

Elżbieta Nowicka

Zapisane w operze. Studia z historii i estetyki opery

Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2012, ss. 224

(nadesłano 17.05.2016; zaakceptowano 18.05.2016)

Wydaje się, że wielu miłośników opery, niebędących znawcami i badaczami tej sztuki od strony naukowej, dostrzeżę w przedmiocie swoich westchnień, zachwytów przede wszystkim to, co zaśpiewane bądź zatańczone, zdecydowanie mniejszą wagę przywiązując do zapisu tekstowego. Słaba znajomość libretta opery wynika m.in. z faktu postrzegania jej jako „mniej artystycznej” formy wyrazu od prezentacji muzycznej. Zdaniem Elżbiety Nowickiej, autorki pracy poświęconej temu, co jednak „zapisane w operze”, tego rodzaju punkt widzenia jest zbyt jednostronny, wąski i nieprecyzyjny. Badaczka stoi na stanowisku, że należy również podjąć trud odczytania, „odszyfrowania” niełatwego, często hermetycznego, przekazu tekstowego opery. Tylko wówczas można bowiem tę ostatnią właściwie zrozumieć i ocenić. Posiadając zaś całościowy ogląd owej sztuki, otrzymujemy do ręki klucz ułatwiający „otwarcie” innych zjawisk, fenomenów kulturowych, a nawet procesów cywilizacyjnych, ich dojrzałą analizę i interpretację. E. Nowicka patrzy na operę niezwykle szeroko, widząc w niej zapis określonych doświadczeń kultury, a także mentalności i wrażliwości jednostki ludzkiej. Jest to więc – innymi słowy – w jej przeświadczeniu cenne źródło do poznania przeszłości, w żadnym wypadku nieustępujące rangą ważności innym wypowiedziom twórców kultury i sztuki. Analizując libretto, zdobywamy informacje nie tylko o ogólnym zarysie koncepcji dzieła, o jego bohaterach, lecz również poznajemy określone idee, refleksje filozoficzno-światopoglądowe, społeczno-polityczne i estetyczne danego czasu: epoki, okresu historycznego. Tak pojęte *novum* przybiera – wedle autorki monografii – zarówno postać linii równoległych, jak i przecinających się pętli. Zamiarem badaczki jest zaś pogłębiany, twórczy namysł nad owymi „liniami” i „pętlami” w perspektywie opery właśnie.

Praca składa się z trzech, wewnątrznie zróżnicowanych, ujętych problemowo, rozdziałów. Pierwszy z nich został opatrzony tytułem *Polska i Moskwa w pułapkach historii i dramatu*. Przedmiotem kolejnego są *Obrazy losu, obszary sztuki*. Trzeci rozdział, *Cyprian Norwid pisze operę*, jest poświęcony mało znanym zagadnieniom związanym z działalnością twórczą wybitnego polskiego romantyka. Poszczególne rozdziały, będące w istocie autonomicznymi studiami, przynoszą szereg interesujących informacji na temat dzieł operowych z różnych epok oraz towarzyszących im kontekstów kulturowych. Autorka, zgodnie z przyjętą strategią badawczą, przyczynia się do „otwarcia” nowych sposobów odbioru oper, zwłaszcza tych wybitnych, jak chociażby *Tosca* Giacomo Pucciniego. Na podkreślenie zasługuje fakt, iż jej rozważania nie pretendują do miana „całościowych”, syntetyczno-podsumowujących. Są przemyślanym, oryginalnym przyczynkiem do tego, jak można – ale niekoniecznie trzeba – czytać operę, a nie zwieńczeniem mniej lub bardziej bogatych ustaleń badawczych z tego zakresu.

Z punktu widzenia historyka idei, zajmującego się myślą rosyjską i jej związkami z koncepcjami ideowymi powstałymi na gruncie polskim, na szczególną uwagę zasługuje kulturowe ujęcie problematyki dymitriad, będących splotem różnorodnych wy-

darzeń (politycznych, militarnych, obyczajowych), łączących na początku XVII wieku w określony sposób (w pozytywnym bądź negatywnym zespoleniu w zależności od przyjętej perspektywy spojrzenia) Polaków i Rosjan. Badaczka trafnie zauważyła, że Polacy i Rosjanie mieli i nadal mają zdecydowanie odmienne podejście do tego naznaczonego dramatyzmem spięcia w dziejach i kulturze ich narodów. Potwierdzają to poświęcone dymitriadom dzieła naukowe autorstwa jednych i drugich. Na uwagę, zdaniem E. Nowickiej, zasługuje jednak to, iż rzeczony zagadnienie nie doczekało się pogłębionej realizacji w polskich dziełach kultury, zarówno dawniejszych, jak i współczesnych. Badaczka podkreśla, że pomimo ważkiego sztafażu historycznego (rywalizacja między Rzeczypospolitą a Rosją, triumf oręża polskiego, dwuletnia obecność Polaków na Kremlu w latach 1610–1612, dużego zapotrzebowania na mity narodowe z obecnością wątku intrygi w społeczeństwie polskim), kwestie te, choć przez niektórych twórców sygnalizowane, nie frapowały tak, jak mogłoby się wydawać.

Wiele wskazuje na to, że jedną z przyczyn takiego stanu rzeczy jest zbyt emocjonalne, „rozmyte” podejście do zagadnienia dymitriad przez Polaków działających na szeroko rozumianej niwie kultury, a co za tym idzie – brak analiz bardziej intelektualnych, historiozoficznych, obleczonej w artystyczną formę. Nie można też nie uwzględnić innego czynnika – obaw twórców polskich, zwłaszcza w XIX wieku, przed reperkusjami ze strony władz rosyjskich w przypadku opublikowania dzieła (dzieł) o burzliwych relacjach polsko-rosyjskich w XVII stuleciu. Charakterystyczna pod tym względem jest m.in. postawa Zygmunta Krasińskiego, autora powieści historycznej *Agaj-Han*, traktującej o barwnych, zawiłych perypetiach życiowych Maryny Mniszchówny, żony Dymitra Samozwańca. Została ona napisana w Genewie i wydana w 1833 roku pod pseudonimem (autor przybrał pseudonim „A.K.”). Ujęcie Krasińskiego wydaje się interesujące, „podbudowane” merytorycznie; pisarz wyzyskał m.in. relacje Juliana Ursyna Niemcewicza, dotyczące panowania Zygmunta III Wazy (zwraca na nie uwagę również Nowicka). Zasięg oddziaływania tej powieści był jednak raczej niewielki, na pewno znacznie mniejszy od chociażby wpisujących się w obręb tej samej tematyki dzieł Fryderyka Schillera czy też Aleksandra Puszkina.

Schiller i Puszkini to twórcy, którzy w przeświadczeniu polskiej badaczki stworzyli najlepsze ujęcia postaci Dymitra Samozwańca (dzieło Schillera jest niedokończone). Dymitr wykreowany przez nich jest człowiekiem świadomym swoich celów i zamiarów, jako pretendent do rosyjskiego tronu ma wyraźną świadomość różnorakich uwikłań, uwarunkowań własnego położenia. Za trafną należy uznać, opartą na analizie Puszkiniowskiego dramatu *Borys Godunow*, konstatację E. Nowickiej, iż Dymitr nie postrzega władzy jako sfery związanej z przestrzenią geograficzną i legitymizacją prawną, traktując ją raczej, przynajmniej początkowo, jako „zanurzoną” w historii oralnej – w istocie mało precyzyjnej opowieści, przekazywanej ustnie. Tak też, zdaniem autorki recenzowanej pracy, zostało to ujęte w operze *Borys Godunow*. Autor libretta do tej ostatniej (oraz muzyki), Modest Musorgski, jest bohaterem końcowej części pierwszego rozdziału charakteryzowanej monografii. Omówiono szereg aspektów związanych z powstałą w latach 1868–1872 operą Musorgskiego (jedyną – dodajmy – jego dokończoną operą), m.in. takich jak specyfika scen zbiorowych, znaczenie efektu kontrastu w odniesieniu do poszczególnych scen. Pojawiły się również interesujące informacje na temat wymowy pierwszej, pochodzącej z 1869 roku, wersji sztuki

oraz kolejnej, drugiej, która jako ostateczna miała swoją prapremierę w 1874 roku. W pierwszej wersji dzieła Dymitr jawi się jako postać de facto „ukryta”, o której mówią przede wszystkim inni, zaś w drugiej – działająca, barwna, pozostająca w określonych relacjach z Maryną Mniszchówną.

Z rozważań Nowickiej, poświęconych operze rosyjskiej i nie tylko (są również przykłady włoskie, niemieckie, francuskie), wynika, że była ona dziełem otwartym, w znacznie większym stopniu pozbawionym ram od powstającego równolegle dramatu. W takim duchu status sztuki operowej ujęty został zwłaszcza w drugim rozdziale monografii, traktującym m.in. o *Don Carlosie* Giuseppe Verdiego, *Opowieściach Hoffmanna* Jacquesa Offenbacha, *Dziecku i czarach* Maurice’a Ravela. Oprócz inspirowanych do namysłu analiz powyższych oper, interesujące wydają się także uwagi na temat związków i relacji libretta z literaturą piękną. Libretto w ujęciu autorki nie jest pozbawioną oryginalności, wtórną do swojej literackiej „macierzy” jakością. Nie należy ono do dramatu „klasycznego”, Arystotelesowskiego. Swego rodzaju „librettowość” niektórych obszarów sztuki dramatycznej, głównie romantycznej, można zaś łączyć z operą. Tego rodzaju konstatacje badaczka uznaje za konstytuujące fenomen teatru, zwłaszcza XIX-wiecznego.

Ostatni rozdział rozprawy, poświęcony Cyprianowi Kamilowi Norwidowi i podejmowanym przez niego próbom tłumaczenia zaginionego libretta opery *Marcella* Antoniego Kątskiego, jest wymownym przyczynkiem do biografii twórczej tego romantyka, „odkrytego” dopiero na przełomie XIX i XX wieku, a w badaniach naukowych traktujących o związkach między operą a literaturą w epoce romantyzmu nadal „źle obecnego”. Oryginał tegoż libretta, oparty na francuskim dramacie Bernarda Lopeza, podobnie jak Norwidowskie tłumaczenie, nie zachował się do czasów współczesnych. Pomimo tego mankamentu Nowicka, w swoich eksperymentalnych i zarazem pionierskich dociekaniach, wskazuje na rozbieżności i punkty wspólne między wrażliwością estetyczną i etyczną polskiego wieszczka a ideami zawartymi w dziele Francuza.

Zapisane w operze to wymowny przyczynek do badań nad kształtem i specyfiką dzieł operowych, zwłaszcza wielkich, powszechnie znanych i uznanych za współkonstytuujące europejską kulturę i estetykę. Na uwagę zasługują również obecne w pracy odniesienia do wydarzeń historycznych, zwłaszcza tych, które złączyły na początku XVII wieku losy Polaków i Rosjan (dymitriady). Elżbieta Nowicka dała się poznać ponadto jako autorka oryginalnych refleksji na temat związków literatury pięknej z librettem opery oraz odkrywczyni nieznanej karty z dziejów pracy twórczej Cypriana Kamila Norwida. Czytelnicy zainteresowani tymi zagadnieniami znajdują w dziele polskiej badaczki interesującą lekturę.

PIOTR KOPROWSKI

Uniwersytet Gdański

Wydział Historyczny

Instytut Historii

Zakład Historii Myśli i Kultury Politycznej

ul. Wita Stwosza 55, 80–952 Gdańsk, Polska

e-mail: piotrkoprowski12@wp.pl