-Pierre 234
 Laurette Jean-Louis 124
 Lee Joanna 261
 Lefebvre Louise-Rosalie (zw. Madame Dugason) 124
 Legge Walter 330
 Lehtipuu Jussi 319
 Lelièvre Stéphane 218
 Lenya Lotte 256, 267
 Leopold II Koburg 180
 Leschetizky Theodor 204
 Leszczyńska Maria 77
 Lewak Adam 85
 Lewandowski Leopold 169
 Lewinsky Josef 212
 Lichnowsky Felix von 248
 Lickhardt Maren 254
 Ligeti György 319, 324
 Ligne Karol Józef de 78
 Limanowski Bogusław 146, 147
 Lipiński Jacek 53

Lippe Marcus Ch. 52
 Lipszyc Adam 23
 Lisecka Małgorzata 97
 Lisiecka Katarzyna 11, 32, 41, 69, 96
 Liszt Franz 186, 190–192, 218, 231–233,
 238–242, 244, 246–248
 Loiseleur Aurelie 237
 Lortzing Albert 156
 Lotaryńska Krystyna 32
 Louise Aurélie 235
 Lourenço André 319
 Ludorowski Lech 287
 Ludwig Otto 213
 Ludwik XIV Burbon 128, 130
 Luter Marcin 254, 264
 Lyons Martin 233

Ł

Łojek Jerzy 95
 Łukasiewicz Małgorzata 18

M

MacAloon John J. 91
 MacIntyre Alasdair 98, 99, 101
 Maeterlinck Maurice 8
 Magnusson Eryk 204
 Magnuszewski Dominik 112
 Mahling Christoph-Hellmut 55
 Maillart Louis-Aimé 163
 Main Alexander 238
 Maiwald Julian 320
 Maksymowicz Piotr 65
 Malczewski Antoni 112, 114–116
 Malibran Maria 190
 Malkovich John 20
 Małecki Antoni 112
 Małecki Łukasz 21
 Manders Simone 315
 Manni Agostino 202
 Marckert Jacques 236
 Markiewicz Henryk 217, 221, 306
 Markowski Michał Paweł 19
 Marmontel Jean-François 75–79, 84, 85
 Marx Adolf Bernhard 189

Massumi Brian 23, 24
 Mattheson Johann 202
 Matuszyński Leopold 157, 167
 Mazurkowa Bożena 75
 Mazzocchi Virgilio 201
 Medici Mario 225
 Medycejski Ferdynand 32
 Meier Waltraud 332
 Melcer-Szczawiński Henryk 112, 118
 Mellerowicz Amelia 157
 Mendes Moses 213
 Mendyk Michał 301
 Meneghini Giovanni Battista 330, 333, 336,
 337
 Merhige Edmund Elias 20
 Merleau-Ponty Maurice 127
 Metastasio Pietro 213
 Meyerbeer Giacomo 196, 205
 Mező Imre 232
 Micińska Magdalena 157
 Mickiewicz Adam 112, 115, 116, 119, 125,
 146, 274, 282, 292
 Mielnik Paweł 329, 330
 Mignaco Valeria 315
 Mitchell Alice Levine 244
 Mondelaers Els 319
 Moniuszko Stanisław 68, 112, 113, 118, 119,
 123, 126, 135, 136, 139, 140, 143–145,
 154, 279
 Monroe Marilyn 19
 Montanelli Giuseppe 223
 Morawski Piotr 300, 301, 304, 305, 309, 310
 Morin Marie-Renée 236
 Moscheles Ignaz 191
 Mosenthal Salomon Hermann (pseud.
 Friedrich Lehner) 203–209, 211, 213
 Mossa Carlo Matteo 223
 Mouÿ Charles de 128
 Mozart Wolfgang Amadeus 8, 12, 51, 58, 59,
 66, 182, 186, 189, 195, 213
 Mueller Rena Charnin 239
 Münchheimer Adam 112, 140
 Murnau Friedrich Wilhelm 20

N

Narbutt Teodor 145
 Neher Caspar 264
 Neuhas Henryk 273
 Nicolai Otto 204
 Nicoll Allardyce 98
 Niebelska-Rajca Barbara 38, 40, 41
 Niemcewicz Julian Ursyn 95
 Niepokólczycki Wacław 98
 Nietzsche Friedrich Wilhelm 13
 Niewiadomski Stanisław 116, 117
 Nilsson Birgit 332
 Nodier Charles 233–235
 Noskowski Władysław 115
 Noskowski Zygmunt 112
 Nowacki Jerzy 98
 Nowak-Kreyer Maciej 21
 Nowak-Romanowicz Alina 47, 64
 Nowakowski Jan Nepomucen 204
 Nowicka Elżbieta 12, 152, 220
 Nowowiejski Feliks 276
 Nowowiejski Feliks Maria 276
 Nowowiejski Kazimierz 276

O

Ochab Maryna 67
 Oenema Bart 315
 Offenbach Jacques 156, 164, 165, 168
 Ogiński Michał Kazimierz 56, 63
 Okulicz-Kozaryn Radosław 141, 143, 144, 147
 Olkusz Piotr 81
 Onasis Aristotelis 333
 Opieński Henryk 112
 Orgelbrand Samuel 70
 Orłowski Hubert 18
 d'Ortigueo Joseph 247
 Osborne Charles 337
 Outram Dorinda 89

P

Paderewski Ignacy Jan 112, 117
 Parkinson John A. 204
 Pasquini Bernardo 213

Paul Jean 188
 Pavarotti Luciano 335
 Pavis Patrice 49
 Paweł I Romanow 78
 Pawęcka Felicja 276
 Payrhuber Franz-Josef 262
 Peijnenborgh Felix 320
 Penderecki Krzysztof 248
 Pergolesi Giovanni Battista 66, 77
 Pestel Fryderyk Wilhelm 85
 Petrarka Francesco 233
 Petrobelli Pierluigi 223
 Piave Francesco Maria 220, 223
 Piccinni Niccolò 67, 77
 Piekut Marek 172
 Piotrowicz Robert 301
 Piotrowska Anna G. 54
 Piotrowska Bogna 333
 Piscator Erwin 22
 Pius X, papież 203
 Platoff John 58
 Platon 98
 Podbielski Henryk 34, 102
 Poels Michel 314
 Pohl Wolfgang 194, 195
 Polakowska Anna 84
 Poliński Aleksander 273, 274
 Polko Elise 190
 Połujański Aleksander 143
 Poniatowski Józef 131
 Poniatowski Stanisław August 66, 78, 86, 88, 125–130, 132
 Potocki Stanisław Szczęśny 81, 84, 88, 95, 96
 Powiadowski Władysław 49
 Poźniak Włodzimierz 140
 Prahács Margit 247
 Prierer Heinrich August 182
 Priestley John Boyton 282, 286
 Prosnak Jan 67–69, 82
 Pruszkowa-Duchńska Seweryna (z Żochowskich) 139–141, 143–147
 Przybylski Ryszard 130
 Przybyszewski Stanisław 116

Przyłuska-Urbanowicz Katarzyna 91
 Ptaszek Grzegorz 308
 Puchalska Iwona 113
 Pudełek Janina 156
 Pullem Hans-Jürgen 261

Q

Q (pseud.) 114

R

Rabowicz Edmund 79, 81
 Rakowska Helena 337
 Rameau Jean-Philippe 77
 Rapaport Uri 315
 Raszewski Zbigniew 47, 53, 64, 65, 67, 83
 Ratajczakowa Dobrochna 53
 Regner Leopold 102
 Rehding Alexander 190
 Reichardt Johann Friedrich 185
 Reinecke Carl Hienrich 247
 Reiss Christina 210
 Rellstab Ludwig 190
 Repnin Nikołaj 130
 Reuss Daniel 317
 Ricordi Giulio 222–226
 Riemann Hugo 195, 196
 Rinuccini Ottavio 32
 Ritter Rüdiger 68, 69
 Robinson Paul 194
 Rodger Gillian M. 55
 Romey John 55
 Rooker Diederik 315
 Rossi-Lemeni Nicola 336
 Rossini Gioacchino 195, 213
 Rousseau Jean-Baptiste 236
 Rousseau Jean-Jacques 31, 77
 Różycki Ludomir 112, 273
 Rubinstein Anton 205, 210–213
 Rudziński Witold 136, 140, 155
 Ruf Wolfgang 212
 Ruskin John 8
 Rutkowska Maria 53
 Rybicka Bronisława 157
 Rybicka Wiktoria 157

Rybicki Marie-Hélène 218
 Ryszka-Komarnicka Anna 213
 Rytard Jerzy Mieczysław 282, 284
 Rządowska Ewa 75–78

S

Sacchini Antonio 67
 Sadie Stanley 204, 209, 213
 Saffle Michael 244, 245
 Saint-Saëns Camile 202, 214
 Sainte-Beuve Charles-Augustin de (pseud. Joseph Delorme) 237
 Salieri Antonio 67
 Salvini-Donatella Fanny 221, 222
 Sanders Roland 267
 Sarnecki Zygmunt 115, 116
 Satanowski Jerzy 268
 Satie Erik 240
 Sayn-Wittgenstein Karolina 247
 Sayn-Wittgenstein-Berleburg Friedrich Ernst von 204
 Secomska Henryka 152, 157
 Serafin Tullio 336, 337
 Seume Johann Gottfried 50
 Schaeffer Bogusław 314
 Schaller K.L. 11
 Scheber Jürgen 256, 262
 Scheler Max 105
 Schelling Friedrich 9
 Schicht Johann Gottfried 188
 Schiller Friedrich 11, 38, 179
 Schiller Leon 48
 Schindler Anton 190–192
 Schlesinger Maurice 247
 Schmid Michael 320
 Schneider Herbert 54, 55
 Schneider Inga 314
 Schorn Daniel 334
 Schröder-Devrient Wilhelmine 179, 180, 190, 192
 Schwab Ulrike 267
 Schwarzkopf Elisabeth 330
 Scott Michael 330
 Scribe Eugène 54, 55

- Seliger Helfried W. 253, 262, 268
 Seweryn Agata 274, 284, 292
 Short Michael 247
 Sieber Maurycy 119
 Sienkiewicz Henryk 112, 115, 282, 285–288, 293, 294
 Sikorski Janusz 18
 Sikorski Józef 133, 135, 136, 162–164, 167, 170, 172
 Simionato Giulietta 331
 Simmel Georg 86
 Sinko Zofia 78
 Skałkowski Adam Mieczysław 81, 88
 Skibniewska Maria 25
 Skirmuntt Henryk 112, 118, 286
 Skowron Zbigniew 77
 Skuczyński Janusz 145
 Slik Erik 315
 Sławiński Janusz 49, 306
 Słowacki Juliusz 112, 115
 Smither Harold 202
 Sobolewska Laura 277
 Sokolnicki Celestyn 81
 Solera Temistocle 219
 Sołtys Mieczysław 112
 Somerset-Maugham William 282
 Sonnleithner Joseph 193
 Sonnleithner Leopold 190
 Sosiński Paweł 301
 Spence Lyndsy 328, 329, 331
 Spijkers Nina 320
 Spohr Louis 195
 Spontini Gaspare 145, 196
 Spóz Andrzej 152
 St. (psued.) 117
 Stanisławski Konstanty 20
 Staniszewski Zdzisław 78, 80
 Stankiewicz Kamila 157, 166, 169
 Starobinski Jean 67
 Statkowski Roman 112
 Stefani Jan 48, 49, 51
 Stefano Giuseppe di 328
 Stephani Gottlieb 52
 Stockhausen Karlheinz 314
 Stoff Andrzej 306
 Stoker Bram 20, 21
 Stoyanov Adam 299–301
 Straburzyński Maciej 314, 320
 Strauss Johann 156
 Stromenger Karol 179
 Stróżyński Tomasz 41
 Suchorzewski Jan 80, 81, 96
 Sukiennicka Marta 233, 234
 Sulyok Imre 232
 Sulzer Johann Georg 10, 12, 13
 Sułek Małgorzata 274
 Suppé Franz von 151–156, 159, 161, 165, 168, 171
 Sutherland Edo 315
 Swat Tadeusz 79
 Swoboda Tadeusz 67
 Syrokomla Władysław (właśc. Ludwik Kondratowicz) 143
 Szalapin Fiodor 225
 Szałyga Anna 82
 Szantruczek Tadeusz 277–280
 Szczepankowska Irena 87
 Szczepańska-Lange Elżbieta 155
 Szczepkowski Józef 157, 167
 Szczublewski Józef 171
 Szekspir William 25, 145, 204, 224, 282
 Szeluto Antoni 274
 Szeluto Apolinary 273–281, 284–289, 291–295
 Szeluto Jerzy 276
 Szeluto Michał 276
 Szeluto Wiktoria 276
 Szopski Felicjan 112, 117
 Szujski Józef 112
 Szumańska Joanna 127
 Szumny Marcin 287
 Szwankowski Eugeniusz 157
 Szweykowski Zygmunt 33
 Szymanowski Karol 273, 280
 Szymański Stanisław 55
 Szyszkowska Małgorzata Anna 248

Ś

Świądr Sebastian 303
Świontek Sławomir 49

T

Tarenskeen Boudewijn 318, 319
Tarnawski Władysław 145
Taruskin Richard 213
Tatarski Andrzej 277
Täuschel Annakatrín 210
Tenczyńska Anna 8,
Tenschert Roland 193
Terni Jennifer 57
Todorov Tzvetan 41
Tomkowicz Stanisław 114–116, 118
Toscanini Artur 337
Tottola Andrea Leone 213
Treitschke Georg Friedrich 182, 183
Trembecki Stanisław 130, 132
Trial Antoine 124
Turner Victor 90
Turner Wiliam 8
Turno Jan 82
Turno Kordula (z Gorzeńskich) 82
Turno Ludwika 81
Tymiński Karol 301

U

Übersfeld Anne 23, 24
Udalska Eleonora 154

V

Varesi Felice 221
Varnay Astrid 332
Vauban Henrietta de 131
Veen René 314
Verdi Giuseppe Fortunino Francesco 12,
202, 205, 218–226, 265, 337
Verlaan Desirée 315
Vianna de Motta José 248
Vigny Alfred de 237, 238
Vis Francine 320
Vistula Camerata 277

Vitrenko Viktoriia 320
Vitzthumb Ignatius 78
Vivaldi Antonio 213
Vlad Palownik 20
Voigt Deborah 334
Volf Tom 337
Völker Klaus 261

W

Waglewski Bartosz „Fisz” 268
Wagner Gottfried 253
Wagner Richard 118, 190, 196, 203, 209,
212, 214, 224, 257, 281, 333
Waldschmidt Christine 254
Walicki Paweł 301
Warhol Andy 19
Weber Carl Maria 195, 265
Weill Kurt 253–261, 263–268
Weinberg Bernard 35
Weisstein Ulrich 266
Wejnert Aleksander 63
Wendt Johann Amadeus 183, 184, 193
Werba Robert 208
Wergiliusz 234
Wermińska Wanda 332
Węgiński Tomasz Kajetan 79, 126, 128,
132
Whittall Mary 58
Wichrowski Marek 99
Wierzbicka-Michalska Karyna 47
Wiesmann Sigrid 55
Wijnstok Ruben 320
Wilenius Karl 268
Wilkomska-Chomińska Krystyna 49, 50
Wink Paul 334
Winowicz Krystyna 274, 276, 280
Wisenski Henry 330
Wiślicki Władysław 167–170, 172, 173
Witt Hubert 264
Wojciechowska Bogna 280, 281
Wolski Włodzimierz 123–125, 126, 131–
133, 135, 136
Wołodkowicz Konstanty 116

Wołoszyńska Zofia 97
Wójcicki Kazimierz Władysław 70, 115,
126, 143
Wróbel Andrzej 277
Wróblewska Violetta 306
Wróblewski Witold 102
Wybicki Józef 75–91, 96
Wydźga Jan Tomasz 113, 118
Wypych-Gawrońska Anna 112, 152, 155,
156, 164, 220
Wysłouch Seweryna 113
Wyspiański Stanisław 112

Z

Zahorowski Władysław 139, 140
Zaleski Krzysztof 268
Zamoyski Andrzej 84, 86
Zawadzki Wacław 50

Zdrowska Magdalena 300
Zellner Leopold Alexander 182, 186, 187,
190
Zemler Hubert 300, 301, 303
Ziajski Adam 300
Ziemilski Wojciech 300, 301, 305
Zieziula Grzegorz 56, 124, 126, 140, 145
Ziołowicz Agnieszka 86
Zrałek-Kossakowski Wojciech 299–301,
310
Zymer Tomasz 233

Ż

Żaboklicki Krzysztof 29
Żeleński Władysław 112, 113, 115, 118, 119
Żeromski Stefan 282
Żórawska-Witkowska Alina 47, 69
Żuławski Jerzy 112, 282

Sporządziła Aleksandra Łuczak

Książka niniejsza wyrosła z prac seminarium zorganizowanego przez Centrum Badań nad Teatrem Muzycznym, odbytego w gościnnych pomieszczeniach Biblioteki Raczyńskich (Poznań 2024) i poświęcona jest refleksji nad tym, co w sztuce opery „nieudane”. Wartość i ranga dzieła sztuki nie dają się zmierzyć w sposób precyzyjny i obowiązujący w każdych okolicznościach i czasie. Autorzy tego opracowania zdają się jednak kierować opinią znakomitego znawcy sztuki Karola Bergera, że zawsze przecież możliwa jest twórcza dyskusja na temat dzieł, nawet, a może i wówczas szczególnie, gdy nie możemy raz na zawsze ustalić ich jakości. Prowadzona wieloma głosami i rozmaitymi torami dyskusja na temat wartości sztuki operowej bada zatem okoliczności i przyczyny sprawiające, że niektórym dziełom tej wartości odmawiano już w momencie ich pojawienia się na scenach. Wcale często bywało też tak, że w innym czasie i okolicznościach ogłaszano je arcydziełami. Przedstawiamy zatem książkę o tym, jak zmieniały się założenia estetyczne i podległa im przynajmniej w części recepcja. Pojawiają się tutaj też oczywiste pytania o znaczenie okoliczności natury społecznej i historycznej jako ważnego – choć niejedynego – fundamentu uprawianej aksjologii. Jest to więc książka o operze i jej dziełach, traktowanych w różnym czasie obojętnie i z niechęcią lub z estymą i zachwytem.

Od Redakcji

CENTRUM
BADAN
NAD TEATREM
MUZYCZNYM
UAM

ISBN 978-83-232-4518-6 (Print)

ISBN 978-83-232-4519-3 (e-book)

