

Elżbieta Nowicka

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

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

(Kłopotliwe) wprowadzenie w rewiry rzeczy „nieudanych”

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹³ Ibidem, s. 196.

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

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

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

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

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

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