

Elżbieta Nowicka

POSTAĆ I MUZYKA

(studia i szkice)



POSTAĆ I MUZYKA
(studia i szkice)

*Moim córkom –
Justynie, Cecylii i Lidii*

UNIwersytet IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU
SERIA FILOLOGIA POLSKA NR 254

ELŻBIETA NOWICKA

POSTAĆ I MUZYKA (studia i szkice)



POZNAŃ 2025

Recenzenci

dr hab. Małgorzata Gamrat, prof. KUL

dr hab. Leszek Zwierzyński, prof. UŚ

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

© Elżbieta Nowicka, 2025

This edition © Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu,
Wydawnictwo Naukowe UAM, 2025



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

Projekt okładki: Ewa Wąsowska

Redakcja: Olga Bronikowska

Redakcja techniczna i łamanie komputerowe: Reginaldo Cammarano

ISBN 978-83-232-4435-6 (Print)

ISBN 978-83-232-4436-3 (PDF)

DOI: 10.14746/amup.9788323244363

ISSN 0554-8179

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. 8,00 Ark. druk. 10,25

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

Spis treści

- ✦ Wprowadzenie 7
- ✦ W poszukiwaniu postaci:
Od Sulzera do Wagnera 9
- ✦ Czy bohaterowie oper czytają? 25
- ✦ Poeta w operze – sceny z życia 39
- ✦ Okrucieństwo w operze.
Historie kobiet 53
- ✦ Rewolucja i medytacja.
Dialogi karmelitanek
Francisa Poulenca 71
- ✦ Lamentacje 87
- ✦ Lament i sąd na świecie –
muzyka w prozie Sándora Máraiiego 103
- ✦ Muzyka – ton – wolność
w koncepcjach etycznych i politycznych
Juliusza Słowackiego 115
- ✦ „Jesteśmy ulicami...”
Zarzuela i jej postaci 127
- ✦ Bibliografia 147
- ✦ Nota bibliograficzna 155
- ✦ Indeks nazwisk 157
- ✦ Summary.
Character and music
(studies and sketches) 163

Wprowadzenie

Przywykliśmy traktować postać operową jako medium afektów – w rozumieniu barokowym i późniejszym – a także jako medium różnych, nierzadko bardzo złożonych stanów wewnętrznych, definiowanych wedle zmiennych koncepcji antropologicznych i w rytmie rozwoju psychologii. Istotnych wypowiedzi na temat statusu i funkcji postaci dostarczają teorie dramatu, jak również teorie śpiewu oraz, szerzej, ludzkiego głosu, postrzegane na szerokim tle zmienności idei właściwych danej społeczności i jej kulturze. Postać operowa – a ujmując sprawę szerzej, postać stworzona w muzyce lub dzięki muzyce, zdolna określić własną tożsamość i życiowe pragnienia – staje się głosem, aktantem, reprezentacją *imago homini*. Może być więc postrzegana na te i z pewnością jeszcze inne sposoby. Odbiorcy poznają ją za sprawą wykonawców, bywa, tak dalece utożsamianych z postacią, że w powszechnym odczuciu stawali się oni swoją rolą: Toską, Don Juanem, Liu...

Niniejsza książka nie zmierza do rozstrzygnięć w tej materii, nie proponuje jednoznacznych definicji. W kilku studiach i szkicach, skupionych raczej na interpretacji niż klasyfikacji czy typologii, przedstawiam najpierw analizę mniemań na temat postaci operowej formułowanych bezpośrednio – lub pośrednio – w stuleciu XVIII i XIX. W skrótowym ujęciu można rzec, że jest to stuletnia historia postaci rozpięta między Sulzerem a Wagnerem, uwikłana w najważniejsze w tamtym czasie przekonania estetyczne i koncepcje antropologiczne.

Dobór analizowanych dzieł, usytuowanych – gdy idzie o czas ich powstania – w wieku XIX i połowie XX – pozwala dostrzec wtórną oralność libretta i całego dzieła, a to za sprawą znanej dziś humanistycznej refleksji nad oralnością i piśmiennością. Operowy *homo legens* kieruje też uwagę w stronę poety, postaci dla opery wręcz emblematycznej, zważywszy na genetyczne związki opery z mitem o Orfeuszu. Ale historia poety rozgry-

wa się wobec dramatycznych zdarzeń wielkiej historii, ta zaś – parafrazując słowa Norwida wypowiedziane w innych okolicznościach – „pani zawsze w coś ubrana krzywo”, obecna jest niby nieusuwalne *basso continuo* w rozdziale o francuskich karmelitankach. O niektórych, szczególnie istotnych czy dojmujących doświadczeniach historii, można zresztą opowiedzieć jedynie dzięki muzyce, dzięki jej konkretyzacji w kształcie metafory o muzycznej proveniencji. Dzieje się tak, gdy pisarz pragnie zdefiniować sytuację człowieka medytującego nad czasem i światem, w którym przypadło mu żyć. Rozdziały poświęcone Słowackiemu i Máraiowi wskazują, że powiązanie postaci z muzyką/operą/dźwiękiem/tonem prowadzi do znaczącego pogłębienia refleksji egzystencjalnej w literaturze.

Jeśli przyjąć, że karmelitanki z opery Poulenca odsłaniają potencjał dzieła operowego, polegający na zdolności przeniesienia (transpozycji) zdarzeniowej warstwy historii w słowno-muzyczne struktury o charakterze medytacyjnym, to postaci kobiet przedstawione w studium na temat okrucieństwa w istotny sposób warunkują i dobór gatunków, i sposoby własnego istnienia w dziele. Poddawane opresji, pozbawione prawa do obrony, niesłusznie prześladowane istnieją przecież jako głos, jako żywa ekspresja doznawanej krzywdy. Okrucieństwo i reakcja na nie, upostaciowana w słowno-muzycznej formie lamentu, to wymowny przykład kreowania postaci dzięki strukturom, które nie tylko opera, ale otaczająca ją i poprzedzająca jej powstanie kultura miały w swoim zasobie. Do tego zasobu należy, idiomatyczna dla kultury teatralno-muzycznej dawnej Hiszpanii, zarzuela, prezentująca długie trwanie postaci alegorycznych i przechodzenie alegorii „starej” w alegorię bliższą codziennym doświadczeniom plebejusza czasu nowoczesności.

Książka została złożona z tekstów wcześniej opublikowanych, poddanych koniecznym retuszom. Ich pisaniu, mimo różnorodności podejmowanych w poszczególnych fragmentach tematów, towarzyszyło w gruncie rzeczy to samo przekonanie – o znaczeniu sztuki, a zwłaszcza muzyki w konstruowaniu opowieści o człowieku. Tę opowieść uosabia postać operowa, oddaje jej się także bohater literacki, któremu muzyka umożliwia zawiązanie myśli i danie wyrazu fundamentalnym dla niego tematom i refleksjom.

W poszukiwaniu postaci: Od Sulzera do Wagnera



„Anioł i lalka: wreszcie widowisko” („Engel und Puppe: dann ist endlich Schauspiel”) – pisał Reiner Maria Rilke w czwartej *Elegii duinejskiej*. To oczywiście wspomnienie czasu, w którym dziecko stało przed sceną lalkowego teatryku. Jednak jest w tym przypominanym zapatrzeniu coś więcej, jest pragnienie, by „anioł wzwyż szarpnął lalkę” i nastąpiła pełnia, pojednanie myśli i niezależnego od nich stanu rzeczy:

Wtedy się złączy to, co nieustannie
tu rozdajemy sobie. Wtedy się dokona
nareszcie z naszych pór roku widnokrąg całej przemiany.
Wtedy ponad nami grę zacznie anioł¹.

Rilke myśli o pełni istnienia, do której kluczem otwierającym nieznane, niemożliwe drogi dojścia są anioł i lalka, dwie postaci należące do świata cudów i materii. Rilke nie ma oczywiście na uwadze opery, przedmiot jego zamyślenia jest inny. Jeśli więc przywołuję stworzony przez niego obraz na samym wstępie refleksji nad postacią w operze, to czynię tak dlatego, że cudowność i sztuczność od początku istnienia opery tworzyły jej artystyczny, a także ontologiczny „habitus” i wyznaczały horyzont oczekiwań odbiorców. Anioł i lalka to – traktowane łącznie – *pars pro toto* niezwykle przecież bogatego repertuaru operowych postaci; zgoda, że nie obejmuje on wszystkiego, co opera w ciągu ponad czterech wieków w tej materii zaproponowała. W toku rozwoju form i gatunków literackich i muzycznych, w ciągu przemian, jakie zaznaczyły się w samej

¹ R.M. Rilke, *Poezje*, wybór, przekł. i posłowie M. Jastrun, Kraków 1993, s. 205.

organizacji i kształcie widowiska operowego, „anioł” sekularyzował się lub – przeciwnie – chronił się w fabułach mitu. „Lalka” zaś przemieszczała się między biegunami dosłowności (jak Olimpia W *Opowieściach Hoffmanna* Jacques’a Offenbacha czy postaci w *El retablo de Maese Pedro* Manuela de Falli²) i oznaczania skrajnej sztuczności, takiej na przykład, za jaką na początku XIX wieku uważano koloraturę i bliską jej – pod względem relacji z tym, co naturalne – arabeskę. Sztuczności, która skądinąd, wiemy o tym dzięki *Traktatowi o marionetkach* Heinricha von Kleista, w pewnych warunkach stawała się bliska cudowności, graniczyła z supranaturą, przechodziła w stan swego rodzaju wyższej naturalności.

Anioł i lalka kreślą więc w moim zamierzeniu parametry estetyczne opery, a w szczególności postaci operowej, aż po schyłek XIX wieku, choć jest to ujęcie z pewnością uogólnione, które pomija wiele dzieł i właściwą dla nich otoczkę estetyczną. Zawężając pole obserwacji, skupię się na czasie przełomu XVIII i XIX wieku i następującym po nim stuleciu XIX. Nie ma powodu, by szerzej uzasadniać, że był to czas – w historii, estetyce, w wielości koncepcji antropologicznych – wyjątkowo złożony, by nie powiedzieć wręcz: zagmatwany, w którym pozytywna waloryzacja zmiany i zerwania zderzała się z uznaniem wartości *status quo*. Cudowne i sztuczne (sztuczne w rozumieniu: wytworzone wielkim artystycznym kunsztem i staraniem) podstawy sztuki operowej nie zostały wówczas zakwestionowane, w pewnych rejestrach były nawet wzmocnione przez romantyczne teorie na temat duchowego aspektu natury i wszelkich bytów nieożywionych oraz ich artystycznych konkretyzacji. Zostały jednak na swój sposób przesunięte i nabrały nowych znaczeń. Refleksja nad operową postacią wyrastała też zawsze z mniemań na temat opery jako sztuki, mniej lub bardziej uporządkowanych i wchodzących w skład pojemnych, szerokich systemów estetycznych, a więc wywodziła się z zaplecza światopoglądowego i doświadczeń artystycznych tych, którzy wypowiadali się na jej temat. Poniżej przywołuję kilka istotnych wypowiedzi, obejmujących okres blisko stu lat, a poświęcony im szkic można by umieścić

² Michał Bristiger zauważa przy tej okazji, że o ile postaci śmieszne zostają w teatrze dramatycznym i operze na ogół trochę poniżone, to de Falla swego don Kichota wywyższa; M. Bristiger, *Transkrypcje. Pisma i przekłady*, Gdańsk 2010, s. 19.

w ramie zatytułowanej „Postać operowa: od Sulzera do Wagnera”. Będzie to, z natury rzeczy, wstępny sondaż tytułowego zadania, będę referować przekonania i opinie teoretyków opery, pisarzy i artystów związanych ze sztuką operową na różne sposoby, z oczywistą świadomością, że bardzo wiele istotnych tekstów i koncepcji znalazło się poza polem obserwacji.

W stronę teoretyków i znawców

Zacznę od Johanna Georga Sulzera, autora hasła *Opera. Operetki; opery komiczne*³ (1777). W strukturę opisu historii i kształtu opery autor włączył propozycje, których realizacja miałaby przynieść zharmonizowanie elementów tworzących dzieło operowe. Sulzer formułował swoje uwagi w czasie, kiedy opera po raz kolejny konstituowała się jako samodzielna i wartościowa sztuka, chwilowo rozpięta między panowaniem śpiewaczej maestrii a ciśnieniem klasycystycznego gustu, wedle którego wprowadzie bywała uznawana za „monstrum”, nie rezygnowano też jednak z nadziei na podporządkowanie operowych fabuł zwartej strukturze dramatycznej. Sulzer oddaje ten stan słowami zdradzającymi zakłopotanie:

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 napisać⁴.

Konfuzję autora wywołuje niezborność układu i niejednolitość poziomu artystycznego, którą wiąże z brakiem konsekwencji w przedstawianiu postaci, w jednej scenie tak sugestywnych, że wywołują całkowitą iluzję

³ J.G. Sulzer, *Opera. Operetki; opery komiczne*, przeł. M. Bristiger, „Res Facta Nova” 2005, nr 8 (17), s. 15–28.

⁴ Ibidem, s. 15. Akcent, jaki Sulzer kładzie na opracowanie tematu przez librecistę (poetę), łączy jego koncepcję z poglądami na operę Francesca Algarottiego z 1755 roku. Szwajcarski teoretyk przywołuje bardzo istotny dla tego ujęcia fragment *Eseju o operze* Algarottiego; F. Algarotti, *Esej o operze*, w: F. Algarotti, *Wybór pism*, przeł. M. Salwa, wybór, wstęp i oprac. M. Salwa, Warszawa 2019, s. 41–51.

i efekt wzniosłości, w następnej pospolitych, sprawiających co najwyżej efekt przerażenia:

Po jakiej scenie, kiedy śledząc z najwyższym zainteresowaniem działające postaci, zapominamy wręcz o bożym świecie, bardzo często następuje kolejna, w której te same postaci wydają się nam teraz po prostu jakimiś kuglarzami, usiłującymi za pomocą śmiesznych ruchów, a w dodatku bardzo niezręcznych, wprowadzić głupie pospólstwo w przerażenie i podziw⁵.

Sulzer niewątpliwie ma na uwadze przede wszystkim widowisko i jego braki, ale podstawą jego surowego osądu jest struktura samego dzieła; wykonanie tylko podkreśla te niedostatki, ale nie ono jest obiektem oceny (brak tu odniesień do śpiewaków, gry orkiestry itp.), gdyż na plan pierwszy wysuwa się akcja i związana z nią postać. Jaki jest charakter tego związku? Autor aprobeuje wykorzystanie u początków, w czasie, kiedy opera powstawała, akcji i postaci ze świata baśni i podań, gani jednak pozostałości tej estetyki w czasie sobie współczesnym, kiedy temat historyczny („jak w tragedii”) wchodzi w poniżające go związki z resztkami dawnej estetyki, tworząc wspomniane „monstra”. Stawką jest oczywiście prawdopodobieństwo, a postulatem uwolnienie opery od „niedorzeczności”. I w tym momencie można by dopisać konkluzję o wymogu prawdopodobieństwa fabuły i postaci wyprowadzonych z historii, jednak rola postaci w operze wydaje się bardziej złożona, odsyła do arystotelesowskiej koncepcji, w której tragedia opisana jest jako naśladowcze przedstawienie akcji poważnej, prowadzonej przez postaci działające, które mają jakieś właściwości myślenia (objawiają się w słowach) i właściwości charakteru (objawiają się w działaniu). Arystoteles utrzymywał, jak wiemy, że akcja jest prymarna, a tragedia nie jest naśladowaniem ludzi, ale działania i życia, stąd „postaci działają więc nie po to, by umożliwić przedstawienie charakterów, lecz właśnie ze względu na działania przyjmują odpowiednie właściwości charakterów”⁶. Pomijam złożoną problematykę charakteru

⁵ J.G. Sulzer, *Opera. Operetki; opery komiczne*, op. cit., s. 15.

⁶ Arystoteles, *Poetyka*, w: Arystoteles, *Retoryka-Poetyka*, przekł., wstęp i kom. H. Podbielski, Warszawa 1988, s. 325.

i w ujęciu samego Arystotelesa, i w XVIII-wiecznych dyskusjach nad dramatem, wracam do postaci operowej, która w koncepcji Sulzera odgrywa istotną rolę. Domaga się on bowiem od opery takiej konstrukcji, która bierze wprawdzie za wzór tragedię, ale akcja, u Arystotelesa nadrzędna, w operze miała służyć rozwojowi „wielkich charakterów i wielkich namiętności”, które niestety niszczy to, „co po prostu bardziej wpada w oko”, czyli rozwinięta ponad miarę widowiskowość⁷. Przeszkodą w tworzeniu wyrazistych charakterów, zwanych też wielkimi, jest swoisty nadmiar partii wokalnych, często wymuszanych przez śpiewaków, gdyż w gruncie rzeczy naruszają one integralność postaci, a słuchaczowi, który pragnie obserwować zachowania, zamysły i myśli uwikłanych w akcję bohaterów, fabuła przypomina „coś w rodzaju balu”⁸. Jak widać, w projektach Sulzera o naprawie opery postać, obok wyboru tematu, odgrywa rolę podstawową. Poeta – bo to jemu krytyk powierza zadanie uporządkowania i uszlachetnienia sztuki operowej – powinien skonstruować postaci „w istotny sposób związane z akcją i które doznają przy tym różnorodnych, zmiennych uczuć”⁹, podczas gdy materię fabularną można by zaczerpnąć np. z *Pieśni Osjana*. Jednocześnie akcja operowa nie powinna być zbyt pośpieszna, gdyż szybkie tempo uniemożliwia wczucie się w postać i utrudnia śledzenie jej rozwoju.

Jeśli pominąć zainteresowanie szwajcarskiego teoretyka Osjanem jako oznakę swoistej „nieklasycyzności”, to wyznaczając postaci operowej podstawowe w gruncie rzeczy miejsce w całym dziele i w projekcie jego naprawy, Sulzer zdaje się też przewidywać jej rolę w operze następnych dekad jako spoiwa akcji i obiektu silnych przeżyć odbiorcy. I można uznać, że tak się stało, przypominając choćby Figara, Don Giovanniego, Posę, Normę, Marię Stuart czy Otella, by pozostać tylko przy najbardziej narzucających się uwadze przykładach. Tak było i w samych dziełach, i w ich wykonaniach na scenach operowych. Uprzedzając dalszą analizę, zauważę, że postać, indywidualna, wyrazista, rozwijająca się w toku akcji, a więc taka, jaką projektował Sulzer, jak gdyby wycofała się z centrum refleksji

⁷ J.G. Sulzer, *Opera. Operetki; opery komiczne*, op. cit., s. 16.

⁸ Ibidem, s. 18.

⁹ Ibidem, s. 21.

teoretycznej i krytycznej. Miejsce po niej wprawdzie nie zostało puste, jednak w kolejnych koncepcjach operowej postaci dźwięczą inne interwały niż dostrzeżona przez Sulzera relacja między tragedią a operą „poważną”.

Ważne miejsce w strukturze dzieła operowego przyznawał postaci też Jean-Jacques Rousseau w haśle *Opéra*, zamieszczonym w *Dictionnaire de musique*. Jego wywody na ten temat rozumieć trzeba w szerokim kontekście przekonań krytyka odnośnie do melodii i języka, a właściwie języków – starożytnej greki i współczesnego języka francuskiego oraz innych języków europejskich, bowiem to wewnętrzna struktura języka Hellenów sprawiła, że ich tragedie inscenizowane z muzyką, w sposób, o którym tylko blade pojęcie daje współczesna melorecytacja, nie naruszały iluzji i poczucia stosowności¹⁰. Nic więc dziwnego, że twórcy opery, powstałej wszak w czasach nowożytnych, obmyślali postaci swoich dzieł w taki sposób, by uczynić prawdopodobnym śpiew w miejsce mowy. Zatem artyści, wywodzi Rousseau, „wpadli na pomysł, by przenieść scenę do niebios i piekieł, i nie umiając sprawić, by przemawiali ludzie, woleli sprawić, by śpiewali raczej bogowie i diabły, niż bohaterowie”¹¹. Rousseau, który w sposób zdecydowany przyznawał melodii prymat nad harmonią i wśród wielu argumentów na rzecz pierwszeństwa melodii wysuwał jej umiejętność naśladowania uczuć, notował, że jednocześnie ta właściwość kompozycji muzycznej doprowadziła do usunięcia z opery cudowności na rzecz zainteresowania:

Nie sposób poznać, czy obraz cudowności wzrusza tak, jak wzruszyłaby jej obecność, podczas gdy każdy człowiek może sam ocenić, czy artysta potrafił przemówić pasjom ich własnym językiem i czy przedmioty natury są dobrze

¹⁰ „Grecy nie mieli w teatrze rodzaju lirycznego, tak jak my (...). Wiele akcentów w ich języku i mało hałasu w ich koncertach sprawiało, że wszelka poezja ich był muzyczna, a muzyka – deklamacyjna; ich śpiew był jedynie ciągłą mową i rzeczywiście śpiewali swe wiersze, jak zapowiadali to na początku swych poematów”. „Ten sposób łączenia w teatrze muzyki i poezji, który wystarczał Grekom dla zainteresowania i iluzji, gdyż był naturalny, z przeciwnego powodu nie mógł wystarczyć nam dla tego samego celu”; J.-J. Rousseau, *Opera*, w: Z. Skowron, *Myśl muzyczna Jeana-Jacques’a Rousseaua*. Aneks, przeł. Z. Skowron, Warszawa 2010, s. 284, 285.

¹¹ Ibidem, s. 285.

naśladowane. Również od czasu, kiedy muzyka nauczyła się malować i mówić, uroki uczucia szybko przemówiły nad urokami różdżki czarodziejskiej, teatr oczyścił się z żargonu mitologii; zainteresowanie pojawiło się w miejscu cudowności, maszynieria poetów i stolarzy została zniszczona, a dramat liryczny przybrał formę szlachetniejszą i mniej gigantyczną. Wszystko, co mogło poruszyć serce, zostało użyte z powodzeniem; nie było już potrzeby narzucania się przez istoty rozumne lub raczej szalone, kiedy potrafią przedstawiać na niej ludzi¹².

Ten swego rodzaju „zierzch bogów” w XVIII-wiecznej operze i następująca wraz z nim antropologizacja postaci wynikały więc bezpośrednio z rozwoju form muzycznych i zdolności ekspresyjnych muzyki, natomiast działania librecisty, jak można domniemywać, były pochodną tego stanu rzeczy i respektowały możliwości, jakie muzyka otwiera przed poetą. To jednak nie wszystko, gdyż postać, ukształtowana w sposób budzący żywe zainteresowanie odbiorcy, jest antidotum na odziedziczoną pompatyczność spektaklu, a w efekcie redukuje ją: „Im więcej bowiem uwagi poświęca się postaciom, tym mniej uwagi zwraca się na to, co je otacza”¹³.

Integralności i ważności postaci w operze zagrażały więc, mówiąc lapidarnie, pewne struktury muzyczne i wybujałość inscenizacji. Jednak siły, którym postać operowa zawdzięczała swój kształt (a także swoje, wyrażę to po leśmianowsku, „niedowcielenia”), pochodzić mogły z jeszcze innych rewirów niż teorie muzyki i praktyka inscenizacji. Wyrazistych przykładów dostarczają pisma teoretyczne i proza E.T.A. Hoffmanna.

Mowa o *Kreislerianach*, a ściślej o opowiadaniu *Ombra adorata*. Znakomitą interpretację poświęcił mu Jean Starobinski w *Czarodziejkach*¹⁴, podkreślając labilność wykonawczyni, śpiewaczki, którą od postaci ze śpiewanej przez nią arii oddziela nieostra granica. Hoffmann zatrzymuje się w zachwycie wobec prostoty arii, która tworzy postać zespoloną z cudowną radością przemienionych, jaśniejących duchów¹⁵. Postać bowiem,

¹² Ibidem, s. 287.

¹³ Ibidem, s. 290.

¹⁴ J. Starobinski, *Czarodziejki*, przeł. M. Ochab, T. Swoboda, Gdańsk 2011, s. 253–263.

¹⁵ „Aber ist dies nicht eben der geheimnisvolle Zauber, der dem Meister zu Gebote stand, daß er der einfachsten Melodie, der Kunstlosesten Struktur diese unbeschreibliche Macht der unwiderstehlichsten Wirkung auf jedes empfängliche Gemüt zu geben vermo-

nakreślona sposobem właściwym literaturze, wchodzi, dzięki współtworzącym ją tonom muzyki, w przestrzeń nieosiągalną w inny sposób, ponieważ roztapia się w duchowej sferze, choć nie traci swojego zakorzenienia w doskonale rozpoznawalnym, szekspirowskim pierwowzorze; aria, która tak urzekła słuchacza opowiadania, należy do Romea (z opery Zingarelego), jeszcze nieświadomego, że słowa „Tranquillo io sono, fra poco teco sarò mia vita!” rozminęły się z czasem, że swoją śmiercią wyprzedza Julię. W sposób jeszcze bardziej wyraźny zarysował Hoffmann związek między śpiewaczką i bohaterką jej śpiewu, czyli postacią Mozartowskiej Donny Anny¹⁶. „Tożsamości przenoszą się w świecie Hoffmanna nie tylko z jednej osoby na drugą, lecz także z głosów na osoby i z osób na głosy” – konkluduje Starobinski¹⁷. Ludzki głos, opisywany w książce poświęconej operowym czarodziejkom – *Alcynie, Carmen, Elektrze* – współtworzy postać i jako jej głos dociera do słuchacza. Ten zaś notuje własne wrażenia i uczucia, czasami, jak we wspomnianym opowiadaniu Hoffmanna o Mozarcie, racjonalizuje swoje fantastyczne i nadprzyrodzone doświadczenia, przypisując je halucynacjom. W fabułach i rozważaniach Hoffmanna na temat muzyki opery, a dzieł Mozarta w szczególności, często też pojawia się sugestia o relacyjnym związku postaci operowej i tego, co nią nie jest, a więc nie tylko wykonawcy, ale także uniwersalnych prawd moralnych czy przenikniętej siłami duchowymi, uromantycznionej natury¹⁸. Trzeba tu jednak dodać, że Hoffmann dość dwuznacznie odnosił się do wyrafinowanego, „duchowego”

chte? In den wundervoll hell und klar tönenden Melismen fliegt die Seele mit raschem Fittich durch die glänzenden Wolken – es ist der jauchzende Jubel verklärter Geister”; E.T.A. Hoffmann, *Ombra adorata*, w: E.T.A. Hoffman, *Poetische Werke in sechs Bänden*, Band 1, Berlin 1963, s. 88–92, <http://www.zeno.org/Literatur/M/Hoffmann,+E.+T.+A./Erz%C3%A4hlungen,+M%C3%A4rchen+und+Schriften/Fantasiest%C3%BCcke+in+Cal-lots+Manier/Erster+Teil/3.+Kreisleriana/2.+Ombra+adorata> (dostęp: 30.09.2021).

¹⁶ E.T.A. Hoffmann, *Don Juan*, przeł. A. Lange, w: E.T.A. Hoffmann, *Opowiadania fantastyczne*, Warszawa 1999.

¹⁷ J. Starobinski, *Czarodziejki*, op. cit., s. 263.

¹⁸ Hoffmann „widzi w niej [akcji *Czarodziejskiego fletu* – E.N.] przejaw fantastyczności, w której wypowiadają się zarazem prawo świata i zasady moralności, znacznie wykraczające poza wąskie prawdopodobieństwo psychologiczne. Hoffmann umie dostrzec, że postacie stworzone przez Mozarta i Schikanedera nie są «indywidualnymi charakterami» i nie mają

wyłącznie odbioru muzyki i przypominał o jej „ziemskiej” powinności i roli, pożytecznej dla kształtowania charakterów i tworzenia radości życia. Przykładu dostarcza inny fragment *Kreislerianów* – *Uwagi o wysokiej godności muzyki* (*Gedanken über den hohen Wert der Musik*), który w zawiłej, z pewnością też ironicznej formie przedstawia kontrast między takimi dwoma sposobami odbierania muzyki. Tak oto, w ironicznych arabeskach wywodu Hoffmanna, głupcami mogą okazać się ci właśnie, którzy obcując z muzyką, sądzą, że uzyskują wstęp do świątyni Izidy, widzą w niej „sanskryt natury” i odczuwają pełną z nią tożsamość¹⁹. Czytelnik zachowuje więc w pamięci myśl, że postać, stworzona głosem śpiewaczym, przekracza granice realnego świata i zabiera niekiedy ze sobą słuchacza, ten jednak powinien mieć się na baczności, odrzucić pychę, uznać, że głos ludzki i niesiona przezeń postać być może forsują granice realności, jednak on – słuchacz niekoniecznie zawsze jest zdolny znaleźć się tam razem z nią.

W stronę entuzjastów i znawców

Rekonstruując choćby fragment XIX-wiecznych myśli na temat postaci operowej, nie sposób pominąć pism jednego z najbardziej entuzjastycznych wielbicieli opery, który przeznaczył i samej operze, i jej artystom

prawdziwej wewnętrznosci. Są czymś więcej, bo obrazem wewnętrznosci, delegatami mitycznej świadomości szerszej niż jednostkowe Ja”; ibidem, s. 35.

¹⁹ „Sie meinen nämlich, die Kunst ließe dem Menschen sein höheres Prinzip ahnen und führe ihn aus dem törichten Tun und Treiben des gemeinen Lebens in den Isistempel, wo die Natur in heiligen, nie gehörten und doch verständlichen Lauten mit ihm spräche. Von der Musik hegen diese Wahnsinnigen nun vollends die wunderlichsten Meinungen; sie nennen sie die romantischste aller Künste, da ihr Vorwurf nur das Unendliche sei; die geheimnisvolle, in Tönen ausgesprochene Sanskritta der Natur, die die Brust des Menschen mit unendlicher Sehnsucht erfülle, und nur in ihr verstehe er das hohe Lied der – Bäume, der Blumen, der Tiere, der Steine, der Gewässer!”; E.T.A. Hoffmann, *Gedanken über den hohen Wert der Musik*, w: E.T.A. Hoffman, *Poetische Werke in sechs Bänden*, Band 1, Berlin 1963, s. 92–98, <http://www.zeno.org/Literatur/M/Hoffmann,+E.+T.+A./Erz%C3%A4hlungen,+M%C3%A4rchen+und+Schriften/Fantasiest%C3%BCcke+in+Callots+Manier/Erster+Teil/3.+Kreisleriana/3.+Gedanken+%C3%BCber+den+hohen+Wert+der+Musik> (dostęp: 25.09.2021).

bardzo wiele miejsca w korespondencji, w książkach poświęconych twórcom i ich dziełom (Mozart, Rossini) oraz teatrom Italii. Mowa oczywiście o Stendhalu. Na setkach stron poznajemy dziesiątki nazwisk wielkich (lub tylko znanych w swoim czasie) śpiewaków, z Marią Catalani na czele, której głos podziwiał, nie ceniał jednak jej interpretacji. Pisał więc po koncercie, że głos śpiewaczki to wprawdzie „srebrzysty dźwięk”, a jednocześnie ubolewał nad brakiem artystycznego wyrazu: „jakie efekty mogłaby prezentować, gdyby natura dała jej duszę!”²⁰. Najwyżej spośród znanych sobie śpiewaczek ceniał Giudittę Pastę, przyjaźnił się z nią, wręcz otaczał ją kultem, czego wymowne ślady znajdujemy we wszystkich niemal pismach o charakterze autobiograficznym – w korespondencji, *Pamiętniku egotyisty*, *Życiu Henryka Brûlard*. Przemierzając miasta włoskie w 1817 roku, zachwyił się Mediolanem i La Scalą: „Nazywam La Scalę pierwszym w świecie teatrem, gdyż tam doznaje się przez muzykę najrozmaitszych rozkoszy”²¹. Równie dużo uwagi poświęcał widowiskowej stronie opery, kostiumom, pejzażom i światłu. Zastanawia, że ten przemierzający się wówczas do pisania dramatów początkujący autor znajduje w operze, jako godne entuzjazmu, dźwięk i obraz, prawie rezygnując z uwag na temat przebiegu akcji, źródeł fabuły czy postaci właśnie. Można jednak próbować czytać jego wywody nie wprost, zaglądając pod podszewkę roztrząsań na temat śpiewaków i odbiorców ich kunsztu; spośród publiczności różnych teatrów i miast włoskich najwyżej ceniał mediolańską. Taką pośrednio wywiedzioną wartość może mieć uwaga, dwukrotnie powtórzona, na temat muzyki i umysłu, sprowokowana niezbyt udanym przedstawieniem w Teatrze Valle w Rzymie. Publiczność rzymska, zdaniem podróżnika, nie dorastała do mediolańskiej, wydała mu się grubiańska i pozbawiona wyższych uczuć. Pisał:

Jesteśmy od dawna przekonani, że muzyka nie może malować stanu umysłu. Jest zobowiązana wypowiadać się wolno, a stopień prędkości reprzy odmalowuje uczucia, czułe uczucia. Od czasów Mozarta i Haydna, gdy śpiew odmalowuje uczucie, pasaże orkiestry odmalowują inne odcienie uczucia,

²⁰ Stendhal, *Rzym, Neapol i Florencja w 1817*, przeł. i oprac. L. Sługocki, Łódź 2007, s. 33.

²¹ Ibidem, s. 25.

które nie wiem jak, roztopiają się w duszy z obrazem głównego uczucia (...) Jednakże dotąd, mimo tego odkrycia, muzyka nie może jeszcze odmalować stanu umysłu²².

Stendhal wiele razy deklarował miłość do opery w ogóle, najbardziej jednak cenił Mozarta i Cimarosę. „Moją wielką pasją, jak wszystkich moich przyjaciół w 1821 roku, była jednak opera buffo” – notował, wspominając Mediolan w kontraście do Paryża (którego teatrów nie cenił) w *Pamiętniku egotysty*²³. Przedstawiony w tej prozie obraz życia paryskiego autora między 1821 a 1830 rokiem zawiera pewne tropy, które pomogą zrozumieć jego miłość do opery jako narzędzia radosnego oszłomienia, powiązaną z brakiem zainteresowania fabułą i postacią operową jako złożonym indywiduum, dysponującym świadomością wynikającą z pracy umysłu. Odwołując się do prac Pierre’a Cabanisa, lekarza i filozofa, uznającego mózg ludzki za „najwyższy mechanizm nerwowy”, Stendhal prowadził gruntowną wiwisekcję samego siebie, zapisując pozornie pozbawione struktury momenty spotkań, rozmów i osób ze swojego otoczenia, zza których wyzierało pytanie o „ja”. Narracja, która stanowi zaprzeczenie ładu i struktury, miała być – w jego pojęciu – gwarancją odkrywania prawdy o człowieku. W tym kontekście można lepiej zrozumieć, dlaczego opera, przemysłna struktura arii, scen zbiorowych i orkiestry, zajmowała go jako czarujące doświadczenie zmysłowe, niezdolne jednak pokazać człowieka; dlaczego admirując śpiewaków, w gruncie rzeczy nie zwracał uwagi na kreowane przez nich postaci.

Opisy, zachwyty i narzekania na operę w Rzymie czy Neapolu dotyczą, to trzeba podkreślić, i samej sztuki opery, i nie mniej od niej istotnych komponentów naturalnych (klimat) i społeczno-kulturowych (publiczność Italii). Dźwięk i obraz, głos śpiewaka i widowisko operowe w sposób organiczny odpowiadają kulturze Italii, są przez nią wytwarzane i wypeł-

²² Ibidem, s. 44.

²³ Pisał tak o wieczorach operowych w Paryżu z udziałem włoskich artystów: „Pasta grała tam w *Tankredzie*, *Otellu*, *Romeo i Julii* w sposób, któremu nie tylko nikt nigdy nie dorównał, ale którego z pewnością nie przewidywali autorowie tych oper”; idem, *Pamiętnik egotysty*, przekł. i wstęp T. Żeleński, Warszawa 1960, s. 94.

nią jej potrzeby całkowicie. W kulturze francuskiej natomiast, wielokrotnie zresztą krytykowanej i ośmieszanej przezeń, Stendhal znajduje pewną szansę dla analizy ludzkiego umysłu i artystycznego budowania postaci. Odbywa się to jednak poza sztuką widowiskową, w powieści. W długim liście (datowanym na 18.10–3.11.1832) do Vincenza Salvagnolego, wydawcy *Czerwonego i czarnego*, szczegółowo objaśniał cel, jaki mu przyświecał przy pisaniu powieści. Było to sportretowanie społeczeństwa w roku 1829 i odsłonięcie prawdziwej twarzy Francji, w Europie tak naiwnie – jak sądził – wciąż utożsamianej z wesołością i *esprit* sprzed 1789 roku. Zapis obyczajów, jak anonsował swój zamiar, to także zapis owego „stanu umysłu”, niezbędnego społeczeństwu, by zobaczyło siebie za pośrednictwem sztuki²⁴. Tak utrzymuje powieściopisarz, któremu doświadczenia z odbytej kilkanaście lat wcześniej podróży po teatrach operowych Italii towarzyszyły bodaj do końca życia. Warto jeszcze raz wrócić do nich, wiedząc już, że opera nie jest zdolna ani oddać stanu umysłu pojedynczego człowieka, ani – tym bardziej – społeczeństwa. Opera służy bowiem pojedynczemu indywiduum w jego nieszczęściu. Śpiew niesie pocieszenie człowiekowi nieszczęśliwemu i dzieje się tak niezależnie od postaci, która w nim się wypowiada:

Dlaczego odczuwa się przyjemność w słuchaniu śpiewu, gdy jest się dotkniętym nieszczęściem? To dlatego, że w sposób niewyjaśniony i nieodstrasżający **miłość własną** [podkr. E.N.] ta sztuka każe nam wierzyć w ludzkie współczucie, przez to dane cierpienie nieszczęśliwego staje się cierpieniem żalu. Powoduje lżę, współczucie nie posuwa się dalej²⁵.

Sam akt śpiewania jest więc poniekąd aktem etycznym, natomiast jego treść oraz postać, która działa i komunikuje swoje uczucia i zamiary

²⁴ „(...) musimy zwrócić uwagę na inną konsekwencję przyzwyczajień moralnych Francji, jej obyczajowości, która ustaliła się między rokiem 1806 a 1832; można rzec, że jest zupełnie nieznaną zagranicy, która ciągle jeszcze szuka obrazu francuskiego społeczeństwa w powiastkach Marmontela i powieściach pani de Genlis”; idem, *Korespondencja*, wybór, przekł. H. Szumańska-Grossowa, oprac. I. Wachłowska, Warszawa 1963, s. 412.

²⁵ Idem, *Rzym, Neapol i Florencja...*, op. cit., s. 44.

w śpiewie, schodzą na daleki plan, są jedynie rusztowaniem, usuwającym się sprzed oczu, kiedy spełni swoją funkcję. Największy może entuzjasta opery i śpiewu wśród francuskich pisarzy XIX wieku – i głęboki znawca ludzkich namiętności – wiarygodności i wyrazistości postaci domaga się od powieści. „Widzę tylko jedną regułę: być jasnym. Jeśli nie jestem jasny, wszyscy moi ludzie zostają unicestwieni”²⁶ – pisał w liście do Honoré de Balzaca na temat swojej *Pustelni parmeńskiej*. Można by dodać, że postać operowa, tak zaskakująco przez niego pomijana, pozbawiona była tej jasności. Jej rola polegała na czymś zgoła innym, służyła – poprzez głos – transmisji współczucia.

W odróżnieniu od Stendhala Charles Baudelaire nie spędzał wszystkich wieczorów w operze i niewiele o tej sztuce pisał. Jego słynny artykuł o muzyce Wagnera z 1861 roku inspirowały koncerty niemieckiego kompozytora dane na początku 1860 roku w Théâtre-Italien i premiera *Tannhäusera* w paryskiej operze w marcu 1861 roku²⁷. Wysłuchawszy koncertowych wykonń fragmentów *Tannhäusera* i uwertury do *Lohengrina*, *Holendra tułacza* i wstępu do *Tristana* w 1860 roku z udziałem orkiestry i chórów, krytyk pisał, że „Wagner wykazał się odwagą: w programie jego koncertu nie było ani utworów solowych, ani pieśni (...). Wyłącznie muzyka zespołowa, chóralna i symfoniczna”²⁸. Wyrażał przy tym przekonanie, że kompozytor oddaje samymi środkami symfonicznymi, „tysiącnymi kombinacjami dźwięków cały tumult ludzkiej duszy”. To dusza uniwersalna, człowiek w swojej nagiej esencji jako taki, destylat wszelkich istnień ludzkich w formie czystej, niesprowadzalnej do indywidualnych rysów żadnej z postaci uwikłanych w byt historyczny i niesionych przez historię zmian. Opisuąc doznania słuchacza, Baudelaire pojmuje „ideę duszy płynącej świetlanym przestworem, w ekstazie zrodzonej z rozkoszy i poznania, unoszącej się niezwykle wysoko ponad światem natury”²⁹. Uniwersalny charakter doznań, dostępnych odbiorcy

²⁶ Idem, *Korespondencja*, op. cit., s. 518.

²⁷ Informacje za komentarzem do: Ch. Baudelaire, *Sztuka romantyczna*, przeł. zespół, wstęp A. Kijowski, kom. i przyp. C. Pichois, Gdańsk 2003, s. 575–583.

²⁸ Ibidem, s. 365.

²⁹ Ibidem, s. 369.

i właściwych człowiekowi przedstawianemu, konstruowanemu za sprawą muzyki, ma podłoże w ludzkim mózgu, jednocześnie indywidualnym i uniwersalnym: „historia indywidualnego mózgu przedstawia w pomniejszeniu historię mózgu uniwersalnego”³⁰ – notował na marginesie roztrząsań na temat relacji między wiedzą a natchnieniem. Przytoczony passus dotyczy wywodu o mitycznych źródłach fabuł Wagnera i obrazuje bardzo ciekawy zabieg, jaki Baudelaire zastosował w odniesieniu do niektórych postaci wagnerowskich dzieł. Odbiorca Wagnera doświadcza więc wprowadzie uniwersalnego „tumultu ludzkiej duszy”, ale rozumie przy tym, że postać Wenus zrodzona z greckiego mitu w dziele Wagnera objawia się po przejściu przez wyobraźnię średniowiecza. Ciężenie tej wyobraźni sprawiło, że bogini w *Tannhäuserze* „nie zamieszkuje już ani Olimpu, ani wybrzeży wonnego archipelagu. Zmuszona była schronić się w głębi grotty, wspaniałej wprowadzie, ale oświetlonej światłem, którego nie rzuca już życzliwy Febus”³¹. Wenus jest zatem nadal postacią uniwersalną, oznacza siłę pasji miłosnej, ale jej konstrukcja jest palimpsestem – to antyk skryty pod wyobraźnią wieków chrześcijańskich. Postaci tej nie dotyczy trywialność współczesności i mitologie miłosne tejsze i tym różni się zasadniczo od powszechnego we współczesnej operze „nieznośnego tłumu ofiar, od owych niezliczonych Elwir”, jak zauważał kąśliwie Baudelaire³².

Już tylko dla porządku dodam, że Baudelaire zwraca uwagę na motywy przewodnie, które nazywa „mnemonicznym systemem”. To jednak tylko dopowiedzenie, dla interesującego mnie tematu ważna jest rzecz inna: Baudelaire „czyta” postać wagnerowską poza inscenizacją (francuską inscenizację gani i wykpiwa), widzi w niej uniwersalność mitu (dotyczy to nie tylko Wenus, ale także postaci Senty, Elzy, Lohengrina), który wprowadzie podlega naleciałościom kultury i mentalności czasu późniejszego, ale nie dotyczy go trywializacja, zabójcza dla wzniosłego rysunku postaci.

³⁰ Ibidem, s. 378.

³¹ Ibidem, s. 375.

³² Ibidem, s. 381.

Radykalnym krytykiem opery z powodu jej trywialności był i sam Wagner, co objawiło się już we wczesnym (1850) eseju *Opera i dramaty*³³. Przewaga śpiewaka, a po jego okiełznaniu przez muzyka przewaga kompozytora, nad poetą to w ogromnym skrócie przyczyny, dla których opera jest sztuką niedołączną, a przy tym nastawioną na łatwy efekt. Wagner wywodzi, że gdyby muzyk pozwolił poecie stworzyć człowieka, a nie domagał się od niego „lalki”, to postaciami opery nie byłiby pozbawieni głębszej indywidualności „królewicz i królewna”³⁴. Najważniejsza jest jednak, także w kontekście późniejszych dzieł kompozytora, koncepcja dramatu. Z późnych pism Wagnera wydobywam postać i jej skonfigurowanie ze strukturą postulowanego przez kompozytora dramatu muzycznego. W rozprawie *O pisaniu i komponowaniu dramatu muzycznego* (1879), w której zawarł krytyczny przegląd dzieł i kolejnych kryzysów/kresów opery oraz deklaratywnie „koniec z pięknymi melodiami”, kierował do „kompozytorów dramatycznych mego kierunku” dyrektywę godną uwagi w kontekście prezentowanych poszukiwań postaci operowej:

[Muzyk – E.N.] niech dość dokładnie przyjrzy się na przykład takiej osobie [w stworzonym przez poetę tekście – E.N.], która go dziś akurat najbardziej intryguje: jeśli ma ona nałożoną maskę – precz z nią; jeśli odziana jest w szatę figurową krawca teatralnego – niech ją zerwie! Niech ustawi tę osobę w brasku, by widzieć tylko spojrzenie jej oczu; jeśli ono do niego przemówi, cała postać wprawi się w ruch, który może go nawet przestraszyć – niech na to jednak koniecznie pozwoli; w końcu zadrżą jej wargi, rozchylą się usta i głos duchów powie mu coś na wskroś prawdziwego, jak najbardziej zrozumiałego, lecz tak niesłychanego (Jak Kamienny Gość albo nawet paż Cherubin

³³ „Muzyk (...) jest w stanie dać tylko wyraz i nic ponadto. Muzyk stracił swą prawdziwą zdolność oddania prawdziwego wyrazu muzycznego, gdy zaczął przedmiot tego wyrazu sam rysować, poetyzować, aż wreszcie sprowadził go do błędnego, nic nie mówiącego szematu. Gdyby muzyk zażądał od poety człowieka – a nie od mechanika lalkę, którą wedle gustu sukniami zarzuca i drapuje – wtedy musiałby, co jest niemożliwym, wlać w kształty lalki pulsujące i bijące życie człowieka”; R. Wagner, *Opera i dramaty*, cz. 1: *Opera a istota muzyki*, przekł., wstęp M. Dienstl, Lwów 1907, s. 52, <https://pbc.gda.pl/dlibra/doccontent?id=7813> (dostęp: 10.06.2021).

³⁴ Ibidem, s. 52.

Mozartowi), że zbudzi go ze snu. Wszystko zniknęło, lecz w uszach jego duszy nadal rozbrzmiewa – zrodził się w nim pomysł i stał się tak zwanym muzycznym motywem; Bóg wie, czy inni także w ten lub podobny sposób słyszeli muzykę. Jednemu się spodoba, drugiemu nie? A cóż go to obchodzi! Oto jego motyw, przekazany mu i powierzony na własność w pełni legalnie przez tę dziwną postać w tej osobliwej chwili ekstazy³⁵.

Jednoznaczna interpretacja jest tu z pewnością i niemożliwa, i niepotrzebna. Myśl autora wędruje bowiem po przekątnych dzieła stworzonego przez poetę i kompozytora. Postać, która należy do wymyślonej przez poetę akcji, wychodzi z jej ram i, oczyszczona z defektów, okazuje się medium muzycznego motywu, przychodzącego do kompozytora z jakiejś innej sfery. Nie można tego procesu utożsamić z tzw. natchnieniem, pojawiającym się skądinąd, nie wiadomo skąd. Postać to nie (w pełni) Muza, a artysta to nie (w pełni) Pigmalion, nie ulega jednak wątpliwości, że bez tej pierwszej nie byłoby muzycznego pomysłu. Dzięki niej, postaci z literatury, może zrodzić się coś „niesłychanego”, kompozytor przebudzi się ze snu „kwadratury rytmu i modulacji”; nowa i wielka sztuka będzie możliwa. Nieścisłe byłoby jednak nazwanie postaci inspiracją działającą na bierny umysł kompozytora. Przeczą temu czynności, które on wobec postaci wykonuje – ustawia ją w pełnym świetle, zdejmując maski i szaty artystycznego banału. W metaforycznie przedstawionym procesie twórczym – od zapoznania się z postacią literacką, przez jej sublimację, po znalezienie muzycznego ekwiwalentu – myśl Wagnera tylko na dalekim planie przypomina stary spór na temat *prima la musica...*, raczej pokazuje linie zależności i napięć. Znamy je oczywiście pod nazwą dramatu muzycznego; postać ulokowana jest u samych podstaw jego powstawania.

³⁵ Idem, *O pisaniu i komponowaniu oper w szczególności*, przeł. M. Kasprzyk, w: R. Wagner, *Dramaturgia opery. Wybór pism z lat 1871–1877*, wybór, oprac. i posłowie do wyd. niem. E. Voss, wstęp K. Kozłowski, oprac. wyd. pol. A. Igielska, K. Kozłowski, Gdańsk 2009, s. 224.

Czy bohaterowie oper czytają?



Wprowadzenie

Odpowiedź na tytułowe pytanie nasuwa się prawie natychmiast i ma charakter intuicyjny, natomiast głębsza analiza literackich i teatralnych źródeł nieco ją koryguje. Otóż postaci operowe czytają stosunkowo rzadko. A mówiąc ściślej – rzadko czytają teksty, które nazywamy literaturą, natomiast często zdradzają odczytanie i dowodzą tego za pomocą kunsztownych odwołań. To jednak odrębny wątek, podobnie jak kulturowe kompetencje twórców oper. Rzut oka na operę od czasu jej powstania po schyłek XIX wieku uświadamia znaczenie obranego gatunku w zakresie operowego „czytelnictwa”. Najczęściej czytają bohaterowie *opera buffa*, głównie w jej XVIII-wiecznej odmianie, zwykle są to jednak teksty szczególnego rodzaju, urzędowe lub quasi-urzędowe – akty notarialne, testamenty, zapisy ślubnej intercyzy. A także fabularnie związane z tymi, przekazywane ukradkiem i w samotności odczytywane listy i miłosne bileciki. Wymowne przykłady znajdziemy w twórczości wielkiego artystycznego duetu, czyli w operach Lorenza Da Pontego i Wolfganga Amadeusza Mozarta – to fałszywy miłosny bilecik w 5 scenie II aktu w *Weselu Figara*, odczytany milcząco przez hrabiego Almayivę i jego żonę; aria Leporella z 5 sceny I aktu *Don Giovanniego* („Madamina, il catalogo è questo”), także kontrakt ślubny z 17 sceny II aktu *Così fan tutte* odczytany przez fałszywego notariusza, którym jest pokojówka Despina („Per contratto // Da me fatto // Si congiunge matrimonio...”). Można założyć, biorąc pod uwagę także inne przykłady (Rossiniego *Il Barbiere de Siviglia*, Cimarosy *Il matrimonio segreto*), że akt czytania w *opera buffa* najczęściej wyrastał z intrygi i wprowadzał do niej wę-

zły nieporozumienia i zwroty akcji, które prowadziły do szczęśliwego rozwiązania. Nie jest może przypadkiem, że w napełnionym głębokimi emocjami i wyrafinowanymi sensami kulturowymi a przeznaczonym dla plebejskiego teatru wiedeńskich przedmieść *Czarodziejskim flecie* pojawia się portret i jego „czytanie”, choć fabularnie możliwy i prawdopodobny byłby także list. Portret nieznanej jeszcze bohaterowi, a przeznaczonej mu kobiety (aria Tamina, akt I, sc. 4: „Dies Bildnis ist bezaubernd schön // Wie noch kein Auge je geseh’n”) ma oczywiście inne kulturowe konotacje niż sugerowana przez konwencję *opera buffa* tajna schadzka lub fałszywa wiadomość.

Mając na uwadze czytającego bohatera, zauważamy, że inne gatunki i podgatunki opery aż po wiek XIX – mam na myśli opery mitologiczne, historyczne, opery z dominacją pierwiastka fantastycznego, XIX-wieczną *grand opéra* – na ogół pozbawione są sceny lektury. Można to częściowo wyjaśnić samym planem fabuły – mitologiczni czy historyczni, rzymscy herosi nie byli czytelnikami choćby z tej przyczyny, że ich usytuowanie w obrębie zdarzeń wyznaczało im role działających, spełniane w postaci przywódców, spiskowców, ostatecznie *deus ex machina*. Czytanie bowiem wiąże się z zatrzymaniem – fizycznym zatrzymaniem czytającego i z zatrzymaniem biegu zdarzeń. Łączy się też, choć to już nie jest konieczne, z aspektem kontemplacyjnym takiego momentu w ciągu zdarzeń, którego ekwiwalentem jest muzyczna struktura arii. Aria była w operze, aż po wiek XX, oparta na paradoksie: śpiewać znaczyło tyle, ile mówić, więc przepełniający bohatera afekt wymagał mowy spontanicznej, niekiedy wręcz generowanej przez szaleństwo. Była ona jednak zorganizowana, na planie tekstu, wokół wyrazistej, tradycyjnej topiki, a na planie organizacji muzycznej poddana retoryce figur lub tonacji. Fundamentalne ustalenia Waltera Jacksona Onga na temat pierwotnej i wtórnej oralności oraz piśmienności¹, jakkolwiek nie dotyczą bezpośrednio opery, mają

¹ Zob. W.J. Ong, *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, przeł. J. Japola, Warszawa 2011, s. 216, passim. Ong zwraca uwagę szczególnie na dramat, którego fabuła o kulminacyjnej strukturze prowadzącej wprost do rozwiązania pojawia się wraz pismem, inaczej niż w zorganizowanych epizodycznych narracjach epickich. Bardziej szczegółowo rozważa tę kwestię Eric A. Havelock w odniesieniu do *Hippolytosa* Eurypidesa, analizując

siłę inspirującą dla przybliżenia jej szczególnego charakteru. Takie cechy oralności, jak epizodyczność, właściwa ustnej narracji epickiej, bez wyraźnego punktu kulminacyjnego dla przebiegu zdarzeń i dalej – adytywność i redundancja, zapewniające mówiącemu i odbiorcy warunki pamiętania i rozumienia, rzecz jasna nie mają w operze, dziecku piśmienności, prostego odzwierciedlenia². Jednak znajdujemy je w tej sztuce aż po pierwsze dekady XX wieku, co oznaczać mogło, mówiąc w skrócie, z jednej strony długą pamięć oralności czytelną jeszcze w wieku XIX (na innym planie potwierdzała ją interpunkcja o charakterze retorycznym, niejako „zapisująca” dynamikę żywego głosu). Z drugiej strony natomiast podkreślić trzeba znaczenie organizacji muzycznej, czyli tzw. zamknięte numery, stosunkowo luźno połączone w całość, konstrukcje w typie *aria da capo* i rondo, czyli powtórzenia i powroty. Można zatem założyć, że konstrukcje czysto muzyczne wzmacniają i stabilizują ślady oralności w sposobie przedstawiania zdarzeń w dziele operowym.

To zaledwie zarys warunków, z których wyłania się możliwość zobaczenia w operze zarówno pozostałości oralności pierwotnej, jak i struktur wytworzonych w ramach tzw. oralności wtórnej. Dodatkowe sygnały wzmacniające status opery (spektaklu operowego) jako sztuki powiązanej z oralnością płyną ze strony badań nad historią i estetyką mediów, rozwijanych przez Wernera Faulstischa. Ważny plan w jego badaniach zajmuje wprawdzie sztuka filmowa, trzeba jednak zauważyć, że opera i teatr, podobnie jak film, uznawane są przez autora jako medium literatury. Pisząc o teatrze czasów pisma (wiek XV–XVIII), Faulstich zauważa, że podczas każdego wystawienia danego dzieła odbywa się aktualizacja i wariacja tej samej sztuki. Tym samym każde wystawienie jest poniekąd

scenę z odczytaniem przez Tezeusza tabliczki z napisem oskarżającym Hippolita, którą pozostawiła Fedra; E.A. Havelock, *Muza uczy się pisać. Rozważania o oralności i piśmienności w kulturze Zachodu*, przeł. P. Majewski, Warszawa 2006, s. 42–43.

² Na epickie źródła ukształtowania struktury libretta operowego zwraca uwagę Albert Gier, akcentując jego epizodyczny kształt, inny niż arystotelesowska, syntagmatyczna, struktura klasycznego dramatu. Jego zdaniem, libretto operowe cechuje się strukturą paradygmatyczną; A. Gier, *Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung*, Darmstadt 1998, s. 58, 73.

potwierdzeniem dobrze znanego schematu, gdyż powtarzanie prowadzić ma do udostępniania tego samego sensu. W konkluzji autor zauważa, że za sprawą powtarzania i cielesnej obecności aktora teatr – jako medium literatury – jest najbliższy „starym” zasadom oralności³.

Wariacja, aktualizacja, powtarzanie tego samego brzmią jak echo znamiennych słów Klausa Justa dotyczących opery i jej libretta jako wariacji na znane tematy: „wciąż ta sama Dafne” („immer wieder Dafne”)⁴. I jakkolwiek autor traktował libretto operowe na równi z esejem, jako efekt wysublimowanej refleksji nad literaturą („ein Produkt literarischen Reflexion ist”), to idąc śladem jego myśli, widzimy, że opera za sprawą powtarzania i zapamiętywania podnosiła do wyższej potęgi obecne w teatrze dramatycznym stare zasady oralne. Na tym tle pojawienie się w operze „pisma”, stworzenie sytuacji czytania, a także przypominanie tego, co przeczytane, reprodukcja wyjściowego tekstu w obrębie nowej dla niego sytuacji przedstawia się szczególnie ciekawie. Tym bardziej, że funkcje czytania nie ograniczają się do stworzenia suspensu lub – przeciwnie – retardacji. Dalsza część rozważań poświęcona będzie analizie kilku przykładów wywiedzionych zasadniczo z opery XIX-wiecznej i odnoszących się do czytanego na scenie tekstu wraz z sytuacją, w której lektura ma miejsce.

Przeczytane i zapamiętane

W opartej na dramacie Eugène Scribe’a operze *Adriana Lecouvreur* Francesca Cilei (libretto Arturo Colautti, 1902) Adriana, skądinąd postać historyczna, wielka tragiczka pierwszych dekad XVIII wieku, ukazana na początku sztuki we foyer paryskiego teatru, recytuje w III akcie monolog *Fedry* Racine’a w celu pognębienia rywalki. Daje w ten sposób do zrozumienia, iż odkryła jej niewierność. Aktorka paryskiej sceny wczesnych lat XVIII wieku zna oczywiście Racine’a i wyuczoną kiedyś na pamięć rolę wy-

³ W. Faulstich, *Medien zwischen Herrschaft und Revolte. Die Medienkultur der frühen Neuzeit (1400–1700)*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1998, s. 295.

⁴ K.G. Just, *Marginalien. Probleme und Gestalten der Literatur*, Francke Verlag, Bern-München 1976, s. 29.

korzysta aluzyjnie. Wygłasza tę kwestię na scenie dworskiego, domowego teatru, na której dopiero co zakończyło się widowisko mitologiczno-baletowe *Sąd Parysa*. Na tle tej idyllicznej sceny („Dormi, dormi”) monolog Adriana jest gwałtownie dramatyczny, dopiero w końcowej fazie śpiewany. Parlando monologu „Giusto cielo” odcina się od całości, jest „artystyczne” na tle „zwykłego” śpiewu-mowy. Jest nośnikiem komunikacyjnej odmienności w sposób nadzwyczajny, wobec przyjętego, naturalnego porządku porozumiewania się poprzez śpiew, komunikuje aluzyjne treści. Adriana, aktorka, nie utożsamia się z Fedrą, wbrew oczywistej sytuacji teatralnego występu traktuje tekst Racine’a w nowym dla niego porządku; sprawia, że deklamacja, która w konwencji wykonawczej teatru dramatycznego była przeźroczystym medium treści, przeniesiona w medium opery odcina się od reszty, jest ostentacyjnie sztuczna, by prowokować słuchaczy i skupić na sobie uwagę. Monolog Fedry jest więc tu cytatem podniesionym do potęgi, komunikuje samoświadomość winy starożytnej królowej (poziom aluzji) i ujawnia nieprzeźroczystość, sztuczność języka tragedii. W tym przypadku można odwrócić pytanie Edwarda W. Saida z jego rozważań o stylu późnym. Said pisał: „Sądzę więc, że bezwzględnie najważniejsze, najbardziej radykalne pytanie o operę brzmi: «po co ci ludzie śpiewają?»”⁵. Odwrócone pytanie mogłoby brzmieć tak: po co ci ludzie, zamiast śpiewać, czytają, mówią, że czytają, powtarzają to, co przeczytali i co znają na pamięć?

Glosa 1 – czytanie formujące

Tatianę pogrążoną w lekturze widzimy lub nie w obrazie scenicznym – w zależności od inwencji reżysera. Punktem oparcia pozostają jednak słowa matki z pierwszej sceny I aktu opery Piotra Czajkowskiego, która łagodnie przypomina córce, że historie z romansów na ogół nie zdarzają się w życiu. Ta z pewnością najwspanialsza czytelniczka, jaką stworzyła opera, zasługuje na odrębne potraktowanie. Czytanie tak bardzo ją ukształtowało, tak głęboko wniknęło w jej świadomość i człowieczy format, że świat książek i świat rzeczywisty stopiły się w jeden szlachetny

⁵ E.W. Said, *O stylu późnym. Muzyka i literatura pod prąd*, przeł. B. Kopeć-Umiastowska, Wrocław 2007, s. 74.

kruszec. Czytanie nie wyrobiło w niej melancholii i minoderii bowaryzmu, wpływ książek typowych dla epoki nie uczynił z niej nieświadomej śmieszności sawantki i nie wciągnął w orbitę histrionizmu.

Czytanie na scenie

Lektura jako element operowej fabuły miewa także najbardziej „klasyczną” postać – to czytanie klasyki. I to klasyki w najpełniejszym znaczeniu tego słowa – poematów Torquata Tassa i Dantego oraz opowieści o Tristanie i Izoldzie. *Arlecchino oder die Fenster* Ferruccia Busoniego (podtytuł: *Capriccio teatrale in un atto*, 1917) pokazuje postać krawca Matteo del Sarto, który jest wiernym czytelnikiem *Boskiej komedii*. Z poematem tym nie rozstaje się nigdy, nawet w wojsku, do którego został na niby wcielony. Pierwsze słowa, jakie padają z jego ust, to wersy z Pieśni V *Piekle*: „Questo, che mai da me non fia diviso // la bocca mi baciò tutto tremante”. Słowa te wprowadzają go w stan oszołomienia, podobnie jak czyni to muzyka Mozarta.

Przerażony wizją nadciągających barbarzyńców, nie widząc i nie rozumiejąc sprytnego planu Arlekina, który uwodzi mu żonę, sięga znów po Pieśń V *Piekle*. Sztukę kończy taniec Arlekina wraz z innymi postaciami, podczas gdy Matteo pozostaje, czuwając i czytając *Piekle*: „Galeotto fu'l libro e chi lo scrisse!”, co znaczy tyle, że i księga, i jej autor byli jednocześnie Galeottem, postacią z powieści o miłości Ginewry i Lancelota. Wzniosła i tkliwa historia Franceski i Paola jest kontrapunktem dla rozgrywających się za plecami czytelnika „figli” Arlekina. Busoni dzielił ze swoją epoką fascynację lalką i komedią dell'arte⁶, co sprawiało, że jego postaci wystylizowane są według mechanicystycznego, bezosobowego i okrutnego modelu, w którym upatrywał sedno rzeczywistości swojego czasu. Tytułowa postać, posługująca się (poza wyjątkiem śpiewanej „Liedchen”) Sprechgesangiem, jest kimś w rodzaju reżysera zdarzeń, znaj-

⁶ Przykładem *Ariadne auf Naxos* Richarda Straussa, *Pietruszka* Igora Strawińskiego, *Pierrot lunaire* Arnolda Schönberga, *Le maschere* Pietra Mascagniego.

duje się poniekąd na zewnątrz, organizuje działania innych. Na tym tle czytający Dantego krawiec w konwencji belcanta to pocziwy safandula, odsłaniający, w ironicznym skrzywieniu, słabość i mimowolny komizm sztuki, równie słabej jak ludzka wola, słabość bezradnej indywidualności w czasie mechanicyzacji życia – i umierania – czasie wielkiej wojny.

Wielkie teksty przeszłości pojawiały się także w innych tonacjach stylistycznych dzieła operowego. Tak jest z opowieścią o Tristanie i Izoldzie. W tonacji *oscuro* wprowadza tę opowieść Pietro Mascagni w operze *Parisina. Tragedia lirica* (1913) do libretta Gabriele'a d'Annunzia. Tytułowa bohaterka podczas pielgrzymki do Loreto zakochuje się w młodym żołnierzu, w którym rozpoznaje nieślubnego syna nienawistnej rywalki i swojego męża (kochankowie zdemaskowani przez męża i ojca w zakończeniu mają zginąć). Poruszona tym odkryciem, w III akcie czyta w samotności historię Tristana i Izoldy:

E disse in cuore Isotta // „Or donde sale tanta melodia?” // E subito s'addiede
// „È Tristano! È Tristano”.

Nieznana zrazu bohaterce melodia za sprawą lektury staje się znana, to melodia słowicza, którą Tristan, udając ptaka, nawoływał ukochaną. Głos słowika brzmi więc w historii Tristana i własnym przeżyciu Parisiny. Słowa „prastarej opowieści” wplecione są w długi monolog liryczny kobiety, na tle fletu naśladowującego głos ptaka. Są w pełni uwe wnętrznione, stały się częścią jej mowy i jej doświadczenia. „Słowo pisane” czytanej właśnie książki pod wpływem miłosnego afektu staje się własnym, intymnym „słowem mówionym” kobiety.

Zupełnie inaczej historia celtyckich kochanków została użyta w *L'elisir d'amore* Gaetana Donizettiego do libretta Felice Romaniego, który oparł się na tekście *Filtro* (1832) Scribe'a. Podtytuł dzieła, *dramma giocoso*, brzmi znajomo, przypomina podtytuł Mozartowskiego *Don Giovanniego*. Znaczy to tyle, ile „wesoły dramat”, w którym spotykają się figury i wątki poważne z komediowymi. W operze Donizettiego te drugie jakby przeszły żywcem z *commedia dell'arte*, rodzimego teatru Włochów. Rola Colombiny, urodziwej młodej dziewczyny wodzącej za nos zalotników,

przypadłaby Adinie. Adina pojawia się na scenie jako postać pogrążona w lekturze i jak dowiadujemy się z jej słów, a także czytanego głośno tekstu, jest to książka o Tristanie i Izoldzie. Znana dziś, spisana na podstawie zachowanych średniowiecznych fragmentów opowieść o Tristanie i Izoldzie Josepha Bédiera powstała w 1900 roku, operowa bohaterka nie mogła oczywiście jej znać, a co ważniejsze, nie znali jej też libreciści – Scribe i Romani. Jest też mało prawdopodobne, by Adina trzymała w ręku którąś z XII-wiecznych wersji historii słynnej pary kochanków, spisanych przez różnych autorów. Raczej mogła pod jej dach trafić jakaś bardzo znana w XVII stuleciu opowieść, stworzona metodą adaptacji i kompilacji historii popularnych i stosunkowo tanich, sprzedawanych na jarmarkach. Natomiast Romani jako autor libretta, a także autorzy tekstów to libretto poprzedzających, czyli szczególnie zaznajomiony z nowościami literackimi Scribe, mogli znać wydaną w 1804 roku przez samego Waltera Scotta średniowieczną opowieść *Sir Tristan*, a pewnie też zetknęli się z opublikowaną w 1823 roku we Francji XII-wieczną *Powieścią o Tristanie* Béroula. Tym bardziej więc zaciekawia lektura Adiny, wesołej i, przynajmniej do czasu, lekkomyślnej dziewczyny. Wchodzimy w tym momencie w bardzo interesujące przetworzenie pradawnej historii, bowiem ze słów Adiny wynika, że Tristan, zakochany w Izoldzie, nie mógł uzyskać jej wzajemności – Izolda pozostawała wobec jego zabiegów obojętna, a nawet, zgodnie z operową topiką, „okrutna”. Oto Adina czyta („Adina legge”) na samym początku sztuki:

Della crudele Isotta
il bel Tristano ardea
nè fil di speme avea
di possederla un dì.

I wtedy, jak dalej wywodzi dziewczyna, Tristan poprosił czarownika o magiczny napój, upił jeden zaledwie łyk, a wówczas Izolda oddała mu swe serce i całe życie przeżyli w wiernej miłości. Zauważmy, że to nie wyciąg z zioła, podany potajemnie drugiej osobie, lecz napój, którego magiczna właściwość ujawnia się, gdy wypije go ten, kto już kocha! Wracając

do filologiczno-historycznych wątków, można założyć, że Adina rzeczywiście czyta dzieło rodem z popularnej literatury straganowej, w której z wielką swobodą, bez oglądania się na pierwowzór, łączono i przerabiano znane fabuły wędrujące przez wieki kultury europejskiej. Może więc historia Tristana i Izoldy została przekształcona tak: miłość nie rodzi się nagle, z przyczyny tajemnej mocy, ale jest procesem, z asymetrią uczuć na początku, przełamaną za pomocą magii i osobistego uroku. Adina, jak pokazuje przebieg dalszych zdarzeń, działała według prawa czytanej opowieści: z początku obojętna, odwzajemnia uczucie dopiero wtedy, gdy jej wielbiciel napije się czarodziejskiego eliksiru (w tej chwili pominiemy fakt, że rzekomo magiczny napój był zwykłym winem). Adina nie jest jednak starszą siostrą nieszczęsnej madame Bovary, która zatraciła granicę między realnością życia a literacką fikcją. Nie pozwala na to jej żywiołowy charakter i przede wszystkim, muzyczna i słowno-pojęciowa materia komizmu, w oczywisty i odczuwalny sposób obecna w tym dziele. Adina odrzuca więc mniemany eliksir królowy Izoldy w imię siły działania naturalnych powabów, odrzuca tym samym „pismo” i jego nauki na rzecz indywidualnej, zakorzenionej w zmysłowym, cielesnym doświadczeniu „mowy”.

Liczne sekwencje czytania (i pisanie) znajdujemy też w *Torquato Tasso* (1833) Donizettiego (libretto Jacopo Ferretti), co po części tłumaczy się już samym wyborem tytułowej postaci, wielkiego poety. Historia dworskiej intrygi, która wtrąciła poetę do więzienia, w jednym z kulminacyjnych punktów (miłość poety i Eleonory) inkrustowana jest sceną lektury *Jerozolimy wyzwolonej*, dokonanej przez samego autora poematu, i stanowi w jego zamiarze czytelne nawiązanie do własnych uczuć. „Canto secondo, ottava decimasesta” – anonsuje autor i czyta własne dzieło w 10 scenie I aktu opery:

Colei Sofronia, Olindo egli s'appella,
D'una cittate entrambi e d'una fede.
Ei che modesto è sì com'essa è bella,
Brama assai, poco spera, e nulla chiede;
Nè sa scoprirsi, o non ardisce; ed ella
O lo sprezza...

Fragmenty oktawy powracają w tej samej scenie dalej, rozcięte na części, w dialogu poety i Eleonory, w którym wychodzą na jaw ich uczucia. Tasso jest w tej fabule i autorem poematu, i stworzoną przez siebie postacią, w którą wciela się na czas miłosnego dialogu. Historia miłości Olinda i Zoffronii jest zatem matrycą przeżyć wewnętrznych postaci, podobnie jak historie Tristana, Izoldy, Paola i Franceski. W tym przypadku „pismo” zostało umieszczone w niezwykle skomplikowanej, aż chciałoby się powiedzieć – gęstej – sieci. Realny autor książki jest postacią sceniczną, czytającą własny tekst i utożsamiającą się z jedną z postaci napisanej przez siebie historii miłosnej. Fakt, że medium dla napisanego poematu stanowi, jak i we wcześniej podanych przykładach, śpiew, nabiera w tym przypadku szczególnego znaczenia, obrazuje bowiem ruch kolisty od tekstu do mowy i z powrotem do tekstu, którego czytelnik jest jednocześnie autorem.

Wskazane przykłady nie pozwalają jeszcze na zasadne, uogólnione wnioski. Dział je stylistyki muzyczne tak odległe, jak dalekie jest *belcanto* Donizettiego od pastiszowej, nowoczesnej struktury muzycznej opery Busoniego, o konstrukcji samych czytających postaci już nie wspominając. Jednak „czytanie w mówieniu”, piśmienne centony umieszczone w strukturze operowej mowy-śpiewu pobudzają wyobraźnię i skłaniają do głębszego namysłu nad operą, która jest, jak sugeruje cytowany już Klaus Just, tworem zaawansowanej piśmienności. O ile jednak niemiecki badacz libretta utrzymuje, że do jego powstania niezbędna była kumulacja bogatej tradycji literatury, która oddziaływała niejako globalnie na wybór wątków, tematów, postaci etc. z bogatych zasobów pisma, to zaproponowane tu spojrzenie kieruje uwagę w głąb struktury i samego tekstu zarówno libretta, jak i całego dzieła operowego.

Glosa 2 – czytanie „in memoriam”

Elegie für junge Liebende Hansa Wernera Henzego (libretto Wystana Audena, 1951), trzyaktowe dzieło o dość skomplikowanej fabule, w zakończeniu ma scenę, w której protagonista – znany autor – czyta przed publicznością napisany właśnie utwór poświęcony pamięci zaginionej w górach pary młodych ludzi. Do ich śmierci przyczynił się w sposób

pośredni, choć świadomy, czyniąc z niej materiał artystycznej wypowiedzi. Stworzona przez niego elegia brzmi – bez słów – głosami nieżyjących ludzi.

Gazeta i życie miejskie

Stosunkowo późno, ze zrozumiałych powodów, w operze pojawia się gazeta i jej lektura. Uwagę zwraca oczywiście *La gazetta ossia Il matrimonio per concorso* Gioacchina Rossiniego (libretto Giuseppe Palomba i Andrea Leone Tottola na podstawie komedii Carla Goldoniego *Il matrimonio per concorso*, 1816), chociaż chodzi tu raczej o ogłoszenie matrymonialne w gazecie, a nie samą lekturę. Czytanie gazety pojawia się w *Luise* Gustave’a Charpentiera (libretto kompozytora, 1900), utworze będącym swego rodzaju odpowiedzią na *Cyganerię* Giacoma Pucciniego⁷. Głośna lektura gazety jest tu czynnością prywatną, rodzinną. Widzimy to, kiedy w zakończeniu I aktu tytułowa bohaterka czyta ojcu, zmęczonemu pracą prostemu robotnikowi, gazetę:

Le Père:

Tiens, lis-moi le journal, ça te distraira et ça ménagera mes pauvres yeux... veux-tu?

La mère rentre et s’assied près de la table, reprisant du linge.

Louise [avec effort]:

Oui...

[À la pendule dix heures sonnent. Louise prend le journal, va s’asseoir près de la lampe et commence sa lecture d’une voix étranglée de sanglots; le père la regarde avec une pitié souriante.]

Louise [lisant]:

„La saison printanière est des plus brillantes, Paris tout en fête...”

[elle sanglote]

Paris!..

⁷ Na temat postaci Luizy zob. I. Puchalska, *Poeta w operze*, Kraków 2019 (tu rozdział: „Wielkie miasto potrzebuje naszych córek”, „Luiza” i „Julien” Gustave’a Charpentiera).

Bohaterka czyta z pewnością kronikę towarzyską, opiewającą uroki życia paryskiej elity, co brzmi szczególnie gorzko, wręcz sarkastycznie wobec jej życiowego doświadczenia. Słowo drukowane, przedstawione w melorecytacji czytającej, pojawia się w specjalnych okolicznościach, w porze wieczornego odpoczynku, niesie, nawet niezależnie od treści, potwierdzenie domowego ładu. Jednak ład ten zostaje zburzony: najpierw odejściem dziewczyny do ukochanego, potem jej powrotem do domu i ostatecznym odejściem w nieznane. Czytanie gazety przez młodą kobietę w kręgu domowej lampy potęguje efekt realizmu obserwacji społecznej, jaką nasycona jest ta opera, ale nie zamyka się tym. Ostatnie słowo lektury zagłuszają odgłosy Paryża, przerywające lekturę i burzące statyczność sceny. O Louise upomina się miasto...

Na innym biegunie komunikacji za pośrednictwem gazety można umieścić *Toscę* Giacoma Pucciniego (libretto Luigiiego Illici i Giuseppe Giacosa, 1900), dzieło z tego samego co *Luise* czasu. Fabuła *Toski* oparta na dramacie Victoriena Sardou pod tym samym tytułem (*La Tosca*, 1887) zawiera znamienne odmianę w stosunku do swojego literackiego pierwowzoru⁸. Polega ona na usunięciu rozbudowanej sceny czytania gazet, z których pochodzą informacje o rzekomej – jak okazało się dalej – klęsce Napoleona pod Marengo. Na tym przykładzie, choć nie można uznać go za reprezentatywny dla większej grupy dzieł, widać, jak semantyczna i strukturalna pojemność opery wyznacza też lekturze inną trajektorię, gdy akt czytania gazet, przedstawiony wedle dramatu na scenie, ustępuje opowiadaniu o tym, co ktoś przeczytał i podał do wiadomości. Informacja rozchodzi się przez wiele ust i powtórzeń, które ją utrwalają, ale także modyfikują i przekształcają. W didaskaliach wprowadzających do 8 sceny I aktu czytamy:

le loro grida e le loro risa sono al colmo, allorché una voce ironica tronca bruscamente quella gazzarra volgare di canti e risa.

⁸ Na temat przejść postaci *Toski* między mediami i stylami i jej transformacji zob. artykuł E. Tichoniuk-Wawrowicz, *Nieodparty urok „Toski”*. *Między literaturą a muzyką od XIX do XXI wieku: od Sardou do Magniego, od Pucciniego do Dalli*, „Roczniki Humanistyczne” 2023, t. 71, nr 12, s. 93–106.

W tym momencie wchodzi Scarpia i przerywa tumult głosów, spowodowany podaną wcześniej wiadomością o przegranej Napoleona. Informacja ta przekształca się w „wieść”, plotkę, dobro wspólne ulicy, daje oparcie scenie zbiorowej ukształtowanej z powtarzających się i rozpierających głosów. W efekcie powstaje – lub potencjalnie może powstać – przekaz wielu głosów przedstawiających informacje sprzeczne, niepełne, dziwne, a wyrażone w tym samym momencie, co umożliwia właśnie operowe medium. Słowo drukowane podające wiadomość dnia z dramatu Sardou uległo w operze bardzo interesującym przekształceniom. Oto jednorazowa, utrwalona w medium druku informacja zamienia się w powtarzany wielokrotnie przekaz, który to ginie, to pojawia się, ewoluując w ten sposób głosy i odgłosy wielkomiejskiej ulicy.

Wiadomość z gazety przetransponowana na rozgłaszaną przez gazetarzy „wieść” towarzyszy też Andrei Chénierowi, skazanemu na śmierć w czasie rządów Robespierre’a poecie (opera pod tym samym tytułem Umberta Giordana, tekst Luigiego Illici, 1896). W akcie III do rewolucjonisty Gérarda, w tym momencie gotowego już pomóc poecie, dociera wiadomość o aresztowaniu Chéniera, co potwierdzają głośnymi okrzykami gazeciarze. Szpicel L’Incredibile trafnie rozpoznaje, że to ich głosy obwieszczają rzekomą zdradę poety (Gérard błędnie uznaje te dźwięki za hałas wywołany przez dzieci):

Gérard:

Grida son... Monelli aizzati

L’Incredibile:

No; i soliti strilloni

Strillone:

L’arresto importantissimo di Andrea Chénier!

Podobnie jak w przypadku dzieła Pucciniego, także w operze o francuskim poecie doby rewolucji drukowany anons został przedłużony w czasie i na swój sposób zwielokrotniony w ustnym przekazie. W operze drugiej połowy XIX wieku, a także nieco później, gazeta funkcjonuje jako ważny składnik miejskiego stylu życia, a w połączeniu ze wskazanym wy-

zej rozpisaniem na głosy tłumnej ulicy służy jako *pars pro toto* wielkiego miasta⁹. Czytanie gazety i powtarzanie zawartych w niej treści pojawia się w operze w XIX wieku wraz z miastem, miastem nowożytnym jako obiektem zainteresowań sztuki – opera, podobnie jak powieść i teatr dramatyczny tamtego czasu, posługuje się jego instytucjami i zdobyczami jako materią wyjściową do przedstawianych postaci i fabuł.

Wróćmy do początku tych rozważań, do kwestii piśmienności i oralności, co pozwoli lepiej zauważyć, że także ten nowoczesny, wielkomiejski sposób komunikowania treści i kierowania ludzkimi emocjami podlega, mówiąc językiem Onga, „wtórnej oralności”, gdyż słowo pisane wraca do swojej mówionej (a właściwie: wykrzyczanej) postaci. Sprawa jest jednak bardziej skomplikowana niż mogłoby się wydawać przy prostym zestawieniu mówienia i czytania, a także cichego i głośnego czytania, ponieważ zarówno samo czytanie, jak i jego zwielokrotnienia w powtarzaniu i okrzykach są wpisane w muzyczne struktury. Jeśli bowiem śpiew w operze jest odpowiednikiem mowy – żywej, nasyconej emocjami, komunikującej uczucia poza (czy ponad) strukturami pojęciowymi wytwarzanymi przez pismo, to śpiew, w którym realizuje się lektura, wskazuje dobitnie na piśmienność tego, co właśnie czytane, w stosunku do naturalności mowy.

Konkluzje, wobec wycinkowego przebadania materiału, muszą być oczywiście hipotezami. Najważniejsza z nich zakłada, że badania nad aktem lektury jako integralną częścią dzieła operowego mogą znacząco pogłębić pojmowanie opery, a szczególnie jej libretta, jako owocu czasu rozwiniętej literatury i czytelnictwa. Ekspozycja aktu czytania bowiem, nieco paradoksalnie, odsłania to, co w dziele operowym wywodzi się z innego niż pismo korzenia, a czytająca postać usytuowana jest na granicy kulturowych energii płynących i ze strony pisma, i mowy.

⁹ Różnorodne związki XIX-wiecznej *grand opéra* z miastem (jako instytucją, tematem fabuły, środowiskiem społecznym etc.) omawia Anselm Gerhard w obszernej książce poświęconej operze francuskiej tego stulecia; zob. A. Gerhard, *Die Verstädterung der Oper. Paris und das Musiktheater des 19. Jahrhunderts*, Metzler, Stuttgart-Weimar 1992.

Poeta w operze – sceny z życia



Gazeta, czytelny rekwizyt przybliżający czas i miejsce fabuły opery Umberta Giordana, czyli Paryż czasu rewolucji, różnicuje i zarazem spaja różne aspekty tego dzieła, takie jak przedstawiony czas historyczny i obce sobie strefy arystokratycznego ancien régime'u i paryskiej ulicy. W centrum uwagi znajduje się jednak postać tytułowa, realnie istniejący poeta Andrea Chénier, interesujący właśnie jako operowa postać, wprawdzie związana ze swoim historycznym pierwowzorem, ale też zanurzona w budowanej przez kilka stuleci konwencji. Protoplastą dynastii poetów w operze był oczywiście Orfeusz – pieśniarz, muzyk, wieszcz, kapłan i założyciel ezoterycznego kultu. Wszystkie te role spaja jednak jedno słowo – poeta. Dzięki Orfeuszowi, jego integralnie rozumianej i realizowanej tożsamości twórcy wierszy i śpiewaka, opera wywodzi się także z wielkiego uniwersum mniemań i wyobrażeń o poecie, jakie stworzyła starożytność i nowożytność europejska¹. Orfeusz w operze Claudia Monteverdiego, prowadzony przez Muzykę i Nadzieję, traci Eurydykę bezpowrotnie dla wspólnego życia na polach Tracji, lecz odzyskuje ją dzięki Apollinowi, w formie życia wiecznego, pełnego blasku i dostojeństwa. Orfeusz, poeta dotknięty śmiercią żony, a potem wędrowną do Hadesu, krótkotrwałym zwycięstwem nad śmiercią i ponowną utratą Eurydyki, tym razem za sprawą przekroczenia zakazu, ustala dla opery jako sztuki i wprowadza w obręb jej fabuły dwa zmysły, dwa kanały doświadczania i rozumienia – wzrok i słuch, spojrzenie i słyszenie. Głos – muzyki i jego

¹ Zob. np. opis różnorodnych ujęć tego tematu przedstawionych przez E.R. Curtiusa, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, przeł. i oprac. A. Borowski, Kraków 1997, s. 22, passim.

głos własny – otwiera bramy podziemi i wzrusza nawet władców Hadesu. Wzrok, spojrzenie związane z zakazem, niszczy to, co udało się odzyskać za sprawą głosu. Wzrok i słuch, obraz i dźwięk, słyszenie i patrzenie zostały uwikłane w nieprzezwycięzalny konflikt. W arcydziele Monteverdiego znalazły się więc, od razu wcielone w postać tytułowego bohatera, podstawowe, jak miało okazać się później, właściwości struktury operowej: poezja spojona z muzyką i proces słyszenia walczący o lepsze z widzeniem, słuch przedstawiany w różnych konfiguracjach ze wzrokiem. Bohater pierwszej opery objawia się nam jako poeta w kompletnym wyposażeniu: jako artysta, jako cierpiący człowiek, którego los zawisł między miłością a śmiercią, a także jako wybraniec bogów, ostatecznie przez nich podniesiony i nagrodzony.

Można sobie wyobrazić historię opery napisaną z perspektywy zmiany – wyznaczonej przez estetykę i antropologię – jaka dokonywała się w obrębie semantyki i funkcji wzroku oraz słuchu. A nawet dwa tego problemu ujęcia, gdyż patrzenie i słyszenie (oglądanie i słuchanie) otwierają najpierw drogę dociekań nad procesem odbioru samego dzieła, rozumianym na różnych płaszczyznach, w tym fizjologicznej, neuroestetycznej, socjologicznohistorycznej. Drugie ujęcie jest możliwe w przypadku wejścia w światy przedstawione dzieł operowych, w obrębie których akty patrzenia i słuchania współtworzą akcję (*Opowieści Hoffmanna* Jacques’a Offenbacha) lub wręcz konstytuują albo dekomponują – postać za sprawą spojrzenia w zwierciadło, braku odbicia czy braku cienia². Tak pomyślana historia opery, pisana z perspektywy tematologii, mogłaby odsłonić ukryte czy rozmyte w operze, za sprawą jej nieklasycznej formy, podstawowe dla tragedii klasycznej kody spojrzenia, które więzi, zabija, wprawia w zakochanie, daje nadzieję itp., a którego podstawową moc opisał przed laty Jean Starobinski³. Kultura romantyczna, która dla XIX-wiecznej literatury i opery stanowi podstawowy kontekst i źródło bezpośredniej inspiracji, stworzyła przynajmniej dwa, różniące się między sobą, modele oka i spojrzenia: to potężne oko romantycznego

² Szerzej piszę na ten temat w książce *Zapisane w operze. Studia z historii i estetyki opery*, Poznań 2012.

³ J. Starobinski, *L’œil vivant*, Gallimard, Paris 1961.

wizjonerstwa i melancholijne spojrzenie wycofanych i przegranych egzystencji. Czy można znaleźć łączność między nimi a mimowiednie uśmiercającym, za sprawą spojrzenia właśnie, Orfeuszem? Na to pytanie starają się odpowiedzieć badacze melancholii w literaturze⁴; melancholijne spojrzenie postaci operowych czeka, przynajmniej u nas, na swojego badacza i autora.

Można także zaprojektować historię opery z perspektywy innego, również tematologicznego ujęcia, którego osią jest postać poety. To zastanawiające, że opera po Monteverdim zdaje się gubić swój założycielski trop i poszukuje protagonistów dla fabuł w innych rejonach, gdyż wybiera raczej postaci mitologicznych herosów i wysoko urodzonych, a także ich służących, niż pieśniarzy – poetów, którzy byliby władni wysnuć z własnego losu nić fabuły i rozpiąć sieć poetyckiej praktyki i etosu. Mit Orfeusza – poety stojącego u podstaw sztuki operowej, odżywa jeszcze oczywiście w innych dziełach, to m.in. *Zejście Orfeusza do piekieł* Marca-Antoine’a Charpentiera (1685–1686), *Dusza filozofa lub Orfeusz i Eurydyka* Josepha Haydna (lata dziewięćdziesiąte XVIII wieku), *Orfeusz albo cudowna stałość miłości* Georga Philippa Telemanna (1730), także w najsłynniejszym spośród nich, czyli w *Orfeuszu i Eurydyce* Christopha Willibalda Glucka, zasadniczo jednak zdaje się operę opuszczać. Jednocześnie Orfeusz stał się emblematem poezji i poety u samego progu romantyzmu, jako poeta pierwotny, „starszy” od Homera, jak utrzymywał Friedrich Schelling w *Filozofii sztuki*. Inni myśliciele i poeci epoki, jak Francois-René de Chateaubriand, Alfred de Vigny, Luis-Claude de Saint-Martin, Adam Mickiewicz, podejmowali platoński pogląd, iż Homer jest wyrazicielem poezji epickiej, której domenę stanowi umiejętność, natomiast Orfeusz postaciuje poezję liryczną, w której najważniejsza jest ekstaza. Sam Orfeusz, jako postać, znalazł wówczas ważne miejsce w poezji Gérarda de Nerval, Juliusza Słowackiego czy Cypriana Norwida⁵. Natomiast w kulturze teatralnej, głównie za sprawą baletu romantycznego, zdomował się orfizm, zjawisko z pogranicza estetyki i religijnego

⁴ Zob. P. Śniedziwski, *Melancholijne spojrzenie*, Kraków 2011.

⁵ Zob. M. Siwiec, *Orfeusz romantyków. Mit o Orfeuszu w twórczości Juliusza Słowackiego i Gérarda de Nerval w kontekście epoki*, Kraków 2002.

synkretyzmu, efekt eksploracji sfer niedostępnych rozumowi i zmysłom, ciemnych i „głębinowych”⁶. Poeta, choć już nie Orfeusz, powraca w operze XIX wieku i wkracza także w stulecie następne – objawia się w *Wertherze* Jules’a Masseneta, *Opowieściach Hoffmanna* Jacques’a Offenbacha, *Cyganerii* Pucciniego i Leoncavallo (swego rodzaju repliką *Cyganerii* jest wspomniana wcześniej *Louise* Gustave’a Charpentiera, powieść muzyczna w IV aktach z 1900 roku – bohaterka w III akcie zostaje obwołana Muzą Montmartre’u), także *Capriccio* Richarda Straussa, by wymienić dzieła najbardziej dziś znane. Pozostaje jednak pytanie, jaki poeta, jak ukształtowany i ku jakim ideom skierowany powraca do XIX-wiecznej opery? Spośród wielu możliwych przykładów wybieram dwa dzieła, połączone, z pewnością przypadkowo, datą prapremiery w 1896 roku – to *Andrea Chénier* Umberto Giordano i *Cyganeria* Giacomo Pucciniego.

Sumując wstępne rozpoznania na temat sztuki sygnalizującej niejasne dla siebie samej, a poprzedzające rewolucję francuską niepokoje, Jean Starobinski proponuje:

Zanurzymy się na chwilę w arystokratyczny świat roku 1789 i spróbujmy zobaczyć go takim, jakim sam się widział. Odkryjemy jego tajemnicze współnictwo z potępieniem bijącym weń z zewnątrz. Nawet w najdrastyczniejszych momentach rozkoszy nie opuszcza go myśl o śmierci. Nie ma niczego do przeciwstawienia swoim wrogom, ustępuje przed nimi. Dręczy go nieczyste sumienie, słucha swoich oskarżycieli (Rousseau, Figaro itd.) i marzy o reformach, filantropii, odrodzeniu. Ale nie potrafi odzwyczaić się od kosztownych uciech i z opuszczoną głową pędzi do własnej zguby⁷.

Projektowanie zmiany, jak wykazuje dalej autor, dokonuje się w sztuce na zasadzie ruchu między oczekiwaniem nowego a nostalgią za przeszłością, zaś bezwarunkowe poczucie klęski pewnego projektu społecznego i egzystencjalnego gra na jednym polu z oczekiwaniem zmiany w symbolicznym obrazie nadchodzącej jutrzeźki. O rewolucji jako możliwości, ale

⁶ O romantyzmie orfickim w odniesieniu do baletu romantycznego zob. Z. Przychodniak, *Obrona Sylfidy*, w: *Zapomniane wielkości romantyzmu*, red. Z. Trojanowiczowa, Z. Przychodniak, Poznań 1995.

⁷ J. Starobinski, *1789. Emblematy rozumu*, przeł. M. Ochab, Warszawa 1997, s. 12.

i spełnieniu, najwięcej mówi Mozart pospołu z Da Pontem i Schikanederem, snując opowieści o świecie tragicznego, egzystencjalnego nienasyceńca (*Don Giovanni*), sugerując nadciągający bunt (*Wesele Figara*), opowiadając o nieprzejrzystości norm etycznych i złudności logiki (*Così fan tutte*), aż po odślonięcie w *Czarodziejskim flecie*, jak pisze Starobinski, „cudownego ruchu dośrodkowego biegnącego do radosnego centrum, jak gdyby cały świat miał w końcu znaleźć niepodważalną prawdę”⁸. Mozart wraz ze swoimi librecistami opowiada tę historię przeczuć i oczekiwań, posługując się figurami i konfliktami rodem z komedii i baśni, kroczy pozornie jednoznaczными tropami tradycyjnych rozwiązań fabularnych, przywołuje znane literaturze i operze (Salieri i jego *Grota Trofoniusza*) schematy sytuacyjne. Tysiące razy opisywano też, jak je przekracza i buduje nad nimi nowe, niejednoznaczne i niepokojące siatki znaczeń; dość będzie powiedzieć, że w tym imaginariu spełniających się przeczuć, lęków i nadziei nie znajdziemy postaci poety.

Mozartowska zapowiedź zmiany po stu latach powróciła jako opowieść o czasie minionym, w „dramma di ambiente storico in quarto quadri”, jak głosi podtytuł w operze *Andrea Chénier*. Uważana dość powszechnie za najwybitniejszą operę kompozytora, zaliczana, choć nie bez obiekcji, do nurtu werystycznego opery włoskiej, sztuka Giordana, zdaniem Egon Vossa, miała u źródeł nie tylko przekazy historyczne, gdyż librecistów zainspirowała także poezja Chéniera, komentowana i wydawana przez Goncourtów⁹. Komentatorzy wskazywali też na odchylenia od rzeczywistego przebiegu wypadków i powodów stracenia bohatera, tym jednak nie będę się bliżej zajmować; wystarczy uznanie, że w centrum zdarzeń rewolucyjnych stanął poeta mający pierwowzór w realnej postaci, poecie czasów rewolucji, straconym w 1794 roku¹⁰.

⁸ Ibidem, s. 107.

⁹ E. Voss, Umberto Giordano, w: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters: Oper, Operette, Musical, Ballett*, Hrsg. von C. Dahlhaus und dem Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth unter Leitung von S. Döhring, Band 2: *Werke Donizetti – Henze*, München 1987, s. 391–402.

¹⁰ Pytanie o Chéniera „prawdziwego”, obok innych istotnych interpretacyjnie kwestii, stawia w swojej książce Iwona Puchalska, *Poeta w operze*, Kraków 2019, w rozdziale *Poeta w czasie marnym*, s. 127, *passim*.

„Lalki jesteśmy, przez nieznane moce ciągnięte za drut; niczym, niczym jesteśmy my sami! Jesteśmy miecze, którymi walczą duchy – tylko nie widać rąk, jak w bajce” – mówi Danton w II akcie *Śmierci Dantona* Georga Büchnera, odsłaniając pozór indywidualnych aktów woli, nieważne nawet, z jaką intencją podejmowanych. Dramat z 1835 roku pokazuje rewolucję z samego wnętrza, z jej logiką pożerania, niczym Saturn, własnych dzieci, a także z poczuciem nierzeczywistości jej uczestników. Choć mówiąc ściślej, to raczej rzeczywistość, której nie obejmuje ludzka percepcja. Remedium na poczucie obcości, a przynajmniej jakąś szansę odnalezienia się człowieka w świecie, który wypadł z wiązań, mogłoby przynieść przetworzenie życia w sztukę, ale i ona podlega degradacji i niezamierzonemu przez twórcę wykrzywieniu: „niech ktoś wyknoci operę, która wzloty i upadki ludzkiego życia odtwarza, jak piszczałka gliniana napełniona wodą udaje słowika – ach, sztuka!”¹¹.

Przywołuję tu dramat Büchnera jako wybitne dzieło pokazujące, na tle rewolucyjnego zamętu, upadek i rozkład wszelkich form poznania rzeczywistości i możliwości konceptualizacji doznań, których nie są w stanie udźwignąć ani polityczne rachuby, ani z natury wykoślawiona i mierna, reprezentacja poprzez sztukę. W logice poszukiwania modelu, bez zamiaru wykazywania wpływu czy powiązań między dziełami, umieszczam utwór Büchnera, traktujący o rozpadzie komunikacji i reprezentacji, między Mozartowskim przecuciem przyszłości a stworzoną przez Umberta Giordana i jego librecistę Luigi Illicę opowieścią o przeszłych zdarzeniach. Poeta w operze Giordana stoi w centrum historycznych wydarzeń, wyraża jakieś poglądy, kocha, doznaje niesprawiedliwych cierpień, umiera. To oczywista kalka romantycznego stereotypu, nasyconego wzniosłością, znakomicie podtrzymywaną w operze wyjątkowym, jak zgodnie twierdzą krytycy, zadaniem śpiewaczym stojącym przed artystą kreującym postać Andrei. Bycie poetą w romantycznym ujęciu miało oczywiście wiele odieni, jeden z nich przypominał o heroizmie, choć poeta niekoniecznie podlegał wymogom gestów tradycyjnie kojarzonych jako bohaterskie.

¹¹ G. Büchner, *Śmierć Dantona*, przeł. W. Horzyca, Warszawa 1956, w kolejności cytowania s. 83, 76.

Pisał Thomas Carlyle we wprowadzeniu do swoich esejów o bohaterach (1841): „mamy tu zamiar pomówić trochę o wielkich ludziach, o sposobie, w jaki oni występowali w sprawach naszego świata, o typie, jaki im historia tego świata nadała, o pojęciu, jakie ludzkość o nich sobie wytworzyła, o dziele, jakiego oni dokonali”, po czym precyzował: „bohater jako bóstwo, bohater jako prorok – są to zjawiska wieków dawnych, które nie mogłyby znów się powtórzyć. (...) Bóstwo i prorok już przeminęli (...). Przyjrzyjmy się teraz naszemu bohaterowi o charakterze mniej wyniosłym, lecz zarazem i mniej spornym, w charakterze poety, w charakterze, który nie przemija. **Poeta jest postacią bohaterską wspólną wszystkim wiekom, którą wszystkie czasy posiadają (...). W żadnym razie nie jest niemożliwością, żeby dusza bohatera, jeśli tylko zesłała ją natura, nie mogła wziąć na siebie postaci poety**”¹² [podkr. E.N.].

Poeta – wielki człowiek, widziany przez Carlyle’a w optyce przyrodzonych właściwości herosa, znajduje dopełnienie w koncepcji arystokratyzmu Nietzschego, uważnego, jak twierdzą komentatorzy, czytelnika pism tego pierwszego: „Bez patosu odległości, który bierze początek z głęboko wkorzonego rozdziału warstw społecznych, które są następstwem nieustannego rozglądania się i patrzenia z góry (...), nie mógłby rozwinąć się ów inny, nierównie bardziej tajemniczy patos”¹³.

Andrea, tytułowy bohater opery Giordana, wzbrania się przed improwizowaniem w salonie hrabiny: „wyobraźnia nie słucha rozkazów ni pokornych błagań; kapryśna jest poezja, tak samo jak miłość”¹⁴, potem jednak, co wynika z relacji Magdaleny, wzywa Muzę i wygłasza pochwałę miłości-caritas, która ostatecznie prowadzi do zdemaskowania zła i niesprawiedliwości. Mniejsza w tym momencie, na ile taki wizerunek poety przystaje do historycznego Chéniera, ważniejsze, że w pełni realizuje

¹² T. Carlyle, *Bohaterowie: Cześć dla bohaterów i pierwiastek bohaterstwa w historii*, Kraków 2006, w kolejności cytowania s. 5, 77.

¹³ Cyt. za: R. Okulicz-Kozaryn, *Od wywołańców do oddaleńców. Poetycka bohema w „Sadzie rozstajnym” i jej antenaci*, w: *Stulecie „Sadu rozstajnego”*, red. U.M. Pilch, M. Stala, Kraków 2014, s. 165.

¹⁴ Wszystkie przytoczenia libretta opery za tłumaczeniem Z. Jaskuły umieszczonym w programie Teatru Wielkiego w Poznaniu, premiera 12 marca 2004.

romantyczny paradygmat poety i poezji podległych jedynie wyobraźni i łaskawości Muzy, te zaś, co ważne, otwierają twórcę na niedolę całego świata („z miłości, daru niebios, nie drwij, bo duszą i życiem świata jest miłość”). W akcie drugim, którego akcja ma miejsce w 1794 roku, spotkanie zagrożonej terrorem pary odbywa się poprzez rozpoznanie w nieznałej Magdaleny, zaś dzieje się to za sprawą przypomnienia słów, które wcześniej wygłosił poeta. W planie sztuki operowej to repetycja pozwalająca związać muzycznie odległe czasy i nadać aktualnemu przeżyciu rangę uobecnienia przeszłości. W planie *ars poetica* ta sytuacja potwierdza zwycięstwo słowa poety nad czasem i okolicznościami oraz otwiera miejsce dla pamięci. Magdalena, wymawiająca słowa poetyckiej improwizacji usłyszane przed kilku laty w innym, bezpiecznym dla niej świecie, dopiero dzięki nim zostaje rozpoznana przez poetę. Jest jak echo, wiernie przypominające wypowiedziane niegdyś wersy, jak ostatnia enklawa pamięci w świecie, w którym nikt nie pamięta innych słów poety – słów o słusznym buncie ludu. Ostatecznie to przedstawiciel ludu i rywal w miłości do Magdaleny, dawny lokaj Gerard pisze w donosie, że Chénier to „poeta, gorszytel serc i obyczajów”. Relacja poety i ludu w tej sztuce to klasyczne wręcz ujęcie zjawiska rysującego się u progu XIX wieku jako nowa sytuacja bohatera tragicznego. W skrócie można ją przedstawić jako zmianę etosu bohatera, który wyłamuje się z klasycznego paradygmatu wypełniania losu aż do końca, by podjąć zadanie inicjowania, sytuujące go u początku każdego aktu ludzkich poczynąń. „Lud”, towarzyszący tragediowym herosom od zawsze (w roli powiernika, posłańca, błazna itp.), odgrywa w tej nowej sytuacji rolę dwojaką, gdyż, po pierwsze, jest przedmiotem działań emancypacyjnych ze strony herosa, które powinny w efekcie przynieść jego upodmiotowienie. I, po drugie, już jako samodzielny podmiot najczęściej opuszcza swojego przewodnika, wtrąca go do więzienia lub skazuje na śmierć. W tak uproszczony sposób zarysowana historiozofia, a w jej obrębie rodzaj napięć między herosem a „ludem”, pojawiają się w *Egmoncie* Johanna Wolfganga Goethego, wędruje poprzez dramaty Alfreda de Musseta, Büchnera, Heinricha Kleista, Słowackiego czy Aleksandra Puszkina i sytuacja Chéniera w operze Giordana jest i na tym planie przedłużeniem oraz eksplikacją romantycznych zasad

i wyobrażeń. Lud jest podniecony mającymi zapaść wyrokami i upaja się poczuciem panowania, partycypacji we władzy zadawania śmierci, choć śmierć ma, do czasu, charakter symboliczny, objawiający się poprzez wzrok i słuch. „Stąd widać i słyhać wspaniale”, tak wyrażają swoje zadowolenie uliczni przechodnie i przekupki, „[s]tąd możemy spokojnie nacieszyć oczy”, po czym padają nazwiska ofiar, a wśród nich znajduje się Chénier. Zwycięża zdanie „ludu”, który na ten moment rozstrzyga dysputy, toczone w latach 1789–1795 nad bezpośrednim i pośrednim sposobem wyrażania suwerenności i sprawowania władzy¹⁵.

Napisano już wiele o teatralnym, widowiskowym aspekcie rewolucji, czego potwierdzeniem jest przywoływana scena, nie będę więc tego oczywistego aspektu bliżej opisywać. Zwróćmy jednak uwagę, że to gapie „sycą oczy” skazanym poetą, to z jego powodu zajmują miejsce, z którego „wspaniale słyhać”. Jak w teatralnej łoży, to już wiemy, zauważmy jednak w tym także akt uprzedmiotowienia oglądanego poety. Spojrzenia tłumu zredukowały w nim podmiot, zanim jeszcze został wydany wyrok, potwierdzony, mimo starań Gerarda, przez samego Robespierre’a. Chénier, zanim wejdzie na wóz wiozący skazanych na egzekucję, pisze, a potem wygłasza ostatni wiersz, z łatwą do przewidzenia apostrofą do poezji („Poezjo, najwyższa bogini!”, „Strofe, ultima Dea!”) z zastanawiającym obrazem poety, który pragnie „zrymować” żywą, płomienną poezję z lodowatym oddechem umierającego człowieka („a ja z tobą, która żywo płyniesz z mojego serca zrymuję lodowaty oddech człowieka, który umiera”). Chodzi o śmierć, piękne umieranie, wspólne umieranie, znalezienie dla tego stanu poetyckiego wyrazu. Także o śmierć poezji, tożsamej z Magdaleną, która już w pierwszej scenie opery była dla Gerarda „wieczną pieśnią” („tu, eterna canzon”). Andrea i Magdalena wstępują na wóz tak, jakby wstępowali ku nieśmiertelności, na nieboskłon, Eurydyka i Orfeusz. „W godzinie śmierci zaczniesz się wieczność” – śpiewa Magdalena, choć nie ma dla niej, jak w dziele Monteverdiego, gwarancji nieśmiertelności dawanej przez Apollina. O wieczności po fizycznej śmierci orzekają

¹⁵ Zob. B. Baczeko, *Hiob, mój przyjaciel. Obietnice szczęścia i nieuchronność zła*, przeł. J. Niecikowski, M. Kowalska, przekł. przejrzał B. Baczeko, Warszawa 2001.

poeta – Andrea i poezja – Magdalena, a tyle razy przywoływana w tej operze miłość jest relacją między kochankami i między artystą a poezją. Poezja zaś jest nie tylko wytworem natchnienia – jest samym natchnieniem, pięknem, ideą. Przenosi w wieczność własną mocą, bez pomocy mitologicznej maszyny, bo też w XIX-wiecznej operze i teatrze straciła ona znaczenie, stawiała się co najwyżej parodią, jak w *Orfeuszu w piekle* Offenbacha. Poezja nie stanowi tu o pośmiertnej sławie ani wdzięcznej pamięci żywych; jest jak wieczność, nieskończona i obojętna.

Cyganeria uwieczniona w słynnych *Scenach z życia cyganerii* Henricha Murgera wydawać się może pokoleniem założycielskim dla wielkomięjskich wspólnot młodych artystów, żyjących „pod dachami” wielkiego miasta, w biedzie i z nadzieją na sławę. Rzeczywistość społeczna i historyczna przedstawiała się jednak nieco inaczej i XIX-wieczni cyganie mieli swoich antenatów w „stuleciu światła”. Jak pisał Louis-Sébastien Mercier, paryskie poddasza to „najciekawsza część miasta”: „Tu w ciszy rodzi się obraz, tam poeta układa swe pierwsze wiersze; gdzie indziej adepci nauk, biedni, lecz pracowici i wytrwali obserwatorzy cudów przyrody (...). Niemal nie istnieje słynny człowiek, który na początku nie zamieszkiwałby na poddaszu”¹⁶. Tamta cyganeria pozostawała na uboczu elit intelektualnych, włączonych w oficjalne systemy polityki i kultury, choć aspirowała do przekroczenia granic dzielących ją od członków dworu i akademii; niektórym – przykładem Jean-Jacques Rousseau – udawało się te granice przekroczyć. Paryska cyganeria z lat trzydziestych XIX wieku także nie była jednolita pod względem stanu majątkowego i pozycji społecznej. Stefan Kawyn zwraca uwagę na różnice statusu między młodymi artystami, entuzjastami premiery *Hernaniego*, a poetami borykającymi się ambitnie z biedą codzienności¹⁷. Tych ostatnich najlepiej przedstawił Balzac i jeśli warto szukać modelu artysty-cygana lat trzydziestych i czterdziestych w jego powieściach, a nie w odcinkowej powieści Murgera z 1847 roku, to dlatego, że *Stracone złudzenia* tego pierwszego stanowią wręcz kom-

¹⁶ Ibidem, s. 159–160.

¹⁷ S. Kawyn, *Wstęp*, w: *Cyganeria warszawska*, wstęp, oprac. i wypisy S. Kawyn, Wrocław 1967; zob. też D. Skiba, *Cyganeria artystyczna i cyganowanie w romantycznej Warszawie*, Wrocław 2016.

pendium wiedzy na zadany temat. A w każdym razie – dają wyjątkową okazję do wyłonienia pewnych modelowych postaw i typów ludzkich. Poznajemy je najpierw w pierwszym środowisku bohaterów, na prowincji, z której ambitny młodzieniec wyrwa się, nierzadko zrywając kontakty z rodziną i z dawnym, zbyt plebejsko brzmiącym nazwiskiem. Ucieczka z prowincji daje wolność od przewidywalnego losu rzemieślnika czy nawet dziedzica niewielkiego majątku i otwiera zawrotne perspektywy sławy i poloru wielkiego świata, ale stawia też przed pokusami natury etycznej i egzystencjalnej. Kochanka Lucjana tak opowiada o Paryżu:

(...) tam, drogi mój, jest życie dla ludzi wyższych. Można się czuć dobrze jedynie wśród równych sobie, wszędzie indziej jest tylko męka. Zresztą Paryż, stolica intelektualnego świata, jest naturalnym teatrem twych sukcesów (...). Nie pozwól myślom twoim pleśnieć na prowincji, spoufal się szybko z wielkimi ludźmi, którzy będą kiedyś wyrazem XIX wieku. Zbliź się do dworu i do władzy. Godności ani zaszczyty nie przyjdą szukać talentu, który kwasie się w małym miasteczku¹⁸.

Jeszcze duchowo i fizycznie prowincjusz, wpada w sieć spojrzeń, deprecjonujących i odsłaniających jego prowincjonalność (osobnej analizy wymagałyby sytuacje, kiedy Lucjan spuszcza oczy, nie śmie spojrzeć, patrzy spod opuszczonych rzęs itp.). Ten dworsko-protekcyjny model sytuacji poety spotyka się w jego życiu z modelem nowoczesnym – oto poeta (także malarz, muzyk, aktor) wydany jest na łaskę i niełaskę prasy, dziennikarzy, recenzentów, silniejszych, jak można sądzić, niż „stary” model kreatorów sławy i powodzenia ludzi tworzących sztukę. Lucjan, skutecznie pnąc się w górę, przebywa zrazu w dwóch kręgach cyganerii, wśród artystów i „pracowników nauki”, szybko jednak wyciąga konsekwencje ze słów dziennikarza Stefana, podobnego jak on arywisty i prowincjusza na paryskich poddaszach: „jest w tobie materiał na trzech poetów, ale nim się przebijesz, masz czas sześć razy umrzeć z głodu, jeżeli, aby wyżyć, liczysz na produkty swej muzy. (...) nie da się wydobyć strumienia złota z kałamarza (...). Im książka piękniejsza, tym mniej

¹⁸ H. Balzac, *Dwaj poeci*, przeł. T. Żeleński-Boy, Warszawa 1955, s. 110.

widoków, aby szła. Wszelki człowiek wyższy wznosi się ponad masy, powodzenie jego zatem jest w stosunku prostym do czasu potrzebnego, aby ocenić dzieło”¹⁹.

Powieść Balzaca to swoisty traktat o upadku poety i poezji w świecie mierzonym finansowym i towarzyskim sukcesem. Sprawa nie jest jednak tak jednoznaczna, bowiem okazuje się, że sukces nie wymaga natychmiastowego przejścia w nudne rejony mieszczańskiej moralności i stylu życia, gdyż, do czasu przynajmniej, można zdobyć majątek i pozostać wolnym ptakiem, cyganem – Lucjan „dał się uwieść malowniczym pozorom życia cyganerii i rzucił rękawicę w twarz Fortuny”²⁰. Jakkolwiek zmienny i skomplikowany okazuje się los Lucjana w paryskiej cyganerii, mentalnie i życiowo jest on przybyszem, paryżaninem w pierwszym pokoleniu, dla którego prowincja, jej miejsca i ludzie pozostają raz obciążeniem, innym razem ratunkiem. „Paryskość” niemal zawsze objawia się wobec „prowincjonalności”, jest niesamodzielna i niewystarczająca. Obie współtworzą poetę, obie też, choć właściwymi sobie, odmiennymi sposobami, stają się przyczyną jego rozczarowania i udręk.

Operowy poeta w wielkim mieście to oczywiście Rudolf w *Cyganerii* Giacoma Pucciniego (libretto Luigi Illica). Puccini nie stworzył społeczno-historycznego fresku, tworzy „sceny z życia” pewnego środowiska, kreśli wzruszającą historię, zakończoną śmiercią Mimi. Balzakowskie są w tej operze poddasze, niedostatek, wiara w siebie i miłość. Pucciniowski Rudolf, poza tymi oczywistymi podobieństwami, nacechowany jest jednak jakąś naturalną, może po prostu dawno nabytą „paryskością”, a to oznacza, w zestawieniu z Balzakowskim poetą, brak prowincjonalnej przeszłości i związanego z nią wysiłku pokonywania alternatywnego modelu życia. W tym sensie Rudolf należy do trzeciego(?) pokolenia wielkomiejskich „cyganów”; równie jak on wkorzeni w miasto będą bohaterowie *Lo- uise* Gustave’a Charpentiera (na marginesie dodam, że paryska bohema z czasów Apollinaire’a i jego paryskich przyjaciół nawet wiejskie, czyli

¹⁹ Idem, *Wielki człowiek z prowincji w Paryżu*, przeł. T. Żeleński-Boy, Warszawa 1955, s. 208.

²⁰ Ibidem, s. 255.

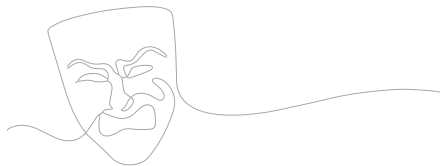
nieparyskie jajka uznawała za „zbyt świeże”...). Zarówno społeczno-histeryczne zakorzenienie poety cygana, jak i stworzona wokół niego aura, ujawniająca się niekiedy w anegdocie, współtworzą uogólniony obraz tej postaci, obecny w różnych przekazach. Pytanie o jej operową specyfikę pozostawiam otwarte, z przekonaniem, że Orfeuszowa matryca (poezja – miłość – strata) podlega tu transformacji i swego rodzaju „sekularyzacji” (jeśli tę ostatnią rozumieć zgodnie z łacińskim źródłosłowem jako „wiek” lub „czas”).

Dwaj operowi poeci, którzy zagościli na scenie w 1896 roku, wydać się mogą pod wieloma względami całkowicie odmienni, oddzieleni (domniemanymi) teoriami estetycznymi i dziesięcioleciaми zdarzeń historii. Jednak upodabnia ich głęboko wpisany w świadomość każdego z nich rys wyosobnienia, które może być pochodną zarówno wybrania, jak i odrzucenia, przy czym poeta wybrany i poeta odrzucony to, w myśl romantycznych i neoromantycznych założeń, często ta sama persona. U schyłku XIX wieku romantyczna antropologia poety przewodnika i geniusza znajdowała nowe ujęcia, nie tracąc „genetycznego” związku ze swoją romantyczną podstawą. Bardzo dobrze pokazują to sami poeci, kreśląc wizerunki „oddaleńców”²¹, którzy są duchowymi „dziećmi wywołańców [poetów przeklętych – E.N.], wychowani na wygnaniu, mają je za oczywistość i nie noszą swojego losu jak brzemienia. Poniekąd bawią się swoim przekleństwem. Wywołańcy pielgrzymowali do słońca, oddaleńcy są słońcem (co zresztą wcale nie znaczy, że są wolni od bólu i smutku). Pierwsi cierpią rozpięci między sprzecznościami, drudzy (...) «życie paradoksalne» rozwijają do wirtuozerii”²². Nietrudno zauważyć, że „wywołańcem” byłby Andrea, a „oddaleńcem” – Rudolf. Dwie opery z tego samego roku prezentują dwie różne, choć zależne od siebie figury poety.

²¹ To i następne określenie zapożyczam od Zenona Przesmyckiego i Bolesława Leśmiana, idąc za interpretacją Radosława Okulicz-Kozaryna, *Od wywołańców do oddaleńców...*, op. cit. Tom poezji Leśmiana *Sad rozstajny*, z którego pochodzi młodopolska w istocie figura „oddaleńca”, został wydany w 1912 roku i zawarte w nim obrazy poety żywo korespondują z koncepcjami z poprzedniego jeszcze stulecia.

²² Ibidem, s. 163–164.

Okrucieństwo w operze. Historie kobiet



*O lass mich lieber sterben,
Weil nichts, Barbar!dich rühren kann.*

Pamina, akt I, *Zauberflöte*

*Che fiero momento!
Che barbara sorte!
Passar dalla morte
A tanto dolor!*

Euridice, akt III, *Orfeo ed Euridice*

Mozartowska Pamina, podobnie jak stworzona przez Christopha Willibalda Glucka Eurydyka, narażona jest na cierpienie spowodowane aktami barbarzyńskiej przemocy lub obojętności, wobec których śmierć wydaje się upragnionym wyjściem. Ból niemożliwy do zniesienia, okrucieństwo niewypowiedziane, cierpienie niepodobne do innych kreślą ośnowę semantyczną bardzo wielu oper i stanowią trzon słownika elokwencji operowych postaci. Rodzi się zatem pytanie, czy bohaterowie, a w szczególności bohaterki oper europejskich XVIII i XIX wieku, które zamierzam poddać uwadze, doznają okrucieństwa – lub zadają je – w szczególny, jedyny w swoim rodzaju sposób. Jest to w gruncie rzeczy pytanie podwójne, gdyż dotyczy i swoistości operowych fabuł oraz postaci, i możliwości wkomponowania ich w szeroki, właściwy dla kultury czasu kontekst¹.

W pewnym uproszczeniu można przyjąć, że ogromną złożoność aktów okrucieństwa, a także ich motywacji i skutków, wolno sprowadzić

¹ Opera jako narzędzie rozumienia kultury ma sporą bibliografię, szczególnie uwzględniającą znaczenie libretta; zob. *Le livret en question*, Hrsg. L. Quentin, A. Gier, „Musicorum” 2006–2007, nr 5.

do dwóch obszarów: biologiczno-natywistycznych i kulturowo-społecznych. Kulturowe i społeczne zakorzenienie okrucieństwa bardzo interesująco oświetla stworzona przez Norberta Eliasa i rozwijana przez jego następców socjologia procesu², której twórca mocno akcentuje historyczną ewolucję powstawania i manifestowania się afektów, w tym afektów negatywnych, takich jak złość, gniew, nienawiść. Co istotne, wyzwoleniu afektów sprzyjały zarówno społeczne przewroty i podboje, jak i nikłość władzy centralnej, gdyż wraz z jej wykształcaniem się rosło względne samoopanowanie jednostek i większych zbiorowości. Zachowania gwałtowne, prowadzące do agresji, a nawet okrucieństwa raczej też cementowały niż destabilizowały – zarówno we wczesnym, jak i w późnym średniowieczu – tkankę społeczną. Stopniowe wyhamowanie agresywnych i okrutnych zachowań owocowało, jak zauważa Elias, przeniesieniem ludzkich pragnień i towarzyszącej im ekspresji z bezpośredniego, fizycznego kontaktu z potencjalną ofiarą (lub sprawcą) na rzecz kontaktu zapośredniczonego przez słuch lub wzrok. Sumując poczynione przez siebie bogate obserwacje i diagnozy, Elias zauważa w końcu, że dawna, późnośredniowieczna struktura życia emocjonalnego wyrażała się w nagłych wybuchach, kontrastach i raptownych przejściach, a gwałtowność odczuwania i zachowania była wspólnym podłożem dla postaw skrajnie odmiennych. W pewnych sytuacjach, pisał Elias, „żądza niszczenia i zabijania przeradza się w najgłębszą litość i miłosierdzie”³.

² N. Elias, *Przemiany obyczajów w cywilizacji zachodu*, przeł. T. Zabłudowski, Warszawa 1980; idem, *Spółczesność jednostek*, przeł. J. Stawiński, red. nauk. i przedm. do wyd. pol. M. Marody, Warszawa 2008.

³ N. Elias, *Przemiany obyczajów...*, op. cit., s. 280. Także inne prace historyków i antropologów kultury podają liczne przykłady akceptowanych, niekiedy zrytualizowanych zachowań, które dziś jednoznacznie kwalifikujemy jako okrutne lub odrażające, por. np. zabijanie kotów w dawnej Francji (zob. R. Darnton, *Wielka rzeź kotów z ulicy Świętego Seweryna*, przeł. I. Kurz, w: *Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów*, wstęp i red. L. Kolankiewicz, Warszawa 2005, s. 339–351) lub upojenie odczuwane na widok masakry ciał pokonanych wrogów – jeden z kronikarzy pierwszej wyprawy krzyżowej notował: „widziało się rzeczy cudowne. Widać było na ulicach miasta posiekane ręce, nogi i głowy. Piesi i rycerze na koniach poruszali się obok zwłok” (cyt. za: H. Zaremska, *Historia*

Okrucieństwo rozważane bywa też jako część biologicznego dziedziczenia człowieka i wedle takiej perspektywy ma charakter odwieczny, stale towarzyszący ludzkiej naturze, „natywny”⁴. Jeszcze inną perspektywę rysują badania na mózgiem i emocjami – wedle ich ustaleń afekt wzbudzany jest bez pośrednictwa procesów świadomych, choć intelekt i emocje wzajemnie „przechwytyują” swoje funkcje, to zaś sprawia, że intelekt funkcjonować może w służbie emocji, a emocje jawić się mogą jako wynik operacji intelektualnych⁵. Warto dodać, że złość i gniew, które mogą prowadzić do zachowań okrutnych, to emocje uznawane za najbardziej elementarne, prymarne w ewolucyjnym rozwoju człowieka.

Nakreślone sposoby myślenia o ludzkich emocjach, które mogą prowadzić do czynów okrutnych, to oczywiście zaledwie zarys problemu i efekt wyboru z ogromnej palety możliwych konceptualizacji, jakie stworzyła humanistyczna refleksja na temat przemocy i okrucieństwa. Sądzę jednak, że wskazane tu linie myśli: kulturowo-historyczna, biologiczna i kognitywistyczna stwarzają najbardziej adekwatny punkt odniesienia dla sztuki operowej i przedstawianego w niej okrucieństwa, o czym krótko poniżej.

Wydaje się, że Eliasowska koncepcja procesu, która prezentuje pewien obszar kultury opartej na gwałtownej, dwukierunkowo zorientowanej zmianie, rysuje historyczną strukturę społeczną zaskakująco podobną do struktury opery; można założyć zasadność takiego ujęcia przynajmniej w odniesieniu do muzyki opartej na systemie tonalnym i odznaczającej się zdolnością wyrażania afektów⁶. Widać bowiem, że taka struktura opery

przemocy w Europie średniowiecznej i nowożytnej, w: *Człowiek i agresja. Głosy o nienawiści i przemocy*, red. Ł. Jurasz-Dudzik, przedm. S. Amsterdamski, Warszawa 2002, s. 32).

⁴ Zob. artykuł A. Ledera, *Okrucieństwo – ludzkie, arcyłudzkie*, w: *Człowiek i agresja...*, op. cit., który próbuje znaleźć mediację między wizją „natywistyczną” i „kulturową” w myśli Freuda. Autor konkluduje, że agresja z funkcji biologicznej, służącej przetrwaniu, może przejść w okrucieństwo, czyli formę sensotwórczą, „które jest jednym z zawsze możliwych sposobów nadawania sensu istnieniu człowieka” (s. 113); zob. też pracę Michaela P. Ghiglieriego, *Ciemna strona człowieka*, przeł. A. Tanalska-Dulęba, Warszawa 2001.

⁵ Zob. M. Jarymowicz, *Poszukiwanie źródeł ludzkiej agresywności w wiedzy o ludzkich emocjach*, w: *Człowiek i agresja...*, op. cit.

⁶ Afekt rozumiem w sposób, w jaki jest on opisywany i definiowany w dawnych traktatach i współczesnej refleksji naukowej poświęconej operze – za Jarosławem Mianowskim

sprzyja artystycznie przetworzonej ekspresji okrucieństwa, podobnie jak innych, skrajnych, gwałtownych uczuć i stanów. Albert Gier w monografii poświęconej operowemu librettu wskazuje na kontrast jako podstawową zasadę organizacji i tekstu libretta, i całego dzieła operowego. Wyjaśnia też, że zasada kontrastu była realizowana odmiennie w dziełach XVIII- i XIX-wiecznych twórców – w tych pierwszych opierała się na opozycji rozum – uczucie, w drugich podlegała zwielokrotnieniu i rozbiciu na opozycje zło – dobro, altruizm – egoizm, miłość – siła, identyfikacja ze wspólnotą – wyobcowanie i in., to zaś wiązało się z egzemplarycznością opery XVIII wieku i parabolicznością opery następnego stulecia⁷. Ponadto kontrast jako zasada strukturalna dzieła operowego widoczny jest zarówno w jego makroskali obejmującej fabułę, idee, postaci itd., jak i w mikroskali – między narracyjnym recytatywem a arią, w nawrotach przetworzeń, reprzyz, w ansamblach, w których poszczególne głosy, spojęne muzycznie, prezentują często odmienne wizje i stanowiska. Znajdujemy tu także powtórzenia słów i fraz muzycznych w arii, zatrzymanie czasu poprzez struktury kołowe; sama tylko *aria da capo* zawiera w sobie następstwo powtórzeń i przeciwieństw. Biorąc pod uwagę te okoliczności, nazwałabym strukturę opery „spazmatyczną”, kiedy w krótkich przebiegach czasowych zostają zainicjowane, a następnie zmierzają do kulminacji lub radykalnego przerwania odmienne stany i afekty.

Pierwotność emocji łączono też z przekonaniem o pierwszeństwie, uprzedniości muzyki i dźwięku względem innych form ludzkich aktów symbolicznych i komunikacyjnych, o czym przekonują pisma XVIII-wiecznych filozofów i teoretyków muzyki, takich jak Giambattista

przyjmuje, że jest on „kategoryzowaną emocją”, przy czym sposoby i przyjmowane formy tej kategoryzacji miały charakter niejednorodny, zmienny historycznie (J. Mianowski, *Afekt w operach Mozarta i Rossiniego*, Poznań 2004, s. 58); zob. też S. Paczkowski, *Nauka o afektach w myśli muzycznej pierwszej połowy XVII wieku*, Warszawa 1998.

⁷ A. Gier, *Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikaliterarischen Gattung*, Darmstadt 1998; autor zwraca przy tym uwagę, że bohaterowie włoskiej *opera seria* nie wypełniali warunków kontrastu rozum – uczucie, gdyż przezwyciężali bezrozumne uczucie i decydowali się na związek odpowiedni politycznie i personalnie („überwinden ein unvernünftiges Gefühl (...) und entscheiden sich vernünftigerweise für eine persönlich wie politisch passende Verbindung”, s. 90).

Vico, Johann Gottfried Herder czy Jean-Jacques Rousseau. Opera jest wprawdzie formą stosunkowo późną i bywała ganiona, m.in. przez Rousseau, za odstępstwo od muzycznej szlachetności pierwotnego języka, jednak to właśnie ona dysponowała specjalnym instrumentarium dla wyrazu najbardziej pierwotnych afektów złości i gniewu, czyli koloraturą. Sam zaś afekt, „wywiązująca się w duszy burza namiętności”⁸, przyporządkowany przez barokową estetykę określonym strukturom muzycznym wyraz ludzkich namiętności, miał charakter gwałtowny, silny, lecz przemijający. Jak pisze Carl Dahlhaus, estetyka klasycystyczna, antybarokowa, uznała go za obcy wobec jaźni ludzkiej, „wyzbyty kwalifikacji podmiotowej”, gdyż wobec podmiotu zewnętrzny. Nie oznaczało to, rzecz oczywista, anihilacji afektu w późniejszej operze, a jedynie przededefiniowanie jego słowno-muzycznej struktury⁹. Okrutny czyn, popełniony przez operową postać doby baroku, jawi się więc jako skutek gwałtownych namiętności napadających człowieka znienacka, poza jego wolą i decyzją, niczym bestia, potwór, istota przerażająca i nieustępliwa (trudno oprzeć się myśli, że prawna kwalifikacja zbrodni w afekcie przystaje w pełni do czynów dokonywanych przez operowe postaci tamtego czasu...). Natomiast wywiedzione z myśli kartezjańskiej koncepcje afektu przypominały, że muzyka, a wraz z nią i opera, nie tyle przedstawiają emocje postaci – podmiotu dzieła, ile budzą je, wzniecają w duszy odbiorcy.

Za sprawą śpiewu, angażującego w stopniu niezwykle silnym fizyczność wykonawcy, opera eksponuje somatyczną sferę emocji: urywany oddech, przerwane wpół słowa, nagłe obniżenie lub podniesienie głosu tworzą, w obrębie szeroko rozumianej estetyki muzyki i opery jako sztuki naśladowczej, emocje w ich nierozzerwalnym połączeniu z fizycznością, z reakcjami ciała człowieka doświadczającego zmiennych uczuć. Jednocześnie i w samej operze, i w poświęconych jej traktatach uczucia uzyskały skodyfikowany kształt estetyczny, adekwatny względem koncepcji filozoficznych, społecznych, artystycznych danego czasu.

⁸ C. Dahlhaus, *Charakterystyczność jako kategoria estetyki XIX wieku*, w: C. Dahlhaus, *Idea muzyki absolutnej i inne studia*, przeł. A. Buchner, Kraków 1988, s. 192.

⁹ Zob. J. Mianowski, *Afekt w operach...*, op. cit.; tu szczególnie część „Prolegomena”, s. 21–74.

Ambiwalentny w swoim stosunku do opery XVIII-wieczny myśliciel i teoretyk Johann Georg Sulzer ostatecznie przyznawał tej sztuce przy-
mioty niedostępne innym rodzajom artystycznej ekspresji: „Zawdzięcza-
my jej [operze – E.N.] zastosowanie muzyki do przedstawiania wszelkich
rodzajów namiętności, o czym, gdyby nie pojawiła się opera, nikt by nie
pomyślał”¹⁰. Opera, zdaniem Sulzera, nie tylko poszerzyła zakres możli-
wej w sztuce ekspresji, ale też pozwoliła doświadczyć niepoznawalnych
w inny sposób ludzkich emocji. Nie oznacza to, że opera, a ściślej mówiąc,
muzyka, bo ją Sulzer ma na myśli, czyni te afekty dla człowieka jasne
i w pełni zrozumiałe, lecz że w wyjątkowy sposób umożliwia odczucie
ich istnienia.

Nawet najbardziej pobieżne spojrzenie na historię opery i jej tytuły
wskazuje uderzająco często powtarzającą się sytuację kobiety opuszczonej,
porzucanej, oszukanej, torturowanej, popychanej w szaleństwo, zabija-
nej. To Dydona, Ariadna, Medea, Liu (z *Turandot*), Adriana Lecouvreur,
Carmen, Antonia (z *Opowieści Hoffmanna*), Donna Anna, Elwira i Zer-
lina, Magdalena (z *Andrei Chénier*), Tosca, Violetta... Lista jest ogrom-
na, właściwie niemożliwa do skonstruowania i zakończenia. Niełatwo
też sporządzić kompletny poczet kobiet, które zadają gwałt, oszukują,
zabijają w wymyślny sposób lub przynajmniej pragną to uczynić – to
znów Medea, to mordująca swojego ciemżyciela Tosca, Turandot, Sa-
lome, Elektra, Azucena, Lulu, Vitelia (z *Łaskawości Tytusa*), Odabella
przebijająca z zemsty serce Atylli z *Atilli* Verdiego... Widać wśród tych
postaci ogromną rozpiętość charakterów, losów, historycznych i egzy-
stencjalnych okoliczności doświadczeń, jednak nawet te kobiety, które
wydają się ostatecznie pogięzione i zamknięte w okrutnej opresji, nie
są nieme, pozbawione głosu i prawa do wyrażania emocji, gdyż istnieją
scenicznie, osobowo, egzystencjalnie – jako głos właśnie. Operowe he-
roiny wplątane w krąg okrucieństwa to czynne podmioty, w epoce *bel
canto* uwodzące śpiewem niezależnie od etycznej kwalifikacji ich działań.
Z tego też powodu każda jest indywidualnością, choć to indywidualizm

¹⁰ J.G. Sulzer, *Opera. Operetki; opery komiczne*, przeł. M. Bristiger, „Res Facta Nova”
2005, nr 8 (17), s. 26.

podporządkowany scenicznemu i muzycznemu *emploi*, zamknięty w sieci operowych konwencji oraz ról przypisanych poszczególnym rodzajom i odmianom głosu¹¹. Operowa heroina tym samym jest zawsze aktywna, nawet jeśli, na planie fabuły, ulega przemocy lub ostatecznie traci życie. Nie bez przyczyny głośna swego czasu książka Catherine Clément *Lopéra ou la Défaite des femmes* (1979) budziła obiekcje, że uwzględnia jedynie liryczne sopran, pomijając przypisane do innych rodzajów kobiecego głosu istoty niebezpieczne, zdolne do działań okrutnych i nieobliczalnych. Będąc żywym głosem, operowa heroina swobodnie posługuje się retoryką okrucieństwa – wszak słowa „cruel” i „barbaro”, należące do podstawowego repertuaru retoryki włoskiej *opera seria*, kierowane są w równym stopniu pod adresem niewiernego kochanka, jak i niezrozumiałego losu. Oto Eurydyka w sztuce Christopha Willibalda Glucka *Orfeusz i Eurydyka* narzeka na okrucieństwo losu „czyż po to zwracasz mi życie, bym cierpiała męki?” („Tu me rends à la vie, et c’est pour m’affliger”), a także oskarża Orfeusza o okrucieństwo, gdy ten nie chce na nią spojrzeć: „Ah! cruel époux, laisse-moi!” („O okrutny mężu, zostaw mnie!”, akt III). We wcześniejszym arcydziele Claudia Monteverdiego, również aktualizującym mit orficki, okrucieństwo losu przypominać jest wiele razy. Najpierw w II akcie zapowiada je zwiastunka wieści o śmierci Eurydyki: „ach, losie zły i okrutny” („ahi, fato empio e crudele”), a frazę tę wielokrotnie powtarzają Pasterz, chór i sam Orfeusz. Na tym jednak operowa retoryka okrucieństwa nie kończy się – okrutny jest także ten, który zabrał serce kobiecie, choć jej powinnością była wierność innemu: „A qual cemento Il Barbaro mi pose!” („Na jaką próbę ten okrutnik mnie wystawił”) – śpiewa Fiordiligi w II akcie *Così fan tutte*. Jeszcze inny, usankcjonowany operową retoryką afektów, zapis cierpień heroiny przedstawia doznane okrucieństwo jako zbyt wielkie, by można było je udźwignąć i wyrazić: „Was in mir vorgeht, ist unaussprechlich” („To, co dzieje się we mnie, jest niewypowiedziane”) – skarży się Leonora w II akcie *Fidelia*

¹¹ W problematykę głosu w operach Verdiego wprowadza artykuł Hanny Winiszewskiej „Voce verdiana” w *kontekście XIX-wiecznych przemian w estetyce śpiewu solowego*, w: *Teatr muzyczny Verdiego i Wagnera. Konteksty literatury i kultury*, red. R.D. Goliańek, H. Winiszewska, Poznań 2015, s. 149–167 (tam też bibliografia).

Ludwiga van Beethovena, kopiąc grób dla ukochanego¹². W tym samym polu znaczeń i ekspresji mieści się przekonanie, charakterystyczne dla opery barokowej, choć jego żywotność była znacznie dłuższa, że istnieje jakaś niepoznawalna w danym momencie miara cierpień, które kobieta zdolna jest przyjąć, lub przeciwnie, łamie się pod ich ciężarem – to odrębna semantyka operowego „zbyt wiele”, stanu odczuwanego przez nieszczęśliwe heroiny, które doświadczają niezmierzonego bólu. Ten retoryczny wymiar operowego okrucieństwa często wydaje się nieadekwatny do czynów, powodujących cierpienie heroiny, choć nie można mu odmówić stosowności względem doznawanego przez bohaterkę stanu. Podobną do nazwania „okrutną” funkcję pełnił epitet „barbaros”, odnoszący się do istot zadających ból, okrutnych, niepojętych, które w mitologicznych operach Monteverdiego i Glucka o Orfeuszu zamieszkiwały podziemia Hadesu. „Barbarzyńcą” mogła być także postać, której złe intencje i niegodziwe działania pochodziły ze świata społecznego, bliskiego bohaterom, pozbawionego dostojeństwa mitycznego przekazu: „Barbarzyńco! Na myśl o twoim okrucieństwie wracają mi siły” – woła Beethovenowska Leonora do Pizarra („Barbar! Deine Grausamkeit gibt mir meine Kräfte wieder”)¹³.

Przykłady te pokazują swego rodzaju względność okrucieństwa przedstawianego w operze, zaznaczającą się silniej w sztuce operowego śpiewu niż w innych odmianach mowy (w tym mowy teatralnej), gdyż to postać objawiająca się przez głos ostatecznie definiuje, czym owo okrucieństwo jest. Rola ofiary, podobnie jak rola sprawczyni czynów okrutnych, podlega oczywiście także osądowi innych, jednak zasadni-

¹² *Orfeo e Euridice* (libretto) Ch.W. Glucka z tekstem Ranieri de' Calzabigiego w wersji francuskiej (cyt. za: http://www.impresario.ch/libretto/libgluorf_f.htm; dostęp: 23.05.2025), L. Monteverdi, *L'Orfeo* (libretto) z tekstem Alessandra Striggią za http://www.impresario.ch/libretto/libmonorf_i.htm (dostęp: 3.01.2017). Wersja niemiecka libretta opery *Fidelio*. *Oper in zwei Akten* z 1814 roku, akt II, sc. 2, tekst w: K. Lisiecka, *Świadectwo opery. „Fidelio” Ludwiga van Beethovena na tle przekształceń świadomości europejskiej przełomu XVIII i XIX wieku*, Poznań 2007, s. 349; wersja francuska: „ce qui se passe en moi est inexprimable”, cyt. za: K. Lisiecka, *Świadectwo opery...*, op. cit., s. 220.

¹³ K. Lisiecka, *Świadectwo opery...*, op. cit., s. 350; wersja francuska: „O monstre! La barbarie me rend toute ma force”.

czo to swoisty zwiastun postaci, jakim jest w operze głos¹⁴, rozstrzyga o jakości i skali okrutnego doświadczenia. Odbiorca konfrontuje się więc nie z pełną, integralną postacią, a z jej nośnikiem, głosem, przekazującym komunikat o przeżyciach i afektach postaci, lecz nieitożsamym z nią w całości. Opera i właściwe jej środki ekspresji skłaniają więc raczej do rezygnacji z dociekania samej substancji okrucieństwa na rzecz badania ekspresji wyrastającej z jego doświadczania i zadawania.

Jeszcze inna kwestia wyłania się z faktu, że poznawczy i moralny wymiar opery wiązał się ściśle z tzw. *lieto fine*, czyli szczęśliwym zakończeniem¹⁵. Bywało, że godziło ono w poczucie prawdopodobieństwa i etycznej odpowiedniości czynów i skutków, zwłaszcza gdy te pierwsze były okrutne i niszczące dla człowieka. Uderzającą niezgodność tragediowej fabuły i wieńczącego ją dobrego zakończenia można objaśniać w szerokich kontekstach koncepcji ustrojowych i antropologicznych, połączonych często z myślą teologiczną, opartych na przekonaniu o przedustawnej harmonii, której odsłonięcie prezentuje *lieto fine*. Można je też rozpatrywać na płaszczyźnie estetyki, uznając, że wyzwalające oczyszczenie w przypadku opery jest tożsame z estetyczną przyjemnością. Przykładem finał *Orfeusza i Eurydyki* Glucka, kiedy po pełnej rozpaczliwej reakcji Orfeusza i jego skargach na okrucieństwo wyrzutów sumienia i losu pojawia się, za sprawą Amora, a wbrew mitowi, szczęśliwe zakończenie

¹⁴ Zob. inspirowane pracami Th.G. Georgiadesa (*Das musicalische Theater*, w: idem, *Kleine Schriften*, Schneider Hans, Tutzing 1977) ważne rozróżnienie wskazane przez K. Kozłowskiego, jakie istnieje między teatrem dramatycznym („jedność osoby i języka”) a operą („dwoistość człowieka i dźwięku”): „W odniesieniu do teatru znaczy to, że aktor w teatrze dramatycznym reprezentuje całego człowieka, jak na przykład wtedy, gdy gra Otella. Przez aktora prześwieca osoba dramatu. (...) Ze śpiewakiem jest inaczej. To nie on sam staje przed nami, lecz raczej człowiek dźwięk. (...) U podłoża opery nie można się doszukać tożsamości osoby i medium (...). Tym, czego dotyka muzyka bezpośrednio, są tylko ich uczucia, panujące nad nimi afekty, określone przez sytuacje sceniczne napięcia i powszechnie dostępne właściwości ludzkiego charakteru”; K. Kozłowski, *Opera i dramat muzyczny*. Szkice, Poznań 2007, s. 49.

¹⁵ Na temat *lieto fine* w operze w powiązaniu z *mimesis* pisze zajmująco Katarzyna Lisiecka, *Fuzja sztuk i horyzontów. Arystotelesowski paradygmat opery*, Poznań 2019, s. 264–275.

i powrót do życia Eurydyki. Drugi przykład, oddalony w czasie od powyższego o blisko sto lat, przynosi analizowany w rozdziale o poecie *Andrea Chénier* Umberta Giordana. W tym miejscu dość będzie wspomnieć, że kochankowie, skazani za sprawą czystego okrucieństwa Robespierre’a, przyczyniają się końcowego *lieto fine* poświęconej im opery przejściem w inny wymiar – inaczej niż w sztuce barokowej, bo bez udziału cudownej maszyny – samą katartyczną mocą śpiewu¹⁶. Śmierć staje się wówczas składnikiem *lieto fine*, a jej sakralizacja jawi się jako odmiana „dobrego zakończenia”.

Barbarzyństwo i związane z nim okrucieństwo prezentowane w operze podlegały też wyobrażeniom geograficzno-kulturowym, zgodnie z którymi cechy te przypisywano określonym nacjom, religiom i kulturom (Tatarzy, muzułmanie, Indianie etc.) oraz wyobrażeniom historycznym dotyczącym m.in. starożytnej Babilonii, wypraw krzyżowych, konkwisty i innych. Działania okrutne stanowiły też kanwę obrazów zderzenia cywilizacji, choć najpierw XVIII-wieczny humanitaryzm, a potem romantyczna fascynacja kulturową i etniczną odmiennością prowadziły do odwracania znaczeń i przemieszczania znaków wartości między przeciwstawnymi w momencie wyjścia stronami konfliktu. W takich uwarunkowaniach szczególnie kobiety poddawane były okrucieństwu „barbarzyńców”, obcych kulturowo i religijnie, ci natomiast pojawiali się w rozlicznych wcieleniach, spośród których na szczególną uwagę zasługują figury panujących wymodelowanych jako „okrutnik” i „łaskawy władca”. Figury zasadniczo kontrastowe, choć niejednokrotnie przebieg zdarzeń i towarzyszący im suspens ujawniają ich skomplikowane powiązania, a nawet tożsamość. Zarówno „okrutnik”, jak i „łaskawy władca”

¹⁶ Poza dokładniejszym omówieniem pozostawiam fakt, że muzyka oparta na systemie tonalnym, jakkolwiek wypracowała figury retoryczne i symbole obrazujące zło, to dążąc do harmonijnego rozwiązania kadencji, nie jest „negatywna”, zaś afekty negatywne, uobecniane poprzez tonacje, bywały przekształcane wraz ze zmianami kwalifikacji przypisywanych tonacjom (np. Es-dur przeszła od „okrutnej, twardej” do „patetycznej, poważnej”, w wieku XIX tonacja h-moll przemieszczała się między definicją „najbardziej miękkiej” ku „okrutnej, ostrej, złowrogiej, gwałtownej”); zob. J. Mianowski, *Semantyka tonacji w niemieckich dziełach operowych XVIII–XIX wieku*, Toruń 2000, s. 36–47.

znajdowali się w centrum dyskursów na temat panującego i jego relacji z poddanymi, toczonych szczególnie w obrębie refleksji historiozoficznej i ustrojowej XVIII wieku, nierzadko przybierających postać utopii. Postaci te należały tym samym do różnych rejestrów wyobraźni i rozlicznych obszarów życia zbiorowego. Znajdujemy je też w bogatym spisie postaci i figur retorycznych opery.

Pokażną liczbę XVIII-wiecznych i późniejszych dzieł, utrzymanych w różnych konwencjach gatunkowych, zaczynając od prościutkiej śpiewogry, poprzez *opera buffa*, do *opera seria*, można próbować przyporządkować seriom tematycznym, związanym np. z postacią Mahometa, wojnami krzyżowymi, najazdami na Rzym u progu nowożytności, z azjatyckim Wschodem, z którego nadciągają ludy stepowych koczowników, a także z walkami ludów Ameryki Południowej i Środkowej (uogólnionymi w postaci „Peruwianów”, „Meksykanów” lub „Inków”), z hiszpańską konkwistą. Kobieta w tych zróżnicowanych tematycznie i formalnie dziełach z reguły pochodzi z wysokiego rodu, jest branką najeźdźców, służy jako obiekt szantażu na przeciwniku i ewentualnej z nim wymiany, niekiedy zakochuje się w ciemniejszym lub też, pod maską udanej uległości, przeprowadza okrutny plan zemsty i uwolnienia. Kilka podanych niżej przykładów nie opisuje oczywiście ogromnego materiału źródłowego, a jedynie uwypukla pewne tendencje.

Niezwykle popularna w XVIII-wiecznej operze tematyka orientalna nakierowana była w swoim podstawowym idiomie stylistycznym na snucie awantur miłosnych i podróźniczych z haremem i kapelą janczarów w tle – tu szczególnie symptomatyczna wydaje się postać Maura, prześladowcy kobiet, jednocześnie groźnego i komicznego, przykładem Mozartowski Osmin z nieukończonyj *Zaidy* (1780), podobnie jak Monostatos z *Czarodziejskiego fletu* (1791)¹⁷. Opera orientalna sięgała także po temat konfrontacji islamu i chrześcijaństwa i w tym przypadku materia fabuły, obok historii miłosnych, niosła także obrazy wypraw krzyżowych,

¹⁷ Zob. A. Schmitt, *Der Exotismus in der deutschen Oper zwischen Mozart und Spohr*, Verlag der Musikalienhandlung K.D. Wagner, Hamburg 1988; spośród najbardziej znanych tytułów wymienić trzeba *Uprowadzenie z Seraju* Mozarta (1782) i *Włoszkę w Algierze* Gioacchina Rossiniego (1813).

obyczajów średniowiecznego rycerstwa, orientalnych i zachodnich modeli kobiecości itd. Jako przykłady mogą posłużyć *Ryszard Lwie Serce* André Grétry'ego (1784) i *Der graf von Gleichen* Franza Schuberta (1827), realizujące temat w odmiennych stylistykach muzycznych i narracyjnych. Na tle historycznie potraktowanej tematyki Orientu wybijają się postaci Mahometa, której sceniczny kształt zapoczątkował Wolter wystylizowanym na oskarżenie fanatyzmu religijnego dramatem *Mahomet Prorok, czyli Fanatyzm*. Późniejsze obrazy Proroka zrealizowane w operze, przykładowo *Maometto* Petera von Wintera (1817) i *Mohammed* Hermanna Zopffa (1856) przedstawiają wizerunki postaci względem siebie kontrastowe. W dziele Wintera Mahomet jest samowolnym okrutnikiem i nie zdołały tego zneutralizować nawet romantyczne zamięłowania orientalne, natomiast rzadko dziś wspominana opera Zopffa prezentuje zgoła odmienny wizerunek Proroka, wspaniałomyślnego i łaskawego. Na marginesie dodam, że znany też pod innymi tytułami utwór Gioacchina Rossiniego *Maometto II* (1820) czyni tytułowym bohaterem tureckiego wodza z XV wieku, którego wikła w tragiczne, zakończone samobójstwem kobiety uczucie wobec młodej wenejanki. Mahomet II Zdobywca, bo o nim tu mowa, okazuje się to wytwornym i czułym kochankiem, to bezwzględny, dbały przede wszystkim o własne przewagi wojenne dowódca pustoszącej Wenecję armii. Jakkolwiek więc Rossini nie stworzył opery o duchowym przywódcy islamu, to przez podobieństwo imion pośrednio nasycił obraz Proroka sprzecznymi afektami, okrucieństwem sąsiadującym z wielkodusznością i miłosną pasją.

Opery XVIII-wieczne poświęcone meksykańskiemu władcy Montezumie i jego zmaganiom z Hiszpanami można usytuować na szerszym tle dramatów, oper i singspili o tematyce „amerykańskiej”, „inkaskiej”, „peruwiańskiej”¹⁸. Serię otwiera *Motezuma* Antonia Vivaldiego (1733), dzieło uchodzące za zaginione i odnalezione na początku XXI wieku. Okrucieństwo sygnalizowane wielokrotnie w warstwie retorycznej (niezliczone „crudel” – okrutny jest los, przepowiednia, nienawiść...) dotyczy

¹⁸ Przykładowe tytuły: *Przerwana ofiara*, *Hiszpanie w Peru*, *Alzyra*, *Iskahar król Guaxary*; zob. klasyczne monografie J. Gota, *Na wyspie Guaxary*. *Wojciech Bogusławski i Teatr Lwowski 1789–1799*, Kraków 1971 i Z. Raszewskiego, *Bogusławski*, t. 1–2, Warszawa 1972.

niespełnionych i zakazanych, do czasu, uczuć między Hiszpanem Rami-rem, bratem Fernanda Corteza, a Teutilą, córką meksykańskiego władcy. Młoda kobieta, postawiona między „barbarzyńskim” ojcem a „oświeconym” przybyszem zza morza, za sprawą obrotów losu przyczynia się do zdemaskowania stronnictwej, europocentrycznej w istocie oceny dzikości Montezumy. On sam, w obrębie wykonywanej arii, objawia zgodne z „oświeconym” modelem władcy marzenie o zwycięstwie wielkiej duszy i przeciwstawia okrucieństwu stałość („cemento crudel la mia constanza”)¹⁹. Mimo wrogości protagonistów, operę kończy *lieto fine*, ucieleśnione w zapowiedzi małżeństwa meksykańskiej księżniczki i Hiszpana. Odbiorca, przywiązany do psychologicznego i historycznego prawdopodobieństwa, może poczuć się zdezorientowany, nie takie jednak oczekiwania spełniać miała barokowa opera, tak stało się i z dziełem o Montezumie. „Okrucieństwo” jest w nim przepowiadane, przewidywane, przypisywane przeciwnikowi przez obie strony w pełnych ekspresji słowach i figurach retorycznych, ostatecznie jednak zwycięża, wbrew historycznym faktom, „łaskawość”, wielka utopia XVIII-wiecznej wizji władzy²⁰.

Inaczej w operze poświęconej tej samej postaci, czyli w *Montezumie* (1755) z muzyką Carla Heinricha Grauna do francuskiego libretta napisanego przez Fryderyka II Pruskiego²¹. Niczym w popularnym przepisie na tragedię, sztuka zaczyna się idylliczną sceną ogrodową i dywagacjami władcy na temat szczęścia podwładnych („Mexico ist glücklich”), a kończy samobójczą śmiercią narzeczonej króla i wizją ostatecznego zniszczenia

¹⁹ „G’oltraggi della sorte // non teme un’alma grande\\si vince con la morte // anche la crudelta” – akt I, sc. 2, tekst za: www.librettidopera.it (dostęp: 4.12.2016).

²⁰ Modelowego przykładu dostarcza *Łaskawość Tytusa* Mozarta: „(...) w *Tytusie* Mozarta manifestuje się już jakaś utopia, która – w imię oświeceniowego ideału – gotowa jest ignorować wszelkie realistyczne uwarunkowania sprawowania władzy. Mozart nie wprowadza na scenę żywego człowieka, lecz ideę wrażliwości i łaskawości” – K. Kozłowski, „*Łaskawość Tytusa*” Wolfganga Amadeusza Mozarta albo przemiany klasycyzmu, „*Res Facta Nova*” 2008, nr 10 (19), s. 121. Szerzej na ten temat piszę w „*Przerwana ofiara*” *Wintera-Bogusławskiego wobec estetyki opery*, w: E. Nowicka, *Omamienie – cudowność – afekt. Dramat w kręgu dziewiętnastowiecznych wyobrażeń i pojęć*, Poznań 2003.

²¹ Dalej posługuję się niemieckim przekładem tekstu, za: C.H. Graun, *Montezuma* (libretto), <https://operone.de/libretto/montezuma/> (dostęp: 23.05.2025).

miasta. Ufność Montezumy w stosunku do Hiszpanów obraca się przeciwko niemu i jego państwu, gdyż Cortez okazuje się przeciwnikiem dysponującym nie tylko przewagą wojenną, ale przede wszystkim żelazną logiką pozbawioną wszelkich zasad moralnych. Oszołomiony Montezuma nazywa Hiszpana barbarzyńcą; jest w tej reakcji nie tylko odwrócenie powszechnego, choć nie bezwyjątkowego, europejskiego poglądu tamtych czasów o cywilizacji i barbarzyństwie, gdyż idzie za nim starcie bezwzględnej „powinności” wyznawanej przez Europejczyka, gwałcącej wcześniejsze umowy („Ich habe meine Schuldigkeit gethan”, deklaruje Cortez), z praworządnością i moralnością („Ich will nichts, als was gerecht ist”), których prymat wyznaje Montezuma. Co więcej, jest on wyznawcą oświeceniowego humanizmu z jego wizją religii jako uniwersalnej wartości, nauczającej o współczuciu i człowieczeństwie²². Konsekwentnie więc okrutnikami, złoczyńcami, barbarzyńcami nazywani są Hiszpanie, gdyż zaprzeczają kanonowi europejskiego humanizmu tamtego czasu. Szczególnie często słowa takie, jak „Unmenschlichkeit”; „Barbar”; „Grausamkeit eines barbarischen Feindes”; „Du bist ein grausames Ungeheuer”; „Wie grausam ist mein Schicksal” („niełudzkość”, „barbarzyńca”, „okrucieństwo barbarzyńskiego nieprzyjaciela”, „jesteś okrutnym potworem”, „jako okrutny jest mój los”) padają z ust kobiety – królowej Eupaforice, która po uwięzieniu Montezumy przejmuje inicjatywę, organizuje ludowy bunt, a widząc jego klęskę, popełnia samobójstwo. Podobnych słów używa też Montezuma (np. w arii u początku III aktu), ale w jego ustach mają one charakter skargi, lamentu nad złym losem, gdy wypowiedziane przez Eupaforice nosiły znamię gniewnej inwektywy. Przemienne pragnienie zemsty sprawia, że nawet zagładę własnego kraju postrzegala ona jako fiasko zamiarów wroga: „Będziesz panować nad ruinami” („Du solst nur über Ruinen herrschen”), rzuca w twarz Cortezowi, ostatecznie w ten sposób oddalając jego załoty. Cortez wydaje rozkaz bezwzględnego zniszczenia miasta i jego mieszkańców, a sztukę zamyka błagalna pieśń chóru złożonego z nielicznych ocalałych, którzy proszą bogów o uchronienie przed barbarzyństwem. Okrucieństwo, fizyczne i mentalne, zostało rozdzie-

²² Montezuma do Corteza, akt I, sc. 7: „Sie befiehlt uns, // jeden Menschen zu lieben und zu dienen; // Sie lehrt uns, mit einem jeden, der anders denkt, als wir, // Mitleiden zu haben”.

lone między Hiszpanów i Eupaforice, która nawet w totalnej katastrofie własnego miasta upatruje okazję do pognębenia wroga. Ostatnia aria bohaterki zdradza najwyższe napięcie nerwów, ślady obłąkania. W przewidywalną fabułę wprowadza element nieobliczalności; mściwe, przedśmiertne słowa kobiety wyrażają nienawiść do ciemniejszych i delektują się podstępą zemstą. Eupaforice wprowadza ożywienie w dyskurs, którego stronami są okrucieństwo najeźdźców *versus* wysokie przymioty etyczne Montezumy i jego ludu, rysuje skomplikowaną postać delikatnej i wiernej kobiety, zdolnej w chwili zagrożenia przeobrazić się w mściwą Erynię. Eupaforice jest i ofiarą, i sprawczynią okrutnych czynów, jej uczucia nie pozwalają zastygnąć przedstawionemu w operze konfliktowi w ustatycznionej formie niezmiennych dla każdej ze stron racji²³.

Okrucieństwo, rzecz można, wędruje w operach mieszczących się w seriach tematycznych po terytoriach wykreślonych przez cywilizacyjnie i aksjologicznie motywowany podział na Europę i peryferie. Jego przemieszczenia odsłaniają podwójne złudzenia na temat tożsamości własnej i cudzej, podmywają tradycyjne przekonania o wyższości, czyli „człowieczeństwie” Europejczyków, ale stawiają też znaki zapytania nad wypracowywaną przez późne oświecenie teorią „dobroci dzikich”. Operowa konwencja, w której tak ważny jest czynnik retoryczny, podkreślany przez śpiew i głos wykonawcy, dodatkowo komplikowała tę nieoczywistość racji i wprowadzała niuanse, a nierzadko też – dysonanse, w klarowny podział na sprawców i ofiary.

Straszliwa historia przedstawiona przez Verdiego i jego librecistów w *Trubadurze*²⁴ wykracza poza wspomniane wcześniej sposoby prezen-

²³ Z 1809 roku pochodzi opera Gaspare’a Spontiniego *Fernand Cortez*, której końcowe *lieto fine* (Cortez ofiaruje Montezumie pokój) poprzedzone jest okrucieństwem Indian, którzy szykują ofiary z jeńców hiszpańskich, oraz bezwzględnością okazywaną przez rodzimych kapłanów Amazili, zakochanej w Cortezie. Ostateczny akt łaski Hiszpana bezpośrednio wynika z tego uczucia; tekst libretta za: G. Spontini, *Fernand Cortez* (libretto), <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k849947/f62.item.r=Fernand%20Cortez,%20ou%20La%20conqu%C3%AAte%20du%20Mexique%20.langEN.zoom> (dostęp: 12.08.2016).

²⁴ Libretto napisał Salvatore Cammarano, premiera w 1853 roku, libretto za: G. Verdi, *Il trovatore* (libretto), http://www.murashev.com/opera/Il_trovatore_libretto_Italian_English (dostęp: 2.01.2017).

towania okrucieństwa, jakiego doświadczają lub zadają innym heroiny oper. Romantyczny egalitaryzm, zespolony z upodobaniem do postaci i wątków peryferyjnych i egzotycznych, odcisnął się na kreacji ofiary i sprawcy okrucieństwa, starej Cyganki Azuceny, tak odmiennej od młodych i szlachetnie urodzonych bohaterek wspomnianych wcześniej oper. Druga różnica ma charakter strukturalny, gdyż potworne okrucieństwa, jakich doznała i jakie popełniła Azucena, zdarzyły się w dość odległej przeszłości, jednak powracają w postaci straszliwych wspomnień nie tylko samej Cyganki, ale całego jej otoczenia. Tym samym czyn okrutny, a właściwie cała ich sekwencja (Azucena przeżyła śmierć matki skazanej na spalenie, w akcie zemsty wrzuciła w ogień dziecko sprawcy wyroku, w istocie jednak, przez pomyłkę, uśmierciła w ten sposób własnego syna) to nie tylko koszmarne majaki przeszłości, ale narzędzie niewygasającej zemsty. Azucena świadomie powstrzymuje się z ujawnieniem Hrabiemu, że ten każe ściąć w rzekomym Cyganie rodzonego brata i w tym przypadku, skądinąd typowym dla opery zabiegu opóźniania akcji (najbardziej oczywistym przykładem jest aria) w celu oddania pola wyrazowi uczuć, refleksji etc., upodabnia się do właściwych dla romantycznej powieści lub melodramatu zabiegów kompozycyjnych i narracyjnych, służących wywołaniu suspensu. Oparta na retardacji fabuła *Trubadura* przywodzi na myśl tamte gatunki, tyle że formotwórczy dla sposobu przedstawiania zdarzeń koszmar pamięci odciska się nie tylko na kondycji moralnej i duchowej samej Azuceny oraz innych postaci opery. Świadome odwlekanie przez Cygankę przekazania wiedzy o tożsamości skazańca pozornie przypominać może odbicie gestu zawahania bohaterki w przeszłości²⁵, mamy jednak raczej do czynienia z krzywym zwierciadłem, gdyż retardacja nie osłabia okrucieństwa, lecz jest jego narzędziem w stosunku do potomka sprawcy zdarzeń z przeszłości. Powiedzieć, że przeszłość wra-

²⁵ Na temat strukturalnego usytuowania gestu zawahania bohaterek tragedii i oper przed popełnieniem zbrodniczego czynu zob. M. Bajer, *Tragiczne wahanie. Casus struktury dramaturgicznej w „Halce” Wolskiego i Moniuszki*, w: *Operowy kontrapunkt. Libretto w Europie Środkowej i Wschodniej*, red. K. Lisiecka, B. Judkowiak, Poznań 2014, s. 165–195. O bohaterce *Trubadura* w kontekście siły afektu dziecka i matki zob. S. Rutherford, *Verdi, opera, women*, Cambridge University Press, Cambridge 2013, s. 165 i nn.

ca, w przypadku Azuceny oznacza nie tylko przenośnię obrazującą akt przypominania, ale przywołuje spojony muzyczną i teatralną ekspresją stan realnej terażniejszości. Aria Cyganki z początku II aktu *Stride la vampa* (*Syczą płomienie*) śpiewana jest w cygańskim obozowisku, przed płonącym ogniem i sugestywnie buduje tożsamość czasu dawnej tragedii i obecnej chwili:

Słyszać syk płomienia! Nieokiełznany tłum, // biegnie do stosu, z pogodną twarzą! // radosne wrzaski rozlegają się dokoła; // w otoczeniu strażników nadchodzi kobieta; // na strasznych twarzach drży blask posępnego, // bladego ognika, który wzbija się w niebo! // Słyszać syk płomienia! Ofiara się zbliża, // czarno odziana, rozchełstana, bosa; // na strasznych twarzach drży blask posępnego, // bladego ognika, który wzbija się w niebo!²⁶

Obraz płomieni, w których ma zginąć sama Azucena, powraca jeszcze w ostatnim akcie w scenie więziennej i znów spaja przeszłość z terażniejszością („Mira la terribil vampa!”).

O libretcie *Trubadura* napisano wiele kąśliwych i krytycznych uwag („chaotyczne”, „niezrozumiałe” itp.). Nie podejmując gruntownej polemiki z tymi mniemaniami, chcę tylko zaznaczyć, że dramaturgia tekstu prezentuje oryginalną, pochodzącą z osiągnięć romantycznej antropo-

²⁶ Przekład M. Bajera; M. Bajer, „*Ut pictura translatio*”. *Hypotypoza i opis w pracy Jana Chęcińskiego jako tłumacza włoskich librett*, w: *Libretto i przekład*, red. E. Nowicka, A. Borkowska-Rychlewska, Poznań 2015, s. 57, przypis 19. Aria w wersji oryginalnej:

Stride la vampa! La folla indomita
corre a quel foco lieta in sembianza!
Urli di gioia intorno echeggiano:
cinta di sgherri donna s'avanza!
Sinistra splende sui volti orribili
la tetra fiamma che s'alza, che s'alza al ciel!
Stride la vampa! Giunge la vittima
nero vestita, discinta e scalza!
Grido feroce di morte levasi,
L'eco il ripete di balza in balza!
Sinistra splende sui volti orribili
La tera fiamma che s'alza, che s'alza al ciel.

logii konsekwentną wizję pracy pamięci, skutecznie zacierającej granice czasu i redukującej pasmo zdarzeń do jednej traumatycznej chwili. Można podziwiać konsekwencję, z jaką wykorzystany został – bogaty w widowiskową potencjalność – motyw ognia. Pamięć i płomień, podtrzymując się wzajemnie, snują nić okrucieństwa, ewokują jego przeszłość i zapowiadają przyszłe wypadki. Azucena zginie w płomieniach, jej śmierć poprzedzi egzekucja cudzego, choć wychowanego przez Cygankę dziecka. Okrucieństwo odnosi ostateczny triumf, operze brak nie tylko konwencjonalnego *lieto fine*, ale też obecnej w innych fabułach sugestii o konsolacji i wymazaniu czy zadośćuczynieniu winy. Śmierć trojga protagonistów (ginie też ukochana domniemanego syna Azuceny) kończy wprawdzie pasmo zemsty, ale unicestwia także – dosłownie – możliwość opłakiwania umarłych, wyrazy skruchy, przebaczenia czy pogodzenia.

Operowe okrucieństwo, przywołane na kilku przykładach wybranych z dzieł pochodzących z XVIII i XIX wieku, często doznaje rozładowania tragicznych doświadczeń postaci w *lieto fine*. Nieszczęśliwym przystoi jednak – a nawet przysługuje – żałoba, zaś zmarłym opłakiwanie i pamięć. Do operowych lamentacji powrócę w jednym z kolejnych rozdziałów. Rozdział następny poświęcony jest przetworzeniu ekscesów historii i okrucieństwa ludzi w medytację, wiodącą do czynów heroicznych.

Rewolucja i medytacja. *Dialogi karmelitanek* Francisa Poulenca



Opera Francisa Poulenca *Dialogi karmelitanek*, niekiedy określana też mianem oratorium, powstawała w latach 1953–1956 (premiera w Paryżu w 1957 roku). Jej ukazanie się poprzedziły inne utwory o podobnej tematyce, swego rodzaju pre-teksty: należy do nich nowela Gertrud von Le Fort *Die letzte am Schafott* (1931) i inspirowany jej fabułą dramat Georges’a Bernanosa *Dialogues les Carmélites* (1947). Tekst pisany był zrazu jako dialogi do filmu pod tym samym tytułem, który ostatecznie powstał dopiero w 1960 roku, natomiast dzieło Bernanosa zostało wystawione wcześniej jako dramat (premiera w 1951 roku w Zurychu). Poulenc wykorzystał utwór Bernanosa niemal w całości, z niewielkimi redukcjami tekstu. Można by więc, przystępując do analizy tego dzieła, sięgnąć po znane pojęcie adaptacji, przywoływane wobec wielu oper, dla których podstawą bywały jakieś formy literackie – dramat, powieść, nowela, a także źródła – hybrydy, takie jak artykuły prasowe, dokumenty urzędowe lub sądowe etc. Na tę ścieżkę inspiracji i przekształceń zwraca uwagę nieomal każde opracowanie opery Poulenca, od krótkich anonsów w programach danego wystawienia, po obszerne monografie poświęcone temu dziełu, choć autorzy nie stawiają zagadnień adaptacyjnych na osi literatura – teatr – film – opera na pierwszym planie swoich analiz¹.

¹ Na temat filmu z dialogami Bernanosa zob. J. Wojnicka, *Rozmowy o lęku i śmierci. „Dialogi karmelitanek” Georges’a Bernanosa*, w: *Od de Laclosa do Collarda. Adaptacje literatury francuskiej*, red. A. Helman, P. Włodek, Gdańsk 2015, s. 165–180; zob. też, przykładowo, tekst związany z wystawieniem opery w teatrze La Monnaie: <https://www.forumopera.com/dialogues-des-carmelites-bruxelles-la-monnaie-le-mysticisme-radical-selon-py>

Zagadnienie adaptacji wydaje się w tym przypadku niezwykle złożone, gdyż w polu uwagi pojawiają się różne media. Zależności i nawiązania nie objawiają się jednak w układzie linearnym, od noweli po operę, tym bardziej, że tekst dramatu, dialogi filmowe i podstawa libretta pochodzą od jednego autora. Historia opowiedziana językiem prozy narracyjnej, dramatu (i sceny), filmu oraz dzieła operowego podlega więc przenoszeniu (transpozycji) i w takim, nieco zmetaforizowanym objaśnieniu adaptacja może być uznana za jedną z postaci transpozycji, jeśli tę ostatnią rozumieć szeroko, jako przeniesienie materiału, języka, stylu w obręb innej formy lub – jak w tym przypadku – także innego medium. Koncentrując uwagę na operze Poulenca, nie będę jednak analizować adaptacyjnych aspektów materiału wyjściowego, lecz, trzymając się poszerzonego rozumienia transpozycji – przeniesienia, skupię się na relacji między pełnym dramatyzmem zdarzeniem, zachodzącym w określonym czasie i miejscu, a jego finalną, zrealizowaną w operze Poulenca, transpozycją w dzieło. Przyjmuję wstępnie, że jego dominantą konstrukcji i dominantą znaczenia jest medytacja. Będzie to więc próba nakreślenia okoliczności historii i właściwości dzieła umożliwiających takie przekształcenie.

17 lipca 1794 roku szesnaście karmelitanek z Compiègne zostało straconych w Paryżu, na Place de la Concorde. Pochowane zostały w zbiorowej fosie. Jedna z sióstr, która w momencie aresztowania znajdowała się w innym miejscu, w roku 1836 opisała to zdarzenie i poprzedzające je miesiące; jej zapiski szczęśliwie przetrwały. Na podstawie tego dokumentu w 1906 roku stracone karmelitanki zostały beatyfikowane przez papieża Piusa X; w lutym 2022 roku papież Franciszek ogłosił wszczęcie procesu kanonizacyjnego.

(dostęp: 13.02.2023). Charakter analityczny ma rozprawa Gail Elizabeth Lowther, *A historical, literary, and musical analysis of Francis Poulenc's „Dialogues des Carmélites”* (praca dyplomowa, Ohio 2010) poświęcona historycznym, literackim i muzycznym kontekstom *Dialogów*, chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://etd.ohiolink.edu/acprod/odb_etd/ws/send_file/send?accession=bgsu1273832192&disposition=inline (dostęp: 30.05.2025) i praca Colette Patricii Simonot, *Unraveling voices of fear: Hysteria in Francis Poulenc's „Dialogues des Carmélites”* (McGill University Montreal, Quebec, Canada 2010), https://central.bac-lac.gc.ca/.item?id=TC=-QMM103476-&op=pdf&app-Library&oclc_number=1032999754 (dostęp: 10.01.2023).

Historia zakonnic zgilotynowanych w czasie terroru, jaki otworzyła rewolucja 1789 roku, jest dobrze znana historiografii i wielokrotnie opisywana. Uporządkowanie najważniejszych okoliczności, niezbędnych dla odtworzenia kontekstu, może przybrać postać swego rodzaju protokołu:

- 10 sierpnia 1772 – obalenie monarchii
- 17 sierpnia 1792 – decyzja Zgromadzenia Prawodawczego o likwidacji klasztorów i wystawieniu ich na sprzedaż oraz decyzja o rozwiązaniu wspólnot zakonnych i przeniesieniu zakonnic w stan świecki
- wrzesień 1792 – masakra osadzonych w więzieniach Paryża
- 10 czerwca 1794 – prawo o wyrokach: Trybunał Rewolucyjny może wydawać tylko wyroki skazujące lub uniewinniające
- czerwiec 1794 – uwięzienie karmelitanek w Paryżu (więzienie Conciergerie)
- 17 lipca 1794 – egzekucja zakonnic
- 27 lipca 1794 – śmierć Maximiliena de Robespierre’a, koniec Wielkiego Terroru.

Suchy zapis dat i związanych z nimi zdarzeń ma oczywiście bogate otoczenie tekstów o charakterze bezpośredniego świadectwa oraz powstałych później, zróżnicowanych gatunkowo i ideowo, w zależności od stanowiska autora względem wydarzeń i własnego miejsca zajmowanego w tamtym czasie². Co znamienne, przy wszelkich różnicach doświadczeń samych autorów i używanych przez nich form wyrazu, można napotkać tam pewien powtarzający się zespół wyobrażeń i metafor. Najbardziej znane – analizowane m.in. przez Jeana Starobinskiego – metafory jutrzeńki, brzasku, promienia światła itp. odnoszą się oczywiście do samego początku rewolucji, a nawet do poprzedzających ją przeczuć i oczekiwań³. Rewolucja, jak wskazuje Jan Baszkiewicz, była też pojmowana jako regeneracja (przez krew), co zbliżało ją do dzieł natury lub wręcz z nimi utożsamiało, choć powoływano się również na edukację i oświatę jako narzędzia osiągnięcia spodziewanej odnowy. Nie tylko w utworach literackich, ale także w aktach prawnych i doraźnej publicystyce metaforyka

² Bogatą bibliografię zawiera książka Moniki Milewskiej, *Ocet i łzy. Terror Wielkiej Rewolucji Francuskiej jako doświadczenie traumatyczne*, Gdańsk 2018.

³ J. Starobinski, *1789: Emblematy rozumu*, przeł. M. Ochab, Warszawa 1997.

regeneracji współwystępowała obok wyobrażeń solarnych obdarzanych funkcją „drugiego stworzenia świata”, przebudzenia z letargu, odmładzania zestarzałych narodów⁴. Szczególnie interesująco przedstawia się użycie topiki chrystologicznej z Męką Pańską w centrum wyobrażeń, gdyż miała ona objaśniać zarówno męczeństwo skazanych przez trybunały rewolucji, jak i rewolucjonistów⁵. Było to oczywiście męczeństwo przepełnione sensem, ofiarnicze, zdolne ocalić świat za sprawą cierpień niewinnego. W tym samym polu znaczeniowym, choć z odmiennej perspektywy, umieścić wolno przekonanie Josepha de Maistre’a (*Rozważania o Francji*) o tym, że Bóg posłużył się rewolucją dla oczyszczenia i wzmocnienia Francji, że jest ona konieczną fazą w historii zbawienia, choć autor sięgał też po metaforę gangreny i delirium, uwypuklając tym samym stan powolnego nieuchronnego umierania organizmu oraz przesilenia, konwulsji⁶. De Maistre zauważał też przenikliwie niebezpieczeństwo podmiiany pojęć, jakie wprowadza rewolucja (jak wiadomo, była to cecha także późniejszych, wielkich przewrotów). Pisał: „Było to zwłaszcza bezwstydne uprawianie prostytucji w myśleniu, we wszelkich słowach które stworzono, by wyrazić takie pojęcia, jak «sprawiedliwość» i «cnota»”⁷. Rewolucja, a szczególnie czas jakobińskiego terroru, opisywana była też oczywiście jako okres zamętu i trwogi. Tak wspominał Paryż roku 1792 François-René de Chateaubriand:

Paryż nie miał już w 1792 roku fizjonomii lat 1789 i 1790, nie była to już rewolucja rodząca się, ale lud idący w upojeniu za swoim losem, wśród przepaści, wśród błędnych manowców. (...) na ulicach tylko można było widzieć

⁴ J. Baszkiewicz, *Nowy człowiek, nowy naród, nowy świat. Mitologia i rzeczywistość rewolucji francuskiej*, Warszawa 1993. Autor przypomina też tezę Edmunda Burke’a (*Rozważania o rewolucji we Francji*, 1790), że rewolucja nie jest objawem regeneracji, lecz pociąga za sobą infantylizm lub znamionuje starość.

⁵ Monika Milewska podaje m.in. przykład kultu zgilotynowanego króla, wzorowany na wyobrażeniu męki i kultu Chrystusa (relikwiarze z krwią i fragmentami szat); M. Milewska, *Ocet i łzy...*, op. cit.

⁶ J. de Maistre, *Rozważania o Francji*, przeł. A. Płonka, w: idem, *O rewolucji, suwerenności i konstytucji politycznej*, red. J. Kłockowski, A. Płonka, Kraków 2019, s. 5–8.

⁷ Ibidem, s. 44.

postacie przerażone lub dzikie, ludzi, którzy przesuwali się pod murami, aby ich nie postrzeżono, albo też ludzi, którzy szukali zdobyczy (...)»⁸.

Ten przeciwnik Napoleona zauważał, podobnie jak de Maistre, że za rządów cesarza, podobnie jak w czasie Wielkiego Terroru, doszło nie tylko do zamętu w prawie i ludzkich działaniach, ale też do zamiany znaczenia słów, a w następstwie „[z]błąkani we własnym szaleństwie, straciwszy wszelkie jasne pojęcie sprawiedliwości i niesprawiedliwości, dobrego i złego, przebiegliśmy różne postacie republikańskich ustrojów”⁹. Wspomnienia późniejszego króla Ludwika Filipa o tragicznych wydarzeniach września 1792 roku (masakra więźniów) akcentują niepowstrzymaną niczym energię niszczenia: „rzeź trwała dalej, dopóki nie opróżniono zupełnie więzień i nie było już więźniów do mordowania”¹⁰.

Powyższe przytoczenia obrazują tylko niewielki wycinek wyobrażeń związanych w przewrotem i terrorem; powołując się na badania Moniki Milewskiej, można dokonać ich rozszerzenia i uogólnienia. Piszący o tych zdarzeniach ujmowali więc swoje doświadczenia lub wzięte skądinąd informacje w metaforyce gwałtownych zjawisk atmosferycznych – burzy, piorunów, rwącej rzeki, wulkanu lub tumultu ludzkiej masy, obłąkania i ślepej przemocy, niosących przerażenie i trwogę. Dobrze dziś znane i w niemałej części przyswojone założenia Haydena White’a na temat historiografii ogniskują się wokół przekonania, że przeszłość dostępna jest w głównej mierze w formie narracji, która wprawdzie nie przedstawia ścisłej prawdy o wydarzeniu, lecz odkrywa jego sens. Nie oznacza to –

⁸ F.-R. de Chateaubriand, *Pamiętniki pośmiertne*, przeł. O. Stanisławski, t. 3, Warszawa 1849, s. 5, cyt. za: idem, *O rewolucji, wolności i władzy. Wybór pism*, wybór i wstęp J. Kłockowski, Kraków 2017, s. XII. Zob. też uwagi pisarza w tekście *O restauracji i monarchii elekcyjnej z 1831 roku, z odniesieniem do wydarzeń i nastrojów z lat 1798–1792*: „Istnieją dwa rodzaje rewolucjonistów. Jedni pragną rewolucji i wolności – jest ich niewielu. Drudzy pragną rewolucji i władzy – i to oni stanowią olbrzymią większość. Żyjemy iluzją, w dobrej wierze wmawiając sobie, że wolność jest naszym bożyszczem”; idem, *O rewolucji...*, op. cit., s. 365.

⁹ Idem, *O Bonapartem i Bourbonach*, w: idem, *O rewolucji...*, op. cit., s. 3.

¹⁰ Ludwik Filip, *Pamiętniki z czasów wielkiej rewolucji*, przeł. i oprac. W. Dłuski, wstęp J. Baszkiewicz, Warszawa 1988, s. 302. Autor wspomina też o nieudanych próbach zapobieżenia masakrze przez Zgromadzenie Narodowe i uśmierceniu wielu księży.

w przekonaniu autora – jakiegoś poznawczego nihilizmu, upomina się on jednak o zwrócenie uwagi na rolę retoryki w snuciu narracji o przeszłości. Jej (retoryki) eliminacja – referując dalej pogląd White’a – z historiografii „zawodowej” w wieku XIX przerwała dawne związki pisarstwa historycznego z literaturą rządzącą się prawami fikcji, a także podważyła wartość zabarwionej nieuchronnym subiektywizmem literatury wspomnieniowej. Konstruując swoją koncepcję historiografii, badacz zauważa więc, że zdarzenie należy do przeszłości i samo pole zdarzeń jest bezkształtne, a sens nadaje mu narracja¹¹. Natomiast figuracja opowieści sprawia, że „zestaw zdarzeń zostaje wyposażony w kolejność, co pozwala na ujawnienie ich głębokiego sensu etycznego”¹².

Koncepcja White’a, nawet jeśli pominąć jej pełne rozwinięcie, pozwala na dokonywanie zestawień relacji o zdarzeniu z jego artystycznym opracowaniem, traktując oba człony jako narracje właśnie, zrealizowane w innym materiale i innym czasie. Dochodzimy w ten sposób do opery Poulenca jako zrealizowanej w materii słowno-muzyczno-teatralnej opowieści o trwodze i ludzkich reakcjach na nią w czasie rewolucyjnego terroru, do transpozycji w materię sztuki zdarzeń przypomnianych wyżej. Pojęciem podstawowym, jakie wyłania się z bardzo wielu narracji o terrorze, jest lęk (*la peur*); dalej zamierzam przyjrzeć się transpozycji, jakiej doznało to pojęcie i jego wymiar w świecie przedstawionym dzieła Poulenca.

Historia zamęczonych karmelitanek dotarła do niemieckiej pisarki Gertrud von Le Fort za sprawą innej karmelitanki – Edyty Stein; owocem była nowela *Die letzte am Schafott*, wydana w 1931 roku, przedstawiona w formie listów z 1794 roku pisanych przez jednego z arystokratów do przebywającej na emigracji przyjaciółki. Przedstawiają one historię

¹¹ H. White, *Poetyka pisarstwa historycznego*, red. E. Domańska, M. Wilczyński, Kraków 2000.

¹² Idem, *Przeszłość praktyczna*, przeł. Agata Czarnacka, w: idem, *Przeszłość praktyczna*, red. E. Domańska, przeł. zespół, Kraków 2014, s. 10. Na podkreślenie zasługuje sama koncepcja tzw. przeszłości praktycznej: „Jest to w takim samym stopniu przeszłość pamięci, marzenia i pragnienia, jak rozwiązywania problemów, strategii i taktyki” (s. 52), co kieruje uwagę w stronę dawnych sposobów pisania o historii, postrzeganych jako propedeutika życia w sferze publicznej, swoisty zestaw wskazówek i norm życia (s. 50).

uwięzienia i śmierć francuskich zakonnic¹³. Główna postać tej noweli, a potem główna postać opery Poulenca, młoda arystokratka Blanka od Agonii Chrystusa, jest postacią fikcyjną, natomiast imiona i losy pozostałych karmelitanek zostały odtworzone dość wiernie. Fabuła powieści von Le Fort jest istotna ze względu na jej późniejsze opracowanie przez Bernanosa, który uczynił z Blanki centralną postać dramatu. W obu fabułach, stworzonych przez niemiecką autorkę i Bernanosa, żywo rezonują idee karmelickiego życia w ukryciu, które Edyta Stein rozwijała, sięgając do pism Teresy z Ávili. Opierają się one na przekonaniu o sile ukrytej modlitwy i zależności między nią a ofiarą ekspiacyjną, będącą efektem wiary w celowość i wagę postawy wstawienniczej. Przy tym cierpienie dotyczy osób o szczególnej charyzmie – jej wyrazem bywa dostrzeganie i rozumienie niewidocznych dla innych powiązań między zdarzeniami historii. Patronem Karmelu był prorok Eliasza, który spotkał się z Bogiem nie – jak inni – wśród grzmotów czy ognia, lecz w łagodnym powiewie wiatru. Ukrycie zakonnic i idea modlitwy wiążą się więc z wyobrażeniem lekkiego powiewu, muśnięcia powietrza podczas spotkania Eliasza z Bogiem na górze Horeb. Przypomina o tym reguła zakonna:

Kto mierzy się z Milczeniem, ten przypomina Eliasza na górze Horeb, który dostępuje nowej epifanii Boga w delikatnym muśnięciu: „szmerze łagodnego powiewu” (1 Krl 19:12). Już nie w żywiołach ziemi, powietrza czy ognia, w zamęcie upadania i trzęsieniu ziemi, pośród ognia rozpalonych ciał i spojrzeń czy targających wichrów niespokojnego czasu, ale w ciszy. To oczywisty powrót do źródeł pierwszych modlitw. W raju Adam i Ewa spotykali się z Bogiem „w porze, kiedy był powiew wiatru” (Rdz 3:8)¹⁴.

Rewolucja z jej ostentacyjną symboliką i gwałtownymi działaniami, opisywana, jak wskazałam wyżej, przy udziale topiki ekscesów natury i przebiegające w ukryciu życie karmelitanek, odnoszone do symboliki

¹³ G. von Le Fort, *Die Letzte am Schafott. Novelle*, München 1983; zob. też N. Przybylska, *Odwaga świadomości. O francuskiej recepcji Edyty Stein*, <https://pressto.amu.edu.pl/index.php/cbes/article/view/4460/4564> (dostęp: 6.02.2023).

¹⁴ O. M. Zawada OCD, *Modlitewna brama ukrycia*, <https://www.karmel.pl/modlitewna-brama-ukrycia/>.

łagodnego tchnienia wiatru, lokują się na dwóch przeciwnych biegunach aktywności. Mówiąc językiem White'a, to dwie przeciwstawne narracje posługujące się skrajnie odmienną topiką, korzystającą z innych odniesień do żywiołów natury.

Fabula opery Poulenca, niemal bez zmian wierna fabule dramatu Bernanosa (pomija np. tylko Prolog rozgrywający się w 1774 roku, kiedy na skutek przerażenia napaścią tłumu umiera tuż po urodzeniu dziecka matka Blanki oraz scenę z uwięzionym ojcem dziewczyny – w dramacie sc. II, obraz V), obejmuje w trzyaktowym układzie czas od kwietnia 1789 roku po moment śmierci zakonnic w lipcu 1794 roku. Blanka de la Force (fr. *force* – siła; nazwisko znaczące dla psychologicznego portretu postaci!) dotknięta jest niewytłumaczalnym lękiem, który dziś może zyskałby nazwę posttraumy. Jego działanie ujawnia się już na samym początku, kiedy dziewczyna, nazywając siebie samą „zajączką” (*petit lièvre*), przeżywa atak paniki na widok cienia służącego na ścianie. Następująca wkrótce potem decyzja o wstąpieniu do Karmelu nie tylko przez jej ojca i brata jest rozumiana jako ucieczka od życia, gdyż podobnie interpretuje ją Przeorysza podczas pierwszej rozmowy z Blanką, głęboko wnikając w naiwne pragnienia dziewczyny, która spodziewa się odnaleźć w klasztorze szansę życia heroicznego. Na pytanie Przeoryszy: „Co popycha cię do Karmelu?”, zadane podczas pierwszej rozmowy, Blanka odpowiada, że to „pociąg do życia heroicznego”, które wyobraża sobie jako proces przezwyciężania swojej natury¹⁵. Już w tej pierwszej rozmowie pojawiają się kluczowe dla całego kształtu drogi duchowej kandydatki do życia zakonnego pojęcia: reguły zakonnej jako schronienia przed słabością i samej słabości. „To nie reguła nas strzeże, moja córko, to my strzeżemy reguły” – odpowiada Przeorysza dziewczynie na jej wizję reguły zakonnej jako schronienia przed światem („Ce n'est pas la Règle qui nous garde, ma fille, c'est nous qui gardons la Règle”, akt I, obraz II). Nadzieję Blanki, że Bóg uczyni ją silną, Przeorysza kwituje uwagą, że nie siła, lecz

¹⁵ „L'attrait d'une vie héroïque”, akt I, obraz II; wszystkie cytaty z francuskiego libretta podaję za: F. Poulenc, *Les dialogues des Carmélites* (libretto), <https://www.flaminioonline.it/Guide/Poulenc/Poulenc-Carmelitan159-testo.html>; w tekście, za przytoczeniem, podaję lokalizację: akt i obraz.

słabość będzie kamieniem probierczym wartości dziewczyny („Ce qu’il veut éprouver en vous, n’est pas votre force, mais votre faiblesse”, akt I, obraz II). Pierwsze spotkanie Blanki z Przeoryszą, inicjujące dalszy ciąg wydarzeń i los młodej kobiety, kończy wyznanie kandydatki do zakonu na temat imienia, które pragnie przybrać w życiu klasztornym. Chce nazwać się siostrą Blanką od Agonii Chrystusa („je voudrais m’appeler Soeur Blanche de l’Agonie du Christ!”). To postanowienie wywiera na Przeoryszy wielkie wrażenie, gdyż, jak okazuje się w dalszym toku akcji, ona sama w przeszłości zamierzała przybrać takie imię. Wybór imienia zakonnego otwiera Blance, a także jej zakonnym współtowarzyszkom, perspektywę powracającej falami medytacji nad męczeństwem, trwogą (lękiem) i odwagą. Ciężko chora Przeorysza bierze na siebie lęk Blanki i może dlatego jej śmierć przybiera charakter obrazów tak fizjologicznych, psychosomatycznych, przeoranych strachem. Umierając, na nowo odkrywa i wciela w życie („strzeże”) tak ważną w myśl reguły karmelitańskiej ideę wspólnoty i odpowiedzialności za innych. Nawiasem dodam, że to oczywiście idea głęboko chrześcijańska (ale znana też w kręgu innej kultury – przykładem Alcesta, ofiarnicza postać operowa), którą Przeorysza niejako odkrywa na nowo, słysząc o zamierzonym imieniu zakonnym Blanki. Przerazona wizją zniszczonego klasztoru, odrzuca prośbę towarzyszącej jej zakonniczcy o zachowanie spokoju, mówi o lęku, który nie pozwala jej zapanować ani nad językiem, ani nad twarzą, na której trwoga tkwi niby maska z wosku („Je ne commande pas plus à ma langue qu’à mon visage. L’angoisse adhère à ma peau comme un masque de cire... Oh! que ne puis-je arracher ce masque avec mes ongles!”, akt I, obraz IV). Trwogę wywołuje także świadomość własnej, bliskiej śmierci, trwoga zdaje się unicestwiać pragnienie wyrażone wobec Blanki, by oddać jej/za nią swoją śmierć.

Idea zastępczej śmierci – pisze Hans Urs von Balthasar w *Teodramatyce* – jest „najwyższym projektem aktywnego jej kształtowania”¹⁶, przeciwnym pasywnej uległości wobec końca życia, jest więc przekształ-

¹⁶ H.U. von Balthasar, *Teodramatyka*, t. 1: *Prolegomena*, przeł. M. Mijalska, M. Rodkiewicz, W. Szymona, Kraków 2005, s. 370; zob. też idem, *Chrześcijanin i lęk*, przeł. A. i A. Klu-bowie, Kraków 1997.

cenieniem jej w wypełniony aktywizmem gest. Von Balthasar znajduje przykłady zastępczej śmierci w dramacie Eurypidesa o Alceście i jego operowych adaptacjach Lully'ego, Glucka i Haendla, wskazuje na wędrówkę wątku przez dramaty Johanna Herdera, Paula Claudela, Georga Kaisera i Thorntona Wildera. O *Dialogach karmelitanek* pisze, że stanowią „koniec i punkt kulminacyjny serii tego motywu”¹⁷ i wywodzi w zakończeniu rozważań na ten temat, że strach Blanki, z początku naturalny, zostaje rozładowany przez włączenie do lęku Góry Oliwnej.

O śmierci jako ofierze „za drugich” mówi też siostra Konstancja, rówieśnica Blanki i zarazem jej przeciwieństwo. Idea zastępczej śmierci w momencie agonii Przeoryszy spełnia się w przeniesieniu lęku z Blanki na jej osobę. Blanka nie pozbywa się w tym momencie trwogi definitywnie, jednak, sądząc z zakończenia, ostatecznie ją transponuje. W co? Tu zdania interpretatorów są podzielone, od stwierdzenia, że dziewczyna ucieka od lęku w śmierć lub chorobę nerwową¹⁸, po uznanie, że właśnie w ten sposób wypełnia sens przyjętego przez siebie imienia, wkraczając w Ogród Oliwny z akceptacją odczuwanej przez siebie trwogi. Śmierć bez trwogi – to słowa siostry Marii skierowane do lekarza – zdarza się tylko istotom doskonałym albo bardzo głupim. Akceptacja trwogi oznacza też akceptację słabości, to proces, który w przypadku Blanki rozwija się, cofa i znów rozwija w sposób meandryczny i pozornie niekonsekwentny. Przeorysza w chwili śmierci nie chce zaakceptować trwogi (chciałaby ją „zdrzeć z twarzy”), co wydaje się równoznaczne z odrzuceniem słabości – do pojęcia słabości jeszcze przyjdzie powrócić. Umierająca zakonniczka dokonuje jeszcze jednego aktu, obdarzonego znaczącym potencjałem performatywnym, ostatniego w jej życiu przeniesienia woli na inną osobę. Otóż – w imię posłuszeństwa – przenosi Blankę pod opiekę czuwającej przy niej siostry Marii („C'est au nom de l'obéissance que je vous remets Blanche de la Force. Vous me répondrez d'elle devant Dieu”, akt I, obraz IV).

¹⁷ Idem, *Theodramatyka*, op. cit., s. 376.

¹⁸ Zob. rozważane przez autorkę, choć ostatecznie przez nią odrzucone opinie, że Blanką kierują napady hysterii – C.P. Simonot, *Unraveling voices of fear...*, op. cit., s. 133–190. Zob. też ks. D. Jastrząb, *Teologiczna interpretacja lęku w „Dialogach karmelitanek” G. Bernanosa*, „Studia Koszalińsko-Kołobrzeskie” 2011, nr 16, s. 59–69.

Śmierć zastępcza, modlitwa zastępcza, odpowiedzialność zastępcza – te idee, wyrosłe z chrześcijaństwa (choć śmierć zastępcza znana była i poza nim) i ustaw Karmelu są w swoim najgłębszym znaczeniu transpozycjami, przeniesieniem pewnych aktów i prerogatyw z podmiotu na inny podmiot, w inną materię psychiczną, wiek, sytuację życiową.

Matka Maria od Wcielenia, której przeorysza powierza Blankę, wydać się może zrazu „marmurowa”, nazbyt opanowana i pewna swoich przekonań. Świadczy o tym jej opanowanie wobec umierającej i w rozmowie z Komisarzem, a potem propozycja podjęcia ślubów męczeństwa przez zakonnicę. Obowiązek czuwania nad powierzoną sobie Blanką realizuje, odwiedzając ją z w zrujnowanej posiadłości nieżyjącego już markiza de la Force i podając jej adres bezpiecznego schronienia („rue Saint Denis”, akt III, obraz II). Słowom tym towarzyszy w muzyce podobny skok interwałowy w górę jak w pierwszym akcie, gdy Przeorysza zobowiązywała ją „przed Bogiem” („devant Dieu”, akt I, obraz IV)¹⁹ i działa na odbiorcę na kształt motywu przypominającego. Natomiast sama siostra Maria wyraża w ten sposób nie tylko pamięć o odebranych niegdyś poleceniu, ale i zdecydowaną wolę jego wypełnienia. Nieobecna wśród sióstr w momencie ich aresztowania, w imię zobowiązania, które sama zainicjowała i podjęła, chce czym prędzej wrócić do uwięzionych i umrzeć razem z nimi. W ramach krótkiego interludium III aktu dowiaduje się od kapelana, że wszystkie siostry zostały skazane na śmierć. Wierna swojemu kolejnemu zobowiązaniu, tym razem wobec wszystkich zakonnic z Compiègne, decyduje się na wspólną z nimi drogę na szafot: „Je ne peux pas les laisser mourir sans moi” („Nie mogę pozwolić, by umierały beze mnie”). Odpowiedź kapelana, która zatrzymuje ją w miejscu, uderza w to, co w niej najsilniejsze, w twardość przekonań i mocną wolę: „Qu’importe votre volonté en cette affaire? Dieu choisit ou réserve qui lui plaît”; „Cóż w tej sprawie znaczy twoja wola? Bóg wybiera lub zostawia tego, kogo chce”). Jej wola i siła muszą zostać stłumione, albo lepiej – przeniesione w sferę uległości i to uległa słabość silnej dotąd kobiety okaże się dla niej

¹⁹ Na muzyczne ukształtowanie postaci siostry Marii zwraca uwagę Monika Walerowicz-Baranowska, „Autoreferat”, <https://amuz.edu.pl/wp-content/uploads/M.-Walerowicz-autoreferat.pdf> (dostęp: 10.09.2022).

przeznaczeniem i wypełnieniem losu. Zostaje przy życiu i przyjmuje los kronikarki zdarzeń. Aktem siły okazuje się dla niej nie śmierć, ale życie; ambiwalencja siły i słabości, która wypełniała ostatnie chwile życia Przeoryszy, staje się także jej udziałem.

Blanka – główna postać opery – jest swego rodzaju „żywym wiązaniem” między starą Przeoryszą a siostrą Marią, nie tylko w świetle opisanego wyżej wątku zobowiązania. Te trzy postaci – z pozostającymi w tle innymi zakonnicami – w sposób najbardziej intensywny doznają zatrzymania lub ruchu między biegunami przeciwstawnych sobie jakości: odwagi i lęku, słabości i siły. Lęk jest stałym motywem rozważań Blanki i stykających się z nią postaci, jest stałą supozycją jej stanu, wyrażaną przez bliskie osoby. Brat, który chce ją zabrać z klasztoru jako miejsca już w tym momencie niebezpiecznego, odpowiada na jej dramatyczne zawołanie „Myślisz, że to lęk mnie tu trzyma!” („Vous me croyez retenue ici par la peur!”, akt II, obraz IV) wywodem o wartości lęku, który jest w istocie odwagą narażenia się na trwogę („Ou la peur de la peur. Cette peur n'est pas plus honorable, après tout, qu'une autre peur. Il faut savoir risquer la peur comme on risque la mort, le vrai courage est dans ce risque”; „Albo strach przed strachem. Ten strach nie jest w gruncie rzeczy bardziej honorowy niż inny strach. Trzeba umieć zaryzykować strach, tak jak ryzykuje się śmierć, prawdziwa odwaga jest w tym ryzyku”, akt II, obraz IV). Blanka w pierwszej chwili odrzuca stanowisko brata, jednak wnika ono w nią głęboko, naturalny (natura ludzka to inny, ważny przedmiot sporów i spostrzeżeń postaci tej opery) lęk przed śmiercią towarzyszy już wszystkim zakonnicom. Wszyscy się boją i jedni drugich zarażają strachem jak chorobą – konstatuje jedna z siostr („Ils ont peur. Tout le monde a peur. Ils se donnent la peur les uns aux autres, comme en temps d'épidémie, la peste ou le cholera”; „Oni boją się. Cały świat się boi. Wszyscy nawzajem przekazują sobie strach, jak w czasie epidemii, dżumy czy cholery”, akt II, obraz IV). Tę myśl o lęku jako chorobie podchwytuje Blanka. Z dalszej wymiany zdań wynika, że remedium na trwogę mogłoby być męczeństwo, choć w tym miejscu pojawia się zasadnicza różnica zdań między nową Przeoryszą a siostrą Marią na temat wolności człowieka w dysponowaniu swoim życiem. Blanka opuszcza siostry i chroni się jako

służąca w domu rodzinnym, jednak pozostają w niej przeżyte i wysłuchane diagnozy lęku, stanu obojętności i wyzwalającego jednocześnie. To ów „lęk przed lękiem”, o którym powiedział jej brat, ostatecznie popycha ją do wejścia na szafot za innymi zakonnicami, na końcu, z hymnem *Veni Creator* na ustach. Słowa gregoriańskiego hymnu, skierowanego do Ducha Świętego i wykonywanego przy szczególnie uroczystych okazjach, oznaczają ostateczną afirmację i przełamanie trwogi, a samotne wyjście z tłumu rozumieć można jako akt potwierdzenia własnej tożsamości. Przenikające całą sztukę rozważania na temat lęku, słabości i siły stworzyły grunt przygotowujący ostateczną decyzję. Głęboko poruszającą, choć otwierającą wcale niejednoznaczne ścieżki interpretacji, od uznania jej za desperacki gest, powstały na bazie osobowości historycznej, po uznanie w nim tajemnicy doświadczenia mistycznego.

W swojej strukturze słowno-muzycznej *Dialogi karmelitanek* mają więc charakter medytacji nad trwogą, siłą i słabością. Medytacji prowadzonej „w ukryciu”, najpierw za furtą klasztorną, potem w przymusowym odosobnieniu. Medytacja chrześcijańska, bo o takiej jej postaci można mówić w odniesieniu do dzieła Poulenca i Bernanosa, ma ugruntowaną tradycję i bardzo bogatą literaturę przedmiotu; tutaj celowo ograniczam wywód do wskazania jej fundamentalnych cech. Medytacja więc to czynność aktywnego umysłu i stan podmiotu, z natury rzeczy ma charakter głęboko podmiotowy, i jak pisze Teresa Kostkiewiczowa, odbywa się w procesie swoistego „dostrojenia do przedmiotu”²⁰. Angażuje rozum, emocje i pamięć. Wybór przedmiotu medytacji następuje ze względu na system wartości podmiotu. Kostkiewiczowa zauważa: „Podstawowy cel medytacji realizuje się w napięciu między poznawaniem a intensywnym rozwijaniem życia wewnętrznego jako fundamentalnego wyznacznika

²⁰ T. Kostkiewiczowa, *Medytacja – wstępne spostrzeżenia i uwagi*, w: *Medytacja. Postawa intelektualna, sposób poznania, gatunek dyskursu*, red. T. Kostkiewiczowa, M. Saganiak, Warszawa 2010, s. 11. Na ważny dla prowadzonych rozważań aspekt medytacji wskazuje Stanisław Dąbrowski, widząc w niej – poza innymi jej wymiarami – gatunek literacko-muzyczny; zob. S. Dąbrowski, *Medytacja. Studium genologiczne*, „Przegląd Humanistyczny” 1989, nr 4–5, s. 61–107.

egzystencji ludzkiej”²¹. Stała obecność pierwiastka intelektualnego w procesie medytowania sprawia, że jest ona nakierowana niejako w dwie strony – ku własnej podmiotowości i ku przedmiotowi medytacji, a to sprawia, że ważną rolę odgrywa w niej nastawienie poznawcze. Jednocześnie dodać trzeba, że nie jest ono „bezinteresowne” w znaczeniu unieważnienia innych niż rozum dyspozycji medytującego podmiotu, gdyż to właśnie podmiot wyznacza ramy aksjologiczne i moralne poznawanego w akcie medytacji przedmiotu. Medytacja tym samym ma charakter głęboko indywidualny, ale bywa też intersubiektywna, prowadzona wieloma głosami, jak w przypadku interesującej mnie opery. Komunikowalność efektów medytacji możliwa jest dzięki językowi – to językowość, „nieustannie podejmowany wysiłek zawarcia doświadczenia wewnętrznego w słowie”²² sprawia, że medytacja bywa bliska wypowiedzi artystycznej. Językowość medytacji ma oczywiście znaczenie nie tylko dla komunikowania, gdyż objawia się na poziomie głębszym, kiedy przedmiotem medytacji staje się znaczenie słów: siła, słabość, trwoga, rozdzielanie ich delikatnych, semantycznych włókien, porządkowanie i układanie na osiach biografii podmiotu i wyznawanej przezeń aksjologii.

Medytacyjnemu ukształtowaniu tekstu libretta towarzyszą rozwiązania muzyczne: oparte na motywach muzycznych, oznaczających przedmiot, osobę lub stan, niejednokrotnie są ze sobą muzycznie scalone. Przykładowo, jak wywodzi Jean de Solliers, autor pracy o strukturze muzycznej *Dialogów* – na półtonach, schodzących chromatycznie w dół, opiera się motyw Blanki, ale oznacza on także strach (*la peur*) starej Przeoryszy w pierwszym akcie. Pojawia się też w akcie trzecim, w scenie rozmowy Blanki z przybyłym po nią bratem – badacz dostrzega w tej strukturze tradycyjną figurę lamentu. Inny motyw muzyczny, nazwany w przywoływanej analizie transcendentnym, który pojawia się w kilku kluczowych momentach, stanowi wprost, za sprawą dużego skoku interwału, przeniesienie lęku w transcendencję²³. Jeśli dodać do tego łatwo

²¹ T. Kostkiewiczowa, *Medytacja – wstępne spostrzeżenia...*, op. cit., s. 14.

²² Ibidem, s. 15.

²³ J. de Solliers, *Dialogues des Carmélites: Commentaire musical et littéraire*, „L’Avant-scène opera” 1983, nr 52, s. 43–81, przywołuję za: C.P. Simonot, *Unraveling voices of fear...*,

narzucającą się uwadze strukturę konwersacyjną dzieła, jego zakorzenie w odległej tradycji *dramma per musica*, kojarzonej z Claudiem Monteverdim i jego *Orfeuszem*, zauważyć ascetyczną, wręcz jednostajną przestrzeń, z którą dopiero w zakończeniu ostro kontrastuje wypełniony tłumem plac straceń, to tym bardziej stanie się widoczny medytacyjny charakter sztuki, skupiony na wydobyciu znaczeń i wszelkich odniesień kilku podstawowych słów i pojęć. Opera Poulenca, za sprawą rozwijanego w niej procesu medytacji nad zdarzeniami i myślami postaci, powraca nie tyle do samych wydarzeń, ile do ich mentalnego i duchowego osadu, otwiera się na współczesne jej twórcom doświadczenia lęku wywołane przemocą w wieku XX²⁴. Historia poniekąd „odkryła” dramat sił transcendentnych, a może raczej dramat ów został wpisany („przepisany”) w historię, poniekąd ulokowany w konkretnym świecie historycznym, choć jego głęboka struktura medytacji nad przemocą, lękiem i odwagą ma zdolność definiowania doświadczeń zachodzących także w innym czasie.

Już samym tytułem dzieło Poulenca nawiązuje do dawnej, średnio-wiecznej formy teatralnej dialogu, prezentującego roztrząsania o tematyce moralnej i eschatologicznej. Niearystotelesowski charakter dawnego dialogu w sposób może nie całkiem jawny korespondował z niearystotelesowską formą opery, tak przynajmniej widzieli jej kształt XVIII-wieczni krytycy, co zaznaczam tylko marginalnie. Wracając do koncepcji White’a można zauważyć, jak spisana wieloma piórami narracja o pełnych dynamiki, gwałtownych wydarzeniach rewolucji i terroru zostaje przeniesiona w strukturę opery, we właściwą dla tej sztuki narrację. Wydarzenia zewnętrzne nie zostały z niej usunięte, a jedynie podporządkowane możliwościom wyrazu formy dramatyczno-muzycznej. Istotą prezentowanych treści stał się jednak głęboki, tworzony wieloma głosami namysł nad

op. cit., s. 189; szczegółową analizę motywu lęku w muzyce za Solliersem podejmuje też G.E. Lowther, *A historical, literary...*, op. cit., s. 45–52.

²⁴ Na temat odniesień opery do XX-wiecznych totalitaryzmów, w tym sowieckiego, w kontekście form dawnej muzyki religijnej zob. S. Manailescu, *An inflectional paradigm of classical music as a religious-aesthetic-mythical-ethical fourfold*; <https://gsarpublishers.com/wp-content/uploads/2022/08/GJAHSS1472022-Gelary-script.pdf> (dostęp: 30.01.2023).

ludzkim doświadczeniem w sytuacji skrajnego niebezpieczeństwa, nad przeobrażeniem lęku w gotowość uczestnictwa w działaniu wstawienicznym; ślub męczeństwa zakonnic wynikał z przekonania, że będzie to ofiara za Francję. Transpozycja do dzieła operowego, od prostego, podobnego do dawnych roczników zapisu zdarzeń, poprzez niezliczone, współczesne wydarzeniom i późniejsze ich prezentacje, dokonuje się na drodze przejścia między indywidualnymi i zbiorowymi odczuciami stanu lęku w narracjach świadków ku medytacyjnym rozszczepieniom znaczenia i sensu tego pojęcia i wiążącej się z nim postawy. *Dialogi* to opowieść i o przewyciężaniu trwogi, i o znajdowaniu dla niej godnego miejsca, jakie przynosi jej przyjęcie, a właściwie – współprzyjęcie, w symbolu Getsemani, który przewija się przez całą sztukę i organizuje jej sens²⁵.

²⁵ Zob. bardzo interesujące uwagi na marginesie filmu o karmelitankach, którego twórcy, zdaniem autora, sprowadzili ideę duchowego dramatu do prezentacji rewolucyjnych wydarzeń; R.G. Bonnel, *Révolution et sainteté dans les „Dialoges des Carmélites”*, <https://www.jstor.org/stable/395812> (dostęp: 30.01.2023).

Lamentacje



Zarówno opera, jak i wcześniejsze od niej dzieła posługujące się słowno-muzyczną ekspresją wypracowały specyficzne formy wyrazu (wyrażania) żalu, spośród których najbardziej artystycznie doniosły wydaje się lament. Warto najpierw uświadomić sobie jego bogate, kulturowe i religijne koneksje, by umieścić skargi i żale operowych heroin w szerszym kontekście niż wskazywałyby estetyka i struktura opery traktowane w izolacji – jako fenomeny właściwe wyłącznie tej sztuce. Lament jest bowiem szeroko obecną w kulturze, ekspresywną formą opłakiwania umarłych i wyrażania bólu po stracie. Wiąże się z zachowaniem, z jednej strony, spontanicznym, osobniczym, z drugiej jednak strony widzimy w lamentacyjnym opłakiwaniu silnie wyżłobione ślady wierzeń, rytów kulturowych i obyczajowości danej wspólnoty. Antropologowie kultury wskazują, odwołując się przy tym do szerokiego spektrum ustaleń oraz hipotez na temat utraty i towarzyszącej jej żałoby, zasadnicze fazy doświadczenia bólu: opłakiwanie, następującą po nim racjonalizację i odzyskanie utraconej za sprawą śmierci bliskiej osoby integralności. Badania prowadzone nad tradycyjnymi kulturami agrarnymi uwypuklają znaczenie wspólnoty opłakującej zmarłego, w naturalny sposób obecnej w tych kulturach; dotknięty stratą człowiek w cywilizacji wielkomiejskiej najczęściej bywa ze wspólnoty wyizolowany, co ma niebagatelne znaczenie dla skuteczności procesu odzyskiwania utraconej równowagi życiowej.

Alfonso di Nola, pisząc o żałobnych lamentacjach, podkreśla, sumując doświadczenia i badania wielu autorów, znaczenie rytualizacji:

Presja rytualizacji odczuwalna jest w każdym momencie kryzysu, zarówno w doświadczeniu indywidualnym, jak i zbiorowym, a jej podstawową funkcję stanowi sprowadzenie nieporządku kryzysu do porządku narzucanego przez

wzorzec kulturowy. Gesty, ruchy i słowa wywodzące się z tradycji pozwalają uniknąć w jakiś sposób stanu zamętu wywołanego przez cierpienie i dają opłakującemu możliwość odzyskania zrównoważonej pozycji w świecie i w obrębie grupy społecznej¹.

Zachowanie człowieka lamentującego nad utratą, wpisane we wzorce wypracowane przez kulturę, cechuje się swoistą dynamiką, w której znaczącą rolę odgrywa splot czynników psychosomatycznych. Wiąże się to ze zmiennością stanów uczuciowych, jakie przeżywa opłakujący, objawiającą się przemiennością spowolnienia aktywności motorycznej, zastoju myśli i wytrącenia z poczucia upływu czasu oraz nadaktywności, ujawniającej się np. słowotokiem albo nadmierną ruchliwością. Bogata literatura, przypomniana przez di Nolę, a dotycząca śmierci i żałoby w różnych kulturach europejskich i pozaeuropejskich oraz w różnych fazach historii naszego kręgu kulturowego (starożytność, średniowiecze, ludowe formy kultury Południa i Północy etc.) wskazuje na wiele istotnych różnic, choć równie mocno podkreśla podobieństwa właściwych im rytuałów i faz opłakiwania. Wskazać też trzeba na zmianę, jaką po części przynajmniej, wprowadziło chrześcijaństwo w odniesieniu do sposobu eksponowania żalu za pomocą okrzyków i gwałtownego płaczu, zalecając ich powściągnięcie; symptomem tego procesu było osłabianie wyrażającej się na sposób gwałtowny lamentacji pogańskiej na rzecz form psalmicznych oraz wskazywanie wartości uczynków miłosierdzia w miejsce opłakiwania. Chrześcijańska teologia i praktyka żałoby i opłakiwania, odnosząc się do słów Chrystusa skierowanych do niewiast jerozolimskich „Nie płaczcie nade mną, lecz nad sobą i synami swoimi”, przenosiła też znaczenie opłakiwania z pola reakcji na okrucieństwo fizyczne i moralne zadawane niewinnemu człowiekowi na pole refleksji nad stanem własnej duszy i opłakiwania jej niedoskonałości². W duchowym

¹ A.M. di Nola, *Triumf śmierci. Antropologia żałoby*, red. nauk. M. Woźniak, przeł. J. Kornecka, M.W. Olszańska, R. Sosnowski, M. Surma-Gawłowska, Kraków 2006, s. 27.

² Miało to konsekwencje np. dla sposobów przedstawiania Męki Pańskiej w późnym baroku, kiedy sceny pasyjne łączono z aktem skruchy i nawrócenia grzesznika, które przynosiło spowodowane obrazami Męki „poruszenie woli”. Teologiczne umieszczenie wartości

dominium wspominania i kontemplowania Męki Pańskiej mieszczą się powstałe w późnym baroku Gorzkie żale, nabożeństwo wieloczęściowe, złożone m.in. z Pobudki, zawierającej „planctus naturae”, Lament duszy i Rozmowę duszy z Matką Boga. Podkreślić tu chcę medytacyjny, głęboko antropologiczny wymiar lamentacji, w której udział biorą dusza człowieka, natura i jej żywioły wespół z Matką Bolesną³. Planctus Mariae to druga, obok żalów grzesznej duszy, powiązana z Męką Pańską linia chrześcijańskiej lamentacji, której artystycznym wyrazem była *Stabat Mater* Jacopone da Todiego na początku XIV wieku i następująca potem wielość kompozycji słowno-muzycznych osnutych wokół Matki Bolesnej. Jak przypomina badacz antropologii żałoby w syntetycznym przeglądzie, w różnych okresach życia Kościoła ów ludzki wymiar Matki Boga, opłakującej Jego cierpienie i własną dolę, podlegał zmiennym wykładniom teologicznym, co oczywiście znajdowało konsekwencje w sztuce: „w tradycji «temat szlochu» czy bolesnego strapienia Dziewicy przeciwstawiany jest jej heroicznej odporności na okazywanie rozpacz u stóp Krzyża”⁴. Teologiczne spory, toczone także w Kościołach wschodnich o to, czy NMP mogła przypominać w swoim cierpieniu ziemskie kobiety, oddające się skargom i łzom, czy też Jej przystoi spokój, skutecznie powstrzymujący wszelkie zewnętrzne przejawy bólu, można zestawiać z dociekaniem etnologów, którzy odnotowują silnie ekspresywne i stosunkowo ograniczone, stonowane formy wyrażania rozpacz i smutku w różnych kulturach czy pomniejszych społecznościach. Z innego jeszcze punktu widzenia zobaczyć można, że gwałtowna ekspresja, wybuch płaczu, łkanie, głośne zawodzenie itp. poprzedzone stanem znieruchomienia czy wręcz „osłupienia” to, zdaniem antropologów, uniwersalne dla ludzi sposoby i fazy przeżywania żalu po stracie.

miłosierdzia ponad pokutą wzmacniało pojmowanie obrazów Męki jako narzędzia naprawy człowieka, a nie przyczyny jego rozpacz i lamentacji. Zob. tom *Dramat i teatr sakralny*, red. I. Sławińska, W. Kaczmarek, W. Sulisz, M.B. Stykova, Lublin 1988.

³ M. Saganiak, *Doświadczenie religijne i doświadczenie estetyczne w nabożeństwie „Gorzkich Żalów”, w: Gorzkie żale przybywajcie... Studia i szkice w 300-lecie powstania nabożeństwa Gorzkich żalów*, red. S. Urbański, J. Smigiera CM, Warszawa 2008.

⁴ A.M. di Nola, *Triumf śmierci...*, op. cit., s. 81.

Przytaczane wyżej ustalenia – pełne zresztą toczonych wewnątrz poświęconych im prac i dyscyplin sporów i w każdym momencie nieostateczne – służą mi jako okazja do syntetycznego uporządkowania: lament jest prastarą, ewoluującą kulturowo strukturą życia duchowego i psychicznego, która objawiała się w somatyczności człowieka doświadczonego nieszczęściem. Czysto fizjologiczne poruszenie organizmu (bezdech, przyspieszony oddech, bicie serca, słabnięcie mięśni itp.) współistnieje z wypracowanymi kulturowo poruszeniami ciała (łamanie rąk, rozdrapywanie twarzy, zakrywanie jej włosami) i wypowiedziami (śpiewem, zawodzeniem) cechującymi się zróżnicowaną modulacją głosu, zmiennym tempem i głośnością. Cechą szczególną lamentu jest też wielość użytych w nim powtórzeń.

Szukając wyznaczników lamentu w polu stylu, dostrzegamy jego bliską łączność z patosem. Podobnie jak mowa patetyczna, artykułuje on wewnętrzne wzburzenie w rozpoznawalnych, niekiedy konwencjonalnych formach. Wypowiedź wzburzona, o wysokim stopniu kondensacji, znamionuje także szaleństwo, stan bycia poza sobą, ekstazę – nieobce lamentującym. Również swoiste dla szaleństwa wyjście poza codzienny porządek, rodzaj „kontrolowanego chaosu”, duchowy stan wyjątkowy przypisać można do lamentu jako narzędzia ekspresji i stanu psychofizycznego postaci lamentującej⁵. Ponadto lament, podobnie jak i patos, odnieść można, jak pisze Rainer Dachsel, do

wydarzenia (np. nieszczęścia) „na zewnątrz” i do poruszenia duszy (afektu, namiętności, uczucia) „wewnątrz”, które wywołane zostaje przez zewnętrzny patos. Poszczególne stany patosu definiowane były historycznie zarówno poprzez to, co je wyzwało, to jest wydarzenia, osoby i przedmioty, jak i przez rodzaj poruszenia duszy⁶.

⁵ Odwołuję się do ustaleń Rainera Dachsela, *Pathos. Tradition und Aktualität einer vergessener Kategorie der Poetik*, Heidelberg 2003, za książką A. Igielskiej, *Tradycje opery, tradycje sztuki. Szaleństwo i patos w utworach scenicznych Georga Friedricha Haendla*, Poznań 2012, s. 27–56 i in.

⁶ Cyt. za: A. Igielska, *Tradycje opery...*, op. cit., s. 28; najważniejsze środki wyrażania patosu to – zdaniem Dachsela – wykrzyknienie, apostrofa, prozopopeja, aliteracja, anafora, apozjopeza (nagłe urwanie zdania), anakolut, wykrzyknik itp.; ibidem, s. 38.

Podążając tym samym tropem myślenia, postrzegamy lament poprzez to, co go wyzwała (śmierć, zdrada, upadek), jak i poprzez „rodzaj poruszenia duszy”, namiętność, która owładnęła człowiekiem cierpiącym. Jeśli zważyć, że opera wypracowała bardzo bogaty zestaw środków – w warstwie muzycznej i literackiej – wyrazu patetycznej „mowy pomieszanej”, to ich użycie w „mowie pomieszanej” lamentu operowego wydaje się oczywiste i warte pogłębionego opisu. Pozostaje zasygnalizować jeszcze jedną kwestię, związaną z usytuowaniem lamentu wobec realnie przeżywanego nieszczęścia oraz jego form ekspresji wykorzystanych w sztuce. Takie symptomy i środki wyrazu, jak okrzyki, płacz, gesty, mimika, nierówny oddech, przerywana mowa, śpiew itp. należą do sfery „dziania się” lamentu. Jednocześnie wyraz tego „dziania się” jest modelowany przez konwencje społeczne, konwencje języka i sposoby wyrażania żalu w muzyce, a tym samym może służyć przedstawianiu lamentu niezależnie od faktycznej obecności zdarzenia, które go wywołało.

Niezwykle wysoką reprezentację lamentu jako słowno-muzycznego wyrażania żalu i rozpaczyny znajdujemy w udratyzowanych formach muzycznych europejskiego renesansu i czasów późniejszych, takich jak madrygał, oratorium, pasja, opera barokowa. Wypracowywana szczególnie intensywnie w dobie baroku retoryka muzyczna z zejściami chromatycznymi, dużymi interwałami „podpierającymi” okrzyki, dysonansami i *sospiratio* (westchnieniem traktowanym jako pauza przed oznaczanym w ten sposób słowem lub, jak u Gesualda da Venosy, rozrywającym wyraz), połączona niekiedy z poezją najwyższych lotów (Dante, Petrarca, Tasso), stwarzała dogodną przestrzeń do ukonstytuowania lamentacyjnego „wzburzenia”. Muzycznie przyczynił się do tego Monteverdiański „styl wzbudzony” (*stile concitato*), oparty na rozdrobnionych wartościach nutowych, powtarzanych jedna za drugą, naśladujących tempo, a poprzez pauzy – przerywany tok mowy. Celem było osiągnięcie podobieństwa do wzburzonej mowy i tak połączone siły muzyki i słowa miały zarówno ukazywać przebieg procesu psychicznego, jak i oddziaływać na fizyczną naturę człowieka, jego oddech i obieg krwi⁷. Nieomal równolegle przebiega-

⁷ Za E. Obniską, *Claudio Monteverdi. Życie i twórczość*, Gdańsk 1993.

jące „wskrzeszenie” dramatu satyrowego w XVI wieku (*Amintas, Il Pastor fido* Battisty Guariniego) przypomniało o istnieniu „mowy wzburzonej” i w ten sposób zostały przygotowane narzędzia dla słowno-muzycznego wyrazu lamentu, wraz z usamodzielniającym się głosem solowym oznaczającym zindywidualizowane, cierpiące „ja”. „Silvio, come son lassa” („Sylwio, jakże jestem słaba”) – skarga nimfy z dzieła Sigismonda d’Indii to zaledwie przedsmak lamentujących postaci da Venosy i, szczególnie, Claudia Monteverdiego⁸. Lamentuje Tankred, spostrzegając poniewczasie, że zabił Kloryndę, przede wszystkim jednak lamentują nimfy słowami zaczerpniętymi z dramatów pasterskich Guariniego i Tassa. Szczególnym przypadkiem niejako usamodzielnionego lamentu, za sprawą zaginięcia całości tragedii muzycznej o Ariadnie, jest *Lament Ariadny* Monteverdiego (1608) – obszerny monolog bohaterki pozostawionej przez Tezeusza na skale morskiej, na poły recytatyw, na poły arioso, z finezyjnie splecionym w tekście i muzyce, powtarzającym się motywem Tezeusza, okrzykami i westchnieniami, z dominującą funkcją afektu *desperatio*. Chromatyka staje się muzycznym odpowiednikiem słownego idiomu rozpacz (*„śmierć”, „płaczę”, „wołam”, „umieram”*), a duże interwały odpowiadają okrzykom: „O Dio!”, „Ohime!”, „Ah, Teseo!”. Fraza muzyczna raz po raz łamie frazę wiersza, dając, zgodnie z założeniami samego Monteverdiego, efekt „mowy wzburzonej”. Oto lament w stanie czystym, bez fabuły przygotowującej jego nadejście, choć u źródeł zdarzeń stoi oczywiście mit. Upokorzona niewdzięcznością kochanka kobieta, skazana na pewną śmierć, rozwija skargę na własny los zmieszaną z miłością i gniewem wobec Tezeusza⁹.

⁸ „Non havea febo” (z IX księgi *Canti guerrieri i canti amorosi*), lament Tankreda nad zabitym Kloryndą (w tej samej księdze).

⁹ Szczegółowa analiza w książce Jarosława Mianowskiego, *Afekt w operach Mozarta i Rossiniego*, Poznań 2004, s. 93–96: „Emocje Ariadny podążają w strategicznie określonym kierunku, ich układ jest celowy, ich zamysł – przejrzysty. Oddziałują tak na poziomie mikroformalnym – jako łańcuch zmieniających się afektów, a także na poziomie makroformalnym – poprzez zespół pewnych wyrazowych całości o zhierarchizowanym układzie. Taka koncepcja afektowości wydaje się klasyczna i adekwatna do rodzaju cierpienia głównej bohaterki opery – postaci z klasycznego mitu” (s. 93–94). Ostatni fragment drugiej strofy „w warstwie literackiej polega na skonfrontowaniu sytuacji Ariadny i Tezeusza. Tezeusz,

Lament Ariadny to jakby akt założycielski ekspresji operowych bohaterów, opłakujących utratę miłości. Już jego pierwsze słowa – „Lasciatemi morir” („pozwólcie mi umrzeć”) – odwracają funkcję lamentu jako reakcji na śmierć, gdyż obiektem skargi jest zła przygoda życia, a śmierć (własna) wybawieniem z niej. W chronologicznej bliskości z dziełem Monteverdiego analogiczną strukturę emocji i sytuacji przedstawia lament Dydony z opery Henry’ego Purcella (*Dydona i Eneasza*, 1689); do postaci opuszczonej królowy kartagińskiej kompozytorzy wracali wielokrotnie, jeden z późniejszych przykładów to *Didone abbandonata* Niccolò Jommelliego (wersje z 1747 i 1763, tekst Pietra Metastasia), a w niej w akcie II aria „Ah non lasciarmi, no”. Inną „sytuację założycielską” dla lamentu kobiety, która ma umrzeć, aby wypełnić się niezawiniony przez nią, niemożliwy do odwrócenia wyrok, przedstawia niewielkie rozmiarem łacińskie oratorium Giacomina Carissimiego *Jephte* (1649) – historia wzięta z Księgi Praw, z librettem wzorowanym na dramacie George’a Buchanana pod tym samym tytułem, kreującym w postaci nieszczęsnej córki Jefeego „chrześcijańską Ifigenię”. „Plorate colles, dolete montes, et in afflictione cordis mei ululate! Ululate!” („Płaczcie pagórki, bolejcie wzgórza i lamentujcie w ucisku mojego serca”) – nawołuje całą naturę do płaczu dziewczyna, a ta odpowiada jej echem: „ululate”¹⁰. W zakończeniu chór wzywa do wspólnego opłakiwania wszystkie córki Izraela („Plorate filii Israel” – „Płaczcie synowie Izraela”). Córka Jefeego zginie śmiercią ofiarniczą, by wypełnić pakt, jaki ojciec zawarł z Bogiem, choć nie ona oczywiście miała stać się ofiarą złożoną w podzięcie za zwycięstwo. Figura niewinnej, a przy tym niezbędnej dla wypełnienia jakiegoś planu ofiary, kobiety, która uświadamia sobie nieodwracalność swojego losu w poezymalnym lamencie – tak można by zarysować drugą linię muzycznych,

szczęśliwy, wraca do ojczyzny, Ariadna zaś płacze, skazana na pożarcie przez dzikie zwierzęta i nigdy nie zobaczy już ojca i matki. *Mutatio* muzyczne, odzwierciedlające tekst literacki, polega na skonstruowaniu kilku środków – ruchu (*motus*), trybu (durowego – dla opisu sytuacji Tezeusza, molowego – Ariadny, *mutatio per modum aut tonum*), pozycji głosowej (*mutatio per systema*)” (s. 95).

¹⁰ Słowo to w łacinie kościelnej oznaczało właśnie „lamentować”; zob. A.M. di Nola, *Triumf śmierci...*, op. cit., s. 104.

a w szczególności operowych lamentów heroin. To oczywiście wyłącznie ujęcie modelowe, bez zamiaru wskazania ciągłości czy świadomego przejmowania wzorców przez następców, choćby z racji braku recepcji. Trzeci wariant kobiecego lamentu można by wyprowadzić ze wzmiankowanej już tradycji pasywnej, z „płaczu Maryi” nad męką i śmiercią Syna i własnym cierpieniem¹¹. Można założyć, że w operze XVIII i XIX wieku, a także późniejszej, nałożą się na te modele symptomy sekularyzacji i rodzajowości. Choć nie zniwelują one do cna chrześcijańskiego sacrum i głębokich struktur mitu, to przemodelują je i przystosują do zmieniającej się konwencji słowno-muzycznej ekspresji.

Opłakująca swoje życie na skale czy morskim wybrzeżu postać kobieca – Ariadna, Dydona – konkretyzuje się w słowno-muzycznej materii lamentu jako głos samotny, pojedynczy, a rezonatorem jej przeżyć jest tylko odpowiadająca echem natura. W ostatniej strofie lamentu Ariadny – pisze Jarosław Mianowski – zanika siła muzycznych afektów. „«Tak dzieje się z tym, kto zbyt kocha i zbyt wierzy» – śpiewa bowiem Ariadna na koniec swojego monologu. (...) Klasyczne cierpienie domaga się bowiem morału. *Affectus* jeszcze raz – przynajmniej na chwilę – ustępuje *ratio*”¹². Ta celna uwaga znawcy opery uzmysławia, że operowy lament podlega wielkim strukturom formalnym i estetycznym, warunkującym kształt całego dzieła.

Rozwinięta przez Mozarta struktura rozbudowanego ansamblu jako nośnika akcji dramatycznej i przestrzeni intensywnej działalności afektów wydaje się bardzo istotnym czynnikiem wprowadzenia lamentu w partie dialogowe, co, po pierwsze, buduje społeczny (choć niekoniecznie potwierdzany przez większą zbiorowość!) charakter wyrażanych uczuć, a po wtóre, modeluje je poprzez interakcje, w których drugi głos raz potęguje i umacnia wyrażane emocje, innym razem rozdrabnia je, powstrzymuje na chwilę lub sprowadza na inny tor. W *Don Giovannim* dwukrotnie umiera człowiek i za każdym razem jest to mężczyzna, znajdujemy się więc najbliżej klasycznej dla naszej kultury sytuacji opłakiwania zmarłego

¹¹ Z możliwym rozszerzeniem na pasywne lamentacje obecne np. w kantatach Bacha (przykładowo: „Weinen, klagen, sorgen, zagen”, BWV 12).

¹² J. Mianowski, *Afekt w operach...*, op. cit., s. 96.

przez pozostałą przy życiu kobietę. Oto umierający Komandor („Ah! soccorso! son tradito” – „Pomocy, zostałem zdradzony”), z coraz większym wysiłkiem, podkreślanym przez *sospiratio*, wzywa pomocy ludzi, wiedząc jednocześnie, że umiera („e dal seno palpitante sento l'anima partir...” – „czuję, że z mojej piersi drżącej dusza ulata”). Dramaturgia końca tej sceny (po ostatnich słowach Komandora do głosu dochodzą, kolejno, Giovanni i Leporello) prowadzi do wyrażonego w różnych modusach stylistycznych podsumowania zbrodni i śmierci. Scena następna, czyli szybki dialog między panem a służącym, tylko przypieczętowanie skrytobójczy, potajemny charakter zgonu i poniżenie porzuconego ciała. Dopiero kolejna, trzecia scena wprowadza właściwą żalobnicę, córkę zabitego, nieświadomą w pierwszym momencie śmierci ojca i spieszącą na pomoc z Ottaviem i służbą. W formie recytatywu i następującego po nim duetu z narzeczonym Donna Anna przechodzi kolejne fazy żalobnego lamentowania, od niedowierzania, poprzez wielokrotnie powtarzające się przywoływanie zmarłego, pragnienie własnej śmierci, utratę przytomności i chęć zemsty¹³. Zamknięcie żałoby jest w tym stanie rzeczy niemożliwe, nastąpi ono dopiero po śmierci Giovanniego i po (nieco zagadkowym) roku, który bohaterka chce przeżyć samotnie, zanim zgodzi się na małżeństwo z Ottaviem. Powrót Komandora (sc. 15 aktu II), jak dowodzą komentatorzy tej sceny, dokonuje się – za sprawą harmonii i instrumentacji, a więc przede wszystkim w medium muzyki – w sposób maksymalnie zdematerializowany, co podkreśla realną obecność nadnatury¹⁴. Donna Anna – córka zabitego – pojawi się dopiero później i to Giovanni przyjmuje ciężar konfrontacji z przybysem z zaświatów. Czyni to na wielkopański sposób („Ho ferno il cuore in petto: // Non ho timor, verrò” – „Serce w piersi zamarzło: // Nie boję się, przyjdę”), w ostatniej, czterotaktowej, przywołującej etos dawnej szlachty – jak

¹³ Tekst librett autorstwa Lorenza Da Pontego za: http://www.murashev.com/opera/Don_Giovanni_libretto_Italian_English (dostęp: 10.09.2016), wersja polska: L. Da Ponte, *Don Giovanni. Opera w dwóch aktach*, przeł. S. Barańczak, „Res Facta Nova” 1997, nr 2 (11), s. 55–94 (w tekście, jeśli nie oznaczono inaczej, podaję tłumaczenie filologiczne).

¹⁴ K. Kozłowski, *Natura i nadnatura w „Don Giovannim” Wolfganga Amadeusza Mozarta*, w: idem, *Opera i dramat muzyczny. Szkice*, Poznań 2007, s. 89, passim.

pisał Luigi Dallapiccola – heroicznej manifestacji energii¹⁵. Ta ostatnia apoteoza siły tytułowego bohatera także pochodzi „nie z tego świata”, czyli zmieniającego właśnie swoje podstawy świata społecznego i w tym sensie opłakiwać jego śmierć mogłaby jedynie Elwira, równie jak on „barokowa” i archaiczna. Operę zamyka sekstet wszystkich pozostałych przy życiu postaci, który wyraża apoteozę świata sprzed ekscesu, jakim było życie i śmierć Giovanniego. „Questo è il fin di chi fa mal: // e de’ perfidi la morte\alla vita è sempre ugual!” (w przekładzie Stanisława Barańczaka: „Kto źle żył, ten kończy źle, kto za życia diabłu służył, ten swą duszę do piekieł śle!”¹⁶). Ta zwięzła sentencja zakończenia dowodnie pokazuje, że Giovanniego nie opłakuje nikt, nawet Elwira, a cała energia ludzi skupia się na przywróceniu naruszonych przez zmarłego fundamentów świata. Przywróceniu, a nie tęsknocie wyrażanej w nostalgicznym „ubi sunt”; utrata – etosu, obyczaju, własnych pragnień etc. – została przezwyciężona przez afirmację i w tym rozumieniu sekstet, a szczególnie jego ostatnie słowa, jest odwróconym lamentem: następuje bezpośrednio po śmierci, łączy wszystkich, którzy znali umarłego, prowadzi ich do pogodnego przejścia w codzienność. Wygląda to jak klasycznie przebiegający proces wygasającej żałoby, z inicjalnym buntem wobec nieobecności zmarłego („Ah! Dove è” – wołają, niewiedzące jeszcze o niczym, Elwira i Anna), z następującą po nim „mową pomieszaną”, a następnie wygaszeniem wzburzenia i projekcją przyszłego życia. Nie znajdujemy tu jednak, co oczywiście jest paradoksem, wypełnienia całej struktury tej sceny semantyką żalu. Odmienność ideowa i muzyczna sekstetu (finał II aktu czerpie z rozwiązań uwertury, wiążąc całość łukiem harmonicznym i motywicznym) od poprzedzającej go sceny sprawiała, że długo był on traktowany jako niespójny z resztą utworu i pomijany w wystawieniach, jako nazbyt trywialny triumf życia. Jego stylistyczna odmienność może być też rozu-

¹⁵ „Zadziwiająco podobne są te cztery taktów w swojej fakturze, w której wychodzi na jaw świadomość pańskiego statusu, legitymowanego jednocześnie przez staroszlacheckość gestu, do «archaicznej» arii Dony Elwiry, «Ah fugi il traditor». Wskazuje na to również rytm punktowany, który wspierając się na basso continuo, przywołuje na myśl «barokowe» bogactwo świata dawnej szlachty”; K. Kozłowski, *Natura i nadnatura...*, op. cit., s. 90.

¹⁶ L. Da Ponte, *Don Giovanni...*, op. cit., s. 94.

miana w duchu odłączenia się od dotychczasowego świata, zamknięcia w kręgu odrębnej, znaczeniowej i muzycznej faktury. Odwrócenie lamentu, jakie upatruję w sekstecie, lamentu cechującego się zatrzymaniem duszy w przeszłości i zastąpienie tego stanu apoteozą przyszłości, wynika z faktu, że śmierć Giovanniego, choć jest w szczególny sposób nasycona metafizycznym skandalem, nie narusza, jak śmierć Komandora, moralnego porządku świata, lecz go odbudowuje, a przynajmniej umożliwia tę odbudowę. Choć i to wydaje się zwodnicze, gdyż doznane doświadczenia śmierci, gwałtu, zdrady, upokorzenia rozwiązują się pogodnie i nie poprzedza tego ani wybaczenie, ani akt pogodzenia się z losem. Postaci jak gdyby schodzą z linii, na której krzywda stopniowo wygasa, zdają się mówić: „ach, to nic”, jak ktoś, kto żałobę odrzuca.

W ostatnim akcie *Otella* Giuseppe Verdiego Desdemona śpiewa znaną od XVI wieku *Willow Song*, piosenkę o wierzbie, którą w postaci nieco odmienionej w stosunku do rozpowszechnionej ówczesnie formy, śpiewała już bohaterka dramatu Szekspira (w wersji ludowej rozpoczął mężczyzna, Szekspir natomiast oddaje głos lamentującej kobiecie)¹⁷. Aria Desdemony przedstawia, co oczywiste, zmieniony przez librecistę układ słów w stosunku do szekspirowskiego pierwowzoru, zachowuje jednak, za sprawą ludowego „pentatonicznego” charakteru melodii, jej balladowy charakter (w tekście Szekspira tę rolę odgrywał anapest)¹⁸. Desdemona śpiewa „prastarą piosenkę” w obecności Emilii, gdy ta ubiera ją na przybycie Otella. Stroficzny układ z referenem „Cantiamo! Cantiamo! il Salce funebre // sara la mia girlanda” („Śpiewajmy! Wierzbo płacząca, // wiankiem mi ślubnym będąca”) nadaje doświadczeniu porzuconej dziewczyny, Barbary, której piosenkę przytacza Desdemona, charakter powracającej, nieco tylko modulowanej fali niekończącego się opłakiwania. Przytoczenie cudzej piosenki, struktura operowego „śpiewu w śpiewie” traci w pewnym momencie walor aluzji do sytuacji śpiewającej kobiety, gdyż treść piosenki bezpośrednio interferuje w akcję

¹⁷ Na temat piosenki o wierzbie w tradycji angielskiego folkloru i u Szekspira zob. A. Igielska, *Przerwane ballady. O śpiewie w „Tragedii Otella” i jego operowej transpozycji*, w: *Horyzonty opery*, red. D. Ratajczakowa, K. Lisiecka, Poznań 2012, s. 10–13.

¹⁸ Ibidem, s. 14.

dramatyczną. Desdemona, zaniepokojona jakimiś odgłosami, przerywa śpiew („Ascolta. Odo un lamento”; „Posłuchaj, słyszę jakiś lament”) i po chwili wraca do niego słowami odnoszącymi się bezpośrednio już do jej życia¹⁹. Pieśniowa narracja, wprowadzona przez rżek angielski (dalej pojawiają inne instrumenty dęte blaszane, kojarzone od dawna z zawodzeniem, żalem), opłakująca życie i zapowiadająca śmierć, została też we wskazanym momencie rozerwana przez zewnętrzną w stosunku do niej akcję dramatyczną i po tym zaburzeniu nie wraca już do melodyki poprzednich strof, traci muzyczną stabilność²⁰. Piosenka, którą śpiewała Barbara, odnajdująca w dawnym, powszechnie znanym („stara to była rzecz”) wzorze swój los, przejęta przez Desdemonę, indywidualizuje i personalizuje ten stary wzór. Wypowiadając słowa „Biedna Barbara”, Desdemona porzuca na chwilę tekst piosenki, by przypomnieć utrwaloną w rodzinnym przekazie historię i w tę szczelinę, jaka wytwarza się między uniwersalnym a ukonkretnionym, „domowym” przekazem kobiecego nieszczęścia, wchodzi doświadczenie śpiewającej. Lamentacja nad utraconą miłością i zbliżającą się śmiercią przechodzi na kolejną, trzecią płaszczyznę: wychodząc ze „starej sprawy” wielu kobiet, wskazując na los „biednej Barbary”, dociera aż do włączenia śpiewającej Desdemony w łańcuch istot kochających i skrzywdzonych lub nawet skazanych na śmierć („Io per amarlo e per morir”; „Ja dla miłości i śmierci”)²¹. Lament nad sobą – bo nie mam wątpliwości, że taka jest właśnie funkcja piosenki o wierzbie – Desdemona prowadzi wobec niemal milczącej, choć rozumiejącej Emilii i wobec tekstu, cudzego, wytworzonego przez tradycję. Jednocześnie śpiewa to, co śpiewała inna, już rozpoznawalna, głęboko zraniona kobieta. Struktura lamentu Desdemony wyrasta z dialogu z tekstem,

¹⁹ „Biedna Barbara! // Ona tę historię kończyła prostymi słowami: «On jest zrodzony dla chwały, a ja dla miłości...// [...] A ja dla miłości i śmierci. // Śpiewajmy! // Wierzbo! Wierzbo! Wierzbo!»”; ibidem.

²⁰ Ibidem; o dostosowaniu form muzyczno-dramatycznych do przebiegu dramatycznego w tej operze pisze S. Kunze, *Upadek bohatera. O „Otellu” Verdiego*, przeł. A. Igielska, „Res Facta Nova” 2007, nr 9 (18), s. 109, passim.

²¹ Tekst libretta autorstwa Arriga Boita za: G. Verdi, *Otello* (libretto), http://www.murashev.com/opera/otello_libretto_english_italian (dostęp: 10.10.2016).

z pieśnią, z powszechnym doświadczeniem. Podobną rolę w przypadku barokowych bohatererek, lamentujących na brzegu morza, odgrywały afekty, matryce muzycznego wyrazu, pozwalające na rozpoznanie swoich uczuć, uzyskanie w nich „bezpiecznego” (w rozumieniu rozpoznawania siebie) azylu. „Tak się mówi” w przypadku nieszczęścia, „tak lamentują wszyscy” – lament jest rytuałem, zapewniającym wsparcie i zrozumienie we wspólnocie. Obecnej także wtedy, gdy realnie jest niewidoczna, gdyż jej istnienie odsłania się poprzez wejście lamentującego w uznany przez kulturę wspólnotowy ryt. Po śmierci Desdemony, po zadaniu samemu sobie śmiertelnej rany, Otello domaga się ostatniego pocałunku – „un’altro bacio”. Na chwilę powraca motyw orkiestry z duetu miłosnego końcowej sceny I aktu, ale przywoływanie szczęścia przypomina już tylko ostateczną utratę. Wedle słów Stefana Kunzego cała opera Verdiego jest lamentem nad „upadkiem bohatera”, nad jego zejściem w „noc irracjonalności” i utraty świata. Opłakiwana jest więc nie tylko śmierć Desdemony, ale chyba przede wszystkim pasja miłosna Otella, jeśli rozumieć „pasję” w podwójnym znaczeniu, jako namiętność i jako mękę.

Lament kobiety przeczuwającej nadejście złych wypadków można uznać wręcz za strukturę modelową dla opery, przynajmniej wówczas, gdy utrzymana jest ona w systemie tonalnym. Jest to jednocześnie struktura funkcjonalnie niezmienna, lecz kompozycyjnie labilna, gdyż lament przybierać może postać ludowej piosenki (przykładem aria Halki z I aktu opery Stanisława Moniuszki „Jako od wichru...”), ballady czy modlitwy. W każdym z tych przypadków przecucie nadchodzącej katastrofy pociąga za sobą ekspozycję teraźniejszości, chwili, w której ujawnia się cierpienie i myśl o nieuchronności tragicznego końca. Inaczej została zbudowana scena lamentacji Elżbiety w ostatnim akcie *Don Carlosa* Verdiego. Aria bohaterki, a potem jej dialog z Carlosem są bowiem szczególnym rodzajem opłakiwania („Dla mnie mój dzień ku zachodowi się chyli” – „Per me, la mia giornata a sera e giunta già”) niespełnionej miłości, gwałtownie przeciętej przez wolę układających się władców Francji i Hiszpanii. Szczegółowość sytuacji dramatyczno-muzycznej polega na tym, że przywołanie w tym miejscu motywu muzycznego miłosnej ekstazy z pierwszego aktu pozwala spiąć przeszłość i przyszłość, jak też unieważnia teraźniejszość.

Wzniosła rezygnacja („lot ku chwale”, „stopy wieczności”) bohaterki niweluje rozpacz za utraconą przeszłością i projektuje przyszłe czyny infanta, jest w niej zapamiętanie i oddalenie od świata, nie ma jednak osadzenia w rozpaczającej teraźniejszości – konsolacja i pogodzenie z losem bohaterki rozgrywają się na skrajnych punktach łuku czasu i eliminują bolesną stronę przeżywanej chwili, wyrrywają lament z aktualnego doświadczania utraty i żałoby.

Troja trupem leży,
Rum w kupach stoi gwałtem rozwalonych wieży,
A co było ozdobą miasta prześlicznego
To pobudza do płaczu i nieżałosnego.

Tak lamentuje nad zniszczonym miastem jego królowa, Hekuba, w *Troasie, tragedii z Seneki* Łukasza Górnickiego. W dalszych partiach porzuca jednak opłakiwanie miasta („Troja to już dawny żal, sroższe na myśl wchodzi”), by podjąć lament nad sobą – matką, która zrodziła „ogień” (chodzi o Parysa), nad człowiekiem – „podłym plonem” i wezwać Trojanki do płaczu i wspólnej śmierci: „Płaczcie i piersi tłuczcie, wysk niech idzie wszędzie, // Trojej od was ostatnia niech posługa będzie, // A ten pogrzeb niech słyszy grzbietu wysokiego // Ida, co przekłeta żywiła sędziego”²².

Ten utwór, w którym żale kobiety wynikają z sytuacji szczególnej i przybierają wyraz właściwy dla retoryki dawnego tekstu dramatycznego, służy przywołaniu modelowej sytuacji lamentu w obliczu pełnej katastrofy, na którą składają się zniszczone miasto, społeczność w ruinie, poczucie niezamierzonej, ale brzemiennej w skutkach winy, wreszcie, w ostatnich słowa utworu, skarga na śmierć, która omija niepotrzebne nikomu życie starej królowej. Przywołanie *Troasa* w wywodzie poświęconym operze to więc tylko wprowadzenie w kolejną odsłonę operowego

²² Ł. Górnicki, *Pisma*, t. 1, oprac. R. Pollak, Warszawa 1961, s. 463, 465, 466. Na zwrócenie mojej uwagi na ten utwór dziękuję prof. Katarzynie Meller.

opłakiwania – lamentu, jaki podejmuje kobieta wobec totalnej katastrofy i śmierci. Najbliżej tematu znajdują się *Trojanie* Louisa Hectora Berlioza, choć tam, w II akcie, lament ma charakter modlitwy do Kybele, a zbiorowe samobójstwo Trojanek poprzedzone jest aktami godności, dumy nawet. Nasuwa się pytanie, czy opera, w jej XIX-wiecznej estetyce i formach, zdolna była zaprezentować lament totalny, żałobę wobec jakiejś formy historycznego, zbiorowego świata, całkowicie skazanego na zagładę? Ginie wprawdzie cały świat Wagnerowskiej Walhalli, a wcześniej jego wybitni herosi, jednak rozciąga się nad nim rozumienie i odczucie muzyki jako czegoś, co jest pozytywne przez sam fakt istnienia, wybrzmiewania (śmierć Zygfryda w tetralogii Richarda Wagnera, podobnie jak śmierć Liu z *Turandot* Giacoma Pucciniego, oznaczona jest i, można by rzec, „pokwitowana” marszem). Ten zawył, mieszczący się w polu dyskusji filozofii muzyki i estetyki problem przywołuję jedynie marginalnie, słusznie wobec zwątpienia, czy opera dawniejszych stuleci była zdolna przedstawić nieznajdujący żadnej pociechy lament nad całkowitą anihilacją świata bohaterów. Dopiero wiek XX poddał sztuce operowej nowe tematy, jak zagłada czy katastrofa nuklearna²³. Czy jednak ktokolwiek tam lamentuje? Czy poczucie utraty i bólu ma właściwy, rozpoznawalny także dla odbiorcy katalog wyrazowy i stylowy? Ewentualna odpowiedź na te pytania musi przekroczyć horyzont tradycyjnej, operowej *crudelitas*.

²³ To oczywiście jedynie skromny sygnał zupełnie odrębnego, hipotetycznego opracowania, w którym pod uwagę trzeba byłoby także wziąć rozbicie, destrukcję intymnych, kameralnych światów (np. w operach Salvatorego Sciarrina); zob. Ł. Grabuś, *Formy śmiercionośne. Kilka strategii dramaturgicznych we współczesnej operze*, Kraków 2013.

Lament i sąd na światem – muzyka w prozie Sándora Máraiego



Dzieło wielkiego węgierskiego pisarza, urodzonego w 1900 roku w mieście Kassa (dziś słowackie Koszyce), zmarłego w Stanach Zjednoczonych w roku 1989, jest wielotematyczne, zmienne na przestrzeni lat, prowadzi ku różnym interpretacjom. Z wielu możliwości wybieram jedną – wyznacza ją muzyka. Pod piórem Máraiego jest ona tematem przewodnim i atrybutem postaci. Bywa też symbolem stanów duchowych ludzi, spoiwem więzi społecznych, a także swoistym narratorem rozpadu świata. Dzieło Máraiego jest mi dostępne tylko w przekładach, a to eliminuje znajomość ewentualnej muzyczności jego prozy opartej na eufonii, instrumentacji głoskowej itp. To oczywisty brak, ale też szansa, żeby skoncentrować się w tym wywodzie na muzyczności świata w jego społecznym i historycznym wymiarze. Muzyczność świata w prozie Máraiego jest rozproszona, nie buduje wielkich systemów, jak np. w twórczości Tomasza Manna; czytelnik węgierskiego pisarza obcuje z – trzeba tu użyć paradoksalnej zbitki słów – chłodnym lamentem nad światem, który odchodzi lub wyrodnije. Muzyka pojawia się wówczas, kiedy autor (narrator, bohater) stawia świat i człowieka przed sprawdzianem. Od jego wyniku zależy, czy uznamy, że rzeczywistość ma jeszcze formę i rządzi się jasnymi zasadami. Márai nie ogranicza probierczych właściwości muzyki do obserwacji i oceny działań totalitarnych systemów, nie analizuje za jej pomocą wyłącznie złożonych procesów politycznych i historycznych. W równym stopniu, lub jeszcze silniej, interesuje go indywidualne, ludzkie życie, kształtowane wprawdzie przez historię, ale też wobec niej niepodległe, niepoznawalne dla obserwatora i nieoczywiste dla samego bohatera.

W rzeczywistości materialnej i duchowej małego kraju, jakim już po I wojnie światowej stały się Węgry, wydarzenia II wojny światowej, a potem komunistyczny system ostatecznie – tak to odczuwał autor – pograżyły kraj w depresyjnym poczuciu winy i zniewolenia. Pisarz nie oczekuje niczego dobrego od nowej, komunistycznej władzy, ale też wyraża głębokie rozczarowanie postawą polityczną i stanem duchowym Zachodu. Wybierając emigrację, wybiera – świadomie – samotność. W stanie ogromnego napięcia psychicznego, którego przejmujące dowody znajdujemy na kartach jego dzienników, sięga do antycznej, pitagorejskiej miary i podstawy wszystkiego – do geometrii i muzyki. Skoro jednak nawet one okazują się pod rządami komunistów „nie takie”, pora usunąć się w całkowitą samotność, z językiem jako jedyną podporą egzystencji.

W powieści *Ziemia! Ziemia!...* (1972) uwagi o muzyce mają charakter i osobiste wspomnienia, i ogólnej refleksji. Autor słucha wiadomości z radia o marszu hitlerowskich wojsk na Wiedeń, po czym, jak zwykle po podaniu informacji, z eteru dochodzi muzyka – wiedeńskie walce i niemieckie marsze wojskowe. Temu zdarzeniu na kartach książki towarzyszy jednak świadomość człowieka, który przeżył wojnę. Márai pisze więc o dewastacji pojęć historycznych i dewastacji mapy, zauważa, że w 1938 roku odbyła się „umuzyczniona lekcja historii”¹, której muzyczny szyfr był w tamtym momencie niezrozumiały. Muzyka w charakterze zwiastuna i emblematu procesu historii pojawi się w tej powieści jeszcze raz. Jest rok 1945, Budapeszt, po wkroczeniu Armii Czerwonej. W pamięci wszystkich tkwią haniebne działania strzałokrzyżowców wobec Żydów. W takiej oto aurze do jednej z ocalałych budapeszteńskich kawiarni wchodzi żydowski milicjant; jego pojawienie się wywołuje lęk i pełne napięcia oczekiwanie. Mundurowy przywołuje muzyka z cygańskiej orkiestry... Wszyscy oczekują *Międzynarodówki*, tymczasem milicjant zamawia przedwojenną, patriotyczną piosenkę, uważaną już wcześniej za banalny szlagier, zaczynający się od słów „O ty piękny, przecudny kraju węgierski”². I na tym informacje o charakterze tej muzyki właści-

¹ S. Márai, *Ziemia! Ziemia!...*, przekł. i posłowie T. Worowska, Warszawa 2005, s. 197.

² Ibidem, s. 228.

wie się kończą, wiemy tylko, że Cyganie grają ją „z uczuciem”. Znacznie ważniejszy jest jednak obszerny komentarz narratora. Odślania on bolesny paradoks doświadczenia węgierskiego Żyda, który cudem uniknął śmierci, a teraz, jako wysłannik komunistycznej władzy, delektuje się naiwną, patriotyczną melodią sławiącą piękno kraju. Ta muzyka nikogo nie przemienia ani nie wzrusza, raczej wprawia w zakłopotanie. Márai pisze: „wszyscy czuli już, że nie idzie tu o zwykłą muzykę kawiarnianą: ten człowiek urzeczywistnia tu coś, na co, być może, czekał przez całe życie, lecz nigdy nie miał możliwości zrealizować w pełni tego, o czym marzył”³. Banalna melodia w okolicznościach wykonania w kawiarni w 1945 roku wydaje się parabolą losu nie tylko tego jednego słuchacza, jego upokorzenia, lęku, wreszcie triumfu. Triumf to niejednoznaczny, bo składa się na niego poczucie dysponowania bezwzględną, okrutną władzą, ale jest w nim też błogostan, jaki daje odzyskanie przynależności do wspólnoty człowiekowi, który jeszcze niedawno był od niej odsuwany.

Obrona

Powieść *Obcy* (1931) w alegorycznej formie obrazuje zajęcie miasta przez bliżej nieokreślonych nieprzyjaciół, „obcych” właśnie. Kiedy weszli do miasta, patriarcha rodziny Garrenów, uznawany powszechnie za artystę (m.in. dlatego, że jest właścicielem drukarni nut), postanawia zorganizować wystawne przyjęcie. Obcych nie można pokonać militarnie, zatem uczta to jedyna możliwość, by pokazać siłę mieszkańców miasta, ich pragnienie okazania odrębności. Bal był niezwykle, taki, jakiego „jeszcze nie było”. Literatura, a także muzyka (opera!) stworzyły ogromną „balową” galerię, w której takie spotkania bywają znakami przepychu, nostalgii, uwikłania, konwenansu, obcości, ale także wspólnoty, czaru, zbiorowej energii. Dość zajrzeć do powieści Choderlosa de Laclos, Balzaca, Tołstoja, oper Mozarta, Verdiego, Masseneta, dramatów Mickiewicza, Hugo, Ibsena, Gombrowicza. Tej listy nie sposób zamknąć; stary Garren, zarządzający

³ Ibidem, s. 229.

uroczystość w zajęтым mieście, jest dłużnikiem znanych i nieznanych sobie balów – archetypów, palimpsestów, szyfrów życia. Ten bal jest manifestacją woli wytrwania w dotychczasowych formach i bronią przeciwko obcości: „to protest, lecz również wyrażone w sekretnym języku wołanie o ratunek, wachlarze pełnią tu role bagnetów i miotaczy bomb, a to, w jaki sposób posłuszni duchowi wiekowej etykiety tancerze kłaniają się i spoglądają sobie w oczy, jak uśmiechają się i podają ramię, jest w istocie obroną, ich jedyną możliwą obroną”⁴. Opór stawiany za pomocą wytwornych koronek i eleganckich gestów nie zdołał jednak zatrzymać obcych. Jak pokazują dalsze dzieje miasta, po pewnym czasie to właśnie oni zaczęli wydawać przyjęcia, najpierw bojkotowane, stopniowo jednak odwiedzane coraz liczniej, z entuzjazmem. I wtedy stary Garren umiera. Zanim jednak to nastąpi, jego bal dobiega końca: „O świecie tańczyli już w milczeniu, z zaciśniętymi zębami. I tak przetańczyli wyćwiczonym, skocznym krokiem z dawnego życia w nowe”⁵.

W świecie przedstawionym tej powieści dźwięczy jeszcze jedna melodia. Słyszą ją i dawni mieszkańcy miasta, i najeźdźcy – od chwili, kiedy jeden z obcych chce zarekwirować majątek nieczynnej drukarni nut. Nie rozumie jednak nazwy umieszczonej na szyldzie – „Eol” i kiedy prosi właściciela o jej wyjaśnienie, między dwoma mężczyznami wręcz wybucha skrzepowanie, które zamienia się w długotrwałą, coraz potężniejszy wstyd wszystkich, autochtonów i przybyszów: „To była chwila, w której jakby oficjalnie i uroczyście coś się zaczęło między miastem a obcymi; była to rozpoczęta przenikliwym dźwiękiem melodia, która z każdym rokiem brzmiała coraz donośniej: melodia wstydu. Wstydzili się wszyscy, zarówno obcy, jak i rdzenni mieszkańcy”⁶. Melodia wstydu jest emanacją stanu duchowego wszystkich, jej słuchacze są jednocześnie i kompozytorami, i wykonawcami. Jest też metaforą obywatelnienia nieodwracalną zmianą kulturową, której podlega każdy, bez wyjątku. Miasto wraz z przybyszami staje się czymś w rodzaju gigantycznej orkiestry, wykonującej bezustannie, bez najmniejszego odstępstwa, wariacji, nawet bez pomyłki, ciągle tę samą

⁴ S. Márai, *Obcy*, przeł. T. Worowska, Warszawa 2012, s. 30.

⁵ Ibidem, s. 32.

⁶ Ibidem, s. 50.

melodię. Trudno o bardziej dramatyczne przeciwstawienie sobie wielobarwności muzyki balu i tępej jednostajności melodii wstydu; pełnego, barwnego życia i pełzającej, nieuniknionej, pozbawionej wdzięku, wspólnej wszystkim nudy. Tym bardziej niszczącej, im bardziej mieszkańcy miasta żywili nadzieję, że obcy przybędą z własną orkiestrą i melodiami, od których muzyka miasta zawsze będzie się różnić.

Musica humana

Podobnie jak *Obcy*, także powieści *Zbuntowani* (1930) i *Zazdrośni* (1931) zostały przez autora wkomponowane w cykl zatytułowany *Dzieło Garrenów*, skoncentrowany wokół historii rodziny i miasta; bardziej odpowiednio byłoby może napisać *Rodziny i Miasta*. Wielki temat Máraiego – zmierzch kultury mieszczaństwa i rozpad kultury europejskiej – fabularnie oparty jest na losach dorastających chłopców, a potem dojrzałych mężczyzn. Ich dzieje splatają się wokół śmierci ojca. Paraboliczny i eseistyczny rozmach powieści nie niweluje warstwy realistycznej, dzięki czemu odniesienia do muzyki odgrywają rolę podwójną. Raz – jak w *Obcym*, a także w innych powieściach – muzyka symbolizuje zjawiska tajemnicze, w inny sposób nienazywalne, a nawet niemożliwe do zrozumienia i odczucia, w innych przypadkach jest niby barwa malująca portrety bohaterów i ich środowiska. Te dwie funkcje rzadko bywają rozdzielne i tylko usytuowanie muzyki wewnątrz fabuły oraz przypisanie jej komentarza pozwala zauważyć przewagę lub – rzadziej – wyłączość jednej z ról. Z pamięci narratora wyłaniają się więc obrazy ojca grającego na skrzypcach lub śpiewającego synkowi francuską piosenkę o Pierrocie (*Zbuntowani*). Wspominane przez dorastającego chłopca incydenty z dzieciństwa nie mają zabarwienia idyllicznego, nie są pocieszeniem, raczej wzmacniają anarchistyczne i groteskowe widzenie świata. Jeden z rozdziałów tej niewielkiej opowieści nosi tytuł *Uwertura* i poświęcony jest wspomnieniom największego strachu, jaki każdy z dorastających chłopców przeżył w dzieciństwie. I tak jak uwertura w operze, ta część powieści jest wprowadzeniem, początkiem, jednak sygnalizuje też moty-

wy i tonacje, według których będzie przebiegać jakaś akcja – dalsze życie. W *Zazdrośnych* nakładanie się symbolicznych i realistycznych znaczeń muzyki zapowiada zdarzenia o największym potencjale znaczeniowym. Emmánuel, jeden z bohaterów tej powieści, jest kimś w rodzaju maga, bo nie dość, że zbudował wielką fortunę i uczestniczy w najważniejszych sprawach świata, to gra na skrzypcach w stworzonym przez siebie kwartecie. Jego gra jednak wprawia pozostałych muzyków w konfuzję: „Emmánuel grał dobrze, tylko nie było wiadomo, o czym myśli podczas swojej gry”⁷. Tymczasem wszyscy oczekiwali od niego rozumienia i tworzenia „całości”, czyli symbolu egzystencji pełnej i harmonijnej. W tym kontekście bardzo ważną rolę odgrywa inny uczestnik kwartetu, flecista Joshua, który często przerywał grany właśnie utwór, zapadając w milczenie lub wydając dowolne dźwięki na instrumencie, po czym wracał wraz z innymi do wykonania. Przedtem jednak wygrywał kilka dźwięków, zawsze tych samych, oznaczających powrót do rzeczywistości i rodzaj przeprosin. Joshua nigdy nie wypowiada słów, najwyżej „mruczy” i flet jest jego jedynym narzędziem ekspresji. Dźwięki fletu, wywoływane oddechem, są najbliższe somatyczności głębokiej, bo płynącej z wnętrza organizmu, a przy tym to somatyczność ulotna, rozplywająca się w tchnieniu. Nie trzeba dokładnie przypominać bogatej kulturowej tradycji tego instrumentu i wydawanych przez niego dźwięków, która sięga zamierzchłej archaiki greckiego antyku i jest czytelna w przekazach Starego Testamentu, aby powiedzieć, że flet, obok sprawowania innych funkcji, był instrumentem towarzyszącym działaniom prorockim, wieszczącym, a także ekstatycznym i wyzwalającym. W takim polu znaczeniowym zabrzmiał głos fletu podczas towarzyskiego spotkania, kiedy główny bohater już wie, że będzie musiał powrócić do rodzinnego domu z powodu śmiertelnej choroby ojca: „Podniósł [Joshua – E.N.] flet do ust tak nagle, jak skrytobójca dobywający sztyletu. (...) Zabrzmiały trzy głośnie, piskliwe tryle, jakby wydały je o zmierzchu dzikie ptaki, kiedy rosa osiada na łąkach, nie widać już dokładnie świata, trudniej się zorientować

⁷ S. Márai, *Zazdrośni*, przeł. T. Worowska, Warszawa 2010, s. 55.

i pomiędzy skałami opada je uczucie strachu i gniewu”⁸. W towarzystwie następuje chwilowa konsternacja i tylko jedna z osób, śpiewaczka, rozumie, że flecista dysponuje własną, niedostępną innym melodią. Ona sama także pragnęłaby mieć własną pieśń, jednak nie ma na to dość odwagi i poprzestaje na śpiewaniu partii z *Aidy* i *Kawalera srebrnej róży*, muzyki genialnej, ale napisanej przez innych. Muzyka otwiera zatem najgłębszy poziom doznań wówczas, kiedy nie ma właściwości interpersonalnych, jest „dzika” i niezrozumiała. Nie porozumienie z innymi jest jej domeną, lecz rozumienie siebie i świata.

Kraina syren

Wątek utraty, oderwania, ściśle spleciony z wielkim tematem rozpadu kultury, przewija się przez właściwie wszystkie dzieła węgierskiego pisarza. Do najważniejszych motywów jego twórczości należy wygnanie, emigracja, groźba utraty tożsamości. Wygnańcy z Europy Środkowej po II wojnie światowej, którzy przejściowo znaleźli się w Neapolu (wśród nich także Márai), próbują bronić się przed zatraceniem tożsamości walką o zachowanie akcentów w pisanej wersji ich nazwisk, co jednak okazywało się niemożliwe do osiągnięcia. Pierwszą reakcją uciekinierów jest więc obrona przed obcością – obcością nowego miejsca, ale także całego świata, który choć z innych powodów, także stał się dla nich obcy. Na prawach gazetowego „newsa” i alegorii zarazem pojawia się w *Krwi świętego Januarego* (1957) czeska orkiestra symfoniczna, ćwicząca w obozie przejściowym przez wiele miesięcy *Sprzedaną narzeczoną* Bedřicha Smetany, choć zdaniem urzędników imigracyjnych powinna grać raczej Verdiego lub Cimarosę. Neapolu, jak się okazuje, nie można jednak oswoić przez klasyczne dzieła muzyczne. Akceptacja dla miejsca i własnego losu pojawia się dopiero za sprawą doznań dźwiękowych, których źródło znajduje się niżej, a raczej – głębiej. Stanie się tak na przykład wtedy, gdy narrator dostrzeże, że przypadkowo usłyszana kłótnia uliczna ma strukturę opery.

⁸ Ibidem, s. 87.

Spór na dwa głosy – na głos kobiecy, w rodzaju mezzosopranu i drugi, głos buffo, pełny, niski baryton – unosi się w powietrzu, które pachnie jak sirocco. Kobieta dopiero zaczyna, ale to nie amatorka. Każdy to czuje. Opiera się o balkon, ręce w tragicznym geście wznosi ku niebu, włosy ma potargane. Handlarz win po wstępnej arii odwraca się od partnerki: już nie patrzy na balkon, lecz dalej, w niebo. Z tonu na ton pogłębia głos, ponieważ teraz już wadzi się z bogami⁹.

Jednak dopiero tramontana, neapolitański wiatr, przetransponowany w opisie na dźwięki instrumentów muzycznych, pozwala odczuć miasto w pełni: „Kiedy [wiatr] dotarł na Posillipo, chwycił za lutnię i zaczynał śpiewać. Grał na fłażolecie powolnym i nerwowym dźwiękiem, grał na metalowych strunach i śpiewał”¹⁰. Muzyka wiatru niesie także zapowiedź grozy – trzęsienia ziemi lub wybuchu wulkanu:

Śpiewał niewidoczny i nieuchwytny, podziemny i podmorski wiatr. Jakby daleko, przed Amalfi, między skałami wysp Galli śpiewały syreny głosem skrzeczącym, wyzywającym, skrzypiącym i lęklwym. I był taki jak lud, który milczał przez tysiące lat, znosił swój los, a teraz przemówił. Krzyczeli, skowyczeli, wściekając się, uskarżając, ale z wyczuciem rytmu, tak jak śpiewają uczestnicy pogańskich ceremonii religijnych, w ekstazie, kiedy to, co ludzkie, zamienia się w nadludzkie, a pospolitość w fatum¹¹.

Czy znajdujemy tu żywioł natury w roli starego toposu ludzkiego wzburzenia? Z pewnością tak, ale Márai przekształca tradycyjną topikę polegającą na oznaczaniu jednego zjawiska przez drugie, stapia wiatr i ludzi w jeden potężny, pierwotny żywioł, jak muzyk łączy odrębne dźwięki w jeden akord. W Neapolu, w godzinie trwogi, słycać muzykę całego bytu i wszelkich czasów, dźwięki ludzkie i pozaludzkie, chwilę współczesną i archaikę mitu. Czas trwania tej muzyki jest czasem epifanii; można sądzić, że dzięki niej pisarz uznaje Neapol za własne miejsce.

⁹ S. Márai, *Krew świętego Januarego*, przeł. F. Netz, Warszawa 2006, s. 50.

¹⁰ Ibidem, s. 151.

¹¹ Ibidem, s. 162.

„Czego nie można wyrazić słowami”

Ta fraza kończy powieść *Siostra* (1948) i zarazem kończy myśl, że choć melodia nie ma żadnej treści, to wyraża coś, co inaczej jest nieprzekazywalne. Medium tajemnych treści w *Siostrze*, a także we wcześniejszym *Żarze*, jest muzyka Fryderyka Chopina, a ściślej jego dwie kompozycje: Polonez-Fantazja As-dur op. 61 (*Żar*) i Etiuda As-dur op. 25 (*Siostra*), pierwsza z cyklu dwunastu etiud tego dzieła. Pozostawiam na boku pytanie o zaznajomienie pisarza z muzyką Chopina; zapiski czynione w tomach *Dziennika* niewiele wyjaśniają, a dostępne źródła do biografii pisarza są nazbyt ogólne. Być może ich bliższe poznanie wyjaśniłoby szczególne względy, jakimi autor darzył akurat te dwa utwory, w tym miejscu jednak zostaje skupić się na ich funkcji w obrębie wymienionych powieści.

Napisany w 1942 roku *Żar* przedstawia spotkanie po bardzo wielu latach dwóch niegdysiejszych przyjaciół, których oddaliło niewyjaśnione, nawet w trakcie tego spotkania, wydarzenie. W gęstej narracji, sięgającej w przeszłość ich życia, okazuje się, że jeden z nich w młodości miał „kryjówkę” – niedostępne drugiemu miejsce, które tworzyła muzyka. Jego gra na cztery ręce z matką przyjaciela pokazała istnienie nieprzekraczalnej granicy między chłopcami. Muzyka Chopina objawiła jakąś nadprzyrodzoną wręcz moc: „«Polonez-fantazja» był jedynie pretekstem, aby wyzwolić w świecie siły, które poruszają i wysadzą w powietrze to wszystko, co ludzki porządek tak skrzętnie ukrywa”¹². Ten stosunkowo późny utwór Chopina (1846) nie zawierał przecież utrwalonych przez tradycję i legendę wielkiego kompozytora „rewolucyjnych” treści; raczej subtelnie dekonstruował właściwą jego wcześniejszym polonezom strukturę. Pewne znaczenie miał z pewnością fakt, że matka powieściowego chłopca była Polką, a do tego krewną Chopina. Tak w każdym razie utrzymywał chłopiec, który po latach, już jako stary człowiek, usłyszał od przyjaciela pełne wyrzutu słowa: „Zawsze byłeś dziwny, inny, daleki. Człowiek nie może być bezkarnie muzykiem i krewnym Chopina”¹³. Dawny przyjaciel

¹² S. Márai, *Żar*, przeł. F. Netz, Warszawa 2000, s. 35.

¹³ Ibidem, s. 103.

Konrada mówi wprost, że nienawidzi muzyki, jej ekskluzywizmu i tajemnych kodów. Ten konflikt tylko na pozór przypomina starcie artysty i filistra, którego literackie i teatralne ujęcia zdominowały kulturę przełomu XIX i XX wieku, a w zmienionej postaci przetrwały znacznie dłużej. Na pozór, gdyż miejsce domniemanego „filistra” zajmuje głęboko myślący człowiek, a „artysta” odznacza się ponadprzeciętną energią i zdolnością do czynnego życia. Prawdziwie groźna jest sama muzyka, gdyż wtrąca w samotność tych, którzy nie mają do niej dostępu, a między rozumiejącymi ją wytwarza niebezpieczne związki.

Márai nie porzuca jednak przekonania, że muzyka może świadczyć o czymś, co powszechnie zrozumiałe, a także przeciw czemuś protestować; takie przekonanie żywi postać wirtuoza pianisty z powieści *Siostra*. Ostatni koncert w życiu muzyk wykonał we Florencji wczesną jesienią 1939 roku, kiedy na wieść o kapitulacji Warszawy decyduje się na zagranie etiid Chopina, a po nich *Appassionaty* Beethovena. Zamiar wirtuoza wygląda szlachetnie, może też naiwnie, kiedy pragnie daleko od linii frontu uprzytomnić słuchaczom, że piękno muzyki przewyższa nawet najbardziej dramatyczny konflikt między narodami, do których należeli kompozytorzy. Najpierw jednak ma zabrzmieć pierwsza etiuda Chopina z opusu 25, nazwana przez Roberta Schumanna „harfą eolską”. Tak też nazywa ją wirtuoz: „Co mogę uczynić dla Polaków? (...) nie mogę uczynić nic innego, niż [to, że – E.N.] w jednej z wielkich europejskich sal koncertowych (...) powołam do życia głos Chopina! Niech inni mówią o polityce, a ja w tej chwili, gdy wojska niemieckie rzucają się na ciało tego narodu, zagram we Florencji etiudę, tę *Harfę eolską... Allegro sostenuto*”¹⁴. Wykonuje wszystkie etiudy Chopina z opusu 25, a w napisanym później wspomnieniu poświęca jeszcze uwagę etiudzie 11, znanej też pod tytułem *Zimowy wiatr*. Po koncercie traci na zawsze zdolność gry na instrumencie, może pod wpływem przejmującego doświadczenia, że muzyka Chopina i Beethovena nie uśmierzy wojny.

Wiele myśli, idei wyrażonych w prozie Máraiego nosi piętno historyzoficznego i antropologicznego pesymizmu. Potwierdzenie tego faktu

¹⁴ S. Márai, *Siostra*, przeł. F. Netz, Warszawa 2017, s. 58.

znajdujemy w *Dzienniku*, a także w powieściach pozbawionych wyraźnych wątków muzycznych (*Wyspa*, *Pokrzepiciel*, *Dziedzictwo Estery*). Muzyka towarzyszy odchodzeniu starego świata, co jednak zdumiewające, to nie nostalgia za utraconym jest najważniejszą przyczyną, a także efektem jej istnienia i działania. Nie wywołuje też pocieszenia, a jeśli już je przynosi, to w sposób przewrotny, z niepewnym skutkiem. Zamiast pocieszycielki przypomina raczej surowego sędziego, lecz to sędzia w postaci uwewnętrznionej, w formie indywidualnego sumienia. Márai dokonuje niezwykłego stopu modernistycznej nieokreśloności przekazu muzycznego i – wywiedzionego jakby z ducha Boecjusza i jego następców – przekonania, że muzyka jest tożsama z wiedzą etyczną¹⁵. Muzyki nie udaje się w pełni zrozumieć i opisać, można jednak próbować znaleźć w niej przewodniczkę etycznych powinności człowieka, obserwującego gruzowisko świata, a nawet żyjącego na nim. Narzucająca się uwadze surowość spojrzenia na człowieka, jaką emanuje proza węgierskiego pisarza, osłania ukryte głęboko współczucie. Jego wyrazem jest właśnie muzyka, obrazująca pasma doświadczeń indywidualnych, głęboko intymnych, rozszczelniająca ramy surowej powściągliwości narracji niewysłownym inaczej płaczem, lamentem nad ludźmi i światem historycznym.

¹⁵ Zob. J. James, *Muzyka sfer. O muzyce, nauce i naturalnym porządku wszechświata*, przeł. M. Godyń, Kraków 1996.

Muzyka – ton – wolność w koncepcjach etycznych i politycznych Juliusza Słowackiego



Juliusz Słowacki wywodził się z rodziny inteligenckiej o korzeniach szlacheckich – zarówno jego ojciec, jak i ojczym byli profesorami uniwersytetu w Wilnie. Wzrastanie w takim środowisku dawało przyszłemu poecie niewymuszoną specjalnymi staraniami ogładę i orientację w kulturze, a także pewne umiejętności, do których należała też gra na fortepianie. Znając późniejsze życie poety i jego własne świadectwa, widzimy, że muzykiem był średnim, choć naukę gry na instrumencie i późniejsze podtrzymywanie nabytych umiejętności traktował dość serio. Był jednak nieprzeciętnym słuchaczem muzyki operowej i koncertowej. W liście datowanym na 3 września 1832 roku, a złożonym z notatek dotyczących wydarzeń sierpniowych, relacjonował matce, że na jednym z polskich wieczorów „nudziliśmy się śmiertelnie od 10. do drugiej w nocy – pod koniec jednak Chopin upił się i prześliczne rzeczy improwizował na fortepiano”¹. Wśród licznych doniesień z tego czasu o bywaniu na koncertach, spektaklach teatralnych i wieczorach literackich przewija się postać Chopina, „sławnego fortepianisty”, jak nazywał wówczas poeta wielkiego instrumentalistę-wirtuoza i kompozytora. Związki obu artystów w najbliższych latach okazały się wprawdzie dość zawikłane z przyczyn osobistych, jednak dopiero po wejściu w krąg towiańczyków, z którego zresztą poeta dość szybko wystąpił, by już na własny sposób rozwijać mistyczne koncepcje człowieka, narodu, w końcu wszechświata, jego stosunek do Chopina zmienił się radykalnie. Zmiana ta nie dotyczyła

¹ J. Słowacki, *Listy do matki*, red. Z. Krzyżanowska, Wrocław 1952, s. 86.

osoby, ale samej muzyki genialnego kompozytora, którą w połowie lat czterdziestych uznał za bliską egzaltacji i „enerwowania”. W długim liście z lutego 1845 roku usiłował objaśnić matce swoją na nowo pojmowaną misję i wizję, której ona, przyzwyczajona do „dawnego Julka”, nie była w stanie pojąć. Niezwykle serio i solennie, choć z przeblyskami urazy i rozczarowania, tłumaczył jej prawdziwą wartość utworów, które mógłby „przed Chrystusem deklamować” – znalazły się wśród nich *Balladyna*, *Sen srebrny Salomei*, *Książę Marek* i *Książę Niezłomny*. Jednocześnie skazywał na swoistą banicję utwory niegdyś przez siebie samego i matkę ulubione – *Lambra* i *Godzinę myśli*. Bolesna dla poety niezdolność matki, a także wielu podobnych jej czytelników, do głębokiej przemiany duchowej, która pozwoliłaby zrozumieć im jego przemianę i jego dzieła, wynikała zdaniem piszącego list, ze swego rodzaju zniewolenia muzyką Chopina. Pisał więc o ludziach zastygłych w sentymencie i nostalgii za samym pięknem, że „po koncercie Chopina część duszy własnej utracą”². Argumentował, zadając pytania: „Widziałasze Ty, aby kto nazajutrz po rozczuleniu wielkim, przez Chopina muzykę sprawionym, stał się lepszym, piękniejszym, litośniejszym, wyrósł na bohatera?”³. Od muzyki, podobnie jak od literatury, domaga się zatem siły sprawczej, którą rozumiał przede wszystkim jako narzędzie duchowej przemiany, a za nią dopiero mogły pójść działania, czyny. Chopin słuchany i komentowany przez człowieka, któremu, jak pisał w tym samym liście, *Książę Niezłomny* „kości wewnętrzne połamał”, nie mógł być źródłem takiej przemiany. Jego muzyka, jak wywodził dalej, powoduje duchowy marazm, maskowany czysto zewnętrznym wzruszeniem i egzaltacją. Tłumaczył matce: „siadłś do mnie pisać wypłakawszy się w kącie duszy całej, wypłakawszy się na próżno, czyli grzesznie, wypłakawszy się dlatego, co Cię semitonami i dysonansami polonezy Chopina łaskotały po wszystkich nerwach”⁴.

W ostatnich latach życia Słowacki najwyraźniej przestał być słuchaczem „prześlicznej” muzyki Chopina i innych romantycznych kompozytorów. Z jego korespondencji z tamtego czasu znikają także informacje

² Ibidem, s. 467.

³ Ibidem, s. 469.

⁴ Ibidem, s. 467.

o grze na fortepianie, słuchanych koncertach i wizytach w salach operowych. Tę „utrata słuchu” trzeba zobaczyć na szerszym tle zmian w życiu artystycznym, ale przede wszystkim duchowym poety. Złożyło się na nie bardzo wiele czynników, spośród których stosunkowo najłatwiej wskazać okoliczności zewnętrzne, wspólne pokoleniu polskich emigrantów u progu lat czterdziestych XIX wieku, kiedy to w aurze rosnącego przygnębienia i stagnacji pojawił się Andrzej Towiański, do dziś uznawany za postać niejasną, ale przez pewien czas niezwykle wpływową. Jak objaśniała ten fenomen Alina Witkowska, Towiański idealnie wpisał się w oczekiwania części środowiska emigrantów, tracących nadzieję na powrót do kraju, na umożliwiającą go „wojnę ludów”, a także, po prostu, na twórczy rozwój własnego życia. „Towianizm nie był chorobą, był radykalną próbą zbudowania nowej tożsamości, przyswojenia sobie filozofii spirytualnego aktywizmu i zastosowania jej do praktyki życia. Był próbą ocalenia” – tak pisała monografistka środowiska towiańczyków przede wszystkim w odniesieniu do Mickiewicza⁵, choć opinia ta przystaje też do innych emigrantów, jak Seweryn Goszczyński, a w pewnej mierze i Słowacki. Obecność Towiańskiego wśród polskich emigrantów odcisnęła się na biografiach różnych osób w sposób niejednakowy, nie ulega jednak wątpliwości, że latem 1842 roku, kiedy doszło do spotkania Słowackiego z „Mistrzem Andrzejem”, poeta poczuł niezwykle przyływ sił. Wszelkich – fizycznych, duchowych, twórczych, które wprowadziły do jego poezji nowy wektor, wynikły bezpośrednio, jak pisał w jednym z listów do matki, z „oskrobania” starego człowieka. Z Kołem Sprawy Bożej rozstał się zresztą dość wcześnie, zaledwie po roku, jednak impuls przemiany, jakiegoś nowego horyzontu istnienia pozostał w nim i wydawał owoce aż do końca życia. Na ten temat istnieje bogata literatura przedmiotu, w tym miejscu wystarczy tylko zaznaczyć, że w ciągu kilku lat dzielących go od śmierci stworzył ogromne dzieło poetyckie, objętością bodaj przewyższające wszystko, co napisał wcześniej. Dzieło zrealizowane w różnych formach i gatunkach, poza trzema dramataми i częścią *Króla Ducha* oraz pojedynczymi wierszami i pismami kierowanymi do emigrantów, pozost-

⁵ A. Witkowska, *Towiańczycy*, Warszawa 1989, s. 161.

stawione w rękopisach. „Nowy człowiek” odrzucił wszystko, co „enerwujące”, a więc i bywanie w świecie artystycznym, koncertowym, teatralnym, a za to skupił się na uwznioślającym i porywającym przeświadczeniu, że znajduje się na drodze odkrywania struktury bytu.

„Na skałach oceanowych postawiłeś mię Boże, abym przypomniał wiekowe dzieje ducha mojego, a jam się nagle uczułem w przeszłości Nieśmiertelnym, Synem Bożym, stwórcą widzialności i jednym z tych, którzy Ci miłość dobrowolną oddają na złotych słońc i gwiazd girlandach”⁶. Zdanie otwierające *Genezis z Ducha* – modlitwę, poemat prozą i traktat kosmologiczny zarazem – sygnalizuje też istotny rodzaj obrazowania, jakim przesyczone są dzieła z późnego okresu twórczości poety, obrazowania wspartego na jakościach wzrokowych (światło) i odczuciu ciepła. Jak okaże się dalej, fenomen światła i ciepła organizujący – w budowanych i powtarzanych przez poetę wyobrażeniach – podstawy procesu stworzenia i rozwoju świata współlistniał w koncepcjach Słowackiego z dźwiękiem, głosem, tonem. „Ton” należał też do zestawu podstawowych pojęć towiańczyków, za pomocą których budowali aktywistyczną koncepcję człowieka. Sam Towiański definiował go następująco:

Wszystko, co istnieje w ogromie tym, ma swoje życie, ma ruch właściwy sobie, a ten ruch ma swój ton, swą nutę, swą częśćkę w ogólnej harmonii i cały ogrom, cała wielka droga Boża może być wydana w muzyce właściwymi tonami. Dlatego to pęd do muzyki jest tylko w podnoszących się duszach, jest to bowiem pęd do harmonii powszechnej; noszący ten pęd noszą ton, który o ile w nich brzmi, jest częśćką tej ogólnej harmonii, tego zbioru tonów, które brzmią przez wieki wieków w wielkiej orkiestrze Bożej, mieszczącej w sobie niepoliczony globy i żyjące na nich niepoliczony gromady stworzeń⁷.

Myśl Towiańskiego uderzała więc, mówiąc muzycznie, w znaną strunę metafory świata – instrumentu w rękach Boga, przypominała także o topice człowieka instrumentu, ważnej dla antropologii europejskiego

⁶ J. Słowacki, *Pisma proza. Pisma filozoficzne – Pisma polityczne – Drobne pisma treści politycznej i religijnej – Dodatek*, red. W. Floryan, Wrocław 1952, s. 9.

⁷ Cyt. za: D. Siwicka, *Ton i bicz. Mickiewicz wśród towiańczyków*, Wrocław 1990, s. 50.

romantyzmu i obecnej też we wcześniejszej twórczości Słowackiego, czego przykładem są dramaty *Horsztyński* i *Lilla Weneda*. Dorota Siwicka, autorka książki o Mickiewiczu w Kole Sprawy Bożej, pisze o towianistycznym „tonie” jako o elemencie wyobraźni i sile sprawczej remuzykalizacji świata⁸. Pojęcie wydobyte z terminologii muzycznej sygnowało w gruncie rzeczy wizję antropologiczną, projektowało ideał człowieka „jednego tonu”, ideał niezwykle trudny do osiągnięcia, a właściwie niemożliwy, gdyż jego najpełniejszym wcieleniem jest jedynie Chrystus. W przejętej od Towiańskiego, ale i przetworzonej przez Mickiewicza wykładni „ton” oznaczał też – zdaniem znawcy zagadnień teatralnych i performatywnych – „określony stan psychofizyczny”, kiedy pobudzenie ducha wpływa na cały, duchowy i cielesny wymiar człowieka i oddziałuje na świat zewnętrzny mocą swojej siły⁹. Pisał Mickiewicz w *Przemówieniu do Braci* z 27 września 1847 roku:

Ton jest wszystkim. Ten ton jest nam podany i objawiony; ale jak pieśni ogólnej nie ma bez taktu, jak w muzyce nawet potrzebny jest takt, tak i w tonie naszym jest on koniecznym. A ten takt jest pochwycenie, poczucie, kiedy co przyspieszyć lub zatrzymać. W objawieniu tego taktu, tego daru danego jest największa trudność, i nie można go mieć bez całkowitego zapomnienia siebie¹⁰.

Wynika stąd idea ścisłego powiązania tonu z ruchem, z samym życiem; tylko człowiek mający własny ton jest żywy w sensie duchowym i społecznym. Mickiewicz domagał się tego od wszystkich braci w Kole, szczególnie silnie od Seweryna Goszczyńskiego, głosząc skierowane do tegoż *Przemówienie* z 19 grudnia 1843 roku: „Powołanie Twoje wielkie, odpowiedzialność za niespełnienie straszna. Wyobrażasz w Kole Ruś kozacką. Wezwany jesteś głównie związać w sprawie Kozaczyznę z Polską (...). Nie dokażesz tego inaczej, jak tonem kozackim. Ten ton masz w sobie, Bóg złożył go w ciebie”¹¹.

⁸ Ibidem, s. 98.

⁹ D. Kosiński, *Kiedy słowo jest żywe*, „Ethos” 2012, nr 97–98, s. 127–136.

¹⁰ A. Mickiewicz, *Pisma towianistyczne. Przemówienia. Szkice filozoficzne*, red. Z. Trojanowiczowa, Warszawa 2001, s. 296.

¹¹ Ibidem, s. 89.

Przypomnienie zawartej w pismach towiańczyków wykładni „tonu” jest niezbędne, by zrozumieć swoistą „muzyczność” koncepcji towianistycznych, w których pojęcie z zakresu muzyki służyło definiowaniu koncepcji antropologicznej, w myśl której człowiek pojmowany jest holistycznie, jako spójnia duszy i ciała, ducha i materii. Miało też sprzyjać odnalezieniu własnego miejsca w planie przedwiecznym, co było już oryginalnym wkładem Słowackiego, dokonywanym i rozwijanym także po opuszczeniu Koła.

Towiański z biegiem czasu domagał się od swoich wyznawców jednego tonu, wspólnego wszystkim, i przestrzegał przed tonem fałszywym, który jak rozstrojony instrument w orkiestrze, niszczy całą kompozycję. Jednak wśród towiańczyków pojawiały się też myśli o prawie do różnicy. Pisał Józef Marszewski, malarz, do Seweryna Goszczyńskiego w 1846 roku:

Każdy z nas ma swoją nutę, a do tego i swój właściwy instrument i tylko na nim może odegrać tę swoją nutkę. Dlatego nie można żądać, abyśmy wszyscy grali na jednym instrumencie. Ty, bracie, dajmy na to, grasz na swoim klawirynie, inny na skrzypcach, a mój instrument jest waltornia i tylko muszę wtórować. Jakże ja mogę grać na klawirynie, kiedy moje nuty, co przede mną, są tylko na waltornie¹².

Dodawał przy tym, co Goszczyński odnotował w swoich zapiskach, całkiem w duchu pouczeń Mickiewicza, że w tej sprawie trzeba się trzymać „kamertonu Pana naszego”.

Narzucaną braciom z Koła powszechność i jednolitość towianistycznego „tonu” kontestował już wcześniej Słowacki w liście do Zygmunta Krasińskiego z 17 stycznia 1843 roku: „Każdego z nas inaczej uderzyło mistrza słowo i z innej struny każdy wydobywa dźwięk swój, który się w pokornym kole braci układa do harmonii”¹³. Znając dalszy bieg wypadków, można uznać, że odstępianie poety od Koła zaledwie po roku

¹² S. Goszczyński, *Dziennik Sprawy Bożej*, t. 1, red. Z. Sudolski, Warszawa 1984, s. 289.

¹³ J. Słowacki, *Listy do krewnych, przyjaciół i znajomych (1820–1849)*, red. J. Pelc, Wrocław 1952, s. 187.

uczestniczenia w jego pracach dowodzi, iż jego „struna” i wydobywany z niej „dźwięk” służyły już innym tonom i innej harmonii.

Lektura pism mistycznych poety (zwanych też niekiedy pismami genezyjskimi, różnice terminologiczne i stanowiska badaczy w tej mierze tu pomijam) pozwoli może wydobyć kilka akcentów, zarysować ramy, wewnątrz których poeta lokuje swoją „mistyczną muzykologię”, choć od razu dodać trzeba, że materiał, nie dość że wielogatunkowy (listy, przemówienia, dialogi, manifesty, wiersze, dramaty, w tym większość we fragmentach i wielu wariantach), to jeszcze ogromny rozmiarem i płynny pod względem edytorskim, komplikuje stawianie tez i wydawanie jednoznacznych opinii oraz utrudnia interpretację. Mając więc świadomość, że towianistyczna, a potem genezyjska „muzykologia” Słowackiego to temat właściwie nieopisany, skupię się na kilku zaledwie jego aspektach.

Obszerny passus umieszczający ton muzyczny wśród rozważań o charakterze kosmologicznym, teologicznym i antropologicznym znajdujemy w [*Liście do J.N. Rembowskiego*], współbrata Słowackiego w Kole. Poeta najpierw wywodzi: „Idzie więc o to, abyśmy duchom prawdziwy świat ducha pokazali, a świata tego całą form widzialnością i każdym jej szczegółem dowiedli...”¹⁴ Z tej przyczyny rozwija przed czytelnikiem pięciostopniowy proces pracy ducha i przemiany świata. Zauważa przy tym jednak, że piąta praca ducha, którą sygnować miało osiągnięcie światła i ciepła, nie powiodła się: „a wszystko co ma głos na ziemi, smutne jest... Smutku tego przyczyną jest utrata twórczości w piątej pracy – wszędzie na ziemi zapisana”¹⁵. Ten smutek globalny nie jest nostalgią, melancholią czy inną formą odczuwania psychicznego dyskomfortu, skądinąd nieobcych poecie w czasach dawniejszych, „enerwujących”, jest natomiast odczuciem niedoskonałości, tęsknotą do przemiany, wyrażaną przez całe stworzenie – człowieka w jego bycie historycznym, faunę, florę, minerały, wszystkie, mówiąc dawnym językiem, „elementy”. Dla lepszego zrozumienia tego stanu przez adresata listu posługuje się Słowacki muzyczną analogią, wymagającą dłuższego przytoczenia:

¹⁴ J. Słowacki, *Pisma prozą...*, op. cit., s. 186.

¹⁵ Ibidem, s. 192.

Bo nawet, patrz – oto głos nasz, znalazłszy muzykalne tonów swoich pierwiastki, zapisał się tak...

c cis d dis e – f fis g gis a ais h...

Między piątym a szóstym tonem... jest tajemnicza dotąd nawet dla samych mistrzów harmonii przerwa..., która pięć pierwszych tonów kończy – a od półgłosu niby następujące siedem tonów zaczyna... Ziemiemu tylko duchowi ton szósty wydaje się całym... dla niebieskich jest on dysonansem – jest całą przyczyną smutku muzyki globalnej, bo pięć pierwszych głosów idą porządkiem niebieskiej twórczości – jedno z drugich wylatując... po przerwie zaś... już następuje siedmiu innych głosów taki sam porządek – ale raz przerwany i tą przerwą pierwszym tonom przeciwny... Na zgodzeniu tych pierwszych tonów – z drugimi polega cała muzyka, stąd akordy. Powiedzielibyśmy, że te tony ostatnie są ziemskie... a odpowiadają siedmiu tęczy kolorom..., bo kolory z rozkładu światła powstające już do globu należą. Światło jest czystą formą świętości..., a myśmy go jeszcze w prawdziwości jego nie widzieli... (oprócz na twarzy przemienionej Chrystusa). A sami oto w tęcowych wyjaśnieniach się – i w rozbitych instrumentach naszej duchowej muzyki – podnosimy się – do wyrozumienia jasności Bożych¹⁶.

Poeta przedstawia w ten sposób fundamentalną dla swojego ówczesnego myślenia zasadę doskonalenia świata i ludzkości, w którym zatrzymania („zaleniwienia”) ducha znajdują respons w postaci przeciężania tego stanu za sprawą gwałtownych, nawet brutalnych przemian. Proces ten objaśnił najpełniej w *Genezis z Ducha*, gdzie sformułował myśl o koniecznym „ucisku” zaleniwiałych form, by zrodziło się z nich nowe, doskonalsze życie i ujął w taką matrycę rozwoju dosłownie wszystko, od przyrody nieożywionej po historię ludzkości i poszczególnych narodów. Odnotować więc trzeba, że przeszkoda, dysonans są koniecznym składnikiem pochodzenia ducha, a mówiąc inaczej, postępu duchowego w rozwoju form, a gwałtowny akt niszczycielski służy uwolnieniu potencjału mocy duchowej życia. Na tym tle rozpatrzmy teraz odległość między tonami ‘e’ i ‘f’, którą czytam też jako metaforę przeszkody postawionej rozwojowi, zatrzymującej postęp spraw niebieskich. Nie są mi znane teorie muzyki, do których Słowacki mógłby się w tym momencie odwoływać, mając na

¹⁶ Ibidem, s. 193.

uwadze jakąś szczególną – negatywną – kwalifikację odległości między ‘e’ i ‘f’. Myślę raczej, że obraz ten spowodować mogło zwykłe wspomnienie klawiatury, na której występują obok siebie, nieprzedzielone niczym, dwa białe klawisze. I jakkolwiek taka spekulacja może wydać się zbyt prosta, to chcę ją obronić dopowiedzeniem, że także w innych miejscach obszernego dzieła poety z lat ostatnich, w dramacie *Samuel Zborowski*, znajdujemy obraz podobnego – wizualnie – połączenia, będącego przeszkodą, nawet pułapką – to kładka, która okazuje się szatanem i zapada się pod przechodzącą nią Atessą, opóźniając jej egzystencję o trzy tysiące lat:

[Lucyfer]

Ach, kłoda rzucona

Mostem!

[Książę]

Co?

[Lucyfer]

Pękła... Para cieni złota

Upadła w przepaść... Starzec nie dopędzi,

Bo rozwinęli skrzydła na błękity

I polecieli jak para łabędzi...

Syn Apollina... z córką Amfitryty...¹⁷

‘E’ i ‘f’ nie są więc tonami „fałszywymi”, jak mogłoby wydawać się przy zastosowaniu wykładni Towiańskiego. Odległość między nimi jest raczej przeszkodą, zatrzymaniem, niepożądanym przestojem burzącym porządek niebiańskiego rozwoju i wydającym dalsze działania („tony”) na łup ziemskiego, niedoskonałego porządku. Dlatego temu ostatniemu dostępna jest jedynie tęcza, co może dziwić wobec biblijnej wykładni znaku przymierza. Tu bowiem jej kwalifikacja jest inna, gdyż stanowi rozbitcie światła zamiast jego upragnionej, jednorodnej jasności. Mimo wskazywanej niedoskonałości świat ma własny, ukryty przed nierozu-

¹⁷ Idem, *Dramaty*, red. Z. Libera, Wrocław 1952, s. 231–232. Kładka, która jest pułapką, pojawia się w dziele obszernym, o skomplikowanej i trudnej do uporządkowania fabule, stąd jej potencjał znaczeniowy jest oczywiście znacznie bardziej złożony.

miejącymi „takt”, system przyspieszeń i spowolnień, które ostatecznie nie niszczą, lecz tworzą.

[*List do Rembowskiego*], tłumaczący odbiorcy zręby systemu myśli poety, jest też przykładem stosowania trójstopniowej hermeneutyki, opartej na koncepcji Orygenesza przyjętej wobec Biblii. Wyróżniał on trzy etapy poznania: zmysłowy (rozumienie literalne), psychiczny (odczytania alegoryczne) i duchowy (mistyczny). Zdaniem Ryszarda Przybylskiego, poeta adaptuje ten system do własnych celów, a polegają one na „odczytywaniu religijnego sensu każdego znaku kultury”¹⁸. Odległość ‘e’ – ‘f’ to więc najpierw – dwa białe klawisze; potem – połączenie, które kryje w sobie pułapkę przeszkody; wreszcie – miejsce konieczne, by mógł pojawić się impuls jej przezwyciężania, ku finalnemu celowi objawiającemu się światłem i ciepłem.

Zagadkowy, niewielki tekst bez tytułu [*Apologia*], przypominający zapis wizji sennej, przedstawia głosy gawiedzi oskarżającej sniącego, jego siostrę i „wykładacza słowa” o zniszczenie wiary i rozsiewanie trucizny. Doświadczenie ukrytych w granitowej grocie siostry i brata jest wyłącznie audytywne, mają oni „teleskop słuchu”, jak pisał Słowacki w *Raptularzu*¹⁹, nie widzą nic, za to słyszą wzburzony tłum i spokojny głos wykładacza słowa: „Świadczę się Chrystusem Panem moim, stwórcą wszelkiej widzialności, iżem nic nigdy przeciwko duchowi jego w sumnieniu moim nie urodził”²⁰. Zanim jednak schowani w grocie usłyszeli to, wykładacz słowa „po kilku chwilach głos podniósł; wyraźnie aż do nas dochodzący – lecz zmieniony w tonie: albowiem niższy o całą oktawę; i starszy niby o pół wieku – a spokojnością tonów nad wszystkimi krzykami panujący”²¹. Słowacki najwyraźniej pamiętał przekonanie wyrażane w *Kole*, że „ton” był środkiem panowania nad światem historycznym, a cytowany fragment to potwierdza.

Myślenie analogiami, tak obficie występujące w później twórczości Słowackiego, bardzo efektowne poetycko, artystycznie, może się okazać

¹⁸ R. Przybylski, *Śmierć Saturna*, „Twórczość” 1985, nr 9, s. 83.

¹⁹ J. Słowacki, [*Notatki różne z „Raptularza”*], w: idem, *Dzieła wszystkie*, red. J. Kleiner, t. 15, Warszawa 1955, s. 473.

²⁰ J. Słowacki, *Pisma prozą...*, op. cit., s. 244.

²¹ Ibidem, s. 243.

w odbiorze nieco mylące. W takim sensie, że odsyła do poetyki porównania, bliskiej estetyce klasycystycznej, która sankcjonowała w ten sposób poczucie swego rodzaju bezpieczeństwa ontologicznego, odrębności porównywanych bytów. Analogie, wprowadzane przez poetę wprost albo przez sugestie, niezależnie od ich charakteru obrazowego, odznaczają się głębokim poczuciem jedności bytu, w którym wszystko jest ze sobą spójne. I jedynie na takiej zasadzie można dostrzec analogię między „tonem” a pewną formą życia zbiorowego, specyficzną w ustroju dawnej Rzeczypospolitej, do której poeta był ogromnie przywiązany i którą – w warunkach emigracyjnych – próbował powołać do życia, na nowo ją ukonstytuować. Ta forma samostanowienia, obrony wolności zmierzającej do uzgodnionego celu wspólnego to konfederacja. Jak zapowiadał w wydanej w postaci broszury mowie *Głos Brata Juliusza Słowackiego do zgromadzonych i w klub zawiązać się chcących Polaków, przedstawiający potrzebę przyjęcia nowej formy konfederacyjnej* (19 marca 1848): „Jest forma przez wielkie i czujne Przodki nasze ku obronie wartości wystawiona, która wielokrotnie Narodowi naszemu w walce z postronnym wrogiem i z wewnętrznym intrygantem lub cudzoziemcem posłużyła. Forma, której wewnętrzną naturą jest ruch i ciągle działanie”²².

Zanim jednak konfederacja zawiąże się, zanim ucieleśni się w niej idea wolności, konieczne jest *veto*, wyłom w istniejącym porządku prawnym i moralnym. Jak fałszywa kładka w *Samuelu Zborowskim*, niczym zakłócenie postępu tonów między ‘e’ i ‘f’, tak dla konfederacji zaprzeczenie, brak zgodnego, uszeregowanego w powtarzalnym porządku następstwa form bytu historycznego jest oknem otwierającym nową możliwość. Przeszkoda staje się szansą, a odkryta zasada struktury bytu pozwala poecie na snucie oryginalnej historiozofii, dla której towianistyczny ‘ton’ był wprawdzie istotnym, lecz niejedynym impulsem. Dobrowolny związek wolnych jednostek, odniesiony do genezyjskiej „muzykologii” Słowackiego pokazuje, jak w poetyckim wokabularzu twórcy idee polityczne i koncepcje antropologiczne spletały się z muzyką. A nawet więcej – jak z niej wyrastały.

²² Ibidem, s. 337.

„Jesteśmy ulicami...” Zarzuela i jej postaci



Pytanie o postać w zarzueli, utworze słowno-muzycznym wywodzącym się, jak opiszę to dalej, z kultury dawnej Hiszpanii, skłania do postawienia kilku zagadnień ogólniejszej natury. Jedno z nich to pytanie o przekład libretta operowego, a także tekstu innych gatunków dramatyczno-muzycznych w kontekście uniwersalności *versus* partykularności niesionego przez utwór komunikatu. Teorie oraz opinie, historycznie zróżnicowane, na temat przekładu libretta niemal zawsze skrywały w sobie potencjalną dwubiegunowość, za pomocą której można opisać zarówno decyzję o jego przekładaniu, jak i o niepodejmowaniu przekładu¹. Zatem pogląd, że nie należy tłumaczyć, opiera się na przekonaniu o uniwersalności przekazu, zrozumiałego ponad odmiennościami językowymi, ale także może wynikać z przeświadczenia o kulturowej i językowej idiomatyczności, tak ściśle splecionej z komponentem muzycznym, że przekład tekstu oznacza ingerencję rujnącą tę całość.

¹ Szerzej na ten temat: A. Borkowska-Rychlewska, *Poema muzyczne. Studia o operze w Polsce w okresie romantyzmu*, Kraków 2006; D. Ratajczakowa, *O dramatach przepolczonych*, w: eadem, *W kryształach i w płomieniu. Studia i szkice o dramacie i teatrze*, oprac. i wybór B. Koncewicz, t. 1, Wrocław 2006; E. Nowicka, *Opera w Polsce na początku XIX wieku – wyobrażenia, poglądy, teorie*, w: *Teorie opery*, red. M. Jabłoński, Poznań 2004 (tam też bibliografia tekstów źródłowych); ważniejsze teksty źródłowe: J.D. Minasowicz, *Kilka rad dla piszących poezję do śpiewania, a w szczególności dla tłumaczy tekstów operowych*, w: *Twory Józefa Dionizego Minasowicza*, Lipsk 1844; B. Popiel, *O tłumaczeniu oper*, przedmowa do opery Pietra Metastasia *Król pasterz*, w: *Teatr Narodowy 1765–1794*, oprac. J. Kott, Warszawa 1967; A.K. Czartoryski, *Wstęp do „Panny na wydaniu”*, w: *Komedie*, oprac. Z. Zahrajówna, Warszawa 1955. Wskazane teksty dotyczą spojrzenia na przekład libretta, jakie pojawiło się u nas w XVIII i XIX wieku.

Podobnie dwubiegunowo uzasadniana bywała myśl, że przekładać można i należy, gdyż tłumaczenie może okazać się przydatne w jakimś aspekcie (łatwiejszy odbiór przez część publiczności, względy pozaartyistyczne, np. polityczne). Wówczas uznanie uniwersalnego charakteru dzieła czyniło sprawę ewentualnego tłumaczenia niekontrowersyjną, ponieważ „łatwą”. Z kolei wyobrażenie „idiomatyczne” dzieła dramatyczno-muzycznego, jeśli wiodło do przekładu, to właśnie z powodu silnego wrośnięcia dzieła we własny kod językowy i kontekst kulturowy. Przekładanie jest wówczas trudne, a decyzja o dokonaniu lub zaniechaniu tłumaczenia jest wypadkową wielu czynników, spośród których właściwe niektórym epokom i prądom estetycznym pragnienie oryginalności, egzotyizmu, obcości etc. miało ważne znaczenie dla pozostawienia dzieła w wersji oryginalnej. Przekład dzieła dramatyczno-muzycznego, jakim jest zarzuela, nastrocza oczywiście właściwe tylko dla niej problemy poznawcze i praktyczne.

Z bogatego splotu dyskusji nad zagadnieniem przekładu tekstu, będącego częścią struktury słowno-muzyczno-teatralnej, wybieram jeden tylko wątek, chcąc dojść możliwie najkrótszą drogą do kwestii znaczenia idiomu narodowego czy lokalnego w teatrze muzycznym. Znane są oczywiście XIX-wieczne, wyrosłe na podłożu romantycznego partykularyzmu, krystalizacje tej sprawy, nie o nich jednak zamierzam pisać. Bardziej interesuje mnie ogólnie nakreślony problem możliwości i racji przekładu libretta wobec maksymalnie szeroko rozumianego kontekstu kulturowego, w którego obrębie znajdujemy matryce gatunkowe, stylowe, etniczne, językowe, historyczno-ideowe, a więc to wszystko, co istnieje nie tylko w samym tekście, ale i w umieszczonej pod nim swoistej archeologii założycielskich motywów, tematów, toposów, a więc tego, o czym dzieło mówi, choć na planie fabuły i postaci mówi może o czymś innym². Zarzuela, jak zamierzam wykazać dalej, przedstawiała w tym względzie zjawisko bardzo wyraziste, a przy tym stosunkowo mało znane i u nas, i w innych kręgach Europy; ten stan rzeczy znajduje potwierdzenie z całą pewnością aż do końca XIX wieku.

² Zob. A. Lefevere, *Ogórki matki Courage*, przeł. A. Sadza, w: *Współczesne teorie przekładu. Antologia*, oprac. P. Bukowski, M. Heydel, Kraków 2009.

Zarzuela – czym była?

Encyklopedie i leksykony o charakterze ogólnym, polskie, niemieckie, francuskie i włoskie zazwyczaj informują w krótkich notkach, że zarzuela jest hiszpańską odmianą teatru muzycznego, z muzyką ściśle spojeną z rodzimą tradycją, o XVII-wiecznych początkach, XVIII-wiecznym upadku i ogromnym rozkwicie w wieku XIX. Pewien kłopot ze zdefiniowaniem gatunku i jego zaszeregowaniem w obręb jakiejś pojemniejszej kategorii widoczny jest już na poziomie wspólnej zasady poszukiwania i określania podobieństw do form znanych, właściwych danej kulturze – francuski Larousse akcentuje podobieństwo zarzueli z francuskim wodewilem, a niemiecki Meyers Taschenlexikon wskazuje na *Singspiel* jako formę pokrewną zarzueli. Co ciekawe, tak znaczące kompendium jak wydany w latach osiemdziesiątych XX wieku tom *Europäische Musikgeschichte* nie znajduje dla zarzueli miejsca, gdy omawia europejskie formy teatralno-muzyczne, eksponujące koloryt lokalny, najczęściej miejski, które stały się osnową opery komicznej.

Więcej miejsca poświęca temu gatunkowi *Enciclopedia Italiana*³, odnotowując, że nazwa ta określa zarówno libretto, jak i całą złożoną z muzyki, tańca i tekstu prozą sztukę. Wskazuje też na powiązania strukturalne z włoską *opera buffa*, francuską *opéra comique*, niemieckim *Singspielem* i angielską formą *musical play*. Bezpośrednich źródeł zarzueli należy upatrywać, zdaniem autora hasła, w XV-wiecznych, niewielkich formach lirycznych – *tonadillas*, *villancicos* i *tonadas*; nazwa gatunku pochodzi od miejsca wypoczynku rodziny króla, „casa de recreo”, czyli Real Sitio de la Zarzuela. Pierwsze pojawienie się zarzueli na scenie wydarzyło się – zdaniem autora hasła Carla Bosellego w 1629 roku, wraz z wystawieniem w pałacu królewskim w Madrycie eklogi pastoralnej Lopego de Vegi *La selva sin amor*, z muzyką nieznanego autora. Teksty zarzuel pisali najwybitniejsi poeci i dramaturdzy hiszpańskiego Złotego Wieku, tacy jak Pedro Calderón de la Barca czy Tirso de Molina. Wobec

³ *Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere ed Arti*, t. 35, Istituto da Giovanni Treccani, Roma 1937, s. 902.

zaginięcia muzyki większości z XVII-wiecznych zarzuel⁴, podstawą opisu pozostają w zasadniczej mierze teksty i zawarte w nich dyspozycje wykonawcze, wskazujące na partie śpiewane, miejsce dla muzyki instrumentalnej oraz taniec. Już w XVII wieku zarzuele były wystawiane przez hiszpańskie zespoły we Francji i w Italii, natomiast w stuleciu następnym wtargnięcie na Półwysep Iberyjski opery włoskiej zepchnęło je na poziom teatru popularnego, o charakterze wyłącznie lokalnym, rodzajowym. Triumfalny powrót tego gatunku nastąpił w wieku XIX, w dwóch formach, określanych jako *zarzuela grande*, III–IV aktowa i jednoaktówka, *zarzuela chica*, nazwana też we włoskiej encyklopedii wiele mówiącym wobec tradycji formy „giocosu” mianem „zarzuela giocosa”. Wychodząc poza informacje zawarte w omawianym haśle *Enciclopedia Italiana*, dodam, że wskazany tam renesans zarzueli odznaczał się dużą trwałością – nowe tytuły pojawiały się na scenie także w wieku XX, szczególnie intensywnie w latach trzydziestych i czterdziestych. Bardzo wymowne pod tym względem są opinie krytyki płynące ze strony przeciwników rządów Francisca Franco, zdaniem których widowiska teatralne były całkowicie podporządkowane idei pielęgnowania tradycyjnych form kultury, podtrzymujących polityczny reżim – zarzuela miała spełniać się w tej roli znakomicie. Jeszcze inna, warta odnotowania okoliczność, na którą zwracają uwagę autorzy obszernego hiszpańskiego leksykonu

⁴ Do nielicznych przykładów zachowanego w całości tekstu, muzyki i opisu scenografii należy sztuka *Los celos hacen estrellas* z 1672 roku z tekstem Juana Véleza de Guevara i muzyką Juana Hildagi; zob. M.A.Flórez, *Música teatral en el Madrid de los Austrias durante el Siglo de Oro*, Ediciones del ICCMU, Madrid 2006. Sztuka utrzymana była całkowicie w konwencji dworskiego komplementu, zawiera wprowadzenie odnoszące się do czasu – to zima, aktorzy wędrują z placu poprzez pałacowe ogrody do złotego salonu królowej, gdzie zgromadzili się widzowie. Potem pojawia się muzyk i poeta, który postanawia napisać zarzuelę. Następuje dalej scenka mitologiczna, w formie burleski, z figurami wystylizowanymi komicznie, choć „niemiecki gust” odbiorców i spodziewany transfer sztuki na północ nakazywał ponoć twórcom i wykonawcom pewną powściągliwość. Po zakończeniu scenki mitologicznej, kiedy Iris ląduje na niebie, przed władcami stają ludzie „z ulicy” madryckiej – idą z centralnego placu miasta, którego hałas i zgiełk sprawiły, że przybyli szukać spokoju w królewskich komnatkach. Sztukę kończą rozbudowane sceny uliczne, co było dla dworskiej zarzueli nader charakterystyczne.

poświęconego zarzueli⁵, to negatywna dla jej rozwoju rola kina i telewizji, redukujących bezpośredni sposób doświadczania widowiska, dla odbioru zarzueli, wedle ich opinii, fundamentalny. Jednocześnie jednak w drugiej połowie XX wieku rozwinęły się bujnie „wystawienia” zarzueli w postaci słuchowisk radiowych, formie skądinąd bardzo charakterystycznej dla kultury hiszpańskiej i hispanoamerykańskiej tamtego czasu, używanej także do upowszechniania opery. Nie wchodząc w meritum dyskusji, którą toczą specjaliści na temat ludowych/dworskich źródeł zarzueli, można zauważyć, że w ostatnich kilku dziesięcioleciach znalazła się ona blisko swoich korzeni jako sztuka popularna, udostępniana szerokiej publiczności (radio, telewizja, nagrania, internet), a także teatralna atrakcja dla turystów, spragnionych poznania kulturowej swoistości Półwyspu Iberyjskiego.

Idąc tropem informacji o XIX-wiecznym rozkwicie zarzueli, warto zajrzeć do encyklopedii wydanych w drugiej połowie tego stulecia, z nadzieją trafienia na szersze informacje o tym zjawisku. Tu jednak spotyka nas zawód. *Encyklopedia powszechna* Orgelbranda (1900) nie notuje hasła ani nawet w ogóle nazwy zarzuela, a w obszernym, kilkunastostronicowym hasle „Hiszpania” znajdujemy jedynie krótką informację na temat upowszechnienia się opery włoskiej w Hiszpanii dopiero w XVIII wieku, podczas kiedy oryginalna twórczość operowa była tam dość wątpliwa, podobnie jak w Szwecji, Belgii czy Holandii. W ogóle, w porównaniu z miejscem poświęconym literaturze i sztukom pięknym Hiszpanii, muzyka i teatr muzyczny przedstawione są skromnie, by nie rzec – pobłażliwie. Autor hasła wywodził:

Hiszpańska muzyka, lubo obfita w formy czysto miejscowe taneczne, jak bole-ro, fandango itp., nie wydała dotychczas ani mistrzów, ani utworów głośniejszych.

⁵ *Diccionario de la zarzuela. Biografías de compositores. Argumentos y comentarios musicales sobre las principales zarzuelas del repertorio actual*, Ediciones Daimon, Manuel Tamayo, Madrid–Barcelona–México 1986 – z tego kompendium korzystam w różnych miejscach ze względu na obszerne przytoczenia tekstów, jakie zawiera. Do podstawowych źródeł informacji należą także: *Catálogo de libretos españoles del siglo XIX*, http://www.march.es/Recursos_Web/Culturales/teatro/FJM/Catalogos/1031415.pdf, dostęp: 15.01.2015; C. del Moral Ruiz, *El género chico; ocio y teatro en Madrid (1880–1910)*, Madrid 2004.

Wpływ muzykalny [Farinellego] okazuje jednak w Hiszpanach sposobność do wysokiego poddania się muzyce (...) tylko brak opieki i szczęśliwych warunków, by i na tym polu zakwitła Hiszpania⁶.

Można odnieść wrażenie, że – niezależnie od oceny stanu dokonania hiszpańskich kompozytorów – nie została dostrzeżona ogromna popularność muzycznego i tanecznego pierwiastka hiszpańskiego, silnie obecna w teatrach europejskich przez cały praktycznie XIX wiek⁷.

Co może bardziej zaskakuje, to okoliczność, że również fundamentalny, wielotomowy, XIX-wieczny Larousse także nie notuje odrębnego hasła poświęconego zarzueli (próżno go szukać między notką „Zaruma” – miasto w Ekwadorze a „Zasław” – miejscowość na Wołyniu, w rosyjskiej części Europy...). Znajdujemy ją natomiast w dziale poświęconym madyryckim teatrom (hasło „Espagne”) z omówieniem specyfiki powstałego w 1856 roku Teatro de la Zarzuela, na scenie którego wystawiany jest „ukochany gatunek Hiszpanów”, nieco podupadły, zdaniem autora hasła, ale niezmiennie dla kultury iberyjskiej istotny⁸. W obszernym hasle widoczna jest perspektywa „przedpirenejska”; patrząc z naszej, czyli północnej, strony półwyspu, wskazuje się więc np. na wnikanie muzyki hiszpańskiej do Francji za pośrednictwem rodu Garcíi, a także, w drugą stronę, na fawory, jakimi cieszył się ze strony Filipa V wielki Farinelli. Ta wymiana artystów buduje jednak pozorną tylko symetrię, gdyż to muzyka włoska i francuska grają najważniejszą rolę w akcie swego rodzaju europeizacji Hiszpanii – już od XVII wieku rozpoczęła się bowiem absorpcja opery włoskiej, a znaczącym wydarzeniem miało być wystawienie w 1690 roku

⁶ S. Orgelbrand, *Encyklopedia powszechna*, Warszawa 1900, s. 94.

⁷ Jest to jednak temat odrębny, wymagający głębokiej eksploracji XIX-wiecznych źródeł prasowych i pamiętnikarskich. Szczególnie interesujące mogą okazać się korespondencje z życia artystycznego różnych stolic Europy, publikowane przez wiele lat w „Bibliotece Warszawskiej”. Niemalą wartość mają też wspomnienia emigrantów, żołnierzy, podróżników, artystów, w których temat swoistości tańca i muzyki Hiszpanów pojawia się regularnie; zob. np. antologię *Hiszpania malowniczo-historyczna. Zapirenejskie wędrówki Polaków w latach 1838–1930*, oprac. P. Sawicki, Wrocław 1996.

⁸ *Grand Dictionnaire Universel du XIX Siècle (...) par Pierre Larousse*, t. 7, Administration du Grand Dictionnaire Universel, Paris [brw.], s. 886–887.

Armide Jeana-Baptiste'a Lully'ego, a potem wejście sztuk Domenika Cimarosy i Giovanniego Paisiella⁹. Temu dworskiemu, wysokiemu nurtowi teatru muzycznego w opisie encyklopedycznym zostaje przeciwstawiony nurt ludowy, z gitarą jako swoistym emblematem muzyki towarzyszącej formom wokalnemu i tanecznemu fandango, sewilliano, bolero i saraband. To z nich miała zrodzić się zarzuela, stworzona w formie krótkiego, lirycznego intermedium. W następstwie ewolucji powiększała ona swój rozmiar, zasadniczo jednak pozostawała w domenie ekspresji lirycznej. O jej odmienności w stosunku do opery miałyby właśnie świadczyć nieobecność lub słaba obecność pierwiastka dramatycznego. Autor hasła, próbując uprzystępnąć zarzuelę Francuzom, zauważa też jej podobieństwo do *opéra comique*, a jednocześnie przypomina, że to ojciec sławnych we Francji śpiewaczek, Marii Malibran i Pauliny Viardot, Manuel Garcíá, stał się najważniejszym w XIX wieku wykonawcą tego gatunku. Warto zwrócić uwagę na jeszcze jedną okoliczność – otóż zarzuela jawi się w przywoływanej encyklopedii jako gatunek przede wszystkim muzyczny, wywiedziony z tradycyjnych, ludowych form wokalnych i tanecznych; w przekonaniach tych można widzieć skutki zaszczepionych przez estetykę romantyczną przekonań o ludowym, popularnym podłożu sztuki w ogóle. Tym bardziej, że pisząc z wielką admiracją o dramacie Złotego Wieku i jego wybitnych twórcach, autorzy haseł nie odnotowują w tym okresie dworskiej zarzueli, uświetniającej uroczystości królewskie, pisanej przez dramaturgów tamtego czasu.

Wnioski z tego przeglądu, jakkolwiek trzeba je formułować ostrożnie i wstępnie, wydają się dość jednoznaczne: w dawnych, XIX-wiecznych, ale i późniejszych kompendiach zarzuela bywa albo w ogóle nieobecna, albo też wpisana zostaje w „przedpirenejskie” pojęcia gatunkowe i, szerzej, muzyczne. Jawi się jako forma o ludowym pochodzeniu, pierwotnie liryczna, a potem, w trakcie rozwoju, składanka ledwo spojonych wątlą linią dramatyczną występów wokально-tanecznych, fascynujących i zachwycających swoją odmiennością. Zasadniczo inna od opery w stylu

⁹ Por. bardzo interesujące uwagi Ernsta Roberta Curtiusa na temat „kulturalnego zapóźnienia” Hiszpanii: E.R. Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, przeł. i oprac. A. Borowski, Kraków 1997 (rozdział „Opóźnienie” kulturalne Hiszpanii).

włoskim czy francuskim, znana dzięki wędrownym trupom śpiewaków i już z tego powodu umieszczona na niższym planie życia muzycznego i teatralnego, około połowy stulecia skutecznie zdystansowała operę, rodziną i obcą, zdobywając, w tym także we własne władanie, sceny oficjalnych teatrów. I z takiej pozycji, jak można by rozumieć, pozwoliła sobie na swego rodzaju „rebarbaryzację”, schodząc na estradki kawiarni i ubarwiając sezony lecznicze w uzdrowiskach. Można wstępnie założyć, że przekład libretta oparty na tym wizerunku zarzuela musi zmierzyć się przede wszystkim z odnalezieniem najbardziej adekwatnej matrycy gatunkowej, najbardziej przy tym do zarzuela „podobnej”. W szrankach mogłyby pojawić się wodewil lub singspiel; w pierwszym przypadku wzmocniony musiałby zostać pierwiastek dramatyczny (wodewil odznaczał się „muzyką dodaną do komedii”) ¹⁰. To jednak nie wystarcza, gdyż wodewil, według sugestywnych wywodów Dobrochny Ratajczakowej, od samego początku swojego istnienia usytuowany był „u dołu” hierarchii gatunków muzycznych, co szczególnie wydatnie uświadamia jego zestawienie z operą. Pisze Ratajczakowa: „Zestawienie opery z wodewilem odzwierciedla podstawową relację kulturową między górą a dołem, formą pospolitą i szlachetną, kondycją wysoką i niską – zarówno w planie artystycznym i estetycznym, jak fizycznym i społecznym” ¹¹. Wodewil i zarzuela różnią się więc pamięcią pochodzenia; zarzuela u źródeł swojego istnienia była i dworska, i ludowa, uczenie mitologiczna i jednocześnie wystawiana w teatrach gromadzących plebejską publiczność. Późniejsze przygody gatunku, jego wypchnięcie przez operę włoską z dworskich teatrów, a potem powrót na wielkie sceny oddalają go od wodewilu także w tym rozumieniu, że nie wygasła w nim zdolność do zajmowania miejsc „wysokich”, definiowanych w poszczególnych epokach we właściwy dla nich sposób. To oczywiście tylko modelowa przymiarka, pokazuje ona jednak problem, jaki musi pojawić się przy tłumaczeniu

¹⁰ Zob. podstawowe opracowanie: J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Opera i dramat*, Kraków 1976, s. 148.

¹¹ D. Ratajczakowa, *Bajka o winie i wodzie. Kilka uwag o muzyce, dramacie i teatrze*, w: eadem, *W kryształach i w płomieniu. Studia i szkice o dramacie i teatrze*, oprac. i wybór B. Koncewicz, t. 1, Wrocław 2006, s. 212.

sztuki o takim stężeniu swoistości, nawet jeśli wziąć pod uwagę jedynie jej usytuowanie wśród gatunków, a więc w obrębie swego rodzaju „gramatyki” europejskiego teatru muzycznego. Pojawia się jednak pytanie, jak zmiana tylko samej „gramatyki” wpływa na przesunięcia semantyczne, ciągle na poziomie ogólnym, bez uwzględnienia znaczeń słów użytych w oryginale i przekładzie. W grę wchodzi jeszcze jedna kwestia, czyli sprzężenie formy z określoną przestrzenią teatralną i przypisaną do niej publicznością – o ile wykonania trup wędrownych lub sezonowych zespołów byłoby dość łatwo skojarzyć z bulwarowym czy przedmiejskim aparatem wykonawczym (mam tu na myśli zarówno wyposażenie sceny, jak i manierę wykonawczą), tym samym przekład mógłby dość łatwo przenosić dyspozycje wykonawczo-teatralne w obręb innej językowo sceny, to wejście zarzueli na sceny dużych, oficjalnych teatrów stwarzało nowe warunki przestrzenne, scenograficzne i wykonawcze, których konsekwencją była wspomniana III–IV aktowa *zarzuela grande*. Tematycznie było jej niekiedy blisko do opery werystycznej, choć poza tym podobieństwem pozostawała cała sfera tematów lokalnych, aluzji politycznych i satyrycznych. Wprowadzała też śpiew w postaci bardziej zbliżonej do arii, niż miało to miejsce wcześniej, choć nadal utrzymywała partie mówione i nie rezygnowała z tańca. Wobec takich uwarunkowań *zarzuela* mogła zrymować się tylko z operetką i byłoby to porównanie może najbardziej szczęśliwe, choć o relacji *zarzuela* – operetka (francuska, wiedeńska), przywoływane tu źródła milczą. Jak dowodzi Albert Gier¹², to właśnie siła XIX-wiecznej, przede wszystkim włoskiej i francuskiej, opery była ważnym motorem napędowym operetek Jacques’a Offenbacha, źródłem sarkazmu, intencji parodystycznych i pastiszowych, budujących ich strukturę muzyczną i dramaturgię. Impet dekonstrukcji światopoglądu i etosu mieszczańskiego świata w dziełach tego kompozytora ironicznie wykrzywił bliskie temu światu symbole i mitologie. Wyrażała je natomiast opera, wpisując się w charakterystyczny dla epoki mieszczański ideał estetyczny i etyczny i to w znaczącej mierze niezależnie od tema-

¹² A. Gier, *Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikoliterarischer Gattung*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1998.

tów i fabuł, jakie przedstawiała¹³. Operetce, nie tylko Offenbachowskiej, przypadła rola przedstawienia fasady świata, której znaki nie prowadzą jednak, jak miało to miejsce np. w operze barokowej, do ujawnienia świata wewnętrznego, czytelnego za sprawą rozpoznawalnej struktury alegorycznej.

Zagadnienie opery hiszpańskiej, traktowanej niekiedy jako młodsza siostra zarzueli, wymaga jeszcze pewnego komentarza. Zdaniem historyków hiszpańskiego teatru muzycznego, u schyłku XVIII wieku opera stała się narzędziem odzyskiwania języka hiszpańskiego¹⁴, choć można też pomyśleć, że to język hiszpański odzyskał operę, poddaną wpływom włoskim. Przełomem miało stać się wydanie libretta (1792), a potem wystawienie sztuki (1799) *Glaura y Coriolano*, której fabuła oparta jest na XVI-wiecznym poemacie *La Araucana* (ten sam temat podjął w dwóch sztukach dramatycznych de Vega). Przywołanie tematu „amerykańskiego”, jak wówczas mówiono, nie było w operze tamtego czasu niczym wyjątkowym i tym samym włoskie, a także mało dziś znane utwory niemieckie, stosunkowo często sięgały do historii podboju Ameryki Południowej i Środkowej, wpisując przedstawiane fabuły w program oświeceniowego humanitaryzmu i powszechnej równości „człowieczeństwa”¹⁵. Osobliwość fabuły wskazanego dzieła polegać miała jednak na tym, że przywoływała prawie nieobecny w operze tamtego czasu wątek chilijski, istotnie wyjątkowy na tle najczęściej opracowywanych tematów z historii podboju Meksyku i Peru. „Odzyskanie” polegało więc na zastosowaniu w operze hiszpańskiej tematu z własnej historii, jednak przede wszystkim dotyczyło libretta w rodzimym języku. Odnajdujemy tu jakże podobne dążenia do obecnych w zbliżonym czasie także w Polsce aspiracji stworzenia „oper narodowej”, własnej, za sprawą rodzimego tematu, przejętego z historii, oraz libretta we własnym języku. Narodo-

¹³ Zob. A. Gerhard, *Die Verstädterung der Oper. Paris und Musiktheater des 19. Jahrhunderts*, Metzler, Stuttgart-Weimar 1992.

¹⁴ Zob. D. García Fraile, *Reivindicación del idioma castellano en la ópera española de finales del siglo XVII*, w: *La ópera en España e Hispanoamérica*, t. 1, red. E. Casares Rodicio, Álvaro Torrente, Ediciones del ICCMU, Madrid: 2001–2002.

¹⁵ Zob. w tej książce rozdział *Okrucieństwo w operze. Historie kobiet*.

wość opery, którą definiowano z uwagi na użycie w librecie własnego języka, potwierdzała emancypację sztuk rodzimych wobec dzieł włoskich i, w mniejszym zakresie, francuskich, oznaczała też nobilitację rodzimego języka, zdolnego sprostać wymogom gatunku. To samo nastawienie prezentuje wstęp do libretta *Glaura y Coriolano*, w którym czytamy, że język hiszpański nie ustępuje pod względem stosowności do muzyki językowi francuskiemu („es mucho más numeroso y armónico que el francés” – „jest o wiele bardziej regularny i harmonijny niż francuski”¹⁶). Odzyskanie utraconego przez wpływy obce języka w teatrze muzycznym oznaczało też powrót, w innej co prawda strukturze i z innym tematem, do idei, którą wcześniej wcielała zarzuela.

Zarzuela i gatunki

Współcześni badacze dawnego teatru Hiszpanii wskazują na trudności w definiowaniu zarzueli, która od początku należała do dworskich ceremonii i wpleciona była w cały ciąg reprezentacji złożonej z różnorodnych gatunków. Autorka monografii o spektaklach muzycznych wystawianych na dworze królów hiszpańskich w XVII wieku wskazuje na deklarację jednego z twórców tych *fiestas*, zamieszczoną we wprowadzeniu do zarzueli *Venir el Amor al mundo...*, wystawionej na dzień imienin Karola II w 1680 roku:

Más con una novedad
Que es tan breve su poema,
Que no es más que una jornada,
Y en ella se representa
Se canta y baila también
(Lecz z tą nowością // Że jest tak krótki jego poemat //
Że nie trwa dłużej niż dzień // W którym gra się,
Śpiewa i również tańczy)¹⁷.

¹⁶ Cyt. za: D. Garcia Fraile, *Reivindicación del idioma...*, op. cit., s. 458.

¹⁷ Melchor Fernández de León, cyt. za: M.A. Flórez, *Música teatral en el Madrid...*, op. cit., s. 266 (jeśli nie podano inaczej, przekł. E.N.).

Zatem zarzuela od innych form dworskich przedstawień różnić się miała rozmiarem, krótkością „poematu”, ujętego w typowy dla ówczesnego dramatu hiszpańskiego „dzień”. Podobne akcenty można spotkać także u innych autorów tekstów tego gatunku; niewielki rozmiar, w którym ze śpiewem i tańcami prezentowany jest temat mitologiczny, to stała właściwość gatunku w XVII wieku (dla ścisłości trzeba dodać, że powstawały także zarzuele o tematyce religijnej, często na Boże Narodzenie). Jednocześnie już u początku istnienia zarzuela pojawiło się przekonanie o włoskim wpływie na tę formę – wyraził je sam Calderón, tłumacząc, że gatunek ten to nie tylko „mała fabuła” ściśle spojona z uroczystością dworską, ale, na wzór włoski, sztuka o samodzielnym potencjale teatralnym, śpiewana:

No es comedia, sino solo
una fábula pequeña,
en que a imitación de Italia
se canta y se representa (...)
(To nie jest komedia, lecz tylko // mała opowiadka //
w której, na sposób włoski // śpiewa się i gra)¹⁸.

Jeśli więc przyrzeć się bliżej tym najwcześniejszym definicjom gatunku, oddającym świadomość estetyczną i genologiczną XVII wieku, to okazuje się, że jego jądrem jest fabuła i określona struktura o silnej potencjalności scenicznej i wyraźnej dyspozycji wykonawczej, zdolna przy tym skutecznie współzawodniczyć z wytworami scenicznymi innych narodów (Calderón: „ha de ser // toda música, que intenta // introducir este estilo // porque otras naciones vean // competidos sus primores” – „trzeba, aby cała muzyka próbowała wprowadzić ten styl, aby inne narody ujrzwały swój kunszt pokonany”)¹⁹. Dyspozycja teatralna przekładanego utworu nie stwarzała wówczas, a także w następnych dwóch stuleciach, jakiegoś szczególnego wyzwania dla tłumacza, tym bardziej, że na porządku dziennym posługiwano się peryfrazą, przestosowaniem i innymi

¹⁸ Ibidem, s. 267.

¹⁹ Ibidem, s. 295.

zabiegami, dalekimi od filologicznej wierności, a koniecznymi w obliczu praktyki teatralnej (działo się tak np. w odniesieniu do dramatów Calderóna, stających się osnową włoskich komedii muzycznych).

Historia teatru hiszpańskiego przedstawia wiele przykładów nasycenia XVII-wiecznych sztuk teatralnych muzyką. Szczególnie dotyczyło to komedii, dla której muzyczna „oprawa” była ważnym elementem teatralnego sukcesu; komedia wręcz wypierała inne gatunki ze scen teatrów publicznych, gromadzących widownię z różnych sfer społecznych²⁰. Awersem tego powszechnego uznania dla komedii z muzyką było swego rodzaju „usztynwienie” upodobań, gdyż widownia publicznych teatrów wstrzymywała lub odrzucała nowości, płynące wraz z włoską muzyką operową, przyjmowane łaskawiej w kręgach dworskich. Choć zmiana następowała też w czasie – o ile we wczesnych komediach muzyka nie wykazuje śladów operowych, o tyle w komedii XVIII wieku te wpływy są już wyraźne. Mimo wszystko, komedię można potraktować jako stabilizator żywiołu muzycznego w dramacie. Nie inaczej było w dramatach poświęconych postaciom świętych, wypełnionych muzyką ludową na zmianę z liturgiczną, wokalną i instrumentalną. Ta ostatnia była symbolem pragnień bohatera, podczas gdy słowa, wypowiedane lub śpiewane, stanowić miały pomoc dla jego czynów. Podobnie przedstawiała się struktura *autos sacramentales*, w których wykształcił się właściwy im styl muzyczny łączący liryczną lub epicką romancę ze śpiewem liturgicznym i rosnącym udziałem muzyki instrumentalnej – rozwinięte *autos* czasów Calderóna i de Moliny angażowało od sześciu do ośmiu instrumentalistów (trąbki, klarnety, flety, harfa, poza tym konieczna gitara), przy czym Tirso wprowadził także głosy kobiece. W *El sacro Parnasso* (*Święty Parnas*) Calderóna (muzyka nie zachowała się) znajdujemy apologię muzyki z ducha Biblii – uznanie, że wiara rodzi się ze słuchania. Muzyce przypisana jest więc ranga sztuki prawdziwej, przemawiającej poprzez słuch, jedyny zmysł niepodlegający pokusie kłamstwa lub złudzenia:

²⁰ Zob. U. Aszyk, *Wstęp*, w: Lope de Vega, *Nowa sztuka pisania komedii w dzisiejszych czasach przedstawiona Akademii w Madrycie*, przekł., wstęp i oprac. U. Aszyk, Gdańsk 2008; B. Baczyńska, *Dramaturg w wielkim teatrze historii – Pedro Calderón de la Barca*, Wrocław 2005.

„Choćby wzrok mówił, że coś widzi, odpowiem, że kłamie, jeśli dotyk mnie pcha ku zwątpieniu, odpowiem, że kłamie, tak samo smak i zapach; ani smak, wzrok, ani dotyk nie wacha, smakuje, dotyka ani widzi; tylko słuch jedynie; zawsze tam mnie zobaczysz; wiarę poprzez Ucho”²¹. Muzyka wykonywana w obrębie *autos* była też często zapożyczana z komedii lub zabaw dworskich, czyli *fiestas*.

Trzeba zatem podkreślić wydatną obecność muzyki we wszystkich właściwie gatunkach dramatycznych, od farsy po *autos*, co w opinii badaczy długo i skutecznie spowalniało wpływy opery włoskiej, a zaczątki rodzimej czyniło słabymi i dość nieśmiałymi. Tradycja muzyczna sprzyjała także waloryzowaniu i podnoszeniu wartości słowa w utworach wokalnych, co dotyczyło nawet polifonii, a postanowienia soboru trydenckiego wzmacniały dążenie do uczynienia słowa zrozumiałym także w śpiewie kościelnym. Ta sama tendencja widoczna jest również w muzyce teatralnej różnych gatunków, w tym w zarzueli, co dodatkowo wzmacniała publiczność, ostro reagująca na źle wypowiedany tekst. Ekspresja teatralnych dzieł muzycznych zdominowana więc była przez czynnik rozumienia słowa jako podstawowego narzędzia złożonego, słowno-muzyczno-teatralnego komunikatu i stawiała opór włoskiej, operowej strategii omamienia.

Za bezpośrednie źródło zarzueli uznaje się dworskie *fiestas*, muzyczno-taneczne zabawy teatralne o fabułach inspirowanych mitologią (szczególnie lubiano *Metamorfozy*) lub historią. Zabawy dworskie jednak nie tyle przekształciły się w zarzuele, ile raczej wydzieliły je z siebie, jako utwory odznaczające się zwięzłością i akcją rozgrywającą się, jak już wiadomo, w ciągu jednego dnia (*fiestas* przedstawiały zdarzenia rozciągające się na trzy dni, a ponadto sama zabawa dworska składała się z wielu elementów). To wysokie, dworskie pochodzenie, jak już wspominałam wcześniej, zarzuela „zapominała” i „przypominała” sobie, w różnych fazach rozwoju schodząc do poziomu sztuki popularnej dla przypadkowej publiczności lub wspinając się powtórnie na wyżyny „dworu” czy „świętyń”, do których próbował się upodobnić XIX-wieczny, mieszczański teatr.

²¹ Cyt. za: M.A. Flórez, *Música teatral en el Madrid...*, op. cit., s. 374.

Przez pierwsze dziesięciolecia XVII wieku używano nazw „fiesta” i „zarzuela” zamiennie, choć coraz wyraźniej krystalizowała się świadomość ich odrębności. Według przytaczanych wyżej definicji czy opisów zarzuela to „nie komedia, ale mała opowiadka” (*cuento*). Pochopne byłoby oczywiście przypisywanie zarzueli struktury epickiej, gdyż śpiew wyrastał w niej przede wszystkim z romancy, która miała strukturę po części także liryczną, a zawiązki sytuacji dramatycznej kształtowały się w konstrukcji naprzemiennie występujących narracyjnych, opisowych zwrotek i lirycznych refrenów. Wielokrotne powtórzenie w obrębie jednego „numeru” tych samych fraz melodii odbiegało od zmiennej i przydatnej dla ekspresji afektów arii operowej, choć można też mówić o podobnym rytmie par: aria – recytatyw i romanca – dialog. Ale „mała opowiadka” odznaczała się też względną prostotą i przewidywalnością muzyki skonstruowaną z wytwornym językiem, charakteryzującym się wyszukaniem i emfazą. Nie muzyka, jak w operze włoskiej, kształtować miała sytuacje dramatyczne, lecz głęboka struktura narracyjna scenicznej „małej opowiadki”. Powtórzenia krótkich melodii dodatkowo ułatwiały zrozumienie sensu słów i napięć dramatycznych. (Kwestią osobną, a zaledwie sygnalizowaną w badaniach, jest wpływ recytatywu włoskiego na partie mówione zarzueli, szczególnie w późnych latach wieku XVII i w wieku XVIII, po tym, jak Filip V wyraźnie udzielał wsparcia zespołom włoskim występującym w Madrycie).

Zarzuela i historie miejskie

W zarzuelach XIX wieku szczególnie silnie zaznaczyła się obecność fabuł rodzajowych, umieszczonych w miejskim lub przedmiejskim otoczeniu – przykładem *Biała kamizelka* (*El chaleco blanco*, libretto Miguel Ramos Carrión, muzyka Federico Chueca), wystawiona w 1890 roku, której akcja rozgrywa się w pospolitym środowisku praczek i właścicieli skromnego pensjonatu. Tytułowa kamizelka „węduje” i trafia przypadkowo na plecy jednego z lokatorów pensjonatu, zaś w kamizelce jest wygrany los na loterii, własność zakochanego w córce właścicieli muzyka. Miejski charakter

fabuły wynika nie tylko z prezentacji w sztuce określonego środowiska, ale objawia się i wówczas, gdy odnajdujemy w niej ślady znanych jeszcze z XVIII-wiecznych sztuk przedmiejskich teatrów Wiednia motywów, wśród których bardzo znacząca była wygrana na loterii jako synonim zsekularyzowanego i nowoczesnego zamiennika losu, nierozpoznaney i tajemniczey siły wyznaczającej bieg egzystencji. Późnobarokowa alegoria losu, fortuny, przeznaczenia pojawiła się w nowych szatach na deskach przedmiejskich teatrów wielkich metropolii w czasie, który charakteryzował się zachwianiem wszelkich pewników i, jak pokazuje przykład zarzueli o białej kamizelce, przetrwała przynajmniej następne sto lat. Do wielkiego miasta należą więc nie tylko postaci tej sztuki; z jego aury wywodzi się także nowo-stary obraz życia jako pola działania niepojętej fortuny, dla oznaczania której zrezygnowano ze starych, alegorycznych znaków i zamieniano je na inne, bliskie nowoczesnemu doświadczeniu mieszkańców miasta²². Miejskość zarzueli najpełniej objawiła się w *La Gran Vía* Federico Chueki (1886), gdzie bohaterami stają się obiekty miasta („somos las calles, somos las plazas” – „jesteśmy ulicami, jesteśmy placami”, śpiewają postaci²³). Oto Pani Miasto ma urodzić swoją Gran Vía, reprezentacyjną ulicę Madrytu. Narodzinom towarzyszą ludzie z przedmieść, a dokonują się one przy akompaniamencie wody, światła i tańca. Ulice i place odnoszą się bezpośrednio do nowoczesnej, urbanistycznej

²² Szerzej na ten temat piszę w artykule o teatrach przedmiejskich Wiednia: *Wiedeński teatr przedmieść*, w: *Teatr masowy – teatr dla mas*, red. M. Leyko, Łódź 2011.

²³ Somos las calles, somos las plazas

y callejones de Madrid,
que por un recurso mágico
nos podemos hoy congrega aquí.
Es el motivo que nos reúne
perturbador de un modo tal
que solamente él causaría
un trastorno tan fenomenal.

(Jesteśmy ulicami, jesteśmy placami // i zaułkami Madrytu, // za sprawą magii // możemy dzisiaj tu się zgromadzić. // Jest motyw, który nas łączy // tak poruszający // iż jedynie z tej przyczyny // wydarzy się ten niezwykły przewrót); za: *La Gran Vía* (libretto), <https://atodazarzuela.blogspot.com/2014/01/la-gran-via-libreto.html> (dostęp: 29.06.2025).

przestrzeni, ale nie przestają być jej alegorią, wypierając dawne, chętnie poddawane alegorezie miejsca, takie jak lasy, góry, oceany itp. Jeśli spojrzeć na gatunek w perspektywie jego historii, to rzec można, że w tej niewielkiej rozmiarom sztuce objawił się wyraźnie proces podmiiany adresata i obiektu uwagi dawnej, dworskiej zarzueli – oto „dwór” ustępuje tu „miastu”, to ostatnie zaś nie tylko stanowi materię wypełniającą fabułę, ale jest przedmiotem afirmacji i składanych hołdów²⁴.

Pozostaje przytoczyć jeszcze jeden przykład zarzueli z muzyką jej niekwestionowanego króla, jakim był w drugiej połowie wieku Chueca – to *El bateo* (Chrzest, 1901). Ta powszechnie podziwiana sztuka odznaczała się bogactwem i różnorodnością stylów i rytmów muzycznych, swoiście „zinternacjonalizowanych”, gdyż obok melodii tradycyjnych – habanery i pasodobles – pojawiają się w niej, stosowane np. w operetce wiedeńskiej, mazurki i polki. W warstwie fabularnej na *El bateo* składa się ciąg komediowych wydarzeń, dla których pretekstem jest tytułowy chrzest dziecka młodej kobiety o imieniu Nieves. O uznanie dziecka za swoje spierają się dwaj mężczyźni, Pamplinas i Lolo, a ziarno wątpliwości co do ojcostwa każdego z nich zasiewa duet miłosny innej zupełnie, drugoplanowej pary. Między pretendencjami do bycia ojcem niemowlęcia pojawiają się ostre starcia, jeden próbuje uniemożliwić drugiemu udział w obrzędzie chrztu, drugi z nich stara się za wszelką cenę ożenić z Nieves. Ojcem chrzestnym ma zostać osobnik o dość wątpliwej reputacji jak na kogoś, kto ma pełnić taką funkcję. To uwodziciel, republikanin i ateista, który zresztą wzbrania się niemal do końca przed przyjęciem tego kłopotliwego zaszczytu. Ceremonia chrztu ostatecznie odbywa się w kościele, sztukę wieńczy potęgujące się oszołomienie gości nadchodzącymi wiadomościami na temat przeszłości protagonistów. Zakończenie nie przynosi jednak wyjaśnienia sporu, lecz wir zabawy, w którą włączają się, w rytmie habanery, wszyscy zebrani. Tym samym rozwiązuje się też inne „niebezpieczeństwo”, zasygnalizowane w drugim obrazie sztuki, kiedy chór kataryniarzy grozi (postaciom? publiczności?):

²⁴ Ujęcie nieco podobne do *Życia paryskiego* Offenbacha, inne operetki tego czasu wybierają raczej egzotyczne lub nieistniejące państewka, lokują akcję w salonach i wytwornych salach balowych.

Ahora tendréis que bailar
música de Beethoven.
Arias de Verdi o Mozart
y óperas de Meyerbeer ²⁵
(Będziecie musieli tańczyć do muzyki Beethovena //
do arii Mozarta i Verdiego i do oper Meyerbeera).

Katarynki i przenośne pianina odejdą, nastaną harfy i skrzypce, jednak ratunkiem – wywodzi dalej chór – będzie pasodoble. Pojawia się jeszcze perspektywa zatańczenia gawoty, ale zostanie on przez postaci sztuki przetworzony w taniec bliższy ich temperamentowi i choreograficznym nawykom...

El bateo odznacza się wieloma elementami charakterystycznymi dla operetki – ma zróżnicowane, „europejskie” melodie, błahą fabułę, spiętrzenie absurdalnych sytuacji, rozwiązanie akcji w zabawie, poza rygiem życiowego czy jakiegokolwiek prawdopodobieństwa. Wykazuje także nerw zapowiadanej opozycji na linii wysokie – niskie oraz zawiązek sytuacji wnoszącej element parodystyczny, która ostatecznie okazuje się nośnikiem gestu autotematycznego – w zakończeniu króluje swojska habanera, o uniwersalnym Beethovenie nikt już nie pamięta, pozostaje pochwała popularnej pieśni, której słucha cały Madryt, a nade wszystko – pochwała miejskiego, ludzkiego żywiołu („Hay que ver los golfos de Madrid” – „Trzeba widzieć łachudry Madrytu”, „los golfos” w znaczeniu używanym w miejskim żargonie). Wir, absurd, rozwiązanie przechodzące w upojenie zabawą, znaki foniczne w rodzaju „trum, trum” żywo przypominają Offenbachyady w typie „pif-paf” z *Wielkiej księżnej Gerolstein*.

Jak wskazują przywołane wyżej, niewystarczające oczywiście dla stworzenia usystematyzowanego obrazu przykłady, XIX-wieczna zarzuela wprowadzała wyraźne wątki rodzajowe, jednocześnie jednak posługiwała się uniwersalnymi tematami mitologicznymi. Dobitnie pokazuje to jeszcze jedna sztuka z muzyką Federica Chueki – *El año pasado por agua* (*Mokry rok*, 1889), której akcja rozgrywa się w deszczowym roku 1888. W zdarzeniach nie tylko bierze udział znane z innych utworów „cafe

²⁵ Cyt. za: *El bateo* (libretto), <https://atodazarzuela.blogspot.com/2014/06/el-bateo-libreto.html> (dostęp: 29.06.2025).

miasto” – wkraczają do nich także ożywione posągi bóstw mitologicznych, stojące na placach i skwerach Madrytu. W satyryczno-parodystycznej manierze spaja te dwie sfery – współczesną ruchliwą miejskość i stażytne dostojęstwo – Neptun, który w zabawnym dialogu z chórem zwierza się, że choć jest królem mórz, to uciekł z cokołu, gdyż nawet on nie powinien oglądać wszystkiego, co dzieje się między ludźmi²⁶.

Dopisując jeszcze głose do zmiennych losów zarzuela w kraju, w którym powstała, dostrzegamy pewien paradoks, polegający na tym, że jakkolwiek Hiszpania miała swój Złoty Wiek daleko za sobą, to jej kultura stworzona w tamtym czasie przeżywała najlepszy okres w XIX stuleciu w Europie. Współtworzyli go Wilhelm i Friedrich Schległowie wykładami i przekładami dramatów, m.in. Calderóna, upowszechnianymi także we Francji i innych krajach Europy, ważne znaczenie miało francuskie wydanie zbioru dramatów Złotego Wieku w latach czterdziestych XIX wieku. Przede wszystkim jednak temat hiszpański, rzecz można, opanował dramat w różnych jego formach (dzieła Schillera, Goethego, Hugo, ale także mistyfikacje w rodzaju *Teatru Klary Gazul*, melodramaty, wodewile itp.) i operę, w tym samego Verdiego, z upodobaniem korzystającego z fabuł już opracowanych przez innych autorów. Jeszcze inny, ogromnie ważny wątek to hiszpańska szkoła tańca, jaka objawiła się na scenach wielu teatrów. Wygląda to tak, że Europa na swój sposób wchłaniała i opracowywała wątki hiszpańskie, dystansując się od zarzuela, czyli poniekąd źródłowej formy ich ujęcia w widowisku teatralnym.

²⁶ De los mares rey me llaman,
y sobre mi carroza
me paseo por doquier.
Y a las olas más bravías
las manejo a mi libre albedrío y placer.
De la fuente me he escapado,
pues ya me molestaba
tanto tiempo estar allí,
presenciando ciertas cosas
que, francame;

cyt. za: *El año pasado por agua* (Cantables), <https://atodazarzuela.blogspot.com/2013/07/el-ano-pasado-por-agua-cantables.html> (dostęp: 30.06.2025).

Bibliografia

- Algarotti F., *Esej o operze*, w: F. Algarotti, *Wybór pism*, przeł. M. Salwa, wybór, wstęp i oprac. M. Salwa, Warszawa 2019.
- Arystoteles, *Poetyka*, w: Arystoteles, *Retoryka – Poetyka*, przeł., wstęp i kom. H. Podbielski, Warszawa 1988.
- Aszyk U., *Wstęp*, w: Lope de Vega, *Nowa sztuka pisania komedii w dzisiejszych czasach przedstawiona Akademii w Madrycie*, przeł., wstęp i oprac. U. Aszyk, Gdańsk 2008.
- Baczko B., *Hiob, mój przyjaciel. Obietnice szczęścia i nieuchronność zła*, przeł. J. Niecikowski, M. Kowalska, przeł. przejrzał B. Baczko, Warszawa 2001.
- Baczyńska B., *Dramaturg w wielkim teatrze historii – Pedro Calderón de la Barca*, Wrocław 2005.
- Bajer M., *Tragiczne wahanie. Casus struktury dramaturgicznej w „Halce” Wolfskiego i Moniuszki*, w: *Operowy kontrapunkt. Libretto w Europie Środkowej i Wschodniej*, red. K. Lisiecka, B. Judkowiak, Poznań 2014.
- Bajer M., „*Ut pictura translatio*”. *Hypotypoza i opis w pracy Jana Chęcińskiego jako tłumacza włoskich librett*, w: *Libretto i przekład*, red. E. Nowicka, A. Borkowska-Rychlewska, Poznań 2015.
- Balthasar H.U. von, *Chrześcijanin i lęk*, przeł. A. i A. Klubowie, Kraków 1997.
- Balthasar H.U. von, *Teodramatyka*, t. 1: *Prolegomena*, przeł. M. Mijalska, M. Rodkiewicz, W. Szymona, Kraków 2005.
- Balzac H., *Dwaj poeci*, przeł. T. Żeleński-Boy, Warszawa 1955.
- Balzac H., *Wielki człowiek z prowincji w Paryżu*, przeł. T. Żeleński-Boy, Warszawa 1955.
- Baszkiewicz J., *Nowy człowiek, nowy naród, nowy świat. Mitologia i rzeczywistość rewolucji francuskiej*, Warszawa 1993.
- Baudelaire Ch., *Sztuka romantyczna*, przeł. zespół, wstęp A. Kijowski, kom. i przyp. C. Pichois, Gdańsk 2003.
- Bonnel R.G., *Révolution et sainteté dans les „Dialoges des Carmélites”*, <https://www.jstor.org/stable/395812>.

- Borkowska-Rychlewska A., *Poema muzyczne. Studia o operze w Polsce w okresie romantyzmu*, Kraków 2006.
- Bristiger M., *Transkrypcje. Pisma i przekłady*, Gdańsk 2010.
- Büchner G., *Śmierć Dantona*, przeł. W. Horzyca, Warszawa 1956.
- Carlyle T., *Bohaterowie. Cześć dla bohaterów i pierwiastek bohaterstwa w historii*, Kraków 2006.
- Catálogo de libretos españoles del siglo XIX*, http://www.march.es/Recursos_Web/Culturales/teatro/FJM/Catalogos/1031415.pdf.
- Chateaubriand F.-R. de, *O rewolucji, wolności i władzy. Wybór pism*, wybór i wstęp J. Kłoczowski, Kraków 2017.
- Chomiński J., Wilkowska-Chomińska K., *Opera i dramat*, Kraków 1976.
- Curtius E.R., *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, przeł. i oprac. A. Bórowski, Kraków 1997.
- Czartoryski A.K., *Wstęp do „Panny na wydaniu”*, w: *Komedie*, oprac. Z. Zahrańska, Warszawa 1955.
- Dahlhaus C., *Charakterystyczność jako kategoria estetyki XIX wieku*, w: C. Dahlhaus, *Idea muzyki absolutnej i inne studia*, przeł. A. Buchner, Kraków 1988.
- Darnton R., *Wielka rzeź kotów z ulicy Świętego Seweryna*, przeł. I. Kurz, w: *Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów*, wstęp i redakcja L. Kolaniewicz, Warszawa 2005.
- Dąbrowski S., *Medytacja. Studium genologiczne*, „Przegląd Humanistyczny” 1989, nr 4–5, s. 61–107.
- Diccionario de la zarzuela. Biografías de compositores. Argumentos y comentarios musicales sobre las principales zarzuelas del repertorio actual*, Ediciones Daimon, Manuel Tamayo, Madrid–Barcelona–México 1986.
- Dramat i teatr sakralny*, red. I. Sławińska, W. Kaczmarek, W. Sulisz, M.B. Stokowa, Lublin 1988.
- El año pasado por agua* (libretto), <https://atodazarzuela.blogspot.com/2013/07/el-ano-pasado-por-agua-cantables.html>.
- El bateo* (libretto), <https://atodazarzuela.blogspot.com/2014/06/el-bateo-libreto.html>.
- Elias N., *Przemiany obyczajów w cywilizacji zachodu*, przeł. T. Zabłudowski, Warszawa 1980.
- Elias N., *Spółczesność jednostek*, przeł. J. Stawiński, red. nauk. i przedm. do wyd. pol. M. Marody, Warszawa 2008.
- Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere ed Arti*, t. 35, Istituto da Giovanni Treccani, Roma 1937.

- Faulstich W., *Medien zwischen Herrschaft und Revolte. Die Medienkultur der frühen Neuzeit (1400–1700)*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1998.
- Flórez M.A., *Música teatral en el Madrid de los Asturias durante el Siglo de Oro*, Ediciones del ICCMU, Madrid 2006.
- Garcia Fraile D., *Reivindicación del idioma castellano en la ópera española de finales del siglo XVII*, w: *La ópera en España e Hispanoamérica*, t. 1, red. E. Casares Rodicio, Álvaro Torrente, Ediciones del ICCMU, Madrid 2001–2002.
- Georgiades Th.G., *Das musicalische Theater*, w: Th.G. Georgiades, *Kleine Schriften*, Schneider Hans, Tutzing 1977.
- Gerhard A., *Die Verstädterung der Oper. Paris und das Musiktheater des 19. Jahrhunderts*, Metzler, Stuttgart-Weimar 1992.
- Ghiglieri Michael P., *Ciemna strona człowieka*, przeł. A. Tanalska-Dulęba, Warszawa 2001.
- Gier A., *Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1998.
- Gluck Ch.W., *Orfeo e Euridice* (libretto, wersja francuska), http://www.impresario.ch/libretto/libgluorf_f.htm.
- Goszczyński S., *Dziennik Sprawy Bożej*, t. 1, red. Z. Sudolski, Warszawa 1984.
- Got J., *Na wyspie Guaxary. Wojciech Bogusławski i Teatr Lwowski 1789–1799*, Kraków 1971.
- Grabuś Ł., *Formy śmiercionośne. Kilka strategii dramaturgicznych we współczesnej operze*, Kraków 2013.
- Grand Dictionnaire Universel du XIX Siècle (...) par Pierre Larousse*, t. 7, Administration du Grand Dictionnaire Universel, Paris [brw.].
- Graun C.H., *Montezuma* (libretto), <https://operone.de/libretto/montezuma/>.
- Havelock E.A., *Muza uczy się pisać. Rozważania o oralności i piśmienności w kulturze Zachodu*, przeł. P. Majewski, Warszawa 2006.
- Hiszpania malowniczo-historyczna. Zapirenejskie wędrówki Polaków w latach 1838–1930*, oprac. P. Sawicki, Wrocław 1996.
- Hoffmann E.T.A., *Don Juan*, przeł. A. Lange, w: E.T.A. Hoffmann, *Opowiadania fantastyczne*, Warszawa 1999.
- Hoffmann E.T.A., *Gedanken über den hohen Wert der Musik*, w: E.T.A. Hoffman, *Poetische Werke in sechs Bänden*, Band 1, Berlin 1963, <http://www.zeno.org/Literatur/M/Hoffmann,+E.+T.+A./Erz%C3%A4hlungen,+M%C3%A4rchen+und+Schriften/Fantasiest%C3%BCcke+in+Callots+Manier/Erster+Teil/3.+Kreisleriana/3.+Gedanken+%C3%BCber+den+hohen+Wert+der+Musik>.

- Hoffmann E.T.A., *Ombra adorata*, w: E.T.A. Hoffman, *Poetische Werke in sechs Bänden*, Band 1, Berlin 1963, <http://www.zeno.org/Literatur/M/Hoffmann,+E.+T.+A./Erz%C3%A4hlungen,+M%C3%A4rchen+und+Schriften/Fantasiest%C3%BCcke+in+Callots+Manier/Erster+Teil/3.+Kreisleriana/2.+Ombra+adorata>.
- Igielska A., *Przerwane ballady. O śpiewie w „Tragedii Otella” i jego operowej transpozycji*, w: *Horyzonty opery*, red. D. Ratajczakowa, K. Lisiecka, Poznań 2012.
- Igielska A., *Tradycje opery, tradycje sztuki. Szaleństwo i patos w utworach scenicznych Georga Friedricha Haendla*, Poznań 2012.
- James J., *Muzyka sfer. O muzyce, nauce i naturalnym porządku wszechświata*, przeł. M. Godyń, Kraków 1996.
- Jarymowicz M., *Poszukiwanie źródeł ludzkiej agresywności w wiedzy o ludzkich emocjach*, w: *Człowiek i agresja. Głosy o nienawiści i przemocy*, red. L. Jurasz-Dudzik, przedm. S. Amsterdamski, Warszawa 2002.
- Jastrząb D., *Teologiczna interpretacja lęku w „Dialogach karmelitanek” G. Bernanosa*, „*Studia Koszalińsko-Kołobrzeskie*” 2011, nr 16, s. 59–69.
- Just K.G., *Marginalien. Probleme und Gestalten der Literatur*, Francke Verlag, Bern-München 1976.
- Kawyn S., *Wstęp*, w: *Cyganeria warszawska*, wstęp, oprac. i wypisy S. Kawyn, Wrocław 1967.
- Kosiński D., *Kiedy słowo jest żywe*, „*Ethos*” 2012, nr 97–98, s. 127–136.
- Kostkiewiczowa T., *Medytacja – wstępne spostrzeżenia i uwagi*, w: *Medytacja. Postawa intelektualna, sposób poznania, gatunek dyskursu*, red. T. Kostkiewiczowa, M. Saganiak, Warszawa 2010.
- Kozłowski K., „*Łaskawość Tytusa*” Wolfganga Amadeusza Mozarta albo przemiany klasycyzmu, „*Res Facta Nova*” 2008, nr 10 (19), s. 115–125.
- Kozłowski K., *Opera i dramat muzyczny. Szkice*, Poznań 2007.
- Kunze S., *Upadek bohatera. O „Otellu” Verdiego*, przeł. A. Igielska, „*Res Facta Nova*” 2007, nr 9 (18), s. 91–110.
- La Gran Vía* (libretto), <https://atodazarzuela.blogspot.com/2014/01/la-gran-via-libreto.html>.
- Le Fort G. de, *Die Letzte am Schafott. Novelle*, Ehrenwirth, München 1983.
- Le livret en question*, Hrsg. L. Quentin, A. Gier, „*Musicorum*” 2006–2007, nr 5.
- Lefevere A., *Ogórki matki Courage*, przeł. A. Sadza, w: *Współczesne teorie przekładu. Antologia*, oprac. P. Bukowski, M. Heydel, Kraków 2009.
- Lisiecka K., *Fuzja sztuk i horyzontów. Arystotelesowski paradygmat opery*, Poznań 2019.

- Lisiecka K., *Świadectwo opery. „Fidelio” Ludwiga van Beethovena na tle przekształceń świadomości europejskiej przełomu XVIII i XIX wieku*, Poznań 2007.
- Lowther G.E., *A historical, literary, and musical analysis of Francis Poulenc's Dialogues des Carmélites*, praca dyplomowa, Ohio 2010, chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://etd.ohiolink.edu/acprod/odb_etd/ws/send_file/send?accession=bgsu1273832192&disposition=inline.
- Ludwik Filip, *Pamiętniki z czasów wielkiej rewolucji*, przeł. i oprac. W. Dłuski, wstęp J. Baszkiewicz, Warszawa 1988.
- Maistre de J., *Rozważania o Francji*, przeł. A. Płonka, w: J. de Maistre, *O rewolucji, suwerenności i konstytucji politycznej*, red. J. Kloczkowski, A. Płonka, Kraków 2019.
- Manailescu S., *An inflectional paradigm of classical music as a religious-aesthetic-mythical-ethical fourfold*, <https://gsarpublishers.com/wp-content/uploads/2022/08/GJAHSS1472022-Gelary-script.pdf>.
- Márai S., *Krew świętego Januarego*, przeł. F. Netz, Warszawa 2006.
- Márai S., *Obcy*, przeł. T. Worowska, Warszawa 2012.
- Márai S., *Siostra*, przeł. F. Netz, Warszawa 2017.
- Márai S., *Zazdrośni*, przeł. T. Worowska, Warszawa 2010.
- Márai S., *Ziemia! Ziemia!...*, przekł. i posłowie T. Worowska, Warszawa 2005.
- Márai S., *Żar*, przeł. F. Netz, Warszawa 2000.
- Mianowski J., *Afekt w operach Mozarta i Rossiniego*, Poznań 2004.
- Mianowski J., *Semantyka tonacji w niemieckich dziełach operowych XVIII–XIX wieku*, Toruń 2000.
- Mickiewicz A., *Pisma towianistyczne. Przemówienia. Szkice filozoficzne*, red. Z. Trojanowiczowa, Warszawa 2001.
- Milewska M., *Ocet i łzy. Terror Wielkiej Rewolucji Francuskiej jako doświadczenie traumatyczne*, Gdańsk 2018.
- Minasowicz J.D., *Kilka rad dla piszących poezję do śpiewania, a w szczególności dla tłumaczy tekstów operowych*, w: *Twory Józefa Dyonizego Minasowicza*, Lipsk 1844.
- Monteverdi C., *L'Orfeo* (libretto), http://www.impresario.ch/libretto/libmonorf_i.htm.
- Moral Ruiz C. del, *El género chico; ocio y teatro en Madrid (1880–1910)*, Madrid 2004.
- Mozart W.A., *Don Giovanni* (libretto L. Da Ponte), przeł. S. Barańczak, „Res Facta Nova” 1997, nr 2 (11), s. 55–94, http://www.murashev.com/opera/Don_Giovanni_libretto_Italian_English.

- Nola A.M. di, *Triumf śmierci. Antropologia żałoby*, red. nauk. M. Woźniak, przeł. J. Kornecka, M.W. Olszańska, R. Sosnowski, M. Surma-Gawłowska, Kraków 2006.
- Nowicka E., *Opera w Polsce na początku XIX wieku – wyobrażenia, poglądy, teorie*, w: *Teorie opery*, red. M. Jabłoński, Poznań 2004.
- Nowicka E., „Przerwana ofiara” Wintera-Bogusławskiego wobec estetyki opery, w: E. Nowicka, *Omamienie – cudowność – afekt. Dramat w kręgu dziewiętnastowiecznych wyobrażeń i pojęć*, Poznań 2003.
- Nowicka E., *Wiedeński teatr przedmieść*, w: *Teatr masowy – teatr dla mas*, red. M. Leyko, Łódź 2011.
- Nowicka E., *Zapisane w operze. Studia z historii i estetyki opery*, Poznań 2012.
- Obniska E., *Claudio Monteverdi. Życie i twórczość*, Gdańsk 1993.
- Okulicz-Kozaryn R., *Od wywołańców do oddaleńców. Poetycka bohema w „Sadzie rozstajnym” i jej antenaci*, w: *Stulecie „Sadu rozstajnego”*, red. U.M. Pilch, M. Stala, Kraków 2014.
- Ong W.J., *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, przeł. J. Japola, Warszawa 2011.
- Orgelbrand S., *Encyklopedia powszechna*, Warszawa 1900.
- Paczkowski S., *Nauka o afektach w myśli muzycznej pierwszej połowy XVII wieku*, Warszawa 1998.
- Popiel B., *O tłumaczeniu oper*, przedmowa do opery Pietra Metastasia *Król pasterz*, w: *Teatr Narodowy 1765–1794*, oprac. J. Kott, Warszawa 1967.
- Poulenc F., *Les dialogues des Carmélites* (libretto), <https://www.flaminioonline.it/Guide/Poulenc/Poulenc-Carmelitane159-testo.html>.
- Przybylska N., *Odwaga świadomości. O francuskiej recepcji Edyty Stein*, <https://pressto.amu.edu.pl/index.php/cbes/article/view/4460/4564>.
- Przybylski R., *Śmierć Saturna*, „Twórczość” 1985, nr 9, s. 83–93.
- Przychodniak Z., *Obrona Sylfidy*, w: *Zapomniane wielkości romantyzmu*, red. Z. Trojanowiczowa, Z. Przychodniak, Poznań 1995.
- Puchalska I., *Poeta w operze*, Kraków 2019.
- Raszewski Z., *Bogusławski*, t. 1–2, Warszawa 1972.
- Ratajczakowa D., *W kryształach i w płomieniu. Studia i szkice o dramacie i teatrze*, oprac. i wybór B. Koncewicz, t. 1, Wrocław 2006.
- Rilke R.M., *Poezje*, wybór, przekł. i posłowie M. Jastrun, Kraków 1993.
- Rousseau J.-J., *Opera*, w: Z. Skowron, *Myśl muzyczna Jeana-Jacques’a Rousseau. Aneks*, przeł. Z. Skowron, Warszawa 2010.
- Rutherford S., *Verdi, opera, women*, Cambridge University Press, Cambridge 2013.

- Saganiak M., *Doświadczenie religijne i doświadczenie estetyczne w nabożeństwie Gorzkich żalów*, w: *Gorzkie żale przybywajcie... Studia i szkice w 300-lecie powstania nabożeństwa Gorzkich żalów*, red. S. Urbański, J. Smigiera CM, Warszawa 2008.
- Said E.W., *O stylu późnym. Muzyka i literatura pod prąd*, przeł. B. Kopeć-Umiaszewska, Wrocław 2007.
- Schmitt A., *Der Exotismus in der deutschen Oper zwischen Mozart und Spohr*, Verlag der Musikalienhandlung K.D. Wagner, Hamburg 1988.
- Simonot C.P., *Unraveling voices of fear: Hysteria in Francis Poulenc's „Dialogues des Carmélites”*, McGill University Montreal, Quebec, Canada 2010, https://central.bac-lac.gc.ca/.item?id=TC=-QMM103476-&op=pdf&app-Library&oclc_number=1032999754.
- Siwicka D., *Ton i bicz. Mickiewicz wśród towiańczyków*, Wrocław 1990.
- Siwiec M., *Orfeusz romantyków. Mit o Orfeuszu w twórczości Juliusza Słowackiego i Gérarda de Nerval w kontekście epoki*, Kraków 2002.
- Skiba D., *Cyganeria artystyczna i cyganowanie w romantycznej Warszawie*, Wrocław 2016.
- Słowacki J., *Dramaty*, red. Z. Libera, Wrocław 1952.
- Słowacki J., *Listy do krewnych, przyjaciół i znajomych (1820–1849)*, red. J. Pelc, Wrocław 1952.
- Słowacki J., *Listy do matki*, red. Z. Krzyżanowska, Wrocław 1952.
- Słowacki J., [Notatki różne z „Raptularza”], w: J. Słowacki, *Dzieła wszystkie*, red. J. Kleiner, t. 15, Wrocław 1955.
- Słowacki J., *Pisma prozą. Pisma filozoficzne – Pisma polityczne – Drobne pisma treści politycznej i religijnej – Dodatek*, red. W. Floryan, Wrocław 1952.
- Spontini G., *Fernand Cortez* (libretto), <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k849947/f62.item.r=Fernand%20Cortez,%20ou%20La%20conqu%C3%AAte%20du%20Mexique%20.langEN.zoom>.
- Starobinski J., 1789. *Emblematy rozumu*, przeł. M. Ochab, Warszawa 1997.
- Starobinski J., *Czarodziejki*, przeł. M. Ochab, T. Swoboda, Gdańsk 2011.
- Starobinski J., *Loeil vivant*, Gallimard, Paris 1961.
- Stendhal, *Korespondencja*, wybór, przeł. H. Szumańska-Grossowa, oprac. I. Wachlowska, Warszawa 1963.
- Stendhal, *Pamiętnik egotysty*, przekł. i wstęp T. Żeleński, Warszawa 1960.
- Stendhal, *Rzym, Neapol i Florencja w 1817*, przeł. i oprac. L. Sługocki, Łódź 2007.
- Sulzer J.G., *Opera. Operetki; opery komiczne*, przeł. M. Bristiger, „Res Facta Nova” 2005, nr 8 (17), s. 15–28.

- Śniedziwski P., *Melancholijne spojrzenie*, Kraków 2011.
- Tichoniuk-Wawrowicz E., *Nieodparty urok „Toski” Między literaturą a muzyką od XIX do XXI wieku: od Sardou do Magniego, od Pucciniego do Dallī*, „Roczniki Humanistyczne” 2023, t. 71, nr 12, s. 93–106.
- Verdi G., *Il trovatore* (libretto), http://www.murashev.com/opera/Il_trovatore_libretto_Italian_English.
- Verdi G., *Otello* (libretto), http://www.murashev.com/opera/otello_libretto_english_italian.
- Voss E., *Umberto Giordano*, w: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters: Oper, Operette, Musical, Ballett*, Hrsg. von C. Dahlhaus und dem Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth unter Leitung von S. Döhring, Band 2: *Werke Donizetti – Henze*, München 1987.
- Wagner R., *O pisaniu i komponowaniu oper w szczególności*, przeł. M. Kasprzyk, w: R. Wagner, *Dramaturgia opery. Wybór pism z lat 1871–1877*, wybór, oprac. i posłowie do wyd. niem. E. Voss, wstęp K. Kozłowski, oprac. wyd. pol. A. Igielska, K. Kozłowski, Gdańsk 2009.
- Wagner R., *Opera i dramat*, cz. 1: *Opera a istota muzyki*, przekł., wstęp M. Dienstl, Lwów 1907, <https://pbc.gda.pl/dlibra/doccontent?id=7813>.
- Walerowicz-Baranowska M., „Autoreferat”, <https://amuz.edu.pl/wp-content/uploads/M.-Walerowicz-autoreferat.pdf>.
- White H., *Poetyka pisarstwa historycznego*, red. E. Domańska, M. Wilczyński, Kraków 2000.
- White H., *Przeszłość praktyczna*, przeł. A. Czarnacka, w: H. White, *Przeszłość praktyczna*, red. E. Domańska, przeł. zespół, Kraków 2014.
- Winiszewska H., „Voce verdiana” w kontekście XIX-wiecznych przemian w estetyce śpiewu solowego, w: *Teatr muzyczny Verdiego i Wagnera. Konteksty literatury i kultury*, red. R.D. Golianek, H. Winiszewska, Poznań 2015.
- Witkowska A., *Towiańczycy*, Warszawa 1989.
- Wojnicka J., *Rozmowy o lęku i śmierci. „Dialogi karmelitanek” Georges’a Bernanos’a*, w: *Od de Laclosa do Collarda. Adaptacje literatury francuskiej*, red. A. Helman, P. Włodek, Gdańsk 2015.
- Zaremska H., *Historia przemocy w Europie średniowiecznej i nowożytnej*, w: *Człowiek i agresja. Głosy o nienawiści i przemocy*, red. L. Jurasz-Dudzik, przedm. S. Amsterdamski, Warszawa 2002.
- Zawada M. OCD, *Modlitewna brama ukrycia*, <https://www.karmel.pl/modlitewna-brama-ukrycia/>.

Nota bibliograficzna

Zaprezentowane w niniejszej publikacji teksty są przedrukiem już opublikowanych artykułów lub powstały na ich podstawie.

1. *W poszukiwaniu postaci: od Sulzera do Wagnera*, pierwodruk: *W poszukiwaniu postaci (w XIX-wiecznych teoriach opery i prozie artystycznej)*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2022, nr 42, s. 25–32.
2. *Czy bohaterowie oper czytają?*, pierwodruk w jęz. angielskim: *Do opera heroes read?*, w: *Opera – Pop – Cultura*, red. A. Regiewicz, K. Lisiecka, Częstochowa 2023.
3. *Poeta w operze – sceny z życia*, pierwodruk w: *Opera w kulturze*, red. M. Sołska, Kraków 2016.
4. *Okrucieństwo w operze. Historie kobiet*, na podstawie artykułu *Okrucieństwo w operze. Historie kobiet*, w: *Crudelitas. Okrucieństwo w literaturze i kulturze europejskiej*, red. E. Wesołowska, W. Szturc, Poznań 2017.
5. *Rewolucja i medytacja. „Dialogi karmelitanek” Francisa Poulenca*, pierwodruk w: *Transpozycje stylów opery w dziełach kultury*, red. K. Lisiecka, D. Ratajczakowa, Poznań 2023.
6. *Lamentacje*, na podstawie artykułu *Okrucieństwo w operze. Historie kobiet* w: *Crudelitas. Okrucieństwo w literaturze i kulturze europejskiej*, red. E. Wesołowska, W. Szturc, Poznań 2017.
7. *Lament i sąd nad światem – muzyka w prozie Sándora Márai*, pierwodruk w jęz. angielskim: *Judgment of the world. Music in the prose of Sándor Márai*, „Interdisciplinary Studies in Musicology”, 2017, nr 17, s. 191–201.
8. *Muzyka – ton – wolność w koncepcjach etycznych i politycznych Juliusza Słowackiego*, pierwodruk w jęz. angielskim *Music – tone – freedom in Juliusz Słowacki’s ethical and political conceptions in the mystical period of his work*, „Interdisciplinary Studies in Musicology” 2018, nr 18.
9. *„Jesteśmy ulicami...” Zarzuela i jej postaci*, na podstawie artykułu *Zarzuela, czyli o nieprzekładalności*, w: *Libretto i przekład*, red. E. Nowicka, A. Borkowska-Rychlewska, Poznań 2015.

Indeks nazwisk

A

Algarotti Francesco 11
Amsterdamski Stefan 55
Annunzio Gabriele d' 31
Apollinaire Guillaume 50
Arystoteles 12, 13
Aszyk Urszula 139
Auden Wystan 34

B

Bach Johann Sebastian 94
Baczko Bronisław 47
Baczyńska Beata 139
Bajer Michał 68, 69
Balthasar Hans Urs von 79, 80
Balzac Honoré de 21, 48–50, 105
Barańczak Stanisław 95, 96
Baszkiewicz Jan 73–75
Baudelaire Charles 21, 22
Bédier Joseph 32
Beethoven Ludwig von 60, 112, 144
Berlioz Louis Hector 101
Bernanos Georges 71, 77, 78, 83
Bérroul 32
Boecjusz 113
Boito Arrigo 98
Bonaparte Napoleon, cesarz Francji 36, 75
Bonnell Roland G. 86
Borkowska-Rychlewska Alina 69, 127

Borowski Andrzej 39, 133
Boselli Carlo 129
Bristiger Michał 10, 11, 58
Buchanan George 93
Buchner Antoni 57
Büchner Georg 44, 46
Bukowski Piotr 128
Burke Edmund 74
Busoni Ferruccio 30, 34

C

Cabanis Pierre 19
Calderón de la Barca Pedro 129, 138, 139, 145
Calzabigi Raineri de 60
Cammarano Salvatore 67
Carissimi Giacomo 93
Carlyle Thomas 45
Carrión Miguel Ramos 141
Casares Rodicio Emilio 136
Catalani Maria 18
Charpentier Gustave 35, 42, 50
Charpentier Marc-Antoine 41
Chateaubriand Francois-René de 41, 74, 75
Chénier Andrea 37, 39, 43, 45, 46
Choderlos de Laclos Pierre 105
Chomińska-Wilkowska Krystyna 134
Chomiński Józef 134
Chopin Fryderyk 111, 112, 115, 116

Chrystus 74, 88, 116, 119, 122, 124
Chueca Federico 141–144
Cilea Francesco 28
Cimarosa Domenico 19, 25, 109, 133
Claudel Paul 80
Clément Catherine 59
Colautti Arturo 28
Curtius Ernst Robert 39, 133
Czarnacka Agata 76
Czartoryski Adam Kazimierz 127

D

Da Ponte Lorenzo 25, 43, 95, 96
Dachselt Rainer 90
Dahlhaus Carl 43, 57
Dallapiccola Luigi 96
Dante Alighieri 30, 31, 91
Darnton Robert 54
Dąbrowski Stanisław 83
Dienlst Marian 23
Dłuski Wiktor 75
Döhring Sieghart 43
Domańska Ewa 76
Donizetti Gaetano 31, 33, 34

E

Elias Norbert 54
Eurypides 26, 80

F

Falla Manuel de 10
Farinelli (właśc. Carlo Maria Michelangelo Nicola Broschi) 132
Faustisch Werner 27, 28
Fernández de León Melchor 137
Ferretti Jacopo 33
Filip V, król Hiszpanii 132, 141

Flórez Antonio M. 130, 137, 140
Floryan Władysław 118
Franciszek, papież 72
Franco Francis 130
Freud Sigmund 55
Fryderyk II Pruski, król Prus 65

G

Garcia Fraile Dámaso 136, 137
García Manuel 133
Genlis Stéphanie-Félicité 20
Georgiades Thrasybulos Georgios 61
Gerhard Anselm 38, 136
Ghiglieri Michael P. 55
Giacosa Giuseppe 36
Gier Albert 27, 53, 56, 135
Giordano Umberto 37, 39, 42–46, 62
Gluck Christoph Willibald 41, 53, 59–61, 80
Godyń Mieczysław 113
Goethe Johann Wolfgang 46, 145
Goldoni Carlo 35
Golianek Ryszard Daniel 59
Gombrowicz Witold 105
Goncourt Edmond de 43
Goncourt Jules de 43
Goszczyński Seweryn 117, 119, 120
Got Jerzy 64
Górnicki Łukasz 100
Grabuś Łukasz 101
Graun Carl Heinrich 65
Grétry André 64
Guarini Battista 92

H

Haendel Georg Friedrich 80
Havelock Eric A. 26, 27

Haydn Joseph 18, 41
Helman Alicja 71
Henze Hans Werner 34
Herder Johann Gottfried 57, 80
Heydel Magdalena 128
Hildaga Juan 130
Hoffmann Ernst Theodor Amadeus
15–17
Homer 41
Horzyca Wilam 44
Hugo Victor 105, 145

I

Ibsen Henryk 105
Igielska Anna 24, 90, 97, 98
Illica Luigi 36, 37, 44, 50
India Sigismondo d' 92

J

Jabłoński Maciej 127
James Jamie 113
Japola Józef 26
Jarymowicz Maria 55
Jaskuła Zdzisław 45
Jastrun Mieczysław 9
Jastrząb Dariusz 80
Jommelli Niccolo 93
Judkowiak Barbara 68
Jurasz-Dudzik Łada 55
Just Klaus 28, 34

K

Kaczmarek Wojciech 89
Kaiser Georg 80
Karol II Habsburg, król Hiszpanii 137
Kasprzyk Marek 24
Kawyn Stefan 48

Kijowski Andrzej 21
Kleiner Juliusz 124
Kleist Heinrich von 10, 46
Kloczkowski Jacek 74, 75
Kluba Anna 79
Kluba Antoni 79
Kolankiewicz Leszek 54
Koncewicz Barbara 127, 134
Kopeć-Umiastowska Barbara 29
Kornecka Jolanta 88
Kosiński Dariusz 119
Kostkiewiczowa Teresa 83
Kott Jan 127
Kowalska Małgorzata 47
Kozłowski Krzysztof 24, 61, 65, 95, 96
Kraśniński Zygmunt 120
Krzyżanowska Zofia 115
Kunze Stefan 98, 99
Kurz Iwona 54

L

Lange Antoni 16
Le Fort Gertrud von 71, 76, 77
Leder Andrzej 55
Lefevere André 128
Leoncavallo Rugger 42
Leśmian Bolesław 51
Leyko Małgorzata 142
Libera Zdzisław 123
Lisiecka Katarzyna 60, 61, 68, 97
Lowther Gail Elizabeth 72, 84
Ludwik Filip, król Francji 75
Lully Jean-Baptiste 80, 133

M

Mahomet 63, 64
Maistre Joseph de 74, 75

Majewski Paweł 27
 Malibran Maria 133
 Manailescu Sorana 85
 Mann Tomasz 103
 Márai Sándor 8, 103–113
 Marmontel Jean-François 20
 Marody Mirosława 54
 Marszewski Józef 120
 Mascagni Pietro 30, 31
 Massenet Jules 42, 105
 Meller Katarzyna 100
 Mercier Louis-Sébastien 48
 Metastasio Pietro 93, 127
 Meyerbeer Giacomo 144
 Mianowski Jarosław 55–57, 62, 92, 94
 Mickiewicz Adam 41, 105, 117, 119,
 120
 Mijalska Magdalena 79
 Milewska Monika 73–75
 Minasowicz Józef Dionizy 127
 Molina Tirso de 129, 139
 Moniuszko Stanisław 99
 Monteverdi Claudio 39–41, 47, 59,
 60, 85, 92, 93
 Montezuma 64, 65
 Moral Ruiz Carmen del 131
 Mozart Wolfgang Amadeus 16, 18,
 19, 24, 25, 30, 31, 43, 63, 65, 94,
 105, 144
 Murger Henri 48
 Musset Alfred de 46

N

Nerval Gérard de 41
 Netz Feliks 110–112
 Niecikowski Jerzy 47
 Nietzsche Friedrich 45

Nola Alfonso di 87–89, 93
 Norwid Cyprian 8, 41
 Nowicka Elżbieta 65, 69, 127

O

Obniska Ewa 91
 Ochab Maryna 15, 42, 73
 Offenbach Jacques 10, 40, 42, 48, 135,
 136, 143
 Okulicz-Kozaryn Radosław 45, 51
 Olszańska Maria W. 88
 Ong Walter Jackson 26, 38
 Orgelbrand Samuel 131, 132
 Orygenes 124

P

Paczkowski Szymon 56
 Paisiello Giovanni 133
 Palomba Giuseppe 35
 Pasta Giuditta 18
 Pelc Jerzy 120
 Petrarca Francesco 91
 Pichois Claude 21
 Pilch Urszula M. 45
 Pius X, papież 72
 Płonka Arkadiusz 74
 Podbielski Henryk 12
 Pollak Roman 100
 Popiel Bazyli 127
 Poulenc Francis 8, 71, 72, 76–78, 83,
 85
 Przesmycki Zenon 51
 Przybylska Nelli 77
 Przybylski Ryszard 124
 Przychodniak Zbigniew 42
 Puccini Giacomo 35–37, 42, 50, 101
 Puchalska Iwona 35, 43

Purcell Henry 93
Puszkina Aleksander 46

R

Racine Jean 28, 29
Raszewski Zbigniew 64
Ratajczakowa Dobrochna 97, 127,
134
Rilke Reiner Maria 9
Robespierre Maximilien de 37, 73
Rodkiewicz Monika 79
Romani Felice 31, 32
Rossini Gioacchino 18, 25, 35, 63, 64
Rousseau Jean-Jacques 14, 42, 48, 57
Rutherford Susan 68

S

Sadza Agata 128
Saganiak Magdalena 83, 89
Said Edward W. 29
Saint-Martin Luis-Claude de 41
Salieri Antonio 43
Salvagnoli Vincenzo 20
Salwa Mateusz 11
Sardou Victorien 36, 37
Sawicki Piotr 132
Schelling Friedrich 41
Schikaneder Emanuel 16, 43
Schiller Friedrich 145
Schlegel Friedrich 145
Schlegel Wilhelm 145
Schmitt Anke 63
Schönberg Arnold 30
Schubert Franz 64
Schumann Robert 112
Sciarrino Salvatore 101
Scott Walter 32

Scribe Eugène 28, 31, 32
Simonot Colette Patricia 72, 80, 84
Siwicka Dorota 118, 119
Siwiec Magdalena 41
Skiba Dominika 48
Skowron Zbigniew 14
Sławińska Irena 89
Słowacki Juliusz 8, 41, 46, 115–122,
124, 125
Sługocki Leszek 18
Smetana Bedřich 109
Smigiera Janusz CM 89
Solliers Jean de 84
Sosnowski Roman 88
Spontini Gaspare 67
Stala Marian 45
Stanisławski Oskar 75
Starobinski Jean 15, 16, 40, 42, 43, 73
Stawiński Janusz 54
Stein Edyta 76, 77
Stendhal (właśc. Marie-Henri Beyle)
18–21
Strauss Richard 30, 42
Strawiński Igor 30
Striggio Alessandro 60
Stykowa Maria Barbara 89
Sudolski Zbigniew 120
Sulisz Waldemar 89
Sulzer Johann Georg 7, 9, 11–14, 58
Surma-Gawłowska Monika 88
Swoboda Tomasz 15
Szekspir William 97
Szumańska-Grossowa Hanna 20
Szymański Wiesław 79

Ś

Śniedziwski Piotr 41

T

Tanalska-Dulęba Anna 55
Tasso Torquato 30, 34, 91, 92
Teleman Georg Philipp 41
Teresa z Ávila 77
Tichoniuk-Wawrowicz Ewa 36
Todi Jacopone da 89
Tołstoj Lew 105
Torrente Alvaro 136
Tottola Andrea Leone 35
Towiański Andrzej 117–120, 123
Treccani Giovanni 129
Trojanowiczowa Zofia 42, 119

U

Urbański Stanisław 89

V

Vega Lope de 129, 136, 139
Vélez de Guevara Juan 130
Venosa Gesuald da 91, 92
Verdi Giuseppe 58, 59, 67, 97–99,
105, 109, 144, 145
Viardot Paulina 133
Vico Giambattista 57
Vigny Alfred de 41
Vivaldi Antonio 64
Voss Egon 24, 43

W

Wagner Richard 7, 9, 11, 21–24, 101
Walerowicz-Baranowska Monika 81
White Hayden 75, 76, 78, 85
Wilczyński Marek 76
Wilder Thornton 80
Winiszewska Hanna 59
Winter Peter von 64
Witkowska Alina 117
Włodek Patrycja 71
Wojnicka Joanna 71
Wolter (właśc. François-Marie Aro-
uet) 64
Worowska Teresa 104, 106, 108
Woźniak Monika 88

Z

Zabłudowski Tadeusz 54
Zahrajówna Zofia 127
Zaremska Hanna 54
Zawada Marian OCD 77
Zingarelli Nicola Antonio 16
Zopff Hermann 64

Ż

Żeleński (Boy) Tadeusz 19, 49, 50

Sporządziła Alicja Przybyszewska

Summary

Character and music (studies and sketches)

The book *Character and music (studies and sketches)* originated from the conviction that music plays a crucial role in the artistic formation and construction of the human character. This is evident not only in opera, but also in literary texts that suggest a person's formative relationship with the art of sound. The study focuses on operas and literary works created from the 18th to 20th centuries, although it contextually refers to earlier aesthetic concepts and artistic works as well.

The book consists of nine chapters that address various aspects of the issues in the title.

The first chapter is dedicated to analysing statements by theorists and writers on operatic character, which originated during a period characterized by intensive reflection not only on art but also on man, his psyche, motivations, etc. This period can be loosely defined as the time between Johann G. Sulzer and Richard Wagner.

The next section uses several examples to analyse the operatic *homo legens* (the reading human), a figure relatively rare in opera but very interesting, especially in terms of contemporary theories about primary and secondary orality (the chapter *Do operatic characters read?*).

This is followed by an examination of the operatic *homo scribens* (the writing human) and the accompanying reflection on the poet and poetry (the chapter titled *The poet in opera*), using an opera by Umberto Giordano as an example.

Three subsequent chapters are generally devoted to operatic figures subjected to oppression and various forms of enslavement. These include female heroines whose fates are captured in a synthetic summary. After presenting them (*Cruelty in opera*), the focus shifts to a specific historical situation and real-life women (the chapter *Dialogues of the Carmélites*). The analysis of the literary and musical means of expressing meditation, which in Poulenc's opera is the response of those threatened by violence to evil, transitions into an analysis

of various forms of operatic lament and complaint about wrongs suffered (the chapter titled *Lamentations*).

Music, as a form of wordless lament on the world after historical and moral upheaval, also structures the fabric of Sándor Márai's prose, where this lamentation has a distinctly ethical dimension, allied with a radically intellectual stance (the chapter *Lament and judgement over the world*).

Multiple references to music may be placed among the significant sources of Juliusz Słowacki's radically libertarian beliefs, as expressed in his final writings. Musical metaphors suggest the humans' internal transformation and their struggle with their own inertia and the curse of history (the chapter *Music – Tone – Freedom...*).

The book concludes with a chapter dedicated to the Zarzuela, a music-theatre form originating from the Iberian Peninsula. This section analyses how Zarzuela compares with other historically popular forms of musical theatre (*singspiel*, *vaudeville*, and others), and how this influences the creation of its characters.

Translated by Rob Pagett

Przywykliśmy traktować postać operową jako medium afektów – w rozumieniu barokowym i późniejszym – a także jako medium różnych, nierzadko bardzo złożonych stanów wewnętrznych, definiowanych wedle zmiennych koncepcji antropologicznych. Istotnych odpowiedzi na temat statusu i funkcji postaci dostarczają teorie dramatu, jak również teorie śpiewu oraz ludzkiego głosu, postrzegane na tle zmienności idei właściwych danej społeczności i jej kulturze. Postać operowa – a ujmując sprawę szerzej, postać stworzona w muzyce lub dzięki muzyce, zdolna określić własną tożsamość i życiowe pragnienia – staje się głosem, aktantem, reprezentacją *imago homini*. Odbiorcy poznają ją za sprawą wykonawców, bywa, tak dalece utożsamianych z postacią, że w powszechnym odczuciu stawali się oni swoją rolą. (...)

Pisaniu kolejnych rozdziałów, mimo różnorodności podejmowanych tematów, towarzyszyło w gruncie rzeczy to samo przekonanie – o znaczeniu sztuki, a zwłaszcza muzyki w konstruowaniu opowieści o człowieku. Tę opowieść uosabia postać operowa, oddaje jej się także bohater literacki, któremu muzyka umożliwia zawiązanie myśli i danie wyrazu fundamentalnym dla niego tematom i refleksjom.

z Wprowadzenia

ISBN 978-83-232-4436-3 (PDF)
ISBN 978-83-232-4435-6 (Print)

