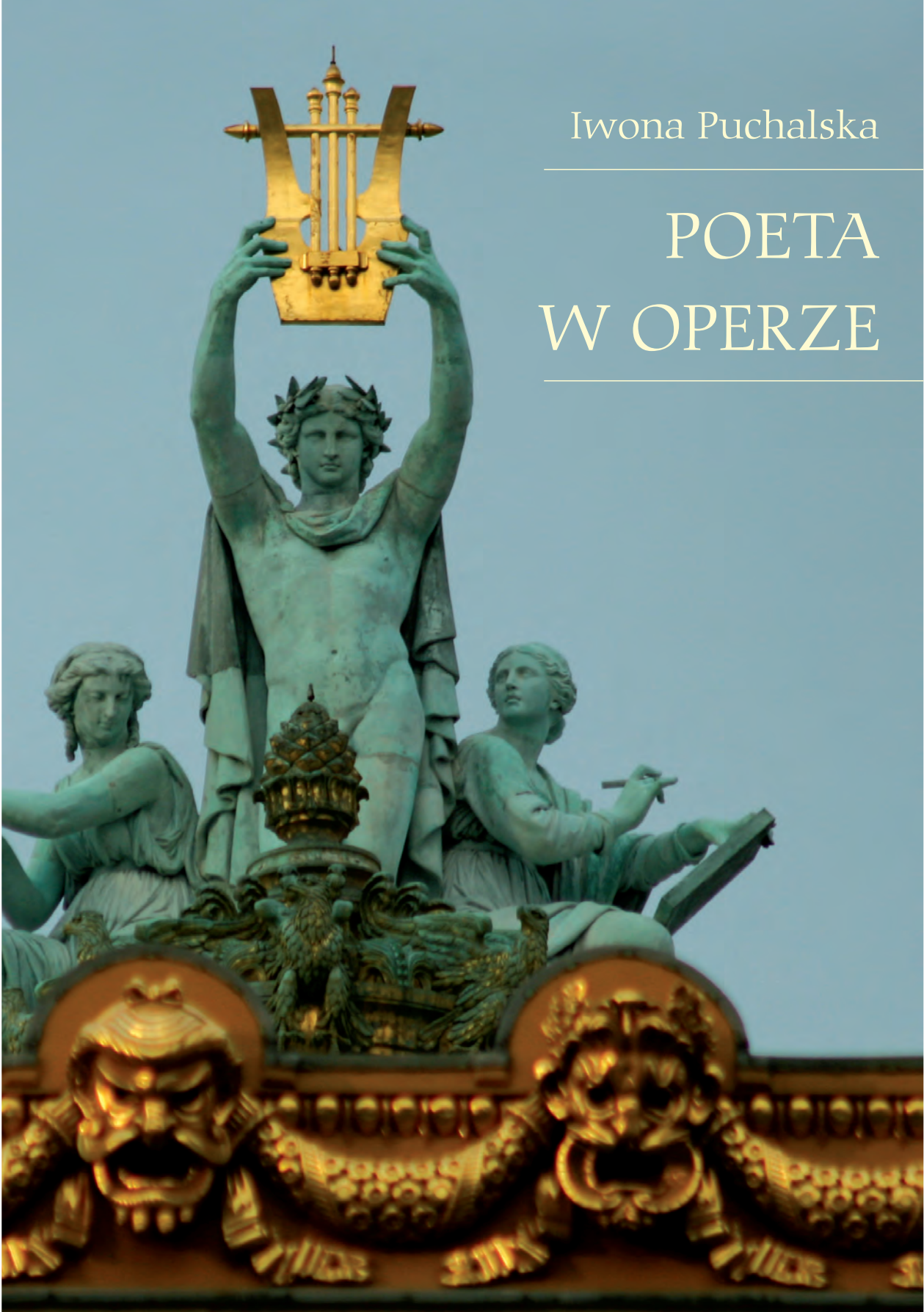




Iwona Puchalska

POETA W OPERZE

Iwona Puchalska

POETA W OPERZE

Iwona Puchalska

POETA W OPERZE



Kraków 2019

© Copyright by Iwona Puchalska, Kraków 2018

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

Recenzent: dr hab. Alina Borkowska-Rychlewska, prof. UAM

Opracowanie redakcyjne: Lucyna Wydra

Projekt okładki: Paweł Sepielak

Publikacja dofinansowana przez

Wydział Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego

ISBN 978-83-7638-973-8

KSIĘGARNIA AKADEMICKA

ul. św. Anny 6, 31-008 Kraków

tel./faks: 12 431-27-43, 12 421-13-87

e-mail: akademicka@akademicka.pl

Księgarnia internetowa: www.akademicka.pl

SPIS TREŚCI

7		Wprowadzenie
37		Poezja, muzyka i sumienie. O Lukanie w <i>Koronacji Poppei</i> Giovanniego Francesca Busenella i Claudia Monteverdiego
59		Poezja zatrzymana w podróży. O personifikacji sztuki poetyckiej w <i>Podróży do Reims</i> Gioacchina Rossiniego
81		„...choć pisze wiersze, człek dosyć pocziwy”. <i>Jan Kochanowski w Czarnym Lesie</i> Juliana Ursyna Niemcewicza i Karola Kurpińskiego
119		Poeta w czasie marnym. <i>Andrea Chénier</i> Luigiego Illiki i Umberta Giordana
167		„Wielkie miasto potrzebuje naszych córek”. <i>Luiza</i> i <i>Julien</i> Gustave’a Charpentiera
205		Zamiast konkluzji
209		Bibliografia
221		Abstract
223		Résumé
225		Indeks osób
233		Indeks utworów

WPROWADZENIE

TRIUMWIRAT

Opera wchłania literaturę, sztuki plastyczne, muzykę, odbierając im autonomię. Nie odbiera im jednak tożsamości. I niejednokrotnie w obrębie dzieła operowego odzyskują one na czas jakiś niezależność, pojawiają się w swojej własnej postaci, odgrywają role solowe na wielkiej scenie dzieła syntetycznego; z chórzystów – stają się solistami. Wówczas – analogicznie do znanego zjawiska teatru w teatrze – możemy mówić o teatrze w operze lub literaturze w operze. Dlaczego zatem, choć wprowadzamy rozróżnienie na muzykę sceny i muzykę kanału orkiestrowego, zazwyczaj nie mówimy o muzyce w operze?

Nie mówimy tak, ponieważ muzyka uznawana jest za materię główną, pierwotny żywioł opery. Niezależnie od działań dążących do przywrócenia wszystkim składnikom dzieła syntetycznego równych praw (czyli – w pewnym sensie – prób przeszczepienia polityki parytetów na grunt teatru muzycznego) nie ulega wątpliwości, że muzyka jest w nim elementem dominującym. Jednak dominujący nie znaczy samowystarczalny. Aby móc dominować, trzeba mieć nad kim lub nad czym. Opera zupełnie pozbawiona słów i oprawy teatralnej zmienia swoją tożsamość, stając się „tylko” muzyką, jak to się dzieje na przykład w orkiestrowych aranżacjach.

Konstatacja, że w operze wzajemne uzależnienie muzyki, słowa i teatru jest faktem bezspornym, nie oznacza, że obserwowanie zmiennych relacji i napięć między nimi jest bezcelowe. Przeciwnie, relacje te mają swoją dramaturgię, tworzą rodzaj spektaklu równie pasjonującego, jak ten konstruowany

przez akcję sceniczną. Jest to spektakl pouczający, dostarczający różnorodnej wiedzy o każdej z dziedzin współpracujących w teatrze muzycznym. Opowiadanie o operze przez pryzmat jednej z tych sztuk jest jak pisanie powieści, w której jeden z trzech głównych bohaterów staje się narratorem pierwszoosobowym, ukazując rzecz całą w swojej optyce.

W tej książce narracja prowadzona będzie przez pryzmat słowa w jego szczególnym wcieleniu: w poezji. Praca ta jest próbą ukazania na wybranych przykładach, w jaki sposób, w jakich okolicznościach i w jakim celu pojawiają się w operze postaci ludzi pióra oraz ich sztuka, a także jak opera przedstawia świat literatury, a zwłaszcza poezji.

POETA, KTÓRY NIE ŚPIEWA

Mit poety-śpiewaka jest mitem założycielskim opery. Pamięć o jej „narodzinach z ducha Orfeusza”, o których błyskotliwie pisał m.in. Owen Lee¹, przenika całą jej historię. Co interesujące, patronat orficki szybko przyćmił autorytet innych mitycznych śpiewaków. Charakterystyczna jest pod tym względem swoista przegrana biblijnego Dawida, który wszedł na scenę operową już w 1613 r., zaledwie trzynaście lat po „debiucie” Orfeusza w słynnej *Eurydyce* Periego i sześć lat po spektakularnym *Orfeuszu* Monteverdiego², ale nie utrzymał swojej pozycji w repertuarze operowym. Los usunął z pola widzenia także innego boskiego śpiewaka, Apolla, rządcę Parnasu i opiekuna muz, ponieważ zapis pierwszej opery Periego, *Dafne*, wprowadzającej jego postać, zaginął. Dymisja Apolla nie była oczywiście bezwyjątkowa i postać ta przewija się przez historię opery (na przykład w 1627 r. mit Apolla i Dafne przywołali Martin Opitz i Heinrich Schütz w operze uznawanej za pierw-

¹ M. Owen Lee, *The Birth of Opera from the Spirit of Orpheus*, [w:] idem, *A Season of Opera. From „Orpheus” to „Ariadne”*, Toronto 1998. Spośród wielu opracowań tej kwestii zob. np. B. Didier, *Orphée. Mythe originaire de l'opéra*, [w:] *Musiques d'Orphée*, éd. P. Brunel, D. Pistone, Paris 1999, s. 27-37.

² Zob. P. Urbański, *Pierwsze łacińskie libretto operowe. „David musicus” Alessandra Donatiego*, [w:] *Od literatury do opery i z powrotem. Studia nad estetyką teatru operowego*, red. R. D. Goliańek, P. Urbański, Toruń 2010, s. 15-28.

szy niemiecki dramat muzyczny; wątek ten podjął także Giovanni Francesco Busenello w 1640 r.). Jednak utwory poświęcone tej postaci nie zdobyły takiej popularności ani nie były tak nośne jak dzieła nawiązujące do mitu orfickiego – być może dlatego, że bóg słońca odgrywa w historii z Dafne rolę o wiele mniej szlachetną niż Orfeusz. Postać Apolla jako przewodnika muz przywołał jeszcze w XX w. Strawiński, ale, co znamienne, w teatrze baletowym, nie operowym, a więc nie dopuszczając go do głosu. Na marginesie zainteresowania twórców opery pozostał również Amfion mimo ogromnego potencjału tkwiącego w jego historii. Być może o prymacie Orfeusza zdecydował tworzący jego historię niepowtarzalny spłot wielkich operowych tematów: miłości, utraty, poświęcenia i śmierci³.

Kim innym jest jednak poeta w rozumieniu orfickim, spajający muzykę i słowo w jedno, a kim innym poeta operujący przede wszystkim samym słowem, bez wsparcia muzycznego instrumentarium – poeta po schizmie, jaką jest oddzielenie poezji od muzyki, a w konsekwencji także od jej fonetycznego wymiaru, skutkujące wytworzeniem się pojęcia literatury. Nie wchodząc tu głębiej w złożone kwestie oralności i piśmienności, od lat zaprzatające uwagę badaczy, chcę ograniczyć się do konstatacji, że oddzielenie to było faktem. Poza enklawami poezji ustnej, realizującej się w żywym słowie (zarówno tym rozbrzmiewającym w salonach, jak i kulturze popularnej), w historii nowożytnej Europy obcujemy – zwłaszcza od czasu nastania „panteizmu druku” – przede wszystkim z poezją pisma. Nasza kultura przegląda się i utrwała w piśmie, i zasadniczo oddziela semantykę słowa pisanego od wyrazowości brzmieniowej, czego sygnałem jest sama etymologia terminu „literatura”, odsyłająca do litery, a więc znaku graficznego (etymologia tak często wykorzystywana w polemikach mieszkańców „galaktyki Gutenberga”⁴).

Czy jednak literatura to to samo, co poezja? Czy nie meliczność ściśle związana z audytywnym wymiarem słów jest właśnie elementem pozwalają-

³ Interesująca jest oscylacja między tymi tematami, dająca się zauważyć już w samych tytułach oper, z których jedne eksponują postać śpiewaka (Apolla, Orfeusza), inne zaś – jego ukochaną (Eurydykę, Dafne); jest to zmiana pozornie tylko niewielka, ponieważ inaczej ustawia priorytety w opowiadanej historii.

⁴ Zob. np. R. Finnegan, *Oral Poetry. Its Nature, Significance and Social Context*, London–New York–Melbourne 1977, s. 16–20.

cym odróżnić jedno od drugiego? Tak twierdził na przykład Verlaine w *Sztuce poetyckiej*, żądając dla poezji „muzyki przede wszystkim”, gdyż „wszystko inne to literatura”. Takie założenie da się obronić także w odniesieniu do wszelkich nowoczesnych form poezji, nie odwołujących się już do schematów wersyfikacyjnych, lecz mimo to kształtujących wiersz jako strukturę o wyrazistej organizacji frazowo-rytmicznej, a tym samym jako projekt brzmieniowy. Jednak meliczność poezji to nie to samo, co muzyka, choć bywała tak traktowana. Współcześni badacze słusznie akcentują różnicę między muzyką *sensu stricto* a brzmieniowymi walorami poezji, określając owe walory pojęciem muzyczności⁵. Tym bardziej że recytacja, czyli realizacja wokalna poezji, służy z reguły raczej jej dramatyczno-teatralnej interpretacji niż wyeksponowaniu elementu muzycznego. Z samej „muzyki słów” nie powstają opery; i żeby wiersz stał się pieśnią, potrzebne jest mu dodatkowe „wyposażenie”, zwane opracowaniem muzycznym.

Tam, gdzie rozbrzmiewa *musica instrumentalis*, *musica verborum* nieco traci na znaczeniu. Dlatego też zapewne muzyka tak szybko zaczęła dominować w operze. Słowo, mimo swoich walorów fonicznych, uznawane było przede wszystkim za nośnik sensu, dopiero na dalszym planie ukazujący swoją drugą, brzmieniową naturę. Wyrazisty wyjątek stanowiła tu francuska tradycja *tragédie lyrique*, w której prozodia poetyckiego słowa długo szła ramię w ramię z melodią i sferą instrumentalną, nie ustępując im pola; ale w dziedzinie opery, by rzecz: powszechnej – relacje te zrównoważyły się tak naprawdę dopiero w wieku XX, wraz z pojawieniem się *Sprechgesangu* oraz kompozytorów, takich jak Claude Debussy, Maurice Ravel, Arnold Schönberg i Benjamin Britten.

Tak więc poezja, chociaż niewątpliwie wyróżnia się na tle pozostałego piśmiennictwa pewną nadorganizacją brzmienia i rytmu i mimo że sytuuje się pomiędzy muzyką i literaturą, należy raczej do tej drugiej i wraz z nią coraz bardziej spokrewnia się ze sztukami wizualnymi, stając się niekiedy formą liberatury (proces ten uległ intensyfikacji zwłaszcza w drugiej połowie XIX w.). Co więcej, poeci coraz rzadziej śpiewają swoje wiersze. Dzieje

⁵ Na temat konfrontacji określeń „muzyka literatury” i „muzyczność literatury” zob. A. Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*, Wrocław 2001.

się to na tyle rzadko, że dla tych, którzy to czynią, utworzono getto o nazwie „poezja śpiewana” i znaleźli się oni w nim obok piosenkarzy komponujących do cudzych tekstów; określa się ich raczej mianem bardów niż orfeuszy.

Sami poeci zdawali sobie z sprawę z postępującego rozziwiania między watorami literackimi i muzycznymi, choć różnie nań reagowali. Niektórzy, jak Adam Mickiewicz, miłośnik muzyki, usiłowali jej przeciwdziałać. Mickiewicz czynił to na przykład, konstruując zaplecze melodyczne dla wielu swoich tekstów, które pisane były „na melodię” istniejących pieśni lub arii, i komponując swe dramaty jak śpiewogry. Mimo że sam, jak wspominali współcześni, „głos miał jak kura”, występował też jako poeta śpiewający, w dosłownym znaczeniu tego słowa, improwizując publicznie przy akompaniamencie melodii pieśniowych (choć zapewne była to raczej melorecytacja niż pełny śpiew)⁶. Deklarował nawet chęć radykalnego przejścia na stronę sztuki dźwięków po porzuceniu poezji, jak pisał do Bohdana Zaleskiego, dziękując mu za przysłane wiersze:

Bied-bieda przegrawka (*sic!*) wyśmienie wykoncypowana, i żebym teraz wiersze pisał, tobym ci konceptu zazdrościł. Nieraz ją sobie śpiewam i mam zamiar kiedyś do niej muzykę zrobić; ma się rozumieć, jak będę miał pieniądze, i literaturę, i książki porzucę, na wsi osiadę i będę muzyki komponował. Zamiar dawny. Tylko że nikt a nikt w mój talent muzyczny nie wierzy. Obaczmy, kto ma rację⁷.

Inni poeci, jak Juliusz Słowacki, przenosili element muzyczny w poezji w sferę symboliczną, nasycając swoje wiersze metaforą nawiązującą do sztuki dźwięków, jako metonimią możliwości wyrazu poetyckiego (na przykład w wierszu *Grób Agamemnona*, gdzie „fantastycznie lutnia nastrojona” ma wtórować „pieśni posępnej i głuchej” i gdzie nieobecność pewnych

⁶ Szerzej ten temat starałam się przedstawić w artykule: I. Puchalska, „*Majsterkowanie*” *Mozartem. „Dziadów” część III a „Don Giovanni”*, „Wielogłos” 2007, nr 1, s. 69-80, oraz w książce: eadem, *Improwizacja poetycka w kulturze polskiej XIX wieku na tle europejskim*, Kraków, 2013, s. 179-188.

⁷ List z 7 I 1840 r.; A. Mickiewicz, *Listy*, cz. 2, oprac. S. Pigoń, Warszawa 1955, s. 307.

muzycznych rejestrów, niemożność ich wzbudzenia, jest świadectwem głębokiego kryzysu artystycznego i aksjologicznego – czego obrazem jest owa „struna z lutni Homera”, która w ręku polskiego poety „pękła bez jęku”)⁸. Jeszcze inni, jak Norwid, sytuowali element muzyczny po stronie metafizycznej, pojmując go jako wartość wyrastającą poza domenę fizycznie percypowalnych dźwięków, jako wartość poetycką i duchową *par excellence*, i przedstawiając poezję drukowaną, a więc uwięzioną w materii, jako pozbawioną tego ducha:

Ty powiadasz: „śpiewam miłosny rym...”
Myślisz, że mnie oszukasz?
Nie czuję strun, drżących pod palcem twym:
Jesteś poezji drukarz!

Liry nie zwij rzeczą w pieśni wtórą!
Do przygawekże ona?
Ona, jako żywemu orłu pióro,
Aż z krwią, nierozłączona!

Treść wypowiesz bez liry udziału,
Lecz dać duchowi ducha,
Myśli myśl, to tylko ciało ciała:
Cóż z tego? Martwość głucha!...

Handlarz także odda grosz zwierzony,
Lecz nie odda wesela,
Nie uściśnie ręki zawściągnionéj;
Maszże w nim przyjaciela?

O, żar słowa, i treści rozsądek,
I sumienia niech berło
W muzyczny złączą się porządek
Słowem każdym, jak perlą —

⁸ Szerzej na ten temat pisałam w artykule: I. Puchańska, *Inspiracja kreowana, czyli o wariorach improwizacyjnych w poezji Słowackiego*, [w:] *Ja – poeta. Juliusz Słowacki*, red. M. Cieśla-Korytowska, Kraków 2010, s. 7-27.

Poznam wtedy przez drżące powietrze,
Pod gestem ręki próżnej,
Że od widzialnych strun struny lepsze
Są, że lir rodzaj różny (...) ⁹.

Byli wreszcie i tacy jak Zygmunt Krasiński, który – choć świadom, że „Bóg mu odmówił tej anielskiej miary (...)” ¹⁰ – czynił element muzyczny domeną swojej muzy, inspiratorki, ożywicielki poetyckiego natchnienia (jaką – w perspektywie biograficznej – była dlań przede wszystkim utalentowana muzycznie Delfina Potocka). Sam nie aspirując do roli śpiewaka, czerpał inspirację z cudzego śpiewu ¹¹.

Niezależnie jednak od tego, w jak symboliczne i metonimiczne rejony została przeniesiona muzyka, było jasne, że poeta nowożytny prawdziwym śpiewakiem być nie musi, a często nawet nie chce lub nie potrafi.

POEZJA I LIBRETTO

Dezintegracja mitu orfickiego w operze spowodowała, że rola poety stała się w niej nieoczywista. Relatywnie mało pojawia się tam bohaterów tworzących wiersze, ale zawsze, praktycznie w każdej operze, słychać głos poety, tyle że niediegetyczny – to głos poety, którym jest librecista.

Jednak czy librecistę godzi się nazwać poetą? Czy nie bardziej przynależy mu tytuł składacza wierszy lub – w najlepszym przypadku – dramaturga? Utyskiwania na niską lub zgoła żadną wartość literacką libretta jest przecież motywem przewodnim w historii opery, poza naprawdę nielicznymi wyjątkami.

Rzeczywiście, upodrzedzenie słowa w operze pociągnęło za sobą obniżanie poetyckiej rangi libretta związane z przekonaniem, że – jak to ujął Józef

⁹ C. Norwid, *Liryka i druk*, [w:] idem, *Dzieła*, oprac. T. Pini, Warszawa 1934.

¹⁰ Z. Krasiński, *[Bóg mi odmówił...]*, [w:] idem, *Wiersze, poematy, dramaty*, wyb. i pośl. M. Bizan, Warszawa 1980, s. 8.

¹¹ Zob. M. Sokalska, *Opera a dramat romantyczny. Mickiewicz, Krasiński, Słowacki*, Kraków 2009, *passim*.

Dionizy Minasowicz – „do opery ujdzie wiersz jaki-taki, bo muzyka jego wady pokryje”¹². W istocie bardzo wiele dramaturgicznie funkcjonalnych librett ubranych jest w formę słowną i wersyfikacyjną pozostawiającą wiele do życzenia. I odwrotnie, stosunkowo nieliczne libretta udane poetycko nie-rzadko posiadają nikle walory dramaturgiczne. Jednak przez większą część historii opery mowa wiązana, czyli słowo ujęte w porządki wersyfikacyjne, było w niej *conditio sine qua non*, w dużej mierze ze względu na style muzyczne, jakie ją tworzyły, domagające się pewnej regularności strukturalnej. Oznacza to, że pisanie librett wymagało sprawności zarówno w sferze dramaturgicznej, jak i poetyckiej. Sprawność poetycka musiała być szczególna, poddana była bowiem dodatkowym ograniczeniom, jakim piszący dla teatru dramatycznego nie podlegali, tj. przede wszystkim ograniczeniom objętościowym (libretto opery musi być krótsze niż tekst dramatu, aby zostawić czas dla rozwoju muzyki). Wynika z tego prosty wniosek, że aby pisać dobre libretta, należało być poetą i dramaturgiem sprawniejszym i elastyczniejszym, niż aby pisać teksty teatralne lub utwory liryczne. Niewielu się takich znalazło – większość z nich dysponowała albo sprawnością wierszowania, albo wyczuciem teatru. Klasycznym przykładem jest pod tym względem Francesco Maria Piave, dość zgodnie uważany zarówno w swoich czasach, jak i obecnie za librecistę o bardzo dobrym zmyśle dramaturgicznym, ale słabych uzdolnieniach poetyckich¹³. Libreciści, świadomi tego problemu, próbowali mu zresztą zaradzić, na przykład tworząc swoiste tandemy, w których dwóch piszących uzupełniało wzajemnie swoje niedostatki talentu. W ten sposób pracowali wspólnie Jules Barbier i Michel Carré, a także Luigi Illica i Giuseppe Giacosa (w tym drugim przypadku podział zadań był szczególnie

¹² Minasowicz zresztą energicznie protestował przeciwko takiemu, jak to ujął, „przesądowi”, dodając: „Śpiew to przeciwnie jest kamieniem probierczym dobrej wiersza budowy; w nim każdy usterk jest wybitniejszym, i dla tego tem więcej rażącym, podobnie jak wdzięki jego dopiero w śpiewie w całej swojej mocy występują”; zob. J. D. Minasowicz, *Kilka rad dla piszących poezję do śpiewania, a w szczególności dla tłumaczy tekstów operowych*, [w:] idem, *Twory Józefa Dyonizego Minasowicza*, t. 2, Lipsk 1872, s. 25-26. Dalej wszystkie cytaty z Minasowicza podaję za tym wydaniem, zachowując oryginalną ortografię i interpunkcję.

¹³ E. D'Angelo, *Invita Minerva. Francesco Maria Piave, librettista con Verdi*, Foggia 2016, s. 13.

precyzyjny: Illica opracowywał strukturę scen i zarysowywał treść poszczególnych dialogów, a Giacosa ubierał je w formę poetycką¹⁴).

Specyficzna forma gatunkowa, jaką jest libretto, wymyka się zarówno narzędziom opisu wypracowanym dla potrzeb teatru dramatycznego, jak i twórczości poetyckiej, choć mechanizmy działania libretta są odczuwalnie bliższe funkcjonowaniu „partytury” teatralnej niż funkcjonowaniu poezji. Zresztą w jednej i drugiej dziedzinie libretto długo uznawane było za gorszy, a nie jedynie specyficzny gatunek twórczości. Chociaż współczesna libretto-logia przywraca mu godność i domaga się użycia adekwatnych do jego statusu narzędzi analizy¹⁵, to jego swoiste upośledzenie w hierarchii kulturowej jest faktem historycznym, który trudno kwestionować, gdyż nie zaistniał on bez powodów. Spośród wielu przyczyn należy wyróżnić dwie. Pierwszą jest niesamodzielność libretta jako elementu przeznaczonego do dalszego opracowania, skutkująca zmniejszeniem odpowiedzialności tekściarza za całość opery, zwłaszcza odkąd kompozytor zaczął być uznawany za ostateczną instancję twórczą i posiadał prawo modyfikowania i retuszowania libretta, by dostosować je do swojej koncepcji muzycznej. Drugą przyczyną zaś jest to, że librecistami nierzadko stawali się twórcy, którzy byli aktywni także w innych dziedzinach literackich, zazwyczaj w dziedzinie teatru dramatycznego lub poezji, lecz nie odnieśli tam spektakularnych sukcesów.

Należy przy tym zdecydowanie podkreślić, że niska ocena libretta (i jako gatunku w całości, i jako poszczególnych jego realizacji) nie była fenomenem

¹⁴ G. Nello Vetro, *Vissi d'arte. Luigi Illica Librettista*, Roma 2013, s. 73.

¹⁵ Zob. m.in.: P. J. Smith, *The Tenth Muse. A Historical Study of the Opera Libretto*, New York 1970; K. G. Just, *Das Opernlibretto als literarisches Problem*, [w:] idem, *Marginalien. Probleme und Gestalten der Literatur*, München 1976; A. Gier, *Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung*, Darmstadt 1998; idem, *Perspektiven der Librettoforschung. Die Gattung Libretto und ihre Theorie*, Bochum 1998; idem, *Etudes récentes sur le livret – un bilan provisoire*, „Revue Musicorum: le livret en question” 2006-2007, n° 5, s. 11-28; *Le livret d'opéra, oeuvre littéraire?*, éd. F. Decroissette, Paris 2010; na gruncie polskim zob. zwłaszcza: K. Kozłowski, *O librecie, przemianach w jego rozumieniu i jedności dramatu muzycznego*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 1998, nr 5 (25); J. Walczak, *Libretto jako (u)twór. Zagadnienia genologiczne i metodologiczne – zarys problematyki*, „Przestrzenie Teorii” 2014, nr 22.

stałym, lecz pojawiała się w określonym czasie i określonych okolicznościach. Zawsze też działali bardziej i mniej utalentowani libreciści, a ci lepsi cieszyli się sporym powodzeniem¹⁶. Wiele dzieł wprawdzie zdawało się świadczyć, że utalentowany kompozytor potrafi nawet z kiepskiego tekstu wyprowadzić znakomity spektakl (czego dowodzi choćby *Trubadur* Verdiego), jednak wiadomo było także, że słabe libretto obniża rangę nawet bardzo udanej kompozycji, tak było na przykład w przypadku pierwszej opery Umberta Giordana, *Marina*, zgłoszonej na słynny konkurs zorganizowany przez Sonzogno, który zainicjował nurt werystyczny w operze. *Marina*, chociaż ze względu na muzykę przyczyniła się do zainteresowania debiutującym kompozytorem, nie została ostatecznie wystawiona właśnie ze względu na libretto, uznane za chybione; zamiast tego wydawca zamówił nową operę do tekstu, który wydawał się lepszy. Także następne kompozycje operowe Giordana, mimo że chwalone za urok i oryginalność muzyki, szybko schodziły ze scen, aż do czasu, gdy Alberto Franchetti szlachetnie odstąpił mu prawa do libretta fachowo napisanego przez wytrawnego librecistę Luigiiego Illikę – *Andrea Chénier*¹⁷.

Tak jak zmienna była ocena potencjału artystycznego libretta w zależności od konkretnego momentu historyczno-kulturowego, a nawet od konkretnych realizacji i mód operowych, tak samo niestabilny był jego status w hierarchii gatunków. Na powracające stale pytanie, czy libretto jest, czy nie jest autonomicznym gatunkiem literackim, odpowiedź będzie zmienna, uzależniona przede wszystkim od konkretnego przykładu oraz od tego, czy będziemy jej udzielać, rekonstruując stan świadomości z przeszłości, czy też stosując współczesną perspektywę. To samo dotyczy odpowiedzi na pytania, jakich narzędzi najlepiej używać do rozbioru libretta i czy librecista jest artystą, czy jedynie rzemieślnikiem, „fabrykantem wierszy”¹⁸, mających stanowić rusztowanie dla muzyki. Wiąże się to z ważnym zadaniem stojącym obecnie przed librettologią, nad którym w różnych ośrodkach i krajach trwają ak-

¹⁶ Zob. E. Nowicka, *Zapisane w operze. Studia z historii i estetyki opery*, Poznań 2012, s. 7.

¹⁷ J.-V. Richard, *De la légende au silence*, „Avant-Scène Opéra” 1989, n° 121, s. 5.

¹⁸ Nawiązuję tu do tytułu książki: *La fabrique des paroles de musique en France à l'âge classique*, éd. A.-M. Goulet, L. Naudeix, Versailles 2010.

tualnie intensywne prace. Zadaniem tym jest stworzenie, zarówno poprzez studia szczegółowe, jak i ujęcia syntetyczne, „historii powszechnej” gatunku zwanego librettem, czyli historii uwzględniającej zmienność jego statusu, założeń, oceny i funkcji kulturowych.

Uwzględnienie swoistości czynników wpływających na przemiany libretta i jego status w historii kultury będzie z pewnością kolejnym krokiem w procesie swoistej emancypacji refleksji nad operą spod kurateli dominującego praktycznie przez cały wiek XX w rozważaniach nad tym gatunkiem dyskursu muzykologicznego. Librettologia bowiem jako wyodrębniony kierunek badań w naturalny sposób zakorzeniona jest raczej na gruncie literaturoznawstwa lub teatrologii niż muzykologii. Dodajmy, że taki stan rzeczy jest historycznie uzasadniony, ponieważ praktycznie do połowy wieku XIX refleksja nad operą jako gatunkiem należała do tradycji literaturoznawczej, gdzie miała swoje stabilne miejsce w obrębie rozmaitych poetyk jako gatunek dramatyczny afiliowany literacko, jako spokrewniona z tragedią lub komedią. Elżbieta Nowicka pisze wręcz o charakterystycznych dla autorów poetyk z początku XIX w. skłonnościach do jej „uporczywej literaryzacji poprzez lokowanie w kręgu właściwych literaturze koncepcji rodzajowych i gatunkowych”¹⁹. Trzeba w związku z tym – choćby tylko dla porządku – przypomnieć truizm, że mówiąc o refleksji muzykologicznej czy teatrologicznej nad operą, zawsze mamy na myśli refleksję zapośredniczoną przez słowo, wprowadzoną w domenę słowa, a więc i pośrednio w domenę literatury²⁰. Obserwacja opery, niezależnie od tego, w jakiej optyce prowadzona, rozgrywa się zawsze na gruncie werbalnym. Wszelkiego rodzaju „-logie”, stanowiące segmenty humanistyki, już w samej swej nazwie mają wpisaną informację, że operują w sferze logosu, a więc pewnego porządku, w którym rządzi słowo.

Françoise Decroisette, podejmując problem literackiej tożsamości libretta we wstępie do tomu o znaczącym tytule *Le livret d'opéra, oeuvre littéraire?*,

¹⁹ E. Nowicka, *Opera w Polsce na początku XIX wieku – wyobrażenia, poglądy, teorie*, [w:] *Teorie opery*, red. M. Jabłoński, Poznań 2004, s. 87-88, 91.

²⁰ Szerzej na temat opozycji wobec dominacji logosu oraz prób poszukiwania możliwości komentarza intrasemiotycznego piszę w książce: I. Puchalska, *Muzyka w okolicznościach lirycznych. Zapisy słuchania muzyki w poezji polskiej XX i XXI wieku*, Kraków 2017, s. 19-22.

przywołuje emblematyczny w tym ujęciu (i umieszczony na okładce książki) obraz przedstawiający wnętrze teatru San Carlo w Neapolu. Ukazana na nim widownia jest pogrążona w półmroku, rozjaśnianym przede wszystkim światłem ze sceny, niewyraźna, ale w plątaninie kształtów, postaci, cieni i refleksów da się wyróżnić niewielką plamkę światła na parterze – ognek, który służy widzowi czytającemu podczas spektaklu – nie wiadomo: program? libretto? synopsis? – ale jednak czytającemu, konfrontującemu to, co dochodzi ze sceny, ze słowem pisanym²¹. Jest to sugestywna figura postawy librettologa.

DRUGIE ŻYCIE LIBRETTA, CZYLI OPOWIEDZIEĆ OPERĘ

Postawione w tej książce pytanie o sposób przedstawienia poety w dziełach operowych powstałych w różnych epokach i kręgach kulturowych jest w dużej mierze pochodną wzmożonego zainteresowania librettem i analizowania jego poetologicznego potencjału w rozmaitych jego wymiarach. Dlatego to, co wpłynęło na rozwój librettologii, stanowi też impuls do myślenia o statusie poety w teatrze operowym – zarówno poety pojawiającego się na scenie, jak i stojącego za kulisami.

Szczególnie stymulujący i pouczający w dziedzinie refleksji nad walorami libretta był rozwój i upadek (by sparafrazować Brechta) idei *Literaturoper*. Pojęcie opery literackiej rozumiem przy tym wąsko, jako komponowanie do preistniejących tekstów dramatycznych, gdyż zbudowanie akcji operowej z wykorzystaniem niedramatycznego gatunku literackiego wymaga już zastosowania procedur librettotwórczych, niezależnie od tego, czy wykorzystuje się frazy oryginału, czy nie, i czy za ów proces librettizacji odpowiada sam kompozytor, czy też jego współpracownik. Idea komponowania muzyki do istniejących już (a więc w założeniu pomysłodawców odpowiednio dobrych) tekstów, mimo że zaowocowała kilkoma znakomitymi dziełami, ukazała zarazem z całą mocą konieczność librettologicznego pośrednictwa i specyfikę

²¹ F. Decroisette, *Wstęp*, [w:] *Le livret d'opéra, oeuvre littéraire?*, éd. eadem, Paris 2010, s. 14-15.

działań, jakich domaga się (by nie rzec – jakie wymusza) tekst przeznaczony do opracowania teatralno-muzycznego. Zaistnienie nurtu opery literackiej ułatwiło więc wyodrębnienie i opisanie wielu cech konstytutywnych libretta jako szczególnej formy gatunkowej.

Innym impulsem dla rozwoju librettologii były zmiany w praktykach inscenizacyjnych teatru muzycznego wpływające na sposób i zakres odbioru słowa w operze. Spośród nich należy wyróżnić zwłaszcza dwie: pierwszą są zmiany w sposobie podawania libretta podczas przedstawienia, drugą – zmiany w reżyserii operowej.

Pierwsza kwestia jest pochodną międzynarodowego charakteru opery, która – chociaż zdominowana przez języki włoski, francuski i od połowy XIX w. niemiecki – jest fenomenem kosmopolitycznym, funkcjonującym w różnych kontekstach lingwistycznych. Do czasu wprowadzenia projekcji tłumaczeń libretta w salach operowych oraz rozpowszechnienia nagrań wideo zawierających podpisy z tłumaczeniem słowo w operze prezentowało się bardzo nieprecyzyjnie. Zacieraniu werbalnego aspektu sprzyjała nieznajomość języka, w którym utwór był prezentowany, bądź w przypadku libretta tłumaczonego, świadomość, że przekład jest tylko cieniem, lub – co gorsza – parodią tekstu pierwotnego. Spory problem stanowiła też niedoskonała dykcja śpiewaków. Dlatego też można chyba bez przesady stwierdzić, że podstawą znajomości librett w takiej sytuacji było streszczenie, synopsis – owa opowieść niejako równoległa, skoncentrowana jedynie na treści i przebiegu akcji, a nie na jego słownej postaci. Tych, którzy kupowali partyturę lub sam tekst libretta, było zdecydowanie mniej niż widzów operujących jedynie streszczeniem. Jak stwierdziła słusznie Ellen Rosand, praktyka rozpisywania synopsis szczególnie uwidacznia kruchość tekstu śpiewanego, a nawet sugeruje jego semantyczną zbędność (przy ważności jego wymiaru wokalnego)²². W żadnym bodaj innym rodzaju twórczości literackiej podział na formę (brzmienie) i treść słowa nie został dokonany tak skutecznie – i tak bezwzględnie! – jak w przypadku libretta. Zresztą sama kwestia sposobu streszczania libretta, celowości i strategii takich działań stanowi osobny,

²² E. Rosand, *The Opera Scenario 1638-1655. A Preliminary Survey*, [w:] *In Cantu et in Sermone. For Nino Pirrotta on His 80th Birthday*, eds. F. Della Seta, F. Piperno, Firenze 1989.

interesujący temat sytuujący badania nad operą w obszarze narratologii. Jak wiadomo bowiem, nie istnieje opowieść „niewinna”, neutralna, każda w jakiś sposób jest pochodną podmiotowości osoby wchodzącej w rolę przewodnika po dziele. Bardzo znaczący jest na przykład tytuł nadany przez Piotra Kamińskiego jego fundamentalnemu leksykonowi: *Tysiąc i jedna opera*. W istocie, streszczający nigdy nie jest tylko zwykłym informatorem, staje się współczesną Szecherezadą, a więc *de facto* adaptatorem – autorem osobnej, lapidarnej opowieści.

Warto w tym miejscu przypomnieć, że drukowana synopsis, podobnie jak libretto, może być również bezpośrednim świadectwem recepcji, zachowały się bowiem ich egzemplarze, na których odbiorcy notowali swoje wrażenia ze spektaklu²³. Istotne jest również to, że aż do XIX w. termin „libretto” miał jeszcze drugie znaczenie – określano tym słowem nie tylko zapis dialogów i didaskalia, a więc sztukę operową, lecz także opisy konkretnych spektakli (zarówno operowych, jak i baletowych): ich scenografii, przebiegu, oprawy świetlnej itd. Tego typu libretta, stanowiące cenne źródło wiedzy na temat praktyk teatralnych przeszłości i konkretnych inscenizacji, tworzone niekiedy na etapie przygotowywania danej realizacji, niekiedy *post factum*, jako rodzaj sprawozdania z niej, stanowią kolejną wersję operowej opowieści, kolejną jej adaptację. Mogłyby one wraz z synopsis stanowić podstawę projektu porównawczego o nazwie „opowiedzieć operę”, konfrontującego to, co uznajemy za formę kanoniczną danego dzieła operowego – partyturę – z rozmaitymi paratekstami.

Niezależnie jednak od różnego rodzaju praktyk rozpisywania teatru operowego w obrębie szeroko rozumianej sfery narratologicznej sytuacja właściwego libretta (czyli zapisu wypowiedzi bohaterów wraz z didaskaliami) zmieniła się radykalnie wraz z upowszechnieniem zwyczaju wyświetlania jego tekstu podczas spektaklu. Wydawałoby się, że w przypadku, kiedy odbiorca nie zna języka oryginału i nadal skazany jest na obcowanie z tłumaczeniem, i to skróconym ze względu na uwarunkowania projekcji i percepcji poda-

²³ C. Vovelle, *La spontanéité étudiée d'un spectateur anonyme du XVII^e siècle. Analyse des annonces manuscrites sur un livret de Giulio Cesare Corradi „La divisione del mondo” (1675)*, [w:] *Les Traces du spectateur, XVII^e-XVIII^e siècles*, éd. F. Decroisette, Vincennes 2006, s. 159-187.

wanego tekstu²⁴, nie jest to zmiana zasadnicza. Rzeczywiście, na pewno nie zmienia się w takiej sytuacji znacznie możliwość oceny poetyckich walorów libretta; jednak praktyka ta ma ogromną wagę, gdyż jest wyrazem świadomości, że to, co się śpiewa, jest istotne i zasługuje na szczegółowe rozumienie. Oznacza odejście od sumarycznego odbioru akcji opery. Widzom niejako atakowanym wyświeتلanym tekstem przypomina się nieustannie o semantycznym wymiarze słowa, które słyszą, zarazem uwalniając na niuanse, detale i subtelności poszczególnych scen i relacji między bohaterami.

Drugim istotnym impulsem do intensywnego zainteresowania librettem, jakiego dostarczyły praktyki inscenizacyjne, było wkroczenie do opery teatru reżyserskiego. Pierwszą silną falę tego nurtu datuje się na lata 80. XX w., choć nie należy zapominać, że podobne tendencje zaznaczyły się już wcześniej, zarówno na gruncie teatru dramatycznego, jak i operowego. Już Frank Wedekind w książce *Schauspielkunst. Ein Glosarium* (Sztuka teatru. Glosariusz) z 1910 r. objął je pojęciem *Parforce-Regie*²⁵. Niezależnie od tego, jak ocenimy ten nurt w całości lub w poszczególnych jego realizacjach, trudno zaprzeczyć, że był on dla kultury operowej ożywczy. Dla librettologii zaś okazał się szczególnie istotny, jako że reżyserzy wywodzący się z teatru dramatycznego stosunkowo często (co zresztą stanowi rdzeń wielu kierowanych przeciw nim zarzutów) z większą uwagą czytali libretto niż partyturę muzyczną. Zarówno oponenci ich pomysłów scenicznych, jak i zwolennicy skłonieni więc zostali do czynienia tego samego.

²⁴ Szerzej na ten temat zob. S. Durastanti, *Surtitrer. Enjeux, licences et contraintes*, [w:] *Le livret d'opéra, oeuvre littéraire?*, éd. F. Decroisette, Paris 2010, s. 623-627. Zob. też: *La traduction des livrets. Aspects théoriques, historiques et pragmatiques*, éd. G. R. Marschall, Paris 2004; *Libretto i przekład*, red. E. Nowicka, A. Borkowska-Rychlewska, Poznań 2015.

²⁵ „Der Parforce-Regisseur ist ein Mann, der sich durch keine Bühnendichtung, mag sie noch so stark sein, in Schatten stellen läßt” (F. Wedekind, *Gesammelte Werke*, Bd. 7, hrsg. J. Friedenthal, A. Kutscher, München-Leipzig 1920, s. 323). Zob. tłumaczenie tego pojęcia dokonane przez Tadeusza Pawlikowskiego: „(...) mowa o reżyserach, którzy ze szkodą przedstawianego utworu usiłują zaprzętać uwagę widzów przede wszystkim swoją osobą i swymi conceptami, aby nie zostać w cieniu” (T. Pawlikowski, *Recenzje teatralne i kroniki opery*, oprac. J. Michalik, A. Wanicka, A. Wypych-Gawrońska, Kraków 2015, s. 179).

Ostatnim zjawiskiem, które, jak sądzę, należy wymienić wśród impulsów stymulujących rozkwit librettologii, są liczne inicjatywy edytorskie związane z publikacją librett, zarówno w wersjach oryginalnych, jak i przekładach, oraz towarzyszące im badania tekstologiczne i rewizja źródeł, a więc poddanie tekstów procedurom oglądu filologicznego (za przykład mogą posłużyć francuskojęzyczne edycje w serii „Avant-Scène Opéra” i polskie bibliofilskie wydanie przekładów oper Verdiego przygotowane w poznańskim Centrum Badań nad Teatrem Muzycznym²⁶).

Czy jednak to zainteresowanie librettem nie stanowi zbyt gwałtownej reakcji na wcześniejszą hegemonię elementu muzycznego? Takie niebezpieczeństwo z całą pewnością istnieje, ale wydaje się, że nadmierne (być może) w wielu przypadkach ukazywanie ważności tekstu w operze jest konieczne – zgodnie z zasadą ruchu wahadła – dla zrównoważenia wcześniejszych zaniedbań w tej sferze. Już na tym etapie badań, na którym się obecnie znajdujemy, zasobni w doświadczenia z czasów, kiedy na operę patrzono selektywnie, przede wszystkim przez pryzmat opracowania muzycznego, wydaje się oczywiste, że zgłaszany przez niektórych badaczy postulat czytania libretta jako w pełni autonomicznego tekstu wydaje się w takim samym stopniu nadużyciem jak postulat obcowania z operą bez poświęcania uwagi słowu²⁷. Można bowiem analizować libretto bez uwzględnienia jego konkretnego umuzyycznienia (zwłaszcza w przypadku, gdy zostało ono opracowane muzycznie więcej niż raz lub też muzyka do niego się nie zachowała), lecz nie w oderwaniu od opracowania muzycznego w ogóle, intencja udźwiękowienia bowiem, wpisana w sztukę przeznaczoną dla teatru muzycznego, decyduje już w punkcie wyjścia o jej cechach formalnych i gatunkowych i narzuca jej pozaliterackie uwarunkowania.

Niebezpieczeństwo skupienia przesadnej uwagi na samym tylko libretcie zostanie zażegnane, jeśli jego analizę zawsze będziemy traktować jedynie jako preliminarium – część refleksji nad złożoną strukturą operową. Także niebez-

²⁶ *Opery Verdiego w polskich XIX-wiecznych przekładach*, red. E. Nowicka, A. Borkowska-Rychlewska, Poznań 2016.

²⁷ Reprezentatywne dla skrajnego muzykocentryzmu stanowisko prezentuje tekst Bohdana Pocięja o symptomatycznym tytule *Po co muzyce słowa?* (B. Pocięj, *Po co muzyce słowa*, „Ruch Muzyczny” 1984, nr 21, s. 8-9).

pieczeństwo – towarzyszące zawsze badaniom tematycznym – dostrzegania w operze tylko tego, co ma związek z obranym tematem, a więc, w tym przypadku, z poezją i jej twórcą, musi być kontrolowane przez świadomość, że nawet jeśli poeta jest bohaterem pierwszoplanowym, to i tak nie on sam jest w operze najważniejszy, lecz świat przedstawiony, którego jest elementem – i jako taki musi być obserwowany relacyjnie, jako jeden z trybów złożonej maszyny dramaturgiczno-muzycznej.

POETA ZA KULISAMI

Pisząc o poecie w operze, nie można pominąć kwestii statusu i, by tak rzec, samooceny librecisty, bo temat ten automatycznie wywołuje zasadnicze pytanie: Czy librecista przedstawiający w operze poetę wchodzi w domenę autotematyzmu, czy też nie?

I w tym przypadku odpowiedzi muszą być różne w zależności od analizowanych przykładów, osobowości twórców, czasów i okoliczności, w których żyli, oraz zaplecza kulturalnego, jakim dysponowali. Zupełnie inną miarę będziemy przykładać na przykład do twórczości Busenella, a inną do twórczości Chęcińskiego. Być może analiza znacznej ilości oper pozwoliłaby wskazać pewne ogólniejsze prawa i kierunki ewolucyjne w tym zakresie, ale w niniejszej książce przykładów tych jest oczywiście zbyt mało. Odpowiedzi udzielane w jej ramach muszą mieć charakter prowizoryczny i odnoszą się jedynie do konkretnych utworów, którym poświęcone są poszczególne rozdziały. To zaledwie kilka wybranych studiów przypadku, Mam jednak nadzieję, że mogą się one okazać przydatne jako przyczynki do historii libretta, która pisze się właśnie teraz, na naszych oczach, i w której poszczególni libreciści zaczynają być postrzegani jako indywidualności twórcze, a nie jedynie rzemieślnicy słowa, a pisane przez nich teksty jako dorobek artystyczny zasługujący na całościowy ogląd. Przestali oni być postaciami dalszego planu kultury. Oczywiście zawsze istniały w tej dziedzinie wyjątki (potwierdzające regułę), takie jak przypadek Metastasia, o którym pamięć była odżywiana ogromnym i trudnym do pełnego przeoczenia w badaniach wpływem, jaki wywarł na teatr dramatyczny i tragedię XVIII w. Z innej przyczyny

pamiętany był Lorenzo da Ponte. Na niego zwracała uwagę „trylogia” najwybitniejszych oper Mozarta, do których stworzył libretta, oraz pamiętniki, czytane jednak głównie ze względu na zawarty w nich barwny obraz epoki i sensacyjny nieraz przebieg biografii autora. Przykłady Metastasia i da Ponte są bardzo symptomatyczne, bo ukazują, że ranga librecistów w historii kultury, a zwłaszcza historii literatury, była uzależniona nie od ich własnej twórczości, lecz od współpracy z kompozytorami oraz od wpływu, jaki wywierali na innych autorów. W istocie gwarantem pamięci o nich była przede wszystkim twórczość muzyczna (gdy ich libretta miały to szczęście, że muzykę do nich stworzył wybitny kompozytor) albo twórczość literacka innych autorów (jeśli renomowany pisarz lub dramatopisarz czerpał inspirację z ich dzieł. W taki sposób do polskich badań literaturoznawczych trafił, dzięki staraniom Wacława Kubackiego, Ranieri de' Calzabigi, jako autor tekstów cenionych przez młodego Mickiewicza²⁸).

Ten mechanizm przenoszenia pamięci o utworach lub artystach wypadających (na dłużej lub krócej) z obiegu bieżącej recepcji dzięki wpływowi, jaki wywarli na inne dzieła lub autorów, jest jednym z ciekawszych zjawisk w historii opery. Wielokrotnie mamy do czynienia z przypadkami, kiedy pamięć o utworze literackim odżywa współcześnie głównie dzięki temu, że stało się ono podstawą adaptacji operowej, i odwrotnie – opera lub dramat trwają w pamięci tylko dlatego, że wzmianki o nich pojawiły się w klasycznych utworach literackich.

Oczywiście należy ostrożnie i z wszelkimi możliwymi zastrzeżeniami używać pojęcia „zapomniany”. Co jest kryterium zapomnienia dzieła? W optyce rynku kulturowego mogłaby nim być ilość wydań tekstu literackiego lub – w przypadku opery – realizacji scenicznych oraz nagrań. Jednak w perspektywie literaturoznawczej czy muzykologicznej rzecz prezentuje się inaczej: chodzi o zakres funkcjonalizacji utworu w analizach i interpretacjach. Niejednokrotnie przecież spotykamy się z rozpowszechnioną i stale przekazywaną wiedzą, że jakieś dzieło stanowiło w epoce ważny punkt odniesienia, jego tytuł i nazwisko autora są znane i powtarzane w odsyłaczach bibliograficz-

²⁸ W. Kubacki, *Ranieri Calzabigi pośród lektur filomackich*, [w:] idem, *Pierwiosnki polskiego romantyzmu*, Kraków 1949.

nych, ale jeśli nie stanowi ono żywego tekstu, nie jest wciąż na nowo czytane i współanalizowane z innymi, można je uznać za zapomniane w badaniach.

Podobnie rzecz się ma z autorami, w tym zwłaszcza z twórcami piszącymi dla teatru muzycznego. Jean-François Lattarico, autor monografii Busenella, zwracał już kilka lat temu uwagę na uderzającą dysproporcję istniejącą między rozwojem badań literaturoznawczych i muzykologicznych dotyczących *Seicento* i początków opery, zwłaszcza wobec ważności warstwy słownej w strukturze *dramma per musica*²⁹. Dysproporcja ta ma zakres szerszy i dotyczy praktycznie całej historii opery. Na przykład w tekstach muzykologicznych poświęconych twórczości drugiej połowy XIX w. z dużą częstotliwością pojawiało się nazwisko Luigiiego Illiki jako autora sztandarowych librett tego okresu. Jego wpływ na ówczesny kształt teatru muzycznego jest trudny do przecenienia. Jednak fakt, że jego nazwisko było wymieniane, nie znaczy, że jego warsztat artystyczny był z należytą uwagą analizowany. Poświęcone mu prace stanowiły zjawisko sporadyczne, a próba całościowego, monograficznego ujęcia jego dokonań została podjęta dopiero kilka lat temu³⁰.

Jak jednak już wspomniałam, sytuacja ta bardzo szybko się zmienia. Współ z opracowaniami poświęconymi poetyce i historii libretta pojawiają się coraz częściej (publikowane w różnych językach i wywodzące się z różnych tradycji badawczych) monografie znaczących twórców, eksponujące specyfikę ich warsztatu i rolę w rozwoju teatru muzycznego, a także sytuujące ich utwory przeznaczone dla teatru muzycznego w kontekście całej twórczości literackiej autorów oraz, co ważne, uwzględniające uwarunkowania poetyki libretta. Istnieje więc coraz więcej materiału pozwalającego na udzielenie w odniesieniu do konkretnej opery odpowiedzi na pytanie dotyczące ewentualnego autotematyzmu postaci poety. W większości przypadków, co znaczące, okazuje się, że libreciści nie byli „tylko” librecistami – które to słowo nader często (i nie zawsze bez powodu!) używano jako synonimu pismaka, składacza słów, fabrykanta tekstów – lecz że ich twórczość była o wiele rozleglejsza: publikowali poezję, powieści, sztuki dramatyczne, eseje, jednym słowem – można ich uznać za autorów wszechstonnych. Niektórzy z nich, jak

²⁹ J.-F. Lattarico, *Busenello. Un théâtre de la rhétorique*, Paris 2013, s. 11-12.

³⁰ G. Nello Vetro, *op. cit.*

choćby właśnie Illica, największe sukcesy odnieśli dzięki opanowaniu sekretu pisania atrakcyjnych librett, chętnie przyjmowanych przez przedsiębiorców teatralnych i skutecznie inspirujących utalentowanych kompozytorów; inni jednak – jak na przykład Włodzimierz Wolski – całe życie pozostawali przede wszystkim prozaikami i poetami, jedynie sporadycznie i niekoniecznie tylko z własnego popędu twórczego tworząc dla opery³¹. Symptomatyczne jest to, że szczególnie istotne dla uznania ważności libretta w dziejach uniwersum kulturowego, a zwłaszcza uniwersum literatury, okazało się zainteresowanie, jakim tę formę twórczości obdarzyli pisarze dwudziestowieczni, odnoszący główne sukcesy poza teatrem muzycznym, tacy jak Hugo von Hofmannsthal, E. M. Forster, Bertolt Brecht, a na polskim gruncie Jarosław Iwaszkiewicz, Konstanty Ildefons Gałczyński, a ostatnio Olga Tokarczuk³².

POETA W AKCJI

Jak wspomniano, głównym bohaterem niniejszej książki jest poeta w rozumieniu nowożytnym, poeta-literat, a nie „śpiewak”. Oczywiście różnica między nimi jest płynna, jednak próba oddzielenia jednych od drugich ma na celu uchwycenie zarysowującego się w obrębie opery dystansującego rozziwu, jaki powstaje, gdy składające się nań sztuki zostają poddane procesowi różnicowania i ukazują się ich odrębne tożsamości. A więc kiedy jedna sztuka – muzyka – właściwymi sobie środkami charakteryzuje inną sztukę – literaturę; kiedy kompozycja dźwięków ilustruje proces tworzenia bądź sposób

³¹ Zauważano już, podkreślając poetycką, a nie dramatyczną dominantę twórczości Wolskiego, jak silnie jego libretta są nasycone reminiscencjami poetyckimi, zwłaszcza odwołaniami do wierszy romantycznych, i w jak znacznym stopniu zbudowane były z materii poetyckiej; zob. E. Nowicka, *Stanisław Moniuszko i świat literatury w połowie XIX wieku*, [w:] *Teatr muzyczny Stanisława Moniuszki*, red. M. Dziadek, E. Nowicka, Poznań 2014, s. 122-124; A. Borkowska-Rychlewska, *Mickiewiczowskie ślady w librettach Jana Chęcińskiego do oper Jana Stanisława Moniuszki*, [w:] *Mickiewiczowskie konteksty*, red. M. Cieśla-Korytowska, Kraków 2019, s. 317-338.

³² Opera *Abat-Ilī, siostra bogów*, z muzyką Aleksandra Nowaka, stworzona na zamówienie festiwalu Sacrum Profanum, wystawiona w Krakowie 16-17 września 2018 r.

oddziaływania poetyckiego słowa, czyli gdy wytwarza się między nimi swoisty efekt obcości.

W dziele operowym, w którym naturalną formą podawczą jest śpiew, odróżnienie poety mówiącego od prezentującego utwór poetycki wymaga zastosowania szczególnych kryteriów³³. Umowny śpiew bohatera opery rodzi pytania o charakter i zakres operowej *mimesis*. Jak scharakteryzować z użyciem partii wokalne poeę, który nie śpiewa – w znaczeniu: nie jest śpiewakiem – podkreślając jego „literacką” tożsamość? Jak różnicować jego arie będące odpowiednikami recytacji poezji od innych części solowych, niewyposażonych w funkcję poetycką? Jak różnicować je w stosunku do dialogów? Jak dobrać muzyczne atrybuty dla takiej postaci?, czyli po prostu: jak wyróżnić poezję w śpiewie?

Tym bardziej jest to problematyczne, że nie zawsze kompozytorzy dbają o to w równej mierze i nie zawsze przywiązują do takiego różnicowania jednaką wagę. Niekiedy funkcja poetycka sygnalizowana jest pośrednio, na przykład za pomocą charakteru akompaniamentu orkiestrowego, innym razem informacja o niej jest podawana w sposób deklaracyjny, na poziomie libretta, jako zapowiedź wprost, że oto teraz poeta zaczyna prezentować wiersz. Sytuacji nie ułatwia fakt, że dość często w operze poeta przedstawiany jest nie jako deklamujący gotowe utwory, lecz w chwili tworzenia, jako przeżywający na scenie proces twórczy, a więc *de facto* improwizujący.

Oczywiście odpowiedź na pytanie, jak scharakteryzować funkcję poetycką za pomocą muzyki, jest zależna również od tego, jaki jest status literata w świecie przedstawionym. Czy jest postacią główną, czy marginalną, czy oprócz poety gra jeszcze jakąś inną rolę (na przykład amanta, ojca) i czy któraś z nich przeważa? Czy jest to poeta, czy poetka? Wreszcie – czy jest w świecie przedstawionym osamotniony, czy też występuje w środowisku innych poetów lub przynajmniej innych artystów? Istotne jest również to, czy taki bohater jest postacią fikcyjną, czy też posiada realny pierwowzór, ponieważ

³³ Jest to problem analogiczny w stosunku do tego, kiedy w dramacie pisany wierszem pojawia się wypowiedź poetycka, czyli do zagadnienia poezji w poezji. Zagadnienie to analizowała m.in. (w odniesieniu do Wielkiej Improwizacji Mickiewicza) Zofia Stefanowska (Z. Stefanowska, *Wielka – tak, ale dlaczego improwizacja?*, [w:] eadem, *Próba zdrowego rozumu. Studia o Mickiewiczu*, Warszawa 1976, s. 85-86).

w tym drugim przypadku w grę wchodzi szersze pole uwarunkowań i odniesień. Postać fikcyjna jest kształtowana zasadniczo na podstawie wyobrażeń i stereotypów, jakie na temat poetów wykształciła dana epoka lub dane środowisko. W przypadku poety realnego zaś należy wziąć pod uwagę nie tylko elementy jego biografii, ale i specyfikę jego własnej twórczości. A nawet jeśli twórcy opery nie uwzględnią tych elementów, będą one brane pod uwagę przez odbiorców. Możliwość uwzględnienia cech stylu poetyckiego bohatera posiadającego realny pierwowzór jest zresztą (potencjalnie) wyzwaniem nie tylko dla librecistów, ale i kompozytorów, w takiej sytuacji bowiem staje przed nimi, oprócz kwestii wyodrębniania słowa poetyckiego z całości tekstu śpiewanego, także kwestia imitacyjności intersemiotycznej, a więc *de facto* zagadnienie przekładu intersemiotycznego, tyle że przebiegającego nie od muzyki do literatury, lecz odwrotnie. Ewentualna próba odzwierciedlania w muzyce stylów pisarskich danej epoki lub indywidualnego stylu danego artysty jest zresztą z całą pewnością wyzwaniem karkołomnym i zapewne dlatego wielu kompozytorów nie próbowało nawet jej podjąć.

W niniejszej książce przedstawieni zostali poeci bardzo różni jeśli chodzi o ich osobowość sceniczną, nurt literacki, jaki reprezentują, czy funkcję, jaką pełnią w obrębie świata przedstawionego. Staralam się przy tym ukazać przede wszystkim przykłady mniej oczywiste, przynajmniej na gruncie polskim. Różnorodności przywołanych bohaterów towarzyszy różnorodność paradygmatów kulturowych, stylów muzycznych, strategii kompozytorskich. Zaproponowany zestaw analiz nie ma bowiem służyć homogenizacji, eksponowaniu podobieństw, lecz raczej, poprzez konfigurację przykładów jak najbardziej odmiennych, stworzenie (oczywiście bardzo skromnego, by nie rzec embrionalnego) modelu specyficznej operowej „historii literatury”, obejmującej zmienne wyobrażenia, ideały, stereotypy i fantazmaty poetyckości odzwierciedlone w dziełach teatru muzycznego.

Owe wizje poety i poezji, utrwalone w zapisach operowych, ulegają takim samym reinterpretacjom i rewizjom jak dzieje literatury rzeczywistej, zgodnie z zasadą, że teraźniejszość jest matką przeszłości, przy czym w literaturoznawstwie role zmiennych pryzmatów, służących do ich oglądu pełnią przede wszystkim rozmaite metodologie, w przypadku zaś operowej historii literatury – także poszczególne inscenizacje. W niniejszej książce starałam

się uwzględnić i jedno, i drugie. Szczególnie przydatne okazały się prace poświęcone ideałom poety i poezji i ich ewolucji w poszczególnych epokach, zarówno te zmierzające do rekonstrukcji tych koncepcji na podstawie analizy autotematycznych, literackich deklaracji i przedstawień, jak i proponujące spojrzenie pozatekstowe, na przykład operujące kategorią legendy literackiej czy mitu artysty, sytuujące się na pograniczu badań socjologicznych i antropologiczno-kulturowych. Niniejsza książka inspirowana jest ujęciem zaproponowanym przez Elżbietę Nowicką w pracy o znaczącym tytule *Zapísane w operze*, a mianowicie przekonaniem, że w teatrze muzycznym w nie mniejszym stopniu niż w innych gatunkach twórczości artystycznej „[d]ocierają do nas echa światopoglądów, także stanowisk artystycznych twórców, a wraz z nimi całych formacji (...) sztuki i jej samoświadomości, modelującej ludzką wyobraźnię”³⁴. Badaczka analizuje owe zapisy światopoglądów, skupiając się przede wszystkim na materiale dziewiętnastowiecznym i stosując szeroką perspektywę problemową, jednak, jak sędzę, zaproponowana przez nią strategia może z pożytkiem posłużyć dla oglądu oper wszystkich epok, także w odniesieniu do stosunkowo wąsko zakreślonej problematyki, takiej jak problematyka poety w operze.

POECI PRZYGODNI

Jak już wspomniano, poeta w operze nie jest tylko i wyłącznie poetą. Zazwyczaj jest również kimś poza tym, najczęściej – amantem. Jego rola w fabule nie jest więc z reguły warunkowana tylko jego twórczością, choć twórczość ta może odgrywać istotną rolę w przebiegu akcji (co widać już na przykładzie Orfeusza, gdzie poezja staje się biletem wstępu do krain piekielnych). Relacje z innymi bohaterami określają poetę-bohatera w równej mierze, co jego dyspozycja lub renoma twórcza: może więc być kochankiem, przyjacielem, żołnierzem, ojcem... Nawet w tak metapoetyckim spektaklu jak *Śpiewacy norymberscy* bohater uwikłany jest w relacje miłosne; co więcej, to z ich powodu następuje jego wtajemniczenie w arkana poetyckie. Walter

³⁴ E. Nowicka, *Zapísane w operze...*, s. 12.

wchodzi w rolę poety, a ostatecznie się nim staje, ponieważ jest zakochany (w tym utworze Wagnera jednak, tak jak w jego całej twórczości, poeta jest śpiewakiem, czyli w formule niniejszej książki się nie mieści). Poezja zresztą bardzo często jest wykorzystywana jako sposób zdobycia ukochanej, choć nie zawsze ta zależność jednej od drugiej jest tak ścisła jak w cechu śpiewaczym – klasyczną formułą tego połączenia są różnego rodzaju serenady (nie zawsze oczywiście „autorskie”), którymi bohaterowie komunikują się z ukochanymi i wywabiają je z domu. Bohaterów posługujących się tym sposobem, pod warunkiem, że prezentowany wiersz jest ich dziełem³⁵, można nazwać poetami przygodnymi, ponieważ nie poezja jest zasadniczym elementem określającym ich tożsamość sceniczną, choć przyczynia się do uatrakcyjnienia ich osoby. Szczególnie widoczne jest to w *Traviacie* Piavego i Verdiego, kiedy Alfredo przyciąga uwagę Violetty i nawiązuje z nią pierwszą intensywną interakcję, składając zgrabny toast, do którego Violetta dołącza swoją partię i który przeradza się w konfrontację ich postaw życiowych. Analizując tę scenę, należy mieć w pamięci silnie rozpowszechnioną w XIX w. praktykę – włoską w genezie, choć obecną także poza granicami Italii – stosowania wierszowanych, improwizowanych toastów (niekiedy śpiewanych do wtóru obiegowych melodii bądź recytowanych), które wprawdzie nie stanowiły z reguły arcydzieł sztuki poetyckiej, ale były dowodem błyskotliwości ich autorów i często miały charakter – tak jak to jest ukazane w operze – twórczości dialogicznej. Poezja – lekka, salonowa – nie wykracza w tym przypadku poza ramy konwencjonalnej zabawy i poza tą sceną nie powróci już więcej w historii Traviaty, choć jej rola nie jest wcale błaha. Alfredo, po raz pierwszy goszczący w salonie Violetty, wygłasza toast, ponieważ nie chce go wznieść baron, oficjalny protektor kurtyzany; zajmuje więc – na razie jedynie chwilowo – miejsce rywala, podkreślając zarazem swoją atrakcyjność. I w tym przypadku dyspozycja poetycka jest jedynie jednym z przymiotów bohatera, talentem, który potrafi on umiejętnie wykorzystać, a nie rdzeniem jego tożsamości, nie czymś, co go określa.

³⁵ Nie zawsze jest to jasno zaznaczone, np. nie dowiadujemy się, czy *Deh, vieni alla finestra...* śpiewane przez Mozartowskiego Don Giovanniego jest jego autorstwa czy nie.

Nieco podobną funkcję pełni poezja autorska w *Weselu Figara* Mozarta i da Pontego. „Canzonetta” przygotowana przez Cherubina jest w jego intencji nie tylko wyrazem uczuć, ale i (a może nawet przede wszystkim) sposobem dotarcia do płci pięknej. Nie tylko do Hrabiny, choć jest ona główną adresatką, lecz „do wszystkich kobiet w zamku” („ad ogni donna del palazzo”), nie wyłączając Marceliny (!). Poezja wespół z muzyką jest narzędziem uwodzenia, poza tym jednak nie zajmuje zbyt wiele miejsca w myślach Cherubina.

Nie zapomnijmy jednak, że w *Weselu Figara* inwencji poetyckich jest więcej. Hrabina i Zuzanna, pisząc do Hrabiego, aby wyznaczyć mu schadzkę, dają piękny pokaz tworzenia poezji ulotnej, okolicznościowej, w postaci klasycznego *impromptu* charakterystycznego dla francuskiej kultury salonowej XVIII w., którą nacechowany jest świat przedstawiony zamku Hrabiego Almagiviv (choć wedle litery libretta znajduje się on w Hiszpanii). Prościutka i lapidarna (zgodnie z konwencją poezji ulotnej) „canzonetta sull’aria”, dyktowana przez Hrabinę w sposób uroczo (acz nieprzesadnie) zawołowany wyznacza czas i miejsce schadzki. Zastosowane w niej ornamenty stylistyczne, proste i konwencjonalne, nieaspirujące do rangi wielkiej poezji, mają na celu jedynie przydać uroku zaproszeniu skierowanemu do Hrabiego, są elementem kokieterii, która ma do końca uspić podejrzliwość Almagiviv; są konceptem na usługach gry erotycznej. Hrabina ani tym bardziej Zuzanna nie zyskują dzięki niej statusu poetek.

Znamiennym przykładem poety (wbrew pozorom) przygodnego jest Verdiowski *Trubadur*. Tytuł opery zdaje się sugerować, że aktywność twórcza będzie dominująca w charakterystyce bohatera. Tymczasem w fabule zajmuje ona relatywnie mało miejsca. Wydaje się, że Manrico został uczyniony trubadurem głównie po to, aby mieć szansę na bliski kontakt podczas turnieju śpiewaczego z Leonorą (z którą inaczej, jako Cygan, prawdopodobnie by się nie zetknął ani nie zwrócił jej uwagi). Poezja jest więc przede wszystkim pretekstem fabularnym. Status trubadura pozwala bohaterowi dotrzeć w miejsca dla zwykłych śmiertelników zamknięte w społeczeństwie o strukturze stanowej. W związku z tym jest on zresztą nie poetą piszącym, lecz śpiewakiem. Poetycki śpiew jest ponadto narzędziem komunikacji między nim a Leonorą – dzięki niemu bohater sygnalizuje swoją obecność w ogrodzie. Najciekawszym użyciem funkcji poetyckiej w tej operze jest scena, kiedy

Manrico z jej pomocą uspokaja w więzieniu matkę (tu jednak nad walorami artystycznymi dominuje relacja emocjonalna). Poza tym jednak poezja nie jest przedmiotem szczególnego namysłu: bardziej ewidentna jest funkcja Manrica jako mściciela i buntownika niż artysty.

Zjawisko poetyzacji bohatera, która jednak nie oznacza nadania mu statusu poety, obserwujemy w sytuacji, kiedy recytuje on cudze utwory, utożsamiając się zarazem z przedstawioną w nich sytuacją liryczną, a więc niejako interioryzuje poezję, stając się jej interpretatorem, zarówno na poziomie deklamacji, jak i na poziomie egzystencjalnym. Tak dzieje się zwłaszcza wtedy, gdy bohater deklamuje cudze teksty, które stają się jego, bo doskonale korespondują z jego stanem i stosunkiem do rzeczywistości. Tak dzieje się w *Werterze* Masseneta, w którym został zastosowany (zachowany z tekstu Goethego) koncept komunikowania nieszczęsnego kochanka z Lottą za pomocą tekstu Osjana (aria *Pourquoi me reveiller*). Proces interioryzacji cudzej poezji jest zresztą przeprowadzony bardzo subtelnie, bowiem Werter czyta Lotcie tłumaczenie Osjana, a więc oryginał w akcie lektury jest już zapośredniczony przez obcy język – do tego dodana zostaje personalna wykładnia czytającego. W ten sposób staje się współtwórcą tekstu poetyckiego przez włączenie go nie tylko w materię własnego doświadczenia życiowego, ale i w relację z drugim człowiekiem, z Lottą – staje się współtwórcą aktualizującym utwór przez indywidualną interpretację.

Oprócz rozmaitych sposobów występowania w operze poety przygodnego, trzeba również wspomnieć o takich sytuacjach, w których bohater, mimo że określany jest przede wszystkim przez swój status poety, jego twórczości poświęca się sporo uwagi i jest on główną (a nawet tytułową) postacią utworu, to z punktu widzenia przebiegu akcji nie jest protagonistą *sensu stricto*. Dzieje się tak choćby wtedy, gdy nie pełni funkcji amanta w dziele, którego fabuła zogniskowana jest wokół intrygi miłosnej. Taki układ znajdziemy na przykład w dwóch dziełach operowych z początku XIX w.: *Miltonie* Spontiniego i *Janie Kochanowskim w Czarnym Lesie* Niemcewicza i Kurpińskiego; w ich przypadku możemy mówić nie o przygodności statusu poety, lecz o przygodności (pretekstowości) akcji dramatycznej w dziele, które w pierwszym rzędzie ma na celu sportretowanie danego poety w specyficznej technice dramaturgii operowej. Innym wariantem takiej sytuacji jest na przykład

Raj utracony Pendereckiego, gdzie Milton pojawia się jako figura pośrednicząca między akcją opery a publicznością – figura rozbijająca iluzję sceny, ukazująca arbitralność przedstawianej wizji, dokonująca ewidentnej parabazy, ale nie dominująca nad światem przedstawionym dzieła – stanowiąca tylko jeden z jego elementów.

CZAS POETY

Mimo że większość przywołanych w tej książce przykładów odwołuje się do tak zwanego wielkiego repertuaru operowego, a więc dzieł należących już do tradycji gatunku, nie sposób mówić o nich jedynie w kategoriach przeszłości, ponieważ każda nowa realizacja sceniczna opery jest aktualizacją przedstawionego w niej obrazu poety. Wyrażne w ostatnich latach wzmożone zainteresowanie operą, jej – odwracając słynną (lub jak kto woli osławioną) formułę Slavoj Žižka – drugie życie, które zawdzięcza w lwiej części flirtowi z kinematografią oraz teatrem reżyserskim, sprawia, że w palimpsestowych warstwach kolejnych realizacji scenicznych oper z różnych epok poszczególne partie solowe literatury są coraz to inaczej wykonywane, nierzadko odbijając jednocześnie dwa obrazy – historyczny i współczesny. Teraźniejszość przegląda się w przeszłości, a obie razem – w operze. Także postać poety nabiera podwójnego lub nawet potrójnego wymiaru. Poeta, będąc bowiem przedstawicielem konkretnej epoki (niezależnie od tego, czy jest to bohater fikcyjny, czy nie), jest przez kompozytora i librecistę portretowany z użyciem kategorii i koncepcji poetyckich im współczesnych, w realizacjach scenicznych zaś przechodzi kolejną transformację, uosabiając reżyserski sposób postrzegania poety i poezji.

W związku ze wspomnianym flirtem opery z nowymi mediami i formułami teatru kwestia sceniczności i performatywności opery stała się naprawdę złożona, choć i w przeszłości nie należała do najprostszych.

Z jednej strony koncepcja *dramma per musica* leży u podstaw gatunku; i to *dramma* postrzegany zarówno jako muzyczne odzwierciedlenie działań i napięć międzyludzkich, jak i jako ich sceniczna reprezentacja. Szybko jednak jakości te zostały zdominowane przez teatralność rozumianą jako zdol-

ność „omamiania” widza³⁶. Widowiskowość scenicznej iluzji i cudowności idąca w parze z oczarowującą siłą muzyki szybko stała się najbardziej charakterystyczną cechą spektakli operowych, spychając nieco na margines dramat interakcji i działań i oscylując w stronę „koncertowości” związanej z dominacją elementu muzycznego – stąd też kolejne inicjatywy reformy gatunku zmierzały z reguły do dowartościowania waloru dramatycznego w teatrze muzycznym. Z drugiej strony od końca XX w. aż do dziś daje się obserwować postępującą tendencję do włączania dzieł operowych w obręb teatru reżyserckiego, czego pozytywnym skutkiem było wspomniane już dowartościowanie libretta, negatywnym zaś (w pewnych przypadkach) nie tylko upodrzedzenie słowa i muzyki w stosunku do gestu i obrazu, lecz także naruszenie integralności partytury. Wszystkie te tendencje mają istotne znaczenie dla sposobu przedstawiania postaci poetów i sztuki poetyckiej w operze; dlatego też przy analizie poszczególnych oper brałam pod uwagę nie tylko informacje zawarte w didaskaliach, lecz także uwzględniałam, jako istotną przesłankę dla analiz, niektóre ich wykonania, czyli, jak mówiono dawniej, ich (*nomen omen*) egzekucje. Nie unikałam spektakli najbardziej kontrowersyjnych lub nawet idących wbrew proponowanej przeze mnie analizie, nacechowanych znaczną swobodą realizatorską i naznaczonych arbitralnością reżysera, mających charakter raczej adaptacji niż inscenizacji. Traktowałam je podobnie jak interpretacje przeprowadzane z punktu widzenia literaturoznawczego, librettologicznego czy muzykologicznego – wchodząc z nimi bądź w „związek zgody”, bądź w polemikę, lecz nie zapominając zarazem o ich artystycznym charakterze – o tym, że reżyser i realizator sceniczny mają zupełnie inne cele niż literaturoznawca.

Z drugiej strony element teatralny był aż do czasów filmu dźwiękowego najbardziej efemerycznym i widmowym aspektem opery, a tym samym ważącym w pamięci gatunku zdecydowanie mniej niż muzyka i tekst. Szczególnie dało to znać o sobie w połowie XX w., kiedy w następstwie szybkiego rozwoju rynku fonograficznego zdecydowanie wyprzedzającego rozwój rynku filmowego nagranie płytowe było znacznie łatwiej dostępne niż

³⁶ Zob. E. Nowicka, *Omamienie, cudowność, afekt. Dramat w kręgu dziewiętnastowiecznych wyobrażeń i pojęć*, Poznań 2003.

zapis filmowy. Wykształciła się wówczas specyficzna operowa „kultura audio”, w której opera prezentowała się jako gatunek w większym stopniu wokalny niż teatralny. Uformował się wówczas potężny korpus legendarnych wykonań oper utrwalonych bez elementu wizualnego, a stanowiących ważny element tradycji gatunku. W sytuacji, gdy – tak jak w niniejszej książce – uwaga skupiona jest przede wszystkim na konkretnym bohaterze, jakim jest poeta, instancja interpretatora tej roli nabiera szczególnego znaczenia. Każdorazowa inkarnacja w konkretnego wykonawcę (także inkarnacja jedynie wokalna) nadaje postaci poety rysy indywidualne, a charyzma poszczególnych śpiewaków zdolna jest zmienić na zawsze sposób postrzegania danego bohatera. I to nierzadko nawet niezależnie od całości koncepcji reżyserskiej – choćby najbardziej dekonstrukcyjnej – w ramach której występowali. Sporo można bowiem odnotować we współczesnym teatrze operowym przypadków, w których osobowość wykonawcy konkretnej roli uległa pewnej alienacji – została niejako oddzielona od wizji reżyserskiej. Śpiewacy spotykają się z aplauzem i zyskują entuzjastyczne recenzje, mimo że całość reżyserskiej wizji jest krytykowana i kontestowana (alienacja instancji wykonawcy w operze bowiem daje znać o sobie najwyraźniej w sferze wartościowania).

Równie ważna, jak indywidualność reżysera staje się więc w refleksji nad tematem poety w operze indywidualność poszczególnych wykonawców. Ich głosy – wypowiedzi na temat interpretowanej roli – brałam także, na równi z wypowiedziami reżyserów, pod uwagę w przypadku, gdy zawierały odkrywczе spojrzenie na bohatera lub dzieło w całości.

Chcę jednak zastrzec, że przywoływane w książce konteksty inscenizacyjne i wykonawcze pełnią funkcję jedynie pomocniczą i z całą pewnością dobór ich grzeszy arbitralnością; jednak uwzględnienie wszystkich realizacji nie tylko zmieniłoby zasadniczo proporcje książki, ale i nadałoby jej charakter raczej teatrologiczny niż literaturoznawczy. Niniejsza praca jest zaś literaturocentryczna, i to w podwójnym znaczeniu: ze względu na tematykę oraz na przyjętą postawę interpretacyjną i metodę oglądu dzieła. Przedstawione w niej propozycje odczytań poszczególnych oper są wyraźnie ukierunkowane w stronę jednego, tytułowego zagadnienia, mam jednak nadzieję, że nie zwiodło mnie to na manowce interpretacji selektywnej i pretekstowej. Mimo że skupiałam uwagę na tych scenach, w których pojawiają się postaci poetów,

staralam się analizować je w świetle całego utworu oraz jego rozmaitych kontekstów, weryfikując zasadność proponowanych interpretacji i formułowanych wniosków przez konfrontację z pozostałymi partiami i poziomami dzieła, mając na uwadze już dawno propagowane przez Henryka Markiewicza, lecz w moim odczuciu nadal aktualne kryterium przystawalności tekstu oraz zasadę analizy nasyconej³⁷. Tego typu ujęcie, dążące do uzgadniania znaczeń w obrębie samego dzieła oraz do funkcjonalizacji jak największej liczby jego elementów, wydaje się stosowne zwłaszcza w przypadku tak złożonego i wielopoziomowego gatunku, jakim jest opera.

UWAGI EDYTORSKIE

Wszystkie cytaty w książce, zarówno pochodzące z dzieł współczesnych, jak i dawniejszych, podaję z zachowaniem ortografii i interpunkcji oryginału.

Teksty obcojęzyczne o charakterze źródłowym i materiałowym cytuję w oryginale, uzupełniając tłumaczeniem w przypisie. Cytaty z opracowań i komentarzy, które istnieją w wydaniach polskich, przywołuję od razu w wersji polskiej; w przypadku braku polskiej edycji odwołuję się do oryginału, uzupełniając go przekładem w przypisie. Wszędzie tam, gdzie nie został podany autor tłumaczenia, pochodzi ono ode mnie.

Dostęp do wszystkich przywoływanych stron internetowych został zwerifikowany 3 marca 2019 r.

Dwa teksty zawarte w tej książce („Poezja, muzyka i sumienie. O Lukanie w *Koronacji Poppei* Giovanniego Francesco Busenella i Claudio Monteverdiego” oraz „Poezja zatrzymana w podróży. O personifikacji sztuki poetyckiej w *Podróży do Reims* Rossiniego”) były już wcześniej publikowane. Zostały one jednak poddane rewizji, uzupełnione i rozszerzone, dlatego ich obecną wersję należy uznać za poprawioną.

³⁷ H. Markiewicz, *Interpretacja semantyczna dzieł literackich*, [w:] idem, *Wymiary dzieła literackiego*, red. S. Balbus, Kraków 1996, s. 197-198, *Prace wybrane Henryka Markiewicza*, t. 4.

POEZJA, MUZYKA I SUMIENIE

O Lukanie w *Koronacji Poppei*

Giovanniego Francesca Busenella i Claudia Monteverdiego

Claudio Monteverdi, ojciec operowego Orfeusza, jest także współtwórcą teatralnego portretu innego poety, zupełnie odmiennego od trackiego śpiewaka i nie pochodzącego z mitu, lecz posiadającego wyrazisty historyczny pierwowzór – Lukana przedstawionego w *L'Incoronazione di Poppea*.

Co prawda, tym razem ojcostwo to jest nieco problematyczne, bo atrybucja opery nie jest pewna. Nie wszyscy byli i są skłonni uznać autorstwo Monteverdiego, zarówno ze względu na brak informacji na ten temat w większości dostępnych wydań i rękopisów z epoki, jak i na styl kompozycji, który wielu badaczom wydawał się nieprzystający do profilu artystycznego sędziwego już wówczas twórcy¹. Nie drążąc jednak (nadal nierozstrzygniętej) kwestii autorstwa, na potrzeby niniejszego artykułu określam kompozytora opery tradycyjnie mianem Monteverdiego (nawet jeśli należy traktować to nazwisko jako rodzaj gmerku).

¹ Gdyby nie ów drugi, stylistyczny, argument, kwestię autorstwa można by uznać za rozwiązana dzięki odkryciu przez Paola Fabbriego tzw. rękopisu z Udine, informującego, że opera była „recitata in Musica del Sig. Monte Verde”, co w połączeniu z tradycją, przypisującą mu to dzieło, stanowiłoby argument zasadniczy. Niektórzy komentatorzy widzą jednak w *Koronacji* dzieło zbiorowe, powstałe pod kierunkiem Monteverdiego; zob. m.in. P. Fabbri, *Monteverdi*, trans. T. Carter, Cambridge 1994, s. 259-265; E. Rosand, *Monteverdi's Last Operas. A Venetian Trilogy*, Berkeley 2007, s. 63-68; eadem, *Monteverdi's Last Operas*, [w:] *The Cambridge Companion to Monteverdi*, eds. J. Whenham, R. Wistreich, Cambridge 2007, s. 227-242.

O wiele istotniejszym problemem związanym z postacią Lukana są różnice zachodzące pomiędzy zapisami libretta umuzycznionego a jego wersją czysto tekstową, którą, zgodnie z duchem epoki, postrzegano zapewne jako przeznaczoną do wielokrotnego umuzyczenia i którą z taką intencją wydał drukiem sam Busenello w wersji obszerniejszej niż ta opracowana przez Monteverdiego². Sprawę komplikuje dodatkowo fakt istnienia dwóch muzycznych wersji *Koronacji*, weneckiej i neapolitańskiej, które nie dość, że nie dostarczają satysfakcjonującego zestawu informacji wykonawczych, to na dodatek różnią się odczuwalnie pomiędzy sobą zarówno w kwestii opracowania muzycznego, jak i konfiguracji i ilości scen³. W wersji weneckiej scena z udziałem Lukana w ogóle nie istnieje, natomiast w wersji drukowanej libretta Busenella jest zasadniczo odmienna od zapisu neapolitańskiego⁴.

Z drugiej jednak strony sprawa wydaje się prosta o tyle, że Lukan jest postacią epizodyczną: nie odgrywa żadnej roli w rozwoju akcji wcześniejszej ani późniejszej. Można by nawet powiedzieć, że został potraktowany nieco po macoszemu, gdyby nie to, że jego wejście na scenę następuje w momencie newralgicznym: towarzyszy pierwszemu pojawieniu się Nerona po śmierci Seneki. Trudno uniknąć patrzenia na te dwie sytuacje jako na wzajemnie się oświetlające⁵. W ten sposób są one zresztą interpretowane w wielu insce-

² G. F. Busenello, *Delle hore ociose*, Venice 1656.

³ Zob. E. Obniska, *Claudio Monteverdi. Życie i twórczość*, Gdańsk 1993, s. 477-482.

⁴ *Ibidem*, s. 507. Przedruk sceny w wersji Busenella znajduje się w pracy: P. Urbański, *Seneka i Lukan w inscenizacjach „L'Incoronazione di Poppea”*, [w:] idem, „David musicus” i inne studia z pogranicza tradycji antycznej i historii opery, Kraków 2013, s. 70-72.

⁵ Przypomnijmy, że w wersji drukowanej libretta z 1656 r. między pożegnaniem Seneki z *familiari* (sc. III) a spotkaniem Lukana z Neronem (sc. VI) znajdują się dwie sceny – scena IV, w której Chór Cnót zaprasza Senekę do nieba (*Liete et ridente...*), oraz scena V, w której zalecają się do siebie Paź i Panienka (*Tento un certo non so che...*). Scena IV nie została umuzyczniona ani w zapisie weneckim, ani neapolitańskim; scena V w wersji weneckiej istnieje w formie skróconej w stosunku do libretta. Niezależnie jednak od tego, czy rozmowa Pazia z Paniąką zostanie usunięta, czy też nie, scena z Lukanem jest pierwszą, w której widzimy Nerona po śmierci filozofa. W niniejszej interpretacji traktuję scenę załotów Pazia i Paniąki jako integralny fragment dzieła, posiadający istotny walor interpretacyjny. Stanowi ona bowiem, jak postaram się ukazać, swoisty kontrapunkt dla sceny VI, nie zmieniając wprawdzie zasadniczo jej wymowy, ale uwypuklając niektóre jej aspekty. Tekst libretta podaje za: *Libretti d'opera italiani*, [on-line:] <http://www.librettidopera.it/zpdf/incopop.pdf>.

nizacjach, w których Lukan przedstawiany jest jako poniekąd „tańczący na grobie” filozofa. Tak dzieje się na przykład w realizacji Jeana-Pierre’a Ponnelle’a prowadzonej przez Nikolausa Harnoncourta (przygotowanej dla teatru w Zürichu w 1977 r.)⁶. Podobnie rzecz się ma w spektaklu Michaela Hampego pod batutą Reného Jacobsa (Schwetzinger Festspiele, 1993), gdzie Neron i Lukan wchodzi na scenę, na której w „wannie”, stanowiącej zagłębienie w biegunie kuli ziemskiej, wciąż jeszcze spoczywa martwy Seneka, i podkreślają swe emocje licznymi, bachicznymi toastami, co jakiś czas spoglądając uważnie na ciało filozofa, jakby dla upewnienia się, że naprawdę już nie żyje.

To, że w obrębie świata przedstawionego opery Lukan nie jest – poza tą jedyną sceną, w której występuje – w żaden sposób charakteryzowany, czyni zeń postać dość enigmatyczną i sprawia, że aby doprecyzować kontekst interpretacyjny, trzeba odwołać się do wiedzy pozaoperowej, czyli przede wszystkim sięgnąć do źródeł informacji, z których korzystał librecista.

Naczelnym źródłem wiedzy o Lukanie jest oczywiście Tacyt, a zwłaszcza jego *Roczniki* (wskazane przez samego Busenella) oraz *Dialog o mówcach*. Z nich dowiadujemy się, że Lucanus Annaeus, bratanek Seneki i współwychowanek Nerona, był cenionym poetą. Jego twórczość cieszyła się taką renomą, że Tacyt w *Dialogu o mówcach* wymienia go jednym tchem obok Horacego i Wergilego, stawiając jego utwory za wzór poetyckiej piękności⁷. Być może właśnie poetyckie talenty Lukana stały się przyczyną zepsucia jego relacji z Neronem. Tacyt podaje, że „Neron sławę jego poematów tłumił i daremnie usiłując mu dorównać, zabronił mu się nimi popisywać”⁸, w wyniku czego Lukan powziął do cesarza nienawiść i zaangażował się w spisek

⁶ Por. przegląd inscenizacji tej opery dokonany przez Rogera Tellarta (R. Tellart, *Mon-teverdi*, Paris 1997, s. 554-556) oraz Piotra Urbańskiego (P. Urbański, *Seneka i Lukan...*, s. 52-69).

⁷ Tacyt, *Dialog o mówcach*, [w:] idem, *Dzieła*, t. 2, tłum. S. Hammer, Warszawa 1957, s. 21.

⁸ Idem, *Roczniki*, [w:] idem, *Dzieła*, t. 1, tłum. S. Hammer, Warszawa 1957, s. 463. Wszystkie cytaty w polskim tłumaczeniu podaję dalej za tym wydaniem, stosując skrót *Roczniki* i podając numer strony.

„Lucanum propriae causae accendebant, quod famam carminum eius premebat Nero prohibueratque ostentare, vanus adsimulatione” (*Annales*, XV, 49). Cytaty łacińskie z *Roczników* podaję za: The Latin Library, [on-line:] <http://www.thelatinlibrary.com/tacitus/tac.ann15.shtml>, stosując skrót *Annales* i podając numer księgi oraz akapitu.

Pizona, który przypłacił śmiercią – został zmuszony do samobójstwa w roku 65, a więc w tym samym okresie, co Seneka. Jego postawa po wykryciu spisku nie była zresztą godna podziwu. „Zwiedziony przyrzeczeniem bezkarności” w zamian za denuncjację doniósł o udziale w spisku swojej matki, Acylii⁹. Niezależnie jednak od niechlubnego zachowania w czasie śledztwa, poeta potrafił nadać godny i artystyczny wymiar swojej śmierci, o czym wiemy z relacji Tacyty:

Exim Annaei Lucani caedem imperat is profluente sanguine ubi frigescere pedes manusque et paulatim ab extremis cedere spiritum fervido adhuc et compote mentis pectore intellegit, recordatus carmen a se compositum, quo vulneratum militem per eius modi mortis imaginem obisse tradiderat, versus ipsos rettulit, eaque illi suprema vox fuit¹⁰.

⁹ *Roczniki*, s. 469.

„Lucanus Quintianusque et Senecio diu abnuere: post promissa impunitate corrupti, quo tarditatem excusarent, Lucanus Aciliam matrem suam, Quintianus Glitium Galum, Senecio Annium Pollionem, amicorum praecipuos, nominavere” (*Annales*, XV, 56). *Nota bene* Tacyt, niekryjący potępienia dla postawy Lukana, niejako w kontrapunkcie do niej oraz tych, którzy podobnie jak poeta, chcąc ratować własną skórę, denuncjowali najbliższych przyjaciół, wspomina o niezłomnej Epicharis, która nawet na mękach nie wydała współspiskowców:

„clariore exemplo libertina mulier in tanta necessitate alienos ac prope ignotos protegendo, cum ingenui et viri et equites Romani senatoresque intacti tormentis carissima suorum quisque pignorum proderent” (*Annales*, XV, 57) // „wyzwolenica i kobieta, która chwalebny przykładem w tak wielkiej udręce obcych i prawie nieznanym osłaniała, podczas gdy wolno urodzeni i mężczyźni, rycerze rzymscy i senatorowie, nie tknięci torturami, jeden po drugim najdroższe sercu osoby zdradzali” (*Roczniki*, s. 469).

¹⁰ *Annales*, XV, 70.

„Następnie rozkazuje stracić Anneusza Lukana. Kiedy ten w miarę upływu krwi poczuł, że ziębną mu nogi i ręce i że stopniowo z kończyn życie ustępuje, podczas gdy on myślami włada i serce dotąd mu bije, przypomniał sobie ustęp ułożonego przez siebie poematu, w którym opowiedział, jak ranny żołnierz skonał przez wyobrażenie sobie tego rodzaju śmierci, i te właśnie wiersze zarecytował, a były to ostatnie jego słowa” (*Roczniki*, s. 476-477).

Wydaje się, że tłumaczenie jest w tym miejscu nieco mylące. W oryginale nie chodzi chyba o to, że poeta skonał przez wyobrażenie sobie tego rodzaju śmierci, lecz o to, że umierał śmiercią podobnego rodzaju, „na obraz” tej ukazanej w poezji, czyli przez upływ krwi.

Ten opis konania, w którym poezja niejako uzupełnia i komentuje, wydaje się bardzo znaczący w związku z tym, jak Lukan został przedstawiony w operze. Posłużenie się w chwili śmierci autocytatem ukazuje tendencję do teatralizacji i poetyzacji rzeczywistości, a przede wszystkim do niemal bezpośredniego przekuwania doświadczeń życiowych w wizję poetycką i *vice versa* – do traktowania poezji jako zwierciadła chwili bieżącej – i na odwrót. W ten sposób poezja nadaje sens doraźnym zdarzeniom, dokonując ich uwznioślenia oraz – w intencji poety – niewątpliwie także uwiecznienia.

Tacyt nie podaje, jaki tekst przywołał umierający Lukan. Jest jednak w *Farsalii* fragment opisujący śmierć Domicjusza, z którym poeta mógłby się utożsamić, dobrze pasujący do sytuacji:

Mors tamen eminuit clarorum in strage uirorum
pugnacis Domiti, quem clades fata per omnis
ducebant: nusquam Magni fortuna sine illo
succubuit. uictus totiens a Caesare salua
libertate perit: tunc mille in uolnera laetus
labitur ac uenia gaudet caruisse secunda.
uiderat in crasso uersantem sanguine membra
Caesar, et increpitans 'iam Magni deseris arma,
successor Domiti; sine te iam bella geruntur'
dixerat. ast illi suffecit pectora pulsans
spiritus in uocem morientiaque ora resoluit.
'non te funesta scelerum mercede potitum
sed dubium fati, Caesar, generoque minorem
aspiciens Stygias Magno duce liber ad umbras
et securus eo: te, saeuo Marte subactum,
Pompeioque grauis poenas nobisque daturum,
cum moriar, sperare licet'. non plura locutum
uita fugit, densaeque oculos uertere tenebrae¹¹.

¹¹ M. A. Lucanus, *De bello civili sive Pharsalia*, VII, 599-616. Wszystkie łacińskie cytaty z tego dzieła podaję za: The Latin Library, [on-line:] <http://www.thelatinlibrary.com/lucan/lucan7.shtml>, stosując skrót *Pharsalia* i oznaczając numer księgi i wersu. Ale w tej masie znakomitości wybija się śmiercią
Dzielny Domicjusz, którego losy wiodły
Przez wszystkie nieszczęścia. Nigdzie Fortuna Wielkiego
Nie ulegała bez jego szkody. Tylekroć przez Cezara pobity
Zmarł jednak, nie tracąc wolności: tutaj wśród ran tysiąca

W tym miejscu należy podkreślić, że fakty biograficzne wydają się w przypadku odbioru postaci operowego Lukana znacznie mniej pomocne niż to, co możemy wyczytać z własnych tekstów poety. Dzieje się tak dlatego, że Busenello, zgodnie z praktyką epoki, prezentował swobodny i twórczy stosunek do materiału historycznego (co zresztą sam zaznacza w *Argomento* do libretta¹²). Kondensacja zdarzeń w operze, która przedstawia w obrębie jednego dnia – od świtu do zmierzchu – historię rozciągającą się w rzeczywistości na kilka lat, uniemożliwia konsekwentne biograficzne usytuowanie Lukana względem innych osób oraz stawia pod znakiem zapytania możliwości jego charakterystyki poprzez pryzmat stosunków interpersonalnych. Trudno stwierdzić na przykład, na jakim etapie życia, kariery i stosunków z Neronem znajduje się Lukan, kiedy pojawia się na scenie u jego boku. Czy nienawidzi już cesarza, czy też sekunduje jego triumfowi? Uwzględniając historyczną bliskość śmierci Lukana i Seneki, można by przypuszczać, że operowy poeta czuje zbliżające się niebezpieczeństwo i jest przerażony. Libretto nie daje jednak jasnych sygnałów, że Lukan się boi. W świecie przedstawionym opery

Padł szczęśliw i rad, że drugi raz z jego nie korzystał łaski.
Ujrzał go Cezar, jak w gęstej krwi tonął, i tymi go karmił
Słowami: „Opuszczasz już wojska Wielkiego, Domicjuszu,
Ty mój następco! Bez ciebie już wojnę się wiedzie”.
Tak Cezar. A jemu w piersi jeszcze starczyło oddechu,
By usty konającymi tyle mu powiedzieć: „Nie widzę, Cezarze,
Byś osiągnął nieszczęsnej nagrody za zbrodnie;
Los twój niepewny, bo marniejszy niż zięcia
A ja do cieniów stygijskich idę bezpieczny i wolny
Pod wodzą Wielkiego. Umieram, lecz śmiem mieć nadzieję,
Że ty przez Marsa srogięgo pobity ciężką zapłacisz karę
Pompejuszowi i mnie!” – Po tych słowach opuściło go życie
I gęste ciemności okryły wywrócone oczy (...).

Wszystkie cytaty z polskiego tekstu *Farsalii* podaję według wydania: Lukan Marek Anneusz, *Farsalia*, tłum. M. Brożek, Kraków 1994.

¹² „Nerone innamorato di Poppea, ch'era moglie di Ottone, lo mandò sotto pretesto d'Ambasciaria in Lusitania per godersi la cara diletta, così rappresenta Cornelio Tacito. Mà qui si rappresenta il fatto diverso” („Neron zakochany w Poppei, która była żoną Othona, wysłał go pod pretekstem ambasadorowania do Luzytanii, aby cieszyć się ukochaną, jak przedstawia to Korneliusz Tacyt. Ale tutaj rzecz przedstawiona jest inaczej”). Tekst włoski podaję za: P. Urbański, *Seneka i Lukan...*, s. 70.

nie ma też powodów do strachu, gdyż Seneka umiera nie z powodów politycznych, lecz dlatego że stanowi przeszkodę dla realizacji planów Poppei, jego śmierć nie implikuje więc zagrożenia życia Lukana. Ale w kontekście świeżej (w operze) pamięci o śmierci Seneki wydaje się prawdopodobne, że Busenello zbudował ten epizod jako moment załamania się relacji przyjacielskiej między poetą a Neronem, a w każdym razie przynajmniej utraty zaufania do cesarza, który w celu realizacji miłosnych pragnień nie waha się poświęcić życia wychowawcy i mistrza.

Jeden fakt wydaje się przy tym niewątpliwy – to, że Lukan jest poetą i partneruje w tej scenie Neronowi przede wszystkim jako poeta¹³. Wynika to jasno z ich dialogu i znajduje potwierdzenie w zakorzenieniu kulturowym opery, w czasie i miejscu jej powstania. Lukan dla włoskich humanistów to nie tylko bohater *Roczników*, lecz chyba głównie bohater Dantego. W *Boskiej komedii* został przedstawiony wśród głównych poetów starożytności: w czwartej pieśni *Piekieła* pojawia się w towarzystwie Homera, Horacego i Owidiusza jako „jednak dostojeństwem” z nimi¹⁴. Ernst Robert Curtius, zastanawiając się nad przyczynami, dla których Lukan znalazł się w tym gronie najwybitniejszych, wymienia kilka powodów:

Lukan był wirtuozem napuszonego patosu i horroru, ale poza tym był biegły w sprawach świata podziemnego i czarów. W dodatku jego dzieło było tekstem źródłowym do dziejów wojny domowej w Rzymie; był on również panegirystą surowego Katona z Utyki, którego Dante umieścił jako strażnika u podnóża Góry Czyścicowej¹⁵.

Która z tych cech twórczości Lukana mogła skłonić Busenella do wprowadzenia jego postaci do *Koronacji*? (zakładając oczywiście, że przeprowadzona przez Curtiusa charakterystyka historyczno-kulturowych uwarunko-

¹³ Mimo że badacze w większości widzą w Lukanie przede wszystkim dworzanina lub partnera erotycznego cesarza.

¹⁴ Dante, *Boska komedia, Piekieło*, IV, w. 88-91, tłum. E. Porębowicz, Warszawa 1990, s. 40.

¹⁵ E. R. Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, tłum. i oprac. A. Bórowski, Kraków 1997, s. 23-24.

wania recepcji *Farsalii* jest trafna¹⁶). Jeśli wybierać spośród wyznaczników podanych przez niemieckiego badacza, wątpliwe wydają się patos i horror, bowiem ani Busenello, ani Monteverdi nie byli skłonni odwoływać się do tego typu estetyki. Tym, co mogło inspirować Busenella, jest natomiast głęboko pesymistyczny wydźwięk opowieści Lukana o wojnie domowej, kiedy poeta opiewał w niej „prawo zbrodni przyznane” (*iusque datum sceleris*¹⁷), a także prezentowana przezeń wizja świata, w którym człowiek jest bezwolny wobec Fatum i w którym racja jest zawsze po stronie zwycięzców. I tu dochodzimy do drugiej grupy informacji na temat Lukana – tych mianowicie, które Busenello mógł czerpać bezpośrednio z jego twórczości, przede wszystkim właśnie z *Farsalii*, którą proponuję potraktować ją jako główny punkt odniesienia dla charakterystyki pośredniej jej autora. Zarazem to, w jaki sposób Busenello i Monteverdi przedstawili Lukana w operze, zostanie potraktowane jako świadectwo szczególnej recepcji jego poematu – recepcji eksponującej aspekty marginalizowane w tradycyjnej filologicznej interpretacji tego tekstu, a nawet z tą interpretacją sprzeczne. „Słowo poezji znajduje swoje miejsce nie tylko wewnątrz złożonej struktury dzieła operowego, ale jest też nieodzownym kontekstem tego dzieła jako korelat jego globalnego sensu” – pisała Elżbieta Nowicka¹⁸. W przypadku oper ukazujących sztukę poetycką i jej przedstawicieli relacja ta jest w oczywisty sposób spotęgowana.

Farsalia, opowieść o wojnie domowej, na poziomie ideowym tradycyjnie była odczytywana jako pochwała stoicyzmu, uosobionego w postaci Katona (co widać choćby w przywołanej wypowiedzi Curtiusa), chociaż zwracano

¹⁶ Recepcja Lukana zmieniała się przez wieki, jednak niezmiennie podkreślano mało klasyczny (w rozumieniu winckelmannowskim) charakter epopei i specyficzną atmosferę świata w niej przedstawionego. Jak pisał na początku XX w. Stanisław Spławiński: „Te cechy utworu Lukana: wybór tematu, patos, osobisty, liryczny stosunek autora do wizji artystycznej; malowniczość stylu (a do tego muzykalność wiersza), świat gusiel i czarów – wszystko to sprawia, że, w przeciwieństwie do spokojnej, klasycznej epopeji Wirgiljusza, możemy za Pichon’em [sic] nazwać *Farsalię* epopeją romantyczną” (S. Spławiński, „*Farsalja*” Lukana w przekładach polskich XVII wieku, Kraków 1929, s. 5).

¹⁷ *Pharsalia*, I, 2.

¹⁸ E. Nowicka, *Zapisane w operze. Studia z historii i estetyki opery*, Poznań 2012, s. 9.

też uwagę na bardzo niejednoznaczny charakter owej pochwały¹⁹. W kontekście opery owa ambiwalencja nabiera szczególnego wymiaru, jako że zarówno idee stoickie obecne w *Farsalii*, jak i postać ich reprezentanta – Katora – pozornie odsyłające bezpośrednio do myśli Seneki, w istocie zostały przez Lukana poddane swoistej rewizji. W tej perspektywie Busenello jawi się jako wyjątkowo wnikliwy czytelnik i interpretator *Farsalii*.

Już w pierwszych wersach tego poematu napotykamy fragment, który może sporo powiedzieć na temat charakteru Lukana jako nadwornego poety Nerona, jego relacji z cezarem oraz jego założeń światopoglądowych:

Quod si non aliam uenturo fata Neroni
inuenere uiam magnoque aeterna parantur
regna deis caelumque suo seruire Tonanti
non nisi saeuorum potuit post bella gigantum,
iam nihil, o superi, querimur; scelera ipsa nefasque
hac mercede placent. Diros Pharsalia campos
inpleat et Poeni saturentur sanguine manes,
ultima funesta concurrant proelia Munda,
his, Caesar, Perusina fames Mutinaeque labores
accedant fatis et quas premit aspera classes
Leucas et ardenti seruilia bella sub Aetna,
multum Roma tamen debet ciuilibus armis
quod tibi res acta est²⁰.

¹⁹ Zob. *Lucaïn. Sept exposés suivis de discussions*, éd. M. Durry, Vandoeuvres–Genève 1968; tu zwłaszcza teksty: P. Grimal, *Le poète et l'histoire*, s. 53-117; H. le Bonniec, *Lucaïn et la religion*, s. 161-195; O. S. Due, *Lucaïn et la philosophie*, s. 203-224.

²⁰ *Pharsalia*, I, 33-45.

Lecz jeśli losy tu innej nie znalazły drogi
Do przyszłej władzy Nerona – a drogo się płaci za wieczne
Bogów wladanie – i jeśli niebo służyć Grzmiącemu nie mogło
Inaczej, jak tylko po wojnie z Gigantów srogością,
To skargi nasze – o, bogi! – już milkną: te zbrodnie bezbożne
Warte są takiej nagrody. Niech pola Farsalii okropne
Przesiąkną krwią! Niech się many nią sycą punickie!
Niech pod Mundą daleką bitwy mordercze się toczą,
Niech się do nieszczęść tych Cezar przyłączy, i głód peruzyński,
I mutyńskie cierpienia, i floty ucisk u groźnej Leukady,
I bój pod ognistą Etną niewolniczy!

(...)

Sed mihi iam numen; nec, si te pectore uates
accipio, Cirrhaea uelim secreta mouentem
sollicitare deum Bacchumque auertere Nysa:
tu satis ad uires Romana in carmina dandas²¹.

Mamy w tym fragmencie do czynienia z tradycyjnym, choć zdecydowanie hiperbolicznym (i dlatego przez niektórych komentatorów uznanym za ironiczne²²) pochlebstwem. Skierowane jest ono do Nerona jako cesarza, który był także – nie zapominajmy – nieobliczalnym, groźnym i, jak twierdzi Tacyt, zazdrosnym konkurentem w dziedzinie poezji. Ale mamy także szczególną wizję historiozoficzną, częściowo zapewne wypracowaną na potrzeby frazy panegirycznej, częściowo jednak niezależną od niej. Lukan, głosząc pochwałę władzy cezara, a zarazem podejmując trudny temat bratobójczej walki, która umożliwiła ustanowienie tego typu rządów, przedstawia wizję rzeczywistości, którą można, oczywiście upraszczając, ująć w formułę „cel uświęca środki”. Wydaje się, że pod tym względem *Farsalia* dobrze odzwierciedla nie tylko realia wojny domowej, ale i niezdrowy klimat panowania Nerona. Charakterystyczna dla Lukana *terribilità*, o której wspomina Curtius – uderzające w *Farsalii* upodobanie do scen mrocznych, liczne wątki związane z czarami, ekspresyjne opisy cierpienia, tortur i śmierci – wydają się reakcją na rzeczywistość, z którą Lukan obcował, a nie tylko próbą poetyckiej rekonstrukcji czasów minionych.

Liczne są także w poemacie refleksje na temat tego, co dziś nazywamy absurdem rzeczywistości – świadectwa zwątpienia w rację bytu logiki humanitarnej oraz pesymistycznej oceny natury ludzkiej. Świat przedstawiany przez Lukana to arena nieustającej gry sił, w której rację mają zwycięzcy, a afirmacja rzeczywistości jest możliwa jedynie przy zachowaniu postawy cynicznej.

²¹ *Pharsalia*, I, 63-66.

Lecz dla mnie już jesteś ty bogiem; tak czuje to wieszczę
Me serce. Nie chciałbym więc trudzić ni boga, co objawia
Cyrrejskie tajemnice, ni Bakcha odwracać od Nysy:
Ty mi wystarczasz, by we mnie do pieśni o Rzymie tchnąć siły.

²² Zob. zwł. J. Ch. de Nadaï, *Rhétorique et poétique dans la „Pharsale” de Lucain. Le crise de représentation dans la poésie antique*, Louvain-Paris 2000, s. 31-38.

Opisywane przez poetę zdarzenia zdają się dowodzić, że rzeczywistość jest domeną chaosu, nieokiełznanego ani przez porządek boski, ani przez ludzkie prawa. Dowodem na to jest nie tylko wojna Cezara z Pompejuszem, lecz i inne epizody z historii Rzymu, na przykład opanowanie Rzymu przez Gajusza Mariusza:

(...) nulli sua profuit aetas:
non senis extremum piguit uergentibus annis
praecepisse diem, nec primo in limine uitae
infantis miseri nascentia rumpere fata.
crimine quo parui caedem potuere mereri?
sed satis est iam posse mori. Trahit ipse furoris
impetus, et uisum lenti quaesisse nocentem²³.

W świecie poematu Lukana odlegli, nieprzewidywalni, niesprawiedliwi bogowie nie są żadną ostoją, czego dowodzi akt bezkarnego wycięcia świętego gaju przez Cezara:

(...) quis enim laesos inpune putaret
esse deos? seruat multos fortuna nocentis
et tantum miseris irasci numina possunt²⁴.

Kod etyczny nie jest naturalnie nieobecny w *Farsalii*, ulega on jednak raz po raz zakwestionowaniu poprzez ukazanie okrucieństwa i bezkarności, które zdają się podważać wiarę w kategorię sprawiedliwości, przyznając rolę wiodącą – i zwycięską – namiętnościom, ambicjom i pragnieniom możliwych.

²³ *Pharsalia*, II, 104-110.

(...) Nikogo wiek nie ratował.
Bezlitośnie wazono się starcom w leciech podeszłym
Ostatnie dni ukrócić czy dzieciom nieszczęsnym
U progu życia przerywać ich losów zaczątki.
Jakaż to winą na śmierć mogło niemowlę zasłużyć?
Mogło już umrzeć – i to wystarczyło! Wciągał je szalę
Sam pęd. Bo szukać winnych zdało się gnuśnością.

²⁴ *Pharsalia*, III, 447-449.

(...) bo któż by wierzył, że bogów obrażać
Można bezkarnie? Ale Fortuna ratuje niejednego z winnych,
A bóstwa potrafią się gniewać jedynie na biednych.

Gdy skonfrontujemy świat przedstawiony tego poematu ze światem opery, tekst Lukana jawi się jako swoista „szkoła rozczarowania”, do której mógł nawiązywać Busenello, tworząc w *Koronacji* wizję uderzającą arbitralnym podejściem do historii, przekonaniem o słabości ludzkiej natury oraz immoralizmem – wizję Nerona i Poppei jako pary kochanków, których namiętność ilustruje dewizę *omnia vincit amor*.

Gdyby fabuła Busenella traktowała o fikcyjnym cesarze władającym fikcyjnym imperium, wrażenie nieestosowności miłosnego triumfu wiarołomnej żony i tyrana-mordercy byłoby zapewne znacznie mniejsze. Jednak Busenello, jak można wnioskować z prologu opery, nie zamierzał ukazać triumfu miłości idealnej; wręcz przeciwnie – ukazuje wszechstronnie, jak działa i do jakich zachowań motywuje ludzi Miłość (personifikowana jako można bogini). Ów z założenia realistyczny (w sensie: zgodny z posiadaną znajomością ludzkiej natury) obraz współtworzy muzyka, ilustrując, jak łatwo w wiele rzeczy uwierzyć i o wielu rzeczach zapomnieć, jeśli się jest pod wpływem Miłości. Szczególne znaczenie i wymowę ma finalny duet (*Pur ti miro...*), demonstrujący (zwłaszcza na poziomie muzycznym, słowa są tu bowiem proste) urok miłosnego zjednoczenia, które z perspektywy Nerona i Poppei warte jest wszelkich padających w operze ofiar i popełnianych niesprawiedliwości. Demonstrujący – to nie znaczy, że afirmujący. Jak słusznie zauważyła Ewa Obniska:

Monteverdi, pisząc *Koronację Poppei*, odczuwał zapewne siłę namiętności Nerona i Poppei i dlatego muzyka, jaką obdarza tę zbrodniącą parę (zwłaszcza zaś Nerona), jest porywająca. Gdy rozbrzmiewa, każe zapomnieć o wszystkich popełnionych w imię tej namiętności zbrodniach i rozkoszować się jedynie jej czystym pięknem. To oczywisty dowód potęgi geniuszu sędziwego twórcy, a nie przyczynek do naszej wiedzy o jego poglądach moralnych²⁵.

W ten sposób Monteverdi nie tyle może usprawiedliwiać Nerona, ile pozwala go zrozumieć. Uzasadnione wydaje się w związku z tym przypuszczenie niektórych komentatorów, że wymowa moralna opery tworzy się właśnie po-

²⁵ E. Obniska, *op. cit.*, s. 475.

przez zdziwienie, jakie rodzi konfrontacja wiedzy o późniejszych tragicznych losach Poppei i Nerona ze scenicznym obrazem ich miłosnego triumfu²⁶ – przekaz moralny nie ma więc charakteru immanentnego, lecz kontekstowy. Taka sztuka, w której odbiorca jest skonfrontowany z siłą miłosnej namiętności wyrażonej doskonałą muzyką, zarazem znając finał jej działań, może być nawet uznana za skuteczniejszą przestrożę niż morał wyrażony wprost i występuk ukazany bez uroku, a więc łatwy do racjonalnego odrzucenia, ale nieodpowiadający rzeczywistości doświadczeniu.

Charakter *Farsalii* i zawarty w niej obraz świata, znakomicie korespondujący ze światem przedstawionym *Koronacji*, uzasadnia wprowadzenie do opery właśnie Lukana, jako twórcy prezentującego równie pesymistyczną wizję rzeczywistości, a zarazem dostarczającego – i w rzeczywistości, i w librecie – swoistej legitymizacji niemoralnym poczynaniom Nerona²⁷. Oczywiście stworzona przez Busenella rzeczywistość, w której rządzi nie prawda i rozum, lecz pragnienia i namiętności, nie została zapewne wyprowadzona jedynie z tego poematu. *Farsalia* raczej współgra z innymi impulsami, jakie ukształtowały dość pesymistyczny, poddany prawu relatywizacji i zasadniczo cyniczny, a zarazem tragiczny światopogląd librecisty; zresztą taki światopogląd w epoce baroku – okresie niepokoju i ścierania się sprzecznych wartości – był dość powszechny. Zwraçała już na to uwagę między innymi Ewa Obniska – omawiając teksty Busenella, pisała o charakteryzującej je ciemnej wizji świata, zdominowanego przez egoistyczne pragnienie zaspokojenia własnych interesów i potrzeb, świata rządzonego przez tych, których atrybutem jest nie prawo moralne do władzy, lecz siła²⁸.

Ale nie tylko pokrewieństwo światopoglądowe uzasadnia wprowadzenie przez Busenella do sztuki Lukana. Równie innym istotnym impulsem był, jak się zdaje, namysł librecisty nad rolą i istotą twórczości poetyckiej.

²⁶ Zob. np. T. Carter, *Monteverdi's Musical Theatre*, New Haven 2002, s. 270-272.

²⁷ „Dysponując nawet garścią informacji o autorze *Farsalii*, wciąż trudno zrozumieć, dlaczego w *Koronacji Poppei* staje się on partnerem Nerona w zmysłowym duecie chwalcym piękno Poppei”, pisał Piotr Urbański (P. Urbański, *Seneka i Lukan...*, s. 50); w świetle tekstu poematu wybór Lukana na partnera śpiewu Nerona po śmierci Seneki wydaje się jednak uzasadniony.

²⁸ E. Obniska, *op. cit.*, s. 469.

Busenello był nie tylko dramatopisarzem, lecz także poetą – autorem utworów drobniejszych, obecnie praktycznie zapomnianych²⁹, ale wartych uwzględnienia w kontekście *Koronacji*. Busenello bowiem to poeta przedstawiający poetę, a więc otwierający perspektywę autotematyczną.

Zarówno Lukan, jak i Busenello działali na pograniczu poezji i polityki, przy czym dla Lukana była to raczej – ze względu na sytuację, w której wstąpił i żył oraz powinowactwa nie zawsze z wyboru – konieczność, podczas gdy w przypadku Busenella mamy raczej do czynienia ze świadomą decyzją. Obniska pisze wręcz, że jego „niespełnione ambicje polityczne znalazły ujście w poezji”³⁰. Trudno stwierdzić z całą pewnością, czy istotnie możemy mówić o tego typu kompensacji; niemniej jednak Busenello, uczeń i następca wielkich humanistów poprzedniej epoki, był podobnie jak oni człowiekiem wszechstronnych zainteresowań i ogromnej kultury, która znajdowała ujście w wielu formach aktywności. Nie można naturalnie uznawać postaci Lukana w *Koronacji* za autoportret librecisty, ale przedstawiony w duecie z Neronem splot władzy i poezji wydaje się znaczący. Busenello, członek Accademia degli Incogniti, znanej jako grupa sceptyków i cyników³¹, w przenikliwy, pozbawiony złudzeń sposób prezentuje motywacje wszystkich postaci opery, w tym także poety, który, podobnie jak inni bohaterowie, funkcjonuje w rzeczywistości będącej polem bezwzględnych zmagania Fortuny, Cnoty i Miłości.

Należy podkreślić, że w interpretacji muzycznej Monteverdiego scena stworzona przez Busenella uległa daleko idącym zmianom, zdecydowanie modyfikującym jej sens. Mimo że – jak była o tym mowa na początku rozdziału – autorstwo opery jest kwestią problematyczną, modyfikacje tej partii w wersji umuzycznionej dobrze korespondują z tym, co wiemy na temat stosunku Monteverdiego do opracowywanych dźwiękowo tekstów. Z jednej strony w słynnym liście do Alessandra Striggia z 9 grudnia 1616 r. zastrzegął,

²⁹ Zob. przegląd jego twórczości w monografii: J.-F. Lattarico, *Busenello. Un théâtre de la rhétorique*, Paris 2013.

³⁰ E. Obniska, *op. cit.*, s. 469.

³¹ Paolo Fabbri zwracał uwagę, że z członkami Accademii łączyło Busenella nie tylko podobieństwo spojrzenia na świat, ale i wybór podobnych tematów twórczości literackiej. Inni członkowie także wybierali na bohaterów postaci niejednoznaczne lub negatywne, takie jak Agrippina czy Messalina (P. Fabbri, *op. cit.*, s. 263).

że nie zajmuje się poezją („questa professione della poesia non è mia”), z drugiej – w tym samym liście przedstawiał klarownie i precyzyjnie swoje poglądy na to, jak powinno wyglądać dobre libretto³². Zdecydowanie był więc kompozytorem posiadającym własną koncepcję dramaturgii operowej, nie wahał się więc poddawać krytyce librett i domagać się w nich stosownych zmian³³.

Pierwszą i zasadniczą ze zmian dokonanych przez kompozytora jest usunięcie postaci Petroniusza i Tygellinusa oraz (częściowa) przemiana wygłaszanych przez nich kwestii w partie Lukana. Taka intymizacja sytuacji umożliwia zacieśnienie i intensyfikację relacji między cezarem i jego poetą oraz nadanie jej dominanty literackiej, a zarazem pewne „oczyszczenie” Nerona, zwłaszcza przez usunięcie wyjątkowo (historycznie rzecz biorąc) niesympatycznej postaci Tygellinusa. Drugą zasadniczą modyfikacją dokonaną przez Monteverdiego jest segmentacja i redystrybucja w kompozycji muzycznej słów bohaterów, którzy w tekście Busenella wypowiadają zwarte partie. W wersji drukowanej libretta najpierw Neron zwraca się do Lukana z propozycją (poleceniem?) tworzenia pieśni miłosnych, następnie Lukan wygłasza stosowną partię pochwał, po czym swoją pieśń prezentuje Neron – i są to „utwory” niezależne, każdy z poetów wykazuje się własną inwencją, każdy tworzy niejako osobno, choć w nawiązaniu do drugiego. Natomiast opracowanie muzyczne Monteverdiego nadaje scenie charakter żywego dialogu, sytuując Nerona w sytuacji specyficznego ucznia Lukana; towarzystwo i pomoc poety wydają mu się w sytuacji po zamordowaniu Seneki niezbędne:

Hor che Seneca é morto,
Cantiam, cantiam Lucano,
amorse canzoni (...) (141)³⁴.

Uwolnwszy się od nacisków i potępienia niewygodnego nauczyciela-moralisty, Neron, zamiast pospieszyć radośnie do Poppei, zwraca się do Lukana, proponując mu wspólne poetyzowanie na temat miłości. Takie zachowanie,

³² C. Monteverdi, *Correspondance, préfaces, épîtres, dédicatoires* (wyd. bilingwiczne), trad. A. Russo, préf. J.-Ph. Navarre, Sprimont 2001, s. 60-62.

³³ Ch. Georis, *Claudio Monteverdi letterato ou les métamorphoses du texte*, Paris 2013, s. 14-15.

³⁴ „Teraz, kiedy Seneka nie żyje, / śpiewajmy, śpiewajmy Lukanie / miłosne pieśni”.

na pierwszy rzut oka zastanawiające, posiada jednak psychologiczne uzasadnienie. Scena z Lukanem rozszerza znacząco charakterystykę cezara, przypominając o jego poetyckich ambicjach – przy czym twórczość literacka Nerona nie jest przez Busenella przedstawiona jako chorobliwa ambicja, każąca mu bezwzględnie usuwać konkurentów czy nawet nakazywać spalenie Wiecznego Miasta. Jest przedstawiona jako próba znalezienia ujścia dla miłosnego uniesienia, lecz także jako sposób na zatarcie świadomości, że oto Seneka nie żyje – że usunięta została ostatnia przeszkoda na drodze do połączenia z Poppeą, ale cena za to była bardzo wysoka. Owe *amorose canzoni*, które rozpoczyna Neron, nie tylko wyrażają uczucie do Poppei, lecz także – czy też może raczej przede wszystkim – mają za zadanie pomóc w przepracowaniu konsekwencji tej miłości, jaką jest śmierć nauczyciela i mistrza Neronowej młodości. Pieśni mają, przynajmniej w pewnym stopniu, ośwoić wyrok śmierci wydany na filozofa poprzez pochwałę Miłości, która usunięcie Seneki uzasadnia i czyni koniecznym³⁵. Poezja – mimo że nie wywołana z imienia ani nie przedstawiona w alegorycznej personifikacji – w takim układzie zdarzeń staje się kolejną asystentką w orszaku Miłości, podporządkowaną jej i uzasadniającą jej działania.

Konieczność neutralizacji szkód poczynionych przez miłość została w *Koronacji* zręcznie podkreślona dzięki wątkom pobocznym, przede wszystkim dzięki następującej po śmierci Seneki scenie V (niekiedy pomijanej w realizacjach). Ma ona charakter epizodyczny, odrywa uwagę od przejmującego przedstawienia śmierci, ale zarazem w pewnym stopniu jest paralelna wobec

³⁵ Przypomnijmy, że Seneka stoi na drodze nie tylko Nerona, ale i Oktawii. Głosząc hasła umiaru i powściągliwości, przeciwstawia się zarówno miłosnemu impulsowi cezara, jak i chęci zemsty jego małżonki. Toteż pełne pasji wystąpienie pазia Oktawii, którego nienawiść budzi *filosofo astuto* (scena VI, 48), można uznać za ekspresję ukrytych żalów samej imperatorowej, które zresztą ostatecznie biorą górę i kulminują w żądzy radykalnego usunięcia rywalki. To Neron skazuje Senekę na śmierć, ale Oktawia także ostatecznie odrzuca jego sposób widzenia całej sytuacji. Seneka jest więc przez Busenella przedstawiony jako przeciwnik miłosnej pasji w każdej z jej wcieleń – zarówno miłości zwycięskiej, jak i urażonej – i jako taki musi ponieść klęskę w operze, która demonstuje niezwykłą siłę tej bogini. Por. E. Rosand, *Seneca and the Interpretation of „L'Incoronazione di Poppea”*, „Journal of the American Musicological Society” 1985, Vol. 38, No. 1, s. 34-71.

sceny IV (z Lukanem i Neronem). Oto bowiem Paż i Panienka, rozgrywając miłosną zabawę, przeczuwają jednak związane z nią niebezpieczeństwa. Paż na przykład pyta:

Ma se amaro divenisse
questo miel, che s'ì mi piace,
l'adolciaresti tu,
dimmelo, vita mia, dimello di'? (138)³⁶.

Neron znalazł się w punkcie, gdy ów „miód” nieco zgorzkniał i potrzebuje osłody. Dialog Nerona i Lukana można uznać za nawiązujący do śpiewu Pazia i Panienki, po którym bezpośrednio następuje, śpiewu również miłosnego, lecz zasadniczo odmiennego – swobodniejszego i (ciągle jeszcze) radośniejszego. Związek między tymi dwoma dialogami muzycznymi dostrzegł i uwypuklił na przykład Pierre Audi w realizacji dla opery niderlandzkiej z 1994 r., w której Neron, zanim wezwie Lukana, słucha uważnie ostatnich słów Pazia i Panienki, tak jakby to one dały mu impuls do wezwania na pomoc poezji³⁷. Toteż można postrzegać jego rozmowę z Lukanem nie tylko jako miłosną celebrację czy też wyraz triumfu i orgiastycznej radości, godnej cesarskiego, dekadentckiego Rzymu³⁸, lecz przede wszystkim jako reakcję na doświadczenie, jakim było dla Nerona wysłanie Seneki na śmierć, uświadamiające mu potęgę siły Miłości, w której mocy się znalazł. Twórczość poeticka jest symptomem samopoznania, ale i próbą samousprawiedliwienia, a emocjonalność, by nie rzec – histeryczność tej sceny, nie stanowi jedynie wyrazu zepsucia, lecz także wyraz świadomości uwięzienia w mocy własnych uczuć, co Neron ilustruje okrzykiem: „Ahi, destino!” („O, przeznaczenie!”). Poezja zostaje w operze, podobnie jak Cnota i Fortuna, zdominowana przez Miłość i służy jej sprawom, ale zarazem ją diagnozuje.

³⁶ „Lecz jeśli zgorzknije / ten miód, który tak mi smakuje, / czy mi go osłodziysz? / powiedz mi, moje życie, powiedz?”.

³⁷ Inaczej interpretuje związek tego epizodu z wymową opery Roger Tellart, który widzi w niej zapowiedź końcowego duetu Nerona i Poppei (zob. R. Tellart, *op. cit.*, s. 579). Wydaje się jednak, że jest to jeden z przypadków, w którym zmysł interpretacyjny reżysera okazał się wrażliwszy niż muzykologa.

³⁸ „Avant Scène Opéra” 2005, n° 224, s. 75. W duchu takiej interpretacji utrzymany jest wspomniany już spektakl Michaela Hampego z 1993 r.

Pozostawiam na marginesie kwestię potencjalnie homoerotycznego charakteru relacji między Neronem i Lukanem, chętnie ostatnio eksponowaną przez reżyserów i w kontekście antycznym niejako standardową, lecz w poetyckim układzie zależności między Lukanem i Neronem mało istotną. Zakładam przy tym – z pełną świadomością, że idę wbrew twierdzeniom wielu komentatorów – że owa „twarz”, owe „usta i oczy”, opiewane przez obu bohaterów, należą do Poppei, a nie do żadnego z nich. Po pierwsze dlatego, że związek erotyczny między cezarem i jego przyjacielem nie budziłby w antycznym kontekście kulturowym żadnych zastrzeżeń Seneki, toteż jego śmierć w tej perspektywie nie miała powodów być źródłem ekstatycznej pieśni (związek między jednym a drugim jest zaznaczony w pierwszym wersie dialogu: („Hor che Seneca é morto, / Cantiam...”). Po drugie, brak użycia intymizującej formy drugiej osoby liczby pojedynczej, która pojawia się w pozostałych, ewidentnie miłosnych dialogach *Koronacji*. Przede wszystkim zaś w didaskaliach tej sceny podana jest wyraźna informacja, że „Nerone intesa la morte di Seneca, canta amorosamente con Lucano poeta suo famigliare delirando nell'amor di Poppea” – śpiewa więc wprawdzie „miłośnię”, lecz napisane jest wyraźnie, że o miłości do Poppei.

Sądzę, że traktowanie pieśni Lukana i Nerona jako wyrazu ich wzajemnej namiętności jest wynikiem z jednej strony aktualizacji kontekstu biograficznego (która – jak wcześniej wspomniano – w odniesieniu do tej opery musi mieć charakter arbitralny), z drugiej zaś z konfundującego dla wielu komentatorów faktu, że usunąwszy z drogi Senekę, Neron nie pośpiesza natychmiast do kochanki, lecz zatrzymuje się z Lukanem – jakby dla uregulowania z nim dawnych relacji czy nawet, jak zdaje się sugerować to na przykład realizacja Roberta Carsena z Glyndebourne z 2008 r., dla usunięcia i jego z drogi do pełnego zjednoczenia z Poppeą, chociaż w żadnym miejscu opery w jakikolwiek sposób nie jest zasygnalizowane, że Lukan, postać (przypomnijmy) epizodyczna, miałby stanowić jakąś konkurencję dla Poppei. Jeśli się jednak uwzględni rolę poezji jako narzędzia samopoznania i autoekspresji, przyczyny zwrócenia się Nerona ku Lukanowi poecie staną się zrozumiałe.

Lukan jest konieczny jako partner artystyczny Nerona, który sam nie potrafi wykorzystać katartycznych możliwości tkwiących w poezji. To Lukan prezentuje większą fachowość poetycką, jest niejako przewodnikiem arty-

stycznym cezara, rzec by nawet można – jego terapeutą. Ale tym samym staje się w pewnym sensie współnikiem jego zbrodni. Pojawienie się Lukana demaskuje niesamodzielność Nerona, który, pozbywszy się Seneki, potrzebuje koniecznie partnera – zwierciadła, rezonera, a zarazem pomocnika w kształtowaniu pożądanego autoportretu.

Charakterystyczne jest to, że cała scena zamknięta jest w kadr muzyki kanału orkiestrowego, zewnętrznej w stosunku do świata przedstawionego. Żaden instrument muzyczny nie został użyty w roli „aktora”. Poeta, który zarówno w antycznym, jak i bliskim Monteverdiemu rozumieniu poezji był śpiewakiem, nie został w operze wyposażony na poziomie charakterystyki muzycznej w atrybuty śpiewacze. Użyte przez Nerona słowo *cantiam* (śpiewajmy, opiewajmy), tradycyjnie stosowane zarówno do poezji, jak i muzyki, ma charakter poniekąd umowny – zaznacza przede wszystkim początek aktu twórczego, otwiera rodzaj artystycznej improwizacji, w której muzyka nie wchodzi w obręb świata przedstawionego, nie staje się bohaterką, pozostając siłą zewnętrzną, odzwierciedlającą przede wszystkim stan ducha bohaterów, a zarazem ilustrującą wysiłek twórczy zmierzający do jego przepracowania w formę artystyczną. Intensywną ornamentykę tego fragmentu można różnie interpretować: jako znak triumfalnej radości i ekspozycję siły, ekspresję miłosnego uniesienia, wyraz bachicznego rozpasania bądź symptom histerycznego niepokoju. Nie ma zresztą potrzeby wykluczać którejkolwiek z tych opcji, zdają się one współistnieć w obrębie dialogu Nerona i Lukana, decydując o jego genialnej złożoności i psychologicznym prawdopodobieństwie. W przyjętej tu perspektywie poetologicznej należy jednak koniecznie do wymienionych treści dopisać jeszcze jedną uwagę: ornamentyka służy zobrażowaniu działania poetyckiego rzemiosła, kunsztu, pracy artystycznej. Silne nasycenie partii wokalnych ozdobnikami można uznać za sygnał tego, co tradycyjna poetyka określała mianem funkcji poetyckiej.

Biorąc to pod uwagę, można nieco zrewidować pojawiający się niekiedy pogląd, że scena z Lukanem, aczkolwiek, jak to ujęła Ewa Obniska, „znakomita od strony zawartości muzycznej” wydaje się „pod względem dramaturgicznym (...) zbędna”, jest jedynie „epizodem przynoszącym pełny tryumf żywiołu wokalnego, dla ewolucji opery w Wenecji jakże typowy”³⁹. Piotr

³⁹ E. Obniska, *op. cit.*, s. 507.

Urbański, podtrzymując częściowo ten pogląd, zastrzegł, że „[z] niejasnych jednak powodów scena ta była dla Monteverdiego istotna, skoro ingerencja w tekst Busenella poszła w tym miejscu najdalej”⁴⁰. Oczywiście epizod ten nie wpływa na przebieg zdarzeń, ale jeśli pod pojęciem dramaturgii rozumiemy nie tylko posuwanie akcji naprzód, lecz również zmiany stanów ducha i postaw bohaterów, wówczas pełni on istotną funkcję. Lukan, jako wytrawny poeta, podsuwa Neronowi stosowne frazy poetyckie, zarazem proponując mu uspokajającą interpretację jego własnego stanu ducha, przedstawiając jego niepokój jako wywołany miłością, a nie wyrzutami sumienia. Co ciekawe, w librecie Busenella partia ta zasadniczo należała do Petroniusza⁴¹, a ponieważ pojawia się w niej dystansująca i zmieniająca perspektywę interakcji między bohaterami forma drugiej osoby liczby pojedynczej, można ją było uznać za fragment niepoetycki. W opracowaniu Monteverdiego jednak funkcja usypiania niespokojnego sumienia przypisana jest zdecydowanie poezji. Niepokój Neronu zostaje zracjonalizowany, jego winy – usprawiedliwiona, a on sam – ponownie odurzony miłością na tyle, by nie pamiętać już o Senecie. Z takim ujęciem sceny mogą – na pewnym poziomie alegoryczności – korespondować te, stosunkowo częste, wystawienia opery, w których bohaterowie przedstawiani są jako upijający się⁴². Nie należy jednak, jak sądzę, utożsamiać owego oszołomienia z cynicznym rozpasaniem. Neron jest ukazany w operze jako ofiara miłości, a strata Seneki – a tym samym utrata całego systemu wartości, który jego nauczyciel reprezentował – jest jedną z ważniejszych strat, które ponosi dla Poppei. I chociaż ostatecznie Neron przyznaje, że słowa nie są w stanie wyrazić tego, co czuje, to jednak sztuka jako narzędzie swoistej terapii sprawdza się nieźle. Tym samym jednak traci swoją autonomię, rozbija ideał kalokagatii, oddając się na usługi rzeczywistości, a nie sytuując po stronie ideału, czyniąc w pełni uzasadnionymi zarzuty formułowane przez Platona i jeden z zasadniczych punktów odniesienia dla dyskusji nad funkcją poezji zarówno w starożytności, jak i w czasach Buse-

⁴⁰ P. Urbański, *Seneka i Lukan...*, s. 48.

⁴¹ Zob. *ibidem*, s. 71.

⁴² W librecie Busenella nie ma mowy o tym, że którykolwiek z bohaterów miałby pozostawać pod wpływem alkoholu, didaskalia informują jedynie, że Neron *canta delirando*. Słowo „delirando” oznacza tu jednak raczej stan psychiczny.

nella⁴³. Lukan nie jest oczywiście jedynym, który reprezentuje taką formułę poezji (zarówno Lukan historyczny, w *Farsalii*, jak i operowy, w improwizowanej z cezarem pieśni). Po jego stronie usytuować można choćby Eurypidesa, przedstawionego przez Arystofanesa w *Żabach* jako stronę w słynnym sporze o zadania poezji. Eurypides na zarzuty Ajschylosa, że jego pisma ukazują, a tym samym propagują zło, odpowiada: „Przecież nie ja wymyśliłem mit o Fedrze: zło istniało”. „Tak, istniało” – przyznaje Ajschylos. – „Lecz poeta winien zło omijać, kryć, / A nie szerzyć i zachwalać! Szkolarz uczy pacholeta, / Lecz mistrzem dorosłych ludzi jest poeta – więc my musimy / Głosić zawsze ideały!”⁴⁴ Lukan wie, że nie jest w stanie być nauczycielem Nerona, podejmuje więc rolę jego rezonera.

Na koniec warto jeszcze zwrócić uwagę, iż poezja tworzona przez Nerona i Lukana to nie poezja namysłu, lecz improwizacja – obserwujemy jej powstawanie na bieżąco. A improwizacja, rozkwitająca na przełomie XVI i XVII w., stanowiła specyficzną odmianę twórczości poetyckiej, powstającą na zadany temat, który improwizator zobowiązany był opracować z jednakową biegłością, niezależnie od tego, czy chodziło o pochwałę polityki możnego mecenasa, czy też o ukojenie opętanego miłością tyrana. W takim wcieleniu chętnie była wykorzystywana także jako narzędzie propagandy. Nobilitowała każde zjawisko, ujmując je w wyrafinowaną formę⁴⁵. Z założenia aksjologicznie obojętna była jednak nie mniej przez to można i skuteczna w kształtowaniu ludzkiej świadomości i wyrażaniu jej meandrow. Ta amoralna formuła poezji doskonale pasuje do całości opery, w której muzyka przedstawia i wyraża, a nie ocenia.

⁴³ K. Bartol, *Wypędzić poezję, wygnąć poetów. Współczesne interpretacje platońskiego postulat*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2012, nr 19 (39), s. 13-29.

⁴⁴ Arystofanes, *Żaby*, tłum. E. Cięglewicz, Kraków 1906, sc. VIII.

⁴⁵ Założenia i specyfikę improwizacji poetyckiej tego okresu starałam się pokrótce przedstawić w książce: I. Puchalska, *Improwizacja poetycka w kulturze polskiej XIX wieku na tle europejskim*, Kraków 2013, s. 25-54 (rozdz. *Praktyki improwizacyjne w nowożytnej Europie (XV-XVIII)*).

POEZJA ZATRZYMANA W PODRÓŻY

O personifikacji sztuki poetyckiej
w *Podróży do Reims* Gioacchina Rossiniego

Il Viaggio a Reims, ossia l'Albergo del Giglio d'oro (*Podróż do Reims, czyli Gospoda pod Żółtą Lilią*) to dzieło, które można określić jako ekskluzywne. O takim charakterze decyduje zarówno jego organizacja muzyczna wymagająca zgromadzenia zespołu wybitnych wokalistów, jak i jego przeznaczenie – jako wydarzenie artystyczne towarzyszące koronacji Karola X na króla Francji w 1825 r. miało bowiem charakter okolicznościowy. Nie odniosło jednak szczególnego sukcesu¹ i trzy lata później Rossini powtórnie użył części tego materiału muzycznego w operze *Le Comte Ory* (*Hrabia Ory*)².

Odnalezione i odtworzone w latach siedemdziesiątych XX w. dzieło budzi obecnie zainteresowanie przede wszystkim ze względu na swoje walory muzyczne, natomiast fabuła, czy też raczej szereg epizodów konstruujących szkielec fabularny tego utworu (który sam Rossini nazywał kantatą sceniczną, choć w librecie opublikowanym z okazji premiery w 1825 r. określono go jako opera komiczna w jednym akcie), traktowana jest przez współczesnych komentatorów często jedynie jako pretekst znakomitej kompozycji muzycznej.

¹ Sam Rossini, widząc niepowodzenie utworu, wycofał go z programu i zrezygnował z honorarium (zob. W. Sandelewski, *Rossini*, Kraków 1980, s. 307). Jeszcze w połowie XIX w. Eugène de Mirecourt w monografii Rossiniego kwitował dzieło krótkim: „assez mauvais opera en un acte” // „dość zła opera w jednym akcie” (E. de Mirecourt, *Rossini*, Paris 1855, s. 81).

² W. Sandelewski, *op. cit.*, s. 185.

I tak na przykład Michel Orcel utrzymuje, że to, co interesowało Rossiniego, to „typy i toposy, które pozwalają na swobodną ekspansję nierealistycznej poetyki muzycznej, gdzie przyjemność melodyczna, a zwłaszcza rytmiczna, triumfuje nad wszelkim znaczeniem”³. Jean-Michel Brèque zaś stwierdził, że *Podróż do Reims* jest „przede wszystkim operą o operze, wyrafinowaną grą kompozytora, który uzyskał absolutne mistrzostwo swojej sztuki i bawi się wirtuozowskim wykorzystaniem konwencji teatru lirycznego dla stworzenia dzieła, które byłoby operą w stanie czystym”⁴. Kontynuując linię myślenia Brèque’a, Piotr Kamiński konkluduje:

(...) muza Rossiniego unika smrodku realistycznej psychologii, woli od niej abstrakcję, swobodną grę kształtów geometrycznych. W *Podróży do Reims* uwolniła się wreszcie od balastu literatury i wywija koziołki pod cyrkowym sklepieniem ku zachwytowi pokoleń⁵.

Swobodny stosunek kompozycji wokalnych (nie tylko operowych) Rossiniego do warstwy słownej był zresztą zagadnieniem, o którym dyskutowali jego współcześni (czego świadectwem są choćby komentarze Stendhala). Niektórzy komentatorzy nie ograniczają się jednak tylko do opisu tego zjawiska i konstatacji jego konsekwencji artystycznych, lecz próbują znaleźć dla niego uzasadnienie i usytuować go na tle idei estetycznych epoki. I tak na przykład cytowany już Michel Orcel interpretuje abstrakcyjny charakter konstrukcji muzycznych Rossiniego w duchu Schopenhauerowskim:

Nie jest to regres w stosunku do psychologii Mozartowskiej, ale ironiczny i tym samym pesymistyczny rewers młodej rewolucji romantycznej – za egzaltacją własnego „ja” i pochmurnym wyrafinowaniem wrażliwości niektórzy słyszeli już wielki śmiech, wieczny śmiech woli życia, która wciąga ludzkość w swoją bezsensowną mechanikę⁶.

³ M. Orcel, *Le sacre de l'antiphrase*, „Avant-Scène Opéra” 1991, n° 140, s. 12.

⁴ J.-M. Brèque, *Sacre royal ou sacre de l'opéra?*, „Avant-Scène Opéra” 1991, n° 140, s. 10.

⁵ P. Kamiński, *Tysiąc i jedna opera*, Kraków 2015, s. 1385.

⁶ M. Orcel, *op. cit.*, s. 12.

Alberto Zedda z kolei stwierdzał, że:

zajadłość, z jaką twórca stara się oderwać od powszechnego sposobu myślenia, czyni z dramaturgii Rossiniego zjawisko całkowicie nieporównywalne z jakąkolwiek formą teatru muzycznego. Niepohamowana chęć uwolnienia się od uwarunkowań rzeczywistości przekracza u Rossiniego granice abstrakcji, ocierając się o absurd. W tym maniakalnym dążeniu do unikania ogólnie przyjętego sposobu myślenia tkwi składnik szaleństwa (*folie organisée*, jak napisał Stendhal), który rzuca cień niepewności na wymowę jego utworów, zawieszonych pomiędzy wzniosłością poezji a uczuciem rozczarowania, wyrażającym się w ironii podszytej sarkazmem (...) ⁷.

Na gruncie polskim kwestię autonomiczności muzyki Rossiniowskiej w stosunku do tekstu i struktur dramatycznych eksponował Michał Bristiger, który – korzystając z ustaleń Alessandra Baricca i Damiena Colasa – analizował ją przede wszystkim w odniesieniu do ornamentyki wokalne i osadzał w kontekście idei niemieckiego preromantyzmu (zwłaszcza pojęcia arabeski Friedricha Schlegla i mechaniczystycznej koncepcji dramaturgicznej Heinricha Kleista) ⁸. Ten kierunek myślenia wydaje się szczególnie inspirujący, gdyż otwiera możliwość zastosowania w odniesieniu do muzyki Rossiniego kategorii ironii romantycznej, którego to pojęcia Bristiger wprawdzie nie użył w swoim artykule, ale które pojawia się w nim *implicite*, jako że zarówno arabeska, jak i koncepcja estetycznej formalizacji stanowią charakterystyczne elementy tej idei ⁹.

⁷ A. Zedda, *Il Viaggio a Reims – kwintesencja rossinizmu*, tłum. A. Kaznowski, [w:] *Podróż do Reims* (program spektaklu), Teatr Wielki – Opera Narodowa, Warszawa 2003.

⁸ M. Bristiger, *Refleksje na temat muzyki G. Rossiniego i jej przesilenia w „Semiramidzie”*, [w:] *Twórczość Gioacchino Rossiniego*, red. M. Jabłoński, Poznań 1993, s. 9-17; por. D. Colas, *Anamorphoses et métamorphoses dans l’arabesque rossinienne. Étude stylistique des variantes ornamentales*, „Analyse Musicale” 1989, n° 17; A. Baricco, *Il genio in fuga. Due saggi sul teatro musicale di Gioacchino Rossini*, Genova 1988. Zob. także: M. Bristiger, *Zaproszenie do podróży*, [w:] *Podróż do Reims* (program spektaklu), Teatr Wielki – Opera Narodowa, Warszawa 2003.

⁹ Zob. m.in. W. Szturc, *Ironia romantyczna. Pojęcie, granice i poetyka*, Warszawa 1992; J. Woźniakowski, *Arabeska w literaturze i sztuce wczesnego romantyzmu*, [w:] *Pogranicza i korespondencje sztuk*, red. T. Cieślukowska, J. Sławiński, Wrocław 1980;

W istocie opery Rossiniowskie dają się rozpatrywać w logice ironii romantycznej, pojmowanej jako zasada procesu twórczego, którego dzieło sztuki jest demonstracją a zarazem wytworem. Mimo że w strukturze opery nie następuje tak ewidentna autoprezentacja podmiotu twórczego jak w literaturze, można mówić w teatrze muzycznym Rossiniego o szczególnym statusie podmiotowym, instancji tworzącej dystansujący rozróżnienie pomiędzy poszczególnymi poziomami narracji słownej, dramatycznej i muzycznej. Nadorganizacja i arbitralność opracowania muzycznego, prowadząca do jego oderwania od przekazu narracyjnego, wywołuje wrażenie „szybowania” (*schweben*) „w środku między przedstawionym i przedstawiającym”, analogicznego do tego, o którym pisał Friedrich Schlegel¹⁰. Wytwarzająca się w ten sposób dezintegracja opowieści dramaturgicznej i muzycznej nie prowadzi jednak do absolutnego rozdzielenia (którego efektem byłoby wrażenie nieudolności kompozytora i nieudolności dzieła), lecz otwiera w obrębie dzieła sztuki przestrzeń, gdzie dokonuje się Schległowska „permanentna” parabaza podmiotu twórczego, rozgrywa się „transcendentalna bufonia”, w której ramach tendencje transgresywne zostają okiełznane cykliczną strukturą wzajemnych odniesień, zamknięte w „nieskończonym szeregu luster”¹¹.

W takim ujęciu związek między tekstem i jego muzycznym opracowaniem nie zostaje przecięty, lecz przeorganizowany, a libretto nie traci swojej ważności, chociaż jego rola jest specyficzna. Jednak fakt, że w wielu momentach dzieła semantyka słów pod naporem ornamentów wokalnych ulega zapomnieniu, a przebieg akcji dramaturgicznej – zawieszeniu, prowadzi wielu komentatorów do wniosku, że libretto pełni w operach Rossiniego funkcję czysto pretekstową. Na przykład Alberto Zedda stwierdził że:

Istotnym elementem jego poetyki jest wybór tekstów, do których tworzy muzykę. Są to historie pozbawione psychologicznego światłocienia. Nie mają przemyślanego rytmu dramaturgicznego, który

M. Żmigrodzka, *Ironia romantyczna*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, Wrocław 1991; W. Hamerski, *Ironie romantyczne*, Warszawa 2018.

¹⁰ F. Schlegel, *Fragments*, tłum. C. Bartl, oprac. M. P. Markowski, Kraków 2009, s. 61.

¹¹ *Ibidem*.

dodatkowo spowalniają arie wprowadzane zgodnie z tradycją wirtuozowskich popisów wokalnych¹².

To twierdzenie wydaje się przesadzone – trudno (mimo wszystko) podejrzewać kompozytora o świadomy i celowy wybór „bezmysłnych” librett. Wybierał przecież z tego, co akurat było dostępne, a jak wiadomo, trudność w znalezieniu odpowiedniego tekstu była typowym kłopotem większości kompozytorów operowych.

Niezależnie więc od specyficznego charakteru relacji słowno-muzycznej w dziełach Rossiniego nie należy, jak sądzę, przesadnie umniejszać roli tekstu w jego specyficznym świecie *folie organisée*, szczególnie zaś w *Podróży do Reims*, gdzie już na poziomie tekstowym toczy się gra konwencji, której muzyka Rossiniego stanowi wirtuozowską eskalację. Podobnie jak nie należy lekceważyć koncepcji librecisty – Giuseppe Luigiego Ballocciego, który, mimo że współcześnie nie jest zaliczany do grupy najwybitniejszych twórców tego gatunku, w swoich czasach cieszył się w środowisku operowym pewnym uznaniem. Próbował zresztą swych sił nie tylko jako librecista, ale i kompozytor, przez wiele lat związany z Teatrem Włoskim w Paryżu (gdzie znany był pod zmienioną formą nazwiska – Balochi lub Balocchi¹³). Dzięki tym aktywnościom posiadał dogłębną i wszechstronną znajomość teatru muzycznego. Z Rossinim współpracował jeszcze jako librecista przy dwóch operach: *Obleżeniu Koryntu* (współ z Alexandre Soumetem) oraz *Mojżesz i Faraonie* (współ z Victorem de Jouy), był też sprawnym tłumaczem librett operowych, zwłaszcza z francuskiego (m.in. do opery *Milton* Gaspare’a Spontiniego, która odniosła znaczny sukces). *Podróż do Reims* jest jego autorskim pomysłem, inspirowanym luźno powieścią Germaine de Staël *Korynnna, czyli Włochy*, które czyni dzieło szczególnie interesującym przykładem operowego przedstawienia poety – czy raczej w tym przypadku poetki. W perspektywie literaturoznawczej *Podróż do Reims* stanowi z jednej strony swoiste świadectwo recepcji tego niezwykle istotnego dla okresu przełomu romantycznego

¹² A. Zedda, *op. cit.*

¹³ Zob. D. Boschetto, *Sempre con Orfeo. L'opera di Luigi Ballocci, poeta per musica*, Cantalupa 2009. Jako że na gruncie francuskim, na którym powstała opera, dominuje do dziś zgalicyzowana wersja nazwiska, nią właśnie się posługuję.

utworu, z drugiej zaś, na poziomie ogólniejszym, jest alegorycznym refleksem rozważań nad charakterem i istotą sztuki poetyckiej.

Patronat powieści Pani de Staël uwidacznia się przede wszystkim w osobach bohaterów. Poza postacią Korynny oraz lordem Sidneyem, będącym dość bladym i nieprecyzyjnym odbiciem jej powieściowego ukochanego, lorda Oswalda, można próbować dopatrywać się ewentualnych zależności między osobą powieściowego hrabiego d'Erfeuila a operowym Kawalerem Belfiorem, reprezentującym podobny typ lekkoducha i *bon vivanta* oraz między operowym Don Profondo a przyjacielem powieściowej Korynny, Księciem Castel-Forte. Zależności te jednak, jeżeli w ogóle uznamy, że istnieją, są nader wątle, gdyż każda z postaci – także Korynna – w operowym układzie znaczeń zdobywa nową tożsamość. Pozorność uzależnienia od tekstu literackiego widać najwyraźniej w operowej relacji Korynny i Oswalda, których związek w powieści natrafia na nieprzekraczalne i złożone przeszkody natury psychologicznej, kulturowej i obyczajowej, a w operze zapowiada się jak najlepiej i jest jedynie opóźniony przez tak błahą przyczynę jak nieśmiałość Sidneya.

Jednak nie tylko układ personalny odsyła do powieści Pani de Staël – na nieco głębszym poziomie można zauważyć pokrewieństwa między zastosowanym w tym utworze zabiegiem personalizacji jakości geokulturowych, którego wyrazem jest już sam tytuł: *Korynna, CZYLI Włochy*, a stworzoną przez Ballocciego w librecie reprezentacją różnych nacji w postaci bohaterów zmierzających na koronację Karola X. Pani de Staël w osobie głównej bohaterki starała się ucieleśnić specyfikę ducha i kultury Italii, a w jej relacjach z innymi bohaterami – zwłaszcza z kulturą angielską, reprezentowaną przez Oswalda – przeanalizować w duchu alegorycznym zachodzący w owym czasie, na progu XIX w., międzynarodowy transfer kulturowy¹⁴. Podobną strategię – choć w sposób znacznie uproszczony – przyjął Ballocci. Charaktery bohaterów odzwierciedlają stereotypowe wyobrażenia cech narodowych, a relacje między nimi tworzą emblematyczny obraz stanu politycznego i kulturowego ówczesnej Europy. Adekwatnym odniesieniem dla

¹⁴ Szerzej powieść Pani de Staël prezentuję w książce: I. Puchalska, *Improwizacja poetycka w kulturze polskiej XIX wieku na tle europejskim*, Kraków 2013, s. 97-127.

libretta opery jest pod tym względem nie tylko *Korynna, czyli Włochy* (1807), ale przede wszystkim późniejszy tekst Pani de Staël, stanowiący jedno z dzieł kluczowych dla romantycznej antropologii kulturowej, a mianowicie rozprawa *O Niemczech* (1813).

Specyficzna antropologia kulturowa *avant la lettre*, leżąca u podstaw konceptu Ballochiego, okazała się nieoczekiwanie elementem wspomagającym zainteresowanie utworem, jakie miało miejsce na przełomie XX i XXI w. Wspólnotę przedstawicieli różnych narodów zatrzymujących się w Gospodzie pod Żółtą Lilią zaczęto postrzegać jako alegorię wspólnoty europejskiej i we współczesnych inscenizacjach tak właśnie ją ukazywać¹⁵. Niewątpliwie w tym duchu przygotowana została polska premiera dzieła, zaprezentowana przez Teatr Wielki – Operę Narodową w 2003 r. w reżyserii Tomasza Koniny, pod batutą Alberta Zeddy¹⁶. Koncept zgromadzenia przedstawicieli różnych nacji z okazji znaczącego wydarzenia historycznego z natury rzeczy zresztą dobrze nadaje się do aktualizacyjnych modyfikacji. Mimo niepowodzenia premiery w 1848 r. wystawiono w Teatrze Włoskim w Paryżu (z braku nowości repertuarowych) *Podróż* w przerobionej wersji pod tytułem *Andremo a Parigi (Pojedziemy do Paryża)* – w tym spektaklu grupa bohaterów wybiera się do Paryża, żeby zwiedzić miejsce walk rewolucji lutowej¹⁷.

Wielokrotnie zwracano uwagę, że nawiązanie do dzieła Pani de Staël w *Podróż do Reims* było fortunne także z tego względu, iż była ona zagorzałą i głośną przeciwniczką Napoleona¹⁸. Już samo wprowadzenie do powieści

¹⁵ Por. J. Mianowski, *Rossini alla polacca, czyli o obecności Polski w Europie*, [w:] idem, *Krzywe lustro opery*, red. R. D. Golianek, Toruń 2011, s. 87; R. D. Golianek, „*Podróż do Reims*” Rossiniego – *humorystyczna wizja Zjednoczonej Europy*, [w:] idem, *Zrozumieć operę*, Łódź 2009.

¹⁶ Zob. recenzję spektaklu: M. Deuar, *Brzmienia Europy*, „Kurier Szczeciński” 2004, nr 87, [on-line:] <http://encyklopediateatru.pl/artykuly/1586/tesknota-rossiniego>.

¹⁷ W. Sandelewski, *op. cit.*, s. 185.

¹⁸ Zob. np. J.-M. Brèque, *op. cit.*, s. 6; G. de Diesbach, *Madame de Staël*, Paris 1983, *passim*. Polityczny kontekst opery szeroko omawia Warren Roberts (W. Roberts, *Stendhal and Rossini in Paris. „Il viaggio a Reims”, „Le Comte Ory”, and the July Revolution*, [w:] idem, *Rossini and Post-Napoleonic Europe*, Rochester 2015), śledząc m.in. elementy parodystyczne w strukturze opery.

Anglika jako pozytywnego bohatera w okresie konfliktu cesarza z Anglią mogło być uznane za prowokację¹⁹. Biorąc to pod uwagę, trzeba, jak sądzę, choćby dla porządku postawić pytanie, na ile kreacja operowej Korynny uwzględnia autobiograficzny i autokreacyjny wymiar tej bohaterki w powieści, czyli na ile postać stworzona przez Ballocciego może odsyłać do osoby Pani de Staël, tak jak, przynajmniej częściowo, miała odsyłać powieściowa Korynna. Otóż mimo że autorski element w powieści był powszechnie znany, Korynna pozostała jednak dla publiczności literackiej postacią autonomiczną, a nie portretem Pani de Staël, nie tylko ze względu na znaczną idealizację w stosunku do autorki, lecz przede wszystkim dlatego, że jej powieściowe doświadczenia nie mają zbyt wiele wspólnego z doświadczeniami pisarki. Nie jest to bowiem powieść z kluczem fabularnym w takim stopniu jak inne teksty z tego okresu, takie jak choćby *Waleria* Pani de Krüdener czy też *Adolf* Beniamina Constanta, nie mówiąc już o prawzorze tego typu osobistych narracji sentymentalnych, czyli *Werterze*. Pani de Staël w *Korynnie* tworzy swoje idealizowane odbicie, ale nie opowiada konsekwentnie własnej historii uczuciowej, choć oczywiście korzysta z osobistych doświadczeń miłosnych. Co więcej, wielokrotnie zwracano już uwagę na nieco schizofreniczny charakter autoportretu pisarki w tej powieści, jako że jej *alter ego* jest również Oswald. Jak pisze Anna Jakubiszyn-Tatarkiewiczowa: „dialog kochanków staje się wyrazem sprzeczności nurtujących samą Panią de Staël”²⁰. Dlatego zależność między autorką a bohaterką postrzegana była przede wszystkim jako zewnętrzna, widoczna w charakterystycznych szczegółach wyglądu i zachowania, takich jak choćby słynny turban Korynny noszony przez Panią de Staël, a inspirowany nie tylko modą turecką z końca XVIII w., ale i obrazem Domenichina²¹, co zresztą wprost jest zaznaczone w opisie improwizatorki, jadącej po wieniec laurowy na Kapitol:

¹⁹ D. G. Larg, *Madame de Staël. La seconde vie (1800-1807)*, Paris 1928, s. 276.

²⁰ A. Jakubiszyn-Tatarkiewiczowa, *Wstęp*, [w:] A. L. G. de Staël-Holstein, *Korynna, czyli Włochy*, tłum. Ł. Rautenstrauchowa, K. Witte, Wrocław 1962, s. 33.

²¹ Reprodukacja dostępna na stronie: Web Gallery of Art, [on-line:] <http://www.wga.hu/index1.html>. Ponieważ dzieła plastyczne stanowią w ramach tego artykułu jedynie pomocniczy kontekst, nie opatruję ich szczegółowym komentarzem ani nie przeprowadzam ich opisu formalnego, poprzestając na bardzo powierzchownej prezentacji.

Strój jej przypominał Sybillę Dominikina. Szal indyjski, spleciony z najpiękniejszej czerności włosami, zdobił jej czoło. Suknia biała, przewiązana niebieską szarfą, w swym malowniczym udrapowaniu nie dość się jednak oddalała od zwyczajnego ubioru, by o wyszukaną przesadę być obwinioną²².

Mimo że w tym fragmencie autorka skupia się wyłącznie na opisie ubioru bohaterki, odpowiednio kolorystycznie zmodyfikowanym w stosunku do wersji Domenichina (biel i błękit zamiast żółci i czerwieni), to przywołanie obrazu automatycznie otwiera porównanie z postacią Sybilli wieszczki, której cechy nosi Korynna jako poetka natchniona. To zestawienie semantycznie dominuje w tej scenie nad upiękuszonym autoportretem Pani de Staël, zwłaszcza jeśli weźmiemy pod uwagę, że imię Korynna odsyła do postaci historycznej – słynnej w swoim czasie improwizatorki Corilli Olimpiki²³. Z drugiej strony powszechne w XIX w. było nazywanie Pani de Staël Korynną²⁴.

Autorski kontekst powieści został jednak odświeżony i zyskał nowy, ikonograficzny, wymiar dzięki dwóm portretom Pani de Staël przedstawiającym ją jako Korynnę. Oba nawiązują do tego samego epizodu z powieści, a mianowicie do improwizacji poetki na Przylądku Miseńskim. Pierwszy z nich, autorstwa Elisabeth Vigée-Lebrun, namalowany zapewne w 1808 lub 1809 r., znajdujący się obecnie w Muzeum Sztuki i Historii w Genewie, jest rzeczywistym portretem, oddającym charakterystyczne cechy fizjonomii Pani de Staël, co przy klasycyzującej stylizacji całej jej postaci i otoczenia sprawia, że ze współczesnej perspektywy może on niestety nasuwać skojarzenia z dawnymi fotografiami, gdzie prawdziwa jest tylko głowa, którą fotografowany wkładał przez otwór w malowanej dykcie, przedstawiającej fantastyczną scenę²⁵. Drugi obraz to kompozycja autorstwa François Gérarda,

²² A. L. G. de Staël-Holstein, *Korynna, czyli Włochy*, s. 27.

²³ I. Puchalska, *Improwizacja poetycka...*, s. 103.

²⁴ Tak np. dzieje się w tekście Kazimierza Brodzińskiego: „(...) była to bowiem ta sama Korynna, która nam Włochy i Niemcy odśloniła” (K. Brodziński, *Zdanie Francuzów o Lordzie Byronie*, [w:] idem, *Pisma estetyczno-krytyczne*, t. 1, oprac. A. Łucki, Warszawa 1934, s. 237).

²⁵ W kopii obrazu, której autorem jest Firmin Massot, wykonanej w 1810 r. i znajdującej się w muzeum w Coppet, wieloletniej siedzibie Pani de Staël, rysy twarzy uległy

zamówiona w 1819 r. (a więc dwa lata po śmierci pisarki) przez księcia Augusta Pruskiego. Temat obrazu określił sam książę, zwracając się do malarza z prośbą o wyposażenie bohaterki w „upiększone rysy Pani de Staël”²⁶. Konfrontacja z portretem Vigée-Lebrun, jak i z portretem wykonanym przez tego samego artystę dwa lata wcześniej na zamówienie dzieci pisarki dowodzi, że malarz istotnie wyraźnie upiększył owe rysy, modelując je według kanonów klasycystycznych. W ten sposób Korynna z postaci charakterystycznej i nieco fantazyjnej, jaką jest w powieści i na płótnie Vigée-Lebrun, stała się zuniwersalizowaną, posagową figurą poetessy, spajającej konwencjonalne wyobrażenie Safony z wizerunkiem Erato.

Ten autorski kontekst ikonograficzny powrócił w wyniku zabiegów scenograficznych – choć jedynie w postaci dalekiego echa – również podczas prawykonania opery, w której postać Korynny, jak o tym świadczą choćby relacje prasowe, budziła skojarzenia z obrazem Gérarda. „Journal des Débats” donosił na przykład, że: „Mme Pasta jest idealną Korynną, więcej nawet, jest Korynną upiększoną przez pana Gérarda”; recenzentowi „La Pandore” natomiast śpiewaczka przypominała „przez sposób recytacji i przez wyraz twarzy” zarówno Korynnę Pani de Staël, jak i „nie mniej piękną Korynnę Gérarda”²⁷. Częste przywoływanie w komentarzach płótna Gérarda w odniesieniu do opery jest naturalne, biorąc pod uwagę, że jego obraz, ukończony w 1819 r., został wystawiony po raz pierwszy w 1822 r. w Salonie – głównej wystawie francuskiej sztuki współczesnej – a po raz drugi (w replice) w 1824 r., a więc stanowił stosunkową nowość. Skłoniło to nawet Janet Johnson, badaczkę, która przyczyniła się do odnalezienia partytury *Podróży do Reims*, do próby charakterystyki tej opery w kategoriach poetyki „żywego obrazu”, inspirowanego nie tylko opisami powieściowymi, ale i dziełem malarskim²⁸.

złagodzeniu, tracąc wymiar charakterystyczny, zyskując jednak na łagodności i lepiej harmonizując ze stylem całości płótna.

²⁶ Reprodukacja oraz komentarz obrazu znajdują się na stronie: Muzeum Sztuk Pięknych w Lyonie, [on-line:] http://www.mba-lyon.fr/mba/sections/fr/collections-musee/peintures/oeuvres-peintures/xixe_siecle/corinne_au_cap_misen.

²⁷ Cyt. za: J. Johnson, *L'histoire d'une découverte*, „Avant-Scène Opéra” 1991, n° 140, s. 20.

²⁸ *Ibidem*, s. 20-21.

Dominanta charakterystyki zewnętrznej w konstrukcji postaci Korynny oraz jej swoiste uniezależnienie od narracji powieściowej, widoczne nie tylko w kreacjach malarskich, lecz i w procesie jej implantacji w operę, jest wyrazistym dowodem na to, że na przełomie XVIII i XIX w., a więc w momencie narodzin nowoczesnego rozumienia literatury, został zanegowany związek pomiędzy postacią literacką a konstruującą ją fabułą – ten związek, który w arystotelesowskiej tradycji myślenia o literaturze uważany był za nierozzerwalny:

Celem naśladowania jest przedstawienie jakiejś akcji, a nie właściwości postaci. Z charakterem wiążą się ich pewne cechy, natomiast czyny decydują o ich powodzeniu lub nieszczęściu. Postacie działają więc nie po to, aby umożliwić przedstawienie charakterów, lecz właśnie ze względu na działania przyjmują odpowiednie właściwości charakteru (1450a)²⁹.

Zacytowany fragment *Poetyki* można – uwzględniając oczywiście, że *Podróż do Reims* nie jest tragedią – uznać za specyficzną charakterystykę *à rebours* tej opery. Ponadtekstowa tożsamość Korynny jest więc wyrazem radykalnego postępu w procesie emancypacji postaci literackich, przenikliwie zapowiadanego pół wieku wcześniej przez Lessinga³⁰. Ale wiąże się ona również z formułą tej szczególnej, kantatowej opery, której dominującą treścią jest prezentacja emblematycznych bohaterów: jak to bowiem trafnie podsumował Stendhal, libretto ogranicza się do ekspozycji³¹.

Korynna, przedstawiona w spisie osób opery jako „słynna improwizatorka rzymska”, tracąc powieściową tożsamość fabularną, zachowuje jednak nie tylko wizualne cechy charakterystyczne, lecz także dwa inne przymioty, które nie mają wpływu na przebieg akcji i nie ulegają w jej trakcie zmianie. Po pierwsze reprezentuje, podobnie jak inne postaci opery, konkretną narodowość, a po drugie – jest artystką. Jej włoskie pochodzenie jest jednak kwestią

²⁹ Arystoteles, *Poetyka*, tłum. H. Podbielski, Wrocław 1983, s. 19.

³⁰ Zob. G. E. Lessing, *Dramaturgia hamburska – wybór*, tłum. i oprac. O. Dobijanka-Witczakowa, Kraków 1994.

³¹ „le libretto ne présente qu’une exposition”; Stendhal, *L’Âme et la Musique*, éd. S. Esquier, Paris 1999, s. 815.

nico mniej istotną, nie podlega ona bowiem procesowi narodowej charakterystyki typologicznej w takim stopniu, jak pozostałe osoby podróżujące do Reims – określa ją przede wszystkim status poetki. Fakt, że reprezentuje Italię, nie pozostaje (jak o tym będzie jeszcze mowa) zupełnie bez znaczenia, jednak o wiele bardziej istotne w jej przypadku jest to, że posiada umiejętności improwizacyjne.

Praktyka improwizacji poetyckiej była od XVI w. jedną z ulubionych rozrywek literackich. Słynęli z tej sztuki zwłaszcza Włosi, którzy jako zawodowi improwizatorzy występowali w całej Europie, zarówno w salonach prywatnych, jak i w ramach publicznych pokazów. Umiejętność ta była uważana za specyficzną, efemeryczną odmianę twórczości poetyckiej, różnie, ale często niezbyt wysoko ocenianą. Podkreślano, że jej istotą, w przeciwieństwie do poezji pisanej, jest przede wszystkim omamienie i oszołomienie trybem tworzenia wierszy, a nie ich wybitnym charakterem czy też odkrywczą treścią. Korynna Pani de Staël również zdaje sobie sprawę z dyskusyjnej wartości artystycznej improwizacji i w powieści kilkakrotnie pojawiają się jej rozważania nad charakterem tej sztuki. Wprowadza ona rozróżnienie między improwizacją ludyczną, której źródłem jest jedynie technika poetycka i do której prowokuje szczególnie melodyjny język włoski, a improwizacją prawdziwie poetycką, kiedy twórca mówi nie z pobudek intelektualnych, lecz pod działaniem silnych emocji i inspirowany jakąś zewnętrzną, nieuświadomianą siłą – a więc mówi w natchnieniu. To rozróżnienie, w połączeniu z datującym się od lat 70. XVIII w. odnowieniem refleksji nad elementem irracjonalnym w poezji oraz rozwojem nurtów iluministycznych, miało istotne konsekwencje dla postrzegania fenomenu improwizacji w pierwszej połowie XIX stulecia, kiedy to chętnie widziano w nim refleks doświadczenia metafizycznego³².

³² Zob. m.in. M. H. Abrams, *Zwierciadło i lampa. Romantyczna teoria poezji a tradycja krytycznoliteracka*, tłum. M. B. Fedewicz, Gdańsk 2003; P. Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain 1750-1830*, Paris 1973; P. Bénichou, *Le temps des prophètes. Doctrines de l'âge romantique*, Paris 1977; R. Curie, *Genius. An Ideology in Literature*, London 1974; M. Cieśla-Korytowska, *O romantycznym poznaniu*, Kraków 1997; W. Weintraub, *Poeta i prorok. Rzecz o profetyzmie Mickiewicza*, Warszawa 1982; I. Puchalska, *Improwizacja poetycka...*

Tym, co zasadniczo różniło powieściową Korynnę od typowych improwizatorów XVIII w., była spontaniczność jej wystąpień, które powstawały nie tylko na prośbę słuchaczy i na tematy przez nich zadane, lecz także z wewnętrznej potrzeby samej poetessy jako sposób wyrazu jej własnych uczuć. Ta naturalna dyspozycja i potrzeba poetky bohaterki wyeksponowana jest w operze, gdzie Korynna improwizuje najpierw w samotności, spontanicznie, a dopiero w finale utworu daje publiczny popis twórczości *ex promptu*, na zadany temat. Bohaterka Pani de Staël to więc nie byle jaka poetka – to poetka natchniona, i właśnie jako taka pojawia się w *Podróży do Reims*, gdzie jej wyjątkowa pozycja została podkreślona na wiele sposobów.

Charakterystyczny jest już sposób wprowadzenia jej na scenę. Zanim Korynna ukaże się osobiście, rozbrzmiewa najpierw jej głos – oczywiście sopran – głos improwizujący. Jest on niejako oderwany od istoty z krwi i kości, gdyż dobiegający zza zamkniętych drzwi pokoju poetki, głos „niebiański”, jako że akompaniowany przez harfę, głos, który ma cudowne właściwości: łagodzi spory, zawiesza absurdalną miłosną rywalizację hrabiego Libenskofa i don Alvaro o względy markizy Melibei, rozwijającą się w poprzedniej scenie. Interwencja Korynny nie jest przy tym planowana, lecz stanowi niezamierzony refleks życia utajonego za zamkniętymi drzwiami pokoju poetki, objawienia, które tam się odbywa i które oświeca podróżnych niejako mimochodem. Oświeca – jako że poezja Korynny ma niewątpliwie wieszczy charakter, o czym świadczy zwłaszcza charakterystyczna topika iluminacyjna, nagromadzenie słów i metafor obrazujących narodziny jasności, będących zapowiedzią triumfu religii chrześcijańskiej. O nadprzyrodzonym charakterze tej poezji świadczy również nagłość inspiracji:

Nell'infiammata mente
Si affollano le idee;
Delle Castalie dee
Il foco io sento in cor³³.

³³ „W rozognionym umyśle tłoczą się pomysły. Czuję w sercu Kastalijskich dziewic płomień”. Cyt. za: *Libretti d'opera italiani*, [on-line:] <http://www.librettidopera.it/zpdf/viaggioreims.pdf>, s. 14.

Owo natchnione wystąpienie zostało przez Rossiniego opracowane w subtelną arię (F-dur, andantino, 6/8), z chórem zachwyconych podróżnych, rozwijaną na tle onirycznego, choć prostego akompaniamentu harfy (rozłożone akordy w szesnastkach, dialog toniki i dominanty). Jean-Michel Brèque wyeksponował różnicę między improwizacją Korynny powieściowej, która wygłaszała swe wiersze w trybie melorecytacji, akompaniując sobie przy tym w sposób raczej przygodny na lirze, a wystąpieniem operowym, kiedy poetessa wykonuje regularną arię do wtóru harfy³⁴. Istotnie, opis Pani de Staël wskazuje, że improwizacja Korynny miała charakter zbliżony do *recitativo accompagnato*. Brèque nie skomentował tej odmienności, wymieniając ją jedynie jako jedną z cech różniących heroinę powieściową od operowej, jednak warto, jak sądzę, zadać pytanie, z czego wynika zastosowanie przez Rossiniego w tej scenie konwencjonalnej arii. Odpowiedź, która narzuca się jako pierwsza, jest taka, że w Rossiniowskiej poetyce operowej recytatyw, choćby najkunsztowniejszy, stanowi jednak niższą formę opracowania tekstu niż aria, a żeby podkreślić ważność jakiejś partii, należy jej nadać odpowiednią strukturę. Rzecz jednak jest bardziej złożona. Rossini mógł nie znać lub nie pamiętać fragmentów powieści, w których opisywane są wystąpienia *ex tempore*, ale jest mało prawdopodobne, by nie zetknął się z praktyką improwizacji poetyckiej (święcącą na przełomie XVIII i XIX w. triumfy nie tylko w Italii, ale i w całej Europie) i nie wiedział, jak ona przebiega; a jej cechą charakterystyczną, *conditio sine qua non* powodzenia wystąpienia improwizowanego i uznania go przez publiczność za udane, była właśnie regularność wersyfikacyjna. Wizja improwizacji, jaką zawarła Pani de Staël w swojej powieści, jest mocno idealizowana, można rzec – upoetyczniona, nieodpowiadająca rzeczywistej praktyce artystycznej. Rossini, komponując regularną arię do regularnego tekstu Ballocciego, pozostał natomiast bliski owej praktyce. Zarazem jednak zadbał o to, żeby oddać niezwykłość zjawiska improwizacji takiej, jaką przedstawiła Pani de Staël, odpowiednio projektując i aranżując pierwszą arię Korynny, w której – obok charakterystycznego falującego akompaniamentu – ważną rolę odgrywa ornamentyka wokalna. Ornamenty, tak często krytykowane przez komentatorów sztuki Rossiniego

³⁴ J.-M. Brèque, *op. cit.*, s. 11.

i uznawane za wyraz mechanicystycznego charakteru jego muzyki, w tym konkretnym przypadku są jak najbardziej uzasadnione sytuacją sceniczną i charakterem tekstu. Z jednej strony pełnią funkcję ilustracyjną (na przykład kiedy eksponują słowo „gioia” lub ukazują, jak w „rozognionym umyśle tłoczą się pomysły” [„nell’infiammata mente s’affollano le idee”]), z drugiej zaś podkreślają wahanie improwizatorki, która, tworząc wiersze *ex tempore*, doświadcza przyływów i odpływów inspiracji: ornament lub fermata znaczy wówczas miejsce, mogące być uznane za moment namysłu, zawieszenia, gdy nie wiadomo, czy improwizacja będzie kontynuowana, czy nastąpi jej zmiana, repetycja, czy też koniec.

Śpiew Korynny radykalnie zatrzymuje ruch sceniczny, który – w ogóle w tej operze dość nikły – teraz praktycznie zamiera. Tło jej pierwszej improwizacji to scena wielkiego, hipnotycznego zaśluchania, scena ze względu na swoją długość dość ryzykowna pod względem dramaturgicznym, ale wymuszająca koncentrację wyobraźni odbiorców na samej muzyce i prezentowanej przez improwizatorkę wizji, dzięki czemu zostaje podkreślony jej aspekt nadprzyrodzony, dominujący nad przyziemnym tokiem akcji. Owa trwająca dość długo wizja może widzów operowych wprowadzić w rodzaj, łagodnie mówiąc, letargu, toteż Rossini uznał za stosowne po zakończeniu improwizacji ożywić widownię nieoczekiwaną chóralną eksplozją szalonego entuzjazmu podróźnych w *Simbol di pace e gloria*, tworząc tym samym specyficzną arię z niespodzianką – taki zabieg powtórzył również przy drugiej improwizacji Korynny.

Kolejnym etapem charakterystyki pośredniej Korynny, poprzedzającej jej osobiste pojawienie się na scenie, jest wystąpienie Lorda Sidneya. Opowiada on o swojej fatalnej miłości do improwizatorki. Fatalizm polega jednak wyłącznie na tym, że Sidney nie może zdobyć się na to, by wyznać swoje uczucie Korynnie (jakby codzienne obsypywanie jej stosami kwiatów nie było wystarczającym wyznaniem). Postać lorda staje się w ten sposób co najmniej nieprzekonująca, jeśli nie śmieszna, bowiem jego nieśmiałość może wprawdzie być wyrazem subtelności uczuć, ale trudno uznać ją za wiarygodne źródło prawdziwej tragedii miłosnej. W istocie Sidney, jako odpowiednik powieściowego Oswalda, wyposażony został w pewne jego cechy (powściągliwość, melancholię), ale nie zachował konstytutywnych dla bohatera

Pani de Staël motywacji. Oswald bowiem walczy z miłością do Korynny nie z powodu nieśmiałości, ale poczucia lojalności wobec zmarłego ojca. Na poziomie realistycznej psychologii postawa lorda Sidneya wydaje się więc dość sztuczna. Jeśli jednak potraktujemy Korynnę jako wieszczkę wtajemniczącą w kwestie metafizyczne, jako uosobienie poezji zapewniającej kontakt z wyższymi ideałami, wówczas lękliwa nieśmiałość Sidneya okaże się jak najbardziej na miejscu, stając się kontrpropozycją wobec obcesowego podejścia przedsiębiorczego Kawalera Belfiorego, który, daleki od nastroju nieśmiałej adoracji, usiłuje flirtować z wieszczką i uwieść ją podstępem.

Ważnym elementem charakteryzującym pośrednio Korynnę i służącym jej idealizacji są ofiarowane jej przez Sidneya kwiaty. Kwiaty te (jak informują didaskalia) wnoszą w koszach wieśniaczki i, śpiewając chór pochwalny, kładą je przed drzwiami poetki, konstruując w ten sposób na poziomie scenograficznym specyficzną scenę apoteozy. Korynna, mimo że jeszcze nie ma jej fizycznie na scenie, już przez samą obecność za drzwiami generuje poetyczne nastroje, takie jak nastrój Sidneya, wyrażony jego recytatywem i arią oraz poprzedzającą je partią koncertującą fletu. Flet, sekundujący przeżyciom lorda, który, podobnie jak harfa czy lira, stanowi figurę twórczości natchnionej oraz tradycyjnie wiąże się z obrazami magicznego uwiedzenia i oczarowania, jest też elementem pośredniej charakterystyki Korynny (choć może być również uznany za wyraz mało męskiego charakteru chorobliwie nieśmiałego Sidneya³⁵). Zgromadzone wokół pokoju improwizatorki kwiaty, obrazujące fascynację miłosną Lorda, mogą być uznane za synekdochę inspiracji poetyckiej, ukazywanej w romantyzmie często jako analogiczna do relacji miłosnej. Topika erotyczna była wówczas tradycyjnie wykorzystywana w rozważaniach poświęconych istocie sztuki poetyckiej, zwłaszcza w związku z figurą muzy-kochanki poety³⁶.

Pojawienie się Korynny we własnej osobie po takich przygotowaniach może nieco rozczarować. Prezentuje się ona właściwie nieciekawie i nader

³⁵ Na ten aspekt charakterystyki muzycznej lorda zwrócił moją uwagę profesor Ryszard Daniel Goliańek, za co niniejszym serdecznie dziękuję. Zob. też: R. D. Goliańek, „*Podróż do Reims*” *Rossiniego*..., s. 79.

³⁶ Zob. M. Siwiec, *Musseta i Słowackiego noce z Muzą*, [w:] *Archipelag porównań. Szkice komparatystyczne*, red. M. Cieśla-Korytowska, Kraków 2007, s. 211-242.

konwencjonalnie: odbiera (nieznanej treści) list z Rzymu, który przynosi jej Don Profondo, i czyta go, po czym pyta o termin wyjazdu. Uwaga koncentruje się w tej scenie właściwie nie na improwizatorce, lecz na pozornie enigmatycznej wymianie zdań między Don Profondo a Delią, grecką sierotą znajdującą się pod opieką Korynny. Rozmowa ta jest aluzją polityczną, gdyż Don Profondo, pocieszając „piękną Delię”, wyraża nadzieję na rychłą odmiannę sytuacji Grecji, walczącej wówczas o niepodległość. O ile sama ta rozmowa nie wzbudza zainteresowania Korynny, to fakt, że Delia jest właśnie jej, a nie na przykład polskiej markizy, towarzyszką podróży i podopieczną, może być odczytywany jako znaczący. Związek greckiej sieroty z Rzymianką będącą w pełni swojej chwały, lecz noszącą greckie imię, jest figurą metaforyczną posiadającą tradycje jeszcze antyczne, wskazującą na zależność rzymskiej formacji kulturowej od Grecji.

Mimo rozczarowania, jakie może przynieść pierwsze pojawienie się Korynny, stojące wciąż na scenie kwiaty nie pozwalają zapomnieć o otaczającej ją aurze uwielbienia. Korynna rozpoznaje w nich codziennie powtarzane nieme wyznanie lorda, które nie jest jej niemiłe, co sygnalizuje przewidziany przez didaskalia gest przypięcia jednego z kwiatów na piersi. Zresztą już wcześniej bystra Madame Cortese podzieliła się z widzami swoim przekonaniem, że uczucia Sidneya nie pozostają nieodwzajemnione. Interesujące zarówno w tej scenie, jak i w całej konstrukcji postaci operowej Korynny jest to, że będąc wcieleniem poezji, zachowuje cechy zwykłej kobiety – i to kobiety mało, jak na poetkę, elokwentnej. Przejście z poziomu alegorii na poziom interpersonalny może wręcz wywoływać wrażenie detronizacji improwizatorki, które pogłębi się jeszcze bardziej w następnej scenie, kiedy ubóstwiana przez lorda Sidneya poetessa stanie się obiektem pozbawionych rewerencji, choć również na swój sposób wyrafinowanych, zabiegów Kawalera Belfiorego.

Scena konfrontacji z Belfiorem to scena niezwykle błyskotliwa, dowcipna i, podobnie jak pierwsza improwizacja Korynny, zaprzeczająca twierdzeniom o zasadniczo abstrakcyjnym charakterze muzyki Rossiniego. Można ją odbierać na dwa sposoby, przy czym jeden nie wyklucza drugiego, co zresztą jest częste we wszelkiego rodzaju konstrukcjach alegorycznych – a mianowicie i na poziomie „realistycznym”, i metaforycznym. Oczywiście używam tu określenia „realistyczny” w cudzysłowie, mając na myśli specyficzny

charakter realizmu operowego (jeśli przyjmiemy, że w ogóle można mówić o realizmie w operze), a mianowicie traktując tę scenę jako scenę spotkania dwóch postaci należących do świata przedstawionego dzieła i poddanych zasadzie prawdopodobieństwa psychologicznego. W takim ujęciu ukazuje się ona jako finezyjna scenka obyczajowa. Jeśli jednak odczytamy ją na poziomie alegorycznym, uznając Korynnę za personifikację poezji, wówczas jeszcze wyraźniej niż na poziomie obyczajowym uwidacznia się obcesowość Kawalera Belfiorego i gorszący charakter jego zabiegów. Próbuje on bowiem wciągnąć Korynnę w flirt i mając cel erotyczny, odwołuje się podstępnie do jakości estetycznych. Usiłuje uwieść poetkę, podając się za początkującego i nieudolnego, ale żarliwego adepta muz, który chce w poezji wyrazić swoje uczucia, i prosi Korynnę o przewodnictwo, a więc traktuje poezję jako pretekst, jako narzędzie gry, rozrywki. A przecież sprowadzenie sztuki do funkcji ludycznej oznaczało w kategoriach wczesnego romantyzmu świętokradztwo. W pierwszej połowie XIX w. poezja, stosunkowo niedawno sakralizowana po okresie oświeconego poddania jej kategoriom racjonalnym, była postrzegana jako nośnik idei najwyższych, wartość pokrewna religii. Poezja, która służy rozrywce, to poezja sprostytuowana, upadła, niegodna tego miana.

Przedstawienie Korynny w operze nieustannie oscyluje więc między prozaicznym realizmem i typizacją a apoteozą. Znamienne jest na przykład to, że Don Profondo, sporządzając spis bagaży podróżników i wymieniając charakteryzujące ich przedmioty, nie wymienia rzeczy Korynny, jakby podróżowała ona jedynie z harfą i nie potrzebowała czegoś tak przyziemnego jak bagaż. Na równi z innymi bohaterami przeżywa ona jednak rozczarowanie z powodu braku możliwości wyjazdu do Reims oraz angażuje się w przygotowania do ceremonii w Hotelu pod Żółtą Lilią, mającej zastąpić fetę koronacyjną, na którą nie udało się dotrzeć. Podczas tej uczty w hotelu występ Korynny kończy serię popisów wokalnych poszczególnych bohaterów, jest od nich jednak wyraźnie odmienny. Wyróżnia go, po pierwsze, to, że improwizator-ka waha się przed wystąpieniem, wyrażając obawę, że nie podoła temu zadaniu, co, biorąc pod uwagę charakter śpiewów jej poprzedników, brzmi na fałszywą skromność, ale jednocześnie sygnalizuje, że poetessa podchodzi do swoich występów bardzo poważnie. Po drugie zaś, nie wykonuje ona pieśni charakterystycznej dla nacji, którą reprezentuje, lecz utwór bardziej uniwer-

salny, co podkreślone jest przez procedurę losowania tematu jej wystąpienia. Zwracanie się do publiczności z prośbą o wybór przedmiotu improwizacji było zjawiskiem powszechnym wśród zawodowych improwizatorów i miało na celu przede wszystkim utwierdzenie odbiorców w przekonaniu, że nie mają do czynienia z kreacją fingowaną, przygotowaną zawczasu. W *Podróży do Reims* jednak proponowane tematy, w naturalny sposób inspirowane uroczystością koronacji, stanowią lapidarny przegląd istotnych elementów tradycji korony francuskiej, z których oczywiście zostaje „losowo” wybrany temat Karola X. Ta druga improwizacja Korynny zasadniczo podobna jest do pierwszej, chociaż muzycznie, zarówno na poziomie akompaniamentu, jak i linii wokalne, jest nieco bardziej złożona i urozmaicona. Operuje jednak równie konwencjonalnymi obrazami i zwrotami, jak poprzednio, łącznie z alegorią świtu będącego tym razem zapowiedzią przyszłego szczęścia Francji pod egidą Karola X. Dominuje w niej także obrazowanie oparte na efektach świetlnych, ilustrujących ideę „niebiańskości” – tyle że w pierwszej improwizacji była ona symbolizowana przez krzyż, w drugiej zaś – przez łaskawe oblicze nowego króla. Owa prorocza wizja świetlanej przyszłości znajduje zresztą natychmiastową realizację, co prawda na razie tylko w sferze scenografii. Jak informują didaskalia: „Appena finito l'improvviso, richiarati da improvvisa luce, appariscono i ritratti dell'Augusta Famiglia Reale e de' più celebri Re di Francia con vari emblemi analoghi, palme, corone, ecc.”³⁷.

Tak więc Korynna, przepowiadając nadejście nowego dnia, dzięki magii operowej wywołuje *hic et nunc* jego nadprzyrodzony blask, przenosząc bohaterów oraz widza w porządek czystej alegorii. I znów, podobnie jak poprzednim razem, wystąpienie inspiratorki budzi przypływ zbiorowego entuzjazmu podróżnych, wyrażający się w gwałtownym i kontrastującym z subtelnością jej arii *tutti*, które jednak tym razem ma o wiele bardziej godny charakter, jako że utrzymane jest w konwencji hymnicznej. Interesujący jest przy tym fakt, że pochwałe Złotej Lili przewodniczą zgodnie Korynna i Belfiore, co

³⁷ „Gdy tylko improwizacja się kończy, pojawia się nagle światło i ukazują się portrety rodziny królewskiej i najśłynniejszych królów Francji z odpowiednimi emblematami, palmami, koronami itd.”. Cyt. za: *Libretti d'opera italiani*, [on-line:] <http://www.librettidopera.it/zpdf/viaggioreims.pdf>, s. 38.

jest naturalne w atmosferze ogólnej radości i pojednania, lecz może również nasuwać pewne wątpliwości co do niezłomności poetessy, która wobec zakusów Kawalera głosiła dumnie swoją niewzruszoność, ale która zarazem, jako improwizatorka, oddaje swój talent na usługi dowolnej idei, dostosowując się do tematów zadanych z zewnątrz. Fakt, że to właśnie improwizatorka wybrana została na apologetkę Karola X, nabiera szczególnego znaczenia, jeśli weźmiemy pod uwagę ambiwalentny charakter sztuki improwizacji, oscylującej między metafizyką a uzależnieniem od oczekiwań publiczności. Tę ambiwalencję tak scharakteryzował pod kątem psychologii twórczej Józef Kremer:

Improwizator słucha mocy przyrodzenia, która w nim robi i prze; nie ogląda się zatem na przepisy szkoły, na prawidła przyjęte w świecie, oddając się niby geniuszowi, który w nim przebywa. Lecz (...) zanim się improwizator obaczy, swoboda jego butna, luźna, zuchwała przejdzie w odwrotność, bo w niewolę. Jak bowiem improwizacja, samochcąc oddaje się w pęta narzuconej sobie treści, jak się ona stosuje do upływających minut, do granic czasu dozwolonego jej na przygotowanie, tak oddaje się mimo wiedzy swojej pod powagę kilku osób, które na nią czekają (...). Otóż tym trybem talent, co mało sobie ważył prawidła uświęcone wiekami, oddaje się sam w hołdy dobrowolnie ułomkowi drobnemu współczesnej mu publiczności (...), będącego dla niego światem całym³⁸.

Tak więc w tym przedziwnym okolicznościowym widowisku, jakim jest *Podróż do Reims*, w którym zamiast solidnej dawki patosu i konwencjonalnej apoteozy mamy oszałamiający kalejdoskop coraz to nowych ironicznych przedstawień, również poezja okazuje się co najmniej ambiwalentna. Można przy tym postrzegać postać Korynny za nośnik pewnej poetyckiej metarefleksji. Oczywiście trudno byłoby uznać ją za *alter ego* Ballocciego, ale sposób jej usytuowania w strukturze świata przedstawionego eksponuje złożoność statusu poety we współczesnym mu świecie, zwłaszcza poety, który chce odnieść sukces. Nie znaczy to jednak, że można w odniesieniu do Korynny

³⁸ J. Kremer, *Listy z Krakowa*, [w:] idem, *Dzieła*, t. 4, Warszawa 1877, s. 231.

mówić o kompromitacji³⁹. Ironiczny dystans, który ją otacza, nie stanowi, w moim rozumieniu, próby zakwestionowania jej wartości, lecz sytuuje ją po prostu w tajemniczym i intrygującym, charakterystycznym dla twórczości Rossiniego, obszarze relatywizmu, wieloznaczności semantycznej, migotliwości sensów i zmiennych perspektyw.

³⁹ Choć można się zgodzić z Warrenem Robertsem, który zwracał uwagę na parodystyczny wymiar *Podróży do Reims* (W. Roberts, *op. cit.*).

„...CHOĆ PISZE WIERSZE, CZŁEK DOSYĆ POCZCIWY”

Jan Kochanowski w Czarnym Lesie
Juliana Ursyna Niemcewicza i Karola Kurpińskiego

1.

*Jan Kochanowski w Czarnym Lesie. Komedioopera we dwóch aktach wierszem*¹, zaprezentowana warszawskiej publiczności na otwarciu 1817 r. (1 stycznia), stanowi jedno z wielu dzieł powstałych w wyniku współpracy Juliana Ursyna Niemcewicza i Karola Kurpińskiego. Obaj byli związani z Teatrem Narodowym i należeli do Towarzystwa Przyjaciół Nauk², współdziałali na różnych polach, nie tylko pisząc dramaty, ale też między innymi przy tworzeniu „historii narodu polskiego w pieśniach”, jaką stanowił cykl *Śpiewów historycznych* Niemcewicza³. Na gruncie teatralnym pierwszym

¹ J. U. Niemcewicz, *Jan Kochanowski w Czarnym Lesie. Komedioopera we dwóch aktach wierszem*, Warszawa 1817. Wszystkie kolejne odniesienia do tekstu i cytaty podaję za tym wydaniem, umieszczając w nawiasie odpowiedni numer strony.

² Niemcewicz w latach 1810-1813 był pierwszym prezesem Dyrekcji Rządowej TN, Kurpiński w 1810 r. został przez Wojciecha Bogusławskiego mianowany drugim po Józefie Elsnerze – którego szybko zresztą zaczął przyćmiewać – dyrygentem TN (zob. Z. Lewinówna, *Niemcewicz*, [hasło w:] *Literatura Polska. Przewodnik encyklopedyczny*, t. 2, Warszawa 1985, s. 24; I. Rusinowa, *Pana Juliana przypadki życia. Julian Ursyn Niemcewicz 1797-1841*, Warszawa 1999, s. 204-205; M. Gmys, *Karol Kurpiński i romantyczna Europa*, Warszawa 2015, s. 23-24).

³ Kurpiński napisał muzykę do sześciu utworów: *Bolesław Krzywousty*, *Król Aleksander*, *Zygmunt August*, *Władysław IV*, *Stefan Czarniecki* oraz *Michał Korybut* (M. Gmys, *op. cit.*, s. 46).

ich wspólnym dziełem była sztuka *Jadwiga królowa Polski, drama muzyczne w 3 aktach wierszem*, wystawiona w 1814 r. Ponadto mniej więcej w tym samym czasie co *Jan Kochanowski*, bo około roku 1815, powstawał utwór *Zbigniew, tragedia w 3 aktach, z chórami*, który jednak został wystawiony dopiero w 1819 r.

Każda z wymienionych trzech sztuk została określona innym podtytułem gatunkowym, żadna jednak nie została nazwana po prostu operą, i słusznie, gdyż żadna nie miała mieć charakteru konsekwentnie syntetycznego, zbudowanego na ciągłym współdziałaniu słowa i muzyki. Jednak te utwory są czymś więcej niż tylko sztukami dramatycznymi, którym może, ale nie musi, towarzyszyć akompaniament – wszystkie Niemcewicz zaprojektował jako nasycone elementami muzycznymi i jako dzieła teatru muzycznego w różnych jego odmianach, choć stopień i charakter współlistnienia słowa z muzyką w przypadku każdego z tych dzieł był nieco inny⁴. O *Jadwidze* na przykład sam Niemcewicz pisał jako o „wielkiej operze”⁵ (choć w druku libretta widnieje podtytuł „drama muzyczne”). Wprawdzie określeniem „opera” obejmowano wówczas wszystkie utwory teatralne przeznaczone do umuzyycznienia, niezależnie od ich niejednolitego charakteru – wszystkie „dzieła sceniczne o niejednakowym udziale muzyki w materii całości”⁶ – ale jednak trudno byłoby w ten sam sposób nazwać *Jana Kochanowskiego*. Od *Jadwi-*

⁴ Nie dysponujemy wydaniem całości kompozycji. Jedynie jej fragmenty (uwertura, psalm) były publikowane w zbiorach melodii Karola Kurpińskiego (zob. K. Kurpiński, *Sześć śpiewów polskich wyjętych z oper „Jan Kochanowski” i „Nowe Krakowiaki”*, Warszawa 1825). Wystawienie utworu przygotowane na Akademii Muzycznej we Wrocławiu w 2015 r. opierało się na facsimile rękopisu Kurpińskiego (zob. informacje o spektaklu na stronie Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina, [on-line:] https://www.chopin.edu.pl/pl/wp-content/uploads/2018/06/autoreferat_wrobel.pdf).

⁵ „Dnia 22 grudnia daną była pierwsza wielka opera polska pod tytułem *Jadwiga*”; J. U. Niemcewicz, *Pamiętniki 1809-1820*, t. 2, Poznań 1871, s. 200-220. Określenie „wielka” odnosi się przy tym do rozmiarów dzieła, nie do tradycji *grand opéra*, która rozwinęła się we Francji ponad dekadę później.

⁶ E. Nowicka, *Opera w Polsce na początku XIX wieku – wyobrażenia, poglądy, teorie*, [w:] *Teorie opery*, red. M. Jabłoński, Poznań 2004, s. 87-88. Por. A. Mateusiak, *Wprowadzenie do lektury*, [w:] J. U. Niemcewicz, *Piast, tragedia opera*, oprac. A. Mateusiak, Łódź 2012, s. 12.

gi różni go ponadto temat i charakter intrygi. Toteż, chociaż identyfikacje gatunkowe dokonywane przez Niemcewicza w podtytułach poszczególnych dzieł niekiedy mają charakter swobodny, a nawet eksperymentatorski⁷, to użyte w podtytule *Jana Kochanowskiego* określenie „komedioopera” jest dobrane trafnie. Odsyła ono do formuły *opéra comique*, a więc odmiany gatunkowej charakterystycznej dla przełomu wieków XVIII i XIX, pokrewnej singspielom, w Polsce zaś nazywanej niekiedy śpiewogr, i dobrze pasuje do charakteru dzieła, zarówno ze względu na jego budowę, jak i tematykę. Dodajmy, że – co symptomatyczne – muzykolodzy zajmujący się Kurpińskim zazwyczaj piszą o *Janie Kochanowskim* po prostu jako o operze⁸, podczas gdy literaturoznawcy i teatrolodzy interesujący się Niemcewiczem skłonni są w sztuce tej widzieć tekst dramatyczny jedynie inkrustowany muzyką⁹ i dający się analizować bez jej uwzględnienia.

Didaskalia sztuki zawierają precyzyjne informacje na temat współlistnienia słowa z muzyką: partie przeznaczone do opracowania muzycznego są wyraźnie zaznaczone. Co więcej, tekst libretta jest poddany wyraźnym ograniczeniom, zarówno jeśli chodzi o jego rozpiętość, jak i złożoność. *Jan Kochanowski* – nawet w porównaniu z innymi sztukami Niemcewicza, któremu już współcześni zarzucali brak nerwu dramatycznego¹⁰ – uderza skrajną prostotą akcji. Można odnieść wrażenie, że poeta, świadom, iż libretto

⁷ M. Chachaj, *Dramy i tragedie historyczne Juliana Ursyna Niemcewicza*, Lublin 2007, s. 113-180.

⁸ T. Przybylski, *Karol Kurpiński*, Kraków 1995, s. 27; M. Gmys, *op. cit.*, s. 50.

⁹ Małgorzata Chachaj, zwracając uwagę na dużą różnorodność określeń gatunkowych pojawiających się w podtytułach Niemcewicza, rozpatruje jednak zbiorczo utwory przeznaczone do umuzyycznienia i te, w których nie przewidziano współudziału kompozytora, nie określając ich zasadniczo terminem „opera”. Pisząc o wpływach estetyki operowej (zwłaszcza teatru Metastasia) na teatr Niemcewicza, rejestruje je we wszystkich tekstach, nie tylko umuzycznionych, choć podkreśla np., że w operze akcja powinna być prostsza, a tekst krótszy niż w tragedii lub dramie (M. Chachaj, *Dramy...*, s. 113-180). Z kolei Anna Mateusiak, rejestrując z pewną konsternacją, że *Jadwigę, królową Polski*, w podtytule określoną jako „drama muzyczne”, Niemcewicz nazwał w swoim pamiętniku operą, uzgadnia te dwie informacje następująco: „Pisarz nazywał operami dramaty, w których oprócz deklamacji pojawiał się także żywioł muzyczny”, nie rozpatrywała jednak ich łączliwości z muzyką (A. Mateusiak, *op. cit.*, s. 12).

¹⁰ „Gazeta Korespondenta Warszawskiego i Zagranicznego” 1817, nr 4 („Dodatek”), s. 4.

przeznaczone do dopełnienia dźwiękami muszą cechować lapidarność i prostota, nieco przesadnie zastosował się do tej zasady. Takie supozycje znajdziemy w każdym razie w recenzjach, jakie pojawiły się po premierze: „Zarzuca niektórzy dziełu temu słabość intrygi. Pomimo że w operach mniej się iey wymaga, przecież i mojem zdaniem mógł Autor więcej położyć zawad miłości Odrowąza i Hanny” – pisał bez ogródek w „Gazecie Korespondenta Warszawskiego i Zagranicznego” skądinąd bardzo życzliwy Niemcewiczowi „Iks”¹¹. Nie rozstrzygając, czy niemal zerowy poziom złożoności intrygi jest wynikiem świadomego działania poety, czy po prostu artystyczną nieudolnością. Iks zauważał jednak dalej, że Niemcewicz faktycznie nie odznaczał się nigdy umiejętnością konstruowania interesującej akcji, ale za to „nikt się nie zbliżył do niego w trafnem malowaniu naszych narodowych zwyczajów”¹². Rachityczność akcji niekiedy – w recenzjach życzliwych Niemcewiczowi¹³ – interpretowano jako sygnał, że główną intencją sztuki było możliwie holistyczne przedstawienie postaci i dorobku Kochanowskiego¹⁴, bliskie poetyce żywych obrazów (choć oczywiście gatunkowo od nich się różniące).

Tekst libretta precyzyjnie wskazuje miejsca, w których powinien interweniować kompozytor, zarazem ukazując, jaką funkcję pełniła muzyka w poszczególnych partiach w obrębie świata przedstawionego, występując zarówno w sferze niediegetycznej, jak i diegetycznej. Na przykład w scenie, kiedy samotny Kochanowski czyta swoje *Treny* (1, I), „po każdej strofie przegrywa muzyka” – i te instrumentalne interludia mają niewątpliwie charakter „muzyki fosy”, są komentarzem do tekstu, a zarazem ilustracją stanu ducha bohatera nadal wspominającego zmarłą córkę¹⁵. Kiedy jednak w scenie 2

¹¹ Ibidem.

¹² Ibidem.

¹³ Szerzej na temat sporu, jaki rozgorzał wokół librett Niemcewicza oraz na temat uwarunkowań dwóch biorących w nim udział obozów recenzenckich: „Iksów” i „Przyjaciół Prawdy”, zob. Z. Przychodniak, *U progu romantyzmu. Przemiany warszawskiej krytyki teatralnej w latach 1815-1825*, Wrocław 1991 (zwłaszcza rozdz. *Przyjaciele Prawdy i miłośnicy narodowości*); A. Borkowska-Rychlewska, „Zamek na Czorsztynie” Karola Kurpińskiego – romantyczność in statu nascendi?, „Roczniki Humanistyczne” 2019, z. 1, s. 53-73.

¹⁴ „Gazeta Korespondenta Warszawskiego i Zagranicznego” 1817, nr 4 („Dodatek”), s. 4.

¹⁵ J. U. Niemcewicz, *Jan Kochanowski...*, s. 5.

tegoż aktu Kochanowski wtóruje na lutni Hannie śpiewającej jego psalm, nie tylko mamy do czynienia z muzyką sceny, ale i z umuzyycznieniem tekstu poetyckiego, czyli jakby pieśniowym cytatem, co automatycznie generuje pewną autonomię tej partii w stosunku do struktury muzycznej całej komedioopery. W ten sposób zresztą – jako fragment autonomiczny – psalm ten zaczął funkcjonować na rynku wydawniczym, włączony do zbioru pieśni i arii skomponowanych przez Kurpińskiego¹⁶. Autonomizacji tej sceny sprzyja także jej rozmiar, co mimo urody opracowania muzycznego dramaturgicznie nie jest korzystne. Jak zauważał jeden z recenzentów po premierze dzieła, „długie śpiewanie” psalmu „odbiera sztuce tak potrzebny ruch dramatyczny”¹⁷, choć zarazem daje widzom okazję do intensywnego obcowania z wierszami Kochanowskiego. Zasadniczo uznawano, że wprowadzanie obszernych partii poezji źle wpływa na przebieg akcji. Ten sam recenzent wskazuje jako błąd, że oba akty rozpoczynają obszerne monologię Kochanowskiego, na które składa się lektura jego wierszy: w akcie pierwszym – *Trenu X*, w akcie II – fragmencie *Proporca*.

Precyzyjne rozpisanie partii muzycznych sprawia, że nawet jeśli *Jan Kochanowski* nie realizuje w pełni paradygmatu operowego, to z całą pewnością – jako śpiewogra – jest dziełem teatru muzycznego i element muzyczny nie jest w nim jedynie nieistotnym ornamentem, lecz integralną częścią zamysłu dramaturgicznego Niemcewicza. Choć nie mamy w tym przypadku do czynienia z operą *sensu stricto*, obraz poety konstruowany jest w sztuce przy istotnym współudziale materii muzycznej, wchodzącej w rozmaite relacje ze słowem, w tym także z oryginalnymi wierszami tytułowego bohatera, i z tego względu *Jan Kochanowski* znalazł się w niniejszej książce jako przykład przedstawienia poety z wykorzystaniem środków właściwych teatrowi muzycznemu.

¹⁶ Zob. K. Kurpiński, *Psalm z opery „Jan Kochanowski”, śpiewany przez Panią Aszpergierową*, [w:] idem, *Sześć śpiewów polskich wyjętych z oper „Jan Kochanowski” i „Nowe Krakowiaki”*, Warszawa 1825.

¹⁷ „Gazeta Korespondenta Warszawskiego i Zagranicznego” 1817, nr 4 („Dodatek”), s. 6.

2.

Wybór Kochanowskiego na bohatera opery nie jest, wobec kultu, jakim otaczali go oświeceni¹⁸, wyborem zaskakującym, choć nieco wyróżnia się on na tle pozostałych postaci zaludniających karty utworów Niemcewicza: wodzów, mężów stanu, władców i rycerzy. Z pewnością należy uznać umieszczenie między nimi poety nie tylko za gest uznania dla twórczości konkretnego autora¹⁹, ale i za nobilitację twórczości literackiej w ogóle i przyznanie jej reprezentantowi prawa do miejsca w narodowym panteonie. Zresztą Kochanowski, w którego dorobku jest sporo utworów zaangażowanych w bieżące kwestie państwowe, szczególnie dobrze wpisywał się w historyczno-polityczny model twórczości Niemcewicza, będącego w równej – jeśli nie większej – mierze, co człowiekiem pióra, wojskowym i politykiem²⁰. Toteż i czarno-leski mistrz jest przedstawiany w komediooperze zarówno jako twórca, jak i świadomy obywatel, nieobojętny na ważne wydarzenia polityczne swojej epoki.

Zaskakiwać może, zwłaszcza ze współczesnej perspektywy, że akcja utworu nie jest wyprowadzona bezpośrednio z biografii poety, lecz skonstruowana niejako obok niej. Nie sam Kochanowski, nie jego losy czy trakt twórczości są siłą napędową akcji, ale decyzje matrymonialne jego siostrzenicy, Hanny. *Nota bene* imię tej bohaterki, identyczne z imieniem drugiej córki poety, która zmarła wkrótce po Urszuli (jak o tym świadczy złożone jej przez Kochanowskiego epitafium), spowodowało kilkakrotnie błędne utożsamienie tych postaci²¹. O Hannie, drugiej córce, w ogóle nie ma w utworze mowy;

¹⁸ Zob. W. Walecki, *Jan Kochanowski w literaturze i kulturze polskiej doby oświecenia*, Wrocław 1979; *Jan Kochanowski 1584-1984. Epoka, twórczość, recepcja*, t. 2, red. J. Pelc, P. Buchwald-Pelcowa, B. Otwinowska, Lublin 1989; T. Chachulski, *Opóźnione pokolenie. Studia o recepcji „głębokiej” Jana Kochanowskiego w poezji polskiej XVIII wieku*, Warszawa 2006.

¹⁹ T. Chachulski, *op. cit.*, s. 103.

²⁰ W takiej optyce przedstawia go np. Izabela Rusinowa w przywoływanej już biografii *Pana Juliana przypadki życia...* (I. Rusinowa, *op. cit.*). Por. G. Zając, *Czuły weredyk. Twórczość poeticka Juliana Ursyna Niemcewicza*, Kraków 2015, s. 8-14.

²¹ Pomyłkę tę popełnił Ludwik Simon, skądinąd prostujący wiele innych nieporozumień związanych z tekstem (L. Simon, *Jan Kochanowski bohaterem dramatycznym*, „Scena

należałoby przyjąć, że nie ma jej jeszcze na świecie (co tym prawdopodobniejsze, że akcja ma się rozgrywać około 1570 r., a epitafium jej poświęcone zostało dołączone dopiero do II wydania *Trenów*). Kochanowski Niemcewicz, sprawujący opiekę nad siostrzenicą, darzy ją więc afektem tym bardziej ojcowiskim, że nie ma innych dzieci. Rozumie się z Hanną bardzo dobrze – zdawać się może, że nawet lepiej niż z żoną, która prezentuje podejście do życia nie całkiem zgodne z głoszonymi przez poetę ideałami „poprzestawiania na małym”. Hanna, pełna podziwu i szacunku dla wuja, jest rezonerem jego poglądów życiowych i gorącą rzeczniczką jego talentu poetyckiego, a zarazem jej postać służy skonstruowaniu akcji o charakterze romansowym, koniecznej w poetyce opery komicznej.

Intryga *Jana z Czarnolasu* rzeczywiście jest bardzo prosta: poeta, poinformowany listem Andrzeja Myszkowskiego, że do Hanny zaleca się „Dygnitarz otyły”, ale że dziewczyna woli innego, postanawia wybać bratanicę. Hanna już na pierwszą wzmiankę o Dygnitarzu (czyli hrabim Odętowskim) odpowiada zdecydowanie: „Nie chcę go”. Kochanowski jednak dalej prowokuje siostrzenicę wywodami na temat znaczenia zaszczytów i bogactwa – wywodami stojącymi w jawnej sprzeczności z głoszoną przez niego samego filozofią życiową, na co zresztą zwraca mu, nie bez goryczy, uwagę żona, która nie byłaby, jak się zdaje, niezadowolona z większego majątku i intratnej godności męża. Kochanowski, mimo że już pierwsze reakcje Hanny dały mu wystarczające dowody jej prawdziwych uczuć, brnie dalej (z, trzeba przyznać, drażniącym uporem), w „badaniach” posuwając się nawet do stwierdzenia, że rezygnacja z drogi kariery to wyłącznie jego własne „chimery”, które nie powinny stanowić powszechnej zasady, tym bardziej że „[c]o dobrem dla mężczyzny, nie dobrem dla panny” (s. 13). Liczne komentarze na stronie nie pozwalają wprawdzie odbiorcy ani przez moment wątpić, że zastrzeżenia Kochanowskiego są pozorne, ale poeta, uporczywie zajmując pozycję „adwokata diabła”, wywołuje podwójny efekt – po pierwsze, budzi niepokój Hanny, która w dziwnym zachowaniu wuja widzi zagrożenie dla wymarzonego małżeństwa, po drugie zaś, sprawia, że pani Kochanowska daje upust

Polska” 1931, z. 1, s. 9); zob. też: T. Strumiłło, *Uwertury Kurpińskiego*, Kraków 1954; M. Gmys, *op. cit.*, s. 50.

zadawnionym żalom do męża, narastającym wraz z każdą odrzuconą przez niego propozycją kariery.

Kwestia zamążpójścia Hanny nie jest jedyną sprawą zaprzatającą Kochanowskiego – próby pisania wierszy co chwilę są przerywane koniecznością rozwiązywania problemów związanych ze sprawami bieżącymi, w tym zwłaszcza do łagodzenia kłótni podstarościego Pługowicza z Samopałem. Samopał, dawny żołnierz, nieco poszkodowany na umyśle i mieszkający w majątku poety jako jego przyjaciel z lat dziecinnych, jest przekonany, że nadal jest na wojnie, czujnie tropi obecność szpiegów i wrogów w Czarnolesie i domaga się od Pługowicza, by ten oderwał chłopów od żniw i zorganizował z ich pomocą obronę wojskową.

Tymczasem do Czarnolasu przybywa Odrowąż, ukochany Hanny, z wieścią, że za zasługi wojenne został nagrodzony i stał się majątnym człowiekiem, może więc starać się o jej rękę. Hanna jednak, pamiętając o wcześniejszej rozmowie z wujem, każe mu się ukryć, chcąc najpierw sama porozmawiać z Kochanowskim i przekonać go, że rycerz jest dla niej lepszą partią niż magnat. Tymczasem przybywa drugi konkurent do ręki Hanny, hrabia Odętowski. Jego oświadczyn jednak Hanna, za zgodą Kochanowskiego, nie przyjmuje, zaręczając się za to z Odrowążem, który zostaje przez Samopała jako wróg przyprowadzony z lasów, gdzie czekał na Hannę. Całość kończy scena zbiorowa z pieśniami i tańcami z udziałem wieśniaków, którzy skończywszy właśnie żniwa, ofiarują Kochanowskiemu zbożowe wieńce.

Skąd jednak pomysł, aby oprzeć teatralną prezentację Kochanowskiego na takiej właśnie intrydze, w której odgrywa on rolę *de facto* poboczną? Z biografii poety i jego twórczości można by przecież bez trudu wyprowadzić wątek miłosny odpowiedni dla komedioopery. Zapewne jednak usytuowanie czarnoleskiego mistrza w funkcji amanta nie licowało z godnością „księcia poetów”, którą nadało mu Oświecenie, niekiedy zresztą za cenę retuszu jego twórczości. Przykładowo Bohomolec, wydając w 1767 r. zbiór jego pism, nie umieścił w nich tych, „które wolniejszymi żartami uczciwych czytelników odrażały”²². Zresztą konstrukcja fabularna, w której bohater tytułowy nie jest głównym aktantem, nie była nowym pomysłem – można wskazać dla

²² T. Chachulski, *op. cit.*, s. 19.

niej pewne precedensy, choć od razu trzeba zaznaczyć, że nie ma wyraźnych przesłanek wskazujących, że istotnie stanowiły one wzór dla Niemcewicza.

Za pierwszy z tych precedensów może być uznana sztuka nieznanego autora *Jan Kochanowski, Rymotwórca Polski, czyli Zabawa w Czarnolasiu*, zaprezentowana 16 kwietnia 1807 r., a więc dziesięć lat wcześniej. Nie odniosła ona wielkiego sukcesu (zeszła ze sceny po dwóch przedstawieniach), dlatego też pamięć o niej, utrwalona jedynie w recenzjach prasowych, na długo zaginęła. Przypomniął ją dopiero Ludwik Simon w tekście *Jan Kochanowski bohaterem dramatycznym*²³. Z recenzji – krytycznych – przytaczanych przez Simona wynika, że utwór ten przedstawiał Kochanowskiego nie jako poetę, lecz głównie jako uosobienie cnót domowych. Intryga w tej sztuce również miała charakter miłosny i – podobnie jak w tekście Niemcewicza – Kochanowski odegrał w niej rolę sprzymierzeńca zakochanych, ponieważ udało mu się przekonać stolnika do przebaczenia córce, która „unikając przymuszonego ślubu, dała się uprowadzić kochankowi”. W obu „pretekstowych” intrygach miłosnych Kochanowski zajął więc podobną pozycję: rzecznika zakochanych, którzy przedkładają miłość nad majątek, a nawet nad szacunek dla autorytetów. Jego humanitaryzm, powiązany z nieufnością wobec bogactwa i splendorów światowych, stanowiący ideologiczną podstawę czarnoleskiego modelu życia, objawia się więc we wszystkich sferach, także matrymonialnej.

Recenzent „Gazety Warszawskiej”, opisując sztukę z 1807 r., nie miał wątpliwości, że intryga jest „uboczną częścią sztuki”, poświęconej głównie „podniesieniu charakteru Kochanowskiego”²⁴ – co można by zastosować w pełni także do utworu Niemcewicza. Statyczność sztuki, która ma (być może) służyć obrazowej ekspozycji mikroświata stworzonego przez poetę w Czarnolesie oraz zasad i ideałów nim rządzących, to rys łączący oba dzieła. Zresztą prawdopodobnie właśnie ową sztukę z 1807 r. miał na myśli recenzent „Gazety Warszawskiej”, podpisujący się jako „Wieśniak”, który w ironicznym omówieniu utworu Niemcewicza przypominał jakieś „drama nie bardzo dramatyczne”, napisane „ze zdarzeń *Jana Kochanowskiego*, które zostało wystawione „przed kilkunastą laty”, a którego autor „także intrygi

²³ L. Simon, *op. cit.*

²⁴ „Gazeta Warszawska” 1807, nr 32 („Dodatek”), s. 508.

zapomniał”²⁵. „Wieśniak” wspominał również o odpowiedzi owego anonimowego autora na zarzuty braku akcji, której to odpowiedzi, jak stwierdzał, Niemcewicz mógł swobodnie użyć jako własnej: że Kochanowski „dla tego nie bywał u dworu, że lubił zawsze stronić od intryg”, nie wypada więc umieszczać intrygi w poświęconym mu utworze...²⁶. Istotnie, anonimowy autor *Zabawy w Czarnolesiu* zamieścił w „Gazecie Warszawskiej” odpowiedź na krytyki, sugerującą, że odejście od konwencji teatralnych, w tym rezygnacja z intrygi, było działaniem intencjonalnym, by nie rzec nowatorskim, choć zaproponowana przezeń formuła nie znalazła odpowiedniego zrozumienia u publiczności:

Zabawa w Czarnolesiu dla tego że iest zabawą, tak iak dom Kochanowskiego, nie cierpi intrygi. Ustronia wieyskie dawnych Polaków nie były placem podstępów, ale prostoty nieukładney. (...) Przedmiotem dzieła mojego była nie żadna zwodnicza intryga, lecz wystawienie obrazu, jakim niegdyś był Polak. W Janie Kochanowskim znalazłem cnotliwego obywatela, dobrego ojca, męża, sąsiada, pana, przyjaciela, zgoła filozofa²⁷.

Ta deklaracja autorska podkreśla jeszcze jedną rzecz: że Kochanowski wydał mu się godny uwagi przede wszystkim jako wcielenie cnót dawnego Polaka, a więc jako osoba funkcjonująca we wzorcowy sposób w porządku społecznym i narodowym, a nie jako artysta. To także wzbudziło zastrzeżenia recenzentów: „W całej tej sztuce nie widać w Kochanowskim rysów Rymotwórcy, ale zaprzeczyć nie można wzoru skromnego obywatela, dobrego ojca i sąsiada oraz dobroczynnego dla wieśniaków pana”²⁸.

Niemcewicz uniknął przynajmniej drugiego z zaniedbań swego anonimowego poprzednika i nie zapomniał o wyeksponowaniu zasług poetyckich swojego bohatera. Charakterystyka twórczości Kochanowskiego w jego tekście odbywa się kilkutorowo: bezpośrednio i pośrednio. Bezpośrednio, gdyż w sztuce podawane są obszernie cytaty z wierszy Kochanowskiego;

²⁵ „Gazeta Warszawska” 1817, nr 6 („Dodatek”), s. 127.

²⁶ Ibidem.

²⁷ „Gazeta Warszawska” 1807, nr 34 („Dodatek”), s. 543-544.

²⁸ „Gazeta Warszawska” 1807, nr 32 („Dodatek”), s. 508.

pośrednio, ponieważ jego twórczość jest przedmiotem licznych wypowiedzi Hanny, w których wyraża ona swój dla niej podziw, podkreśla jej genialność oraz ubolewa nad przeszkodami, jakie stają na drodze pracy wuja, starając się go przy tym chronić przed różnego rodzaju interesantami nieustannie przerywającymi mu pisanie. Hanna prezentuje nieco egzaltowane, rzecz by można nawet – preromantyczne uwielbienie dla geniuszu, które stawia ponad wszystkie inne wartości. Sam Kochanowski nieco ją jednak mityguje, zwracając uwagę, że wartości ludzkie powinny być zawsze stawiane ponad artystycznymi:

(...) wołę wiersz mój skazić,
Niż przyjaciela, człeka dobrego urazić (s. 34).

Być może, biorąc pod uwagę, że tekst pisany był w 1816 r., można uznać to pouczenie za reakcję na narastającą już w owym czasie tendencję do eksponowania, a nawet absolutyzowania artystycznego geniuszu. Kochanowski Niemcewicz głosi potrzebę osobowości zrównoważonej, poety, który jednak przede wszystkim ma być odpowiedzialnym człowiekiem.

Można więc przyjąć, że Kochanowski został obrany przez Niemcewicza na głównego bohatera nie tylko ze względu na zasługi poetyckie i że sposób jego prezentacji w utworze wykazuje pewne zbieżności (o ile można sądzić na podstawie samego opisu) ze sposobem, w jaki przedstawił Kochanowskiego anonimowy dramatopisarz w 1807 r. w sztuce *Jan Kochanowski Rymotwórca Polski, czyli Zabawa w Czarnolasiu*, choć nie wiadomo, czy Niemcewicz znał ją, pisząc swoje libretto. Biorąc jednak pod uwagę, że oba utwory odbiegają od konwencji teatralnych w sposób bardzo zbliżony, można przypuszczać, że tak.

Istnieją jednak przesłanki, by sądzić, że istniała jeszcze inna inspiracja dla takiego sposobu przedstawiania poety w teatrze, zwłaszcza teatrze operowym. Trop ten potwierdza recenzent „Tygodnika Polskiego i Zagranicznego”, który przy okazji wileńskiego wystawienia komedioopery zauważył: „Rodzaj podobnych sztuk, w których się wystawia życie prywatne znajomego z cnót obywatela, szczególnież Francuzom wiadomy, już się i do nas wprowadza”²⁹. Ze zdania tego nie wynika jasno, czy chodzi o sztuki należące

²⁹ „Tygodnik Polski i Zagraniczny” 1818, t. 1, nr 6, s. 143.

do teatru muzycznego, czy dramatycznego, czy jednego i drugiego, ale nawet jeśli pozostaniemy na gruncie operowym, nasuwa się od razu przekonujący kontekst – opera francuska, wykazująca podobieństwa zarówno do sztuki z 1807 r., jak i do tekstu Niemcewicza, ponieważ opowiada o „znajomym z cnót obywatelu”, który na dodatek jest poetą.

3.

Milton Gaspare Spontiniego, jednoaktówka skomponowana do libretta (proza) napisanego przez Victora de Jouy przy współpracy z Josephem Dieulafoy, została wystawiona w 1804 r. w Operze Komicznej w Paryżu. Powodzenie spektaklu stymulowało nie tylko paryską karierę Spontiniego, lecz także jego współpracę z de Jouy, który w następnych latach współtworzył z kompozytorem opery, takie jak *Westalka* (1807) i *Fernand Cortez* (1809). Libretto zostało opublikowane w 1805 r.³⁰, a popularność sztuki była na tyle znaczna, że zostały przygotowane jej wersje niemiecka³¹ oraz włoska (w przekładzie Luigiego Ballocciego³²). Na potrzeby tej ostatniej Spontini skomponował recytatywy, zastępujące partie dialogiczne, które w wersji pierwotnej – zgodnie z poetyką opery komicznej – były deklamowane, i przekształcił tym samym dzieło w opera seria; w tej wersji utrwaliło się ono w repertuarze³³.

³⁰ Skan dostępny na stronie Biblioteki Kongresu, [on-line:] <https://www.loc.gov/item/2010661316/>. Por. partytura wydana ok. 1830 r., dostępna na stronie: IMSLP/Petrucchi Music Library, [on-line:] [https://imslp.org/wiki/Milton_\(Spontini,_Gaspare\)](https://imslp.org/wiki/Milton_(Spontini,_Gaspare)).

³¹ Na jej podstawie odbyły się spektakle: w Wiedniu 24 września 1805 r. i 17 lutego 1839 r., w Berlinie 24 marca 1806 r., w Aachen 20 listopada 1829 r., w Weimarze 13 października 1834 r. (zob. A. Langer, *Beobachtungen zu Spontinis „Milton“*, [w:] *Spontini und die Oper im Zeitalter Napoleons*, hrsg. D. Altenburg [et al.], Sinzig 2015, s. 67; por. Ch. Bouvet, *Spontini*, Paris 1930, s. 22). Skan tłumaczenia dostępny na stronie: Biblioteki Kongresu, [on-line:] <https://www.loc.gov/resource/musschatz.14585.0?st=gallery>.

³² Zob. A. Langer, *op. cit.*, s. 67; por. Ch. Bouvet, *op. cit.*, s. 22.

³³ Zob. partytura w wydaniu bilingwicznym na stronie Bibliothèque Nationale de France, [on-line:] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k11804675/f14.image>. Na podstawie tej rozbudowanej wersji włoskiej zostało przygotowane pierwsze, i przez bardzo długi czas jedyne, nagranie płytowe *Miltona* w wykonaniu Orchestra Sinfonica

Niemcewicz zapewne nie widział tego utworu na scenie³⁴, lecz mógł się o nim dowiedzieć z prasy, relacji innych osób lub ewentualnie z lektury opublikowanego libretta, choć chyba nie wcześniej niż po powrocie z Ameryki w 1807 r. Pamięć o *Miltonie*, niezależnie od powodzenia samej sztuki, była jednak długo podtrzymywana również dalszymi udanymi dziełami stworzonymi przez de Jouy i Spontiniego, na czele z *Westalką*. Tak czy inaczej, nie mamy przesłanek, by móc mówić o wpływie *Milтона* na libretto *Jana Kochanowskiego*; można jednak mówić o podobieństwie tych utworów.

W *Miltonie*, podobnie jak w sztuce Niemcewicza, tytułowym bohaterem jest poeta, i to poeta nieobojętny na sprawy państwowe, zaangażowany intensywnie w politykę swoich czasów. Przedstawiony jest on w okresie niełaski, po upadku rządów Cromwella. Podobnie jak Kochanowski przebywa na prowincji, ale nie z własnej woli i w zdecydowanie gorszej sytuacji niż czarnoleski poeta. „Więć spokojna” nie jest jego wolnym wyborem, choć potrafi czerpać radość z kontaktu z naturą, który mu ona umożliwia.

Już dziewiętnastowieczna krytyka po premierze dzieła zwracała uwagę, że mimo iż utwór nosi podtytuł „fait historique”, przedstawiony w nim obraz nie odpowiada prawdzie, zarówno na planie faktograficznym, jak i w sposobie prezentacji tytułowego bohatera: Milton, w rzeczywistości bezwzględny, został przedstawiony jako pocziwy, łagodny starzec³⁵. De Jouy w odpowiedzi skierowanej do krytyków, jaką opublikował we wstępie do edycji libretta, podkreślał zakorzenienie historyczne swojej intrygi, powołując się na teksty z epoki, choć zarazem wyraźnie zaznaczał, że relacja między lordem Davenantem a Miltonem stanowiła jedynie „anegdotę, która posłużyła za bazę tej komedii”³⁶. Istotnie – jak zwykle – mamy w operze do czynienia nie z nar-

di Milano della RAI pod batutą Alberta Paoletiego (zapis z 23 listopada 1974 r., obecnie udostępniony w serwisie YouTube, [on-line:] <https://www.youtube.com/watch?v=SBEqDqH5-yU>).

³⁴ Niemcewicz wprawdzie w 1804 r., w drodze do Ameryki, przebywał w Paryżu, ale wyjechał przed premierą sztuki, która miała miejsce 27 listopada (a Niemcewicz opuścił miasto 4 lipca; zob. I. Rusinowa, *op. cit.*, s. 61).

³⁵ Ch. Bouvet, *op. cit.*, s. 20-21.

³⁶ „l’anecdote qui a servi de base à cette Comedie”; *Avant-propos*, [w:] V. de Jouy, J. Dieulafoy, *Milton, fait historique, opéra en un acte*, Paris-Lille 1804.

racją dokumentacyjną, lecz fikcyjną nadbudową na faktach historycznych, które zostały na potrzeby tej historii poddane znacznemu retuszowi.

Po upadku Cromwella i objęciu rządów przez Karola II Milton, jako były sekretarz lorda protektora, ukrywa się wraz z córką Emmą w domu wierne-
go mu kwakra, Godwina. Emma i córka Godwina, Charlotta, zatrudniają młodzieńca o imieniu Artur w roli sekretarza mającego zapisywać poezje niewidomego Milтона, a zarazem uczyć Emmę śpiewu i rysunku. Obawiając się jednak, że Milton uzna za niestosowne przebywanie jego córki pod jednym dachem z młodym człowiekiem, wmawiają poecie, że Artur jest w podeszłym wieku. W miarę upływu czasu Emma pod wpływem rodzącej się miłości do Artura zaczyna żałować tego podstępu; jednocześnie czuje się nie-
szczęśliwa i zawiedziona w uczuciach, gdy podstarzała już Charlotta (określona w spisie osób jako *demi-caricature*) stwierdza zdecydowanie, że Artur ją kocha. Wieść ta jest jednak nowością także dla Artura, zakochanego rzecz jasna nie w niej, lecz w Emmie, której jednak (zgodnie ze swoim poczuciem honoru) nie może, jako jej nauczyciel, wyznać uczuć, tym bardziej że jego pobyt w domu Milтона łączy się z inną jeszcze intrygą. Jest on mianowicie tak naprawdę synem lorda Davenanta, któremu Milton za czasów Cromwella ocalił życie. „Artur” Davenant, mimo że zwolennik restauracji, wiedząc, że prawdopodobnie lada dzień Milton znajdzie się na liście wrogów króla Karola II, przyjmuje misję potajemnego obserwowania i pilnowania poety, ale nie po to, aby go po ogłoszeniu listy aresztować – jak powinien – lecz aby móc wtedy natychmiast wystąpić z prośbą o jego ułaskawienie i tym samym odwdziżyć się za uratowanie życia ojcu. Tak się też ostatecznie dzieje, a miłość między „Arturem” i Emmą, odkryta przez bystrego Godwina, zyskuje aprobatę poety, który może spokojnie myśleć już tylko o dokończeniu *Raju utraconego*.

Milton jest utworem mocno politycznym, i to nie tylko w wymiarze historycznym. Prezentowany w epoce napoleońskiej, naznaczonej niedawną rewolucją i szybkimi zmianami struktur władzy³⁷, aktualizuje problem rozliczeń z przeciwnikami ideowymi na przykładzie poety uwikłanego w politykę. W librecie zostaje przy tym podkreślone, że zarówno geniusz arty-

³⁷ A. Langer, *op. cit.*, s. 63-64.

styczny, jak i walory osoby ludzkiej i jej postawa wobec innych stanowią wartości bezwzględne, które górują nad sferą doraźnych wyborów i decyzji, także politycznych: „błąd się zaciera, geniusz i cnota pozostają”³⁸ – mówi w finale utworu młody lord Davenant. W istocie Milton zawdzięcza akt łaski królewskiej wstawiennictwu syna człowieka, którego ocalił od śmierci ze względu na pamięć wspólnej szkolnej młodości, a więc dzięki temu, że postawił niegdyś przyjaźń ponad imperatywem politycznym. Szeroko pojęta cnota Milтона wyraża się także w jego łagodnym, szlachetnym i wyrozumiałym podejściu do ludzi: przekonany o zdradzie młodego Davenanta wyrzuca mu przede wszystkim to, że udawał jego przyjaciela³⁹. Wartością nadrzędną jest jednak twórczość: Milton, liczący się z aresztowaniem, martwi się głównie tym, że nie zdoła dokończyć *Raju utraconego*. Zarazem nie ma złudzeń co do wartości swojego geniuszu w oczach przeciwników politycznych: na okrzyk wiernego Godwina, że byłoby „perfidne” nie pozwolić mu doprowadzić dzieła do końca, odpowiada: „Nie ma w tym nic perfidnego, przegrani nie mają racji”⁴⁰. Podobnie odpowiada Davenantowi, podnoszącemu jego zasługi poetyckie: „Talenty i geniusz w nieszczęściu są tylko dodatkowymi wrogami”⁴¹. W tych wypowiedziach pobrzmiewa echo historycznego Milтона, istotnie (zarówno w opiniach jego współczesnych, jak i w jego własnych pismach politycznych) prezentującego się mało sympatycznie – bezwzględnego dla swoich przeciwników – spodziewa się od nich takiego samego postępowania, tyle że w zmienionej sytuacji dostrzega drugą stronę takiej nieustępliwości. „Wyszlachetnienie” charakteru poety w sztuce można więc uznać tyleż za skutek dostosowania bohatera do konwencji sentymentalnej fabuły, co za konsekwencję doświadczeń życiowych, uczących go pod koniec życia – z perspektywy pokonanego i zależnego od innych ślepcą – pokory i wyrozumiałości⁴². Tak czy inaczej, Milton w operze jest już wzorem

³⁸ V. de Jouy, J. Dieulafoy, *op. cit.*, s. 46. Wszystkie następne fragmenty libretta podaję za tym wydaniem wraz z numerem strony.

³⁹ „je n’ai qu’un reproche à vous faire : c’est de m’avoir appelé votre ami” (s. 44).

⁴⁰ „Il n’y a pas là de perfidie, les battus ont tort” (s. 29).

⁴¹ „Les talents et le génie dans l’infortune ne sont que des ennemis de plus” (s. 32).

⁴² W biografii Milтона pojawia się wielokrotnie teza, że na starość dotknięty nieszczęściem, oślepy, złamany, pracujący nad swoim arcydziełem był człowiekiem zupełnie

dojrzałego mędrca, który nie żywi złudzeń co do ludzkiej natury i bezwzględności stosunków międzyludzkich, ale zarazem przyjmuje swój los ze spokojem i godnością.

Ale Milton został wybrany na bohatera opery prawdopodobnie nie tylko ze względu na inspirujący dramaturgicznie epizod z jego biografii⁴³ – gdyby nie jego ówczesna popularność, zapewne nie przyciągnąłby uwagi librecistów. Na początku wieku XIX poeta ten cieszył się we Francji dużym autorytetem: w latach 1803 i 1804 wznowione zostały dawne tłumaczenia jego dzieł i opublikowane nowe przekłady, wzbogacone szkicami biograficznymi⁴⁴. Spośród istniejących wówczas tłumaczeń *Raju* szczególne znaczenie zdobył przekład Jacques’a Delille’a, opublikowany w całości wprawdzie rok po wystawieniu *Miltona* (1805), ale rzucający interesujące światło na postrzeganie poety w epoce⁴⁵. Delille, prawodawca poematu opisowego oraz eksplorator poetyckich i filozoficznych aspektów natury, przekładając angielskiego poetę na francuski, włączył go w obręb kultury i filozofii sentymentalnej. Pastoralny nastrój pojawia się także wielokrotnie w opracowaniu muzycznym Spontiniego⁴⁶. Zarówno w *Miltonie*, jak i *Janie Kochanowskim* mamy więc do czynienia z podobnym zabiegiem – sentymentalizacją poety z prze-

odmiennym od wojującego polityka z czasów Cromwella. Zob. np. F. Delattre, *Introduction*, [w:] J. Milton, „*L’Allegro*”, „*Il Pensieroso*” et „*Samson Agonistes*”, Paris 1972, s. 51; R. Broadford, *Paradise Lost*, Philadelphia–Bristol 1992, s. 4; N. von Maltzahn, *John Milton. The Later Life (1641-1674)*, [w:] *The Oxford Handbook of Milton*, eds. N. McDowell, N. Smith, Oxford 2009, s. 26-47. *Nota bene* Stanley Fish nie bez racji zwracał uwagę na paradoksalny charakter Miltonowskiej pokory: „He wants at once to celebrate humility and to be celebrated as celebrator of humility” // „Chce zarazem sławić pokorę i być sławiony jako sławca pokory” (S. Fish, *How Milton Works*, Cambridge–Massachusetts–London 2001, s. 7).

⁴³ Relacja Milтона z Davenantem jest zresztą spojona z twórczością poetycką mottem do sztuki, umieszczonym na stronie tytułowej, zaczerpniętym z *Raju utraconego* (podanym w angielskim oryginale): „(...) He paid / The vigid satisfaction *life for life*”.

⁴⁴ A. Langer, *op. cit.*, s. 64.

⁴⁵ Spontini wspominał ten przekład w nocie dedykacyjnej dla cesarzowej umieszczonej na partyturze *Miltona* wydanej ok. 1830 r. (partytura dostępna na stronie IMSLP/Petrucchi Music Library, [on-line:] [https://imslp.org/wiki/Milton_\(Spontini,_Gaspard\)](https://imslp.org/wiki/Milton_(Spontini,_Gaspard)); por. A. Langer, *op. cit.*, s. 65).

⁴⁶ A. Langer, *op. cit.*, s. 67.

szłości, ukazaniem go przez pryzmat współczesnych autorom oper ideałów poetyckich i estetycznych.

Operowy Milton to, jako się rzekło, człowiek łagodny, współczujący, wyrozumiały – ideał „ducha czułego”, choć nie czułościowego. To także poeta natury: przechadzka w ogrodzie budzi w nim inspirację, której na próżno szukał zamknięty w pokoju. Upodobania Milтона w ogólnym zarysie są, by tak rzec, preromatyczne: lubi szkockie pieśni, brzmienie harfy, zapach kwiatów, którymi zgodnie z jego wolą Emma i Charlotta wypełniają jego gabinet. Co więcej, jest w jego postawie także sporo melancholii. Ze względu na swoją ślepotę w naturalny sposób jest on postacią przejmującą; ale, co symptomatyczne, narzucające się w związku z tym skojarzenie z Homerem jest w utworze kontrapunktowane zestawieniem z Edypem.

MILTON: Powiedz, Arturze, nie uważasz, że przypominam bardzo Edypa?

ARTUR: Uważam, że bardziej przypominacie, panie, Homera⁴⁷.

Związany z postacią Edypa motyw winy nieuświadomionej i nieuniknionej dobrze wpisuje się w profil bohatera, korespondując także z problemem jego sytuacji wobec zmiany koniunktury politycznej.

W operze mowa jest tylko o jednym utworze Milтона, sztandarowym, nad którym istotnie pracował w trudnej dla siebie sytuacji. *Z Raju utraczonego* został przy tym wyekspozowany jedynie wątek miłosny, współgrający z intrygą sztuki: przedstawione zostały okoliczności, w jakich ślepy poeta wyprowadza z osobistego doświadczenia, zbudowanego jedynie na węchu i słuchu, poetycki i wizyjny zarazem obraz raju Adama i Ewy. Jednak jego, by tak rzec, oko wewnętrzne do tego nie wystarcza – aby móc złożyć wiersze, prosi Emmę o akompaniament na harfie. Twórczość literacką katalizuje więc muzyka, i to muzyka wykonywana na instrumencie tak mocno nacechowanym znaczeniowo u progu XIX w. jak harfa⁴⁸. Relacja poezji i dźwięku jest niezwykle ścisła: Milton, nastrajając się, pod wpływem pachnącego

⁴⁷ MILTON: Dis-moi, Arthur, ne trouves-tu pas que je ressemble beaucoup à Oedipe ?

ARTHUR: Je trouve que vous ressemblez davantage à Homère (s. 26).

⁴⁸ A. Langer, *op. cit.*, s. 63.

powietrza w ogrodzie, śpiewu ptaków i ciepła słońca, do tworzenia poezji, nakazuje córce, by „podtrzymywała entuzjazm, którym czuje się ożywiony”⁴⁹, dając jej przy tym wskazówki co do charakteru tworzonej sceny poetyckiej: „Niech przenikną cię uczucia i obrazy, które chcę wyrazić, wszystko tu ma oddychać czystością, niewinnością i miłością”⁵⁰. Grająca Emma pełni więc ważną rolę – jest współodpowiedzialna za twórczość ojca, jej gra musi korespondować z jego intencją poetycką. Jest to szczególna relacja, odmienna od standardowej relacji poeta–muza, ponieważ córka nie jest inspiratorką, lecz stymulatorką natchnienia, którego efekt w postaci wierszy zapisuje Artur.

Polecenie wydane przez Milтона realizuje się w tej scenie w podwójnym wymiarze: Emma, tworząc harmonie, które mają odpowiadać opisowi niewinnej miłości Adama i Ewy, jednocześnie sama przeżywa wraz z „Arturem” sytuację analogiczną do ich przeżyć w Raju, jako że tuż przed powrotem Milтона z ogrodu wyszła na jaw ich wzajemna miłość. Tekst literacki opisuje więc nie tylko historię biblijną, ale i rzeczywistość świata przedstawionego. Paralelizm jest przedłużony w kolejnej scenie, kiedy nadchodzący Godwin na pytanie Milтона, czy odczuwa atmosferę raju ziemskiego, odpowiada, że istotnie, łącznie z obecnością węża, który się doń wkradł⁵¹, a to dlatego, że wie on już, kim naprawdę jest „Artur”, oraz że ludzie króla właśnie otaczają dom. Obraz poetycki i obraz sceniczny są więc w tej scenie kunsztownie i sugestywnie połączone.

Intryga w *Miltonie* jest z pewnością o wiele bardziej złożona niż w *Janie Kochanowskim*: ma charakter nie tylko miłosny, ale i polityczny, a przebieg akcji zmienia nie tylko losy pary zakochanych, lecz i samego poety. Oba libretta dzieli ponadto oczywiście wiele różnic w stylu i sposobie prowadzenia akcji, jednak ogólne ramy prezentacji tytułowego bohatera są analogiczne. Obaj zostali wykreowani jako postaci patriarchalne, łagodne, pełne zrozumienia dla innych, a także naznaczone cierpieniem. Bardzo ważne wydaje się to, że w obu przypadkach poeta nie jest tylko artystą, lecz i osobą zaangażo-

⁴⁹ „prends ta harpe, ma fille, et soutiens l’enthousiasme dont je me sens animé” (s. 40).

⁵⁰ „Pénètre-toi des sentiments et des images que je veux exprimer, tout doit respirer ici la pureté, l’innocence et l’amour” (s. 40).

⁵¹ MILTON: Ne s’aperçoit-on pas que la scène se passe dans le Paradis terrestre ?
GODWIN (...): Oui, à en juger par le serpent qui s’y est glissé” (s. 42).

waną w życie polityczne (choć skutki owego zaangażowania są w przypadku Milтона o wiele dramatyczniejsze niż w przypadku Kochanowskiego). Oba libretta mimo swojego historycznego charakteru zawierają elementy, które dają się aktualizować i odczytywać jako głos w sprawie sytuacji społecznej, także politycznej. W obu utworach obraz przeszłości przefiltrowany jest przez estetykę i światopogląd sentymentalny. Co więcej, za każdym razem poeta jest przedstawiony jako człowiek dojrzały, godny, bliżej kresu swojej drogi poetyckiej niż jej początku. I Milтона, i Kochanowskiego cechuje też pewna bierność: nie decydują o przebiegu akcji, choć ich charakter i postawa determinują jej tok⁵².

Badacze podkreślają prekursorską rolę *Milтона* jako pierwszej opery, w której poeta stał się głównym bohaterem, a zarazem jednej z pierwszych oper o artystach (współ z wystawionym nieco wcześniej, bo w 1802 r., w Operze Komicznej *Michałem Aniołem* Nicolasa Isouarda⁵³). Biorąc to pod uwagę oraz uwzględniając podobieństwa między utworami, można uznać komediooperę Niemcewicza i Kurpińskiego za wpisującą się w istniejący już, choć stosunkowo świeży, paradygmat prezentacji poety w teatrze muzycznym.

⁵² Relacji między *Miltonem* a *Janem Kochanowskim* można dopatrywać się jeszcze w wielu innych drobiazgach: w tym np., że Samopał jest przedstawiony jako kolega z czasów szkolnych Kochanowskiego, co jest przyczyną jego dla niego pobłażliwości („Zły ten, co na dziecinną przyjaźń nie pamięta”; s. 32). Podobna relacja przyjaźni szkolnej wiąże Milтона i Davenanta ojca. Podobnie jak *Milton*, przedstawiając skomplikowaną sytuację polityczną w czasach restauracji, daje się odczytywać jako alegoria okresu napoleońskiego. Również postać Samopała, który wszędzie tropi nieprzyjaciela i któremu nieustannie się wydaje, że trwa wojna (s. 21), można rozmaicie alegoryzować: Może odsyłać z jednej strony do walk z niedawnej przeszłości, z drugiej jednak – być uznana za karykaturę politycznej nieustępliwości i przestrożę przed absurdalnymi w zaistniałej sytuacji chęciami zmagania o niezawisłą państwowość.

⁵³ A. Langer, *op. cit.*, s. 65. Langer stwierdza, że pojawiające się wcześniej w operze postaci twórców były konsekwentnie utrzymywane w konwencji *buffo*.

4.

Analizując sposób, w jaki w *Janie Kochanowskim* prezentowany jest tytułowy bohater, trzeba jednak zwrócić uwagę nie tylko na potencjalne inspiracje płynące z ówczesnego teatru muzycznego, lecz i na obecność i rolę czarnoleskiego poety w twórczości samego Niemcewicza, zwłaszcza w twórczości poprzedzającej powstanie libretta. Już we wczesnych jego utworach, takich jak panegiryk skierowany do Stanisława Potockiego z 1786 r., Kochanowski był przywoływany jako patron niedoświadczonego poety, mającego sławić przymioty (jak się okazało wkrótce – wątpliwe) adresata⁵⁴. Postać Mistrza z Czarnolasu towarzyszyła Niemcewiczowi aż do końca twórczości, o czym świadczy jego obecność w *Moich przemianach* – szczególnej wizji zaświatów⁵⁵.

Sylwetka Kochanowskiego, jaka wyłania się z komedioopery, szczególnie dobrze koresponduje z tą, którą naszkicował Niemcewicz kilka lat wcześniej w *Mowie na pochwałę Jana Kochanowskiego* zaprezentowanej w Towarzystwie Przyjaciół Nauk w 1808 r.

Mowa stanowiła element serii wystąpień poświęconych wybitnym umysłom historii Polski (Kopernikowi, Kromerowi, Andrzejowi Zamoyskiemu i in.), przygotowywanych przez różnych członków Towarzystwa i uważana jest za jedną z bardziej znaczących wypowiedzi Niemcewicza na temat poezji⁵⁶. Kochanowski jest w niej przedstawiany w sposób z dzisiejszego punktu widzenia dość standardowy. Przypominając co chwila o jego znaczeniu dla rozwoju poezji i języka polskiego, Niemcewicz najpierw szkicuje biografię, a następnie przechodzi do charakterystyki twórczości. Jego opowieść o Ko-

⁵⁴ W wierszu tym chodzi o Stanisława Szczęsnego Potockiego, nie zaś o Stanisława Kostkę Potockiego, któremu Niemcewicz również – rok później – poświęcił wiersz pochwalny; zob. G. Zając, *Czuły weredyk...*, s. 58.

⁵⁵ *Ibidem*, s. 588; zob. też: M. Chachaj, *Motyw wędrówki duszy w niepublikowanym poemacie Juliana Ursyna Niemcewicza pod tytułem „Moje przemiany”*, [w:] *Antropologiczno-językowe wizerunki duszy w perspektywie międzykulturowej*, t. 2: *Świat oczyma duszy*, red. M. Kapełus, E. Masłowska, D. Pazio-Włazłowska, Warszawa 2016, s. 25-33.

⁵⁶ G. Zając, *Czuły weredyk...*, s. 258-259.

chanowskim jest, jak to podkreślał już Sawicki, wyrazem traktowania utworów literackich jako „projekcji zdarzeń życiowych czy też swoistych zapisów reakcji twórcy na te zdarzenia”⁵⁷ – jako pochodnej biografii.

Sławiąc Kochanowskiego, nie sławi go jednak Niemcewicz bezkrytycznie. Zapowiadając, że przedstawiany przezeń w ramach *Mowy* rozbiór poezji „pierwszego rymotwórcy w języku Polskim”⁵⁸ będzie z powodu ograniczeń czasowych niekompletny, dodawał, że byłoby z pożytkiem dla młodzieży poświęcić Kochanowskiemu więcej uwagi, w tym „wyliczyć jego piękności, wytknąć błędy”⁵⁹. Zasygnalizował przy tym również, jakiego typu błędy miał na myśli: otóż na przykład w *Psalmie XVIII*, skądinąd uznanym za jeden z najpiękniejszych, cezura znalazła się na ósmej sylabie, „co nieprzyjemną wcale sprawuje harmonią”⁶⁰. Błędy te w ujęciu Niemcewicza są zresztą „opłacone” wieloma innymi „pięknościami”, a ponadto usprawiedliwione rolą fundatora polskiego języka poetyckiego – eksperymentatora, który próbował różnych miar wierszowych i różnych typów poezji.

Szczególnie podnoszona jest postawa życiowa Kochanowskiego, nie obojętnego na sytuację w kraju, choć zarazem zdystansowanego, broniącego swojej niezależności przed zakusami mecenatu. Niemcewicz podkreślał, że był on poetą narodowym, żywo zainteresowanym losami państwa, nawet w okresie czarnoleskiego azylu: „Wszystkie za życia Kochanowskiego ważne w Polsce zdarzenia naznaczone są rymami jego”⁶¹. Sprawia to, że przegląd twórczości Kochanowskiego jest jednocześnie przeglądem wydarzeń historycznych, które znalazły oddźwięk w jego wierszach, choć Niemcewicz eksponuje raczej chlubne momenty, nie rozwodząc się zbyt nad momentami niepokoju lub upokorzeń (i ich poetyckimi zapisami). Zaznacza przy tym, że wspominać dawne triumfy Rzeczypospolitej, jak na przykład hołd pruski, jest w stanie tylko dzięki szczęśliwej odmianie losu: „gdy ręka Napoleona rozpędziła te okropne cienie, co otaczały grób Ojczyzny naszej”. Dwa lata

⁵⁷ S. Sawicki, *Początki syntezy historycznoliterackiej w Polsce*, Warszawa 1969, s. 50.

⁵⁸ J. U. Niemcewicz, *Mowa na pochwałę Iana Kochanowskiego*, Warszawa 1808, s. 4 (wszystkie następne cytaty z tego wydania).

⁵⁹ *Ibidem*, s. 8.

⁶⁰ *Ibidem*, s. 9.

⁶¹ *Ibidem*, s. 12.

wcześniej nie ośmieliłby się o nich mówić, „bo w niedoli, szczęścia nawet wspomnienia załośnie”⁶². Ta wzmianka sugeruje potencjalną selektywność lektury Kochanowskiego, uwarunkowaną kontekstem dziejowym: na przykład *Psalmy*, odzwierciedlające szerokie spektrum sytuacji życiowych, zarówno indywidualnych, jak i wspólnotowych, można by uznać za lekturę uniwersalną, podczas gdy *Proporzec*, związany z hołdem lubelskim, mógłby być zaliczany do tych utworów, które wspominane w ucisku, zamiast podnosić ducha narodowego, przyczyniałyby się jedynie do pogorszenia sytuacji. W ten sposób utwory powstające jako okolicznościowe w odbiorze potomnych również zachowują walor „okolicznościowości” – ale w specyficznym, by tak rzec, „aktualizacyjnym” wymiarze.

Polityczna dominanta postrzegania przeszłości Polski przez Niemcewicza oraz to, że Kochanowski jest przezeń ceniony w równej mierze jako znaczący poeta i jako zaangażowany obywatel, sprawia, że w operze kanon utworów uznanych za najważniejsze jest zbliżony do tego w *Mowie*.

Osadzenie czasu akcji opery w okresie czarnoleskim pozwala dokonać podobnego jak w *Mowie* panoramicznego przeglądu całej twórczości Kochanowskiego, choć konieczne do tego są pewne manipulacje i przesunięcia chronologiczne. Przedstawiając syntetyczny portret poety i obywatela, Niemcewicz nie waha się dokonywać pewnych syntez również w strukturze czasowej. Zdarzenia w libretcie są usytuowane „około roku 1570”. Oczywiście należy tę datę traktować umownie: Niemcewicz, zamykając zgodnie z zasadą trzech jedności całość sztuki w obrębie jednego czarnoleskiego dnia, dokonuje wokół tego punktu czasowego kumulacji różnych wydarzeń rozciągających się w rzeczywistości na ponad dekadę. I tak na przykład w scenie 2 aktu I Hanna wspomina o nadchodzącym weselu hetmana Zamoyskiego, na które musi „śpieszno” przepisać tekst *Odprawy posłów greckich*. Tymczasem w roku 1570 do wesela hetmana pozostało jeszcze osiem lat, i nawet jeśli założymy, że wydarzenie to było przygotowywane z odpowiednim wyprzedzeniem i że Kochanowski napisał z równie dużym wyprzedzeniem swoją tragedię, to trudno mówić o potrzebie pilnego jej kopiowania. Przykładów takich przesunięć lub przynajmniej retuszy chronologicznych jest w tekście

⁶² *Ibidem*, s. 14.

sporo⁶³. O ile płynność przedstawionej w operze kolejności powstawania poszczególnych dzieł poety można by ewentualnie uzasadnić brakiem danych pozwalających na ich dokładne datowanie (które przecież i współczesnym badaczom sprawia kłopot), to chronologia wydarzeń historycznych, co do której i za czasów Niemcewicza nie było wątpliwości. Wskazuje, że librecista dokonywał świadomych korekt czasowych, aby wmontować w tekst sztuki wzmianki o utworach uznanych przez niego – jak o tym świadczy *Mowa...* – za najbardziej reprezentatywne w dorobku Kochanowskiego: *Trenach*, *Psalmach*, *Odprawie posłów greckich* i *Proporcu*. Zgodnie z wypowiedzią Hanny, w czasie, gdy rozgrywa się sztuka, *Odprawa posłów greckich* jest już ukończona, ale *Psalm* i *Treny* dopiero powstają. To, że cytowane są utwory z tych cykli, nie świadczy bowiem oczywiście, że muszą one już istnieć w całości. Podobnie – jako pisany w trakcie trwania sztuki – przedstawiony jest *Proporzec*.

Niezależnie od kombinacji związanych z chronologią powstawania poszczególnych utworów, oryginalne teksty Kochanowskiego są w sztuce cytowane z ręcznie i w sposób naturalny. Lektura *Trenu*, prezentowana na początku utworu przez Kochanowskiego, może być uznana za świadectwo ciągłego rozpamiętywania śmierci córki, lecz także za element pracy nad całym cyklem, za odczytywanie tekstu wiersza w ramach redakcji autorskiej, podobnie jak w przypadku *Proporca*, który Kochanowski czyta głośno na początku aktu II, aby sprawdzić, jak brzmi:

Przejrzyjmy ow *Proporzec*, jak w nim Rym nasz bieży,
Wiele zapewne błędów poprawić należy (s. 27).

Psalm z kolei jest wprowadzony w akcję jako śpiewany przez Hannę wraz z Kochanowskim. Nie otrzymujemy jednak w librecie informacji, kto jest (w obrębie świata przedstawionego) autorem opracowania muzycznego tego tekstu. „Ale gdzież nuta na nie, wszak mam przyrzeczoną” – mówi jedynie poeta, w odpowiedzi na co Hanna, najpierw wymawiając się chrypką, osta-

⁶³ Skrupulatnie opisał je Grzegorz Zając w artykule: G. Zając, *Czarnolas sentymentalny, czyli Kochanowski bohaterem pewnej komediooper*, [w:] *Rzeczy minionych pamięć. Studia dedykowane Profesorowi Tadeuszowi Ulewiczowi w 90. rocznicę urodzin*, red. A. Bórowski, J. Niedźwiedz, Kraków 2007, s. 590-592.

tecnie „dobywa nut”. Można by nawet podejrzewać, że muzykę stworzyła sama Hanna, gdyby nie to, że poeta nie chwali melodii, lecz głos siostrzenicy. Najciekawsze jednak jest to, że przy wykonywaniu *Psalmu* to sam poeta pełni rolę akompaniatora:

Śpiewaj, ma luba Hanno, ja wezmę mą lutnię
I będę ci pomagał – tylko trochę smutnie (s. 8).

Istotnie, sięga po lutnię – i to po lutnię zawieszoną na lipie. Topos „zawieszonego instrumentu”, o proveniencji biblijnej (Psalm 137), odczytywany symbolicznie, może być uznany za wyraz zaniechania twórczości wobec zniewolenia lub – szerzej – sytuacji opresywnej, a jego zdjęcie z drzewa sygnalizuje przełamanie żałoby, powrót do równowagi. Sądzę jednak, że zamiana drzewa na emblematyczną dla Czarnolasu lipę znacząco modyfikuje możliwości takiego odniesienia symbolicznego (w przekładzie Psalmu 137 dokonany przez Kochanowskiego drzewem, na którym zawisła lutnia, jest wierzba).

Lutnia we frazeologii Kochanowskiego jest oczywiście, konwencjonalnie, figurą twórczości poetyckiej, ale i atrybutem używanym w innych znaczeniach metonimicznych (jak choćby słynna lutnia po Bekwarku). Jak sytuuje się tutaj? Czy ów akompaniament poety do własnych wierszy lepiej traktować przenośnie, czy realistycznie, jako scenkę rodzajową? Nie wiemy z całą pewnością, czy Kochanowski potrafił grać na lutni, choć biorąc pod uwagę ówczesne standardy, a na dodatek włoską formację poety, nie jest to wykluczone. Tak czy inaczej, układ sceniczny, w którym poeta staje się instrumentalistą, jest zabiegiem intrygującym i dość nietypowym, ponieważ nie tworzy, śpiewając, czyli nie realizuje paradygmatu orfickiego, ale współuczestniczy w śpiewie swojego utworu wcześniej napisanego. Kochanowski, dostarczając akompaniamentu do własnego słowa poetyckiego, zarazem dzieli je z innym wykonawcą (czy też, w tym przypadku, wykonawczynią). Fakt, że dzieje się to przy śpiewie jednego z psalmów, można odczytywać jako figurację (oczywiście trudno powiedzieć, czy intencjonalną) roli tłumacza, który odziewa tekst poetycki i zarazem święty w formę polszczyzny – tworzy dlań polskie brzmienia, spaja swój głos głosem innego poety.

Kochanowski, cieszący się z wiejskiego odosobnienia, przedstawiony jest w rozkwicie swojej mądrości i doświadczenia, w roli patriarchy. Wiek boha-

tera na tym ustatkowanym etapie życia jest kolejnym powodem, dla którego nie został on usytuowany w roli amanta. Z tą właśnie rolą w oświeceniowych sztukach tradycyjnie związany był pewien niepokój i pobudliwość, ale przede wszystkim młodość: zakochany starszy mężczyzna to postać automatycznie karykaturalna. Kochanowski nie przeżywa już dylematów ani niepokojów, lecz pewnie i konsekwentnie prowadzi swoje życie. Jego równowagi nie niweczy nawet śmierć Urszuli⁶⁴, gdyż żal za nią rekompensuje świadomość innych dobrodziejstw, które stały się jego udziałem:

Prawda, Bóg mnie dotkliwym zbyt ciosem ugodził,
Lecz ileż dobrodziejstwy ten pocisk nagroził!⁶⁵

Status mędrca, przypisany Kochanowskiemu, doskonale koresponduje z oświeceniowym modelem poety – modelem, nad którego rozbiciem w naszej kulturze zaledwie kilka lat później zaczął intensywnie pracować Mickiewicz, między innymi składając swój wiersz *Do młodości*. W oczach adepta klasycyzmu godność poetycka w naturalny sposób idzie w parze z doświadczeniem, wieloletnią pracą, systematycznie doskonalonym warsztatem. Dlatego Kochanowski Niemcewicz nie jest typem poety namiętnego, do jakiego przyzwyczała nas opera wieku XIX (choć i w obrębie formacji romantycznej doświadczenie artystyczne ma swoją wagę, jak o tym świadczy choćby Wagnerowski Hans Sachs).

Wielokrotnie w trakcie trwania sztuki widzimy, jak Kochanowski musi przerywać pracę poetycką, wzywany przez domowników. Hanna, wykazująca ogromny, nieco afektowany nawet podziw dla jego twórczości, reaguje na te przerwy gniewem i niecierpliwością, emfatycznie przedstawiając niepowetowane szkody, jakie przynosi każdorazowe rozproszenie geniusza. Sam poeta jednak, mimo że z żalem odrywa się od swoich wierszy i nie ukrywa pewnego niezadowolenia, podkreśla za każdym razem, że uczucia innych ludzi i obowiązki pana na włościach są dla niego ważniejsze niż twórczość. Rolą

⁶⁴ *Nota bene* według chronologii sztuki data urodzenia Urszuli przypadłaby na ok. 1566 r. Jak wiadomo, zmarła ona w wieku lat trzech i pół, a ok. 1570 r., kiedy rozgrywa się akcja, nie żyje już od roku (jak o tym wspomina w scenie 1 aktu I sam poeta).

⁶⁵ J. U. Niemcewicz, *Jan Kochanowski...*, s. 27.

poezji w jego ujęciu jest sekundowanie rzeczywistości, a nie da się tego zrobić w izolacji od życia bieżącego i jego spraw.

Kochanowski jest więc przede wszystkim człowiekiem wspólnoty, dopiero potem mistrzem słowa; jest dobrym obywatelem, gospodarzem, panem, przyjacielem. Nie znaczy to, że aktywność poetycka, choć przez niego samego podporządkowywana funkcjom społecznym, nie naznacza jednak jego postaci pewną specyfiką. I to nie tylko w formie nimbu podziwu, jakim otacza go Hanna. Jako poetę charakteryzują go również dworzanie z orszaku odwiedzającego Czarnolas hrabiego Odętowskiego. Jeden z nich przyznaje, że ciekaw jest osoby, o której wiele słyszał, a która reprezentuje enigmatyczną dlań profesję:

Ja dotąd nie pojmuję, co to jest Poeta
Żeby go choć raz widzieć, przybyłem zdaleka (s. 41).

Naiwna ciekawość Dworzanina prowokuje żartobliwą odpowiedź jego towarzysza, który przedstawia mu charakterystykę poety, zaczynając się od przedstawienia go jako swoistego odmienca – w topice przyrodniczego opisu dziwnego zwierzęcia:

1. DWORZANIN:

Jest to stworzenie, niby coś nakształt człowieka,
Z tém wszystkim różniące się zupełnie od ludzi,
Dla niego obojętném, to co drugich ludzi.
Wielkość, urzędy, to go wcale nie dotyka,
Lecz niech uyrzy szczęśliwą lepiankę rolnika,
Płacze z radości, mija stos złota tak duży,
A patrzy przez godzinę na kwiat iasney róży,
Unosi się iéy blaskiem, iey wonią napawa,
Rzuca łoże, by widzieć, jak Jutrzenka wstawa,
Nigdy w czasie obecnym, lecz w jedney godzinie
Rozpamietywa przeszłość, lub w przyszłości ginie.
Wielbi wdzięki natury, ustronia osobne,
Jakoś wolność, swobody, i głupstwa podobne.

2. DWORZANIN:

Z tego wszystkiego widzę, że ludzki i tkliwy.

1. DWORZANIN:

Tak iest, choć pisze wiersze, człek dosyć pocziwy (s. 41-42).

Dominantą tego stereotypowego opisu jest paradygmat sentymentalny, w którym na podkreślenie zasługuje to, że fakt pisania wierszy determinuje całą osobowość bohatera i decyduje o jego odmienności. W ujęciu Pierwszego Dworzanina, niezależnie od jego żartobliwego charakteru, poeta nie jest po prostu szlachcicem, który „bawi się” wierszami, ale specyficzną strukturą osobowościową. Relacja takiej charakterystyki do tego, jak Kochanowski jawi się w operze, jest dość szczególna: naiwny (w sposób niewątpliwie przerysowany) Drugi Dworzanin, ciekaw, „co to jest poeta”, obserwując Kochanowskiego, stwierdza ze zdziwieniem, że nie tylko nie odpowiada on opisowi „odmieńca”, ale że jest jowialny, „tęgi do kielicha”, a więc – zupełnie normalny. W ten sposób Niemcewicz konfrontuje postać swojego bohatera z obiegowymi wyobrażeniami na temat poety. Mimo że niektóre wypowiedzi Kochanowskiego potwierdzają to, co o nim mówi Pierwszy Dworzanin – na przykład upodobanie do natury, niechęć do zaszczytów, obojętność na bogactwa – to z całą pewnością nie jest on tak emfaticzny i afektowany, jak to przedstawia stereotyp. Szczególnie nie pasuje do postaci Kochanowskiego rys marzycielski („Nigdy w czasie obecnym...”). W ciągu całej sztuki jest on przedstawiony jako szybko i skutecznie powracający do rzeczywistości nawet w chwili, gdy przerwano mu pracę, dobrze zorientowany w tym, co się wokół niego dzieje, i dbający o sprawy innych. Kochanowski, mimo że z całą pewnością jego postać przepuszczona jest przez pryzmat sentymentalizmu, został ukazany jako człowiek wrażliwy i czuły, ale nie czułościowy, nie skłonny do emfazy i mocno stąpający po ziemi. Jego twórczość wśród wielu wymiarów ma także wymiar tyrtejski:

(...) chociaż pancerzam nie nosił,
Kiedy wyście walczyli, jam zwycięstwa głosił (s. 35).

W ten sposób poeta niejako rekompensuje brak wojskowych doświadczeń poety – za jej pomocą zostaje on włączony w etos rycerski, tak ważny dla Niemcewicza.

5.

Zarówno obraz sielskiego Czarnolasu, jak i postać samego poety – dobrego gospodarza, ludzkiego wobec chłopów, potępiającego kary cielesne – wyprowadzony jest oczywiście z poetyckich obrazów „wsi spokojnej, wsi wesołej”, konsekwentnie przeciwstawianych zwodnym pokusom wielkiego świata. Ale w nie mniej oczywisty sposób jest on przefiltrowany także przez sentymentalną ideologię z kręgu Czartoryskich⁶⁶. Polski Renesans ukazany w optyce oświeceniowej tworzy szczególny (choć jak na dialog międzyepokowy wyjątkowo spójny) konglomerat wyobrażeń. Jak pisał Tomasz Chachulski: „Wyrazić sądy Jana Jakuba Rousseau za pomocą cytatów z *Trenów* i *Muzy* – czyż można wyobrazić sobie lepszą formę syntezy kultury, ciekawszy model europeizacji polskiej literatury oświeceniowej?”⁶⁷.

Jak jednak aktualizacja ideałów Kochanowskiego ma się do historycznego wymiaru sztuki? W jakim stopniu go zaciera, a w jakim eksponuje?

Wiadomo, że twórcy Oświecenia szukali w Renesansie korzeni „prawdziwej” literatury polskiej, traktując poezję odrodzeniową jako antidotum na estetykę baroku⁶⁸, podobnie jak w układzie politycznym tamtego okresu widzieli wzór zdrowej Rzeczypospolitej przeciwstawiany czasom saskim. Dlatego wydaje się, że w *Janie Kochanowskim* intencja eksponowania podobieństw formacji oświeceniowej do formacji renesansowej była równie silna, jak intencja rekonstrukcji historycznej. Sam Niemcewicz w *Mowie* podkreślał zrozumiałość – mimo upływu czasu – języka Kochanowskiego (w przeciwieństwie do języka innych poetów jego czasów, na przykład Szekspira czy Plejady)⁶⁹. Ten fakt ma ogromne znaczenie dla możliwości uwspółcześniania jego postaci. W obszarze języka nie były konieczne wyraźne korekty stylizacyjne, a oryginalne partie Kochanowskiego nie kontrastują w sposób znaczący z pozostałym tekstem sztuki. Kwestia ta nie stanowiła więc problemu, co potwierdza fakt, że w recenzjach ze spektaklu w ogóle

⁶⁶ Por. np. G. Zając, *Czuły weredyk...*, s. 28.

⁶⁷ T. Chachulski, *op. cit.*, s. 28.

⁶⁸ *Ibidem*, s. 15.

⁶⁹ J. U. Niemcewicz, *Mowa na pochwałę...*; por. W. Walecki, *op. cit.*, s. 69; T. Chachulski, *op. cit.*, s. 15.

nie ma mowy o adekwatności językowej, podczas gdy historyczność innych aspektów utworu wzbudziła nieco kontrowersji. „Iks” w „Gazecie Korespondenta Warszawskiego i Zagranicznego” po premierze chwalił na przykład, że sztuka dobrze odmalowuje „wszystkie szczegóły starożytnego domu Polskiego”, choć przyznawał, że „historycy nasi nie zostawili nam prawie żadnego opisu domowego życia sławnych Polaków”, a więc „osnowę tej opery winniśmy samej tylko prawie imaginacji Autora; nie jest przecież ta sztuka dla tego mniej historyczną”⁷⁰. Zarazem recenzent krytykował kostium aktorki grającej Hannę, która, jego zdaniem, powinna „zapytać się lepiej dawnych wieków o kształt swego ubioru”. W artykule, który się ukazał w następnym numerze „Gazety Korespondenta”, był sygnowany przez „Przyjaciół Prawdy” i występował przeciw uprawianej przez „Iksa” przesadnej krytyce aktorów grających w sztuce przy niedostatecznej krytyce jej autora, zakwestionowano z kolei zarzut niehistoryczności stroju: „Zbyt Pan daleko chcesz trudnić aktorkę grającą rolę Hanny po radę do dawnych wieków względem ubioru. Nie pozostały dla płci pięknej Dzienniki mój z owego wieku, należy więc ta część do znawców starożytności” – stwierdzał recenzent, dodając, że i tym razem „Iks”, zgodnie ze swoim niechlubnym zwyczajem, skrytykował tylko, co jest źle, nie podpowiadając, jak być powinno, czyli nie opisując, jak ów strój powinien wyglądać. Sama dyskusja wskazuje jednak na rozwiniętą świadomość wymagań związanych z akcją rozgrywającą się w przeszłości. Szczególnie zaś kwestia ta dotyczyła postaci tytułowego bohatera. Nie wiemy wprawdzie, jak prezentował się on na scenie w spektaklu warszawskim, wiemy jednak – z relacji Teodora Krasieńskiego⁷¹ – że w Wilnie (gdzie premiera odbyła się 9 kwietnia 1817 r.) Kuczyński grający rolę Kochanowskiego był ucharakteryzowany według ryciny, mającej przedstawiać poetę, umieszczonej w *Wyborze pisarzy polskich*, a następnie w tomie I *Dzieł polskich* Kochanowskiego z 1803 r. (był to rysunek Courtina według rzeźby Jakuba Monaldiego, rytowany w Warszawie przez Ligbera)⁷². Taka charakteryzacja świadczy

⁷⁰ „Gazeta Korespondenta Warszawskiego i Zagranicznego” 1817, nr 4 („Dodatek”), s. 4.

⁷¹ T. Krasieński, *Dziennik*, [w:] *Z filareckiego świata*, oprac. H. Mościcki, Warszawa 1924, s. 33-34.

⁷² Zob. rycina i komentarz na stronie Cyfrowej Biblioteki Narodowej Polona, [on-line:] <https://polona.pl/item/portret-piotra-kochanowskiego-inc-i-wdarlem-sie-na-skale-pieknej-kalliopy,Mj14NDEzNTY/0/#info:metadata>.

o pietyzmie realizatorów spektaklu, niezależnie od tego, że – jak obecnie wiadomo – postacią przedstawioną na owej rycinie jest najprawdopodobniej nie Jan, lecz Piotr Kochanowski⁷³. *Nota bene* już za czasów Niemcewicza wyraźna różnica między książkowym portretem a podobizną Kochanowskiego na nagrobku w kościele w Zwoleniu budziła u wielu konfrontujących te wizerunki zdziwienie. Nic dziwnego, że Niemcewicz, po raz ostatni wprowadzając czarnoleskiego mistrza do swojej twórczości w poemacie *Moje marzenia*, gdzie spotyka się z nim w zaświatach, precyzyjnie zaznaczył, jaki jego konterfekt uznaje za wiarygodny, pisząc:

...wraz go poznaję
Po tym bystrym spojrzeniu, jakie dowcip daje,
Po tej polskiej czamarze, po wyniosłym czele,
Jakim dotąd tchnie w głazie w Zwoleńskim kościele⁷⁴.

Kwestia wyglądu zewnętrznego poety wiąże się z kwestią stylizacji także na poziomie muzycznym. Sama postać Kochanowskiego nie jest intensywnie charakteryzowana muzycznie, choć bierze udział w ansamblach, nie śpiewa samodzielnie żadnej arii w utworze, mimo że istnieją w librecie partie teoretycznie sprzyjające stworzeniu partii solowej. Można by opracować w ten sposób choćby tekst trenu rozpoczynający akt I, ale libretto przewiduje tu jedynie interludia pomiędzy poszczególnymi strofami wiersza. Podobnie jako aria mógłby być opracowany monolog rozpoczynający akt II, jednak i ta scena jest mówiona. „Autor napisał tę rolę więcej dla aktora iak dla śpiewaka”⁷⁵, zauważał recenzent „Gazety Warszawskiej” w 1822 r. Zapewne nie bez wpływu na taką decyzję kompozytora była znajomość możliwości wokalnych aktorów, którymi dysponował. Ubolewano zresztą zgodnie, że Kurpiński w *Janie Kochanowskim* „nie miał pola do rozwinięcia muzycznego swego talentu”⁷⁶.

Kochanowski jest więc charakteryzowany muzycznie pośrednio, poprzez interludia towarzyszące lekturze trenu, a zwłaszcza poprzez wspomnianą już

⁷³ Ibidem; zob. też: W. Walecki, *op. cit.*, s. 26-28.

⁷⁴ Cyt. za: W. Walecki, *op. cit.*, s. 95.

⁷⁵ „Gazeta Warszawska” 1822, nr 65, s. 848.

⁷⁶ „Tygodnik Polski i Zagraniczny” 1818, t. 1, nr 6, s. 143.

scenę śpiewu psalmu współ z Hanną, w której to scenie poeta występuje także jako instrumentalista-akompaniator. Być może ten duet stanowi swoisty substytut partii solowej w operze, nie niosąc ze sobą ryzyka karykaturyzacji, jaka by groziła, gdyby samodzielna partia głównego bohatera została wykonana nieudolnie.

Zasadniczym i najbardziej narzucającym się zabiegiem stylizacyjnym w operze, dobrze korespondującym zarówno z wyobrażeniem o estetyce Renesansu, jak i sentymentalizmem puławskim, jest wykorzystanie w partyturze melodii tańców polskich. Recenzent „Gazety Warszawskiej”⁷⁷ przy okazji wystawienia sztuki w 1822 r. bardzo pozytywnie – w przeciwieństwie do libretta – ocenił jej opracowanie muzyczne, dodając, że Kurpiński „zwłaszcza w tej operze zachował charakter prawdziwie narodowy, który się we wszystkich śpiewach przebija”⁷⁸. Zasadniczo recenzenci byli zgodni co do tego, że Kurpiński „trzymał się ściśle narodowości”⁷⁹.

Marcin Gmys zauważa, że *Jan Kochanowski w Czarnym Lesie* może być uznany za prekursorski w stosunku do pisanych już w XX w. kompozycji o tematyce renesansowej, których bohaterem stał się wybitny artysta⁸⁰. Ze względu na temat rzeczywiście tak jest, lecz model „oper renesansowej”, jaki rozpowszechnił się na przełomie XIX i XX w. w operze europejskiej, oparty jest jednak na zupełnie innym stosunku do przeszłości i jej estetyki, jak i do postaci artysty niż *Jan Kochanowski w Czarnym Lesie*, który jest stosunkowo słabo naznaczony historycyzmem. Przedział czasowy i kulturowy dzielący czasy Niemcewicza i Kochanowskiego został po części zniwelowany świadomym przedstawieniem twórczości Kochanowskiego jako spojonej paradygmatem klasycystycznym z estetyką Oświecenia, a tym samym nadal aktualnej u progu XIX w. Jednocześnie – jak zauważają badacze – muzyka do *Jana Kochanowskiego* jest naznaczona wpływami włoskimi⁸¹. Raczej nie

⁷⁷ L. Simon, *op. cit.*, s. 11.

⁷⁸ „Gazeta Warszawska” 1822, nr 65, s. 848.

⁷⁹ „Tygodnik Polski i Zagraniczny” 1818, t. 1, nr 6, s. 143.

⁸⁰ M. Gmys, *op. cit.*, s. 50-51. Por. A. Lubońska, *Mit artysty w niemieckich „operach renesansowych”*, [w:] *Opera wobec historii*, red. R. D. Golianek, P. Urbański, Toruń 2012, s. 127-128.

⁸¹ T. Strumiłło, *op. cit.*, s. 47-50.

wynika to z chęci wyeksponowania włoskiej formacji Kochanowskiego czy też ogólnie italianizmu polskiego odrodzenia, lecz jest po prostu efektem ewolucji stylu kompozytora – jego wyraźnym zwrotem w stronę inspiracji włoskich, jaką badacze rejestrują po 1816 r. Tadeusz Przybylski komentował ten zwrot następująco:

Dążność Kurpińskiego do unarodowienia języka operowego w oparciu o styl klasyków wiedeńskich (...) zaczęła się niestety załamywać w jego twórczości operowej po roku 1816. (...) linia ta się załamuje z powodu bezkrytycznego naśladowania przez Kurpińskiego stylu Rossiniego i Spontiniego, a także innych francuskich i włoskich twórców operowych. Trudno się tu doszukać jakichś wyraźnych przyczyn tej zmiany stanowiska estetycznego. Być może, że poszedł za modą wschodzącej właśnie na muzycznym firmamencie Europy gwiazdy, jaką stał się Rossini i jego styl⁸².

Rejestrując w muzyce do *Jana Kochanowskiego* wpływy opery włoskiej, trzeba oczywiście zastrzec, że ani w kompozycjach, ani w koncepcjach estetycznych Kurpińskiego nie doszło do takiej absolutyzacji materii dźwiękowej jak u Rossiniego. Jeszcze kilka lat później polski kompozytor krytycznie odnosił się do tradycji opery włoskiej, głównie ze względu na rozbudowanie elementu muzycznego kosztem struktury dramatycznej oraz słów, sprowadzanych do funkcji jedynie pretekstowej⁸³. Z drugiej strony trudno mówić na ówczesnym etapie rozwoju opery o wyraźnym paradygmacie stylistycznym polskiego teatru muzycznego, który inspiracje czerpał z różnych źródeł, a tematy ludowe czy narodowe (jak na przykład melodii tańców) komponowały się z różnymi stylami muzycznymi. Pewne rozwiązania dramaturgiczne, choć odbierane jako charakterystyczne dla kultury polskiej, mają charakter dość uniwersalny, jak choćby finałowa scena składania wieńca z kłosów może być rozpatrywana jako topos także na szerszej płaszczyźnie, na przykład (skoro operujemy w sferze teatru muzycznego) w zestawieniu ze sceną składania wieńców, nie dożynekowych wprawdzie, lecz kwietnych, ale również ilustrującą relacje między panem i jego poddanymi w *Weselu Figara* Mozarta

⁸² T. Przybylski, *op. cit.*, s. 27.

⁸³ K. Kurpiński, *Rzut oka na operę*, „Pamiętnik Warszawski” 1829, t. 1, s. 142-143.

i da Ponte (gdzie zresztą sceny „hołdownicze”, o genezie postfeudalnej, są potraktowane mocno ironicznie⁸⁴).

Wymiar historyczny opery i związane z nim zabiegi stylizacyjne nie rysują się więc bardzo wyraziście, niewątpliwie jednak kwestia „dawności” nie została ani przez twórców opery, ani przez recenzentów zlekceważona, mimo wyraźnej sentymentalizacji całości⁸⁵.

6.

Jak już wspomniano, w *Mowie* Niemcewicza z roku 1808 uderza pełen szacunku, lecz nie bezkrytyczny ton, w jakim utrzymana jest pochwała renesansowego poety. Postawa Niemcewicza daleka jest od preromantycznego kultu geniuszu. Pisze on o Kochanowskim raczej jak o współtowarzyszu w poezji, którego postawa życiowa i obywatelska pokrewna była jego własnej. Podkreślając jego rolę prekursora, trwałość jego zasług, Niemcewicz traktuje czarnoleskiego poetę jako aktualnego. Pisząc, że posiadał on „najpierwsze wierszopisa dary: czysty rozsądek, żywe imagincje, i serce najtkliwsze”⁸⁶, nie tylko charakteryzował jego osobowość twórczą, lecz także formułował uniwersalny model dobrego poety, który można uznać także za jego własny. Jest to zresztą zgodne z tendencją epoki – w wielu utworach, w których pojawia się Kochanowski, można dostrzec znamiona programowego autotematyzmu. Jak zauważył Wacław Walecki, w beletryzacjach biografii Kochanowskiego zawsze staje się on „swoistym medium tendencji ideowych reprezentowanych i ewokowanych przez pisarzy, a przynależnych – czy też przypisywanych – czarnoleskiemu wieszczowi”⁸⁷. Taka tendencja ma oczywiście charakter ogólny i nie dotyczy jedynie Kochanowskiego: filtr współczesności jest nie do uniknięcia nie tylko przy narracjach artystycznych, ale i przy opraco-

⁸⁴ Wyrafinowania dodaje scenom poddańczym w *Weselu Figara* fakt, że są one dwie: jedna skierowana do Hrabiego, mocno ironiczna, jako że przerywająca jego niegodne zaloty do Zuzanny, i druga – do Hrabiny, nacechowana większą szczerością.

⁸⁵ T. Strumiłło, *op. cit.*, s. 49-50.

⁸⁶ J. U. Niemcewicz, *Mowa na pochwałę...*, s. 16.

⁸⁷ W. Walecki, *op. cit.*, s. 69.

waniach pretendujących do miana naukowego obiektywizmu⁸⁸. Nierzadko wiąże się to z tendencją do niwelowania lub przemilczania różnic światopoglądowych i selektywnego spojrzenia na twórczość. W tym przypadku jednak ideały prezentowane w sztuce Niemcewicza są bardzo bliskie światopoglądowi wyłaniającemu się z tekstów czarnoleskiego poety, co biorąc pod uwagę jego nauczycielską rolę wśród oświeconych, jest naturalne. Jak jednak dalej pisze Walecki, „Kreacja Kochanowskiego na *porte-parole* autora oparta (...) została przez Niemcewicza na znajomości spuścizny poetyckiej twórcy *Trenów*”⁸⁹. Istotnie, trudno w sztuce znaleźć elementy, które nie korespondowałyby z ideami zawartymi w utworach Kochanowskiego, choć oczywiście pokrewieństwo to jest dość ogólne – nie mamy w sztuce do czynienia z pogłębioną egzegezą tekstów poetyckich.

Pomijając fakt, że poeta piszący o poecie zawsze w jakiejś mierze wchodzi w sferę autotematyzmu, istnieje w *Janie Kochanowskim* sporo przesłanek wskazujących, że przedstawiony w sztuce ideał życiowy i poetycki bliski był samemu Niemcewiczowi. Zasadnicza różnica polegałaby na tym, że dojrzały Kochanowski stronił od aktywnego życia kulturalnego i literackiego, w jakie był intensywnie zaangażowany – i to do końca swoich dni – Niemcewicz. Różnicę tę niweluje eksponowanie faktu, że Kochanowski, chociaż w okresie czarnoleskim daleki od centrum wydarzeń, wypowiadał się wszakże w aktualnych sprawach za pomocą swojej poezji. Zaangażowanie w życie publiczne Niemcewicza uzasadniać mogła także odmiennność sytuacji: Kochanowski tworzył w szczęśliwej dla Rzeczypospolitej epoce chwały, która nie wymagała od wszystkich obywateli intensywnego zaangażowania dla podtrzymania ducha narodowego; czasy, w których żył Niemcewicz, nakładały na poetę inne obowiązki.

Relacja między librecistą i jego poetyckim bohaterem stała się istotnym elementem recepcji utworu – za postacią sceniczną odbiorcy wyraźnie dostrzegali sylwetkę autora. Spektakularnym tego dowodem było wileńskie wystawienie utworu 30 czerwca 1819 r., zaaranżowane w sposób niedwuznacznie sytuujący Niemcewicza w roli spadkobiercy Kochanowskiego. Autor, obecny

⁸⁸ Zob. uwagi na ten temat zamieszczone w rozdziale poświęconym *Andrea Chenier*.

⁸⁹ W. Walecki, *op. cit.*, s. 71.

„...choć pisze wiersze, człek dosyć pocziwy”

w teatrze, nie tylko był gorąco oklaskiwany, lecz także stał się elementem spektaklu: powitano go polonezem Kościuszki (bo ten zapewne utwór kryje się pod określeniem „taniec Kościuszki”, którego użyto w prasowej relacji z wieczoru⁹⁰) oraz wierszowanym prologiem podnoszącym jego literackie i obywatelskie zasługi, deklamowanym przez aktorkę Izabellę Górską. Prolog zwracał między innymi uwagę na oryginalny charakter sztuki, która powinna stać się przykładem i bodźcem do dalszych działań tego rodzaju – bo:

Dopókiż scena polska śród gotyckich składów
Żyć będzie z żebraniny i samych przekładów?⁹¹.

Najmocniejszy akcent pojawił się jednak w finale sztuki, który dla uczczenia Niemcewicza nieco zmodyfikowano. Aktor grający rolę tytułową (Ignacy Kuczyński) po wypowiedzeniu ostatniej kwestii Kochanowskiego przeszedł *attacca* do dopisanej przez Leona Borowskiego⁹² pochwały Niemcewicza i niejako wychodząc z ram sceny, choć nadal pozostając w roli Kochanowskiego, przekazał mu poetyckie następstwo:

Jednak mam te nadzieję, że przed się za laty,
Nie będą moje czułe nocy bez zapłaty:
I opatrzy to mądrze syn pięknej Latony,
Że popiół kości moich nie będzie wzgardzony.
Nie będzie! Przybędzie kiedyś wdzięczna dla mnie doba:
Wstanie wieszcz pozny, lutni słowiańskiej ozdoba,
Co sam w potrzebie spółney poniesie oręż
I wiecznym śpiewem powie nieśmiertelne męże;
Co w swej duszy rozliczne połączy zalety
Mądrego męża w radzie, sławnego poety
On też me życie z wami, i życzenia skromne
Wdzięcznym rymem opieje na czasy potomne:
I pomyśli o mojej, choć późnej, zapłacie,
Lecz naydroższej. O dzieci! Wy tego nie znacie!
Daycie mi wasze kwiaty i te wasze wieńce,
Tobie, Duchu potomny! tobie je poświęcę!⁹³.

⁹⁰ „Kurier Litewski” 1819, nr 146, s. 1.

⁹¹ Ibidem.

⁹² M. Witkowski, *Świat teatralny młodego Mickiewicza*, Warszawa 1971, s. 297.

⁹³ „Kurier Litewski” 1819, nr 146, s. 1.

Takie wystąpienie, kiedy aktor – jeszcze ucharakteryzowany na Kochanowskiego, jeszcze w jego roli – zwraca się do autora sztuki jako do swojego następcy i wręcza mu kwiaty stanowiące rekwizyt sceny końcowej (w której wieśniacy składają swojemu panu na koniec żniw wieńce) było wyrazem przekonania o głębokiej relacji wiążącej Niemcewicza z jego bohaterem; wywarło też zapewne silne wrażenie na widzach. Michał Witkowski podaje, że „[p]óźniej w czasie śledztwa przeciw filomatom w roku 1824 senator Nowosilcow wyrażał pogląd, że uczczenie Niemcewicza przedstawieniem ze specjalnie dorobionym prologiem i epilogiem miało szkodliwy wpływ na umysły młodzieży”⁹⁴. Ów prolog i epilog rozdawano zresztą widzom w postaci ulotek, a następnie wydrukowano wraz z relacją ze spektaklu w „Kurierze Litewskim”⁹⁵. W ten sposób spektakl wileński, choć zapewne nie przez samego Niemcewicza zaplanowany, stał się potwierdzeniem autoprezentacyjnego potencjału *Jana Kochanowskiego*.

7.

Jan Kochanowski w Czarnym Lesie z pewnością nie należy do najbardziej udanych utworów polskiego teatru muzycznego i od początku był przedmiotem krytyki. Mimo tego przez pewien czas pojawiał się na scenach, choć badacze nie są zgodni w ocenie jego recepcji i funkcjonowania w epoce. Anna Niewolak-Krzywda pisze na przykład, że cieszył się „dużym powodzeniem”⁹⁶, podczas gdy Simon ocenia, że reakcja publiczności była bardzo słaba⁹⁷. Jeśli patrzeć na liczbę przedstawień, powodzenie było raczej umiarkowane; jeśli na recenzje prasowe – widziano w sztuce więcej wad niż zalet, choć starcie między „Iksami” i „Przyjaciółmi Prawdy”, do jakiego dała ona bodziec, na pewno przysporzyło jej reklamy i przyczyniło się przez pewien

⁹⁴ M. Witkowski, *op. cit.*, s. 297.

⁹⁵ „Kurier Litewski” 1819, nr 146, s. 1; L. Simon w swoim artykule poświęconym Kochanowskiemu jako bohaterowi dramatycznemu cytuje tekst właśnie z ulotki; L. Simon, *op. cit.*, s. 12.

⁹⁶ A. Niewolak-Krzywda, *W kręgu rzeczy czarnoleskiej*, Rzeszów 1987, s. 75.

⁹⁷ L. Simon, *op. cit.*, s. 11.

czas do utrzymania zainteresowania utworem niezależnie od względów artystycznych. Ponieważ od samej premiery zastrzeżenia recenzentów budziło przede wszystkim libretto – muzyka oceniana była pozytywnie – Niemcewicz poczuł się urażony złym przyjęciem i groził wycofaniem wszystkich swoich sztuk z Teatru Narodowego. Po roku jednak sztuka wróciła na afisze w Warszawie, choć i tym razem nie zrobiła furory. Jeśli sądzić po recenzjach, spektakl najlepiej był przyjmowany na scenie wileńskiej (i to nie tylko wówczas, gdy gościł tam sam Niemcewicz), ale i później sztuka nie została zapomniana i przewijała się w repertuarze teatrów (na przykład w Krakowie w 1863 r.⁹⁸). Muzyka Kurpińskiego do spektaklu uległa następnie swoistemu recyklingowi – posłużyła się nią Gabriela Zapolska, tworząc spektakl o Kochanowskim będący przeróbką powieści Klementyny z Tańskich Hoffmannowej⁹⁹; poza tym fragmenty muzyczne, wydane w zbiorach drobnych kompozycji Kurpińskiego, pojawiały się niekiedy w programach koncertów. Dopiero ostatnio przypomniano utwór ponownie w całości – w 2015 r. sztuka została wykonana przez studentów Akademii Muzycznej we Wrocławiu pod kierownictwem Artura Wróbla.

Niezależnie od tego, jak ocenimy jej jakość artystyczną, komedioopera Niemcewicza i Kurpińskiego nie tylko jest prekursorska na gruncie polskiego teatru muzycznego w ukazywaniu poety jako głównego bohatera, lecz także stanowi jeden z pierwszych tego rodzaju przykładów w teatrze muzycznym w ogóle.

⁹⁸ Zob. sporządzoną przy tej okazji rękopiśmienną kopię libretta wraz ze zgodą na wystawienie sztuki dostępną na stronie Jagiellońskiej Biblioteki Cyfrowej, [on-line:] <https://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/publication/406696/edition/495173?language=en>.

⁹⁹ W. Walecki, *op. cit.*, s. 92.

POETA W CZASIE MARNYM

Andrea Chénier Luigiego Illiki i Umberta Giordana

1.

Andrea Chénier (1896) to najbardziej pamiętana (a w pewnych okresach jedyna wystawiana¹) opera Umberta Giordana. Z tego też powodu przez wiele lat, pisząc o niej, sytuowano ją nie w kontekście pozostałych dzieł kompozytora, lecz na tle nurtu werystycznego, do którego – choć nie bez pewnych zastrzeżeń – była zaliczana. Drugie naturalne i niejednokrotnie eksplorowane pole kontekstowe dla tego dzieła stanowiły utwory o tematyce artystowskiej. Trzeci zaś zestaw odniesień tworzyły opery traktujące o rewolucji francuskiej czy też ogólniej – o wielkich przewrotach politycznych.

Skoro skupiamy w tej książce uwagę na postaci poety w operze, wydaje się, że kontekst artystowski jest najważniejszy i najbardziej naturalny. Za szczególnie bliską *Andrea Chénier* z tego względu może być uznana *Cyganeria* Pucciniego, libretta obu oper bowiem stworzył ten sam tandem: Luigi Illica i Giuseppe Giacosa. Ważnym i niejako „tradycyjnym” odniesieniem jest również konkurencyjna *Cyganeria* Leoncavalla czy też nieco późniejsza *Luiza* Gustave’a Charpentiera. Do tego zestawu oper *sensu stricto* można włączyć operetkę *La Petite Bohème* Henriego Hirschmanna (1905), także zbudowaną na wątkach Murgerowskich². Oprócz przynależności do (szeroko pojętego)

¹ Poza Italią, w której w miarę stałą popularnością cieszyła się jeszcze *Fedora*.

² L. Czapliński, *Pod dachami Paryża. Z życia cyganerii i gryzetek*, [w:] idem, *W kręgu operowych mitów*, Kraków 2003, s. 236-237.

nurtu werystycznego, podobnej tematyki oraz francuskiego (a dokładniej – paryskiego) zaplecza kulturowego łączy te opery również to, że funkcja poety jest w nich zespolona z funkcją amanta. Nic dziwnego, że wielokrotnie rozpatrywano je łącznie, jako wzajemnie się dopełniające i przekazujące obraz w dużej mierze komplementarny³. Jest to ujęcie z całą pewnością uzasadnione. *Andrea Chénier* pozostaje z tymi dziełami w dialogu. Jest jednak pod wieloma względami odmienny. Różnice te są na tyle znaczące, że powstają wątpliwości co do tego, czy tematyka artystowska rzeczywiście jest najważniejszym kontekstem dla opery Giordana.

Najistotniejsze spośród owych różnic wydają się trzy.

Pierwsza z nich jest taka, że bohaterem opery jest postać nawiązująca do osoby realnej. Automatycznie generuje to kilka kwestii niepojawiających się w innych operach cyganeryjnych, między innymi problem referencjalności w stosunku nie tylko do biografii historycznego Chéniera, ale i jego twórczości. Wprowadzenie do opery poety, po którym pozostał korpus tekstów, wymusza wejście na pole literaturoznawstwa zdecydowanie pełniejsze, niż gdy bohater jest postacią fikcyjną. W przypadku bohaterów wymyślonych (nawet jeśli wykazują oni jakieś podobieństwa do rzeczywistych artystów lub reprezentują cechy charakterystyczne dla konkretnego prądu literackiego) nie istnieje pokusa – czy imperatyw – konfrontacji obrazu operowego z danymi tekstowymi. W tym zaś przypadku rzecz jest jeszcze bardziej złożona niż zazwyczaj, ponieważ postać Chéniera także na płaszczyźnie literaturoznawczej jest kontrowersyjna i legendarna zarazem. Stracony dosłownie w ostatnich dniach terroru (25 lipca 1794 r.), za życia nieznany jako poeta, a przypomniany dopiero prawie ćwierć wieku po śmierci, w pełni epoki romantycznej, już w aurze wiedzy o dramatycznym, przedwczesnym finale jego życia – jest on postacią nieuchronnie skazaną na działanie mechanizmów legendotwórczych. Dość powiedzieć, że w momencie publikacji jego wierszy, w 1819 r., wiele osób (w tym na przykład Pierre-Jean de Béranger) podejrzewało, że Chénier naprawdę nie istniał, lecz został – jak Osjan – wymyślony, a publikacja jego wierszy była mistyfikacją przygotowaną przez La-

³ *Ibidem*; zob. też: E. Nowicka, *Poeta w operze – sceny z życia*, [w:] *Opera w kulturze*, red. M. Sokalska, Kraków 2016, s. 15-25.

touché'a, edytora jego utworów⁴. Splot dramatycznej, silnie naznaczonej uwarunkowaniami politycznymi biografii z późnym odkryciem twórczości poety, z jej recepcją praktycznie w całości pośmiertną, opóźnioną o ćwierćwiecze, a więc już w punkcie wyjścia zdekontekstualizowaną, stanowi istną mieszkankę piorunującą, praktycznie uniemożliwiającą rzeczową prezentację jego osoby i sztuki poetyckiej – czego zresztą dowodzą temperatura i charakter wciąż trwającego „sporu o Chéniera”⁵. Poświęcona mu opera siłą rzeczy jest jednym z głosów w tym sporze, koresponduje z innymi tekstami poświęconymi poecie: z całym zestawem utworów poetyckich, powieściowych, teatralnych, eseistycznych czy literaturoznawczych, z którego pełnymi garściami czerpał Illica. I właśnie na te różnego rodzaju związki literackie – zazwyczaj mniej eksponowane niż relacje interoperowe – chciałabym zwrócić szczególną uwagę.

Druga znacząca różnica między *Andrea Chénier* a współczesnymi mu operami artystowskimi polega na tym, że poeta został przedstawiony w tym utworze nie jako członek wspólnoty, lecz jako artysta samotny, zdecydowanie bardziej w typie romantycznego indywidualisty niż cygana. Jako takiemu bliżej mu do bohatera *Opowieści Hoffmanna* Jules'a Barbiera i Jacques'a Offenbacha niż do Rodolfa z *Cyganerii* czy Juliena z *Luizy*. Bo chociaż Hoffmann przedstawiony w prologu opery Offenbacha jest także członkiem artystycznej wspólnoty o wyrażnie cygańskich cechach, to w dziele właściwym występuje sam i pozostaje sam, samotnie przyjmując na końcu pocieszenie od wiernie mu cały czas asystującej, choć długo nierozpoznananej Muzy. Nie oznacza to jednak, że kontekst *Opowieści Hoffmanna* jest tym najważniejszym dla *Chéniera* – przede wszystkim dlatego, że postać rzeczywistego pisarza w operze jest zapośredniczona (zgodnie z duchem prozy Hoffmannowskiej) przez liczną grupę sobowtórów. Operowy Hoffmann jawi się bardziej jako fuzja cech bohaterów wielu (w dużej mierze autobiograficznych) opowiadań E. T. A. Hoffmanna niż jako twórca historyczny (choć precy-

⁴ C. Seth, *Préface*, [w:] *André Chénier. Le miracle du siècle*, éd. eadem, Paris 2005, s. 7.

⁵ Zob. np. O. de Vallée, *André Chénier et les Jacobins*, Paris 1881; J. Raymond, *La dernière nuit d'André Chénier*, Paris 1989; P. Prades, *Ils ont tué le poète: André Chénier (3 octobre 1762-20 juillet 1794)*, Paris 1998; J. Goulemot, J.-J. Tatin-Gourier, *André Chénier. Poésie et politique*, Paris 2005.

zyjne rozdzielenie wątków spłotu biograficzno-tekstowego nie jest oczywiście możliwe). Co więcej, w operze Offenbacha bohater ostatecznie porzuca funkcję amanta na rzecz samego, czystego powołania poetyckiego, które okazuje się wdzięczniejsze niż miłość – dokonuje więc szczególnego aktu sublimacji. W większości oper artystowskich natomiast (nie tylko mających za bohatera poetę, lecz także malarza (jak na przykład *Tosca*) czy rzeźbiarza (jak *Benvenuto Cellini*) wątek miłosny i twórczy są ściśle połączone, a jedno stymuluje drugie – co z kolei zbliża je do *Chéniera*.

Panoramiczny charakter świata przedstawionego w operach cyganeryjnych oraz związane z nim przedstawianie artystów jako – mimo wszelkich różnic między nimi – swoistego bohatera zbiorowego wiąże się ściśle z poetyką weryzmu, podkreślającego – podobnie jak literacki realizm – wspólnotowe uwarunkowania i motywacje postaci dramatu⁶. Z tym zaś łączy się skłonność do przedstawiania artystów na tle ich „środowiska naturalnego”⁷. Rozbudowane sceny zbiorowe, w których zanurzają się i chwilami nikną poszczególni bohaterowie, nie były oczywiście w operze XIX w. niczym nowym i niekoniecznie musiały się wiązać z poetyką weryzmu. Jednak obfitość scen ulicznych, środowiskowych, szczegółowość przedstawień i mnogość epizodów pobocznych (będąca zresztą także i pochodną quasi-reportażowej narracji Murgerowskiej⁸) stanowi już element charakterystyczny dla koncepcji opery werystycznej. Tę mnogość detali, bogactwo epizodów, różnorodność aspektów świata przedstawionego odnajdujemy także w *Andrea Chénier*, z tą jednak ważną różnicą, że tu główny bohater zasadniczo sytuuje się na obrzeżach życia społecznego, w roli świadka obserwatora lub kontestatora, a nie aktywnego uczestnika.

Trzecim ważnym elementem, decydującym o swoistości *Andrea Chénier* na tle współczesnych mu oper o tematyce artystowskiej, jest historyczny cha-

⁶ Na temat wyznaczników stylu werystycznego zob. m.in. M. Kelkel, *Naturalisme, vé-risme et réalisme dans l'opéra*, Paris 1984; G. Denizeau, *Les véristes*, Paris 2011, s. 8-11.

⁷ Por. L. Czapliński, *op. cit.*, s. 248.

⁸ Mam na myśli oczywiście narrację zastosowaną w felietonach *Sceny z życia cyganerii*, drukowanych od 1845 r. w „Korsarzu Szatanie”, a nie późniejszą sztukę teatralną *Życie cyganerii*, wyprowadzoną z owych felietonowych opowieści przez samego Murgera z pomocą Théodore’a Barrière’a.

rakter świata przedstawionego. Historyzm ten stanowi pewne *novum*, oczywiście nie w obrębie gatunku operowego, lecz w obrębie nurtu werystycznego. Opera werystyczna traktująca o przeszłości generuje zestaw problemów analogicznych do tych, które w obrębie realizmu literackiego rodziła powieść historyczna⁹, między innymi kwestię wiarygodnego przedstawiania rzeczywistości, której twórca nie zna z autopsji, sposobu konfiguracji faktów historycznych w strukturze fikcjonalnej, strategii wiązania wydarzeń i postaci historycznych z wydarzeniami i postaciami zmyślonymi, problem stylu i języka narracji (a w przypadku opery także języka muzycznego). Co więcej, akcja *Chéniera* rozgrywa się w newralgicznym okresie rewolucyjnego wrzenia i następującego po nim terroru, a więc w czasach złożonych, w odniesieniu do których postulaty realistycznego przedstawienia wydają się szczególnie trudne do realizacji. Chénier to poeta uwikłany w historię polityczną, czego nie można powiedzieć o Rodolffie z *Cyganerii* czy Julienie z *Luizy*. *Nota bene* w dzisiejszej recepcji opery Giordana to właśnie aspekt polityczny zdaje się wysuwać się na pierwszy plan, jako swoiście uniwersalny, nie tylko związany ze specyfiką rewolucji francuskiej i towarzyszącej jej rzeczywistości terroru, lecz także dający bodziec do ogólnej historiozoficznej refleksji nad okresami wielkich przewrotów i totalitaryzmów. Sądzę, że to w dużej mierze przedstawionemu w *Chénierze* obrazowi „czasów marnych” zawdzięczamy intensywniejącą z każdym rokiem falę zainteresowania operą, która w ostatnich latach stała się prawdziwą *sine qua non* światowych scen.

Z tych wszystkich względów opera Illiki, Giacosa i Giordana stała się w niniejszej książce tematem osobnego rozdziału, tak jak – mimo wszelkich afiliacji – osobne jest jej miejsce w operowej historii poetów.

⁹ Zob. np. polemikę Henryka Sienkiewicza z antyhistorycznymi tezami Jörgena Brandesa (H. Sienkiewicz, *O powieści historycznej*, [w:] idem, *Dziela*, t. 41, Warszawa 1951, s. 102-124). Por. J. Kulczycka-Saloni, *Wstęp*, [w:] eadem, *Programy i dyskusje ideowe okresu pozytywizmu*, Wrocław i in. 1985, s. CIII-CVII.

2.

W przypadku, gdy pierwowzorem bohatera opery jest rzeczywisty poeta, musimy, jak już wspomniano, energiczniej niż zazwyczaj wkroczyć na grunt literaturoznawczy – na którym opera Giordana nie zawsze jest mile widziana. Postrzegana jako kolejny z całkiem obfitej grupy utworów poświęconych temu poecie i nader swobodnie traktujących prawdę historyczną bywa przedmiotem negatywnych komentarzy.

Spory korpus zastrzeżeń w stosunku do niej sformułowała na przykład Catriona Seth we wstępie do antologii historycznych i współczesnych świadectw odbioru dzieła i biografii Chéniera¹⁰. Opera Giordana, zdaniem badaczki, zamiast propagować wiedzę o poecie, utrwała jego fałszywy obraz, niekoniecznie skłaniając do sięgnięcia po jego utwory i dociekania prawdy o jego życiu i twórczości. Ponieważ zaś – ze względu na swoją popularność – nierzadko stanowi dla odbiorcy jedyne źródło wiedzy o Chénierze, jest zasadniczo szkodliwa. Badaczka nie uwzględnia w swojej ocenie walorów artystycznych opery, oceniając ją głównie w perspektywie rzetelności wiedzy historycznoliterackiej, nie znajduje więc praktycznie żadnego argumentu, który mógłby przemawiać na jej korzyść.

Takie stanowisko, choć wynika z badawczej skrupulatności, jest zarazem wyrazem pewnej stronniczości i skłonności do oceniania rozwoju żywego kulturowego – swoistego ekosystemu – według selektywnych, partykularnych kryteriów. Jakkolwiek wypaczona byłaby bowiem wizja życia i twórczości Chéniera zawarta w operze, ma ona bezwzględną wartość w uniwersum kulturowym, w którym – jak poucza narratologia – często nie faktografia się liczy najbardziej, lecz sugestywność przedstawienia. I jeśli opera wypiera „prawdę” literacką lub prawdę historyczną – to trzeba, *nolens volens*, przyjąć, że owa prawda nie miała odpowiedniej siły przetrwania (według zasady, którą można by nazwać darwinizmem kulturowym).

¹⁰ C. Seth, *op. cit.*, s. 32-33. Oczywiście zarówno jakość, jak i siła oddziaływania poszczególnych utworów były rozmaite, a wiele było faktycznie niezbyt udanych. Wyróżnić można np. *Stello* Alfreda de Vigny’ego, powieść czyniącą z Chéniera jednego z, jak to później nazwał Verlaine, „poetów przeklętych”.

Niechętny stosunek literaturoznawców do librecistów podejmujących tematy literackie jest zresztą stale powracającym motywem. Illica był krytykowany także – i to ostro – jako adaptator *Scen z życia cyganerii*, który wynaturzył zupełnie ideę Murgera, a zwłaszcza przeoczył charakterystyczną Murgerowską ironię¹¹.

Co znamienne, Seth, zajmując pozycję obrończyni prawdy literackiej i historycznej, jest znacznie bardziej wyrozumiała w stosunku do przerysowania w przedstawianiu postaci i dorobku poety występujących na gruncie literaturoznawstwa i literatury, w obrębie różnorodnych interpretacji i metodologii, niż w operze, którą w oczywisty sposób powinna chronić *licentia poetica*. A przecież, jak zauważył już wcześniej Jean Fabre, świadectwa krytyków usiłujących usytuować Chéniera w określonym polu literackim są także naznaczone specyfiką czasów, w których powstały¹² i zawsze są tylko pewną „wariacją na temat”, o tyle niebezpieczniejszą od opery, że aspirującą do obiektywizmu i dość energicznie operującą kategoriami prawdy i fałszu. Tymczasem twórczość artystyczna – w tym opera – zadowala się skromną w gruncie rzeczy kategorią prawdy sztuki, stanowiąc zarazem piękną lekcję wieloaspektowości oglądu tradycji literackiej, w sposób konieczny skutkującą relatywizacją. *Nota bene* Fabre, którego monografia Chéniera pozostaje mimo upływu czasu i zmieniających się mód metodologicznych pracą fundamentalną, zauważał pogodnie, że Chénierowska poezja żyje poza poruszeniami i reorientacjami kolejnych interpretacji – żyje niejako swoim własnym, autonomicznym życiem¹³, któremu żadne nawarstwienia „nowych spojrzeń” nie mogą zaszkodzić.

Zgodnie z tą konstatacją można by więc zapewne, pisząc o operze, z czystym sumieniem usunąć z pola widzenia postać rzeczywistego Chéniera wraz z jego wierszami, a tym samym nie wchodzić w konfrontację z prawdą historycznoliteracką. Można w ogóle problem referencjalności zneutralizować raz na zawsze w odniesieniu do wszystkich oper, przywołując frazę Giovanniego Francesca Busenella z *Argomento do Koronacji Poppei*: „Mà qui si rapresenta

¹¹ M. Marnat, *Giacomo Puccini*, Paris 2005, s. 200-201.

¹² J. Fabre, *Chénier*, Paris 1965, s. 277-278.

¹³ „Continue à vivre au delà de ces agitations”; *ibidem*, s. 278.

il fatto diverso”¹⁴. Byłby to gest równie redukujący i nieuprawniony, jak na przykład usunięcie przez literaturoznawcę *Andrea Chénier* z kanonu światectw recepcji osoby i twórczości francuskiego poety – ponieważ relacja ta istnieje i jest dostrzegalna. Gdyby nawet twórcy opery zdecydowali się nadać wszystkim postaciom fikcyjne imiona i nazwiska i przedstawić fabułę jako opowieść o niezidentyfikowanym poecie, lecz materia libretta pozostałaby ta sama, to wówczas zapewne odbiorcy i badacze z równym zapałem jak teraz wychwytyują różnice między wersją operową i rzeczywistością, tropiliby podobieństwa między nimi – i znaleźliby ich całkiem sporo. Oglądając na scenie dzieje poety zgilotynowanego w czasie terroru, widzowie automatycznie kojarzyliby go bądź z Chénierem, bądź ze straconym wspólnie z nim Jeanem-Antoine’em Roucherem, ponieważ mimo słynnej deklaracji Fouquier-Tinville’a, że „republika nie potrzebuje poety”, ofiar wśród nich nie było szczególnie dużo.

Problem adekwatności historycznej i napięcia powstającego między tym, co przyjmujemy za prawdę, a tym, o czym wiemy, że jest wynikiem działania wyobraźni, nie jest więc problemem błahym. Nawet jeśli zgodzimy się, że operowa wersja stanowi krzywe zwierciadło życia i twórczości Chéniera, to nie znaczy, że należy to zwierciadło rozbić. Opisuując jego krzywizny i konfrontując je z liniami pierwowzoru (też przecież chwiejnymi), z reguły widzimy coś, na co podczas obserwacji samego oryginału byśmy zapewne nie zwrócili uwagi – na przykład na dramaturgiczny i melodramatyczny wymiar tej poezji, który dostrzegła, patrząc przez pryzmat opery, Hélène Pierrakos: „Dzieło Chéniera jest samo w sobie librettem operowym. Posiada właściwe mu skróty, tiki, retorykę, grandilokwencję, słowem jego styl”¹⁵. Wprawdzie w naturalny sposób to, co dostrzegamy w zwierciadle opery, ma często charakter iluzoryczny i nie da się wesprzeć obiektywnymi argumentami, ale recepcja poezji jest przecież w znacznej mierze domeną wyobraźni, a jej działanie nie zawsze warunkują argumenty rzeczowe.

¹⁴ „Ale tu przedstawia się rzeczy inaczej” – zob. rozdz. *Muzyka, poezja i sumienie* w niniejszej książce.

¹⁵ „(...) l’oeuvre de Chénier est elle-même un livret d’opéra. Elle en a les raccourcis, les tics, la rhétorique, la grandiloquence, bref le style”; H. Pierrakos, *Ma muse pastorale aux regards des Français. Ténor, zéphyrs et tribunaux*, „Avant-Scène Opéra” 1989, n° 121, s. 25.

Jest jeszcze jeden powód, dla którego niewłaściwe się wydaje przecięcie relacji z podglebiem faktograficznym i – na przykład – analizowanie portretu poety w *Andrea Chénier* tylko jako wyrazu wyobrażeń i stereotypów na temat sztuki poetyckiej charakterystycznych dla końca wieku XIX. Powodem tym jest historyczny charakter fabuły, która odsyła do przeszłości nie tylko na gruncie historii politycznej, ale i literackiej. Chénier, chociaż nierealizujący wspólnotowego modelu artysty-cygana, nie został przedstawiony w próżni społecznej i kulturowej. W akcie I poznajemy go na tle salonowego życia literackiego, charakterystycznego dla kultury Francji przedrewolucyjnej. Z kolei kwestie sposobu przedstawienia tego środowiska, jak już o tym wspomniano, nabierają szczególnego znaczenia w operze werystycznej, którą charakteryzuje myślenie o bohaterze jako silnie warunkowanym środowiskiem, w jakim żyje i działa.

Nie negując więc, że opera nie jest faktograficznie wiarygodna i stanowi w dużej mierze kolejny zapis fin de siècle’owego mitu artysty, należy i warto, mimo wszystko, zapytać: ile Chéniera „prawdziwego” (w znaczeniu: takiego, jakim się obecnie przedstawia w optyce historii literatury) jest w *Chénierze*? W czym Andrea różni się, a w czym jest podobny do André i w jakim stopniu ta relacja (nie)podobieństwa może wpłynąć na odbiór wierszy Chéniera i opery Giordana? I wreszcie – jak się ma sposób ukazania poety i poezji w świecie przedstawionym opery do tego, co wiemy o literaturze francuskiej przełomu XVIII i XIX stulecia?

Na pewno trzeba też spróbować odpowiedzieć na pytanie, czy Illica istotnie – co sugeruje Seth – ograniczył się do sfunkcjonalizowania rozkwitłej legendy Chéniera w celu zapewnienia powodzenia operze, nie zadając sobie pytań o specyfikę jego twórczości i lekceważąc prawdę o nim jako o człowieku – czy też, biorąc pod uwagę uwarunkowania, poetykę, tradycje i sposób funkcjonowania teatru muzycznego, librecista i kompozytor nie zapisali jednak w operze (by posłużyć się wielokrotnie już przywoływaną w tej książce znakomitą formułą Elżbiety Nowickiej¹⁶) w jakiś sposób wiarygodnego, choć przemodelowanego, portretu poety? Portretu poddanego swoistej alienacji, lecz jednocześnie zachowującego pewne podobieństwo; portretu, który raz utrwalony w dziele sztuki:

¹⁶ E. Nowicka, *Zapiskane w operze. Studia z historii i estetyki opery*, Poznań 2012.

...stamtąd
już nie powraca, jak się wewnątrz staje
obrazem, tylko obrazem, podobnie,
jak przodek, który, gdy wzniesiesz niekiedy
żrenice, w ramach zda ci się ten samy,
to znowu inny (...)¹⁷.

3.

Gdy podejmujemy próbę konfrontacji historycznego wyobrażenia Chéniera z wyobrażeniem operowym, od razu przed kwestię jego prawdziwości wysuwa się problem oryginalności – dlatego że libreciści na równi z wierszami poety posilkowali się jego artystycznymi i historyczno-literackimi przedstawieniami (a było ich już wówczas sporo¹⁸), czerpiąc z nich obficie i swobodnie. Wiele przekłamań więc w pewnym stopniu odziedziczyli; wiele faktów i informacji, jakimi dysponują współcześni badacze, nie było im znanych, ale bogactwo materiałów poświęconych poecie z całą pewnością sprawiało, że obcowali już z wielowariantowym mitem literackim.

Spośród różnorodnych tekstów dramatycznych, poetyckich i powieściowych trudno jednoznacznie wskazać te, które wywarły najsilniejszy wpływ na koncepcję Illiki (który opracował strukturę dramatyczną utworu), zwłaszcza że oddziaływały one także wzajemnie na siebie i podejmowały podobne wątki. Lionello Sozzi stawia tezę, że głównym źródłem inspiracji dla librecisty była powieść François-Josepha Méry'ego¹⁹. Tekst Illiki świadczy faktycznie, że powieść tę znał (z korespondencji wynika, że znana mu również

¹⁷ R. M. Rilke, *Requiem pamięci Wolfa, hrabiego Kalckreuth*, tłum. S. Napierski, [w:] R. Tagore, *Poeta i świat* (antologia), Warszawa 1932, s. 89.

¹⁸ Zestawia je m.in. C. Seth, *op. cit.*, s. 7-9.

¹⁹ „Lorsque Luigi Illica écrit, en 1896, le libretto de l'opéra Andrea Chénier de Giordano, il donne l'impression d'inventer plusieurs aspects de l'intrigue. En fait, il n'invente rien: il utilise d'un côté quelques poèmes de Chénier lui-même, de l'autre un roman-feuilleton de François-Joseph Méry intitulé *André Chénier*, paru en 1849 et réimprimé plusieurs fois par la suite” (L. Sozzi, *Luigi Illica e il libretto dell'„Andrea Chénier”*, „Studi Francesi” 2013, n° 170, s. 382).

była osoba jej autora, skądinąd także librecisty²⁰). Z całą pewnością powieść Méry'ego była ważnym punktem odniesienia zarówno dla librecisty, jak i potencjalnych widzów opery, bo choć jej popularność w latach 90. XIX w. już nieco przygasła, wcześniej cieszyła się sporą poczytnością i silnie naznaczała popularne wyobrażenie o Chénierze. Opublikowana została w „Pays” w 1849 r. w postaci felietonów, a w wydaniu książkowym w roku 1850 i była wielokrotnie wznawiana (w latach 1852, 1856, 1862 i 1868)²¹. O jej powodzeniu świadczy też fakt, że została dość szybko (bo już w 1852 r.) przetłumaczona na polski przez Józefa Ignacego Kraszewskiego²². Symptomatyczne jest, że w polskim wydaniu książki dodane zostały – jakby w naturalnym odruchu weryfikacji powieściowego obrazu – wiadomości o życiu poety zaczerpnięte z pozapowieściowego źródła (zresztą skrupulatnie odnotowanego w dopisku: „Wyjęto z wiadomości o życiu Andrzeja Chénier umieszczonej w *Bibliothèque Charpentier*”²³). Illica także dokonywał takiej konfrontacji istniejących przedstawień Chéniera, choćby tylko po to, aby spośród różnych rysów postaci i różnie prowadzonych wątków wybrać te, które najlepiej posłużą dramaturgii operowej²⁴. Wydaje się przy tym, że Illica nie czynił zasadniczej różnicy między utworami o charakterze artystycznym a tekstami bardziej dokumentacyjnymi, za przykład może posłużyć wstęp Henriego de Latouche'a do pierwszej edycji pism Chéniera z roku 1819, wprowadzający tę postać na arenę literacką²⁵.

²⁰ G. Nello Vetro, *Vissi d'arte. Luigi Illica Librettista*, Roma 2013, s. 68.

²¹ L. Sozzi, *op. cit.*, s. 382.

²² F.-J. Méry, *Andrzej Chénier. Powieść historyczna z czasów rewolucji francuskiej przez Méry, z przydaniem wiadomości o życiu Andrzeja Chénier*, tłum. J. I. Kraszewski, Wilno 1852.

²³ *Ibidem*, s. 348.

²⁴ G. Nello Vetro, *op. cit.*, s. 80.

²⁵ H. de Latouche, *Sur la vie et les ouvrages d'André Chénier*, [w:] idem, *Oeuvres complètes d'André de Chénier*, Paris 1819, s. V-XXIII. Przez długi czas wiersze Chéniera były czytane razem z tą przedmową, z którą tworzyły nierozdzieloną biograficzno-poetycką całość (C. Seth, *op. cit.*, s. 24); stąd też np. Puszkina opatrzył swój wiersz poświęcony Chénierowi – jako glossą dotyczącą postawy poety – przypisem do tekstu Latouche'a (por. E. Gretchanaia, *La présence d'André Chénier dans le premier recueil poétique de Pouchkine*, „Cahiers Roucher-André Chénier” 2001, n° 20, s. 135-141).

W tekście tym, zasadniczo biograficznym, pojawiają się także elementy charakterystyki dorobku poety, dostarczające przesłanek do uznania go za twórcę preromantycznego. Tak został na długo utrwalony w powszechnej świadomości, mimo że podnosiły się także głosy protestu przeciwko takiemu ujęciu. Jednym z nich był głos Gabriela Chéniera, bratanka poety. Uważał on za nieporozumienie „ogłaszanie go głową nowej szkoły” dokonane przez „niebezinteresownych rozdzielnicy chwały literackiej”, którzy mając w pogardzie twórczość wieku XVIII, niesłusznie uważają za romantyka poetę, znajdującego piękno jedynie w poezji antycznej, nietworzącego przypadkowo i zawsze dającego się prowadzić „rozumowi i najczystszzemu gustowi”²⁶. Istotnie, wydaje się, że w latach 20. XIX w. uwagę na Chéniera zwróciła przede wszystkim jego dramatyczna biografia, dobrze korespondująca z gustami generacji romantycznej, której następstwem była specyficzna interpretacja jego twórczości. Z drugiej jednak strony poezja ta istotnie wyróżnia się na tle pozostałych utworów wieku XVIII – nie była romantyczna, ale są w niej elementy oryginalne, wskazujące, że w miarę rozwoju mogłaby się taką stać²⁷. Symptomatyczna pod tym względem jest paralela przeprowadzona przez Christiana Ostrowskiego we wstępie do francuskich przekładów wierszy Mickiewicza. Ostrowski, wspominając o klasycystycznej formacji polskiego poety i jego wczesnych utworach czerpiących z poetyki klasycyzmu, stwierdza, że pod tym względem jego dzieła wykazują „uderzające analogie” do twórczości Chéniera, „innego romantyka ostatniego stulecia”²⁸. Zestawienie to, mające w pierwszym rzędzie na celu przybliżenie *per analogiam* francuskim odbiorcom dokonań polskiego poety, jest argumentem, by tak rzec, obosiecznym: jak sytuowalibyśmy bowiem Mickiewicza w historii literatury, gdyby jego żywot zakończył się przedwcześnie? Być może podobnie jak Chéniera?²⁹

²⁶ G. de Chénier, *La Vérité sur la famille de Chénier*, [w:] André Chénier. *Le miracle du siècle*, éd. C. Seth, Paris 2005, s. 201-202.

²⁷ P. Glachant, *André Chénier critique et critique*, Paris 1902, s. 315.

²⁸ „Cet autre romantique du dernier siècle”; Ch. Ostrowski, *Oeuvres d'Adam Mickiewicz*, Vol. 1, Paryż 1842, s. IX-X.

²⁹ Jako preromantyka prezentował Chéniera jeszcze Osip Mandelsztam, *nota bene* widząc w jego twórczości (postrzeganej przez pryzmat Puszkina, który poświęcił Chéniero-

Z punktu widzenia dzisiejszego literaturoznawstwa oczywiście taka romantyzująca lektura Chéniera jest chybiona, ponieważ ustawia perspektywę oglądu *post factum*, zacierając immanentną mechanikę rozwoju tej twórczości, która sterowana była przede wszystkim bodźcami doraźnymi, czyli konwencjami epoki (nawet jeśli nie odpowiadała im w zupełności). Ale nie przedstawienie Chéniera jako romantyka jest uważane za największe literackie nadużycie w operze – jest nim stosunek librecistów do wierszy Chéniera, które zostały w operze zastąpione specyficznym ekwiwalentem. Jak pisze Catriona Seth:

Illica włożył (...) w usta poety arię, która nie jest tłumaczeniem żadnego z jego utworów, lecz mało pamiętnymi, konwencjonalnie lirycznymi wersami³⁰.

Pomijając fakt, że wiersze te złożył raczej nie sam Illica, lecz Giacosa, istotnie nie są one autorstwa Chéniera. Seth sugeruje, że skoro prezentuje się już poetę w działaniu, należy pozostać wiernym jego Muzie i zintegrować jego twórczość z fabułą opery³¹. Było naturalnie możliwe włączenie w tekst libretta całości lub fragmentu któregoś z utworów Chéniera³² – tym bardziej że operowy Andrea prezentuje swój ostatni wiersz w okolicznościach analogicznych do tych, w jakich historyczny poeta stworzył *Comme un dernier rayon...*, tj. w więzieniu. Jednak Illica zastosował tu inną strategię – integracji. Nie jest bowiem tak, że poezja Chéniera jest w librecie zupełnie nieobec-

wi wiersz) model dla własnej twórczości, zwłaszcza dla akmeistycznego ideału pracy i dyscypliny literackiej (zob. O. Mandelsztam, *Uwagi o poezji André Chéniera*, [w:] idem, *Słowo i kultura. Szkice literackie*, tłum. i oprac. R. Przybylski, Warszawa 1972, s. 67-74).

³⁰ „Illica mettra (...) dans la bouche du poète une aria qui n'est pas une version d'un de ses poèmes mais quelques vers peu mémorables d'un lyrisme convenu” (C. Seth, *op. cit.*, s. 33).

³¹ *Ibidem*.

³² Zabieg włączenia *in extenso* tekstu poety w libretto zastosował, jak o tym była mowa w poprzednim rozdziale, np. Niemcewicz w *Janie Kochanowskim w Czarnym Lesie*. Ale Niemcewiczowej śpiewogrze przyświecało inne założenie niż librecistom Giordana. Uboga dramaturgicznie fabuła *Jana Kochanowskiego* miała na celu przede wszystkim prezentację osoby, światopoglądu i postawy poety. Dla Illiki prymarny był silny efekt dramatyczny.

na. Podobnie jak niektórzy jego poprzednicy (na przykład Julien Dallièr³³), Illica nasycił libretto – przede wszystkim te partie, które stanowią sceny deklamacji poetyckiej – frazami z wierszy Chéniera. Aria *Come un bel dì di maggio* nawiązuje do wiersza *Comme un dernier rayon...*, a *Un dì all'azzurro spazio* zawiera reminiscencje z *L'Hymne à la Justice*. Również w partiach dialogicznych w operze (nie tylko w wypowiedziach samego Chéniera, lecz i innych postaci) rozbrzmiewają frazy z jego utworów. Sozzi zauważa na przykład, że słowa Hrabiny de Coigny skierowane do poety w akcie I: „La vostra musa è la malinconia !” stanowią nawiązanie do epigramatu: „Hélas ! Je sens couler dans mon âme inquiète / Une mélancolie et profonde et muette”. Sozzi odnotowuje w librecie również sformułowania przywodzące na myśl frazy innych poetów: Alfieriego i Carducciego³⁴. Obecność tego typu kalek poetyckich, aluzji, quasi-cytatów czy reminiscencji (stopień intencjonalności takich nawiązań jest bowiem trudny do określenia) jest jednak zjawiskiem dość powszechnym w librettach drugiej połowy XIX w. i nie ogranicza się jedynie do oper wprowadzających tematy literackie³⁵, trudno go więc uznać za element szczególnie znaczący w librecie Chéniera i wyróżniający je jako traktujące o poecie.

Zastosowaną przez Illikę strategię włączania tekstów literackich w libretto można naturalnie różnie oceniać. Według Seth mamy do czynienia z rodzajem karykatury. Ale w perspektywie operologicznej jest wręcz przeciwnie – zabieg podjęcia fraz poety i złożenia z nich nowej struktury jest przyjmowany przychylnie, jako dowód staranności librecistów. Lionello Sozzi pisze wręcz o „felice trasposizione dell'ultimo giambo del poeta” („udanej transpozycji ostatniego jambu poety”³⁶). Podobnie biograf Illiki widzi

³³ J. Dallièr, *André Chénier, drame en trois actes et en vers, représenté pour la première fois, à Paris, sur le théâtre royal de Odéon, le 27 décembre 1843*, Paris 1843; por. C. Seth, *op. cit.*, s. 31-32.

³⁴ L. Sozzi, *op. cit.*, s. 382-383. Sozzi zwraca również uwagę na pewne zwroty i obrazy topiczne, które choć znajdują się także w poezji Chéniera, mają żywot o wiele dłuższy, jak np. porównanie pióra do broni.

³⁵ Na gruncie polskim zaobserwowano to zjawisko w twórczości librettowej Włodzimierza Wolskiego (E. Nowicka, *Stanisław Moniuszko...*, s. 122-124) oraz Jana Chęcińskiego (A. Borkowska-Rychlewska, „Zamek na Czorsztynie” Karola Kurpińskiego – romantyczność *in statu nascendi?*, „Roczniki Humanistyczne” 2019, z. 1, s. 53-73).

³⁶ L. Sozzi, *op. cit.*, s. 382-384.

w integracji fraz Chénierowskich w tekst opery świadectwo szacunku wobec twórczości poety³⁷.

Nie istnieje złota zasada regulująca sposób wykorzystania dzieł własnych artysty w poświęconej mu opowieści – czy to literackiej, czy operowej – zwłaszcza jeśli stylistyka tych dzieł jest już stylistyką historyczną. Analogiczny, a właściwie jeszcze bardziej wyrazisty problem powstaje zresztą na płaszczyźnie muzycznej w przypadku (relatywnie rzadkim), gdy bohaterem opery jest kompozytor. Na przykład opera *Chopin* skomponowana przez Giacomą Oreficego do libretta Angiola Orvieta (1901) spotkała się zarzutami między innymi z tego powodu, że kompozytor przetworzył w niej tematy Chopinowskie³⁸. Czy jednak opera zupełnie pozbawiona odniesień do muzyki tytułowego bohatera nie wzbudziłaby także zastrzeżeń? (pomijając już nawet kwestię libretta, które zawiera przetworzenie biografii kompozytora równie dyskusyjne, oraz opracowanie muzyczne jego tematów w partyturze Oreficego).

Niezależnie więc od tego, jak ocenimy zabieg inkrustacji tekstu libretta fragmentami wierszy Chéniera, jest on naturalną konsekwencją przyjętej przez librecistę strategii wykorzystania faktów historycznych (w tym faktów literackich) dla potrzeb dzieła sztuki. Illica jest w swojej metodzie adaptacyjnej konsekwentny. Ponieważ biografia poety uległa w operze znacznemu przemodelowaniu, oryginalne wiersze nie korespondowałyby z charakterem postaci scenicznej i nie odpowiadałyby sytuacjom dramatycznym, w których się znajduje. Operowy Andrea nie jest tożsamy z André, nie ma więc powodu, by recytował wiernie wiersze francuskiego poety.

4.

Różnice między światem historycznym a światem przedstawionym opery, które utrudniają, a właściwie uniemożliwiają bezpośrednią implantację wierszy Chéniera w libretto, uwidaczniają się szczególnie wyraźnie w kon-

³⁷ G. Nello Vetro, *op. cit.*, s. 80-81.

³⁸ A. Wypych-Gawrońska, *Lwowski teatr operowy i operetkowy w latach 1872-1918*, Kraków 1999.

frontacji bohaterki wiersza *La Jeune Captive* (*Młoda branka*), którego inspiratorką była Aimée de Coigny, z postacią operowej Maddaleny de Coigny. Jej nazwisko jest niedwuznacznym sygnałem, że to właśnie bohaterka wiersza dostarczyła inspiracji do jej stworzenia. Ten rodzaj identyfikacji jest zresztą przewrotny, ponieważ w wierszu poeta celowo i prowokacyjnie podkreślał enigmatyczność bohaterki:

Ces chants, de ma prison témoins harmonieux,
Feront à quelque amant des loisirs studieux
Chercher quelle fut cette belle³⁹.

Jako bohaterkę utworu szybko zidentyfikowano Aimée de Coigny, choć różnie postrzegano jej relację z poetą⁴⁰. Mimo że Chénier był wówczas zaangażowany w inny związek, wyraźne oczarowanie „młodą branką”, które znalazło wyraz w jego wierszu, skłoniło wielu autorów do opisywania ich relacji jako miłosnej. Jako pierwszy bodaj uczynił to Alfred de Vigny w powieści *Stello*, w której zarysował rywalizację między Madame de Saint-Aignan a Mademoiselle de Coigny. Kolejni twórcy opowieści o Chénierze rozmaicie kształtują tożsamość i losy „ostatniej ukochanej”⁴¹ – choć Illica poszedł chyba najdalej w konfabulacji, dopisując przedwziętną historię romansu i wysyłając de Coigny na gilotynę razem z Chénierem.

³⁹ W przekładzie Leopolda Staffa fragment ten brzmi następująco:

Te pieśni, mych więziennych dni gędziebne świadki,
Sprawia może, że wczasów tych miłośnik rzadki
Spyta, kto jest ich sprawczyński?

Cyt. za: J. Lisowski, *Antologia poezji francuskiej*, t. 2, Warszawa 2001, s. 767. Wszystkie następne cytaty zarówno z polskiej, jak i francuskiej wersji utworu przywołuję za tym (bilingwicznym) wydaniem, podając stronę odsyłającą do tłumaczenia polskiego. Ponieważ jednak przekład Staffa bywa swobodny, uzupełniam go każdorazowo przeładem roboczym.

Te pieśni, harmonijni świadkowie mojego więzienia,
Skłonią jakiegoś miłośnika wiedzy
Do pytania, kim była ta piękność.

⁴⁰ Zob. np. J. Galzy, *Vie intime d'André Chénier*, Paris 1947.

⁴¹ Dla przykładu: w powieści Méry'ego w chwili, gdy gilotyna ścina głowę Chéniera, de Coigny także umiera – traci przytomność i nie daje się już odratować.

Gra Illiki jest jednak subtelniejsza, niż się na pierwszy rzut oka wydaje. Po pierwsze, bohaterka nosi inne imię niż historyczna de Coigny, po drugie zaś – Maddalena de Coigny nie zostaje przecież w operze ścięta pod swoim nazwiskiem, lecz pod nazwiskiem kobiety, którą wykupuje z więzienia. Nadanie bohaterce nazwiska prawdopodobnej inspiratorki wiersza jest więc z jednej strony sygnałem, że librecista doskonale zna kontekst faktograficzny, z drugiej jednak, że stworzona przez niego postać jest specyficzną, indywidualną odpowiedzią na pytanie niejako zaprojektowane przez samego Chéniera w jego wierszu: „quelle fut cette belle ?” („kim była ta piękność?”). Wątek Maddaleny ma więc status swoistego apokryfu, opowieści o tajemniczej, nieznannej ukochanej, która umarła z Chénierem, lecz historia nie odnotowała jej prawdziwego nazwiska, bo poszła dobrowolnie na śmierć jako Idia Legray.

Profil osobowościowy obu bohaterek – wiersza i opery – nie jest przy tym taki sam. „Branka” z wiersza Chéniera przepełniona jest pragnieniem życia, energią młodości, które nie chcą ustąpić przed śmiercią:

Qu'un stoïque aux yeux secs vole embrasser la mort,
Moi je pleure et j'espère⁴².

Nieustępliwa żądza życia, przeżycia go do końca, dopełnienia swojego losu, doczekania starości stają się dla poety inspiracją. „Branka” występuje w roli Muzy, jej energia budzi inwencję:

Ainsi, triste et captif, ma lyre toutefois
S'éveillait, écoutant ces plaintes, cette voix,
Ces vœux d'une jeune captive ;
Et secouant le faix de mes jours languissants,
Aux douces lois des vers je pliais les accents
De sa bouche aimable et naïve⁴³.

⁴² Niech stoik suchooki mknie w śmierci objęcia,
Ja płaczę i spodziewam się (L. Staff, s. 763).

Niech stoik z suchymi oczami spieszy przywitać śmierć,
Ja płaczę i żywię nadzieję.

⁴³ Więc choć smutna, więziona, lira ma atoli
Budziła się, tym skargom i tęsknotom gwoili

Operowa Maddalena natomiast cechuje się energią tylko w akcie I, choć i tam w jej postawie nad afirmacją rzeczywistości przeważają elementy krytyczne: nie czuje się dobrze w środowisku salonów, nie odpowiada jej panująca tam moda nacechowana sztucznością zachowania i wyglądu. Maddalena wykreowana jest na dziecię natury o proveniencji sentymentalnej (choć nie na osobę naiwną). Zdaje się to potwierdzać opracowanie muzyczne: akompaniament towarzyszący jej pierwszemu pojawieniu się przypomina muzykę, do wtóru której wbiegają tancerze mający realizować romans Fléville'a. Zresztą i w jednym, i drugim przypadku element sentymentalny rozładowuje napiętą atmosferę. Pojawienie się Maddaleny kontrastuje z pełną gniewu arią Gerarda, pojawienie się zefirów i pasterzy – z hiobowymi wieściami z Paryża⁴⁴.

W akcie II widzimy bohaterkę zmienioną już przez przeżycia z czasu rewolucji. Desperacko szukając otuchy, zwraca się do Chéniera. Jednak chociaż poeta obiecuje jej swoją opiekę i miłość, w Maddalenie nie rodzi się bezwzględne pragnienie życia, tak charakterystyczne dla Branki, ale radość z obecności kogoś, kto dzieli jej stan ducha i doświadczenie. Atmosfera terroru sprawia, że jednocześnie ze wspólnym życiem projektuje wspólną śmierć („Fino alla morte insieme” // „Razem aż do śmierci” [188]⁴⁵) i ten nastrój udziela się Chénierowi („Bramo la vita e non temo la morte !” // „Pragnę życia i nie lękam się śmierci!” [188]). Chénier, w którym Maddalena lokuje

Dziewicy tej uwięzionej;
I, otrząsając z siebie swych ciężkich dni smęty,
Pod słodkie prawa wierszy zginałam akcenty
Jej wargi, pień nie uczoney (L. Staff, s. 765).

Tak to, smutna i uwięziona, moja lira mimo wszystko
Budziła się, słysząc te skargi, ten głos,
Te pragnienia młodej branki;
I strząsając brzemię mych dni niemrawych,
Naginałem do słodkich praw wiersza akcenty
Jej ust miłych i naiwnych.

⁴⁴ Por. F. Leclercq, *Commentaire musical et littéraire*, „Avant-Scène Opéra” 1989, n° 121, s. 41, 48.

⁴⁵ Wszystkie fragmenty z libretta przywołuję za jego wydaniem w „Avant-Scène Opéra” (1989, n° 121), podając po każdym cytacie numer kwestii.

swoje nadzieje, jest dla niej ważniejszy niż życie. Dobrowolne pójście z ukochanym na szafot postrzega jako triumf nad śmiercią („La nostra morte è... / ...il trionfo dell'amor !” // „Nasza śmierć jest... / triumfem miłości!” [369]). *Nota bene* libreciści zadbali o to, by Maddalena, zapewniając sobie bliskość ukochanego w chwili śmierci, nie straciła nadziei na zbawienie także według kryteriów chrześcijańskich. Ponieważ ratuje od śmierci kobietę, która jest matką, jej akt przestaje mieć charakter straceńczy i samobójczy i nabiera charakteru odkupicielskiego poświęcenia. Dlatego też oboje z nadzieją patrzą w perspektywę wieczności („Nell'ora che si muor / eterni diveniamo !” // „W godzinie śmierci / staniemy się nieśmiertelni” [369]).

Zupełnie inny stosunek do śmierci przedstawiony jest w *Młodej Brance*. Bohaterka, przez swoje namiętne pragnienie życia oraz ogromy urok, jakim emanuje, potęguje lęk przed umieraniem:

Et, comme elle, craindront de voir finir leurs jours
Ceux qui les passeront près d'elle⁴⁶.

Jeszcze znaczniejszy rozróżnienie między wizją świata wyłaniającą się z poezji Chéniera a światem przedstawionym opery znajduje się w ostatniej arii poety z aktu IV, *Comme un bel di di maggio* // *Jak piękny dzień majowy*, zawierającej reminiscencje z wiersza *Comme un dernier rayon...* // *Tak jak ostatni promień*.

Utwór Chéniera stanowi zapis wahania pomiędzy zgodą na śmierć a namiętym pragnieniem życia, które ostatecznie bierze górę. „Vienne, vienne la mort ! – Que la mort me délivre” („Niech przyjdzie, niech przyjdzie śmierć – niech śmierć mnie wyzwoli”) – pisze Chénier⁴⁷. Takie sformułowanie mogłyby korespondować z namiętne powtarzanym już od aktu II operowym zawołaniem „Viva la morte”, gdyby nie różnica kontekstów. Eksklamacja

⁴⁶ I będą drzeć o kres swych dni, podobnie owej,
Ci którzy spędzą je przy niej (L. Staff, s. 767).

I, tak jak ona, będą się lękać kresu swoich dni,
Ci, którzy je spędzą przy niej.

⁴⁷ A. Chénier, *Comme un dernier rayon* // *Tak jak ostatni promień*, tłum. A. L. Czerny; cyt. za: J. Lisowski, *Antologia...*, t. 2, s. 773. Dalsze cytaty z tekstu podaję za tym wydaniem, oznaczając numer strony odsyłający do wersji polskiej.

ta nie jest bowiem konkluzją wiersza Chéniera, lecz wynikiem przejściowego zniechęcenia i rozpacz, niejako ich przesileniem. Bezpośrednio po niej następuje palinodia głosząca pragnienie życia i pragnienie służby Cnocie za pomocą poezji:

Ma vie importe à la vertu.
(...)
S'il est écrit aux cieux que jamais une épée
N'étincellera dans mes mains ;
Dans l'éncre et l'amertume une autre armée trempée
Peut encor servir les humains⁴⁸.

Chénier prezentuje się w swoich ostatnich wierszach jako nadal zaangażowany społecznie i patriotycznie, niezobojętniały bynajmniej u progu śmierci na los innych, wierzący w moc poetyckiego słowa nie tylko jako przynoszącego ulgę w osobistych cierpieniach i rozterkach, lecz także jako sposobu uzdrawiania rzeczywistości, oddawania sprawiedliwości skrzywdzonym i piętnowania niegodziwości. Poezja jest ukazana jako motywacja do życia i działania.

Mourir sans vider mon carquois !
Sans percer, sans fouler, sans pétrir dans leur fange
Ces bourreaux barbouilleurs de lois !
(...)
Nul ne resterait donc pour attendre l'histoire
Sur tant de justes massacrés !
Pour consoler leurs fils, leurs veuves, leur mémoire !
Pour que des brigands abhorrés
Frémissent aux portraits noirs de leur ressemblance !
Pour descendre jusqu'aux enfers
Nouer le triple fouet, le fouet de la vengeance

⁴⁸ Me życie potrzebne cnocie!

(...)
Zapisano w niebiesiech, że nigdy miecz śmiały
Nie zabłyśnie w mej ręce,
Lecz inkaust oraz gorycz mą broń hartowały,
By służyć ludzkości w męce (L. Staff, s. 775).

Déjà levé sur ces pervers ?

Pour cracher sur leurs noms, pour chanter leur supplice !⁴⁹

Ostatni wiersz operowego bohatera ma charakter wyraźnie odmienny od tekstu Chéniera. Spodziewając się śmierci, Andrea nie widzi siebie jako części cierpiącej wspólnoty, nie poświęca uwagi spotworniałemu światu, lecz skupia się na własnym doświadczeniu uniesienia poetyckiego. André jest poetą aktywnym, kontrolującym swą poezję i używającym jej do ekspresji własnego stanu ducha; Andrea jest poetą biernym, otwierającym się jedynie na sterujące nim natchnienie, którego wiersz niejako nawiedza. Wiersz ten jest siłą autonomiczną, górującą nad opresywną sytuacją – jest wartością metafizyczną: „Strofe, ultima Dea” // „Strofo, ostatnia bogini!” (345). W ostatniej arii operowego Chéniera poezja staje się na modę dekadenczką przedmiotem kontemplacji sama dla siebie, wartością niepoddaną innym motywacjom niż ona sama. „Ultima Dea” nie skłania do nawiązania relacji ze światem, lecz osładza ostatnie chwile na świecie. Ożywienie, które przynosi, jest samozwrotne, autokontemplacyjne – jest indywidualnym, intymnym doświadczeniem poety:

(...) io, a te, mentre tu vivida

A me sgorghi dal cuore,

Darò per rima il gelido

Spiro d'un uom che muore (345)⁵⁰.

⁴⁹ Jak umrzeć? W kołczanie strzały!
Nie przebić i nie zdeptać w błocie do ostatka
Zbrodniarzy, prawa zakąły!

(...)

Czyż nikt by nie pozostał, by historii prawić

O straceń strasznej pamięci?

Pocieszać syny, wdowy, męczenniki sławić,

Aby mordercy przekłęci

Zadrżeli na ten czarny obraz przeraźliwy.

Jam gotów w piekło zstępować,

Upleść potrójny kańczug, zemsty bicz straszliwy,

Świszczący bicz na ich głowach!

By oplwać ich imiona, śpiewać ich pokutę! (L. Staff, s. 773-775).

⁵⁰ (...) dam ci, gdy, żywa, wytryskasz z mego serca
jako rym lodowaty
oddech człowieka, który umiera.

Jak widać, odwołując się do tekstów Chéniera, Illica obchodzi się z nimi dość bezceremonialnie – arie głównego bohatera można bez trudu uznać za przykład dekontekstualizacji i nadinterpretacji. Poszczególne frazy czy zwroty nawiązują do wierszy historycznego Chéniera jedynie powierzchownie. Oryginalne poezje świadczą o intensywnym pragnieniu życia, o niezgodzie na śmierć, ale i na niesprawiedliwość, podczas gdy bohatera operowego cechuje fatalizm, a nawet defetyzm, a doświadczenie poetyckie jest dla niego rodzajem modernistycznego „sztucznego raju”.

Sposób wykorzystania Chénierowskich zwrotów w ariach można uznać za emblemat relacji między tak zwaną prawdą historyczną a prawdą świata przedstawionego opery, która nie ma na celu imitacji rzeczywistości, lecz właśnie jej przetworzenie. W swojej opowieści Illica różnie dozuje proporcje prawdy i zmyślenia, rozmaicie rozgrywając epizody i wątki z biografii Chéniera – jak choćby ten, że poeta, zagrożony aresztowaniem, nie pozostał w Wersalu, gdzie schronił się pod koniec 1792 r. i gdzie był w miarę bezpieczny, lecz – nie wiadomo dokładnie dlaczego – przybył do Paryża i tam, w domu przyjaciół, został aresztowany przypadkowo, niejako przy okazji podczas zatrzymania innych osób. Upór operowego Andrei, który odmawia wyjazdu ze względu na tajemnicze listy, które budzą w nim nadzieję miłości, jest refleksem tej sytuacji, ale nie jej bezpośrednią fabularyzacją. Podobnie jego operowe arie można potraktować jako rodzaj swoistych wariacji na temat wierszy Chénierowskich.

5.

Kwestia przesłanek i celowości zintegrowania fragmentów tekstów Chéniera z tekstem libretta wiąże się ściśle z zagadnieniem stylu muzycznego opery. Gdyby bowiem dostosować stylistycznie i ideowo libretto do charakteru wierszy Chéniera, należałoby również zadbać o stowarzyszenie go z muzyką właściwą jego epoce i środowisku. W czasach, w których tworzył Giordano, taka stylizacja byłaby jak najbardziej możliwa. Historyzm był już mocno rozwiniętym nurtem w myśleniu o sztuce, także o muzyce, a świadomość i rozpoznawalność stylów muzycznych z przeszłości była spora. Jed-

nak nawet ci kompozytorzy, którzy odwoływali się do tradycji historycznych bądź regionalnych w muzyce, z reguły nie praktykowali rekonstrukcji czy imitacji, lecz integrowali elementy charakterystyczne dla danego stylu z własnym idiomem muzycznym – na podobnej zasadzie, na jakiej pisarze powieściowi retuszowali i niejako patynowali swój styl na potrzeb opowieści historycznych (dobrym przykładem tej praktyki jest *Trylogia* Sienkiewicza). Twórcom *Andrea Chénier* przyświecała ta sama zasada: opowiadać o przeszłości własnym językiem, a więc parafrazując, nie imitując.

Szczególnie interesująco przedstawia się w operze narracja muzyczna zastosowana do charakterystyki konwencji literackich epoki Chéniera. W akcie I opery, w którym, w ramach ekspozycji, poeta jest ukazywany na tle środowiska literackiego swoich czasów, kompozytor właściwymi sobie środkami wyrazu współtworzy refleksję poetologiczną zawartą w operze. Relacja między słowami libretta i opracowaniem dźwiękowym jest w tych scenach komplementarna, nie tautologiczna. Starcie Chéniera z konwencjami artystycznymi epoki, w której żył, rozpatrywane jedynie na poziomie tekstowym, miałoby inną wymowę niż w syntetycznym układzie słowno-dźwiękowym. Dotyczy to zwłaszcza konfrontacji poezji Chéniera z twórczością Pietra Fléville’a.

Fléville jest dobrze zdomowiony w salonie hrabiny de Coigny. Świadczy o tym fakt, że wieczór ubarwia wykonanie jego *romanzo* w formie minispektaklu, opracowanego muzycznie i choreograficznie. Jest twórcą cieszącym się uznaniem i popularnością, o czym świadczy informacja w spisie osób, że uzyskał pensję królewską („pensionato del Re”). Co symptomatyczne, nie jest on nazwany poetą, lecz „twórcą romansów” („il romaziero”).

W konfrontacji Fléville’a z Chénierem (początkowo chybionej, ponieważ Chénier odmawia prezentowania swojej Muzy w salonie) zwraca również uwagę (zaznaczona w didaskaliach) różnica wieku. Fléville jest człowiekiem starszym („avanzato di età” [26]), Chénier jest młody („un giovane imberbe” [26]). Ta różnica wieku jest emblematyczna dla okresu przełomu romantycznego (a także okresu rewolucyjnego), kiedy to po raz pierwszy z taką mocą przypisano wartość młodości, odchodząc od dominującego do tej pory także w dziedzinie poezji kultu autorytetu: doświadczenia, mądrości i biełości, które uchodziły za pochodną wieku dojrzałego. Co ciekawe, towarzyszący

Fléville'owi muzyk (jak można sądzić po nazwisku, Włoch) Fiorinelli jest w wieku nieokreślonym („senza età” // „bez wieku” [26]), sytuuje się więc niejako poza sferą literackiej zmiany pokoleniowo-estetycznej.

Czym jest owo zaprezentowane przez Fléville'a *romanzo*? Samo słowo jest wieloznaczne, ale w tym przypadku jasne jest, że nie chodzi o gatunek powieściowy: dominanta pastoralna i pieśniowy charakter świadczą o jego przynależności do gatunku romancy⁵¹ (której wariantem są na przykład Mickiewiczowskie romanse z debiutanckiego I tomu *Poezji* z 1822 r.). Utwór Fléville'a, nacechowany charakterystyczną dla poezji czulej elegijnością, ma charakter znaczący, i to na kilka sposobów. Jego arkadyjskość sytuuje go po stronie utopii estetycznej, ukazującej, jak bardzo kultura i świadomość salonów były oddalone od rzeczywistości społecznej (co wskazywano jako jedną z przyczyn wybuchu rewolucji). Jest on zresztą wprowadzony jako antidotum na złe wieści dochodzące z Paryża: Fléville zapowiada przywrócenie dni pogody i spokoju – dni idylli:

Passiamo la sera allegramente!
Della primavera ai zefiri gentili
codeste nubi svaniranno!
Il sole noi rivedremo e rose e viole,
e udremo ne l'aria satura de'fior
l'eco ridir l'egloghe dei pastori (54)⁵².

Sama jednak treść jego romancy jest głęboko melancholijna, elegijna, naznaczona przecuciem końca. Nie proponuje eskapistycznej radości, lecz nastrojową kontemplację spod hasła *et in Arcadia ego*, i to w podwójnym (zgodnym z jego sentymentalną wykładnią) znaczeniu wyrażenia: jako

⁵¹ T. Kostkiewiczowa, *Romanca*, [w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, wyd. 2, Wrocław 1989, s. 436.

⁵² Spędźmy wesoło wieczór!
Pod wpływem łagodnych zefirów wiosny
rozpierzchną się te chmury!
Ujrzymy znów słońce, i róże i fiołki,
i usłyszemy w powietrzu pachnącym od kwiatów
echo powtarzające pasterskie eklogi.

głosu podmiotu poetyckiego, wspominającego dawne radości oraz jako głosu śmierci, oznajmiającej swoje wkroczenie w domenę utopii⁵³.

Eteryczne głosy pasterzy, towarzysząca im subtelna choreografia („vaghese pose”) i somnambuliczna muzyka wprowadzają bardzo sugestywnie w przestrzeń wiecznotrwałej sztuki, przestrzeń mitu, Arkadii. Ich pieśń, na poziomie tekstowym skrajnie lapidarna, składa się z wielokrotnie powtarzanych, prostych słów, wyrażających smutek z konieczności rozstania, przeplatanych licznymi westchnieniami. Utrzymana jest w stylu, który można określić jako rokokowo-sentymentalny: prostota, by nie rzec – prymitywizm wyrażenia, współlistnieje w nim z emfazą pełnych żalu eksklamacji. Pojawiający się w niej motyw pożegnania koresponduje znakomicie z nastrojem ostatnich chwil *ancien régime'u*; ma więc wymiar zarówno historyczny, związany z konkretnymi czasami i okolicznościami, jak i uniwersalny, wanitatywny.

Twórczość Fléville'a, mimo że uderza konwencjonalnością, nie jest sztuką karykaturowaną, posiada niezaprzeczalny, hipnotyczny urok. Zawdzięcza to jednak przede wszystkim opracowaniu muzycznemu. Gdyby brać pod uwagę jedynie warstwę werbalną, utwór Fléville'a prezentowałby się jałowo i trywialnie. Ale *Il romanziere* w swojej twórczości odwołuje się nie tylko do słowa, lecz do całego zestawu środków: choreografii, muzyki, śpiewu, jest więc poniekąd autorem dzieła syntetycznego. A to oznacza, że jego poezja nie jest w stanie utrzymać się o własnych siłach, wymaga wsparcia różnych środków wyrazu, jej główną mocą nie jest moc słowa. Być może dlatego Fléville nie został nazwany poetą, lecz *il romanziere* – jego twórczość polega na wieloimpulsowym stymulowaniu wyobraźni, tworzeniu efektu omamienia przy użyciu wielu środków wyrazu.

Aria Chéniera odróżnia się wyraźnie od utworu Fléville'a. Jest to wypowiedź indywidualna, jednostkowa, osobista. Jest również nacechowana gwałtownością. Operuje – w obrębie świata przedstawionego – jedynie słowem (muzyka towarzysząca tej partii jest wyłącznie muzyką fosy). Uniesienie, napięcie emocjonalne, a nawet agresja tytułowego bohatera przeciwstawione są

⁵³ E. Panofsky, „*Et in Arcadia ego*”. Poussin i tradycja elegijna, tłum. A. Morawińska, [w:] *Studia z historii sztuki*, wyb., oprac. i posł. J. Białostocki, Warszawa 1971, s. 324-342.

hipnotyczności, melancholii i łagodności romansu Fléville'a. Niektóre z tych cech wypowiedzi Chéniera można uznać za pochodną sytuacji dramatycznej. Chénier nie miał okazji tak przygotować występu, jak uczynił to Fléville, nie miał do dyspozycji śpiewaków, tancerzy... Zaczął mówić w stanie wzburzenia, napięcia – sprowokowany. Zaczął improwizować.

Bardzo znaczące jest to, że Chénier, poproszony przez gospodynię wieczoru o zaprezentowanie próbki swojej twórczości, najpierw odmawia. Jego pierwszą wypowiedź w operze stanowi od razu głos oporu. W kontekście zwyczajów epoki ta odmowa jest zadziwiająca. Właśnie na salonach przecież prezentowano poezję, to one były prawdziwym centrum życia literackiego⁵⁴. Wprawdzie Duchowny (Abate, w spisie osób także określony jako poeta), który przedstawił Chéniera Hrabinie, tłumaczy jego postawę, stwierdzając, że Muza, która przychodzi na zawołanie, przypomina łatwą kobietę, lecz nie przekonuje to gospodyni wieczoru. Jej odpowiedź „È ver! Ecco il poeta!” // „To prawda. Oto poeta!” (69), jak się zdaje, nie świadczy o zrozumieniu zachowania Chéniera, lecz jest pochwałą błyskotliwości aforyzmu Duchownego. Fléville także określa zachowanie Andrei jako dziwne. Istotnie, stwierdzenie, że jego Muza nie jest na zawołanie, brzmi nieco wykrętnie – nikt nie oczekiwał wszak od niego improwizacji, lecz prezentacji własnej twórczości. Co ma więc oznaczać ta odmowa? Niechęć do przeciwstawiania własnej twórczości obowiązującym kanonom, reprezentowanym przez dopiero co skończony utwór Fléville'a? Niechęć do publiczności zgromadzonej w salonie Hrabiny?

Sprowokowana przez Maddalenę aria Chéniera zdaje się potwierdzać to ostatnie przypuszczenie. Poeta rozwija w niej sztampowy, zdewaluowany, ośmieszany temat miłości w sposób nieoczekiwany, nadając mu nowy wymiar: nie erotyczny, lecz społeczny, przeprowadzając zarazem krytykę środowiska salonowego.

To niekonwencjonalne ujęcie pojęcia miłości idzie w parze ze szczególną formą wypowiedzi operowej. Pierwsza aria Chéniera, zarówno ze względu na jej spontaniczny charakter, jak i cechującą ją dynamikę emocjonalną,

⁵⁴ Por. E. Guitton, *L'inspiration poétique d'André Chénier et le milieu ambiant*, [w:] *Vie des salons et activités littéraires de Marguerite de Valois à Madame de Staël. Actes du colloque international de Nancy, 6-8 octobre 1999*, éd. R. Marchal, Nancy 2001, s. 39-46.

określana jest mianem improwizacji. Jednak tak naprawdę trudno wskazać w jej tekście formalne wyznaczniki poetyckości – cechy, które na poziomie organizacji słownej odróżniałyby ją od reszty libretta. Pod względem wersyfikacyjnym nie odbiega ona od reszty, operującej równie swobodnymi, niedokładnymi rymami i elastycznym frazowaniem. Także zastosowana w niej stylistyka nie różni się od zwykłych wypowiedzi – zawiera proste frazy o charakterze raczej narracyjnym niż lirycznym. Nawet apostrofa do ojczyzny zamknięta jest w ramy narracji jako quasi-cytat, i to głównie towarzysząca jej w warstwie muzycznej kulminacja nadaje energii prostemu wyznaniu: „Kocham cię, moja ojczyzno”. Co więcej, jest to wypowiedź racjonalnie skomponowana, łącząca ekspresję z rygiem intelektualnym, stosunkowo uboga w metaforykę czy tropy stylistyczne i posiadająca cechy raczej wypowiedzi retorycznej niż aktu poetyckiego. Gdyby nie status bohatera jako poety, można by ją uznać za emocjonalny monolog bez funkcji poetyckiej: za prostą, by nie rzec, realistyczną opowieść o narodzinach, przyczynach i dojrzewaniu buntu, poczynając od podziwu dla otaczającego świata, poprzez afirmację ojczyzny, nagłą konstatację niesprawiedliwości i cierpienia i będącą jej następstwem rewizję ideałów i postawy życiowej, wreszcie – bezpośredni zwrot do Maddaleny, mający charakter raczej bezceremonialnego upomnienia. Poeta w tej scenie prezentuje się przede wszystkim jako retor, i to retor zaangażowany – choć i tak ton jego wypowiedzi jest łagodniejszy niż ton utworów politycznych historycznego Chéniera.

Rozpoczynający arię opis urody świata – opis pejzażu, naturalnego, niewyszukanego, złożonego z prostych elementów – stanowi specyficzne opracowanie materii pastoralnej, jej formułę nieprzefiltrowaną przez konwencję sielankową, formułę, by tak rzec, realistyczną. Dzięki temu pozostaje ona w wyraźnej sprzeczności z arkadyjską konwencją zaprezentowaną przez Fléville’a. Co więcej, jest to idylliczność rodzima, usytuowana tu i teraz, a nie w mitycznej krainie. Metonimią Arkadii staje się ojczyzna. Pierwsza kulminacja, tj. pierwsze uniesienie improwizacji, poświęcone jest właśnie miłości do ojczyzny i ma charakter ekstatyczny. W tym miejscu można by nawet potencjalnie zakończyć arię. Jednak operowy Chénier realizuje złożony projekt retoryczno-poetycki, składający się z części paralelnych pod względem architektoniki muzycznej, w równym stopniu nacechowanych emocjonalnie,

lecz różniących się rodzajem emocji. Zachwyt nad urodą ojczyzny, rozładowany w pierwszej kulminacji, daje początek drugiemu epizodowi narracji, w którym zachodzi konfrontacja z nędzą prowadzącą do drugiej kulminacji, równie intensywnej, jak pierwsza, lecz wyrażającej rozpacz i porażenie nie-szczęściem. Te części w specyficzny sposób korespondują ze sobą: uniesienie miłością do ojczyzny skonfrontowane jest z uniesieniem gniewem. Cała partia improwizacji zaś jest paralelna wobec części następnej, w której poeta odmalowuje doraźne tu i teraz sytuację w salonie. Wdzięk i żywość Maddaleny budzą uczucia podobne do tych, które wywołuje widok sielskiego pejzażu, lecz jej słowa stanowią przykre rozczarowanie, analogiczne do wstrząsu na widok nędzy i obojętności wobec niej. Kończące arię pouczenie spaja te wszystkie wątki w afirmację miłości, która jest „duszą i życiem”.

Tak więc, mimo że operowy poeta nie posługuje się dyscyplinującą formą wersyfikacyjną, jego wypowiedź jest kunsztownie skonstruowana na planie retorycznym, poddana intelektualnej dyscyplinie. Impet emocjonalny nadaje jej przede wszystkim opracowanie muzyczne, które można uznać za reprezentację funkcji poetyckiej, podczas gdy słowa posiadają głównie walor perlokucyjny. Ale struktura muzyczna arii może być też uznana za ilustrację przypływu, rozwoju i kulminacji uniesienia emocjonalnego. Oczywiście może być też jednym i drugim jednocześnie – morfologia tej kompozycji jest adekwatna dla obu tych stanów. Lecz ponieważ Chénier jest poetą i zabiera głos w wyniku prowokacji Maddaleny, która deklaruje: „Io lo farò poetare” // „Skłonię go do wierszy” (70), partia ta funkcjonuje w obrębie libretta jako fragment poetycki, jako wiersz. Najistotniejszym potwierdzeniem artystycznego wymiaru tej wypowiedzi jest konstrukcja jej podmiotu pierwszoosobowego, który wspiera swoje słowa autorytetem poezji i przedstawia się jako przemawiający w aurze godności poetyckiej: „d’un poeta non disprezzate il detto” // „nie gardź słowami poety” (86) – mówi do Maddaleny na koniec arii, zapowiadawszy na jej wstępie: „Or vedrete, fanciulla, qual poema / è la parola «Amor», qui causa di scherno” // „Teraz zobaczysz, dziewczyno, jakim poematem jest słowo «Miłość», tutaj przedmiot drwin” (86). Prezentuje się jako artysta mający ambicje nauczycielskie, co kontrastuje z opartą wyłącznie na afektowanej emocjonalności twórczością Fléville’a i uzasadnia niechęć do popisywania się na salonach, gdzie poezja miała być przede wszystkim źród-

dłem przyjemności. Tym samym Chénier upomina się o godność i znaczenie wypowiedzi poetyckiej. Jego początkowa odmowa zabrania głosu może być więc uznana wręcz za wyraz kurtuazji wobec gospodyni salonu. Wiedząc, że poezja zaangażowana nie odpowiada oczekiwaniom zgromadzonych i zapewne wzbudzi ich niezadowolenie i niezrozumienie, Chénier nie chciał mącić nastroju wieczoru. Odmowa ta wiąże się jeszcze w inny sposób z osobą historycznego Chéniera, który przecież za życia nie publikował swoich wierszy i był znany jedynie jako publicysta⁵⁵. Nie mógł więc być przedstawiany jako poeta – pod tym względem scena w salonie hrabiny de Coigny nie odpowiada prawdzie biograficznej. Zawiera ona jednak – na innym poziomie referencjalności – prawdziwą informację o Chénierze, który nie zdecydował się ujawnić jako poeta. Jak zaprezentować na scenie jako poetę bohatera, który sam nie przyznaje się do tego, że jest poetą? Scenę odmowy popisywania się wierszami z aktu I można uznać za alegoryczną parafrazę stosunku Chéniera do publiczności literackiej swojej epoki dokonanej przez librecistę na potrzeby ekspozycji teatralnej. Konfrontacja operowego Chéniera z Hrabinią, mimo że faktograficznie nieadekwatna, przekazuje jednak prawdziwą informację o postawie historycznego poety.

Semantyczne nasycenie tego epizodu jest zresztą spore i nie ogranicza się jedynie do kwestii statusu Chéniera w kulturze literackiej epoki, lecz dotyka także specyfiki jego twórczości. Ironiczna uwaga urażonej Hrabiny: „La vostra musa è la malincolia!” // „Pańską Muzę jest melancholia” (66), nie tylko jest – o czym już była mowa – reminiscencją wiersza poety, lecz również dobrze koresponduje z tym, jak postrzegali postawę i zachowanie Chéniera jego współcześni. Jak podkreślał bowiem Jean Fabre, w środowisku wesołym lub za wszelką cenę starającym się za takie uchodzić jego postawa powagi i melancholii uderzała swoją odmiennością⁵⁶.

Konstatacja Hrabiny, niezależnie od jej krytycznej intencji, ustanawia ponadto szczególną, paradoksalną relację między występem przygotowanym

⁵⁵ Zob. m.in. P. Dimoff, *La vie et l'œuvre d'André Chénier jusqu'à la Révolution française, 1762-1790*, Vol. 1: *La vie et ses rapports avec l'œuvre, la conception de l'œuvre*, Paris 1936, *passim*; P. Enckell, *Vie exemplaire d'un écrivain posthume*, „Avant-Scène Opéra” 1989, n° 121, s. 18.

⁵⁶ „Il est naturellement mélancholique” („Jest naturalnie melancholijny”) – pisał o nim Boissy d'Anglas (cyt. za: J. Fabre, *Chénier*, Paris 1965, s. 34).

przez Fléville'a a milczeniem Chéniera. Otóż melancholijność, którą Hrabina zarzuca postawie Andrei (i którą piętnuje), jest przecież wyrazistą cechą pastoralnej romancy, której zasadniczą treścią jest rozstanie. W ten sposób pojęcie melancholii ukazuje rozziew między materią poezji a postawą autora – poeta, który angażuje się w grę salonową, niezależnie od tego, jak nacechowana jest jego twórczość, jest poetą pożądanym, gdyż rekomenduje go aktywność towarzyska.

W rozmaitych reakcjach różnych osób – Hrabiny, Duchownego, Fléville'a, Maddaleny – na milczenie Chéniera zarysowano w syntetyczny sposób w obrębie świata przedstawionego kontekst odbiorczy. Chénier został skonfrontowany z publicznością literacką w takiej postaci, w jakiej u schyłku wieku XVIII we Francji istniała ona najczęściej, czyli w postaci publiczności salonowej. Stąd zachowanie Chéniera w salonie Hrabiny de Coigny można uznać za metonimię jego funkcjonowania w środowisku kulturalnym w ogóle.

Ale zarówno Fléville, jak i Chénier mają niejako podwójną publiczność: gości Hrabiny oraz widzów spektaklu operowego. Dlatego też w sytuacji, kiedy każdy z nich daje na scenie próbkę swojej sztuki, wytwarza się pewien paradoks, który można nazwać paradoksem Orfeusza. Polega on na tym, że wystąpienie poety w operze ma w równej mierze oddziaływać na świat przedstawiony, jako impuls wpływający na przebieg akcji, co na odbiorcę opery. Aby być wiarygodnym, musi więc stać się katalizatorem określonych reakcji odbiorców zarówno w obrębie świata przedstawionego, jak i poza nim, w świecie widowni. Jeśli tak nie jest – jeśli odbiorca opery nie zostaje ujęty poezją bohatera w takim stopniu jak postaci dramatu – wówczas jego kreacja jest w pewnym zakresie chybiona⁵⁷.

Jednak w *Andrea Chénier* sytuacja jest jeszcze bardziej złożona, bo poeta w obrębie świata przedstawionego ponosi zasadniczo klęskę. Wytwarza się tu interesująca (choć oczywiście w dużej mierze neutralizowana umownością

⁵⁷ Szczególnie ciekawym przykładem paradoksu Orfeusza jest sytuacja – występująca w praktyce jedynie u początków opery – kiedy sam kompozytor odgrywa jednocześnie rolę boskiego śpiewaka, tak jak to uczynił Jacopo Peri podczas premiery *Euridice* (zob. B. Didier, *Orphée. Mythe originaire de l'opéra*, [w:] *Musiques d'Orphée*, éd. P. Brunel, D. Pistone, Paris 1999, s. 33).

sceniczną) sytuacja, kiedy goście salonu Hrabiny de Coigny (oczywiście poza Maddalena) reagują na wiersz bohatera niechęcią i odrzuceniem, mimo że status Chéniera jako pozytywnego bohatera – bojownika i amanta – projektuje na widowni odbiorców podzielających jego poglądy i estetykę. Stąd też, jeśli tylko śpiewak stanie na wysokości zadania, wykonanie *Un di all'azzurro spazio* – najbardziej efektownej z arii Chéniera – budzi aplauz publiczności, kontrastujący z niechętnymi reakcjami gości Hrabiny de Coigny, chwilę wcześniej entuzjastycznie przyjmujących dzieło Fléville'a. Konkurencyjna niejako twórczość Fléville'a nie jest przecież przedstawiona w sposób karykaturalny (jak na przykład sztuka Beckmessa w *Śpiewakach*). Przeciwnie, została ona wyposażona – przede wszystkim w sferze opracowania muzycznego – w cechy atrakcyjne i znaczące, toteż może zdobyć uznanie nie tylko gości salonu, ale i widzów operowych.

Zestawienie wystąpień Fléville'a i Chéniera może być zresztą także – za cenę pewnej nadinterpretacji, ale nie całkiem bezpodstawnie – uznane za rodzaj emblematycznej konfrontacji odsyłającej do estetyki teatru muzycznego. Syntetyczna, omamiająca sztuka Fléville'a może być utożsamiona z dawną (z perspektywy librecistów), konwencjonalną formułą opery, a żarliwe, zindywidualizowane wystąpienie Chéniera, pozbawione kunsztownej choreografii czy feerycznej teatralności – z formułą opery nowoczesnej, wyprowadzonej z doświadczenia życiowego, odmalowującej w sposób bezceremonialny i niekiedy drastyczny rzeczywistość bieżącą, jednym słowem – opery werystycznej. Wiersz Chéniera mówi wszak o teraźniejszości, romanca Fléville'a – o przeszłości, więcej nawet – o przeszłości nigdy niezaistniałej, mitycznej, konwencjonalnie eskapistycznej, która jest z założenia oderwana od tego, co doraźne, jest przestrzenią imaginacji, a więc bardzo przypomina przestrzeń opery historycznej, mitycznej czy feerycznej: opery przedwerystycznej.

Konfrontacja ekscentrycznej (według kryteriów środowiska salonowego) osobowości Chéniera z konwencjami epoki uosabianymi przez zniewieściałą, nieco historyczną postać Fléville'a połączona jest także z konfrontacją o charakterze klasowym i politycznym. Poezja *ancién régime*'u jest elementem kultury arystokratów, podobnie jak słynny gawot, rozbrzmiewający tuż po arii Chéniera, w który wdziera się rewolucyjny śpiew. Nałożenie na siebie tych dwóch tematów muzycznych symbolizujących dwa światy – uprzywilejowany

i uciskany – nie tylko ilustruje bieżącą sytuację społeczno-polityczną, lecz także pozwala usytuować w niej Chéniera. Oto poeta, przeciwstawiając się kulturze arystokracji, nie dołącza jednak swojego głosu do śpiewu buntowników. Wypowiada się w obronie uciskanych (dlatego jego arii w skupieniu przysłuchuje się Gerard), lecz nie wchodzi w szeregi rewolucjonistów. Opuszcza wprawdzie scenę jeszcze przed gawotem, tuż po ucieczce Maddaleny, ale teoretycznie mógłby przyłączyć się do nadchodzących właśnie buntowników. Nie czyni tego. Od początku nie utożsamia się z żadną ze stron, które starły się w rewolucji. Dyspozycja dramaturgiczna I aktu dobrze ilustruje więc – jednocześnie ze stanowiskiem poetyckim – stanowisko polityczne Chéniera, wyrażone w jego publicystyce. Choć widział potrzebę zmian, zdecydowanie nie był radykałem i najbliższy był chyba idei monarchii konstytucyjnej⁵⁸.

W konfrontacji z Fléville'em Chénier prezentuje się jako poeta chwili bieżącej, który nie operuje w obszarze mitu, lecz konkretnej sytuacji, konkretnego tu i teraz. Historyczna ojczyzna zastępuje fantasmagoryczną Arkadię – imperium przeszłości. Aby uwypuklić ową nowoczesność bohatera i skonstrastować ją z eskapizmem Fléville'a, libreciści dokonali kolejnego przekłamania na gruncie dokumentacyjnym – zupełnie pozbawili wypowiedzi poetyckie Andrei elementów sztafazu idyllicznego, częstego przecież w twórczości prawdziwego Chéniera, chociaż zachowali znamiona wrażliwości pastoralnej (opis pięknego dnia na łonie przyrody). Co więcej, kazali bohaterowi posługiwać się wierszem swobodnym, niezorganizowanym w precyzyjny porządek wersyfikacyjny, podczas gdy utwory Chéniera są zdyscyplinowane wersyfikacyjnie. Jak to trafnie ujął Osip Mandelsztam: „Chénier należał do pokolenia tych francuskich poetów, dla których składnia była złotą klatką, którzy nie marzyli nawet o wyfrunięciu z tego więzienia. (...) Zadaniem Chéniera było osiągnięcie absolutnej i pełnej wolności poetyckiej w granicach najbardziej wąskiego i ścisłego kanonu. I Chénier wykonał to zadanie”⁵⁹. Owa złota klatka to aleksandryn, którego zasadą jest, jak dalej pisze

⁵⁸ Zob. J. Gausseron, *André Chénier et le drame de la pensée moderne*, Paris 1963, *passim*; J. Goulemot, J.-J. Tatin-Gourier, *op. cit.*, s. 147-183; E. Guitton, *Physionomie(s) d'André Chénier*, Orléans 2005, s. 175-188.

⁵⁹ O. Mandelsztam, *op. cit.*, s. 69-70.

Mandelsztam: „zanim wypowiesz słowo – zważ je”. Zasada ta kontrastuje zresztą z poetyką romantyzmu, która zakłada „wybuch, niespodziankę, szuka efektu, nieprzewidzianej akustyki i nigdy nie wie, ile będzie kosztować ją pieśń”⁶⁰. Pod tym względem – czyli pod względem formalnym – libreciści przerysowali profil Chéniera jako poety romantycznego. Stało się tak zapewne dlatego, że innowacje poetyckie, dokonujące się w obrębie zastanych form, usankcjonowanych tradycją – takie jak innowacje Chéniera – mają charakter zbyt subtelny, by były dostrzegalne na scenie – poetyka operowa zasadniczo jest poetyką grubej kreski.

Niezależnie od pewnych przekłamań i przerysowań, aria z aktu I ukazuje jednocześnie różne wymiary poezji Chéniera – zarówno jej pastoralną materię⁶¹, jak i „demaskatorską jambiczność”⁶². Łączy te jakości w obrębie jednego wystąpienia, chociaż w tekstach historycznego poety były one zazwyczaj, zgodnie z zasadą *decorum*, opracowywane w odrębnych wierszach. Dlatego być może nie został w tym miejscu opery, gdzie następuje charakterystyka głównego bohatera, wykorzystany żaden oryginalny wiersz Chéniera – dlatego, że ton ich jest tak rozmaity, że każdy z nich prezentowałby tylko jakiś aspekt tej twórczości, podczas gdy w „improwizacji” z aktu I otrzymujemy rodzaj syntezy.

Na salonach operowej Hrabiny de Coigny w przeddzień rewolucji jeden model sztuki został więc wyraziście przeciwstawiony innemu, lecz chociaż model Chéniera jest sankcjonowany autorytetem głównego, pozytywnego bohatera jako zwycięski, to model Fléville’a nie został bynajmniej skompromitowany. Salonowa poezja pastoralna – zrodzona wszak z tęsknoty za utraconą niewinnością, za odnowieniem duchowym płynącym z obcowania z naturą – niejako trawi sama siebie, wypala się w samoświadomości własnej schyłkowości, by nie rzec – dekadentyzmu, ale nie jest pozbawiona pewnego uroku, piękna – jak w słynnym wierszu Verlaine’a, który doskonale przystaje do sytuacji przedstawionej w salonie hrabiny de Coigny.

⁶⁰ *Ibidem*, s. 70.

⁶¹ *Ibidem*, s. 72-73.

⁶² *Ibidem*, s. 71.

Je suis l'Empire à la fin de la décadence,
Qui regarde passer les grands Barbares blancs
En composant des acrostiches indolents
D'un style d'or où la langueur du soleil danse.

L'ame seulette a mal au coeur d'un ennui dense,
Là-bas on dit qu'il est de longs combats sanglants.
O n'y pouvoir, étant si faible aux vœux si lents,
O n'y vouloir fleurir un peu cette existence !

O n'y vouloir, ô n'y pouvoir mourir un peu !
Ah ! tout est bu ! Bathylle, as-tu fini de rire ?
Ah ! tout est bu, tout est mangé ! Plus rien à dire !

Seul un poème un peu niais qu'on jette au feu,
Seul un esclave un peu coureur qui vous néglige,
Seul un ennui d'on ne sait quoi qui vous afflige !⁶³

Czy biorąc pod uwagę pokrewieństwo Verlaine'owskiej wizji z operowym obrazem z aktu I, zbudowanym na tym samym toposie czekania na bar-

⁶³ Jam Cesarstwo u schyłku wielkiego konania,
Które, patrząc, jak idą Barbarzyńce białe,
Układa akrostychy wytworne, niedbałe,
Stylem złotym, gdzie niemoc sennych słońc się ślania.

Duszy, samiutkiej, mdło aż w nudzie, co ochłania.
Skądciś tam wieści niosą walk olbrzymich chwałę.
O, nie móc, przez tę słabość, przez żądze tak małe,
O, nie chcieć zaznać tego falowania!

O, nie chcieć, o i nie móc umrzeć chociaż nieco!
Wszystko wypite! Ty tam, nie śmiej się z mych żali!
Wszystko, wszystko wypite! zjedzone! – Cóż dalej?

Tylko garść słabych wierszy, co ot w ogień lecą,
Tylko niewolnik nicpoń, co nie dba o pana,
Tylko ból jakiejś troski, co żre pierś, nieznana.

Tłum. Z. Przesmycki, cyt. za: J. Lisowski, *Antologia poezji francuskiej*, t. 3, Warszawa 2000, s. 682-683.

barzyńców, nie można widzieć w przeciwstawieniu romancy Fléville'a i improwizacji Chéniera próby odzwierciedlenia stanu kultury nie tylko pod koniec wieku XVIII, w epoce wielkiego przewrotu, oraz – równocześnie, w ujęciu alegorycznym – w okresie fin de siècle'u, u progu nowego stulecia, naznaczonego dekadencckim oczekiwaniem na wielkie zmiany i lękiem przed nimi? Sposób ukształtowania postaci Chéniera w librecie czyni z niego poetę dwóch epok – dwóch momentów przełomowych kulturowo i historycznie, momentów, w których świadomość schyłkowości miała charakter immanentny, była częścią samoświadomości pewnej formacji kulturowej. Taka niejako dwutorowa, symultaniczna prezentacja kulturo- i historiozoficzna dokonuje się w librecie oczywiście za cenę wielu uproszczeń, przerysowań i manipulacji materiałem historycznym, zarazem jednak pozwala ukazać mechanikę przemian myślenia poetyckiego i historycznego w ujęciu uniwersalizującym. Dzięki temu Chénier, mimo że jego charakter praktycznie się nie zmienia w przebiegu fabuły, ze względu na zmieniające się okoliczności świata przedstawionego staje się reprezentantem różnych postaw. W akcie I jest swoistym „uciekiniem z utopii” w estetycznym sensie tego wyrażenia – wychodzi z mitu arkadyjskiego. W aktach II i III staje się uciekiniem z utopii politycznej – jego postawa podkreśla jej wynaturzony charakter. W akcie IV zaś zdaje się powracać do utopii estetycznej, równie eskapistycznej, jak ta arkadyjska, choć odwołującej się do innego paradygmatu estetycznego i ideowego – do dekadencckiej metafizyki wyzwolenia przez śmierć.

Oczywiście nie należy zapominać, że dekadenccka utopia sztuki charakterystyczna dla końca wieku XIX jest pod wieloma względami odmienna od elizjum poetów sentymentalizujących. Dlatego eskapizm Chéniera wyrażony w akcie IV jest zasadniczo odmienny od eskapizmu Fléville'a. Pod ręką librecistów doszło nie tylko do „uromantycznienia” sztuki Chéniera, ale i do jej interpretacji w ujęciu modernistycznym: jego postawa światopoglądowa ukazana jest jako ewoluująca, czuła na zmiany zachodzące w rzeczywistości, a jego poezja – jako zaangażowana, czujnie towarzysząca współczesności, a zarazem transgresywna. Chociaż ostatni wiersz w operze przesyciony jest eskapistycznym estetyzmem, to jednak energia empatii, jaką prezentuje poeta w pierwszej arii, energia wiary w przeznaczenie, jaka ożywia arię z aktu II, czy wreszcie energia honoru, którego broni w akcie III, czynią z niego

bohatera walczącego i dekadentckiego zarazem. Ewolucja bohatera i kolejne przyjmowane przez niego postawy mają jeden wspólny mianownik – za każdym razem, w każdym akcie Chénier odstaje od zbiorowości i od sytuacji, na tle której jest ukazany, a jego reakcje stają się w pewnym sensie wzorcem szlachetnego zachowania w opresywnej sytuacji. Ten modelowy indywidualizm Chéniera nie jest stereotypową pochodną określonego paradygmatu kulturowego, na przykład romantycznego czy modernistycznego, lecz uniwersalną kategorią antropologiczną, dającą się aktualizować w różnych momentach historyczno-kulturowych.

6.

„André Chénier mógłby być malarzem lub architektem, nic by to nie zmieniło”⁶⁴ – stwierdziła w swojej krytycznej ocenie opery Catriona Seth. Rzeczywiście, podobnie jak inne narracje artystowskie z tego okresu, opery werystyczne unifikują refleksję nad statusem artysty i uwarunkowaniami jego twórczości zgodnie z założeniem zgrabnie sformułowanym przez Étienne’a Souriau, że „Sztuka to wszystkie sztuki”. Tak w dużej mierze jest w narracjach cyganeryjnych, w których poeta, malarz czy muzyk są postaciami właściwie wymiennymi. Towarzyszy temu unifikacja języka (zarówno werbalnego, jak i muzycznego). Przykładowo Rodolfo Pucciniego, przedstawiając się Mimi, określa się wprawdzie jako poeta, lecz tak naprawdę nie daje próbki swojej poezji, a jego autoprzentacyjna aria nie wyróżnia się znacząco na tle innych, odzwierciedlających zwykłą mowę. Zasadniczo w teatrze muzycznym zarówno XIX, jak i XX w., podejmującym problematykę artystowską, dochodzi do pewnej uniwersalizacji zagadnienia procesu twórczego, umożliwiającej znalezienie wspólnego mianownika na przykład w operowych przedstawieniach malarza i kompozytora⁶⁵.

⁶⁴ „André Chénier aurait pu être peintre ou architecte, rien n’aurait change”; C. Seth, *op. cit.*, s. 33.

⁶⁵ Zob. np. A. Lubońska, *Mit artyści w niemieckich „operach renesansowych”*, [w:] *Opera wobec historii*, red. R. D. Goliańek, P. Urbański, Toruń 2012, s. 127-128.

W operze Giordana jest jednak inaczej, przy czym o różnicy decyduje nie samo libretto, nie jego inkrustacja frazami Chéniera, lecz sposób muzycznej charakterystyki głównego bohatera.

Primo uomo, tenor, niezależnie od tego, czy jest poetą, czy nie, oczywiście nie może być pozbawiony wyrazu lirycznego. Bohater Giordana jest jednak, co zgodnie poświadczają dawni i współcześni komentatorzy i wykonawcy „hiperliryczny”⁶⁶. Jest to jedna z bardziej popisowych ról dla tenora ze względu na rozległość i charakter jego partii. I to nie tylko w akcie I, w którym, praktycznie ledwie otworzywszy usta, prezentuje się w efektownej, rozbudowanej arii, lecz i w pozostałych częściach. W każdej z nich śpiewa znaczącą partię solową, choć tylko pierwsza i ostatnia z nich są identyfikowane w obrębie świata przedstawionego jako prezentacja utworu poetyckiego, a nie „zwykłego” – choć każdorazowo odznaczającego się wysoką temperaturą emocjonalną – monologu. Tak rozbudowane arie stanowią element niezgodny z założeniami weryzmu, chętniej charakteryzującego postaci operowe w interakcjach z innymi bohaterami niż za pomocą rozbudowanych arii. Przypisanie bohaterowi czterech dużych partii solowych zdecydowanie wyróżnia go na tle innych postaci artystów w operze tego okresu i stanowi ważny element jego charakterystyki jako poety, i to w podwójnym znaczeniu: jako poety niejako modelowego, stereotypowego oraz jako konkretnego, historycznego – Chéniera, którego poezje nacechowane są szczególną emfazą, ekspresją, temperaturą emocjonalną⁶⁷.

Obie niepoetyckie partie solowe poety z aktów II i III mają wymiar biograficzny. W akcie II Chénier przedstawia przykłady dwóch powołań, jakie los może zgotować człowiekowi: żołnierza i poety. Oba były powołaniami rzeczywistego Chéniera, który przez jakiś czas poświęcał się karierze wojskowej (o tej żołnierskiej przeszłości Andrei z dumą przypomni zresztą także

⁶⁶ Jak stwierdził po premierze opery Amintore Galli, doradca muzyczny Sonzogno, „od góry do dołu jest to ciągły wylew liryzmu”; zob. J.-V. Richard, *De la légende au silence*, „Avant-Scène Opéra” 1989, n° 121, s. 6.

⁶⁷ „Zasadnicza prostolinijność tenora, ta przedziwna sztuka permanentnego paroksyzmu, ta niewinność, odzwierciedlają dokładnie poezję Chéniera” // „La candeur essentielle du ténor, cet art étrange du paroxysme permanent, cette innocence, reflètent exactement la poésie de Chénier” – stwierdza Hélène Pierrakos (H. Pierrakos, *op. cit.*, s. 25).

w akcie III, w scenie przesłuchania). Z żadnym z nich jednak z tych przeznaczeń operowy poeta się nie utożsamia, rezygnując z nich na rzecz roli amanta. I to amanta, zdawałoby się, mało rozumnego i naiwnego, skoro z powodu enigmatycznych listów od nieznanym, które mogą być prowokacją lub pułapką, odmawia opuszczenia kraju i naraża się na aresztowanie. Podkreślimy: naraża się nie dla idei politycznej, nie dla poezji, ale z powodu nadziei na miłość, której iluzoryczność stara się mu ukazać opiekuńczy Roucher⁶⁸. Postawienie sobie za główny cel poszukiwania kobiety idealnej można by uznać za daleko posuniętą trywializację bohatera, gdyby nie szerokie znaczenie, jakie nadał on pojęciu miłości w akcie I. W świetle jego improwizacji miłość, której pragnie i na którą ma nadzieję, może być uznana za indywidualną formułę miłości powszechnej, a żarliwość oczekiwania na znak od tajemniczej korespondentki – za wyraz idealizmu pokrewnego temu, który kazał mu na salonach przemawiać w imieniu warstw uciśnionych i wykorzystywanych. W zmienionych okolicznościach społecznych i politycznych, jakie przedstawione są w akcie II, pojęcie miłości ulega bowiem – w porównaniu z aktem I – swoistej aktualizacji. Ta wolta jest niezwykle znacząca, jeśli weźmie się pod uwagę, że jej zapleczem jest przewrót rewolucyjny. Hasła równości, solidarności i braterstwa, w imię których dokonała się rewolucja, uległy już, w rzeczywistości terroru, wynaturzeniu. W pierwszym akcie Chénier wyprowadzał głoszone idee, korespondujące z ideami rewolucjonistów, z doświadczenia indywidualnego, przywoływał spotkania z konkretnymi ludźmi, upokorzonymi i udręczonymi niesprawiedliwym systemem społecznym, nie prezentował się więc jako demagog żonglujący elementami upraszczającej ideologii, lecz jako poeta alegoryzujący prawdy istotnie przeżyte⁶⁹. Jednak powtórzenie idei zawartych w arii przedrewolucyjnej w sytuacji przedstawionej w akcie II wypaczyłoby jej charakter – uczyniłoby z niej zdewaluowany

⁶⁸ Dodajmy na marginesie, że historyczny Chénier bynajmniej nie był tak niewinny jak Andrea, który twierdzi, że nigdy jeszcze nie kochał; zob. np. J. Galzy, *Vie intime d'André Chénier*, Paris 1947, *passim*; P. Enckell, *op. cit.*, s. 15-19.

⁶⁹ „Poetyka alegoryczna. Wspaniałe i bynajmniej nie bezcielesne alegorie, w tej liczbie «Wolność, Równość i Braterstwo» były dla Chéniera i jego czasów żywymi osobami i rozmówcami. Poeta odróżnia ich rysy, czuje ich ciepły oddech” – pisał Osip Mandelsztam (O. Mandelsztam, *op. cit.*, s. 71).

pogłos cynicznej propagandy. Poeta w związku z tym eksponuje tym razem inny aspekt miłości, o którym w ferworze rewolucyjnym zapomniano – miłości indywidualnej, do drugiego człowieka, do konkretnej osoby – miłości osobistej. Dowartościowuje zniesione w imię idei szczęścia powszechnego prawo jednostki do szczęścia indywidualnego, a tym samym upomina się o prawo do samostanowienia. Wydaje się więc, że nie ma znaczącego rozbiegu między ariami poety z aktów I i II, że tworzą one logiczny ciąg korespondujący ze zmianą rzeczywistości świata przedstawionego – w każdej z nich poeta występuje jako obrońca tych wartości, które w danej sytuacji zostały wypaczone.

Mimo że Chénier w akcie II zdaje się na równi rezygnować z kariery poety i żołnierza, to poezja bynajmniej nie znika z jego horyzontu ideowego. Pozostaje w ścisłym, właściwie metonimicznym związku z miłością, gdyż obie należą do sfery ideału:

(...) ho sentita sul mio cammin vicina
La donna che il destin fa mia;
Bella ideale, divina come la poesia (114)⁷⁰.

Jednak, podobnie jak idee równości, również idee miłości i poezji zostały w porewolucyjnej rzeczywistości wynaturzone, co uświadamia poecie Roucher, stwierdzając, że list od nieznajomej ma woń rewolucji („profumo alla rivoluzione” [119]), zdaje się więc pochodzić od niegodnej „córkę rewolucji”, a poezja straciła swoje znaczenie i uległa wulgaryzacji, poddając się wymaganiom doraźnych okoliczności:

Una caricatura! Una moda!
La tua divina soave poesia
in fisciù alla Bastiglia!
e con rimesse chiome!
e il nero alla ciglia! (123)⁷¹.

⁷⁰ Czułem blisko mej drogi / kobietę, którą da mi los / piękną idealną, boską jak poezja.

⁷¹ Karykatura! Moda!
Twoja boska, czuła poezja
Paradująca po Bastylii!

Można oczywiście przypuszczać, że Roucher nie jest w swoich wątpliwościach do końca szczerzy, lecz przekonuje Chéniera, że zainteresowała się nim jakaś „Wspaniała” (*Merveilleuse* stanowiąca wraz z *Incroyable* ikonę nowej rzeczywistości społecznej i obyczajowej), ponieważ chce go za wszelką cenę skłonić do opuszczenia Francji. Chénier ulega chwilowo argumentom przyjaciela, jednak pojawienie się Bersi i zapewnienie, że jego tajemnicza korespondentka jest damą w niebezpieczeństwie, przywraca mu nadzieję. Wierzy, że w powszechnym zepsuciu istnieją jednak enklawy szlachetnej miłości, i ten jego idealizm odróżnia go od wszystkich innych bohaterów, nawet od szlachetnego skądinąd Rouchera, tak samo jak odróżniała go od środowiska arystokratów. Poeta znowu jest outsiderem. Odmienność Chéniera, zaprezentowana w I akcie w jego nietypowej postawie poetyckiej i towarzyskiej, w następnych aktach zyskuje kolejne wymiary, podkreślając zasadnicze nieprzystosowanie bohatera do niegodnej rzeczywistości, zarówno przed-, jak i porewolucyjnej. Jego idealizm zostaje zresztą wynagrodzony. Okazuje się, że zapach *alla rivoluzione*, jakim emanują listy od nieznajomej, uzasadniony jest tym, że listy przekazuje Bersi, która weszła w rolę *Merveilleuse*, co umożliwiło jej ocalenie Maddaleny, i że przecucie prawdziwej miłości, jaka kryje się za enigmatyczną korespondencją, nie jest zwodnicze.

Znamienne jest to, że poeta, który w akcie I ma odwagę głosić na arystokratycznych salonach nędzę ludu i bronić jego praw w imię prawdziwej miłości – pojmowanej ogólnie, jako miłość międzyludzka (*caritas*) – i który w wyniku tego traktowany jest jako rewolucjonista, w kolejnych aktach, ukazujących rzeczywistość rewolucyjną, wydaje się zaskakująco mało zainteresowany wielkim i przerażającym spektaklem historii, który rozgrywa się na jego oczach. Wydaje się go nawet ignorować, lekceważąc grożące mu niebezpieczeństwo i odmawiając ucieczki za granicę w imię, zdawałoby się, chimerycznego spotkania się z tajemniczą nieznajomą. Poeta zabity przez rewolucję przedstawiony jest więc nie jako jej ofiara nieunikniona, lecz ktoś, kto dokonuje szczególnego rodzaju konfrontacji z nowym systemem, odmawiając uległości wobec jego praw, a zwłaszcza naczelnego z tych praw, jakim

Z rozpuszczonymi włosami
I czernidłem na rzęsach!

jest lęk. Chociaż ostatecznie nieubłagane mechanizmy terroru doprowadzają go do śmierci, poeta nie ulega im – choć im podlega. Można nawet powiedzieć, że uwarunkowania postrewolucyjnego świata, choćby najbardziej wrogie, nie prowadzą do opresji, lecz stają się katalizatorami wielkiej przygody duchowej poety, dla której sytuacja polityczna nie jest determinująca, lecz kontrapunktująca. Dzieje się tak dlatego, że Chénier uporczywie odmawia liczenia się z okolicznościami, paktowania z nieakceptowaną rzeczywistością. Ta niezgoda rysuje się bardzo klarownie, by nie rzec naiwnie. W stosunku na przykład do Gerarda Chénier jest postacią wyjątkowo mało złożoną. Znajduje to odzwierciedlenie w języku libretta. Zarówno w zwykłych partiach dialogicznych, jak i fragmentach wyposażonych w funkcję poetycką poeta posługuje się prostymi, jasnymi, a zarazem przemożnymi kategoriami: miłości, przeznaczenia, honoru, które konstruują świat wartości i wyobrażeń radykalnie różnych od świata rozbitych wartości. Ta prostota ideałów przekłada się na prostotę sformułowań. Nawet w bezpośrednim starciu z perfidią reżimu, w chwili niezwyklego napięcia emocjonalnego, w swojej arii obrończej z aktu III poeta posługuje się prostymi i jasnymi obrazami.

Jak wiadomo, aresztowanie historycznego Chéniera, choć przypadkowe, nie było bezpodstawne – jako obrońca Ludwika XVI i antyrewolucyjny publicysta z punktu widzenia władz był zdrajcą⁷². Zarzut postawiony mu w akcie III opery przez Fouquier-Tinville’a odpowiada historycznej prawdzie: „Scrisse contro la Rivoluzione” // „Pisał przeciw rewolucji” (308). Prawdziwość drugiego oskarżenia: „Fu soldato con Dumouriez” // „Był żołnierzem Dumourieza” (308), chociaż przywołuje zarzuty istotnie postawione Chénierowi przez Trybunał Rewolucyjny, jest trudniejsza do jednoznacznego stwierdzenia (zapewne dlatego operowy Chénier w swojej mowie obrończej potwierdza jedynie, że istotnie był żołnierzem, nie precyzuje jednak, w czyich oddziałach walczył). Poeta nie neguje zarzutów, które zostały mu postawione, lecz prezentuje własną wykładnię działań, będących podstawą oskarżenia, jako zrodzonych z patriotyzmu i odwagi. Mimo że mowa ta ma zasadniczo charakter nie artystyczny, lecz retoryczny, walor poetycki nadaje jej wprowadzone porównanie własnego życia do żaglowca o białym żaglu,

⁷² H. Pierrakos, *op. cit.*, s. 27-28.

który – nieskalany – zmierza ku śmierci i na którego banderze widnieje słowo „ojczyzna”. Upomina się o prawo do niezależności sumienia i osądu, kierowania się zawsze wyłącznie honorem i sprawiedliwością. I natychmiast dowodzi wartości tych ideałów w praktyce – nie żywi urazy do Gerarda, który przyznał się do jego denuncjacji, lecz docenia jego akt ekspiacji.

Gerard w akcie III z antagonisty bohatera staje się jego apologetą. Oczywiście powodem takiej zmiany postawy jest wstrząs wywołany postawą Maddaleny. Ale nie tylko: mimo że zazdrość o Maddalenę czyni z niego rywala Chéniera, w istocie nie żywi do niego wrogości, tym bardziej że był słuchaczem arii z aktu I, w której Chénier wygłaszał hasła solidaryzmu społecznego, bliskie jego własnym. Z tego zapewne powodu raniony przez poetę w akcie II nie zdradza jego nazwiska. Także formułując akt denuncjacji Chéniera, Gerard podkreśla, jakby tłumacząc się przed samym sobą, że nie on jest sprawcą jego aresztowania. Wiedząc, że los poety po aresztowaniu jest już praktycznie przesądzony („il suo fatto è fisso” [252]), stara się stać stroną oskarżenia, bo liczy – zresztą słusznie – że to przyprowadzi do niego Maddalenę. Co więcej, formułując w akcie oskarżenia zarzut: „È poeta? Sovvertitor di cuori / e di costumi!” // „Jest poeta? Deprawator serc i obyczajów!” (253), doznaje nieoczekiwanego wzruszenia i przeżywa chwilę bolesnej introspekcji: jak informują didaskalia, „a quest’ultima accusa diventa pensoso e gli si riempiono gli occhi di lacrime” // „przy tym ostatnim zarzucie zamyśla się, a jego oczy napętniają się łzami” (254). Tak jakby sama myśl o poezji budziła szlachetniejsze uczucia, będące widomym dowodem fałszywości dopiero co sformułowanego zarzutu: poezja nie deprawuje, lecz porusza sumienie. Status poety jest więc dla Chéniera rodzajem tarczy, i chociaż w ostatecznym rachunku nie chroni go przed śmiercią, tworzy wokół niego aurę szlachetności. Jej oddziaływanie szczególnie dobrze ukazuje postać Rouchera – klasycznej postaci barytona-przyjaciela i powiernika głównego tenora.

Postać ta została w librecie specyficznie uformowana. Nazwisko to budzi automatyczne skojarzenie z osobą Jeana-Antoine’a Rouchera, zgilotynowanego w tym samym dniu co Chénier, towarzysza jego ostatniej drogi. Roucher w librecie został jednak pozbawiony statusu poety. W spisie osób opisany jest jako „Przyjaciel Chéniera” i wymieniony tylko z nazwiska, jakby przez pominięcie imion zatarto tożsamość historyczną tej postaci, wiążącej

się – między innymi – z twórczością poetycką. W przebiegu akcji Roucher również odgrywa rolę przede wszystkim oddanego przyjaciela głównego bohatera, i to przyjaciela prezentującego – w odróżnieniu od niego – pragmatyzm i tak zwany zdrowy rozsądek. Niezgodnie z prawdą historyczną nie umiera on wraz z Chénierem. Ostatni raz widzimy go odwiedzającego przyjaciela w więzieniu, lecz wychodzącego w chwili, gdy wchodzi Maddalena. Jest to wymiana zapewne w dużej mierze podyktowana konwencją operową epoki. Finalny duet tenora i barytona (choćby nawet został tak pięknie opracowany, jak *Au fond du temple saint...* z *Poławiaczy perł* czy duet Posy i Don Carlosa u Verdiego) zbyt odbiegałby od oczekiwań publiczności. Zmiana ta jednak jest też pod wieloma względami znacząca, ściśle związana nie tylko z układem amant–heroína, ale i z paradygmatem poetyckości, jaki obowiązuje w operze. W paradygmacie tym poeta nie potrzebuje jako partnera innego poety, lecz – Muzy.

7.

Naiwna nadzieja, jaką Chénier pokłada w tajemniczych listach, nie zawodzi go. Prowadzi wprawdzie na gilotynę, ale śmierć ta nie jest bynajmniej tragiczna. Nie śpiewa przed nią, jak Pucciniowski Cavaradossi, że „umiera w rozpacz”. Śpiewa: „niech żyje śmierć razem” – razem z ukochaną, we wspólnocie. Celem życia nie jest bowiem w głoszonym przezeń systemie wartości zachowanie życia. Jego celem jest zachowanie wolności indywidualnej i samorealizacja, której warunkiem jest doświadczenie miłości. I to się bohaterowi udaje. Miłość jest tu połączona ścisłą relacją z pojęciem niezależności i odwagi, stając się tym samym gwarantem wolności. Dlatego mimo że początkowo jego wiara w tajemniczą ukochaną chwieje się pod wpływem argumentów Rouchera, Chénier ostatecznie decyduje się podjąć ryzyko spotkania z nieznaną. I dlatego też, jak się zdaje, ma on w operze status poety, a nie Roucher. Roucher bowiem, rozczarowany rzeczywistością i dbający bardziej o życie niż realizację marzeń, niezdolny do zaufania nadziei i ulegający przekonaniu o dogłębnym skażeniu świata, staje się wcieleniem prozy.

Bardzo znaczące jest, że Chénier, i jako poeta, i jako kochanek, charakteryzuje się pewną biernością, logicznie powiązaną z przedstawioną przezeń w akcie II providencjalistyczną wykładnią życia. Bierność ta jest stowarzyszona z gotowością, otwartością – jest biernością oczekującą. Chénier potrzebuje bodźca z zewnątrz, zarówno by pokazać swoją prawdziwą indywidualność w salonie Hrabiny, jak i aby doświadczyć miłości. W obu przypadkach tego bodźca dostarcza mu Maddalena.

Maddalena różni się odczuwalnie od typu kochanki poety z oper artystowskich – przede wszystkim statusem społecznym i pochodzeniem. Typową amantką w operach cyganeryjnych jest gryzетка, która w kulturze drugiej połowy XIX w. awansowała do rangi melodramatycznej heroiny, łączącej prostotę, zmysłowość i dobre serce (w prozie najbardziej bodaj wyraziste postaci tego typu to Mimi Pinson Alfreda de Musseta czy Fantyna Victora Hugo). Nie bez znaczenia dla operowej kariery tego typu bohaterki jest również fakt, że spośród gryzettek rekrutowała się zarówno Manon Lescaut, jak i Marguerite Gautier *vel* Violetta Valery „Traviata”.

Natomiast Maddalena jest arystokratką, choć rewolucyjne okoliczności umożliwiają uczynienie z niej bohaterki budzącej stosowne współczucie, skrzywdzonej, a zarazem postawionej w tragicznie fałszywej sytuacji. Można nawet powiedzieć, w analogii do modelu Traviaty jako „kurtyzany o dobrym sercu”, że Maddalena jest „arystokratką o dobrym sercu”.

Maddaleny nie cechuje jednak – i to kolejny niestandardowy rys jej charakteru – bierność. Zdecydowanie nie mieści się w zaproponowanej przez Catherine Clement formule „operę jako klęski kobiet”⁷³. Od samego początku dzieła Maddalena pełni rolę inspiratorki czy też wręcz prowokatorki – w pozytywnym i negatywnym znaczeniu tego słowa. W I akcie wyraźnie deklaruje swoją odmienność od otaczającego ją środowiska. Wyraża wprost niechęć do nienaturalności rytuałów salonowych – w tym ich estetyki, przejawiającej się w strojach. Także przez własną matkę jest charakteryzowana jako „nieco dzika”. Jej zażyłość z Bersi, ciemnoskórą służącą, bywa odczytywana jako wyraz instynktów demokratycznych i zdolność do przekroczenia uprzedzeń stanowych, choć nie należy zapominać, że dobra relacja między panią i słu-

⁷³ C. Clément, *Opéra ou la Défaite des femmes*, Paris 1979.

żącą pojawia się w teatrze, nie tylko operowym, dość często, i w wielu przypadkach służy jedynie podkreśleniu sympatycznego charakteru bohaterki. Nie jest też Maddalena typem bohaterki słodkiej i łagodnej – nieobce są jej ironia i sarkazm, skłonność do pewnego ryzyka. Dzięki temu właśnie przekonuje powściągliwego Chéniera do zabrania głosu. W akcie II zaś skłania go do miłości, a zarazem, choć oczywiście nieintencjonalnie, naraża go na śmierć: najpierw dlatego, że jej listy powstrzymują go przed wyjazdem, a następnie bohaterka budzi namiętność nie tylko w Chénierze, lecz i Gerardzie, a wraz z nią – złe instynkty (czego dowiadujemy się w akcie III). Wreszcie, w akcie IV, Maddalena dobrowolnie towarzyszy poecie w drodze na gilotynę. Chénier w operze nie umiera więc, jak w rzeczywistości, w towarzystwie innego poety, lecz w towarzystwie ukochanej. Można w tym widzieć zwycięstwo stereotypowego modelu melodramatycznego nad złożonością prawdy historycznej. Można również odczytywać taki układ zdarzeń w sposób figuralny, traktując Maddalenę nie tylko jako realistyczną postać kochanki, ale i jako alegorię poezji.

Topos Muzy-kochanki jest jednym z wyrazistszych w literaturze wieku XIX, choć relacje między poetą a jego ukochaną różnie są prezentowane⁷⁴. Niekiedy – tak jak to na przykład się dzieje w *Opowieściach Hoffmanna* – kochanka (czy też kochanki) przewijające się przez fabułę są niejako konkurencją wobec Muzy – jej niesatysfakcjonującymi odbiciami, uwikłanymi w przypadkowość losów, podatnymi na niszczące wpływy Złego. Rozpoznana w końcu pod postacią wiernego towarzysza Muza przewyższa je wszystkie, a kolejne miłosne przygody okazują się drogą dojrzewania do relacji z nią – są szkołą rozczerowania ziemską miłością, pozwalającą w pełni docenić sublimujący i wyzwalający potencjał sztuki. Należy jednak zauważyć, że Hoffmann jest raczej narratorem niż poetą, toteż pocieszenie, które przynosi jego Muza, realizuje się nie w domenie estetyki, lecz w szczególnej, psychoanalitycznej *avant la lettre* relacji kompensacyjnej. Twórczość literacka, której operową parafrazę obserwujemy w poszczególnych aktach dzieła, jest sposobem na przepracowanie i alienację niepowodzeń życiowych, w tym na uwolnienie się od fantazmatów erotycznych.

⁷⁴ Zob. M. Siwiec, *Romantyczne koncepcje poezji. Poeta i Muza – relacja w stanie kryzysu* (Alfred de Musset i Juliusz Słowacki), Kraków 2012, zwł. s. 14-20, 29-67.

Inaczej figura Muzy przedstawiona jest w operach cyganeryjnych i artystowskich końca XIX w. Następuje w nich – podobnie jak w *Chénierze* – utożsamienie kochanki i Muzy. Utożsamienie to oczywiście można uznać jedynie za stylistyczny ornament, zresztą nawet w obrębie samych librett traktowany on bywa jako sztampowy, na przykład kiedy Rodolfo w obrazie II *Cyganerii* Pucciniego przedstawia przyjaciółom Mimi, mówiąc: „perché son io il poeta, / essa la poesia”, // „ja jestem poetą / a ona jest poezją”, Marcello komentuje ironicznie: „Dio, che concetti rari!” // „Boże, co za wyszukane koncepty!”⁷⁵. Wypowiedzi Marcella jednak zasadniczo pełnią w operze rolę ironicznego komentarza rzeczywistości, a jego związek z Musettą stanowi rodzaj cynicznego kontrapunktu dla losów miłości Mimi i Rodolfa, co nie musi wcale oznaczać, że przedstawiana w jego optyce wizja rzeczywistości jest prawdziwa. Pełni on rolę analogiczną do roli Szekspirowskiego Merkucja z *Romea i Julii*, którego ironiczny zmysł bezwzględnie rozbijał i kwestionował miłosne uniesienia Romea, ale nie zniweczył ich intensywności i siły oddziaływania. Rzeczywiście, figura ukochanej-Muzy jest mocno skonwencjonalizowana, ale nie mniej przez to funkcjonalna.

W *Chénierze* utożsamienie Maddaleny z Muzą przeprowadzone jest zresztą konsekwentniej niż na przykład w *Cyganerii*. Zanim jeszcze Chénier powie wprost, że poezja jest jak miłość, już wcześniej Abate, występując w jego obronie, porównuje zbyt łatwą muzę do sprzedajnej kobiety. Na wstępie swojej improwizacji Chénier zapowiada, że ukaże, „jakim poematem jest słowo miłość” – przy czym, jak o tym była mowa, rozpisuje owo słowo niekonwencjonalnie. Przedstawione przez niego w akcie II wyobrażenie idealnej ukochanej, będące zarazem wyobrażeniem idealnej poezji („Bella, ideale, divina come la poesia” [114]) otwiera dalszą paralelę: cechy Maddaleny stają się cechami ideału poetyckiego, a jej charakterystykę sceniczną można uznać za pośrednią charakterystykę poezji Chéniera. Konwencjonalny topos zyskuje w operze nowy, świeży wymiar, gdy widzimy go przeniesionego na poziom akcji, upersonifikowanego w postaci Maddaleny i gdy jest on weryfikowany na twardym gruncie rzeczywistości rewolucyjnej, w której musi odnaleźć się bohaterka-Muza.

⁷⁵ G. Giacosa, L. Illica, *La Bohème*, éd. D. Zanotti, *Libretti d'opera italiani*, [online:] http://www.librettidopera.it/zpdf/boheme_p.pdf, s. 24.

Maddalena może więc reprezentować typ poezji, którego Chénier staje się wielbicielem – poezji wychodzącej z ram konwencji, tworzącej nowoczesną (choć osadzoną w realiach wieku XVIII) formułę ideału: bez chwili wahania gotowa jest poświęcić swoją cnotę dla ratowania ukochanego, zamiast żarliwie jej bronić. Oczywiście, heroiny gotowe na taką ofiarę pojawiały się i wcześniej, były to choćby Leonora z *Trubadura* Verdiego, Bardare i Cammarano. Jednak taki akt był z natury samobójczy – życie po nim wydawało się niemożliwe, dlatego Lenora, w ramach wstępu do jego realizacji, zażywa truciznę. Nieodwracalność poświęcenia Leonory jest zarazem nieodwracalnym końcem jej relacji z Manriciem. Inaczej postępuje Maddalena, gotowa mimo wszystko żyć dla Chéniera, a umrzeć tylko razem z nim. Zresztą w jej partii są słowa, które można potraktować jak interesującą grę z toposem reprezentowanym przez Leonorę. Mianowicie Maddalena wobec Gerarda opisuje siebie również jako umierającą, choć nie z własnej ręki: „Corpo di moribonda / È il corpo mio. / Prendilo dunque. / Io son già morta cosa!” // „Ciało umierającej / jest moim ciałem / Weź je więc. / Jestem już rzeczą martwą!” (269). To nowa w operze – dualistyczna i idealistyczna zarazem – formuła kobiecej cnoty, w której nie ciało się liczy, lecz duch.

Bardzo znaczące jest to, że osobowość Maddaleny staje się katalizatorem zmian zachodzących nie tylko w Chénierze, ale i Gerardzie. Jej straceńcza determinacja, siła miłości i charakteru rozbudzają szlachetną stronę złożonej osobowości Gerarda i każą mu nie tylko żałować swoich działań, lecz także narazić się na ryzyko dla odwrócenia niesprawiedliwości, do której przyłożył rękę – nakazują podjąć się obrony Chéniera-rywala w miłości, którego wcześniej postanowił bezwzględnie usunąć z drogi. Symptomatyczne jest także to, że Gerard, przeżywając pod wpływem postawy i słów Maddaleny wstrząs etyczny, opisuje swoją namiętność do niej, posługując się pojęciem poezji: „La poesia in te così gentile / Di me fa un pazzo, / Grande e vile!” // „Poezja, tak piękna w tobie / uczyniła ze mnie szaleńca / wielkiego i podłego!” (264). I w tym fragmencie znajduje więc potwierdzenie możliwości alegorycznej wykładni postaci Maddaleny. Poezja, którą dostrzegł w niej Gerard i której zapragnął, była pożywką dla zmysłów, miała postać cielesną – to ta poezja zwiódła go na manowce, uczyniła pożądanym, a następnie niegodziwym, co Gerard sobie w końcu uświadamia. Taką poezję można zdobyć manipulacją,

sprzedać, wymusić – ale nie będzie ona prawdziwa, nie nasyci tak, jeśli ograniczy się wyłącznie do formy materialnej, cielesnej. Także sama Maddalena, przekonana, że sprowadza śmierć i nieszczęście na tych, którzy ją kochają, sytuuje tę szczególną klątwę po stronie ciała, nie ducha. Dlatego gotowa jest na upodlenie lub porzucenie ciała dla ocalenia tego, kogo kocha – prawdziwego poety. I dlatego staje się modelem nowej poezji, w której nie ciało, nie forma, nie tradycja, nie konwencje się liczą – lecz duch; poezji prawdziwie – metafizycznie, nie politycznie – rewolucyjnej. Maddalena to bohaterka czasów wielkiego przewrotu nie tylko politycznego, ale i moralnego, w następstwie którego godność człowieka, także godność kobiety, definiuje się odmiennie niż wcześniej. Podobnie rzecz się ma z godnością poezji. Dlatego radość poety i jego ukochanej wobec perspektywy śmierci wspólnej jest radością połączenia poza ograniczeniami doraźnymi i cielesnymi, poza rzeczywistością, która jeśli nie pozwala żyć godnie – to nie pozwala żyć wcale.

„WIELKIE MIASTO POTRZEBUJE NASZYCH CÓREK”

Luiza i Julien Gustave’a Charpentiera

1.

Przełom XIX i XX w. to okres naznaczony szczególną samowiedzą artystów, dążących do coraz precyzyjniejszego samookreślenia i stosujących rozmaite strategie autokreacyjne. Wyrazem owej samowiedzy stają się nie tylko liczne powieści o artystach (*Künstlerroman*), ale i dramaty, a także – opery o artystach¹. Relacja między życiem a twórczością zacieśnia się wówczas nieustannie, a w skrajnych przypadkach legenda biograficzna okazuje się najtrwalszym elementem dorobku artysty, dominując nad jego dziełami. Mit osobowości twórczej, zrodzony w romantyzmie, w modernizmie ulega absolutyzacji, stając się istotnym elementem myślenia o sztuce we wszystkich jej segmentach.

Spośród różnych typów poety – ekscentryka, dandysa, wizjonera – w drugiej połowie wieku XIX szczególną nośność zdobywa model cygana, który, chociaż zrodzony jeszcze w latach 40., w latach 80. i 90. osiągnął apogeum swojej popularności.

¹ Zob. np. A. Lubońska, *Mit artyści w niemieckich „operach renesansowych”*, [w:] *Opera wobec historii*, red. R. D. Golianek, P. Urbański, Toruń 2012, s. 127-128; E. Hauptman-Fischer, „Meduza” Ludomira Różyckiego. *Modernistyczna koncepcja sztuki w renesansowej osnowie*, [w:] *Opera wobec historii*, red. R. D. Golianek, P. Urbański, Toruń 2012, s. 141-161.

Szczególną cechą bohemy jest to, że ustanawia ona wyraźnie wyodrębnioną formułę życia, jaką jest życie artystyczne, w ramach życia społecznego. Cyganie, mimo że cenią bardzo wysoko oryginalność i indywidualność, prezentują się jako wspólnota i konsolidują swoje siły w dążeniu do stworzenia takiego modelu sztuki i jej społecznego funkcjonowania, który zapewni im niezależny byt poza istniejącymi formułami pozycji socjalnych: do ukonstytuowania się jako specyficzna grupa społeczna (niezależnie od dodatkowych afiliacji, jakie wiążą poszczególnych twórców z różnymi środowiskami i klasami).

Charakterystyczną cechą cyganerii (istotną zwłaszcza w perspektywie twórczości operowej) stanowi również to, że jest sferą łączącą przedstawicieli różnych sztuk (poetów, pisarzy, malarzy, rzeźbiarzy, kompozytorów, choreografów *etc.*). Wspólnota bohemy sprzyjała fuzji sztuk, zarazem kreując mit artysty o charakterze uniwersalnym, w dużej mierze nieuzależnionym od dziedziny twórczości, w której dany autor operuje.

Tekstem założycielskim dziewiętnastowiecznej bohemy, do którego wszystkie jej grupy w jakimś stopniu się odwołują, jest oczywiście cykl felietonów *Sceny z życia cyganerii* Henriego Murgera, następnie przerobiony przez niego z pomocą Théodore’a Barrière’a w sztukę teatralną oraz opublikowany jako książka. Mimo że sama idea cygańskości jako modelu artystycznej swobody i niezależności istniała już wcześniej, narracja Murgera okazała się dla bohemy aktem swoistego samostanowienia, odróżnił on bowiem cyganeryjny styl życia od cygańskości (*bohémianisme*) romantycznej, bardziej elitarnej, bliższej wyższym warstwom społecznym i stylowi dandy². Bohaterowie *Scen* mają w większości skromne pochodzenie. Murger, charakteryzując współczesną mu cyganerię, wyprowadził zarazem w ironicznej przedmowie jej swoistą genealogię, sytuując ją – w stylu parodiującym systematyzujący dyskurs naukowy – w perspektywie literatury powszechnej.

² Zob. np. opowieść Balzaka *Un Prince de Bohème* (pierwotnie stanowiącą fragment jego opowieści *Les Fantaisies de Claudine* opublikowanej w 1840 r.), w której cyganeria charakteryzowana jest na przecięciu świata prowincji i świata stolicy. Por. T. Boy-Żeleński, *Wstęp*, [w:] H. Murger, *Sceny z życia cyganerii*, tłum. T. Boy-Żeleński, Kraków 2003, s. 6; P. Labracherie, *La vie quotidienne de la bohème littéraire au XIX^e siècle*, Paris 1967, s. 69-70; A. Martin-Fugier, *Les Romantiques. Figures de l'artiste 1820-1848*, Paris 1998, s. 305-382.

Poddając w *Scenach z życia cyganerii* analizie własne środowisko, dokonał aktu samopoznania i samookreślenia zarazem – stał się „etnologiem samego siebie”³. Zmagania bohaterów, ujęte w ramy wspólnej narracji, zyskują rangę paradygmatu.

To, że Murger dzięki swojej wyrafinowanej narracji nadał cyganerii swoistego uroku i godności, nie znaczy jednak, że dokonał jej arealistycznej idealizacji. Jego ironiczny styl, którego niuanse późniejsi wielbiciele cygańskiego stylu życia nie zawsze wyczuwali, sprawia, że tragizm maskowany jest czułością, a niedola ukazana w sposób zdystansowany i dowcipny: *esprit* góruje nad nędzą.

Co istotne, sztuka jest dla cyganów Murgera jedyną drogą ewentualnej promocji społecznej – żyją oni nadzieją, że etap cygański jest etapem przejściowym, rozwojowym. Każdy dąży do wybicia się, znalezienia swojego miejsca w życiu. Tym sposobem w przypadku literatów, w tym samego Murgera, jest zazwyczaj współpraca z prasą. „Literaccy” cyganie współtworzą, jak to ujął Jean-Didier Wagner, „cywilizację gazetową, która nie rozróżnia już literatury od reklamy, mieszając sławę i rozpoznawalność, chwałę i rozgłos”⁴, i choć większość z nich traktuje dziennikarstwo jako etap przejściowy na drodze do realizacji ambicji literackich, to zazwyczaj także poza ów etap nie wychodzi.

Bardzo znaczące jest również to, że bohema jest ściśle połączona z młodością. Nie spełniwszy planów i zamierzeń, cygan przestaje być cyganem i staje się życiowym bankrutem; odniósłszy sukces, również przestaje być cyganem, zamiast tego jest osobą z towarzystwa. Co ciekawe, mimo że sam Murger zdobył uznanie na arenie literackiej, doczekawszy się nawet odznaczenia Legią Honorową⁵, jego przedwczesna śmierć (zmarł zakażony gangreną) była przez wielu postrzegana jako modelowy przykład klęski, nieuchronnie

³ J. M. Goulement, D. Oster, *Gens de lettres, écrivains et bohèmes. L'imaginaire littéraire 1630-1900*, Paris 1992, s. 109.

⁴ J.-D. Wagner, *Vies et transfiguration d'Henry Murger*, [w:] A. Delvau, *Henri Murger et la bohème*, éd. J.-D. Wagner, Paris 2012, s. 184.

⁵ Jak odnotowali bracia Goncourt w *Dzienniku* z października 1857 r., Murger, spotkany przez nich w Café Riche, zadeklarował, że „wyrzeka się cyganerii i z bronią oraz bagażem przechodzi do obozu literatów z towarzystwa” (E. de Goncourt, J. de Goncourt, *Dziennik. Pamiętniki z życia literackiego*, tłum. J. Guze, Warszawa 1988, s. 74).

wpisanej w logikę życia cygańskiego, które niszczy siły żywotne artysty. Murgerowska „śmierć przez rozpad” uznana została przez wielu jego współczesnych za emblematyczną dla formacji, z którą był utożsamiony – formacji próbującej retuszować dojmującą nędzę za pomocą fantazji artystycznej, a tym samym w celach przyziemnych i merkantylnych odbierać sztuce jej elitarność⁶. Z drugiej jednak strony *Sceny* wspólnie z biografią Murgera stały się inspiracją dla wielu następnych pokoleń twórców, a jego pogrzeb (w 1861 r.) zgromadził przedstawicieli rozmaitych sfer artystycznych i stał się swoistym aktem ratyfikacji kultury cyganerii. Od czasów Murgera etap cygański był elementem wielu biografii artystycznych, nawet jeśli nie wynikał, tak jak u jego bohaterów, z materialnej konieczności, ale został uznany za ważny element procesu dojrzewania artystycznego. Bohema zaś stała się charakterystycznym elementem życia kulturalnego i społecznego wieków XIX i XX, a także fenomenem kosmopolitycznym. Mimo twierdzenia Murgera, że „cyganeria istnieje i możliwa jest jedynie w Paryżu”⁷, swoje środowiska cygańskie miały pod koniec XIX w. praktycznie wszystkie większe miasta europejskie⁸. Paradygmat Murgerowski ulegał w ten sposób nieustannej ewolucji, ukazując, w jakim stopniu etos cyganerii jest uzależniony od czasu, miejsca i uwarunkowań lokalnej kultury, a zwłaszcza od struktury społeczeństwa, w którym się ona kształtuje⁹. To, że cyganie z definicji sytuują się na obrzeżach życia społecznego, nie znaczy, że formuła owego życia społecznego nie ma znaczenia, wręcz przeciwnie – ma ogromne, bo, jak wiadomo, bunt żywi się tym, przeciw czemu jest zwrócony. Wyzwanie i kontestacja, zbliżająca artystów do niższych sfer społecznych, sprawia, że ulegają oni wpływom tych sfer – wpływom rozmaitym, w zależności od tego, czy jest to drobna burżuazja, robotnicy czy lumpenproletariat¹⁰. Ponieważ zaś układy społeczne ulegają dość szybkim przemianom, także i podglebie środowiskowe cyganerii

⁶ J.-D. Wagneur, *op. cit.*, s. 188.

⁷ H. Murger, *Sceny...*, s. 16.

⁸ Na temat polskiej bohemy zob. np. T. Weiss, *Cyganeria Młodej Polski*, Kraków 1970; D. Skiba, *Cyganeria artystyczna i cyganowanie w romantycznej Warszawie*, Wrocław 2016.

⁹ P. Labracherie, *op. cit.*, s. 204-207.

¹⁰ Co ciekawe, jeszcze w 1984 r. Manfred Kelkel, wyodrębniając różne grupy społeczne w operze, zaliczał artystów wraz z kloszardami i przestępcami do marginesu, identyfikacji

zmienia się wraz z nimi, nie mówiąc już o zasadniczych odmiennościach wynikających z kultur lokalnych.

Wyrazistym przykładem takiej konwergencji jest relacja obu operowych *Cyganerii* (Pucciniego i Leoncavalla) do tekstów Murgera. Libreciści i kompozytorzy, wykorzystujący *Sceny z życia cyganerii*, potraktowali je mimo werystycznego sztafażu nie jako obraz konkretnego czasu i środowiska, ale jak pewien uniwersalny model społeczno-kulturowy. Stało się tak zapewne po części ze względu na fenomen utożsamienia, ponieważ losy i ambicje Murgerowskich bohaterów wykazywały sporo analogii do przeżyć twórców obu *Cyganerii*, mających za sobą własne specyficzne doświadczenie bohemy w wersji włoskiej (tzw. *scapigliatura*)¹¹. Wykształcona w ten sposób w dziełach operowych jukstapozycja różnych czasowo i kulturowo modeli cyganerii wywołała żywe dyskusje. Zarzucano ich twórcom między innymi zafałszowanie kolorytu lokalnego, nadmierne uproszenie opowieści Murgerowskich, sprowadzenie ich do ahistorycznych klisz czy też niewrażliwość na ironiczny wymiar jego narracji¹².

Niezależnie jednak od wszelkich różnic wspólne opowieściom Murgera i ich werystycznym adaptacjom z końca XIX w. jest to, że cyganeria została w nich ukazana jako pewien etap życiowy, który dla prawdziwego artysty musi się prędzej czy później zakończyć, tak jak zakończyć się musi stawianie fundamentów, aby można było wznieść pełny gmach. Jeśli zakończy się pomyślnie – można bohemę wspominać z nostalgią, ale bez rzeczywistego pragnienia powrotu. Znaczący jest pod tym względem finał *Scen* Murgera, w którym Rudolf i Marcel, obaj odniósłszy sukces, wspominają dawne czasy:

- Jeśli chcesz – rzekł Rudolf – chodźmy zjeść obiad za dwadzieścia su w naszej dawnej knajpce przy ulicy Du Four, gdzie talerze są z grubego fajansu i gdzie tacy głodni wstawaliśmy od stołu.
- Na honor, nie – odparł Marcel. – Godzę się chętnie spoglądać w przeszłość, ale niech to będzie przy butelce prawdziwego wina

kując ich jako jedną grupę, którą za Marksem nazywał lumpenproletariatem (M. Kell, *Naturalisme, vérisme et réalisme dans l'opéra*, Paris 1984, s. 74-75).

¹¹ G. Nello Vetro, *Vissi d'arte. Luigi Illica librettista*, Roma 2013, s. 74. Por. S. Prószczyński, *Cyganeria J. (sic!) Pucciniego*, Kraków 1961, s. 16.

¹² L. Chotard, *Introduction*, [w:] H. Murger, *Scènes de la vie de bohème*, Paris 1988.

i w wygodnym fotelu. Cóż chcesz, zepsułem się. Lubię już tylko to, co dobre¹³.

Zarówno Murger, jak i operowi adaptatorzy jego prozy mają tę samą świadomość: że bohema ma charakter przejściowy i niejako probierczy. „Cyganeria to nowicjat artystyczny; to przedsionek do Akademii, szpitala lub dołu samobójców”¹⁴. Wiedzą oni również, że to tylko estetyzacja narracji – zarówno operowej, jak i muzycznej – idąca w parze z silnym emocjonalnym nasyceniem doświadczeń cyganów i odpornością młodości, może ukazać surowość ich egzystencji w radosnym świetle. Ostatnio starał się to przypomnieć między innymi Claus Guth, przygotowujący w 2017 r. inscenizację *Cyganerii* Pucciniego dla Opera Bastille, choć niejako odwracał wektor retrospekcji wartościującej. W ujęciu tego reżysera ukazywać z sympatią i humorem warunki tak nędzne jak te, w których żyją bohaterowie opery, można tylko w warunkach skrajnie, ekstremalnie gorszych. Stąd jego pomysł, by przedstawić akcję opery jako wspomnienia bohaterów znajdujących się w przestrzeni kosmicznej, wyizolowanych, w świecie sterylnym i martwym, zdehumanizowanym¹⁵. Koncepcja ta, niezależnie od tego, jak ocenimy zbudowane na niej artystyczne efekty, jest swego rodzaju egzegezą historyczną. Argumentacja Gutha bowiem bardzo przypomina uwagi wielu autorów dziewiętnastowiecznych, starających się demaskować iluzoryczność lub przynajmniej relatywny charakter atrakcyjności modelu cyganeryjnego, który może być pociągający jedynie wtedy, gdy jest preludium do sukcesu życiowego, i którego główną zaletą jest to, że wypełniony jest energią młodości, toteż z przemijaniem młodości ulega wypaleniu.

Mimo licznych ostrzeżeń przed zgubnym urokiem bohemy nieuchronna okazała się jej mityzacja, której *Cyganerie* Pucciniego i Leoncavalla nie są bynajmniej ostatnim etapem. Następne stadium operowej ewolucji modelu cygańskiego reprezentuje twórczość Gustave’a Charpentiera, reprezentującego na gruncie francuskim idee weryzmu. Mimo że jego cygańskie ope-

¹³ H. Murger, *Sceny...*, s. 242.

¹⁴ *Ibidem*, s. 16.

¹⁵ Zob. rozmowę z reżyserem zamieszczoną na stronie Opery Paryskiej, [on-line:] <https://www.operadeparis.fr/en/season-17-18/opera/la-boheme#about>.

ry powstawały praktycznie w tym samym czasie, co utwory kompozytorów włoskich, jego wizja artystycznej bohemy jest bardzo odmienna. Cyganeria u Charpentiera nie jest bowiem traktowana jako etap rozwoju i dążenia do sukcesu, lecz jako stan świadomości, który może być permanentny – bohe-ma nie jest etapem biografii, lecz modelem antropologicznym.

2.

Niewielka współcześnie popularność Charpentiera i relatywnie rzadka obecność jego utworów na scenach operowych może świadczyć o tym, że stworzony przez niego model cyganerii oraz związana z nim estetyka nie zakorzeniły się na stałe w kulturze, uległy – w porównaniu z modelem Pucciniowskim – dewaluacji lub przynajmniej przeterminowaniu (do przyczyn tego stanu rzeczy jeszcze zresztą powrócimy). Jednak w perspektywie historycznej jego twórczość rysuje się jako zjawisko znaczące i w swoim czasie bardzo wpływowe.

Terenem szczególnie podatnym na jego oddziaływanie była kultura amerykańska, gdzie recepcja jego *Luizy*, stymulowana kinematografią, współtworzyła rozkwitający na początku wieku XX i kumulujący w dwudziestoleciu międzywojennym amerykański mit Paryża jako centrum nie tylko nowości artystycznych, ale i nowoczesnej obyczajowości. Również w Europie *Luiza* święciła triumfy¹⁶. Dość szybko, bo już w 1904 r., została wystawiona w Polsce, we Lwowie, gdzie opublikowano także polskie tłumaczenie libretta¹⁷. Wokół osoby Charpentiera zgromadziło się środowisko oddanych mu wielbicieli, których komentarze i prace poświęcone jego twórczości i stanowiące

¹⁶ Zob. J.-L. Dutronc, E. Soldini, *L'oeuvre à l'affiche*, „Avant-Scène Opéra” 2000, n° 197, s. 94-108; M. Niccolai, *Dramaturgie de Gustave Charpentier. Contribution à l'étude de „Le couronnement de la Muse” – „Louise”*, Saint-Étienne 2008, s. 255-256.

¹⁷ G. Charpentier, *Luiza. Opera w 4 aktach i 5-u obrazach, słowa i muzyka Gustawa Charpentier'a (sic!)*, tłum. L. German, Lwów 1904. Cytując dalej to tłumaczenie, podaję nazwisko Germana oraz odpowiedni numer strony; ponieważ jednak przekład ten (jako przeznaczony do śpiewania) jest nieprecyzyjny, zazwyczaj odwołuję się do tłumaczenia filologicznego.

fundament późniejszych badań są zarazem świadectwem emfatycznego kultu, jakim był on otaczany przez niektórych swoich współczesnych¹⁸.

Rozpatrując wątek poety w twórczości operowej Charpentiera, należałoby, przynajmniej teoretycznie, skupić się przede wszystkim na *Julenie* z 1913 r. Po pierwsze dlatego, że poeta jest w tym utworze głównym bohaterem, po drugie – jako druga (i zarazem ostatnia) kompozycja operowa tego autora mógłby stanowić summę jego twórczości. Mógłby – ale nie stanowi. Współcześnie praktycznie nieobecny na scenach teatrów operowych, już po premierze przyjęty raczej chłodno i z rozczarowaniem¹⁹. W bibliografii przedmiotu *Julien* funkcjonuje jako dzieło nieudane, które nie dorównało wcześniejszej (1900) *Luizie* i potwierdziło zmierzch kariery swojego autora. *Julien*, jak zgodnie twierdzą komentatorzy, ukazał brak potencjału ewolucyjnego twórczości Charpentiera oraz wszystkie niedostatki jego warsztatu, jak również ograniczony zakres jego horyzontów ideowych i intelektualnych. W ten sposób *Luiza*, w której poeta odgrywa rolę drugoplanową, i to w dodatku zdominowaną przez funkcję amanta, ostała się jako jedyne żywe i nadal (przynajmniej w pewnym stopniu) oddziałujące dzieło Charpentiera.

Z drugiej strony jednak *Luiza* i *Julien* tworzą, przez liczne powiązania fabularne, swoisty dyptyk i niezależnie od ich nierównego poziomu artystycznego oraz różnej estetyki, analizując sposób przedstawienia poety przez Charpentiera, nie sposób o *Julenie* zupełnie zapomnieć. Istotne jest zwłaszcza to, że historia tego dzieła rozpoczęła się jeszcze przed powstaniem *Luizy*, ponieważ jest ono oparte, zarówno fabularnie, jak i w zakresie materii muzycznej, na wcześniejszej kompozycji Charpentiera *Życie poety* (*La Vie du poète*) z 1892 r. Historia poety Juliana w tych dwóch odsłonach stanowi

¹⁸ Podejście wartościujące i zaangażowane prezentują zwłaszcza dwie monografie: A. Himonet, „*Louise*”, *étude historique, critique, analyse musicale*, Paris 1922; M. Delmas, *Gustave Charpentier et le lyrisme français*, Paris 1931.

¹⁹ Po paryskiej premierze w 1913 r. utwór został rok później bez powodzenia zaprezentowany w Metropolitan Opera (i przyjęty tam równie chłodno, jak w Paryżu, mimo że był śpiewany przez Geraldine Farrar i Enrica Carusa). Na tym historia sceniczna zamarła aż do sezonu 2000/2001, kiedy dzieło zostało „ekshumowane” (jak to ujęto w „*Liberation*” z 5 grudnia 2000 r.) przez operę w Dortmundzie. Spektakl, mimo że spotkał się z pewnym zainteresowaniem, nie przekonał do dzieła Charpentiera na tyle, by inne teatry podjęły próbę jego prezentacji.

więc rodzaj ram, i fabularnych, i ideowych, dla *Luizy* – ram tym istotniejszych, że wszystkie te dzieła posiadają silne nacechowanie autobiograficzne.

Fabula *Luizy*, zbudowana – tradycyjnie – na relacji miłosnej, posiada sporo oryginalnych (zwłaszcza na tle twórczości epoki) rysów. Tytułowa bohaterka, młoda szwaczka, zakochuje się w mieszkającym w sąsiedztwie Julienie. Jej rodzice jednak nie zgadzają się na związek z wątpliwej reputacji poetą, niemającym stałego źródła utrzymania. Julien nie poddaje się i, ponieważ w domu Luiza jest pilnowana, czeka na nią wczesnym rankiem przed szwalnią, w której dziewczyna pracuje, aby namówić ją do ucieczki z domu. Mimo eskorty matki Luizy, która odprowadza córkę do pracy, udaje im się porozmawiać. Dziewczyna jednak waha się przed ucieczką ze względu na uczucie do ojca, odsuwa podjęcie decyzji i idzie do pracy. Julien pod oknem szwalni śpiewa piosenkę, która zdobywa aplauz wszystkich współpracownic Luizy. Na koniec i ona sama jej ulega, przerywa pracę i odchodzi z ukochanym. Zamieszkawszy w małym, półwiejskim domku na Montmartre, skąd roztacza się widok na Paryż – „miasto światła” – będące przedmiotem kontemplacji i zachwytu kochanków, Luiza jest szczęśliwa. Podczas radosnego korowodu cyganów i mieszkańców Montmartre’u zostaje ukoronowana jako Muza. W szczytowym momencie zabawy przybywa jej matka z informacją, że ojciec jest ciężko chory i chce ją zobaczyć. Luiza odchodzi z matką i obiecuje Julienowi, że wkrótce do niego powróci, jednak zostaje zatrzymana przez rodziców przemocą. Ponieważ buntuje się nieustannie przeciwko uwięzieniu, ojciec, widząc, że w żaden sposób nie jest w stanie odzyskać dawnej córki, w rozpacz grozi wypędzeniem jej z domu. Dziewczyna ucieka i nie wraca już mimo jego wezwań.

Bardzo niekonwencjonalne w *Luizie* jest między innymi to, że wbrew konwencji teatru muzycznego Julien nie pojawia się w ostatnim akcie utworu. Akcja kończy się bez niego, w zawieszeniu. Nowatorstwo tego rozwiązania ładnie ilustruje anegdota, według której tenor Adolphe Maréchal, wykonujący partię Juliana, był aż do dnia premiery przekonany, że dzieło ma tylko trzy akty i podczas pierwszego spektaklu, usłyszawszy po akcie III zamiast aplauzów ciąg dalszy muzyki, wpadł w panikę, wołając, że nie zna całej partytury i nie przygotował roli do końca²⁰. Brak finalnego

²⁰ M. Delmas, *op. cit.*, s. 83.

spotkania z kochankiem ma rozliczne konsekwencje. Sprawia, że dzieło można interpretować na różne sposoby, dopowiadając optymistyczne lub pesymistyczne scenariusze ciągu dalszego. Otwarte zakończenie uniemożliwia też jednoznaczną odpowiedź na pytanie, czy historia Luizy jest – jak to często interpretowano – pochwałą wolnej miłości i swobody obyczajowej, czy odwrotnie, przestrogą przed odrzuceniem wartości i obowiązków rodzinnych, czy też układem tragicznym, demonstrującym zawikłanie, którego kompromisowo rozwiązać się nie da²¹.

W wersji optymistycznej (choć okupionej rozterkami) Luiza zdobywa niezależność, stając się kobietą samodzielną. I nawet jeśli jej radość u boku ukochanego nie będzie trwała, opera wyraźnie ukazuje, że jest to jedyny rodzaj szczęścia dostępny dziewczynie z jej sfery – umożliwiający, choćby na krótki czas, oderwanie się od świata biedy, ciężkiej pracy i ograniczeń. Taki pogląd wyraża w każdym razie Zamiataczka, jedna z postaci przewijających się w scenie ulicznej na początku aktu II, która, wspominając zabawy młodości i konfrontując je z żalosnym stanem obecnym, dodaje: „mais je ne regrette rien !... Je me suis tant amusée” // „ale niczego nie żałuję!... Świetnie się bawiłam” (150)²².

Opuszczenie domu i uwolnienie się spod rodzinnej kurateli niekoniecznie musi być interpretowane jako koniec operowego przekleństwa kobiet, tradycyjnie skazywanych – jak to sugestywnie ukazywała Catherine Clément²³ – na klęskę. Czy bowiem, ulegając namowom Juliana, bohaterka nie przechodzi po prostu spod opieki ojca pod inną męską kuratelę, tyle że bardziej odpowiadającą (przynajmniej na razie) jej potrzebom emocjonalnym? Gwałtowność i bezwzględność, by nie rzec, brutalność Juliana, dążącego do jej zdobycia, zdaje się nie najlepiej wróżyć. Można nawet odnieść wrażenie, że Luiza decyduje się odejść z ukochanym dopiero wtedy, gdy ten unosi się gniewem. Kiedy Julien śpiewa uwodzicielską arię, podziwianą przez wszystkie pracujące z nią szwaczki, nie traci jeszcze głowy. Dopiero okrzyki rozgo-

²¹ G. Condé, *Commentaire musical*, „Avant-Scène Opéra” 2000, n° 197, s. 11-12.

²² Wszystkie fragmenty z libretta cytuję za wydaniem opublikowanym w „Avant-Scène Opéra” (2000, n° 197, oprac. G. Condé, *op. cit.*), podając w nawiasie po cytacie numer kwestii.

²³ C. Clément, *Opéra, ou la défaite des femmes*, Paris 1979.

ryczenia, źle przyjęte przez jej koleżanki, skłaniają ją do wyjścia. Ewidentnie potrzebuje więc mocnej ręki, kogoś, kto narzuci jej decyzję.

Złą wróżbą dla Luizy jest także przewijający się raz po raz w operze głos uwodziciela – Nocnego Marka²⁴. Jest to postać na poły realistyczna, na poły symboliczna. Sam przedstawia się jako „Rozkosz Paryża” („Plaisir de Paris”), a zarazem zostaje rozpoznany przez Gałganiarza jako uwodziciel jego córki, która odeszła z nim i nigdy nie wróciła. Gałganiarz, w naznaczonym smutkiem i pobrzmiewającym diabolicznymi harmoniami wyznaniu, przepowiada marny los każdego czy też raczej każdej, która ulegnie jego urokowi. Konfrontacja tych dwóch postaci może być uznana za prefigurację losu Luizy i jej ojca, który musi przegrać z poetą. Nocny Marek wprawdzie nie jest opisany jako artysta, lecz niewątpliwie sytuuje się po stronie bohemy. Jego partia śpiewana jest niekiedy przez tego samego tenora, który wciela się w rolę Papieża Szaleńców, przewodniczącego zorganizowanej przez cyganów ceremonii Koronacji Muzy z aktu III²⁵.

Przesłanką co do tego, jak mogą potoczyć się dalsze losy Luizy, jest też postać Manon Lescaux, wprowadzona w scenie poprzedzającej ucieczkę Luizy z Julienem. Jedna z pracujących wraz z Luizą szwaczek wspomina, że widziała ją na scenie. Jej historia wydaje się dziewczynie piękna, „zwłaszcza kiedy umiera” (291-294). Nie jest więc przestrogą, lecz pretekstem do marzeń. Dla ciężko pracujących, biednych dziewcząt tego rodzaju melodramatyczny związek jest jedynym sposobem ucieczki od nużącej, trudnej, pozbawionej perspektyw rzeczywistości, jest wręcz jedynym dostępnym sposobem nadania mu piękna i sensu, nawet jeśli kończy się śmiercią. *Nota bene* przywołując teatralną Manon, Charpentier uczynił ukłon w stronę swego nauczyciela, Masseneta²⁶ (którego *Manon* w pięciu aktach została wystawiona w 1884 r., a jednoaktówka *Portrait Manon*, rodzaj *sequelu* z leciwym des Grieux w roli głównej, w 1894 r.), choć publiczność mogła też pomyśleć o bliższej czasowo *Manon Lescaut* Pucciniego (z 1893 r.).

²⁴ Taką nazwę przyjmuję za Piotrem Kamińskim dla tej postaci, która w oryginale nazwana została Le Noctambule (P. Kamiński, *Tysiąc i jedna opera*, Kraków 2015, s. 231). W tłumaczeniu Ludwika Germana nosi on dość niefortunne miano Włóczęgi (L. German, *op. cit.*, s. 27).

²⁵ W premierowym spektaklu w 1900 r. obie partie wykonywał Ernest Carbronne.

²⁶ G. Condé, *op. cit.*, s. 38.

Z drugiej strony Charpentier umiejętnie, choć „poza dobrem i złem”, czy też raczej poza kategoriami tradycyjnej moralności, wyważa w swojej operze konflikt tragiczny, unikając idealizacji sytuacji rodzinnej bohaterki. Narzuca się bowiem zadanie pytania, jaki los czekałby Luizę, gdyby pozostała nadal u ubogich, ciężko pracujących rodziców, dla których jest jedyną i zazdrośnie chronioną radością i którzy w związku z tym chcą w niej ciągle widzieć dziecko, a nie dorosłą kobietę, a aby ją odzyskać, nie wahają się użyć podstępów? Uwzięcie Luizy w akcie IV sugeruje, że odejście z domu było decyzją nieuniknioną – decyzją stanowiącą próg samodzielności. Tak na przykład interpretował konflikt przedstawiony w operze Romain Rolland, widząc w niej nie starcie przyjemności z obowiązkiem, ale konfrontację dwóch egoizmów²⁷. Jednocześnie jednak emocjonalne oddziaływanie rodziny posiada w operze Charpentiera (skądinąd mocno związanego ze swoimi bliskimi²⁸) przemożną siłę. Postać ojca Luizy jest niezwykle wzruszająca, a zarazem bardzo wymowna, ponieważ demonstruje on rozbieżność i klęskę modelu patriarchalnego, lecz równocześnie – niejako pośmiertnie – głosi jego uroki. Zdradzając, zwłaszcza w akcie IV, wobec groźby ostatecznej utraty córki pewne cechy tyrana, uosabia zarazem siłę miłości i rozpacz ojcowskiej, którą można – *toute proportion gardée* – zestawzić z siłą miłości i rozpacz Rigoletta. Śpiewana przez niego w akcie IV kołysanka, którą próbuje symbolicznie uśpić na powrót swoją córkę i poprzez wspomnienie dzieciństwa zbudować z nią na nowo relację bliskości i zaufania, lecz zarazem sprowadzić tę dojrzałą już kobietę z powrotem do roli dziecka, jest jednym z najbardziej poruszających fragmentów opery.

Co niezwykle interesujące, w tym układzie rodzinnym postacią zdecydowanie najbardziej negatywną jest matka Luizy. Ojciec, prezentujący równowagę i dojrzałość filozofa, traktuje córkę z dużo większą czułością i zrozumieniem niż ona, skłonny jest nawet w akcie I rozważyć ponownie oświadczyzny Juliana, chce z nim porozmawiać, gotów jest zaprosić go do domu. To matka zaognia spór, przyjmuje nieugiętą postawę, to jej wypowiedzi należą do

²⁷ R. Rolland, *Louise*, „Rivista Musicale Italiana” 1900, n° 7.

²⁸ Jak świadczy o tym korespondencja kompozytora, temat rodziny w *Luizie* opracowywany został pod znakiem wspomnień o ojcu, który był pierwszym nauczycielem muzyki Charpentiera; zob. M. Niccolai, *op. cit.*, s. 151.

najbardziej ostrych w operze (szwaczki, pracujące razem z Luizą, plotkują między sobą, że matka wciąż ją bije). Taki układ relacji między postaciami w *Luizie* można nawet widzieć – zgodnie z logiką archetypów – w analogii do układu między Paminą, Taminem, Sarastrem i Królową Nocy – z tą różnicą, że w dziele Charpentiera intrygi demonicznej Matki odnoszą skutek i nie dochodzi do porozumienia Sarastra z Taminem.

Zarówno ojciec, jak i Julien, których Luiza, jak sama wyznaje, kocha jednak, łączą w sobie czułość z zaborczością. Żadnej z tych postaci nie da się uznać za jednoznacznie pozytywną lub negatywną. W tradycyjną operową konfrontację ojca tyrana i szlachetnego amanta wkrada się u Charpentiera pewna ambiwalencja, gdyż ojciec nie jest już wyłącznie tyranem, a ukochany posiada niepokojące cechy. Charakter Juliena rysuje się bowiem jako gwałtowny, zaborczy, a nawet agresywny (czego dowodzi finał jego arii z aktu II). Dowiadujemy się też z wypowiedzi rodziców Luizy, że ma on zdecydowanie złą reputację. Co więcej, nie zamierza podejmować żadnych działań, żeby zmienić swoją sytuację i zadeklarowawszy się jako poeta, zdaje się nie dopuszczać możliwości innego życia. Także jego moralny status, by tak rzec, relacyjny w operze rysuje się zupełnie inaczej niż na przykład status Rodolfa (zarówno w opowieści Murgera, jak i w obu operowych wersjach). Rodolfo i Mimi, spotykając się, są wolni – dziewczyna jest pozbawiona zaplecza rodzinnego i jej romans nie jest okupiony zerwaniem z rodzicami. Rywalem Rodolfa nie jest kochający ojciec, lecz bogaty protektor.

Poeta-amant ukazany jest więc w *Luizie* ambiwalentnie: jako siła emancypująca, choć potencjalnie również deprawująca, jako że postulaty wolności twórczej i wolności obyczajowej są dla niego nierozłącznie związane. Z takim widzeniem Juliena koresponduje bardzo dobrze obraz poety przedstawiony przez Charpentiera we wcześniejszym utworze, „symfonii-dramacie” pod tytułem *Życie poety*.

3.

Życie poety powstało podczas pobytu Charpentiera na stypendium w Rzymie w ramach Prix de Rome, miało być więc potwierdzeniem

możliwości uznanego już młodego kompozytora. Dzieło zostało opatrzone hybrydycznym podtytułem „symfonia-dramat w 3 aktach i 4 obrazach”²⁹ i wpisuje się z jednej strony w tradycję muzyki programowej, z drugiej – symfoniki wokalne, z trzeciej zaś odsyła do idei dramatu muzycznego Wagnera, którego Charpentier był wielbicielem³⁰. Ten prawdziwie syntetyczny utwór, rodzaj niescenicznej opery, objaśnionej licznymi didaskaliami, był dla publiczności paryskiej silnym przeżyciem i niezależnie od tego, czy oceniono go pozytywnie, czy nie, dostrzegano oryginalne cechy warsztatu kompozytora, który choć pełen rewerencji wobec swoich nauczycieli (kompozycja jest dedykowana Massenetowi – „Mojemu mistrzowi”), wyraźnie szukał swojej własnej drogi, prezentując warsztat artystyczny eklektyczny, lecz i wyrazisty.

Na płaszczyźnie narracyjnej utwór wpisuje się w poetykę symbolistyczną, choć ograniczona złożoność zastosowanych w nim figur znaczących czyni go raczej alegorią, i to operującą raczej konwencjonalnym już w tamtym okresie schematem „opowieści o artyście”: bohater, pełen zapału i pragnący podążać za ideałem, najpierw ulega zwodniczym pokusom rzeczy, a potem kryzysowi wiary, w wyniku tego wchodzi w fazę rozpaczliwego hedonizmu, będącą ukrytym wołaniem o pomoc, a zarazem drogą ku śmierci, która wyzwala od rozczarowującego życia.

Ponieważ i w *Życiu poety*, i w *Luizie* pojawiają się postać poety i wątek twórczości artystycznej, rozpatrywano te dzieła jako w pewien sposób korespondujące ze sobą, mimo odczuwalnych różnic w ich charakterze i poetyce. W prostym układzie następstwa chronologicznego wyglądało to tak, jakby nieszczęsna droga poety, przedstawiona w kompozycji z 1892 r., znalazła swoje szczęśliwe dopełnienie w historii opowiedzianej w operze. Luiza, postać pełnowymiarowa, silna i wyrazista, mogła zastąpić enigmatyczną i nieszczęśliwą Dziewczynę z *Życia poety*. Wówczas wzmianki rodziców Luizy o niechlubnym prowadzeniu się Juliana można uznać za odesłanie do tego utworu jako do opowieści o minionej przeszłości poety.

Pesymistyczna historia *Życia poety*, opracowana przez stojącego dopiero u progu kariery kompozytora, powróciła po latach jak samospełniająca

²⁹ *La Vie du poète, symphonie-drame en trois actes et quatre tableaux, poème et musique de Gustave Charpentier* (partie vocale z wyciągiem fortepianowym), Paris 1892.

³⁰ M. Niccolai, *op. cit.*, s. 154.

się przepowiednia, przetworzona w operę, która okazała się obrazem nędzy i rozpacz – i to zarówno na płaszczyźnie fabuły dzieła, jak i jego artystycznego opracowania. *Julien* (pełny tytuł: *Julien, czyli życie poety, poemat liryczny z prologiem, w czterech aktach i ośmiu obrazach*³¹) niejako wypełnia zarysowany w *Życiu poety* schemat dojrzewania do klęski – i to schemat nasycony autobiografią autora³².

W prologu *Juliena* widzimy młodego bohatera w Villi Medici (a więc jako stypendystę Prix de Rome) u boku Luizy, będącej jego Muzą, kolejne akty dzieła jednak stopniowo oddalają się od tego obiecującego początku. Każdy z aktów, podzielonych na obrazy, został wyposażony w tytuły i podtytuły objaśniające nieco rozmytą akcję. W akcie I zostało przedstawione dążenie do Świątyni Piękna, które jednak w akcie II (rozgrywającym się w surowym pejzażu słowackim) zmaćnione jest konfrontacją z niesprawiedliwością świata i wszechobecnym cierpieniem. Cierpiąca jest również pojawiająca się w tym akcie Luiza, odmienna od Muzy z aktu I, ale bardzo ją przypominająca. W akcie III bohater na próżno usiłuje odzyskać siły i wiarę w bretońskiej wiosce, by wreszcie w akcie IV powrócić do Paryża, gdzie ponownie nawiedza go wspomnienie Luizy, tym razem w postaci przypominającej ją Ulicznicy, a wizja Świątyni Piękna nakłada się na sylwetkę Moulin Rouge. Należy przy tym dodać, że zakończenie, biorąc po uwagę silne przywiązanie kompozytora do Montmartre’u i jego specyficznej kultury, mogłoby być różnie, niekoniecznie pesymistycznie, odczytywane, gdyby nie motto utworu, zaczerpnięte ze *Spowiedzi dziecięcia wieku* Musseta:

Vous cherchez autor de vous comme une espérance... et la destinée
qui vous raille vous répondra par une bouteille de vin du peuple et
une courtisane³³.

³¹ G. Charpentier, *Julien ou la vie du Poète, poème lyrique en un prologue, quatre actes et huit tableaux* (wyciąg fortepianowy), Paris 1913.

³² Zob. B. Kelly, *Vies parasites du poète. Art et recyclage*, [w:] *Le Naturalisme sur la scène lyrique*, éd. J.-Ch. Branger, A. Ramaut, Saint-Étienne 2004, s. 271-283.

³³ „Rozglądasz się wokół za nadzieją... a przeznaczenie, które kpi z ciebie, odpowie ci butelką marnego wina i kurtyzaną”.

Wprowadzenie do *Juliena* bohaterów występujących w poprzedniej operze już bez żadnych wątpliwości wskazuje istnienie między oboma dziełami relacji następstwa fabularnego – *Julien* jawi się jako „ciąg dalszy” historii z *Luizy*. W ten sposób unieważnione zostaje, możliwe jeszcze w chwili prezentacji *Luizy*, potraktowanie *Życia poety* jako prologu do spotkania bohatera z ukochaną, dzięki której wydobywa się on ze swojej niemocy. Przedstawiona w *Julenie* przegrana obojga bohaterów – rozpad ich związku oraz rozczarowanie i cierpienie, jakiego doświadcza nie tylko poeta, ale i jego Muza – sprawia, że opera ta prezentuje się jako ponure *pendant* do zawartej w *Luizie* opowieści o miłości wyzwolonych dzieci Paryża – „miasta światła”. Jeśli interpretować Luizę w perspektywie tego *sequelu*, jakim jest *Julien*, to nie najlepsze prognozy życiowe uciekającej z domu Luizy się potwierdzają – jej cień majaczy w lupanarze, a przestrogi ojca przed pochopnym wyborem partnera nabierają mocy.

W *Julenie* widzimy pogodną Luizę tylko w prologu. Wszystkie następne postaci kobiece (które nie do końca są nią, lecz ją przypominają) wiodą nieszczęśliwe, upodlające życie. Można je uznać za rozmaite warianty przyszłości Luizy, z których żaden nie jest pozytywny. Muza w *Julenie* ponosi klęskę, tak samo jak ponosi ją poeta.

Opracowanie i wystawienie *Juliena* dokonało więc swoistego przewartościowania *Luizy*, dopowiadając do otwartego zakończenia pesymistyczną wersję wydarzeń. Ale – co ciekawe – *Luiza* na swój sposób stawiała opór temu przewartościowaniu, ponieważ *Julien*, w przeciwieństwie do niej, nie utrzymał się na scenie. Wcześniejsza opera Charpentiera zatriumfowała nad późniejszą – i to zarówno pod względem ideowym, jak i artystycznym, wyrywając się niejako z fatalistycznego dyptyku, w który została włączona na krótki czas trwania historii scenicznej *Juliena*. Po jego zejścia z afisza *Luiza* odzyskała szybko status utworu autonomicznego. Dramat jej bohaterki pozostał więc otwarty, a jej los – nierozstrzygnięty.

Z całą pewnością *Julien* stanowi nie tylko znacznie słabszą artystycznie, ale ciemniejszą nastrojowo część operowego dyptyku Charpentiera, i choć również *Luiza* nie zawiera wizji szczególnie pogodnej, to w porównaniu z *Julienem* zdecydowanie jaśnieje. Powoduje to, że w Charpentierowskim układzie artystyczno-ideowym strona Muzy poety rysuje się – paradoksalnie – o wiele

bardziej interesująco i inspirująco niż strona samego poety. W znacznej mierze decyduje o tym werystyczny charakter *Luizy*, zawierającej rozbudowane sceny obyczajowe i ukazującej różnorodność świata przedmiść – świata oddziałującego na scenie operowej sugestywniej niż enigmatyczny i w gruncie rzeczy jednowymiarowy obraz duszy poety. Mocno zakorzenione w konkretnej rzeczywistości obrazowanie *Luizy* jest wręcz trudne do pogodzenia z fantasmagoryczną wizją *Juliena*, w którym na przykład Gabriel Fauré widział – nie bez przyczyny – znamiona estetyki ekspresjonistycznej³⁴.

O różnicach pomiędzy obiema operami Charpentiera decyduje w głównej mierze poetyka libretta, za którą podąża opracowanie muzyczne. Wprawdzie w sytuacji, gdy słowa i muzyka są tego samego autorstwa, podział na warstwę słowa i dźwięku wydaje się zbędny. Trudno też uznać styl tekstu za determinujący charakter tworzonej do niej muzyki, gdy jedno i drugie wyszło spod tej samej ręki. Ale właśnie w przypadku Charpentiera nie mamy pewności, że tak było: odmiennosc *Luizy* od *Życia poety* i *Juliena* może być wynikiem ingerencji innego autora.

Tym autorem był prawdopodobnie Pierre-Paul Roux, używający pseudonimu Saint-Pol Roux, przyjaciel Charpentiera i poeta, uznawany za prekursora surrealizmu. Takie przypuszczenie wysunął jego biograf, Théodore Briant³⁵, który w zachowanych po poecie materiałach odnalazł brudnopis libretta *Luizy*. Istnieją również listy i komentarze współczesnych świadczące, że kwestia praw autorskich do tego tekstu była przedmiotem negocjacji między artystami, w wyniku których Charpentier zachował prawo podawania libretta jako swojego autorstwa, a Saint-Pol Roux otrzymał wynagrodzenie finansowe³⁶. Charpentier wprawdzie wielokrotnie stwierdzał, że historia *Luizy* była przetworzeniem jego własnych romansów³⁷ i ten autobiograficzny rys sugerowałby jego autorstwo, ale historia ta nie musiała przecież zostać

³⁴ J.-M. Nectoux, *Gabriel Fauré. A Musical Life*, Cambridge 2004, s. 259, 262.

³⁵ T. Briant, *Saint-Pol-Roux*, Paris 1952; por. A. Jouffroy, *Saint-Pol-Roux*, Paris 1966.

³⁶ Zob. J.-L. Debaube, *La correspondance de Saint-Pol Roux*, [w:] *Saint-Pol-Roux. Passeur entre deux mondes*, éd. M.-J. le Han, Rennes 2011, zwł. s. 62.

³⁷ Istniały dwa pierwowzory *Luizy*: Louise Jehan, mieszkająca na Montmartre, z którą Charpentier podobno zakończył romans jeszcze przez wyjazdem do Rzymu (ona zainspirowała przede wszystkim bohaterkę *Luizy*), oraz Luisa Fantini, tłumaczka ambasadary francuskiej w Rzymie, która następnie przyjechała z Charpentierem do Paryża

ujęta w strukturę dramatyczną przez niego osobiście. Cała sprawa jest trudna do rozstrzygnięcia, ale – jak podkreśla Gérard Condé – styl *Luizy* różni się zarówno od stylu *Juliena* i *Życia poety*, jak i dramatów Saint-Pola Roux³⁸, może być więc uznany za fuzję twórczości obu autorów. Z tego względu wielu badaczy jest skłonnych dopuszczać współpracę Saint-Pola Roux i Charpentiera, z zastrzeżeniem, że trudno jest wskazać jej zakres i podkreślając, że Charpentier po wyjeździe Saint-Pola Roux z Paryża wielokrotnie przerabiał i korygował libretto, w istocie to on jest więc odpowiedzialny za ostateczną postać tekstu³⁹.

Współpraca z Saint-Polem Roux jest logicznym uzasadnieniem wielu szczególnych cech *Luizy*. Jedną z nich jest zaskakująca w utworze o motywacji autobiograficznej obiektywizacja historii miłosnej i wyważanie racji obu stron romansu. Jeśli istotnie opera ta opowiada historię miłosną samego Charpentiera, to fakt, że w centrum uwagi zostały postawione dylematy nie kochanka, lecz Luizy, to ona staje się postacią pierwszoplanową, a amant ukazany jest raczej ambiwalentnie i na dodatek w finale usunięty z pola widzenia, świadczyć może bądź o dalece rozwiniętej empatii kochanka, bądź o współudziale w przetwarzaniu rzeczywistego romansu na fabułę operową innej osoby, prezentującej trzeźwe spojrzenie z zewnątrz.

Udział Saint-Pola Roux w tworzeniu libretta *Luizy* można potencjalnie wiązać również z faktem, że główny bohater jest w nim poetą, a nie kompozytorem. Z drugiej strony jednak także w *Życiu poety* i *Julenie* Charpentier głównym bohaterem-artystą, a więc swoim *alter ego*, uczynił poetę, a nie kompozytora (co zresztą prowadzi do pewnej konfuzji na poziomie fabularnym, jako że poeta nie miał powodu znaleźć się w Villa Medici – stypendia na pobyt artystyczny przyznawane w ramach Prix de Rome nie były wszak przeznaczone dla literatów). Wydaje się więc, że po prostu status poety był

(jej postać odsyła do Luizy pojawiającej się w prologu *Juliena*); M. Niccolai, *op. cit.*, s. 152-153.

³⁸ G. Condé, *op. cit.*, s. 10, 70-71.

³⁹ Michela Niccolai stwierdza na podstawie korespondencji, że Saint-Pol Roux na prośbę Charpentiera udzielał mu rad przy pisaniu i dzielił się swoimi pomysłami (np. żeby jednak zakończyć operę ślubem Juliena i Luizy), ale że autorstwo Charpentiera nie ulega wątpliwości (M. Niccolai, *op. cit.*, s. 158-164), dla odmiany Jean Louis Debaube jest przekonany, że głównym autorem był Saint-Pol Roux (J. L. Debaube, *op. cit.*, s. 62).

samemu Charpentierowi równie bliski, jak status kompozytora – starał się bowiem realizować, niewątpliwie wzorem Berlioza i Wagnera, model artysty totalnego.

O literackim zacięciu Charpentiera świadczy również specyfika gatunkowa jego utworów, syntetycznych, ale konstruowanych według modeli literackich, z wyeksponowaniem szeroko pojętej narracyjności. Chwyt taki nie był oczywiście w owych czasach rzadkością, u Charpentiera jednak stanowi on element konsekwentnej strategii. Odwoływał się przy tym do różnych form gatunkowych, co zapowiadał w tytułach utworów: *Luiza* to „powieść muzyczna”, *Życie poety* – „symfonia-dramat”, *Julien* – „poemat liryczny”⁴⁰. Na płaszczyźnie libretta ten literacki wymiar realizuje się w szczególowości i opisowości didaskaliów, a na płaszczyźnie muzycznej – w postwagnerowskiej technice narracji z użyciem licznych motywów przewodnich i ich dość złożonych konfiguracji⁴¹. Eklektyczny warsztat kompozytora, oddany na usługi werystycznego obrazowania, w połączeniu z dbałością o literackie zaplecze dzieł sprawia, że pojęcie „poeta” w jego dziełach nabiera bardzo szerokiego znaczenia, stając się w dużej mierze po prostu synonimem artysty.

4.

Charpentier, należący do tego samego pokolenia co Puccini i Leoncavallo, pracował, jak o tym już była mowa, nad swoimi artystowskimi dziełami praktycznie w tym samym czasie, co oni nad swoimi *Cyganeriami*. Bliskość czasowa premier, paryskość świata przedstawionego, realistyczne założenia, charakterystyka środowiska bohemy – wszystko to sprawia, że porównywanie tych dzieł jest nieuniknione. Konfrontując je jednak ze sobą, natychmiast zauważamy, że wspólne im są właściwie tylko ramy, w których usytuowano bardzo odmienne rzeczywistości. Jesteśmy w innych czasach, w innej –

⁴⁰ „Poème lyrique” należałoby właściwie, w analogii do pojęcia „théâtre lyrique”, przełożyć jako „poemat muzyczny”.

⁴¹ Różni komentatorzy podają różną ich liczbę, są jednak zgodni co do tego, że budują one złożoną i nasyconą dramaturgię muzyczną; zob. m.in. G. Condé, *op. cit.*, s. 12-13; M. Niccolai, *op. cit.*, s. 235-237.

co niezwykle istotne! – dzielnicy Paryża, w innym kontekście społecznym, wreszcie – dramat bohaterów ma odmienne źródła. Można powiedzieć, że Charpentierowska historia robotnicy, która stała się Muzą, zatrzymuje się tam, gdzie zaczyna się dramat Mimi: gdy widzimy bohaterkę niezależną, ale i zdaną jedynie na siebie.

W owej relacji „podobnego niepodobieństwa” oper cyganeryjnych końca wieku XIX szczególnie interesująco przedstawiają się status poety i rola twórczości poetyckiej w przebiegu akcji. Pod tym względem *Luiza* wydaje się bliska zwłaszcza operze Pucciniego, tam bowiem także głównym bohaterem jest poeta (u Leoncavalla mamy natomiast do czynienia z dwoma równoważnymi wątkami – Marcella i Rodolfa). Co więcej, podobnie jak Julien, Pucciniowski Rodolfo przywołuje swój poetycki urok na pomoc w scenie uwodzenia dziewczyny (przedstawiona przez Leoncavalla na początku aktu IV scena pisanie wiersza nie ma takiego perlokucyjnego wymiaru).

Aria Pucciniowskiego Rodolfa nie stanowi (w obrębie świata przedstawionego) recytacji wierszy *sensu stricto*, ale bohater bez żadnych wątpliwości ukazuje w niej swoją poetycką tożsamość. Autoprezentacyjny zwrot „Sono poeta” („Jestem poetą”) wyprzedza wszystkie inne informacje, określa całą egzystencję Rodolfa, której praktyczne aspekty zostały unieważnione. „Come vivo ? Vivo” („Jak żyję? Żyję!”) stanowi emblematyczną formułę, w której spotykają się dwa sensy: z jednej strony przyznanie braku praktycznych podstaw życiowych, z drugiej zaś – idea, że sam fakt bycia żywym staje się jakością bezwzględną. Życie bez dookreśleń jest po prostu życiem, a tym samym – życiem w pełni, nieograniczonym jakkolwiek przynależnością, którą implikuje pytanie „jak”.

Aria ta dostarcza ponadto pewnych informacji na temat charakteru poezji bohatera, której metonimią stają się „napowietrzne zamki”. Jeśliby sądzić tylko po tej metaforze, nie jest to twórczość szczególnie nowatorska, ale nie należy zapominać, że monolog poety jest skierowany nie do grona krytyków, lecz do prostej hafciarki i ma służyć jej uwiedzeniu; tym tłumaczyć się może prostota wyrażen i figur („due ladri, gli occhi belli” // „dwóch złodziei, piękne oczy”⁴²). Zresztą także opracowanie muzyczne tej partii i urok przez nie

⁴² G. Giacosa, L. Illica, *La Bohème*, éd. D. Zanotti, *Libretti d'opera italiani*, [online:] http://www.librettidopera.it/zpdf/boheme_p.pdf, s. 17.

roztaczany można uznać w równej mierze za ilustrację efektu poetyckiego, co erotycznego nacechowania wypowiedzi Rodolfa.

W akcie II *Luizy* Julien prezentuje wiersz-serenadę w podobnym celu – dla zdobycia bohaterki, przekonania jej do porzucenia domu. Jednak z punktu widzenia moralnego i obyczajowego – a w obu operach te względy są istotne – wystąpienie Julienu ma zupełnie inną wagę niż aria bohatera *Cyganerii*. Rodolfo i Mimi oraz Marcello i Musetta są wolni i niezależni, mogą swobodnie o sobie decydować, podczas gdy Luiza związana jest i emocjonalnie, i poczuciem obowiązku z rodzicami, których porzucenie oznacza dla niej radykalną zmianę statusu – wyjście z roli porządnej dziewczyny. Swoboda Mimi czy Musetty nie są ukazane jako wynik wyboru, lecz poniekąd konieczności – nie ma w *Cyganerii* mowy o ich zapleczu rodzinnym. W *Luizie* mamy model uczciwego domu robotniczego, a to zasadniczo zmienia profil amanta-uwodziciela.

Dla samej Luizy erotyczny urok Julienu jest, ja się zdaje, ważniejszy niż oddziaływanie poezji – jak już wspomniano, decyduje się na ucieczkę z domu nie pod wpływem idyllicznej pieśni, lecz gwałtownych wyrzutów zniecierpliwionego ukochanego. Niewątpliwie jednak elementy artystyczne wspomagają zarówno proces uwodzenia, jak i satysfakcję dziewczyny ze wspólnego życia po ucieczce z domu. Luiza docenia to, że jej kochankiem nie jest ciężko pracujący robotnik, lecz wolny mężczyzna, który poświęca jej czas i uwagę, nie odczuwając – przynajmniej na razie – ograniczeń, jakie przynosi ta sytuacja. Kwestia materialnych podstaw ich idylli pozostaje w operze w zawieszeniu, podobnie zresztą jak rzeczywisty stosunek Luizy do twórczości artystycznej. Bohaterka wiąże się ze środowiskiem cyganerii, ale sama nie żywi ambicji artystycznych – jej rola ogranicza się tylko i wyłącznie do roli partnerki poety. Udział w charakterze Muzy w ceremonii koronacji, która jest specyficznym przykładem sztuki wcielonej w życie, jest dopełnieniem emancypacji bohaterki, swoistą nagrodą za gest odwagi, której wymagało porzucenie domu. Jest także afirmacją miłosnej predyspozycji Luizy, której wyjątkowo rozwinięta sensualność jest w operze wielokrotnie podkreślana (przede wszystkim w słynnej arii *Depuis le jour où je me suis donnée...*). Podczas koronacji to ona właśnie zostaje wybrana na Muzę i królową, gdyż jak śpiewają otaczające ją gryzетки:

Amoureuse beauté,
Ton chant de volupté
éveille en nous une adorable ivresse,
un désir de caresses,
car ta félicité,
ô Jolie,
c'est le rêve des amantes ! (593)⁴³.

Jak już o tym była mowa w rozdziale poświęconym *Chenierowi*, w dziewiętnastowiecznych utworach, których bohaterami są poeci, często napotykamy figurę kochanki-Muzy – figurę już bardzo wyeksploatowaną, jednak u Charpentiera powracającą w pełnej krasie i ulegającą swoistej rewaloryzacji. Zanim bowiem jeszcze Julienowi uda się przekonać Luizę do ucieczki z domu, towarzyszący mu w oczekiwaniu na ukochaną przyjaciele-cyganie omawiają ten topos. Malarz i Pieśniarz zapowiadają, że uczynią z Luizy Muzę cyganów i dokonają jej koronacji (168-170), na co Filozof – także członek bohemy – reaguje, jak informują didaskalia, „ze wzgardą”, stwierdzając, że Muzy już umarli („Les Muses sont mortes” [176]), Pieśniarz odpowiada jednak „z entuzjazmem”, że się je wskrzesi („On les ressuscitera” [177]). Demonstrując więc świadomość wyczerpania toposu, Charpentier zapowiada jego odnowienie, które dokonuje się w scenie koronacji Muzy.

Scena ta ma charakter w pewnym sensie autonomiczny, nie tylko ze względu na to, że – jako rodzaj interludium – odróżnia się przez swoją karnawałową poetykę od reszty opery, lecz także dlatego, że posiada swoją osobną historię sceniczną. Charpentier, który przez dłuższy czas nie mógł wystawić *Luizy*, postanowił wykorzystać przynajmniej fragmenty jej muzyki w postaci spektaklu, przystosowanego do wystawiania zarówno w teatrze, jak i na wolnym powietrzu. Stworzona w ten sposób *Koronacja Muzy* została po raz

⁴³ Zakochana piękności,
twój śpiew namiętności
budzi w nas rozkoszne upojenie
i pieszczot pragnienie,
bo twoje szczęście,
o Piękna,
to kochających marzenie!

pierwszy zaprezentowana w 1897 r.⁴⁴ Sprawilo to, że część widzów *Luizy* w chwili premiery mogła już znać *Koronację*, która była wcześniej wystawiana na Montmartre (w ramach święta ulicznego). Jej włączenie w strukturę *Luizy* było więc kolejnym elementem łączącym operę z rzeczywistością, uautentyczniającym ją – kolejnym współczynnikiem werystycznego charakteru dzieła. Zresztą także po premierze *Luizy Koronacja* nie straciła popularności jako utwór osobny i była wielokrotnie odgrywana, zwłaszcza na prowincji, gdzie cała opera zaprezentowana być nie mogła. Spektakl stanowił więc swoistą *pars pro toto* *Luizy*, a zarazem tam, gdzie zaistniał, dokonywał szczególnej implantacji sztuki w rzeczywistość. Jako widowisko popularne oglądany był przez kolejne pokolenia robotnic i gryzetek – Mimi i Luiz, które w postaci Muzy widziały transfigurowany – choćby na chwilę – dzięki magii sztuki swój los.

Koronacja Muzy stanowi szczególną formułę teatru, w której można wyróżnić współlistnienie rozmaitych tradycji. W założeniu – co nie dziwi wobec lewicujących poglądów Charpentiera – pokrewna jest postrewolucyjnym spektaklom o charakterze propagandowym i populistycznym, operującym poetyką alegoryczną, mającym konstytuować i konsolidować solidarność ludu dzięki quasi-religijnej, wspólnotowej retoryce. Nic dziwnego więc, że koronowana Muza Charpentiera przedstawiana była jako „Muza ludu”, a tradycyjną okazją do wystawiania spektaklu stały się obchody święta 14 lipca.

Bliższym (czasowo) modelem *Koronacji* – aczkolwiek także przydającym sztuce waloru religijnego – jest (oczywiście zmodyfikowany) model Wagnerowski. Charpentier podziwiał Wagnera zarówno jako kompozytora, jak i organizatora przeżyć i wydarzeń artystycznych i na swój sposób dążył za jego przykładem do tworzenia sztuki stowarzyszonej z odpowiednią celebracją, choć zarazem wyprowadzonej z życia codziennego i pozostającej z nim w bezpośrednim, niejako samozwrotnym związku. *Koronację* różni więc od dramatów muzycznych Wagnera (między innymi) realistyczne zaplecze

⁴⁴ Szczegółowo historię spektaklu omawia: N. Niccolai, *op. cit.* Nagranie utworu wykonanego przez Orchestre National de Lorraine pod batutą Jacques’a Merciera w lipcu 2006 r. dostępne jest (wraz z bogatym materiałem ikonograficznym) w serwisie Vimeo, [on-line:] <https://vimeo.com/81272570>.

świata przedstawionego, i to świata szczególnego: świata Montmartre’u, popularnego i artystowskiego zarazem; łączy jednak zamysł stworzenia sztuki, która posiada walor jednoczący, sztuki, w centrum której znajduje się szeroko rozumiany mit, a artysta staje się przewodnikiem tłumów – profetą, arcykapłanem.

Koronacja została włączona do *Luizy*, kiedy Charpentier starał się (bezsukutecznie) o wystawienie utworu w Opéra Garnier. Pedro Gailhard, ówczesny dyrektor, uznał, że opera jest zbyt smutna i należałoby wzbogacić ją jakąś radosną sceną, a koronacja gotową sceną tego rodzaju, i to w dodatku zbudowaną częściowo z materiału muzycznego *Luizy*. Mimo że ostatecznie z premiery w Garnier nic nie wyszło, partia ta pozostała już w partyturze jako urozmaicająca utwór, a ponadto wzmagająca efekt sceniczny pojawienia się Matki pod koniec aktu III⁴⁵.

Scena koronacji w operze gromadzi wszystkie siły i grupy społeczne występujące w utworze, doprowadzając do ich interakcji, ale i konfrontacji. Zorganizowana jest przez cyganów, pod przewodnictwem wodzireja – Papieża Szaleńców (przypomnijmy, że postać tę tradycyjnie wykonuje ten sam tenor, który gra Nocnego Marka), i z entuzjastycznym udziałem gryzetek. Wśród pozostałych mieszkańców Montmartre’u budzi reakcje mieszane. Przeglądają się oni całej imprezie z ciekawością, ale i zgorszeniem, zwłaszcza na widok strojów i zachowania gryzetek. Wydarzenie to przyciąga ich, przerywa monotonię codziennego życia, ale i wydaje im się niebezpieczne: Wyodrębniają się dwa chóry, Ojców i Matek, kontrpunktujących ceremonial oburzonymi okrzykami (536), ale i śmiechami, nakładającymi się na żywiołowe reakcje dzieci. Sami cyganie i gryzetki określają zabawę mianem bachanalii (579), w której z elementami artystycznymi mieszają się elementy prowokacji społecznej i politycznej (kiedy na przykład żebracy wykrzykują: „Vivent les artistes ! Gloire aux anarchistes” // „Niech żyją artyści! Chwała anarchistom!” [580]). Różnorodność reakcji, żywość i realistyczność przedstawienia, rozmaite zachowania tłumu budują atmosferę zabawy i ożywienia. Spektakl jest totalny – towarzyszą mu światła, muzyka, transparenty, tańce, śpiew, korowód, na końcu których Luiza, ozdobiona szalem haftowanym

⁴⁵ M. Niccolai, *op. cit.*, s. 166-167.

srebrem, otoczona gryzetskami i cyganami, wyraża zgodę, by stać się „reine de la Bohème” // „królową Cyganerii” i „Muse de la Butte sacrée” // „Mużę świętej Góry” („La Butte” – dosł. „pagórek” – to tradycyjne określenie wzgórza Montmartre’u), ale także – „reine des amantes” // „królową kochanek” (590, 595). Sensualność Luizy, zademonstrowana w poprzedzającym przybycie korowodu cyganów duecie miłosnym z Julienem, jest przez gryzетки ukazana jako równie dla nich inspirująca, jak uroda bohaterki dla cyganów (593-594). Erotyka jest ważnym elementem ceremoniału, została przedstawiona jako nierozdzielnie związana ze sztuką, dlatego Ojcowie i Matki patrzą i na jedną, i na drugą z jednaką podejrzliwością: ich krzyki potępienia przepłatają się z okrzykami entuzjazmu. W momencie, kiedy konflikt między nimi a cyganami się zaostrza, kiedy wzburzeni Rodzice zaczynają wychodzić, pojawia się matka Luizy, na widok której Papież Szaleńców, muzycy i tancerze odchodzą, a cyganie i gryzетки skupiają się wokół dopiero co ukoronowanej bohaterki, jakby chcąc stworzyć dla niej obronę, jednak pod wpływem spojrzenia matki wycofują się. Matka jest postacią wzbudzającą lęk, a nawet grozę, chociaż tym razem nie krzyczy, a stoi spokojnie, a nawet pokornie. Zanim jeszcze przemówi, ceremonia rozpada się na sam jej widok, niemal jak na widok Komandora: „Adieu, chansons, adieu, chimèrs / Qué malheur d’avoir un’mère” // „Żegnajcie, pieśni, żegnajcie chimery / co za nieszczęście, mieć matkę” (635-636)⁴⁶. Zaraz zaś po Matce wchodzi na scenę Gałganiarz, szukający swej utraconej córki – wymowna figura porzuconego ojca. Budzi on współczucie i Luizy, i Juliana, ale zarazem wypowiada słowa nacechowane fatalizmem:

Pourquoi chercher...
Et m’obstiner.
La grande ville
A besoin de nos filles... (644)⁴⁷.

⁴⁶ W pierwszych wersjach opery, w których nie było jeszcze sceny koronacji Muzy, Matka pojawiała się na scenie bezpośrednio po duecie Luizy i Juliana. Zob. *ibidem*, s. 159.

⁴⁷ Po co szukać...
Po co się upierać.
Wielkie miasto
Potrzebuje naszych córek...

Koronacja Muzy w operze ukazuje nie tylko nierozdzielny związek sztuki z obyczajowością, lecz i to, że starcie artystów ze społeczeństwem następuje w dziele Charpentiera już nie na linii cyganeria–filisteria (jak w *Cyganeriach* Pucciniego i Leoncavalla), lecz cyganeria–rodzina, a „rywalami” artystów–amantów nie są bogaci protektorzy ich kochanek, lecz ojcowie. A więc koncept ukochanej poety jako jego muzy, choć konwencjonalny, nadal zachowuje potencjał egzegetyczny: podkreśla różnicę dzielącą postawy i formuły światopoglądowe różnych pokoleń bohemy. Porównanie dwóch Muz – Mimi i Luizy – postrzeganych jako ucieleśnienie poezji, demonstruje także na płaszczyźnie alegorycznej los i status twórczości literackiej w różnych formułach cyganerii, relacja bohatera z kochanką jest bowiem także obrazem jego stosunku do własnej twórczości. Mimi jest figurą poezji sprzedajnej, która traci swą niezależność za cenę dobrobytu, artystycznego sukcesu, ponieważ w niezależności ginie, ale równie źle znosi sytuację zdrady ukochanego. Luiza natomiast to poezja zbuntowana, wyzwalam się z konwencji, wyrażająca śmiało ideały nowoczesnej rzeczywistości, raz po raz zmuszona ponawiać swoją walkę o niezależność, poświęcając przy tym tradycyjne, ludzkie wartości. Jej los jest niepewny: finał opery pozostaje otwarty.

5.

Ceremonię koronacji Muzy można także uznać za daleką krewną proto-awangardowej formuły twórczości artystycznej, spokrewnionej z późniejszymi dadaistycznymi i futurystycznymi „akcjami poetyckimi”, korowodami i happeningami; za zapowiedź spektakli takich jak choćby słynna *Parada* Cocteau i Satiego, nosząca zresztą znamienity tytuł „Ballet réaliste”, mimo że jej poetyka ewoluowała już w stronę surrealizmu. Karnawałowo-bachiczna estetyka koronacji wiąże się z ideami pierwszej awangardy jeszcze pod jednym względem: terenem poszukiwań artystycznych jest estetyka przedmieść, w których dominuje żywioł robotniczy: jesteśmy już nie w uniwersyteckiej i inteligenckiej Dzielnicy Łacińskiej, w której operowali cyganie Murgera, lecz na robotniczym Montmartrze. Ta różnica kontekstów topograficzno-kulturowych sprawia, że mimo iż *Luiza* powstawała praktycznie w tym

samym czasie, co *Cyganerie* Pucciniego i Leoncavalla, Charpentierowska wizja sztuki i jej roli w rzeczywistości jest wizją nowoczesną, podczas gdy wizja włoskich werystów jest obrazem historycznym, zakorzenionym w przeszłości. Przyczyną tego rozziwu jest w dużej mierze literacka geneza librett Pucciniego i Leoncavalla. Opery karmiące się prozą Murgera przejmują, mniej lub bardziej świadomie, wraz z zarysem akcji i profilem głównych bohaterów, materię przeszłości: aurę społeczną i kulturową sięgającą aż do lat 40. XIX w. Mimo strategii obrazowania werystycznego Pucciniowski obraz Paryża jest w dużej mierze imaginacyjny i chociaż jego kompozycje w znaczący sposób współtworzyły dziewiętnastowieczny mit tego miasta, to obfitość paryskich wątków w jego twórczości ma genezę *stricte* literacką⁴⁸. Pośrednictwo literatury w tym przypadku niejako antykizuje i patynuje operową wizję artystycznej cyganerii, ujmując ją w jej paseistycznym wymiarze. Wizja zawarta w dziele Charpentiera jest bardziej świeża i bieżąca, obficie karmiona cytatem, implantująca w libretto elementy specyficznego montmartre'owskiego folkloru – odzwierciedla rzeczywistość prawdziwie współczesną.

Na tę cechę *Luizy* zwracali uwagę praktycznie wszyscy komentatorzy. „To, co odróżnia go od innych, to żywe i głębokie wyczucie współczesności”⁴⁹ – stwierdzał na przykład Julien Torchet. Dodajmy: odróżnia go nadal, gdyż dziś domeną teatru operowego także pozostaje przeszłość lub pozaczasowa rzeczywistość mityczna⁵⁰. Mimo że dwudziestowieczni libreciści i kompozytorzy (na przykład John Adams) coraz częściej podejmują tematy bieżące, opera nadal w minimalnym zakresie jest związana z aktualnymi wydarzeniami, a historycznego charakteru większości repertuaru operowego nie są

⁴⁸ Puccini słabo znał i język, i kulturę francuską. Jego przyjazd w 1898 r. do Paryża na premierę *Cyganerii* był pierwszym rzeczywistym kontaktem z Francją (zob. S. Fort, *Puccini*, Paris 2010, s. 47; G. Loubinoux, *Les avatars de „Tosca” entre France et Italie*, [w:] *L'opéra en France et en l'Italie (1791-1925)*, éd. H. Lacombe, Paris 2000, s. 141-159).

⁴⁹ „Ce qui le distingue des autres, c'est le sentiment vif et profond qu'il a de la modernité”; J. Torchet, *Gustave Charpentier*, „Les Hommes du jour. Annales Politiques, Sociales, Littéraires et artistiques” 1912, 2 XI, s. 2.

⁵⁰ Por. m.in. I. Moindrot, *Mémoire ardente lyre*, [w:] *Opéra, theatre: une mémoire imaginaire*, éd. G. Banu, Paris 1990, s. 17; R. D. Goliańek, P. Urbański, *Wstęp*, [w:] *Opera wobec historii*, s. 7-9.

w stanie w zupełności zamaskować nawet najbardziej intensywne aktualizacje inscenizacyjne. Zresztą to właśnie współczesny charakter dzieła sprawił, że Charpentier musiał tak długo zabiegać o jego wystawienie, nie zgadzał się bowiem na zmiany, które mu proponowano, a które miały dostosować utwór do gustów publiczności. W Opéra Garnier sugerowano na przykład, by umieścić akcję około roku 1830 (czyli w czasach cyganerii romantycznej) oraz żeby uniwersalizował świat przedstawiony, ograniczając typowo Montmartre’owskie elementy. W Opéra-Comique również domagano się umieszczenia akcji w przeszłości oraz dodatkowo wprowadzenia Juliana do finału dzieła, najlepiej w scenie ślubu. Dopiero Albert Carré, wybitny propagator realizmu w teatrze, który został dyrektorem Opery Komicznej w 1898 r., docenił potencjał Charpentierowskiej współczesności i wystawił *Luizę* (w swojej scenografii) zgodnie z koncepcją autora⁵¹.

Realistyczny wymiar *Luizy* był również jednym z czynników sprawiających, że zatriumfowała ona nad *Julienem*, którego poetyka nieokreśloności stanowiła przykre rozczarowanie dla odbiorców i krytyków ceniących w pierwszej operze Charpentiera przede wszystkim jej plastyczność, żywość i aktualność. *Julien* był więc podwójnie krokiem wstecz – nie tylko ze względu na powtórne użycie raz już zaprezentowanego materiału muzycznego i fabularnego odebrany jako sygnał zaniku inwencji kompozytora, ale i ze względu na powrót do zdezaktualizowanej estetyki symbolicznej, w stosunku do której zaangażowana, życiowa, plastyczna, a zarazem ambiwalentna, oscylująca na pograniczu realizmu i symbolizmu narracja *Luizy* była zdecydowanie niesztampowa.

Szczególnie interesująco pod tym względem rysuje się przedstawiona w akcie II scena nasłuchiwania przez Juliana (oczekującego na Luizę) nawoływań sprzedawców, które składają się w jego uszach w „pieśń Paryża”. W procesie porządkowania i estetyzacji przypadkowych nawoływań⁵² można już

⁵¹ M. Niccolai, *op. cit.*, s. 167-169, 201-206.

⁵² Gérard Condé zwraca uwagę na szyfrowaną erotyczną wymowę określeń używanych przez sprzedawców, korespondującą z nastrojem oczekiwania Juliana na ukochaną (G. Condé, *op. cit.*, s. 12). Z punktu widzenia walorów muzycznych ta podwójna semantyka okrzyków nie ma jednak zasadniczego znaczenia: brzmieniowo nawoływania sprzedawców są przypadkowe.

dostrzec – mimo że obcujemy na razie tylko z materią wokalną, z natury nacechowaną specyficznym frazowaniem, a nie z tak zwanymi dźwiękami naturalnymi – zapowiedź kreacjonizmu audytywnego, rozwiniętego później między innymi przez Russolo w jego *Sztuce hałasu*. Chaotyczne krzyki są transfigurowane w muzyczną całość przez „twórcze ucho” poety. Jesteśmy więc już u progu sztuki, której zasadą nie jest planowane wytwarzanie dźwięków, lecz strukturyzacja istniejącej materii brzmieniowej. Nasłuchujący Julien, jako ten, który nie czerpie inspiracji z wyobraźni, lecz z relacji z rzeczywistością, i to rzeczywistością codzienną, bezpośrednio go otaczającą, jest więc poetą bardzo nowoczesnym, można nawet rzec: protoawangardowym. Co więcej, scena ta jest zaplanowana w taki sposób, że odbiorca słucha w niej muzyki miasta tak, jak słyszy ją Julien. Mamy tu więc do czynienia z ekwiwalentyzacją dyspozycji poetyckiej przez muzykę, a nie otrzymujemy po prostu wiersza opisującego muzykę Paryża. Zostajemy wtajemniczeni w wyobraźnię poety, stajemy się – jako odbiorcy – świadkami procesu twórczego, który ilustruje muzyka. Niestety, potencjał tego oryginalnego konceptu artystycznej transformacji materii dźwiękowej codzienności nie został właściwie wyzyskany w opracowaniu muzycznym. Zamiast kompozycji oryginalnej i odświeżającej otrzymujemy w tym miejscu dość konwencjonalne „malarstwo dźwiękowe”, zacierające nowoczesność całej sceny. Na niewykorzystane możliwości tego fragmentu zwrócił uwagę już Claude Debussy:

Zauważ, że ten Charpentier bierze „Krzyki Paryża”, które są cudowne przez swą ludzką malowniczość i, jak na plugawego laureata Prix de Rome przystało, robi z nich anemiczne kantyleny, przyodziane w harmonie, o których – aby być grzecznym – powiem tylko, że są zbędne. Ale psiekrew! toż to tysiąckrotnie bardziej konwencjonalne niż *Hugenoci*, przy użyciu, choć zdawałoby się, że na to nie wygląda, tych samych środków⁵³.

Zasadniczo bogactwo sytuacyjne libretta, szereg możliwości niebanalnych przełożeń słowno-muzycznych, jakie ono stwarza, zostało stosunkowo słabo wykorzystane przez Charpentiera, którego muzyka jest zachowawcza, eklektyczna, łącząca z różnym skutkiem inspiracje Wagnerowskie z chwytami

⁵³ Cyt. za: S. Jarociński, *Debussy. Kronika życia, dzieła, epoki*, Kraków 1972, s. 279.

charakterystycznymi dla werystycznej ilustracyjności. Dlatego o nowatorstwie *Luizy* można mówić tylko w odniesieniu do struktury dramaturgicznej, trybu obrazowania i sposobu konstruowania akcji, a te elementy dzieła zapewne więcej niż Charpentierowi zawdzięczają wyobraźni Saint-Pola Roux⁵⁴.

6.

Jak już wspomniano, cyganie wyodrębniają się w *Luizie* jako odrębna grupa społeczna. Ich indywidualne pochodzenie socjalne nie jest jednak jasno określone, nie wiemy na przykład nic o rodzinie Julienu. Sąsiadując z robotnikami i zapewne niekiedy pochodząc z rodzin robotniczych, wyraźnie się od nich odróżniają. Wprowadzając urozmaicenie i ubarwiając smutną monotonię robotniczej dzielnicy, zarazem wprowadzają do niej niepokój i zgorszenie. Podkreślają przy tym swoją wolność oraz epatują swoimi możliwościami intelektualnymi; co symptomatyczne bowiem, są wśród nich nie tylko artyści, ale i filozofowie („nous somm’s très intelligents !” – powtarzają uporczywie w scenie 3 II aktu).

Demonstracyjną samoświadomość bohemy i poczucie wyższości nad innymi grupami społecznymi wyraża specyficzna systematyka, zaprezentowana w akcie II *Luizy*:

PREMIER PHILOSOPHE

Mon cher, l’idéal des ouvriers c’est d’être des bourgeois...

le désir des bourgeois: être des grands seigneurs...

et le rêve des grands seigneurs:

devenir des artistes !

LE PEINTRE

Et le rêve des artistes?

PREMIER PHILOSOPHE

Être des dieux !⁵⁵

⁵⁴ P. Besnier, *L’Univers sonore de Saint-Pol Roux*, [w:] *Saint-Pol Roux. Passeur entre deux mondes*, s. 109-120.

⁵⁵ FILOZOF

No tak, ideałem klas roboczych

Jak już wspomniano, w ujęciu Charpentiera cyganeria nie jest jedynie wczesnym etapem artystycznej biografii, domeną młodości, lecz sposobem na życie – nowym modelem antropologicznym. Stąd na przykład pojawiająca się w scenie koronacji Muzy quasi-patriarchalna i quasi-kapłańska zarazem postać Starego Cygana, który w imię „świętej Bohemy” mianuje Luizę królową (590). W Murgerowskiej wizji taka postać nie ma racji bytu – stary cygan to życiowy bankrut. Ale w modelu Charpentiera jest ona możliwa, ponieważ jego rozumienie sztuki zakłada mechanikę działania twórczości artystycznej odmienną od romantycznej i postromantycznej. Idealna sztuka, bliska życiu, kształtuje się u Charpentiera w interakcjach z odbiorcami – jest nakierowana na publiczność, i to publiczność nieoddzieloną od artysty kasami biletowymi i kantorami księgarzy – publiczność dostępną tu i teraz. Cyganeria przestaje być w takim układzie etapem dojrzewania artystycznego, a staje się metodą uprawiania sztuki – sztuki popularnej – jest sposobem kontaktu z odbiorcami.

Taka cyganeria jest niezbędnym składnikiem nowoczesnej rzeczywistości, takiej jak ją nie tylko widział, ale i promował Charpentier. Jest to rzeczywistość, której stworzenie ma swoją, wcale niemałą cenę – tą ceną jest rozpad tradycyjnych wartości i aksjologii. Artyści są profetami tej nowej rzeczywistości, ale w równym stopniu są jej zakładnikami, tak samo bowiem jak inne grupy stanowią element wielkiego, ubóstwionego kosmosu wielkiego miasta – Paryża. Artyści nie projektują więc nowoczesności, lecz raczej ją odczytują, imitują i wyrażają. Sztuka Charpentierowskiej cyganerii jest sztuką mimetyczną, zakorzenioną w poetyce realizmu, którą wzbogaca alegorycznym ornamentem, a także chętnie inkrustuje cytatem lub intertekstem. Jest działaniem, które zaciera granice między porządkiem sztuki a porządkiem

Dziś jest mieszczański stan...
Z mieszczan zaś każdy pragnieniem
By zeń był wielki pan –
Czegóż pragnie zaś wielki pan?
By mógł się stać artystą!

MALARZ

Czegóż pragną zaś artyści?

FILOZOF

Stać się bogami! (tłum. L. German, *op. cit.*, s. 37-38).

rzeczywistości, chętnie implantując jedno w drugie. Taka sztuka ma pełnić funkcję religijną, w etymologicznym znaczeniu tego słowa, a więc łączącą jednostkę, wspólnotę ludzką i panteistycznie pojmowane miasto, czyli cywilizację, oraz ustanawiającą relację między nimi. Taka sztuka afirmuje i celebruje rzeczywistość, która ulega deifikacji.

Wartości poetyckie czy też szerzej – artystyczne – zostają więc w *Luizie* pochłonięte przez kategorię szerszą, jaką stanowi Paryż, oczywiście nieograniczający się do fenomenu geograficznego. Paryż staje się w operze zamienią wielu wartości: sztuki, miłości, wolności, nowoczesności, radości; jest też ważnym elementem tożsamości bohaterów. W różnych momentach akcji aktualizują się kolejne z tych znaczeń, stopniowo nawarstwiając się na siebie. Na przykład w finale aktu I Luiza, czytając na prośbę ojca gazetę, wybucha płaczem przy słowach „Paris tout en fête” // „Cały Paryż się bawi” (115), widząc w tym wyrażeniu radość i przyjemność, których nie może doświadczyć. W miłosnym duecie Luizy i Juliana z 1 sceny III aktu Paryż, łączący w sobie wartości, takie jak wolność, miłość, symbolizowane przez światło, staje się bóstwem, do którego bohaterowie zwracają się w wyznawczym uniesieniu:

Cité de joie ! Cité d'amour ! Sois douce à nos amours !
(ils s'agenouillent)
Protège tes enfants !
(dramatique)
Garde-nous ! Défends-nous ! (509-510)⁵⁶.

Ostatnie słowo opery, wypowiedane przez ojca Luizy, oskarżycielskie, pełne żalu, nienawiści, także brzmi: Paryż.

Uporczywość, z jaką podkreślana jest paryskość opery, z jednej strony ogranicza więc jej potencjalnie uniwersalną wymowę, z drugiej jednak konstruuje mit Paryża jako modelu miasta przyszłości, nowoczesności, ubó-

⁵⁶ Miasto radości! Miasto miłości! Sprzyjaj naszej miłości!
(klękają)
Chroń swoje dzieci!
(dramatycznie)
Zachowaj nas!... Broń nas!

stwionego i sakralizowanego. To ono wraz z bagażem ewokowanych przez nie jakości jest tak naprawdę głównym bohaterem sztuki. Podległa mu jest również tytułowa protagonistka, której życiowy wybór zdaje się odgórnie determinowany przez działanie Paryża, zgodnie z przepowiednią Gałganiarza: „Wielkie miasto potrzebuje naszych córek” // „La grande ville a besoin de nos filles” (644). Paryż w tym układzie jawi się jako rodzaj Molocha, któremu mieszkańcy, chcąc nie chcąc, muszą oddać cześć.

Deifikowane Miasto prezentuje się więc z jednej strony jako pochodna poezji i miłości, jako ich projekcja, z drugiej jednak – jako górujący nad nimi porządek – kosmos – którego są one elementami. Bardzo znacząca jest pod tym względem scena kontemplacji przez Luizę i Juliana oświeconego miasta – „firmamentu na ziemi”. W scenie uderza ambiwalencja dominacji i poddania. Paryż, rozciągający się u ich stóp, nad którym górują, staje się nieoczekiwanie obiektem adoracji: kochankowie, przed momentem głoszący pochwałę absolutnej wolności, klękają i zwracają się do niego z prośbą o opiekę. Oddają więc cześć bogu, którego sami stworzyli. Paradoksalnie bowiem ich pochwała swobody jest silnie związana z pragnieniem siły niejako zewnętrznej, która tę wolność utwierdzi, oraz z potrzebą pozaosobistej sankcji nowego modelu życia i przynależności do większego porządku. Wielkie miasto staje się więc *de facto* figurą szczególnej – bo dokonywanej w imię wolności – dezindywidualizacji.

Pod tym względem wyzwoleni bohaterowie Charpentiera, „bogowie” nowoczesnej rzeczywistości, nieco przypominają bogów Wagnera: ich boskość jest ograniczona siłą wyższą, nielogiczną, niekonsekwentną, niekontrolowalną – siłą konieczności, przeznaczenia, cech własnej natury, i podobnie jak Wagnerowscy bogowie skazani są na nieuchronny zmierzch. Walhalla płonie, a Świątynia Piękna przemienia się w lupanar: autoafirmatywna moc trawi samą siebie.

7.

O powodzeniu Charpentiera w epoce zdecydowały, jak się zdaje, głównie dwa czynniki: po pierwsze, popularny charakter jego twórczości, posiadającej jednak zarazem poparcie poważnych autorytetów muzycznych i uznawanej za ambitną, po drugie zaś, autobiograficzny, a nawet intymny wymiar jego utworów, nadający im znamion szczerego przekazu i autentycznego świadectwa epoki.

Popularność i wysoki poziom artystyczny na pierwszy rzut oka zdają się jakościami trudnymi do pogodzenia, i rzeczywiście, także w twórczości Charpentiera ich fuzja nie była oczywista, o czym świadczą skrajnie różne reakcje na jego dzieła. Przez całkiem długi czas – w praktyce aż do rozczarowania, jakim był *Julien* – był uznawany, zwłaszcza w środowisku akademickim, w którym cieszył się poparciem Masseneta⁵⁷, za jednego z najciekawszych kompozytorów francuskich, cenionych także za granicą (na przykład przez Mahlera, który prezentował jego *Luizę* publiczności wiedeńskiej⁵⁸). Zyskał wielu wielbicieli, którzy pozostali mu wierni, nawet gdy jego gwiazda przygasała. Jednocześnie jednak od samego początku jego utwory były również mocno krytykowane jako trywialne i niskich lotów. Zarówno krytyki, jak i pochwały zyskiwały dodatkową ambiwalencję związaną z syntetycznym charakterem jego sztuki, kiedy na przykład kwestionowano wartość idei dramaturgicznych, zarazem pozytywnie oceniając muzykę, lub odwrotnie.

Recepcję tej twórczości komplikowało dodatkowo jej wyjątkowo mocne autorskie nacechowanie. Charpentier podkreślał z całą mocą, że jego dzieła są jego indywidualnym głosem, że sztuka i życie stanowią dla niego nierozrwalną jedność. Toteż za każdym utworem i za każdą jego realizacją sceniczną dostrzegalna była postać autora – i to w sposób dosłowny, Charpentier bowiem osobiście czuwał nad wystawieniem swoich dzieł i jeśli tylko mógł,

⁵⁷ Zob. J.-Ch. Branger, *Charpentier, élève de Massenet*, [w:] *Gustave Charpentier et son temps*, éd. J.-Ch. Branger, M. Niccolai, Saint-Étienne 2013, s. 33-69; M. Niccolai, *op. cit.*, s. 154.

⁵⁸ A. Ramaut, *De la réception du naturalisme à Vienne. Gustav Mahler et „Louise” de Gustave Charpentier*, [w:] *Le Naturalisme sur la scène lyrique*, éd. J.-Ch. Branger, A. Ramaut, Saint-Étienne 2004, s. 223-252.

jeździł tam, gdzie miały być prezentowane i na miejscu nadzorował ich realizację⁵⁹. Jednocześnie – jako programowy, zadeklarowany cygan, anarchista i człowiek z ludu – zachowywał się w sposób nielicujący ze standardowym *savoir-vivre* klas średnich i wyższych, spośród których rekrutowali się bywalcy teatrów operowych, a także całościowo z wyobrażeniem utalentowanego, wrażliwego artysty. Symptomatyczną relację na ten temat pozostawiła Alma Mahler, która gościła Charpentiera przy okazji wiedeńskiej premiery *Luizy*. Pochlebnie oceniając jego muzykę, odnotowywała zarazem uderzający brak manier i napisała o twórcy, że pluje pod stół, obgryza paznokcie i obcesowo trąca łokciem⁶⁰. Poza takim zachowaniem również demonstracyjna „ludowość” dzieł Charpentiera dla wielu jego współczesnych była nieporozumieniem. Jak pisał jeszcze długo przed premierą *Luizy* (w 1893 r.) Debussy:

(...) jest z ludu, i to do tego stopnia, że robi operę, którą nazwie zdaje się Maria, i dzieć się ona będzie na Montmartre, utwór zaś, który ma go wyświęcić i wzbudzić podziw tłumów, nosi tytuł Życie poety. Już sam tytuł, zalatujący wyświechtanym romantyzmem, coś nam mówi, ale to, czego Pan sobie nie wyobraża, to zupełny brak smaku, jakim nacechowane jest to dzieło; jest to, żeby tak rzec, triumf Piwiarni. Czuć fajkę i muzyka jakby porastała włosami. (...)

Oh! Biedna muzyko! W jakie błoto zawlekają cię owi ludzie! (...) Zapewniam Pana, że trudno jest asystować podobnym rzeczom; to tak jakby trzymając w swych ramionach kobietę bardzo piękną i bardzo kochaną, zobaczył Pan, że chwyta ją za ramię jakiś łobuz⁶¹.

Z całą pewnością twórczość Charpentiera nie korespondowała z modelem sztuki elitarnej. Można go uznać za pierwszego autora operowego, który pragnął nadać swojej twórczości wymiar prawdziwie popularny, zachowując zarazem autorytet i sakrę sztuki. Chciał być słuchany nie tylko w teatrach, zdominowanych przez publiczność ze sfer wyższych. Zależało mu na bardzo szerokiej, „ludowej” publiczności, na odbiorcach należących do sfer robotniczych, o których opowiadały jego utwory i którzy mogliby się w nich prze-

⁵⁹ M. Niccolai, *op. cit.*, s. 321.

⁶⁰ Zob. A. Ramaut, *op. cit.*, s. 237-238.

⁶¹ Cyt. za: S. Jarociński, *op. cit.*, s. 181 (list do księcia Poniatowskiego z lutego 1893 r.).

glądać i rozpoznawać. Dlatego z entuzjazmem podchodził zarówno do nagrań płytowych, jak i do ekranizacji swoich utworów, a także ich transmisji radiowych, przerabiając je w celu optymalnego dostosowania do wymogów nowych mediów, w których widział przyszłość sztuki⁶².

Projektując swoje utwory jako pozostające w ścisłym związku z życiem, Charpentier na wiele sposobów starał się łączyć sztukę i codzienność. Jedną z najbardziej znaczących jego inicjatyw było stworzenie (w 1902 r.) Ludowego Konserwatorium Mimi Pinson. Miało ono na celu muzyczne kształcenie robotnic, gryzetek, młodych kobiet funkcjonujących – zazwyczaj z konieczności – na granicy akceptowanej społecznie obyczajowości. Przywołana w nazwie Konserwatorium Mimi, bohaterka Musseta z opowiadania i wiersza opublikowanego w 1845 r. (której imię odziedziczyła bohaterka Murgera i której wariantem jest Luiza), mimo że zrodzona jeszcze w romantyzmie, przetrwała – jako motywowany realistycznie typ bohaterki – aż do początku wieku XX, stając się stopniowo modelem kobiety samodzielnej, choć zmuszonej – aby przeżyć – na rozmaite sposoby uzyskiwać pomoc mężczyzn. Ideą Konserwatorium było ułatwienie tym młodym kobietom dostępu do kultury muzycznej zarówno poprzez działania edukacyjne (lekcje tańca czy gry na harfie), jak i poprzez organizację niedrogich wejść do teatrów lub na koncerty⁶³. Charpentier zresztą jeszcze przed oficjalnym założeniem Konserwatorium intensywnie zabiegał o udostępnianie robotnicom tanich lub bezpłatnych wejściówek zarówno na przedstawienia jego własnej *Luizy*, jak i innych spektakli, zwłaszcza takich, w których na scenie pojawiają się bohaterki gryzетки (na przykład z okazji pięćdziesiątego wystawienia *Luizy* podarował czterysta miejsc paryskim robotnicom, „siostrzom protagonistki”)⁶⁴. Idee społeczne nakładały się w tej inicjatywie na próby realizacji nowego modelu sztuki – sztuki dostępnej dla każdego, upiększającej wypełnione ciężką pracą życie, a zarazem pozwalającej na to życie spojrzeć z innej, estetycznej perspektywy. Charpentier, miłośnik Montmartre’u, gdzie mieszkał do końca

⁶² M. Niccolai, *op. cit.*, s. 349-408.

⁶³ *Ibidem*, s. 261-319.

⁶⁴ Charpentier mógł pod tym względem liczyć zwłaszcza na wsparcie Alberta Carrégo, który, podobnie jak on, uznawał potrzebę organizowania spektakli popularnych. Zob. *ibidem*, s. 223-226.

życia, dostrzegał w tej na pół wiejskiej, na pół robotniczej dzielnicy ideał i model nowoczesnego świata, w którym się znakomicie odnajdywał i który wielbił. Jego celem nie było więc wyprowadzenie owych licznych Mimi z ich kondycji – co oznaczałoby zniszczenie ich charakteru i uroku – lecz sprawienie, by dzięki sztuce odnalazły się w rzeczywistości, w której żyły, i mogły się rozwijać estetycznie i duchowo; aby ich dążenia i ambicje nie ograniczały się do poprawy sytuacji życiowej poprzez zdobycie zamożnego protektora. Wyraźnie zaznaczonym celem była więc także ochrona przed demoralizacją grożącą im nie tylko ze względu na nędzę, ale i poprzez – jedyną dostępną dla nich – prymitywną rozrywkę („głupie i libertyńskie spektakle kawiarniane, siejące grzechy i deprawację”⁶⁵). Konserwatorium miało ułatwiać „oglądanie i słuchanie dzieł zdrowych, artystycznych, zdolnych rozwinąć ich gusta estetyczne i umocnić zalety ich serc”⁶⁶. Inicjatywa Charpentiera była więc naznaczona ideami emancypacji, choć z feminizmem miała niewiele wspólnego. W zapowiedziach i opisach działalności Konserwatorium uderza, zwłaszcza z dzisiejszego punktu widzenia, ton paternalistyczny. Młode robotnice opisywane są w nich protekcyjnie, jak uroczę dzieci, o które należy się troszczyć. W optyce obyczajowości początku wieku XX inicjatywa Charpentiera była jednak znaczącym *novum*: młoda kobieta, nieposiadająca stabilnej sytuacji społecznej, miała przestać być jedynie zabawką w rękach mężczyzn; jej potrzeby duchowe stawały się ważne, podobnie jak jej rozwój intelektualny. Najistotniejsza jednak wydaje się w tej inicjatywie idea, że młoda kobieta, która zarabia swoją pracą na życie, skromne, ale jednak samodzielne, może prowadzić satysfakcjonującą egzystencję, warunkiem pełni życia jest bowiem zdolność kontaktu ze sztuką i intensywność przeżyć estetycznych, a nie komfort, bogactwo czy awans socjalny. Konserwatorium było więc wynikiem szczególnej transformacji idei sztuki dla sztuki w wariację emancypacyjnym, a zarazem społecznym.

Niezależnie jednak od socjalnego wymiaru działań Charpentiera jego twórczość operowa daje, zarówno poprzez swoją treść, jak i swoje losy,

⁶⁵ „Spectacles stupides et libertins des cafés-concert, semeurs de vices et de dépravation”; „Le Petit Journal; Supplément Illustré” 1902, 12 X.

⁶⁶ „La vue et l’audition d’oeuvres saines, artistiques, capable de développer leurs goûts esthétiques et consolider les qualités de leurs coeurs”; *ibidem*.

przykład niebezpieczeństw, jakie niosą ze sobą skrajny autotematyzm oraz absolutyzacja cyganeryjnego modelu sztuki. Charpentier, całe życie pozostający wierny Montmartre’owi i jego cygańskiemu mikroświatowi, nie chciał lub nie mógł wyjść poza wyznaczany przez niego dość ograniczony horyzont poznawczy i artystyczny, eksplorować nowych środowisk, wprowadzić nowych idei. Niebezpieczeństwo zamknięcia w ograniczającej mitologii cyganerii szybko dostrzegł Romain Rolland, który pozytywnie oceniając *Luizę*, zwracał się jednak do jej autora z apelem, aby czym prędzej „zszedł z la Butte”⁶⁷. Tak się jednak nie stało i po obiecujących początkach młodego kompozytora nadeszły lata mało efektywnej pracy i szeregu nieudanych prób artystycznych, które mnożąc się, stawały się widomym dowodem słabości i jednostronności jego inspiracji. Sukces *Luizy* był z całą pewnością ożywczy, ale i niepokojąco późny (Charpentier, wystawiając ją, miał równo czterdzieści lat). Komponując niewiele nowych utworów, oscylował nieustannie wokół stworzonych już dzieł, korygując je i przerabiając wciąż na nowo, jakby przez ich kontemplację szukając potwierdzenia wartości swojej sztuki. Pracował tym samym niejako na jałowym biegu; wyraźnym znakiem dekadencji jego twórczości były liczne nieukończone projekty. Na próżno dążył do stabilizacji paradygmatu antropologicznego bohemy, mimo że z natury rzeczy ma ona charakter efemeryczny i tradycyjnie jest etapem procesu rozwoju, a nie dojrzałą formułą egzystencjalną. Stał się w ten sposób zakładnikiem i ofiarą cyganeryjnej idei sztuki. Także z tego względu nieobecność Juliana w finałowym akcie *Luizy* można uznać za symptomatyczną. Poeta-cygan spełnił w tym rodzinnym dramacie swoją funkcję – funkcję, którą możemy uznać za wyzwalającą bądź deprawującą – i jego rola na tym się skończyła. Wizja Moulin Rouge jako Świątyni Piękna w finale *Juliena* stanowi wyrazistą figurę ograniczeń cyganeryjnej estetyki i aksjologii.

⁶⁷ R. Rolland, *op. cit.*, s. 361-366.

ZAMIAST KONKLUZJI

Czy wobec zasadniczych różnic osobowości, statusu i przynależności kulturowej bohaterów tej książki: Lukana, Korynny, Kochanowskiego, Chéniera, Juliana – postaci bardzo, a właściwie skrajnie odmiennych, zestawionych ze sobą tylko z tego względu, że są poetami – poezja waży rzeczywiście aż tyle, by stworzyć dla tych wszystkich bohaterów wspólny mianownik?

Trudno odpowiedzieć na to pytanie przede wszystkim z tego względu, że poezja ta jest bardzo różnaita. Zestawienie tych kilku zaledwie postaci operowych ukazuje już, jak trudne, jak iluzoryczne jest mówienie o poezji w ogóle, a tym bardziej – o poecie w ogóle. To pojęcia zbyt szerokie. Jeśli jeszcze do tego próbujemy rzutować je na tło operowe – na przebogatą, wieloaspektową, obfitującą w tradycje, konwencje, osobowości twórcze scenę teatru muzycznego – zestawianie operowych wyobrażeń poetów może wydać się zamysłem kompletnie iluzorycznym.

A jednak tak samo, jak można śledzić wątek miłości, szaleństwa, buntu, rodziny, wojny, zdrady, zemsty, przebaczenia... i wielu, wielu innych, można przyglądać się przemianom poezji i poety w operze – przyglądać się i wyciągać z tej obserwacji wnioski bardzo rozmaite.

Naturalnie, jak to zapowiedziano już we wstępie, przykładów zebranych w tej książce jest zbyt mało, by móc na podstawie ich konfrontacji formułować zwarte konkluzje. Co więcej, przykłady te zostały potraktowane dość ogólnie, by nie rzec szkiecowo: w każdej z omawianych tu oper wątek poetycki jest na tyle bogaty, że można by mu poświęcić osobną książkę. Jednak nie wyczerpująca analiza każdego z przypadków była tu celem, tak samo jak nie

było nim stworzenie przekrojowego zestawienia, „bibliografii rozumowanej” tematu poezji w operze. Książka niniejsza stanowi drogę (a właściwie na razie dopiero ścieżkę) pośrednią pomiędzy tymi dwiema formułami badawczymi; ścieżkę wydeptaną w dziedzinie opery na wzór tych, które wiodą przez poezję lub muzykę, prowadząc do pisania ich historii. Zaproponowane ujęcie ma ukazywać możliwość napisania operowej historii literatury.

Takiej historii nie sposób napisać w pojedynkę, nie sposób też ograniczyć jej do jednego tylko kręgu sztuki narodowej. Jak widać było bardzo dobrze już na obecnych w tej książce przykładach, opera bezwzględnie wymaga ujęcia komparatystycznego, i to zarówno międzynarodowego, jak i interdyscyplinarnego. Weźmy dla przykładu samą tylko Korynnę przedstawioną w *Podróży do Reims*: analiza sposobu postrzegania literatury włoskiej przez francuską pisarkę o niemieckich korzeniach, uprawiającą autobiograficzny model prozy, a następnie analiza przekształcenia jej wizji, dokonanego dla celów propagandowych przez włoskiego librecistę i włoskiego kompozytora tworzących we Francji – to zadanie wymagające nie tylko różnorodnych kompetencji, ale i skrzyżowanych spojrzeń płynących z rozmaitych punktów widzenia, a także badawczych oczu wprawionych w dostrzeganiu niuansów poszczególnych kultur narodowych, ich uwarunkowań historycznych, społecznych i politycznych. A to dopiero początek: dalej zaczyna się historia sceniczna dzieła, jego szybkie zniknięcie, potem dekompozycja i odświeżenie, a następnie powrót na scenę w zupełnie innym momencie kulturowym i z innych powodów niż te, które spowodowały jego powstanie... Na każdym z tych etapów, w każdym z tych zawirowań tkwi postać poetki, niby zasadniczo ta sama, a coraz to inna, ubierana w różne stroje i zdobywająca rozmaite motywacje.

Analizowane w tej książce przykłady ukazały też z całą mocą, jak złożone stają się kategorie prawdy i zmyślenia w odniesieniu do operowego imaginarium poetyckiego i literackiego. Z całą pewnością operowa historia literatury pozostaje w nader (zdaniem wielu: przesadnie) swobodnych relacjach z prawdą historyczną. Woli swoje wersje prawdy: prawdę sceny, muzyki, reżyserii, a także potężną i bardzo wiele ważącą w kulturze prawdę stereotypu, który choć przez humanistów uniwersyteckich z zapałem – i słusznie – zwalczany i demaskowany, jest zarazem znakomitą zwierciadłem naszej kultury, dawnej i współczesnej.

Zamiast konkluzji

Z tych wszystkich względów operowa historia literatury może stać się całkiem szerokim i pociągającym traktem, wydeptanym obok tradycyjnej historii piśmiennictwa, w domenę badań recepcji. Idąc tym traktem, można zauważyć sporo zjawisk słabo dostrzegalnych lub nawet wcale niewidocznych dla tych, którzy podążają jedynie drogą literatury.

BIBLIOGRAFIA

- Abrams Meyer Howards, *Zwierciadło i lampa. Romantyczna teoria poezji a tradycja krytycznoliteracka*, tłum. Maria Bożena Fedewicz, Gdańsk 2003.
- Arystofanes, *Żaby*, tłum. Edmund Cięglewicz, Kraków 1906.
- Arystoteles, *Poetyka*, tłum. Henryk Podbielski, Wrocław 1983.
- Baricco Alessandro, *Il genio in fuga. Due saggi sul teatro musicale di Gioacchino Rossini*, Genova 1988.
- Bartol Krystyna, *Wypędzić poezję, wygnać poetów. Współczesne interpretacje platońskiego postulatu*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2012, nr 19 (39).
- Bénichou Paul, *Le Sacre de l'écrivain 1750-1830*, Paris 1973.
- Bénichou Paul, *Le temps des prophètes. Doctrines de l'âge romantique*, Paris 1977.
- Besnier Patrick, *L'Univers sonore de Saint-Pol Roux*, [w:] *Saint-Pol Roux. Passeur entre deux mondes*, éd. Marie-Josette le Han, Rennes 2011.
- Bonniec Henri le, *Lucaïn et la religion*, [w:] *Lucaïn. Sept exposés suivis de discussions*, éd. Marcel Durry, Vandoeuvres–Genève 1968.
- Borkowska-Rychlewska Alina, *Mickiewiczowskie ślady w librettach Jana Chęcińskiego do oper Jana Stanisława Moniuszki*, [w:] *Mickiewiczowskie konteksty*, red. Maria Cieśla-Korytowska, Kraków 2019.
- Borkowska-Rychlewska Alina, „Zamek na Czorsztylinie” Karola Kurpińskiego – romantyczność in statu nascendi?, „Roczniki Humanistyczne” 2019, z. 1.
- Boschetto Daniele, *Sempre con Orfeo. L'opera di Luigi Ballocci, poeta per musica*, Cantalupa 2009.
- Bouvet Charles, *Spontini*, Paris 1930.
- Boy-Żeleński Tadeusz, *Wstęp*, [w:] Henri Murger, *Sceny z życia cyganerii*, tłum. Tadeusz Boy-Żeleński, Kraków 2003.
- Branger Jean-Christophe, *Charpentier, élève de Massenet*, [w:] *Gustave Charpentier et son temps*, éd. Jean-Christophe Branger, Michela Niccolai, Saint-Étienne 2013.

- Brèque Jean-Michel, *Sacre royal ou sacre de l'opéra?*, „Avant-Scène Opéra” 1991, n° 140.
- Briant Théodore, *Saint-Pol-Roux*, Paris 1952.
- Bristiger Michał, *Refleksje na temat muzyki G. Rossiniego i jej przesilenia w „Semiramidzie”*, [w:] *Twórczość Gioacchino Rossiniego*, red. Maciej Jabłoński, Poznań 1993.
- Bristiger Michał, *Zaproszenie do podróży*, [w:] *Podróż do Reims* (program spektaklu), Teatr Wielki – Opera Narodowa, Warszawa 2003.
- Broadford Richard, *Paradise Lost*, Philadelphia–Bristol 1992.
- Brodziński Kazimierz, *Zdanie Francuzów o Lordzie Byronie*, [w:] Kazimierz Brodziński, *Pisma estetyczno-krytyczne*, t. 1, oprac. Aleksander Łucki, Warszawa 1934.
- Busenello Giovanni Francesco, *Delle hore ociose*, Venice 1656.
- Carter Tim, *Monteverdi's Musical Theatre*, New Haven 2002.
- Chachaj Małgorzata, *Dramy i tragedie historyczne Juliana Ursyna Niemcewicza*, Lublin 2007.
- Chachaj Małgorzata, *Motyw wędrówki duszy w niepublikowanym poemacie Juliana Ursyna Niemcewicza pod tytułem „Moje przemiany”*, [w:] *Antropologiczno-językowe wizerunki duszy w perspektywie międzykulturowej*, t. 2: *Świat oczyma duszy*, red. Magdalena Kapeliś, Ewa Masłowska, Dorota Pazio-Włazłowska, Warszawa 2016.
- Chachulski Tomasz, *Opóźnione pokolenie. Studia o recepcji „głębokiej” Jana Kochanowskiego w poezji polskiej XVIII wieku*, Warszawa 2006.
- Charpentier Gustave, *Julien ou la vie du Poète, poème lyrique en un prologue, quatre actes et huit tableaux (partition piano et chant)*, Paris 1913.
- Charpentier Gustave, *La Vie du poète, symphonie-drame en trois actes et quatre tableaux (partition piano et chant)*, Paris 1892.
- Charpentier Gustaw, *Luiza. Opera w 4 aktach i 5-u obrazach*, tłum. Ludwik German, Lwów 1904.
- Chénier André, *Comme un dernier rayon // Tak jak ostatni promień*, tłum. Anna Ludwika Czerny, [w:] Jerzy Lisowski, *Antologia poezji francuskiej*, t. 2, Warszawa 2001.
- Chénier André, *La Jeune Captive // Młoda Branka*, tłum. Leopold Staff, [w:] Jerzy Lisowski, *Antologia poezji francuskiej*, t. 2, Warszawa 2001.
- Chénier Gabriel de, *La Vérité sur la famille de Chénier*, [w:] *André Chénier. Le miracle du siècle*, éd. Catriona Seth, Paris 2005.
- Chotard Loïc, *Introduction*, [w:] Henry Murger, *Scènes de la vie de bohème*, Paris 1988.
- Cieśla-Korytowska Maria, *O romantycznym poznaniu*, Kraków 1997.
- Clément Catherine, *Opéra ou la Défaite des femmes*, Paris 1979.
- Colas Damien, *Anamorphoses et métamorphoses dans l'arabesque rossinienne. Étude stylistique des variantes ornementales*, „Analyse Musicale” 1989, n° 17.

- Condé Gérard, *Commentaire musical*, „Avant-Scène Opéra” 2000, n° 197.
- Curie Robert, *Genius. An Ideology in Literature*, London 1974.
- Curtius Ernst Robert, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, tłum. i oprac. Andrzej Borowski, Kraków 1997.
- Czapliński Lesław, *Pod dachami Paryża. Z życia cyganerii i gryzetek*, [w:] Lesław Czapliński, *W kręgu operowych mitów*, Kraków 2003.
- D’Angelo Emmanuele, *Invita Minerva. Francesco Maria Piave, librettista con Verdi*, Foggia 2016.
- Dallière Julien, *André Chénier, drame en trois actes et en vers*, Paris 1843.
- Dante Alighieri, *Boska komedia*, tłum. Edward Porębowicz, Warszawa 1990.
- Debaube Jean Louis, *La correspondance de Saint-Pol Roux*, [w:] *Saint-Pol-Roux. Passeur entre deux mondes*, éd. Marie-Josette le Han, Rennes 2011.
- Decroisette Françoise, *Wstęp*, [w:] *Le livret d’opéra, oeuvre littéraire?*, éd. Françoise Decroisette, Paris 2010.
- Delattre Floris, *Introduction*, [w:] John Milton, „*L’Allegro*”, „*Il Pensieroso*” et „*Samson Agonistes*”, Paris 1972.
- Delmas Marc, *Gustave Charpentier et le lyrisme français*, Paris 1931.
- Denizeau Gérard, *Les véristes*, Paris 2011.
- Didier Béatrice, *Orphée. Mythe originaire de l’opéra*, [w:] *Musiques d’Orphée*, éd. Pierre Brunel, Danièle Pistone, Paris 1999.
- Diesbach Ghislain de, *Madame de Staël*, Paris 1983.
- Dimoff Paul, *La vie et l’œuvre d’André Chénier jusqu’à la Révolution française, 1762-1790*, Vol. 1: *La vie et ses rapports avec l’œuvre, la conception de l’œuvre*, Paris 1936.
- Due Otto Steen, *Lucaïn et la philosophie*, [w:] *Lucaïn. Sept exposés suivis de discussions*, éd. Marcel Durry, Vandoeuvres–Genève 1968.
- Durastanti Sylvie, *Surtitrer. Enjeux, licences et contraintes*, [w:] *Le livret d’opéra, oeuvre littéraire?*, éd. Françoise Decroisette, Paris 2010.
- Dutronc Jean-Louis, Soldini Elisabetta, *L’œuvre à l’affiche*, „Avant-Scène Opéra” 2000, n° 197.
- Enckell Pierre, *Vie exemplaire d’un écrivain posthume*, „Avant-Scène Opéra” 1989, n° 121.
- Fabbri Paolo, *Monteverdi*, trans. Tim Carter, Cambridge 1994.
- Fabre Jean, *Chénier*, Paris 1965.
- Finnegan Ruth, *Oral Poetry. Its Nature, Significance and Social Context*, London–New York–Melbourne 1977.
- Fish Stanley, *How Milton works*, Cambridge–Massachusetts–London 2001.
- Fort Sylvain, *Puccini*, Paris 2010.
- Galzy Jeanne, *Vie intime d’André Chénier*, Paris 1947.
- Gausseron Jacques, *André Chénier et le drame de la pensée moderne*, Paris 1963.

- Georis Christophe, *Claudio Monteverdi letterato ou les métamorphoses du texte*, Paris 2013.
- Giacosa Giuseppe, Illica Luigi, *La Bohème*, éd. Dario Zanotti, Libretti d'opera italiani, [on-line:] http://www.librettidopera.it/zpdf/boheme_p.pdf.
- Gier Albert, *Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung*, Darmstadt 1998.
- Gier Albert, *Etudes récentes sur le livret – un bilan provisoire*, [w:] „Revue Musicorum: le livret en question” 2006-2007, n° 5.
- Gier Albert, *Perspektiven der Librettoforschung. Die Gattung Libretto und ihre Theorie*, Bochum 1998.
- Glachant Paul, *André Chénier critique et critique*, Paris 1902.
- Gmys Marcin, *Karol Kurpiński i romantyczna Europa*, Warszawa 2015.
- Golianek Ryszard Daniel, „Podróż do Reims” Rossiniego – humorystyczna wizja Zjednoczonej Europy, [w:] Ryszard Daniel Golianek, *Zrozumieć operę*, Łódź 2009.
- Golianek Ryszard Daniel, Urbański Piotr, *Wstęp*, [w:] *Opera wobec historii*, red. Ryszard Daniel Golianek, Piotr Urbański, Toruń 2012.
- Goncourt de Edmund Juliusz, *Dziennik. Pamiętniki z życia literackiego*, tłum. Joanna Guze, Warszawa 1988.
- Goulement Jean Marie, Oster Daniel, *Gens de lettres, écrivains et bohèmes. L'imaginaire littéraire 1630-1900*, Paris 1992.
- Goulemot Jean, Tatin-Gourier Jean-Jacques, *André Chénier poésie et politique*, Paris 2005.
- Gretchanaia Elena, *La présence d'André Chénier dans le premier recueil poétique de Pouchkine*, „Cahiers Roucher-André Chénier” 2001, n° 20.
- Grimal Pierre, *Le poète et l'histoire*, [w:] *Lucain. Sept exposés suivis de discussions*, éd. Marcel Durrty, Vandoeuvers–Genève 1968.
- Guittou Edouard, *L'inspiration poétique d'André Chénier et le milieu ambiant*, [w:] *Vie des salons et activités littéraires de Marguerite de Valois à Madame de Staël. Actes du colloque international de Nancy, 6-8 octobre 1999*, éd. Roger Marchal, Nancy 2001.
- Guittou Edouard, *Physionomie(s) d'André Chénier*, Orléans 2005.
- Gustave Charpentier et son temps*, éd. Jean-Christophe Branger, Michela Niccolai, Saint-Étienne 2013.
- Hamerski Wojciech, *Ironie romantyczne*, Warszawa 2018.
- Hauptman-Fischer Ewa, „Meduza” Ludomira Różyckiego. Modernistyczna koncepcja sztuki w renesansowej osnowie, [w:] *Opera wobec historii*, red. Ryszard Daniel Golianek, Piotr Urbański, Toruń 2012.
- Hejmej Andrzej, *Muzyczność dzieła literackiego*, Wrocław 2001.
- Himonet André, „Louise”, *étude historique, critique, analyse musicale*, Paris 1922.

- Jakubiszyn-Tatarkiewiczowa Anna, *Wstęp*, [w:] Anne Louise Germaine de Staël-Holstein, *Korynna, czyli Włochy*, tłum. Łucja Rautenstrauchowa, Karol Witte, Wrocław 1962.
- Jan Kochanowski 1584-1984. *Epoka, twórczość, recepcja*, t. 2, red. Janusz Pelc, Paulina Buchwald-Pelcowa, Barbara Otwinowska, Lublin 1989.
- Jarociński Stefan, *Debussy. Kronika życia, dzieła, epoki*, Kraków 1972.
- Johnson Janet, *L'histoire d'une découverte*, „Avant-Scène Opéra” 1991, n° 140.
- Jouffroy Alain, *Saint-Pol-Roux*, Paris 1966.
- Jouy Victor de, Dieulafoy Joseph, *Milton, fait historique, opéra en un acte*, Paris–Lille 1804.
- Just Klaus Günther, *Das Opernlibretto als literarisches Problem*, [w:] Klaus Günther Just, *Marginalien. Probleme und Gestalten der Literatur*, München 1976.
- Kamiński Piotr, *Tysiąc i jedna opera*, Kraków 2015.
- Kelkel Manfred, *Naturalisme, vérisme et réalisme dans l'opéra*, Paris 1984.
- Kelly Barbara, *Vies parasites du poète. Art et recyclage*, [w:] *Le Naturalisme sur la scène lyrique*, éd. Jean-Christophe Branger, Alban Ramaut, Saint-Étienne 2004.
- Kostkiewiczowa Teresa, *Romanca*, [w:] *Słownik terminów literackich*, red. Janusz Sławiński, wyd. 2, Wrocław 1989.
- Kozłowski Krzysztof, *O librecie, przemianach w jego rozumieniu i jedności dramatu muzycznego*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 1998, nr 5 (25).
- Kraśiński Teodor, *Dziennik*, [w:] *Z filareckiego świata*, oprac. Henryk Mościcki, Warszawa 1924.
- Kraśiński Zygmunt, *Wiersze, poematy, dramaty*, wyb. i posł. Marian Bizan, Warszawa 1980.
- Kremer Józef, *Listy z Krakowa*, [w:] Józef Kremer, *Dzieła*, t. 4, Warszawa 1877.
- Kubacki Wacław, *Rainieri Calzabigi pośród lektur filomackich*, [w:] Wacław Kubacki, *Pierwiosnki polskiego romantyzmu*, Kraków 1949.
- Kulczycka-Saloni Janina, *Wstęp*, [w:] Janina Kulczycka-Saloni, *Programy i dyskusje ideowe okresu pozytywizmu*, Wrocław i in. 1985.
- Kurpiński Karol, *Rzut oka na operę*, „Pamiętnik Warszawski” 1829, t. 1.
- Kurpiński Karol, *Sześć śpiewów polskich wyjętych z oper „Jan Kochanowski” i „Nowe Krakowiaki”*, Warszawa 1825.
- La fabrique des paroles de musique en France à l'âge classique*, éd. Anne-Madelaine Goulet, Laura Naudeix, Versailles 2010.
- La traduction des livrets. Aspects théoriques, historiques et pragmatiques*, éd. Gottfried R. Marschall, Paris 2004.
- Labracherie Pierre, *La vie quotidienne de la bohème littéraire au XIX^e siècle*, Paris 1967.
- Langer Arne, *Beobachtungen zu Spontinis „Milton”*, [w:] *Spontini und die Oper im Zeitalter Napoleons*, hrsg. Detlef Altenburg [et al.], Sinzig 2015.
- Larg David Glass, *Madame de Staël. La seconde vie (1800-1807)*, Paris 1928.

- Latouche Henri de, *Sur la vie et les ouvrages d'André Chénier*, [w:] *Oeuvres complètes d'André de Chénier*, Paris 1819.
- Lattarico Jean-François, Busenello. *Un théâtre de la rhétorique*, Paris 2013.
- Le livret d'opéra, oeuvre littéraire?*, éd. Françoise Decroissette, Paris 2010.
- Le Naturalisme sur la scène lyrique*, éd. Jean-Christophe Branger, Alban Ramaut, Saint-Étienne 2004.
- Leclercq Fernand, *Commentaire musical et littéraire*, „Avant-Scène Opéra” 1989, n° 121.
- Lessing Gotthold Ephraim, *Dramaturgia hamburska – wybór*, tłum. i oprac. Olga Dobijanka-Witczakowa, Kraków 1994.
- Lewinówna Zofia, *Niemcewicz*, [hasło w:] *Literatura Polska. Przewodnik encyklopedyczny*, t. 2, Warszawa 1985.
- Libretto i przekład*, red. Elżbieta Nowicka, Alina Borkowska-Rychlewska, Poznań 2015.
- Lisowski Jerzy, *Antologia poezji francuskiej*, t. 2, Warszawa 2001.
- Lisowski Jerzy, *Antologia poezji francuskiej*, t. 3, Warszawa 2000.
- Loubinoux Gérard, *Les avatars de „Tosca” entre France et Italie*, [w:] *L'opéra en France et en l'Italie (1791-1925)*, éd. Hervé Lacombe, Paris 2000.
- Lubońska Anna, *Mit artyści w niemieckich „operach renesansowych”*, [w:] *Opera wobec historii*, red. Ryszard Daniel Golianek, Piotr Urbański, Toruń 2012.
- Lucain. Sept exposés suivis de discussions*, éd. Marcel Durry, Vandoeuvres–Genève 1968.
- Lucanus Marcus Annaeus, *De bello civili sive Pharsalia*, The Latin Library, [on-line:] <http://www.thelatinlibrary.com/lucan/lucan7.shtml>.
- Lukan Marek Anneusz, *Farsalia*, tłum. Mieczysław Brożek, Kraków 1994.
- Maltzahn Nicolas von, *John Milton. The Later Life (1641-1674)*, [w:] *The Oxford Handbook of Milton*, eds. Nicholas McDowell, Nigel Smith, Oxford 2009.
- Mandelsztam Osip, *Uwagi o poezji André Chéniera*, [w:] *Słowo i kultura. Szkice literackie*, tłum. i oprac. Ryszard Przybylski, Warszawa 1972.
- Markiewicz Henryk, *Interpretacja semantyczna dzieł literackich*, [w:] Henryk Markiewicz, *Wymiary dzieła literackiego*, red. Stanisław Balbus, Kraków 1996, *Prace wybrane Henryka Markiewicza*, t. 4.
- Marnat Marcel, *Giacomo Puccini*, Paris 2005.
- Martin-Fugier Anne, *Les Romantiques. Figures de l'artiste 1820-1848*, Paris 1998.
- Mateusiak Anna, *Wprowadzenie do lektury*, [w:] Julian Ursyn Niemcewicz, *Piast, tragedia opera*, oprac. Anna Mateusiak, Łódź 2012.
- Méry François-Joseph, *Andrzej Chénier. Powieść historyczna z czasów rewolucji francuskiej, z przydaniem wiadomości o życiu Andrzeja Chénier*, tłum. Józef Ignacy Kraszewski, Wilno 1852.

- Mianowski Jarosław, *Rossini alla polacca, czyli o obecności Polski w Europie*, [w:] Jarosław Mianowski, *Krzywe lustro opery*, red. Ryszard Daniel Golianek, Toruń 2011.
- Mickiewicz Adam, *Listy*, cz. 2, oprac. Stanisław Pigoń, Warszawa 1955.
- Minasowicz Józef Dionizy, *Kilka rad dla piszących poezję do śpiewania, a w szczególności dla tłumaczy textów operowych*, [w:] Józef Dionizy Minasowicz, *Twory Józefa Dyonizego Minasowicza*, t. 2, Lipsk 1872.
- Mirecourt Eugène de, *Rossini*, Paris 1855.
- Moindrot Isabelle, *Mémoire ardente lyre*, [w:] *Opéra, theatre: une mémoire imaginaire*, éd. Georges Banu, Paris 1990.
- Monteverdi Claudio, *Correspondance, préfaces, épîtres, dédicatoires* (wyd. bilingwiczne), trad. Annonciade Russo, préf. Jean-Philippe Navarre, Sprimont 2001.
- Murger Henri, *Sceny z życia cygankier*, tłum. Tadeusz Boy-Żeleński, Kraków 2003.
- Nadaï Jean-Christophe, *Rhétorique et poétique dans la „Pharsale” de Lucain. Le crise de représentation dans la poésie antique*, Louvain–Paris 2000.
- Nectoux Jean-Michel, *Gabriel Fauré. A musical Life*, Cambridge 2004.
- Nello Vetro Gaspare, *Vissi d'arte. Luigi Illica librettista*, Roma 2013.
- Niccolai Michela, *Dramaturgie de Gustave Charpentier. Contribution à l'étude de „Le couronnement de la Muse” – „Louise”*, Saint-Étienne 2008.
- Niemcewicz Julian Ursyn, *Jan Kochanowski w Czarnym Lesie. Komedioopera we dwóch aktach wierszem*, Warszawa 1817.
- Niemcewicz Julian Ursyn, *Mowa na pochwałę Iana Kochanowskiego*, Warszawa 1808.
- Niemcewicz Julian Ursyn, *Pamiętniki 1809-1820*, t. 2, Poznań 1871.
- Niewolak-Krzywda Anna, *W kręgu rzeczy czarnoleskiej*, Rzeszów 1987.
- Norwid Cyprian, *Dzieła*, oprac. Tadeusz Pini, Warszawa 1934.
- Nowicka Elżbieta, *Omamienie, cudowność, afekt. Dramat w kręgu dziewiętnastowiecznych wyobrażeń i pojęć*, Poznań 2003.
- Nowicka Elżbieta, *Opera w Polsce na początku XIX wieku – wyobrażenia, poglądy, teorie*, [w:] *Teorie opery*, red. Maciej Jabłoński, Poznań 2004.
- Nowicka Elżbieta, *Poeta w operze – sceny z życia*, [w:] *Opera w kulturze*, red. Małgorzata Sokalska, Kraków 2016.
- Nowicka Elżbieta, *Stanisław Moniuszko i świat literatury w połowie XIX wieku*, [w:] *Teatr muzyczny Stanisława Moniuszki*, red. Magdalena Dziadek, Elżbieta Nowicka, Poznań 2014.
- Nowicka Elżbieta, *Zapisane w operze. Studia z historii i estetyki opery*, Poznań 2012.
- Obniska Ewa, *Claudio Monteverdi. Życie i twórczość*, Gdańsk 1993.
- Opery Verdiego w polskich XIX-wiecznych przekładach*, red. Elżbieta Nowicka, Alina Borkowska-Rychlewska, Poznań 2016.
- Orcel Michel, *Le sacre de l'antiphrase*, „Avant-Scène Opéra” 1991, n° 140.
- Ostrowski Christian, *Oeuvres d'Adam Mićkiewicz*, Vol. 1, Paryż 1842.

- Owen Lee Mark, *The Birth of Opera from the Spirit of Orpheus*, [w:] Lee Mark Owen, *A Season of Opera. From „Orpheus” to „Ariadne”*, Toronto 1998.
- Panofsky Erwin, „*Et in Arcadia ego*”. *Poussin i tradycja elegijna*, tłum. Agnieszka Morawińska, [w:] *Studia z historii sztuki*, wyb., oprac. i posł. Jan Białostocki, Warszawa 1971.
- Pawlikowski Tadeusz, *Recenzje teatralne i kroniki opery*, oprac. Jan Michalik, Agnieszka Wanicka, Anna Wypych-Gawrońska, Kraków 2015.
- Pierrakos Hélène, *Ma muse pastorale aux regards des Français. Ténor, zéphyrs et tribunaux*, „*Avant-Scène Opéra*” 1989, n° 121.
- Pociej Bohdan, *Po co muzyce słowa?*, „*Ruch Muzyczny*” 1984, nr 21.
- Prades Pierre, *Ils ont tué le poète: André Chénier (3 octobre 1762-20 juillet 1794)*, Paris 1998.
- Prószyński Stanisław, *Cyganeria J. (sic!) Pucciniego*, Kraków 1961.
- Przybylski Tadeusz, *Karol Kurpiński*, Kraków 1995.
- Przychodniak Zbigniew, *U progu romantyzmu. Przemiany warszawskiej krytyki teatralnej w latach 1815-1825*, Wrocław 1991.
- Puchalska Iwona, „*Majsterkowanie*” Mozartem. „*Dziadów*” część III a „*Don Giovanni*”, „*Wielogłos*” 2007, nr 1.
- Puchalska Iwona, *Improwizacja poetycka w kulturze polskiej XIX wieku na tle europejskim*, Kraków 2013.
- Puchalska Iwona, *Inspiracja kreowana, czyli o walorach improwizacyjnych w poezji Słowackiego*, [w:] *Ja –poeta. Juliusz Słowacki*, red. Maria Cieśla-Korytowska, Kraków 2010.
- Puchalska Iwona, *Muzyka w okolicznościach lirycznych. Zapisy słuchania muzyki w poezji polskiej XX i XXI wieku*, Kraków 2017.
- Ramaut Alban, *De la réception du naturalisme à Vienne. Gustav Mahler et „Louise” de Gustave Charpentier*, [w:] *Le Naturalisme sur la scène lyrique*, éd. Jean-Christophe Branger, Alban Ramaut, Saint-Étienne 2004.
- Raymond Jean, *La dernière nuit d'André Chénier*, Paris 1989.
- Richard Jean-Vincent, *De la légende au silence*, „*Avant-Scène Opéra*” 1989, n° 121.
- Rilke Reiner Maria, *Requiem pamięci Wolfa, hrabiego Kalckreuth*, tłum. Stefan Napierski, [w:] *Poeta i świat* (antologia), Warszawa 1932.
- Roberts Warren, *Stendhal and Rossini in Paris. „Il viaggio a Reims”, „Le Comte Ory”, and the July Revolution*, [w:] Warren Roberts, *Rossini and Post-Napoleonic Europe*, Rochester 2015.
- Rolland Romain, *Louise*, „*Rivista Musicale Italiana*” 1900, n° 7.
- Rosand Ellen, *Monteverdi's Last Operas*, [w:] *The Cambridge Companion to Monteverdi*, eds. John Whenham, Richard Wistreich, Cambridge 2007.
- Rosand Ellen, *Monteverdi's Last Operas. A Venetian Trilogy*, Berkeley 2007.
- Rosand Ellen, *Seneca and the Interpretation of „L'Incoronazione di Poppea”*, „*Journal of the American Musicological Society*” 1985, Vol. 38, No. 1.

- Rosand Ellen, *The Opera Scenario 1638-1655. A Preliminary Survey*, [w:] *In Cantu et in Sermone. For Nino Pirrotta on His 80th Birthday*, eds. Fabrizio Della Seta, Franco Piperno, Firenze 1989.
- Rusinowa Izabella, *Pana Juliana przypadki życia. Julian Ursyn Niemcewicz 1797-1841*, Warszawa 1999.
- Saint-Pol Roux, *Passeur entre deux mondes*, éd. Marie-Josette le Han, Rennes 2011.
- Sandelewski Wiarosław, *Rossini*, Kraków 1980.
- Sawicki Stefan, *Początki syntezy historycznoliterackiej w Polsce*, Warszawa 1969.
- Schlegel Friedrich, *Fragmenty*, tłum. Carmen Bartl, oprac. Michał Paweł Markowski, Kraków 2009.
- Seth Catriona, *Préface*, [w:] *André Chénier. Le miracle du siècle*, éd. Catriona Seth, Paris 2005.
- Sienkiewicz Henryk, *O powieści historycznej*, [w:] Henryk Sienkiewicz, *Dzieła*, t. 41, Warszawa 1951.
- Simon Ludwik, *Jan Kochanowski bohaterem dramatycznym*, „Scena Polska” 1931, z. 1.
- Siwiec Magdalena, *Musseta i Słowackiego noce z Muzą*, [w:] *Archipelag porównań. Szkice komparatystyczne*, red. Maria Cieśla-Korytowska, Kraków 2007.
- Siwiec Magdalena, *Romantyczne koncepcje poezji. Poeta i Muza – relacja w stanie kryzysu (Alfred de Musset i Juliusz Słowacki)*, Kraków 2012.
- Skiba Dominika, *Cyganeria artystyczna i cyganowanie w romantycznej Warszawie*, Wrocław 2016.
- Smith Patrick J., *The Tenth Muse. A Historical Study of the Opera Libretto*, New York 1970.
- Sokalska Małgorzata, *Opera a dramat romantyczny. Mickiewicz, Krasiński, Słowacki*, Kraków 2009.
- Sozzi Lionello, *Luigi Illica e il libretto dell'„Andréa Chénier”*, „Studi Francesi” 2013, n° 170.
- Spławiński Stanisław, *„Farsalja” Lukana w przekładach polskich XVII wieku*, Kraków 1929.
- Staël-Holstein Anne Louise Germaine de, *Korynna, czyli Włochy*, tłum. Łucja Rautenstrauchowa, Karol Witte, Wrocław 1962.
- Stefanowska Zofia, *Wielka – tak, ale dlaczego improwizacja?*, [w:] Zofia Stefanowska, *Próba zdrowego rozumu. Studia o Mickiewiczu*, Warszawa 1976.
- Stendhal, *L'Âme et la Musique*, éd. Suzel Esquier, Paris 1999.
- Strumiłło Tadeusz, *Uwertury Kurpińskiego*, Kraków 1954.
- Szturc Włodzimierz, *Ironia romantyczna: pojęcie, granice i poetyka*, Warszawa 1992.
- Tacitus Publius Cornelius, *Annales*, The Latin Library, [on-line:] <http://www.thelatinlibrary.com/tacitus/tac.ann15.shtml>.
- Tacyt, *Dialog o mówcach*, [w:] Tacyt, *Dzieła*, t. 2, tłum. Seweryn Hammer, Warszawa 1957.

- Tacyt, *Roczniki*, [w:] Tacyt, *Dzieła*, t. 1, tłum. Seweryn Hammer, Warszawa 1957.
- Tellart Roger, *Monteverdi*, Paris 1997.
- Torchet Julien, *Gustave Charpentier*, „Les Hommes du jour. Annales Politiques, Sociales, Littéraires et artistiques” 1912, 2 XI.
- Urbański Piotr, *Pierwsze łacińskie libretto operowe. „David musicus” Alessandra Donatiego*, [w:] *Od literatury do opery i z powrotem. Studia nad estetyką teatru operowego*, red. Ryszard Daniel Golianek, Piotr Urbański, Toruń 2010.
- Urbański Piotr, *Seneka i Lukan w inscenizacjach „L’Incoronazione di Poppea”*, [w:] Piotr Urbański, *„David musicus” i inne studia z pogranicza tradycji antycznej i historii opery*, Kraków 2013.
- Vallée Oscar de, *André Chénier et les Jacobins*, Paris 1881.
- Verlaine Paul, *Langueur // Niemoc*, tłum. Zenon Przesmycki, [w:] Jerzy Lisowski, *Antologia poezji francuskiej*, t. 3, Warszawa 2000.
- Vovelle Claire, *La spontanéité étudiée d’un spectateur anonyme du XVII^e siècle. Analyse des annonces manuscrites sur un livret de Giulio Cesare Corradi „La divisione del mondo” (1675)*, [w:] *Les Traces du spectateur, XVII^e-XVIII^e siècles*, éd. Françoise Decroisette, Vincennes 2006.
- Wagneur Jean-Didier, *Vies et transfiguration d’Henry Murger*, [w:] Alfred Delvau, *Henri Murger et la bohème*, éd. Jean-Dider Wagneur, Paris 2012.
- Walczak Jakub, *Libretto jako (u)twór. Zagadnienia genologiczne i metodologiczne – zarys problematyki*, „Przestrzenie Teorii” 2014, nr 22.
- Walecki Wacław, *Jan Kochanowski w literaturze i kulturze polskiej doby oświecenia*, Wrocław 1979.
- Wedekind Frank, *Gesammelte Werke*, Bd. 7, hrsg. Joachim Friedenthal, Artur Kutschner, München–Leipzig 1920.
- Weintraub Wiktor, *Poeta i prorok. Rzecz o profetyzmie Mickiewicza*, Warszawa 1982.
- Weiss Tomasz, *Cyganeria Młodej Polski*, Kraków 1970.
- Witkowski Michał, *Świat teatralny młodego Mickiewicza*, Warszawa 1971.
- Woźniakowski Jacek, *Arabeska w literaturze i sztuce wczesnego romantyzmu*, [w:] *Pogranicza i korespondencje sztuk*, red. Teresa Cieślukowska, Janusz Sławiński, Wrocław 1980.
- Wypych-Gawrońska Anna, *Lwowski teatr operowy i operetkowy w latach 1872-1918*, Kraków 1999.
- Zajac Grzegorz, *Czarnolas sentymentalny, czyli Kochanowski bohaterem pewnej komedioopery*, [w:] *Rzeczy minionych pamięć. Studia dedykowane Profesorowi Tadeuszowi Ulewiczowi w 90. rocznicę urodzin*, red. Andrzej Borowski, Jakub Niedźwiedź, Kraków 2007.
- Zajac Grzegorz, *Czuły werdyk. Twórczość poetycka Juliana Ursyna Niemcewicza*, Kraków 2015.

Bibliografia

Zedda Alberto, *Il Viaggio a Reims – kwintesencja rossinizmu*, tłum. Andrzej Kaznowski, [w:] *Podróż do Reims* (program spektaklu), Teatr Wielki – Opera Narodowa, Warszawa 2003.

Żmigrodzka Maria, *Ironia romantyczna*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. Józef Bachórz, Alina Kowalczykowa, Wrocław 1991.

Czasopisma:

„Avant-Scène Opéra” 1989, n° 121: „Umberto Giordano, *André Chénier*”.

„Avant-Scène Opéra” 1991, n° 140: „Gioacchino Rossini, *Le Voyage à Reims; Le comte Ory*”.

„Avant-Scène Opéra” 2000, n° 197: „Gustave Charpentier, *Louise*”.

„Avant Scène Opéra” 2005, n° 224: „Claudio Monteverdi, *Le Couronnement de Poppée*”.

„Gazeta Korespondenta Warszawskiego i Zagranicznego” 1817, nr 4 („Dodatek”).

„Gazeta Warszawska” 1807, nr 34 („Dodatek”).

„Gazeta Warszawska” 1817, nr 6 („Dodatek”).

„Gazeta Warszawska” 1822, nr 65.

„Gazeta Warszawska” 1807, nr 32 („Dodatek”).

„Kuryer Litewski” 1819, nr 146.

„Tygodnik Polski i Zagraniczny” 1818, t. 1, nr 6.

ABSTRACT

A Poet at the Opera

The book attempts to show, by means of selected examples, how, in what context, and for what purpose figures of men and women of letters and their art appear in opera. The poet characters presented in the book are very different with regard to their stage personality, the literary trend they represent, and the function they fulfil in the story world. The aim of the work is to sketch – through confrontation of the most contrastive examples – a model of an opera-based ‘history of literature’ that encompasses diverse perceptions, stereotypes and phantasms of poeticalness reflected in works of musical theatre.

Iwona Puchalska, PhD, hab.

e-mail: iwona.puchalska@uj.edu.pl

Assistant Professor in the Department of Comparative Studies at the Faculty of Polish Studies of the Jagiellonian University, where she conducts classes on world literature and comparative literature. Her areas of interest include the opera and musical theatre, the problems of adaptation, the phenomenon of literary improvisation and the circumstances around the reception of musical and literary works from the 19th to the 21st century. She is the author of such books as: *Sztuka adaptacji. Literatura romantyczna w operze dziewiętnastowiecznej* [The art of adaptation. Romantic literature in 19th century opera], Kraków: Universitas 2004; *Improwizacja poetycka w kulturze polskiej XIX wieku na tle europejskim* [Poetic improvisation in 19th century Polish culture against the European backdrop], Kraków: Wydawnictwo

Abstract

UJ 2013; *Muzyka w okolicznościach lirycznych. Zapisy słuchania muzyki w poezji polskiej XX i XXI wieku* [Music in lyrical circumstances; records of listening to music in 20th and 21st century Polish poetry], Kraków: Księgarnia Akademicka 2017 and *Przy Mickiewiczu* [Beside Mickiewicz], Kraków: Wydawnictwo UJ 2019.

RÉSUMÉ

Le poète à l'opéra

L'ouvrage présenté tente de montrer – basant sur des exemples choisis – comment, dans quelles circonstances et dans quel but les personnages de la plume et leur art apparaissent dans l'opéra. Les héros-poètes présentés sont très différents quant à leur caractère scénique, le genre littéraire qu'ils représentent et la fonction qu'ils remplissent dans le monde représenté. L'objectif de cet ouvrage est donc de désigner – par une confrontation des exemples différents – d'un modèle d'« histoire littéraire » qui englobe des idées transformées, les stéréotypes et les fantasmes de la poésie qui reflètent dans les œuvres de théâtre musical.

Iwona Puchalska, HDR

e-mail: iwona.puchalska@uj.edu.pl

Professeure associée à la Chaire de Comparatistique littéraire de la Faculté de langue et des lettres polonaises de l'Université Jagellonne de Cracovie, où elle enseigne la littérature générale et comparée. Elle s'intéresse à l'opéra et au théâtre musical, aux problèmes de l'adaptation, au phénomène d'improvisation littéraire et aux conditions qui régissent la réception des œuvres musicales et littéraires des XIX^e, XX^e et XXI^e siècles. Elle est notamment l'auteur des ouvrages suivants : *Sztuka adaptacji. Literatura romantyczna w operze dziewiętnastowiecznej* [L'art de l'adaptation. La littérature romantique dans l'opéra du XIX^e siècle], Kraków : Universitas 2004 ; *Improwizacja poetycka w kulturze polskiej XIX wieku na tle europejskim* [L'improvisation poétique dans la culture polonaise du XIX^e siècle dans le contexte européen],

Résumé

Kraków : Wydawnictwo UJ 2013 ; *Muzyka w okolicznościach lirycznych. Zapisy słuchania muzyki w poezji polskiej XX i XXI wieku* [La musique dans les circonstances lyriques ; enregistrements de l'écoute de la musique dans la poésie polonaise des XX^e et XXI^e siècles], Kraków : Księgarnia Akademicka 2017 et *Przy Mickiewiczu* [Aux côtés de Mickiewicz], Kraków : Wydawnictwo UJ 2019.

INDEKS OSÓB

- Abrams Meyer Howards 70
Acylia 40
Adams John 193
Agryppina, cesarzowa rzymska 50
Ajschylos 57
Alfieri Vittorio 132
Altenburg Detlef 92
Arystofanes 57
Arystoteles 69
Audi Pierre 53
August Hohenzollern, książę pruski 68
- Bachórz Józef 62
Balbus Stanisław 36
Ballochi (Balloco; Balochi) Giuseppe
 Luigi 63-64, 66, 72, 78, 92
Balzac Honoré 168
Banu Georges 193
Barbier Jules 14, 121
Baricco Alessandro 61
Barrière Theodore 122, 168
Bartl Carmen 62
Bartol Krystyna 57
Bekwark (Bakfark) Valentin 104
Benichou Paul 70
Béranger Piere-Jean de 120
Berlioz Hector 185
Besnier Patrick 196
Białostocki Jan 143
- Bizan Marian 13
Bogusławski Wojciech 81
Bohomolec Franciszek 88
Boissy d'Anglas François-Antoine de
 147
Bonniec Henri le 45
Borkowska-Rychlewska Alina 21-22,
 26, 84, 132
Borowski Andrzej 43, 103
Borowski Leon 115
Boschetto Daniele 63
Bouvet Charles 92-93
Boy-Żeleński Tadeusz 168, 170
Brandes Jörgen 123
Branger Jean-Christophe 181, 200
Brecht Bertolt 18, 26
Breque Jean-Michel 60, 65, 72
Briant Theodore 183
Bristiger Michał 61
Britten Benjamin 10
Broadford Richard 96
Brodziński Kazimierz 67
Brożek Mieczysław 42
Brunel Pierre 8, 148
Buchwald-Pelcowa Paulina 86
Busenello Giovanni Francesco 9, 23,
 25, 38-39, 42, 44-45, 48-52, 56-57,
 125

- Calzabigi Ranieri de' 24
Carbronne Ernest 177
Carducci Giosuè 132
Carré Albert 194, 202
Carré Michel 14
Carsen Robert 54
Carter Tim 37, 49
Caruso Enrico 174
Cezar (właśc. Gajusz Juliusz Cezar) 41-42, 45, 47
Chachaj Małgorzata 83, 100
Chachulski Tomasz 86, 88, 108
Charpentier Gustave 172-174, 178-186, 188-190, 192-197, 199-204
Chénier Andrzej (André) 120-121, 124-141, 143-151, 153-165, 205
Chénier Gabriel 130
Chęciński Jan 23, 132
Chopin Fryderyk 133
Chotard Loïc 171
Cieśla-Korytowska Maria 12, 26, 70, 74
Cieślukowska Teresa 61
Cigglewicz Edmund 57
Clément Catherine 162, 176
Cocteau Jean 192
Coigny Aimée de 134
Colas Damien 61
Condé Gérard 176-177, 184-185, 194
Constant Benjamin 66
Courtin Ludwik 109
Cromwell Oliver 93-94
Curie Robert 70
Curtius Ernst Robert 43-44, 46
Czapliński Lesław 119, 122
Czerny Anna Ludwika 137

D'Angelo Emmanuele 14
Dallière Julien 132
Dante 43
Davenant William 93-96, 99
Debauxe Jean Louis 183-184

Debussy Claude 10, 195, 201
Decroisette Françoise 15, 17-18, 20-21
Delattre Floris 96
Delille Jacques 96
Della Seta Fabrizio 19
Delmas Marc 174-175
Delvau Alfred 169
Denizeau Gerard 122
Deuar Maciej 65
Didier Beatrice 8, 148
Diesbach Ghislain de 65
Dieulafoy Joseph 92-93, 95
Dimoff Paul 147
Dobijanka-Witczakowa Olga 69
Domenichino (właśc. Domenico Zampieri) 66-67
Domicjusz (właśc. Lucjusz Domicjusz Ahenobarbus) 41-42
Due Otto Steen 45
Dumouriez Charles 159
Durastanti Sylvie 21
Durry Marcel 45
Dutronc Jean-Louis 173
Dziadek Magdalena 26

Elsner Józef 81
Enckell Pierre 147, 156
Epicharis 40
Esquier Suzel 69
Eurypides 57

Fabbri Paolo 37, 50
Fabre Jean 125, 147
Fantini Luisa 183
Farrar Geraldine 174
Fauré Gabriel 183
Fedewicz Maria Bożena 70
Finnegan Ruth 9
Fish Stanley 96
Forster Edward Morgan 26
Fort Sylvain 193

- Fouquier-Tinville Antoine de 126, 159
Franchetti Alberto 16
Friedenthal Joachim 21
- Gailhard Pedro 190
Galli Amintore 155
Galzy Jeanne 134, 156
Gałczyński Konstanty Ildefons 26
Gausseron Jacques 150
Georis Christophe 51
Gérard François 67-68
German Ludwik 173, 177, 197
Giacosa Giuseppe 14-15, 119, 123, 131, 164, 186
Gier Albert 15
Giordano Umberto 16, 119-120, 123-124, 127, 140, 155
Glachant Paul 130
Gmys Marcin 81, 87, 111
Goethe Johann Wolfgang 32
Golianek Ryszard Daniel 8, 65, 74, 111, 154, 167, 193
Goncourt Edmund de 169
Goncourt Jules de 169
Goulement Jean Marie, 169
Goulemot Jean 121, 150
Goulet Anne-Madelaine 16
Górska Izabella 115
Gretchanaïa Elena 129
Grimal Pierre 45
Guitton Edouard 144, 150
Gutenberg Jan 9
Guth Claus 172
Guze Joanna 169
- Hamerski Wojciech 62
Hammer Seweryn 39
Hampe Michael 39, 53
Han Marie-Josette le 183, 196
Harnoncourt Nikolaus 39
Hauptman-Fischer Ewa 167
- Hejmej Andrzej 10
Himonet André 174
Hirschmann Henri 119
Hoffmann Ernst Theodor Amadeus 121, 163
Hoffmannowa Klementyna z Tańskich 117
Hofmannsthal Hugo von 26
Homer 12, 43, 97
Horacy (właśc. Kwintus Horacjusz Flakkus) 39, 43
Hugo Victor 162
- Illica Luigi 14, 16, 25-26, 119, 123, 128-129, 131, 134-135, 164, 186
Isouard Nicolas 99
Iwaszkiewicz Jarosław 26
- Jabłoński Maciej 17, 61, 82
Jacobs René 39
Jakubiszyn-Tatarkiewiczowa Anna 66
Jarociński Stefan 195, 201
Jehan Louise 183
Johnson Janet 68
Jouffroy Alain 183
Jouy Victor de 63, 92-93, 95
Just Klaus Gunther 15
- Kamiński Piotr 20, 60, 177
Kapełus Magdalena 100
Karol II Stuart, król Anglii 94
Karol X Burbon, król Francji 59, 64, 77-78
Katon Młodszy (właśc. Marek Porcjusz Katon) 44-45
Kaznowski Andrzej 61
Kelkel Manfred 122, 170-171
Kelly Barbara 181
Kleist Heinrich 61
Kochanowska Dorota 87
Kochanowska Urszula 86, 105

- Kochanowski Jan 84-88, 90-91, 93, 99-117, 205
Kochanowski Piotr 110
Konina Tomasz 65
Kopernik Mikołaj 100
Kostkiewiczowa Teresa 142
Kościuszko Tadeusz 115
Kowalczykowa Alina 62
Kozłowski Krzysztof 15
Kraśński Teodor 109
Kraśński Zygmunt 13
Kraszewski Józef Ignacy 129
Kremer Józef 78
Kromer Marcin 100
Krüdener Barbara von 66
Kubacki Wacław 24
Kuczyński Ignacy Jan 109, 115
Kulczycka-Saloni Janina 123
Kurpiński Karol Kazimierz 32, 81-83, 85, 99, 110-111, 117
Kutscher Arthur 21

Labracherie Pierre 168, 170
Lacombe Hervé 193
Langer Arne 92, 94, 96-97, 99
Larg David Glass 66
Latouche Henri de 120-121, 129
Lattarico Jean-François 25, 50
Leclercq Fernand 136
Leoncavallo Ruggero 119, 171, 185-186, 192-193
Lessing Gotthold Ephraim 69
Lewinowna Zofia 81
Ligber Jan 109
Lisowski Jerzy 134, 137, 152
Loubinoux Gerard 193
Lubońska Anna 111, 154, 167
Ludwik XVI Burbon, król Francji 159
Lukan (właśc. Marek Anneusz Lukan) 37-57, 205

Łucki Aleksander 67

Mahler Alma 201
Maltzahn Nicolas von 96
Mandelsztam Osip 130, 150-151, 156
Marchal Roger 144
Maréchal Adolphe 175
Mariusz Gajusz 47
Markiewicz Henryk 36
Markowski Michał Paweł 62
Marks Karol 171
Marnat Marcel 125
Marschall Gottfried R. 21
Martin-Fugier Anne 168
Masłowska Ewa 100
Massenet Jules 32, 177, 180, 200
Massot Firmin 67
Mateusiak Anna 82-83
McDowell Nicholas 96
Mercier Jacques 189
Méry François-Joseph 128-129, 134
Messalina, cesarzowa rzymska 50
Metastasio (właśc. Pietro Antonio Domenico Trapassi) 23-24, 83
Mianowski Jarosław 65
Michalik Jan 21
Mickiewicz Adam 11, 24, 27, 105, 130, 142
Milton John 33, 93-99
Minasowicz Józef Dionizy 14
Mirecourt Eugène de 59
Moindrot Isabelle 193
Monaldie Jakub 109
Monteverdi Claudio 8, 37-38, 44, 48, 50-51, 55-56
Morawińska Agnieszka 143
Mościcki Henryk 109
Mozart Wolfgang Amadeusz 24, 30-31, 60, 112
Murger Henri 122, 125, 168-172, 179, 192-193, 197, 202

- Musset Alfred de 162, 181
Myszkowski Andrzej 87
- Nadaï Jean-Christophe 46
Napierski Stefan 128
Napoleon I Bonaparte, cesarz Francu-
zów 65, 101
Naudeix Laura 16
Navarre Jean-Philippe 51
Nectoux Jean-Michel 183
Nello Vetro Gaspard 15, 25, 129, 133,
171
Neron, cesarz rzymski 38-39, 42, 45-
46, 48-57
Niccolai Michela 173, 178, 180, 184-
185, 189-191, 194, 200, 202
Niedźwiedź Jakub 103
Niemcewicz Julian Ursyn 32, 81-87,
89-93, 99-103, 105, 107-108, 110-
111, 113-117, 131
Niewolak-Krzywda Anna 116
Norwid Cyprian 12
Nowak Aleksander 26
Nowicka Elżbieta 16-17, 21-22, 26, 29,
34, 44, 82, 120, 127, 132
Nowosilcow Mikołaj 116
- Obniska Ewa 38, 48-50, 55
Offenbach Jacques 121-122
Oktawia, cesarzowa rzymska 52
Olimpica Corilla (właśc. Maria Mad-
dalena Morelli) 67
Opitz Marcin 8
Orcel Michel 60
Orefice Giacomo 133
Orvieto Angiolo 133
Oster Daniel 169
Ostrowski Christian 130
Othon, cesarz rzymski 42
Otwinowska Barbara 86
Owen Lee Mark 8
- Owidiusz (właśc. Publiusz Owidiusz
Nazon) 43
- Panofsky Erwin 143
Paoletti Alberto 93
Pawlikowski Tadeusz 21
Pazio-Włazłowska Dorota 100
Pelc Janusz 86
Penderecki Krzysztof 33
Peri Jacopo 8, 148
Petroniusz (właśc. Gajusz Petroniusz)
51, 56
Piave Francesco Maria 14, 30
Pichon René 44
Pierrakos Hélène 126, 155, 159
Pigoń Stanisław 11
Pini Tadeusz 13
Piperno Franco 19
Pistone Danièle 8, 148
Pizon (właśc. Gajusz Kalpurniusz Pi-
zon) 40
Platon 56
Pociej Bohdan 22
Podbielski Henryk 69
Pompejusz (właśc. Gnejusz Pompejusz
Magnus) 41-42, 47
Poniatowski Andrzej 201
Ponnelle Jean-Pierre 39
Ponte Lorenzo da 24, 31, 112-113
Poppea, cesarzowa rzymska 42-43, 48-
49, 51-54
Porębowicz Edward 43
Potocka Delfina 13
Potocki Stanisław Kostka 100
Potocki Stanisław Szczyński 100
Prades Pierre 121
Prószyński Stanisław 171
Przesmycki Zenon 152
Przybylski Ryszard 131
Przybylski Tadeusz 83, 112
Przychodniak Zbigniew 84

- Puccini Rodolfo 119, 154, 161, 164,
171, 173, 177, 185-186, 192-193
Puchalska Iwona 11-12, 17, 57, 64, 67,
70
Puszkina Aleksander 129-130

Ramaut Alban 181, 200-201
Rautenstrauchowa Łucja 66
Ravel Maurice 10
Raymond Jean 121
Richard Jean-Vincent 16, 155
Rilke Reiner Maria 128
Roberts Warren 65, 79
Rolland Romain 178, 204
Rosand Ellen 19, 37, 52
Rossini Gioacchino 59-63, 72-73, 75,
79, 112
Roucher Jean-Antoine 126, 156-158,
160-161
Rousseau Jan Jakub 108
Rusinowa Izabella 81, 86, 93
Russo Annonciade 51, 195

Safona 68
Saint-Pol Roux (właśc. Pierre-Paul
Roux) 183-184, 196
Sandelewski Wiarosław 59, 65
Satie Erik 192
Sawicki Stefan 101
Schlegel Friedrich 51, 62
Schopenhauer Arthur 60
Schönberg Arnold 10
Schütz Heinrich 8
Seneka (właśc. Lucjusz Anneusz Se-
neka) 38-40, 42-43, 45, 49, 51-52,
54-56
Seth Catriona 124-125, 127, 131, 154
Sienkiewicz Henryk 123, 141
Simon Ludwik 86, 89, 111, 116
Siwiec Magdalena 74, 163
Skiba Dominika 170

Sławiński Janusz 61, 142
Słowacki Juliusz 11
Smith Nigel 96
Smith Patrick J. 15
Sokalska Małgorzata 13, 120
Soldini Elisabetta 173
Soumet Alexandre 63
Souriau Étienne 154
Sozzi Lionello 128-129, 132
Spławiński Stanisław 44
Spontini Gaspard 32, 63, 92-93, 96,
112
Staël-Holstein Anne Louise Germaine
de 63-68, 70-72, 74
Staff Leopold 134-136
Stefanowska Zofia 27
Stendhal (właśc. Marie-Henri Beyle)
60, 69
Strawiński Igor 9
Striggio Alessandro 50
Strumiłło Tadeusz 87, 111, 113
Szekspir William 108, 164
Szturc Włodzimierz 61

Tacyt (właśc. Publiusz Korneliusz Ta-
cyt) 39-40, 42, 46
Tagore Rabindranath 128
Tatin-Gourier Jean-Jacques 121, 150
Tellart Roger 39, 53
Tokarczuk Olga 26
Torchet Julien 193
Tygellinus (właśc. Gajusz Ofoniusz Ty-
gellinus) 51
Urbański Piotr 8, 38-39, 42, 49, 55-56,
111, 154, 167, 193

Vallée Oscar de 121
Verdi Giuseppe 16, 21, 30-31, 161, 165
Verlaine Paul 10, 124, 151-152
Vigée-Lebrun Elisabeth 67-68

Indeks osób

- Vigny Alfred de 124, 134
Vovelle Claire 20
- Wagner Ryszard 30, 105, 180, 185, 189, 195, 199
Wagneur Jean-Didier 169-170
Walczak Jakub 15
Walecki Waław 86, 108, 110, 113-114, 117
Wanicka Agnieszka 21
Wedekind Frank 21
Weintraub Wiktor 70
Weiss Tomasz 170
Wergiliusz (właśc. Publiusz Wergiliusz Maro) 39, 44
Whenham John 37
Wistreich Richard 37
Witkowski Michał 115-116
- Witte Karol 66
Wolski Włodzimierz 26, 132
Woźniakowski Jacek 61
Wróbel Artur 117
Wypych-Gawrońska Anna 21, 133
- Zajac Grzegorz 86, 100, 103, 108
Zaleski Bohdan 11
Zamoyski Andrzej 100
Zamoyski Jan 102
Zanotti Dario 164
Zapolska Gabriela 117
Zedda Alberto 61-63, 65
- Žižek Slavoj 33
- Żmigrodzka Maria 62

INDEKS UTWORÓW

- Barbier Jules, *Opowieści Hoffmanna* (*Les Contes d'Hoffmann*) 121, 162
Berlioz Hector, *Benvenuto Cellini* 122
Bizet Georges, *Poławiacze perel* (*Les Pêcheurs de Perles*) 161
Charpentier Gustave, *Julien, czyli życie poety* (*Julien, ou la Vie du Poète*) 181-185, 194, 200, 204
Charpentier Gustave, *Luiza* (*Louise*) 119, 121, 123, 173-175, 178-179, 182-190, 192-194, 196, 198, 200-201, 204
Giordano Umberto, *Andrea Chénier* 16, 114, 119-123, 126-128, 132, 141, 148, 188
Giordano Umberto, *Marina* 16
Hirschmann Henri, *Mała cyganeria* (*La Petite Bohème*) 119
Isouard Nicolas, *Michał Anioł* (*Michel-Ange*) 99
Kurpiński Karol Kazimierz, *Jan Kochanowski w Czarnym Lesie* 32, 81-83, 85-87, 89, 93, 96, 98, 100, 108, 110-112, 114, 116, 131
Leoncavallo Ruggero, *Cyganeria* (*La Bohème*) 119, 171-172, 185, 192-193
Massenet Jules, *Werter* (*Werther*) 32
Meyerbeer Giacomo, *Hugenoci* (*Les Huguenots*) 195
Monteverdi Claudio, *Koronacja Poppei* (*L'Incoronazione di Poppea*) 37-38, 43, 48-50, 54, 125
Monteverdi Claudio, *Orfeusz* (*L'Orfeo*) 8
Mozart Wolfgang Amadeusz, *Wesele Figara* (*Le Nozze di Figaro*) 31, 112-113
Orefice Giacomo, *Chopin* 133
Penderecki Krzysztof, *Raj utracony* (*Paradise Lost*) 33
Peri Jacopo, *Dafne* 8
Peri Jacopo, *Eurydyka* (*Euridice*) 8, 148
Puccini Giacomo, *Cyganeria* (*La Bohème*) 119, 121, 123, 164, 171-172, 185-187, 192-193
Puccini Giacomo, *Manon Lescaut* 177
Puccini Giacomo, *Tosca* 122
Rossini Gioacchino, *Mojżesz i Faraon* (*Moïse et Pharaon*) 63

Indeks utworów

- Rossini Gioacchino, *Oblężenie Koryntu* (*Le Siège de Corinthe*) 63
- Rossini Gioacchino, *Podróż do Reims, czyli Gospoda pod Złotą Lilią* (*Il Viaggio a Reims, ossia l'Albergo del Giglio d'oro*) 59-60, 63, 65, 68-69, 77-79, 205
- Spontini Gaspare, *Fernand Cortez* 92
- Spontini Gaspare, *Milton* 32, 92-94, 96, 98-99
- Spontini Gaspare, *Westalka* (*La Vesta-le*) 92-93
- Verdi Giuseppe, *Traviata* 30, 162
- Verdi Giuseppe, *Trubadur* (*Il Trovatore*) 16, 165
- Wagner Ryszard, *Śpiewacy norymberscy* (*Die Meistersinger von Nürnberg*) 29, 149

Książka jest próbą ukazania na wybranych przykładach, w jaki sposób, w jakich okolicznościach i w jakim celu pojawiają się w operze postaci ludzi pióra oraz ich sztuka. Zaprezentowani bohaterowie-poeci są bardzo różni pod względem charakteru scenicznego, nurtu literackiego, który reprezentują, oraz funkcji, jaką pełnią w obrębie świata przedstawionego – celem pracy jest bowiem, poprzez konfrontację jak najbardziej odmiennych przykładów, naszkicowanie modelu operowej „historii literatury”, obejmującej zmienne wyobrażenia, stereotypy i fantazmaty poetyckości odzwierciedlone w dziełach teatru muzycznego.

Dr hab. Iwona Puchalska, prof. UJ

Pracownik Katedry Komparatystyki Literackiej Wydziału Polonistyki UJ. Zajmuje się związkami muzyki i literatury, operą i teatrem muzycznym, problemami adaptacji, zjawiskiem improwizacji oraz uwarunkowaniami recepcji utworów muzycznych i literackich. Autorka m.in. książek: *Sztuka adaptacji. Literatura romantyczna w operze dziewiętnastowiecznej* (Universitas, Kraków 2004), *Improwizacja poetycka w kulturze polskiej XIX wieku na tle europejskim* (Wydawnictwo UJ, Kraków 2013), *Muzyka w okolicznościach lirycznych. Zapisy słuchania w poezji polskiej XX i XXI wieku* (Księgarnia Akademicka, Kraków 2017) oraz *Przy Mickiewiczu* (Wydawnictwo UJ, Kraków 2019).